

写真・映像による具体美術協会の研究
戦後美術史研究の基盤構築と活性化の試みとして

科学研究費助成事業

〔基盤研究（C）研究課題/領域番号 16K02288〕

調査研究報告書

2021 年 3 月

研究代表者 河崎晃一（甲南女子大学）※2019 年 2 月逝去

研究分担者 平井章一（京都国立近代美術館～関西大学）

谷口英理（国立新美術館）

研究協力者 菅谷富夫（大阪新美術館建設準備室～大阪中之島美術館準備室）

小川知子（同上）

高柳有紀子（同上）

松山ひとみ（同上）

目 次

はじめに：本調査研究の目的と意義	平井章一	2
調査研究対象とする大阪中之島美術館準備室所蔵の写真・映像資料の概要	高柳有紀子・松山ひとみ	5
1. 被写体の検証、分析に基づく調査研究		
写真や映像の被写体から読み取る「具体」をめぐる人的交流	平井章一	11
2. 「具体」の活動におけるメディアとしての写真、映像に関する調査研究		
「具体」における写真・映像の当初の役割とその変容	平井章一	25
3. 日本の現代美術に関する文化資源の活用方法の調査研究		
〔1〕海外事例の視察	松山ひとみ	33
〔2〕日本の法的な環境を踏まえたうえで「具体」資料のアクセス性を 高める方法及びデータ公開の方法に関する検討	菅谷富夫・松山ひとみ	54
〔3〕日本の現代美術に関するアーカイブズ資料の扱いをめぐる課題と展望	谷口英理	61
おわりに：今後の課題	平井章一	67

はじめに：本調査研究の目的と意義

本稿は、科学研究費助成事業〔基盤研究（C）研究課題/領域番号 16K02288〕として、河崎晃一（甲南女子大学）を研究代表者、平井章一（京都国立近代美術館、2018 年から関西大学）、谷口英理（国立新美術館）を研究分担者、菅谷富夫、小川知子、高柳有紀子、松山ひとみ（以上、当時・大阪新美術館建設準備室／現・大阪中之島美術館準備室）を研究協力者に、2016 年度から 2018 年度にかけて行った調査研究の報告書である。

この調査研究の目的は、日本を代表する戦後前衛美術グループであり、欧米でも活発な研究が進んでいる具体美術協会（以下「具体」と表記）に関する大量の記録写真や記録映像が同会関係者の遺族などから大阪市に寄贈されたことを機に、それらを検証、分析し同会の活動や作品の意義を考察すること、さらにはその考察の過程で構築した記録写真や記録映像に関する情報を研究者に共有することにある。

記録写真や記録映像に基づく研究は、戦後前衛美術にとって、不可欠かつ本質的なアプローチであるといえる。その理由として2 点挙げることができる。

まず1 点目として、戦後の前衛美術にあつては、絵画や彫刻といった旧来の表現形式だけでなく、パフォーマンスやインスタレーションなど、一回的、一時的な表現形式による作品が重要な位置を占めており、そのため作品が物理的に残されていないことが多いからである。つまり、そうした作品を記録した写真や記録映像は、作品研究において、作品と同等の価値を持つといっても過言ではない。

2 点目として、大量の記録写真、記録映像の残存そのものが、戦後美術の大きな特徴だからである。いうまでもなく、日本では戦前や戦中にもさまざまな展覧会活動が行われ、僅かではあるがパフォーマンスやインスタレーションといえる作品も存在したが、カメラが大変高価で普及していなかったがゆえに、それらを記録した写真や映像はほとんど残っておらず、作品研究の資料となるものは展覧会目録や展評など、二次的なものに限定されるのが常であった。

だが、戦後になると、作者自身がカメラを所有して出品作品や展示の状況をメモ代わりに撮影したり、作者以外の第三者が、安齋重男や大辻清、平田実らのように、「アート・ドキュメンタリスト」という新たな視点で、パフォーマンスやインスタレーションなどを写真で記録する状況が生まれてきた。

これらの理由から、戦後前衛美術が研究対象として認識されるようになった1980 年代以降、戦後ならでは作家研究や作品研究の資料として、記録写真や記録映像を活用する事例が増えつつある。しかしながら、日本においては、国立新美術館の「ANZAI フォトアーカイブ」(<http://db.nact.jp/anzai/index.php>) などの僅かな事例を除き、美術に関する記録写真や記録映像がアーカイブ化・公開されておらず、それらはいまだ有効な研究方法として確立されていないのが現状である。

その最たる例が「具体」の研究である。「具体」は、兵庫県芦屋市在住の画家、吉原治

良をリーダーに、1954（昭和29）年に結成され1972（昭和47）年に解散した前衛美術グループである。この「具体」は、当時の美術グループとしては珍しく自分たちの活動や作品を記録することに自覚的に取り組み、大量の写真と映像を残した。それは「具体」が日本の戦後の美術界でいち早くパフォーマンスやインスタレーションに取り組んだグループであったことに加え、吉原がそれらの記録写真や作品写真を自前の印刷媒体（『具体』誌）を使って国内外に発信することに熱心だったからであるが、それらの今日では基本的な研究資料となる写真や映像は、他の資料（図書パンフレット、ポスター等）とともに、「具体」の解散後、吉原の自宅や「具体」の元メンバーでほとんどの写真の撮影者でもある吉田稔郎の自宅、さらには吉原が経営していた会社などに置かれ、両人の没後は遺族の了解のもと、芦屋市立美術博物館、さらには大阪大学総合学術博物館に移管されて、一部の写真は『具体資料集』（芦屋市文化振興財団、1994 年）として公開されたものの、その全貌は長らく不明なままになってきた。

そこで、本調査研究では、「具体」や戦前・戦後の日本の前衛美術の研究者であり、かつ過去にこの資料の一部を活用して研究業績を残し、アーカイブや美術資料情報の発信にも実績のある研究者と、資料の所蔵者であり管理者である大阪新美術館建設準備室の担当学芸員とが一体となって、戦後美術に特有の資料である記録写真や記録映像を最大限に駆使した新たな「具体」研究のあり方を提起したい。

「具体」の研究は、1980 年代のヨーロッパ、日本での再評価を第一次とするならば、2012 年のニューヨーク、グッゲンハイム美術館での「GUTAI: Splendid Playground」展の開催以来、この数年、アメリカを中心に第二次再評価ブームともいうべき状況が起っており、従来の実作品や紙資料に基づく研究を超える新たな視座の提起や、海外の研究者のための資料情報の提供が、日本の研究者に期待されているところである。

記録写真や記録映像に基づく本調査研究は、こうした期待に応え、国内外における「具体」の研究の活性化に大いに寄与するとともに、こうした研究の方法論自体が、作品が現存しないことが多い日本の戦後美術の基礎研究に、有益なモデルを提供する意義もあると考える。

本調査研究の成果をインターネット上で公表するにあたっては、大阪中之島美術館準備室の協力を得た。ここに記して謝意を表す。

なお本稿の記載内容は、すべて本調査研究が終了した2019年2月時点のものである。

（平井章一）

付記

本調査研究の研究代表者の河崎晃一氏は、本調査研究期間終了直前の2019年2月11日に逝去された。研究代表者の交代は認められていないため、本調査研究は同年3月末日の終了を待たず、その時点でやむなく「中途終了」となった。

河崎氏は、芦屋市立美術博物館学芸課長、兵庫県立美術館企画・学芸部門マネージャー、甲南女子大学教授を歴任されながら、展覧会や資料集刊行、著述等を通じて「具体」の活動の国内外での紹介に熱心に取り組まれ、晩年には次代の「具体」研究者の育成に心を砕かれていた。所有者から芦屋市立美術博物館に預けられていた第一級の「具体」資料群が諸般の事情により大阪大学総合学術博物館に移管され、それ以降同校の関係者以外の研究者が容易にアクセスできなくなった状況を憂い、それらが大阪市に寄贈されたことを心から喜ばれるとともに、その全容が一刻も早く公開され研究者の利用に資することを期し、本調査研究を立ち上げられた。

しかし、調査研究採択直後に罹患が発覚し、ご自身が担当される予定であった「1. 被写体の検証、分析に基づく研究」の調査研究や本報告書のとりまとめは遂行が困難となった。役割を果たせず、またその成果を一望することもかなわなかった氏のご無念は察するに余りある。

このように本調査研究は「中途終了」であるが、河崎氏のご遺志を受け継ぐべく、氏の手分担部分を平井が代行することとして、ここにその成果を公表するものである。

最後に河崎氏のご生前のご功績に敬意を表するとともに、ご冥福を心からお祈りする。

関係者一同

調査研究対象とする大阪中之島美術館準備室所蔵の写真・映像資料の概要

(1) 収蔵の経緯

大阪中之島美術館準備室所蔵の具体美術協会関係資料は、次の3つの資料群から構成される(2016年10月時点)。

① 吉原治良旧蔵資料

具体美術協会(以下「具体」)を率いた吉原治良の旧蔵資料。「具体」結成以前の時期を含む、吉原の生涯を網羅した一大資料群である。大部分は旧蔵書であり、戦前期の海外の美術雑誌、稀少なロシア絵本などを含め、5000冊以上に及ぶ。また、吉原のドローイングも約7,000件含まれる。そのほかに吉原宛書簡約5,000件、展覧会ポスター、案内状、パンフレットなど。

② 吉田稔郎旧蔵資料

「具体」会員であり、実質的な事務局長の役割を果たした吉田稔郎の旧蔵資料。具体誌、「具体」展覧会ポスター、パンフレットなどの公式資料の他、「具体」に関する経理書類や会議録など、同会の内部資料が含まれる。

③ 具体美術資料委員会旧蔵資料

吉原製油に置かれていた資料で、のちに大阪府立現代美術センターに移され、具体美術資料委員会の管理下におかれた資料。「具体」の活動を記録したネガフィルム、ポジフィルム、アルバムなど、多くの写真資料から成っている。そのほかにパンフレット、ポスター、作品集など。

これら3つの資料群は、1990年代以降に、芦屋市立美術博物館に寄託されていたものである。同館では段階的に整理が進められ、図書を中心とした約8,000件および素描約9,000件がデータベース化された。また、1994年には、「具体」研究の基礎的資料である『具体資料集』が編纂されている。その後、同館が2011年3月に指定管理者制度へ移行、担当学芸員の退職・転職とともに、大阪大学総合学術博物館が資料群を受託。同学でも部分的に資料整理が進められ、その成果が「戦後大阪のアヴァンギャルド」展などで公開されてきた。

しかし、いずれの管理先でも所有権は移管されておらず、「具体」の一大資料群は、海外における研究熱の高まりとともに、活動拠点であった関西を離れる可能性も浮上していた。大阪市が長い間計画段階であった新美術館の開館を正式に発表するのは、2014年4月である。所有者である吉原の遺族が、作家ゆかりの大阪・中之島での保管・公開・活用を希望したことから、同年9月、吉原旧蔵資料は大阪新美術館建設準備室(当時。現大阪中之島美術館準備室)に正式に寄贈された。大阪中之島美術館の建設地は、「具体」の活動拠点の一つであったグタイピナコテカ跡地の近くであること、同館が吉原治良作品をすでに約800点収蔵しており、資料と作品をあわせもつことで研究・活用の促進が期待されること、などが理由である。それまで吉原資料と同じ道をたどってきた吉田旧蔵資料と具体

美術資料委員会旧蔵資料も、それぞれの所有者から 2015 年 8 月及び 9 月に正式に同準備室へ寄贈された。

（２）収蔵後の取り組み

「具体」の一大資料群が国内にとどまり、活動拠点の一つであった大阪において公的機関の所蔵となった意義は大きく、大阪中之島美術館では、これらの資料を未来に向けて適切に保存・管理するとともに、研究を志す人々が適切に利用できるよう、環境や制度を整えていくことが責務と考えている。

資料整理を進めるにあたり、誰もが使いやすい、標準的で客観的な方法に基づく整理が求められること、また、著作権の取扱いや資料保存方法についてなど、検討すべき課題が多岐にわたることから、大阪中之島美術館準備室では外部の各分野の専門家による有識者会議を開催し、意見を聞きながら進めることとした。2015 年 10 月に第 1 回「具体美術協会関係資料データベース化有識者会議」を開催。委員は、石田佐恵子氏（大阪市立大学大学院文学研究科教授）、江上ゆか氏（兵庫県立美術館主査・学芸員）、河崎晃一氏（甲南女子大学文学部メディア表現学科教授）、谷口英理氏（国立新美術館学芸課美術資料室長・特定研究員）、平井章一氏（京都国立美術館情報資料室長・主任研究員）の 5 名で（50 音順、肩書は当時）、2016 年より齋藤歩氏（京都大学総合博物館研究資源アーカイブ特定助教、肩書は当時）が加わった。（有識者会議は 2018 年 3 月まで開催）

また、2015 年 10 月には、文化庁「我が国の現代美術の海外発信事業『我が国の現代美術の戦略的発信に向けた現代美術関連資料の整理・公開報告会の開催』」に申請し、採択されたことを受け、所蔵資料のうち映像資料の整理・情報の調査を先行して実施。その成果であるデジタル化した一部のフィルムの情報を、2016 年 6 月にウェブサイト上で公開、閲覧の受付を開始した。同事業には 3 か年にわたり申請し採択を受け、資料整理・調査の結果等の成果を、以下の機会に発表した。

- ・シンポジウム「日本の戦後美術資料の収集・公開・活用を考える－大阪新美術館建設準備室所蔵『具体美術協会』関係資料を中心に－」

（2016 年 3 月 20 日、国立新美術館、共催：国立新美術館、文化庁）

- ・「大阪新美術館建設準備室所蔵 具体美術協会関係資料 映像上映会」

（2016 年 3 月 26、27 日、大阪府立江之子島文化芸術創造センター）

- ・[発表] ケーススタディ 日本からの現代美術発信に向けて 「具体美術協会関係資料」

（文化庁 新進芸術家海外研修制度発足 50 周年記念 国際シンポジウム 「日本の現代美術を支える－未来へ、そしてレガシーへ」 第 2 日「現代美術アーカイブの構築に向けて－保存・発信・活性化」）

（2017 年 1 月 14 日、慶應義塾大学、主催：文化庁）

- ・報告会「『具体美術協会関係資料』の整理・公開・活用の現在と未来」

（2017 年 3 月 18 日、大阪府立江之子島文化芸術創造センター）

- ・映像上映

(2017 年 3 月 18、19 日、大阪府立江之子島文化芸術創造センター)

・[成果報告]「具体美術協会」関係資料の整理と情報収集

(平成 29 年度我が国の現代美術の海外発信事業「我が国の現代美術の戦略的海外発信に向けた関連資料の整理」成果報告会)

(2018 年 2 月 18 日、国立新美術館、主催：文化庁)

このように、資料の収蔵後に整理・調査に着手し、少しずつ公開に向けて歩み始めたのと同時期の 2016 年 10 月、「具体美術協会関係資料データベース化有識者会議」の座長であった故・河崎晃一氏を研究代表者にした科学研究費補助金事業が採択され、本調査研究がスタートする。大阪中之島美術館準備室は科学研究費の指定機関ではないが、河崎氏が所属する甲南女子大学と連携協定を結ぶことで、同館の学芸員も本調査研究の一員となった。本調査研究期間中の 2018 年 2 月には、すでに公開していた映像リストに研究成果を踏まえたより詳細な情報を記載し、ウェブサイト上で公開している。

資料整理・公開について写真・映像資料を優先的に実施したのは、「具体」が写真や映像というメディアの重要性を認識し、活動記録を積極的に残しており、写真・映像資料の資料全体に占める割合が非常に大きいことと、これらに対する国内外の研究者の関心が非常に高く、調査・閲覧の需要が見込まれるためである。

(3) 資料の内容 (写真・映像フィルム)

大阪中之島美術館所蔵資料に含まれる「具体」の記録映像は、①吉原旧蔵資料と②吉田旧蔵資料に含まれるフィルム(8ミリ、16ミリ)約100件である(断片的なフィルムを含む)。内容は、「野外具体美術展」(1956年)や、「舞台を使用する具体美術」(1957年、58年)の他、具体展の会場を撮影した映像、1970年万博の「具体美術まつり」の記録などである。特に、活動初期の野外展、舞台で発表された作品は、現在では作品そのものが残っていない場合が多く、映像資料は貴重な研究資源である。なお、これらのフィルムには吉原治良や吉田稔郎自身が映っているものも多く、旧蔵者＝撮影者であると断定できない。「具体」の会員らがその時に応じてカメラをまわしていたと考えられる。

記録写真については、①吉原旧蔵資料、②吉田旧蔵資料、③委員会旧蔵資料のいずれにも含まれており、「具体」の記録写真としてこれまで主に参照され、研究書等に掲載されてきたのは、③に含まれるネガおよびポジフィルムの一部である。約850本あるネガには通番が振られており(欠番あり)、それらをベタ焼きにしたアルバムが14冊ある(ネガがなく、アルバムにのみある写真がいくつかあるため、総カット数はアルバムの方が多い)。1954年から解散直前の1971年まで、各年の「具体」の活動がほぼ網羅されている。

①には、1930年代後半から40年代初めにかけて、主に吉原自身が撮影したと推定されるネガフィルムが、100本超含まれる。大部分は吉原製油の従業員のポートレート等、会社にかかわるものであるが、藤田嗣治や上山二郎を写したカット、九室会展の会場風景など、戦前の活動記録として貴重なほか、吉原が絵画制作に生かしたであろうオブジェや静物の接写などが含まれている。

②には吉田稔郎の「具体」以後の制作を含む作品写真や、吉原製油の広告・行事に関する写真（吉田は吉原製油の社員でもあった）が数多く含まれるほか、これまであまり参照されてこなかった「具体」の記録写真が一部含まれる。

以上が、本研究の対象とする写真・映像資料の概要である。

（高柳有紀子）

（４）整理の状況

◆ 映像・音声

対象：

整理対象となる映像資料は、吉原治良旧蔵ならびに吉田稔郎旧蔵資料に含まれる 102 件（内訳は表 1）とする。複数のフィルム断片を袋にまとめたものなどが含まれていたことから、「件数」はフィルムの巻数やテープ類の本数を示すものではない。

また、編集残と考えられるフィルムの切れ端、VHS や U マチックテープのラベル情報とフィルムタイトルとの一致など、過去にフィルム素材からビデオへの変換がなされた形跡が見られるが、当室所蔵に至るまでの移動歴が複数あることから、それらがいつの作業によるものかは不明である。

表 1

フォーマット	件数	備考
16 mm	27	細かなフィルム断片を袋にまとめたものを含む
8 mm	57	細かなフィルム断片を袋にまとめたもの、元は 1 本であったと見られるがいずれかの時点で分断された形跡のあるもの、等を含む
U マチック	2	8 mm および 16 mm フィルムを編集したもの
VHS	4	8 mm フィルムを編集したもの、テレビ番組の録画
6 mm オープンリール	9	映像用音声、ラジオ等の私的録音、インタビューなど
SONY ENDLESS TAPE RE-4	1	
カセットテープ	2	ラジオインタビュー

作業内容：

本来、これらの映像の撮影者ならびに被写体となる美術作品には著作権が発生するとみなすのが自然であり、対象資料の大部分について、複製には著作権者からの許可が必要である。しかしながら、旧所蔵者が撮影者ではないことを示すラベル上の文字情報や、同一イベントでの複数カメラの存在など、実際の撮影者の特定が極めて困難であること、加えて、視聴手段のないなかでの研究・調査は現実的ではないという判断から、劣化が激しく

特殊な処置を必要とする 8 mm フィルム 2 件を除き、平成 27 年度および 28 年度に、視聴のための簡易的なデジタル化を外部委託（株式会社東京光音、株式会社アステム）により実施した。

また、上記の劣化した 2 件については、著作権法第 31 条に則り、ユニークな資料の現物保存を目的として、平成 29 年度にコマ単位の HD スキャンによるデジタル化を実施した（受託は株式会社東京光音）。

アクセシビリティ：

資料の初期調査は、外部委託（株式会社堀内カラー）により行われ、その後のデジタル化に際し、物理的な特徴について、アイテム毎のデータを採取した。デジタル化作業とともにオリジナルの包材から保存容器への移し替えを実施しているため、オリジナルの包材にあった文字情報は、初期調査時に付与した仮番号をもとに、別途転記した。

デジタル化により取得した動画データをもとにコンテンツの記述を進め、イベント（場所・開催日）・人物の情報をキーワードとして追加した。これらを一覧化し、所蔵映像・音声資料リスト（PDF、日本語）としてウェブサイトで公開しているが、大部分が著作権状況の不明なもの、著作権処理を必要とする素材であるため、当面の外部利用は制限される。

◆ 写真

対象：

整理対象となる写真資料は、吉原治良旧蔵ならびに吉田稔郎旧蔵資料、具体美術資料委員会旧蔵資料の中に含まれるフィルムベースの写真資料（ネガおよびリバーサルフィルム、内訳は表 2）とする。フィルム素材の長期保存に適した環境整備を備えていないことから、早期の保存対策が必要であり、今後のデジタル化作業計画のため、全体量の把握を目的としたコマ数のカウントを行った。

表 2

資料名	白黒ネガ	カラーネガ	カラーリバーサル
S 1 吉原治良旧蔵資料	863	59	405
S 2 吉田稔郎旧蔵資料	9,029	10,379	1,665
S 3 具体美術資料委員会旧蔵資料	10,544	50	2,804

作業内容：

具体美術資料委員会資料（以下、S 3）に含まれる白黒ネガは、番号で管理されており、それらのほぼ全てのコンタクトシートが貼られたアルバムが存在していた。このアルバムは「具体美術協会」の押印があり、その活動期間中の主要な行事を一覧できるだけでなく、撮影者に関するメモなどの書込みが確認されることから、網羅性だけでなく、情報資源としての今後の利用価値を期待できる。このため、全体の作業方針として、S 3 に含

まれる一連の白黒ネガ及びアルバムの処置を最優先事項とした。白黒ネガフィルムへの作業内容としては、保存容器への入替えならびにオリジナル包材上の文字情報のテキスト化、また、画像保存を考慮した写真のデジタル化を開始し、高画質 Tiff データの作製を順次進めている。アルバムに関しては、平成 30 年度に外部委託（株式会社堀内カラー）によりデジタル化を実施した。

一方、吉田稔郎旧蔵資料（以下、S2）に多く含まれるカラーネガについては、褪色など、物理的な劣化の進行状況から、早急な処置が必要と考えられるが、吉田氏個人に関わるものが大部分を占めており、「具体美術協会」としての活動を示す情報資源とは考えにくいため、今回の整理作業においては、保存箱への入替え処置までを実施した。

カラーリバーサルフィルムについては、経年により褪色の進んだものが多く、またエマルジョンへの黴の侵入の痕跡などが複数見られたことから、画像保存のためのメディア変換が急務であり、平成 28 年度および 29 年度に保存のためのデジタル化を外部委託（株式会社東京光音、株式会社堀内カラー）により実施した。現物は保存箱へ入替え、マウントの文字情報は画像として別途キャプチャし、イメージと紐づけることが可能なファイル名を付与した。

アクセシビリティ：

フィルムベースの写真資料の物理的劣化の進行を完全に止めることは不可能であり、また、当室の現状においては、フィルムに適した保管環境を持たないため、将来のアクセシビリティを考慮し、コンテンツ救済措置としてのデジタル化を進める必要がある。一方で、利用に際しては、これらの写真に係る諸権利（撮影者および被写体となった美術作品の著作権、存命作家の肖像権等）の状況がさまざまであり、また不明事項も多いことから、権利処理は困難であると言える。このため、旧著作権法下で（撮影者の著作権について）パブリックドメインと判断することが可能な 1957 年までの写真を除き、大部分において、複製の利用は制限される。

（松山ひとみ）

1. 被写体の検証、分析に基づく調査研究

写真や映像の被写体から読み取る「具体」をめぐる人的交流

はじめに

具体美術協会（以下「具体」）は、日本の美術グループとしては異例ともいえる膨大な量の写真・映像を残した。活動期間が18年と長かったためもあるが、それにしても吉原治良旧蔵資料、吉田稔郎旧蔵資料、具体美術資料委員会旧蔵資料をあわせ、35mmと中判の白黒のネガ・フィルムが約20,000コマ、カラー・ネガ・フィルムが約10,000コマ、カラー・リバーサル・フィルムが約4,000コマ、映像が約100本という数には、驚嘆すべきものがある。

一般的に美術グループの写真といえば、展覧会の会場写真、そこでの集合写真、会合の写真などが想起される。「具体」の写真・映像にもそうしたものが多数含まれている。そこでここでは写真や映像の被写体となった人物から、「具体」をめぐる人的関係を読み解いてみたい。そこから「具体」の前衛美術界における位置を浮かび上がらせることが、この分析の目的である。

調査対象としたのは、3つの資料群のうちコンタクト・シートで閲覧が可能な状態にある具体資料委員会資料に含まれる白黒写真約10,000枚¹と、吉原治良旧蔵資料、吉田稔郎旧蔵資料に含まれる8mm・16mmフィルムの映像である。人物の同定については、メンバーの故・元永定正氏のパートナーとして、傍らから長く「具体」の活動を見てこられた中辻悦子氏のご協力を得た。ここに記して深く謝意を表す。また、「具体美術協会アルバム」内の被写体に関する手書きのメモも適時参照した。

「具体」が解散してすでに50年近くが経とうとしており、「具体」活動当時を知る関係者が少なくなっているため、ここで確認できた人物は被写体のうちのごく一部である。この調査が10年前であれば、もっと多数の人物が同定でき、成果もより実りあるものになったであろうことが悔やまれてならない。

また、ある人物にレンズを向けるという行為には、必ず撮影者の何らかの関心が働いている。言い換えれば、撮影者の関心外にあり、そもそも被写体から漏れ落ちている人物も多数あると考えねばならない。さらには今回研究費の制約から閲覧可能な状態にすることができず、調査対象から外さざるを得なかった吉原治良旧蔵資料、吉田稔郎旧蔵資料に含まれている白黒のネガ・フィルム、カラー・ネガ・フィルム、カラー・リバーサル・フィルムにも、新たな情報が豊富に含まれているにちがいない。

その意味でも、ここで確認できた人物は、「具体」の人的交流の、あくまでも一断面を示しているに過ぎないことを申し添えておく。

1. 関西の文化関係者たち

「具体」は関西、とりわけいわゆる阪神地域を活動の基盤にしたグループであったから、もっとも交流があったのは、当然ながら関西の文化人たちであった。写真や映像では、次のような人々が確認できる。氏名のあとの〔 〕内は当時の所属や肩書、（ ）内は撮影された状況と年を表す²。

〔画家〕

- ・十河巖（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、「吉原治良さんの兵庫県文化賞受賞へ拍手をおくる会」（以下、吉原治良受賞祝賀パーティと表記）・1963年、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年、上前智祐個展オープニングパーティ・1966年【写真1】、「吉原治良さん 具体のみなさんおめでとうの会」（以下、神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティと表記・1967年）
- ・中村真（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、忘年会・1965年、海外新しい美術展オープニングパーティ、忘年会・1966年、具体新人展オープニングパーティ・1967年【写真2】、具体美術新人展オープニングパーティ・1968年）
- ・津高和一（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年【写真3】、神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティ・1967年）
- ・須田剋太（第3回具体美術展会場・1957年【写真4】、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年）

〔版画家〕

- ・吉原英雄（サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年【写真5】）

〔彫刻家〕

- ・浅野孟府（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年【写真6】、忘年会・1965年）
- ・森口宏一（第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年【写真7】）
- ・村松達也（サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年【写真8】）
- ・栄利秋（具体新人展オープニングパーティ・1967年【写真9】、サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年）
- ・福島敬恭（具体新人展オープニングパーティ・1967年【写真10】）

〔華道家〕

- ・小原豊雲（新しい絵画世界展打ち上げ・1958年【写真11】、国際スカイフェスティバル打ち上げ・1961年、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、吉原治良受賞祝賀パーティ・1963年、第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年）
- ・中山文甫（新しい絵画世界展打ち上げ・1958年【写真11】）

〔書家〕

- ・山路梓（第13回具体美術展オープニングパーティ・1963年【写真12】）

〔陶芸家〕

- ・三島喜美代（サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年【写真5】）
〔写真家〕
- ・ハナヤ勘兵衛（舞台を使用する具体美術リハーサル・1957年【写真13】、芦屋市展10周年記念パーティ・1957年）
- ・山沢栄子（吉原治良受賞祝賀パーティ・1963年【写真14】）
〔グラフィック・デザイナー〕
- ・早川良雄（忘年会・1965年、第20回具体美術展オープニングパーティ・1968年【写真15】）
- ・今竹七郎（神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティ・1967年【写真16】）
〔ファッション・デザイナー〕
- ・鴨居羊子（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年【写真17】）
〔詩人〕
- ・竹中郁（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、吉原治良受賞祝賀パーティ・1963年【写真18】、忘年会・1963年、神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティ・1967年）
- ・小野十三郎（グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年【写真6】）
〔歌人〕
- ・早野臺気（第9回芦屋市展会場外・1956年、第9回具体美術展会場・1960年、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、向井修二個展オープニングパーティ・1963年、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ、具体美術小品展・1964年【写真19】、第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年、第18回具体美術展オープニングパーティ・1967年、第20回具体美術展オープニングパーティ・1968年）
〔音楽家〕
- ・朝比奈隆〔指揮者〕（吉原治良受賞祝賀パーティ・1963年【写真18】）
- ・辻久子〔バイオリニスト〕（神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティ・1967年【写真20】）
〔美術史家〕
- ・木村重信（第13回具体美術展オープニングパーティ・1963年【写真12】、第15回具体美術展オープニングパーティ、忘年会・1965年、ヨシダミノル個展オープニングパーティ・1966年）
〔美術館員〕
- ・乾由明〔国立美術館京都分館～京都国立近代美術館〕（フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年、具体3人展オープニングパーティ、忘年会・1966年、第19回具体美術展〔大阪展〕オープニングパーティ・1967年【写真21】、サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年）
〔美術評論家〕
- ・赤根和生（第9回具体美術展オープニングパーティ・1961年、具体美術新作展オープニングパーティ・1963年【写真22】、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ

- ・イ、吉原治良誕生日パーティ・1964年、第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年、第19回具体美術展〔大阪展〕オープニングパーティ・1967年)
- ・柚木伸一 (フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年、今井祝雄個展オープニングパーティ【写真23】、ヨシダミノル個展オープニングパーティ・1966年)〔美術記者〕
- ・村松寛〔朝日新聞社〕 (グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、第14回具体美術展オープニングパーティ・1964年【写真24】、忘年会・1966年、神戸新聞平和賞受賞祝賀パーティ・1967年、具体美術新人展オープニングパーティ・1968年)
- ・高橋亨〔産経新聞社〕 (吉原治良誕生日パーティ・1964年【写真25】、今井祝雄個展オープニングパーティ・1966年、具体美術小品展、1967年)
- 〔経済人〕
- ・小林米三〔京阪神急行電鉄社長〕 (グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、吉原治良誕生日パーティ・1964年、海外新しい美術展オープニングパーティ・1966年【写真26】)
- ・飯田慶三〔高島屋会長〕 (第9回具体美術展会場・1960年【写真27】)

2. 東京の文化関係者たち

「具体」は、第1回具体美術展を関西ではなく東京の小原会館で開催したことからも了解されるように、当初から東京を強く意識したグループであった。計21回を数えた具体美術展にしても、じつにその半分近くの9回を東京で開催している。これは、戦前から全国規模の公募団体である二科会に所属し、日本の美術界で認められるには東京で発表して評価されるしかないことを身に染みて知っていた吉原治良の戦略であった。

写真や映像では、次のような東京の文化関係者が確認できる。(氏名のあとの括弧内は、撮影された状況と年を表す。)

〔美術家〕

- ・斎藤義重 (第16回具体美術展オープニングパーティ・1965年、グタイピナコテカでのスライド上映会・1966年【写真28】、第17回具体美術展オープニングパーティ・1967年)
- ・岡本太郎 (第12回具体美術展オープニングパーティ・1963年、山崎つる子個展会場・1963年【写真29】、吉原治良個展オープニングパーティ・1967年)
- ・桂ゆき (吉原治良個展オープニングパーティ・1967年【写真30】)
- ・海老原喜之助 (第12回具体美術展オープニングパーティ・1963年【写真31】、吉原治良個展オープニングパーティ・1967年)
- ・村井正誠 (第12回具体美術展オープニングパーティ・1963年【写真31】)
- ・イサム・ノグチ (グタイピナコテカ訪問・1964年【写真32】、グタイピナコテカ訪問・

1966年)

- ・ 流政之 (第10回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1961年【写真33】)
- ・ 篠田桃紅 (第10回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1961年【写真34】)
- ・ 篠原有司男 (第16回具体美術展オープニングパーティ・1965年、ヨシダミノル個展オープニングパーティ・1966年【写真35】、第17回具体美術展オープニングパーティ・1967年)
- ・ 吉村益信 (第19回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1967年【写真36】)
〔美術評論家〕)
- ・ 富永惣一 (羽田空港でのタピエ出迎え・1957年、第10回具体美術展〔東京展〕会場及オープニングパーティ・1961年【写真37】)
- ・ 瀧口修造 (第2回具体美術展会場・1956年、第5回具体美術展会場・1958年、第8回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1959年、第10回具体美術展〔東京展〕会場・1961年、第12回具体美術展オープニングパーティ・1963年、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年、第16回具体美術展オープニングパーティ・1965年、吉原治良個展オープニングパーティ【写真38】、第19回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1967年)
- ・ 針生一郎 (第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年【写真39】)
- ・ 東野芳明 (第8回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1959年【写真40】、吉原治良個展オープニングパーティ・1967年、サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年)
- ・ 中原佑介 (吉原治良個展オープニングパーティ・1967年【写真36】)
〔画廊〕)
- ・ 山本孝〔東京画廊〕 (具体美術新作展オープニングパーティ【写真22】、忘年会・1963年、フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ・1964年、第16回具体美術展オープニングパーティ・1965年、カール・ゲルストナー個展会場・1966年、吉原治良個展オープニングパーティ、第19回具体美術展〔大阪展〕〔東京展〕オープニングパーティ・1967年、吉原治良個展オープニングパーティ・1970年)
- ・ 松本武〔東京画廊〕 (フォンタナ カポグロッシ展オープニングパーティ、具体美術小品展オープニングパーティ、吉原治良誕生日パーティ・1964年【写真41】、第15回具体美術展オープニングパーティ、具体美術小品展オープニングパーティ・1965年、海外新しい美術展オープニングパーティ今井祝雄個展オープニングパーティ、カール・ゲルストナー個展会場、忘年会・1966年、田井智個展オープニングパーティ、吉原治良個展オープニングパーティ、第19回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1967年)
- ・ 志水楠男〔南画廊〕 (サム・フランシス個展オープニングパーティ・1968年【写真42】)

3. ミシェル・タピエと彼の関係者たち

「具体」は欧米の美術関係者とも盛んに接触した。調査対象の写真にも、数多くの欧米人が写っている。だが、展覧会のための作品調査や取材、視察などの一回的な関係を除き、交流という観点で見ると、「具体」と複数回接触したり、観光に同伴するなど特別の対応を受けた人物は、ミシェル・タピエと彼の関係者に限られてくる。

第二次世界大戦後に欧米に現れた表現主義的な動向を包括する概念として「アンフォルメル」を創造したフランス人のミシェル・タピエは、それをより国際的、普遍的なものとするべく、1957年に来日する。彼は同時期に来日した画家たちと講演会、公開制作、展覧会を行い、美術界に「アンフォルメル旋風」、「アンフォルメル・ショック」と呼ばれるセンセーションを巻き起こす一方、パリで留学中の堂本尚郎を介して知った「具体」など複数の美術家と接触し、自らのグループに引き入れたのだった。

写真や映像では、次のような外国人の文化関係者が確認できる。（氏名のあとの括弧内は、撮影された状況と年を表す。）

- ・ミシェル・タピエ（羽田空港への到着、大阪駅への到着、大阪朝日会館での講演会、マチューの大丸屋上での公開制作・1957年、第2回具体を使用する具体美術会場、新しい絵画世界展会場及オープニングパーティ〔大阪展〕【写真43】、第5回具体美術展会場・1958年、国際スカイフェスティバル会場、第9回具体美術展オープニングパーティ・1960年、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年、具体美術新作展オープニングパーティ・1963年、第15回具体美術展オープニングパーティ・1965年、第17回具体美術展オープニングパーティ、グタイピナコテカ訪問、喫茶店「チェック」訪問・1966年）
- ・芳賀徹（大阪朝日会館での講演会・1957年、新しい絵画世界展〔大阪展〕会場・オープニングパーティ、第5回具体美術展会場・1958年、第9回具体美術展会場・1960年、第10回具体美術展会場及オープニングパーティ〔東京展〕・1961年【写真37】）
- ・鈴木崧（フォンタナ カボグロッシ展オープニングパーティ・1964年【写真44】）
- ・今井俊満（羽田空港でのタピエ出迎え、タピエ、マチューとの来阪【写真45】、サム・フランシスとの2人展会場、マチューの大丸屋上での公開制作・1957年）
- ・堂本尚郎（国際スカイフェスティバル準備・1960年、クリスト・クッツエ個展会場・1960年、第19回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1967年【写真46】）
- ・大西茂（第8回具体美術展〔京都展〕・1959年、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年【写真47】、具体美術新作展オープニングでのタピエによるスライドレクチャー・1963年、第17回具体美術展オープニングパーティ・1966年）
- ・山口勝弘（新しい絵画世界展〔大阪展〕オープニングパーティ・1958年、第8回具体美術展〔東京展〕オープニングパーティ・1959年【写真40】、第10回具体美術展〔東京

展〕オープニングパーティ・1961年)

- ・福島秀子(新しい絵画世界展〔大阪展〕オープニングパーティ・1958年【写真48】)
- ・勅使河原蒼風(羽田空港でのタピエ出迎え・1957年、新しい絵画世界展〔大阪展〕会場・1958年、国際スカイフェスティバル会場及懇親会・1960年、グタイピナコテカ開館披露パーティ・1962年【写真49】)
- ・ジョルジュ・マチュー(大阪朝日会館での講演会、大丸屋上での公開制作・1957年【写真50】)
- ・サム・フランシス(今井俊満との2人展会場・1957年、グタイピナコテカ訪問・1964年、個展オープニングパーティ・1968年【写真51】)
- ・フランコ・ガレーリ(鉄工所での制作、クラブ関西でのパーティ【写真52】、吉原邸、アッセッターとの2人展会場・1959年、吉原邸・1960年)
- ・フランコ・アッセッター(クラブ関西でのパーティ、吉原邸、ガレーリとの2人展会場・1959年、グタイピナコテカ訪問・1966年【写真53】)
- ・クリスト・クッツエ³(第8回具体美術展会場〔京都展〕、クラブ関西でのパーティ、京都観光、吉原邸での制作・1959年【写真54】、個展会場・1960年)
- ・ポール・ジェンキンス(ニューヨークのアトリエか・1958年、グタイピナコテカでの制作【写真55】、奈良観光、具体美術小品展オープニングパーティ・1964年)

おわりに

以上のことから分かるのは、「具体」と関西の「前衛」あるいは「モダニズム」の芸術家たちや支援者たちとの幅広い交流である。そのジャンルは、絵画、彫刻だけでなく、写真、グラフィック・デザイン、ファッション・デザインといった視覚的表現だけでなく、詩や和歌といった文学やクラシック音楽までじつに多種多様であり、書、いけばな、陶芸といった伝統的なジャンルとのつながりも、東京の美術界には見られない特徴であろう。

「具体」の母体のひとつになった現代美術懇談会(1952～57年頃)がそうであったように、所蔵団体やジャンル、世代の垣根を超え、新しい表現のもとに結集する関西の芸術界の特徴がよく表れているといえる。

また、全国有数の油脂メーカー経営者でもあった吉原治良らしく、京阪神急行電鉄(現・阪急電鉄)社長の小林米三、高島屋会長の飯田慶三という関西を代表する大企業の経営者が展覧会場を訪れている点も特筆される。彼らはグタイピナコテカ友の会の特別会員でもあり、「具体」の活動のよき理解者であった⁴。

さらに、京都の文化関係者が少ないことから、「具体」が関西のなかでもより正確には大阪と神戸、およびその中間にある阪神間の文化的土壌を地盤にしていたことも、あらためて浮き彫りになっている。

一方東京の文化関係者たちとの交流範囲は、関西でのバラエティに富んだ人的交流に比

べると、今回調査対象にした写真や映像で見る限り、吉原治良が所属していた二科会の関係者（岡本太郎、斎藤義重、桂ゆき）や美術評論家、画廊に限られている印象を受ける。吉原の戦略とは裏腹に、「具体」にとって東京がいかにか「アウェイ」であったかが透けて見えるようである。

そうしたなかで注目されるのは、瀧口修造と「具体」との関りである。吉原は「具体」に具象的、説明的なシュルレアリスム的な要素を持ち込むことを嫌っていたとされるが、シュルレアリスムの理論的な指導者として知られた瀧口修造が「具体」関連の展覧会をひんばんに訪れている点は興味深い。しかも、東京の美術評論家のなかでおそらくは「具体」の実作やメンバーにもっとも触れた人物であったと推測されるにも関わらず、「具体」に関する論評をまったく残していないことも、また不思議である。

また、「具体」が1963年頃から東京画廊と関係を密にし、同画廊を通じてグループの作品の販売対象を拡大させていく様子も見取れる⁵。

タピエやその周辺との交流でいうならば、彼の初来日時に通訳を務めた比較文化学者の芳賀徹のほか、フランス人画家のジョルジュ・マチュー、今井俊満、タピエが「具体」とともに高く評価し、日本での企画展にも出品した実験工房の山口勝弘、福島秀子、いけばなの勅使河原蒼風、さらにはアメリカ人美術家のサム・フランシス、イタリア人美術家のフランコ・ガレーリ、フランコ・アッセッソー、南アフリカ人美術家のクリスト・クッツエが写真・映像に何度も登場する。

こうしたアンフォルメル関連の美術家たちとの交流は、吉原が1958年にニューヨークのマーサ・ジャクソン画廊での「具体」のグループ展（のちに第6回具体美術展に位置付けられる）のため単身渡米、その後渡欧した際にもなされた。この旅行時に撮影されたカラー・リバーサル・フィルムから、吉原がタピエに案内され、アメリカでポール・ジェンキンス、ジャック・トルコフ、リー・クラズナーのアトリエを訪問し、アルフォンソ・オッソリオ、クレール・ファルケンシュタインと面会していることが分かる。またタピエとともにバルセロナでアントニオ・タピエス、パリのアトリエでジャン＝ポール・リオペル、ルーチョ・フォンタナと面会したことも分かるのである⁶。

1959年頃をピークに「アンフォルメル」ブームが急速に鎮静化して以降も、タピエは1966年までほぼ毎年来日し、「具体」との関係を持続続けた。「具体」は1965年の第15回具体美術展を境にアメリカで隆盛していたオブティカル・アートやハード・エッジの抽象、テクノロジー・アート、キネティック・アートに方向転換するのであるが、同展を見たタピエがどのような反応や評価を下したのか。今後の資料の発見が期待される。

（平井章一）

¹ 「具体資料委員会資料」の白黒写真約10,000枚のコンタクト・シートをまとめたもの

は、少なくとも3種類存在する。すなわち、（１）「具体」グループもしくは吉田稔郎が作成したと思われ、大阪中之島美術館のウェブサイト上で公開されている「具体美術協会アルバム」（http://jmapps.ne.jp/osytrmdsen/det.html?data_id=12812）、（２）資料群が芦屋市立美術博物館で保管されていた時代に、同館がネガ・フィルムから独自に作成したファイル、（３）資料群が大阪大学総合学術博物館で保管されていた時代に、同館がネガ・フィルムから独自に作成したファイル、である。この3種の内容は概ね合致するが、制作時期が古い前者のほうが、現在はネガ・フィルムが失われたものも収録されているなど収録点数は多い。今回調査に使用したのは（３）である。

- ² このほか、写真や映像では確認できなかったが、「グタイピナコテカ友の会」の名簿には、会員として藤本義一（作家）、安部豊武（華道家）、荒尾純（写真家）などの名がある。（『ピナコテカ』No.2、グタイピナコテカ友の会、1963年）
- ³ 「具体」はパンフレット等でChristo Coetzeeを「クリスト・クツシア」と表記し、「具体」関連の文献でもそれが踏襲されてきたが、Coetzeeを「クツシア」とは発音しがたいため、ここではノーベル文学賞を受賞したJohn Maxwell Coetzeeの日本での一般的な表記（ジョン・マックスウエル・クッツエー）にならい、「クリスト・クッツエー」と表記する。
- ⁴ 前掲資料2。
- ⁵ これについては、筆者と池上裕子氏による松本武氏へのインタビューに詳しい。松本武オーラル・ヒストリー、2013年6月26日 国立新美術館にて、インタビュアー：平井章一・池上裕子、書き起こし：永田典子、日本オーラルヒストリー・アーカイブ（URL: http://www.oralarthistory.org/archives/matsumoto_takeshi/interview_02.php）
- ⁶ 鈴木慈子は、典拠の詳細は不明ながら「（吉原が欧米に）滞在中、女性彫刻家クレール・ファルケンシュタイン、画家フランツ・クライン、ノーマン・ブルーム、画廊を経営するディレキシらと会ったこと」が「白髪富士子ら具体会員の手紙からわかる」とし（「具体ニューヨーク展と吉原治良」『兵庫県立美術館研究紀要』第7号、2013年、p.7）、吉原自身も後年リー・クラズナーのアトリエ（ジャクソン・ポロックの旧アトリエ）を訪問したことや、エドガー・ヴァレーズ、サム・フランシス、イサム・ノグチ、ルーチョ・フォンタナと面談したことを回想している（吉原治良「具体グループの十年（その二）」『美術ジャーナル』39号、1963年、p.10及び18）が、今回そうした美術家たちとの接触が写真によって確認できた。



写真1 十河巖



写真2 中村真



写真3 津高和一



写真4 須田剋太



写真5 三島喜美代 (左)
吉原英雄 (右)



写真6 小野十三郎 (左)
浅野孟府 (右)



写真7 森口宏一



写真8 村松達也 (右)



写真9 栄利秋



写真10 福島敬恭



写真11 中山文甫 (左)
小原豊雲 (右)



写真12 山路梓 (左)
木村重信 (右)



写真 13 ハナヤ勘兵衛



写真 14 山沢栄子（中央）



写真 15 早川良雄（左）



写真 16 今竹七郎



写真 17 鴨居羊子（中央）



写真 18 朝比奈隆（左）
竹中郁（右）



写真 19 早野臺気



写真 20 辻久子



写真 21 乾由明



写真 22 赤根和生（左）
山本孝（右）



写真 23 柚木伸一（左）



写真 24 村松寛



写真 25 高橋亨



写真 26 小林米三 (左)



写真 27 飯田慶三



写真 28 斎藤義重



写真 29 岡本太郎



写真 30 桂ゆき (右)



写真 31 海老原喜之助 (左)
村井正誠 (右)



写真 32 イサムノグチ



写真 33 流政之



写真 34 篠田桃紅



写真 35 篠原有司男



写真 36 吉村益信



写真 37 富永惣一（左）
芳賀徹（右）



写真 38 中原佑介（左）
瀧口修造（右）



写真 39 針生一郎



写真 40 山口勝弘（左）
東野芳明（右）



写真 41 松本武



写真 42 志水楠男



写真 43 ミシェル・タピエ



写真 44 鈴木崧



写真 45 今井俊満



写真 46 堂本尚郎



写真 47 大西茂



写真 48 福島秀子



写真 49 勅使河原蒼風（右）



写真 50
ジョルジュ・マチュー



写真 51
サム・フランシス



写真 52
フランコ・ガレーリ



写真 53
フランコ・アッセットー



写真 54
クリスト・クッツエー



写真 55
ポール・ジェンキンス

2. 「具体」の活動におけるメディアとしての写真、映像に関する調査研究

「具体」における写真・映像の当初の役割とその変容

はじめに

具体美術協会（以下「具体」）の写真の一部として 2017 年 5 月に大阪中之島美術館準備室のウェブサイト上で公開されたいわゆる「具体美術協会アルバム」

(http://jmapps.ne.jp/osytrmdsen/det.html?data_id=12812) や映像リスト

(http://www.nak-osaka.jp/gutai_accessibility/gutai_films.pdf) の内容を概観すると、「具体」の写真や映像には、美術グループによくある記念写真や展覧会の会場写真とは別種のものが数多く含まれていることが分かる。そしてそれらを「具体」の活動を重ね合わせてみると、「具体」ならではのいくつかの目的をもって撮影された事実が浮かび上がってくるのである。

そこでここではそうした写真や映像が「具体」において担っていた役割や、1972 年の「具体」の解散後に、それらがアーカイブとしてどのように役割を変容させたかを明らかにしたい。

1. 写真・映像の当初の役割

(1) 印刷媒体用原稿としての写真

まず写真について見ていくならば、概観して目につくのは、メンバーの作品を単体で撮影した（業界用語でいうところの「ブツ撮り」した）ものである。これにはふたつの目的があった。

ひとつめの目的は印刷媒体、特に「具体」が不定期に発行していた機関誌『具体』に掲載するためであった。機関誌『具体』は 1955 年 1 月に創刊された。「具体」は 1954 年夏に結成されており、この機関誌創刊がグループとしての最初の活動であった。美術グループはまず展覧会を最初の活動にすることが常だが、「具体」は自分たちの活動を広報する印刷媒体の製作が最優先されたのである。そしてそれは、謄写版（いわゆるガリ版）で印刷された文字のみが主流であった当時の美術グループのものとは一線を画した、写真を中心にした本格的なものであった。

いうまでもなく写真を印刷するには特殊な製版と技術が必要であり、したがって印刷業者に外注せねばならず、謄写版のように安価でもなかった。製作費は分担制であり、収入の少ない若いメンバーには負担であったはずだが、それでも「具体」が創刊号から写真を複製し印刷媒体によって広めることにこだわった背景には、「具体」のリーダー吉原治良の体験にもとづく印刷媒体の力への確信と戦略、さらにいえば独自の芸術観があった。

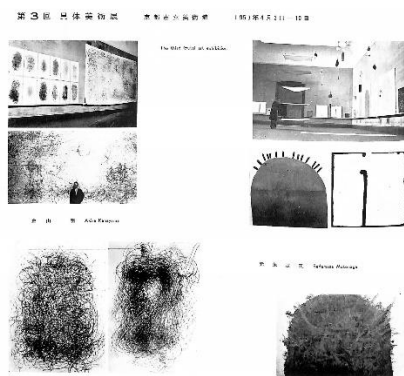
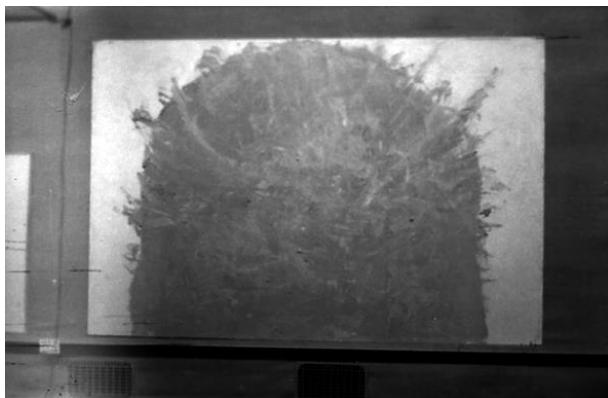
これについて筆者はすでに何度か論じてきたので、あらためて細述しないが、ここで要点だけを述べるならば、吉原は 1930 年代に西欧の前衛的な作品に触れ、現地の最新の美

術雑誌を購読するなかで、抽象美術が同時代的な感覚を表象する国際的、視覚的な言語としての可能性を持ち、作品の白黒の写真からでもそれを充分に感受できることを知った。そしてその体験を西欧に逆照射するべく、所属していた二科会の有志と結成した九室会において、1939年にメンバーの作品の写真を中心に構成した機関誌『九室』を創刊するが、第二次世界大戦の勃発、日中戦争や太平洋戦争の激化にともない成果を見ることなくとん挫する。戦後の「具体」の結成と機関誌『具体』刊行は、吉原にとってその再実践の場でもあった。

創刊号では、メンバーの作品の写真が1ページに1点ずつ割り振られ、作品のキャプションはローマ字表記の作者名のみであり、吉原の「発刊に際して」が唯一のテキストとして日英併記で収録されていた。作品はそれ自体が語っているものであり、作品名や解説といった情報は不要であるとする吉原の芸術観と、この広報メディアが当初から国内だけでなく海外も視野に入れたものであったことがよく分かる。

その後、機関誌『具体』は、一時期メンバーのエッセイを掲載するなど若干スタイルを変化させたが、作品の写真を主体にする、作品名を表記しない、作者名や奥付など必要最小限の情報は日英併記するという編集方針は、最終号となる1965年10月発行の14号まで変わらなかった。

「具体美術協会アルバム」には、明らかにこの機関誌『具体』の原稿になったと思われる作品の写真が多数収録されている。機関誌『具体』は、創刊号を除き、毎号グループの展覧会やイベントの特集号であったから、少なくとも終刊する1965年までは、機関誌『具体』の原稿にすることを想定して、展覧会、イベントごとに一般家庭に普及しつつあった35mmフィルム用のカメラだけでなく、プロやハイアマチュア向けの中判フィルム用のカメラなどを使い、三脚やストロボも活用しながら発表作品が撮影され続けた。このことは、ほぼ時系列に写真が収録された「具体美術協会アルバム」において、機関誌『具体』を発行しなくなった1966年以降、展覧会やイベントでの発表作を「ブツ撮り」した写真が目に見えて少なくなることから明らかであろう。



第3回具体美術展会場（京都市美術館・1957年4月）で「ブツ撮り」された元永定正《作品》とそれが掲載された（右下）『具体』7号（1957年7月発行）

このほか、機関誌『具体』以外の印刷媒体の原稿として、作品を「ブツ撮り」したこともあったようだ。「具体」は機関誌のほか、1962年に独自の展示施設グタイピナコテカを開設した後は、そこでメンバーの個展を開催し、会場でパンフレットを頒布するようになる。また、「グタイピナコテカ友の会」を組織し、会員に三つ折りの会報も配布した。こうした自前の機関誌以外の印刷媒体にも当然ながら作品写真が使われているし、「具体」の知名度が上がるにつれて増えた国内外の印刷メディアの紹介記事にも、図版として提供された。「具体美術協会アルバム」の8と9に収録された1964年11月撮影の「Mr.Langsoner 選択作品」の一部が、翌1965年4月に Art International に掲載されたジュール・ラングスナー（Jules Langsner）の記事「具体：現場報告（Gutai: An On-The-Spot Report）」に使用されていることなどがその具体例である。



吉田稔郎《無題》（1964年11月8日撮影）

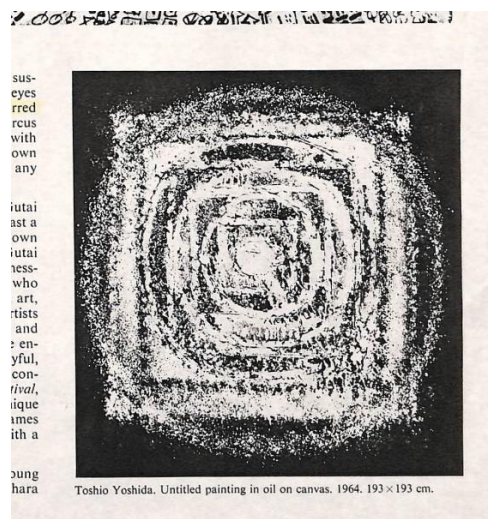


図2. Jules Langsner, “Gutai: An on the Spot Report”, *Art International*, vol.9, no.3, 1965 より

ちなみに、「具体美術協会アルバム」にはメンバーのポートレートも散見されるが、これらもまた、機関誌『具体』や関連する印刷媒体に掲載するため撮影されたものであった。

（2）欧米に輸出した作品の記録としての写真

作品を「ブツ撮り」したもうひとつの目的は、海外に送り出した作品を記録するためである。

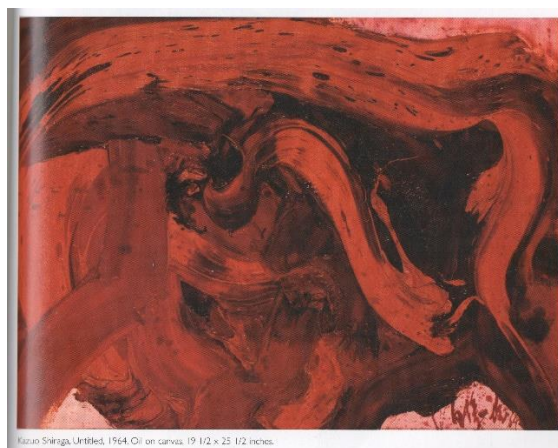
「具体」は日本の戦後の美術グループとしてはいち早く欧米でグループ展を開催したり、欧米でのグループ展にメンバーが出品したことで知られる。その場合、当然、現地向け作品を輸出しなくてはならず、通関手続きのため、リストのみならず作品の写真も必要とされたと思われる。開催先の関係者にもどのような作品を送ったか事前に知らせる必要があっただろうし、自分たちもそれを記録しておく必要があったにちがいない。これらも「具体」特有の撮影理由であったといえるだろう。

例えば、「具体美術協会アルバム」の3に収録されている「具体ニューヨーク展」の書き込みがある一連の作品は、1958年9月のニューヨーク、マーザジャクソン画廊でのグループ展（のちに第8回具体美術展として位置づけられた）、「トリノ具体小品展」の書き込みがある一連の作品は、1959年6月のイタリア、トリノでのグループ展（のちに第7回具体美術展として位置づけられた）のためのものと推察される。さらに、「具体美術協会アルバム」の10と11に収録されている「オーストリア送り」の書き込みがある一連の作品や、「具体美術協会アルバム」の11に「1967 Feb28 Orez 送り」の書き込みがある一連の作品は、1967年5月のオランダ、ロッテルダムでのグループ展や、同年6月のオーストリア、クラゲンフルトでのグループ展のためのものかもしれない。

また、欧米のコレクターなどに売却または贈呈するために送り出したと思われる作品の写真も多い。「具体美術協会アルバム」7の「プリンス氏コレクション」、「具体美術協会アルバム」8の「第1回 Tapie 送り」、「Assetto 氏送り」、「具体美術協会アルバム」9の「Jenkins コレクション」がこれに該当する。



白髪一雄《無題》(1964年12月撮影)



ポール・ジェンキンスのコレクションを紹介した展覧会 *Under Each Other's Spell: Gutai and New York*, Pollock-Krasner House and Study Center, 2009 カタログより

（３）上映用としての写真・映像

「具体」が残した写真のさらなる特徴として、カラー・リバーサル・フィルム、すなわちいわゆるカラー・スライドが約 4,000 コマもあることが挙げられる。

当時、カラーで写真を印刷する際、プリントよりもリバーサル・フィルムを原稿にするほうが色、コントラストをより忠実に再現できたことから、これらも機関誌『具体』への掲載を目的にしたものと考えられるが、リバーサル・フィルムにはプロジェクターに充填して強い光を当て、スクリーンに拡大像を投射できるという、ネガ・フィルムやプリントにはない利点がある。機関誌『具体』にそれほど多くカラー写真が掲載されているわけではないことを踏まえるならば、後日、上映に用いることも念頭にあったと考えられる。

野外展や「舞台を使用する美術」の模様を収めた 8mm フィルムのカラー映像も大量に残されており、これらもまた、特定の場所と密接に関連しながら一定期間のみ存在する作品や、動きや光をとまなう作品に積極的に取り組んだ「具体」の作品を記録するのみならず、上映を念頭に撮影されたものであった。

では、こうしたカラー・スライドや映像は、どこで、何のために上映されたのか。前述のラングスナーの記事「具体：現場報告」には、「1957 年 5 月大阪の産経会館で（の）彼らのはじめてのハプニングは、ニューヨークでのアラン・カプローに数年先駆けたものであった。幸いなことに、1957 年の大阪のもの、58 年の東京のハプニングに関しては、断片的なアマチュアの映像記録がいくつかある。」とあり、そのあとに舞台での作品の具体的な記述が続く。

また、1967 年 12 月に『美術手帖』に掲載されたメンバーの白髪一雄のエッセイ「冒険の記録：エピソードでつづる具体グループの 12 年」では、ロバート・ラウシェンバーグがマース・カニングハムの舞踏団のダンサーたちとグタイピナコテカを訪れた際、「夜もかなり更けていたが、みんな熱心に作品を見て廻り、具体の“舞台を使用する美術”の記録フィルムに興味深く鑑賞した」とある。

つまりこうしたカラー・スライドや 8mm フィルムのカラー映像の多くは、グタイピナコテカを訪れた関係者に自分たちの過去の作品を紹介し、活動を宣伝するために活用されたのであった。

2. 写真・映像の役割の変容

このような「具体」の大量の写真・映像は、1972 年の「具体」解散により当初の役割を終え、吉田稔郎所蔵分の写真については 1997 年の彼の死去まで「具体」に関する印刷媒体用の原稿などに使われ続けたが、2015 年以降は大阪新美術館建設準備室（現・大阪中之島美術館準備室）という新たな所有者によって「アーカイブ」として新たな役割を付加されることになった。その役割とは以下のようなものである。

（１）現存しない作品の情報源としての役割

「具体」の作品の特徴のひとつとして、特定の場所と密接に関連しながら一定期間のみ存在する作品や、動きや光をともしなう作品があり、その記録がグループの作品を紹介し、活動を宣伝するために機能したことはすでに述べたが、写真や映像はこの現存しない作品の情報源として、今後の「具体」研究で大きな役割を果たすことになる。

（２） 展覧会への出品の情報源としての役割

展覧会の会場写真や欧米に輸出した作品の記録からは、現存する作品や新たに発見された作品が第何回の具体美術展に出品されたのかが分かる。

具体美術展や「具体」関連の欧米の展覧会の場合、カタログが製作されておらず、当時の日本人、欧米人が展覧会で具体的にどのように見たのかは、これまで判然としなかった。その点で、これらの写真は、日本や欧米における「具体」の受容を考察する上で貴重な資料であるといえる。

また、じつは具体美術展への出品作であるか否かは、作品の質においても重要な点である。

「具体」においてはリーダーの吉原治良の判断が絶対であり、グループの芸術観、芸術性を具現化する具体美術展に何を出品するかは、制作したメンバーではなく、吉原が決定した。いかにメンバーが会心の作だと思っても、吉原が認めねば出品できなかったのである。このいわば美的感覚、美的判断の二層構造こそが、「具体」の作品の大きな特徴である。つまり、真の意味での『具体』の作品」とは、吉原というフィルターを経たもののみであり、それゆえ具体美術展に出品された作品は、当時制作された作品のなかでも特に価値を持つと言えるのである。

この価値とは、美学的なそれのみを意味するものではない。美術市場での商品的価値にも直結している。これらの写真は、今後、作品の商品的価値の裏付け材料としても機能していくにちがいない。

（３） 作品の真贋に関する情報源としての役割

そもそも現存する作品が展覧会の会場写真に写りこんでいたり、「ブツ撮り」のなかにあるとすれば、それはその作品が真作であるなよりの証左となる。

近年、「具体」作品の市場での評価の高まり、価格の高騰を受け、贋作が数多く出回る事態となっているが、今後、「具体」の写真の整理が進めば、それらは真贋の判定材料にもなるであろう。

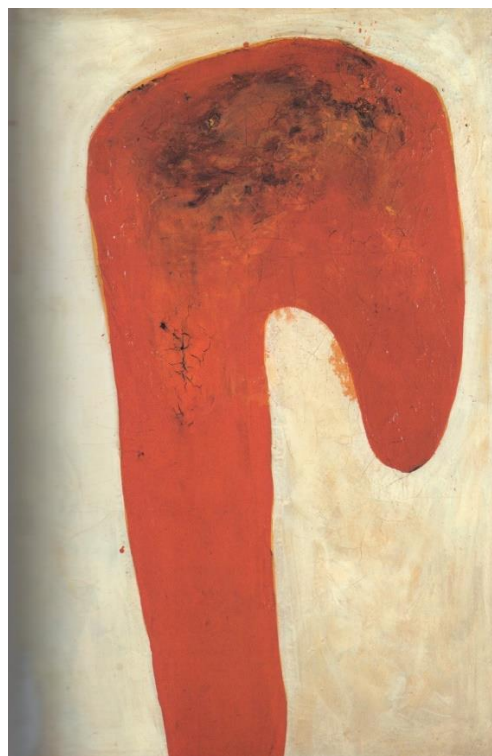
（４） 作品の状態に関する情報源としての役割

1950年代、60年代に欧米に輸出され、数十年後に美術市場に再び現れた作品のなかには、所在不明の間に改編されたり、劣悪な環境のもとで劣化しているものもある。

具体例を挙げるならば、現在、兵庫県立美術館が所蔵する元永定正の《タピエ氏》（1957 年作）は、西宮在住だった実業家でコレクターの山村徳太郎氏が、1980 年代にイタリア、トリノにあった旧ミシェル・タピエ・コレクションから購入したものであるが、氏が入手した際、画面の左下や画面裏の文字が、明らかに画材とは別の白い塗料で乱暴に塗りつぶされていた。しかしながら、この作品をタピエのもとに送る際に「具体」によって撮られた写真から、画面左下にもともと何が書かれていたかが分かる。そこには「タピエ氏に捧ぐ 元永」と書かれていたのである（現在は兵庫県立美術館の修復担当学芸員の手によって塗料が除去され、オリジナルの状態に戻されている）。



元永定正《タピエ氏》 画面左下に献辞とサインが見える（1961 年撮影）



兵庫県立美術館収蔵時の写真 画面中央に 1961 年時点にはなかった大きな亀裂も確認できる

このように「具体」の写真は、現存する作品の修復においても、オリジナルの情報源として重要な役割を担うことであろう。

おわりに

以上、「具体」がグループ固有の理由から残した膨大な写真、映像資料が、解散後「アーカイブ」してどのように役割を変容させたかを明らかにした。ひとつの美術グループの、これほどまでに大きな写真・映像のアーカイブは日本では他に例がないが、それゆえ

これらは「アーカイブ」がいかに作られ、いかに機能するかを考察するうえで、今後重要なスタディ・ケースになるにちがいない。

(平井章一)

3. 日本の現代美術に関する文化資源の活用方法の調査研究

〔1〕海外事例の視察

1. 概要

2021 年度中の開館を予定している大阪中之島美術館は、近現代の日本美術に関わる資料を国際的な水準で、保存し、適切な公開を進め、また、公開資料の活用に向け積極的に取り組む。それらの実践的手法の参考とするため、資料のアーカイブ化に関して先進的な取り組みを行っている北米の美術館等を訪問し、視察とヒアリングを行った。

2. 日程

2018年3月14日（水）～3月26日（月）

3. 訪問先

- ① ニューヨーク近代美術館（アメリカ合衆国・ニューヨーク）
- ② ホイットニー美術館（同・ニューヨーク）
- ③ ブルックリン美術館（同・ニューヨーク）
- ④ フリーア美術館&アーサー・M・サックラー・ギャラリー（同・ワシントンDC）
- ⑤ アーカイブズ・オブ・アメリカンアート（同・ワシントンDC）
- ⑥ ゲッティ・リサーチ・インスティテュート（同・ロサンゼルス）
- ⑦ バークレー美術館&パシフィックフィルムアーカイブ（同・バークレー）
- ⑧ サンフランシスコ近代美術館（同・サンフランシスコ）

4. 報告事項

4-1. はじめに

今回訪問した機関のうち、美術家等の個人文書ならびに作品に関わる一次資料類（以下、収集アーカイブズとする）のアーカイビングを活動の主軸とする機関は、アーカイブズ・オブ・アメリカンアート、ゲッティ・リサーチ・インスティテュート、バークレー美術館&パシフィックフィルムアーカイブであり、ニューヨーク近代美術館をはじめとする主だった美術館の「アーカイブ」が扱う資料体は、美術館が作成した記録（以下、機関アーカイブズとする）である。そのことを踏まえて、まずは、以下に各機関の概要とヒアリングについて簡潔に報告し、その後、基本事項ごとに各館の状況をまとめる。

なお、調査にあたっては、事前に質問事項一覧（共通）を担当者へメールで送付し、それをもとに聞き取りを行っているが、該当事項、返答内容にはばらつきがあるため、質問と回答の一覧化は行わない。また、訪問した各機関の設立経緯、財源や予算規模、体制、方針等の違いを鑑みると、その活動を維持し発展させるためのそれぞれの選択や実践方法

は、当室の今後の活動にとって、必ずしも有効なものばかりではない。とはいえ、過去から引き継いだ情報を適切に取扱い公開し、未来に残すという基本姿勢は共通のものであり、それを実現するための数多くの事例は、現場に適した実践方法を選択していくうえでの起点となり得る。

加えて、本調査に係る前提として、北米の事情は日本の状況とは大きく異なることを簡単に示しておく。北米では遅くとも1990年代には、美術館の内部に情報資源の取り扱いに従事する専門部署（アーカイブ、ライブラリー、スタディ・センターなど）の設置ならびに専門家（アーキビスト）の配置がはじまっている。そして近年は、情報技術の発展とともに、適切な情報管理、作業の効率化において、IT知識の習得やIT専門家コミュニティとの連携がアーキビストにとって不可欠となっている。今回訪問したほぼすべての機関のアーキビストから、共通のオープンソースソフトウェアの名が挙げたが、このような状況があり得るのは、所属機関や取り扱い対象資料の種別を問わず、アーカイブ（ズ）に関わる専門家にとっての共通知識やスキルセットが更新され、業務の水準が保たれる環境が整っているためである。

4-2. 各機関の概要とヒアリング内容

①

機関名	ニューヨーク近代美術館
略称	MoMA
経営主体	民間非営利団体
所在地	11 West 53 Street, New York, NY 10019
ウェブページ	https://www.moma.org/research-and-learning/archives/
アーカイブの位置付け	機関アーカイブ（under the authority of the Museum's Senior Deputy Director for Curatorial Affairs）
アーカイブの設立（公開）	1998年～
管理対象	90年にわたる美術館の活動記録、PS1の活動記録、展覧会レコード、オーラルヒストリー + Manuscript Collections（作家／ギャラリー／画商／美術史家／批評家などの個人文書、活動記録） https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-holdings
管理体制	11～12名（正規職員4名＋プロジェクト雇用）

面会者：Michelle Elligott, Chief of Archives, Library, and Research Collections 他

MoMA のアーカイブ活動は 1998 年から始まった（開始当初はアーキビスト 2 名体制）。管理対象とする記録は、基本的には MoMA に関連するもので、収集アーカイブズは主たるコレクションではない。また、図書と異なり、アーカイブズについては収集のための予算がなく、コレクション形成においては移管と寄贈が中心となる。設立者や歴代館長、所属キュレーターのアーカイブズなど、Finding Aids（以下、検索手段）を公開している（<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-holdings>）他、1929 年の開館時からの展覧会記録をオンライン公開している（Exhibition History <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>）。

収蔵作品に関連して、作家などからの寄贈申出がある場合もあるが、そういった資料に関しては、より適切な収蔵機関としてアーカイブズ・オブ・アメリカンアートを紹介するなど、自館の活動方針に基づく収蔵資料のコントロールを行なっている。

近年の機関アーカイブズに関する取り組みとしては、電子記録アーカイブ（Electronic Records Archives、MERA）のプロジェクトがあり、プロプライエタリのデジタルデータ管理サービス Preservica（<https://preservica.com/>）を利用して、電子文書の保管を行っている。機関アーカイブズにおいて収集対象とする文書に関しては、15 年間の非公開期間を設けているため、現状は、整理よりも移管ルールを周知し、収集・保存することに注力している。

所蔵資料の館外貸し出しはレジストラ（作品・資料の登録、保管・管理担当部署）が担当する。資料も基本的には美術作品と同等の取り扱いで、運搬には美術専門輸送を使っている。

閲覧室では、閲覧者は持込のデジタルカメラによる資料撮影（研究利用のための参考として）が認められているが、レファレンスで行うこれまでの複写申請のように複写箇所の記録が残らないため、将来の再利用時に複写箇所を特定できるよう、撮影用フォーム（台紙）を提供している。高精細の画像を印刷物等に利用する場合は、別の部署へ申請する。



②

機関名	ホイットニー美術館
(略称)	(Whitney)
経営主体	ホイットニー基金（基金への寄附等）
所在地	610 W 26 Street, New York, NY 10001
ウェブページ	https://whitney.org/Collection/Research/Archives
アーカイブの位置付け	Research Resources（所蔵品管理事務 Permanent Collection Documentation Office、特別コレクション、図書、アーカイブズ）の中に含まれる
アーカイブの設立（公開）	—
管理対象	美術館の設立・運営に関する記録、展覧会レコード、館長ファイル（文書）、リサーチ・コレクション（作家に関する収集資料）
管理体制	1名（アーキビスト）＋ プロジェクト雇用 ＋ インターン

面会者：Tara Hart, Archives Manager

管理対象とする記録は、基本的にはホイットニー美術館に関連する機関アーカイブズで、収集アーカイブズは主たるコレクションではない。ただし、近年比較的規模の大きな収集アーカイブズ（エドワード・ホッパー資料、バーバラ&ペーター・ムーア資料）を受

入れた。アーカイブの含まれる部署のなかには、ライブラリー、アーティストブックなどを扱うスペシャルコレクション室等があるが、正規雇用のアーキビストは全体で1名であり、図書館情報学の専門教育を受けている。アーカイブ資料の閲覧室は美術館内ではなく、別の建物にある。

機関アーカイブズは美術館内のさまざまな部署から移管され、アクセションナンバーは受入れ年を用いている。移管されたドキュメントは順次整理が進められているが、未整理のものにもインベントリリスト（何が収納されているかが記録されたリスト）が必ず同梱されており、とくに内部からの資料請求には応えるようにしている。

プロセッシングに関しては、外部資金によるコレクション整理プログラム（たとえばホッパー資料については、フルタイムのプロセッシングアーキビストを雇用した）のほかは、有給または無給のインターンが作業を担う場合が多く、アーキビストが監督ならびに検索手段の監修を行う。検索手段はオープンソースのソフトウェア ArchivesSpace (<http://archivesspace.org/>) で作成しており、資料管理だけでなく、フロントエンド（公開用インタフェース）としても ArchivesSpace の機能を利用している (<https://archives.whitney.org/>)。

所蔵資料をアイテムごとに公開している外部のポータルサイト（Digital Culture <http://dcmny.org/islandora/object/artistscorrespond%3Acollection>）に関しては、アーカイブではなく、過去にライブラリーが参加した事業であろうとのこと。



③

機関名	ブルックリン美術館
(略称)	(Brooklyn Museum)
経営主体	Cultural Institutions Group (ニューヨーク市)
所在地	200 Eastern Pkwy, Brooklyn, NY 11238
ウェブページ	https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives
アーカイブの位置付け	機関アーカイブ（美術課のなかにLibrary and Archivesとして位置付けられる）

アーカイブの 設立（公開）	1986年～
管理対象	美術館（および前身機関、1823年～）のコレクション形成・建築に関わる資料、美術館開館時から現在に至るまでの勤務者情報（人事部門からの移管、閲覧制限あり）など、54件
管理体制	1名（アーキビスト）＋ ボランティア（最大6名）＋ インターン

面会者：Molly Seegers, Associate Archivist

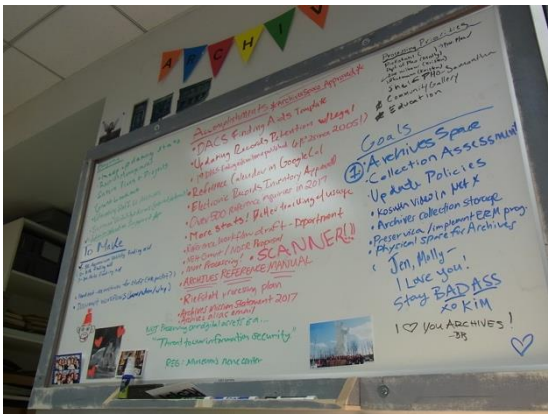
美術館の前身となる機関の設立は 1823 年。美術館アーカイブの開設は 1986 年であり、現在も多くの未整理資料（54 のコレクションのうち、プロセッシングを完了し、検索手段が備わっているのは 14 件）を抱える。機関全体の予算削減により、数年前からアーキビスト 1 名の体制となったが、デジタルコレクションサービス部門や IT 部門と協力し、作業状況や課題をホワイトボード（写真左）上で共有しながら作業を進めている。

管理対象とする資料は、美術館のコレクション形成ならびに建築に関わる資料のほか、美術館開館時から現在に至るまでの勤務者情報（人事部門からの移管、閲覧制限あり）などを含む機関アーカイブズ。プロセッシングが行われていないコレクションに関しても、インベントリリストがあるため、保管箱に何が収納されているかといった資料体の概要はわかる。現在、美術館が一部改装中であるため、閲覧室は閉室しているが、展示のための内部からの問い合わせのほか、外部から資料調査の問い合わせを数多く受けており、ブルックリン美術館の元アーキビスト、デボラ・ワイス氏の編集による、博物館・美術館アーカイブの基本文献「Museum Archives: An Introduction」(Second Edition, 2004)の日本語版発売に向け、写真資料の再提供ならびに権利処理にも対応中であるとのこと。

プロセッシング作業には、常時、インターンのほか近隣に住む退職者（高齢者）のボランティアが参加しており、ボランティアにはとくに、フォルダのリスト化など、手書き文字を判読して記録しなおす作業をお願いしている。限られた人的リソースでのプロセッシングには優先順位をつけており、現在の担当アーキビストは、利用可能性の高い資料（とくに、周辺地域のコミュニティやマイノリティに関わる歴史資料など、調査対象としての価値が高まってきているもの）、教育利用のできるもの（美術館内で上映をおこなってきた教育映画のフィルムなど、これまでアーカイブズ扱いされてこなかったものも、近年アーカイブズとして再評価し登録した）のプロセッシングを優先している。

収蔵庫の棚には、引き出し式の台が付属しており（カスタム設計）、箱の中身の確認等はその場で簡易的に行うことができる。

収蔵資料（収蔵作品も共通）のデジタル化は内部（デジタルコレクションサービス部門）で実施しており、スペックなどに関するガイドラインは変化してきたが、現在、画像に関してはTIFFをマスターデータとして作製し、デジタルアセットマネジメントシステム（DAMS、NetX <https://www.netx.net/>）をスタンドアローンのシステムとして導入、データ管理を行っている（マスターデータからアクセスファイルやサムネイルが自動生成される）。画像データの提供に際しては、利用者の目的やステイタスに応じた課金のルールがある。



④

機関名	フリーア美術館&アーサー・M・サックラー・ギャラリー
略称	Freer Sackler, (F S)
経営主体	スミソニアン学術協会（アメリカ合衆国政府）
所在地	1050 Independence Avenue, SW, Washington, D.C. 20560-0707
ウェブページ	http://archive.asia.si.edu/research/archives.asp
アーカイブの位置付け	Office of Director 直属（独立ユニット）→ Collection Management (Registrar) の管理下に入る（2018.4以降）
アーカイブの設立（公開）	—
管理対象	設立者（Charles Land Freer）・収蔵作品コレクション形成に関わる機関アーカイブズならびに日本・韓国・中国、中東の美術に関する研究資料など160件程
管理体制	2名（アーキビスト）

面会者：David Hogge, Head of Archives

機関はスミソニアン博物館群のなかのひとつ。アーカイブはフリーア美術館に属し、収蔵庫、整理室、閲覧室、オフィスが同フロアにある。機関の運営に係るドキュメント類は

スミソニアン本部のアーカイブが管理するため、設立者・収蔵作品コレクション形成に関わる機関アーカイブズならびに日本・韓国・中国美術に関する研究資料を積極的に収集し、個人コレクションとして受入れたイランの美術に関する研究資料を収蔵管理している。

コレクションマネジメントポリシーは 1988 年に発行しており、改定版のドラフトを昨年完成させたが、スミソニアンの承認プロセスに時間がかかるため、まだ公開版にはなっていない。また、4 月から体制が変わり、現在（3 月まで）は美術館の Assistant Director For Internal Communication の直下に属しているが、Collection Management 部門（同じく Assistant Director For Internal Communication に属する）の中の Register 部門（所蔵品管理を担う部署）の管理下にアーカイブが入ることになっている。美術館にはライブラリーがあるが、管理体制においてはアーカイブとは完全に分かれており、美術館のライブラリーはスミソニアン本部のライブラリーに属す。

貴重な視聴覚資料を含むため、低温・低湿を適切な保管環境とするフィルム類の保管には冷蔵庫を用いている。一般的な紙資料類の保管環境は 19°C 50%。

スミソニアン博物館群の総合データベースとして MARC を標準搭載する Horizon (web-based) を運用している（ユーザーインタフェースとしては <http://collections.si.edu/search/> と <http://sova.si.edu/> が並存している状況）が、日本語や韓国語といった多言語の文字化けの問題もあり、アーカイブズの管理は ArchivesSpace へ徐々に移行している（スミソニアンの IT が技術サポートをしている）。デジタル画像の管理には OpenText 社の Media Management (DAMS、旧 Artesia) を使っているが、アーカイブの専用サーバー上にすべての画像の複製を持っており、DAMS にアクセスしなくてもデータ提供などに対応できるようにしている。デジタル化に関しては、映像フィルム以外は内部の機材（撮影台、スキャナ、音声・ビデオ再生機器）で実施し、大きなものや特殊サイズの場合は、スミソニアンの Imaging and Photographic Services に依頼する（が、順番待ちになる）。

資料の廃棄については、これまでほぼ処分したことはないが、収蔵の際に返却で対応した（家族の記録が最もその価値を持つ場所は、その家族のもとであるという判断から、写真を返した）例はある。



⑤

機関名	アーカイブズ・オブ・アメリカンアート
略称	AAA
経営主体	スミソニアン学術協会（アメリカ合衆国政府）
所在地	750 9th Street, NW Victor Building, Suite 2200 Washington, D.C. 20001
ウェブページ	https://www.aaa.si.edu/
アーカイブの位置付け	収集アーカイブ（館全体で収集アーカイブズを管理）
アーカイブの設立（公開）	1954年（デトロイト）～
管理対象	5000件を超える北米の視覚芸術に関する一次資料（作家、コレクター、画商、美術史家などの個人文書やオーラルヒストリー）
管理体制	38名

面会者：Karen Weiss, Head of Digital Operations 他

機関はスミソニアン博物館群のなかのひとつ。1954年、デトロイトにレファレンスアーカイブとして設立されたのが始まりで、当初はマイクロフィルムにより各地に点在する美術作品や資料のイメージを一箇所に集め、研究のためのアクセスを促進することが目的とされた。その後、すぐに資料（収集アーカイブズ）そのものの収集・管理（寄贈の受入れ）が開始し、マイクロフィルムの収集は2003年で終了（コレクションとしては10,000巻程度所蔵）。マスデジタル化を行う場合も、原則としてはマイクロフィルムからは行わず、資料の現物をデジタル化する。（撮影を主とするデジタル化のための機材、人材も機関内で保有する。）デジタル化を実施する対象は、「検索手段が作られていること」を条件とする。

物理的に所蔵する収集アーカイブズのコレクションは5,000件を超え、独自のカタログ



システム CIS（MARC を標準装備するデータベース）に情報登録しており、ここに入力したアクセション情報が承認されると、スミソニアン の Horizon にコレクションとして登録され、登録番号を得ることで、CIS 上でもコレクションとして扱うことが可能となる。

CIS には、Research Value Rating（RVR）の項目があり、Historical Society Pennsylvania モデルを採用してコレクションの利用価値を予めある程度予測し、検索手段作成や整理作業の優先度を可視化・共有している。

検索手段に関しては、5,000 を超えるコレクション（収集アーカイブズ）のうち、現在 902 件（全容量の約 60%程度）について作成完了しているが、新たに収蔵されるコレクションの多くが、すでに存在するコレクションの一部であるなど追加（Addition）であることが多いため、「コレクション」は変化するものと捉えている。（アクセションナンバーを受入れ年で構成することで、既存資料と区別が可能。）

Horizon からの移行に備え、昨年の 11 月から ArchivesSpace の使用を開始

（ArchivesSpace への情報登録＝検索手段の EAD 対応）。ArchivesSpace には検索手段に必要な情報を直接入力できるため、これまでのドキュメントタイプの検索手段を作成する必要はないが、現状では、すべてのフィールドにスペルチェックの機能がないなど細かな欠点もあり、タイプミスを防ぐために下書きドキュメントを作成するなどの工夫もなされている。

AAA には、ボーンデジタルデータの保存・管理を担当するデジタルアセットマネージャー、CIS をスクラッチから構築した IT エンジニア、CIS とユーザーインタフェースをつなぐウェブデザイナーなど、データ管理に関わる人材がフルタイムの職員として勤務しており、さまざまなツール（データの来歴を知るための FTK、検索のための Solr など）を用いて OAIS に準拠したデータ保存を行っている。CIS の導入は 2002 年に遡るが、当初はデジタル化のステイタスおよび作業進行管理を目的として構築が始まった。当時は ArchivesSpace のようなオープンソースのソフトウェアはなかったため、CIS は必要とされる機能を徐々に追加し、現在のかたちになった。現在であれば、ArchivesSpace を基礎にプラグインとして必要機能を付加する方法が考えられる。

⑥

機関名	ゲッティ・リサーチ・インスティテュート
略称	GRI
経営主体	ゲッティ財団（民間非営利財団）
所在地	1200 Getty Center Drive Suite 1100 Los Angeles, CA 90049-1688
ウェブページ	http://www.getty.edu/research/
アーカイブの位置付け	ライブラリー課内のSpecial Collectionsが収集アーカイブズを管理。機関アーカイブは事務系統（Institutional Records & Digital Stewardship）に位置付けられる
アーカイブの設立（公開）	1983年（図書館）～
管理対象	収集アーカイブズ（作家、美術史家、コレクター、画商などの個人文書、美術団体等の記録など）は現在約9000件
管理体制	館長・副館長以下4課；情報システム&機関メタデータ／ライブラリー／出版&調査／企画&展示 + 事務系統があり、さらに細かな部門に別れている

面会者：Kathleen Salomon, Associate Director, Chief Librarian 他

ジャン・ポール・ゲッティが設立した美術館に付属する研究機関で、図書館として1983年に開設。リサーチ・インスティテュートの館長直下（管轄）にライブラリーがあり、ライブラリー内のSpecial Collections部門が収集アーカイブズの収集・保存・アクセス提供を行う。機関アーカイブズの管理については、副館長直下の事務系統に、Institutional Records & Digital Stewardship部門がある。

収集アーカイブズのコレクションは約9,000件あり、近年収蔵されたフランク・O・ゲーリー資料（整理中。建築プラン、模型を含む）ならびにハロルド・ゼーマン資料（整理済。展示スペースにて企画展として一部公開中）はその規模が非常に大きく、多様な素材を含むものだった。コレクションの規模は数点～数百箱までとさまざまだが、MPLP（More Products, Less Process）に則って、プロセッシングの方法を見直し、バックログ（未公表の収蔵資料）はない。

コレクションはすべてMARC21（BIBFRAMEへ移行）を標準装備するデータベース（ExLibris Alma <https://knowledge.exlibrisgroup.com/Alma>）に登録し、公開は同社のディスカヴァリーシステムPrimo(<http://www.exlibrisgroup.com/products/primo-library-discovery/>)を利用。収集アーカイブズの記述はDACSに基づいて検索手段をArchiesSpaceで作成・管理しており、公開インタフェースはXTFで構成している（<http://hdl.handle.net/10020/cifa>）。

AAAと同様に、既存のコレクションへの追加資料（Addition）の受入れも多く、その都度資料の編成に手を加える必要のないよう、物理的にアクセシオンナンバーで分離しつつ、記述で同一のコレクションであることを表現している。また、過去に収集アーカイブズを整理した者の意図が不明な場合、アーキビストの手により再編成を行うが、その方針が再度（将来的に）不明なものとならないよう、方針の明確な記述を残すようにしている。

収集アーカイブズにおける書籍の重複はしばしば起こることであり、収蔵スペースが有限であることから、書き込みなどによる唯一性を認められない場合は、「そのライブラリーの再現」が実現できる情報を取得することで、物理的な収蔵を避ける。

デジタル化は映像フィルムを外注している以外（ただし、映像フィルムスキャナの導入も検討されている）はすべて内部で行っており、書籍に関してはインターネットアーカイブに業務委託し、4台の専用スキャナと作業従事者をともに館内に（出向）配置して、デジタル化作業を進めている。アイテム単位のコレクション公開もインターネットアーカイブのプラットフォームを利用している（<https://archive.org/details/getty>）。欧米3地点の教育機関をネットワークで結び、同一のデジタル資料（IIIFに準拠）を用いて授業を行うなど、実験的な試みにも積極的に協力している。

美術館を含む複合施設全体に対し、山火事に備えて地下に貯水されているほか、資料の収蔵庫においては地震対策がなされている（写真右）。



⑦

機関名	バークレー美術館&パシフィックフィルムアーカイブ
略称	BAMPFA
経営主体	州立大学
所在地	University of California Berkeley 2120 Oxford Street #2250 Berkeley, CA 94720
ウェブページ	https://bampfa.org/visit/library-study-centers
アーカイブの	Film Library and Study Centerのなかで特別コレクションとして管理

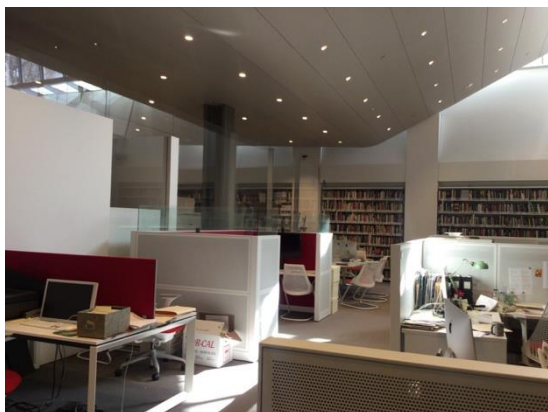
位置付け	
アーカイブの 設立（公開）	1881年（Bacon Art and Libraryとして）～ 1967年（フィルムアーカイブ）～
管理対象	映画に関するノンフィルム資料、Museum of Conceptual Art、The Ant Farm、テレサ・ハッキョン・チャ、Fluxus関連資料など
管理体制	アーキビストは勤務していない（スタディ・センターの常勤職員はライブラリアンほか4名）

面会者：Nancy L. Goldman, Head, Film Library & Study Center

カリフォルニア大学バークレー校が保有する美術館に設置されたスタディ・センター。2016年に新たな美術館の建物が完成。館内に美術図書館ならびに上映ホールを備えたフィルムアーカイブがある。まとまった収集アーカイブズとしてはMuseum of Conceptual Art、The Ant Farm、テレサ・ハッキョン・チャ、Fluxus関連資料などがあるが、これらの収集アーカイブズに対し、アーキビストは勤務しておらず、主任ライブラリアンの監督のもと、美術史家が資料整理にあたり、閲覧対応も常時行なっている（予約制）。検索手段は一部であるが、ドキュメントとして作成したものを大学が総合管理するローカルデータベースにアップロードし、EAD対応のデジタル検索手段としてOnline Archive of California (<http://www.oac.cdlib.org/>)からアクセスできるようにしている。

ただし、美術館の主たる機能としての美術作品の収集・管理・展示のほか、もともとライブラリー機能が重視されているため、また映像フィルムの収集においても適切な情報の取得単位がアイテムであったことから、スタディ・センターの取扱い資料には図書整理の手法が採用されており、アイテム記述を標準とする。学内には図書館情報学専攻はないが、学内および近隣大学からのフルタイムインターンを含め、学生の手を使った資料整理も進めている。所蔵作品および資料管理データベースとしてはオープンソースのCollectionSpace (<http://www.collectionspace.org/>) を使用。デジタルアセットマネジメント管理には、Piction (<http://www.piction.com/>) を用いている。映像資料のデジタル化も館内（映写室に設置、技師は映写を含め4名が常駐）の簡易設備で行うことができるが、修復や復元プロジェクトなど大規模な場合は外部に委託する。

大学の附属機関であるが、一般に公開されており、訪問予約をすれば誰でもスタディ・センターの資料を閲覧できる。（フィルムコレクションの閲覧は閲覧スペースの確保や素材の確認の必要があるため、2週間前の予約が必要。）



⑨

機関名	サンフランシスコ近代美術館
略称	SFMOMA
経営主体	非営利組織（基金）
所在地	The Collection Center (South San Francisco, CA 94080)
ウェブページ	https://www.sfmoma.org/library-archives/
アーカイブの位置付け	機関アーカイブ（Library and Archives部門内）
アーカイブの設立（公開）	2006年～
管理対象	美術館の活動記録（歴代館長の文書、展覧会の記録・写真・出版物・イベントのビデオなど）
管理体制	ライブラリーとあわせて3名（常勤）+2名（非常勤）

面会者：Peggy Tran-Le, Archivist/Records Manager

美術館は1935年に設立されたが、機関アーカイブズを取扱う専門部署の設置は、他機関よりも比較的遅く、2006年（周年事業への着手により必要性が明らかになり、専門アーキビストの設置に至った）。2013～16年の美術館改修に伴い、ライブラリーとアーカイブは南サンフランシスコ市のコレクションセンター（作品収蔵庫）に窓口を移動。作家ファイルはキュレーション部門の管轄にあり、大規模な写真資料コレクションなどとともにライブラリーが管理している。

アーキビストが現在取扱う主な資料は、美術館内のあらゆる部署からの移管文書であ

り、収集対象文書やファイルのネーミング方法など、勤務者への周知徹底のための日常的なコミュニケーション、ならびに IT 部門への積極的な働きかけによる移管手順の簡易化に注力している。資料調査の問い合わせ対応は日々行っており、必要時にアクセス数などの実績情報を提供できるよう問い合わせ日時・内容等に関するログを残している（データベース化）。データベースはマイクロソフトアクセスを利用しているが、ArchivesSpace への移行準備をしている。

資料保存庫は作品収蔵庫と建物を同じくし、スペースとしてはライブラリーと共有。美術館改修前は、収蔵庫から離れた美術館内でアクセス対応していたが、作業スペースの隣接による進捗状況の把握など、閲覧サービス面で利用者が不便になった一方で、管理面での利点もあり、サービスに関しては、（センシティブなものを除く）収蔵資料のデジタル化を進めることで徐々に対応を進めている。



4-3. 事項別各館状況のまとめ

以下には、運営方針、業務マニュアル、デジタル化、情報管理システム、アクセス対応について、各機関の状況を示す。担当者の所管外である場合など、ヒアリングの際に回答が得られず、また公開情報からも不明である項目に関しては、一覧上から館名を除く。

4-3-1. アーカイブの運営方針等

各機関における「アーカイブ」が収集対象とする資料と運営方針について。

文書が公開されているわけではないが、基本方針はウェブサイトの「About」などで（略式にではあれ）明示されている。

館名	主な管理対象	アーカイブの運営方針等
① MoMA	主に機関アーカイブズ	文書は以下に公開 https://www.moma.org/research-and-learning/archives/about ※美術館全体の Collection Management Policy にも Archives の項あり（略記） Electronic Records Collection Policy（内規）
② Whitney Museum	主に機関アーカイブズ（収集アーカイブズの受入れ経験もあるが積極的ではない）	文書の公開なし ※内規の有無は未確認
③ Brooklyn Museum	主に機関アーカイブズ	文書の公開なし ※内規の有無は未確認
④ F S	設立者及び収蔵作品コレクション形成に関わる機関アーカイブズ、そこから派生したテーマによる収集アーカイブズ	業務内容と一体化した Collection Management Policy（内規、1988 年発行）がある
⑤ AAA	主にアメリカ美術に関する収集アーカイブズ	Collection Management Plan（内規）
⑥ GRI	美術に関するさまざまなテーマにもとづく収集アーカイブズ、機関アーカイブズ	文書の公開なし 機関アーカイブズについてはゲッティ財団が Collection Acquisitions and Management（内規）を発行。収集アーカイブズについては未確認
⑦ BAMPFA	美術と映画に関わる収集アーカイブズ（大型の寄贈を核とする）	文書の公開なし ※内規の有無は未確認
⑧ SFMOMA	主に機関アーカイブズ	Record Management Program（内規）

4-3-2. 業務マニュアル等

アーカイブの実務に関するルールなどをまとめたマニュアル等について。

アーキビストが複数名勤務している場合には、取り扱い方法や記述を均質化するための共通の業務マニュアルが必須となるが、そもそも一定水準の技能をもったアーキビストを雇用しているため、アーカイブ運営従事者の少ない機関では、業務マニュアルを文書化しておくまでもないようである。一方、機関アーカイブズの管理においては、保存文書の作成者となる館職員に共通の知識があることが処理効率に影響することから、一般職員向け

の文書作成ガイドラインやマニュアル等をアーキビストが作成している場合（Whitney, GRI, SFMOMA）がある。

館名	状況	内容
② Whitney Museum	職員用	機関アーカイブズ対象文書作成・収集のルール等
③ F S	Collection Management Policy 上に業務内容を詳細に記述	アーカイブズの管理に関する共通事項
④ AAA	公開	アーカイブズの処理（方法、技術）に関する共有事項 https://www.aaa.si.edu/documentation
⑤ GRI	職員用（一部公開）	アーカイブズの処理（方法、技術）に関する共有事項 Society of American Archivists, Museum Archives Section https://www2.archivists.org/groups/museum-archives-section 上に一部公開（PDF、更新なし）
⑨ SFMOMA	職員用	機関アーカイブズ対象文書作成・収集のルール等

4-3-3. デジタル化

デジタル化について。

（独立の）美術館では、館内で担当業務が分離しており、デジタル化については、別の部署（複製利用・権利部門等）が対応している。作製したデータ（のバージョン）管理や保存についても、アーカイブは基本的には関与していない。

一方、AAA、Getty のように、全体でアーカイブの機能をもつ館においては、デジタル化（プロジェクト管理、オンデマンド対応等）からデータ保存に至るまで、複数の部署、専門スタッフの手を介し、アーカイブ内で一連のフローが完結する。

館名	実施方法	方針、特記事項等
① MoMA	—	複製・画像貸与に関する事務は他部署が対応
② Whitney Museum	外部委託	複製・画像貸与に関する事務は他部署が対応
③ Brooklyn Museum	内部（他部署）	複製・画像貸与に関する事務は他部署が対応
④ F S	内部（部署内）	内部の機器が非対応の場合はスミソニアン内の別機関に委託することがある。また、対応外部資金による事業の場合は外注
⑤ AAA	内部（館内）	Finding Aidsが作成されている資料のみ大規模デジタル

	※フォーマットによっては外部委託	化の対象となる。外部資金による。デジタル化により作製されたファイルはデータ管理者が一括管理
⑥ GRI	内部（館内） ※映像フィルムは外部委託	一部、図書のマスデジタル化をInternet Archiveに業務委託（作業はGRI内）。視聴覚メディアについては、基本はオンデマンド対応
⑦ BAMPFA	内部（部署内、他部署 [映像フィルム]）	オンデマンド対応
⑧ SFMOMA	外部委託	複製・画像貸与に関する事務は他部署が対応

4-3-4. 管理システムと情報公開

各館の使用しているアーカイブズ管理用のシステムと現状のアクセス手段について。

規模の大きな機関は、標準的な図書館システム（MARC 対応）や総合データベース等を公開の検索インタフェースとして提供し、情報の書き出しや連携が可能なアーカイブズ整理のための専用システム（ArchivesSpace）を併用している。また、館内に IT を専門とする職員の配置（専門部署）がある（BAMPFA については、単館での配置かは未確認）。

館名	管理システム	公開システム等	その他 (ディスカバリー)
① MoMA	ArchivesSpace	Finding Aids (EAD) https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-holdings	
② Whitney Museum	ArchivesSpace	Whitney Archives (ArchivesSpace) https://archives.whitney.org/ Finding Aids (EAD) https://whitney.org/Collection/Research/Archives	
③ Brooklyn Museum	ArchivesSpace (移行中)	Finding Aids (EAD、PDF) https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/research/findingaids	Brookmuse/Arcade http://arcade.nyarc.org/
④ F S	ArchivesSpace Horizon	Finding Aids (EAD) https://www.freersackler.si.edu/research/arch/archives/ Smithsonian Online Virtual Archives https://sova.si.edu/	Collection Search Center http://collections.si.edu/search/

⑤ AAA	ArchivesSpace Horizon	AAA Website https://www.aaa.si.edu/ Smithsonian Online Virtual Archives https://sova.si.edu/	Collection Search Center http://collections.si.edu/search/
⑥ GRI	ArchivesSpace ExLibris Alma	Collection Inventories and Finding Aids (EAD) http://archives2.getty.edu:8082/xtf/search?browse-creator=first;sort=creator	Primo https://primo.getty.edu
⑦ BAMPFA	CollectionSpace	OskiCat http://oskiat.berkeley.edu/	Calisphere https://calisphere.org/ Online Archive of California http://www.oac.cdlib.org/
⑧ SFMOMA	ArchivesSpace (移行中)	Finding Aids (EAD) https://www.sfmoma.org/library-archives/about-archives/	

4-3-5. アクセス対応

外部利用者の資料閲覧方法について。

各館のアーカイブに関するウェブサイトには、検索手段が公開されており、それらを用いて資料の有無（アクセスの可否）が確認できるため、基本的に、利用者は特定の原資料に関する閲覧の申請を行う。また、アクセスポリシー等が公開されている場合も多いため、利用者はあらかじめ閲覧時の注意事項について、事前に目を通すことができる。

館名	対応時間等	問合せ方法 (待機期間)	アクセス ポリシー	特記事項
① MoMA	閲覧室（予約制） 火～金 1:00-5:00pm	ウェブフォー ム (数週間)	公開	個人の研究目的に限り資料の複 写（デジタルカメラ撮影）可。 画像の利用については別の部署 が対応
② Whitney Museum	閲覧室（予約制） 美術館開館時 ※閲覧室は美術館 とは別の建物	電話／メール (1 週間)	—	利用者は美術館スタッフ、研究 者・学生、外部ギャラリー等の 美術関係者等に限る。個人の研

				究目的に限り資料の複写（デジタルカメラ撮影）可。
③ Brooklyn Museum	閲覧室（予約制）	メール	—	建物改修のため、閲覧受付は停止中。（訪問時はメールでの対応のみ）画像の利用については別の部署が対応（複数の料金設定がある）
④ F S	閲覧室（予約制） 月～木 10:00am-5:00pm	電話／メール ／ウェブフォー ーム	公開	利用規約にサインをする必要がある。個人の研究目的に限り資料の複写（デジタルカメラ撮影）可。20ページまでは非来館者にも送付可能（低解像度イメージ、CDに焼く場合はディスク1枚\$1徴収）
⑤ AAA	閲覧室 （一部予約制） 月～金 マイクロフィル ム： 9:00am-5:00pm 原資料：（要予 約） 9:30am-12:00pm、 1:00pm-4:30pm	受付管理シス テム Aeon に 登録する	公開	個人の研究目的に限り資料の複写（デジタルカメラ撮影）可。画像の利用（デジタルデータ）は有料
⑥ GRI	閲覧室（予約制） 月～金 9:30am-5:00pm	ウェブフォー ーム （最低2週 間）	公開	筆記具は提供するもののみ使用可。デジタルカメラによる複写は、貴重書や貴重写真が10点、文書類が35点まで可。画像利用は別の部署が対応（申請には、受入番号、資料ID、ページ数／箱番号・フォルダ番号等が必要）
⑦ BAMPFA	閲覧室（予約制）	電話／メール	—	フィルムやビデオの閲覧ブース

	水～金 1:00-5:00pm	美術資料 (最低3週間) フィルムアー カイブの所蔵 資料 (2～3週間)		の利用料は学生と一般利用者と 異なる
⑧ SFMOMA	閲覧室（予約制） 美術館開館時 ※閲覧室は美術館 とは別の建物	ウェブフォー ム (最低2週間)	公開	個人の研究目的に限り資料の複 写（デジタルカメラ撮影）可。 複製利用については別途オンラ インフォームから申請 (SFMOMA が権利者であるア ーカイブズ資料のみ対応)

（松山ひとみ）

〔2〕日本の法的な環境を踏まえたうえで「具体」資料のアクセス性を高める方法及びデータ公開の方法に関する検討

1. 戦後資料と現在の法的環境

1-1. 資料の特徴と美術館の情報サービス

具体美術協会（以下「具体」）の活動期間（1954-1972）に作成された諸々の記録には、グループに参加した作家個人の作成によるもの（提案のためのスケッチや展示作品の記録写真等）と「具体」として団体が作成したもの（協会の帳簿や規則、アルバム等）の双方が含まれる。各作家あるいは記録写真や映像の撮影等に協力した個人等の諸権利（著作権、肖像権にあたるもの等）は現在も存続しているものと考えられ、一方、「具体」そのものはグループを解散しており、団体としての著作権が法的に継承されていない¹ことから、それらは消滅したものと捉えられる。このとき、原資料の所蔵者となった美術館は、それを展示することはできる²が、これ以外の所蔵資料の利用に関しては、原則として、第三者と同様に諸権利を処理する必要がある。

美術館が所蔵資料を適切に保存し、その所在を公に示すために行うアーカイブ活動は、物理的な整理とカタログ化（検索手段の作成）を基礎とし、それを進めるうえで、原資料の作成者が持つ諸権利を不当に侵す可能性は低い。ところが、原資料の閲覧や二次利用促進といった情報公開に関わるサービスにあたっては、権利侵害を引き起こすさまざまな場合が考えられる。ここでは、現状の法的環境のなかで、美術館が可能な情報サービスの限界について、法制度と慣行の両側面から考察し、その範囲において、資料へのアクセシビリティ向上に資するための方法を検討する。

なお、本項において「著作権法」は、平成 30 年（2018 年）法改正（平成 31 年 1 月施行）後の現行著作権法を指し、昭和 45 年（1970 年）法制定以前の著作権法は「旧法」と記す。

1-2. 美術館の情報サービスに関わる現状の法的課題

上述の諸権利について、「肖像権」は国内法の上に明文化されていないため、以下は著作権に関わる事項に限定し、原資料の複製物等によりその利用を促進しようとするとき、権利処理が必要となる場合の現状の主な課題を整理する。なお、資料の所蔵者である大阪中之島美術館準備室（大阪市経済戦略局内）は、著作権法 31 条「図書、記録その他の資料を公衆の利用に供することを目的とする図書館その他の施設で政令で定めるもの」に該当し、原資料保全の必要に応じ、権利者の許諾を得ることなく、原資料の複製を行う（同 1 項の 2）ことができ、また記録媒体に記録することができる（同 2 項）。

1-2-1. 課題 1（対象）：例外規定のあてはまらない資料

具体美術協会関係資料には、出所を異にする多くのネガフィルムが含まれるが、著作権法上の「写真の著作物」については、「ネガは原作品ではなく、印画紙にプリントされた

ものが原作品」となる旨解説がなされている³。このとき、「原作品」の譲渡から推定される公表の同意（第18条2項）は、印画紙にプリントされたことのない写真イメージ、つまりネガの譲渡には適さず、著作権人格権の保護期間中における第三者（所蔵者）による公表はできないと考えるのが妥当であろう。

すなわち、ネガのみに存在するイメージにも著作物性は認められ、著作権者にはそれを無断に公表されない権利がある。加戸守行は「間違いなく写真の著作物から外れる写真といえ、絵画の著作物のような鑑賞主体たり得るものや単純な物品を忠実に複製する写真の場合、つまり複製の手段として写真が用いられているにすぎない場合」と述べており⁴、このように撮影時の創意のもとに判断をするなら、著作物性のない写真イメージはかなり限定される。

具体美術協会関係資料に含まれる写真ネガの一部は明らかに、撮影者のもとに残されたものではなく、「具体」の活動の一覧性を意図して代表者（管理者）のもとに集められたものであり、公表するイメージを選別してきたのが必ずしも撮影者本人でないことは、察するに難くない。そこで、撮影者が管理者へネガを引き渡した時点ですべてのイメージについての公表の同意が推定され得ると考えたいが、このことは法的には保証されない。したがって、公表・非公表を問わず「創作」からの起算が可能な旧法の保護期間が満了していない場合、ネガのみに記録されたイメージを（デジタル化などの手段により）公表したければ、著作権処理が必要ということになる。

美術や写真の原作品に近接しながら、取り扱いが異なるものとしては、上記のネガに加え、記録映像（ホームムービー）が挙げられる。「具体」メンバーの活動を記録した動画フィルム（16ミリ、8ミリ等）は、著作権法上は「映画の著作物」に該当するが、例えば旅行の思い出、展覧会のオープニングパーティ、式典の記録など、内輪の出来事を記録する日記のようなものについては、公開が意図されたものとは考えにくく、「映画」の機構を用いて記録・表現するものではあれ、商業映画の製作過程や価値観からはかけ離れている。とはいえ、「映画の著作物」の場合、撮影者不明あるいは未公開であっても、創作後一定期間（現行法では70年）を経れば著作権保護期間が満了するということが明記（著作権法第54条）されているので、二次利用等に係る一部の問題は時間の経過が解決する。

一方、著作権法第38条1項で示される「上映」の適用条件である「公表された著作物」「非営利・無料」に関しては、多くの場合、これを満たすことは難しい。また、記録映像が「映画の著作物」である以上、第47条の改正により利用可能性の拡大した美術の著作物、写真の著作物と同等に扱うことはできないと考えるのが妥当であろう。つまり、それが現実的に可能であるかどうかにかかわらず、作成者の著作権保護期間が存続している記録映像については、公表、上映、公衆送信といった想定される利用・二次利用に際して、適切な著作権処理が必要である。

1-2-2. 課題2（利用）：付随対象著作物の範囲

上記の写真ネガや記録映像において考慮すべきは、そのものの作成者の著作権だけでなく、被写体となる著作物においても同様である。美術家のグループの活動記録という性質上、多くの場合、「美術の著作物」が被写体となっている。それらは展覧会会場等から切り離すことはできないが、ある作品を（中心として）撮影することを目的としたものと、展示風景を撮影したものの境界はときに曖昧で、一過性の作品が景観の一部として存在することがある。これらが主たる被写体の背景にあったときに、どの程度であれば「付随」あるいは「軽微な構成部分」と見做すことができるのか、著作権法第30条の2の適用範囲には判断基準となるものがなく、これまでに、作家（またはその遺族）によっては、写り込み等で意図しないイメージが流出することを好まないケースがあり、その意を汲んで利用に関する覚書が取り交わされた結果、対応が複雑化している。

1-2-3. 課題3（処理）：著作権処理実務のインセンティブ

具体美術協会関係資料に限ったことではないが、資料の作成時期が比較的新しいものであっても、作成者、作成年（公表・非公表の別）、著作権者、著作権の状況といった情報の揃わない場合がある。権利者を特定できたとしても、連絡先や権利継承者が不明であったり、対応不能であったりとその利用に係る権利処理が可能であるとは限らない。

著作権（継承）者等不明の原資料については、それを第三者が利用する方法として文化庁長官裁定制度があり、より利用しやすい制度とするため、近年その手続きの見直しが度々実施されてきた。しかしながら、権利者に関する入念な調査に携わる人的リソースが不足している場合など、手続きにかかる時間とコストは通常業務を圧迫する。また、そもそもスナップ写真の撮影者のように記名を伴わない場合、権利者側からの主張もなく、たどることのできる周辺の記憶や証言がなくなってしまうと、撮影者であったことの証明そのものさえかなわなくなるため、権利者搜索は建前にすぎず、その着手に対して消極的にならざるを得ない。したがって、美術館がこれを利用するには、それでもその業務が重要（あるいは必須）であると見做されるか、それ専用の予算が取得され、調査時間が確保される必要がある。

自館の活動に必要な範囲を超えて、美術館が事前に著作権処理を行うことができれば、写真ネガにのみ残る未公表のイメージなど、文字化しにくいビジュアル資料へのアクセシビリティは向上するかもしれない。けれども、いかにその資料を価値づけ、利用を促進するかという点は、外部情報とのつながりや資料のみつけやすさなど、公開の仕方や情報環境整備とともに考慮されねばならない。つまり、著作権処理に予算と時間をかけたところで、所蔵館に求められがちな認知の拡大や評価の高まりといった定量的効果を十分に得られるとは限らないのである。

2. 慣行と当室における契約

2-1. 美術館における慣行

購入や寄贈の手続きを通して機関の資産となる美術作品と異なり、作家個人の資料や美術団体の活動記録といったものはこれまで、美術館が将来的に開催する展覧会の準備や学芸員の個人研究といった特定の目的で集められ、展示されることはあっても、そのものの資料価値に基づく整理がなされたり、研究資源として一般に公開されたりすることは想定されてこなかった。収集に関わった学芸員と寄贈者との間のやりとりが記録されることなく担当者が離職し、資料だけが館に残されるケースや、選択的にカタログ化がなされて展示に利用されたあと、選外のもものが未整理のまま放置されるケースなど、どのような交渉のもとでその資料が搬入されたのかがすでにわからなくなっていることや、再利用に関する約束事などが引き継がれていないことがある。

当室が所蔵する具体美術協会資料に含まれる写真と映像に関して特記するならば、「具体」の解散後に、リバーサルフィルム（カラースライド）の複製や 8 ミリフィルムのビデオ化（あるいはオリジナルビデオからのダビング）など、資料の保管管理に携わってきた複数の旧所蔵者によって作成されたと推測されるいくつかの複製物が混入しているが、それが実際にはいつ、どのような経緯や条件で複製されたものかは現時点では不明であり、オリジナルとは言い難い（ために利用の可能性が制限される）これら参考資料の保管を継続する必要（ならびに責務）があるのかどうかは検討されるべきである。作品ではない資料類の取り扱いに関して、美術館（あるいはそこに勤務する学芸員）実務の慣行でほとんど記録を残してこなかったことは、資料類の死蔵に直結している。

慣行のネガティブな側面として、作家との良好な関係を築くうえでときに曖昧あるいは過剰になりがちな契約における「擬似著作権」とも言えるものにも触れておく。例えば、パフォーマンスの実演が写真に記録されている場合、実演家には著作隣接権があるが、その実演の過程で生成したもの（形跡、あるいは結果として残ったものなど）が実演家の主張をもって「美術の著作物」となるとは限らない⁵。美術館という権威が（作家との包括的な契約等を通して）これらの作品化を支持してしまうことが、本来的には著作権の対象ではなく、自由に利用が可能であるはずのイメージやアイディア、手法といったものを仮にも使用しにくくしている可能性がある。同様に、対象や期限の非設定によって、著作権保護期間が満了しているにもかかわらず、そこに排他的な権利を継続させてしまうような契約状況があれば、見直される必要がある。

2-2. 収蔵時における資料作成者（著作権者）との契約

課題1で述べたとおり、原資料の所蔵者である美術館は、所有する写真ネガのうち、著作権保護期間の満了していないものに対しても、ユニークな原資料の（現物の）長期保存を目的としたデジタル複製を行うことができる。しかし、それをなんらかの方法で利用するには、当然のことながら著作権処理が必要である。また、外部の利用者は、原資料の複製とそれを利用するための権利処理を行う必要がある。

当室では、スケッチや手稿などの著作物や被写体となった一過性の展示作品など、複数の

資料に及ぶ作家の著作権については、事前に一括で、複製利用に関する許諾を得る努力をしている。といっても現状は、「具体」のメンバーであった作家の一部と覚書を交わしているにすぎず、また許諾条件のパターンが複数あって作家ごとに確認事項が異なる。

さらには、「教育目的」あるいは「美術館がその利用を適切と認める場合」であれば、外部利用者自身による著作権処理を省略し、当室から複製及び利用許諾を出すという契約パターンも採用してきた。これについては、適切であるか否かの基準となる内規がないために判断根拠の説明が困難となるだけでなく、外部利用に関する報告義務を負うといった新たな手間も生じている。

3. アクセシビリティ向上に資する方法

アーカイブズはいろいろな形態、状態の資料アイテムを含んでおり、また、一冊のノートから数百箱に及ぶドキュメント類まで、その全体の規模もさまざまである。そこに含まれる個々の資料アイテム作成者が著作権者であり、権利者から寄贈を受ける場合は、寄贈時に包括的な著作権の譲渡を受けることがこれら資料の共有と知的資源化を促進する最善の方法であろう。しかしながら、具体美術協会関係資料の場合、その権利状況は資料アイテムごとに異なっており、「具体美術協会」が団体として作成・公表したもの以外は、関係作家との包括的な利用契約を事前に締結したとしても、それが単独で機能する対象は少なく、他者の権利（写真・映像の撮影者、編集者、他作家の作品の写り込み、著名人の肖像、パフォーマンスの実演等）が複合的に絡むことが多いため、その事前契約のメリットを享受しにくい。また、個々の契約内容が作家ごとに異なれば、その情報を参照しやすいかどうかによっても、その効果が変化する。資料アイテムごとに権利状況が多様であるこのような状況下では、「利用対象資料」にどのような権利が関係しているか、利用方法に応じて個別に検討されるほうが、現実的には無駄がないと言える。

著作権法に絡むいくつかの実務上の課題を取りあげてきたが、実際のところ、ある資料を検索によって見つけられるか、現物あるいは代替物の閲覧が可能であるかといった問いを資料へのアクセス性の指標とするなら、それをよりよい方向に導く手段は、まずは、権利処理の実施ではなく、権利状況を含む資料情報の公開である。資料情報を検索可能にすることは、アクセシビリティを高めるうえでは必要不可欠であり、キーワードやタグといった検索語の種類が増えれば、多様な利用者のニーズに反応できるようになり、発見されやすくなる。その情報（記述メタデータ）を整備する段階において、例えば、検討の過程における利用（著作権法第30条の3）にあたるという解釈にもとづき、簡易的に写真ネガをスキャンし、ポジ像で拡大できるようにしたうえで内容記述を行うといった、作業効率化のみを目的としたデジタル化（複製）が可能なら、理論的には、ある程度のメタデータを取得することができると言える。ところが、美術館単独の限られたリソースで記述メタデータの精度を上げることは現実的ではなく、かといって、資料未公表・著作権者不明のネガフィルムからの写真イメージなどをインターネットにアップロードして、場所、人物、イベントなどをクラウド

ソーシングで特定するといったカタログニング補助事業⁶を実施することは、現在の国内法の環境では権利侵害のリスクが高く難しい。機械学習の一般化とともに、近年の著作権法改正によって第30条の4（技術の開発又は実用化のための試験の用に供するための利用）が新たに加えられたが、地道なカタログニングの作業を効率化する（ために利用可能な）技術の開発やそれを導入するための法環境の整備という側面には、今後もさらなる検討の余地があるだろう。

一方で、公開情報の質は、なにもコンテンツ記述に関する情報の精度によってのみ評価されるものではない。資料が正しく利用されるために有用な情報は、人物の没年を示す外部の人物典拠情報サービスとのリンクや、すでにパブリックドメインとなっていることの表示など、外部の信頼できる情報源と結び付くことによって、利用者の権利処理負担やリスクの軽減をもたらす。例えば、クリエイティブ・コモンズ・ライセンスは著作権者が自身の創作物に付与することができ、美術館が著作権者との契約において第三者へのライセンスの意向を確認できているのであれば、権利者に代わって美術館がこれを適切に表示する方法が考えられればよい。また、所蔵品に対して著作権を保有しない美術館等が利用可能な権利表示ツールとしては、Rights Statements (<https://rightsstatements.org/en/>) があり、少なくとも自由に利用できる資料ではないこと（Unknown Rightsholder）や著作権未評価（Copyright Not Evaluated）であることを示せれば、その利用を希望する人が、どこからスタートすべきか、どのようなリスクを負うことになるかを予測できる。すなわち、こういった基礎的なメタデータの作成を必須業務として標準化し、その公開情報を信頼できる外部情報と結びつけること、それによって、利用者の権利処理にかかる負担を減らしていくことが、当室が所蔵する具体美術協会資料へのアクセス向上を目指すうえでの当面の目標となる。

（菅谷富夫・松山ひとみ）

¹ 2015年7月22日の菅谷富夫と平井章一による具体美術資料委員会資料収蔵に関わる高橋亨氏へのインタビューのメモからは、（ここでは主に原資料の所有権が問われているものの）団体の権利が解散により放棄されたことが読み取れ、また著作権法第62条により、相続人のいない解散団体の著作権は、消滅したものと考えることができる。

² 美術の著作物もしくは写真の著作物の原作品が含まれる場合も、著作権者の許可なく公表（著作権法18条2項の2）ならびに展示（第45条）ができる。美術の著作物もしくは写真の著作物の原作品が含まれる場合も、著作権者の許可なく公表（著作権法18条2項の2）ならびに展示（第45条）ができる。

³ 文化庁長官官房著作権課『著作権テキスト』、16頁、平成30年5月版

⁴ 加戸守行『著作権逐条講義（五訂新版）』、著作権情報センター、123頁、平成18年

-
- ⁵ 誰が行っても同じような結果となるものである場合、創作性はないと捉えられる。また、アイデアそのものや作風、手法（例えば、ラジコンカーで描くといった手法）も著作権法では保護されない。
- ⁶ 手書き文字の書き起こしの補助など、記述メタデータを充実させるための手法として、欧米ではさまざまな機関で実施されている。大型の市民参加プラットフォームとしては、The British Library の LIBCROWDS <https://www.libcrowds.com/> The Smithsonian の Transcription Center <https://transcription.si.edu/> や National Archives の Citizen Archivists <https://www.archives.gov/citizen-archivist> などがある。

〔3〕日本の現代美術に関するアーカイブズの扱いをめぐる課題と展望

はじめに

本稿の目的は、具体美術協会関係資料（以下、「具体」資料）の事例を踏まえて、日本における現代美術関係資料を今後どのように扱っていくべきか、その課題と展望を提示することにある。以下では、（１）で本科研費研究の前提となる「大阪市具体美術協会関係資料データベース化有識者会議」の設置経緯とその意義を説明し、（２）で従来の日本における美術関係資料の扱いをめぐる状況とその問題点を整理し、続く（３）で、「具体」資料をアーカイブズとして扱うことの意義を分析した上で、日本の現代美術関係資料をめぐる課題と展望に結びつけて締めくくりにする。

なお、本稿における「アーカイブズ」とは、組織や個人等が作成・収受した記録のうち、組織運営や歴史研究等の観点から重要と思われるものを永続的に保管する行為や機能、そのための施設、残された資料そのもののことを指している。本稿では混乱を避けるために、残された資料そのものを指す場合に限り、「アーカイブズ資料」という表記を用いることにしたい。

（１）本科研費研究の背景—有識者会議の設置と「アーカイブズ」への転換

本科研費研究の背景となる状況として、2014年に大阪新美術館建設準備室（現・大阪中之島美術館準備室）に「具体」資料が正式に寄贈され、翌年、その整理・公開方法を検討するために故・河崎晃一（甲南女子大学教授）を座長とした「大阪市 具体美術協会関係資料データベース化有識者会議」（以下、有識者会議）が設置されたことをあげなくてはならない。筆者も参加したこの有識者会議による最大の成果は、「具体」資料をめぐる認識の転換が図られた点にある。すなわち、同資料を3つの出所（吉原治良、吉田稔郎、具体美術資料委員会）の資料群から成る体系的なアーカイブズ資料とみなすこと、そして、アーカイブズ資料特有の階層構造に即した整理・保存・公開方法を模索すべきことが提案されたのである。

この方針提案は、やや大げさな言い方になるが、日本の美術館史上におけるコペルニクス的転回ともいえるべき重要な意義があったと考えられる。というのも従来、国内の美術館では、同種の美術関係資料を意識的にアーカイブズ資料として扱う考え方がほとんど定着しておらず、後述のように、それらをいわば美術作品や図書資料に準拠した存在、バリエーションとして扱い、分類・整理してきた状況があるためだ。有識者会議が提案した方針は、そのような従来の美術資料のドキュメンテーションのあり方に楔を打ち込み、根本的な見直しを迫るものだったと言える。

本科研費研究は、有識者会議委員の一部のメンバーと大阪新美術館建設準備室（当時）職員との協同により、先の有識者会議の提案に即して「具体」資料の整理・研究を推進する目的で開始されたものだ。ターゲットを写真資料及び映像資料に絞ったのは、「具体」資料の中でも特に利用頻度が高い部分であり、また、優先的な保存処置を必要とする資源が含まれていたためである。なお、本科研費研究と同時期に、大阪新美術館建設準備室が文

化庁から受託した「我が国の現代美術の戦略的海外発信に向けた関連資料の整理」事業（2015 年度～2017 年度）においても、同資料の整理が進められたことを補記しておきたい。

（２） 従来の日本における美術関係資料の扱いをめぐる問題点

先述のように、有識者会議が設置された 2015 年当初、日本の美術館が「アーカイブズ」という考え方を明確に意識して事業を行うということ自体があまり一般的ではなかった。というのも、作品・作家至上主義的志向が未だ強力な日本の美術館においては、作品以外の一次資料のドキュメンテーションを実施する局面でも、美術作品の分類・整理方法がモデルとされてしまうことが少なくなかったためである¹。より具体的に言うと、資料の分類の際には作家名・作品名といった特定主題を前景化した主題分類（資料の主たる内容による分類）や、写真・書簡・手帳といった資料のメディア種別による形態分類が採用されがちだった。また、物理的整理や目録化を行う際にアイテム²1 点ずつにフォーカスする傾向が強かった。近年では、美術専門図書室を備えた美術館が増加したことで、美術館業界でも図書資料の分類・整理モデルが浸透してきた。しかし、こちらも日本十進分類法³に代表される主題分類や、図書／展覧会カタログ／雑誌／ニューズレター／フライヤーといった形態分類がメインである点、あるいはアイテム至上主義的な目録作成方法に依拠する点で、美術作品の分類・整理モデルと本質的には大差ない。

そして、このような美術作品や図書資料の分類・整理方法を、多種多様な資源を含む特定の出所からまとまって生じた「具体」資料のような資料群に適用したとしても、どうしてもうまく処理しきれない残余が生じてしまう。とりわけ主題分類のもたらす弊害は大きい。美術館にとって分類の軸となる主題とは、学芸員や美術史研究者が現在の研究状況において重要とみなしたテーマ（作家名／グループ名／作品名等）に他ならないが、そうしたテーマは歴史的・地理的条件やテーマを設定する主体次第で変わってしまう。たとえば、某県の県立美術館ではその県の代表的な出身作家の名前を最重要テーマとみなした整理方法をとるかもしれないが、同じ方法は別の県の県立美術館では意味を持たないだろう。このように主題分類は恣意的で汎用性に欠けるため、永続的な分類体系とはなり難い。美術作品や図書資料のような 1 点ずつ単独で扱われる資源の整理に対してはある程度有効性を発揮し得たとしても、多様な資源がまとまりを形成するアーカイブズ資料に適用すると、特定のテーマに回収し得ない要素が必ず出てきてしまうのだ。

それどころか、主題分類による整理方法を無理やり適用したことで、特定のテーマに回収し得なかった要素が不可視にされてしまったり、最悪の場合、そうした要素が受入作業や整理作業の途上で回復不可能なまでに破壊されてしまったりする恐れもある。たとえば研究者や美術館学芸員が、ある美術批評家を出所とする資料群の中から関心を抱く作家に関連すると思われる資料だけを目利きのように選択して受入れ、それ以外の資料は受入れ対象外としてしまうといった状況がしばしばみられる。これは、主題分類的発想によって資料群が本来持っていた体系性や資料群内の有機的連関を破壊する行為に他ならないが、行為の主体である研究者や美術館学芸員は自らの破壊行為に無自覚であることも少なくない。以上からも、主題分類は特定の美術史研究者や学芸員、あるいは特定の美術館に奉仕

する分類体系ではあり得ても、資料群それ自体の構造に寄り添った分類体系ではないといえるだろう。

また、「具体」資料のような特定の出所から生じた資料群にとっては、含まれる資料1点1点の情報も大切だが、その資料群の体系性や含まれる資源同士の連関性といった情報も重要で、そうしたいわゆるコンテキスト情報も目録に記述していく必要がある。しかし、アイテム1点ずつにフォーカスする従来の美術作品・図書資料の整理方法、目録記述方法は、そのような情報を表現することに適していない。書簡1点、写真1点といった個々のアイテムに関する詳細な記述を膨大に蓄積したデータベースをいくら構築したとしても、ある資料が資料群全体の中で持っている位置付けや、他の資料との関係性を把握することは困難なのだ。

(3) 「具体」資料の意義

以上のような従来の日本における一次資料の扱いを疑問視したため、有識者会議は「具体」資料を、単にそこに含まれるアイテム1点ずつを目録記述した、従来型の「データベース」の構築を目指すべきではないと考えた。そして、それとは異なる仕方、すなわち「出所原則」⁴、「原秩序保存の原則」⁵、「原形保存の原則」⁶、「記録の原則」⁷といったアーカイブズの整理方法における諸原則に基づいて整理・保存・公開を進める方針を提案した。また、目録作成においては、将来的に情報を国際的に発信することを射程に入れて、ISAD(G)（国際標準記録史料記述一般原則）等のアーカイブズ資料の記述に関する国際標準に準拠することが望ましいとした。なお、こうした諸原則や記述の国際標準は、研究者の関心ではなく資料それ自体のあり方に寄り添った整理方法として方法論化されたものであり、日本国内でも公文書や歴史資料等の整理・保存・公開の方法としてすでに取り入れられているものだ。

では、このように「具体」資料をアーカイブズ資料として意識的に整理・保存・公開する方針を打ちたてた意義、そしてその発展上に見出すことができる展望はいかなるところにあるのだろうか。

第1の意義は、出所原則に従って「具体」資料全体を3つの出所の資料群から成る体系的なかたまりと捉える意識が明確になったことで、従来の日本の美術館で主流となっていた主題分類的な思考や、アイテム至上主義的発想を排除できたことにあるだろう。そして、このことは、美術館の所蔵資料を、所蔵作品や所蔵作家に従属した存在ではなく、自律した存在として扱うという展望につながる。美術館が所蔵するアーカイブズ資料の活用の可能性は、所蔵館のミッションとは無関係な目的に対しても、あるいは所蔵館の学芸員が思いつかないような目的に対しても、無限に開かれているべきだ。そのためには、資料が自律した存在として扱われることは必須要件だと言えよう。

第2の意義は、アーカイブズ資料特有の階層構造によって資料群を編成するようになったことで、シリーズによって記述レベルを変えるなど必要に応じて整理作業を部分的に簡略化したり、整理が完了した部分から段階的に公開したりすることが可能になり、整理作業・公開手順の効率化という展望がひらけた。近年の日本の戦後美術に対する国際的な関

心の広がりを受け、「具体」資料の閲覧希望は年々高まっているため、このような効率化が進むことは重要だ。また、同種の資料群を所蔵しながら、整理が進まず公開できていない国内の他の美術館にとっても、よい前例となるはずである。

第3の意義そして展望は、近現代のアーカイブズ資料に多く認められる「写真や映像を含む資料群」を美術館においてどう扱うかという問題について、「具体」資料がひとつの重要なモデルケースを提示し得るという点にある。作品至上主義的な志向が強い日本の美術館においては、「作品以外」と認定された写真・映像の整理、保存処置の優先度がどうしても下がってしまいがちである。美術作品の付属資料のような扱いで、正式には所蔵品登録されていない場合もあるようだ。「具体」資料には、そうした「作品以外」の写真・映像資料（フィルム、プリントの双方）が多く含まれている。しかし、それらをアーカイブズ資料全体の一部分と位置づけたことにより、「作品」であるか否かという判断とは別の軸で扱うことが可能になった。

おわりに—今後の課題

以上、本稿では、日本における美術関係資料の扱いをめぐる従来の状況とその問題点、とりわけ作品や図書の整理・分類方法に多く認められる主題分類、アイテム至上主義の弊害について指摘した。それを踏まえて、「具体」資料をアーカイブズ資料として扱い、アーカイブズの諸原則に即して整理・保存・公開することの意義を指摘し、そこから導き出される展望についても考察した。「具体」資料の受入れから公開にいたるまでの方針は、3)であげた3つの意義と展望にとどまらず、今後、さまざまな面で日本の近現代美術関係資料の処遇にとって重要なモデルケースと成り得るだろう。

たとえば現在は、戦後美術を支えた当事者が鬼籍に入ることが増え、戦後美術の歴史化がまさに進行している時期にあったっている。そのことはすなわち、当事者を出所とする多くの資料群が散逸の危機にあることを意味してもいる。すでに海外に流出してしまった重要な資料群の事例もある。このような状況下で必要とされるのは、散逸の危機にある資料群の受け皿となる機関の整備、それらを適切に扱うための考え方と方法、およびそうした考え方と方法を身につけた人材の育成である。当然、先立つ予算やインフラ等も必要になるが、そうした条件を整えることは一朝一夕には難しいだろう。まずは、散逸の危機に瀕している近現代美術関係資料を、アーカイブズとして残していくことの重要性が社会的に認知されなくてはならない。「具体」資料のように質・量において第一級の資料群を「アーカイブズ資料」として意識的に扱い、アーカイブズの諸原則に準拠して整理・保存・公開していくことは、社会的な認知度を高める上でも大きな影響力があるはずだ。特に、関西地域にほかにも散在していると思われるさまざまな「具体」作家を出所とする資料群にとっては、ひとつの理想的なプロトタイプとなることは間違いない。

また、日本の美術館をはじめとするさまざまな美術関連機関では、これまでも、特定の出所からまとまって受け入れられた資料群（やその断片）が数多く所蔵されてきたと予想される。“予想される”という言い方をせざるを得ないのは、現状において、そうした資料群は所蔵情報が公にされていない場合も多く、果たして国内にどの程度存在するのか、ど

ここにどのような資料が所蔵されているのかといった情報を体系的に知る方法がないためだ。そして、そのような壮大なブラックボックス状態が生じる一因にも、資料群を「群」としてまとまりで受け入れ、整理・目録記述する適切な手法とフローが欠如していたことがあるのではないと思われる。今後、「具体」資料のような整理・保存・公開方法を選択する事例が増えることで、そうしたブラックボックス状況が徐々に是正されることを期待したい⁸。「具体」資料は、「平等閲覧の原則」に基づいて広く公開されることが目指されているという点でも、所蔵館内部や関係者だけに囲い込まれがちな国内の美術関連資料に先駆けていると言えよう。

一方で、「具体」資料の事例から導き出される課題もある。他の報告でも触れられているように、「具体」資料にはこれまで何度も移動を繰り返し、その都度アーカイブズの原則とは異なる整理作業が施されてきたため、原秩序というべきものがあまり残存していない。コンテキスト情報もかなり失われていると考えられる。よって、資料の編成において吉原治良、吉田稔郎、具体美術協会の活動や機能がダイレクトに反映したシリーズ⁹設定を行うことは難しく、おそらくは写真、映像、印刷物といったメディア種別（形態分類）を旨とした編成方法になってしまわざるを得ない。この事例を踏まえて我々は、移動を繰り返すことがアーカイブズ資料にとって百害あって一利なしであること、受入れや整理・保存を進める際には、美術作品に対する方法論とは異なるアーカイブズ固有の方法論を理解しておく必要があることといった教訓を得る必要があるだろう。国内の美術館が、今後、近現代美術に関する資料を受け入れる際には、アーカイブズの諸原則を理解した担当者（できればアーキビスト）が受入れから公開までをきちんとコントロールする体制を整えることが、課題となるだろう。特に受入れの局面は重要だ。

「具体」資料の原秩序があまり明快でない理由は、単に移動を繰り返してきたからだけではない。同資料は、具体美術協会という美術家グループの資料であると同時に、吉原治良という作家の個人文書的な性格が強い。個人が集う美術家グループは組織としては脆弱な場合が多く、具体美術協会のようにリーダーの死によって瓦解してしまうことも少なくない。そのため、日本の作家グループの資料は、組織的に残されるより、個人のもとに残存し、従って個人文書の一部に含まれていることが多いと思われる。つまり、昨今、生じつつある重要な戦後美術関係資料の大部分も、個人文書の体裁をとっている可能性が高い。そして、個人文書は組織体文書に比べて明確な体系を持たず、編成の際にも、組織体文書のように活動や機能に即したシリーズ設定を行うことが困難な傾向がある。つまり「具体」資料の原秩序が明快ではないのは、個人文書本来の性格に基づく結果とも捉えられるだろう。このような原秩序が明快でないという傾向は、日本の美術館が従来収集してきた同種の美術館系アーカイブズ資料の大部分に関しても認められるのではないかと想像される。よって今後、原秩序が明快ではない美術関係アーカイブズ資料（特に近現代の作家等を出所とする個人文書）の編成方法を研究、模索していくことが課題となるだろう。

編成方法を研究する上で海外事例を参照することも重要だが、それだけでは十分ではない。アーカイブズ資料は元来、出所の組織体・個人の活動を反映するものだ。たとえば日本の作家を出所とする個人文書の編成には、日本社会における作家の位置、役割、ライフ

コースのあり方がダイレクトに反映するはずである。したがって今後は、日本国内で「具体」資料をはじめとした美術関係資料のケーススタディを積み重ね、横のつながりの中で情報共有していくこと、そして、同種の資料群の整理のためのゆるやかなガイドライン、マニュアルのようなものを整備していくことが求められるだろう。

(谷口英理)

-
- ¹ あるいは「作品でない」という理由から、分類・整理作業の実施自体が後回しにされてしまうこともしばしばある。
 - ² アーカイブズ用語としてのアイテムとは、書簡1点、写真1点等、最小単位でそれ以上分離できない記録の単位のことを指す。
 - ³ 日本の図書館で広く用いられている図書分類法。アメリカのデューイ十進分類法に倣って森清が1928年に作成。最新版は新訂10版(2014年12月発行)。その成立と展開をめぐる歴史的経緯については藤倉恵一『日本十進分類法の成立と展開 日本の「標準」への道程 1928-1949』に詳しい。
 - ⁴ アーカイブズの整理をめぐる基本原則のひとつで、出所が同一の記録や資料を他の出所のそれらと混同させてはならないということ。
 - ⁵ アーカイブズの整理をめぐる基本原則のひとつ。資料相互の関連性や意味、出所において作成された検索手段の有効性を保つ目的で、出所によって作られた秩序(整理番号、配列等を含む)を保存すべきということ。
 - ⁶ アーカイブズの整理の基本原則、また、保存修復の原則のひとつ。保存処置に当たって資料に手を加える場合、資料の原形(ファイル、束、封筒、包み方等)をできる限り変更してはならないということ。
 - ⁷ アーカイブズの整理の基本原則、また、保存修復の原則のひとつ。資料の現状に手を加える場合は、記録に残さなくてはならないということ。また、資料に修復処置を施す際、原形・処置内容、技法・使用材料等の詳細な記録を残さなくてはならないということ。
 - ⁸ 全国美術館会議の情報資料研究部会では2019年度から、存在がブラックボックス化したアーカイブズ資料を可視化する目的で、「美術関係アーカイブズ資料所在調査」を進めている。
 - ⁹ アーカイブズ用語としてのシリーズとは、同じ機能や活動を表す集合体として維持されてきた記録や資料の集積を指す。たとえば、企業等のアーカイブズの場合、財務に関わる記録群、人事に関わる記録群、社内各部署に関する記録群等々のシリーズが想定されるだろう。また、芸術家グループのアーカイブズの場合も、財務に関わる記録群、メンバー管理に関わる記録群、展覧会等のイベントに関わる記録群等々のシリーズ編成が想定される。

おわりに：今後の課題

本稿内で述べたように、本調査研究で対象とした写真や映像は、収蔵時すでにコンタクトシート化され閲覧が可能であった具体美術資料委員会旧蔵資料中の白黒ネガ・フィルム、本事業予算内でデジタル化し閲覧可能な状態にした吉田稔郎旧蔵資料中の 8mm や 16mm 映像と具体美術資料委員会旧蔵資料中のカラー・リバーサル・フィルムに限られる。映像についてはすべて調査できたが、モノクロ写真は全体の約半分、カラー・ネガ・フィルム、カラー・リバーサル・フィルムは全体の約 2 割に過ぎない。

残る吉原治良旧蔵資料、吉田稔郎旧蔵資料中のモノクロ・ネガ・フィルム約 9,900 コマとカラー・ネガ・フィルム約 10,500 コマ、カラー・リバーサル・フィルム約 2,000 コマの調査研究については、本調査研究の期間と予算の制約や、所蔵者の大阪中之島美術館準備室が今後美術館建物への移転作業と開館準備を控えていることから、その体制や経費、方法を含め、大阪中之島美術館の 2021 年度の開館以降の課題となる。同館には、「具体」研究の進展のため、開館後できるだけ早期にまずは全容公開に向けたロードマップが示されることを強く希望して、本調査研究を終えることとする。

(平井章一)

