

美術館を訪れる多くの人にとって、美術館とは展覧会を見るための場所である。いっぽうで、背後に隠された膨大な収蔵庫こそ実はこの文化装置の主要な役割を担っている、という事実は、忘れられがちだが重要な意味を持っている。昨今は、デジタル・アーカイブといったテクノロジーが登場することによって、その収集するという行為そのものについて考える機会が促されている。デジタル・アーカイブはたんに収蔵作品・資料のデータベースにとどまらない。そのデジタルデータ処理された画像やテキスト情報のアーカイブが、著者性、複製といった問題系とともに、実空間における作品そのものの収集という行為とはまったく別の性質を見せてくれることによって、収蔵庫としての美術館が作りあげた認識空間をあらためて逆照射してくれるからである。

たとえば学芸員は彼らの基本的な仕事として、この世に幾つあるか知ることさえできない美術作品の調査をするというものがあるが、最良のものを集めたいと常に考えているにもかかわらず、あらゆる作品を見ることはできないというジレンマと必ず直面する。そこで、他館の所蔵している作品の傾向を把握して、お互いが持っていない作品を補い合うような収集方針の設定がしばしばなされている。これは広義に捉えれば、既に他者によってつくられた物事(収集作品という集合体)の引用と考えていいだろう。こうして所々にあった隙間がどんどん埋められるのだが、美術作品は絶えずあちこちで作り続けられ、その空間は細胞分裂を繰り返す体内宇宙のように膨張し続けていく。次々に違うテーマ、素材、手法が編みだされ、明確な分類の体系に従おうとせずに混沌と入り交じっているのが同時代の美術作品という集合体なのである。

ミッシェル・フーコーがマネの作品(fig.1)を最初の「美術館絵画」として述べた(註1)のは、過去に作られた作品の集合体を前提にして描かれたからであった。これも引用というよく知られた、美術の領域の外でも様々な場面で私たちが使う手段にかかわってくる。例えば、この小論でも他人がすでに述べたことを繰り返すときに使うのが引用であるし、ちょっとした雑誌の記事などでも、誰そればかりか述べた、というふうに分断された意見を代弁

させるのに使われる。もう少し引用の意味を拡大して解釈すると、新聞に掲載される通信社の記事や人気のあるデザインによく似たデザインの製品が生産されることなども含まれると考えていいだろう。もともとの意味は別の文脈の中へと投げ出され、新しい意味をその都度つくりあげていく。ここでは差異だけが強調され、原著やオリジナル製品の存在は遠く彼方へ葬られ、差異の連続のみが自己同一性を形成しているかのようである。

このことは通信、複製といった技術の飛躍的な進歩という近代の徴を帯び、現代の社会的変革を描き出すうえでしばしば言及されてきた事象の紛れもない事実であり、当然、昨今の美術館もまたそこから無縁ではいられない。

こういった集合体としての美術作品を捕らえようとしてオランダ文化遺産研究所が推進しているThe International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) というプロジェクトは、インスタレーションから写真、メディアアートに至るまで、まさに修復保存担当者泣かせの現代美術の作品について、作品が巡回展示されたり、修復を施すときに必要となる情報をネットワーク化しようとしている。絵画作品ならば壁から壁へと移動するだけかもしれないが、様々な素材を使ったインスタレーションの展示には詳細な指示が不可欠になってくる。そのような情報をどうやって伝えていけばよいのだろうか。そこで、このプロジェクトでは作家に素材や技術についての質問をしたインタビューまで収録して、この難題に応えようとしているのである。もちろんこれは、テキストや画像、音などの異なる情報を単一のビット情報へと変換してしまう、デジタル情報処理によるデータベースの飛躍的な飛躍が可能にしたものである。文化装置としての美術館がデジタルネットワーク時代に要請したデータベースが、自由に記録、交換しえなかったものを次から次に登録していくINCCAである。

実空間に存在する美術館で展示される内容もまた、従来、美術と呼ばれてきたジャンルから音楽、映像、身体表現などへと内容をますます拡張させている。いっぽうで、何を集めるか、というアーカイブのテクノロジーとして美術館の機能をと

らえてみると、その時代その時代の認識論的な規定を受けてきたことに気づく。作られた当時は見向きもされなかった作品へ後の世が再評価の光をあてることもある。したがって昨今盛んなデジタルアーカイブの議論をはじめのうへでは、デジタルというテクノロジーによって軽やかにジャンルを横断できることを強調する前に、私たちが何を「美術」の範疇と捉えてきたのか、という森羅万象の境界付けについて考えてみるべきだろう。それは、ニュースキャスターが何を重要な情報として番組の冒頭に読み上げるのか、次のパカンスを過ごす場所をなぜ地中海のその島にするのか、なぜ誰もしゃべらなくなった言語があるのか、黄色い服を自分が着ないのはなぜなのか、などといったこの世のあらゆる選択の問題とも関わってくるはずである。つまり、命名や分類、収集といった行為が、美術館や美術作品/作家といった近代的な美術制度の形成とどのように関わってきたのかに着目し、それらが複合的に作用することでうまれる視覚性とも呼べるような、同時代の美術作品とそれらを受け止める私たちの知覚の問題へと移行していくことが可能なのではないだろうか。本論で後ほど参照する視覚芸術作品の数々は、アーカイブとしての美術館の変容と再編に荷担して内側からの揺ぶりをかけているのだ。

未知なるものを回収する

多くの研究が明らかになるように、それがもと置かれていた空間から引き剥がされて美術作品が蒐集・展示されたのは、ルネサンスから大航海時代へかけての「新しさ」を発見した時代である。16世紀にできたウフィツィ美術館(フィレンツェ)、17世紀にはアシュモリアン美術館(オックスフォード)、そして18世紀には大英博物館など、西欧の王侯貴族が領土を広げていくうえで出会ったそれまで見たこともない物たちを自らの興味・関心のおもむくままに集め、陳列したのだった。しかしアーカイブのテクノロジーへの関心にとって重要なのは、1793年のパリにやがてルーブル美術館と呼ばれるフランス共和国中央芸術博物館ができた

美術館が見た夢： デジタルアーカイブによるイメージの収集

住友文彦



fig.1 Edouard Manet, *Le Dejeuner sur l'Herbe*, 1863, oil on canvas, 214 x 269 cm, Musée d'Orsay, Paris

ときに、分類や体系付けといったミュージオロジック的収集と展示がおこなわれたことだ。その必要があった理由は、フランス革命によって王侯貴族の個人的な所有物が国の主権者である一般市民へ帰属するものと見なされ、公開されたからである。

ここにおいて初めて、公共の美術館が時代を超えて継承する文化遺産という考え方が、アーカイヴィングのテクノロジーに登場するのである。つまり、支配者に代わって新しく主権者の地位については、不特定多数の国民であり、まったく個人的な趣味趣向による見方ではなく、誰もが納得しうる分類や体系づくりが必要になったのである。これは様々な土地、時代、目的でつくられたまったく異質なものの集積に国のお墨付きという一種のフィルターを被せることで、「健全」で「良識」のある市民の形成に寄与しようとする装置であった。

そして、19世紀中頃から今度は国際博覧会の時代が始まる。1854年のマンチェスター万国博覧会ではベルリン王立絵画館館長グスタフ・ヴァーゲンが「巨匠」の作品を集め、1876年のフィラデルフィア万国博覧会をみたメルヴィル・デューイは、展示会場を訪れる人々の動きを見ながら図書資料の十進分類法を構想した。外国という外側からの視線にさらされることで、国民国家としての境界線として自らの輪郭を整え、収集、分類のテクノロジーが発展していく。

これら美術館の出生にまつわる歴史が教えてくれるのは、人々が創造した物への分類や体系化といった位置づけ作業を通して、制作者と鑑賞者それぞれの自己同一性へ関与してきたということであろう。世間で信用に足るということを保証された百科事典を開いて未知なるものの意味を知るときのように、この世界における物事の位置づけを決定していく役割を人々に対して果たしていたのだ。博物館での展示では、見たこともない物が鑑賞者の目の前に広げられ、それぞれの物がかつて持っていた固有の文脈へと想像の中で送り返される度に、遠くに広がる土地を近づけ、急速に生活を変化させる科学の英知を雄弁に語っている。それらの展示物は、いわば透明な地図のようにして鑑賞者を取り囲み、あるべき世界の形や姿を指し示してくれたことだろう。国際博覧会が人々におお

なる驚きと関心を持って迎えられていた時代とは、好奇のまなざしによって世界を見つめる主体の地位に人間が近代政治と科学の力で鎮座しようとしていた時代なのである。

19世紀に生まれた写真、映画といったイメージを大量に生産する技術、そして電波や電子という科学的発見が促す通信技術の発達を経たのちの、都市文化が栄華を誇る1920年代の芸術作品をみれば、そういった大衆の相貌というものが描かれている。そしてこの時代にこそ、あのニューヨーク近代美術館が、新たに勃興したイメージの大国アメリカに誕生したのだ。よく知られている初代館長アルフレッド・パー・Jrが美術の歴史を描き出すためにつくったチャート図(fig.2)は、彼個人の美術史への探求心から生まれたというよりは、新しい技術によって歴史/地理的な空間が一定のまとまりをもって把握されるようになり、そのなかに充満するように溢れ出したイメージの戯れに秩序をあたえようとする匿名的な意思に突き動かされたというほうがふさわしいだろう。パー・Jrもまた、広告と摩天楼に囲まれたタイムズスクエアに紛れ込む都市大衆のひとりではない。能動的な主体としてあのダイアグラムの線を引きさせたのは、国際博覧会が世界の見取り図を描き出そうとしていたのと同じように、拡大する地政学的な空間をみつめ美術作品という集合体を見取り図を必要としていた不特定多数の市民(国民)である。

ここにきて私が思い起こすのは、かつて近代と呼ばれる時代以前の驚異の部屋wunderkammerに展示された物たちは、相互に結びつきながら見る者の知覚空間を揺れさせるほどに魅惑的な運動をしていたらうということである。個人の蒐集家が彼/彼女独自の価値基準によって作りだした物たちの宇宙の輪郭は捉えどころがない。驚異の部屋wunderkammerに展示された物たちは、使用価値を剥奪されたものそのものであるのに対して、美術館の物たちは見せる=展示という使命を負っている。国民国家という枠組みに支えられて収集をおこない、その集合体の中心をあくまで事後的に定めなければならないのが美術館の使命である。そして、中心をさだめるためにそれを囲む境界線を形作る。国民という不在のはずのシニフィアンはこう

して閉じられた静的な集合体を生じさせるのである。

いわば百科全書的に、世界を完全にテキストチャライズできるというイデオロギーが図書館と同様に、博物館にも適応されてきた、と述べるユージェニオ・ドナートはこのように述べる。

「19世紀において、そしていま現在にいたるまで、博物館を支配するイデオロギーは図書館のそれと同一視されることが多かった。つまり選ばれたつくりもの(アーティファクト)の秩序だった呈示によって、人間現実と歴史にトータルな表象を与えようというのである。博物館はそれらのケースの中に展示された事物の異質/雑多性を消去し得る限りにおいて存在するものと考えられ、それらを可能ならしむのは先ず何よりも、いろいろなつくりもの(アーティファクト)の多様性は必ずや均質化することができるという仮説以外の何もでもない。(註2)

個々のつくりもの(アーティファクト)がある連続体として換喩的な転置をされ、あるひとつの見通しを世界にあてるのだ、という信念は、恣意的な「つくりばなし(ファビュレーション)」を生み出すしかない、とドナートは断言する。この虚構がなければ、「意味も価値もない事実の断片どもの堆積しかそこには残っていない(註3)」。この言葉は、日本における近代美術館の黎明期にネオ・ダダをはじめ戦後活躍した前衛芸術家たちを多く輩出したことでよく知られ、間もなく1963年に終止符を打つ「第12回読売アンデパンダン展(1960年)の会場を見た美術評論家の瀧口修造が、感情を露わにしたように以下のように記していることを思い出させる。

「ただ、思うのは、幾多の離合集散と転変の後に残るものはなにか。それはよくもあしくもこの芸術家の刻印、歴史のげいしいあらしに削りとられたあとの個の刻印でしかない。そして芸術ほど朽ちやすく、消えやすいものもないのだ。しかし凡百の芸術は残る! うず高く残る! (註

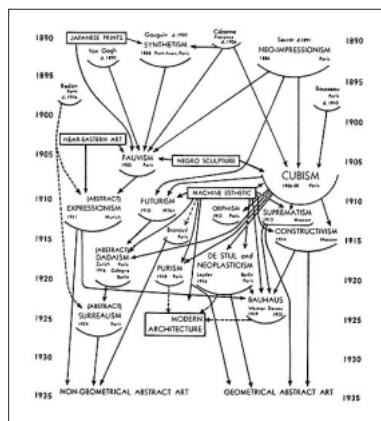


fig.2 Alfred Barr Jr., "Chart of Modern Art", which appeared on the catalogue of the Museum of Modern Art exhibition, *Cubism and Abstract Art*, 1936

4)

この当時、瀧口が同時に眼にしていたものは、前衛を自認する作家たちが様々な団体を形成し、互いにその差異を「宣言」のなかに刻み込んでいた活動の様相である。「宣言」とは、作品そのものよりもテキストという均質な性質を持つ表象によって、明確に美術史の世界に自分(たち)の活動の意義を刻み込もうとする手だてだったのである。多くの前衛作家たちが、正当性と権威に支えられた美術館のなかへ、いとも簡単に回収されていってしまう歴史の不可思議さは、ここに答えを見つかることができるだろう。それは、ドナートのいう連続体(セリー)が成立するために要請している「起源」と「意味」を、両者ともに共通の認識論として持っているからである。

さらにドナートは、こうした博物館の認識論を、「意味」に対する「アントロポセントリズム=人間中心主義」と述べている。事物を事物としてよりも、見る人間との関連において理解し、それを叙述しようとするのがその理由である。アントロポモルフィック、つまり「擬人的に世界を見る」こととは、自分とともに世界を眺める主体を想定している。先に記述してきた国民のための美術館における展示、外国から眺められる博覧会の展示にも同じような指摘ができるであろう。世界は、そして事物は未知なるもので溢れ、複雑きわまりない。だから分類学的知によって、十分な秩序と表象を与えようとしてきたわけである。

不気味な影

ここで現実の世界の再表象を目指して多様な影の描き分けを発達させてきた西欧絵画の遠近法による伝統から、離脱していった二人の作家を挙げたい。カジミール・マレーヴィチとジョルジョ・デ・キリコである。マレーヴィチのシュプレマティズムはこの絵画の再現性を拒否し、デ・キリコは遠近法的再表象空間を影の描き方によって歪ませてしまったのである。二人の作家は、網膜的な再表象という手段によって了解可能だったはずの世界に、世界

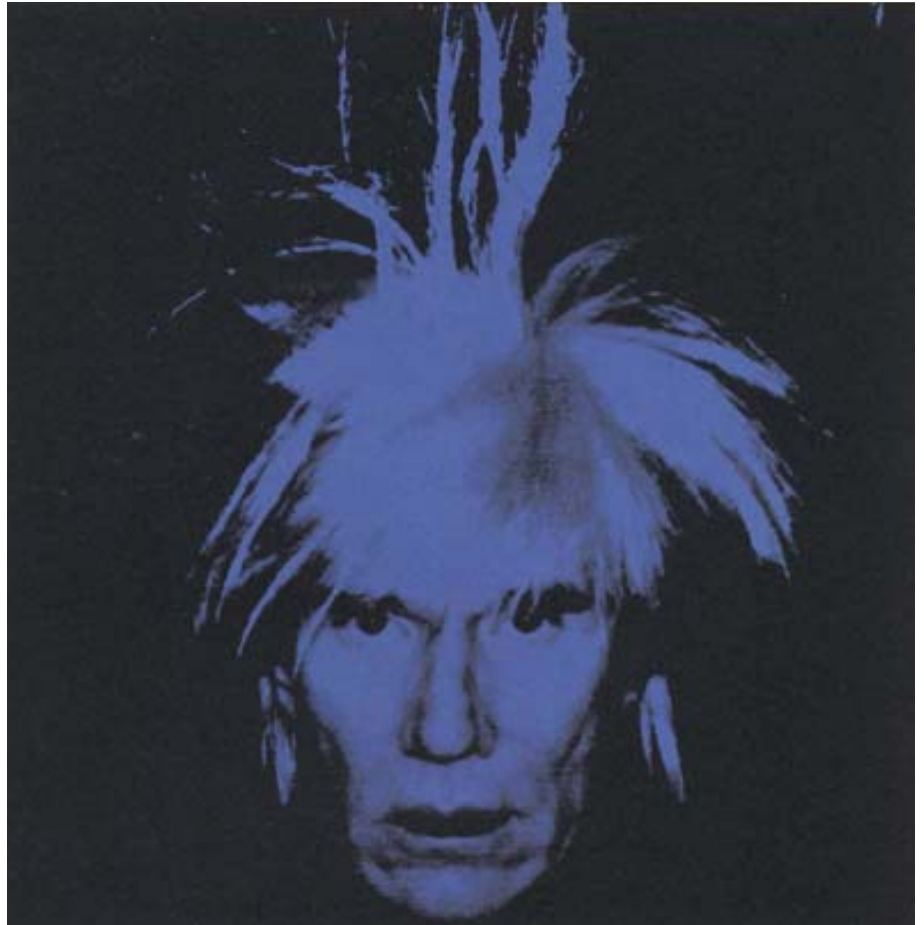


fig.3 Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1986, acrylic and silkscreen on canvas, 55.9 x 55.9cm

を見る主体としての人間にとって不気味な、存在の不確かさを暴露してしまった。そしてもうひとり、影をもたない表現=表象を試みた作家として挙げるべきなのはアンディ・ウォーホルであろう。よく知られたシルクスクリンによって刷られた著名な人物たちの肖像は、カラフルに彩られ、そして二重にずらされている。ダブル=分身を与えられている、も

との肖像のイメージさえも明らかに複製としてマスメディアに流通しているものである。これほど明らかに、社会に漂流するようにして溢れているイメージの不確かな存在感を見せつける作品はないといえるだろう。ウォーホルは、自分自身もまたそのような影をもたない希薄な存在としてマスメディアに消費されていくものとして描き出している(fig.3)



fig.4 Thomas Holloway et al.,
*Machine for Drawing
Silhouettes*, engraving for
Lavater's *Essays on
Physiognomy*, London, 1792



fig.5 Gerhard Richter, *Atlas*
(detail), sheet 9 (according to
the catalogue, *Gerhard Richter,
Atlas of the photographs
collages and sketches*, D.A.P.,
New York, 1997), Newspaper
photographs 1962-68, 51.7 x
66.7 cm, 11 b/w cuttings [2
painted over, 1 with a grid],
1b/w photograph



fig.6 Gerhard Richter, *Atlas* (installation view at the Dia Center
for the Arts, New York, 1995-96)

ヨハン・カスパー・ラヴァターの人相学は、18世紀の百科全書=博物館的な事物の意味づけを与える時代が産みだした、表象と事物の関係に関する興味深い試みとして知られている。彼は、光源と反対側に映しだされた人物の顔の輪郭線をなぞり、影=シルエットを描き出す。そして、顔の表情などのように表だってはでない、その人本来の性質が影には現れている、と考えたのだった。様々な人の影を収集し、鼻のくぼみかたや、顎の突きでかたによって心の問題点を指摘しようとしたのである (fig.4)。

ラヴァターはプロテスタントの牧師だったため、倫理的な観点から人間の精神が純粋に現れるものこそ影であるという信念をもちこの人相学を押し進めた。いっぽうで彼が魅了された影、つまりシルエットとは移ろい続ける現実の世界を、てっとり早く残すことのできる姿へ留めようとする方法でもあった。したがってルネサンス以降の絵画において、世界をタブローの上に実在させる技術として編み出された遠近法で多用される、立体感を再現させ、固定的に物の実在感を支える影とは大きく性質が異なるものであった。世界から切り離された倫理的判断の対象としての、のっぺりとした影そのものへ執着するラヴァターは、アポロンの光によって照らされた顔の表情という親しみやすさを剥ぎ取ったあとには、当の本人が意識しない何かが残る、そこに他者性ともいべきものを感じとっていたのではないだろうか。表面の情報をまったく欠き、輪郭線の内側を黒く塗りつぶされた影。いまでも影絵遊びやインドネシアの人形劇などで、黒い影が様々な人や動物などに姿形を変えながら想像力をかきたてるのは、このシルエット=投影された影が固定的な意味を持たずに、表象への恐怖心や深い不安さえ呼び起こさせながら、自由変幻なイメージをつくりだす魅力があるからであろう。

20世紀はますます次から次に行き交うイメージが、確固たる位置を定められずに交換、再配列されながら知覚空間を形作っていった。そんな稀有な小説を書いたことで知られるイタロ・カルヴィーノは、ウォーホルのように希薄化された「作者」を扱っている。ここで文学作品を持ち出すのは奇異に感じられるかもしれないが、わずかでもこの小説家に関心を持ったことのある人なら、彼が増殖し乱反

射するイメージに魅せられた作家であることはたちどころに理解できるだろう。代表作『見えない都市』では、皇帝が自分で把握できないほど巨大化した帝国をマルコ・ポーロの語りを通して、断片としての各都市をまるでカタログのように語り、『宿命の交わる城』でもタロットカードを使って網目模様のように交差する記述方法を展開させた。そして、それらに連続して出版された『冬の夜ある旅人が』では、それを書いた(とされる)作者が、男性読者という登場人物とともに著作者としての役割を共有するという複雑な展開をみせるため、わたしたちはテキストそのものをただ迎えることを強いられる。読者は、物事の表面をひたすらにただ注視しつづけるしかない。その背後には何があるのか？ そのまた背後には？と勘ぐっても、ツリー構造的にひとつの事項へたどり着くのが不可能であることが明らかである以上、表層に広がるキメをみつめつづけるしかないではないか。イメージの世紀、二十世紀最後のドキュメンタでその全貌を明らかにしたゲルハルト・リヒターの《アトラス》(fig 5.6)が衝撃的だったのは、手法的には素人によって撮られたような家族の写真や山並みの写真などが大量に展示されているにもかかわらず、それでもひたすら見てしまうこと、それらの上を視線が動き回ってしまうこと、だった。はじめのうちこそパネルごとの分類や並び方、つまり何らかの規則性があるのではないかと気を取られているが、その数の膨大さ、そして同時にあまりに些細な事柄の連続に、極めつけの大きさと極めつけの小ささが接続するような感覚によって見通しのきかない眩暈を感じ、ただイメージの連なりの表面を滑っていくのだ。

屑拾い

このように、19世紀に発達した複製/通信技術は、都市生活者たちを興行きを持たないイメージの乱反射によって包囲した。しかし、私たちはただおのき茫然自失とするだけではなく、そのなかに何かを見いださなければならない。

20世紀にはいるとともに激しく姿を変化させたパリの町並みを写真におさめたウジェーヌ・アッジェのまなざしは、「撮る」に足らないようなごく普通



fig.7 Eugene Atget, *Boutique* #91, 1910, gelatin silver print, 22.1 x 17.2 cm, The National Museum of Modern Art, Kyoto



fig.8 Genpei Akasegawa, *Model 1000-Yen note, Type-I*, 1963, print on paper



fig.9 Genpei Akasegawa, *Seized Object, Bag (model 1,000-Yen note Incident Trial)*, 1963, bag, strings, print on paper, Nagoya City Art Museum

の商店の入り口や人気のない路地にむけられた (fig. 7) 1927年にアッジェが亡くなった後の彼のスタジオには、1万点を超える写真と約2000点のプレート・ガラス式ネガが残されていたという。ヴァルター・ベンヤミンによって犯罪現場の光景にも比せられたそれらの写真は、存在しないかもしれない何かが存在する痕跡を探しているようにみえる。

また赤瀬川源平は千円札という紙幣を作品のモチーフに使うこと (fig. 8, 9) で、それがあらかじめ持っている通貨としての交換価値と、ものに潜む何かという余剰を抱え込む美術作品の境界に触れてしまった。紙幣は使用されることではじめて、万人に共通した一定の価値を確認できるのだが、それ

がただ見つめられるだけの作品に複製されている。

日常の些細な存在に潜む何かへ意識を向けること。そのことは常に、あらかじめ決められた価値の再配置を求められる。あれとこれの価値の差を生じさせている理由は何か、という問いの連続。千円札の作品が通貨偽造の疑いで裁判にかけられた後、赤瀬川は物の相貌に潜んだ使用価値と展示価値の間の亀裂に魅入られるようにして、トマソンをはじめとする収集行為にのめりこむのだ。

レイ・ジョンソンのコラージュもまた日常の物が集められて、それぞれが纏う姿を呈示してくれるのだが、この作家がはじめたメールアートは集積とはまったく逆の手法である。作家の手を離れ受け取る人が不可欠な作品なのだ。郵便という不可視の

空間へ送り込むことで、もしかしたら誤配されるかもしれない。送られたものは基本的に、その後どうなったかを知るすべがない。しかも、赤瀬川のトマソンの収集行為が公準に従わないまったく私的な規準で実践されているのと同様に、メールアートも展示作品のように不特定多数の視線に晒されるのではなく、個人的な所有物となることだけは確実である。ジョンソンは美術館での展示されることを望まなかったことで知られている。ブルックリン橋から飛び降りた生涯最後のパフォーマンスでさえ、通り掛かりのふたりの少女に目撃されただけであった。物と人の関係を視覚化することに長けたこの作家は、美術館のアーカイヴが、物の本質にとって別の装いを帯びさせてしまうことをよく知っていたのであろう。見る者との関連において物を呈示しようとする博物館の認識論よりも、人間による価値判断を引き剥がした物そのものを見る眼、いわば屑と見なされている物にもひたすら見ることに徹したまなざしをむけていた。

検索する身体

WWWには、根拠のないただの噂話と世界的メディアが配信するニュースがまったく同じように隣り合っている。この脈絡のない連なりをブラウジングするのは恐ろしく疲れ、無駄な屑のような情報であふれているという人も多くいる。たしかにそのとおりだ。しかし現実の世界とは実際そういうものだ。冒頭で引用という手法でおこなわれている様々なことについて述べたように、誰それがこういったらいい、という噂話で世界は溢れかえっていて、噂話で世界は構成されているといったほうが正しいくらいだ。

テレビゲームの音声で言葉を覚える子供たち、世界同時配信されるグローバルメディアの映像をもとに世界情勢を「知る」私たち。ウォーホルの影のないシルクスクリーン作品の肖像からさらに、私たちはリュック・タイマンズの描く人物のように、自分たちの輪郭さえ曖昧な存在になっているともいえるだろう (fig. 10)。

つまりドナートが、前述したテキストの最後で、正



fig.10 Luc Tuymans, No.7
Needles, 1975, oil on canvas,
151 x 100 cm, 21st Century
Museum of Contemporary Art,
Kanazawa

当にもフロベールの『ブヴァールとベキュシュ』のことを、差異、起源、時間性に依拠したニュートンの物理学ではなく、熱力学的な滅亡、凋落、腐敗のメタファー群に基礎を置く歴史観をもっていると述べるように、遠近法的空間を支える消失点の行き場はなく、私たちは噂のおおもとを辿ることはせずに溢れかえる噂を自分の中へ入力しつづける。ダグ・エイケンの《アイ・アム・イン・ユー》(fig.11)で少女の無意識のごとく次々に現れては消えるイメージの連続は、起源を消去し浮遊しつづける状態のなかに鑑賞者をおく。しかも5面のスクリーンすべてを見る単独の視点はない。そのなかを、少女の無意識のなかを、私たちは歩きまわる。違った角度から複数のスクリーンを捉えようと動き回ることだけが、ほかでもない自分の感覚として明らかかなものとして残る。

ドナートが図書館を百科全書的モデルと同一視しているのは、蔵書目録カードを使って司書に必要

な書物を手渡してもらう検索手段を前提にしていると考えていいだろう。しかしここで今一度、開架式図書館の書架の間を歩き来する経験を思い出してもらいたい。目的の書物の隣にある、いわば屑のような書物の背表紙が目に入り、手にとってみることの魅惑を。古代から近代までのイメージの類型を探るために図像アトラス「ムネモシユネ」を作成したアビ・ヴァールブルグは、膨大な自分の蔵書を「善き隣人の法則」のために常に自分で並び替えていたという。目的の書物と関連を持つ別の書物にも意図せぬ視線がいくようにしていたのである。美術史の枠を超えて壮大な文化史的な思考を展開したヴァールブルグのアーカイヴィングのテクノロジーは、それまで着目されなかった様々な時代、場所、メディアに繰り返し現れる定型的表現としてのイメージの細部を逃さない。著者性、作品といった美術史的な歴史概念に依拠せずに、自由自在にイメージの間を視線が駆け巡る。デジタル・アーカイヴへの先見性をしばしば言及される、アンドレ・マ

ルローの「空想の美術館」にも同じことをみいだしていいだろう。彼は、積極的な複製画像の活用によって、ピエロ・デラ・フランチェスカ、エル・グレコ、ジョルジュ・ド・ラトゥール、ヤン・フェルメールへ再評価のスポットライトをあてた。両者に共通しているのは、既成の認識を定める主体の位置へ自分を重ねずに、境界線がみえないほど膨大な事柄の連続のなかへと不安を抱えながらはいりこみ、手探りをしながら思考を重ねたことである。

写真による複製画像も、モニターに映される情報も、のっぺりとしたデータの連なりでしかない。厳重に保護された美術館の収蔵庫でクレートにいれられた美術作品そのものにくらべたら、まるで無味乾燥な姿をしている。しかし、そのデータがまったく異質なものと隣り合わせに並べられると新たな意味を獲得することがある。したがって、データベースの集合体は、たとえばある美術館の収蔵作品だけであったり、「巨匠」「ミニマリズム」「南米」といったカテゴリーを持ってしまうものであるが、それらをつなげるメタデータベースの役割がかなり重要になってくるだろう。境界線はどんどんおぼろげになっていくべきなのだ。今おきている美術館再編の動きも、この連携と境界線の希薄化の流れに沿ったものである。

国民国家と資本主義が思い描いた幻想としての美術館が形骸化した後の、その廃墟のような場所で、のっぺりとしたイメージの氾濫に身を晒すわたしたちは、境界線のないデータベースとしての美術館を必要としている。デジタルアーカイヴとは、一気に美術作品のイメージを見通せる便利なツールなのではなくて、おののくほどに膨大なデータの海を前にして、謙虚に、しかし着実に検索する自らの身体を解き放つためのツールなのだ。

註

- (1) ミッシェル・フーコー「幻想の図書館」工藤庸子訳、『ミッシェル・フーコー 思考集成II』小林康夫ほか編、筑摩書房、1999年、25頁
- (2) ユーゼニオ・ドナート「博物館の炉 - 『ブヴァールとベキュシュ』をコンテスチャルに読む」高山宏訳、『現代思想』13巻2号、1985年2月号、236頁
- (3) 前掲書、237頁
- (4) 『コレクション 瀬口修造7』みすず書房、1992年、70頁



fig.11 Doug Aitken, *I am in You*, 2000, colour film transferred to 3 channel digital video installation, 5 projections, colour, sound, 21 min. 28 sec. cycle, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa