

NORTHERN OWLS

VOL. 31
2023. 3

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第31号

■発行

北海道美術館学芸員研究協議会

事務局／北海道立近代美術館内

札幌市中央区北1条西17丁目

TEL 011-644-6881

FAX 011-644-6885

<https://doubigakugeiken.com/>

だんわ 【談輪】

地家 光二——美術館の正解

北海道立三岸好太郎美術館主任学芸員

「〇〇の正解」という言い方がある。そうしたタイトルの書籍や雑誌特集などもあって、それなりに売れ行きや評判もよかったりする。人は誰しも「正しい」「答え」を求めたいものなのだろう。すくなくとも、まちがえたくはないのが人情か。

ならば「美術館の正解」はあるだろうか？「ある／ない」とは即答断言しかねて、まあ「あるっちゃあるし、ないっちゃない」とか、ていねいにいうなら「お客様次第ですべてが正解ですよ」とかいうのが穏当な答えかもしれない。でもこの場合、その穏当さではたぶん無力である（ていねいも最近反語化しそうだ）。

まったく何をもって「正解」とするかなのだが、それを考えるには、3つの観点があげられよう。ひとつは人々が美術館で享受したい優越的満足感であり、またひとつはそれと表裏をなすけれども、そうした期待や欲望に応じて（あるいは抗って）美術館が行う自らの（モノやバヤコトの）価値付けといえる。3点目は現在思案中である。

ここでは「正解」に向けた美術館の行動（何をすべき）に目を向けよう。大局的には、館の理念や使命の実現、価値付けへの戦略と戦術の立案遂行、ということになるが、筆者には高所作業はおぼつかなく、やや卑近低廻の現場からたとえば作品解説パネルの例を考えてみる。パネルがあるとそれは読まれる（はずである）。その解説文に、観覧者は何を求めているだろうか。主題か、造形か、背景か、別のなにかか。美術館は何をどう記すべきなのか。

以前、おそれしらずに浮世絵版画の解説を試みた際には、展覧会チーフの指示により17字ほどの見出し文と160字程度

の本文を、展示コーナーのテーマと配列に即した内容として全文に付したことがある。当然、短文の中での言及は絞られる。くだけた物言いやダジャレ、流行語も盛り込んだ。親しみやすいと言う人もいれば、くだけかたに疑念を呈する意見もあったのはもちろんです。現在勤務の館ではまた違うかたちで、でもテーマや展示の文脈は重視したつもりで解説である。語り口にも留意するけれど気品や格調からは遠い。概ね許容されたようだが、なかには「はなにつく」という感想もあった。確かにそれもうなずける気がする。この文章がそうである。

そうした解説は企画の意図を示してのものだが、意図を離れた鑑賞も（こそ）大事かと思う。作品と鑑賞者との間には何かしらの感情や反応がある。順不同に例をあげれば、驚嘆、賞賛、共感、反発、嫌悪、興奮、不安、満足、偏愛、溺愛、退屈、納得、投影、理解、誤解、疑問、修正、発見、内省、愉快、歓喜、無視、安心、親近、陶酔、恐怖、熱狂、拒絶、挑戦、願望、愕然、脱力、神妙、怪訝、安楽、沈静、嫉妬、放心、賛同などなど。羅列しすぎだが、まだあるだろう。そしてもちろん、作品により、鑑賞者により、個別に両者のつながり方は異なるものだ。解説はそのつながりの補助となり得るだろうか、誘導や阻害になってしまわないか。この店にきたならこれ食って帰らなきゃね、というのは確かにあるが、他のメニューもおいしいはずなのに、名物一択だけではつまらない。なにより口の好みはそれぞれだから、味わい方も多様になる。じゃあ解説はどうしよう。

結局「正解」はあるのかないのか、あるべきなのか。本稿のテーマ設定は不正解だったかもしれない。

NORTHERN OWLS VOL.31 INDEX

談輪／美術館の正解 地家光二	1
特別講話／対談 これからの美術館 建畠哲 佐藤友哉	2
展覧会ピックアップ①／舞踏と美術 田仲ハルと舞踏に魅せられた美術家たち 小樽晩夏光	11

展覧会ピックアップ②／中原悌二郎賞創設50周年特別展 山脇雄一	13
展覧会ピックアップ③／NITTAN ART FILE 1～4 細矢久人	15
規約・役員名簿	21

本紙は、第29・30回北海道美術館学芸員研究協議会の（令和4年3月3日、オンライン開催）における主な講演・報告を掲載しています。

対談 これからの美術館

(講師) 全国美術館会議会長・埼玉県立近代美術館館長

建畠 哲

(聞き手) 本会会長・札幌芸術の森美術館館長

佐藤 友哉

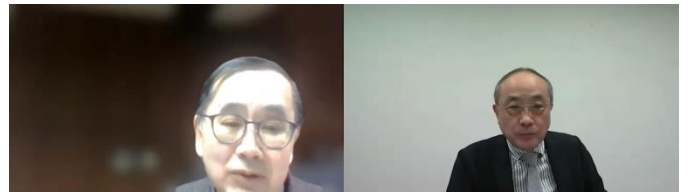
【建畠 哲】

1947年京都市生まれ。美術評論家、詩人。早稲田大学文学部仏文学科卒。専門は近現代美術で、数多くの近現代美術展や国際展に参画。多摩美術大学教授、国立国際美術館館長、京都市立芸術大学学長などを歴任。現在は、全国美術館会議会長（2013年～）、埼玉県立近代美術館館長（2011年～）、多摩美術大学学長（2015年～）を務める。また詩人として、詩集『零度の犬』（2004年）で第35回高見順賞を、詩集『死語のレッスン』（2013年）で第21回萩原朔太郎賞を受賞している。

建畠 ただいまご紹介頂きました建畠哲であります。色々な仕事を転々としているとも言えますが、私自身、根っからの美術館人のつもりでありまして、1970年代の半ばからほぼ半世紀近く美術の現場におりますが、そうした立場から、今日は「これからの美術館」というテーマを頂きまして、ガイドラインにそって思いつくままという形になるかもしれませんが、40分ほど話をさせていただきます。

今はコロナ禍で、本来なら皆さんと親しく顔を合わせながらお話ししたかったのですが、このような形になりました。コロナ禍というのは、これからの美術館を考える出発点になるかと思っています。残念ながら、私がおります埼玉県立近代美術館も、多分北海道の多くの美術館も、一時期は閉館を余儀なくされる苦境に陥ってしまいました。それでも、美術を発信するという責務は休むわけにいかないので、多くの美術館がオンラインによる発信に努めていたと思います。私どもの美術館もそうした取り組みをして参りました。その中で、これは窮余の策とも言えますが、結果的にはオンライン元年と言いますか、美術館におけるメディアリテラシーを身に付ける、非常に貴重な機会にもなったかと思っています。

その一つが、オンラインによる展覧会発信です。休館を余儀なくされた場合、会場に展示されている作品を、多くの場合いわゆるGoogleのストリートビューの方式で、会場でカメラを移動させながら疑似体験させるという方法を採用しており、これは非常に興味深いのですが、私も美術館のオンラインを覗き見たりしておりました。最初、ひとつふたつ観ている分には「なるほどなあ」と思ったりしましたが、少々失礼ですが、同工異曲のストリートビュー方式になってしまい、疑似体験の侘しさと言いますか、物足りなさは否めなかったと思います。その中で、オンラインならではのメリットを生かす工夫も色々なされるようになってきました。例えばYouTubeを交



建畠哲氏〔左〕と佐藤会長

えたり、作品をただ見せるだけでなく、作家のアトリエでのインタビューを挿入したり、作家自身が作品の横で解説したりするなど、リアルな展覧会ではできないような奥行きのある発信に努められたところもありました。

こうした方法は、多分オンラインのメディアリテラシーを、コロナ禍が終わった後も、リアルな展覧会をフォローするために活かすことができます。また、SNS上への発信は、コロナ禍以前から取り組んでおられたと思いますが、そうしたリテラシーを身に付けることには危険性、欠陥もあるわけです。例えば、美術館の問題ではないですが、SNSは炎上事件を起こしやすいなど様々な問題点があります。これは東京国立博物館の専門の方に教わったのですが、メディアリテラシーというのは、タブレットやスマホを使いこなすだけでなく、それぞれの特性の中でプラスの方法を活かすために、あるいはマイナスの方法を防ぐといった、メディアに対する批評的読解力であると言われました。私も「なるほど、そういうものだ」と共感し、これから念頭に置くべきだと思いました。

しかし幸いなことに最近、まだまだ閉館している美術館は多くはないですが、多くの美術館は様々な制限を設けながらではありますが、リアルな展覧会を再開するようになってきました。美術館というのは、館あつての発信拠点であると改めて思い知らされ、久しぶりに美術館を訪れたお客さんから、「ここに来ると心が落ち着く、癒される」という話を聞くと、涙が出るほど嬉しかった記憶があります。そうしたことが、これからの美術館を考える一つの手がかりではないかと思っています。

それと同時に、現在既に起きている、新しい美術館の動向を紹介したいと思います。一つは、最近日本だけでなく、海外でも多く見られますが、既存の建築、あるいは廃屋を転用して美術館とし

で活用する。日本の例では、弘前にできた新しい美術館「弘前れんが倉庫美術館」は、煉瓦の既存建築の雰囲気、あるいはそこにまつわる歴史などを上手く新しい美術館に活かしていく。これは田根剛さんという非常に国際的に注目されている建築家を起用していますが、新築とは違った面白い雰囲気を持った美術館が出現しています。金沢に移転した国立工芸館も、元陸軍師団司令部の施設の雰囲気を残した美術館です。海外では大規模なものもあり、パリのオルセー美術館は、駅の壮大な建築を改築し、駅の雰囲気をそのまま残し、そこに印象派を中心とした作品を展示しており、非常に求心力のある効果を発揮しています。また、テート・モダン、これはテート・ブリテンの分館と言えますが、火力発電所の壮大な建物を改築し転用しています。ここもタービンホールという吹き抜けの大空間を上手く展示に利用しています。元は火力発電所のタービンが置いてあったところを広間にしています。弘前れんが倉庫美術館と同様、タービンホールという言葉が生きているように、元の記憶、歴史の匂いのようなものを取り入れています。また、旧来の建物を転用する。これはただ予算の節約や再生保存というだけでなく、建築家が介在しています。建築家にとっても単なる廃材利用ではなく、非常にスリリングな課題と捉えられています。

また、もともと美術館建築であったものを更に改築する。一番注目されたのは、発足したばかりの京都市京セラ美術館です。青木淳さんという、青森県立美術館を造った建築家ですが、表面的には建物をそのままそっくり活かしたように見えます。実はかなり手が入っていますが、元の建築の良さ、面白さを知らしめるような、非常に巧みな方法を導入しポジティブな改築を行っています。

もちろん純然たる新築美術館もあり、大阪中之島美術館はスタートしたばかりですが、海外では香港のM+という世界最大と言っても良い美術館もあります。美術館建築にまつわっても、様々な話題が提供されており、これも将来の美術館の一つのありようとして注目していくべきだと思っています。

もう一つ、準備している間になかなか面白いと気づいたのは、新館を造ったり移転したりすることで、美術館の名前を変えてしまう。例えば兵庫県立美術館、富山県美術館、滋賀県立美術館、いずれも元は「近代美術館」でしたが、「近代」が外れてしまっている。新しくできた大阪中之島美術館は、準備室の段階では大阪市立近代美術館という名前でしたが、実現する際に「近代」が取れてしまっています。この時私は、中之島美術館の命名委員会の委員長を務めたので経緯をよく知っていますが、幾つもの美術館が「近代」を外す理由は様々でしょうが、偶然とは思えない。一概には言えませんが、色々なことが言えると思います。私は埼玉県立近代美術館の館長ですから言い難いですが、近代という言葉は、神奈川県立近代美術館、東京国立近代美術館が1950年代初めに相次いで生まれた時は非常に新鮮で、斬新なイメージを振りまいていたと思います。いずれもニューヨークの近代美術館を規範にしながら造られた美術館です。そうした美術館が各地にでき、北海道立近代美術館もその代表的な存在の一つであります。元々付いていた「近代」を取ってしまったとき、色々な意味合いがあると思いますが、近代というのは一つの時代区分のように捉えられている。近代という言葉の語源を遡れば、現代と同じ意味です。モ

デルニテという言葉は現在性と訳されています。例えば、韓国にある国立現代美術館は英語ではモダンという言葉が付いていますが、モダンというのは元々時代区分というより「今・現在」と同じように使われていますが、現代以前の時代、美術上のある時代区分のような捉え方がされている。それに対して、近代を取ることにによってフリーハンドな発想をしようということだったのかもしれませんが。活動内容やコレクションをよりアップデートするために、敢えて近代という名前を取ってしまったのではという気がします。

個人的な経験がありまして、私は国立国際美術館の準備室に1970年半ばに入りましたが、準備室の段階では、国立現代美術館でした。最後の命名会議の際に、美術界のカリスマの巨匠であった河北倫明先生が座長をされており、「現代はだめだ」とおっしゃった。私は現代美術館に入って活躍しようという野心を持っていたので「ええっ」と思ったのですが、その鶴の一声で現代は使えなくなりました。その時に河北先生が言われたのは、現代美術というのは海の物とも山の物とも分からない。そういうものに対して、国や行政が介入するのは非常に危険である。美術館が作品や作家の価値に対して介入するのは危険である。それらは時代を経てから対象にすれば良い。現代美術館はだめと言われ、国立国際美術館という訳の分からない名前になりました。これは万博会場にありましたので、万博の精神を受け継ぐ面もあったのかもしれませんが、英訳のしようがありません。National International Museumはおかしい。実は英語の名称はThe National Museum of Art, Osaka、大阪の美術館です。その時は正直なところ「現代でいいじゃないか」と思いましたが、あとから思うと、先ほど近代という名が外れた例を挙げたように、実質的に現代美術館として運営されていますが、ある意味フリーハンドで、色々な時代をまたいだ展覧会を企画することが可能になったという意味では、今では自らの可能性を広げたとと言えると思っています。そうした名称にまつわることも、これからの美術館がどのような方向に行くのか、一つの手がかりになると思っています。

私自身は、神奈川県立近代美術館や東京国立近代美術館に憧れながら、いつか私も歴史ある美術館に行きたいと思っていたので、現代美術館という名前には魅力を感じましたが、結果的に近代ということにある一つのモデルを感じており、ニューヨークの近代美術館が嚆矢となるものですが、心のどこかでそうした重厚な美術館のありように憧れがなくはありません。そういう意味では、北海道もそうでしょうが、埼玉県立近代美術館は名前をしっかりと維持していきたいとも考えております。

これからの美術館ということになると、色々な角度から考えられます。先述したようにオンライン活用の方法、近代という名前を外すことによる美術館活動の多様性の担保、そうしたことも手がかりです。その中で一番重要なのは、ダイバーシティ、多様性の受容と言われている時代において、美術館はどのように活動していくのか。重厚なる近代美術館は伝統を守っていくという基本的なポリシー以外の、美術館のモデルが考えられるのではないかと思います。その一つの大きなポイントは、いわゆるマルチカリキュリズム（多文化主義）、まさにダイバーシティそのものを意味する言葉ですが、美術館は多文化主義を反映し取り込んでいくべき

です。全ての美術館という意味ではないですが、そうした視点も重要になってくると思っています。先駆的な例としては、多文化主義のポイントは地域的な多様性だと思いますが、それに基づいて市立の福岡アジア美術館が、最初は分館、後に独立して出発しました。今ではアジアの現代美術は非常に脚光を浴びていますが、かつては現代美術といえば、欧米ばかりを向いていました。福岡アジア美術館ができる以前は、アジアに現代美術があるという認識は比較的薄かったと思います。先駆的にその可能性を開き、東南アジア美術をリサーチしたり、中国の現代美術の非常にラディカルな活動が紹介されたりするようになった。地域の多様性がマルチカリチュラリズムの反映としてあるかと思っています。

もう一つ、時間軸の問題です。例えばオルセー美術館は19世紀美術館という活動を展開していますが、時間軸に合わせて自ら多様化・細分化していく。新しい方向では、金沢21世紀美術館、広島市現代美術館、東京都現代美術館。河北先生がおっしゃった意味も分らないわけではないのですが、今では美術館は現代美術、同時代の美術を扱うということは、今ではほとんど疑問のない使命になっています。新しい方向にも目を向けて、19世紀美術館のようなものが成立するような、時間軸における多様性、地域における多様性があります。

ジャンルの細分化もしばらく前から始まった傾向です。県立近代美術館、国立近代美術館は、いずれもあらゆるジャンルを包括するような活動をしている。これはこれで非常に重要な役割ですが、ある時期からより細分化していく方向が現れ、町田市立国際版画美術館を嚆矢とする版画専門の美術館、工芸館、陶芸館、写真美術館、ガラスの美術館など、ジャンルごとに多様化しています。総合館の存在の一方で、そういう細分化の方法を拡大していると思われる。

また、メディアアート美術館というのは一時、国立メディアアート美術館が構想され、予算も付きました。結果的には曖昧なカタチで実現せずに終わってしまいましたが、こうした地域的、時代的、ジャンルの多様性に、美術館は総合館としても専門美術館としても対応していく。これは既にかなり定着しているものであります。

もう一つ、これもここ2、3年、ふと思いつきあたり調べてみると非常に大きな潮流ではないかと思っていますが、美術館は元々女性の登用に積極的で、学芸員の人数は圧倒的に女性が多いと思います。日本では学芸員には採用されるが、館長クラスになるとほとんどいないと言われましたが、ここ1、2年、一挙にと言って良いかと思いますが、東京国立近代美術館、国立新美術館、横浜美術館、金沢21世紀美術館、森美術館、他にも平塚市美術館、副館長としてはアーティゾン美術館など、美術館のトップが次々女性になっています。これは非常に顕著な動向だと思います。国立美術館、横浜美術館、金沢21世紀美術館、アーティゾン美術館、森美術館と並べると、日本を代表する美術館と言えると思いますが、それが次々女性に置き換わっていった。これも偶然とは思えません。企業もそうかもしれませんが、日本の文化施設はやはり男尊女卑があって、女性はなかなかトップに就けない状況が海外に比べてまだ強いと思いますが、美術館は一足先に女性が館長クラスにまで登用されるようになり、非常に目覚ましく、肯定的に捉えられること

だと思います。ジェンダーに関しては先駆的な状況を自ら切り拓いているのではないかと思います。

ただ、国際的に見て遅れているところもあり、確かに女性の登用は非常にラディカルに改善されてきましたが、グローバリズムへの対応、一昔前と言えば国際化ですが、これはまだまだ遅れています。私は全国美術館会議の会長を務めています。400館の中で外国人が館長の美術館は一つもありません。外国の美術館の方はみんな絶句します。欧米では国籍と所属する美術館の国と館長は切り離された状況で、非常に自由な交換が行われていますし、アジアでも、例えば韓国は少し前まで国立現代美術館の館長はスペイン人でした。中国は皆さん一見閉鎖的に思うかもしれませんが、M+の館長はスリランカ出身のオーストラリア人で、学芸課長は韓国人です。欧米人、アジア人が多く美術館のスタッフとして起用されています。日本は学芸員クラスでは日本の修士号を取った韓国籍のキュレーターが採用されることはありますが、館長は皆無で、これは今後の大きな課題であると思います。

森美術館ができた時は、館長はイギリス人、学芸員にもアメリカ人が2人、スイス人1人、韓国人が2人いました。日本もいよいよ国際化してきたと思ったら、次々日本人に置き換えられてしまい、外国人は誰もいなくなってしまう。非常に残念なことだと思います。国立西洋美術館は西洋美術を専門としているのに、10数人の学芸員は全員日本人です。外国人を登用すればよいというものではないですが、やはりグローバリズムの波を美術館もそれなりに反映すべきだと思っています。大学においては非常に大きな課題で、国立大学などは国際的なダイバーシティを確保するために、外国人の登用に力を入れ始めました。なるべくそちらの方向に進みたいと思いますが、これは今後の大きな課題だと思います。

これからの課題としてももう少し別の角度から述べますと、美術館活動のデコンストラクション、解体・再構築が行われ、これは面白い傾向で、今後益々拡大していくかと思いますが、アーカイブと美術館というものが一体化し始めた。アーカイブの美術館活動における重要性が言われるようになった。これはMLA (Museum, Library, Archive) 連携が一時期言われましたが、最近はMLAの一体化と捉えられており、アーカイブは古臭い資料室というイメージですが、最近は創造のためのアーカイブとか、ジェネレーティブエンジンとしてのアーカイブ、創造的な機動力としてのアーカイブということが言われ、アーカイブ自体を展覧会活動、収集活動の中に積極的に位置づけていくということが行われています。例えば、大阪中之島美術館では、アーキビストを学芸員とは別に重要なポジションに配置しています。これは単にアーカイブを持つと言うよりは、例えば具体なら具体の作品研究とアーカイブを一体化し、運営しようということが行われています。

もう一つは、コレクションというのは、それぞれの美術館が自分の資産として持っているわけで、美術館のレーザンデートルはコレクションの充実にかかっていると言えますが、発想としてこのコレクションを共有財産化と言いますが、実際に共有財産になってしまうわけではないですが、それぞれの美術館が有している作品を共有財産と捉え直す。それぞれのコレクションを自分で抱え込んで私有す

るのではなく、その活用を共通資産として拡大していくということも行われ、具体的には、企画展とは別に常設展示室に他館の作品を交えるといったことがかなり積極的に見られるようになってきています。これは実際にコレクションを財産として共有するわけではありませんが、コレクションの共有資産化という発想を企画や常設展の考え方の中に導入することが始まっています。

これから先は私の専門ではないのであまり言えませんが、非常に重要なファクターになっているのは、NFT、これは最近の新聞にも必ず出てくる言葉です。ノンファンジブルトークンという、ブロックチェーンの技術を用いて保証された、代替不可能な証明書を付したアート作品です。これは最近といっても1年も経っていませんが、非常に重要視されてきて、NFTのオークションが開かれ、NFTの作品が50億で落札されたという衝撃的な事件があり、一挙にNFTのアートマーケットが拡大しています。これは作品自体をサイバースペースに移行させてしまい、そこに複製不可能性を証明するブロックチェーンの技術を用いて商品として流通させる。あるいはコレクションとして所有するということが起き始めていて、まだ日本の美術館で取り組んでいるところはありませんが、もし普及すれば、ある意味、美術館を解体してしまうことになるわけで、私のようなリアルな空間、作品の中で育ち、今なおそれを根幹とすべきと思っている者にとっては、危険なアイデアのような気がしますし、一過性の流行で終わってしまうのではないかという否定的な意見もあります。私はNFTという言葉がそのまま継続していくかは別として、メタバースなどのサイバースペースに移行した美術館、美術作品に対し、美術館は何らかの対応をしていく必要があるのではないかと。この雛型はまだ見えていないので、対応についてはブロックチェーンの技術の進歩も踏まえ、これから考えていかねばならないと思います。文科省の科学研究費から京都市立芸術大学の芸術資源研究センターが5年間の研究費を取りました。私はその研究員の末席に加わり、ブロックチェーンがどのように美術作品の流通や所有、マーケット、あるいは贋作問題の排除に対して有効であるか、あるいは著作権の問題にどう関わっていくのかとったことを及ぼすながら研究し始めています。いずれこれも非常に重要な要素として、美術館の取り組み課題の一つとなるかと思います。

これは、美術館を解体してしまう要素でもあります。私はオール or ナッシングではないと思っています。私自身はリアルな美術館で一生を全うしようと心に決めていますので、そちらの方に邁進していこうというダイナミズムには対応していませんが、やはり視野のどこかに入れてそれに対して適宜対応し、場合によっては美術館を情報発信の基地としてより有効に活用するという柔軟な発想も必要であると心に言い聞かせております。ただし技術的なことは疎いので、問題提起に留めておきます。

これからの美術館像を示すことにはなりませんでしたが、美術館を考えていく上で、非常に重要な課題としてこれらのことがあるのではないかと、思いつくままに話させて頂きました。

佐藤 有難うございました。大変刺激的なお話で、最後のNFTに

ついて、ちょっと意味が分からないという方もおられるかもしれませんが。私もまだ理解が不可能なところもあります。以前建畠さんと言われたと思いますが、ブロックチェーンの作品のあり方、例えば日本の作家で言えば関根伸夫の「位相一大地」という作品がありました。これなどはその関連で…。

建畠 実は、NFTという言葉が生まれる前、ブロックチェーンを美術作品のアーカイブに応用するというベンチャービジネスが東大で立ち上がりました。これは元々絵描きさんだった施井泰平さんが東大で学位を取り、ビジネスを立ち上げましたが、その方とまだNFTという言葉が生まれる3年ほど前に対談したことがあり、ブロックチェーンで作品の真正性を保証するという話になりました。作品は絵でも彫刻でもリアルな作品ですが、そのデータはサイバースペースにある。それをブロックチェーンの技術で、いわば衆人監視のシステムですが、それによって贋作を防ぐようなことを考えていましたが、作品は絵や彫刻としてリアルにあるわけです。情報はサイバースペースにある。一対一で対応するということを証明するのはなかなか難しい。作品自体にデジタルな空間にある情報を含めてしまえばいいのですが、どうやって含めるかが非常に難しい。光線で作品に焼きつけるなど考えていたけれど、なかなか上手くいかない。その時に、作品自体がデジタル化された情報としてサイバースペースにあれば、ブロックチェーンのサイバースペース上の情報システムと上手く一体化できます。

先ほどの関根伸夫の作品「位相一大地」は直径2メートル半くらいの深さと直径で、それと同じ形の土の塊を横に積み上げて、須磨離宮公園で発表された作品ですが、それは展覧会が終われば埋め戻されてしまいました。大阪万博の際には再現されたりしていますが、リアルには存在していないわけです。それをアメリカのあるコレクターが、関根さんからかなりの高額で買い取った。でも作品はないわけで、その制作のマニュアルを買い取った。商品価値を持つのはリアルな作品ではなく、それを制作するためのマニュアルです。それ自体に億単位の値段が付いた。そのコレクターはマニュアルに基づいて庭に掘ったわけです。これは契約上、地上に一つしか存在できないことになっているので、それを我々が借り出すとしたら、半ばジョークですが、まずそのコレクターの庭にある「位相一大地」を埋めて、地上から消してしまう。その後、我々の展覧会場に穴を掘って、作品として展示する。展覧会が終わればそれを埋め戻し、コレクターの庭に同じものを掘ってお返しする。要するに、あくまでも著作権上保証され、資産価値を持つものは、マニュアルである。これはブロックチェーンの情報としてそこに確保できるわけです。作品はなくても良く、それ自体を美術館が収蔵する。穴を掘るかどうかはその人の権利で、契約書を見ても鑑賞できませんから、鑑賞するときは穴を掘る。しかし穴を掘った作品は一銭の価値もない。それ自体は売り買いできないのです。

同じようなことは、ソル・ルウィットの壁画にもありまして、パブリックアートとしてテレビ朝日の本社に巨大な壁画を購入しました。図面だけ送ってきて、「この通り描きなさい」というマニュアルに基づいて壁画を描いた。それは地上に一つしかありませんが、マニュアルに基づいて壁画を描いた。それは特殊な壁に描いたので、貸し出しできるようなものではありませんが、壁に描いた絵自体は

一銭の価値もない。建物を建て替える時はそれを壊して、権利を購入しているのでマニュアルに基づいて正確に再現すれば良い。もちろん色々な条件があって、再現して壁に描く人を雇う。日本人が2人いて、その人たちを指名するわけですが、亡くなるかもしれませんから、図面だけ残って、きちんとした指示書を基に制作する。しかし制作されたものの自体を売り買いすることができません。これは正しくNFTに移行したアートの形態と言えなくはない。

そういうものは既に存在していて、今のNFTはその例とは違いますが、例えば私もあまり詳しくないのですが、NFTで收藏された作品をモニターの画面で鑑賞するのではなく、立体物や絵画であった時、デジタルを直接使用できるので、それを3Dプリンターでプリントしたり、レーザープリンターで出力したりしてそれを鑑賞する。それらのオブジェは商品価値を持たないはずで、鑑賞用にプリンターでリアルなものとして地上に出現させるけれど、商品価値、著作権上の価値を持っているのはデジタルデータです。そういう考え方をすれば比較的、リアルな時代の美術館人にも分かり易いかと思います。そうように分かり易いことを言うと、まだ旧代の発想に拘って解釈しようとしていると言われそうですが、とば口としてはそういうところから理解を進めればいいのかという気がいたします。

佐藤 サイバースペースへの対応はこれから取り組まなければならないと思います。遠くへ行ってしまったなという話になったと思います。もう一度引き戻しますと、会員の皆さんから質問も色々受けています。そのうち、2点ほど質問に答えて頂いたと思います。

一つは、今のお話の関連で、新しい表現形態、パフォーマンスやインスタレーションなどの収集に取り組んでいる。このことについても課題があらうかと思いますが、そうした作品の收藏の仕方などあれば教えてほしいとの質問がありました。今のお話も一つの解決策かもしれませんが、その他に何かありますか。

建畠 例えば、今までの美術館が対応してこなかった、しかし美術の文脈の中で非常に大きな意味を持った領域を幾つか挙げると、インスタレーション、パフォーマンス、映像があります。インスタレーションに関して言うと、これは様々ですが、川俣正さんのようにサイトスペシフィックなインスタレーション、ある建物、廃屋あるいは自然環境の中に介入し、一過性である空間を制作するという作品があります。クリストもそういう要素があるかもしれませんが、それは作品としてそのままでは收藏できない。もちろん、写真や図面などドキュメントは残ります。先述したブロックチェーンの情報として再現するのは別の話なので置いておきますが、美術館はインスタレーションをどのように扱うべきか。

私は20〜30年前に、ボンのシンポジウムに呼ばれたことがあります。その際、ハンス・ハーケなど色々なインスタレーションのアーティストたちが集まってきました。主催者はポントゥス・フルテンというボンの美術館の館長、ボンビドゥーセンターの初代館長ですが、彼の司会で色々議論をした後の演説で、美術館にとってインスタレーションは極めて対応しにくい。そのままでは購入、展示するために温存しておけない問題である。「だからこそ学芸員やキュレーターはあらゆる知恵を絞って、それに対応する方法を考えね

ばならない」という内容でした。何もできないわけではない。例えば、先述したように映像として記録を残すことはできます。図面などを残す。必要な際には再現できるように色々な記録を残す。文字、図面、あるいは制作のマニュアル、映像作品、写真などでデータを克明に残す。素材に関しては、作品そのものを温存するのが無理な場合、素材のサンプルを必ず残しておく。そのために必要な企業に頼んだり、スペシャルなテクニックが必要だったりするかもしれない。そうしたことを情報として残しておく。今我々ができるあらゆる手段を導入し対応していくことは、我々にとって極めて重要な課題ではないかとフルテンは言って、はなから我々美術館は関係ないと言わず、できる範囲内でそれに対応するために知恵を絞れと言いました。私にとって非常に印象的な言葉でした。だからといって、完全なたちでそれを收藏したり、再現したりすることはできないわけですが、可能な範囲で対応していくべきだということです。これは画期的な方法ではないけれど、我々は可能な限りの努力を怠ってはいけません。

映像の場合は少し特殊で、技術的なことは置いておきますが、これは美術館が收藏できないわけではありません。ただ映像の場合、色々やっかいなことがあって、記録媒体がどんどん更新されますし、それを上映するディスプレイも三管式プロジェクターから液晶プロジェクターになったように次々と変化します。情報量も4K、8Kに変化しています。そうした技術的な問題もありますし、映像作品は時間軸上に展開される時間芸術です。映画の場合も2時間です。1本2時間の映画を流す展覧会は現実的に不可能です。100本集めると200時間観なければならない。映像作品は様々な技術的な問題、機材の問題、時間軸の問題などありますが、物理的なスペースとしては収納できるわけです。とりえず収納しておいて、それをどう活用するかは将来の世代に考えてもらうことはできます。フィルム・アーカイブなどがあるので、そこで集めるようなものはそちらに任せ、美術の文脈の中で行われているような映像作品に関しては、ある程度対応して收藏することができるでしょう。

パフォーマンスは問題です。収納するレベルではかなり難しいと思います。映像記録を残すことはできますが、それはリアルな体験にふさわしいものではないです。だからパフォーマンスに関しては、一過性の展覧会で紹介することで当面对応していく。展覧会から排除はしないが、それを收藏するレベルだと様々な困難が伴うかもしれません。その時に、ニューヨーク近代美術館のウィリアム・ルービンが「美術館はあらゆる状況に極力柔軟に対応すべきである。しかし美術館は、無限の可能性を秘めているわけではない」と言っていました。少なくとも我々の想像力の及ぶ限りの美術館では、あるところは断念しなければいけないと思います。ただ、だからといって現代美術の中で重要な一角を占めているのに、美術館がそこに手を出さないというのではなく、可能な範囲内で対応していくことが必要である。ただそこには限界もあるだろうというのが、現時点での現実的な考え方ではないかと思っています。

佐藤 確かに美術館の場合というのは、これまで「モノ」を扱ってきました。しかしいわゆる博物館などでは、「モノ」でないもの、たとえばさまざまな民族の儀礼だったり、舞踊や民謡だったりしたものも扱います。そのような博物館としての收藏の仕方というものか

らも学べると思いました。

もう一つ、建畠さんが話された内容で、皆さんから質問がありました。外国人の登用の件です。それについての可能性はどうかという質問ですが、これには答えて頂いたかと思いますが、今、外国人を登用しようとしている美術館はありますか。

建畠 私が勤めている美術館も含め、具体的にそういう話を聞いているところはありません。なかなか難しい問題があり、私立は置いておきますが、国公立の美術館は公務員なので国籍的な制約もありますし、学芸員だけ完全に離してしまうことは難しいと思います。ただ、国立大学ではかなり柔軟に採用しているので、公立館の管理職に採用するのは難しいと思いますが、指定管理者制を採っているところや、独立行政法人のところは純然たる公務員とは違う規範を導入できると思うので、柔軟に対応できるのではないかと。

例えば最近変わってきましたが、日本で色々な国際展が開かれるようになって、私も時々選考委員に選ばれることがあり、その都度、日本国籍でない芸術監督を起用すべきだと主張していましたが、日本の場合の契約概念が欧米とは違っており、例えば私が色々なコレクティブやディレクターを頼まれた時は簡単なんです。あまり細かい条項は書いていません。けれど海外の方をお願いする場合は、色々な事項を書かなくてはならない。予算が不足した場合はどちらの責任になるか、そういうことから始まって様々な条項を契約上細かく詰めてなければならぬので、なかなか難しいと現実に採用されることはありませんでした。ついに、前回の横浜トリエンナーレで、インドの3人のコレクティブが選ばれ、ちょっとコロナ禍にかかったので色々な制約はありましたが、大きなトラブルもなく何とかこなしました。横浜トリエンナーレでは行政的に、横浜市が中心になっていますから、なんとか実現できたことが突破口になって、国際展では可能になりました。

美術館というソリッドで公共的な組織ではなかなか難しいと思いますが、例えば国立西洋美術館を始めとして福岡アジア美術館など、海外の美術を主に扱っている美術館であれば、ワンポイントで海外の専門家を雇うことができるのではないかと。メトロポリタン美術館でも、日本部門のチーフは日本人だったことがあります。岩崎先生がトップになられたこともありますし、例えば岡倉天心がボストン美術館の部長になったこともありますから、分野に限って言えば近い将来そういう可能性が出てくるのではと期待しています。

ただ、なかなか難しいです。色々なところで主張したことはありますが、埼玉でも難しい状況ですし、他人のことを言っている場合ではありません。なかなか難しい問題があると思いますが、大袈裟に言うとか、美術館に関してアジア各国と比べても日本はガラパゴス化していると言えなくはない。アイロニーとして言えば、ここまでガラパゴス化したのだから、鎖国しようよ。そうすれば100年、200年経ったら琳派とか浮世絵版画が育ってくると。これはジョークで、そうも言っていられない。何かのかたちで突破口が開ければ良いと思っています。もちろん外国国籍のキュレーターということ自体が自己目的ではありませんが、これから美術館が積極的なダイバーシティを求められるようになった時、そういうところから突破口が開ければ良いと思っています。

佐藤 北海道の場合、札幌市で行っている SIAF という国際芸術祭があります。中止になってしまいましたが、ポーランドのアグニエシュカ・クビツカ＝ジェドシェツカさんというメディアアートの専門学芸員を登用しました。そうした芸術祭や、ワンポイントで採用するところから突破口が開かれればということかもしれません。

質問を続けたいと思います。これも先程お話がありましたが、大阪中之島美術館など移転新築のケースが最近増えている。国内の美術館が直面する課題ではないか。こういった近年の動向がもたらす影響について考えをお聞かせください。具体的に言えば、中之島美術館は新しく PFI、コンセッション方式が採られました。そのあり方はどうかということが含まれていると思います。

建畠 中之島美術館の PFI 方式についてはよく知りません。大阪では美術館に地方独立行政法人を初めて採用しました。国は独立行政法人に移行しました。大阪は確か8館、天王寺の美術館、東洋陶磁器館、科学博物館等も合わせて地方独立行政法人に移行しました。完全な行政直営とも、いわゆる第三セクター方式とも違った新しい運営形態を採ったので、プラスマイナス色々あると思うし、最近の問題も指摘されていますが、ある種のフレキシビリティを導入することができ、予算的にも国立直営の美術館とは違った柔軟な予算の執行を保証されました。ただ、大阪の PFI 方式はどうなのか…申し訳ありません。

佐藤 質問者が気にしていることは、例えば運営資金の件ですが、年間7億くらいかかるらしい。それで財団の方から約3、4億円を出してもらえらしいのですが、PFI では残りの3、4億を収入として上げなければならない。こういうあり方で大丈夫なのかということらしいです。

建畠 独立行政法人のレベルで言えば、国と自治体は同じだと思いますが、自治体では病院や大学で独立行政法人を採用しており、直営ではなくなっているところが多い。その場合、運営費交付金と自主財源を使えます。直営の時は全部貰って、収入は全部自治体や国に納める方法だったと思いますが、運営費交付金の場合は当初は8割とかかなりの部分が出て、残りは入場料収入など自主財源で稼ぎなさいと。運営費交付金を徐々に削減し、自主財源を拡大し、最終的な目標は100%ですが、実際は到底そこまで至っていません。それと PFI との兼ね合いはちょっと分かりませんが、そうした二重構造になっています。埼玉のような直営の美術館は、収入は全部県の財政に入ってしまう。帳簿上の計算は色々言われていますが、事実上両方を使って運営しているわけではありません。独立行政法人は完全にそうになっていて、自主財源を増やすことが至上命令になってきます。稼げば稼げばほど褒美が少なくなるということなので、自主財源を増やせば交付金は当然減らされるわけで、国は5年間の平均を取ってその間に稼いだものは次の5年計画から減らすという方法をとりましたが、頑張った美術館はばかを見るわけ。一生懸命収入を倍にすると、交付金はその分減額される。頑張れば頑張るほど報酬が少なくなる。その頃、運営委員会の座長だった IBM の椎名武雄名誉会長が、「君たち、勤労意欲をなくす最高の方法だよ」と言ったのを覚えています。も

ちろん予算の費目はある程度は自由に変更できるなどの利点もありますが、そうした大きな矛盾を抱えているわけです。

佐藤 PFI方式は今後、美術館の新しいあり方として、どんどん進んでいく気がしなくはないです。北海道の場合、道内の空港全部を北海道エアポートという会社がPFIで運営しています。そういう例もありますが、美術館がどこまで対応できるのか、今後色々見ていかねばならないと思います。

次に、博物館法の改正がずいぶん話題になっています。これが美術館界にどのような影響を与えるかお聞きします。全国美術館会議でもコメントを出しています。

建畠 全国美術館会議は、逢坂恵理子さんが審議会に加わっていたので、我々の意見を反映させたり、審議の状況を把握したりしており、それに基づいてコメントを出していました。大きな問題としては、私の理解では二つあり、一つは登録博物館制度の問題です。もう一つは学芸員の制度です。まず学芸員制度に関しては色々な議論が交わされた結果、今回は大きな変革は盛り込まれませんでした。例えば学芸員を上級とそれ以外に分けるなど色々言われましたが、美術館は国公・私立あって状況が変わっていますし、今回もまた国立美術館は博物館法の改正から外れました。同一の制度を共有するはずでしたが、最後の最後に外れてしまいました。出席していないので詳しい経緯は分かりませんが。

学芸員制度に関して言うと、あるキャリアを踏んだ人を上級学芸員として採用する。最初はそうではなく、学芸員からステップアップしていくことでした。私は大学院にいますが、欧米では大学と美術館の人材交流がよく行われます。あるいは美術館同士、海外の美術館との人事交流を行う際、学芸員制度を日本固有のものにしてしまうと、色々な事態にフレキシブルに対応できなくなると危惧していました。今回は学芸員制度に触れないことになりましたが、次の課題として残されており、必ずしも今のままでいいとは言えませんから、人事交流等も円滑にし、学芸員自体のレベルも向上する方法について議論していかねばなりません、今回の改正の軸からは外れました。

登録博物館制度は、かなり大きな変更があり、森美術館等々のような、いわゆる株式会社がつくった美術館も登録博物館制度に含む。ですから様々な運営形態を認めるということです。これはユネスコの博物館規定には、美術館は基本的に非営利的な機関であるという規定があり、企業が財団法人ではなく直接運営する美術館を登録博物館として認めるか否か議論されました。例えば、美術館以外の博物館法に組み込まれる水族館、プラネタリウム等々は会社が多い。営利企業が行っているプラネタリウムや水族館等も、十分に日本の文化に寄与しているし、むしろそういう運営形態が中心になっている。登録博物館制度の恩恵に与るべきではないか。美術館の場合、森美術館は登録博物館に株式会社が設立した美術館を含めるべきという運動の中心になっていると聞いていますが、森美術館も運営実態を見れば公益性は担保されているし、収入も多く上げているので、登録博物館として認めるべきとの議論があります。最終的に我々は公益性を担保するという旗印を降ろさない限りにおいて、運営形態の多様性を許容するという立場

を取っています。

佐藤 登録博物館を現在の類似施設や相当施設などさまざまな施設にまで広げていくという感じですね。

建畠 税制上、不動産上の優遇措置を、全面的に公益法人と同様に認めるかは分かりませんが、色々なことをチェックした上で、ある程度は認められるのではないかと思います。

佐藤 登録の要件も色々論議されているようですが、北海道の美術館も含め登録博物館は多いと思いますが、例えば美術館の活動を中心として、再度登録内容をチェックするような方法で登録を更新していくことになるかもしれません。

建畠 実際にどのように運営していくか詳しく把握していませんが、今、登録博物館制度で認められている美術館、それに加わっていく美術館があると思いますが、もちろんチェックはするのが原則です。

佐藤 今までは外形的な要件しかなかったので、内容まで突っ込んで登録の要件を満たすようチェックしていくことになるかと思います。

次の質問ですが、美連協が事実上なくなってしまったようですが、これから美術館同士の展覧会の相互企画、運営について、見通しや見解があれば教えてください。

建畠 私は国立美術館時代に美連協に入っていなかったし、埼玉県近代美術館に勤めるようになってから年間5本のうち1、2本は、美連協の一つの機能である巡回展に加わる、あるいはそこに我々の巡回展を提案していました。非常に大きな情報交換センターとして役立っていましたし、美連協の熟練のスタッフが携えることで、様々な情報交換や財政上の予算システムなど、上手く運営するための大きな融合剂的役割を果たしていました。それが読売新聞に余力がなくなって、あるいはスポンサーの問題があったかもしれませんが、それを維持できなくなった。その他にも学芸員の海外研修や、カタログの問題など色々ありました。これは公立美術館だけではなく、確かに日本は公立美術館が数・規模的にいっても中心的な役割を占めていますから、非常に重要な役割を果たしてきました。それがなくなることにより、特に最も重要なのは、海外研修は別として、巡回展の共同企画のための情報センターがなくなることです。これは非常に大きな問題で、最初は関係者から、全国美術館会議がその機能を果たしてほしいとの要望がありました。しかし、全国美術館会議は専従スタッフが1人しかいません。美連協の場合は3人ほどが給料を貰って携っていたので、全美には財力がないので、人的対応が全くできない。全美ではその肩代わりは難しい。そういう機能を持てば、美連協以上に、私立も含めた巡回展に踏み込みましたが、残念ながら体力的、資力的に無理ということで対応できませんでした。

またその部分は、どのようにフォローしていくことが可能なのか。今まで情報を共有してきた美術館が幾つかありますから、そこへ声

を掛けていくしかないと思っています。個別の美術館の努力しかないのですが、長い目で見れば、美連協が果たしてきた非常に重要な役割である共同企画展、巡回展の部分は、何らかのかたちで継承していく道を考える必要があると思っています。今のところ組織としては全美しかないですが、財源的に大幅に強化できるような工夫があり得れば、そこに踏み込むのが一番自然なやり方だとは思っています。今、全美の事務局は、今まで会長館に事務局を置くという方法をとってきましたが、それを分離して、事務局を独立させました。細かい話ですが、そのために場所を用意するなど、色々なことが発生して、それを何とか収入でペイするため悪戦苦闘しているところなんです。もう一つの重要な機能として期待される展覧会の情報交換については、現段階ではなかなか踏み込めません。例えば大きなスポンサーが付くとかすれば、本来やるべき職務を果たせるとは思っています。

佐藤 まだ美連協がなくなるわけではなく、色々な機能がなくなってしまうということです。

建畠 どうかたちで残るのですか。

佐藤 これからの話でまだ分らないです。役員会が開かれる予定でしたが、それも中止になって。どちらにしても今年末か来年度頭くらいに活動内容が出るかもしれません。それにしても、これまでの様々な事業はほぼなくなるのではないかと思います。ただ、私立の館も入れるということも考えているようで、そうなるとちょっと幅が広がるかもしれません。また、これまでの美連協の様々なネットワークを基にして、各館が努力して色々な提携館を作っていくということが今後の課題という気がします。全美でそれができれば良いですが、今のお話ではなかなか難しいかもしれませんね。

建畠 残念ながら現状では手を伸ばせないですね。

佐藤 次に、建畠さんは草間彌生美術館の館長をされていますが、個人美術館がこれからどうあるべきか、そのあたりの提言を求める質問がありました。

建畠 全国美術館会議のレベルで言うと、小規模館の情報交換というのがあります。個人美術館は小規模館が多いと思いますが、個人美術館は非常に重要な役割があって、私は展覧会の最も基本となるのは個展だと思っています。創意工夫があるのが企画展で、非常に重要な美術館の機能ですが、やはりベースは一人の作家の回顧展がスタンダードであるべきと思っています。それは多くの人たちが一番観たい展覧会でしょし、個人美術館というのは、そもそもそういう前提のもとに成り立っている文化機関ですから、美術館の中の非常にオーソドックスなかたちの一つだと思っています。

ただ個人美術館の場合には色々な問題があって、作家が生きている間に個人資産で運営している時は、その作家の資産で何とか維持しているかもしれませんが、亡くなられたり、遺産相続されたりすると、持ち堪えられないわけです。多くの場合は、それを国立

館や自治体に、土地も作品も無償で譲渡するので維持してほしいと申し込まれるケースが多く、実際幾つも充実した活動をしている美術館もあります。自治体としては、不動産や作品が無償でも、維持に相当な予算を使わなければならない。もちろん、それだけの位置付けがされているアーティストで、自治体や地域のシンボリックな人であれば、比較的抵抗感が少ないと思いますが、遺族たちの思惑と、寄贈を受けて美術館を運営する方の思惑がなかなか一致せず、個人美術館をどんどん増やすのは厳しい状況にあると思います。

ただ、私は、個人美術館は非常に重要な役割を持っていると思いますし、海外でもまず個人美術館で巨匠を調べようと思ったり、作品を借りたりするために通いますから、そのベースはきちんと維持していかなければならないと思います。なかなか難しいのは、直接の関係者の思惑と、受ける側である自治体や美術館の思惑が上手くシンクロしないケースが多いです。

佐藤 草間彌生美術館もそうですか。

建畠 幸いなことに資産が充分にあり、財政的には問題ありません。まだ草間さんもお元気で作家活動をされていますし、その関係では問題ありません。今、登録博物館にするため東京都に要請していますが、色々な制約があります。自治体によって違いますし、複数の自治体にまたがる場合は国が対応しますが、多くの場合、自治体に決めてもらいます。挑戦してみても初めて知ったのですが、色々信じられないことを言われます。例えば、海外から作品を借用した展覧会を開催しなければいけないと。そんなことは聞いたことがありませんでしたが、ヨーロッパの ZERO というグループと草間さんの関わりを紹介した小規模展覧会を開催しました。この展覧会を開催すること自体はいいことだったので、積極的な条件として捉えて開催しましたが、登録博物館にするにあたり、これをはじめとする様々な難題がありました。今ようやく、上手くいけば来年から登録博物館として出発できるかもしれません（後記：2022年3月によりやく東京都から承認された）。

これは非常に重要なことで、例えば、草間さんからは最終的に全作品の寄贈を受けるとなっていますが、登録博物館にしておかないと、贈与税の問題等が発生します。そういう生々しい問題もありますね。

佐藤 北海道にも道立三岸好太郎美術館、本郷新記念札幌彫刻美術館などありますが、個人美術館は作家が亡くなってしまうと、絶えず色々アップデートしていかなないと対応できない面があると思います。草間彌生美術館も参考にさせて頂きたいと思います。最後の質問ですが、多摩美術大学の学長としての立場から見た、これからの美術館に求められることについて伺います。

建畠 私は転職を繰り返してきたというか、国際美術館の学芸員だったり館長だったり、多摩美術大学の先生だったり学長だったり、同じところを行き来してきました。基本は根っからの美術館人ですが、大学も経験してきました。私は学者ではありませんから、両方に関わっています。多摩美術大学は大学美術館を持っていますが、

大学と美術館の人的交流を望ましく思っており、ニューヨークの近代美術館などの場合は、例えばチーフディレクタークラスを大学から呼んだり、教授がキュレーターとして行ったりすることもあります。大学と美術館は制度的な違いがあるのはもちろんですが、アメリカの場合は比較的似た体制を作っています。例えば、キュレーターは必ず個室を持ち、多くの場合は秘書がいる。サバティカル制度がある。これは大学とほとんど共通しているので、比較的交換の条件が整いやすいですが、

日本の美術館の場合は、大学の研究者として必要な要件を採用していません。これに関して善し悪しは別かもしれませんが、大学の場合は研究職ですし、美術館の場合は展覧会など事業を主体に運営しているので、研究所的に同じ体制を整えるべきだとは思っていません。ただ、人事交流の際になかなか難しいことがあるのは確かです。あるいは、海外の美術館と日本の美術館との交流をする際、先方は個室などを要求しても対応できない。

また、美術館に科研費を強く要望したいというのがあります。神奈川県立近代美術館や大阪市立東洋陶磁美術館などは科研費の受給資格を持っています。ただ、日本はなかなか科研費を受給する要件が満たされない。科研費を取るためには、基本的に学芸員が研究職として位置付けられなければならない。外形的に言うと個人研究費が出ているのか、科研費による出張が公務として認められるのか、あるいはレフェリーが要る学会誌に何本論文を発表しているかなど求められるわけです。美術館の常識にはかなり反することで、それを叶えるのはなかなか難しい。神奈川県立近代美術館ではクリアして、事業費の一部を集め、個人研究費として対応したそうです。研究職として位置付けられることで科研費が支給されています。科研費は、色々な美術館のリサーチや展覧会の企画などに活かしますし、美術館の展覧会の企画自体が学術的にも価値を持つことが多く、展覧会というのはカタログを始めとして、研究の第一級の資料になります。私は、そういう意味での大学的なベースと、美術館的なベースの技術的な交流がなされるべきだし、科研費もその中に組み込まれるべきだと思っています。全く違った体質を持った組織という側面もあるので、先述したような困難に直面してしまうわけです。私は基本的に、美術館が科研費の資格を得られるような体制に持っていくべきだと思っており、そのためには自治体の理解が必要ですし、文科省側の包容力・許容範囲を少し広げるために働きかけたい。自治体にも、基本的に科研費を支給する資格を得るための条件を考慮していただく必要があると思います。これは自治体で条件が違います。大阪市や神奈川県のように許容するところもあるけれど、そうでないところもあります。私には学芸員は純然たる研究職とは違うという思いもあって、研究職の条件を整えるより、もっと事業主体にやっという美術館があっても良いと思います。必ずしも全部が歩調を揃える必要はないと思っています。自治体や運営母体によって、積極的に取り組むところがあれば、それとは違って事業主体で非常にアクティブな活動に全力を注ぐ美術館があっても良いと思っています。

佐藤 大変長時間ありがとうございました。

建畠 最後に、日本の美術館は様々な問題を抱えています、私

は非常に日本の美術館組織が非常に好きです。本当に可能性のある文化機関だと思っており、私は大学人でもあります、美術館人であって本当に良かったなと、やりがいのある仕事だと思っています。色々な難題があるのは理解していますが、是非皆さんもポジティブな考えで頑張ってください。

佐藤 特に近代美術館がお好きですね。

建畠 一時代のもと言われるかもしれませんが、私はそういう運命の星の下に生まれたので。

佐藤 前に建畠さんが書かれた「近代美術館に寄せる詩」を読んだことがあります。

建畠 自虐的なトークをすれば色々なことが出てくるんですね。否定的なことを言ってしまうがちですが、本音は苦労も含めて美術館の仕事が大好きなんです。

佐藤 かなり幅広い課題を炙り出してくださったと思います。今日は本当に有り難うございました。

舞踏と美術

田仲ハルと舞踏に魅せられた美術家たち＜小樽晩夏光＞

(2021年8月21日～9月23日、市立小樽美術館)

市立小樽美術館主幹学芸員

星田 七重

1 開催趣旨と経緯

かつて小樽では、舞踏の地方活動のさきがけ「北方舞踏派」が結成された。その舞台は、後に村松友視の小説『海猫屋の客』となる“シアター海猫屋”だった。

本展開催の軸となった田仲ハルは、10代の少年時代に海猫屋の「北方舞踏派」を目撃し、上京して土方巽と邂逅、ソロとなる。田仲が再び小樽に戻ったときには舞踏の火は消えていたが、もう一度小樽から舞踏を再燃させたいと、田仲は小樽を拠点に活動を始める。舞踏はその始まりから、美術・文学界から注目されてきた身体表現だが、現在、次世代のアーティストたちが、田仲とのコラボレーションを展開している。

本展は、国内外で活躍する舞踏家・田仲ハルを囲んで、彼に触発された“舞踏新時代”のアーティストによる舞台芸術、衣装、グラフィックデザイン、映像、立体、ドローイングなど、多様な現代美術と舞踏が交錯する総合的な展示を試みたものである。

事前調査・出品交渉に2年かけ、AkiYo、石岡美久、上嶋秀俊、ダム・ダン・ライ、福江悦子という、多様な現代美術から希望通りの作家に、舞踏にふさわしい優れた作品を出品いただくことができた。田仲ハルを核として、ほぼ同世代の前衛的でジャンル横断的な展覧会を実現することが可能となった。



展覧会チラシ

開幕の2週間前になり、北海道における「まん延防止等重点措置」により、小樽市では札幌圏からの来場を制限せざるを得なくなった。本展は隣接する大都市からの集客を目途に、各後援団体に依頼し、膨大なチラシを配布済の状況で、その時点では事態が改

善するよう祈るような気持ちでいた。

しかし、改善するどころか悪化する一方で、続いて「緊急事態宣言」を受け、展覧会は結果的に会期中すべてが休館となり、多くのお客様を落胆させた。舞踏（コンテンポラリーダンス BUTOH）および現代美術は、隣接する大都市札幌だけでなく、首都圏の若い世代をも吸引するポテンシャルがあるため、本展の集客をユーザーに依頼し、出品作家自身の宣伝ツールに加え、ホテルやカフェを中心としたPRにより十分な事前準備を行っていたが、それらがすべて無になった。私自身は、宣言が解除となる可能性にまだ一抹の希望をもっており、会期短縮で実施できるかもしれないと思っていたため、予測の立たない状況のなかで、本展出品アーティスト、関係団体への説明、対応に遅れが生じた。

唯一の救いは、すでに予約受付を済ませ、出演者のスケジュール変更が不可能な3つの関連事業について、予定通り来館者を会場に招き実施可の判断が得られたことだった。その際、関連事業のプログラムとは別に短い時間だったが、展覧会鑑賞時間を設け、実作品をご覧いただくことができた。あわせて、TV番組制作関連の業者に委託し、「作品鑑賞動画」を制作することとし、展覧会場で実際に鑑賞者目線に沿って会場を移動しながら、バーチャルで鑑賞いただく動画を小樽市HP、協力会HP、小樽観光協会HPのYouTubeチャンネルで無料配信した。各種動画のクオリティの高さによって、出品アーティストからは本展に参加した実績と意義が感じられたと満足していただけた。

実際の展覧会場への来場は関連事業開催日に来場した方のみ、入館者はわずか114人。作品・アーティスト、関連事業を紹介した各種の動画は、非常に高評価をいただき、オンライン鑑賞は展覧会終了時点で1,173回のアクセスで、鑑賞者との多様な接点を考える機会となった。

展覧会が幻となってしまったことも、“舞踏”らしいという田仲ハルの発言を、主催者としては複雑な気持ちで受け止めた。完全予約制で実施した3種の関連事業はプレミアム感が増し、現実の展覧会場でアーティストと鑑賞者との間に生き活きとしたエネルギーが生まれていた。開催した関連事業は以下のとおり。

- ① ファッションショー「Algorithm—石岡美久 collection2021」
モデル：田仲ハル・Syv Bruzeau、AkiYo、Yoshinori Kikuzawa
音楽：KIM YOOI 照明：森嶋拓 撮影：溝口俊茂
日時：8月21日（土）18:00～19:00

参加者：42 人

* 展覧会鑑賞時間 17:00~18:00



ファッションショーチラシ

② アーティストトーク

講 師：AkiYo、石岡美久、上嶋秀俊、ダム・ダン・ライ、福江悦子
日 時：9月5日（日）14:00~15:00

参加者：24 人 * 展覧会鑑賞時間 13:00~14:00

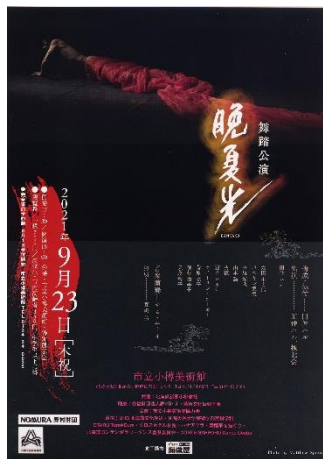
③ 舞踏公演「小樽晩夏光」

出 演：田仲ハル、極北会

音 楽：KIM YOOI 照明：森嶋拓 撮影：溝口俊茂

日 時：9月23日（木・祝）18:00~19:00

参加者：48 人（前売2） * 展覧会鑑賞時間 17:00~18:00



舞踏公演チラシ

掲載された。紙面ではモデルを田仲ハル、HiNA、極北会が務め、カタログを発行できなかった当館に代わって、記録を残すことができた。

・上記関連イベントの動画3種を制作、配信した。

展覧会がイベントだけに置き換えられてしまった心残りが未だあり、本物の美術作品に出会って鑑賞者自身が同じ空間のなかで思考するという、美術館本来の存在意義を取り戻したいという思いに駆られた経験になった。



出品作品：石岡美久《舞踏家のためのステージ衣装》

2 開催の成果

- ・本展の歴史的背景となる40年以上前の北方舞踏の礎「旧海猫屋」の資料を、海猫屋のオーナー増山誠氏より借用・閲覧し、館報・郷土誌へ執筆する機会が得られ、事前PRに繋がった。
- ・舞踏家・田仲ハルと、かつて小樽にあった暗黒舞踏（北方舞踏派）の関連を浮き彫りにし、小樽の歴史性・独自性を明らかにするものとなった。
- ・本展を特集した雑誌『Otaru Ture* Dure』19「舞踏の世界へ。」が発刊され、出品アーティストの作品、ポートレート、インタビュー記事、海猫屋時代の舞踏家・小島一郎の書き下ろし原稿が

中原悌二郎賞創設 50 周年特別展

I 期:2021 年 1 月 5 日～2 月 28 日、II 期:3 月 3 日～5 月 9 日、中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館)

(& MORE:2021 年 3 月 27 日～5 月 30 日、中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館ステーションギャラリー)

中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館館長

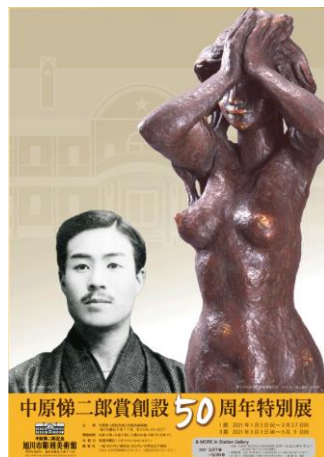
山脇 雄一

旭川市は 1980 年代前後から“彫刻のまち”を標榜し、彫刻に関する様々な事業展開や野外彫刻の設置を行ってきたが、そうした歩みを進める契機となったのが、1970（昭和 45）年の「中原悌二郎賞」の創設であった。市の財政状況等の影響を受け実施内容に幾度かの変更を伴いながらも半世紀に渡り継続してきた中原悌二郎賞は、現在では彫刻界の最高栄誉の一つとの評価を得るにまで至り、2019（令和元）年までに 41 回の実施を数え、本賞と優秀賞を合わせ 88 点の作品に賞を贈呈してきた。

創設から 50 年という節目に当たり、2020 年度の企画展として歴代の受賞作品及び代替作品のほとんどを展示した「中原悌二郎賞創設 50 周年特別展」を本館と分館施設において開催し、中原悌二郎賞の重要性と受賞作品のコレクションの価値について改めて紹介した。



展覧会ポスター



展覧会チラシ

●中原悌二郎賞について

神奈川県立近代美術館学芸員（当時）の匠秀夫氏が、出身校の先輩である三岸好太郎に関する調査に勤しんでいる過程で中原悌二郎も匠氏の同窓であることを知ることとなり、中原に関してもその作品や生涯について丹念に調査することとなった。その結果が 1968（昭和 43）年に旭川叢書第 2 巻『中原悌二郎・その生涯と芸術』として刊行され、没後 40 年以上を経て漸く中原作品の価値や鮮烈な中原の生き様が広く顧みられ、顕彰の機運が高まることとなった。この旭川叢書の発刊記念祝賀会の席上、前年に第 10 回で終了した高村光太郎賞を継ぐ中原の名を冠した彫刻賞の設立について匠秀夫氏から提案があり、五十嵐

広三市長（当時）が検討を約束した。そして開基 80 周年記念事業の一つとして 1970 年に中原悌二郎賞が創設された。

こうして開始された中原悌二郎賞は、「国内で発表された日本人作家の彫刻・立体作品の中で最も優れた作品」を選考して贈呈する賞となり、第 1 回の贈呈作品として木内克の《婦人誕生》が選出された。受賞者となった木内克は、その当時既に大家と云えるほどの実績を積んだ彫刻家であり、選考の際には今更賞を贈呈することについての賛否両論があったとのことだが、木内が受賞を快諾したことで中原悌二郎賞は十分な力量と実績を備えた作家のための賞という位置付けで認識されるようになった。

以降、2001（平成 13）年の第 32 回までは年 1 回実施し、2003 年の第 33 回からは隔年実施となっているが、歴代の受賞者には戦後日本の彫刻界を代表する彫刻家たちが顔を揃えている。また、2007 年の第 35 回までは、中原悌二郎賞の本賞に加え、奨励賞的な意味合いを持った中原悌二郎賞優秀賞も選考し贈呈してきたところである。

50 年間に選考した本賞と優秀賞とを合わせた作品数は 88 点となっているが、旭川市では、受賞作品、又は受賞作品が購入不能な場合は代替作品を購入し、受賞作家の作品の収蔵を続けてきた。その結果、半世紀という時間の流れと共にその時々

●旭川市彫刻美術館の収蔵作品について

旭川市が収集した歴代の中原悌二郎賞受賞作品及び代替作品は、屋外や市有施設等に設置する場合を除き、中原悌二郎の一連の作品と共に市立旭川郷土博物館で収蔵・展示していた。平成 5 年に博物館が複合施設へ新築移転したことに伴い、空き家となる重要文化財建造物（旧旭川市偕行社）と長年蓄積してきた彫刻コレクションを活用するため中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館が新たに設けられることとなり、1994（平成 6）年に開館した。

収蔵方針は「中原悌二郎と周辺の近代彫刻」「中原悌二郎賞受賞作品と受賞作家の作品」「旭川と北海道ゆかりの彫刻家の作品」となっており、特に前者の 2 つは、近代から現代へと至る日本彫刻界の流れを俯瞰できるコレクションとして、作品鑑賞を通じて彫刻史を追従できるものとなっている。また、これらのコレクションの大半は常設展示室で通年公開されており、いつでも鑑賞することが可能である。国内外の優れた彫刻作品を多数収蔵

している美術館は珍しいものではないが、時代区分や表現方法を限定しない時系列的な鑑賞体験が可能な展示を、常時公開している当館の様な施設は全国的にも希であると思われる。

●50周年特別展

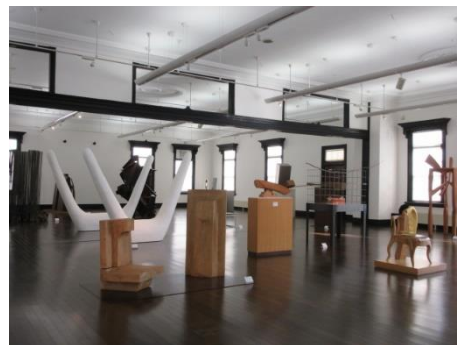
特別展では、2020 年度までに収蔵した中原悌二郎賞及び中原悌二郎賞優秀賞の 88 点の受賞作品及び代替作品のうち、屋外や市有施設に設置してあり移動困難な 18 点の作品を除いた 70 点の作品について、本館で開催したⅠ期・Ⅱ期と、分施設である中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館ステーションギャラリーで開催した「& MORE」展の 3 会場に分けて展示した。

当館は 2 階建ての木造建築となっており、通常は 1 階の小部屋を企画展示室、2 階の大広間を常設展示室として利用しているが、特別展の開催期間中は企画展示室と常設展示室を入れ替えて展示を行った。これは、当館の観覧料が入館料の扱いとなっており、受付は建物の出入り口の 1 箇所だけであることや常設展示室と企画展示室の観覧料の区分がないことなどから、展示室の呼称を一時的に入れ替えるのみで可能となった措置である。

また、特別展開催と時期を合わせ、記念事業の一環として旭川叢書第 36 巻『中原悌二郎賞と旭川の彫刻』を編集・発行した。これまでの中原悌二郎賞各回の記念図録に掲載してきた選考経過や受賞者コメント等を再録して中原悌二郎賞の足跡に関する資料として整えたほか、当館の所蔵目録としても機能するように編集を行っている。美術館の通常予算での所蔵目録作成が困難な状況が続いていたことから、記念事業費と叢書刊行のシステムを活用したもののだが、旭川叢書は体裁等に定めがなく判型や構成が自由であったことが幸いし、目録として十分に活用できるものとなった。また、叢書として発行したため、日頃から叢書を取り扱っている市内の主要書店でも自動的に販売され、館外でも多くの人の目に触れることとなった。

●今後について

市の財政状況の悪化により美術館の予算は厳しさを増す一方であるが、中原悌二郎賞の事業予算は何とか確保しながら継続し、優れた彫刻作品の収蔵を続けていきたいと考えている。また、残念ながら中原悌二郎賞には縁が無かったものの戦後の日本彫刻史において重要な作家が多数いるため、そうした作家の作品をフォローする何らかの仕組み（実作品の収蔵ではなく写真や 3D レンダリングによるアーカイブ構築など）を設けていきたいと考えているところである。戦後の日本彫刻界に関する作品と資料によるアーカイブを作っていくことで、「小規模な地方美術館だが、国内のあらゆる著名な彫刻家の作品について知ることができる」という存在意義を持った美術館となることを目指していきたい。



本館での展示風景



ステーションギャラリーでの展示風景



旭川叢書第 36 巻『中原悌二郎賞と旭川の彫刻』

NITTAN ART FILE 1～4

(NITTAN ART FILE 1:2015年12月12日～2016年1月31日、2:2017年6月17日～7月17日、3:2019年10月5日～11月24日、4:2022年1月15日～3月13日、苫小牧市美術博物館)

苫小牧市美術博物館 主査(学芸員)

細矢 久人

1 はじめに～「NITTAN ART FILE」について

当館において2015年度に創始した展覧会シリーズ「NITTAN ART FILE」は、当館の立地する北海道胆振・日高地方「日胆(にったん)」¹ゆかりの現代作家や、その土地をテーマとする新作を紹介することにより、「美術」と「博物」の複合施設ならではの展示を試みると同時に、地域における芸術活動の拠点としての役割を果たすことをねらいとしてきた。

美術館基本理念のひとつに「文化芸術活動の拠点としての美術館」掲げる当館は、優れた文化芸術を広く発信していくため、その活動の範囲を本市に軸を置きながらも、より広域的に捉える必要がある。本展覧会シリーズは、そうした地域における芸術活動の拠点としての役割を果たすことを趣旨として、2015年度から隔年で実施してきた経緯がある。

第4回展の開催を機に、本展覧会シリーズの全体像のふりかえりを図る本稿は、その概要と特徴、意義などについて、今後の展望も含めて報告するものである。

(1) NITTAN ART FILE：インスピレーション (図1)

会 期：2015年12月12日(土)～2016年1月31日(日)
観覧者数：1,529人

創作過程における「インスピレーション」をテーマとする本展では、苫小牧の都市景観や歴史、自然、事物などに着想を得た作品の展示を通して、芸術の作り手であるアーティストが、いかにして人やモノといった存在ないし自己と対峙し、思索を深めながら個々のイメージを作品へと昇華させていくのかという創造性の根幹について考察する機会とした。併せて、各作家の作品創造の着想源となった資料や写真、エスキス等も紹介する場を設けた。

[出品作家]

- ①久野志乃(画家／様似出身)
- ②福森崇広(映像作家／苫小牧出身)
- ③坂東史樹(美術家／浦河出身)
- ④藤沢レオ(金属工芸家・彫刻家／苫小牧出身・在住)

[展示概要]

- ①本展参加にあたり、幾度となく苫小牧を訪れた久野志乃(1987

～)は、大正から昭和にかけて活躍した鳥獣採集家・折居彪二郎や、第二次大戦終了間際に苫小牧を攻撃中、墜落事故に遭い樽前山の山中をさまよったアメリカ兵の存在に着想を得た絵画作品を展示。史実にとらわれない自由な想像力を働かせた久野は、かつて彼らが見たかもしれない森の情景を描写し、独自の博物誌を紡ぎ出していった(図2)。

②動画をもとに変換・出力した静止画をプリントアウトのうえ彩色などの処理を施し、それをさらにコマ送りする映像作品を制作している福森崇広(1980～)は、本展において「home」をテーマに、住み慣れた実家が解体される様子やその窓から見える光景を、絵画的なタッチやノイズなどが散見される実験的な手法により上映した(図3)。

③苫小牧を訪れた際にその遠景や港の夜景などを目にした際の印象を模型化した坂東史樹(1963～)は、苫小牧港や倉庫、電話ボックスや歩道橋など、移動・通信・連絡を想起させるスポットを模型化のうえインスタレーションとして発表。多種多様な人々が往来する港街に移り住み、そして去りゆく人々の循環するエネルギーを、幻想的な光に彩られたその情景へと仮託した(図4)。

④鉄や木、繊維などを素材としながら、一貫して自身の死生観を反映した作品を制作している藤沢レオ(1974～)は、本展において、青色のプラスチックボードを鉄のフレームを用いてつなぎ、展示空間になだらかな丘のフォルムを再現。極限まで切り詰められた造形と造形の均衡によって、自然に対峙した際の人や人工物の脆弱性、そして、それでも自然に抗い続けようとする人間の姿を象徴的に表した(図5)。



図1 「第1回展」展覧会チラシ



図2 久野志乃：新種の森の博物誌（撮影：山岸靖司）



図3 福森崇広：home ※部分（撮影：山岸靖司）



図4 坂東史樹：その仔犬をポケットに入れよ。旅を続けよう。
※部分（撮影：山岸靖司）



図5 藤沢レオ：場の彫刻IV（撮影：山岸靖司）

(2) NITTAN ART FILE 2：クロスオーバー（図6）

会 期：2017年6月17日（土）～7月17日（月・祝）

観覧者数：1,972人

「ジャンルの異なる領域の融合」ないし「異なる領域の融合」を意味する「クロスオーバー」をテーマとする本展では、独自の表現を追求し続け散る5人のアーティストをとりあげ、「記憶」と「記録」、「内」と「外」、「ミクロコスモス」と「マクロコスモス」、「映像」と「音楽」、「美術」と「科学」・「博物」など境界や分野の垣根を越えた組み合わせによる、独自性の高い作品を紹介した。

〔出品作家〕²

- ①松井紫朗（彫刻家）
- ②千代明（美術家／日高門別在住）
- ③佐竹真紀（映像作家）

④中坪淳彦（音響作家／苫小牧出身・在住）

⑤加藤広貴（画家／苫小牧出身・在住）

〔展示概要〕

①一貫して空間をテーマに多様な素材を用いながらユーモアと理知を備えた立体表現を展開する松井紫朗（1960～）は、「内」と「外」という関係性を「アチラトコチラ」として位置付け、「宇宙」と「地球」までその表現領域を拡張させたインスタレーションを設営した。展示室の内圧と外圧の原理を応用し、観覧者がバルーン内部に入ることのできる作品もインストールされるなど、スケールの大きい参加体感型の展示が展示室の内外で展開することとなった（図7）。

②宇宙や自然界のエネルギーをテーマに、板金塗装の技術を応用した独自の作品を制作している千代明（1957～）は、金属板にサンダーで無数の傷痕を加え、表面を磨き上げる手法により、ホログラムのように見る角度によって異なる表情を見せる平面作品の新作を発表。併せて、宇宙におけるビッグバン、波や光など自然界における流動するエネルギーを彷彿とさせる立体作品を展示した（図8）。

③“記憶”と“記録”の曖昧な領域を題材とする作品を手がけている佐竹真紀（1980～）は、本展開催に際してリサーチをおこなった王子製紙株式会社苫小牧工場の煙突をモチーフとする映像作品《Pivot》を出品。自身の撮影した「現在の煙突」とともに、当館所蔵の古写真や絵はがきに写された「過去の煙突」がアニメーションにより展開されることで、現在と過去といった時間軸を超えて旋回するイメージが創出された（図9）。

④本展において佐竹の映像作品《Pivot》の音響も担当した中坪淳彦（1966～）は、苫小牧の駅前再開発を機に撮影された昭和40年代の苫小牧の街並を映す映像資料（当館蔵）と、自身の音楽とを融合させることで、ショートムービー調に仕上げた《都市の記憶》を発表。都市をひとつの生命体として捉え、都市自体の記憶とそこに住まう人々の記憶が交差するようなイメージを表現した（図10）。

⑤身近な都市景観や雪原、宇宙や神話などをモチーフに対象の再現性に縛られない絵画表現を追求している加藤広貴（1972～）は、生まれ育った苫小牧を鳥瞰的な視点から描いた新作を発表。過去と現在、そして未来といった時間軸が交差しながら、現実と非現実とが融合するかのような画家のイマジネーションに基づく幻想的な世界像を提示した（図11）。



図6 「第2回展」展覧会チラシ



図 7 松井紫朗：「アチラ／宇宙」と「コチラ／地球」の関係性
（撮影：山岸靖司 ※左下を除く）



図 8 千代明：流動するエネルギー、あるいは「ミクロコスモス」と「マクロコスモス」（撮影：山岸靖司）



図 9 佐竹真紀：巡回する「記録」と「記憶」（撮影：山岸靖司）



図 10 中坪淳彦：都市の記憶—音楽×映像資料（撮影：山岸靖司）



図 11 加藤広貴：画家のイマジネーション—「現実」と「非現実」の融合（撮影：山岸靖司）

(3) NITTAN ART FILE 3：内なる旅～モノに宿された記憶（図 12）

会 期：2019 年 10 月 5 日（土）～ 11 月 24 日（日）

観覧者数：3,446 人

「モノ＝資料、事物、対象」との出会いがもたらす感動や郷愁、そして時空を超えて心の中に宿される記憶や物語など、想像力が導くイメージを“内なる旅”として位置づけた本展では、ヒトとモノにまつわる記憶が折り重なるミュージアムにおいて、日常や身のまわりのモノに着想を得た現代作家の作品を紹介。これにより、場と作品の相乗効果をねらい、郷愁やユーモア、そして魅惑に満ちた“内なる旅”を体感することをねらいとした。

〔出品作家〕

- ①浅井真理子（美術家）
- ②山田啓貴（画家／苦小牧出身）
- ③小島歌織（グラフィック・デザイナー／苦小牧出身）
- ④大島慶太郎（映像作家）

〔展示概要〕

①見る者に日常性や知覚のあり方への再考を促す作品を展開する美術家・浅井真理子（1963～）は、当館にて常設展示されているトドやオットセイなどの剥製をモチーフとする写真作品や当館所蔵の毛皮を展示物の素材として使用。展示室内外の空間も援用しながら、博物分野との親和性の高いインスタレーションを展開した（図 13）。

②テンペラによる古典技法を用いた絵画制作を精力的におこなっている山田啓貴（1978～）は、自身の幼年期の頃から思い入れの深い事物をモチーフとして選び、背景を単色に処理するなど、個々のモノ自体に焦点を当てる作風を展開している。テンペラと油彩の混合技法によるその絵画は、記憶の奥底にある情景を喚起させ、見る者の郷愁を誘う装置としての機能を果たした（図 14）。

③本展の広報デザインも手がけた小島歌織（1982～）は、胆振・日高地方のみで呼称される「サミット袋」のパッケージデザインなど、地域ならではの風物に着想を得たグラフィックを展示。赤と白の紙テープを組み合わせて王子製紙の煙突のイメージを創出するなど、ユーモアを交えたポップかつユーモラスな作品世界を展開した（図 15）。

④「動画構造の解体と再構築」をテーマとして映像作品の制作と研究に取り組む大島慶太郎（1977～）は、当館所蔵の古写真やハガキなどを物質的なメディアとして捉え、それらを撮影のうえ映像作品の素材として活用。紙媒体そのものとそれを映したイメージとしての質感に焦点を当てた作品群は、実験的な映像インスタレーションの試みとなった（図 16）。

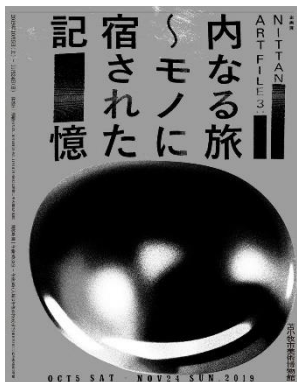


図 12 「第3回展」展覧会チラシ

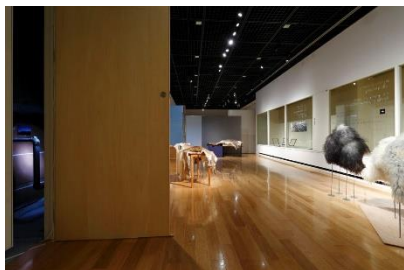


図 13 浅井真理子：あっち_四つの谷の物語（撮影：山岸靖司）



図 14 山田啓貴：モノに宿された記憶（撮影：山岸靖司）



図 15 小島歌織：SUMMIT（撮影：山岸靖司）



図 16 大島慶太郎：トラベルプレイ／Travel Play（撮影：山岸靖司）

(4) NITTAN ART FILE 4：土地の記憶～結晶化する表象（図 17）

会 期：2022 年 1 月 15 日（土）～3 月 13 日（日）

観覧者数：1,543 人

「土地の記憶」をテーマとする本展では、固有の場所にまつわる歴史やそこに蓄積されていく記憶を源泉とする表象―感覚的に思い浮かべられる知覚や心象、観念など―について、各々の土地に積層されている人々の記憶や想いに靈感を得た、清新な表現を展開する現代作家の作品を通して紹介した。

〔出品作家〕

- ①是恒さくら（美術家）
- ②佐藤祐治（写真家）
- ③こだまみわこ（版画家／平取町在住）
- ④山脇克彦（構造家）

〔展示概要〕

①クジラとそれに関わる逸話を糸口に制作活動を展開している是恒さくら（1986～）は、6 千年前の縄文海進の時代に泳いでいたと推測されるクジラの骨を起点に、イワシ漁に関わる記憶とイワシを連れてくる存在として、かつて崇められていたクジラに関するリサーチをおこない、自らの刺繍作品とともにその成果を展示した（図 18）。

②写真表現を通して風景の美しさを構成する被写体と、それをまなざす主体との関係性について探求し、写真自体とその表現のあり方の問い直しを図っている佐藤祐治（1975～）は、苦小牧出身の義父からの聞き取りをもとに、苦小牧市内の海岸「前浜」をリサーチし、土着の信仰である「雨乞い／龍神伝説」をテーマとするシリーズの中に組み入れた（図 19）。

③北方民族の伝承や物語、自然をテーマにした木版画を制作しているこだまみわこ（1963～）は、アトリエ兼ギャラリーとしての運用を図る「沙流川アート館」とその周辺の風景や出来事を木版画にしたシリーズを発表。画家自身が森を散策するような眼差しが導入された多視点の表現からは、画家自身の記憶とともに、そこに住まう人々や動植物といった、森羅万象の集成的な記憶が結晶しているように映った（図 20）。

④胆振地方の「風・波」に着想を得た山脇克彦（1968～）は、自らが手がけた建築構造の模型の展示のほか、屋外にも作品を設置。建築構造デザインの多様な木材架構表現を応用し、角材を規則的にずらすことで局面を感じさせる作品《風織ーKAZEORIー》においては、部材の一部に胆振地震等で解体を余儀なくされた木材を用いることで、復興への祈りを込めた（図 21）。



図 17 「第4回展」展覧会チラシ



図 18 是恒さくら：鯨寄る浜、浜辺の物語を手繰る ※部分（撮影：佐藤祐治）



図 19 佐藤祐治：水が立つ／愛のカラー写真（撮影：佐藤祐治）



図 20 こだまみわこ：またいつか森になる（撮影：佐藤祐治）



図 21 山脇克彦：ちからを受け流すしなやかな空間をつくる《風織—KAZEORI—》2022 年（撮影：佐藤祐治）

2 「NITTAN ART FILE」の特徴

ここまで、全 4 回にわたって開催してきた展覧会シリーズの概要について、簡単ではあるが、各作家の展示内容もふくめて列挙してきた。以下は上述の内容を踏まえながら、主としてテーマ、出品作家、そして博物資料の活用に関する 3 点を挙げながら、本展覧会の特徴について述べていきたい。

(1) 美術と博物の特性を生かした領域横断的なテーマ

本展覧会シリーズの特徴としては、毎回、展覧会全体のテーマを掲げながら、そのテーマ性を具体化することが想定できる作家の選定ないし組み合わせがおこなってきたことが挙げられる。第 1 回展と第 2 回展については「インスピレーション」と「クロスオーバー」、第 3 回展と第 4 回展については、「内なる旅～モノに宿された記憶」、「土地の記憶～結晶化する表象」といったように前者と後者とでは英語から日本語に変更のうえ、サブタ

イトルを付記するなど趣向を変えてきてはいるものの、当館の複合施設という特色を援用するため、美術の展覧会でありながらも、博物分野との親和性が生まれるような領域横断的なテーマを意識して選んできた。

先に触れたように、現代美術における表現手段は、多様性と分野横断的な拡張の様相を呈してきていることから、そうした傾向を踏まえると、美術と博物の複合施設としての当館が、その受け皿となることで円滑に進む側面もあるものと思われる。とりわけ、近年増加傾向にあるリサーチ型の現代作家の紹介については、考古や歴史、自然などの他分野に関心の高い層の興味を誘引する可能性も想定され、継続的に現代美術のもつ豊かさや清新さに焦点を当ててことで、やがて美術館の顧客の大半を占める美術ファンや高齢者層以外の誘客にもつながることを期待したい。

(2) 分野や特性の異なる現代作家の紹介

本展覧会シリーズでは、表現手法が多様化している現代美術の状況を鑑みて、紹介する作品についても、毎回、異なる分野で活動するアーティストの作品を取り上げてきており、その分野については、絵画、写真、彫刻、立体造形、映像、建築、デザイン、そして音楽など、可能な限り表現の分野が重ならないように幅をもたせてきた。これまで開催してきた全 4 回の参加作家は、総数 17 名となるが、毎回、ジャンルや趣向の異なる多彩な表現を紹介することで、アーティストのフィルターを通して見えてくる様々なアプローチや物事に対する多角的な視座に気がつくことを意図してきた。

本展覧会シリーズにおいて、これまで取り上げてきた作家の作品には、アーティストならではの独自の視点によって、博物的要素が抽出されてきた例もある。とりわけ、第 1 回展における久野志乃の絵画作品（図 2）や、第 4 回展の是恒さくらのインスタレーション（図 18）などにその傾向が顕著であるが、学術的な観点のみに基づく展示・解説とは異なる自由な視点が介入することで、その間口が広げられ、より幅広い層への理解促進につながる可能性が秘められているように思われる。また、現代作家ならではのフィルターを通して、土地のありようや歴史等について再考の機会を設けることは、作品自体の解釈の層の重層化にもつながるものと考えられる。

(3) 当館所蔵資料の活用

美術と博物の特性を生かした領域横断的なテーマを設定することで、毎回、アーティスト自身による土地の歴史に関するリサーチや、それを紐解く史料など、博物分野との親和性を意識した作品が多く生み出されてきた。そうしたなかで、当館の所蔵資料を直接的に表現の素材として用いたケースも生じてきている。

第 1 回展では、丘の少ない土地である苫小牧に抽象的な丘を設置した藤沢レオの作品の重りとして石臼が活用されるほか（図 5）、福森崇広が当館所蔵のブラウン管テレビに自らの作品を映し出した（図 22）。第 2 回展では、中坪淳彦が昭和 40 年代の苫小牧の街並みを記録した映像史料に音響効果を加えることで、ショートムービー仕立てに演出のうえ上映する実験的な試み

をおこなっている(図10)。また、第3回展では、浅井真理子が博物館常設展で展示中のトドやオットセイの剥製をモチーフとする写真作品を制作するほか、当館所蔵のエゾシカの毛皮や土器立てを直接、作品の素材の一部として援用している(図23)。さらに第4回展では、是恒さくらが、当館所蔵の考古資料である鯨類の骨から着想を得た刺繍作品を制作する際に、その骨自体をインスタレーションの一部として活用した(図24)。

以上の試みは、「今」を生きる現代作家ならではの作品世界を創出する素材となるだけでなく、その創造に至るまでの着想源を紹介する場にもなっており、結果として、本展覧会シリーズの全体を通して共通する通奏低音にもなっている。



図22 福森崇広: home ※部分(撮影: 山岸靖司)



図23 浅井真理子: あっち_四つの谷の物語 ※部分(撮影: 山岸靖司)



図24 是恒さくら: 鯨寄る浜、浜辺の物語を手繰る ※部分(撮影: 佐藤祐治)

3 おわりに

ここまで、本展覧会シリーズの概要について、その特徴とともにふりかえてきた。最後に、これまで挙げてきたその概要と特徴を踏まえ、その方向性や意義について触れることで本稿のまとめとしたい。

本展のアンケートや現場の声から浮かび上がってくるのは、地域性を取り入れた企画に対する後押しや、博物分野との連携による相乗効果による相乗効果に対する評価などが主として挙げられる。ここで、アンケートの感想欄の一部を抜粋すると「見慣

れた場所が作品として可視化されることで、客観視できる面白さを体感できた」といった感想も寄せられており、苦小牧を含む胆振日高をモチーフとする作品を紹介することの意義がうかがい知れる。このことは、観覧者にとって、自身の住む地域やなじみのある風景やそれにまつわる資料が作品化することで、その魅力を再発見することができると同時に、芸術表現を身近に感じ取ることへの一助となっていることの証左ともいえよう。

現代美術という好き嫌いの別れる分野を扱う上で、本展覧会シリーズを継続していくにあたっては、今後、いかにして企画性の高い展示を考案・創出していけるかが肝要となってくる。そのためには内外における連携が鍵となるものと考えられる。元来、当館では、市民ニーズに応えるかたちでの中庭展示事業の継続実施や、NPO 法人樽前 arty プラス³との協力関係など、現代美術を紹介しやすい土壌が整っていたこともあり、「札幌国際芸術祭2017」と同時期に開催した第2回展においては、樽前 arty プラスと連携のうえ、同芸術祭の参加作家でもあった松井紫朗が参加することが実現した。これにより、以後、外からの視点についても導入される端緒となると同時に、展覧会シリーズ自体の可能性が拡張し、その後の展開へとつながったことは特筆に値する。

また、美術博物館という特色のある当館は、館内において協働する考古、自然史、歴史担当の学芸員の協力を得ることで、複合施設としての場所性を最大限に生かした展示が可能となってきた経緯がある。アーティストの作品制作の準備段階におけるリサーチに際して、資料閲覧や施設見学の仲介などの積み重ねが、直接的に作品のテーマや方向性に多大な影響を与えてきたことは言うまでもない。こうした事例は、美術と博物とが連動した独自性の高い展覧会活動へとつながり、やがて、館としてのアイデンティティの醸成にも結実していくものと考えられる。

今を生きる現代作家の表現を紹介するにあたり、作者の固有の視点ないしフィルターを通して見た作品世界は、ときに現実と想像とを往来するような曖昧ともとれる間接的な要素が内包されている。翻って、ひとつの明確な解がないがゆえに、解釈の余地が多分にあり、地域のあり方やその魅力について作家の視点を借りながら、改めてその魅力や意味などに気づく契機となるものと考えられる。

引き続き、内外との連携を充実させながら、美術に関心のある層はもちろんのこと、より幅広い層に芸術表現の魅力に触れていただけるよう、今後も地域における文化芸術の振興とその発信の場となるような企画を考案していきたい。

¹ 北海道南部に位置する二つの地域「胆振・日高」の総称。

² 第2回展からは、参加作家の選定について出身及び在住地を胆振日高に限定せず、苦小牧ないし同地をテーマとする新作発表を条件として、道外及び市外から松井紫朗、佐竹真紀が参加した。

³ 苦小牧市の若手アーティストがジャンルを越えて集い、開催してきたアートイベント「樽前 arty」(2004年～)を主催。2014年からは、アーティストとコーディネーターが手を組み、NPO 法人 樽前 arty プラスとして活動を展開している。

■北海道美術館学芸員協議会規約

令和3年3月現在

◆第1条（名称）

本会は北海道美術館学芸員研究協議会（略称・道美学芸研）と称する。

◆第2条（目的）

本会は博物館学、美学、美術史等についての研究、協議を行なうとともに会員相互の連携、情報交換を図り、北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するものの資質の向上、および各館の活動の充実に資することを目的とする。

◆第3条（事業）

本会は前条の目的を達成するために次の事業を行なう。

1. 研究会の開催
2. 会報の発行
3. 研究協議内容の収録
4. その他必要な事業

◆第4条（会員）

本会は北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するもの及び本会の趣旨に賛同する美術館等の職員、博物館学、美学、美術史研究者等によって組織される。会員は総会で認められたものをこれに当てる。

◆第5条（事務局）

本会の事務局は北海道立近代美術館学芸部に置く。

◆第6条（役員）

本会の役員は下記のとおりとする。

会 長（1名） 会員から選出。
副会長（1名） 会員から選出。
幹事長（1名） 北海道立近代美術館から選出。
幹 事（9名） 事業担当4名、会報担当3名、会計担当2名を会員から選出。それぞれにチーフ各1名を置く。

監 査（2名） 上記役員所属館以外の会員から選出。

* 役員の任期は2年とする。但し再選は妨げない。また欠員が出た場合、当該美術館から補い任期満了まで務める。

◆第7条（会議）

本会の会議は、総会及び役員会とする。

1. 総会は年1回開き、次の事項を協議し、これを決定する。
 - (1) 予算及び決算に関すること。
 - (2) 規約改正に関すること。
 - (3) 役員の選任及び新会員の承認に関すること。
 - (4) その他、特に重要な事項。
2. 役員会は随時、会長が召集し、次の事項を協議する。
 - (1) 総会に関すること。
 - (2) 研究会の運営に関すること。
 - (3) その他、必要な事項。

◆第8条（会計年度）

本会の会計年度は1月1日から同年12月31日までとする。

◆第9条（会費）

会費は年3000円とする。ただしやむを得ない事情により、会員が所属する美術館等を休業(休職)した場合は、役員会での合議により会費を減免等することができる。

◆付則

本規約は平成6年1月1日から施行する。

平成9年1月1日一部改正。

平成10年2月1日一部改正。

平成13年3月9日一部改正。

平成15年3月6日一部改正。

平成30年3月1日一部改正。

■北海道美術館学芸員協議会役員

令和3年1月1日から令和4年3月31日まで

会 長	佐藤 友哉	(札幌芸術の森美術館 館長)
副会長	苫名 真	(北海道立近代美術館 学芸副館長)
幹事長	中村 聖司	(北海道立近代美術館 学芸部長)
幹事（事業）	久米 淳之	(北海道立近代美術館 学芸統括官) *
	坂本 真惟	(札幌芸術の森美術館 学芸員)
	門間 仁史	(北海道立旭川美術館 主任学芸員)
	野田佳奈子	(北海道立近代美術館 学芸員)
幹事（会報）	岩崎 直人	(本郷新記念札幌彫刻美術館 業務係長) *
	三浦 泰之	(北海道博物館 学芸主幹)
	星野 靖隆	(北海道立近代美術館 学芸員)
幹事（会計）	大下 智一	(北海道立近代美術館 学芸企画課長) *
	田村 允英	(北海道立近代美術館 学芸員)
監 事	苫名 直子	(公益財団法人 北海道立文学館 学芸課長) *
	宮井 和美	(モエレ沼公園 学芸員)

(* はチーフ)

令和4年4月1日から令和4年12月31日まで

会 長	佐藤 友哉	(札幌芸術の森美術館 館長)
副会長	中村 聖司	(北海道立近代美術館 学芸副館長)
幹事長	五十嵐聡美	(北海道立近代美術館 学芸部長)
幹事（事業）	土岐美由紀	(北海道立近代美術館 学芸統括官) *
	坂本 真惟	(札幌芸術の森美術館 学芸員)
	門間 仁史	(北海道立近代美術館 主任学芸員)
	野田佳奈子	(北海道立近代美術館 学芸員)
幹事（会報）	岩崎 直人	(本郷新記念札幌彫刻美術館 業務係長) *
	三浦 泰之	(北海道博物館 学芸主幹)
	星野 靖隆	(北海道立近代美術館 学芸員)
幹事（会計）	大下 智一	(北海道立近代美術館 学芸企画課長) *
	瀬戸 厚志	(北海道立近代美術館 学芸員)
監 事	苫名 直子	(公益財団法人 北海道立文学館 学芸課長) *
	宮井 和美	(モエレ沼公園 学芸員)

(* はチーフ)