

Pursuing Wider Publicness of Museums (1) — An Alternative to “White Cube” Art Exhibition Rooms —

Atsuhiro Momota

I think museums should have wider publicness because only art enthusiasts visit museums.

Although museums generally have a refined atmosphere as “palaces of beauty”, Marcel Duchamp submitted a urinal (fig.1) to an art exhibition, putting such refined atmospheres in question. Paul Valéry and Theodor W. Adorno also criticize museums for their “grave-like” somberness.

These “white cube” exhibition rooms (fig.3) are flat and dreary, favorable to art enthusiasts, but not to non-enthusiasts.

Sen no Rikyū (千利休) organized tea ceremonies, coordinating art-works in actual tea rooms, stimulating me to try new ways of exhibiting them, displaying them in living spaces with living goods. Consequently, I discovered vivid beauty of art-works as if they had been made anew (fig.4).

“White cubes” may be spoiling the appreciation of art-works.

美術館のより広い公共性を求めて(1)

——展示空間・ホワイト・キューブに代わるもの——

百 田 篤 弘

はじめに

日本の美術館は冬の時代といわれて久しい。1990年代以降経済不況が続き、設立母体である自治体や企業が財政難や経営不振に陥り、多くの美術館が運営の効率化を求められるようになった。数十年前から日本各地に美術館が陸続と建設されるようになり、その公益性から当然のこととしてその存在が認められてきた。しかし経済不況を契機に美術館も運営体質を問われるようになり、その存在意義を問う声さえ各地で聞かれるようになった¹⁾。公立館では指定管理者制度を導入して経費節減が図られ²⁾、私立の施設ではコレクションが散逸したと

1) 的場康子「美術館・博物館の教育普及活動について」(第一生命経済研究所『ライフデザインレポート』2006年3-4月)には「美術館・博物館の中には存亡の危機に立たされるものも多く、その存在意義が問われている」とある(p.16)。井出洋一郎『新版・美術館学入門』(明星大学出版部 2004)には「公立美術館さえつぶしてしまってもよいとする、この時代の経済悪化」、「市民の美術館など不要とされかねない社会に日本は移行している」とみえる(p.334)。

2) 2003年に兵庫県の芦屋市立美術博物館の運営を指定管理者に委託する案が発表され委託先が見つからなければ休館(もしくは売却)との方針が示された。2007年に日本全国61の公立館を対象に実施された調査では(回収は41館)この制度を導入済み17%、導入予定5%となっている(上田輝美、熊谷昌彦「美術館における指定管理者制度の導入の実態と課題に関する研究」米子工業高等専門学校技術教育支援センター『ジャーナル』5号 2007 pp.16～19)。

ころもある³⁾。公立・私立を問わず閉館に至った施設も稀ではない⁴⁾。

日本の美術館の場合、海外展などの特別展には多くの来館者が集まるが、常設展は閑散としているというのが大方の施設の実情であろう。そうした状況は海外においても著名な大美術館を別にすれば変わらないようである⁵⁾。

特別展などの大イベントを別にすれば来館者は基本的に美術愛好家と呼ばれる人びとである。しかし美術に関心が薄い人びとも少なくなく、一般市民の半分以上が美術館にほとんど行かないというアンケート結果もある⁶⁾。

これまで日本の美術館はこうした人びとをないがしろにしてこなかったか。美術館を取り巻く環境が厳しさを増す中、美術館運営に関わってきた人間として筆者はこうした反省の念を抱くに至った。実際に美術作品の素晴らしさについて語っても関心の薄い人の心には届きにくいということを何度も経験した。

3) 埼玉県秩父市にあった私立の加藤近代美術館は2002年春に閉館しルノワール、岸田劉生などの所蔵品は散逸したとされる。

4) 日本初の公立近代美術館である神奈川県立近代美術館（本館）は2016年3月をもって閉館となる（同県には鎌倉別館、葉山館もありこれらは存続される。本館も建物は文化的価値が高く保存される）。その他閉館した美術館一覧がウェブ上に公開されている。http://bigakko.jp/wp_test_universe/wp-content/uploads/0d7fb2c2506f256e6db69af4d3074cf1.pdf（2015年8月18日アクセス）

5) 国立西洋美術館館長の馬淵明子氏は世界各地を訪問しての感想として「大美術館」と呼ばれるルーブル美術館や大英博物館など以外の美術館（やそこでの展覧会）は日本に比べてもかなりすいていと述べている（馬淵明子「美術館、いま」『博物館研究』49巻6号 2014 p.4）。

6) リサーチバンクが全国男女1,200名を対象に行った調査（2013年）では美術館（美術展）に（ほとんど）行かないという回答が男性＝58.3%、女性＝49.8%であった。http://research.lifemedia.jp/2013/11/131113_art.html（2015年8月18日アクセス）
DIMS DRIVEが8,387名から回答を得た「美術館へ行く頻度」アンケート（2012年）では美術館に行ったことがない＝15.1%、10年以上行っていない＝26.6%、6～10年に1回＝6.8%、4～5年に1回＝8.3%であった。全て合計すると56.8%で4～5年に1回以下しか行かない人びとが半数以上となる。<http://www.dims.ne.jp/timelyresearch/2012/120702/>（2015年8月25日アクセス）

4～5年に1回というのは社会的に話題になる展覧会が行われる頻度でしかなく「美術館」を利用しているとはいいがたい。

以来、幅広く多くの人びとが日常的に美術を楽しめるようなアイデアの探求に努めてきた。美術館は公共施設であるにも関わらず、愛好家のみを対象としてきたきらいはないか。筆者は、より広い公共性、公益性を美術館はもつべきと考える。

現在筆者は本紀要刊行元の研究機関に所属しており、美術館を離れて10年以上になるが、美術がより広い一般の人びとにとって身近なものとなるための方途について思索を続けてきた。本稿では現代の美術館が抱える問題を検討し、美術館在職時代に試みたことの一端を報告したい。

1 「美の殿堂」としての美術館

歴史的にみれば支配層に占有されていた美術品が美術館の誕生によって誰でも鑑賞できるようになった。しかしイベント時を除いて愛好家以外は訪れないというのでは真に開かれた美術館とはいいがたい。今日の美術館は実は一般市民の支持を十分に得ていないのではないか。

美術館活動の基礎となる調査研究は学芸員が担ってきた。しかし経営効率を追求するあまり学芸員の専門性が軽視され、その存在がないがしろにされる現状さえある⁷⁾。同時に美術の研究は社会から遊離した芸術の自律性に閉じこもるべきではなく、美術館が「美の殿堂」であるような時代は終わったとの声もある⁸⁾。

日本の美術史研究者の集まりである美術史学会は2,435名を擁し(2012年現在)、「大学教員」、「美術館・博物館学芸員」、「大学院生」がほぼ3分の1ずつで⁹⁾、美術館・博物館学芸員の占める割合は小さくない。美術史学会では「美術館・博

7) たとえば北九州市立美術館では学芸員が減り続け2007年にゼロになるという事態が生じた。九州藝術学会ではこの問題を契機に討論会が行われた。別に市民有志によるシンポジウムも開催され市議会でも問題にされたという(後小路雅弘『『美術館』はどこへ行くのか』『デアルテ』25号 2009 pp.90～91)。

8) 小勝禮子「崩壊する? 『美術館』——問われる美術史学の社会性」『美術フォーラム21』11号 2005 p.25。

9) 2012年の鈴木廣之氏による美術史学会代表あいさつ。

<http://www.bijutsushi.jp/a-aisatsu.htm> (2015年8月22日アクセス)

物館はなぜ必要か？」のテーマでシンポジウムが実施されるなど（2004年）、厳しさを増す美術館問題について議論が交わされている¹⁰⁾。しかし学会総体としての姿勢とは別に学会誌『美術史』には個々の作品・作家についての論考が多く、美術館をめぐる論考は少ない。美術作品の研究と同じように、作品の素晴らしさをいかにわかりやすく伝えるか、いかにすれば身近に感じてもらえるかを考えることも重要なことがらのはずである。

ルーブル美術館や大英博物館のように世界的な大美術館がある。名声を集める一方でこうした「美の殿堂」としての美術館はまた「高尚」で「敷居が高い」とも評される。これらの大美術館ほどでなくとも日本でも美術館に行くのは「ハイクラス」な行為と感じられる向きがある¹¹⁾。一方で「ハイクラス」ぶった雰囲気やとりすましたようなことを嫌う人びともいるし、美術館を取り巻く世界を自分たちとは無縁と感じ、「きれいだったしよかった」といいながら「もう私は一生、こんなところに来ることはないと思う」と断言する若者たちもいるという¹²⁾。

先に一般市民の半分以上が美術館にほとんど行かないというアンケート結果に触れたが、美術館に行く人口は一定で、展覧会に入ったかどうかは、その内のどれだけが訪れたかの違いでしかなく、一定人口の外側の人びとを美術館に呼び込むのは容易ではないとの見方もあるという¹³⁾。

10) 美術館の苦境は美術史学会主催の平成18年度シンポジウム「検証：国公立ミュージアム～官から民へのうねりの中で」の後小路雅弘氏による「開催趣旨」にみえる「さらに厳しい寒波襲来の前兆が感じられるようにも思われます。私立美術館のあいつぐ閉館に始まり、公立ミュージアムの購入予算をはじめとする予算の削減、学芸員など職員の減員、あるいは強引な配置転換や雇用条件の悪化、専門性の軽視、専門職館長の減少など、目に見えて、研究活動をはじめ、学芸活動の基盤となる環境が悪化してきました。さらに、行財政改革、規制緩和によるミュージアム運営・経営のあり方が、独立行政法人化や指定管理者制度の導入など制度的にも見直されていく、あるいは否応なしに変更を余儀なくされる、という大きな変化のなかにわたしたちはいます」との発言に集約されている（『美術史』162冊 2007 p.432）。

11) 森理恵 2005 p.69。

12) 森理恵 2005 p.69。

13) 森理恵 2005 p.69。

「美の殿堂」としての美術館、高尚な雰囲気を好む人びとがいる一方で、自分とは無縁と感じる人びとが数多く存在するようである。筆者は美術館のこうしたどこかとりすましたような「美の殿堂」としてのあり方に疑問を感じ続けている。

2 マルセル・デュシャンのレディ・メイドが語りかけるもの

筆者は美術館のそうした雰囲気の是非を問うような作品が20世紀初期のモダンアートの中にみられると考えている。

マルセル・デュシャン (1887～1968) はレディ・メイド (既製品) という手法による作品を発表している。もっとも有名なのは『泉』と題したもので「R. MUTT 1917」と署名し横に寝かせただけの男性用小便器である (図1)。

デュシャンによればレディ・メイドとは「ありふれた生活用品をとりあげ、新しい標題と観点のもとに、その実用の意味が消えてしまうようにそれを置き」て、「その物体のために新しい思想を創り出した」ものという¹⁴⁾。デュシャンはまた「芸術作品でもなく、エスキス〔下絵、試し描き〕¹⁵⁾でもなく、芸術の世界に受けいれられてきたどの用語にもあてはまらない」とし、それが彼の作品にぴったりだと考え、レディ・メイドを手がけるようになったと語っている¹⁶⁾。



図1 デュシャン作『泉』 1917年
アルフレッド・スティーグリッツ
撮影 (Wikimedia Commons)

14) *The Blind Man*, No.2 (1917) に掲載された「リチャード・マット事件」の無署名の抗議文 (瀧口修造『マルセル・デュシャン語録』新版 美術出版社 1982 p.76)。この抗議文は署名がなくデュシャンのものとは承認されていないというが (同p.103)、この雑誌は他の2人の編者とともデュシャンが編集刊行したものであり (同p.76注)、筆者はデュシャン以外に考えられない。

15) 以下引用文中の〔 〕内は全て筆者による。それ以外は「 」など原文どおり。

16) 『デュシャン』 p.93。

デュシャンのレディ・メイドは美術の概念そのものを問いたす意味をもつ。『泉』はニューヨーク初のアンデパンダン展に発表しようとしたものである。出品料さえ支払えばどんな作品でも出品できる無審査の展覧会であったが、この作品は出展を拒否される。デュシャンにとって拒否されるのは織り込み済みのことであったであろうが、拒否される理由はないとして「リチャード・マット事件」(署名の「R. MUTT」のこと)と名づけ、次のような抗議文を発表する。

マット氏の泉が拒絶された根拠は

1. それが非道徳的で俗悪なものだと一部の委員が主張したこと。
2. またそれは剽窃であり、ただの鉛管工事の部品にすぎないという他の主張。

ところでマット氏の泉が非道徳だというのは、浴槽が非道徳的であるというのと同じくばかげている¹⁷⁾。

この作品はさまざまな意味をもつが、まずは無審査である以上受け付けるのが原則でありデュシャンはこのレディ・メイドによって「美術」とは何かという美術の概念そのものを問いただしているのである。

しかし筆者が注目したい点は別にある。レディ・メイドという条件を満たすだけであれば『自転車の車輪』¹⁸⁾でも『瓶掛け』¹⁹⁾でもよかった。しかし「美術」展に「便器」を出品している点が注目される。「非道徳」という言葉もキーワードとなる。

「リチャード・マット事件」を考えるにはその4年前に同じニューヨークで行われた国際現代美術展アーモリー・ショーへの批判的見方が参考になる。

この美術展はアメリカとヨーロッパのモダンアート1,200点を超える作品を紹

17) 前掲「リチャード・マット事件」の無署名の抗議文。

18) 1913年制作のデュシャン最初のレディ・メイド作品。椅子の上に自転車の車輪を逆さに取り付けただけのもの。

19) デュシャンの1914年の作品。パリのデパートで購入しただけの既製品。

介した大規模なものでアメリカの民衆が初めてヨーロッパのモダンアートに本格的に触れた展覧会であった。生まれて間もないフォーヴィズムやキュビスムの作品に触れて多くの人びとは「精神病者」の作品と罵倒したり「精神錯乱」と攻撃したりした²⁰⁾。ヨーロッパでは既に評価の高かった後期印象派のセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンでさえ評価は相半ばだったという²¹⁾。

当時のアメリカはアカデミックな美術が主流で「美術とは、それが精神的な高みに到達できる場合のみ受け入れられるというのがピューリタンの伝統」であったとされ²²⁾、こうした伝統がモダンアートへの拒絶反応を引き起こしたとも考えられる。アカデミックな美術に親しんでいた人びとにとってモダンアートは気違いじみた、あるいは反社会的なものに映ったようである²³⁾。

それまでのアカデミックな美術を展示する場所が美術展あるいは美術館だとすれば、それこそが「美の殿堂」としての美術館であろう。美術館がそうした性格をもつとすれば「便器」はその雰囲気を真っ向から台無しにし、傷つける。美の殿堂たる、精神の高みにいざなうべき「高尚な」場所に便器を持ち込むのはまさに公序良俗に反する行為である。そうした意味で「非道徳」との非難が浴びせられたと筆者は考える。美術を冒瀆するものとして、便器は人びとを不快にさせ、あるいは怒りの念さえ生じさせたのではないか。

デュシャンの言葉からこうした意図が確認できるわけではないが、デュシャンの抗議文の中に「便器」が非道徳なら「浴槽」も非道徳的だとあり、明らかに便器が意識的に取り上げられている。「浴槽」であれば出品拒否はされても非道徳と非難されることはなかったのではないか。「美術とは高尚なもの」という常識、既成観念に対する非常に鋭い攻撃である。

デュシャン自身が、「エロティスム」についてではあるが、次のように語って

20) 木村要一 2006 p.187。「彼らがもしベテン師でなければ精神病者だ」「正真正銘の精神錯乱」(同p.188) など。

21) 木村要一 2006 p.177。

22) 木村要一 2006 p.190。

23) 木村要一 2006 p.196。あるアーティストは「マティスが根っからのベテン師だと当然のように考えて、彼の芸術を怒りを込めて退け」たという。

いて美的価値観や既成観念をどのように捉えていたかがわかる。

カトリックの宗教や社会の規則などによって恒常的に隠されているもの〔中略〕を明るみに出そうとする手段です。それを暴き出して、すべての人の自由に任せるようにすることが許されうること、私はそれはとても大事だと思います。それはすべての基盤であり、しかも誰もそれについて語らないからです。エロティスムはひとつのテーマ、あるいはむしろ、ひとつの《イスム》であり、〔中略〕それで、私は、すでに存在していた美学やなにかの既成理論にとらわれるのを避けることができました²⁴⁾。

社会の規則などによって隠されているものを暴き出して全ての人の自由に任せることが許されう、それが大事だというのがデュシャンの主張である。「便器」を美術展に出品しようという意図の一つもそこにあったと考えられる。

「高尚さ」は美術に本質的に備わっていなければならないものではない。そのことを「リチャード・マット事件」は明らかにしていると考ええる。

現在デュシャンの「便器」は美術館に「作品」のように展示されている²⁵⁾。デュシャン自身が「芸術作品」ではないと語っているにも関わらず。美の殿堂たる美術館に展示されている「便器」。人びとは「便器」でさえも美術館では高尚なものを見るような目で見ようとする。「芸術作品」ではない、すなわち鑑賞すべき対象ではないにも関わらず。デュシャンには「滑稽」に映っていたのではないか。「美術とは高尚なもの」という常識に対するデュシャンの抗議の声を便器は今なおあげ続けているのである。ちなみにアンデパンダン展への出品が拒否されたオリジナルの「便器」は写真家スティーグリッツ（1864～1946）によって撮影された写真（図1）だけを残して早々に行方不明になっている。展示されている便器は「オリジナル」でさえない。

24) 『デュシャン』 pp.186～187。

25) 複製品がアメリカのフィラデルフィア美術館に所蔵・展示され日本では京都国立近代美術館に所蔵されている。

本節で主張したいことがらを再度確認しておきたい。「高尚さ」は美術に本質的に備わっていないなければならないものではない。

3 美術館と墓所

フランスの思想家ポール・ヴァレリー（1871～1945）は博物館（実際は美術館）があまり好きではないという。「博物館の問題」（原著は1923年発表）と題する文章の中で次のように語っている。

私は博物館があまり好きでない。なかには賞歎すべきものも沢山あるにはあるが、情趣掬すべきものは全くない。分類とか保存とか公益とかいう正当で明晰な諸々の観念は、歓喜法悦とはあまり縁がないのである。〔中略〕彫刻陳列室へは行っていくと、そこには冷やかな混沌が支配している。〔中略〕静寂が、狂暴なもの、愚かしいもの、微笑むもの、痙縮したもの、世にも際どい平衡を示したものとに組合わされて、耐え難い印象を私に与える。〔中略〕どんな責苦でも受けようと覚悟した私は、絵画の世界へは行っていく。私の前には、組織された混沌ともいべき奇態なものが黙々として展開している。〔中略〕各々独自であるばかりかむしろ相對峙するような、また最も相似している場合に最もお互いに仇敵ともなり合うような、これらの名作絶品をこうやっていっしょに並べて置くのは非常識だ。快樂も知らず、道理も弁えぬ文明だけが、こうした不統一さの宿る館を建てられたのだ²⁶⁾。

ヴァレリーは作品1点1点のもつ力に圧倒されつつも、それらが同時にいくつも視野に入ってくることによって混乱し、しかも数多くの作品を一度に鑑賞せざるを得ないためにそれを責め苦とを感じる。一般に優れた作品が「周囲の他の作品をして生色なからしめる」²⁷⁾といわれることを引き合いに出して、相殺し合うように同時に多くの作品を並べる不合理さを糾弾する。さらに統一性もな

26) 『芸術論集』 pp.192～194。

27) 『芸術論集』 p.194。

いままに名作の数々を寄せ集める愚行を告発する。また次のようにも語る。

「解釈」の悪魔は私にこう言う、「絵画」も「彫刻」も棄て子である、と。その母親は死んでしまったのだ、母親たる「建築」が。この母親が生きていた間は、「絵画」にも「彫刻」にも、その占むべき場所や、その仕事や、守るべき制約を与えていたのだ²⁸⁾。

もともと作品が納められていた母親たる城館や宮殿などの場所から切り離されて、歴史や社会的文脈とは無関係に美術館に展示されている作品を比喩的に「棄て子」と呼び、美術館の悲劇性を嘆いているのである。城館や宮殿は歴史の中で社会的な生命を終えて文化財としてしか存在しえない、つまり建築は死んだのだからと。

ドイツの哲学者テオドル・アドルノ（1903～69）はヴァレリーの文章を受けて「ヴァレリー・ブルースト・美術館」（原著は1953年発表）という一文を綴っている²⁹⁾。そこで「ヴァレリーは美術館でショックを受けて、芸術作品の死滅という歴史哲学的洞察に達した」と語る。「驚嘆すべきものが多く保存されるにつれて、絶妙のものが少なくなる」、つまり名品の「過剰蓄積」によってその唯一無二性が損なわれ「死滅」してしまうというわけである。「われわれはそこで過去の芸術を破壊すると、彼〔ヴァレリーのこと〕は言った」とも述べる。

一方でドイツ語の「^{ムゼアル} museal」（「博物館・美術館の」との意）という形容詞を取り上げてそこにはいやな色合いがあるとし、「鑑覧者がもはや生き生きとふるまわず、みずからも死に絶える、といったふうの諸対象を言いあらわす」と述べ、「それらは、現在の必要よりは歴史的顧慮からして保存される」として「美術館と^{ムゼウム}マウゾレーウム^{マウゾレーウム}を結びつけるのは発音上の連想ばかりではない。美術館はさながら美術品の先祖代々の墓所のようなだ」と語り、美術館に否定的なヴァレリーに同調する。ヴァレリーへの同調は「ルーヴル美術館の困惑させるばかりの充満」とい

28) 『芸術論集』 p.197。

29) 『プリズム』 pp.147～164。

う言葉にも端的に表れている。

アドルノは一方でヴァレリーとは反対の意見をもつフランスの作家マルセル・ブルースト（1871～1922）を取り上げる。ブルーストは美術館について小説（『失われた時を求めて』第2篇「花咲く乙女たちのかげに」。第2篇は1919年刊行）の中でではあるが、次のように語っている。

いまや人びとは一枚の絵を、それと同じ時代の家具、骨董、壁掛けのまんなかに「展示」するが、こんなものは所詮つまらない背景で、つい最近まで何ひとつ知らなかったくせに今では毎日古文書をあさったり図書館に出かけたりして日を過ごす一家の女主人が、現代の邸のなかで器用に組み立てて見せる代物にすぎない。この背景にかこまれて、私たちが食事をしながらがめる過去の傑作などは、心を酔わせる歓喜を与えてくれるはずがなく、そうした歓喜は美術館の一室で求めるしかないのである。むき出しにされて、すべてのよけいな特徴を取り去った美術館は、芸術家が創作のために引きこもった内的空間をもっと的確に象徴しているのである³⁰⁾。

ブルーストはここで心を酔わせるような歓喜は余計なものを排除し、作品だけがむき出しにされた美術館でしか味わえないとしている。

アドルノは、ヴァレリーが芸術の専門家で「アトリエの芸術家」つまり制作者としての自覚をもって作品に対峙しているのに対し、ブルーストは愛好家として展示室をぶらつくと評する。ただしブルーストは「あやまった判断」をしていると付け加えるが。「彼はさしあたり素人、感嘆しつつ消費する者」であり「誇大な、芸術家たちのあいだではうさんくさいあの〔芸術・芸術家に対する〕敬意をいだきがちである」と。「愛好家はもともと専門家より比べようもなくずっと美術館向きにできている」とも語る。

ともあれ美術品が「棄て子」のように現実社会から切り離されたヴァレリー

30) ブルースト／鈴木道彦訳『失われた時を求めて』3 第二篇 花咲く乙女たちのかげにⅠ 集英社 1997 pp.387～388。

が嘆くまさにその点にブルーストは美術館の利点を認めていることになる。

結論としては、アドルノは「どちらの言い分も正しくない」とする。ヴァレリーに対しては「過激な文化保守」、すなわちここでは1点1点の作品の芸術性に対する傾倒ぶりの過激さなどを理由に³¹⁾。

アドルノの見解にも耳を傾けよう。ヴァレリーの発言を受けてブルーストのようには「だれひとりもはや、あちこちで恍惚たる喜びを感じるために美術館をぶらつくことができない」とした上で、

ヴァレリイによって診断された禍を防ぐのはただ〔中略〕自分の目的をよく心得、二つか三つの美術品をえり抜き、それらをまるでほんとうに偶像であるかのごとく一心不乱に見守りつづける人だけである。あまたの美術館がそのさい彼を歓迎する³²⁾。

筆者の美術館への感想を付け加えておけば、ヴァレリー、ブルーストの見解を踏まえた上で、作品に没頭するうちに解消される面もあるが、まず展示室に入って多くの作品が整然と並べられた光景を目にして、作品に集中し続けなければならなくなることに正直なところ気分が重くなる。そして何よりもブルーストが好む「すべてのよけいな特徴を取り去った」展示空間は、ひどく殺風景に映る。美術鑑賞という喜びを味わう場所にしては、標本展示を見るような味気ない場所に映ってしまう。「心を酔わせる歓喜」を味わう以前に、無味乾燥な雰囲気によって気分が殺がれてしまう。鑑賞の純粹さを追及した結果のあまりのストイックさともいえる。長年美術館に勤務していたにも関わらず、ある時期以降、筆者には美術館の雰囲気は苦痛である。

アドルノの結論はヴァレリーとブルーストの見解を折衷したようなものであ

31) 「芸術を偶像崇拝にまで賞揚する」(『プリズム』p.161)、美術品の絶対化を夢想し「夢想の実現に死ななばかりに驚愕する」(同p.161)などとありアドルノはヴァレリーの芸術への傾倒の過激さに当惑気味である。

32) 『プリズム』p.164。

るが「美術品の先祖代々の墓所のような」と評するとおり美術館を肯定しているわけでもないし、二つか三つの美術品だけを一心に見続けるべきというのも、そうする以外にないと語っているにすぎず、実際にそんな鑑賞法で満足する人がいるかどうか疑問である。

現実には無数の人びとが美術館に足を運び、往々にして100、時には数百を超えるような美術品を熱心に鑑賞している。ヴァレリーのいうように「浅薄」な鑑賞とはほとんどの人は感じることなく十分に満足しているはずである。ヴァレリーのように全ての作品に没入するほどの鑑賞でなければ本当の鑑賞ではないというのであれば別であるが、そこまでしなければ満足できないという人は現実には少ないと思われる。ヴァレリーのいう作品が相殺し合うという感覚もあまり感じないと思われる。ヴァレリーが「隙間もなく集められている」と語っていることから当時は間隔を空けずに作品を展示していたと思われるからであ



図2 1880年頃のルーヴル美術館 Alexandre Brun (1853～1941) 作
(Wikimedia Commons)

る³³⁾(図2)。アドルノのいうようにさらに気に入った数点をじっくり鑑賞することもできる。作品が多すぎて「時間的に見足りない」ということはあるにしても。

ともあれ、ヴァレリー、アドルノは専門家(芸術家)、批評家の立場で美術館の否定的な側面を、ブルーストは美術愛好家の立場で肯定的な側面を鮮やかに照らし出しているようである³⁴⁾。

全ての余計なものが取り去られた空間は今日の世界中の美術館における基本的な展示空間である。しかし全てを取り去ることなどできるはずがない。無機質で無表情な空間が美術品を取り巻いていると言い換えたほうが筆者の実感に近い。ブルーストにとっては「心を酔わせる歓喜」を与えてくれる装置が、筆者に対しては非人間的な表情で迫ってくる。アドルノのいう墓所に近い。

鑑賞の純粹性を迫及した結果の視覚的な静謐性、物音を立てるのもはばかれる静寂さ。社会的な脈絡からは切り離された空間に無言でたたずんでいる美術品たち。「とりすましたような雰囲気」、「高尚さ」とどこかで通底するものがありそうである。デュシャンの「便器」事件も美術館、美術展のそうした性質

33) ヴァレリーの「博物館の問題」が発表された数年後に美術史家ルネ・ユイグ(1906～97)がルーブル美術館に入っている(1927～50年ルーブル在職、36年から絵画部長)。ユイグは在職中「古典絵画の展示方法について抜本的な改革を行い」「壁面に多くの作品を過度に陳列するという、当時の習慣を打ち破ることに取り組みました」と述べている(「特別インタビュー ルネ・ユイグ氏にきく」『東京富士美術館研究誌ミューズ』1号 1991 p.10)。「博物館の問題」をユイグは知っていたと思われヴァレリーの指摘に触発されるなどしたものであろう。ヴァレリーが語る博物館とはルーブル美術館とみられ「抜本的な改革」以前の展示について語ったものと考えてよい。

34) アドルノの「ヴァレリイ・ブルースト・美術館」を論じたものとして乾由明「美術館は神殿か、それとも墓所か——モダニズムと美術館についての覚え書き——」(『美術フォーラム21』3号 2000 pp.103～109)がある。モダニズムの観点から美術館を「作品をただそれ自体として、もっぱら見るためののみ見る」場所とみなし美術館の問題点などを論じている。従来型の美術館は限界にあるとし美術館という制度をどうするかという問題にまで論が及んでいる。本稿はそこまで立ち入ることができないが美術鑑賞のあり方については美術館は今後どうあるべきかという問題と切り離すことはできず機会をみてそうした問題にも考察を及ぼしたい。

と関係していないか。

先に美術鑑賞がハイクラスな行為にみられがちなことに触れた。その「ハイクラスぶり」は美術鑑賞を嗜まない人びとによって支えられているという³⁵⁾。嗜まない人びとがいるからこそ「ハイクラスぶり」が保証されると。もちろん嗜まない人びとは「ハイクラス」ではないなどということなどあろうはずがない。好み、趣味の問題であるから。「ハイクラス」を富裕層という意味にとれば美術館には行かないけれど別荘やクルーザーを所有して山や海の自然に親しんだり海外旅行をして世界各地の異邦人との交流を楽しんだりする人びとがいても不思議はない。ハイクラスかどうかではなく「ハイクラスぶり」への志向がここでは問題なのである。ともあれ美術鑑賞を嗜まない人びとがいるからこそ「ハイクラスぶり」が保証されるというのはある美術史家の指摘であり、とてもわかりやすい。デュシャンの「便器」の攻撃の矛先はそうした「ハイクラスぶり」を志向しがちな美術館、美術展などを取り巻く社会通念である。

4 ニュートラルな空間としての美術展示室(ホワイト・キューブ)

ブルーストが好んだ、美術品だけが「むき出しにされて、すべてのよけいな特徴を取り去った美術館」は現在の美術館展示室の姿に通じるが、その典型は1929年に開館したニューヨーク近代美術館に始まるといわれる。実際には1910年に開催されたヴェネツィア・ビエンナーレにおけるグスタフ・クリムトの展示空間もそうであったという³⁶⁾。この展示手法を突き詰めるとホワイト・キューブ(立方体)と呼ばれるものになる(図3)。

ホワイト・キューブは「シンプルで、無装飾な空間、白い壁、磨かれた木の床、あるいはソフトなグレーのカーペット」などを特徴とする³⁷⁾。この空間は近現代美術の展示のために生みだされたが、古典的な美術などあらゆる美術展示に用

35) 森理恵 2005 p.69。

36) 太田・三木 2007 p.36。該当部分には注が付され典拠文献が二つ示されているがともにクリムトの展示空間などに関するものではなく、誤記のようである。

37) 太田・三木 2007 p.36。



図3 ホワイト・キューブでの展示風景（香港大学美術博物館）(Wikimedia Commons)

いられる。無性格で抽象的な（よくいわれるのはニュートラルな）空間である。1910年のヴェネツィア・ビエンナーレからすればその歴史はやっと100年を過ぎた程度であるが、一方でホワイト・キューブはさまざまな批判を受けながらも「驚くほど長寿」と評される³⁸⁾。

ホワイト・キューブの展示法は、絵画であれば人の目の高さを基準に一定の間隔を空けて並べられる（図3）。この方法はあらゆる美術展示の基本であり、ホワイト・キューブには作品が整然と配列され、無機的な印象が強い。

その意味ではヴァレリーの主張もホワイト・キューブ批判の一つといえるかもしれない。ヴァレリーの批判は「登録番号をつけて、これを抽象的な原理に従って並べる」というような言葉に集約されている。作品の配列は時代順や作家別、

38) 太田・三木 2007 p.38。

様式別、主題別など一定の基準にしたがって規則的になされることが多い。

そうはいつでも作品の美的内容に沿って行おうとすれば骨董屋の店先のような無秩序状態に陥りかねない。プルーストが批判するようにその当時の設えを再現しながら並べても、かつてはこうであったというふうの説明的になったり、時代の雰囲気再現したりする効果はあっても個々の芸術性を際立たせる効果は生まれにくい。アドルノにいわせれば「美術品のかずかずをそれらの発祥の環境かあるいはこれに似ているどこかの環境で、バロックやロココの城館で見せる試みがなされるところは、それらの品が切り離されてまた寄せ集められたかに見えるところよりもひどく嫌気がさす。感覚のこまやかさがごたまぜよりはかえって芸術に害を加える」³⁹⁾ということになる。

ともあれ、さまざまな批判を受けながらもホワイト・キューブが長命な理由の一つはその汎用性にあるのではないと思われる。幅広いジャンルに対応できるし展示台やケースを持ち込めば立体作品にも対応でき、美術作品でないものすら「作品」として呈示してしまう性質をもっている⁴⁰⁾（デュシャンの『泉』が美術館で展示されてもあまり違和感がないのはホワイト・キューブのこうした性質による）。さまざまな特別展を頻繁に開催し、館蔵品展でさえ定期的に展示替えを行う美術館としては極めて好都合である。

ニュートラルな性格をもつホワイト・キューブは汎用性が高く、純粋な美術鑑賞のための装置として優れている一方で、「高尚」な雰囲気をかもし出すと同時に、どこか無機的で無表情な空間でもある。美術愛好家にとっては好ましく、そうでない人びとにとっては、とてもよそよそしい場所ということになりそうである。

5 展示とコーディネート

美術館はどうやら自己矛盾を抱えているようである。筆者にとっては美術品に触れる喜びを与えてくれると同時に、非人間的な表情で陰鬱な気分を陥れら

39) 『プリズム』 p.147。

40) 太田・三木 2007 p.37。

れる場所である。ヴァレリーもアドルノも「美術館の問題」の解決法はもち合わせていないようであり、プルーストの見解も芸術至上主義的な展示手法を「素人」らしく無批判に礼賛している感がある。「驚くほど長寿」と評されるが「すべてのよい特徴を取り去った」展示空間は実は徐々に変化しつつあるようであり、世界各地の、あるいは日本の美術館でも変化の兆しは数多く見られる⁴¹⁾。

話は変わるが筆者の専門は工芸史である。公立美術館時代には近代工芸や染織、陶芸の展覧会を企画・担当した。私立美術館に移ってからは、研究的な仕事としては館藏品であった中国陶磁の研究に没頭した。

そうした中で出会ったのが千利休である。美術館を取り巻く環境が厳しさを増す中、陶磁器による館藏品展の企画を模索していく最中にあるアイデアを発案した。工芸に関わってきた関係から展示に関わるアイデアである。利休の茶の湯はいささか唐突に感じられるかもしれないが、美術品をどのような環境の中で鑑賞するかという点で示唆的なものがあると考えている。

「茶の湯」の大成者として知られる千利休（1522～91）は、自らは茶の湯に関する書き物は残していない⁴²⁾。しかしやや後の時代の茶人である松屋久重（1567～1652）の『茶道四祖伝書』は、利休が唱えたのは「茶の湯は人と違う作法をなすべきである」ということだと伝えている。利休の弟子のうち対照的な古田織部と細川三斎の評判を語った一節を引用する。

すき　ちがいて
数寄と云ハ違而するか易のか、りなり
このゆえ　よし　すこし　えとりたまわず
此故ニ古織ハ能細川三斎ハ少もちかわて結句それ程二名を得取不給と云⁴³⁾

41) たとえばホワイト・キューブ的な壁面に室内装飾用のモールを加えたり現代美術展でも壁面を現実の町並みのように演出したりと無機的な味気なさを緩和するような工夫が行われている。

42) 矢部良明 1995 pp.275～290。

43) 国立国会図書館デジタルコレクション 松山米太郎編『茶道四祖伝書』「利休居士傳書全」1933（コマ番号116）。<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1190558>（2015年9月1日アクセス）なお松山吟松庵校訂、熊倉功夫補訂『茶道四祖伝書』思文閣 1974 p.69を参照した。

数寄（茶の湯）は他の人とは違うようにするのが易（＝宗易、利休のこと）の趣旨であり、古織（古田織部）はそうするので名声があり細川三斎は利休の作法を少しも違わず墨守するのでそれほどではないという。茶の湯は茶人の個性にしたがって創意工夫をすべきというのが利休の趣旨であったというのである。利休は「理念として茶の湯にまつわる書物は一切残さなかった」とされ⁴⁴⁾、作法などが固定化されるのを嫌っていたという。

利休は豊臣秀吉に仕えて以降、四畳半であった茶室に三畳や二畳半などもとり入れ、楽茶碗を創出し、竹製の花入を使い始めるなど新たな創意を次々と試みており、利休の茶の湯自体が変化を続けていた。

ところで「茶の湯」といいながら、室町時代から桃山時代にかけての茶会記には茶の味の良し悪しや喫茶の点前の論評はみられないという。当時の茶人たちが注目していたのは茶の湯道具や茶席の構えであった⁴⁵⁾。茶そのものではなく道具や茶席を見ての美的体験が主目的であったというのである。

また個性にしたがって創意工夫をすべきといっても何をしてもよいというわけではない。やはり利休の弟子であった山上宗二（1544～90）は次のように伝えている。

心敬法師連歌之語ニ曰、連歌之仕様ハ 枯かしけ寒かれと云、此語ヲ紹鷗
茶ノ湯ノ果ハ ^{はて かくのごとくありたきもの}如 此 有度物を⁴⁶⁾

連歌師の心敬法師（1406～75）が、連歌を詠むには「枯れてかじかむようで、寒ざむとしたようであれ」としているのを引いて、武野紹鷗（1502～55）は茶の湯の究極もそのようでありたいと語っているという。侘び茶の精神を伝える言葉として知られるが、たとえばこうした美的規範が根底に必要だということであらう。

44) 矢部良明 1995 p.276。

45) 矢部良明 1995 p.47。

46) 『宗二記』 pp.300～301。

また山上宗二は侘び茶の祖と目されている村田珠光（1422〈23?〉～1502）の言葉を引いて次のようにも伝えている。

昔珠光^{もうされ}被^の申候ハ、ワラヤ〔藁屋〕ニ名馬ヲ繫キタルカ好ト旧語ニ有時ハ、名物之道具ヲそさう〔そそう＝粗末〕なる座敷ニ置キタルハ当世の風体、猶以面白歟⁴⁷⁾

粗末な藁屋に名馬を繋いだ風情がよいと珠光が語っているが、同様に名物の道具を粗末そうな座敷に置くのが今のやり方で面白いとする。対比的な取り合わせの妙であるが、優れたものと粗末なものとの取り合わせは奇抜である。この奇抜さは過激でさえあるが、美的見識というべきであろう。

また茶碗について次のように語る。

惣別茶碗之事、唐茶碗ハ捨^{すた}リタル也、当世ハ高麗茶碗、今焼茶碗、瀬戸茶碗以下迄ナリ、形サヘ能ク候ヘハ数寄道具ニ候也⁴⁸⁾

当時の茶碗の価値観の変化を伝えるもので、中国製の茶碗はすたれ今は高麗茶碗、新しい様式の茶碗、瀬戸茶碗が流行しているが、形さえよければ数寄道具の価値があるとする。産地などではなく碗の美しさが基準であったという。伝来やブランドより美的価値が重要であったことがわかる。

茶会は主人が客を招いて茶を喫する催しであるが、その主目的は道具やその取り合わせ、茶席の構え、すなわち室内、室外の空間演出などの鑑賞であった。極めて美的な催しであったというべきである。利休はその美的鑑賞の場である茶会を人とは違うように、言い換えれば創造的に行うのが「茶の湯」だと語っていることになる。

47) 『宗二記』 pp.306～307。

48) 『宗二記』 p.240。『宗二記』は2行目の後半部分を「比サヘ能ク候ヘハ」とするが矢部良明 1995 p.13などにしたがって訂正した。

今や茶の湯は作法ができあがり表千家、裏千家などの流派が隆盛しているが、利休が唱えたのは「創造性そのもの」であり各茶人が自身の感覚を大切にしながら道具をいかに取り合わせ、室内外をいかに演出し、いかに客をもてなすかということであったと考える。

さらにいえば利休が携わっていたのが「茶の湯」であったために創造の対象は茶道具や茶席であったが、敷衍すれば来館者を迎える美術館が美術品をどう取り合わせ、その空間をどう演出するか、その創造性を利休は問うているように思えてならないのである。

筆者が美術館在職時代に館蔵の中国陶磁の展示で試みたのは、今日的な感覚で生活空間に作品を取り込んでみるというものである。タイトルは「花と陶磁器・食と陶磁器」(図4)。2000年4月から10月にかけて実施した⁴⁹⁾。展示作品は紀元前から清朝にかけての中国古陶磁である。瓶や壺、甕などに実際に花(アートフラワー)を活け、食卓に食器が配されたように皿や碗などの作品を並べるのである。筆者はこの手法を「コーディネート」と呼んでいる。

実際に展示してみて、ホワイト・キューブのような抽象的な空間ではなく、こうした現実の人間の息遣いの感じられる空間に配置されることで、美術品は生き返ったような全く違った表情を見せることに気付かされた。率直に言って、その生き生きとした美しさに、ほとんど驚愕した。作品同士が引き立て合う効果も生まれた。

展示構成はテーブルコーディネーターに依頼し、ほぼコーディネーターの感覚に任せた。「現代人の美的感覚によって取り合わせる」というのが最大のコンセプトである。ただしコーディネーターは中国古陶磁についてほとんど知識がなく、感覚だけにたよっての構成である。コーディネーターに任せたのは学芸スタッフが口出しするとどうしても「美術館の常識」、「専門家の目」が反映され、コーディネーターの「現代感覚」が損なわれかねないと考えたからである。花やテーブル用品など陶磁器以外のディスプレイ用品が過剰な感じはしたがその

49)『東京富士美術館研究誌ミューズ』4号 2002 p.154。展覧会名と開催期間のみ記録。

ままにした。作品保全、セキュリティ上の問題だけは配慮した。

「花と陶磁器・食と陶磁器」はホワイト・キューブ以外の手法による展示の一例と考えている。茶席の創意にあたるものが「現代人（テーブルコーディネーター）の美的感覚によるコーディネート」というコンセプトであり、「花と陶磁器・食と陶磁器」というテーマが取り合わせにあたるかもしれない。

古美術であれ（古陶磁や古書画など）、現代美術であれ（利休存命時代の楽茶碗や竹花入、禅僧の書など）、名品を実際の生活空間で用い、それらを扱う所作までを美的に洗練させ、作品の取り合わせ、空間演出そのものを固定化せず創造し続けるといった美的鑑賞法は、果たして日本以外にあるのかどうか知りたいと思っている。利休の頃は草庵風の茶席にしろ、楽焼にしろ、竹花入にしろ、その取り合わせにしろ、1回1回の茶会が創意に満ちた実に心躍るものであったに違



図4 「花と陶磁器・食と陶磁器」展会場風景（左端は清朝の五彩磁の瓶、壁面はカシニョールのリトグラフ、家具は全て朝鮮王朝時代の螺鈿作品）

いない。「花と陶磁器・食と陶磁器」展で見られたような鮮烈な美しさがその場を支配していたはずである。桃山時代の茶人たちが心をときめかせながら参会する様子が目に浮かぶような気さえする。

「花と陶磁器・食と陶磁器」展に寄せられた感想をそのまま紹介したい。

今夜12時にルパンになって盗みたいほどステキ

これは70歳代の女性の感想である。美術鑑賞で聞く感想の枠を超えたような表現である。こうした感想は決して少数ではなかった。「陶磁器の事は全く素人で分かりませんが感動しました。永遠に私の目に残ることでしょう」、「この世の中にこんなに素晴らしいものがあつたのだなあ」と心の中で涙をながしました。いずれもいわゆる美術愛好家が寄せる感想とは、ひと味、おもむきが違うようである。

一方で美術愛好家と思われる鑑賞者は否定的な声を寄せ、わざわざ学芸員を呼び出して非常識だと激しくクレームをつけた婦人もいた。それ以外もほとんどが古陶磁の「品格」が損なわれているというような批判であった。

純粹な芸術鑑賞とは何か。作品以外のものを除外することだけがあるべき鑑賞法なのか。美術品の鑑賞法は自由であってよいはずである。「コーディネート」はホワイト・キューブに代わる美術愛好家でない人たちにも受け入れられる展示手法の一つと考えている。利休のいうとおり新たな手法を考え続けるべきで、これに固執するつもりはないが(図5)。

一つの作品は無限の美的内容をもつと考える。短時間しか鑑賞できなくても一瞬のうちに心を動かされるということがありうるし、じっくり見つめ続けても見えてこないものもあるのではないか。モディリアニの描く無表情の女性像を見て、失恋の悲しみに沈む女性は同じ悲しみをそこに見出すことができる、というように。鑑賞者の精神状態によって、あるいは人生経験の違いによっても見え方は異なるはずである。

ともあれ、美術品がどのような環境に置かれているかによって見え方は違っ



図5 アメリカの美術収集家の住居（キミコ・パワーズ、林綾野『アーティストたちとの会話』講談社より）。リキテンスタイン、ローゼンクristなどの作品が収集家の美的感覚によって生活空間の中に。ブルーストやアドルノは批判するかもしれないが、作品が生まれる背景としての「アメリカの現代社会」が感覚的に理解できる。抽象的な展示空間で見るよりも受け入れやすいように思われる。鑑賞者にとって身近な「現代社会」という「物語」の中で作品は自らの言葉を語り始める、とでもいえようか。それは古美術でも変わらない。

てくるはずである。美術品を取り巻く味気ない無表情の壁面が、美術鑑賞そのものを損なうことはないのかどうか。「花と陶磁器・食と陶磁器」展の感想には「味気なく1点ずつ展示してあっても興味を引かなかったけれど、本当に陶磁器達がよみがえったように輝いて見えました」というものがあった。アドルノの「観覧者がもはや生き生きとふるまわず、みずからも死に絶える」という言葉が想起される。

筆者は、この展示を企画して以来「味気ない無表情の壁面が、美術鑑賞その

ものを損なうことはないのかどうか」という問いが、頭から離れない。

結びにかえて

美術館は冬の時代といわれ、さまざまな試みが各地の美術館で行われ、現場のスタッフの奮闘や努力には心から敬意を表したい。冬の時代は一方で変革のチャンスでもある。美術館のより広い公共性を求める中で浮かんだアイデアを本稿では紹介した。しかし本論考には批判的な意見も少なくないのではないかと考えている。美術展示、美術鑑賞については今後さらに考察を深めたい⁵⁰⁾。

[略号一覧]

- ・『芸術論集』：『ヴァレリー全集10 芸術論集』筑摩書房 1967 pp.192～197 「博物館の問題」
- ・『プリズム』：アドルノ／竹内豊治、山村直資、板倉敏之訳『プリズム——文化批判と社会』法政大学出版局 1970 pp.147～164 「ヴァレリー・ブルースト・美術館」
- ・矢部良明 1995：矢部良明『千利休の創意』角川書店 1995
- ・『デュシャン』：マルセル・デュシャン、ピエール・カバンヌ／岩佐鉄男、小林康夫訳『デュシャンは語る』筑摩書房 1999
- ・森理恵 2005：森理恵「観客から見た美術館——美術館は、社会の弱者の立場に立つことができるのか」『美術フォーラム21』11号 2005
- ・木村要一 2006：ミルトン・W・ブラウン／木村要一訳『アーモリー・ショウ物語』美術出版社 2006
- ・『宗二記』：熊倉功夫校注『山上宗二記 付茶話指月集』岩波書店 2006
- ・太田・三木 2007：太田喬夫、三木順子編『芸術展示の現象学』晃洋書房 2007

50) 東京都現代美術館での2015年の夏休み企画展で会田誠氏の作品に対して政治色が強く子供向けではないとのクレームが1人の友の会会員から寄せられ美術館側が作品の改変（撤去）を作家に要請する事態となり話題を呼んだ。改変・撤去には至らなかったが一つのクレームでも内容によっては対応を迫られるのが公共施設の宿命である。「花と陶磁器・食と陶磁器」展は絶賛する声が多かったにも関わらず一婦人の激しいクレームのほか「品格」を損なうという声に押される形で「コーディネート」による展示はその後実現をみなかった。公共施設としての美術館の限界といわざるをえない。