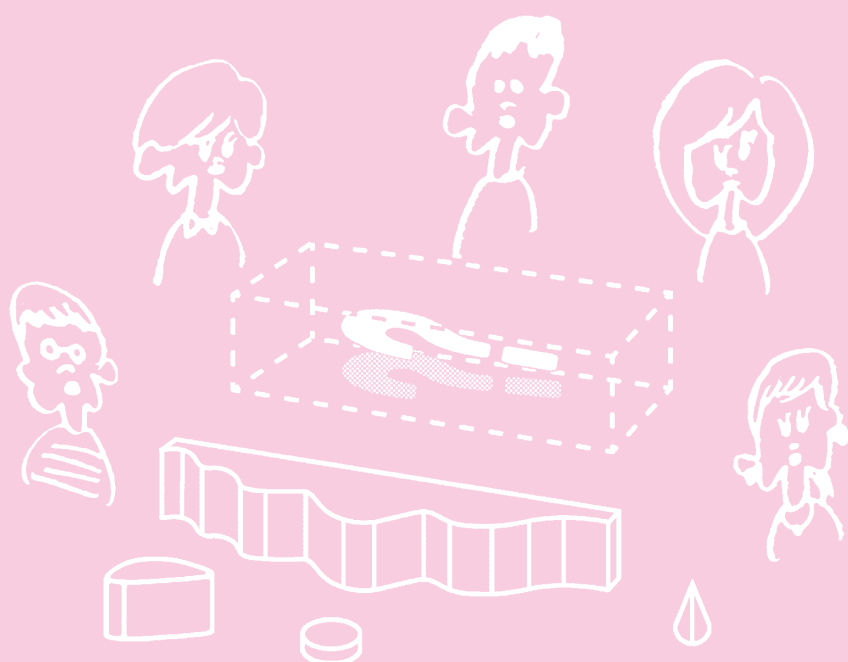


国立新美術館 連続講座記録集

美術館を考える

2022



2007年(平成19年)1月21日に開設された国立新美術館は、2022年(令和4年)に15周年を迎えた。独立行政法人国立美術館には現在、6つの美術館と映画アーカイブが含まれる。国立美術館第一号は、1952年(昭和27年)に設立された東京国立近代美術館で、以後、1959年(昭和34年)に国立西洋美術館、1963年(昭和38年)、京都国立近代美術館、1977年(昭和52年)、国立国際美術館、昨年、金沢市に移転した国立工芸館は1977年(昭和52年)設立、国内唯一の映画の収集・保存を行う国立映画アーカイブは1980年(昭和45年)そして21世紀に入ってから設立された国立新美術館である。国立各館の設立経緯や任務にはそれぞれの歴史や特徴があり、建物や設置場所も新築、改装、移転などを経て今日に至っている。

国立新美術館が、他館とは大きく異なるのは、美術館の根幹ともいえるコレクションを持たず、次の①から③の任務を担っていることである。当館の英語名称には、美術館にあたる art gallery や museum of art を使用せず、The National Art Center, Tokyo としているゆえんである。

- ①美術団体にギャラリーを貸し出すことにより、アーティストの活動を支援する
- ②美術とともに、マンガ、アニメーション、建築、デザインなど幅広い分野の展覧会を実施し、新しい動向を紹介する
- ③作品以外すなわち書籍、カタログ、写真その他の資料の情報収集、調査研究、分類を行うアーカイブ活動に重点を置く

2020年並びに2021年、新型コロナウイルス感染拡大防止のため、多くの美術館は一時的に休館を余儀なくされた。再開後、当館も感染拡大防止の措置を継続し、検温や消毒の徹底、入場者数の制限、対面の禁止、そして展覧会の中止、延期、会期変更など様々な対応と調整が2023年まで続いた。美術館に通い、展覧会場に身をおき、作品に向き合うという当たり前の行為が中断された日々、美術館からはオンラインによる作品の紹介や情報提供、ワークショップやウェビナーが配信されるようになった。時空間を超えてつながる利便性が認識された一方、美術館空間における実体験の重要性も改めて認識されるようになった。

世界規模の感染拡大により、私たちは未曾有の状況に対処すべき連帯や共感を共有する一方で、また分断も生じさせることになった。2022年2月に勃発したウクライナのロシア侵攻は、世界経済と政治の分断と対立を加速させ、私たちは更に先行きの見えない混沌とした状況に向き合わざるを得なくなったのである。この数年で、美術館

を巡る環境や考え方は劇的に変わったといっても過言ではないだろう。新聞社や放送局などの企業が主催にはいる独特の制度により、多様な展覧会の開催を可能にしてきた日本の美術館は、他国にはない課題にも直面している。物流や海外渡航費の高騰も美術館共通の悩みである。

パンデミックによって、激変した価値観や社会の変化にどのように呼応し、美術館の価値を人々に伝え、リアルな体験の場を提供しつつ美術館運営のサステナビリティを考えるべきなのだろうか。一方、展覧会という異空間に足を踏み入れ、人間の五感を駆使して作品と対峙する経験を提供できる美術館は、デジタル化やAI化が進む現代社会にあって、人間性を確認する得難い場ともなるのではないか。

15周年を機に、私は自らの足元を確認しながら、美術館における公共性を改めて問い直し、アート・センター機能をもつ国立新美術館の将来に向けた可能性を探るべきであると考えた。国立新美術館が「美術館を考える」と題して連続講座を始めたのは、こうした背景による。

海外とは異なる日本の美術館の現在・未来を語るには、まず日本の博物館・美術館の歴史的な成り立ち、すなわち過去の検証からスタートさせることとした。そしてこのシリーズは、当館のみならず日本の美術館に向けても意味のあるものでありたい。

2022年度の11月から翌年2月にかけて実施した4回の連続講座は、伊村靖子情報資料室長が担当の中核を担い、下記のテーマと講師陣で実施することとなった。

第1回 「美術館の誕生 1877」

木下直之（静岡県立美術館館長）

第2回 「展覧会研究とアーカイヴーモノをめぐる空間」

渡部葉子（慶應義塾大学アート・センター 教授／キュレーター、慶應義塾ミュージアム・commons副機構長）

第3回 「21世紀の美術館はどこへ向かうのか：資本主義とコスモポリタニズム」

村田麻里子（関西大学社会学部教授／オランダ国際アジア研究所（IIAS）研究員（講演当時））

第4回 「美術館をメディアとして考える」

光岡寿郎（東京経済大学コミュニケーション学部教授）

おりしも昨年、世界の博物館・美術館を束ねる組織、ICOM（International Council of Museums）は15年ぶりに博物館の定義を改正した。

以下は、ICOMプラハ大会2022で採択された博物館定義の日本語定訳である。

「博物館は、社会に奉仕する非営利の常設機関であり、有形及び無形の遺産を研究、収集、保存、解釈し展示する。一般に公開された、誰もが利用できる包摂的な博物館は、多様性と持続可能性を促進する。倫理的かつ専門性をもって、コミュニティの参加とともにミュージアムは機能し、コミュニケーションを図り、教育、楽しみ、考察と知識の共有のための様々な体験を提供する。」

博物館同様、美術館は、コミュニティとつながり、コミュニケーションを図って、知識を共有し、思考力を鍛え、好奇心を刺激する体験を提供する場として社会に根をおろすべき非営利の研究機関だ。そして美術館とは時代の変化を受け入れる柔軟性と、時代が変わっても堅持すべき保守性が経糸と横糸のように絡まった組織である。大きな転換期である現在、美術館の現実と理想が乖離していたとしても、美術館にかかわる

私たち自身が未来にむけて、複眼的な視点を共有し、多様な人々との連携を深め、人間が生きるうえで得難い組織として美術館を成長させることができるかどうか、連続講座「美術館を考える」はその第一歩である。

【追記】日本語の定訳は下記のICOMで採択された英文定義に基づいている。

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.



第1回「美術館の誕生 1877」



木下直之氏



第2回「展覧会とアーカイブモノをめぐる空間」



渡部葉子氏



第3回「21世紀の美術館はどこへ向かうのか：資本主義とコスモポリタニズム」村田麻里子氏（質疑応答の様子）



第4回「美術館をメディアとして考える」



光岡寿郎氏

目次

ご挨拶	逢坂恵理子	連続講座「美術館を考える」事始め	2
-----	-------	------------------	---

連続講座 「美術館を考える」

第1部 講演記録

第1回	木下直之	「美術館の誕生1877」	7
第2回	渡部葉子	「展覧会とアーカイヴ——モノをめぐる空間」	20
第3回	村田麻里子	「21世紀の美術館はどこへ向かうのか：資本主義とコスモポリタニズム」	36
第4回	光岡寿郎	「美術館をメディアとして考える」	52
	参考文献（水口藍 編）		63

第2部 「美術館を考える」を振り返って

伊村靖子	美術館を考える——パンデミック以後の「共集性」	66
山田由佳子	国立新美術館の展覧会との関連から「美術館を考える」	70

執筆者一覧	73
-------	----

凡例

本記録集は2022年11月から2023年3月の間に実施された連続講座「美術館を考える」における講演内容を元にした4本の原稿に、国立新美術館長の逢坂恵理子、本講座企画者の伊村靖子、運営担当の山田由佳子によるテキストと水口藍が編集した文献リストから構成される。原稿の形式、および表記については、原則として各原稿の中で統一した。掲載図版の著作権、及びその使用に関するクレジットは巻末にまとめた。

—連—続—講—座—

美術館を考える



美術館の誕生1877

木下直之 静岡県立美術館館長

はじめに

ICOM (国際博物館会議) のミュージアム定義にもあるように、ミュージアムの最も重要な要素として、非営利であること (not-for-profit) と一般に開かれていること (open to the public) が挙げられる。本講演では、このような空間が日本においてはどのように形成されたのかを論じたい。

これに先立ち、コロナ禍において美術館・博物館がさまざまな問題に直面したことについて触れておく。2020年の春から夏に向かう時期に、東京に始まり、全国の美術館が休館を余儀なくされた。私が館長を務める静岡県立美術館では、休館の時期は比較的短かったが、予期せぬ問題に直面したのは、他県からの来館者を断るという方針を県が示したことであった。実際に美術館に足を運んでくださった人に対して入館をお断りすることはなかったものの、公式には「県境を越えて来ないでください」とアナウンスするという状況が起きた。これは先ほどの「open to the public」に反しているといえよう。コロナ禍という非常事態において、多くの機関がさまざまな対応を迫られる中で起きた出来事として、記憶されるべきことだろう。

そうした来館を拒む一方で、むしろ「美術館はオンラインで積極的に行くべきである」という流れが強くなった。国も積極的にこれを支援した。たとえば、デジタルアーカイブの構築などに短期間で大型の予算が立てられ、当館でも昨年度にデジタルアーカイブの制作に着手した。美術館に足を運ぶということができない状況で、美術館をバーチャルに体験する方向へと踏み出す中で、あえて美術館に足を運んでもらうことや、そこに用意される展示の意義とは何なのかを改めて考えさせられた。

「美術館とは何か」と問われたならば、私はまず「美術館はコレクションである」と答える。一般の方々には、この問いにはおそらく建物や展示室を思い浮かべるだろう。加えてもうひとつ、美術館を作り上げている重要な要素として「人」を挙げることができる。静岡の場合は、学芸員が10人、事務スタッフが10人で、車の両輪に例えるなら、両方が同じスピード

でかつ同じ方向を向いていないと、美術館は成り立たない。しかし、当館は今年で開館37年目を迎え、当然ながら当時を知る人は誰もいない。建物は老朽化し、人は入れ替わっていく。最後に残るものはコレクションということになる。

これを、未来につなげるという言い方をするが、それは本当に妥当なことか。いわばコレクションの問い直しにも、今、美術館は直面していると言えるだろう。コレクションはその都度、その時のスタッフがその時の基準に則って判断を下し、美術館にふさわしいものを収蔵してきたことの積み重ねである。それ自体の検証や、収集の方針、カテゴリーの見直しも必要になってきている。さらにまた、コレクションの形成には欠かせない収蔵スペースの不足も多くの美術館に共通する課題となっている。置き場がないのに、なぜ増やすのかというシンプルな問いにも直面している。現場にいる立場から、今日は「美術館とは何か」を考えていきたい。

1. 展示空間から考える

美術館と呼ばれる公共空間は、日本においてどのように成立したのか。「美術館とは何か」を考える手掛かりとして、最初に紹介したい光景がこの写真である(図1)。ずいぶん前に撮った写真だが、これが日本の美術館の典型的な風景ではないか。壁に絵が掛かり、天井は少し低い。部屋は薄暗いが、絵には光が当たり、それを鑑賞者がじっと見ている。

私たちはこの風景を当たり前ものとして受け入れているが、なぜこの高さに絵がかけられ、それらはなぜ等間隔に配置されているのか。傍には作者名、作品名、材質、制作年などの情報が示されたキャプションと呼ばれる札が添えられている。

こうした展示がどのように成立してきたのかを、この光景からも考えることができる。たとえば、高さについては、平均的な身長の人が立った時に、視線の高さを絵の中心に合わせるため、美術館では、展示する時に床から145cmあるいは150cmと決めているだろう。こうした現代の展示風景から古い時代の展示空間へとさかのぼってみよう。

2. 美術館の誕生

起点となるのは、明治10年(1877)である。「美術館を考える」時に、なぜこの年にさかのぼるのかというと、第一回内国勸業博覧会が開催されたこの会場に、日本で最初に「美術館」を名乗る施設が出現したからである。その5年前には現在の東京国立博物館が湯島聖堂に誕生していたが、

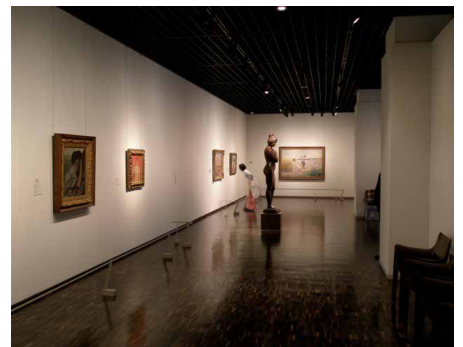


図1 東京国立近代美術館所蔵作品展示、北の丸公園

上野公園の一角に、はっきりと「美術館」として建てられたのがこの建物である(図2)。なるほど正面玄関の看板には右から左に「美術館」と書かれ、その下に英語で「Art Gallery」と記されている。

この美術館を訪れる前に、それまでは、一般に開かれた展示空間としてどのような場が存在していたのかを考えてみたい。さしあたって、「開帳」、「絵馬堂」、「書画会」、「見世物小屋」、そして「御殿」などを巡ることになる。

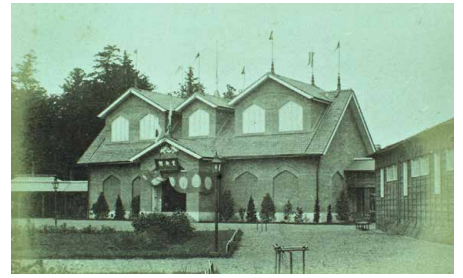


図2 『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』1877年より美術館外観、上野公園、尼崎市立歴史博物館蔵

2-1. 開帳

このうち、現在の美術館の展覧会に最も近いのは「開帳」かもしれない。江戸時代半ば、すでに江戸は大都会だったので、各地から寺社が宝物を運び、それを公開するという催しが盛んになった。先鞭をつけたのは善光寺で、今なお善光寺の開帳はよく知られているが、長野ばかりではなく、江戸でも開催した。これを「出開帳」という。対して、自らの場所で開くのが「居開帳」である。江戸での善光寺出開帳が成功を収めたというので、各地の寺社が江戸を目指し、その開催場所の多くが東両国の回向院であった。

回向院がなぜ開帳の受け皿になったかを掘り下げていくと、時代背景が見えてくる。回向院の正式名称は「諸宗山無縁寺」だが、この名称からすでに特定の宗派の寺ではないことがわかるだろう。江戸が建設されて50年ほど経った頃、明暦の大火(1657)が起り、たくさんの方が亡くなった。死者を葬った場所は、江戸から見れば隅田川の対岸、東両国である。両国とはふたつの国にまたがるという意味で、手前が武蔵国で向こうが下総国、この「両国」を繋いだ橋が両国橋である。都市災害が大量の死者を出した時、その遺体をどこに埋葬するかという難題に直面することは今も変わらない。必然的に、それは都市の外側、外縁部が選ばれ、埋葬と慰霊のための施設が生まれた。こうして特定の宗派に縛られない無縁寺回向院が建立された。開かれた寺であったがゆえに、開帳の受け皿となり得たのだ。

1820年代刊行の江戸の「ガイドブック」ともいえる『江戸名所図会』(図3)の中でも、回向院は開帳の場として紹介されている。開帳とは「帳を開く」と書くとおり、普段は見られない秘仏や秘宝を、期間限定で信者に公開する行為である。その目的は、端的に言えば勧進であった。寺社は施設の維持管理に莫大な経費が掛かり、その資金獲得のためには出開帳がとても有効であることが知れ渡っていた。

法隆寺は、江戸で2度にわたり出開帳を開催した。2度目の出開帳は幕末近くに回向院で開催され、その時に出版された図録が『御宝物図絵』である。奈良から江戸に運ばれて公開されたものを収録する。この時の宝物の大半が、明治を迎えると皇室に献納され、代わりに法隆寺は金一万円を得た。それは「法隆寺献納宝物」と呼ばれ、現在は東京国立博物館の法隆寺宝物館で公開されている。同館図録ではこうした図版で示されているが、回向院の開帳で公開された当時と、もの自体は変わっておらず、



図3 『江戸名所図会』より「回向院」、個人蔵

それを示す場所、見せ方が変わっていると言えるだろう。東京国立博物館の建物はそれぞれに歴史を負っているのです、それらを個別に見て回る楽しさがある。

開帳に関する史料も研究もさまざまにあるが、その中でたいへん面白い材料を提供してくれるひとりの画家がいる。高力種信という尾張藩士で、猿猴庵を名乗り、名古屋城下で起こった出来事を克明に記録した。それらは肉筆絵本あるいは版本として伝わっており、その多くを名古屋市博物館が所蔵している。名古屋市博物館はそれらを順に翻刻、「猿猴庵の本」というタイトルで手頃なサイズの復刻版として刊行している¹。

その中の一冊『泉湧寺霊宝拝見図』は、1785年に京都泉湧寺の宝物が名古屋に運ばれ、大龍寺で公開された一部始終を描いた本である。左側のページが開帳の会場として提供された寺の境内図になっており、左端の羅漢堂と右側の既存の建物との間を仮設の小屋がつないでいる。参拝者たちに宝物を見る機会がどのように提供され、どのような展示空間が用意されたかがわかる。一方向に人を歩かせるように会場が作られた。今の美術館でも、この動線が重要だ。水平に渡された竹竿が結界をつくる。その内側に坊主が座って、さらに向こうには袴をつけた人もいて、ちょうど現代の学芸員のように、観客に向かって解説している。もちろん、現代と異なり、観客は履物を脱いで上がった^(図4)。私たちが土足のまま絵を見るようになったのは、それほど古いことではない。

泉湧寺の展覧会が、朝日新聞社主催で、1990年から翌年にかけて全国の百貨店を巡回した²。この時に、八曲一双屏風《通信使図屏風》(1655)が、名古屋でも展示された。泉湧寺展の図録を読んで唖然としたのは、《通信使図屏風》が「本邦初公開」と書いてあったことだが、もちろんそんなことはない。江戸時代の開帳は、現代の展覧会へと直結している。「本邦初公開」という謳い文句も開帳っぽい。

2-2. 絵馬堂

美術館を考える上での絵馬堂の面白さ、不思議さは、それが屋根と柱しか持たない空間であることだ。これに対して、美術館は何よりも「壁」を必要としたとすることができる。「美術館とは何か」と問われたならば、私は「美術館はコレクションである」と答えることにもしている。しかも、それは二重の「壁」である。ひとつは作品を掛ける壁、垂直であるために、見る人と見られる絵とが対峙関係がそこに生まれる。あとひとつは外気を遮断する壁である。この壁は、ほかに虫や人間の泥棒をもシャットアウトする。対照的に、絵馬堂はそれらを一切無視して梁や屋根裏に絵馬を掛け、雨風に晒されても一向に平気だ。同じ公開の場だというのに、大きく異なる。

私が絵馬堂の魅力に取りつかれたのは、四国の金刀比羅宮を訪れたことがきっかけだった^(図5)。金刀比羅宮は明治の画家である高橋由一を支援し、博覧会を開いたこともある神社で、琴平博覧会に出品された由一



図4 高力猿猴庵『泉湧寺霊宝拝見図』1785年、大龍寺、名古屋市博物館蔵



図5 金刀比羅宮絵馬堂、現存せず、琴平

作品は、金刀比羅宮の大切なコレクションとなり、高橋由一館で公開されている。

絵馬を奉納する行為は、誰かに鑑賞してもらうことよりも、むしろ神仏に捧げるという意味が強い。もちろん、絵馬堂も画家の仕事に触れる開かれた場所ではあるのだが、人間同士の関係ばかりでなく、もうひとつ上に神仏がいるという点が重要だ。あえて言うならば、現代の美術館には、神仏はいないが、その代わりに芸術家がいる、それを拝みに行くようなところがある。絵馬堂では、神仏を交えた関係の中で絵が公開されていると言うことができる。

金刀比羅宮には三十年来通ってきたが、今年の夏に久々に訪れたら、絵馬堂が取り壊され、更地になっていた。とても残念だった。こうした場所がどんどん姿を消している。東京では、どこで見られるかというと、湯島天神に、小さなものだが、絵馬堂が残っている。少し遠出すれば、成田山に、重要文化財にも指定された立派な絵馬堂が残っている。また、かつては絵が公開される場であったことを自覚的に捉えている場所として、九州の太宰府天満宮を紹介しておきたい。この絵馬堂も重要文化財に指定されているが、権宮司が現代美術に関心をお持ちで、現代美術もそこに掛けられている³。

次は、明治初年の浅草寺本堂の内部を撮った写真である(図6)。今は安全性を最優先するので、大きな絵など何も掛かってはいないが、明治になってもまだ大型の絵馬が奉納されていたことがわかる。右奥に見える絵馬が、幕末に活躍をした菊池容齋の義経最期の場面を描いた《堀川夜討》(1848)である。浅草寺は空襲で焼失するが、絵馬は生き延び、現在は浅草寺の五重塔の中に収蔵されている。コロナ禍でしばらく中断していたが、毎年4月から5月にかけて公開される。見どころは大きさと、写真で見るとそれほど感じないかもしれないが、真近で見ると圧巻だ。

絵馬堂だけではなく、上野に美術館や博物館ができる前の江戸・東京において、浅草寺は美術鑑賞の重要な場所であった。そのことを端的に示す刷り物がこのチラシである(図7)。18世紀から19世紀の初めにかけて活躍した洋風画家司馬江漢の引退に当たり、岩国の錦帯橋の絵を浅草寺で公開することを案内する。江漢は蘭学を学び、西洋画の遠近法と陰影法に強い関心を持ち、立体的な表現で本物そっくりな絵を描いて評判を得た。それをお披露目するという。(画像の)8行目ぐらいに「この度、浅草観音の道中向かって左の方、防州岩国の錦帯橋の絵をかける」、「遠いところにある橋で、ほとんどの人は見ていないでしょうから、この絵を見に来てください」というようなことが書かれている。

このチラシの何が面白いかというと、最後に8点の絵が示され、8つの場所で見られると書かれている。「江戸芝愛宕山から始まって、西は筑前の久留米天神。それぞれ大額があると。右は先生の画に比べて大額の方。小額は諸国に多し。」……「小さなものは諸国にたくさんある。その多くは絵馬という形を取っていますが、こういったものがその神社やお寺に



図6 浅草寺本堂の内部



図7 司馬江漢「蘭画銅板画引札」1809年、神戸市立博物館蔵

取められているので、それを見に行ってください」と書いている。言い換えると、19世紀を迎えたばかりのころには、どこに誰の絵があるのかという情報が広まっていた。先にふれた『名所図会』はそれを促進した。実際、この頃には神仏参りを兼ねた物見遊山の旅が盛んになり、こうした情報が必要とされた。

2-3. 書画会

書画会は、一般の人たちが絵画や書に触れる機会であるが、今の美術館と大きく違うことが、「目の前で絵を描く」という点である。これらの催しはたいてい料亭で行われた。これは、両国橋の東畔にあった中村楼での書画会を紹介する挿絵であるが、書画会に人が詰めかけている。明治9年(1876)に河鍋暁斎が描いた《書画会の図》(図8)がある。右側の上、メガネをかけているのが暁斎であるが、客とのやり取りをしながら絵を描いている姿が見える。左側では、芸者を交えて飲み食いしている姿がある。目の前で画家が制作することは、現代の美術館ではワークショップという形で復活しているが、飲み食いしながら見ることまでは許されていない。レストランやカフェを、展示室と切り離して併設する。



図8 河鍋暁斎《書画会の図》1876年、中村楼、個人蔵(成田山書道美術館・財団法人河鍋暁斎記念美術館編『酔うて候 - 河鍋暁斎と幕末明治の書画会』思文閣出版、2008年より)

2-4. 見世物

両国橋を渡れば回向院、手前の江戸・東京側は広小路と呼ばれた広い場所で、浅草と並ぶ盛り場だった。川を少し上れば浅草寺、その境内で明治7年(1874)と翌年の2度、五姓田芳柳・義松^{ごせだほうりゅう よしまつ}という親子が「西洋画家」を名乗って「西洋油画」を公開した(図9)。これをなんと呼んだらよいか、なかなか難しいが、見世物であると同時に美術展でもあった。

チラシに、こんなことが書いてある。「此度、浅草金龍山境内奥山に於て、西洋油画日本人物、并に、絹地画当世役者似顔、其外、古代人物、種々相認め興行仕り候間、諸君子様方御光来之程偏に奉希望上候、以上」。

五姓田親子は、前年に横浜から東京に引っ越してきて、この催しを行った。当時、浅草奥山と呼ばれた本堂の裏手は、この手の催しが盛んに開かれる場所であった。同じようなものに、やはり明治8年(1875)に開かれた「百工競精場」という催しがある。実際に百人集まったわけではないが、複数のアーティストが腕を競うというコンテストのような場だった。ここで興味深いのは、会場が「浅草奥山生人形定小屋」だったことで、この頃には人形見世物の常設小屋があったということだ。江戸時代は仮設の小屋しか許されてなかった。やがて、これは美術館という恒久的な施設へとつながっていく。ただし、浅草から上野へと場所を変えて。



図9 五姓田芳柳・義松による見世物「西洋油画」1874年、吉徳資料室蔵

2-5. 御殿

美術館以前の場を考える時に、美術鑑賞の空間として御殿にも足を運んでみよう。そこは明らかに公的な空間であるが、現代社会における公共空間と同質のものを見出せるのかどうかは難しい。大半の人はアクセ

スできないからだ。今、お見せしているのは名古屋城の最も重要な部屋である上洛殿上段之間である(図10)。ここに座ったのは徳川将軍で、将軍が上洛する時のためだけに建てられた御殿であり、実はほとんど使われることはなかった。室内はびっしりと絵画で装飾された。名古屋城は戦争で焼失したが、襖絵など外せるものは疎開できたので今も残っている。

正面向かって右側のふさの付いた扉に描かれている絵が狩野探幽の《帝鑑図(不用利口)》である。帝王が戒めのために見る絵であり、「不用利口」とは、「口がうまい人間は採用してはいけない」ということを意味する。つまり、これは個人が自分の楽しみのために装飾した私的空間ではなく、極めて公的な空間である。とはいえ、そこは開かれておらず、現代の私たちが普段使っている意味での公共空間とは言い難い。むしろ、当時の言い方をすれば「公儀」という表現が適切である。それは権力を指す重要な言葉であり、そうした空間を狩野派と呼ばれる御用絵師たちが装飾していた。

明治維新後はこの仕事が幻のように消え去り、画家たちは新たな制作の場と発表の場を見出していかなければならなかった。そのための最も重要な場として、美術館が立ち上がってきたといえるだろう。



図10 離宮時代に撮影された上洛殿上段の間、名古屋城、名古屋城蔵(『懐古国宝名古屋城』名古屋城振興協会、2000年より)

3. 日本最初の美術館

明治10年(1877)、上野公園で内国勸業博覧会が開かれた(図11)。今は東京国立博物館がある場所とその手前の広場、「竹の台」と呼ばれたあたりが会場となった。この絵でもわかるように、奥の美術館だけが煉瓦造で建てられ、その両翼に木造の展示館が建てられていた。ひとり煉瓦造の美術館だけが要の位置にあることは、美術館で展示されたものが勸業上にいかに重視されたかを示している。言い換えると、海外に売れるものと

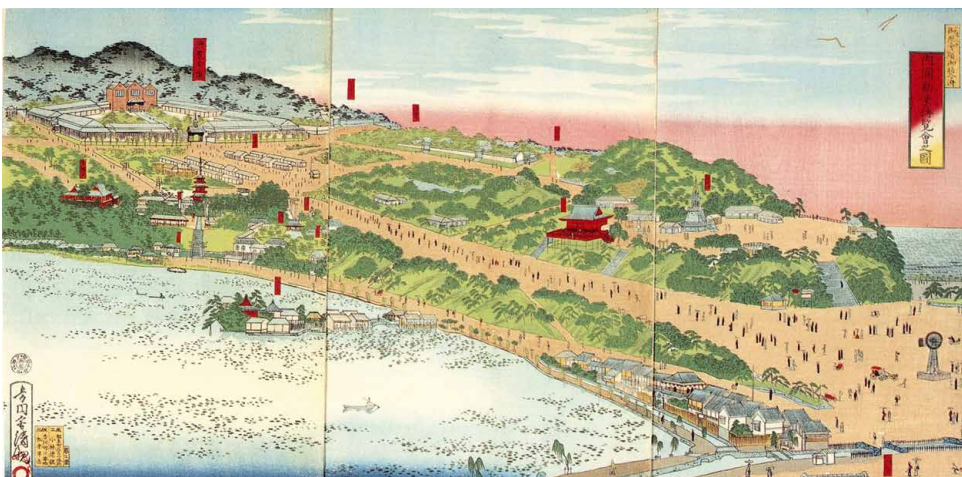


図11 小林清親《内国勸業博覧会之図》1877年、上野公園、江戸東京博物館蔵(「博覧都市 江戸東京」展図録、江戸東京博物館、1993より)

して、美術工芸品が何よりも重要であったという認識だ。

そのことの証左は多々ある。この美術館を背に、天皇皇后の臨席で開会式が開かれた。錦絵《内国勸業博覧会美術館之図》から、会場の様子を知ることができる。今から30年ほど前に、記録写真が『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』(図12)として残っていることが明らかになった。この写真アルバムは、尼崎市立歴史博物館のほかに、東京国立博物館、宮内庁書陵部が所蔵している。

一連の写真から、日本最初の「美術館」がどのような展示空間であったのかを知ることができる。突き当たり左奥は工部美術学校からの出品物、その右の高い壁に掛けられた大きな絵が、高橋由一による「甲冑図」である。工部美術学校は、明治政府が最初に設置した官立美術学校で、工部省所管のため工部美術学校と呼ばれる。雇われた教師は全員イタリア人で、西洋の本格的な美術教育を行った。

彫刻教師ラグーザが教育のために用いたものが、写真の中では白く写っている石膏像である。手前に丸彫りに近いものが見えており、これはラグーザの作品だと考えられる。これらの一部は東京大学工学部の建築学科が引き継ぎ、現在では工学部一号館に展示されている。貴重な当時の彫刻作品や教材である。驚くべきことに、これら東大の建築教育の中で80年代までは現役で使われていた。よくぞ大学紛争の時代を生き延びたものだ。私が東大に着任したのは90年代の半ばで、その時点ではもう使われてないなかったが、落書きだらけだった。



図12 『明治十年内国勸業博覧会列品写真帖』1877年より美術館内部、上野公園、尼崎市立歴史博物館蔵

4. 美術展の成り立ち

内国勸業博覧会の美術館で特徴的なことは、展示された作品の位置である。最初にお見せしたように、現在では、私たちは目の高さで絵を見ることに慣れている。ところが、ここでは絵がずいぶん高い位置に展示されていた。当時の東京日日新聞に、岸田吟香(劉生の父)が博覧会評を連載している。吟香は絵の展示が高すぎてよく見えず、次の日に双眼鏡を持って行ったが、それでもよく見えなかったと憤っている。

もう一つの特徴は、絵の上に紙札らしき、おそらくは賞を示したものが貼られていることだ。現在、この国立新美術館で開催されている「日展」でも、作品はかなり高い位置まで展示されているが、絵の上に「特選」と書いた札が貼られていたら、作者と観客の双方から文句が出るだろう。それが許された理由は、出品目録からわかる。

高橋由一の欄に記された人名は出品者である。大切な情報は、出品者であって作者ではない。作者名はその上に小さく記されている。「屏風、屏風絵、六枚折、高橋由一」とあり、東京十二景を描いた油絵の屏風である。一つ置いて、「額、西洋画、甲冑の油絵」という文字がある。これは高

橋由一が描いた絵を内藤耻叟^{ないとうちそう}という人が出品した。内藤耻叟の方が、大きく記されていることがわかるだろう。

つまり、殖産興業を目的とした勸業博覧会で、油絵という新しいメディア、新しい技術を提供できる人はいったい誰なのかを示していた。だから、作者は二の次なのだ。作者が全面に出てくるのは、10年か20年が過ぎたあと、美術家の団体が展覧会を開催することによって、美術館が作者自身の作品を発表する場になっていく。しかし、当時はまだそのような認識に至っていない。

《東京上野公園内国勸業博覧会美術館荘飾之図》では画面の右寄りに、「甲冑図」が描かれている。この「甲冑図」は、内藤耻叟によって靖国神社に奉納されたため、現在も靖国神社遊就館に所蔵されている。当初の遊就館は完全な西洋建築であり、設計者は工部美術学校の教師のひとり、カペレッティというイタリア人である。それほど大きな建物ではないが、武器博物館として建設された。開館は明治15年(1882)という重要な年で、同時に上野公園には博物館が開館した。東京国立博物館と靖国神社遊就館を対等に見ることはほとんどないが、実は、同時に生まれたどちらも国立博物館という共通点がある。今でこそ靖国神社は宗教法人だが、当時は陸軍省海軍省所管の国家施設である。そして高橋由一の絵は、「甲冑図」であったがゆえに、靖国神社の方に収められたということだ。

展示空間がどのように成立したかを考える上で、東京国立博物館の歩みも確認したい。上野公園に博物館が移転するのは明治15年(1882)である。それまでの10年間は、今の日比谷公園の近くの内山下町で活動を展開した。さらにさかのぼれば、明治5年(1872)に湯島聖堂でスタートを切った。そこから数えて今年が150年ということで、「国宝 東京国立博物館のすべて」展が開かれている。最近、毎日新聞に、黎明期の博物館と現代の博物館を比べた記事を書いた。前者の中心に置かれたのは、名古屋城の金鯱である。これに対して、現在の中心には何があるか、すなわち大階段であると。詳しくは、記事を読んでいただきたい⁴。

美術館が出現する以前、不特定多数の人を受け入れる場所は限られていた。開帳がまさにそうであったように、主に寺院が会場となった。では、寺院以外の場所はどのように見出されただろうか。

湯島聖堂は、江戸時代の幕府の最高教育機関であると同時に、儒学の創始者である孔子を祀った霊廟でもある。ここでは、孔子を祀った様々な儀式が行われていたが、新政府の教育方針は儒学を捨て、西洋の学問に切り替えたことにより、用済みになってしまう。それで、この場所を使って博覧会を催すことが可能となった。

大学南校物産会(1871) (図13)の様子から見てみたい。既存の建物の縁側に展示されて、それを外から人が眺めるというスタイルをとった。展示物を写した写真に、人間の頭骨が三点展示されているのが見える。人の頭骨と動物の骨、それから下の方に鳥の剥製が並べられ、動物と人が対等に展示されている様子がわかる。これは画期的な光景と言って良いだ

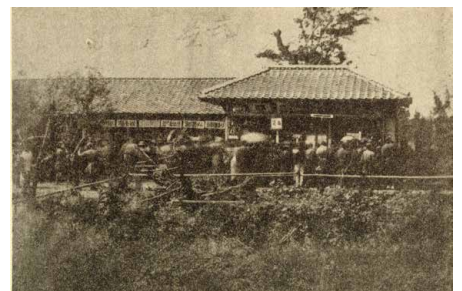


図13 大学南校物産会、1871年、九段(『学問のアルケオロジー』、東京大学、1997年)

ろう。それまで、人間の死体が公開展示されるのは、罪人が晒される(晒し首)以外にはあり得なかった。つまり、西洋の自然科学をベースに、人間もまた自然物の標本のひとつだと教える新たな役割を、博覧会が担ったということである。

翌年の湯島聖堂博覧会(1872)は、さらに劇的な光景を見せてくれる。河鍋暁斎の《今昔珍物集》(1872)の左上に孔子像が描かれている(図14)。ところが、その横には蟹がいて、金鯪もあるという状況が窺える。湯島聖堂では礼拝像であったはずの孔子像が、一展示物として、動物の標本と一緒に置かれているのだ。

大きな会場を使ったということもあり、建物の中に人を入れて展示を見せることが実現した。また、明らかにガラスケースが使われており、触らずに見るだけという今日の展示につながる体験が生まれることになる。

江戸東京博物館が所蔵する写真(図15)には、梁に並んだ額縁が写っている。これらはすべて西洋絵画である。幕末にオランダに留学した内田正雄が手に入れて日本に持ち帰った西洋絵画のおそらくは初めての公開だった。このあと、博物館は山下門内(日比谷方面)のいくつかの旧大名屋敷へと移転する。これが山下門内博物館(内山下町博物館)(1873-1881)である。ウィーン万国博覧会の持ち帰り品を公開した時の写真(図16)には円柱上の大理石彫刻が見える。ウィーン万国博覧会に参加した後、技術伝習生たちによりヨーロッパ各国から持ち帰られたもののひとつである。このイタリア製の《婦人胸像》(1873)は東京国立博物館に収蔵されている。このように、新しい展示空間の中に新しい展示物が入り込んでいくのが、明治一桁(1870年代)の時代である。

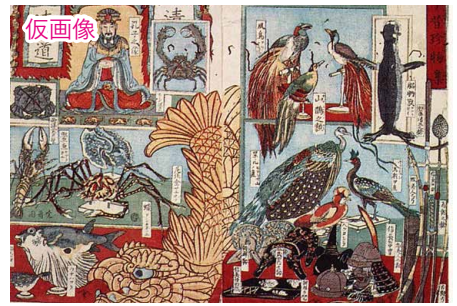


図14 河鍋暁斎《今昔珍物集》1876年、東京都立図書館蔵

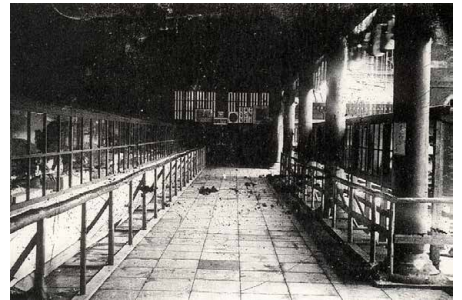


図15 文部省博覧会、1872年、湯島聖堂、江戸東京博物館蔵
(「博覧都市 江戸東京」展図録、江戸東京博物館、1993年より)



図16 山下門内博物館での「舶来品陳列」1874年、東京大学大学院工学系研究科建築学科専攻

5. 見世物か美術展か

美術展の成り立ちを考える上で触れておきたいのが、私が30年来追いかけてきた、浅草寺奥山で催された油絵の見世物「油絵茶屋」である。先の五姓田親子の「西洋油画」の催し同様、見世物とも美術展とも呼びうるような性格を指摘できる。当時はまだ展示公開の場がないため、境内の茶屋を使った。

油絵茶屋に出品された大作が奇跡的に残っている。それは下岡蓮杖の《箱館戦争図》(1876)と《台湾戦争図》(1876)で、いずれも靖国神社に所蔵されている。明治9年(1876)にこのふたつの戦争画が東京の盛り場で公開展示されたことの意味をどう考えたらいいだろう。ひとつは内戦の終わり(西南戦争はまだ起こる前)、あとひとつは外戦の始まり、いずれも、東京の人びとには記憶に新しい戦争だった。

どちらも横6m、縦2mぐらいある大作だが、一双の屏風と考えれば大きさは問題は無い。この展覧会には、高橋由一や横山松三郎など

明治美術史に名を残した人たちが参加している。高橋由一は「乾魚」の絵を出品した。由一の「乾魚」となれば、今は重要文化財になっている《鮭図》(1877頃)(東京藝術大学蔵)と推定できる。複数描いた可能性もあるから、同一作品とは認定できないが。

美術館のような空間がまだ整わない中で、作品発表の強い意欲を持ち、毎月一度、自らの画塾の展覧会を開いたのが、ほかならぬこの高橋由一である。「油絵見物切手」という案内文が残されていて、その様子を知ることができる⁵。毎月初めの日曜日午後10時から4時まで、浜町一丁目にあった自宅を会場に展覧会を開くのだが、そこに添えた注意書きが興味深い。「席料音物持参堅く御無用而て酒飯菓子等は呈せず候間、御勝手に御見物相成候はば幸甚」。すなわち、「席料も手土産もいりません、その代わり酒も飯も菓子も出しませんので勝手に見てください」と書かれている。「勝手に見る」ことは、その後の、そして私たちもそうしている「黙って見る」ことに繋がっていくと思われる。同時期の東京では、飲食をしながら鑑賞する方が常態だったが、由一はそれを嫌い、書画会の喧騒に背を向け、「黙って見ろ」とまでは言わないが、そういう鑑賞態度を求めていたはずだ。

いつの時期か定かではないが、高橋は《外国集画会之図》という版画(図17)を制作しており、早い時期から西洋の美術館についての知識を持っていたことが窺える。ヨーロッパの宮殿を使ったギャラリーをモチーフとし、さらに興味深いことに、会場で多くの人たちが模写をしている様子が描かれている。明治の日本の画家たちが渡欧して、ルーヴル美術館で許可書をもって模写したという記録が少なからず残っているが、この版画からは、由一が美術館に対して、絵を学ぶ場だという認識していたことを示しているのではないだろうか。

幕末期にはすでに、由一は内田正雄を通じて美術館に関する知識を深めたと考えられる。内田は、湯島聖堂博覧会で展示された西洋絵画を持ち帰ったことで知られ、絵画のちに渋沢栄一の手に渡るが、関東大震災で焼失したとされ、不明な点が多い。内田はこのほか、たくさんの写真帖を持ち帰っており、現在は東京国立博物館に所蔵されている。その中に、ステレオ写真の形でルーヴル美術館や大英博物館の会場風景が残されている。

由一は早くから日本にも美術館が必要だと主張する。これまでの高橋由一研究の中でも見落とされていた文章だが、明治3年(1870)に、やがて靖国神社になる招魂社に「掛額場」、つまり絵を掛ける場を作るべきだと主張している。それから時代が下って明治14年(1881)頃、ちょうど遊就館や博物館が生まれた時に、それらとはかなり異なる姿の美術館構想を世に問う(図15)。いわゆる「螺旋展画閣」、「螺旋展観閣」と呼ばれるこの絵は、いざ建てようとするれば、大量の柱を必要とし、柱が邪魔で絵が見られない非現実的な構想であったが、それだけ空想が純粋なかたちで示されている。それほど美術館の必要性を果敢に主張した。



図17 高橋由一『スケッチブック』より「外国集画会之図」、東京藝術大学大学美術館蔵



図18 高橋由一『油画史料』より「螺旋展観閣略図稿」1881年、東京藝術大学大学美術館蔵

6. 美術館の変遷を辿る

第1回内国勸業博覧会以後、美術館はどのように出現することになるのか。最初の美術館は、第2回内国勸業博覧会の美術館として手前に建てられたさらに大きな建物のために、その背後に姿を隠す。博物館のひとつの展示館として使われていくのだが、そのまま美術館の歴史からも見えにくくなってしまふ。他方、内国勸業博覧会は、三回まで東京で回を重ね、その後、第四回が京都、第五回が大阪で開催され、次第に娯楽性を高めるものの、美術館は重要な展示館であり続けた。京都と大阪のそれぞれの会場跡地に、少しあとのことではあるが、岡崎公園と京都市美術館、天王寺公園と大阪市立美術館が生まれるのは、博覧会の遺産と言ってもよいだろう。

美術団体白馬会は、第3回内国勸業博覧会終了後も竹の台に残された展示館を会場に使うようになる。ファサードを加工し、円柱を建て、西洋風の建築が美術展会場には相応しいとされたのだろう。1900年の展示風景の写真⁽¹⁹⁾から、当時の展示空間がどのようなものであったかがわかる。人工証明はなく、窓から入る自然光で鑑賞した。あくまでも仮設の建築で、雨漏りもする劣悪な環境であった。先に「美術館は壁であると」定義したが、この会場では、おそらく木で棧を作ってそこに布を掛けて展示壁面としている。黒田清輝らは、まだ垂直の壁を手に入れない。しかし、このように美術団体が生まれ、自分たちの成果を示す場が生まれた。

白馬会と言えば話題になるのが、いわゆる「腰巻事件」である。公共空間が成立していることと、絵の猥褻問題が問われたこととは、密接な関係がある。社会が猥褻なものを拒否する理由は、公序良俗に反するからであるが、最初に取り締まりの対象になったのは出版物であった。美術の世界でも、春画も含めて、まずは版画が対象となった。明治になって一世を風靡したのは石版画であるが、石版画が明治22年(1889)に一斉取り締まりを受ける。この頃から、猥褻物が社会に流布することを、法律によって咎める社会が成立し始める。

ところが、美術館の展示空間で裸体の女性像を公開することは、誰もが予期せぬ事態だった。印刷物ではなく、肉筆画、すなわち一点限りのものを、博覧会や美術展という公共空間で、不特定多数の人びとが目にするをどのようにつめるべきか。当初は警察も判断に迷ったものの、やがて、それは明確に排除されるようになる。

その後、美術館待望論が結実し、帝室博物館内に、1908年に完成したのが奉獻美術館である。有志が浄財を集め、皇太子成婚記念に美術館を建設して皇室に献納したが、美術館と呼ばれず、結局は博物館のひとつの展示室として使われて、今日に至っている。

それでは、姿を消した1877年の美術館は、その後どうなったのか。東



図19 白馬会第5回展覧会、1900年、元内国勸業博覧会第5号館、上野公園、所蔵先不明(『白馬会』展図録より、プリヂストン美術館ほか、1996-97年)

京国立博物館創立150年記念特別展「国宝 東京国立博物館のすべて」の第2部に出品されている麒麟の剥製が当時の展示を伝えている。博物館には1923年まで自然史部門があり、元美術館は自然史系の展示に使われていた。写真から、扉の形などが間違いなく最初の美術館の建物だったことがわかる。

その後、要望は高まれども、美術館と名乗る施設はなかなか建たなかった。1926年、すなわち今から100年ほど前になってようやく、東京府美術館、現在の東京都美術館が実現した。固い垂直の壁に囲まれた展示空間が誕生した。その後、2007年に至って、新たな展示空間を求める声に応じて六本木に生まれたのが、この美術館だと言える。

改めて、最初にお見せした現代の美術館に立ち戻ろう。私たちが当たり前のように受け入れている展示空間を眺めてみると、ここに至るまでにはおよそ150年の歴史があった。当然、これが最終ゴールではないはずだ。差し当たっての到達点ではあるが、通過点でもある。これからは展示空間がどのように変わっていくだろうかと問いかけて、今日の話を終りたい。

註

- 1 名古屋市博物館所蔵の猿猴庵作品は約30種、2001年より原寸大のカラー写真と解説を加えた名古屋市博物館資料叢書3「猿猴庵の本」シリーズの出版を開始、20冊の復刻版が刊行されている。(http://www.museum.city.nagoya.jp/collection/data/data_07/index.html) (2013年12月21日閲覧)
- 2 「泉涌寺展 皇室の御寺」展、朝日新聞社主催、1990年11月1日～11月13日 東京・高島屋、1990年12月28日～1991年1月8日 大阪・高島屋、1991年1月10日～22日 横浜・高島屋ほか2会場を巡回。
- 3 絵馬堂は、『筑前名所図会』の編者奥村玉蘭によって、文化10年(1813)に寄進された。太宰府天満宮は2006年より「太宰府天満宮アートプログラム」を展開、2009年に台湾のマイケル・リンが絵馬を奉納し、現在も見ることができる。天満宮ウェブサイトの「境内美術館」参照。(http://keidai.art/) (2023年12月21日閲覧)
- 4 木下直之「150年「お宝」の変遷」『毎日新聞』2022年11月11日。
- 5 平木政次『明治初期洋画壇回顧』日本エツチング研究所出版部、1936年に図版収録。

展覧会とアーカイヴ——モノをめぐる空間

渡部葉子 慶應義塾大学アート・センター / 慶應ミュージアム・commons

はじめに

—— 近年の研究動向からみる展覧会とアーカイヴ

「展覧会とアーカイヴ——モノをめぐる空間」と題した今回の講座の要旨に以下のように記した。「展覧会は作品が展示され、見る人がモノに出会う空間です。アーカイヴはモノが着地し、コミュニケーションの核として動き出す空間と言ってよいかもしれません。」これは、モノをめぐる2つの空間のありようについての記述である。つまり、両者を比較してみると、展覧会はある場所に出かけて行くものであり、時限的でもある。ある空間、時間に出現する出来事、イベントとすることができる。一方、アーカイヴはモノが着地するが非常に不安定な状態で着地する。受入時にはモノの重要性が確定していず、一見ゴミの様なものも含まれるが、残されて将来的な価値の可能性に開かれた状態にある。時限的でなく、将来に開かれているという特徴がある。基本的に、展覧会はモノを選択し、並べてストーリーを組んで観者に提供する出来事的なものであるが、アーカイヴはモノがそこにたどり着いて新しい文脈を待っている状態のものとも言える。時間の流れとしては、限定されている／開かれているという対比で考えることができると言えよう。

この「展覧会とアーカイヴ」ということが中心的に関わる研究として、現代美術の領域で2010年頃から盛んに行われているのが「展覧会史研究」である。展覧会史研究では、過去に行われた展覧会を検証するために、アーカイヴ資料などを使って展覧会を再構築する。時にはその再構築したものが、新たなアーカイヴの資料になるというような循環を生むこともある。具体的な事例を2つ紹介しよう。

ひとつは、1970年に開催された「第10回日本国際美術展」、別名「人間と物質」といわれる展覧会⁽¹⁾で、これに関わるアーカイヴ資料が慶應義塾大学アート・センターに存在する。クリストが布を敷き詰めたり、ダニエル・ビュレンがストライプの壁紙を館内や町の中に貼ったりというようなことを行った展覧会だが、所管する資料を使って会場構成を再構築す

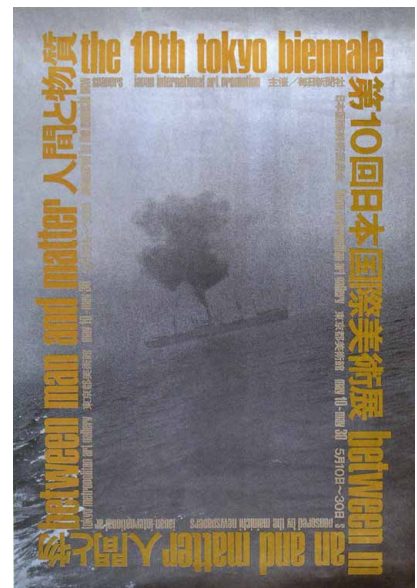


図1 第10回日本国際美術展「人間と物質」(東京ビエンナーレ1970)ポスター
写真: 中平卓馬

る展覧会を2016年に開催した(図2)。この「人間と物質」展に関しては、記録写真が割合によく残っていたにもかかわらず、会場構成が実際にどのようなになっていたのかあまり分かっていなかった。再構成展開催後に分かった新事実もあり、慶應義塾大学アート・センターのウェブサイトで更新した会場図を公開している¹。展示風景(図3)の真ん中に置かれているのが会場の模型で、その周りの壁に展示されているのがアーカイブの資料である。この展覧会には、当時刊行された記録集があるが、記録集に採録されなかったさまざまな写真、あるいは焼き付けがされずスリーブに残っている写真も確認して展覧会構成を検証し、研究結果とそれに使ったアーカイブの資料を一緒に展示した。

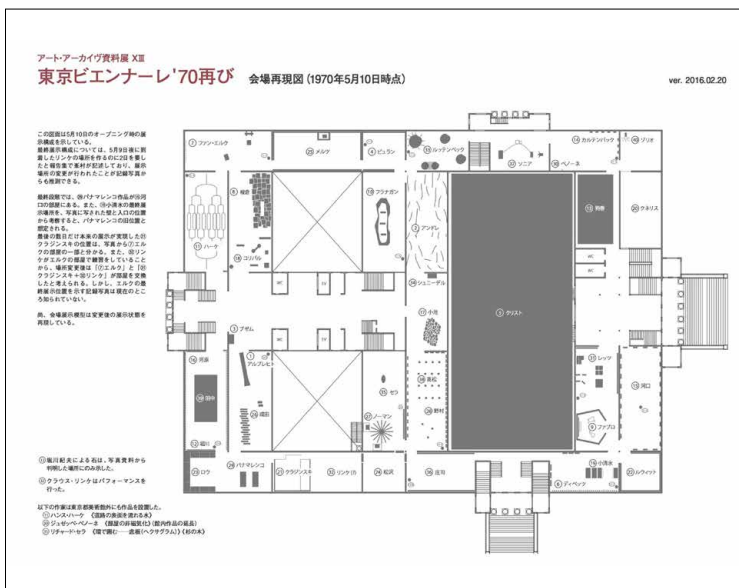


図2 「アート・アーカイブ資料展XIII 東京ビエンナーレ'70再び」展(2016)で配布した展示再構成図



図3 「アート・アーカイブ資料展XIII 東京ビエンナーレ'70再び」展(2016)展示風景

もうひとつは、同じ頃にベルンで開催された「態度が形になる時(When Attitudes Become Form)」(1969)という展覧会である。展覧会タイトルが示す様に現場制作作品も多く、このような展覧会を再構築する場合、当然アーカイブが重要になる。2013年にヴェネツィアで、作品をなるべくそのまま再現するという趣旨の展覧会が行われた²。しかしながら、1969年の展覧会はベルンで、2013年の再構築展はヴェネツィアで開かれたことからわかるように、そもそも展示空間が異なる。それにもかかわらず、ヴェネツィアのカ・コルネール・デッラ・レジーナというヴィラに、ベルンのクストハレの会場空間を無理矢理はめ込んで丸ごと再現しようという試みで、このように展示されていた(図4)。17世紀の壁画が壁の一角に見えているが、その脇にベルンの当初の空間通りにハリボテの壁が作り込まれている。典型的なのは、床に点線で囲まれた場所があることだ(図5)。出品できなかったが、そこに作品があったことを示している³。観客は、どのようなものがどのような具合に展示されたかを味

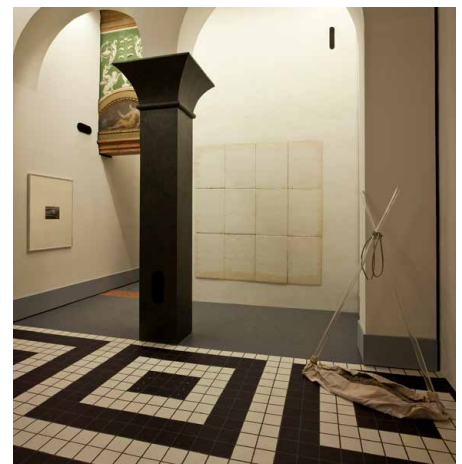


図4 「態度が形になる時 ベルン1969/ヴェネツィア2013 (When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013)」展(プラダ財団、カ・コルネール・デッラ・レジーナ、2013年6月1日-11月3日)会場風景 左からバリー・フラナガン《海中の穴》1969年(展示再構成2013年)、リチャード・アッシュワガー《Blp》1968年、ロバート・ライマン《クラシコ》1968年、ジルベルト・ソリオ《少し引っ張ろうか...》1969年

わうと同時に、常に夾雑物が目に入ることによって、現実に見ているが今行われていることではないという異化作用を感じる。現物展示ゆえに、昨今の展示と比べると、想像以上に作品が所狭しと展示されていたことが実感できもする。この展示が実現できたのは、この展覧会を企画したハラルド・ゼーマンが亡くなり、その資料が全部まとめてゲティ・インスティテュートに寄贈され、一挙にその関係資料にアクセスできるようになったという背景がある。先ほどの「第10回日本国際美術展」と同様に、広く流通してきたのとは異なる写真を調査できるようになり、会場構成の再構築が可能になったと言える。

以上2つの事例を紹介したが、これらは「展覧会」と「アーカイヴ」としては非常にオーソドックスな関係にあると言える。つまり、ある展覧会が出来事として行われ、その後に残された資料があり、それを用いて対象の展覧会について検証し、発信するという展覧会史研究的にはオーソドックスな形のものなのである。

1. パンデミックを経たモノとの出会いから

さて、ここからが本題となるが、今回は、上記のような展覧会史研究とは別の側面から「展覧会とアーカイヴ」について考えたい。ひとつは「見ることを奪われた展覧会のアーカイヴ」というタイトルをつけたが、「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展という2020年に開催された展覧会を取り上げ、その中で展覧会とその記録化、そしてアーカイヴについて考えたい。もうひとつは、「モノの力、モノとの出会い オブジェクト・ベースド・ラーニングの可能性」というテーマで、アーカイヴそのものとは少し離れた議論になるが、作品やモノが持つ力と個人がどのように出会っていくかを考える。と言うのも、それが実はアーカイヴ的なまなざしと深く関わっているからであり、そのことを踏まえつつ、「オブジェクト・ベースド・ラーニング」という現在実践している方法論を紹介する。

1-1. 「見ることを奪われた展覧会」のアーカイヴ ——「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展について

「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展は、展覧会のポスター(図6)にある通り、2020年4月9日から6月26日にかけて開催する予定であった。しかし、実際には8月17日から10月31日に開催することになった。ご承知のように、2020年4月は緊急事態宣言が発出されていた時期であった。2022年の末になって対面で講座ができるようになってきているが、2020年の春はそれまでの状況が一変して、これから何が起ころのだろうかという時

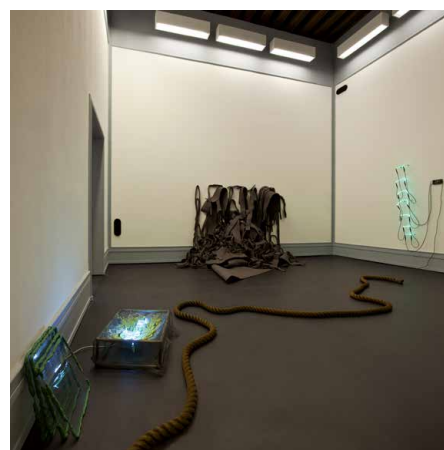


図5 「態度が形になる時 ベルン1969/ヴェネツィア2013 (When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013)」展(ブラダ財団、カ・コルネーレ・デッラ・レジーナ、2013年6月1日-11月3日)会場風景 左からマリオ・メルツ、バリー・フラナガン、リチャード・アッシュワガー、ロバート・モリス、ブルース・ナウマン



図6 「河口龍夫 鰓呼吸する視線」展ポスター

期であった。パンデミックの状況は、美術に関わる人間として、具体的な恐怖を感じ、美術が身体的な芸術だということを改めて感じ直す機会でもあった。展覧会はそのに出かけて行くことによって成り立つ。画集で図版を見るのとは違って、身体を運んでそこにあるモノと相対するところで成り立っている。展覧会を提供する側としては、作品=モノを置いてそこに鑑賞者が来て初めて展覧会が完成することをまざまざと感じさせられたのが2020年の春であった。展覧会に携わっていた人たちは、展覧会そのものが不可能という状況が起きるのではないかという恐怖も感じ、美術館が生きているということをどのように伝え、発信するかを模索していた時期であった。その中で、美術館は2月に一斉に休館したが、公共性の高いものでもあり、状況に応じて少しずつ対処して展示を開いていった。一方で、慶應義塾大学アート・センターは大学に付随している展示施設なので、大学の状況と方針に従うため、すぐには展示を再開できなかった。2020年は大学の授業は全部フルリモートで行われ、2021年は半分対面、半分リモートだったが、今年の4月から学生生活を取り戻すと宣言して、完全に対面で行うようになった。この変遷は、3年間の社会の状況をよく反映しているとも言えるだろう。

このような状況下、2020年というパンデミックの只中で行われた展覧会について、次の5つのトピックスで考える。すなわち、「どのような展覧会か?」「何が起こったか?」「それにどのように立ち向かったか?」「それをどう残したか?」「その結果、何かもたらされたか?」という視点から振り返る。

1-1-1. 「どのような展覧会か?」

この展覧会は「SHOW-CASE project」というもので、ひとつの展示ケースをテーマに作家に依頼して企画するシリーズの一つであった。これがそのDM(図7)で、入口タイトル壁面でも統一したデザインを使っている。慶應義塾大学アート・センターの展示室は、45平米の小さな展示室だが、建物の外から撮影した写真からわかるように、この頃門が全部閉



図7 「河口龍夫 鯉呼吸する視線」展DM

まっている状態であった。45平米、5m×9mという一室に、1から10までの展示ケースが10個並んでいて、ここにひとつだけ形の違う展示ケースが並んでいる(図8)。これは作家の河口龍夫さんご本人が描いた展示の図面である(図9)。全部で280個の貝殻が整然と並んでいる10個の展示ケースと、一番奥には展示ケースをひっくり返して、それを水槽のように扱ったものの中に貝殻が浮かべてあるのと沈んでいるのがある(図10)。貝殻は3つの種類があって、二枚貝で片方に蓮の種が載っているもの(《真珠になった種子・貝合わせ》)の他、貝殻の片側だけのもの——全体が黄色一色のもの(《真珠になった種子》)と、描画がされているもの(《描き足された真珠になった種子》)がある。いくつかの展示ケースの中には、先ほどのDMを使って作られた飛行機と船が配されている(図11)。それぞれの貝殻の中には、いろいろなものが描画されている。この展覧会のプランは、パンデミックが起これとは全く考えず、その前年に企画されたものである。



図8 「河口龍夫 鯨呼吸する視線」展会場風景

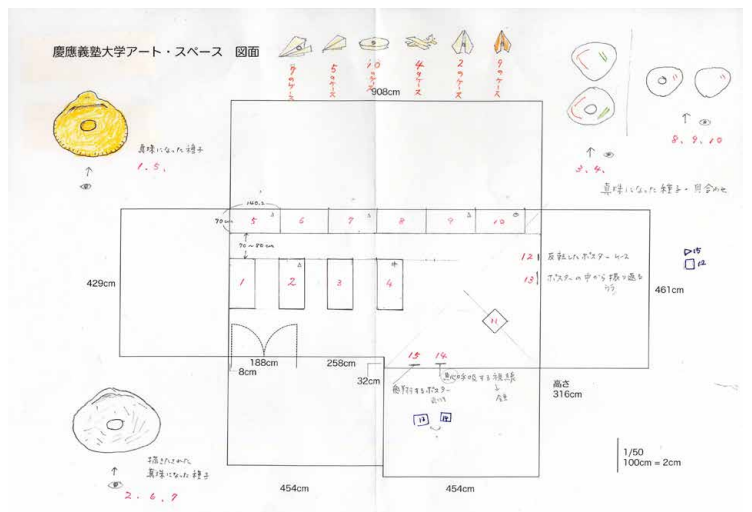


図9 「河口龍夫 鯨呼吸する視線」会場プラン (制作: 河口龍夫)



図10 「河口龍夫 鯨呼吸する視線」会場風景



図11 「河口龍夫 鯨呼吸する視線」会場風景

河口龍夫さんは九十九里浜の近くにアトリエを持っていらっしゃる。九十九里浜は外湾のため、外洋からの漂流物が流れ着く。河口さんの話では、東日本大震災のときに、東北からおびただしい量の瓦礫が、いつも散歩している九十九里浜に流れ着いたと言う。河口さんは何かを拾ったらもう1度捨てる事はできず、例えば誰かのメガネを拾ってしまったら、そういうものを全部作品にしていく。ある時、いつもは模様が綺麗だなどと拾っていた貝殻を手にしたところ、そこにある貝殻が全部死骸にみえたということで、貝殻を拾って、それにひとつずつ蓮の種を載せるようになる。種は将来の時間を持っているということで、命のもとである種をひとつずつ載せることによって、たくさんの方が亡くなったことに対するレクイエムとしてこの作品を作り続けている。今も貝殻の作品は断続的に作り続けられているが、この黄色いものが最初に作られたもので、先ほどの二枚貝のものは後から作られるようになった。河口さんは、二枚貝があるのを浜辺で発見した時に、少し救われた気持ちがしたと言っている。皆さんもご存知のように、二枚貝というのは、その対でしか合わない。こういうふう流れ着いたりして貝殻は死んでいるが、それでも2つがそばにいたということによって何か救われる気持ちになったという。水を入れたケースでは二枚貝2個をそれぞれ1枚ずつ水上(浮かんでいる)と水底(沈んでいる)に置いた。この水槽を用いた水のイメージは、貝の作品が最初に生まれた、震災の様子とも関係があると言えよう。

1-1-2.「何が起こったか？」

まさか、3.11という大災害を出発点にした作品が、パンデミックという社会のさまざまなことが刷新されるような出来事に遭遇するとは思ってもしなかった。これは記録集の1ページだが(図12)、当時起こったことを逐一いろいろな形で記録していった。2019年の時点では、展覧会の計画にあわせて実験したことなどが書かれているが、年明け2月には、金沢美術工芸大学で3月に予定されていた河口さんの最終講義はキャンセルになる。また、学校の卒業式が中止され、入学式も延期になるということが起こった。3月23日に会期が変更になり、集荷に行った時に新しい会期のハンドライティングをしてもらったがこれも使えなかった。授業が始まるのが延期になっていくのに伴い、3回くらい延期になったところで「会期、未定」というアナウンスを出すことになった。河口さんは1940年生まれで、千葉県から東京に移動するリスクを冒せないという状況もあり、スタッフだけで展示作業をすることにした。河口さん自身も作家人生60年ほどの中で初めての体験だとおっしゃっていたが、作家不在の形で展示を行うこととなった。

1-1-3.「それにどのように立ち向かったか？」

こうして、キャンパスのロックダウンの初日に必死の思いで展示をすることになった。これは、河口さんが指示するところと、それに従って

展示作業をする様子だが(図13)、指示をしている動画も撮影して備えた。どう対処したかというより、当時の気持ちとしてはどのように「立ち向かったか」というような心境でもあった。その時、私たちが決めたのは、すべての取り得る手立てを取って発信して、この展覧会を存続させようということだった。そして、発信と記録化は密接に関わるものであった。立ち向かうことは、発信していくことであり、発信することは記録として残るということでもある。そして、立ち向かったことが今振り返れるのは、記録が残されたからということでもある。次にこの記録集から当時どのように私たちが展示を存続させていったかを紹介する。



図12 『河口龍夫 鯉呼吸する視線：記録集』(慶應義塾大学アート・センター、2021年)67頁



図13 同上、68-69頁

1-1-4.「それをどう残したか？」

やったことは何よりリアルタイムで記録を残すということだった。「河口龍夫展／ワークプロセス」と題して、慶應義塾大学アート・センターのウェブページから、Milanote上にまとめた記録が見られるようになっている⁴。Milanoteでは、左から右に向かって時系列に表示され、世の中の出来事とあわせて、会期の延期や集荷、展示の様子が記録されている。キャンパスがロックダウンになったため、1週間に1回だけ許可を取り、展示作品の点検に行ったのだが、私が点検に行く日に合わせて、河口さんからポスターを作品にしたものが送られてくるということが3週間続けた。そこにはアーティストも負けないで「この展覧会と一緒に生きて行くのだ」というような心意気を感じられて、直接お会いすることのできなかった河口さんもスタッフも共に戦っているような形で、いろいろなことを進めていった。会場へ行けるスタッフが限られるため、情報共有の意味もあったが、それを発信して、活動していることを表明するという目的でタイムラインを作った。事後に振り返ると大したことがなかったように思う出来事も、その時どれほど深刻に考えていたかがリアルタイムの記録によってわかる。例えば、感染者が東京都で100人になったと大騒ぎして、その後1万人を超えたことから考えると比較にならないが、当時の感覚を窺い知ることができる。

この展覧会で異例だったのは、作家自身がなかなか展覧会を見られなかったことである。河口さんは観客が観られるようになるまで、「私は展覧会を見ないことに決めました」と言って、「もし開けられなかったら、これは私自身も見られなかった展覧会にします」ということだった。実際には8月になってようやく開幕することができ、展覧会は見ることができた。開けられない間に、展示した時の動画を発信し、7月には河口さんのアトリエに伺ってリモートのギャラリートークをしてもらった。このリモートギャラリートークはどのように開催したかという、河口さんが語りながら、会場のカメラに対して「そこをちょっと右」というように指示をしながら、作品を見せて語っていく。作家も観客も共に現場を見ることができないなか、Zoomで参加した人たちと作家の河口龍夫が同じものを見ながら、展覧会を通してコミュニケーションしてもらおうという試みであった。このタイムラインは学校の様子や世の中の様子も並行して見せながら、最後に展覧会を片付けるところまで載せている。様々な美術館での取り組みや「あつまれどうぶつの森」のミュージアム編が流行するなど、リアルタイムで記録を残すということを試みた。

1-1-5.「その結果、何かもたらされたか？」

これまで見てきたように、展覧会そのものが詳細に記録されたということがひとつの結果である。しかし、それだけではなく、展覧会という軸を持ち、2020年の4月から10月頃というパンデミック下にあった世の中の様子が、記録集に表現されていると言えるだろう。展覧会に関する

ありとあらゆることを発信しようとした結果、そこに残されたものは展覧会がイベントとして単体であるだけでなく、様々な状況に巻き込まれて展覧会が実施されたため、それを記録することによって、時代状況そのものを記録するということができたと考えている。2021年3月に制作した記録集の「はじめに」では、以下のように記している。「コロナ下であって、この展覧会のおかげで日々の状況を計ることができたと言えましょう。時事刻々と変わっていく状況の中、先の見通しが立たない中で、この展覧会は、それに向き合い、それを捉える物差しとして機能しました。それは同時に、ありとあらゆる方法を駆使して公開できない展覧会を発信しようと決心し、展覧会を何とか生き延びさせようとした日々でもありました。ここに収められているのは、この展覧会とともに呼吸し、展覧会によってその状況を生き抜いた記録です。」……ということで、長い謝辞に続く。最後は、「この記録集が、同じ状況下で日々を送った皆様の時間と切り結ぶことができれば幸いです」という言葉で締めくくられる。まさに私たちはそういう気持ちで展覧会を作り、記録集を作った。

記録集には、先に言及したタイムラインを用いながら、事前準備から実際の展示終了までが時系列で記録されている。大学ならではの事情として、展覧会が開けられない時期に、展覧会を授業として受け取る人たちとの間で、なんとか展覧会が生き延びたというところもあり、授業の実施についても掲載した。このページ(図14)は、同時期にFacebookで毎日、貝について発信したものをまとめたものだ。何しろ280個も貝があるので書くことはいくらでもあるわけだが、全部で100何個かの記事を記録集に全部収録することになった。それは、デザイナーがこれ自体、まさに時間の記録だから、うまく読めるということ以上にこれだけのことをやったということを削らないで収録しようと提案し、こういうふうに乗せた。そういう意味で、これはありようとしてアーカイブ的な表現でもある。

また、途中で書かれたテキストも、日付と共にタイムラインの中に入れている。時事刻々と状況が変わっていくので、日付がとても大切であった。書いた文章が一か月後には違うことになる。全部のものがタイムラインの中に組み込まれるという点に特徴がある。ここに生まれたものは何かというと、記録集を中心とした展覧会をめぐるアーカイブ……記録集や動画、それから作家が来られない状況の中で送ったおびただしい数の写真、そういった総体を「アーカイブ」と捉えることができるのではないだろうか。典型的なアーカイブというのは、展覧会が終わった後にモノが残されるが、この展覧会で行われたのは「同時進行的に生成されたアーカイブ」と言える。つまり、アーカイブは必ずしもある場所やそこに資料があるというだけではなく、後から取り出せるように記録化して縁(よすが)を残して蓄積する行為、あるいはそこに集まったものをアーカイブと呼ぶことができるのではないだろうか。その意味では、この展覧会は記録集を中心とした展覧会をめぐるアーカイブが生成され、それは展覧会そのものについてだけでなく、2020年の半年にわたる状況を丸ごと

アーカイヴするものになったと言える。

加えて翌年、河口龍夫展を開催したのだが、この展覧会は2020年4月7日から2021年4月6日までの1年間に作られた作品だけで構成された展覧会になった。それは、作家自身が時を刻んだ、作品にのせてその時の状況を示した展覧会とも言うべきものであった。

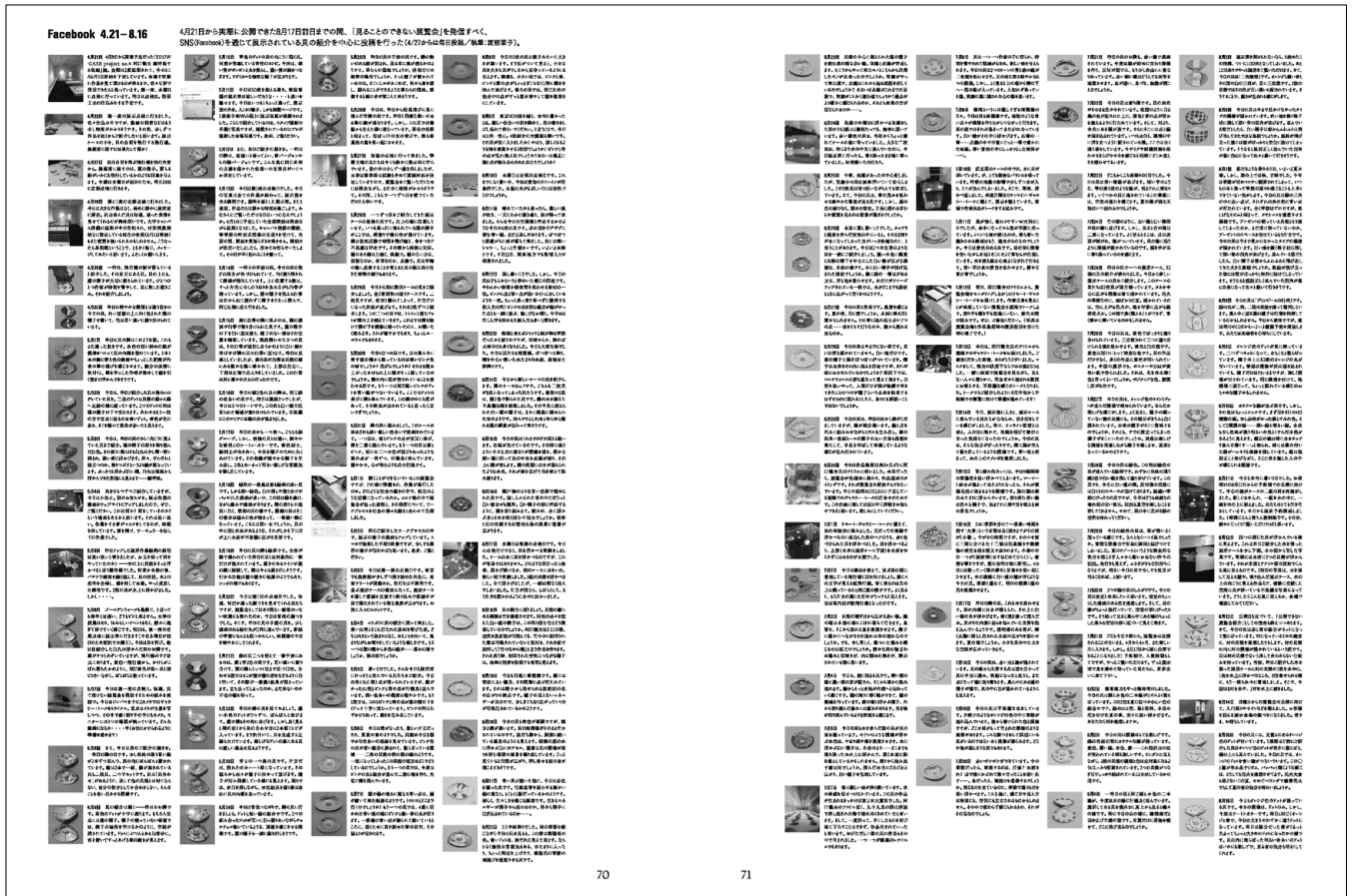


図14 同上、70-71頁

2. モノの力、モノとの出会い オブジェクト・ベースト・ラーニングの可能性

ここまで、写真や動画の配信もし、状況をアーカイヴしたという話をしてきた。しかし、方、緊急事態宣言の間、週に一度、展示のチェックに赴くのは、作品のところへ戻ってくるという体験でもあった。他の展覧会も閉じていて、見に行くことができないという状況の中、展示を目の前にするとモノの力は圧倒的だった。私にとっては1週間に1度この小さな展覧会場に行くことが、まるで通気口に息をしに行くような効果を持っていた。そこで、第2のトピックスとして、「モノ」そのものを考えるということで、オブジェクトに着目したアクティブ・ラーニングの方法論とその可能性について述べたい。

オブジェクト・ベースド・ラーニングは、2010年代以降盛んになった方法で、モノに基づく学びの実践、学習者あるいは受け手が主体のアプローチという点に特徴がある。

2-1. ゴッホの作品分析から

まず、皆さんもよく知っているフィンセント・ファン・ゴッホの《ひまわり》(1889年1月、F457, JH1666)⁵を起点に考えてみよう。これはSOMPO美術館所蔵の作品である。次に、これはロンドンのナショナル・ギャラリーの《ひまわり》(1888年8月、F454, JH1562)である。両者はよく似ていて、「同じじゃないか?」という話であるが、構図は完全に同じだ。実は、SOMPO美術館所蔵の作品は、ナショナル・ギャラリー所蔵作品のゴッホ自身によるレプリカである。ゴッホはたくさんのひまわりの絵を描いている。1888年8月、ゴーギャンがアルルにやって来る前に画家の理想的なアトリエを作ろうということで、装飾のためにたくさんの《ひまわり》を描いた。例えば、ナショナル・ギャラリー所蔵の作品の他、ミュンヘン(F456, JH1561)、そして神戸にもともとあった作品(F459, JH1560)がある。これは、白樺派の人たちがゴッホの作品を1点買おうということで、日本に戦前にやってきて神戸で戦災によって焼けてしまい、今では写真しか残っていない作品である。このようにさまざまな《ひまわり》が描かれた。その後、ゴーギャンがアルルにやってきて、有名な耳切事件があってゴーギャンと決裂して、ゴッホは病院に収監されることになる。ゴーギャンは、ゴッホと一緒に暮らしていた時に《ひまわりの画家》(1888年、W326/W296)⁶を描いている。しかし、実際にはゴーギャンと一緒にいる時にゴッホは《ひまわり》を一枚も描いていない。つまり、これはゴーギャンのイメージ画であるが、この作品を見たゴッホは「これは確かに僕だ。しかし、気が狂った僕だ」と言ったという逸話が残っている。その後、ゴッホは、実際のひまわりを見て描いた1888年の絵を、病院から出て来た後に模写してレプリカを作る。このレプリカを作るのに当たって、ゴッホには非常にはっきりした意図があった。この「ラ・ベルスーズ(子守女)」と書かれた作品(F504, JH1655)は、友達だったルーアンという郵便配達夫の奥さんであるが、その絵を真ん中に置いて、両側にひまわりを置くという構想があった。そのために、《子守女》と2つの《ひまわり》は同じ大きさのキャンバスで描かれている。つまり、聖母とその両側の燭台として、これは3幅対を成し祭壇画のようになると考えていた。ゴッホ自身がそのことを手紙で弟のテオに図入りで書き送っている(書簡番号776)。そのために、同じ構図のものをひまわりの季節ではない時に写したわけである。そのうちの1枚がSOMPO美術館にある《ひまわり》ということになる。

さて、これまで行ってきた作業は何かというと、どういうふうひまわりが描かれているかに始まり、それに対するゴッホの手紙という傍

証をガイドにしながら読み解いていくという作業である。これは非常にオーソドックスな美術史的な手法である。

しかし、ここで今問題にしてきたことは、あくまでも、この作品の画面に描かれているものについての分析である。この作品は今、日本にあって、見ることができるわけだが、それと関係なくできてしまう。では、この作品を現実にある物理的なモノとして捉える時は、いったいどのようなアプローチをしたらよいのかを考えてみたい。これは、SOMPO美術館で、ゴッホの《ひまわり》がどのように展示されているかという様子である(図15)。このガラス面は反射が少なく見やすいが、箱みたいのところに入っていて、デコラの額に入っている。解説を聞いた時と一番印象が違うのが「大きさ」かもしれない。意外に大きいと思う人もいるだろう。もう少し近づいてモノとして見ると、例えば外にガラスがはめ込まれているが、額にもガラスが入っているのだろうかと思いを巡らせるかもしれない。それから、額に入っているため影が落ちているというように、作品を見る時には環境も含めて物理的に捉えることになる。ところが、作品を最初に見た時に「ゴッホのひまわりだ」と思って見ると、それで終わってしまう。しかし、現物に出会おうとしたら、違う近づき方をしてみてもどうか、「どのような大きさか?」——「人の大きさがこれくらいだと縦の長さが60cmぐらいなのかな、私の手を挙げたこの手の長さぐらいだな」とか、「どんな形か?」——「額の裏にかくれているから、作品の形はそのままわからないけど。額は大分ギザギザしていたな」とか、「どんな色をしているのか」「どんな匂いか、いや、匂いするのか?」「どんな手触りか」というようなアプローチ、「ゴッホのひまわり」ではなく、モノをそのまま見るということは、こういうところから近づくことなのではないだろうか。



図15 SOMPO美術館での展示風景 ※美術館の許可を得て撮影しています

2-2. モノに基づく学びの実践

皆さんに今日お配りしている「モノ(=オブジェクト)の読み方 How to read an object?」というシートがある(図16)。慶應義塾ミュージアム・コモンズの講座では、このOBL(Object-based Learning)ワークシートを使って授業をしている。このシートは3段階に分かれていて、最初の「記述」というところは、知識がなくても対象を見て記述できることで成り立っている。つまり、モノから受け取れる情報を採取しようとするパートであり、展覧会で私たちが見慣れている作家名、作品名、制作年という記載は、いわゆるモノから記述できることでなくて、第2段階の「推論」というところに位置する。3段階目に、文化的背景を探るといような段階がある。皆さんにお配りしている日本語のシートでは、「オブジェクトの読み方」という説明を最後に翻訳と英語で載せているが、英語のシートでは最初に来ている。その内容を見ていく。

モノ(=オブジェクト)の読み方 How to read an object?

主題	おおよその質問領域	考えられる具体的な質問 [これらすべてが常に適切という訳ではない]	Note
記述 [Description]	見て、感じる。	<ul style="list-style-type: none"> ・どのくらいの大きさか？ ・どんな色か、形か、匂いか？ ・それは完全であるか、あるいは古びたり、ダメージがあったりするか？ 	
	マーク(印)を見極める	<ul style="list-style-type: none"> ・シリアル・ナンバーや年記があるか？ ・何らかのマーク(印)があるか？ 	
	素材、マテリアル	<ul style="list-style-type: none"> ・何でできているか？ ・単一の素材で作られているか？複数の素材か？ 	
	成り立ち、構造	<ul style="list-style-type: none"> ・どのようにつくられたか？ ・手製か？機械製か？ ・それは変更や改変を加えられているか？ 	
推論 [Deduction]	目的と機能	<ul style="list-style-type: none"> ・何のために使われたか？ ・単一の用途か、もしくは複数の用途があるか？ ・時が経つにつれて、その用途は変化していったか？ 	
	文脈と歴史	<ul style="list-style-type: none"> ・いつ、どこでつくられたか？ ・誰がそれをつくったか？そして誰がそれを所有し、使用したか？ ・どこで見出されたか？ 	
	霊的(宗教的)または芸術的重要性/意義	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、霊的(宗教的)意義をもつか？ ・それは美術作品であることを意図されているか？ ・あなたは、それをどのように感じるか？ ・それはどのように装飾されているか？作り手の技量について何が示されているか？ 	
	モノがどのように評価されるか	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、制作者あるいは使用者/所有者にとって価値があったか？ ・オブジェクトの意味や価値は、時が経つにつれて変化しているか？ 	

仮説 [Hypothesis]	文脈と歴史	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、制作された時期について何を伝え得るか？ ・それをつくった人について何を推測できるか？あるいはそれを使った人たちについてはどうか？ ・社会や文化については何を伝え得るか？ ・そのオブジェクトは、何らかの形で物事に変化をもたらしたか？ 	
	芸術的背景	<ul style="list-style-type: none"> ・そのオブジェクトは、制作時にアーティストがいかにか作業したかについて、何を伝えるか？ ・どんな技術が使われているか？それは新しい技術か？ 	
	素材、マテリアル	<ul style="list-style-type: none"> ・このオブジェクトの素材と技法を、他で使う方法を考えることができるか？ 	

©Judy Wilcocks, Central Saint Martins, 2014

モノ(=オブジェクト)の読み方 How to read an object?

以下に示すのは、オブジェクトの詳細な読み取りを行う際に留意すると有効な問いです。

これらの問いは、1980年代にJules Prownが凝視した方法論に基づいています。Prownは、オブジェクト(モノ)はマテリアル・カルチャーの研究のための生のデータ(ローデータ)であると信じ、記述、推論、仮説の3段階でオブジェクトに近づくことを提案しました。

これは問いのリストの決定版ではありませんが、あなた自身が問いを発するのに役立つフレームワークを提供するはずですが。

全部答えられなくても構いません。あるモノの歴史と来歴をリサーチするには時間を要します。

手始めに、そのオブジェクト(モノ)について、あなたが何を見ているか、何を既に知っているかを書き留めておくことは役に立つでしょう。

How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object.

The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis.

This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning.

Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object.

In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

「オブジェクトの読み方」では、オブジェクトを詳細に読み取ろうとするときに、有効な問いがあり、モノそのものを生のデータと考えた Jules Prown (ジュール・プロウン) という人の概説に基づき、記述、推論、仮説の3段階で捉えていく設問であると説明されている。私が着目しているのは説明の後段で、最終的な目標は学習者が自ら問いを発することに置かれているところと、「何を見ているか、何を既に知っているか」を書き留めることは役に立つと示している点である。これは、実は我々は良く見ていないし、自分が何を知っているかを分かっていないことを示唆している。ここで重要な点は、「書き留める」ということである。最近、学生の取り組みを通して気付いたが、記述することを通して、自分の物事の把握の仕方を認識する。新しい知識を得るのではなく、初めてモノに相對した時にそこに見えているものに触発されて、既に知っていることが引き出されてくる。例えば、先ほど見た河口龍夫さんの貝の作品、実際の貝殻を用いている訳だが、大きさをどう記述するか。様々な記述の仕方があり得る。例えば、「7cmぐらい」とか、「自分の中指の長さぐらい」とか、それから「ちょうど手に入るぐらい」とか。「みかん2房」と言った学生もいる。大きさというものは、キャプションやデータになった時には、10×20cmというように寸法で示される。でも、「自分にとっての10cm」というのは、体が大きい人と小さい人では感覚が違うはずだ。そして特に重要なのは、「どのぐらいの大きさか」という質問に答える工程は自分の体感している大きさ(=自分なりの大きさの捉え方)を、確認することでもあるということだ。学生を見ていても、何センチ、何秒という風に数値化するタイプの人もいれば、自分の身体を物差しにする人、自分が親しんでいるものに合わせて大きさを言う人もいる。ここから2つの要素を導くことができる。すなわち、同じものを見ていても、見方は全員違うということ、それと同時に、見る上での癖も様々であるということだ。河口龍夫さんの作品に対して、塗り方が気になる人もいれば、色から入る人もいるし、形から入る人もいるし、これだけ綺麗に塗れるのは、かなりのスキルを持った人だと見た人もいる。そうかと思えば、この真ん中にある種を、最初は何だかわからないから見ていて、このどんぐりみたいなものがどうしても気になると言った人もいる。ものの見方というのは非常に多様である。実際、ワークショップを実践する時は、ディスカッションしてもらい、同じものをこんなに違うふうに見ていたのかということを楽しんでもらっている。

作品やモノに人が直接関わって導き出せる記述はオープンエンドで、何か正解があるわけではない。例えば、「この貝殻はどれぐらいの大きさでしょう?」と聞いた時に、「7cmぐらい」とか、「自分の掌(たなごころ)に丁度いいぐらいだ」と言うのを違うだろう、と誰も否定することはできない。ワークショップでは、作品を個別に使う訳だが、展覧会場で展示されている作品について実践すると何が起きるだろうか。

展覧会の中の作品は、基本的にキュレーションされている。つまり、作

品をこのように見てほしいというキュレーターによるストーリーに基づいて、私たちは作品を見る。展覧会場に行き、あえて、オブジェクト・ベースド・ラーニングに基づいて見ると、キュレーションによって作られたストーリーの配置がある上で、もう一度作品と出会い直すということを可能にするツールであることがわかる。重要なのは、未知のものに近づくのに有効なツールであるという点だ。例えば、わかりにくいと言われる現代美術を見る時に、このツールを使うと、自分には関係ないと思っていたことに入口を見つけることができる。学生たちに、国立新美術館で開催された「李禹煥展」を課題にした時に、学生たちは最初躊躇したが、どんな大きさか、どんな形か、とりあえずよく見て記述してみることによって、李禹煥さんの作品の場合は「重いんじゃないか」「どうやって持ってきたんだろう」など、いろいろなことから思考が始まる。授業に出ている学生の中には、現代美術が中心的な関心事で、逆に古いモノや日本のモノは、自分の範疇じゃないというような学生もいるが、そういう学生が例えば巻物を見たときに、現代作家も昔の人も紙に描いているということから始まり、「紙ってなんだろう」「この手触りはどうということなんだろう」というように入口を見つけることができる。大学だけでなく、社会人の方にもワークショップを行っているが、自分に関係がないと思っていたモノに近づくことができる、有効なツールだと考えている。先ほど、ゴッホの《ひまわり》を例に挙げたが、オブジェクト・ベースド・ラーニングを通してモノと出会うという方法は、「知識を持っている」ということに安住させてくれない方法でもある。知識を持っているとして、モノとしてきちんと見ているか、と問いかねられるという意味で、二重の効果がある。とつき難いと思っている人にとっては入口を用意してくれるツールとして、知っているつもりの人にはもう一度モノと向き合う問いかけとして。

学生たちが取り組む様子を見て面白かったのは、知識がなくても、このシートを使って作品の本質に迫っていくということだ。印象的だった一例をあげると、河川龍夫さんの貝殻を実際に手にとって取り組んでもらったワークショップの最後に、「河川さんのこともこの作品も知らなかったけれど、段階を経て読み解いていくうちに、作品のことがわかったり、ワクワクしたりしてとても面白かった。それは、私たちが河川さんがこの作品を作ったのと同じ姿勢でこれを見たからだと思った」と書いてあった。その学生は一生懸命読み解こうとした時に、「作家もこうやって大切に貝殻をそっと持って描いたのだ」ということがふと浮かんだのだと思う。それがまさに作品=モノに直に接するということから引き出されたことで、学生の取り組みを通して、私自身も教えられた。学生たちはこの経験を経て、東京国立近代美術館の「ゲルハルト・リヒター展」を鑑賞し、リヒターの絵画には直接触れられないわけだが、非常に触覚的な鑑賞をすることが可能だった。リヒターの画面では、絵の具のさまざまな層がとても重要であるが、作品に直接、接してワークする経験を経

で、触ることができなくても、生き生きと想像することができるようになっていたことは、大きな発見であった。今日は皆さんにもシートを渡しているの、一度どこかで試していただけたらと思う。

おわりに

「展覧会とアーカイヴ」というテーマから遠くまで来てしまったような感じかもしれない。しかし、このシートを開発したイギリスでのオブジェクト・ベースド・ラーニングの主導者の一人、ジュディ・ウィルコックスによると、「オブジェクト・ベースド・ラーニングというものは、作品に出会う時にキュレーションではなくて、アーカイヴ的なマインドで出会うものだ」という。キュレーションというのは、作品をより良く理解するために、あるストーリーの中に組んでいく。これに対して、その枠組から外して、モノに直に会うことができる方法として、オブジェクト・ベースド・ラーニングがある。キュレーションされた形で展覧会を見ることは知を積むことでもあり、それによって、よりよく理解できることもあるが、もうひとつ別のまなざしを持つことによって、違う視点で作品に出会うことができる。クリエイティヴな鑑賞、あるいはクリエイティヴな出会いが可能になると言うことができるだろう。

註

- 1 <http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/tokyo-biennale-70/activities/2018-09-20/> (2023年12月21日閲覧)
- 2 *When attitudes become form : Bern 1969 / Venice 2013* (ex.cat.), Milan, Fondazione Prada, , 2013.
- 3 図5では右奥に出品できなかった作品があった場所が床に点線で示されているが、この点線での表示についてよりわかりやすく示す写真は展覧会カタログに掲載されている。Ibid., pp. 606-607.
- 4 <https://app.milanote.com/1Jxe2J1TVMZy2i> (2023年12月21日閲覧)
- 5 ファン・ゴッホ作品番号 F=J-B de la Faille 作品カタログ (De la Faille, 1970)、JH=Jan Hulsker 作品カタログ (Hulsker, 1996) .
書簡番号も同様にレファレンスとなる。書簡は全文、ネット公開されている <https://www.vangoghletters.org/vg/letters/let776/letter.html#translation> (2023年12月21日閲覧)
- 6 ポール・ゴーギャン作品番号 W=Wildenstein (cat. no. in Wildenstein 2001 followed by '/' and cat. no. in Wildenstein 1963) 作品カタログの書誌情報は次の通り。Wildenstein, Georges, *Gauguin : I. Catalogue, 1964* ; Wildenstein, Daniel, Crussard, Sylvie, Heudron, Martine, *Gauguin : premier itinéraire d'un sauvage : catalogue de l'oeuvre peint (1873-1888)*, 2001.

21世紀の美術館はどこへ向かうのか： 資本主義とコスモポリタニズム

村田麻里子 関西大学社会学部教授/オランダ国際アジア研究所(IIAS)研究員(講演当時)

はじめに

今日は、オランダからオンラインでつないでいる。私は現在、在外研究期間中で、国際アジア研究所(IIAS)の研究員としてライデンに滞在している。「メディアとしてのミュージアム」について研究しており、ヨーロッパにいるこの1年は特にミュージアムにおける脱植民地化について、現地で調査・研究している。現在、西ヨーロッパの中規模以上のミュージアムはどこもこのテーマに取り組み始めており、とりわけオランダは積極的だ。滞在して約3カ月半になるが、今日は、この間に見た状況を現地レポート風にお話できればと考えている。

1. 資本主義とコスモポリタニズム

まずは本日の講座の開催概要をここで再度共有したい。

アートや美術館が資本主義の論理で動くようになってきた一方で、2022年にICOM(国際博物館会議)で採択されたミュージアムの新定義には、持続可能性やダイバーシティなど市民に寄り添う文言が盛り込まれました。一見矛盾するかにみえる2つの動向ですが、資本主義とコスモポリタニズムの絶妙なバランスのなかでの運営を迫られている21世紀の美術館の在り方をよく表しています。SNSでの発信と観光客へのアピール、BLM(ブラック・ライヴズ・マター)や先住民族の権利回復運動と連動した文化財返還要求への応答、環境団体による美術館と絵画を「利用」した抗議活動への対応。さらには美術館の脱植民地化に向けた取り組みと、そこにおけるアジアの位置。オランダやイギリスのミュージアムを視察しながら、国際アジア研究所の研究員としてアジアとはなにかについて考える中で見えてきた21世紀の美術館とグローバリズ

ムについて、みなさんと共有・議論したいと思います。

最初にお見せするスライドは、今回の講演タイトル「資本主義とコスモポリタニズム」の状況を絵的に表してみたものである(図1)。ロゼッタストーンといえば大英博物館のコレクションの目玉のひとつである。実物はガラスケースに入って展示されているが、右の写真で中国人ガイドと観光客が取り巻いている石は、そのレプリカである。左はミュージアムショップで、ロゼッタストーングッズが並んでいる。ここにきて返還の可能性が話題になっているエルギン・マーブルと同様に、こちらも考古学者を中心に返還要求の署名運動が起きている。しかし、いまお見せしている何点かの写真からもわかるように、大英博物館にとってロゼッタストーングッズはきわめて重要な収入源である。グッズ展開は、トートバッグ、マグカップ、ボトル、タオル、ショール、手袋、Tシャツ、ポーチ、マグネット、キーホルダー、マウスパッド、クッション、コースターと多岐に亘り、大げさな言い方をすれば、ショップのグッズ(書籍を除く)の半分近くを占めていると思われるほどだ。観光客はもちろんロゼッタストーンの「ホンモノ」をみるために来ており、見られたからこそグッズを購入して帰る。仮にロゼッタストーンの実物を返還してレプリカだけになってしまうと、こういうグッズの売り方は当然できなくなる。しかし、一方で、大英博物館が、植民地主義を告発する他国の訴えを完全に無視しつづけることは、ミュージアムとしての公共性や倫理性に反することになり、それもできない。21世紀のミュージアムの難しさを非常によく表している写真だと思い、最初の導入にした。



図1 ロゼッタストーンレプリカ(右)と関連グッズ(左)

この例からもわかるように、ミュージアムは、収益を得つつも、倫理性を保ち、市民に寄り添う存在であり続けることが求められている。ここで、「資本主義とコスモポリタニズム」というサブタイトルの言葉について、改めて考えてみたい。

まず、資本主義、あるいは資本の論理とは何か。文化(culture)は、採算を度外視して国が守るべきものだという発想は、過去のものになりつつある。いまや、ミュージアムは自己収入を得て、自力でマネジメントし

ながら、文化を守ることが求められる時代になった。かつては市場経済の外にあった文化は、もはや中にある。文化財やコレクションの保護のためには、収入を増やす必要があり、そのためには魅力的な企画で来館者を増やしたり、リピーターや寄付者を増やしたりする必要がある。そのために、資本主義の基本的な所作として、広告を打つことになるが、よりアピールすることを目指せば、当然華やかで派手な広告を打つことになる。その結果、ミュージアムが商業主義に走っていると批判されることがあるが、儲けることが目的ではないので、商業主義やコマーシャルイズムとは異なると思われる。しかし、それなりの規模のミュージアムになると、当然、観光客の存在が必須になっていく。この観光客という人々を侮ってはいけぬ。例えば、私は去年12月に極寒のベルリンに行ったのだが、日曜日の朝9時、マイナス4度のなかブランデンブルク門の前に行くと、そこにはすでに多くの観光客がいて、ガイドの説明を聞いていた。観光客は、意欲とエネルギーと執念を持っていて、かつ勉強熱心である。来館した観光客をミュージアムがきちんと納得させ、満足させることは、きわめて重要なことだ。

日本でも自己収入の確保と活用が国立館では始まっており、公立館でもいずれ導入されると思われる。オランダでは、公的な施設も自己収入で運営されており、一部の活動や展示室などに寄付やスポンサーがつくという形もしばしば見かける。「資本主義とコスモポリタニズム」というサブタイトルの意図に戻れば、ミュージアムが資本の論理を免れられなくなったということがポイントで、必ずしも新自由主義や商業主義を意味するわけではないことを補足しておく。

一方、コスモポリタニズムは、ギリシャ語で「世界の市民」という意味である。世界市民にはいろいろな解釈があるが、共通しているのは、私たちにはいろいろな所属があるが、それに関係なく、世界の大きな共同体を構成する市民であるという考え方である。コスモポリタニズムの反意語は、ナショナリズムやショーヴィニズム(chauvinism/排外主義)であることを考えると、わかりやすい。国民国家にこだわらず、誰かや何かを共同体から排除することがないという意味の言葉である。第1回の講座でも紹介されていたが、国際博物館会議(ICOM)の新定義では、ミュージアムはダイバーシティを謳い、徹底的に公共施設として市民に寄り添うことが掲げられている。世界市民という発想のもと、グローバリズムへの対応、世界各地からの観光客への対応がミュージアムに求められており、また国外のミュージアムとの連携も求められている。

2. 新しい公共性の出現

コスモポリタニズムにとって重要なのが、「倫理性」という問題である

う。スライドでは「脱植民地主義」と「地球環境への意識」という2つのテーマを具体例として挙げてみたが、今日は前者の脱植民地主義について話をしたい。また、地球環境への意識については、今回は具体的には触れないつもりだったが、申し込み時に書いていただいた本日の講座への参加動機を読むと、何人かの方がこの話を聞きたいとのことだったので、少しだけお話す。

イギリスの環境運動団体ジャスト・ストップ・オイル(Just Stop Oil)が、ゴッホの作品にトマトスープをかけて気候変動への危機感を訴えたという事件はみなさんもニュースでご存じだろう。「アートと命、どっちが大事？」と訴えている映像はSNSにも拡散した。その後ドイツでもレッツェ・ゼネラチオン(Letzte Generation)という団体がモネの作品にマッシュポテトを投げつけるなど、同じようなプロテストがヨーロッパ各地のミュージアムで起きている。一連の動きに危機感をもったミュージアムを代表してICOMが声明¹を出しているが、この声明の出し方が非常に興味深い。文言をみても、「ICOMは、最近のミュージアムにおける気候変動に抗議する活動を受けて、ミュージアムの懸念と、気候変動運動家の懸念の両方を認識し、共有したい」と言っているのだ。これを報じたニュースの中には、「ICOMが彼ら強く非難する声明を出した」という論調で紹介されているものもあったが、これは厳密には違う。もちろん、各館の館長や関係者は腹立たしいだろうし、環境運動家を非難したいはずだが、これは非難の声明ではない。むしろ、環境運動家の懸念も理解する、と言っているのだ。なぜ彼らを一刀両断できないのか。まず、環境運動家も市民であるということ。だから、彼らを非難するということは、市民に寄り添うことに反する。しかも、人命よりもアートが大事だと認めてしまうことになりかねない。それと同時に、ミュージアムも、環境のことを考えていかななくてはいけないことはわかっている。近年のミュージアムの改装や改築工事では、いかにエネルギー消費を減らせるか、そしていかに地球環境に配慮しているかが、コンペに勝つ鍵なのだという。したがって、環境運動家を表立って非難できないということも、まさにコスモポリタニズムが求められているミュージアムの状況を表している。

このように、21世紀の美術館に求められているのは、資本の論理による運営と公共性を意識した活動の両立である。ここで強調しておきたいのは、「公的資金で運営するから市民に寄り添わなくてはいけない」という論理になっているわけではないという点だ。ミュージアムは自らの持続可能性を担保しながら、市民の公共性を考える、というこれまでとは異なる状況になっていることに留意すべきであろう。そうすると、いったいなぜ、あるいは何のために市民に寄り添うべきなのだろうか。ミュージアムは社会のなかで、どういう存在でありたいのか。そのことを、根本から考える必要性が出てきたということだ。

サステナブルな「経営」をしながら、公共性とは何かを模索し続ける、という現代のミュージアムの在り方を確認したうえで、ここからは、国

立新美術館に類する規模のヨーロッパの大型ミュージアムが、コスモポリタニズムをどのように実現しようとしているのかを、いくつかの事例を見ながら考えたい。取り上げるのは、イギリスやオランダのミュージアムが中心となる。

3. 美術館と脱植民地主義（デコロナイゼーション）

今日は、「脱植民地主義」に向けたさまざまな取り組みを見ていくが、先に述べたように、これはコスモポリタニズムのためには避けて通れない取り組みになっている。オランダもイギリスも一大帝国を築いた国で、奴隷制によって得た富で豊かな文化財を収集し、ミュージアムをつくった。あきらかな略奪品は返還の動きが出てきているが、それ以外のものでも、当時の不均衡な関係を利用して売買されたものがほとんどである。また、そもそもミュージアムを設立できる資金がどこから来たのかという問いも含まれている。それは300年という年数に及ぶ奴隷制と植民地主義がもたらしたものであり、ミュージアムという存在そのものが、植民地主義的な存在と言える。したがって、パブリックに供し、市民に寄り添うことを堂々と宣言するには、この問題を清算しないと、言い訳が立たないのである。特にグローバル化により、世界各地からミュージアムに観光客が来るようになった今、「奴隷制で得た文化財を展示しておきながら、いったい何を言っているのか」という批判を浴びないようにする必要がある。ヨーロッパのミュージアムがこのテーマに強い関心を示すのは、あるいは関心を持たざるをえないのは、そのためである。

念のため、脱植民地主義とは何を意味するのかを確認しておこう。まず、狭義での脱植民地主義とは、過去の奴隷制や植民地主義、帝国主義を自省し、場合によっては謝罪し、修正したり、償ったりする行為のことを指す。次に、広義では、ヨーロッパ中心主義や、白人の優位性を脱中心化する全ての視点や行為を緩やかに含んでいる。人種やエスニシティの多様化に向けた取り組みや、非西洋を他者化する視点の脱構築、表現と表象の見直し等は、ここには含まれる。またここでいう「白人」とは、暗に「異性愛白人男性」を指し、女性やLGBTQ+の人たちなどが排除されてきたことから、ジェンダーやセクシャリティの多様化も、広義の脱植民地主義に含まれる。

脱植民地主義の取り組みと聞いて、おそらく真っ先に浮かぶのは文化財の返還だろう。しかし、その方法はいろいろある。たとえばソースコミュニティ（収集・展示・研究の対象となってきた人々や、ミュージアムの所有する資料の元々の制作者、使用者、その子孫からなる人々）と対話をしつづけることや、植民地主義的な視点から構成された展示や書かれたキャプションをつくり変えること、ミュージアムスタッフの多様性を確保するためにいろ

色々な人種やエスニシティ、性別の人を採用することなどもそこには含まれる。

しかし、今日はコスモポリタニズムというテーマを掲げたので、専門家や、返還する相手ではなく、一般の市民や来館者がどうミュージアムを見て、どう関わっているのかを考えたい。特に市民、来館者に「見える」形で美術館がどのように脱植民地主義の取り組みをしているかを取り上げたい。

4. 英国のミュージアムにおける 脱植民地主義の取り組み

まずは、去年の11月にエディンバラで開催された、イギリス博物館協会 (Museums Association) の大会の様子を少し紹介したい。博物館協会とは、博物館の専門家を束ねる会員組織で、そこが毎年大会を開く。ちなみに日本にも日本博物館協会があり、毎年大会が開催されている。数えたわけではないが、感覚としては、このエディンバラ大会中に開かれたセッションの4割近くが、何らかの形で広義のデコロナイゼーションに関わる内容であった。まず冒頭の協会長の挨拶は、8割ほどデコロナイゼーションへの言及に割かれており、オープニングのシンポジウムのテーマも、イギリスの地方に残る植民地主義の痕跡を歩く、という話だった。また、大会では博物館活動を奨励するために協会がいくつかの賞を出すのだが (“Museums Change Lives Awards” と呼ばれる)、学芸員や革新的な展示に対する賞などの候補者も含めて、すべて広い意味での脱植民地主義に関わるもの、つまり、人種やエスニシティ、LGBTQ+や女性の問題を取り上げている人や展示であった。

受賞作のひとつが、グラスゴー大学ハンタリアン美術館・博物館 (The Hunterian) の “Curating Discomfort” という企画である (図2)。“Curating” には「キュレーションする」と「緩和する」という意味がかけてあり、「違和感を展示する」そして「違和感を緩和する」という意味になる。展示は、ハンタリアンの学芸員とゲストキュレーター、そしてグラスゴーの市民6人が、館のコレクションを用いてつくった小さなコーナーだ。「コミュニティ・キュレーター」と呼ばれる市民メンバーは、グラスゴーの研究者、アクティビスト、学校の先生などから構成されており、ゲストキュレーター自身もアクティビストである。展示の導入では、コミュニティ・キュレーターが自分のルーツや、今回の活動を通して考えたことを話すビデオや、展示を作るプロセスが描かれているグラフィック・レコーディングがある。展示は、過去にグラスゴー大学にコレクションを寄贈した人物を何人が取り上げ、その寄贈者やコレクターがどのような人物で、どのようにそのモノを入手したのかを、脱植民地主義の視点から解説している。ハンタリアン (The Hunterian) という名前のおり、最初はハンター (Hunter) 氏のコ



図2 グラスゴー大学ハンタリアン美術館・博物館 “Curating Discomfort” 展の会場風景

レクションが基礎となつてつくられたミュージアムだが、その後いろいろな人からの寄贈を受け入れてきた。その意味では、グラスゴー大学のコレクションの出自を問う展示なのだが、キャプションに書かれた内容は、やや恣意的な文言も含まれている。例えば、フレデリック・エック (Frederick Eck) という人については、次のような解説からはじまる。「私たちは、このケースに収められたものを収集したフレデリック・エックなる人物について何も知らない。なぜこんなものを獲得したのだろうか。盗みという行為はあったのだろうか。コレクションは植民地主義的で、そこに文化的横領があった可能性が高い。この北ペルーのチム族によって作られた壺は…… (以下省略)」。大きく捉えると間違っていないが、不確定要素も入っている解説である。このように「盗み」や「文化的横領」について、証拠資料のないまま「可能性」としてキャプションで言及できるのは、コミュニティ・キュレーター (市民) と協働し、彼らの感覚や言葉を尊重することに重きを置くプロジェクトならではのあり、市民の学びや実験 (やってみる、書いてみる) に寛容な大学博物館ならではの企画と展示と言える。また、受付の人に来館者の反応について尋ねると、とても面白かったと喜ぶ来館者と、恣意的にすぎるのではないかと批判する来館者とがほぼ半々だと言ひ、それも興味深かった。ミュージアムを脱植民地主義の実践の場と捉えていること、そして何よりも、市民と対話していくことが重要だと考えられているかがよくわかる。

ここまで大学博物館ならではの実験的な事例を見たが、次にイギリスの代表的なミュージアムを見てみよう。

まずは大英博物館だが、ご存じのようにこの館は、ハンス・スローン (Hans Sloane) という医者コレクションが母体になっている。しかし、2020年に、展示室を見渡せる位置に置かれていたスローンの胸像が、ガラスケースに移動されるということがあった。ケース内には、彼がジャマイカの砂糖プランテーションの奴隷を使役して得たお金でこのコレクションを買ったのだという説明パネルや、それを証拠づける資料があわせて展示されている (図3)。

ちなみにこの展示室は、2003年に改装オープンした部屋である。かつてキングス・ライブラリー (Kings Library) と呼ばれていた、1820年代の図書館の空間を再現している。図書館には、ハンス・スローンがジョージ3世に遺贈した書物や、ジョージ3世自身の蔵書などが所蔵されていた。改装した部屋は「啓蒙ギャラリー (Enlightenment Galleries)」と名付けられており、大英博物館の起源を説明する部屋だ。だからこそ、「大英博物館の父」であるスローンの胸像は、ここを見渡せる位置に置かれていたのだが、その象徴的なものが、いまや先のような文脈でケース内に収められてしまった。

言うまでもなく、ガラスケースに収めることにしたのは、胸像を奴隷制や植民地主義の文脈にきちんと置くためだが、もう一方で、胸像を保護するという目的もあるだろう。例えば、ブリストルで、エドワード・コル



図3 ケース内に移動されたハンス・スローンの胸像

ストーン (Edward Colston) というまちの功労者であり偉人とされてきた人物が、奴隷制に深く関わっていたということで、その銅像が市民に引き倒されたというニュースがあったが、このような彫像をどうするのかということは、各地で関心事となっている。

イギリスの事例をもうひとつだけ取り上げよう。ヴィクトリア&アルバート美術館 (以下、V&A) は、各国の古美術、工芸、デザインを展示する美術館で、圧倒的なコレクションを誇る。しかし、たとえばこの写真に写っているすべてのモノが、なんらかの形で奴隷制と関わっているのだと考えるとぞっとしてしまう。この美術館がちょうどいま、韓流展 (“Hallyu ! The Korean Wave”) をやっている (図4)。K-POP、Kドラマ、Kファッションなどをとりあげ、韓流ブームを、戦後の韓国の歴史と絡めながら紹介している。たとえばこれはNetflixで配信されたサバイバル系ドラマの「イカゲーム」の衣装の展示、そしてこれは映画「パラサイト」の半地下家族の舞台セットがそのまま再現されているものだ。全体では、韓流とは、韓国の伝統と革新のフュージョンだというコンセプトが示されている。

それにしても、なぜV&Aで韓流展なのだろうか。韓国は、よく知られているように、文化の輸出に力を入れていて、日本にK-POPアイドルが沢山来ているのもその一環である。V&Aにも常設の韓国ギャラリーがあり、サムソンがスポンサーしている。また、サムソンがお給料を払っているV&A勤務のキュレーター (Samsung Curator of Korean Art) もいる。この企画の背景には、そうしたポリティクスがあることは確かだが、V & Aで韓流展が開かれる、より大きな文脈もある。

一つはV&Aでこれまで開催されてきた、一連のポピュラー文化の展示である。90年代以降、グローバル化のなかで、ミュージアムが大きな予算やスポンサーをつけて、華やかな企画やパフォーマンスで観光客を引き付けるようになっていく。「ブロックバスター展」という、映画で使われていた言葉をミュージアムでも使うようになるのもこの頃で、とりわけ2010年以降のV&Aの一連のポピュラー文化の展示はそれに該当する。たとえば「ハリウッド・コスチュームズ」展 (“Hollywood Costumes” 2012年) や、日本にも巡回したデヴィッド・ボウイの大回顧展 (“DAVID BOWIE is” 2013年、日本では2017年) は、その初期のものである。他にも、「ローリング・ストーンズの展覧会 (“Exhibitionism- The Rolling Stones” 2016年、日本では2019年) や、「クマのプーさん」展 (“Winnie-the-Pooh: Exploring a Classic” 2017年、日本では2022年) なども、この流れに位置づけられる。

今日のテーマ「資本主義とコスモポリタニズム」に照らして考えれば、この一連の系譜は圧倒的に前者であり、その流れを組む韓流展も、資本主義の権化のような展示と言うこともできる。しかしながら、少し違う角度からみると、韓流展は、これまでのヨーロッパにおけるアジアの表象を変えるという点で、後者のコスモポリタニズムとも実は深く関わっている。アジア、アフリカのモノや文化は、ヨーロッパでは21世紀になっても古色蒼然たる世界観で展示されてきた。そのなかで、韓流展が開かれたのは、現



図4 ヴィクトリア&アルバート美術館 “Hallyu” 展会場の入口の様子

代の韓国文化、現代のアジアにアップデートするという趣旨がある。

また、最近のヨーロッパの大きなミュージアムでは、展覧会を少しずつ時期をずらして3本ほど走らせる形態をとっている。そうすると、ひとつの展覧会の会期が半年あっても飽きさせず、リピーターも獲得できる。この時、V&Aでは、韓流展の他に「アフリカ・ファッション」展と、ピーターラビットの作者に関する企画展「ビATRIX・ポター」(“Beatrix Potter”)が開催されていた。つまり、アジア、アフリカ、ヨーロッパと3つ並んで同時開催されているのだが、これは決して偶然ではないだろう。3つのエリアのバランスをとり、アフリカのファッションも、韓国の音楽やファッションも、古いものばかりでなく現代のものを取り上げ、対等に扱うという意図があるのは明確だ。このように、ここでは広義でのデコロナイゼーションが行なわれていると言える。

5. オランダの美術館における 脱植民地主義の取り組み

ここから、オランダに話を移したい。まずはやはりオランダ国立美術館(Rijksmuseum Amsterdam) (以下、ライクス)を取り上げるべきだろう。現在開催されている「フェルメール」展(2023年2月10日~6月4日)が話題になっているのでみなさんもニュースなどで見たかもしれない。あるいは美術好きなら、「ようこそアムステルダム国立美術館へ」(2010年)というドキュメンタリーをご覧になった方もいるかもしれない。ライクスは、建物の真ん中に公道が走っている、珍しいミュージアムなのだが(図5)、このドキュメンタリーには、実際の改装計画の際にこの公道をめぐる大混乱が起きた様子が描かれている。改装案のコンペで勝ったのは、昨今のグローバル化と観光客の増加に対応できるように、公道を狭くして開放的なロビーを設ける形のものだった。しかし、オランダでは自転車が市民の足で、みな自転車で通勤している。そのため、この道がこれまで通り通れなくなるということで、サイクリスト協会がデモンストレーションを行うなどして大混乱になり、実際に工事が止まり、館は10年間も閉館していた。ドキュメンタリーでは、館長、キュレーター、市民、国や市の行政関係者が全員顔出しで好き勝手に発言し、お互いの悪口も言い合っている。私もオランダに住んでみて、改めてこのドキュメンタリーの意味がよくわかったのだが、この事例は、市民に寄り添いながらグローバリズムに対応して行くミュージアムは一体どうあるべきかという問いを、徹底的に付きつけたと言える。最終的に市民が勝利し、結局公道はそのままにして、写真にあるように地下で両側をつなぐという結論になった。

ライクスでは、2021年の6月から8月の終わりまで、奴隷制をテーマにした初の展覧会“Slavery: Ten true stories”(以下「奴隷展」)を開催した。



図5 オランダ国立美術館を貫く公道の様子

また、今でもホームページ上ではオンラインの展示をみることができる²。その時に、常設展のほうにも、奴隷展と連動したパネルが77箇所つけられ、奴隷展が終わった今も、そのまま残されている(2022年2月26日まで)。この写真にあるように、二つの作品に、グレーのパネルと白いパネルが添えられていて、白い方が奴隷展と連動させたキャプションである(図6)。たとえばこのキャプションは「カール5世と奴隷制」というタイトルがついており、この絵がいかにかに植民地主義的かという説明をしている。絵の中では、アメリカ、アジア、アフリカが擬人化されて描かれており、彼らがカール5世に捧げ物をしている。「カール5世は、スペイン帝国の支配者として、アフリカから南アメリカにあるスペインの植民地に奴隷を専売的に送り込んでいくのだが、それがきっかけで300年にも及ぶ大西洋奴隷貿易が本格化した」という解説が書かれている。このようなキャプションの変更や追加は、ミュージアムができる小さな取り組みの一つだと思われる。また、小さな取り組みとはいえ、ひとつのキャプションを書き換えることがミュージアムにとって大きな決断を意味する場合もある。今回は、奴隷制をテーマにした際のプロジェクトの一環であり、企画展の成果や方向性をこのように館に蓄積していくことは重要である。

また、2022年9月30日からは、「サイのクララ」(“CLARA THE RHINOCEROS: Superstar of the 18th century”)という企画展が開催されていた。クララは1741年にインドの王子からベンガルにある東インド会社の商館長に送られた贈り物としてオランダに来て、サイを初めてみるヨーロッパの観衆たちの間で瞬く間にセンセーションとなった。そして見世物にされ、研究され、スケッチされ、油絵でも描かれ、土産物にもなっており、その数々の表象が展示されている展覧会である。これは展示室の様子だが、右の写真は、手前にこのテーマを元にした現代アーティストによる作品、奥にはクララが描かれた絵画が見える(図7)。左側はベンガルの東インド会社の商館の絵だ。また、実際のイラストや資料が膨大に展示されていて、どれだけ描かれたかがよくわかるようになっている。そして、これがクララをあしらった土産品であるが、当時のアジアやアフリカに対するヨーロッパの認識がよくわかる。サイの名前を冠したこの展覧会は、どんな人にも親しみがある入口になっている。しかし実際に見てみると、デコロナイゼーションをテーマとする展覧会になっていて、シンプルだがよく調査された展覧会である。

ちなみにライクスは、アムステルダム・スキポール空港に展示コーナーを持っている。空港なのに、「ミュージアムはこちら」という表記があり、進んでいくとこのように展示コーナーがある。空港では多くの人が時間を持って余すので、とても良いアイデアであり、よいプロモーションでもある(スポンサーは、オランダの大手銀行ING)。展示室の中は、まわりとは別世界でとても静かだが、スーツケースを持った人や大きなリュックを抱えた人たちが絵に見入っていて、その光景に癒やされる。

次に取り上げるのは、ロッテルダムにあるクンストハル美術館で開催さ



図6 オランダ国立美術館“Slavery”展の会場風景



図7 オランダ国立美術館“CLARA”展の会場風景

れていた“*In the Black Fantastic*”展(2022年11月19日~2023年4月10日)³だが、非常にストレートな形で脱植民地主義が見える展覧会だ(図8)。このタイトルをうまく訳すのは難しいが、「黒い素晴らしさの中で」というようなニュアンスだろうか⁴。アフリカン・ディアスポラ(移民)のアーティストだけを集めた展覧会になっている。こうして改めて彼らによる作品だけを並べてみると、いかに私たちが非白人アーティストの作品を日頃見慣れていないかということを実感する。つまり、いかに表象されてこなかったかということである。例えば、これはヒュー・ロック(Hew Locke)というアーティストの展示室だが、これに限らず、どの作品もとても鮮やかな色遣いをしていて、一見するとポップだが、根底にある奴隷制とそれがもたらした人種差別の痛みがテーマになっていることが全体を通して感じられた。アメリカ社会の黒人に対する壮絶な暴力を切絵にして見せているカラ・ウォーカー(Kara Walker)や、ケニアのナイロビ生まれでアメリカで活動しているワンゲチ・ムトゥ(Wangechi Mutu)の作品もある。左は、ムトゥの作品で奴隷船の暴力を描いたと思われるが、パワフルな作品である。デコロナイゼーションをストレートな形で実践している美術館の例である。

アムステルダム市立美術館(Stedelijk Museum Amsterdam)(以下、ステーデリク)は、オランダで最大規模の近現代アートのミュージアムで、1895年に設立され、2012年の増改築により現在の形になった。風呂のような外観から、「バスタブ」というあだ名がついているが、この素材は本来船に使うもので、日本の帝人株式会社が提供しているそうだ。コレクションと建物は市の所有であるが、2008年から運営は財団が行うという形をとっており、オランダはこのような公と民のハイブリッド型の公的機関が多い。建築の内部にレンガの古い建物の壁面がみえて、増改築したことがわかるが、改装して再開してからは、オンライン・ジャーナルの刊行、研究者とのタイアップによる展覧会、ワークショップの開催など、多岐にわたる活動をしている。常設展は、歴史展示かつテーマ展示という形をとっていた。テーマ展示というのは、例えば美術史の時代順を無視して、「水」とか「風景」といったテーマを切り口にして作品を集めて展示するという手法で、ロンドンにあるテート・モダンがこの形をつくったと言われている。ステーデリクでも、この手法を、より歴史的なテーマを設定しながら採用しており、例えば「ステーデリクの植民地展示」や「オリエンタリズム」のように、デコロナイゼーションが意識されたテーマが設定されている。また、右の写真は「植民地主義への抵抗」の部屋であるが、「日本から東インド諸島を解放しよう」と謳うオランダのプロパガンダ・ポスターなども展示されている(図9)。

ファン・アッペ・ミュージアムは、デコロナイゼーションを正面から掲げている、非常にラディカルな美術館である。美術史家のクレア・ビショップが『ラディカル・ミュゼオロジー』⁵で取り上げたことでも知られている。この美術館が位置するアイントホーフェンは、内陸の都市である。ライデンやアムステルダム、ハーグは、海沿いで暖流が走っているため比較的暖

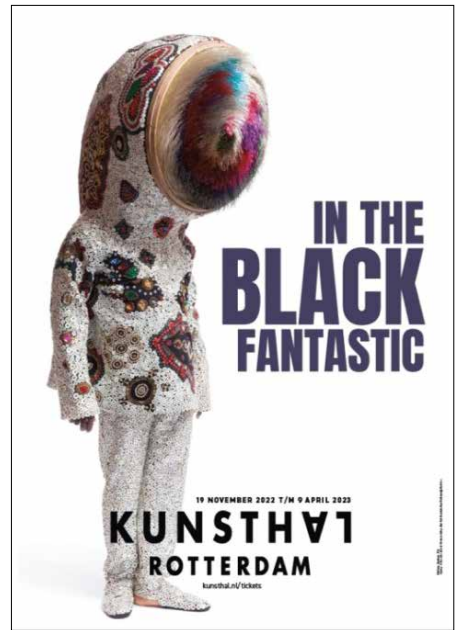


図8 クンストハル美術館“*In the Black Fantastic*”展の会場ポスター



図9 アムステルダム市立美術館常設展の会場風景

かいが、電車で内陸へ移動していくと、どんどん寒くなり、ドイツに近い霧囲気がある。私が訪ねた日は雪が降っていた。

館を訪れて、美術館という組織が、ここまで直接的にデコロナイゼーションを実践するのかと驚かされた。脱植民地主義を理論で全面的に押し出しており、王道の美術史を解体していく姿勢が明確に見える。果たして一般市民はこれについてくるのだろうか、という疑問が湧くほどだ。まずは展覧会の入口で、導入ビデオが上映されている(図10)。パブロ・ピカソの友人で有色のキューバ人のアーティストのヴィフレド・ラム(Wifredo Lam)が紹介され、その出自が原因でいかに評価されてこなかったかが説明される。そして「私たちは今、脱植民地化しなければならない」とはっきりと台詞として言うのである。そこから第一室へ行くと、ヴィフレド・ラムとピカソの作品が併置され、二人の交友関係を示す資料や写真が展示されている。この部屋のタイトル“Return to My Native Land”は、エメ・セゼールの『帰郷ノート』⁶からとられている。第三室では、肖像画が展示され、肖像画を描いた画家とモデルの関係性に焦点が当てられている。絵画の横に、画家と描かれた人の関係性を示すさまざまな資料が提示してあり、まるで調査資料を見ているような感覚であった。

また、すべての展示コーナーに必ず視覚障害者や弱者の人のための触察用のボードも設置されていた。さらに注目したいのが、作品の展示位置の低さと、観覧者との距離の近さである。先の肖像画もそうだが、本来であれば美術館が強調したい、作品のアウラや権威みたいなものを全部引き剥がして、そのまま置いてあるという印象で、フレームもかけずに置いてある作品もある(図11)。これも意識的に行っていると思われる。この作品は、集合住宅の住人を描いたものであるが、右側の箱に匂いシートが入っていて、集合住宅の匂いがする。その他、ワークショップと展示の中間地点のような展示コーナーなど、チャレンジングな企画がたくさんある。

地下に行くと、ファン・アッペ・ミュージアムの成り立ちが、植民地主義と関わっていることが展示されている。ヘンリー・ファン・アッペ(Henri van Abbe)は、ここアイントホーフェンでタバコ製造業を営んで財を成し、そのお金でこのコレクションを買ったのだという説明がなされている。この会社が購入していたタバコが、ジャワやスマトラのプランテーションから来ているということで、ヘンリー自身がプランテーションを営んでいたわけではないが、搾取の延長にいたということが、当時の書類やプランテーションの写真などから説明されている。また、搾取の構造がどのように起きているのかを、壁にツリー図で説明していた。その隣では、「ファシズム期のファン・アッペ・ミュージアム」というテーマの小さな展覧会をやっていた。ファシズム政党の市長下のミュージアムの状態をさまざまな資料で見せている。どちらかというと資料がひたすら並んでいるだけで、展覧会としての完成度は高くないが、館の不都合な事実も含めた調査を自分たちがちゃんと実践していることを見せるという方針を強



図10 ファン・アッペ・ミュージアムの展示会場の導入ビデオ



図11 ファン・アッペ・ミュージアムの会場風景

く感じた。

このように、館のコレクターや創設者が植民地主義と深く関わっていた事実をきちんと提示するということが、ミュージアムの重要な所作になりつつある。ヨハネス・フェルメールの《真珠の耳飾りの少女》(1665年)で有名なマウリッツハイス美術館でも同様である。展示室に入ってすぐの解説パネルの第一段落に、「ヨハン・マウリッツ (Johan Maurits) はオランダ領ブラジルで総督をつとめ、砂糖プランテーションで奴隷を使役し、そこで得た資金でこの建物を建てました」という趣旨のことが書いてある。さらに、ヨハン・マウリッツや彼の親類の絵画が飾られた部屋で、改めてこの一族の植民地主義との関わりが説明されている(図12)。たとえば彼の親類を描いたこの絵画のキャプションには、脇に描かれた奴隷についての言及がある。また、ヨハン・マウリッツが同行させたフランス・ポスト (Frans Post) という画家の作品も展示されており、一連の作品が、本来であれば奴隷を使役している現場を、なんとも長閑で牧歌的な風景として描いていることを解説している。ヨハン・マウリッツは、オラニエ=ナッサウ家の同族なので、言い換えると、今のオランダ王家が植民地で搾取に関わっていたことを説明していることになる。ここからも、マウリッツハイス美術館の、デコロナイゼーションに対する強い意志が伺える。



図12 マウリッツハイス美術館の会場風景

6. 現代アートでデコロナイゼーション：番外編

今日は美術館の話をしているので、ここからは番外編になるが、人類学博物館が現代アートをデコロナイゼーションの手法として用いるケースがふえているので、2つだけ事例をお見せしたい。一つ目は、ブリュッセルの王立中央アフリカ博物館である。このミュージアムは大改装を経て2018年に再開したが、その際に全館を徹底的にデコロナイズした。ベルギーはコンゴを植民地化したが、驚くべきことに最初はレオポルド2世の個人領で私有財産だった。中でもドームの下に位置するこの大理石でできた空間は、レオポルド2世の権威を示すコロニアルな空間である。これを改修の時にあえて壊さずにそのまま残し、そこにコンゴのエネ・ンパネ (Aimé Mpane) と、ベルギーのジョン・ピエール・ミュラー (Jean-Pierre Müller) という二人のアーティストを招いて、作品を通してコロニアルな空間に介入する、という手法でデコロナイズした(図13)。この薄い幕自体がアート作品の一部であるが、この空間に元から設置されていた彫刻を、覆い隠しながらも透けて見えるようにしている。彫刻は支配者側の彫刻は金色、そして植民地側は黒い彫刻として作られていて、当時の価値観があらさまに見える。これらを撤去する選択肢ももちろんあったが、敢えてそれを残し、現代アートで介入することで、来館者に考えさせる仕掛けになっている。

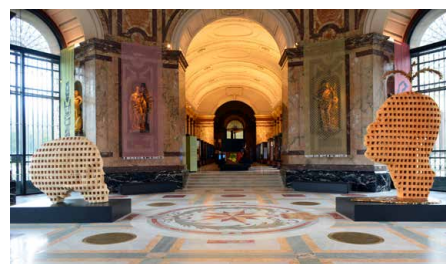


図13 王立中央アフリカ博物館の会場風景(手前の立体作品がンパネ、奥の幕の形をした作品がミュラー)

もう一つは、オランダのアムステルダムにある人類学博物館であるトロッペンミュージアム¹の改装の事例である。このミュージアムでも長年かけて全館を徹底的にデコロナイズしている。2022年始めにオープンした常設展示のひとつが「私たちのコロニアルな遺産 (Our Colonial Inheritance)」というテーマで、植民地主義的なコレクションの展示のなかに、複数の現代アートが並置されている。例えばこれは、オランダが、アフリカやアジア、南アメリカをいかに搾取して嗜好品を作らせ、さらには環境破壊を進行させて商品経済を楽しんだかという展示だ。展示ケースの中には、ティーセットや煙草やコーヒー豆などが展示されているが、その後ろの華やかな蛍光色の大きな絵は、インドネシアの現代アーティスト、ジーコ・アルベキニ (Zico Albaquini) が、2020年に描いた作品である (図14)。このように、植民地主義的なコレクションを、そこに介入するような現代アートと組み合わせることによって、コロニアルな歴史を、過ぎ去った過去の出来事としてではなく、現在に接続させ、今日の問題として提示しようとしている。このように、デコロナイゼーションの方法として現代アートが使われている例は、ヨーロッパの各所に見られる。



図14 トロッペンミュージアムの会場風景

まとめにかえて

コスモポリタニズムの実現に向けて、脱植民主義は避けて通れない所作であり、今後もこうした取り組みが加速していくと思われる。また、環境運動家によるプロテストや文化財返還要求運動によってミュージアムが突き上げられつづけるであろうことも予測される。

しかし、もうひとつ深刻なのは、ポピュリスト政治家や過激な右派勢力による介入や妨害である。つい先日、ロンドンのテート・ブリテンがドラッグクイーンが子どもたちに絵本の読み聞かせをするというイベント「ドラッグクイーン・ストーリー・アワー」(“Drag Queen Story Hour”)を企画したところ、右派勢力のグループがミュージアムの前でプロテストを行い、そこにカウンターが来て、睨み合いになるという状況が起きた。報道によれば、「子供にドラッグ (drag) はいらない」「自分たちの子供に手を出すな」というような看板を掲げて、「極右のデモ参加者 (far-right protesters)」が、ミュージアムがこのようなLGBTQ+関連のイベントを開催することを阻止しようとしたという。また、2022年にポーランド国立ウッチ美術館の館長がポーランド政府によって解任されたり、イギリスのボリス前首相が右派の活動家をV&A美術館の評議員に任命したり、スペイン・マドリッドのソフィア王妃芸術センターの館長が右派のキャンペーンに巻き込まれて解任に追い込まれたりという事態が相次いで起きている。ミュージアムは、今後どのようにコスモポリタニズムを担保し、このような反勢力とどのように渡り歩いて戦っていくのだろうか。

この点について、シャンタル・ムフの「闘技的多元主義」⁸という言葉を紹介したい。政治学の議論であるが、ミュージアム業界でも時々引用される言葉だ。本来、民主主義とは協議して合議するのが基本であるが、先に見たように、右派や保守派と合議して折り合うということは、結局のところ不可能である。そうである以上、その都度価値観を衝突させつづけることで民主主義を持続させていくという多元主義を、ミュージアムが実現して行くべきなのではないか、という議論である。確かに、先にいくつか挙げたような事例を考えた場合、差し障りのないことをして衝突を避けるのではなく、むしろ衝突しながらなんとか屈せずに進んでいく場として機能することが、ミュージアムが社会の中で果たしうる役割かもしれない。

ちなみに、日本の美術館も、世界のミュージアムと共通する課題があるものの、それ以外にも日本の美術館や博物館が置かれている制度や構造、そして日本社会独特の課題があり、これらと対峙しながら、活動していかなくてはならない。だが、日本でも、脱植民地主義や、ダイバーシティ（多様性）の推進を進めなくてはならない状況が確実に訪れるはずだ。日本は、韓国、台湾、中国や、東南アジアの国々を植民地化したことや、アイヌ民族に対する同化政策など、自らの負の歴史と向き合うことが苦手だ。ミュージアムでデコロナイゼーションの取り組みが必要だと言われても、かなりハードルが高いのが現実だろう。一方で、最近、日本のミュージアムでは「多様性」という言葉はよく使われている。例えば、アイヌを扱う唯一の国立の施設ウポアイ（民族共生象徴空間）とそこにある国立アイヌ民族博物館は、民族共生をテーマとして掲げていて、いかに和人（日本人）がアイヌを侵略したかを軸にデコロナイズしようとしているわけではない。しかしながら、多様性について突き詰めて考えていくと、最終的には関係性の問題に行き着く。それを無視して多様性だけを追求することは結局はできないので、それが一つの足がかりになるのではないだろうか。

最後に、今回の国立新美術館の連続講座が、作品や作家についてではなく、美術館そのものについて考えるシリーズになっていることは、ミュージアムが自らの存在意義を問うことにつながり、とても意義があると思う。加えて、私を含めた市民の側にも、その対話にきちんと参加するという役割があると言えるだろう。また、美術館が高い公共性を維持するには、館の持続可能性が必要である。つまり、いかに安定的に運営するかを制度設計から真剣に考える必要もある。コスモポリタニズムと資本主義は、その意味でもセットになっていると考えられる。

- 1 “Statement: Museums and Climate Activism”, ICOM, 2022.11.11. <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/> (2023年2月15日閲覧)
- 2 “Slavery, Ten true stories” <https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/slavery> (2023年2月15日閲覧)
- 3 ロンドンのヘイワードギャラリーとのコラボレーション。ヘイワードギャラリーでは2022年6月29日～9月18日まで開催された。
- 4 以下の記事では、「ブラックの奇想天外」展と訳されている。菊池裕子「国際的に評価が高まる「ブラックアート」とは何か(前編) イギリスにおける歴史から注目作家までを解説」*Tokyo Art Beat*, 2023年2月16日 (<https://www.tokyoartbeat.com/articles-/black-art-01-202302>) (2023年11月1日閲覧)。
- 5 クレア・ビショップ(著)村田大輔(訳)『ラディカル・ミュゼオロジー』月曜社、2020年(Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Walther Koenig, Köln, 2014.)。
- 6 エメ・セゼール(著)砂野幸稔(訳)『帰郷ノート／植民地主義論』平凡社、2022年(Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Volontés (revue), 20, 1939.)。
- 7 2014年にオランダ国立世界文化博物館の一部となり、2023年10月にはアムステルダム世界博物館(Wereldmuseum Amsterdam)に改称された。
- 8 Chantal Mouffe, “Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?,” *Social Research*, 66(3), The Johns Hopkins University Press, 1999.

美術館をメディアとして考える

光岡寿郎 東京経済大学コミュニケーション学部教授

はじめに

美術館でメディア研究を扱う機会はそれほど多くない。そのような前提を踏まえると、メディア研究の観点からミュージアムについて話をすることは、美術館と来館者の関係性、つまりコミュニケーションの一つ一つをフィルターなしに見ていく作業だと言えるだろう。美術館と来館者の関係が変化する背景のひとつに、メディアテクノロジーとの関わりが挙げられる。メディアテクノロジーの変容を通じて、我々の日常的な時間、空間の感覚がどのように変化していくかという関心と、芸術文化を対象とした社会学的研究が交差するフィールドとして、私自身はこれまでミュージアムについて考えてきた。メディアとしてのミュージアムという概念レベルでの話に加えて、その具体的な実践として、美術館のなかで来館者が写真を撮ることの意味について、レクチャーの後半ではとりあげてみたい。

1. なぜ美術館でメディア研究か？

美術館でなぜメディア研究が必要かという点については、まずイギリスのミュージアム研究者、アイリーン・フーパー＝グリーンヒル (Eileen Hooper-Greenhill) の以下の引用を紹介する。

メディア研究は、私たち〔ミュージアム研究者が〕ミュージアムにおける私たち自身の観衆の研究を始めるのに長く先だって、1950年代にさえ能動的な観衆と、メッセージの受容における社会的な文脈の重要性を示唆していたのである。ミュージアムにおける現在の方法論、そして行動主義、実証主義的な手法への過剰な依存は、観衆の読解の重要性を明らかにすることができなかったのである¹。

フーパー＝グリーンヒルは、1980年代から2000年代過ぎにかけてのイギリスのミュージアム・スタディーズ (Museum Studies) を代表する研究者の一人であり、上記は彼女が編者を務めた『ミュージアム、メディア、メッセージ (Museum, Media, Message)』 (Hooper-Greenhill ed. 1995) の冒頭部の引用である。「行動主義、実証主義的な手法への過剰な依存」とあるように、1990年代にいたるまで北米を中心とした英語圏で主流となっていた来館者研究の背景となる理論枠組みを批判している。行動主義は、心理学では一般的なアプローチとして認知されているが、行動主義に基づいた量的な調査で来館者の行動や学習の成果を測ろうとする考え方が90年代までのオーソドックスな来館者研究の手法であり、現在でも主流の調査法となっている。ただし、量的な調査だけでは実際にミュージアムで来館者がどのような振る舞いをしているかが分からないという問題意識から、1990年前後のイギリスのミュージアム研究のなかでメディア研究の必要性が共有されていくという経緯がある。

そもそも、1980年代以降に来館者研究が注目を集めた背景のひとつに、ミュージアムに関する公的な財政支援が減少してきたという点が挙げられる。同時に、ミュージアムは人々の余暇活動をどのように奪い合うかという競争にもさらされている。例えば、今朝、TwitterとInstagramで「ルーヴル美術館展」にハッシュタグをつけて検索してみると、「ルーヴル美術館展に行くか池袋のアニメイトに行くかどっちにしようかな」と呟いている人がいたが、このような余暇活動の時間を他の娯楽産業とどう奪い合うかという問題が起きている。美術館に慣れている人たちにとっては、「今日は竹橋の近美に行こうか、六本木の新美に行くか」という判断になっているかもしれないが、余暇の選択肢である以上、美術館の競合は必ずしも美術館とは限らない。

上述の公的支援の削減に関する好例はサッチャー政権で、政府を「小さく」していく政策をのなかで文教予算も削減されたことが知られている。同様の動きは、アメリカではレーガン大統領、日本では遅れて小泉政権以降あたりから顕著になっていった。日本では、国立美術館群については、国立新美術館も所属している独立行政法人というかたちで、各館が自ら採算をあわせる方向性で法人化された。加えて、公立美術館、博物館に対して指定管理者制度が導入されたのが2003年であり、こちらもまた採算性の重視を共有している。指定管理者制度については、美術に関わる学会などでは美術や文化の領域固有の問題として議論されがちだが、一見美術や文化を対象としたように見える制度設計の変更も、その少なからぬ数の変更が(独立行政法人は少し質が違うが)特に美術館や博物館を狙い撃ちしたものではない点は留意すべきだろう。いずれにせよ、公的支援が削減される一方で、入館料収入を増やそうとするとエンターテインメント性を高めなくてはならない環境で館の日々の活動を維持しなくてはいけないのが現在のミュージアムが置かれている状況である。ただし、このバランスをとるのは非常に困難で、公的な財政支援を得るために社

会教育機能を重視すると、娯楽の選択肢として選ぶとした人々が逃げていくというジレンマがある。一方で、エンターテインメント性を展示のなかで実現する必要があるが、過剰に娯楽化が進むと今度は教育機能が低下したと判断され公的資金が削減される。このように、社会教育施設としての体面とエンターテインメント性の両者がある程度維持しないと、全体として収入が減少してしまうという厳しい状態が20年以上続いている。

このような苦境を前にして、ミュージアムと来館者が実際にどのようなコミュニケーションを取っているかを知らないと対処しようがないという問題意識が、80年代から90年代にかけてイギリスのミュージアム研究者や現場のなかで共有されていく。美術館と来館者の関係性を対象とした研究領域は1980年代ぐらいまでは主に二つあり、一つはいわゆる「オクトーバー・スクール」の美術批評の文脈で議論されてきたような鑑賞者論が存在する。もう一つは、先ほどの実証研究のような、教育心理学ベースの来館者調査の蓄積がある。これは美術館や博物館を社会教育施設であるという前提に基づいて量的調査を進めるものだ。これらの調査は、美術館、博物館側が展示に与えたメッセージを来館者がどれだけ正確に学習したかを測定するもので、来館者は学習しているというフィルターが前提となる。つまり、美術館と来館者の関係を知る際には、これまで「美術鑑賞か学びか」という二者択一の限界があった。しかし、実際には両者の目的だけではなく、観光の一環としてなど消費行動で来館する人々もいて、一義的に把握することは難しい多様なコミュニケーションが展示室では生起しているはずであり、そのようなコミュニケーションをフィルターなしで見えていく方法の一つとしてメディア研究に注目が集まったのである。

2. 背景としてのイギリスのミュージアム研究

フーパー＝グリーンヒルも寄稿している『ミュージアム・タイムマシン(*The Museum Time Machine*)』(Lumley ed. 1988)が出版された1988年あたりから、英語圏、特にイギリスのミュージアム研究のなかでメディア研究が注目され始めた。メディア研究以外にも、文化人類学を背景としたミュージアム研究は、アメリカのスミソニアン・インスティテュートを中心に分厚い蓄積があり、前回の講座でも話題になっていたようなヨーロッパ中心主義的な展示の問題などが議論の対象とされてきた。加えて、ミュージアムの展示がつくられていく過程をエスノグラフィー的に調査した研究も存在する。イギリスの文化人類学者、ミュージアム研究者である、シャロン・マクドナルド(Sharon Macdonald)の『科学博物館の舞台裏(*Behind the scenes at the science museum*)』(Macdonald 2002)では、ロンドンのサイエンス・ミュージアムの常設展示のリニューアルに合わせて、展示デザイナー

やキュレーター、エドューケーターといった展示に関わる異なる立場の専門職の間でどのような議論が交わされ、どのような調整を経て具体的な展示へと結実するのかというそのプロセスを文化人類学のフィールドワークの対象としている。

また、1980年代から90年代にかけて、イギリスのメディア研究においてもミュージアムに対する関心が高まるが、その代表的な研究者がロジャー・シルバーストーン (Roger Silverstone) である。シルバーストーンとマクドナルドは、上述の彼女の著書が対象としたサイエンス・ミュージアムのリニューアルプロジェクトに参加し、その展示の検討に加わっていた。一般的にサイエンス・ミュージアムには、その直接の専門家とされる科学史家や工学系の研究者が関わることが多いが、メディアや展示というコミュニティ的な実践といった、多様な観点からミュージアムが議論の対象となっていたことが分かる。日本でも参考となる点があるのではないだろうか。

3. 美術館とはいかなるメディアか

フーパー＝グリーンヒルは、ミュージアムとマスメディアの類似点について、比較的素朴に捉えていた(図1)。横線の上がマスメディア、下がミュージアムのコミュニケーションの流れを示しており、そのモデルとしてはミュージアムは比較的テレビやラジオといったマスメディアに近いと言える。その理由は二点あり、一点目は作り手から受け手に対して原則一方通行で情報が流れているという点である。テレビの場合、テレビ局のなかに番組制作者がいて、テレビ番組を不特定多数の受信者に送信している。一方、ミュージアムの場合もキュレーター、展示デザイナー、エドューケーターという展示の製作チームがいて、彼／彼女らが生み出す展示を不特定多数の来館者が実際に体感するという形式であり、情報の流れが作り

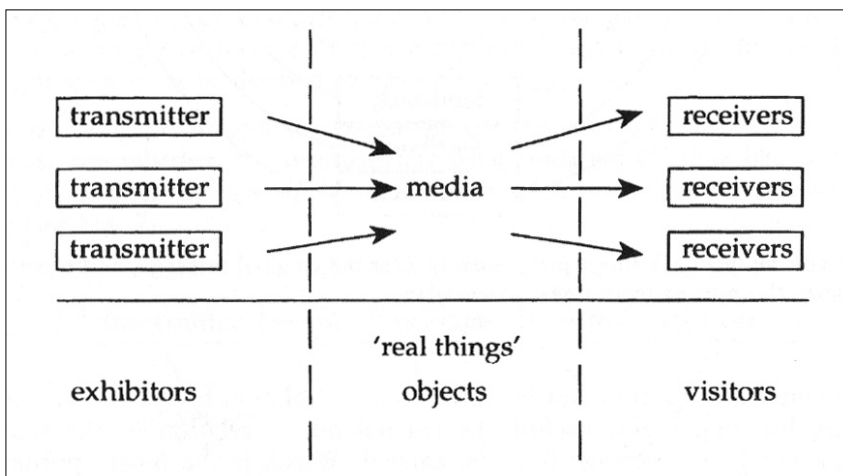


図1 ミュージアムとマスメディアのアナロジー
 出典: Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors*, London and New York: Routledge, 1994, p. 46

手から一方通行で流れている点は共通している。二点目に、その時に作り手がごく少数の専門家であるのに対して受け手が不特定多数であるという点も同様である。

一方、メディア研究者のシルバーストーンは、展示や番組を制作する専門家とそれを受信する視聴者、来館者は同じコミュニケーションのプロセスを構成するアクターとして存在していると考え。例えば、展覧会を見る時に一人で行くか友人と行くか、もしくは学校から集団で行くかなどの条件によって受ける印象が変わるはずで、少なくともそのプロセスには、複数のアクターが介在していて、そのなかで何らかの意味が生起すると想定される。その点で、ミュージアムとテレビが似ていると考えたのがシルバーストーンであり、こうした相互的な関係性のなかで意味が生成されているという点までその射程を上げたのである。加えて、シルバーストーンは、来館者ないし視聴者が最終的にすべてを記憶として定着させるまでを問題とする。というのも、展覧会場やテレビが放映されているまさにその時間だけでは、その展覧会や番組の意味は確定しないからである。

また、シルバーストーンは、ミュージアムとテレビの相違点についても、マクドナルドとの共著の論文のなかで指摘している²。その論考によれば、展覧会における来館者の理解はたった一つや二つの表現様式には決定されないとされる。一般にメディアは、「テレビは目で見えるメディアで、ラジオは聞くメディア」というように、私たちの感覚と一対一対応する固有の形式を持つと考えられてきた（正確には、テレビは映像と音声の組み合わせだが）。これに対し、ミュージアムの最大の特徴は、既存の個別のメディア形式の組み合わせで「展覧会」という一つの形式を作っていることにある。例えば、ある美術展を考えてみよう。時代設定に沿って鑑賞する展覧会の場合であれば、各セクションで概要を説明したパネルによる説明があり、文字を読むという作業は読書に近い経験と言える。一方、絵画は目で見えるもので（テキストチャーについては触覚的とも言えるが）基本的には視覚的な経験をしていて、さらにオーディオガイド利用者はラジオと同様に聴覚的な経験もしている。なおかつ、多くの展覧会ではその理解を深めるために15分程度の映像を流していて、これはテレビを視聴する経験に近い。この複数のメディア形式の組み合わせ自体がメディアの固有性となっているのがミュージアムの特徴だと言える。以上から、シルバーストーンが考えるミュージアムとマスメディアとの違いは次のとおりである。読書やテレビ番組の視聴においては、ページ順や時系列に沿って経験するという基本的な部分は共有できる。一方で、美術館、博物館での経験は、構造としてはマスメディアに似ているものの、個々のメディアが提示するナラティブが開かれ、どのメディアと接触するかも来館者に委ねられているため、そこで得られる経験にはかなりの幅があるところが特徴なのである。

この点については、近年ではインタラクティブな展示が増えてきていることにも言及しておきたい。メディアアートに見られるように、参加型の

経験が展示のなかに増えてきていて、それもまた選択肢を広げている要素だと考えられる。参加型の展示の事例として、2017年のアルチンボルドの展覧会を紹介する³。来館者が展覧会入口のカメラの前に立つと、顔をアルチンボルド風の絵画として表示する機器が用意されており、この前に来館者が並ぶようになっている(図2)。また、何らかのインタラクションが生じる展示として、ロンドンのサイエンス・ミュージアムの例が挙げられる。この円盤型の巨大なインタラクティブ展示では、8人同時に参加して端末を操作し、参加する人の組み合わせによって展示の変化の仕方が変わる。参加する人数によっても体験内容が変わり、参加者がそれぞれ異なる経験をするようになる(図3)。



図2 国立西洋美術館、2017年7月



図3 ロンドン科学博物館、2012年3月

4. メディア研究をミュージアムに適用する

美術館をメディアとして考えると、モデルとしてはマスメディアに近いと言える。しかし、他のメディアと比べると複数のメディア構造体であるというのがミュージアムの特徴だと考えられる。読みの多様性に開かれているのは、おそらく、現状においてコンテンツの内側に入れる唯一のメディアだからだ。来館者は、コンテンツの内側に入ってストーリーを自らの身体を使って編集している。この点はミュージアムに特徴的なメディア体験である。このような議論が1990年代から2000年代後半ぐらいまではイギリスでは継続的になされていた。

このようなトレンドを踏まえた実証研究として、ミュージアムが社会に存在している偏見や差別の問題とどう向き合うのかをテーマにしたリチャード・サンデル(Richard Sandell)の研究がある(Sandell 2007)⁴。この研究は、差別や偏見を失くすという強いメッセージを持つ展示であるがゆえに、その来館者の理解を分析しやすかったという側面もある。ただ

し、この研究が重要なのは、これまで教育学を背景とした来館者研究が陥りがちだった「正確に伝わったかどうか」が最優先の課題とはされていない点だ。むしろここで重視されたのは、展示の設計に対して読みがどのように開かれたのかである。これは最終的に、展示デザインの改善に生かされるものの、展示を通じて自分達のメッセージを来館者に教え込むという立場はとられていない。解釈の幅が広がっていることを認めながら、この部分に関しては明らかに誤読だから変えた方がよいといった観点で検証していく方法でもある。

上述のようにミュージアムが多様に開かれているということは、例えば、同じ展示を見ても、ジェンダーや階層、エスニシティなど、その人の社会的属性によって見え方が変わらざるを得ないということだ。その意味では、美術館や博物館側が、「正しく伝わっているかどうか」をそこまで深く気にする必要はないのかもしれない。なぜなら、来館者が同じように展示のメッセージを受け取ることを前提に設計すること自体に、無理があるからだ。加えて、展覧会においては必ずしも「正しく」美術鑑賞する必要があるわけでもなければ、学習する必要もない。これがなぜ大事かという、美術館に来ない人にとっての一番大きな阻害要因は、「美術館はこういう場所だ」という思い込みだからだ。美術館は必ずしも美術鑑賞や学習をするだけの場所ではないと来館者が考えるようになると、おそらく来館者の関わり方が大きく広がるはずである。この時期のメディア研究の手法を用いたミュージアム研究には、美術鑑賞と学習のどちらに関しても思い込みによる縛りから解放されるという側面があったのではないかと考えられる。

5. 美術館で作品を「撮る」こと

次に、ケーススタディとして、美術館、博物館のなかで起きている多様なコミュニケーションを考えるために、美術館で写真を撮るという経験を取り上げてみたい。まず、このスライドは、国立新美術館で開催されている「ルーヴル美術館展 愛を描く」の展覧会場で撮影したもので、作品単体を撮っている人の様子である⁽⁴⁾。私自身、美術館のなかで写真を撮影する来館者に関心があって、継続的に観察してきた。美術館における写真撮影は、近年の話題という印象かもしれないが、すでに20年前に「カメラ付き携帯は、著作権を侵害する問題があるほか、フラッシュが作品を傷めるおそれもある。」（「美術館困らせるカメラ付き携帯」、『朝日新聞』、2003年4月23日夕刊）といった記事が朝日新聞で紹介されている。これは我々の携帯電話に初めてカメラ機能が付いて、いわゆる写メールと言っていた時期のことである。このなかで、横浜美術館の学芸員が、カメラ付き携帯は著作権を侵害する問題があるほかフラッシュが作品を痛める恐れも



図4 国立新美術館、2023年3月

あるというコメントを残している。他の来館者から静かに見たいという要望もあるはずだが、ここではそれ以上にマナーや法的な課題として問題化されている。近年では、首都圏の美術館のなかで写真が撮影できることを積極的に伝えてきたのは森美術館であるが、同館は来館者が写真を撮影してSNSで拡散させていくプロセスをマーケティングの一環と捉えていて、それ自体が書籍化されている(洞田貫 2019)⁵。

そのうえで、美術館で写真を撮影するという行為について、来館者の側からするとどのように理解できるのかを考えてみたい。例えば英語圏では、ミュージアムにおける写真撮影については、すでに『ミュージアムと来館者写真 (Museum and Visitor Photography)』が2016年に公刊されている (Stulianou-Lamvert 2016)⁶。編者のテオピスティ・スティリアヌ=ランバート (Theopisti Stulianou-Lamvert) は本書の冒頭で、2010年頃の英語圏でも撮影者は増加しており、マナーの問題として処理する以上に、それがミュージアムでの経験に与えている影響に注目して研究を進めた方が良いのではないかと指摘している。ただし、本書が出版された2010年代半ばはセルフィーに関する主題が多かったが、最近ではInstagramでもセルフィーの比率は徐々に低下しているように思われる。これから紹介するスライドは、美術館や博物館で写真を撮る行為は、以下のように分類できるのではないかという現時点での私の仮説である。四象限のうち、縦軸が写真の「保存志向／シェア志向」の軸で、横軸は撮影対象が「ヒト／モノ」どちらかという軸である(図5)。

まず触れるのが、「モノ×保存志向」の象限だ。この象限については、私は芸術作品とメディアの本質的な関係性を「所有の代行」を起点に考えている。芸術作品は、写真のエディションやNFTアートといった例外を除けば、基本的に一点ものであることを前提としており、誰かが購入すると他者は所有できなくなる。そのため、誰かが所有している作品を、何らかのかたちで擬似的に所有するという行為を社会的にいかん担保していくかという関心が継続しており、それをメディア、とりわけ複製技術

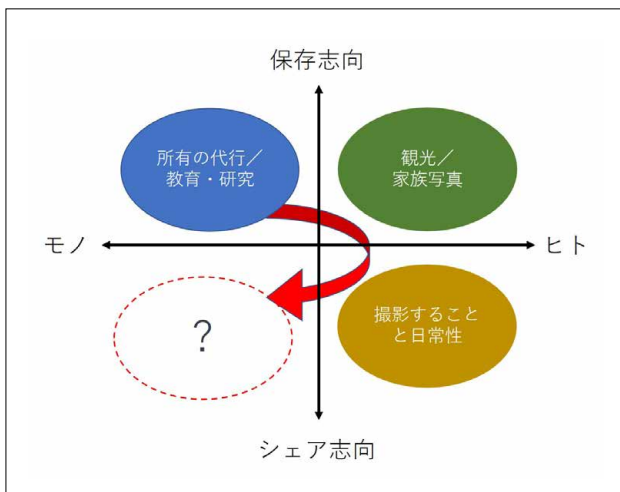


図5 アートと写真の四象限
 出典：光岡寿郎「美術館というメディア経験：モバイルメディアの利用とその日常性」『文化資源学』第17号、2019、P.42

としてのそれが支えている側面があるのではないだろうか。

今でも美術館のミュージアムショップのなかで売れている商品の一つにコレクションや企画展の作品を元にした絵葉書があるが、この絵葉書には大きく二つの使い方があり。一つは、例えば海外旅行で美術館を訪れた時に絵葉書を送るなど、通信のために用いられるという方法である。もう一つは、コレクションのためだ。私自身、高校生の頃から展覧会の絵葉書を趣味で購入しているのだが、これらを通信用途で使うことはまずなく、私的な美術館感覚でコレクションを続けている。また、Instagramのアカウントのなかにも、自身のアカウントをキュレーションした、ある種の写真をベースにした絵画コレクションのアカウントが存在する。こちらも絵葉書の場合と同様、保存志向の写真である。美術館をメディアとして考える時に留意する必要があるのは、複製することが不可能だった時代に、見るという行為を通じた芸術作品の所有の代行を可能にする一番素朴なメディアとして、美術館が存在したと考えられる点だ。

2つ目の象限の「観光／家族写真」についてだが、このような保存志向の写真の具体例の一つとして、観光における家族の記念写真が挙げられる。この事例が重要なのは、先ほどの美術館に対する指定管理者制度導入の話と同様に、美術館で写真を撮る人が増えたという現状は、むしろ美術館の外で芸術作品を撮影する人が増加していることと地続きだと考えられる点だ。日本では21世紀に入ると数多くの芸術祭がスタートしており、特に2000年の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」が開催されて以降、地方での開催が目立つ。それ以前から、地域の活性化を目的としてリゾートやスポーツなどのコンテンツを起爆剤にツーリズムの振興が目指されてきたが、2000年代から2010年代にかけて、やや遅れてアートもツーリズムのコンテンツとして注目されるようになった。結果として、ツーリズムにおいて一般的な行為である記念写真の撮影が芸術祭を通じて見られるようになることで、これまで美術館内では撮影は望ましくないと考えていた従来のアートファンにとっても、美術館で写真を撮影するという行為に次第に抵抗感がなくなっていった可能性がある。一方、美術館のなかでも、常設展を中心に著作権や寄託者の意向等の問題がない作品については、写真撮影可能だということが理解されるようになったのがこの時期だと思われる。『美術手帖』でも2009年から11年にかけて毎年ツーリズム特集が組まれているように、この時期にツーリズム経由のアートファンが増加し、そこでアートと写真撮影が結びつき、美術館での撮影のあり方が変化してきたと考えられる¹⁾。

3つ目に、「ヒト×シェア志向」の象限について見ていこう。利用している方は、以下の指示に従ってInstagramを見て欲しい。まず、スマートフォンでInstagramを開いて、「#ルーヴル美術館展」で検索する。その後、アカウントユーザーがわかりやすいセルフイー写真があれば、そのセルフイー写真からその人のアカウントのトップページに飛ぶ。そうすると、美術館で撮られた写真が、そのアカウントを構成する写真のなかでどの

ような位置づけにあるのかが分かるだろう。

例えば、人によってはおしゃれな場所で写真を撮り続けるような演出をしたアカウントもあれば、写真を撮ってInstagramに上げることが日常的な行為として定着していて、偶然美術館を訪れたからというパターンの人もいる。そこでは、以下のアリ・バーネス (Alli Burness) の論文にもある通り、SNSでミュージアムの展示物を使って演出する行為は、投稿者自身のアイデンティティと関わっている。

SNS上に投稿されるような自撮り写真を撮ることで、来館者はミュージアムの展示物を使って自己演出を行っている。また、そうすることで、ミュージアムのアイデンティティと同様に自身のアイデンティティを作り上げているのである⁸。

つまり、ある時期までは美術館に行って美術作品と向き合うことは非日常の経験として存在していたかもしれないが、何かを撮影してそれを投稿して他者とのコミュニケーションを取っていくこと自体が日常のリズムを作っている現在のメディア環境において、美術館も否応なくその一つのセッティングとして日常に組み込まれている現状について考える必要がある。その意味では、美術が好きな人が暗黙の前提としているような美術館固有の経験に、多様な背景や期待を持って美術館を訪れる来館者がどの程度関心を持っているのかという点については、ギャップが生じている可能性を指摘しておきたい。

まとめ

全体を振り返ると、まず美術館をメディアとして考えるということは、思い込みやフィルターを解除した状態で美術館と来館者間のコミュニケーションを検討していく際の一つのツールになりうる。加えて、美術館での来館者の経験は美術館というメディアのなかで行われているメディア受容、つまり展覧会単体では完結していない点も指摘できる。つまり、美術館での経験は、展覧会に来る前後のメディアとの接触と地続きになっており、そのなかで一つ一つの展覧会の経験が確定していく点である。例えば、展覧会に来る前に「日曜美術館」を見てそのイメージを持って来場する人もいれば、一人で展覧会を訪れてその後に電車のなかでいろいろ思い返しながら帰宅する人もいる。また、友人と訪れて六本木で食事をして感想を話しながら美術館の記憶が緩やかに定着していくような人もいて、来館者によって経験された意味が変容していく過程を考慮する必要がある。最後に、2020年以降、新型コロナウイルス感染症の拡大によってどこの美術館も閉館を余儀なくされるなどの苦労があったが、

一方でヴァーチャルでの実践が増加した。上述のように、もともと美術館で他の来館者と共に鑑賞するというフィジカルな経験は前後のメディア接触とセットになって形成されていたと考えるならば、コロナ禍前後の美術鑑賞の状況を、一時的にフィジカルの経験が切り詰められたものが、現在はそれ以前に「戻りかかっている」と考えるよりも、複数のメディアの組み合わせのなかで構成される来館経験のグラデーション上で考えた方が、おそらく美術館がこれから施策を打つうえでの可能性が広がるのではないだろうか。

註

- 1 Eilean Hooper-Greenhill, ed., *Museum, Media, Message*, London and New York, Routledge, 1995, p. 9. 以降未邦訳文献は全て光岡による。同様に〔 〕は著者による補足を意味する。加えて、傍点は引用者による。
- 2 Sharon Macdonald and Roger Silverstone, "Rewriting the museums' fictions: taxonomies, stories and readers," *Cultural Studies*, Vol.4(2), 1990, pp.176-191.
- 3 「アルチンボルド展」(2017年6月20日～9月24日、国立西洋美術館)
- 4 Richard Sandell, *Museums, prejudice and the reframing of difference*, London and New York, Routledge, 2007.
- 5 洞田貫晋一朗『シェアする美術 森美術館のSNSマーケティング戦略』翔泳社、2019年。
- 6 Theopisti Stylianou-Lambert. ed., *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, Edinburgh and Boston, MuseumsEtc, 2016.
- 7 それぞれ、『美術手帖』2009年5月号、2010年8月号、2011年5月号で特集が組まれている。
- 8 Alli Burness, "New Ways of Looking: Self-Representational Social Photography in Museums," Theopisiti Stylianou-Lambert ed., *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, Edinburgh and Boston, MuseumsEtc, 2016, p. 105.

第1回 木下直之「美術館の誕生1877」

- 平木政次『明治初期洋畫壇回顧』日本エッチング研究所出版部、1936年。
- 木下直之『美術という見世物』筑摩書房(ちくま学芸文庫)、1999年。
- 木下直之編『芸術の生まれる場』(未来を拓く人文・社会科学16) 東信堂、2009年。
- 『木下直之全集：近くても遠い場所へ』、展覧会カタログ、ギャラリーエークウッド、2018年。
- 木下直之『木下直之を全ぶ集めた』晶文社、2019年。
- 『国宝：東京国立博物館のすべて 東京国立博物館創立一五〇年記念特別展』、展覧会カタログ、毎日新聞社、2022年。
- 木下直之「150年「お宝」の変遷」『毎日新聞』2022年11月11日、14面。

第2回 渡部葉子「展覧会とアーカイヴ—モノをめぐる空間」

- 渡部葉子「「公」の物差し、「個」の物差し」『Booklet』(文化施設の近未来：アートにおける公共性をめぐって)、15(2007年3月) 慶應義塾大学アート・センター、78-96頁。
- 渡部葉子「アーカイヴと展覧会/出来事から出来事へ;何が行われたのか、そしてそれをどう見るのか」『情報科学芸術大学院大学紀要』9巻(2018年3月)情報科学芸術大学院大学、67-75頁。
- 渡部葉子 [ほか] 編『河口龍夫：鯉呼吸する視線 = Tatsuo Kawaguchi : gaze breathing via branchial respiration』(慶應義塾大学アート・センター叢書43) 慶應義塾大学アート・センター、2021年。
- 河口龍夫、渡部葉子著、慶應義塾大学アート・センター編『河口龍夫：無呼吸 = Tatsuo Kawaguchi : non-respiring』(慶應義塾大学アート・センター叢書44) 慶應義塾大学アート・センター、2021年。
- アンドリュー・シンプソン、杉山ゆき訳「モノと知識と学習——キャンパス規模の視点と可能性」『三田評論』No.1254(2021年4月)、27-35頁(原文: Andrew Simpson, "Objects, knowledge and learning; campus-wide perspectives and potential", 2021)。三田評論ONLINE (https://www.mita-hyoron.keio.ac.jp/features/2021/04-2_4.html) (2024年2月6日閲覧)。
- 渡部葉子「モノを通したコミュニケーション—オブジェクト・ベースト・ラーニングの実践と可能性」『The KeMCo Review』(特集:オブジェクト・ベースト・ラーニング)、01(2023年3月)慶應義塾ミュージアム・commons、9-21頁。
- 渡部葉子 [ほか] 著、Japan Cultural Research Institute 編『ephemera』Japan Cultural Research Institute、2023年。
- Helen J. Chatterjee, Leonie Hannan, *Engaging the Senses: Object-Based Learning in Higher Education*, London, Routledge, 2015.

【ウェブサイト】

- 慶應義塾大学アート・センター (KUAC)「東京ビエンナーレ1970」展示再構成図 (<http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/tokyo-biennale-70/activities/2018-09-20/>) (2023年12月11日閲覧)。
- 慶應義塾大学アート・センター (KUAC)「SHOW-CASE project No. 4河口龍夫 鯉呼吸する視線」(<https://app.milanote.com/1Jxe2J1TVMZy2i>) (2023年12月11日閲覧)。

第3回 村田麻里子「21世紀の美術館はどこへ向かうのか：資本主義とコスモポリタニズム」

- 村田麻里子「来館者研究の系譜とその課題—日本における博物館コミュニケーションの展開のための一考察—」『日本ミュージアム・マネージメント学会研究紀要』7号(2003年3月)日本ミュージアム・マネージメント学会、95-104頁。
- 表智之、金澤韻、村田麻里子共著『マンガとミュージアムが出会うとき』(ビジュアル文化シリーズ)臨川書店、2009年。
- 村田麻里子「ポストモダン時代におけるミュージアム・イメージの拡張」『関西大学社会学部紀要』41巻1号(2009年10月) 関西大学社会学部、1-35頁。
- 石田佐恵子、村田麻里子、山中千恵編著『ポピュラー文化ミュージアム：文化の収集・共有・消費』ミネルヴァ書房、2013年。
- 村田麻里子『思想としてのミュージアム：ものと空間のメディア論』人文書院、2014年。
- クレア・ビショップ、村田大輔訳『ラディカル・ミュージアム』月曜社、2020年(Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Walther Koenig, Köln, 2014.)。
- 村田麻里子「ミュージアムの展示における脱植民地化：「コロナル・テクノロジー」を脱構築する手法の検討」『関西大学社会学部紀要』53巻1号(2021年9月) 関西大学社会学部、141-167頁。
- エメ・セゼール『帰郷ノート／植民地主義論』砂野幸稔訳、平凡社、2022年(Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Volontés (revue), 20, 1939.)。
- 村田麻里子「欧州で進むミュージアムの「脱植民地化」」『中央公論』第137巻第10号(2023年10月号)中央公論新社、164-171頁。
- Chantal Mouffe, "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?," *Social Research*, 66(3), The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 745-758.
- Museum international (English ed.)*, vol.74, no.295-296, Oxford, Blackwell, 2023.

【ウェブサイト】

- Rijksmuseum Amsterdam "Slavery, Ten true stories" (<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/slavery>) (2023年2月15日閲覧)。
- Tokyo Art Beat「国際的に評価が高まる「ブラックアート」とは何か【前編】イギリスにおける歴史から注目作家までを解説(文:菊池裕子)」2023年2月16日公開 (<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/black-art-01-202302>) (2023年11月1日閲覧)。

第4回 光岡寿郎「美術館をメディアとして考える」

- 光岡寿郎「コミュニケーション空間としてのミュージアム：ミュージアムスタディーズにおけるメディア論の可能性」『文化資源学 = Cultural resources studies』4号 (2006年3月)文化資源学会、69-74頁。
- 光岡寿郎「なぜミュージアムでメディア研究か？ーロジャー・シルバーストーンのミュージアム論とその射程」『マス・コミュニケーション研究』76巻 (2010年1月)日本マス・コミュニケーション学会、119-137頁。
- 光岡寿郎『変貌するミュージアムコミュニケーション：来館者と展示空間をめぐるメディア論的想像力』せりか書房、2017年。
- 光岡寿郎「美術館というメディア経験：モバイル・メディアの利用とその日常性」『文化資源学 = Cultural resources studies』17号 (2019年6月)文化資源学会、37-49頁。
- 洞田貫晋一郎『シェアする美術 森美術館のマーケティング戦略』翔泳社、2019年。
- Robert Lumley, ed., *THE MUSEUM TIME MACHINE*, London and New York, Routledge, 1988.
- Sharon Macdonald and Roger Silverstone, "Rewriting the museums' fictions: taxonomies, stories and readers," *Cultural Studies*, Vol.4(2), 1990, pp. 176-191.
- Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors*, London and New York, Routledge, 1994.
- Eilean Hooper-Greenhill, ed., *Museum, Media, Message*, London and New York, Routledge, 1995.
- Sharon Macdonald, *BEHIND THE SCENES AT THE SCIENCE MUSEUM*, Oxford and New York, BERG, 2002.
- Richard Sandell, *Museums, prejudice and the reframing of the difference*, London and New York, Routledge, 2007.
- Alli Burness, "New Ways of Looking: Self-Representational Social Photography in Museums"; Theopisiti Stylianou-Lambert ed., *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, Edinburgh and Boston, MuseumsEtc, 2016.

凡例 | 本参考文献リストは講演者の著書とあわせて各講演内容に関する主要な文献を記載している。
日本語文献、外国語文献と分け、それぞれ年代順に記載した。

— 連 続 講 座 —

「美術館を考える」を振り返って



美術館を考える

—パンデミック以後の「共集性」

伊村靖子 国立新美術館情報資料室長 主任研究員

はじめに

新型コロナウイルスの影響で、世界各地の美術館が相次ぎ休館を発表したのは、2020年1月以降のことであった。国内では2月26日に、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館、そして九州国立博物館の4館が休館することを発表したのを皮切りに、翌日には国立美術館5館も休館を発表し、この頃から日本の美術館が相次いで休館する事態となった。本企画「美術館を考える」を立ち上げたのは、それから2年数ヶ月経た2022年度、美術館が事前予約制、日時指定から通常開館へと移行するまさにその時期であった。2022年2月のロシアによるウクライナ侵攻を機に、国際的な緊張関係を目の当たりにしながら、美術館においても例外ではなく、パンデミック以前の体制へ戻ろうとする流れが顕著になりつつあった。しかしながら、元の状況に戻るのではなく、変化しつつある時期にこそ、美術館の公共性、そして「他者と共にあること」の意味をどのように受け止めることができるのかを問い、参加者と共に考える機会を持ちたいと考えたのである。

1. 「見る」ことの制度

木下直之氏は、講演「美術館の誕生 1877」の冒頭でパンデミック下を振り返り、自身が館長を務める美術館において、県境を越える移動を控える呼びかけを余儀なくされたことに着目した。それは、「見る」ことにおいてすべての人に開かれている美術館において、原

則を脅かす非常事態であったと言えよう。こうした事態と並行して、2020年3月にスミソニアン博物館が約280万点のデジタルコレクションの高解像度画像や研究データを公開した事例にも象徴されるように、オンラインでの活動が推進されることとなった。オンラインでの活動は、美術館を訪れる経験の価値と矛盾するのだろうか。ここから、本論で考えるのは二つの方向性である。すなわち、美術館での鑑賞の前提となっている約束事を問い直すこと、そして美術館をメディアとして捉え直すことである。

前者は、「見る」ことの制度である「展覧会」を成立させている条件を揺さぶることもである。木下氏が1877年を起点とし、一般に開かれた展示空間としての場を「開帳」「絵馬堂」「書学会」「見世物小屋」「御殿」という切り口から解読する時、江戸の庶民が美術と出会い鑑賞した諸条件が見えてくる。例えば、無縁寺という吊いの場に仮設的に設けられた空間、神仏に捧げるための空間、公儀の空間、絵を学ぶための空間のように、それぞれの場の機能に違いがある。加えて、展示のしかたに表れる価値観の違い—見上げる配置、博物学的な配置、観客の目の前で絵を描くための設え、装飾としての配置、作者以上に出品者が注目される出品目録の記述などからは、展示の背後にある思想や価値観を読み取ることができる。木下氏が示す条件から、展示空間が決して自明なものではないことは明らかである。「見る」ことがいかに不可視の約束事の上に成り立っているかを思い起こすと同時に、改めて現在、立場の異なる鑑賞者が訪れる場をどのように設計できるのかを考えさせられる。

渡部葉子氏の「展覧会とアーカイヴ—モノをめぐる空間」では、「展覧会」や「作品」への眼差しを「モノ」との出会いに還元するところにアーカイヴの機能と実践

を見出した。近年の資料調査に基づく「展覧会史研究」の動向に始まり、パンデミック下で開催された「河口龍夫 鯉呼吸する視線」展では、作家と企画者が共にロックダウン中の展覧会に向き合い、ウェブサイトや出版物などを用いて配信、記録し、アーカイブを生成していく過程が示された。そこには、展覧会の記録だけでなく、生存への意志や「見る」ことを奪われることが何を意味したのかを問う姿勢が表れている。そして、パンデミックをめぐる状況と同時並行して進められたアーカイブには、後世の人々が当時を読み取るための「よすが」と読みの可能性が残されている。これらを踏まえ、渡部氏が実践している教育方法「オブジェクト・ベースド・ラーニング」では、各自がモノから読み取ることの差異を前提とし、共に「見る」経験にこそ可能性を感じる。美術館においても、「見る」ことを通じて異なる立場の人々が同じ空間を共有し、遠い世界や他者を想像し、内省的な時間を持てる余地が、公共性を担保しているのではないだろうか。

2. 配信による映像化、ジャンルの崩壊と「展覧会」

パンデミック下の美術をめぐる状況は、図らずも美術館を他のメディアとの関係から捉え直す契機となったと考えられる。例えば、2020年3月には、森美術館がオンライン企画「Stay Home, Stay Creative MAM @ HOME」を開始した。同年4月には、北京の798芸術区にある私設美術館「木木美術館」(M WOODS)が、任天堂のゲーム「あつまれ どうぶつの森」でバーチャル美術館を立ち上げ、ロサンゼルスにJ・ポール・ゲティ美術館が、ユーザーが各自で美術館をつくる「Animal Crossing Art Generator」を公開するなど、美術界からゲームへの参入が話題となった。また、この時期にフルリモート劇団、劇団ノーミーツが始動し、行定勲監督が映画「きょうのできごと a day in the home」を完全リモートで製作、公開するなど、ジャンルを越えてあらゆる表現が映像へと集約され、オンラインでの視聴による代替や新たな表現を模索する事態が起きた。美術館に限らず、会議や授業などの日常がメディア越しの経験に読み替えられるという点でも前例のない状況が生まれた。

私自身、当時を振り返るならば、布施琳太郎、水沢なおの「隔離式濃厚接触室」(2020年4月30日～)、岐阜市のGALLERY CAPTIONによる展覧会「envelope as a door」(2020年5月13日～)が印象に残っている。前者は、多くの人々が同時にアクセスできるはずのインターネット上で「一人ずつしかアクセスできないウェブページ」を設計し、鑑賞者が個人の環境で作品と対峙する経験を考えさせる契機となった。一方、後者はギャラリーが作家に封筒サイズの作品の提供を依頼し、ウェブ上で告知した。作品を購入した人が、郵便で受け取り、封筒を開けるまでの行為を、ギャラリーに出かけ、ドアを開けて作品と出会う体験と重ねた試みであった。仕組みとしてはオンライン・ショッピングであるが、郵便を介するという点はメール・アートの形式を想起させる。しかし、ギャラリーが作品を販売するだけでなく、美術との出会い方をテーマとした企画を計画したところに特徴がある。実際に作品を購入した人の中には、封を開けるといふ行為から個人的な出会いを意識した人もいれば、過去にギャラリーを訪れた際の記憶を呼び覚ます人もいた。両者に共通するのは、展覧会を成立させていた制度の揺らぎに対し、既存のメディアを問い直すことにより、美術との出会い方そのものを深く考えようとした点にある¹⁾。

光岡寿郎氏が「美術館をメディアとして考える」において注目したのは、まさに美術館と来館者の関係性であった。光岡氏は、1980年代に遡り、イギリスのミュージアム・スタディーズにおけるメディア研究の展開に触れた。ミュージアム(美術館、博物館)と来館者がどのようなコミュニケーションを取っているかを知る上で、メディア研究の視点が導入された背景に、来館者の多様化とメディア技術の変遷を挙げることができる。来館者の多様化は、次項の村田麻里子氏による提起とも関わるテーマであり、様々な言語や宗教、生活習慣、ジェンダーや階層による見方、感じ方の違いに対してミュージアムがどのように対応していくかという課題を含んでいる。これに対し、ラジオやテレビをはじめとするマスメディアとの比較からミュージアムを捉えると、ミュージアムならではの特徴が浮かび上がる。

光岡氏が指摘するように、来館者はミュージアムが提供するコンテンツのストーリーを自らの身体に編集している。つまり、展覧会の作り手の意向に沿って一方的に情報を受信するのではなく、展示空間を周遊して作品や資料と出会うことにより、来館者による多様

な読みの可能性に開かれている点が、他のメディアの体験とは異なるという。私見では、来館者が自らの身体に物語を編集することで、異文化に対して「当事者として」向き合うことを想定している点がミュージアムの鑑賞体験の特徴と考えられる。「見る」という行為においてすべての人に開かれているのは、この点においてであろう。光岡氏が講演の後半で、「見る」と「所有すること」を対比させ、来館者による写真撮影を分析したことは、こうしたミュージアムならではの鑑賞体験の性質と無縁ではないだろう。2010年代以降の日本においてアートがツーリズムとの接点を深めていくのと並行して、作品やその鑑賞にまつわる記憶の所有の代行として写真撮影が普及してきた。その動きと並行して、展示室内での撮影を他の来館者へのマナーの問題として禁じてきたミュージアムにとっても、写真撮影とソーシャルメディアへの投稿による情報の循環は避けて通れない要素になっている。受容、消費の両極で割り切れない、コミュニケーションの実態をどう捉えていくのかは今後の課題でもある。

3. 今、コスモポリタンとは何か — 美術館がもたらす公共圏

多様な来館者を目前に、2022年のミュージアムを席卷した主題として「脱植民地化 (decolonisation)」が挙げられる。講演時、オランダ国際アジア研究所に研究員として滞在していた村田麻里子氏は、美術館が自己収入を得ながら運営していくことが求められる現在、いかに公共性や倫理性を保ちながら活動していくことができるかを問う。そして、コスモポリタン(世界市民)であるためには、脱植民地的観点は避けて通れない取り組みだと指摘する。とりわけ、ミュージアムそのものが植民地主義による略奪によって得た富や展示物を財源とし、文化装置として機能することを考慮するならば、脱植民地的態度はミュージアムの存在意義を再考する鍵となると言えよう。

遡れば、第二次世界大戦から50年経った1995年にあわせて、スミソニアン協会国立航空宇宙博物館が準備していた「分岐点：第二次大戦の終結、原爆と冷戦の起源 (The Crossroads: The End of World War II, the Atomic Bomb and the Cold War)」展は、原爆の是非をめぐる論争を巻き起こした。原爆を投下したエノラ・ゲイを公開

する展示の内容から、原爆投下の原因と被害の実態を削除するよう、アメリカ空軍協会からキャンペーンが起き、同調した連邦議会上院が決定を下したことから、歴史学者との間で原爆展論争へと発展した²。立場の異なる人々の論争を巻き起こした同展について、アメリカのABC、CBSをはじめ、日本でもNHKが紹介し、広く知られることとなった。私自身も当時、報道により同展覧会を知ったが、エノラ・ゲイと原爆投下の原因、被曝の実態を史料として並置することにより、利害の対立する問題を世に問う場として、ミュージアムが機能したことが強く印象に残っている。同展覧会は、過去を問い直すと同時に、冷戦終結後の地域紛争、グローバル経済の進展、軍事技術の民生利用など、当時の社会を反映した問題提起であったと受け止めることができる。パンデミックという世界共通の危機を経て、環境問題や格差による分断、対立に対して、美術館はどのように向き合うことができるのだろうか。

村田氏は、オランダをはじめ、ヨーロッパ各地の美術館の取り組みを取り上げ、こうした問題に対して参加者と共に考える場を作り上げた。オンラインの講演を通じて、様々な立場の参加者と双方向のコミュニケーションを大切にしながら、意見交換を行った。教育を専門とする参加者からは、美術館単独ではなく、社会教育において美術館の役割を考えていく必要があるという意見の他、美術教育の教科書においても、西洋中心主義をいかに見直していくかが重要な課題ではないかという意見が挙げられた。また、普段は遠方に住んでいるため、美術館を訪れることが困難という高校生から、参加できた喜びを伝えられたことも大きな収穫であった。

4. 美術館を考える — パンデミック以後の「共集性」

改めて、美術館での体験の特徴を考えるならば、その一つに「現前性」を挙げることができる。つまり、主体によって今見られるもの、経験されることに特化した空間という認識が一般的であろう。「現前性」の経験を注意深く扱う上で示唆深いのが、岩城京子氏(演劇パフォーマンス学、アントワープ大学)による「共集性 (assembly)」の視点である。2021年7月22日に情報科学芸術大学院大学で「メディア表現学会(仮称)：オンラ

インにおける表現とプラットフォームを「共集性」から考える」が開催され、演劇を成立させる条件について議論した³。岩城氏によれば、「共集性」は、立場の異なる人々が集まると同時にパブリックな感覚が保たれた状態を指す。つまり、演劇特有の時間と空間の共有体験の中で起こりうる同調意識への注意喚起を含みつつも、集団性と批評性の両立を考えていくには、一人であると同時に共にあるという状態を考え続けていく必要があるという。コレクションを持たない当館において、展覧会ごとに作品、来場者が集合離散していく状況や様々な事業を考察する枠組として、演劇的モデルを導入することができるのではないだろうか。不特定多数が集まると同時にパブリックな状態をいかに作っていきけるかが、パンデミック以後の大きな課題である。

連続講座を通して、美術館に対する認識をずらすことができたのではないだろうか。美術館をメディアとして捉えるならば、美術館をめぐる関心をもう少し広げて捉えることができる。例えば、渡部氏が取り上げたアーカイヴの視点は、展覧会を「見る」ことを経て、事後的に「読む」ことを通して美術に関わる時間軸を拡張する視座を持っている。また、村田氏が挙げた、各美術館によるコレクションへの植民地主義的観点からの解説は、作品解釈の複数性を担保する試みである。木下氏が静岡県立美術館においてコレクションの問い直しに直面し、どのような基準、カテゴリーによって収集してきたかを検証する必要があると述べたのは、判断の基準を相対化し、公にするためと考えられる。そして、入場者数と同様に専ら数の論理によって測る手段とみなされ、作品体験において副次的とみなされてきたメディア越しの経験も、美術館への入り口の一つとして捉え直すことができる⁴。オンラインでの活動と美術館を訪れる経験の価値は矛盾するばかりではなく、作品体験へのアプローチを考え、他者への関心を育てていくプログラムに発展させていく可能性を含んでいるのではないだろうか。

註

- 1 拙稿「情報技術は他者との関わりをどうデザインするか 第3回 既存のプラットフォームを読み替える 芸術体験における「共集性」の再編」
<https://mediag.bunka.go.jp/article/article-19210/>
(2023年10月4日閲覧)
- 2 「分岐点：第二次大戦の終結、原爆と冷戦の起源(The Crossroads: The End of World War II, the Atomic Bomb and the Cold War)」展については下記論文を参照。
松本栄寿「スミソニアン国立航空宇宙博物館をめぐる論争—歴史的背景と展示の現状」『博物館学雑誌』第21巻第2号(通巻25号)、1996年8月、35-54頁。
https://museology.jp/journal/21-02/21-02_pp35-54.pdf
(2023年10月4日閲覧)
- 3 岩城京子「引き裂かれたままで共集性をつくる」『情報科学芸術大学院大学紀要』第13巻(2022年3月)10-12頁。なお、「メディア表現学会(仮称): オンラインにおける表現とプラットフォームを「共集性」から考える」の第1部で筆者が発表した「美術制度を解体するオンラインの可能性」も18-21頁に所収。
https://www.iamas.ac.jp/iamasbooks/wp-content/uploads/2022/05/journal_of_iamas_vol-13-1.pdf
(2023年10月4日閲覧)
- 4 美術館外でもアクセスできる印刷物上でのAR体験と、美術館でのサイトスペシフィックな鑑賞体験を組み合わせた事例として、「NACT View 02 築地のはら ねずみっけ」(2023年1月12日～2023年5月29日を挙げる)ができる。「NACT View」は、国立新美術館のパブリックスペースを会場としたシリーズである。
https://artscape.jp/report/review/10182643_1735.html
(2023年10月4日閲覧)

国立新美術館の展覧会との関連から 「美術館を考える」

山田由佳子 国立新美術館主任研究員

はじめに

2022年11月から2023年3月にかけて実施された「美術館を考える」の連続講座では、「第1回 美術館の誕生1877」、「第2回 展覧会とアーカイブモノをめぐる空間」、「第3回 21世紀の美術館はどこへ向かうのか：資本主義とコスモポリタニズム」、「第4回 美術館をメディアとして考える」の4つのテーマで専門の先生方にご講演いただいた。本稿では、筆者がこれまで担当した2つの展覧会との関係からこの連続講座で示された視点を振り返りたい。

1. 過去と現代をつなぐ — テート美術館の場合

第3回目の村田麻里子氏による発表では、イギリスとオランダの美術館が過去の歴史に対してどのように向き合っているのかについての報告があった。美術館のコレクションとその歴史については、2023年の7月から10月にかけて開催した「テート美術館展 光—ターナー、印象派から現代へ」においてコレクションの一部を紹介した、イギリスのテート美術館も意識的に取り組んでいる。テート(Tate)とは、砂糖の精製で財を成したヘンリー・テート卿(1819-99年)のコレクションが元となり、現在4つの美術館から成る連合体の名称で、イギリス政府が所有する美術コレクションを収蔵、管理する組織である。具体的には、16世紀から現代までのイギリス美術を中心に作品を収集、展示をするテート・ブリテン(1955年開設、かつてはテート・ギャラ

リーという名称であった)、1900年代初頭から現代まで、国籍を問わず多様な作品をコレクションし、企画展を行っているテート・モダン(2000年開設)、イギリスの近現代美術を主に紹介しているテート・リバプール(1988年開設)、コーン・ウォール半島にあり、地域にゆかりのある作家の作品を主に所蔵しているテート・セント・アイヴス(1993年開設)である。なお、1897年にテート卿が自身のコレクションを寄贈したのは、当時のナショナル・ギャラリーの分館であり、これが後にテート・ギャラリーとして独立した。

さて、テート美術館の公式HPの「テートの歴史」というページの中に「テート・ギャラリーと奴隷制度(The Tate Galleries and Slavery)」というステートメントが掲載されている¹。そこでは、ヘンリー・テート卿と奴隷制度がいかなる関係にあったのかについての説明がある。このページの概要を簡単に紹介しよう。

テート卿と奴隷制度との関連は長年議論となっていたため、テートはロンドン大学ユニヴァーシティ・カレッジで開始された「英領奴隷所有遺産プロジェクト(Legacies of British Slave-ownership at University College London)」の研究センターに協力を依頼し、歴史の検証を行った。ちなみに、2007年のブレア政権最後の年に、奴隷貿易廃止法案がイギリス議会で可決されてから200年目の節目を記念する行事が行われ、その2年後に発足したのが同プロジェクトである²。「テート・ギャラリーと奴隷制度」というステートメントはテートにおける奴隷所有遺産を見直すための出発点であり、そこでは、イギリス文化が奴隷制度によって形成されたことを認識し、調査、研究、さらには議論を通じてその歴史の重大さを認める道を探求する旨が宣言されている。

テート卿、テート・アンド・ライル社(1921年にテート卿とその子息、およびエイブラハム・ライルとその子息が設

立した砂糖精製企業であり、その後食品会社として発展)そして、テート・ギャラリーと奴隷貿易および奴隷所有の関係は兼ねてより指摘されてきたが、1807年に奴隷貿易廃止法が制定されていた時点でテート卿もライルも出生しておらず、かつ、1833年の奴隷制度廃止法の時点で彼らはまだ10代前半であったことから彼らやその子孫が奴隷を所有することはなかった。

とはいえ、テートはその設立の中心人物と奴隷制度との直接的な関係のみならず、より広い歴史的な文脈と自らの立つ位置にも目を向ける。ステートメントは、テート卿が財を成した砂糖精製業が17世紀から18世紀の奴隷制のもとに築かれ、テート卿の親の世代の生業は奴隷制度の恩恵を受けており、そういう意味で間接的にテートのコレクションは奴隷制度と関係していると表明する。また、イギリスの奴隷経済の終焉後も、砂糖の原材料は英領西インド諸島から輸入され続け、イギリスの企業がもたらした砂糖のモノカルチャー経済(一国の経済が特定の製品に依存すること)や労働システムは19世紀の後半から20世紀の後半にかけて旧植民地国や地域を支配し、疲弊させたことも明言する。さらに、テートが2万点以上の作品を収蔵するジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー(1775-1851年)が1816年から20年にかけてサセックスで描いたスケッチブックは奴隷制度の擁護者であったジョン・フラー(1757-1834年)からの依頼と関連しているなど、奴隷を所有したり、奴隷経済によって財を成した個人から寄贈されたりした作品が現在のコレクションに含まれていることにも言及している。つまり、テート卿が奴隷制度の当事者ではなかったにせよ、テート美術館が奴隷制度と関連していると結論づけているのだ。

このステートメントは、テートの他の取り組みと無関係ではない。同館のウェブサイトのトップページでは10のテーマの紹介があり、それらを深く理解するためのプログラムやコレクションの説明が掲載されているが、その10のテーマは「女性と芸術」、「移民とアート」や「ブラック・アイデンティティとアート」を含む、美術館を含む美術史の制度がこれまで見過ごしてきたものとう向き合うかという姿勢の表明である。過去を振り返るとともに、現代社会の様々な課題に応答し、美術館という組織として何ができるのかが、16世紀から現代までの8万点近いコレクションの活用と普及、そして拡張に結び付いている。

そして、この過去と現代をつなぐその姿勢という

アプローチは当館で開催された「テート美術館展 光—ターナー、印象派から現代へ」展にも明らかである。本展では「光の美術史」として18世紀末から現代までの約120点に及ぶ多様な作品を紹介した。展覧会という形で歴史の流れと時代や国の別を超えた作品同士の関りの二つを同時に提示する試みであった。同展は展覧会という場が、過去と現代との接続を可能にし、かつ、新たな作品との出会いを生み出すという視座を基本としたものだ。展示の手法として時代の異なる作品を組み合わせること自体はそれほど珍しいわけではないかもしれない。しかし、ここで重要なのは、展覧会を作り上げる背景に自らの過去に向き合い、現代との関連を積極的に意識していこうとする多様な取り組みがあるということである。光をテーマにした展覧会において、長年芸術界におけるジェンダーの不均衡と向き合ってきた映像作家リズ・ローズ(1942年生まれ)のエクспанデッド・シネマの初期作品が本展に含まれていたのも、テートが現在にどのような視点を大切にしているのかを示すものであったとすることができる³。

2. 展覧会の記憶

スマートフォンの普及により、展覧会の鑑賞体験は劇的に変化した。展示室の写真撮影もはや日常化しており、来場者が撮影し、SNSを通じて拡散されるイメージが展覧会の周知に重要な役割を担っていることは明らかである。展覧会主催者も、作家もそのことに非常に意識的である。ここでは、2019年に開催された「クリスチャン・ボルタンスキー—Lifetime」展(以下、本稿では「ボルタンスキー展」とする)を取り上げ、展示会場の撮影と来場者との間に生れた記憶の集積という点に触れておきたい。

同展は、クリスチャン・ボルタンスキー(1944-2021年)の50年間にわたる創作を振り返る回顧展であると同時に、展覧会が一つの作品と考えていた作家が展示構成(出品作品のみならず、その並べ方や展示室の意匠まで)を全て考えた一つの空間芸術であった。ボルタンスキーという作家を考えると、写真というメディアとの関りは非常に重要であることをまず述べておきたい。1970年代以降、作家は自ら撮影した写真ではなく、新聞や雑誌といった既存のメディアから切り取っ

た写真を利用した作品で国際的な評価を得るようになり、また、2000年代以降は自身の生と死に向き合い、異なる時期に撮影した複数の自らのポートレート写真を組み合わせた作品を発表してきた。写真とはボルタンスキーにとって、古着や死体と同じ意味を持ち、「失われた主体と関係を持つ物⁴⁾」であった。ボルタンスキーはデジタル写真を元のイメージが失われてしまうほど加工することには否定的で、あくまで写真とは現実の一部であるべきだと考えていた。

この展覧会では、作家の意向もあり、一部のセクションを除いて来場者による写真撮影を可能という運営にした。2019年当時において、すでに来場者による写真撮影を可とすることは珍しくなかったため、筆者はボルタンスキーに来場者の撮影を希望する理由を直接尋ねなかった。展覧会の周知ということも念頭にはあっただろう。しかし、改めてボルタンスキーの思想を振り返る時、来場者が写真を撮影し、そのイメージが拡散されることには大きな意味があったと思う。

まず、前述したようにボルタンスキーの展覧会は空間それ自体がひとつの作品として構想されており、そのため作品キャプションも、解説も壁に貼ることはしない。回顧展であっても作品を時代順に並べることもしなかった。作家は生前作品の内部にいることが重要だと語っていた⁵⁾。つまり、鑑賞者が写す写真は、作品の内部の断片的な記録なのである。言い換えると、鑑賞者はそれぞれに作品をどのように「見た」のかのみならず、体験したのかを留めることになる。

ボルタンスキーは晩年、物理的に作品を残すことより記憶として残るものを益々重んじるようになっていった。例えば、〈アニミタス〉シリーズ(2014-17年)は、広大な大地に風鈴を付けた棒を複数立て、その様子を映像で記録したもので、映像に映された棒は自然に消滅することが想定されていた。また《ミステリオス》(2017年)の制作においては、作家は南米のパタゴニアに赴き、クジラと会話をするために金属製のラッパ状のオブジェを砂浜に立てた。その音が鳴るオブジェを撮影した映像が作品として公開されるが、ここで重要なものこのオブジェが風で打倒される運命にあり、物質としては消滅してしまうことであった。そして、ボルタンスキーが伊勢神宮に関心を抱いていたのも、社殿を20年おきに建て替えることに対して、西洋の教会建築に見られるような物理的な永続性ではなく、知識の伝達を見出し、自らの出自と深いつながりを持つ

ユダヤ教との関連性を見出したからである。

ボルタンスキーにとっては、展覧会というものが消滅する運命にあることもこうした思想と関連していた。作家がモノではなく、記憶を大切にしていたが故に、おそらく来場者が写真を撮るという行為は重要であったと考えられる。展覧会が来場者によって撮影され、それが拡散することは、作品の記憶のアーカイブがネット上に生まれることであった。

2021年の夏に作家の訃報が報じられると、数日間にわたってボルタンスキー展を訪れた来場者から数多くの追悼メッセージがSNS上に溢れ、そこには展覧会場で撮影した写真が付されていた。展覧会会期中には断片的に拡散されたイメージが2年の時を経て多く集まったのだ。それは、多くの来場者の記憶に展覧会の経験が刻まれていたこと、そしてこのイメージの集積によって作品でもあった展覧会の記憶が新たに更新されることを改めて感じる出来事であった。

展覧会という体験を考える際、記録メディアの特徴とその変化をどう考えるのか、ボルタンスキーという作家の思想は、今こうして振り返ると非常に示唆に富むものであったと思う。

註

- 1 テート美術館の以下のサイトを参照のこと。https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/tate-galleries-and-slavery (2023年9月7日閲覧)
- 2 井野瀬久美恵「過去の被害／加害、歴史的正義／不正義、そして帝国の記憶―連帯の可能性と歴史研究の役割」『学術の動向』2022年12月号、66頁。
- 3 リズ・ローズのフェミニストとしての活動に関しては、以下のテキストを参照のこと。Julia Murphy, "Seeing sound: Lis Rhodes' Light Music," Light: Works from Tate's Collection, https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/seeing-sound-lis-rhodes-light-music/ (2023年9月8日閲覧)
- 4 「対談 クリスチャン・ボルタンスキー×杉本博司」〔山田由佳子ほか編集・翻訳〕『クリスチャン・ボルタンスキー―Lifetime』水声社、2019年、109頁。
- 5 同上、111頁。
- 6 同上、108頁。

逢坂恵理子(国立新美術館長)

1950年東京都生まれ。学習院大学文学部哲学科卒業、専攻芸術学。国際交流基金、ICA名古屋を経て、水戸美術館現代美術センター主任学芸員、同センター芸術監督、森美術館アーティスティック・ディレクター、横浜美術館館長を歴任。また、2001年第49回ヴェネチア・ビエンナーレで日本館コミッショナー、2011年第4回から2020年第7回の横浜トリエンナーレにおいて、総合ディレクター、横浜トリエンナーレ組織委員会委員長をつとめるなど、多くの現代美術国際展をてがける。2019年10月より国立新美術館長に就任。2021年7月より独立行政法人国立美術館 理事長を兼任。

木下直之(静岡県立美術館館長)

1954年浜松市生まれ。兵庫県立近代美術館学芸員、東京大学総合研究博物館助教授、東京大学文学部教授(文化資源学)を経て、2017年より現職。19世紀日本の造形表現、見世物やミュージアムなどの展示空間に関心がある。著書に『美術という見世物』(サントリイ学芸賞)、『わたしの城下町』(芸術選奨文部科学大臣賞)、『銅像時代』、『動物園巡礼』、『股間若衆』など。2015年紫綬褒章。明治美術学会会長、神奈川大学日本常民文化研究所所員、東京大学名誉教授。

渡部葉子(慶應義塾大学アート・センター 教授/キュレーター、慶應義塾ミュージアム・commons副機構長)

1961年生まれ。専門は近現代美術史。東京都美術館、東京都現代美術館において学芸員として活動。2006年より慶應義塾大学アート・センターにて、展覧会や各種催事を企画実施するとともに所管アーカイブにも関わる。アーカイブ活動と展示やワークショップを結びつけた活動を展開。また、慶應義塾ミュージアム・commons (KeMCo)の立ち上げを主導し、教育プログラムではOBL(オブジェクト・ベースト・ラーニング)を実践。

村田麻里子(関西大学社会学部教授/オランダ国際アジア研究所(IIAS) 研究員(2022年10月から2023年9月))

1974年生まれ。東京大学大学院学際情報学府博士後期課程満期退学。専門はメディア論、ミュージアム研究。「メディアとしてのミュージアム」をテーマに、ミュージアムの空間や場と、その社会的意味について考える。主な著書として『思想としてのミュージアム—ものと空間のメディア論』(人文書院、2014年)、『ポピュラー文化ミュージアム—文化の収集・共有・消費』(共編著、ミネルヴァ書房、2013年)、『多様性との対話—ダイバーシティ推進が見えなくするもの』(岩淵功一編、青弓社、2022年)などがある。

光岡寿郎(東京経済大学コミュニケーション学部教授)

1978年生まれ。専門はメディア研究、芸術文化の社会学。早稲田大学演劇博物館GCOE助手(芸術文化環境研究コース)、東京経済大学コミュニケーション学部専任講師を経て2021年より現職。主な著作に、『変貌するミュージアムコミュニケーション—来館者と展示空間をめぐるメディア論的想像力』(せりか書房、2017年、単著)、『スクリーン・スタディーズ—デジタル時代のメディア/映像経験』(東京大学出版会、2019年、共編)など。

伊村靖子(国立新美術館学芸課情報資料室長 主任研究員)

1979年生まれ。情報科学芸術大学大学院(IAMAS)准教授を経て、2022年より現職。『虚像の時代 東野芳明美術批評選』(河出書房新社、2013年)共編、「色彩と空間」展から大阪万博まで—60年代美術と建築の接地面』『現代思想』(48巻3号、2020年3月)のほか、2022年に「国立新美術館所蔵資料に見る1970年代の美術—Do it! わたしの日常が美術になる」「連続講座:美術館を考える」(国立新美術館)の企画を担当。

山田由佳子(国立新美術館学芸課第二企画室 主任研究員)

1980年生まれ。2012年より国立新美術館で研究員として勤務。専門は20世紀のフランス美術。「ニキ・ド・サンファル展」(2015年)、「クリスチャン・ボルタンスキー—Lifetime」展(2019年)、「テート美術館展 光—ターナー、印象派から現代へ」(2023年)などを担当。主な論文に「フェルナン・レジェ作《トランプ遊び》—負傷兵の表象をめぐる」『美術史』(163号、2007年10月)、「ジャン・フォートリエの「人質」の連作再考:顔のイメージとヴェロニカの聖顔布」『美学』(65巻2号、2014年12月)などがある。

p.8 (図1)、p.10 (図5)

撮影：木下直之

p.9 (図2)、p.14 (図12)

画像提供：尼崎市立歴史博物館

p.10 (図4)

画像提供：名古屋市博物館

p.12 (図9)

画像提供：吉徳資料室

p.13 (図11)

画像提供：江戸東京博物館

p.16 (図14)

画像提供：東京都立中央図書館

p.16 (図16)

画像提供：東京大学大学院工学系研究科建築学専攻

p.17 (図17・18)

画像提供：東京藝術大学 / DNPartcom

p.21 (図4)、p.22 (図5)

Photo: Attilio Maranzano

Courtesy: Fondazione Prada

p.24 (図8・11)、

撮影：村松佳 (株式会社カロワークス)

p.24 (図10)、p.31 (図15)

撮影：渡部葉子

p.32 (図16)

©Judy Willcocks, Central Saint Martins, 2014/ translation: Yohko.Watanabe, KeMCo/ KUAC

p.37 (図1)、p.41 (図2)、p.42 (図3)、p.43 (図4)、p.44 (図5)、p.45 (図6・図7)、

p.46 (図8・図9)、p.47 (図10・11)、p.48 (図12)、p.49 (図14)

撮影：村田麻里子

p.48 (図13)

photo: Aimé Mpane

p.57 (図2・3)、p.58 (図4)

撮影：光岡寿郎

一部の著作権者に関しては、連絡先が不明のため手続きが取れない画像があります。
著作権、および著作権継承者に関する情報は国立新美術館までご連絡ください。

The National Art Center, Tokyo would be grateful if the unattended copyright holders would contact them for their reproduction.

連続講座 美術館を考える

運営担当 今井祥子(元・国立新美術館研究補佐員)
伊村靖子(国立新美術館情報資料室長)
杉本 渚(元・国立新美術館研究補佐員)
水口 藍(国立新美術館研究補佐員)
室屋泰三(国立新美術館メディア企画室長)
山田由佳子(国立新美術館主任研究員)

国立新美術館 連続講座記録集 「美術館を考える」2022

編集 伊村靖子
水口 藍
山田由佳子

デザイン STORK

表紙イラスト 数見亮平

発行 国立新美術館
〒106-8558 東京都港区7-22-2

発行日 2024年3月15日

©2024 国立新美術館

本記録集掲載の記事、写真等の無断複写、複製、転載、情報システム等への入力を禁じます。
No part of the contents of this publication may be reproduced without the permission of The National Art Center, Tokyo.

©The National Art Center, Tokyo
ISBN 978-4-910253-12-1