

1990年代と2000年はさらなる激増の時期 美術館ブーム だった。テキサスからボストン、ヘルシンキからベルリンまで、第3ミレニアムにおける芸術のための新しい美術館の建設や古い館の改装のために、西欧とアメリカの地方自治体や国の基金にためられた夢のような巨額のお金をめぐって、世界中の建築家が競争しあった。ベルリン市内にある島では2000年以降、5つの美術館が再建される予定である。そのようなプロジェクトの費用は20億DMと見積もられている。様々な報告書によると、これほど多くの美術館やギャラリーが、これほど多額の財政援助を受けて建設されるというのは前例のないことである。美術館の大勝利は現実のものである。それゆえ、最初の問いをひっくり返し、どのように問いかけるのがより適切ではないだろうか。西洋の近代美術館はアートをまだ本当に必要としているのか、と。

さらに、このような問いは美術館の一連のパラメーターにどう影響を与え、もしくはそれを傷つけるだろうか。美術館というものは、我々に美術を制度として考させるために、美術と文化のプロセスを制度化してしまう構造の一部である。それは美術館によって調整され制度化された、美術における公共の需要、生産、消費といえる。近代社会において、美術館とは美術を成文化し、構造化する機関なのだ。我々は、まさにこの「美術」機関について、新しい内側からの動因と力、そして再分配された権力関係を認識しなければならない。現在の美術の観客は、どこにも属さない*res nullius*から公へと帰属する*res publica*へと変わってきた。このことは、近代美術を真剣に分析すれば必ず説明がつくものである。美術館及び「美術」機関は、周辺であろうが中心であろうが、都市と各々の機関との間に新しい力関係が築かれたことを反映しなければならない。それは、美術館の新しいツーリズムに依拠するだけでなく、欧州・アジア・アフリカなどの変わりつつある(現地の)地図のなかで新しい美術の生産が行われているからだ。

「現代美術は美術館をまだ必要としているのか」という質問は、恐らく、権力制度としての「美術」の限界を超え、地上まで直接かつ実際に引きずりおろすことによって、美術と生活の間に存在するギャ

ップを埋めようと提案しているのかもしれない。しかし既知のごとく、この墮落した「美術制度」の外においては、真のまともな生活のリアリティーなど存在しないのだ。地域社会そのものにしろ、いわば、階層化された権力とその力学との関係の制度である。近代美術の制度は、その内部に抱合・一体化されている権力とヒエラルキー関係など全てのスペクトルを含みつつ、それ以上の何かを示している。どう美術館をつくっていくのかという我々の歴史的な考え方が、このような新しい状況下において明らかに消えていっているということ。

これは、ポスト構造主義理論でいわれているような、美術館の死を意味するものだろうか？否！そうではなく、ペーター・ヴァイベルがこの件について述べていたように、それは美術館の歴史的定義の死であるのだ！このような定義の結論(それは予想に反して美術館の終焉とは何の関係もない。)というが実際には、美術館は永久に生き続けるだろう。)は、現実とその幻想としての確証、及び法とそれが生来持っている違法性など、一連の複雑な補足的両極のコンテキストで考察されなければならない。

私は、このような今日の美術館定義の結論は、現実とその幻想としての確証のコンテキストでも考えるべきだと述べた。そして、この幻想と幻想としての確証に関しては、この文章を通して何回も言及するので、その意味を以下のように明確にしておく。幻想としての確証、もしくはシナリオとは、幻想の構築、よりシンプルにいえば、人や事柄、物、及び議論のトピックが、いわゆる毎日の現実の中で、抵抗し、変化せずに生き残れるようにするような、異なった状況や関係についての思考の構成である。人は物事や関係から逃れるためではなく、それらを支えるために幻想化をする。幻想的シナリオや思考が、現実のアクションや変化への移行を妨げてくれるので、物事を現実の中で変化させないよう、それらを支えようとするのだ。

ここに幻想の力、もしくは幻想的シナリオ・構造がある。幻想や幻想的シナリオは、何か幻想的なものや非現実的なものと関係があるのではない。むしろ、シナリオや構造でありながら、ほとんど物質的である。幻想的シナリオ、及び幻想はアクションを妨げ、現実の状況をそのまま維持・支持する

力を持つ。その力は、いわゆるハードボイルドの物質的事実などよりもずっとうまく効果的に、この現実の中において活発に存在しているのである。

私たちが今、目の当たりにしている歴史的な美術館定義の終焉についての議論に戻ると、ヴァイベルが言っているように、作者と物が中心の仕事から、観察者と機械操作が中心の仕事へのシフトを見ることができる。問題は機械ではなく、美術品に持ち込まれた機械のロジックである。ここに我々は、美術館の歴史的定義における変化を見つめることができる。重要だと思われる新しい瞬間は、歴史のフィクション化と結びついている人工的な知覚と位置付けでもある。美術館は「自然な」場所と受け止められ、周囲とつながっている場所の中で保護されていた。しかし、一般の観客を作品の根本的な要素と捉えるような新しいプロジェクトやメディア作品によって、我々はアートの場所が人工的な社会構造物であることを経験し、認識する。美術館はアートの延長であるが、それは人工的なものなのだ！

西洋諸国の近代美術館の権力が現実のものだと我々は議論することが出来るが、そのように排他的に分析を確立してしまうとそれ以上先へ進むことは出来ない。美術館の世界を単に直接的な社会批判の手段(美術館の運営に携わる者でさえも確認する事実であるが)富の分配と再生産に相当する美術の機関であるという、繰り返し聞かれる美術館についての言葉使い としてのみ捉えることはできないとひとまず言っておきたい。何らかの結論へたどり着くためには、直接的な批判によってだけでなく、現在の美術館の位置付けや歴史的な権力関係・非権力関係についての幻想を(哲学・精神分析・美術理論・美術史に抛りながら)非常に論理的に見直すことで、美術館の幻想的な世界を横断することを私は提案する。それには、物事を見ることの条件をわずかに変えなくてはならない。

従って、美術館改革のアイデアが巻き起こり、美術館が自身にある種の幽霊的な権力を刷り込ませた象徴的破壊 そのポテンシャルな破壊の場合においても破壊を免れた を経験せざるを得なかった1970年代において、美術館には幽霊のような権力が与えられた。その一方で、2000年の美術館

コンテンポラリー・アートは まだ美術館を必要としているか？

マリーナ・グリジニッチ・マウラー

は、そのコンスタントな現実的権力の肯定においては、決定的に通俗で冷たく、小細工を弄して、ほとんどなんのオーラもないのである。今日の美術館、少なくとも(北アメリカ、日本など)西洋諸国の(近代)美術館は、その財政的・経済的・象徴的な権力をよく認識している。先進西側諸国で見られる美術館再編成、建築そして再建築に投資される莫大な資金のことを考えてみさえすればよい。

70年代においては、歴史のおよび年代記的時代分類や、美術や文化の様式・トレンドの絶え間ない発展という当時形成されつつあった考えから、美術館は美術界への脅迫だと受け止められていた。美術館はフィールドを支配し、コンセプチュアル及びネオ・アヴァンギャルドのアートの世界を弱体化させようと暴力的に挑発するような、制限・権力の場所であると見られていた。美術館がその権力と資本・金・建築への結びつきを明白かつ率直に断言した90年代の新しい状況は、眠っていた70年代の幻想を光の下に置き、作動させるようなプロセスであると言えるのだ！70年代の美術館の幽霊的な力と比べたら、このような状況は、機関として認識されるアートの社会的な象徴界にとっては、格段に効果的かつ恐るべきものである。

この新しい美術館構造が、美術・社会制度の現実の中で直接的かつ残酷に行動に表すという手段によって、美術を脅かしているということを忘れてはならない。ある意味、この直接さはシニカルな身ぶりでもある。この世界が何十年にもわたって幻想を見てきたことを、あなたも美術館が美術制度として、今度は美術界に直接与えているかのようだ。そして今日では、これが美術界をゆがめる最も有効な方法であるかのように思われる。権力制度としての美術館の構造転換やサボタージュはもはや可能ではないのだ。なぜならば、制度として捉えられる美術に対する団結した国際協調行動も、また、可能ではないからである。

レディ・メイドの結果として、20世紀初頭、ギャラリーと美術館システムが美術機能の様式を変えたことは広く知られている。レディ・メイド以前において、美術作品の全要素とは、それが作られている素材に内在し、固有するものであった。もちろんアーティストが規範や価値について何らかのアイディア

を持つことはできたが、そのような外的要素は作品の一部ではなかった。このため、作品になるべくして作られた作品は、美術の文脈外においても作品として認識されたのである。その一方で、レディ・メイドの内容というのは実在のオブジェではなく、ギャラリーや美術館など美術の文脈自体であるのだ。文脈がレディ・メイドの内容であり、従って、その物はギャラリーシステム自体であると言える。さらに重要なのは、レディ・メイドの誕生が、ギャラリーや美術館が社会において美術品を独占的に評価することを許したという事実である。実際、レディ・メイドが作品として認められたということは、ギャラリーシステムや美術館が美術品を任意に定義していることを明らかに示している。レディ・メイドが作品として認められたということは、社会におけるギャラリー・美術館システムの現実の権力が最も純粋に表れたサインであると言える。その時からずっとこのような関係は変化していない。

次に理解すべき点は、現実から空想化された世界へのこのような転移においては、障害の状態が変化するという点だ。70年代において障害・失敗は固有のものであった。(美術館とネオ・アヴァンギャルド運動との関係は単純に機能しなかった。)90年代後半では、この固有の不可能性は、外部からその具体化を妨げるポジティブな障害へと外面化される。歴史・進化・年代的時間は、現在では、反歴史的な視点を通して見られるのだ。このような固有の不可能性から外部的障害への移行は、幻想の定義、もしくは固有の行き詰まりがポジティブな存在を獲得する幻想的で客観的な地位の定義そのものである！様式・流行・分類などを破るような非歴史的展覧会は、そのような障害をなくしたら、スムーズな関係が保たれるだろうとの暗黙の了解のもとに機能する。美術館は、今日のマルチメディア社会の文脈で、自らの手段を用いてその機能と可能性を審査する自己言及的な歴史現象及び制度として提示される。年代学と歴史の全概念が夢から覚めて現実に戻った後、美術館やギャラリースペースの再秩序立ては、キュレーターの才能と好みに基づくこととなる。キュレーターらは、イメージや空間における客観的でランダムな集团的記憶(何の集団？何の記憶？)への可能性として捉えられて

いる。この美術館構造は、幻覚であり、美術制度権力がずっと持っていた幻想シナリオの幽霊化に他ならない。

美術館が幻想的・幽霊的存在としてのみ支えられていた70年代に、美術館がその権力構造を隠そうとしたような伝統的行為とは対照的に、今日の美術館はまさにその反対を行う。美術館が自身を破壊するのではなく、幻想的なイメージ/支持を破壊するのだ。美術館が分離され、幽霊的存在として生き残っていた70年代とは異なり、80、90年代における美術館は、幻想としての確証を犠牲にし、破壊することによって現実の中で生き残っているように見える。それとも違うだろうか？美術館は透明性を悪と決めてかかることを公に肯定するが、一方で自己露出や自己透明を求めるというパラドックスは、この透明性をさらに不可解にしていることを示唆している。

それではここで最初の例を挙げながら、東側の議論へゆっくり移行してみたい。ここでは言葉の意味の整理が重要になってくる。私がここで述べる「東側」というのは、精神的、歴史的、文化的、生産的パラダイムとして、及び幻想的対位して捉えられる東欧諸国、あるいは新統一欧州の隠された一面のことである。

私は理論家として、生活と作品についてふさわしい文脈を言及しなければならないので、まず最初に、リュブリアナ近代美術館(コレクションは2000年6月25日から8月30日まで公開された)で行われた「2000+Arteast Collection」展の分析を例としてあげたい。会場は、新しく購入されてまだ改装が済んでいない近代美術館の一部分が使われた。展示は、同時期にリュブリアナの街のいくつかの場所で行われていた別のイベント、マニフェスタ2000(2000年6月24日-9月24日)と平行して開かれた。両展とも同じ街で開かれ、対象が現代美術であり、互いに強いライバル意識を有していたが、それを除けば何の共通点もなかった。国内外の美術界にとってどちらがよりコストが低いかを述べるまでもなく、どちらの展覧会がより良く重要であるかというような問いが公然と認識されていた。私はこの問いに、スラヴォイ・ジジェクが言うように、「どちらも悪かった！」とスターリン風に答えなければ

ば気がすまない。(しかし後になってみればマニフェスタ2000の方がさらに悪かった！)

幸運にも私はこの会議のために論文を書くことを依頼された(訳注:文末を参照)。また同時に、新欧州における現代美術のスペースや機関に関する構造全体を考える上で重要なこれら2つのプロジェクトが、私の出身地であるリュブリアナで行われたことも幸運であった。ゆえにこのような分析を行うことは、概念的かつ理論的決断であったとともに、ほとんど政治的決断でもあったといえる。

「2000+Arteast Collection」展の成り立ちは、東西ヨーロッパの対話という考えがベースとなっている。1960年代から現在までの作品、特に東ヨーロッパのいわばコンセプチュアル期の作品に焦点を当てて見せようとした。

すばらしい東欧の美術の一つのスペースに再収集することの第一のポイントは、そのうちいくつかの作品が収蔵される手段に関わってくる。何点かの作品に対してオファーされた価格は、その歴史的还是は現在の持つ価値からしたら、ばかばかしすぎるぐらい低いものであった。より正確に言うならば、支払いと作品展示規則に関して、いくつかの作品をコレクションに加えるという状況全体がぼやかされていたのである。展覧会冊子の中では、「作家とその作品は、もし実際に収蔵されることになるなら、ゆくゆく何年かにわたって弁済されるだろう(もし収蔵されない場合は展覧会終了後に返却される)」と記述され、このような美術館の行為は正当化された。近代美術館は、完全に自分たちが何をしているのか自覚している。彼らはいわば、「ディアスポラ(離散)」のアーティストではなく、東欧諸国在住のアーティストから作品を再収集しているのだ。乱暴な言い方をすれば、いったい誰が弁護士を雇う余裕があるというのだろうか?ゆえに、このような身ぶりや収集のコンセプトは、真の倫理的行為の記述にあまりふさわしいとは言えない。結局、美術館は美術界の幻想の中に留まりながら、真の倫理的なキュレーション行為に出会いたいと願っているのだ。ではどうしてこのことについて言及することがそれほど重要なのか?私は弁護士や警察官としてそのようなことを述べているのではなく、単にここで、収集の背景に目に見えない形で存在して

いるモデルを確認しようとしているのだ。このモデルは、現在の東欧における美術機関が持つ体質の危険なパターンや、近現代美術の収集方法を確定してしまうかもしれない。

美術館は直接幻想を作り出した邪悪なシナリオにはまり、行き詰まってしまった。かつては仮定されていただけのことが、今日では直接的に起こっている。70年代にほめかされていたことが、現在では、美術機関の権力、美術品の隔離収容・移動というような「主題になっている」(ジジエク)。「2000+Arteast Collection」展では、最も純粋な形でこの直接的な法破り、もしくは邪悪な幻想の演出を見ることができた。美術機関の権威が有する幽霊的な幻想とは一体何であるのか?それは、各美術館と収蔵品が形成される最も早い段階に置いては、どこか残忍で卑俗なところがあるということである。同様に、最後の人食い族^{最後の一人をいつ食べて村を空っぽにするか}に関する質問は、「いつ最後の作品を盗んで、自分のコレクションを完成させるか」という質問にも置き換えられる。この直接的な行為が、無害なものをコレクションの破壊的インパクトへと変え、倒錯は全く破壊的ではないとのフロイドの理論を新たに確認する理由はここにある。

ここで別の寄り道をして、美術館とそれを反映する物語のいわゆる非歴史的な位置付けについて考えてみたい。私のさらなる命題とは、まさに環状形をしているそのような物語が、美術館の非歴史的プロセスの環状性をダイレクトに見せているということである。変容する美術館世界の重要な成分は、常に主張し、戻ろうとする「現実」に共鳴するようなあるフレーズ、もしくは意味ある鎖である。ここで私は、全く別の論点だが、時間を停止し、横断するような一種の基本公式として、似たような視点で書かれたジジエクの論文を参照することができる。

さて1970年代にハラルド・ゼーマンは、開かれた美術館の構想を考え、主張した。美術館の中で社会的矛盾を視覚化し、もう一度美術館を外界と結びつけることによって、美術館に縛られている美術を結果的に自由にしようという試みである。その定理は、「美術は目覚めなければならない、美術館は刑務所だ!」であった。

80年代にゼーマンはこう言った。「美術館は美術のための家だ!」(「Archis」誌、1988年、ロブ・デ・グラフとアンティエ・フォン・グラーヴェニッツとの会話の中で)そしてさらに、「美術は壊れやすく、消費と再生を繰り返そうとする社会の全てのものの代替品であり、ゆえに、美術は保護されなくてはならず、美術館はその場所として相応しい。美術館は見た目と異なり、刑務所ではない!」(デボラ・メイヤーの論文及び91年からの講義より)

90年代、そして新たなミレニアムの始まりにおいて、キャッチフレーズは「現代美術にとって美術館はまだ必要なか?」であった。これは美術館という汚れた父親像の潜在的な死を修辭的に表明するものであった。

つまりこのような循環性は、美術館が自分自身及び自らの位置を見付けることができないという事実に基づいている。最初美術館は、外から投げつけられる強要的な(徴候としての)メッセージによって悩まされていたが、最終的にはそのようなメッセージを自らのものとして受け取ることができた。「現代美術は美術館をまだ必要としているか」という問いは、去勢の主張としても読みとれる。「父親」はいつも既に死に、去勢されている。かの「他者」を楽しむこともないのだ。幻想の約束とは囿である。去勢された父親像が、今日の美術館像のごとく過剰に華々しい像である理由はここにある。美術館の外側は、派手で過剰な建築によって非常に強化されている。もうほとんど美術館の中へ入る必要がなくなってしまった。外から見れば十分であろう!

もう一度始めのポイントに戻り、違う視点で見よう。80年代の美術館は美術のための家であり、90年代の美術館は仮面を取り外してその全ての力を見せつけるいやらしい美術館である。このような二つの極のうち、前者は「保護的美術館」であり、後者はあからさまに権威主義的な強化された美術館であると考えることができる。もしくは、この二極を、外観対現実、もしくはは保護的機関に対して、「非常に透明であからさまになった、今日の権威付けられた美術館の現実」と置き換えることもできる。そのような二極化は、美術館の幽霊的な像や、その非常に人工的な性格について雄弁に語るが、結

局はもっともらしく聞こえない。

重要なのは、保護的美術館の外観と、そのような姿を神聖化しなくなって初めて見えてきた、90年代の強力な美術機関の残酷な現実とを対抗させるものとして考えているのではないということだ。望ましい保護的外観の下方で現実からずっと離れてしまい、力をつけすぎた美術館は、それ自体がどちらかという防御の盾、もしくは幻想の構造である。80年代と90年代の美術館のどちらも、美術を社会的現実へと送り込む象徴的な法・禁止令の働きを宙に浮かせてしまうものだ。2つの美術館像は、想像と現実の間の対立である。要するに、80年代の美術館は想像上の安全の保護者であり、90年代の美術館は(リュブリアナ近代美術館の例のように)、ほとんど無法状態的な暴力のサインである。

想像と現実という美術館状況は、象徴的父系権威が崩壊した後に残されたものである。(欠如しているのは、父の名、つまり象徴的権威の運び手としての美術館である!)

そして私たちが得たのは、奇妙にも非現実化し、少しの遅れもなくすぐさま作用を及ぼすような盲目的美術館メカニズムなのである!

「2000+Arteast Collection」展の話題に戻りたい。2番目のポイントは、このコレクション展には、一人のスロヴェニア人も、1970年代のスロヴェニアのコンセプチュアルな動向を代表する一つの核として考えられているOHOのグループでさえも、含まれていなかった点で非常に象徴的である。東欧諸国のコンセプチュアル・ムーヴメントがこの展覧会の中心的テーマだとが美術館自身が発表していることを考えると、このことはなおさら問題である。逆説的にも、「2000+Arteast Collection」展は国内向けに作られたものではなく、リュブリアナのマニフェスタ2000を見に訪れる国際的なオーディエンスを念頭に作られた展覧会である。「2000+Arteast Collection」展は、スロヴェニアの60年代以降の作品を排除することによって、実際には、スロヴェニアのパートを完全に排除したのだ。スペース上の問題で、自国のアーティストを選ばない方がずっと簡単にコレクションを消化できる、というようなことは言い訳にはならない。

美術館のクリーンな権力のために、国内の入る

べき作家は完全に拒否され、コレクションはスロヴェニアの美術には何も関わらない抽象的な活動として展示された。近代美術館の視点からすれば、純粹無菌の国際提示用として制作・演出されたこのような幻想は、国内の美術から美術館とその従業員を保護した一方で、国際的な文脈において美術館をより強力にしたのである。将来、このような異常な状況は、スロヴェニア美術の参照と財産のわかりやすく正式な規定を基に、コンセプチュアルな展覧会を生み出すはずだ。現在の抽象化・非個性化された状況での、実に象徴的・無法的な状態をなんとか乗り越えなくてはならない。

もしくはこのことをまた別の視点から、展覧会とはある種の構造化されたテキストまたは純粋な表明であると見ることできるだろう。もし誰かが国内の作品のプレゼンスを全て消して展覧会を行うことができたら、なぜ我々はそのような行為の分析のテキストを書くことをそれほど心配することがあろうか。

より一般的な結論は、新世紀の美術館が、美術館のヴァーチャル化された世界に反対している状況ではないということだ。それとは反対に、新世紀の美術館は、問題となるような誇張や犠牲者などなしに、それ自身を抽象的なカテゴリーとして示している。生産的な結末(例えば近代美術館の例でスロヴェニアのコンテクストから作家を選ぶこと)を拒否するということは、美術館自体の死すべき運命に直面することを拒否することでもあるのだ!

この場合、私たちは文脈のトラウマティックな「現実」を象徴的に隠すことについて議論しているわけではない。実際は全くその逆である。恐ろしい不幸のイメージと行為は、現実へのアクセスを全く与えず、美術館とその抽象的で厳格に非個性化された状況における現実に対する防御壁として機能する。

この理由から、マニフェスタ2000におけるアレクサンダー・ブレナーの行為を単なる野蛮主義を超えて見ることができるのだ。しかし、全ての人々がそこにいたわけではないので、まず最初に、彼の行為について一つの解釈を試みたい。

ブレナーのパートナーのバーバラ・シュルツによっても手助けされた、リュブリアナのマニフェスタ

2000における彼の行為とは一体何だったのであるうか?(マニフェスタは新欧州の現代美術のビエンナーレとして表明されている。)マニフェスタの正式オープニングの一日前、リュブリアナのコンGRESS・センターの大ホールの一つにて、マニフェスタの記者発表が開かれた。マニフェスタのキュレーターらや国内委員会委員長、コンGRESS・センターのディレクターらなど、約10名のマニフェスタの中心者たちが観客の前に座って、自己紹介し、観客からの質問に答えようとしていた時、アレクサンダー・ブレナーがアクションを起こしたのだ。彼は、マニフェスタのオーガナイザーらが囲んでいたテーブルの後ろにある大きなプロジェクション・スクリーンに、「グローバル・キャピタリズムのリベラルな奴隷たちよ、ファック・オフ」というような言葉を書き始めた。それから彼は長い会議机の前へ移動し、彼らの主張が書かれた紙を配っていたバーバラ・シュルツによって助けられながら、テーブルに色を塗り、その一部を壊した。ブレナーはそれからテーブルの上に寝転び、コンGRESS・センターの警備係に連れ出されるの待っていた。叫ぶバーバラ・シュルツはすでに外に連れて行かれていた。

リュブリアナのマニフェスタ2000の記者発表会でアレクサンダー・ブレナーがとった行動の何が最も衝撃的だったのだろうか?彼は、美術機関と妥協する能力と捉えられていた内なる法を犯し、行動に出たのだ!

アレクサンダー・ブレナーとバーバラ・シュルツは、コンGRESS・センターという中心的場所でマニフェスタに対して攻撃を行ったのである。コンGRESS・センターは、スロヴェニアのオフィシャルな文化にとって重要な場所であり、文化と政治の、もしくは文化と経済の中心地でもある。つまり、この国際展覧会(何人かのペロルシア人は丁寧な口調で、この新欧州の境界線について問い、ほとんど嘲笑に近いような返答 どうぞ私たちキュレーターを邪魔しないでほしい、私たちは全ての場所を見る余裕がなかったのだから を得た。)のポジショニングを疑問視し、明らかにしようと質問する、捉えどころのない観客の幽霊的なプレゼンスとは対照的に、ブレナーのとった行為は、言葉使いの上でも物理的にも直接的であった。彼の行為の結果という

のは、ダイレクトな自己商品化であり、自己操作であった。彼は横たわり、待っていたのだ。

アレクサンダー・ブレナーは、真の危険要素、もしくは本当に深刻な人物として機能してはいなかった。彼はハイパーアクティブで大袈裟で、ほとんどばかばかしくメロドラマ調であった。記者発表用のテーブルの一部を壊した後、まるでそこが海岸か何かのように横たわり、警備係がやって来るのを待っていたのだ。彼らがブレナーのパートナーを会場から連れ出した時、彼はまるでハリウッドのメロドラマ映画のように、彼女の名前を大声で呼んだのである。

それにもかかわらず、今まで我々がほとんど目にするができなかった権力側の行為を、ここではっきり見ることが出来た。マニフェスタの記者発表会は「爆発的」であり、権力者による儀式ではなかった。マニフェスタの中心的企画者らは、ブレナーが連れ出された後、そのことについて一言も触れることなくすぐに会議を再開したのだ。ジジエクなら言うであろうが、ここでは、体面を維持する権力の儀式を邪魔するのがいかに難しいかを見ることが出来る。このような気まずい場面の後でも、何事も、本当に何事もなかったかのように記者発表は続き、同様に、象徴的儀式も続いたのである。それゆえ、この会議が最終的に、パーティーとたくさんの食べ物とで締めくくられたのも何の不思議もない。この結末は、マニフェスタの企画者らが、マニフェスタのあるべき姿 お祭りと祝賀会 と最初から決めていたものだった。

ブレナーの行為とその破壊的シナリオの結果、マニフェスタの企画者・実行者らは、マニフェスタ本来の結果とコンセプトを拒否して安全な場所に避難し、それゆえ、国内外の美術界にある敵がい心、分裂、抽象化などの実際の障害を避けたのだといえる。

ここで、1996年にストックホルムのファルグファブリケンで開かれたジャン・アーマンとヴィクトール・ミシアノによるインターポール・プロジェクトというもう一つの例を見てみよう。ギャラリー空間の中で犬のように振る舞ったオレグ・クリックの恐ろしい暴力とは、つまり、東西の抽象的な位置付けの怖さという真の恐怖から我々を守る、それ自体空想化

されねばならなかった保護盾と言うことができな

いだろうか？
結論として言えることは、本当の怖さは、ブレナーやクリックのシンドロームから身を守るようなファルグファブリケンやマニフェスタのような、あるいはスロヴェニアの国立スペースであるリュブリアナ近代美術館と前衛的アーティストたちの間に内戦を引き起こし得るといふ理由から、完全にスロヴェニアのアートを拒否した近代美術館のような慈悲深い機関・美術館ではないということだ。実際、本当に恐ろしいのは、この状況の全く反対のことが起こることである。真に窒息し、精神病になってしまふような経験というのは、この保護的ケア(美術館自体を最後になってやっと、みだりにそして視覚的に保護する)が差異について全ての痕跡及び(反歴史的な)位置付けなどを消してしまうことである。

さてここで、2番目の例 リュブリアナで行われたマニフェスタ3のプロジェクトについての分析をより詳しく見てみることにしよう。マニフェスタのパラドックスとは、国境を越えたグローバルで純粋なアートのビジョンとして宣言されたマニフェスタが、スロヴェニアの政府と文化省、及びリュブリアナ市の主な文化・管理機関によって委託されたということだ。もし国家が過剰にも官僚的であるなら、それは美術館やギャラリーの役割を果たすことになる。つまり国家は、(美術館のコード化されたシステムを通して)美術のコンセプトを命令する。外側から補強されたマニフェスタは、リュブリアナにある主な美術・芸術の国立機関の権力を(kongress・センターによって先導されながら)国際的に正当化した。実際、70年代後半からのスロヴェニアの現代美術のパラダイム形成に中心的役割を果たした主な独立(!)機関は、このマニフェスタのプロジェクトに含まれていなかった(ギャラリーSKUC、メテルコヴァ、ガレリヤ・カペリカ[K4])。マニフェスタは、いわば国内領土内で、抽象的で偽の国際主義のコード化と受容の完璧な口実として使われたのだ。

マニフェスタは美術・文化に関するシェンゲン協定を主張することによって、国際社会へ向けた参加許可であった。マニフェスタは、さらに、スロヴェ

ニアがゲームのルールを尊重し、それに則って行動するというを示してみせた。一つ明確にしておく、1980年代半ば頃、最初は西欧諸国間の経済的規則として署名されたシェンゲン協定は、90年代に入り、どうやって移民の流入を防ぎ、「外国人」の動きを止めるか、ヴィザ発行プロセスや出入国、政治犯庇護をどう管理するかなどに焦点を当てたシビアな欧州共同体法になった。(シェンゲン協定の正確な内容は<http://spjelavik.priv.no/henning/ifi/schengen/body1.html>を参照のこと。)

スロヴェニアは、欧州共同体へ参加する過程にある国の一つであり(第一波に属する)この協定を遵守することが求められている。2000年のスロヴェニアは、従って、難民と移民の波(ローマのカトリック教会は9月中頃、西欧諸国への移民の流入について、例えば、ムスリム移民を排除するなど、コントロール・選択していかなければならないと正式に述べた。)から西欧諸国を守るゾーン、「防疫線」^{サフェリコフライン}として位置付けられている。

多文化主義は、新しい精神主義がそのイデオロジーであるように、グローバル・キャピタリズムの文化的ロジックである。多文化主義は、浸食の話ではなく(過去に私はそう信じていたが)増加の話である(今やマニフェスタによって考えられているように)グローバル・キャピタリズムが特定のアイデンティティを必要とするのはこのためである。このような、グローバル 多文化主義 精神主義の三角形においては、ポスト・ポリティカルは、互いに競い合うようなグローバル・イデオロギーとナショナルなそれとの間の対立としてではなく、抽象的な協調関係として捉えられるべきなのだ。ジャック・ランシエールが彼のポスト・ポリティカル理論の中で発展させたように、それは、啓蒙されたテクノクラート(経済学者、法律家、オピニオン・リーダー)とリベラルな多文化主義者らとの協力関係のことなのである。マニフェスタ3は、その絶対的に抽象化された姿の中で、国際的多文化主義者らによるポスト社会主義の啓蒙された国内のテクノクラート(kongress・センターなど)の国際的な正当化であったのだ。それはまた、抵抗勢力の影響、権力の制度とメカニズム、権力・私有資産・精通した思考の複雑性、などの間のラディカルな不調和

を示すものでもある。

新しい美術館も古い美術館も、そしてポスト社会主義の文脈における「新しい」美術館も、イデオロジーの罫にはまっている。真の脅威に対する美術館側の防御は、実際には、抽象的で健全にされた状況を守るための、血なまぐさく攻撃的で破壊的な脅威を作ることである。これは、美術館の幻想と

しての確証の決定的な矛盾を表しているサインでもある。複合的現実の話をするより、他ならぬジジェクが言うだろうが、美術館が抱えている現実の幻想としての確証がそれ自体、複合的で矛盾があるという、別の面を主張しなければならないのだ！

導入された「現実」は、美術と現実のモダニズム的二項対立を永続させる。我々は、自然な状況を

再生するのではなく、人工的な介入を有機的に関連づけなければならない。そしてそれにもかかわらず、美術館を抑圧の機関から批評の機関へと移行させる道を作り、美術館の世界を保護するものから直面するものへと横断させなければならないのだ。

(吉岡恵美子訳)

この論文は、CIMAM会議 2000年9月22日から25日までブダペストのルドヴィッグ美術館で開かれたICOM (International Council of Museums of Modern Art)の国際委員会 の基調プレゼンテーションとなるべく配布されたものである。CIMAMの委員長であるディヴィッド・エリオット、CIMAM委員のゼリミール・コシェヴィッチ、そしてこの論文の正確な編集をしてくれたC3のアデレ・アイゼンスタインに感謝の意を表したい。

参考文献

Marina Grznic, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Vienna, Edition selene, 2000.

Debra Meijers, "The Museum and The A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?" in *Place, Position, Presentation, Public*, ed. Ine Gevers, Maastricht and Amsterdam, Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993.

Peter Weibel, "Ways of Contextualisation", in *Place, Position, Presentation, Public*, ed. Ine Gevers, Maastricht and Amsterdam, Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993.

Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 1997. (スラヴォイ・ジジェク『幻想の感染』松浦俊輔訳、青土社、1999)

Slavoj Zizek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.