

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(2)

阿部真弓

3 「共通の場」としての美術館

マルツィア・ファイエツィ氏(フィレンツェ・ウフィツィ美術館素描版画部門室長)

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たらと存じます。

ヨーロッパの美術館では、今日もなお、たとえば美術を学ぶ学生たちが作品を前にして模写を行う姿をしばしば見かけます。美術館が芸術的創造に対してもつ役割について、どのように考えていらっしゃいますか。

このウフィツィ美術館の素描版画室は、世界中の美術館にある素描版画室と同じように、閲覧者の一部は芸術家によって占められています。若い芸術家たちは、作品、すなわちオリジナルの素描作品を前に素描することを通して、彼らのフィレンツェにおける学びを完成させます。彼らは、作品の保存状態に問題がなければ、オリジナルを前に模写することができますし、例えばラファエロの非常に脆い素描を模写したいという場合には、ファクシミリを前にして模写することになります。そう、保存状態の良い素描の場合には、その作品に接近すること、まさにオリジナルと「対決する」ことができるのです。芸術家や芸術家の卵は、そうして模写の瞬間において、オリジナル作品とほとんど「親密な」といえる緊密な関係を築くことができるでしょう。このような場合の「模写」とは、作品をふたたび「自分のものにすること」、再所有することでもあり、それは作品を制作した芸術家たちの創造性をあらためて自分のものにす過程となるでしょう。

イタリアの文化行政と文化財管理の制度

——地方ごとに設置された文化財監督局も含めた、イタリア特有の文化財管理および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。

これは実に大きな問題です。というのも、イタリアは非常に特殊なモデルだからです。イタリアの文化財保護システムの固有性とは、イタリアの芸術的文化的文化財、それは歴史-芸術的、あるいは民族-人類学的な固有性を含む諸原因に、すなわち、イタリアがその全領土におよそ縦横無尽に文化財が伝播し分布する国であるという事実に基づきます。それゆえ、こうした文化財を管理するということが、美術館——美術館とは、過去のコレクションニズムを通して歴史的に蓄積された作品の「容器」でしかないのです——のみを通してなされうるといえることはありえない。というのも、文化財とは、公衆に対し開かれた場所でもあるからです。一方で、現実には、イタリア全体はそのすべてが開かれた美術館なのです^[1]。

経験上、日本人はイタリアの美術館の所蔵作品との間に関係を結ぶ能力を持っています。たとえば、エクスカージョンやその他のイベントを催すことにより、イタリアの全領土に分布した作品との接触の機会がさらに増えることになれば素晴らしいでしょう。というのも、日本から訪れる鑑賞者たちは、このようなイタリアの文化財の特質をよく認識することができるように思われるからです。また、まさにいま述べたような特性こそが、地方ごとに文化財監督局を置く現在のイタリアの構造の決定要因です。そして、文化財管理に関する現在のシステムが誤っているとは思いませんが、一方で構造上の組織はもはや古くなっていると思います。その覆いを剥いで、人員部分を「太らせ」なくてはならないのです。つまり、若い世代のために職をつくりださなくてはならない。このためにはある種の物事を変革する必要があるでしょう。こうしたことはヨーロッパ諸国における一般的目標でもあります。ウフィツィ美術館においても大いに利益をもたらすものとなるはずですが。

さらにこのテーマ（地域ごとの管轄になる文化財監督局）について述べるならば、20世紀初頭にまで歴史を遡ることになります。たとえば、1939年に施行された文化財保護法は、歴史的-芸術的遺産とその保存の問題について非常に質の高いレベルにおいて掘り下げた法律です^[2]。このため、たとえ一連の修正を施す必要があるとしても、文化財監督局の現在の構造を本質的には保持すべきと考えています。私たちが共生しているところの、そう、この私たち自身の人生の一部をなしている「芸術」との関係がイタリアにおいていかに特殊なものであるかをよく理解しているからこそそう思うのであり、一方では、文化財監督局はもう少しばかり現代的にならなくてはならないと考えています。

今日と未来の社会における美術館の理想

——現代社会そして未来の社会における美術館の理想について、貴館のような美術館の未来をどのように思い描いていらっしゃいますか。

先に述べたように、美術館とは「閉じた場所」です。そこには、^{コレクションニズム}歴史的な収集が蓄積されています。そして、その果実は、過去の諸例および今日の公共的領域においてと同様に、作品について論理的に考察する、個別の「展覧会」という方法を介して産みだされます。それゆえ、美術館の役割とは、今日という今日においてこそ根本的なものであるといえます。というのは、美術館とは単に所蔵作品から構成される常設展の会場としての場所に留まらないからです。そう、美術館とは、さまざまな異なる文化からやって来た人々が交差する場所でもあり、そこで人々が議論したり知識を得たり調査研究を行う場所でもあるからです。現代において、美術館は真にグローバルな社会に入ったと言えます。しかしながら、差異のうちに視るためには、留まらなくてはならない。それは、単に差異を理解するというのではなく、深い省察の形式、比較対照の形式として、分け合い、包み、理解した上で他者に伝達するということだからです。美術館はそれゆえ今日の活力を失っていません。

思索の場としての素描版画室

——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。

当館は非常に特殊な美術館です。また、この素描版画閲覧室は、常設展示されている作品のない美術館です。ここでは、資料の傍らにおいて調査を行い、展示室において作品を鑑賞する。主に閲覧室において閲覧可能な素描の所蔵作品を見るということになります。また、とりわけ安全上の理由から、紙の作品については、長い間光を当てていることができないために常設的に展示することは不可能です。

——素描や版画作品の長期間にわたる展示は難しいということですね。

そうですね、紙の作品の展示に関して言うならば、期間が3か月以上にはならないことが理想です。さらに、当館には作品の「休息时间」について定めた規則があります。これは、作品を5年間休ませたら展示することができるというものです。このように、私たちの素描版画部門は、じつに特殊な美術館なのです。というのも私たちの美術館は、大きな規模で開催される大衆向きの普及的な展覧会とは関係がないからで、小さくて、洗練された、それはまさしく「思索」の場所といえるものなのです。当室を真なる「思索の場所」として解釈しているからこそ、ここでセミナーを開催したり、大学とともに教育的な見学の機会をつくったり、大学のみならず広く研究者たちの教育形成の機会をつくってきました。最近、所蔵作品を閲覧するためのより公共的な部屋を開室したばかりです。この素描版画室をコミュニケーションが到来する場所として想定する必要があると考えています。そう捉えることによって、当室は、複数の文化的モデルに関して、美術史や諸分野の重要なテーマをめぐる共通の思考を成し遂げる場となることができるでしょう。

イタリア美術史の20世紀

——イタリア美術史における前世紀について、すなわち20世紀のイタリア美術史については、どのように叙述されますか。よろしければ個人的経験についてもお聞かせいただけたらと存じます。

では実に個人的にお話することにしましょう。私は前世紀、20世紀半ばに生まれました。つまり1960-80年代にかけて成長したのですが、この私の視点から論じることができるでしょう。19世紀末から20世紀初頭にかけて、イタリアには、ドイツやフランスにおけるように、「創設期の父たち」が存在しました。つまり、偉大な才幹に恵まれた、重要な学者たちです。彼らは、科学におけるように、体系的な分類とともに資料収集をおこないました。そして、彼らこそが、私たちがさらに先に向かうための基礎を私たちに与えてくれたのです。20世紀初頭、さらには1920年代、1940年代において、彼らは、作品の解釈学、制作者推定を介した作品の識別に結びついた、高い鑑識眼のイタリアにおけるさまざまな動向とも向き合いました。私は、それは絶対的に必要であり、つねに有効な基礎であるといまなお考えています。

しかしながら、私が学んでいた時期というのは、一部の学者たちが、作品鑑定に関する解釈学に対して——そうです、フェデリコ・ゼーリ、そしてロベルト・

ロンギといった学者たちです——より広大な受容における、さらにその普遍性における、作品についてのより大きな知識を伴わせる必要性について警告を発していた時期でした。すなわち、ある時代の歴史的、社会的、宗教的な再構成に結びついた言説の必要性であり、それはより広大な学際性の必要性でもあります。そう、私はまさにあの時代の娘なのです。と同時に、かかる「学際性」にはいくつもの欠点があり、困難さを伴うことも見てきました。なぜなら、学者たちと一緒にするというのは本当に難しいことだからです。哲学者と美術史家、歴史家と美術史家、そして文学者たち。誰しもが一緒に研究することには熱心ですが、各人は必然的に切り離され、独立した存在である。それゆえ、真の連帯をつくりだすことはじつに難しいのです。

そう、1988年、若くして私はある展覧会を作りました。そしてその展覧会を文学者、考古学者、哲学者などと協働するという、まさしくひとつの「実験」として作ったのでした。「ボローニャと人文主義：1490-1510」展^[3]は、私の最初の仕事です。この展覧会では、ボローニャとウィーンの協力関係において、視覚哲学者のコンラート・オーバーファーバー——彼はラファエロの偉大な学者でもあります——と共に仕事をしました^[4]。若い頃の私は、こうしたつながりを形成すること、つまりこうした哲学者や文学者からなる小さなサロンをつくるという自分の意思に貢献していたのでした。そう、「共に学ぶ」ことにより、いったい何が真に作られるのでしょうか。この展覧会の準備期間、研究者たちは、8カ月の間、ただ各自が離れて研究をしていただけでなく、1週間に1度は向かい合い、互いの読解や解釈をめぐって、まるで臨床心理の面接のような話し合いの時間を持ちました。それだけではありません。私は、自分の文章について、他の参加者は彼らの文章について話し合いました。それは真正なる「共通の場 (*koinè*)」でした。そして最終的には、この展覧会カタログが生みだされたわけですが、なにより私たちはそれがひとつの「経験」であるということ学びました^[5]。

というのも、私たちは「共に生きて」いたからです。それは終わりのない、継続的なゼミナールでした。それは「交換」であったと言いましょ。こうしたことについて、いまなお実現すべき余地があると私は考えています。たとえば、フィレンツェのドイツ美術史研究所に属する美術史研究者たちとの仕事を、私はかねてより非常に重要なものと位置づけてきました。時には、彼らと私の研究対象とはかなり異なっていて、異なる文明や他の歴史的瞬間を研究対象としていたにも関わらず。そう、真のコミュニケーションや「交換」として意図された学際性は、単なる各自の知識の異なる専門分野の間のみならず、多様な方法論の間、さらには地域的、歴史芸術的に異なる文化的軸の間で行われるものであり、今日においても非常に有効なものです。

過去への真の継続性のための責任

——コレクション形成、所蔵品収集・購入にあたり、最も心がけられていることは何でしょうか。

まず、作品購入は経済的資源に強く依拠しています。ウフィツィ美術館の場合には、この偉大な歴史的コレクションは世界で最も古いものです。それゆえ、

購入の政治学は、過去においてどのようにこのコレクションが形成されてきたかということの継続性のうちに着手されなくてはなりません。作品購入にあたっての、私の永遠のインスピレーション源の一人は、レオポルド枢機卿です^[6]。そう、レオポルド枢機卿は、彼の時代にあつて卓越した人物でした。おそらくそれは、枢機卿がフィリップ・バルデヌッチから作品を購入していたからでしょう。レオポルド枢機卿は、最近の表現でいうところの「好奇心をそそる」存在なのです。というのもレオポルド枢機卿は、同時代の芸術の事象に対しても注意を向けていたからです。彼の好奇心は、ただ課せられた分野のみに基づくものではなかった。彼は、同時代の芸術に対する真摯な好奇心を持ち、さらには国際的な側面への関心をも持ち合わせていました。

それゆえ私は、過去をみつめ、ウフィツィ美術館と素描版画部門には、あのフィリップ・バルデヌッチのように、私たちが生きている時代、すなわち現代の芸術表現に対して開かれている責任があると考えています。そしてまた、世界中のあらゆる文化圏に向けて開かれなくてはならない。まさしくフィリップ・バルデヌッチが、少なくとも当時は彼にとっての「世界」の大部分を意味していたところの、全ヨーロッパの芸術家たちのあらゆる側面に対して開かれていたように^[7]。こうしたことこそは、この最古のコレクショニズムが有する2つの大きな使命であり、これらの使命を踏まえたところに、この稀少かつ教養深く、またかくもフィレンツェ的なコレクションが生まれたのでした。そしてそれは、疑うことなく考慮され、かつ継続されるべき目標でありつづけています。

そして、作品購入についてはさらに多様なタイプがありますね。まず、いくつかの作品群の「補填」が議論の対象になるということがあります。たとえば、現況において17世紀美術^{セイチセント}の作品コレクションが十分に構成されてないということになれば、コレクションの中のこの部分を豊かにし膨らませるのは興味深いことだ、といった具合です。また、館長の個人的傾向というものもあります。たとえば、むろん当館はパルミジャーノの素描作品をすでに多数点所蔵してはいますが、それでももしパルミジャーノの重要な作品があり、かつそれが購入可能な価格であるならば、その素描作品を喜んで購入するということになるでしょう。時には、思いついたこと感じたことに対して熟考しすぎてもいけない。あるいは、自分に先行した人々の考えを継続することも、自身の趣味と才能を刻み込むことも、その両方がコレクション形成には必要な要素となります。そしてまた、作品購入という行為には大きな責任をもって臨まなければならないませんが、過去への真の継続性を可能とするために、あらゆる時代は、さまざまな選択によってその時代ごとの空間や創造性への権利を有しており、そのような選択ひとつひとつこそは本質的な責任を伴う行為であるといえます。

後記

前稿(『国立西洋美術館研究紀要 No.19』、2015年、pp.49-60)所収の「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)、「2 新たな「物語=歴史」を生みだす力」(マルゲリータ・グッチョーネ氏)に続き、本稿にはマルツィア・ファイエツィ氏のインタビュー抄訳を取録した。以下、ファイエツィ氏のインタビューに関する補記に加えて、インタビュー全体をふりかえりな

がら本調査に関連する諸事例について報告する。

「共通の場」をつくる

ウフィツイ美術館は、いうまでもなく世界で最も古い美術館のひとつである。その4世紀以上にわたる美術品収集と歴史研究の年月、伝統の重みとは、本インタビューの言葉の端々にも責任の感覚としてあらわれている。「素描 (disegno)」の語のうちにも、時を経てなおフィレンツェ固有の響きが宿る。また、イタリアという国そのもの、都市、街区そして小路に至るまでを「開かれた美術館」であるとするならば、フィレンツェ自体がもつとも愛される美術館のひとつであろう。ファイエッティ氏は、この都市に花ひらいた人文主義と蒐集の歴史的事例に照らし、世界そして同時代の美術に眼を向けることが重要であると強調する。そして、そのレオポルド枢機卿をはじめとする先達に倣う姿勢から伝わってくるのは、コレクションとその歴史が、地域性あるいはゲニウス・ロキと不可分のものであるという事実である^[8]。それゆえ、イタリアには、ローマの文化財・文化活動省 (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo) に加え、さらに各州に「地方文化財・風景財管理局 (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici)」および「地方文化財監督局 (Soprintendenza regionale)」が設置されている。たとえば、ミラノはロンバルディア州地方文化財監督局の、フィレンツェはトスカナ州地方文化財監督局の管轄区域である。さらに、各局に配属された芸術文化や考古学、建築等を専門とする「監督官 (soprintendente)」をはじめとする職員が存在が大きい。監督官の権限、個性と、メディアなどにおける発信力は特徴的であり、地方文化財監督局では、欧州諸国と比較しても公共財と私有財とがかなり複雑に共存する「イタリア・モデル」のなかで、きめこまやかな保存と管理運営(教会の備品の目録化から、文化財の古い記録写真の修復まで含まれる)がなされている^[9]。

このインタビューの中でファイエッティ氏ももつとも力をこめて語ったのは、国立ポローニャ絵画館勤務時代の、美術館における共同調査研究をめぐる自身の経験についてであった。「ポローニャと人文主義: 1490-1510」展(1988年)の折に実現した国際的な学術交流に関する回想には、つい昨日のことであるような臨場感のあったことを記しておきたい。その現代における人文主義的サークルの再現ともいえる「共通の場」としての美術館という理想を語る言葉からは、約10年前に受けたファイエッティ先生のポローニャ大学大学院での授業の光景も思い出された。講義形式の授業においてでさえ、作品をめぐって議論し、課題は各自が作品を選び作品解説を記述するという方法がとられていた。今回のインタビューのおかげで、かつて受けることのできた授業がこのような経験に基づいた実践であったことに気づかされた。ファイエッティ氏は、「ウルビーノのヴィーナス」展(2008年)の折にも国際学術シンポジウムの併催を望まれたと伺った。この「共通の場」をつくることへの飽くなき熱意と実践は一貫したものであることが知られる^[10]。

美術館における「共創」の実験

「ようこそ、私たちの^{ラボラトリー}実験室へ (Benvenuta al nostro laboratorio!)」——ローマ国立21世紀美術館でのインタビュー後に学芸室へ迎え入れながら、グッチョーネ館長の口から洩れたひとことである。このインタビューの時間外に発せられた、飾らない台詞に、3氏のインタビューに共通する考えと実験的な姿勢が集約されている。3氏は、専門とする時代やジャンルも異にするが、美術館において未だ見たことのない可能性、その潜勢力を拓くことへ向けた真摯な姿勢を共有し、異文化や異分野間の対話や豊かな学際性への志向において共通していた。そしてそれは、対話の場や「共につくる」場としての美術館をその度ごとにどのように作りだしていくか、という課題として提示され、実現されている。

それぞれの理念と実践が「共に (con)」を接頭辞に含む語——「コミュニケーション (comunicazione)」（ファイエツティ氏）、「共有すること (condividere)」（プリエーゼ氏）、「関与 (coinvolgimento)」（グッチョーネ氏）の語によって語られたという点にも、共に創造力や想像力を拓く実験の場としての美術館という、共通の理想が浮かび上がる。3館の活動には「実験室」や「思索のための空間」としての美術館を共に作りだそうという具体的な理想とヴィジョンがみられた。とはいえ、各美術館の「共創」の目的と内容は多様であり、共に創造するというより共に想像するといったほうが正しい実践例もある。ミラノ20世紀美術館では、移民や精神的な問題を抱えた人々の学びやセラピーの場、所蔵品に関する共同調査研究（市民および移民、市立病院・大学の研究者）、ローマの国立21世紀美術館では、建築分野における共同制作・構想をはじめとして、写真、デザイン、ダンスなどのジャンルや異文化・異言語間の横断（建築家、イタリアの小学生、中国人キュレーターのホウ・ハンルウなど）である。とりわけこの2館は、人の行き交う「広場」とその「多様性 (multiplicity)」とを美術館活動のモデルとして感じられた。実際に、国立21世紀美術館では屋外に「プラザ」と呼ばれる約2万平方メートルのパブリック・スペースが設けられ、インスタレーションの作業スペースや市民の憩いの場となっている。展示スペースにおいても、順路が唯一ではなく複数の経路が可能となるよう設計されており、それがこうした活動内容と照応し、展覧会の企画にも影響している（前稿、p.57参照）。ウフィツィ美術館では、美術教育における模写の機会を提供すること、国際的な学際的研究活動の深化（芸術家と美術学生、フィレンツェの^{アカデミア}美術大学、アメリカの大学、ドイツ美術史研究所）。この他にも、各館の活動にはさまざまなコラボレーション、レクチャーやワークショップ、シンポジウムの事例がある。

2014年のインタビュー後の3氏の活動についても付記しておきたい。マリナ・プリエーゼ氏は、2015年6月にアメリカ・サンフランシスコに活動の拠点を移し、しばらくの間は調査研究に戻ると公表している。マルゲリータ・グッチョーネ氏率いるMAXXI建築部門では、同2015年には、未来の建築をテーマとした企画展「ローマ2015. ヴィジョン. 21世紀のための建築 (Roma 2015. Visioni. Architetture per il Terzo Millennio)」、「食:スプーンから世界まで (Food dal cucchiaino al mondo)」展等が開催された。マルツィア・ファイエツ

ティ氏は、ローマでの「ラファエロ パルミジャーノ バロッチ：眼差しの隠喩」展^[11]を企画したほか、2015年11月にローマ国立21世紀美術館を会場とした国際シンポジウム「イメージの沈黙：芸術的創造の理論と過程 (Il silenzio delle immagini. teorie e processi dell'invenzione artistica)」の開催にグッチョーネ氏とともに携わっている。

美術館と複製技術：「オブジェクト」としての美術資料

近年、博物館・美術館、文化財をめぐる議論は、国際的にいっそう複雑化している。なかでも、国際法に基づく文化財の「本国返還 (Repatriation)」の諸事例は、人類の芸術史を所蔵品の展示によって叙述することを目指す「普遍的ミュージアム (Universal Museum)」の理想を根底から揺るがしうるものである^[12]。代表的な事例として、ギリシャ、アテネの新アクロポリス・ミュージアムには、大英博物館に所蔵される通称「エルギン・マール」の彫刻群の返還を待つ展示スペースがある。2014年末には、大英博物館がロシア、エルミタージュ美術館開館250周年に際し「エルギン・マール」の一部を特別貸出することが明らかとなった。これに対してギリシャ政府が抗議したと報道されたことは記憶に新しい。2015年秋、ギリシャ政府は国際法による返還請求訴訟は行わないとしたが、世論の自然な変化を待ちながら外交的手段により返還への道を探りつつけるとしている。

このような文化財の「所有」をめぐる問題とは対照的に、デジタルや通信技術の進化は、物質性からも従来の移動手段からも自由に国境を越えて、画像あるいは「イメージ」を自在に運ぶことを可能にした。なかでも、美術館に関係する最新の事例として、“Google Cultural Institute”では、世界の約千館の美術館の「ストリート・ビュー」や所蔵品の閲覧が可能である。もはや、サイバースペースの中で美術館を「訪れる」ことさえ不可能ではなくなった。ことこうした状況は、作品をみつめる私たちのまなざしのみならず、現実の美術品、文化財、アーカイブとその所蔵および目録化をめぐる概念や実践を大きく変容させている。さらに、印刷物のみならず、音声や映像による解説のホームページ上での公開、高画質の作品画像データの提供、過去に発行された展覧会カタログのPDFファイル(メトロポリタン美術館)からゲームソフト(英テート美術館)に至るデジタルコンテンツの配信に至るまで、今日の美術館は、その画像・資料から展覧会活動、調査研究に至るあらゆる蓄積をデジタルデータに変換し、またみずから新しい媒体を開発し配信する、それ自体が複合的メディアとしての機能さえ備えている。美術館は、作品や文化財、アーカイブという物質とその「脱-物質化」および情報化の両方向の間で試行の時期を迎えている。

たとえばプリーゼ氏による応答からは、こうした「情報化」の流れに対し、美術館がその「アルカイックな時間の流れ」を守り、技術の進化によるスピードの加速に対して抵抗する可能性が示唆された(前稿、p.54 参照)。このテーマに関して、近年のイタリアにおける例として、美術資料アーカイブにおける写真のデジタル化、およびアナログ写真の消滅に対し警鐘を鳴らした「フィレンツェ宣言：アナログ写真アーカイブ保存への提言」に触れておきたい^[13]。

美術館固有の「アルカイックな時間の流れ」を守るといふ、プリエーゼ氏の姿勢は、コスタンツァ・カラッファ氏（フィレンツェ、ドイツ美術史研究所写真資料室）による「フィレンツェ宣言」（2009年）における美術資料に関するヴィジョンに通じるものである。ここでは宣言の主旨を示す二文を紹介する——「テクノロジーは、伝達、保存、資料体の享受の方法を条件づけるのみならず、その内容をも形づくる。写真とは、その台紙^{フワント}から独立した単なるイメージではなく、むしろ物質を付与された物体^{オブジェクト}として、時間と空間のうちに在るものなのである」^[14]。

1909年の「未来派宣言」からちょうど100年後に記された「フィレンツェ宣言」は、写真フィルムが消滅しゆくといわれるなか、危機感に満ちている。紙を支持体とするアナログ写真の資料が絶滅しかけている現況への憂いは、紙に刷られた書物の存続をめぐる議論にも通ずるものである^[15]。他方では、質の高い作品写真や記録写真が蓄積された背景には、イタリアにおいてはアリナーリ社をはじめとする写真会社や高度な技術を継承する印刷業の存在も大きい。地方文化財監督局には記録写真の保存管理担当者の仕事があることも忘れるわけにいかない。美術や建築資料におけるドキュメント写真は、歴史調査研究において活用される画像・情報である。と同時に、それ自身が記憶と歴史を宿し、物質性を有するオブジェクトなのである^[16]。しかしながら、この事実は情報化とヴァーチュアル化のなかで忘れられがちである。保存管理の対象のうちにも、時間の流れ、ある場所や空間にしかない空気感、手触りといったデータに還元しきれない細部が存在する。それらもまた、美術館や文化財の創造力にとり不可欠な要素であるだろう。

21世紀の文化財の「物質性」

本調査のために訪れた折、フィレンツェのアカデミア美術館では「ミケランジェロをふたたび知る：19世紀から今日の写真と絵画におけるブオナローティの彫刻」展^[17]が開催されていた。出品作品は主としてミケランジェロの彫刻作品、巨匠自身か彫刻作品を主題または被写体とした19世紀から20世紀の絵画と写真から構成されている。その大部分を写真が占める中、たとえばミケランジェロ風の複製石膏頭部像を小道具として用いたホルスト・P・ホルストによるファッション写真、アカデミア美術館の《ダヴィデ》像を前にした鑑賞者をとらえた、トーマス・シュトゥールトやカンディダ・ホーファーによる「美術館写真」などが含まれる。そのなかに、常設展示の時にはミケランジェロの《奴隷像》群の置かれている展示室の一角に、ミケランジェロの彫刻作品を被写体とする「芸術写真」と、アカデミア美術館のアーカイヴに収蔵されている記録用の「作品写真」とを隣り合わせた展示があった。その生成色の仮設壁上で、2点は全く同一の仕様で額装され、展示されており、「作品」と「資料」とを分け隔てるものではないという、展覧会監修者の視点が強調されていた。

むろん、このように作品と美術資料とを「均質化」して展示するという方法は、近年とみに増えている。時には、それが芸術作品がカタログや調査メモの形式を模す、あるいはアーカイヴやドキュメントの形式・構造を作品に取り込むという、20世紀から現代においてみられる「アーティストによるアーキビスト

的活動」^[18]が展示に逆照射されているのだと思われる場合も多い。つまり、「メタ美術館」的視点に少なからず基づく展示手法の原点のひとつに、20世紀後半の美術、とりわけコンセプチュアル・アートにおいて展開された自己言及的な手法が挙げられる（芸術作品のオリジナリティが問われる中、作品とその写真複製、造形と文字要素とを均質化し同列に配置するという方法がしばしば採られた）。あるいは、実在する美術館が、アンドレ・マルローが頁上に展開した「空想の美術館」に学んでいるのだともいえる。

このように、今日美術館は、時として美術作品の主題内容と美術館活動や展示行為とが互いの疑似的な鏡像として演じ合う舞台ともなっている。上記のように、収集や展示行為そのものを扱う同時代の作品とともに「美術館」があらたな創造的母胎となりはじめたのは、20世紀末の約30年間のことであつた。それは、作品の作者と、作品を享受する者が解釈を通して作品とともにつくりあげるといふ「開かれた作品の詩学」（U. エーコ）が一世を風靡した時代でもあつた。まさに3氏はその時代に学び、若い日々を過ごした。「私はあの時代の娘なのです（Io sono figlia di quei tempi）」というファイエット氏の台詞や、「私たちがいまその上に生きている、基本的な思想とは、20世紀に生まれたもの」であるというグッチョーネ氏のことばの通り（前稿、p.58参照）、3人の館長による21世紀の美術館の可能性をめぐる実験的な姿勢のうちには、20世紀後半の時代精神がたしかに息づいていた。調査全体からも、21世紀の美術館をめぐる思索と実践の基礎に、20世紀美術の諸問題や芸術思想の批評性が影響していることが確認された。

おわりに

文化財が散在する「開かれた美術館」モデルは、文化遺産に溢れるイタリアにおいてのみ有効というわけではない。むしろ、テリトリーに点在する文化財の「連続性と継続性」を構成する要素が、かつてないほど多様化すると同時に非-物質化しつつある現代においては、より普遍的なモデルとして、その方法論と経験的蓄積とは、あらためて国際的な関心の対象となっている^[19]。周知の通り、イメージやインスタレーションから、パフォーマンスや叙述、音声、制作過程等とその記録を含めた非-物質的な文化財は、「無形文化財」として法的な保存対象となると同時に、学際的な歴史・文化・人類学的研究の対象として、さらには複製技術の進化とともに、そのコーパスはいっそう拡大している^[20]。

それゆえ、21世紀のミュージアムは、かつて遠近法的空間として表象された芸術蒐集室や陳列室（クレストカマー・ギャラリー）の構造と異なり^[21]、ひと目では見渡すことができない時空間と活動——いっそうの物質的/非-物質的な「連続性」を特徴とするだろう。それは、ここでは国立21世紀美術館を一例として、21世紀に設計された美術館において、ひとつづきの広大な展示室スタイルがしばしば選ばれている点に徴候的にあらわれているように思われた^[22]。分類から共創へ。「共につくる」「共に考える」という営みをはじめとして、今日美術館活動は、非-物質的な内容およびその包摂性において、創造力を発揮し広げていると観察される。美的な享受を越えて、「訪れる」ひとみずから関与する経験の

中に、いまの美術館の姿はたちあらわれる。21世紀の美術館の理想と創造力は、芸術史と数百年にわたる博物館学的蓄積の上に、「物体」^{オブジェクト}モデルと「非-オブジェクト」モデルとの間で、実験のさなかにある。

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、Gabinetto Disegni e Stampe degli UffiziのDirettrice Marzia Faietti、Museo NovecentoのDirettrice Marina Pugliese（当時）、MAXXI ArchitetturaのDirettrice Margherita Guccione、調査にあたってご協力いただいたMAXXIのSenior Curator Pippo CiorraとDottressa Elena Pelosi 各氏、国立西洋美術館研究資料センター、貴重なご助言を賜りました皆様に深く感謝申し上げます。

Acknowledgements:

The author hereby expresses her deep appreciation to interview participants Marzia Faietti (Director of the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Marina Pugliese (former Director of the Museo del Novecento) and Margherita Guccione (Director of MAXXI Architettura), and to Senior Curator Pippo Ciorra and Dr. Elena Pelosi of MAXXI, the NMWA Research Library staff, and all those who provided generous assistance and encouragement.

[1]サルヴァトーレ・セッティスは、イタリア全体をひとつの「美術館」の比喩においてとらえる見方は有効ではあるものの、美術館とはあくまでも閉じた分離された空間であり、「イタリア・モデル」の強みは、文化財が街路や建築といったあらゆる部分に散在する点に存しており、この全領土にひろがる文化財・都市・市民とが一体となって文脈をなす「連続性と継続性」が重要であると指摘している。Salvatore Settis, *Italia S.p.A.: L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, 2002. Cf. Silvia Dell'Urso, *Musei e territorio: una scommessa italiana*, Electa, 2009.

[2]1939年施行の「第1089号 芸術および歴史的な文化財保護法 (Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico)」を指す。同年には「第1497号 自然美保護法」も施行されている。

[3]「ボローニャと人文主義：1490-1510 (Bologna e l'Umanesimo: 1490-1510)」展 (国立ボローニャ絵画館、1988年3月6日-4月24日；ウィーン、アルベルティーナ美術館、1988年5月20日-6月26日)

[4]コンラート・オーバーフーパー (Konrad Oberhuber, 1934-2007) は、オーストリア生まれの美術史学者、アルベルティーナ美術館館長 (1987-2000年)。ラファエロの素描作品やマニエリスム美術研究の世界的権威、ルドルフ・シュタイナーの研究者としても知られる。

[5] *Bologna e l'Umanesimo: 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, presentazione di Ezio Raimondi, Konrad Oberhuber e Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1988; *Humanismus in Bologna 1490-1510*, exh.cat., herausgegeben von Marzia Faietti und Konrad Oberhuber, Wien, Grafische Sammlung Albertina, 1988.

[6]レオポルド・デ・メディチ (Leopoldo de' Medici, 1617-1675) は、トスカーナ公コジモ2世の次男としてフィレンツェ・ピッティ宮殿で生まれた、枢機卿 (1667-1675年)、学者。美術品や稀覯本などの蒐集家として知られ、ウフィツィ美術館のヴェネツィア絵画コレクションの一部はレオポルドによるものである。次も参照。Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi - Inventario delle stampe vol2., Olschki, 2009.

[7]フィリッポ・バルディヌッチ (Filippo Baldinucci, 1625-1696) は、フィレンツェ出身の美術史家、蒐集家。トスカーナ公フェルディナンド2世やその弟レオポルド枢機卿による美術品収集にあたり助言、鑑定、購入また管理の任にあつた。次を参照。森雅彦「レオポルド・デ・メディチ、バルディヌッチと素描コレクション：美術史コレクションの形成をめぐって」『西洋美術研究 No.8 特集アート・コレクション』『西洋美術研究』編集委員会編、三元社、2002年11月、pp.82-115。

[8]ウフィツィ美術館素描版画部門については次も参照。Maria Elena De Luca, "History of the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi", Hugo Chapman and Marzia Faietti, *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings*, exh.cat., The British Museum Press, 2010, pp.81-85.

[9]一方で統計によれば、イタリアにおける「美術館モデル」の経済的効果が依然として確固としたものであることは明らかである。イタリアの約3500の美術館の年間総入場者数 (2011年統計、約2000万人) のうち、ウフィツィ美術館 (約176万人) とヴァチカン美術館 (約500万人) を含めた9つの主な美術館の年間入場者数とその半分以上を占める。Cf. "I visitatori dei musei Italiani 2011", *Il Giornale dell'arte*, numero 320, Maggio 2012. 文化財・文化活動省による「美術館・記念碑・考古学的区域」の入場者数統計 (しばしば複数の美術館や庭園等がグループ化されて1機関として数えられている) では、2014年の総入場者数 (約4000万人) のうち、第1位はローマ、コロッセオとフォロ・ロマーノを含む遺跡群 (約610万人)、3位にウフィツィ美術館 (約200万人)、第6位にフィレンツェの国立・私立の美術館からなるグループ (約80万人) がある。次を参照。<http://www.statistica.beniculturali.it/>

[10]「ウルビーノのヴィーナス 古代からルネサンス、美の女神の系譜」展 (国立西洋美術館、2008年3月4日-5月18日) の折に開催された国際シンポジウム「ルネサンスのエロティック美術：図像と機能」におけるファイエット氏の発表は次の論集に収められている。マルツィア・ファイエット

「アゴステイーノ・カラッチの「好色で破廉恥な」版画」越川倫明訳、『ルネサンスのエロティック美術』越川倫明編、東京藝術大学出版会、2011年3月、pp.164-198。

[11] 「ラファエロ パルミジャーノ バロッチ：眼差しの隠喩 (Raffaello Parmigianino Barocci: Metafore dello sguardo)」展 (ローマ、カピトリノ美術館、2015年10月2日- 2016年1月24日)

[12] Cf. “Declaration of the Importance and Value of Universal Museum” (2003, *ICOM News*, no.1, ICOM, 2004, p.4.); James Cuno, *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*, Princeton University Press, 2008.

[13] Costanza Caraffa, “Florence Declaration: Recommendations for the Preservation of Analogous Photo Archive”, *Kunsthistorisches Institut in Florenz, - Max Planck-Institut*, 31st October 2009. 同提言を記したカラッファ氏主催による、写真アーカイヴと美術史の関係をテーマとした国際シンポジウム (2009年) の成果は、次の論集にまとめられている。 *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Ed.by Costanza Caraffa, Deutscher Kunstverlag, 2011. シンポジウム「写真アーカイヴと国家のイデア」(2011年)の内容は次の書籍に収められている。 *Photo Archives and the Idea of Nation*, Ed.by Costanza Caraffa and Tiziana Serena, De Gruyter, 2014.

[14] “the technologies not only condition the methods of transmission, conservation and enjoyment of the documents, but they also shape its contents; the photographs are not simply images independent from their mount, but rather objects endowed with materiality in time and space.” (“Florence Declaration”, 2009.)

[15] ウンベルト・エーコ、ジャンクロード・カリエール『もうすぐ絶滅するという紙の書物について』工藤妙子訳、CCCメディアハウス、2010年12月 (Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, 2009)。

[16] こうした視点は、国際美術史学会ニュルンベルク大会の主旨にも見られる。G. Ulrich Großmann, “The Challenge of the Object CIHA 2012”, *The Challenge of the Object*, The Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Part 1, Germanisches National Museum, Nürnberg, 2014, pp.27-31.

[17] 「ミケランジェロをふたたび知る：19世紀から今日の写真と絵画におけるブオナローティの彫刻 (Ri-conoscere Michelangelo: La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall’Ottocento a oggi)」展 (フィレンツェ、アカデミア美術館、2014年2月18日- 5月18日)。 *Ri-conoscere Michelangelo: La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall’Ottocento a oggi*, catalogo della mostra, a cura di Monica Maffioli e Silvestra Bietoletti, Giunti, Firenze Musei, 2014.

[18] 松本透「現代美術とオリジナル」『「オリジナル」の行方——文化財を伝えるために』東京文化財研究所編、平凡社、2010年3月、pp.101-117。

[19] イタリアには19世紀末に「ビエンナーレ」形式の国際美術展を創案した例がある。ヴェネツィアで発祥し、その後世界に広まった「ビエンナーレ」形式の国際美術展も、展覧会場と都市空間を「連続性」のうちに捉えて展開される。ヴェネツィア・ビエンナーレはリカルド・セルヴァティコにより観光誘致のために発案され、第1回展は1895年に実現した。第1回ビエンナーレの賞は、ジョヴァンニ・セガントーニ (Giovanni Segantini, 1858-1899) の油彩《生まれ故郷への帰還 (*Ritorno al paese natio*)》(1895年、ベルリン国立美術館蔵) ほかに授与された。

[20] Cf. “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” (2003, Unesco).

[21] ホルスト・ブレーデカンブ『古代憧憬と機械信仰：コレクションの宇宙』藤代幸一・津山拓也訳、法政大学出版局、1996年2月 (Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 1993); 松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2009年3月。

[22] 一例として、ルーヴル美術館ランス別館の「時のギャラリー (La galerie du Temps)」では、壁によって分割されていない広大な展示室に、先史時代から19世紀半ばまでの美術品が展示されている。従来のひとつづきの壁から離れ、個別の壁=台座とともに展示された絵画作品は立体作品に似たオブジェクト性を強めると同時に、全体はコンピューターの画面上に表示される画像群をも思わせる。A. マルローの『空想の美術館 (*Le Musée imaginaire*)』の英訳書に用いられた題名『壁のない美術館 (*The Museum Without Walls*)』を実現するかのよう展示ともいえる。Cf. Rosalind E Krauss, “Postmodernism’s Museum Without Walls” in *Thinking about Exhibitions*, Ed.by Reesa Greenberg et al., Routledge, 1996, pp.341-348.

Mayumi Abe

What is the potential for art museums in the 21st century? With this question as my starting point, I conducted a survey of three representative Italian museums in March 2014. In chronological order, I interviewed: Marzia Faietti, director of the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Florence) Marina Pugliese, former director of the Museo del Novecento (Milan); and Margherita Guccione, director of MAXXI Architettura (Rome). My interviews were based on the following five core issues.

- 1) The role of art museums in artistic creation
- 2) The Italian system of cultural policies and cultural properties management and conservation
- 3) The ideal for art museums in present-day and future society
- 4) The 20th century in Italian art
- 5) Art museums today – theory and practice in each museum

Experiments in “Co-Creation” in Art Museums

The three museum directors spoke in detail of the ideals and actual practices of their own respective museums, indicating the diverse potential for “creative power” and social contribution. Pugliese mainly spoke of the role that public art museums must play based on the idea of “social inclusion,” and the actual practices of 20th century art museums, such as workshops conducted in tandem with hospitals or programs for migrants. Guccione spoke of the ideal relationship between architecture and art museums, and actual examples in terms of the meaning of creating exhibitions that place emphasis on viewers’ “participation” more so than on “enjoyment” and how art museums can stimulate current advanced forms of architectural culture, as seen in the interdisciplinary cultural fusion process that MAXXI Architettura encourages through its exhibition spaces. Faietti spoke about the ideals and experiences of art museums as potential places for what she called *koinè* (the Greek term for lingua franca or a meeting of minds), truly meaningful interdisciplinary dialogue and joint survey research, and the responsibility that comes with preserving and handing on an historic collection such as that of the Uffizi Gallery. All three directors shared a sincere and experimental attitude as they turned towards activating art museums’ latent powers via dialogue between different cultures and different disciplines. Through their various exhibitions, events, activities and research, each of the museums is realizing experiments in “making together,” developing museums as “laboratories” for creating new thinking and cross-disciplinary potential amidst contemporary culture.

The Materiality of 21st Century Cultural Properties

From “classification” to “co-creation” – art museums today and cultural properties, through their-nonmaterial contents and their inclusiveness, can generate and spread creative power. For that reason, the museum in the 21st century is characterized all the more by the continuum between the tangible and intangible, time and space that cannot be looked across in one glance, and thus differs from the previous construct of *kunstkammer* and gallery that can be depicted or represented as perspectival spaces.

And yet, art and architectural documents are things that can be digitized into images and information, and at the same time, exist as physical objects that have a history of their own. The flow of time, the atmospheric sense unique to a certain space, the details that can only be experienced by touch, not by transformation into information—these are surely indispensable elements in drawing forth the creative power of cultural properties. The creativity of art museums in the 21st century and cultural properties are thus experiments caught right in the middle between the “object” and the “non-object” model.