

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-02

岐路に立つ美術品補償制度

富山県立近代美術館 雪山行二

02

F-04

制度の有効活用のために

—美術品補償制度について—

宇都宮美術館 谷 新

03

F-07

「美術品補償制度」に思う

森美術館 土屋隆英

04

F-10

美術館における「表現の自由」とはなにか

—愛知県美術館「これからの写真」展における検閲問題をめぐって

豊田市美術館 能勢陽子

05

F-13

学芸員の仕事から考える美術館のあり方

アーツ前橋 住友文彦

06

F-16

CIMAM (国際美術館会議) 年次総会、21年ぶりの日本開催

森美術館 片岡真実

07

F-19

変わるための一歩

英国ターナー・コンテンポラリーのエducーターを迎えて

高知県立美術館 長山美緒

OptecSpotlight



ERCO Optecは、美術館の照明に必要な機能と品質を全て持ち、様々な展示様式にも柔軟に対応することができるLEDを光源としたスポットライトです。ERCO独自開発・製造の最新型光学レンズシステムを使用することで、作品のみをアクセント照明するスポット配光から、壁一面を均一に照射するウォールウォッシュ配光まで幅広く品揃えされており、鑑賞者だけでなく企画運営者もストレスなく最高の光環境を構築できます。

ERCOでは長年にわたり培ってきた世界中の美術館における経験をいかして、製品だけではなく、最適な照明ソリューションの提案をいたします。

ERCO

ライトアンドリヒト株式会社 〒105-0014 東京都港区芝2-5-10 TEL:03-5418-8230 / FAX: 03-5418-8238

※平成27年1月より社名変更いたしております(旧社名:エルコライティング株式会社)。

岐路に立つ美術品補償制度

雪山行二

Koji Yukiyama (富山県立近代美術館)

「展覧会における美術品損害の補償に関する法律」(通称「美術品補償法」)の施行がスタートしてまもなく4年になる。全国美術館会議にとって美術品補償制度の実現は、蓑豊第8代会長の就任以来の宿願であった。また幻の美術品補償制度研究部会のユウレイ部会長であった私にとつて、この懸案は強迫観念に似たものだった。それ故に、その成立を私は大変嬉しく思った。しかも国立、公立、私立という設置主体の枠をこえて適用されるという内容は願ってもないことだった。そのために尽力された青柳正規第9代会長(現文化庁長官)をはじめ、文化庁関係者、全国美術館会議事務局の方々にはいかに感謝してもし切れないものがある。

私もこの3月まで4年近く、文化庁文化審議会の部会員としてこの補償制度の運営に携わってきたが、その間に夢と現実のあいだのギャップというものを痛感せざるをえなかった。ここではこの制度の問題点を簡単に記しておきたい。

第一点は、申請書類の作成に膨大な労力を要すること。この問題については宇都宮美術館の谷館長の報告をお読みいただきたい。改善の余地は多々あるが、要は労多くして報われるものが少ないということである。

ただ一つ留意すべきは、この種の書類の作成は、これまで多くの場合、共催者の新聞社やテレビ局にまかせてきたことである。レジストラという職種がないわが国の美術館では、若い学

芸員にはこの種のトレーニングが必要だと思う。

第二点は、日本の美術品補償制度を受け入れない美術館が予想以上に多いことである。この制度はおもにアメリカの補償制度を参考に作られたものであるにもかかわらず、ワシントン・ナショナル・ギャラリーを例外として、メトロポリタン美術館、ニューヨーク近代美術館、ボストン美術館、シカゴ美術館などアメリカの主要美術館の大半が受け入れを拒否している。その原因として、誕生してまもない日本の補償制度がまだ十分認知されていない、免責条項が多過ぎる、等々が指摘されている。だが、根本的には、アメリカの美術館はふだんから一括して所蔵品に保険を掛けている上、その大半が民間経営であつて、特定の保険会社と経営上密接な関係を持つていることに原因がある。アメリカの美術館がわが国の美術館に展覧会への出品を要請してくる場合、先方はしばしばアメリカの補償制度の適用を希望するが、両国の美術館は必ずしも同じ土俵の上にあるわけではない。

第三点は、この補償制度が適用されても経費削減にはそれほど大きく貢献していないという現実である。この制度では、補償の対象となる作品の総評価額のうち50億円から100億円までの範囲に適用され、それ以上とそれ以下については民間の保険を掛けなければならない。この制度が発足して以来1000億円を超える申請の例はなかった。問題は50億円以下の部分の保険料が予想をはるかに超えることである。たとえば補償対象額が100億円程度の展覧会の場合、レンダーとの交渉や申請書類の作成などに費やす労力を考慮するならばメリットはほとんどない。なぜ保険料がそれほど高くなるのか。日本の損害保険会社の言い分では、被害額が大きい事故の発生率は低く、少額の事故の発生率は高いからというのが理由の一つであるが、彼らにとつて補償の上限はあくまでも50億円なのである。

彼らが主張するもう一つの理由はおよそ次のとおりである。日本の美術品保険の市場規模は欧米に比べれば微々たるものであり、日本の損保会社は万一大事故が生じた場合、支払い能力

に欠ける。そのため契約した保険の大半を再保険に出さざるをえず、それも国際金融市場の激しい変動に左右されやすい。また、日本の美術館は、アメリカのように所蔵品に一括して保険を掛けることが少ないので、損保会社としては展覧会ごとに高いスポット価格を付けざるをえない、というものである。

彼らの本音は次のようなことではないだろうか。日本の美術品保険の市場が大幅に拡大して日本の損保会社が十分な支払い能力を備えるまで、当分のあいだは利益を蓄積させてほしい…。われわれは果たしてそれまで待てるだろうか。

現行の制度では、補償対象となる作品の保険総評価額が高ければ高いほどメリットが大きい。また、手間と労力を考慮すれば、レンダーの数が少なければ少ないほど有利に動く。50億円というハードルを大幅に引き下げて欲しいが、それが実際にどれだけの効果を生むか、それは明らかでない。残念ながら、この問題については解決の糸口すらいまだ見つかっていない。

制度の有効活用のために ——美術品補償制度について——

谷新

Arata Tsutsi (宇都宮美術館)

「美術品補償制度」が2011年6月1日施行された。当時、宇都宮美術館は開館15周年を控え、費用のかかる展覧会が予定されていた。また、巡回館の兵庫県立美術館も開館10周年を迎えていた。海外からの評価額の高い作品を中心に編成しなければならない周年事業にはうってつけのありがたい制度だと迷うことなくその申請に踏み切った。特に兵庫の養豊館長はこの制度

の設立にご尽力されたお一人である。

これが待望の制度であり、有効に活用することで多大なメリットが生まれることはいままでもない。長い経済低迷期において、海外の優れた作品を借用して展覧会を開こうにも、経済成長に反比例するように2001年の「9・11」を始め、国際的な政情不安は引きも切らず、作品にかけられる保険料だけは上がり続けた。当館の開館記念展（1997年）では、当時もすでに評価の高かったマレーヴィチのよく知られた油彩がそれでも5点展示されたが、いまでは考えることもできない。経済低迷とは裏腹に国際的な作品評価額はウナギ登りに高騰し続けたことはご承知の通りである。

この作品評価額の高騰とテロ、地域紛争などの頻発による保険料上昇のダブルパンチが、ここ十数年の日本の美術館を襲い続けたのは言を俟たない。自ずとそれは展覧会開催費用の高騰を招く。くわえて地方自治法改正など行政改革による独立行政法人、指定管理者制度導入などによって、より効率的運営が求められ、またより集客・収益力のある企画が強く求められるようになったことも、こうした事態の遠因となっているかもしれない。

「美術品補償制度」の施行後最初に申請した中に当館と兵庫県立美術館が開催した「カミーユ・ピサロと印象派 永遠の近代」展がある。同時期に他館が申請したゴヤ、ポロック、北京故宫博物院、セザンヌなどの各展にくらべ、必ずしも一般的知名度があるわけではないが、ピサロは印象派の成立とその継承・展開にはなくてはならない画家であり、新制度の活用に十分意義ある企画と考えたのである。

ところで施行直後にこの制度による申請を行った当館の事情を率直に申し上げれば、ひと口に「申請時期」の早さと提出する「書類づくり」の煩雑さの問題であった。前者は仮申請、本申請が展覧会開催に先立ってかなり早い時期に設定されており、書類の内容は限りなく正確さを要求される。当館の場合は展覧会会期（2012年3月24日～5月27日）の前年すなわち2011年

7月28日に仮申請、同年12月7日に本申請が行われた。本申請の文化庁への提出資料は340ページにもおよぶもので、見せられると思わず厚さを測りたくなる。実際5cmもあった。これを美術品補償制度部会の委員全員用に20部を作成しなければならぬ。

仮申請書類とはいえ半端なものではない。展覧会の概要はもとより、収支予算書、業務の体制、貸借対照表、財務諸表、開催施設の概要、担当学芸員の履歴、担当した展覧会履歴、施設のファシリティー・レポート、搬入導線、監視配置図、防犯センサー、熱感知器、煙感知器、出品作品リスト（カラー図版付きデータの一切）、展示・運搬の計画、開催施設のリーフレットなどの概要ほか。これに本申請では出品作品のデータは当然として所蔵、保険評価額、コンタクト先および担当者、借用作品に関する事項（所有者名、所有者評価額／円・外貨、第三者評価額／円・外貨、評価者名、職名、所属機関など）、貸出のローンフォーム（承諾書、美術品の価格の算定根拠（オークション価格など）、主催者の施設を含む概要やセキュリティ、温湿度管理データなどがくわわる。

これらは常識的なことであり、当然クリアすべき問題ではある。しかし、経験が乏しい上に実際は会期はかなり前に書類作成、提出の期限が到来する。展覧会の半年から8、9カ月前の担当学芸員の状況をお考えいただければお分かりいただけるだろう。この時期、展覧会開催にもなうありとあらゆる仕事を担当学芸員には降りかかってくる。「ピサロ展」は借用先が一館ではなく海外の多くの美術館、所蔵家に及んだことも作業を煩雑にした。

たしかにこの制度によって①展覧会のプレチラシ②ポスター2種類（通常は1種類）③チラシ2種類（同）などの広報、記念講演会、子ども向けのジュニア・ガイド作成などにも資金を有効に活用させていただいた。が、同じく資金を得るにしても、簡単な企画書で済む公的私的なファンドとくらべれば、その作業量の多さと煩雑さからどちらが選ばれるのかは一目瞭然である。また損害保険会社がすなおにこの制度に同意するとも思われない。まだまだ多くの課題がこの制度には残されているといえるべきだろう。

「美術品補償制度」に思う

土屋隆英 *Takahide Tsuchiya* (森美術館)

今から20年近くも前になるが、筆者はワシントン・ナショナル・ギャラリーに在籍し、特別展のためのリサーチやプロジェクト・マネジメントなどに携わる機会を得た。同館には、展覧会をプロジェクトとして推進する「Exhibitions Division」があり、ここである日、大量の作品写真と作品情報とを対にしてファイルにまとめるよう指示された私は、それが何のための作業なのかを先輩職員に尋ねた。「ナショナル・インデムニティ（national indemnity）のためなんだ。明日が締め切りだから、急いで」——これが、私と「美術品補償制度」という言葉との出会いだったが、類似の制度が日本にないことを知ったのもこの時であった。

1974年にスウェーデンで創設され、アメリカでは1975年に発足した美術品補償制度が日本に導入されたのは、2011年のことである。この制度を日本において実現するにあたっては、全国美術館会議においても努力が重ねられたことは改めてここに記すまでもない。関係者の多大なる尽力には、この場をお借りして敬意を表したい。このような美術館界の「悲願」であった補償制度について、活用実績もない筆者がここでコメントすること自体が憚られるのだが、敢えて私立の現代美術館に勤務する立場からいくつか気になる点について述べてみたい。

最近の文化庁の資料によれば、この制度が発足してからの3年間（2014年11時点）で、

制度が適用された展覧会は全国で16件、巡回展を個別に数えて延べ34件なのだという。これらの展覧会の顔ぶれを見てみると、海外著名美術館のコレクション展や歴史的巨匠の個展が大半を占めており、数では約4割が東京都内で開催されている。また、時代やジャンルに着目すると、20世紀以降のものは極めて少なく、現代美術に至っては、ただ1件。主催者であり会場となった美術館の国公私立別では、22館のうち私立美術館は実に1館のみである。

私立の現代美術館である森美術館からこの現状を見れば、本制度は誠に「遠い存在」だと言わざるを得ない。現代美術の展覧会は、オークションなどで話題となる一握りのスーパースターを除けば、著名美術館の名品展などと比較すると、総評価額が本制度適用の条件である50億円以上に達することはそう多くない。当館の過去の展覧会を振り返っても、古今東西の作品を集めたテーマ展や一部の個展のなかには、この条件をどうにか満たしたのもあつたかも知れないが、大半は対象外である。しかし、評価額が低く、巨額の保険料が発生することが少ないからといって、館の経営が安泰かと言えば、その逆である。当然のことながら、どのようなジャンルであれ、展覧会開催には保険料以外にも結局様々な費用が掛かる上に、現代美術展には、歴史的な名品展などと同じようには来館者が見込めないというある種の「常識」に抗いながら（当館も例外ではない）、入館料をはじめとする収入と諸費用とのバランスを取ることは、やはり容易ではない。こうした状況を考えてみると、既に多くの指摘があるように、本制度の対象となる評価額の下限である「50億円」という条件が緩和されれば、現代美術展にも本制度適用への道が大きく開かれることになり、現代美術館が安定的に優良な企画展を開催する基盤づくりに繋がるだろう。

もう一点、改善を望む点を加えるとすれば、膨大な手間と時間が掛かると指摘されている申請作業の簡略化であろう。多くの美術館では、少数のスタッフが多様な業務をどうにかこなし、オーバーワーク気味であるのが実情だ。このうえさらに、本制度関連の業務が加わるとなると、スタッフを増員できる財力があるか、スーパーマン級のスタッフが勢揃いしているような館でなければ、到底こなせないのではないか。事実、申請作業にあたっては、多くの場合、展覧会を共催する新聞社やテレビ局との協働に拠るところが大きいようだが、そのマスコミ各社でさえ、悲鳴を上げるほどの煩雑さであると聞く。「展覧会における美術品損害の補償に関する法律」には、施行後3年を目途に補償範囲を検討するという附則があり、これを根拠に現在も改善への議論が重ねられている。紙幅の関係で本制度に関するあらゆる課題に触れることはできないが、補償制度について考えることは、詰まるどころ、先に触れたように、展覧会の内容、集客の考え方、地域バランスなど、美術館のあり方そのものを問うことになる。とりわけ現代美術界においては、今を生きる作家、キュレーターなどの美術館スタッフ、鑑賞者、批評家やジャーナリスト、コレクター、ギャラリイ、マーケットなど、多様なステークホルダーが複雑に絡み合っており、このシステムを活性化させるためにも、本制度は少なからず刺激となるはずである。アジアにおいて国際的な存在感を放つ有力な美術館が次々と生まれつつある現在、日本の美術館も、プログラムに多様性を許容し、国際的にいっそう開かれた存在となるよう変革を迫られている。現代美術館として、この補償制度とどのように関わっていけるか、今後も行方を注視したい。

美術館における「表現の自由」とはなにか

―愛知県美術館「これからの写真」展における検閲問題をめぐって

能勢陽子 Yoko Nose (豊田市美術館)

昨年、愛知県美術館で開催された「これからの写真」展開始後わずか1週間ほどで、警察の指示により作品の一部が変更されることになった事態に、驚いた人も多かっただろう。殊に近隣にあり、その直前まで写真家・荒木経惟の展覧会を開催していた美術館に勤める者としては、なおさら他人事とは思われなかった。問題とされたのは、鷹野隆大の「おれと」シリーズのなかの、性器が写り込んだ写真十数点である。同シリーズは、撮影者と被写体が撮影後に裸体で並んで立つ姿を撮影したものだ。撮影者と被写体、観る者と観られるものの差異をなくし、また問い直す、優れた作品である。事の発端は一人の来館者による匿名の通報で、それらの写真が猥褻物陳列罪にあたる恐れがあると、警察から撤去もしくは展示の中止命令が出されたのだ。結局美術館は、作家と協議のうえ、性器が写った写真を布で覆うことにした。誰も知らぬうちに作品を撤去したり差し替えたりするのではなく、警察の介入の跡を残す形で展示変更を行うことにしたのである。

当時、新聞やSNSを介して瞬く間に広まったこの出来事に、美術館関係者、評論家、作家、美術愛好者などから様々な意見が寄せられた。そのほとんどは、ゾーニング等の十分な措置が取られていたのに、1件の通報から直線的に警察の介入に至ったことへの遺憾の意を表すもので



鷹野隆大、変更後の展示風景

あった。なかには、「表現の自由」を守るべき美術館の対応として、問題とされた部分を布で覆うという措置では手ぬるいのではないかとする意見もいくらかあった。しかし、ことの成り行きを間近で眺めていて、事件発生からの美術館の対応は、企画者と館長、事務方含めて一丸となって応じた、首尾一貫した堂々たるものであった。事を荒立たせないために、作家に相談して秘密裏に展示を変更することだって、十分起こりうることである。しかし美術館は、様々な意見や反応が起こることを承知のうえで、公にむけて事をつまびらかにした。それからほぼ1年が経過した現在、改めてこの出来事について振り返りたいと思う。それには昨年度末に発行された、事の発端や経緯を詳細に記録し、企画者の論考を掲載した『愛知県美術館研究紀要』21号が大いに役立つ。

事件の経緯や対処の記録は、同じようなことが起こりうるなどの美術館にとっても、今後貴重な資料になるだろう。そして企画者である中村史子学芸員による論考(註)は、本件を美術の「猥褻問題」だけに落とし込まない、〈公〉と〈私〉と表現に関わる本質的な意義を模索するものであった。今回の展示変更は、作家にとっても美術館にとっても、不本意なものであったに違いない。しかしこの論考では、本件に対する作家の真意を間近に読み取り、美術の文脈から積極的な解釈を行っている。作品に布を巻くという行為に、およそ100年前に起きた黒田清輝の「腰巻事件」を思い起こす人も多かったという。しかし作家自身は、この布に「腰巻」というより二人をくるむ「布団」のイメージを与えていた。論考はそこから、ロバート・ラウシェンバークの《ベッド》(1955年)やオノ・ヨーコとジョン・レノンの《平和のためのベッド・イン》(1969年)のパフォーマンスなどと比較しつつ、平面から立体への現実空間への侵犯を読み取る。そしてなにより重要なのは、プライベートな寝台を公共空間に持ち込むことで生じる「柔和な抵抗のイメージ」である。実際私にも、変更前の写真は二人の男性の即物的な裸像と映っていたのに、布団状

の布で覆われることで、二人の男性が一对のものとみえてきた。より個人的でセクシャルな関係性がそこに仄めかされるようになったのである。猥褻とされる性器が隠されることで、かえってそこに私的な領域が浮き上がってきたことは、皮肉な功を奏しているともいえる。ただしそこに現れるのは、不寛容な社会や公権力に対する憤りというより、あくまでも寝台から穏やかにこちらを眺める、軽やかな不服従のポーズであった。

告白すれば、この出来事が知られると同時に声高に叫ばれた「表現の自由」や、美術館がそれを担保する聖域であると無条件に信じられていることに、やや違和感を持っていた。そうあればと願うけれど、今回のことが端的に示しているように、残念ながらそうではない。ただそのことを諦観するのではなく、だからこそ美術館が社会に向けて「表現の自由」を提示し続けることの重要性を改めて実感した。ときにはこのように、外部からの予期せぬ介入を受けることがあったとしても。「表現の自由」は、美術館に無前提に与えられているものではなく、個々の実践を通して、また時代に応じて、その都度向き合うべきものである。それぞれ異なる〈私〉の表現をみせる〈公〉の美術館は、そもそも矛盾を孕んでいる。しかし社会が共通の尺度で測れない空間、また閉鎖性と同質性を求めない場であるためにも、美術館の存在は大きいとあらためて感じたのだった。

（註）中村史子『悔としての鷹野隆大《おれとwith KJ》#2（2007）』『愛知県美術館研究紀要』21号

05 学芸員の仕事から考える美術館のあり方

住友文彦 *Fumiko Sumitomo*（アーツ前橋）

アーツ前橋は、名前のせいもあるのか新しい試みをしている美術館としてよく講演や取材の話をいただく。開館して1年半のよちよち歩き状態なのでとにかく宣伝のため活動を紹介する際に、展覧会や教育普及のプログラムと、決して多くはないが予算も付けてもらい地元ゆかりの作品を中心におこなっている収集活動について話すと、じつは伝統的な美術館のあり方を踏襲していると気付かれる。しかも、広報や教育普及になかなか人員を割けない悩みなどもみな同じである。もしかしたらアーティスト・イン・レジデンスや地域でおこなうアート・プロジェクトなどに独自性はあるのかもしれない。これらは、建物をもたない開館前から事業をおこなってきたせいでもあるし、予算規模や地域との関係性などをもとに、ごく当たり前のことを積み上げてきた結果考えたプログラムなので、どこに独自性があるのか問われると、あらためて困ることもある。ただ、スタッフが若いので積極的に学ぶ姿勢があることや、地域のアーティストと密な付き合いをしながら助けられていることなどに、他の先行する美術館とは少し違う特徴があるかもしれない。

私も館の運営について学ばないといけないと考え、全国美術館会議では美術館運営制度研究会にオブザーバー参加させて頂いた。本当は運営についての各館の実情を知りたかったのだが、同部会はちょうど「美術館職員の行動規範」（仮称）の策定を目指し

ているところだった。その草稿を読みながら私の頭には現在秋に向けて準備している建築の展覧会のことばかりだった。調査のなかで出会ったのは、建築家たちがその役割や能力が広く社会に理解されていないと自問する姿だったからだ。スター建築家がもてはやされる一方で、社会はクリエイティブな能力よりゼネコンやハウスメーカーのような効率優先の産業システムを優先する。学芸員という職種がどのように社会の役に立っているか、一般的な認識も似たようなものだろう。私は美術館の立ち上げに二度関わったが、そもそも学芸員の仕事など一般的にはまったく知られていないと実感している。多少名称は固いが、これをもとに専門外のひとのあいだに共通理解が築かれることには大きな意味があるだろう。また、この問題から端を発して学芸員の雇用条件やキャリアパスが不安定かつ不明瞭になっている点も見逃せない。これは個別の組織では対応困難な問題であり、「行動規範」策定を皮切りに改善のための働きかけが全国美術館会議のような組織に期待されているのではないだろうか。

それでも、なぜか「キュレーター」という言葉は昨今あちこちで聞かれる。いいものを選んでくる目利きのような存在。それを並べ方によって魅力的にみせるような編集者のような存在。なにやら情報を集めて、それをこんな素敵なものがあります、と多くの人に提供するような仕事のようである。あるいは、話題になりよく読まれていたウェブのある対談でも「偶然なり、出会いなりで見つけた作家や作品を、ある種の直観で並べて、それをわかりやすいキャッチ・コピーを付けて、一つの見え方を提示するというのは、キュレーションの魅力の本質でもある」というようなことが言われている。しかし、これはおそらく多くの学芸員にとって違和感があるだろう。

たしかに、異質なものが一緒に並べられることで新しい文脈に光をあてるのはこの仕事の醍醐味のひとつである。しかし、それは日々の仕事のなかのごく小さな出来事では

かない。一般的な理解が及びづく仕事の大切な部分として目を向けてもらわないといけないのは、むしろ一次資料を扱っていることだろう。これが評論家でもない、大学に身を置く研究者でもなく、おそらく現場の学芸員（キュレーター）に与えられた独自性である。モノとしての作品を扱うこと、作家と接しその生き方に触れること、制度や市場における価値創出の駆け引きなどに日々関わり得ている情報こそ、人間にとって文化がどのような価値を持つのかをもっとも確実に伝えてくれる。

いっぽうで同時に、その壊れやすいモノ、意思疎通が難しい相手、思う通りにならない予算や制度を相手にすること、職務や組織が硬直していく現状もあるだろう。私たちは芸術の創造や保存の現場で一次資料を扱う交渉の過程で得ている豊かな知や情報を、どれだけ社会に向けて伝えていくのだろうか。学芸員や設置者は美術作品や作家を中心に置いて美術館の運営やプログラムを考えることで、従来の価値観や決まり事を柔軟に見直すことが必要になってくることがある。そのような柔らかい感性と実行力は、授業で学ぶことではおそらくない。もしかしたら旅や読書のような個人的な経験かもしれない。一次資料と関わる経験を硬直化させず、創造的に発信するのは簡単なことではないが、新しい美術館の学芸員にも求められる古くて新しい課題なのだと改めて認識している。

C I M A M (国際美術館会議) 年次総会、 21年ぶりの日本開催

片岡真実 Mami Katouka (森美術館)

世界の近現代美術館の専門家等の国際的なネットワーク、C I M A M (国際美術館会議) の年次総会が、今年11月、東京で開催される。日本での開催は、1994年以来、21年ぶりだ。C I M A M は、I C O M (国際博物館会議) に含まれる31の国際委員会のひとつとして、1962年に第一回の総会がオランダのハーグで開催され、現在は、より独立性の高い非営利団体として活動している。

21年前の東京大会は、日本のみならずアジア最初の年次総会だった。当時は、1989年の「大地の魔術師展」(ポンピドゥーセンター) に象徴される多文化的価値観の提示、また1980年代の国際社会における日本の経済的隆盛を反映した「アゲインスト・ネイチャー」80年代の日本現代美術」(国際交流基金)、「プライマル・スピリット」今日の造形精神」(原美術館、財団法人アルカンシエル美術財団) の北米巡回などを経て、グローバルに広がりつつあった国際的なアートシーンにおける、日本の新たな立ち位置が問われた時代でもあった。

その後の日本がバブル経済崩壊後の低成長時代を辿るなか、冷戦後の世界ではその政治的、経済的地図が大きく転換してきた。とりわけアジア圏の経済成長は目覚ましく、それにもなつて近現代美術を取り巻く環境も大きく変化した。中国、韓国、東南アジアなどで美術館が続々と開館しただけでなく、1995年の「光州ビエンナーレ」(韓

国) を皮切りに、アジア各地で国際展が続々と創設された。また、経済成長は現代美術に新たな市場をもたらし、アートバーゼル香港、アトステージ・シンガポールなどのアートフェアが発展を遂げてきた。

C I M A M 年次総会は、2004年には、韓国ソウルでサムスン美術館リウムの開館にあわせて開催され、2010年には万国博覧会開催中の上海で、いずれもI C O M 総会にあわせて開催されている。さらに、2012年はイスタンブール、13年はリオデジャネイロ、14年は中東カタルのドーハで年次総会が開催され、欧米の近現代美術館人中心に構成されてきたC I M A M にも、明らかなグローバル化の波が訪れている。

ドーハの年次総会では、「進行形の美術館」パブリックの関心とプライベートな資源?」が全体テーマだった。「パブリック」は多様な解釈が可能だが、美術館の「公共性」、「公共の遺産」としての所蔵品という従来の考え方に対し、公的財源に依存する美術館運営の行き詰まり、市場の隆盛による作品価格の高騰と美術館の購入予算とのギャップ、新興コレクターとなる富裕層や美術館の制度化・大型化による一般観客との対峙など、美術館を取り巻く環境の多様化は、20年前とは異なる複雑さを増していると言えるだろう。そうした問題意識のなかで、「パブリックの今日的関心は何か?」、「プライベートからパブリックへ、パブリックからプライベートへ」新しい専門的実践とは何か?」といった問いと議論に加え、中東・アフリカ地域で生まれる新たなインスティテュションの多様な事例が紹介された。世界各地域における美術館運営を俯瞰してみると、そこでは国や地域の政治体制、経済・社会環境、税制、宗教などを前提に、それぞれ持続可能なシステムを模索せざるを得ないということが実感される。一方、そうしたなかで世界の近現代美術館が共有すべきガイドラインは在るのか、という美術館の存在意義の問題へと行き着くことになる。ドーハの総会には52カ国から224名が参加したが、3

日間のカンファレンスとともに過ごすなかで自然に交流が生まれ、その出会いから、調査のための将来的な訪問など、より実質的な協働へ発展しうる可能性が感じられた。

今年11月のCIAMM東京大会は、「美術館はいかにグローバルになり得るか？」という全体テーマのもと、3日間のディスカッションのテーマと登壇者の選定が、理事会で進められている。パリで起こったシャルリー・エブド襲撃事件に象徴されるように、グローバル化は異なる民族、宗教、信条、文化間の対立を生み、複数の価値観へのリスペクトと共存が益々求められている。そうした環境のなかで、美術館が財源やガヴァナンスにかかわらず社会的存在であるとすれば、そこには表現の自由を擁護しながらも、どのような責任と可能性があるのか。これもまた地域固有、あるいは各館固有の事情を勘案しながら検討されるべきものだが、同時に、多様な価値観が交差する議論の場は極めて有益であり、CIAMM年次総会へ世界の専門家が集うなか、日本国内での近現代美術館を取り巻く課題を今一度グローバルな文脈に据えてみることで、改めてその存在意義を考える機会になることを願っている。

付記

- * 1 CIAMM2015年次総会は、バルセロナにある本部事務局に加え、国内の実行委員会（委員長＝ICOM日本委員会委員長・青木保国立新美術館館長、ならびに文化庁の三者共催となり、現在、受入れ体制を整備しています。
- * 2 参加費はCIAMM会員350E（約4万7100円）、CIAMM会員同伴者350E（約4万7100円）、CIAMM非会員490E（約6万6千円）となります。ただし、本事業は文化庁が共催しており、日本の美術館関係者を対象に100名限定の特別料金（100E）を設定しています。お申し込みは事務局宛 cinamtkyo@nori-art-museum.jp までメールにてお申込下さい。
- * 3 CIAMM会員申込は、ICOM会員登録とは別途実施する必要があります。ICOM日本委員会事務局を経由せず、CIAMM会員2名の推薦を受けて直接CIAMMのウェブサイトからの申込となります（<http://cinam.org/join/individual-application-form>）。
- * 4 本稿に関連した次の文献も参照されたい。片岡真実「進行形の美術館・パブリックの関心とプライベートな資源：CIAMM（国際美術館会議）年次総会報告「2014年11月、ドーハにて」『博物館研究』Vol.50 No.7 30～31頁

変わるための二歩

英国ターナー・コンテンポラリーのエディューケーターを迎えて

長山美緒

Miho Nagayama（高知県立美術館）

2014年は、ブリティッシュ・カウンシル主催の「日英エディューケーター交流プログラム」にはじまり、私自身にとって欧米の教育普及について見聞を広げる幸運に恵まれた1年間だった。そして11月、当館で開催した「プライベート・ユートピア」こだけの場所ブリティッシュ・カウンシル・コレクションにみる英国美術の現在」の特別企画として、ターナー・コンテンポラリーのラーニング&ビジター・エクスペリエンス部ディレクター、カレン・エスリー氏を迎えて、教育普及担当者向けのトレーニング・プログラムをブリティッシュ・カウンシルの全面的バックアップで行った。全国の博物館や美術館から延べ16人にご参加いただき、各自が抱える課題を含め、各館の今後について考える2日間を過ごしていただいたのではないかと思う。

ターナー・コンテンポラリーは、イングランド南東部の小さな港町マーゲイトに位置し、1850年から現代までの作品を紹介する美術館である。地域はJ・M・Wターナーが幼少期のひと時を過ごし、その後も度々訪れた風光明媚な観光地として知られていたが、時代とともに衰退し、美術館はその再開発プロジェクトの一環として2011年に開館した。2001年、開館10年前に着任したカレンは、アートの触れる機会の少なかった地域において、地元の人との対話や、町中で行うラーニング・プログラム等を通じて理解者を増やし、来館者層の開拓に努めた。開館前が69万人、開館から今日までが85万

人にも上るといふ、パブリックおよびラーニング・プログラムの参加者数だけでも、館の活動の中でラーニングの重要性をうかがうことができる。しかし、その活動は思いつきや、数を稼ぐだけのものではなく、「マーゲイトという町にアイデンティティが必要である」という地元の人の声を反映したしつかりとしたビジョン(目的)に基づくものだった。このことにより、美術館がどうあるべきかが明らかとなり、長時間の話し合いの結果、設定されたのは、「あらゆる変化を促進するため、人々の生活を豊かにし、自信向上できるような革新的なラーニング・プログラムを通して、アーティストやクリエイティブティの素晴らしさを紹介することを目的とする」という組織としてのビジョンだった。さらに、ラーニングでは10項目にわたり目的が定められ、全てのプログラムはそれに従って行われている。カレン自身、組織として目指すところを明文化し、全てのスタッフが共有することで仕事がしやすくなったという。

今回のプログラムでは、ターナー・コンテンポラリーの展示室で実際に行われている活動や、ラーニングの根幹にあるグループでの対話を通じて考えを深めるフィロソフィカル・インクワイアリー(哲学的質問)の手法を体験するなど、実践的なものを中心に行われた。その中には、5年後の自分の美術館を想像して絵に描いてみることでその到達のために必要な過程をあぶり出すもの、変化をもたらせたい大きな目的を一つ設定し、それに対する具体的な目標や来週にでも実行可能な方法を考える、という「目的」をテーマとした課題もあった。また、参加者の関心が高かったエバリュエーション(評価)に関する作業や、プログラムの企画段階からその方法が検討され、的確な方法でリサーチすることが資金の獲得やモチベーションやレベルアップ等にもつながる、という話までにもおよび、かなり濃厚な内容となった。

組織のビジョンとして、「ラーニング・プログラム」をターナー・コンテンポラリーは謳い、

活動内容も幅広いことから、テート・ギャラリー並の何百人にもおよぶラーニング・チームを想像していたが、カレンを含め3人のエデュケーターというこじんまりとしたものであることに驚かされた。企画段階から賛同者や協力者を考え、ウィンウィンの関係ができる場所とパートナーシップを築くことにより、小規模でも多様な活動を可能としている。また、お茶を楽しみながら3ヶ月に1回、カジュアルに行われている運営委員会は、学校や研究機関、福祉関係者等の専門家から各分野の情報収集や意見交換ができる大切な場であるという。複数の専任スタッフ体制にない当館の現状に対して、館外に理解者や協力者を増やすといった発想は、これからの事業の展開に希望を与えてくれるものだった。2日間を通して、組織としてビジョンを共有することが重要であることを痛感したが、それは個人として浸透させることは難しい。5年後、子どもから高齢者までが日常的に美術館を利用している姿を想像してみる。すると、多くの理解者・協力者の力を借りてプログラムが行われている姿が見えてきた。会話を通じて理解者を増やす、そのようなさやかではあるが、確実な一歩から始めてみたいと思う。