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-01
01
サステナビリティーのゆくえ
石橋財団ブリヂストン美術館　貝塚 健

F-04
02
「博物館における青少年教育」ドイツ派遣事業に参加して
東京国立近代美術館　一條彰子

F-08
03
アジア交流雑感
福岡アジア美術館　黒田雷児

F-11
04
二年後。自然と芸術、そしてレクイエム
茨城県近代美術館　市川政憲

F-15
05
日本美術を海外に紹介する ―より良い英訳を作成するためのヒント―
根津美術館　白原由起子

F-18
06
空間芸術と時間芸術の横断　プロジェクト「アート・コンプレックス」
神奈川県民ホールギャラリー　中野仁詞

01 サステナビリティーのゆくえ

貝塚健（石橋財団ブリヂストン美術館）

筆者が、全国美術館会議が「美術館基準（案）」をつくるために組織した作業部会に加わっていたのは、1999年秋から2000年春にかけてだった。具体的な文案を議論する、忘れがたい濃密な時間を過ごした。そのさなか、宮城県美術館の大嶋貴明が基準案に「サステナビリティーに関する条項を加えたい」と言い出したとき、最初はその意味が分からなかった。Sustainabilityの日本語訳が、まだ「持続可能性」に落ち着く前のことだったから、筆者の不明を恥じることはないと思う。たとえば、広井良典の『持続可能な福祉社会』が出たのは2006年7月である。

サステナビリティーの議論の要点は、まず、地球環境の持続可能性に対する美術館の責任ということだった。2012年の現在よりも、環境負荷の課題に注がれるまなざしは、心なしか当時のほうが熱かったような気がする（京都議定書が採択されたのが1997年12月だ）。具体的な文言は、「3・4・美術館の倫理」及び、「5・3・美術館の公共的側面」で、それぞれこう記された。

（文化と地球環境に関する倫理）
文化活動の場としての美術館は、地球環境へのとりかえしのつかない破壊、エネルギー負荷、あるいは環境破壊の原因となる物質の使用などに対して、倫理的責任をもたねばならない。

（環境負荷の軽減）
美術館は、文化に関わる場として、景観や環境への配慮が必要であり、環境に対する負荷を減らす努力をしなければならない。特に、不可逆的破壊、資源・エネルギーの消費に留意し、また、施設建築の建設・使用・解体廃棄の全過程にわたるライフサイクル・マネジメントに配慮する必要がある。

いうまでもなく、燻蒸剤の臭化メチル、消火剤のフロンガス、また資材の過剰な消費が念頭にあった。「解体廃棄の全過程にわたる」という箇所には、苦心の跡が滲む。応用倫理学や環境倫理学の本をあわてて読んだのも懐かしい思い出である。

だがもう一つ、より切実な、より重い「サステナビリティー」が存在した。美術館そのものの持続可能性である。作業部会に参加したものたちが一様に抱えていた不安は、美術館が永遠に続く保証などどこにもないことにあった。それほど美術館の基盤は弱いものに思えたのだ。1990年代の「デパート美術館」の相次ぐ撤退は、当時、まだ生々しい記憶であったし、国立美術館・博物館の独立行政法人への移行がまさに渦中にあった。美術館が恒久的に健全に永続してほしい、という願いを基準案に盛り込まなければならない。基準案の端々に、美術館の持続可能性は言及されている。たとえば、美術館の定義に関わる「1・3・美術館の構成」では以下のような具合だ。

美術館は、理念、蓄積、活動、職員集団、来館者、施設の6要件のすべてによって持続的に構成される自律した機関である。

美術館の構成要件を6つにしぼって明確にまとめ上げたのは、大嶋の評価されるべき大きな手柄である（どの博物館学の文献にも載っていないオリジナルだ）。さらに「2・6・設置主体の責務」では、もう一歩踏み込んでいる。

いかなる美術館設置主体も、定義を満たした美術館活動の持続のため、公衆に対して、美術館の構成要件のすべて、理念、蓄積、活動、職員集団、来館者、施設を、恒久的で合理的に維持する責務を持つ。また、維持が困難となった場合、その状況と原因を、社会と公衆に対して明らかにしなければならない。

「維持が困難になった場合」が、2000年代に次々に出現した。指定管理者制度も、市場化テストも、20世紀には考えられなかったことだ。不断に維持させるための努力を払わなければ、美術館は生き続けられないことが、いまや我々の目の前に明らかになった。こうした「困難」は、美術館の制度的な脆弱さ、社会的な脆弱さに由来している。

さらに不断の努力をしていてもなお、美術館が維持できなくなるかもしれない典型的な事態が、2011年3月11日午後に発生した。本震の地震動、直後の津波、放射能、機能不全に陥った社会システム。どれもがダイレクトに、広範囲の美術館を直撃した。全国美術館会議は東日本大震災以後、復興支援活動の一翼を担ってきている。2012年9月の時点で、その活動はレスキューにひと区切りをつけ、被災館の総合調査やレスキュー活動記録づくりにシフトしつつある。どれもが日本の美術館にとって重く意義のあるプロジェクトである。震災は、それに関わるものたちに、自身の存在意義を問いかけてくる。美術館員は、「美術館とは何か」という問いに襲われるのである。不遜な言い方をすれば、かけがえのない貴重な体験なのだ。このことを、1995年の阪神・淡路大震災のときに筆者は知った。同じ思いを抱えたものたちが少なくなかった。基準案に関わるメンバーの思いは、地震が来る前から揺らいでいる日本の美術館の足許を、しっかり固めたいということだった。

バブル経済崩壊後、「失われた10年」と呼ばれていたものが、いつのまにか「失われた20年」

というようになった。だが10年後、もはや「失われた30年」という呼称は登場しないだろう。一時的な停滞期ではないことに、だれもが気付かされてしまったからだ。日本はいま、音を立てて軋みながら小さくなりつつある。大きな転換期を曲がり切ってしまったのだ。様々な物事が縮小、減退を遂げつつある社会の中で、美術館だけが安眠をむさぼるわけにはいかない。日本のあらゆる組織、機関が持続可能性を必死になって探っている。そうした営為の拠り所になるのが、「誇り」じゃないかと思う。美術館とはこういうものだと胸を張っていえるものがあるのか、がきびしく問われているのだ。美術館は、矜持を保って、熱意を絶やさず、来るべき持続可能な文化社会に向けて足場を固めていかなければならないと思う。

02 「博物館における青少年教育」ドイツ派遣事業に参加して

一條彰子（東京国立近代美術館）

2012年9月13日から27日までの十五日間、ドイツで博物館教育の現場を視察する機会を得たので報告する。

日独青少年指導者セミナーは、文部科学省が四十年余りにわたって進めてきた人材交流事業である。これまでは福祉や学校教育の分野の交流が主であったが、今年はじめて「博物館における青少年教育」がテーマとなり、（財）日本博物館協会のコーディネーションの下に七名の博物館関係者が派遣された。同行者は、秋山幸也（相模原市立博物館）、可児光生（美濃加茂市民ミュージアム）、倉成多郎（那覇市立壷屋焼物博物館）、鈴木里和（渋谷区立松濤美術館）、西田亜美（たばこと塩の博物館）、藤井麻希（トヨタ博物館）。美術以外の博物館も多いが、みな教育普及に関わる学芸員である。

ドイツでは前半をベルリン、後半をデュッセルドルフやケルンを擁するラインラント地方に滞在し、二十館以上の博物館を訪問してエデュケーター（博物館教育担当者、独語ではムゼウムペダゴーゲン）や館長らと面会し、教育プログラムを見学した。館種は美術館のほかに歴史博物館、産業博物館、民俗学博物館、子ども博物館と多岐にわたる。そこで印象に残ったことを2点に絞って紹介したい。

歴史と向き合う博物館

ドイツは日本と同じく第二次世界大戦の敗戦国である。ナチズムという負の遺産を背負い、冷戦時代には東西に分断された。ドイツの歴史教育が、二十世紀の徹底的な検証と反省の上に行われているとは聞いていたが、実際に博物館に行ってみて、このことかと合点した。ドイツ歴史博物館（ベルリン）は、二千年分の展示面積の半分を二十世紀に割り当てており、ボン歴史博物館は冷戦時代の東西それぞれの生活文化を、展示室を横切る壁によって対比的に見せている。ベルリンの壁記念博物館のガイドツアーは、残存する壁に沿って屋外で行われる。博物館だけではない。街を歩けばいたる所で、このような「記憶するための装置」に出会う。ホロコースト記念碑などのモニュメントやアート作品。壁の撤去跡を示す敷石。今回、関係者宅に一泊ホームステイさせていただいたが、立ち並ぶアパートメントのそれぞれの玄関口に、小さな真鍮プレートが何枚も埋め込まれていた。アパートの住人でホロコーストの犠牲になったユダヤ人の名が記されていると教えられたが、ドイツ全体で何万枚あるのだろうか。

もちろん負の遺産や二十世紀の資料だけではない。古い製紙工場や製鉄工場を体験型の産業博物館にしたり、農村を再生して宿泊施設付きのエコミュージアムにしたりと、歴史的建造物を「ライブな遺産」として活用した博物館も多い。

興味深いのは、これらの展示がただひとつの歴史観を伝えるものではないということだ。た

ホロコースト犠牲者のプレート。ユダヤ人の名前、生没年、強制収容所名などが刻まれている。

ベルリンの壁記念博物館の野外ガイドツアー。フリーランスのガイドは、ガイド企画書を添えて応募。採用後も定期的に内容やスキルをチェックされる。

とえば、ドイツ歴史博物館は「博物館は来館者に多様な視点を与え、来館者が歴史上のテーマについて自ら判断することを手助けする」と、館の姿勢を表明している。ここで重要な役割を果たすのが教育事業であり、ワークショップやガイドツアーなどに多くのスタッフが投入されている。特に二十世紀のテーマでは、学校教育と連携し、展示資料をどう解釈するかのディスカッションなどが展開される。

ボンでは、州の博物館教育者会議を聴講する機会があったが、目指すべき学力（コンピテンシー）について、「過去の知識を覚えることよりも、その情報を元に、子ども自身が歴史をどう捉えるかということが重要である」と発表されていた。このような「来館者が自ら判断するための手助け」をするという博物館の考え方は、美術館のギャラリートークやワークショップにも通低しているように感じた。

ペーパーミル産業博物館。昔の水車小屋などがそのまま使われている。

博物館教育に携わるスタッフ

ドイツにおける博物館教育の歴史はさほど古くない。１９８０年代から徐々に普及していったとされ、日本と大差は無い。職員数にしても、常勤の教育担当学芸員は館に一人から三人程度で、大所帯を誇る英米の博物館教育部などの規模には及ばない。しかしガイドツアーなど教育プログラムの量は圧倒的に日本より多く、質も保たれている。なぜか。

その理由は、フリーランス契約のエデュケーターが非常に多いことにある。ドクターを持つ研究者であったり、若手のアーティストであったりとバックグラウンドはさまざまであるが、多くのフリーランスが登録され活動している。フリーランスと博物館を結びつける組織の存在も重要だ。たとえばベルリン市の Jugend im Museum e.V.は、「若者を博物館へ」という意味の社団法人で、四十年前に子どもの放課後支援組織としてスタートした。今では五〇人以上の教育アーティストを抱え、五年契約を結んだ美術館に派遣している。彼らの財政基盤は、市や州からの公的助成、プログラム参加費、支援メンバー（４５０名）からの年会費（約四千円）などである。

国立美術館絵画ギャラリーでのギャラリートーク

日本では博物館教育の担い手としてボランティアの役割が大きくなっているが、教育活動を今後拡充するためには、専門性の高いフリーランスも検討すべき時期に来ているのではないだろうか。尤もドイツでは、解説活動はフリーランスと競合するのでボランティアに頼めないという事情もあるようである。

私自身は、最も興味のある「美術鑑賞教育」について知りたいと意気込んで渡独したが、今思うと、一部の美術館教育プログラムを見るだけでは、一国の博物館教育を知ることはできなかっただろうと感じる。多種多様な博物館を知り、街の様子を知り、学校教育の一片を知るということを、日本人の同行者たちと意見交換しながら体験できて幸いだった。十一月には、七名のドイツ人エデュケーターを日本に迎え、日本の博物館教育を視察した彼らの眼を通して、私自身の活動を見直すこともできた。一連の交流事業の最終日に行った両国のエデュケーターによる会議で話し合われたことは、ボランティア、未就学児教育、博学連携、学力観、博物館評価、研修、平和教育と実に多岐にわたった。

日独の博物館教育には共通する課題も多い。この交流事業は来年度も博物館教育をテーマに行うことが決まっているので、興味のある学芸員には、ぜひ応募することを勧めたい。なお、日本からの派遣者７名による詳細な報告は、日本博物館協会が近日中にウェブサイトにて公開する予定なので、これを参照されたい。

ベルリン・ギャラリー。社団法人 JIM から派遣されたアーティストによるワークショップ。

03 アジア交流雑感

黒田雷児（福岡アジア美術館）

「アジア美術ブーム」といわれた1994年以後も日本の美術館では断続的にアジア近現代美術の展覧会が開かれてきたがアジアの美術関係者との生産的な「交流」が行なわれた例は多くはない。国際交流基金による「アンダー・コンストラクション」（2002〜03年）や「アジアのキュビスム　境界なき対話」展（2005〜06年）は各地の美術史家やキュレーターの共同調査・企画及び日本だけでなくアジアの諸都市でも開催された点で「展覧会」と「交流」が結びついた希有な例だった。その国際交流基金が日本でのアジア美術紹介から手を引いた後でも各地の美術館でアジアの近現代美術がひとつの「問題issue」として定着したことは20年前と比べれば大きな変化である。

ここ数年内では近代日本美術におけるアジア観をさぐる展覧会が登場し豊田市美術館での「近代の東アジアイメージ　日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」（2009年）と東京国立近代美術館工芸館での「越境する日本人　工芸家が夢見たアジア1910s—1945」（2012年）があった。これらの展覧会はすべて日本人から中国やインドへの一方的なラブコールであってしかもその愛の対象は「作者」なき「作品」それも伝統美術・文化に向かうことが多く豊田市美展でさえも同時代のアジア作家が「主体」として登場することはない。日本からアジアへのフェティッシュな片思いという点では福岡アジア美術館（五十嵐理奈企画）による「魅せられて、インド。　日本のアーティスト／コレクターの眼」（2012年）もこの系譜に入るかもしれない。ただしインド愛好家は中国や韓国好きの人々ほど多くはないはずで戦後特に1960年代のカウンター・カルチャー以後の世代の長い目で見れば反時代的であったインド愛好家の細くとも熱のみなぎる流れを見せたという意味でまた「美術」をはるかに超える多様な視覚文化の影響力を見せた点で制度化された「芸術」をしれっと通り越してしまうアジ美ならではの展覧会であった。

「魅せられて、インド。　日本のアーティスト／コレクターの眼」
（福岡アジア美術館）　関口真理コレクションのインドのショッピング・バッグ（手前）、グレゴリ青山《グレゴリ堂ボリウッド本店》（奥）

アジア作家を主とした現代美術展としては国立国際美術館の「風穴　もうひとつのコンセプチュアリズム、アジアから」（2011年）・金沢21世紀美術館の「Inner Voices　内なる声」（2011年）・広島市現代美術館の「この素晴らしき世界　アジアの現代美術から見る世界の今」（2012年）があり一年の間に現代美術では定評のある三つの館が続けてアジア現代美術展を開いたことになる。しかし正直なところおなじみの優等生作家や見たことのある作品が目立ち既成の美術史・美術観を問い直す問いかけの強度において前述の「片思い系」にはかなわなかった。

アジ美企画展では本誌が出る頃には栃木県立美術館で開催中の「アジアをつなぐ　境界を生きる女たち1984—2012」がある（3月24日まで、のち4月13日〜6月23日に三重県立美術館に巡回）。この三館と沖縄県立博物館・美術館の共同企画で全会場総計16か国・地域の50作家というアジア女性作家にしぼった展覧会としては国際的にも類のない規模のものである。最新動向まで反映できなかったしタイミングとしては遅すぎた感もあるが日本の美術館で「アジア・女性」という問題に真剣にとりくむ学芸員が増えアジ美所蔵品を含めて国内だけでもそこそこの数と幅の作品を集めることができる状況がなければこれだけの展覧会は不可能であった。

なおアジ美で開催中の小企画展「もっと自由に！ガンゴー・ヴィレッジと1980年代・ミャンマーの実験美術」（3月20日まで）では社会主義・軍政・民主化と激動した時代を生き抜いた美術運動の歴史を国外では初めて紹介するものだが現代美術業界の作法を心得たありきたりな「交流」よりも文化と歴史の深部が与える衝撃こそが真の「交流」の契機になると思うのである。

日常的・継続的なアジアとの交流として現在の日本で逸することができないのがアーティスト・イン・レジデンス（AIR）である。アーカス、トーキョーワンダーサイト、国際芸術センター青森、秋吉台国際芸術村、アーツ千代田3331などで滞在したアジア作家は全体数の10分

「アジアをつなぐ　境界を生きる女たち1984-2012」
（福岡会場）　ユン・ソクナム（韓国）《ピンク・ルーム5》

の1以下とはいえ40人を越え（国際交流基金のサイト http://air-j.info/artist/ による）日本では珍しく美術館としてレジデンス事業をおこなってきたアジ美では開館以来の招聘者は今年3月までに美術作家55人／研究者・キュレーターは20人で他機関からの受入が28人という数になる。

2012年5〜7月に招聘した台湾のチェン・チンヤオ（陳擎耀）は博多ラーメン、喫茶（スパゲティ）、カレー、和食の飲食店で中国、イタリア、インド、江戸時代の日本という食べ物の起源を示す扮装の人物が登場する場面を構成した写真を制作し国際化とステレオタイプ化の両方を揶揄した。インドネシア・バリのブディ・アグン・クスワラはバリの大晦日の厄除けに使われる想像上の生き物オゴオゴを市民から集めた廃品で作りその写真を福岡の風景と組み合わせた平面作品を制作した。高校生とのワークショップでは参加者が制作したそれぞれのオゴオゴをかついで歩かせ最後には破壊させた。素材・技法もコンセプトも対照的であったが二人とも制作やワークショップにおいて様々な種類の人々を巻き込むことができ美術を通したアジアとの交流というアジ美レジデンスの特徴をよく示したといえよう。

なおレジデンスには同じ時期に滞在した作家どうしの交流の可能性もあり2011年9〜11月に滞在した中国のルー・ヤン（陸揚）とベトナムのグェン・フォン・リンは作風の違いを超えて滞在後も交流が続いているらしい。福岡の市民・文化人との関係も作家どうしの関係も予想しがたいのだがそれでも私たちは交流の「種」を蒔き続けているのである。

レジデンス作家ブディ・アグン・クスワラ（インドネシア）による高校生とのワークショップ（2012年7月14日）

レジデンス作家チェン・チンヤオ［陳擎耀］（台湾）が福岡で制作した作品《喫茶店／琥珀館・これはナポリタンじゃない!(レストラン・プロジェクト in 福岡)》中央左は作者

04 二年後。自然と芸術、そしてレクイエム

市川政憲（茨城県近代美術館）

測り知れない力、自然そのものと遭遇したあの日からまもなく二年になります。多くの方が犠牲となり、被災された方々の生活基盤の回復もいまだ容易ならざる状況にあります。

ここ茨城県も地震と津波に襲われ、美術館も被災により、水戸の本館はひと月半、北茨城の五浦分館天心記念美術館は八ヶ月ほど閉館を余儀なくされました。復旧工事といっても、あのように広範かつ甚大な被災状況下で、美術館の復旧が迅速に進むことではありません。館員の間でも、周囲を気遣い再開を控えるべきという思いもありました。それも当然のこと、以前のように、展覧会の告知を声高に叫べる空気ではありません。しかしながら、門を閉ざした美術館の前を通るたびに、忍びない、組織としての敗北感を覚えつつも、美術館が開いているという、それまでは当り前に思えていたことの意味があらためて実感され、平常ならざる中での平静を取り戻すべく再開を目指すこととしました。

地震発生時、水戸の本館では、所蔵品による企画展の記者内覧会中でした。損傷した作品を除き、応急的に足もとの安全を確保して、一旦は中止と決めた展覧会で再開した時、ゴールデンウイークの十日間ではありましたが、5000人もの方が来館されました。無料にしたこともあるでしょうが、余震の止まぬ、不安冷めやらぬ中、従前をはるかに上回る数の人たちが来館されたのは、展覧会が目当てというよりは、美術館という場所を目指して来られたものと受けとめています。水戸駅が営業を再開したばかりの頃でした。人々はまだ、不安のなかで孤立していたのでしょう。他の人はどうしているのか、気遣うとともに、おそらく、多くの方は、他の人の顔に触れることで平静を得ようとされていたのでしょう。美術館員が思う以上に、美

術館という存在は、ひとつの「場所」として地域の人々の心に根を下ろしていることを知り、美術館が励まされる思いでした。

美術館に入れば、世の中のせわしい時間とは別の、息の吐ける緩やかな時間があります。あるはずです。それは、美という観念を奉る殿堂でも、作品にやさしい器などでもなく、場所的な装置、すなわち、そこに立つ人が、過去と今とが触れあう間を呼吸しながら、垂直な時間を緩やかに昇降できる場所であることを、人々は身をもって知っておられたということでしょう。彼らは、作品との間に、場所がはらむ垂直の緩やかな時間を取り戻すべく来館されたものと思います。

人々が、美術館というそのような場所に来られたのは、自然の底知れぬ力との遭遇のなかで起こっていたことと無関係ではありません。牙を剥いた自然の恐怖を肌で感じたあの日、遠いところにあるはずの、いや絶対的にも遠い観念でしかなかった「自然」が、私たちの皮膚一枚のところにあったのです。自然との間（あいだ）の一切を失っていたのです。「空間」と呼ばれる、そもそもは過去も現在も交じりあった間、魂の交感の場を、いつからか、隔たりとしてそう呼ぶようになった、その空間すらも失っていたのです。有形無形を問わず、自然との間にさまざまな形で設け、結果として、自然との隔たりをつくってきた一切が無効となる、遠近法の世界が霧散する恐怖の中で、誰もが孤立していたのです。だからこそ、何も見えない孤立を支えあうべく、呼びかけあう声が自ずと起こったのでしょう。その声は、やがて事態の深刻さが明らかになるとともに、「絆」ということばとなって、人と人との間、ヨコの関係性の新たな構築を目指して広がっていきました。

そうして生まれた新たな社会的ネットワークが、被災者の生活を支える力となることは申すまでもありません。難を逃れたことが、偶々のことであることが実感されれば、今までどおり、ここにこうしていてよいものかという思いに駆られます。「復旧」ということばが消えていったとおり、被災の現実と向き合えば、以前の平常に復せばすむ話ではなく、3月11日と言う分水嶺の向こう側ははるか遠いものとなる一方で、こちら側の谷底では、そこに吹く風に何かしら近いものが感じられてなりません。世界という間が、魂を、いや魂が呼吸する場であるように、近く感じられるような変化が起こっているように思います。

かつて本県牛久沼の畔に暮らした小川芋銭は、田園生活を描いた画家として知られますが、時に大きな災害をもたらす自然との間を見つめた人でした。「人類というものは、安心ならぬ土床の上に安心らしい尻をおろし、それですましている」と語った芋銭の絵には、拠って立つものとしての大地は描かれず、どこか底が抜かれた観があります。今も余震はつづいており、遠からず、この地表が海底と化すことも免れがたい事実なのです。目の前の現実を災後と見てすむことではなく、災間を生きねばならぬのが、私たちの生存というものです。

この間、科学者たちからは、東北沿岸部の古い地層の中から、いくつもの津波の痕跡をとどめる過去の地表面の存在が報告されています。いくつもの世代の生活が営まれていた地表面の層の上で営まれているのが私たちの生活です。かつて生活していた人々、死者のクニは、決して、あの世、あるいは彼岸といった遠いところにあるわけではありません。私たちは、死者と生者は、あの世とこの世、彼岸と此岸に分かれてあるものと考えてきました。それが、「自然」なのかもしれませんが、この隔ては、私たち生者が、死を恐れるあまりに作り出した間なのかもしれません。各人が内に抱く「死」を恐れ、それを遠ざけようとするあまりに、生者にとっては絶対的に他者である「死者」という存在との区別さえ失われている感すらあります。

被災地のことを書いた佐伯一麦氏の短編「日和山」のなかに、避難所で大人たちが、あの世だとかこの世だとかと話しているのを聞いていたこどもが、「それじゃあ、お父さん、僕たちが今いるのは『その世』なのかな?」と尋ねる場面がありますが、私たちは今、死者という存在をとても近くに感じてはいないでしょうか。いや、私たちではなく魂が、死者という存在によって呼吸を回復したと言うべきでしょうか。死者という存在を介して、彼岸と此岸、死者のクニたる他界とこの世界とが、ひとつに重なって感じられているのかもしれません。それは生者の論理からすれば「不自然」なことかもしれません。しかし、この「不自然」こそは、亡き人を思う人間が自然との間に生み出してきた間、自然ならざる自然、すなわち「不自然」なる芸

術の始まりではなかったでしょうか。「反」自然でも、「非」自然でもなく、この「不自然」なる「永遠の現在」こそ、芸術が目指すところではなかったでしょうか。震災後の世界、災後の現実に対して、芸術が、ボランティアのような力になれるなどと考えません。むしろ、死者という存在こそが、災間を生きる私たち生者に対して、芸術が失いかけた意味をあらたにするように思えるのです。災間を生きる私たちは、かつて生活していた死者たちとともにあることで、平静に生かされるのではないでしょうか。この「展覧会」が、いま一度自然と芸術の間を問い直しながら「レクイエム」を謳うのは、以上のような所以からであります。

小説『死者の書』を著した折口信夫に、それにつづけて書かれた、「山越しの阿弥陀像の画因」という論考があります。大倉集古館に伝わる冷泉為恭の一作が関東大震災の難を逃れた事実譚に刺激されて、その画因の不審の解明を促されたものですが、著者は、この画因が、「日本人が持って来た神秘感の源頭が、震火の動揺に刺激せられて、目だって来た」ものとして解明を試みています。彼岸からのお迎えを待つ思いの表現たる来迎図から派生したものでしょうが、生者の成仏の願いとは趣きの異なる、他界の近さを感じさせる「山越しの阿弥陀像」の出現は、震火の動揺によるひとつの古代性、歴史を超えてくりかえされる魂の古代的発生が、ひとつの間として現われたものと解されているのではないでしょうか。「展覧会」を称するのもいささか憚られるここでは、この震災後に限らず、「震火の動揺に刺激せられて」発生した新たな「間」に身を寄せてみたく思います。

この展覧会には、全国美術館会議の東日本大震災復興対策委員会のご支援を賜りましたこと、ここに感謝申し上げます。

この原稿は、最初、全国美術館会議東日本大震災対策委員会への支援要請書に付された展覧会趣旨として執筆された。タイトルの「二年後、自然と芸術、そしてレクイエム」は茨城県近代美術館で2013年に開催が予定されている展覧会の名称でもあり、最後の一文に記された「展覧会」とはこの展示を指している。転載に際しては市川氏によって本誌収録のための修正をいただいた。(編集部註)

05 日本美術を海外に紹介する
—より良い英訳を作成するためのヒント—

白原由起子(根津美術館)

ここ数年、筆者は、海外とのコミュニケーションや広報活動をテーマにしたシンポジウムや研究集会に出席し、他館の実態や取組みを拝聴する機会を得た。そこで知り得たことは、(国立などの大きな組織は別として)日本美術をあつかう美術館の多くが、館の情報を海外に発信することに関心をもちながら、実際には、館内に翻訳作業を担当する人材が不足している(あるいは無い)という現状である。一方、現代は、インターネットで館外に情報が発信されれば、その瞬間から世界的レベルでの反応がありうる時代である。この意味において、すべての美術館は、その存在自体がすでに国際的なのである。

各館が抱える問題はさまざまであり、解決法も一筋縄でないと理解しているが、筆者にできることは、館内の掲示や印刷物、インターネットなどを通して、海外に美術館情報を発信することを考えている美術館に、その最初の一歩を踏み出すための姿勢や注意点を伝えることではないかと思う。英訳に対する具体的な認識を理解し、どのような作業に手間をかけるべきかを把握することで、より良い英訳文を作成するためのヒントとなれば幸いである。

1 文字量とスケジュール

——まず、最初から膨大な量の説明文を英訳することは得策ではない。インターネットやパンフレットに、美術館の特色、どのようなジャンル(や代表作品)を見ることができるのかなどを、短い文章で説明することから始めるとよい。展覧会情報については、その頻度と文章量を考え、継続可能なスケジュールを組み立てる。そして、以下に述べるような一連の作業に慣れたところで、段階的に文章量を増やし、充実化を計る。

2

翻訳者への協力——いうまでもなくネイティブの翻訳家に依頼すべきだが、プロといっても日本美術の知識や得意分野、また緊急の翻訳作業も厭わず引き受けてくれるかなどを知ったうえでの人選が肝要である。どんなに優秀な翻訳者でも、美術史の特殊用語や細かなニュアンスを理解し、初校で完璧な翻訳を出すことは難しい、というか無理というべきである。だから、美術館は、初校の英文を、(実際こうした言葉を時々聞くのだが)「ネイティブの翻訳です」といって、そのまま採用すべきでないことを強調しておきたい。その逆に、初校の英文で、翻訳者のクオリティを判断するのも性急である。翻訳の正確さは、まず、美術館が日本語原稿と一緒にどのような資料(漢字の読み方や意味、複雑な概念の説明、作品図版など)を渡すことができたかに因るところが大きいからである。翻訳者に提供する資料が十分であれば、初校で完成度の高い初校が期待できるし、その後の校正も楽になる。

3

美術館担当者の関与——翻訳は、決して翻訳者ひとりの作業ではない。美術館担当者とのチームワークの産物である。美術館担当者とは、日本語原稿を執筆した学芸員やエディターであるが、学芸員は、英語を読解するレベルの英語力でいいので、臆することなく「この語はどういう意味か?」「私のいいたい○○に、この英語はふさわしいか」というような質問を出し、翻訳者に再確認を促す。またエディターとは、海外の美術館にあっては必須のポジションなのだが、館外に出るあらゆる文章をチェックする任を担当する者で、用語の統一、表現の正確さなどを確認し、学芸員が執筆した文章に対しても、内容が不明瞭または説明不足と思われる場合は、修正を要求し、美術館が発信する情報のニュアンスや平易さの基準を監修する。日本の美術館にこのポジションはないが(根津美術館では、筆者がこの仕事を担当する)、要は、館内の第三者が、美術史と英訳の両面から、テキストの内容や文字の体裁を確認することが、翻訳文の最終的なクオリティを決定することになる。タイムスケジュールの中に、関係者間でメールを往還する時間を組み込むことを忘れずにおきたい。ゆえに、翻訳者や館内の関係者が互いに承認したうえでできあがった翻訳文のクオリティや責任は、翻訳者の側でなく、依頼した美術館の側にある。

4

的確で魅力的な翻訳——使われた形容詞が、展示されている作品を語るにふさわしいか、スペリングに間違いがないか、記述内容は海外の人々にわかりやすいか。たとえば、人名や書名が多く含まれた日本語文をそのまま英語化したところで、外国人に何が伝わるかを考えるべきである。一般外国人の興味を引く内容にするためには、英訳文が日本語と必ずしも一致しない場合もありうる。以上に述べた諸点を考えて作成する英訳とは、関係者が協力しあい、時間の許す限り校正に労力を費やす、根気と集中力の賜物である。

こうした地道な作業を継続することで、着実に英訳のスキルやノウハウは館に蓄積される。そして、その成果は確実に館外の人々に見られている。魅力的な英文説明は、来館する海外の人々にとって、きちんとした説明を提供する、信頼できる美術館であるかどうかの指標であり、自国から来た友人に来館を薦めるかどうかを左右する基準のひとつになるといっても過言ではないのである(※)。そのためには安定したボリュームとクオリティの英文情報を、継続して発信することが重要であろう。

(※) たとえば、題箋ひとつについても、英語では、内容・書体・体裁などの側面から、来館者にいかにアプローチするかについて多様な方法をまとめた本が出版されている。特にエデュケーションの分野が大きなウエイトを占めるアメリカの美術館では、来館者の興味を喚起するような「読みやすい」テキスト、またそれを効果的に「見せる」ための工夫が凝らされていると思われる。ゆえに海外からの来館者の多くは、自国でこうした説明を読む・見ることに慣れている人々といえるだろう。次の本を、題箋というメディア自体を考える際の材料としてあげておきたい。

Serrell, Beverly, *Exhibit Labels: An Interactive Approach*, AltaMira Press, California, 1996.

06 空間芸術と時間芸術の横断 プロジェクト「アート・コンプレックス」

中野仁詞（神奈川県民ホールギャラリー）

展覧会企画と〝アート・コンプレックス〟

神奈川県民ホールギャラリーでは「沈黙から　塩田千春展」（2007年）以来、企画展開催にあたり、美術作品が設置された空間にパフォーミング・アーツを取り入れる企画を実施している。この企画は、「アート・コンプレックス」と題し美術という空間芸術と実演という時間芸術がいかなるアートの化合物になるかを試みるプロジェクトである。

筆者は、神奈川芸術文化財団にて演劇部門と音楽部門（神奈川県立音楽堂）での公演企画制作、その後神奈川県民ホールギャラリーで学芸員として展覧会を企画するという、三つの分野で実際にソフトウエアの制作を行ってきた。これらの経験から発生した問題意識をもとに、当財団の芸術総監督である一柳慧（作曲家・ピアニスト）にプロジェクトの提案を行い実現した。

空間芸術と時間芸術

美術とパフォーミング・アーツは、同じ芸術文化の範疇にある。しかし、それぞれを実現する学芸員、プロデューサーなど人的資源、施設の設立理念、設備や機能そして博物館法、地方自治法など法律や条例などの要素が明確に分化されているため、これらの枠を超えて本格的に二つの分野を横断した取り組みが少ないというのが現状である。また、ひとくちに「美術」といってもわれわれ展覧会を企画する者としては、作家による思想がいかなる形態であれ美術作品として表現されたものであると考える。パフォーミング・アーツでいうところの「舞台美術」は、上演作品全体の一つの役割として機能し、出演者の存在を舞台美術が超越することはないというのが一般的である。

「沈黙から　塩田千春展」 2007年
多和田葉子×高瀬アキ「音の間　言葉の魔」撮影：西村康

美術作品の展示が行われる場所は美術館やギャラリーであり、パフォーミング・アーツの上演は劇場、ホールであるという考え方は一般的である。しかし、近年、横浜トリエンナーレ、あいちトリエンナーレ、東京国立近代美術館などにもみられるが、美術の展示場所にパフォーミング・アーツが取り入れられている。主なパターンは次の三つである。

1）展覧会の会期中、展示施設以外の地域のホールや劇場などでパフォーミング・アーツが上演される芸術フェスティバル的なもの。

2）展示室で美術作家と実演家によるワークショップなどのイベント。

3）インスタレーションなど美術作品そのものがパフォーミング・アーツの舞台となるもの。

神奈川県民ホールギャラリーではこのうち3のパターンをとっている。開場中は、美術作品として鑑賞者が作品にふれ、閉場後パフォーマンスが行われるときには作品が舞台美術となる。また、これまでアート・コンプレックスを企画するにあたり美術作家と実演家は次の点を留意してインスタレーションとパフォーマンスを考案してきた。例えば、塩田千春展ではまず展覧会のタイトルを「沈黙から」、そしてアート・コンプレックスの行われるインスタレーション作品のタイトルを《沈黙》とした。これはアート・コンプレックスという実演を導入するにあたり、「沈黙」から全てがはじまるという塩田のコンセプトによる。このときのアート・コンプレックスでは6演目9公演、出演者は総勢20名であった。内容は、ピアノとライブエレクトロニクス演奏、弦楽四重奏団による現代曲演奏、芥川賞作家多和田葉子の言語表現とピアノ演奏、ベルリンのダンスカンパニーへ作品を委嘱した招聘公演などである。

これらパフォーマンスを企画する側の考え方は、「沈黙」という言葉や作品を独自に解釈したもの、全く正反対のものをぶつけ、いかなる結果になるかを実験するものなど様々であった。

日常／場違い展　2009年
首藤康之×中村恩恵　初演《時の庭》撮影：MITSUO

美術展示施設でパフォーミング・アーツを取り組む課題と成立要因

美術館は、博物館法の下に設置された教育施設である。ゆえに法的な観点からすると美術作品を展示し、調査研究し、教育普及をするということが第一義といえ、この法をもとに自治体の条例や団体の定款などが設定されている。つまり、わざわざパフォーミング・アーツとの取り組みをする必要はないともいえる。これら法的要素を含め美術とパフォーミング・アーツとの取り組みについての課題は次のことと考える。

1）博物館法、条例、定款などを広い解釈で捉える。
2）美術館という作品展示施設のあり方を広く捉える。
3）パフォーミング・アーツ上演時の作品保護。
4）美術のみならずパフォーミング・アーツの情報収集と調査研究。
5）音楽、演劇、ダンスなどの実演家、プロデューサー、テクニカルスタッフなどパフォーミング・アーツ系専門家とのネットワーク構築。

次に、神奈川県民ホールでアート・コンプレックスというプロジェクトの実現がなぜ可能であるのかその成立要因を挙げてみたい。大きな要因としてはまず人的資源であろう。神奈川県民ホールを管理運営する神奈川芸術文化財団には芸術総監督、学芸員を含む制作スタッフがいる。ジョン・ケージを日本に紹介した作曲家・ピアニストである芸術総監督一柳慧は、1950年代、ニューヨークで音楽や美術という既成のジャンルを横断する取り組みを積極的に行い現在に至っている。音楽、美術など神奈川県民ホールでの事業企画もこの考え方をもって指導している。次に、事業実施理念である。財団の定款には、冒頭の目的に「この法人は音楽、演劇、舞踊、美術などを中心に、芸術文化の創造と振興に係る事業を行うことにより、県民に質の高い芸術文化に親しむ機会を提供」とあり、評価の定まった芸術作品の鑑賞機会の提供とともに芸術の創造発信を目的としていることから、現代芸術の積極的な取り組みが可能となっている。

「泉太郎展　こねる」 2010年
一柳慧×山下洋輔×有馬純寿スーパーセッション　撮影：田中雄一郎

空間芸術と時間芸術の横断―その効果

美術作品（空間芸術）とパフォーミング・アーツ（時間芸術）の横断プロジェクト、アート・コンプレックスの効果は次の4点であると考える。

1）芸術表現の多様な価値が市民（鑑賞者）に提供され市民の価値観が活性化する。
2）ジャンルを横断した新しいソフトウエアが社会に投入されることにより社会が活性化する。
3）美術作家、実演家、学芸員、プロデューサーなど創造する側にも新しい視点や交流が芽生え、作品制作や企画の幅を広げることができる。
4）芸術ジャンルを融合したソフトウエアが次世代に遺贈される。

神奈川県民ホールは、開館以来積極的に現代美術を紹介してきた背景があり、先にあげた資源の点でも美術とパフォーミング・アーツとの統合が可能な状況にある。しかし、この芸術ジャンルを超えたソフトウエアの統合は、単に一つの施設から発信される「点」としてだけの展開ではなく、美術館のみならずホール、劇場という施設でも積極的に実施され、他館のスタッフや幅広い知識と経験をもった専門家とのネットワークを構築することで新たな芸術が創造されることが望ましいと考える。

「日常／ワケあり展」 2011年
生誕100年ジョン・ケージ　せめぎ合う時間と空間　撮影：田中雄一郎