

コレクションは美術館の原点か？

速水 豊

三重県立美術館は今年、開館 35 周年を迎える。これを記念する催しとして 3 つの特別展を開催するが、その第一弾となるのが、この「ベスト・オブ・コレクション—美術館の名品」展である。美術館が記念すべき年にコレクションの名品による特別展を開催すること——私はこれを美術館が自らの原点を見直す試みであると位置づけたい。だが、美術館にとって原点とは何か？

美術館の歴史が書かれた書物をひもとけば、その起源と見なされるものとしてヨーロッパの王侯貴族のコレクションや、例えばドイツ語でヴンダーカマー（驚異の部屋）と呼ばれた収集品を並べた部屋などが挙げられている。あるいは、一般への公開という点からすれば、フランス革命後における王家のコレクションの市民への公開が美術館という公共施設の発生を示す一事象として語られもする。これらはいずれも、収集したものの集積、つまりコレクションに起因する事象である。そのことから美術館の原点にはコレクションがあると、ひとまず言って間違いではない。

だが、ひとたび日本の美術館の歴史を振り返れば、ことはそう単純ではない。日本において「美術館」と呼ばれる施設は、なかなかコレクションと密接に結びつかないという特殊事情があった。

そもそも日本に初めてできた「美術館」という名の建物は、1877（明治 10）年、第一回内国勸業博覧会のために建てられたパヴィリオンのひとつである。つまり博覧会のために全国から集められた品々を一時的に展示するためにのみ存在した仮の施設だったのである。むろんこの美術館はその設置目的から収集や保存の機能を持っていなくて当然であるし、一方では古器旧物を中心に収集保存し展示する博物館という機関が 1873（明治 6）年のウィーン万博への参加をきっかけに整えられつつあったのだから、現在の美術館の概念に照らしてこの内国博の美術館の可笑しさだけをことさらに言い募っても意味はないかも知れない。しかし、収蔵機能を持たず、一時的な展示場でしかないこの日本最初の「美術館」の姿は、後の日本の美術館をめぐる状況を象徴するように思われる。

博覧会のたびに出現してはなくなる仮設の「美術館」以外に美術館がほとんど存在しなかった明治期の半ばから「恒久的美術館」の建設を政府に求める運動はたびたび起こった。だが、求める施設の内容は、運動を起こした当事者の間でも一致していなかったようである。美術家たちが運動の中心になることが比較的多く、コレクションを展示する美術館よりも自分たちが団体展を行う展示場を求める声がどちらかと言えば強かったようだ。そのことも反映してか、大正末年になってようやく実現した日本最初の公立美術館、東京府美術館（後の東京都美術館）は所蔵品を収集保存する機能を一切もたないばかりか、自主的な展覧会事業も行わず、美術団体に展示室を提供する単なる貸会場にすぎないものであった。この

性格がその後も日本各地にできる公立美術館に影響をおよぼすことになる。

1930（昭和5）年に倉敷にオープンした大原美術館などの数少ない例を別にすれば、収集保存の機能を持ち、自主的な事業を行う美術館が本格的に設立され始めるのは、ようやく第二次大戦後になってからのことである。しかし、戦後においても、コレクションを収集して保存し公開する機能よりも一時的な展覧会や貸館機能が重視される傾向は長らく続いた。そしてこの傾向は今もあるように思われる。コレクションというものが美術館の原点であること——これは日本においては自然なことでも常識でもなく、むしろ声高に主張し続けなければならないものとしてあったし、おそらく今もそうであろう。

ただし、私がここで美術館の原点として念頭においているのは、単にコレクションの作品、その物理的なあり方それ自体ではない。美術館に収蔵される美術作品は、文化財保護法で「有形文化財」という言葉で呼ばれるように確かに形有るものであることが前提とされているのだが、より重要であると思われるのは物自体ではなく、物と人との関係、つまりコレクションの作品が現在、未来の人々との間に生じる作用、反応である。これは形なきものであり、目に見えないものかも知れない。様々な方向性やニュアンスを持ちうるであろうこの作用、反応を、使い古された言葉ではあるが、今ここでは端的に「感動」と呼ぶことにしよう。

こうした意味での美術館の原点を見直すにあたり、先に述べたような日本の美術館の歴史的風景のなかで、特に参照したいエピソードがある。それは幻に終わった美術館、白樺派の美術館設立運動である。

周知のように白樺派は、武者小路実篤、志賀直哉、柳宗悦ら若い文学者を中心に、1910（明治43）年に創刊した文芸誌『白樺』を拠点として主に大正期に活動したグループである。美術の分野に関しては、彫刻家オーギュスト・ロダン、後期印象派と呼ばれた画家ポール・セザンヌやフィンセント・ファン・ゴッホら、西洋近代の美術を広く日本に紹介したことで知られる。1917（大正6）年、雑誌創刊から7年ほど経過していたとはいえ、まだ30歳前後のこの文学者たちが、自分たちの美術館をつくる計画を発表し、そのための寄付金を募るという行動を起こしたのである。

美術館構想にいたるそもそもの発端は、彼らがロダンから贈られた3点の小彫刻であった。『白樺』創刊の年、同人たちはかねてから関心を持っていた彫刻家、ロダンの特集号を刊行する。これはおそらくロダンについての日本最初のまとまった紹介であり、これをきっかけに白樺同人とロダンの手紙のやりとりが始まった。そして、彼らがロダンの求めに応じて浮世絵30点を贈ったところ、その返礼としてロダン本人から自作の彫刻3点が送られてきたのだった。

当時の『白樺』誌を読むと、作品を贈られた白樺同人たちの熱狂ぶりが伝わってくる。横浜港に着いた荷を取りに行ったのは柳宗悦だった。税関検査を終えて、届いた箱から「三つの包みが出た時自分は思はず抱いて了ひました」と柳は記している。3つの包みをかかえて

東京に向かう汽車のなかでは、「一人先に見るのはみんなに気の毒」だが「彫刻を早く見たい」誘惑に耐え切れず「ガマンしきれなくつて一番小さな包をとうとう汽車の中で開けてしまいました

」という。武者小路の家では友人4人が彫刻の到着を待っていた。「「よかつたね。」「とうとう来た」「万歳」など、皆狂喜した」と武者小路は書いている。知らせを聞いて、その日の夜にさらに3人、次の日には17人がやってきて「皆悦びあつては、飽く事を知らずに三つの彫刻をみつて」たのである（以上、引用は『白樺』3巻2号1912年2月号より）。

同人たちは、3点の彫刻を自分たちのものにしておくのは勿体ないと感じるようになり、そこから次第に美術館をつくる構想が芽生え始める。ついに計画を公にした1917（大正6）年10月の『白樺』には、それまでの経緯が書かれている。「博物館に寄附しやうと云ふ話もあつたが、婦人鹿を捕ふる像とか何とか云ふ、焼物（？）なぞと一緒に並べられてはたまらない、少くも自分達は博物館を信用することが出来ない。「自分達は前からいゝ美術館があつたらロダンの彫刻を寄附するなり、あづけるなりしたいと思つてゐた。しかしそんなものは出来さうもなかつた」。そして、金持ちが美術館を作ってくれることを望んでいたが、もう他人に頼るのではなく、自分たちを他よりにするしかないことに気がついたと述べた後、次のように抱負が語られる。

「真の美術館は金だけでは出来ない。芸術にたいする真の愛がなければ。自分達は小さくつてもいゝ。生々した、深い生きた喜びの感じられる、真の天才と一堂に会して敬虔な感じと深い人類的な喜び、愛の感じられる美術館をたてたく思つてゐる。

もし一堂にロダンの彫刻とデッサン、セザンヌの画と、ゴッホの画、それだけがあるとしても、我々はどの位深い喜びをもつてその室に入ることが出来るか想像して見るがいゝ」（同人「美術館をつくる計画に就て（並びに同士の人の寄附をつくる）」『白樺』8巻10号1917年10月号）。

そして、一口一円で寄付を募る運動が開始され、寄付者は美術館ができた暁にはフリーパスとなる会員証を受け取った。寄付は全国から集まり、同人はその寄付金でセザンヌの油彩画1点、アルブレヒト・デューラーの版画などを購入、美術館を建てるための目標額にはおよばなかったが、運動に共鳴した実業家らが白樺美術館のためにファン・ゴッホ1点、セザンヌ1点を購入するということもあった。1921（大正10）年にはこれらを集めて「白樺美術館第一回展覧会」が開催された。結局、関東大震災とともに雑誌『白樺』自体が廃刊して美術館は幻に終わり、3点のロダンの小品とセザンヌの油彩は大原美術館に永久寄託され、現在も同館において白樺美術館所蔵であることが明記されて公開されている。

現在の眼から見て若い文学者たちのこの運動の無謀さを指摘することはたやすい。また、仲間うちの共感をそのまま公共のものにできるという信念の素朴さを批判することもできよう。だが、この運動に関してここで長々と書いたのは、先に述べたような、日本の美術館をめぐる歴史的風景のなかでこのエピソードが異質なものとして突出するように思えるからである。注目すべきは、「美術館」が多くの人にとって一時的な展示場でしかなかったこ

の時代に、白樺派の美術館構想がまず具体的な作品、コレクションを起点として始まったこと、その内容として西洋の新傾向の美術に照準を合わせるといふ明確な方針があったこと（当時、後期印象派はせいぜい20～30年前のいわば現代美術であったことを思い起こしておきたい）、そして、何よりも重要なのは、こうした美術品から受ける「感動」がまずあって、それを共有するための場として美術館が着想されたことである。ここで美術館の原点として振り返りたいのが、物理的なコレクションの存在だけでなくそれらにもとづく「感動」であると言ったのはおよそこうした意味からである。

1982（昭和57）年に開館した三重県立美術館は、当初から収蔵品を多く持っていたわけではないが、美術館のあるべき活動としてコレクションの収集と公開を積極的に行ってきた。方針に則った購入と多くの寄贈にも恵まれ、現在、5000点を超える作品を所蔵する。今回の展覧会では、そのなかからコレクションの核をなし、当館収蔵品の特色と強みを示す、美術史上価値の高い作品を選んで展示した。

収蔵方針のひとつである江戸期以降の三重にゆかりの深い作品のなかでは、重要文化財を含む曾我蕭白の作品は、当館のコレクションとして最もよく知られるもののひとつである。蕭白の収蔵は、長年にわたる当館の調査、研究の成果でもあり、35年前には今ほど著名ではなかったこの画家の一般的な認知度に当館の活動も貢献していることであろう。

また、スペイン美術を中心とする西洋の絵画にも優れたものがあり、主要な作品内容の充実ぶりには、他の分野にもまして開館当初からご支援をいただいた岡田文化財団からの貴重な寄贈が際立っている。国内外の展覧会に貸し出される機会も多い作品群だが、今回はそれらをまとめてご覧いただきたい。

そして、これも当初からの収集方針である、明治以降の近代洋画の流れをたどれる作品は、歴史上主だった作家の多くを網羅していることから、今回のように時代順に並べれば、明治期から1960年代頃までの洋画史をほぼ一覧できる内容ではないだろうか。これらはまさにこれまでの収集活動の成果と言ってよい。こうした貴重な作品群を安全な状態に保ち、永久に保存していくことは美術館の使命である。だが同時に、多くの人々がこれらの作品に接して、戦術したように、言葉の広い意味での何らかの「感動」が生じるように努めることが肝要なのである。

むろん、今挙げたいずれの分野においても収集は発展途上である。足りないと感じられる部分、今後加えるべきものは、こうした展覧会の機会にコレクションを一望すれば、さらに強く感じられるであろう。コレクションを発展させていかねばならないのは当然だが、有難いことに貴重な寄贈が近年も少なからずある一方で、財政難から作品購入ができない状況はなお続いている。また、上述したような日本の美術館固有の背景に加えて、社会からも要請される美術館の活動内容の多様化と増加に数少ないスタッフで対応するなかで、表立った効果の見えにくい収集や保存の仕事が相対的に軽視され縮減されてしまう事態もある。そうであるがゆえに、ここで美術館の原点を見直すことは一層大切ではないだろうか。

さらに広い視野から未来のコレクションを考えた時、想起される別の課題についても最後に少し触れておきたい。今後、現代に制作された、あるいは制作されつつある作品を収集し、未来の人々に向けてさらに充実させていくことは美術館の使命である。そのなかには、映像やインスタレーションと呼ばれる形式、行為自体を作品とするパフォーマンスな芸術など、物理的なものとして収集しにくい作品もある。おそらく今後も美術のメディア、様態はさらに多角的に拡張していくに違いない。近代に成立した、有形文化財の収集と保存のシステムにそぐわない美術を美術館はいかに後世に伝えていくのか。美術の概念自体が大きく変容し多面化していくとすれば、未来の美術館のコレクションの様相も変質していくはずである。

とはいえ、楽観的に言わせてもらえば、ここで振り返ろうとした美術館の原点は変わらないであろう。なぜならもし仮に作品が物理的に存在しない場合でも、繰り返し述べたように、より重要なのは物自体ではなく、作品と人との間に起こる「感動」であることには恐らく変わりがないからである。

(三重県立美術館長)

開館 35 周年記念 I ベスト・オブ・コレクションー美術館の名品展

[2017 年 4 月 22 日 (土) — 6 月 18 日 (日)]