

美術館のはかなさを編む

木下直之

九〇〇頁にならんとする部厚い『東京国立近代美術館60年史』（以下、『60年史』）を目にした時、これであろうやく『東京国立近代美術館30年の歩み1952-1982』は役割を終えたと思ったものだ。近年まで、それこそ「五十年の歩み」を達成した頃まで、銀色の表紙の『30年の歩み』はミュージアムショップで売られていたような記憶がある。『30年の歩み』には頁数が打っておらず（厚さは『60年史』のほぼ四分の一、重さはほぼ五分の一）、なんとも引用しづらい代物だったが、それでも東京国立近代美術館の過去を知ろうとすれば頼りにするほかなかった。

だから、同時期に誕生した神奈川県立近代美術館とブリヂストン美術館がそれぞれに五十年史を公刊したのに対し、東京国立近代美術館は館誌『現代の眼』に「東京国立近代美術館の半世紀」（全二十七回、二〇〇〇年四・五月号―二〇〇六年二・三月号）を連載するにとどめたことがとても残念だった。いや、連載第四回で「この連載は、将来的な50年史編纂に向けてのいわば素描を意図している」（蔵屋美香「ふしぎな断絶」本書七八四頁）と書いているぐらいだから、何らかの事情で「50年史編纂」は実現せず、さぞかし館員は無念であったに違いない。

したがって、このたびの『60年史』は、館員の総力を挙げての編纂（館長自ら「独立行政法人制度に翻弄される国立美術館」本書八四七―八四八頁というおそろく黙ってはいられたかった一文まで寄せ）、満を持しての公刊ということになる。なるほど『30年の歩み』とは比較にならないほどの工夫が隅々にまでなされている。

その工夫を通して、美術館の歴史を編むとはどのようなことか、そもそも美術館とは何かという問題を提起したものにさえなっている。本書がこの問いにどう答えているの

かを、ここでは考えることにしたい。

私にも学芸員として美術館に勤めた経験があるから、美術館の活動のある種の「はかなさ」を知っているつもりだ。美術作品の収集・保管と並んで、展示が美術館の活動の柱だった。しかし、どれほど入念な準備を施して実現させた展示会であっても、会期が終われば、それは跡形もなくなる。作品が搬出されたあとには、何もなければ、展示室と展示会カタログが残るばかりだ。

展示会とは何よりも作品の選別と配置であり、そこに解説や照明や出版物が加わったものである。美術館とは、ハードとしての展示室や建物を指すとともに、その内部で実現しては消えていった展示会の重なりでもあるだろう。

もちろん、固定した常設展示に重心を置いた美術館もないわけではないが、日本の多くの美術館は、自転車操業という比喩が今なおこのために残されているかのよう、企画展示をつぎつぎと開催してきた。ほかならぬ東京国立近代美術館が先鞭をつけ、あとに続く全国各地の公立美術館がその背中を追いかけてきたようなところがある。なにしろ、一九五二年の開館時点で収蔵作品は一点もなかった（年度末に二十三点収蔵）。それに対して、開館一周年を迎えるまでに七本の展示会を開催している。それから二〇一二年春までに四八三本の展示会を開催し、「単純計算で一年平均ほぼ八本」、「京橋時代十六年間で一五一回の企画展」というハイペース（中林和雄「本館の企画展」本書四三―五六頁）で、そのまま還暦を迎えたことになる。

中林和雄氏は『企画展主義』の問題』という項を立て、『美術館Ⅱ企画展をやるイベント施設』という一面的な刷り込みが日本の多くの一般的観衆の間にはひろく行き渡っている」ことを、東京国立近代美術館が「追認し、助長した面は否定できないだろう」、「企画展こそがメイン事業であり、それは常に開催されているべきという暗黙の構造的前提」が「館内部のスタッフにとっても強迫観念になっている」と冷静に分析している（同上）。

このような事態はひとり美術館の体質にとどまらず、共催者たる新聞社や放送局との深い関係がもたらしたものである。一九七〇年代に入って各地に続々と美術館が建設されると、中央で仕立てられた企画展が全国を巡回するという仕組みがつけられたわけで、東京国立近代美術館の歩みは日本の美術館にとって決して無縁ではない。『60年史』は各地の美術館にとっても自らの立脚点を探るべき書物となるだろう。

ところで、四八三本に上る、しかし今となってはどこにも存在しない展示会を『60年

史』はどのようにとらえたか。凡例によれば、つぎの十三項目を記録している。すなわち、展覧会番号、展覧会名、会期（開催日数）、会場、入場者総数（日平均入場者数）、共催等、展覧会概要、カタログ、展覧会評、出品点数、出品作家／人数、関連する教育普及事業、図版（会場、カタログ表紙、ポスター）。よく目配りが利いており、足りないものは出品作品のリストぐらいだが、これには展覧会カタログという道筋が示され、カタログから、あるいは館内のアートライブラリ及びMOMATサイトからアクセスできる。

出品作家／人数は、「概ね30名程度の出品作家による展覧会についてはその作家名（和表記）をすべて」、「40名を超える展覧会については人数のみを記し」と凡例にある。開館三年目に開かれた「松方コレクション・国立美術館建設協賛展」には、それだけで五九四人の作家が出品しており、六十年間となれば膨大な数の作家がその作品を展示したはずだが、編者のひとり水谷長志氏は「この企画展出品作家総索引と呼ぶべきインデックスの構築は、アートライブラリの開室以前から幾度か試み、継続の可能性を探りましたが、諸事情で結実することはありませんでした」と語っている（メディア連携を企図する館史としての『東京国立近代美術館60年史』——「美術館の歴史を二冊の参考図書とする」試み再論『アート・ドキュメンテーション通信』九十六号、二〇一三年一月）。『60年史』は、添付されたCD-ROMによって、懸案の「本館・工芸館企画展出品作家総索引」をようやく実現した。美術館活動のもっともはかない部分にも、これだけの光が当たっている。

先に、美術館とは「その内部で実現しては消えていった展覧会の重なりでもある」と書いたが、いうまでもなくそこには人の営みがある。美術作品の選別にも配置にも、特定の人物の判断が働いている。『60年史』の大きな特徴は、この館の活動に携わった多くのひとびとの声を収録したことにある。東京国立博物館の『博物館ノ思出』（同館、一九七二年）、神奈川県立近代美術館の『小さな箱——鎌倉近代美術館の50年』（求龍堂、二〇〇一年）などの先例がないわけではないが、それらはいくまでも別冊扱いであった。『60年史』は、本編に、いわば正史に彼らの声を編み込んでしまった。基本情報のデータベースに併置されたオーラルヒストリーがこの書物を暖かいものになっている。

おそらく、六十年前の館員と現在の館員とでは、それぞれの「近代美術館」像が食い違っているだろう。「近代」も「近代美術」も「美術館」も、違って当然である。それにも関わらず、ひとつながりのものが『60年史』からは浮かび上がってくる。ここに会場写真を掲げた三番目の展覧会が「世界のポスター展」（一九五三年）であったことに驚かされる。同じ年のうちに「現代写真展：日本とアメリカ」が、翌年には「ドロピウスとパウハウ

ス」展が開かれている。また、開館と同時に、「桃山美術」、「ピカソ訪問」、「フランクリン・ワトキンズ」という三本の映画の上映会が開かれた。このように開館時から館員の視野にはデザイン、写真、建築、映画が入っており、それは六十年後の今日も変わらない。

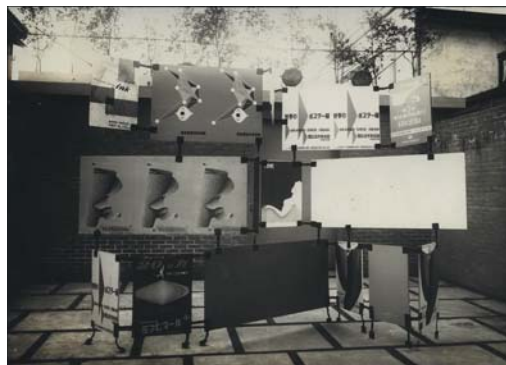
また、『60年史』を通して、つぎの六十年を見据えることもできそうだ。一般にはあまり知られていないだろうが、この美術館は「近代美術」の上限を一九〇七（明治四十）年とし、それ以前の美術は東京国立博物館が扱うという棲み分けを行ってきた（年代区分による列品の相互管理換に関する申合せ）一九六四年三月十一日、本書二九頁）。富山秀男氏はこれを「出発期の決断の一つ」としか言いようがない」と評するが（今泉次長の時代「本書八一〇頁）、古田亮氏が「明治の美術を系統立てて鑑賞できる環境を整える努力をしなければ」ならないとするとおり（「前近代と近代の美術」本書八三二頁）、こうした規則にはつねに見直しが必要である。そのため立ち返る場所が『60年史』にはかならない。

美術館は必要に応じて生まれたものだから、社会が必要なしと見なせば消滅して一向に構わない。それは東京国立近代美術館でさえ例外ではない。その判断を下すのは利用者であって館員ではない。ただし、判断の前に、この美術館がどのような世界を切り拓き、何をもちらしたかを知らなければならぬ。当面のコレクションや当面の来館者数は、判断材料のほんの一部にすぎない。それゆえに本書『東京国立近代美術館60年史』は広く読まれなければならないだろう。当然、つぎの『60年史』も、そのまたつぎの『60年史』も編まれなければならない。

（東京大学教授）



「ジャクソン・ポロック展」会場、2012年（本書769頁）



「世界のポスター展」会場、1953年（本書211頁）