

セゾン美術館の日常

——前衛の拠点として

一九九〇年代から、新しい池袋という街の活気とにぎわいと先端の文化をつなぐ、前衛の拠点として活動したセゾン美術館の日常の日々を、当時まだ駆け出しキュレーターとして東奔西走しながらも「日本の眼と空間」、「バウハウス 1919-1933」、「イサム・ノグチと北大路魯山人」、「柳宗理のデザイン」など数々の刺激的な展覧会を企画してきた新見隆氏が、展覧会企画に関わった学芸員の視点から振り返ります。

■西武美術館・セゾン美術館・セゾン現代美術館

僕は一九五八年生まれで、セゾン美術館の学芸員として仕事を始めたのが一九八二年です。当時は西武美術館という名前で、西武百貨店の十二階にありました。一九八九年に、隣のビルにできた〈SMA館〉の一階に移って、名前もセゾン美術館になりました。

新見 隆

西武美術館の開館は一九七五年。当時僕はまだ上京していませんでしたが、西武美術館の前身として、開館前から、西武百貨店の催事場では様々な展覧会が行われていました。百貨店の催事場での展覧会でしたが、日本の戦後の美術館ではできなかったであろう規模で、包括的な内容の展覧会を開いていたんです。たとえば、一九六一年に開催された「パウル・クレール展」が挙げられます。のちに瀧口修造が企画・監修し、杉浦康平さんがデザインを担当した展覧会カタログが出版されました。

現在、軽井沢にセゾン現代美術館（旧・軽井沢高輪美術館）があります。この美術館の前身は、一九六二年に東京に開館した高輪美術館です。東京の高輪美術館は、堤清二（辻井喬）さんのお父様でセゾングループの創設者・堤康次郎さんの古美術——日本の伝統的な美術品のコレクションの常設館でした。

一九八一年、高輪美術館は軽井沢に移転し、名前も軽井沢高輪美術館に変わりました。軽井沢高輪美術館では、先代の堤康次郎

さんのコレクションの古美術とは異なる、二十世紀の前衛芸術の源流をたどっていく作品群が収集されていました。堤清二さんが徹底的に選りすぐった軽井沢高輪美術館のコレクションは、同時に西武美術館／セゾン美術館の、展覧会の歴史を示すようなコレクションだったと言えます。

その後、西武美術館がセゾン美術館と改称した二年後の一九九一年、セゾン現代美術館という現在の名前になりました。セゾン現代美術館のコレクションには、堤清二さんの二十世紀の現代美術に対する視点が現れています。池袋で展開していた西武美術館／セゾン美術館の活動の最大の遺産です。それらを日本に残し公開するという、西武美術館／セゾン美術館の、活動の歴史として残ったのが、セゾン現代美術館なのです。僕はそのように理解しています。

■「時代精神の根拠地として」の西武美術館

まずは話の前提として、近代における美術館の歴史をたどってみたいと思います。たとえば、一九二九年にニューヨーク近代美術館が設立されましたが、アメリカの美術は印象派以降、ヨーロッパのモダンアートに圧倒され続けていました。しかし、一九四〇年から一九五〇年の抽象表現主義の時代に、アメリカの美術がはじめて世界のチャンピオンにのし上がり、そこからアメリカ中心の時代が到来します。そうした礎を築いたのがニューヨーク近代美術館だと思います。

二十世紀のモダニズムは、抽象表現主義やポップアート、ミニマムコンセプトチュアルなど、十年くらいの間隔でホットな時代と

クールな時代を繰り返していました。その中で、ニューヨーク近代美術館は、余分なものを一切排除した、ニュートラルな空間にシャープでインパクトの強い作品を一、二点ずつ並べて、作品の前に立った観客が、その作品と一対一の精神的対峙をするというややエリート志向な美術のあり方をつくっていききました。

芸術とは、簡単にいうと生活から遊離したものの、いわば神殿のようなもので、生活とは隔絶していいという考え方がありました。エリートだけがわかるような美術の見せ方や美術に対する考え方——強烈なものに対して憧れ、雑多なものをできるだけ排除して純粹にしていくという展覧会のあり方と美術館の運営のあり方があったわけです。また、ごく簡単にいうと、ヨーロッパの美術館では、様々なものの集積を、地域別あるいは時代別に徹底的に整理整頓することで分類し、美術の歴史がつけられてきました。それはいつてみれば「カオス」から「コスモス」をつくっていく作業です。

堤さんは、そうではなく、ニューヨーク近代美術館と同じく街の中にはあるけれども、洋服はもちろん、地下にいけば食料品も売っている、百貨店という人間の生活に密着した雑多なもの集積——いわば「カオス」の中に、きれいな小宇宙という意味での「コスモス」だった美術館を戻していこうとしたのです。

西武美術館が開館した一九七五年以前に日本にあったのは、国立西洋美術館や東京国立近代美術館といった限られた美術館でした。そこから徐々に数が増えていって、やがて近代のモダンアートを扱うような館も出てきました。一九七五年は、主要都市をはじめ各地に美術館がつくられる、全国的な美術館ラッシュが起き

た年でした。それらは、ヨーロッパの美術館の分類型の収集・展示・公開の仕方をする美術館でした。

そのような一般的な美術館・博物館のあり方の中で、西武美術館／セゾン美術館の活動というものは、整った世界を猥雑なものの中に投げ込む試みを実践していたわけです。極端に言うと、日本で唯一ヨーロッパ追従型でなく、自分たちの生活環境の中でいと思うものを取り合わせて、それで現代の人に楽しんでもらうという美術館のあり方だったと思います。池袋は、様々な路線が乗り入れる巨大なターミナルで、二十三区から広がる郊外拡張の拠点であり続けています。その中に美術館を持つということ。それから、人の流れや街の渦の中に美術館をつくってしまうということ。その二つのことも、西武美術館が開館するための大きな要素だったと考えられます。

西武美術館／セゾン美術館の展覧会の傾向は、大きく二つに分けられます。ひとつはいわゆる現代美術——二十世紀の芸術、今日の芸術、モダンアートを扱うものです。

もうひとつは、人類の遺産——中国最大の美術館である故宮博物院の作品やエジプトなどの古代美術、文学、現代美術、人類の遺産、デザイン、建築といったあらゆるものを様々なかたちで公開していました。現代美術とは言えない作品を公開する展覧会です。

一九七五年、西武美術館が「日本現代美術の展望」という展覧会で開館しましたが、そのときに、堤清二さんが「時代精神の根拠地として」という文章をカタログに書いています。

一九七五年という年に東京に作られるのは、作品収納の施設としての美術館ではなく植民地の収奪によって蓄積された富を、作品におきかえて展示する場所でもないはずですが。

それはまず第一に、時代の精神の拠点として機能するものであることが望ましいとすれば美術館はどのような内容を持つて、どんな方向に作用する根拠地であつたらいいのか。

(略)

この美術館が街のただ中に建っているということは、空間的な意味ばかりでなく人びとの生活のなかに存在することに通じているべきだと思います。ここで例外的に私達が一つの主張を述べるのは、美術を重要なジャンルとする芸術文化の在り方が、生活と、ことに大衆の生活と奇妙な断絶の関係を持つているという認識に立っているからです。

(略)

だからこの美術館の運営は、いわゆる美術愛好家の手によってではなく時代の中に生きる感性の所有者、いつてみればその意味での人間愛好家の手によって、動かされることになると思われまます。

美術館であつて美術館でない存在、それを私達は「街の美術館」と呼んだり「時代精神の運動の根拠地」と主張したり、また「創造的美意識の収納庫」等々と呼んだりしているのです。

一九六〇年代は前衛芸術の時代でした。街の中では現代作家がパフォーマンス活動をしたり、美術館では無審査の芸術家たちの

交流など様々な試みが行われ、日本の文化が成熟していきます。そうした動きの中で、現在私たちが体験しているような多様性の時代がすでに始まっているということを、堤さんはおっしゃっていたと思います。そのとき、美術館をはじめとする文化の〈拠点〉とはどういったものでありうるかということ——美術館としてあるべき姿ではなく、一定の価値観にとらわれず時代とともに常に変化していくようなものでありたい——そうしたことが堤さんの言う「時代精神」だったと思います。だから、この文章には「前衛」とは書かれていない。今の時代に合わせて変化していくような、そうした文化の〈拠点〉でありたいということが宣言されています。

■アール・ヴィヴァンとスタジオ200

西武美術館がある十二階でエレベーターを降りて、チケットを切るところの近くに、アール・ヴィヴァンという書店がありました。フランス語で「生きていく」とか「今ある」という意味です。現代芸術全般、限定本、洋書も置いてありました。

しかし、とくに革新的だったのは、世界中の美術館で現在行われている美術展の図録が買えたということでしょう。展覧会の図録は、最近でこそ書店に出るものも多くありますが、通常は本屋では買えないものでした。そうしたものを世界規模で流通させるという点において、類をみないものでした。当時も世界中の美術館に行ける人はいましたし、行きたい人は実際に行ったと思います。ですが、今日ほど海外旅行は一般的ではありませんでした。だから、必ずしも現地での発売と同時だったとは限らないにして

も、海外で行われている展覧会の図録が手に入ることは、美術館関係者および美術関係者、作家たちにとって非常に貴重な場だったのです。

西武美術館自体はもちろん大勢の人に知られていますが、他にはない図録を扱っている書店として、アール・ヴィヴァンを利用する人も大勢いました。

それから、西武百貨店の隣に、スタジオ200というスペースもありました。約二百席しかないスペースで、落語、現代文学、演劇、音楽……ジャンルを問わず、毎週何かしら様々な催しが行われていました。実験映画の上映などもやっていましたし、美術と音楽のコラボレーションのような展示もありました。今でこそ、異なるジャンルがぶつかり合う試みは盛んに行われていますが、当時はあれだけ実験的なことは、スタジオ200しかできなかったことだと思います。

西武美術館は、ヨーロッパのミュージアムが規定してきた時系列・ジャンル・地理といった区分を取り払って混ぜ合わせることでできる美術館でしたが、スタジオ200でも同様の精神が生きていたと言えます。後に、セゾングループは他の場所でも同じようなことを始めますが、その前哨戦が池袋にあったわけです。

■西武美術館／セゾン美術館での試み

一九六〇〜七〇年代が、勅使河原蒼風さんが創始した前衛生花の拠点・青山の草月会館の時代だったとすると、それを引き継いだのがセゾンの時代——一九七〇年代後半から一九八〇年代でした。つまり、僕が入ったのはまさに黄金時代だったわけです。

僕が西武美術館に入る前年、一九八一年に、軽井沢高輪美術館の移転記念展覧会「マルセル・デュシャン展」がありました。マルセル・デュシャンの主要な作品が東京に来るといふ歴史的な展覧会でした。以前から美術館で働きたいと思っていたものの、この美術館にするかまでは決めていませんでした。しかし、僕は卒業論文のテーマがマルセル・デュシャンでしたし、西武美術館の「マルセル・デュシャン展」を見てしまったら、もうここに入るしかないと思っただけです。

幸いにして西武美術館に学芸として入ることができて、もちろん近代美術がやりたいという気持ちはありました。同時に、堤さんが言うような生活の中で芸術を見てみるからこそ、西武美術館のエッセンスだとも思っていました。

そうすると、何を見たらいいか。僕が考えたのは工芸——要するに生活の中で使えるものです。それは、モダンになるとデザイン、サイズが大きくなると建築的なものになります。だから、工芸・デザイン・建築を学ぶことが、堤さんが考える西武美術館のおもしろさを引き出すことにつながるのではないかと思うようになったんです。セゾン美術館には、僕他にも近代美術をやっている学芸員はいましたから、自分は工芸・建築・デザインをやってみようと思えました。

そのひとつが「田中一光デザインのクロスロード展」（一九八七年）です。田中先生がタイトルから展示の構成までお考えになつたので、実質的には僕が企画した展覧会ではありません。田中先生は堤清二さんと仲が良かったこともあり、西武・セゾン関係の仕事を多く手がけていました。それによって西武・セゾンのデザ

インにおけるひとつの考えが示せましたし、田中先生自身もキャリアを形成したという非常にいい関係が築かれていました。

次は「芸術と革命Ⅱ」（一九八七年）について紹介します。この展覧会は「芸術と革命」（一九八二年）の第二弾です。

当時のソ連では、スターリンが力を持ちはじめた以降、前衛芸術はソ連の考え方に合わないと言われ、平等や国家を称賛するような（社会主義リアリズム）が良しとされていました。以降、長くロシア・アヴァンギャルドの前衛的な芸術家たちの作品は収蔵庫に眠っていて、政府は積極的に公開しませんでした。西側に流出したものはありますが、ソ連政府から直接作品を借りて紹介した展覧会として「芸術と革命」と「芸術と革命Ⅱ」は非常に画期的なものでした。

一九八九年にセゾン美術館と改称して最初の展覧会は「ウィーン世紀末」で、過去最高の二十二万人近くの来場者を記録したと記憶しています。しかし現在、オーストリア文化省は、たとえばクリムトの「接吻」という作品を絶対に国外に出せません。どのような条件下でも輸出不可能な作品が決められていて、一九八九年の展覧会での出展作品はほとんどがそうした輸出不可能なものになっています。ですから、日本だけでなく、世界中のどこでも絶対に再現不可能な展覧会ということになるわけです。

先ほどもお話ししたとおり、僕は工芸や建築、インテリアをやりたいと思っていました。そうした中で、学芸員としてデビューしたと言えるのは「日本の眼と空間Ⅰ」（一九九〇年）です。この展覧会では、柳宗悦や民藝運動に協力した人たちの作品を扱いました。それらの中でも有名なものではなく、あまり展覧会に出な

いようなインテリアの図面や下絵、設計図を多く出そうという方針をとっていました。ヨーロッパ型の、美術のジャンルをとりはらって、日本のミュゼオロジ―博物館学および美術館学を考え直すことが出発点になっています。

それから「日本の眼と空間Ⅱ 近代の趣味」（一九九二年）を紹介します。我々は、着物も着るけど洋服も着る、和食も食べるけど洋食も中華も食べます。それから日本の家は、どんなに住宅事情が洋風化しようとも必ず靴を脱いで中に入るものです。和洋折衷からは決定的に逃れられないわけですね。そうしたことを悪とみなすのではなく、我々の美意識などにどのように影響しているのか、絵画、工芸、インテリア、建築といった多様なものを区別せずに日本の近代を検証しようと考えました。

このように、生活デザインを考えることは、当時から言われていたポストモダンの潮流——科学実証主義に基づいたものが幸せになれるかということに対して投げかけられた問いについて考えることを意味します。そして、それを考えていくと、民藝運動に行き着くし、ウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動（十九世紀に機械生産が始まったときにその時、機械による大量生産から手仕事のものづくりに帰ろうと提唱した工芸革新運動）といったところに帰らざるを得ないのです。

それから、軽井沢のセゾン現代美術館では「セゾン現代美術館コレクション展」という、西武美術館／セゾン美術館が扱ってきた二十世紀の前衛を紹介する展覧会を定期的に開いていました。その一連の展覧会の中で、堤さんが積み上げてきたセゾン現代コレクションを池袋で展示してみようという展覧会が、一九九四年

にセゾン美術館で開催された「セゾン現代美術館コレクション展——20世紀美術の展開」です。この展覧会では、ヴァザリリやジャスパール・ジョーンズなどの作品を扱いましたが、ひとつひとつの作品が非常に重要でレベルの高い第一級の作品です。それと同時に、それらをたどっていくと二十世紀の現代美術のポイントが上手に掴めるというコレクションになっています。こうしたコレクションを形成している美術館は少ないと思います。

「日本の眼と空間Ⅲ 21世紀・的・空間」（一九九四年）は、現代作家の方々と一緒に、埴輪や勾玉といった出土品など、美術品とは言い切れないものと現代美術と並べること、美術とは何かを考えてみようとした企画です。

■学芸員スピリットとしての「時代精神」

僕が、渾身の力を込めて企画した展覧会のはひとつは「バウハウス 1919-1931」（一九九五年）です。バウハウスとは、第一次世界大戦後に、ドイツに起こった総合的な美術学校で、生産工房も持っていました。ワイマールから Dessau、Dessau からベルリンへ二回、移転しています。とくにワイマールと Dessau は旧東ドイツです。これら三か所の他に作家個人のアーカイブもあり、全作品が一緒に出ていることはありませんでした。

それまでにバウハウスを扱った展覧会が日本で開催されたことはありませんでしたが、東京国立近代美術館の「バウハウス50年展」（一九七一年）以降、包括的な展覧会はほとんど開かれていませんでした。そこで、僕は国内外の様々な美術館に足を運んで、作品を貸

してもらえるように交渉しました。それで実現したのが、この展覧会です。

「バウハウス 1919-1933」は、僕が企画した展覧会の中でいちばん商業的にヒットしたのではないでしょう。西洋名画の一级品が展示される展覧会などは別ですが、僕が担当していたデザイン・建築の展覧会では、十万人規模の来場者を望むことはできないというのが当時の常識でした。しかし、この展覧会は約七万六千人の来場者を記録しました。

展示の仕方として〈選集〉と〈全集〉という二つに分けることができます。たとえば、ルノアールという作家の作品の中からいい絵を選んで展示するというやり方が〈選集〉です。一方で〈全集〉は、作家の背景も含め、生きていた場所や人間関係といったもの全てを見せる展示です。戦後の日本の美術館は、作品を集めることで精一杯でした。もちろん作品収集は最も重要ですが、それだけに集中せざるを得なかった時期がありました。

僕は、作品だけでなく、その作品や作家の背景や都市、人の動きや関係も含めた文化史の展覧会のようなものをめざしていました。そうした方向性がこれからの時代を示すだろうと考えたのです。その試みが、「バウハウス 1919-1933」をはじめとするいくつかの包括的な展覧会でした。

それから、僕は、いろいろなものが出会う場が展覧会だと思っていたので、陶芸、美食、篆刻、書、絵などあらゆる芸術を手がけた北大路魯山人と彫刻家のイサム・ノグチさんの出会いを中心に据えた「イサム・ノグチと北大路魯山人」（一九九六年）を開催しました。また「柳宗理のデザイン」（一九九八年）は、亡くなら

れた柳先生と相談しながら、先生自身が展示・設計をされて開催した企画です。砂利のような石が敷いてあって、そこに先生が写真に撮った民芸品や屏風、それから先生がデザインされた作品を展示するという非常にユニークな展示でした。

「ディアギレフのバレエ・リュス展」（一九九八年）は、バレエを展覧会にしたもので、アメリカの美術館を中心とした、ペレストロイカ以降のコレクションから形成されています。セルゲイ・ディアギレフのバレエ・リュスは、様々な国の様々な芸術家・音楽家たちが参加した総合芸術ですから、どうしても展覧会にしかかった。これは一條彰子さんがメインのキュレーターとして開いた展覧会です。

セゾン美術館の最後を飾った展覧会は「アルヴァー・アールト 1898-1976」（一九八九〜九九年）でした。アルヴァー・アールトは二十世紀を代表するフィンランドの建築家です。これは、ニューヨーク近代美術館で開かれたアルヴァー・アールト展がすばらしかったので、西武美術館の最後にそうした展覧会があってもいいと思って巡回した展覧会です。僕が考えた「建築を体験する空間をつくる」という要素を取り入れるために、ロシアにある（旧フィンランド領）ヴィープリ図書館の湾曲する壁を取り入れるなど、多少構成を変えましたが、ニューヨーク近代美術館の展覧会を基礎としています。この展覧会が最後になったのは、様々な偶然が重なった結果です。しかし、セゾン美術館の最後がこの展覧会で締め括られたことは、堤さんの考えた「時代精神の根拠地」であることの宿命だと思いました。

堤さんには叱られたことも多々ありましたが、それ以上に多くを学びました。堤さんから「何をやってもいいけれども、今なぜこれをやるのか、そこに対してキュレーター自身が説明責任を果たすことができない展覧会はやらせない」と言われたことがあります。自分で直接交渉し、内容やコンセプトを考え、今の時代になぜそれが必要かを言えなければダメだと。それが堤さんのおっしゃっていた「時代精神とは何か」ということなのではないでしょうか。その考え方は、今でも僕のキュレーターとしてのスピリットの軸になっています。

■「ヘゼン・スピリット」は大分県に生きている

最後に、二〇一五年四月二十四日に開館し、僕が館長を務める大分県立近代美術館について話したいと思います。コンセプトは〈Global meets Local〉です。美術館として、大分県のために何ができるのかを考えました。

まず、建物は坂茂さんの設計です。大分県には、リーフデ号が臼杵に漂着した際に船員を介抱したことから始まった、日本とオランダの交流の歴史もあります。そのことから、オランダのマルセル・ワンダースにバルーン型オブジェ「ユーラシアン・ガーデン・スピリット」をつくってもらって、須藤玲子さんにはシャンデリアをつくってもらいました。また作家のミヤケマイさんに、灯籠、魚が泳いでいるプール、様々な地域の鳩時計など、大分県に因んだものを施設内につくってもらいました。さらに、焼き物職人の徳丸鏡子さんと磯崎真理子さん、ガラス職人の高橋禎彦さ

に、美術館三階アトリウムに庭をイメージしたインスタレーション「天庭」をつくってもらいました。

開館記念展「モダン百花繚乱『大分世界美術館』」は、福田平八郎、高山辰雄といった地元の作家のコレクションだけを見せるのではなく、彼らの作品と世界の名匠の作品が出会って、大分全体が世界のミュージアムになるというコンセプトです。大分の文化のバラエティそのものを美術館にした展覧会になっています。工芸、絵画、デザインといったジャンル、それから時代も地位もすべてを混ぜ合わせた「ヘゼンの」展覧会の大分版です。

東京国立博物館所蔵の長谷川等伯の松林図屏風とターナーが並んだり、福田平八郎と伊藤若冲、円山応挙、李禹煥の作品が並んだりすることは他にないでしょう。一度しかない〈Global meets Local〉が大分県で実現したので。ゼン美術館は閉館しましたが、そのスピリットは大分県立近代美術館に生きている。そんな思いとともに、これからも展覧会をつくっていきますし、みなさんにもご期待いただきたいと思えます。

■質疑応答

質問 私は学生なのですが、まだ勉強を始めたばかりなので、美術館というもののあり方や見方もよく理解していません。美術館は、どのような姿勢で見ればいいのか教えていただければと思います。

新見 大分県内で、高校などいろいろなところに行く機会があるのですが、そうしたときに「美術館について勉強する必要があるのか」という質問をよく受けます。僕は勉強する必要は

ないと思っています。美術館はエンターテインメントの施設ですから、勉強したい人はしたらいいけれど、楽しんでもらえたらいいわけです。ただ、楽しみ方はたくさんあります。

たとえば、絵を見るのがあまり好きではない、あるいは興味がないという人もいらつしやいますが、ではその人たちは美術館が楽しめないのかというと、そうではありません。建物の中に入ってくる四季折々の光を感じたり、ロビーにある椅子がおもしろい、座り心地がいいと思ったり、カフェでお茶を飲んで過ごしたり、ミュージアムショップでお土産を買ったりすることもまた楽しみ方のひとつです。ですから、美術館を楽しむために、必ずしも勉強が必要なのではありません。ピカソが何年に生まれたとか、そうした知識を得ることは決して無駄にはならないし、知っていたほうがよりよいとは思いますが、基本的には必要ないと僕は思うんですね。高校生によく言うのは、昔の人は美術館を必要としなかったということです。つまり、空の色を見たり、空気を肌で感じたり、花の名前を言えたり、鳥の声を聞きわけたりという自然を感じる感受性を、昔の人は大切にして生きていたから、それだけで豊かな想像力を養えたわけですね。ですが、現代では、そう簡単にできませんよね。その意味では、現代の人にとって美術館を見学することは大切なのかもしれません。しかし、美術館を見学するための準備運動としては、文献などから予備知識を得ることよりも、むしろ、自然を感じることに——空の色や道端の花を見たり、他人の声をよく聞くことが大切だと思います。そうすることで、自分の身体も自然の一

部だと感じられる。その上で、いろいろなものを見てほしいと思うんです。

好き嫌いがあっていいですし、わからないというのもいいんじゃないでしょうか。美術館の楽しみ方、美術作品に対する感じ方は人それぞれです。人間は千差万別ですから、まったく同じように感じる人なんていません。それから、そうした感じ方というのは、天候や気分など、その時々様々な要因によって変化しますから、いつでも同じように感じるとも限りません。むしろそうした違いを楽しんでほしい。先ほども言ったように、美術館はエンターテインメントの場ですから、楽しんでもらえればいいと思うんです。美術館が苦手だという人が、なぜそう感じるのか。多くの場合、すでにルールが存在していると思っているからです。しかしそのルールは、正解はなく、むしろ自分でつくっていくものです。どの作品をどのように鑑賞してもかまわないのです。それを聞くと、多くの人は「それは困る、つらい」と言いますが、美術館というのはそうした場所です。

それは、社会でも学校でもできない体験です。とくに学校では、何をどのように勉強するのか指導されますからね。けれども、美術館は好きなように楽しむ場所です。そこで学べることは、結局自分自身でしかないということです。いろいろと大事なことはあるけれど、大学でも最終的にはそうしたことを学んでほしいと思います。たとえば、卒業論文を書くとき、先生に「この経済学者がいまは重要で、この学者についてこういった論文を書け」なんて言われませんよね。好

好きなことについて書くでしょう。それと似たようなことで、好きなように好きなことをやる、そして、その際のルールは自分でつくるといふこと、それが大切です。

(にいみりゅう 大分県立美術館館長)