

美術館と学芸員Ⅰ

学芸員課程講義録



もくじ

学芸員の仕事―川越市立美術館の場合〔折井真恵〕	5
美術館学芸員の課題	
―ポスト・コロナリズム、アウトサイダー・アート、ホワイトキューブ―〔渋谷拓〕	19
東京都写真美術館の活動―コレクション作品を中心に〔石田哲朗〕	33
石膏原型コレクションの保存と調査研究〔土方浦歌〕	47
府中市美術館と教育普及活動〔武居利史〕	61
目黒区美術館での博物館実習担当の経験から〔降旗千賀子〕	75
誰彼(たそがれ)の公立美術館〔石崎尚〕	89
あとがき〔藤井匡〕	102
著者略歴	103



## 学芸員の仕事―川越市立美術館の場合

折井貴恵

川越市立美術館ができるまで

川越市立美術館学芸員の折井です。川越には二〇〇六年から勤めていまして、今年で十五年目になります。その前にも八年ほど他の館で勤務していましたので、学芸員経験としては二十三年目ですね。

今日は、川越市立美術館の学芸員の仕事についてお話しさせていただきます。

まずは、当館の設立経緯に触れたいと思います。

当館が開館したのは二〇〇二年十二月ですが、開館までには長い時間がかかっていまして、一九七八年に美術の任意団体である川越美術協会から美術館建設に関する陳情が市に提出されたことに始まっています。川越市には市展と呼ばれる市民の作品を展示する展覧会がありますが、川越美術協会はその運営を担っていて、市展とは別に、毎年自分たちの作品を展示する美術協会展を開催してきました。美術館建設要望の背景には自分たちの作品を展示する適切な空間が欲しかったことが、当時の陳情書から読み取れます。

市は要望が出たところで、すぐにつくろうとはなりません。そこで、彼らは美術館建設を実現させるべく、この活動を市民運動に発展させ、「川越市に美術館を建設する市民の会」（以下「市民の会」）を発足させます。そして、市への陳情と並行して、講演会を開いたり各地の美術館の見学会を催したりして活動を市民に周知させてゆくので

すが、美術館について自ら学ぼうちに、どうやら美術館というものは市民の作品を展示する場所ではなく、所蔵品があつて、所蔵品を展示する常設展があつて、市民が質の高い美術作品を鑑賞する場を提供する施設であるようだという事に気づいてゆくのです。当館がこの規模にしては珍しく常設展示室を備えているのは、こうした「市民の会」の学習成果が大きく影響しているといえるでしょう。

一九八九年に、竹下登内閣による「ふるさと創生事業」——全国の市町村に一億円ずつ配り、ふるさと創生のために好きに使つてよい、という事業がありました。川越市はこのお金で「美術品等取得基金」を創設することを決めました。基金にプールしてあるお金で作品を買うようにするものです。このときには民間の方々からも寄付があり、一億一千万円の基金ができました。そして、「市民の会」の運動がようやく実り、一九九一年七月、翌年の川越市の市制施行七十周年の記念事業として美術館建設を位置づけることが決定されます。翌年、川越市の美術館基本構想検討委員会の条例ができ、美術館建設に進むことになりましたが、そこからさらに十年を経て、美術館が開館したのは二〇〇二年十二月、市制施行八十周年のときでした。

### 川越市立美術館の概要

川越というと蔵造りの通りが有名ですが、美術館はそこから徒歩で十分くらいです。美術館の辺り一帯が川越城の跡で、とたりには博物館、向かいに史跡となつている本丸御殿があり、文化ゾーンを形成しています。

美術館は鉄筋コンクリート造で免震構造になっています。これは阪神淡路大震災（一九九五年）の影響です。建物の外観は、十二年前に開館したとなりの博物館が土蔵を思わせる意匠なので、美観を損ねないよう美術館も同様のデザインを採用しています。

来館者に公開しているのは二階、一階、地下一階です。一階で学芸員が主に関わるスペースは二カ所で、相原求

一朗記念室とタッチアートコーナーです。記念室では、相原求一朗（1918―1989）の作品を常時見ることができ、タッチアートコーナーは、市内にある県立の盲学校から目の見えない人も楽しめるスペースをつくってほしいとの要望を受けて設置された、名前のとおり作品に触ることのできる場所です（コロナ下の現在は触察禁止です）。

地下一階には企画展示室と常設展示室があります。企画展示室は四百六十八平方メートル。五百平方メートル以下というのは美術館としては狭い方です。少ない職員数で運営するには程よい大きさですが、巡回展を行う際は他館と面積が違い過ぎることで出品作品の量を調節するのに苦労します。

公立美術館は大抵の場合、教育委員会に属していますが、当館は文化スポーツ部という市長直属の組織の中にあります。市役所の課長クラスの職員が館長、学芸員は三人、事務員二人、合計で正職員六人です。受付や看視は業務委託です。

附属機関として、九人の委員による「美術館協議会」があります。これは美術館の運営について、年に二度ほど会議を開いてご意見を仰ぐものです。また、作品をコレクションするときに審議いただく五人の委員による「美術品等選考評価委員会」もあります。このほか、学校の先生による「美術館利用研究委員会」があり、美術館の学校利用を促進するためのお知恵を借りています。

二〇二〇年度はコロナ禍で一年の約半分が臨時休館でしたので、年間入場者数は二万人と減少しましたが、二〇一八年度は展覧会も予想以上に好評で十三万五千人の来場がありました。二〇一九年度も一カ月ほど閉館になってしまったので少し減りましたが、例年、利用者は十万人を超えていました。

美術館の業務は川越市立美術館条例に「美術品及び美術に関する資料の収集、展示及び保管に関すること」「美術に関する調査及び研究に関すること」「美術に関する情報の収集及び提供に関すること」「美術に関する講演会、講習会、講座等の開催に関すること」「美術館の施設の利用に関すること」「その他」と規定されています。つまり、

資料収集、資料展示、保存管理、調査研究、教育普及、施設貸し出しの六つが、美術館の主要業務といえるでしょう。

### 川越市立美術館のコレクション

条例にある六業務のうち、学芸員が主に関与しているのは施設貸し出し以外の五つです。

資料収集は、収集方針に則って行います。収集方針について、開館する前の段階で作成された「美術館基本計画調査報告書」には、「川越ゆかりの作家の作品の他、芸術上、学術上、著しく価値の高い美術品で、本市の振興に資するものを、計画的、系統的に収集する」とうたわれ、具体的には「郷土出身作家、ならびに郷土にゆかりのある作家、およびその関連作家の美術品」「近代美術、現代美術の流れを理解するための優れた内外の美術品」「江戸から明治にかけての日本の洋画黎明期の重要な洋画」「江戸から明治、大正期の優れた日本画」「その他、美術に関する資料」の五項目が挙がっています。

私がこの美術館に勤めたのは開館して四年目でしたが、コレクションの内容を知った上で収集方針を見て驚いたのが三番目ですね。「江戸から明治にかけての重要な洋画」はコレクションには一点もないのです。おそらく、郷土ゆかりの作家のうち、明治の新しい日本画の主導的役割を果たした橋本雅邦(1851-1908)が、明治十年代に一次的に洋画を描いているので、黎明期の洋画を集めよう、ということになったのでしょう。ところが、当館が開館してこのかたずっと不景気で、購入予算がありません。先ほど紹介した基金はありますが、限られた予算の中で収集することを考えると、最優先されるのはやはり郷土作家作品になってしまいます。市立の美術館ですから。現在のコレクションの大半はここに属する作品になっています。

所蔵作品数は、二〇二〇年三月三十一日現在、二千五十一点です。多いと思うかもしれませんが、資料や下絵等



も含まれた点数ですので、すべてが展示できる作品というわけではありません。常設展は定期的に展示替えしますので、もう少し点数がほしいなと思うのが正直なところです。

主要な収集作家は、全国的に有名な作家は少ないかもしれませんが、先ほども名前を出しました橋本雅邦。川越生まれではありませんが、大名のお抱え絵師の家に生まれ、主君が幕末の一時期に川越藩主になったため、雅邦も川越藩士だった時期があります。

小茂田青樹（川越生まれ 1891-1933）は雅邦の二世代くらい後の日本画家で、大正から昭和にかけて日本美術院で活躍しました。花鳥画の優れた作品を残しています。小村雪岱（川越生まれ 1881-1966）は近年、各地で展覧会が行われるなど再評価されてきています。日本画家ですが、新聞や雑誌の挿絵、本の装丁などで人気を博しました。岩崎勝平（川越生まれ 1905-1964）を知っている人は、川越市の人以外ではほとんどいないかもしれません。文部省美術展覧会などで活躍しましたが、途中で故あって画壇から離れ、戦後は貧困でなかなか思うように絵を描けなかった人です。

彫刻家の橋本次郎（川越生まれ 1919-1997）は人物、特に女性像をブロンズでつくる作家で、日彫展などで活躍しました。記念室がある洋画家の相原求一朗は、川越生まれ、川越育ち、川越で絵を描いていた人で、新制作協会で活躍しました。関根伸夫（1942-2019）は「もの派」と呼ばれる現代美術の思潮の中心的存在でした。川越出身ではありませんが、県立川越高校の美術部出身ですので、郷土作家として扱っています。

## 購入、寄贈、寄託

収集方法には購入、寄贈、寄託の三つがあります。購入には「美術品等取得基金」を使っています。美術作品は急に市場に出てくるものですが、市役所の予算は基本的に次年度の予算を前年に組むかたちです。これでは購入が

間に合わないので、基金にプールしてあるお金を使って買い、翌年の予算を基金に充当するのです。ただし、最近  
は予算からの充当が困難になり、現在は小茂田青樹の院展出品作がひとつ出てきたら基金が枯渇する程に減ってし  
まっています、なかなか使うのに勇気を要します。

購入がままならないと、収集は寄贈が中心になります。対して、寄託は、所蔵者は変わらないのですが、作品を  
預かって当館の所蔵品と同じように収蔵庫で保管をする、その代わりに所蔵品と同じように展示もする、という制  
度です。

収集業務の実際は、作品の情報が入った段階で、まずは作品を調査し、真贋、本物であっても美術館が所蔵すべ  
き作品かどうか、収集方針に合致しているかどうか、などを判断します。館内で収集を検討する方向性が固まると、  
「美術品等選考評価委員会」に諮り、ここで「収集してもよいでしょう」となると、購入の場合はさらに「美術品  
等取得委員会」という市役所内の会議にかけて、最終的に市長決裁で購入となります。寄贈の場合は「美術品等選  
考評価委員会」ののち、市長決裁の流れになります。

### 常設展と特別展

常設展は年に四回の展示替えをしています。一回あたり三カ月ですね。作品によつてはひとつの会期中で、さ  
らに前期・後期での展示替えをしますので、作業としては一年に八回展示替えを行うこととなります。

常設展に属するものは、常設展示室・相原求一朗記念室・タッチアートコーナーです。タッチアートコーナーは、  
作品に触るという前提でご協力いただける作家を探すところからはじまりますので、仕事としては企画展に近いと  
いえます。

特別展は六週間から七週間の会期で、コロナ禍以前は春夏秋冬で年四回開催していました。主に、所蔵作品や地

域ゆかりの作家に関連する展覧会や、川越には直接関係ないけれども、優れた美術作品を広く市民の方に見てもらうための展覧会、市民ニーズが強い内容の展覧会などを実施しています。

二〇二〇年度は特別展を四本実施する予定でしたが、コロナの影響で四本とも開催できませんでした。二〇二一年度は、コロナ禍で予算が大幅に削られてしまい、二本実施するのが精いっぱいでした。ひとつは、少女漫画のアイオニアである花村えい子(1928-2020)を取り上げた「花村えい子と漫画」。川越生まれ、川越育ちの方なので、地域ゆかりの作家の展覧会という位置づけで実施しました。もうひとつの「吉田博展」は巡回展で、吉田博(1886-1860)は川越とは直接の関係はありませんが、大正から昭和にかけての新版画と呼ばれる作品は川越の雰囲気とマッチするので、市民からの要望が多い分野です。もつとも、展示準備の段階で吉田が川越に取材に来ていることが分かり、まったく無関係ともいえない作家になりました。

展示作業では、展示作品の検品が学芸員の重要な仕事になります。作品にライトを当てて、傷がないかなどを確認するものです。その他にも、壁に金槌でヒートンを打ったり、割とガテン系のこともありますね。展示作業の写真というのがなかなか手元になくて、作業の様子をあまりお見せできないのが残念です。作業は学芸員だけで行うこともありますが、美術品専門の業者をお願いすることが多いです。現存作家の展覧会では、作家が実際に展示に関わることがほとんどです。

### 作品の管理と修復

資料の管理では、いつ展示したかの情報の管理が重要になります。当館ではデータとカードの両方で管理をしています。二元管理になっている理由は不明ですが、作品カードは展覧会の構成を考えると、カードを並べて検討することができて結構便利です。

作品保護の観点から、洋画は一回に三カ月間まで、日本画や素描は一カ月半まで、版画は一カ月から一カ月半までと展示期間を限り、しかも同じ作品は一年に一回しか出さないようにしています。展示した作品は、展示期間などをカードとデータベースの両方に入力して管理しています。

作品に当てる光の照度管理も行います。日本画は八十ルクスから百ルクス、版画は五十ルクス程度が基準です。洋画は二百ルクスが基準ですが、作品を十分に見ることができれば暗いほうが作品への負担は少ないため、いつばいまで明るくしない場合もあります。

当館はそれほど古い美術館ではないのですが、温湿度管理には、なぜか展示室も収蔵庫もデジタルではなく日記録計を使っています。湿度は年間通して五十五パーセント。展示室は、お客様が不快にならないよう、温度は年間を通して二十度から二十四度の幅を持たせています。一方、収蔵庫は年間を通して二十二度です。

展示スペースや収蔵庫の環境調査として、「トラップ」という虫をキャッチする簡易装置を一カ月間置いて、文化財害虫がいまいかどうかのチェックを行っています。加えて年に一回、収蔵庫の燻蒸を行います。

作品の修復も、予算が少ないので、軸装作品の表装替えなど、小規模のものをほそぼそとやっています。

### 調査研究の実際

調査研究では、作品を地道によく見たり、関係する文献を探したりします。現在は杉浦非水(1876-1963)という日本のグラフィックデザインの先駆者の資料を大量に調査しています。こうした調査の成果は、常設展や特別展に反映させたり、美術館の研究紀要に発表したりします。

実際のところ、全国的な知名度が高くない収集作家はこれまであまり研究されていないことが多く、実作品が情報のもったくない状態でわたしたちのもとに届くことも珍しくありません。とりあえずタイトルや制作年代がわか



図1 内田静馬《山荘春雪》(1965年)調査時の写真

らないと展示できませんので、何よりもまずそれを調査するわけです。

梶立川越高校出身で、市ゆかりの作家として扱っている内田静馬(1906-2000)という版画家の作品を受け入れた時のことをお話ししましょう。この作家の作品を一括で寄贈したいとの話をいただき、一点ずつ確認していくことになりました。例えばこのような作品です「図1」。もちろんタイトルも制作年代も分かりません。しかし調べていくうちに、彼が残した写生帖の中に「百合庵」という書き入れがある同構図のスケッチが見つかりました。さらに同様のスケッチで「住友仙谷山寮」と書いてあるものもありましたので、この百合庵が住友グループの福利厚生施設であることもわかりました。さらに同じ写生帖

には、ある年の七月に内田静馬が友達と一緒にこの寮に宿泊したことも記されていました。

そうした情報を得てから文献を見ていくうちに、本作品は、一九六六年の個展や同年の第十一回新世紀美術協会展に出品されている、一九六五年制作の《山荘春雪》だと判明しました。スケッチには夏の景と冬の景がありますが、彼が訪れたのは七月ですから、雪が積もっている様子は描けないはずで、山荘のパンフレットかなにかに載っていた雪景の写真を使ったのではないかと推測されます。そうした観点で他の作品を見ていくと、確かに、彼は写真を基に制作する方法をとっていることもわかりました。

## 教育普及の仕事

教育普及には、大きく分けて、一般対象と学校対象の二つがあります。当館の場合、これまで学芸員は主に一般対象の方を担当していました。展示解説、ワークショップ、講演会など、展覧会に関連して実施するものですね。



図2 ワークショップ「巨石を割ってしまおう」の様子

常設展であれ特別展であれ、その展覧会の内容をより理解してもらうために行う関連事業です。

二〇一九年の夏に開催した展覧会「ゆかた 浴衣 YUKATA—夏を涼しむ色とデザイン」でのギャラリートークは、浴衣を着て行いました。浴衣の展覧会ですから、自分も浴衣を着たほうが楽しいかなと思つて着ちやいました。このように、ちよつとした遊び心をもつて実施することもしばしばです。

ワークショップは学芸員によつてやり方が異なると思います。東京造形大学では制作をする学生が多いと思うので、自分でワークショップを行える人もいます。思いですが、私は美術史の出身ですので、制作系のワークショップはコーディネートターの役割をすることになります。タッチアートコーナー出品作家の山添潤(1971)さんによるワークショップでは、作家のアイデアで、参加者に大きな石を割る体験をしてもらいました【図2】。三トンの石にドリルで穴を開け、そこに杭を刺して、鎚で叩くことを繰り返して割るのです。作家が実際にどのような作業をしているかを身をもつて知ることができる良いワークショップになりました。

講演会は、学芸員が自分で話すこともあれば、専門家を呼んで行うこともあります。

ワークショップもつくりまます。さきほど紹介した浴衣の展覧会的时候は、浴衣は藍染めのものが多く、多数の色が使われる友禅などよりも地味で一見変化に乏しいので、お客様が作品の前に立ち止まつて鑑賞してもらえないのではと心配でした。そこでワークショップは、各作品の模様をクローズアップで載せたビンゴにして、「何番の作品の模様でしょう?」というクイズにしました【図3】。受付で答え合わせができて、パーフェクトの人は賞がもらえるというものです。このワークショップは予想以上に好評で、二千枚以上ご利用いただいたと思います。



図4 金沢健一《振動態-円900》(2000年)



図3 ワークシート「アート・ビンゴ」

教育普及の例として「金沢健一展」も紹介したいと思います。川越市にアトリエを構えている鉄の彫刻家である金沢健一（1966-）さんと、二〇〇六年から毎年、共催のかたちで開催している、おそらく他館では行われていない珍しい取り組みだと思えます。展示というかたちを取っています。ワークシヨップ、パフォーマンスと多角的に作品を理解してもらおう趣旨で、教育普及事業に位置付けられています。二〇二〇年度は《振動態》というシリーズを展示し、《振動態》を制作するワークシヨップや、金沢さんが自身の作品を使つて行うパフォーマンスを見せました【図4】。

実技講座もあります。初心者の方を対象に、オーソドックスな内容で、毎年ジャンルを変えて実施しています。昨年度は東京藝術大学出身の若手日本画家、向井大祐（1988-）さんに講師をお願いし、「仏画を描く」というテーマで、日本画材による纏縞彩色を体験してもらいました。

学校との連携は、二〇二〇年度まで学校との連携を担当していた教員職が人事異動でいなくなつてしまひまして、現在は学芸員が担当しています。学校というのは少し特殊で、どうやって連絡を取つたらよいかということから模索をしています。毎年、市がチャーターしたバスで小学校六年生が博物館と美術館に訪れる際に、作品の説明をしたり、中学校美術部の展示を主催したりしています。

大学生の博物館実習の受け入れも行っていきます。市内あるいはその近隣



の在住者に限定していますが、毎年、若干名を対象に、講義をしたり、彫刻を洗ってもらったりという内容で実施しています。

### 学芸員の仕事はつながっている

ここまでで紹介した学芸員の五つの仕事は、ひとつひとつが独立したものではなく、連鎖して学芸員の仕事を支えているのだ、ということをお話しします。

展覧会をつくるときの進め方は学芸員ごとにちがうと思いますので、私の場合の話だと思っただけですが、二〇一七年度の冬に担当した特別展「小村雪岱展」を例に、連鎖する仕事の実際を見ていただきますよう。

展覧会を企画する際は、最初に、作品レゾネをつくります。これは調査研究に属する仕事です。所蔵している美術館に調査に行ったり、文献に掲載されている作品をチェックしたりして、知られている限りの作品をリスト化するわけです。また、展覧会のテーマ（この場合は小村雪岱）に関する文献調査も並行して行います。

次に、どの作品を展示するかをそのリストから考えます。「ドリームリスト」——多分業界用語だと思いますが——をつくるのです。このリストをつくる作業は展示の作業に該当するかもしれませんが。

出品する作品の候補リストがきたら、企業でいうところの企画書にあたる開催要項を作成します。そしてこの要項を持参して、作品を所蔵している美術館に借用の交渉に行きます。そのときには、美術館で作品を見せてもらうこともします。文献には絵の部分しか掲載されていないので、それが軸装なのか額装なのか、実物を見るまではどういう形式かがわからないことがあります。額装ならガラスが入っているのか、裏面にフックはあるのか、軸装なら総長何センチか、どういう箱に収まっているのかなど、運搬や展示に必要な情報を得ることもできます。また、



図版レベルでは見えない細部の描法や、付属品の情報を確認できるので、作品解説に生かすことにもつながります。こうしたことは調査研究や展示の業務ということになるでしょうか。

借用できる作品が決まってくると、展示会場の図面を作成します。ここでは、展示室の特性や作品の形式などを考慮し、これまでの調査成果を加味した上で、雪岱の画業を見せるにはどのように並べたら伝わりやすいかを考え、展覧会全体のストーリーを組み立てていきます。展示順は、テーマ別、ジャンル別などが考えられますが、同展ではオーソドックスに年代順にしました。

また、同展では図録を販売しましたので、図録の執筆や編集も行いました。これまで取り組んできた文献調査や作品調査で得た知見はここにも反映されることとなります。

展示解説や講演会など、会期中に実施する教育普及事業を企画する仕事もあります。同展では、日本画家の北村さゆり(1960-)さんをお迎えしたワークショップを実施しました。日本画家でありながら新聞小説の挿絵なども描いているところが、雪岱の仕事に共通していたからです。北村さんと相談の上、参加者に事前に課題図書を読んでもらい、好きなシーンの挿絵を描いてもらう内容にしました。

展覧会を開催すると、来場者から新たな情報が届くことがあります。雪岱展の場合は、自宅から「小村雪岱画伯」と書いた封筒に入った絵が出てきたのですが……というような面白い合わせが来ました。その作品を調査させていただいた結果、『處女の友』という雑誌の表紙絵だということがわかりました。雪岱がブレイクする少し前に制作された、新発見の貴重な作品でしたので、美術館で預からせてもらえませんかと話をして、寄託していただくことになりました。調査研究の結果が資料収集に結び付いた例になりますね。

こうして収集した作品は、調査で明らかになった新たな見解と合わせて常設展で紹介され、資料展示の仕事に還元されます。

## おわりに

以上、自身の仕事を紹介する形で、学芸員の仕事をご覧いただきました。「雑芸員」という言葉があるように、館が小規模であるほど多様な仕事をこなさなければならぬのは事実ですが、私自身は、やりがいのある楽しい仕事だと思っています。是非、学芸員を目指してください。

## 美術館学芸員の課題

―ポスト・コロニアリズム、アウトサイダー・アート、ホワイトキューブ―

渋谷拓

### 埼玉県立近代美術館の学芸員になるまで

金沢美術工芸大学の博物館学芸員課程を統括している渋谷です。職歴としては、私立と公立の美術館で学芸員をしたことがあり、その前は大学院でフランスの美術史を専門に研究していました。

私は山形県の一番北の端の町で生まれました。美術館なんかないところです。美術との関わりといえば、小学校から高校までは、図工や美術の時間で制作をするくらいでした。ただ、家に美術全集などはありましたので、田舎としては文化資本に恵まれていたのだと思います。それでも、十八歳くらいまでは美術関連の仕事に就くことはまったく想定していませんでした。

大学では政治学を学びました。美術の道に足を踏み入れたのは二十四歳のときで、大学院で西洋美術史を専攻しました。このときに学芸員資格も取りました。二十五歳でフランスに語学留学、三十歳でスイスのフランス語圏に留学しました。また、展覧会企画会社でアルバイトをしていたこともあつて、それが学芸員としての実務経験の代わりになったように思います。

政治学を学んでいたときのテーマは、エドワード・サイードの『オリエンタリズム』に代表されるポスト・コロ



図1 埼玉県立近代美術館外観

ニアリズムでした。現在、ミュージアム界限では、植民地主義時代のことをどう克服していくかが大きなテーマになっていきます。この時代に学んだことが、美術館の現場でも、現代美術の作品を理解する上でも、美術大学で教えるにあたって役に立っていると思います。

海外に留学したときは、十七〜十八世紀あたりのフランス絵画理論を研究しました。また、私が行ったローザンヌにはアール・ブリュットのコレクションがあります。専門外でしたけれども見学に行っていたことがあって、それが埼玉県立近代美術館で障がい者アートの担当者になるきっかけになったと思います。

留学から帰ってきて、最初に就職したのが群馬県桐生市にある私立の財団法人大川美術館です。そこに二年弱勤めました。しかし、そこでは国際的な展覧会はなかなかできない。収蔵品を中心に展示を組んで、それを回していく感じでした。留学の経験などを活かしたいと思っていましたので、採用試験を受けて、埼玉県立近代美術館の学

芸員になりました〔図1〕。私が埼玉の学芸員になったのは三十五歳になる年でした。ある意味ではぎりぎりのタイミングだったかもしれませんが、そこから十一年間、埼玉で学芸員として勤めました。

埼玉の学芸員になるためには、それ以前にやってきたことはそれなりに役に立ったと思っています。大学では美術を勉強しなかったけれども美術館にはよく行っていたとか、哲学や思想の書物をたくさん読んでいたので美術史専攻で大学院に進学できたとか、フランスに語学留学していたとかですね。そうしたことのおかげで、企画会社でのアルバイトもスイス留学もできたと思います。アルバイトと研究をどうにか両立していたのが大川美術館の採用につながったと思いますし、私立での学芸員経験が埼玉県立近代美術館に採用されるにあたっては大事

だったと思っています。

### 埼玉県立近代美術館での担当展覧会

最初のうちは年に一本くらい、後半は二年に一本くらいのペースで展覧会を担当していました。「アーツ・アンド・クラフツ展」「スウィーギン・ロンドン展」「アール・ブリュット・ジャポネ展」「彫刻家エル・アナツイのアフリカ展」などです。サブカルチャーの範囲に入りますが、ウルトラマンとウルトラセブンのスーツやデッサンなどを扱った「ウルトラマン・アート！展」も担当しました。

二〇一五年には文化庁の事業で障がい者アートの調査をして、それを展覧会に仕立てました。二〇一七年には「遠藤利克展」を自分で企画しました。二〇一九年四月からの「ブラジル先住民の椅子展」は準備中に転職が決まり、展示のときまではいませんでした。つくり上げるところまでは関わったので、この展覧会も自分の仕事のひとつとしてカウントしておきたいと思います。

担当したといっても、全部を自分で企画したわけではありません。自分で企画したものは少ないです。「遠藤利克展」は自分で企画して運営しました。外から持ち込まれた企画に参加して一緒につくったのが「彫刻家エル・アナツイのアフリカ展」や「すごいぞ、これは！」という障がい者アート展ですね。「アール・ブリュット・ジャポネ展」は少しちがいますが、あとは展覧会企画会社のつくった展覧会になります。

### 障がい者アートの面白さと難しさ

「アール・ブリュット・ジャポネ展」のような仕事をする、と、「渋谷さんはアウトサイダー・アートが専門なのですね」といわれることがあります。アウトサイダー・アートは外延が広い言葉ですが、ごくおおざっぱに言えば

メインストリームのアートではないということです。フランス美術という、ある意味では正統中の正統をやっていたわけなのですが、美術館での仕事を通じてこうした分野の専門家のように見られることにもなりました。

アール・ブリュット（生の芸術）という言葉は、そもそもは、フランスのジャン・デュビュッフェ（1901-1985）が使いはじめたもので、美術教育に毒されていないという意味です。デュビュッフェがパリに自分のコレクションを寄贈しようとして断られて、結果的に、私が留学したローザンヌに行ったという経緯があります。

アール・ブリュットが英語に訳されるとアウトサイダー・アートとなりますが、微妙にニュアンスが異なってきます。滋賀県が日本の障がい者アートのことを調査して、それを海外で展示する際にアール・ブリュットに「ジャポネ（日本の）」とつけたのですが、それを日本国内で展示するときに埼玉が関わることになり、メインの担当者の一人になりました。そうしたことから、後に文化庁の仕事で障がい者アートの調査することになり、「すごいぞ、これは！」という障がい者アートの展覧会を担当することにもなりました。

この分野の面白さは、アートの定義や美術館の営みについて、ほぼ強制的に反省や再考を迫られることです。アートの定義や美術館の営みは現代美術でも当然のように問題にされるわけですが、異なる角度から考え直しを迫られるのはとても面白いと思います。

一方で、やはり難しさもありますね。そもそも、アール・ブリュットは障がい者アートのことではないのです。アール・ブリュットは、本来的には、犯罪者のつくったものなど、人間の生（ライフ）の暗い闇の部分までを含んだ言葉だったと思います。日本で障がい者アートのことをアール・ブリュットと呼びはじめたときに、そうした人間の生の暗い側面が抜け落ちてしまった気がします。

つくり手が精神的な障がいや知的な障がいを持つている場合、一般のアーティストへの対応とは異なる面が出てきます。出品するとか出品しないとかは、本人ではなく、つくり手が所属している福祉施設や成年後見人の判断に

なったりするわけです。そのため、出品契約や借用では、現代美術のアーティストと一緒に仕事をするのとは別の配慮が必要になります。

それから、つくり手にどのような障がいがあるかに関心を持つ人がたくさんいる、ということがあります。どのような障がいがあると、どのような表現になるのか、と考えがちなのですが、作品本位で見てほしいときには、それが足かせになつてしまう気がします。

また、障がい者にも造形物をつくる人とつくらない人がいますが、つくる人が偉くて、つくらない人が偉くないみたいな分断を生みかねないところもあります。障がい者アートの分野は福祉関係者の間でも意見が割れているのです。展覧会の準備段階で多くの福祉関係者とやりとりをしましたが、そこでも意見の一致を見なかったりするので、そうした難しさもありました。

### 「すごいぞ、これは！」という展覧会タイトル

文化庁の仕事として日本全国の障がい者アートを調査しましたが、それを展覧会にするときにはタイトルを決める必要があります。アール・ブリュット、エイブル・アート、アウトサイダー・アート、いろいろな言葉がありますが、どれを取つても、賛成する人も反対する人もいることになってしまいます。それを回避するために、同僚の先輩学芸員のアイデアで「すごいぞ、これは！」という展覧会タイトルになり、キュレーターズ・チョイスというかたちを打ち出しました。

十二人の美術関係者が障がい者がつくった作品の中で「すごい」と思うものを自分の責任でチョイスして集めたのです。「すごい」ということに対して、それぞれ選ぶ立場の学芸員が責任を持たないといけないシステムになりました。一部の福祉関係者からはタイトルに対して「どうなの？」という声もありました。平等を信念にしている

人たちにとっては、Aという人がつくったものとBという人がつくったものを比べて、こつちが「すごい」というわけではない雰囲気もあります。「すごい」という言葉を使うと、障がい者が芸術に秀でた人だという先入観を構成してしまうのではないかという危険性を考えてしまうからでしょうね。

しかし、当たり前前のことですが、障がい者アートのすべてが優れているわけではありません。美術大学を卒業した人の作品が全部すごいものではないのと同じように、障がい者のつくった作品が全部すごいわけではないのです。大したことのないものもたくさんある中で、それを「すごいくない」といえることの方が大事なのに、それが難しい現状があります。

障がいの特性なり、その人の個性なりでつくらない人もいるわけですから、その点からすれば、アール・ブリュットがもてはやされることに対する危惧は当然あります。実際、そうしたことを警戒する人もいて、展覧会をするときには、この分野をどのような名称で呼ぶか、どのような展覧会タイトルにするかが大きな問題になるのです。そうしたさまざまなことを考えることができましたので、とてもよい経験になったと思っています。

### ポスト・コロニアリズムと美術館

私の現在の仕事に直結するかたちで役立っていると思うのが「彫刻家エル・アナツイのアフリカ展」です。これはポスト・コロニアリズムに関わる展覧会で、ミュージアムの脱植民地化という博物館学的・学術的テーマに直結しています。つまり現在、私が博物館学を教える際にとっても役に立っているのです。ミュージアムの誕生は植民地主義と不可分でした。美術館だけではなく、博物館や植物園や動物園はすべて、他者を支配する目的で生まれた制度だったわけで、現在のミュージアムもそれを引き継いでいるところがあるのです。

欧米が植民地主義の時代にそれ以外の土地を支配した影響が残っているために、現在のアートシーンも欧米中心



なっています。しかし、アート自体が欧米の文化の中から出てきたものだとすると、未だにそれがニューヨーク、ロンドン、ベルリン、パリといった欧米中心で動いていることをどう考えるべきなのか。この展覧会ではそうした問題意識を持たざるを得ないということがあります。

ポスト・コロニアリズムとは、アートのシステムに対する、いわばマイノリティ側の異議申し立てであるわけです。これを一般化していくと、例えば、フェミニズムやマルクス主義のアートなども同じ問題意識の中に入っていくことになります。そうしたアートの動き、もしくは人文学全体をめぐる動きを美術館での仕事にどう反映させていくのが問われることになります。

エル・アナツイ(1944-)はアフリカのガーナ出身でナイジェリア在住のアーティストです。ヴェネツィア・ビエンナーレにも参加していて、世界のトップ・アーティストのひとりであるといつてよいと思います。金沢21世紀美術館や世田谷美術館にも作品がコレクションされています。この展覧会の企画者は私ではありません。大阪の万博記念公園の中にある国立民族学博物館が提案した展覧会企画に手を挙げて、巡回展として一緒につくったものです。

この展覧会企画が持ち込まれたとき、作家についてほとんど知らないにも関わらず、企画書を一目見ただけで「担当者としてこの展覧会をやりたい」と思いました。そこに掲載された写真には、鉄分を含んだ赤いアフリカの大地と旺盛な生命力で繁茂する植物をバックに、そこにエル・アナツイの作品がぎっくばらんに展示されているのを見て、心をわしづかみにされたのです。この作家の展覧会をやりたいと手を挙げて、美術館の中でも承認されて、展覧会の担当になったわけです。

埼玉県立近代美術館は一九八二年に竣工した建物ですので、エル・アナツイの縦三メートルとか四メートルとかある作品を展示するには手狭です。天井も低いし、空間も十分ではないのですが、なんとか工夫して展覧会をつく

り上げた覚えがあります。

### ブラジル先住民の椅子はアートか？

こうして、ポスト・コロニアリズムの問題を美術館の仕事に落とし込むことを多少でも経験した後に、今度はブラジルの先住民がつくった椅子の展示会をやらなにかという持ち込みがありました。埼玉県立近代美術館は椅子のコレクションで知られる美術館であり、まずは、椅子というつながりがあります。またブラジルの先住民が現在つくっている制作物を現代的な表現として紹介するという主旨がありました。「椅子」と「現代の表現」というふたつの文脈によって、この展示会を埼玉で行うことになったのです。

動物の姿が加えられたりした、ちよつとかわいらしい椅子ですが、「これって現代アートなの？」という人や「これを近代美術館で展示するの？」と思う人もいるかもしれません。むしろ、そういった疑念を持ってもらうための展示会だった気がします。

スーベニア・アートと呼ぶのでしょうか、例えば、北海道の木彫りの熊を現代アートと呼ぶかのどうか、そうしたことと共通するところがあるように思います。自分たちが考えているアートのシステムは果たして普遍的であるのか、それを問い直すことが目論見だったといえるかもしれません。あまり理屈っぽくなくても困るから、そうしたことを大々的に発信したりはしませんでした。

巡回館は二館で、埼玉の前には東京都庭園美術館で開催されました。庭園美術館は旧朝香宮邸ですから、元々は皇族の方が住んでいた建物です。この瀟洒なアール・デコ風の館にブラジルの木彫りの椅子が置かれると、良くも悪くも、日本人が海外に行つて持ち帰ってきたスーベニア（お土産）のようにも見える。美術作品ではなく、調度品みたいにも見えるわけです。

他方、埼玉県立近代美術館はホワイトキューブの展示室を持つ美術館です。白い壁を背景に、白い展示台の上に椅子があると、それだけでアートっぽく見えてしまう。東京都庭園美術館と埼玉県立近代美術館の展示を比較して見ることで、ホワイトキューブという問題がわかりやすく理解できるころもありました。現在は、ホワイトキューブというアートのシステムをいかに乗り越えるかを考えることが必要な時代になっていますので、それを具体的に考えるためのきっかけになる展覧会になったと思います。

巡回館ではないのですが、国立民族学博物館にはブラジルの先住民による同様の椅子が置かれていたことを後で知りました。庭園美術館と埼玉の二館では椅子に座ることはできませんでしたが、国立民族学博物館では座ってよいことになっていました。博物館と美術館とは同様の資料・制作物でもその扱い方がまったく違うわけですが、それが見えてくることにもなりました。民族的資料なのかアートなのか、同じものであっても扱う場所によって意味が異なってくるわけです。

### 収蔵作品の「増殖」に対応する

これまで話してきたことは、企画展や特別展という枠の中のことです。しかし、美術館の仕事はそうした展覧会だけでなく、他にもたくさん仕事があります。そうした仕事の中で、私が担当した代表的なものが橋本真之（1964-）さんの作品の増殖に関するものです。橋本さんは埼玉県在住の作家です。地元作家を大事にすることは自治体が設立した美術館のミッションであることはご存じのことと思います。

埼玉県立近代美術館には橋本さんの《果実の中の木もれ陽》という作品がコレクションされています。技法的には鍛金といって、銅を叩いて成形したものです。一般的に、鍛金でつくられたものは工芸のジャンルに分類されますが、物理的にも思想的にも、この作品はこれまでの工芸のスケールをはるかに超えています。どのような大きさ



図2-3 橋本真之《果実の中の木もれ陽》2016年の増殖後

かというところ、山口県立萩美術館に寄託されている作品の場合、美術館の庭全体を使わないと展示できないようなスケールなのです。

橋本さんの作品の特徴は増殖して大きくなっていくことです。すでにある作品の状態に継ぎ足すかたちで増殖が行われます。埼玉では収蔵後に合計三回の増殖を行っています。これは私だけの仕事で

はありません。私が二〇〇八年に埼玉の学芸員になる以前に作品はすでに購入されており、先輩学芸員がその増殖の手伝いをしていました。二〇一六年の三回目の増殖のとき、彫刻の担当になっていた私が引き継ぐことになったのです〔図2-3〕。埼玉では橋本さんの作品を工芸ではなく彫刻として扱っているのですね。

橋本さんにとつては幸いなことに、芸術選奨文部科学大臣賞をこの埼玉の仕事で受賞されることになりました。学芸員冥利に尽きるというか、自分が携わった仕事でアーティストが社会的に評価されるのはとてもうれしいことです。そのおこぼれにあずかっている感じが、私の埼玉での代表的な仕事のひとつに数えさせてもらっています。

この作品が最初に埼玉県立近代美術館で展示されたのは一九八七年ですが、そのときには木に掛けた状態で展示されました。この時点ではまだ美術館の所蔵にはなっていない。一九九六年に美術館が購入した段階ではかなり

大きくなって、地面に置かれるようになっていきます。一回目、二回目と増殖するたびに大きくなっていくのですが、それは作品の状態が変わるということですから、通常、特に公立の美術館では受け入れがたいことなのです。作品の状態を変化させないことが保存ということですから、その考えを逸脱しているわけです。公立の美術館としては例外的な作品につき合っていたことになりました。

コレクションでいえば、他には、二〇一八年に新印象派の画家であるポール・シニャック（1869―1935）の作品を二億九千万円で美術館が購入することになり、その仕事を担当しました。新印象派というのは印象派のタッチをもつと整理してロジカルにやろうとした人たちです。代表的な画家はジョルジュ・スーラ（1859―1925）ですが、シニャックはその盟友になります。

このくらいの金額の作品を買うとなると、県議会での承認が必要となります。二百万円とか三百万円とかですと美術館の判断だけで買えますが、何千万円、何億円となってくると、県議会を通すことがルールになっています。そのため準備がたくさんありましたが、それらも含めて担当して、購入することができました。このご時世、公立美術館がこうした金額の作品を買うことはなかなかないですから、この作品の購入に携われたのは学芸員の経験としてはとてもよかったと思っています。

### ホワイトキューブの限界に挑む

最後になりますが、「遠藤利克展」について話したいと思います。遠藤利克（1926―）さんは一九五〇年生まれの彫刻家で、埼玉県在住です。日本の現代美術史の中で言えば「もの派」の後、一九七〇年代後半から八〇年代に登場したひとりで、日本の現代美術を語る上では外せない作家です。

遠藤さんの作品は美術館で展示するのに非常にハードルが高いものです。関東の美術館では二十数年ぶりの個展

でしたし、県立クラスの公立美術館ではじめての個展でした。こうしたことから、開催が難しい作家だったことがわかります。この展覧会は、ある意味ではホワイトキューブの限界への挑戦であったように思います。

展覧会と同時に、カタログを総作品目録としてつくって出版しました。開催したときには遠藤さんは六十七歳でしたので、キャリアを振り返ることも必要な時期になっていたからです。さらに、常設展でも美術館の収蔵する遠藤さんの作品を展示して、美術館が遠藤作品でいっぱいになるような状況をつくりました。幸いなことに、遠藤さんがその年の毎日芸術賞を受賞されたので、担当者としてはやはり学芸員冥利に尽きる仕事になりました。

遠藤さんの作品ですが、一九九一年の東京都美術館の展覧会では、燻蒸していない土を持ち込んでインスタレーションをつくっています。二〇〇九年の国際芸術センター青森での展覧会では、展示室の中に生の肉や骨を持ち込んでいます。北欧の街中の展示では、ガスの炎を使ったインスタレーションを行いました。元々は水力発電所だった施設を改装した下山芸術の森発電所美術館では、美術館として使われている場所を水浸しにする仕事をしています。

とてもファンの多い作家ですが、ホワイトキューブの展示室で展示するにはとても扱いづらいというか、許容しづらいというか、そうした面を持った作家なのです。東京都美術館での土のインスタレーションなどは、多分、今の美術館で許容するところはないでしょうね。燻蒸していない土をどんどん運び込むわけですから。実際、この展覧会の準備段階でいくつかの美術館に巡回の声掛けをしましたが、一緒にやつてくれる美術館が現れなくて、埼玉での単館開催になったという経緯があります。

作家とは頻繁にコミュニケーションを取り、できないことはできないと伝え、限られた予算の中でできることを行う、そうした中でできたのがこのときの展示です。水がどうどうと流れる音のするインスタレーションの場合、その水音は録音ではなく、見えないところで本当に水を流しています。美術館で水を使うとカビや漏水のリスクが

生じます。それをうまくコントロールして、展覧会を無事に終えることができました。

私はフランスの美術を研究していましたが、そうした研究の延長線上では、この展覧会には着手も、まともな運営もできなかったと思います。美術館に入って、いろいろな仕事をする中で覚えたことがここに生きているわけです。今まさに作られている現代美術の作品は、必ずしも美術館のような整った環境で保管されているというわけはありません。そうしたものを美術館に持ち込んで、安全に展示を行うことについては、いろいろな仕事をするこ

とによつて、「できる」という確信が持てるようになったのです。

遠藤さんの木の作品の表面は全部焦げていますが、これは焼いてつくられています。焼くにしても、今、大きな木材を燃やせる場所などはなかなかありません。展覧会の準備段階では、新作となる作品を焼く場所を確保するという問題にも直面しました。あちこち駆け回って交渉をして、場所を見つけて、だからこそ新作を制作してもらうことができ、展覧会の開催にこぎ着けることができました。こうしたこともいろいろな仕事の経験があつたからこそできたことだと思います。

傍目、美術館の学芸員が恰好よく見えることがあるかもしれません。しかし、頭の中で企画を考えたり、論文を書いたりしていれば展覧会が生まれてくるわけではないのです。もちろん、頭脳労働の部分もありますが、泥臭く自分で動いて、大概のことは何でもやれるという確信を持てるようにならないとよい仕事はできないと思います。

これから学芸員になつていく人にはそうしたことを期待したいです。いろいろな仕事を経験したことは私にとつてはよいことでしたし、みなさんもそうしてみた方がよいと思います。金沢美術工芸大学で学芸員課程の授業を受けている学生にもそうしたことを教えています。学校はちがいますが、みなさんにもそうしたことが伝わればよいな、と思つています。





## 東京都写真美術館の活動—コレクション作品を中心に

石田哲朗

### 東京都写真美術館の概要

東京都写真美術館の学芸員の石田です。

最初に、東京都写真美術館について説明します。その名のとおり、東京都の設置した写真の美術館です。愛称は「TOP MUSEUM」。英語で *top* と *museum*、*TOKYO PHOTOGRAPHIC ART MUSEUM* で、頭文字的に三文字をとって「TOP」といっています。Tokyoの「TO」とPhotographyの「P」という、ちょっと変則的な頭文字になっています。

場所は恵比寿ガーデンプレイス（東京都目黒区）という複合施設の中にあります。オフィスがあったり、レストランがあったりする恵比寿の再開発地区ですね。美術館は一九九五年に設立されていますので、二〇二二年で二十六年目になります。二〇一六年にリニューアルしていますので、それからは五年目くらいですね。見た目には比較的新しく見えるかと思えます。

東京都写真美術館の特徴は写真と映像の総合美術館であることです。写真と映像を専門とする公立美術館は国内ではここだけといわれています。写真美術館と呼ばれている美術館は他にもあります。例えば、植田正治美術館が鳥取県伯耆町にありますし、土門拳記念館が山形県酒田市に、入江泰吉記念奈良市写真美術館が奈良にあります。いずれも有名な写真家の名前を冠した写真美術館です。それと、休館中ですが、静岡県長泉町にIZU PHOTO

MUSEUMという私立の美術館もあります。これらが国内の主な写真美術館になりますが、公立の美術館で、写真と映像の両方を専門としている美術館としては、東京都写真美術館が国内で唯一と呼べると思います。

また、東京都写真美術館以外で写真をコレクションしている公立美術館ですと、例えば、竹橋（東京都千代田区）にある東京国立近代美術館に写真のコレクションがあります。横浜美術館も写真をコレクションしています。映像のコレクションですと、国立映画アーカイブなどがあります。あと、カメラのコレクションもありますね。半蔵門（東京都千代田区）にある日本カメラ博物館は、その名のとおり、カメラをコレクションしています。それぞれの美術館に特徴があるわけですが、写真と映像の両方を扱っていて、古い時代から現代までの体系化されたコレクションを持っているのが東京都写真美術館の特徴です。

### 東京都写真美術館のコレクション

収蔵品はもちろん写真と映像になります。作品の他にも、資料的なものも収蔵しています。それらを合わせますと、二〇二一年度現在で三万六千二百七十四点という、かなり膨大な数になっています。毎年コレクションは増え続けているので、数はどんどん変わっていくことになります。点数が多い理由ですが、写真の場合ですと、一つのシリーズで何百点にもなる場合があるからです。古い時代のもので、アルバムで収蔵しているようなものですと、そこに収録されている写真は百点とか二百点とかと数えます。ですので、こうした非常に多い点数になるのです。

写真は発明の時期が十九世紀半ば頃ですので、古い時代のもので十九世紀になります。現代のもので二〇〇〇年代になりますので、大体、二百年くらいあるような大型の幅があることになります。作品は現代になるにつれて大型化しています。縦が二メートルくらいあるような大型の作品も次第に増えています。

美術館にコレクションされている写真・映像はどのような価値を持っているのでしょうか。平たくいうと、時代

を超えて残していく価値のあるものとなります。作品または資料としての価値があるということです。作品や資料としての価値というのは、普遍性を持っているかどうかだといえます。一口に写真・映像といっても多種多様です。その中で、作品または資料としての価値を持っているものはどれなのかを美術館が判断することになります。「これはコレクションするに値するものだ」ということを見極めるのも学芸員の役割のひとつになります。

作品や資料としての価値を持つ写真・映像はどのような条件を備えているのでしょうか。まずは、作品的な価値です。優れた作家性であるとか、作品表現が見られることです。それだけではなく、二番目として、写真・映像には記録的な価値もあります。写されている内容が時代の記録として価値を持っていることも重要なことです。三番目として、それ自体の歴史的な価値があります。写真史や映像史の上での価値を持っていることです。これら三つの要素がありますが、多くの場合、それらが重なって作品の価値を形成しています。

その他には、オリジナルプリントであることも重要です。よく「本物としての価値」ということをいいますね。「美術館に本物を見に行く」とか。絵画や彫刻だと比較的イメージしやすいのですが、写真や映像は複製芸術ですので、なにが本物かわかりにくいかもしれません。しかし、その場合でも、本物としての価値ということがあるわけで、それがオリジナルプリントです。複製芸術ではあるものの、プリントとしての価値があるものをそう呼んでいます。作家自身がオリジナルとして認めたプリントのことですが、これは版画にも似たところがあると思います。原版があれば、作者の没後であってもプリントすることができるのですが、それらはオリジナルプリントとは区別して扱われることになります。

### 東京都写真美術館のミッションと事業

東京都写真美術館のミッションは次のようになっています。「わが国唯一の写真・映像の総合美術館としてセン

ターの役割を担う存在感のある美術館を目指します」。このミッションを実現するために美術館は活動を行っています。したがって、学芸員の業務もそれに即したものになります。

みなさんが美術館に訪れるのは、通常、展覧会を見るときが多いでしょう。しかし、展覧会の他にも六つくらいの事業があります。とはいえ、まずはやはり展覧会ですね。展示場所としては三つのフロアがあり、それぞれ別の展覧会（自主展・収蔵展・誘致展）を開催しているので、三本立てとなります。いずれでも写真や映像の展覧会を行っています。

二番目に教育普及があります。一般向けの「パブリックプログラム」や学校向けの「スクールプログラム」など、教育に関するさまざまなプログラムを実施しています。私自身の仕事ですと、展覧会を担当することと教育普及のプログラムを運営すること、この二つが中心になっています。

写真美術館にはスタジオと呼ばれる部屋があります。これはワークショップを行ったり、いろいろな体験プログラムを行ったりする教室になる場所です。この部屋には暗室もありますので、モノクロの銀塩プリントを実際に体験できるワークショップも行っています。コロナが収束するまでワークショップ参加者の募集を停止していますが、今後、定員の数を少なくしながらではあっても、プリントを体験するワークショップを徐々に再開したいと思っています。写真美術館のウェブサイト ([topmuseum.jp](http://topmuseum.jp)) に募集を出しますので、興味のある方はチェックしてください。今はデジタル写真が全盛の時代ですけれども、アナログ写真が生まれる暗室での現像も体験してもらえたらと思います。こうした暗室での作業はYouTubeでも紹介しています (<https://youtube.com/ny4r790pTro>)。

その他には、作品管理もあります。コレクションしている作品を管理したり、貸し出ししたりする仕事です。それと、図書室がありますので、閲覧やリファレンスサービスといった図書室司書の業務もあります。ここには十一万五千冊という非常に多くの写真・映像に関する国内外の図書があります。写真集を中心に、展覧会カタログ、写真評論・

写真史・映像史に関する書籍、専門雑誌などを揃えていますので、興味がある方は利用してもらえればと思います。さらには、広報の仕事もあります。特に最近では、インターネットでの告知が大きなウエイトを占めています。ウェブサイトであるとか、SNSであるとか、そうしたものを使った広報関連の業務が重要になってきています。一階のホールで映画を上映していますので、その映画上映を担当するセッションもあります。あとは、企業のメセナなどに関する仕事として、支援会員への対応もあります。美術館の活動はいろいろな企業や団体からサポートを受けて運営が成り立っています。これらが事業の主な内容になります。

### 三つの収蔵庫

今日はコレクションをどのように管理運用しているかを中心にお話ししたいと思います。収蔵庫での保管や、そこから取り出して展示をする際に行っている作業についてです。

収蔵庫は三カ所に分かれています。収蔵庫の手前には作業室という部屋があり、その奥にある鉄の扉の中が収蔵庫になります。ここでは、データベースに登録するためにプリント作品を複写したり、展示のために額に入れたりする作業などを行います。

収蔵庫は一年を通して温度や湿度をほぼ一定に保っています。三階の収蔵庫はモノクロ写真を収蔵しているところですが、夏が二十三度、冬が二十二度、湿度は五十パーセントです。展示されている状態とはちがって、収蔵庫の中では、写真のプリントは額に入っていません。展示の際に額に入れて出品するようにしています。

収蔵庫の中には高層になった棚が並んでいます。写真美術館の敷地はそれほど広いわけではありませんので、多くの作品を収納するためには収蔵庫の中の高い位置まで棚を設置する必要があります。その棚の中に保存箱が入っており、その箱の中に作品が保管されています。これは「ストレージボックス」という中性紙でつくられた箱

で、作品の劣化を抑えることができます。作品は作家ごとやシリーズごとに分類され、ナンバリングされた状態で収められています。

二階にも収蔵庫があり、カラーの作品はこちらに収蔵することになっています。分けている理由ですが、温湿度を考えた場合、カラーの方がより低い温度で保存するのが望ましいからです。こちらの収蔵庫の内部は、一年を通して、気温十度、湿度五十パーセントに保たれています。モノクロの作品の収蔵庫と比べて、かなり涼しい部屋になっています。収蔵庫の外側は気温が二十度、展示室だと二十四度になりますので、この収蔵庫の気温ですと、外側との気温差が十度以上あることになります。急激な温度変化が起こると、写真が結露してしまう危険があります。そのため、収蔵庫から作品を出すときには、「シーズニング」という温度を調整するための部屋に一晩置いてから外に出すようにしています。

二階にもうひとつある、フィルム用の収蔵庫の気温はさらに低く設定されています。年間を通して五度に保たれています。保存のことを考えてそのようになっていたのですが、そこに入る人間にとっては非常に寒い温度です。ですので、ベンチコートのような作業着を身につけて作業をしています。

先ほど、最近では作品が大型化していると話しましたが、現在は、美術館の中の収蔵スペースが手狭になってきています。そのため、外部にも倉庫を借りて作品を収納することも行っています。倉庫の気温は二十度、湿度は五十パーセントになっています。

### 写真作品を額に入れる

収蔵庫から出した写真を額に入れる作業をやってみましょう。

まず、収蔵庫の中では、写真プリントは「ブックマット」と呼ばれる紙に挟まれた状態でストレージボックスに

取められています。ブックマットというのは、本のようなかたちをした、二つ折りになった台紙です。表側には窓のような四角い切り抜きがあり、その周囲の厚紙と裏板部分の厚紙とで写真プリントが挟み込まれた状態になっています。こうしたものに入れておく理由ですが、写真のプリントが物質的にとてもデリケートだということがあります。表面に直接手で触れると指紋が残ってしまいます。そうしたものを扱いやすくするために、収蔵庫に入れる段階からブックマットに挟んでいるのです。ブックマットに入った写真の表面には、画面保護のために合紙あしを一枚挟んでいます。この合紙を取り外すと、マットに入った写真プリントの状態になります。これを額に入れるわけです。

次に、額を用意します。額の入った段ボール製の箱を開けると、「黄袋」と呼ばれるウコンで染めた黄色い袋が入っています。これは貴重品を入れるための袋で、日本の古美術品を収めるときなどにも用いられます。この黄袋の中に額が入っていますので、袋から額を取り出します。写真美術館でコレクション作品の展示に使用しているのはアルミ製のフレームの額です。写真の展示ではよく用いられるタイプのものです。

作品と額が準備できましたので、作品を額に入れます。通常は、この作業は学芸員が行うことは少なく、展示の専門業者が行うことが多いものです。

最初に、額の裏に入っているプラスチック製の「スペーサー」と呼ばれる黒い小さな部品を外します。これはガラス板と裏板との間に隙間ができないようにするためのものです。この額は裏側にあるビス二カ所をドライバーで少し緩めると、フレームの一边が外れるようにできています。外した一边から表のガラス板と裏の板を取り出します。これらの間にマットに収まった写真プリントを挟み、フレームに戻して、ビスを締めます。最後に、先ほど外したスペーサーを四辺に差し込んで完成です。

実際の展覧会で展示されているプリントは、このように額入れをされて展示されているわけです。これが一番オーソドックスなタイプの収蔵品を展示する場合のかたちです。マット装された作品が額に入って展示室に並ぶと、本

格的な感じといえますか、作品らしい感じの見た目になります。

比較として、パネルになっているタイプの作品も紹介しましょう。川内倫子(1972-)の〈Iridesence〉のシリーズ(二〇〇七―二〇〇九年)です。このような最近の作品では、「フォトアクリル」という、プリントの表面に透明なアクリル板を圧着したものになっていることが多くなっています。こうした作品では額入れは不要となります。フォトアクリルにはフレームに相当する部分がありませんので透明感がありますし、現代的な印象を与えることができます。こうした作品では、最終的に展示するかたちまでを作家が表現として考えています。どのような額を用いるか、額ではなくパネルにするか、あとは、どのような画面サイズで見せるかなど、いろいろな要素を作家が考えているわけです。

### コレクション―初期の写真・映画・アニメーション

ここからは収蔵作品を紹介していきます。古い時代のものでは十九世紀、日本の場合ですと明治になる前の幕末と呼ばれる時期のものがコレクションに入っています。その一枚がエリファレット・ブラウン・ジュニア(1805―1866)が撮影した〈田中光儀像〉(一八五四年)という、当時の幕府の役人を写したものです。写真美術館のコレクションには国の重要文化財に指定されたもの二点があり、その内の一点がこの写真になります。

日本史の授業でも出てきたと思いますが、一八五三年に黒船でペリー提督が日本に来ます。そのときに同行したアメリカ人の写真師が撮影したもので、日本で初めて撮影された日本人の写真といわれています。ですので、アメリカ人と日本人が幕末に出会ったときの証言にもなっており、記録的な価値があるといえます。

また、この写真はダゲレオタイプという、写真が発明されたときの最初の技法で撮影されています。金属板の上に塩化銀という感光性のある薬品を塗り、その金属板の上に撮影をするわけです。この技法では、一回の撮影で写





図1 フェリーチェ・ベアト《日本家屋の室内》  
1863-68年



図2 映像資料《フェナキステイスコープ》19世紀

真が一枚しかできないことになります。初期の技法で撮影されている点では、歴史的な価値もあります。

これと近い時代のものには、幕末に日本に来たフェリーチェ・ベアト（1832-1909）の《日本家屋の室内》（一八六三-一六八年）「図1」などもあります。当時はこうしたかたちで欧米に日本の様子が紹介されていたわけです。

写真美術館のコレクションには映像もありますので、そちらに関するものも紹介します。「フェナキステイスコープ」〔図2〕は、「おどろき盤」ともいいますが、初期のアニメーション装置です。くるくる回して見ると、残像現象によって像が動いて見えることになります。こうした十九世紀のものは貴重ですので、このようなアナログな装置もコレクションに入っています。当時のヨーロッパでは、視覚的なおもちゃとして一般に普及していたといわれています。

こうしたアニメーション装置は一八三二年に発明されました。ベルギーのジョセフ・プラトー（1801-1883）が発明しましたが、これが映画の原型となったといわれています。では、映画はいつできたのかといいますと、二つあります。ひとつは、一八九一年から一八九二年に、トーマス・エジソン（1847-1931）が「キネトスコープ」という映画の装置を発明します。もうひとつは、ほとんど同じ頃ですが、一八九五年にフランスのリュミエール兄弟（オーギュスト：1862-1954、リュイ：1864-1948）が「シネマトグラフ」という、今日の映画につながる装置を発明します。そこから数えて、現在は百二十年から百三十年が経つわけで、それだけの歴史があります。

一方のアニメーションですが、最初のミッキーマウスである『蒸気船ウィリー』が一九二八年ですので、今から百年近く前のことです。フェナキスティスコープは、この最初のミッキーマウスからさらに百年ほど前になります。そうした時代からアニメーションは楽しまれていたのです。

### コレクション——二十世紀以降の写真

写真美術館の収蔵品はプリントされたものだけではありません。美術館には写真や映像に関する図書室が併設されており、古い時代の写真雑誌もコレクションされています。例えば、『ライフ』[図3]というアメリカの有名な写真雑誌も収蔵しており、そこにはユージン・スミス(1918-1978)の〈カントリー・ドクター〉(一九四八年)というシリーズをはじめ、写真史の上で重要なものが掲載されています。図書室で検索していただければ、こうした古い時代の貴重な雑誌も実際に見ることができません。



図3 雑誌『LIFE』1948年9月20日号

また、写真美術館の建物の外壁には、収蔵品から三点を選んで大きく引き伸ばし、壁画のようなかたちで紹介しています。一点目が植田正治(1913-2000)の〈妻のいる砂丘風景(Ⅲ)〉(一九五〇年)、二点目が戦場カメラマンとして有名なロバート・キャパ(1913-1954)の〈オマハ・ビーチ、コルヴィユIIシユルIIメール付近、ノルマンディー海岸、一九四四年六月六日、Dデイに上陸するアメリカ軍〉(一九四四年)、三点目がフランスのロベール・ドアノー(1912-1994)の〈パリ市庁舎前のキス〉(一九五〇年)です。ドアノーの〈パリ市庁舎前のキス〉は、写真美術館のコレクションの中でも特に有名な一点ですので、知っている人もいるかと思

ます。パリの市庁舎前でカップルがキスをしている写真です。現実には起こった出来事をカメラで切り取るように撮影したものをスナップショットと呼びますが、これも街角でカップルがキスをしているドラマティックな瞬間を切り取ったように見えます。

この写真も元々は一九五〇年の『ライフ』に掲載されたものでした。この時代の写真作品はこの『ライフ』という雑誌にまつわるものが多く、実際に掲載されている号も図書館にありますので、この写真が最初に発表されたときの姿を確認することができます。この雑誌に掲載された方を見ると面白いことがわかります。

この写真はドアノアの代表作だと述べましたが、発表されたときは組写真になっていて、六点中の一点にすぎなかったことがわかります。パリでは、恋人たちが街角で人目をばからずにキスをしているということを、ちよつとユーモアに富んだ感じで紹介している記事の写真なのですね。見開きになったところの右側ページの左上の一点というかたちで最初に発表されました。

さらに調べていくと、さらに面白いことがわかってきます。この作品は、街角で起こった出来事をスナップショットとして撮っているように見えますが、本当は、いわゆる演出写真なのです。「仕込みのカップル」といいますか、雑誌の取材のために演劇学校に通っている若い男女に依頼して撮影したとされています。このように、後の時代の受け取り方と、発表された当時にどのような経緯で撮られたかが大きくちがうこともありますので、調べていくのは面白いのですね。

日本の写真ですと、一九五〇年代の東京を撮影した作品が数多くあります。コレクションの中でも、この時代の町や人々のレトロな姿をとらえたものは特に人気が高いです。土門拳(1909-1990)の〈とかけ〉(一九五五年)や〈紙芝居〉(二九五三年)、田沼武能(1929-)の〈道に落書きする子どもたち 東京台東〉(一九五二年)のような子どもを撮ったものや、石元泰博(1921-2012)の〈街、東京#175〉(一九五八年頃)といった建設中の東京タワーを写したも



図4 岩根愛《あたらしい川》2020年

のなどがあります。先ほどから紹介しているものには白黒写真が多いですが、二十世紀を通して、モノクロームが写真表現の主流になっていました。

現代の作品ですと、カラーが主流になってきていることもあり、いろいろな展示の方法も用いられるようになっていきます。二〇二〇年に私が企画した展覧会「あしたのひかり 日本の新進作家 vol.17」の中で、岩根愛(1975-)という日本の女性作家の展示を行いました。《あたらしい川》(二〇二〇年)【図4】は写真を中心にした展示ではあるものの、インスタレーション的と呼べるような展示になっています。壁に作品を掛けるのではなく、ワイヤーで天井から吊り下げることによって写真を空間的に配置して、その写真パネルの間を鑑賞者が歩けるような展示の方法です。

この作品では動画の表現も用いられています。最近では、写真と動画の垣根がだんだんとなくなっているように思います。いわゆる写真家による作品でも、動画の作品を写真と併せて見せる表現も多くなっています。

蜷川実花(1972-)の花のシリーズ《Flowers》(二〇一五年)もインスタレーション的な作品です。壁紙のような大きなパネルにインクジェットでプリントして、その上に小さな花のパネルを十六枚並べたかたちになっています。これら全部で一点の大きな作品になっているものです。

### 収蔵作品を基本とする美術館活動

収蔵作品が美術館の活動の中心になるということを示しました【図5】。まず、作品や作家に関する調査や研究があつて、いろいろな作家や作品について調べます。二番目が展覧会ですね。こうした調査や研究が展覧会に結

## 収蔵作品を基本とする美術館活動

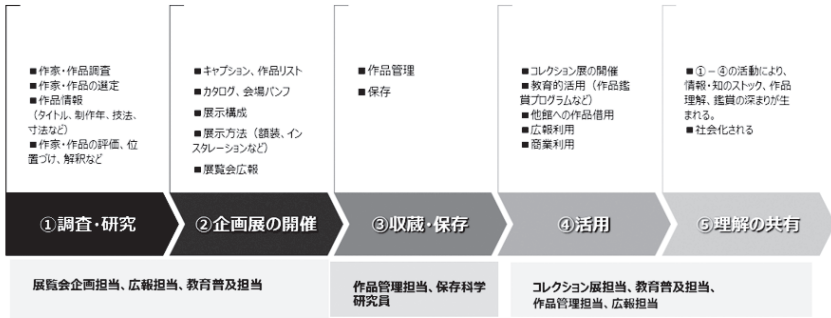


図5

びつくこととなります。展覧会に出品するためには、その作品のタイトルがなにかということから、どのような方法で展示をするかということまで、作品に関することを調べる必要があります。調査をしながら、どういった作品を集めて展覧会を行うかを考えるわけです。三番目ですが、展覧会をきっかけとして作品を収蔵します。美術館のコレクションになるわけですが、それで終わりではなく、その収蔵した作品を活用する方法も考えます。コレクション展の中で作品を見せるとか、他の美術館に作品を貸し出すとか、さまざまなかたちでの活用を考えます。

こういった作業を繰り返していくことによって、コレクションした作品が人々に共有されて、理解が深まっていくこととなります。収蔵作品を基本として美術館の活動を見た場合、コレクションを基にして、写真や映像への理解や体験を深めてもらうことが学芸員の仕事といえます。

最後に写真を一枚用意しました。宮本隆司(1947-)の「エロピール恵比寿工場」(一九九〇年)で、これも収蔵品です。現在は写真美術館がある恵比寿ガーデンプレイスがかつてはどのような場所だったかを示す、歴史的に貴重な一点だと思います。この場所は、元はビール工場だったのです。現在もブランドになっている「エ

「ビスビール」が一九八〇年代の終わり頃までここで製造されていました。写真美術館はその跡地に建っているのです。時代が過ぎ去れば、こうしたことを記憶している人も少なくなっていくと思います。ですので、そうした歴史を記録した写真を残していくことが大切になってくるのです。

## 石膏原型コレクションの保存と調査研究

土方浦歌

### 北村西望と彫刻園

井の頭自然文化園の彫刻園で学芸員をしている土方です。

この彫刻園は彫刻家の北村西望（1884-1986）が東京都に全作品を寄贈したことがきっかけで一九五八年に一般公開されました。長らく学芸員を置かないまま運営されてきました。彫刻家の死後一九八七年以降は、寄贈された作品が、手を入れられないまま、長らく所蔵されてきました。私が赴任した二〇一九年から本格的な美術館活動を行うことになり、このコレクションを博物館資料として活用していくことを進めています。

北村西望は《平和祈念像》（一九五五年）が知られています。長崎の平和記念公園にブロンズ像が設置されていますが、その石膏の原型が井の頭自然文化園の中の彫刻園に保存されていることはあまり知られていません。長崎に設置されたものは、屋外の風雨に耐えるブロンズ鑄造にペンキで塗装されています。鑄造に用いた石膏原型は、井の頭で屋内に温湿度管理されながら、博物館展示されています。今回はこの石膏原型の博物館における保存展示と調査研究にテーマを絞ります。

北村西望の場合、石膏原型をつくるところが芸術家の仕事で、ブロンズに鑄造する工程は鑄造職人の仕事になります。よって、石膏原型の方がオリジナルに近いものと見なされています。しかしながら、この区分は芸術家によつ

て異なります。ブロンズ鑄造をオリジナルの完成品と見なす彫刻家もおり、石膏原型は中間制作物として完成後破壊されてしまうこともあります。石膏原型とブロンズ鑄造は、一概に、どちらが複製でどちらがオリジナルなのかというのは、芸術家個別の性向をあたねばならず、判断は簡単ではないのです。

北村西望は日本の近代塑造の発展に貢献した彫刻家です。戦前は軍人騎馬像の大型ミニュメントを手がけていました。戦後《平和祈念像》の後には、広島に《聖観世音菩薩》（一九七五年）や、《平和の女神》（一九六七年）《戦没者慰霊の女神》（一九七五年）等も残しています。得意としたのが筋肉隆々とした男性像で、《平和祈念像》も集大成として主題を考えた結果、男性の座像になったのです。

教育者としての側面もあり、東京美術学校で彫刻の教授を務めていました。また、石膏の原型の技法を独自に発展させ、粘土の代わりに石膏を用いる「石膏直付け法」を考案しました。

### 学芸員としての仕事

北村西望は《平和祈念像》の石膏原型を制作するため、新たなアトリエ用の広い土地を必要としていました。そのときに、東京都に土地を貸してほしいと打診をします。そこで、都立公園だった井の頭自然文化園の片隅の土地がアトリエ用に貸し出されました。当時の東京都の建築基準で、木造建築として最大となる高さ十二メートルのアトリエを建て、可能なかぎり巨大な、二十世紀の奈良の大仏ともいえるようなブロンズ像をつくることにしました。一方で、東京都に全作品を寄贈することを申し出ます。寄贈された作品がそのまま井の頭に収蔵され、アトリエを改装した美術館施設として一般公開されているわけです。

北村西望が亡くなった後、彫刻園一帯は一九九三年にリニューアルが完了し、木造アトリエをそのまま残したアトリエ館と、《平和祈念像》石膏原型と戦前の作品が常設展示されるA館B館、ならびに屋外彫刻を含め常設作品



二百点、寄贈された彫刻は五百点以上、彫刻以外は千点以上のコレクションになります。しかし、これらのコレクションは、所蔵されたまま展覧会で紹介される機会が殆どありませんでした。

私が学芸員として赴任して最初に行ったのは、保存、展示、修復、教育普及、調査研究の内から優先事項をリストアップすることでした。保存面では、全作品を同定してリスト化しました。収蔵作品を展示入れ替えして満遍なく展示できるように、所蔵品による企画展を開催することにし、年二回から三回行っています。教育普及では週一回の定例ガイドのほか、鑑賞者が自発的に鑑賞できるようにセルフガイドを用意しました。Twitterでの情報発信も定期的に行うようにしています。

コレクションの情報がまったくない状態でしたので調査研究も必要でした。彫刻家の生前の一九八七年までに公刊されたカタログや作品集が主な情報源でした。しかしながら、その後、今日まで近代彫刻史の研究はかなり更新されており、最近の資料を使って作品を美術史的に位置づけることも行っています。

### コレクションの保存と管理

収蔵庫では大型モニユメントの原型も分割されて収蔵されていますが、上半身と下半身などの部分に分かれており、一体の彫刻になるように、組み合わせながら作品名を同定することもしました〔図1〕。

また、アトリエ館倉庫には肖像がまとめて収納されていましたが、温湿度管理ができる収蔵庫に移しました。肖像類が別に分けて保存されていたのには理由がありました。肖像の場合、完成したブロンズ像を注文主に納めますが、元になった石膏原型は作者の手元に残ります。こうした原型は生前は肖像主の許可なしには展覧会



図1 収蔵庫内風景

に出せませんし、人目につく場所には置けなかったのです。

また、彫刻家はモニュメントの題字を自分で書いて、浮彫を台座にはめ込んでいました。例えば、作品タイトルと「東京都」と書かれた文字板がありますが、これは《山県有朋元帥騎馬像》（一九二九年）の題名板です。銅像は戦前は永田町（東京都千代田区）の陸軍省前に置かれていましたが、戦後GHQに追放され、上野の山に隠されました。北村西望はそのことに心を痛めて、銅像を井の頭の彫刻園に引き取ります。この題名板は、銅像が移転して東京都の管轄になったことを表示したものです。その後一九九二年、作者の死後、この銅像は山県有朋の出身地である山口県萩市に移設されました。そのため、「東京都」と入った題名板は外され井の頭に残されたのです。こうした題字の銘板、石膏板が、台帳に登録されないまま、棚のあちこちに積み上げられていました。

デッサン類や設計図類も保存されていました。方眼紙や裏紙などに書かれていて、五十年以上経っていますから、紙質がよくなくなったりもします。これらは、これ自身が表現となる意図はなく、準備のための覚え書きや設計図として描かれたものです。どの彫刻の設計図にあたるかを同定する作業が必要になります。

これらを分類してリスト化していましたが、結果、ブロンズが百六十二点、石膏原型が五百三十二点、書も二百点以上ありました。寄贈コレクションには水彩画や油彩画、寄木装飾や皿などもあり、これらの調査を改めて続けています。制作年代の表記もばらつきがあるのが現状で、複数のカタログや作品集などで照合して、できるだけ統一したリストになるようにしています。

この間にもコレクションの増加がありました。一九六九年の長崎国体でメダルを受け取った人から、北村西望が原型制作したものとわかったので寄贈したいとの申し出がありました。このメダルの石膏原型はもともと井の頭に所蔵されていました。原型はお皿のサイズの浮彫ですが、縮小して鑄造して国体出場者に配ったのです。このように、コレクションと関係のあるもの、教育普及に役立てられるものは、寄贈を受け入れることもあります。こうし



図2 北村西望《児玉源太郎大将騎馬像》ひな型 1938年、1939年

て、微々たるものですがコレクションは増えつつあります。

### コレクションの調査

《加藤清正公》は全く同じに見える二体の石膏像がありました。《加藤清正公》の銅像が一九六〇年に再建された事実から、どちらかがオリジナルの石膏原型で、戦前に疎開先に持つて避難したものだということがわかります。どちらかは展示用に原型を複製したものではないか、という仮説が立てられます。

表面を細かく調べていくと、片方に下塗りの跡が見つかりました。銀色の着彩の下に茶色の下塗りがあつたのです。また、顔をよく確認すると、不自然に厚塗りになっていました。つまり戦前制作された石膏原型に戦後になって塗料を加えた結果と考えられます。

それと分割線です。この分割線は偶然のひび割れか、あるいは、ブロンズ鑄造に際して分鑄した跡ではないかと推測しました。よつて同じ二体のうち、先に述べた三つの証拠が残っている片方を一九三五年に制作されたオリジナル、下塗りの跡が見られない方を複製と判断することにしました。

台帳では両方とも一九三五年制作となつていましたが、それは当時記載した人が詳しく精査しなかつたのが理由と思われまふ。ですので、それを修正することになりました。このように、実物と文献を使つてリストを更新していくのです。

文献から判明した新事実もあります。《児玉源太郎大将騎馬像》のひな型が二体あり、一体が一九三八年、もう一体が一九三九年となつていました。この二体はよく見

ると異なっていて、片方は軍服、もう片方はマントを着ています〔図2〕。『塔影』という雑誌の中に北村西望の「機上礼讃」という旅行記を見つけました。一九三八年秋に、『児玉源太郎大将騎馬像』の四・七メートルの当時最大の騎馬像の設営で満州の新京（現在の中国吉林省長春市）に行つたときの自伝です。新京に着いた季節が十一月で、思いの外に寒かつたことが記されていました。このことから、この二体に関しては、軍服を着ているのが実際に設置された騎馬像のひな型で、翌年につくつた記念品用の小さな騎馬像には満州に行つたときの気温を自分で体感してマントを着せたと推測できます。

### 彫刻園での展示

美術館活動を開始して以来、これまで公開されてこなかつた作品を積極的に展示するようにしています。肖像も像主が亡くなつて年月が経つており、像主や銅像自体の存在も忘れ去られてきており、まとめて展覧会に六十四点を展示しました。像主のプロフィールや銅像が建てられた場所の相関的な位置図なども配布物に記載しました。

北村西望は戦前にも多くの仏像を制作していました。しかし、その殆どは展覧会に出品されていません。当時の帝展や文展では、木彫作家が仏像を出品することはあつたのですが、北村西望のような塑造作家が出品した例が殆どありませんでした。当時、仏像は個人的な信仰のために制作されていたと考えられ、出品履歴もなく、正確な制作年代もたどることができませんでした。こうした戦前の仏像を《平和祈念像》の神でもあり仏でもあるような聖性の表現につながる道程ととらえた展示も行いました。

また、北村西望は筋肉隆々とした男性像を生涯のテーマとしていました。当時の文展で活躍し、比較されることの多かつた、朝倉文夫（1883-1964）と建畠大夢（1880-1942）の類似主題の作品を借用した企画展示「筋肉礼賛」を二〇二〇年に行いました。

建畠大夢の《のぞぎ》は東京国立近代美術館から借りました。彫刻を借用する場合、通常、許可されるのはブロンズ像の方で、石膏原型は借用できる条件が限られています。しかし、特にこの世代の塑造家の戦前のブロンズ像の大半は、実は戦後に再铸造されたものなのです。この場合、キャプションの一九一四年は石膏原型が制作された年で、ブロンズ像は戦後以降に铸造されています。作者は一九四二年に亡くなっていますので、没後铸造ということになります。北村西望と同時代の彫刻家のブロンズ像は、戦前の铸造が殆ど残っていないのが現状です。

朝倉文夫の《土人の顔》（一九一一年）は戦前の铸造の可能性が高いものでしたが、借用しました。朝倉文夫は骨格の均整や人体プロポーションを自らの彫刻理論にしましたが、北村西望はそれに比べて、自分の作品は「無骨で泥臭い」と述べていました。そのような違いが明確になるような展示にしました。

セルフガイドもワークシート式のものを作成しています。会場では、彫刻家が生前に使っていた回転台にガイドを置きました。

あまり大規模な展示替えはできませんので、収蔵庫作品の活用方法として、年に一回、地域の方を対象に収蔵庫ツアーを行っていました。コロナ禍の期間ではできませんでしたが、作品を展示する代わりに、収蔵庫で作品を鑑賞することを行いました。

また、一分間ほどのショートムービーを撮って、週に一度、Twitterに投稿したりもしています。対象を中学生や高校生あたりに設定し、気負わずに見ることのできる内容で投稿しています。

### コレクションの保存と修復

収蔵されていた彫刻の中には破損した状態のものもありました。いつ、どのような理由で壊れたのかわかりません。一九八九年の台帳の写真には完全な姿で写っていましたが、二〇〇〇年の台帳には「頭部ひび割れ多数」と記

載されています。おそらく、この十年間に何らかの理由で倒れてバラバラになったと推測するしかありません。別の作品では針金の端の石膏が剥落していました。よく見ると、針金がかなり錆びています。制作年は一九四五年で、太平洋戦争の最中ですから、石膏も粒子の粗い、質のあまりよくないものが使われています。こうしたものが修復家によって修復が続けられており、二十点ほどが完了しました。その成果を報告するために、二〇二一年の十二月七日から修復成果展を開催する予定です。

新しい試みとしては公開修復を行いました。展示室の中にステージがあつたので、その上に彫刻を乗せて修復家による修復現場を観覧できるようにしました。教育普及活動の一環として、修復を身近に感じてもらうためのものです。こういった作業は、来園者が見る機会もなく知る機会がありませんでした。その分野の専門家でもない限り、どのような措置をしているのか普通はわかりません。作品が破損したときに、まったく知らないところで修復されて戻ってくるよりも、作業中の状態を紹介することで美術品の保存に関心が向かうのではないかと思っています。新型コロナウイルス感染対策のガイドラインにしたがう必要がありましたので、解説書を配って、作品のことや修復の箇所などがわかるようにしました。

### 石膏原型の歴史

ここからは、もう少し広い視野から、石膏原型の文化的価値と、博物館資料としての活用方法について見ていきます。

石膏原型の活用方法は大きく二つに区分されます。第一は博物館資料で、ブロンズに铸造する際の中間制作物という位置づけです。デッサンや設計図と同じようなもので、作品のプロセスを示すための資料という扱いです。第二は博物館に所蔵されているオリジナルの美術作品として扱う場合です。ただし、これは石膏原型をオリジナルだと

芸術家自身が考えていたことが文献などで確認できる作家に限られます。この場合は、作家の完成作と同等なものとして取り扱うことができます。考え方によって資料になったり美術品になったりするわけです。

日本の近代彫刻の場合、戦前の官展では、ブロンズではなく石膏像が展覧会に出品されることが多かったのです。当時鑄造は高価だったため、公共彫刻として依頼があった場合などでなければ鑄造することができなかったのです。そのような官展出品作は、オリジナル作品として考えることができます。

また、銅像のためのひな型、原型の石膏像もあります。太平洋戦争中には、金属資源が欠乏したために、軍部が全国各地の銅像を供出させて、大砲や武器に鑄造し直していました。北村西望は朝倉文夫と「銅像救出委員会」を組織して、この時代に失われた銅像の全国的な統計をとっています。北村西望は一九四二年から行われた銅像供出で九割の銅像が失われたと記述していますが、別の統計はで六割程度だったと考えられています。太平洋戦争中に失われた銅像の代わりに、石膏原型を近代彫刻史を構成する貴重な作品と見なすこともできるのです。

石膏原型の歴史を簡単に振り返ってみましょう。まず、古代ローマ時代の作例として、ラティーナ街道の中の墓の浮彫装飾（紀元二世紀）があります。保存環境よっては、石膏は二千年以上も保存可能な素材であることがわかります。

その後、彫刻に石膏を用いるようになるのは十六世紀のルネサンス時代です。ミケランジェロが習作にテラコッタを使っていたように、美術品を石膏でつくる習慣はなかったのですが、古代彫刻のレプリカを石膏で制作するようになります。

十九世紀後半の新古典主義の時代には、多くの古代彫刻のレプリカが石膏で制作され、それらを保存するための博物館が建てられます。イギリスにあるヴィクトリア&アルバート・ミュージアムのキャストコートには、古代彫刻から中世の浮彫装飾までの石膏レプリカが一堂に集められています。本来の目的は芸術家の卵たちの訓練の場



した。

日本では、江戸時代までは彫刻という言葉はなく、木彫や象牙彫りなどが彫り物としてつくられていました。明治になると近代塑造術が美術という概念と共に日本に入ってきました。日本ではじめての銅像は一八八〇年に制作されたと推定される《日本武尊》ですが、この銅像の原型は仏師によって木彫で制作されています。日本の初期の銅像の原型は石膏ではなかったのです。

明治末期になると、洋行帰りの彫刻家が東京美術学校で教鞭をとるようになり、北村西望も一九〇八年に東京美術学校に入学します。ちょうどこの頃に、石膏師という石膏原型を型抜きする専門の職人が日本にも登場します。その草分け的な存在が宮島一(1880-1965)です。当時は石膏が貴重品で、国産石膏の製造に成功したのは一九一一年になるのですが、その後も、彫刻用にはイタリア産の輸入石膏が使われていました。日本では手に入りにくい物質だったので、石膏をできるだけ薄く使って抜く技術が発達したのです。北村西望の《裸婦像》(一九一二年)でも石膏が非常に薄く使われています。

北村西望は、太平洋戦争中に石膏師無しでも、自身が直接石膏原型を制作する「石膏直付け法」を編み出します。これは、疎開していた時期に、習作用の粘土が入手できず、石膏師が身近になかったことに由来します。仏像の脱活乾漆像のように中の木組みを自分で組んで、表面に石膏をつけています。《平和祈念像》の習作も内部が木組みになっています。北村西望はこの技法を編み出して以降、最初にひな型を粘土で造形するというプロセスを省略するのです。石膏を付けてから固まるまでの約小一時間で造形する必要がありますので、石膏の扱いだけでなく、塑造の技術に長けていないとできない技法です。

「石膏直付け法」では、石膏が固まってきた後、表面を削り取ってかたちを整えます。作品に表面には、石膏をつけ足した跡も、彫刻刀で削った跡も残ります。塑造と木彫の技法を組み合わせた方法です。この原型には分割で



きるといふメリットもあり、ほとんどが木材でできていますので、木枠のブロックを分解ができるようにしておけば、バラバラの状態のまま運搬や鑄造ができるのです。

### 石膏原型の扱い

日本の石膏原型の所蔵館はどのようなところがあるのか、十九世紀の終わりに生まれ、二十世紀の後半まで生き、近代の彫刻家に絞って調べてみました。北村西望だけでなく、朝倉文夫、荻原守衛、建島大夢、日名子実三、齋藤素巖、清水多嘉示のコレクションが挙げられます。多くの場合、自宅アトリエを改装した記念館か、出身地の公立美術館や自治体に所蔵されていました。石膏原型は基本的に彫刻家の手元に残され、マーケットに出回るものはありません。彫刻家が亡くなった後は家族が継ぎ、家族が持ちきれなくなったときに、自宅やアトリエのあった自治体に寄贈を申し出て、コレクションごと美術館に所蔵されるという経路をたどっています。

西洋の場合はどうでしょうか。例えば、二十世紀初頭に活躍した抽象彫刻家のジャック・リップシッツ (1891-1958) の石膏原型です。リップシッツはニューヨークを拠点にいましたが、大理石やブロンズの作品を制作するために、イタリア・トスカーナのピエトラサンタの工房を何度も訪れていました。没後、ニューヨークの自宅にあった石膏原型一式を息子が受け継ぎ、イタリアのプラート市立美術館に二十一点全部を寄贈することになりました。「石膏作品は私の創造のもとであり、唯一のオリジナル作品である」という芸術家の言葉を根拠にして、これらの石膏原型が美術品として価値があり、またオリジナル作品と判断されたのです。市立美術館に寄贈する前にまとまった修復作業が行われました。個人所蔵の保存状態には限界があります。写真では、色が剥落したり、内部の針金が錆びその腐食部分から石膏が欠落したりします。これが博物館で保存されていない彫刻作品の現実なのです。

メダルド・ロッソ (1858-1928) の例も見てみましょう。ロッソはロダンの同時代人で、彫刻の印象派と呼ばれる



図3 メダルド・ロッソ《この子を見よ》石膏と蠟の層  
Verona, Musei Civici- Galleria d'Arte Moderna  
Achille Forti (foto Memooria, s.r.l.-Modena), su  
concessione del Ministero della Cultura -Opificio  
delle Pietre Dure di Firenze

ために石膏を流したものだとかわかったのです〔図3〕。

### コレクションとしての石膏原型

こうした石膏原型を保存している博物館の例をご紹介します。石膏習作美術館 (Museo dei Bozzetti) という美術館がイタリアのピエトラサンタにあります。ボゼットとは石膏などによる彫刻の習作や原型のことですが、この博物館に多くの石膏原型が集まったのには理由があります。ピエトラサンタはカララの隣町で、彫刻用の良質な大理石の産地として世界的に有名です。また、中世からブロンズ鑄造の盛んな地域でもありました。

イサム・ノグチや、フェルディナンド・ボテロ、ヘンリー・ムアなど世界中から彫刻家が集まり、ピエトラサンタで制作をしました。当然、石膏原型という中間制作物ができます。完成した大理石やブロンズ作品は世界各地に

作家です。石膏の上に蠟を乗せ、印象派絵画のように、周囲の空間と溶け合っているような効果を出しています。

ヴェローナの近代美術館に五十年間保存されていた《この子を見よ》《ブツクメーカー》は、保存状態のこともあり、一度も展示される機会がありませんでした。美術館の移転を契機に修復して展示する計画が持ち上がりました。長い間、ロッソの蠟の作品は、石膏の上に蠟をかけたのか、上層の蠟ごと型抜きしたのかが謎でした。修復作業の過程でCTスキャンを撮った結果、蠟の層よりも内部にある石膏の層の方がかなり縮小していることが判明しました。そこから、ロッソの技法は、石膏像を蠟で覆ったのではなく、雌型の凹んだ中に蠟を流して、さらにその内部に何層にも分けて蠟を補強する



図4 リベロ・アンドレオッティ石膏美術館  
©Gipsoteca Libero Andreotti

送られますが、石膏原型は同地に残されることとなります。そうした習作類を集めて博物館をつくったのです。この博物館では、石膏原型を彫刻家たちの制作プロセスを示す資料として展示する方針をとっています。展示方法も、制作中の書き込みをそのまま残したままで、制作資料としての位置づけであることがわかります。

同じイタリアのペッサヤという小さな町にリベロ・アンドレオッティ石膏美術館(Gipsoteca Libero Andreotti)があります[図4]。リベロ・アンドレオッティ(1875-1933)はブルデルと同世代のイタリア人彫刻家で、二十世紀初頭にフランスに数年間滞在したのち、ミラノの戦勝記念碑など、第二次世界大戦の前くらいまで、大型モニュメントを多く制作していました。アンドレオッティが亡くなった後、遺族が彼の生まれ故郷であるペッサヤにほとんどすべてにあたる二百三十点分の石膏原型を寄贈したことから、この石膏美術館がオープンしました。

大量の石膏原型を保存する場所には、十四世紀の領主の館が選ばれました。天井が高く、窓が小さい中世の城塞です。自然光が入らないので、石膏原型の保存に適しているのですね。ただ、日本とは気候も環境条件もちがいます。日本は湿度が高いので、ある程度は温湿度管理ができる場所でないといえます。

これまで、石膏原型は、まだ価値のわからないもの、制作の過程を示す博物館資料として扱われてきました。しかし、もう少し活用する方法があるのではないかと私は考えています。そのひとつが、修復をして作品のかたちに戻すことです。強度を持たせることで輸送が容易になり、展覧会にも多く出品できるようになるのではないかと思います。

現在の彫刻制作の現場では、石膏原型は複製の手段としては用いられなくなってきました。FRPや3Dプリンターなどの便利なものがあり、石膏で原型を制作することはロスト・メディア、つまり鑑賞用や博物館資料としての役割に特化されつつあります。今後、物故作家の寄贈によって博物館所蔵品になる石膏原型のコレクションは増えていくと思います。博物館資料の活用方法を広げている中で、石膏原型の活用の仕方も広がる可能性があると考えています。

## 府中市美術館と教育普及活動

武居利史

### 府中市美術館の概要

府中市美術館学芸員の武居です。私は大学生のときには芸術学を勉強しており、若い頃には画廊で働いたこともありました。府中市が美術館をつくる際に開設準備室に入り、それ以来、二十四年ほど学芸員を続けています。現在は教育普及担当主査で、主に教育普及の仕事をしています。

最初に、府中市美術館の概要についてお話しします。みなさんは府中市美術館をご存じでしょうか。知っているとなれば、それはどんなイメージでしょうか。いろいろなかたちで府中市美術館を知る機会があると思います。それぞれが府中市美術館の大事な要素です。二〇〇〇年に開館してから二十年の間にさまざまに情報を発信してきましたが、それらがみなさんの府中市美術館のイメージをかたちづくっているはずで

す。府中市美術館は、府中市という自治体が建設し、運営している公立美術館です。府中市は東京都のちょうど真ん中あたりにあります。その名のとおり、古代の武蔵国の中心だった場所ですので、昔から「私たちがこの地域の中心だ」という自負があります。文化の担い手という自負もあるのでしょうか。東京の西半分を多摩地区と呼びますが、その中核的な役割を自認しつつ、総合的な活動を行っています。美術館の中では中規模館と呼ばれるものです。中規模館とは巡回展、つまり、同じ内容のものが全国に移動する企画展が開催できる機能を持ったレベルの美術館

と考えていただければと思います。

コレクションは開館前から収集してきましたが、大きく三つの方針があります。一つ目は府中市や多摩地区にゆかりのある作家や作品。二つ目は近代以降の優れた作品。三つ目は将来性のある若手作家の作品で、現代美術も収集の対象にしています。

近代以降の優れた作品は、主に、江戸時代後期から現代に至る日本の絵画を中心にコレクションしています。江戸後期の司馬江漢（1747-1818）や明治初期の高橋由一（1828-1894）のような油絵の先駆者をはじめ、洋風画から洋画に連なるベーシックな絵画が充実しています。本多錦吉郎（1851-1921）の《景色》（二八九八年）には府中のケヤキ並木が描かれています。が、こうした地域にゆかりのある作品も多数所蔵しています。

大正から昭和の洋画や現代絵画も充実しており、いくつかの代表的なコレクションをまとめて取得するかたちで増やしてきました。また、牛島憲之（1900-1997）という昭和期に活躍した洋画家の記念館も併設しています。さらに、かつては「府中ピエンナーレ」と呼ぶグループ展もありましたが、現代作家の展覧会も数多く行っており、その中で若手の作品も収集しています。

美術館の外にもパブリックアートとしての作品を設置しています。府中市内には「彫刻のあるまちづくり事業」として府中市が設置した十七点の作品がありますが、その管理も美術館の業務のひとつになっています。

### 府中市美術館の事業

次に、美術館の事業について説明します。来館される方々の大きな目的は企画展を見ることだと思えます。美術館としても大きな事業になっており、年間を通して五本の企画展を行っています。これらすべてを自主的な企画展で運営しているのが府中市美術館の特徴のひとつです。



図1 さまざまな仕掛けで作品を体験する  
(夏休み美術館「ガリバーの大冒険」)

企画展は季節に応じて傾向がおおよそ決まっています。六月頃は日本近代洋画の展覧会、夏は所蔵品を活用した親子で楽しめる展覧会、秋は西洋美術など多くの人に親しみやすい展覧会を行っています。二〇二一年度は、開館二十周年ということで、「動物の絵―日本とヨーロッパ」という西洋と日本の動物表現を対比する展覧会を行いました。十二月から二月にかけては現代美術の展覧会を行っており、二〇二一年度は「池内晶子展」です。春の三月から五月までの時期には江戸絵画の展覧会。大変人気のある企画ですが、今回は「ふつうの系譜」という、前年にコロナのために途中で中止になった展覧会をもう一度行います。

教育普及事業も数多く実施しています。一階の無料ゾーンに教育普及関係の施設が集約されています。公開制作室、創作室、子ども造形室、講座室などですね。ここでさまざまなプログラムを行っています。

教育普及活動には企画展と関連する取り組みもあります。夏の時期には、子どもや親子を対象に所蔵品を活用した展示を行います。たとえば二〇一四年には夏休み美術館「ガリバーの大冒険」という、ガリバーという物語の主人公になった気持ちで美術の世界を探検してみようという趣旨の展示なども行ったりしました【図1】。こうした仕掛けをつくって展示をすることを十年以上続けてきました。学芸員が考案した「『ぼれたん』というキャラクターがありますが、絵の国の妖精が導き手になって美術の世界を案内する企画も隔年で行っています。

毎回ではありませんが、企画展会場で子ども向けのワークシートを配布したり、展覧会場の終わりの場所にミニ・ワークショップのコーナーを設けたりもしています。展覧会の中で教育普及につながるさまざまな工夫を行っているのです。こうしたところが府中市美術館らしさといわれたりもしています。

また、年に一回程度行う現代美術の展覧会には現存の作家が出品しますので、教育普及としても重要な機会になります。二〇二〇年度は公開制作を開始して二十年ということで、八十回に及ぶ公開制作プログラムをまとめて紹介する展示を行いました。

ところで、このような企画展に目が奪われがちですが、同じ館内では常設展も年間を通して行っています。それから、作品保存の仕事もあります。二千点を超える収蔵品の管理というのも学芸員にとつては大きな仕事になります。美術品の収集もあります。購入と寄贈の両方があり、購入についてはそのときどきの市の財政運営方針とも関係しますので、購入予算がつくときも、つかないときもあります。この数年は予算も回復しています。

### 府中市美術館の理念と運営

府中市美術館という組織はどのような理念で動いているのでしょうか。いわゆるミッションと呼ばれるものですね。美術館ができる前に市が基本計画をつくっており、現在もこの計画が美術館運営の基本理念になっています。設置目的は「市民が、優れた作品の鑑賞や学習、創作および発表活動を通して美術文化に対する親しみと理解を深め、心豊かな文化的生活を享受できる場となること」で、基本テーマは「生活と美術」美と結びついた暮らしを見直す美術館」となっています。

美術館本来の使命である美術品の収集、保存、展示を行うことは当然ですが、他の文化施設や社会教育施設と役割分担を図りながら、美術館ならではの教育普及活動を行うことも記されています。学芸員の仕事は作品の収集、保存、展示、調査研究と大学でも習いますが、長い間、それが美術館の重要な仕事と考えられてきました。しかし、この二十年から三十年の間に教育普及活動がとても重要だと考えられるようになってきています。一九九〇年代、この府中市美術館が計画された頃が、美術館界に教育普及に対する認識が定着した時期でした。それを反映して、



収集、保存、展示とともに、教育普及活動を重視することがミッションに含まれているのです。

こうしたテーマに基づいて、四つの基本性格を決めています。一つ目が「地域社会に根ざした親しみのある美術館」、二つ目が「質の高い美術作品を身近に鑑賞できる美術館」、三つ目が「市民や子どもの才能と美意識を育む美術館」、四つ目が「新しい美術情報を吸収できる美術館」です。教育普及という点では、三つ目と四つ目が大事です。美術館が一方的に、ただ作品を展示しているのではなく、その帰結として市民や子どもに才能や美意識が育っていくことも視野に入れており、そこにまで目を向けていくことが美術館の運営目標に掲げられています。

府中市美術館の組織は、管理係と学芸係、そして教育普及担当の体制になっており、私は教育普及の担当者です。一般に、美術館は管理係と学芸係、つまり事務系と学芸系の職員で成り立っていますが、私の場合は、そこから独立したかたちで館全体の教育普及に目を配る立場にあります。また、美術館には、市の職員として働いている人以外にも、受付、監視、警備、清掃などの委託業者、普及活動を担っている講師などのスタッフ、ボランティアといった多くの人が働いています。

### 教育普及活動—アーティストとの連携

では、今回の講義の中心的なテーマである教育普及活動について詳しく説明していきます。

府中市美術館の教育普及事業には主な通年事業が三つあります。一つ目が公開制作、二つ目がアートスタジオ、三つ目が美術鑑賞教室です。作家との連携であったり、学校との連携であったり、いろいろな人との連携の中で教育普及事業を展開しています。

まず、作家との連携です。創造する連携といってもよいでしょう。その代表が公開制作です。公開制作はどこの美術館でも行っているものではありません。プロのアーティストが美術館の一階にある公開制作室で作品を制作す



図2 ガラス越しにのぞける公開制作室  
(公開制作76 山口啓介「メタモルフォセス」)

るプロセスを市民に見ていただいています。公開制作室はガラス張りで、ロビー側から見えるようになっています。また、見るだけではなく、交流をしたり、ときには協働して作品を制作したりする機会を提供する場にもなっています。現在は、年間に三人の作家を招聘しています。

制作のプロセスはウェブサイトででも逐次紹介をしていますし、完成した後は、期間を設けて、公開制作室内で展示を行っています。また、ボランティアから募ったスタッフが普及員として週末にガイドを行ったりして、市民の方が気軽に公開制作をのぞいたりできるようにしています。この公開制作では、アーティストに制作の背景について語ってもらうアーティスト・トークも実施していますし、市民や子どもが参加できるワークショップも開催しています。

二〇一九年には山口啓介(1983-)さんの「メタモルフォセス」というプログラムを行いました。床面に大きな紙を広げて、そこにアクリル絵の具をたらし、ヘラや筆を使いながら大きな絵画を制作しました(図2)。山口さんは《カセットプラント》という、透明なケースに乾燥した植物を封印して、窓ガラスに積み上げる美しい作品を多くの人と協働してつくるプロジェクトを行っていますので、それもワークショップとして実施しました。

近年は、公開制作の作家を学校に派遣する活動にも取り組んでいます。公開制作のアーティストが授業を行うというのも、府中市ならではの活動だと思えます。

次に、アートスタジオ。いわゆるワークショップですね。主に、若手の作家が指導を行っています。開館当初の頃はかなりランダムにワークショップを

行っていました。が、継続的、定期的に開催する必要性もあり、十数年ほど前からはシリーズ化して行っています。ワークショップは大きく三つのプログラムから成っています。毎月第一土曜日は、材料費百円で気軽に参加できるオープンプログラム。セロファンを使った工作の「ひかりとあそぶモビールをつくろう」など、小さな子どもでも気軽に参加できるということで好評をいただいています。通常プログラムは、毎月半ばに、いろいろなテーマでのワークショップを行うものです。企画展に合わせて行った「長谷川利行展をみて、油絵であそんでみよう！」などです。絵画に限らず、彫刻や工芸的なものなど幅広く実施しています。毎月最終土曜日にはトークプログラムを行ってきました。二〇一九年度は「美術館の楽しみ方」というテーマで、大人を対象に、スライドを見てみんな議論をしながら美術について学んでいく内容を七回実施しました。このように、創作から鑑賞まで多面的なワークショップのプログラムを提供しています。

### 「教育普及活動―学校との連携」

さて、学校と連携した活動には、主に、三つの利用分野があると考えています。一つ目は、美術鑑賞の学習です。学校単位で美術館に来て、学芸員が案内することは多くの美術館が行っています。府中市美術館でも「府中市立小中学校美術鑑賞教室」として実施しており、小学校は、四年生から六年生のいずれかで、学年でまとまって来館します。中学校は、おおむね夏休みに、一年生を対象とした個人鑑賞の形式で行っています。中学校では、夏休みに合わせて、先生にギャラリートークを行っていた「中学生のためのギャラリートour」にも取り組んでいます。こうしたかたちで、府中市の子どもたちが小学校と中学校で、必ず一回ずつは美術館に訪れてくれることを二十年間続けてきました。これは府中市民にとっての大きな経験であり、財産になってきていると思います。この鑑賞教室では、美術館からは「美術鑑賞の手引き」を配布して学習に役立ててもらっていますし、団体で来る際のバス

の手配も美術館で行っています。また、小中学生には「学びのパスポート」を配って、展覧会の鑑賞が無料になる措置も取っています。なるべく子どもたちに利用してもらいたいという美術館の姿勢がこうしたところに表われているのです。

学校利用の二つ目に、創作・発表の学習があります。美術は鑑賞するだけではないですよ。制作したり発表したりする活動もあるので、それを美術館でやってもらうことがあります。図工や美術の先生方の研究会があります。府中市の研究会と共催して「夏休みワークショップ」を行っています。内容は造形遊びが中心で、五十人くらいの子どもたちが集まり、市民ギャラリーを使ってダイナミックに活動することを隔年で行っています。休館日に行うので、子どもたちが美術館の中で大声を出しても大丈夫です。

市民ギャラリーでは、市立小中学校の図工美術展や、北多摩地区の公立中学校の美術展などが定期的に行われています。子ども作品を展示するとたくさん家族連れが訪れるので、美術館との距離が近くなるという利点があります。

学校利用の三つ目に、教員の研修や研究があります。学校の先生はよりよい授業をするために研究活動を行っていますので、そこに美術館が協力する、あるいは、美術館をそうした目的で利用してもらうことを長年続けています。先生にギャラリートークをしてもらうこともありますし、美術館が受け皿になって研究の成果を冊子にまとめたこともあります。

### 教育普及活動―地域社会との連携

地域社会との連携も大事です。一口に地域社会といってもいろいろな要素があります。創造的に考えていくことで、さまざまな広がりが生まれてくる活動です。美術館の中だけで完結するのはなく、外の人たちとつながってい



図3 ゼロ歳児と保護者のためのプログラム  
(子育てひろば「はじめてアート」)

く活動を重視してきました。代表的なプロジェクトには、アーティストの開発好明(1966-)さんが考案した「ドラゴンチェア」があります。小学校の子どもたちが参加するもので、段ボールでつくった椅子をつないで長い龍にするものです。二〇〇八年にスタートして、二〇二一年現在も多摩地区の小学校で続いています。

府中市美術館のユニークな活動としては、保育支援課と連携した子育てひろば「はじめてアート」があります【図3】。ゼロ歳児と保護者の方を対象にしたプログラムで、保育所にいる地域支援担当の保育士の方々と一緒に実施しています。親子で作品を鑑賞した後、手遊びをしたりしています。

市民協働では、美術館ボランティアにも取り組んでいますし、市内のパブリックアートをボランティアと一緒にメンテナンスする活動も続いています。

市内のさまざまな社会教育機関と連携しての活動には、秋の「市民文化の日」の無料観覧などがあります。市内にある九つの文化施設が連携して府中市の文化振興を図る活動を行っているのです。他にも、多摩地区にある他の美術館と連携する活動も行つたこともあります。

大学との連携も大事ですね。多摩地区は大学が多いですし、美術大学も多いので、そうしたところと連携する活動もあります。博物館実習の受け入れも夏休みの時期に行っていますし、毎年六月頃には武蔵野美術大学の彫刻学科と連携した「彫刻と対話」というプロジェクトを行つたこともあります。大学院生の作品を市民ギャラリーで展示して、トークを行ったりします。

このように、府中市美術館ではさまざまな個人や団体、機関と連携しながら、教育普及活動を行っています。教

育普及というのは「このようにあるべき」とか「こうしたかたちでなければならぬ」というものはありません。社会との関係の中で多くの活動を展開していくことが大事だと思っています。

### コロナ禍の中の教育普及活動

ここからは、美術館を運営する立場から見ても、現在、どのようなことが問題になっているかを考えていきたいと思えます。

まず、新型コロナウイルス感染症への対策です。二〇二〇年の春頃に急に生じた事態ですが、この新しい事態に對して美術館としてどのように対応していくか、試行錯誤しながら取り組んできました。

緊急事態宣言が最初に発せられたときは休館になりましたので、まずはウェブサイトに「みる・よむ・たのしむ府中市美術館」というページをつくりました。美術館に来ることができなくても、美術館を楽しんでもらうことのできる方法を考えたのです。

同時に、開館の方法についても考えなければいけませんでした。休業要請が解除されて、入館者を受け入れるようになったときのために、さまざまな措置を講じました。来館された方に消毒や検温を行い、入館記録を取ることも当然しています。また、職員自身が感染しないように在宅勤務も導入されました。できる限り人間同士の接触を控えるように工夫をして運営をしています。

予定していた展覧会が中止になったり、展示内容を急に変更したりということもありました。二十周年記念の展覧会を秋に予定していたのですが、これが翌年に延期され、代替の展覧会を慌てて準備するなど、美術館としても試練がありました。

ウェブで発信していくことの重要性が再認識されましたので、そこでの新たな取り組みもはじめました。「メイ

ド・イン・フチュウ」という公開制作を振り返る展覧会に関しては、動画を多数作成してYouTubeでの配信も行いました。府中市美術館はウェブの取り組みが遅れていましたが、二〇二〇年八月にホームページのリニューアルを行い、それに合わせてTwitterやYouTubeのアカウントも開設しました。コロナ対策ではじめたわけではなく以前から準備していたのですが、コロナ禍と重なってその重要性はとて大きく変わったと認識しています。

美術館は感染リスクが低いといわれており、現在のところ、クラスターが発生したという報告はありませんので、比較的 안전한施設だと思います。しかし、講演会やワークショップなどのイベントでは人数制限をしなければならなくなりました。間隔を空けて参加してもらおうようにしないとリスクが高まるからです。教育普及事業が大きく制約を受けることになりました。

コロナ禍の中で実施したワークショップもあります。毎年、木工作をテーマにした「夏休み自由工房」を行っていますが、通常だと二十組以上の親子が狭い部屋に集まる場所を、親子含めて人数を十人くらいに制限しました。伸び伸びとした環境で木工作ができましたが、時間が短いためにミニチュアサイズの木工作になりました。

教育普及事業のオンライン展開を模索し始めたのは、メディアアーティストの児玉幸子(2020)さんの公開制作を始めることでした。緊急事態宣言で休館になったのですが、それをインターネットで中継するかたちで実施することにしました。問題は通信環境ですね。LAN配線やWiFiなどの設備の遅れなども明らかになりました。なので、オンラインで活動できる条件の整備を進めているところです。

ワークショップのオンライン化も進めました。「アートスタジオ☆WEB」というロゴをつくって、オンライン・プログラムを立ち上げました【図4】。「アートスタジオ☆WEB」には大きく二つのタイプがあります。ひとつは配信型で、作品のつくり方を紹介した動画をYouTubeに載せるのに加えて、ウェブページでも閲覧できるようにしたり、PDFで資料をダウンロードできるようにしたりしています。こうしたものを毎月一本ずつ公開していま





図4 コロナ禍で始まったオンライン・プログラム  
(アートスタジオ☆WEB配信プログラム)

す。もうひとつは通信型で、Zoomなどのウェブ会議システムを使ってトークプログラムを行いました。こちらはこれから本数を増やしていこうと準備を進めているところです。学校のICT化も進みつつあるところなので、コロナ対策だけでなく、それに対応していく意味でも大事になっていく活動だと思います。

### 美術館と教育普及をめぐる課題

最後に、美術館をめぐる一般的な課題を三点指摘したいと思います。

まず、この数年機会があれば話していることですが、美術館の大きな問題のひとつに集客至上主義と呼ぶべき現状があります。一番集客できるのは展覧会なので、美術館の運営が展覧会偏重になりやすいということです。そのことによって、作品の収集や管理、教育普及活動、調査研究といった美術館が行うべき地道な活動が、人間的にも予算的にも、軽く扱われざるを得なくなっています。それが美術館活動にゆがみをもたらしているように思います。ただ、コロナ禍でその状況が少し変わってきているようにも感じています。

次に、自主規制の風潮です。コロナ禍になってから少し収まった感もありますが、その直前のことを思い出すと、あいちトリエンナーレ二〇一九での「表現の不自由展・その後」が大きな問題になったように、そもそも美術館には批判を恐れる体質があり、なかなか冒險的なことができなくなっています。万人受けする企画しか取り上げなくなる自主規制の風潮が美術館界を覆っているところがあります。私はこれを非常に懸念しています。

そして、市民の消費者化があります。別に悪くないのではないかと思う方もいるかもしれませんが、これは展覧



会偏重にも関わる問題です。確かに、市民というのはお客さんであると考えた方が都合のよいこともあります。しかし、美術を本当に普及していくことを考えたときには、市民はただ見るだけの存在ではなくて、美術や文化を担っていく存在に成長していったらいいという思いが私にはあります。そのためには、単に消費者的な関わり方ではなく、もう一歩踏み込んでもらう必要があるのです。ただ、現状としては、そこに壁があるように感じています。

さらに、教育普及をめぐる変化と課題についても三点指摘したいと思います。

一つ目は美術館そのものの教育普及化です。府中市美術館ができた頃は教育普及が新しい活動とされていて、美術館のオーソドックスな作品の収集、保存、展示とは別に考えるべきものと考えられていました。しかし、現在では、あらゆる活動が教育普及活動的な観点で貫かれるようになってきています。企画展にもそうした工夫はたくさんありますし、美術館運営の目的自体が教育普及だと考えられるようになってきました。現在の感覚からすると開館当初の様子は想像しにくいことかもしれませんが、これは大きな変化なのです。ですので、美術館の教育普及は教育普及担当者だけが取り組むべきものではなく、美術館全体で行うものに変化してきているといえます。

その上での課題になりますが、二つ目に指摘したいのは、非来館者への教育普及が重要になってきていることです。美術館に来てくださる方は長い目で見ると増えてきていますし、美術館が市民社会に浸透してきているようにも感じます。しかし、美術館を知らないとか、美術館に興味がないという方もまだまだたくさんいます。そうした潜在的利用者にどのようなアプローチができるかが教育普及の上での大きな課題になっています。また、社会的マイノリティと呼ばれる人たち、例えば、外国人や障がいを持っている方への対応も必要になってきています。

三つ目は利用者中心の活動の構築です。美術館側の都合ではなく、利用する側の視点で美術館の活動を再構築していかなければいけないと思っています。その観点からは、インターネットが今後も大きな意味を持つてくるだろうと感じています。美術館にいくと、サービスを提供していれば多くの人が美術館を訪れ、楽しんでもらえるという

ところで留まりがちです。しかし、それだけではなく、美術館にはいろいろな利用の仕方があるはずです。コレクションが多くの人に共有の財産と見なされるようになるためには、美術館へのアクセスが容易になるよう、情報の環境から整備していかなければいけないでしょう。ですので、インターネットを活用した美術館利用法の探求が大きな課題になると思っています。

最後は少し抽象的になりましたが、美術館の教育普及に関する課題についてお話ししました。

## 目黒区美術館での博物館実習担当の経験から

降旗千賀子

### 目黒区美術館の施設 ― 一階

私は、現役時代、学芸員として目黒区美術館に勤めていましたが、ここでは建物の建設のときからかわりました。そうしたことから本日は、以前勤めていた目黒区美術館の内部空間についてのオンラインツアーを試みたいと思います。

目黒区美術館は、東京二十三区の中で、区が立ち上げた美術館としては六番目の美術館として一九八七年に開館しました。当初は、学芸員が六人、ワークシヨップ担当が一人、資料整理担当が一人の八人体制でした。その後、退職者のあとの補充がされなかつたりして現在は学芸員四人体制で学芸業務をきりもりしています。目黒の一年前に開館した世田谷美術館は区立の中では規模が大きいので学芸員の数も多いのですが、世田谷区は人口が九十万人以上、目黒区は二十七万人くらいですので、財政事情もことなります。

さて、最初に、目黒区美術館の来館者空間を中心にめぐって見ましよう。目黒区美術館は公園の中にあつて、入口あたりはガラス面が多用されています。ホールの天井が低めで比較的高じまりした印象です。エントランスホールが大きな空間になっている美術館は多いのですが、目黒はあえて入り口付近は天井高を抑えて設計されています。理由としては、基本コンセプトが、「住宅的な空間」をテーマのひとつにしているからです。一般的に美術

館の建物は宮殿型と住宅型に分かれますが、目黒区美術館は住宅に近い雰囲気イメージし、入り口付近の天井を低くしてあり、中を進んでいくと空間が開けてくる、という考え方になっています。

エントランスホールの奥にはラウンジがあります。大きな美術館ですと喫茶室やレストランがありますが、目黒ではこのラウンジで、ボランティアさんたちに、毎日午後の三時間、有料になりますが紅茶やコーヒーやジュースを出す喫茶運営に関わっていただいています。福祉工房がつくったクッキーなども出しています。区立美術館はそういう地域の人たちに支えられているところが大きいですね。

エントランスホールは、次のワークショップルームにもつながっています。教育普及活動で使う部屋ですが、他の美術館では、こうした実技を行う部屋は、美術館の奥の方に設定されることが多いですね。目黒区美術館では、あえてこのスペースをエントランスホールに隣接させています。それは、このワークショップルームで行う事を、リアルに展覧会を見に来た人たちにも公開して見てもらうためです。この部屋は、外部に向けてもガラス張りになっていますので、通行する人も、ガラス越しに覗いて見ることができるようです。さらに、奥には小さな室内階段があり二階の展示室につながっています。展示室とワークショップルームが近いことも重要だからです。

このスペースでは、もちろん教育普及活動としてのワークショップも行いますが、講演会を行ったり、展覧会によつては展示に使つたりもします。彫刻家多和圭三(1952-)さんの展覧会(2010年)のときには、壁を立てて、水道などを隠し、展示室にしましたし、青木野枝(1958-)さんの展覧会(2000年)のときはこの場所を、野枝さんのアトリエにして、マケットやエスキースなども展示しました。

## 目黒区美術館の施設——二階

エントランスホールに戻るとメインの大きな階段があります。建物の入口は天井が低いのですが、奥に進むにつ

れて上からの光が見えてくるようになっていきます。だんだんと開けてくる感じですね。階段を上って二階に行くと展示室があります。二階の公開されているところがすべて展示室です。

展示室は大ききの異なる部屋が三つあります。その内の一番大きな展示室は吹き抜けがあり、天井の最も高いところは八メートルくらいあります。彫刻のような立体物の展示ではこのスペースをうまく使うことができます。

展示室には防火の設備が整えられています。美術館には防火区画がきめられており、展示室ごとにシャッターが閉まるようになっていきます。展示室の入口のところに赤くて四角い操作盤があり、万が一展示室で火災が起きたときには、手で消火設備の「ハロンガス」という特別なガスを使って火を消すこととなります。

二階には学芸員室があり、展示室と近いので、地震などのように何か起こればすぐに展示室に駆けつけることができるようになっていのです。学芸員室のブースにはいろいろなものが置かれています。私は学生のように上野の東京都美術館で博物館実習を受けました。当時の東京都美術館の学芸員室で、机の上に本や書類が山のように積んであるのを見て「これは、すさまじい」と思ったことを記憶しています。しかし、自分が学芸員になってみると、もつとすごいことになりましたけれども……。膨大な本や資料が集まりますので、それを整理しておくことが大事です。

学芸員室の横にある資料室には電動の書架があります。大きな美術館には一般の人が使える図書室があったりもしますが、それとは別に学芸員用の図書室があるのです。司書のいる美術館もありますが、目黒にはいませんで、アルバイトの人に整理してもらっています。資料室に入って最初の棚には、各地の美術館の所蔵品目録などが備えられています。最近、目黒も所蔵品目録をつくり直し、三冊に分かれていたのを一冊にまとめました。その編集作業に担当者は、大変なおもいをしたようです。この目録は大切な基本資料です。これを見て、他の美術館の所蔵品を研究したり、展覧会のために借用をお願いしたりすることになります。

## 目黒区美術館の施設―バックヤード

バックヤードは作品を搬出入する場所です。美術館の裏手にある職員通用口の横に、大きな作品の搬出入口があります。展覧会の際に利用するトラックは四トン車が多いですね。小さい展覧会では二トン車を使うこともあります。その四トン車一台が丸々入った状態でシャッターが閉められるようになっていきます。小さい美術館の場合、展示のスペースを多く取るために、裏方のスペースが十分とれないところが以前は、多くありました。そうすると、シャッターを開けたままで荷下ろしの作業をしなければなりません。一九八〇年代初頭にできた美術館にはそうしたところも多かったのです。その後、建てられた美術館のほとんどは、車をシャッターの中に入れて、閉まったことを確認してから車の扉を開けることが徹底されるようになりました。

搬出入口には、高さが三メートル、幅が三メートル、奥行きが三メートルの作品搬入用のエレベーターがあります。大きな美術館だと搬出入口も広々していますが、そこに展示ケースなどを置いてしまうのが常ですね。

作品が通る道は収蔵庫に至るまで三メートルの幅を確保するのが基本と考えられています。高さも同じです。重たいのは、館内の来館者の導線と、作品が通る導線がクロスしないで作品を移動できるようになっていることです。展覧会を開催しているときでも、作品を安全に収蔵庫に運べるのは大事なことで、基本中の基本です。デザイン優先でつくられた美術館ですと、お客さんがいるところを通過しなければいけない美術館も時々ありますね。

二階の展示室のエレベーターホールには展示用具を入れた台車があり、ここにはワイヤーやフック、小さい釘、小さな工具、アクリルのケースを止める駒、アクリル板を拭くためのアルコールなどが収納されています。若い学生芸員がこれらの管理を担当することが多いのですが、こうしたものを日頃から整えておくのも大事なことです。展示作業のときにはあわたたしいので、必要なときにすぐに使えるように整理しておく必要があります。

## 目黒区美術館の施設―三階

目黒区美術館の場合、収蔵庫は三階にあります。敷地が狭いこともあって、全体的には、地上三階、地下一階の階層をもっています。地下は機械室と区民ギャラリー、一階はエントランスホールとラウンジとワークショップルーム、二階は展示室ですので、収蔵庫は三階になりました。理由のひとつは、横を流れている目黒川が昔は氾濫することもあったからです。現在は、護岸工事も進み改良され、安全が確保されていますが、やはり、川の近くにあるということ、収蔵庫は高いところに設置することになりました。一般的には、収蔵庫は地下につくることが多いかもしれませんが。収蔵庫のおかれる環境が外気の影響を受けることなく安定しますからね。

収蔵庫は二十四時間空調をしていますので、温湿度は一定になっています。三階に設置したために外気の影響を受けやすくなっていますので、「エアチャンバー」という内壁と外壁の間に空間を設け、その内部も空調する方法を用いています。収蔵庫の前にある前室は作品の慣らしのための部屋で、扉を開けたときに急な温湿度の変化で影響がないようにする工夫ですね。

この収蔵庫には一般の方が入ることができません。最近ではバックヤードツアーを実施する美術館も増えていますが、それまでは収蔵庫は絶対に一般には公開しないところでした。作品が入っている心臓部ですからね。ちなみに、東京国立博物館では収蔵庫を今でも「蔵」と呼んでいるようです。

収蔵庫の中ですが、やはり作品は増えていきますね。目黒の場合、棚を増やしたり、整理をしたりを繰り返してきましたので、整理すればまだ作品を入れることができる状況です。他の美術館では外部に倉庫を借りるところも増えてきました。

収蔵庫は二つあって、美術館の所蔵品はメインの収蔵庫の方に入れています。もうひとつの小さい収蔵庫は「一

次保管庫」として、展覧会を開催するために借りてきた作品を入れるものとして使用しています。

以前は二十四時間の有人警備を行っていましたが、現在はそれも難しくなっています。現在は昼間のみ、警備員が常駐し、夜間は機械警備にたよっています。海外から作品を借りてきたときなど、必要なときには、夜間も人的警備に入ってもらうことがあります。

美術館の横には区民センターという複合施設があり、設備管理の人が二十四時間体制でいます。美術館とは一体的な管理になっていますので、なにかあつた際にはすぐ来てもらえるようになっていきます。

### 「資料」を中心とした美術館の仕組み

「資料」は美術館の心臓といえる大切なものです。資料を中心に据えると、その周りに「展示・教育」「収集・保存」「調査・研究」がやや重なるように位置することになります。資料とこの三つとつながることで美術館のいろいろな機能が生まれてくるのです。

美術館では作品と呼ぶことがおおいのですが、博物館法では「資料」と呼んでいます。博物館法では、美術館で私たちが作品と呼んでいるものもすべて「資料」になるのですね。そのため、例えば、作品を購入するときの委員会は「資料収集委員会」となります。美術館の場合、美術品については作品と呼び、それ以外のものを資料と呼ぶことがあります。資料という言葉の基本を押さえておく必要があります。美術作品を「二次資料」、作家の手紙などを「二次資料」とも呼んでいます。資料というと、どうしても作品を補完するというイメージになりがちですが、博物館ではすべてのものを資料と呼んでいるのです。動物園だったら動物、水族館だったら魚が資料です。資料という言葉ひとつを取っても、美術館と博物館とでは使い方に意味のちがいがあがるのですね。

「展示・教育」の部分は皆さんが美術館に訪れたときに見ているところで、展覧会の他にも、ワークショップや



講演会などの教育普及活動が入ります。

作品は人間と同じで生きているといえます。人間と同じようにけがもするし、病気にもなる。カビが生えたり、亀裂が入ったり、絵の具が剥落したりすることもあります。人間であれば病院に行つて、お医者さんに治してもらいますが、実は、美術作品も同じで、それが保存・修復になります。その作品がどういう支持体に、どういう絵の具で描かれていて、どういう症状が出ているかを調査して、それに対して適切な処置を行うのです。海外の美術館ですと、修復家が美術館の中に入ることが多くあります。メトロポリタン美術館のような大きな美術館になると、技法素材に分かれた修復室がたくさんありますし、それ以外にも、分析を専門に行っている科学室などもあります。

日本の場合は、美術館の中には学芸課と庶務課（管理課）しかないことが多いので、修復は外部に発注することになります。美術館の外にはそうした専門家集団がいくつもあります。まず、学芸員がおおまかに作品の状態をチェックして、収蔵庫で修復家に作品を見てもらつて話し合いをします。どのくらいの費用がかかるか、これしか費用がないという場合には、どのくらいの修復で止めるのがよいか、診断をしてもらつた上で、予算と見比べながら行うことを決めていくこととなります。

### 東京区立美術館ネットワーク

二〇一九年に立ち上げた「東京区立美術館ネットワーク」のフライヤーがあります。この美術館ネットワークは、私が二〇一九年に美術館を退職する前の最後の仕事として、板橋区立美術館の松岡希代子館長（当時副館長）と一緒に構想を立ち上げたものです。コロナ禍での対応でもこのネットワークが活発に動いていると聞いています。

区立の美術館は一九八〇年代頃に多く開館しました。板橋区立美術館が一九七九年、渋谷区の松涛美術館が一九八一年、練馬区が一九八五年、世田谷区が一九八六年、品川区のO美術館が一九八七年、目黒区も同じ

一九八七年です。好景気の時期にこの六館が一気にできたのです。目黒ができた後はしばらく間隔が空きますが、二〇一六年に隅田区のすみだ北斎美術館が開館しました。

台東区の朝倉彫塑館、大田区の龍子記念館、豊島区の熊谷守一美術館は作家のアトリエを美術館にしたところです。最初は私立で運営をしていましたが、そのうちに区に譲渡するなどして経営が変わり、区のみ美術館になったところ。そのほか、豊島区がデザインミュージアムをつくる準備をしていますので、東京区立美術館ネットワークは全部で十一館になります。そのメンバーで区立美術館ネットワークが活動しています。

立ち上げた理由ですが、一九八〇年代にできた美術館に最初から勤めていた学芸員の多くが定年を迎えるようになって、横のつながりが希薄になってきたからです。気がつく、「あそこの美術館、誰も知らないね」みたいになりかけていましたので、新たにつながりをつくるのが大事と判断したのです。

美術館同士のネットワークはとても重要です。作品の貸し借りや情報の交換などで役に立つことになります。大きなネットワークとしては、日本博物館協会や全国美術館会議があります。小さなネットワークも日本各地にあります。区立の場合はこれまでなかったのです。

この活動のフライヤーですが、写真ではなく、あえてイラストを掲載しました。それぞれの美術館の特徴をアイコンにしています。渋谷区立松濤美術館は建物のイラストですが、美術館の設計が白井晟一（1905-1983）だからです。東京造形大学のマンズー美術館と同じ設計者ですね。板橋は江戸絵画と絵本と近代美術。世田谷は素朴派と北大路魯山人（1883-1959）と砧公園。目黒は画材と近代絵画です。

このネットワークの活用方法をみんなで考えていますが、学芸員をもう少し前面に出すような企画があっても面白いと思っています。私が提案しているのが「他館紹介」で、世田谷美術館が練馬区立美術館を紹介するといった具合です。

小さな美術館には、国立の美術館や上野の東京都美術館のような大きな美術館とはちがう、小さな美術館なりのよさがあるわけですから、それを大切にしていくな方針をうちだしているようです。最初に集まったときに「共通点はあるだろうか？」と話し合いました。ここでは「普段着」という意見が出たりしました。普段着で行けるような身近な美術館という意味です。目黒区美術館には「遊びの広場」という手軽に参加できるワークショップがありますし、世田谷美術館には「百円ワークショップ」があります。練馬にも当日受付で参加できるワークショップがあります。これらは気軽に参加できるのが共通点といえます。集まって話したことはいくつかの共通点が見えてきましたので、そこから次の活動が展開できるかもしれません。そして、展覧会では、大きな美術館ではできない、実験的な、挑戦的な、研究的なユニークな展覧会が企画できる。これも区立美術館規模ならではの特色になっていると思います。

## コロナ禍の美術館

コロナ禍によって、二〇二〇年の美術館活動はこれまでとは大きく変わってしまいました。六月に入ってから、ようやく東京の美術館も次々に再開するようになってきました。目黒区美術館も六月二十日から再オープンします。今後は、来場される方に安全を確保しながら、安心して展覧会をもらう方法を考えていくこととなります。コロナ禍への対応は、日本の美術館も工夫をしています。やはり海外の方が早かったですね。いろいろな美術館が動画を配信したりしています。以前は十人くらいのグループで、展示されている作品の前に立つて作品解説をしていましたが、それができなくなったので、学芸員が作品を解説した動画をインターネットに載せたりしています。特に、教育普及のワークショップは今までのやり方、つまり対面では行えなくなりました。大学の授業で過去に行ったワークショップを紹介したりもしますが、ずいぶんと昔のことを話しているような気になりますね。でも、大変

な事態をうまく逆手に取ることで、新しい美術館のあり方が生まれてくる気がします。

目黒区美術館では、ワークショップで育った人たちが、「メグロアソビ冒険隊」という名前で、年に何回かワークショップを行ってくださっています。自分たちが美術を使って体験してきたことをうまくアレンジしながら、次の世代の子どもたちのための活動をはじめているのです。彼らはリモートで新しいワークショップができるのではないかなども考えています。対面でのワークショップも、距離をしっかりと取りながら行うことで可能になるでしょうし、そうしたことはもつと試されていくのではないかと思います。

人間というのはただでは起きないですよ。困ったことが起これば、そこでいろいろと工夫をする。それはそれで楽しいですからね。みなさんが博物館実習に行った先でも、そうした話が出てくるでしょう。そのときには、みなさんの方から「こういうことをやったらもつと面白くなるのではないか」と提案するのもよいと思います。

### 博物館実習（館園実習）の現場

最初に話したように、目黒区美術館は学芸員の数が少ないので、博物館実習で大学生を受け入れるときも、ただの実習生という感じではなく、館の活動に参加してもらおうようにしています。インターン制度を設けている美術館がありますが、それに近い感じですね。実習生は、学芸員一人ひとりについて、さまざまな業務にたずさわります。切手を貼るとか、カタログを担いで三階から一階まで往復するとかも…（笑）。掃除や作品の調査も一緒に行います。特に展示のときにいってもらえるのは、展示補助として助かりますし、実習生にとつても貴重な体験になっているようにです。

こうした展示に参加するときには、作品に手を触れないように伝えてあります。作品を扱うときのマナーもいろいろあります。展示室では時計やネックレスを全部外すとか、そうした決まりごとあつて、それらもすべて守つ

てもらいます。かなり以前のことですが、カメラを持ち込んでいきなり撮り出した実習生がいました。学芸員がOKしない限り、そうしたことを絶対にはいけません。写真が撮りたければ、作業が終わった後に写真を撮りたい理由を述べてください。そこでOKが出れば大丈夫です。

こうした実習では、最初は見ているだけで、待機することになるでしょう。必要があるときに声がかかることになりしますので、指示を待つことになるのですね。しかし、待機のときも、単に立っているのではなく、学芸員がどのように動いているか、どういう人たちが展示室に入っていて、どういう作業をしているかを観察する必要があります。例えば、展覧会の搬入のときには運送会社の人たちが来ます。そうした人たちがどのように作品を運び、どのように梱包を解いているかを見ることで、さまざまなことが理解できるようになります。借りた作品を展示する場合、所有しているところからも展示の立ち合いに来ることがありますので、その方がどのような指示を出しているかも観察します。

みなさんは、美術館に行くときには、展覧会を見るお客さんとして行くことが多かったと思います。しかし、博物館実習に行くというのは、美術館の内側の人間になることなのです。ですので、建物や設備も学芸員の視点から見るように意識することが大事ですね。学芸員資格を取る立場から展示室を見ると、いろいろなものが目に入ってくると思います。例えば、空調のダクト、照明のスポットライトをつけるところ、コンセントの位置、空調の吹き出し口、非常灯なども、使う立場から探すことによつて見えてくると思います。

### 実習先での注意点

実習で美術館に入るというのは社会に入ることになります。みなさんの行動によつては、今後、その大学から実習生は受け入れないことになるかもしれません。目黒ではありませんが、他の美術館では「〇〇大学は禁止に

した」という話を聞いたこともあります。みなさんは東京造形大学という看板をつけて社会にでていくことになるわけです。

まず、館内ですれちがった人たちにあいさつをしてください。館内にはいろんな人たちが働いています。清掃の方もいるし、警備員の方もいるし、業者さんも出入りします。事務の人も、受付の人も、看視員さんも、ボランティアさんもいる。そうした人たちとすれちがうことがあります。そのときには、声を出さなくても目であいさつをします。

服装を整えることも心がけてください。必ず、実習先の担当者を確認をしてください。失礼にあたりますのでタクトップやノースリーブでは行かないように。靴も重要です。ワークショップのアシスタントに入る実習生にはスニーカーで来てもらうようにしていました。ワークショップの現場ではすぐに動けることが重要だからです。以前にはハイヒールやサンダルで来た学生がいましたが、それは。さすがに注意しましたね。靴下も履くようにしてください。収蔵庫に入る際には、ごみの中には入れないようにスリッパに履き替えることになりましたが、そのときに素足でスリッパというのはないでしょう。

それから、筆記をするときの注意です。展示室や収蔵庫などの作品に近い場所では必ず鉛筆を使ってください。インクを使用するペンの場合、そのインクが作品についてしまうと大変なことになります。鉛筆であれば、ある程度は除去することができます。仮に、作品を扱っているときにボールペンを持っている学芸員がいたとすると、その時点で、先方から作品を貸してもらえなくなるでしょうね。

目黒の場合は、展示室でのシャーペン使用もNGです。シャーペンを許可している美術館もありますが、避けたほうが良いでしょう。現在は鉛筆を持っている人が少ないので、お客さんでもシャーペンを使う人がいますね。そのため、鉛筆をわかりやすい場所に置いて、その説明も看視員さんをお願いしています。

実習中に、作品を触ることがある場合にはマスクを着用するのが基本です。今はコロナがありますのでみなさんマスクを持っていますが、マスクがない場合、特に古美術や日本画の掛け軸を生の状態で見るときには、必ずハンカチで口をふさぎます。夏ですと作品の上に汗が落ちる危険性もありますので、そうしたことにも気をつけなければいけません。

そして、急に休んでしまうのは絶対にダメですので、体調をしつかり管理することが大切です。美術館は空調が効いていますから、夏場でも涼しすぎることがあります。途中で体調を壊す人が結構います。美術館の中は寒いというのを念頭に置いて、上着を持っていくことも考えておいてください。

具合が悪くなったときには、メールではなく電話で伝えるようにしてください。大学生はメールの方が慣れてるので、メールで送ってくる人が多いですが、自分の声で理由を話すことを心がけてください。

細かいことですが、ペットボトルを持っていくのであれば、それを適当なところに置いたりしないようにしてください。おそらく、実習生用の控室があるでしょうから、そこでかばんの中に入れておく。学芸員や館長が話しているときに水を飲むようなこともしないでください。

以上、細かいことも含めて、私が現役時代に実習生を受け入れていた時の経験を思い出しながら、お話ししてきました。皆さんの中で、実際に学芸員になる方がいるかどうかわかりませんが、博物館実習で美術館の裏側や学芸員の動きを視たり、どのように展覧会が作られていくかに触れることは、皆さんが作家になったり、会社に就職したりするばあいにも、一つのよい経験になると思います。その経験を通して、自分が生きていく上で美術館をうまく利用できるようになってもらえればと思います。





## 誰彼（たそがれ）の公立美術館

石崎尚

### 新しい仲間伝えたい、いくつかのこと

私は東京の美術館で八年、それから愛知県美術館で十年、合計十八年間学芸員をやってきました。全国的に見ても公立美術館はかなり難しい時期を迎えています。それでもなお、公立美術館で働いてみたい人がいると仮定してお話します。いわば、公立美術館に入ろうとする、あるいは入ったばかりの人に伝えたい、いくつかのことです。

とはいえ、所詮は「個人の感想」なのであまり真に受ける必要はありません。

学芸員を十八年やっていますが、最近になつてようやく「あ、そういうことだったのだな」とわかることがあります。私がしてきた苦勞をまた別の誰かが繰り返す必要もないので、最初から伝えておこうと思います。

本題に入る前に、今どきの注意事項があります。仮に、美術館に就職して、あまりにも勤務体制がブラックだったとか、やりがい搾取だったとか、サービス残業ばかりだったとか、そういう状態になった場合は、すぐに家族や友人に相談してください。人間、死んでしまつたら仕方がないですから。勿論、精神の健康も大事です。学芸員云々以前の問題ではありませんが、そういうときは直ちに自分を守る行動を取ってください。

とはいえ、入ったばかりの職場がブラックかどうかなんてわかりませんよね。そこで、危険な現場の見分け方その一。学芸員が一人しかいなくて、前任者から引き継ぎをしてもらえない。つまり先輩学芸員からノウハウを学ぶ

チャンスがない。これは要注意です。危険な現場の見分け方その二。コレクションのリストがなくて、先輩学芸員の頭の中にしかない。あるいは同様に、作品の保管場所のデータも先輩に訊ねるしかない、という状況も心配です。

### やりたいこと、やらされること

ここからは、私が新人だったときに知りたかったことを話していきます。まず、新人学芸員を待ち受ける危機があります。それは自分のやる気の持つて行き場がないことです。入つてすぐのときの、やりたいこととやらされること、その両方へ向ける意欲のバランスを取るのが実に難しい。やりたいことというのは、わかりやすくいうと、自分の専門分野を生かした仕事ですね。修士論文で扱ったテーマをそのまま展覧会にするとか。

やりたいことと仕事の内容が重なるのは、入つてすぐの頃は、大体十パーセントくらいでしょうか。これは当社調べ、つまり、私自身の話です。けれども、やらされることへの意欲、つまり、職場から割り振られる仕事を頑張つてみようという気持ちもかなりあります。新人の頃は素直なので「やれることは何でもやります」みたいな感じですよ。

ところが、少し経験を積むと、当然それに伴つて変化が訪れます。自分のやりたいことへの意欲が抑えられなくなってくる。その一方で、やらされることへの意欲が減つてきて、やりたいことがやらされることを上回つてしまう。これが新人学芸員を待ち受ける危機です。

一般的にいって、学生時代の研究テーマをそのまま企画展として実現できるケースは極めて稀です。修論はピカソで書きました、それで、美術館に入つてピカソの回顧展をやりました、みたいなケースですね。全くない訳じゃありませんが、運と実力を兼ね備えていた場合だけでしょ。

実際には多くの場合、美術館で働いている学芸員は自分の専門領域ではない展覧会を担当しています。具体例を出すと、私の専門は一応、近現代彫刻史だということにしていますが、実は彫刻の企画展に携わったことはあ

りません。なので、最近はあまり自分からは「彫刻が専門です」とは言わなくなりました。

美術の研究を仕事にする場合、大きく分けて二つの働き方があると思います。ひとつは大学の教員になって研究をする。もうひとつが、美術館などの施設で働く学芸員です。大学の研究者は自分の研究テーマを自分で決めることができる。ところが、美術館で働いている学芸員は、仕事や研究のテーマは外から与えられることが少なくない。この点に大きなちがひがあります。

私がよく喩えに使うのは、大学の研究者はゴルフのように止まっているボールを打つ人、一方で美術館の学芸員は野球のバッターのように投げられたボールを何とか打ち返していく人、というものです。学芸員の場合、振ったバットに当たるかどうかはわからないけれど、それでも打順が回ってきたら振っていく、みたいなところがあります。どんな悪い球が来ても振らなきゃいけないし、まれにすごくよい球が来ても空振りするときだってあります。

自分の専門分野を活かす仕事はなかなか回ってこないのが現実ですが、だからといって、やりたいことへの意欲を捨てる必要はないと思います。自分の専門を大事にする気持ちは、それはそれで持ち続ける。そして、それを美術館の中で実現できないことへの不満は、自分なりの方法で解消することをお勧めします。私はそれを「外付けハードディスク方式」と呼んでいます。美術館で自分の専門の仕事をすることが難しい場合に、外でやるということです。私の場合、美術館で彫刻の企画展をやったことはありませんが、その代わり美術館の外で、友人の作家たちとイベントを企画したり、彫刻に関する原稿を書いたりしています。自分の専門は外での仕事に活かしています。

やらされる業務についても話しておきましょう。主に新人がやることの多い業務を思い出してみました。まずは、外部の企画。企画会社が持ち込んだ展覧会や、いろいろな美術館を巡回する展覧会などです。あるいは、展覧会の副担当。その際によく振られるのがカタログの作家解説、年譜や参考文献リストの作成です。それと、イベント事業。ワークショップやコンサートなどを担当しなさいといわれることも結構あります。

私の経験上、これらは頑張つてやればそれなりに得るところの多い仕事です。ですので、与えられた条件の中で、クオリティを上げる努力はぜひやっていただきたい。私も昔、作家解説をものでごく気合を入れて書いたことがあります。今となつては「はたして何人の人が熱心に読んでくれたのだろうか？」と思つてしまいますが。たとえば作家解説のような短い文章であつても、ありきたりではないものを生み出そうとする意欲が自己研鑽につながると思っています。

### やるべきことを見つける

ここからが重要です。これまでは、「やりたいこと」と「やらされること」に分けて話をしてきました。それが、ある段階から「やるべきこと」という第三のカテゴリーが出てきます。

先程の「やりたいこと」は自分が実現したいなにか。あえていうとドリーム (Dream) です。それに対して「やらされること」というのは、給料をもらっている労働者としてのタスク。これを英語でいうとデューティ (Duty)。そして第三の「やるべきこと」というのは、今の場所ですら自分でできる程度はできそうなこと、あるいは自分にはできないこと。そして、それをやることで周囲にもよい効果が生まれそうなことです。デスティニー (Destiny) と、無理やり「D」でつなぎますが、そうした仕事のことを私は「やるべきこと」と呼んでいます。「仕事」という言葉を使いましたが、それは必ずしも給料がもらえるとか謝礼をもらえ、ということではありません。

これは働きながら少しずつ見えてくるものだったりします。私の場合は、やりたいことが簡単にはできない、でもやらされることはたくさんあるという状況のなかで、もがき続けているうちに「やるべきこと」がおぼろげながら見えてきた気がします。これが見つかると新しい目標ができるので、仕事もやりやすくなってきました。

私は最初に勤めた世田谷美術館の二年目に「世田谷美術展」の副担当になりました。この展覧会は世田谷区に住

んでいる百人くらいの地元在住作家が、一人一点ずつ作品を出品するものです。率直にいうと、当時働いていた芸員の誰もがやりたがらない展覧会でした。ですので、担当になったときにはあまり面白くない気分ではじめました。

けれども、展覧会の準備をしたり、会期中のイベントをやったりするうちに少しずつ気持ちが変わってきました。美術館の近くに住んでいる作家に会いに行つて話を聞いたり、ワークショップの内容について相談したりすることを重ねていくうちに、とてもやりがいを感じて充実してきました。これは今の私の仕事のあり方にも通じるターニングポイントでした。

地元の作家とコミュニケーションを取ることは、実は結構難しいことだったりもするのです。彼ら／彼女らからすると、地元の実美術館は身近な存在ではあるけれどあまり期待には応えてくれない、愛憎半ばする存在というか。「世田谷美術館は昔はよかつたけれど……」みたいな話が多いわけです。でも、懐に入つていくうちに、その作家の本音を聞くことができた。それが必ずしも嫌みとか耳に痛い話だけではなく、大事なことをいつてくれている。地元に住んでいる作家とそうした話ができただけのは大事な経験だつたと思つていきます。

もうひとつ、私がやるべきことに出会えたきっかけは、目黒区美術館で二〇〇九年に開催した「文化・資源としての〈炭鉱〉」という展覧会の副担当になつたことです。この展覧会には、いわゆるプロの作家だけではなく、日中は炭鉱夫として働きながら空いた時間に絵を描くような日曜画家の作品も多く出ていました。まだ学芸員としてのキャリアが浅い頃だつたので、プロにかなうものではないだろうという固定観念があつたのですが、それは間違いでした。アマチュアにも面白いものがあるし、アマチュアならではの視点が斬新だつたりすることを学びました。

また、この展覧会では、美術において地域性がとても重要なことにも気付くことができました。昔は、北海道や福島県や九州など、日本各地に炭鉱がありました。石炭を掘るといふ仕事は一緒ですが、北海道ならではの事情もあ

れば、九州ならではの文化もあります。同じ炭鉱であっても地域性があることを肌で実感できたのは良かったです。

世田谷美術館で地元作家について触れ、目黒区美術館でアマチュア画家について知り、さらには美術の地域性について学ぶことで、それ以前とは異なる角度から美術にアプローチすることがどんどん面白くなっていききました。自分が本当に「やるべきこと」はこれではないかと、学芸員になって八年くらいたつたときによく気付いたのです。遅すぎるかもしれませんが。とはいえ、美術館業界に入つてすぐの頃というのは、自分が納得できる「やるべきこと」はなかなか見つからないかもしれません。でもある程度仕事を続けている内に、自分の適性に合った研究テーマが見つかるのではないかと思います。

もうひとつ追加すると、新人学芸員の頃は、なにかにつけて自分と他人を比べがちだったなと反省しています。当たり前のことですが、あまり自分と他人を比べない方がよいですね。「同時期に学芸員になったあいつが、もう美術雑誌に原稿を書いている。ちくしょう、俺はまだ書いてないのに」みたいなことをうじうじ考えるよりは、自分の研究に力をいれたほうがよい。新人のうちには他人を気にするのではなく、まずは自分のやるべきことを見つけるために、舞台を見に行ったり旅行に行ったり、美術以外の知識を得て視野を広げる努力するのがよいと思います。これが、もしタイムマシンに乗れたならば、十八年前の自分に会って伝えたいアドヴァイスです。

### 伊勢湾台風のモニュメント彫刻を調べる

ここからは、今現在の私が、自分の「やるべきこと」だと思っている仕事についてお話しします。

先程、自分にしかできないことという話をしましたが、今後、みなさんが研究対象を探す際には、なるべく他の人がやっていないことを選ぶのをお勧めします。ピカソに感銘を受けた人が学生時代にピカソを研究するのは、それはそれで大切なことだとは思いますが、ピカソの研究をしている人は世界中にたくさんいます。その一方で、全

く研究されていない日本の近現代の作家が数えきれないくらいいます。そういう作家は研究云々の前に生没年などの基本的な情報すら分かっていないことも多い。はっきり言って、調査をはじめた時点でほぼ第一人者になれます。単に自分が好きというよりも、そういう観点で研究テーマを探すのも大事です。幸か不幸か、美術館で働いていると、全く情報のない作家や作品と向き合わなければならぬ機会はかなり多いのです。向こうからやってくるそういう出会いを、面白いと思えるようになればしめたものです。

もうひとつは、私が十年前に愛知県に来て思ったことです。地方の美術館というのは本当にやるのがたくさんあつて面白い。それまでは東京の美術館で働いていて、しかも、生まれも育ちも東京だったので、生まれてから三十五年間、東京を出ることなく生きてしまいました。そうすると、日本イコール東京という大きな誤解を持ってしまいがちです。それは勘違いも甚だしい。愛知県に来て、東京とはまったくちがう現実があり、まったくちがう美術シーンがあることを学べたのは大きな収穫でした。

地方の美術館には研究対象があふれています。私自身もかつてそうだったのですが、就職するのだったら東京、それが駄目なら首都圏の美術館だと思っていました。それは大きな間違いでした。人生の折り返し地点をすぎたようややくびく愚か者もここにいますが、地方の美術館の方がやるべきことがいっぱいあるということを声を大にしてお伝えしたいと思います。

では、どういう研究対象が他の人があまりやっていないことで、なおかつ、地方の美術館としてやるべきことなのか。今の私の関心に即してお話します。一つ目が伊勢湾台風、二つ目が戦後愛知の団体展、三つ目が中部東海圏の美術雑誌です。

伊勢湾台風は、一九五九年九月二十六日に三重県や愛知県を襲った、その時点において戦後最大の死者数、被害を出した台風です。二〇一九年はこの台風の発生から六十周年でした。伊勢湾台風は甚大な被害をもたらしただけ





図1 作者不詳《伊勢湾台風殉難の碑》  
(三重県桑名市) 1961年 筆者撮影

ではなく、当時のこの地域の美術作家たちのトラウマにもなっています。つまり伊勢湾台風の経験によって、その後の作品や作家人生が変わってしまった人が少なからずいるのです。

その伊勢湾台風を、美術の文脈から考えてみるべきではないかと常々思っていました。先行研究がほとんどないのですが、地道な調査の段階からそれをやることにしました。やるといっても、美術館の展覧会でやったのではなく、先程お伝えした外付けハードディスク方式でしたが、伊勢湾台風は非常に多くの死者を出した災害でしたので、愛知県や三重県にはモニュメント彫刻が多く残されています。しかし、そのモニュメントについて考察した研究がなかったのです。私は彫刻を専門にしているので、それをまとめることにしました。

これ「図1」は被害の大きかった三重県桑名市につくられたモニュメント彫刻ですが、作者が誰かわかっていません。国土交通省が管轄しているのですが、問い合わせしてみても資料が全く残っていないとのゼロ回答でした。

当時の中部・東海圏でこうした抽象彫刻をつくる作家はあまりいないのですが、その方向から当たってみても作者不詳のままです。でも彫刻としてはすごく面白い。例えば、台座に四つの波の形がありますが、その形が上の方の四つの球体の数と対応しています。上に載っている部分はおそらく母子像だと思えますが、母親が真ん中において、子どもが二人いる。その母親や子どもの体を貫いている穴の数とも対応しています。つまり、玉は命の象徴であり、母親や子どもたちの体から抜け落ちたそれを、津波が持ち去ってしまったことが抽象化された造形の中で語られている、非常に雄弁な作品です。そして、大きな被害を出した揖斐川を挟んだ反対側にも、全く同じものがあることも面白い。





図2 高木久成《伊勢湾台風殉難之塔・暗像》  
(愛知県弥富市) 1963年 筆者撮影



図3 高木久成《伊勢湾台風殉難之塔・明像》  
(愛知県弥富市) 1963年 筆者撮影

これは別のモニュメントです。中央に塔があつて、左右に台風の被害を表現した具象的な彫刻があります。片方は溺死した青年で、多分、中学生か高校生くらいでしょう。それと、青年の死体を水から引き上げている自衛隊隊員。ここにあるのは身も蓋もないほどに直接的な死の表現です「図2」。反対側にあるのは、嵐の中で二人の子どもを抱えている母親の像です「図3」。その足元をのぞきこんでみると、やはり死体が二体ある。さきほどの引き上げられた青年の死体といい、この横たわっている死体といい、伊勢湾台風が多くの死をもたらしただけを具象彫刻で表わしたものです。よくもこんな不穏な表現が許されたかと驚いてしまいます。

モニュメント彫刻は戦争や災害と深い関係があります。一九四五年の終戦以降でも、阪神淡路大震災や東日本大震災という大きな災害があり、そのたびにモニュメント彫刻がつくられてきました。東日本大震災を契機につくられた美術作品を考える際には、その前の阪神淡路大震災の後でつくられた作品が参考になる。同様に阪神淡路大震災でつくられた作品を考える際には、その前の伊勢湾台風のモニュメントを参照することで、より思考が深まら

す。

こうした研究は、伊勢湾台風で大きな被害を受けた地域の学芸員がやるべき仕事だと思えますが、誰もやってこなかったのは恐らく公共空間にある作品だから、という理由もあつたと思います。結局のところ、こういうモニュメント彫刻や建築物と一体化したパブリックアートなどを研究してみたところで、それを移動して持つてくること

はできず、展覧会には結びつかないからです。

しかし一方で、展覧会に出品可能な作品だけを研究対象にしてしまいがちな点は、美術館学芸員の弱点だとも思っています。そういう理由で、モニュメント彫刻が研究対象から漏れてしまうのは非常に勿体ない。公共空間の作品のなかには伊勢湾台風のモニュメント彫刻のように、戦後史の中での美術の役割を考える上で格好の材料も含まれているのです。

### 今は存在しない美術館の展覧会をリスト化する

二つ目の、戦後の愛知の団体展についてです。これは今の私の職場と大きく関わっている話です。私が勤める愛知県美術館は一九九二年に開館しましたが、それ以前には愛知県美術館の前身にあたる愛知県文化会館美術館という施設がありました。一九五五年、伊勢湾台風の四年前にできた施設ですが、これは戦後愛知の美術シーンにおいて重要な場所でした〔図4〕。

日本には団体展（公募展）という展覧会システムがあります。今は民営化されましたが、昔は国が主催していた日展があり、他方、在野の立場で活動する二科会、国画会、春陽会などの団体があります。それとは別に、どの団体にも属さない無所属の作家もいます。愛知県文化会館は、日展にも在野系にも無所属の人にも、貸し会場として展覧会の場を提供していました。

しかし、その歴史が顧みられることはありませんでした。誰がいつ、どのような展覧会を行ったのかを調べようとしても、調べる方法がない。愛知県美術館は文化会館時代のコレクションを引き継いでいるので、組織としては一緒といってもよいかもしれませんが、愛知県美術館でも研究してこなかった。なぜかという点、単なる団体展の貸し会場であって、本格的な美術館活動を行っていたわけではなかったから、みたいな理由です。



図4 愛知県文化会館美術館の外観 1956年

戦後の愛知の美術史を考える上で中心的な存在であったにもかかわらず、そこで行われた展覧会の一覧がないのはどう考えてもおかしいと思い、美術館が存在していた三十八年間にどういいう展覧会が行われてきたのかをまとめた年表をつくりました。展覧会の数が六千六百くらいあったので、気の遠くなるような作業でしたが、それをつくることで全体の流れがわかってきました。他の人はいざしらず、私自身は今後、何度も参照するだろうなという年表ができました。

これもある意味では公立美術館の限界と言えるかもしれませんが。日展のような組織があつて、それに対抗する立場の在野系があつて、どちらにも参加しない無所属の作家がいる。どの立場にあつても作家たちは熱心に制作を続けてきたことは間違いないのです。しかし、どういいうわけか、日本の公立美術館はどちらかといえば、無所属の、とりわけ前衛的な傾向の作家やグループばかりを手厚く扱ってきた経緯があります。

しかし日本の戦後美術を俯瞰して見たときに、団体展も前衛も相互に関連し合いながら歴史を作ってきたのです。その中の一部だけを切り取って歴史を語ってしまうと、そういう作用・反作用みたいな状況が見えなくなってしまう。文化会館の年表を作ったり、あるいは他の作家の仕事を調べたりしていくうちに、複数の立場の間に流れる緊張感やうねりのようなものが少しずつ把握できたのは、大きな収穫でした。

### 作家の声を残していく

現在、作家の遺した作品の行く末が大きな問題になっています。ある作家が亡くなったとき、アトリエに残された作品は遺族の元に行きます。ところが、独身だったとかお子さんがいなかったとかの場合、あるいはそもそもま

とまつた物量を引き取る余裕がないなどのケースも含めて、没後に美術館に作品を寄贈するということが一般的に行われています。

さて、日本には、何万人もの美術作家がいます。団体展の画家の場合を例にすると、毎年、大きな絵を展覧会に出品するので、その作家が五十年間活動したとすると、百号くらいの大きな絵だけでも五十点残されることになる。それが数万人の規模で行われているのです。そのすべてが美術館に来たら一体どうなるのか。

ありていにいってしましますが、日本の公立美術館はどこも収蔵庫がパンク状態です。ほぼ空きスペースがないと考えてよい。作家が亡くなって、作品の行く末をどうするのかという場合に、美術館がおいそれとは引き受けることのできない時代がもう既に来ているし、今後より深刻な状態になることはほぼ間違いない。収蔵庫を増設できれば理想的ですが、日本社会全体を見渡してみても、文化行政にお金を出そうという動きは見られないので、期待はできません。

杉本健吉 (1905-2004) の作品を九千点所蔵する杉本美術館も、二〇二一年秋に閉館しました。名鉄(名古屋鉄道株式会社)が運営していたのですが、名古屋きつての大企業でさえも美術館を支え切れなくなっている。作品の行き場というのは、今後、さらに厳しい状況になってくると思います。

残念ながら美術館は、生み出された作品そのものを全て保管することはできません。ただし、全ての作品を保存することは無理だとしても、作品に関わる資料、例えば、写真だったり、当時の文献だったりアーカイヴしていくことはまだ可能だと思います。幸い、そうしたものは物量としても作品に比べると少ないですし、データ化してしまえば収納場所にもそれほど困らない。作品が失われても、ある程度は情報を残すことができる。収蔵庫が逼迫している現在、次善の策として、作品にまつわる資料をアーカイヴしていくのは、今後の美術館が取っていくべき方法だと考えています。

加えて近年、私がよく行っているのが関係者への取材です。生きている作家、あるいは亡くなった作家の遺族にインタビューをしています。そして、作品以外の資料を見せてもらい、借りてきてスキャンしてデータ化する。そしてさらにお知り合いの関係者を紹介してもらって、また別の取材をする。そういうことを意識的にやっています。作家の声を残しておくことが重要だと思い、今後も続けていく予定です。

### ローカルな美術雑誌を集める

それと関わるかたちで最近行っているのが、中部東海圏の美術雑誌の収集です。この地域では一九七〇年代以降、自費出版による採算度外視の美術雑誌がとて多く誕生しています。全国の状況をつぶさに調べたわけではありませんが、断続的にいろいろな雑誌が出てくる地域は珍しいと思います。しかし、個人ベースの出版物のため、公共の図書館にはほとんど入っていませんし、古本屋でもあまり流通していません。なので、私が個人的に集めまくっています。いずれは個人的なライブラリーをつくって研究者向けに公開したいと思っています。

今日は、私自身が面白いと思つてやつている仕事の話をしました。皆さんも、縁あつて辿り着いた場所で、それぞれのやるべきこと、面白いことを見つけてもらえればと思います。

付記…本稿の元となったオンライン授業は二〇二一年の夏に収録した。その際、上記の発表ののち、第二部として藤井匡氏、竹下和貴子氏（高浜市やきもの里かわら美術館学芸員）との鼎談を行った。

## あとがき

藤井 匡

本書は二〇二〇年度と二〇二一年度に東京造形大学学芸員課程の授業で行ったゲスト講義の内容を文章化したものである。同様の趣旨の書籍として、二〇二一年十一月に風人社より『美術館を語る』を刊行しているが、本書はその続編となるものである。

本書においても、中心となるのは、学芸員一人ひとりが美術館の現場で感じたことや考えたことである。一口に美術館といっても、規模や地域性、コレクションの方向性、定められたミッションなどによって、学芸員の仕事は千差万別となる。私自身も、講義に立ち会いながら、多くのことを学んできた。

本書の目的は、そうした「美術館と学芸員」のリアルな姿を受講学生以外（とくに、これから学芸員課程を受講する学生たち）とも共有すること、そして、この時代の日本の美術館の活動を記録として残すことである。美術館の「これまで」と「これから」を考える多くの方の参考となれば幸いである。また、今後も、同様の書籍を継続的に刊行できればと考えている。

最後に、多忙のなか、授業のゲスト講師と原稿のチェックを引き受けて下さった学芸員のみなさまにお礼を申し上げる。また、ゲスト講義の実施に関しては東京造形大学教務課職員の方々にご配慮を、発行に際しては風人社の小菅めぐみ氏にご尽力いただいた。深く感謝する。

## 著者略歴（掲載順）

### 折井貴恵（おりい たかえ）

川越市立美術館学芸員。武蔵大学卒業。学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士前期課程修了。2006年から現職。主に近世～近代の日本画、版画関係の展覧会を担当する。

### 渋谷拓（しぶや たく）

金沢美術工芸大学准教授。専門は博物館学、フランスの美術史。埼玉県立近代美術館主任学芸員などを経て現職。埼玉では、橋本真之の作品《果実の中の木もれ陽》第3次増殖（2016年）、「遠藤利克展—聖性の考古学」（2017年）などの事業を担当。

### 石田哲朗（いしだ てつろう）

東京都写真美術館学芸員。1995-2002年まで東京都現代美術館を経て2003年から現職。教育普及および展覧会企画。主な展覧会としては「川内倫子」展（2012年）、「内藤正敏」展（2018年）、「あしたのひかり日本の新進作家vol.17」展（2020年）。

### 土方浦歌（ひじかた うらか）

近現代彫刻史。人間と物質との関係をテーマに、新設美術館活動やコレクションの基礎研究に従事してきた。編著『戸谷成雄—彫刻と言葉』（NOHARA、2014年）、編著『北村西望論集』（2022年）。現在井の頭自然文化園彫刻園学芸員。

### 武居利史（たけい としふみ）

美術評論家。府中市文化スポーツ部文化生涯学習課生涯学習係長。2000年の府中市美術館の開設に携わり、学芸員として現代美術や教育普及の企画運営を行う。2022年3月まで府中市美術館教育普及担当主査。東京藝術大学芸術学科卒。

### 降旗千賀子（ふりはた ちかこ）

&4+doキュレーター。2019年まで目黒区美術館学芸員。循環する構造としての展覧会と教育普及を实践、色の博物誌—江戸の色材を視る読む展、村野藤吾の建築—模型が語る豊潤な世界展などを企画。著書『画材と素材の引き出し博物館』（中央公論美術出版、2005年）。

### 石崎尚（いしざき たかし）

愛知県美術館学芸員。専門は戦後日本の前衛美術。共著に『べらべらの彫刻』（武蔵野美術大学出版局、2021年）ほか。共訳書に『彫刻の歴史：先史時代から現代まで』（東京書籍、2021年）などがある。

東京造形大学研究報 別冊 20

美術館と学芸員 1 学芸員課程講義録

発行日 二〇二三年三月二日 第一刷

編集 藤井匡

発行 東京造形大学

192-0992 東京都八王子市宇津貫町 1556 Tel. 042-637-8111 Fax 042-637-8110

URL. <http://www.zokei.ac.jp>

制作・印刷・製本／隼風人社