

世紀末アメリカにおける美術館の組織転換

“教育する機関”の進むさき

山口 健二

『危機に立つ国家』の出版を契機として引きおこされた学校教育改革論議の急速な高まりは、芸術教育の分野にも影響を波及させることとなった。そのひとつの現われは、様々な行政レベルで芸術関係機関と教育関係機関のパートナーシップが広がりを見せたことである。その一方で、同時期のミュージアム業界では、その教育機能をミュージアムの中核的活動と位置づける運動が起こっていた。これらの動きを背景に20世紀末のアメリカの美術館は学校教育への関与を深めていく。本稿ではこの時期の代表的な美術館のひとつに着目し、それがどのような形で美術教育の改革に臨んだかを確認するとともに、今後のアメリカの美術館が発展していく方向性について検討をおこなった。

Keyword: 危機に立つ国家, 教育改革, 美術教育, パートナーシップ, ゲッティ財団

1. はじめに

本稿では、20世紀末アメリカにおいて美術館がいかなる転換をとげたのか、いかなる方向に発展しつつあるのかを述べようと思う。その一連の動きは、“教育への転換”とキーワード化できる。この時期、アメリカのミュージアムは教育的ミッションの覚醒とその実践を重要な政策課題と位置づけ、積極的な活動を展開した。もっとも、ミュージアムが教育機関であるとの認識は、ミュージアムの歴史とともに古いといってもいい。社会教育という概念の明確でないアメリカにあってすら、ごく素朴な意味ではミュージアムも“教育にかかわる”機関でありつづけてきた。とはいえ、こうした漠とした位置づけに飽きたらず、明確で実質的な意味において教育機関へと脱皮しようとしたのがアメリカの“新世紀型”のミュージアムである。それはやはり、新しい動きとみるべきである。ながらくミュージアムを保存と展示の機関と位置づけてきた“古い常識”からすれば、異質なミュージアムが現在のアメリカには誕生しつつある¹⁾。

こうしたミュージアムの構造転換は、同時期の初等中等教育の改革の進展と表裏の関係にある。周知のように、1983年の『危機に立つ国家』の出版以降、学校教育をどう建てなおすべきかはアメリカを挙げてのホットトピックとなった。学校改善をめがけて驀進するその姿はまさに“ジャガナート”といっている。これら改革論議の焦点は、その当初の段階では、“みつつのR”あるいは俗にいう“主要四教科”(mathematics, English/language arts, social studies, science)の教育力向上におかれていた。それは、バック・トゥ・ザ・ベーシック、トライ・フォー・エクセレンスといったスローガンに端的に示されている。しかし、そののちの全米世論の急速な高まりは、さらに広範な範囲にその影響を波及させた。実際、とくにミュージアムのなかでも美術館の場合は、その教育機関としての認知を高めた実際的な契機は、初等中等段階における芸術教育の改革動向であり、より直接的には、初等中等教育機関と美術館のパートナーシップの深まりであった。

美術館であれ、芸術教育であれ、アメリカの教育改革の一連の流れのなかでは、いずれも“周辺”に位置する。美術館の教育機関としての位置づけは、学校にくらべればやはり二次的なものとされがちである。芸術教育も、関係者の尽力にもかかわらず、いまだ“主要教科”としての明確な認知を受けていない。とはいえ、周辺であればこそ影響が甚大となることも少なくない。美術館と芸術教育はまさにそのケースである。

2. 芸術教育におけるパートナーシップ

はじめに指摘しておくべきは、アメリカでは今日でも芸術教育を単独で主管する機関がないのが通常だということである。連邦レベルでいえば、芸術行政を管轄するNEA(the National Endowment for the Arts)と連邦教育省とのパートナーシップのもと各種政策が立案・実施されてきた。州レベルでは、州の

芸術政策当局であるS A A (State Arts Agency)と州の教育担当省のパートナーシップがやはりその中心となる。しかしながら、分権制下の多様性を許容する国だけあって、その実際は州ごとに多彩である(Seidel et al., 2001)。この両機関に加えて、学校区、芸術教育団体、各種芸術施設、関連高等教育機関などとのパートナーシップが組み合わさることも多い。美術館の“教育への転換”はこうした文脈のなかで加速された動きと見るべきものである。

こうしたパートナーシップが広がり深まりを見せたのは、20世紀末のことである。その背景には、『危機に立つ国家』以降、全米を席卷した教育改革運動の高まりがある。もっとも、この『危機に立つ国家』に芸術教育への言及は一切ない。さらには、1989年の大統領と全米州知事の合意のもと設定されたNational Education Goalsからも芸術教育は外れていた。1980年代の教育行財政のダウンサイジングと効率重視の流れのなかで、ただでさえ学校教育の“飾りもの”と見られがちだった芸術教育は、その当初は削減の第一候補として以前にもまして厳しい視線を受けていたわけだ。

この逆風のさなかのこと、N E Aは連邦における芸術教育の現状調査に乗り出す。その報告書として公表されたのが『文化発展にむけて』である(NEA, 1988)。ここで論じられたのが、その後もしばしば引用される“三重の危機”であった。いわく、学校教育にあって芸術は真剣な扱いをうけない、学習内容も学校教育の第一義的な目的と見られていない、教育政策担当者に芸術教育とは何かコンセンサスがないう。概ねのところ、だれしものが日常的に直面する状況を追認したまでのことともいえるが、この報告書以降、芸術教育関係者に危機感の共有が進み、それをばねとした巻き返しが活発化する。こうして、“三重の危機”を克服することは芸術教育関係者共通の政策目標となっていく。

N E Aみずからもこの点でリーダーシップをとるため、1987会計年度よりA I S B E G (Arts in School Basic Education Grant)を開始した。この助成プログラムは、各州のS A Aと当該州内の各種機関とのパートナーシップ確立を支援するものであり、その目的は直截にも、芸術教育を“ベーシック”な教科として州内の学校教育のなかに定着させるというものであった。このプログラムの初年度の採択は16州だったが、助成終了の1991会計年度までには最終的に38州がこの助成を受けた。

このプログラムによりS A Aに配分されるのは17万ドルが上限であり、額としては控えめなものだが、このプログラムが画期的と評価されるのはS A Aが学校教育のカリキュラム策定に関与する先導となったからである。そもそもカリキュラムベースの芸術教育に無理解の州すら存在した時期のことである。それまでのS A Aの場合、学校教育に関与するとすれば、Artist-in-Schoolと呼ばれるプログラム(一定期間アーティストを学校に派遣するプログラム)をつうじて、というのが主流であった。A I S B E Gの評価報告書(Stevens, 1991)によれば、調査対象となった33のすべてのS A Aが、A I S B E Gの獲得以前の段階でArtist-in-Schoolのプログラムを実施していたのにたいし、カリキュラムベースの芸術教育を支援するプログラムを用意していたのは、そのうち10州でしかない。同報告書がA I S B E GをS A Aの「目標、組織構造、支持基盤の転換(P.5)」をもたらすプログラムと評したのはあながち誇張ではない。A I S B E Gは、たんに従来型のS A Aの機能拡張をねらったものというよりは、S A Aを構造的に転換させ、ひいては州の芸術教育そのものの転換を始動させることをもくろんだものである。

他方でN E Aはこの時期、連邦教育省との連携も深めていく。連携項目は多岐にわたるが当面の重要な課題はふたつだったと見ていい。芸術教育が全米アセスメントN A E P (the National Assessment of Educational Progress)の対象となるよう運動すること、芸術教育におけるナショナル・スタンダードの確立を支援すること、である。結果的に見て、この二面での連携は成功裏にすすみ、その目的は達成された。N A E Pの統括委員会は、1991年に芸術教育をアセスメントの対象とすることを決定した。“評価なくして財源なし”をコンセンサスとする国にあって、全国規模のアセスメントの対象となることは教科の存続にとって死活問題ともいえるものである(N A E Pにおける芸術教育の“復権”は1977年以後のことである)。ナショナル・スタンダードについていえば、芸術教育の各領域(ダンス・音楽・演劇・美術)の教育者全国組織により設立された連合団体C N A E A (the Consortium of National Arts Education Associations)が1992年にコンセンサス作りと内容確定に取りかかり、その2年後にそれを公表した(CNAEA, 1994)。

そのうちN E Aと教育省は、芸術教育におけるパートナーシップ事業を拡大するために、新たにC C S S O (the Council of Chief State School Officers)とN A S A A (the National Assembly of State Art Agencies)からの合意をとりつけ、1995年にGoals 2000 Arts Education Partnershipを設立した。

CCSSOは各州の公教育担当部門チーフの連合体であり、NASAAは同じく州芸術当局の連合体である。つまりは連邦と全米50州、そのすべての芸術行政・学校行政の責任主体が研究協議に集う機関が誕生したことになる。1999年にAEP (Arts Education Partnership)と改名されはしたが、その活動は今なお継続発展中である。2001年現在でこのAEPには、正会員だけで100を越える団体が機関参加している。そこには大学や教育者団体、ミュージアムや芸術家団体、文化関連企業や助成財団、各種地方行政機関など、芸術教育にかかわる主要な団体が軒並み名前を連ねている。

3. 『新世紀にむかうミュージアム』

連邦・州レベルでの芸術教育の支援体制の整備が進むのと同時期のこと、ミュージアム業界では、その教育的ミッションを再確認する動きが加速していた。ミュージアムの全国団体であるAAM (the American Association of Museums)によるふたつの報告書は、ミュージアムの“教育への転換”にいたる里程としてかならず言及されるものである。本節では、このふたつの報告書を振りかえったのちに、今日の美術館がいかなる形で学校教育に関与しているかをスケッチしておこうと思う。

世紀末を迎えつつある1982年、AAMはアメリカのミュージアムの辿ってきた道、それをとりまく現在の状況、そして今後の進むべき方向性について意見集約と総括展望をこころみた。1970年代以降、急激に規模を拡大したミュージアム業界ではあったが、その発展はかならずしも組織的・計画的なものではなかった。粗製濫造の非難も高まりはじめたころであり、ミュージアムの公共機関としての社会的責任の明確化はぜひとも必要な時期に達していた。この業界としての初の試みは『新世紀にむかうミュージアム』(AAM, 1984)として公刊された。そこには、ミュージアム運営のすべての領域にわたる提言が盛り込まれているが、全16項目の提言のうち4項目が教育にかかわるものであった。

それからほぼ10年を経て、おなじくAAMが公刊した『卓越と公正』(Hirzy, 1992)は、その自然な発展である。それは、AAM内に設置されたミュージアムの教育にかかわる特別対策委員会の検討結果をふまえたもので、全10項目のアクション・プランからなる。わずか30ページほどの小冊子であるが、AAMが政策声明として公式採択したもので、その位置づけは『新世紀にむかうミュージアム』よりも重い。実際、この報告書を受けて以降のAAMはそのリーダーシップを強化し、ミュージアム業界の“教育への転換”をより直接的な形で方向づけようとした。具体的施策として挙げるべきものはみつがある。第一に、ミュージアムの『倫理コード』を改訂し、その中核的活動が教育にあることを明確化した。AAMは個々のミュージアムにもミッション宣言を奨励したので、業界では教育的なミッションの明文化がにわかに広がった。第二は、ミュージアム職員の『プロフェッショナル・スタンダード』の提唱である。その一方でAAMは高等教育機関にもミュージアム・スタディーズのコースの充実を求めた。今日のアメリカの学芸員はPhDが必須の職となりつつある。第三に、ミュージアムのアクレディテーションを強化した。アクレディテーションそのものは1971年から実施されてきたが、現在おこなわれているプログラムは、ミュージアムの教育機能に重点が置かれたものである。それゆえ次節に見るような、チルドレンズ・ミュージアムのような機関でも、ミュージアムとして認定がなされている。

ここで美術館業界に目を向けるなら、AAMのふたつの報告書の出された時期はその逆境の開始期にあたることを指摘しておくべきだろう。そのもっとも根源的なものは公費助成の縮小である。ここでは連邦助成についてのみ確認しておくが、NEAの総予算が横ばいに転じたのが1980会計年度からである。1996会計年度には一気に40%の削減となり、今日もそれは回復していない。1970年代をつうじて年平均ほぼ150%の増加率を維持してきたことを思えば、“環境の変化”は歴然としている。他方で1980年代には美術館の展示をめぐる“保守派”の動きも顕在化してきた。直接的な攻撃対象とされたのは“反宗教的”“性的”と目されたアーティストたちであったが、“品位(decency)をめぐる論争”はときに法廷闘争にまで発展することもあった(Zeigler, 1994)。

美術館の“教育への転換”は、軟化しつつある支持基盤を下支えする戦略でもある。美術のための美術であるより、教育のための美術であるほうが世論の(したがって各種助成主体の)評価を受けやすいのはアメリカでもやはり同じである。とりわけ、学校教育に関与することは美術館のコミュニティ・アピールとしても格好である。NEAやSAAが教育行政主体とのパートナーシップを深めていったことは前節に見たが、この動きに同調する理由は美術館側にもあったわけだ。

さて、この美術館と学校のパートナーシップであるが、先駆的とされるケーススタディはいくつかあ

るが、全国的な発展を把握できるものがない²⁾。ひとつ確かなことは、ミュージアム業界のなかでパートナーシップで先行して成功したのは自然科学系のミュージアムであり、美術館はその点では後発だということである。しかも、それは“失望の歴史”として始まったという。美術館ツアーを“息抜き”と考えがちな教師、しつけのなっていない子ども、教育プログラムを事前に説明できない美術館職員など、いずれも教育目標の共有のないままで進められるパートナーシップにはありがちなことである。

こうした状況が改善にむかっていくのは、一般にはやはり1980年代以降、多くのコミュニティーで美術館ツアーを学校教育のカリキュラムの一貫として組みこむことが試みられるようになってからのことである。たとえば、ペンシルバニア州のあるカウンティを見てみよう(Stec, 1993)。そこではM E E T (Museum Educational Enrichment for Teachers)と呼ばれるプロジェクトが進行してきたが、試行錯誤ののち彼らが辿りついた方策は、教員の在職研修の場で美術館をはじめとする各種ミュージアムとのパートナーシップをとることであった。ある30校時からなる研修では実際に地域のミュージアムを訪問しその特色を把握したのちに、校外ツアーとその事前事後指導の企画をたてることが課題とされている。そしてコースの締めくくりとして、子どもたちを実際に引率してのツアーが実施される。

今日のアメリカの美術館では、この例のように、職員が子どもを直に教えるのではなくて教師をバックアップする形での教育支援が盛んになっている。美術館がそのコレクションを活用した学習教材を開発することも増えているが、それらは美術館職員が使うものではなくて、教師が使うことを想定したものである。トラベリング・トランクとして貸しだされたり、あるいはインターネット・ベースで配信されるそうした教材には詳細なレッスンプランが添付されることも多い。ケネディ・センターが先ごろサポートしたファーンズワース美術館の巡回展では教室利用が企画の段階から織りこまれており、その展覧会案内のWEBページにはナショナル・スタンダードにもとづいたレッスンプランが掲載されている。

また教師の在職者研修のコースを提供する美術館も増えている。ワシントンのナショナル・ギャラリーが提供するデータベース(The National Directory of Teacher Programs and Resources in Art Museums)は悉皆性が担保されたものではないが、現在200を超える美術館の研修プログラムが登録されている。在職研修には教師側にも強い参加の動機づけがある。教員資格の更新のため、あるいは職階の向上のため、既定の単位習得が義務づけられる趨勢が強まっているからである。C E U (Continuing Education Units) などと呼ばれることが多いが、実際ペンシルバニアの例でも、そのコース履修者には2単位が認定される。現在、各州レベルでもS A Aのリーダーシップ強化もあって芸術教育のスタンダードが整備されつつある(目下アイオワをのぞく49州で採択されている)。アメリカ学校教育におけるスタンダード化の進行は、教育内容だけの問題ではなくて、教員資格の問題とも連動することをここで想起すべきだ。行政資源としての美術館への期待はむしろ、こちらのほうで強まっていくだろう。

4. チルドレンズ・ミュージアム

“教育への転換”を掲げたアメリカのミュージアムが今後いかなる発展を遂げるのか、その方向性を見定める好材料がある。目下のアメリカで設立ラッシュを迎えているチルドレンズ・ミュージアムがそれである。そもそもミュージアムの中核的ミッションが教育活動におかれたかぎりには、それ以外のあらゆる活動を極限まで切りつめ、その資源を教育に集約させる戦略も許されてしかるべきことである。チルドレンズ・ミュージアムはまさしく、そうした“純粹”なミュージアムである。

アメリカで(かつ世界で)最初に設立されたチルドレンズ・ミュージアムは、1899年にニューヨークに設立されたブルックリン・チルドレンズ・ミュージアムであるという。とはいえ、チルドレンズ・ミュージアムが今日的形態をとるまでには年月を要した。その新しい歴史は1964年、ボストンのチルドレンズ・ミュージアムからはじまる。ときの館長はマイケル・スポック、あのベンジャミン・スポックの息子である。

この新館長は「たんに新しいミュージアムをつくるのではなくて、まったく新しい種類のミュージアムをつくる度胸と見識」を備えた人物であった(Maher, 1997, P. xi)。彼はミュージアムからガラスの陳列ケースを撤収し、かわりに子どもたちがじかに操つれる数々の“道具”を用意した。今日風の言いかたをすれば“ハンズオン・ディスプレイ”である。彼自身の言葉を借りれば、「何のミュージアムであるよりも、誰のミュージアムであるか」にこだわった結果である(Spock, 1988, P. 5)。

この“来館者中心主義”のもと、その後もつぎつぎと新機軸を打ちだしつづけた同ミュージアムの現

在の設備は業界でも屈指の規模を誇る。科学実験に参加できるラボ、大小とりどりの積木にあふれた“建設ゾーン”、自由に図柄を織り込める大織機、異文化に親しむための南米産品の擬似雑貨店、京都の旧商人邸やネイティブ・アメリカンのテント小屋、運動能力を高めるための屋内クライミング・ウォールやエアクッションルーム、歌劇場を模した舞台では子どもたちを巻きこんだ寸劇が上演されている。まさに“家族で一日楽しめるコミュニティスクエア”である。

A C M (Association of Children's Museums)によれば、現在アメリカには250から300のチルドレンズ・ミュージアムがある。そのうち、1975年以前の設立のものは38館でしかなく、その急速な増加は近年の傾向である。1990年代に約100館が新設され、さらにA C Mの把握するかぎりでは、80館が目下設立準備段階にある。また、その来館者は2001年時点で総計3千万人と推計されている。

これらチルドレンズ・ミュージアムについては、それが“本来のミュージアム”と呼べるのか、との疑問は現在でも根強い。たとえ前述のA A Mをはじめ、連邦機関(the Institute for Museum and Library Services)や国際機関(the International Council of Museums)の承認を受けているとしても、やはりそうである。そうした疑問をもたらす第一の源は、チルドレンズ・ミュージアムが通常の意味での“コレクション”をもたない点にある。ボストンのチルドレンズ・ミュージアムなどは膨大な人形のコレクションを有しているが、これはむしろ例外である。新設の、多くは小規模のチルドレンズ・ミュージアムのなかにはコレクションを一切もたない館もある。もちろんその場合こそ“教育的配慮”という金科玉条が持ちだされるわけだが、それだけでは子どもの“遊び場”との非難は抑えきれない。なぜなら、アメリカには商業目的でこうした“遊び場”を郊外モールに併設する民間企業すらあるからである。その最大手であったディスカバリー・ゾーン社は拡張主義がたたリ1996年に倒産したが、最盛期には全米で350の施設を有していた。日本でも、ファーストフード店やスーパーマーケットに幼児用の遊具が置かれることが増えてきたが、それを大規模化したものをイメージすればいい。これら施設は有料ということもあり、“教育的配慮”も行き届いている。こうなればチルドレンズ・ミュージアムとの差異は、その運営者が営利団体が非営利団体かの違いでしかなくなってしまう。

チルドレンズ・ミュージアムには、今日のアメリカのミュージアム全体が直面するディレンマが如実に現れている。非営利団体であれば“ビジネス”と無縁というのは、アメリカの常識ではない。ミュージアムが相互競争時代に突入した1980年代以降はなおさらである。チルドレンズ・ミュージアムの入館料は総じて、アメリカのミュージアムの相場から見れば割高である。誕生日パーティ用の会場レンタルなどもチルドレンズ・ミュージアムの多くが実施している。よくよく考えれば、“来館者中心主義”“家族で一日楽しめる”といったボキャブラリーは、大規模テーマパークのボキャブラリーでもある。こうした状況をさらに錯綜させているのは、近年では大手娯楽企業の側が“教育”を経営戦略の柱にたてるようになってきたことだ。ディズニー・ワールドでは、スミソニアン企画による巡回展も開かれている。

そもそも、ミュージアムがみずからを“余暇産業”とカテゴリー化して違和感を覚えない国のことである。娯楽と教育の溝はけっして深くない。ミュージアム業界で進行中の“展示の技術革新”を考えれば、この差はさらに縮まるだろう。“ジュラシック・パーク”のアトラクションとハイテク化した恐竜標本の区別は難しい。巨大I M A Xシアターは今日では、テーマパークばかりか自然史系のミュージアムでも集客の要とされている。

A C Mはチルドレンズ・ミュージアムを「伝統的なミュージアムの世界の境界線への挑戦と再定義」をする機関と位置づける(Association of Youth Museums, 1992)。その“挑戦と再定義”の向かう先には、われわれがかつて想像しなかった世界が待っている。しかもそれは、ひとりチルドレンズ・ミュージアムだけにあてはまるものではない。

5. 世紀末の象徴としてのゲッティ・センター

1997年末のこと、ロサンゼルス近郊に巨大なアート・コンプレックスがオープンした。このコンプレックスは、その出資者の名を冠し、ゲッティ・センターと呼ばれている。このセンターはその存在自体が世紀末アメリカの美術館シーンを象徴するものである。ゲッティはアメリカ美術館の“教育への転換”の動きにたいし、ことさら意欲的な立場をとりつづけてきた。その教育戦略は美術館の通常の“アウトリーチ活動”の範疇には納まりきらない。そこには美術教育界全体を一連の改革の流れのなかに引きこ

もうとする、より大がかりな戦略がある。この点については次節で立ちかえることとして、ここではひとまず、このセンターのプロフィールを描いておこう。それは戦後アメリカのミュージアム史を振り返ってもほかに例を見ないユニークな美術館である。

まずなにより、ゲッティ・センターが衆目を集めたのはその巨大さゆえである。ゲッティ・センターの運営主体であるJ・ポール・ゲッティ財団は、センター建設にあたって、サンタモニカ山麓に位置する海拔約300メートル、面積にして300万㎡の丘をそっくり購入した。その頂上部に建立された六棟の建物は敷地面積45万㎡、そこにゲッティ美術館(1954年開館)を筆頭に、それまで各地に散在していた同財団の運営する各種教育研究機関が集結された。付随設備の規模も並でなく、各種グループ・ツアー専用の駐車スペースはもちろん、最大4000人の一般来客をこなす巨大な地下駐車場、多目的ホール、山頂部まで来館者を運ぶ無人運転式のトラム、さらには1万2500㎡の庭園まである。このほとんどが“ゼロからの”つまり丘陵の開拓と道路や水道等の敷設から開始されたものである。単一工期の施工としては、ロサンゼルス史上で最大規模の建築プロジェクトとされている。

J・ポール・ゲッティ財団は、2002年現在でその時価総資産が87億ドル、これはアメリカのすべての財団のなかでも第五位の規模である(Foundation Center調べ)。そもそも、“世界一の大金持ち”とのニックネームを受けただけあって、世紀の石油王ジャン・ポール・ゲッティの資産は莫大だった。彼の没年である1976年時点で支配下企業200社、個人資産は30億ドルと見積もられていた。その遺産の大半がJ・ポール・ゲッティ財団に託されるとの発表は、ゲッティ美術館のスタッフにとってもほとんどが“寝耳に水”だったという。それはひとり美術界だけにとどまらない大きなセンセーションをひきおこした。なにしろ、ニューヨークでも屈指の規模を誇るメトロポリタン美術館の数十倍とも評される基金をもつ“アメリカでもっとも豊かな”美術館が突然にして誕生したのである。

この資産の継承が法的に確定するまでに7年を要したが、すべての問題が解決して以降、ゲッティ財団はみずからの“成長と変革”を積極化させていった。かつてはゲッティ自身の個人的嗜好の強いコレクションが展示の中心であったゲッティ美術館も、潤沢な資金を背景にコレクションの拡張を打ち出した。「その意図を妨げるものはなにもないし、ゲッティ美術館に購入できないものは理論上は存在しなかった」(Walsh and Gribbon, 1997, P.67)。美術館事業を補完する5つの研究教育機関も、この時期に相ついで設立された(ゲッティ・センターの建設も同時期に着手されたプロジェクトである)。

そのセンセーショナルさゆえ、ゲッティ財団の動向はこと細かにマスコミに報道された。誹謗中傷に近い風説もかなり流通したようで、ゲッティ財団としてもしばしばそうした“誤解”には公式に反論を試みている(Dobbs, 1988)。にもかかわらず(あるいは、それゆえに)、ゲッティ・センターのオープンは大盛況で迎えられた。開館から4ヶ月を経た98年3月のプレスリリースで財団は来場者数50万人達成を報告し、さらには同年10月まで駐車場が予約で満杯と付記された。

ゲッティ美術館のコレクションそのものは、財団みずから認めるように、未発達である。美術領域への取りくみでは東海岸に遅れをとった西海岸だが、そこはやはりロサンゼルス、規模と歴史をほこるコレクションはすでに存在していた。みずからの後発性に自覚的であったゲッティ・センターは当初から、そのミッションとして“教育”を重要な柱にたてる戦術をとる。実際ゲッティ・センターはその設計段階から、教育利用に配慮した設備を潤沢に組みこんでいる。入館するとそこにはまず、オリエンテーションフィルムを上映するシアターが待っている。よつつある展示パビリオンにはインフォメーション・ルームがそれぞれに付置されており、展示作品の歴史的背景や様式、素材や技法、制作プロセスなどを学習する各種の“ハンズオン・ディスプレイ”が並ぶ。さらにパビリオンに囲まれた中庭に別棟として建てられた“ファミリー・ルーム”では、子ども用のゲームや絵本、ガイド端末などが利用できるようになっており、ビジター・フレンドリーな設計は徹底している。スクール・ツアーへの対応もぬかりがない。ゲッティ美術館では、一般開館に先だつ午前中が教育利用専用の時間帯として開放されている。授業使用のためのレクチャー・ルームは当然のこと、美術館スタッフによるレッスンプランも各学年段階に対応するものが準備されている。教師がみずから子どもを引率指導する予定なら、ツアー準備のためのワークショップに参加することもできる。また、多目的ホールでは専門家むけ・一般むけの各種イベント・会議・講演が年間をつうじて開催されている。実際、ゲッティ・センターには今日も親子連れやスクールツアーが絶えない。ファミリー・ルームを覗いてみると、大人たちの見守る傍らで、子どもたちはゲームやぬり絵に興じたり、似顔絵を書いてもらったりと好き好きに活動している。ここで

は記念写真撮影用の衣装さえ貸しだされており、まさにアート・チルドレンズ・ミュージアムの観がある。

ゲッティ美術館がこの地に移転する以前、まだマリブに所在していたときのこと。こんな悪口がささやかれた(Walsh and Gribbon,1997,P.62)。「南カリフォルニアに馬鹿げた観光客相手のアトラクションが新しくできた。このゲッティ・ランドを見学したら、つぎは60マイルをドライブしてディズニー・ランドだね」。教育的ミッションで武装された今日のゲッティ美術館は“馬鹿げた”との非難は一蹴しうるだろうし、“観光客相手”を恥じることもないだろう。ミュージアム業界の“持続可能な成長(sustainable growth)”のため、あるいはコミュニティの内需拡大のため、連邦・州をあげて文化ツーリズムの振興策が練られている今日、ロサンゼルス的一大観光拠点として、ゲッティ・センターは財団の当初のもくろみどおり“四隅八方へ”その雄姿を誇示するかのよう、そびえたっている。

6. ゲッティ財団とDBAE

ゲッティの遺産継承後の“成長と変革”の時期、ゲッティ財団の美術教育にたいするアクションも本格化する。財団の教育活動のヘッドクォーターとなる機関GCEA(the Getty Center for Education in the Arts)が設立されるのは1982年のことである(1996年にthe Getty Education Institute for the Artsに改組)。そしてその3年後、財団としての教育関係の初の公式報告書『創造をこえて』(GCEA,1985)をもって、ゲッティはアメリカ美術教育シーンに踊り出る。全75ページ、彩り豊かな図版と写真、さらには三名の著名な教育学者(E・ボイヤー、W・キーシュニック、E・アイスナー)の寄稿を加えたこの報告書は、むしろ「企業レポート」のようで、「美術教育にはウォール街に匹敵する意義があるかのような」印象を読者に与えたという(Bowler,1997, P.158)。

この報告書はカリキュラムベースの“先進的”な美術教育を実施している学区のケース・スタディをもとに、新しい美術教育のあり方を提言する形式を採っている。「およそ美術教育が学校教育カリキュラムにおける重要な部分たりうるとすれば、美術教育の内容が拡張されるとともにその要件が厳格化されねばならない(P.iv)」この信念のもとゲッティは、美術教育の教育内容は美術制作だけにとどまらず、美術史・美術批評・美学を含めた四領域から構成されるべきだと主張した。ケーススタディの対象として選ばれたのも、この四領域を美術教育の内容としてカリキュラム化している学区であった³⁾。

これが『創造をこえて』というタイトルの直接的な含意である。美術教育の一般的認知の低さの要因のひとつが伝統的な創造中心主義教育にあると見たわけである。美術制作・美術史・美術批評・美学の四領域の複合体としてカリキュラム化される美術教育をゲッティは、DBAE(Discipline-Based Art Education)と呼んだ。このDBAEの主張は、美術教育界にたちまちのうちに知れ渡るところとなり、賛否入りみだれた激しい論戦が展開されることとなった(藤江一九八八、ふじえ一九九〇参照)。もちろんゲッティはDBAEがきわめて挑戦的な試みであることをわきまえていた。当時は芸術教育が“三重の危機”に直面しているさなかのことである。しかも、それまでの美術教育からすれば、カリキュラムベースの美術教育という発想からして目新しい。そこにDBAEの実施となれば、教材や教授法の開拓から教員養成や在職者研修の機関の整備にいたるまで、すべてを新規につくりあげなければならない。これは美術教育の改革と呼ぶよりは、むしろ新しい教科の導入に等しい。論争の的となるのは当然ともいえる。

かくも挑戦的な美術教育プランが、その提唱だけでこと足りるものでないのは明らかである。ゲッティはGCEA設立後ただちに、膝元のロサンゼルスでDBAE普及のための実験事業に着手している。そのプログラムは、学区単位での小学校美術教育のDBAE化を試みるものである。まずは“幹部”として選ばれた教職員チームにたいする3週間の夏季集中セミナーにはじまり、夏休みごとに設定された各種研修セミナーをつうじて、最終的には当該学区の全小学校教員がDBAEでの授業ができる段階まで進むことを目指す。この間、GCEAはDBAEを構成する四領域の基礎的レクチャーからカリキュラム立案、アセスメントにいたるまで各種サポートを提供するが、イニシアティブは教職員の側に残されており、最終的にどのような形の美術教育が教室レベルで実施されるかは“現場の判断”となる。その開始から終了まで5年という長いサイクルをあらかじめ予定した、大規模なプログラムである。

このプログラムで指摘しておくべきことは、“幹部”として選ばれた教職員がかならずしも十分な美

術のバックグラウンドをもっていなかった点である。つまりは、一般の小学校教師の美術教育の力量を高める体制づくりを重視したわけだ。ゲッティのこの実験のねらいは、学校区単位という狭い範囲ではあれ、“普通教育”の一環として美術を小学校教育のカリキュラムのなかに定着させることにあった。その目的からすれば、少数の美術教育の専門家を養成するだけで不十分なのは明らかである。同時に、一般の教師による美術教育を短期間で充実させるためには、創造中心主義美術教育では無理があるのも明らかだ。美術教育には“discipline-basedなカリキュラム”が必要だとゲッティが判断した根拠のひとつがここにある⁴⁾。

もちろんゲッティはここで足踏みはしていない。ロサンゼルスでの事業が終了しない段階ですでに、DBAEをほかのエリアにも根づかせるための助成(Getty Center Regional Institute Grant)を開始する。最終的にその5年間のマッチング・グラントを受けたのは、フロリダ・ミネソタ・ネブラスカ・オハイオ・テネシー・テキサスの各州で結成されたむっつのコンソーシアムであった。ここでは中等教育段階でのDBAEの普及も試みられた⁵⁾。また当地のカリフォルニアでも、州教育省の助成のもと、ロサンゼルス・モデルがサクラメントとセントラル・バレーでも始動された。さらにロサンゼルスでの事業終了から2年後の1991年、DBAEの維持に必要な施策を確認する意図から、ゲッティの支援を受けた21の学校区のそののちの改革動向をフォローする評価プログラムが立ちあげられた。

これら一連の事業をつうじて、ゲッティはたえずDBAEは多様でありうると述べてつづけてきた。ゲッティは美術教育を特定の型にはめることを目指していない。アメリカ教育行政制度のもとでは、それはそもそも不可能な目標設定である。ゲッティがDBAEを推進した第一の意図は、美術教育の“教育内容の明確化(define to teach)”であり、それは美術教育を“ほかの教科”と同じものと認知させる戦略である。美術教育がなぜ美術制作・美術史・美術批評・美学の四領域から構成されるべきかというのはじつは瑣末な問題である。美術教育のカリキュラム化にとって、この四領域の蓄積が活用しようと主張したまでのことである。もちろん、ゲッティ財団の豊富な資金力が背景になれば、DBAEがかくも短期間で美術教育改革の焦点として浮上することもなかったというのはひとつの事実であろう。しかし繰り返すが、ときは芸術教育が“三重の危機”に直面しているさなかのことである。教科のサバイバルを賭けた改革論議に火がつく土台は十分に醸成されていたと見るべきだ。当時の芸術教育関係者の胸中にあったのは、よりよい芸術教育とは何かといった小さな問題ではない。アメリカの学校教育、ひいては“アメリカの国力”を向上させるうえで芸術教育はいかなる貢献が可能かである。従来型の創造中心主義的な美術教育の正当化ポキャブラリーでは、卓越(excellence)に心奪われた“世論”を動かせる状況ではない。実際、この時期は芸術教育の貢献を“実証”する調査データの公表が相次ぐ。芸術教育は基礎学力(みっつのR)の向上をもたらす。芸術教育を受けた生徒のSATスコアは高い。“危うい青年たち(youth at risk)”に芸術教育は治療的効果がある。芸術教育を重視する学校は学習環境が安定している。芸術教育は情報化時代の労働力にとって必須の批判的思考力を養う⁶⁾。“情操を豊かに”といった見慣れた正当化で終わるものは皆無と断言している。『創造をこえて』というゲッティの報告書のタイトルの間接的な含意がここにある。それは美術教育を正当化するまったく新しいポキャブラリーを模索する試みである。

7. おわりに

クリントン政権下の1994年、the Goals 2000: Educate America Actが議会通過した。関係者の念願かない、ここに芸術教育は“コア科目”として位置づけられた。とはいえ、“中央”の政策決定がなされたとしても、学校教育の変革がすぐさま進捗するとかぎらないのがアメリカ教育行政の常識である。現在の段階では、芸術教育のサバイバルが達成されたといまだ言いきれない状況ではない。世論調査でも、芸術教育は今日でも依然として“削減すべき教科”のトップにあがってくる(Marzano et al., 1998)。ナショナル・スタンダードや各州のスタンダードにしたところで、その設定が直接的に芸術教育のカリキュラム化までを保証するわけではない。州レベルでの集権制が強化されつつあるとはいっても、依然として個々の学校や学校区には広範な自治領域が残されているからである。

美術館がみずからの教育的なミッションをことさらに鼓舞し、学校教育への関与を深めていく背景には、こうしたさし迫った状況があることも見おとすべきでない。芸術教育団体や美術館の報告書などを

覗くと、革命、未来型、パラダイムシフトといった言葉が頻出するし、その教育成果についても強調過剰気味である。その強硬な姿勢にはときに違和感をおぼえることもあるし、さらにいえば自己正当化に没頭するプロパガンダにありがちな視野の狭窄さが透けて見えることすらある。それは彼らの熱意が危機感の裏返しだからだろう。

もっとも彼らからすれば、そうした印象を与えるのを承知のうえでの強硬姿勢であるのはまちがいない。そもそも、美術館とはいかなる教育的役割をはたし、またそこにはいかなる直接的な効用があるのかといった問いにたいし、今日のアメリカほど明確かつ実質的な解答が求められる状況はなかったといっている。 “ 周辺的 ” な教育機関であればこそ甘んじた神秘的で漠とした正当化は彼らには許されない。美術館のめざすところが “ 境界線への挑戦と再定義 ” であるかぎり、その試みが違和感を生みずにくすむと考えるほうがむしろおかしい。

注

- 1) われわれの第一義的関心は美術館にある。しかし世紀末アメリカにおけるその組織転換はミュージアム業界のより大きな改革の流れのなかに位置づくものでもある。それゆえ本稿では、美術館に限定される問題を扱うときのほかは、ミュージアムという語も併用しようと思う。それは “ 美術館を含めたミュージアム全体 ” の意味である。またこれと同様に、美術教育と芸術教育の用語も併用しようと思う。アメリカ学校教育にあっては、芸術教育 (art education) はダンス・音楽・演劇・美術の四領域からなる複合教科としてコンセンサスをえつつある。ここでもわれわれの第一義的関心は美術教育 (visual arts education) にあるが、 “ 美術教育を含めた芸術教育全体 ” の動向として論じるべき内容も少なくない。
- 2) ケーススタディとしては、前述の Seidel et al. (2001) のほか、Dreeszen et al. (1999) などがある。美術館に限定せずにミュージアム全般ということであれば、学校とのパートナーシップについて全国サンプル調査を IML S (the Institute for Museum and Library Services) が実施している (Hirzy, 1996)
- 3) なにしろ、美術教育の逆境も著しいときのことである。調査に値する学校区の目当てをつけることからして容易ではなかったようである。「百人以上の専門家」に照会した結果、最終的にななつの学校区が選ばれ、ピンスポット調査が実施された。
- 4) このプログラムの成果は報告書としてまとめられている (Greer et al., 1993)。期間中に各種研修セミナーを受講した教師はほぼ1400人。彼らの美術教育への取りくみが深まった証拠となる各種データが紹介されている。とはいえ、「学校区レベルでの美術教育のDBAE化」というねらいから見て、この実験が成功といえるかどうかは判断が難しい。80パーセント以上の学校でDBAEがカリキュラム化される段階まで達した学校区は、このプログラムに参加した21の学校区のうち6である。7年というかぎられた実験期間でしかも高度に挑戦的な試みであることを思えば、現実的成果は十分ともいえるが “ 華々しい成果 ” というのは、やはりためらわれる。
- 5) このプログラムについては、さらに大部、さらに壮麗な報告書が出版されている (Wilson, 1997)。
- 6) AEP (Arts Education Partnership) はこれら各種調査結果を総括した資料を出版している (Deasy, 2002)。ちなみにこのAEPの前進であるGoals 2000 Arts Education Partnershipの設立ワーキンググループの座長のひとりとは当時のゲッティ財団総裁である。

文献

- AAM 1984, *Museums for a New Century : A Report of the Commission on Museums for a New Century*, AAM
- Association of Youth Museums 1992, *Professional Practices for Children's Museum*, Association of Youth Museums
- Bowler, Sara 1997, “ Taming the Beast: The Adventure of J. Paul Getty in the World Wide Web ” , *Visual Arts Research*, v.23 N.2
- CNAEA 1994, *Dance, Music, Theatre, Visual Arts : What Every Young American Should Know and Be*

- Able to Do in the Arts : National Standards for Arts Education*, Music Educators National Conference
- Deasy, Richard 2002, *Critical Links: Learning in the Arts and Student Academic and Social Development*, AEP
- Dobbs, Stephen 1988, *Perceptions of Discipline-Based Art Education and the Getty Center for Education in the Arts*, the Getty Center for Arts
- Dreeszen, Craig, Arnold Aprill, and Richard Deasy 1999, *Learning Partnerships: Improving Learning in Schools with Arts Partners in the Community*, AEP
- ふじえ みつる 1990, 「D B A E 論争にみられる美術教育の諸問題」『大学美術教育学会誌』23号
- 藤江 充 1988, 「学問にもとづいた美術教育をめぐる議論について」『大学美術教育学会誌』20号
- GCEA 1985, *Beyond Creating : the Place for Art in America's Schools*, GCEA
- Greer, W. Dwaine et al., 1993, *Improving Visual Arts Education: Final Report on the Los Angeles Getty Institute for Educators on the Visual Arts*, GCEA
- Hirzy, Ellen 1992, *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*, AAM
1996, *True Needs, True Partners: Museums and Schools Transforming Education*, Institute of Museum Services
- Marzano, Robert, John Kendall and Louis Cicchinelli 1998, *What Americans Believe Students Should Know: A Survey of U.S. Adults*, Mid-continent Regional Educational Laboratory
- Maher, Mary 1997, *Collective Vision: Starting and Sustaining a Children's Museum*, Association of Youth Museums
- NEA 1988, *Toward Civilization: A Report on Arts Education*, NEA
- Seidel, Steve, Meredith Eppel, Maria Martiniello 2001, *Arts Survive: A Study of Sustainability in Arts Education Partnerships*, Harvard Graduate School of Education
- Spock, Michael 1988, "Looking Back on 23 Years" *Hand to Hand* v.2 n.2
- Stec, Genean 1993, "The Teacher as Partner", *Building Museum & School Partnership*, AAM
- Stevens, Louise K. 1991, *Planning to Make the Arts Basic: A Report to the National Endowment for the Arts on the Impact and Results of the Arts in Schools Basic Education Grants Program*, the National Endowment for the Arts
- Walsh, John and Deborah Gribbon, 1997 *The J. Paul Getty Museum and its Collection: A Museum for the New Century*, The J. Paul Getty Museum
- Wilson, Brent 1997 *The Quiet Evolution: Changing the Face of Arts Education*, the Getty Education Institute for the Arts
- 山口健二 2001, 「文化配信装置としての組織 マイヤー制度論の文化社会学的射程」柴野昌山編『文化伝達の社会学』世界思想社
- Zeigler, Joseph Wesley 1994, *Arts in Crisis: The National Endowment for the Arts versus America*, Appella Books