

全国美術館会議機関誌  
全美フォーラム

ZENBI FORUM

全国美術館会議機関誌

# 全美フォーラム

ZENBI FORUM

---

01  
F-01

「美術館関係者の行動基準」とは？

国立国際美術館 山梨俊夫

02  
F-03

「美術館基準(案)」彼方で

宮城県美術館 大嶋貴明

03  
F-08

ICOM（国際博物館会議）

2019年大会の京都招致について

原美術館 安田篤生

04  
F-11

備忘三年

福島県立美術館 堀 宜雄

05  
F-15

コレクションはいま

愛知県美術館 大島徹也

06  
F-19

言葉を磨いて外へ

—イギリスのミュージアム・エデュケーションの現在

世田谷美術館 塚田美紀

# 01 「美術館関係者の行動基準」とは？

山梨俊夫

Toshio Yamazaki (国立国際美術館)

今を去ること13年前、全国美術館会議内に「美術館基準（案）検討会」というグループが、愛知県岐阜、三重の地域で立ち上がり、「博物館法検討委員会中間報告―美術館基準（案）に対する提案 日本の美術館の指針（案）」と題した報告書が発表されている。この文書には、美術館の定義、目的、役割、要件が述べられ、社会性、公共性についての自己認識や望ましい倫理について簡潔に語られている。美術館員の間で、また、設置主体や美術館の仕事にかかわる多くの人々の間でも共有しておいたほうが良い様々な事柄に関して、当時美術館が抱えていた問題に直面し、美術館と美術館員がどうあるべきかを真剣に考えた人たちの作業の跡が歴然としている。しかし、この文書が全美内でその後活用されたことは耳にしていない。もちろん、ここの問題意識を持たずとも美術館での仕事は円滑に遂行できる状況が生まれたから文書が利用されなかったというわけではないだろう。誰かの、そんなものは必要ないとの一言でその後の作業は進められなかったと、仄聞している。この報告書は、国際博物館会議（ICOM）が作成した「博物館倫理規程」の存在を意識して検討されたものと想像される。こちらは、1986年に発行されたのち、実情に合った文書を目指しながら、随時2001年、2004年に改訂されている。ICOMの「倫理規程」を受けて、日本博物館協会は、2012年7月に「博物館の原則 博物館関係者の行動基準」を発表した。その作成には美術館の現場の人が何人も参加して、実体験に即した側面も織り込まれている。

一方で現在、国公立、私立を問わず、国内の美術館の領域では活発な活動の傍ら、財政や雇用など社会全般におよぶ大きな問題の余波を受けることもあって、美術館の社会的な役割や理念に関わる、

ときにずいぶん深刻な問題があちこちで依然として発生している。指定管理者制度の日常化は弾力的な運用を図られる反面でしばしば美術館の理念に背いて経済論理の優先の横行を呼び込み、所蔵品の売却によって戦後美術の傑作が海外に流出する事態が起き、ハラスメントで学芸と管理者の溝が深まり、おおよそこの美術館でも職員不足で学芸員は調査研究の時間が十分に確保できないでいる。忙しさは自省とコミュニケーションの時間を奪っていく。学芸員個々の力では解決不可能な問題も多い。しかも、美術館を取り巻く情勢は時とともに絶えず変化し、美術館自体もつねに自己検証を続けて社会の要請に対応しなければならぬ。美術館が時代に応じて変化していくことは必然でありながら、変わらない理念もまた、存在する。その輪郭は明確ではないにしろ、学芸員、事務職員、会場を管理する案内係や警備スタッフ、ボランティアなど美術館の運営に関わる人々は、美術館のあるべき姿、美術館職員の仕事上の心得を共有しつつ、美術館の、そして自分たち個々の仕事の意味を自覚する必要があります。強くなっている。

そうした意識に基づいて、「美術館職員の行動基準」（仮称）を作成した方がいいのではなからうか、との問題意識が生まれ、現在、美術館運営制度研究会で、作成の是非を検討し続けている。日本博物館協会の「博物館関係者の行動基準」がすでにあるのだから改めて作成する必要はないのではないか、否、美術館独自の問題に即した別の基準があるべきだろう、といった論点を広く問い、美術館会議としてどう対処していくかを考えるために、会員館にアンケート調査を実施している（6月1日現在）。規制力をもたない「美術館職員の行動基準」ができたところで何の効果があるだろうか。そういう疑問はたとえ作成されても残るだろう。アンケートなどを参考にした結果として、美術館独自の行動基準を作成することになるのか、日博協によるものを美術館用に読み込んでいくのか。いずれにしても、何より重要なのは、美術館活動に関わる多彩な人々に、美術館の役割、それを遂行する望ましい美術館の在り方の共有を図ることにある。法的な規制力などないのはもちろんだが、行動基準や倫理規程は、決して美術館の社会的役割に沿った活動を抑えるものであつてはならない。美術館職員の意欲を支え、仕事への着想を生み出す拠り所として作用しなければならないだろう。そのためには、

対外的にも、美術館像を広く訴えかけ、美術館の仕事への理解を行き届かせる表明となるのが大事であるだろう。行動基準の作成は、美術館像を一定の型に押し込めるのではなく、伸びやかな柔軟さを獲得するための基盤作りこそ目指される。それにはまず、行動基準の存在を知り理解する機会を美術館員誰にも浸透させることが肝要となる。美術館が、そして美術館員が自らの足場を見直す時は、つねに「いま」なのである。

## 02 「美術館基準（案）」彼方で

### 大嶋貴明

Takashi Oshima (宮城県美術館)

筆者は、2000年6月の全国美術館会議第49回総会に提出された「美術館基準（案）」作成の作業部会に参加させていただいた。実をいうと1995年春から宮城県美術館につとめた私には（それまでは39年間街の人であった）、身の程知らずというか怖い物知らずのために関わられた仕事であった。この「美術館基準（案）」については、本誌第2号に作業部会長だった酒井哲朗氏（元福島県立美術館館長）が『博物館法検討委員会中間報告「美術館基準（案）」の顛末』、第3号にはメンバーだった貝塚健氏（石橋財団ブリヂストン美術館）が『サステナビリティのゆくえ』を書かれているので、この小文では、当時の私自身が持っていたいくつかの問題意識や課題について、屋上屋を重ねることになるが書いてみたいと思う。

1998年2月からの全国美術館会議博物館法検討小委員会（以下…小委員会）では、全美術事務局から、博物館法改正の動きや検討の動向の説明のあと、「…小委員会では学芸員の専門性・養成・資格などの学芸員問題を中心に現場の多様な意見を求める…」と、検討方針が提示され、小委員会

での検討が始まった。水谷長志氏（東京国立近代美術館）の、「およそ世の中に）専門性のない仕事はありえない。また、他人の役にたつて、その専門職。」という主旨のするどい発言もあったが（筆者の記憶による。主旨や文言は違っていたのかもしれない）、しかし、実際の検討は、必然的に学芸員問題の範囲を超えておこなわれていった。現場での個別の課題に対応する形で検討に限界があることについて、小委員会メンバーは共通に認識していたように思う。たとえば、社会制度論的な「専門家論」では、公的な資格認定制度だけでは「専門家」（専門性・専門職）の社会的な要件は満たせず、当該の専門家集団による自主組織、基準、倫理綱領、養成制度があり、かつ、それらが社会的に認知されて、信頼されていることで専門性・専門職が成立するとされている。とすると、現状で美術館学芸員の組織は考えにくい、美術館の同盟的なあるいは連帯的な組織は前提にできるわけだから、原理的・倫理的・制度的課題は、学芸員という職業をベースに論拠を構築するのではなく、美術館を軸に構築すべきではないかと考えられる。今、思い返すと、小委員会での検討内容の膨張は、「学芸員問題」の論拠を「美術館問題」へとすり替えていただけかもしれない。ここでは、同型の問題が繰り返されもう一段上位の根拠が、という無限の根拠探しに陥る、ともいえる。しかし、憲章という綱領というか基準かはともかく、それが、無限の根拠探しに終わらずに、一般的な社会性を持つて構築できなければ、美術館の自由と多様性は提起できないかもしれないとも考えられる。そもそも、完全な自律ということとは幻想であるから、自律の無根拠性は外圧への対抗性によつて越え得る。それは、理解しやすい法体系的な上位下位関係で成立するのではなく、困難かもしれないが社会の側の必然と必要から演繹的に美術館を提起することが必要ではないだろうか。

小委員会は1999年6月、報告書を博物館法検討委員会に提出、受けて第6回博物館法検討委員会での、故中山会長の「法改正への提言」というよりは、日本の美術館独自の憲章のような形での報告を」という見解から、報告としての「美術館基準（仮称）」作成の作業部会がつくられ、2000年6月の総会での中間報告というスケジュールでの作業がはじまった。「基準」と名付けられるものがテーマとなったのは、「憲章」や「倫理綱領」などよりも広い範囲の概念の束をあつかう必要を感じていたのであった。抽象的概念とその具体的表れが現実的に問題になっていたからである。

2000年バージョンの美術館基準案の核心は「公共性」にある。「公共性」は1990年代から多く使われた政治思想的な一種のユートピア的なマジックワードと言われているが、基本的なことを確認しておく、「公」と「私」の二分法とも、私的な自由の制限も意味する「公共」とも「公共性」（「公共圏」）は違う概念である。その「公共性」が社会的存在である美術館の存在可能性を示すには必要な概念と考えられた。

これも基本的なことであるが、「個人の尊厳」を生質ととらえると、そこには個人の持つ「文化権」や「表現する自由」とその前提となる「知る権利」や「見る権利」、「表現する権利」などが構成的に生じる。そして、それらは個としての自己だけではなく他者の存在する社会を含蓄する。補足すると、社会を共同体、コミュニティあるいは国家、国、自治体：などだけではなく、もつと普遍的に人間の集合がつくり出すものとしてとりあえず考えて、社会レベルでは、絶対的に多様な文化活動がある、可能となっていることが、個の持つ「文化権」を保証しているといえよう。この多様な文化の生成、創造、変化、継承と伝承などの文化活動、文化的行為の資源として、主に美術分野で、美術館は小さいかもしれないが役割を持つている。このとき美術館は「公共性」を持ち、「公共圏」にある。美術館の社会的役割の記述。役割を果たすための行動。行動の構成要素。要素間の動的な関係。それが「美術館基準」として、今のこの小文のように生硬にはなく、強固な演繹性で、普遍性と格調をもつて描かれるべきだったのだろう。

「美術館の公共性」は二点の要件によつてのみ担保されている。一点は、不特定の個人への公開（多数性は必須ではない。また、個人を市民あるいは公衆と置き換えも可能である）。誰もが見たいときに見うる、ということであろうか。二点目は、運営の永続性。つまり、現実に今日来館する個人だけではなく、未来の個人にも開かれていることが保証されなければならない。作品保存も未来の公開というか未来の個人利用のためにある。

「基準」の中の美術館の構成要件に「来館者（公衆、市民）」をあげたのは、「文化権」を持つ個人

こそが社会の主体であって、美術館の公共性を担保する中心に位置づけなければならないからである。

一方、美術館の自由と主体性、多様性は何によって担保されているのであろうか。自由と主体性は、企画権と（収集・展示作品の）選択の自由として確保されなければならない。このとき、美術館の自由が美術館の恣意に落ち込まないためには、選択された作品の多数性と多様性が必要となる。エクスキューズとしてではなく、コレクションが多様な開かれたで開かれていることで価値が生成、不断に変化していくことが保証されなければならないからである。淘汰は、経済的にだけおこなわれるわけではない。価値の生成・消長・変化は「公共性」の定義的性格に含意されている。むしろ、同質な構成員による共同体ではなく、他者同士が意見を戦わせるところに「公共性」「公共圏」は成立している。

美術館を定義するとき、複合した機能論的定義では限界がある。機能が複合して近代的な美術館が成立しても、それは現状の説明にすぎず、なぜ、その機能が必要かの証明が必要になり、ここでも無限の根拠探しが始まってしまふからである。また、美術館を「公共財」として提起することは経済学的厳密性からは勇み足になるが、「公共圏」にある美術館の非排他的なあり方は記述しなければならない。全ての個人が「文化権」を持ち、障壁があつたとしても原理的には自由に使用できる文化資源だけが「公共性」を持つているわけだから、たとえば、公共性のある文化資源の維持コストは社会的に「公共性」や「公共圏」を維持するコストとして一部公共経済に含まれ得るから、税金の優遇や美術品の国家補償の根拠になり得る。

また、「社会が変化しているとき、美術館の役割も変化している」という論点がある。社会変化は、社会のリストラクチャリングや縮小。20世紀の間接民主主義の変容。社会の情報化の三点であらうか。しかし、美術館の役割は少なくとも原理的レベルではほとんど変化していないといえる。とするならば、この不変の役割のミニマムで必要十分な記述であれば、設置主体や運営方針や規模の違いを越えて普遍的な自由と多様性を維持、展開できるのではないだろうか。

考慮すべき論点は多いのであるが、最後に一つ付け加えておくと、具体的な基準案を作成している間、その具体的内容外の「基準」を存在可能にする条件について強く気になっていた。それは、誰が、どのような主体を構成して、どのような手続きによって、全員に関係するルールを設定することができるか。という課題である。ある種の同型の課題（というのもおこがましいが）に、日本国憲法の有名な前文の前に、上諭という前々文にあたる文の存在がある。この部分は、前憲法では憲法の一部、現在の憲法では前文までが憲法の構成要素で、上諭は憲法そのものの外側にあるということだが、ここでは、上諭の意味内容よりも、それをつけなければならない手続きの公共的社会的必要性があるということには注目しなければならないと思う。

自律した「基準」の成立のためには、全国美術館会議という組織体のあり方は強みにも弱みにもなるかもしれない。また、具体的内容についても、トップダウンにもボトムアップにもなじまないように思う。開かれたヒアリングや意見交換の場は当然必要であるが、それで十分とは考えられない。常に次世代が存在するからである。「基準」のリアリティは形成過程と決定方法が開かれているだけでも、参加と周知でも不十分のようである。むしろ、記述される内容に裏付けできるものが入れ込まれていくべきなのだろう。

基準案作成は私の力には余るものであつた。この文章もぬるいもので、書きながらはずかしさと力不足をますます思い知らされているが、とりあえず、「美術館基準（案）」の核心部に少しでもふれることができれば幸いである。

# 03 ICOM (国際博物館会議) 2019年大会の京都招致について

安田篤生

Asano Yasuda (原美術館)

本誌読者の皆様に、改めてイコム＝ICOM (International Council of Museums / 国際博物館会議) の説明をする必要はそれほどないであろう。1946年設立のICOMは、現在、136の国・地域から約3万人の博物館関係者が参加するグローバルな非政府機関である。この中には、国別に組織された114の国内委員会 (National Committee) と、専門分野ごとに組織された31の国際委員会 (International Committee) があり<sup>①</sup>、ICOM日本委員会は公益財団法人日本博物館協会の中に置かれている<sup>②</sup>。

ICOMの総会にあたるGeneral Conference (以下「大会」と称す) は1948年のパリ大会を第一回にトリエンナーレ形式で開かれてきた。昨2013年8月、南米リオデジャネイロにて第23回大会が開かれ、世界103カ国から約2000人が参加し、さまざまな全体会合と約30の国際委員会による個別の会合が行われた<sup>③</sup>。次回大会はヨーロッパに場所を移し、2016年ミラノで開催の予定である。

日本のICOMへの参加を振り返ると、博物館法制定の年でもある1951年にICOM日本委員会が発足し、翌1952年に正式加入している。その後、執行委員 (Executive Council Member) への日本人参加を始め、ICOMの活動に日本は一定の役割を果たして来た。そして前述の国際委員会の中のいくつか、あるいは地域連盟 (Region Alliance: 日本の場合はアジア・太平洋地域委員会) 単位での総会は、たびたび日本で開催された実績がある<sup>④</sup>。しかし、大会に関する限り、アジアではソウル (2004) と上海 (2010) で開催されたことがあるものの、日本では一度もない。

ICOM日本委員会 (委員長≡青木保国立新美術館長) は昨年からICOM大会招致検討委員会を設置し、日本での大会開催に向けて検討を重ねてきたのだが<sup>⑤</sup>、本誌読者の皆様はご存知であったろうか。そして今年3月には、この報告を受けてICOM日本委員会臨時総会が東京国立博物館で行われ (建昌哲全国美術館会議会長も出席)、京都を会場として2019年大会の招致に立候補することが決まった。

グローバルゼーションという言葉が普及するようになった今、社会・文化・宗教等が異なる国・地域同士の交流や相互理解のために《Museum》が担う役割は言うまでもなく大きい。もちろん、従来から日本の博物館・美術館は諸外国の資料・作品を借用した企画展を行ってきており、その過程で学芸員が海外へ出かけたり、諸外国の館と共催・協力という形をとることも行われてきた。美術の領域では、美術館連絡協議会の学芸員海外派遣制度を活用した学芸員も、それなりの数に達しているのではないだろうか。また、特に現代美術においては、ヴェネチア・ビエンナーレに代表される各種の国際展、あるいは日本でも普及してきたレジデンスプログラムなど、国際交流のためのプログラムもずいぶん増えてきたが、それらは、美術館の立場から見ると《オフサイト≡美術館》的な部分も大きい (横浜トリエンナーレや福岡アジア美術トリエンナーレのように美術館が中心になる例もあるもの)。

その一方で、《Museum》という機関を媒介とした国際的なネットワークに関して、日本の博物館・美術館は思いがけず消極的な状況にある。文部科学省の社会教育調査によると、日本には5700もの博物館 (博物館法で言う登録博物館・相当施設・類似施設を全部あわせて) があり、美術館だけでも1000を超える。そして館の分野ごとに全国美術館会議・全国科学博物館協議会・日本動物園水族館協会・全国歴史民俗系博物館協議会といった団体が国内ネットワークの充実を目指している。この数字だけからだと《博物館大国》という印象も受けるのだが、ICOMへの参加状況を見ると、団体会員 (Institutional member) が30館弱、個人会員 (Individual member) が約150名という寂しい数字になってしまうのが実情である。(日本博物館協会の中に日本委員会事務局があるので誤解される場合もあるようだが、日本博物館協会への入会イコールICOM入会ではない)

日本の場合、会員になったとしても、各種国際会議へ学芸員が公務出張で参加することがなかなか認められないという現状があることは否定できない。また、ICOMが想定する《Museum》の構成員は《学芸員》に限るのではなく《Museum》で働くすべてのプロフェッショナルである。たとえれば前述の国際委員会一覧を眺めると《運営・経営》《広報》《保安・警備》を主題とした委員会もあり、日本における《博物館員》とは何だろうか、と改めて考えてみたくなる。ともかく現状がそうであっても、国際的ネットワークへの参加は何らかの方策で豊かになってほしいものである。

ICOM日本委員会としては、ICOM大会招致活動をできるだけ多くの全国の博物館関係者に知ってもらう必要性和同時に、ICOMに参加する館・館員（退職者も《退職会員》として入会可能）を増やすことを課題としている<sup>6)</sup>。その普及もかねて本誌に寄稿することとさせていただいた（筆者は個人会員かつ所属の原美術館が団体会員）。

註

- (1) ICOM公式サイト <http://icom.museum/the-organisation/>
- (2) ICOM日本委員会公式ウェブサイト <http://www.j-muse.or.jp/icom/ja/japan.php>
- (3) 「第23回ICOM大会参加報告」日本博物館協会『博物館研究』48巻（2013年）10号23頁
- (4) 近年の例ではASPA C（アジア・太平洋地域委員会）の東京大会が2009年に開かれている。美術分野としては、1994年にCIAMAM（近代・現代美術）の年次総会が東京で開かれ、ナンジヨウアランドアソシエイツと筆者が勤務する原美術館が総会事務局を担当した。CIAMAMに関しては2015年にも東京総会が開かれる予定である（事務局は森美術館）。
- (5) ICOM大会招致検討委員会の報告書はサイト上公開されている。 [http://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/COM\\_report\\_2013.3.27.r](http://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/COM_report_2013.3.27.r)
- (6) ICOM日本委員会では個人会員勧誘のために、のまちなチャンネルをYouTube上で配布している。 [http://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/COM\\_Flyerind.jp](http://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/COM_Flyerind.jp)

## 04 備忘三年

東日本大震災から三年。時の流れは早かったような気もするが、日常が回復されたせいも、何も変わっていないように思える部分もある。私的な備忘録が、何か役に立つのかはお読みになる方々に判断を委ね、福島県立美術館の三年間の来し方を記してみたい。

### ○震災とライフライン復旧

2011年3月11日、金曜日。福島県立美術館では、2名がベン・シャーン展のための調査で東京に出張し、福島市内に打ち合わせて出ていた者もいたため、震災発生時に美術館に出勤していた学芸員は、9人中5人であった。

かく言う私も出張組の一人であったので、東京から福島に戻ったのは震災発生後から2日たった、13日夜のことである。空路、羽田から福島空港への臨時便（通常は運航していない）、バス、タクシーを乗り継いでの帰福であった。

従って、震災直後の出来事は、当日勤務していた他の学芸員からの伝聞であることをお断りしておく。当日は、「スタジオジブリ・レイアウト展」を開催中で、30名ほどいた来館者は、監視員の避難誘導もあり、無事館外へと非難、けが人などはなかった。美術館入口の天井が、震度6弱（当初発表は震度5強）の揺れにより崩落したことを思えば、不幸中の幸いであった（のち、天井崩落直後に来館者が携帯電話で撮影しており、地震発生から4分後の午後2時50分には落ちていたことが確認された）。

## 堀宜雄

Yoshio Hori（福島県立美術館）



福島市内は停電、断水とライフラインは断絶し、電気の復旧には2日から数日を要した（地域差）。水道復旧はさらにはばらつき、1週間から2週間の時間がかかったところもある。当日の帰宅困難者が何人いたのかは正確に把握していないが、学芸員1名が、停電の美術館で一夜を明かしたようである。

美術館では、停電をうけて、空調が停止した。自家発電装置では、避難のための非常用電源程度しかまかなえなかったようである。学芸課長の判断により、収蔵庫、展示室への出入りは、作品安否確認のみ行い、あとは通電、空調の回復を待つて具体的な作業を行うこととした。最終的に福島市内における物資の流通、とくにガソリン、灯油などの燃料が入手可能になったのは、震災から2週間後あたりで、美術館の通電と被害状況の詳細な調査は3月末近くであった。放射線量が高いのにガソリンがなくて自転車等で通勤せざるをえなかった時期もあった。

### ○震災被害と復旧工事

作品の地震での損傷被害は53件、修復総額約1千万円。建物被害は、入口天井の一部崩落、2階常設展示室の灯体支柱脱落数カ所、揺れによる壁面損傷、そして最も多かったのが外構部の亀裂陥没であった。施設復旧に要した費用は約4千万円（2013年度分まで）。復旧については下記のような段階を踏んだ（工事未了）。

応急修理：2011年4月5日～21日

作品修復・施設修繕・第一次除染：2012年1月～3月

外構修繕・第二次除染：2013年12月～2014年3月

なお作品被害の内訳は、工芸作品の転倒損傷が4件（6点）、彫刻作品の落下・転倒が11点、平面作品の落下、震動による額損傷、絵具の剥落等38点であった。

### ○震災避難所対応（2011年3月）

福島県の設けた震災被災者避難所への応援は、職員が2名ずつ、1泊2日の日程で福島市内の避難所へ派遣された。最終的に派遣されたのは、学芸員4名であったが、まだ放射線の高い時期の野外での駐車場整備や、被災者への対応など精神的にも肉体的にも負担を強いられた。当初はもつと頻繁に派遣要請があったが、避難者が線量の低い地域へ移動したため、応援がいらなくなったようである。

### ○展覧会事業の変更

2011年度 応急工事後、4月26日より開館

中止・延期：アートクラブ展、「水のアート」展、横尾忠則展

会期変更：スタジオジブリ・レイアウト展 2月26日～5月22日→3月12日～4月25日休館、

4月26日～7月3日

ギッター・コレクション展 6～7月の予定を変更、10月29日～12月4日で開催

震災関連新規開催：「がんばろう福島」展 9月10日～10月16日 ※県内美術館6館の作品展

2012年度

規模縮小：ベン・シャーン・クロスメディア・アーティスト ※海外からは不出品

アートクラブ展（常設展示室Aにて特集展示）

震災関連新規開催：ルーヴル美術館「出会い」展

2013年度

復活：横尾忠則展

震災関連新規開催：「若沖がきてくれましたープライス・コレクション 江戸絵画の美と生命ー」

／ホセ・マリア・シシリア展

### ○除染作業と放射線測定（2011年5月）

放射線量測定は、精度の高い計測機器の貸し出しが受けられるようになった2011年5月以降、多いときは月3回、館内外約80箇所を計測、ホームページに測定結果を公表した。空気線量測定であ



「あそびVIVAびじゅつかん」より、小沢剛「ふとん山プロジェクト」。  
野外で遊べない子供たちのために、美術館エントランスホールにふとん山をつくって遊ぶプロジェクト。  
2012年9月30日から12月24日まで。  
このほか、世界中のたくさんの方からご声援、激励のメッセージや作品を寄せていただき、随時ホールなどに展示した。

り、10秒おきに5回計測、その平均値を測定値とするやり方である。

除染作業は、2012年度末、および2013年度末の2回行われ、ほぼ終了した。詳細は、福島県立美術館ホームページ／ブログ／震災関連にレポートが記録されている。また、放射性物質への対策は、東京文化財研究所HP／「博物館美術館等のリスクマネージメント―放射性物質に汚染された塵埃への対応を中心に―」がくわしい。

○震災被害調査と文化財レスキュー（2012～13年、未了）

全国美術館会議による震災被害調査は、2012年後半から取り組まれ、福島県内の予備調査、本調査に参加した。また、2012年前半の文化財レスキューにも学芸員3名参加。県内警戒区域内の双葉、富岡、大熊の博物館資料、文化財等の区域外移送作業には学芸員ほぼ全員が参加した。

震災当時から館長以下、学芸、総務とも約半数が交代し、問題は山積しつつも、新しい人員を迎え、清新の気がみちる現在の福島。

震災直後の放射能被害による問題は、黒川創氏の呼びかけでまとめられた『黒川創・編 福島の美術館で何が起ったのか―震災、原発事故、ペン・シャーンのこと―』（編集グループSURE、2012年）にまとめられており、興味のある方はあわせてご一読いただければ幸いである。開館以来最高の入館者を記録したプライスコレクション展での話など、もつと語るべきこともある気がするが、紙幅を過ぎるので小稿を終えることとする。

## 05 コレクションはいま

ここ二年ほど、私は自館の毎回のコレクション展示の担当をしている。また、その傍らで自館の所蔵作品を中心とした展覧会も企画してきた関係上、美術館のコレクションというものの意義について、かつて以上に考えるようになっていく。そこでこの一文では、学芸員はじめ美術関係者の方々にとっては釈法のごときものになるが、全国の一般の方々の目にも多少なりとも触れることを意識して、まずは美術館のコレクションの意義について簡単に触れていきたい。そしてその後、今回この全国美術館会議の機関誌の誌面をお借りして（しかし、そうであるがゆえに一定の節度を持って）個人的に述べたいある一つの問題に入っていこうと思う。

\*

一部の特殊な館を除いて、美術館というものは収集→保存というプロセスによって作品を所蔵している。収集は購入や受贈によってなされるが、何でもかんでも集めればよいというものではない。美術館には通常、それぞれの収集方針というものが明文化されて在り、収集はその方針に沿って体系的なを持ってなされていく。

そのようにして形成され蓄積されていくコレクションは、個々の美術館のアイデンティティに大きく関わるものである。一般の方々からすると、コレクションを展示している常設展／所蔵作品展は、他所から作品を借用してきて開催される企画展／特別展のオマケのようなものとして見えることも往々にしてあるかもしれない。しかし、自分について考えてみると、たとえば初めて訪れる美術館の場合、まず気になるのは、その時開催されている企画展よりはその館がどのようなコレクションを持っている

## 大島徹也

Tasuya Oshima (愛知県美術館)

かであり、別件の用務があつてどうしても展示をじっくり見ている時間がない時などには、企画展の方は割愛して常設展だけ見て帰るといふこともしばしばである。そういう経験は、他の美術関係者の方々の多くにもきつとおありだろう。それだけコレクションというのは、その美術館に接しようとする上で重要な存在である。また、企画展の方にしても、それらの多くが可能となるのは、それぞれの美術館がコレクションを作り、大切に維持して、その中でそれらを互いに貸し借りする体制が整っているからなのである。

そうして個々の美術館がそれぞれに特色あるコレクションを持ち、常設展という形で安定して公開していることは、全体として多様で深い豊かな芸術文化を育むことに大きく貢献している。

\*

ところで昨年10月4日、美術関係者に大きな衝撃を与えるニュースが報じられた。DIC川村記念美術館が所蔵していたバーネット・ニューマンの絵画《アンナの光》(1968年)が、同館を運営するDIC株式会社によって海外企業に売却されたのだ。ニューマンは戦後のニューヨークに登場した抽象表現主義の最も重要な作家の一人で、現在に至るまで世界中で極めて高い評価を受けている。《アンナの光》はニューマンの全作品の中で最大のサイズ(276×611センチ)を誇り、彼の晩年の代表作である。まさに、日本にあることが奇跡のような作品だった。それが惜しくも海外に流出することとなった。

私は《アンナの光》の売却が発表された直後からしばらく、メディア、特に美術ジャーナリズムがどう反応するかを興味深く見ていた。しかし、新聞や雑誌の美術記事等においてその流出事件が文化的問題としてきちんと論じられた例は、私の知る限り今に至るまで一つもない。どうやら特に新聞社の文化記者などにとっては「書きたくても書けない」といった大人の事情もあるようなので、美術ジャーナリズムの沈黙について、それをここでどう言おうつもりはまったくない。ただ、経済系のメディアでは「DIC株式会社はニューマン作品の売却によって103億円の特別利益を計上」といったような書かれ方がいくつかなされたのは、我々美術関係者にとつてはとても皮肉なことであつた。

ニューマンは色彩の広がり为主要な表現手段とする画家で、彼の大作《アンナの光》は「Color & Comfort by Chemistry (化学で彩りと快適を提案する)」というDIC株式会社の経営ビジョンにも合致したDIC川村記念美術館コレクションの中核作品の一つであつた。同館は数年前に《アンナの光》一点を特別に常設展示するためのニューマン・ルームを新設していたほどである。まさに同館のアイデンティティに大きく関わるその作品を手放すことになつてしまつた同館の現場の学芸員の方々の悲痛な心中は、想像に余りある。

ただ一般論として、コレクションの一部売却は海外の大きな美術館でも時折起こつていることであり、短絡的にネガティブに反応すべきことではない。たとえば同一作家の作品を複数所蔵している場合に、そのうちのいくつかを売り、それによつて得たお金で未収蔵作家の作品を新たに購入してコレクションの充実を図るといったことであれば、そういう行為はICOMの「職業倫理規程」でも、必ずしも否定されてはいない。また、世界的な広い視点で見れば、優れた芸術作品は結局どの館、どの国の宝というよりは人類全体の宝であり、人類全体で大切に共有されていけば良いとも言える。

だがしかし、ニューマンの《アンナの光》が海外企業に売却されたことに対しては痛恨の念をどうしても否定できないというのが、特に抽象表現主義に個人的に関心を持つ私の正直な気持ちである。あの作品が国内にあつたことで、ニューマン、抽象表現主義、さらにはモダンアート全体に対する我々日本人の理解がどれほど助けられ、そして今後さらに深まる可能性があつたことだろうか。DIC株式会社は、DIC川村記念美術館が《アンナの光》を核として2010年に開催したニューマン展を中心とするそれまでの文化活動が評価され、2012年に第7回西洋美術振興財団賞・文化振興賞を受賞している。それだけに、DIC株式会社には《アンナの光》売却の流れに対してもう少し持ちこたえていただきたかつた。DIC川村記念美術館には他に、マーク・ロスコなどの極めて貴重なコレクションもある。ニューマンの件が引き金となつてさらなる流出が起らないことを、日本の一美術館人として切に願う。

もとより私自身をはじめ部外者は、私立美術館のコレクション売却に対して口をはさむ権利のある

立場にない。たとえばコレクションを一部売却しなければもはやその館自体の運営がどうにも立ちいかないといった場合にはなおさらだろう\*。しかし、日本の美術館人たちや美術館関係組織がニューマン作品の海外流出について結局誰も大きな声を出さなかったということになれば、それはそれであるとで振り返った時にどんなものだろうかと思ひ、今回本誌の誌面をお借りして、個人的に考えるところを書かせていただいた。私の主張の各部分について、さまざまな立場から異論や反論があることはもちろん想定している。むしろ私が最終的に望むのは、ニューマンの《アンナの光》という特定の件に限らず、その前からすでに起こってきている日本の美術館の重要なコレクションの売却という問題について、一部の美術関係者たちの間での茶飲み話ではなく、きちんとした文化的議論が社会的に多方面からなされていくことである。今回の本誌への私の投稿がその新たな一つのきっかけに少しでもなればという思いをもって、この拙文を終えさせていただきます。

\*ただし、「日本経済新聞」2013年12月19日電子版の大鐘進之祐氏の記事によれば、DIC株式会社はニューマン作品売却はこのケースには該当しないようである。

## 06 言葉を磨いて外へ —イギリスのミュージアム・エデュケーションの現在

2014年4月、ブリテイッシュ・カウンシルのお誘いで「日英エデュケーター交流プログラム」に参加した。イギリスの文化政策の概略をおさえつつ、イングランドに限定してミュージアムの教育プログラムの動向を見聞する1週間の研修である。個々の事例をあれこれ知ること自体が目的ではない。数年前に政権交代とオリンピックを経て緊縮財政を展開し、文化予算の削減も著しい今のイギリスで、文化機関がどのように活路を開こうとしているかを、「教育」という切り口から見せてもらったのだと感じている。とりわけ有益だったのは、テートやV&Aといったロンドンの大規模館だけでなく、地方都市マンチェスターやリヴァプールのミュージアムの動きを知ることができた点である。

参加メンバーは金沢・東京・高知の美術館で教育普及活動に携わる学芸員8名、その我々が一様に感心したのは、会う人がみな実に見事なプレゼンテーションをする点だった。私自身は2006年にも同種の研修に参加しているが、その時と比較しても、館のミッションに始まり、教育プログラムの対象、狙い、方法などを、トップから現場の人間に至る誰もがくつきりと輪郭のある言葉に落とし込んでいた。活動を評価し成果をアピールする魅力的な資料づくりにも余念がない。それが予算の獲得を左右するからだといえは身もふたもないが、大規模館の場合は評価の専門スタッフを雇うほど力を注いでいるのは事実である。

地域社会に目を向けるプログラムでは、学校に対応するのはもちろんのこと、社会的・経済的・文化的に排除されやすい層―障がい者や貧困層や移民、無職の若者、乳幼児のいる家庭、およびこれらの条件が重複する人々にアプローチすることはもはや当たり前、という風情であった。その方法は、

### 塚田美紀

Miki Tsukada (世田谷美術館)



マンチェスター・アート・ギャラリーが高齢の認知症患者のために作ったオブジェ・ボックス。想像力を刺激する、用途不明の不思議なオブジェが多数収納されている。  
撮影：半澤紀恵

ピクニックやDJイベントを開いて大勢の人を呼びこむ軽めものから、芸術家が地域に向向いて少人数グループと対話を重ねる、地道でしつかりしたものでさまざまである。ちなみにこの国では、ミュージアムは教育に力を入れ、社会的排除に取り組み、地域経済の活性化にも貢献すべしとの指針が、90年代末のブレア労働党政権下で新設された文化・メディア・スポーツ省から出ている。取り組まねば予算を配分しないという文脈における提示であったにせよ、ともかく、この20年弱で定着した感はある。

そして今回の研修でわかったのは、近年では「高齢者」が、排除されやすい人々のカテゴリーとしてミュージアムの視野に入ったことである。ロンドンでの高齢者プログラムも紹介されたが、何と云っても迫力があつたのは、10年ほど前に「高齢者に優しい都市」宣言を出したマンチェスターや、同じ頃から高齢の来館者向けプログラムを開発してきたリヴァプールでの事例紹介だ。認知症患者を含む高齢者に直接向き合うプログラムを館の内外で実施しているのに加え、コレクションの画像を使った無料のアプリを開発して幅広いユーザーに資するようにし、さらに館内では医師、あるいは老人ホームの介護職員むけの研修を行うようにもなつて、その参加申し込みが絶えないのだという。人件費も含む研修の事業予算は、個々の病院や公的医療部門から引き出しているそうである。

「高齢の方々の記憶を共有し、彼らがアイデンティティを確認して孤立しないようにするのが我々の使命です」――担当者らの堂々たるプレゼンテーションは、未曾有の超高齢化社会（それはまた未曾有の格差・分断社会でもある）において、多様な文化や芸術の場であるミュージアムが担いうる役割についての強い確信に裏打ちされていた。と同時に、それは医療や介護といった異業種の人々を納得させ、現実的に資金を引き出すべく周到に練られたものでもある。「念のために言つと、文化に十分な予算がついたことは今も昔も一度もないのよ。文化のパイはしょせん小さい。でも福祉や医療のパイが大きいのなら、そつちに『うふふ、こんにちは』と寄つていくしかないでしょう？」と、凄みのある笑顔を見せたのは、リヴァプールのワールド・ミュージアムの教育部門トップだった。社会的排除への取り組みを明快にプログラム化し、外部資金を巧みに獲得して成果もアピールする彼らの語りは、ソー



リヴァプールのワールド・ミュージアムがつくったバックバック「私が小さかったとき」。高齢者と幼い子どもが館内を回りながら、記憶を共有するための小道具が入っている。撮影：白木栄世

シャル・ビジネスに携わる人々の言語に肌合いが近いともいえようか。ともかく、老いゆく地方都市の文化機関に身を置く彼らのしたたかさは筋金入りである。だがその筋金を支えるのは、あくまで「記憶の共有」というミュージアムの核心をなす価値であり、それを切り崩すまいとの決意が常に表明されていることには、留意したい。

ミュージアムに関する指針が出る以前の80年代、経済低迷へのテコ入れとしてサッチャー保守党政権が断行した公共部門の苛烈な予算カットのなか、ミュージアムで人員削減の憂き目に遭いやすかつたのは教育部門だった。その後指針が出たところで潤沢な予算がつくわけでもなく、資金調達は今やますます大きな課題である。こうした状況下、かの国の教育部門の関係者は、その立場の脆弱さを自覚するゆえに、自らの仕事の意味を伝える言葉を磨きえたのだとも見える。よその領域に出かけて文化や芸術を語らざるをえないことが彼らの言葉を鍛え、結果として多様な人々を巻き込んだ。他者と出会って言葉を磨く、それは自らの専門性と責任を再発見する道のりでもあつたはずである。

高齢者向けのプログラムは、エデュケーター個人の関心から始まったことが多いとも聞いた。どんなプログラムであれ、ふとしたきっかけで、またはやむにやまねず、ある個人がミュージアムの片隅で何かを試してみたとき、たぶんその現場に言葉はまだ生まれていなかっただろう。だがその人はやがて語る言葉を見出し、地道に磨いて投げかけたのである。さて、翻つて我々はどれほど自らの言葉を鍛え、出かけているだろうか。研修メンバーは帰国後、それぞれの現場で、あるいは今後ともつくくるであろう新しい場で、我々自身の言葉をあらためて投げるための準備を、わくわくしながら始めたところである。