

＜翻訳＞フィオナ・アンダーソン

ファッション・メディアとしての博物館

中 村 茂

はじめに

本稿は『Fashion Cultures : theories, explorations and analysis』（Routledge, 2000）に収録された“Museums as Fashion Media”（Fiona Anderson）を翻訳したものである。ただし、博物館およびギャラリーにおけるファッション展に関する3つの事例紹介の内の、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（V&A）とジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリー（ロンドン）、および短い結論部分は既に発表（筑波大学芸術年報、2005）したものであり、今回は、序論に当たる部分と第3の事例としてのフセイン・チャラヤンによる「エコ・フォーム（Eco Form）」展、および引用文献を加えて、全体を一読可能なように再構成した。訳文は既発表部分を含めて、より意味の通じ易いよう補訂し、また表記の統一性などを改善した。なお、謝辞とノート、および3点の図版は割愛した。

『ファッション・カルチャーズ』は近年、英国を中心に盛んなファッションに関する文化的視点からの研究、ファッション・スタディーズの現状を捉えたアンソロジーである。2人の編著者S・ブラッツィ、P・C・ギブソン共、映画とファッションに関する著書があり、服飾史とは異なるメディア・スタディーズ系の研究者である。全体は5つのパートで構成され、ショッピング空間から映画、ファッション写真などのメディアにおけるイメージとしてのファッションの様相を27章の論考により多角的に考察している。また25人の執筆者中、19人が女性であり、ファッションとジェンダー、あるいはフェミニズムとの関係を重視しているのが特徴である。

その中でフリーのキュレータであるF・アンダーソンによる「ファッション・メディアとしての博物館」は『ファッション・カルチャーズ』の最後を飾る論考であり、美術館で展示される「ハイ・カルチャー」とは考えられなかったファッションが、V&Aのような世界的な博物館でも注目されるようになった経緯について、立場の異なる3つの事例を対比しながら論じている。

この翻訳の目的は、イギリスを中心とする上記の事情の背景にある「新」ファッション史と「新」博物館学の相互交流の動向について、また大学を基盤とする最近のドレス研究の発展がファッション研究への多様なアプローチを可能にし、ドレス自体から身体やイメージへ、そして生産から消費へと視点が変化している状況を知るためにも好適な論考と考えられるからである。

ファッション・メディアとしての博物館 『MUSEUMS AS FASHION MEDIA』

フィオナ・アンダーソン (Fiona Anderson)

序論

1990年代に、それまでとは異なる領域でファッションのムーブメントが起こった。ロンドンにある王立戦争博物館と美術専門のヘイワード・ギャラリーのような専門博物館やギャラリーにおいて初めてドレスの主要な展示が行われた。この時代にはまた、「新」ファッション史と「新」博物館学の合流が起こったが、それらはともにファッションの研究、解釈、展示に広範囲に関わるものだった。広い意味で、これらの変化は、文化的対象と実践が産み出す意味の分析をより重視し、伝統的なアプローチと方法論への疑問をもたらした。博物館とギャラリーにおけるファッション関連の活動が活発になり、前述のファッション史と博物館学においても多くの学術書が出版されているにもかかわらず、二つの学問分野の変化の重なりについて言及している研究はほとんど出版されていない。この章で私はこの分野における議論を展開し、それがさらなる出版につながることを望みたい。

ファッションへのアカデミックな注目の増加は、主にイギリスとアメリカで起こり、それよりは少ないがフランスとオーストラリアでも起こった。こうした研究は、広い背景における重要性の自覚と発展の影響とを包含するが、必然的に絞り込まれた事実に向かわなければならない。イギリスにおける博物館事業の歴史的発展の独自性と、ドレスを展示する博物館の役割に結び付いた美術学校制度の重要性を考慮し、この章では基本的にイギリスの背景に焦点を当てつもりである。

この章はロンドンの博物館とギャラリーの3つのケース・スタディーについて見ていく。すなわち、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 (the Victoria and Albert Museum) とジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリー (the Judith Clark Costume Gallery)、およびアトランティス・ギャラリー (the Atlantis Gallery) で1999年に行われたフセイン・チャラヤンの「エコ・フォーム (Echo Form)」という展覧会の三つの例である。これらは、主導的な国立博物館、小さな独立したギャラリー、自らが共同で自分の作品を展示したデザイナーという、それぞれによるアプローチの比較と対比を行うために選んだ。この選択は、伝統的な博物館の実践から発展したアプローチの検証と、伝統的な文脈から完全に外れてはいるが、同様に現代のファッション・システムの内部に位置付けられるより実験的なアプローチの検証とを可能にした。選ばれた事例において明らかになった方法の間の著しい類似だけでなく、アカデミックとコマーシャル両方のアイデアと実践の合流の影響を認める必要もある。私は最後に、博物館とギャラリーがメディアの形態としてどのように機能し貢献するのかというより大きな疑問と、現代のファッション・システムにおける視覚情報と言語情報の複雑な流れについて述べたい。

これらの問題は、キュレーターへのインタビューと、博物館学、服飾史、カルチュラル・スタディーズ、社会学、物質文化研究の文献への参照により検討される。また筆者のキュレーターおよびファッショ

ンの講師としての経験もこの章に役立つだろう。

ファッション・メディアとしてのミュージアム―背景と収束

1980年代に、そして特に1990年代には、イギリスの博物館は相当な変化の風潮に曝された。この新しい風潮は、部分的には政府の姿勢が変化した結果であり、来館者数の減少や資金についての懸念が次々に生じた。E・フーパー・グリーンヒルは『博物館,メディア,メッセージ』(1995)において、重大なレベルに至ったそうした懸念についてこう述べている。「もし社会が博物館を日常の一部であると思ったり感じたりしなければ、博物館は生き残れないだろう」(Hooper-Greenhill 1995: 2)。この「生き残り」のプレッシャーによって、1990年代には公立博物館でも、マーケティング戦略、マーケティング用語、より企業的な考え方の採用が進んだ。「観衆」に注目し、特定の社会集団をターゲットにすること、来館者調査を実行し、博物館の活動範囲の成功を評価する必要性などは、どれも多くの服飾分野のキュレータを取り巻く風潮の基本的な部分になった。けれども、それらの変化の全てがコマーシャルな領域から生じたものではなく、1990年代の博物館機能の変化においては、メディア・スタディーズ、カルチュラル・スタディーズ、民族誌学などにおけるアカデミックな調査方法論が重要な役割を演じていた(Hooper-Greenhill 1995; MacDonald 1998)。こうしたアイデアの到来は現在の博物館学の議論のある焦点へと導いた。それは博物館の運営方法のみにとどまらず、21世紀にとって適切な博物館とは、その存在理由は何かというより基本的なレベルのものだった。

これらの議論の鍵になる部分は、メディアとしての博物館の在り方そのものであり、他のタイプのメディアと博物館とはどう違うのかという疑問を投げかける。それは博物館とギャラリーが、現代のファッション・システムにおける迅速な情報の流れを、どのように扱い貢献するのかを追求することにより検証されるだろう。

ファッションは確かに現代のヴィジュアル・カルチャーの中で最も変化の速い新しいアイデアの源だ。それはまた幅広く世の中にアピールできる。デザイナー・レベルのファッションでさえ、同じレベルのデザイナー産業によるプロダクトやイメージ、テキストよりも、はるかに影響を与えやすい。『フェイス(*The Face*)』の編集者は1997年8月号で、この魅力を強調し、博物館でファッション分野を扱うことの潜在的な可能性と問題のいくつかに焦点を当てている。

多くの人が、慌ただしく、快活で混乱したこの10年間を通して、ますますファッションに注目してきた…、デザイナーブームのおかげで、たびたび物議を醸すファッション写真は、今、街中に広告の形態として氾濫している。キャットウォーク・ショーはもはや玄人の縄張りではなく、主要なライト・エンターテインメント・フェアになった。レポーターはショーやストーリーを分析し、それをニュースで披露する。今、全国紙の一面にモデルの年齢や体重につい

ての記事が載ることについて、私たちは何も感じないのが普通だ。これら全てが現在、意味しているのは、セレブ、販売促進、空虚な見世物、疑わしい道徳、そしてメディア報道の全部をファッションが産み出したことであり、娯楽・メディアとして十分に独り立ちできることを示している。(The Face, August 1997: 18)

これらの観点は、博物館という文脈で現代のファッションを展示することに関して、二つの鍵になる問題を強調する。一つは、娯楽としてファッションを捉えること、そしてもう一つは、ファッションに結びついた否定的なモラルが歴史的に持続していることである。それらはまた、現代のファッションデザインにおける身体とイメージの中心的な役割と、日常的にファッション・システムに引き込まれた人々にも焦点を当てる。

P・グリーンハルは彼のエッセイ『教育、娯楽と政治』(Greenhalgh 1989)の中で、19世紀末と20世紀初めの万国博覧会に関わる、娯楽対教育という二項対立について述べている。彼の議論の起源は特定の歴史的な文脈から特に採り上げられたものだが、その意見は現代の状況を非常に判り易くしている。彼は前述の博覧会に関して次のように述べている。「イギリスにおける娯楽と教育の分離は、仕事と快楽の区別の象徴であり、それ自体は19世紀を通してモラリストの根本的問題だった」(Greenhalgh 1989: 86)。彼はそれらの緊張関係について、功利主義者のJ・S・ミルのアイデアを参考にしてより詳しく述べている。

ミルは、彼が高尚な娯楽と低俗な娯楽と名づけたものの間で果てしなく悩んでいた。高尚な娯楽は芸術、人文科学、そして人間の真剣な努力の全ての分野を表し、低俗な娯楽は性活動を含む基本的な欲求に関連していた。(Greenhalgh 1989: 86)

それまでファッションは、一方で、創造的な労働の製品であり、その着用者を品良く見せるという地位と、他方で、基本的に性的な、最も明確には「低俗な娯楽」として常に貶められてきた身体と本質的に結び付いた地位の間の不安定な場所にあった。現代のポストモダン時代を産んだ社会的、文化的変化は、ファッションの文化的地位を顕著に高め、身体および快楽一般の意味を十分に肯定的なものへと高めた(Wilson 1992; Featherstone 1991)。けれども、ポストモダンの若者文化の最先端にある出版物『フェイス』誌の編集者が、ファッションについて、ミルが拍手喝采したであろう言葉、「空虚な見世物」で「疑わしい道徳」の兆候とコメントしなければならないことに注目すべきである。

これは現在の文化にもみられる、装われた身体とファッション産業に対する認識に付随する複雑さと矛盾を照らし出す。この矛盾はいくつかの博物館では非常に明確に、「ハイ・カルチャー」とポピュラー・カルチャーとの時代遅れの観念的な戦い、また、グリーンハルにより論ぜられた教育対娯楽(または快楽)という二項対立となって現れている。多くの博物館やギャラリーでは、ファッショ

ンの位置付けには、依然として偏見、恐れ、そして疑いが取り巻いている。これは時々、「人寄せ」の「娯楽」という大目に見られた形式になるが、博物館の教育的役割という真剣な貢献を認めることはない。

より大局的には、しかしながら状況は大変前向きであり、ファッションは今、国際的な博物館やギャラリーの中で、以前よりも高い地位を得ている。現代ファッションを博物館で扱う際の多くの新しい発展は、最も巧妙で刺激的な方法によっている。それがファッションの地位にまつわる観念的な障壁を壊し続けているのはさらに望ましいことである。これに関して、イギリスではいくつかの顕著な例、ブライトン美術博物館、国立グリニッチ海事博物館、さらに私が引用する三つのケース・スタディーがある。

大学を基盤とする最近のドレス研究の発展は、ファッション研究への新たなアプローチの多層性を導いた。これらの広範なアプローチの多くで鍵になるのは、表象と身体への焦点が増加したことと、生産から消費へと重点が変化したことである。社会学者の M・フェザーストーンの主張は、『消費文化における身体』において、これらの論争がどのようにして装われた身体という概念を真剣な文化的分析の対象として認めたのかを簡潔に要約している。彼は、次のように述べる。

消費者文化におけるイメージと広告は、真剣に受けとられることのない単なる「娯楽」として捨てることはできない…、もちろん個人は、その外見に無頓着であることを選び、そして自己演出を磨くことを拒否するかもしれないが、そうする場合でも、彼らは、社会的な出会いの場におけるこの選択の結果に直面することを予期しなければならない (Featherstone 1991: 192)。

こうした新しい研究の多くは、カルチュラル・スタディーズかデザイン史のどちらかの授業を通して、イギリスの美術学校で教育を受けた多くのファッション・デザイナーに影響を与えた。同時期に、また、国際的なファッション産業および教育においても変化が起こり、衣服についてのみではなく、デザイナーの責任は、ますます、イメージや広告に関することまで及ぶようになってきた。これらの複合的に結び付いた発展と並行して、博物館やギャラリーの活動は、作品の展示やそれによる刺激を通して、現代のデザイナーやデザイン学生の仕事と直接に関わるものになる。こうした繋がりと、自分たちの業務を外部の学術的、商業的および教育的な進展に反映させようとしたキュレータ達の努力は、博物館とギャラリーが前述の発展に大いに影響を受けただけでなく、積極的に貢献したということも意味していた。

ファッション産業とキュレータとの関わりは、安全な距離から言及する傾向のある大学の研究者との関わりよりも、伝統的にさらに込み入っていた。キュレータが向き合う広く多様な一般市民および展覧会と展示活動の特性は、(ニューヨークのファッション工科大学の博物館のチーフキュレータである V・スティールが最近の記事で述べたように) 時にはあからさまな商業主義として批判さ

れた (Steele 1998: 334)。スティールはニューヨークのメトロポリタン美術館の服飾研究部門への批判を引用する。「虚飾と金銭欲という陰と陽が溶け合った『ザ・イヴ・サン・ローラン・ショー』は、キャデラックを展示するためにギャラリー・スペースを GM に明け渡すのと等しい」(Storr、Steele 1998 で引用)。キュレータと協力して博物館での作品展示を行うデザイナーの動機が、主として名声、セルフ・プロモーションおよび利益であることは否定できない。ファッション・デザイナーが大切なブランド・イメージを厳重に守ろうとするのは理解できるが、それは、キュレータにとっては困難で時にはデリケートな交渉の現実をもたらす。しかしながら、こうした事情が複雑ではあれ、キュレータはファッション産業のコマーシャルな性質を認識しながら学問的に扱うべきである。この局面を除くか避けようとする試みは、脱文脈化というアプローチに逆行せざるを得ないだろう (Saumarez Smith 1989: 19)。

モノかイメージか？

博物館やギャラリーにおける、ドレスへのアプローチは、伝統的にその組織の総合的な専門に応じて異なっていた。その違いは社会史、軍事史、科学と技術、民族誌学、または純粹美術と応用美術の区別によるものである。ほとんどの博物館とギャラリーにおけるドレスの取り扱いに関して一致してきたのは、衣服をモノとして研究するという一般的な焦点の当て方である。1997 年、「歴史の中のドレス、研究とアプローチ」という学会がマンチェスターのプラットホール衣裳美術館で行われた。後に『ファッション・セオリー』の「方法論」特集号 (1998, vol.2 issue 4) において、出版されたその学会のいくつかの論文が、実物志向のドレス研究を議論すべきだとしたが、その問題はファッション史に対する新旧のアプローチについての論争の中心になった。

その雑誌の L・テイラーによる『クリーニングをするのか？ (Doing the laundry?) 実物志向の服飾史の再評価』という論文、そして N・タラントの『衣装の発展』(1996) という著作は、英国の博物館におけるそうしたアプローチの発展の全ての歴史的説明を含んでいるので、私はここでそれについて繰り返すことはしない。けれども、強調する価値が有るのは、ファッションの学術的研究の急増の多くは、表象とテキストに焦点を当てたカルチュラル・スタディーズのアプローチから影響を受けていたということである。そのため、実物志向のアプローチとはいくらか馴染み難かった。博物館における実物志向アプローチへの批判は、そうした組織の伝統的で経験的、かつ記述的なドレス研究の特質に対して集中しており、そうした批判は主に「新」ファッション史に専念する研究者からのみ向けられていた。しかしながら、私はキュレータによるそれらの批判の多くが、同様により洗練された分析的な取り組みに焦点を当てた「新」博物館学の高まりによるという事実を主張したい。物質文化研究とデザイン史における、特にモノに焦点を当てた方法論の高まりは、それらの変化において重要な役割を果たした。それらの学問分野からの取り組みは、ある部分は「新」博物館学の理論と実践に直接に合流した。その証拠はスティールの論説「ファッション・ミュージア

ムは服をいれるバッグ以上のものだ」に含まれており、その中でファッション研究にとっての物質文化研究の方法論の価値に関する信念を彼女は述べている。

言葉による知的生活のせいで、多くの学者が、知識の創造においてモノが果たすことの出来る重要な役割を無視する傾向にある。多くのファッション史の学者でさえ、実際の衣服を調べる機会は僅かか全く無いかで、もっぱら文章による資料や視覚的表現に頼ることを好む。ファッション史研究の全ての方法論の内でも、最も価値有る一つはモノとしてのドレスの解釈である。もちろん、学者は標準的な歴史調査の方法（図書館での研究）も用いるべきであるが、実物志向の研究はファッションの歴史的かつ美的な発展へのユニークな洞察を与える。

実際、モノとしての衣服の研究は極めて価値が有るにせよ、絵画かドローイングか写真かに関わらず、イメージもまたモノである。表象を利用することと、モノとしての衣服への集中は矛盾するのではなく、実際には非常に補足し合い効果的である。例えば、カルヴァン・クラインのようなデザイナーによってデザインされた衣服を彼の広告と併置することは、広告自体が衣服の表現になるのではなく、作品のコンテキストをさらに想起させるものとなる。それはまた、ハイレベルなデザイナー・ファッションに関する一般人の日常経験では、衣服そのものよりイメージのほうが馴染み深いことを説明する直接の機会にもなる。モノとしての衣服に専念するアプローチは妥当ではあるが、それが必ずしも全ての表象に対する最上のアプローチという訳ではない。

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館：伝統とポストモダン

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（以下 V&A）は美術とデザインに関する英国の国立博物館であり、世界的にもそのドレス・コレクションは優れたものである。常設のドレス展示に加え、ファッションの大規模な企画展や小規模な展示も行っている。1852 年の設立から、V&A は多くの革新を経験してきているが、依然として 19 世紀の装飾芸術博物館という当初の遺産を保っている (Burton 1999)。

V&A におけるドレスの役割の歴史は、テイラーの『クリーニングをするのか?』(Taylor 1998) が的確に説明している。その中で彼女は、V&A はずっとドレスをコレクションしてきたが、1950 年代まではそれらはまだ主要なものではなかったと述べている。テイラーはこの理由を次の様に述べる。「男性の博物館スタッフの目には、ファッショナブルなドレスは、下品な商業主義と無価値で移ろい易い女性的なスタイルという概念を呼び起こしただけだった。」(Taylor 1998: 341)

主として歴史的なドレスを重視することは 1971 年まで維持された。同年、「館長の J・P・ヘネシー卿 (Sir John Pope Hennessey) の要請に基づき、C・ビートン卿 (Sir Cecil Beaton) が組織した『ファッション：一つのアンソロジー』という展覧会」によって現代ファッションのコレクターと展示施設

としてのV&Aの役割が確立された(Valerie Mendes へのインタビュー、1/3/00)。当時まで、ドレスのコレクションは「先導的なデザインをコレクションする」というテキスタイル・ドレス部門の方針に従って集められてきた。それは、デザイナー・レベルのファッションの明らかな強調をもたらしたが、1993年の「ストリートスタイル」展覧会に先立ち、必ずしもキャットウォークがスタイルを先導するのではないという外部の現実を認識することで、この方針は変更されることになった。(Mendes など 1992: 1)

最近の主な展示の先駆けとなったのは、「ストリートスタイル」展(1994)と「カッティング・エッジ: 英国ファッションの50年 1947 - 1997」展(1997)に見られる。どちらも、1900年以降のファッション担当の学芸員であるA・ヘイにより企画された。これらの展覧会は、サブカルチャー風ドレスと、戦後の男性ファッションの消費に関する新しい理論的アイデアを採り入れているが、それは、テキスタイル・ドレス部門のチーフキュレーターであるV・メンダスの述べるアプローチを反映している。

私たちは、巨大で広範囲な装飾美術博物館としての目的と方針によって主に決定づけられた方向性を持っていますが、学術的發展や革新、常に変化する国際的なファッション産業やファッション報道の様子から計り知れない影響を受けています。私たちは、商業的な関わりを受け入れることやそれから学ぶことを恐れません。

(Mendes へのインタビュー、1/3/00)

V&Aにおける刺激的な新しい發展の拮据りは、さらに、この新しいアイデアへの寛大さを例示している。それらの革新的傾向は、美術館における教育と娯楽とは常に区別され無関係であるという廃れ難い19世紀的思考方に直接に反撃した。私がより詳しく述べたい最近のプロジェクトは、「動くファッション (Fashion in Motion)」と「ストリートの衣服 (Wear on the Street)」である。どちらもV&Aの1900年以降のファッション担当のキュレーターであるC・ウィルコックスによって考案された。彼はその始まりについて述べている。

「動くファッション」は、生のキャットウォーク・ショーと静的なミュージアムの展示の間のギャップを埋める月一回のイベントです。パフォーマンスとしてのファッションの力強さを伝えるため、トップ・デザイナーによる最新コレクションを着てモデルがミュージアムの展示室内を歩きます。

1999年からのプログラムでは、「P・トレーシー、A・マックイーン、D・ミルナー、M・ウィリアムソン、アーカディウス、C・ラクロア、A・スイ、V・タム」の作品が取り上げられた(Mendes へのインタビュー、1/3/00)。当のデザイナーによる服を着たモデルの出演に加え、「動くファッショ

ン」は定期的に彼らの一番最近のキャットウォーク・ショーのビデオを見せたり、マネキンで彼らの作品の静的な展示を行ったりもする。そのプロジェクトは三つの理由で革新的である。まず、生きている身体を、その逆の動かない美術館の展示スペースに持ち込むこと。次に、最もアクティブなやり方で外界とつなげるにより、美術館が客観的で中立の立場であるという考えを壊すこと。そして、純粋に商業的な背景において変動しているファッションのイメージを取り込む事により、コレクションのより大きな文脈化に関する最も純正で即物的なアプローチから離れることを意味している。

デザイナーから借りた服を着ている生の身体を使うことを通して、「動くファッション」は、V&A やその他の施設のドレス・キュレータにとってのしつこい難問から抜け出ることができた。保存という概念は、収蔵された衣服を生きている人に着させることを禁じ、「死んでいる」マネキンが着た静的で「魂のない」衣服の本質に対して失望を感じる来館者からの批判を引き出す（Mendes など 1992: 1-2）。社会学者の E・ウィルソンも『ファッションとポストモダンの身体』というエッセイの中で同じことを批判した。彼女は 1991 年の「ピエール・カルダン」展についてこうコメントしている。

その中で最もおかしいことは、盲目の白い死んだマネキンが前をじっと見つめ、明らかに動作の途中でまるで石になったかのように置かれていることだ…、衣服そのものは、輝かしい色で、明るく、カットが鋭く、奇抜な未来派風で、その上シンプルであった。しかし生きている身体がなければ、それらは十分に存在しているとはいえない。動きが無いため、それらは妙に抽象的で、かすかに不気味でもあった。ファッションにおける身体的重要性こそ直ちに明示されるべきだ（Wilson 1992:15）。

こうしたコメントによって、社会学とカルチュラル・スタディーズの両方の分野において、身体に関する研究が相当に増加した。「動くファッション」は、これらの学術的發展と来館者からの批判に対して、V&A が娯楽風のやり方で応えることを可能にした。その方法は、現在、国際的に一般化している双方向的なミュージアム展示への流れを汲むものである（Barry 1998）。それはまた「社会参加」を強調する現在の政治的な風潮や博物館学の傾向にも合っている。それは、デザイナー・レベルのファッションというエリート的側面にもっと庶民がアクセスすることを可能にしようとするものである（*Independent*, 9/6/99: 9; *Guardian supplement*, 27/1/00: 10）。

「動くファッション」はまた、最近の博物館学の文献の多くで扱われている重要な問題に V&A を直面させる。1989 年設立のロンドンの国立肖像画博物館の現館長である C・S・スミスはこう述べている。

展示物は所有権や利用の本来の文脈から分離可能で、より権威をもつと思われる意味の異なる文脈のもとで再展示可能なこと、そしてそうすべきだという観念は、博物館が直面する最も緊急な課題の一つである。博物館という優越的権威へのこの信頼の中心には、安全で中立な環境を提供するという考えがある (Saumarez Smith 1989: 9)。

博物館展示は、ランウェイ・ショーやファッション写真と同じくらいに目的志向で工夫されたものであり、「劇的な配置のシステムとして、それ自体、独立して楽しめる」ものという認識は、「動くファッション」で採られたようなアプローチへの道を切り開いた (Saumarez Smith 1989: 20)。その点に、このプロジェクトの革新的な本質があり、それは、演劇性、双方向性、およびコモーションリズムに起源をもつことなどによって、伝統的な博物館の概念を積極的に揺るがしている。

同様に文脈化をさらに強調する例としては、「動くファッション」を構成するファッション・ビデオと、常設のドレス展示ギャラリーへの2台のビデオプロジェクターの導入が明らかである。近年あちこちで開催されるファッション展の多くは、ビデオ展示の使用に力をいれている。しかしながら、ファッション・ビデオはここ数年 V&A でも収集されてきたが、常設展示室でそれらを見せることは、従来のより「純粋主義」の即物的アプローチからの重要な変更を意味する。博物館界における国際的な主役の姿勢の変化は、以下のメンデスのコメントにより明らかである。

現代の衣服に加え宣伝用のファッション・イメージは最新の展示にとっては必要不可欠であると私は感じています。一般市民はそれに馴染んでいて、その慣れは来館者がミュージアムで気楽に過ごす助けになります。きちんと展示され表現されることにより、そのような衣服と宣伝用の素材は他の展示物を引き立てるでしょう。それらは、利用者が過去の衣服を理解する助けになるし、博物館におけるドレスの経験を、楽しみながら教育的効果のあるものにします (Mendes へのインタビュー、1/3/00)。

伝統的な関心からのより意義あるドレス・キュレータの変化は、2000年初めの「ストリートの衣服」展で起こった。それは、やはりウィルコックスのアイデアであった。これは衣服を全く取り入れず、代わりに自分の服を着ている人々の写真に、なぜその日にその服を選んだのかという簡単な説明を添えたものだった。その写真は、V&A の版画・素描・絵画部門に属するギャラリーに展示され、地下鉄駅から V&A までのトンネルにポスターのシリーズとして貼られ再利用された。そのアイデアは、雑誌『i.D.』(英国版)によって1980年にストリートスタイル・ファッションの記録の手段として使われたアプローチを借用しているが、「ストリートの衣服」展は独自のテーマにより特徴付けられる。概略は以下のようである。

このポスターの展示は、ミレニアムの始まりを記念して V&A によって招かれた10人の写真

家の作品を取り上げるものだ。この形式ばらない写真は、ひとつの世紀の終わりとその次の世紀の始まりのときに人が着ていた服の相違の記録である。大胆不敵な写真家たちは友達、家族、それから全くの他人に、広い範囲の視点でアプローチした。写真は、ロンドン、アーガイル、ブラッセル、スウィンドン、ノーフォーク、ケルン、そしてマンチェスターで撮影された。

ストリートスタイルに焦点をあて、既に確立されたドキュメンタリーのアプローチに繋がるもので、このプロジェクト自体は新しいことは何もしていない。しかしながら、それは、大組織の博物館におけるドレス・キュレータの限界と地位を取り巻く伝統的な障壁の破壊を意味する。それは、部門を越え、専門を越えたキュレータ活動を奨励する例である。そして、現代のファッションという、不純で、ひねくれた、矛盾するメディアの本質をつかむには、異分野のアプローチの適用が必要だろう。それは、「動くファッション」の場合のように、最近の学術分野との協力、より広範囲からのアクセス、より民主的なアピールの確実な遂行を重ねる事である。

ジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリー

この革新的でノンコマーシャルなギャラリーは、1998年2月にJ・クラークによって設立され、ロンドンのファッショナブルなノッティングヒル地区の静かな通りにある。ギャラリーは、ほとんどデザイナー・レベルのファッションが中心で、全てではないが現代ファッションに重点を置くドレスや織物の企画展示に従事してきた。ファッションの研究と展示を専門的に行うこのギャラリーは世界的に見れば単なる小さな私立のギャラリーに過ぎない。それゆえに、ドレスの展示企画には小規模ながらも活気のある実験的なパワーを発揮している。

このギャラリーは極めて献身的かつ精力的なクラークによってほとんど全て、時にはボランティアの助けを借りて運営されてきた。クラークはローマで生まれ、ギャラリーの設立以前には、ロンドンで建築家としての訓練を受け、その後ロンドンの建築協会で学び、歴史と理論の学位を得た。彼女はその後、いくつかの小さな芸術組織のために働いた。

ギャラリーの展示室は1階にあり、自然のままの床板を白く塗った小さなスペースで構成され、一方の端に大きな鏡がある。このギャラリーのキュレータの真剣な目的とファッションへの鋭い意識は、『ファッション・セオリー』、『タンク・パープル』、『ヴィジョネア』、『ブルーム』を含む役に立つ雑誌や、集められたファッション図書で明らかである。展示スペースの階下は、ドレスの研究のためのライブラリーと、パリ、ミラノ、ロンドンのデザイナーのコレクションのスライド・アーカイブになっている。

小規模で独立という重要な特徴をもつギャラリーにもかかわらず、その設立において大組織のキュレータの仕事が中心的な役割を果たしている。クラークは、R・マーティンによって企画され、

1988年にファッション工科大学からV&Aまで巡回した「ファッションとシュルレアリズム」展を訪れたことが、自分のドレス・ギャラリーを開くための重要な刺激になったと断言する。その野望を実現するためには、献身だけでなく、財源および想定されたギャラリーが維持可能かという信頼も必要だった。1990年代に高まったファッションへの注目を見守ってきたことから、クラークは、自身のアイデアを信じるのできるのだが、それを次のように説明している。

ギャラリーを設立するのに正に適当な時期というきっかけを与えてくれたのは、より規模の大きな施設のドレス展への一般的関心が増加しているという証拠と、さらに多くの展示への明白なニーズであった。例えば、たくさんの観客が、「カッティング・エッジ：ファッションの50年（V&A）や、「40年代ファッション」（王立戦争博物館，ロンドン）を訪れたり、G・ツェラントのような重要なキュレータによって運営されているファッションのビエンナーレがフィレンツェで開催され、『ファッション・セオリー』誌の出版が始まったりしたことが挙げられる。組織的また商業的な課題という明らかな制約から自由で、実験に基づいたスペースが未だ欠落していると私は感じた。

上で言及されている自由はジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリーの明確な特徴である。それは、蓄積され、保存され、観覧可能な収蔵品の常設展示がないことである。同様に、この体制は変化の速いファッション界の発展に、クラークがすぐに反応することを可能にした。より大きな組織のキュレータは、そのアイデアを競合する優先事項の中で委員会が評価するのを待たなくてはならない。これらの自由はまた、ある限界に繋がっている。それは、クラークが、大きな博物館で見られるような教育、マーケティング、出版、研究に関する専門スタッフや設備を持たずに運営するということである。なおその上、小規模の組織による運営は、展示スペースが非常に限られ、コレクションを持たず、企画展のための展示品は最初から研究をしたり集めたりしなくてはならないことを意味している。

クラークは彼女の方策の限界を賢明に察知し、彼女が選んで設立した体制の多くの利点に専心する。例えば、博物館におけるドレスに対する批判のいくつかを回避できたが、それは、スティールが次のように強調するものである。「もし、ファッションが一現代の、絶え間なく変化するという『生きている』ものだとしたら、ファッションの博物館は事実上、死んだ服のための埋葬地である」（Steele 1998: 334）。このギャラリーは6週間ごとに新しい展覧会を世に出し、そのほとんどは特別に依頼された作品、もしくは新しい現代の作品を特集したものである。そして、それらは生き活きた、呼吸するスペース、実験のための紛れもない研究機関という雰囲気運営されている。けれども、多くのギャラリー・プロジェクトの性質は、彼女が「任務」と呼ぶものに従ってクラークと共同するデザイナーが制御されなければならないことを意味している。そのため、ギャラリーの全般的な目的について、彼女は次のように言及している。

このギャラリーの狙いは、ドレスの研究を促進すること、そして、より広い歴史におけるアイデア、プロジェクト、テーマがもつ役割への注意を促すことである…。他の組織が行うべき権威ある包括的な展覧会ではないが、控え目な展覧会のシリーズを通して、ドレスについてのキュレーションの可能性は提案できた。私は特に、テーマを持ったショーを通して、歴史的なドレスが現代のプロジェクトに関連することに焦点を当てたい。

この「ドレス研究」への焦点は、ギャラリーの運営に必要な資金を集めるのに役立った。それは、公式の寄付であり、スポンサーの協力や個人の寄付と援助による資金の組み合わせだった。この資金のシステムはギャラリー運営を成功させたが、インタビュー（1/3/00）では「とても大変だった」とクラークは述べている。このような困難にも関わらず、クラークはより大きな組織で働く人々とは異なる立場をとっている。大組織での仕事は、政府や地方自治体の援助の減少により、来館者数の増加という圧力が次第に高まっている。クラークがより大きな自治権を保持していることは、博物館学で最近よく議論される「現場の」発展の多くは彼女には関係ないことを意味している。しかしながら、「新」博物館学および「新」ファッション史における変化と、ジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリーでとられるアプローチとの実質的な交流があったことは確かである。クラークは彼女の受けた影響に関してこう述べている。

私が取り組んでいるドレス、その歴史と理論についての学術的活動は盛んになっている。このギャラリーとその可能性について興味を持っているのは、概してそうした研究を行っていた人々だった。もちろん、私は、学術的そして教育的な目的をもった一般的関心や風潮を定着させようとするやり方から影響を受けた。

このギャラリーがオープンしてから、クラークは他のキュレータ、研究者、ファッションの学生、多くのファッション・デザイナー、そして写真家と優れた連携を作り上げることに成功を収めてきた。これらの繋がりにはギャラリーのアプローチに有効に働いた。それは、しばしば、デザイナー、貸し主、コレクターとの直接のコラボレーションという形をとった。これまでに例えば、「バンピーリヨン-D・リーズ婦人帽子コレクション A/W 1998」、「F・T・ボルネミツァ男爵夫人私蔵コレクションのディテール、50年代のクチュール」、「ブレインカ期のフェザー・ドレス」などの展覧会が開かれた。

クラークはギャラリーの活動を通して議論を興し、「テーマをもったショーにより歴史的ドレスと現代のプロジェクトとの関連に注目して」いきたいと熱望している。しかしながら、あるショーでは、特に「J・M・ウィッスラーのピーコック・ルームにオマージュを捧げる」とされる「パルレ・ド・ブリュメ」展では、クラークは現代を強調し過ぎていると私には感じられた。その展覧会は、「現代の帽子職人D・リーズと宝石職人K・クラークによってデザインされた1850年代からのモスリン

の『ピーコック・ドレス』に焦点を当てたものである。こうした歴史的なドレスの展示方法は、明らかに芝居がかった演出を認める博物館展示の姿勢が過剰になり、歴史的なドレスがもつ教育的可能性を乱し、歪曲しかねない非歴史的アプローチになっている。とはいえ、ポストモダンにおける現代ファッションと歴史的ファッションの展示の関係性について、この展覧会は重要な論点を提起している。

同様に、モノとしての衣服の役割、表象の利用、ギャラリーにおける身体表現なども興味深い論点として提示されている。クラークは次のようにコメントしている。

私は実物志向の研究を守ろうとしており、写真ギャラリーなども存在するので、このギャラリーではイメージは第二の地位にあるべきだと考えている。イメージはパネルとして陳列するし、余裕があればもちろんカタログを印刷し、パンピーリョンの時のように、記録のみではない何かを加えることの出来る写真家に新しいイメージを依頼することもある。M・コリショウの作品はヴィジュアル・エッセーとしてカタログの中だけで使われた。

これらの観点は、V&Aで採られたアプローチとの類似と差異を示している。どちらの組織も、今、モノとしての衣服に一番の焦点を当てることに加え、静止または動的イメージの使用に力を入れている。特別な依頼制作によるファッション写真は、V&Aとジュディス・クラーク・コスチューム・ギャラリーにおいて使われている。しかしながら、クラークがカタログで使用しているイメージは、ほとんどが生身の人間が着装した服の、最先端のファッション写真である。けれども、V&Aやドレスの常設展を持つほかの大きな組織では、マネキンを使ったより保守的なイメージになる傾向がある。このことはさらなる実験の自由を示すものであり、クラークは解釈と展示の関係においてその自由を最大限に活用している。それについて彼女はこう述べている。

このギャラリーは展示に関する実験の場であり、ある意味で、たぶん皆がそこから何かを学び取れるような失敗が許されると私は思う。例えば、このギャラリーでマネキンを開発したが、私は博物館はマネキンの試行錯誤のために予算を持っていないことは知っている。

これらのコメントは興味深い。複製と生きた身体の使用に関する革新的な発展にもかかわらず、(保存と学問的な理由で)、ほとんどのドレスの常設展と企画展の基準として、多分、衣服の固定的な展示が続いていくと予想されるからである。マネキンを使ったクラークの活動は、それぞれのショーで特注のものをデザインする。「C4i S・ソログッド」展のために、彼女は、直接、彼のトワールから象った木製のマネキンを作った。この実験的活動はとても価値がある。しかし、そのような決定的なアイテムのための予算が少ししかない英国の大きな博物館に対して、どのような影響を与えるのか評価することは難しい。

フセイン・チャラヤン「エコ・フォーム」展
アトランティス・ギャラリー、ブリック・レーン、ロンドン
(27/7/99 – 10/8/99)

フセイン・チャラヤンの業績を象徴するこの展覧会は、チャラヤンと写真家の M・トムリンソンによって共同で企画され、ロンドンのイーストエンドにあるギャラリーで開催された。それは明らかに 1999/2000 秋冬のチャラヤンのコレクションをプロモートしようとするものであり、「エコ・フォーム」展と題された。満員のオープニング・ナイト・プレヴューで、チャラヤンは「これは今年のファッションショーを拡張したものです」と語っている (*British Elle*, August 1999)。その晩以降、この展覧会は 2 週間にわたり無料で公開された。

この事例は、博物館の伝統や責任からは完全に自由なファッション業界の人々によるアプローチを示す例として選ばれた。同時に、チャラヤンの作品は現代ファッションがコンセプチュアルな方向性をもつ典型的な例でもあり、そのような作品は博物館やギャラリーでどのように展示されるべきかという新たな問題を提起している。さらにこの展覧会は刺激的で興奮に満ちており、その理由を分析することは、この章で検討している広範囲の問題に対して興味深い答えを導くことが期待できる。

フセイン・チャラヤンはアート・インスタレーションのように見えるファッションショーを創造することで有名なデザイナーであり、最近作の展覧会を共同企画しようと決意したことはそれ程驚くべきことではない。チャラヤンの作品を身体の上で動くイメージや静止したイメージを通じて表そうとする決断は、ほとんどの博物館による歴史的あるいは現代ファッションの展示とは明らかな対比をなしている。この身体とイメージの強調を通じて、この展覧会は、創造的なプロセスに敬意を示すことなく、キャラクター、プロモーションそしてディスプレイを重要視する現代のファッションに対して、多くの魅力的な論点を提起している。

1993 年、セントラル・セント・マーティンの卒業コレクションをファッション小売業界のリーダーであるブラウンズに売却した後、チャラヤンは翌年に自身のラベルを立ち上げた (de la Hay 1997)。以降、ファッションへの知的なアプローチを基に、そのデザインの挑戦的な本性を表す、いわゆる「難しい」衣服をデザインすることでチャラヤンは名声を高めていった。チャラヤンとその協力者達にそうしたアプローチを新たに刺激的に表現することをこの展覧会は可能にさせた。

キプロス生まれのトルコ人であるチャラヤンは、元は工業用で配管が剥き出しになった白く大きな空間であるアトランティス・ギャラリーにおける展示を選択した。その空っぽで暗くさびれた殺風景な雰囲気にも関わらず、高い天井の下でじっと耳を澄ますと、中近東の音楽が都心部に小宇宙を生み出し、トルコのモスクに居るかのような情緒を感じさせていた。BGM が作り出す落ち着いた雰囲気は、トムリンソンによる短編映像のサウンドトラックによって規則的な間隔で妨げられた。その映像は黒い画面で始まり、成型したプラスチックの白いドレスを着た女性が現れた。そのド

レスは航空工学を基につくられた製品に類似していて、保護するとともに束縛するかのように身体をしっかりと覆っていた。女性の脚は肉体というより黒い影のように見えたが、腕は剥き出しだった。その女性はゆっくりと手を腰から脇に動かした。そして彼女が手を握りしめた時、不思議なことにドレスの一部分が他の成型された形状から切り離され、数 cm 下がったので、そのモデルの左側の腹部と腰の一部が露わになった。この裸になった胴体の一部分は、身体が無防備で脆弱な部分であることをはっきりと伝えていた。そして女性は回り始め、最初はゆっくりと、次第に速く、その回転は息をのむスピードにまで達した。やがて徐々に女性の回転は遅くなり、静止してドレスと手は最初の位置に戻った。この映像は、20 世紀後期の社会と現代のファッション・システムにおける、ある時は快適だが、時にはめまぐるしく急速な変化の速度について考えさせるものだった。テクノロジーによって守られてはいても、人間の身体と自己は脆弱なものであり、テクノロジーの進歩はリスクにもなることを意味する映像だった。

チャラヤンは展覧会の中で、女性の身体に対する西洋とイスラムの傾向の違いを示す別のイメージも見せた。それは彼の作品では繰り返される馴染みのテーマだった。常に儚く、時には美しい作品へと繋がっていくデザイナーとしての創造性の本質に対する理解は、2つの相互に関連するイメージの中で表現された。投写された映像の中に変なシンプルなデニムの袖無しシフトドレスを着た E・オコナーが現れた。この空白のキャンバスの上に、縫い目に沿ったステッチ、ポケットや他のディテールがゆっくりと順々に現れ、そして同じように順々に消え去っていった。このテーマはメタリックのプリントの中で、同じデニムのドレスを着たオコナーを見せることで、より強調された形で繰り返された。ドレスのディテールは現れ、消え去り、また現れ、最後には消え去った。それはまるでそのプリントの中を右から左へと人が歩いているようだった。チャラヤンはファッション、あるいは創造性自体の曖昧さや矛盾を強調して見せた。ディテールを付け加えたり、それを取り去ったりするというデザインのプロセスをチャラヤンは直視していたのであり、それは励まし、望みを叶え、時には苦闘を強いる創造プロセスの本質でもあった。

次に、ファッションの意味の重層性が、茶色の四角い箱によって探求された。その箱は一つの面が空いていて、内面と外面が非現実的なイメージで飾られていた。箱の左側には高さのある白い棚の上に立つ頭部の欠けた女性のボディが描かれていて、まるで箱の中に頭が消えてしまったかのように見えた。彼女は黒いレザー・タイツを穿いていて、その上にはライクラで暗い藤色に輝くニッカーを着ていた（それは通常の下着というより、曲芸師か 19 世紀の力持ちが着る舞台衣裳を思い起こさせた）。ウェストの部分で見えるのは灰色に近い白のニッカーのゴム布の部分だけだった。その女性の背中と腕は細く格好良かったが、幾つかの黒子が見えていた。箱の右側にはその女性が異なる姿勢で描かれており、頭、肩、腕と脚の下半分が消えていた。彼女の大部分は別の世界に消えてしまい、そこでは彼女の外見は想像できないものだった。箱の左の内側には完璧に整えられたモデルの頭部が見えた。箱の後の内側には女性の腕とさらに茶色のテイラードのコート姿も見えた。ここで私たちはモデルの全体、シックな茶色のテイラード・コートと黒いレザー・ブーツを履いて、

完璧なフォーマル・ファッションで、どんな豪華なファッション雑誌にも合うような姿を知ることができた。

その箱は、装われた身体、または飾られていない身体両者に関わる一連の意味や慣習を示唆している。それらはパフォーマンス、仮装、ファンタジー、身体と自己の表出と隠蔽の必要性、儚さ、隠蔽された身体の美と不完全性、けばけばしさ、倒錯、月並みさなどであり、挙げれば切りが無い。チャラヤンと彼に協力する者達は、アカデミックな著作で解釈されるような、最も新鮮で活気に満ちた視覚的方法で表現することができた。この展覧会には、純粋に視覚的な方法で現代のファッション、身体、そしてその表象に結び付いた重層的で複雑な意味に関する思考を喚起させるだけの巧妙さがあった。そして現代ファッションの本質である曖昧さ、矛盾、変化の速度を捉えようとする試みに成功した素晴らしい成果であった（Davis, 1992）。けれども、おそらくそこに表現された言説が適切であることは驚くに当たらないかもしれない。それはチャラヤンとトムリンソンが日常的に行っている文化的創作から生まれるものである。その展覧会が身体、表象、意味の生成に専念していることは、博物館学とファッション史における最近の論点にぴったりと呼応している。その事実、ファッション業界という背景と彼らのアート・スクールでの経験によってなんらかの説明ができる。実際、その展覧会はとても幸運なことに、C・S・スミスによって提示された、「新しい」博物館展示の特徴は何かという基準のほとんどに適合している。彼は次のように述べている。

最高の博物館展示は、プレゼンテーション手段への観客の意識を高め、展示のプロセスへと観客を引き込むことをしばしば最も明確に自覚している。こうした考え方は必要な条件の組み合わせとして定式化できる。プレゼンテーションにはスタイルの混合が必要である。観客がある程度、展示方法に参与する必要がある。展示方法の演出度を自覚する必要がある。異なった、同等に合理的な解釈方法への自覚が必要である。

結論

「新」博物館学と「新」ファッション史の間で相互に発展を及ぼす活発なプロセスはイギリスで現代ファッションのキュレータシップに重要な影響を与えた。3つの事例における発展の類似性は、デザイナー、写真家、より広範な大衆など今日のファッション・システムに関わる人々と博物館・ギャラリーとの間の密接で刺激的な交流をも明らかにしている。身体、イメージへの新たな注目は伝統的なキュレーションの文脈においてさえ確立されていて、デザイン志向の博物館（しばしばエリート主義とみなされる）も、大衆が日常的に体験しているデザイナー・レベルのファッションにより接近することを可能にした。同様にこの章で考察してきた新しいアプローチによって対象の文脈化が進み、ファッションに関する教育的体験も次第に教訓的ではなくなり、楽しめるものになっている。

引用文献

- Barry, Anderson (1998) 'On interactivity: consumers, citizens and culture' in Sharon MacDonald (ed.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London: Routledge.
- Burton, Anthony (1999) *Vision and Accident: the Story of the Victoria and Albert Museum*, London: V&A Publications.
- Davis, Fred (1992) *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, Chicago University Press.
- Elle UK*, August 1999, London: Hachette-EMAP Magazines Ltd.
- Featherstone, Mike (1991) 'The body in consumer culture' in Mike Featherstone, M. Hepworth and B. Turner (eds.) *The Body: Social Progress and Cultural Theory*, London: Sage.
- Frankel, Susannah (1999) *Independent*, Wednesday Review, 9 June
- Greenhalgh, Paul (1989) 'Education, entertainment and politics: lessons from the Great International Exhibitions' in Peter Vergo (ed.) *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- De la Haye, Amy (1997) *The Cutting Edge: Fifty Years of British Fashion 1947-1997*, London: V&A Publications.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1995) *Museum, Media, Message*, London: Routledge.
- MacDonald, Sharon (1998) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London: Routledge.
- Mendes, Valerie, Harrt, Avril and de la Haye, Amy (1992) 'Introduction' in Natalie Rothstein (ed.) *Four Hundred Years of Fashion*, London: V&A Publications.
- Sunmarez Smith, Charles (1989) 'Museums, artifacts and meanings' in Peter Vergo (ed.) *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Steele, Valerie (1998) 'A museum of fashion is more than a clothes bag', *Fashion Theory: the journal of Dress, Body and Culture*, Methodology issue, 2 (4)
- Tarrant, Naomi (1996) *The Development of Costume*, London: Routledge.
- Taylor, Lou (1998) 'Doing the laundry? A reassessment of object-based dress history', *Fashion Theory: the journal of Dress, Body and Culture*, Methodology issue, 2 (4)
- Wilson, Elizabeth (1992) 'Fashion and the Postmodern body' in Juliet Ash and Elizabeth Wilson (eds.) *Chic Thrills: A Fashion Reader*, London: Pandora