

Title	「公」の物差し、「個」の物差し
Sub Title	
Author	渡部, 葉子(Watanabe, Yoko)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2007
Jtitle	Booklet Vol.15, (2007.) ,p.78- 96
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000015-04211389

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「公」の物差し、「個」の物差し

—— ダニエル・ビュレンの問いかけ ——

渡部 葉子

はじめに

美術館には様々な運営形態があるが、どのような美術館でも、まず、作品を適正に管理して公開し、鑑賞に供するという意味において公的（Public）な側面をもっている。アーティストもまた、作品を公表せずに自分で制作するだけでこと足れりとするのであれば、それは趣味の域に過ぎない。アーティストと認知されているということは、作品を世に問い、評価されていることを意味する。作品もアーティストも社会的な存在であることから逃れることはできない。現在、我々と時間を共有する現代作家において、そのアーティストが所属する社会は、我々が所属する社会に他ならない。現代美術を対象とする美術館に身を置いてきた者として、社会や制度に常に問いを投げかけてきたアーティストをとりあげ、公を問う個という観点から論じていきたい。ここでは、個（individual）を、私（Private）を支えるもっとも基本的な立場として捉えている。

現在、日本の美術館は構造変革の渦中にあるが、それは「公から民へ」という大きな世の中の潮流に棹さすものであり、この方向性は世界的なものとすら考えられている★¹。このような流れの中であって、民のもっともファンダメンタルな立場である私、しかも個として発信していくことに存在理由のあるアーティストがむしろ公にからめとられていくような状況が垣間見える★²。

本論では、アーティストとして、すなわち「個」として「公」を問い続けている作家、ダニエル・ビュレンを取り上げて論じることにより、制度や社会と芸術の関係や芸術における公共性という問題を考えていきたい。それは、アーティストの社会的役割を検討することによって、現在の制度改革の問題を逆照射するものになるだろう。

美術館の機能

ストライプのアーティストとして知られるフランスの現代作家ダニエ

ル・ビュレン (Daniel BUREN 1938-) は、2002年パリ、ポンピドー・センターで開催された大規模な個展に「美術館は存在していなかった (Le musée qui n'existait pas)」という挑発的なタイトルを冠した。このタイトルにはビュレンの一貫した制作態度がよく現れている。ビュレンは、作品は自己充足的に存在することは不可能であり、常にそのコンテキストとの相互作用において成立することを強調してきたアーティストである★³。それは、ビュレンの作品がコンテキストと深い関わりをもって成立することを示していると同時に、ビュレンの作品によってコンテキストも顕わにされることを意味している。

ビュレンには1970年に書かれた「美術館の機能 (Function of the Museum)」と題する一文がある★⁴。ここにはビュレンの美術館に対する基本的な考え方が示されており、2002年の個展のタイトルはここで述べられている「美術館の機能」に対するビュレンの30余年の活動をふまえての態度表明と読むこともできる。

最初にこの「美術館の機能」と題されたテキストを検証しておきたい。

このテキストでは、冒頭に「三重の役割 (role) をもった特権的な場所」として、美術館の一般的な役割 (role) が「美的・審美的 (aesthetic)」「経済的 (economic)」「神秘的 (mystical)」という三面から示される★⁵。まず、審美的な役割として、美術館は「作品が銘記され、創作される枠組みであり、効果的な土台」★⁶であって、作品のための唯一の拠り所と考えられている。すなわち、美術館が作品を美術作品として認定し、その観点において美術作品は生み出されている、と言うのである。続いて美術館は、作品を選び、展示し、その作品に市場的価値を与える、という経済的な役割を発揮する。「美術館は作品を社会的にプロモートし、その顕現と消費を保証することになる」★⁷のである。さらに、美術館は展示したものを習慣的に「アート」の地位へと瞬時にプロモートする。ここに疑義を差し挟むことはあらかじめ封じられている。これをビュレンは、神秘的な役割と呼んでいる。作品は神秘化され、「芸術の基盤を問うことは、あらかじめはぐらかされているのである」★⁸。この「三重の役割」の記述を通して示されているのは、現代において、作品がいかに美術館的な枠組みを前提として生産され、その美術館によって社会的な地位を与えられるか。いかに美術館そのものやその制度的機能に関しての検証がシステムの的に排除されているか、ということである。このような美術館を前提とする社会芸術環境において作家は作品を作り出していることになる★⁹。

続いて、この三面をもつ美術館が果たす機能 (function) が論じられる。ここでも三項目が用意されている。「Ⅰ. 保存 (preservation)」「Ⅱ. 収集／集めること (collection)」「Ⅲ. 避難 (refuge)」である。美術館は保存、すなわち時間の経過から作品を守ることをその主たる機能のひとつとして持っている。しかし、それにより作品は永遠であるという錯覚が生み出され、その錯覚は芸術家によって喜んで支持されている。美術館は、展示された

全てのものに「印」をつけ、「枠組み」を押しつける。そして、それがますます助長されるようになっていく。というのも「美術館で展示されるものは、美術館に在るという前提の内においてのみ、構想され、生み出されるからである」★¹⁰。次の機能として「集めること」が挙げられる。上記のような美術館が作品を集めるということは、美術館の審美的な役割を強化することになる。美術館は「アートが生み出され、埋葬される囲い地」なのであり、「収集＝集めることは、単純化を可能にし、支持体（＝美術館/ギャラリー）の支配を強固にする歴史的・心理的な重みを保証する」★¹¹ ことになる。「囲い地」に在るものが重要であるという歴史的・心理的な価値付与がなされ、それによってこの「囲い地」の支配力が増すという構図をもっているのである★¹²。そして、集めて囲い込むことによって、作品は並列化、平準化（flattening）されてしまうと分析する。最後にこれまでの考察が自然に導く、真実に近い考えとして、「美術館は避難所として機能している」と指摘する。「もし、作品が美術館－避難所に身を隠すとしたら、作品がそこに、作品にとっての心地よさと枠組みを見出すからである。その枠組みは自然（自然発生的）なものと考えられているが、実は単に歴史的なものに過ぎない」★¹³と述べている。更に、自らが依っている枠組みを検証しないと、自給自足の幻影すなわち、アイデアリズムに陥ることになり、どのような「問いかけ」★¹⁴も回避することになる、と警句を発している。

文章の最後はこう結ばれている。「我々が手にしているのは、流布しているブルジョワ的イデオロギーによって企てられた注意深いカモフラージュ、アーティストたちによって支持されたカモフラージュなのである。このカモフラージュは現在に至るまで、『世界のリアリティを世界のイメージに、歴史を自然に』変換し得ているのである。」★¹⁵ ここで、美術館を「カモフラージュ」と呼んでいるように、このテキストは、美術館という制度を19世紀ブルジョワ的社會を背景に成立したブルジョワ的なものと捉え、そのシステムが延命している現代社會にあつて、藝術家はいかにこのブルジョワ的なシステムから自己を回収し得るか、ということ問いかけている。テキストが著されたのが1970年という時代的背景もあり、その意味では、ブルジョワ的な価値システム対アナキーでアグレッシヴな藝術家といういささか図式的な対立項を見せている。しかし、ビュレンはアーティストであり、このテキストは彼の作品制作に則して考えてこそ、意味をもつものであることを忘れてはならない。ここでビュレンが示している美術館の機能についての考え——そしてそれに対するアーティストとしての意義申し立て——は、彼の作品実践を前提としている点が重要である★¹⁶。

場における作品

豊かな言語的活動を行い、自らのテキストや発言に自覚的なビュレンであるが、彼の活動においては常に作品が主であり、テキスト（言語）が従である。この点は作者自身によって強調されている。言語化されたコンセプ

トを作品化するのではなく、言語活動は常に作品の解説である、という姿勢をビュレンが崩すことはない★¹⁷。

では、このテキストに先立つものとして、我々はビュレンの作品を確認しておかなければならない。1960年代にペインティングによって制作活動を開始したビュレンは、絵画におけるイリュージョンを排除した作品を志向するようになる（図1）。そして1965年に後にビュレンのトレード・マークとなる8.7 cmのストライプの布と出会い、以降、この8.7 cmのストライプは文字通り、ビュレンの道具＝ツールとして機能していくこととなる★¹⁸。初期はストライプの布地をカンヴァス枠に張り、その上に幾何学的な形象を描いたり、布の端を塗りつぶしたりしている（図2）。そしてこのツールを用いた実験はさらにペインティングの枠には収まらないものとなっていく。1967年、印刷した紙を用いての「場における作品（Work in Situ）」が開始する（図3）。それについては、作者自身の言葉を引用したい。以下の記述は1995年に東京都現代美術館で開催された〈レボリューション／美術の60年代〉展の出品作品《バピエ・コレ》（場における作品）（1968-1995）に付された説明である★¹⁹。

作品の小史

8.7cm幅の白とカラーの縦縞を印刷した紙を用いて初めて作品が見られたのは、1967年12月のことである。この時はパリ市街の壁に無届け無許可で紙が貼られた。たいがいのは掲示板の広告の上に重ねて、始めは一部分だけ、それから掲示板全体がおおわれた。

同じく紙の作品で美術館での最初のものは、そのすぐあと、かの有名なパリ68年5月革命直前の1968年4月末、パリ市近代美術館で開催された〈サロン・ド・メ〉で作られた。これと平行してパリの町では、サンドイッチマンたちが、美術館に貼ったと同じ色（緑）のストライプを表裏両面に貼ったパネルをかついで、街中を歩きまわった。美術館での展覧会はパリ市街の5月事件で中断された。

美術館での二度目の作品は、ドイツ、デュッセルドルフのクンスト・ハレ、1969年9月第一回〈プロスペクト展〉でのことである。そしてその次の機会が上野の東京都美術館、1970年5月の東京ビエンナーレ★²⁰であった。

どんな作品か

美術館内の与えられたひと壁全体（左端から右端まで、上から下まで）をストライプの紙でおおうという作品である。平面をおおうという以外に何の目的ももたない。出来上がった作品は、絵画のための壁の構造を明らかにするものであり、同時にまたその壁に置くことのできる最大の「絵画」でもある。

この作品（図4、5）によって我々にもたらされるものは何か。それは美術館の壁という普段、意識しないものを鮮明に意識するという視覚体験である。ビュレンの言葉にあるように「壁を見ずして絵をみることはできない」★²¹のである。絵画について語るときには、その絵画が掛けられている壁について考えなければならないだろう。ビュレンが手にしているこのストライプというツールはニュートラルに見える鑑賞環境に介入し、その場を覚醒させ、通常は意識に上らないほど、当たり前と了解されている事項を問い直すことになる。この作品には、了解事項の外に出て、それを成立させている前提を浮き彫りにしようとするビュレンの基本姿勢が非常に端的に現れている。

実際の展示に関して言うならば、壁全面をストライプの紙で覆おうとすると、建築物が実はきちんと水平垂直をもって建っていないことが顕わになる。堅牢なはずの建造物にある弱点がこの作品を設置することによって、発覚することを意味している。我々が前提としていることがいかに疑わしいかということの実践的提示と言っているかもしれない。枠組みを自然なもの、それ故所与のものと考えているが実は歴史的なものに過ぎないと警告をならすビュレンの警句とパラレルであり、あらかじめ回避されていたはずのシステムの亀裂、中断、風穴（＝break）が露呈しているのである★²²。

また、この作品においては、作品を取って美術館の中で完結しない仕掛けを施す場合が多いことも注目に値する。1968年パリでの展示の際にはサンドイッチマンが、ストライプを身につけて街中を徘徊し、東京ビエンナーレの折には東京や京都など開催都市の街中にストライプの紙を貼っている★²³（図6、7、8）。美術館の内と外に同じストライプの紙というツールを出現させる。ここで問われているのは、正に美術館の枠組みである。壁一面を埋めることによって、展示というもの、美術館の壁というものについて問いかけを行なったビュレンが、今度は同じストライプを街中に出現させることによって、美術館のシステム、枠組みとしての美術館、美術館の機能、というものに揺さぶりをかけているのである。美術館の中のストライプが作品なら、外にある同じストライプも作品と呼べるはずではないか。美術館の中にあるものは作品と認めるという意識作用を鮮やかに炙り出しているのである。ここでは、美術館という枠組みを我々は意識せざるを得ない。しかもそれは、美術館を取り巻くさらに大きなコンテクストの中で美術館の機能を顕在化させる形で示されているのである★²⁴。

美術館の枠組みを突いた別の例として、《かたち：絵画》（図10、11）という作品を参照できるだろう★²⁵。ポンピドー・センター所蔵作品5点の裏の壁に作品と同サイズのストライプの布が設置され、その旨がキャプションで示されるというものである★²⁶。展示されると、一つの作品に二つのキャプションが付いていように見える。観者はキャプションを見て、とまどい2枚目のキャプションの作品を見ようとする。しかし、それが眼に見えるところに現れることはない。ここでは、何より美術館では本来、作品を見る

図1 《綿カンヴァスにエナメル》1965年
作家蔵

図2 《定まらないフォルムの絵画》1966年
豊田市美術館

図3 《違法のポスター》1968年
パリ
《同様の形で街中の様々な場所
にストライプの紙が貼られた》

図4 《目に見えるのは/その状況や色や数や作者のいかにかわりなく、/白と灰色の縦縞である、/白と灰色の縦縞でしかない、/白と灰色の縦縞なのだ。》1970年
（〈東京ビエンナーレ〉〈東京都美術館〉での展示。強制的に壁面直貼りを中止させられ、壁面全体を覆うことができなかった。撮影：原榮三郎）

図5 《パピエ・コレ》(場における作品) 1968-1995年
(〈レボリューション/美術の60年代〉展(東京現代美術館)での展示)

図6 〈サロン・ド・メ〉1968年の際のサンドイッチマン

図7 〈東京ビエンナーレ〉の際にストライプの紙を街中に貼るビュレン(撮影:安斎重男)

図8 《違法のポスター》1970年 東京
(東京ビエンナーレの際に街中に貼られたストライプの紙)

図9 〈レボリューション/美術の60年代〉展 カタログ

図11 《かたち：絵画》1977年のキャプション部分

図10 《かたち：絵画》1977年 ポンピドー・センター、パリ（5点のうち1点）

図12 《そのとき、その場所のまさに真ん中で起こる | フレームの中のフレームの中のフレーム》1988年 豊田市美術館

図版出典

- 1 : Annick Boissard/ Daniel Buren, *Catalogue raisonné chronologique, tome II*, Paris, 2000
- 2、12 : 『ダニエル・ビュレン、移行 | 場/作品』、豊田市美術館、2003年
- 3、6、8、10、11 : Daniel Buren, *Daniel Buren, Photo-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, 1988
- 4、7 : 『東京府美術館の時代1926-1970』東京都現代美術館、2005年
- 5、9 : 『レボリユーション/美術の60年代』東京都現代美術館、1995年

べきなのにキャプションを確認することが第一になってしまっていた鑑賞態度が顕わになる。美術館で見るべきものは額の中にある絵画そのもののはずなのに、それにまつわる情報を得て安心している。キャプションの表示以外何も見るものがない作品は、正にそのことを視覚化しているのである。ここには美術館というシステムが観者に与えている枠組みが顕在化している。美術館というシステムに安住しているのは、そこに囲い込まれている作品とその創出者である作家だけでなく、享受者である鑑賞者もまた、そこに安住し、そのシステムに荷担する者となっているのである。鑑賞者は美術館で作品を見るとき、その価値判断に身を委ねれば、自らの判断を下すことを保留できるという安全地帯に避難していることに他ならないからである。

もう1点、《フレームの中のフレームの中のフレーム》(図12)という作品を取り上げたい。この作品は、木の額(文字通りフレーム)が壁面に付けられるという、ある意味で古典的な展示形態の作品である。しかし、そのフレームの展示位置は展示する壁面の高さから割り出される。作品の大きさは設置場所が与えられて初めて決定するのである。額という現実の物理的なフレームの展示位置が美術館の壁の大きさによって規定されると、展示された額の中のパーツをつないでストライプのフレームが現れる。ここには3つのフレームが存在する。実際の物理的なフレーム、そのフレームを展示すると出現するフレーム、それから、作品の大きさを規定している美術館というフレームである。ビュレンはこの作品に《そのとき、その場所のまさに真ん中で起こる | フレームの中のフレームの中のフレーム》というタイトルを与えている。フレームの中央には空間に応じた大きさの空白が広がる。フレームは何かを囲み、枠組みとして中身を支える構造だったはずである。しかし、ここではフレームだけが重層的に存在する。そのフレームの展示位置も全体の大きさも一番外のフレーム＝美術館の壁の構造によって規定され、そこから逆算的に割り出された位置に現実のフレームは配置されることになる。そして言うまでもなく、この美術館はさらに大きな社会や政治というフレームの中にある。こうして、ビュレンは、美術館がフレームであると同時に自らもまたフレーミングされていることを示唆する。アーティストとして、逆算的なフレーミングから逃れるために、フレームそのものを対象として視覚化し、そのフレーミングの仕組みをも開示してみせるのである。中身を包むものがフレームで、それを更に包み支えていく、というように内から外へとフレームの構造があると想定されている(絵のために額があり、その額を入れるために美術館があり、美術館を支える文化的な環境があり、という具合に)。しかし、実はフレームは逆算的に外から規定され、フレーミングされている。美術館の中にある絵画はその背後に重層的な果てしないフレーミングを背負っていることになるのである★²⁷。それゆえ、枠組みを自覚することこそが、枠組みから逃れる、フレーミングをはぐらかす唯一の方法なのである。

アーティストの役割

ビュレンが作品を以て示していることは、システムを自覚した上での作品制作だけが、システムを超えて生き延びる可能性をもっているということである。ビュレンは8.7cmのストライプというツールを介入させることによって、「場 (Situ)」に亀裂を入れ風穴を開ける。「場における作品 (Work in Situ)」が介入しているのは物理的な場所を越えて、その場のコンテキストである。美術館という制度、歴史的価値、権威、それを取り囲む社会も介入を受け、そのあり方を問いかけられる。

では、「美術館の機能 (Function of the Museum)」をプロットとして、「アーティストの役割 (Function of the Artist)」をビュレンの作品を参照点としながら、検討してみよう。

I. 保存

ビュレンの作品認識の根底には常に「作品は場所的に限定的な存在であるのと同様、時間的にも限定的な存在である」★²⁸という認識がある。作品が恒久的なものであるという幻影に魅入られることはない。なぜならそこで、ビュレンは、敢えて場所的にも時間的にも限定を加えるようなインスタレーションを実践しているからである。場所も時間もビュレンを容易に捕まえることはできない。それはビュレンが作品というものがいかに、時間的にも場所的にも限定されたものか自覚しており、それを逆手にとっているからである。そして、作品制作が美術館という枠組みを認識した上で実践されるので、より広いコンテキスト——社会そのものが、想定レンジに含まれることになる。

II. 収集

上記のようなビュレンの作品は古典的な作品と異なり、「場」に合わせて制作されるため、展示するにしろ、収蔵するにしろ、受け手側も労力をかけることを要求される。そこでは、社会的了解事項と考えられていたものが問い直されることになる。すなわち、前提とされている展示や購入の了解事項が疑義に付され、受け手側も新たな光を投げられた状況に対応する必要を迫られる。美術館制度の中で作品は囲い込まれ、展示を通して平準化していくことが指摘されていた。ビュレンは、ひと度作品が作者の手を離れると、いかにアーティスト本人が置き去りされてしまうかということを目の当りにして、アーティストがコミットし続けることが可能な作品のあり方、展示を繰り返しても平準化されない作品のあり方を探ってきた。それを実現するツールとしてストライプを用い、展示基体に鋭く切り込んでいく。

ここで、《パピエ・コレ》(場における作品)を参照することができるだろう。この作品は一壁全面をストライプの紙で覆うという要件を満たせば、どの壁にも実践可能である。この作品の「制作の手順」の説明において、ビュレンは次のようなコメントを加えている★²⁹。「つまり、逆説的な意味で、この作品は伝統的な絵画やオブジェと同じように、部屋か

ら部屋へと移動が可能だと言える。」「展示の都度、作品を作ることによって、パーマネントな作品を所蔵していながら、同時に、展示のたびに違った新しい作品が現出することになる。(たとえ以前使ったと同じ壁に作ったとしても)」。この作品を収蔵しようとすれば、「モノ」としての作品の収蔵の仕方を再考せざるを得ない。しかも、展示を行う際には「モノ」として実現しなければならない。この作品でも、《フレームの中のフレームの中のフレーム》でも、場を与えずに作品の大きさを確定することは不可能である。この2点同様、彼の作品の多くは、大きさが確定できない。作品の場は固定されていないので、常に可変な作品として機能することになる。《パピエ・コレ》では、作品寸法も確定できないばかりか、展示の度に作り直され、その後には何も残らない。このような作品の在り方は、作品を保存・収集するという美術館の機能に対して、その内側から疑義を提示するものとなる。

Ⅲ. 避難

美術館はビュレンにとっては、問いかけの対象であり、避難所ではありえない。枠組みを受け入れないアーティストを、枠組みが安住させることはない。美術館の機能、枠組みを問いかける眼は、当然、社会との関係など、より広い関係性に開かれている。避難所は芸術を囲い込み、そこでは中断や亀裂や風穴が注意深くあらかじめ回避されている。美術館に閉じられていない作品を提示することによって、その回避されていた、亀裂やずれを開示し、リスクをあらかじめ回避するシステムを顕わにして、自己完結的な方向性に警句を発している。その意味ではビュレンの作品は見る者を普通の鑑賞体験と違うものに導き、受け手に安心を与えず、ひっきり、亀裂 (break) を見せることで、観者を自覚に導き、本質的な意味での避難を誘導していると言っていいかもしれない。

「場における作品 (Work in Situ)」を実践するためには、場が確保されなければいけないが、固定されてもいいけない。ビュレンは展示において、作品とスペースの関係を逆転させることに成功している★³⁰。通常は、もっぱら展示空間がそのまま作品が入れ代わる。展示空間の中で作品が計られるのである。しかし、ビュレンにあっては、展示空間が代わっても常に同じストライプがその空間に介入する。観者は同じストライプを眼にすることによって、ストライプを物差しとして展示空間を計るようになる。自らを規定するはずのものに逆襲を加えることに成功しているのである。ビュレンの作品によって、我々の眼は開かれる。自然と思えるほど、根付き、無意識化したものを顕在化させる道具としてストライプが機能する。

「美術館の機能」の中でビュレンは「自分たちが展示している場所の問題を考えることなしにずっと展示を続けているアーティストにとって、この枠組み (=フレーム) は気にならないようである」★³¹と自覚なきアーティストを糾弾している。自らがその中に属している枠組みを検証しないと、

自給自足の幻影、アイデアリズムに陥り、どのような亀裂や風穴も隠し、回避することになってしまうと指摘していた。この亀裂や風穴（break）を提示すること——前提を覆し、社会的な通気口を穿つことがアーティストの役割に他ならない、といえよう。

芸術における公共性とは何か

〈美術館は存在していなかった〉、ビュレンが付したこの展覧会タイトルは何を意味するだろうか。それは恐らく、「美術館の機能」に取り込まれることなく作品を実践していることを宣言するとともに、美術館という枠組みを意識して作品を見ることを観客に要求している。〈美術館は存在していなかった〉と宣言されたときに我々は展覧会を見ている場所が美術館であることを意識せざるを得ない。

ビュレンの作品は常に、内に収斂してしまうことなく（もちろん作品の自己充足性を認めないビュレンは、自らの作品を構造上そうできないように仕組んでいるのであるが）、美術館システムや社会的な制度との関わりの中で作品を提示する。こうして彼の作品はコンテキストを頭々にすると同時に、我々が社会的な存在であることを気づかせる契機となる。ビュレンの作品は社会的な、公共化されたメッセージを発し続けているのである。

芸術活動は常に個の自由に支えられている。その「個」が脅かされた状況ではアートは窒息してしまう。ビュレンの「美術館の機能」はそのことも警告している。美術館の制度に安住している内に本当の作品が作れなくなるのではないか、というのである。芸術家の役割は社会に対して亀裂やずれをもたらし、風穴を開けることであった。そこを通じて、アーティストが役割を発揮できる社会は窒息を免れることができるはずである。アーティストという個が守られない社会は、全ての人にとって危険な社会に他ならないだろう。ビュレンのような常に社会やシステムを自らの作品の糧とするアーティストは、特に社会の本質的な健全性についての指標となるだろう。美術館より大きなシステムが生活を絡めとろうとしたとき、例えば国家が牙をむいたとき、それを摘発し、人間の尊厳の確保に努める力を、個に発したアートはもっているはずである。それを発揮するためにも、作品は公共化されなければならない。アーティストの活動の公共化は、社会の安全弁として働く可能性があるだろう。しかし、最初から公共化を前提としたアートはたやすくプロパガンダに墮する。作品における政治社会的作用に敏感なビュレンであるが、政治的なコミットメントのある作品は決して作らない。彼は、いかなる作品も政治社会的要素を帯びてしまうことを自覚しているからである★³²。

アーティストが個としての自由を確保されながら、その活動が公共化される、という状況が重要である。ビュレンはそれを確保するために、「個」を譲らずに作品をより広く公共化できる在り方を求めた★³³。しかも、自ら自覚的にそれを仕掛けることによって、公にからめとられることなく、そ

れを実現している。「個」であるアーティストが「公」を問い続けることができる、芸術における公共性が正しく実現していくだろう。

ビュレンは美術館の機能や社会的構造を顕在化した、だからといって美術館を無視したり、拒否したりするものではない。かえって、カタログさえあれば展覧会の実現は不要であるとか、美術館は不要で、砂漠や電車の中に作品を置けばよい、というような安易なコンセプチュアリズムには与しない^{★34}。それを推し進めるとアーティストを追い詰めてしまうことをビュレンはよく知っているからである。美術館はいわば、ビュレンの好敵手であるといえよう。

美術館もアーティストも社会歴史的な存在であることを免れない。その中で「個」の物差しを「公」の物差しに対してかざすことが可能であることが重要なのである。「個」の物差しはコンテクストに対して眼を開かせ、コンテクストの健全化にも寄与するはずである。本質的な意味では、ビュレンの警告は日本の美術館にも有効であるが、残念なことに、現在の日本ではビュレンの攻撃した美術館の機能さえ、持ち得るかどうか怪しいと言わざるを得ない。それは、美術館がアーティストの好敵手になり得ていない社会であることを示しているだろう。そして、むしろ我々の窒息を救うはずのアーティストを窒息させる方向に進んでいるとしたら、由々しきことと言わねばならないだろう。

註

☆1——最近報じられたルーブル美術館のアブダビ分館の構想も、美術館の経済的なメリットの重視という方向性を感じさせるものである。日本の美術界におけるこの方向性は、近年特に顕著とはいえ、以前からすでに進行しているものであった（補遺 - 1 参照）。

☆2——そのもっとも極端な例は、プロパガンダ芸術ということになる。それは公に奉仕する芸術であり、芸術の要件の大切な部分を失っていると言わざるを得ない。ただし、本論で展開されている議論は基本的に近代以降の芸術について考えられているもので、近代以前には社会と芸術家の関係も近代以降とは本質的に異なる。

☆3——例えば、ビュレンの以下の「芸術作品の自立性について」と題された文章の抜粋を参照。「私が当初から可能な限り、明示しようとしてきたことは、あらゆる事物は、それ自体で意味を持って存在しているのではないということだ。それは私の全ての作品についても言えることだ。私が提示するものは、まず使用されている材料を例にとってみても、明確な定義を持つ他の何ものかと無関係に在るものではない。」 Cf. 「メッセージ 芸術作品の自立性について」『行為と創造=現代美術からの啓示』国際交流基金、1982年、p.52. (Daniel Buren, Anne Dary et Christian Besson pour le Nouveau Musée de Lyon, Lyon, 1980年5月より抜粋)

☆4—— Cf. Daniel Buren, “V. Function of the Museum,” in Daniel Buren, *Five Texts*, The John Weber Gallery, New York/ The Jack Wendler Gallery, London,

1973, pp.58-61. (初出: “Function of the Museum,” For exhibition, “Sanction of the Museum,” Museum of Modern Art, Oxford, 1970.)

☆5——ここで美術館あるいは、美術館/ギャラリーという場合に指すのは、施設としての美術館にとどまらず、文化的センターと見なすことができる全ての場所、とビュレンは定義している(Cf. *ibid.* p.58, note1)。この文章でビュレンが museums ではなく、the Museum を使用していることは、個々の美術館、美術施設というのではなく、「美術館的なもの」あるいは機能としての/制度としての「美術館」を指しているからと考えてよいだろう。

☆6——Cf. Daniel Buren, *op cit.* (註4), p.58.

☆7——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.58.

☆8——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.58.

☆9——ビュレンは、社会政治的な理由により、また対象とする美術館により、当然ながらこの役割の強調点は違ってくる」と指摘しており、美術館の役割について、社会政治的な理由が大きなファクターとして関与することを示している。Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.58.

☆10——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.59.

☆11——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.60.

☆12——提示された作品にお墨付きを与えるという関係と考えれば理解しやすいかもしれない。このように考えるならば、日本における団体展組織や、家元制度なども同じような構造で成立しているといえるだろう。

☆13——Cf. Daniel Buren, *op cit.* (註4), p.60.

☆14——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.61. ビュレンはbreak (亀裂、切断、風穴、邪魔)という言葉を使用している。それは邪魔やヒビ、亀裂、風穴というように、そのシステムにとってひっかかるもの、ずれ、隙間を意識していると考えられ、ここでは意味をとって「問いかけ」とした。

☆15——Cf. Daniel Buren, *ibid.* p.61.

☆16——当時、ビュレンたち若手の芸術家は、いわゆるアヴァンギャルディズムに飽き飽きしていた、と語っているが、これはデュシャンさえも制度としての美術館に気づきはしたが、その制度を強化しただけである、と評するビュレンの、美術館の枠組みの中で展開されるアヴァンギャルディズムに対する嫌悪を示している。また、アンガージュマンの名目の下、社会活動に拡散してしまう実体を放棄した作品もまた、ビュレンに否定されている。それゆえ、ビュレンはコンセプチュアル・アートと注意深く距離をとり、必ず実体のあるヴィジュアルな作品を自分のコミットメントの下で制作するという姿勢をもっている。Cf. “Interview with Daniel Buren,” (by Catherine Moseley, Sep. 2000) in *Conception. Conceptual Documents, 1968 to 1972*, Norwich Gallery, Norwich School of Art and Design and Article Press, 2001, p.113.

☆17——Cf. Daniel Buren, “Preface: Why write texts or the place from where I act,” in Daniel Buren, *Five Texts*, The John Weber Gallery, New York/ The Jack Wendler Gallery, London, 1973, pp.6-8.

☆18——作者の言葉「その整然としたフォルムを活かして『視覚的な道具』として用いるようになりました。」Cf. ダニエル・ビュレン「自作を語る」『7人の作家』豊田市美術館、1999年。p.14.

☆19——Cf. 渡部葉子「〈レポリチャー／美術の60年代〉展におけるダニエル・ビュレンの《「パピエ・コレ」場における作品》について」『東京都現代美術館紀要』第1号、p.5. この作品の年号が「1968—実際の設置年」となることから明らかなように、インスタレーションという実体としては常に新しくなりながら、作品のコンセプトとしては1968年の作品を場を改めて展示しているということを意味している。

☆20——〈第10回日本国際美術展〉（主催：毎日新聞社・日本国際美術振興会、コミッショナー：中原佑介）、東京都美術館、1970年5月10—30日。「人間と物質」をテーマに40人の作家の作品が展示された。東京展の後、京都市美術館、愛知県美術館、福岡県文化会館に巡回。

☆21——Cf. Daniel Buren, Interview by Robin White, in *View*, vol. I, No.9 Feb. 1979, p.11.

☆22——東京都現代美術館での展示において、建築は水平垂直とは限らないので常に眼で確認して作業を行う必要があることを強調し、建築物を信用してはいけなと力説。これはビュレンの基本的な姿勢であり、水戸芸術館の展示においても、同様の発言をしていたことが報告されている。Cf. 清水敏男「透きとおった光と風」『ダニエル・ビュレンヌ 透きとおった光』水戸芸術館現代美術センター、1996年、p.51.

☆23——東京都現代美術館での展示においては、ビュレンのカタログページが同様の機能を果たすものと考えられる（図9）。展示室と同じ色、同じ8.7cmのストライプがカタログに掲載されている。ビュレンはストライプを印刷する場合は、それが美術館の壁に貼られる紙であろうと、雑誌のページであろうとこの寸法以外を許可しない。従って、ビュレンのストライプは8.7cmという作品としての寸法か、あるいは実現した作品の記録として、写真の中に写っているかの2種類しか存在しないのである。

☆24——ビュレンの言葉「デュシャンは美術の中になにか嘘があると気づいたけれど、作品の神話をなくすかわりに神話を増長してしまった。」Cf. 大館奈津子「ダニエル・ビュレン—8.7cmの介入」、『ダニエル・ビュレン、移行 | 場/作品』、豊田市美術館、2003年、p.13. (オリジナル：Interview by Georges Boudaille, *Les Lettres Françaises*, March 13, 1967.)

レディ・メイドは美術館という枠組みを示して見せたがそれを強化する方向に働いたという指摘。美術館の神秘的な役割を最大限助長するファクターとなっていると捉えることができる。

☆25——1967以降、ビュレンは全ての作品を「場における作品Work in Situ」としており、全ての作品はこのひとつの考え方のヴァリエーションとして構想されていると言うこともできる。すなわち、この作品も正確に記述すれば《かたち：絵画》（場による作品）となる。この点はその他の作品においても同様である。

☆26——5点の内の1点、ドゥースブルフの《コンポジション》に付されたキャプション（図11）

ダニエル・ビュレン

ブーローニュ＝シュール＝セヌ 1938

かたち：絵画、1977年

ドゥースブルフの《コンポジション》の裏に、136 x 86.4 cm の大きさと幅8.7cmの白と黒の縦のストライプの布。左端の白い部分は、白いアクリル絵具で塗られている。これと同じタイプの4点の絵画が、美術館の他の4点の作品の裏にある。

ポンピドー・センター購入、1977年

AM1977-662

☆27——ビュレンの言葉「あらゆる行為は政治的なものである。意識するとしな
いに関わらず、作品の展示もまた例外ではない、いかなる生産物も、いかなる芸術作品も社会的なものであり、政治的意味をもっている。」 Cf. Daniel Buren, “I. Beware,” in Daniel Buren, *Five Texts*, John Weber Gallery, New York/ The Jack Wendler Gallery, London, 1973, (初出：“Mise en Garde,” in catalogue “Conception,” Lverkusen, 1969.) 邦訳：『アトリエ』 No.758, 1990年4月号 p.33.

☆28——Cf. Daniel Buren, op cit. (註4), p.61.

☆29——〈レポリューション/美術の60年代〉 出品作品の作品説明としてビュレン自身が会期中の1995年11月に作成したメモ。メモは上記に引用した「作品の小史」「どんな作品か」と「制作の手順」からなる（「制作の手順」は未公開：かんらん舎提供）。

☆30——Paul Wood, *Conceptual Art*, Tate Publishing, 2002, p.57.

☆31——Cf. Daniel Buren, op cit. (註4), p.61.

☆32——ビュレンの言葉「それゆえ、政治的と言われるアートは、私にとってはこの言葉のもとに一般的に示されるものではない。というのも、全ての生産物は、何であれ、例外なく、そしてア・プリオリに政治的だからである。作品の政治的側面は、大体いつも、その作家の政治的参加や不参加を凌駕している。アートは公表されるや否や、政治的なプロセスに引き入れられるが、その作者はそうではない」 Cf. Daniel Buren, *Mot à mot*, Centre George Pompidou, 2002, p.P-32. (初出：Daniel Buren, Paul Ardenne, Christine Maral [Entretien], *Micropolitique*, Grenoble, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, 2000, p.20.)

☆33——レディ・メイドは美術館の役割を明らかにしたが、芸術を近寄りたがいのにしてしまった。ダニエル・ビュレンの作品は同様に美術館の役割を明示しながら、公共に開かれている。 Cf. Guy Lelong, “In Situ Versus Readymade,” in *Daniel Buren*, Flamalim, 2001, pp.47-60.

☆34——Cf. “Interview with Daniel Buren,” op.cit. (註17) p.116, p.117。

〔補遺〕

美術館を長らく活動の場とし、指定管理者制度に向けて移行する施設に所属した者として現状に対しての若干のコメントを記しておきたい。

1. 官から民へという流れ

現在、様々な改革は「公から民へ」という大きな流れと称されているが、それはむしろ「官から民へ」と言うべきものであると考えている。というのも「公から民へ」という標語によって、運営形態が変わった場合、公共性を失ってしまうかのような誤解、また、公共的な性格を極端に減じてもかまわないというようなニュアンスで捉えられているからである。例えば美術館に関して言えば、どのような運営形態であってもパブリック・コレクションである作品を管理していることから、公的な性格が保持されるべきであり、公共性についての議論はきちんと行われる必要がある。

また、「官から民へ」の動きは指定管理者制度で顕在化してきたが、近年、長い時間をかけて進行してきたものと言えるだろう。例えば、私自身を例にとれば、最初は東京都美術館という教育庁に属する直営の美術館で、公務員である都職員の学芸員として雇用された。1995年開館の東京都現代美術館は、教育庁所管の財団によって運営されていたため、都職員のまま財団に出向の形となった。2002年に現代美術館の所管が生活文化局の歴史文化財団となるにあたり、美術館での学芸員として勤務を継続するため、東京都を退職し、財団固有職員となった。ここでは美術館の運営形態や所管も、職員としての身分も官から民へという方向性をたどっていることがわかる。東京都においては文化担当を本庁組織としても教育庁から生活文化局に移管しており、これは文化施設・文化政策を教育というファクターから切り離してしまったことを意味する。文化施設の構造的な商業施設化の危険性が孕まれており、指定管理者制度の導入はこの流れに拍車をかけることになりかねない。

2. コスト管理と税制の問題

公立施設等を民間委託する際、お題目のように繰り返されるのは、民間の運営に移行すれば「コストが削減でき、サービスは向上する」という発言である。しかし、この発言はしばしば無批判かつ実態を把握せずに使われている。公的機関の仕事は民間に比べてコスト管理が甘いということはこれまでよく指摘され、お役所仕事は無駄が多く経費は削減できるはずだ、というイメージが定着している。確かに役所のシステムには硬直化した部分も多く、それがためにコスト管理を上手く行って節約を図ることが構造的にも困難であったり、意識的にもそれが低い場合もある。しかし、現在、民間委託を検討されている施設や機関には、既に財団運営などある程度柔軟性をもった運営形態に移行しているケースも多い。そこでは既にかなり厳しいコスト削減が進行していて、現状以上のコスト削減が無理な場合もあるが、民間委託の際にはコスト減が伴い、結果的に労働搾取的な状況になったり、サービスの質を確保できなくなる可能性は大きい。

指定管理者制度にしても、独立行政法人や市場化テストにしても、そこには

美術館のような文化施設も独立採算で運営する方向性を探ることが暗に求められており、また頻繁に海外の美術館の運営の実績などについて語られる。そのためには、上記のようなシステムの導入と連動して、当然、税制の改革が論じられるべきであるが、不思議なことにほとんど取り上げられていない。資金調達についても公から民への流れを同調して促すという論理であれば、公的資金の削減や引き揚げに伴い、税制の措置についても検討して改革することが不可欠である。

(わたなべ ようこ・慶應義塾大学アート・センター キュレーター／
近現代美術史)

文部科学省オープン・リサーチ・センター整備事業／アート・アーカイヴ資料展関連企画
レクチャー&ディスカッション「アーティストはアーキビスト！」
2006年12月2日（土）慶應義塾大学三田キャンパス東館8階ホール
主催：慶應義塾大学デジタル・アーカイブ・リサーチセンター（DARC）
慶應義塾大学アート・センター