

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

F-02

博物館法検討委員会中間報告「美術館基準（案）」の顛末

元福島県立美術館 酒井哲朗

F-04

「博物館倫理規程に関する調査研究報告書」についての報告

原美術館 安田篤生

F-07

「東日本大震災発生から、一年を振り返る」

リアス・アーク美術館 山内宏泰

F-10

陸前高田市立広田中学校で被災した4点の作品

三重県立美術館 田中善明

F-12

ポロック展を終えて

愛知県美術館 大島徹也

F-15

「的世界」で考えたこと

東京ステーションギャラリー 成相 肇

F-17

「地方」の光と影

京都国立近代美術館 平井章一

F-20

個人美術館としての活動の広がり

— 本田金次郎美術館と「北海道銀行コレクション」

本田金次郎美術館 岡部 卓

01 博物館法検討委員会中間報告

「美術館基準（案）」の顛末

（元福島県立美術館）
酒井哲朗

「美術館基準（案）」は、2000年6月9日島根県立美術館で開催された全国美術館会議第49回総会に提出され、特別フォーラムが開かれた。今は亡き中山公男会長（群馬県立近代美術館）の時である。博物館法改正が取り沙汰されていた1997年に、全国美術館会議は、美術館の立場から何らかの提言をすべきであるという問題意識で、同年1月の理事会で、博物館法検討委員会を発足させた。この時は藤田慎一郎会長（大原美術館）であった。委員会の構成は次のとおりである。

座長は中山公男副会長。委員は陰里鐵郎（横浜美術館）、徳川義宣（徳川美術館）、原俊夫（原美術館）、渡邊妙子（佐野美術館）、浅野徹（愛知県美術館）、酒井哲朗（三重県立美術館）、安永幸一（福岡市美術館）、雪山行二（国立西洋美術館）、清水敏男（水戸芸術館現代美術センター）、事務局の三宅康平（大原美術館）、貝塚健（ブリヂストン美術館）の諸氏であった。

委員会は翌年にかけて5回開かれたが、議論は学芸員の資格認定や養成の問題が焦点となり、意見は分かれた。さらに、多様な現場の学芸責任者の意見を聞くべく、1998年2月博物館法検討小委員会を設置した。構成メンバーは後小路雅弘（福岡アジア美術館）、逢坂恵理子（水戸芸術館現代美術センター）、大嶋貴明（宮城県美術館）、貝塚健、田中千秋（ブリヂストン美術館）、千田敬一（碌山美術館）、富迫美幸（都城市立美術館）、名児耶明（五島美術館）、平澤広（萬鐵五郎記念美術館）、広本伸幸（川村記念美術館）、水谷長志（東京国立近代美術館）、弓場紀知（出光美術館）、吉原美恵子（徳島県立近代美術館）ら13人であった。

小委員会は相互に連絡を取りながら、3回の会合を開き、1999年6月に報告書を提出

した。報告は、それぞれの美術館が置かれている環境や状況の中で、学芸の問題はガヴァナンスやマネージメントが深くかわるため、「個別の問題点よりも理念的原理的に美術館をとらえ、かつ美術館が自立してそのあり方を形成する必要性」が、「少なくとも問題当事者として解決していくため」に生じていると指摘し、さらなる検討と成文化を要望した。9月22日に開かれた第6回博物館法検討委員会は、小委員会代表と合同で開かれ、中山会長は、法改正ではなく、日本の美術館独自の憲章のようなたちで報告書を作成する方向が望ましいとの見解を示し、作業部会が中間報告を次の総会に提出することになった。

作業部会は、検討委員会の酒井と雪山、小委員会の名児耶、広本、大嶋、貝塚によって構成された。作業部会は美術館のあるべき基準を設定すべく、そのために美術館に関して考えられるすべての問題を取り上げた美術館原論というべきものを作成し、憲章や倫理綱領はそこから抽出すればよいと考えた。博物館検討委員会で提起された問題を整理して小委員会で作成された「検討のフレーム案」を基に、大嶋が基準案の原案をつくり、逐条的に検討するという方法をとった。

作業部会は5回開かれたが、原案の実質的検討は総会直前の4月から5月にかけての1ヶ月間の3回の会合で行われた。用語の定義や概念規定の明確さを重視したため生硬な表現になったが、基準案はたたき台としてそのまま総会に公表した。十分練り上げることができなかったのは残念であった。基準案は、その後12年間放置されている。

この項指定管理者制度の問題が緊急課題として浮上し、美術館の関心は現実的な経営論に移り、理念論は青臭い書生論として無視された観があった。設置目的、運営形態等が異なる多様な美術館が共有すべき文化的、社会的使命は何か。基準案が求めた美術館のスタンダードが、一部の小規模館から、かつての文化庁の博物館設置基準と混同され、夢物語のように思われたのも意外であった。

近年、美術館間の格差が広がり、公立美術館は地方財政の悪化によって、存立の基盤が揺らいでいる。このような時にこそ、美術館が果たすべき文化的、社会的役割を明確にし、各自

その責任を果たすべきであろう。思想や言論の統制を経験して倫理綱領を定めた図書館と違って、日本の美術館の歴史は浅い。日本の文化の問題として、全国美術館会議は、憲章であれ倫理綱領であれ、基準を策定するべくいまその役割を果たす時がきていると思われる。

(所属、役職は全て当時)

この原稿は福島県立美術館館長の酒井哲朗氏より在任中に寄稿の申し出をいただき、きわめてタイムリーな話題であったため、編集部よりあらためて原稿を依頼したものである。酒井氏は本年3月付で福島県立美術館を退職されている。(編集部註)

02 「博物館倫理規程に関する調査研究報告書」 についての報告

安田篤生 (原美術館)

今回、このような文章を寄稿することになったのは、文部科学省が平成21・22年度に(財)日本博物館協会(以下「日博協」)へ委託して実施した「博物館倫理規程に関する調査研究」の委員に私が名を連ねたことによる。その成果は平成21・22年度それぞれ日博協から報告書としてまとめられ、「結論」にあたる22年度の報告書は、文部科学省のウェブサイトでPDF版が閲覧可能である。また、紙媒体での同じ報告書は、21年度版・22年度版のいずれも、日博協加盟の美術館へは必ず日博協から送付されているはずなので、今一度書庫を探していただくことをお奨めする。本稿では分量的にも限りがあるので、この報告のごく基本的な部分について書くことにとどめたい。

この調査研究の背景にはいくつかの事実が存在する。まず、I C O M(国際博物館会議)が「博

博物館倫理規程」(ICOM Code of Ethics for Museums)を定めていること(初版は2001年)、そしてその存在が必ずしも周知されていないこと、また、米英仏カナダなどいくつかの国では独自に博物館倫理規程の類を定めていること、その一方で日本にはその種のものが存在しないこと、さらに言うと、日本にも博物館倫理規程が必要ではないかという意見がかねてから存在すること、などである(補足すると日本でも動物園・水族館、あるいは図書館など個別分野においてそれぞれの「倫理綱領」を定めている例が存在する)。

「ICOM Code of Ethics for Museums」の特徴は、文化・宗教・社会の異なるすべての国である程度普遍的に使えるように配慮した内容になっていると同時に、館長から警備員に至るまで、博物館の活動や運営に従事する人間すべてを対象として書かれている点にある。この「ICOM Code of Ethics for Museums」は、ICOMのウェブサイトで英語版を入手できるほか、ICOM日本委員会事務局が置かれている日博協が日本語版を作成しており、そちらもウェブサイトで入手可能である。ICOMとしては「ICOM Code of Ethics for Museums」の周知と普及を進めたい一方で、各国がそれぞれの事情に応じた博物館倫理規程を独自に制定することも望んでいる。「ICOM Code of Ethics for Museums」の原型は1970年にまとめられた「収集活動の倫理」(Ethics of Acquisition)にあるが、この存じのようにICOMでは世界的共通理念としての「博物館」を定義しており、博物館倫理規程の根底にもその理念が存在する。しかしながら、博物館が組織として動き、学芸員をはじめ博物館に携わる人間が日々働く中で、「理念」と「現実」は往々にして衝突を起こす。そして日本では近年の社会状況の変化が博物館にも影響を与えていることは皆さんもご存じのとおりである。それを踏まえたうえで、博物館倫理規程に関する調査研究委員会は、報告書にまとめたような調査研究を実施した。委員会は博物館の分野別、組織別(国公私立)のバランスも考慮し、博物館人と学識経験者の約10名で構成された。ここでは、ICOMおよび他国(米英仏カナダなど)の博物館倫理規程の内容を精査し、また、国内で制定されている類似のもの(図書館など)も調査し、あわせて博物館関係者や学識経

験者へのヒアリングも実施し、「日本版博物館倫理規程」に向けての提言をまとめた。この委員会に与えられた役割は「博物館倫理規程の作成」ではなく、それに向けた問題点の整理と提言であるので、そのようになった次第である。

基本的な論点としては、日本版博物館倫理規程は、国や地方公共団体が法令等で定める(フランスはそうだが)のではなく、米英カナダのように博物館関係者が自ら策定することが適当であろうということがひとつ。そして、歴史・美術・民俗・自然など全分野の博物館と、国公私立を問わず全組織に適用できる普遍性があることがもうひとつ。そして、「倫理規程」という日本語のややネガティブなニュアンス、つまり、束縛するような『べからず』集ではないものが望ましいということ。よりよい博物館活動がおこなわれるための「原則として守るべきもの」であり「博物館に関わる人々の行動の拠り所となるようなもの」が求められるものである、ということである。

そこで報告書では、日本学術会議の「科学者の行動規範」なども参照し、あえて「博物館倫理規程」という言葉を避け、「博物館関係者の行動規範」という名称で提言を行うこととした。ここで言う「博物館関係者」とは、学芸員だけでなく広い意味で博物館に従事する人間を前提としている。詳しくは報告書をお読みいただくしかないのだが、ここでは、ICOMの「博物館」の定義や博物館法などに準拠したうえで、最初に「博物館という『施設』『機関』(英語で言えばInstitution)とは何であるか」すなわち「博物館の原則」を10項目に整理し、それに対応する形で「博物館関係者の行動規範のための10項目」を提案している。

しかしながら、むしろ強調したいのは、倫理規程または行動規範のための提言の内容自体よりも、提言の存在そのものを周知し、普及することの重要性であり、報告書も今後の課題としてそこに言及している。例えば日博協がこの提言を参照して「日本版博物館倫理規程」を制定するにしても、加盟館(の職員)が知らないままでは問題がある。実際、平成22年秋の日博協全国大会ではこれをテーマにしたパネルディスカッションが行われた。とはいっても、実際のところ美術館関係者は全国美術館会議のほうに熱心で、それほど日博協全国大会に参加しないのが実情

である。美術館に限らず、同じ分野（館種）同志のほうで積極的に交流するのはある程度致し方ないことではある。これは委員会でも懸念したこと、したがって調査研究の過程で全美事務局にもヒアリングを実施し、このテーマへの関心の共有を試みるなど、広がりをもたせる手立てを考えた。その一方で、日本の全分野の博物館に向けた倫理規程だけでなく、分野（館種）別に固有の倫理規程を模索することも否定していない。いずれにせよ、私が参加した委員会の考えとしては、結果（倫理規程的なものの作成）よりも、あるいは結果がどの方向に行くにしても、まずはそれに向けた意識の高まりと関心の共有という土壌の生成が重要と言ったことである。

拙稿をお読みになったみなさんには、とりあえずここに紹介したリンクから資料を閲覧していただければ幸いである。なお、執筆にあたって日博協に確認したところ、日博協では報告書の提案に添って、「博物館の原則」と「博物館関係者の行動規範」をこの7月に日博協として制定し、紙媒体ならびにインターネット上で周知することになったそうである。

03 「東日本大震災発生から、一年を振り返る」

（リアス・アーク美術館）
山内宏泰

リアス・アーク美術館は1994年に開館した。1995年度には日本建築学会賞を受賞するなど、当初から建築は注目されたが、数年後には《ハコモノ行政の落とし子》と見なされ、地域からは一時的に問題児扱いも受けた。館を切り盛りする学芸員としては「産んだものは責任を持つて育てなければならぬ」という強い信念を持つてひたすら戦い続けるしかない、そんな運命を背負い込んできた。

現在、館の運営母体は気仙沼市と南三陸町が構成する気仙沼・本吉地域広域行政事務組合

である。館の維持管理費については気仙沼市の教育費から捻出されているが、2006年度以降、事業費に関しては組合の基金を5年毎に切り崩し捻出している。

開館以来、館運営が経済的なプレッシャーから解放されたことは一度もない。常にギリギリの状態が徐々に悪化する。この18年間、どうすれば美術館を《生かし続ける》ことができるのか、そしてどうすれば美術館が《活きる》のか、そんなことばかり考えてきた。

2011年度は2クール目の基金切り崩し、つまり2015年度までの館運営5年計画の初年度にあたっていたが、東日本大震災によって文字通り出鼻をくじかれ、館は機能停止してしまった。施設への津波被害は免れたが、地震により大きな被害を受けた。建築学会賞を与えられた建築は実に個性的な壊れ方をし、修繕は一筋縄ではない。またそもそも運営母体である一市一町が壊滅的な被害を受けている。まちの復旧には10年以上、復興などという言葉が使用できる日はいつ来るのか。

震災直後は閉館も覚悟したが、同時にそんなことは絶対にさせないという使命感も芽生えた。開館以来、障害はたくさんあったが、それを乗り越え18年間地元と向き合ってきた美術館である。地域における存在意義や、その存在価値の高さには自信を持っている。被災した地域を再生するための拠り所として当館は必要不可欠な存在なのだ。

当館は美術館であると同時に、地域の歴史、民俗、生活文化を普及する文化施設としての顔を開館以来持ち合わせてきた。地域住民が最も誇りを持っている《食文化》を中心に据え、地域の歴史、民俗、生活文化を紐解く常設展示は地域に浸透し、これによって当館は《生かされ》、また《活かされ》てきた。「震災被災地というだけではない、気仙沼本来の姿をみんなに知ってもらうためにも、早く美術館を、常設展示を再開してほしい」、震災以後、地域住民からそのような意見をいただけたことが何よりの救いである。

当館は現在、本年2月より着工した修繕工事が継続中である。6月中には完了し、7月中旬以降の部分開館を目指している。9月には常設展示もオープンするが、完全開館は2013



2011年3月12日。気仙沼市内被災の様子。撮影：筆者



リアス・アーク美術館外観（被災前） 撮影：筆者

年度からとなる予定である。

震災発生から昨年10月まで、当館はほぼ手付かずの状態だった。復旧作業が具体的に始まったのは11月以降。しかし、学芸係としては被災社会での長期的な館運営を見据え、昨年、3月12日以降、《東日本大震災被害調査、記録活動》を行ってきた。地域唯一の専門文化施設であり、地域の歴史、民俗、生活文化を顕彰、普及してきた施設として、《津波によって破壊された地域文化の再生を支える拠点》という自覚なしに館の存続は意味をなさないだろうと考えたからである。美術館が震災被害調査記録担当という立場にあることは意外に思われるかもしれない。しかし、美術自体が地域文化、生活に属する文化的要素でしかないことを自覚すれば、地域文化を再生させる上で、今、我われに与えられた最も重要な使命は《未来のために美術館は何をするべきか》、そこを考え行動することだと感じている。

人間が生み出し、積み重ね、日々使用してきた日常的な物と芸術作品、美術作品は違うと言われるかもしれないが、我われが震災で失った精神的財産と芸術作品の間にどんな違いがあると言えるだろう。たぶんなんにも違わない。それを違うと言ってしまうえば《文化》という概念は崩壊するはずである。震災によって失われたものは物心両面に存在する。目に見える《物》に関しては復旧、再建のアクションが直後から起こっている。しかし《心》に関しては《祈り》に近いアクションしか起こっていないように感じる。祈るだけでは何も解決しない。

リアス・アーク美術館は2013年4月より「東日本大震災の記録と津波の災害史」と題した常設展示をオープンする。当館では東日本大震災被災を文化的出来事と認識している。絵画を読み解くように、自ら撮影した被害記録写真を読み解き、何が写されているのか、その精神性を語る。また彫刻作品を読み解くように、収集した被災物（一般に瓦礫と呼ばれる物）が本来持っていた意味、人とかかわり、精神性を語る。それらを資料化し常設展示とする。その活動を通して、美術館は被災した文化を再起する役割を果たす。震災から一年、現在、我われはその準備に追われている。

04 陸前高田市立広田中学校で被災した4点の作品

田中善明
（三重県立美術館）

宮古市個人宅での文化財レスキュー活動に参加させていただいた9月27日の夜、救援委員事務局の方々と一緒に食事をした。ちょうど陸前高田市立博物館被災作品の応急処置活動が終わり、後片付けや作品を岩手県立美術館へ輸送する段取りをしていたメンバーとも合流してきた。少し喉が潤ってきたころ、事務局の方に「もし、新たな救援の要請があつてその点数が少なく輸送も可能だったら当館で受け入れますよ。」と思いついたかのような口振りで話した。こうして被災地で昼間は作業をし、夜は地元のおいしいものをいただきながらお金を落として帰るのは、よいことだと思う。しかし、作業環境をととのえ人を手配するのは、実際の作業よりも大変だし、教育委員会や美術館等現地の関係者の負担も大きい。盛岡での作業施設は、交通の便は良いものの、長らく利用されてこなかったほとんど廃屋状態のところに電気や水を通し、作業用の仮設の蛍光灯まである学芸員が器用にも配線設置した。作業員を集め、彼らに情報を伝え、事務局に連絡する段取りもメールと電話を駆使して見事にこなした。その苦労を思つての発言であった。

しばらくして、そんな提言のことも忘れていた頃、広田中学校で津波被害を受けた作品4点を三重で引き取って作業してくれないかというお話をいただいた。しかも、それを応急処置ではなく、展示に耐えられる状態に回復できれば花巻市の萬鉄五郎記念美術館で保管してくださいということになった。

美術館内での作業であれば、セキュリティや電気、ガス、水道、トイレなどの問題がない。修復作業に必要な人員として見込んだのが、県内で美術館教育に関心を持つ教員の集まりで



変形修正作業中の作品



クリーニング作業中



2012年3月23日、気仙沼市内。被災現場に放置されたクマのぬいぐるみ。持ち主にとっては心の友だったかもしれない。撮影：筆者

VOL.2



2011年6月1日。気仙沼市内被災家屋。被災した家屋に住人が書き込んだ感謝の言葉。「LOVE、ありがとう」世間ではこれを瓦礫と呼ぶ。撮影：筆者



2011年4月5日。気仙沼市内、筆者自宅付近の様子。筆者自宅は跡形もなく破壊された。撮影：筆者

あるJAMM研究会、そして当館ボランティア等で、いずれも快諾してくれた。さらに岐阜県美術館の学芸員2名も忙しい合間を縫って手伝ってくれることとなりほぼ条件が整った。作品は合計4点で、60号〜300号大の油絵。うち2点はわずかに海水に浸かった程度であったが、300号大の油絵は下から60cmのところまで泥水の線が残り、しぶきの当たったところを中心にカビが繁殖、残りの150号の作品はすべて海水に浸かり半分が木枠から外れてキャンバスがかなり縮んでいた。これらは救出後、陸前高田市内の閉校した小学校で燻蒸作業を終えたのも当館に運ばれたが、海水による湿り気と砂混じりの泥は残ったままであった。

本格的な作業は今年の2月5日から開始した。それに先だって修復に必要な材料の調達と救援委員会への申請、そしてどの日に誰が何時から手伝ってくれるのかを調整したが予想以上に面倒な作業であった。改めてこれまでの石巻文化センターや陸前高田市立博物館救援活動の段取りをされた方々の苦勞が偲ばれた。

さて、実際の作業はというと、油絵具等の接着力を著しく低下させてまで海水の塩分を完全に取り除く必要はないし、無理だと最初から決めていた。幸いにも3点は制作後30年以内の新しい作品であったので、キャンバスや絵具に柔軟性があり、キャンバスから木枠をすべて取り外し、泥を刷毛と掃除機で取り除きアルコールを含ませたティッシュでクリーニングするなど少々手荒な処置をしても大丈夫であった。人海戦術により2月中に3点の作品の修復が終了、海水にすべて浸かり大きく縮んだ150号の残りの1点は、昭和5年に描かれすでに柔軟性がなく、絵具の固着力が極めて弱いため、現在も徐々に引き伸ばして変形を修正する作業が続いている。聞くところによると、この作品の作者畠山三朗氏は昭和8年に31歳で亡くなったが若いころ岡田三郎助の門下生であったという。つい最近まで藤島武二と岡田三郎助の二人展を担当していた身としては、これも何かの縁かもしれないと思った。

災害発生以来、自分にはいったい何ができるのか、皆が問い続け行動された。一方で東海・

東南海・南海地震の被害想定地域の人間にとっては、次は自分たちが危ないと心穏やかでない。そのような状況で、今回の作品の受け入れは、むしろ自分にできる仕事を与えてもらった喜びがある。甚大な災害のなかで、たった4点の作品修復に関わっているだけのことで、三重県内では震災直後に自腹で被災地へ燃料を運びつづけたたり船を寄付したりする人がいたが、そんな人たちとくらべるとささやかな支援であり、できれば話題にもならないことを願った。ところが、三重県に本社支局のある新聞社やテレビ局ほぼ全社が取材に訪れ、各社とも大きく取り上げた。おそらく震災に関する話題が少なくなってきたことで相対的にこの活動が浮上してしまったのだと思う。美術館では展覧会以外にも重要な任務があることをわかっていただけることはありがたいが、誰も好きで被災したわけではないのに、この話題により自分が目立ってしまうことに大きな違和感を覚えてしまった。

05 ポロック展を終えて

「生誕100年 ジャクソン・ポロック展」
愛知県美術館 2011年11月11日〜2012年1月22日
東京国立近代美術館 2012年2月10日〜5月6日

大島徹也 (愛知県美術館)

ジャクソン・ポロック(1912-56)の作品が日本で初めて展示されたのは1951年のことだった。その時やってきた彼の絶頂期の二作品《ナンバー11、1949》と《ナンバー7、1950》〔図版参照〕は、当時の美術界に大きな衝撃を与えた。そこから我が国のポロック受容が実質的に始まったと言える。それからちょうど60年後の2011年からその翌年にかけて、私たちはポロックの展覧会を開催した。

今回のポロック展を企画するにあたっては、次の二つの大きな意図があった。まず第一に、ポロックの日本初回展を開くこと。これまで画廊等での小規模なポロック展はいくつか



ポロック展会場入口(愛知県美術館)

開催されているが、その作家の初期から晩期までを包括的に扱った回顧展は、この国では一つとして実現されていなかったのだ。そして二つ目に、その日本初のポロック回顧展を作家生誕100年のタイミングで行うこと。巨匠であれば、生誕100年記念回顧展は、母国など縁の深い国のどこかの美術館がきちんと企画開催するものだが、ポロックについては、フタを開けてみれば母国アメリカでも、またヨーロッパでも、そういう展覧会は様々な事情から結局一つも行われなかった。だからこそ私たちのポロック展が計画通り実現できたのであるが、欧米の大きな美術館がもし同じように動いていたら、私たちは企画内容の大幅な修正を迫られるか、最悪の場合、企画取り下げの憂き目に会うところだった。——いや、実のところ競合企画は少なくとも一つあった。スペインの某美術館が、私たちと同じ年にポロックの個展を開催すべく準備を進めていたのだ。しかし、私たちの方が先にキー作品をいくつか確保していたことなどから、スペインのその企画は延期になり、そして最終的にキャンセルになった。

スペインの競合企画をかわしたあとも、見えないところで別の同様の企画が動いているかもしれないという恐れは当然あった。しかし、私たちもその後には引けないところまで来てしまっており、とにかく前進あるのみで頑張ったのだが、そんな私たちを後押ししてくれたのが、日本政府による美術品補償制度だった。この制度の実現は全国美術館会議の悲願であったが、その施行が幸運にも私たちのポロック展に間に合ってくれ、「生誕100年ジャクソン・ポロック展」が、もう一つの展覧会とともに同制度適用第一号となったのだ。これによって保険料の負担が大きく軽減され、その分を海外作品の追加借用の経費に回すなどして、展覧会内容をより充実させることができた。今後この制度が、我々美術館学芸員が日々の地道な調査研究をもとに一から丹念に作り上げていく展覧会をサポートするものとして機能し続けてほしいと強く願う。そして我々の方は、その恩恵を無駄にすることのないよう、いつそう真摯に展覧会企画に取り組んでいくことが求められよう。その相互作用によって、日本の美術館力は大きく向上していくはずである。

「生誕100年ジャクソン・ポロック展」の来場者数は愛知会場4万2531人、東京会場12万5961人と、残念ながらいずれも期待した数字には届かなかったが、日本初のポロック回顧展、そして世界で唯一の生誕100年記念ポロック回顧展としてこの展覧会をきちんと実現できたことに、まずは大きな意義を見出したい。そしてそれと関連して、私が今回のポロック展を企画するにあたって一つ強く意識したことがある。それは、美大生・芸大生を含む若い世代のアーティストたちにぜひこの展覧会を見てもらいたいということであった。アーティストに限らず我々学芸員でも、若き日の自分に大きなインパクトを与えた思い出の展覧会というもの、一つや二つあるだろう。もし今回のポロック展が、かつて60年前に彼の二作品が日本に初めてやってきた時のように、未来の一流アーティストたちに何かしらの有意義な影響を与えることができたとしたら、それは美術館学芸員として無上の喜びである。

今回の展覧会によって、実作品を通してポロックの全体像を把握する機会が初めて得られたことで日本のポロック受容は次のステージに入ったと、私たちはいま確かに感じている。44年後の2056年にはポロック没後100年がやってくる。それまで生きていれば、その時私は83歳になっている。現役最高齢キュレーターとして「没後100年ジャクソン・ポロック展」を企画するのを人生最後の目標にしようと思っているが、そのような冗談半分、本気半分の個人的願望はさておき、今後我が国においてジャクソン・ポロックの芸術が改めてどのように受け入れられ、解釈され、反応を引き起こしていくのか、それをこれからしばらくの間、楽しみに見守ってゆきたい。

【付記】

この展覧会の実現にあたっては、酒井忠康氏、市川政憲氏、藤枝晃雄氏、牧野研一郎氏、村上博哉氏はじめ、多くの方々のご助力をいただきました。この場をお借りして、謝意を表明させていただきます。



ポロック展展示風景(愛知県美術館)
左から《ナンバー11、1949》(インディアナ大学美術館)、《ナンバー7、1950》(ニューヨーク近代美術館)、《ナンバー9、1950》(セゾン現代美術館)

06 「的世界」で考えたこと

「石子順三的世界—美術発・マンガ経由・キツチュ行」
府中市美術館 2011年12月10日〜2012年2月26日

（東京ステーションギャラリー）

成相壁

一人の評論家をテーマとし、出展内容の三分の二が非フライングアートという物珍しさもあってか、「石子順三的世界—美術発・マンガ経由・キツチュ行」は大いに話題にしていた。とりわけ図録は好評で（展示本体を抜きに図録だけが評判なのは悲しいのだが）、終了後も各所から関連の講演執筆を依頼されるのは光栄なことである。*

しかしながら、はたして石子順三という人物は何を成し遂げ、石子以前と以降とでは何が変わったのか、と問われると——じつさい僕は幾度かそのように問われ、そのように問うツイートを見かけたりもした——情けないことというべきか、実のところ、たいへんに答えづらいのである。

石子順三。1928年生まれ、1977年没。60年代特有の晦渋な言説の影響をもろに受けてやたら概念化を急ぐまわりくどい美術評論を書き、他に先駆けてマンガ評論の分野を開拓しつつも作者への思い入れに流されて多くは過剰な文学的解釈に陥り、またキツチュなる新概念の紹介者となりながらも結局は傍観者としてその本体に迫ることができないままに、ほぼ10年の短い活動を残して世を去った評論家——調べに調べ上げた愛着あるこの人を貶めるつもりなどむろんないが、冷静に記せばこれくらいの評が妥当ではなからうか。

旧友たちが口々に「生き急いだ」と述懐するそのおそろべき量の執筆を仔細に見れば、秀でたところはあるのだ。マンガやアニメへの着目とその変化に対する反応の速さとか、いわゆる「千円札裁判」の弁護側に投げかけた独自の批判の説得力とか、キツチュの個々の現われに対する分析にときおり強烈に輝く鋭さだとか。しかし総体を見通して際立った業績というものは、な

い。そして僕は、それ以上に石子さんを祭り上げようとも思わないのである。

2000年代に入って、一部では石子再評価の動きが沸き起こっていた。それは「もの派」に関連付けられた評価であったのだが、石子さんの活動のぐくぐくわすかな部分を取り出して——しかも石子さんの意図を必ずしも反映しない形で——世界的な評価を得たムーブメントに接続させようとする試みにはどうしても無理があるように思われた。それは結局ヘゲモニー争いに終わるのではないか。「浮世舞台の花道は 表もあれば裏もある 花と咲く身に歌あれば 咲かぬ花にも歌ひとつ」（『演歌の花道』）なわけで、何でも表舞台に引張り出すのは野暮というものの、裏には裏の滋味がある。良い展覧会の中身がすべて名作名作家とは限るまいし、名作を集め名人の足跡を辿ることが名展覧会の保証になるわけでもない。居直るのではなくむやみな修正を行うのでもなく、なんとか裏道の暗がりをもそのままに、表も裏もひっくり返して舞台全体を楽しみ考えることはできないものだろうか。それが、「石子順三的世界」の根にある考え方であった。

じゃあ、そもそもどうして石子順三か。なぜならそれは、少なくとも美術に関わる人物の中でただ一人彼こそが、戦後の日本が経験した一種異様な近代化を最もストレートに体現していたのだという確信があったからだ。石子さんの姿を借りれば、その近代化の中心を占める、比類なき賑やかさと魅惑を放つ60年代という舞台をパノラミックに見渡せるはずだ、そのように考えた。

50年代前半に大学時代を過ごした石子さんは、共産主義を経由して美術に関心を抱いた。高度成長の波にざぶざぶと洗われて既存のさまざまな共同体がみるみる崩れていく様に、彼はきわめて敏感であった。テレビ、週刊誌、展覧会、劇場といったメディアの整備にも促されて、美術なら美術が、マンガならマンガがそれぞれ固有の足場を固めていく。美術論、マンガ論、演劇論、映画論、果ては文学・音楽・経済・信仰などおそろしく多彩な文化の底流を「庶民」の軸でまとめあげようとした晩年のキツチュ論に至るまで、石子さんは目にしたことごとくと



「石子順三的世界—美術発・マンガ経由・キツチュ行」チラシ
（つげ義春『ねじ式』、題字：赤瀬川原平）



石子順三 1970年
撮影：堀川紀夫

取っ組み合った。結果から見れば彼のキャパシティを越える作業であり、焦点は分散してしまった。いや彼は一カ所に安住することができなかったのだ。どこかに留まって個別に自律の深まりに向かうことそのものが、彼の批判対象、すなわち「近代」であったから。制度論にこだわりすぎる癖も禍いして、軽やかに横断するどころか混濁した流れに翻弄される形で、石子さんはそのまま舞台裏へと追いやられていった。あまりにまじめ過ぎた野次馬、と僕は書いた。だが一方でその翻弄のされ方は、彼が誰よりも近代化の波と真つ当に向き合った証しでもあった。石子さんの不器用は重要な不器用である。廃れ行く数々の表象に寄り添った石子さんは、古い、懐かしいといった言葉で自身の下層に溜まった澱みの忘却に勤しむ近代の欺瞞を、身を以て示したように思えてならない。ジャンル間、あるいは個人間で広がって行く亀裂に危機感を抱きながらついに方法を持ち得なかった石子さんの苦悩は、今日なお再考に値するはずである。わかりやすい枠組みに収めることでその苦悩をむしろ隠すことになってしまった展示は満足には遠い出来であったが、この先自分のやるべき仕事はいくらかつかめた気がしている。

※なお、「石子順造的世界―美術発・マンガ経由・キツチュ行」は府中市美術館にて2011年末から本年初頭にかけて企画した展覧会だが、筆者は会期終了後の4月より、東京ステーションギャラリーに職場を移した。

07「地方」の光と影

「坪内晃幸展―追ひ求めた『具体』」
町立久万美術館 2011年10月1日～11月27日

（京都国立近代美術館）
平井章一

坪内晃幸（1927―2005年）は、戦後日本を代表する抽象美術グループ、具体美術協会（「具体」）の会員だった。1957年に参加し1972年の解散まで在籍したから、

1955年から始まった「具体」の活動のほとんどの関わったといえる。しかし、今日「具体」について語られるとき、坪内の名が必ず出てくるかといえばそうではない。それには、いくつかの坪内ならではの理由があると思う。

「具体」といえば、インスタレーションやパフォーマンス、テクノロジー・アートなどの先駆者というイメージがある。実際、「具体」にあつては、リーダーの吉原治良が掲げた「これまでにないものを創れ」というモットーのもと、従来の絵画や彫刻の概念を超えた作品が数多く生み出されたが、坪内は一貫して絵画に取り組み続けた。また、愛媛の松山在住者であった坪内は、阪神地域（大阪・神戸の二大都市とその間の地域）の在住者で構成されていた「具体」のなかで、のちに高知の高崎元尚が参加するまで、長く唯一の圏外在住者であった。具体美術展や新作展などのグループの催しには毎回出品したが、例会などの恒常的な交わりにはなかなか参加できなかった。つまり坪内は、早くに「具体」の会員になりながら、その活動の中心的な流れや中心的な場所から、終始離れたところに位置した人だった。

坪内が「具体」に参加したきっかけも独特だ。坪内は、吉原が『芸術新潮』の1956年12月号で発表した「具体美術宣言」を読み衝撃を受け、吉原に手紙と自作を送る。それを機に文通が始まり、吉原から「具体」に誘われる。他の初期の会員の多くが、吉原に作品の独創性、革新性、質や強度を評価され、「具体」に参加したのに対し、坪内は芸術論から「具体」の活動に入っていたのだった。この自身が信じる表現を黙々と追及する性格、阪神間との物理的な距離、そして理論的な志向性が、「具体」の華々しい活動に隠れた観のある坪内を、実はもつとも「具体」らしい『「具体」主義者』にしたのではないか。今回の坪内の回顧展は、私にそうした思いを強く抱かせるものだった。

会場に展示されていたのは、大きく分けて「具体」期の作品と「具体」解散後の代表作といえる道路標示をモチーフにした作品、そしてメール・アートの数々である。道路標示のシリーズは、通勤途上にあつた制限速度40キロを示す道路標示を、毎年定点観測的に撮影し、それ



「坪内晃幸」展の会場風景 町立久万美術館

をNECOプリントで大きく作品化したものである。坪内は、アスファルトの上に描かれた道路標示が日々の無数の車の通過によりかすれ、変形していく様子を、吉原の「具体美術宣言」と結びつけ、「具体」の芸術観がそこに具体化されていると考えた。道路標示という人為的なイメージ。それを人間精神のメタファーに見立てるならば、物質Ⅱアスファルトと合体し、互いにその存在を主張しあうかのように1年ごとに表情を変える様子は、「具体美術宣言」がいう「人間精神と物質とが、対立したまま、握手している」状況、すなわち「具体」における作品にはかならなかった。坪内が1972年に発表した宣言文で、「日本国内の道路の規制標識のうち、速度制限40kmの道路標識と道路標示はすべて作品であります」といった意味は、まさにそこにある。

1990年代から2005年に亡くなるまで取り組み続けた廃品を使ったメール・アートもまた、郵便というコミュニケーション・ツールを活用し、固定の場所にいながらにして世界中の作家と芸術的な交流を図るという行為自体は、もとをたどれば「具体」の初期の機関誌で試みられたものだった。坪内の作家としての歩みは、20代の「具体美術宣言」との出会いを原点に、当時の「具体」が提起した精神と物質との関係性や新しいコミュニケーションの可能性を、母体である「具体」がその問題から遠ざかり、さらには解散して後も、ただひたすらに、生真面目に問い続けた歩みであった。言葉を換えればそれは、まさに展覧会のタイトルが示すところ、「具体」の本質を「追求めた」半世紀であったといえよう。

しかし、ここでもうひとつの点を指摘しておきたい。それは坪内がそうした表現において、道路標識や廃品、郵便といった匿名性、普遍性、日常性にこだわったという点だ。このことは、芸術と社会という観点からこれまでもさまざまに議論されてきたが、私はそこに、「地方」の作家としての坪内の意思を見て取りたいと思う。坪内は、関西の「具体」を主流として意識し続けたがゆえに、自らの「地方」性を常に自覚せざるを得なかった。普遍性をもった日常的なモチーフは、最新の情報が届きにくい「地方」にあつて時流にとらわれず独自の表現を確立す

るための、意識的な選択だったのかもしれない。一方でそれは、「地方」にあつても芸術はいくらでも可能であるという、彼なりの表明であつたとも受け取れる。ありふれた風景や日常的なオブジェからでも表現を生むことができ、郵便という簡便な方法で世界とひとつになれるのだから。

主流から離れていたからこそ成し遂げられた初期「具体」の芸術観の継承と純化。その裏側にある「地方」という宿命、そこで表現活動が続けることの困難や哀しみ、そしてプライド。坪内の芸術性は、この表裏が一体となって構築されたものではなかっただろうか。その意味で、今回の回顧展は、坪内の生き様を通じ、「地方」のいわば光と影に深く思いを至らせる場にもなった。

08 個人美術館としての活動の広がり

―木田金次郎美術館と「北海道銀行コレクション」―

北海道の日本海側、岩内町にある木田金次郎美術館は、この町に生まれ育ち、生涯離れることなく描き続けた画家・木田金次郎（1893-1962）の作品を収蔵・展示する美術館で、1994年に開館した。木田は有島武郎の小説『生れ出づる悩み』の主人公のモデルとなったことで知られている。

独学で、美術団体と距離をおいていた木田。長らく「孤高の画家」と称されてきたが、開館以降に収蔵された作品をはじめ、新たな作品との出会いを重ねるにしたがつて、木田が美術の枠を超えた幅広い分野での人物交流を重ねていたことが次第に明らかになり、その交流の様子の子のいくつかを展覧会として紹介する機会を得た。

岡部卓

（木田金次郎美術館）



木田金次郎美術館で開催した「北海道銀行コレクション展」
(2011年6月30日～10月16日)



「坪内晃幸」展の会場風景 町立久万美術館

例えば、日本民俗学において柳田国男の伴走者として、全国の研究者の組織化に尽力した鳥取出身の橋浦泰雄（1888-1979）は、木田の漁師時代の見聞がきっかけで民俗調査に関心をもつに至った（『橋浦泰雄―旅への導き』2007年）。また、フランク・ロイド・ライトに師事し、帝国ホテル建設に携わった田上義也（1899-1991）は、来道直後に木田と関わったことが、北海道で北方建築を目指すきっかけとなった（『田上義也―北方建築の種』2010年）。これらの交流を「木田金次郎の交流圏」という大きなテーマをもって紹介することができた。

同様に紹介した人物の中に、北海道銀行初代頭取・島本融（1904-1976）がいる。京都出身の大蔵官僚だった島本が、戦後新設された銀行の指揮をとるために赴任した北海道で、地域に根差した作家として最初に出会ったのが木田であった。木田への支援にはじまる、島本の北海道文化への共感と支援は、道立美術館の設立運動へも発展した。

ふたりの縁を現在に引き継ぐ形で、木田金次郎美術館は北海道銀行と共催で3回にわたり展覧会を開催した。いずれも両者の周年事業として開催したものだが、2011年には北海道銀行創立60周年記念として「北海道銀行コレクション展」を岩内で開催した（6月30日-10月16日）。銀行側の全面的な協力のもと、木田を核とし、北海道出身作家（岩橋英遠や上野山清貢など）、北海道と関わりをもつ中央で活躍した作家たち（野口彌太郎や児島善三郎など）による絵画、銀行本店を飾るレリーフ作品（本郷新・山内壮夫・佐藤忠良による）の下絵や彫刻、さらには版画（北岡文雄や浜口陽三など）といった、多彩な作品群が、はじめて銀行を離れ、人口1万4千人の町で披露された。

岩内での展覧会に続き、北海道銀行は札幌の北海道立近代美術館を会場に展覧会を開催、実行委員や会場スタッフとして、改修工事で臨時休館中の木田金次郎美術館スタッフが関わった。この「北海道銀行コレクション」（2012年2月3日-26日）は、岩内で展示した作品に加え、道銀文化財団の奨励賞を受賞した現役作家にいたる幅広い作家層で構成された。入場無料というこ

ともあり、交通の便が悪い岩内よりもはるかに多くの来館者をみた。会場には、60年分の銀行カレンダーも一堂に展示されるなど、企業コレクションの姿が道民に親しみをもって受け入れられ、木田作品も広く知られる機会となった。小さな町の個人美術館では、普段経験することができない事業に関わる、ことができたのは、木田金次郎との縁を出発点として立ち上がった展覧会だったからであり、個人美術館としての活動の広がりを感じる機会にもなった。

こうした事業の出発点は、作品との出会いでもある。人との出会いでもある。毎年7月に行っている「木田金次郎生誕祭」の記念講演会に、様々な分野の方に登壇いただいていることも、木田金次郎美術館の在り方への貴重なヒントとなっている。前述の橋浦泰雄や田上義也についても、札幌の抽象画家・小谷博貞氏（故人）の講演（2001年）が出発点となり、また、札幌での「北海道銀行コレクション」も、2009年に講演したドイツ文学者・池内紀氏が木田を直接知る同行OBと壇上で対話したことが、実現に向けた推進力となった。今後、未知の作品との出会いをたのしみにしながら、個人美術館としての身の丈にあった活動を積み重ねたい。

あくまでも木田金次郎、そして岩内にこだわる。それが、岩内を離れなかった画家とこの町に関わる美術の様相を発信するという、当館の在り方なのだ、あらためて今自認している。



北海道立近代美術館で開催された「北海道銀行コレクション」
(2012年2月3日～26日)