

美術において新しさが不可能であるという言説が、この数十年間に広く流布し、影響力を持つようになってきた。この現象について最も興味深いのは、新しさはもう終わったと申し立てることに、ある幸福、肯定的な興奮を感じていることである。それは、この言説が今日の文化的な状況に明らかにもたらしているある内的な満足でもある。実際、歴史の終焉についてポストモダンが当初抱いていた悲しみは過去のものとなってしまった。今では、歴史、進歩という考え、ユートピア的な未来を失ったことに幸せを感じているかのように見える。それらはすべて伝統的に新しさの現象と結びつけられていた。歴史的に新しくなければならぬという義務から解放されたことは、現実を支配したり、イデオロギー化したり、形式化したりしがちであった、かつて支配的であった歴史的言説に対する「生」の大いなる勝利のように見える。我々は、美術史をまず、美術館に再現されているものとして経験する。それゆえ、美術史からの解放、さらには、歴史自体からの解放を意味する新しさからの解放は、まず、美術が、美術館の外へ飛び出す機会として経験される。美術館から飛び出すことは、実際の生の一部となることである。つまり、大衆的で、生き生きとしていて、そしてエスタブリッシュされた美術界の閉じられた美術館の壁の外に存在することを意味する。それゆえ、私には、新しさの終焉についての肯定的な興奮は、まずもって、すべての歴史的な解釈や思考を超え、古い物と新しい物の対立を超えて、美術を生の中に持ち出すというこの新しい約束と結びついているように思われる。

アーティストと美術理論家は、ともに、歴史の重荷からついに自由になったこと、次のステップを踏み出す必要性から自由になったこと、そして、歴史的な取り決めと歴史的に新しくなければならないという要求に従う義務から自由になったことを喜んでいる。代わって、アーティストと理論家は、政治的に、そして文化的に社会的現実と関わりたいと望むようになった。自身の文化的アイデンティティを反映させたり、願望を表明したりなどしたがっているが、なによりもまず、自らを本当に生き生きとした現実的なものとして見せたがっているのだ。美術館システムと美術市場によって表される、

抽象的で死んだ歴史的構築物としてではなく、それはもちろん、全く正当な願望である。しかし、真に生きた美術を作りたいというこの願望を満たすためには、我々は次の問題に答えなければならない。いつ、どういう条件の下で、美術は生き生きとして見えるのか。死んだようには見えないのか。

近代性には、真の生という名の下に、歴史を非難し、ミュージアムを非難し、図書館を非難し、さらに一般的にアーカイヴを非難する伝統が深く根付いている。図書館と美術館は、近代の論者とアーティストの大多数にとって、強い嫌悪の対象として用いられることが多かった。ルソーは、アレクサンドリアの有名な古代の図書館が消失したことを褒め称えた。ゲーテのファウストは、もし、書齋(そしてその蔵書を読む義務)から逃げ出すことができるなら悪魔との契約書にサインしようとしていた。近代のアーティストと理論家の書いた文章には、美術館は美術の墓場であり、キュレータは墓掘り人であると繰り返し書かれている。この伝統に従うならば、美術館の死、そして、美術館が体現している美術史の死は、真の生きた美術を再生し、真の現実性、生へ、大いなる他者へ向かうことを意味するはずである。もし、美術館が死ねば、死そのものが死ぬのである。突如、私たちは、まるでいわばエジプトの束縛から逃れ、真の生という約束の地へ旅立つ準備が整ったかのように自由になる。たとえ、なぜ美術のエジプトによる捕囚が今すぐ終わるのか、あまり明かではないにせよ、これらは、非常に理解しうることである(註1)。

しかし、現時点で私がより関心を持っているのは、すでに述べたように、異なる問題である。それは、なぜ美術は死んだようではなく、生き生きとして望むのか、という問題である。そして、美術にとって、生き生きとして見えるということは何を意味しているのか。私は、アーティストが現実の中へ、生の中へ向かうことを強制し、美術を生き生きとしているように見せることが、美術館コレクション自体が持つ内的な論理であることを示したい。また、「生き生きとしている」ことが、実際、新しいということにすぎないことも示したい。

私には、歴史的な記憶とその再現についての言説の多くが、現実とミュージアムとの間の相互補完

的な関係を見過ごしているように感じられる。ミュージアムは、「真の」歴史の派生物でもなければ、単に、その壁の外で、歴史的発展の自律的な法則に従って「実際に」起こったことの反映や記録でもない。正しくは逆に、ミュージアムとの関係では、「現実」自体が派生物なのである。「現実」は、ミュージアムの収集品との比較によってのみ定義される。このことは、ミュージアムの収集品の変化が、我々の現実そのものに対する認識を変化させることを意味する。結局この文脈では、現実は、まだ収集されていない物の総体として定義することができる。それゆえ、歴史は、ミュージアムの壁の外で起こる完全に自律的な経過として理解することはできない。我々が現実に対して持つイメージは、我々のミュージアムに関する知識によっているのである。

現実とミュージアムの関係が相互的であることを特に示しているのは、美術館の場合である。近代美術館が出現して以降のアーティストは、(その抗議と憤慨にも関わらず)少なくとも、いわゆる「ハイ・アート」の文脈の中で制作する限り、まずもって自分たちが美術館で収集されるために制作しているということを知っていた。こうしたアーティストは最初から収集されることを知っており、実際、収集されることを望んでいるのだ。恐竜は自然史博物館に展示されることになるということを知らなかったが、アーティストは、美術館に展示されるかもしれないことを知っているのだ。恐竜の振る舞いは、少なくともある意味では、将来近代的な博物館に展示されることに影響されなかったが、近代のアーティストの振る舞いは、そのような可能性があることを知っていることに影響される。これを知っていることは、アーティストの振る舞いに非常にはっきりとした影響を与える。すなわち、美術館が現実の生から、そのコレクションにないものだけを受け入れることは明かであり、このことが、アーティストが自分の美術を現実的で生き生きとしたものに見せたがる理由なのだ(註2)。

すでに美術館の中にある物は、自動的に過去に属する物、すでに死んだ物とみなされる。もし、美術館の外で、形や姿勢、アプローチの仕方がすでに美術館の中にあると思わせる物に出会ったとし

## 新しさについて

ボリス・グロイス

たら、現実的で生き生きとした物には見えず、むしろ、死んだ過去の死んだコピーに見えるだろう。だから、もしアーティストが、(多くのアーティストが言うように)美術館の外に飛び出て、生そのものの中で、現実的で、真に生きた美術でありたいと言ったとしたら、それは、収集されたいということと同義にすぎない。なぜなら、収集されるためには、すでに収集されている物とは違う何かをつくり出すという意味で、美術館を超え、生に入るほかはないからである。繰り返すと、新しい物だけが、美術館で鍛えられたまなざしには、真の、生き生きとした物として認識される。すでに収集された美術を繰り返した物は美術館によって単なるキッチュとみなされ、拒絶される。そのようなすでに博物館入りした恐竜の単なる死んだコピーにすぎない恐竜は、御存じの通り、博物館ではなく、「ジュラシック・パーク」という文脈で、すなわち、アミューズメントやエンターテインメントの文脈で用いられる。美術館は、この点で、教会のようなものである。聖人になるためには、はじめは罪深くなくてはならないのだ。さもなければ、神の記憶のアーカイブに残る機会を持たない、平凡で上品なだけの人物のままだろう。そのために、逆説的に、美術館から自由であろうとすればするほど、非常に根本的なところで美術館コレクションの論理に支配され、またその逆も真なのである。

もちろん、新しく、真実性を持ち、生き生きとした物についてのこの解釈は、初期のアヴァンギャルドの多くの文章に見られるある深く根ざした確信を否定する。すなわち、その確信とは、美術館を破壊し、我々と我々の現在との間に立ちはだかる、過去を根本的に恍惚として削除することによって初めて、生への道は開かれるという考え方である。新しさについてのこの考え方は、例えば、カシミール・マレーヴィチの1919年の「美術館について」という短い重要な文章において、力強く表明されている。当時、新しいソヴィエト政府は、古いロシアの美術館と美術コレクションが市民戦争と、国家制度と経済の全体的な崩壊とによって破壊されることを怖れており、共産党がこのコレクションを救おうとしていた。マレーヴィチはこの文章で、古い美術コレクションのために介入しないよう訴え

て、ソヴィエトの美術館寄りの政策に抗議していた。なぜなら、古い美術コレクションの破壊は、真の生きた美術への道を開きえたからである。彼はこのように書いている。

生は、行っていることを自覚しており、それが破壊しようとしているときには邪魔をしてはならない。なぜなら、防げることによって、今生まれつつある生の新しい概念への道を閉ざしてしまうからだ。死骸を燃やすことによって、1グラムの灰を得るのだ。何千もの墓は、化学者の棚一つに収まりうる。我々は、保守派に対し、すべての死んだ過去の時代を燃やし、薬屋を始めるよう提案することで譲歩しよう。

さらに、マレーヴィチは、具体例を挙げて説明している。

(この薬屋の)目的は、ルーベンスの作品の灰を扱っていたとしても同じである。人々の中にいろいろな考えが浮かび、実際の絵よりももっと生き生きとしていることが多いからだ。(そして場所も取らない)註3)

マレーヴィチがルーベンスの例を挙げているのは、偶然ではない。多くの初期のマニフェストの中で彼は、今日「ヴィーナスの太った尻」を描くことはもはや不可能になったと主張している。マレーヴィチは他にも、当時の美術界で新しさの象徴として最も知られた、有名な《黒の正方形》についての初期の文章で、「プシューケーのほほえみは、私の黒の正方形の上に現れることは決してない」と述べているし、《黒の正方形》は、「愛を交わすベッド(マットレス)としては使われえないのだ」とも言っている(註4)。マレーヴィチは、少なくとも愛を交わすときの退屈な儀式を、退屈な美術館コレクションと同じくらい毛嫌いしていた。しかし、最も重要なのは、彼の主張の根底にある、新しく、独創的で、刷新的な美術は、過去の慣習に支配された美術館のコレクションには受け入れられないという確信である。しかし実際には、マレーヴィチの時代には、状況はその反対であり、18世紀末に近代的な制度と

して美術館が出現して以来、ずっとそうだったのである。美術館のコレクションは、近代において、過去にその起源を持つエスタブリッシュされ限られた標準的な趣味によって支配されていたのではない。むしろ、歴史の再現という考え方自体が、ある歴史的な時代に特徴的な物をまずはすべて収集するという美術館のシステムを機能させるのである。そして、それには同時代も含まれる。歴史の再現というこの考え方が疑問視されたことは決してなく、歴史的に新しく、真に同時代的であるように見せようとするごく最近のポストモダンの著述の中でさえもそうである。彼らは、誰が、そして何が我々の時代を代表するに十分新しいのかということを問うだけである。

そもそも、もし過去が収集されなかったら、もし過去の美術が美術館によって救われなかったら、過去に忠実であること、伝統を守り、時とともに破壊されることに抵抗することに意味があるのだろうか。美術館のない文化は、レヴィ=ストロースが定義したように、「冷たい文化」であり、そして、こうした文化は、過去を継続的に再生産することによって、文化的アイデンティティが損なわれないようにし続けようとする。その理由は、忘却、歴史的記憶を完全に失うことを怖れているからである。しかし、もし過去が美術館で収集され、保存されたら、古い様式や形の複製、慣習や伝統は不必要になる。さらには、古い物、伝統の繰り返しは、社会的に禁じられたり、少なくとも価値のない行為になったりする。近代美術の最も一般的な決まり文句は、「今私は何か新しいことを自由にできる」ではなく、もはや古いことはできないということである。マレーヴィチがいうように、もはやヴィーナスの太った尻を描くことは不可能になったのだ。しかし、それが不可能になったのは、美術館があるというだけの理由からである。マレーヴィチが言うように、もし、ルーベンスの作品が本当に燃えてしまったなら、実際、再びヴィーナスの太った尻の絵を描く道が開かれるのだ。アヴァンギャルドの戦略は、より大きな自由を開くこととともに始まったのではなく、新しいタブーを増やすこととともに始まったのである。この「美術館のタブー」は、古い物がもはや消えることなく展示されつづけることで、古い物の繰

り返しを禁じている。

美術館は、この新しさがどのような姿をしているべきかは示さず、どのような姿をしてはならないかということを示すだけである。それは、何をしなければならないかだけを語り、何をしなければならないかは決して語らなかつたソクラテスの神霊のような役割を果たす。我々は、この神霊の声、もしくは存在を「内なるキュレータ」と名付けることができる。すべての近代的なアーティストは内なるキュレータを持っており、アーティストにもはや何をしなければならないか、すなわち、もはや何が収集されないかを語りかけるのである。美術館は、我々に、美術が真に、生き生きとして、存在感のあるように見えるとはどういうことかの明快な定義を与えてくれる。それは、すでに美術館入りし、すでに収集された美術に似てはならないということなのだ。ここでは、存在は、不在の反対としてのみ定義されるわけではない。存在するためには、美術は、存在するように「見え」もしなければならないのだ。そしてこれは、美術館にあるような、古く、死んだ過去の美術に見えてはならないことを意味する。

近代美術館のもとでは、新しく生み出された美術の新しさは、古い美術との比較の結果、事後的に生じるものではないと言うことさえできる。むしろ、新しい美術作品が現れる前に、比較が起こり、実質的には、この比較が新しい美術作品を生むのである。近代における美術作品は、生み出される前に収集されているのだ。アヴァンギャルド美術は、エリート主義の考えを持った少数者の美術であるが、それは、(例えばブルデューが主張するように)ある特定のブルジョワ趣味を表しているからではなく、ある意味で、アヴァンギャルド美術が、いかなる趣味も表明していないからである。公衆の趣味でもなければ、個人的な趣味でもなく、アーティスト自身の趣味でもない。アヴァンギャルド美術がエリート主義であるのは、単純に、一般大衆が従うことのない制限に起源を持つという理由からである。一般大衆にとっては、すべての物、少なくともほとんどの物は、たとえそれがすでに美術館に収集された物であったとしても、それを知らないために新しいことでありえる。このように考えると、中央での新しい物とそうでない物との識別、新しい

物と異なる物との識別が新しさの現象をよりよく理解するのに必要であると考えられることができる。

新しさは実際、異なっていることと最近作られた物であることとの組み合わせだと理解されることが多い。ある車が、他の車と異なっていて、かつ、工場で生産された最新のモデルであるときに、「新しい」車と呼ぶ。しかし、セーレン・ケルケゴールが、特に『哲学的断片』の中で指摘したように、新しいことは、差異があることと決して同じではない(註5)。ケルケゴールは、新しさの概念を差異の概念と厳密に対置させている。その主な論点は、ある差異が認識されるのは、既に我々が見分ける能力を持ってこの差異を差異として捉えるときだけである、ということである。そのため、差異を認められないことは、決定的に新しい可能性があるということである。なぜなら、もし、それが真に新しいのだとしたら、差異として認識できないからだ。認識するということは、常に思い出すことである。しかし、認識され、思い出された差異は、明らかに新しい差異ではない。それゆえ、ケルケゴールによれば、新しい車のようなものはないのだ。たとえ、車がごく最近のものであっても、この車と以前に生産された車との差異は、新しくはない。なぜなら、この差異は認識可能だからだ。このことから、新しさの概念が、その後の美術論のなかで、美術の実践との関連性を保っていたにも関わらず、なぜ抑制されたかが理解できる。このような抑制は、最近の文化論を席卷している構造主義者とポスト構造主義者の思考様式の文脈において、「差異」と「他者性」が集中的に論じられたことから生じたものである。しかし、ケルケゴールにとって新しさとは、差異のない差異であり、差異を超えた差異である。それは、いかなる所与の構造的コードとの関連性を持たないがゆえに認識できない差異である。

そのような差異の例としてケルケゴールは、イエス・キリストの姿を挙げる。実際、ケルケゴールは、キリストの姿がもともと当時の普通の人間の姿をしていたことを指摘する。言い換えれば、当時の普通の人は、キリストの姿と出会っても、キリストと普通の人間とを見分ける具体的な差異、キリストが単なる人間ではなく神でもあるというこ

とを示す視覚的な差異を見つけることはできなかった。従って、ケルケゴールは、キリスト教は、キリストを神として認識できないこと、キリストを異なるものとして認識することの不可能性に基づいていると主張した。さらに、このことは、キリストが「真に」新しいのであり、単に異なっているだけではないことを暗示する。そして、キリスト教は差異のない差異、もしくは差異を超えた差異の出現なのである。それゆえにケルケゴールにとっては、新しさが出現しうる唯一の手段は、普通であること、「差異のないこと」、同じであること、他者ではなく同類であることであった。しかし、その場合、この差異を超えた差異をどう扱うかという問題が生じる。新しさはどのように現れうるのか？

さて、ケルケゴールによって描かれたイエス・キリストの姿をより詳細にみるならば、今日「レディメイド」と呼ばれているものと非常によく似ている。ケルケゴールにとっては、神と人間の差異は、客観的に確立されたり、視覚的な言語で記述できる差異ではない。我々は、キリストの姿を、それを神と認識しないまま、神の文脈の中においているのだ。しかし、同じことは、デュシャンのレディメイドについても言える。ここでも差異を超えた差異を扱っている。今日、美術作品と普通の物、世俗的な物との差異として理解されているものを扱っているのだ。それゆえに、デュシャンの『泉』は、他の物の中でのキリストのようなもので、レディメイドの美術は、美術におけるキリスト教のようなものだということができる。キリスト教は、人間の姿を変えことなく宗教の文脈の中に、伝統的な神々の中に置いたのだ。美術館、すなわち、美術の空間や美術システム全体は、美術作品とそれ以外の物との間の差異を超えた差異を生み出したり、上演したりする場所としても機能する。

すでに述べたように、新しい美術作品は、古く、伝統的で、すでに美術館入りした美術の形を繰り返すことができない。しかし、今日、真に新しいためには、新しい美術作品は美術品と普通の物との間の古い差異を繰り返すこともできない。このような差異を繰り返しても、異なる美術作品を生み出すだけで、新しい美術作品を生み出すことはできない。新しい美術作品は、ある意味で、作品以

外の普通で俗っぽい物や大衆文化の普通の製品に似ているときのみ、真に新しく、生き生きとしてみえる。この場合にのみ新しい美術作品は、美術館の壁の外にある世界のシニフィエとして機能する。新しさが新しさとして経験されるのは、場外が無限に広がる効果を生み出す場合のみである。すなわち、それが、美術館の外にある現実に向かう無限の眺めを開いた時である。そして、この無限の効果は美術館の内側でのみ生み出され、より正確には、演出される。本当の現実の状況では、我々自身の存在が有限であるがゆえに、現実には有限なものとして経験される。小さく、コントロール可能な美術館の空間は、美術館の壁の外の世界を、すばらしく、無限で、恍惚とするものとして観客に想像させる。このこと、すなわち、美術館の外を無限のものとして想像させることが、実際、美術館の最も重要な機能なのである。新しい美術作品は、美術館で、無限の外部の眺めを開く象徴的な窓として機能する。しかし、もちろん、新しい美術作品は、比較的短い期間しかこの機能を果たすことはできない。なぜなら、時と共に普通の物との距離が明白になって新しさを失い、単に異なるにすぎない物になるからだ。そうすると、無限の現実というロマンチックな感覚を回復するためには、古い新しさに新しい新しさがとって代わらなければならない。

この点では、美術館は、美術史を再現する空間というよりは、今日の新しい美術を生み出し演出する、言い換えれば、「今日」を「今日」として生み出す機械である。この意味で、美術館は、存在するという効果、生き生きと見える効果を初めて生み出す場なのだ。生が本当に生き生きと見えるのは、それを美術館の視点から見たときだけである。なぜなら、すでに述べたように、美術館の中でのみ、我々は新しい差異、差異を超えた差異、今ここで生まれている差異を作り出すことができるからである。新しい差異を生み出すこの可能性は、現実自体に存在するのではない。なぜなら、現実世界では、我々が認識可能な古い差異にしか出会わないからだ。新しい差異を生み出すためには、文化的に認められ、成文化された「非-現実」の空間を必要とする。生と死の差異は、実際、神と普通の

人間との差異、もしくは、美術作品とそれ以外の物との差異と同じ種類のものである。それは、差異を超えた差異であり、すでに述べたように、社会的に「非-現実」と認められている空間としての美術館やアーカイブにおいてのみ経験されうるものである。繰り返すと、今日の生が活気づいてみえるのは、アーカイブ、博物館、図書館の視点から見たときだけである。現実自体の中では、例えば、新しい車と古い車の差異のような死んだ差異にしか向き合えないのだ。

さほど古くない時代、レディメイドの技術が、写真やビデオ・アートの出現とともに、近代性の中で確立されたとき、美術館を衰退と完全な消滅に導くであろうと考えられていた。美術館のコレクションの閉じられた空間は、レディメイドや写真、メディアによるイメージが続け様に作られ、氾濫することで、最終的な終局に導かれるという切迫した怖れに直面しているかに見えた。確かに、この予測が妥当だとするならば、それは、美術館に関するある特定の捉え方によるものである。それは、美術館のコレクションが、美術作品という、生の中の普通の俗なる物とは異なる非常に特別な物を収めることになっているために、例外的で社会的に特権的な地位を享受しているという捉え方である。美術館が、そのような特別ですばらしい物を収め、かくまうために作られたのだとしたら、その主張が当てにならないことが証明された場合には、実際、ある終局に直面することは、妥当であると思われる。そして、レディメイド、写真、ビデオアートの活動こそが、美術館学と美術史の伝統的な主張が幻想にすぎないことを証明したと言われている。それによって、イメージの生産が天才的なアーティストにのみ可能な神秘的なプロセスによるものではないことが明らかにされたからだ。

このことが、ダグラス・クリンプが有名な論文「美術館の廃墟に」の中で、ヴァルター・ベンヤミンを引きながら主張したことである。「複製技術によって、ポストモダニズムの芸術はアウラを取り除かれている。創造する主体という神話は、既存のイメージをそのまま取りあげ、引用し、抜粋し、積み重ね、競合させる活動に道をゆずることになる。独自性や正当性や現前性といった、美術館の秩序

づけられた言説にとって基本的な概念は、葬り去られるのである。(註6)美術作品を生み出すこの新しい技術は、美術館の概念的な枠組みを消滅させる。その枠組みは、主観的で個人的な創造性という神話の上に成立しているが、新しい技術は、再生産的な活動によって美術館の枠組みを混乱させ、完全な廃墟へと導く。これが正しいければ、美術館の概念的な枠組みは幻想だということになる。というのも、この枠組みは、クリンプがフーコーを援用しつつ指摘しているように、歴史の再現、すなわち、創造主の一時的な出現と理解されるものを、人工物のばらばらの混乱状態にすぎない場所に提案しているからだ。このようにクリンプは、その同世代の多くの論者と同様、美術批評を、美術制度批評であると認識していた。その制度の中に美術館という制度は含まれているが、美術館は、この極端で時代遅れとなった美術の捉え方に基づいて正統化されていると主張するのだ。

独創性に満ち、他の作品とは異なっているというレトリックが、有名な傑作を誉めることによって美術を正当化し、伝統的な美術史的言説を長らく支配してきたことは確かである。しかし、この言説が美術を美術館入りさせることを正当化するのはどうか、そして、この言説を批評的に分析することが同時に美術館制度批評としても機能するのかわかるとは疑わしい。もし、個々の美術作品が、美術の質、すなわち、作者の創造における天才性が現れている点で、他のすべての普通の物から区別できたとしたら、美術館は完全に不必要となってしまうのだろうか。我々は傑作の絵画を認め、正当に感謝することができる。実際、それが完全に俗なる空間に存在したとしても、そしてその方がより効果的なのである。

ところが、美術館という制度、特に現代美術館のこの数十年にみられた加速的な発展は、美術作品と普通の物との間の視覚的な差異が加速度的に消滅したことに平行する現象である。この差異の消滅は、20世紀、特に1960年代以降のアヴァンギャルドによって体系的に行われたことである。美術作品が普通の物と視覚的に似ていれば似ているほど、それが生まれた美術の文脈と、普通の日常的な非-美術館の文脈との区別を明確にすることが



Fig. 1 Peter Fischli and David Weiss, *Tisch (Table)*, 1992

必要となる。美術作品が「普通の物」に見えるときこそ、文脈化と美術館の保護とが必要になるのだ。確かに、安全に保管するという美術館の機能は、日常の環境とは切り離された伝統的な美術にとっても重要である。なぜなら、美術館は、そのような美術を時間による物理的な破壊から守るからだ。しかし、こうした美術の受容に関して言えば、美術館は有害とは言わないまでも、無用である。個々の作品とそれが置かれた日常的な普通の環境との間の対比は、(この対比によって作品は作品になるのであるが)、大部分が美術館の中で失われてしまう。逆に、周囲の環境と視覚的にあまり区別されたり目立ったりしない美術作品は、美術館の中でのみ真に認識可能である。美術作品と普通の物との視覚的な区別をなくすというアヴァンギャルド美術の戦略は、それゆえ、直接的に、この差異を制度的に確保する美術館を「作る」ことになるのだ。

こうして美術批評は、美術館制度を破壊し非正当化するどころか、現代美術を制度化し、美術館入りさせる実際上の理論的基礎となった。美術館の中では、普通の物は、現実では持つことのできない差異、すなわち差異を超えた差異を約束されるのである。この約束は、普通の物がこの約束を受けるに「値す」ればするほど、すなわち、見世物的で非凡な物でなければいけぬほど、有効性と信頼性を増す。近代美術館は、新しい福音を、天才の排他的でアウラを持つ作品のためではなく、むしろ、特徴的でなく、ささやかで、日常的な、美術館の壁の外にある現実に埋もれてしまいたいような物のために宣言する。もし、美術館が実際崩壊したら、美術が普通の、日常的な、ささやかな物を、新しい真に生き生きとした物として示す機会自体が失われてしまうだろう。「生の中で」美術がうまく生きながらえるためには、美術は異なった物、すなわち、普通でなく、驚くべき物で、特権的な物にならなければならない。歴史は、古典的で神話的で宗教的な伝統に従い、日常的な経験の平凡さとの結びつきを断ち切ることによってのみ美術が特権的になれることを示している。今日成功する(そして正統化される)大衆的な文化イメージは、外部からの攻撃や、黙示録の神話と救済、人を超えた力を授かったヒーローなどに関するものである。これらは確

実に魅力的で、教訓的なのである。しかし、時には、普通の俗っぽい通常の物も、楽しむことができるようにしたいと思うのだ。私たちの文化では、この願いは美術館の中でのみ満たされる。一方、生の中では並はずれた物のみが、賞賛を受ける可能性を持つ。

しかし、このことは、新しさがなおも可能であることを示してもいる。というのは、いわゆる美術史や主体などの終焉以後も美術館は「なおも存在する」からだ。美術館とその外の空間との関係は、第一に時間的なものではなく空間的なものである。そして実際、革新は時間の中で起こるのではなく、むしろ空間の中で起こる。それは美術館のコレクションと外側の世界との境界上に起こるのだ。我々はこうした境界を、いつでも、様々な点と様々な方向で横断することができる。そして、このことは、我々が、新しさの概念を歴史の概念から引き離し、革新という用語を歴史的時間の直進性との結びつきから引き離すことができ、実際そうしなければならないことを意味する。美術の革新をものは時間の直進性の観点からではなく、美術館の空間とその外側との空間的關係として考える時、進化という概念や近代性というユートピアに対するポストモダンの批判は不適切となる。新しさは、隠れた源泉から歴史的な生自体の中に現れるのではなく、隠れた歴史的テロス(目的=終末)が約束したもとして現れるのでもない。新しさは、単にコレクションとそれ以外の俗なる物との境界を、まずは物を物理的に移動させることによって生まれるのだ。ある物は、美術館のシステムの中へ持ち込まれ、他の物は、美術館のシステムの外へ放り出され、いわばゴミ箱の中に捨てられる(註7)。そのような移動は、美術館入りした過去とは異なる、美術作品以外の物や美術館の外の空間で流通している文化的イメージに似たシニフィエを使いながら、繰り返し新しさ、解放性、無限の効果を生み出す。この意味で、新しさの概念は、しばしば語られる美術史という物語の終焉を超えて保たれうる。すでに述べたように、歴史的に認識可能なすべての差異を超えた新しい差異を生み出すことができるからだ。美術館の物質性が、美術において新しさを生み出すことがすべての歴史の終焉を超え

ることを保証しているのだ。というのも、それは、(普遍的な美術史を提示している)普遍的で透明な美術館空間という近代的な理想は実現不可能で純粹にイデオロギー的であるということを示しているからだ。近代の美術は、普遍的な美術館、すなわち美術史全体を提示し、あらゆる美術作品の比較を可能とし、作品どおしの視覚的な差異を測定できるような普遍的な均質空間という規定的な考えのもとで発達したのだ。この普遍主義的な考え方は、アンドレ・マルローの「空想の美術館」についての有名な文章の中で詳述されている。このような普遍的な美術館という考えは、ヘーゲルにその起源を持つ。なぜなら、歴史的に決定されたすべての差異を見分けることができる歴史的自意識の概念を具現化しているからである。そして、美術と普遍的な美術館の関係についての論理は、ヘーゲル主義者の「絶対精神」の論理に由来する。知と記憶の主体は、地域によって多少異なるにせよ、すべての歴史を通じて、他者、異なる物、新しい物への欲望に動機づけられている。しかし、この歴史の終焉にあつては、他者性自体が、それを生み出したいという欲望自体から生み出されるということに気づき、認めなければならない。そして、歴史が終焉するにあつて、主体は、他者の中に自らのイメージを投影する。それゆえ、美術館にとっての「他者」は美術館の収集担当者やキュレータの欲望の対象であるため、普遍的な美術館が「他者」の実際上の起源と考えられるならば、定義上、美術館は、いわば「絶対美術館」となり、その歴史の終焉にまで達するのだ。この考えを進めるなら、デュシャンの作ったレディメイドは、ヘーゲル主義者の用語を使うならば、普遍的な美術館がそれ以上の歴史的発展に終止符を打ち、自分自身を映し出す行為として解釈できる。

それゆえ、美術の終焉を宣言する最近の言説が、レディメイドの到来を美術史の終焉として指摘するのは、決して偶然ではない。アーサー・ダントーが、しばらく前に美術が歴史の終焉を迎えたと指摘したときに好んだ例は、ウォーホルの《ブリロの箱》であった(註8)。また、ティエリー・ド・デュヴは、美術史の終焉以後の個人の趣味の復活はレディメイドによってもたらされたたと述べながら、「デュ

シャン以後のカント」について語る(註9)。ところが実際、ヘーゲル自身にとって、美術の終焉は、美学講義の中で論じているとおり、もっと早い時期に起こっているのだ。それは、市民生活に新しい形態、法を与える新しい近代国家が出現し、美術が天才的に形を与える機能を失ったことと同時に起こっている(註10)。ヘーゲルのいう近代国家は、すべての視覚的、経験的差異を、認識し、受け入れ、法の一般的な体系の中に適切な場所を与えて集成する。近代法によって他者を政治的、司法的に認識するようになって以降、美術は他者の他者性を主張する歴史的機能、すなわち、形を与え、歴史を再現する体系の中に書き込むという機能を失ったように見える。法が勝利したとき、美術は不可能になったのだ。法があらゆる差異を表してしまつた時、美術が再び表現する必要は無くなったのだ。もちろん、それでもまだ法によって表されていない、少なくとも十分表されているとは言えない差異があり、美術には少なくとも成文化されていない他者を表す機能が少しは残されているということもできる。しかし、この場合、美術は、法を助ける二次的な役割を与えられているにすぎない。ヘーゲルにとって、差異を生み、形を生むという美術の天才的な役割は、いずれにせよ、近代法によって時代遅れのものとなった。

しかし、すでに述べたように、キェルケゴールは、差異を再現する使命を持った制度が、既に存在している差異を超えて、差異をも生み出しうるということを暗に示している。さて、ここで、これまで述べてきたこの新しい差異、差異を超えた差異がどのような差異なのか、より正確に述べるのが可能となる。それは、形における差異ではなく、時における差異なのだ。とりわけそれは、個々の物の余命の差異であり、歴史的な時間の中でそれが存在する時間の差異でもある。キェルケゴールにとって、キリストとその時代の普通の人の差異は、美術や法によって再現可能な形における差異ではなく、普通の人の人生の短さと神の存在の永遠性との差異である。もしある普通の物をレディメイドとして、美術館の外の空間から中の空間へ動かしたとしたら、それは、その形を変えるのではなく、その余命を変え、ある歴史的な時間をこの物に与

えることなのだ。美術作品は、美術館の中では、「現実」の中の普通の物よりも、長く生き、その元の形を保つ。これが、普通の物が、現実の中にあるよりも美術館の中にあるほうが、より「生き生きと」、より「現実性」を帯びて見える理由である。ある普通の物を現実の中で見たとき、すぐにその死、それが壊れ、ゴミ箱に捨てられた時のことが想像される。実際、短い余命は、普通の生の定義なのである。それゆえ、普通の物の余命を変えたら、ある意味、何も変えずに、すべてを変えることになるのだ。

美術館に保管された物の余命と「現実性をもつもの」の余命との知覚できない差異は、我々の想像力を、物の外観から、保存や修復、そして一般的に物理的支持体のメカニズムといった物の内部へと向ける。この相対的な余命の問題は、物を美術館の中に収め、長寿を保証する社会的、政治的条件へと私たちの注意を向けさせる。しかし、同時に、美術館でもよいこととしてはいけないこと体系は、美術館が物を管理し、保護することを、見えなくし、経験できないものにする。この不可視性は、変えることができない。よく知られているように、近代美術は、あらゆる手を使って、作品の内部的、物質的側面を透明化しようとした。しかし、それはなお観客が見る、美術作品の表層に留まっている。この表層の裏には、美術館を訪問する条件として永遠に隠されたままのものがある。美術館の観客は常に、美術作品が「永遠に」展示されるよう、その物質に近づかず、損なわないようにする制限に従わなければならない。これは、「内なる外部」の興味深い事例である。美術作品の物的な支持体は、「美術館の中」にあるが、同時にそれは、視覚化されず、視覚化不可能なものである。物質的支持体、素材は、美術館の保存システム全体とともに、美術館の観客にとって、不明瞭で不可視で、隠されたものでなければならない。ある意味では、美術館の壁の内側では、美術館の壁の外側に永遠に広がる世界よりも、もっと根本的に近寄りたがい無限と出会うことになる。

しかし、もし美術館入りした美術作品の物質的支持体が透明化できないとしても、それにも関わらず、それを不明瞭で隠された不可視のものとし

て明確にテーマ化することは可能である。そのような戦略が現代美術の文脈の中で機能した例として、ピーター・フィシュリ&ダヴィット・ヴァイスという二人のスイスのアーティストを挙げることができる。今の目的には、非常に短い描写で十分である。フィシュリ&ヴァイスは、レディメイドと非常によく似た、どこにでも見られる日常的な物(Fig. 1)を展示する(註11)。実際、これらのオブジェは、「本当の」レディメイドではなく、シミュレーションなのである。それは、ポリウレタン(非常に軽いプラスチック素材)でできているが、非常に正確に作られているので(まさにスイス的な正確さ)、美術館の展示会の文脈で見ると、このフィシュリ&ヴァイスが作ったオブジェと本当のレディメイドを見分けることは大変難しい。もし、このオブジェを、例えばフィシュリ&ヴァイスのアトリエで見たならば、手にとって軽さを実感することができるが、展示品に触れることを禁じられた美術館ではそれもできない。もしそうしたら、すぐに警報システムが作動し、人が飛んできて、そして警察がやってくるだろう。この意味では、警察こそが最終的に美術とそうでない物の対比を保証していると言えよう。警察は美術史が終焉したことなどまだ知らないからである。

フィシュリ&ヴァイスは、レディメイドが美術館の空間で形を見せつつも、同時に美術館がその物質性を曖昧にしたり隠したりしていることを示しているのである。にもかかわらず、「本物」と「シミュレートされた物」との差異が見ただけでは区別されないことをフィシュリ&ヴァイスの作品は明確に示すことによって、この曖昧さ、物質的支持体が視覚化されないことを美術館の空間の中で示しているのだ。観客は、作品の横につけられたキャプションによって、フィシュリ&ヴァイスの作品が「本当の」レディメイドではなく、「シミュレートされた」レディメイドであることを知らされる。しかし、同時に、観客はこの情報を確かめることはできない。というのも、それは、隠された本質、すなわち、作品の視覚的な形ではなく、物質的側面に関わっているからだ。このことは、「本物」と「シミュレートされた物」という新しい差異が、形のレヴェルでの、視覚的ないかなる従来の差異とも違うことを意味している。

個々の美術作品の物質性は、多くの歴史的アヴァンギャルドのアーティストや批評家が試みたにも関わらず、明らかにできないものなのである。むしろ、この差異は、曖昧で現れないものとして、美術館の中ではっきりと主題化することができるものなのだ。フィシュリ&ヴァイスは、レディメイドのテクニクをシミュレートすることによって、作品の物質性を明らかにしたり、視覚化したり、再現したりすることなしに、それに注意を向けさせたのだ。「本物」と「シミュレートされた物」の差異は、生み出されるだけであり、「認識」できないものである。なぜなら、世界にあるすべての物は、同時に「本物」としても「シミュレートされた物」としても見ることができるからだ。本物とシミュレートされた物の差異は、ある物やあるイメージを、それが「本物」ではなくただの「シミュレートされた物」ではないかと疑うことから生まれるからである。そしてある普通の物を美術館の中に置くということは、正確に、その物の素材、物質的な支持体、物質的側面を、永遠に疑い続けることを意味するのだ。フィシュリ&ヴァイスの作品は、美術館自体が不明瞭な永遠性を持つことを示している。それは、展示されているすべての物が、シミュレートされた物ではないか、フェイクではないか、外見に示されている物とは異なる物質で作られているのではないかと永遠に疑うことである。そして、そのことは、「すべての視覚的な現実性」を想像上でも、美術館に持ち込むのは不可能であるということも意味している。また、世界を全体として美学化し、現実と美術館の間の統一を達成するという古いニーチェ的な夢を満たすことが不可能であるということも。美術館は、それ自体の不明瞭性、不可視性、差異を生み出すのである。それは、内部に、それ自身の隠された外部を生み出すのである。

美術館に収められた物がその長寿を人工的に保証されていること自体がすでにシミュレーションである。この長寿は、展示された物の隠された物質的側面を技術的に操作して、その耐久性を確保することを通じてのみ達成される。すべての保存は、技術的な操作であり、それは、シミュレーションであることも意味する。しかし、そのような美術作品の人工的な長寿も相対的なものでしかあり得な

い。すべての美術作品は、理論的ではなく、物理的に、死に、壊れ、消え、破壊される時が来る。普遍的な美術館というヘーゲル的な見方は、物質的な永遠性が、神の記憶における精神の永遠性にとって代わられるというものである。しかし、そのような物質的な永遠性は、もちろん、幻想である。美術館に収集された美術作品が日常の存在の危機から逃れ、その保存という目的に向かったとしても、美術館自体が一時的なものである。この保存は、成功し得ないし、成功したとしても一時的なものである。美術作品は、戦争や大災害、事故や時によって、常に破壊され続けている。この物質的な運命、物質としての美術作品として避けられない一時性は、美術史に限界を与える。しかし、この限界は、同時に、歴史の終焉に対立するものとして機能する。純粹に物質的なレヴェルで、我々のコントロールや意見、予測を完全に超えた方法で、美術の文脈は延々に変化する。この物質的な破壊は、常に予想しない時に起こるのだ。歴史は、美術館にある物体の、隠された、意見を差し挟む余地のない物質性に基づいて、自らを再考する。そして、美術の物質的な運命を変えることができないという、まさにその理由によって、美術の歴史は、つねに、再び振り返られ、再考され、新しく書き換えられるべきなのだ。

たとえ、個々の美術作品の物質的な存在が、ある程度の時間保証されたとしても、この美術作品の美術作品としての地位は、常に美術館コレクションの一部としてどのように展示されるかという文脈による。しかし、この文脈を長い期間にわたって保つことは非常に難しく、実際には不可能である。これが恐らく、美術館の真のパラドクスである。美術館での収集は、美術作品を保存するが、この収集自体は、常に非常に不安定で、変化し続け、流動的である。収集は、たとえそれが時を逃れようとする試みであったにせよ、必ずや、時間における出来事である。美術館における展示は、永遠に変化しつづける。それは、成長したり、進化したりするだけでなく、いろいろな異なる面で変化している。その結果、古い物と新しい物を区別する枠組みや、ある物に美術作品の地位を与える枠組みもまた、常に変化し続けている。例えば、マイク・ビドロや

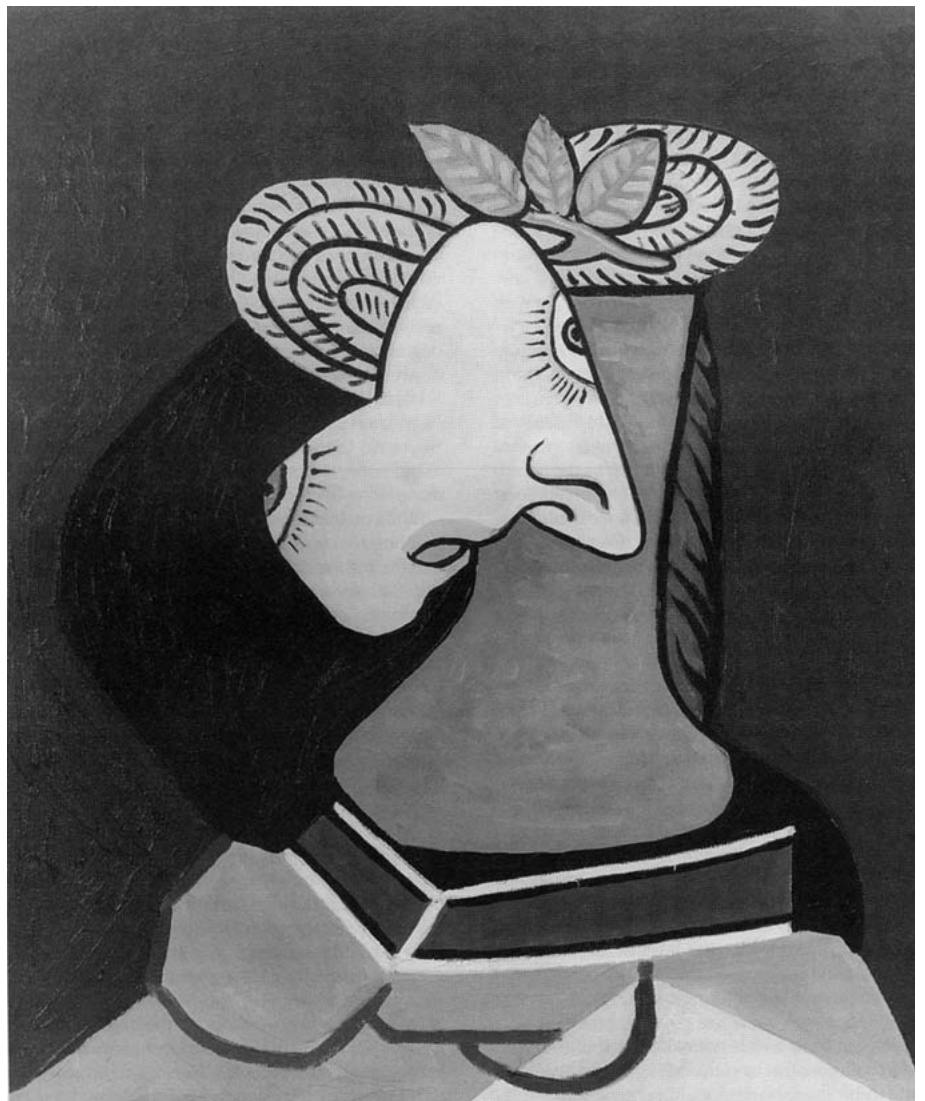


Fig. 2 Mike Bidlo, Not Picasso's "Woman In a Straw Hat", 1988



シェリー・レヴィンといったアーティストは、引用の手法を通じて、ある美術の形のある課題を、その物質面を変えることで変化させる可能性を示している(Fig. 2)。有名な美術作品をコピーしたり、繰り返したりすることで、歴史的な記憶の秩序を混乱させる。普通の観客は、いわば「オリジナル」のピカソの作品とマイク・ピドロが引用したピカソの作品を区別することは不可能である。それゆえ、ここで、デュシャンのレディメイドの場合や、フィッシュリ&ヴァイスのシミュレートされたレディメイドの場合と同じように、我々は視覚的な差異ではない差異に直面しており、その意味で、ピカソの作品とピドロによるこの作品のコピーとの差異は、新しく生まれた差異なのである。そしてこの差異もまた、美術館の中でのみ、ある秩序をもった歴史的な再現の中でのみ演出されるものである。

このように、すでに存在している美術作品の展示を変えて新しい文脈に置くことは、その美術作品の視覚的な形を変えることなく、その受容に差異をもたらす。近年、作品を収蔵する場所としての美術館の地位は、徐々に、国際的なキュレータによって企画された大規模な巡回展や、個々のアーティストによる大規模なインスタレーションのための劇場へと変化してきている。このような企画展やインスタレーションはすべて、歴史的記憶に新しい秩序を生み出したり、歴史を再構築することによって、収集のための新しい評価基準を提案したりする意図で作られている。このような巡回展とインスタレーションは、その一時性を明示している一時的な美術館である。それゆえ、伝統的なモダニストと現代美術の戦略との差異は、比較的記述しやすい。モダニストの伝統では、美術の文脈は安定したものと考えられていた。それは、普遍的な美術館の理想化された文脈であった。革新とは、この安定した文脈に、新しい形、新しい物を置くことであった。今日では、文脈は、変化し、不安定なものに見なされている。それゆえ、現代美術の戦略は、たとえばある形や物が既に収集されている形であったとしても、それを他の物や新しい物、面白い物に見せる文脈を生み出すことである。伝統的な美術は、形のレベルで作用した。現代美術は、文脈や枠組み、背景、もしくは新しい理論的な解釈のレヴェ

ルで作用する。しかし、目的は同じである。形と歴史的な背景との間の対比を生み出すこと、形を異なるように、新しい物のように見せること。フィッシュリ&ヴァイスは、今日の観客に対して、レディメイドをよく知られているようなやり方と全く同様に展示するかも知れない。すでに述べたように、それと普通のレディメイドとの差異は、外見上はない。というのも、作品の内的な物質性は見るができないからだ。説明されて初めて分かるだけである。差異を把握する、もしくは、より正確に言えば、差異を想像するためには、この偽のレディメイドが作られた経緯を聞かなければならない。実際、このフィッシュリ&ヴァイスの作品が本当に「作られている」必要すらない。これらの作品の「モデル」を違えて見えるようにする物語を聞かされるだけで十分である。永遠に変化し続ける美術館での展示は、すべてのアイデンティティを解体し、すべての歴史的な秩序と分類を蝕み、すべてのアーカイブを内部から完全に破壊するヘラクレイト的な流転を想像させる。しかし、そのようなヘラクレイト的な見方は、美術館やアーカイブの内部でのみ可能である。なぜなら、そこでのみ、アーカイブの秩序やアイデンティティや分類が、その破壊を何か崇高なものとして想像できるところまで確立されているからだ。そのような崇高の捉え方は、知覚的な差異は見分けられても、歴史的な秩序に関しては差異を見分けることができない「現実」自体の文脈では不可能である。また、展覧会における変化を通じて、美術館はその隠された不明瞭な物質性を、それを明らかにすることなく、示すことができるのだ。

ビデオ・インスタレーションのような物語性を持った美術の形態が、今日、美術の文脈でますます盛んになっているのは偶然ではない。ビデオ・インスタレーションは、大いなる夜を美術館に持ち込む。おそらく、これが、その最も重要な機能である。美術館の空間は、伝統的に観客、コレクター、キュレータの象徴的な財産として機能してきた、自らの「制度的な」光を失う。美術館は、不明瞭で、暗いものとなり、ビデオのイメージ、すなわち、美術作品の隠された中心部、その形の裏に隠された電気的なコンピュータ・テクノロジーから発せら

れる光に照らし出されるものとなる。美術作品が美術館の中でこの「外の現実の夜」に照らし出されるのではない。「夜」自体は、かつての初期の頃のように、啓蒙され、調査され、美術館によって判断されるものだからだ。そうではなく、この技術的に生み出されたイメージこそが、美術館の空間の間に、自らの光をある一定の間だけでもたらすのだ。もし、ビデオ・インスタレーションが作動している時に観客がその内部の物質的な中心部に立ち入ろうとしたら、感電死してしまうだろうし、それは、警察の介入よりも効果的でさえあることもまた興味深い。それは、入ってはいけないギリシャ寺院の内部空間に無理に侵入しようとした者が、ゼウスの雷に打たれるのと似ている。

さらには、光を制御することだけでなく、鑑賞する時間を制御することも、観客の手から作品へと移った。古典的な美術館では、観客は鑑賞する時間をほとんど完全に自分の思いどおりにできた。観客は、鑑賞をいつでも中断することができたと、戻ったり、また止めたりもできた。絵はそこにあり、観客の目の届かないところに逃げようとはしなかった。ところが、動画の出現とともに、このことはもはや成り立たなくなった。観客の制御から逃れたのである。ビデオから目を離した際に、何かを見逃してしまう。以前はすべてが見える場所であった美術館は、今や、見逃した鑑賞の機会を埋め合わせられない場所となる。以前に見たものと同じものが見える地点には戻ることができないのだ。このことは、いわゆる「現実世界」と比べてもより顕著で、というのも、ある展覧会を普通に訪れても、多くの場合、物理的に、上映されているすべてのビデオを見るができないためである。ますます長くなるビデオの時間は、美術館を訪れる時間よりも長いのである。このように、美術館におけるビデオ・インスタレーションは、時間の有限性と、我々の普通の文化ではビデオやフィルムの回転に隠されている光源までの距離を明らかに示している。言い換えれば、フィルムは、美術館の中に置かれることによって、観客にとって不確かで、不可視で不明瞭なものとなる。なぜなら、フィルムの長さは、美術館を訪れる平均時間よりも必ず長いからだ。ここに再び、フィルムを需要する際

の新しい差異が、普通の映画館を美術館に置き換えることによって生み出されている。

以上、私が明らかにしようとしてきたことをまとめると、まず、近代的な美術館は、物どうしの間の新しい差異を生み出すことが可能である。この差異が新しいのは、従来の視覚的差異とは異なる差異を示しているからである。美術館入りする物は、それが単にすでに存在する差異を示しているだけでなく、未知の、説明不可能な、異常な物であるときのみ、面白く、その価値をもつ物となる。そのような選択は、観客に、世界の無限性についての

見方を開いてくれる。そしてそれ以上に、そのような新しい差異を生み出すことによって、美術館は、観客の注意を物の視覚的な形態から、その隠された物質性と其の寿命へと向けさせた。ここでは、新しさは、他者の再現としてや、不明瞭なものを明瞭化する連続的な過程の次の段階として機能するわけではなく、むしろ、不明瞭なものが不明瞭であり、現実的な物とシミュレートされた物の差異は曖昧なままであり、物の耐久性は常に危機に直面しており、物の内的な本質について永遠に疑い続けることは克服できない、といったことを新たに思い

起こさせるものとして機能するのだ。言い換えれば、美術館は、凡庸なものの中に崇高性をもたらす可能性を与えてくれるのだ。聖書には、日の下には新しい物一つもないという有名な言葉がある。それはもちろん正しい。しかし、美術館の中には太陽はない。おそらくこのことが、美術館が常に、革新が可能な唯一の場所でありつづけ、今なお、そうである理由なのであろう。

( 鷲田めろる訳 )

- (1) ドイツの学者ヤン・アスマンがエジプト文明と歴史の記憶について書いた本を念頭に置いている。以下の文献を参照のこと。Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H.Beck Verlag, 1992, p.167ff.
- (2) 美術館に収集された「古い」物は、つねに美術史の論考や学芸員による実践における「新しいトレンド」と対応する。ご存じのとおり、美術史は、再考された時間とその繰り返しである。このことは、美術館で受け入れられたすべての物は、ある意味では新しいことを意味する。最近作られた、最近発見された、もしくは、新しく価値があると評価されたり認識されたりした物などである。個人コレクションは、個人の趣味によっており、歴史の再現という一般的な考えを持っていないため、この役割を担わない。これが、今日の個人コレクターが、美術館システムによる価値の保証を求める理由である。そのコレクションの歴史的な価値、そしてそれゆえ、金銭的な価値を持つことの保証を求めるのである。
- (3) Kazimir Malevich, "On the Museum" in K. Malevich, *Essays on Art*, New York, 1971, Vol. 1, pp. 68-72.
- (4) Kazimir Malevich, "A Letter to A. Benois," in *op. cit.*, p.48
- (5) Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken*, Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1960, p. 34 ff. (セーレン・キエルケゴール、大谷長訳、『哲学的断片或いは一断片の哲学；哲学的断片への結びの学問外れな後書』キエルケゴール著作全集第6巻、福岡：創言社、1989年)
- (6) Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1993, p. 58 (『ダグラス・クリンプ』美術館の廃墟に、ハル・フォスター編、室井尚、吉岡洋訳、『反美学：ポストモダンの諸相』勁草書房、1987年、所収。新装版97頁。)
- (7) 実際このことは起こる。実際、美術館のシステムは、個々の美術館はそうでないにせよ、全体として常に物を選別している。ある物は保存されるように、展示されるように、言及されるように、他の物はゴミ箱に行くまでの間、倉庫に消え去る。
- (8) Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, p. 13ff.
- (9) Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1998, p. 138ff (ティエリー・ド・デュヴ、松浦寿夫、松岡新一郎訳、『芸術の名において デュシャン以後のカント / デュシャンによるカント』青土社、2001年)
- (10) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol.1 Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 25: "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes" (ゲオルグ・ヴィルヘルム・フリードリヒ・フォン・ヘーゲル、長谷川宏訳、『ヘーゲル美学講義』作品社、1995年)
- (11) Boris Groys, "Simulated Readymades by Fischli/Weiss," *Parkett* 40/41, 1994, pp. 25-39.を参照。