
日本型パブリック・アートと 美術館の機能に関する考察

半田滋男

— 要旨

1970年代から90年代にかけての公立美術館建設ブームは、視覚芸術受容者層の数的増加を促し、展覧会ブームをもたらした。現在国内に存在する美術館の80パーセント以上は70年代以降に建設され、新規に開館している。主に自治体による美術館新設ラッシュが愛好家層を増やし、視覚芸術の裾野を広げる役割を負ってきた。

2000年代に至り、美術館はじめ公的文化施設をめぐる環境は激変した。行財政改革の下で公的施設の独立行政法人化、また地方では地方自治法第244条の2改正による指定管理者制度が導入され、文化に投下される公的予算が漸減している。予算を封じられた地方美術館の多くは四半世紀を経ずして早くも陳腐化、衰退への道をたどりつつある。一方その裏面では新たに「越後妻有アートトリエンナーレ」(2000-)、また瀬戸内海、横浜や愛知でのトリエンナーレに代表されるアート・イベントが隆盛を極める。

日本の現代美術の主要な舞台は、こと公的(パブリック)な性格をもつものとしては、これらイベント型の野外展に移行したかのようなのである。現代の視覚芸術という溶質にとって場という溶媒が入れ替わったとすればそれは看過できない。これは一時的な現象なのか、その隆盛の原因はいまだ言及され難い。本論はその現象の意味について、美術館活動の推移に着目し比較しながら考察するものである。

1. パブリック・アートとアート・イベントの変遷

一般的に、近現代日本におけるパブリック・アートについて、以下のような変遷過程が理解されている。

①明治期以来現在まで継続する駅前や公園などへのモニュメント設置。作品が公共的な場に設置される。目的は「記念碑・個人の顕彰」「景観整備」。

②「現代日本彫刻展」(宇部市、1965-)をひとつの契機とした、市街地整備に伴う彫刻設置事業。波及した例として神戸市、仙台市等、例示に事欠かない。これらは設置場所が公共的な場であるとともに、地方自治体の事業、即ち公共事業として実施される。目的は「景観整備」「芸術的啓蒙」「作家側への発表の場の機会提供」。

③ 80年代から多く発生した都市再開発にともなう公開空地、建築物へのアートの配置。例えば首都圏ではファーレ立川、大岡山（東京都大田区）、西新宿、横浜みなとみらい地区等。近年では美園地区（さいたま市）。デベロッパーの事業、あるいは建築施主による事業として実施されるが、場所は公共空間。彫刻は事後的に配置されるのではなく、都市設計の時点で場所が想定され、作家・作品が建築設計の段階、あるいは建築の進捗に伴って決定される。「景観整備」「芸術的啓蒙」、場合によっては地域振興が目的として想定される。

④ 更に80年代に祖型を見せ⁽¹⁾90年代に漸増したアート・イベントによる作品公開⁽²⁾。これらは、更に個人や任意団体主催によるイベント、アーティストの主催するイベント、自治体の関わる公共的なイベントに大別される。「浜松野外美術展」「牛窓国際芸術祭」などが該当。

⑤ 2000年の「第1回越後妻有アートトリエンナーレ 大地の芸術祭」開催以降、爆発的な増加をみせる比較的大規模なアート・イベント。予算は公的資金、助成、協賛金等に由来し、公共事業的な性格が強いものと、民意から発生したイベントが存在する。経済波及効果による「地域再興・過疎対策・雇用創出」が最終的に設定される傾向にある。

以上の変化の過程については既に精密な考察がなされている⁽³⁾。

また語彙としてのパブリック・アートとは1930年代、恐慌下の米国のWPAの活動中の美術家支援政策FAPの時代に使用されるようになった用語で、その定義は多義的である。ここで「パブリック」の字義にリテラルである妥当な解釈として、南條史生氏による以下の理解をあげておきたい⁽⁴⁾。

作品が置かれているのが公の場所である場合。

次に公的な資金、主に税金によって作られ設置されたものというように財源による規定。

さらに作品の内容が社会的問題を包含しているもの。

そして最後に住民が選択のプロセスや運営に関わっているものである。

そうすると、上記のうち、⑤2000年以降のアート・イベントについては、正確な定義でのパブリック・アートとは考えがたい。規模の大小を問わず一過性のイベントとして開催され、それも大抵の場合は入場料を徴収する以上その公共性は限定的なものに留まるからだ。事後に構築物を残すこともあるが、作品の多くは短期の展示を想定して制作されたもので、パフォーマンス、演劇などの時間芸術もその要素に含まれる。また、「大地の芸術祭」にせよ「瀬戸内芸術祭」にしても、作品は、まさに公共の野外空間に設置されているものよりも、廃校、空屋内を有料エリアとして活用した閉鎖空間によるものが多く、その場所が真にパブリックであるとは言いがたい。即ち、もとより屋内空間である従来型

の美術館に近い性質をも兼備している。

2. アート・イベントへの大量動員

しかし、日本のアート・イベントがパブリック・アートの一形態として認識されにわかに注目されるようになったのは⑤の段階であり、契機となる「第1回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」には主催者発表では162,800人が来場、第5回（2012）にはその前の第4回を30%上回る488,848人が来場している⁽⁵⁾。また「横浜トリエンナーレ2001」には349,179人（2会場の入場者数の合計）が来場。更に「大地の芸術祭」で総合ディレクターをつとめる北川フラム氏は2009年に「瀬戸内国際芸術祭」で同職をつとめ、そこでは事前の来場者見込み30万人に対し、遥かに上回る93万8千人の来場者数を数えた。主会場の直島、豊島を発着する定期船は、芸術祭目当ての客でごった返し、連日の積み残しを起こす事態になったのである⁽⁶⁾。

また若干規模の劣るイベントとしては、別府市の温泉街で開催された「混浴温泉世界」（2009）には9万人以上、2011年に群馬県で開催された「中之条ビエンナーレ2011」では35万人の来場を数えた。一地方の低予算のイベントとしては驚異的な数字である。

これらは中央マスコミに取り上げられるイベントであるが、各地方には更に無数のアート・イベントが勃興しており、連続性を持つものでは「BIWAKO ビエンナーレ」（滋賀県近江八幡市）、「ゼロダテ」（秋田県大館市）、「アート@土澤」（岩手県花巻市）等多数、単発のイベントは最早枚挙に暇ない。但し後二者は無料公開の地域イベントであり、その性格については別に論じる必要がある。

「大地の芸術祭」に始まる諸イベントの成功と評価は動員数から逆算されている。そしてこの動員が美術関係者、美術愛好家、つまりは従来から美術館やギャラリーを訪れていた人々の総和と考える事は、その人数から推測して到底不可能だ。またこれらのイベントに展示される作品は原則的に現役作家による現代芸術であり、「ルーヴル美術館名品展」や「ツタンカーメン展」を訪れる観客層とは一致しない。美術館では、古典的美術の企画と現代芸術では、かなり来館者層が異なるのが現状だからだ。つまり、この動員数は、いわゆる「美術愛好家」以外の層までもが、遠隔地にもかかわらずそれぞれの地域に移動していることを意味する。比較的的地方性が顕現すると思われる「混浴温泉世界2009」では55%が県外、さらにその63%、つまり全体の34%は九州以外から来訪している⁽⁷⁾。

これら2000年以降のイベントは『美術手帖』のような代表的美術雑誌で特集され、また海外のメディアにも取り上げられたが、それ以外にも全国紙や芸術文化とは無縁な一般雑誌、例えば『oz』に大きく特集されて、来訪欲をかき立てた。「第4回大地の芸術祭」報告書によると概ね2008年の一年間に新聞掲載32回、雑誌113回、海外の紙誌29回、TVラジオ45回取り上げられている⁽⁸⁾。これらマスコミによる広報の結果として多くの市民が越後へと移動したことが考えられる。いわばアートツーリズムの効果である。

もとより普段芸術と無縁な市民でさえ欧州に観光旅行に出かける際にはその土地のミュージアムを訪れる。自分の住居する自治体の公立美術館に足を踏み入れたことのない人がロンドンやパリを訪れた際には大英博物館やルーヴル美術館には入館する。すなわち視覚芸術はツーリズムと分かちがたいもので、ニューツーリズムの動向と関連しながら、ブームを呼んでいると考えられるのだ。無論、広報の効果との相乗効果でもある。

そして彼らはひとつのイベントではなく、2カ所以上、多方面の美術イベントに出かけている筈だ。美術愛好家層以外がリピーターとして、更に新たな愛好家層を生成しながら、国内全体的な隆盛状態を生じさせている。

しかし、通常マスコミのもたらす効果とは恒常的なものではありえない。報道や広告が繰り返される度に陳腐化し、新鮮な期待感は薄れる。ツーリズムも宿命的に賞味期限を待つファッションである限り、さして遠からぬ近未来、テーマパーク同様の衰退を見せ、ほんの一時期大勢の観光客を引き寄せた瀬戸内の島々や妻有地方に新設された地域施設もメンテナンスを得ることなくうち捨てられる日が来るのであろう。その可能性は大きい。

だが現実には、現時点では2000年を転換点とする日本でのアートイベントは動員数を増すばかりで、未だ衰退の兆しを見せていない。上記の通り5回目を迎え、足掛け12年目になる「越後妻有」は更なる来訪者増をみせた。

3. アート・イベントと美術館の展示手法

「大地の芸術祭」のテーゼは「自然は人間を包含する」である。広域を使った野外展の開放感が観客にアピールする。しかし実際には、既に見たように展示設備としてはエリアの空屋、廃校を多く活用し、「空き家プロジェクト」と称して主要なツールとしている。第5回では全360点中159点が廃校、空き家などの屋内を利用。語義通り大地の下に露天で設置された作品は意外と少ない。それが瀬戸内国際芸術祭では、もとより直島の旧村本村の空家を舞台とした「家プロジェクト」を中核ツールとしている。同様のことは中之条ビエンナーレ(2011)、「BIWAKO ビエンナーレ」(2000-、近江八幡市)でも言える。その自由度には違いがあるにせよ、美術館内と同様、既定された空間で作品を設置していることが多いわけだ。つまり従来からの公共的な場所＝野外設置であることを抛り所とせず、美術館に近い限定空間での展示形態をとっていることになる。

また、近年の美術館の側では、金沢21世紀美術館(2004、SANAA)のように透明の外壁、広く採られた公開空地によって街への開放を示唆し、さらに十和田市現代美術館(2008、西沢立衛)にいたっては、「アート作品のための家」というコンセプトの下に、官庁街のメインストリートに面して小規模な平屋の建屋が渡り廊下によって連続し、街路周囲にも関連する作品(ジャウメ・プレンサ「エヴァン・シュティア」、エルヴァン・ヴルム「Fat House」他)が設置されるという、至ってアート・イベントに近い、公開された形態がとられている。

そもそも、公立美術館とはパブリックなスペースであり、またパブリックな予算に依拠するその限り、内部での作品はパブリックなアートとして存在せざるを得ない。即ち、イベントといえども、作品呈示に関するミクロのレベルでは美術館との差は大きくはない。美術館は野外へと連続し、野外イベントは屋内空間を活用し、展示形態上の距離が接近しつつある。

4. アート・イベントにおける作品の性格

それでは美術館の展示とアート・イベントにおける作品にはその空間以外に如何なる差があるのか。いくつかの作品の特徴を挙げてみたい。

「第3回大地の芸術祭」(2006)以降公開されている倉谷拓朴「名ヶ山写真館」は新潟県十日町市名ヶ山集落の築約百年の古民家を近隣住民とともに修復し、内部には主に写真作品が展示されている。住民の協力により集落で入手した、学校関係の集合写真、集落のイベントの集合写真、そして遺影に使用される肖像写真を引き延ばしたものである。

12年の「第5回大地の芸術祭」を象徴する新作はクリスチャン・ボルタンスキー「No Man's Land」である。越後妻有交流館キナレ(十日町市)の中庭に設置されたインスタレーションは、膨大な量の古着が積み上げられ、側のクレーンによって山の頂上付近の古着が無作為に吊り上げられては落とされる無機的な動きが繰り返される。短期的記憶では震災の記憶を呼び起こすが、ジェノサイドを連想させることも作者の念頭にあっただろうことは、この作者がこれまでに発表してきたモニュメント「死んだスイス人」「子供ミュージアムの保存室」(パリ市立近代美術館)等を知るものには想像に難くはない。

これらが、ある場の属性を前提としたサイト・スペシフィックなインスタレーションであることは論を待たない。しかしイベントに於てその「スペシフィック」である所以は何処にあり、現実には美術館のホワイト・キューブ内部にも存在している場の特性に応じて自在に変幻するインスタレーションとは如何なる異同があるのか。⁽¹⁰⁾

残念ながらこれらは来訪する万人にとっての魅惑的な作品ではない。それどころか臭気を発するボルタンスキー作品などには、吐き気を催すような嫌悪を覚え、倉谷のインスタレーションには冥界の不気味さを覚える。即ち、いずれも存在していた人や物の喪失、そして現在での「不在」が作品の根拠にあるからである。不在、多くの場合「死」という不在のありよう、さらにはマスの同時的な不在、即ちジェノサイドへの連想は、必然的に立場の異なるものからは嫌悪を呼び、地域民からも嫌悪や議論を引き起こさざるを得ない。サイトスペシフィックなインスタレーションは、そのサイト＝場への依存によって、場合によっては、環境に対する社会的、あるいはポリティカルな議論を負うこともあるのである。国内の例ではないが、トーマス・ヒルシュホルンは「第54回ヴェネチア・ビエンナーレ ILLUMInations」(2011)スイス館で「クリスタル・レジスタンス」を発表し、雑多な日用品、廃棄物と凄惨な処刑死体、戦死者、殺人現場の写真を同空間にインスタレーシ

ョンした。いかなる言葉にも置換することを得ない強靱な視覚的手法で、消費社会とグローバル化に対する批判的視点からの世界観全体像が呈示された。それは当然嫌悪感、反感を喚起し、倫理性に関する議論とコンフリクトを起こす。しかしその意味でのコンフリクトとは、現代芸術であることと同義に異ならず、鑑賞者は困惑や嫌悪を抱きながら、場合によってはメディアも含めた議論を経て、事後的に総括する過程を得、然る後に鑑賞行為が完結する。その過程は近代作品と異なる「現代」芸術の属性である。現代芸術がその大衆化の過程で得たものの一つは、表現／主張する機会の大衆化と多様化だ。市場経済の発達とともに成長した現代芸術は、為政者やヘゲモニーを有するもの以外にも表現と受容、両極に位置する権利を与え、メディアの発展を順風として、社会化を遂げてきた。

国内の例では「横浜トリエンナーレ 2001」に出品されたオノヨーコの「貨物車」のことも想起したい。赤レンガ倉庫脇の公園の一隅に無数の弾痕が穿たれた貨車が展示され、人間の呻き声にも聞こえる音声が流れ、日が沈むと一条の光が天空に向かって伸びてゆくのが見える。

それらは耽美的な美術の範囲を逸脱し、作品の発するメッセージが社会的、場合によっては好悪、美学的な趣味の問題を超えた議論を提起し得る。それらが判断を受容者の議論に委ねながら提起する社会性即ち現実、本来の真の意味での公共的な表現であるだろう。またそもそも芸術体験とは、断片的なものではなく、一連のシーケンシャルな時間的体験として経験されているのである。鑑賞体験を触媒とした、事後的な記憶の変化こそが美的体験の本体である。

無論、社会的なメッセージを持ちうることだけがアート・イベントの属性ではない。しかし、地域住民との協同ばかりが喧伝されているが、何らかの意味で他律的な、他益的な表現の可能性を考慮せざるを得ないのが、脱ホワイトキューブ、オフ・ミュージアムのイベントの本質である。

5. 新世紀の公立美術館

日本でアート・イベントが隆盛を極めつつあるディケイドの間、従来現代芸術にとって理想的な住処として新設された多くの公立美術館はどのような状況にあったのだろう。問題となる 2000 年以降は、美術館新築ラッシュが一応の落ち着きを見せ、それぞれの館の活動も軌道に乗ろうかという時期である。1970 年代初頭まで、一般的な市民と視覚芸術との接点は、首都圏、大都市にわずかに整備された博物館、美術館、地方では百貨店の催事会場に限られていた。日本の各都市に公立美術館が整備されたのは、それ以降である。それ以降、驚くべきペースで全国くまなく設置されるようになった。それに伴ってレジャー活動としての展覧会鑑賞は一般化を果たし、今日では「国宝阿修羅展」⁽⁹⁾、「ルーヴル美術館展」が世界的に見ても驚異的な集客を数えたことは記憶に新しい。

公立美術館は、ごく一部を除いて新築の建造物として開館し、展示室はあらゆる表現手

法に対応すべくボードにクロス貼りの内装がなされ、多くは展示室を区切る可動壁や十分なライティングダクトが設備された状態で美術品を待ち受けている。既に文脈を持つ既存建築物を転用されたリノベーション施設ではなく、ファサードや共用部分を除いては展示室に邪魔な装飾的要素を極力持たず、現代の作品にとってフリーな、作者と作品は自由に自己主張することが想定されている理想空間である。財団法人地域創造による資料⁽¹¹⁾に見るように、80年代には建築ラッシュはピークを迎え、90年代には殆どの都道府県、政令指定都市は公立美術館を持ち、更に現代美術を収集・活動方針に取り入れるようになった。

美術館の展示活動とは、収藏品展、企画展に区別され、企画展は館内の学芸員がキュレーションする企画展と、さらに、マスコミ事業部やイベント企画会社が企画した展覧会をいわば買とり、館側で担当学芸員は存在するものの大きな主体性をもたずに会場を提供する巡回展とに分けられる。両者は明確に区別しがたいところもあるが、時代を分析しその要請に応じるコンセプトを設定した自主的な企画展を企画するのが現代美術を専門とする学芸員、そして現代芸術を扱う美術館が存在する意義であることは論を待たない。そのメッセージの鋭敏さが他館との個性を峻別し、活動の意義を際立たせる。

ところが、日本において、開館後10数年を経た美術館はほぼ例外なく予算が漸減⁽¹²⁾、展覧会の大半は新聞社主催の巡回展や企画業者に委託した展覧会で占められるようになっていく。地方美術館ではこの傾向は特に顕著で、例えば美術館ブーム初期の開館である千葉県立美術館（1974年開館）の2012年度スケジュールを見るとたった1回の企画展が開催されるだけである。それもイベント業者による巡回企画展であり、館の主体的なキュレーションは年度を通じてどこにも垣間見られない。これは極端ではあるが実例であり、全国的に見ても公立美術館の無力感は致命的なものがある。滋賀県立近代美術館（1984年開館）で学芸員、後に館長を務めた尾野正晴氏はその退職後に述懐する。「（館長に）赴任して驚いたのは、荒廃が想像以上に進んでいたことだった。しかも悪いことには、荒廃はハード（建物）だけではなく、ソフト（人心）にも及んでいたのである。心の荒廃とは、一言でいえば、悪しき前例主義にとらわれて、自分たちの立ち位置が見えなくなっていることだ。心の荒廃は伝染して、組織全体を覆い尽くすのが通例⁽¹³⁾」であると。

6. 公立美術館の機能不全

実は、今日の公立美術館の機能不全は、指定管理者制度、予算削減のみに起因する問題ではない。既に建設ブームの最中から予兆を呈している。

その出来事は、富山県立近代美術館を舞台とした1986年の出来事に露呈した。言論界では既に有名な事件である。郷土出身作家を顕彰する「'86 富山の美術」に、他の富山県関係作家作品とともに大浦信行作「遠近を抱えて」が出品された。展覧会期間中には何ら問題は起きなかったが、後に県議会で一人の議員が昭和天皇が歴史的名画の裸婦像と同画面にコラージュされていたことを「不快」として問題とした。この出来事は右翼の街宣活

動、多彩な示威行為を招き、結果一部議員そして右翼の圧力に屈したかたちで、最終的に美術館は当該作品を売却、図録の残部は処分、また県立図書館でも図録を非公開とした。大浦及び支援グループは「表現の自由」「鑑賞する権利」を主張し、県を相手取って告訴するがその主張は一番で一部認められるものの被告の県側が控訴、控訴審（金沢高裁）で彼ら（原告側）の主張は一切認められなかった⁽¹⁴⁾。この場合、判決は表現の自由に関する見解を示したものではないが、日本の公共の美術館において、別の更に巧妙な方法での抑圧、即ち誰か一人の人間が個人的感情である「不快」を示すことで、最終的に対象となる表現が、議論以前に政治的に、それもきわめて合法的に排除されることが可能であり、その方法にあつては作家も受容者たる市民にも、為す術は何もないことが確認された。2008年にChim↑Pomが広島市で主導、煽動した出来事⁽¹⁵⁾といい、関係者は事実から判断に至る過程に誠実な思考や真摯な議論を伴わず、断罪と沈静化を急ぐ。一体そこには如何ほどの葛藤を伴っただろうか。

一方で、時代は異にするがニューヨークでサーチ・コレクション YBA 作家による「センセーション」（1997）が開催された際、若干異なつたかたちの政治介入が行われようとした。

市長ルドルフ・ジュリアーニは、展覧会のオープン数日前に出品作品のひとつクリス・オフィリ「聖母マリア」に着目した。その作品は朴訥なタッチで描かれた黒人のマリア像の周りにポルノ雑誌から切り取られたプットが配され、聖母の胸の膨らみには牛糞を取り付けられ、またその絵画自体が二個の牛糞の上に載せられ、壁に立てかけられている作品である。牛糞は作者のオリジンであるアフリカでは燃料として重用される。市長はこの作品を「Sick Stuff」「カトリック冒瀆」として指弾し、展示を即時中止しなければ開催館であるブルックリン美術館への資金援助を停止、更には美術館との不動産賃貸契約を破棄すると脅した。この事件は市民に賛否両論の議論を沸騰させたが、美術館は司法へ訴えながらも展覧会は大量集客のうちに終了、司直による判断は市長の欲望を阻止し、最終的には市長が美術館活動、いや表現活動への影響力を示そうとした示威行為は不成功に終わった⁽¹⁶⁾。

時間の若干異なる日米の例を対比させたが、ここで問題としたいのは、以降、いや恐らくは遙か以前から、日本の公立美術館では議論如何ではなく、政治家、為政者、または市民による異議が差し挟まれそうな表現を、可能な限り予め回避しようという心性が顕現していることである。

公立美術館が権力機関である以前に、自己検閲、そして自己規制しようとする心性、表立った議論を忌む心性は日本の国民的症例だろう。富山の所為だけではないだろうが、結果として、公立美術館では、美術史的展覧会、教育的内容の展覧会、啓蒙的な展覧会が優先され、鋭敏な同時代人が求める、館としてあるいは作家として、自ら議論の中核となろうという「センセーショナル」な展覧会は、全くではないが行われ難い。即ち美術が美術それ自体にのみ言及する自己言及的な作品が芸術の自律という美名の下に自閉される空間

となりつつある。外界とは著しく懸隔した自己言及的な作品だけのための空間となっているのだ。かつてピカピカの建物で、企画に、研究に、そして作品収集に、颯爽と働くことを思い描いたであろう美術館人たちの心は荒廃してしまった、あるいは固より退嬰的であったことを露呈してしまったのだ。

一体、ボルタンスキーの「モニュメント」や「子供ミュージアムの保存室」が日本の公立美術館で許容されるだろうか、ということだ。筆者のキュレーターとしての身近な実経験から考えても公的施設では、例えばあるアーティストによる「政治的暴力性に対する反感」の表象といった穏当でノンセクトなメッセージをも拒絶し、忌避されることがあり得る。

周知のごとく、2003年には行財政改革の流れを汲む指定管理者制度が導入された。そのツールの一つとしては中期計画、情報公開などととも評価制度があり、指定管理者制度を取り入れた管理側が委託した評価委員による数年毎の評価を受けることになった。評価は、集客に関する努力を求める一方で、物議的となる事自体に関しては非常に神経質であるのが常だ。公的であることの理解を、議論的とならない穏当性と解すならば、現代芸術と、公的であることは同居できない。キュレーションが介在する、複数の作家による作品群を編集することによって、作家のドグマに相乗効果を持たせて提示する作業は放棄せざるを得ない。もっとも、それらは固より公的な美術館の職員である学芸員の役割ではないというのが日本での一般理解、少なくとも文化行政サイドの態度であるのだろうが、メッセージ性を発するコンセプトを有する展覧会は殆ど排除されるようになったのだ。

7. 新世紀の現代芸術

さらには、その美術館を舞台に、90年代、00年代を通じて喧伝された日本のアートについても若干の注目をしておきたい。そこで支配的傾向であり、現在まで綿々と人気を得ている動向は、松井みどりの言説によればドゥルーズ＝ガダリの「マイナー文学」の日本における顕現であり、大きな物語の終焉、小さなストーリーの始まりである⁽¹⁷⁾。この時代には、内向的なアートが主流となり、外向的なアートは抑制されてきた。これは、尺度の大きなメッセージを発することを嫌う公立美術館の需要と一致することとなった⁽¹⁸⁾。

村上隆も、2012年の個展も好評のうちに巡回する奈良美智も、「かわいい」ことに敏感な、アニメ世代の同好の士を蝸集させはするが、社会的に意味を持つ積極的なメッセージをもたらしはしない。「I don't mind if you forget me」。2001年に横浜美術館で開催され、入場者92,239人という現代作家としては多大な入場者数を集めたその展覧会のサブタイトルが示す如くに、自らの安全エリアに自閉する内向的作品が似つかわしい空間になり果てつつあるのである。

8. 美術館の危機とアート・イベントの現状

さて我々はいかなる意味を求めて芸術体験へと向かうのだろうか。ミュージアムに限った体験ではなく、芸術一般に向かう場合である。

それは予定された美的体験や知識の習得を求めてだろうか。それもある。しかし実は、本当に忘れがたく記憶に残るのは、未知の体験を得た時である。かつての盛期の美術館ブームにおいて芸術への道筋を設けられ、自身の判断力を得た、育った鑑賞者、また物理的なグローバル化の恩恵を受けて、欧州やアジア、異文化の現代芸術が発する臆することのないメッセージに接したことのある者は、もはや白樺派に満足しないであろう。その場で完結する美術史的知識を再認し、予定調和的な感動を再確認するために美術の現場へ向かうのではなく、それまでに見たことのない、判断に迷う未見のスペクタクルを求める。そして、そのような場は、昨今の、特に指定管理者制度以後の公立美術館では得がなくなっているのである。美の一部を看取することはできても、新規な体験は得がたい。C・G・ユングは表現主体 = 「創造的人間とは互いに相反する特性が二元性を成している存在であり、その総合である」と言う。二元性の一方はフロイトが主張した様に「人間的、個人的で幼児性、自己性愛という性格的な制約」でもあり得る。しかし、もう一方においては、「より高次の意味において「人間」であるにすぎない。彼は普遍的人間なのである。無意識のうちに働いている人類の魂の、彼は担い手であり形成者なのである」。この二元論の雛形は、まさにそのまま美術界を席卷する「小さな物語」とソーシャルなアートの成す二元論である。⁽¹⁹⁾

成熟した鑑賞者が、普遍的人間の魂の表象を、視覚芸術に求めたとするならば、それを何所で得るべきであろうか。成熟し、渴望する大衆は、芸術の意味を敏感に読み取って、本来のアートのもう片方の機能を、サイト・スペシフィックな性格を持たざるを得ず、利他的であらざるを得ないアート・イベントに期待して、看取しているならば、そこへ多くの市民が魅了される理由が読み取れるのである。アート・イベントという形態のパブリック・アートは権力機関の外側にあるイベントとして、未だフリーハンドを奪取されずにいる。

但し、日本のアート・イベントが現在保持しているささやかな社会性が、資金面で公金に依存を始め、そして主催の公的機関が大きな役割を果たし始めることにより、評価というバイアスの対象に列席し、結果やはりまた公立美術館が辿った道をたどる可能性は大きく残される。その場合アートは再び行政によって便宜的な存在として使用されることになる。⁽²⁰⁾ 筆者が按ずるのは、アート・イベントの隆盛は一時的なものであり、ミュージアムという公共事業から、イベントという公共事業への予算の移動に伴うタイムギャップの間に偶然開いた間隙の現象に終わることである。いずれにせよ、従来現代芸術に関して美術館が負うべき役割は、現在日本においてはイベント型のパブリック・アートが受け継ぎ、わずかな活路となっている。

—注

- (1) 「白州・夏・フェスティバル」1988 など。
- (2) 1964年に長良川河畔で開催された「岐阜アンデパンダン・アートフェスティバル」などのハブニング的な展示を除く。
- (3) 八木健太郎・竹田直樹「日本におけるパブリック・アートの変化に関する考察」『環境芸術：環境芸術学会論文集』9 2010 同学会
- (4) 南條史生『美術から都市へ』1997 鹿島出版会 p.57
- (5) 『市報とおかまち』第181号 2012.10 十日町市役所 p.9
- (6) 『瀬戸内国際芸術祭 2010 総括報告』2010 同祭実行委員会
- (7) 『混浴温泉世界』2010 河出書房新社 p.184
- (8) 『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ総括報告書』2010 同祭実行委員会
- (9) “THE ART NEWSPAPER,” No.212, April 2010
- (10) この点に関係する先行研究として、以下に負う。
八田典子「芸術作品の成立と受容における「場」の関与」『総合政策論叢』8 2004.12 島根県立大学総合政策学会 pp.143-172
芹沢高志「ホワイトキューブとストリート」『アートマネジメント研究』7 2006 日本アートマネジメント学会 pp.4-12
- (11) 『これからの公立美術館のありかたについての調査・研究報告書』参考資料 2009 財団法人地域創造
- (12) 辻秀人編『博物館危機の時代』2012 雄山閣
- (13) 尾野正晴「敗軍の将、兵を小声で語る」『視覚の現場』Vol.1 2009.5 醍醐書房 p.10
- (14) 『富山県立近代美術館問題全記録』2001 桂書房
- (15) Chim ↑ Pom・阿部謙一編『なぜ広島空をピカッとさせてはいけないのか』2009 無人島プロダクション
- (16) 奥平康弘「法と人文科学 (13)–(15) “自由” と不連続関係の文化と、“自由” と折り合いをつけることが求められる文化—最近の美術館運営問題を素材にして」『法学セミナー』45 2000.7-9 日本評論社 前掲 14) に再録
- (17) 松井みどり「快樂ルームからカオスな街頭へ 90年代日本美術における可愛いサブカルチャーの変容」『リトルボーイ：爆発する日本のサブカルチャー・アート』カタログ 2005 ジャパンソサエティ NY
- (18) 半田滋男「現代芸術の一傾向について 時間の概念」『和光大学表現学部研究紀要』10 2009 pp.125-139
- (19) C・G・ユング 松代洋一訳『創造する無意識』1996 平凡社ライブラリー pp.88-89
- (20) 小泉元宏「社会的価値の創出と文化活動に関する分析」『文化経済学』第28号 2010 文化経済学会 pp.23-31