

[論文]

ジョン・ラスキンの展示学

堀川麗子

はじめに

『現代画家論』(*Modern Painters*)の4巻までを世に出し、すでにヴィクトリア朝の美術批評界で権威とみなされていたジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)は、1857年、『マールボロ・ハウスのターナー・ギャラリーに関する覚え書き、1856年』への補遺の中で、優れた絵画作品にはふさわしい展示場所を与えるべきだと説いた¹⁾。もしも絵画を購入する人の関心が投資の対象として一時的に所有することのみにあり、高価な「商品」に傷が付くことを恐れ暗い倉庫にしまいこんでしまうとすれば、それは他の人々から鑑賞する機会を奪うことを意味し、ゆえに作品が本来持っている芸術的価値は著しく低下するというのである。絵画作品とは本来展示されるべきものであり、しかも「正しく」展示されなければならないというのがラスキンの主張であった。美術作品の展示法が盛んに議論されるようになった現代の我々の考えからすれば、作品をどのように展示するか、つまり美術作品を周囲の空間とどう関係づけるかとい

うことが、展示される作品の種類や質と同じくらい重要であることは当然のことである。しかし、博物館学や展示学がまだ体系化されていなかったヴィクトリア朝中期の美術界において、絵画が掛けられる周辺環境にまで目を向けるのは非常に珍しい態度であったと言える²⁾。ラスキンは、そのような時代の中で、壁面をただ作品で埋めただけというような当時の展示のあり方に疑問を投げかけた最初の一人であった。そして、その批判をもとに自ら展示に対する理想を膨らませ、それを実践にうつすべく格闘したのである。

ラスキンの展示に関する専門研究はこれまでほとんどなされておらず、十分に議論されているとは言いがたい。数少ない研究の中でも、書簡などの一次資料を有効に用いたカステラスの論文は示唆に富むものであるが、対象をラスキンが設立と運営に携わった聖ジョージ・ギルド美術館にしぼっているため、早い時期から展開されていたラスキンの展示理論に対する考察が十分であるとは言えない³⁾。

そこで本稿では、ラスキンの膨大な著作群の中から彼の展示に対する考え方を探り、それを分析することに重点をおきたい。まず、第一章ではラスキンが同時代の展示のあり方

に対して抱いていた批判的な見解を確認する。次に、第二章ではその批判に基づいてラスキンが構築していった理想的な展示空間がどのようなものであったかを示す。そして、第三章では、ラスキンが熱意を注いだ労働者教育と彼の展示理論がどのように関連していたかを論じたいと思う。

1. 同時代の展示に対する批判的態度

『現代画家論』の第1巻(1843)で最大の賛辞を与えた画家ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) が1851年の12月に他界したとき、ラスキンはこの大画家の遺志により遺言実行人の一人に任命されるが、父親の助言に従ってこれを辞退する。しかしその後、ラスキン自身による熱心な要請の結果、ターナーが国家に遺贈した作品群 (Turner Bequest)、とりわけそれまであまり世に出ることのなかった膨大な数の水彩画やスケッチを整理する仕事に携わることになった⁴⁾。ラスキンの任務は、未整理の作品の制作年と主題を定め、それに解釈を加えることでターナー研究の発展に寄与することであったが、彼はそのような根気のいる仕事を成し遂げられるのは自分以外にはいないと自負していた。実際に作品を目の前にして分類を行っていくという作業は、美術批評家として成功していたラスキンにとって最初の学芸員的な仕事となったが、こうしてターナー遺贈コレクションに関わったことで、ラスキンは画家の様式に関する知識を深めたのみなら

ず、絵画作品の展示に対して強い意識を持つようになった。この仕事に従事するようになった頃から、ターナー作品が誤った展示のされ方をしていると感じ始めていたのである。例えば、マールボロ・ハウスでのターナー作品の展示については以下のように批判的に描写している。

[作品は] 暗い隅に追いやられ、よるい戸のわずかな空間やドアの裏面、また、ぐらぐらした細長いついたてのようなものに釘打たれている。そして、絵の表か裏、あるいは側面が日光にさらされ、太陽の光が作品を、チャールズ・イーストレイク卿のすばらしい表現を用いれば、「引っ搔く」ように掛けられ、あたかも丘陵地帯が目立つ地図であるかのように表面のあらゆるでこぼこした部分が見せ物にされている。要するに、作品の欠点を露わにしたり、その意味を隠したり、その美しさを低下させたりするのに思いつくあらゆる方法で飾られているのである⁵⁾。

同じ頃ラスキンは、他の箇所でも英国が生んだ大画家の作品の価値を顧みない展示のやり方に繰り返し苦言を呈している。そもそもターナーは、ナショナル・ギャラリーに「ターナー・ギャラリー」と呼ぶべき専用の展示室を新たに作り、そこにまとめて展示するという条件で自分の作品を国家へ遺贈したのであった⁶⁾。それにも関わらず、実際には新しい展示室どころか作品を展示するのに十分な場所すら確保されなかったし、さらにひどい

ことには、引用にあるように不注意な扱いゆえに作品が直射日光を浴びているという状態であった。ターナー作品がおかれていたこのような嘆かわしい現状に直面したことがきっかけとなって、価値ある作品にはふさわしい空間と展示法が必要であるという差し迫った意識をラスキンが持つにいたったと言えるだろう。

著名な美術批評家であったラスキンは、当然同時代の美術・博物館や展覧会へしばしば足を運んでおり、その体験を多くの場で語っている。何よりも彼は、「蒸気脱穀機や耐ダイナマイト軍艦の間にゴシック時代の聖人と罪人を混同して⁷⁾」展示しているサウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）の雑多な展示法には批判的であった。『アート・ジャーナル』誌に宛てて書いた「美術館あるいは絵画ギャラリー」（1880）の中でもこの博物館の展示室を「クレタ島の迷宮」と喩え、そこで迷子になり、出てくるのに警官の世話になったという自らの体験を語っている⁸⁾。そこは展示において「避けなければならない二大悪」である「過多」と「無秩序」が支配する世界であった⁹⁾。問題は展示されている作品の数が多すぎることにあっただけでなく、異なる質のものが一緒に並べられていたことでもあった。ラスキンは、特に彼が思うところの「よい」作品と「悪い」作品を混ぜて展示することに強い疑問を抱いており、「真に誠実で貴重な芸術作品の断片が、忌まわしい現代の機械主義やけばけばしい装飾、そして愚かな作品の塊の間に埋もれ、けがされてしまう¹⁰⁾」のを目の当たりにすることは、彼にとって耐えがたいことだったのである。

ラスキンの展示批判は公的な美術館のみならず、個人の趣味が色濃く反映される私設ギャラリーにも向けられた。とりわけ注目したのは、イングランドの労働者たちへの書簡という形式を用いて様々な社会問題を論じた『フォルス・クラヴィゲラ』の第79書簡（1877）の中で、ラスキンが新設のグローヴナー・ギャラリーに言及した箇所である。従来この部分は、同年このギャラリーに出品されたホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）作《黒と金のノクターン―落ちる花火》（1875）に対するラスキンの手厳しい批判によって知られ、それに続く裁判が、「ヴィクトリア朝の保守的な美術批評」対「モダニズムへ向かう前衛的な画家」という図式を説明する好例であるという理由から、数え切れないほど多くの研究者に取り上げられてきた。しかしながら、当箇所にはラスキンによるギャラリー内部の空間や展示法への言及も見られ、ラスキンの展示理論を知る上で重要な資料となっている。

グローヴナー・ギャラリーは当時の権威であったロイヤル・アカデミーに対抗する意図で創設され、展示の面でも新機軸を打ち出したとみなされている¹¹⁾。ギャラリー内部の様子を表した版画（図1）からわかるように、画期的な変化は何よりもまず、壁面の作品と作品の間に十分なスペースを確保している点に見られ、その結果、全体的に整然とした印象を受ける。一方ロイヤル・アカデミーでは、フリス（William Powell Frith, 1819-1909）の《ロイヤル・アカデミー展の招待日、1881年》（図2）に示されているように、1880年代に入ってもなお、壁面を隙間なく埋め尽くす因習的な展示法から抜け出せておらず、ま

るでパズルをはめ込むかのように作品を掛けていた¹²⁾。

奇妙なことに、ラスキンは『フォルス・クラヴィゲラ』のなかで、グローヴナー・ギャラリーが実現させたゆとりある展示に賛辞を述べてはいないし、この新奇な試みに言及すらしていない。それ以上に彼が注意を向け、世間に訴えようとしたのは、展示室内の単調な絵の掛け方や派手な装飾の方であった。「内部装飾はそれ自体ひどいもので、非常に残念なことにそこにある最良の作品に害を及ぼしてしまっている。また一方で、そのけばけばしさが最悪の作品の俗悪さを不当にわからなくしている¹³⁾」と批判的に描写された展示室は、図1の版画に示されているように、壁が古典主義の趣味を呈した柱で仕切られ、天井には星型の装飾がちりばめられていた。また、作品の背後は深紅のダマスク織りで覆われていたという。このような室内装飾は、ギャラリー創設者の一人であるクーツ・リンジー卿の趣味と財力を反映していた。卿はまた、温室で育った外来種の植物を装飾に用いていたことが知られているが¹⁴⁾、控えめな野花を愛したラスキンがそういった珍奇な形態と派手な色彩をもつ花々に嫌悪感を抱いたであろうことは想像に難くない。

18世紀のプライベート・ギャラリーを模したこのような装飾的な空間は、グローヴナー・ギャラリーにおいて支配的になっていく作品の風潮とは相容れないものであった。新しい芸術様式である唯美主義が、まさにこのギャラリーを拠点としてイギリス美術界の中心を担おうとしている時期だったのである。ラスキンは唯美主義絵画について具体的に言及してはいないが、どぎつい色の壁や派手な

装飾が、淡い色調で覆われたホイッスラーやムーア (Albert Joseph Moore, 1841-1893) の画面にそぐわなかったであろうことは容易に想像できる。同様の批判は、このギャラリーに創設当初から出品を続け、ラスキンとも深い親交を結んでいた画家エドワード・バーン=ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, 1833-1898) からも発せられている。彼もまた展示室内の不調和に気が付いていたし、因習的な赤色の壁への批判的態度をラスキンと共有していた。唯美主義運動においても重要な役割を果たしたこの画家は、ある書簡のなかでグローヴナー・ギャラリーの展示室について「正直に言いますと、それ [絵] が展示される前に赤いの [壁] を見たとき、最大の恐怖を感じました。あまりにもどぎつく見え、近くに繊細な色の絵画など置けたものではありません」と言い、続けてその赤色が「作品からあらゆる色彩を吸い尽くし、灰色で塗られたものだけが目立って見えることでしょう」と悲観的に述べている¹⁵⁾。

2. 理想的な展示空間－ホーリスティックな効果への意識

作品をただ並べただけの雑多な展示や、作品との調和を無視した室内装飾へのこうした批判は、ラスキンが理想的な展示スペースに思いをめぐらせるきっかけを作ったが、彼はそれを様々な著作の中で発表している。最初の理想的空間は、ほかでもないターナー作品を収蔵するためにラスキンが考えついたものである。ターナーの死の知らせをイタリアで

聞いたラスキンは、すぐに父親宛に手紙を書き、そこで長年胸に抱いてきたターナー・ギャラリーの展望を熱っぽく語っている。それは「未来のあらゆるギャラリーの手本となるべき」もので、展示室は「すべてが一階にあり」、「上から光が当てられ¹⁶⁾」る。そして注目すべきは、作品が「すべて一列に並び、決して上には飾られない¹⁷⁾」という指摘であった。この段階では、ナショナル・ギャラリーに増設されるべきターナー・ギャラリーの理想的な展示法を思いつくまま描写したに過ぎなかったが、彼は後にも繰り返しターナー作品を収蔵するのにふさわしい展示空間について言及している。例えば、次の一節はラスキンがターナーの油彩作品をどのように扱うべきかについて、具体的な提案をしている箇所である。

現在マールボロ・ハウスにある油彩画を綺麗な部屋に置きなさい。そして、ふさわしい十分な光が作品に当たり、すべて目線の高さになるようにし、時代順に並べなさい。現在展示されているスケッチも横のギャラリーに時代順に並べなさい。例証となる版画や説明書きは、作品のそばのケースに収めなさい。そして、部屋をルーヴルのように、豊かで、優雅に飾りなさい。そうすれば、世間の人々が雨の日に楽しめるものが十分ないと不平をもらすことももうないと思うのです¹⁸⁾。

ターナー作品に限らず、一般的な美術館での理想的な展示についてもラスキンは多くの場面で言及している。そこで彼が何よりも重

視しているのは、作品を見やすく、少なくとも見えるように展示しなければならないという点である。結果的に上部からの自然光の重要性を繰り返し主張し、作品が目線の高さで一列に掛けられることを提案している¹⁹⁾。

また、コレクションに関して、

コレクションは、決してそれ自身が混乱してしまうほど増えてはならず、一番わかりやすい順序で、また、端的な言葉でなしうる最もわかりやすい説明でもって、あらゆる部分が最も有効に鑑賞されるように、確固たる制限の中で恒久的に配置されなければならない²⁰⁾。

と述べている。ここで作品の配置を永続的にする必要性に言及しているのは注目すべき点であろう。ラスキンは、「いったん展示室の配置がされたら、そこに変化があってはならない」と述べ、したがって「新しく入手した作品には、新しい場所がなければならない²¹⁾」とした。

理想的な展示を形成する重要な条件の一つにこのような不変性を主張したのには、何よりも、ラスキンが芸術作品にはそれぞれ固有の場があるという信念を持っていたからであろう。これはいわゆる“in situ”の感覚であり、ラスキンの言葉を借りれば、「すべてがそれ自身の場所に存在し、そこにあるからこそ最高の状態で見られる²²⁾」ということである。壁に掛けられる作品の位置は、ロイヤル・アカデミーの展示室でのようにその寸法によって決められるのではなく、そこにあるべき明確な理由がなければならないのである。つ

まり、聖堂の内部に設置されたフレスコ画のように、芸術作品は本来その周囲の環境と密接に結びついて存在するものであり、それゆえもともとある場所から切り離すことはできないはずなのである。ラスキンは、芸術は「持ち運びできるものではなく、動かせないもの」であって、ゆえに「その場特有の性質や歴史ある記憶と結びつく²³⁾」ととらえており、それぞれの作品が周りの作品や空間と有機的に関連し合っただけでホーリスティック（全体論的）な効果を生み出す展示こそが理想と考えていたのである²⁴⁾。

このようなホーリスティックな展示には、当然飾られる作品と周囲の環境との調和が重要である。ラスキンは「各絵画作品の間に、ある程度の間隔」を要求するとき、それは「一つの作品の色彩が他の作品の色彩を邪魔するのを避けるため²⁵⁾」であり、この記述からもラスキンがギャラリー内の色彩の調和に対して敏感な感覚を持っていたことがわかる。初期に発表した連載論文「建築の詩美」(“The Poetry of Architecture”, 1837-38)において彼は、人間の住宅は風景の中で目立ってはならず、他の建物や周りの自然環境と調和していなければならないということを説いたが、それと同様に美術作品も隣り合う作品や背景の壁といった周囲の展示スペースと調和していなければならないと考えた。ゆえに展示室内の内装は、グローヴナー・ギャラリーのような華やかなものでなく、目立たず、展示作品に従属するものであるべきだ、とラスキンは言う。

しかしながら同時にまた、展示空間が作品の視覚的効果を高める役割をもつことも期待していた。作品の美的価値が大きいときはな

おさらである。ラスキンは、鑑賞者がただ作品だけを見ているのではなく、それが展示されている空間をも体験しているのだということに気づいていた。展示空間全体が生み出す効果に対するこのような意識は非常に新しいものであり、近年の博物館学の展示理論でもさかんに議論されている事柄である²⁶⁾。ラスキンはターナー・ギャラリーを「迷宮の形態」²⁷⁾にするという構想を持っていたが、そこには作品の質や大きさに応じて空間を区切ることによって展示効果を高めるという演出への興味が現れている。また、ラスキンが建設に深く携わったネオ・ゴシック様式のオクスフォード美術館について以下のような一節を残しているのを知るとき、彼は鋭くも作品と展示空間が一体となって生み出す「崇高な」力に気づいていたということがわかるのである。

ある一定量の上質な芸術は、小規模でばらばらであるより、大規模に展示され、関連し合うシステムの一部を形成するときに、より有効となる。つまり、ある長所が認められた彫刻や絵画は、建物の正面あるいは部屋の奥で、したがって多くの人々によって鑑賞される方が、一度に一、二人しか見ることができないくらい小さな空間で見られるよりも有益となる。さらに、私たちがキャビネットの中の宝石に対して感じるような特殊な驚きや称賛しか引き起こさないくらい離れているよりも、他の作品と結びついて、通常「崇高」(固定された偉大な絵画作品の数々や大聖堂の正面を見たときに感じるようなも

の) と称される種類の印象を生み出す時の方が有益になるのである²⁸⁾。(下線は寄稿者による)

3. 教育的美術館における展示法 - 労働者教育と展示理論

ラスキンは、ナショナル・ギャラリーのような名品を収めるための大規模な美術館と教育的役割を持つ比較的小さな美術館を区別して考えていた²⁹⁾。前者は、巨匠たちの名作を収蔵するための施設であり、そこでは展示と同様に作品の保存という側面も重視される。一方、後者は民衆を教育するための施設であると考えられた。大規模な美術館における適切な展示法についてもしばしば言及していたものの、社会改良家のラスキンが最も熱意を傾けていたのは、やはり一般市民のための教育的なコレクションの方であった。というのも、ラスキンは早くから美術鑑賞による民衆教育の重要性を認識していた。とりわけ、彼の関心は労働者階級の教育の改善に向けられ、その熱意は後で述べるように、ラスキンが設立した共同体である「聖ジョージ・ギルド」の美術館において発揮されることとなる。

資金が豊富とは言えない小規模な美術館においては、聖堂で得られるような展示空間の「崇高な」効果はスペース上の制限からも得難い。あるいはラスキンは、そのような効果は教育的なギャラリーには必要ないと考えていたのかもしれない。それよりむしろ、この種の美術館には小さくとも厳選されたコレクションと適切な展示が必要だと考えていた。

「芸術においては、少なすぎるということはない³⁰⁾」と主張するラスキンは、美術館を訪れた人が少数の作品、ときには一点の作品をじっくり注意深く鑑賞する方が、たくさんの作品を見ようとするよりも多くを得られるという信念を持っていた。「優れた一点の芸術作品は、それ自体が学校なのである³¹⁾」。

教育を主たる目的とする美術館では、対象となる鑑賞者の知的レベルや芸術に関する知識の差に合わせて、展示や配置にも注意を払わなければならない。配置に見やすさが求められるのはもちろんのこと、芸術様式が「発展」していく軌跡を辿るためにも作品は基本的に時代順に並べるべきだとラスキンは考えていた。さらに、ギャラリー内でオリジナルの作品と一緒にそれに関連する素描や版画を展示したり、簡単な解説を付したりすることで教育的な効果を高めるのが望ましいとされた。興味深いのは、ラスキンが教育的な見地から展示する作品同士に独自の意味づけを行っていたことである。例えば、彼は時代の異なる画家の作品（あるいは模写）や版画を並置することで、影響関係や相違点を示そうとしている。オクスフォード大学に寄付したコレクションを展示する際、ミラノ派の画家ルイーニ (Bernardino Luini, c.1480/90 - c.1532) の模写とバーン=ジョーンズの素描作品を、二人の画家に共通する「構想に見られる品位と純粹さ³²⁾」を示すために並べて掛けている。このような視覚に訴える比較は、美術鑑賞の初心者にとっても理解しやすく、それゆえ有効な教育法であったと考えられる。

子供や農民を含む「知識の乏しい人々³³⁾」を学生や古美術研究家、また科学に精通する

紳士と区別しながらラスキンは、それぞれの知的レベルにふさわしい美術館があるという独自の考えを持っていた。美術鑑賞の経験が少ない前者は、過去の巨匠たちの偉大な作品を鑑賞してもあまり有益ではないし、また後者が教育目的の美術館を訪れる必要はないのである³⁴⁾。もちろん、ラスキンの考慮の対象となっていたのは前者であり、実際彼は1876年、自らが創設した社会主義共同体「聖ジョージ・ギルド」のために美術館を設立する。ギルドの会員たちはラスキンの思想に惹かれて集まった者たちで、共同体が所有する土地に定住し、農民としての暮らしを送っていた。そのような芸術に関する「知識の乏しい」労働者たちのために、シェフィールドのウォークリーに小さなギャラリーを開館したのである。

上質でふさわしい作品を鑑賞することこそが労働者階級の教化に役立つという信念をもって、ギルドの長ラスキンは何よりもこの小さな美術館の運営に多大な努力を注いだ。会員に向けた彼の報告書には、美術館を充実させるためのプロジェクトへの支持を求める訴えが多く見られる。そしてまたこの美術館は、ラスキンが機会あるごとに繰り返し主張してきた理想的な美術館と展示法を具現化したものであったと言える。ラスキンが美術館運営の実質的な業務に積極的に従事していたであろうことは容易に想像でき、実際、彼自身ギルドを取り仕切る仕事よりも、美術館での仕事の方が向いていると考えていたようである。また、美術館の最初の正式な学芸員は、「マスター [ラスキン] の芸術に関する信条や社会についての願望を熱心に共有している、非常に献身的なラスキンの弟子³⁵⁾」へ

ンリー・スワンであったが、彼とラスキンの間の頻繁な手紙のやりとりには、ギャラリー運営に関するラスキンの詳細な指示が多く見られる³⁶⁾。

1884年に行われた拡張後の美術館内部の様子が写真で残っている(図3)。何よりもまず目に付くのは、展示室奥のくぼんだ空間の中央に堂々と掛けられたバニー (John Wharltton Bunney, 1828-82) による大型の絵画である。ラスキンの指示のもとヴェネツィアのサン・マルコ寺院を描いたものであり、その大きさからも来館者の注目を集めたに違いない³⁷⁾。ラスキン自身が選定した作品群は、壁に横一列で並べられているわけではないが、室内は小規模ながらも非常に整然とした印象を与え、見やすい展示となっていることがわかる。『ラスキン全集』を出版したクックの言葉によれば、この美術館に「異質なものの雑多な集まりは全くなかった。作品の量は非常に少なく、すべてが美術教育というわかりやすい図式の中で調和していた³⁸⁾」そうである。1888年の『マガジン・オヴ・アート』誌における報告も同じような口調で、「ラスキン氏が量によって美を、巨大さによって美術館の価値を測っているのではないことは明らかである³⁹⁾」と述べ、小さいながらも教育的な価値を認めている。続けて、展示室における上部からの採光を評価し、壁や内装にも分別が感じられると述べている⁴⁰⁾。

1890年、ギャラリーはシェフィールドのマースブルックに移転し、より広い展示スペースを得た。「ラスキン・ミュージアム」と名付けられたこのギャラリーの実質的な運営をするにはラスキンはあまりに年を取りすぎていたが、「徹底的にラスキンの考えを吹き込

まれていた⁴¹⁾」学芸員のウィリアム・ホワイトがラスキンの意志をしっかりと受け継いだ。

結 論

これまで、美術作品展示に関するラスキンの見解を概観してきたが、ラスキンは他の多くの場所でも自らが考える「正しい」展示について論を展開しており、ここでそのすべてを把握することは不可能なことだと言える。また、ラスキンの展示論と彼の作品保存学の関連を指摘すべきであったかもしれない⁴²⁾、ラスキン後年の邸宅ブランドウッドにおける展示も、ラスキンの私的なギャラリーの例として議論されるべきであったかもしれない。さらにここで触れておかなければならないことは、しばしばラスキンの言説について指摘されることであるが、彼の膨大な著作の中でときにたがいに矛盾する言葉を見つけ出すことが可能であること⁴³⁾、また、彼が主張した知的レベルごとにふさわしい美術館があり、それを利用すべきという考え方は、ラスキンの共感がいずれにあったかはどうあれ、差別的と批判されうる要素があるということである。

しかしながら、それでもラスキンが当時、美術作品の展示の重要性に気づいていた数少ない人物の一人であったということは疑いようのないことであり、また注目すべきことなのである。芸術作品を「売るために」所有し、「石炭と同じ様にキャンバスを、鉄と同じ様に瀬戸物をよろこんで売ってしまう⁴⁴⁾」よう

なヴィクトリア朝の低俗なコレクターたちに悲観的なまなざしを向けていたラスキンは、価値ある作品を相応の方法で展示することを強く主張した。そして、彼の理論とそれを実践すべく格闘した過程は、次の点で非常に突出していたと言えるのである。第一に、ラスキンが展示の本質を作品とその周囲の空間の調和と捉え、それが生み出すホーリスティックな効果に気づいていたという点である。そして第二に、ラスキンの展示学は、美術教育が特に労働者階級の教化と地位向上に役立つという彼の信念を体現するものであったということである。

ラスキンの最晩年は、まもなく大波となって押し寄せるモダニズムの影が見え始めた時期であった。機能が最重視されるモダニズム時代において、展示には何よりもシンプルさが求められ、白い壁に囲まれた「ホワイト・キューブ」こそが理想的な展示スペースと見なされた。しかし、やがてモダニズムが行き詰まり、ポストモダニズム時代を迎えると、展示には再び、展示される作品と周りの環境の有機的な関係がより積極的に追求されるようになっていったのである⁴⁵⁾。また、現在ではほとんどすべての美術館が、一般の人々を対象とした様々な美術教育プログラムを熱心に提供している。ラスキンの展示学にはこのような流れの先駆となる考え方を見いだすことができ、今後さかんに議論されることが重要だと思われる。

注

- 1) Ruskin, "Appendix to Notes on the Turner Gallery at Marlborough House 1856", 1857 (Cook, E. T. and Wedderburn, Alexander, eds.,

- The Works of John Ruskin*, 39 vols., London: George Allen, 1903-1912 [以下*Works*と略], vol.13, pp.175-176).
- 2) 『オクスフォード英語辞典』によれば「博物館学」を意味する“museology”という語の初出は1885年で、ラスキンが展示理論を積極的に展開していた頃にはまだ使われていなかった。また、加藤有次が指摘するように、博物館学が学問として体系化するのには20世紀に入ってからかなりたつてからのことである（『博物館学争論』，雄山閣出版，1996，p.11）。
 - 3) Casteras, Susan P., “‘The Germ of a Museum, Arranged First for *Workers in Iron*’: Ruskin’s Museological Theories and the Curating of the Saint George’s Museum”, in Whelchel, Harriet, ed., *John Ruskin and Victorian Eye*, New York: Harry N. Abrams, 1993, pp.184-209.
 - 4) ラスキンのターナー遺贈コレクションの関わりについては、当時のナショナル・ギャラリーの議事録を多用した研究である Warrell, Ian, *Through Switzerland with Turner*, exh. cat., London: Tate Gallery, 1995, pp.21-28に詳しい。
 - 5) “Thrust into dark corners, nailed on spare spaces of shutters, backs of doors, and tottering elongations of screens; hung with their faces to the light, or with their backs to the light, or with their sides to the light, so that it ‘rakes’ them, (I use an excellent expression of Sir Charles Eastlake’s,) throwing every irregularity of surface into view as if they were maps in relief of hill countries; hung, in fine, in every conceivable mode that can exhibit their faults, or conceal their meaning, or degrade their beauty”. Ruskin, “The Turner Sketches and Drawings”, 1858 (*Works*, vol.13, p.332).
 - 6) Cook and Wedderburn, “Introduction”, *Works*, vol.13, p.xxx.
 - 7) “[W]here Gothic saints and sinners are confounded alike among steam thrashing-machines and dynamite-proof ships of war”. Ruskin, “The Art of England”, 1883 (*Works*, vol.33, p.307).
 - 8) “[A] Cretan labyrinth”. Ruskin, “A Museum or Picture Gallery”, 1880 (*Works*, vol.34, p.249).
 - 9) “[T]wo great evils to be avoided …super-abundance …disorder”. Ruskin, *Deucalion*, 1875-83 (*Works*, vol.26, p.203).
 - 10) “[F]ragments of really true and precious art are buried and polluted amidst a mass of loathsome modern mechanisms, fineries, and fatuity”. Ruskin, “Discrimination in Art Teaching” (MS), ND (*Works*, vol.29, p.560).
 - 11) グローヴナー・ギャラリーについては、Newall, Christopher, *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge: Cambridge U.P., 1995と Casteras, Susan P., ed., *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, New Haven: Yale U.P., 1996を参照。
 - 12) Henry Jamyn Brooks (1865-1925) の《ロイヤル・アカデミー、オールド・マスター展の招待日》(1888) が示すように、1880年代の後半になってようやくロイヤル・アカデミーにも壁一面に作品を掛けない、すっきりした展示方法が導入された。ロイヤル・アカデミーの展示については、展覧会カタログ *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, London: Dulwich Picture Gallery, etc., 1992参照。
 - 13) “The upholstery of the Grosvenor Gallery is poor in itself; and very grievously injurious to the best pictures it contains, while its glitter as unjustly veils the vulgarity of the worst”. Ruskin, “Fors Clavigera, Letter 79”, 1877 (*Works*, vol.29, p.158).
 - 14) Newall, *op. cit.*, p.12.
 - 15) “To say the truth I had the greatest fear of the red when I saw it before it was put up – it seemed far too glaring to be tolerable near any delicately coloured picture, … It sucks all the colour out of pictures, and only those painted in grey will stand it”. Burne-Jones, *Georgiana, Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols., London: Macmillan, 1904, vol.2, p.77.
 - 16) “[S]hould set an example for all future picture galleries”, “all on ground storey”, “lighted from above” (Cook and Wedderburn, “Introduction”, *Works*, vol.13, pp.xxviii) .
 - 17) “[A]ll on the line, never one picture above another”. *Ibid.*
 - 18) “Place the oil pictures now at Marlborough House in beautiful rooms, each in a light fit and sufficient for it, and all on a level with the

- eye; range them in chronological order, in a lateral gallery; let illustrative engravings and explanations be put in cases near them; furnish the room richly and gracefully, as the Louvre is furnished, and I do think the public would any longer complain of not having enough to amuse them on rainy days". Ruskin, "The Turner Sketches and Drawings", 1858 (*Works*, vol.13, p.333).
- 19) 例えば、『マールボロ・ハウスのターナー・ギャラリーについての覚え書き、1856年』への補遺の中には、作品を目線の高さで横一列に掛ける展示について述べているし (*Works*, vol.13, p.177)、1852年に『タイムズ』紙に宛てて書いたナショナル・ギャラリーについての記事では、目線の高さについての言及がある (*Works*, vol.12, p.411)。
- 20) "[T]he collection must never be increased to its own confusion, but within resolute limits permanently arranged, so that every part of it shall be seen to the best advantage in the simplest order, and with completest intelligible description possible in brief terms". Ruskin, *General Statement Explaining the Nature and Purposes of St. George's Guild*, 1882 (*Works*, vol.30, p.54).
- 21) "[A]fter a room has been once arranged, there must be no change in it. For new possessions there must be new rooms". Ruskin, "A Museum or Picture Gallery", 1880 (*Works*, vol.34, p.247).
- 22) "Everything in its *own* place, everything looking its best because it is there". *Ibid.*
- 23) "[M]ake art fixed instead of portable, associating it with local character and historical memory". Ruskin, "Gothic Architecture and the Oxford Museum", 1858 (*Works*, vol.16, p.214). ラスキンは「美術館あるいは絵画ギャラリー」(1880)の中で、「20年ぶりに鳥や獣の初歩を学んだ展示室に帰ってきて、自分の子供たちにその見慣れた一角で昔ながらの枝に止まる昔ながらの鳥を見せることができなければならない」 "[A]fter twenty years' absence - coming back to the room in which one learned one's bird or beast alphabet, we should be able to show our children the old bird on the old perch in the accustomed corner" (*Works*, vol.34, p.247) とも
- 言っており、作品と展示空間は一体となって、鑑賞者ひとりひとりの記憶と結びつく回想の場となると考えていた。あの美術館のあの展示室に行けば、あの作品があるというように、人々の記憶の中で生き続ける展示こそが理想であり、そのような記憶はすぐに入れ替わってしまう一時的な作品配置においては生まれ得ないのである。なじみの場になじみの作品が掛かっていることをラスキンは望み、そこにはある種のノスタルジーすら感じ取れる。
- 24) 「ホーリスティック」という語はラスキン思想の重要なキーワードだと考えられる。彼の全体論的視点は、本論で触れている「建築の詩美」(1837-38)や『建築の七燈』(1849)で展開された建築論のほか、ラスキンの植物学においても色濃く現れている。植物学については、拙論「ホーリスティックなまなざし—ジョン・ラスキンの植物学に関する一試論」『ラスキン文庫便り』2004年3月号, pp.29-37を参照。
- 25) "[S]ome interval between each picture, to prevent the interference of the colours of one piece with those of the rest—a most serious source of deterioration of effect". Ruskin, "Appendix to Notes on the Turner Gallery at Marlborough House 1856", 1857 (*Works*, vol.13, p.177).
- 26) 近年の展示学については、Karp, Ivan, and Lavine, Steven D., *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Display*, Washington D. C.: Smithsonian Institute Press, 1991; Greenberg, Reesa, et al., eds., *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996; Baker, Emma, ed., *Contemporary Cultures of Display*, New Haven & London: Yale U. P., 1999を参照。
- 27) "[I]n the form of a labyrinth". Cook and Wedderburn, "Introduction", *Works*, vol.13, pp.xxviii.
- 28) "[A] given quantity of good art will be more generally useful when exhibited on a large scale, and forming part of a connected system, than when it is small and separated. That is to say, a piece of sculpture or painting, of a certain allowed merit, will be more useful when seen on the front of a building, or at the end of a room, and therefore by many persons, than if it be so small as to be only capable of being seen

- by one or two at a time; and it will be more useful when so combined with other work as to produce that kind of impression usually termed 'sublime' - as it is felt on looking at any great series of fixed paintings, or at the front of a cathedral—than if it be so separated as to excite only a special wonder or admirations, such as we feel for a jewel in a cabinet.” Ruskin, “Gothic Architecture and the Oxford Museum”, 1858 (*Works*, vol.16, p.213).
- 29) Ruskin, “On the Present State of Modern Art, with Reference to the Advisable Arrangement of a National Gallery”, 1867 (*Works*, vol.19, pp.219).
- 30) “[I]n art, you can hardly have too few”. *Ibid.*, p.222.
- 31) “[O]ne good piece of art is a school in itself”. *Ibid.*, p.224.
- 32) “[D]ignity and purity of conception”. Ruskin, “Catalogues of the Ruskin Art Collection, Oxford: III Rudimentary Series”, 1872 (*Works*, vol.21, p.170).
- 33) “[S]imple person”. Ruskin, “A Museum or Picture Gallery”, 1880 (*Works*, vol.34, p.251).
- 34) ラスキンは巨匠の傑作は「労働者階級にとっては全く価値のないもの」(“wholly valueless to the working classes”)とまで述べている。“Evidence of Ruskin for the Public Institutions’ Committee in 1860” (*Works*, vol.16, pp.476).
- 35) “[A] most devoted disciple of Ruskin, sharing enthusiastically ‘the Master’s’ artistic creed and social hopes”. Cook and Wedderburn, “Introduction”, *Works*, vol.30, p.xliv.
- 36) Casteras, *op. cit.*
- 37) この作品は「大きすぎて展示できなかった」ため、ギャラリー拡張前はチェルシーのホワイトランド・カレッジに展示されていた (*Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, exh. cat., London: Tate Gallery, 2000, p.274)。
- 38) “[T]here was no confusing mass of heterogeneous objects. In quantity there was very little, and everything was co-ordinated in an intelligible scheme of artistic education”. Cook and Wedderburn, *op. cit.*, p.xliii.
- 39) “Mr. Ruskin evidently does not measure beauty by the bulk, or the value of a museum by its immensity”. Bradbury, Edward, “Mr. Ruskin’s Museum at Sheffield”, *Magazine of Art*, 1888, p.346.
- 40) 展示室内の壁については、カステラスの論文でラスキンが早い時期に白く塗り替えていたことが指摘されている。さらに彼女は、この白いシンプルな壁を20世紀に入り、モダニズムが優勢になると同時に台頭してくる「ホワイト・キューブ」の先駆として位置づけている (Casteras, *op. cit.*, p.195)。
- 41) “[T]horoughly imbued with Ruskin’s ideas”. Cook and Wedderburn, *op. cit.*, p.l.
- 42) なかでも特に興味深いのは、ラスキンが早くから絵画にガラスのカバーをかけることを勧めていたことである。保存上の理由のみならず、その効果として「顔料の表面に繊細でとても貴重なやわらかさを与える」“giving a delicate, but very precious softness to surfaces of pigment” (*Works*, vol.13, p.175) ことを挙げていることは注目に値する。
- 43) 例えば、「各巨匠の作品は一緒にまとめるべきである」“the works of each master should be kept together” (*Works*, vol.13, p.177) とする一方で、「一人の芸術家の作品をまとめるのは望ましくない」“it is unadvisable to group the works of each artist together” (*Works*, vol.29, p.158) とも言っている。
- 44) “[F]or the sake of the shop”, “fain sell canvas as well as coals, and crockery as well as iron”. Ruskin, *Sesame and Lilies*, 1865 (*Works*, vol.18, p.88).
- 45) 註26の文献を参照。

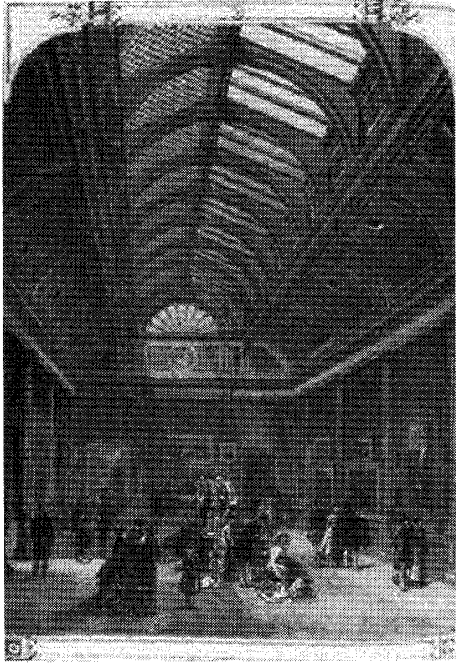


図1 グローヴナー・ギャラリーの展示室の様子
(1877年, *Illustrated London News*より)

図2 フリス
《ロイヤル・アカデミー展
の招待日、1881年》1883年
個人蔵

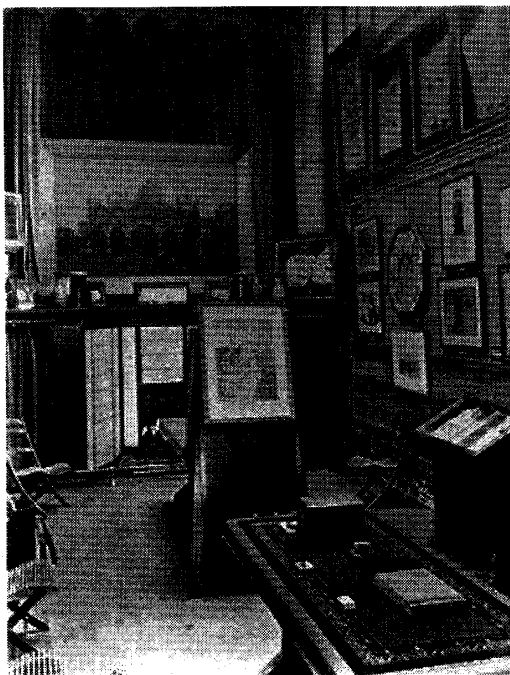
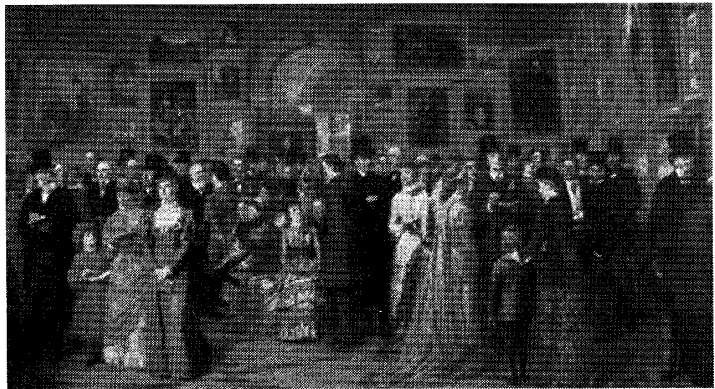


図3 聖ジョージ・ギルド美術館の展
示室の様子