慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ミュージアムとコンテクスト
Sub Title	
Author	渡部, 葉子(Watanabe, Yōko)
Publisher	慶應義塾大学デジタルメディア・ コンテンツ統合研究センター
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学DMC紀要 (DMC review Keio University). Vol.5, No.1 (2018. 3) ,p.6- 15
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特集 DMC研究センターシンポジウム第7回 デジタル知の文化的普及と深化に向けて： コンテクストネットワーキングの分散型ミュージアムへの展開 開催日時：2017年11月24日 (金) 14:00～17:30 開催場所：慶應義塾大学日吉キャンパス西別館1 講演録
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=KO32002001-00000005-0006

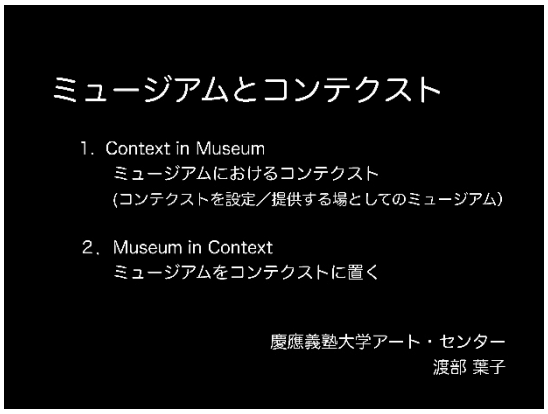
慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ミュージアムとコンテクスト

渡部 葉子
（慶應義塾大学アート・センター教授）

本日は「ミュージアムとコンテクスト」というテーマでお話をさせていただきます。今回のシンポジウム全体としては、ミュージアムという言葉が大変広く扱われているというのがお分かりいただけるかと思いますが、私の講演では、私自身が東京都美術館、東京都現代美術館と、美術館という場所を仕事の現場にしてきた者として、ミュージアムという言葉自体を非常に古典的な、いわゆる美術館というインスティテューショナルな意味で使ってお話をさせていただきたいと思っております。



その上で、コンテクストとミュージアムということについて、２つの側面からお話ししたいと思います。1 つは、Context in Museum、すなわちミュージアムにおけるコンテクストという観点、コンテクストを設定あるいは提供する場としてのミュージアムという観点です。　そしてもう 1 つ、まさにその逆と言ってもいいのですが、Museum in Context。こちらは、ミュージアム自体がコンテクストに置かれている。この両面について、具体的なアーティストや作品を例示してお話ししたいと思っています。

これからお話しすることは、実際の美術館の現場やさまざまな皆様の体験の中でも、実はもうすでに一般的な了解事項というべきことの確認といった面もあるかと思います。また、先ほどもお話したように、私自身が美術館出身であるために、ミュージアムと申しましてもかなり美術館寄りの話になるということをお許しいただければと思います。

１．Context in Museum: コンテクストを設定する／提供する場としてミュージアム——ゴッホを例に

コンテクストとは文脈という意味ですが、ミュージアムというものは不断にコンテクストを設定する場であると言ってもいいでしょう。

私たちがミュージアムを訪れるとき、そのミュージアムがどういったミュージアムであるかという了解事項を持って訪れていると言えます。フィレンツェのウフィツィ美術館を例にあげましょう。ここを訪れるとき、我々はこの美術館がメディチ家の旧居、ウフィツィ宮が美術館になっているということを知り、そして、そこにはメディチ家の宝が所蔵されているのだということを思って出かけるわけです。　また、上野の東京国立博物館であれば、この博物館が帝室博物館として国の宝を人々に見せる場として出発したということを思います。さらにまったく違ったタイプのもので、1995 年に

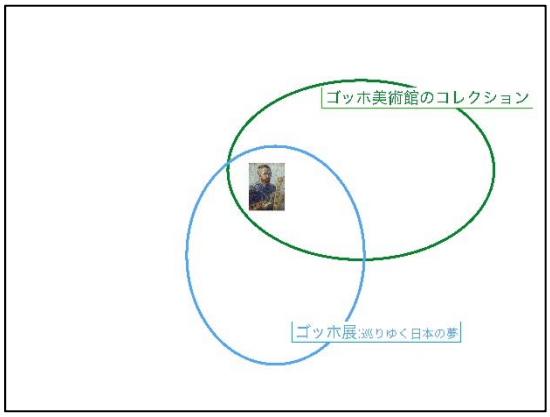
開館した東京都現代美術館であれば、現代美術を中心に収集したコレクションを主体とした美術館であるということを認識します。このような基本了解を持って、自分が何を見に行くのかを了解しながらミュージアムを訪れるわけです。このような了解事項がまったくなく、完全なフリーハンドで作品を見るという不安定な状況では、なかなか安心して鑑賞ができないというのが現実です。すなわち、あるミュージアムが存在すれば、そのミュージアムに所蔵されている作品、それは何々ミュージアムのコレクションというコンテクストの下で鑑賞されることになります。

一方、展覧会はテーマを立てて作品を鑑賞に供するものですが、展覧会のテーマとはまさにひとつのコンテクストを設定するということに他なりません。ある作品が展覧会に出品されるということは、その展覧会のコンテクストのうちでその作品が鑑賞されることを意味しています。

それでは具体的な例を見てみましょう。

現在、上野の東京都美術館ではゴッホの展覧会が開催されています。「ゴッホ展　巡りゆく日本の夢」（東京都美術館他 2017-2018 年）と題されたこの展覧会の口開けには、1 点の自画像が展示されています。

この作品は、1888 年、ゴッホがパリに滞在していた時期のものです。オランダで画家の生活をスタートさせたゴッホは、ベルギーを経てパリに行き、しばらくの間弟と一緒に暮らすわけですが、そのパリの滞在末期に描かれた自画像で、今はアムステルダムのゴッホ美術館に所蔵されています。所蔵品／コレクションのコンテクストとして考えるならば、この作品は、ゴッホ作品の中心的なコレクションであるゴッホ美術館の所蔵品というコレクションのコンテクストの中にあるということになります。この「ゴッホ美術館のコレクション」というコンテクストのうちでは、数百点に及ぶ弟テオのもとに残されたゴッホ作品の中での位置付けをこの作品が持つことになります。

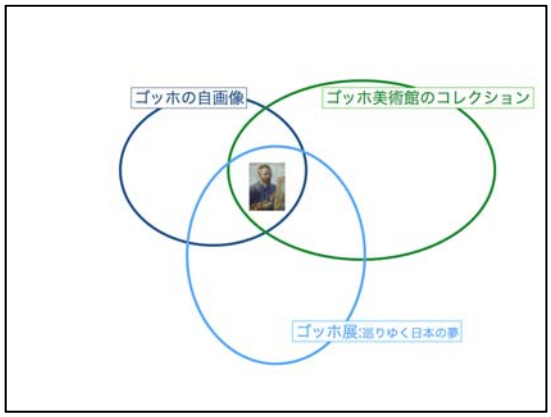


すなわちこの作品が、1 つの「ゴッホ展巡りゆく日本の夢」という展覧会の展示物であると同時に、この作品のホームであるゴッホ美術館のコレクションというコンテクストいわゆる系列の中に位置づけられるということになります。

一方、ゴッホはご存じのように自画像の大変多い作家で、この作品をゴッホの自画像というコンテクストに置けば、また別の文脈が成立することになります。特にパリ

の時代には二十数点の自画像を描いています。

パリの時代の自画像を時系列に並べると（上図左上から右下へとシークエンスしています)、だんだんと色が明るくなっていく様子も分かるかと思います。パリの時代には特に多くの自画像を描いていますが、先の作品(《画家としての自画像》)はその最後を締めくくる自画像で、そのような系列の中での位置付けもできます。



こうして今、展覧会とコレクション、さらにそこへゴッホの自画像といったシークエンスが組み立てられます。そしてそこからさらに広げて、セルフポートレート、自画像というコンテクストを考えることもできます。

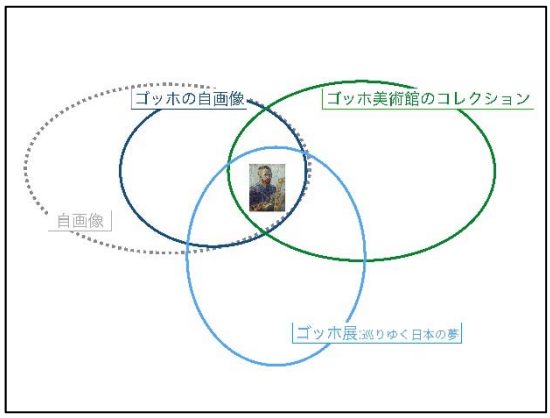
自画像を描いた作家たちはどの時代にもたくさんいますが、特に自画像にこだわった作家も何人もいます。例えばそのうちの1人が、15世紀のドイツを代表する画家であるアルブレヒト・デューラー。

それから、ゴッホと同じオランダの17世紀の画家、レンブラント・ファン・レイン。

そして、もちろんフィンセント・ファン・ゴッホ。それからここにまた、非常に変わった

形での自画像を生成している日本の現代作家、森村泰昌などをつなげることができるでしょう。特に森村などは、自分自身がレンブラントになったり、ゴッホになったりするという形で自画像を生成するというかなり特殊な自画像作成をしています。

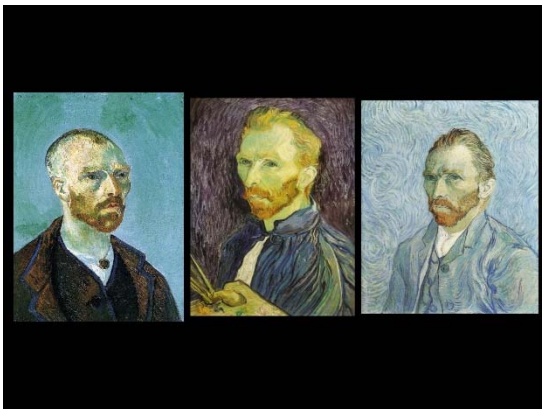
こういったものもこのように自画像系列に並べると、かなり興味深いものとしてご覧いただけると思います。



先ほどの図に加えるならば、自画像のコンテクストというものをつくり出すことができます。

同じ 1 点の作品が、違ったコンテクストでは違った位置付け、強調点を持つことが分かります。

この作品はゴッホの自画像の系譜に置けば、パリ時代の多くの習作的自画像に比べて、実際にサイズも大きく、丹念に描いて仕上げられます。さらに画家の姿で描かれていることから、彼の画家としてやっていく自負と強い決心と関連付けて考えられることも多いと同時に、今度は後の非常に眼光の鋭い自画像と比較すると穏やかなまなざしと評される顔付きともいわれています。

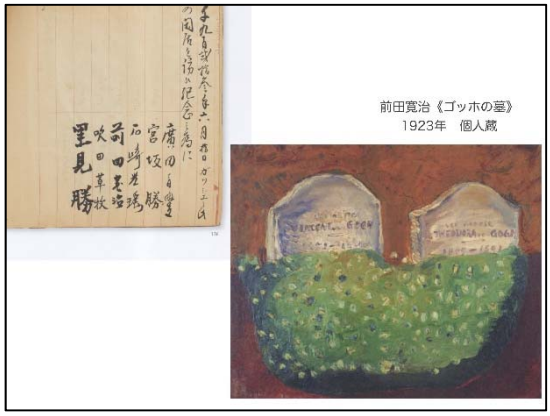


しかし、今回の展覧会では、この表情を穏やかなまなざしではなく、どこか翳りを感じさせるとして「この時期、ゴッホがパリでの生活に倦み疲れていたこと」を友人宛の書簡を参照しつつ読み取っています。そして、自らの日本の夢を開花させるべく、南仏アルルへと向か う前夜の姿として展覧会の最初にこの作品を配しているわけです。ゴッホは日本にとてもあこがれていて、日本が光のあふれる土地だと考えていたので、南仏のアルルと日本を同一視していたということが知られています。ですから、アルル

に行く前のパリで憂うつな気持ちでいたということを読み取ることができるわけです。

このように、作品は重層的な意味解釈に開かれるものであり、新たなコンテクストの設定により、新しい光を当てることが可能であることをこの例は示しています。

さて、日本で開かれたゴッホ展を顧みてみると、1958 年に東京国立博物館で初めて実際の作品がやって来る展覧会が開かれました。クレラー・ミュラー美術館所蔵作品よって開催された展覧会でした。　この時と、次の 1976 年に国立西洋美術館で開催されたゴッホ美術館の所蔵品によるゴッホ展は、どちらもゴッホの生涯を見渡すような展覧会として開催されています。その後数多くのゴッホ展が開かれていますが、特に最初の展覧会のような網羅的な展覧会は開催されていません。さまざまな事情からテーマを絞り込んだ展覧会となっています。実際的には予算がかかるとか、評価額が上がってしまっているとか、そういった事情でなかなか網羅的な展覧会が開きにくいこともあるわけですが、テーマを絞り込んだ形でゴッホ展が開催されていきます。



（出典：『ゴッホ展巡りゆく日本の夢』北海道新聞社他 2017 年）

例えば今回の場合は、ゴッホと日本の関係に着目し、ゴッホ作品のほかに浮世絵やゴッホにあこがれた日本の画家の作品、関連資料、関連写真、フィルムなどが展示されています。ガシェ先生のところを訪れた様子や資料（ガシェ先生のところを訪問した芳名帳など）が展示されたり、前田寛治という日本の画家のゴッホへのオマージュとも言うべき作品なども紹介されています。

何より名品を並べるということが、もともと展覧会にとってはとても重要だったと言ってよいでしょう。もちろんそこにもある種のコンテクストが生じるわけですが、1980 年代以降、特に展覧会が「コンテクスト・コンシャス」＝「コンテクストに自覚的なもの」になってきたといってよいと思います。

その背景には、1970 年代末から美術史の新しいムーブメントとして出てきたニュー・アート・ヒストリーの流れがかかわっていると言えるでしょう。ニュー・アート・ヒストリーは、美術史学を美術の領域の中で完結させるのではなく、作品というものが社会的歴史的複合体（socio-historical complex）であるということを自覚した上で、研究や解釈を行うということに道を開いた考え方でした。

このような観点に立つならば、作品へのアプローチは、より広いコンテクストを意識する必要があり、その作品がかかわる重層的なコンテクストにも自覚的であるべきだということになります。こうした流れの中で、展覧会というものもまたコンテクストに敏感な形で組み立てられることになります。それはまた、展覧会というものは作品に対して新しいコンテクストを提示できる機会でもあることを自覚させもしたのです。

気鋭のキュレーターたちが斬新な視点からの作品の読み込みを示すような展覧会を次々と展開していったのもこの頃です。

このように展覧会は作品に新しいコンテクストを与える場でもあり、一方それはまたひとつの作品がそのうちに重層的なコンテクストにかかわる可能性を秘めていることを示すものでもあります。当然ミュージアムはこのような展覧会の場として、コンテクスト・メイクを実践する現場となるわけです。

2．Museum in Context: ミュージアムをコンテクスに置く ――ダニエル・ビュレンを例に

ここまでの話はミュージアムがコンテクストを提供するという観点でしたが、ミュージアムがコンテクストのうちに置かれるという方向性も考えてみたいと思います。

先に示したニュー・アート・ヒストリーは、美術史という学問の枠組みを問い直そうとする流れです。現代美術の領域では、1960 年代末に当時の政治社会的な大きな変革の潮流を反映する形で、資本主義的なシステムに作品やアーティストが繰り込まれることへの疑問や反感、反抗、美術館の権威に対する疑義、反抗の気運から、コンセプチュアルな、すなわち資本主義的な物の流通のシステム化に絡め取られないような作品の在り方、美術館に簡単に収蔵されないような作品の在り方といったものを求めた作品群が登場してきます。

その中でも、美術館制度の問題を鮮やかに浮き彫りにする作品を制作した作家を取り上げて、この問題をお話ししたいと思います。Institutional Critique、制度組織批判といわれるものを展開してきたフランスのコンテンポラリー・アーティスト、ダニエル・ビュレン(Daniel Buren1938-)がその人です。

彼は、作品は自己充足的に存在することは不可能であり、常にそのコンテクストとの相互関係において成立するということを強調してきたアーティストです。それはビュレンの作品がコンテクストと深いかかわりを持って成立することを示していると同時に、彼の作品展示を通して、その作品が置かれるコンテクストも必ず顕わにされるということを意味しています。

1960 年代にペインティングによって制作を開始したビュレンは、絵画におけるイリュージョンを排除した作品を志向するようになります。ごく初期のペインティングでは、カラフルなストライプの模様の様なものの上に形象が描いてあります。なるべく自分の考えや意図、感情に関係のない、そして読み込みがなされないような作品を描こうとしています。イリュージョンを排除するとはそのようなことを指します。

（出典：『7 人の作家』豊田市美術館 1999 年）

そして、1965 年に彼のトレードマークと

なる 8.7 センチのストライプと出合います。最初はこのように 8.7 センチの布の上に簡単な形を描くということから始まります。この 8.7 センチのストライプはそれ以降ビュレンのツール＝道具として機能することになります。

（出典：Daniel Buren, *Daniel Buren, Photo-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, Villeurbanne, 1988）

1967 年に、初めて印刷された 8.7 センチの紙を使った作品をビュレンは作るようになります。これは翌年の 1968 年の展示（*Affichages sauvages*, 1968, Travail in situ [無許可でパリの 200 箇所の広告板を覆う]）ですが、1967 年も同様の作品でした。この作品群を彼は Travail in situ (=Work in situ)、「場における作品」と呼びます。in situ というラテン語を使って、その現場で作られる、現場だけに存在する作品として展開していきます。これ以降彼のすべての作品は、ある意味で「場に於ける作品」、work in situ と言うことができます。この 1967 年 12 月に初めて行ったパリ市街の壁に無届け、無許可で紙を貼るということからその作品が展開した訳です。

写真の作品では緑と白の紙を貼っていました。カラー写真なので様子が分かりやすいと思います。広告の上にこのように紙を貼ると、我々は普段、広告を見ているときにはその広告の文字や内容を見ているのですが、ただ、何の意味もない紙が貼られることによって、初めて、ああ、これが壁だったんだとか、そういう別の要素が見えてくることを見せようとした作品です。

こうして 8.7 センチのストライプを自らのツールとして作品を制作し、社会的な問いかけを行っていくようになります。

（出典：『東京府美術館の時代』東京都現代美術館 2005 年）

別の作品の例を挙げてみましょう。1970 年、東京都美術館で開催された「東京ビエンナーレ 1970――人間と物質」展にビュレンは招かれ、出品を果たします。

このときも 8.7 センチのストライプ、灰色と白のストライプの紙を展示室の壁いっぱいに貼るという作品を出品しようとしました。彼が壁に紙を張り始めると、美術館の人が、「壁は紙を貼るものではなく、絵をかけるものなので壁にじかに物を貼ってはいけない」と制止しにやって来ました。ビュレンはだいたい何を言いたいのかはよく分かっていたようでしたが、フランス人なので日本語が分からないふりをして、全部壁に

貼ったと言っています。制止されたときに途中で通訳が来た時には、糊ではなくて水貼りをしているので壁には何も跡が残らないとか、ありとあらゆる説明をしたけれど、美術館の人は、「いや、壁は物を貼るものではない」と言いつのったということです。

このようなことが起こると、美術館が展示をどう考えているかということ、つまり「美術館の態度」が、このやりとりから鮮やかに浮かび上がるわけです。この展覧会から 25 年を経て、来日したビュレンは、東京都現代美術館で、色は違うのですがまったく同じコンセプトの作品を展示します。

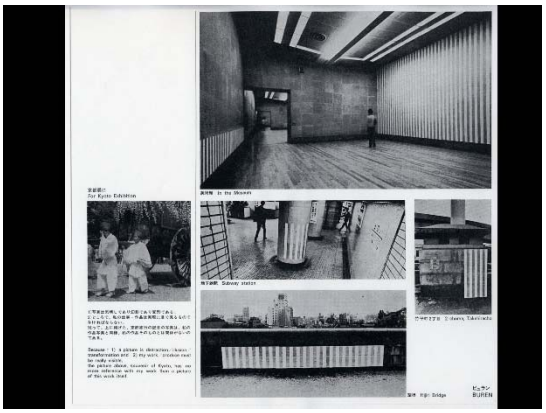
ダニエル・ビュレン　《パピエ・コレ》
東京都現代美術館（「レボリューション：美術の60年代」展）での展示

（出典：『東京都現代美術館紀要』第 1 号 東京都現代美術館 1996 年）

このときにはきちんと招待され、多くの人がビュレンのために働き、誰も壁に物を貼ってはいけないと言わないわけです。　そのような状態で展示をしながら、彼は「25 年が経ち東京都が現代美術に対して、美術館としてどういう態度を取るかということの変化が体感できるね」とニヤリとしました。実は最初の 1970 年のときには、まだ学芸員もいないただの貸施設だった美術館が、2 つの美術館を経て、現代美術の美術館を持った、という東京都が現代美術に対して美術館行政をどうしたかということさえ、このエピソードにより浮き彫りにされてしまいます。このように、この作品は「美術館の態度」というものを浮き彫りにしてしまうわけです。

しかしそれだけではありません。我々は美術館に行って作品を見るときに壁など気にしませんが、壁がなければ作品をかけることはできない。壁の上にある作品だけに気を取られて、それを支えるものとして壁があることを鑑賞者は忘れていることも気付かせようとしているのです。なぜならば、それは何か物事を単にそのことについての問題としてだけでなく、より広い基盤から考えるということに目を開くものだと考えているからです。すなわち、作品が置かれた場のコンテクストを意識させるということなのです。

1970 年の展示のとき、物議を醸しながら展示室内にストライプを貼るだけでなく、彼は街中にも同じストライプの紙を貼りました。地下鉄の駅や橋の欄干にも貼っています。そして、これは記録集に載った展示室の様子とさまざまな場所に貼った様子です。



（出典：『第 10 回日本国際美術展［記録集］』毎日新聞社 1970 年）

京都にも貼りに行っています。これは展示

室内のストライプの壁を作品と見なすとすれば、屋外に貼られた同じ紙をあなたはどう考えるかという問いかけでもあります。我々はあるものが美術館の中に存在するから作品だと思っているだけではないか。それはミュージアムというフレームや権威に寄りかかっているだけのことではないかという問いかけです。

すなわちそれはミュージアムというフレーム自体をより広いコンテクストに引き出し、疑義を付す行為であるといってもよいでしょう。しかも、同時に、ミュージアムという制度を成立させる一端を担っているのが、ほかならない観者である自分たちであることを思い知らされるわけです。

ミュージアムという制度を 1 つ外のコンテクストから考えるということは、それを無意識に成立させているさまざまな要素を浮き彫りにすることになります。それはもちろん観者だけでなくアーティストそのもの、それから美術館自体が所属しているさまざまな行政や経済的なシステム、ありとあらゆるものを含んでいます。

ビュレンは作品そのものだけでなく、テキストでも「美術館の機能 Function of Museum」（Daniel Buren, *Function of the Museum: Daniel Buren*, Museum of Modern Art, Oxford, 1973）を著しており、非常に自覚的に美術館制度のことを考え、対処していたことが分かります。

それは 2002 年に、パリ、ポンピドー・センターで開催された大規模な個展に「美術館は存在していなかった(Le musée qui n' existait pas)」という挑発的なタイトルを冠したことにも現れていると言ってよいでしょう。このタイトルは、美術館の機能に取り込まれることなく、作品を実践しているというビュレンの宣言であるとともに、美術館という枠組みを意識して作品を見ることを観客に要求しているのです。美術館は存在していなかったと言われた途端に、我々は展覧会を見ている場所が美術館であることを意識せざるを得ません。さらに、「ミュージアムとは何か？」、「何を持ってミュージアムというのか？」と言う問いが生じて来る訳です。

ビュレンの作品、制作態度は、決して内側に収斂してしまうことなく—何しろ作品の自己充足性を認めないビュレンは、自らの作品を構造上内側に収斂してしまうことができないように仕組んでいるわけですが—、常に美術館のシステムや社会的な制度とのかかわりの中で作品を提示しています。こうして彼の作品は、コンテクストをあらわにすると同時に、我々が社会的な存在であることに気付かせる契機ともなるのです。ビュレンの作品は社会的な公共化されたメッセージを発し続けていると言えるでしょう。

こうしてミュージアムをコンテクストに置くということは、ミュージアムだけでなく、そこに避けがたく関与する観者としての我々もまたコンテクストに置かれ、自らの立ち位置、自らの置かれたコンテクストを意識させられることを意味しています。

3．まとめ

ミュージアムとコンテクストについて、コンテクストを設定し提供する場としてのミュージアムという観点と、ミュージアム自体がコンテクストに置かれてとらえられ

る場合の両方から考えてみました。

方向性は異なるものの、いずれの場合においても、コンテクストについて自覚的であることが新しい扉を開き、新たな展開をもたらしていることが分かります。そして、いずれの場合にも作品を例示してお話ししたように、ミュージアムとコンテクストの問題は常に物理的な作品というオブジェクトを介して開示されると言ってよいのではないでしょうか。

展覧会や展示にまつわるミュージアムが設定するコンテクストが、デジタル空間への広がりを見せる場合にも、そこには展示物というものを中核としながら、そのコンテクストを広げ、交錯、交流させる可能性を開くということになるでしょう。

また、ミュージアムをコンテクスに置いて考える場合にも、ミュージアムをさらに広いコンテクストに置くことによって、それが観者である我々というものも巻き込む形でミュージアムの在り方を再検討し、そのコレクションや展示される作品をさらに広い文脈に引き出して、検討することを可能にするということではないでしょうか。

デジタル空間を介したコンテクストの接続は、思いもよらない新しい関係性と新たなコンテクストの設定の可能性を秘めているでしょう。そして、それは作品に新しい光を当て、新しい側面を見せてくれるものとなるはずです。

渡部 葉子（わたなべ ようこ）
慶應義塾大学アート・センター教授／キュレーター。1988 年、慶應義塾大学文学研究科修了。東京都美術館、東京都現代美術館学芸員を経て 2006 年より現職。研究対象は現代美術、特に 1960 年代末から 70 年代にかけての動向。また現代芸術とアーカイヴの関係性に関心をもつ。