

「美術館には趣味や価値観を表した地図が描かれている。が、社会情勢の変化ににともなってそれが書き換えらざるをえなくなったとき、美術館は困難な議論の渦中に巻き込まれることになる。」

ロバート・ラムレイ

ラムレイは、21世紀の美術館は、その土地の歴史や他の文化といかにかかわってきたかという歴史を反映した潜在的な社会的なメタファーになるだろうと語っている。その意味では美術館のありように国際基準はなく、すべて異なってしまうべきなのだ。そしていま美術館の中の地図を描き直すとき、もっとも大きな違いは「時間」という要素である。地図はもはや2次元ではすまなくなっており、時間という4次元の軸を必要としているからだ。

複数の「時間」 周縁の美術館

ホワイトキューブはマルローの「空想の美術館」以来、作品が生まれた場所の文脈と切断されたニュートラルな場所として考えられてきた。それは同時に「時間」との切断でもある。異なる場所に作品を移動することで、誤解が生まれる、当然影響もある。これが互いに離れた場所、あるいは、中心から離れた辺境の場所であるなら、その場所と、移動させられてきた作品の間に葛藤や新たな対話が生まれる。この出会いの組み合わせの限界に挑戦してきたのが70年代以降だったといっている。世界を見ると、文化において全くの純血を保っているピュアランドなどなく、いずれも異種混交の不断のプロセスの中にある。ただその速度や開始の時期にズレがあるだけなのだ。ホワイトキューブにおかれることで、還元される過程、異なった文脈の場所に移管(リプレイス)移動されることによって行われる相対化は、言説化の過程と連結されている。これも記憶とその累積の問題とかがわっている。

「時間」は体験的なもので言説化になじまない。1989年のジャン=ユベール・マルタンによる「大地

の魔術師」展のような展覧会が批判されるとすれば、作品の中に内在する時間のズレを、一つの言説のもとに、つまりニュートラル化された単一の時空間のなかに、一緒に置こうとしたことにあるだろう。もしこれを異なった時間が共存することを前提として展示されていれば、作品は、展示物は、それらが内在させていた記憶を相殺させずにすんだはずなのだ。チベットの砂絵マンダラは、観光的でも秘技としても特化されず、彼らの日常の時間を無理なくもたらしたはずだ。

異なった文脈のものをアートと見なす(美術館に持ち込む)とき、それを視線のブルーリティと美化することもできるが、実は文化帝国主義とあまり変わりはない。なぜならそれは多様性のサンプルとして集められている限りにおいては同様だからだ。まして1999年にマルタンによって開催された展覧会名、「分有されたエキゾティシズム」という表現もその延長上にある。エキゾティシズムというのは対象の出自のコンテクストを同一地平で理解する努力を切断して、理解不能の特化した他者として扱う態度だからである。

興味深いのは90年代以降、ポストコロニアル、マルチカルチュラリズム以降、文化状況について複数の時間の存在が明瞭化してきたことである。つまり従来等閑視されていたこの時間というフレームが、異なる文化、つまり異なる「時間」の出会いの軋轢からたちのぼる煙のような「ノスタルジー」という現象によって、明瞭化した。この時間のズレはタイムマシンによるA時代からB時代への移動というより、フーガのように次々とズレていくノスタルジーの共鳴現象のようなものに近い。それは17世紀にキャプテンクックが石器時代の生き残りのようなアポリジニと出会ったような大きなギャップではなく、いまなお一世代前の人々の記憶の中にとどまる過去の記憶をゆるがす程度のズレであるがゆえにノスタルジーと呼びうるのだ。

辺境のモダニズムとでもいうべき、近代化の時間のズレと、ローカルな文化環境の相乗効果によって、独自に生成されたモダニズムのユニークな造形が、周辺から逆に中心にむかって影響を与え始めた。このフィードバック現象は、このノスタルジーと時間のズレの近似性にかかわっている。近代化は実

に見事に世界のほぼ全域で行われた。歴史的、地理的背景やポリティクスなどさまざまな理由によって生じた時間のズレが90年代までに概ね文化地図の上に現れてきた。その刺激的な現れに、理論家、評論家たちは魅了され、ともすれば作品論の大半がこの理由の説明、分析に終始しているような傾向すらあった。

我々はコカコーラの自動販売機やマクドナルドを知らずに育った東欧の作家が、消費文化に伴う視覚情報に対して、センチメントで同質的なメディア環境としての受容をせずに、別の相対化を行う姿に英雄性を見る。そして、急激な資本主義化に対して、自己喪失状態に陥りつつも、なおも継続される表現の検閲を、唯一の内的な動機として制作する中国の作家を実存主義的なモデルとして羨望のまなざしで見つめるのだ。不断に政治的紛争、不穏な経済状況をかかえていたゆえに、ポリティクスを栄養源の一つとして吸収し、その自然な造形言語に内包させ、なおも熱帯の生のエネルギーを失うことのない、中米の作家たち。彼らのはなつ強烈な香りのするモダニズムは、今、中心を圧倒する。

この時間の複数存在とさまざまなモダニズムの受容過程における独自のローカルな視覚言語の形成は、長きにわたる植民地化や交易、そして90年代以降は移民とグローバルエコノミーの浸透というダイナミズムによって生じた現象である。しかしその香りをいきいきと伝えることができるのは、中心(先に進んでしまった時間にいるもの)でなく、遅れの中に、異なった「時間」を生きるもの、先進国と異時間のトポスの間、ズレそのものを生きるものから発される言説なのである。そこでは視線のブルーリティは、サンプルの収集ではなく、多様な時間への寛容さと許容性を意味する。そして近代化の過程において独自の発酵をとげた地域に位置する美術館の意味が注目されてくる。それらは独自の時間のトポスにあり、一見奇妙で不完全な「てきとうにつくられた」ホワイトキューブをもち、ハイブリッドな言説の拠点であり、その場所に根を下ろしながら絶えざる交換を行っている。日本の美術館の特徴である和風のクロス張りの壁、ふすまのような可動式の脆弱な壁、これをガラガラとあけると、屏風や陶器を展示するためのガ

美術館 記憶のサーモスタット

長谷川祐子

ラスケースが背後におさめられている。この経済性と二重性。これを開放的に変形したホワイトキューブの兄弟と見ることできるのだ。

荒い白壁にモザイクが進入してくるメキシコの美術館、文物の展示という意味で博物館との差異化がほとんどない中国の美術館・・・。

そこではグローバルとローカルといった複数のスタンダードが共存し、モダニズムとともに美術館から芸術の定義から切り捨てられたものが、まだ雑多な形で混在している。90年代以降、洗練されたアートの先鋭表現は、「日常生活とのかかわり」と「関係性の美学」に活路をもとめたが、このノスタルジー、時間のズレがもつカオスとエネルギーにも引き込まれていったのである。周縁の美術館はその現象の潜在的拠点として、「中心」都市の美術館に対するまさに一方の極にあった。

記憶の場所とともに 忘却の装置である美術館

美術館は「記憶」の場所である。それは既述され語られる「歴史」が扱う記憶とは異なる。事件や大小の悲劇によって織られる歴史ではなく、言葉では語り得ない、生における「喜びの歴史」、もう一つの精神史である。では記憶とは何かといったとき、記憶というものが外在化して存在するわけではない。神経組織の中に潜在するサブシステムとしてのネットワーク=部分集合が相互に作用し、その作用の結果一つの要素が意識の舞台に登場する。記憶も現在の知覚意識も、現在意識の舞台にのっている、「何か」なのだ。ホワイトキューブはある意味で、記憶として刻印させるのに有効に機能する。あまたあるものの中から作品を選択し、集中的な知覚体験を可能にするべく、限定数を空間の中に配置するからだ。

変化する現在を語りつつ、つぎつぎと生産され、消費されるイメージとそれと引き替えに失われていく記憶-忘却に抵抗しなくてはならない。イメージの生産の加速化は保管の場所としての美術館の機能では追いつかずアーカイブ、さらに機能的にはデ

ジタルアーカイブによって補填される。忘却へのオブセッションがアーカイブ、美術館論の興隆を引き起こす。しかしそこでないがしろにされているのが、我々がいかに忘却し、いかに記憶しているかについての我々の心理、身体の見証である。

ものの存在、空間におかれた物質的存在に反応する存在論的な身体から、情報化、非物質化を通して交通する身体、通過点にある身体、インターメディアとして機能する身体とも呼べるものに変容していった。そうした身体感覚から生まれてくる映像作品は、強いコンセプトやコンテンツをもつというより、世界に対して何らかの関係を生じさせるきっかけとして機能する性格を帯びている。身体と記憶が存在論的な身体の大きなテーマだったとすれば、関係性の身体は、記憶から離脱していく、むしろ忘却や消滅にむかっていくような映像への移行を促す。記憶は主体としての自分の記憶ではなく、メディアそのものに内在する。記憶の主体はメディアなのである。複製メディアによって流布される我々になじみのイメージや心地よいセンチメントは、個人の内面や私的空間にとどまらず、社会空間をも含めた日常生活の全領域に浸透し、いわば環境と化している。

我々は記憶へのオブセッションと同程度に、忘却を望んでいるのだ。忘却は、「いま、ここ」の通過点、快感、経験の瞬間の後、再び環境の中にそれらは帰還していく、吸収されていくという過程を経て起こる。

情報環境としての非物質と物質のアンバランスは、若い世代に世界認識の形成過程において障碍のある知覚形式を生じさせた。ものや身体のリアルティと自らの意識の乖離であり、スキゾフレニックで断片的な知覚である。複数のスクリーンによるヴィデオインスタレーションはこの知覚形式に対応して現れた典型的な例である。イメージのズレ、音のズレ、複数の異なった時間が進行し、その間の関係をフロウすること、感覚を切り刻まれながら、物語的時間の形成を分断されながら、フロウすることを強いられることの快さ。ダグ・エイケンのインスタレーションは「いま、ここ」の感性に捧げられており、むしろ空間をでれば忘却することが望まれている。忘却のメカニズムは新たな美学の要素である、そ

れはイメージとして消費されることに抵抗するもう一つの戦略だからである。

そこで美術館は記憶が帰還していく、メディア環境の一部と見なされる。

それは個々の観客の中の記憶の容量と質を調整するサーモスタットの機能を果たす、有機的なメディア環境としての美術館。我々の記憶の容量には限界がある。美術館の中で過ごす体験、その時間から残る記憶の限界、知的で感情的な記憶の限界点、そこに達したとき、サーモスタットは働く。コンテクストやセオリーにもとづいて、記憶を整理し、マッピングをうながす展示は不要な記憶を忘却させる。そしてそれ自身忘却のプログラムを内在させる作品は、サーモスタットの冷却の機能として働く。

カオティック(ストレンジ)アトラクター としての美術館

「思想は真理に収束するのではなく、対象の複雑性に収束する。真理から逃れるには主体を信用してはならない。対象とそのストレンジアトラクターに、世界とその決定的な不確実性にすべてをまかせる必要があるのだ。」

ジャン・ボードリヤール(塚原史訳)

では複数の時間が併存するような美術館、記憶と忘却の快いバランスを可能にする美術館とはどのような美術館なのだろう。

例えばドイツにあるインゼル・ホンブローイヒ美術館は、湖沼地に鳥のように散在するキュービックな複数の建物によって構成されている。そのラディカルさは、それぞれの棟の扉が開放されていることによって、開館中は屋外から自由に動物や鳥が入ってこれる点にある。内部には、アルカイック彫刻からイヴ・クラインまで時代や様式の異なる作品がランダムに組み合わせられ、展示されている。そしてレンブラントの素描を見た記憶は鳥と分有される。

例えば近未来のこんな美術館があるとしよう。外を周回しているうちにいつの間にか中に入り込んでしまっている。入り口がいくつもあるのか、裏

と表もないため、どこが入り口が同定できないまま、中にはいってしまったわけだ。そのうえ空間を仕切る素材が透明なため、外を歩いていたのとあまり周辺の光景が変わらない。いきなりふたたび外気にでた、と思うと内部にはいっている、異なったボリュームの空間が異なった時間トポスのように、または群島の島々のように光をたたえた空間に浮いている。影がないため、光はどこからくるのかわからない。構成素材の物質感があまりに軽やかなため、部屋のボリュームは床や壁の境界線ではなく、光のボリュームによって把握される感じだ。島々(部屋)を訪ねるのにどんなルートもとろうため、時間はそれぞれの訪問者の中で独自に形成される。部屋は半透膜のように外部を完全に切断することなく、連続している。外部は円環となっており、円の中をフロウし終わるとすべての時間が円環状

になっていることに気づく。未来も現在も過去も収束してはじまりにもどるのだ。

同じ入り口を同じ時間に入っても、まったく違う時間を体験し、違うものを「見」て帰っていく-そんな美術館は、ストレンジアトラクターを内在させた一つの秩序と見ることができる。初期条件にわずかでも差があれば、その相違は時間経過とともに急激に増幅され、一定時間後には予想もできない奇妙な差異を示すようになる。これがカオス理論でいわれるストレンジアトラクターである。決定論的な系ではあるが、どうなるかは予測不可能である。

中を歩く観客に反応して皮膜(壁)はあるときは開き閉じる、サーモスタットはメモリーに反応して機能する。

美術館は生体のシステムに類似した「システム」で

あり、作品や作家は「要素」である。それは常に動いている。観客が見る「対象」は動きの総体が作り出した「影」にすぎない。見ることによって新たに観客の神経は形成される、対象は同じでも、同じ体験ではない。なぜならそれは絶えず変化しているからである。形成経験を誘導するような作品、美術館体験、が真に見るものとともに「今」を生きる現代美術館だということができる。

それは展示室であって展示室でない。1000年後に発見されたとき、それが美術館だとは誰も思わないような建築のプログラム言語を超えた美術館。昆虫が化石になったとき、外骨格だけが残り中の骨格がとけてしまうように、内部構造は読解できないままに、謎のままに残されている。

参考文献

The Museum Time-Machine, Robert Lumley ed., London and New York, Routledge, 1988
ジャン・ボードリヤール『不可能な交換』塚原史訳、紀伊国屋書店、2002年