

## 21世紀の美術館と文化財の創造力——イタリアの3つの美術館の事例をめぐって(1)

Creative Power of Museum and Cultural Property in the 21<sup>st</sup> Century – On Three Museums Cases in Italy

阿部真弓

はじめに

21世紀の美術館には、どのような可能性があるだろうか。イタリアの美術館や文化財管理保存の現在は、実際に、どのような理念と実践とから成り立つのか。20世紀のイタリアの芸術は、いまどのように叙述されようとしているのか。こうした問いから出発し、イタリアの3都市の美術館においてインタビュー調査を実施した。調査対象者は、調査実施日の順に、フィレンツェ・ウフィツィ美術館素描版画部門室長マルツィア・ファイエッティ氏、ミラノ・20世紀美術館の館長マリーナ・プリエーゼ氏、ローマ・国立21世紀美術館建築部門の館長マルゲリータ・グッチョーネ氏である。

まず、本調査の対象としてイタリアの数ある美術館のなかから3館を選んだ理由について記しておきたい。ウフィツィ美術館の素描版画部門 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) は、大きなウフィツィの中に小さな一室のみの展示室と閲覧室を持つ部門であり、世界のもっとも重要な素描コレクションのひとつを収蔵し、その学術的成果は国際的に評価が高い。次に、ミラノ市が運営母体となり2010年に開館した20世紀美術館 (Museo del Novecento)、さらに首都ローマにおいてイタリアのもっとも新しい国立美術館として、同2010年に開館した、国立21世紀美術館 (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo、通称 MAXXI、建築部門を MAXXI Architettura と呼ぶ) はいずれも、21世紀に生まれた美術館である<sup>[1]</sup>。前者は20世紀イタリア美術、後者は20世紀と現代の美術・建築を専門とするという、かつてない構想のもと新たにつくられた美術館であり、他館との国際的な協力関係も活発である。

さらに、今回のインタビューに応じて下さった各氏はともに、現場に根ざした学術的成果や専門的知見を国際的に発信してきた人物である。マルツィア・ファイエッティ (Marzia Faietti) 氏は、国立ボローニャ絵画館素描室に長く勤められ、ボローニャ大学においても教鞭をとられた。素描を主とするイタリア・ルネサンス美術の碩学であり、素描や版画作品の公共コレクション保存のための国際諮問委員会の代表を務めた。マリーナ・プリエーゼ (Marina Pugliese) 氏は、20世紀イタリア美術に加え、インスタレーション作品の保存修復に関する稀少なエキスパートであり、現代美術の作品保存のための国際ネットワークのメンバーとしても活動されている。ご自身が建築家である、マルゲリータ・グッチョーネ (Margherita Guccione) 氏は、1997年のイタリア中部地震後にはウンブリア州等において文化財の保全修復に携わられた経験も持つ。国立21世紀美術館建築部門の開設に携わられた経験に基づいて、

2011年には、現代において変容する美術館の役割を主題とした一連のレクチャーを開催し、その記録集『未来の美術館はどうなるのか?: 現代美術館学のレッスン』を刊行されている<sup>[2]</sup>。ほかでもない3氏からであれば、幅広い観点からの知見をうかがうことができるものと期待された。

本インタビュー調査に先立ち、3氏との面会のための日程調整を数カ月前よりはじめたものの、結果として2日間のうちに3都市をめぐる日程となった。2014年3月17日朝にウフィツィ美術館素描版画部門、同日午後ミラノ・20世紀美術館、翌18日午前ローマ国立近代美術館にて調査、同日午後国立21世紀美術館、という順で各館長室・室長室を訪問してインタビューを行い、ふたたび18日夕には、素描版画室での内覧会见学のためウフィツィ美術館に戻った。このように駆け足で行った今回の調査は、偶然にも、所蔵作品の時代という点からも開館の順からみても、3館をクロノロジックにたどる流れとなった。

インタビューは、次の5項目を軸として構成されている。質問は、各館と各氏の独自性に沿って適宜変更した。調査報告者が録音記録から起こした全文を翻訳し、なるべく会話の記録としての特性を保った抄訳を作成した上で、できるかぎり読みやすい訳文となるよう努めた。参考文献を含め、訳註は最小限にとどめた。

- 1) 芸術的創造における美術館の役割
- 2) イタリアの文化行政と文化財管理保存の制度
- 3) 現代と未来の社会における美術館の理想
- 4) イタリア芸術の20世紀
- 5) 美術館の現在——各館における理念と実践

美術館と文化財に潜在する「創造力」に焦点を当てるといふ、今回のインタビューの眼目に対し、各氏は、それぞれに異なる理念と実践について饒舌に語り、美術館や文化財の「創造力」、またその社会的貢献の多様な可能性をも具体的に指し示してくださった。主に、プリエーゼ氏は、公的美術館が「社会的包摂」の理念に基づいて果たすべき役割の自覚、およびその20世紀美術館における実践の諸例について、グッチョーネ氏は、国立21世紀美術館の展示室の空間性そのものが学際的な文化融合のプロセスを促進させるなか、鑑賞者の「享受」より「関与」に重点をおいた展覧会をつくること、さらには美術館による企画が現在進行形の建築文化に刺激をもたらすという、現代建築と美術館との理想的関係について、ファイエツィ氏は、真に有意義な学際的対話あるいは共同調査研究の場としての美術館の可能性についてである。本稿は、文字数の都合上、前半部分として本号にプリエーゼ氏とグッチョーネ氏のインタビューを掲載し、ファイエツィ氏のインタビューおよび本調査報告のまとめを次号に収録予定である。

## 1 「社会的包摂」の装置としての美術館

マリーナ・ブリエーゼ氏（ミラノ、20世紀美術館館長）

### 芸術的創造における美術館の役割

——はじめに、美術館と芸術的創造の関係についておうかがいできればと存じます。

ヨーロッパの美術館では、作品を前に模写をおこなう姿を見かけることがしばしばあります。美術館と創造の理想的な関係について、どのように思い描いていらっしゃいますか。

当館は、現代美術の美術館ではなく、20世紀イタリア美術を対象とする美術館です。当館の学術委員会のメンバーとともに美術館の順路について構想を練った当初、私たちはまず、所蔵作品を時系列に沿って展示することを決めました。当館の展示室の作品を通して語られるのは、20世紀イタリア美術史の最も重要な瞬間や芸術家たちであり、その多くはヴェネツィア・ビエンナーレやローマ・クワドリエンナーレに出品された、歴史的にもっとも重要な作品です。こうした作品の常設展示を時系列とした理由は、それが美術史を学ぶ若者のためであれ、批評家あるいは芸術家のためであれ、まさにこの美術館が「美術史」の学びのための訓練の場として果たす役割のためであると考えています。

私たちにとって、美術館の理想とは、人々が優れた作品との対話関係を築き、いずれふたたび戻ってくる場所となることです。近年、そうした作品と人との「対話」は、美術史の記録や芸術作品を通してのみ、つまり間接的にのみ把握できるものとなってきています。また、実作品の模写をおこなうことが少なくなり、昔とは異なる「継承」の方法によって代わられてきています。しかしながら、たとえば模写という形で、文化遺産を自由に用いることができるということは、さまざまな方法によって回復されている、と私は観察しています。美術館は、若いアーティストたちを含めた諸世代にとって、現在も明らかに重要な装置をなしています。

### イタリアの文化行政と文化財管理保存の制度

——イタリアの文化財管理と保存のシステムに関して、おうかがいできればと存じます。

どちらかといえば、私は批判的であると言わなくてはなりません。文化財監督局も、保存部門も、いうまでもなく非常に重要な役割を持っていることは確かです。しかしながら、現状では、文化遺産の保存とプロモーションの両方を活性化させるのに十分な財力と人員を与えられていない。そのため、文化財監督局の役割はほとんど、文化遺産の循環や売却、プロモーションなどに関する、もっぱら拒否権を有し、それを発動することのみに限られてしまっています。客観的に見て、文化財監督局という装置は、時代と歩調の合わない組織と化しています。というのもこの装置はリアクションの速度が非常に遅く、応答するまでに、事案を凍結することで関係者を拘束しながら、何か月もかけることがあるのですが、こうした現況は時として、現代の芸術や美術市場のさまざまな活動を妨げるものとさえなっているのです。

——現代社会そして未来における美術館の理想をめぐって、貴館における実践との  
関連において考えをお聞かせいただけますでしょうか。

私は、美術館とは「社会的な包み込み」の装置でなくてはならないと考えています<sup>[3]</sup>。美術館、なかでも公的美術館は、市民の資産によって成り立っているものです。それゆえ、美術館は、単に明快な文化的装置として存在するのみならず、あるいはまた文化遺産によって現代の創造活動との間で相互的作用を生じさせるためのみならず、そういった文化的装置や文化遺産に近づきやすくする道具や装置を持たない人々に対して、それらを分け与えるため、あらゆる市民、あらゆる人々に対して開かれていなくてはならない。

このように、美術館が社会の最も弱い層を包み込むための媒介物でもある、と言う時、私は、たとえば身体的障害あるいは精神的不自由をもつ人々のこと、または大家族の成員や独身女性たちなどのことを考えています。というのも、私は、美術館が膨大な潜在力を持っていると考えているからなのです。視覚芸術を扱う美術館において、人々は「美」との対話をおこないます。私は「心理地理学」<sup>[4]</sup>が、つまり、都市の中の場所やさまざまな場所にそなわる「美」が、人々の行動や感性のありように対して力を及ぼし、何らかの形で影響することができると信じているのです。そして、美術館もそうした場所のひとつでありうると考えています。

また、こうした美術館という環境の中で働くことが特権であるならば、そう、それが特権であればあるほど、美術館は、可能な限り人々と共有されなくてはならない、と考えています。そうであるからこそ、私たちの美術館では、社会の最も弱い人々に向けた、数多くのプロジェクトを行ってきました。たとえば「美術館で会おう (Ci vediamo al Museo)」と題した企画を実施しました<sup>[5]</sup>。私たちはまず、若い移民たちがミラノに着いて最初に覚えるイタリア語のフレーズが「ドゥオーモ広場で会おう (Ci vediamo a Piazza Duomo)」であること、彼らがドゥオーモ広場で待ち合わせることを知りました。それならば、移民の人々が美術館で集うことができたら素晴らしいと思い、この「美術館で会おう」の企画の着想に至ったのです。

実施にあたっては、当該地域の代表的なコミュニティにおける使用言語である、中国語、アラブ語、スペイン語などでチラシを作りました。さらに、これらの異言語を話す文化メディエーターを介して企画を広く発信することを心がけ、当館のあるドゥオーモ広場の地図も配布しました。移民の人々もまた、このミラノという街に住んでいるのだから、ミラノ市民なのです。彼らはそのことを、こうした企画を通して知ることになるでしょう。さらに、こうした企画を通して、ミラノの街と同じく、この美術館もまた彼らのものでもであると知ってもらうことになるでしょう。

#### 異文化のまなざし

当館では、このほかにも、イタリア語を学ぶ若い移民たちとの実験的な企画を実現しました。これは、タイ、北アフリカ、中国、南アメリカなど、世界中からミラノにやって来た若者たちのために、当館の所蔵作品を、イタリア語を学

ぶための「道具」として用いた企画です。この企画の参加者たちは、美術館で授業を受けた後に、もちろん彼らにとっては外国語であるイタリア語で、所蔵作品についての作品解説を行わなくてはなりません。こうして彼らは、自ら作品解説をおこなうことによって、彼らがそれぞれに生きてきたものの一部を、作品のうちに挿入することになりました。なぜならば、作品を見る人の「まなざし」とは、その人が生きてきた人生の経験を濾過してきたものにほかならないからです。それゆえ、モロッコ出身の人がペリッツァ・ダ・ヴォルペードの《第四身分》を観る「まなざし」は、《第四身分》を「観る」タイ人の「まなざし」とは異なるものでしょう<sup>[6]</sup>。

この企画に参加した移民の若者たちは、夏の間美術館で研修を行い、それが終わると、ミラノに住むイタリア人に向けて、作品についてイタリア語で説明をしました。それはじつに美しく、また感動的な企画でした。その後、私たちはこの企画をミラノ市立近代美術館の展示室においても繰り返し行いました。当館ではまた、精神的障害を持つ人々のための企画も実施しました。いま「精神的障害を持つ」と言いましたが、正しくは障害と言うべきではなく、過去にある種の「精神的な居心地の悪さ」を感じたことがある人々という意味で用いています。

——セラピーの場としての美術館ということですね。

まさにその通りです。この企画では、当館とミラノ市立病院のメンタルヘルスケア科とが協働し、たとえば精神的状態の良くなかった時期に美術を勉強していたことがあるといった若者たちを集めたグループを作り、彼らのための授業を館内で実施しました<sup>[7]</sup>。この授業を通じて、彼らは、同じように精神的な居心地の悪さを抱えているか過去に抱えていた人々を、彼らが美術作品や美術史に近づくにあたって助力することができるように教育されました。つまり、彼ら自身が文化メディエーターになるための授業というわけです。

## 20世紀イタリア美術

——20世紀のイタリア美術については、どのように叙述されるでしょう。よろしけれ

ば個人的な経験に基づいたヴィジョンも含めて、お話しただけならと存じます。

20世紀イタリアの美術の「赤い糸 (*fil rouge*)」は、「アイロニー」によって決定づけられています。たとえば、未来主義者たちのことを考えてみてください。彼らはじつに熱狂的でした。しかし同時に、彼らは、挑発的でもあり嘲笑的でもあった。彼らが美術館や図書館を燃やしてしまわなければならない、と謳っていた時にも、彼らは現実にそう考えていたわけではありません。それは「アイロニー」の形式であり、挑発の形式でもあった。

未来主義者たちは、挑発することを愛していました。彼らは、芸術作品をつくるのと同じくらい、人生を楽しむことも愛していたのです。皮肉と挑発、人生への愛、それこそは、20世紀イタリアの美術の「弧」のうちに、幾度となくみいだされる形式です。それは、ルーチョ・フォンタナやピエロ・マンゾーニの作品のうちに、そしてまた20世紀イタリアのデザインのうちにもしばしばみいだされるものです。私は、20世紀イタリア美術にこの強烈な「アイロニー」のあるところが好きなのです。

## 「脱-物質化」の時代の美術館

—あなたは、この現代美術の作品の修復と保存について論じた本『エフェラメラル・モニュメンツ—インスタレーションの歴史と保存』の著者でいらっしゃいます<sup>[8]</sup>。  
「儂い記念碑」としてのインスタレーション作品の、「美術」の領域を超えたさまざまな影響をどのように観察されていますか。

デジタル革命は、ある種の方法において、絶対的な「脱-物質化」に向かって、大きな関心そして利害を伴うものであると考えています。なぜなら、今日の社会においては、思考や知識の流れは、悉くデジタルを通過するからです。それゆえ、あらゆるアーカイヴを含めて、生成されるすべての「もの」は、もしもそれらがデジタルに変換されることができなければ、消失してしまうリスクが非常に高いと考えられるようにさえなっています。

しかしながら、このことは、いうならば前進的な「脱-物質化」であると言えるでしょう。それは、ある観点からみれば、非常に肯定的な現象でもあるのです。なぜなら、物質が飽和した世界、つまり、過剰生産された完全な「物体」に占拠された世界においては、もはや「もの」を処分することさえ不可能だからです。生産物、観念、知恵、そして知識が「脱-物質化」された形式へ回帰しつつあるという事実は、ある意味では、過去への回帰を示しています。すなわち、それは、文化が口承により継承されていた、ホメロスの時代の伝統への回帰でもある。それゆえ、私は、「脱-物質化」の現象とは、エコロジックなものでもあり、非常に興味深いものであると考えています。

—いまお話しになられたような「脱-物質化」へと向かう世界の状況が、たとえば私たちの絵画の見方に変化を及ぼすとお考えになりますか。

そうですね、変化を及ぼすと思います。事実、それはすでに絵画の見方を変化させています。というのも、今日では誰もがスマートフォンを持ち、そのため誰もが非常に注意が散漫な状態に陥っています。誰もが常時、数多くの刺激に「爆撃」されていることに慣れてしまっている。同様の「道具」が、美術館においてもしばしば与えられますね。というのは、美術館においても、小さなタブレット上で絵画作品の複製を見たり、作品情報に触れたりします。これでは、まるで作品だけではもはや不十分であるとでも言っているようではありませんか。こうした状況は、非常に恐ろしいことです。当館では、こうした電子タブレットを望まず、オーディオガイドのみを提供することを選択しました。言葉のみを使用する機器を選んだのです。

美術館もまた、こうした最新のテクノロジーを備えた「道具」の与えられる場所のひとつとなってはいます。しかしながら、美術館とは、遅い流れ、アルカイックな「時間」の流れをいまだ必要とする稀少な場所でもある。美術館は、別の方向へ、別の「速度」へと向かう世界の中であって、ひとつの抵抗の場でもありうるのです。

## 20世紀美術館の開館まで

—貴館には、作品を通じて20世紀のイタリア美術史を語るができるよう、それまでミラノ市内の複数の美術館に所蔵されていた作品が結集されました。2010年の開館に向けた作品の再組織化の過程はどのように進化したのでしょうか。

はじめに、20世紀イタリア美術の代表的な研究者から4名の専門委員を選び、学術委員会を構成しました。当館が対象とする1900年前後から1968年に至るまでの約70年間のうち、約20年毎に1人の専門家を選出したのです。結果として、計4名の専門委員が当館の準備室のチームに加わりました。次に、この専門委員たちと当館スタッフの間で話し合いを行い、それぞれの時代に関する研究課題を分け合いました。これは、じつに根気のいる仕事でしたが、美しい仕事となりました。

続いて、ミラノ大学とウディネ大学に籍をおく研究者たちとの共同作業を行い、主に所蔵品目録を制作しました。この仕事は、比喩的に言うならば「拡大レンズ」を用いて緻密に成し遂げられました。私たちは、開館に至るまでの準備作業に可能な限りの時間をかけました。イタリア人は、何かを成し遂げるために、しばしば長い時間を費やしますが、それは、真に深められ念入りになされるべき仕事を行うにあたって、実に大きな利益をもたらすことになるものだと考えています。私たちは、開館までに、アーカイヴと寄託作品の全てを整理し終えていました。そう、私たちは正しい時間の余白をもって、つまり余裕をもって開館に漕ぎつけたのでした<sup>[9]</sup>。

## 2 新たな「物語=歴史」を生み出す力

マルゲリータ・グッチョーネ氏（ローマ、国立21世紀美術館建築部門館長）

### 芸術的創造における美術館の役割

——はじめに、美術館が芸術的な創造に対してもつ役割について、おうかがいできればと存じます。ヨーロッパの美術館では、今も模写をおこなう姿をしばしば見かけることがあります。美術館と創造との間の理想的な関係について、どのように考えていらっしゃいますか。

当館は、イタリアで最初の建築の美術館です。現代建築、つまり現在の建築を扱う美術館です。同時に、当館は、少しばかり過去も見えています。ご存じの通り、当館では20世紀の建築も対象としているからです。つまり、当館は二つの研究対象を有していることになります。20世紀の建築、そして現在の建築です。

質問に対し、当館が、現在の建築に関して、どのように仕事をしているかについてお話することにいたしましょう。私たちは、世界において継起していること、多様な国際的現実において出現するさまざまなテーマ、そして、それらのテーマに向き合う建築家たちのさまざまな応答を観察しながら、仕事を進めています。たとえば、環境の問題があります。そして、食糧の問題、エネルギーの問題、さらに「人間」「頭脳」「思想」の移動といった問題です。時には、私たちは思考そのものを作り出すことを目指して仕事をするように努めています。

このため、観衆や学生、若い建築家たちをチームに巻き込んで仕事する、というのが私たちの方法となっています。現代世界のさまざまな側面に関する思考を深化させる過程に彼らを「巻き込む」というスタイルです。また、学

生たちがさまざまな状況を実現することができるよう、ある種のプロジェクトをおこなうことにより状況を刺激することも非常に有効であると考えています。たとえば、当館で実施したある企画には、全イタリアの学校の生徒が参加しました。生徒たちは、当館にラボを持つベルリンの建築家集団に引率され、あらゆるリサイクル素材を用いて、この21世紀美術館の広場のなかに「家」をつくりました。生徒たちは、処分されたもの、壊れた窓、使い古された煉瓦などの素材から、この広場にインスタレーションを実現したのです。

——「リサイクル」展ですね。

そう、「リサイクル」展の企画は大成功を収めました<sup>[10]</sup>。また、生徒たちの作り上げたインスタレーションを見に、多くの観衆が当館にやって来ました。そのなかには、イタリア中から参加した生徒たちの家族ももちろん含まれていました。さらに、他のさまざまな企画が実現し、その結果として、実にさまざまなインスタレーションが、美術館に設置されることになりました。こうした企画の背景にある私たちの理念とは、「観客を巻き込む」ということです。それは、人々を美術館内部の多様な構想のうちに入らせるためのひとつの方法でもありません。

当館では、単に「鑑賞」するためのものとして享受される展覧会、つまり美学的享受のみを目的とした展覧会を開催するのではなく、人々がこれまでにまだ見たことがない「何か」を見せるよう、人々を押し動かすような展覧会をつくることをつねに目指しています。あるいは、既存の思考をさらに進展させるような展覧会をつくることを目指しているのです。またこの空間では、対談や議論、テーマの探究、あるいはより軽やかな企画、つまり、コンサートや演劇、ダンス、体操などの企画も実施しています。このように、私たちの考えは、過去にあったような、単なる「レプリカ」や芸術作品の「コピー」としての「関与/参加 (coinvolgimento)」ではなく、もう少しばかり何かを付け加えた「関与/参加」であるともいえるでしょう。

#### イタリアの文化行政と文化財保存システム

——イタリアの文化財管理と保存のシステムに関して、おうかがいできればと存じます。国立21世紀美術館は、イタリアの文化財監督局のシステムの一部をなしています。当館は、イタリアの国立美術館のひとつであり、複数の美術館から成るシステムを補完するという考えから生まれました。イタリアの美術館の体系の中には、ナポリの考古学博物館、フィレンツェのウフィツィ美術館、ヴェネツィアのアカデミア美術館、そしてローマの国立近代美術館があります。国立21世紀美術館は、現代の美術と建築に関する仕事とともに、この既にある体系を補完するものなのです。

イタリアの文化財監督局のシステムは、ひとつの実に豊かな体系を成しています。また、イタリアが、世界で最も豊かな文化遺産を有するというのも真実でしょう。それは、過去の非常に重要な遺産であり、なによりも永い「時間」の中で保たれてきたものです。そしてまた、それはイタリアの風景と強く結びつけられてきたものです。それゆえ、イタリアの文化財のシステムに関しては、その各部分よりも、それらの各部分の間の関係性が重要であると思われる。



なぜなら、こうしたイタリアの風景すべてが、世界中のあらゆる人々、そして芸術家たちが、美学的価値を有すると認めてきたものだからです。

しかしながら、こういったすべてのことは、過去の方向を向いているともいえるでしょう。このため、私たちの国立21世紀美術館は、こうした文化財監督局の体系が、より前方へ、つまり未来へと向けたヴィジョンを持つためにこそ構想されたわけです。この美術館は、私たちの「現在」を証言するために生まれました。当館は、人々がこの先数十年のうちに知ることになると推測される、現代文化の「現在」に関する、最も有意義な証言を遺すために生まれたのです。

## 展示空間と学際性

——現代社会そして未来における美術館の理想をめぐり、貴館における実践との関連において、考えをお聞かせいただけますでしょうか。

現代においては、個別のディシプリン、つまり美術、建築、デザイン、写真のみならず、それらの諸分野が重なり合い、交差し合い、混ざり合っているという事実こそが重要であると考えています。それゆえ、こうして多様化した「言語」こそは、現在の芸術と創造性との関係をめぐる、最も興味をそそる状況であるといえるでしょう。それは一種の「数字」の組み合わせのようなものだと言えるかもしれません。このため、当館では、作品やアーカイヴなどを観衆へ向けて見せる時、たとえば「建築」「美術史」「デザイン」といったつねに複数の視点から提示するよう努めています。

そしてまた、当館の建物自体が、こうした異なる分野を混ぜ合わせるよう、私たちに強いています。そう、この建築空間が、こうした複数のディシプリンの「混合」という、現在の文化的プロセスの徴候をいっそう促進することを私たちに強いるほどまでに革新的であるという事実は非常に興味深いことです。

——展示空間そのものがジャンル間の横断や学際性を要請する、というご指摘は興味深いです<sup>[11]</sup>。

そうなのです、この展示空間が、すでに存在している文化的な「混合」のプロセスを加速させるのです。それは、(国立21世紀美術館を設計した)建築家ザハ・ハデドが優れていて、現在の文化のうちにあるものをよく理解しているからなのですが、この空間は、諸分野間の「相互浸透」というプロセスをいくつかの方法で加速し続けています。

——ザハ・ハデドによる展示空間は、日常的に使われているキュレーターの眼から見るとどのようなものでしょうか。

ザハ・ハデドのつくる空間は非常に難しく、それは挑発をつくりだす空間です。しかし、この挑発こそが美しい経験である。というのも、ここでは、何ごとも予期されえないからです。ふつう思い描かれているのとは逆に、この空間は、実にフレキシブルな空間です。そのため、私たちはこの展示室のもつ空間性を用いて、多様なイメージ、画像から構成された展覧会を展示することにも成功しました。なぜなら、この空間は実際にそう見えるほどには厳密な空間ではないからです。現在、私たちは、時間をかけながら、この空間のフレキシブルな側面を見出しつつありますが、開館当初は、今よりも緊張していました。

というより、かなり青ざめてもいました。今では、むしろ勇気を得て、この空間とより自在に対話するようになってきています。

一方で、アーティストたちはといえば、彼らはこの空間に抵抗したと言うべきでしょう。多くのアーティストが、この強い空間性を持つ空間を初めから愛しはしませんでした。しかし、難しい瞬間をひとたび乗り越えるやいなや、この空間に展示される作品の潜在力は、一気に多様化するのだと言ってみましょう。そのため、多くのアーティストたちが、最終的にはこの空間を受け入れていました。

## 20世紀の建築とイタリア美術

——イタリアの20世紀の美術と建築については、どのように叙述されるでしょうか。

よろしければ個人的な経験についてもお話しただけならと存じます。

私の個人的意見では、前世紀とは、現代文化にとってその土台となるものでありました。人々を苦しめた二つの戦争のために、20世紀は短い世紀であったと語られますが、いうまでもなく20世紀は現代の文化を産みだした世紀です。私たちはその上になつて今日を生きているのであり、私たちが現在その技術的な教えを介して展開させているところの、いくつかの強いイデーとは、20世紀に生まれたものです。それらの思想は、類いまれなる直観によって生まれたものでもあります。私たちがいまその上に生きている、こうした基本的な思想とは、20世紀に生まれたものなのです。

建築に関して、私は、「建築的様式」というテーマが分断され、多様化されていったありようについて、しばしば思考を巡らせます。そう、この様式の多様化への道が拓かれてから、いったいこの探究はどこへ行って終わるのか、私たちには分からない。同じことが前衛芸術についても言えます。たとえば、未来主義は非常に重要な役割を持っていました。彼らの探究の新しさこそは、私たちがまさに今この手で触れているものです。これらのアーティストたちは、今日なお私を感動させつづけていると言えます。あるいは、たとえば現代の建築家たちのうちに、ル・コルビュジエの建築、ミース・ファン・デル・ローエの建築の非常に強い影響や痕跡を見出す時も同様に、彼らの創造は、感動によって私をいまも打ち震えさせ続けています。

——貴館では、2012年にル・コルビュジエとイタリアをテーマとした展覧会を開催されていますね。

「ル・コルビュジエのイタリア」展は、まさにこうしたことを語る展覧会でもありました。この展覧会は、イタリアの芸術的文化的、過去における波紋、そしてル・コルビュジエの思考の展開のうちにおけるその影響を語る展覧会でした<sup>[12]</sup>。それはまさしく「時間」のうちを旅するような展覧会でした。同時に、「ル・コルビュジエのイタリア」展は、イタリアの歴史と芸術的文化的、文化遺産に関する制度といった、このインタビューの最初の質問に立ち戻らせるものでもあります。すなわち、文化遺産とは、新しい探究や調査研究、創造性とともにはぐくまれるものである、ということです。文化財や文化遺産とは、まさしくこうした新しい「物語=歴史」を生み出すという、それらが現実的に備える能力によってこそ生き永らえ続けているものなのです。

——所蔵品の収集にあたって、特に現代建築のアーカイヴをつくるにあたり、もっとも注意を向けていってやることは何でしょうか。

現代建築に関する所蔵品収集に関して言えば、当館では、建築家を招聘してインスタレーションをつくること、彼らの「空間」に関するアイデアを表すインスタレーションをつくること、あるいは、特定のテーマに対する建築的応答としてのインスタレーションをつくることを依頼する、といった形で仕事をしています。というのも、現在の建築については、すでに完成したプロジェクトを収集するよりも、むしろ私たちが建築の制作や創造を促すことこそが興味深いことだと考えているからです。プロジェクトやドキュメントといったものは、美術館の現実とは異なるものであり、美術館の外部にある多様な現実のために、それらの現実に合わせてつくられたものですから。

当館のもうひとつの収集対象である、20世紀建築に関しては、アーカイヴにおいて、近代建築のデッサンや図面、資料などを収集しています。反対に、いま述べたように、同時代の建築については、私たちが創造を刺激することこそが最も興味深く、また重要なことであると発見したのです。というのも、現在はインターネットによってすべてが万人の手に入るという時代ではないでしょうか。それゆえ、もはや古い方法でもって収集することには意味がないとも言えるでしょう。そう、古い収集の方法とは、たとえば、誰かが何か貴重なものを持っている、だからそれを他の人々のものにもしよう、つまり共有しよう、という流れの考え方である。逆に、今日の社会においては、すべてのものが万人の所有物になっているといったところが少しあります。

——所有の対象が「脱-物質化」しているということですね。

そうです、「脱-物質化」が進んでいるのです。かつてのような物のフェティシズムはもはや存在しません。逆に、美術館がつくりだすこと、さまざまな「考え」をつくりださせること、企画を介して、さまざまな建築的思考を前進させることのほうが、よほど興味深いことです。そのような有意義な企画こそは、場合によっては規模の小さいものではあるかもしれませんが、現在の建築文化にたしかに貢献してきたものであり、今後もさらに貢献してゆくものだと考えています。

付記：本調査報告は、文部省科学研究費（若手B）研究課題「前衛と古典主義：イタリア20世紀美術における美術館と複製媒体の諸機能に関する研究」（2013-2015年度）および公益財団法人サントリー文化財団より研究助成を受けた研究課題「前衛と古典主義：20世紀イタリア芸術における「美術館」の機能」（2013年度）の調査研究成果の一部である。今回のインタビュー調査に応じて下さいました、Museo NovecentoのDirettrice Marina Pugliese, MAXXI ArchitetturaのDirettrice Margherita Guccione, Gabinetto Disegni e Stampe degli UffiziのDirettrice Marzia Faietti、調査にあたってご協力いただいたMAXXIのSenior Curator Pippo CiorraとDottoressa Elena Pelosi各氏に深く感謝申し上げます。

[1] 2010年のミラノ市における20世紀美術館開館の後、2014年4月にはフィレンツェ市に20世紀美術館が開館している。

[2] *Come sarà il museo del futuro? Lezioni di museografia contemporanea*, a cura di Margherita Guccione, coordinamento editoriale di Elena Pelosi, MAXXI, 2011. 現代の美術館と市民社会の関係を主題とした講演記録集として、次も参照。ジェイムズ・クノー編『美術館は誰のものか——美術館と市民の信託(Whose Muse?)』、村上博哉・小野寺玲子・平川淳・森美樹訳、ブリュッケ、2008年3月。

[3] 「社会的包摂 (social inclusion)」は、1990年代末よりフランスや英国において、また近年はEU諸国および日本の福祉政策再編にあたり導入された理念。あるいは、「社会的排除」の諸事例に対し、主に社会福祉、雇用、教育などの制度を通して社会的援護を必要とする人々を「包みこむ」ためのさまざまな政策を指す。

[4] 「心理地理学 (psychogéographie)」は、ギー・ドゥポールらシチュアニストたちが1950年代のフランスにおいてつくりだした概念。都市の既存の地理的環境と個人の行動様式との心理的関係などをフィールドワークを通して探査し、その日常的な秩序や連関を切断することを、あらたな「状況の構築」の方法として構想した。「心理地理学的漂流」の実践は、パリを主として、ヴェネツィアなどイタリアの都市においても行われ、しばしば「地図」と呼ばれるコラージュが制作された。次を参照。Simon Sadler, *The Situationist City*, The MIT Press, 1999; ギー・ドゥポール『スペクタクルの社会』、木下誠訳、筑摩書房、2003年1月。

[5] 企画「美術館で会おう…〈しゃべるトーテム〉 (Ci vediamo al Museo...“Totem Parlanti”)(ミラノ、20世紀美術館、2012年8月)。

[6] 《第四身分 (*Il quarto stato*)》は、イタリア分割主義を代表する画家ジュゼッペ・ペリッツァ・ダ・ヴォルペード (Giuseppe Pellizza Da Volpedo, 1868-1907) の絵画作品 (1898-1902年、油彩・カンヴァス、283×550cm、ミラノ、20世紀美術館蔵)。1898年に実際にミラノで起こった労働者のストライキを主題とする大作で、制作期間は1902年のトリノ・クワドリエンナーレ展の出品後の加筆を含めた11年間にわたった。このベルナルド・ベルトルッチによる映画『1900年 (*Novecento*)』(1976年)の冒頭に映しだされる作品は、20世紀美術館の常設展示において、20世紀のはじまりを象徴する作品として第1展示室に展示されている。

[7] 企画「愛情-芸術の諸効果 (Affetti-Effetti dell'Arte)」(ミラノ、20世紀美術館、2013年2-3月)。

[8] Barbara Ferriani, Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, con un saggio introduttivo di Germano Celant, Electa, 2009; *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, The Getty Conservation Institute, 2013.

[9] Cf. Marina Pugliese, Danka Giacon, Iolanda Ratti, “Un secolo di storia per un museo definitivo. Politiche culturali, cambiamenti di sedi e ordinamenti delle collezioni del XX secolo dalla Galleria d'Arte Moderna al Museo del Novecento”, *Museo del Novecento La collezione*, Electa, 2010, pp.26-39.

[10] 「リ・サイクル: 建築、都市、地球のための戦略 (RE-CYCLE Strategie per l'architettura, la città e il pianeta)」展 (国立21世紀美術館、2011年12月1日—2012年4月29日)。RE-CYCLE: *Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, catalogo della mostra, a cura di Pippo Ciorra e Sara Marini, MAXXI, Electa, 2011.

[11] 現代の美術館の建築と展示の関係については、次も参照。『美術館は生まれ変わる—21世紀の現代美術館 新版』、太田泰人・水沢勉・渡辺真理・松岡智子編著、鹿島出版会、2008年9月; 『美術館と建築』、酒井忠康監修、読売新聞社・美術館連絡協議会編集協力、青幻社、2013年10月。同時期の2009年に開館したルーヴル美術館ランス別館の展示空間については、次を参照。西沢立衛『美術館をめぐる対話』、集英社、2010年10月。

[12] 「ル・コルビュジェのイタリア (L'Italia di Le Corbusier)」展 (国立21世紀美術館、2012年10月18日—2013年2月17日)。L'Italia di Le Corbusier, catalogo della mostra, a cura di Marida Talamona, MAXXI, Electa, 2012.