

口頭発表

## ミュージアムが作り出す新しい公共圏

Museums as the New Public Sphere

村田麻里子(関西大学社会学部教授)

MURATA Mariko (Kansai University)

改めましてご紹介頂きました村田です。本日はこのような機会を与えて下さりありがとうございます。私はミュージアム研究とメディア研究を専門としておりまして、特に「メディアとしてのミュージアム」の空間がどのように成立しているのかについて、あるいはそこで生起するコミュニケーションに関心を持っています。今日のテーマは「メディア技術がもたらす公共圏」ですが、アートがメディア技術によって大きく形を変える中で、ミュージアムがどういう空間になりつつあるのか、そしてミュージアムやそのオーディエンスがどう変化しつつあるのかというお話をしたいと思います。IAMASはメディアアートとテクノロジーを専門とする大学院ですが、私自身はアートの専門家や評論家ではないので、どちらかというとミュージアムを軸に今日のテーマについて考えたいと思います。

ちなみに今日は「ミュージアム」と言った時には、主に美術館やアートセンターをイメージして聞いてください。

21世紀のミュージアムとはどのような場か、という問いを立ててみたときに、3つのレイヤーがあると思うんですね。まず、ミュージアムというのはどんな空間なのかという、場のレイヤー。次に、ミュージアムは何をどのように展示しているのかという、作品や展示のレイヤー。そしてミュージアムのオーディエンスは果たして誰なのかという、人のレイヤーです。この3つは当然切っても切れない関係にあります。さらに、アートのオーディエンスと、ミュージアムのオーディエンスというのも、重なりつつも実はイコールではなく、ここも切り分けられません。今日の私の話でも、その辺りの切り分けがしきれてないような場面が少しあるかもしれませんが、その辺りも含めて後で議論できたらと思っています。

ミュージアムがどういう空間なのかという話をするにあたって、やはりキャロル・ダンカンから始めるべきかと思いました。ダンカンは、美術館とはどのような空間で、来館者がそこで何をしているかということを、儀礼という人類学の概念をあてはめて説明しました。美術館を訪れる来館者というのは、そこで儀礼を行っているのだと言います。「美術館では、儀礼を演じるのは来館者である。次々に立ち現れる美術館の空間、モノの並べ方、照明、そして建築的な細部は、舞台と

台本の双方を提供している。」(ダンカン, 1995=2011:38) ヨーロッパの美術館をイメージして頂くとわかりやすいのですが、美術館は、宮殿や神殿のように立派で豪華で巨大で、そして周囲から切り離された、閉ざされた空間で、ここでオーディエンスは「リミナル」な状態になるのだと言います。このリミナルというのは、無意識と意識のちょうど間のような状態で、作品に精神を集中させることができる状態のことです。すると、作品の審美的な価値観を刷り込みやすい状態になる。このように、美術館が提供する手の込んだ儀礼のシナリオを、来館者がその舞台の上で演じるんだということを言っているわけです。

例えばこれは、ルーブル美術館ですが、ヨーロッパの王立型の美術館というのは、このように空間からしてかつて宮殿であったことがわかるような建築で、この中に作品が展示されています。すると、来館者はどうなるのか。「美術館の儀礼がもたらすとされている恩恵は、伝統的、宗教的な儀礼に対して期待されていることとよく似ている。それによれば、



ルーブル美術館 (村田撮影、以下同様)



メトロポリタン美術館



ナショナル・ギャラリー・オブ・アート（ワシントン D.C.）



MoMA（ニューヨーク近代美術館）

美術館の来館者は、知的な発見をしたという感覚、もしくは精神的に豊かになった、癒されたという気持ちになって帰って行く」（ダンカン、1995=2011:40）と述べています。つまり、この空間で、展示された作品群を前に圧倒され、それを有難く思う。これが、美術館が用意した儀礼のシナリオを演じながら見学をしていく、ということですね。つまり、ここではミュージアムの提示するシナリオ通りになる来館者というのが想定されているのがわかると思います。

ダンカンはこのようなタイプの美術館を、審美性重視型と呼んでいます。このヨーロッパの審美性重視型の美術館の儀礼をより濃厚に継承したのがアメリカの美術館なのだと思います。アメリカの美術館というのは、ヨーロッパと違ってつくったのが実業家とか銀行家などのエリート達、いわゆる

アメリカにやって来て成功した人達なんですよ。そういう意味ではアメリカンドリームの実現でもあるし、この人達のプライドの空間でもある。だから、ヨーロッパからアメリカに来て、ヨーロッパよりもヨーロッパ的なものをつくりたかったんです。ヨーロッパよりも立派で大きい、より神殿的なミュージアムを彼らはつくったわけです。

一方で、設立の目的は、良き市民の啓蒙です。ミュージアムを提供して、健全な公衆の教育に供する。同時にもちろん節税対策にもなっているわけですが。こうした空間においては、儀礼のシナリオはより濃厚だといえます。

これはメトロポリタン美術館の館内で、美術を勉強している生徒達が模写をしているところですが、作品を丹念になぞり直して、その作品のすごさを体感するという過程を考えれ



パブロ・ピカソ *Girl before a Mirror* (1932 年)

ば、これ以上の儀礼はないかもしれません。

これはワシントンD.C.にあるナショナル・ギャラリーで、銀行家のアンドリュー・メロンがつくりました。このように、建物はわかりやすく神殿風です。ただし、なんとなく表面がツルンとしてるんですが。

さて、ここからが本題です。ダンカンが言うには、アメリカの美術館における儀礼というのはヨーロッパのそれとはさらに違うシナリオがあって、それを作ったのがMoMAです。どんなシナリオかという、それをモダニズムの物語というふうに呼んでいます。モダンアートの歴史というのは、それこそ美術学校とか大学とか美術館とか出版社とかいろんな権威の機関によって作られた文化的な構築物で、MoMAはその作られたモダンアートの歴史＝シナリオを伝える場所なんだと。具体的には、セザンヌ以降の後期印象派からキュビズムなどを経て、その後のアメリカの現代アートへと未来に向かう物語です。ここで重要なのは、次のムーブメントが出てくる時に、必ず既成の芸術観を壊して、新しい進歩的な表現を生み出していったということです。アートの表現はどんどん抽象化していくわけですが、抽象化していくことによって、既成の枠組みから解放されて、自己が克服されるという物語がここで語られる。そして来館者は、まさにそれを消費しているのだというふうに言うんですね。市民はそのような自己の改革とか、主体的な自己の確立への道を啓蒙すべき対象として存在しているのです。

そして、おそらくその延長線上に、MoMAの対話型鑑賞というのがあるんじゃないかと思うんですね。日本でも最近対話型鑑賞という言葉は市民権を得てきた感じがありますが、要は美術史的な知識を一方的に来館者に解説するのではなく、例えばここに展示されているのはピカソの絵ですが、「こ

の絵はどんな絵だと思いますか」、「なぜそう思うのですか」、「どの辺がそうなのですか」、「この部分は何してるのですか」というふうにひとつひとつ聞いていって、対話をしていく中で、オーディエンスと作品との距離を縮めていくという手法ですね。このように、従来の知識注入型とは異なる鑑賞方法が、アメリア・アレナスらを中心にMoMAで展開されてきたのですが、個人的には、この手法は先の儀礼のシナリオをさらにオーディエンスの中で強化していくような手法だというふうに思います。

現在でもこれがアートとオーディエンスのあるべき関係のひとつのモデルになっています。しかし、では全ての作品がこうした対話型鑑賞に耐えるか、たとえば現代アートはどうなんだろう、というふうに考えた時に、必ずしもそうとも言えない。モダンアートとコンテンポラリーアートの違いももちろんありますが、逆に対話型鑑賞に適さない、あるいは耐えないということは、それは美術館が長い間想定してきた美術館とオーディエンス、あるいは作品とオーディエンスの関係が変化してきているということを意味するのではないかと思います。

もちろん、一部の現代アートは、対話型鑑賞に適しています。例えば、これらはアメリカの作家による作品(リチャード・セラ「ダブル・コーンズ」(1988年)、モーリス・ルイス「ガンマ・ツェータ」(1960年))ですが、抽象化された表現がどのような意味を持つのかを、先ほどの方法で対話していくのに最適です。ちなみになぜこの2作品かという、アレナスが対話型鑑賞を実践する様子を映した『なぜ、これがアートなの?』というビデオが日本で作られているんですが、そこで彼女が取り上げている日本にある作品なんです。鉄で出来た、物々しい、一見するだけでは何も伝えてこないような塊を前に、こ



モニカ・メイヤー *The Clothesline* (2019 年)

れはどういう意味があるのかを繕いていく。こういう作品はミュージアムの中で完結しているし、対話型鑑賞に最適だと言えます。

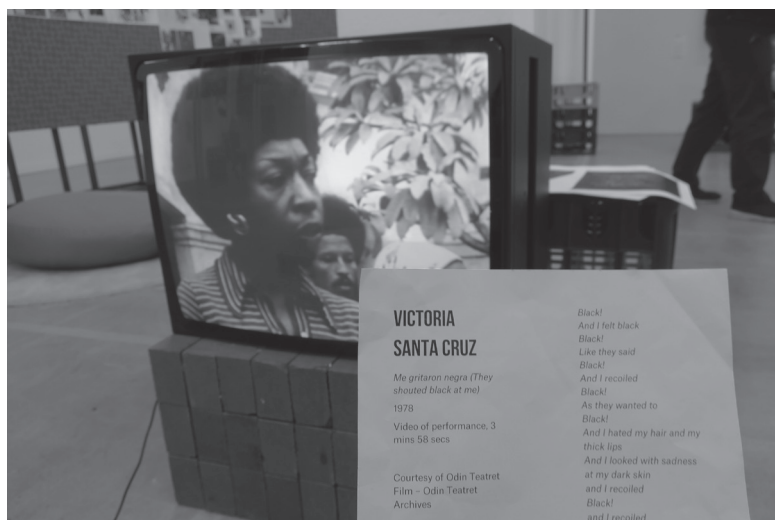
一方で、対話型鑑賞には適さない、あるいは出来ない、という作品や展示はどのようなものか。まず、審美的に見ることが想定されていない作品や展示、あるいは見た目が非常に地味な展示。次に、大量の字を読まないと理解できない展示。あとは、最近増えてきたと思うのですが、どこかで既に実践されていて、その「記録」がミュージアムに映像なり写真なり言葉なりで展示されているもの。あるいは、長々とその場で映像を見なくては把握できないもの。こういう展示も最近増えていると思います。

いくつか例を見てみましょう。まず、見た目が地味、というのはこういう展示です。まるで学園祭の展示のように見えるかもしれません。あるいは研究者のポスターセッションに毛が生えたものに見えるかもしれません。しかし、れっきとした美術展なんです。イギリスのブリストルに、アルノルフィーニというコンテンポラリーアートセンターがあって、今ちょうどそこでやっている展示です。企画展のタイトルが、「それでも私は立ち上がる：フェミニズム、ジェンダー、抵抗 (Still I Rise: Feminism, Gender, Resistance Act 3)」というもので、そう言われると合点が行くと思うんです。ある意味、運動や活動の副産物のような作品が多い。今で言うところの、ソーシャリー・エンゲイジド・アート (Socially Engaged Art) です。社会にエンゲイジする、つまり社会に関わっていく作品というのが圧倒的に多い展示なんです。ちなみにアルノルフィーニはこんな外観で、元々倉庫だった建物を改修して1961年に開館したアートセンターです。

次に、これなんかはどうでしょうか。これは先のあいちト

リエンナーレ2019で、不自由展の騒動の前の状態の展示ですが、モニカ・メイヤーの*The Clothesline*という作品です。メイヤーはこのプロジェクトを1978年から街角で始めていて、たとえば「女性として差別されていると感じたことはありますか」、「あなたやあなた自身でセクハラや暴力はありましたか」、「セクハラや性暴力をなくすために何をしますか」、というような問いの書かれたカードを街で配ってコメントを書いてもらい、その様子を写真に撮ったり、集まったカードを展示して作品にしたのです。ショッキングピンクを基調としているので一見わからないかもしれないんですが、かなり地味な展示で、しかも壁面をよく見るとわかるんですけど、印刷による非常に平面的な展示です。メイヤーの作品は、まさにソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれるジャンルの典型例です。一緒に行った友人が、これってアートなのかなあと思わず言ったんですが、そういう作品なわけです。既に行われた実践が、ミュージアムで報告することで作品になったのです。

それから、文字を読まなければ絶対に理解できない作品。このタイプも最近多いですね。例えばこの展示は藤井光が森美術館で展示していた作品(「第一の事実」(2018年))ですが、展示解説には、かいつまんで言うと次のようなことが書いてあります。2016年にアテネ近郊で発掘された若い男性の白骨化した遺体80体がみつかった、集団墓地らしいんですが、アーティストがその遺骨の調査に関わる考古学者、人類学者、歯医者などにインタビューをして、そこからイメージしたもののや得たインスピレーションで映像作品を作ったと。このズラッと並んでいるのは写真で、さらに奥に行くと、彼が作った映像の部屋があります。しかも13分間鑑賞しなくてはいけない。あまりに設定が複雑すぎて、しかも半分調査のようで、



ビクトリア・サンタ・クルズ *Me gritaron negra/They called me black* (1978年)

もはや文字を読まないと全く作品に近づくことができないという、そういう作品だと思うんです。こういうのは対話型鑑賞にはなかなか難しいだろうと思います。

それから「記録」という意味で言えば、どこかで実践したパフォーマンスの記録が展示されているのも定番です。これは映像ですが、写真だけが展示されていることも多いです。この作品はビクトリア・サンタ・クルズというアーティストによるパフォーマンスのビデオ (*Me gritaron negra/They called me black* (1978年)) なのですが、すごく迫力のある作品で、私はこの会場で座り込んで、歌詞カードを追いながら、通してヘッドフォンで聴きました。その後、もう1回見たいなと思って家でネット検索をかけたら、YouTubeに一発でこの動画が上がってたんですね。そういう意味では別に展示室で見る必要すらなかった作品だったわけです。映像のアーカイブは特にそうですが、もはやミュージアムが特権的に所有したり、特権的に語るという位置にあるものではなくなっています。ちょっと脱線しますが、既に作品自体がYouTubeやニコニコ動画で、映画やテレビ番組やユーチューバーの動画などと並列に、シームレスに置かれているような状態のなかで、あえてそれをミュージアムで見るとというのが、どういう意味をもつのかということも考えさせられます。

これもあいちトリエンナーレ2019で展示されていた作品 (タリン・サイモン *Paperwork and the Will of the Capital* (2016年)) です。一見するとただのきれいな花の写真なんですけれども、解説をよく読むと非常に興味深いんです。よく政治的な協定や調印の場で、机上に花が置いてあると思うんですけど、普段は単なる飾りで、そこに誰も注目をしない。これらの花を植物学者に特定してもらって、あえて再制作をして、撮影したものなんです。17世紀のオランダの静物画で花がよ

く描かれたのですが、そこでは季節とか地理的条件が異なっていて絶対同時に咲くことがないような「不可能の花束」というのが描かれてきたんだそうです。しかし、現在ではグローバル化して、高度に冷蔵技術や輸送技術も発達して、もう不可能な花束はない。調印の場に置かれた花束はそういうことも可視化している。そういう意味ではこの作品は調査研究でもあり、フィールドワークでもあり、同時にある種の政治的なメッセージもある作品なんです。写真をいくら眺めていてもそこまではわからない。解説を読まなければわからないんです。最近の作品は、一見すると非常にオーソドックスなものでも極めて高度な技術やメディア・テクノロジーを駆使しているものが多いと感じます。同時に、人類学的手法や歴史学的なアプローチの制作が増えている感じがします。

というわけで、対話型鑑賞が困難なこれらの作品群は、いったい何を意味するのかということまで来ました。ここからは、ミュージアムとアートとオーディエンスの関係はどう変化するかということを考えたいと思います。例えばモニカ・メイヤーの活動は、どちらかと言えば運動の一環でした。その実践自体はもう過去に、ミュージアムの外でやられていて、オーディエンスが見る時にはもう終わっているのですが、ミュージアムに展示することで、活動の全体像をオーディエンスが眺める位置に初めて置かれ、作品になります。このような、ミュージアムに展示されたからこそ作品になったり、作品の核はもうミュージアムの外で実践されていたり、あるいは先程の映像のように家のパソコンでも同じものが見られるという時に、オーディエンスは果たしてミュージアムに「何を」するために、あるいは「何を」見に来るのかという問いがあると思います。

これを逆から考えれば、オーディエンスの眺めることがで



タリン・サイモン *Paperwork and the Will of the Capital* (2016 年)

きる位置に再配置する、というのが今のミュージアムという空間の役割なのではないかというふうに思うわけです。つまりこれまでのようにミュージアムとアートががっちりタッグを組んで、ミュージアムがアートを包摂していた空間から、時間と空間を横断するアートを逆にミュージアムがつかみ取って、切り取って提示する空間になってきているのではないかと。もう儀礼のシナリオが完成した空間では決していないことですね。そこでは必ず、「これってアートなんだろうか」とか、「何でこれがアートなんだろうか」、という問いが投げかけられる、そういう空間になっているように思うんです。儀礼の作用が働かないと、アートは素晴らしいものだという前提も必ずしもないわけですから、作品と対話できるかどうかを試される空間であるとも言えますし、一方ではアートの制度そのものを問う空間であるということが言えると思います。対話が成立しないとしたら、その原因はもしかしてアーティストにあるかもしれないし、ミュージアムにあるかもしれないし、オーディエンスにあるかもしれない。ある意味、アーティストとミュージアムとオーディエンスが対等な関係になっているような、そういう空間になってきているんじゃないかと思います。

ちなみに私は全く知らなかったんですが、東野芳明という美術評論家を伊村さんが教えてくれまして、読んだらすごく面白くて、そこにまさにこの状況をうまく表現した文章がありました。「ある皮肉なジャーナリストが、ハプニングを紹介した記事のなかで、ここに掲載されている写真をみた読者は見に行かなかったことを悔むであろうが、実際に見に行った連中は、見に行ったことを悔むに違いない、と書いたのを読んで、これは一面の真実を伝えていると思ったことがある。つまり写真家がハプニングを撮影する場合、そのなかの、出

来るだけ効果的なフォトジェニックな一断面を切り取ってしまうのだが、実際に加わっていた観衆はけっして、この何が起っているか判然としない混迷を、カメラのように断面で切ってみることは出来ないのである」(東野, 1967=2013:117)というふうに言っているんですね。ハプニングというのはここではパフォーマンスのようなものだと思うんですが、要はそのパフォーマンスの写真だけが美術館にあるような状態がこれに当たると思います。その意味で、写真を展示している、あるいは映像を流している美術館という空間が、オーディエンスが眺める場所、あるいはカメラになると言ってもいいのかもしれませんが。美術館に収めることによって作品を権威付けするという側面も全くないとは言いませんが、でもそれがメインではないと思います。なぜならこれらはオーディエンスに審美的な儀礼を展示空間で演じさせることはできない作品なんですよ。作品がそもそも切り取られていて不完全なので、リミナルな状態には取り込めないと思います。

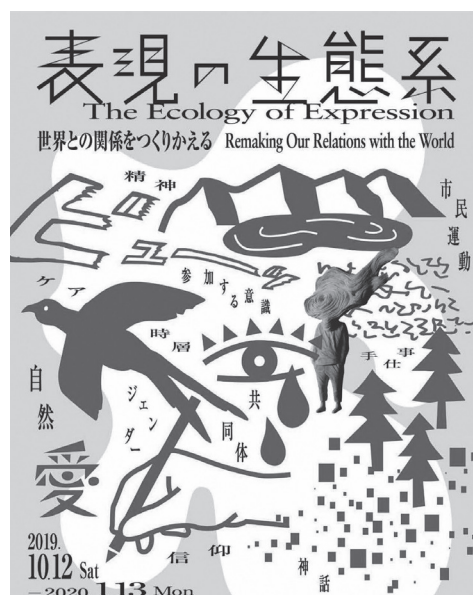
つまり、色々流動化する社会の中で、時間や空間を分節化することで、確固たるオーディエンスを獲得し、対話を進める空間というものにミュージアムがなりつつあるんじゃないかと思うのです。私達はそれを期待してミュージアムに出かけているのではないかと。それこそYouTube的な限らない並列化の中から映像を切り出してみたり、無数にある社会活動の中からある活動自体を分節化して見せる。その過程である価値観をミュージアムが提示するという役割があるのではないかと。

ちなみにソーシャリー・エンゲイジド・アートという言葉を粹付けたパブロ・エルゲラが、「アイディアや作品自体に暗黙のオーディエンスが存在すると私は主張したい」(エルゲ

ラ、2011=2015:59) というふうに言っています。どういう意味かという、芸術家というのは、あらかじめ私の芸術はこういうオーディエンスに向けられていますと言うのをすごく嫌がるというんですね。いや、私の作品に関心を持ってくれる人は全員オーディエンスだ、と言いたがるんだけど、実は届くべき相手というのが絶対いるはずだと。ですから、分節化することで、しっかりと発信者と潜在的な受信者を向き合わせ、対話を極力実現可能にするのが、ミュージアムという空間なのではないかと思うわけです。

ただし実際には対話というのは非常に困難で、対話が成立しないことも多いです。実際私は現代アートの展示をみて怒っている来館者をしばしば見かけます。皆さんはどうでしょうか。対話が成立しない時に、オーディエンスというのは怒ったり、背を向ける。これに関してもまた東野がこういうふうに言っています。「観衆がもっとも嫌悪するのは、嵐のふきすさぶ荒野の真只中にただひとり立たされたときのような、自分が内側からつきくずされ、どう対処していいかわからないとき、つまり 自分自身の内部の深淵、あるいは空洞を目の目前につきつけられることである。一般に観衆とは、つねに、内部崩壊を嫌悪し、自己保身にかけては狡猾な、動物園の見物人であった。」(東野, 1967=2013:97-98) つまり、自分はすごく安全な位置にいたくて、だから理解できないものとかを見せられると、すごく頭にきてしまう、というわけです。

確かにミュージアムとしてはそういう作品を展示しながら、このような来館者と常に向き合うというのはすごく大変なことだと思うんです。その結果、現代アートも、それを扱う美術館も、二極化している印象を持っています。エリート主義VSポピュリズム、とあえてスライドにはわかりやすく書きましたが、片方は、わかる人だけわかればいいという価値観です。わからない人は別に来なくていい、と自分達のシステムの中だけで再生産していくような態度ですね。これだとシステムの中の人達は傷つかないわけですね。もう片方はアートフェスティバルでよくみられるような、参加型アートです。オーディエンスが作品に手を加えたり、描き込むことを奨励するような。あるいは映(ば)えるだけのアートや、わかりやすく、極度に政治性の脱臭されたようなアートばかりが並ぶような状況です。そういうエリート主義的なものとポピュリズム的なものとが二極化しているという印象を受けています。エリート主義的なアートやミュージアムの態度というのは当然人々を遠ざけますし、大衆的迎合なアートやそればかり扱うミュージアムは、結果的にアートの幅を狭め、人々にアートの意味を考えなくさせます。先日友人がロンドンで久しぶりに現代アートの展示を見て、現代アートが政治的であることが世界のスタンダードというか、デフォルトだということを忘れていた、と言っていました。つまり、そう思わ



「表現の生態系 世界との関係をつくりかえる」  
アーツ前橋、2019年10月12日～2020年1月13日

せるような状況が、日本に今あるということだと思います。

最後に、オーディエンスの位置について考えさせられる作品を紹介して終わりたいと思います。ちょうど今やっている、オスズの展覧会なんです、アーツ前橋でやっている「表現の生態系」展です。今井朋さんという学芸員が手がけた展覧会で、チラシに、市民運動、参加する意識、ケア、共同体、ジェンダーという言葉がちりばめられていることからわかるように、アーティストやセンターがマイノリティや、虐げられた人達と関わるプロジェクトをずっと手がけていて、その成果でもある展覧会なんです。ですから、いわゆるソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼べる作品が沢山展示されているんですが、そのひとつを紹介したいと思います。Port Bの高山明さんの「あかつきの村ワーク」という作品です。展示室で見るとこれだけなんです。ペラ1枚、まあ2枚ですかね、がペラと壁に貼ってあるだけ。何やら、山があって地図が描かれています。あかつきの村というのはこの山の麓にある村なんです、ここに行ってみましょうという、そういう案内だけなんです。あかつきの村というのは、赤城山の麓にあるんですが、1979年にキリスト教の「エマウス運動」を実践する小さなコミュニティがあったそうなんです。ここで神父さんと信者さん達が共同で暮らしていた。やがてそこが日本にきたインドシナ難民を受け入れる定住センターになって、90年代までは300人ほどの難民を受け入れていたそうです。その後は徐々に役割を終えていくんですが、その後も、日本各地にいる、適応障害等で精神疾患を発症した難民の人たちがここに来て住んでいて、今でもそういう元難民の方や日本の

患者さんが数名生活している場所なんです。この展覧会のひとつ前のバージョンとして2016年に「表現の森 協働としてのアート」展というのが開催された時、高山さんがこの村を映像にして美術館に展示をしたそうなんです。2回目にあたる今回は何をしようかということで、こういうふうに書いてありました。切り取ったものをあかつきの村に返せばいいのだと悟った、場所を切り取ってくるのではなく、私達の体をそこへ持っていくこと、と。それで今回は村へ行くことで成立する作品をつくった。

行ってしまうことは、彼らが住んでいる環境や施設等を眺めて歩くということです。所々にこのようなバーコードがあって、そこにスマートフォンをかざすと映像とか音声とかいろんな情報がさらに聞けるんですが、ふと我にかえると、私は一体ここで何をしてるんだろうという気分になります。果たしてアートを見てるのかと。特定の人達の生活の場や生活の痕跡を皆でジロジロ眺めているわけですね。そういう意味では、まさに「観光のまなざし」を投げかけている。そこには、こんなコミュニティが日本にあったんだという衝撃や、それを覗き見ている快楽があるわけですね。でも一方ではそんな自分の行動への後ろめたさがあって、それは東野が言う、ぬくぬくした保身の鑑賞者では決してられない場所だったんです。自分がわざわざ足を運んでそこを見ることで、安全地帯の観賞者としての位置を享受できない。自分の何かが非常に鋭く問われているような、そういう感覚に陥りました。

#### 【引用文献】

- エルゲラ、パブロ（著）アート&ソサエティ研究センター SEA研究会（訳）（2015）『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深く関わるための10のポイント』フィルムアート社（Helguera, Pablo (2011) Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook by Pablo Helguera, Lightning Source Inc.）
- ダンカン、キャロル（著）川口幸也（訳）（2011）『美術館という幻想—儀礼と権力』水声社（Duncan, Carol, (1995) Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, Routledge.）
- 東野芳明（1967）「現代観衆論-今日の芸術がめざすもの」『展望』第102号（東野芳明（著）松井茂・伊村靖子（編）『虚像の時代——東野芳明美術批評選』2013所収）

あかつきの村を作品にし、それが情報としてミュージアムを介すことで、このあかつきの村の世界と私との関係が初めて生まれ、アートが常に自分に跳ね返ってくるという経験をしました。

まとめに入りますが、これまでお見せしたどの作品も、ミュージアムという空間には極めておさまりが悪いものです。ミュージアムって何だろうというふうを考えさせるような、そういう要素があります。同時に、なぜこれを眺めているんだろうという自分への問い返しがある。それは、ミュージアムを介していながらはみ出ているからこそ、意味や問いなんだろうと思います。そういう意味で、ミュージアムが当初作品と想定していたものからはみ出るものをアートとして収めようとするところに、公共圏とは何かという契機が潜んでいるんじゃないかと思います。

さいごに、ミュージアムが作り出す新しい公共圏のためには、その1、ミュージアムは、アートの制度を自ら問い続けなくてはいけないし、オーディエンスを開拓することを怠ってはいけないんだろうと思います。その2、オーディエンスは逆に「自己崩壊」を恐れてはいけないんだろうと思います。ミュージアムとアートとオーディエンスは、三角関係的に、と書きましたが、まあ三つ巴という表現の方がいいのかもしれませんが、どれかがどれかに取り込まれているのではなく、対等に、交錯しながら、新しい公共圏を形成しているのではないかと考えています。以上です。