

【論文】

## 宮城県美術館普及部における教育普及活動の展開

Development of Educational Activities of  
Education Department at The Miyagi Museum of Art

瀧端 真理子※

Mariko TAKIBATA

### Abstract:

In this article I study the history of the Education Department at The Miyagi Museum of Art from 1981 to 1995, in order to explore what kind of activities it extended, how it was used, and how it influenced concerned persons.

There were studios in that department, whose frame of activities covered "Workshop of Body and Mind" and exercise of vision. The distinctive character of the department lay in the point where staffs put emphasis on a certain synergic effect. This synergic effect was made by the ensemble the each independent user's activities created, and delivered good stimuli to each user.

There was a period when the activities like ceramic art and the activities for both parents and their children increased the number of users. However, the process of rethinking began: some of these activities were canceled mainly because a staff was transferred, and others were expanded outside the museum. The studio encouraged users to manage self-directedly or to be independent.

It remains to be seen how the studios coped with the danger of their technique of consulting with users and the fluctuation of modern value.

### 1. はじめに

#### [1] 問題の所在

指定管理者制度、評価、PFI、独立行政法人、市場化テストといった一連の NPM (New Public Management)、及び日本版 PPP (Public Private Partnerships；日本版 PPP は「公共サービスの民間開放」) 的諸改革が進行する中で、改革の対象とされる博物館関係者側からの異議申し立ては、

※追手門学院大学

---

国全体の改革のスピードと勢いに、拮抗できない状況にある（龍端 2005）。

指定管理者制度導入の問題点として五十嵐敬喜は、住民が長く利用してきた施設には、独自の利用方法があり、施設のすでにある歴史への配慮が必要と述べている（五十嵐ほか 2005）。また、田中孝男も保育所等の入所施設を例にあげ、継続的な利用関係がある施設について、当該利用関係から指定管理者に移行するときの法的関係についての議論が不十分であることを指摘している（田中 2006）。

それでは、博物館及び利用者の側は、博物館の存在意義やその固有の歴史、利用状況を、積極的に文字化し、公表していただろうか。独立行政法人化した国立博物館での評価や、各自治体で着手されている事務事業評価では、定量評価に一定の重点がかかっており、入館者数、利用者数、参加者数という数が評価の対象とされている。しかし、利用者の立場から見れば、「私は1という数なのか」「AさんとBさんの博物館体験の質は、 $1+1=2$ と表現されうるものなのかな」という疑問が生じる。また、継続的利用関係から考えた時に、博物館のスタッフは取替え可能な人材なのかという疑問も生じえよう。この疑問は、博物館スタッフの非正規雇用化の問題点（理念・倫理・知識・技術の継承等）とも結びつく。

博物館の存在意義は数だけでは評価できないと主張する時、あるいは、博物館スタッフ専任継続雇用の必要性を主張する時、積極的にその主張を裏付けるモノグラフ（独自の利用方法、施設のすでにある歴史、博物館スタッフの専任継続雇用の価値）の蓄積と、そこから生み出される〈実践性〉が必要ではないだろうか。フィールドワークの中での〈実践性〉は、「啓蒙主義的メンタリティ」を退けるならば、現時点では「現場での経験から視点を選択することによって、問うことそれ自体が大切であるようなく人びとの問い合わせを構成すること」「互いが問い合わせを発する主体として向き合う」という緊張感のある関係の構築（山室 2004）や、「調査する者とされる者がともに知の生産過程を担っていくことがいかにして可能になるかを模索すること」（中谷 2001）が考えられる。博物館関係者と利用者による政策提言能力の向上やアドボカシーの形成は、こうした〈実践性〉を基盤として生み出されるものではないだろうか。本稿は、こうした意図のもとに生み出されるモノグラフである。

## [2] 研究方法と本稿での課題

本稿では、文字化された資料を参照しつつ、館側の公式見解には記載されない博物館の多元的な利用状況を明らかにするために、質的調査の手法を用いる。

近年、政治学・行政学の分野で、「オーラル・ヒストリー」を用いた研究が注目されている（新井 2004）。御厨貴は、オーラル・ヒストリーを、「公人の、専門家による、万人のための口述記録」と定義するが、この定義は、一部の人間だけに情報の占有を許さない、という意味を示している。御厨は、「公人」は社会に対する「説明責任」を負うため、同時に「情報の公開性」と「決定の透明性」が問わるとし、同時代としての「現代」と、後世に判断が委ねられる「歴史」、双方の説明要求に応えねばならないとする。オーラル・ヒストリーは、現代史の歴史資料としてばかりでなく、意思決定のケーススタディーとしても利用価値が高いのである<sup>1</sup>（御厨 2002）。

---

一方、人類学や社会調査の分野では、1920年代以降、ライフヒストリー研究<sup>2</sup>が有力な研究方法として成立した。第二次世界大戦以降、1960年代半ばまでは、抽象的理論と量的調査法が主流社会学の基礎となつたが、人類学者のルイス（Oscar Lewis）が「羅生門的手法」を用いて、『ラ・ビーダ』（1965–66）等のライフヒストリーの具体的な研究成果を発表する。ルイスは、家族成員それぞれにライフヒストリーを語らせ、たがいに食い違いや矛盾がある「現実」の多元性を容認し、そのまま多元的なストーリーとして提示する方法を取つた。1960年代後半以降は、新しい理論的パースペクティブの登場に後押しされ、ライフヒストリー研究がリババアルする（桜井 2002; Lewis 1965–66）。

好井裕明は、質的調査について、「私はなんとかして“生きられた経験”“生きられた語り”に出会いたいと思う。この“生きられた”という言葉には、調べようとする者が、どこに立とうとするのかについて、明快な主張が含まれている。それは、人々が生きている現実を調べようとするとき、外から概念や考えを持ってきて現実にあてはめ、一般的にこうだ、というような説明ができるだけしないという主張である」と述べる。好井は、「答えにくい問い合わせ、答えたくない問い合わせ」の存在から、仮説検証型の社会調査が、「答える人々に対する想像力」不足であることを指摘する（好井 2006）。

人類学者のクリフォード（James Clifford）は、「新しい歴史学は、科学を社会がつくりだした一つのしくみとして分析する」と述べ、真実と言われているものが、実は故意に整理され、また排他的なものでもあることを指摘する（Clifford 1986）。人文地理学においては、オーラルヒストリー法の採用は、しばしば支配的な男性の声しか拾いえない〈近代文書中心主義〉への挑戦という位置づけも与えられている（島津 2001）。歴史学においても、社会史や女性史の視点は「大きな物語」を相対化したばかりでなく、文書史料に与えられてきた特権的優越性を否定し、自分たちの物語を論証する根拠としてヴィジュアルまたはマテリアルな材料や統計、口述証言などを活用し、歴史の方法論にラディカルな転換をもたらしたのである（荻野 2001）。

こうした人文科学・社会科学の各領域で生じた方法論的転換に学び、本稿では、クリフォードの「書き手は、せめぎあうアリアリティーを、多・主体的で、権力が埋め込まれていて、そしてたがいに一致しないものとして表現するさまざまな方法を探さなければならない」とする主張を、まずは肯定的に受容することから始めたい。

一方、「博物館研究」は方法学ではなく対象学であるため、方法論の模索は避けられないと言えよう。筆者はこれまでに、博物館の社会的役割を市民参加の側面から考察した先行研究として、故伊藤寿朗の「第三世代の博物館」論に注目し、そのモデルとなった諸館を具体的に検討してきた（瀧端 2002; 2003; 2004; 瀧端・大嶋 2005）。筆者はこれまで文献資料を中心とし、文献資料の空白を補うために関係者への聞き取り調査を行い、この聞き取りから知りえたことは、実証のための補完材料として用いてきた。こうした方法は、御厨の記述に照らし合わせれば、「オーラル・ヒストリーは、厳密な実証よりは、むしろ論文執筆の過程での著者の心象形成に役立つ」「オーラル・ヒストリーを利用し、そこから歴史的背景を描き出し、歴史的文脈を構成」するという態度

---

に近い。

伊藤が取り上げたモデル館の調査を進める過程で、筆者は、伊藤の「第三世代の博物館」論が、モデル館の実態に即してというよりは、むしろ大阪市立自然史博物館の場合は日浦勇、横須賀市自然・人文博物館の場合は柴田敏隆というキーパーソンの論考に注目して形成されたのではないかと考えるようになった<sup>3</sup>。また、「宮城県美術館における教育普及活動生成の理念と背景」(瀧端・大嶋 2005、以下、前稿と表記する)においては、筆者らは、宮城県美術館の建設過程の検討から、誰のどのような要求を取り上げるのか、どのような作品を収集・展示するのかを検討せずに、表層的に市民の「参加・体験」を重視することは、美術館の公共性獲得の問題を矮小化しかねないことを指摘した。

本稿では、伊藤が「第三世代の博物館」の新しい取り組みの蓄積例とした「宮城県美術館のワーク・ショップ」が実際にどのような内容で、いかに利用されたのかを検討する。その際、伊藤の捉え方と実際の館側の考え方や状況を照らし合わせることで、そのずれを確認したい。ただし本稿は、伊藤の立論の批判的検討を主眼とするものではなく、むしろ伊藤を媒介として知りえたモデル館に対して、質的調査法を積極的に用いることで、博物館の多元的な利用実態を明らかにすることを目指している。本稿では、聞き取り調査に応じてくださった皆さんに第一次稿のチェックをお願いした。その際、事実関係の認識のずれの存在に気づくとともに、館の運営方針に対する多様な意見が寄せられた。また、本稿の匿名の査読者からは、方法論に関して疑問が寄せられたため、本章を大幅に加筆訂正することとなった。本章は、これまでの一連のモデル館研究を通じ、館側スタッフ・利用者ともにその語りが多声的なものであることを知り、複数の視点からの認識のせめぎあいを明らかにしたいと考えたことを、他分野での議論を参照して述べた不十分なものにとどまるが、本章で扱った方法論的考察は、本来、独立した論文でおこなうべき重要な課題と認識しているため、今後継続して検討してゆきたい。

また、宮城県美術館を調査研究の対象として取り上げるのは、伊藤のモデル館であっただけでなく、次のような積極的意味を持つものと考える。前稿で述べたように、宮城県美術館では、建設準備の段階から学芸部と並立する形で普及部が設置され、普及部にも専任学芸員が配置され、また普及部学芸員齋正弘によって、日本の美術館で始めて「ワークショップ」という言葉が用いられた。さらに、1993年に発足した全国美術館会議「教育普及ワーキンググループ」(全国美術館会議 1997)において宮城県美術館の齋や大嶋貴明がオピニオンリーダーの一角を占め続けてきたことから、日本の美術館における教育普及活動を考察する際、宮城県美術館は極めて重要な研究対象であると考えられる<sup>5</sup>。

折りしも、国立博物館・国立美術館への市場化テスト適応の是非をめぐって 2005 年 12 月 2 日に、政府の規制改革・民間開放推進会議が文部科学省と行った公開討論で、文科省側は、「(展示企画など) 本体業務は入札にはなじまない」としながらも、「施設管理や啓発普及、展示の設営などについては入札も可能との認識を示しており」と報道されている(河北新報 2005b)。「教育普及」ではなく、「啓発普及」という言葉を用い、なおかつそれを博物館・美術館の「本体業務」と

---

みなさない文科省の認識に対しては、積極的な意義申し立てがなされるべきであり、そのためにも、これまでの美術館教育普及活動の蓄積は多角的に評価される必要があろう<sup>6</sup>。

なお本稿で、1981 年の開館から 1995 年までを扱うのは以下の理由による。宮城県美術館の教育普及活動をアイデアの段階から具体的に中心になって形成してきたのは、1979 年に美術館建設準備室に普及部学芸員として採用された齋正弘である。齋によると、活動の転換期は、1994～95 年にあるという。齋とともに普及部の活動を準備室時代から支えてきた高橋貴和普及部学芸員の死去（1994 年 4 月）に伴い、大嶋貴明が普及部技師として採用される（1995 年 4 月）。これに伴い、齋の相談相手は、宮城教育大学時代からの先輩であった高橋から大嶋に変わり、これまでは先輩に対する抵抗勢力であった齋の立場が、守る側へと逆転したという<sup>7</sup>。また、阪神淡路大震災や地下鉄サリン事件の起きた 1995 年は、日本の現代美術がその方向性の修正を余儀なくされ（檜木 2005）、伊藤が着目した宮城県美術館の「心体のワークショップ」に向けられるまなざしも変容したと考えられ、こうした 1995 年以降の変化は、今後の検討課題としたいためである。

## 2. 開館記念特別展と関連行事の波紋

宮城県美術館は、1981 年 11 月 3 日、東北第一号の県立美術館として開館した。初日には開館前には約 100 人の行列ができ、4 日前から入り口前で寝袋で泊まり込む東北大学生たちがいるほどであった（河北新報 1981a；財界ふくしま 1991）。開館記念特別展第 1 部「現代日本の美術」は、「表現領域を拡大し、多様な価値観が共存する現代の美術の状況を展覧会という形式によって構成し、集約的に提示するため、日本画、洋画、彫刻、立体、ビデオ、ホログラフィーなど、各分野から代表的な作家 62 人を選び、原則として一作家 5 点の出品を依頼した」もので、総計 264 点が出展された（宮城県美術館 1983）。

初日と翌日には、手で作品に触ろうとする人たちが続出、河北新報は、「例えば、コルクを素材にした作品が引つ張られそうになったり、壁から床に垂れ下がっているシーツ（作品）が踏まれたりした。同美術館に入ってすぐの場所に展示されているボート（作品）には、子供が乗って遊ぶ姿も見られ、同美術館員はヒヤヒヤするばかり」と報じた（河北新報 1981b）。宮城教育大学の三井滉も、「この種の展覧会、というよりも美術館というものに慣れていなかった、『地方的』と軽侮されかねない鑑賞者のレベルを暗示するもの」としながらも、「遅咲きながら、美術館が美術に限らず、広範な生涯教育に果すべき機能も痛感させるものでもあった」と指摘している（三井 1982）。宮城県美術館の教育普及活動は、こうした美術鑑賞の土壤のないところから出発した。

河北新報は、開館翌日から展示作品に対する賛否両論の意見を掲載するとともに、閉幕翌日には、「この展覧会は、『意欲的面白い』と感想を述べる人がいる反面、抽象作品が多くたため『分からなかった』と不満を漏らす人もいた」とし、「開館記念展に“名画”を期待して行った人は、多分はぐらかされた気持ちになったことだろう。『これが美術なの』と首をかしげる人もいた」と記している。それと合わせて、「『分かる』『分からない』論議にしても、仙台市で開かれた展覧会としてはかつてない“カルチャー・ショック”を与えた証拠と言えよう」と述べている（河北

---

新報 1981c)。

開館記念特別展と並行する形で、展覧会形式に包含しえない部分を補う意味で、「関連行事」が実施された。関連行事は、「音楽の現代・日本」(講堂)、「ビデオ・ゲーム」(創作室)、「積層一合板で考える」(創作室)、「パフォーマンス」(講堂・中庭・創作室)、「みることについて」(創作室)、「シンポジウム」(講堂)が行われた(三井 1982; 宮城県美術館 1983; 1986)。開館記念展の内容には「絵画的」と批判的だった地元作家の斎藤文春は、関連行事に対しては「とりわけ、舞踏を中心とした3日連続のパフォーマンスは、石井満隆、田中泯、堀内博子という3つの個性を配して、〈美術〉の枠組みをあえて踏み出して舞踏=肉体の変容・ドラマによって、もう一つの表現の地平を垣間みせた」と好意的な評価を寄せた(斎藤 1982)。イベント情報専門誌にも、大学生が「初めの頃は、展覧会よりも田中泯とかD.ベイリー、M・グレイブスなんかが美術館に来るっていうんで、飛んでいったけど、あの頃そのほかのパフォーマンスをやっていたりして、スゴク感激して、こういう美術館なら毎日でも来たいなっておもって友だちにも話してたんだ」と投稿している(仙台・学院大の美術マニア 1982)。

朝日新聞は田中の公演を「裸の公演でもめる」の題で、「体に塗色してブロンズ像のような田中さんが、即興舞踊を約一時間、繰り広げた。ただ、実験的な舞踊だけに、公演場所をめぐって美術館側と田中さんとの間でひともめ。田中さんは、展示会場入り口のエントランスホールを舞台に選びたかったそうだが、美術館側から制限され、講堂での公演となった」と報じた(朝日新聞 1981)。この当時のことは、普及部の記録の中では、「本物の肉体が、普通の生活を送る人びとに与えるショックのため、開催まで、そして、公演開始になってからも、さまざまな問題が起こった。しかし、直接に肉体を使う訳では無い現代音楽をも含めて、パフォーマーのほうも、公立の美術館での行為が初めてということもあり、お互いの熱のこもった話合いをへて、企画は実行された」と記されている(宮城県美術館 1986)。

酒井によれば、開館記念特別展は、学芸部と普及部が一緒にやろう、ということで関連事業を考えていったという。田中泯の公演に対しては、美術館で裸をやる、という点に関して知事から問い合わせがあった。普及部長も兼務していた酒井学芸部長は、田中の公演内容について、県に対して、いい悪いの議論はせず、美術館としてやらなかつたら大変なことになる、責任を持ってやる、で通した。事態は、館長兼務の津軽芳三郎副知事が知事に謝罪する、という形で決着がつけられ、酒井は普及部長を解任された<sup>8</sup>。後任の普及部長は、学校籍の跡部邦明が継ぎ(河北新報 1981d)、県内の美術教師が普及部長のポストにつく体制は、現在まで続いている。

### 3. 普及部の日常的活動の形成と模索

宮城県美術館は、普及部を独立させ、学芸部と同等の活動をめざし、普及部担当の創作室(公開アトリエ)では、平面と立体の専任職員が、制作の相談を受けるシステムを立ち上げた(中国新聞 1985; 西村 1989)。武蔵野美術大学の及部克人は、宮城県が、普及活動担当者の教育と調査を建物の構想段階から準備したことを評価し、「そこは、いわば、美術大学の版画・金属・木工・

陶器などの工房が、そのまま、地元の人々に解放されたかのような印象を与える。最も新しく、自由な普及活動のひとつの型がここにはある」と描き出した（及部 1984）。しかしこうしたシステムは、「新しく美術館を造ろうという、ほとんどの自治体が視察に来る」（河北新報 2001）ものの、「基本的な構造を学ぼうとする姿勢をもつ自治体は少ない」（及部 1994）状態にとどまっている。このことは、宮城県美術館普及部の活動が、理念から始まり、固定的な形としては見えにくいことを物語っていると思われる。

普及部が担当する創作室や造形遊戯室は、開館時間中なら誰でも自由に使うことができ、創作室Ⅰ[立体]は汚れの出る作業に、創作室Ⅱ[平面]は汚れを嫌う作業に使われている。創作室Ⅰはシャッターで屋外テラスとつながり、屋外も利用でき、創作室前の廊下とロビーも制作スペースとして利用できる。造形遊戯室はカーペット敷にしたため、利用者が靴を脱いで部屋に上がっててしまうという予想外の使い方になった。

開館当初の普及部の活動は、次の 5 つで構成された。①ワークショップ（作ることを通して美術の基本について考える場、美術行為や作品の解説・実技体験を含む）、a. 通常活動、b. 作家の時間[公開ゼミナール・デモンストレーション（公開制作）・語る]、②オープンアトリエ（自由に創作室を利用できる活動で、相談によって実際の活動を支援する）、③造形遊戯室の活動 a. 通常活動 b. 特別活動、④公演会（純粋芸術だけでなく、音楽・舞踏・パフォーマンス・演劇などを美術と関連づけて企画）、⑤ワークショップ「展」（活動で制作された作品、素材・技法・表現・創る人等に関する展示）。そして作品資料展示に伴う講演、講座、図書出版、また美術史講座や映像、マスメディア利用の教育的プログラムは学芸部が企画実施する、と役割分担された（宮城県美術館 1986）。

開館後 1 ヶ月の時点で、創作室、造形遊戯室の利用者は約 4,000 人、土、日には 400 人前後の利用者があり、予想以上に好評、と報じられたスタートだった（毎日新聞 1981）。斎藤文春は、「街の教室やサークルとも異なった個人を主体としたオープンな実技・実作体験は、送り手—受け手の固定化という美術の専門化=閉塞化の図式を開拓する有効な手段であろう。・・・愛すべき宮城県美術館は 2 つの創作室で絵画、版画、陶、鉄、木工等と一応の設備と指導スタッフをそろえて万全に近い体制でスタートをきった。・・・教室化→固定化→排他化しない開放性の保持と利用者側の一層の参加が待たれそうだ」と論評している（斎藤 1982）。

1982 年度には、ワークショップに「風景について考える」「ものとの対話」「イメージと時間」の 3 テーマを設定、関連作家による公開ゼミナールやデモンストレーションも実施された。企画展「今日のイラストレーション展」関連事業では、出品作家横尾忠則による制作デモンストレーションが創作室で行われ、その 2 日間は 460 人が見学に来たため、作業に支障をきたしかねない程だったが、作業のための相談などもすべて公開された。若い見学者が多く、熱気と興奮のうちに終了した、と記録されている。

一方、ワークショップの中の「通常活動」は、次のように反省されている。

---

同じ一人の担当が、同時間、同施設を使用して、テーマにそって活動をしようとする人と、まったくそれに無関係な制作をする人が“混然”とする中でワークショップを展開することの限界は明白であり、結果的にも我々の思わくの甘さが露呈した。・・・通常活動への参加者は一年間を通じて少なく、このような反省以外に記録するものは無い。一方、その反動でもあるかのように、具体的な技法名で展開される公開ゼミナールや、デモンストレーションと、オープンアトリエへの参加者が増加し、内容も複雑化し、担当の我々の作業の比重もそれに集中せざるを得なかった（宮城県美術館 1986）。

11月のデモンストレーション「ものとの対話」では、5人の作家（菅木志雄、高山登、長重之、羽生真、檜野武彦）が、制作の全過程を美術館の内外で公開した。長期間、様々な場所で展開される作業に、内側から触れてみたい希望者を募り、学生や市内の若手作家が制作アシスタントとして作業を支えた（宮城県美術館 1986）。

1983年度には、田中沢と身体気象研究所メンバーによって、表現のための身体、環境としての身体を見直すさまざまな方法が公開された。記録集には以下のように記録され、息合わせ、脱力（リラクセーション）、微速、鏡歩き、筒見、目かくしなどの方法が創作室の活動に導入された。

コミュニケーションの最小単位としての2人を、考えの基本におくこのワークショップは、洋の東西、合理、非合理を問わずに、ペアを組んだ人どうしがお互いに助け合いながら、各個人の感性と無意識とに自信をもち、それを信頼しつつ、身体と感性にとって何が大切なか、何が気持ちのいいことなのかを捜し回る。・・・それまで、表現と生活の関わり合いや、印象を表現に移すためのきっかけなどについて、いろいろな方法を考えていたものの、それらのほとんどが、あまりにも視覚に片寄り過ぎていたことが、このワークショップで洗い出され、このあと、この時の活動をもとに組み立てられ、始められた「心体のワークショップ」はワークショップ1の重要な活動となった（宮城県美術館 1986）。

1983年度からは、4人のスタッフによる4つのワークショップが組み立てられていたが、齋担当の「ワークショップ1」は、美術の周辺領域に関わるダンス、演劇、音楽等や、プロジェクト、ビデオ、コピー等を使うものも含んでいた。技術的な抑圧感からすんなり作業に入れない人には、対話に時間をかけ、その人に合わせたカリキュラムが作られ、「心体のワークショップ」（自分の体を見直しながら、感性をときほぐし、認識に自信を持つための作業）が行われた（宮城県美術館 1986）。

#### 4. 創作室の利用者と展示室を巡る対立

開館一年後の状況を河北新報は、「宮城県美術館（仙台市川内）が、いわゆる転勤族の奥さんたちに占領されている」。ちょっとオーバーな表現だが、少なくとも創作室の利用状況を見ると、

---

そんなことが言えそうだ。もちろん生糞の仙台っ子の利用も多いのだが、若者が大半で、一般的主婦は少ない。仙台生まれの奥さんたちは引っ込み思案なのだろうか」と報じている。そして跡部普及部長の「確かに熱心に利用している人は、よそから来た人が目立ちます。若い人の場合は、東京からUターンして来た方が多いですね。地元の方は、ゾロゾロと団体で見学には来ますが、自ら参加するまでには至らない。いつでも行けると思っているのでしょうかが、見ただけで満足しきっているようなフシはありますね」という言葉を掲載している。

この記事は、「美術館の在り方にまで及ぶと、話は複雑になる。もっと気楽に考えた方がよさそうだ」と結論しつつも、地元画家の成瀬忠行の「転勤者や若い人が多いのは、美術館の方針にも原因があると思います。展示作品や創作室の企画は、抽象的な現代美術が中心ですからね、伝統的な油絵や日本画をやってる人にはなじめないところがあるんです。方針を知らない人は気軽に入っていけますが、知っている地元の人は不安が先に立つのでしょう」という意見を掲載している（河北新報 1982b）。

前稿で述べたように、宮城県美術館の設置は、宮城県芸術協会の署名運動に端を発していた。河北新報は、「開館後九ヵ月余りたって、同協会員が毎年恒例の芸術祭の準備を始めたあたりから、県民ギャラリーの展示面積の狭さが不平、不満となって表面化した」と伝え、芸術協会と美術館、両者の意見を併記している。

同協会の成瀬忠行理事は「県民ギャラリーは、展示可能な壁面の面積が少なく、二段掛けにしても号数を制限しなければならない。これではせっかく美術館が出来ても意味がない」として展示室の開放を強く求めている。これに対し同館側は、美術館本来の活動が美術品の収集・展示・研究にあることを強調。その美術館をギャラリーとして使いたいという要望が出ることを考えて、当初から「県民ギャラリー」を併設したのだから、「特定の団体に展示室を貸すわけにはいかない」（酒井哲朗同館学芸部長）一との基本姿勢を崩していない（河北新報 1982a）。

2005年、河北新報は、美術館建設にまつわる酒井の次のような回想を掲載している。「理屈ではこちらが勝つが、感情のしこりは残る。皆さんには気の毒だったが・・・」（河北新報 2005a）。こうした問題は宮城県に限ったことではなく、世田谷美術館の塩田純一は、「問題は『地域に根差した活動』が、往々にして鑑賞者としての地域住民を念頭に置いたものであるよりは、一握りの地域の作家をどう処遇するかということにすり替えられてしまっている点にある。・・・地域に根差すということは必ずしも地域に拘泥することを意味しないはずだ。むしろ、今日の社会に生きることの意味を、あるいは私たちが抱える政治的・経済的・社会的な種々の問題にヴィヴィッドにコミットしていくことこそ、美術館が真に地域のために存在していくことの必須の条件であろう」と論じている（塩田 1987）。こうした、地元作家と美術館の関係を考えると、それはまた、「人はなぜ自分の作品を見せたいのか」という問題と、「公共の美術館が展示すべき作品は何か」という問題にたどりつく。同様に、「創作室が行うべき活動は何か」が問われ続けることになるのである。

---

## 5. 及部克人+武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科有志との出会い

1983年には、普及部と、及部と彼の教え子（武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科の学生たち）との出会いがある。11月、4回生の庄司佳津子（仙台出身）が、宮城県美術館を20日間取材し、卒業制作パネル『鑑賞から体験へ 美術館を通してワークショップを考える』を作成した。大学での授業を通じ、アジア民衆演劇ワークショップの活動に参加していた庄司は、「ワークショップって何だろう」という疑問から現場を観察する必要を感じ、宮城県美術館を訪問した。庄司は、齋へのインタビューをパネルに掲載している。

齋 目的ってそりやひとことで言っちゃえば、美術の普及活動なんでしょうけど、とにかく日本では、美術は全くおけいこ事でしょ。作る事が特別視されてて、技術面のすごさだけが賞賛される。これはおかしいよ。技術は練習でどうにかなるけど、作る必然みたいなのはどうにもならない。実はその必然がアートだと思うんですけどね。・・・とにかくここへ来て何かやってみた人は、何だか判んないけど元気になっちゃうのね。逆にこっちが、果してこれでいいのかなんて考えたりしている状態でもあるんだけど。

私 元気になるといえば、身体気象やったら本当に元気になってきたんですよ。理屈ぬきでそう思った。

齋 あれはいきなり元気になるんです。特に頭で物事を考えてる人には、ほとんどショック療法みたいなのね（庄司 1984）。

このインタビューは、当時、言語レベルでの説明・理解とは別の回路で、齋のワークショップが組み立てられていたことを物語っている。それと同時に、すでにこの段階で、齋自身の中では「果してこれでいいのか」という問い合わせが始まっているとも考えられるのである。

庄司の卒業制作パネルがひとつのかつかけとなって、1978年から東京都美術館の平面造形講座、造形基礎講座の講師を引き受け、民衆演劇ワークショップにも関わっていた及部が学生たちを連れて、1984年8月、10日間にわたって、宮城県美術館にて「ダンボールによる遊びの場づくり」を行うことになった。3層の強度の高いダンボールを使った遊具が、視覚伝達デザイン学科の学生たち、在仙大学生有志、県内幼稚園、保育所の職員や多数の一般参加者によって、創作室前の廊下や中庭で制作された。作品は、造形遊戯室や創作室ロビーに2~6ヶ月間設置され子どもたちに使われた後、保育所、養護施設、福祉施設に貢われていった（宮城県美術館 1986；及部 1993）。

及部たちと宮城県美術館との関わりは、博物館実習を通じて継続され、1991年には、工芸工業デザイン学科4年の石川恭子が、学内誌に「宮城県美術館はとてもあやしいところでした」のタイトルで体験記を寄稿している。

美術館が開いている間は創作室も開いていて、いつ、誰が、何をしに来てもいいんだよ、とさわやかに扉が開け放たれているのです。そしてそこにいたのは「美術品なんてみんな

---

まゆつば物。怪しいものなんだよね。」と言っている本人が一番怪しい貴和先生と、犀プリントのシャツを着て「私は齋です。はつはつは」といつてしまうような、二人の妙な学芸員でした。二人は、物を作る上での相談には、もう知識の総力を尽くしてくれる。表現方法の定まらない人には話をしていく中で「なぜ作りたくなったのか」と、行動の原点までもどし、そこから360度に可能性を提供してくれる。そして、本人が自分に合った方法を選び、創作を始めるわけです（石川 1991）。

庄司や石川による記録は、当時の様子を外部の目から描き出した、貴重な記録になっている。また、都市計画、演劇、美術の各領域にまたがって、幅広くワークショップの経験を持つ及部との交流は、個人、集団のどちらに焦点を当てるかの違いから、宮城県美術館普及部のワークショップの特殊性を浮き上がらせることになる。

一方、及部自身は、1984年の段階で、宮城県美術館や板橋区立美術館の活動に学ぶ点があるとしつつ、もう一つ先の問題提起をしていた。「秀れた専門家（学芸員）による啓発的な作業に対抗して、区民や都民が、美術館をつかってゆく方向が必要だと考える」とし、「新しい美術館の活動の可能性は、美術館の外でつくられている」と述べている。及部は、東京都美術館の講座受講生たちが、講座終了後、自主講座を提案・運営してきたことに言及し、「専門家としての学芸員の大衆に対する指導ではなく、彼等のこのよう、自立した自由さに学ぶなかから、次の可能性を見出してもいいと考えるのだが」と論じている（及部 1984）。

## 6. 伊藤寿朗と宮城県美術館

伊藤寿朗は「地域博物館論」の中で、宮城県美術館のワークショップを、期待概念としての「第三世代の博物館」像の部分的実現例として取り上げている（伊藤 1986）。伊藤が、及部のもとに『月刊社会教育』編集員として取材に訪れたのは1985年で、先に及部のもとへ伊藤から電話があり、原稿依頼があった<sup>9</sup>。伊藤が編集委員会に提案した1986年2月号の特集プランには、及部克人「身体の復権—鑑賞・聴講から参加・体験へ、宮城県美術館「教養主義を超えて—ワークショップの試み」が上げられた。伊藤が書いた「2月号原稿依頼文（案）」は、下記のようなものである。

社会教育とは、「人びとが、自からの力で、くらしをひらく知恵と力を身につけるいとなみ」とされています。それはさまざまな分野と領域をもちますが、共通しているのは、社会教育はモノシリを育てることではないということです。自分で自分の学習を発展させていくという、自己学習能力を育てていくことだと考えています。・・・“パフォーマンス”という用語は、さまざまに解釈され、理解されていますが、私達は「積極的な身体行為をともなう表現活動の総称」と定義してみました。そして、相互に共同して、身体を媒介しながら、なにかを表現し、発見していくことの大切さを問題提起していきたいと考えております。

---

1985年10月4日付の原稿依頼には、仮題で、及部克人「身体の復権」、齋正弘「身体の表現活動—宮城県美術館創作室の試み」が上がっており、当初の伊藤の案である「教養主義を超えて」の文言は削除されている。さらに、実際に刊行された2月号の齋の原稿タイトルは、「体に話かける、体が話しかける」となった(齋 1986)。この号の及部と齋の記述の違いは、ワークショップに対する2人の考え方の違いを浮き彫りにしている。

専門化された個別領域のなかでの立居ふるまいは、子どものときの全体的な存在からはるかに遠くの地点にあり、人間相互の不信感を深めことが多い。隣りあう人の顔を見つめ、身体をふれあうことによる、自由な開放感を求めるこことをめざしたい。個人のレベルでのものづくりではなく、集団のなかでのくつくる行為を試行するなかで、新しい祝祭のありかが、姿をあらわすのではなかろうか(及部 1986)。

こうした及部の集団を重視する主張に対して、齋は個人への立脚を主張する。

宮城県美術館の創作室での普及活動について話を始めると、こここの使い方、使われ方について詳しく述べなければいけなくなります。・・・主として個人の自立性と自主性を尊重した活動が中心となって動いているために、参加者はバラバラで、記録なども非常にとりにくくい作業が、基本的な毎日の活動—オープントリエと呼ばれています—になっているからなのです。・・・身体のワークショップが行なっているのは、個人的に、各自が表現したいと思うこと、表現したいものを発見すること、または自分の感性に自信を持つことといったようなことです(齋 1986)。

そして、齋は、創作室の活動全体を指して、次のように記している。

実は、これら全体の活動、人々の動き自体が(作業を通して出てくる作品などの具体的な表現物より前に)違う次元での表現体として、ここの創作室を見学するためだけに訪れる人にはもちろん、そのなかで作業をやっている人たち自身にも、働きかけているのではないかといえます。むしろ、このようなレベルでのパフォーマンスとしてとらえられないかというのが、この心体のワークショップを続けていたる、担当者の思いなのです(齋 1986)。

ここから、齋は伊藤が考えたような「相互に共同して」という集団性を重視していたわけではなく、むしろ「個人の自立性と自主性を尊重した活動」に重点を置いてきたことが読み取れるのである。例えば、齋が、1989年に河北新報に寄稿したエッセイは、個の確立を重視する齋の思考を如実に物語るものである。

僕の仕事には、美術に関する質問の相談にのるという事も含まれているので、毎年この時期になると、「卒業記念の共同制作の相談にのってくれませんか」という問い合わせが、何件かある。もちろん、相談にはのるのだけれど、本当のところ、僕には、すてきな記憶として残っている共同制作なんか無いのだ。たいていはしらけて、何人かの生徒だけがむりやり自分のイメージを、しかし当然中途半端に、具体化していった。・・・多分、共同で制作できる表現なんて、表現では無いのではないか、というのが、僕の考えである（齋 1989）。

齋のこの主張は、共同作業への無批判な信頼に対して、根源的な疑問を提示している<sup>10</sup>。齋は「美術のようにイメージが優先されて具体的なことや物が組み立てられてゆく作業は、どんなに共同作業であるかのように見えて、基本的には、個人の作業に還元してゆく」と述べ、「西洋で市民革命以降起こった、市民としての自立を促しバックアップするための博物館としての美術館。本来、近代の教育の目標は、この『市民の自立』を促すことであった」と考えているのである（齋 1995）。

なお、伊藤が『ひらけ、博物館』（1991）に記した宮城県美術館の描写は、現地での観察に基づくものではなく、齋が月刊社会教育に寄稿した「体に語りかける、体が話しかける」（1986）の要約である。一例を挙げるにとどめるが、例えば齋が、「講堂の前の小さなロビーで、あなたは多分、ちょっととまどうのではないかと思います。そこでは床の上に厚いダンボールを敷き、その上で一組の男女が腰をおろし、お互いに向かいあって深呼吸のようなことをしたり、背中を押して指圧のようなことをしたり、手をゆっくり握ったり開いたり、何だか不思議なことをしているからです。さて、これは何か美術と関係あるのかな、とあなたは考えることでしょう」と書いているところを、伊藤は、「講堂の前のロビーでは床の上にダンボールをしいて一組の男女が腰をおろし、深呼吸のようなことをしたり、背中を押したり、手を握ったりひらいたりしている」と記している。伊藤によるこうした紹介は、「ワークショップというのはこの前の時間でやったように参加してみないとわからないし、参加してみてもわからない人はわからない」（齋 2000）という発言から読み取れる、ライブ性を重視する齋の信念と齟齬をきたすと思われる。

伊藤が付け加えた、齋の寄稿にはない記述「講師も参加者もわけべでなく、同等の立場で体験を共有する場づくりをめざしている」（伊藤 1991）には、検討されるべき重大な問題が含まれている。利用者とスタッフの関係は簡単に「同等の立場」と書いてしまえるものだろうか、という疑問である。また伊藤は、『市民のなかの博物館』では、「完成した市民の作品が、お年寄りから幼児まで展示室で展示されています」と記している（伊藤 1993）。普及部で「ワークショップ『展』」と呼ばれる活動は、「展示について考えるワークショップ」で、そこでは、展示することの意味、人に見せることの意味、が問題になろう。また「ワークショップ『展』」は、美術館の展示室ではなく、地元作家たちの作品発表の場への要求に対処するため設けられた地下の「県民ギャラリー」や、創作室前の廊下やロビーでの開催であり（宮城県美術館 1986）、この点を伊藤は見落としている。美術館への市民参加は、公共施設のあり方に照らし、丁寧に考えていく必要があ

---

るのである。

## 7. 学校籍スタッフ<sup>11</sup>と陶芸に集まる人々

本章では、創作室利用者の属性が記録集に掲載されている事例として、1984年度着任した佐々木紘治が企画した陶芸関係のワークショップを取り上げ、佐々木ら学校籍スタッフが感じた創作室の課題を取り上げる。

普及部専任スタッフ4名のうち、2名は県内の教員からの出向であり（齋 1993）、佐々木は普及部への着任前は、宮城教育大学附属養護学校に勤務していた。その当時は、中程度の障がいをもつ子どもたちが、義務教育を受けられるようになった時期で、養護学校そのものが先導的な時代だった。養護学校では、子どもたちを指導する目標が明確にあったが、普及部に着任した当時、佐々木は、何ヶ月か悶々とした気持ちと期待とで、美術館での対応を考えていた。準備室時代からの先端的スタッフは、コンセプトを持って議論をしており、カリキュラムの決まっていた学校との違いにギャップを感じたという<sup>12</sup>。後に齋は、学校籍スタッフに関して「この方々は、美術教育について熱心に、様々な活動を展開してきた人たちで、それゆえ、このような活動の中に身を置くと、とまどいも大きかった」と記している（齋 1993）。

佐々木は、仙台は転勤族の多い街で、何をしていいかわからない人たちが、公的機関である美術館に、自分のやりたいものを探しにやってくる、と捉えていた。当時、創作室で芸術的な活動をしている人たちは、宮城教育大学出身者が多く、グレードの高い人に見えた。「県民の開かれた創作室」というのは建前で、普通の人が廊下を歩くと、創作室の中の人は特殊な人に見え、一部の人だけの利用で、もっと敷居が低くなるように、創作室を変えようと思ったという。佐々木は、粘土なら、絵は描けない人でも親しみを感じるだろうと、一番入りやすい入り口としての陶芸を創作室で開始したのである。陶芸のために毎日来る人が十数人、週1回くらい来る人が30人程度になり、この様子は「佐々木カルチャー」と呼ばれていた。齋は、手取り足取り教える佐々木に対して、そこまで手を出すものではない、と批判した。これは、活動に対してのイメージの違いで、当時の佐々木には、ワークショップとはどういうものかが分からなかったという<sup>13</sup>。参加者の具体像は、佐々木が記録集に、次のように記載している。

〈事例 1〉夫と2人ぐらしの家庭婦人、大学で音楽を学び、現在ピアノを教えている。日々の生活の中で何か不安と満たされないものがあったと本人は述べている。83年6月頃美術館を訪れ以後現在まで参加している。・・・

〈事例 2〉夫と2人ぐらしの家庭婦人、夫は企業の経営的立場にあり、県内ではあるが単身赴任的生活であり、日常一人ぐらしである。ワークショップに参加する以前も藤工芸、紙粘土人形を習い、編物の指導もしている。・・・

〈事例 3〉食堂を営む男性、油絵を描き、週一度休業日にワークショップに参加、以前、市内の陶芸教室で学んでいたが、自由を求めての参加。・・・

〈事例4〉子供2人と夫と4人ぐらしである。・・・この人によらず、創作室の利用者の中でいわゆる転勤族という人達の利用が非常に多いといえる。・・・

〈事例5〉市内の陶芸教室をへてきた女性、現在家族4人ぐらし、家庭婦人であるが10年前から陶芸をはじめ陶芸教室で学んだが自由に制作したくてワークショップに参加・参加者の中では一番古くからの参加者であり、彼女の手にかかるとどんなものでも作品になってしまうといつていいくほど作品化する能力にすぐれたものを持っている。・・・(宮城県美術館 1986)。

佐々木が転勤で美術館を去ると、主たるメンバーはばらばらになり、「陶芸村」は自然消滅した。陶芸は、場所、道具、窯、指導者が揃わないとできないからである<sup>14</sup>。佐々木によると、〈事例1〉の女性は、その後創作をしていない。〈事例2〉の女性は創作室に毎日来ていたが、現在は夫の経営するホテルで、陶芸教室の指導者をしている。〈事例3〉の男性は、窯を持って自分の作品を発表する傍ら、刑務所での講師も務めている。〈事例4〉の女性は引越し、転勤先でよい教室を見つけた。〈事例5〉の女性は大学教員の妻であり、佐々木の転勤後、窯を買って陶芸家になった。佐々木によると、女性たちは美術館という敷居の高いところに自分が来ているというプライドを持っていたが、カリキュラムは趣味嗜好でどんどん変わり、佐々木としては、専業主婦の暇つぶしの相手をしているようで、日常的に燃えるものもなく、ストレスがたまつたという。創作室は利用者が少なく、普通の神経の人では利用できず、自立した人でないと使えないのではないか、と佐々木は考える。美術館に学校教員のポストがあるのは、建前は美術館と学校の交流だが、学校教育と美術館の論理は離れており、フィードバックは困難だという。創作室のスタッフは、本来は4人とも学芸でよいはずだが、行政の論理では、学校教員のポストは手放さないだろうと佐々木は考えている。

佐々木にとって、美術館で過ごした3年間は異質な経験であり、交渉を行ったワークショップの講師から学んだことが多く、いろいろなワークショップの経験は、陶芸の多様性を参加者に見せ、よい影響を与えたと感じているという。その後の小学校長時代は、精神的にきつく、定年退職後や陶芸のことは考える間はなかったという。県教委からは第二の職場を打診されたが、その先どう生きるかを考えて断り、200万円かけて自宅に小屋を作り、窯やろくろを揃え、一年後、陶芸教室を始めた。美術館時代は反発していたものの、齋の影響は大きいという<sup>15</sup>。

準備室時代からの学校籍スタッフであった斎藤敏行は、8年間美術館に在籍し、小学校長を定年退職後、公民館に勤めたが、美術館時代に人間関係が広がったのは財産で、公民館での企画や地域でのアートプロジェクトを組むのに役立ったという。斎藤は、1960年代から県内のグループ展に作品を出していたが、美術館に勤務するようになってアーティストとしては混乱したという。「作品公害論」ということを考え、大きな作品は制作せず、邪魔にならないものを作るようになったという<sup>16</sup>。

斎藤は、1985年時点で、「まだ美術館の事業は高度だという認識があってか、一般の人が進んで利用できる状態になっていないのではないかという疑惑がある」「制作する人に表現における素材、

---

技法に興味が高まっている」「今までのところ創作室の利用者は学生と主婦が主で、季節的に子ども会等の団体利用が集中するものの常時盛況を呈しているとは言い難い」と課題を指摘している(斎藤 1985)。

## 8. 関口怜子による造形遊戯室の活動

前稿に記した通り、開館に向けての造形遊戯室のデザインや選書は関口怜子の協力によるものが大きく、1984年からは、当時ACC芸術学院の子供アトリエ主任であった関口に、毎月第三日曜日に、年間を通して造形遊戯室の特別活動が委ねられるようになった(宮城県美術館 1986; 濱端・大嶋 2005)。関口の活動の様子を、参加者有志の編集による記録集(グループみちくさ 1988)から拾ってみよう。

■九月の澄んだ青空に、輝く無数の色があった。美術館で大好物のぶどうを食べただけでもご機嫌なのに、食べたあと皮で遊ぼうなんて、スゴイ! 皮をグツグツ煮た真っ黒い汁がバケツにいっぱい。四角の布を数枚握りしめ、ブドウ液に浸しては絞り、所狭しと張られたロープに掛けていく。黒い液からは想像もできないほど美しい色が、青空を舞う。まだ一歳半の娘でさえ、純白が未知の色に染まっていく過程に歓声をあげる(川井一枝)。

■鏡を斜めにしてみると、不安がひろがって足がちぢんでしまう。“怖い”。なんでも見通しがきかないと、不安がるのは私の生活そのものだ。まして、目かくしなんて・・・。どうしようか。「先生! 池におちたら、どうすんの?」は、我が息子の大きな声。「おちだら、おちだでいいべっちやあ。」と、明るい返事(菊池幸子)。

■下の子が生まれるまでは、一対一で、じっくり遊んでやっていたのが、思うようにできなくなり、つまずいていた時期だったので、娘の生き生きした表情に出会った時、救われたような気がしました(熊谷美樹子)。

「宮城県美術館の造形遊戯室は月に一度、驚くほどの活気に満ちる。多い日には二百名ほどの親子がひしめき、中庭まであふれている」(横田敬子)と同書に書かれるような状況が出現した(グループみちくさ 1988)。

関口は、10:30の集合時間に来た人は誰でも参加できるようにした。子育て中の親子に登録制は意味がなく、大勢が来れば、それに合わせた方法で対応すればよいと考えた。関口は、私的な空間ではない美術館、公共の場であり市民の共有財産である美術館の使い方を考え、齋とともに活動を展開した。中庭で染め、窓に描いたりの具体的活動の中から、大人と子どもがお互いを見る機会、自分の子どもだけでなくいろんな人が共にいる環境の中から、「自分も子どもも大事」と感じとれる空間、居場所をつくることをめざした。最初は子どもだけに活動させていた親たちが自分で動いてみることで、公共の「場」が成立すると関口は考えていた<sup>17</sup>。関口には「自分はあるでお客さんで何でも相手にしてもらう、学校の授業もそういう展開だよね。教える人はあっち側、

---

教わる人はこっち側に分かれてて皆受け身なの」（河北新報 1992）という状況認識があり、子どものみならず親の中にある受身の姿勢を変えていくことを考えていた。記録集には、次のような記述もある（グループみちくさ 1988）。

- はじめは、楽しむばかりで活動の準備や補助、後片づけのことなど考えてもみなかった。保専の若い人たちに刺激されて、活動を手伝う楽しみも覚えた（小林せつ子）。
- 自分の子どもにだけ材料がもらえば、場所があればあとはセッセと先生している人。教えてもらうのは子どもで自分は関係ないと思っている人。ちょっとさびしいなと思う（志賀圭子）。

関口は、酒井学芸部長から、活動の記録を紀要にまとめることを打診されたが、誰のために記録を残すかを考え、この話を断った<sup>18</sup>。関口は、自分は美術館のためでなく、活動に参加する人たちのために動いているのであり、活動の中で具体的に困ったことを、次に続く人のために現場に残す必要があると考えた。また、活動日に早めに来て準備を手伝ってくれる人たちが、自分たちの力で活動の記録を作ることが大切だとも考えたのである。1987年に仙台市内に「ハート&アート空間“BE I”」を開設した関口の呼びかけと場所の提供で、本づくりのワークショップが始まり、「五年間のホットな出合い、ありがとう。」で始まる記録集が、グループみちくさの手によって完成された（河北新報 1988;1992）<sup>19</sup>。編集後記には、次のように書かれている（グループみちくさ 1988）。

- か～るい気持ちで参加して・・・実にたくさんのこと勉強させてもらいました。編集するということ。子連れで参加するということ。子どもをあずけるということなど（カコ）。
- 時間。本作りのための時間のやりくりが難しかった。家族の協力やもっと効率的に家事をこなすなど、いかに自分の時間を作っていくかが、これからも、わたしのテーマの一つになりそうだ（せつこ）。

このような大人と子どもの居場所づくりをめざす活動の背景には、関口の切実な体験がある。造り酒屋を営む関口家の長男だった夫が子会社の間屋に見習いにゆくことになり、青森へ引っ越した関口は、24歳で出産、子どもが2歳の時、知人の勧めで『婦人之友』の友の会に入会した。友の会の最小の単位であり、家が近い少人数の会員が集まる「最寄」で、関口は家庭経営と育児を学び、友の会こそが、社会につながらない母親が社会につながる、親にとっても子にとっても再トレーニングの場になるとを考えた。

28歳の4月に盛岡の夫の実家で同居することになり、5月に2人目の子を出産、その9月に夫が交通事故で亡くなった。当時の関口には、友の会が唯一の行き場所であり、下の子を連れていくと、最寄の人たちが、子どもをあやしてくれたり、ごちそうを食べさせてくれ、この時の体験

が、美術館での活動の原型になった。美術館に親子が出てきて、普段たまたまものがリフレッシュされる場。友の会、美術館、BE Iは、子育て中の母親にとっても外出する大儀名分でもあり続けたのである<sup>20</sup>。

美術館の年報には、1986年から「幼児の背後にいる親の参加のあり方が問われだし」の記述があり、1989年の夏には、齋による「子供のための活動の点検」が3日間組み込まれた。1990年度には、子供を対象とした活動は、近所の片平市民センターで実施されることになり、美術館での企画は、大人に向けるものに変わり始めた。1991年度には「美術館探検」の名称で、関口が「子どもと、特にその育成に関心を持つ大人を対象に、生活と美術を結びつける視点に立った鑑賞ツアーア」を企画、常設展示室を含めた館内各所で活動を展開した。ただ、この年から参加者は減少し、1992年度の「美術を媒介にして、子どもと遊ぶための練習の『大人のための活動』」は、年間延べ39名の参加となった（宮城県美術館 1987;1990;1991;1993a;1993b）。子どもの活動は美術館が抱え込まないで、他の社会教育施設にも広がることが大切だと考えたことと、子どもに関わる側の人間が勉強しないと状況は変わらないと考え、先生や保育士などをバックアップする活動に転換した結果だったが、参加者は1回10人程度という状態は、大人が自分に投資することがいかに難しいかという問題を照らし出したのである<sup>21</sup>。

## 9. 創作室の利用者から作家へ

創作室利用者の多様な実像を明らかにするために、開館間もない頃からの利用者、千葉実の事例と、千葉から見た高橋貴和在職時代の創作室の様子を本章では取り上げる<sup>22</sup>。小さい頃から絵を描いていた千葉は、子どもの頃からサラリーマンと絵描きの二股に憧れていた。このことが宮城県美術館を訪れたきっかけで、創作室の作業を見ていたら高橋と目が合い、「あんたやってみん？」と声をかけられリトグラフに誘われた。仕事の傍ら3~4年間、毎週創作室に通い、横尾忠則のワークショップの際にはシルクスクリーンの助手役に指名された。シルクスクリーンの面白さに引かれ、その後23年間、ずっとシルクスクリーンを続けている。

千葉は高橋に、日動画廊の公募展に出品を勧められ、出品したところ入選した。オープニングに出席することを高橋に勧められたが、美術の世界の変な面白さ、こわさ、つまらなさを見て感じて来い、という意味で勧めてくれたのだと千葉は考えた。その時グランプリを取ったのは東京芸大の院生だった。賞には変な魅力があり、23から65歳くらいの人が同等に扱われる現実、滑稽さもあり、醒めた目で見ると変などろどろの世界で、緊張感と、興ざめを感じると同時に、もしかしたら自分もやれるかもしれない、と感じたという。

創作室には利用者に対応するスタッフの振り分けのようなものがあり、「千葉君は貴和さんね」という感じだったが、千葉が子どもを連れて創作室に来ると、子ども好きの齋が子どもと遊んでくれた。高橋は相手の反応のあるなしを見ていたように千葉には思え、作業の効率化に興味を持っていた千葉の制作<sup>23</sup>を、高橋は「省エネ制作」と呼んでいた。創作室を利用し始めて3~4年経った時に高橋に、「千葉さんは卒業ね」と言わされたという。なれあい的な部分を戒める意味があつ

---

たのだと千葉は考える。

宮城教育大学の一期生だった高橋は、「キワさん」の愛称で親しまれ、宮教大の助手時代も人気の先生で、相談にのってくれて状況を打破してくれたため「困った時の貴和頼み」と言わわれていた。創作室でも、平面作品を作る人には高橋の存在が大きく、ヒッピー世代の高橋は、廃材や壊れたものを創作室に置き、貧乏研究室風の来やすさがあった。高橋の時代には、講座の際、三分の一ぐらいは同じメンバーが参加していた。教えられるのが好きな人たちが常連化し、千葉としては講座があると部屋がふさがれ、使いにくかった。高橋の限界は技法重視だったことであり、最先端の人を創作室に呼ばうとはしていたが、高橋自体は技法の方が好きで、技法を当たり前に持っている人が創作室にたくさん出入りしていた。千葉が聞きたかったのは技法ではなく最前線の考え方であり、岡崎乾二郎のワークショップにはカルチャーショックを感じた。今、美術はこんなことまで考えている、概念が拡大され、Bゼミのような世界があることを知った。仙台は外の空気が入らないところで、千葉も20歳の頃までは、河北展しか知らなかつたという。千葉は高橋ら十数人と「版」の研究会「版態」を作り、5年で解散した<sup>24</sup>が、そこでは高山登ら本当の作家の生の声やたたずまいに触れ、外の世界の人たちの絵を見ないとダメだということを学んだ。美術館の創作室は広場的な意味での交差点であり、そのきっかけを高橋は作ってくれた。「貴和村」には、宮教大で高橋の世話をになった人たちが集まって穴倉的なところがあったという。

斎藤のもとでは、女性たちがサロン・ド・斎藤を形成し、おしゃべりを楽しんでいた。佐々木のもとには、主婦たちが集まり、実用的な陶芸をやっていた。アメリカ帰りの斎は、伝統的なものを遠ざけて、粘土で遊べればよいと考えていた。千葉らが取り組んでいたのは、徹底的に役に立たないものであり、当時の創作室は、微妙な緊張感をはらみながら、何でもありの世界観を提示していたと千葉は語る。

## 10. 活動の再編成—創作室から展示室へ

1989年の岡崎乾二郎による制作ゼミナールは、作品成立の多元的な要素を、無意識のレベルにも踏み込んで考えるもので、カメラを用いた周縁視や、展示室でクレーの作品を読む練習などが行われた(宮城県美術館 1989)。

1990年度には、これまでスタッフ4名の個性に合わせて実施されていたワークショップを、「創作の基礎」「創作の展開」の二段階に整理した。「創作の基礎」では、相談から始まり、参加者が表現や鑑賞のために自分なりのアプローチの方法を見出すまでを目的とし、技術や技法へのこだわりの意味や限界を点検する活動が組まれた。通常活動の中には「美術館案内」が加わり、事前連絡のあった団体に、来館目的や時間的余裕を考慮し、美術と美術館をより印象的に理解してもらうための案内が、美術館概要の説明、VTR・スライド鑑賞、リラクゼーション、展示室での説明、創作室での体験デモンストレーションなどで行われた(宮城県美術館 1991a)。

1990年の春から夏にかけて展開された高山登のワークショップは、参加者とともに発想から習作の制作を経て、中庭でのインсталレーションの組み立てまで、公開で行われた。この時の様子

---

は、事前打ち合わせから積極的鑑賞、ヘルパー座談会や、後日の高山からの手紙まで含めて、『SYNC IN ART』にまとめられた。参加者対象に高山が語った言葉は、日本の美術及び美術館が抱える困難を端的に指摘している。

日本では市民意識や美術はどういうものなのか解明されないで制度だけ入ってきちゃった。だから、美術をどのように制作したり、考えたり、見ていったりすればいいのかということは、自分たちからやらないで、先取りされてしまっている。市とか県が買って、ほら見ろというふうにやっている。それがずっと続いているんですね(宮城県美術館 1991b)。

1991 年度には、常設展鑑賞「美術探検」が立ち上げられ、常設展のツアーアクティビティを月一回定例化し、独立した一般公開の活動とし、普及部の活動は、創作室から展示室へと広がっていくことになった。さらに、1992 年 2~3 月の岡崎の「表現のためのワークショップ—造形の展開」を通じ、創作室では、「みること」や「伝えること」をベースにした美術の楽しみ方を取り戻す学習への期待が高まり、不思議な作品を理解するための「模写」や、企画展示室での「開館 10 周年記念 具体美術協会の作家たち」の作品「鑑賞」、参加者の作品の点検、制作と「批評」、作品のプレゼンテーションの仕方などを通じて膨大な対話と検証が重ねられ、「自立への長い模索」が行われた(宮城県美術館 1993a)。

1992 年度の年報には、「学校教育のなかで、美術館をきちんと位置付けて使うには、どのようにしたら良いだろうという問い合わせが明快に出始めてきた」と記されている。「美術館案内」は、「主に団体での鑑賞者にたいして、美術館そのものの存在意義や社会の中での位置付けを中心とした、美術館巡りのような活動」と整理され始めた。常設展鑑賞「美術体験」では、「一つ一つの絵を見るのではなく、全体を通してみながら、時代ごとに変遷する視点の変化に注意することによって、人間が獲得してきた認識としての表現に気付く」という形が示された(宮城県美術館 1993b)。1993 年度には、学校、幼稚園などの団体からの相談と活動が増え、前年度まで関口の活動に付けられていた「美術館探検」の名を、普及部が担当する「美術館を施設として見学する活動」に用いた。「美術探検」では、「歴史のながれに沿って美術が果たしてきた認識の拡大の作業の確認を行う」活動が行われた(宮城県美術館 1994)。

1994 年 4 月、準備室時代から普及部の活動を支えてきた高橋が、5 年間の闘病生活を経て亡くなった。高橋が 13 年間にわたって創作室を中心に展開してきた「版」にまつわる作業をまとめた記録集に掲載されている高橋の以下の言葉は、宮城県美術館の教育普及活動での利用者への接し方を具体的に示している。

これは、この美術館いつもそうなんんですけど、例えば途中までしかいかない人もいるんですけども、そしたらまた来てくださいってことになる。そういう方がホントははるかにゆっくりやれて・・。で、来ない人もちやんと出るんですね。そうすっと、その人は版画はやめ

ようどちらかと整理がついたわけですから、次に絵画やってもいいし、或いは映画みたりね、文学とかね。だから、ただ閑雲に人が来れば良いってのがこの仕事ではない。で、来なくななる人がいてもいいなあと思ってるんです（宮城県美術館 1995）。

千葉によると、開館当時の熱いパニック状態は消えて、高橋の亡くなる1~2年前から、人が引いていったという。千葉自身、シルクスクリーン用の透明度の高いインクを使い続けるのが自分一人になり、環境への配慮や苦情から、創作室での制作が難しくなってきていた。千葉は月5,000円でアパートを借りて作業場とし、思う存分作業が行えるようになった。ただし、製版の過程だけは、強い光の出る創作室の機械が一番よいため、継続的に創作室を利用し、パンフ等の情報集めにも利用しているという。創作室で守られて来て、外へ一人で出た時、当たり前の行き詰まりはあったが、現状に満足せず、変わらなければならぬと思っているとい<sup>25</sup>う。

1995年4月、これまで普及部で公開制作のアシスタントや、自身もインスタレーションの公開制作を行ってきた地元作家の大嶋貴明が、普及部技師として着任した（宮城県美術館 1986; 1993b; 1996）。1995年度の年報では、これまで便宜上「オープンアトリエ」と「ワークショップ」に分けてまとめられてきた活動が、実際には二つのシステムの中で有機的に動きながら行われており、スタッフの入れ替えにより、シンクロ関係がより深まっていることが報告されている（宮城県美術館 1996）。また、1997年度の年報では、「オープンアトリエ」の全体的動きとして、制作過程のポイントごとに、相談や新しい技法の修得に訪れ、普段は自分の生活の近くで継続的な作業を進める人が増え、自主的な計画に基づいた使い方をする人が増えたとされている。また、「ワークショップ」では、美術の制作を巡る問題はオープンアトリエでの対応で済み、むしろ美術と美術館を巡る広範囲な質問や相談が増え、美術や美術館を使って何かをしたい人への「相談」と、美術や美術館についてより理解を深めたい人への解説（「美術館探検」と「美術探検」）に活動が整理された（宮城県美術館 1998）。

## 11. まとめと考察

宮城県美術館の開館時には、美術館に不慣れなために作品に触る人や、おもちゃにする子どももいた。また、田中泯の舞踏が普及部長の解任をもたらすなど、先端的な表現に対しては、理解の土壤が十分には育っていないかった。創作室の利用者は若者と転勤族の主婦が中心で、この傾向を、美術館の展示作品や創作室の企画が抽象的な現代美術寄りではじめないため、とする地元作家の意見もあった。創作室では、専任職員が制作の相談を受け、公開ゼミナールやデモンストレーションでは制作の全過程が公開された。身体気象研究所メンバーによる表現方法の公開は、技術的抑圧感を取り除く「心体のワークショップ」をもたらし、また及部との交流は、個人に焦点をあてる普及部の特殊性を浮かび上がらせた。伊藤は、月刊社会教育編集員として及部にコメントをとり、パフォーマンス特集号に及部と齋の論考を掲載した。伊藤は共同性を前提にしたが、齋は個人の自立性、自主性を活動の基本にしている。

---

1984年からの数年間は、普及部の活動が、中年専業主婦や子育て中の母親の居場所としても機能していた。このことは、美術館内部の問題として是非を問うべきではなく、社会や家庭の中で女性が置かれている状況にまず目を向けるべきである。学校籍スタッフの佐々木は、創作室の敷居が高いと考え陶芸を企画、専業主婦中心に大勢が集まり、佐々木の転任まではサロンが形成されていた。また閑口が企画した造形遊戯室から始まる活動が、多くの親子を集めたことは、1980年代の仙台で、そのような公共の場へのニーズがいかに高かったかを物語る。活動の継続の中で親のあり方が問われ、館では対象を「子どもに関わる大人」に変え、子どもの活動は館外へ移された。また閑口の手により、参加者有志が記録づくりの編集作業を通じ、母親役割を一步超える力をつけるための機会も生み出された。

1989年頃から普及部の活動は、展示室で見ることに关心が払われ始め、作品を通して世界観や認識の変化を参加者とともに確認する作業が始まる。この活動は、開館記念特別展で露呈した課題に、正面から取り組むものと言えよう。また、開館直後からの利用者、千葉は、創作室スタッフ高橋との関係構築を通して、仕事の傍ら作家として美術の世界に踏み込み、創作室からの自立と自律的活用へ向かった。高橋の闘病と死去、後任の大嶋の着任というスタッフの変化を経て、オープンアトリエ利用者の自律度は増し、ワークショップは美術と美術館を使って何かしたい人への「相談」と、美術と美術館への理解を深めたい人への解説（「美術館探検」と「美術探検」）に整理された。

伊藤による宮城県美術館への評価と紹介（学芸部と同等の普及部の位置づけ、創作室と専門的な道具類の常時無料開放、専門職員による相談）は有意義だが、伊藤の記述には問題も含まれている。公立美術館の設立や存続は、主権者である市民によって支えられており、このことは、美術館で各人が獲得しうる文化的な蓄積を、「教養主義」「モノシリ」という否定的な言葉で切り捨てるのではなく、肯定的に捉え、誰もが活用しうる回路を開いておく必要があることを示している。伊藤は、『月刊社会教育』特集プランの中で「鑑賞・聴講から参加・体験へ」と記しているが、展示室へ広がった宮城県美術館普及部の活動は、「見ること、聞くこと」の意義を積極的に捉え直していると言えよう。さらに美術館は、市民が気づいていない、先進的であるがゆえに少数派である文化的価値をも、育て、蓄積しておく必要があると思われる。美術館の収集や展示、教育普及活動には、顕在的な需要のみで動かされてはならない部分があるのである。さらに高山の指摘にあるように、日本では、市民意識や美術が制度として先に入り、美術館やそこで見る美術が行政によって与えられてきたことを考える時、及部が指摘するように、美術館を使いこなす、あるいは美術館の外から市民意識を生み出し美術を更新していくことを考える必要がある。ここに、伊藤理論との新たな接点が生まれよう。

創作室のスタンスを象徴するのは、創作室に来なくなる人はそのなりの整理がついたわけで、闇雲に人が来ることがよいこととは言えない、という故高橋の言葉であり、このことは、教育普及活動が、決して数では評価できないことを示している。利用者の立場に立てば、美術館以外にもさまざまな選択肢がある社会が豊かな社会であり、美術館側から見れば、美術館には美術館固

---

有の役割がある。美術館以外の公共施設や民間で行える活動は、それらの施設や団体に譲っていく、というのが創作室のスタンスであったと言えよう。

一方、美術や美術館を根源的に考える創作室のあり方は、ともすれば入りづらいハイレベルな世界と誤解されがちでもあった。また、スタッフとの対話により各自が抱える問題を顕在化させてゆく手法は、カウンセリングと同様のある種の危うさをも含んでいる<sup>26</sup>。いつでも、誰にでも、無料で開かれているがゆえの使いづらさ（＝遠慮や自己規制）が利用者の側に生じることは、授業料を払えば毎週決まった時間に自分の居場所が確保され、講座修了の時期まで設定されているカルチャーセンターの手軽さと比較すれば分かりやすい。

宮城県美術館は近代美術館であり、その意味で、個人に立脚し個人の主体性の確立をめざす普及部の活動は、館の性格にふさわしい活動を展開してきたと言えるだろう。近代的な価値のゆらぎや「心体のワークショップ」に向けられるまなざしの変化の中で、1995年前後からの普及部の活動が、その後どのように変化してきたかの分析は、今後に残された課題である。

本研究は、日本学術振興会科学研究費補助金（基盤研究（C））（2005～2008年度）「研究課題：公立博物館の成立と存続に関する研究—市民との関係構築の視点から—」（課題番号17530597）の一部を用いてなされたものであることを付記しておく。

**【謝辞】**本稿の作成に当たっては、宮城県美術館教育普及部の皆さんはじめ、関係の多くの方々にお世話をなった。聞き取り調査をさせていただいたのは、以下の方々である。宮城県美術館元学芸部長の酒井哲朗氏、同学芸員の西村勇晴氏、齋正弘氏、庄司淳一氏、元普及部長の斎藤敏行氏、元造形科長の佐々木紘治氏、元普及部長の池田伯氏、東北福祉大学芹沢鈴介美術工芸館学芸員の濱田淑子氏、宮城教育大学の新田秀樹氏、武蔵野美術大学の及部克人氏、BE I代表の関口怜子氏、宮城県美術館造形遊戯室の常連であった舛野善江氏、宮城県美術館ブックショップの富田紅子氏、東北大の千葉実氏、河北TBCカルチャーセンターの早坂良橘氏、NHK文化センター仙台総支社の松館忠樹氏。また資料収集に際しては、宮城県美術館学芸員の後藤文子氏、武蔵野美術大学非常勤講師の荒川真樹氏、学童保育「通町わんぱくクラブ」指導員の伊藤美智子氏にお世話をなった。なお、本稿は、宮城県美術館教育普及部の大嶋貴明氏との膨大な議論の上に成り立ち、執筆に当たっては貴重なアドバイスをいただいた。ただし、本稿の責は龍端にある。また筆者に方法論上の考察を促して下さった匿名の査読者お二人をはじめ、お世話をなった皆様に、心よりお礼申し上げます。

#### 【引用・参考文献】

- 新井祥穂 2004 「学会展望 特設レポート 地方行政」 人文地理 56-3 pp. 285-290.  
朝日新聞 1981年11月23日「裸の公演でもめる」.

- 
- 中国新聞 1985 「美術館時代6 多様化する活動」.
- Clifford, James 1986 「序論—部分的真実—」『文化を書く』(J.クリフォード/G.マーカス編 春日ほか訳、1996) 紀伊國屋書店 pp. 1-50.
- グループみちくさ 1988 『いま夢中！どこからみてもおもしろい。宮城県美術館子どもを考えるための特別活動』グループみちくさ(連絡先)仙台市立町20-11(ミカミハウス2F).
- 五十嵐敬喜・萩原淳司・勝田美穂 2005 『ポスト公共事業社会の形成—市民事業への道』法政大学現代法研究所 p. 155.
- 石川恭子 1991 「体験記2 博物館実習 宮城県美術館はとてもあやしいところでした」MAU NEWS(武蔵野美術大学) p. 3.
- 伊藤寿朗 1986 「地域博物館論—現代博物館の課題と展望」『現代社会教育の課題と展望』(長浜功編) 明石書店 pp. 233-296.
- 伊藤寿朗 1991 『ひらけ、博物館』岩波ブックレット 188 pp. 19-22.
- 伊藤寿朗 1993 『市民のなかの博物館』吉川弘文館 p. 114.
- 河北新報 1981a (11月4日) 「曇っても心晴れ晴れ「文化の日」」.
- 河北新報 1981b (11月7日) 「宮城県美術館 悲鳴上げる展示作品」.
- 河北新報 1981c (12月7日) 「宮城県美術館 開館記念展顧みて」.
- 河北新報 1981d (12月29日) 「県教委人事(1月1日)」.
- 河北新報 1982a (8月26日) 「宮城県美術館 展示室を開放して 県芸協 特定団体に貸せぬ 館側 運営めぐり対立表面化」.
- 河北新報 1982b (9月11日) 「もっと利用しよう 宮城県美術館創作室」.
- 河北新報 1988年9月19日 「いま夢中、どこからみてもおもしろい。グループみちくさ編」.
- 河北新報 1992年6月6日 「元気のコツ ぱわふる女性に聞く1 関口怜子さん」.
- 河北新報 2001年10月28日 「『美の広場』求めて 宮城県美術館の20年 4」.
- 河北新報 2005a (3月20日) 「昭和 ゆめ 仙台 あのころ あの人 開かれた県美術館 昭和47-56年」.
- 河北新報 2005b (12月3日) 「国立博物館業務 民間開放に難色 公開討論で文科省」.
- 貝塚健・酒井敦子・白濱恵理子・寺島洋子・端山聰子・藤田千織・本橋弥生 2005 『全国美術館会議 第19回学芸員研修会報告書「教育普及再考—美術館の利用者とミッションをつなぐために—」』全国美術館会議.
- 栗原裕治・小沢剛・鐵真孝・大島賢一・林浩二・瀧端真理子 2006 「ミュージアムは市民のシンクタンクたりえるのか」Musa(博物館学芸員課程年報) 20 追手門学院大学 pp. 51-80.
- Lewis, Oscar 1965-66 『ラ・ビーダ』1・2・3(行方・上島訳、1970-71) みすず書房.
- 毎日新聞 1981年12月4日(宮城版) 「好評デス 県美術館」.
- 御厨貴 2002 『オーラル・ヒストリー』中公新書.
- 三井滉 1982 「洋画」『宮城県芸術年鑑 昭和56年度』(宮城県生活福祉部県民生活課編) pp. 49-56.

- 
- 三浦耕吉郎 2004 「カテゴリー化の罠—社会学的〈対話〉の場所へ」『社会学的フィールドワーク』  
(好井裕明・三浦耕吉郎編) 世界思想社 pp. 201—245.
- 宮城県美術館 1983 「宮城県美術館建設の沿革」宮城県美術館年報 昭和56・57年度 pp. 2—3.
- 宮城県美術館 1985 「美術館事業2 教育普及活動事業」宮城県美術館年報 昭和59年度 pp. 49—63.
- 宮城県美術館 1986 『普及活動の記録 1981—1985』.
- 宮城県美術館 1987 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 昭和61年度 pp. 38—52.
- 宮城県美術館 1988 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 昭和62年度 pp. 53—66.
- 宮城県美術館 1989 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 昭和63年度 pp. 54—67.
- 宮城県美術館 1990 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成元年度 pp. 40—53.
- 宮城県美術館 1991a 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成2年度 pp. 39—54.
- 宮城県美術館 1991b 『宮城県美術館・ワークショップ活動の記録 高山登のワークショップ[ステレーション]』 SYNC IN ART 4.
- 宮城県美術館 1993a 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成3年度 pp. 41—61.
- 宮城県美術館 1993b 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成4年度 pp. 48—65.
- 宮城県美術館 1994 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成5年度 pp. 43—64.
- 宮城県美術館 1995 『宮城県美術館・ワークショップ活動の記録 宮城県美術館のワークショップII [創作の展開]—版遊』 SYNC IN ART 3 p. 2.
- 宮城県美術館 1996 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成7年度 pp. 46—65.
- 宮城県美術館 1998 「美術館事業2 教育普及事業」宮城県美術館年報 平成9年度 pp. 43—68.
- 中谷文美 2001 「〈文化〉?〈女〉?—民族誌をめぐる本質主義と構築主義」『構築主義とは何か』(上野千鶴子編) 効草書房 pp. 109—137.
- 西村勇晴 1989 「美術館をたずねて 『杜の都』の公園美術館 宮城県美術館」かんぽ資金 128 pp. 57—62.
- 荻野美穂 2001 「歴史学における構築主義」前掲『構築主義とは何か』 pp. 139—158.
- 大嶋貴明 1996 「宮城県美術館普及部の教育普及活動」美術館教育研究 7—2 pp. 50—62.
- 及部克人 1984 「美術館の講座活動と地域の実践をとおして考える 市民にとって美術館はどのような場であるか」美術館ニュース 380 東京都美術館 pp. 2—5.
- 及部克人 1986 「身体の復権—表現し、発見し、ともに試行する—」月刊社会教育 351 pp. 11—22.
- 及部克人 1993 「暮らしの中に美術館を開く 一最近の日本の美術館における教育普及活動の位置づけ—」 SYNC IN ART 5 pp. 8—11.
- 及部克人 1994 「『街から美術館へ 美術館から街へ』から」『街から美術館へ 美術館から街へ』([日本・ドイツ美術館教育シンポジウムと行動 1992]報告書編集委員会編) 日本文教出版株式会社 pp. 205—207.

- 
- 小沢剛・とよだふみ 2001『小沢剛世界の歩き方』(有) イッシプレス・オオタファインアーツ  
pp. 50—62.
- 齋正弘 1986「体に話しかける、体が話しかける」月刊社会教育 351 pp. 23—32.
- 齋正弘 1989年3月18日「計数管 自分のために、ヒトリで」河北新報
- 齋正弘 1993「ワークショップの現場から」POSI2 調布画廊 pp. 40—41.
- 齋正弘 1995「宮城県美術館 教育普及活動の視点から」SPACE MODULATOR 83 日本板硝子(株)  
pp. 4—5.
- 齋正弘 2000「レクチャーIII 子どもの発達や発生を軸とした美術の認識について」『全国美術館  
会議 第15回 学芸員研修会報告書 「美術館・教育普及の可能性』(全国美術館会議事務  
局・教育普及ワーキンググループ編) 全国美術館会議 pp. 38—57.
- 斎藤文春 1982「美術する美術館、美術を超える美術館」ノック 1—2 p. 51.
- 斎藤敏行 1985「宮城県美術館の事例」『博物館の教育普及活動事例集(第一集)』(国立社会教育  
研修所) pp. 1—7.
- 桜井厚 2002『インタビューの社会学 ライフストーリーの聞き方』せりか書房.
- 榎木野衣 2005「『レントゲン藝術研究所』という時代」美術手帖 866 pp. 188—195.
- 仙台・学院大の美術マニア 1982「ノック・ザ・ノック=読者からのメッセージ “美術館” こ  
の頃おもしろくねエゾ！」ノック 1—3 pp. 49—50.
- 島津俊之 2001「学会展望 歴史地理 近代」人文地理 53—3 pp. 290—292.
- 塩田純一 1987「美術館と現代 公立美術館と教育普及事業」OLIVIA 5—55 pp. 12—13.
- 庄司佳津子 1984「鑑賞から体験へ 美術館を通してワークショップを考える」(武蔵野美術大学  
視覚伝達デザイン学科 1983年度卒業制作パネル、コピーは及部克人氏蔵).
- 瀧端真理子 2002「大阪市立自然史博物館における市民参加の歴史的検討(1)－大阪市立自然科学  
博物館時代－」博物館学雑誌 27—2 pp. 1—17.
- 瀧端真理子 2003「大阪市立自然史博物館における市民参加の歴史的検討(2)－長居公園移転以降  
－」博物館学雑誌 28—2 pp. 1—22.
- 瀧端真理子 2004「横須賀市自然・人文博物館の研究と教育(1)－羽根田弥太と柴田敏隆の時代  
－」博物館学雑誌 29—2 pp. 1—26.
- 瀧端真理子 2005「指定管理者制度から考える公立博物館の存続問題」日本史研究 511 pp. 109  
—117.
- 瀧端真理子 2006「指定管理者制度の導入－公立ミュージアムのゆくえ－」現代のエスプリ 466  
(生涯学習社会の諸相—その理論・制度・実践) pp. 120—131.
- 瀧端真理子・大嶋貴明 2005「宮城県美術館における教育普及活動生成の理念と背景」博物館学  
雑誌 30—2 pp. 91—115.
- 田中孝男 2006「NPM、PPP から考える指定管理者制度」(2005年度日本社会教育学会 6月集会ラ  
ウンドテーブル①当日配布資料) Musa(博物館学芸員課程年報) 20 追手門学院大学 pp. 40

山室敦嗣 2004 「フィールドワークが〈実践的〉であるために—原子力発電所候補地の現場から」

前掲『社会学的フィールドワーク』 pp. 132—166.

好井裕明 2006 『「あたりまえ」を疑う社会学 質的調査のセンス』光文社新書 p. 12.

財界ふくしま 1991 「美術館めぐり 13 彫刻界の巨匠・佐藤忠良氏の作品集める宮城県美術館  
質・量とも全国一誇る」月刊財界ふくしま 20—1 pp. 185—189.

全国美術館会議事務局・教育普及ワーキンググループ 2000 『全国美術館会議 第15回 学芸員  
研修会報告書 「美術館・教育普及の可能性』全国美術館会議

全国美術館会議教育普及ワーキンググループ 1997 『全国美術館会議 教育普及ワーキンググル  
ープ活動報告1 美術館の教育普及・実践理念とその現状』全国美術館会議

---

### 【註】

<sup>1</sup> 御厨は、デモクラシーの発展に伴って、デモクラシーに参与、参加するあらゆる人間に対して、情報が公開されいかねばならないことから、現在、政治や行政の現場で話題の「政策評価」「自己評価」も、オーラル・ヒストリーの実践にたどり着くと述べる。また御厨は、アカデミズムとしてオーラル・ヒストリーを行う場合は、多様性と同時に集積の効果が必要、と論じる。一定量のオーラル・ヒストリーが集積されることによって、量から質への転換（共通項を横に切ったときに、組織が持っている文化、一つの組織が知らずして共有している物事の動かし方が見えてくる）が生じると指摘しているのである。

<sup>2</sup> ここでは、桜井の説明に従って、オーラルヒストリー、ライフヒストリー、ライフストーリーの三概念を簡単に整理しておく。桜井によれば、ライフヒストリーはライフストーリーを含む上位概念であり、個人の人生や出来事を伝記的に編集して記録したものである。ライフヒストリーは、ライフストーリーだけでなく、他者の話やライフヒストリー資料（日記や手紙などの文字資料）、専門的知見の入った文献資料を加えて構成された記録であり、対象となる個人の主観的現実を社会的、文化的、歴史的脈絡の中に位置づけることを主眼とする。ライフストーリーは、個人が歩んできた自分の人生について個人の語るストーリーである。オーラルヒストリーは、個人の人生経験における特定の局面に注目する（桜井 2002）。ただし、これら質的調査にまつわる諸概念は、別途詳しく検討されるべきものであろう。

<sup>3</sup> こうした関心は、瀧端（2004）の pp. 16—17において、非明示的に記述している。

<sup>4</sup> 全国美術館会議が1997年に『全国美術館会議 教育普及ワーキンググループ活動報告1 美術館の教育普及・実践理念とその現状』をまとめた際、齋は、広島市現代美術館学芸員岡本芳枝とともに、教育普及ワーキンググループの幹事を務めていた（全国美術館会議 1997）。また、2000年2月に東京都現代美術館を会場に開催された「全国美術館会議第15回学芸員研修会」では、3日間のプログラムの中一日を、齋によるワークショップとレクチャーに充てている（全国美術館

会議 2000)。教育普及ワーキンググループは、2003 年 6 月、全国美術館会議の企画委員要綱の改正にともない、教育普及研究部会に継承された。2003 年 12 月と 2004 年 2 月に国立西洋美術館を会場に開催された「全国美術館会議第 19 回学芸員研修会」では、大嶋が 2 本のレクチャーを、齋がグループディスカッション後の「講評」を行っている(貝塚ほか 2005)。なお、及部克人氏からの聞き取りによれば、及部氏は、目黒区美術館の降旗千賀子、宮城県美術館の齋・大嶋を、教育普及ワーキンググループのオピニオンリーダーと見なしている。

<sup>5</sup> 斎藤敏行氏によれば、美術館在職当時、また異動後も、当時の酒井哲朗学芸部長や庄司淳一学芸員からは、普及部の記録を作るよう何度もアドバイスされたという。普及部に関する文字記録があまり残されていないのは、人手が足りない等の理由もあったが、齋正弘学芸員が、資料化することに消極的であった点も大きいという。

<sup>6</sup> 現状としては、日本の博物館・美術館における教育普及活動の位置づけやその質は、多くの問題を孕んでいると考えられる。その一例として、指定管理者制度が導入された島根県立美術館、長崎歴史文化博物館、長崎県美術館の教育普及活動の簡単な参与観察を行い、エッセイ風の訪問記に現地で感じた疑問を記した(瀬端 2006)。

<sup>7</sup> 齋正弘氏からの聞き取りによる。

<sup>8</sup> 酒井哲朗氏からの聞き取りによる。なお、投稿時点での本稿の記述に対して、斎藤敏行氏からは、1981 年 8 月 1 日の宮城県美術館設置に伴い、美術館建設準備室が、置かれていた生活環境部から所管が教育委員会に変わる際に、普及部のメンバーから普及部長を出すのは既定方針であったとのご意見をいただいた。

<sup>9</sup> 以下の記述は、及部克人氏作成の資料「大学から地域へ—住民運動の記録のなかにコミュニケーションデザインの可能性を考える」、及び、及部氏からの聞き取りと私信による。なお、及部氏の手元には、1985 年 9 月 7 日付け『月刊社会教育』 1986 年 2 月 特集号プラン」及び、『月刊社会教育』(国土社) 1986 年 2 月特集号原稿依頼」が残されている。

<sup>10</sup> 投稿時点での本稿に対して、及部克人氏からは、「共同作業と個人の仕事は対立しないと思う」という旨のご意見をいただいた。及部氏によれば、美術館や学校で行う共同作業は、人のふりを見て学ぶということであり、宮城県美術館のアトリエは、いかにも一人で作業を行っているように見えて、整備は運営者がやっているやさしい場所であるとのことである。齋氏の言葉は、将来一人でやっていかなければならないことに対する独自の見方、呪文のようなものである、というのが及部氏の認識である。なお、及部氏からは、聞き取りを通じて、宮城県美術館の教育普及活動にとどまらない多くの示唆や資料をいただいており、日本におけるワークショップ生成史や美術教育の観点などから、及部氏の活動は別個の、しかし宮城県美術館との影響関係を明らかにし、また比較すべき研究対象と考えている。

<sup>11</sup> 投稿時点での本稿に対して、斎藤敏行氏からは、「学校籍とは教育委員会則の事情であり、勤

---

めている人間は意識していない」とのご意見をいただいた。「学校籍スタッフ」という表現は筆者の判断で用いたものであり、安いな「カテゴリー化」であったことは否めない。なお、質的調査の際の「カテゴリー化の罠」はすでに先行研究でも指摘されている（桜井 2002；三浦 2004）。

<sup>12</sup> 佐々木紘治氏からの聞き取りによる。

<sup>13</sup> 佐々木紘治氏からの聞き取りによる。

<sup>14</sup> 斎藤敏行氏からの聞き取りによる。

<sup>15</sup> 佐々木紘治氏からの聞き取りによる。

<sup>16</sup> 斎藤敏行氏からの聞き取りによる。

<sup>17</sup> 関口怜子氏及び、舛野善江氏からの聞き取りによる。

<sup>18</sup> 関口怜子氏にはじめて聞き取りをお願いした時、関口氏は、宮城県美術館造形遊戯室常連であり、「グループみちくさ」の一員でもあった舛野善江氏を呼んで下さった。これは、直接参加者の声を聞いてほしいという関口氏の意思であるとともに、「誰のために、何のために、誰の手によつていかなる記録が書かれるのか」という筆者への問い合わせでもあったと思う。関口氏、舛野氏、筆者は、偶然にも『婦人之友』の友の会会員であった経験を共有しており（関口氏は現在も会員である）、このことは単なる偶然ではなく、乳幼児を抱えた専業主婦がお金をかけずに子連れで出かけられる場所が非常に限られていたことを示している。ちなみに、筆者が『婦人之友』の友の会に入会したのは、1983年頃、名古屋市内においてであった。

<sup>19</sup> 関口怜子氏及び、舛野善江氏からの聞き取りによる。

<sup>20</sup> 関口怜子氏からの聞き取りによる。

<sup>21</sup> 関口怜子氏からの聞き取りによる。

<sup>22</sup> 以下、本章の内容は、千葉実氏からの聞き取りによる。

<sup>23</sup> コンピューターネットワーク構築の仕事を本業とする千葉氏は、生産工学を学んだ経験から、「質を落とさないで、いかに短時間で作品を仕上げるか」を考えている。作品を作りたい気持ちや感情（ファクター）があり、作業をしていない時に、ブラックボックス（=作業の簡略化のシステム）を考え、装置的なものの変化によって作品がどう変わるかの結果を見て、その反省がまたファクターになる、そのシステムを意識しているという。

<sup>24</sup> “版態”は、当初から5年限定の会として結成されており、この解散は、予定通りの解散であったという（斎藤敏行氏からの聞き取りによる）。

<sup>25</sup> 千葉実氏からの聞き取りによる。

<sup>26</sup> 1995年に水戸芸術館現代美術センターで開催された小沢剛氏によるワークショップ「相談芸術大学」の記録「相談芸術大学の謎を解く95のキーワード」には象徴的な以下の記述が掲載されている。「『相談』 相芸大教授の会田誠氏が、相談芸術新聞に寄稿していた連載小説のタイトル。美術の大嫌いな主人公、満津子が相談によって絵画の世界に目覚めてゆく姿を描く」「『相談』の

---

最終回 連載小説「相談」には、最終回が2つある。ひとつは相談芸術新聞3月31日号に掲載したもの。もうひとつは相芸大生の日向寺信治氏が入学試験に提出したもので、こちらは、「満津子は相談を受けた結果、心に傷を負い、精神が錯乱していく」の二つである（小沢ほか2001）。なお、小沢氏の相談芸術の着想に関しては栗原ほか（2006）を参照されたい。