

ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想： ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ ミュージアム」を中心に(1)

ARAKAWA, Yuko / 荒川, 裕子

(出版者 / Publisher)

法政大学キャリアデザイン学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学キャリアデザイン学部紀要 / 法政大学キャリアデザイン学部紀要

(巻 / Volume)

3

(開始ページ / Start Page)

203

(終了ページ / End Page)

218

(発行年 / Year)

2006-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004301>

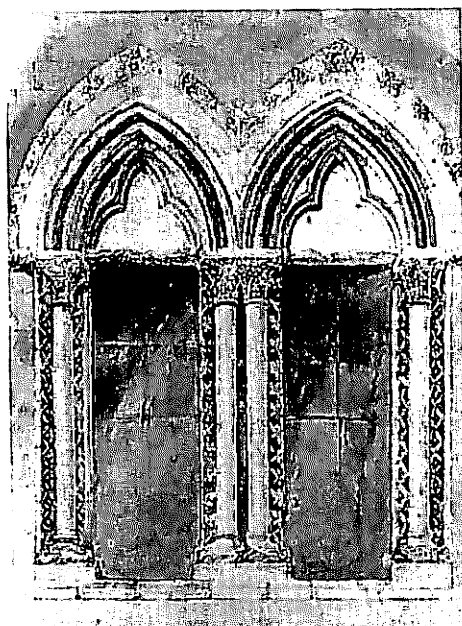
ヴィクトリア朝におけるミュージアム思想 —ジョン・ラスキンの「セント・ジョージ・ミュージアム」を中心に [I]

法政大学キャリアデザイン学部助教授 荒川裕子

1. 序にかえて

イギリス・ヴィクトリア朝（1837-1901）における最大の思想家のひとりジョン・ラスキン（1819-1900）は、父親のジョン・ジェームズ（1785-1864）に宛てた1863年12月15日付の手紙において、かねてより抱いていた教会を建てるという夢を放棄することを報告する際に、「私は、美しい、小さなミュージアム——もしくはギャラリー——ならば造ることができるでしょう。教会を造ることはできませんが——そうできたらと心から願ってはいましたけれど [以下、傍点筆者]」⁽¹⁾と書いている。ここでラスキンは、信仰の殿堂である教会について語りながら、そのいわば代替物として、美の殿堂であるミュージアム（ないしギャラリー）を引き合いに出しているのである。

1843年、早くから熱烈に崇拝してきたJ. M. W.ターナー（1775-1851）の風景画が世に正しく評価されることを目して、弱冠24歳で『近代画家論 *Modern Painters*』第1巻を出版して以来、ラスキンは美術に関する研究と執筆に旺盛に取り組み、上の手紙が書かれるころまでには、すでに同時代の最も権威ある美術批評家として揺るぎない地位を確立していた。評論活動ばかりでなく、1856年秋から1858年にかけては、ターナーの遺言に基づいて国家に遺贈された油彩画および膨大な数の水彩・素描類の調査にも携わり、脆弱な紙本作品を保管するための特別なケースの製作をナショナル・ギャラリーに提言したり、特定のテーマにそって展示用の作品を選定する作業に従事する傍ら、「モールバラ・ハウスのターナー・ギャラリーに関する注解、1856年」や「1857-8年にモールバラ・ギャラリーに展示されたJ. M. W. ターナーのスケッチと素描のカタロ



【図1】 ジョン・ラスキン〈オクスフォード・ミュージアムのデザイン習作〉1855年頃、鉛筆、水彩、ボディカラー、パーミンガム・ミュージアム・アンド・アート・ギャラリー

グ、例解付』といった所蔵品カタログの編纂にも取り組んだ⁽²⁾。その一方で1854年からは、F. D. モーリス（1805-72）が創設したワーキング・メンズ・カレッジ（労働者学校）で美術の教育にも関わり始め、1870年にはオクスフォード大学に新設された美術講座の初代プロフェッサーに就任することになる。すでに1850年代後半には、同大学に勤務していた友人のH. W. アークランド（1815-1900）の要請を受けて、自然科学の研究拠点としてオクスフォード・ミュージアムを建設する計画にも協力し、なかでも中世ゴシックの建築を土台にした装飾プランの考案に並々ならぬ熱意を傾けた【図1】⁽³⁾。

このように見てくると、冒頭に挙げた手紙のなかでラスキンがミュージアムの建設に触れたのは、それほど意外な発想ではなかったことがわかるだろう。教会の場合とは対照的に、ミュージアムについては彼が相当の確信を抱いていたことが文面から窺えるのは、すでに美術批評家として、このジャンルに関する専門的な知識を十二分に有しているという自負に裏打ちされたものであるのはいままでもない。のみならず実践的な面においても、美術作品の調査や研究、保存や展示、カタログ作成、さらには教育・普及活動やミュージアム建設にも携わってきたという経歴は、まさしくミュージアム・キュレーター（学芸員）に相当する実績を豊富に積んできたことにはほかならない。とすればその延長線として、自らの手でミュージアムを開設・運営することに連想がおよんだのは、ごく自然な展開であったともいえるのではないだろうか。

果たしてそのようなラスキンの考えは、上の手紙より十年余ののち、イギリス北部の工業都市シェフィールドの郊外にあるウォークリーに設立された「セント・ジョージ・ミュージアム Saint George's Museum」によって実現することになる。その詳細については次節以降に譲るが、1876年に開館したこのミュージアムは、自然と芸術と社会をめぐるラスキンの思想を、目に見えるかたちで具体的に示したものとして極めて稀有な価値をもつ。とはいえ、そもそもこのミュージアムは、1870年代初頭からラスキンが取りかかり、結果的にはその多くが実を結ぶことなく終わった「セント・ジョージ・ギルド The Guild of Saint George」という農業労働者の共同体構想の一環として計画されたものであり、そのためこの施設もまた、彼の多分にユートピア的な企てのひとつとしていささか軽視されがちであったといえる⁽⁴⁾。そればかりでなく、ウォークリーという場所が、当時「この世の外」にある「最もアクセスしにくい」ところと評されるほど遠隔の地に位置していたことや⁽⁵⁾、ミュージアムそれ自体も、「ポートフォリオのなかのピクチャー・ギャラリー」「ピル・ボックスのなかのパノラマ」などと形容されたように、ごくごくささやかな規模であったこと【図2】⁽⁶⁾、さらにはまた、ラスキンの生前から何度かコレクションの移転を経て、もはやオリジナルの展示形態は保存されていないことなども⁽⁷⁾、これま



【図2】 写真：ウォークリーのセント・ジョージ・ミュージアム (Ruskin in Sheffield, p.10)

でセント・ジョージ・ミュージアムに対して十分な関心が払われてこなかったことの理由として挙げるができるだろう。

実際、ラスキンに関する研究のなかでも、このミュージアムに焦点を当てたものは極めて限られている。キャスリン・W. モーリーの『ジョン・ラスキンの後期の仕事：1870-1890年：セント・ジョージ・ミュージアムおよびギルド、ある教育上の実験』（1984）は、ラスキンの後半生における諸活動のなかでも特にセント・ジョージ・ギルドの構想をクローズアップし、ミュージアムについてもその設立と運営の経緯がかなり詳しく述べられているものの、副題からも窺えるとおおり、研究の主眼はあくまで彼の「教育」思想を分析することに置かれている⁽⁸⁾。また1985年に、シェフィールド市評議会が所有する十九世紀の建物を利用して「ラスキン・ギャラリー The Ruskin Gallery」が再開されたのを機に出版された小判の図録『シェフィールドにおけるラスキン』では、コレクションに含まれている主だった作品の紹介と共に、セント・ジョージ・ミュージアムの歴史的推移についても解説されているが、基本的には伝記的な叙述を超えるものではない⁽⁹⁾。それに対して、1993年に開催された「視るという芸術：ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の眼」展（フェニックス・アート・ミュージアムおよびインディアナポリス・ミュージアム・オブ・アート）に合わせて刊行された論集『ジョン・ラスキンとヴィクトリア朝の眼』に収められた一篇「何よりもまず‘鉄工労働者たち’のために考案されたミュージアムの誕生：ラスキンのミュゼオロジー理論とセント・ジョージ・ミュージアムの運営」は、おおむね歴史的事実の記録に終始している先の2点とは異なり、ミュージアムとしての評価という、よりクリティカルな視点を取り入れている点で注目される⁽¹⁰⁾。ここではミュゼオロジー（博物館学）的な観点からセント・ジョージ・ミュージアムにアプローチし、ラスキンがその運営に当って試みたさまざまな工夫や独創性が指摘されているのである。もっとも、考察の対象はあくまで同ミュージアムに限られており、広くヴィクトリア朝という時代全体を視野に入れて論じられているわけではない。

次節以下では、ヴィクトリア朝のコンテクストのなかにセント・ジョージ・ミュージアムを置き直し、その文化的・社会的な意味を相対化することによって、ラスキンがこのミュージアムにおいて実現しようとしたものを改めて確認

することにしたい。それはおそらく、ラスキンやヴィクトリア朝という枠を超えて、そもそもミュージアムという、近代以降に確立した文化的装置——そこには無論、今日のミュージアムも含まれる——が担ってきた機能や目的、あるいは矛盾や問題点を問い直すことにもつながるだろう。

2. ヴィクトリア朝のミュージアム文化

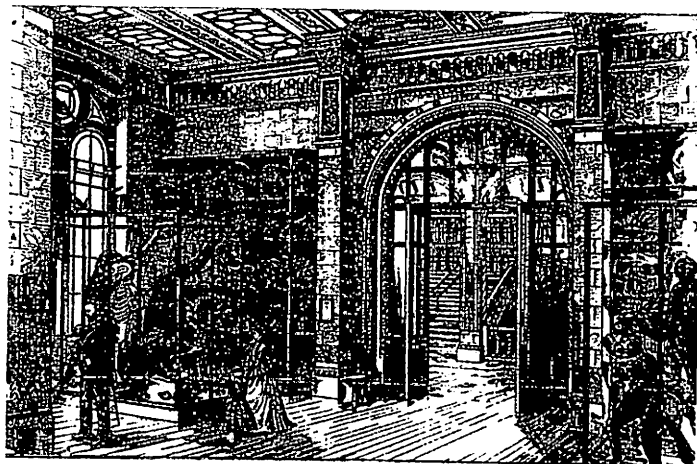
ヨーロッパの他の国々に先駆けて近代化・都市化が著しく進み、世界中の情報やモノが集められ、吟味され、披露され、蓄積されつつあったヴィクトリア朝社会は、それ自体がしばしば「ミュージアム」になぞらえられてきた。バーバラ・J. ブラックは、このようなミュージアム的的社会——彼女のいう「ミュージアム・カルチャー」——が成立した背景として、イギリスにおける帝国主義や探検調査やツーリズムの伸張、科学の進展および知識に対する姿勢の変化、マス教育による公衆の趣味の改善に対するナショナリスティックな関心の高まり、ミドル・クラスの著しい台頭とその結果としてのブルジョワ的物神崇拜や商品文化の隆盛、フランス革命と産業革命によって引き起こされた贅沢の民主化、などを挙げている⁽¹¹⁾。ここでそれらの点についてひとつひとつ検証していくことはしないが、政治や経済を含め、ヴィクトリア朝社会を構成しているさまざまな要素が、その総体としてひとつのミュージアム的な土壌を作り出していたことは注目しておいてよいだろう。

このような時代の趨勢が、実際のミュージアムの創設をも積極的に促進させたことは想像に難くない。事実、今日のロンドンにおける主要なミュージアムの殆どは、ヴィクトリア朝時代にその基盤が作られている⁽¹²⁾。たとえば1824年に、ベル・メル街100番地の個人の邸宅を利用して開館した「ナショナル・ギャラリー」は、間もなく展示スペースの圧倒的な不足が問題となり、1838年、建築家ジョン・ナッシュ（1752-1835）による都市計画がさらに拡張されて今や紛れもなく首都の中心に位置することになった、トラファルガー・スクエアに新たに建設された専用の建物に移転した【図3】。また1852年には、前年に開かれた「万国産業製品博覧会」（第一回ロンドン万博）の収益を基に、同博覧会に出展された諸外国の工芸品を含む応用美術を収めた「ミュージアム・オブ・マニュファクチュア」が開館し、続いて1857年には、いっそう多彩なジャ



【図3】ヘンリー・グリトウン〈ナショナル・ギャラリーとロイヤル・アカデミーの眺め〉1838年、カンヴァス、油彩（*Art for the Nation*, p.55）

ンのコレクションを集積した「サウス・ケンジントン・ミュージアム（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム）」へと拡大した。このとき用意された仮設の建築（通称プロンプトン・ボイラーズ）は、のちにロンドン下町のイースト・エンドに運ばれ、1872年に一種のサテライトとして「イースト・ロンドン・ミュージアム（別称ベスナル・グリーン・ミュージアム）」が開館した。一方、1858年にウェストミンスターに個人宅でささやかに始まった「ナショナル・ポートレート・ギャラリー」は、サウス・ケンジントン・ミュージアム（1869）およびベスナル・グリーン・ミュージアム（1885）に間借りをしたのち、1896年、ナショナル・ギャラリーに近接するセント・マーティンズ・プレイスに建てられた現在の建物に最終的に落ち着いた⁽¹³⁾。1881年には、前世紀からブリティッシュ・ミュージアムに所蔵されてきた自然史関係のコレクションが独立し、1862年に第二回ロンドン万博が開催されたサウス・ケンジントンの地所に「ナチュラル・ヒストリー・ミュージアム」として公開された【図4】。1897年には、半世紀以上も前から待望されていたイギリス美術を専門とする国立のギャラリー、すなわち「テイト・ギャラリー（正式名称はナショナル・ギャラリー・オブ・ブリティッシュ・アート）」が、テ



【図4】 ナチュラル・ヒストリー・ミュージアムの哺乳動物展示部門
(*Museums and Art Galleries*, p.236)

ムズ川に面したミルバンクの刑務所跡地に新設された。

ロンドンばかりではない。人口1万人以上の町に、誰でも自由に利用できる芸術ないし科学のミュージアムを開設することを目指して1845年に制定された「都市におけるミュージアム設置推進法 Act for Encouraging the Establishment of Museums in Large Towns」は、直ちに目覚ましい成果を上げたわけではないにしても、ヴィクトリア朝の後半に入るところから、エクセター(1865)、ブライトン(1873)、リヴァプール(1877)、パーミンガム(1885)、リーズ(1888)といった具合に、イギリス国内の主だった都市に、自然科学、産業デザイン、あるいは芸術のミュージアム——後にも述べるように、これらはしばしば同じ建物のなかに併置されていた——が続々に設立されていった。このように、比喩的な意味だけでなく文字どおりの意味でも、ヴィクトリア朝はまさしく「ミュージアムの時代」だったのである。

そうしたミュージアム設立の気運の土台にあったのは、何よりもヴィクトリア朝における「観衆」の発見もしくは誕生であったといえるだろう。無論、すでに十八世紀以来、たとえば1753年に「サー・ハンス・スローンのミュージアムないしコレクションと、ハーリーの写本コレクション(……)」を、より観賞しやすく、より利用しやすいようにするための総合的な収蔵施設^{オブジェクツ}(¹⁴)として創設された

「ブリティッシュ・ミュージアム」に代表されるように、折からの啓蒙主義の思潮を受けて大小さまざまなミュージアムが造られてきた。とはいえ、それらの施設が想定していた観衆は、予めコレクションに関する高い関心と十分な知識をそなえ、かつミュージアムを自由に訪れる時間の余裕をもっている人々、ひと言でいえば「有閑階級」^{レジャー・クラス}におおむね限られていた。そのような文化受容の偏りは、1768年に創設された「ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ」に最も端的に見て取ることができるだろう。ミュージアムのような恒久的な展示施設ではないものの、イギリスの文化的・芸術的水準を一挙に押し上げるべく設立されたこの展覧会組織兼美術教育機関は、ジョン・バレルの要約を借りれば「芸術の観衆^{パトロン}に、彼らが趣味の共和国ないし共同体の一員であることを確認させ、それを通して、彼らがひとつの政治的な公衆^{パブリック}の一員でもあることを確認させる」ような、公的な美術^{パブリック・アート}をこの国に確立することを目指していた⁽¹⁵⁾。換言すれば、芸術を介して人々が公共心を鼓舞され、市民としての自覚と結束力を高めることが期待されたのである。そのような目的にかなう芸術とは、具体的には、古典的な理想化された人体像を用いて神話や古代史、聖書などの主題を表した作品——いわゆる「歴史画」^{ヒストリー・ペインティング}——であった【図5】。それらは観衆に「普



【図5】ジェームズ・バリー〈通商の寓意、あるいはテムズの勝利〉1777—84年、カンヴァス、油彩、ロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツ、ロンドン

遍的な理念」⁽¹⁶⁾を伝え、彼らの公徳の涵養に寄与すると考えられたが、そうした高次の内容を作品から読み取ることができたのは、実際には豊かな教養と審美眼を身につけるだけの資力と機会をもつ一部の「公衆」にすぎなかった。十八世紀のイギリスは、前世紀における二度の革命を経て、「市民」による国家の形成という考えが進化した時代であったが、現実には政治的な領域に参与することができたのは、まさしくそのような人々——すなわち芸術であれ政治であれ、生活の資を得るための労働以外のものに関心を注ぐことが可能な貴族や大土地所有者——にほかならなかった。つまりロイヤル・アカデミーが望んでいたとおり、この時代には政治的な公衆と文化的領域における観衆はほとんど一致していたが、その範囲は極めて限定的なものだったのである。

世紀転換期を挟んで二十年余も続いたナポレオン戦争は、「公衆」や「観衆」の内実を大きく変える契機となった。長きにわたる隣国フランスとの争いは、必然的にナショナリスティックな感情が国内に広まるのを助長させ、これまでよりも広汎な人々が国家や国民という意識を抱くようになった。この新たに拡大された「共同体」のメンバーは、その共通の精神的拠りどころないしシンボルを求めて、自国の文化や芸術にも深い関心を注ぐようになった。たとえばこの時期に、イギリスの変化に富んだ繊細な自然を描写するのにふさわしく、かつ油彩のようにすでに大陸（なかんずくフランス）で長い伝統をもっていない——言い換えればイギリスの独自性を打ち出しやすい——水彩という素材を用いた風景画（すなわち国土の肖像画）がもてはやされたのも、そのひとつの表れといってよい【図6】⁽¹⁷⁾。一般に油彩画と比べて水彩画がはるかに小型で安価なことや、前に述べた歴史画とは異なり、風景画を解するのに特別な知識や教養が必要とされないことも、ミドル・クラスが多くを占めるこの新規の観衆にとっては都合がよかった。

彼らが目を向けたのは、文化や芸術の領域だけではない。十八世紀半ばに始まった産業革命は、戦争を挟んでさらなる進展を遂げ、圧倒的な生産力・技術力を背景に、イギリスが支配する領土は今や全世界の5分の1を占めるまでになった。このような国家の躍進に比例して、その土台を支える立場にあった人々のあいだに、彼らもまた国家の運営に関与する権利を有しているという自覚が高まり、選挙権の拡大を求める全国的な運動へと結びついた。1832年に議



【図6】ロバート・ウォリス (J. M. W. ターナーの水彩原画に基づく) 〈ストーン・ヘンジ、ウィルトシャー〉(『イングランドとウェールズのピクチャレスクな情景』より) 1829年

会を通過した選挙法改正案は、数の上では依然として人口の一部に参政権を認めたにすぎなかったものの、イギリスという政治的共同体を構成する基盤として、実質的にはより大きな公衆が控えていることが明確に認識されるようになったのである⁽¹⁸⁾。

この公衆には、ミドル・クラスのみならず労働者階級も大勢含まれていた。産業革命とそれに連動して起こった農業革命によって、地方の農地から閉め出された小作人クラスの労働者たちが、仕事を求めて大挙して都市に流れ込んでくるようになったが、それは都市空間のなかに、生活水準はいうまでもなくモラルや価値基準も著しく異なった、まさしく文化的な「他者」がマスの単位で同居することを意味していた。フランス革命とその後続く騒擾の記憶がまだ消えやらない時代に、これらの人々は、政治的不満が募れば直ちに暴動を起こしかねない集団として、絶えず警戒すべき対象と捉えられていた。そのような不安を取り除くには、教育や福祉の改善もさることながら、文化や芸術が有効な手だてと考えられるようになったことは注目に値する。ウィリアム・ホガース (1697-1764) の名高い版画〈ジン横丁〉(1751) に端的に示されているように、労働者階級が飲酒や賭博といった悪習に染まりやすいことはすでに

前世紀から問題になっていたが、それに代る「^{ラショナル・エンタテインメント}理にかなった娯楽」として、文化や芸術がクローズアップされてきたのである。リチャード・オールティックが大著「ロンドンの見世物」で詳らかにしているとおり、十九世紀前半には、ジオラマ、パノラマ、蠟人形館、^{ライブ・アクター}活人画といった、文化の味付けを施した大衆向けの娯楽が活況を呈したが⁽¹⁹⁾、そうした商業的な興行よりもずっと普遍的かつ正統的な文化的・芸術的体験こそが、彼らを善に導くと信じられた。なにより重要なことは、より上のクラスの人々の文化的実践に参加し、彼らと同じ感性を養うことによって、これらの労働者たちも同じ共同体^{コミュニティ}に属しているという意識が生まれ、市民としての、ひいては国家を構成する一員としての自覚が高まると期待されたことであつた。要するに、ここでもやはり「^{テイスト}趣味の共同体」の形成を通して「政治的な共同体」の構築が図られたわけであるが、先に触れた十八世紀の場合とは異なり、その構成メンバーに想定された人々の範囲ははるかに拡大されたのである。

このような「^{テイスト}趣味の共同体」を作るうえで、公共に開かれた文化施設としてのミュージアムに改めて関心が向けられることになった。専用の建物のなかに整然と展示された珍しい貴重なコレクションは、人々に文化的な娯楽を提供するだけでなく、秩序の感覚とともにより高尚な「趣味」を培うという教育的な機能もそなえていた。のみならず、さまざまなクラスの人々が同じ文化的空間を共有することによって、彼らが——たとえ仮そめのものではあっても——社会的に平等な^{パブリック}公衆であることを印象づけるにも役立った。ミュージアムが担っているそうした社会的な意義は、十九世紀が進むにつれていっそう明確に認識されるようになる。たとえば、1805年に創設された展覧会組織「連合王国の美術を推進するための英国協会（ブリティッシュ・インスティテューション）」は、ナポレオン戦争の只中にあつたことも反映して、「[美術の観賞を通して]道徳心と愛国心の水準を引き上げ、(……)祖国の繁栄と栄光を希求してやまない知的で徳に満ちた感情を育む」⁽²⁰⁾ことを使命に掲げていたが、実際のところは展覧会を主催する側も訪れる観衆も、出品作の多くを占める「^{エグゼルシブ・マスタース}古典的な名品」を理解することができる上層階級の人々にほぼ限られていた【図7】。それに対して1832年、すでに手狭になっていたナショナル・ギャラリーの移転



【図7】ジェイムズ・ステファノフとF. P. ステファノフ〈1816年のブリ
ティッシュ・インスティテューション〉1817年、ペンと水彩、ヴェ
クトリア・アンド・アルバート・ミュージアム

が話題に上っていた時期に、のちに首相となるトーリー党のサー・ロバート・ピール（1788-52）は議会において、「政治的に騒がしいこの時代であって、怒りや反社会的感情の高まりは、これまで芸術が人の心におよぼしてきた効果によって大いに和らげられるに違いない（……）[国立のギャラリーは]楽しむことのできる娯楽を殆どもたない階級の人々に、この上なく洗練された種類の喜びをもたらすのに最も適していた。富める人々は自分の絵画を所有することができるだろうが、労働によってパンを稼がなくてはならない人々には、そのような楽しみは望めないのである。（……）[新しいナショナル・ギャラリーは]芸術の促進のみならず、互いの交流と理解を通じて（……）最も裕福な人々とより貧しい階級とのあいだの結束の絆を固めるのに貢献するだろう」と語っている⁽²¹⁾。ここではミュージアムの観衆として、従来からの常連である上層階級だけでなく、いやむしろ彼ら以上に、労働者階級の人々がはっきりと視野に入れられていることがわかるだろう。

観衆の層の拡大は、ミュージアムの地理的な配置にも反映されている。たとえばイギリスの文化的シンボルともいべきナショナル・ギャラリーは、前に見たとおり、その位置づけにふさわしい首都ロンドンの中心すなわちトラファ

ルガー・スクエアに居を定めたが、それはロンドンの西から馬車で乗りつける裕福な階層と、イースト・エンドから徒歩でやってくる貧しい人々が出会う場所でもあった。また次節以下でも触れるように、ヴィクトリア朝の後期には、文化に触れる機会がさらに乏しい下層階級の人々がアクセスしやすいように、ベスナル・グリーン・ミュージアムをはじめイースト・エンドにも幾つかのミュージアムが開設されていく。それと同時に、できるだけ多くの人々がミュージアムを利用することができるように、開館時間をはじめとしてさまざまな工夫が凝らされるようになる。これまでミュージアムは、文化や芸術に対して深い知識や関心をもつ人々が主体的に訪れる場所であったが、ヴィクトリア朝における新たな観衆の発見／誕生^{オフィシヤル}によって、ミュージアムの側から彼らに向けて積極的に働きかけていくという——ある意味では今日まで継承されることになる——大きなベクトルの転換が生じたのである。

(〔Ⅱ〕に続く)

〔註〕

- (1) *The Works of John Ruskin*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds), 39 vols., London, 1903-12, vol.36, 459-60.

なお本文では言及していないが、教会や神殿といった宗教的な空間とミュージアムとのあいだに、いずれも一定のプログラムやシンボリックな手がかりに従って自己や世界についての認識や思考を促すという、「儀式」の場としての近似性があることも指摘されている。

Carol Duncan, 'Art Museums and the Ritual of Citizenship', in Ivan Karp and Steven D. Lavine (eds), *Exhibiting Culture, The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, 1991, 88-103.

- (2) Ruskin, *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House 1856*, in *Works*, op. cit., vol.13, 93-181.

Catalogue of the Sketches and Drawings by J. M. W. Turner, R. A., Exhibited in Marlborough House in the Year 1857-8, Accompanied with Illustrative Notes, ibid., 231-316.

ターナーが国家に遺贈した作品群の収蔵・展示状況等については、以下にコンパクトにまとめられている。

- Ian Warrell, 'Turner's Legacy: the artist's bequest and its influence', in *Turner Whistler Monet* (exh. cat.), Tate Publishing, 2004, 67-73.
- (3) ラスキンのオクスフォード大学との関係については以下に詳しい。
Robert Hewison, *Ruskin and Oxford, the art of education*, New York, 1996.
- (4) セント・ジョージ・ギルドおよびミュージアムの設立の経緯や活動の内容については、
Ruskin, *Works*, op. cit., vol.30.
および註(8)(9)の文献に詳しい。また、川端康雄「ジョン・ラスキンとセント・ジョージのギルド」藤田治彦（監修）『ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ』所収、梧桐書院、2004年、92-96頁、も参照。
- (5) Thomas Greenwood, *Museum and Art Galleries*, London, 1888, 146. (repr. Routledge/Thoemmes Press, 1996.)
- (6) Edward Bradbury, 'Mr. Ruskin's Museum at Sheffield', in *The Magazine of Art* 11 . 1888, 346; quoted in Susan P. Casteras, '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 Harriet Whelchel (ed.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, New York, 1993, 190.
- (7) セント・ジョージ・ミュージアムは、ラスキンの弟子で初代のキュレーターを務めたヘンリー・スウォン（1825-89）の没後、1890年にシェフィールド市が提供したミアズブルック・パーク内の建物に移転し、「ラスキン・ミュージアム」と呼ばれるようになった。第二次大戦後の1950年、市評議会からの貸与期限が切れたのを機に建物は閉鎖され、主なコレクションのみシェフィールド・シティ・アート・ギャラリーに展示されることになる。1960年半ばに、レディング大学へコレクションが移管されたが、1985年に再びシェフィールドに戻され、「ラスキン・ギャラリー」として公開される。2001年以降は、市の「ミレニアム・ギャラリーズ」の一部に組み込まれ、現在に至っている。
- (8) Catherine W. Morley, *John Ruskin: Late Works 1870-1890, The Museum and Guild of Saint George: An Educational Experiment*, New York, 1984.
- (9) Janet Barnes, *Ruskin in Sheffield: the Ruskin Gallery, Guild of St. George Collection*, Sheffield, 1985.
- (10) Casteras, op. cit., 184-210.
- (11) Barbara J. Black, *On Exhibit, Victorians and Their Museums*,

Charlottesville and London, 2000, 9.

- (12) ヴィクトリア朝に設立されたミュージアムの歴史については、それぞれの施設毎に数多くの資料があるが、以下の2点では総合的な観点から論じられている。

Brandon Taylor, *Art for the Nation, Exhibition and the London public 1747-2001*, Manchester University Press, 1999.

Paul Barlow and Colin Trodd (eds), *Governing cultures: art institutions in Victorian London*, Ashgate Publishing, 2000.

- (13) ナショナル・ポートレート・ギャラリーが帯びていた社会的意味についての詳しい考察は以下を参照。

Eilean Hooper-Greenhill, 'Picturing the ancestors and imag (in) ing the nation, The collections of the first decade of the National Portrait Gallery, London', in *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, 2000, 23-48.

- (14) An Act of Parliament, 1753; quoted in Greenwood, op. cit., 217.
 (15) John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt 'The Body of the Public'*, New Haven and London, 1986, 70.
 (16) Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven and London, 1975, 57.

- (17) 水彩風景画の隆盛とナショナリズムの関係については、主に以下を参照した。

Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter, Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven and London, 1997.

- (18) この第一次選挙法改正によって、農村では年価値10ポンド以上の膳本土所有者、一部の定期土地保有者、年50ポンド以上の地代を支払う借地農に、また都市選挙区では、年価値10ポンド以上の住宅・店舗などの所有者または賃借人に選挙資格が与えられることになり、有権者数は43万人から65万人に増加した（長島伸一『世紀末までの大英帝国』法政大学出版局、1987年、176頁）。

- (19) Richard Altick, *The Shows of London*, Cambridge, Mass., and London, 1978.

- (20) *Catalogue of the Works of British Artists placed in the Gallery of the British Institution, Pall Mall, for Exhibition and Sale*, London, 1811, 11-12; quoted

in Taylor, op. cit., 30.

また、ブリティッシュ・インスティテューションをはじめ十九世紀初頭の展覧会における観衆の分析については、以下も参照。

Andrew Hemingway, 'Art Exhibitions as Leisure-Class Rituals in Early Nineteenth Century London', in Brian Allen (ed.), *Towards a Modern Art World: Studies in British Art, I*, New Haven and London, 1995, 95-108.

- (21) Sir Robert Peel. debate on Supply: National Gallery, 23 July 1832, *Hansard*, XIV, col. 645; quoted in Taylor, op. cit., 40.