
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第25号 2018年3月

近代美術館の変遷

The Changes of Museums of Modern Art

久松 知子 | HISAMATSU Tomoko

近代美術館の変遷

The Changes of Museums of Modern Art

久松 知子 | HISAMATSU Tomoko

This paper outlines the establishment of three museums of modern art founded in the early 20th century, and the art history stated in the museums. I refer to the studies of recent years that have political and social perspectives in related fields.

I examine characteristic collection exhibitions and special exhibitions held in the three museums: The Museum of Modern Art at New York (founded in 1929), The National Museum of Modern Art, Tokyo, (founded in 1952), and Tate Modern (founded in 2000) in the chronological order of the foundation years of the institutions. The narrative of modern art, which spread from The Museum of Modern Art at New York in the early 20th century, influenced the establishment of The National Museum of Modern Art, Tokyo under the international situation of the Cold War. After the 1990s when Tate Modern was founded, globalization was in progress, and the narrative of modern art was questioned thus the meaning of art museums changed. I would like to prove that our perspective on modernity can be questioned by examining the changes of “museums of modern art.”

Keywords:

近代美術館、ニューヨーク近代美術館、東京国立近代美術館、テート・モダン、モダニズム

Museum of modern art, The Museum of Modern Art (MoMA), The National Museum of Modern Art, Tokyo, Tate Modern, Modernism

はじめに

本稿では、20世紀初頭から現代における自国の「美術史」の在り方を体現する装置としての「近代美術館」の姿を探る。

そもそも、現在わたしたちが芸術鑑賞を目的に足を運ぶ「美術館」はいつ、どのようなにはじまったものなのか。現在のようなかたちの美術館は、フランス革命直後の1793年に開設されたルーヴル美術館がはじまりであるというのが通説である。キャロル・ダンカンによると「近代における美術館という制度は、直接的には16世紀から18世紀にかけて王侯コレクションから派生してきたもの」(ダンカン、2011、p.56)¹⁾であり、ボリス・グロイスによると、「最初の美術館が登場したのは18世紀末から19世紀初頭への転換期のことで、以来19世紀全般にわたる帝国主義的な征服と非ヨーロッパ文化の略奪によって確立されてきた」(グロイス、2017、p.76)²⁾という。「美術館」はかつてのヨーロッパの王侯貴族の権力を示すコレクションを市民に公開することに始まり、「美しいもの」として機能する対象物—さまざまな宗教的儀式や、権力階級の室内装飾や、個人の富の象徴としてかつて用いられていた事物—をすべて美術作品として、すなわち機能を剥奪された、自律的な、純粋なまなごしの対象物として収集し、陳列」(グロイス、2017、p.76)していくなかで、制度化した近代の産物である。

そして20世紀に入ると、同時代あるいは現代という意味でのモダンをその名に冠した「近代美術館」が作られるようになる。吉田憲司の近代美術館と民族博物館を区別する視点によると、近代美術館とは、「モダンアート、とくに19世紀後半、あるいは20世紀初頭以降の「作品」を対象とした

美術館」(吉田、1999、p.68)³⁾であり、「西洋近(現)代という「自分たち」の文化・時代が産み出した芸術上の「英雄」たちとその「美術作品」の物語」(吉田、1999、p.69)を語る装置である。

本稿は、美術館のなかでもとりわけ「近代美術館」に焦点をあて、20世紀初頭以降につくられた「美術館」において、コレクション展示ないしは企画展で「自分たち」の近現代の美術史をどのように表象してきたかを、政治的、社会的状況にも目を向けた研究を参照し、大まかに概観することが目的である。

以下では、欧米における20世紀のモダン・アートの物語を決定付けたニューヨーク近代美術館(1929年開館)、その影響を受け日本で最初につくられた国立美術館の国立近代美術館(1952年開館)と、ポスト・モダン以降、それまで語られてきた近代美術史への批判への応答をコレクション展示で試みたテート・モダン(2000年開館)の3つの美術館の成立をみていく。

1. ニューヨーク近代美術館

本章では、モダン・アートの美術館として世界で最も有名な、ニューヨーク近代美術館¹⁾の成立と、初代館長のアルフレッド・バー・Jr.のキュレーションによって行われた初期の企画展「キュビズムと抽象絵画」展を通して、ヨーロッパの近代美術の流れに変わってアメリカが台頭した経緯をみてゆく。

(1) ニューヨーク近代美術館の成立

大坪健二の『アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生 アメリカ20世紀美術の一研究』(2012)⁴⁾は、ミュゼオロジーの観点から、ニューヨーク近代美術館初代館長のアルフレッド・バー・Jr.の美術史的観点と言動を追うことで、ニューヨーク近代美術館の成立についてまとめている。以下で、大坪を参照しながら、美術館の成立までを概観する。

アメリカの近代美術の幕開けは、20世紀の到来とともに始まった。その最初の動きは、「1905年、アルフレッド・ス

ティーグリッツがニューヨークに開廊した「291」の活動と、1908年にマクベス画廊で開催された「ジ・エイト(the Eight)」展である」(大坪、2012、p.15)。「291」は、当時、「ヨーロッパの最新の美術に直に触れ得る唯一の窓口」(大坪、2012、p.16)として機能し、「ジ・エイト(the Eight)」展は、渡欧の経験を持たないアメリカの画家たちによる「アメリカ美術の新しい一系譜を形作っていくことになった」(大坪、2012、p.16)。その後、1913年にニューヨークの第69連隊兵器庫(アーモリー)で開催された「アーモリー・ショウ」においてマルセル・デュシャン《階段を降りる裸体 No.2 (Nude Descending a staircase, No. 2)》(1912)をはじめ、ヨーロッパの前衛美術の最新動向が大きく紹介された。「アメリカ美術の後進性と地方性を国際的な美術の文脈の中で改めて確認」(大坪、2012、p.14)する機会となった。

その後のアメリカ前衛美術の発展に与えた影響として2つの側面を挙げると、一つは、キュビズムに刺激された前衛作家たちが現れた後、抽象表現主義の作家たちに影響を与えアメリカ独自の絵画様式へと繋がっていったことがある。もう一つは、近代美術のコレクターの出現である。彼らは、ニューヨークの現在の国際的美術市場を飛躍させる牽引力となり、アメリカの諸美術館の近代美術コレクションの重要な礎石を形作った。

以上のような背景をふまえ、ニューヨーク近代美術館は、1929年、ニューヨーク五番街のヘックシャー・ビル(Heckscher Building)12階に、リリー・P・ブリス、メアリ・クイン・サリヴァン(コーネリアス・J・サリヴァン夫人)、アビィ・オールドリッチ・ロックフェラー(ジョン・D・ロックフェラーJr.夫人)という、3人の女性コレクターによって設立された。

初代館長のアルフレッド・バー・Jr.は、1902年デトロイトに生まれ、プリンストン大学にてチャールズ・ルーファス・モーリーのもとで、様式的研究とは異なる、包括的アーカイブスとして「系統図」を用いた分類方法による中世美術史を学んだ後、特別研究員として在籍したハーバード大学にてポール・ジョーゼフ・サクスと出会い、同時代の近代美術の質を見極める鑑識眼を鍛えた。その後、ウェルズリー大学で美術史の教師を経て、ニューヨーク近代美術館理事の一人であったサクスの推薦により、1929年7月に館長に弱冠27歳で就任した。

開館当時のニューヨーク近代美術館の方針を、バーは設立趣意書「ある新しい美術館(A New Art Museum)」に記している。その趣旨は、「当時の近代美術をめぐる世界

の美術館の状況を概観しながら、ニューヨークの後進性を指摘し、「当時、未だ美術館が収集の対象とするには価値が確立されていない」「世界に類例のない高質のコレクション構築を目指す」(大坪、2012、p.142)ものであった。バーは、当時のヨーロッパでは、「既存の伝統と権威を持つ国立美術館」(大坪、2012、p.74)と補完関係になる同時代の美術館としての近代美術館が生まれていることを指摘し、具体例としてフランスのルーヴル美術館とリュクサンブール美術館、イギリスのナショナル・ギャラリーとテート・ギャラリーなどを挙げている。それらのヨーロッパの動向に対して、ニューヨークの後進性として、メトロポリタン美術館が近代美術ギャラリーを持たなかったことを指摘し、それと補完関係となる新しい近代美術館の設立の必要性を説いた。

最初から潤沢な資金とコレクションを持たなかったニューヨーク近代美術館は、「最初の2年間は、当座の借用作品による展覧会のためのギャラリーとして機能」(大坪、2012、p.77)した。その後、設立者の一人であるリリー・P・ブリスのコレクションの遺贈や同じく設立者の一人のアビオールドリッチ・ロックフェラーによる作品購入資金の提供や作品寄贈、サイモン・グッゲンハイム夫人による巨匠の名作を購入するための基金による作品取得を経て、開館5周年の折には、コレクション展として「近代美術作品」を開催した。

(2)「キュビズムと抽象絵画」展とモダニズムの物語

美術史家のキャロル・ダンカンが『美術館という幻想 儀礼と権力』(2011)¹⁾で以下のようにいう。

もう何十年の間、欧米の美術館では、20世紀美術についての基本的な物語はまったく変わっていない。これをモダニズムの物語と呼ぶことにしよう。この物語を最初に言いだしたひとりが、ニューヨーク近代美術館(MoMA)の初代キュレーター、アルフレッド・バーであった。彼は1929年から、このモダニズムの物語を自分の手法として採用した。バーは、やがてMoMAの看板となるこの美術史の物語を、独力で開発したわけではなかった。しかし彼の指揮の下、MoMAはこの物語を他のどの機関よりも熱心に展開し、作品収集、展覧会、出版などを通して精力的に売り込んだのである。ついには、MoMAで語られていたモダン・アートの

歴史が、「主流派モダニズム」の物語の決定版になった。それは、半世紀以上にもわたって積み上げられてきた西洋のモダン・アートでも最高のコレクションの基本的な物語として、何世紀にもわたって、専門家でない一般の人びとに対してはもちろん、専門家にとっても、もともと権威あるモダン・アートの歴史として語られてきた。(ダンカン、2011、pp.191-192)

ニューヨーク近代美術館で語られ、「主流派モダニズム」の物語の礎となった展覧会がある。1936年にバーがキュレーションとカタログ執筆を行い、同時代の美術であり、価値の定まっていなかった近代美術をバーの美術史観から体系付けた、「キュビズムと抽象絵画」展である。

大坪によれば、「キュビズムと抽象絵画」展は、「ヨーロッパの作家たちの絵画、彫刻、構成作品、写真、建築、舞台、映画、ポスター、タイポグラフィなど386点によって構成」(大坪、2012、p.84)された大掛かりなもので、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、スーラから、キュビズムを経てヨーロッパ各地の幾何学的動向を経て抽象絵画へと収斂してゆく「近代美術の歴史を概観する展覧会」だった。また、「近代美術の大きな特色となる抽象美術の意味や意義を説明する、抽象美術の概説としての性格を兼ね備えて」(大坪、2012、p.86)いた。カタログの序文や、そこに掲載された「近代美術の系統図」において、バーの抽象絵画の捉え方は明確に示されていた。バーの語る20世紀の美術では、画家たちは事実を描くことに退屈するようになり、自然現象の模倣を捨てて、「抽象的」な絵画が、「より積極的な意味での具体的な絵画」(大坪、2012、p.87)なのである。バーは抽象絵画の純粋性を保つために、内容や主題を排除しようとした。このように、バーの美術史観は形式主義的であるのだが、抽象美術においても「純粋—」「準—」「擬似—」「近—」などの段階を認めて多様なあり方や広がりをもたらそうとした。バーによる形式主義的で発展的なモダニズムの美術史観を基礎にして、ダンカンのような物語をニューヨーク近代美術館が発信するようになった。

(3) 冷戦による「抽象表現主義の勝利」

ではなぜ、「1930年代のヨーロッパを中心とした美術の動向の中では後進国であったアメリカの美術館」で語られた「ヨーロッパの絵画や彫刻を軸にした美術史」が力を持

つようになったのか？

朴昭炫による「ニューヨーク近代美術館の「文化的冷戦」⁵⁾は、「文化的冷戦」²⁾下のニューヨーク近代美術館の「政治的」歴史を概観した論考である。そのなかで「キュビズムと抽象絵画」展以降、ニューヨーク近代美術館がアメリカ国家と国民に受容されていく変遷を政治的側面から追っている。以下で朴を参照して、先に述べた問いの答えを探っていく。

バーは1927～28年にヨーロッパとロシア、1933年にドイツと、2度の旅行を通して、そこでは伝統的なリアリズム絵画が全体主義やプロパガンダに利用され、モダン・アートが弾圧されているという現実を目撃した。その頃のアメリカの状況もまた、「ニューディール政策の一環として1933年に始まった連邦政府の美術事業が、ソヴィエトやナチス体制と同じく、リアリズム様式（地方主義及びアメリカン・シーン）を支援していた」（朴、2007、p.33）。これに深刻な危機感を持ったバーがキュレーションした「キュビズムと抽象絵画」展は、ナチスとソヴィエトの迫害から逃れてアメリカにきた「亡命芸術家たちを歴史の主流に仕立てた反ソヴィエト＝反ナチスを表明する」、「最も強烈な政治的プロパガンダ」なのであった。また同年、ニューヨーク近代美術館では連邦政府美術事業の支援を得て、「アメリカ美術」展も開催した。

1936年は、ニューディール政策の美術事業に同調する雰囲気支配的になっており、リアリズムを「民主主義」的とする愛国的熱情に、アメリカ起源ではないモダン・アート、そして、その美術史的位置付けを行おうとするニューヨーク近代美術館は批難された。しかし、バーは批判を承知して、ニューヨーク近代美術館が、「優れた「アメリカ美術」に注目した」（朴、2007、p.35）唯一の美術館であることを強調した。それは、絵画・彫刻ははまだヨーロッパの方が優れてはいるものの、写真、映画、建築、インテリア・デザインなどにおいてはアメリカが優位であることを主張したのであった。そして、1940年にパリがドイツ軍によって陥落すると、西洋文化をファシズムの文化破壊から守り、その中心を担うのはヨーロッパからアメリカに移行したという主張が「堂々となされるようになった」（朴、2007、p.35）。

ネルソン・ロックフェラーが1939年にニューヨーク近代美術館理事長に就任すると、ルーズベルト政府に協力体制を敷き、美術館は「国家の施設」として戦争関連の展覧会の開催、敵軍の宣伝映画の分析などを行った。これに連動

し、1941年からは「アメリカ美術」中心のコレクション作りを行なった。

この頃バーのモダン・アート概念は拡張され、「現代の視覚芸術全般までを包括する概念」となった。戦時中の議論の末に、モダン・アートは「社会の指導的地位を公認されるようになった」（朴、2007、p.36）。

戦後初の展覧会「進歩的なアメリカ美術（Advancing American Art）」は、国際的には評判が良かったものの、アメリカ国内からは共産主義的であるという批判がなされ、社会主義リアリズムのみを容認していたソ連からは「形式主義」であることを批判された。つまり、モダン・アートは「米ソの両体制から同時に敵対視」（朴、2007、p.37）される立場にあった。全体主義と民主主義が対立する状況において、ニューヨーク近代美術館は、理事長のロックフェラーやその次の理事長のジョン・H・ホイットニーらの理想である「創造的な世界、創造的な国家、そして創造的な人間」を「象徴する存在」として「民主主義体制の優位」を主張し、「モダン・アートを弁護しようとした」（朴、2007、p.38）。

1952年に、ロックフェラーは国際展示部を創設した。モダン・アートに対する国内での「共産主義美術」という批判から逃れるべく、海外にモダン・アートを送り出すことで「アメリカの「自由と進歩と平和」を宣伝する仕事」を私設機関のニューヨーク近代美術館が遂行することになった。このとき、「対外的プロパガンダ」の役割を「若い世代のアメリカ現代美術」、つまり抽象表現主義が担うのであった。しかし冷戦下における政府の検閲は免れず、美術家の政治的傾向は監視されており、ベン・シャーンやヤスオクニヨシらといった「共産主義美術」の代表的作家は排除された。こうした状況をふまえ、1958年、バーは、国際事業部が企画した「新しいアメリカ絵画」展カタログで「抽象表現主義の勝利」を公言した（朴、2007、p.38）。この勝利は「冷戦による美術の脱政治化、あるいは戦時的沈黙を強制された「芸術表現の自由」」であるとして、1960～70年代にかけて「修正主義者（revisionists）」らに批判もされている。

ここで朴が目指すべきだと述べるのは、「この「文化的冷戦」によって一切の政治的発言を消去された「抽象絵画」、つまりモダン・アートが「アメリカ美術の代表という資格を獲得したこと」（朴、2007、p.39）だという。本項で問われた、後進国だったアメリカの美術館が西洋美術の覇権を握り、さらにそれが国内でも認められることには、「文化的冷戦」という政治性の中で、民間機関でありながら国家的なプロ

パガンダとして作られていった経緯があるということを、朴は論証している。

ニューヨーク近代美術館から発信されたモダニズムの形式主義的な美術史観が、国際的な影響力を持つようになったが、それは、その後には作られた世界の「近代美術館」にはどのような影響を与えたのだろうか。次章では第2次世界大戦の敗戦によって連合国の占領下におかれ、アメリカの文化的影響を受けた日本の事例をみてみよう。

2. 東京国立近代美術館

本章では、日本における「近代美術館」として、1952年開館の日本で最初の国立美術館である国立近代美術館（現・東京国立近代美術館）を取り上げ、成立までの経緯と開館時の企画展とその方針、そして現在のコレクション展示を概観してゆく³。

日本で公立の「近代美術館」が誕生するのは第2次世界大戦以降まで待たねばならない。ただし、日本に西洋から輸入されたものとしての美術やミュージアムが受容・成立し始めた明治期から、「同時代美術を歴史的に展示する恒久的な施設」（市川、2012、p.781）⁶を求める声は繰り返しあげられていた。

隈元謙次郎による「日本における近代美術館設立運動史」⁷⁴では、明治洋画の開拓者とも呼ばれる高橋由一による1881年の「螺旋展画閣」構想から、1952年に東京都京橋に国立近代美術館が開館するまでの約70年間におよぶ「近代美術館」設立の紆余曲折がまとめられている⁵。また、朴昭炫は『「戦場」としての美術館——日本の近代美術館設立運動／闘争史』（2012）⁸において、「東京都美術館と東京国立近代美術館を中心に「近代美術館設立運動史」を再検討することによって、「近代美術館」を美術家の「公共性」と批評家の「公共性」とが競合する戦場として捉え直」（朴、2012、p.31）すことを試みている。本稿では、隈元や朴による、明治から国立近代美術館開館まで広範囲を扱う「近代美術館設立運動史」の全体を追うことはできないが、国立近代美術館の開館前後に絞ってこれらの研究を参照する。

(1) 国立近代美術館の成立とニューヨーク近代美術館の影響

1949年に結成された日本美術家連盟が、その翌年から近代美術館建設運動を開始した。同連盟は建議書を作成し、国会本会議で採択された。このような世論と国会の動きに並行し、文部省でも同年より予算案が提出され、近代美術館実現の可能性が高まった。そして1951年、国立近代美術館設置準備会が設けられた。当初、立地に関しては日比谷公園内に新築することが候補として有力であったが実現せず、また政府の意向により国内ビルの新築を禁じられ、京橋の旧日活会館を購入し、前川國男による改装を経て、1952年12月1日「日本近代美術展——近代絵画の回顧と展望」展を皮切りに、国立近代美術館は開館するに至った。

以上が隈元を参照した、運動史のなかでの国立近代美術館成立の大まかな流れである。当時の日本の社会的状況としては、1945年に終結した第2次世界大戦の敗戦を経て連合国最高司令官総司令部（GHQ）の占領下におかれていたが、開館準備中の1952年4月には占領統治が終了し、日本は主権を回復した。当時の世界の近代美術館に目を向けると、1章で取り上げたニューヨーク近代美術館の他に、パリ国立近代美術館などが台頭していた。以下では、朴を参照して当時の日本の美術界の動向や政治的状況との関係をふまえて、国立近代美術館の設立までをより詳しくみていこう。

GHQの統治下にあった日本の美術界では、かつてのパリの動向よりも、アメリカ美術を注視するようになっていた。ニューヨーク近代美術館を「アメリカの国際的文化的政策の担い手」として注目し、美術雑誌や批評家による言説は「アメリカを「文化の中心」たらしめる「文化政策」の実行機関」（朴、2012、p.361）となっていた。この傾向は「第2次世界大戦を機に「文化的にも今後の世界の立役者」となったアメリカの国際的覇権を意識した、一種の政治的判断」（朴、2012、p.359）だった。そこでは、ニューヨーク近代美術館が世界の「現代美術の「モードを作り出す」拠点」（朴、2012、p.362）として捉えられ、日本の「近代美術館」の構想においてもモデルになるものとして捉えられた。そのような状況下で、東京国立近代美術館設置準備会は、国立近代美術館が将来的には日本の現代美術の「海外進出へ

の拠点」と機能することを構想した。

国立近代美術館の開館直前に初代次長に任命され、当時その方向性を指揮した批評家の今泉篤男は、日本においてこれまでニューヨーク近代美術館のような「近代美術館」が不在であったことが、「日本の現代美術界が「世界のスタート・ライン」にさえ立てなかった決定的要因」(朴、2012、p.362)であるという認識を示した。今泉は、1951年から翌年にかけて約9ヶ月間に渡り、国際文化振興会の委託で欧米に滞在し、ニューヨーク近代美術館やパリ国立近代美術館を視察していた。帰国後、「日本には美術の「近代」がなかったと主張」(朴、2012、p.362)した。この主張のきっかけは、パリで開催された国際展「サロン・ド・メー展」で見た日本絵画に「弱点」が感じられたことであった。1951年以降、日本の国際展への参加が増加したのであるが、そこでは国内の官展や公募展によって評価された作品を出品するも「国内における「傑作」や「大家」の評価が国際の舞台では通じない」(朴、2012、p.371)とみなした、今泉をはじめとする批評家たちは、既成の画壇システムへの批判を叫んだ。こうして、「新しい美術の創出」のために、批評家によるキュレータシップの確立した、国立近代美術館の設立を目指すこととなった。

(2) 初期の企画展とコレクションの方針

国立近代美術館の開館間近の『美術批評』誌1952年11月号にて、「国立近代美術館は如何に運営されるべきか」⁹⁾という同館の運営委員、評議員、他の美術関係者ら10名⁶⁾へのアンケートが掲載された。

そこで出された望まれる美術館の姿の主な意見は、「既成画壇の「定評」に基づく「傑作主義」を拒否し、「現代美術の動向に密着した美術館」(朴、2012、p.388)になるというものであった。特に「ひとつの観点のもとに近代美術を大衆に示す計画」に基づいた「特殊なテーマをもった企画展」が開催されることが妥当であろうと瀧口修造は述べている。それは「混乱した近代美術の観念の検討に役立つであろうし、大衆の親しみや興味も大いに増す」(『美術批評』1952、11月号、p.6)効果が期待された。

では実際の初期の企画展や作品所蔵の過程で、これらの理想はどのように実践されていったのだろうか。

国立近代美術館で最初の10年間に開催された企画展には、「抽象と幻想—非写実絵画をどう理解するか」(1953)、「日米抽象美術展」(1955)、「前衛美術の15人」(1957)、「抽象絵画の展開」(1958)、「超現実絵画の展開」(1960)などがある。これらは、抽象やシュルレアリズムといった「前衛美術」を「世界的な同時代性を持つ「近代美術」」(朴、2012、p.429)とみなして、新しい美術動向を国民に啓蒙する意図で積極的に開催された。ここでは「近代美術」の意味を、明治から昭和戦前期までの「中立的な歴史区分」とするのではなく、同時代の美術動向と共に歩む「「実験的」かつ「前衛的」な実践」と捉えたのであった。

蔵屋美香によると¹⁰⁾、開館翌年に、文部省が官展から明治以来買い上げてきた178点の作品群が国立近代美術館に管理換となった。美術館評議員と美術館関係者の意図としては、開館当初コレクションが少なくまた建物の狭さから所蔵作品展が開けない美術館にして、「これらをもって展示をスタートさせよ」(蔵屋、2012、p.14)というものであった。しかし今泉は「「現在からみて必ずしも不朽の名作とばかりは限らない」という評価を公式化」(朴、2012、p.401)し、これらのコレクションで所蔵作品展を開く事に抵抗した。このように、「近代美術館」を「官展受賞作の受け皿」(朴、2012、p.429)とせず、そこで語る美術史は「戦前までの美術の価値づけを一度白紙に戻し、自分の手で新しく組み立て直す」(蔵屋、2012、p.14)という、今泉をはじめとする運営に関わった批評家たちの意思が表明され、美術館の運営は始まった。

(3) 今日の「MOMATコレクション」

東京国立近代美術館は1969年、東京都千代田区の北の丸公園内に移転した。移転時の新築の設計は谷口吉郎が担当し、その建物は現在も本館として使用されている。本節では、現在の東京国立近代美術館の所蔵作品展の構成とその方針を概観することを通して、今日の「近代美術館」の問題意識を確認する。

2017年現在の「MOMATコレクション」は、美術館の4階～2階の12の展示室によって構成されている。その内容は、4階が、「ハイライト」として重要文化財に登録されている作品によって構成される1室と、1900年代～1940年代の「明治の終わりから昭和のはじめまで」を扱う4室、そこから

3階に降り、1940年代～1960年代の作品を取りあげる「昭和のはじめから中ごろまで」の3室がある。3階には他に、「写真・映像」に特化した1室と、「日本画」に特化した1室がある。2階では、1970年代～2010年代の「昭和の終わりから今日まで」といういわゆる現代美術を専門とした2室がある。また「コレクションを中心とした小企画」、「写真、デザインの企画展」を定期的で開催する「ギャラリー4」がある。「MOMATコレクション」は年間4～5回の作品入れ替えを行っている。¹¹⁾

以上のような現在のコレクション展示は、明治期に西洋から日本に美術が輸入され、それが制度的に整備されていった1900年代以降の、日本近代美術史上の「名品」⁷⁾から始まり、戦中・戦後の社会状況を如実に反映した1940年代～60年代の美術をふまえ、現代の現存作家の作品⁸⁾まで、日本の国家の歴史を反映した内容で、時系列によって近／現代美術史を展示する構成となっている。ここで、2015年の、2人の学芸員の発言を参照して、その意図や問いかけを確認しよう。

東京国立近代美術館美術課長(当時)の蔵屋美香は、2015年に開催されたCIMAM(国際美術館会議)総会東京大会におけるパネル「45年間討議中—東京国立近代美術館のコレクション展示と戦争画」¹²⁾において、「MOMATコレクション」の意義を述べている。

2011年の東日本大震災以降、アーティストが「作品を通して社会に対する問題提起を行う」ようになったこと、また討議が行われた2015年は第2次世界大戦から70年を迎え、「戦争を経験した人の数が減り、戦争の記憶が失われる危機が叫ばれ」、「憲法9条」の解釈が政府により変更され、社会に大きな議論を巻き起こし(蔵屋、2016、p.38)たという、同時代的な社会の状況の変化をふまえ、「MOMATコレクション」では、「地震のあとで:東北を思うⅢ」(2014)、「何かがおこっているI、II」(2013-2014)、「誰がためにたたかう?」(2015)という特集展示を行った。「地震のあとで」は、藤井光による《沿岸部風景記録 福島県飯館村 2012年8月》(2012年)や、Chim ↑ Pom の《REAL TIMES》(2011年)¹³⁾などの「福島をテーマにしたビデオ作品を集めた企画」(蔵屋、2016、p.39)だった。また、「何かがおこっている」は、1923年の関東大震災を起点に日中戦争、第2次世界大戦までの経緯を、絵画、映像、ポスターなどでたどる。「誰がためにたたかう?」は、動物、男女、

世代、国家間などの「戦い」を考察する企画だった。これらは、費用がかさみ、かつ入場料収入に迫られる「特別展」とは距離を置いたコレクション展示を、「異なる意見を持つ人々が出会う議論のプラットフォーム」(蔵屋、2016、p.39)となることを望み、企画された。また、日本国内を訪れる外国人観光客の増加に伴い、「MOMATコレクション」の観客も、「半分近くが外国人観光客の時間帯」がある。アジア地域から来日した観客も含まれるこれらの人々に、例えば藤田嗣治による、1941年にシンガポールに侵攻した日本軍の勝利を描いた戦争画《シンガポール最後の日(ブキ・テマ高地)》(1943)はどう見えるだろうか、と蔵屋は問う。これは、欧米対日本という20世紀でスタンダードであった構図を問い直す、グローバルな視点の導入になる。

現在、東京国立近代美術館美術課長の太谷省吾は、2015年にBankARTスクールで開催された連続講座「戦争と美術」¹⁴⁾の中で、コレクション展について触れている。

「何かがおこっている 1907-1945」における戦時中の紹介で、「名作」と言われるような作品ばかりの展示ではなく雑誌や戦後の戦記物の漫画などを含めた展示構成を行った。その理由として、太谷は、河田明久の「戦争美術論考」(『あいだ』48号、1999年12月)を引用しながら、90年代以降、「芸術のための芸術といった芸術至上主義的な考え方、あるいは近代美術は単純化に向かって進化していくといった考え方」つまり、抽象表現主義に代表されるようなモダニズムの美術史観が絶対的ではなくなり、「社会との関係から美術作品を見ていくことが求められつつある」(太谷、2017、p.34)という時代の要請を述べている。

この2人の発言からは、欧米対日本という二元的な美術史観の提示ではなく、多元的な視点から、一つの美術作品を見ていくという視点を重要視していることがわかる。ただし、コレクション展示の大きな流れは、基本的に従来の日本近代美術史の「通史」に沿うようにもなっている。東京国立近代美術館で試みられていることは、開館以来紡がれてきた日本近代美術史を、資料を合わせての展示や、現代の社会的テーマを扱う同時代の作品を配置するなど積極的に展示を組換え、「議論」を通して、単線的だった歴史を別の角度から読み替えることを、展示を通して試みているようにみえる。

3. テート・モダン

本章では、2000年に設立されたイギリスの国立美術館のテート・モダンの試みを取り上げる。「グローバリゼーション」の時代になり、西洋由来の(美術)概念自体が変化しつつある現代における21世紀の美術館の姿として、吉荒夕記の『美術館とナショナルアイデンティティ』(2014)¹⁵⁾ではこの美術館に言及している。吉荒によると、「グローバリゼーション」とは、「社会的・経済的・文化的な流動が地球規模で拡大することを意味」し、21世紀における特徴的現象は、「人間の移動能力や情報が発展」したことで「その速度が著しく増し」ていることである。また、社会と国家の関係に限らず「ミュージアムのありようにも大きな影響を与えてきた」。(吉荒、2014、p.250)

本章では主に吉荒を参照して、この21世紀の美術館の「コレクション展示」における思想と展示構成、そこで見える新たな課題について整理する。

(1) テート・モダンの創設の経緯

テート・モダンの入館者数は年間400万人以上にのぼり、「ポンピドゥー・センターやニューヨーク近代美術館(MoMA)にも勝る、世界でもっとも人気の高い美術館」の一つである。また、「海外の美術ファンを惹きつけるばかりか、地域社会のさまざまな層にまで近／現代美術を身近なものにしたと評価されている」(吉荒、2014、p.249)。この美術館の建築は、ロンドンのテムズ川沿いの産業地区に位置するジャイルズ＝スコットによって手がけられた旧バンクサイド火力発電所を、スイスの建築家ユニット、ヘルツォーク&ドムロンによって改装されたものである。この美術館の企画準備は、地域の経済再生の一役も担っていた。バンクサイド火力発電所は1952年に「第2次大戦で疲弊したロンドンに活力を与えるために設立された」が、1982年には「石油価格の暴騰によって」停止した。その後の経済回復と合わせて、美術館の建設は労働需要を生み、完成以降は周辺の旧工場地帯に商業施設もつくられ、その一帯は「文化的なスポット」(吉荒、2014、p.273)に変化した。

また、母体である1897年開館のテート・ギャラリーの「コレクション増大」への対応として姉妹館が必要とされたことも設立の背景である。テート・ギャラリーでは、「第2次大戦後のマーケットの世界的な拡大によって、急速に膨れ上がった」

ため、1990年代初頭に、「1900年以降のインターナショナルな近／現代美術」(吉荒、2014、p.271)を扱う館としてテート・モダンを設立することが決まった。なお、テート・ギャラリーは、テート・モダン設立後はテート・ブリテンと名を改めて再開館している。

(2) 「グランド・ナラティヴ」の否定と新たな「コレクション展示」

2章の終わりで、90年代以降、抽象表現主義に代表されるようなモダニズムの美術史観が絶対的ではなくなったという時代の要請に、東京国立近代美術館の2013年以降のコレクション展示でも応答するようになっていくことに触れた。テート・モダンが構想された頃にちょうど、1章で取り上げたアルフレッド・バー・Jr.による「系統図」に従った「近代美術史」の限界が指摘されていたのであり、従来の美術館に対する批判は美術館の構想に反映されている。モダン・アートの物語は、ニューヨーク近代美術館に先導され、20世紀の美術館でスタンダードとなっていた。アメリカが20世紀を担い、19世紀の美術界を率いたフランスの継承者であるというのは「政治的恣意性」による「自己決定的な進化のストーリーでしかない」(吉荒、2014、p.278)という指摘がされていた。また、この美術史観では「系統図」に含まれない西洋圏外の視覚表現は排除されていた。1960年代以降のアフリカやアジアでの独立国家の誕生といった、世界規模の民主化の動きが活発になって以降、このような西洋中心主義的な価値観への問い直しが盛んになっていた。

以上のように、従来の美術史観や西洋中心主義的な価値観が問われる中、テート・モダン設立段階の総指揮者で、2017年までTATEの総合ディレクターを務めたニコラス＝セロタ⁹⁾は、1996年の構想段階で、将来の美術館は「来館者個人と作品との積極的で主体的な出会いを提供すべきである」と提起した。1980年以降の欧米のミュージアムでは「その主眼がコレクションから来館者に移って」きており、テート・モダンの展示構成も、「専門家の解釈を一方向的に伝達する従来の方法」(吉荒、2014、p.280)を採用するのではなく、来館者が作品と自由に出会い多様な解釈を可能にすることを目指す方針が打ち出された。それは、従来の20世紀の美術館で語られてきた美術史、つまり「西洋文化至上主義」の「グランド・ナラティヴ(偉大なる物語)」を排除し、権威性・歴史性を否定するという大胆なチャレンジなのであった。では、このような態度は、具体的な展示構成にど

のように反映されたのだろうか。テート・モダンの開館当時の「コレクション展示」を概観しよう。

オープン当時のレイアウトは、美術館の3階と5階部分の常設展示室の「コレクション展示」が「静物／物質／現実」、「風景／事態／環境」、「裸体／動き／身体」、「歴史／記憶／社会」の4つのセクションで構成されている。さらに、これらのセクションは「10から12の部屋に分割され、それらをつなぐルートに決められた順路」を作らず、展示の配置も「作品が生み出された時代や出自の区別なく、四大テーマのもとにゆるやかに構成」(吉荒、2014、p.275)しており、「並列された作品のあいだに、年代や社会背景あるいはスタイルに関して明白な共通点はみあたらない」(吉荒、2014、p.276)ようになっている。より具体的な展示内容は以下のようなものだ。

「戦争」などの社会事象をテーマとする展示もあれば、マーク＝ロスコの部屋など、ひとりの作家の作品群で構成された展示室もある。あるいは、「プリミティズム」などのムーヴメントに焦点をあてた展示室も存在する。(吉荒、2014、p.276)

『裸体』のセクションの一室には、後期印象派の代表的な作家マティスのブロンズレリーフの作品と南アメリカ出身で現在活躍中の女性作家であるマルレーネ＝デュマス(1953年生まれ)の水彩画が隣り合わせに並べられていた。『風景』のセクションのある展示室の末には、英国の現代彫刻家であるリチャード＝ロング(1954年生まれ)の粘板岩を円形に配置した作品が、壁にはモネの油彩画《睡蓮》が架けられた。(吉荒、2014、p.276)

テート・モダンの開館当時の展示部長であったブラズヴィックは、これらの展示で試みられているのは、「一つの歴史」＝グランド・ナラティブが成立しなくなった、「ポスト・モダン」のパラダイムシフトの下で、その物語を書き換える具体的な方法として、「一つの歴史をたくさんのストーリーに変える」(吉荒、2014、p.281)ことだという。また「たくさんのストーリー」を具体的に指し示す方法として、コレクション展示の内容を頻繁に入れ替えることも採用している。

高木友絵の「展覧会評 テート・モダンのコレクション展示

--そのテーマ別展示の特徴と戦略 2000年/2003年」(2003)¹⁶⁾によると、この展示構成は、「正統な」(=西洋中心主義的な)美術史コードを従来の美術館のコレクション展示で用いてきた「状況それ自体を告白」するものであると説明する。それは、「正統な」美術史コードの存在を浮き彫りにした上で、二元論的に、非西洋主義的美術史を「正統なる自己」に「周縁的な他者」として入れ替えて「二元構造の維持」をするのではなく、「自己—他者」というパラダイムそのものを解消することを意図している(高木、2003、p.75)。そのために、歴史性そのものの排除を行っているといえるだろう。

(3) 「コレクション展示」からみえる「近代性の動揺」

では、この挑戦を目の当たりにした人々の反応はどうだったのだろうか。

「肯定的な見方をすれば、テート・モダンは従来の美術館がもっていた権威的な雰囲気を開放的で親しみやすいものにかえたと評価される」一方、否定的な見方では、「鑑賞体験を軽薄なもの」にしており「テート・モダンがみせているのは、その場限りでつぎはぎのスペクタクルでしかない」(吉荒、2014、p.282)と批判されている。

テート・モダンのこの革新的なコレクション展示は、ニューヨーク近代美術館やパリのオルセー美術館などの他の美術館にも影響を与えた。オルセー美術館では「テーマのもとに異種混合の展示」がつけられ、ニューヨーク近代美術館でさえも「時間軸を構成の基盤から外すようになった」(吉荒、2014、p.284)。また短スパンでの逆流も起こり、テート・モダン、ニューヨーク近代美術館で、歴史性を構成の主眼に置いた展示が行われたのだった。

吉荒は、「この現象をどのように捉えたらよいのだろうか」(吉荒、2014、p.284)と問う。そして、テート・モダンが歴史に沿った構成を放棄し、テーマ別に作品をならべるようになったのは「近代性の動揺」(吉荒、2014、p.360)からだとはっきり言う。

芸術と歴史性に関するこの根本的な揺らぎについて、アーサー・C・ダントーは『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』(1997)¹⁷⁾で「視覚芸術を生み出す諸条件の、ある重大な歴史的転換が起こった」(ダントー、1997、p.25)と述べている。

ダントーは、グランド・ナラティブが成立しなくなったこの現

象を、ひとつのストーリーが終わった「芸術の終焉」であるという。その終焉以降の現代の芸術を「ポスト・ヒストリカル」なものと呼ぶ。ここでの揺らぎの感覚とは「現代の歴史的感受性を特徴づけている」(ダントー、1997、p.28)。そして、近代と現代の差異を定義づけようとする、近代的なものは、「およそ1880年頃から1960年代のある時点までのあいだに隆盛したひとつのスタイル」(ダントー、1997、p.37)になる。そして、美術館は「ある意味で、芸術のポスト・ヒストリカルな時代を定義する」存在になった。

現代に突入すると、これまでの「近代美術館」や「美術史」という枠組みそのものが揺らぎ、そこで、グランド・ナラティヴに沿った「自分たち」の歴史を紡ぐことが、もはや成り立たない。現代の芸術家たちにとっての美術館とは「死んだ芸術に満たされた場所ではなく、生きた芸術のオプションに満たされた場所」となり、生きた芸術を「絶えず再配置することができるひとつのフィールドであり、実際、あるテーマを提起したり、支持したりするために、物体を配置するカラーズの貯蔵庫」(ダントー、1997、p.29)に変容したのである。

ダントーはこの美術館の変化について、現代の芸術家にとっての視点で述べているが、テート・モダンのコレクション展示の特徴にも共通性があるようにみえる。

さて、このように〈美術〉や「美術館」という枠組みは根本的に変革している。漠然とした問いになるが、それらはこの先、一体どうなっていくのだろうか。

ここで1980年以降の欧米のミュージアムの主眼が「コレクションから来館者に移って」きていたということを思い出そう。

村田麻里子は『思想としてのミュージアム ものと空間のメディア論』(2014)¹⁸⁾のなかで、2014年に当時のテート・モダンの館長クリス・デルコンが来日した際のレクチャーから、新しい分館の構想を紹介している。2016年6月に開館したその新館「スイッチハウス(Switch House)」の構想をデルコンは以下のように語った。ミュージアムは、「もはやコレクションを見るためだけに訪れる場ではなくなり、様々なイベントやワークショップが沢山開かれる中で、人々が思い思いに集い、出会い、語り、時間を過ごす「ミーティング・プレイス(meeting place)」になり、また「個人個人が自分のミュージアムをプログラミングする」ようになる」(村田、2014、p.247)。そのきっかけはテート・モダンで2003年に展示され

た「オラフル・エリアソンの「お天気プロジェクト(The Weather Project)」だった。

巨大な「太陽」が空間を照らすこのインスタレーションが始まるや否や、テート・モダンの来館者の様子が一変する。オレンジ色に染まるホールに、誰からともなく人々が座り込み、本を読んだり、仮眠をとったり、おしゃべりをしたりして、くつろぎはじめたというのだ。人々がミュージアム空間で寝転び、展示室にも行かず、ショップも使わず、ただそこで何時間も過ごすことに、当初はアーティストもミュージアムスタッフも戸惑い、怒りすら沸いたという。しかし、それがやがて、ミュージアムの新しい姿を示していることに気がつき、むしろ喜びに変わる。そしてこのことが、「ミーティング・プレイス」としての新しい分館の構想につながったのだ。(村田、2014、pp.248-249)

これは、グランド・ナラティヴの否定から生まれた、「一つの歴史をたくさんのストーリーに変える」という思想をより特化させ、今日の美術館を実現させようとしているようである。

開館間もない新館を紹介した記事『CASA BRUTUS』2016年8月号の「テート・モダン新館／スイッチハウス」¹⁹⁾によると、その常設展示の内容は「開館当時17%だった女性作家は50%に増えた。また欧米に偏らず、世界50カ国から広く知られていない作家の作品も盛り込まれた。生きたオウムや泡の彫刻など、維持や保存に手間がかかる作品も少なくない。有名作家の知名度に頼らず、キュレーションの力で魅せる試み」(『CASA BRUTUS』、2016年8月号、pp.66,67)を行っている。

「近代性の動揺」のその先の、最新の美術館の試みに読み取れることは、やはりモダニズムの西洋中心主義、白人男性至上主義の反省を踏まえ、先に挙げたような視覚芸術に関する根本的な変革を反映し、作品も来館者の過ごし方もより多様なありかたを認めようとする、「平等で開かれた」美術館を目指していることである。

おわりに

20世紀初頭から現代における自国の「美術史」の在り

方を体現する装置としての「近代美術館」の姿を、ニューヨーク近代美術館、東京国立近代美術館、テート・モダンの3つの美術館の開館の経緯とコレクション展示ないし開館当初の企画展示を通じて、概観することを試みた。

1930年代～50年代にかけて、ニューヨーク近代美術館で構築された20世紀の西洋中心主義的なモダニズムの美術史観は、冷戦下におけるアメリカの覇権と共に、欧米中心的世界基準のスタンダードになっていった。第2次世界大戦後、連合国の占領の後に日本で生まれた国立近代美術館は、ニューヨーク近代美術館をモデルとしながら、従来の日本における画壇の権威を否定し、「前衛美術」の啓蒙的な企画展を行いながら日本の「近代美術」の歴史を紡ぐことを始めた。今日の「MOMATコレクション」では、震災や戦争といった社会的事象の芸術への反映を見える形で展示している。3章でとりあげたテート・モダンは、グローバリズムと近代の問い直しが生んできた90年代に構想され、そのコレクション展示は大胆にも歴史性を排除し、来館者それぞれの小さな物語を見つけようとする、ポスト・モダン以降の欧米の意識を反映した展示を実践している。以上のように、駆け足で「近代美術館」の変遷を辿ることを試みたが、2章と3章でみてきた2000年以降の「コレクション展示」は、単純な二元構図を避けながら作品や資料を配置することで、それ以前の「近代美術史」に対する問い直しや批判を実践しようとしていることがわかる。テート・モダンに至ってはその名に「Modern」と冠しているものの、そこで試みられているのは「自国の美術史」の体現ではなく、国という枠組みも不確かになった現代性を反映していることが特徴である。また、本稿で参照した近年の研究にもみられるのであるが、1980年代以降の博物館学は「人類学、メディア研究、カルチュラル・スタディーズ、ポストコロニアル研究などと接続させて論じる」(村田、2014、p.42)ようになり、領域が拡張されている。これまでみてきた今日のミュージアムの変化と合わせて、近代以降の傾向である「植民地主義の悲惨な歴史」と「グローバリゼーション」が反映されているのだといえる。

註

1. ニューヨーク近代美術館の呼称について、日本では一般的に

「ニューヨーク近代美術館」と呼ばれているが、英語の正式名称では「近代美術館(The Museum of Modern Art)」と、ニューヨークという地名は冠していない。本稿では、「ニューヨーク近代美術館」という呼称を基本的に使用し、引用箇所では省略名である「MoMA」を用いる場合もある。

2. 1950年代のアメリカで冷戦を「文化のための自由の闘争」と定義した傾向を批判するために社会学者クリストファー・レッシュが使った用語。(朴、2007、p.32)
3. 日本における最初の公立の「近代美術館」の事例としては、東京国立近代美術館の開館前年に、神奈川県立近代美術館が開館しているが、本項では、国立の美術館であり現在のコレクション展示において、「社会的によくも悪くも「正史」の意味合いを帯び」(蔵屋、2012、p.15)ている国立近代美術館に焦点を絞る。
4. 東京国立近代美術館が発行するニュース『現代の眼』に1956年(昭和31年)12月～1962年(昭和37年)8月の全52回にわたって連載された
5. 朴昭炫によると、隈元の研究は、「明治初期から1950年代までの時間軸に沿って、次々と現れてくる近代的美術館をなるべく網羅しようとした」ために、「逆説的にも「近代美術館」を概念的に特定することをより困難」(朴、2012、p.29)なものにしているという。
6. 瀧口修造、村田良策、隈元謙次郎、野間清六、嘉門安雄、植村鷹千代、中島健蔵、安井曾太郎、梅原龍三郎、裕伊之助
7. 例えば、原田直次郎《騎龍観音》(1890)
8. 例えば、田中功起の《ひとつの陶器を5人の陶芸家が作る(沈黙による試み)》(2013)
9. 「ART iT オードリー・イルマス賞2017 / 2017年4月8日」(http://www.art-it.asia/u/admin_ed_news/2GPDQycWa98n4RkFzmgY閩覽日2017/12/08)によると、セロタは2017年でテートのディレクターを退いている。

参考・引用文献

- 1) キャロル・ダンカン (2011), 『美術館という幻想 儀礼と権力』, 川口幸也訳, 水声社 (Carol Duncan, *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, Routledge, 1995)
- 2) ボリス・グロイス (2017), 『アート・パワー』, 石田圭子・斎木克裕・三本松倫代・角尾宣信訳, 現代企画室 (Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, 2008)
- 3) 吉田憲司 (1999), 『文化の「発見」: 驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』, 岩波書店
- 4) 大坪健二 (2012), 『アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生 アメリカ20世紀美術の一研究』, 三元社
- 5) 朴昭炫 (2007), 「ニューヨーク近代美術館の「文化的冷戦」」, 『イメージ&ジェンダー研究会機関誌』, 7号, pp.31-42
- 6) 市川政憲 (2012), 「東京国立近代美術館の半世紀(再録)連載1 前史より—近代美術館設立運動」, 『東京国立近代美術館60年史 1952-2012』, p.781
- 7) 隈元謙次郎「覆刻 日本における近代美術館設立運動史」,

http://archive.momat.go.jp/art-library/cc/6_kumamoto_rensai.pdf

閲覧日2017/12/08

- 8) 朴昭炫(2012),『「戦場」としての美術館--日本の近代美術館設立運動／闘争史』,ブリュッケ
- 9) 瀧口修造他(1952),「国立近代美術館は如何に運営されるべきか」,『美術批評』,1952年11月号,pp.5-14
- 10) 蔵屋美香 (2012),「国立近代美術館誕生」『東京国立近代美術館60周年記念シンポジウム 近代美術館の誕生——前史から未来へ 予稿集』, pp.14,15
- 11) 「東京国立近代美術館 MAP &GUIDE」,<http://www.momat.go.jp/am/visit/map-guide/>
閲覧日2017/12/08
- 12) 蔵屋美香 (2016),「45年間討議中—東京国立近代美術館のコレクション展示と戦争画」,『美術館はいかにグローバルになれるのか? HOW GLOBAL CAN MUSEUMS BE?報告書』, CIMAM[国際美術館会議]2015年次総会東京大会実行委員会, pp.37-43
- 13) 「東京国立近代美術館 展覧会情報 特集: 地震のあとで—東北を思うⅢ(アーカイブ)」,
http://archive.momat.go.jp/Honkan/thinking_about_tohoku_iii/index.html閲覧日2017/12/08
- 14) 大谷省吾(2017),「東京国立近代美術館の戦争記録画とその周辺」,『いかに戦争は描かれたか』,村田真編, BankART1929, pp.11-38
- 15) 吉荒夕記 (2014),『美術館とナショナルアイデンティティ』,玉川大学出版部
- 16) 高木友絵, (2003),「展覧会評 テート・モダンのコレクション展示--そのテーマ別展示の特徴と戦略 2000 年/2003 年」,『カリスタ』,10号, pp.71-86
- 17) アーサー・C・ダントー (2017),『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』,山田忠彰監修, 河合大介,原友昭,糸和沙訳, 三元社(Arthur C Danto, After the And of Art : Contemporary Art and the pale of History, Princeton University Press, 1997)
- 18) 村田麻里子 (2014),『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
- 19) 「テート・モダン新館／スイッチハウス」(2016),『CASA BRUTUS』2016年8月号〈特集見逃せないアート100〉,pp.66,67