

**日本学術振興会人文・社会科学振興プロジェクト「都市政策の課題と芸術文化の役割」  
研究会「東京府美術館の時代 1926 70展」**

2005年11月26日 15時～ 東京都現代美術館地下二階第二研修室

主催 日本学術振興会人文・社会科学振興プロジェクト「都市政策の課題と芸術文化の役割」研究グループ

協力 東京都現代美術館

**加藤弘子（東京都現代美術館学芸員）『東京府美術館』が担っていたこと**

今回の展覧会の企画意図、そして展覧会の形では表現し切れなかった部分を報告したい。展覧会「東京府美術館の時代」では、今の東京都美術館の前身になるいわば「旧館」でどのような活動がなされていたのかということを開示した。東京都美術館は、企画展を開催していく美術館とは異なり、公募団体への貸し会場機能が主であったが、たんに場所を貸していただけではなく、美術館が開催したいいわば自主企画、形式でいえば共催展を取り上げ、この美術館が果たした役割を考えていきたい。

展覧会では、第一部で美術館の概要とそのコレクションを取り上げ、第二部として四つの展覧会を再現・回顧している。最初は1926年の聖徳太子奉賛展。この開始日である5月1日が、東京府美術館の正式な開館日である。次が1940年の「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」で、戦争の時代において東京府美術館で開催された美術展を振り返る。そして戦後、1949年～62年の読売アンデパンダン展。最後に、第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展。

これらの展示内容を紹介する前に、建物の概要をみておきたい。開館当初から1928年の別館増築、そして第二次増築改修により二層展示から三層になった。東京都現代美術館の企画展示室三層よりやや狭いぐらいだが、当時の美術館としては大変広かった。詳細は配布資料（岡田信一郎による設計図他）参照のこと。

開館にあたり、規定が設けられると同時に、顧問・評議員・常議員・参与が委嘱された。当時は学芸員制度がなく、開催する展覧会の是非が彼らによって決められていた。メンバーをみると、工芸家が画家よりも低い位置にいるなど、当時美術と考えられていたものが美術館の制度・職制に明確に序列化されていたことがわかる。職制と使用規定にも東京府美術館は美術という範囲に限り展観をしていくことが明確に示されていたし、開催展の内容からも東京府美術館が美術の範囲を規定していったことを見出すことができる。

会場と作品の関係も指摘できる。広い会場は当時画期的で、展示される空間が作家に強く意識され、作品が大型化していった。美術館建設はただたんに展示会場ができたことにとどまらず、そこで展示される作品にも影響を与えていった。

次の紀元二千六百年奉祝美術展で、作品の大型化は頂点に達する。またこの展覧会は、総展示点数1819点、入場者総数は前後期合わせて30万人というまさに空前の規模であった。さらに1945年には戦争画以外の展覧会（陸軍美術協会展、海洋美術展）はなかったものの、かなりの入場者数（二つあわせて79052人）があった。東京府美術館は美術の大規

模な展示によるプロパガンダを担った。

戦後の読売アンデパンダン展以降、美術館と美術の関係が根底から変化する。第14回展では「反芸術」とよばれる一群の作品の強制撤去が行なわれた。さらに1970年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展でも、作品の撤去はなかったが、美術館側は展示中に作品変更を求めた。同時代の美術を発表するものとして出発した東京府美術館は、戦後美術の流れの多様化のなかで、それまでの美術館側の美術の範囲ではおさまりがつかなくなり、同時代の美術を否定する立場をとるようになった。1970年代にこの美術館が終焉を迎えたのは、建物の老朽化が理由であるが、それだけではない象徴的な意味が、こうしたことからみてとれるのではないか。

東京府美術館は、開館後10年間の平均入場者数が平均18万人と、開館当初から大変な賑わいを見せた。戦後は同時代との軋轢のなかにあったが、「美術館がなぜ必要なのか」という問題を考えたとき、これだけ多くの入場者数は無視できない。展覧会の持つ意味にまで踏み込んで、美術館史のなかでももう一度考え直していくことは、日本における美術館のあり方を考えていくきっかけになるのではないか。そのきっかけとしてまとめ提示した本展覧会を通して、日本の美術館のありかたをともに考えていきたい。

#### （ディスカッション）

問 昭和20年の展覧会はどういったものであったか。

加藤 美術館の記録には二つの展覧会を行なったことは記録されているが、詳しいことは明らかでない。

問 閉館まで学芸員はいなかったのか。そうでなければ、顧問のような役員が具体的な企画に関わったということか。ということは、美術ではないという概念規定をしていったのは、彼ら芸術家なのか。

加藤 学芸員設置は現東京都美術館の設置準備室からで、それまでは都の職員。戦後は職員もかわりながら、「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」等が作られていった。佐藤記念室という部屋が戦後作られ作品の買い上げ等が行なわれたが、職員名簿などをみると、学芸員的な役割を実質的に担っていた職員がいたのではないかと考えられる。

問 紀元二千六百年奉祝美術展で政府買い上げとなった作品はどこに收藏されたのか。

加藤 一部は東博など国が保管。官展については東京都が保管。ただ、倉庫の場所までは定かではない。

問 館長はどのような人が就任したか。

加藤 昭和22年位からは囑託になったが、開館当初から昭和20年位までには知事が兼任していた。

問 顧問の委嘱はどこから行なわれたか。

加藤 当時は教育委員会がなかったので、東京府が直接委嘱した。

問 顧問が昭和22年に変わっているが、開館時のような序列がなくなっているとみてよいのか。

加藤 序列がなくなっているとはいえない。

問 1970年代の象徴的な変化として、一体何が変わった、ということができるのか。

加藤 70年の「人間と物質」展にみられるように、60年代からさらに進んで、展示収集機能を持つ美術館という場所そのものを否定したのではないか。

### 斉藤泰嘉（筑波大学教授）「芸術支援学から見た東京府美術館の役割」

今回話したいのは、日本型美術館のあり方とは何なのかということである。我々が「美術館に行こうよ」と言うと「今どういう展示をやっているの?」と聞かれるように、美術館に行く＝展覧会に行く、という図式がある。ところが「ルーブル美術館に行こうよ」といっても、同じ答えはまず返ってこない。つまり、日本の美術館は temporary exhibition 中心の exhibition hall（あるいは Kunsthalle、grand palais）であり、permanent collection 中心ではない。日本型ミュージアムとは何なのか。東京府美術館、愛称「上野の美術館」は、その面白い問題を我々に投げかける。

東京府美術館開館前、東京ではしきりに展覧会が繰り返されていたが、倉庫に眠ったまま常設展示にはならなかった。そうした状況は今でも続いているが（常設展示よりも特別展に圧倒的に人が入るという構造）それを考える手がかりとして、開館から昭和20年までに約770の展覧会が開かれ、1200万人の入館者がいた東京府美術館が注目できる。しかしこれまで、東京府美術館は、論じ得ない、研究対象にならない、という一種のタブーがあった。

個人的な話になるが、昭和30年代、子どものころ院展画家の父に連れられ東京府美術館によく行った。中には前田青邨ら有名な画家がいることを父に教えてもらい、画家と子どもが生で触れ合える環境に驚いた。その後大学で美術史を学び、北海道の美術館に学芸員として就職した。当時私は、慣れ親しんだ上野の美術館こそが美術館だと思っていた。ところが学芸員のイロハを教えてくれた倉田公裕館長に「上野の美術館は美術館ではない」と言われ、青天の霹靂であった。つまり、美術館ではなく、単なるエキシビジョンホールであり、アートギャラリーであると。それに対する疑問から、私の研究意欲は湧き上がった。その後上野の美術館に転職した。すでに学芸員もありパーマネントコレクションも持っていたが、入ってみると確かに館の機能の半分は貸し館。ある意味で日本的な公募展の貸し会場であり、アートミュージアムとアートギャラリーの複合施設、コンプレックスであると感じた。

このような貸し館的な性格から、東京府美術館は博物館学（ミュゼオロジー）の立場からは論じるに値しないとされている。そのため良し悪しは別にした客観的な歴史がほとんどわかっておらず、ようやく今回のような復元研究が始まった段階にある。また、日本近代美術史研究では、明治～大正期の展覧会がまとめられつつあり、もうすぐ昭和期に入るという状況にある。そうした意味でも今回の展覧会は非常にタイムリーな企画である。

また、1951年の博物館法制定により学芸員制度ができるまで、日本にキュレーターの存在は明確には意識されていなかった。東京府美術館で企画をオーガナイズしたのは、最初の開館記念展に関しては、東京美術学校校長正木直彦が実質的なキュレーターであった。

東京府と美術館、東京美術学校との関係は緊密だった。

一方、美術史学の見地からみれば、東京府美術館は日本近代美術史形成の舞台になったといえる。美術団体展のような「新作展」とは異なる形で、昭和2年の「明治大正名作美術展覧会」のような「名作展」が開催された。そこでは名作の選別が行なわれ、五十殿利治氏が指摘するように、明治～大正期という日本近代美術史のモデルのひとつが生まれた。さらに戦後、名作展の中から52点が東京国立近代美術館収蔵作品となり、市川正憲氏が指摘するように戦後の「常設展示」につながっていった。

このように、東京府美術館は博物館学では論じられず、かといって美術史でも必ずしも十分に論じきれない。戦前1200万人もの観客を集めた東京府美術館をどう論じたらよいかと考えた末、「芸術支援学」という視点を構想した。この基礎にあるのは、2001年に制定された文化芸術振興基本法である。博物館法、文化財保護法から50年、モノではなく人、市民、国民中心にした文化振興を国は打ち出している。それにならい、市民の芸術支援という視点から東京府美術館を学問的に分析できるのではないかと考えた。

その視点から東京府美術館の意義をとらえると、第一に新作発表支援（美術団体への展覧会場提供等）、第二に美術品公開流通支援（秘蔵であった国宝級の古美術の公開を促したほか、鑑賞者は陳列作品の購入ができた）、第三に文化事業支援（新聞社や文化団体、企業などの美術団体以外の機関が文化事業を多く主催した）、第四に市民選択型鑑賞支援（年平均40本という多くの展覧会開催は、市民の鑑賞の幅を広げることにつながった）、という点が挙げられる。

以上のように、東京府美術館を芸術活動支援の観点から位置づけるとき、ギャラリーであっても再評価できるのではないかと考えた。「東京府美術館はミュージアムではない」という倉田館長の言葉に始まった私の研究は、新たな展開を見せ始めている。当初は博物館学の立場から書いていたが、もう少し柔軟に幅広く芸術支援という観点から、日本近代の美術館・博物館の歴史を論じることができるのではないかと考えている。

スライドをご覧いただきたい。佐藤慶太郎は明治元年の生まれ。福岡修猷館では全て英語で授業を受け国際的な視点を身につけ、そこでカーネギーのフィランソロピーに憧れた。佐藤は石炭事業で成功し、収益をどのように使うべきかと考えていた。1921年3月17日、上京していた彼は銀座の旅館で時事新報を読み、常設美術館設置の機運が高まっていることを知る。当時、平和祈念東京博覧会が開かれ、展示施設も建設されたが、テンポラリーなものだったので取り壊しが決まっており、常設化を求める声が上がっていた。佐藤はこの記事をきっかけに100万円（現在の32億5000万円相当）の提供を決める。

テンポラリーな性格は日本に伝統的なものである。明治10年、日本で美術館と名のつく最初の施設である内国勸業博覧会の美術館も、あくまでエキシビションホールとしての性格であった。竹の台陳列館が日本ではグランパレの役割を果たしていたが、雨漏りなど問題があり、美術界では建て替えが急務とされていた。佐藤はヨーロッパ的なオーセンティックな美術館を構想していたが、竹の台陳列館の代わりが必要であるという世論に押される結果となった。

美術館の設計には岡田信一郎があたり、ソフト面では正木直彦が開館にむけてコーディネーションにあたった。佐藤慶太郎が生みの親なら正木は育ての親、正木は歴代の東京府知事の相談役をしていました。館内は全て人工照明で天上は非常に高く、パリのグランパレにならい壁に直に釘をうち展示がされた。

1926年、当時聖徳太子ルネサンスによりブームになっていたという背景もあり、開館記念は聖徳太子奉賛展であった。その後、エジプト美術の展示のほか、フランス現代美術展やロダン彫刻の初の展示なども行なわれ、美術の国際交流の場にもなった。戦後は読売アンデパンダン展の会場として前衛美術の牙城となり、いわば空中分解してしまうが、その後出品作品は、東京都現代美術館へと引き継がれる。これらの前衛的な作品はミュゼオロジエでは論じ得ないが、芸術支援学の観点からは面白いことがたくさん詰まっている。

最後に佐藤慶太郎に戻る。佐藤はのちに御茶ノ水の明治大学近くに山の上ホテルを建設し、そこを拠点に食生活や婦人の地位向上などの生活改良運動に尽力した。彼の人生観は、山の上ホテルに残る彼の揮毫による「公私一如」に表される。公私混同でもなく滅私奉公でもない、アメリカ型、カーネギー的なフィランソロピーを目指した彼の残した東京府美術館の遺産を我々は引き継ぎ、今の現代美術館がある。

#### **米崎清美（東京都現代美術館学芸員）「東京府美術館と東京府と上野公園」**

本報告の趣旨は、上野公園のなかの東京府美術館について、設立当時の社会状況や東京府行政との関連も視野に入れ考えることである。

東京府立美術館の設立の直接的な発端は、先ほどの佐藤の寄付の前、東京市会議員小池素康の建議にあった。小池は美術展覽事業を通じた民心融和と社会政策としての文化事業を主張し、様々な美術団体の応援を求め奔走する。美術団体の具申書でも、社会事業としての意義が強調された。

「社会事業としての美術館」という小池の主張が受け入れられる素地はどこにあったのか。第一次大戦後の当時は緊縮財政が叫ばれていた。当時の予算で重要な位置をしめていたのは、警察費・土木費・教育費・救済費・勸業費・都市計画費などだが、その背景には、市街地の拡大、関東大震災復興などに伴うインフラ整備や教育行政、行政組織の拡大。そして社会構造変化による労働争議などの政治闘争の高まりに伴う社会事業費、警察・消防行政の維持拡大があった。政府は社会事業に力を入れ、東京府でも社会事業奨励助成金を設け、東京市でも大正9年から東京市内外の社会事業団体に社会事業補助金を出していた。また救済課を設置し、失業救済、労働組合、幼児保育事業、児童遊園等様々な社会事業調査がされた。時の政府でも、米騒動後に社会事業調査が着手され、救済事業課などが設置されている。当時の社会事業は、従来の貧民救済事業とは異なり、労働者階級を対象に、物価安定、住宅供給、公正な労働市場の形成など、都市生活の中での安定的なシステムづくりのために展開されていた。当時の府行政における議論をみても、民心善導や階級闘争思想の緩和といった、小池の議論と共通する部分を見出すことができる。日清・日露戦後の都市の社会構造変化に伴う、日比谷焼き討ち事件や米騒動につながる民心の変化に対

する行政の危機感が見て取れる。

では上野公園に眼を向けよう。上野公園は、江戸時代にあつては將軍家の靈廟と庶民の遊樂地であつた。明治期には博覧会の開催や博物館の開館、戦争祝勝会の開催など、国家的行事の開催地であり、近代化の推進地であり、儀礼を通じた国民統合の場となつていた。また寛永寺の跡地、現在の噴水付近には竹の台陳列館が建設されたが、視覚を通じた国民統合の場でもあつた。明治末期には大衆や都市中間層に向けた博覧会が開かれたほか、米騒動の場にもなるなど、都市中間層にとっての娯楽・活動の場となつていた。

東京市の議論には、公園と美術館を結ぼうとするものが見られる。戦前の市の公園行政を担った東京市の公園課長井下清は論文「公園の現実化」で、公園は民衆の教養教化に資すべきであり、そのためには美術館や動植物園が重要であると指摘している。また、敷地は一旦東京美術学校の中に決まったが、結局上野公園二本杉原の地を宮内省から東京市が借用し、東京美術学校敷地案は取り消される。その際、通達により上野公園の中心地となる美術館前の指定区域内には建築物建設が不可とされたのが、これは国民統合装置としての上野公園の機能を維持しようとしたものと思われる。

以上のように、東京府美術館の設立経緯をみると、当時の前衛芸術運動と平行に、社会政策を重点化する東京府行政の課題も進行していた。下からの要求に基づき建てられた点はもちろん評価されねばならない。しかし、様々な階層が活動する開かれた公園という場の一方で、社会政策としての東京府美術館の機能にも注目する必要がある。当時の社会状況を考えたとき、大正デモクラシー期のもう一つの側面、すなわち国民統合の場としての公園行政の整備という社会政策の課題があつたことが指摘できる。東京府美術館は、ファシズム時代にも連続するような性格を当初から孕んでいたという点も留意しなくてはならない。

### （ディスカッション）

問 井下清の指摘する「民衆化した美術館」とはどのようなものか。民衆化されていない美術館というのが想定されていたとすれば、帝室博物館のことなのか。

米崎 井下の説明は詳しいものではない。公園は一般に利用されることのみが議論され、美術館そのものの機能に関して立ち入って論じられていない。

問 東京府行政の報告であつたが、東京市と美術館行政の関わりは。

米崎 小池は東京市にも建議を働きかけているが、東京市が動いたという事実は見当たらなかった。府と佐藤慶太郎の個人的なつながりが大きかったのではないか。

齊藤 佐藤は100万円をダイレクトに阿部浩知事に持っていく。佐藤と阿部は面識があつたので、東京市ははじめから蚊帳の外に置かれていた。それと小池もはじめは東京府議会で提案したが冷たく否決されてしまったので、東京市にも働きかけた。敷地の点で言えば、国はまず東京市に払い下げた。そのあと東京市から東京府に移された。

問 昭和18年の東京府美術館開催の明治名作大展示会の序文を詠むと、東京市はすでに近代美術館建設を決定した、とある。そのあたりのいきさつは。東京府美術館が近代美術館

にならなかったから市が建設を決めたということだろうか。

齊藤 東京府美術館ができたといいながら、当時の日本の美術界では近代美術館ができていなかった。近代美術館を作らねば、という宿題があったので東京市が出てきたのではないか。しかしそれも戦争でできなかった。戦後東京国立近代美術館が建設されるが、近代美術館建設運動は美術史の中に何度も繰り返されている。

問 井下清は、美術館が民衆の教養教化の施設に資すべきだと論じているが、美術館は実際こうした教養教化、あるいは社会教育の課題をどのように自覚していたのか。また、同じことを戦後につなげて考えると、1953年開室の佐藤記念室の目的の一つに「美術の社会教育関係資料を蒐集陳列する」とあるが、このような美術館の教育機能は、戦前と戦後でどのような変化をみることができるか。

加藤 美術館がそうした機能を具現化していたとは考えていない。つまりそれぞれの展覧会の開催に教育機能があったということではできても、何か一つの方針に基づき活動していく、という戦後の美術館的な活動という意味は薄かったのではないか。ただ戦前と戦後の違いに関しては、私は社会教育のニュアンスが違っていたのではないかと考える。美術団体の具申書にも、社会事業としての美術館の意義が述べられているが、社会教育という言葉より一歩進んで、危険思想・過激思想を融和し、思想善導に及ぼす力が重視されている。このような思想が戦前にはあったのではないか。戦後も社会教育という言葉は引き継いだ、「行政が民衆を教育する」「学校教育以外の教育活動」というニュアンスは残ったのではないか。

齊藤 大正期の社会運動や左翼思想の台頭に対し、国家や東京府が主体となった思想善導、はっきり言えば左翼思想対策はあった。聖徳太子のときに日本画に関する講演会を展覧会にあわせて開催しているように、個々のレベルでは美術館主催の教育普及という今につながる活動をしている。しかし、大正期は美術館自体に左翼思想への防波堤のような隠された役割があったのではないか。芸術のレベルだけではなく、政治との関連で読み解くことも重要なテーマ。

問 職員は何人くらいいたのか。それは都の一般職員で、異動もあったということか。

加藤 少なかった、館長以下十人もいなかったのでは。彼らはみな東京府の職員で基本的には異動もあつたはず。ただ個々の職員レベルの資料が残っていない。後期には、美術が好きで芸術関係に詳しい職員が移動してきたことはあつたようだ。

（以上）