

語り遺す 創立期の大塚国際美術館



【出席者】 (五十音順・当時の役職)
[Attendees]
(In the order of Japanese syllabary / Post at the time)

青柳正規 Masanori Aoyagi
絵画選定委員長・古代選定委員、東京大学教授
Professor of the University of Tokyo, a Chairman of the Planning & Selection Committee and a committee member in charge of the Ancient Art

赤尾建藏 Kenzo Akao
株式会社竹中工務店 設計部長
Design Manager of Takenaka Corporation

木島俊介 Shunsuke Kijima
現代選定委員、共立女子大学教授
Professor of Kyoritsu Women's University, a member of the Planning & Selection Committee of the 20th-century Art

北山章之助 Syonosuke Kitayama
NHK 文化センター 専務取締役
Senior Managing Director, NHK Cultural Center

千足伸行 Nobuyuki Senzoku
近代選定委員、成城大学教授
Professor of Seijo University, a member of the Planning & Selection Committee of the Modern Art

濱 高公 Takakimi Hama
徳島県文化課長
Manager of the Tokushima Prefectural Cultural Section

福田 悟 Satoru Fukuda
坂倉建築研究所 Job Captain
Job Captain of the SAKAKURA ASSOCIATES architects and engineers

真木和茂 Kazushige Maki
鳴門市総務部副部長
Deputy General Manager of the Administration Department, Naruto City

的場幸雄 Yukio Matoba
大塚オーミ陶業株式会社 専務取締役
Senior Managing Director of Otsuka Ohmi Ceramics Co., Ltd.

田中秋彦 Shusaku Tanaka
株式会社大塚製薬工場 取締役総務部長
Director General, Otsuka Pharmaceutical Factory Co., Ltd.

田中 皆さん、お忙しいところをお集まりいただきましてありがとうございます。

本当に早いもので、大塚国際美術館も創立 20 年を迎えます。2016 年度の入館者数は過去最高の 38 万人の方にご来館いただきおかげさまで順調に推移しています。20 周年を迎えるのを機に、美術館創設にご尽力いただいた方々のお話を記録して残しておきたい、ということになり、お集まりいただきました。現在、美術館に勤めております職員は、美術館が出来上がってから入社した人ばかりですので、美術館ができたきさつも知りません。そういう意味でもいろいろとお話をお伺いしておきたいと思っております。

まず最初に、大塚国際美術館の構想についてということで、大塚正士相談役から大塚国際美術館に託されたこととか期待されたことを、絵画選定委員長として青柳先生にお聞かせいただけたらと思います。

生かされた NHK の文化力

青柳 その前に、僕が知っている限りのプレヒストリーみたいなことを少しお話しすると、そのころは相談役だった大塚正士氏が NHK の経営委員をやっていたんですね。そのときに正士相談役は、製造販売メーカーとは違う部分を NHK の中に見つけられたんですね。丁度この頃大塚グループの 75 周年で大阪に本社ビルをつくろう、それから、徳島の鳴門に美術館をつくろうという 2 本立てで周年事業を実行しようとして、後者の美術館に関しては、文化的なノウハウを豊かに持っている NHK に相談なされた。その窓口が北山さんだったんですね。

北山 ええ。私は美術は何もわかりませんが、たまたまそういうことになりました。ちょうど私が NHK 衛星放送の局長でした。当時はハードの有料化が課題だったんですが、そうはいつでも、金もない、人もいない。要するにどうしようもないんですね。それで、しょうがないから、ソフトを調達するための株式会社をつくったんですよ。それが NHK クリエイティブという会社です。私はそこに移籍になったんです。

あるとき島会長に呼ばれまして、公共放送の NHK が一企業のために総力を挙げてお手伝いすることはできないけれども、お前のところは株式会社だろう。自由に動けて、かえってアクチャルなお手伝いができるから、お前やれというわけですね。ただ、お前は美術なんかど素人だというのはよく知っているから、NHK ぎっての美術のプロをお前の会社に出向させるということで、私の尊敬する先輩の谷尾襄さんが来たわけです。

青柳 その谷尾さんが、大塚相談役の構想を受けながら、どういう美術館にするかということのをいろいろ考えてくれていたんですね。相談役は島会長から紹介された北山さんに、大塚オーミ陶業というところがあるから、そこを活用した美術館づくりを構想してくれないかと。当時からコピー美術館と考えておられたんです。



青柳正規



北山章之助

そこで、谷尾さんから、絵画選定委員会みたいなものをつくるのがいいんじゃないかということで、古代は僕がやると。中世は、カッパドキアなどの調査もやっていたり、当時 60 歳近くだったんですが、フランスに博士論文を提出しようとしていてしょっちゅう日本と向こうを行き来していた長塚安司さんがいいかなと。それから、イタリアをいろいろ問題があったら解決してくれるだろうということで若桑みどりさんをルネッサンス、スペイン・バロックは、神吉敬三さん、その次をドイツに強い千足伸行さん。

そして、現代が非常に困ったんです。そうしたら、大塚オーミ陶業㈱の奥田實社長が、木島俊介さんという人がいるけど、どうかと言ったんですね。

木島さんは、展覧会などで人的なネットワークをたくさん持っていらっしゃるということで、最後に木島さんを決めて、それでやっと選定委員会が発足したんですね。それがまず選定委員会ができるまでのことです。

その後、もう一つ大きな枠組みが出てきた。それは、陶板でつくるということはもちろんだけれども、館の構成を系統展示と環境展示とテーマ展示にするという、今となっては実にすぐれたアイデアで、これは谷尾さんを中心として NHK グループが考えてくれたんですよ。主役は谷尾さんでしたね。我々学者というのは、小さなことをこね回すことはできるんだけど、全体の館の構成をどうするかとか、見る人にとってはどう整理されていると見やすいかというようなところは、谷尾さんの力が非常に働いていましたね。

北山 実は、大塚さんの陶板美術館の構想は、島会長に呼ばれて、お前、手伝えということだったんですが、青柳先生がおっしゃったように、大塚相談役は非常にユニークな経営者で、その身の処し方に島会長が惚れ込んだんですね。詳しくは忘れちゃったけど、経営委員の会議のときにひょんなことで政治家の応援をせならんようになったんで、公共放送の経営委員が一党一派に偏するというのは理屈に合わない。やっていて楽しかったけど、やめさせてくれと言った。そこで島会長が言うには、こういう経営委員は一人もいないぞ。だから、お前しっかり手伝えと、こういう話だった。

これは的場さん、ご存じかな。1988 年ぐらいに奈良県が「なら・シルクロード博覧会」というのをやりましたね。そのとき、私が NHK 時代にやっていたシルクロードという番組が手伝いを出したんです。そして、平山先生の「飛天」を大きな陶板に焼いて、メイン会場に出すということをやりました。そのときに私のところから手伝いに出したのが川田という男です。これが、先ほど言った、私が NHK クリエイティブに移籍したときに専務で来たんですよ。その川田が、奥田さんと飛天のことでおつき合いができて、お互いに親友になったんですね。それで、奥田さんから陶板美術館の話が川田が仕入れまして、私は、川田に大塚の美術館構想じゃ NHK が総力でお手伝いしてもいいプロジェクトだから、絶対やってくれよと行って、彼が中心になってやってくれたんです。そういう経緯があるんですね。

国立公園内に 1000 点の名画

北山 我々はたまげただけど、最初から大塚相談役は 1,000 点と言ったそうですね。

青柳 そうそう。

北山 1,000 点って、そんなばかな話と思ったけども、今から考えると、あのとてつもないスケールというのが、成功の大きな理由じゃなかったかというようなことを言っていましたね。

田中 そのとおりですね。

青柳 それで、1,000 点を原点にして、壁面の長さを計算したんですよ。

的場 この 1,000 点の資料から全作品の幅と高さ、プラス 20 センチぐらいの額縁を足して、距離を計算しました。

北山 それで、あのスペースだと。

青柳 壁面の長さを確保すると、面積が 3 万何千平米になるわけですね。だから、非常にコンテンツ中心で発想しているんです。それがおもしろかったですね。

的場 作品と作品の間隔は、1 メーターあったらいいだろうということで、計算したんですね。

青柳 単純にね。

木島 それで大体総工費幾らみたいなことも、ぱつと言われたと聞いていたけど。

青柳 最初の選定委員が決まったときに、相談役が帝国ホテルでパーティを開いてくれたんですよ。それで、わしはシャルドネしか知らんから、あとは何でもいから頼んでいいとか言って、しめたと思って、そのときに飲みながら、大体 400 億までだったら好きに使っていいからおっしゃったんですね。

田中 一番最初美術館構想が出だした頃は、オーミの奥田さんに、75 周年だから、75 億円でいくかと言われたんですよ。先ほど青柳先生がおっしゃったように、75 周年事



的場幸雄



木島俊介

業として美術館と大阪本社ビルの建て替えがあって、大阪本社ビルは図面までできていて、建築業者も決まっていたんです。ところが、バブルの崩壊ですよ。そのときにぱっと大阪はやめて、鳴門の美術館は、徳島県にお世話になって大塚は大きくなってきているから、これはやめるわけにいかぬ、男がすたと。それで実行したわけです。

青柳 そうですね。それから、もう一つおもしろかったのは、選定委員会が決まったところに、候補地が2カ所あって、今のところとも一つ。

田中 龍宮の磯というところですね。

青柳 病院のあるところでしょう。あれは完全に相談役に我々が試されたんだけど、今のところのはるかにいいわけですよ。だけど、国立公園の中であり、傾斜地であり、いろいろな制約や困難が伴う。片や開発しやすいところでいつでもつくれる。だけど、土地としての魅力のないところ。あれをもし我々が、こっちでもいいですよなんて言ったら、かなり足元を見透かされたと思う。(笑)

田中 建設地が決まり、それで、鳴門市と徳島県と大塚の三者で許認可関係を進めていったんです。

青柳 許可が出るかどうかは、ひやひやでしたね。国立公園の中ですから。

濱 ちょっと先生に確認させていただいて、私も当時のことを思い出しながらしゃべらせていただきたいと思います。選定委員会の発足は、何年のいつごろですか。

青柳 正式には91年の4月で、メンバーはその前年の暮れぐらいまでには決まっていたと思います。

濱 91年というと平成3年ですね。私が徳島県教育委員会文化課の課長として在籍して、大塚美術館の建設を担当させていただいたのは、平成5年4月から平成6年3月の1年間です。平成3年だったら、2年もしくは3年近く前ですね。だから、私が文化行政を担当し、推進する立場から申し上げますと、田中さんが今おっしゃられた通り、大塚、鳴門市、徳島県の3者が一体となって、国の文化庁相手に渡り合うわけですが、文化庁記念物課名勝部門の担当者安原主任文化財調査官が、今、美術館が建っている名勝鳴門の地へ来られて、現地の調査をされたのは、平成5年の4月15日(木)でした。

私は、当時をさかのぼること14年程前から、国会の議員会館とか旧文部省や文化庁へ出入りをしてきたこともあって、文化庁のその当時の局長クラスの方は若いときから存じ上げておりました。そのような気持ちがあるものですから、現地調査をされた安原主任のことは、あまり気にも留めなかったわけですよ。ところが、こうした私の態度が禍してか、その後の折衝・交渉では、随分と苦勞をすることとなりました。

現地調査を終えられた安原主任から、「濱さん、はっきり言うけど、誰から何と言われようとも、この話は実現しませんよ。名勝鳴門の地は国立公園の中にある。こんなところに美術館の建設って、あんた、本気でそんなことを考えているのか」と。そして、また「国立公園の特別地域内に自然公園法で認められない施設を、しかも文化財保護法で守るべき名勝鳴門の地に建てないといけないというなら、その現状変更に係る“公益性”と“非代替性”の問題をどのように考えているのか、社会的有用性は何なのか、田舎の一行政の担当者か知らないが、もうちょっと頭を冷やして考えてみてはどうか…」と、叱責されたことが何度もありました。

青柳 そうですね。我々選定委員会は、建設許可に関してはほとんどタッチしていなかったんですよ。ポイントポイントで、大塚製薬側からこういう状況ですというようなことを報告されるだけで、それに関しては、我々の守備範囲じゃなかった。

濱 先生方のお話を伺っていると、非常に前向きで、明るくて、アカデミックで、話はどんどんと進んでいく。ところが、当時は、「あんた何を考えとんですか」というのが文化庁の私に対する姿勢であり、考え方でありました。

青柳 ただ、あのころ、多分許可が出るんじゃないかなと思っていたのは、あの山のとっぺんから、すぐ先に展望台がもうできていたんですね。

田中 長いエスカレーターのあるエスカヒル鳴門ですね。

青柳 そうそう。あれが出来ていたので、こっちはちゃんと国立公園としての配慮をすればどうにかなるんじゃないかなという楽観的な観測はしていました。

田中 ところが、法律でいきますと、あのエスカヒル鳴門はいわゆる自然公園法でいうところの公園事業の対象となる建物なんですよ。公園事業というのは、観光に来られる方の施設はOKなんです。例えばホテルとか展望台とか、博物館もOKなんです。でも、美術館はあかんと言われたんです。

真木 自然と一体化しているということでは、その自然を展示する博物館はいいよと。でも、同じ博物館の中の美術博物館はだめと。これはそこでやらなきゃならない必然性がないじゃないですかという考えなんです。だから、あそこは公園区域であり、今、濱課長が言ったように、一方で文化財なんです。文化財の名勝を保存するということ。もう一つ国立公園区域の特別地域で、これも保存と利用という観点での二つの網がか



かっていたんです。

先行していたのは環境のほうで、こちらは比較的順調に進んでいまして、私は1993年に鳴門市に出向したんですが、その前の年から徐々に軟化をしてきていて、私が行った1993年4月以降の段階は、当時、県の環境局長として許認可の仕事に当たっていた下泉昭人さんという方は、もういけるぞと。環境庁はOKだわ。細かい詰めはいっぱいあるけど、ほぼ大丈夫だよというところまで行っていました。あとは、13メートルの高さ制限とか園路からの距離とか、全体の海岸からのセットバックの距離とか、そういうものが課題として残っていて、おおむねいけるぞという感触を持っていました。

ただ、濱課長がメインにしていた文化庁のほうがとてもガードが固かった。これは省庁の違いもあるんです。環境庁のほうは、公園の利用というものが大きな課題だった。でも、文化庁というのは、利用されようがされまいが関係ない。文化は文化財を保全するのが目的ですよと。改変なんて、法隆寺の軒を切れというのと同じだよ。お前は、邪魔になったら法隆寺の軒を切るのかと言われました。

濱 平成5年の6月中頃のことですが、私がお目にかかったときの相談役は、山の上にお城みたいな堂々たる美術館を建てたかったようですね。その折、相談役は、公園の園路、いわゆる四国の道も美術館にふさわしく大工事をするとされるので、私も大賛成ですと申しました。

その後、文化庁の主任調査官に電話をして、その旨を申し出ますと、「あんたら、何考えよんね。あすこへ建てさせないというんじゃない、お城みたいなものを建てるとは何考をえているんだと。それから、園路はさわってくれとは言っていない、このまま置いておいてくれ」と、厳しい答がかえってきました。

後日、私は、徳島県人ですから、あすこの四国の道は、歩いたらおわかりのとおり、マムシも出ますよと。そういうことも勘案して、相談役は、街灯も建ててきれいにすると。また、あそこの道は回廊になっていないですね。千畳敷のほうからこちらに来たら、こちらへ車で迎えに来てくれないと困るんです。それを相談役は、ぐるっと一巡し、もとの千畳敷へ帰れるようにして、美術館でそれぞれの美術作品を鑑賞されたあと、疲れた頭を園路で癒し、雄大な紀伊水道を眺めてというふうな構想なんですと、改めて文化庁に伝えておきました。

真木 1,000点というテーマで、大きさが決まっている。高さ13メートルで、上に出す面積の範囲も限られてくると、下へ掘り込まないでしょうがなかったんです。MOMA美術館とかを見に行くと、掘り込むというアイデアは、もともとそれしかないなというのはあったと思うんですね。ですから、最初にコンテンツありきで、まずは絶対これだけの面積が必要だというのがあって、13メートルの制限とか、上の改変面積が限られているということになると、もう下へ掘り込んでいかなければならないというのが事実上決まってきたということですね。

田中 それは、設計が大変苦労されたと思いますね。というのは、地上に出る建物は、上からの投影面積が決められていましたから、地上の建築物については環境庁にわざわざ3棟に分けると言われたんです。そうすると、つながりが無くなるんですね。東面の一棟は食堂と事務所で支障がないものの、もう一つ、潮騒荘側（南面）は二つ離れて並ぶわけですね。そうすると、建物間をいちいち地下へ降りなきゃいけないわけです。それを野口さんらは非常にうまく考えて、建物間を中二階で結ぶ形式で設計をされた。

木島 許可が下りた最大のポイントは何だったの。

真木 当時、ちょうどリゾート法がちょっと前に成立していて、地方公共団体も国も挙げて景勝の地、いろいろ景観のいいところを開発していこうという動きが全体にあったのは確かです。そういう面で、リゾート法がある程度社会的な背景としてあったと思います。

それから、徳島県独自の社会的な背景としては、明石海峡大橋で陸続きになるということが見えていたので、地域を挙げて、玄関口の鳴門に何か欲しいなという意向がありました。そういう全国的な流れと本県の流れという後押しする背景があったのは確かです。文化庁は、既に環境庁がある程度軟化してきたのを受けて、うちは違うんだよと。環境庁が許可を出しても文化庁は出さないぞということで、あらかじめ伏線を張ってきていましたね。

一番苦労したのは権利の取得

青柳 国立公園は当時の環境庁の管轄下であって、文化庁は関係ないんですね。だけど、国立公園の場合にはえてして名勝という指定も受けていて、名勝は文化庁の管轄下なんです。これがもし特別名勝だったら、絶対だめなんです。言いかえれば、特別名勝は国宝で、名勝というのは重要文化財レベルなんです。1ランク下だから、建物をつくるということもどうにかなる。もう一つ、3年おくれでいろいろ交渉したことがよかったのは、選定委員の中でも1,000点というものをやろうということになって、そのときに古代は何点にするか、中世は何点にするか、ルネッサンスは何点、バロックは何点と、それぞれの選定委員の島取りがかなり激烈にあったんですね。特に若桑さんは、これだけ重厚なミケランジェロ、レオナルド、ラファエロのいる時代にほかよりちょっとしか増やさないのは何だとか言う。そういうことなどもみこんで暫定リストが出来上がったのです。海外の許可を取るときも、この美術館は決してコマーシャルのためではなくて、非常に教育的なものであるということで許可を取っていたんです。

そういう作品のきちっとした1,000点という枠組みがあって、その中でもバランスよくとってあるというような教育的な価値というものが、今の公共性の中に当然入ってきたと思いますね。

濱 私は、文化庁に現状変更の申請書を出して、その認可を受けたのは、相談役の先見性と不屈の精神とでもいいますか、確たる信念、これが最後の決め手になったように思います。交渉が大詰めになった平成6年3月3日、圓藤徳島県知事は、大塚国際美術館建設の実現に向けて文化庁を訪ねています。知事は、平成5年10月4日に就任して以来、平成10年3月の明石海峡大橋の完成をめぐり県でも四国の玄関口を目指して基盤整備に努め、そのための三千日の徳島戦略にも名勝鳴門を位置付け、地域及び文化振興対策として積極的にその推進に取り組んでおり美術館建設は、まさに全県的な課題として展開していったと思います。

大塚、鳴門市、徳島県という徳島県を挙げての姿勢が、文化庁にも通じたのかなと今も受け止めております。現状変更許可が認定になり、正式に許可が出たのは、平成6年11月4日でした。

青柳 よくぞ滑り込みセーフでしたね。

作品のほうに移らせていただきたいんだけど、それぞれの分野でいろんな苦労とか、特に許可を取るためのものがあったのと、それからもう一つは、後で的場さんにいろいろ陶板の技術のことを聞きましたが、最初のうち、我々が潮騒荘を見たときには、あそこに並んでいる陶板では、とてもこれで美術館なんかつくれないと思いましたね。

的場 谷尾さんにも最初はボロクソに言われました。(笑)

青柳 それがだんだんよくなっていったわけですが、その辺も含めてそれぞれお願いします。

千足 近代というのは作品が全体に小さいんですね。だから、割り当てられた作品も多かった。そこで一つ考えたのは、印象派とか、その周辺は皆さんよくご存知。とはいえ、誰もが見たいものは出さなくちゃいけない。一方で、フランス絵画だけ見せて、これが近代だよというのは片手落ちだということで、イギリスとかドイツの、僕から見ればおもしろいけれども、日本ではほとんど知られていないという作品も入れました。

それで、はっきり言って僕のわがままというのかな、個人的な好みを通してもらって、しかも製作費が本なんかをつくるのとは比較にならないわけだから、そういった意味では本当にぜいたくをさせてもらいましたね。

許可に関しては、著作権はほとんど切れているし、そんな問題はなかったと思うけども、あれだけの作品を選ぶ楽しさと、あと、お客さんの反応は様々で、一々確認できないけれども、そういうぜいたくな楽しみをもらったというのが一番の思い出ですね。

青柳 向こうで撮影に立ち会ったりはしなかったんですか。

千足 当時はまだポジだったから、大きい美術館なんかはいいものを持っていて、必ずしも新撮をしなくてもよかったです。だから、実際に行ったのは1~2回だと思います。

木島 僕のところは、一番の問題というのは作家が現存しているということで、著作権事務所とか著作権協会とか、そういうところじゃなくて、本人が嫌というどうにもならないので、随分会わなきゃいけなかったというのが大変でした。どうしても嫌だというのは、マチスとか、ああいう連中のはまだスペースを空けて待っているんですよ。去年亡くなったから、いよいよ作れるかなという感じです。本人が生きていなくても、子供たちの世代が生きていますから、その辺、会って説得しなきゃいけなかったのは、大変でしたね。

千足 著作権の交渉は、普通、個人個人でやるものです。美術館として全面的にだめだと言ったのは、ニューヨークの近代美術館くらいでしょう。

木島 著作権をクリアしても、所蔵者、所蔵館が嫌だというと、これはだめなんです。その問題もかなりあった。これは現存かどうかには限らないんですよ。この間のヒマワリも、著作権は何の問題もないけど、所蔵館が嫌だと。いくら口説いてもだめなんだから。

青柳 それは、いわゆる著作権の隣接権という権利で、例えば法隆寺の仏像なんか、著作権は全部切れているわけですが、所蔵しているところが隣接権でだめだというと、だめになってしまう。それが世界中に通じている。

北山 それは大事な話だから簡単にオリエンテーションしますと、どの美術家にするかという構想についてはお手伝いさせていただいたんだけど、美術館自体に事務局ファンダメンタルがゼロだったんです。だから、そのときは私の会社で東京に事務所をつくって、そこでお手伝いしていたんです。一番大事な著作権クリアを誰がやるかということで、お前のところでやれとなったんです。でも、こっちはできないから。そこで青柳先生にご相談し何人が紹介いただきましたが、困ったときはほとんど先生の奥さんがやっていた。弁護士さんだから。

青柳 それから、イタリアは国全体でやっちゃおうということで、ちょうどそのころ親しくしていたパオルッチさんが、向こうの文化大臣になっていたんですね。それで、大臣に直接頼んで、一括で許可をもらおうということで、ピアチェンティーニさんと一緒に行きました。このピアチェンティーニさんというのは大変優秀な方で、裏でこそ、政治的な動きをやるのがうまいんですね。それがうまく運んでくれて、契約に仲井さんと田中さんと一緒に、文化財省の大臣室まで行って、パオルッチさんから許可を得たんですね。

そのときに、イタリアの管轄ではないんだけど、ヴァティカンのシスティーナを原寸大で復元しようということを進めていたんですね。パオルッチさんが担当枢機卿に大臣室から電話をしてくれたんですよ。枢機卿はいなくて通じなかったんだけど、その秘書にはちゃんとメッセージを残しておいてくれて、それがシスティーナ礼拝堂の原寸大での復元に非常に大きく役立った。

田中 そのとき、上智大学の学長のピタウさんもいましたね。

青柳 そうそう、ピタウさんは、ジェズイット会のエリートで、後にヴァティカンの教育担当大臣の副大臣をやった人なんですけど、



ジェズイットというのはヴァチカンの中の実務派を握っている宗派なんですね。そのピタウさんも非常に大きく貢献してくれました。

そういうことがあって、やっと権利関係をカバーして。

的場 システィーナは、当時日本テレビが権利を持っていたんでよ。

青柳 小林会長が20億寄付していたんです。それで、修復とかなんとかのお金を全部出していたんですね。

北山 読売財団がやっていたんです。

千足 それまでは、我々も自由に写真も撮れたのが、日テレになったら途端に一切だめになったね。

的場 もう亡くなりましたけど、静岡在住の岡村さんが全部撮影しましたね。システィーナだけは日テレとうちが契約して、作品を制作しました。当時日テレの青木さんという方が責任者でしたね。

陶板の製作～建築

濱 ここで先生方に確認を含めて教えていただきたいんですが、先生方は、陶板による作品が芸術作品、あるいは美術館として世間に通用する、あるいは世界から評価を受けるというような受けとめ方をされて取り組まれたのか、あるいは、自問自答しながら、いや、待てよと。これはこれとして素晴らしいけども、一体これで世界の評価を受けるようになるのかというようなことはあったかなかったかということをお伺いしたいんです。

青柳 それはすごい重要ですね。

木島 美術作品の評価というものは、他の芸術でもそうなんだけれども、これであるという決まりはないんですよ。いろんな形で評価ができるから、我々はこういうパンフレットの絵を見ても、ゴッホの「ひまわり」を見ていると認識できる。だから、いろんな要素をここからくめるんですね。ストーリーのあるものはストーリー性だけでもわかる。これは色がついてなくてもそれでわかるわけだから、キリストがここでどうしましたということは理解できるんですよ。その価値は多種あるわけですね。

それで、今回も大きかったのは、原寸大ということですね。我々はこのゴッホの「ひまわり」が60センチ×70センチですよみたいなことはここに書いてあるけれども、実際問題としてそれは頭に浮かばない。そうすると、ダリの有名なこんにゃくみたいな絵が、これぐらいの大きさ（30センチぐらい）しかないということは誰も理解できない。実際に見て初めて、えっ、こんなちっちゃいの、こんなに大きい、と思うのであって大塚国際美術館に足を運んでくださる初心者の人でも、こういったことに感動せざるを得ないですよ。原寸大の意義ですね。

千足 今の木島さんの話に関連するけども、欧米は昔からコピー（模写）が盛んでした。今回はこれだけのものを原寸大で作る、それが一つたい文句でした。原寸大の模写複製は普通許可されないけど、今回ほとんど許可してくれたと。これは、僕はまだによくわからないんだけど、一つは、陶板という、誰が見ても本物ではありえない素材、それから、目地が入っていること、これはどう見たってオリジナルじゃないということで向こうが許可してくれたのか、それとも、教育的、啓蒙的な意味で許可してくれたのか。確かに本物ではない。だけど、あれだけ並べれば、そこでヨーロッパの名画の歴史を勉強することができる。現実に世界中の美術館に行くことは無理なんだから、そういう意味で向こうも理解してくれたのかなと思ったんだけどね。

木島 あとは、作品のサイズを小さくしろという問題は、どこの美術館でも、要するに模写の人たちに言っている規制なんですよ。やはり油絵の作品は油絵で模写するわけだから、似すぎちゃ困るわけだね。後で贋作だみたいな問題が起こるから、それを基準にして言っているのであって、僕が交渉した経緯では、これは陶板なんだと。油絵で再現しようとしているんじゃないということが、逆に許可を取るのに大変有効でした。

青柳 僕は初めて潮騒荘で陶板を見たときは、かなり暗い気持ちになりました。(笑) だけど、奥田さんに、これはあくまで昔のもので、今の技術は絶対大丈夫だからと何度も何度も言われて、そして、初めて出来上がった作品を見にみんなで信楽に行ったときに、やっと、ああ、どうにかなると思いましたよ。だから、初めての検品をするまでは、今おっしゃった同じ気持ちがあった。

濱 平成5年の11月、いよいよその年も大詰めが迫ったところに話が全然前に進まなくなった。そこで、徳島県でも、いわば文化人と言われる人たちが、県の教育委員会の文化課へもの申してきたわけです。何を言ってきたかといいますと、陶板による美術作品だけでなく、本物を1点でもいいから作品群に加えてほしいと。そうすれば、文化庁との交渉も打開策が見出せるのと違うかということを書いてきたわけです。やはり陶板による美術館というのは、しよせん陶板によるものだと。だから、どれだけお金がかかって、本物を1点でいいから加えるように。それは当時の知事も言っていました。

私も使いの役ですから、相談役にそのことを話しました。1点でいいから買うお気持ちはありませんかと言ったら、もうその話は要りません。濱さん、その話はなかったことにしようと言ったことで終りとなりました。

青柳 ただ、我々選定委員の中では、本物を買ってくれという意見は一回も出なかったですね。しかも、予算が少し余っていることも知っていましたが、その余った分で買ってくれなんていうことは言わなかった。だから、我々の頭の中は環境展示、系統展示、テーマ展示というものできちっと全体像がわかるようにしていこうということだけがありました。そういう意味では、相談役と同じような考え方ですね。

真木 もう考え方が整理できていたんですね。

赤尾 見る側からすると何がよかったかという、レンブラントの自画像が一つの部屋で見れるというのはないですもんね。その年代によって顔が変わってくる、ああいうのはすごいなと思った。

青柳 あれは谷尾さんの卓見ですよ。やっぱり日曜美術館なんかをやっている、どう見せるか、どう理解してもらおうかということをいつも工夫していたからでしょうね。

北山 テレビなんていうのは、一番下劣なコピーですからね。だけど、日曜美術館1本作るのに、世界中にちゃんとレターを出して、コピーの許可を取って、それでパターンに上げてやるわけですよ。フェルメールは、日本人はみんなというぐらい好きな作家ですよ。大塚国際美術館のフェルメールコーナー、あんなものは世界中にないよ。見ようと思ったら大変なことだよ。一財産がかかるし、死ぬまでかかって見れるかどうかでしょう。こういうことが非常に貴重な美術体験になるんです。だから、素晴らしい美術館だと僕は思いますよ。

千足 最後の晚餐の修復前後の状況が同時に展示されているなんて、他所ではあり得ないもんね。

真木 県の中でも実物でないと意味がないという意見もありましたけど、環境展示、あの立体空間を臨場感をもって体験できるというのはないでしょうと。

青柳 そうですね。それに、現地のシスティーナなんて芋を洗うような感じに人がいますからね。

真木 だから、絵画の場合は、ひょっとしたら何かの展覧会の際に見れる可能性はあるけれども、環境展示なんか行かないと絶対無理ですから、そういう面では教育的な価値と社会的な意義というのはまた別の観点で考えないと。実物至上主義じゃだめですね。

北山 先生方も多少そうだと思いますが、出来上がって見て、たまげたですよ。

青柳 そろそろ建築にいきましょうよ。

まず、建築委員会というのをつくったんですね。それで東京大学の鈴木博之さんを委員長にして、僕も委員には入れていただきましたけれども、4～5人の委員で検討して、結局、坂倉建築研究所にしようということになったのは、鈴木さんと奥田さんが、あそこは大塚オーミの陶板を使うのが非常にうまいので、難しいテーマだけど、破綻なくこなしてくれるだろうという推薦があったんですね。

福田 坂倉建築研究所にお話をいただいて、たしか1992年の春ぐらいだったと思うんですけど、当時の代表取締役の阪田さんと、その下の取締役の野口さんという二人に応接室へ呼ばれて、今度こういう大塚製薬さんのプロジェクトがあって、君にやってほしいからと言われたんですね。当時、私はJCという、うちの事務所ではジョブキャプテンというんですが、一つのプロジェクトチームのリーダーみたいな感じのものをやってと言われて始まったのが最初ですね。

話が来たときは、1,000点の陶板ということと環境展示、系統展示、テーマ展示、それとおおよその面積ぐらいが決まっているだけでしたね。それを具体的に建築の形に当てはめていくという、先の長い段階だったと思います。

敷地もまだはつきり決まっていなかったんですね。それで、今の敷地のところを見に行くと、園路のほうから歩いてみて、すごい山でしたね。本当に、こんなところへ建てられるのかというふうに最初は思いました。もちろん、法的な厳しさもあるんですけど、現地の工事的なこともすごく、この山を切り崩して、中に埋めるなんて、当時こんな大きなプロジェクトを私はやっていなかったもので、本当に形ができるのかというのは思いましたね。

一つは、やはり非常に規制の厳しいところですから、そこに形としてつくるといことと、もう一つ、実際の中の展示物をどのように空間としてまとめていくかという2つの取り組みがあって、大体並行でやっていたんですけど、最初、建築の空間のときは、その夏からすぐに取材を始めました。建築空間として環境展示は再現されるので、単に壁に絵を貼るということではなく、まず空間をどのように再現するかを決めるために実測に行きました。ほとんどのものが、図面とか寸法が全くわからないようなものでしたから。

最初に、フランス、イタリア、スイスに行きました。これは、担当の先生方と、青柳先生のところにもたしかお邪魔して、一緒に見学させていただきました。あと、大塚オーミの的場さんと一緒でした。

当時、坂倉建築研究所からは私と、取締役だった野口さんの二人で行って、一番大変だったのは、やはり実際の空間を測るんですが、相手は非常に壊れやすかったり形が不定形だったりするものですから、どうやって実測しようかという苦労がありました。我々は空間を作るプロではありますが、実測は学校でちょっと測量をやったぐらいで、実際に空間の寸法を出して図面化するというのは初めての経験でした。

そういうところまで建築家として求められていましたから、実測する道具なども当時いろいろ考えて、結構高い空間が多いですから、水平のものは全て測れるんですけど、植木の高さを測るような、伸びるメジャーを持って、大塚オーミ陶業の何人かの方に手伝っていただいて高さをとったりしながらやりました。非常に時間が限られているので、1日か2日で実測して、それを図面化するための寸法を控えるということをやって帰ってくる。



実際とっているときは、これで図面化できるかかなり疑問もあったんですけど、それで何カ所か回りながら、あとは、当然、展示作品で、環境展示ではないんですけども、壁画の一部とかモザイクとか、フレスコ画とか、そういったものが近くにあれば、展示の参考に見させていただくという取材旅行を3年にわたってやりました。それは、今思えば、自分にとっては宝のような経験でした。

当時は、具体的にどんな展示をするかというのは何もないので、それも踏まえて、こちらのほうで資料をつくって、先生方に見ていただいて、どこまで再現するかみたいなことをやっていました。

普通、美術館というと、建築家としては何にでも対応できる環境のよい展示室をつくって、あとは建物のデザインとか設備的なことをやるんですけども、この建物は展示と建物が一体化してしまいます。要するに、陶板の展示というのは重いんですね。

的場 平米約50キ口ありますからね。

福田 ですから、壁をつくって、そこに立てるといことができませんので、基本的に鉄骨を立てて、その鉄骨も絵をどこに掛けるかによって、その絵の裏に立てないといけない。ですから、当初は、絵のレイアウトというか、展示を考えていただける方もいらっしたんですけども、こちらがそれを受け取ってプランに組み込んでいくというのはとても効率が悪いんですね。

それで、結局どうなったかという、系統展示に関しては、うちの事務所のスタッフで時代ごとに何人か先生方とペアになって、我々が西洋美術史をにわか勉強しまして、絵画選定委員会が毎月行われていましたので、そこでどういう展示室をつくるか、どういう絵の並びでやるかというのを教えていただきながらやりました。最終的には、我々スタッフは、絵を見れば、どう並べればいいのかというのが大体わかるようになって、絵の許可が取れなくて入れ替えとかがあっても、その対応もこちらでやって、先生に確認していただければOKをもらえるようなところまではいけたと思います。

環境展示というのは、展示空間をつくるということで、一応私が全て担当させていただいて、図面化して、どこにどう組み合わせるか。やはり1,000点ありますので、それぞれの展示室でも絵の大きさは違いますし、なおかつ、環境展示もシステムとかスクロヴェーニとか、比較的大きいものがあるので、それをどのように地下に組み込むかというのが本当にパズルを組むような感じでした。組み込むだけでしたらそう難しくはないんですけども、それに順路とか見せる順番とか時代順とか、いろいろな要素が加わってきて、それをどう現実化するかが本当に展示室の中を設計する上での肝といいますか、一番大変なところでしたね。

あと、先ほどちょっと出ましたが、国立公園内ということで、建物を建てられる範囲がすごく限定されていました。ですから、今回お送りいただいた昔の図面を見ると、この頂上にL型になっていますが、これもデザイン的にこう決めたというよりは、尾根に沿って、地形コンターというんですが、この縞ですね。この斜面の角度とか、そういったものによって建てられる範囲が厳密に決まってくるんですね。ですから、これではL型の、東側の今事務室が入っている棟と、南側のテーマ展示と現代が入っている棟がありますけど、東側の棟も結構複雑に出たりへこんだりしています。これは、デザインではなくて、当時建てられる範囲の外形なんですね。裏側に意味もなく三角形のひさしがぼこっと出ているんですけど、これも、水平投影面積がこの先の丸いコンターにタッチしなければいけないという制約がありました。そういうことで、本当に建築できる範囲が限られていまして、なおかつそれに必要な機能を詰め込まなきゃいけないということで、建築は本当に苦労しました。

あと、80%が地下に入っているわけですが、逆にそれは、展示空間としてはある意味作りやすかった部分もありました。古代とか中世ぐらいまでの陶板は、大体反射しないんですね。フレスコとか、ああいうもので。ですけど、ルネッサンス以降は結構板面に艶が出てくるので、本当は自然光の入る展示室というのが美術館では気持ちいいんですけども、自然光を入れると窓とか何かが反射してしまうんですね。ですから、完全に光をコントロールしないと、陶板をきれいに見せることができないという問題がありまして、そのことも一つの、地下空間を生かすことになっていると思います。

展示室内では、今お話ししたように反射してしまうということで、照明も非常に気を使うところなんですけど、最終的には照明まで我々スタッフで全部やっていますね。要するに、各時代、各担当者が絵を熟知していますから、たしか開館の数日前だったんですけど、徹夜で高所作業をしていました。

的場 オープニングの朝もまだやっていたね。

福田 高所作業車で絵の前に立って、下で反射を見てもらいながら、ライティングダクトの位置を決めるんですね。それを1,000点全部やっていたわけです。

赤尾 詳細は知らないけど、その照明もパナソニックに土曜日、日曜日、向こうが休みのときに行って、先生方とこの絵は赤が基調だからここを照らすとか、ずっとやりましたね。

福田 照明実験ですね。

赤尾 そのときに、すごいな、そこまで考えるのか。これはすごい美術館になるなと思いましたね。照明器具も、その絵によって球を一々変えなければいけない。それとライティングダクトの位置だとか、照らす距離とかね。

福田 色温度が照明によって違うので、それを時代ごとに変えとか、いろいろやっていたね。

赤尾 私のところは施工なんですけども、どうしてこれに入ったかという、大塚さんは鹿島建設がずっとやっていて、竹中としては、やはり大塚さんみたいに大きいところにちょっとでもいいから入らせてもらいたいということで、一生懸命営業がやっていたんでしょうね。

田中 コンペをやったんですよ。鹿島と竹中と地元から岡田組、それと奥村と大成の5社でしたが、潮騒荘の会議室に1社から2

～3名お呼びして、そこで大塚正士が30分ぐらい話をしたんです。これは、こうこうこういう理由でやるんだと。設計書はここにあるので見積もりをお願いしたいと。公明正大にやりたいと。

赤尾 うちとしては、何とか入りたいということで、かなりがんばったんです。それと工期が2年半と短工期なんです。それで坂倉さんが基本設計をやって、我々は工事をしながら詳細設計を一緒にやるんですけども、その詳細設計を何とか短工期で、現場がうまいこといけるように考えなければならない。

それで、坂倉さんとずっと打ち合わせをしてやっているときに、やはり坂倉さんのところの人員だけではできない。そこで、我々もやっていかなきゃということですが、坂倉さんには坂倉さんの考えがあるし、うちにはうちで何とか早くやりたいということで、図面をいろいろ書いて、詳細図を書いては出すということをやったんです。設計していて、正面玄関の長いエスカレーターや地下外壁の防水など大変だったですね。それともう一つ、作品が決まらない。作品は1,074点ぐらいでしたね、全部で。それを壁面のどの位置に飾るのか。そうしたら、壁がだんだん増えてきたんですね。迷路みたいになってきて、どのように壁をつくっていくかというのはものすごく苦心した。だから、あの中で大きな絵がありますね。それを見るには引きがなくて、反対側の絵の前に立たなだめなところがあります。そんなのをつくらざるを得なくなったんです。

それと、さっきあったように、絵がものすごく重い。これを鉄骨でどのように支えて、壁をつくるかというのは、現場も大変だったですね。作品が変わってくると、その鉄骨の組み方も変わるわけです。

もう一つは、著作権が決まらないで蓋をしていたものがありましたね。(笑) 近代のほうが多かったんですが、もう日にちからして作品を変えることはできないから、蓋をしたというのを記憶しています。

福田 壁の配置は本当に苦労しましたね。

赤尾 模型をつくって、小さな絵を貼って、先生方に見てもらわないといけない。

的場 100分の1のカラーコピーでね。

赤尾 その模型をだいぶつくった。これも大変だったですね。大塚国際美術館をやらせてもらって一番は、青柳先生に古代からずっと説明してもらったんです。そのときに、これはすごいなと思って、それから勉強するようになりました。すごい先生方が解説して、その1,000点にその時代の節目になる作品ははいっているというので、この美術館をしてからだいぶ見る目が違ってきました。

最初は、同じようにばかにしていたんです。陶板なんてイミテーションやないかと思ったんです。それがだんだんやっていくと見方が変わってくるんです。それと、大きな絵の場合は、どこかに目地を切らなければならない。普通だったら、等分に切るところが絵によって切る位置が全然違うのですね。そういうふういろいろな勉強させてもらったというのが私の感想です。

青柳 そろそろ陶板にいきましょう。

的場 作品は7年かけて作っていますので、既に27年前ですね、1991年3月に初めてつくったんです。このときもうNHKさんにお世話になっていたと思います。オリオンプレスからポジを20点お借りして作り出しているんです。

私ども大塚オーミの仕事のテリトリーとしては、権利の取得をしてから陶板を作って、取り付け工事までということが範囲に入っていて、権利の取得に関しては、先ほどの芝さんにお世話になって、いろいろあったんですけども、現場としては、芝さんにアテンドしてもらって、それで長塚先生、野口さん、福田さんとずっと回りました。ああして本物を見ていなければ、今の環境展示なんか絶対できていなかったと思います。

一番苦労したのは、陶板の制作ではなしに、権利の取得なんですね。権利を取れるか取れないかによって、展示計画も変わってきますし、建築も変わってきますし、制作の段取りも変わってきますし、お金も変わってくるんです。ですから、とにかく権利を取りながら陶板を作りながら、設計しながら、建物を建てながらで、最後までずっと続きましたので、それが一番大変でした。

ところが、1,000点を単純に7年で割ってみると、1年に154点作らないかと。月に大体13点ぐらいなんですね。これ、できるかなど。ものすごく最初心配しまして、不謹慎な話ですが、阪神・淡路の震災のときに明石大橋の橋桁の基礎が1メートルぐらいずれたんですね。美術館の開館も明石大橋開通までということでしたので、これはちょっと伸びるかもわからんなど思ったんですが、予定どおりということでした。(笑)

それと、環境展示の実数は、絵の場面を1点として計算していました。例えばスクロペーニが79点ぐらいの計算をしていたんですよ。それで1,000点以上ということをやっていました。ところが、相談役は環境展示は当然1点やと。当然1,000点より大



幅に不足してきますよね。

北山 丸ごとで1点になっちゃったもんな。

的場 ゴヤの『黒い絵』なんかも14点ありますけど、これも環境展示で1点ということでしたので、そこでも変わってきて、これはできるかなとだいぶ心配しながら、とにかくやり切るより他はないとの思いでした。原稿は、当時まだアナログでしたので、ポジフィルムばかりだったんですね。いいポジをどういうふうに入手するかというのが作品の出来映えに一番影響してきますので、お借りできるものはお借りして、これがだめだったら再撮してもらうということで、ピーター・ウィーリーとか、いろんな方に撮影してもらったんです。あとは、できるだけ現物を見たいので、平面的な作品はもとより、ちょっと凹凸がありそうなものは絶対見ようと。それと、環境展示ですね。これはとにかく見て、腹におさまらなとなかなかできないものですから。

それから、福田さんから話がありましたけど、環境展示の測定などでも、聖マルタンなんかのアーチの測定は、今でしたら定点を決めて全部簡単にデジタル測定できますが、当時はX、Y、Zと全部ピンポイントで測って、そこからやるという方法でした。その辺のアナログ的な作り方でしかできなかったんですね。

あとは、技術的なことですが、今まで多種多様な作品をやっていたので、色調を主体とした表現は何とかなると考えていましたが、大きな陶板の曲げですね、スクロベエーニのアーチは、大塚国際美術館で初めてやった技術になります。それから、モネの睡蓮の長手方向のアーチですね。施行はPCに打ち込むという、それも初めてでした。ですから、技術的なところで苦労したのは、とにかく色と形と質感をいかに限りなく現物に近づけるかということに注意をしました。時代的だと、現代のシンプルで勢いのある作品、その勢いをうまく表現できるか。

それと、目地の問題がありますね。焼きものはどうしても表面張力で陶板の周辺が盛り上がったみたいになります。それが現代の場合は非常に気になるだろうと考え、大きくつくっておいて、切断、表面張力で目地が目立たないような形とするのも初めてです。

それから、中世なんかですと、ラヴェンナのモザイクがありますね。写真で撮ると、金が乱反射して、ちょっとグレーに見えたりとか、同じ金なのに色が違って見える。それをどういうふうに表示するか、これもかなりテストをして長塚先生に見ていただいてOKをもらいました。

もう一つは、古代の壺絵がありますね。あれが結構難しかったんです。というのは、今の1,000点のうちで、全く転写だけ、印刷だけで仕上げているのは古代の壺絵ですね。それから、細かいゲントの祭壇画の真ん中の部分とか、セガンティーニの三部作とか、あれはレタッチなしで、印刷だけで仕上げました。シンプルなのは、さわると質感が変わって目立ってしまうので難しいんです。でも、そういう技術的なところは、まあ、何とかなるだろうということで、どんどん進んでいきました。やはり、やることによって技術は全体に上がっていったと思います。

大塚オーミは、美術館の作品制作だけでなく、従来の美術陶板、建材も生産していました。坂倉さんの原設計では、ルネッサンスなんかは木の床とか、システーナは別の材料とか、陶板を床にはあまり使っていなかったんです。ところが、全部燃えないもの、オーミの製品だということで、床・壁としての陶板が当時の設計よりも4倍ぐらいに増えているんです。2万5,000平米ぐらになっていたと思います。ですから、本来の仕事のほうでも納期遅れを出すぐらいになってしまって、とにかく間に合わないということで、阪田先生、野口さん、福田さんに、よく似た色合いでということをお願いしたり、一度白い釉薬がかかった上に別の釉薬をかけて色をつけて使っていただいたりして、終盤ではそっちのほうの苦労もありました。

3月のオープンなのに、1月頃に古代のところはまだ捨てコンを打っていましたからね。最後は、壁を立ち上げる、塗装する、陶板を付けるということで、大変な状況になっていました。

青柳 陶板に関しては、さっき赤尾さんも言っていたけど、額縁がよかったんですね。これは、シナリオには、平山先生のサジェッションだったと書いてありますが、そうなんですか。

的場 そうです。奥田さんが相談に行つたみたいですね。それは、最初イタリアから来たときは、すごい額やなと思いましたがね。日本で作ってもらったのは1点だけです。

赤尾 日本のほうが高いんでしょう。

的場 高いです。

青柳 日本は、額縁は遅れているんですよ。イタリアなんかはすばらしくて、安いんです。いい職人が今でもたくさんいるので。

田中 的場さん、実際に額はイタリアと、あとはどこですか。

的場 フランスです。

青柳 額縁というのは、特に西洋画は、絵画という平面的なものとは建築の立体的な空間とをジョイントするものなんですよ。だから、このジョイントする額縁が本格的で、いいから、空間がしっかりなじんで落ち着くんですね。あの額縁は、陶板美術館の一つの成功のポイントですよ。

的場 額縁も、できるだけ留めを現場でつがえないようにということで、そのままのものが結構多いんですよ。ですから、建築の途中でコンクリートを打つ前に、大きい額縁は全部中に入れなといけないんです。

青柳 特に、グレコの祭壇衝立、あれなんかは、神吉先生が情熱を燃やしていたもんな。復元するんだというので。

田中 神吉先生は、残念ながらオープンするときには亡くなられてしまいましたからね。

青柳 神吉さんは、谷尾さんと同じように功労者の一人ですよ。

的場 神吉先生は、ミルク売りの少女のサンプルを持って、自分でスペインを全部回って許可を取ってくれたんですね。一番最初に作ったのは、許可の取り易い印象派の作品ですね。オリオンプレスとRMMからポジをお借りして、その間にほかのところを交渉してこうと、そうしたら、スペインにしるイタリアにしる、交渉するにしても、どういう美術館で、どういうものを作るんだということが全く説明できないから、急いで美術財団をつくっていただいたんですね。

田中 財団は5年前につくったんですね。

青柳 そうですね。

木島 グレコの額が、最初スペインに頼んだけどできないということで、イタリアに行ったんだっけ。あれはイタリアで作ったんですよ。

的場 あれは、制作可能性のあるアルゼンチンと日本とスペインとイタリアに打診したのですが、日本とアルゼンチンではできない。スペインが、これを作るんだら防虫性のある月桂樹で作らないといけない。それを探すだけで1年以上かかるとの返答で、開館に間に合わない。それで、スペインアカデミーのゴンザレス先生と神吉先生とソリス兄弟が監修して、イタリアのヴィチェンツァで作ってもらったんです。

青柳 これは、神吉先生とゴンザレス先生たちの学術的な復元だから、そういう意味では非常に価値の高いものですよ。

福田 その額は、うちで一応神吉先生と相談しながら作っていたんですね。神吉先生のお話を聞きながら、額の部材の写真とか絵を見ていただいて、それでこんなですかねという形で決まっていたんです。ですから、発注のときの最終的な図面はうちのスタッフが描いているんですね。

的場 向こうは、寸法も書かずに、原寸で線だけ引いて、こんな感じということで持ってきていましたね。

木島 おかげで、日本にも額縁の学術的な専門家が生まれたからね。

赤尾 若桑先生の印象はあまりないんですが、あの方と話をしたときに、これを見に行くと3カ月ぐらいかかって、旅費だけで400万だということを聞きました。えらいことを考えてはるなと思って。

大塚国際美術館のこれから

濱 私が潮騒荘に呼ばれて、相談役と二人きりで話をした時、相談役は大塚美術館への夢を熱い思いで語ってくださいました。そのことを申し上げます。

大鳴門橋が位置する徳島側の鳴門市は交通の要衝ともならず、今日では、単なる通過点となっております。鳴門の発展ひいては徳島の発展を考えると、徳島側、とりわけ、“名勝鳴門の地”は徳島県のゲートウェイの位置にあり、その地域内に美術館を建設することは、文化立県「徳島」としてのイメージアップにもつながるものと考えています。今日、鳴門に大勢の観光客をお迎えしても、ごゆっくりとさせていただく場所や施設が十分になく、その必要性は年来痛感してきたところでもあります。名所“鳴門の渦潮”は、天下の景勝といわれてきましたが、それだけでは鳴門への来観客・観光客を呼び込み、鳴門の地にひととき、その足を留める滞留型の「地域づくり・リゾートづくり」といったようなものは不可能であります。

大塚国際美術館建設の夢は、決して私利私欲のはからいではありません。鳴門市の発展、徳島県、ひいては四国の発展につながればと考えるものであります。何よりも大塚国際美術館建設の夢には、次代を担う青少年たちが、陶板ではあっても、原寸大の世界の名画を目にし、また、大勢の来館者が陶板による世界の名画の前で臨場感に浸り、満足感を覚える一方で、本物の名画への強い関心と興味を持つことになれば、美術作品の図録などとは比較にならないほどの美術や芸術への関心も生まれ、その教育的効果ははかり知れないものがあると確信しております。



世界で初めての陶板による美術館の建設には異論もあるようですが、大塚国際美術館の目的・使命は、陶板による世界の名画 1,000 点余りの作品を目にすることにより、限りなく本物を見たいという気持ちになってくれることにあります。このような美術館が世界に一つくらいあってもよいのではないかと私は思っております。3,000 年変色することのない陶板による原寸大の作品 1,000 点余りは、永遠に大観衆の目に触れることとなります。このことは、相談役の大塚国際美術館に対する思いの丈を述べられたものと私は受けとめて、その後、日を置かずして文化庁の皆さん方に、このとおりにお話ししました。

木島 ところが、著作権をクリアしようと思って、僕がこの 10 年記念誌の写真を見せて説明するでしょう。そのイメージが湧かないんだよ、今の美術館長でも。陶板でこんなすごいものがあるということが、これをいくら見せてもピンとこない。それがユニークでもあるし、本当に痛切に感じる。現物を見たら驚くんですよ。でも、いくら説明しても、なんだこれは、コピー美術館かと、こうなるんですよ。

青柳 今おっしゃったことは、国立西洋美術館に松方コレクションというのがあるんですが、川崎造船で大儲けをした松方さんという人が、美術を集めて、日本に美術館をつくらうというときの言葉と非常に似ていますね。そういう意味では、約 100 年前に松方がいて、100 年後に大塚正士がいたということになるでしょうね。

それで、将来どうあってほしいか。

木島 これは、もう決まっていますよ。青柳先生の世界遺産をつくられた努力で、大塚国際美術館を当然世界遺産にすることですよ。それは僕はずっと思っているんです。先生の存命中に。

千足 実際難しいと思うけど、あとスペースの問題はあるんだけど、一つは、なくなった名画がたくさんあるじゃないですか。特に戦争で。有名な絵もあるしそうでないものもあるけども、そこが絵のつらいところで、1 点なくなったらおしまいですね。本は 1 冊なくなってもいくらでもあるけれどもね。クルベとかクリムトとか、戦争でなくなったすごいものがあるわけですよ。できれば、今はカラーポジでちょっと質が悪くてもある程度復元できてしまうから、そういうものがあるといいですね。

田中 その点は、大塚正士も現存時代におっしゃっていましたね。だから、何点か調査したことがあったんです。千足先生にお願いしたんじゃないんですか。

千足 そうです。一緒にやったんだけど。

青柳 例えば、法隆寺の金堂壁画、あれは昭和 14 年に大判の乾板で全部撮影されているんです。それは法隆寺に収蔵されていて、しかも何場面かは三色分解されているんです。だから、白黒なんだけど全部カラー復元できるんですね。今度収蔵庫を建て替えようとしているので、そのときに陶板で白黒乾板からね。重要文化財に指定したんですよ。あれをまたやれば。

フィルム自体も全部ある、きっちり。それで、ロンドンのイルフォードに看板を注文したら、こんなたくさんあるのは数字の間違いだろうということの手紙が戻されて、いや、そうじゃないと。それほどたくさん撮ってあるんです。

的場 ぜひ大塚オーミで。今まではできなかったんですけど、巾 1 メーター以上のものは 1 枚の陶板でできるように、頭では考えています。3 メーターは難しいですけども、目地割りを考えて 3 本ぐらいに割ってできるようにします。

青柳 国立西洋美術館でミケランジェロ展をやったときに、システーナの巫女の部分を借りて展示したんです。そうしたらすごく評判がよかったので、少し貸し出し用のストックも作って、いろんな美術館に貢献するとよいと思いますね。

真木 それは考えたほうがいいのかもかもしれませんね。

木島 ゲルニカは、タペストリーはつくっているんですね。それを箱根で展示したらみんな喜んで、大変な入場者だった。今はひどい状態だからね、見にくいし。

青柳 それと、「最後の晚餐」にしても今度のゴッホの「ひまわり」にしても、あぐらをかかないように、時々変化を加えていくといいですね。

田中 そのとおりですね。当初、この美術館が始まったころは、徳島県内からもいろいろ批判の声があったんですよ。そういう中で絵画選定委員の先生方が、陶板美術館だからこそ学会を招聘しようということで、早くから日本の美術史学会なんかを開催したり、また世界の学会まで広げていったんですね。そういう専門的な方が、やはり現物を見れば驚かれますので、それがあつた程度変な噂が流れるプレーキになっているんじゃないかと思うんです。ですから、今後ともそういう学会に関しても率先して誘致していく必要があると思いますね。

もう一つは、今、千足先生にお願いしている 20 周年の今回の「ひまわり」を機会に、もうワンステップぐらい上がっていきたいなという感じはしています。

青柳 しかも、たぶん大塚のアイデアを盗んで、ナショナル・ギャラリーがホームページをつくってががんにやっていますもんね、今。ひまわりの 5 点に関して、いろんな研究者たちが投稿したり何かして。

木島 やっぱ見してもらわないと理解できないんですよ。だから、日本は全世界から作品を集めて、展覧会をやって、専門家が来ているんですから、そういう人たちを大塚に呼ぶプロジェクトというか、ちょっと見に行ってくれというような予算をつくって、

少し呼んだほうがいいですよ。

田中 そういうことは必要ですね。

青柳 将来のための種まきですよ。

千足 20年前の歴史的なオープニングセレモニーのときは、世界中からゲストが来ました。僕の隣とか前にいたゲストたちはローマのオリジナルがなくなってもここは残るでしょうと言ってくれました。もちろん外交的なお世辞はあると思うけど、全くそういうことを思わなければそれも言わないですからね。

木島 誰かを招待するとなると、みんな館長をという話になるわけだよ。そうじゃなくて若い人たちをね。

赤尾 今あるものを新しく作っているものはあるんですか。それから、余分に別に作っているものも。

田中 今までのものは20数年前のデータですから、今は新しいデータを入手できますので、大分原画と差異があるなというものに関しては一部作りかえていっています。

赤尾 もう一つは、今、博物館というのは、学校だとか外に出ていくことも必要です。そのときに、陶板の場合は重いから大きなものは運べないのですが、ある程度小さいものを何点かつくって学校などへ行ってみせると、陶板はすごいというのがわかってもらえるでしょう。そういうものをやられたらいいと思います。竹中大工道具館も年間24校ぐらい行っていますが、やはりものづくりのよさを子供たちに知ってもらおう。なんで子供たちかというと、その子供が今度は大工道具館に行こうかと。そして、博物館や美術館はいいところだなということを感じてもらおう。そうすると、大人になったときに自分の子供を連れていくでしょう。そういうことで文化についての興味がわいてくるように、博物館、美術館は貢献しなければだめだと私は思っています。

木島 クライスラーという会社は、クライスラー美術館というのをやっていたんですよ。それは何かというと、車の宣伝も兼ねて、バスみたいなものに作品を積んで、アメリカ中に展開させていたんです。そういう発想もできると思う。

赤尾 そうですね。陶板のよさを知らない人が多いんですよ。行って見て、すごいなということになる。だから、そういうキャンペーンみたいなものができればいいと思う。

千足 今は移動美術館といって、県立美術館なんかは田舎の便の悪いところに作品を持って行って、展示したりしていますね。名作はないにしても、そういうストックがあるといいですね。そして、もっと見たければ、鳴門へいらっしゃいと。

的場 そうです。今でしたら陶板を少し軽くできますので、1枚でできる大きさならピクチャーレールで引っかける方法で、簡単に展示、取りかえることも考えられると思います。

田中 皆さん、それぞれの立場でご奮闘いただいたお陰で大塚国際美術館が創りあげられたことが良くわかりました。貴重なお話をありがとうございました。(了)