

# 日本における美術館所蔵品の分類体系

森 仁史

## On the Classification System in Museum of Art in Japan: Its Historical Background and Ideological Meaning

### RESUME:

The Japanese art has been established as a system by the Japanese government since 1868. Recently, the historical fact has increasingly been paid attention to and has been implied in some exhibitions held in Japanese art museums. The recognition of art itself, however, has not changed so much as the interests in the art system. This study tries to consider the recognition of the art system and the historical background, taking the classification rule in Japanese public art museums as an example. Although Japanese art museums were established after the World War II, they are mostly confined to the pre-war art system. The author clarifies that their recognition is getting rid of such a restriction and they are improving the system of art collections.

Hitoshi Mori

### 内容:

1. はじめに
2. 県立美術館の分類区分
3. 歴史と理念
4. 美術資料の意義

### 注

#### 1. はじめに

日本の美術館が自らが定義する美術を作品の収集展示によって示そうとするすぐれて近代的な装置としてつくりあげられてきたことに歴史的検証が進んでいる。この美術館は作品を自身が抱く美術のどこに定位させるべきか分類、登録することによって、個々の作品を自らの体系に組み込み、美術品として展示保存する。美術館ではたとえ実質的に便器であっても所蔵作品と認めた途端にその収蔵保存は使命となり、その美術的価値と作品存在の永続性を保証するべく管理が開始される。美術品の収集保存・展示公開を日常業

務とする美術館は日本では殆どが戦後に発足している。本稿は日本の美術館における分類体系の動向とその形成の歴史を考察する。美術館の展示では学芸員が地域や美術館の関わる様々な分野について美術史的な問題関心からテーマを設定し、とくに最近では日本近代美術史に関する根底的な脱構築を企図する企画も珍しくはなくなっている。しかし、収集された作品や引き継がれた作家もしくはコレクターの一括資料などを収蔵するとき、収蔵に旧蔵区分を設けるかどうかの選択はあるにしても、その受け入れは一定の体系への分類となる。この行為は何を以って美術(作品)と認識するのか、(美術)作品を創作現場から切り離して美術館の世界に組み替える根拠をどこに置くのか、といった問いをもたらし、美術館に身を置くものはこの根源的な問いかけに身をさらさないわけにはいかない。

#### 2. 県立美術館の分類区分

戦前において調査研究の蓄積された近世以前の日本美術と異なり、明治以降の近代日本美術の研究は戦後になってほとんど無から出発しなければならなかつ

## 日本の公共美術館の分類体系

館名	開館年	平面	立体	その他	資料
神奈川県立近代美術館	1951	油彩画、日本画、水彩・素描、版画	彫刻、工芸		
国立近代美術館	1952	日本画、洋画、版画	彫刻、工芸		
愛知県美術館	1955	日本画、油絵(洋画)、水彩・素描、版画	彫刻、立体造形	資料 国内の分類	
長崎県立美術館	1965	絵画[日本画・漢画、洋画、版画]	彫刻、工芸	書跡	
香川県文化会館	1966	日本画、洋画、版画、写真	彫刻、工芸	書、古美術	
広島県立美術館	1968	日本画、油絵他、水彩画、版画、素描・パステル画	彫塑、工芸	書	
兵庫県立近代美術館	1970	日本画、洋画(水彩画を含む)、素描、版画	彫刻、工芸	書	資料
和歌山県立近代美術館	1970	日本画、油彩画、水彩画、版画	彫塑、陶器	素描・下絵	資料
宮崎県民文化ホール	1971	絵画(日本画、油絵、水彩、素描、版画)	彫刻、工芸(刀剣、陶磁器)		
栃木県立美術館	1972	日本画、洋画(水彩・素描を含む)、 版画(写真・挿絵本を含む)	彫刻、工芸	書その他(服飾、 版木、二次資料等)	
奈良県立美術館	1973	洋画、素描・淡彩、日本画	彫塑、工芸	書跡	美術資料他
千葉県立美術館	1974	日本画、洋画、版画	彫刻、工芸	書	研究資料
群馬県立近代美術館	1974	日本画、中国画、油彩、水彩・素描、パステル、版画	染織・工芸、彫刻	書	
東京都美術館	1975	油彩画、日本画、水彩、素描、写真	彫塑・立体、工芸	書	
熊本県立美術館	1976	日本画、油彩画、版画、デッサン(素描)、水彩画 その他全体の中の日本近・現代美術、東洋美術、西洋美術	工芸、彫刻		
福井県立美術館	1977	日本画、洋画、版画、素描、映像	彫刻、金工、造形	書	
北海道立近代美術館	1977	油彩、日本画、水彩・素描、版画	染織、陶芸		
山梨県立美術館	1978	日本画、洋画、版画、素描・水彩	彫塑、工芸	古美術、その他	
山口県立美術館	1979	日本画、油絵、水彩画・素描、版画、写真	彫刻、工芸	書	資料
宮城県美術館	1981	油絵、日本画、素描・水彩、版画、写真 国内の作品、海外の作品と二分	彫刻、工芸		
富山県立近代美術館	1981	絵画[日本(油彩・水彩)、日本画]、素描、版画、 映像・写真	立体造形、工芸 デザイン		
三重県立美術館	1982	日本画、油彩画、水彩・素描、版画	彫刻、工芸		
岐阜県美術館	1982	日本画、油彩画、水彩画・素描、版画	彫刻、工芸		その他・資料
石川県立美術館	1983	日本・東洋画、油彩画、水彩画・素描画・下絵、 版画	陶磁、漆工、染織、 金工、刀剣・甲冑、 木竹・人形 その他の工芸	書、考古・歴史	
埼玉県立近代美術館	1983	平面造形[日本画、油彩画ほか、ドローイング、 版画、写真、その他]	立体造形[彫刻、 その他]、工芸	書	資料:資料I(参考資料)、 資料II(書簡などの研 究用二次資料)
佐賀県立美術館	1983	日本画、油彩、水彩・素描、版画	彫刻、工芸	書	資料
福島県立美術館	1984	日本画、洋画、版画	彫刻、工芸	書	下絵、資料
滋賀県立近代美術館	1984	日本画、油彩、水彩、素描、版画、写真 日本画・郷土美術、現代美術:海外作家、日本作家に大別、前者の分類	工芸、彫刻	その他	
福岡県立美術館	1985	日本画、油彩画等、水彩・素描、版画、写真、映像	彫刻、工芸	書、その他	資料
静岡県立美術館	1986	日本画、油彩画、水彩画、素描、版画、写真	彫刻、工芸	書	資料
茨城県立近代美術館	1988	日本画、油彩画、水彩画、素描、版画	彫刻・立体、工芸		
徳島県立近代美術館	1990	油彩画他、日本画、水彩画、素描、写真・映像、版画	彫刻 その他		資料
新潟県立近代美術館	1993	絵画(日本画)、絵画(洋画ほか)、版画、 水彩画、グラフィックデザイン、写真、素描	彫刻、工芸	書、その他	
秋田県立近代美術館	1994	日本画、国内油絵、国内水彩、国内版画、 国内写真、国内映像、国内デザイン	国内彫刻、 国内工芸、	国内書、 国内その他	国内素描・下絵、国内 資料
愛知県美術館	1998	絵画(油彩画、日本画、ペインティング、 絵画的構成物)、版画、ドローイング	彫刻(彫刻、彫 刻的構成物)、 インスタレーション、 工芸(陶磁器、漆工、金工、染織、木工)	書跡 その他、資料	

\*典拠:各美術館所蔵品目録、年報

\*\*設立年は必ずしも創立年でなく、現在の組織が発足した年とした。分類の順序は便宜的に筆者が分けた順序なので、各館の本来の順序ではない。

\*\*\*愛知県美術館は創立時と新施設に移転後の分類を両方とも掲げた。

た。他方、これらの多くは公共美術館であり、その設置目的のうちに地域的テーマとして日本近代美術を必ず掲げたため、否応なくその意味付けに直面し、その美術史的定位の先陣を切らなければならなかった。本稿は近代日本美術の作品を対象とした分類法を考察の対象とし、34県立美術館(前ページ表参照)を材料に考えてみる。

分類法を一瞥して、全体的傾向をあげると、①絵画(平面作品)を最初に置き、彫刻、工芸と続けて配列する。②時代が下るにつれ、写真、映像などの新しいメディアが拡張されている。③資料の位置づけが次第に比重を増している。

これらは直接には文部省展(1907年)以降の官展で採用された日本画、洋画、彫刻、工芸という序列をもつイデオロギッシュな分類とそれを引き継いだ戦後の日展(1946年-)の分類に依拠していたといえる。このため戦後生まれの多くの美術館が日本画を独立させて筆頭に置き、絵画を技法によって二分する一方で他の分野はジャンルによるというびつな分類を行ってきた。また、各美術館の分類体系は共通する部分を含むとはいえ、まったく同一の分類体系はない。これはそれぞれの美術館の構想する〈美術〉がそれぞれの理由により相違してきたことを示している。

国内国外作品を区別して分類する館としない館とがあるが、前者は日本美術の近代が欧化を基本として成り立っていることを意識しているし、後者は日本美術を世界と共有できる枠組に置換しようとしている。どちらも西歐美術に対応すべき日本美術を想定しようとする点では共通の基盤に立っていると考えられる。いずれにせよ、分類によって日本〈美術〉の体系を考えるに際して焦点となっていることはおよそ4点に集約される。第一は美術の歴史的展開の機軸をどこに置くかの意識と価値観の問題である。日本近代美術史についてようやく本格化した戦後の研究はそれを絵画を中心とするアヴァンギャルドに依って切り開かれた歴史として捉えようとした。それを担った美術団体では油彩絵画が中心であり、従って分類もこれを機軸とすべきと考えられた<sup>2)</sup>。第二は書の位置付けである。近世までは書画として一体で存在してきたが、官展以降の〈美術〉から書が排除されてしまったままであった。しかし、1948年に日展に書部門が開設されて公的に〈美術〉として認知されると<sup>3)</sup>、これをどう扱うかはその美術史的研究の

空白とコンセンサスの欠落のために、地域文化のなかで無視できない書道界とは極めて微妙な関係とならざるをえなくなった。第三に工芸を立体造形の中でどう区分するかの問題である。技法が同じであるとしても、作家の意識のうえで伝統的ならざる作品を古美術の類型に無理にあてはめて分類すると現状から乖離してしまう<sup>4)</sup>。また、立体でも一回性を前提とするものとマスプロ・デザイン作品をどう区分するかが難しくなってくる。第四に作品として収蔵が難しい資料をどう位置付けるか。とくに版画史研究の進展につれて、図書と作品との区分をどこに設けるのかも難しいところである<sup>5)</sup>。これは分類であると同時に購入手続の差でもあり、保存形態の区分となるため、問題の多い領域である。

近代日本美術史の発掘と再検討において戦後の美術館界をリードしていった神奈川県立近代美術館も実は戦前の〈美術〉を色濃く継承している。それはここでの分類が官展の四部門に技法的にはみでる水彩・素描と版画を付け加えたものであったことを見ても明らかである。いわば戦前に決着済みであった領域を観点を変えて名づけ直したのだといえよう。しかし、これは土方定一という個性的な館長のもとの例外的な分類であった。なぜなら、愛知県(1955年)以降1970年代末まで、戦後前期の17県立美術館では日展の4部門分類法に書を加えた基本パターンが踏襲されていったからである。絵画の筆頭に油彩を挙げたのは神奈川県以外には奈良県、東京都、北海道だけであり、他の14館では日本画を先に立てている。もうひとつ各地の美術館に影響力のあった国立近代美術館(1952年)も同様の分類体系をとった。

匠秀夫の企画による最初の美術資料のみの展覧会、「近代日本美術資料展」(1968年)を実現したのはこの神奈川県立近代美術館(当時は鎌倉近代美術館)であったが<sup>6)</sup>、同館では資料を分類項目として立てたり、収蔵することは考えられなかったようである。所蔵品の中に二次資料という分類項目は1976年の栃木県まで用いられなかった。

瀧口修造らが設立に関わった1981年の富山県の例は日本の美術館にとって確かに大きな画期といえる。絵画に技法の分類を設けず、立体という分類が初めて採用された。富山県の分類は技法でなく、作品もしくは表現形態を基軸とする原則がきわめて明快に全体を貫いている。既存の区分に依らず、あるべき美術の全

体系として現在進行形的美術情況をとりこもうという最初の野心的な試みであった。それを引き継いでいるのは埼玉県(1982年)である。ここでは作品分類で技法でなく、表現形態に即したドローイングという分類を立て、その他に資料の位置づけを参考作品と研究用二次資料として明確に定義した。美術館活動に対する美術史研究の重要性の認識のためと考えることができる。80年代に版画に並んで、写真が作品分類として取り上げられることが一般的になってくる。戦後の団体展では国画会に写真部(1939年)があったが、戦後になると、新制作協会が建築部(1949年)、二科会が漫画・商業美術部(1951年)、写真部(1953年)を新設していた。表現現場での位置づけの変化に押されて(美術)の外延が拡張されていった。そして、90年代に入るとデザインが登場してくる。これはペインティング以外の平面作品に美術作品としての位置を与えようとするものであり、版画(もしくは刷り絵)やグラフィック・デザインが研究や展示に取りあげられた動きを追ったものである。静岡県で初めて平面作品のなかにミクスト・メディアという分類が採用されているが、美術館にありうべき(美術)を制作の現場に近づけようとする努力とみることができる。これに対して、立体には依然として工芸という呼称しか使われていない。工芸的な技法を用いた現代美術作家の活動に対して工芸しか分類項目を持たない美術館は創作活動の情況と齟齬をきたしている。伝統技法であることだけを共通項として、工芸と現代美術とを同列に位置づけるのはもはやアナクロニズムでしかないだろう。秋田県(1994年)で立体デザインが採用されているのはこうした関係への認識のひとつの先駆けとなるのではなからうか。さらに、愛知県で1998年から採用された分類は完全に作品の形態に従って分類し、一切の価値判断を排除しようとしている。これは日本近代美術の歴史的呪縛を断ち切るうえで有効な手法であろう。ここにいたって日本の美術館が(美術)の神話から自らを解き放つポストモダンの段階に踏み出したとみることができよう。

### 3. 歴史と理念

日本における美術概念の形成の歩みはそれ自体が正しく日本近代が成し遂げようとした美術領域の確立の歴史であったことはここでは敢えて繰り返さない。日

本で最初に美術館を名乗った建物が1877年の内国勸業博覧会のために建てられたことをとつても、明治政府の勸業政策のなかで美術が育成されてきたことは明白である。しかし、美術の初出である1873年のウィーン万博列品分類と同じく内務省博物館によって作成され、美術領域の翻訳ではない概念規定を行い、広く国民に美術概念を知らしめたことで「明治10年(第1回)内国勸業博覧会区分目録」<sup>7)</sup>はもっとも重要な体系であった。ここでは「第三区美術」の下位領域として「第一類彫像術、第二類 書画、第三類 彫刻術及ビ石版術」に続けて、「第四類 写真術、第五類 百工及ビ建築学ノ図案、雛型、及ビ裝飾、第六類 陶磁器及ビ玻璃ノ裝飾」に及んでいた。ここに後の工芸概念に発展する基が生まれていることを指摘しておきたい。恐らくデザインの訳語としての図案の初出もこの時と思われ、明治0年代の「画図」からの脱皮が図られている。

1881年に恒常的な施設として完成したコンドル設計による上野博物館も名称こそ博物館であったが、第2回内国勸業博覧会的美術館として使用することから出発している<sup>8)</sup>。しかし、確かに博覧会では展示資料の収拾保存は目的ではなかったが、博物館は同じ内務省博物館の所管であり、「天産及農業山林部、工芸部、芸術部、史伝部、教育部、法教部、陸海軍部」と動物学から軍事に至る博物学的な資料収集も同時に展開していた。これは博物館が地方博覧会への貸出しを行って、その博覧会事業による殖産振興、さらに地方住民の啓蒙に努めたこととも関わっていた。この時点ではイギリスのサウス・ケンジントン博物館型の実業振興に範をとろうとする意欲が強いため、生産に主眼があり、分類規則が整備され始めた1877年以降、美術は「芸術部」に含まれ、工芸の技法による分類が行われ、絵画の分類項目は設けられなかった。また、ここにいう工芸は後の工業の意味で使われ、それは明治20年代まで続いていた。

こうした分類体系が大幅に変更されるのは1899年九鬼隆一が総長に就任し、帝国博物館(1886年から宮内省所管)に組織変更されてからであった。九鬼の手になる「提要」によると、オーストリア帝立博物館、ドイツ帝立博物館、大英博物館、ルーブル美術館を参照して、収集と展示を基本機能と位置づけた。収蔵品分類については、「歴史(ヒストリー)、美術(ファインアート)、工芸美術(アートインダストリー)、工芸(インダストリー)

ノ四部」の下に「古文書科、古物科、風俗科、絵画科、彫刻科、建築科、陶磁科、漆器科、金工科、織物科、印刷科、機械科。」を置き、天産部を除外しようと考えた。実際に1890年8月の官制改正によってこの4部が設置されたが、美術部長岡倉覚三は美術の下位分類を絵画・書・彫刻・建築・写真と定めた。この分類は維新以降の勸業政策を放棄するものではなかったので、「美術ヲ応用シタル工芸」や「内外工芸ノ模範并参考」のための美術工芸という設定は残された。しかし、同時に設置された帝国奈良博物館は美術館を意図したので「歴史部美術部美術工芸部ノ三部」とし、当初から勸業政策的な工芸部を含まなかった。これはこの博物館が基本的に古美術のみを扱うことが予定され、それに見合った体制がとられたことを意味している。東京帝室博物館が美術館として名実ともに定着するのはさらに30年余を経て、1922年に美術工芸課が廃止され、24年によく懸案であった天産部が恩賜上野動物園に移管され、歴史課と美術課が博物館の実態的な守備範囲として明確になってからのことであった。この時点で博物館ではなく、美術館に完全に転換したのであったが、名称は変更されなかった。

美術の定義はこれで一定したわけではなく、1889年に岡倉覚三のもとで創設された東京美術学校には絵画・彫刻・美術工芸科が設けられたが、実態は絵画は日本画、彫刻は木彫、美術工芸は金工と漆工であった。96年になってようやく西洋画科が新設され、99年に塑像科が新設された<sup>9)</sup>。また、1890年創設の帝室技芸員には明文化されたわけではなかったが、「日本画・彫刻・工芸」の分野の作家が選ばれ、洋画家(黒田清輝)が初めて選ばれたのは1910年であり、このとき写真家(小川一真)も同時に選ばれた。岡倉の構想する国粹的な美術に基づいて制度が整備され始め、明治末になってようやく洋画・彫刻が美術として付け加えられたのであった。1907年にフランスのサロンに倣って「文部省美術展覧会」が誕生した。この官展では「日本画、西洋画、彫刻」の三部から成り、工芸は含まれなかった<sup>10)</sup>。これを母体として1919年に帝国美術院(1937年に文芸、芸能部門が付け加えられ、美術に建築も含められた)が創設されたが<sup>11)</sup>建築家は1886年に造家学会(97年建築学会と改称)としてすでに全国組織を作り上げ、美術行政とは切り離された工学分野において独自の専門領域と制度を築いていった<sup>12)</sup>。1900年パリ万国

博覧会に向けて日本で最初の美術通史「Histoire de L'art du Japon」(和訳「稿本日本帝国美術略史」)1901年刊)が編纂され、内容は上古から絵画・彫刻・工芸を内容とする叙述となっており、1908年の再版で建築の叙述が追加された<sup>13)</sup>。こうして明治初期の制度がすべてを領導する時代から明治40年代には美術の領域と分類・ヒエラルキーに一定の社会的合意が形成されていった。その後、1927年に帝展に第四部として最後に「工芸」が設置されたとき、誰しも美術学校の工芸科の作品・作家を想定し、帝室博物館に収蔵された工芸を思い浮かべるものがいなくなることになった。

しかし他方で、1913年から「農商務省圖案及応用作品展覧会」(18年からより実態に即して「農商務省工芸展覧会」と改称)が開始され、1926年創設の帝国工芸会、28年創設の商工省工芸指導所と、産業政策のなかで主唱された工芸は大幅にデザインの領域へと踏み込んでいき<sup>14)</sup>、明治以来の産業育成に沿って形成された領域は工芸という名の元に引き継がれ、日本の産業発展に伴い急速に膨張していった。そこでは圖案を媒介としてうみだされるものを工芸と名づけていったために、伝統的手法であろうと工業化された手法であろうと美的感覚に基づく点で、工芸という名を共有すると了解されたのである。ここへ欧米デザインの世紀末から1930年代に至る様々な理念が流入し、日本におけるデザイン活動が確立、展開されていった。こうして戦前の日本では、工芸は一方で美術の下位分類でありながら、他方で美術の対抗領域でもあるという不規則なあり方を辿ることになった。戦後になり、この領域からデザインが分立すると、残された理念なき工芸には伝統工芸や民芸からモダン・クラフトまでがない交ぜになっており、美術館にとって甚だ位置付け難い厄介な領域になっていた。

帝室博物館以外に美術館を名乗った大規模施設はというと、1926年設立の東京府美術館、1933年設立の大札記念京都美術館があるが、ともに展示のための施設であり収集を目的としなかった。1936年の大阪市立美術館は「美術及工芸品ノ収集、保管及陳列展観」を目的として掲げたが、市内の社寺寄託品を中心としたもので、京都奈良の国立博物館の実態に倣ったといえよう<sup>15)</sup>。従って、日本において美術館が実質的に自己の構想に従って収集し、それら収蔵品の分類体系に自発的に取り組んだのはようやく戦後になってからなのである。



#### 4. 美術資料の位置

近代日本美術史の研究領域の拡大、深化は作品以外の資料の調査研究を必然的に進展させ、近年の美術館はこれらの発掘、収集に積極的に取り組んでいる。「岸田劉生 所蔵作品と資料展」(東京国立近代美術館、1996年)と「旅へのあこがれ— 画家たちのグランド・ツアー—」展(目黒区美術館、1997年)では展示の主役が分類上は美術〈作品〉と定義されるものではなかった。「工芸作品と図案」(石川県立美術館、1998年)では企画の核は資料であった<sup>16)</sup>。つまり、これまでの展示 = 〈作品〉、研究 = 〈資料〉という二分法ないしは二項対立的な美術観や区分意識は近代日本美術史の歴史性に根差す発想法であり、こうした歴史性を対象化すべき位置に立っているはずの我々を根深いところで規定していることを気づかせてくれた。美術史研究が深まれば、資料が重要な発見をもたらすことが明らかになった。それは例えば前記「岸田劉生展」での初期習作展観の持つ意味を考えるだけでも十分であろう。そうした認識は展覧会準備などの資料調査から生まれたものであり、美術館が活動を展開することによって美術館員が自らのものとしたものであり、日本の美術館にとっての歴史的転換である。

明治初期の勸業政策としての美術振興と関わりの深かった東京国立博物館と石川県立美術館で作品とも登録資料とも見なされてこなかった「温知図録」<sup>17)</sup>や「旧図書館資料」が重要な美術史的情報源として改めて脚光を浴びていることはとくに象徴的である。これらの美術館員が客観的にそれまで収蔵されてはいても美術史的な重要性を全く認められてこなかったものから、新たに日本近代美術の失われた隘路を見出そうとしたのである。これはテーマを意識し資料の発掘、ブラッシュアップ、整理というまさしくアーキビストとしての活動の成果にほかならない<sup>18)</sup>。今後さらに研究がこれらの活動の美術館活動への定着の手法を必要とし、戦後日本の美術館像の再編が課題となつてこよう。

ところで美術資料といっても、その領域と整理利用方法は必ずしも定着したものではない。これまでの美術館の活動や本研究会の活動に照らして考えると、①美術家自身の残したもの(手紙、日記、スクラップ、スケッチ、下絵、画稿など)、②創作活動にかかわる資料(写真、画材、絵手本、同人誌、機関誌、目録など)、③

公刊資料(新聞雑誌、図書、写真集、画集など)に大別されるように思われる。これらの収集整理については、①は歴史学でいう文書に相当し、家分け文書で採用される手法や整理が援用できる。②は近年その重要性のゆえに整理、研究に大きなエネルギーが費やされつつある分野であり、美術館での収集整理の手法やシステムの確立は立ち遅れている。③はこれまでの図書館業務が担う領域であったが、図版の取り扱いや収集整理の範囲について従前の美術雑誌などを前提とした収集整理の手法から大きく踏み出さないと、これを利用する研究者の需要に対応できない恐れがでてきている。学芸員的手法の図書館的包摂が必要なのではなからうか。問題の所在は研究・展示の進展から照射されてきているといえる。

美術館が作品を収蔵品として受け入れることは、その創作現場から作品を引き剥がす痛みを伴う営為であり、場合によって作品がそれを拒否したり(日出町の若林奮作品「緑の森の一角獣座」)、その逆(富山県立近代美術館の大浦信行作品「遠近を抱えて」)も現実問題として我々に迫ってきている<sup>19)</sup>。美術館は美術をその空間のなかで擬制的に提示してみせる装置であり、それゆえに社会的に存続することを基本に置くからにはこうした衝突は避けられないことではある。またそうであるがゆえに美術館人は自身が提示しようとする〈美術〉の組成と生い立ちに常に敏感であるべきであろう。こう言わざるをえないのは、同時に日本における〈美術〉がなおその概念・領域形成において未成熟もしくは未解決な部分を残していることを自ら語っていることでもある。それゆえに分類体系は美術状況を十全には捉え切れないし、美術創造をその原初的エネルギーごと受け入れようとするならば、処理済みの〈作品〉だけでなく、非〈作品〉集合たる〈資料〉こそ正當に包含すべきなのは当然であろうし、そこに次代の美術館像を見い出せるのではなからうか。

編集・発行 アート・ドキュメンテーション研究会  
編集委員会 委員長：水谷長志（東京国立近代美術館）  
委員：木村裕文・千速敏男・森仁史・梁瀬三千代

目次：

「身装」画像データベースにおける検索項目の構造	高橋晴子	3
日本における美術館所蔵品の分類体系	森 仁史	12
インターネットを利用した博物館情報の流通：スタムの提案するモデルと「文化財情報システム」 ・・・井浜明、坂本昇、宍戸芽衣、鈴木志元、高橋晴子、田窪直規、内藤広志、浜田行弘、弘江重徳		19
〈研究ノート〉 絵画修復における写真資料の整理方法の実例	増田久美	28
写真、マイクロフィッシュ、MIDAS、そしてDISKUS：画像アーカイヴ・フォト・マールブルク —ドイツ美術史ドキュメンテーション・センター	フリッツ・ラウピヒラー 川口雅子訳	33
アート・ドキュメンテーション研究会 第28回研究会報告		
「美術館の画像提供：その今日的課題を考える」	井出洋一郎/岡崎乾二郎/伊藤 真/水谷長志	46
アート・ドキュメンテーション関連文献目録 (1997)	JADSクリアリングハウス	64
アート・ドキュメンテーション研究会会則		72
『アート・ドキュメンテーション研究』投稿規定		74
編集後記		76

編集後記:

「身装」画像データベース、美術館所蔵品の分類体系、D.C.スタム・モデルと「文化財情報システム」、絵画修復における写真資料の整理、フォト・マールブルク、研究会「美術館の画像提供:その今日的課題を考える」報告と内容面ではバラエティに富んだ第7号になったのではないかと編集子は考えるのですが、いかがでしょうか。今日日本の美術情報を取り巻く環境を考えると、その動きの早さに目が眩むようでもあります、どう動いても変わらないところの視点を見つけるには、貴重な材料となる諸篇ではないかと思えます。

これからもいろいろな場で実践されているアート・ドキュメンテーションの活動が報告され、少しずつでも「変わらないところの視点」を築き、共有のものとして行けたらと願っています。更にこの『研究』への投稿がドシドシされますよう期待します。

最後に、第6号の刊行から丸々二年もの間が空いてしまったことを、著者及び会員の皆様にお詫び申し上げます。色々理由もありますが、全ては編集担当の責任でありました。次号から、編集体制も大きく変わる予定です。次期編集委員会の奮闘と何よりも投稿される会員の方々の奮起に期待いたします。

(水谷長志記)

---

アート・ドキュメンテーション研究 第7号

1999年9月30日発行

編集・発行 アート・ドキュメンテーション研究会  
 〒110-0007 東京都台東区上野公園7-7  
 国立西洋美術館 学芸課 波多野研究室内  
 Tel. 03-3828-5166 Fax. 03-3828-5797

委託販売元 日本図書館協会  
 〒104-0033 東京都中央区新川1-11-14  
 Tel. 03-3523-0812 Fax. 03-3523-0842  
 振替：00100-1-9375  
 定価：2,500円+税

---

表紙デザイン：上野秀司

製作：エディタス