

**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

関直子（司会、東京都現代美術館学芸員）

本日はお越しいただきありがとうございます。今回の研究会は日本学術振興会のプロジェクトの一環ですが、現在開催されている「東京府美術館の時代」に興味深い話題があるのではないかとということで企画いたしました。お越しいただいた三人の方に早速報告をお願いしたいと思います。

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』

どうぞよろしくお願ひします。ここでは、今回の展覧会の企画意図、そしてモノを見ることが中心になる展覧会の形では表現し切れなかった部分をお話します。基本的にはカタログ所収の解説で書いたのですが、頁数の制約があり載せられる資料が少なくなりました。本日の配布資料はそれを補うものとして、なるべく原資料に近いかたちで提示しました。

今回「東京府美術館の時代」と題して、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展覧会になりました。開館年が1926年、そして最後に展示した第10回東京ビエンナーレが1970年。この数年後閉館し、今の東京都美術館が開館、その機能を終わります。

ご存知のとおり東京都美術館は、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した。それはもちろんまさにそのとおりですが、今回クローズアップしたかった別の側面として、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と思ひます。

まず、この展覧会は二つのコーナーに分かれています。第一部は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・回顧しています。最初は1926年の聖徳太子奉賛展です。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になります。次が1940年の「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」。これは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ものです。そして戦後の読売アンデパンダン展（読売アンパン）、1949年～62年の14回展まで。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ます。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りました。広さはイメージ

として東京都現代美術館の企画展示室三層よりやや狭いくらいです。当時の美術館としては大変広かったといえます。画期的な点は、外光が採り入れられるようになっており、間接照明、そして空調設備もあったことです。展示壁面は、開館当初は壁に釘を直打ちでき、穴あきのボードになったのは後のことです。日本画の展示にあたってはガラスケースはありませんでした。詳細は配布資料（岡田信一郎による設計図他）をご覧ください。

この美術館は、当時日本で恒常的な建物として始めて建築されたものでした。規定が設けられると同時に、顧問・評議員・常議員・参与が委嘱されました。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ようです。このメンバーをみると、最も高い地位である顧問は建築家・行政関係者のほか、日本画家、油彩画、彫刻家が入りました。次の常議員には日本画家、油彩画家、工芸家。つまり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のです。

また開館に先立ち職制と使用規定が規定されました。職制では第一条に「本館は美術に関する創作の展覧新古美術品の陳列その他美術の発達に必要な事業に使用するを以て目的とす」とされるなど、ここでも東京府美術館は美術という範囲に限り展覧をしていくことが明確に示されていました。美術とはなんだったのか、それを規定するのが顧問のメンバーであった、と考えてよいでしょう。

開館記念展のジャンルは日本画・洋画・彫刻・工芸で、洋画のなかでは素描水彩、のちに版画も入ります。この4分類に入るものがまず美術として認識されました。特に工芸については奉賛展が、公の展覧会でジャンルに含まれるきっかけになりました。開館年には、日本工芸美術会展覧会と帝国美術院（帝展）という二つの展覧会がほぼ同じ会期で重なるように開催され、この翌年から帝展に工芸が組み込まれますが、本展覧会がきっかけになったものと思われます。書に関しては、同じ1926年に豊道春海は書展の開催を希望し申し出たが、評議会等でいったん拒否されます。つまり書は美術ではないとされたのです。春海はこれに反発、建設費用の寄付者佐藤慶太郎に直訴し、開館年に日本書道作新展覧会が開かれました。官設の展覧会に書道が含まれるのは戦後です。このような経緯を見ても、「美術」の範囲を規定しようという動きが東京府美術館開館によって明確になっていったことがわかります。

次に、会場と作品の関係について。これだけ広く明るい展示室ができたのは当時画期的で、聖徳太子展でも、多くの人が広さ・明るさに言及しています。そのなかでも例えば彫刻では、展示に裏表がなくなったが作家がついていっていないという展評や、自分の作品があまりに明るいところで展示され、こんなに違って見えるのか、という作家の驚きがみられます。今まで暗かったアトリエから展示される環境が変わり、美術家達は衝撃を受けました。川端龍子の「会場芸術」のような巨大な作品が生まれたのは、東京府美術館という会場があったからではないかと思われます。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く、という作品への影響もあったのではないかと。つまり美術館建設はただち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のです。

聖徳太子展にも大きな作品は現れていましたが、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します。会場の問題にとどまらず、時局と美術の結びつきも考えると、美術館の存在の大きさもわかってきます。この展覧会は、まさに空前の規模で、前期（10月1日～26日、第二部：油絵・水彩・パステル・素描・創作版画等、第三部：彫塑）と後期（11月3日～24日 第一部：日本画・美術工芸）に分かれていました。総展示点数が1819点。それほどの大規模な展覧会は今でも体験することができません。入場者総数は前後期合わせて30万人、今年開催された近美のゴッホ展並みです。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わけです。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）がありました。

戦後は読売アンデパンダン展。この展覧会以降、美術館と美術の関係が根底から変化します。第14回展では作品の強制撤去がありました。もちろん以前にも、特に戦前にはプロレタリア美術系の展示が許可されなかったり、作家が自主的に取り下げたりといったことはありましたが、それとは異なるニュアンスで撤去は行なわれたのではないかと。撤去された「反芸術」とよばれる一群の作品は、1962年に規定された「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」の「全館陳列室における出品の望ましくない作品の基準」にみるができます。本要綱は第14回展のあと策定されたこの条文は、読売アンデパンダン展後期の作品の描写にほかなりません。つまり戦後いわゆる美術と呼ばれる範囲の拡大に伴い、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、排除に向かった、といえるのではないのでしょうか。さらに1970年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展でも同じことが起きます。作品の撤去はなかったが、展示中に作品変更を美術館側が求めました（峯村敏明による匿名の報告書に、その経緯は詳しい）。美術のありようと美術館の考え方の違いが現れたのが、壁に壁紙を貼り付ける展示を、現状復帰が簡単にも関わらず拒絶したことにあります。それは「壁は絵画を展示するものである」という観念から、当時の美術の考え方そのものを否定するありようでしかなくなったということではないのでしょうか。ビエンナーレ終了後、「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」は改正されます。このなかに「陳列区画の明確でないため管理上支障ある作品」の文言がみられますが、これは1970年代以降多く見られる「インスタレーション」のありかたそのものを否定するものでしかありません。美術館は、同時代の美術を発表する場として出発しましたが、戦後美術の流れの多様化のなかで、同時代の美術を否定する立場をとるようになったということです。1970年代にこの美術館が終焉を迎えたのは、建物の老朽化がその理由であるが、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ます。今回の展示を「人間と美術展」までにしたのは、そうした意味からです。

東京府美術館は開館当初から大変な賑わいを見せました。開館後10年間の平均入場者数は平均18万人。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ません。展覧会そのものをふりかえるだけでなく、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

考え直していくべきではないでしょうか。手放して賞賛するでも批判するでもなく、その役割をこれから先もう一度考えていくことは、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と。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みなさんと考えていきたいと思えます。

（ディスカッション）

問 事実確認だが、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年位からは嘱託になったが、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、ということが出来るのか。

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と。

司会

次にご報告いただく齊藤さんは、学芸員として東京都現代美術館の準備室で基礎を作られた方でもあります。筑波大学に移られてから東京府美術館の歴史に関する博士論文を執筆され、今回の展覧会も齊藤さんの長年の研究の蓄積に多くを負っています。ではよろしくお願ひします。

齊藤泰嘉（筑波大学教授）「芸術支援学から見た東京府美術館の役割」

よろしくお願ひします。お手元のレジユメでお話した後、スライドを使いながらお話しします。

今回お話ししたいのは、日本型美術館のあり方とは何なのかということです。今我々は「美術館に行こうよ」というと「今どういう展示をやっているの?」と聞かれるでしょう。これはつまり、美術館に行く＝展覧会に行く、という図式があるのです。ところが「ルーブル美術館に行こうよ」といっても、「今何やっているの」という応えはまず返ってこない。特定の作品が見られるから行こう、と思うでしょう。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 中心ではないということです。今ここでもイサム・ノグチ展は大混雑ですが、常設展は残念ながらあまり人が入らないというアンバランスがあります。なぜだろうと掘り下げると、日本人のメンタリティとして、変わらぬものよりも、ビールのように(笑)季節限定のもの、テンポラリーなものが好まれるという土壤があるように思います。そのような土壤の上に立つ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ます。

日本の近代美術の最初の常設展示は、1930年代の日本ではなく、恐らく京城の美術館が最初でしょう。当時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りません。そうした状況は今でも続いています(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ます。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りました。

個人的な話になりますが、私が生まれたのは1951年12月1日、博物館法ができた日で、生まれながらに美術館と縁があったわけです(笑)。昭和30年代ですが、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きました。階段を上がると立派な門柱があり、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ました。子どもなのでわかりませんし話もできませんでしたが、画家と子どもが生で触れ合える環境に驚きました。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、日本の博物館学の権威である倉田公裕館長に、学芸員のイロハを叩き込まれました。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のですが、倉田館長に「上野の美術館は美術館ではない」とおっしゃり、青天の霹靂でした。つまり、あれは美術館ではなく、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「なぜ?」というところから私の研究意欲は湧きました。倉田館長のいうミュージアムとは、パーマネントコレクションを持っていて展覧会を開く場であり、学芸員とはモノを扱う仕事です。そういう作品中心の考え方を徹底的に叩き込まれた。

その後上野の美術館に転職しました。すでに学芸員もおりパーマネントコレクションも持っていましたが、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店の貸し会場であり、ピュアでオーセンティックな美術館ではないのだという気持ちを

持っていました。上野の美術館は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。そのうち研究論文を書くことになり、それまで全く知らなかった佐藤慶太郎について調べました。そのときの編集長が加藤さんです（笑）。連載の途中で現代美術館の準備室に移ることになり20年間論文は中断、今ようやくこの展覧会カタログに論文を書き、ようやく宿題を果たしました。

つまらない話になりましたが、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ました。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なのです。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ります。ですから今回の展覧会は非常にタイムリーな企画といえるでしょう。

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、帝室博物館に正木直彦のような「学芸委員」という職員はいましたが、日本にキュレーターの存在は明確には意識されていませんでした。では、東京府美術館では誰が企画をオーガナイズしたのでしょうか。最初の開館記念展に関しては、正木直彦が実質的なキュレーターでした。今考える以上に、東京府と美術館、東京美術学校との関係は緊密だったのです。

話をまとめると、東京府美術館は、その歴史をみるとアートミュージアムとエキシビションホールという矛盾した機能が重なった、極めて日本的な美術館であったといえるでしょう。

ミュージアム機能に関しては、昭和2年からすでに作品の収集は始まっており、自主企画展も昭和3年の大原コレクション展をやっています。ミュージアムとはいえないまでも、ミュージアムとしての機能を持っていました。戦後になって佐藤記念室ができ、作品の収蔵をはじめました。

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ます。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」が開催されました。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ました。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わけです。

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ました。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す。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ます。それにならば、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わけです。

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ます。

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のでしょうか。「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ます。当初は博物館学の立場から書いていましたが、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ます。

スライドをご覧ください。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ました。佐藤は石炭事業で成功し、石炭の神様、若松の三大偉人と呼ばれるまでになります。過酷な炭鉱労働から得た収益をどのように使うべきか、いつかはカーネギーのようにフィランソロピーがしたい、と佐藤は考えていました。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ります。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のですが、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のです。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）の提供を決めます。

テンポラリーな性格は日本に伝統的なものです。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した。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ましたが、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ました。佐藤は本当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のですが、結局は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りました。

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トにあたりました。佐藤慶太郎が生みの親なら正木は育ての親です。彼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い壁に直に釘をうち展示がされました。

1926年、開館記念は聖徳太子奉賛展でした。当時の日本美術の状況を考えればフランス美術展でもよかったわけですが、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があります。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りました。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いましたが、その後出品作品は、東京都現代美術館へと引き継がれていきます。これらの前衛的な作品はミュゼオロジーではまったく論じ得ないわけですが、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ます。

最後に佐藤慶太郎に戻ります。佐藤は石炭の神様から美術館の神様になりましたが、後

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ました。彼の人生観を一言で表すと、山の上ホテルに残る彼の揮毫による「公私一如」でしょう。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ました。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ります。

長々と話しましたが、私は親子二代にわたり佐藤慶太郎にお世話になって博士論文まで書かせていただきました。佐藤慶太郎さんありがとうございました（笑）というところで終わります。

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」

米崎です。私の話は、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が趣旨となります。

東京府立美術館の設立の直接的な発端としては、先ほどの佐藤の寄付の前、東京市議員小池素康の建議にありました。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ましたが、議論は保留になったままでした。しかし小池は様々な美術団体の応援を求め奔走します。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ました。小池は大正8年の区議会選挙に当選しますが、その後13年と昭和3年の選挙では落選。当選以前、そして落選後も牛込区議会議員を務めています。詳しいことは明らかにできませんでしたが、重要人物には違いありません。

「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でしょうか。第一次大戦後の当時は緊縮財政が叫ばれていました。当時の予算で重要な位置を占めていたのは、警察費・土木費・教育費・救済費・勸業費・都市計画費などです。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りました。政府も社会事業に力を入れていく時期でありました。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ました。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をしています。時の政府でも、米騒動後に内閣により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ます。当時の社会事業の特徴として、物価安定、住宅供給、公正な労働市場の形成など福祉を対象としています。従来の貧民救済事業とは異なり、労働者階級を対象に、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ました。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ます。日清・日露戦争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ます。

では上野公園に眼を向けましょう。上野公園は、江戸時代にあつては將軍家の霊廟と庶民の遊楽地でした。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っていました。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ましたが、視覚を通じた国民統合の場でもあったという指摘があります。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・活動の場となっていました。

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ます。井下清という東京市の公園課長は、戦前の市の公園行政を担った人物です。井下は論文「公園の現実化」（『都市問題』第1巻3号、大正14年7月号）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ます。敷地は、いったんは東京美術学校の中に決まったのですが、その後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ます。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ですが、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ました。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りません。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ります。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ったことが指摘できるでしょう。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りません。雑駁ですが以上です。

（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ったが、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ったので、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。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、という戦後のような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が、「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。

関 そろそろ時間なのでこのあたりにしたいと思います。今日は長時間にわたりありがとうございました。