

目次

はじめに.....	2
第1節 博物館と美術館の定義.....	2
第2節 美術館の現状.....	3
第3節 「美術館」の分解：ハコモノとキュレーション	4
第1章 ハコモノとしての美術館の変遷.....	6
第1節 磯崎新による美術館の三世代.....	6
第2節 美術館の起源から20世紀美術のハコモノまで	7
第3節 小括：ハコモノとしての美術館の6区分.....	10
第2章 キュレーションとしての美術館の変遷.....	12
第1節 キュレーションの変遷.....	12
第2節 キュレーション事例	13
第3節 小括：キュレーションとしての美術館の発展.....	16
第3章 日本国内におけるハコモノとキュレーションの行方	17
おわりに	20
参考文献.....	22
図表	24

はじめに

第1節 博物館と美術館の定義

博物館の定義は多様である。国際的非政府組織である ICOM¹では、もともと「研究」「収集」「教育」「展示」を博物館の基本的な機能として定めていた。ところが、2022 年のプラハ大会において博物館の定義を従来のものから大幅にアップデートし、以下のように合意された。「博物館は、有形及び無形の遺産を研究、収集、保存、解釈、展示する、社会のための非営利の常設機関である。博物館は一般に公開され、だれもが利用でき、包摂的であって、多様性と持続可能性を育む(以下略)」(ICOM 日本委員会, 2023)²。ここで、博物館で扱う物の対象は有形無形を問わないことになっており、日本語で「博物館」と称した際に想像されるようなものよりも広い解釈がされていることが分かる。また、これまでの基本的な機能に加えて、「包摂的」「多様性」「持続可能性」といった来館者への意識や将来性の要素が追加されている。これらは定義というよりももはや博物館のミッションととることができる。

一方、日本国内における博物館の定義は、博物館法によって定められている。博物館法では博物館の機能は ICOM と同様に「研究」「収集」「教育」「展示」であるとし、「博物館」として扱われるものの具体的な種別には歴史博物館、科学博物館、美術館のほか、動物園や水族館なども含んでいる³。ICOM の新しい定義の要素のようなものは博物館法自体には反映されていないが、「文化芸術の振興に関する基本的な方針」において、博物館が生涯学習や観光等の拠点として活用され、地域住民の文化芸術活動の場や交流・教育の場として機能を十分に発揮するようことを求められており、ICOM の新定義に批准する方向性はあるといえる⁴。

このように一口に「博物館」といってもそのうちに含まれるものは多様である。日本語では独自の慣習として「博物館」「美術館」を使い分けているが、英単語では“museum”の1 単語で博物館や美術館を区別することはない。本稿では日本語の使い分けに合わせ、博物館の中でも美術を専門的に取り扱うものを「美術館」、歴史・民俗や自然を扱うものを「博物館」として明確に切り分ける⁵。そのうえで、本稿は美術館に焦点を当てて以下の論考を進める。

美術館には様々な発展の歴史があることは認識されているが、その歴史ははっきりと整理されていない⁶。今日では様々な形態の美術館が認められるなかで、その発展の経緯が整理されていないことはこれからの美術館のあり方の見通しを立てる上での足掛かりを失っているといえる。どのような転換点があって美術館が発展してきたかを改めて整理してみることが本稿の大きな目的である。

第2節 美術館の現状

美術館に限らず、日本の博物館は大抵の場合経営難に直面している。特に国公立の館はその傾向が顕著である。この背景には、館の財政システムの課題、文化予算の課題、館の建設方針の課題など多様である。そもそも博物館・美術館は非営利組織であることが博物館法によって求められており、国公立の美術館は利益を出すことを前提としていない。しかし作品や資料の収集には当然経費がかかるほか、人件費や管理費などの経費も発生する。この部分を補うのが国や地方自治体からの運営交付金や補助金となるが、このような文化予算は運営に必要な金額に対して現状不十分である。一般社団法人芸術と創造が2016年に調査した結果では、国別に国家予算に対する文化予算の比率は日本が一番低く、0.1%程度を維持したままであったという(図1)⁷。

このように十分な文化予算を割けていないにも関わらず、日本は1990年代に博物館・美術館を爆発的に建設し、約6,000館に到達するまで増設した(文化庁, 2017; 図2)。文化予算はほとんど変わりが無いままであるから、1館当たりの文化予算は減っていくばかりである。このような予算状況下では作品の新規購入はおろか、収蔵作品の修繕や保全すらままならなくなる。また建物自体も建設ラッシュから30年以上が経過し、老朽化対策やバリアフリー化に向けたリノベーションの必要性が指摘されるものの、対応する予算が確保できない現状に直面している。こうしたソフト面、ハード面の困難を抱えた状態では、来館者の足が遠のいてしまう。実際に、広義の博物館への訪問頻度は減少傾向にあり、2007年度の調査では年1回程度となっている⁸。加えて地方部を中心とした今日の人口減少傾向に鑑みれば、公立博物館・美術館の持続可能性は極めて難しいことが窺えるだろう。このような状況下では、ICOMが掲げていたような博物館のミッションの実現からは遠ざかる。新しい時代の博物館・美術館として、館はアップデートしより魅力のあるソフトとハードを獲得する必要性が出てきているのである。

前節で述べた美術館史の整理に、こうした美術館の現状をふまえた検討を重ねることで、美術館の次に踏み出すべき方向性を見出すことが本稿の目的の一つであると述べた。次節にて研究手法を詳述する。

第3節 「美術館」の分解：ハコモノとキュレーション

一口に「美術館」といっても、美術館を構成する要素には大きく2つあると考えられる。前節でも触れたソフト・ハードの考え方を援用すると、作品の種類やその配置といったキュレーション(ソフト面)と、美術館というハコモノ(ハード面)に分けられると考える。ソフト面、ハード面がそれぞれ発展を重ねてきたことにより、今日の美術館は完成しこれからの美術館も新しい方向性をつかんでいくと考えられる。ただし、キュレーションという行為は本格的な博物館・美術館の創始に伴って始まったものと考えられる。後述のハコモノの発展を考えると極めて近現代的な営みであるといえるだろう。事実、数多くのキュレーションらしき試みがなされてきたなかで、戦後スイスを代表するキュレーター、ハラル

ド・ゼーマンによる展覧会「態度が形になるとき」(1969)は、ヨーロッパとアメリカのそれぞれの芸術潮流であるポストミニマリズムとコンセプチュアルアートの融合をキュレーションによって実現している⁹。本展覧会は今日のキュレーションの重要性を決定づけた歴史的展覧会ともいわれており、キュレーターという存在によって新たなメッセージが構築された初期の例といえる。この点からも、ソフト面とハード面の検討ははじめ対等な状態ではなく、ハコモノがある状態の一点を通過した段階で初めて両者が合併した検討が展開される。

そのうえで、キュレーションとはなにかについて改めて定義をしたい。キュレーションと一口に言ってもその対象は多様であり、様々な観点に拡張されていることが指摘されている¹⁰。特に、現代美術においては作家が存命であることから、作品ありきで進行しない「作品のないキュレーション」が可能となる。また、キュレーターや学芸員だけではなく、今日ではアーティスト自身や哲学者などがキュレーションを行う例があることを三木(2020 年)は指摘している¹¹。以上をふまえて、キュレーションというものを定義したい。根本的な語意としては日本大百科全書において「キュレーション」は「展示物の収集・分類・整理によるわかりやすい提示」をしたうえで「異なる分野の情報が結びつくことで新しい価値が生まれる」こととされている。そのほかの辞典においても「収集」「整理」「新しい価値」というキーワードが散見された。これらに基づき、本稿ではキュレーションの対象は限定せず、以下の2つの定義を満たすものとして考える。

- ① 作者、時代を問わず、ばらばらの要素を持つ作品を一つの文脈に整理・蒐集すること
- ② ①をうけて新しい価値をその文脈に持たせ、鑑賞者に共有すること

この定義に基づいてキュレーションという行為を美術館の経営の観点に戻すと、今ある作品をいかに組み合わせ新しい価値を生み出すかによってその美術館の魅力やコンテンツ力が変わることが予想できる。予算的都合で新規作品が購入できなかったり、公平性の観点から作品の除却が難しく収蔵庫が古い作品で満杯になってしまったりしている場合でも、今ある作品をうまくキュレーションすることで新たな鑑賞の価値を生み出すことが可能となるだろう。持続可能な美術館を目指すにあたって、新しい美術館像においてキュレーションによる美術館の一新は重要な観点となるのではないか。

かたや、キュレーションという行為は作品を配置するその空間に大きく影響を受ける。たとえば空間が閉鎖的・開放的であるのか、部屋同士の連結はどのようなになっているかなど、いずれも一つの文脈を生み出すキュレーションという行為に作用する。すなわち、冒頭で述べたハード面であるハコモノとしての美術館という観点は相補的にキュレーションというソフト面に結びつくのである(表 1)。美術館のこれからのミッションの実現を描くにあたって、美術館史というこれまでの発展をハコモノ、キュレーションという2つの観

点に分けて整理をし、これからの美術館像を描いていく。

第1章 ハコモノとしての美術館の変遷

第1節 磯崎新による美術館の三世代

ポストモダニズムの建築家である磯崎新は、明確な美術館が成立した18世紀から数えて自身のポストモダニズム的美術館までの美術館を3つの世代に区分している¹²。前提として磯崎は、美術館は「1つの制度である」として、美術館には始まり、発展、終わりがあるとしている。美術館の発展を検討する本稿において磯崎のこの見解は相対するものであるが、ここでは美術館の建築的見解の一意見として受け止め後述にて検討をしたい。

磯崎は自身の経験をもとに、3つの世代は発展のさなかで生まれゆくものの断じて古い物が淘汰されて新しい世代が登場しているわけではないことを前提として述べている。すなわち、それぞれの世代は並行して生成され存在し続けているのである。その第一世代として磯崎が挙げるのが、18世紀末までに完成したルーブル美術館をはじめとする美術館である。第一世代の美術館は王侯貴族の私的なコレクションによって形成され、それらを公開する目的で開館されたものであるとしている。例として挙げられているルーブル美術館を参照すれば、先史時代から18世紀までの様々な美術品が約38万点以上収蔵されており、その建物はかつて要塞として機能していた城である。

第二世代に磯崎が挙げるのは、ニューヨーク現代美術館に代表されるホワイトキューブ型の美術館である。日本国内の美術館の多くもこのホワイトキューブ型である。壁面を白色ないし華美でない状態にすることで、空間自体を均質にし鑑賞者の鑑賞体験に「無限のフレキシビリティを意図」できるとされる¹³。第二世代は第一世代の美術館が持っていたアカデミズムの権威に対する明確な反抗として生まれた美術運動とかかわっているとしている。

そして第三世代にあてはまるのが、サイトスペシフィック性の高い美術館である。主として1960年代以降に建築された美術館で、建築と作品が一体化したような状態になっており、これまでの絵画や彫刻といった形式に囚われない展示形態となっていることが特徴である。第二世代以前の美術館との違いとして大きいのは、作家が存命であることも挙げられるだろう。作品を収蔵するハコモノを建設する建築家と、そもそもこれから作品を作り上げていく作家が協働することで、その場所でしか再現されない美術館が生まれていく。磯崎はこれに自身が設計した岡山県の奈義町現代美術館を第三世代の代表例として位置づけている¹⁴。この定義によれば、日本国内にはこの第三世代の美術館が他国に比較して多く、香川県の地中美術館（2004年、設計：安藤忠雄）、豊島美術館（2010年、設計：西沢立衛）、青森県の十和田市現代美術館（2008年、設計：西沢立衛）などが挙げられる¹⁵。いずれも作品と建築が一体化したインスタレーション作品に特徴のある美術館で、後述するキュレーションという観点においてはもはや入れ替えが成立しない、可動性のない作品が建築に埋め込まれているといっていいたいだろう。

このように磯崎は美術館の出現から 21 世紀初頭の美術館の様相を三世代に分けて発展を整理した。この区分自体は否定するものではないが、実際の芸術運動に照らし合わせてみると美術館の起源から 2010 年代以降の美術館という、より広角な視野が必要であり、区分も細分化するべきことが窺える。そこで次節では、特に芸術運動に様々な潮流が生まれ激動の時代となった 20 世紀を中心にしながら、磯崎よりもより深いハコモノとしての発展の整理を試みたい。

第 2 節 美術館の起源から 20 世紀美術のハコモノまで

そもそも美術館は初めから美術館として生まれたものではない。マロッタによる美術館の類型によれば建物としての美術館の起源は権力者のコレクションであるとして、この点は磯崎と変わりはない¹⁶。しかし異なるのはその規模であり、磯崎がルーブル美術館を第一世代としていたのに対し、マロッタはドイツのヴンダーカンマー(Wunderkammern)やイタリアのジュリオ・カミーロの計画した記憶の劇場(theatre of memory)のように、作品や趣味のものを公開する閉鎖された小さな空間を美術館の起源としている¹⁷。こうした閉鎖された空間は 15 世紀から 18 世紀の間、ルーブル美術館より前に成立しており、時代の観点からしても広義の博物館の起源といえるだろう。これが美術館の起源である第 1 区分ではないか。磯崎が建築家であるためにこれら第 1 区分が明確に類型化されていなかった可能性が考えられる。その後、磯崎の指摘する第一世代(第 2 区分)としてルーブル美術館等が登場し、前述のように巨大で権力的な美術館が成立したといえる。どちらも権力者や貴族、学者といった限られた人物の一部屋ないし城を一端としていることから、壁紙や調度品といった空間づくりにおいては個人の好みが強く反映される。両者の違いはその規模感のみであるが、建物としての美術館が第 2 区分として誕生したことによってはじめて、美術館が公共性のある施設として開かれたといえるだろう。

第一世代と第二世代の間には時間的空白もないことから、磯崎の通り連続的に、ホワイトキューブの誕生があったとみていいだろう¹⁸。この点から、第二世代においては建築の外観よりもその内部の機能性においていかにシンプルであるかが判断の基準になっていたことが窺える。第 3 区分の建築ラッシュは欧米では 1930 年代、日本では 1990 年代とみられる。この時間の差には戦火の影響や政治的影響が考えられるだろう¹⁹。

続いて磯崎は第三世代として 1990 年代以降のインスタレーション型美術館である奈良町美術館などを取り上げているが、第三世代へ移行する前に 1 区分ハコモノの展開があると考えられる。それは 1960 年代から 1970 年代にかけての芸術潮流の影響を受けるものである。まず同年代ではランドアートやパブリックアートが登場し、美術館という制度の中で鑑賞されることを拒否する作品が相次いで登場した。代表的なものには 1970 年のロバート・スミッソンによる《スパイラル・ジェッティ》や同年のマイケル・ハイザーの《City》がある。これらはその土地から動かすことができない非可動性をもって美術作品の商取引をも

併せて否定するもので、それまでの美術作品の扱いを大きく覆すものとなった。美術館に収容できない作品の登場によって、脱ハコモノとも呼ぶべき動きがこの時代に登場したのではないだろうか。もう一つ、脱ハコモノを推進したものとして、オルタナティブ・スペースの登場がある²⁰。その展示活動も実験的なものや先進的なものが多く、旧制度の中では注目を浴びることの少なかった課題やテーマを扱うことが多い。ホワイトキューブという美術を鑑賞するためだけにあしらわれた空間以外で作品を鑑賞することは、美術館というハコモノからの脱却であり、続く作品と建築の一体という第三世代への進化を促すものと捉えられると考える。

脱ハコモノの潮流が生じたあとも、磯崎が指摘したように世代の完全交代が発生したわけではないことは今日の美術館事情をみても明らかだろう。脱ハコモノ化する芸術潮流があった傍らで、磯崎のいう第三世代の美術館が誕生したものと考えられる。第三世代の美術館は作品と建築が一体化しており、非可動性という観点でランドアートやパブリックアートに共通するものがある。その一方で、一度外に出た芸術潮流が回帰して空間の中に戻る、一体化するという流れと見て取ることができるのではないだろうか。また、美術を鑑賞するというよりも、その展示空間に身を置き全身で体験することにシフトしている点も脱ハコモノの第4区分に類似しているといえるだろう。

さて、磯崎はその著書『造物主議論』において1990年代までの美術館の様子を描いているが、2000年代以降の美術館には変化が訪れなかっただろうか。この点について、佐藤慎也は磯崎の世代区分に基づき「第4世代の美術館」の可能性を指摘している²¹。この「第4世代の美術館」では、作品をただ鑑賞するのではなく、作品が形成されていくプロセスに重きをおき、そのプロセスの過程で鑑賞者、作家など様々な人々のコラボレーションが発生する空間になる可能性が指摘されている。このことは、作品と建築が一体化した第三世代から続いて、そのハコモノに鑑賞以上の役割やミッションを求めだした動きと捉えられるだろう。前章で確認したICOMの博物館の定義においても、包摂性や多様性を求められていたように、新しい美術館にはコミュニティスペースのような役割が付されているのではないか。さらに佐藤はクレア・ビショップの『人工地獄 現代アートと観客の政治学』を引用し、「展示空間は人が一日を過ごすのに適した環境ではない。貧相な音響空間、硬い床、（作品を湿気から保護するためにデザインされた、しかし人間にとっては乾燥しすぎている）空調。着替えのための控室もない」と従来の美術館に機能的な欠落がいかにあるかを主張している²²。作品ばかりを中心に据えるのではなく、美術館に関わる全ての人に対して快適で開かれたハコモノになることを要請されるのが、佐藤(2018年)の考える「第4世代」の美術館である²³。

第3節 小括：ハコモノとしての美術館の6区分

第2節では磯崎の三世代の考え方をもとにより深くハコモノとしての美術館の変遷をた

どった。本節ではその内容を簡単に取りまとめた。ここでは建築的知見よりもより広い視野で美術館という制度を検討する。

まず、博物館・美術館の区分が生じる以前に、15 世紀から 18 世紀にかけて始祖のハコモノとしてヴンダーカンマーや記憶の劇場のように閉鎖された空間が誕生した。この空間には限られた人しか入ることができず、今日の博物館・美術館のようにいくつもの部屋が連続したような構造にはなっていない。あくまで個人宅の一部として作られたこの空間が、より美術作品に特化していくことで美術館の歴史が始まっていく。これを第 1 区分とする。

そして 18 世紀に入り、ルーブル美術館に代表される大型の美術館、第 2 区分が誕生する。貴族や権力者の所有建造物を展示会場に活用したという点では第 1 区分と共通するが、その規模が大きく異なる点において区分が異なることが指摘できる。第 2 区分は城を丸ごとであったり、複数の部屋にまたがった展示を行ったりすることで、美術館に訪れる学者やほかの権威者たちへ所有者の権力をしっかりと見せつけることに力を入れるようになった。

続いて第 3 区分として、磯崎の指摘していた第 2 世代に相当するホワイトキューブが誕生する。権力的な第 2 区分とは異なり、より抽象的な空間で公平な展示空間が展開されるようになる。第 3 区分は概ね 19 世紀から 20 世紀にかけて幅広く、第 2 区分に続いてラッシュとなった期間が世界的に長い。この背景にはホワイトキューブが個人の趣味に影響を受けないハコモノで、公共建築として取り組みやすい建築であったことも影響しているだろう。

第 3 区分が立て続けに建設ラッシュを迎える中で、脱ハコモノの動きが第 4 区分として挙げられる。1960 年代から 1970 年代にかけてである。第 4 区分では作品はハコモノの外へ飛び出し、自然環境や街中といった雨ざらしの環境で展示される。

第 4 区分という異例が発生するのと並行して、磯崎が指摘した第 3 世代の美術館が登場する。建築と作品が一体化し、作品の可動性がはく奪される代わりに「サイトスペシフィック性」を獲得した第 5 区分である。その場所に訪れなければ体験できないという点や、単なる鑑賞ではなく全身で体験するような展示が屋内に入り込んだという観点で考えると、第 4 区分と続く点があるだろう。

21 世紀を迎えた今日、美術館は新たなミッションを抱え第 6 区分へと突入していると考ええる。ICOM が博物館の定義として示した包摂性、多様性、持続可能性のほか、その地域のコミュニティスペースとなるような鑑賞だけにはとどまらない役割が求められ始めている。子どもや高齢者が過ごしやすい環境づくりや鑑賞以外の空間を備えた建築設備など、ハコモノとしての高性能化がこれから進んでいくことであろう。

このように、美術館というハコモノの側面は 6 世紀ほどの時間をかけて一つの小さな閉鎖された部屋から開かれた開放的な空間にまで発展した。特に近年にかけての発展ぶりは凄まじく、これからも第 6 区分を超えた新たなハコモノが登場するかもしれない。だがま

ずはこの 6 区分が今観測できる範囲でのハコモノの在り方であるとしておきたい。

第2章 キュレーションとしての美術館の変遷

第1節 キュレーションの変遷

冒頭にて、キュレーションの定義を以下の通りとした。

- ① 作者、時代を問わず、ばらばらの要素を持つ作品を一つの文脈に整理・蒐集すること
- ② ①をうけて新しい価値をその文脈に持たせ、鑑賞者に共有すること

この定義に基づいて、本章ではキュレーションがどのように発展したのかを整理したうえで、実際の美術館の事例をいくつか取り上げキュレーションの類型を行いたい。先述の通り、キュレーションという行為自体は近現代的であるため、取り上げる事例も近現代的な美術館・美術館相当の展示形式に限定されることを以下で検証する。

さて、美術館においてキュレーションを考えることにあたっては、ハコモノの発展と併せて検討することが現実的である。なぜなら、キュレーションというソフト面はハコモノというハード面によって強く制限されるものであると同時に、両者は表裏一体の関係にあるといえるからである。加えて先述の通りキュレーションは近現代的であるから、相応の近現代的な博物館と相対させて検討する必要がある。そこで、前章で整理したハコモノの6区分を足掛かりにキュレーションの変遷をたどる。

まずハコモノの始祖である第1区分では、限られたスペースの中で蒐集した作品を展示するものであった。この時蒐集された作品たちは、その部屋の持主の興味や好みに応じたもので、なにか特定の文脈やテーマがあったわけではないことが推測される。当然この時期にはキュレーターという職業も存在していない。また、閉鎖的な空間であったことから鑑賞者への共有という②の定義にも合致しない。これらの点から、第1区分のハコモノの時代では①②の定義にともに見合わず、まだキュレーションというものが成立していなかったものと推測できる。同様に、第2区分にもまだキュレーションの概念は発生していないものとする。第2区分も貴族や権力者のコレクションという体で作品は蒐集され、第1区分とは異なり市民へ公開し美術を広めようとする美術館としてのポリシーが登場する。しかし第2区分の美術館の多くは他国からの略奪品が多く、蒐集の段階でなんらかの文脈を意図して構成することを期待しているわけではない。さらに、ルーブル美術館においてはその収蔵数が約38万点以上と膨大で、統一した文脈で作品を鑑賞することは難しい。ここでもまた②の定義に違反し、第2区分に至っても文脈やその規模の大きさゆえにキュレーションが機能していないといえるのではないだろうか。

では実際にキュレーションされた美術館が登場したのはいつか。それは第3区分に該当する美術館であると考えられる。のちのキュレーション事例で詳細を検討していくが、19世紀終盤から20世紀にかけての美術館の建築ラッシュではそれぞれの美術館でポリシーを掲げ、

そのポリシーに基づいて作品は蒐集されたものとする。なお、ここで注視すべき点は欧米（特に西欧）と日本ではキュレーションが機能し始めた時期が異なり、またその根本的な方向性も異なっていたことである。欧米ではすでに古代ギリシアや古代ローマを皮切りに著名な作家の作品がその場で誕生していたことから蒐集は容易であった。パトロンという形で作品を作家に注文することも容易であったし、研究という名目で伝手を活かして作品を蒐集することもできた。このように欧米では貴族や学者の趣味のコレクションという過去のキュレーション未満ともいうべき行為の延長線上に作品蒐集が実現され、結果としてキュレーションが実現したといえる。これを個人美術館型のキュレーションと称したい。

一方日本は日本画や浮世絵はともかく、西洋画の入手に関しては当然欧米に後れを取ることとなった。国立西洋美術館が1958年の設立であることを踏まえても、欧米の第3区分の美術館に比して遅れがあったことが窺える。日本の博物館・美術館の成立は1872年のウィーン万博博覧会がきっかけで、その際に日本中から世界に見せるべきものを集めてきたことが起源になっている²⁴。万博にむけて蒐集した作品を継続して展示したことが日本の博物館・美術館の誕生の契機である。その後20世紀末の博物館・美術館の建築ラッシュに合わせ、公立美術館それぞれの教育的ポリシーが掲げられ作品の蒐集が始まったのである。この際に西洋画も蒐集されるようになり、今日の美術館が形成されるに至った。この際の作品蒐集を公立美術館型のキュレーションと称す。公立美術館型のキュレーションを主とする美術館は、公の存在として教育的価値や社会への還元といった公益性の高さを重視するものである。こうして、歴史的に区分の長い第3区分においては個人型美術館型、公立美術館型の両方が発生したと考えられる。

21世紀に入り、キュレーションはより多様な姿を見せる。19世紀ごろから見せていたキュレーションの形式たちも継続される中で、キュレーションを担う人物にまず変化が訪れた。従来はコレクターを起源に学芸員やキュレーターが専門職として担っていたものが、アーティスト自身や哲学者、社会学者などに拡張されてきた²⁵。また、博物館の新規建築と作品の制作(すなわち存命の作家)が発生しうることにより、ハコモノと作品のキュレーションを同時に行う作品のないキュレーション（以下「プロジェクト型キュレーション」）が可能となった。これらは第4区分以降の美術館にも多く適用され、個人型、公立型と並行して新たなキュレーション形式として動き出したと考えられる。

第2節 キュレーション事例

以下では実際の各キュレーション形式に該当する美術館・美術展を取り上げ、具体的な事例をより深く検討する。

個人美術館型のキュレーションの代表例として、東京都京橋に所在するアーティゾン美術館を取り上げたい。当美術館は石橋財団によって運営される美術館で、2020年に旧ブリ

デストン美術館からリニューアルされている。コレクションは創設者である石橋正二郎に端を発し、古代ギリシア美術から現代美術に至るまで多様な所蔵品を世界各国から蒐集し、その意向は今日の学芸員に継承されている²⁶。組織としては企業体になるが、その蒐集についてはキュレーションに対する考え方は石橋正二郎を源泉としていることから個人型美術館といえるだろう。また作品のほとんどは過年に制作されたものであり、美術館展示のための個別に制作されたものではない。この点において当美術館はハコモノの観点としてプロジェクト型の第 5 区分には該当しない。また、当該美術館は極めて先進的な教育的取り組みおよび展覧会を開催しており、キュレーションによる市民への教育効果を見出そうとする姿勢が見て取れる。展覧会自体も、2024 年 7 月 27 日より開催されている「空間と作品 作品が見てきた景色をさぐる」では、作品そのものに焦点をあてるのではなく、作品が制作されて以降展示されてきた空間やその所有者との関係、額装など通常とは異なる視点で展覧会を展開していた。たとえば円山応挙の襖絵を実際の壁面と畳と組み合わせ、ガラス張りの一切ない畳の香りのする空間を構成するなどしていた。従来にありがちな作品に焦点をあてるのではなく、展示されていたであろう空間の再現などは極めて斬新であり、この取り組みの方策はいわゆる第 3 区分というよりもむしろ第 6 区分ともいえるべきである。このような自由度の高い展覧会を自館のコレクションで実現できるのも充実かつ多岐にわたる作品蒐集の結果であり、見事な個人型のキュレーションの結果ではないかと考える。

次に、公立美術館型のキュレーションとして国立西洋美術館の「自然と人のダイアログ展」に着目したい²⁷。国立西洋美術館は 1959 年に 370 点の松方コレクションが核となって始まっている²⁸。14 世紀から 20 世紀と幅広い年代の西洋画コレクションを形成しているのが特徴で、日本国内の公立美術館としては有数の西洋画所持数といえるだろう。その美術館で開催された当展覧会は、国立西洋美術館が所持するコレクションのほか、ドイツのフォルクヴァング美術館からの借用品、個人蔵作品によって構成されており、展覧会のテーマである「近代における自然と人の描かれ方」をキュレーションしているといえるだろう。キュレーションは国立西洋美術館所属の職員が担当し、同館のコレクションを熟知したうえでフォルクヴァング美術館、個人コレクターとの交渉に臨んだことが想像できる。なお、日本は国公立系の美術館であってもこのような企画展の開催のほうが目目をされがちで、常設展は見過ごされてしまうことが多い。本展覧会は常設展で展示されている作品の一部も取り込みうまく混合させているようで、自館コレクションの活用という観点において成功している事例といえる。もちろん常設展にある作品にも注目すべきではあるが、このように企画展を新聞社など大手メディア企業と共催するブロックバスター型で集客し、運営は自転車操業的になりつつあるのが日本の美術館の特徴である。世界的にみてもこのようなブロックバスター型の企画展の運営方法に取り組んでいる事例は少ない²⁹。自館コレクションでの生存戦略については次章にて改めて検討したい。

最後にプロジェクト型のキュレーションとして、商業施設内のギャラリーである東京・

麻布台ヒルズ内で開催された「オラファー・エリアソン展」を取り上げる³⁰。同展覧会は2023年11月24日から2024年3月31日にかけて公開されていたもので、「相互に繋がらう瞬間が協和する周期」との副題が添えられている。同名の新作を目玉に、エリアソンを感じる近年の環境課題や社会的課題に対して問を投げかけるような知覚に訴えかける作品が多数展示されていた。この中には今回の展覧会のために制作されたコミッションワークも含まれている。《相互に繋がらう瞬間が協和する周期》は2018年から本展のキュレーターである片岡真実氏がエリアソンに制作を打診していたもので、麻布台ヒルズという建築に合わせてゼロベースで制作されたものとなる。既存の作品とあわせ、新規の作品を混ぜたキュレーションという事例ではプロジェクト型のキュレーションとして注目すべき事例といえる³¹。当展覧会の会場は2023年に竣工されたばかりの麻布台ヒルズ内で、今後ギャラリーとしての活用が期待されていることからハコモノの分類としてサイトスペシフィック性はなく、ホワイトキューブ的に扱える第6区分とみなすことができるだろう³²。

第3節 小括：キュレーションとしての美術館の発展

第2節で紹介したキュレーション事例は世界中の美術館、展覧会のうちの一握りにすぎないが、キュレーションのパターンとしては一通りを押さえたものであると考える。まずキュレーションにはキュレーションをする人物が必要となる。無論キュレーター、学芸員が関知することも往々にしてありうる。次に作品の存在である。完成した作品(作者死亡に等しいこともある)をもとに一つの文脈を構築することもあれば、ある特定のテーマを目指して新たに作品の制作を依頼することもある。いわゆるコミッションワークの場合は現存する作家とともにキュレーターが相談を重ねながら年月をかけて作品を作り上げる。旧来のキュレーションよりも自由度の高いテーマ設定が可能であることが特徴といえるだろう。さらには、キュレーションした人物の嗜好によって既存の作品同士を作者に絞り込んでキュレーションしたり、作品の潮流別や時代別、自館のみの作品や他館からの借り出し品を織り交ぜたりなど、キュレーションの内実は非常に奥が深いことが分かる。

このように、キュレーションをより細かく観察していくと、「キュレーションをした人」「キュレーションの対象(作品単位か作者単位か)」「キュレーション時点での作品の有無」といった観点があることが判明した。これらキュレーションの在り方の多様化はここ20世紀以降に顕著になった動きであり、今後もさらに新しいキュレーションの形式の登場が見られるだろう。

第3章 日本国内におけるハコモノとキュレーションの行方

これまでの章で、ハコモノとキュレーションそれぞれの変遷をたどってきた。両者を抱き合わせてその発達を取りまとめると、以下ようになる(表 1)。なお、以下では対象を日本国内の国公立美術館に絞って考察を進める。

日本の国公立美術館の大半は、ホワイトキューブと称される第3区分に該当すると考えられる。この流れ自体は19世紀ごろから誕生しているが、このような形態について近代文化批判家のテオドール・アドルノは「美術館とは芸術作品の墓場である」と述べている³³。アドルノの指す美術館が、本稿で取り上げた第3区分のホワイトキューブに限らないか定かではないが、アドルノの美術館に対する非常に強い不信感は窺える。これに呼応するように、美術館の脱構築として反旗を翻した者たちもいる³⁴。ヤン・フートは「友達の部屋」(гент、1986年)と称した54軒の一般住宅を展示スペースとした展覧会を組織し、作家でもあるハンス・ハーケは展示スペースに収蔵庫を設置した「見解の問題」展(ボイマンス・ファン・ペーニンゲン美術館、1999年)をキュレーションした。このように、海外では美術館を飛び出し作品を何かしらの新しい環境に置くことで、それまでにない作品の価値を引き出そうとしてきた。だが、日本の取り組みはどうであろうか。

上述の通り第3区分の多い日本の国公立美術館には、海外のいわゆるスター美術館と呼ばれるような美術館と比較すると劣りはするものの、十分鑑賞しがいのある作品を多く所蔵している。ところが、「はじめに」でも参照したように十分な文化予算が割かれていないために保存修復や作品所蔵の拡充はおろか、予算のかかる大がかりなキュレーションはやりにくい状態になっている。鶏か卵かの論争になるが、これに合わさるように集客はブロックバスター展示ができるような大型美術館に偏り、エンドテールにあたる地方公立美術館などは十分な集客すらままならない現状が想定される。結果としてこれらが悪循環となり、国公立美術館は経営危機に陥り、せめてもの命綱として海外から作品を借用し日本全国を巡回するブロックバスター展へと依存が始まっていく³⁵。新聞社等とともに海外からの借用作品を目玉に据えたブロックバスター展は、自転車操業状態に陥っているのが実情だ³⁶。借用には膨大な借用料、輸送費、保険料が生じ、収益はほとんど上がらない構造になっているのが現状である³⁷。この状態をいつまでも続けてしまうと、美術館は自館コレクションをうまく活用しきれないまま綱渡りの経営を続けていくばかりで、経営的に持続可能な美術館を実現することはできない。

そこで、今一度自館コレクションを新しくキュレーションし活用し直す方針で美術館の立て直しを図ることはできないだろうか。上述の通りキュレーションの形式は多様化し、キュレーションがもつ可能性は広いものとなっている。今日キュレーションテーマとして注目されているエコロジーや、社会問題すなわちジェンダー論や脱植民地、貧富の格差などをテーマに掲げた美術展を自館コレクションから生み出していくことで、鑑賞者がより

身近にキュレーションテーマを捉えることができる展覧会を展開できないだろうか。実際、私立であるが森美術館では2023年に『私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために』という環境・社会問題をテーマにキュレーションした展示会を行っているほか、長谷川祐子らによっても『新しいエコロジーとアート「まごつき期」としての人新世』において環境課題に向き合うアートの在り方について議論が展開されている³⁸。前者の森美術館の展覧会においては、エコロジーおよび予算削減の観点から前回の展覧会で使用した壁面をそのまま再利用したり、展示物自体を建物そのままと融合させることで余計な加工を図らないようにしたりする工夫がみられていた。また今日の美術のトレンドとしても社会問題を扱い鑑賞者に訴える作品が増えてきている。このような展覧会はいずれも21世紀以降に制作された現代美術作品を用いているが、環境・社会問題は現代に限った話ではない。その時代ごとに存在した問題点を批評する、鑑賞者に気づかせるような先鋭的な展示も可能であるはずである。時代には時代の課題がそれぞれあり、各館が所蔵する作品たちはそうした作者たちの課題感を反映したものであるはずだ。海外からの借用品だけに頼らず、館自ら持つ所蔵品を再構築することで新しい価値創造を目指せるのではないか。無論、こうしたテーマ設定はただ漠然と鑑賞するのではなく鑑賞のハードルの上昇はある。しかし社会教育や生涯学習の場を提供する公的な空間として、こうした社会へのミッションを問うことは国公立にこそ求められると考える。さらに、これを実現するには、自館コレクションを熟知した学芸員の養成が間違いなく必要であり、現在の公務員的な異動の多い学芸員の配属の在り方を見直す必要が出てくるだろう。なるべく一つの館に留まり、自身の研究を深めそれを展覧会として市民に還元できる環境の構築が求められる。また、キュレーターは必ずしも学芸員だけとは限らない。日本国内でも少しずつ散見されつつあるように、学芸員以外の当該テーマの専門家や、哲学、社会学といった関連分野の人選、実際のアーティストたちも起用できる。必ずしも芸術の専門家がキュレーターを務めなければならない時代ではないはずである。今日ではまだ上述したような社会的なテーマへの取り組みは国公立美術館に見られないようだが、館の盤石な体制が整っていくことで実現できる可能性は大いにある。館として特色のあるキュレーションを新しいテーマとして打ち出していく、日本の美術館の持つコレクションの中から新しい価値が生まれることを期待したい。

おわりに

本論では、今日多様な役割を求められるようになった美術館が今後いかにして持続可能な運営ができるかという論点を、ハコモノというハード面とキュレーションというソフト面に美術館を解体し、その変遷をたどることで美術館の今後の行く末を検討した。

もとより美術館の通史は明確にされておらず、これからの美術館を考えるにあたっての足掛かりが存在しない状態であった。そのような状況下で、日本の国公立美術館・博物館は少ない文化予算で経営難に陥っていることが多く、将来に期待できる状態ではないのが実態である。特に自館コレクションのみを用いた常設展でも運営が厳しい中、単発の企画展を新聞社らと共催し自転車操業的な運営になっている美術館も増えている。このままでは ICOM から新しい美術館のあり方として提言されている「持続可能性」の実現はおろか、従来の美術館の役割である「収集」「調査」「展示」「教育」を果たすこともままならない。そのために、ハード面、ソフト面ともにこれから先を見据えた取り組みが必要であると考えた。

ハード面であるハコモノとしての美術館は、その起源から今日に至るまで大きく 6 つの区分に分けられると考えた。特に現代における第 6 区分のハコモノは、ただの鑑賞空間ではなくまちづくりの一翼を担うコミュニティスペースのような機能性を持ち合わせていることが特色であった。日本は地方債の多量の発行により 1990 年代をピークに大量の第 3 区分の美術館・博物館が建設されたが、今日第 3 区分は老朽化や非バリアフリー対応で改築を迫られている状態である。後述するキュレーションの実装という観点においても類似性の高い第 3 区分と第 6 区分において、第 3 区分が目指すべき次の美術館像は第 6 区分なのではないかということが見通すことができた。このほか、日本には少ない貴族や権力者のコレクションによって成り立つ大型美術館の第 2 区分や、ハコモノという形式を脱した第 4 区分、建築と作品が一体化した第 5 区分など、特色ある美術館を時代を追って整理した。

ソフト面であるキュレーションはハコモノに既定されることが多く、ハコモノの空間の在り方に強く依存する。その中で、キュレーションという行為は第 3 区分の美術館から本格的に始まったことが推測できた。一度始まったキュレーション行為は 20 世紀に爆発的に多様化し、キュレーションをする人、キュレーションの対象、キュレーション時点での作品の有無などキュレーションにも様々な観点があることが判明した。

ハコモノとキュレーションを合わせて見ていくと、より明確に両者の依存度が高いことが明らかになった。前述した通り、第 3 区分と第 6 区分は類似性が高いことに加え、作品のキュレーションを行うには最適な環境であると考察した。作品鑑賞において抽象的で鑑賞に集中できる環境下である。せっかくそのような空間があるのであるから、展示内容としては単発のブロックバスター展ばかりに頼らず、自館コレクションをキュレーションし実のあるテーマを展開し美術館単独での経営力を強化していくべきだろう。これにより文

化予算の制約やハコモノ自体が抱えるハード面の課題も解決に持ち込むことができる。キュレーションのテーマには、たとえば昨今注目されている環境・社会問題等を取り上げ、鑑賞者に気づきを促すようなより一歩深い示唆を持ったものがふさわしいと考える。また、このような奥深いキュレーションを実現するにあたっては、学芸員の頻繁な人事異動は行わず、その美術館の作品に長く向き合い自館コレクションを熟知した人材を確保することが今後求められるだろう。また、学芸員に縛られない柔軟なキュレーターの人選も肝要となるだろう。

芸術は有事の際において優先順位を低く扱われがちであるが、人々に心のゆとりをもたらす対話を促す重要な生活要素の一つであると考えている。その芸術の一翼を担う美術館は厳しい状況下におかれているが、今後少しでも状況が改善し「美術館にしかない価値」を提供できる場所になることを期待する。

(総文字数/19,983 字)

¹ International Committee of Museums

² ICOM 日本委員会「新しい博物館定義、日本語訳が決定しました」、2023 年。

<https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/>、2024 年 2 月 26 日アクセス。

³ 2022 年に改正されたが、時期的な都合により ICOM プラハ大会の内容にはまだ批准していない。

⁴ 文化庁「文化芸術基本法」

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html、2024 年 9 月 6 日アクセス。2011 年 2 月 8 日に閣議決定された「文化芸術の振興に関する基本的な方針」を受けて「文化芸術振興基本法」が平成 29 年に「文化芸術基本法」に改正され、本方針が引用 5 の「文化芸術推進基本計画」として 5 年おき(現在は令和 5 年から令和 9 年)に計画されるはこびとなっている。文化庁「文化芸術推進基本計画」https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/index.html、2024 年 9 月 6 日アクセス。

⁵ 高階秀爾、蓑豊『ミュージアム・パワー』慶應義塾大学出版会、2006 年、p. viii。

⁶ 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、p. 9。

⁷ 一般社団法人芸術と創造、「諸外国の文化予算に関する調査 報告書」、p. 10。

⁸ 全国大学博物館学講座協議会西日本部会『新時代の博物館学』芙蓉書房出版、2012 年、p. 67。

⁹ ハンス・ウルリッヒ・オブリスト『キュレーション 「現代アート」を作ったキュレーターたち』村上華子訳、フィルムアート社、2013 年、p. 121。

¹⁰ 暮沢剛巳『拡張するキュレーション 価値を生み出す技術』集英社新書、2020 年、p. 55。

¹¹ 三木順子、三木学編『キュラトリアル・ターン アーティストの変貌、創ることの変容』昭和堂、2020 年、p. 25。

¹² 磯崎新『造物主議論(デミウルゴモルフィズム)』鹿島出版会、1996 年、p. 39。

¹³ 同上、p. 41。

¹⁴ 同上、p. 49。奈義町現代美術館によれば作品と建築が一体化した公共して世界初の美術館であるとしている。

¹⁵ 同上。

¹⁶ Marotta, Antonello、「Typology: Museumes」The Architecture Review、2012 年。

<https://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-museums>(2024 年 2 月 25 日アクセス)。なお Marotta は建物以前に岩窟などに描かれた壁画なども絵画の一つとしてみており、岩窟を真なる美術館の起源としている。しかしここではキャンバスや紙に描かれた絵画や彫刻などの独立した「作品」が展示されるようになってからを検討の対象とする

ため、岩窟等の超初期的美術館は検討から除外する。

¹⁷ マロッタと磯崎の見解の異なる背景には、磯崎が建築家であり美術館を「建築物」という単位で見ていたために差異が生じたと考えられることもできる。

¹⁸ 前節で第二世代にはホワイト「キューブ」としてニューヨーク近代美術館を挙げたが、このほかにも F・L・ライト建設のグッゲンハイム美術館(ニューヨーク)やル・コルビュジエのムンダネウムのような、建物自体が箱型になっていないものも第二世代として含まれている。

¹⁹ 日本の場合は 1990 年代ごろに地方債が一斉に発行され、地方に公立博物館をはじめとする公立施設を建設する動きが活発化した。次章で詳説するが、日本には明治時代以前に博物館・美術館といった施設概念がなかったために欧米とピークのずれが生じたものと考えられる。

²⁰ オルタナティブ・スペースとは、本来の美術館や劇場など正式な施設や場所以外の表現空間を指し、主に廃倉庫や校舎、工場、店舗、家屋などを再利用するなどして展示活動を行う。(沖啓介、「オルタナティブ・スペース」、美術手帖。

<https://bijutsutecho.com/artwiki/114>(2024/2/25 アクセス)。

²¹ 佐藤慎也「シリーズ：これからの美術館を考える(7)「第4世代の美術館」の可能性」美術手帖、2018 年。<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s13/18640>、2024 年 2 月 25 日アクセス。

²² 同上。

²³ 佐藤はこの「第4世代」の美術館に、テート・モダンの増築である「スイッチ・ハウス」や青森県八戸市に開館した八戸市立美術館などを具体例として挙げている。このほか、日本国内に新規にできる美術館として、2025 年開館予定の鳥取県立美術館は美術館内のコミュニティスペースの確保に重きを置いており、佐藤の指摘するような第6区分の美術館が実現されることが期待できる。

²⁴ 全国大学博物館学講座協議会西日本部会『新時代の博物館学』芙蓉書房出版、2012 年、p. 38。

²⁵ 三木順子、三木学編『キュラトリアル・ターン アーティストの変貌、創ることの変容』昭和堂、2020 年、p. 25。近年の例では「あいちトリエンナーレ」での津田大介(ジャーナリスト)など。

²⁶ ARTION MUSEUM 「沿革」<https://www.artizon.museum/about-museum/history/>。2024 年 9 月 1 日アクセス。

²⁷ 陳岡めぐみ「自然と人のダイアログ フリードリヒ、モネ、ゴッホからリヒターまで」国立西洋美術館、2022 年。

²⁸ 国立西洋美術館「作品紹介」。

<https://www.nmwa.go.jp/jp/collection/introduction.html>、2024 年 3 月 29 日アクセス。

²⁹ 古賀太『美術展の不都合な真実』新潮社、2020 年、p. 58。

³⁰ 徳山拓一他「Olafur Eliasson A harmonious cycle of interconnected nows」麻布台ヒルズ

ギャラリー、2023 年。

³¹ 本展覧会は過去に制作された作品とコミッションワークの混在であったが、金沢 21 世紀美術館や直島の家プロジェクト、地中美術館のように完全にコミッションワークに依存するケースも存在する。

³² ギャラリーを含む建物内にはショッピング施設、レストラン等の美術館外の機能が充実しており、建物全体として見たときにサードプレイスの要素を満たす建造物といえる。

³³ テオドール・アドルノ「ヴァレリー、プルースト、美術館」、『プリズメン』、ちくま学芸文庫、1996 年、p. 265。アドルノは当書発刊時点より、美術館に作品が収蔵されることについて危機感を抱いたことからこのような発言を残したと考えられる。日本のただ飾るだけで作品から鑑賞者へ一方通行な従来の展示の形式はまさにアドルノの指摘に該当するだろう。

³⁴ 保坂健二郎「『死よりも生を』と美術館は叫べるか ―ークリスチャン・ボルタンスキーと小林正人―」、『美術フォーラム 21』、第 8 号、醍醐書房、2003 年。

https://shugoarts.com/wpdir/wp-content/uploads/2019/05/1970_001.pdf、2024 年 9 月 1 日アクセス。

³⁵ ただし、2024 年 8 月 27 日時点で大手私立美術館の一つである DIC 川村記念美術館が美術館の運営再構築のため 2025 年 1 月下旬からの休館を決定しており、美術館の経営難は必ずしも国公立美術館に限られるわけではないことが窺える。

³⁶ 古賀太『美術展の不都合な真実』新潮社、2020 年、p. 116。

³⁷ 同上、p. 71。

³⁸ マーティン・ゲルマン、椿玲子、バート・ウィンザー＝タマキ『私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために』森美術館、2023 年。長谷川祐子編『新しいエコロジーとアート―「まごつき期」としての人新世』以文社、2022 年。

参考文献

ARTION MUSEUM 「沿革」 <https://www.artizon.museum/about-museum/history/>、2024 年 9 月 1 日アクセス。

ICOM 日本委員会「新しい博物館定義、日本語訳が決定しました」、2023 年。
<https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/>、2024 年 2 月 26 日アクセス。

Marotta, Antonello 「Typology: Museums」 *The Architecture Review*、2012 年。
<https://www.architectural-review.com/essays/typology/typology-museums>
2024 年 2 月 25 日アクセス。

磯崎新『造物主義論(デミウルゴモルフィスム)』鹿島出版会、1996 年。

一般社団法人芸術と創造「令和二年度「文化行政調査研究」諸外国における文化政策等の比較調査研究事業 報告書」2021 年。

沖啓介「オルタナティブスペース」美術手帖。
<https://bijutsutecho.com/artwiki/114>、2024 年 2 月 25 日アクセス。

大阪中之島美術館「About Us」、<https://nakka-art.jp/about/vision/>、2023 年 11 月 13 日アクセス。

上山信一、稲葉郁子『ミュージアムが都市を再生する 経営と評価の実践』日本経済新聞社、2003 年。

暮沢剛巳『拡張するキュレーション 価値を生み出す技術』集英社新書、2021 年。
国立西洋美術館「作品紹介」、
<https://www.nmwa.go.jp/jp/collection/introduction.html>、2024 年 3 月 29 日アクセス。

佐藤慎也「シリーズ：これからの美術館を考える(7)「第四世代の美術館」の可能性」美術手帖、2018 年。<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s13/18640>
、2024 年 2 月 25 日アクセス。

陳岡めぐみ『自然と人のダイアログ フリードリヒ、モネ、ゴッホからリヒターまで』国立西洋美術館、2022 年。

高階秀爾、蓑豊『ミュージアム・パワー』慶應義塾大学出版会、2006 年。

テオドール・アドルノ「ヴァレリー、プルースト、美術館」、『プリズメン』、ちくま学芸文庫、1996 年。

徳山拓一他『Olafur Eliasson A harmonious cycle of interconnected nows』麻布台ヒルズギャラリー、2023 年。

並木誠士、中川理『美術館の可能性』学術出版社、2006 年。

端信行「美術館・博物館の今日的課題 国立美術館・博物館の独立行政法人化をめぐる」、『文化経済学』1(4)、1999 年、p.11-17。

長谷川祐子編『新しいエコロジーとアート 「まごつき期」としての人新世』以文社、2022 年。

林洋子編『近現代の芸術史 造形篇 I 欧米のモダニズムとその後の運動』藝術学舎、2013 年。

ハンス・ウルリッヒ・オブリスト『キュレーション 「現代アート」を作ったキュレーターたち』村上華子訳、フィルムアート社、2013 年。

ハンス＝ペーター・ウィップリンガー『レオポルド美術館 エゴン・シーレ展 ウィーンが生んだ若き天才』東京都美術館、2023 年。

文化庁「文化芸術基本法」

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html、2024 年 9 月 6 日アクセス。

文化庁「文化芸術推進基本計画」

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/index.html、2024 年 9 月 6 日アクセス。

文化庁「法改正で変わる日本の博物館」、<https://museum.bunka.go.jp/law/>。2023 年 11 月 13 日アクセス

保坂健二郎『『死よりも生を』と美術館は叫べるか ークリスチャン・ボルタンスキーと小林正人ー』。『美術フォーラム 21』、第 8 号、醍醐書房、2003 年。

https://shugoarts.com/wpdir/wp-content/uploads/2019/05/1970_001.pdf、2024 年 9 月 1 日アクセス。

マーティン・ゲルマン、椿玲子、バート・ウィンザー＝タマキ『私たちのエコロジー：地球という惑星を生きるために』森美術館、2023 年。

三木順子、三木学『キュラトリアル・ターン アーティストの変貌、創ることの変容』昭和堂、2020 年。

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。

図表

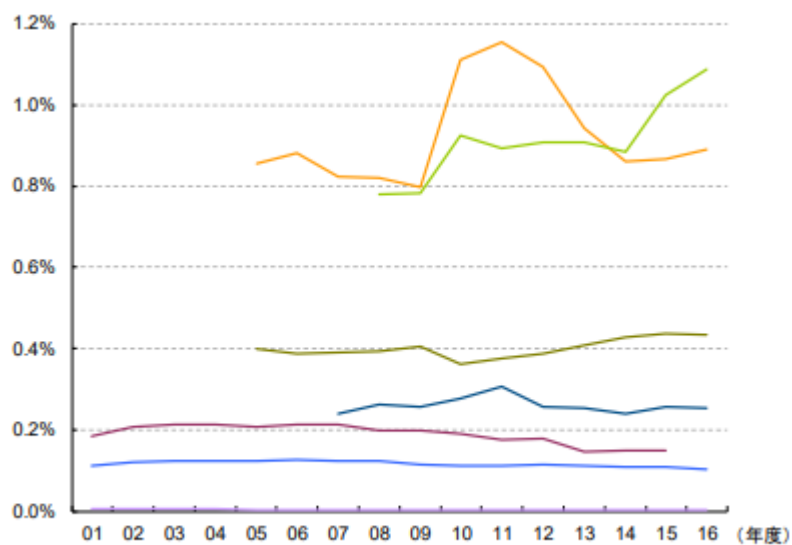


図1 各国の文化予算額が国家予算全体に占める割合の推移

出典：一般社団法人芸術と創造

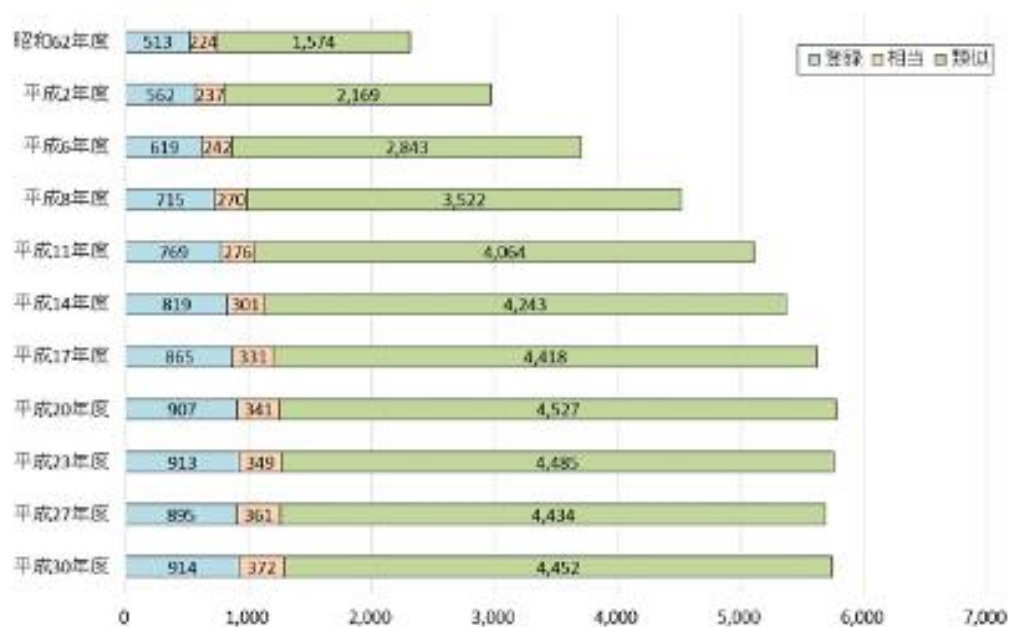


図2 博物館数の推移

出典：文化庁

表 1

ハコモノとキュレーションの発展

ハコモノ		キュレーション
第 1 区分(~18 世紀)	閉ざされた空間	—(キュレーションの概念なし)
第 2 区分(18 世紀)	大型公開型の空間	—(キュレーションの概念なし)
第 3 区分(19 世紀~)	ホワイトキューブ	○
第 4 区分(20 世紀~)	オルタナティブスペース/ ランドアート	△(大型のため一つの文脈として整理することは難しい。プロジェクト型キュレーションとしての推進であれば可能)
第 5 区分(20 世紀~)	サイトスペシフィックのある空間	△(プロジェクト型キュレーションとして推進することは可能)
第 6 区分(21 世紀~)	多機能な空間	○