

この金沢21世紀美術館という、日本の新しい美術館のあり方を実現してきた美術館の開館5周年記念のシンポジウムで、このようにお話をさせていただくことを大変光栄に存じます。ありがとうございます。と同時に、私は全く個人的なことなんですけれども、私の先々代まで金沢に住んでいたようで、自分の遠いふるさとに戻ってきたような気持ちでもあります。

昨日、金沢21世紀美術館開館5周年ということで、この美術館の学芸員の方々からこの5年間の活動の要点を、大変短い時間でそれは残念だったんですけども、しかし要点を得たお話を承りました。

広義のメディアーターとしての金沢21世紀美術館、狭い意味での美術館教育だけではなくて、狭い意味での美術教育を含みつつ、その他の美術館の初期のすべて統合したところに、ある意味で教育的な意義というのを美術館の中心軸においてこの館が開館し、そしてまた5年間の時を刻んできたというお話だったと思います。

そして、そのことを通して多様な人々のもとのコミュニケーションの創出と人々が新しい自分を生み出していく表現行為へといざなわれていく、そのような場となることを目指してきたというふうにもまたお話を承りました。

そのことを私なりに引き寄せて言えば、アート生成の場をここに出現させるということではないかというふう考えたところなんです。

社会的な諸関係の中にメディアーターとしての美術館をつくり出す。それは、鑑賞の現場であると同時に、創造、表現の現場でもある。この両項を統一させて、アートが鑑賞的な意味でも、あるいは創造的な意味でもここに生まれ出るといふことでもあります。

さて、しかし私たちは、今大きな美術館の変容の時代を生きている。私のこの講演では、美

術館がどのような変容をしようとしているのか、あるいは美術がどのような変容を遂げようとしているのか、今日、時間がないので教育がというところはほとんど立ち入った言及はできないのですが、教育が、さらには社会の全体がどのような変容を遂げようとしているのか。こういうことを考えていく中に、広義のメディアーターとしての美術館というこの金沢21世紀美術館の打ち出した方向が、いかに重要な問題を提起しているかということを考えてみたいと思います。

美術館の変容ということから議論を始めたいと思いますが、美術館の変容と言いましても、まず大きく分けて二重の意味で変容が今進んでいると整理する必要があろうかと思っています。

まず、第一は、日本国内的にということです。20世紀の後半、つまり戦後日本に公立の美術館が矢継ぎ早につくられてきました。とりわけ70年代に県立美術館レベルの設立の波、80年代には市や区レベルの美術館の設立の波が、そして90年代に入ると美術館教育というのが台頭、厳密にいうとそれよりも前に始まりますけれども、しかし、はっきりと頭をもたげてくる。ゼロ年代に入ると、美術館教育の中でも鑑賞教育と呼ばれる美術館教育の角度が勢いを増してくる。

今、ごく大ざっぱに振り返ってみても、このような幾つもの波が戦後の日本の主に公立の美術館に押し寄せてきたということになります。ところが、ご承知のようにバブルがはじけ、さらに追い打ちをかけて金融危機がアメリカから世界を、当然日本をも襲うという中で、日本の経済の後退が進んで、それに重なる形で新自由主義の社会システム、あるいは行政のあり方が日本でも政府レベルからさまざまな末端のレベルにまで及んでいき、そこに政権交代で福祉か文化かという悪しき二者択一が、下手をすると

もたげかねない状況が重なっている。

こういう中で確認できるのは、文化予算が削減され、そしていわゆる箱物行政は撤退しているということでもあります。

既に美術館には、指定管理者制度が多くの公立美術館に適用されて、予算削減は作品購入や、あるいは定員削減という形で学芸員、その他美術館の職員の減少、あるいは任期制の適応などで実質後退ということを招いています。

こういう日本の公立美術館の状況の中で、美術館教育によって美術館の公共性、あるいは美術館の社会的な存在意義を主張するという論理がまかり通っていますし、美術館の来館者数の増という新自由主義のもとで進んだ評価基準の関連でも、美術館教育で学校と提携することの重要性が全国各地で盛んに語られるようになっていきます。

つまり、冬の時代の日本の美術館の中で、唯一教育普及活動のみが追い風を受けているということになります。これは、美術館の教育普及活動にかかわろうとするものにとっては喜ばしいことであるかのように一見思われるかもしれないけれども、しかし私はそうではないと考えています。つまり、美術館全体が冬の時代であるときに、教育普及だけが日の目を見ることがはない。美術館の全体がある重要な変更を経験するにしても、美術館の全体が生き生きとする中で、教育普及活動がそこにしかるべく位置づくことこそが美術館のあるべき姿を保障するだろうと思います。つまり、冬の時代の日本の美術館の逆説は、今、美術館教育も含めて日本の美術館はクリティカルなポイント、ここでプラスに出るのか、マイナスに出るのか、大きな危機のところを生きているということになるかと思われま

以上、日本に引き寄せて美術館の変容という

これからの美術館の使命

長田謙一（首都大学東京システムデザイン学部教授）

ことを整理してみたわけですが、しかし美術館の変容は、ある種ローカルな日本だけの問題では実はない。グローバルに全地球的に美術館は大きな変容期を迎えています。このことも大急ぎでざっと確認してみたいと思います。

言うまでもなく、近代の始まる前にプロトミュージアムというのがあって、そして近代社会の成立と軌を一にして、西洋の公共的な近代的な意味での美術館が成立していきました。大英博物館であったり、ルーヴル美術館であったりというわけです。

美術館というのは、西洋の近代社会の仕組みの中で生まれた制度であったわけです。加えて、西洋がつくり出した美術館は20世紀に入ってモダン美術館という近代美術館というものにさらに脱皮して、とりわけニューヨークの近代美術館、ニューヨークMoMAが端的に典型的に示したように、ホワイトキューブが誕生します。ルーヴル美術館のかつての宮殿の展示空間から、白い壁に囲まれたそれ以外のさまざまな夾雑物を排除したホワイトキューブが誕生します。既に、近代の美術館というものが持っていた社会あるいは生活から芸術の時間空間を切断して、芸術の時間空間を成立せしめるという構造がホワイトキューブの誕生によって徹底されたということになります。

このモダン美術館、これを受けてさらに現在形の美術の展開を包み込むコンテンポラリーな美術館が20世紀の終わり近くに世界各地に生まれてきた。金沢21世紀美術館もまたこの現代型の美術館ということになります。

これら、今、美術館のステップを見てきたわけですが、いずれにせよ、どこのステップにおいても美術館は美術なるものの規範、あるいは制度としての美術がここに厳然するという場でありました。

一体21世紀、この美術館はどこへ向かうとするのかというのがグローバルな意味での美術館の変容の問題です。この問題をさらに立ち入って考えていくために、先ほど最後に述べた、美術館というのは、美術の基準、あるいは美術という制度を厳然させるといふ、このことにこだわってもう一歩考えてみたいと思います。

博物館一般、例えば科学博物館であったり、歴史博物館であったり、あるいは人類学博物館であったり等々の博物館一般というときには、そこにはアートという問題は原則介在しません。

アートミュージアム、つまり美術館は美術は何であるかという基準を示すということを核心、奥底の核に含むことによってアートミュージアムであることは、いわば同義反復です。

美術館のもろもろの活動は、保存をするにしても、収集をするにしても、調査をするにしても、教育をするにしても、展示をするにしても、その奥に美術とは何か、これが美術であるという基準を含ませ、それを姿あらわせるという形で展開するわけです。美術館の学芸員は、いわばこの基準の執行者ということになります。

この基準ゆえに、いわゆる市民ギャラリーであるとか、あるいはドイツ語でいうクンストハレーとは美術館は区別されてきました。この基準、つまり公共的な美術の判定基準を宿しているがゆえに、美術館はいわば公共性を主張することもできたわけです。けれども、ここに1つの逆説がさらに発生します。

「美術館に展示されるものが美術である」と、有名なデュシャンの言葉があります。美術館が何を美術とするかということがこのデュシャンの言葉で明示されたからには、美術館に展示されるものならば、実は何でも美術たりうるという論理がそこに顕然されるということになります。

事実、ニューヨーク近代美術館は、機械をも

美術館の展示の正当な対象として、創立間もなくに示して見せたところでありました。

このような美術館が、しかし20世紀の終わり4分の1の時期に、全面的な問い直しを受けるということになります。それは、美術館だけの問題ではなくて、近代的な意味での美術あるいは芸術、あるいはもう少し限定して前衛。これらの死あるいは終焉がさまざまな形で論じられるようになったことと軌を一にしている問題であります。

社会と芸術の関係を問うていた前衛も、あるいは近代的な芸術の後身という意味でのモダンも、あるいは西洋的な意味での芸術、美術もまたそれ自体従来の意味で成立するか、大きなクエスチョンあるいは大きなノンが突きつけられていったわけです。

このような状況の中で、美術館という機関あるいは制度を問うアーティストたちの活動、あるいは美術館を問う美術館自体の活動が非常に重要な意味を持つようになりました。

第5回のドクメンタで、マルセル・ブロータスが近代美術館パブリシティ部を展示した例、あるいは第8回のドクメンタでハンス・ホラインなどが「理想の美術館」というテーマのもとに作品を展示した例、そのほかここにざっと代表的なものを挙げてみたような美術館、あるいは美術を展示するという自体を問題化した作品やインスタレーションが数多く生み出されました。そのごく一部です。

さらに、美術館とは何かということをも美術館自体が問題にする。そのような展覧会が美術館によって企画される。これも一つ一つを紹介するのはやめまされども、カール・エルンスト・オストハウス美術館の「オープンボックス」とか、あるいは非常に規模の大きいニューヨーク近代美術館の「ザ・ミュージアム・アズ・ミュー

ズ」といった展覧会。さらには、国立国際美術館の「ミュージアム・アズ・サブジェクト」という展覧会、そして金沢21世紀美術館も開館を前にした4年の段階で、いわば美術館そのものを根底から問い直すところから美術館を建設するというスタンスを社会に向けて発信していたことは記憶に新しいところであります。

さて、今、美術館の中で問題を見たわけですが、実は問題はそこにとどまりはしない。むしろ問題は、さらに美術館の外へと大きく飛び出して行きました。既に53回の歴史を誇るヴェネツィアのビエンナーレ、あるいはミュンスターの野外に展開する彫刻プロジェクト、あるいはそれ以前にイタリアなどで既に始まっていた野外彫刻展など、美術館の外に美術が出ていくという歴史はそれ自体古くありますが、中でも問題の重要性を大きくアピールしたのは、私は1987年のミュンスターの彫刻プロジェクトだったのではないかと。つまり、一つの転換点というのが1980年代の終わり近くにあったのではないかと思います。

その流れを受けて、さまざまなアートプロジェクトが美術館の外で、そしてアートプロジェクトの複合体のような大規模な国際展の新たな仕組み、例えば越後妻有アトリエンナーレのような形で、実を結んでいきます。さらには、さまざまな意味でのオルタナティブなアートスペースが日本国内外で、いわば雨後のタケノコのように生まれてくる状況が21世紀を迎える前あたりから振興して行きました。

1987年ミュンスターの彫刻プロジェクトは、ミュンスターのまちの随所と作品とが密接に結びついて、その場で持つ意味ということ抜きに考えられない作品のあり様というものを持ちをそぞろ歩くその体験とともに、来館者たちに提供して見せました。美術館の中で美術が生成するということとは、全く違う次元がここに本格的に始まったということになります。随所に

作品が置かれ、来館者は徒歩または自転車などでそれを訪ねて回るということです。

日本ではまずは、ファーレ立川などのようなパブリックアートの新たな展開というのが進みましたけれども、ある完成された造形物がまちなどの中に置かれるという意味でのパブリックアートは、さまざまな人々を巻き込み、多くの多様な人々の参加のもとにアートが成立していくレベルへと次元をスライドさせていきました。

越後妻有で展開された形態は、さらに日本全国に広がってこうとしています。これら美術館の外へという美術の展開の中で、美術というものは一体どこで成り立つのかという問題が改めて重要な問題として浮かび上がってきたことになります。一体何をもち、何を基準に美術を美術として考えることができるのか。美術館にあるものが美術だという、いわば今からすれば素朴な言い方はもはや成り立たないわけです。

アメリカの理論家リッキーは、芸術世界、アートワールドの公衆に向けてつくられたもの、これが芸術を成立せしめる枠組なのだという議論を展開し、やはりアメリカの理論家のアーサー・ダントーが、もろもろの理性の言説の複合体の中に西洋的な芸術という制度が成立すると。しかし、現代はこのような意味での芸術が死を迎えようとしている。つまり、西洋的な芸術の規範から解放された多元的な芸術展開。これが始まりつつあるという議論をおこしています。アーサー・ダントーの終わりの議論に従って言えば、例えば神にささげられた芸術、真理にささげられた芸術など、理性の原理に即してとらえられた芸術という西洋的な規範から放たれて、いわば生活の喜びや祝祭へのような次元で多様な文化を背景にしたもろもろの営みが芸術の多様なあり方を今開きつつあるということになります。

これらリッキーやダントーの芸術の基準という議論と別にもう一つ、美術市場という隠れた、

しかし恐らくはもっとも強大な神のような存在がもう一つある。つまり、何が美術であるかということは、難しい議論を立てるまでもなく、美術市場、現代美術の市場でこれが次の売れる筋であるというふうな位置づけられていくもの。これが間違いなく、少なくとも向こう5年間ぐらい賞味期限が続いて、美術として大きな顔ができるという現実があるわけです。これらの複合の中で、美術というものが展開している。

このような美術を美術たらしめる原理を引き受けつつ、それを可能な限り社会への人々のもとの意味あるものたらしめていく方向で、昨日も岡部さんのご報告の中で強調されてもいました参加型アートの隆盛という問題があります。つまり、美術館、そして美術館の外で展開するようになった現代のアートの中で、例えば美術市場などに回収されないで、芸術の問題をアートの側に引き寄せていこうとするところに参加型アートというものが成立すると考えられるわけです。ただし、一体参加というのは何に向けて、だれが参加するのかという本質的な問題を参加型というふうに言うだけでは、問わないままに放置することにもなりかねません。

ある活動の中にだれかが場所を得る、一体だれが参加するのか、非アーティストが参加するのか、何に向けて参加するのか、一体何のために参加するのかという問いを実は参加型アートを考えるときに立てないわけにはいきません。

先にお話したように、さまざまな意味でのアート、あるいは前衛の終焉という事態の後に、今、私たちは参加型のアートがある新しいアートの希望になっているかのように見えるけれども、それを腑分けして考えていこうというわけです。

時間がさほど潤沢にあるわけではないので、少し端折りがみにお話してみたいと思いますけれども、かいつまんで3つの点を考えてみたいと思います。

まず一つは、「作者の死」というロラン・バルトの有名な議論であります。

作者というものが作品をつくり、読者がその作品を作者に向けて解釈していくという、こういう構図が実は終わったのだとバルトは言ったわけです。

このバルトの議論は、文学作品というものを念頭に置いている議論ではありますが、ある一定の条件のもとで、美術にもそのまま適応することができると思われますので、ここではその条件等々を吟味することなく、一応基本的な議論を美術の議論にスライドさせて考えてみたいと思います。

バルトは、テキストというものが作者というものを殺すものとして考えるわけですが、今、文学作品で言われた作品vsテキストという対比にかかわって美術の文脈で言えば、ハイカルチャーとしての絵画、彫刻に対して、テレビのコマーシャルフィルム、あるいはまちに展開するネオンサインなども含め、すべてのビジュアルカルチャーが私たちの前に展開している。これをテキスト次元に置きかえて考えることができようかと思えます。

このテキストの前で、作者を遡及して解釈していくのではなくて、テキストそのものと向かい合う読者がテキストの意味をあらしめていくという作者の死にかわる読者の登場という構図が浮かび上がっていったわけです。

このテキストに対して読者がテキストのいわば意味をあらしめ、ここに読者の側にテキストを回収していくということがバルトのいう議論の提起するところであったわけですが、にもかかわらず、作者は実は完全に死んだわけではないという議論が、例えばウォルター・マイケルズの議論で提起されている。つまり、一見テキストと読者の関係で意味が確認できるかのように思われたが、しかし、さらに大もとで、例えばフランス語で書かれているか日本語で書か

れているかなど、大もとで実はテキストと言われているものをもとの作者が規定しているということは、無視することはできないということです。つまり、作者の死、そして読者の側の意味生成ということが浮かび上がったが、なおかつ作者の側、つまりアーティストの側のいわば権利と権力というものは、死にきっているわけではないというわけです。

このような状況の中で、参加の問題を考えるにあたって、読者が作品と呼ばれたものの意味形成に参加するという次元とはもう一つ別に、いわゆるコミュニティアートと呼ばれるような、作者が何かをつくってそれを享受する、鑑賞するというのではなくて、参加する人たちが自身が物をつくるという行為の集散的な、集団的な主体になるという、こういう形での参加がある意味ではこちらの方がより本来の参加と言えるわけですが、考えられます。

このような参加では、いわば私はアーティストである、私は美術業界で認められたプロであると呼ばれた者から排除された、いわば語る権利を拒まれた者たちが語り始めるということとしての参加がここで生まれてくるわけです。

そもそも政治というのは、社会の一部を語ることでできる者と、語る資格のない者へと分割するところに成立したとするとすれば、今いう意味での参加という営みは、語ることを拒まれていた者たちが語り始めるという政治性を帯びてくることとなります。

しかし、にもかかわらず、このような参加もまたファシズムに組み込まれていくというもう一つの危険、あるいはもう一つの逆説を回避するのはなかなかまた困難だという新たな問題が発生します。というのは、ナチスドイツのもとで、実はヒットラーが気が触れて、彼の気が触れたためにドイツの国民はさんざん目に遭ったという単純な図式は真っ赤な嘘で、国民たちはナチスドイツが支配していたそのときに、もっ

とも充実した生活を営んでいたという逆説がさまざま形で研究的に明らかにされてきたからです。ドイツの多くの国民は、みずからドイツに参加し、ドイツのさまざまな活動の中に参加しているという充実感を味わうことができた。とすると、語ることを拒まれた者が語りうるという形で参加したからといって、だからよいのだということにはならないわけです。いわんや、そのような参加がアートであると直ちに言い切ることはできないわけです。むしろ問題は、語ることを拒まれた者が語り始めるということが、ファシズムに陥らないで、いかにアートとして成立するかというところにあるかと思えます。

ヨーゼフ・ボイスが有名な社会彫刻を論じ、すべての人が芸術家だというのは、「すべての人がクリエイティビティを発揮して、社会という芸術作品をつくる営みの中に参加することなのだ」と言った言葉をここで思い出さないわけにはいきません。つまり、一人一人がそれぞれのクリエイティビティを発揮して、ファシズム的な仕組みに回収されることなく、いかに社会という芸術作品の形成にかかわるか、こういう構図の中で問題を考えることができないだろうか考えるわけです。

こうして参加型アートの逆説をもう一度振り返ってみれば、だれが企画者か、だれが参加するのか、何のためにということ、今、見てきたような問題を背景に考えてみる必要があるわけです。

例えば、まちづくりのために参加型のさまざまなアートが、都市のブランド力のために、あるいは都市のクリエイティビティのために参加型アートが意味があるという、この言い方の中に潜んでいる危険性を思い浮かべないわけにはいかないわけです。こうして参加だけではない、新たな美術の定義が求められていこうと思われれます。

芸術概念の成立過程をここで振り返って

暇いとまはありませんので、古代ギリシャのテクネーからアルス、あるいはボザールなどを経て、近代の芸術概念が成り立ったのだということを一瞬のうちに思い起こしておきたいと思いますが、近代の芸術概念を核としながら近代芸術、モダニズムが展開してきたわけです。20世紀に19世紀までのアカデミックな諸原理から身を解き放ち、芸術としての純粋化を徹底して、ゲシュタルト論の諸原理と精神を直結させる仕組み、さらに徹底すれば、フランス語でいうシュポール／シュルファスのエレメントに還元された芸術の存在次元というのが追求され、さらには、コンセプトとアクション、この次元へと芸術の原理が限定されていった。このような一連の営みが行き着くところに行き着き、そしてモダンのもろもろの営みが終わったと呼ばれたのが先ほど来、何度も言及している芸術の死という事態であったわけです。

さて、このようにして西洋的な近代の芸術の原理が行き着いてしまったその先に、しかしどういふ景色が開かれたのかということですが、そこでは、近代の芸術が前提していた芸術の自立ということを改めて定義をし直されることが求められています。

例えば、社会から切断されて芸術が成り立つ。この切断の先に、純粋な芸術原理の徹底というものが進んだわけですが、そもそも社会の中で芸術的な営みがなぜ自立しなければならなかったのかということは、社会のシステム全体の中で位置づいていたわけです。

例えば、政治の問題であったり、福祉の問題であったり、等々の問題と芸術、つまり人間の感性にかかわりながら意味をそこにあらしめていく営みが切断されていなければならないというのは、未来永劫、あるいは人類の歴史の過去すべてに適用される事柄ではなかった。社会のシステム全体の中で人間の感性にかかわる意味、生成の営みが社会それ自体とより密接に結

びつきながら、なおかつ成り立つというあり方というのがあり得るということ。これがいわゆる芸術の死のその先に開けようとしている景色ではないかと思われます。

つまり、世界、自己、他者との関係性を社会のさまざまな要素を切断することなく、引き受けつつそこにこの関係性を生成せしめる、意味を生成せしめる。これが一人一人にどのように可能となるのかということが実は芸術の新たな定義の核を担っていくことになるのではないかと考えているところです。それは、川俣正が彼の独特な意味合いで、「アートレス」を通して「セルフ・エデュケーション」の中にさまざまな人々が参加していくと言ったことに近いことであるかもしれません。

このように考えたとき、美術あるいは芸術と、これは教育の領域で語られているタームですけれども、いわゆる「生きる力」とは実は深くかかわってくると思われれます。

従来の近代な、あるいは現代的な意味での芸術概念を生きるということに結びつけることははばかれてきました。しかし、今、とらえ返した意味での美術、芸術という問題は、一人一人が世界とどのように関係性を持っていくかというレベルに下りてきているわけです。そのようにとらえ返したとき、それは人間、一人一人がいかほどの知識を持っている、いかほどの技能を持っているというレベルよりもより根底的に生きていきたいという意欲を持ち、そして自分自身の意欲でさまざまな能力をも獲得し、多くの人々とかかわってこうとする。つまり、一人の人間が自分で生きているということの意味を確認しながら世界とかわかっていく、その根源の力と芸術は実はもっとも深くかかわってくることになるわけです。

ここでは、もはや美術というのは、単なる絵画、彫刻を自動的には意味していません。伝統的な絵画、彫刻を乗り越え、現代美術をも乗り

越えて、先ほど確認しようとしたような意味で芸術をとらえていく。これは、一人一人の生きるアイデンティティーにも深くかかわっていくというわけです。

このような問題を学校教育に即して再定義的なことを試してみれば、生きる力の根幹につながる一人一人の感性とイメージの力を培う、そのような美術教育ということになります。

例えば、学習指導要領は目標を「感性を働かせながら、つくり出す喜びを味わうようにするとともに造形的な創造活動の基礎的な能力を培い、そして最後に豊かな情操を養う」と、こういうふうに関画工作の目標を設定したわけですが、さらに次の項目を見ていくと、関画工作の勉強を通して、子どもたちは形や色などをもとに、自分のイメージを持つようになるように、関画工作の教育の営みは展開されるというふうになるんですね。

要するに、イメージというのは、一人一人の生きる力が直接世界とまみえる、いわば溶鉱炉であると。しかし現代社会はこのイメージが操作や管理の手立てとなる傾向をも強めている。生きる力の総体を発現させる次元が感性だと言えるのであれば、この感性を働かせることを通してイメージの力を生きる力として我がものとした一人一人の情操が養われるということになるという構造に恐らく学習指導要領の論理というもの、学習指導要領に私の書いているような文章で書かれているわけではなくて、これはあくまでも私なりの読み取りというか、私なりの論理のとらえ方なんですけれども、このように考えることができるのではないかと思います。

このように、イメージ、感性、生きる力というのをつないでいったところにアートというものを位置づけたとき、私たちはビジュアル・カルチャー、あらゆるビジュアルなカルチャーのただ中で、生きていく子どもたちであり、私たちである。この私たちが自分のイメージを持って世

界と自分自身とかかわっていく、このような仕組みを獲得していくところにアートを考える、美術を考えることができるであろう。

こういう現代のビジュアル・カルチャーの中で、イメージ消費とファンズムに組み入れられない一人一人の生きる力の保障としての美術というものが再定義の結果得られるのではないかというのが今の段階での私の結論です。

このような美術の再定義を踏まえて、きょうの本題である美術館の新たな使命を考えてみたいと思います。

課題列挙的な形でお話していく時間しかありませんけれども、美術館は、幾つかの現代的な、あるいは21世紀的な使命というものを持っていると整理することができるのではないかな。

第一は、美術館は、昨日の議論でも皆さんが強調していたように、コレクションを持っているという重要な特質がありますけれども、そのコレクションにかかわりながら美術、あるいは美術史というのを不断に問い直していく場として自覚されていだろうと。もろもろの終焉の時代にありながら、ある意味これまた逆説的に美術館が世界各国でも日本でも、少なくとも一部隆盛を迎えています。

例えば、東京なり、京都なりの某博物館などでは、空前の入館者数を誇る大展覧会が開かれたということも皆さん昨年記憶に新しいところでありまして、こうして美術館は、かつてなく隆盛しているかのような現象が冒頭にお話した美術館の冬の時代にもかかわらず生まれている。ここで生じているのは、消費の場としての美術館となる危険性であります。大動員主義が行われて、多くの人々が美術館を訪れるけれども、そこで美術とのいわば意味の新たな生成を伴う出会いが保障されるかというと、それは甚だ疑わしい。この作品は、いかに価値あるものかという大宣伝と、その大宣伝をさらに司っているマネージメントの大きな手のひら

の中で、多くの人々がいわばあらかじめ与えられた認識を確認するためにアリバイのように美術館を訪ねるということが少なくなるとはなりません。

つまり、大動員された展覧会がそれ自体悪いということを行っているのではないですけども、大動員のもとでは、既にある規範をなぞるために美術館訪問が行われるということが生じているわけです。

それに対して美術館は、美術あるいは美術史が新たに何であるのかということをお断りし、存在意義を持つてであろう。そもそも美術史という学問もそれ自体ヒストリー、物語であって、だれがどのように語るかということと無関係ではないわけです。これまで語られてきた物語に対して、語られなかった物語、あるいは語り方を変えなければならぬ物語など、多様な物語があり得るわけで、このような物語を新たに提示し、その中で美術を見せるといことは、美術館の中で集約的に可能になることであります。

いうまでもなく、そこには、ニューアートヒストリーであるとか、あるいは表象文化研究であるとか、あるいはフェミニズム、ポストコロニアリズムなどの諸研究というものも注ぎ込まれていきます。

例えば、ポンピドゥー・センターが古くは「パリ・ニューヨーク」、「パリ・ベルリン」、「パリ・モスクワ」という画期的な展覧会で示したものは、従来の20世紀美術の見え方を大きく変えるものであったし、さらには、ポンピドゥー・センターの「大地の魔術師」が西洋中心な美術の原理を大きなクエスチョンにさらすことになった展覧会であることは周知のとおりであります。

ニューヨーク近代美術館の「ハイ・アンド・ロー」は、ハイカルチャーとポップカルチャーとの関係を問い直す大きなきっかけになりましたし、ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムの

「パラレル・ヴィジョン」の展覧会は、いわゆるアウトサイダーアートの問題を全世界に突きつけることになりました。

震災前の兵庫県立近代美術館には、「19世紀日本」というそれまで考えられてこなかった枠組のもとに日本の美術を位置づけることになった画期的な展覧会「日本美術の19世紀」がありますし、さらにまだ記憶に新しい東京国立近代美術館の「揺れる近代」は、日本の近代美術そのものをもう一度検討し直すことを迫る展覧会でありました。

21世紀の美術館の新たな使命ということで、2番目に挙げねばならないと私が考えるのは、美術なるものの評価基準、あるいは美術とは何かということの生成の場、プラットフォームとして場を提供する、そのような意義であります。

美術館外のアートイニシアティブや文化施設、あるいは教育施設等々と多様な連携を持ちながら、この美術館で一体美術とは何かというのがいわば体験的に生まれ出てくる。この美術が現在、さらには未来に向けて不断の行進が行われる場、そのような場をプラットフォームとして提供すること。これは、美術館を訪れる一人一人にとって、この美術館に触れることによって、幾度も幾度も意味生成の営みの中によりがえっていくことのできるガイア、大地のようなものとなるかと思われま。

3番目に、このように考えられた美術館というのは、実はこれは金沢21世紀美術館のモットーとしたことと重なるわけですが、広い意味での美術館教育、つまり美術館自体が一人一人に美術的な芸術的な意味生成の場に立ち戻れることを可能にさせるという意味で、すぐれて教育的な機関ということになります。ただし、それはある既に与えられた基準なり知識を来館者に注ぎ込むという意味でもし美術館教育というもの理解されるときは、そのような美術館教育ではないわけです。美術館教育の新しい

うねりというのが全国の公立美術館がたくさん生み出された後に、日本をも覆っていきました。

今はないセゾン美術館の「あそびじゅつ」は、東京都図画工作研究会とセゾン美術館との連携の中で子どもたちのアクティビティをも組み入れた鑑賞教育の新たな展開を試みた例でもありましたが、全国の公立美術館では、いわば一人一人の学芸員が創意を持って、多様なワークショップを中心とする多様な美術館教育を日本的なそれぞれの特質条件に応じてつくりだしていった歴史がここに刻まれていました。

遅れてアメリカ・アレナス氏の対話型鑑賞というのが日本に紹介され、さらに日本の美術館教育は、このアレナス式鑑賞の力を借りながら大きく鑑賞教育のほうへ展開してきたところでもあります。

新学習指導要領が強調する幾つかのポイントともかわりながら、美術館教育は、最初にお話したように、この面からも追い風を受けていて、美術館と学校の連携はかつてなく進んでいくことになりました。

東京国立近代美術館を中心として、国立美術館を核としながら鑑賞教育の新しい可能性を学校の先生方や美術館、あるいは教育行政の各関係の方々とともに集まって考える場がつけられてきたのも、このような可能性を現実のものとしていく上で大きな役割を果たしてきました。

しかし、最初にお話したように、この追い風をただ追い風というふうには手放しで喜ぶことはできない。この追い風を文字通り本当にポジティブな意味の追い風にしていくためには、今日、私なりに反省を試みてみたもろもろの問題を位置づけて、美術館そのもののあり方、あるいは美術そのもののあり方と深く連動させる中に美術館教育、あるいは美術館と学校の連携ということを位置づける必要があるのではないかと思われます。

例えば、対話型鑑賞教育が、作品を前にして子どもたちが自分の言葉で語る。自分が感じたことを率直にまずは自分の中に顕在化させ、周りの人たちとコミュニケーションを交わして、自分一人では捉えきれない作品の多様な姿をコミュニケーションの中で獲得していくという極めて重要な次元を開いたわけですが、しかし、仮にそれがあつた種のマニュアル化をこうむっていくとすれば、そこには美術館がアートは何であるか、アートの基準はどこにあるのかということを問い直す場として21世紀的な美術



〔略歴〕

長田 謙一(ながた けんいち・首都大学東京システムデザイン学部教授)

1948年生まれ。東京藝術大学大学院修了。千葉大学教育学部芸術学教授を経て、2006年4月より現職。日独等比較を踏まえ、近現代の美術・デザインのシステムにかかわる諸問題(美術館、美術教育、バウハウス、日本民芸運動、原田直次郎、萬鉄五郎、等)を研究。公立中学校を夏休みだけ現代美術館にした「IZUMIWAKU プロジェクト」(1994,1996年)、千葉県佐倉市立美術館の教育普及プログラム「体感する美術」(1997-99年)、「さようなら代官山同潤会アパート・展覧会とシンポジウム」等に参画。千葉大学の学生と住民とアーティストとの協働プロジェクト「アートプロジェクト検見川送信所」、それにさらに美術館等との共同を加えた「千葉アートネットワーク・プロジェクト」を主宰し地域社会と大学の新しい関係づくりに取り組む。編著書『戦争と表象／美術20世紀以後』、共編著『街から美術館へ／美術館から街へ』『芸術遊び』など著書、論文を多数手がける。

館を私は考えたわけですが、実は美術館がアートとはこれであるということを決めている権威、あるいは美術館のみならずファンリテーターがこれは美術であるというふうに前提していることの意味を見えなくさせていくし、あるいは目の前の作品がただ見ただけではとどろかない奥深い人類の多様なイメージの宝庫へとつながっていく通路であるにもかかわらず、いつまでもその手前のところで、いわば手前で見えるもののレベルを歩き来しているということにとどまるとすれば、この対話型鑑賞の画期的な意義は反対物に転化しかねないわけです。

こういうような問題をも含みつつ、先程来、見てきたようなアートの再定義の中に美術館教育、学校との連携というのを位置づけていくことによって、クリティカルポイントをポジティブな方向へと出て行くことができるのではないかと。そのためには、美術館が新たな美術館として努力をすると同時に、学校もまたその学校に

即して、例えば学校の教師たちがみずから美術そのものの生きる力としての意義を理解し、その生きる力としての芸術の意義をみずからもまた背負って生きることがまず出発点に必要であろうし、そのことにかかわって、教師自身が美術のいわば再定義の営みの中に飛び込んでいく必要があるかと思えます。

そのような美術館側と学校教師の側のいわばクリエイティブな営みが前提とされるときに、学校と美術館というのは、幸せな関係を結ぶことになるのではないかと思います。

以上で、一応私が今回いただいた貴重な講演の時間とお話をと思った概要であります。

どうもご静聴ありがとうございます。