

理想

1995

No.656

特集 転換期の芸術の哲学

—三つの世紀末：

ロマン主義・世紀末・ポストモダン—

神林恒道

H・ペッツォルト／小田部胤久／三浦信一郎

G・ベーム★井面信行／大森淳史

上倉庸敬／R・シュスターマン★秋庭史典

小林信之／井上明彦／太田喬夫

哲学の広場 戸島貴代志

人間の同等性と文化間の、そして文化内部での多様性

E・ホーレンシュタイン 石原孝二訳

古典再読 桑田禮彰

理 想 社

美術館の寓意

——美術の場所をめぐる

井上 明彦

現代の美術の理論と実践における最大の課題のひとつは、美術の近代的な存在様態を批判的に相対化することだろう。そもそも「美術」とは、西洋近代の枠組の中にしか存在せず、またこの枠組が今日大きく揺らいでいるとすれば、われわれが自明のものとして受け入れている「美術」のあり方、その概念と機能、生産と受容のメカニズム、諸価値の規範と条件を反省的に吟味することは、アカデミズム内部の議論を越える切実さをもっている。

西洋近代的な枠組における美術とは、本質的に「美術館芸術 (l'art-du-musée)」である。美術館制度の成立期に、フランスのアカデミシャン、カトルメル・ド・カンシーは、「美術館は芸術作品から現実的な効力を奪う」として激しく批判したが、彼のキーワードの一つである「destination」

(目的地、本来の用途) という用語を使うなら、市民革命と産業革命以後、かつての教会や広場、寺院のような、何らかの「destination」を失った美術作品は、一九世紀以降、美術館を「destination」にするようになった⁽¹⁾。近代の美術とは、理念的にも現実的にも、美術館を究極の準拠の場所として作品の生産と受容が行なわれる芸術であり、美術館をその自律的存在の先験的条件とする芸術である。

美術の近代的枠組への問いは、だから美術館への問いでもあるだろう。むろん問題は、建築物としての美術館ではなく、近代以降の作品存在を条件づけている「場所」としての美術館である。だがさらに今日の高度消費文明において、世界各地で次々と建てられる美術館は、現代における芸術の諸矛盾、およびわれわれの歴史的な生の状況を凝縮する寓意としてあ

るように思われる。本論では、こうした観点から、美術館芸術としての美術の今日的条件を問い直してみたい。

1 美術館への回帰？

近代以降の美術を「美術館芸術」であるとする規定は、次のような反論を呼ぶかもしれない。未来派やダダをはじめとするモダニズムの前衛の原動力となったのは、生活世界から遊離した美術館の閉じた聖域を越えて、芸術と生活の直接的な連関を取り戻そうとする衝動ではなかったか。一九六〇—七〇年代のアヴァンギャルドの最良の成果は、画廊や美術館の境界を越えて、場所と作品の生きた結びつきを実現しようとする実践から生まれたのではなかったか。さらに、制度としての美術館から脱出することが現代の芸術実践の課題ではないのか、と。

たしかに今世紀の前衛たちのあいつぐ実験は、美術館によって同化・吸収された美術の場所をめぐるの内的葛藤を共有している。環境から分離した絵画の終焉と「造形的現実」の統一の実現をモンドリアンが望んだように、ある意味でモダニズム芸術の矛盾の本質は、美的自律化の中で生活世界から失われた作品固有の場所と、美術館というもう一つの場所との間に存するといえる。だが、いかに美術館の外に出ようとも、近代の芸術生産の内部には、いつもすでに「美術館」が刻印されていることを忘れてはならない。例えばデュビュ

ッフェは、美術館に代表される既存の文化的規範を忌嫌いながら、その規範から漏れ落ちた「なまの芸術」を収集し、目錄を作成し、そのための美術館を作る。それはデュビュッフェが、皮肉にも美術館と同じく、芸術表現を「個人の内奥の純粹な投影」とする近代的な本質主義の側にいるからである⁽²⁾。あるいはまた、美術館から出て自然の中へと赴き、エントロピーによる存在の廃虚化を賛美しながら、作品の「場所」の問題を先鋭に提起したロバート・スミッソンですら、「地層とは混沌と化した美術館だ」と書き、自らのアースワーク《螺旋状の突堤》(一九七〇年)の美術館化を構想する⁽³⁾。

美術館制度の批判が活発になされた一九七〇年前後の時期に、作品と場所の関係の矛盾について、制作者の立場からもつとも冷静な省察を行なったのは、ダニエル・ビュランだろう。彼は、パリ国立近代美術館でのブランクシーのアトリエ再建問題を契機に、「アトリエの機能」と題した小論を書き、次のように述べる。作品は、それが生まれた場所に存在するときにもつとも生き生きとした表情をもつが、その本質的なアリテイは、画廊や美術館に移されると失われてしまう。だが、この「移動」は近代の作品の宿命である。「美術館に行き着いた作品の存在はどつちつかずである。それはある場所を占めるが、それが置かれた場所、所は作品のものではない。作品は作られたときにその場所を切望しているが、そこは決してその作品の場所ではない。場所は作品によって規定

されたものではないし、作品が場所との関わりで作られるわけでもない。場所は、具体的にも実践的にも作品にとってはあらかじめ知られていないのだ⁽⁵⁾。この作品と場所との根本的断絶は、美術館の中では忘却されるが、この忘却は、芸術の永遠性を唱える観念論の中に作品を封印することである。こうしてビュランは、美術館による作品の脱政治化を回避するべく、日常の公共空間の中で自らのストライプ絵画の環境化を展開する。

だが、皮肉なことに、やがて彼の作品は日常空間だけでなく、世界各地の美術館にも頻繁に現われるようになる。まるで美術館の内と外の境界が消滅したかのようになり。ビュランは最近書いたエッセイで、美術館の中で芸術活動を行なうことを肯定し、現代の美術館の量的増大と変貌は、絵画芸術における油絵具の発明やチューブ式絵具の開発に相当するようなラジカルな「技術革命」ではないかという。「今日、世界中で生じている現代の芸術施設の爆発的増加は、伝統的な芸術概念に大きな転換をもたらす一種の技術革命である。二〇年前の自分の美術館批判は、今では芸術制度の常軌を逸した変化によって乗り越えられてしまった。……一九七〇年以降、美術館の数は一挙に増え、その最初の帰結としてこれらの制度の価値が低下してしまった」⁽⁶⁾。

だが、こうした「美術館への回帰」をもって、通俗的に「前衛の終焉」とかを語るべきではない。重要なことは、美

術館自身の変貌と並行して、モダニズム芸術が自己の媒体に対してもちえた批判的意識が、自らの歴史的・社会的・政治的存立構造にまで拡張したことである。実際、一九七七年のポンピドゥ・センター開設の時期前後から、美術館の問題は、そうした自己反省的な意識の焦点として、ミューゼオロジー固有の次元を含め、美学、社会学、歴史学、人類学など人文諸科学による理論的考察の地平に大きく浮上するようになった⁽⁶⁾。美術館という枠組はまた、マルセル・ブロータスの架空美術館プロジェクト《近代美術館驚部門》（一九六八―七二年）、あるいはその源流たるマルセル・デュシャンのレディメイドの戦略に典型的に見られるように、今世紀の芸術実践総体に多かれ少なかれ関与するものだが、七〇年代以降、収集・保存・展示という美術館的操作は、さらに積極的に作品の主題や方法のレベルに取り込まれるようになった。近年では、美術館システムそのものをテーマとした企画展やシンポジウムが開かれることも珍しくない。

ここでは二つの例をあげておこう。一つは、一九八九年にパリ市立近代美術館の主催で行なわれた「美術館の歴史」と題した展覧会である⁽⁷⁾。出品を依頼された二人の美術家たちは、コレクションから諸設備、歴史的な歩みに至るこの美術館のあらゆる要素と関わりつつ、作品構成を行なった。場所の具体的特性（site specificity）を生かす仕事は、一般に美術館以外の空間で実現されることが多い。だがここでは、

美術館そのものが文字通り作品の実現の場所となり、美術家たちの作業は、制作のコンテキストとして与えられた美術館システムに対する解釈的な実践となる。例えば、ふだん人目にふれることのない地下の収蔵庫に大量の子供の衣服を詰め込んで、強烈な不在の感覚を提示したクリスチャン・ボルタンスキーの《子供美術館収蔵庫》⁽⁸⁾。ホロコーストを想起させる衣服の集積は、収蔵庫に保存されて消滅を免れる作品の運命と、歴史の中で消滅を強制された弱い生命の記憶を対比させ、見る者を近代史の暗澹たる生と死の光景に送り返す。それは、美術館機能の核心をなす「収集」や「保存」の意味への根源的問いかけでもあるだろう。

もう一つの例は、ジョゼフ・コーススがニューヨークのブルックリン美術館で行なった《口に出せぬものの演技》と題するインスタレーションである⁽⁹⁾。コーススは、ボルタンスキーとは逆に、この百科全書的な美術館の収蔵庫の中から、政治的・道徳的理由から展示を控えられていた収集品を引き出し、一つの概念的作品としての展覧会を構成した。そこでは、あからさまな政治性を示すものや猥褻とみなされた作品が、さまざまなテキストと共に新たな文脈の中に置き直される。美術館での「展示」がつねに選別と文脈化の作業である以上、作品はつねに時代や社会の価値観の枠組による検閲を通して知覚される。コーススは、美術館が既成品を美術作品としてコンテクスト化するのと同じように逆に、美術館の作品



クリスチャン・ボルタンスキー《子供美術館収蔵庫》、1989年、パリ市立近代美術館

を既成品として使用し、作品の知覚を粹取りしている社会的・文化的枠組を可視化するのである。彼はすでに十数年前のテキスト「第二の枠についての註釈」で、概念芸術の射程の変化について次のように述べていた。「芸術を意味を作る行為とみなすわれわれにとって、歴史的に深く絡み合ったさまざまな文化の構造や社会的文脈は、ある意味で、十年ほど前に言語が絵画や彫刻の制度からの理論的・実践的な脱出口だったように、今や不可避的にわれわれの作品の素材となっている。」⁽⁹⁾

このように、現代の芸術実践に見られる「美術館への回帰」は、かつての反芸術に見られたような美術館制度に対する外在的批判とちがって、美術そのものの歴史的・社会的な存立構造への反省的視線と不可分である。だがそこには、美術が美術である限り、美術館からの脱出は原理的に不可能であることの自覚も看取できる。美術館が美術の定義の一部をなしているからだけでなく、現在では、美術館の外側もある意味で美術館化しつつあるからである。

2 世界の美術館化

ジャンニ・ヴァッティモは、「芸術——美学から歴史へ」と題した最近の講演の中で、「現代芸術の存在論的解釈」を提示し、先にふれたビュランなどを例にあげながら、現代美術の特徴として次の二点を強調した。第一に、「現代美術の

理想の相手は、私には今日、美術館通いをする人々、もしくはせいでい画商か批評家であるように思える。すなわち、いずれもさまざまな様式参照、反響、引用とヴァリエーションを背景にして作品を位置づけ、解説と評価を行なう人々である」。第二に、「美的経験がもたらそうした美術館の経験、つまり作品が喚起するさまざまな濃密な連関を楽しむことにほかならなくなった以上、単独の作品に対する美的判断は、少なくとも私には、ますます重要でなくなっていくように思える」⁽¹⁰⁾。

ヴァッティモによれば、ポストモダンの時代の芸術は、グダなどのアヴァンギャルド運動の場合と同様に、「美的なもの」からの離脱によって特徴づけられる。つまり芸術は、形式的完成への志向や美食家的観照を求める「美学的」立場を離れ、芸術自身の歴史性や社会的位置への反省的思惟を促す「歴史的」立場に移ったのだ。だが、「この美的なものの歴史的なものへの解体」は、同時に「歴史的なものが美的なものに近づくこと」を意味する。というのも、歴史を一元的な進歩とみなす西洋近代の価値規範の相対化は、マス・メディアの全般的浸透と相まって、芸術を過去の諸様式やさまざまな生の様式が混在する多元性の状況に置き入れ、また同時に、日常の経験的事象から生々しいリアリティを奪っていった。それは、結果的に現実の経験を審美的なものに変える。芸術領域における美的なものの後退が、生活世界における美的な

ものの氾濫に並行するということが、これが今日の高度消費社会における美的経験の逆説である。

たしかに現代社会においては、観光地や文化消費施設、そして映像メディアの表面をはじめとして、日常的時空の中にも「美的なもの」が満ちあふれている。いうまでもなく大半が気晴しや娯楽に向けられたそれらは、カント的な意味で純粹に美的なものでもなければ、芸術家たちが望むように主体の知覚や想像力の覚醒を促すものでもない。しかし、芸術活動の土壌をなすわれわれの感性的経験が、それらに深く浸食されているのも事実である。この審美化のプロセスは、一九六〇年代以降、しだいに生産から消費に主軸を移す先進資本主義社会において、観光や娯楽、そして芸術を対象とした文化産業が急激に発達する中で不可避的に促されたものである。過去二〇年間における美術館の爆発的增加、展覧会のインフレーション現象、単に考古学的遺物のみか、衰弱と消滅に向かうあらゆる事象を「文化遺産」化する動向⁽¹¹⁾も、この審美化と深く関連している。このプロセスの中では、人間も事物も風景も、あらゆる事象が知覚主体との生きた接触から分離され、まるで美術館の中の展示品のように、距離を置いて視線を注がれるだけの視覚対象に還元される。

それは、あらゆる事物において、展示価値が前景化する事態でもある。レモ・ギディエリは、これを「全般的審美化 (esthetisation généralisée)」と呼ぶ。彼はこう。「今ではお

そらくすべての対象が審美化され、そうしたものとして展示価値を獲得している。美的対象の特性は、もはや仕上げの美しさや調和といった古い価値基準をカバーするものではない。未完成さ、本質的でないもの、はかないもの、非模倣的なものが、かつて主題やメチエや完成がそうだったのと同じく、美的属性となっている。こうした属性は、レディメイドやその類のアイデア商品などを用いる現代美術の作品に顕著である。われわれを取り巻く全般的審美化のプロセスは、本来機能を有していた対象を、しかじかの認知可能な展示価値をもつとされる対象の世界に振り向けることによって成り立つ。この価値を事物に授けるのは、もっぱら美術館やそれと連通管のようにつながった展覧会場である。」⁽¹²⁾

展示とは何か？ それは、文字通り事物を「外に—置く (ex-poser)」ことであり、したがってまた「光にさらすこと」、「聖遺物を安置すること」、「死体を遺棄すること」である。事物を展示するとは、事物をそれが生きて機能していた場所の外に出し、全面的な可視性の中に置き入れることである。その可視性の中では、「見られる」ということが、事物がもちうる他のあらゆる価値や有効性を二次的なものにしてしまう。美術館を頂点とした展示空間は、こうした変換作用の特権的場所にはかならない。そこでは、美的価値と展示価値が切り分けられることなく交わり合ってしまう。ギディエリのいうように、全般的審美化とは、すべての事物が潜在的

にも顕在的にも展示という契機に向けてその存在を方向づけられることであり、したがってまた「あらゆる対象が美的対象になり、またそうしたものとして美術館の対象 (object of museum) になること」にほかならない⁽¹³⁾。

これは、スヴェトラナ・アルパースにならって、われわれが「美術館効果 (museum effect)」と名付けた作用が、美術館内の対象に対してだけでなく、美術館外の対象にも及んでいることを意味している。美術館効果とは、複数の異質な対象をそれ固有の場所やコンテクストから切り離し、それを別のコンテクスト、とりわけ「美」や「歴史」などの関与的コンテクストに置き入れて、集合的に保存・展示することによって生まれる一種の還元効果である。この脱コンテクスト化と再コンテクスト化の二重のプロセスによって、本来美的であることを存在理由としない人工物や自然物も、美的対象ないしは芸術作品として指示されるようになる。この効果は、種々の収集品を展示した西洋の王侯貴族たちの「美術・骨董珍品室」で育まれ、美術館制度の成立と共に公衆の視覚経験の中に定着していった⁽¹⁴⁾。芸術作品の定義に問いかけるレディメイドの戦略は、この効果なしに成立しない。逆に美術館の中で、作品以外の備品やドアがあたかも「作品」のように見えたとすれば、それもこの効果に起因する。だがもし今日、美術館効果が美術館の外部にも拡がっているとすれば、それは世界そのものが潜在的に「美術館化 (museumographi-

sation)」⁽¹⁵⁾ されていることを意味するだろう。

いわば文明全体を一個の巨大な「美術・骨董珍品室」と化しつつあるこのプロセスは、美術館や博物館、また歴史的記念物や文化遺産の急激な増加によるだけでなく、写真をはじめとした映像メディアの普及によってさらに加速されている。というのも、写真と美術館の間には類縁性があるからだ。ダニエル・スーティフは、「写真に撮られることで主体は客体に変わる、それもいわば美術館にあるようなものになる」と述べたロラン・バルトの言葉をふまえて、写真と美術館は、共に指示対象に対して指標として作用することを指摘する。つまり、ある対象を写真に撮ることは、その対象が属した現実の連続体からそれを切り取って隔離し、その存在に注意のベクトルを向けさせると共に、それを非時間的次元に保存することである。これは美術館が選択した対象に及ぼす効果に等しい。美術館に展示・保存されるのは、ある文化の名残であれ、ある美術家の作品であれ、ある生きた機能的全体のヴィジュアルな痕跡であり、その断片であるからだ。両者の指標的性格は、指示対象がないときにあらわになる。何も展示品がない美術館は、何も写っていない写真と同様に、指示するものがない空虚な指先に比較できる。両者はまた、対象の選択についてさまざまな歴史的・文化的制約を受けるが、にもかかわらず、両者は原理的にいかなる対象にも無差別に開かれている。つまり、いかなる対象も写真化されうる

ように、いかなる対象も美術館化ないし博物館化されうる。写真の対象がもつ骨董市のようなこの異種混交性は、身近な日常品をも対象としたさまざまな博物館の存在や、既成品と芸術作品が混在する現代美術の展示室に対応している。「いずれの場合も、問題なのは時間と空間を粉砕することにある。……あるものを美術館に入れることと写真に撮ることは、同じことに帰着する。写真のギアがミューゼオロジーのそれより軽いことを除いては」⁽¹⁶⁾

映像メディアと美術館の相乗効果によって促進される全般的審美化のモデルは、アンドレ・マルローの「空想美術館」に見出される。ここでは、写真に撮影されることで具体的場所性を奪われ、スケールも機能も、また社会的・文化的コンテクストも廃棄された対象が集積される。細部はクロースアップによって拡大され、一つの独立した全体となつて他の全体と並置される。部分と全体、あるいは事物と場所の関係のたえざる破壊と再編、またその反復は、複製技術の論理からして、原理的に無制限に開かれている。このプロセスを通じて、事物やその断片は審美化され、そこから様式の自律的生命という想像的所産が抽出されてくるわけだが、この「変貌」(マルロー)は、ギディエリによれば、マルクスが商品について述べた「物神化」と同じ構造をもつ。なぜなら、道具であれ貨幣であれ、物神化とは、ある関係性の場の中で価値や機能をもつ対象が、その関係性から切り離され、それ

自体で価値や機能を有するものとして物象化されることがだからだ⁽¹⁷⁾。美術館は、没場所化され、機能を失った対象に美的あるいは教育的機能を授けることで、この物神化のプロセスを合法化する。またそのことによって、審美化の所産のさらなる蓄積を促し、おのれを潤すのだ。

3 中立性とその含意

「空想美術館とは西欧のことだ」とマルローはいった。実際、そこに原型的に示された万物の「美術館化」は、一九世紀の西欧社会において、植民地支配と急激な産業文明の発達に伴う異質な事物の未曾有の集積と流通の中で、すでに進行していた。とりわけ、異文化の風物や新奇な工業製品が大量に展示された博覧会、商品が群れをなして並ぶパサージュ、あるいはサロンや収集家の室内において。むしろ、非西欧世界の風物の流入は、古代の遺物の収集がさかんになるルネサンス期から見られる。だが、ベンヤミンが述べたように、一九世紀には、社会の工業化によって使用価値を失い、空洞となった事物が、かつてない量と速度で増えていった。二〇世紀の前衛たちの美的源泉となったのも、一方で既成品やそれを生み出す機械であり、他方で起源から切り離されて博物館や骨董屋に並ぶプリミティブな仮面や廃物であった。それらはまだ使用になじまれない疎遠な事物であり、また使用価値を失って空洞化した事物である。モダニズムの美的実験

も、近代化と共に存在全体に広がっていくこうした宙吊り、あるいは脱コンテクスト化と不可分に展開されたのである。

ジャン＝ルイ・デオットは、このように本来の使用価値が中断された対象を、文字通り「宙吊りのもの (le suspendu)」と呼ぶ。この存在目的が不明のものは、カントが反省的判断力の働きの契機としたものでもある⁽¹⁸⁾。美や芸術の問題を考える際に、カントが考古学の発掘現場で見られるような用途不明の「穴のあいた石器」や「削られた木片」を例に挙げていたことを想起するのはむだではない。

「見出された物体」は、ある意味で『判断力批判』の中ですでに発生している。いやむしろ、近代美学の成立は、主体と客体が共に宙吊りとなる収集品陳列室の歴史的経験を背景にしているのではないか。つまりカントの基礎づけは、共同体への帰属から切り離された主体が、同じく「宙吊り (desdénation)」によって存在目的を失った対象をそれ自体として判断することに向けられていたともいえよう。デオットのいうように、美術館を含めたあらゆる博物館の空間は、「ある用途、機能、目的、目的地を有していた対象がそれらを剝奪され、そのことによって宙吊りになる場所」であり、「この剝奪は、ささやかな移送、単なる移動によって可能となる」⁽¹⁹⁾からである。

したがって、この「宙吊り」が、現代芸術に広く見られる手続きであるのは不思議ではない。例えば、先に挙げたボル

タンスキーの《子供美術館収蔵庫》において、集積された大量の衣服それ自体は作品ではない。それは、デュシャンの《瓶乾燥器》がそうだったように、本来の目的地 (destination) からの「単なる移動」によって「宙吊り」と化したものである。もしもこのインスタレーションを作品と呼べるとすれば、その実質は、「廃棄された衣服―収蔵庫―展示」のコンテクスト化にある。それは、美術館という場所の歴史性を浮き彫りにする。実際、近代の美術館は、教会や宮殿、あるいは異国の土地からの大量の美術品の押収と共に成立し、それらを展示空間に宙吊りにすることによって、歴史的・文化的連続性の表象を作り上げた。一九世紀以降の美術作品は、この美術館そのものを目的地として生産されるが故に、アブリオリに「宙吊りのもの」である。それらは、美術館に展示されたアフリカの仮面、あるいはボルタンスキーの衣服のように、没場所的であり、「可動的な複数性 (multiplicité mobile)」⁽²⁰⁾を本質とする断片の連鎖として存在せざるをえない。

こうしてわれわれは、美術館の空間を支配するあの奇妙な中立性、見るものと見られるものを共に包み込むあの世界の空白化の根拠を理解する。かつてブライアン・オドハーティは、モダニズム芸術の展開の枠組となった展示空間のニュートラルな性格を「白い立方体」の比喩で論じた。彼はいう。「白い立方体は、一種の解放区の空間であり、芸術存続のた

プロト・ミュージアム

めの館、無時間性へとじかにつながる美術館の原型、諸条件のセット、一つの態度、場所性を奪われた一つの場所であり、むきだしのカーテンウォールの反映、魔術師の部屋、ある精神集中、あるいはおそらく何らかの錯誤である。……白い立方体は、その芸術と同じ内的論理によって養われたのではないのか？⁽²¹⁾まさしく、作品のみを全面的な可視性の中に浮かび上がらせようとする美術館という場所の中立性は、「宙吊りのもの」としての作品がもはや断片でしかなく、帰属すべき時間と空間があらかじめ破壊されていることに関連しているのである。

したがって、ルーヴル美術館の創設時に、ユベール・ロペールがいみじくも美術館の廃虚の空想画を描いたのは偶然ではない。過去と自然の破壊によって前進する「近代」の保証であると同時に代償でもある美術館は、端緒からして自己と世界の想像的破局をはらんでいるのだ。デオットはいう。「美術館が作品の目的地の根源的な宙吊りにおいて成立し、またこの宙吊りを人間の作り出した一切のものに、つまり地上のあらゆる地域と時代におけるすべての〈術〉(art)に及ぼすとすれば、美術館を測る唯一の物差しは、虚構であると同時に現実でもあるアポカリプスであろう。美術館の歩みの始めと終わりもそこにある。美術館芸術とは、本質的にアポカリプスの芸術なのである」⁽²²⁾デオットがチェルノブイリにふれながら指摘するように、記憶の場としてのあらゆる

文化遺産の創出は何らかの破壊を前提しており、美術館を規定する「宙吊り」もまた一種の破壊にほかならない。美術館の空間の中立性は、この破壊と共に拡がる形而上学的廃虚に対応しているのである。

興味深いことに、今日、欧米や日本の各地で、美術館以外の公共空間に現代美術の作品を実現する試みが行なわれるようになった。それらは一見、美術館芸術としての美術の近代的规定を脱却しようとしているように見える。だが、美術館芸術は美術館の中にだけ存在するのではない。それらが公共空間という場所を作品の中立的な背景としている限り、そこにあるのは、美術館芸術にほかならない。例えば「街が美術館になった」という言説がそのことを示している。問題なのはむしろ、われわれの生が営まれる場所が、全般的審美化のプロセスの中で、ニュートラルな展示空間へと変形され、貧困化されていることであろう。場所に生命を与えるさまざまな文脈が破壊されつつあるのだ。少なくともたしかなことは、美術館芸術の相対化の作業は、美術の場所の中立性を問いつつことなしにありえないということであり、この作業は、近代における生と芸術の矛盾に向き合うために必要であるということである。

- (1) Quatrecentième de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris 1815 (1989), p.47 etc.
- (2) J.-C. Lebensztejn, "L'espace de l'art" (1971), *ZIGZAG*, Paris 1981, p.34-36
- (3) N. Holt ed., *The Writing of Robert Smithson*, New York 1979, p.89; cf. "Plan for Museum concerning Spiral Jetty", 1971, Succession Robert Smithson
- (4) D. Buren, "Fonction de l'atelier", A.A. Bronson and P. Gale ed., *Museums by Artists*, Tront 1983, p.64
- (5) D. Buren, "Sanction du musée", *Opus international*, Paris 1989, cité par J.-L. Deotte, *Le Musée, l'Origine de l'esthétique*, Paris 1993, p.390
- (6) B. Deloche, *Museologica: contradictions et logique du musée*, Macón et Savigny-le-temple 1989 44頁 回書「文藝春秋」
- (7) *Histoires de musée*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989
- (8) J. Kosuth, *The Play of Unmentionable*, The Brooklyn Museum, New York 1992
- (9) J. Kosuth, "Comments on the second frame" (1977), *Art after Philosophy and after*, Cambridge 1991, p.170
- (10) 以下の引用は「一九九四年七月二五日」大阪大学文学部主催「開催された講演の英文原稿」G. Vattimo, "Art: from Aesthetics to History" 24頁
- (11) F. Choay, *L'Allegorie du patrimoine*, Paris 1992, pp.158-163
- (12) R. Guidieri, *Chronique du neutre et de l'aureole*, Paris 1992, p.87-88
- (13) *ibid.*, p. 92

- (14) S. Alpers, "The Museum as a Way of Seeing", in I. Karp & S. D. Lavine ed., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & London 1992, pp.25-27 「美術館効果」をめぐって「拙稿「美術館のコンテクスト——美術館効果」をめぐって」「芸術学の射程」(原田・神林・岩城編「勁草書房」一九九五年「二二一〜二四五頁」参照。
- (15) Guidieri, op. cit.
- (16) D. Soutif, "De l'indice à l'index ou de la photographie au musée", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no.35, Centre Georges Pompidou 1991, p.84
- (17) Guidieri, op. cit., pp.73-74
- (18) J.-L. Deotte, *Le Musée, l'Origine de l'esthétique*, Paris 1993, p.201
- (19) *ibid.*, p.203
- (20) *ibid.*, p.10
- (21) Brian O'Doherty, "Inside the White Cube: Part III, Context as Context", *Artforum*, vol.15, no.3, 1976, p.43
- (22) Deotte, op. cit., p.53

(このページ 44〜45頁)・京都市立芸術大学

日仏美術学会講演会のお知らせ

日時 平成15年12月22日(月)18時より

場所 日仏会館大ホール(入場無料)

講師 ヴィクトル・I・ストイキツァ

(スイス、フリブール大学教授)

演題 「美術館と廃墟／廃墟としての美術館」

(Le Musée et la ruine / Le musée comme ruine)

(フランス語、日本語逐次通訳)

司会 三浦篤(東京大学助教授)

共催 日仏会館フランス事務所

講演概要: ユベール・ロベールが描いた2点の対照的なタブロー、《ルーヴル美術館のグランド・ギャラリー》と《廃墟と化したルーヴル美術館》を採り上げ、美術館の誕生がはらんでいたパラドックスを、教授ならではの斬新な観点から鮮やかに浮かび上がらせる興味深い内容です。

日仏美術学会 TEL/FAX 03-3280-2415

Eメール: art-francojaponais@digital.email.ne.jp