

# 美術批評の公共性

福住廉  
美術批評家

## Art Criticism for Everyone

Ren FUKUZUMI  
Art critic

Poverty in art criticism has long been pointed out in Japan. Currently, however, the poverty in art criticism is not at this level any longer. It is no longer an analogy of the emptiness of criticism: today, art critics are literally impoverished and cannot live on art criticism, which should have been their bread and butter. A perspective that the author would like to take to discuss such impoverishment in art criticism is "communality of art criticism." The communality of art criticism has not matured and its concept of values has not been established sufficiently, and this has probably pressed art criticism to the edge of extinction.

The communality of art museums is widely known, while the communality of art criticism has been little known. Art criticism is regarded as a private activity. It is important to note that, while the communality of art museums and the privateness of art criticism are asymmetric, power in favor of museums is at work there. To be specific, art museums occupy the scope of communality, while excluding art criticism from the scope. The reason why the communality of art criticism in Japan is immature is that art museums, which entirely occupy the communality of art, prevent the growth and development of criticism. In addition, museums aggressively abuse art criticism as an excuse to justify their activities. Thus art museums take advantage of art criticism as far as it benefits them, while keeping it at a distance. Art museums pay coordinators at workshops and interpreters at international symposiums. In the same way, museums could hire art critics, paying them for their services, but they do not.

Who is in the position of realizing this proposal—establishing art criticism as a communal activity? Art museum directors and curators, more specifically, those who are members of the International Association of Art Critics Japanese Section are in that position. They could change this convention, because they are insiders of the art museums. The directors and curators of art museums could integrate art criticism into the communality of art museums, using their positions optimally. The path towards establishing communal art criticism in Japanese society seems, however, long and difficult.

これらの文章が読まれることはほとんどないのは事実であるが、まさここの理由のために原理的には書きたいことを何でも書くことができるのだ。

——ボリス・グロイス

最近、銀座の画廊巡りをやめた。

銀座といえば、隣接する京橋や新橋、あるいは日本橋や神田までを含めて、長らく現代美術の中心として機能してきた街である。今も昔も、このエリアには数多くの貸画廊が密集しており、それらの画廊を目指して多くの美術関係者が集まってきた。とりわけ、かつての美術評論家にとって銀座は特別な意味をもつ街で、彼らは巡礼地を巡るように、いくつもの画廊を渡り歩いていたようだ。たとえば、村松画廊 (1942-2009) や東京画廊 (1950-)、サトウ画廊 (1955-1981)、南画廊 (1956-1979)、秋山画廊 (1963-)、ルナミ画廊 (1963-1998)、ときわ画廊 (1964-1998) などは、美術家と美術評論家が作品を媒介として出会い、美術批評が生産される現場だった。また、ハイレッド・センターと内科画廊 (1963-1967)、もの派と田村画廊 (1969-1990) がそれぞれ分かちがたく結びついていたように、銀座の画廊は戦後美術の歴史を根底から支えるトポスだったと言ってよい。

とはいえ、時代は変わった。1990年代の東京に商業・ギャラリーが台頭して以来、現代美術の中心は銀座の界隈から他の街へ拡散してしまった。今や数々の商業・ギャラリーが軒を連ねる六本木は現代美術の新たな中心地として広く知られている。また、近年では、従来の「画廊」という形態や「美術」という狭義のジャンルにとらわれないオルタナティブ・スペースをはじめ、アーティストがみずから運営するアーティスト・ラン・スペース、さらに共同アトリエを一時的に公開するオープン・スタジオなど、美術作品の発表の仕方も多様化した。あるいは、「ギンブラート」(1993) や「新宿少年アート」(1994) といった都市型のプロジェクトによって従来の貸画廊という制度そのものが批判的に相対化されたことの意味も大きい。このように銀座が現代美術の中心でなくなったことは明白な事実である。ただその一方で、往年の賑わいを失ったとはいえ、銀座近辺には今もおびただしい数の貸画廊が林立しており、毎週のように美術家たちによる個展が開催されていることもまた否定できない。であるならば、その現場を目撃しないわけにはいかないだろう。

銀座の画廊巡りをはじめたのは2004年。かつて『美術手帖』誌の巻末に掲載されていた「ギャラリー・レビュー」の連載を請け負ったときである。この仕事は800文字程度のレビューを毎月3本書くというものだったが、駆け出しの美術評論家にとって、このノルマはかなり厳しい。金と時間に恵まれないばかりか、見る眼と書く手が成熟していないからだ。そのため日々の労働の合間に、銀座はもとより、当時から商業・ギャラリーが進出して六本木や清澄白河、西新宿、神楽坂、恵比寿、あるいは美術館が集まる上野や中央

線沿線など、文字どおり都内の隅々を、必死の思いで駆け回った。2本までは何とか見つけれられるが、残りの1本をどうしても見つけれられない。心臓をぎりぎり締め上げるようなあの焦燥感は、今もなお脳裏に焼きついて離れない(今では笑い話だが、当時右も左もわからなかったわたしは、どういうわけか日動画廊に迷い込み、黒服の店員に怪訝な眼で迎えられたことを覚えている)。

歩くコースはだいたい決まっていた。ほとんどの場合、日本橋あたりから歩き始め、京橋、銀座へと南下、新橋で終わるというのが定番の順路だった。ビルとビルのあいだの狭い路地を縫うように歩き、雑居ビルの階段を上り下りしながら、小さな空間に展示された作品を鑑賞する。ちょっとした体力勝負である。貸画廊の場合、おおむね一週間から二週間で展示が入れ替わるから、その運動をほぼ毎週のように繰り返してきたことになる。しかも、この習慣をかれこれ10年以上に渡って継続してきたことを思えば、それは容易には拭いがたい、ある種の身体技法と化していると言っても過言ではないのかもしれない。じっさい、わたしより年配の美術評論家は、そのような過酷で地道な運動こそが美術批評の基礎体力を養う重要な訓練だったと口をそろえる。当時はまったく理不尽に思えたものだが、今振り返れば、わたしもまた、そのトレーニングによってみずからの批評眼と文体を鍛え上げられたことは疑いなかった。美術批評という生業が、結局のところ美術作品を「見る」ことと「書く」ことによって成立しているとすれば、双方は「歩く」ことがなければ決して実現しないからだ。

銀座の画廊巡りは、その連載の仕事が終了した後も、変わらず継続した。もちろん新聞やウェブ・マガジンなど他の媒体に寄稿する仕事のためでもある。けれども、それ以上に、わたしの脚を銀座の貸画廊に向かわせたのは、他の美術評論家たちの不甲斐ない働きぶりだった。ギャラリストたちと言葉を交わすうちに、銀座の貸画廊に毎週のように訪れる美術評論家は皆無に近いという事実が判明した。むろん、厳密に言えば、一貫して銀座の画廊巡りを継続している美術評論家もいないわけではない(たとえば本江邦夫。わたしは氏の審美眼や批評文には、かつて今も、一度たりとも賛同したことはないが、芳名帳でしばしばお名前を見かけるといって、ただその一点において尊敬している)。けれども、わたしと同世代、あるいはわたしより若い世代の美術評論家で銀座の貸画廊を定期的に見て歩いている者は、どうやらほとんどいないようだった。美術館の学芸員や美術雑誌の編集者、新聞社の美術記者も、一昔前までは画廊巡りをしていたという証言を耳にするが、現在では誰一人としていないらしい。銀座の画廊巡りが美術批評の基礎体力を育むトレーニングだとすれば、それを経験していない昨今の美術評論家は著しく虚弱な体質だということになる。わたしが銀座の画廊巡りを継続してきたのは、美術批評の伝統的な儀礼行為を継承すべきという封建的な価値観にもとづいていたわけではなく、美術評論家という大仰な看板を掲げる以上、そのような肉体的な基礎訓練を積み上げることが最低限の倫理であるように思われたからである。

それにしても、いったいなぜ美術評論家は銀座の画廊巡りから退いてしまったのだろうか。あいもかわらず欧米の美術理論をいち早く紹介することが美術評論家としての正統性を体現する身ぶりであると盲信しているから、時代錯誤の作品しか展示されていない銀座

の旧態依然とした貸画廊などには見向きもしないということなのだろうか。それとも美術家から決して安くはない賃料を巻き上げる貸画廊という日本ならではの悪弊を切り捨てる一方、国際的な美術市場と直結しながら作品を売買する商業・ギャラリーだけに批評の対象を限定することが、美術評論家としての倫理的な正当性を担保するとも言えるだろうか。あるいは、銀座の街にローラーをかけるように風潰しに歩く身ぶりが、玉石混淆の中から価値ある作品を見出すうえで、きわめて効率が悪いという、じつに今日的でスマートな損得勘定が働いているのだろうか。正確な要因はわからない。しかし、銀座の画廊街では今もなお数々の個展が開催されていることだけはたしかな事実である。たとえば、それらの大半が古色蒼然と見えたとしても、現にそこで優れた美術家たちが育まれている以上、彼らの作品を定期的に鑑賞し、批評的に言語化する作業が無意味であるとは到底考えられない。事実、たとえばコバヤシ画廊で発表している永原トミヒロや山本聖子、ギャラリー K の秋山正仁やウラサキミキオらは、そのような定点観測に値する、ひじょうに優れたアーティストである。あるいは、現在は中堅作家として知られる川崎昌平、小瀬村真美、三瀬夏之介、元田久治、山本太郎らの作品とわたしが初めて出会ったのも銀座の貸画廊だった。もし銀座の画廊巡りをしていなかったら、彼らの作品を通時的な評価軸で批評することはできなかったにちがいない。美術評論家が美術家の作品を「見ない」ということは、すなわち「書かない」ということであり、ひいては歴史に「残らない」ということになりかねない。同時代の美術を語る言葉が脆弱になるということは、いずれ編纂されるであろうこの時代の歴史が豊かな幅と厚みを失うということになってしまう。現在の美術批評の貧しさは、来たるべきディストピアの予兆なのだ。

わたしが10年以上継続してきた銀座の画廊巡りをやめた理由は、ごく単純である。生活に必要な金銭を美術批評の原稿料で賄うことができなくなったからだ。artscape という大日本印刷が出資しているウェブ・マガジンで長らく連載していたが、2017年の終わりに契約を打ち切られた。この原稿料は毎月5万円。美術批評の原稿料としては恵まれているように思われるかもしれないが、交通費や鑑賞料などの経費が別途支給されるわけでもないで、実質的な営業利益はもっと少ないし、もちろんこれだけでは生活していくこともできない。ただ、それでも大学や美術館のような機関に所属して生活の基盤を確保しつつ、片手間に美術批評を執筆する「兼業美術評論家」ではなく、美術批評を主とした収入源とする「専業美術評論家」である身にとって、定期的な収入源のひとつを失う痛手は決して小さくない。それゆえ、わたしは仕事のやり方を変更せざるを得なかった。すなわち、批評の対象を決定しないまま網羅的に鑑賞する方法から、批評の対象をある程度決定したうえで鑑賞する方法へ。合理的といえばそうなのかもしれないが、必然的に新人や若手の美術家と出会う機会は激減した。が、背に腹は代えられない。経済的な裏づけがないまま批評活動を継続しても破産することは眼に見えているし、それが許されるのは、よほどの財産に恵まれた有閑階級だけである。

美術批評の貧困はかねてから指摘されてきた。それは、おおむね 60 年代の東野芳明、中原佑介、針生一郎のいわゆる「御三家」や、70 年代にフォーマリズム美術批評で一世を風靡した藤枝晃雄らを基準にしながら、現在の美術批評の物足りなさを嘆く類いの言説である。具体的には、ヴィジュアル化に勤しむ一方、長文の美術批評を掲載することを敬遠しがちな美術雑誌を批判するという構図に則ってきた。だが昨今の美術批評の貧困は、もはやそうした段階にはない。端的に、美術批評では食えなくなっているからだ。今日における美術批評の貧困とは、批評的内容の乏しさを示す比喻ではなく、美術評論家が生業である美術批評で生きていくことができない、文字どおりの貧しさを意味しているのだ。美術評論家が体力不足であるように見えるのも、銀座の貸画廊を戦略的に排除している面もなくはないのだろうが、それより何より、そもそも鑑賞活動に費やす時間と経済的余裕が圧倒的に不足していることに由来しているにちがいない。この世知辛い世の中のどこに「専業美術評論家」が生存しているのかは覚束ないが、そもそも「兼業美術評論家」ですら、美術批評に費やす時間が乏しくなっていることは想像に難くない（忙しくない日常の合間に SNS で熱心に発信する美術評論家は少なくないが、それは承認願望や自己宣伝の欲望を満たすことはあっても、美術批評そのものとはまったく無関係である）。言うまでもなく、こうした事態は美術評論家にとって致命的である。今や美術評論家とは、ジュゴンやイリオモテヤマネコのような「絶滅危惧種」なのだ。

むろん、あらゆる職能はそれぞれの時代の社会状況に規定されている以上、かりに美術批評という職能が減んだとしても、それはそれで致し方ないことなのかもしれない。一方、デジタル・デバイスの普及により、たとえ美術評論家を職業としていなくとも、昨今はネット上で美術批評を盛んに発表している者も少なくない。であれば、今日の美術批評の貧困は、一面では美術評論家の窮状を指しているが、別の一面では美術批評の主体が専門的な美術評論家から非専門家も含む多種多様な書き手に移行してしまった事態を意味していると考えられるだろう。それを美術批評の限界芸術として肯定的に評価することすらできる。だが、本来的に言えば、双方は別問題である。ネット上でジュゴンの生態をいくらでも目の当たりにできるからといって、自然環境で生存の危機に瀕しているジュゴンを放置してよいはずがないからだ。それゆえ、わたしたちは知恵を絞って救済策を講じなければならない。だが、どのように？その具体策を検討するには、今日の美術批評が直面している赤貧の内実をより深く探り出さなければならない。

美術批評の公共性——。わたしは美術批評の貧困を招いた要因は、この点に隠されていると思う。すなわち、美術批評の公共性が依然として未成熟であり、その価値観がまだまだ十全に確立されていないことが、美術批評を絶滅の危機に追いやっているのではあるまいか。

公共性とは、すなわち「社会一般、民衆全般にかかわること」である。わたしたち全般にかかわる文化財という理念が共有されているからこそ、美術館のような公共施設は公的資金によって運営されている。だが、美術館に公共性が認められている一方、美術批評にはほとんど認められていない。端的に言えば、それはたんなる私的行為としてみなされているの

だ。美術批評とは、あくまでも美術評論家の私性に基盤を置いた言説活動だからだ。もちろん展覧会の図録への寄稿やシンポジウムへの出席を依頼されるかぎりにおいて、美術批評は美術館の公共性に部分的に組み込まれることがなくはない。だが、それにしても例外的であり、美術館にとっての美術評論家は基本的に通常の鑑賞者と同じく入館料を支払う消費者である。美術評論家という仰々しい肩書きとは裏腹に、その実態はもっとも熱心で金払いのよい美術の消費者にすぎないという笑えない冗談があるが、この小話はいかに美術批評の公共性が認められていないかを如実に物語っている。

重要なのは、美術館の公共性と美術批評の私性が非対称の関係性に置かれていることは事実だとしても、そこには明確な権力関係が一貫して作動しているという点である。すなわち、美術館は公共性という価値観を牛耳る一方、美術批評をその範疇から明らかに排除している。より具体的に言い換えれば、美術館は潜在的には公共的なものになりうる美術批評の可能性を制度的に抑圧しているのである。日本社会において美術批評の公共性が未成熟であるのは、美術の公共性を独占する美術館によって、その成長と発展が大きく妨げられているからにほかならない。

そのように断言できるのは、そのことを証明しうる証拠があるからだ。それは、美術館が発行している業務報告書である（ホームページで公開している美術館も多いので確認してほしい）。これは美術館がみずからの活動を行政にたいして報告するレポートで、そこにはたいい開催した展覧会のテーマや内容、来場者数などが細かく記載されている。そのなかに必ず設けられているのが、展覧会について取り上げたメディアの項目だ。新聞紙、テレビ、ラジオなど、マスメディアの種類ごとに整理されていることが多い。その項目の一部に、美術評論家が執筆した美術批評が含まれているのだ。企画した展覧会がどのように報じられ、どのように評価されたのか、それらの点は美術館にとってひじょうに重要な報告事項である。美術館が使用した公的資金の正当性がそれらの資料によって補強されるからだ。だからこそ美術館はみずからの活動を肯定するための材料として美術批評を盛んに利用しているのである。

今、利用していると書いたが、より厳密には、美術館は美術批評を搾取していると言わなければならない。なぜなら美術館は当該する美術評論家に原稿料などの対価を一切支払っていないからだ。最近ではPR会社に広報の業務を委託する美術館も増えてきたが、だとしてもそうした企業が美術評論家が寄稿する新聞社や出版社に何かしらの報酬を支払っているわけでもない。美術評論家の原稿料はそれらの新聞社や出版社から支払われているので、美術館は展覧会がメディアで取り上げられるメリットを得ながらも、そのための費用を負担していないことになる。言ってみれば、美術館はコストをかけずに、甘い汁だけは吸っているのだ。

つまり、美術館は美術批評を排除しながらも、同時に、利益になる部分だけは回収しているわけだ。だが、美術館がこのように排除と選別の権力を行使していることは、何も今に始まったことではない。いわゆる「中心と周縁」のモデルを持ち出すまでもなく、西洋近代がアジアやアフリカなどの周縁からさまざまな事物を回収することで中心としての西洋社会

を成長させてきたことは歴史的事実である。それぞれの土地に根づいていた事物をなかば暴力的に引き剥がし、一方的に意味づけながらそれらを収蔵する文化的装置こそがミュージアムにほかならない。たとえば、人類学や民俗学の対象とした事物は「器物」として博物館へ、美術史の対象とした事物は「作品」として美術館へ、それぞれ収蔵してきた。回収するだけではない。ミュージアムは回収しつつも、それらを中心に完全に包摂するわけではなく、あくまでも例外として中心の内の外側に押しとどめた。非西洋の造形物を「プリミティヴィズム」と、精神障がい者や犯罪者による造形を「アール・ブリュット」と、西洋近代がそれぞれ命名したのは、そのような例外を如実に物語る好例である。だとすれば、美術館にとって美術批評とは、異人や障がい者、あるいは子どもや女性といった「他者」と言えよう。

美術批評の公共性は、公共性を独占する美術館によって制度的に排除されているがゆえに、依然として未成熟である。だが、プリミティヴィズムやアール・ブリュットが西洋近代に回収されながら、同時に、その過程で新たな変容を遂げたように、美術批評の公共性もまた新たな方向に発展する可能性がないわけではない。多文化主義が第三世界の声を、フェミニズムやジェンダー論が女性の声を、それぞれすくい上げたように、「他者」は一方的に表象され、搾取される現状に異議を唱えてきた。その声は、今や無視し得ないほど世界のいたるところでこだましている。

わたしの提案は明快である。美術批評を美術館の活動の一部にあらかじめ組み込むこと。当然、そのための予算をつけたうえで、肯定的なものであれ否定的なものであれ、当該する展覧会の批評として記録に残すこと。それらをアーカイヴ化することで、歴史を構築するための素材を備えること。より率直に言い換えれば、ただ乗りの現状を改め、正当な料金を支払えということだ。もちろん、ひとつの展覧会にどの美術評論家を、そして何人の美術評論家に依頼するかは議論の余地がある。複数に依頼できれば、いわゆるクロス・レビューになるので、美術評論家の相違点と共通点が浮き彫りになるばかりか、展覧会の多面性を照射するというメリットも大きい。後生の人びとが現代社会を歴史化するとき、美術館にアーカイヴ化された美術批評は、有効な資源となるにちがいない。

問題は、もちろん予算である。けれども、ことはさほど難しいわけではあるまい。アーティスト・フィーは当然のこととして、美術館はワークショップのコーディネーターや国際シンポジウムの通訳に報酬を支払っているのだから、彼らと同じように美術評論家に労働の対価を支払えばよいだけである。美術批評という私性の強い表現物に公的資金を費やすことはできないという反論が当然予想されるが、であれば美術家の表現である作品を美術館で展示することはどうなのか。アーティストの作品こそ、私性の塊ではないか。美術館は彼らの私的創作物に、時代が共有しうる公共性を認定するからこそ、それらを展覧会に展示しているのではなかったか。であれば、同じ権力を使って、公共性に値する美術批評を美術館が認定することは十分に可能だろうし、美術家にアーティスト・フィーを支払うのと同様に、美術評論家に原稿料を提供しても、なんら不思議ではあるまい。

ようは、美術館がやる気になれば、いつでもこの提案は具体化する。やる気が見られないのは、美術館の予算が不足しているというより、むしろ美術批評に公共性を認めたくないからだろう。批判的な批評を歓迎しないという事情はもちろんある。だが、それだけではない。指定管理者制度以後の美術館は来場者数を稼ぎ出す必要に迫られていることが多いから、美術批評というレビューより、宣伝に役立つプレビューを重視する傾向が強い。つまり、目先の利益にとらわれるあまり、歴史という未来への投資を渋っているのだ。だが言うまでもなく美術館とは、作品を収集し保存し調査研究を行うことで歴史を更新していく文化的装置である。美術館が、歴史が生まれる現在をとらえ、そして未来の歴史を構築する責任を放棄すれば、それはたちまち過去の歴史の正当性を弁明するだけの貯蔵庫になり下がるだろう。もし美術館の活動の相対的な重心が過去にあり、現在と未来を取り扱うのが難しいというのであれば、その業務を美術評論家に委託すればよい。展覧会の図録には、必ずと言っていいほど企画責任者である学芸員の論考が掲載されているが、それも美術評論家に依頼したほうが、学芸員の煩雑な業務を軽減することになるだろう。そもそも美術評論家は文章を書くプロフェッショナルなのだから、施工業者に壁を建てる業務を任せるように、専門職は専門家に委託すべきである。美術批評とは、何より美術の同時代をとらえながら未来を展望する言説活動だからだ。

美術評論家の宮川淳は、アンフォルメル以後の日本の絵画の状況を「様式概念としての現代」と「価値概念としての近代」の矛盾として分析した(註1)。宮川によれば、アンフォルメルはフォルムからマチエールへの価値転換という絵画の構造的な変化を体現していたが、だからこそ「価値概念としての近代」を解体する可能性を本来的に内蔵していた。ところが日本の現代絵画はそれを「激情の対決」やら「抽象のいきづまり」というかたちでしか受容できなかったがゆえに、ついに「価値概念としての近代」を解体することなく、ただ「様式概念としての現代」をねつ造することに終始してしまったのである。宮川にとってアンフォルメルとは、いまだ確立されてはいない「価値概念としての現代」を育みうる「表現的可能性」にほかならなかった。

1960年代に提起された宮川の診断は、2010年代の現在においても、依然として有効であると言えよう。アンフォルメル以後、ポップ・アートやミニマリズム、ニュー・ペインティングから近年のソーシャリー・エンゲージド・アートに至るまで、わたしたちは「様式概念としての現代」という新たな意匠を次々と受容して憚らないからだ。裏を返して言えば、わたしたちはいまだ「価値概念としての現代」を定立させることなく、依然として「価値概念としての近代」に呪縛されているということである。事実、美術館は「価値概念としての近代」を再生産する装置として社会の中でたしかに機能している。もともと王侯貴族が独占していた膨大なコレクションを、フランス革命を機に市民に広く公開したことが美術館の起源としてしばしば語られるが、このときすでに公共的な価値観が幅広く共有されていたことは明らかなだ。美術館はそのはじまりからしてすでに「社会一般、民衆全般にかかわること」

を体現していたのである。

だが、ポストモダンの時代に、こうした近代的な美術館像は大いに疑いの対象となった。ピエール・ブルデューは美術館の来場者を社会階層によって分析することで、美術館の公共性が必ずしも一枚岩ではないことを明らかにした(註2)。ある特定の人びとは美術館に文化に親しみのある深い教養人であるという感覚を与えられる一方、別の人びとは美術館に劣等感と疎外感を植えつけられるというのである。ブルデューは、美術館の公共性が、帰属する階層に応じて、それぞれ異なる意味を折り畳んでいることを解明したのである。また、キャロル・ダンカンも近代の美術館を儀礼の構造という観点から分析した(註3)。彼女によれば、近代の美術館は世俗と宗教を明確に峻別する近代的価値観に則ってはいるが、一方でそれは実質的には儀礼的機能を果たしているという。美術館には大聖堂と同じように特定の物語に沿った順路が用意され、来場者はその順路を巡りながら、あらかじめ指定された場所で祈りや瞑想を体験する。来場者は日常生活を一時的に棚上げするリミナリティ(意識と無意識の境界領域)を体験するのだ。ダンカンが示したのは近代的な美術館の公共性の内側で近代が退けたはずの儀礼が機能しているという逆説的事実である。さらに、ジェイムズ・クリフォードは美術館を「接触領域」として読み替えた(註4)。美術館と博物館を含む、近代以後のミュージアムは、発見のための領域である周縁から収集した事物を集める中心だったが、クリフォードはこれを異なる民族と民族が遭遇し、相互に関係しあいながら、論争と介入、そして事物のさらなる移動を呼び起こす場として描写した。クリフォードが「接触」という言葉で強調したのは、展示する側と展示される側に共有されうる互酬性の次元である。そこに権力関係が働いていないわけではないが、クリフォードは美術館の公共性が、それゆえ必ずしも静的なものではなく、絶えず折衝され交渉され議論されることで、社会や政治の状況を反映しつつ、同時にそれらを動かしていく動的なものであることを示したのである。

このように美術館はおもに近代批判の文脈で批判的に検証されてきた。これらの理論が近代的な価値観で固着した従来の美術館の公共性を解体しながら再構成するための糸口を提示した功績は大きい。美術館の既成の活動を批判的にとらえかえしながら、新たな方向に軌道修正するうえでも、きわめて有効であると言えよう。しかしながら、これらの理論に美術批評という論点が含まれているわけではない。ブルデューにとっての「下層階級」やクリフォードにとっての「部族」を、「他者」としての美術批評に読み替えることもできなくはないが、美術評論家に直接的な言及があるわけではないので、美術批評の公共性について考察するうえで、これらの理論は必ずしも適切ではないのかもしれない。

そうしたなか、美術批評の公共性を確立するうえで大きな意義があるように思われるのが、ダンカン・キャメロンがいう「フォーラムとしてのミュージアム」である(註5)。キャメロンは、近代の美術館はおおむね「テンプルとしてのミュージアム」として制度化されてきたが、現代におけるミュージアムは「フォーラム」としての機能を無視できなくなっているという。キャメロンの論旨を、吉田憲司は次のように明快に整理している。すなわち「テンプルとしてのミュージアムとは、すでに評価の定まった「至宝」を人びとが「拝みにくる」

神殿のような場所、一方、フォーラムとしてのミュージアムとは、未知なるものに出会い、そこから議論がはじまる場所という意味である」(註6)。キャメロンがいう「テンプルとしてのミュージアム」にダンカンがいう「儀礼の構造」を、そして「フォーラムとしてのミュージアム」にクリフォードがいう「接触領域としてのミュージアム」を、それぞれ重ねて見ることはさほど難しくない。だが、ここで重要なのは、吉田が報告しているように、いくつかのミュージアムは現に「フォーラム」として機能するようになっているという事実である。展示する側と展示される側の共同作業をはじめ、博物館資料の共同管理、あるいはデータベースの共同構築などのプログラムが世界中のミュージアムですでに実現している。ミュージアムは、「単に過去のモノの貯蔵庫や一方的な表象の装置としてではなく、そこに立場を異にするさまざまな人びとが集い、相互の交流と啓発を重ねるなかで、過去の文化を創造的に継承し、新たな文化と社会を構築する装置として活用」(註7) されているのだ。つまりキャメロンが提起した「フォーラムとしてのミュージアム」という概念は、単なる形而上学的なイメージではなかった。それは、たしかに 1970 年代に概念として生まれたが、その後、長い時間をかけて制度化されることによって、過去と未来を含みこむ現実社会の一部になっているのである。

美術批評の公共性を考えるうえで、ここには大きな意味がある。というのも、わたしがここで訴えている美術批評の公共性は、それが美術館の公共性から排除されている以上、言説として提起するほかないのだが、だからといってそれは必ずしも批評的修辭にすぎないわけではないからだ。キャメロンが示したように、批評的概念は、すべてとは言わないにせよ、制度化されることによって現実化する。美術批評そのものに現実社会を変革する実効的な力は備わっていないが、それは問題点のありかと解決のための展望を示すことで、読者の批判的な思考を促すことはできる。もし読者の中に制度を設計したり運用したりする権力をもつ者がいて、彼らが同意すれば、批評的なイメージが現実化する可能性は飛躍的に増すだろう。たとえそうした権力を持つ者が含まれていなくても、読者の中に拡散した批評的なイメージは、それが批評的な強度を持つものであれば、著者の元を離れてもおお自立的に拡散運動を持続させるのである。それがグラウンド・レベルで育まれるオルタナティブな公共性に発展する可能性もなくはない。美術批評の公共性は、少なくともわたしの構想においては、批評家が描いた絵空事などではなく、制度化と現実化を見越した、きわめてプラグマティックな提案なのだ。

確認しておきたいのは、キャメロンは必ずしも「テンプルとしてのミュージアム」を否定して、「フォーラムとしてのミュージアム」を肯定したわけではなかったという点である。こうした二項対立の概念はしばしばそのように単純に誤解される恐れがあるが、キャメロンの主旨は「テンプル」に「フォーラム」の機能を加えることにあった。逆に言えば、「フォーラム」があってこそ「テンプル」は健全に機能すると指摘しているように、双方は密着不可分であり、キャメロンはその両面からミュージアムの理想的な全体像を浮き彫りにしたのだった。言い換えれば、キャメロンが提起した批評的なイメージは「革命」ではなく、

あくまでも「改良」だったのである。こうした修正主義的な提案は、それが修正を実行する側に受容されやすいという大きなメリットがある。政府の転覆や体制の根本的な転換を迫る革命は容認できないが、部分的な改良であれば、受け入れられないわけではない。つまり、美術批評の公共性は美術館の公共性と決して矛盾するものではない。それは美術館の公共性の部分として機能しうるし、ひいては美術館の公共性を増強しうる。美術館の公共性が健全に機能すれば、その公共性を構成する「民衆全般」の幸福にも貢献するにちがいない。

とはいえ残念ながら、美術批評の公共性を含めている美術館は現在のところ確認できないし、それを今後制度化する可能性は現在の美術館にはまったくと言っていいほど期待できない。ただ、美術館ではないにせよ、美術批評の公共性を認定したうえで制度化している組織がないわけではない。それは美術館に代わって、あるいは地域社会にとってのもうひとつのアート・センターになりつつある、芸術祭である。

大分県の別府市を拠点にした「別府プロジェクト」は、2005年に設立されたアートNPOである。代表理事の山出淳也のもと、これまで「混浴温泉世界」、「国東半島芸術祭」、「in-beppu」など数々の国際芸術祭を企画運営してきた。これらの芸術祭は、開催規模も観客動員数も「越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」などの大型芸術祭には到底及ばないが、しかし当該する地域社会の規模に最適化された中型芸術祭の成功例として近年大きな注目を集めている。著名なアーティストではなく、地元のクリエイターたちを主人公とした市民文化祭「別府アートマンス」や、プロジェクトを企画運営する人材を育てる「アートマネジメント講座」、さらには出版、観光、商品開発、移住の促進など、狭義の「美術」や「芸術祭」とはとらわれない多角的な活動が特徴だ。

特筆したいのは、「別府プロジェクト」は芸術祭を企画運営する際、任意の美術評論家を会期中に招待している点である。じっさい、わたしも何回か招かれ、芸術祭を鑑賞したことがある。むろん、トークやシンポジウムなどに出席を要請される場合もなくはないが、必ずしも美術批評を依頼されるわけでもない（もちろん、まちがいなくおもしろいので結果的には書くことになるのだが）。とにかく美術評論家に鑑賞してもらうことを第一の目的としているからだ。美術評論家を招待する機会を芸術祭の事業にあらかじめ組み込み、そのための予算を計上しておくこと。これは明らかに山出の戦略である。美術館の呑気な学芸員とは対照的に、山出は、現在のための広報はおろか、未来の歴史化に資するという美術批評の効能を熟知しているのだ。美術批評の公共性は、美術館からは露骨に封殺されているが、その一方で、すべてとは言えないまでも、芸術祭の中で辛うじてその可能性が育まれているのである。

美術館は芸術祭に遅れを取っていることによりいっそうの危機感をもつべきではないのか。今日の日本社会においては、好むと好まずとにかかわらず、古い美術館と新しい芸術祭という図式が完成しつつあり、その図式の中で歴史を構成する参照項が、今やはっきりと美術館から芸術祭に移り変わりつつあるからだ。いや、それはもはや参照項というより参照軸というべきなのかもしれない。日本社会の中に芸術祭という形式が一定以上の成果を収め

ながら普及した以上、今後は美術館の公共性が芸術祭と比較されながら機能不全に陥っていると評価される恐れが高いことは否定できないし、その反面、育ちゆく芸術祭の公共性を増強する取り組みに、今まで以上の資源や人材が投入されることは明らかだからだ。そもそもアニッシュ・カプーアの個展は、本来であれば現代美術の美術館が開催しなければならないはずだが、そのような企画力も資金力も現在の美術館には望むべくもない。美術批評は絶滅の危機に瀕しているが、美術館の未来もまた果てしなく暗い。だからこそ、わたしたちは双方の公共性を再構築しなければならない。

最後に、美術批評の公共性という提案を現実化する主体について触れておきたい。キャメロンの「フォーラムとしてのミュージアム」が現実化したとはいえ、吉田憲司が報告しているように、それはあくまでも主として博物館に限定されている。美術批評の公共性が博物館を舞台として確立される可能性がないわけではないが（昨今、民俗学への関心が高まっていることも相まって、率直に言って、今や美術館より博物館の企画展のほうがおもしろい）、何はともあれ「美術」批評の公共性である以上、それが想定する制度は「美術」館であることにちがいはない。したがって、ここでわたしが論じた提案を具体化する行為主体は美術館の館長や学芸員なのだが、この提案の実現可能性をよりいっそう確かなものにするために、あえてその行為主体をさらに限定したい。それは美術評論家連盟に所属する美術館の館長や学芸員である。

美術評論家連盟とは、1954年に設立された、国際美術評論家連盟の日本支部である。現在の会長は南條史生で、会員は175人。問題なのは、会長が森美術館の館長であることに端的に象徴されているように、会員の大半が美術館の館長や学芸員であることだ。聞いたこともない名前も含まれているので、正確な人数はわかりかねるが、ホームページで公開されている会員名簿を見れば、かなりの数の美術館の館長や学芸員が美術評論家として名を連ねていることを確認できる。むろん、美術館の館長や学芸員が美術評論家に値しないと批判したいわけではない。けれども、彼らが主として美術館から報酬を得る「兼業美術評論家」だとしても、美術館に在籍しながら美術批評に不可欠な「歩く」、「見る」、「書く」という身ぶりを実践しているとは到底考えられない。そもそも美術批評の自律性という観点からも、美術館の館長や学芸員が書く美術批評は少なからず疑わしい。自館は言うに及ばず、他館が企画した展覧会への批評に自律性や客観性が担保されうるかどうかが不透明にならざるを得ないからだ。同連盟の事務局が東京国立近代美術館に置かれているという事実もまた、「美術評論家」連盟という看板に偽りありと断じざるを得ない重要な論拠である。「専業美術評論家」のための連盟を結成することが、美術批評の公共性を確立するうえでも、必要ではないか。

ただ、その一方、美術評論家を僭称する美術館の館長や学芸員には、「専業美術評論家」にはもたない可能性があることも事実だ。それは、美術館という制度の内側にいるからこそ制度を改変しうる潜在力である。美術館制度の外側に立脚している「専業美術評論家」に、その可能性は端からない。だが、美術館の館長や学芸員であれば、その立場を最大限に有効

に活用することによって、美術館の公共性の中に美術批評の公共性を組み込むことができる。逆に言えば、美術批評の公共性を美術館の公共性にインストールできるのは、美術館の館長や学芸員しかいないのである。美術評論家を名乗るのであれば、せめて美術批評の公共性を制度化することに尽力することが、最低限の倫理なのではないか。それ以外に、彼らが美術評論家を併称することに、いったいどんな意味があるのだろうか。彼らの仕事の責任は、彼らがそれを自覚していないぶん、はてしなく重い。

美術批評の公共性を日本社会の中に確立する道のりは長く、険しい。文化予算が大きく削減されるばかりか、昨今は美術館の企画運営を資本の論理に完全に包摂することを企てる不穏な動きも見られるように、公共性という概念そのものが危機に瀕している。特権階級による公共性の私物化も甚だしい。だが、批評と危機が語源的に表裏一体の関係にあるように、美術批評はつねに危機からの背転として生まれる。だとすれば、美術批評の公共性が危機に埋没するのか、新たな可能性として育まれるのか、読者に問いたい。

#### [註]

1. 宮川淳「変貌の推移・モンタージュ風に——アンフォルメル以後の日本の美術」、『美術手帖』1963年10月号増刊
2. ビエール・ブルデュー『美術愛好——ヨーロッパの美術館と観衆』木鐸社、1994年
3. キャロル・ダンカン『美術館という幻想』水声社、2011年
4. ジェイムズ・クリフォード『ルーツ』月曜社、2002年
5. ダンカン・キャメロン「美術館——神殿かフォーラムか」、『あいだ』No.99、2004年
6. 吉田憲司「フォーラムとしてのミュージアム、その後」、『民博通信』No.140、2013年7月。吉田前掲書

#### 福住廉

1975年、東京都生まれ。美術評論家。九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程単位取得退学。著書に『今日の限界芸術』(BankART 1929、2008年)、共著に『日本美術全集第19巻 拡張する戦後美術』(小学館、2015年)、『どうぶつのことば』(羽黒書店、2016年)など。展覧会の企画に『今日の限界芸術百選』(まつだい「農舞台」、2015年)など。現在、東京藝術大学大学院、女子美術大学、多摩美術大学、横浜市立大学非常勤講師。

(※肩書は掲載時のものです)