

美術館とは何か 変容する装置についての考察

河原 啓子(本学非常勤講師・芸術社会学・ミュゼオロジー・アートマネジメント・芸術文化学科)

Art Museums as a Changing System

KAWAHARA, Keiko

美術館とは何か 変容する装置についての考察

河原 啓子(本学非常勤講師・芸術社会学・ミュージオロジー・アートマネジメント・芸術文化学科)

Art Museums as a Changing System

KAWAHARA, Keiko

近年美術館における展示内容は多様化してきた。そのようなかで、美術館とは一体いかなる装置として位置づけたらよいか。ここでは、これまでの美術館に対するさまざまな見解をふり返り、美術作品の検討を加えながら考えてゆく。すると、近代以降、美術館のありようを視野に入れて制作を行う芸術家が出現した一方で、美術館は作品や時代を見据えたシステムとして十分に成熟しきれていないことがわかってくる。美術館はマス・メディアの役割を担っているにもかかわらず、その役割を果たしきれていないのである。美術館とは、芸術作品や時代とともに変容すべきシステムである。そして、近代的価値観を提示し、デジタル時代においてオリジナルの意味を示すマス・メディアとして発展することが望まれる。

The types of works that are exhibited at art museums have become increasingly diversified in recent years. As a system for showing works of art, how should art museums be positioned in the face of such diversification? This paper ponders this question in the light of artistic output, which constitutes museum content, while reviewing the many opinions offered in the past concerning art museums. It reveals that while artists from the modern period onwards have produced works of art in line with their idea of how an art museum should be, the museums themselves have not developed adequately in response to art or the times. Art museums are not fulfilling their role as a medium of mass communication. An art museum is a system that should change along with art and the times. It should present modern values and serve as a mass communication medium that shows people the significance of the “original” in a digital age.

近年美術館で開催される展覧会は、絵画や彫刻のみならず、アニメーションや映画をテーマにするなど多様になってきた。なぜ、このような現象が発生したのだろうか。その理由としては、さまざまな美術の表現が登場したことや、美術や芸術の概念がマス・カルチャーやサブ・カルチャーにまで拡大しつつあることや^(註1)、さらには美術館経営の行き詰まりなどが挙げられる^(註2)。同時に美術館そのものの概念も、美術作品や鑑賞者の価値観の変化によって変容してきたはずである。そもそも美術館とは何のための装置だったのか。そして、現在美術館はどのような装置として位置づけることができるのか。さらに、美術館はどのような装置になろうとしているのか。美術館についてのさまざまな見解を踏まえ、美術作品の多様化を吟味しながら考察したい。装置としての美術館の変容を確認することによって社会における美術館の存在意義を明らかにしたい。

ここでは、美術館とは何かを明らかにするための考察を行う。“1 美術館とは”でこれまでの美術館についての見解を確認する。いくつかの見解を提示することによって、美術館がどのようにとらえられてきたかを検討し、美術館とは一体いかなる装置として位置づけたらよいか模索してゆく。“2 芸術作品とは”では、美術館が展示対象として扱う芸術作品について検討をする。近代以降、例えば、デュシャン (Duchamp, Marcel) のレディ・メイドのような既製品を用いた作品や、アース・ワーク(ランド・アート)、サウンド・インスタレーションなど、美術の表現方法は多様になった。美術館は一体何を展示する場所になったのか。ここでは、作品をふり返りながら、芸術を他の原理に依存しない自律的領域として設定した近代以降の、美術作品や芸術に対する社会での価値観を考察する。“3 美術館の存在意義”では、1、2の考察を踏まえて、現在の立脚点における美術館を具体的に概念化し、今後の美術館の行方を考えたい。

なお、考察を展開する上で用いられる、“近代”とは、芸術に対する文化的欲求が自覚化された18世紀半ばくらいから芸術のアイデンティティの確立を目指して芸術の純粋化を徹底して行く20世紀半ばくらいまでとする。また、美術品を展示し museum を意味する施設は“博物館”や“ギャラリー”といった名称であっても美術館として扱い、“芸術”とは美術館が扱う対象、おもには見ることを伴う対象を指す。そして、“システム”とは、ある社会現象を継続して組織的にひき起こす対象として位置づけることにする。

1 美術館とは

1753年の大英博物館、1793年ルーヴル美術館など、美術館の設立は、近代を象徴する出来事であったと言える。これまで一部の人々しか見るのでできなかった美術作品が、不特定多数の人々に開かれたのである。

それでは、美術館とは一体どのようにとらえられてきたのだろうか。ヴァレリー (Valéry, Paul) は美術館の存在意義に対して疑問を投げかけた^(註3)。ヴァレリーは、さまざまな芸術家の作品を一つの場所に展示することは非常識であり、それによって空間は濫用され視覚が酷使されると言う。絶えることのない吸引力で人間の作るものを吸収する美術館では、長い年月をかけて創造されてきた物品が一堂に集められているその不自然さによって、人々を疲労させる…。ヴァレリーは、美術品を本来存在した場所から切り離して展示する美術館という場所がいかに不自然であるか、そして来館者は美術館においてもはや本来の意味で作品に向かい合うことはできないと主張したのである^(註4)。1923年に発表されたこの見解は、近代的なシステムとして定着しつつあった美術館に対するアンチテーゼであった。過去の遺産や名作を一堂に見ることのできる美術館の合理性に対する違和感と、合理的に作品鑑賞をしてしまうことへの畏怖が、美術館に対する拒否反応として表出したのである。

しかし、ヴァレリーの指摘のような側面が存在しても美術館は設立されていった。美術館が設立されたのは、芸術が自律し、芸術が研究や教育の対象となった近代社会の成立が前提になっている。芸術は限定された人々のあいだでのみ授受されるのではなく、芸術という価値づけをされて公的になった。同時に近代以前からマス・コミュニケーションの形成の場であった教会におけるキリスト教美術も、美術館に展示されることによって美術史や美術という新しい価値観のまなざしが向けられることになったのである。「美術館建築が18世紀後半にあらわれるのは、美術の公共化の視覚的なはじまり」であり^(註5)、ゆえに美術館は近代の価値観を顕現するシステムと言える。「美術の公共化の視覚的なはじまり」は、近代を象徴する出来事であり、美術へのまなざしは近代の価値観によって公共的になった。つまり、美術館の設立は近代社会の構築を意味する事象であり、ヴァレリーの見解は感傷的な懐古趣味ととらえられる。すなわち、人間の歴史の進展において、「もの」のなかで美術が峻別されるようになり、人間の新たな活動をもたらすメカニズムを生成する「もの」の集合体として美術館が設立されたのである^(註6)。そして、美術という「もの」が明確に認識できるような社会が確立されたのが近代であった。

さて、18世紀半ばからヨーロッパ各国に登場した美術館には、観察によって対象を分類し意味づけする“分類の思想”の影響が見受けられる。つまり、以前は明確で

はなかった美術の領域やジャンルについて分類が行われ、展示を通して提示したのも美術館である。“分類の思想”を構築したのは、リンネ(Linné, Carl von)やビュフォン(Buffon, G-L, Leclerc Comte de)といった博物学者たちであった。博物学の研究によって「名ざすことの可能性を見こした分析によって表象のうちに開かれる空間」が登場し、「《言う》ことができるであろうものを《見る》可能性、しかも、物と語とが互いに区別されながらも表象のなかではじめから通じあっているなければ、見たうえで言うことも、それどころか遠くから見ることもできないであろうものを《見る》可能性」が提示されたのである(註7)。リンネが『自然の体系』を発表したのが1735年、ビュフォンの『自然誌』は1749～67年に執筆されており、博物学の思想は近代の価値観の基盤の形成に不可欠な役割を担っていたと言える。新たな情報処理の方法として登場した“分類の思想”は近代の価値観を生成し、芸術としての美術という領域や美術作品のジャンルを顕現させた。すなわち美術館は単に、例えば大英博物館のようにコレクションの寄贈によって設置されたとか、ルーヴル美術館のようにフランス革命を契機に開館したとか、そのような表面的な理由にとどまることのない、社会の大きな価値観の地殻変動を背景に登場したシステムなのである。ゆえに美術館システムの誕生は美を不特定多数の人々が享受する民主的な社会が現実になったことを物語るだけではなく、「社会的記憶装置」(註8)が登場したことを示している。同時に美術館で作品を鑑賞することは、マス・レベルの共通経験になる。美術館は単に美術作品を鑑賞できる開かれた場であるばかりではなく、美術を鑑賞する“出来事”＝“コト”を製造する装置、美術作品を介して美術を見たという経験としての“コト”を提供するメディアである。

このように、近代以降の人々の価値観を形成してきた美術館について、ヴェルシュ(Welsch, Wolfgang)は次のように述べている。「美術館は、広義の美学的・感性的経験が可能な場所となる。その及ぶ範囲は、感性と想像力から編成と批判をへて、アピールやヴィジョンにまで達している。またその範囲は、個々の作品から集合体や建築物をへて、全体的な雰囲気、それらのあいだの軋轢や苛立ちといったものにまで広がっている。そのような展示の仕方において認識されるのは、美学的・感性的なものはそれ固有の経験のされ方をすること、そして美学的・感性的なものは諸々の次元と世界の全体を開示しうること、そしてさまざまに異なった複数の美学的ないし感性が存在すること、である。美術館とは、現実の、またありうべき、美学的・感性的世界を経験しうる場所だということなのだろう。」(註9)ヴェルシュは、美術館は「作品を、作品そのものである美学的・感性的経験のメディアとして演出し、その真価を発揮させる」(註10)装置としてとらえている。つまり、美術館というシステム

が成立したことによって美術作品そのものの存在意義が社会的に認知されるようになり、美術館というメディアによって芸術作品は「脱神秘化され、ネットワーク化され」(註11)、美術を美術館で見るという近代の見方が確立された。そして、ヴェルシュは「芸術作品は、展示場とは無関係に静止的に提示されるのではなく、美学的感性的経験の発効装置として効力を発揮するようになる。」(註12)と述べる。すなわち、美術作品や芸術家にとっても美術館は不可避な存在になったと言える。美術館は観客のみならず、芸術家や作品も巻き込んだメディアなのである。加えて、ヴェルシュは美術館に展示される作品について「中立性を主張してなされるいかなる展示もすでに一定のタイプの作品を優遇」していると指摘する。美術館というメディアにおける展示は「客観性という衣装をまとった操作」がなされている(註13)。ヴェルシュの見解は、時に“情報操作”も行いながら美術作品を伝達するメディアとして美術館を位置づけている。そして、そのメディアが製造する価値観が絶対ではないことも示唆しているのである。

美術館は、あらたな価値観を構築しシステム化していくことになった。その一つは美術館に展示される作品には芸術的価値があるという価値観である。ヴェルシュの言うように必ずしも美術館の展示品は絶対的価値があるとは限らないにもかかわらず、このような価値観は現在でも根強い。バージャー(Barger, John)は次のように述べている。「美術館の鑑賞者は夥しい数の展示作品と、その数点にしか集中できない自分の至らなさに、しばしば圧倒される。実際、その反応は当然である。これまで美術史は、ヨーロッパ伝統のなかにおける傑出した作品とありふれた作品の関係についての問題にまったく至っていない。才能という観念を用いても、その答えとして十分ではない。したがって美術館の展示品には混乱が存続しているのである。傑作とありきたりの作品の根本的違いは何かという説明がなされないまま、傑作のまわりをありきたりの作品が囲んでいる。」(註14)美術館は、美術作品もそして美術家も社会的な存在に仕立て上げた。美術作品は教会や王侯貴族など一部の人が鑑賞する対象から、すべての人々に認知される対象になった。その一方で美術館は美術作品の価値づけをするシステムとしても機能することになった。ゆえに、美術館に訪れる多くの人々は、展示されている作品をとりあえず芸術的価値があるという前提で対峙することになる。それは、美術作品を見ているというよりもむしろ美術館に展示されているという価値づけされた“モノ”を見ているわけである。この状態をひき起こしたのはバージャーが言うように、美術史が研究途上であることも一因であろう。美術史の価値観の成熟を待たずに成立した美術館は、美術作品を開くことでひとまずシステムが成立したと誤解されている。美術館はその権威を保持するために、また観客を獲得するためにも、美術館展示品が必ずしも絶対的価値を持つとは限らない

ことをあまり提示してきてはいない。

一方、美術館が矛盾を孕みながら成立するシステムであるという指摘もある。ひとつは、「保存」と「展示」、もうひとつは「唯一独自であるべき経験」と「多数性と匿名性」である。「美術館はあくまでも神格性を帯びたものを所有し、しかもそれを秘蔵せずに公開するという、ある意味で極めて逆説的あるいは奇妙な制度」であり、それがかつての時代の教会にとって代わる「聖域」になった^(註15)。美術館が開かれたことは、美術館システムが社会に登場する以前は美術館に展示されるような作品に出会えなかった人々も鑑賞が可能になったことを示している。美術館に展示されている価値あるオリジナルの芸術作品に接近するという「唯一独自であるべき経験が多数性と匿名性の中でしか果たしえない」^(註16)という矛盾も美術館は内包していると言うのである。そうであれば、このように矛盾を孕んだ施設が成立可能だったのはなぜなのか。それは、先にも述べたように、美術館そのものが美術作品を公開するということで完結したかのような勘違いが起こっているためである。その勘違いが起こったのは、美術館が形骸的なシステムを準備したこと、つまり作品を鑑賞したいという人々の見る欲望に応えることにとりあえず応えたためである。美術館は展示の本質的意義の吟味が未熟なまま作品を公開してきた。そこに、美術館で作品を見ることに対する虚無感や^(註17)美術館そのものが矛盾を抱えながらも存在し続けるという現象をもたらしたのである。

一方で、美術館は誰でもが視覚の権力を意識できる場所としても位置づけられる。つまり美術館は、フォーコー(Foucault, Michael)が『監獄の誕生』のなかで指摘したような近代的監視システム^(註18)に重ね合わせることが可能な、権力システムと位置づけることができる。美術作品の公開によって、作品を鑑賞することは誰にでも平等に瞬時に自動的に提供されるようになったが、その状況は誰でもが「視覚の権力」を行使できる場が出現したことでもあったのである^(註19)。実際、ルーヴル美術館のような近代の美術館システムの生成において起点に位置づけられる施設では、エジプト、ギリシア、ローマから19世紀のヨーロッパ美術を網羅した展示を行っている。そして、ロンドンのナショナル・ギャラリーやウィーン的美術史美術館などは、キリスト教文化に根ざした「ヨーロッパ美術史」を展示し、「自国美術史」はそのなかに組み込んだかたちになっており、^(註20)美術館システム成立当初の美術館においては世界の美術や文化を一望できる施設が多い。このような美術館の出現は、「その本質は権威の創出と象徴価値の創出」であり、公開することは「近代国民国家の自己神聖化」と新しい「聖域」をつくりだすための制度^(註21)であった。すなわち、このような「視覚の権力」を不特定多数の人々が取得した時代こそ、近代なのである。美術館で収集され展示される作品は、何らか

の価値づけがなされている。その何らかの価値を有する対象を瞬時に掌握する「権力」——、美術を見たいという願望とともにこのような「権力」の取得の欲望が美術館システムを誕生させる起動力になったと言っていいだろう。美術館システムが形骸的な側面がありながらも発展し続けたのも、この「権力」の取得の欲望を満足させる施設だったためではないか。時間軸に沿った展示を見ることは、美術の歴史をたどることを意味している。そして、美の歴史は誰にでも掌握できる対象になったのである。歴史や記憶を見ることのできる対象にしたのも美術館である。

このように美術館は、近代を背負いながら存続してきた。しかしながら、設立当初から抱えているシステムの未熟さが、何らかの致命的問題を浮上させ美術館の存続を危うくさせたかという、美術館システムが全世界に広がりシステムそのものが継承されていることから見て、それほど深刻ではないと言えるだろう。「保存」と「展示」や、「唯一独自であるべき経験」と「多数性と匿名性」といった矛盾は、それじたいを内包するシステムとして美術館が発展した結果、消滅しつつあると考えられる^(註22)。マス・メディア社会の成熟が、この消滅を助長した。

すなわち美術館は、単なるメディアではない。マス・メディアなのである。そして、マス・メディアとして機能するために、保存も展示も必要になり、両者は矛盾しなくなった。さらに、マス・メディアとしての美術館は、保存や展示のみならず教育・普及や調査・研究を推進するシステムとして発展していった。美術館は、人々が見る欲望を満足させるためのシステムとして登場した。それが可能だったのは、博物学や啓蒙思想を地盤にしながら民主主義社会が発展したためである^(註23)。民主主義社会を進展させたのは、マス・メディアとそれに伴うマス・コミュニケーションの発展であった。

オリジナルを展示するという点においてのみ、美術館は設立当初からの独自性を保持している。そして、近代に顕現した芸術という領域を扱う専門施設として、近代を語りながらも新しいコミュニケーションや創造、そして創造力を刺激するマス・メディアとしての展望を模索しているのである。

2 芸術作品とは

2-1 美術を聴く？ 音楽を見る？

次に美術館システムが構築された時代を考えるために、近代以降の芸術作品のありようについて検討してみたい。近代においては美術と他の芸術の領域の境界線は次第に揺らぐようになった。例えば、ホイッスラー(Whistler, James A.M.)は、タイトルにノクターン、シンフォニー、ハーモニイなど、音楽的なものを用いた(図1)^(註24)。マティス(Matisse, Henri)は20世紀半ばに《ジャズ》という



図1 ホイッスラー 《ノクターン；青と金オールド・バ
ターシー・ブリッジ》1872～1873年



図2 マティス《ジャズ：馬、女曲馬師、道化師》1947年



図3 カンディンスキー《冷たい形のある即興》1914年

作品群を制作し(図2)(註25)、カンディンスキー(Kandinsky, Vasily)は即興や和音など音楽的創造を連想させる作品を手がけ(図3)(註26)、音楽家でもあったクレー(Klee, Paul)の作品には音楽のハーモニーを研究した影響が見受けられる(註27)。これらの作品は、音楽家や楽器、コンサートなどを描写したのではなく、音楽そのものを思索し絵画として表現している。また、1909年フランスの日報「Le Figaro」紙上で「未来派創立宣言」を発表した未来派の芸術運動は、美術、彫刻、音楽、建築、デザイン、ファッション、料理に至るまで、芸術のジャンルを横断するように展開された。一方、音楽の領域においてもスクリャービン(Skryabin, Aleksandr)のピア

ノ交響曲《プロメテウス—焰の詩》(1910年)のように、色光ピアノを用い、色や光の演出がスコアに指定された作品も登場している。このように、美術家にせよ、音楽家にせよ、近代において従来の表現を越えて別の領域の表現方法を取り込むようになっていった。いわば、美術を聴く、音楽を見るという感覚、もしくはジャンルを超えた美の表現が登場したのである。特に美術は、抽象表現の一つの方向性として音という抽象の対象へ関心を高めていったともいえるだろう。

2-2 芸術の死、作家の死

次に、近代以降の芸術や芸術家について考えてみたい。ヘーゲル(Hegel, G. W. Friedrich)は、1818年以来4回にわたって行われた『美学講義』において「芸術の終焉」を提示した。この講義で指摘されたのは、芸術の価値観に翻弄され自然美に根ざした美から徐々に遠ざかり、観念のうちに芸術が生きるようになった時代において、もはや芸術が死んだことであった。ヘーゲルは、芸術の美は、思考と対立する形式をとってあらわれるために、学問的体系に則った考察になじまないという立場を取った。近代以降の芸術に対する概念的思考は、現実の精神生活をゆがめると考えたのである(註28)。近代の価値観が形成されていた頃、芸術の鑑賞が価値観や考察といった学問的認識によって判断されるようになって、確かに芸術に対する概念は大きく変容したと言える(註29)。

さて、このヘーゲルの見解は、バルト(Barthes, Roland)が指摘した「作者の死」を想起させる。バルトは、シュルレアリスムは作者のイメージが非神聖化することに貢献したと言う(註30)。なるほど、シュルレアリスム運動においては、自動記述や自動デッサンといった偶然的産物とも思える作品に価値が与えられた。オートマティックに出現する言葉や画像は、もはや作者の意図や創作意欲に制御されない。つまり出来上がった作品と制作した作者との関係性が希薄になってしまうわけである。1924年に発表された「シュルレアリスム宣言」をスタート地点に展開されたシュルレアリスム運動は、現実世界の関係変更の可能性を示し、かけ離れた複数の現実に関係性を持たせることによるあらたな現実を表出した。芸術とは何かという問いへの理論的的回答が提示され、そして芸術を他の領域から分類するという近代の価値観によって、芸術もそれを創造する作家も変容させていったのである。

美術館が設立され始めていた近代社会において、芸術は学問としての位置づけられることによって、「死んだ」。そして、20世紀に入ってなおも芸術の存在は消滅しないままに新しい表現が登場することによって作家の存在も「死んだ」。この二つの見解を再考してみると、近代において芸術は死んだのではなく自律し、場合によっては作家が芸術作品を製造するメディアにしてしまったととらえられる。芸術の自律は、芸術学のような学問の成立や近

代の価値観などによってもたらされた。ヘーゲルの見解に同意しようと異議を唱えようと、明らかなのは、近代思想の後押しによって近代社会において芸術の受け止め方が変容したことである。バルトは、近代的価値観によって新たなとらえ方がなされるようになった芸術が、その状態そのものを表現の対象として扱うようになった一表現としてのシュルレアリスムに着眼した。もはや芸術が自然発生的に惹き起こされる何らかの感情によってとらえられるものではなく、思想やイデオロギ、歴史の文脈などによって受容されることが自明になった。シュルレアリスム運動以後登場したポップ・アートは、コピーに囲まれた現実を無機的に突きつけることによって鑑賞者に内省を促す。ポップ・アートの代表的な美術家として挙げられるウォーホル(Warhol, Andy)の「僕は機械になりたい」という発言を思い起こせば、ヘーゲルの見解は実に前時代的なことがわかる。現代社会に生きる人間にとって、どの時代の芸術作品を見るにせよ、シュルレアリスムやポップ・アートが表現したように、芸術作品は考察を伴う対象としての位置を獲得している。芸術表現がこのことを模索するのは、絵画が遠近法から決別し、神話やキリスト教といった主題と離別した印象派の頃からと考えられる。そして同じ頃に写真が発明されたこともそれを助長した。

2-3 芸術の自律

近代における大きなパラダイム・チェンジは、芸術が自律したということである。例えば近代以前サロンという場で鑑賞されていた美術は^(註31)、美の表象としての位置づけはなされていたにせよ、あくまでも非公開で限定された人々の間で芸術が授受されているに過ぎなかった。ところが、近代において美術館が設立され、美術が教会や王侯貴族やアカデミー^(註32)といったシステムに必ずしも依存せずに新たな表現の可能性を目指すようになって、芸術は社会において特化される対象になった。すなわち、この状況が芸術を自律させたのである。近代社会では、美術館が不特定多数の人々に開かれることによって、芸術はマス・コミュニケーションとしてやりとりされるようになった。美術はマスに開かれたわけであるが、結果として美術館というシステムに呪縛されることにもなった。美術館に展示される作品のみが美術作品と言えるのか、美術作品と認識されるには美術館に展示されなければいけないのか、そして美術館に展示される作品とは一体どのような作品でなければならないのか…。美術館は民主的システムを装いながら、自律した美術作品の自律性を制限することになった。このような状況を鋭く表現したのが、デュシャンであった。《泉》(1917年)に代表されるレディ・メイド作品群(図4)^(註33)は、既製品を美術作品として提示することによって美術作品の概念に大きな揺さぶりをかけた。そして、1960年代に登場したポップ・アートやコンセプチュアル・アートにおいて、美術や芸術の概念に

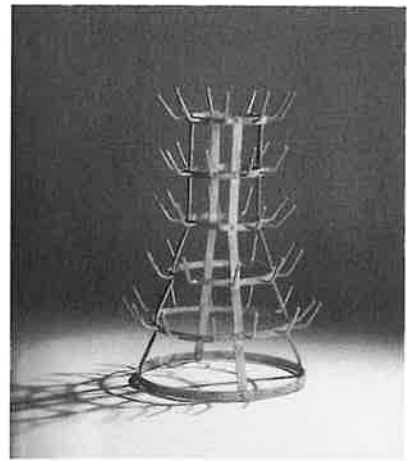


図4-1 デュシャン 《瓶乾燥器》1914/1965年



図4-2 デュシャン 《折れた腕の前に》1915/1965年

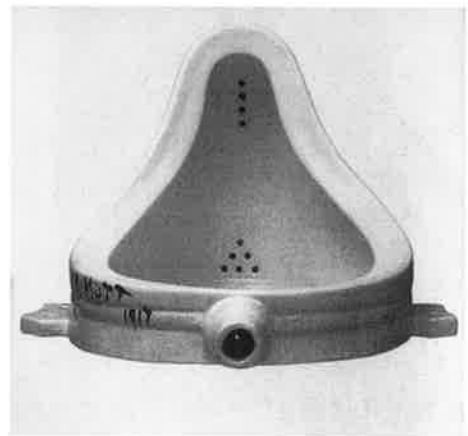


図4-3 デュシャン 《泉》1917/1964年

対するさらなる問題提起がなされた。マス・メディアが提示する漫画や映画のスタイルなどをモチーフにコピー文化を鋭く指摘したポップ・アートは、結果的に美術館に漫画や(図5)^(註34)有名人の肖像を(図6)^(註35)展示させることになった。また、その源泉をデュシャンに見い出すことができ、芸術の概念そのものを表現したコンセプチュアル・アートにおいては、表現方法はますます多様になった。本物の椅子、写真の椅子、椅子の意味を記した言



図5 リキテンスタイン《た、たぶん》1965年



図6-1 ウォーホル《マリリン・モンロー》1967年



図6-2 ウォーホル《65年のリス》1965年

葉を並べたコスス (Kosuth, Joseph) の《1つと、3つの椅子》(1965年) においては(図7)、鑑賞者に椅子そのものの意味を思索させる。^(註36)ここでは、言葉を表現の道具として機能させている。同時に、この作品は写真なのか立体なのかといった美術のジャンルに対する問題提起がなされた。ほかに、ゴンザレス・トレース (Gonzalez-Torres, Felix) の看板プロジェクトのように予想外の場面のなかに作品が介入していく作品や、スミッ

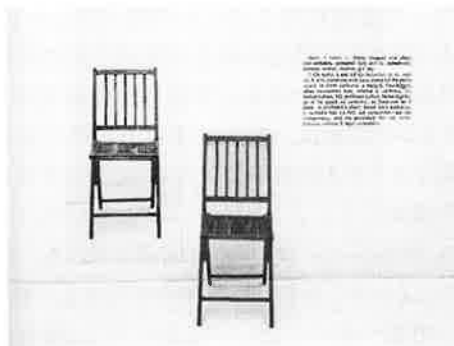


図7 コスス《1つと、3つの椅子》1965年



図8 スミッソン《螺旋の防波堤》1970年

ソン (Smithson, Robert) のアース・ワークなど(図8)^(註37)、コンセプチュアル・アートの文脈としてとらえられる作品群は様式性を越えて、美術館に展示するという価値観は持ち合わせていない。また、サウンド・インスタレーションのように、音そのものを展示する作品も登場した^(註38)。

美術館は、絵画や彫刻といった美術作品を展示し、公開する施設として誕生した。美術館が発展してゆくなかで、美術の表現は多様化した。芸術が自律的領域になってから、一部の芸術作品は美術館は何を展示し公開する施設なのかという問題提起をしてきたと言える。しかし、美術館は必ずしも芸術表現の多様化を受けとめながら発展してきたとは言えない。すなわち、マス・メディアとしての機能を十分に果たしきれないまま現在に至ったのである。次に、これまでの考察を踏まえて、美術館とはいかなるシステムなのかを考えてみたい。

3 美術館の存在意義

3-1 アヴァンギャルドの射程

美術館は芸術の自律を顕在化するシステムであり、美術館が設立されることによって芸術家は芸術という自律領域としての創造活動を行うことが可能になった。美術館の登場と芸術の自律はともに近代の出来事である。2で述べたように、美術館が旧態依然のシステムを現代まで引きずっているのに対して、近代以降の芸術創造の展開は美術館システムそのものも視野に入れながら展開さ

れてきた。美術館に展示される作品とはどのようなものか、という問いと美術館の概念の見直しが作品制作においてなされてきたのである。自律した芸術表現であるアヴァンギャルド芸術は、近代以降の美術館の存在意義に対して揺さぶりをかけてきた。伝統破壊的な芸術家による作品や傾向を指すアヴァンギャルドについて、ビュルガー (Bürger, Peter) は、次のように定義している。「アヴァンギャルドによりはじめて、芸術作品に関する一般的カテゴリーが、その一般性において認識可能になるということ、またそれゆえ、アヴァンギャルドから、市民社会における芸術現象の発展の先行する諸段階を理解することができるのであり、その逆に、アヴァンギャルドが、芸術のそれ以前の諸段階から理解されうるわけではないということ——これが私のテーゼである (中略) ほぼ十九世紀半ば以来この、芸術における形式の優位は、創作美学的には芸術手段の自在の使用と把握でき、受容美学的には受容者の感受性増大に応えようとする方向づけと把握できる。ここで重要なのは、この過程で一体性をみてとることである。芸術手段がまさに芸術手段として使用可能になるのは、同時に内容カテゴリーが縮退する、その度合いに比例している。(註39)」ビュルガーは、アヴァンギャルドが近代の芸術の自律を表象し、同時に受容側にあらたな価値観が生成されたことを指摘している。アヴァンギャルドは近代的芸術授受の方法を表出してきた。しかしその一方で、近代以前の作品も数多く収蔵しシステム設立時点の存在意義を保持し続けている美術館は、アヴァンギャルド芸術の揺さぶりに応えきれない事態をもひき起こしている。芸術は創造をしてきたが、美術館は芸術ほど「創造」してこなかったのである。美術館の「創造」とはあたらしい美の価値観をもたらす展示、コレクション、研究、教育活動などを時代を見据えて行うことを指す。美術館が「創造」に消極的だったことが、現在の美術館の存在意義を曖昧にさせ、美術館の展示企画やコレクションが目指す方向を見えにくくしているのである(註40)。

3-2 触覚的視覚

美術館は、時代の変容のなかでどのように存在し続けるかという問題に立ち会ってきた。すでに1で美術館に対する見解について触れてきた。このような美術館の価値観形成が構築されていく過程における大きな社会的変容は、写真や映画といった複製技術が発明されたことである。美術館は、基本的にオリジナルを展示する施設であるが、複製技術が発明されたことによってオリジナルに対する価値観は大きく変化した。ベンヤミン (Benjamin, Walter) の『複製技術時代の芸術作品』における、複製技術時代においては芸術の「いま」「ここに」しかないという価値を低下させる「アウラの消滅」を生じさせるという指摘は(註41)、美術館の存在意義に対しての問題提起としても受け取ることができる。複製技術時代において、

「アウラ」が消滅した芸術作品を展示する意義はどこにあるのか、美術館はそのような問いかけをしてきているのだろうか。複製技術時代のオリジナルの価値づけを行うのは美術館である。それを、明確に行ってこなかったとは言え、美術館が現在まで存続しているのは、複製技術時代においてもオリジナルに価値があることが認識されてきたためである(註42)。

美術館は、芸術作品や時代とともに変容すべきシステムである。そして、変容すべきであることを自覚すべきシステムである。なぜなら、美術館は時代の価値観を伝達するマス・メディアであるからである。オリジナルを展示する意味において独自の役割を果たしてきた美術館はオリジナルの価値づけを明確化してこなかったと思われるがその一方で、オリジナルの概念そのものは変容してきている(註43)。また美術館は現在、ルーヴル美術館開館時のような民主社会の確立を確認するための存在ではもはやなくなり、美術館システムは全世界に広がった。そして、誰もが平等に芸術作品のオリジナルを鑑賞することすなわち「美術の公共化」は、今や当たり前になった(註44)。

ところで、美術館システムの継続によって構築されてきた価値観がある。それは、「触覚的視覚」の進展である。先のベンヤミンの論文では、現代社会を予見した見解が述べられている。「芸術愛好家は精神を集中して芸術作品に近づくのに、大衆は作品にくつろぎをもとめている、作品は芸術愛好家にとっては崇拜の対象だが、大衆にとっては娯楽の種でしかない、(中略) 芸術作品を前にして精神を集中するひとは、作品に沈潜し、そのなかへはいりこむ。(中略) これに反して、くつろいだ大衆のほうは、芸術作品を自分のなかへ沈潜させる。(註45)」つまり、芸術作品が不特定多数の人々に開かれることによって新しい受容の方法、つまり「娯楽」として芸術受容をする人々があらわれたのである。さらに、ベンヤミンは次のような指摘をしている。「歴史の転換期にあって人間の知覚器官に課される諸課題は、たんなる視覚の方途では、すなわち静観をもってしては、少しも解決されえない。それらの課題は時間をかけて、触覚的な受容に導かれた慣れを通じて解決されてゆくほかはない。(註46)」ベンヤミンは芸術作品を見ることをめぐるあたらしい受容の方法として「触覚的受容」を提示し、建築を事例に挙げながら「触覚的受容」の説明をしている。建築においては使用と鑑賞という受容、「慣れ」と視覚的受容という受容がなされてきた(註47)。「芸術作品を自分のなかへ沈潜させる」受容者は、「触覚的受容」を行っている。ベンヤミンの見解は、社会で芸術がどのようにやりとりされるかという、システムについて述べられており、美術館について触れられてはいない。しかし、美術作品において「触覚的受容」を実現させる場所として、美術館が挙げられる(註48)。なぜなら、そこは専門家が作品を鑑賞する場所であると同時に

くつろぎを求める大衆にも開かれているからである。また、マス・メディアである美術館は、美術作品を鑑賞することを前提にしながらも、美術館を訪れることや作品を鑑賞する行為そのものを達成する場所としても機能する。旅行ガイドブックで、美術館が観光名所と同じように扱われるのはそのためである。そして、なかには旅行ガイドブックに載っている名所に訪れることじたいを自己目的化することと同じように、美術カタログの名作のオリジナルを確認することで満足する観客が存在するに違いない。美術館がマス・メディアとして機能し、不特定多数の人々にオリジナルを公開するようになったことで、芸術作品は「娯楽」の対象になったのである。ゆえに、芸術を鑑賞する場であると同時に、美術館は「娯楽」を提供する場所でもあることを自覚すべきである。しかし、「作品に沈潜しそのなかへはいりこむ」タイプの受容者にとっては、美術館が「娯楽」の場であることに異論を唱える向きがあるかもしれない。だが、このタイプの受容者が、美術館で「娯楽」を全く味わっていないと言い切れるのだろうか。芸術について深い造詣を持つ人でも、展覧会を「娯楽」として受容する人々と鑑賞する経験を通して、そして「娯楽」として受容する人々のための情報を入手するようになって、「娯楽」としての受容を認識しないではいられないはずだ。なぜなら、美術館というマス・メディアを訪れる人々はマス・コミュニケーション社会と不可分な立場にあるからである。

美術館とは何か。そもそも美術の民主化からスタートした美術館とは、複製技術時代が加速的に進展しデジタルの時代になってもなおオリジナルの価値を保持し続ける対象を発信するマス・メディアである^(註49)。一方で、美術館にとって芸術作品とは、新聞におけるニュース・ソースに相当する対象である。芸術作品とニュース・ソースが異なる点は、芸術作品が鑑賞を伴うコミュニケーションであるのに対して、ニュース・ソースは鑑賞が目的とされているのではなく情報伝達に終始するところである。共通点は、芸術作品もニュースもコミュニケーションとして成立するところである。鑑賞は受容者の感覚を刺激し感性に揺さぶりをかける。ニュースにそれが全くないわけではないが、ニュースはそれを目的にはしていない。

美術館とは何か。美術館とは、繰り返しになるが作品を実見し鑑賞することによるマス・コミュニケーションが生成される場所である。美術館はもはや、評価が確定している美術作品のみを陳列する場所ではない。美術館は芸術ジャンルに縛られる必要もない。アニメーションや映画やサウンドなど、多様な作品の展示を行う場所である。

美術館とは何か。美術館とは、近代的芸術鑑賞を継続してゆく場所である。美術館では、複製技術時代であってもオリジナルを実見することに価値をみいだすことができ、芸術の専門家ではない人々にとっては「娯楽」の対象

になり、誰にとっても「触覚的受容」を味わうことができる。今後、美術館は「触覚的受容」の価値をさらに提示してゆくべきである^(註50)。近代にもたらされたのは、単なるオリジナルを展示する施設としての美術館ではなく、美術館が提示する近代的価値観なのである。

複製技術時代が進展し、デジタル技術によって精細な画像の複製が可能になった。そして、情報伝達システムも発展しインターネットによる膨大な受容者に瞬時に情報の伝達が可能になった。さらに、これらの技術はマス・レベルで使用されている。このような時代において、美術館は、上記の価値観をもってあらたなマス・メディアに発展してゆかなければならない。マス・カルチャーやサブカルチャーをテーマにした展示に躊躇している場合ではない。マス・メディアとしての美術館が展示という方法によって提示する意義がある対象を展覧会にすればよい。同時にすでに美術史に刻印されてきた傑作の展示においても新たな価値観による提示が求められるだろう。近年美術館が冬の時代を迎えたのは、ほかならぬ美術館システムそのものが老朽化したためである。美術館には芸術の鑑賞の喜びや美的価値観を発信するマス・メディアとしての自意識が求められている。

註

1. 例えば、アニメーションから飛び出してきたような少女のフィギュア作品で知られる村上隆は、マス・カルチャーやマス・プロダクションをモチーフにしている。村上が欧米各国で展覧会を開催し評価されていることから、美術や芸術が何をどのように表現するかという価値観が変容してきたことがわかる。その源泉をデュシャンのレディ・メイドやポップ・アートにみることができよう。
2. 日本における美術館経営の行き詰まりは、2001年の国立美術館および国立博物館の独立行政法人化や、2006年9月を移行の期限とし公の施設の新しい管理運営の方式として制定された指定管理者制度など、経営を施設に任せる傾向があらわれたことから理解できる。国立美術館の独立化の傾向は、アメリカのナショナルギャラリーやイギリスのナショナルギャラリーなど、海外でも見受けられる。
3. ヴァレリー、ポール『芸術論集』（ちくま書房、渡辺一夫・佐々木明他訳、1967年、192～197ページ参照、Valéry, Paul “Le Problème des Musées Pièces sur l’art” Le Gaulois, 1923）
4. 関連する見解として、ハイデッガー『芸術作品の根源』（関口浩訳、平凡社、50～52ページ、Heidegger, Martin *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960）を参照。ハイデッガーは作品が本来の場所以外の場所に置かれることについて「それらはむしろ芸術ビジネスの商品として存在するのではないか。」「美術館や作品集の中に置き換えることは、それらの作品をそれらの世界から奪い取ってしまう。」と述べている。
5. 多木浩二『「もの」の詩学』（岩波現代文庫、2006年、

- 108ページ) 参照。
6. 多木 (前掲書、86~87ページ、105~107ページ、110~111ページ) 参照。
 7. フーコー、ミシェル『言葉と物 人文科学の考古学』(新潮社、渡辺一民、佐々木明訳、1974年、153ページ、Foucault, Michel *Les Mots et Les Choses*, 1966, p.142) 参照
 8. 多木 (前掲書、113ページ) 参照。
 9. ヴェルシュ、ヴォルフガング『感性の思考 美的リアリティの変容』(小林信之訳、勁草書房、1998年、70ページ、Welsch, Wolfgang *Ästhetisches Denken*, Gmbh & Co., 1990) 参照。
 10. ヴェルシュ (前掲書、70ページ) 参照。
 11. ヴェルシュ (前掲書、71ページ) 参照。
 12. ヴェルシュ (前掲書、70ページ) 参照。
 13. ヴェルシュ (前掲書、71ページ) 参照。
 14. Berger, John *Ways of Seeing* (British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972, p.88) 参照。邦訳は、伊藤俊治訳『イメージ 視覚とメディア』(PARCO出版、1986年)。
 15. 富永茂樹『都市の憂鬱 感情の社会学のために』(新曜社、1996年、183ページ) 参照。
 16. 富永 (前掲書、185ページ) 参照。
 17. 註3、註12参照。
 18. フーコー、ミシェル『監獄の誕生 監視と処罰』(田村俣訳、新潮社、1977年、Foucault, Michel *Surveiller et Punir Naissance de la Preson*, Gallimard, 1975) 参照。
 19. 大森信治・山中浩司編『視覚と近代 観察空間の形成と変容』(名古屋大学出版会、1999年、298~299ページ、尾崎信一郎「視覚性の政治学 モダニズム美術の視覚をめぐって」) 参照。
 20. 佐藤道信『美術のアイデンティティ』(吉川弘文館、2007年、15~29ページ) 参照。ここではさらに日本や東アジアの美術館にも着目し、東アジアの美術館が「自国美術史」を中心に展示していることを指摘している(29~35ページ)。
 21. 松宮秀治『ミュージアムの思想』(白水社、2003年、198ページ) 参照。
 22. 松宮 (前掲書、266~267ページ) 参照。
 23. 松宮 (前掲書、267ページ) 参照。
 24. ホイッスラーは、絵画と音楽の関係性に着眼し、非具象的な絵画を制作した。現代美術の嚆矢とも位置づけられる。
 25. 《ジャズ》のシリーズは、マティスが1941年の大手術の後フランスのヴァンスに暮らした1943~48年に制作された。当時マティスはリズムカルな瞬間の色彩的表現や響き渡るような背景の創造を目指していた。
 26. カンディンスキーは諸芸術の統合という理念を打ち出し、芸術とは何かという根源の問題を思索した。カンディンスキー著『芸術と芸術家』(西田秀穂・西村規矩夫訳、美術出版社、1979年、245ページ) では「作曲家は、聞き手の手を取って、彼の音楽作品のなかに突入させ、一步一步その人を導きながら、楽曲が終わるときに手を離す。…画家も同じくこの誘導法を応用することができるのである。」と述べている。
 27. 音楽教師の父とオペラ歌手の母を持つクレーは、7歳の時にヴァイオリンを習い始めた。1902年にはベルン音楽協会
- の定期演奏会のヴァイオリン奏者として契約し、スイス各地で演奏旅行を行った。
 28. ベーゲル、G.W.フレデリッヒ『美学講義』(長谷川宏訳、作品社、1995年) 参照。
 29. 神林恒道・太田喬夫編『芸術における近代 美的コンセンサスは得られるか』(ミネルヴァ書房、264~265ページ、大森淳史「虚偽の行方」) 参照。ヘーゲルの「芸術終焉論」を一面的にとらえることの危険性を述べたうえで、近代の芸術にとって形骸的な原理に従って感性的に表現される方法が精神の自由に入り込むことへの危険感をヘーゲルが鋭く見抜いたことを指摘している。
 30. バルト、ロラン『物語の構造分析』(花輪光訳、みすず書房、1979年、79~89ページ「作家の死」、Barthes, Roland *Introduction a L'analyse Struturale des Recits* "La mort de l' auteur" Seuil, 1961-71) 参照。
 31. 17世紀から19世紀の芸術、思想、文化などに影響を与えた社交の場。美術用語としては、芸術家の作品を定期的に展示する展覧会を指し、1667年、ルイ14世時代のフランスではじまった。芸術作品のスタイルや価値観を形成したと同時に作品の画一化も生じさせた。
 32. 芸術家や学者などの組織集団。1664年、ルイ14世時代にフランスでは王立絵画彫刻アカデミーが設立された。サロン同様、芸術作品のスタイルや価値観が生成された。
 33. 既製品に意味を持たせたデュシャンのレディ・メイドには、図版に挙げた瓶乾燥器、雪かきシャベル、男性用小便器のほかに、自転車の車輪(1913年)、くし(1916年)、帽子かけ(1917年) などがある。
 34. リキテンスタイン、ロイ(Lichtenstein, Roy) は、漫画のひとコマを拡大して、印刷のドットを明示した独自の作品群で知られる。
 35. アンディ・ウォーホル(Warhol, Andy) は、シルクスクリーン技法を用い、俳優や著名人などの図像を繰り返し作品化する手法を用いた。
 36. Kosuth, Joseph "Art after Philosophy" (*Art after Philosophy and after*, The MIT Press, 1991, p.18) 参照。コススは、デュシャン以降の美術作品はすべて概念芸術であると述べている。概念をもって芸術は存在し得るという主張である。
 37. 海辺、山岳、砂漠など広大な土地を題材にして写真に収めて作品にする。土などの自然物を展示会場に持ち込む場合もある。
 38. ケージ、ジョン(Cage, John) の一連の活動は1960年代以降のサウンド・インスタレーションや、コンセプチュアル・アートに影響を与えた。サウンド・インスタレーションの作品例としては、ルシエ、アルバン(Lucier, Alvin) の80フィートの針金をUSカスタムハウスの円形大広間に張りめぐらして正弦波発振器で振動を送った《長い針金の音楽》(1979年) や、イーストレイ、マックス(Eastley, Max) による海岸に設立して風を受けたり、川の中に設置して流れによって音を発するようにした一連のインスタレーションなどがある。
 39. ビュルガー、ピーター『アヴァンギャルド理論』(浅井健二郎訳、ありな書房、1987年、29~30ページ、Bürger, Peter *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1974) 参照。
 40. アヴァンギャルドが美術館に対して与えてきた影響についてはさらなる考察が必要である。今後の課題にしたい。
 41. ベンヤミン、ヴァルター『複製技術時代の芸術作品』(野

- 村修訳、岩波文庫、1994年、『ボードレール』収録、67ページ、Benjamin, Walter *Abhandlungen, Gesammelte Schriften Band 1-2*, “Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit” 1974, pp.476~477、初出は1936年) 参照。
42. 拙著『芸術受容の近代的パラダイム 日本における見る欲望と価値観の形成』(2001年、美術年鑑社、14ページ) 参照。
43. 拙稿「美術作品のオリジナルを見る意義についての試論」(『武蔵野美術大学研究紀要 2006-no.37』2007年、33~42ページ) 参照。
44. ハーバーマス、ユルゲン『公共性の構造変換』(細谷貞雄・山田正行訳、未來社、1973年、48ページ、Habermas, Jürgen *Strukturwandel der Öffentlichkeit* Suhrkamp,1990) では、近代以降の「公共性」、すなわち私的なものが公的な場面に表出するありようについて述べられている。「公共性」の存在する社会では「文化が商品形態をとり」、「文化は議論の機が熟した対象として関心をひき、公衆に関わる主体性がこれについて相互理解を求めることになる。」仮に芸術を、文化の中の一領域としてとらえたとすると、「公共性」の出現した近代以降の社会においては、商品のやりとりと類似した芸術の授受が行われると考えられる。また、ハーバーマスは『近代未完のプロジェクト』(三島憲一編訳、岩波現代文庫、2000年、36~37ページ、Habermas, Jürgen *Kleine politische Schriften I-IV* “Die Moderne ein unvollendetes Projekt” Suhrkamp,1981) で、関連する興味深い見解を述べている。「芸術創造が、強固に自律した芸術上の諸問題を専門的に扱うものでなくなり、そして広い大衆の要求を意に介しない専門家の事柄であることをやめたならば、その意味内容は貧相なものとなってしまふであろう。(中略)しかしこうした峻別、つまり芸術というひとつの次元への徹底した集中も崩れ去る時がある。それは、この美的経験が個人の生活史へと引き入れられるか、あるいは集団的生活形式のうちに統合されるときである。」この見解は、芸術が公共的になる際の現象として受け取れる。つまり、芸術作品が専門家以外の不特定多数の人々に開かれると、それは「芸術内部の発展に注意を払う職業的批評家における受容とは異なった方向を取る。」また、「個人の生活史へと引き入れられる」一現象として、ミュージアム・グッズをあげることができる。拙稿「美術作品の提示と受容に関する一考察 ミュージアム・グッズをめぐって」(『武蔵野美術大学研究紀要 2005-no.36』2006年、51~59ページ) 参照。
45. ベンヤミン(前掲書、104ページ) 参照。また、ヴェルシュは(前掲書、70ページ)、この状態を「自律的な知覚様式ともなりうる」としている。
46. ベンヤミン(前掲書、106ページ) 参照。
47. ベンヤミン(前掲書、105ページ) 参照。
48. 「触覚的受容」が美術館で表面化しつつあった近代において、触覚的美術作品が登場したのも、時代の表現と言えるのかもしれない。1907~08年にピカソ(Picasso, Pablo)とブラック(Brapue, Georges)によってはじめられた20世紀最初の重要な芸術運動であるキュビズムは“触覚的に見る”という経験をもたらした。
49. ボードリヤール、ジャン『不可能な交換』(塚原史訳、紀伊国屋書店、2002年、185ページ、Baudrillard, Jean

L'Échange impossible, Galilée,2002年、p.164) では、「あらゆる対象物のうちで、芸術作品はたしかに現実世界から一番遠いものだ—文字どおりの意味で、純粋なオブジェとして把握すべき対象物であり、この点で例外的な対象物となる。」と述べられている。また、ボルツ、ノルベルト『世界コミュニケーション』(村上純一訳、東京大学出版会、2002年、201ページ、Bolz, Norbert *Weltkommunikation*, Wilhelm Fink Verlag, 2001) では、コミュニケーション自体は実体でないので近く対象たり得ないが、芸術がこの不可能を補完する。」と述べられている。両者とも現代社会における芸術の独自性について指摘している。すなわち、これらの意味における芸術という対象を扱う美術館もまた、ユニークなマス・メディアなのである。

50. 拙稿(前掲、41ページ、2007年) 参照。現代社会において芸術作品のオリジナルを鑑賞することは“謎めいた輝き”を持つ、かけがえのない経験であることを指摘した。

引用図版一覧

- 図1 ホイッスラー、J・M、マクニール(Whistler, J・M, McNeill)《ノクターン；青と金オールド・バターシー・ブリッジ(Nocturne; Blue and Gold Battersea Bridge)》1872~1873年、油彩、画布、66.6×50.2cm、テイト・ギャラリー。『ホイッスラー展図録、伊勢丹美術館、北海道近代美術館、静岡県美術館ほか。1987年。
- 図2 マティス、アンリ(Matisse, Henri)《ジャズ：馬、女曲馬師、道化師(Illustration for Jazz Le cheval, l'écuycère, et le clown)》1947年、切り絵、グワッシュ、画布、42.5×65.6cm、ポンピドゥー・センター。サラ・ウィルソン『アンリ・マティス』(佐和瑛子訳、美術出版社)1993年。
- 図3 カンディンスキー、ワシリー(Kandinsky, Wassily)《冷たい形のある即興(Improvisation with Cold Form)》1914年、トレチャコフ美術館。『カンディンスキー展』図録、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、1987年。
- 図4-1 デュシャン、マルセル(Duchamp, Marcel)《瓶乾燥器(Bottle Dryer)》1914/1965年、レディ・メイド、64.2cm、京都国立近代美術館。『マルセル・デュシャンと20世紀美術展』図録、国立国際美術館、横浜美術館、2004~2005年。
- 図4-2 デュシャン、マルセル(Duchamp, Marcel)《折れた腕の前に(In Advance of the Broken Arm)》1915/1965年、レディ・メイド、132.0cm、京都国立近代美術館。『マルセル・デュシャンと20世紀美術展』図録、国立国際美術館、横浜美術館、2004~2005年。
- 図4-3 デュシャン、マルセル(Duchamp, Marcel)《泉(Fountain)》1917/1964年、レディ・メイド、36×48×61cm、京都国立近代美術館。『マルセル・デュシャンと20世紀美術展』図録、国立国際美術館、横浜美術館、

2004～2005年。

- 図5 リキテンスタイン、ロイ (Lichtenstein, Roy) 《た、たぶん (M-Maybe)》1965年、油彩、画布、152.4×152.4 cm、ルーヴロヴィヒ美術館。『現代美術第10巻リキテンスタイン』講談社、1992年。
- 図6-1 ウォーホル、アンディ (Warhol, Andy) 《マリリン・モンロー (Marilyn Monroe)》1967年、シルクスクリーン、紙、91.5×91.5 cm、個人蔵、多くのヴァリエーションあり。『ポップ・ミュージック展』図録、伊勢丹美術館、北九州市美術館ほか。1991～1992年。
- 図6-2 ウォーホル、アンディ (Warhol, Andy) 《65年のリズ ('65 Liz)》1965年、シルクスクリーン、画布、101.6×101.6 cm、ロバート・E・エイブラムス・コレクション (Robert E. Abrams Collection)。『ポップ・ミュージック展』図録、伊勢丹美術館、北九州市美術館ほか。1991～1992年。
- 図7 コスス、ジョゼフ (Kosuth, Joseph) 《1つと、3つの椅子 (One and Three Chairs)》1965年、折りたたみの木の椅子、写真、辞書の「椅子」のページ、ニューヨーク近代美術館。トニー・ゴドフリー『コンセプチュアル・アート』(小幡和枝訳) 岩波書店、2001年。
- 図8 スミットン、ロバート (Smithson, Robert) 《螺旋の防波堤 (Spiral Jetty)》1970年、岩、結晶岩、土、水、直径457 m、ユタ州、グレートソルトレーク。トニー・ゴドフリー『コンセプチュアル・アート』(小幡和枝訳) 岩波書店、2001年。

