

ARTLET

慶應義塾大学アート・センター ARTLET 第48号

FEATURE ARTICLES

ユニバーシティ・ミュージアム

国際博物館会議 大学博物館・コレクション国際委員会
(ICOM UMAC)第17回大会 報告
本間 友

今日の大学アートギャラリーの役割
オクタヴィアン・エサヌ

中国のユニバーシティ・ミュージアム
蔡 涛

攻める博物館を目指して—早稲田大学演劇博物館の実践
岡室 美奈子

TOPICS

活躍する先輩『出来事とその記録』
西川 美穂子

INFORMATION

活動報告



上：ヘルシンキ大学博物館 常設展示
下：『東京ピエンナーレ70 再び』展（慶應義塾大学アート・センター）

ユニバーシティ・ミュージアム

ミュージアムは今、大きな岐路に立っているように見える。近代に生まれた市民に開かれたミュージアムは社会の変遷、時代の移り変わりの中で役割を変え、新しい在り方を模索している。その中でユニバーシティ・ミュージアムはどのような存在なのだろうか。大学という学問の場にあり、常に研究や先端的な問題意識と隣接する環境は、ポピュリズムに陥ることに歯止めをかけ、本質的な問いかけに立ち戻ることを可能にするだろう。一方、大学という文脈でみるならば、学問の場を外へと開く窓の役目を果たすと言ってもよい。社会の中で大学という視点が求められる今日、その存在はますます意味を益していると言える。

ユニバーシティ・ミュージアムはミュージアム、大学、双方のコンテクストをクロスさせ、新しい知の創造を生み出す接点として機能するだろう。

ペイルート・アメリカン大学アートギャラリー展示風景

国際博物館会議 大学博物館・コレクション国際委員会 (ICOM UMAC) 第17回大会 報告

本間 友

(慶應義塾大学アート・センター所員)

TEXT: HOMMA, YU

国際博物館会議(ICOM: International Council Of Museums)が設置する30の国際委員会の一つに、大学博物館・コレクションに関する国際委員会(UMAC: Committee for University Museums And Collections)がある。本レポートでは、筆者が参加した第17回年次大会(フィンランド、2017年9月5日～8日)の様態を報告する。

1. ICOM UMACと第17回年次大会の概要

ICOM UMAC (<http://umac.icom.museum>)は、大学ミュージアムおよび大学が保有するコレクションに関わる活動を対象として、国際的かつ学際的な議論を行う場として設定された委員会である。年ごとのカンファレンスの開催、研究誌UMACJの発行などに加えて、様々な国と地域において組織された大学ミュージアムのグループとコミュニケーションを取り、各グループの活動を架橋するハブとしての役割を果たそうとしている。

第17回年次大会は、「Global Issues in University

Museums and Collections: Objects, Ideas, Ideologies, People」をテーマとし、ヘルシンキ大学とユバスキュラ大学が共同して開催された。

2. Professional Development Workshop

本大会では、UMACとして初の試みとなる「Professional Development Workshop(専門研修ワークショップ)」が企画された。大会に先だって開講されたワークショップには、大学博物館で実務にあたるキュレーターやマネージャーが20名弱参加し、日本からは、筆者と、UMACの理事であり、日本窓口を務める国際基督教大学湯浅八郎記念館の福野氏が出席している。

ワークショップでは、Mission / Governance / Strategic Planning / Collections Planning / Educational Roleの5つのトピックが扱われたが、とりわけ、MissionとEducational Roleに参加者の関心が集まったように思われる。「Mission」では、ミュージアムのミッションと大学本体のミッションとの連結からはじまり、大学内の他のミュージアムや同窓会組織など、大学の内外においてミュージアムと関わりを持つグループに対し、ミュージアムの活動をどのように位置づけ、説明していくのか、という観点から議論が行われた。また、「Educational Role」では、大学ミュージアムの大きな特長である教育・研究活動との連携が取り上げられた。大学の教員との積極的な共同の必要性や、アカデミック／社会・文化／実務など様々な観点での学生教育

について検討がなされた。

3. カンファレンスでの議論

カンファレンスでは、24の国と地域、42の大学ミュージアムとコレクションからの発表が行われた。基調講演、口頭発表、ショート・プレゼンテーション(Inform-All Presentation)、ポスター発表からなるプレゼンテーションは、大きく「倫理規範」「来館者とのエンゲージメント」「教育」「コラボレーション」「国際化」の5つのテーマにグループ化されていた。

「倫理規範」では、ミイラや遺体、医学標本のコレクションや展示を巡って、展示を可能にする物語の作り方や展示の方法などについて、現代の倫理規範を参照しながらの発表が行われた。「来館者とのエンゲージメント」では、来館者の議論や学習を促進するための取組の紹介や、デジタル技術活用の長短、より広い学術的・文化的なコンテクストから見た大学コレクションの意義が語られたほか、来館者数の分析手法について新しい提案を試みる発表もあった。「教育」においては、展示やコレクションを研究・教育の材料として積極的に活用するための方法や、移転可能なスキル教育(Transferable Skills)の場、また、ミュージアムの社会プラットフォームとしての役割に関する検討がみられた。「コラボレーション」では、ミュージアムにおける芸術家との共同プロジェクト、地域の文化セクターとの連携のケース・スタディや、民間企業との共同による

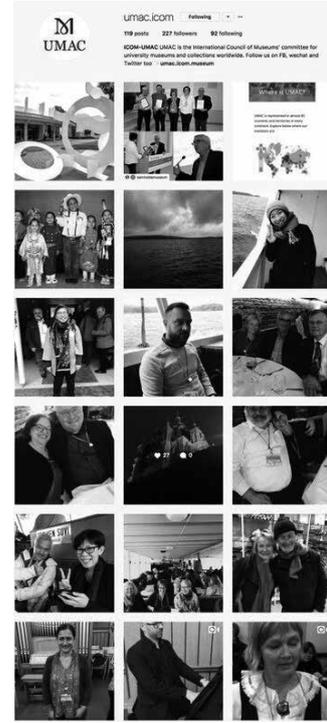


カンファレンス参加者の集合写真

Photo by Timo Huvilinna, Helsinki University Museum



オープニングトーク



ICOM UMAC インスタグラム

サステナビリティの確保などが話題となった。最後の「国際化」では、大学が一層の国際化を迎えるなかでのミュージアムの活動の変化について、そして、国際的・学際的な展示やコレクションの実現についての議論がかわされた。

4. おわりに

ICOM UMACは、国際的かつ学際的なミュージアム・グループである。様々な国と地域に渡るメンバーが参加するのももちろんのこと、参加者(館)の専門領域も、自然史系、歴史系、医学系、美術系と多様である。専門領域を異にするミュージアムは、通常、それぞれに議論の場をもち、交流する機会が限られている。しかしUMACは、「大学ミュージアム」という枠組みを活用することによって、ただの社交に終わらない実践的な規模で、学際的な議論を可能にしている。

国内に目を向けると、「大学博物館等協議会」や「かんさい・大学ミュージアムネットワーク」など、同様の枠組みをもって、活発で柔軟な議論を展開するグループがある。こうした国内の活動が、国際的なネットワークに接続することによって、大学ミュージアムが、より多様でダイナミズムに満ちた場になることが期待される。

カンファレンス発表者の所属一覧(プログラムより)

Aleksander Moisiu University (Albania)
 China University of Geosciences (China)
 Colgate University (USA)
 De La Salle-College of Saint Benilde (Philippines)
 Eskenazi Museum of Art, Indiana University (USA)
 Ghent University Museum (Belgium)
 Gustavianum, Uppsala University Museum (Sweden)
 Helsinki University Museum (Finland)
 Henri Gaussen Botanical Garden, Toulouse University (France)
 Keio University Art Center, Keio University (Japan)
 Lowe Art Museum, University of Miami (USA)
 Lynchburg College (USA)
 Masaryk University, Mendel Museum (Czech)
 Musée des Arts et Métiers, Conservatoire National des Arts et Métiers (France)
 Musée L, University Museum of Louvain-la-Neuve (Belgium)
 Museum Boerhaave (Nederland)
 Museum of East China Normal University (China)
 National Cheng Kung University Museum (Taiwan)
 National Taipei University of Education (Taiwan)
 National University of Singapore Museum (Singapore)

Oberlin College & Conservatory (USA)
 Oxford Internet Institute, University of Oxford (UK)
 Sabaragamuwa University of Sri Lanka (Sri Lanka)
 St. Petersburg State University (Russia)
 The University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong (Hong Kong)
 The University Museum, the University of Tokyo (Japan)
 The University of Adelaide (Australia)
 Universidad Austral de Chile (Chile)
 Universidad del Museo Social Argentino (Argentina)
 Universidade Federal Fluminense (Brazil)
 University of Athens (Greece)
 University of Canberra (Australia)
 University of Central Oklahoma (USA)
 University of Colombo (Sri Lanka)
 University of Geneva (Switzerland)
 University of Glasgow (UK)
 University of Jyväskylä (Finland)
 University of Minnesota, Weisman Art Museum (USA)
 University of Oregon (USA)
 University of Patras (Greece)
 University of St Andrews (UK)
 University of Tartu Museum (Estonia)

今日の大学アートギャラリーの役割

オクタヴィアン・エサヌ

(ペイルート・アメリカン大学准教授)

Text : Octavian, ESANU

私の考えでは、今日の世界における大学アートギャラリーと大学博物館の役割は、批判的な思考と、アーティスト的な生産・交換・循環の研究とに捧げる空間を提供することです。理想的には、大学アートギャラリーもしくは大学博物館は、今日の「コンテンポラリー・アート」のグローバル・システムを形成している文化的な商品循環のロジックを白日の下に曝すこと(そしてそれを分断すること)を目指すべきです。

そのあらゆるレベルと次元において、高度に思索的なネオリベラル資本主義の流儀を再生しているこのシステムは、世界のいたるところで表面化してきています。このシステムは、西洋の資本や商品の自由な循環を妨げる様々な壁を壊し、政治的な障害を取り除いた後の世界で表面化しています。私たちはそのような表面化を、1970年代のラテンアメリカで、また1980年代末のソヴィエト連邦や東ヨーロッパで、さらには1990年代以降の中東で見ました。ブルジョワの着想である「自由」は(それをレーニンが「利潤につながる自由」の観点から述べていますが)、コンテンポラリー・アートのシステムのなかで現れます。それは文化的な製品の自由な(自由というのはまさに利益をもたらします)循環の内で現れるのです。そしてたとえアートの循環プロセスが、その頂点において(すなわちグローバルなアートワールドにおける一流のプレーヤーや組織のあいだで)、それ自体非常に拡散的で異種混濁のものであったとしても——ちょうど今日のサービスや商品のマーケットがそうであるように——それは多かれ少なかれ画一的でそして予測可能なものなのです。

「帝国」がもはや何も検閲しないという事実——それは私たちが「私たち自身に対する情け容赦ない検閲官」にしますが(アラン・パディウが『コンテンポラリー・アートの15のテーゼ』で述べているように)——このシステムがその様々な経路を使い、あらゆるアーティスト的な製品を何の制限もなく循環させることは意味していないのです。そん



ペイルート・アメリカン大学アートギャラリー展示風景



なことは断じてないのです。現在のアートワールドの主要なハブやプレーヤーは、象徴的もしくは財政的な資本化のポテンシャルをもつ可能性のあるものしか認めない、閉じた私的な回路に閉じ込められているのです。このことは、なぜ主要なアート組織の今日の観客が(それがキエフであれ、ペイルートであれ、東京であれ、ニューヨークであれ)、アーティストやアイデアや理論の選定において、多かれ少なかれ同じような「トレンド」に支配されているかを説明しているでしょう。

多くの昔の(公の財源がない)ギャラリーや博物館が、ある種のハブに変貌してきています。それは「創発された emerged」もしくは「創発するアート emerging art」として呈示された構築的な文化的価値、そして具体化された文化的な人物の循環を拾い上げ、伝え、維持するためのハブに他なりません。アートが創発する(これは商品化や貨幣化、すなわち「消費のための創発」を意味するネオリベラリズムのキーワードですが)というまさしくその概念は、グローバル・ブランドのロジックに従っています。「コンテンポラリー・アート」のブランドの質は、アーティストで文化的な経験における同一化の思考や均質化への傾向の中で現れます。そのことは今日、様々なレベルにおいてあまりに明確なことなのです(紋切型のアイデアや理論の循環から、「創発する」アーティストやキュレーターのドレスコードに至るまで様々なレベルにおいてです。例えばそうしたドレスコードは、アーティストやキュレーターをコンテンポラリー・アートの並み居るブランドの海の中で目立たせるようにしてくれます)。

トロツキーは「モダニズムの黄色いスカーフ」という表現を使いました。彼はそれによって、いつも同じスカーフをつけていたマヤコスフキーを思い起こしていたのです。今日「コンテンポラリー・アートのスカーフ」は様々な色やかたちをしています。しかしそこにはモダニズムから継承され、本質的なアトリビュートのレベルまで高められたものがあります。そしてこれらのトレンドや矛盾は、ポスト・コロニアルとポスト社会主義の世界で、とりわけ目に見えるかたちで現れているのです。そこでは創発するコンテンポラリー・アートは、ローカルな少数精鋭の支配者と思索的な財界のエリートを、温かく迎えてつつ歩んできたのです。

大学のギャラリーや博物館もまた、この論理から切り離されているわけではありません。ここ最近の数十年間、そして公の知識がますます私物化されるなか、大学ギャラリーもまたアートの交換や思

索の回路に引きずり込まれてきたのです。私立大学というアメリカ的なシステムにおいては、経営者たちはしばしばキャンパスのギャラリーに強い圧力をかけてきます。彼らはローカルなアート・マーケットの特殊なジャンルもしくは特殊なアーティストに対して「学問的な」正当性を与えて(それゆえ値段は急騰し)、大学ギャラリーに商業的な関心の幅を狭めるよう要求してきたり、ギャラリーを批判的な思考の場所から、古いブルジョワの「芸術愛」を再劇場化する場所に変えさせたり、ギャラリーや博物館を様々な資金集めのための宣伝写真を撮る場にしつたりします(コンテンポラリー・アートの「創発する」作品を前にして、学部生が思慮深そうな表情をしてみせたりします)。

それゆえ理想的には、大学ギャラリーの主要な任務は、これらのトレンドから距離をとることです。そしてまた「コンテンポラリー・アート」のシステムにおける大きなゆがみを精査し、白日の下に曝すことによって、批判的な役割を全うすべく強く要求することなのです。大学ギャラリーは実験室として役立つことができます。そこではアーティスト的な生産、アートの交換と分配、社会的・歴史的な文脈に対するアートの関係、そして生産様態の分野における数々の矛盾が綿密に調査されるのです。知の生産と、アートと権力の関係におけるイデオロギー的な非神話化とに専門的に捧げられた空間を維持できるよう、大学ギャラリーは努めるべきなのです。その活動とプログラムの編成において、大学ギャラリーは明確な提案を提示することを目指さねばなりません。それは、あからさまに金を生み出す関心に突き動かされている既存のアート組織、もしくは「コンテンポラリー・アート」と資本との間の循環とリサイクルを支える受動的なリンクとしてしか機能していない既存のアート組織というモデルに対する、明確な提案です。私は「理想的に」という言葉で、この短いテキストを始め、そして終えたいと思います。なぜなら私こそまた、そのような任務が非常に難しく、もしくは難しくなりうるだろうことを自覚しているからです。そのことにより団結したアカデミアやアートワールドの経営者層とのあからさまな闘いの前線に足を踏み入れることになるかもしれないからです。しかしそれは語り、考えるに値する仕事であり、小さくしかし重要なプロジェクトを通して実行するに値する仕事です。

[翻訳: 加藤有希子(埼玉大学准教授)]

※原文(英語)はアート・センターのHPに掲載されます。



In my view, the role of the university art gallery and museum in the world today is to serve as a space dedicated to critical thinking and to the study of the conditions of artistic production, exchange and circulation. Ideally, the university gallery, or museum, should aim at exposing (and disrupting) the logic of circulation of cultural commodities that today constitutes the global system of “contemporary art.” This system, which replicates on all its levels and dimensions the highly speculative modes of neoliberal capitalism, surfaced in every corner of the world following the removal of political obstacles, including the fall of the walls preventing the free circulation of Western capital and commodities. We saw it emerging in Latin America in the 1970s, in the USSR and Eastern Europe in the late 1980s, and in the Middle East in the 1990s and beyond. The bourgeois conception of “freedom” (which Lenin articulated in terms of “freedom to turn a profit”) manifests in the system of contemporary art in the free (that is profitable) circulation of cultural products. And even though the process of circulation of art is in itself very diverse and heterogeneous – as is the market of services and commodities today – at its top (or among the major players and institutions in the global art world) it is more or less uniform and predictable. The fact that the Empire no longer censors anything – letting us be the “pitiless censors of ourselves” (as Alain Badiou stated in his *15 Theses on Contemporary Art*) – does not mean that the system permits all artistic production to circulate through its channels without restriction. Far from it. The major hubs and players in the contemporary art world are locked into closed self-serving circuits that authorize distribution only to what may have potential for symbolic or financial capitalization. This may explain why today audiences of major art institutions (be it

in Kiev, Beirut, Tokyo or New York) are by and large served the same “trends” and choices of artists, ideas and theories. Many former galleries and museums (deprived of their public funding) have been turned into hubs for picking up, passing along, and maintaining the circulation of constituted cultural value, of reified cultural artifacts presented as “emerged” or “emerging art.” The very notion of art that is emerging (a keyword in the vocabulary of neoliberalism indicating commodification and monetization, or “emergence for consumption”) follows the logic of global brands. The brand-quality of “contemporary art” manifests in the tendency towards identity-thinking and homogenization of artistic and cultural experience, which is so evident today on multiple levels (from the circulation of the same ideas and theories, to the dress code for “emerging” artists and curators, making them recognizable in the ocean of other competing emerging brands in contemporary art). Trotsky had the expression “the yellow scarf of modernism,” by which he referred to Mayakovsky, who always used to wear the same yellow scarf. Today the “scarf of contemporary art” comes in many colors and shapes but it is there, inherited from modernism and raised to the level of essential attribute. And these trends and contradictions are especially visible in the post-colonial and post-socialist worlds, where emerging contemporary art has been walking in the warm embrace of the local oligarchic and speculative financial elites.

The university gallery and museum is also not safe from this logic. In recent decades, and with the increasing privatization of public knowledge, the university gallery has been also dragged into the circuits of exchange and speculation with art. In the American system of private universities, administrators often exercise increased pressure on campus galleries, demanding that the latter open up to narrow mercantile interests by providing “scholarly” legitimation (and price hikes) to particular genres or names in the local art market; transform the galleries from a place of critical thinking into arenas for restaging the old bourgeois drama of “the love of art”; or turn the galleries and museums into a prop for taking publicity photos for various fundraising campaigns (with undergraduate students making

thoughtful faces in front of “emerging” works of contemporary art).

Therefore ideally, the main task of the university gallery is to stay away from these trends and to insist on fulfilling a critical role by examining and exposing major distortions in the system of “contemporary art.” The university gallery can serve as a laboratory where contradictions in the field of artistic production, the exchange and distribution of art, the relation of art to the social and historical context, and modes of production, are closely scrutinized. The university gallery must try to remain a space dedicated exclusively to the production of knowledge and to ideological demystifications of the relations between art and power. In its activities and programming the gallery should aim at providing clear alternatives to the already existing models of art institutions that are either openly dedicated to the money-making interests, or are serving as passive links in maintaining the circulation and recycling of “contemporary art” and capital. I have started, and am closing this short text with the word “ideally” because I do also realize how difficult such a task is or could be, as it may involve stepping into the frontline of open conflict with the managerial class of corporate academia and art worlds. But it is a task worth talking and thinking about, or implementing by means of small but significant projects.



天津美术学院美术馆主催「黒沙路：李駱公先生 芸術と文献展」
2017年9月



広州美术学院美术馆主催「曙色：20世紀前期 広東中国画の変革の道」展の公共教育プロジェクト、2017年3月

中国のユニバーシティ・ミュージアム

蔡 涛

(広州美术学院副教授)

TEXT: CAI, Tao

大型の公立美術館が近年にわかにイデオロギー面を強化させているのとは異なり、ユニバーシティ・ミュージアムの中国大陸における迅速な成長は、独立した風景を構成している。これら小規模な美術館組織はより明確なサービス対象を持ち、展示は多くが校史の再整理に寄与し、同時に近現代美術史学の成長も促している。中国大陸の多くの高等教育機関は、いずれも1949年における歴史の分断を経験したため、改革開放以降は、断ち切られた歴史を続け、さらには勢いに乗じて校史を延長させ、様々な目的の「ソフト・パワー」を築くことに寄与することで、現在盛んな「校史復活」現象を推し進めた。これにより、学校の歴史が倍増した学校もある。

中国で最も有名な8つの美術大学の中では、現在のところ南方の広州美术学院のみ校史延長ブームに身を投じていないが、このような冷淡な態度も、決して史実に基づくものではない——当学院の始まりはどんなに遅くとも1940年代中期にまでさかのぼることができる。広州美术学院美術館は近年多くの校史に関する展示プロジェクトを打ち出し、当局の見解をいっそう成り立たなくさせている。活発さを増すこれらの回顧展は、もちろんのこと同業者から刺激を受けたものである——北京の中央美术学院美術館、杭州の中国美术学院美術館は、

その中でも先駆者である。前者は来年創立100周年、後者は創立90周年を迎える。広州美术学院美術館が地域美術史に関して行ったいくつかの新プロジェクトは、学校側が定めた歴史的叙述の枠組みをひっそりと飛び越え、若い研究者たちに多くの機会を提供した——これは公立美術館にしばしば欠けている学術的自由であるが、彼らは比較的独立して研究を進めることができた。地域を跨いで共同で頻繁に開催したことも当館の学術的活力を示している。例えば今年6月に上海魯迅記念館と共に広州で主催した新興木刻画の代表人物・李樺の生誕110周年記念座談会では、主催者は李樺が1930年代中期の広州現代版画運動の旗手であったことを意識していた。そして今年12月、中央美术学院美術館もこのかつての先生のために大規模な回顧展を開催する予定だ。このことから、南北の組織間の相互作用が明らかに強まっていることが分かる。当館が昨年秋に開催した別の重要な版画家・黄新波の回顧展は、今年7月に北京画院美術館でも開催された。来年、この2つの美術館はさらに提携を進め、北京で伝奇的人物、初期の油絵画家・李鉄夫の回顧展を開く予定だ。また他に、今年開催された葉世強の回顧展といった先駆的な学術展示も、現地の美術史の書き直しを刺激している。この台湾に寄留した芸術家は、1949年以前は広州市立芸術専科学校で学び、校長・高剣父の進歩的な教育思想に励まされ、また冷戦時期には台湾でクロス・メディア創作を行い、禅書道と戦後抽象表現主義の画風の影響を融合させた。戦争、紛争と人間性に対しては、独自の観察眼と芸術表現を有していた。展示企画者である、香港漢雅軒(ハンアート・TZ・ギャラリー)の張頌仁(ジョンソン・チャン)は、この芸術家の展示が広州美术学院

美術館で開催されることについての「帰郷」の意義を特に指摘したが、これも当局による歴史叙述に対する間接的な挑戦となっている。上述した芸術家たちはいずれも1953年以降の広州美术学院の校史には収められていない。

創立111年を誇る天津美术学院は、最近その付属美術館で芸術家・李駱公の回顧展を開催した。文革中、天津美术学院の創設者である彼は学校を追い出され、辺境の地であった桂林に下放された。今回の展示ではかつての校長に敬意を表すると同時に、現代美術史の敏感な部分にも触れている——上海孤島期²、李駱公は日本大学芸術学部¹に留学し、さらに授業外で野口弥太郎、猪熊弦一郎、里見勝蔵ら日本画家からフォーヴィスムの西洋画を学び、帰国後は偽「満州国」のハルビンで現代芸術の教育と創作を行った。孤島期と偽満州期の美術史は、現在に至るまで、中国大陸では日の当たらない研究領域である。2年前、当館はさらに別の展示を開き、木版画家・楊大新が1943年に日本占領下の天津で開いた「平津木版画展」を振り返った——これらのタブーを打ち破る展示がユニバーシティ・ミュージアムで相次いで開催されたことで、中国近現代美術史研究全体のレベルを向上させたのは、疑う余地のないことである。

1 李樺は1930年代に魯迅が提唱した新興木刻運動に従事。後に中央美术学院で教鞭を執った。

2 上海孤島期とは、日本軍が1937年11月に上海を占領してから、1941年12月に租界を接収するまでの4年間を指す。

[翻訳：松倉梨恵(慶應義塾大学文学部非常勤講師)]

※原文(中国語)はアート・センターのHPに掲載されます。



与大型公立美术馆近年来在意识形态方面的陡然强化有所不同的是，美术学院美术馆在中国大陆的迅速成长构成了一道独立的风景区线，这些小型的美术馆机构有着更为明确的服务对象，展览大多配合了校史的重新整理，同时也促进了近现代美术史学的成长。由于中国大陆的大多数高等院校，都经历了1949年的历史分断，改革开放以来，接续被隔断的历史，乃至顺势延长校史，以配合各种目的的“软实力”建设，推动了当下方兴未艾的“校史复活”现象，一些学校的历史因此出现了成倍的增长。

在中国最著名的八所美术学院中，目前唯有南方的广州美术学院没有投入延长校史的热潮，但这种低调姿态也绝非基于史实——这所学院的开端最晚可以追溯至1940年代中期。广州美院美术馆近年来推出了不少与校史相关的展览项目，更是使得官方的说法站不住脚。这些越来越频密的回顾展，当然有来自同行的刺激——北京的中央美术学院美术馆、杭州的中国美术学院美术馆是其中的领航者，前者明年将迎来100周年校庆，后者则是90周年诞辰。广州美院美术馆就区域美术史展开的一些新项

目，悄然逾越了校方设定的历史叙述框架，为年轻的研究员们提供了更多机会——这就是公立美术馆往往缺乏的学术自由度，他们可以相对独立地开展研究工作。跨区域合作的频繁举办也显示了该馆的学术活力，如今年6月间和上海鲁迅纪念馆在广州主办的新兴木刻代表人物李桦诞辰110周年纪念座谈会，主办方都意识到了李桦是1930年代中期广州现代版画运动的旗手。而今年12月，中央美术学院美术馆也将为这位老教师举办大规模的回顾展。可以看到，南北机构之间的互动明显在增强。该馆去年秋季举办的另一位重要版画家黄新波的回顾展，今年七月间也被引进到了北京画院美术馆。明年这两个美术馆还将展开合作，在北京举办传奇人物、早期油画家李铁夫的回顾展。另外，一些引进的学术性展览，也在刺激本地美术史的重新书写，如今年举办的叶世强个人回顾展。这位客居台湾的艺术家，1949年之前曾就读于广州市立艺术专科学校，受到了校长高剑父的开明教学思路的激励，而冷战时期他在台湾进行的跨媒介创作，融合了禅意书法和战后抽象表现主义画风的影响，对于战争、离乱和人性有着别出心裁的观察和艺术表达。策展人、香港汉雅轩的张颂仁(Johnson Chang)特别指出了这位艺术家在广州美院美术馆举办展览的“回家”的意义，这也间接挑战了官方的历史叙述。上述这些艺术家都没有被进入1953年之后的广美校史。

号称校龄111岁的天津美术学院，最近在其附属的美术馆展出了艺术家李骆公的回顾展。文革期间，这位天津美术学院的创始人被逐出学校，下放到地处边陲的桂林。这次展览

在对老校长致敬的同时，还触碰了现代美术史的一些敏感区域——上海孤岛时期，李骆公留学日本大学艺术科，并在课外向野口弥太郎、猪熊弦一郎、里见胜藏等日本画家学习野兽派洋画，回国之后又在伪“满洲国”的哈尔滨进行现代艺术教育创作。孤岛和伪满时期的美术史，直到目前，在中国大陆都是极为冷门的研究领域。两年前，该馆还主办过另一个展览，回顾了木刻家杨大新1943年在沦陷区天津举办的“平津木刻展”——这些突破禁区的展览在美院美术馆的相继举办，无疑提升了中国近现代美术史研究的整体水准。



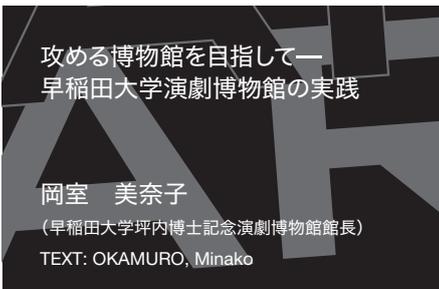
演劇博物館全景



「あゝ新宿 スペクタクルとしての都市」展チラシ



「テレビの見る夢 大テレビドラマ博覧会」チラシ



攻める博物館を目指して—
早稲田大学演劇博物館の実践

岡室 美奈子

(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館館長)

TEXT: OKAMURO, Minako

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館(通称:エンパク)は、1928年に坪内逍遙によって創立され、来たる2018年に創立90周年を迎える。エンパクは博物館としての顔のほか、演劇映像専門図書館、演劇映像学連携研究拠点、地域文化の振興拠点など多様な顔を持ち、数多くのイベントを行っている。また、デジタルアーカイブ・コレクションも充実しており、世界有数の役者絵コレクションを有するほか、日本の能面やアジア諸国の仮面の3Dデータのweb上での公開など、最先端の試みも行っている。エンパクの歴史や多彩な活動にも触れたいところだが、ここでは近年力を入れている企画展を中心にご紹介したい。

大学博物館は、展示ケースに専門的資料が並ぶ敷居の高い場所という印象を持たれがちである。2013年に館長に就任した際、どうすれば学生や地域住民が積極的に足を運んでくれる魅力的な場所になるかを考えた。博物館は人々が集うコミュニティースポットであるべきだし、演劇や映像の新たな愛好者を開拓し、文化の裾野を広げるという社会的使命を負っているはずである。そこで展示改革を断行することにした。

展示改革の方針として掲げたのは、主として以下の3点である。

①テーマやコンセプトが斬新かつ明確な、メッセー

- ジ性のある展示を心がける。
- ②空間デザインを導入して展示室全体の見せ方を工夫し、「驚き」のある展示を心がける。
- ③新しいデバイスやテクノロジーを取り入れ、視聴覚に訴える体験型展示を導入する。

具体的実践の例として、ここでは私が企画に関わった3つの展覧会について簡単にご紹介したい。まず、2014年度春季企画展として開催した「サミュエル・ベケット——ドアはわからないくらいに開いている」。本展では、東日本大震災など大きな災害や戦争の後に『ゴドーを待ちながら』が頻繁に上演されてきたことに着目し、これまで難解な不条理劇とされてきた『ゴドー』を、「共生」の劇として明確に打ち出した。失うことによって希望へと反転していく世界観を表現するため、狭い企画展示室をさらに小さな区画に分割し、闇の部屋を作るなどコンセプト的な空間デザインを試みた。メインの区画では、世界的振付家のイリ・キリアン氏がベケットの影響下に東日本大震災をモチーフにした衝撃的な作品 *East Shadow* の映像や、劇団ARICAによるベケット作『幸せな日々』の瓦礫の山を思わせる舞台美術(金平徹平氏)の巨大な写真を展示して、「驚き」を演出した。また、超指向性スピーカーやヘッドマウントディスプレイ「オキュラスリフト」などのデバイスを用いたり、ベケット作『クワッド』の歩行図をプロジェクターで投射して来館者に幾何学的歩行を体験してもらうなどの体験型展示も初めて取り入れた。さらに、階段にベケットの顔写真を貼り込んで撮影スポットにしたことも功を奏し、本展の情報はツイッターなどのSNSで瞬く間に拡散し、予想を大きく上回る来場者を得た。

2016年度春季企画展「あゝ新宿 スペクタクルとしての都市」展では、新宿文化の過去を振り返り、未来を構想した。建築家の大塚聡氏の発案

で、新宿をこれから何かなる街と位置づけて工事現場風の設営にしたところ、60年代のバリケードのようにも見えるインパクトのある空間となった。さらにかつての新宿西口広場のフォークゲリラの写真を透明フィルムに大きく印刷してガラスケース一面に貼るなどの演出で、街に渦巻いていたカオス的なエネルギーを表現した。この展示も大きな話題となり、翌2017年には新宿駅前の新宿高野本店ビルで第2弾となる「あゝ新宿 アングラ×ストリート×ジャズ」展を開催し、どちらもNHK「首都圏ネットワーク」をはじめ、多くのメディアで取り上げられた。

2017年度春季には、企画展「テレビの見る夢 大テレビドラマ博覧会」を開催し、テレビドラマを文化として位置づけ直すことを試みた。本展では、約70台のブラウン管テレビを展示室いっぱい並べてドラマの映像を流し、さらに、お茶の間を書割で再現するなどして、古いドラマを視聴環境ごと展示するよう努めた。また、あえて客観的基準ではなく主観的なドラマ史であることを打ち出し、各ドラマのキャプションでも主観的に面白さを訴えた。こうしたスタイルや「お荷物小荷物」など伝説の名ドラマを常時流したこと、局の垣根を超えた通史的なドラマ展としてはおそらく初めてだったことなどにより、本展は大きな反響を呼び、最終日には1日で3千人以上が来場し、過去最高の集客となった。

こうした試みが大学予算で賄えるはずもなく、外部の補助金や寄付金の獲得が必須で、頭の痛い問題ではある。しかし失敗を恐れない攻めの姿勢は、必ず実を結ぶと実感している。

エンパクは現在休館中で、2018年3月23日に90周年を記念してリニューアルオープン予定である。さらにパワーアップしたエンパクにご期待いただきたい。



「騒囀 ふたたび虹のかなたに」展(東京都現代美術館、2012年)の展示作業中



「フルクサス・イン・ジャパン2014 #6Vivalフルクサス」(東京都現代美術館、2014年)のリハーサル中 撮影：高橋貴子



「MOTアニュアル2012: Making Situations, Editing Landscapes 風が吹けば桶屋が儲かる」展(東京都現代美術館、2012年)の印刷物校正中

活躍する先輩『出来事とその記録』

西川 美穂子

(東京都現代美術館学芸員)

TEXT: NISHIKAWA, Mihoko

学芸員として東京都現代美術館に勤めるようになって13年になる。「美術館」で果たして「現代美術」が可能か、「現代美術」に「美術館」は必要なのか、日々、そんな問いを抱えながら仕事をしている。「美術館」は、作品を収集し、それを保存していく使命を持つ。一方で、収集や保存に向かない現代美術作品は多い。メディアの多様化が進み、コンセプチュアルな傾向が増す中、「美術館」と「現代美術」の間には、相容れない要素がますます広がっている。現在は、オルタナティブな場が増え、現代美術の生産の場は様々に拡散している。美術館は芸術生産の中心にあるのではなく、数多くある場の一端を担っているに過ぎない。現在の現代美術館の役割は、展示という形で同時代的に発信していくことと同時に、起きたことを記録し、記憶を保管し、それらをもとに検証を続けることにあるのではないだろうか。

展覧会は長い道のりを経てつくられる。とくに現役の作家と新作をつくるような場合、学芸員は作家に寄り添いながら渉外に奔走し、実現にこぎつ

ける。その過程で、作家がどのような思考をたどり、何を選択しながら作品を仕立てるのかを垣間見ることができる。作家の意図が作品を規定するすべではなく、作品そのものを自律的に捉え、読み解くことも大事だが、作品がつけられる過程を目の当たりにすることで、そのヒントを得られることは多い。そして、そのようなより近いところでの作品理解が、その先で、何を後世に残し、記録していくのかという見極めを可能にする。現代美術に限らず作品の評価は後から成されることも多々ある。より客観性を帯びた評価が獲得されるのには時間がかかるものだし、モノが残っていくのは、人々の営為の中で様々な偶然が重なった結果とも言える。美術館のコレクションも、絶対的な評価が定まったものばかりとは限らないし、それが完全な正史であるということも決してない。しかし、だからこそ、後の検証を可能にする記録を残していくことは重要である。

同時代的な動向をどのように捉え、それを展覧会や収集活動の中で反映させ、人々の心に訴えるか、現代美術館の学芸員として求められる課題は多い。さらに、そこで起きたことをどのように残していくのか、一番近くでその出来事を目撃することになる学芸員は、記憶の継承という点でも責任を負う。作品展示を主体とする展覧会への反映と作品そのものを残す収集という形で還元していくのが基本だが、じつはそれだけでは取りきれない知見が美術館活動の中で蓄積されていることは見過ごせない。近年実感するのは、それらに無駄にせず、資料として残していくことの大切さである。しかし常に

動き続け、発信し続けなければならない現代美術館では、網羅的に膨大な情報を蓄積するのは難しく、ある程度の取捨選択をせざるを得ない。一方で、美術館活動の中で起きる出来事の記録は、大学機関等における作家・作品研究にとっても意義を持つと思われる。美術館活動を展示と収集という限られたサイクルの中で終わらせるのではなく、大学機関を含めた外部に情報を開き、ネットワークを広げることで、出来事の記録を資料として残す機会を増やさなければと感じている。現場と研究をつなぎ、豊かな創造に寄与することは、美術館もアート・センターを含む大学機関も相互に目指していることだろう。両者の間で生産と記録、検証とその反映が繰り返され、有機的に現場と研究とが作用し合う関係性を構築したいものだと考えている。

活動報告

■催事

小林嵯峨舞踏公演「孵化する」(新入生歓迎行事)

2017年6月2日(金)18:30ー 日吉キャンパス来往舎イベントテラス

日吉キャンパス恒例の舞踏公演を行った。本年出演を依頼した小林嵯峨は、「土方異門下三人娘」の一人と言われ、古希を迎えた現在でも、第一線で活躍する女性舞踏手である。新入生歓迎に合わせた「孵化する」というタイトルによって、蛹から成虫に孵化する生命の営みのイメージを、幻想的な舞台照明と、圧倒的な存在感を持つ肉体によって表現した。そこには福島原発事故を連想させる表現も盛り込まれ、社会問題と芸術との関連性を考えさせるきっかけにもなった。女性かつ高齢の舞踏手の身体表現は、若い新入生と舞踏愛好家たち両者に大きな感動を齎した。金曜日、5時限終了後の18時30分より、趣旨説明に続いて、約1時間のパフォーマンスを行った。参加者は約170名だった。

Seiko Presents「油井正一アーカイヴ 拡張するジャズ 研究会」

本年度より(株)セイコーホールディングスの協賛を得て、公開研究会やレクチャー・コンサートを完全無料で開催できるようになった。参加者も毎回数十名から百数十名を数え、北館ホールやG-SECラボなどこれまでより大きな会場にふさわしい聴衆を得て、活発な議論も展開することができた。今年度前半に開催した研究会の各回のテーマは以下の通り。

① 4月20日(木)「新しきTime vol.1」 ② 5月8日(月)「新しきTime vol.2」 ③ 6月12日(月)「ウィントン・ケリーのピアノの魔力」 ④ 7月13日(木)「フリー時代のコルトレーン」 ⑤ 9月28日(木)「モック生誕100年、その影響を聴く」

レギュラー講師は中川ヨウ氏(洗足学園音楽大学)、7月13日には、菊地成孔氏(音楽家)がゲスト講師として登壇した。

【今後の開催予定】

慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード—建築特別公開日 慶應義塾の建築プロジェクト

2017年11月15日(水)、18日(土)

講演会 都市文化の物語: 港区文化資源の近世と現代

共催: 東京都港区(平成29年度港区文化プログラム連携事業) 2017年11月18日(土)

ガイドツアー 慶應義塾大学と三田の名建築

共催: 東京都港区(平成29年度港区文化プログラム連携事業) 2017年12月16日(土)

■アート・スペース展示

スタンディング・ポイント「寺内曜子」展 2017年5月15日(月)ー6月30日(金)

アート・センターでは、若い世代が学ぶ大学という場でこそ同時代を生きるアーティストたちの作品と出会う機会を作りたいと考え、2011年度から5年にわたり「同時代の眼」シリーズを開催してきたが、それに引き続く新たな現代美術の展示シリーズとして「スタンディング・ポイント」シリーズを本年度より開始した。その第1回目である本展覧会では、1970年代末よりロンドンで制作を開始した寺内曜子を紹介し、展示室内に加え外側の壁面も使って、初期の作品から最新作までの全6点を展示した。小規模な展示ながら、新作《バンゲア》を含むラインアップは、使用する素材の在り方に寄り添いながら展開する寺内作品の豊かなバラエティとその背後にある確固たる自身の考えと一貫して疑問を付し続ける姿勢を明確に示す展示構成となった。会期中にはレクチャーを開催し、作家自身の言葉によって、作品が語られる機会を提供した。会期中、529名の来場者があり、アーティストや美術関係者の来場も多く高い評価を得ることができた。

KUJAC Cinematheque 1: ビデオはおもちゃだ! VIC#1 2017年7月10日(月)ー7月28日(金)

アート・センターの新たな試みである映像展示シリーズ「KUJAC Cinematheque」の第1回として、当センターでビデオ・テープのデジタル化と調査を重ねてきたVideo Information Centerの映像を上映した。VICの撮影してきた笠井毅や状況劇場、天井棧敷の舞台芸術、菅木志雄や高松次郎の作品、針生一郎らのシンポジウム、そしてVICが独自に企画し実践した多様なエフェクトを用いたビデオのワークショップや、段ボールで巨大ビデオ機材一式をつくる企画の記録映像など、計19本のビデオ作品を会期中2つのプログラムに分けて上映した。基本的に編集のないある種荒々しく様々なものが映り込んだVICの映像を見ることは、意識的な撮影の外に意外な面白味や未発見の出来事が映り込んでいることを気づかせ、またシークエンスとして時代の状況を伝え残していく映像の力を再認識させる機会となった。来場者数は約140名。会期中、VIC代表の手塚一郎氏によるトーク・イベントを開催。

【今後の開催予定】

文学部古文書室展V「国のうち・そと」 2017年10月10日(火)ー11月2日(木)

センチュリー文化財団寄託品展覧会「空海と密教の典籍」 2017年11月13日(月)ー12月8日(金)

アート・アーカイヴ資料展XVI「影どもの住む部屋ー瀧口修造の書齋」 2018年1月22日(月)ー3月16日(金)

■研究会関連

西脇順三郎研究会

新倉俊一氏を中心に、毎月開催している本研究会は本年度4月以降、4回行なわれた。毎回、発表の担当者が任意のテーマを設定して発表する形式をとっている。これまでの発表者は4/17(笠井裕之氏)、5/22(山腰亮介氏)、6/26(八木幹夫氏)、10/2(ローザ・ヴァン・ヘンズバーゲン氏)であった。西脇に学んだ瀧口修造と美術家・加納光於の行為や、西脇の詩作における再制作・編集的営為の問題、そして詩集『人類』における植物の問題など多岐にわたるテーマが展開している。

ケンブリッジ大学のローザさんによるエリオット、パウンドらの原詩と西脇の訳詩の検討はたいへん興味深い話題で、とりわけ美しい英語による朗読には一同、感銘を受けた。

研究会 マンダラ・ムジカ

今年度より拡大再発足した総合的音楽研究プロジェクト、マンダラ・ムジカは下記部門の活動が始まっている。

①「拡張するジャズ」: 別項のように、セイコーホールディングス社の協賛のもと、ジャズ関連の公開研究会やレクチャー・コンサートが展開されている。

②: 「Pop Japan Project」: NHKワールドの視聴者実態調査の受託事業、学生グループの三田祭へのイベント参加、レクチャー・コンサートが準備されつつある。

③「アンサンブル・ワークショップ」: Ichiro氏によるロックギター(6月22日、G-SECラボ)、渡辺玲子氏によるクラシック弦楽四重奏(7月27日、北館ホール)のワークショップが行われた。

④「普遍音楽研究会」: 研究会を開催し、理論的な議論が積み重ねられている。

以上4部門の研究、調査、活動の成果は、今年度末発行の当センター Bookletによって発信される予定である。

ARTLET 第48号

発行日: 2017年10月31日

編集: 内藤正人 糸川麻里生 後藤文字 渡部葉子

小菅隼人 徳永聡子

制作: 印象社

発行: 慶應義塾大学アート・センター

〒108-8345 東京都港区三田2-15-45

TEL: 03-5427-1621(直通)

FAX: 03-5427-1620

<http://www.art-c.keio.ac.jp/>

E-mail: ac-office@art-c.keio.ac.jp

COPYRIGHT ©2017
BY KEIO UNIVERSITY ART CENTER

アート・センターでは、講演会、ワークショップなどの催しや研究活動を随時企画しております。詳細についてはセンターHPをご覧ください。

慶	應	義	塾	大	学
ア	ー	ト	・	セ	ン
タ	ー	ー			

KEIO UNIVERSITY ART CENTER