

1974年、当時のニューヨーク近代美術館(以下MoMAと略す)の館長であったウィリアム・ルービンは、あるインタビューで、「美術館の概念は無限に拡張可能ではない」と認めている。彼はこのことは、絵画と彫刻という伝統的なカテゴリと、当時盛んであったアースワークやコンセプチュアル・アートとが相入れないことから生じたと考えている。ルービンによると、後者は、完全に異なる美術館の環境、そしておそらく異なる観衆をも必要とした。「美術館の概念は無限に拡張可能ではない」ということで、ルービンは、美術館を公共施設として使う問題に暗に言及していたのである。1977年、ポンビドゥ・センターが開館したとき、社会学者のピエール・ブルデューは、脱-聖化された環境で、様々な文化的機能と様々な文化的重要性を持つものが脱-聖化されることによって、美術館は、公共施設の地位を得ると予言した。そして、伝統的な美術のカテゴリが排除されるばかりでなく、文化消費の墮落したイメージも良い方向にむかうだろうと言っている。ポンビドゥ・センターも、「異なる観衆」を予想した。それは、拡張した美術館の概念の問題を明確に示すものではないが、にもかかわらず、美術館の将来の、きわめて重要な問題の解決を明確に示している。

1974年には、ルービンは、20年後、自分の美術館の何度目かわからないほどの改装・拡張計画によって、MoMAの基準が、非常に特殊なものであるという議論を引き起こされるというということを、少しも予想できなかったであろう。傲慢さを反省して再展示しようとする近年の努力によって「このコレクションは近代美術の歴史を伝えるものである」という言説が攻撃されるばかりでなく、「同時代的であること」がより目に見えるようにすることが、新しいデザインの中心となり、より新しい実験的な空間が必要とされたことが強調された。新しいMoMAは、複合的な美術館、多くのプログラム化されていない空間を持った新しいモデルへと向かっていた。今日では、私たちは、これは、写真やビデオや映画など流行った言葉でいえば情報美学のかつこうをした、視覚文化と名付けられた共通点のないものための多くの

スペースにすぎないことを知っている。つまり、それは、展示とこれまでの美術館の設備を否定する行為とを混ぜることなのである。しかし、MoMAにとって、これは明らかに消化が困難なものであった。その結果、MoMAは、最近、小さなカッティング・エッジ、クイーンズのロング・アイランドのPS1を統合するなど拡張を行った。完全に異なる美術環境、異なる観衆。まさにルービンが予言したように。

20年後、今度は同様に、ブルデューと他のポンビドゥ・センターの信奉者は、ハイ・カルチャーの民主化は、幻想とは言わないうまでも中心的な問題ではないと理解することを余儀なくされた。ポンビドゥの雑多な活動は、文化的重要性のヒエラルキーを転覆させることに失敗した。観衆は他のどのことも同じ観衆であった。現代美術のファンは、図書館の利用者をばかにした。最近のポンビドゥの改装と拡張計画は、以前よりもずっと個室化と部門化したことをはっきりと示している。改装は、レンゾ・ピアノとリチャード・ロジャースの本来のデザインの基本原則を覆すものであった。ピアノは「もっと理性的に、もっと理性的な文化を映す鏡のように」と語っていたのだが、初期の段階にすでに、可動壁のシステムが失われてしまった結果、現在、公共の広場はスポンサーの名をつらねたチケット売場になってしまい、以前は交流を促していたガラスの正面は、美術と文化を隠す、不透明なファサードになってしまった。「美術館の終焉」展のカタログでマス・キーンが「公共の領域が終焉を迎えようとしていないのと同様、美術館もまた、終焉を迎えているわけではない。」と語っているのは正しかったのだろうか。

マサオ・ミヨシが「空っぽの美術館：最終段階」という文章で語っていることは比較的楽観的である。そこで彼は、この文化産業がグローバル化した時代において、美術館のための選択について思いをめぐらせた。ロサンゼルスにあるカウンティ美術館とロサンゼルス現代美術館を訪れたとき、美術館の展示室はほとんど空っぽであることに気づいた。彼が出会った数少ない観客は、そこにいる

ことに当惑しているように見えた。何のために、そして誰のために当惑しているのか？ 彼らは、讃えようと足を運んだ美術が自分たちを代弁する身近な存在であると感じないのか？ それとも何か他の理由があるのだろうか。美術と自分たちの存在は完全に無関係、近年、美術館とその中身を人質にとる民間の世界的な資本の力と比べて無関係だと感じているのかもしれない。美術市場の価格は実際、美術が説き、努力している自由と完全にかけはなれたものとなっている。しかし、ミヨシは、そのような全体主義的なシステムの中で、抵抗する余地があると信じている。そして、その抵抗に形を与えられるかどうかは、私たちにかかっている。ミヨシは、もし美術館が自らの役割を教育的な道具と再定義するならば、美術館は承認されることができると確信している。そう古くない昔、大学が果たしていたような、意識の中心としての美術館。ミヨシに従って、美術館が最初の、そして最先端の公共施設であるという事実のとおり、私たちは知的な美術館を作り出す必要があるのだ。

実際、美術館の「美学的！」な歴史を忘れないようにしよう。それは、観衆を私たちの施設に受け入れることでもたらされた美術と社会の関係における根本的な変化を映し出している。美術が社会生活と結びつく前の時代には、美術と向き合う観衆も、美術館もなかった。それゆえ、美術館とは何か、何ができ、何をしなければならぬかということとは観客との関係の中で考えなければならないことである。

しかし、素人は、そして素人だけでないのだが、美術館の中で見られるような多くの美術の形と、わたしたちのすぐ身の回りにひろがる一般的な視覚文化とを、ほとんど、もしくは全く区別しない。とするなら、美術館は、もはや美術にとってあらかじめ前提とされる環境ではない。それとも美術館は、ボリス・グロイスがいうように、「差異を生み出す唯一の保証」なのだろうか。美術館になければ意味のない物体に意味を生み出す緩衝装置なのだろうか。さらには、わたしたちは、増え続ける美術館の中にあるすべてのものは、ずっと大きい全

美術館の概念は無限に拡張可能ではない？

クリス・デルコン

体の断片、あるいは、選び出された小さなものであると認識するようになった。美術館の空間の中にあるすべてのものは、標本、証拠品となってしまった。これは、美術館が現実と想像上の空間から、美術作品と観衆の両方にとってほとんど仮想的な空間へと変化したことを示している。

今日、美術館は部分的にはそれ自体が仮想的な再現モデルであると人は言うかもしれない。今日の見世物的で、とりわけ見映えのする美術館建築がその例である。多くの美術館では、強烈な空間体験を優先した建築的な記号によって都合がいいように、一時的な環境は徐々に見捨てられている。そしてこのことは、新しい美術と古い美術を対象とした美術館にとっても同様である。美術館とその中の美術作品は、歴史から遠く、遠くへと離れて、美的過ぎる空間で行き場を見失う。ましてや、アーティストやキュレーター、政治家、ビジネスマンが、美術館について考えようとしたときに想像される巨大なスペースはいうまでもない。ピルバオのグッゲンハイム美術館は、フランク・ゲーリー固有の建築がそれ自体非常に強いということもあるが、それ以上に、次のような誤解に基づいている。それは、例えば、新しい美術館の創造を通して、インターナショナルイズム(これはアメリカニズムと読み替え可能である)と広報が、地域の原動力と直面することで、豊かな文化の織物が生み出されるという誤解である。

これらすべてに加えて、私たちは、ハイパーメディアの隆盛や、写真や映画の流行、多くのコンテンポラリー・アートの作家が美術館の外で作品を作りがたがること、といった全く新しい発展について考慮しなければならない。メディアと新しい技術が拡張し、多くのアーティストやキュレーターが実用化された製品を欲し、視覚についてのより広範な議論への参加を望んでいることを前提に、少なくとも新しい美術館モデルを探求する可能性があるべきである。使い勝手という観点からのみならず、美術館という類型が関係する限りにおいて。

いくつかのよい例はある。それは、リベスキンド

の刺激的なベルリンのユダヤ博物館や、パウロ・メンドース・ダ・ローシャによるサンパウロの彫刻美術館である。これらの建物は、アンドリュー・ベンジャミンの『現在の希望：哲学、建築、ユダヤ主義』の言葉を借りるならば、問題は、展示を許すところにある。ベンジャミンの言葉はリベスキンドの建物を想起させる。「再現の問題を守り、その完成を拒絶し、探求されるべき問題として維持され、同時に一方で展示を許す。」ベルリンとサンパウロに建てられたものは、ともに、実に疑問である。だが一方で、それらの建物は美術館という地位を得たいという信号を明らかに発している。

しかし、どこにそのような美術館を思い切って依頼する人がいるのだろうか。ロンドンのサウス・バンクの新しいテイト・ギャラリーにヘルツォーク&ド・ムーロンが提案したデザインは、例えばポンピドゥ・センターのような空間の階層的な分割以上のものであるのだろうか。明快さと優雅さ以外に彼らが努力したものはあるのだろうか。卓越していることのためだろうか。彼らの、そして他の依頼人の生きた美術館についての認識は、多くの観客の参加を先導した賞賛に値する行為を含め、ここ10年間の国際展に典型的に用いられた方法に原則的に基づいている。すぐれた、もしくは挑戦的な展覧会モデルは、真に革新的な施設の戦略とは異なるものである。新しい施設のモデルを探求するには、美術館の意味をより発展させる必要がある。それとも、美術館の概念は、限られたスケールでしか拡張できないのであろうか。

まず初めに、時間順、そして/あるいは様式に従って、白い壁に絵が並んでいるという百科事典があった。しかし今日、突然、現実の美術館の環境を必要としない、広範囲な、博物館学的なプロジェクトが見られるようになった。最新の情報工学を使ったアーカイブは、画像とテキストによるシステムであることを主な特徴とする。ハル・フォスターは、データベースに基づいているデジタルの様式性と特に二進法の対立によって、ある種の「人の形をしたものへのフェティシズム」というアンチテーゼの後に美術が隠れているという現象が最近起こって

いると推測した。

フォスターは、「美術館のないアーカイブ」という優れた文章の中で、最近の『アートフォーラム』誌の表紙に言及しつつ、この現象のいくつかの例を並べている。O.J.シンブソン、コートニー・ラブ、《ブロードウェイ・ブギヴギ》、マシュー・パーニー、ブラダ、クリスチャン・ド・ボルザンバルクの建築、ラリー・クラーク、ヒュー・グラント、ゲオルグ・パゼリッツ、ギルバート&ジョージ、カルヴァン・クラインなどなど。そして、コンテンポラリー・アートの展覧会と出版物に、気づかれることなく入り込んだ比較は、暗喩的ではなく文字通り、美術館によって占められた仮想空間の結果であると主張し続けることは、実際、まったくばかげたこととは言えない。映画「と」美術、建築「と」美術、ファッション「と」美術。再び、異なった文化的表現に対するより多くの観衆のアクセスと観衆の関心の問題が、ここで重要となってくる。しかし私は、このことはもはや観衆に向けられた暖かい身振りとしての資質を持たないが、観衆自らがインタラクティブな権利を主張し、美術館に直接働きかけるようになるだろうとあえて言い続けたい。

ともかく、分割し、征服し、展示し、保存するのは、美術館のみではないということをそれらすべては示し始めている。美術館は、単に「多くの」環境の一つにすぎなくなる。スカロ出版からフェイドン・プレスにいたる「別の」場所でも実現されている、より大きな博物館学的なプロジェクトの一部にすぎないのだ。同様のことは、新しいMoMAのスローガンが明白に示している。「コレクションに関する最初の読解は、別の読解や、ある作家の作品について、あるいは、ある時代やテーマについて、より深く掘り下げる機会によって何度も中断される。」これらすべてによって引き起こされる大きな難問の一つは、実は、イメージとテキストの間、見ることと読むこととの間で高められた緊張関係のある場に関する「読解」の概念である。

美術史は、様式の体系の中に様々なものを位置づける上で、写真複製の技術に大いに頼っている。

それでは、ハル・フォスターが予言的に主張していたような、デジタルでの再整理や、デジタルの複製によって可能となるのは何であろうか？ 画像とテキストとしての美術、もしくは情報ピクセルとしての美術だろうか。あるいは美術館のないアーカイヴなのだろうか？

にもかかわらず、今のところ、美術館はなお写真=映画的な空間として存在している。写真と映画が現在、大変流行しているが、これは、多くの美術館に特徴的なことで、そこで生じる問題から、美術館とは何かということ私たちがそれでもなお答えられるかどうかという問題が照らし出される。それゆえ私は、美術館における写真と映画の役割に関する議論が、美術館の将来に関する多くの思考にとって非常に重要であると考えている。ヴァルター・ベンヤミンに従うならば、写真は展示効果を認めたと考えられる。ベンヤミンが言うには、写真は、本や雑誌、ポスター、資料など、その出自に留まるべきであった。これとは異なった方向に進んだことは、今日、周知の事実である。

恐らく、ベンヤミンは、美術作品の機械による複製が展示効果の複製、そしてさらに言うなら、美術館、展示施設の複製を伴うという事実を忘れていたか、軽視しすぎているのだろう。写真は複製可能だっただけではなかった。それは展示会と等価なものであった。それゆえ、美術館の原則に従属するものであったのである。写真はどのように展示されたのか。そしてより重要なのは、写真とは何か。なお、混乱に満ちている。写真と絵画の存在論的な区別、写真を撮ることと絵画を描くことの違いは、すぐに美術館によって無効にされる。というのも、貴重な絵画と同様に、写真は、大きな白い壁に展示されるからである。

そして、10以上の投影された映像が、観客の時間を消費し、何度も入場できるチケットを考える美術館まであるような、そんな展示空間はどうなのだろうか。観客はホワイトキューブのように「感じない」のだろうか。とんでもない。違いといえばホワイトキューブが黒く塗ってあるだけだ。実際、最近

コンテンポラリー・アートの美術館や展覧会に行った人で、一つかそれ以上の部屋が暗くなっていないのを見たことがある人はいるのだろうか。おかしなことに、一段と優れた視覚文化を扱うヨーロッパの美術館であるリールのル・フレノワの建築プログラムは、脱構築派の建築家バーナード・チュミによってデザインされたものだが、十分な暗さを得られない。そのため、建物は、完全に黒のビニールで覆われ、それが、ハトの糞で白くなっているのだ。アーティストのジェフ・ウォールは次のように言っている。「『美術館』という言葉は、日の光と関係しているように思われ、一方、映画は、暗い部屋を思わせる。しかし、美術館は初めからユニバーサルな美術館であることを求めてきた。そのような空間は、昼間と夜の両方を反映しなければならぬし、そのために美術館には暗い部屋も必要なのだ。美術館に太陽の部分と月の部分を考えなければならぬだろう。」

ともかく、私たちはすぐに時間に基づいた美術館建築を考え出さなければならない。それも、集合的な時間というよりは、むしろ個別の時間の。情報=建築の最近の優れた例といえば、例えば、新しい科学館や、新しい図書館やアーカイヴであり、そういった新しい美術館の類型が実現されなければならないと思う。しかし、このどれもルービンが恐れているような、伝統的で美学的なカテゴリーや基準との不和とは関係がない。しかし、それは、美術作品一般を収集し、展示し、保管する美術館の趣旨とは関わってくる。「よきものはすべて自らの場所を見つける。Omne bonum est diffusivum sui」しかし、この結果がもはや有効でないとしたら、何が起るのだろうか。

実際美術館は、別の現象と向き合っている。それは、展示と収集の考え方からかけ離れたものになっている。今日、美術と見なされる多くの物体は、美術館で選択し、収集し、保管するのに向いていない。少なくとも、従来の方法では、1960年代初頭以降、容易に感じられるようになったこの展開は、ルービンの「美術館の概念は絶対に拡張可能ではない」という見解に従うなら、今では定着している。

私たちのコレクションの妥当性に対するその効果は、徐々に明らかになってきている。少なくとも、もし私たちが、コレクションが妥当なものであるために最も重要なことは、収集し続けること、目の前にあるものから収集し続けることにあると思うならである。実際、ある「もの」は私たちの美術館の展示室や収蔵庫から欠けているのだ。美術館で働く大部分の人にとって、「それは、私たちのコレクションにふさわしくない」という意見はなおも、「ものをどのように扱うか分からない」という告白に対するアリバイとして使われる傾向にある。そのような態度は、多くの美術館のキュレーターや館長に見られるが、実際、今日作られている美術の多くを否定し、排除することに等しい。

劇場やオペラハウスやコンサート・ホールが何百年も直面してきた「再現の難しさ」を断念し、「保存のしやすい」ものを優先したとき、それは、美術館と、特に観衆にとって何を意味するのだろうか。私がボイマンス美術館の館長になって初めて手がけた展示は、ブルース・ナウマンの《4つの回転する壁》という映像インスタレーションだった。この作品は、この美術館が1970年に収集したものが、保管に失敗し、それ以降展示していないものだった。それゆえ、ナウマンの先駆的なメディア作品はようやく1996年に初めて展示され、修復されたのだ。実際、上映、再映について、さらには、アーカイヴの地位とアクセス可能性についての真剣な議論は、美術館の間で減多に聞かれないものだった。修復は、イデオロギー的な内容や文脈をもたない技術的な用語のままなのだ。

多くの美術館は、大きな照明の入った写真ボックス、フェード・イン/フェード・アウトするスライド・プロジェクション、回り続けるフィルム・プロジェクション、自動的に繰り返す複数の画面をもつビデオ・プロジェクション、インターネットに繋がったインタラクティブなコンピューターが静的な世界の幻想から展示空間を解放したことを認識するに至った。もしくは、突然、静的なイメージが「存在する」と認識したのだと言うべきだろうか。写真、映像、ビデオが新しく加わったことで、静的であ

ることがどうということかについて、美術館で本当によく考えることができるようになった。ジェフ・ウォールの見方に従うならば、静止した写真において、その静止していることの意味が非常に異なるものになってきている。もし、そうでないとしたら、静止写真の大きな魅力は説明できない。

それゆえ、わたしたちは、美術館の概念を拡張しないとならないのだろうか？ そのとおり、すぐにである。わたしたちは、すでに美術館を拡張してしまっているのだろうか。つまり、中身、そして、空間的な関係性の点から、真に異なっているのだろうか。かろうじてそうである。しかし、注目すべき、だがなお無視されている例外がある。それは、セドリック・プライスによる「ファン・パレス」である。時間と場所がゆがみを持った空間という、建築家の美術館についての意見に従って構想され、10年以上持つとは想定されていなかった文化センターである。もう一つは、アーティストであるフランチェスコ・トレドによって発案された小さな美術館の集合である。これは、オアハカ(訳註:メキシコ南部にある州)の歴史地区に広がっており、地域の住民の要望や、そのザポテコ族の状況、孤立、周縁的な生活を尊重している。これらは、国際的な旅行産業に、重要な新たな選択肢を与えている。ところが、多くの新しく、有名な美術館建築は外観を誇示するばかりで、せいぜい都市の景観を強化しているにすぎない。なのに、一般的に美術館は、物理的に大きくなり続け、各地に別館を作っていることも含めると、拡大し続けている。実際、周知のとおり公共の美術館ができてから250年間以上がたっているが、美術館は、その間に25倍のサイズになっている。平均して、美術館の空間は10年ごとに倍になってきている。

これは、コレクションが増えたためだろうか。それもあるが、それは理由の一つにすぎない。美術館の活動が多くて多くの観客を引き寄せたからだろうか。それもあるが、これも理由の一つにすぎない。私の考えでは、残念ながら、美術館が信じられないほど大きくなったのは、美術館全体としての危機に対応できなかった結果である。その危機とは、空

間の危機であり、政治的な危機であり、財政上の危機であり、構造的な危機であり、技術的な危機であり、そしてなによりも、内容的な危機である。まず本当に内容が変化しなければ、空間的にも政治的にも技術的にも根本的な解決はないのだ。

一般的に、内容に主導された美術館内部の変革が、1960年ごろにニューヨークのメトロポリタン美術館でトマス・ホーヴィングが主導した人気取りの大ヒットの展覧会によって頭打ちとなった。つづいて1970年代、1980年代にアーティストのアトリエを再現するような「個展」が、DIAアートセンターのような初期の改装による空間で行われたり、古い城のような「理想的」な美術館で装飾的な美術作品が展示されたりした。しかし、それはアーティストとその作品のためだけの城であった。これによって、多くの新しい美術館の活動と建築において、美術にとってよいものは観衆にとってもよいという固い信念が生まれたのである。しかし、この戦略は、もはや機能しないということが明らかになった。その結果、1990年代、自閉的な様式が登場し、多くのビエンナーレやトリエンナーレ、コレクションの新しい展示にみられるように、文化的-歴史的アプローチ、しかし、体裁のよいメディアに影響されて、本質的には単なるジャーナリスティックなアプローチを取り込んだ。これらの努力は、例えば、シュルレアリストのアレクサンダー・ドナーやフレデリック・キースラー、インディペンデント・グループ、ヴィレム・サンドベルクや初期のハラルド・ゼーマンのような実験的な展覧会の、「教育的な」使命を保ちつづけられなかった。そして、それにも関わらず、私たちは、美術館が建てられたり、再建されたり、拡張されたりする時には、まず内部から再発明しなければならないことをすぐに認めた。

グレン・ローリーは、MoMAの将来を想像しながら、熱心に次のように語っていた。「美術館が将来の必要性を検証し始めるとすぐに、単に新しいスペースではなく、従来のもとは根本的に異なる空間が必要となることを認識し始める。つまり言い方を変えと、MoMAは、これまでしてきたように、単に拡張するだけでは、その膨張に耐えきれない

ということである。もし、MoMAが今後の難問に立ち向かいたいと思うなら、知的でプログラ目的な目的を実現可能とするような空間と空間的關係を与えられる新しい美術館を創造する必要がある。」建築のコンペが発達し、パーナード・チュミやレム・コールハースといった建築家のラディカルな提案が、MoMAの新しい施設としての野望に完全に対応していることがすぐに明らかになった。ところが、その想像力にも関わらず、最終的には、谷口吉生のあまり冒険的ではない拡張案が選ばれた。

しかし、私たちは、近年、批評家のボリス・グロイスが美術館の前衛主義と呼ぶものの重要性を理解し始めている。この考えは、美術館の世界的な拡張だけでなく、完全に博物館学的なプロジェクトに満たされていることも反映している。実際、洗練されたファッションやスポーツのチェーン店、強力な商業画廊、大きな出版社も、美術館の経験の一部、いうなれば、美術館の一部ともなったし、このことは、プライベートとパブリックの境界をますます攪乱している。施設としてパブリックな美術館は、概念上、美術館のよりどころとなった。博物館学的なプロジェクトはどこにでもあり、それは、ハード面のインフラとは何の関係も持たない。

しかし、美術自体から、期待できそうな批判的の身振りはないのだろうか。というのも、今日生み出される多くの美術が美術館を必要としないとも言えるからである。だからといって、すぐに問題は解決され、新しい美術館が生み出されたのだろうか。それはないと思う。カミエル・ファン・ヴィンケルが「視覚芸術をつくる新しい道」を書いた際に言っているように、あるアーティストとその作品が美術館に対して反抗しているのは、それが徴候に向けられているので意味がない。博物館学的なプロジェクトはどこにでもある。それゆえ、逆説的だが、今日の美術はかつてよりも美術館を必要としている。ただし、それは完全に異なる美術館である。

エルンスト・ファン・アルフェンは、これを「知的美術館」と呼ぶことを提案している。比較、会話、交渉、価値付け、判断、そして不和の場所。マサ

オ・ミヨシの意見に沿って、簡潔に言うと、教育のための「自由な」場所である。しかし、ファン・アルフェンが、美術館は知識のための場所ではなく、経験を生み出す場所となっていると言うのは正しい。美術館員は、知識を持っているし、なかには、本当に多くの知識を持っている人もいるが、知識を生み出すことは、その最も重要な仕事ではないようだし、最重要の関心事でもないようである。それゆえ、美術館の中心に知を置くこと到底無理なようである。しかし、それは、私たちが美術館において知的な仕事をどのように考えるかによる。実践としての理論。これは、経験豊かな美術館員という言葉からは、なかなか「理論的」には連想されないものである。思考の劇場としての理論化は、必ずしも美術作品の同時代的、歴史的参照を単に考えることに向かうことではない。オーストリアの実験的なキュレーターであるロジャー・ブリューゲルとルース・ノアックが信じているように、本当の挑戦には、新しい種類の想像力を生み出し、移行の意義やその時期の異なる面を強調することが含まれている。それは、決して美術作品それ自体にあるのではなく、それがもたらす効果や、観者を自由にする包容力として認識されるものである。こ

うした「理論家」が、それゆえ、見る人の自立性の度合いが高まっていると考えているのは面白い。より正確に言うと、彼らは、美術作品の自立性よりも、多くの自立性を見る人に認めているのである。ところが、多くの美術館は、そのような刺激的な理論的状况を与えることはできない。美術館の理想郷や民主主義は、私たちが与えるべき文化的サービスの文化的な可能性を与えないまま、つまらない理想にとって替わられた。今日生み出される多くの美術も同じで、せいぜい、弱いコンセプチュアリズムに終わっているのだ。その弱さをソフトな、あるいは暖かいなどという人もいるのだが、ハル・フォスターは、単に悲観的なわけではないのだが、その原因が、近年理論と実践との関係がひどくおかしくなっていることにもあると語っている。「制度的には、両方の種類の批評家(フォスターは『アートフォーラム』誌の批評家と『オクトーバー』誌の理論家を指している)は、80年代から90年代にかけて、理論的な分析はもとより、批評の価値もあまり関係ないディーラー、コレクター、キュレーターといった人たちの新しいつながりによって替わられた。実際、理論的な分析や批評は、通常障害と考えられており、残念なことに、美術を扱う

多くの人は、アーティストがそうであるように、現在、積極的にそれらを避けている。」

つい10年ほど前までは、実践と理論は、二人三脚で歩んでいるように見えた。最初の段階では、アーティスト自身が、自分の作品の文化的条件を形作ったり、揺さぶりをかけたりしたいと思ったために、こうしたことが起こった。そして美術館がそういった文化的条件だったのだ。美術館とその観衆は、なおも征服すべきものとしてある。わたしたちは、ティエリー・ド・デュヴが美術の制度についてその美学的歴史として書いたことに背を向けることはできない。そのような歴史は、第一に判断する能力と、投票する権利を伴う。この権利は単に民主主義にとってばかりでなく、美術館にとっても、基本的な前提の一つである。それゆえ、私たちが、多くの人が、ものを言える立場にいられる状況を許す必要がある。これが重要な点であり、私たちの文化へ移行し足を踏み入れることになる。その時、知的な美術館は大きな助けとなるであろう。

(鷲田めるる訳)

参考文献

- Ernst van Alphen, "Het Intellectuele Museum", in *De Witte Raaf*, no. 75, October-November 1998
- Jean Baudrillard, "The Beaubourg Effect: Implosion and Deference", in *October* no. 20
- Andrew Benjamin, *Present Hope: Philosophy, Architecture, Judaism*, Routledge, London, 1997
- Roger Beurgel and Ruth Noack, *Things we don't understand*, Generali Foundation, Vienna 1999
- Jeroen Boomgaard, "New Communication, No Message", in *A-Prior*, nos. 3/4, Brussels 2000
- Wouter Davidts, "Museumarchitectuur, een discoursanalyse", in *De Witte Raaf*, no. 85, May-June 2000
- Stefaan Decostere, Chris Dercon, John Wyver, "The New Museum", in *Mediamatic*, vol. 3#4, summer 1997
- Thierry de Duve, *Voici*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 2000
- Chris Dercon, "Business As Usual", in *Archis* no. 10, 1998
- Hal Foster, "Art Agonistes", in *New Left review* 8, March -April 2001, London
- Hal Foster, "The Archive Without the Museum", in *October* no. 77, 1996
- Hal Foster, Dennis Hollier, Silvia Kolbowski and Rosalind Krauss, "The MOMA Expansion: a Conservation with Terence Riley", in *October* no. 84, 1998
- Paul Goldberger, "Beaubourg Grows Up", in *The New Yorker*, May 22, 2000
- Boris Groys, "Kunst im Museum", in lecture delivered at Basel Museum für Gegenwartskunst, 1998, unpublished paper
- Boris Groys, "The Restoration of Destruction", *Witte de With, Cahiers* no. 4, Rotterdam
- Boris Groys, "Imagining the Future of Modern Art", in *Studies in Modern Art*, Research and Scholarly Publications Program of MOMA New York, no. 7, 1997
- Thomas Keenan, "No Ends in Sight", in *The End(s) of the Museum/Els limits des museu*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona 1995
- Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", in *October* 1990
- Masao Myoshi, "Leere Museen", in *Lettre Internationale*, 46, 1999
- Donald Preziosi, "Avoiding Museocannibalism", catalogue XXIV Bienal de Sao Paulo, 1998
- Donald Preziosi, "Brain of the Earth's Body: Museums & the Fabrication of Modernity", unpublished paper Deutscher Kunsthistoriker Tag Technische Universität München, 1997
- "Round Table: Tate Modern", in *October* no. 98, 2001
- Gianni Vattimo, "Ort Möglicher Welten zur Rolle des Museums in der Postmoderne", in *Lettre Internationale*, no. 318, 1997
- Camiel van Winkel, "Moderne Leegte – Over kunst en openbaarheid", in *Sun*, 1999