

美術館で 「あつめてのこす」ために

塚本麻莉

(高知県立美術館 学芸員)

収集→保存 あつめてのこす

2020(令和2)年4月4日(土)～5月17日(日)
高知県立美術館

目次

塚本麻莉 美術館で「あつめてのこす」ために	03 - 15
田口かおり アンゼラム・キーファー《アタノール》の内部を視る	16 - 23
INTERVIEW #01 柳幸典 《ヒノマル・イルミネーション》の保存について考える	24 - 31
INTERVIEW #02 森村泰昌 《モリクラ・マシーン》をどう扱う?	32 - 41
出品作品・資料リスト	42 - 47

はじめに

「美術館」と聞いた時、人はどのようなイメージを思い浮かべるだろう。高名な作家が描いた絵画や彫刻、あるいは意味はよく分からないけれど、どうやら高く評価されているらしい作品が並ぶ、少し敷居の高い場所といったところだろうか。日本の場合は、「今だけ」が殊更に強調される期間限定の特別展(企画展)が、美術館という言葉と直結している人も多いかもしれない。

もちろん、いずれのイメージも間違っていないし、実際そのように認識されているケースが大半だろう。しかし、華やかな展覧会を開催するだけが美術館の唯一の機能というわけではない。美術館は、作品を「収集」し、次世代に託すために「保存」する現場でもあるからだ。現在ではコレクションを持たないコンストハレ型の美術館¹もその地位を確立しているが、少なくとも高知県立美術館はそれには当てはまらない。広く県民の芸術的感性を育む場となるべく、企画展示室に加え、貸しスペース(県民ギャラリー)やホールをも併設する当館だが、それでもやはり作品、すなわちコレクションありきでスタートを切っている。

本展は、「収集」と「保存」という美術館が司るふたつの機能に着目してコレクションを展覧することで、当館のこれまでの作品収集にまつわる歩みを可視化すると共に、作品をいかにして次世代へと残し伝えていくかという課題にも向き合おうとするものだ。展覧会の着想のきっかけとなったのは、2019年4月から12月末の、吊り天井の耐震化工事に伴う展示棟休館のタイミングで行った、収蔵庫の作

品しっかい悉皆調査および整理作業である。全国の美術館・博物館に共通する問題のひとつだが、当館の収蔵庫には収蔵スペースの余裕はほぼないと言って良い。厳格な24時間空調も、モノが溢れる通気の悪い空間においては意味をなさない。さらに、いつ来てもおかしくないと囁かれる南海トラフ地震に備え、作品の位置や固定方法を見直すといった耐震対策を取るにしても、津波の到来が現実視される立地²であることは変えようがない。作品を守る場所であるはずの美術館が抱える課題に対し、限られた予算と人手の中で、現実的に何がどこまで対応可能かを線引きする作業は、つまるところ今あるコレクションと向き合うことに他ならなかった。

高知県立美術館の作品収集

高知県立美術館の作品収集事業は開館前の1991年に始まり、以降購入と寄贈、寄託³によって質・量ともに拡充してきた。2020年度時点での収蔵点数は約41,000点を数え、うち約35,000点が写真家石元泰博による写真プリントである。

作品の購入は、2004年まではおおむね継続的に行われていた。購入点数が最も多い1994年では、シャガールの代表的版画集『アラビアンナイトからの四つの物語』や『ラ・フォンテーヌの寓話』（手彩色版）、表現主義やシュルレアリスムに影響を及ぼしたドイツ人作家、マックス・クリンガーによる版画集『オヴィディウスの変身譚の犠牲者の救済、作品II』など、今もコレクションの中で重要な位置を占める版画集を中心に、600点超の作品を揃えるに至っている。ジャン・ミシェル＝バスキアによる大作《フーイー》を購入したのもこの年であった。とはいえ、そのような充実した購入も長くは続かず、2005年から12年までの購入点数はゼロである。14年になってようやく、土佐市出身の写真家井上青龍のプリント6点、17年には高知市在住の作家、岡上淑子による、ギャラリーに残されていた最後の2作品を購入したが、これらの購入費は高知県から美術館運営を指定管理者制度によって委託されている公益財団法人高知県文化財団の事業運営費内で賄っており、県から作品購入予算があらかじめ用意されていたわけではない。

購入予算がないという状況は、無論当館だけに限らない。90年代後半から2000年代にかけて、長引く不況による自治体の財政難を背景に、全国の多くの公立館は購入予算どころか企画運営予算

が締め上げられた⁴。ただし、当館の場合は、2001年の「石元泰博写真展 1946-2001」を契機に、高知ゆかりの写真家、石元泰博の約35,000点をのプリント及びネガ、カメラといった関連資料群が、写真家本人から段階的に寄贈されたことにより、「冬の時代」にあってもコレクション点数は5倍以上に増加している。この寄贈は、世界的な評価を得た写真家の貴重なオリジナル・プリントのみならず著作権をも譲渡された珍しい例で⁵、石元と学芸員との信頼関係のもとに成立したという背景においても、当館だけでなく、高知県にとって僥倖と呼べる出来事であった。

石元作品と並ぶ代表的なコレクションとしては、現在のベラルーシ出身の画家、マルク・シャガールの作品が挙げられる。1992年、新設する美術館の「目玉」とすべく、シャガール夫人、ヴァランティヌ・プロツキーが所蔵していたと言われる作品の購入を県が検討したことを発端に、シャガール作品の収集が始まった⁶。さらに、実業家の大川功氏⁷からの700点にのぼる版画の一括寄贈、美術館側での継続的な購入を経て、1,200点を超える世界的に見ても稀有なコレクションが実現した。

このマルク・シャガールと石元泰博に関しては、すでに常設展示室が用意されているため、本展ではあえて取り上げなかったが、両者の作品が当館の顔をなす「二大コレクション」であることは周知の事実である。では、他の作品はどうだろうか。四国の最南に位置する高知の風土を鑑みて打ち出した「南の人と自然」というテーマのもと、開館当初に掲げた収集方針は次の3つである。(1) マルク・シャガールの作品、(2) 表現主義的傾向のある国内外の作品、(3) 高知県にゆかりのある作家の作品。この中で、(3)は高知県唯一の県立美術館として外せない。事実、コレクションを概観した時、最も高い割合を占めるのは、石元も含め高知にゆかりのある作家の作品である。

高知ゆかりの作品の収集事例

予算不足にあえぐ現在の美術館が、コレクションの充実にあたって頼みの綱とするのは、作品所蔵者からの「寄贈」である。そうして受け入れる作品は、収集方針の(3)、すなわち郷土ゆかりの作品であることが多い。作家の故郷や活動地といった土地との接点は、公立美術館が作品収集する際に意外なほどの説得力を持つ⁸。寄贈の背景はさまざまで、所蔵者自身の高齢化や作品を託す先の不

在、修復費といった維持費の捻出困難など、多岐にわたる。

出品作のうち、興味深い例を見ていこう。第2章の、幕末明治期の絵師・河田小龍が明治期に開業した宿のために描いた小襖《浦戸湾図》と、南国市十市の札場地区町内会に保管され、従来は「十七夜」の祭礼で展示されていた4点の「芝居絵屏風」は、いずれも寄贈作品である。前者は襖が嵌められていた家屋の取り壊しに際し、所蔵者からの打診を受けて寄贈となり、後者は屏風の劣化と担い手不足によって祭礼自体が2012年を最後に中止、16年に修復を条件に寄贈された。後者の芝居絵屏風とは、幕末の土佐で活躍した絵師「絵金」こと弘瀬金蔵がスタイルを確立し、その弟子や地元の町絵師にも受け継がれた、歌舞伎や浄瑠璃の場面を題材とした二曲一隻屏風を指す。これらの屏風は地元の人々の間で伝えられ、祭礼時には屋外で開陳されてきたため、ものによっては劣化が著しい。実際、美術館に運び込まれた時点での札場地区町内会旧蔵の4作品は、いずれも損傷が激しく破れが目立ち、中央のつなぎ目が外れて自立することもままならなかった。この芝居絵屏風も小襖も、寄贈後に美術館による修復と修繕⁹を経て、次世代へと継がれる準備を整えた。土地の文化を守り伝える役割を、旧所蔵者から美術館が引き継いだ例と言えらるだろう。

寄贈された作品の背景にある物語を知ることは、作品に託された旧蔵者の想いを知ることにもつながる。たとえば、小説家の志賀直哉は所蔵していた旧友の画家、山脇信徳の作品をその故郷である高知市へと寄贈した。今も同市から当館へ寄託されている《雨の夕》を筆頭とする4点の油彩画は、山脇の貴重な初期作例である。学生時代から親交のあったふたりの友情は、山脇が没するまで途切れることはなかった。バーナード・リーチに「印象派モネのそばにかかっても恥ずかしくない」と言わしめた第3回文展出品作《停車場の朝》をはじめ、山脇の初期代表作の多くが戦時に焼失したことも、この小説家は知っている¹⁰。だからこそ、志賀は旧友の仕事が郷土で適切に評価され、その作品が永く残されることを願い、寄贈という選択肢を選んだのであった¹¹。

他方で、高知ゆかりの作家の史的位置付けを補強するため、美術館側が意識的にコレクションに加えた作品もある。近代日本美術史に大きな足跡を残した画家、岸田劉生の《画家の妻》は、2001年に購入した作品である。劉生自身の妻を描いた本作は、細部の

写実描写に迫真性が宿る当館の人気作のひとつである。劉生自身に直接的な高知との接点はないが、彼には岡崎精郎という高知出身の弟子がおり、そのことが本作購入の根拠となった。1918年から19年にかけて鶴沼^{くげぬま}の岸田家に寄寓し、画技の研鑽に励んだこの若者の名前は、高知以外では殆ど知られていない。精郎は病を機に一旦は絵筆を折ったために画家としての活動期間が短く、むしろ後年の農民運動家としての活動で名を残した。

本展では劉生の《画家の妻》と精郎の作品、関連資料を併置した。そうすることで、劉生と精郎、ふたりの師弟関係が視覚的にも浮かび上がるからだ。劉生から精郎へと宛てられた手紙、そのめくれ上がるような大地の描写に「地はがつつちりと地軸からの力におさされている感じが出なくて¹²」はならないと言った師の教えが活かされた油彩画《大瀧付近》、岸田家の面々と精郎との記念写真、精郎が岸田家で描いた花瓶の水彩画¹³。かつて美術史家のジョージ・クブラーは、「その人物のいかなる一枚の絵であれ、その画家の青年期と老年期、ひいてはその人物の師や弟子たちの作品をも見透かすような、潜在力ある化石となる¹⁴」と述べた。この言に従うと、《画家の妻》は精郎の作品にとつての「潜在力ある化石」となり得るし、逆もまた然りである。ある作品がコレクションに加わることで、その周縁にある関連作品・作家の位置がいつそうクリアとなり、その関係性を生き生きと物語るのだ。

実際のところ、土地へのゆかりのあるなしに関わらず、ひとつの作品には、作者をはじめ、過去に作品と関わった人々の記憶が多層的に息づいている。しかし、そのことを体感するには、事実を知識として知るだけでなく、実物を視覚的に認識する場が必要不可欠だ。特定の方針を掲げて作品を収集し、調査・展示というプロセスを経ることで、作品は相互に響きあい、時にそれまで見えてこなかった新たな文脈が紡がれる。この意味において、美術館は記憶の保管庫であると同時に、歴史を更新する現場ともなりえる。だからこそ、寄贈だけに頼って主体的な作品購入ができないというのは、コレクション同士の関係性を更新する機会の喪失にもつながってしまう。

表現主義の作品収集

当館が掲げるもうひとつの収集方針には「表現主義的傾向のある国内外の作品」という項目がある。これには、開館当時、県か

ら提示された作品購入予算の額面ばかりでなく、先行する他館と重複しない独自性のあるコレクションを築くことに腐心した後発の地方美術館ならではの状況が影響している。コレクションに説得力を持たせるには、言うまでもなく「数」の力が必要である。であるからといって、目ぼしい作品が常に市場にあるとは限らず、さらに質をも求めるとなれば、一点につき数千、数億の高値がつくことも珍しくない。質と価格、両者で折り合いが付き、ある程度まとまった数の購入も可能な分野として白羽の矢が立ったのが、広義での「表現主義」の作品であった。

そもそも、ルネサンス期以降の収集文化の具現とも言える、キャビネットやウンダーカンマー（驚異の部屋）といった陳列室に起源を持つ、王侯貴族や学者の歴代コレクションを公開するための施設として開かれた欧米の「ミュージアム」と、欧米列強と肩を並べるために明治期に祖型が作られた日本のそれとは、成立経緯からして全く異なる¹⁵。戦後、特に70年代以降に開館した地方公立美術館・博物館の多くは、モノを調査・収集・展示・公開する施設というだけでなく、地域社会に「開かれた」社会教育施設としての役割が期待された、地方の豊かさの象徴でもあった¹⁶。さらに、1993年に開館した当館を含め、80年代から90年代にかけての時期は、バブル景気の後押しもあって公立館の建設が相次いだ。新たにできたハコに、どのような作品を入れ、いかに独自のコレクションを形成するかという課題は、新設美術館の多くに共通していた。

「表現主義的傾向のある作品」に話を戻そう。表現主義とは、20世紀初頭のドイツに端を発し、今世紀の芸術に広く影響を及ぼした先鋭的な芸術運動をさす。当館では90年代を通して、パウル・クレーの《故郷》、マックス・ペヒシュタインの《森で》などを筆頭に、このカテゴリーに該当する油彩画や版画を集中的に収集した。さらに、ドイツ表現主義から80年余を経て、1970年代に主流を占めたミニマリズムへの反動のように現れ、高らかに絵画の復権を謳った「新表現主義（ニュー・ペインティング）」の作品も、広義での表現主義に該当する。現在進行形であるがゆえに、90年代にはいまだ評価の定まらなかった新表現主義に連なる作品は、まさにその点が幸いし、予算の乏しい地方公立美術館でもある程度数を購入することが可能であった。加えて、そうした新表現主義の影響を多かれ少なかれ受け、「ニュー・ウェイブ」と総称された当時の若手日本人作家——出

品作家でいうと、森村泰昌や福田美蘭、辰野登恵子らの作品も、同様に購入が叶っている。

価値を保留する場所としての美術館

こうして90年代初頭に購入した海外作家の作品には、ジャン＝ミシェル・バスキアやゲルハルト・リヒターといった、現在の公立美術館では到底購入できそうもない世界的人気を誇る作家の名前が含まれる。2017年5月、オークション会社サザビーズのイブニング・セールにおいて、82年のバスキアの作品《Untitled》が約123億円で落札され、大きな話題を呼んだ。当館が収蔵しているバスキアの、同じく82年に制作された《フーイー》は、94年の購入当時は3千90万円だった。歴史学者のクシシフ・ポミアンが言い表したように、コレクションは「一時的もしくは永久に経済活動の流通回路の外に保たれ¹⁷」た存在である。しかし、美術館という流通の外側に置かれたからといって、その市場での価値が消失するわけではない。事実、2019年の展覧会¹⁸のための貸出輸送に際して提示された《フーイー》の保険評価額は、約13億円にのぼった。

現代アート作品の価格高騰の背景には、1960年代以降のオークションといった二次流通市場の拡大や、中露やアラブの産油国における富裕顧客の参入、一部の作品に実体的な資産価値が発生したことがある。近年では女性作家や人種的マイノリティに属する作家が高い評価を獲得する傾向があるが、ハイチ系アメリカ人の黒人作家であるバスキアもその例に漏れない。早世したため残された作品に希少性があるだけでなく、ファッションや音楽との相性の良さから著名人のステータスシンボルとなったこと¹⁹、さらに、2000年代にブルックリン美術館をはじめ、世界各地で大規模な展覧会が開かれたことなどが、その人気と知名度に火をつけた²⁰。

市場で話題となる作品の価格が、常に作品の本質的な価値と直結するわけではない。富裕層の欲求を焚きつけるディーラーの思惑が渦巻くマーケットの数字からは、ある程度距離を取る客観性も必要である。しかしながら、価格が物事をはかる尺度として一定の有効性を持つことも一面の真実とするならば、市場における作品価格の変化は、モノの価値評価が不動のものではなく、時代によって揺れ動くことをも示唆する。だからこそ、原則的に収蔵品を手放さない美術館を、広義での価値を保留する場所とみなすこともできるだろう。

美術館の本領は、短期ではなく長期のスパンで作品の価値をはかり、時代に応じた多様な見方を提示することにある。

作品保存の難しさ——被災の歴史と向き合うために

当館での作品保存を考える際に、直視せざるを得ないことがある。南海トラフ地震が起きた際、津波による被害が想定される土地に位置するという現実と、過去の豪雨水害において被災した歴史である。

美術館の建つ高須地区は、地元の人々の間では水害の常襲地として知られていた²¹。東日本大震災や西日本豪雨、そして台風19号といった自然災害がもたらした被害の大きさを知る現在では、そのような土地に美術館を建設するのがどれほど危険か理解できるだろう。しかし、美術館敷地が決定した1987年時点では、「国分川沿いの湿地帯ということは十分承知した上で、水害や塩害は技術的にカバーできる²²」と考えられた。そして「水と親しむ空間²³」を謳って建てられた美術館は、98年9月に高知市を襲った記録的豪雨で床上1.3m地点まで冠水し、結果として、1階の一時保管庫に置かれていたコレクション108点が被災した²⁴。

当時被災した作品の多くは修復されているため、現在の外観はオリジナルの状態とそう変わらない。一方で、冠水によって損傷し、作品の外観が大きく変化した作品も、残念ながら存在する。美術館内外の関係者との協議の末、本展での出品は見送った筒井広道の《赤衣の少女像》(図)は、水害で最も大きな被害を受けた作品であり、画面下部を中心とした冠水箇所の絵具層が大規模に剥落し、今なお白色の地塗り層があらわとなっている。本作は剥落範囲があまりに大きく、補彩で欠損部を補うには画面に介入しすぎるという理由から、その修復は残存する絵具層の接着に留められた。技術的な面だけでいうと、オリジナルの画面と遜色ないほど欠損箇所を復元することは可能である。しかし、美術作品の修復は、イタリア近代修復の泰斗、チェーザレ・ブランディの言を借りるのであれば、「芸術作品の経年の痕跡を消すことなく、また芸術的な偽りや歴史的な捏造を犯すことなく²⁵」成される必要があり、過去の事実の糊塗につながるような介入手法は原則的に忌避される。

他方、本展では95年の阪神・淡路大震災で倒壊した建物から、当時の所蔵者により救出された作品——石川寅治の《金魚》も出

品している。この作品は、所蔵者の決死の判断により、火災の直前に瓦礫から持ち出され、その後避難所暮らしで作品の保管が難しくなった所蔵者から、作者・石川寅治の生地にある当館へと託されたという収蔵経緯を持つ²⁶。

美術館立地に起因する水害に遭った作品と、災害の現場から奇跡的に救い出された作品。同じく被災したとはいえ、過去を知った上で作品を眺めると、受け取る印象は異なるだろう。被災の歴史は、時に作品の外観だけでなく意味すらも変容させる。

とは言え、画面が大きく損なわれた《赤衣の少女像》が、今後永遠に展示できないとは思わない。美術館は今ここにある作品を未来へとつなぐ「中継地」であると同時に、先に述べた通り、その価値評価を保留する場所でもあるからだ。《赤衣の少女像》も、今後さらに時間を経たら、新たな文脈のもとで再び展示できる可能性は十分にある。このことに関して筆者が思い出すのが、本展に際して行っ

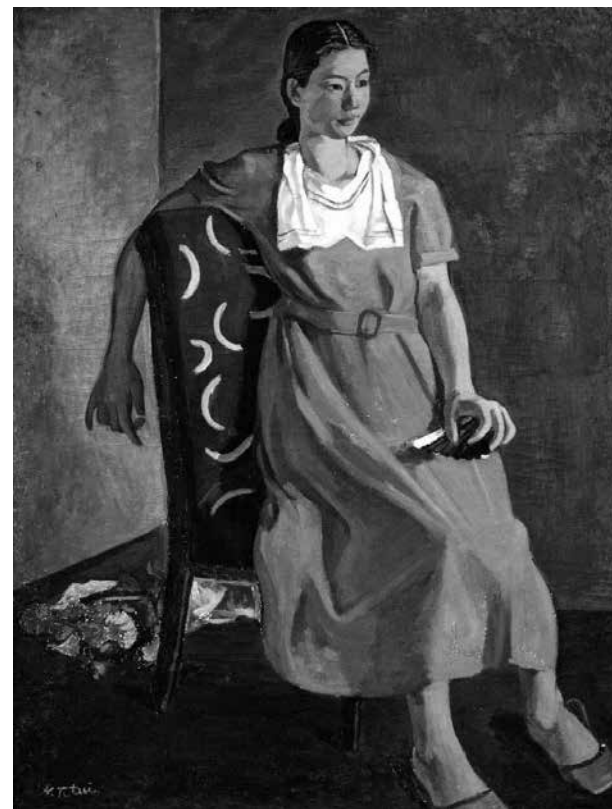


図 筒井広道《赤衣の少女像》カンヴァスに油彩 1936年（画像は被災前のもの）

た、美術作家、森村泰昌のインタビューでの発言である。森村は、筆者が作品と資料との線引きについて尋ねた時、次のように語った。「作った者としてのリクエストは、『決めつけしないで』ってことかな。それはやがて分かってくることなので。ほんとに文脈のあり方次第なんです。(略)でも、ないと語れないっていうことなので(本ノンプレット p.39)」。まさに問題の本質を言い得た発言ではないだろうか。

現代アート作品の保存

これまで挙げてきた作品がそうであったように、美術館の収集対象となるのは、通常姿かたちを持つ有形の「モノ」であることが前提である。それらは扱いにより、人間の一生をはるかに超える長い期間、それこそ永遠に近い時間存続する可能性を秘めている。同時に、モノであるからこそ、作家が完成させた時点から劣化していくと言っても過言ではなく、経年による変化を免れない物理的存在でもある。

そうした観点から悩みの種となるのが、長期保存や耐久性を前提に作られていない、消耗材や電子機器などが用いられた現代アート作品の保存問題である。現在、美術作品に用いられる素材には、もはや制限がないといっている。また、当館の所蔵するアンゼラム・キーファーの《アタノール》のように、素材だけに還元してみると西洋美術の伝統的な描画素材からそう大きくは乖離していないものの、絵具の剥落や亀裂といった物理的な変化が完成後の画面に継続的に生じることを、作家本人が予め計算にいれて制作しているケースもある²⁷。

近年の美術館では、「パフォーマンス」を収藏品とした例もあるが²⁸、現実問題として、大多数の日本の美術館では、制度やコストの面からも、モノに基づく従来の形式を逸脱した作品の受け皿となるのに十分な体制が整っているわけではなく、その収集には依然として高いハードルがあるのが実情だろう。さらに、日夜多様性を増していく現代の作品素材は、表現コンセプトに大きく依拠している場合が多く、実際に修復やメンテナンスを行う時、どこに作品の同一性を求めるかによって、作業内容が抜本的に変わってしまう。

しかし、当館では既に、ブラウン管テレビが用いられたナム・ジョン・パイクやバク・ヒョンキの作品をはじめ、旧型のブリクラ機である森村泰昌の《モリクラ・マシーン》、ネオン管が明滅する柳幸典の大

作《ヒノマル・イルミネーション》などを収蔵している。パイクやヒョンキの作品に用いられるテレビは最早メーカーにも在庫がなく、今後それらが故障した場合の具体的な対応は、先行事例を踏まえつつ手探りすることになるだろう。特に、パイクの《“カウベルはベーターヴェンの交響曲第9番ほどに美しい”ジョン・ケージ 1958》は、テレビ自体の造形も作品の一部をなしていることから、その安易な交換は、作品の致命的な改変につながりかねない。また、森村の《モリクラ・マシーン》は、筐体に内蔵されたカメラやPC基盤、プリンターは現在も問題なく稼働し、プリント・シートを印刷するにあたって必要なインクリボンや用紙も僅かながら残っているが、製造中止となったインクのメーカー在庫がなく、現存分を使い切った後はプリント・シールの印刷自体が不可能となる。

以上挙げたいずれの作品も、未だ当館内での今後の扱いやメンテナンスについて十全な協議が済んだわけではなく、むしろ本展の開催が、今後の協議の糸口となる。2020年3月時点では、展覧会期中にこれらの電子機器がベースにある作品の動画撮影を行い、稼働時の状態をドキュメンテーションすることだけが決定している。

また、本展の開催にあたり、森村泰昌と柳幸典の2名にはインタビューを行い、作品の保存問題全般について尋ね、その様子を動画撮影した。展示会場では、作品の実物と合わせて、彼らの見解を映像で見ることができよう。ただし、前置きしておく、作家が望む作品の保存手法と、美術館側が実際に取り得る対応策とが、全てイコールで結ばれるわけではない。作家の発言は作品保存に当たって重要な参照点となるが、それが実現できるか、または実施する必要があるかの現実に即した線引きは、内容やコストなども踏まえたケース・バイ・ケースの対応を取らざるを得ない。また、作家の受け答えも、質問のタイミングや作家本人がその時置かれた状況に伴って変化する可能性があることも、念頭に置いておく必要がある。しかし、特定時点での作家の意見は、とりわけ将来その制作を省みるにあたり、確実に貴重な資料となるだろう。「あなたは何を残したいか」と問いかけることは、本人が作品の何を重視し、どのような視点からそれを着想したのかという作品の本質を浮き彫りにする。また、本紙に掲載したインタビューの書き下ろしは、僅か2名分とはいえ、作家の見解が千差万別であることを窺わせる点でも興味深い。

結び

「あつめてのこす」という、美術館の使命ともいえる機能を遂行することは、想像以上に難しく、一筋縄ではいかない。購入予算の不足、建物の立地、現代アート作品の保存問題など、課題は枚挙に暇がないが、それらが世間に広く知られているわけでもない。だからこそ、地方の一美術館が抱える課題を、コレクションを通してメタ的な視点から見せることで、考えるきっかけを作ることが、本展のささやかな狙いであった。

大抵の日本の美術館では、借用作品が中心となる特別展(企画展)会場に比べ、コレクション展会場は閑散としている。当館では基本的に特別展の入場券はコレクション展のそれを兼ねているが、特別展だけを見て帰途につく来館者も多い。あえてコレクション展の鑑賞を勧めても、「昔見たから」とにべもなく断られるケースが度々ある。だが、一度見た作品を別の機会に見た時に、過去と同じように見るとは必ずしも限らない。本稿で述べたように、作品の見え方は折々の展示のキュレーションによっても変化する。本展で出品した作品が、次は思いもよらぬ顔をしてあなたを迎えることだって十分にありえるのだ。

美術館がどのような課題を抱えているにせよ、所蔵する作品の背景には唯一無二の物語があり、ひとつひとつがかけがえのない価値を有している。公立美術館である当館のコレクションは等しく県有品、すなわち公共財である。コレクションは、「みんなのもの」であると同時に「あなたのもの」であり、さらにそれらが私たちの一生を超えた年月を受け継がれると考えると、「未来の子供たちのもの」と捉えることもできる。本展が単に美術館が抱える課題を知るだけでなく、地域における「みんなの」美術館の役割を再考する機会となるのであれば、これ以上の喜びはない。

註

1. ドイツ語で、Kunsthalle(芸術ホール)の意。コレクションを持つ美術館、クンストムゼウム(Kunstmuseum)との対比で使うことがある。日本では、国立新美術館などがそれに該当する。
2. 2012年12月10日の高知県の公表によると、南海トラフ巨大地震の発生した場合における高知県立美術館の津波浸水想定は、予想浸水深2~3m、津波到達時間40~60分。
3. 美術館と所蔵者の間で合意に至った場合に、一定期間作品を預かり、他のコレクションと同様に活用すること。
4. 三田晴夫「美術・この1年 横行した「数字」の論理」『毎日新聞』、1999年12月8日
5. 2013年6月に高知県立美術館には石元泰博フォトセンターが発足し、現在も氏の著作権管理や作品の展示、保存管理、調査研究、教育普及等を行っている。
6. 「県立美術館にシャガール 来秋開館へ購入計画」『高知新聞』1992年10月25日。ただし、この件は内容や金額の面で折り合いがつかず、最終的には実現しなかった。
7. 大川功氏は、セガ・エンタープライゼスの会長などを務めた実業家。1993年に当館がシャガール作品を収集していることを知り、当時の橋本大二郎高知県知事に役立ててほしいと申し出たことから、シャガール作品を中心に、美術館は700点超の作品寄贈を受けた。
8. 県外に出て名を成した作家でも、手元にある作品の保存場所に困った場合、自身の故郷にある美術館に声をかけ、寄贈や寄託、あるいは購入の相談を持ちかけるケースが多い。
9. 収蔵当時の《浦戸湾図》に付属していた縁は後補材であったため、2018年に黒漆塗の縁に改装した。
10. 山脇信徳の生涯については、次の書籍に詳しい。鍵岡正謹『山脇信徳 日本のモネと呼ばれた男』高知新聞社、2002年
11. 「志賀直哉氏が寄贈 山脇画伯の遺作高知市へ」『高知新聞』1952年12月5日
12. 岸田劉生書簡 岡崎精郎宛 1918年6月28日(高知県立美術館所蔵)。この手紙には、岡崎精郎の2作品に関する劉生の詳細な批評が綴られている。
13. 当館が所蔵する岡崎精郎の《花瓶》には、日本の民芸運動と深い関わりを持つイギリス人陶芸家、バーナード・リーチが手掛けた花瓶が描かれている。この花瓶は1918年4月に岸田劉生が描いた《静物(白き花瓶と皿と林檎四個)》(福島県立美術館所蔵)の画面にも登場する。

14. ジョージ・クブラー『事物の歴史』鹿島出版会、2018年、p.248
 15. 村田麻里子『思想としてのミュージアム—ものと空間のメディア論』人文書院、2014年、pp.85-108
 16. 横山勝彦「公立美術館の時代 1970年代以降」『日本近現代美術史事典』東京書籍株式会社、2007年、pp.413-414
 17. クシトフ・ボミアン『コレクション 趣味と好奇心の歴史人類学』株式会社平凡社、1992年、p.23
 18. 「バスキア展 メイド・イン・ジャパン」(2019年9月21日~11月17日、森アーツセンターギャラリー)。
 19. 大西若人「123億円のバスキア作品に人だかり価格、なぜ高騰?」『朝日新聞』2019年11月8日
 20. 宮下規久朗「ジャン=ミシェル・バスキアの美術史的位置」『バスキア展 メイド・イン・ジャパン』株式会社フジテレビジョン、2019年、p.213
 21. 「声ひろば 危くが現実に 不適地美術館」『高知新聞』1998年9月30日
 22. 美術館建設当時、高知県教育委員会文化振興課長だった渡辺一雄氏の発言。引用元は次の記事。「'98高知豪雨14 美術館水没 遊水地の不安現実に」『高知新聞』1998年10月28日
 23. 『高知県立美術館NEWS1』高知県教育委員会文化振興課、1993年3月1日発行
 24. この時に開催していた公募展(高知県展)出品作もやはり冠水被害に遭い、関係者に大きなショックを与えた。
 25. チェーザレ・ブランディ『修復の理論』株式会社三元社、2005年、p.35
 26. 「阪神大震災『石川寅治の油絵残った』神戸の電気工業者ががれきから救出」『毎日新聞』1995年7月4日
 27. 本パンフレット掲載の田口かおりの調査報告を参照。
 28. 中井康之「『パフォーマンス・アート』—その表現と体験の深化」https://artscape.jp/report/curator/10147595_1634.html(2020年3月21日アクセス)
- 2018年、国立国際美術館はアローラ&カルサディーラの《Lifespan》をパフォーマンス作品としてコレクションに加えた(物理的な内容は、指示書と冥王代期の石だが、展示・運営にあたりパフォーマーが別途必要となる)。しかし、こうした例は日本国内では未だ数少なく、今後の動きが注目される。

企画展 収集→保存 あつめてのこす

令和2年4月4日(土) —5月17日(日)

企画 塚本 麻莉 (高知県立美術館学芸員)

執筆 塚本 麻莉
田口 かおり (保存修復士、東海大学情報技術センター特任講師)

編集 中谷 有里 (高知県立美術館学芸員)
朝倉 芽生 (高知県立美術館学芸員)

デザイン タケムラデザイン & プランニング

インタビュー映像撮影・編集 あかりビデオ

発行 高知県立美術館
〒781-8123
高知県高知市高須353-2
TEL 088-866-8000 FAX 088-866-8008
moak.jp

©2020 高知県立美術館

Collect → Preserve

The present collection in the future century

April 4 - May 17, 2020

Curated by Tsukamoto Mari (The Museum of Art, Kochi)

Texts by Tsukamoto Mari
Taguchi Kaori (Conservator, Tokai University Research & Information Center)

Edited by Nakatani Yuri (The Museum of Art, Kochi)
Asakura Mei (The Museum of Art, Kochi)

Designed by Takemura Design & Planning

Videographed & Edited by AKARI Video

Published by

The Museum of Art, Kochi
353-2 Takasu, Kochi City
Kochi Prefecture
781-8123 Japan
TEL +81-88-866-8000
FAX +81-88-866-8008
moak.jp

©2020 The Museum of Art, Kochi