

特集

美術館とダンス
—展示室でダンスは踊れるか

島津 京

美術館とは、美術品を収蔵・管理・展示し、万人に公開する施設である。美術館に対するこの了解事項は、18世紀のフランス革命を経てルーヴルの王室コレクションが万人に開かれた後、19世紀を通じて徐々に成立していった。そもそも西洋において、museumが収集する対象は美術品ばかりとは限らない。それゆえ、日本の「美術館」と西洋の「museum」はかならずしも一致しない。museumは、日本でいう「博物館」をカバーするもので、museum of fine artsに当たるものを日本では一般的に美術館と呼ぶが、その中には例えば六本木の国立新美術館のように、コレクションを持たない施設も存在する^(註1)。だが本稿では、コレクションを持ち、かつ主として美術を対象とする施設を美術館として論を進めたい。

1 美術館のトポス
鑑賞という態度

美術館における、見られる対象としての身体は、通常別のメディアで表象された身体、つまり「身体についての作品」ということになる。身体を描いた絵画、身体を表した彫刻等、身体を扱った作品は歴大な量存在し、美術館の収蔵対象となっている。ではダンス、すなわち生きた身体による芸術と美術館との関係はどのようなものであったのか、またどのようなものであり得るだろうか。このことを考察するためには、まず美術館のトポスについて整理する必要がある。

トポスとは、アリストテレスが『トピカ』^(註2)で語っていたように、様々なものをそこに受け入れる「場所」を意味するのではなく、むしろ、ある対象に付随して広がっていくイメージを意味する。例えば、雪には「白」というイメージが付随するののか、「黒」というイメージが付随するののか。雪という言葉のイメージの広がりを決めるのは、ある種の社会的な共通理解によるのだが、その共通理解の広がりがトポスなのである。では、こうした意味での美術館のトポスとは、いったいどのようなものなのだろうか。その点を考えるために、ひとつ明治時代のエピソードを挙げよう。1901年（明治31）、画家黒田清輝の《西洋婦人像》が第6回白馬会展に出品された。これは黒田がフランス滞在中にモデルを使って描いた、裸体女性の座位像である。明治29年に新設された東京美術学校西洋画科の指導者

となり、日本洋画界を牽引する役割にあった黒田が、日本に本格的な西洋美術を導入するための布石として敷いたのが、裸婦像の出品であった。ところが、この裸婦像の展示をめぐる警察介入沙汰が起こる^(註3)。公衆良俗の観点から見て裸体を晒す事を不可とし、撤去、ないしは特別室での展示を求めた警察側と、西洋油彩画の本格的な普及のため、「芸術」としての裸婦像を、出来るだけ多くの来場者に見せたい画家側の目論見は正面から対立し、最終的にこの作品は、絵画の下半分に黒布を掛けて展示されることで行き所を得た。

あらわな下半身が人々の目から隠されねばならない、という判断の前提には、絵画鑑賞という経験が、今日ほど約束事に拘束されていなかったという事情がある。その約束事とは、「芸術」の鑑賞をめぐる不問事項といえるだろう。19世紀の西欧のサロンでは、歴史上、あるいは神話上のトピックに託して女性の裸体像が出品され、鑑賞の対象になっていたが、この場合、アカデミズムの形成したヒエラルキーの最上位にある歴史、神話を主題とした絵画であったからこそ、人々は公共である美術展覧会場で堂々と裸体を凝視することが出来た。ところが、1863年にマネがサロンに出品した《草上の昼食》は、そこに日常の裸体が崇高化されることなく描き出されていたため、大きな非難を浴びた。いわば、マネは約束事を攪乱したのである。

一方黒田の《西洋婦人像》の鑑賞者は、描かれた裸体に、「芸術」という言葉に集約される鑑賞言語を持って接したとは限らず、そのあらわな下半身に性的な身体経験を想起する、あるいは省略された細部を見て、自らの知る身体部分の形態との相違と受け取り、西洋人の身体に不可解な思いを抱く、といった見方もあり得たであろうことが指摘されている^(註4)。これらの鑑賞者にとって、展示された絵画は、芸術というベールで遮られることなく、自らの身体経験と接続するものであったのだ。

日本においては、「美術」、「芸術」という概念そのものが、開国前後の万国博覧会出品という経験を経て、徐々に西洋風に整理されていったのであり、「美術」を展示、さらには収蔵する場としての「美術館」が一般の人々にまで認知されたのは、その後のことに過ぎない。美術鑑賞の諸制度は今日のように自明でなく、見世物小屋の延長上に観客の鑑賞態度を位置づける指摘もある^(註5)。冒頭の作品が展示された会場は美術館ではなく、内国勸業博覧会時に建設された建物の流用であった。当時、展覧会は開かれていたが、今日のような美術館は存在しなかったのである。

日本の画家達の悲願であった、恒常的に現代美術を陳列する施設としての美術館が公的に開館するには、大正15年の東京府美術館まで待たねばならない。明治・大正にかけて日本の美術界では、

美術館、特に同時代の美術を展示する近代美術館の必要性が議論されていたが、文部省の美術館構想は予算不足により頓挫していた。そうした中で、北九州の石炭王佐藤慶太郎から100万円の寄付の申し出があり、それをもとに東京府美術館が建設されたのである^(註6)。大正末の東京府美術館開館は、西洋由来の鑑賞にまつわる美術文化の移入が、一応定着した証とってよいだろう。

美術館という場が、「トポス」として成立した時、美術館における鑑賞者のふるまいも、一定の前提をふまえたものとなった。それは、「芸術作品」として、目の前にあるものを見るというものである。むろん、《裸体婦人像》の例に限らず、作品と来館者の身体については今日に至るまで様々な文脈があり得る。だが、美術館における鑑賞の態度は、美術館のトポスの成立に導かれたものであるといえる。

「近代美術館」のトポス

一方美術館は、そこに収蔵、展示されるものの芸術としての価値決定にも関与し始める。「美術」だから美術館に展示されるのか、美術館に展示されているから「美術」なのか。不可解な作品を目の当たりにした時にしばしば浮かぶ一見不毛なこの問いは、美術を「成立させる」装置として、美術館が存在することの上に成り立っている。美術の「芸術性」を規定するトポスとしての役割をも、美術館は担うことになったのである。

この役割について、先陣を切り開拓を進めたのは、ニューヨーク近代美術館(The Museum of Modern Art通称MoMA)である。美術館の近代性を論じる際に、MoMAは必ずといって良いほど参照されてきた。例えば磯崎新は、19世紀に誕生した第1世代の近代型美術館に対し、MoMA型の実験的有りを、第2世代の近代型美術館と位置づける^(註7)。何よりMoMAは、既存の「美術(fine arts)」以外の対象をも収集・展示し、美術館が扱うべき「美術」の拡張に関与した点で19世紀の実験的とは区別される。ここでは初期のMoMAについて概略し、MoMAに代表される「近代美術館」におけるトポスのあり様を確認したい。

MoMAは1929年、美術のパトロンであった3人の女性により、ニューヨーク5番街ハックシャー・ビルディング12階の6つの部屋を借りて開館した。彼女らは俊英アルフレッド・バーJrを館長に擁し、同時代の絵画を扱う美術館を構想した。開館第1回目の展覧会は「セザンヌ、ゴーギャン、スーラ、ゴッホ展」であった。1929年当時、既にこの4人の作家は一定の歴史的評価を得ていたが、少なくとも、20世紀以降の美術を収集・展示の射程に入れ、アカデミズムの路線とは異なる

方向性を導き出したこれらの作家を展覧会の出発点に置く事によって、新しい「私たちの時代の美術」を扱っていくという事が象徴的に掲げられた。MoMAの路線が画期的だった点は、絵画・彫刻の展覧会のほか、近代美術の文脈においてもファイン・アートの枠組から外れていたジャンルを対象に展覧会を行なった事である。1932年の「近代建築展」を嚆矢として、建築、写真、タイポグラフィ、プロダクトデザイン、ポスター、舞台芸術を対象とした展覧会が1930年代以降次々と企画されている。なかでも1934年の「マシンのアート展」は、無名性の高いプロダクト製品等も積極的に取り上げた点で特筆に価する。展示室には、大きなパネや、レジスターなどが端正な配置で展示され、デザイン面が強調された。

工芸品、産業品、およびそれらのデザインに特化したmuseumは、1851年のロンドン万博後開館したイギリスの産業博物館(The Museum of Manufactures) (後にサウス・ケンジントン博物館、現ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館)をはじめとして、既に19世紀のヨーロッパ各国に成立しているが、これらは急速に工業化した社会を背景に、産業界育成の思惑のもと、製造者への啓蒙を目的として成立したもので、MoMAとは異なるトポスを持つものといえよう。MoMAは、Art museumでありながら、取り扱う対象をファイン・アートの下位に置かれていた装飾美術、さらには商業デザイン、写真、舞台等、従来美術館が対象としなかったものにまで広げ、時には同列に展示することにより、美術館としてのステータスを下げることなく、展示・収集・収蔵の機能により「芸術のベール」を付与する権利を守りつつ、かつジャンルとしての「美術」の枠組を「芸術」へと拡張することに成功したのである。

こうしたMoMAの方針を効果的に補助したのが、MoMAの打ち出した均一で無機質な壁面、いわゆるホワイトキューブであった。今日ではごく一般的に見られる美術館展示室の白く無機質な壁面は、1929年当時、従来型の装飾過多な美術館の展示壁面に比して斬新なものだった。均一な壁面は、美術館建築のもつ文脈に左右されることなく、作品の形態的な特徴を際立たせる。この壁に囲まれた四角い部屋はまた、場所の固有性を極力排除するゆえに、交換可能な空間となり、どの文化のどのようなものにも等質な背景を与える。このことにより、そこで展示される作品は、線的で、系統だったものとして視覚的に整理されることが可能となる。バーは、自ら企画した「キュビズムと抽象芸術」展(1936年)でその事を示した。同展カタログにおいてバーが作成した美術の系統図は、アフリカの仮面等とピカソらキュビズムの作品を等価に扱うことによって、従来の美術史から

はずれたものを美術史に取り込み、かつ、印象派から派生したキュビズムや構成主義の諸傾向が抽象表現に向う線的な印象を与える。パーは、この展覧会の正式名称「キュビズムと抽象芸術：絵画、彫刻、構成 (constructions)、写真、建築、産業芸術、劇場、映画、ポスター、タイポグラフィ」に記されるごとく多岐にわたる展示物の、様式上の関連性を、ニュートラルな壁面を使って展示構成することにより、視覚的に説得してみせた^(註8)。

MoMAに代表される「近代美術館」は、ホワイトキューブの展示空間により、「場」としての中立性、無時間性を獲得し、展示と記述の力によって、そこに入れられるものに美術の類概念を付与する装置として機能するのである。付言すれば、美術館での展覧会にまつわる付帯的な事柄、内覧会から、種々の関連企画、例えば演奏会、上演会、講演会、論集の出版といった催し、グッズの販売に至るまでも、美術館のもたらす力を後ろ盾として、その文化的価値を保証されているとよいであろう。これらの総体が、欧米において19世紀に始まり、第2次大戦前に確立した、近代的な美術館のトボスの力と考えることが出来る。

2 美術館とダンス 「ダンス・アーカイヴ」としての美術館

では、ダンスはこうして成立した美術館のトボスとどのように関連づけられるのだろうか。MoMAの例にみたように、美術館で扱う対象の内実が多様化するに従い、美術館における展示物も、従来型の作品形態から、より多彩なものへと変わってくる。ダンスに関わる展覧会は、MoMAにおいては1940年代に集中する。その直接の理由は、1939年10月に、リンカーン・カーステイン (Lincoln Kirstein) によって、ダンス・アーカイヴが設立されたことによる。カーステインは、バランシンを説得し、1933年にアメリカ・バレエ学校 (the School of American Ballet) を共に設立、翌年の1934年には、アメリカン・バレエ (the American Ballet) を設立し、既にアメリカにおけるバレエ発展に重要な役割を果たしていた。MoMAのダンス・アーカイヴは、カーステインの関与により、コンテンポラリーダンス研究のための調査コレクションに特化した資料を提供するために、美術館図書館の一部門として開設された。版画、写真、スライド、フィルム等から成るダンス／舞台関連の初期コレクションは、カーステイン、ゴードン・クレイグ (Gordon Craig)、フレッド・キング (Fred King) によって寄贈されたものである^(註9)。1940年の年報では、MoMAが将来「ダンス部門」を持つであろうことが告知され、舞台、衣装のデザイン画、写真、フィルムやビデオが順

調に収集されていることが報告されている^(註10)。事実、ダンス・アーカイヴは、1944年から45年には「ダンス、舞台デザイン部門 (後に舞台芸術部門)」として、ジョージ・アンバーグ (George Amberg) をキュレーターとする独立した学芸的部門と見なされた。その時、この部門に対する諮問機関も設置され、カーステイン、ジョージ・フレッドリー (NY市立図書館)、ロザモンド・ギルダー (Theatre Arts Monthly)、アーチ・ローテラジョン・マーティン (NY times)、Aハイアット・メイアー (メトロポリタン美術館)、そしてメイ・セイモール (ニューヨーク市立美術館) がメンバーに名を連ねた。1940年代には、この部門は、研究コレクションを更新、拡張しつつ、MoMAで複数の展覧会を開催し、また、巡回展部門の協力により、そのいくつかはアメリカ国内を巡回した。

舞踊を芸術の一ジャンルと捉え、美術館の展示・収集システムの中に取り込もうとすることは、美術館の扱う対象拡大の傾向から見て自然なことであった。カーステインは、ダンス・アーカイヴについての小文で、ダンスが時間芸術であるにも関わらず、これを同時代の芸術として、美術館で扱うことに同意したパーの慧眼に敬意を表している^(註11)。しかしながら、1948年春にアンバーグは契約解除し、7月、舞台芸術部門は美術館図書館の一部署という以前の状態に再び戻った。それは、美術館全体の大幅な予算増加を緩和するための措置であったが、建築でもデザインでもなく、舞台芸術部門が縮小の対象となった背景には、ダンスそのものを鑑賞出来る場が、既に古くから劇場など美術館の外に確立されていたという事実があるように思われる。だが、それ以上に、従来の「収蔵」の考え方からかけ離れているダンスの形態そのものが、他ジャンルと対等な部門であることに限界をもたらしたと考えるのが妥当であろう。

日本の美術館におけるダンス

では、日本の美術館においては、ダンスはどのように位置づけられてきたのだろうか。戦後になると、初めて「近代」の名を冠した美術館が現れる。神奈川県立近代美術館 (1951年開館) をはじめとして、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館といった国公立の美術館が、高度成長期に次々と開館した。これらは主としてMoMAをモデルに成立したとよい。以降、70年代の公立美術館建設ブーム、バブル期の建設ラッシュを経て、2005年の青森県立美術館開館を最後に、少なくとも都道府県単位では、ほとんどの自治体が美術館を擁するまでになった。こうした中で、美術館のなかにもダンス上演を実施するところが出てきたのである。

ある調査によれば^(註12)、美術館・博物館における「実演芸術系」事業は、1970年代から公立のミュージアムが事業として積極的に取り組み始め、80年代後半は、こうしたミュージアム・イベントのブームだったという^(註13)。ブームの要因として、調査者は、文化的なものに関心のある観客を広く惹き付けるために事業の多様化に着手したミュージアム側の事情を挙げている^(註14)。

これらの「実演芸術系」を、年報等の報告書で確認すると、「展示」事業とは区別され、「催し物」あるいは「教育・普及」、「視聴覚」事業として位置づけられていることがわかる。これは、特に80年代以降、主に社会教育的な観点から複合的な文化発信を求められるようになってきた美術館側が、本来の収集、展示活動に加えて「実演芸術」をなんとか取り込むために出した解の現れとしてよいだろう。生きた身体は「収蔵・展示」になじまないゆえ、ダンスを含む上演は美術館において「イベント」として存在してきたのである。ホールを持たない美術館で実演芸術を導入する場合には、建物のエントランスホール、外部スペースが実施空間に充てられる。80年代の終わり、ことに90年代に入ってから、美術館建設時に上演、上映に対応可能なホールを併設したところも多い。

このような、日本における美術館事業の複合化は、ポンピドゥ・センター（1977年開館）をひとつのモデルとしているとしばしば指摘される。パリ4区に位置するポンピドゥ・センターは、それまでパレ・ド・トーキョーを拠点としていた国立近代美術館(MNAM)、産業創造センター(CCI)（1992年に、建築、デザインのコレクションをつくるためにMNAMと統合）、公立図書館(BPI)、音響研究所(IRCAM)の4つの部門に加え、映画館、2つのホール、アトリエ等が集合した複合文化施設である。正式名称はジョルジュ・ポンピドゥ国立美術文化センター(Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou)であり、設立当初から、美術に留まらず、音楽、ダンス、映画など同時代の芸術・文化活動に広く対応可能な体制を備えていた。センターの実現は、ポンピドゥの構想した「美術館であると同時に創造の中心であり、造形芸術が、音楽、映画、書物やオーディオ・ヴィジュアルの研究などと同居しているような文化センター」に直接の端を発す^(註15)。従って、ポンピドゥ・センターは、創造行為にも関わる文化センターとして、これまで述べてきた美術館とは別の場を目指していた。ゆえに、上演ホールを備えるのみならず、展示室そのものもフレキシブルで開かれた空間として考案されていた。つまり、固定壁を中心とした構造ではなく、壁が必要であれば、その都度仮設の可動壁を室内に設置するのである。だが皮肉なことに、無柱、無壁の

展示室の構造は、平面作品の展示には使いづらく、1987年に「常設展示室」スペースは全体的に改装され、普通的美術館のように固定壁のある空間へと変化している^(註16)。

元々ポンピドゥ・センターは、MNAMの増加する収蔵品保管場所を確保するためだけでなく、戦後失墜していたフランス近代美術の国際的な地位の復権をはかるという、極めて政治的な思惑もあって計画された。特にMoMAとの差異化をはかるにあたってフランスは、ポンピドゥ・センターを同時代芸術と社会との接点、拠点と位置付け、目的によって分かれていた場の諸機能をひとつの場にまとめるという戦略をとったのである。

日本においても、例えば広島市現代美術館(1989年開館)のように、現代美術の紹介に力を入れている館を中心として、「多様な現代美術の展開を身近に」するために、「映像やパフォーマンスなど、さまざまな表現の可能性を探索」^(註17)すること等を事業目的に謳うところが増加した。しかし、ポンピドゥ・センターのように、建物からして都市の中の通路のように解放的に設計され、空間使用に対する考えが変われば大規模な改装も行なう、国家事業としての多機能展開に比して、美術館型の体制のまま、それぞれの自治体の規模で実演芸術を導入するには、体制的、予算的に少なからずの困難がある。そのような中で、継続的に事業を続け、美術館が主体となって収蔵品（ないしは展覧会）に関連するパフォーマンスの企画や、ダンスの上演に実績を挙げている例として、高松市立美術館の催し物事業が挙げられる。高松市立美術館は、1988年(昭和63)の開館当初から、ほぼ年1度のペースで、エントランスホールの空間を使用してコンテンポラリーダンスを紹介しており、これまでに勅使河原三郎、大野一雄+大野慶人、岩下徹+氏家哲雄、木佐貫邦子、和栗由紀夫+好善社、山田せつ子、珍しいキノコ舞踊団、伊藤キムと輝く未来、コンドルズ等の公演が行なわれた。また、広島市現代美術館は、「ミュージアム・スタジオ」と名付けた、一般の展示室とは別に多目的な使用が可能なスペースを持ち、パフォーマンスの実施や映像系の展示を行なっている。

一方、主に90年代以降に開館した美術館の場合、上演用のホールを持ち、そこでダンス公演を含めた実演系の作品を取り上げることが可能などところもある。水戸芸術館(1990年開館)や愛知芸術文化センター(1992年開館、センター内の愛知県美術館は、1955年に開館した愛知県文化会館美術館がその前身)は、当初から複合文化センターとして計画された。つまり、美術館の学芸部門とは別に、運営部門を配しているケースである。かたや高知県立美術館、金沢21世紀美術館や青森県立美術館などは、美術館組織の下にホール使用の企画

を行なっている。また、高知県立美術館や金沢21世紀美術館、広島市現代美術館など、現代美術の紹介に力を入れている館が、JCDNの企画と運動して、コンテンポラリーダンスの上演を受け入れている例も増えつつある。

さて、ここで留意すべきは、これらの上演のほぼ全てが、展示室とは切り離された場所で行なわれているということだ。美術館としては、展示品の保管、管理は義務であり、運営の実際をふまれば、作品のおかれた展示室の中での上演には極めて慎重にならざるを得ない。従って、美術館の事業であるにも関わらず、ダンスは、展示室とは原則的に切り離されることになる。つまり、「美術」の展示とは、空間的にも異なる扱いを受けるのである。一方観客はなぜ、ダンスを見るために美術館を選ぶのだろうかという疑問が生じる。即座に浮かぶ現実的な理由は、その作品が、美術館でしか上演されないため、比較的安価な出費で見られるため、スペースの狭さに起因する親密性が魅力である、といったことであろう。こうした理由において、美術館という場は他所と置き換え可能なものに過ぎない。だがそれらを差し引いて、もしも観客にとって、ダンスを見る場としての美術館が、劇場または上演スペースに置き換え不可能な魅力を持つとすれば、それは、近代の歴史が美術館のトポスに保証してきた「芸術」の吸引力に他ならないと考えられる。だからこそ、美術館の事業計画に、「幅広い文化交流の場としての美術館の役割を果たすために」、「さまざまなアートに触れることのできる美術館を目指す」^(註18)といったことが期待されるのである。そこにすればアート(芸術)に触れられる、という前提は、美術館のトポスの力によるものなのだ。

だが逆に、今日においては、高度に多様化したメディア環境によって、歴史的に評価されたマスター・ピースにせよ、現代美術の範疇とされるものにせよ、「美術」と名の付くものが、美術館だけを住処とするわけではない。また、かつてのようなジャンル区分を無効にする作品が次々と生み出される現代美術の状況においては、たとえば美術とダンスの区別もまた、自明なものではなくなっている^(註19)。そもそも「美術」そのものを経験するにあたって、美術館という場は実は選択肢のひとつに過ぎない。例えば1960年代後半に登場したランドアートやパフォーマンスは、美術館に収蔵されることを質の証とする、いわゆる「ミュージアム・ピース」の価値観に対立するもので、美術館という場所では成立しない作品形態である。

それにもかかわらず、美術館は、19世紀以降、「美の殿堂」としての権力を維持した。現代において「美」という価値が絶対的なものではなく、芸術が「強度」という言葉で語られるものとなっても、

美術館は芸術を定義づける枠組として自らを機能させてきたのである^(註20)。上記のランドアートやパフォーマンスは、逆説的だが、なお美術館というトポスにおいて経験し得る芸術であるといえる。つまり、美術館は、そのトポスに存在するものを「芸術のバール」を通して見る見方を、来館者の身体に条件づけることに成功しているといつてよい。こうして、トポスとしての美術館が、来館者にダンスをも結び付けるきっかけとなり得るのだ。

展示室でダンスは踊れるか

主に日本の事例においては、社会教育的な側面から、ダンスが美術館というトポスに関係付けられたことはこれまで見てきた通りである。だが、ここで改めて問うべきは、ダンスが「美術館で扱える芸術」の範疇にあるか否か、ではなく、ダンスそのものと、美術館との関係性であろう。芸術の領域横断的な多様化によって美術館が扱う対象は益々拡がり、美術館とダンスの関係性にも、新しい局面が見えているように思われる。ここでは、展覧会を通じて「展示室内」にダンスが踏み込んでいる例をいくつか挙げたい。

2001年、東京芸術大学大学美術館で開催された「間-20年後の帰還」展では、会期中、展示室内で田中珉、および芦川羊子の踊り、能公演ほかが行なわれた^(註21)。磯崎新設計の能舞台が暗い展示室内に設置され、その舞台上で上演されたダンスは、空間的にも、企画の必然性としても、画中画ならぬ、展覧会が内側に含み持つ身体であったといえる。また、2004年には、栃木県立美術館で、「ダンス! 20世紀初頭の美術と舞踊」展が開催された。これは、20世紀初頭の主に日本で展開された美術家とダンスとの関係性を、絵画や写真を中心として紹介した意欲的な展覧会であった。会期中には、展覧会中で取り上げられた石井漠の振付作品を、石井みどりらの協力によって再現上演する催しも行なわれ、1920年代の舞踊の実際を知る手がかりとして貴重なものとなった。2005年、東京都写真美術館では、コンテンポラリーダンスをテーマとした展覧会が開催された^(註22)。これは、ダンス「と」～、といった関係性でなく、コンテンポラリーダンスそのものを正面から取り上げた点で日本では他に類を見ない展覧会である。会期中には、3組のカンパニーによるインスタレーションが展示されたほか、公演スペースとして用意された展示室内でいくつもの公演が行なわれた。そのうちの黒沢美香の公演中に、退出を促す閉館前の館内アナウンスが流れたが、これは公演を邪魔することなく、逆に黒沢の身体が生み出していた状況を補強するものとして作用した(企画者によれば、このアナウンスは事前に黒沢に確認のうえ、

公演中の展示室内にも流れることになっていたという)。この場合、「間」展の場合とは逆に、黒沢のダンスが、展覧会という状況を含み、自らの作品を補強していたように思われる。

これらの展覧会においては、生の身体が展示室にあることのインパクトがまずは印象的であったものの、最終的には、ダンサーの身体そのものに集中し、美術館という装置とダンスとの関係性は、見る者にとって副次的なものとなったように思われた。だが、それらは展覧会という形式を通じて美術館のトポスとして経験され、上演以外の展示物によって相互補完される仕組みとなっている。こうした展覧会が開拓しつつあるのは、上演をただ「見せる」のではなく、ダンスを通じて、観客そのものの身体になんらかを訴える仕掛けである。美術館において、ダンスが「イベント」でなく、展示として提示されることにより、美術館における観客の経験の質もまた変容するだろう。冒頭の《裸体婦人像》の例に見られたのは、トポスとして確立していない美術館において展示された身体(の表象)が観客の身体に作用する仕方であったが、ここにおいては、美術館というトポスが、展示としてのダンスを、観客の身体に向き合わせているのである。

本稿では、美術館というトポスの確認、そこにおけるダンスのあり方の変容を見てきた。とりわけ「収蔵」「展示」という美術館の機能にそぐわない身体表現芸術たるダンスが、美術館におかれるからこそ観客の身体に作用する、ということについて検討が可能だろうか。そうであるとすれば、ダンスは、美術館というトポスを変容させる可能性の一端になり得るだろう。美術館というトポスが、観客の誕生と共に始まっているからには、美術館のトポスを変えるのは観客の経験であるからである。同様に、ダンスが、美術館のトポスを通じて自らの新たな局面を開くことも考えられる。美術館とダンスの関係は、互いのパラダイムチェンジを予期させつつ、始まったばかりの状態にあるということが出来るのではないだろうか。

註

- 註1 国立新美術館の英語表記はThe National Art Center, Tokyo.
 註2 アリストテレス [著]; 村治能就訳『アリストテレス [著]; 宮内璋訳『トピカ 詭弁論駁論』(アリストテレス全集 / [アリストテレス著]; 出隆監修; 山本光雄編; 2), 岩波書店, 1970年, 120b12ff.
 註3 明治期の裸婦像の受容については多くの先行研究がある。近年のものとしては、次の文献を参照。植野建造『白馬会と裸体画』『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版, 2005年, pp. 66-89

蔵屋美香「絵画の下半身ー一八九〇年〜一九四五年の裸体画問題」『美術研究』No.392, 東京国立文化財研究所, 2007年, pp. 315-336

- 註4 蔵屋, pp. 319-320
 註5 木下直之「展示空間の近代と前近代の関係から」『科研基盤研究 (B) 「<美術>展示空間の成立・変容-画廊・美術館・美術展」研究報告書, 2000年
 註6 東京都美術館HP「沿革」
<http://www.tobikan.jp/>
 註7 「第1世代美術館は、略奪してきた物品を陳列閲覧するものであり、第2世代美術館は持ち運び可能でそれゆえ商品化された「美術品」を権威づけるものであり、資本主義が基底をしめた20世紀を象徴するひとつのインスティテューションだったというわけですね」。
 註8 「キュビズムと抽象芸術」展については次の文献参照。
 Mary Anne Staniszewski, "The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art", Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001, c1998, pp.73-78
 註9 'Historical note', Dance Archives in The Museum of Modern Art Archives,
<http://www.moma.org/research/archives/EAD/DanceArchives.html>
 註10 *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. VII, no. 1, April 1940, New York: Museum of Modern Art, pp. 3-4
 註11 Lincoln Kirstein, 'Foreword' in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol.VIII, no. 3, Feb-Mar. 1941, New York: Museum of Modern Art, p. 2
 註12 恩地元子「ミュージアム・イベントについての一考察-実演芸術系の事業を中心に」『武蔵野美術大学研究紀要』34, 2003年, pp.63-76
 註13 調査対象は美術館, 博物館双方にまたがっている。
 註14 恩地, p.65
 註15 ポンピドゥ・センター編『ポンピドゥ・センター・ガイド』, ポンピドゥ・センター, 2002年, p.6. なお, アンドレ・マルローの「空想の美術館」や, ル・コルビュジェの「20世紀美術館」構想など, ポンピドゥ・センター成立の前史にはいくつかの伏線がある。
 註16 岡部あおみによれば, これは進化のみならず退化さえも可能な空間のフレキシビリティを明らかにしている。(岡部あおみ『ポンピドゥ・センター物語』紀伊國屋書店, 1997年, p.44)
 註17 広島市現代美術館HP「概要」より
 註18 高知県立美術館の指針, 2004年3月
 註19 例えば, ティノ・セーガル (Tino Sehgal 1976-) など。
 註20 現代美術と美術館をめぐる制度の問題は, 美術館関係者, 批評家, アーティスト, 建築家など, 様々な立場から, 様々に議論されている。例えば, 金沢21世紀美術館は, 準備室の段階で, その紀要に「同時代の芸術文化における美術館の役割を再考する」特集を組み, 「現代美術はまだ美術館を必要としているか」, 「美術館の概念は無制限に拡張可能ではない?」等のエッセイを収録している。(『アール 金沢21世紀美術館建設事務局研究紀要』1, 金沢21世紀美術館建設事務局, 2002年)
 註21 間展そのものは, 1981年, 磯崎新の企画により, 「間」「もどき」「見立て」「空(うつ)」等の概念をテーマとし, ストックホルム現代美術館で開催された展覧会で, 日本では, 磯崎自身により, 20年後の視座で再構成された。
 註22 「恋よりどきどき コンテンポラリーダンスのアイステーシス」展, 東京都写真美術館, 2005年