

## ミュージアムが編む「ものがたり」：〈美術〉の言説を超えて

著者	村田 麻里子
雑誌名	美術フォーラム21
巻	14
ページ	81-86
発行年	2006-10
その他のタイトル	Tales Woven by the Museum: Beyond the Discourse on "Art"
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/6344">http://hdl.handle.net/10112/6344</a>

# ミュージアムが編む「ものがたり」 ―「美術」の言説を超えて

はじめに テーマと向き合う

「メディアが〈美術〉をつくる」というチャレンジングなテーマをいただいでから、しばらく考え続けている。テーマの趣旨は「さまざまなメディアにおいて具体的な美術品がどのように〈美術〉として言説化されたのかの諸相の一端を浮かび上げらせ」、それを通じて「〈美術〉とは何かを考える」というものだ。その前提には、「私たちが〈美術〉と呼んでいるものは、メディアに媒介された言説」なのではないかという企画者の問いかけがある。

さしあたって、このテーマの意味を考えてみる。

まず、テーマの文言を額面どおり捉えてみると、モノを〈美術〉たらしめているのは言説である、というのは、なるほどそうなのだろうと思う。美術品はペーパー・メディアを通じて表象されたり、語られたりすることによって〈美術〉としての価値を付与されている。ここではモノがエクリチュールに変換され、一定の意味付けがなされ、言説化される。そうした言説は、さらに新聞、カタログ、雑誌、書籍などさまざまな種類のペーパー・メディアを通じて複製を重ね、増幅される。再生産される中で、言説はますます強化されてゆく。その意味で、〈美術〉とはどこまでもところ言説なのだと確かにいえる。

しかし、このように言い切ることには少なくとも二つの観点から躊躇を覚える。ひとつには、このスタンスは、美術批評や美術史をはじめ、〈美術〉について論じる学問領域に全面的

に〈美術〉を依拠させている見方だということである。美術批評家や美術史家が作品について論じることで、モノは〈美術〉という地位を得る。モノを〈美術〉として成り立たせているのは、エクリチュールである、ということだ。これを突き詰めれば〈美術〉とはエクリチュールによって支えられた「制度」にすぎない、ということになる。すなわち美術批評や美術史が存在しなければ、〈美術〉も存在しないということになる。

一方でこれと正反対のベクトルにあるのが、純粹で絶対的な〈美術〉なるものが存在するという、一部の美学者や美術史家のとるスタンスであろう。〈美術〉は言語に媒介されるまでもなく、あるいはメディアに表象されるまでもなく、はじめから〈美術〉であり、その本質を掘り取ろうとするのが美術批評や美術史なのだ、とする考え方である。これは〈美術〉の成立過程における社会的側面を全面的に否定した見方ともいえる。

筆者は美学者でも哲学者でもないで、果たして「純粹〈美術〉」というものが存在するかどうかといった議論や、アイデアを事物の本質とするプラトンの二元論についての議論を展開することはできない。しかし、いま述べたこの両者のスタンスを座標軸の端と端に据えたとき、実際には〈美術〉とはそのどちらにも振り切れることはなく、その中間地点のどこかに存在しているのではないだろうか。しかも状況によって絶えず間なく往復運動を繰り返しながら。

いまひとつ考えなくてはいけないのが、「言説」の中身である。ここでいう言説とは果たして何か。もし仮に言説こそが

〈美術〉の本質であると仮定すると、その先にどういう議論が考えられるのだろうか。たとえば「言説は「権威」や「権力」とイコールなのだろうか、それとも権力は言説の一部なのだろうか。言説は、だれが構築し、どのように成立するのだろうか。「言説」という言葉に、いかにして立体的な意味空間を生成することができるのかを考えていく必要がある。

## ミュージアムと「言説」

さて、上記二つの課題を吟味するにはどのような枠組みが必要だろうか。言い換えれば「純粹〈美術〉」という到達点と「言説〈美術〉」という到達点の中間地点付近で絶えず繰り返される往復運動とは何を意味するのか、そしてそこに存在する「言説」とはいったい何か、という問いに近づくにはどのようなアプローチが必要だろうか。

筆者はメディアとしてのミュージアムの研究をしているが、ミュージアムというメディア空間を論じていくことは、この問いに少なからずヒントを与えてくれるような気がする。ペーパー・メディアを中心に、というお話であったが、若干（大幅に）その枠を超えて、空間というメディアにまで押し広げて考えていきたい。空間メディアは、ペーパー・メディアをはじめ多様なメディアが物理的に交錯する地点であり、「言説」の議論を三次元空間に持つていき、立体性を与えることに貢献すると思われるからだ。

先の枠組みに従えば、ミュージアムも、モノを「美術」として言説化するにあたって重要な役割を担っているメディア空間であることは疑いない。そのことを、モノをして語らしめたのが、マルセル・デュシャンだ。男性用小便器を逆さまに置き、「泉」というタイトルをつけることで「美術」化させた有名な逸話をいままさら持ち出すまでもないが、彼のレディ・メイドは、「美術」とはなにかという問いを我々に突きつける作品群であると同時に、モノを「美術」として成り立たせているのが展覧会やミュージアムという「制度(institution)」であることを知らしめるものだった。たしかに、そうしたデュシャンのレディ・メイド——それは雪かき用シャベルでもピン掛けでも櫛でもなんでもよいが——が照明に照らされて展示されているのを真剣な面持ちで眺める来館者の姿をみると、苦笑いがこみ上げてくる。デュシャンの作品は、ミュージアムという装置こそが「美術」という言説を生産していることを見事に指摘したのである。サインを書き込んだ日用品は、ミュージアム空間においてたちまち「美術」に仕立て上げられてしまうのである。

ところで、この文脈における「美術」の「言説」化とは、「美術」の「権威」化と同義であるといつてよいだろう。それはあきらかにミュージアムがモノに「美術」というラベルを与える権威をもつ組織で、その権威はミュージアムという空間の中で構築されるといふことを意味する。確かにミュージアムという空間ほど、美術を権威化するのに完璧な装置はない。デュシャンがパートのカタログで取り寄せた日用品も、ガラスケースに収められ、薄暗い空間のなか一筋のライトを浴びて浮かび上がれば、価値のありそうな美術品となる。こうした権威化の作用は、ミュージアムという存在そのものが歴史的にみても権力装置として機能してきたことや、ミュージアムにおける蒐集・展示活動が、美術史や美術批評の枠組みと連動し

できたことともおおいに関係する。

しかし、これでは冒頭に立てた「言説」の中身は何かという問いに半分しかこたえていないことになる。上記の議論からは、権威が実際に構築されるプロセスや、権力の複雑性が捨象されてしまっているからである。より具体的に言えば、言説化というプロセスに作用する多くの要因とその複雑な絡まりあいが、吟味されていない。そしてこのプロセスを吟味することなしに、「言説」とは何を意味するのかも浮かび上がってこないのである。

同時に、果たしてミュージアムにおける「言説」化が、単に「権威」化のみを意味するのかということも議論する必要がある。来館者がミュージアムという空間で受容するものは、権威という言説だけなのだろうか。ミュージアムは、単に美術品を「美術」に仕立て上げるだけの装置なのだろうか。

デュシャンの作品を鑑賞する来館者を観察していると、権威の生成装置という側面は、ミュージアムというメディアのひとつの側面にすぎない、ということにかえて気づかされる。というのも、こうした捉え方においては、少なくとも二つの要素が欠けているからである。ひとつには、展示という制度における来館者の存在や、彼らの作品に対する読みや解釈が視野に入っていないという点。そしてもうひとつは、展示が学芸員によつて「構成」されるプロセスが抜け落ちていたという点。そしてこの両者は実はメディア論的には同じことを言っているのだ。

引き続きデュシャンの例でいえば、彼の雪かき用シャベル《折れた腕の前に》(一九一五年)もピン掛け《ピン掛け》(一九一四年／一九六四年、図1)も、それ単独で展示されることは、ミュージアムという空間においてはまずない。必ず他の展示品のなかのひとつとして、展示空間に据えられている。もし仮にそれが「コンセプチュアル・アート」に焦点化した展示

であったとすれば、彼の作品の前後には、ふかふかの毛皮の張られたメレット・オッペンハイムのティーンセット《毛皮に包まれた朝食》(一九三六年)や、鋭い釘の突き出したマン・レイのアイロン《贈り物》(一九二一年／一九七〇年)が展示されているかもしれない。そこでは確かにデュシャンのレディ・メイドは、美術界における支配的な既存体制とその上に構築された規範を問う美術品として位置づけられる。しかし、一方で「デュシャン展」のような形でデュシャンの作品歴に焦点化した企画展示では、レディ・メイドは、デュシャンのキュビズム

図1 マルセル・デュシャン、《ピン掛け》、1914/1964年、京都国立近代美術館蔵  
(「コピーの時代—デュシャンからウォーホル、モリムラへ」展図録から転載)

作品や、大ガラス(彼女の独身者たちによつて裸にされた花嫁さえも)一九一五—一九二三年)ともに展示され、デュシヤンの活動プロセスの一環として位置づけられる。つまり、作品はデュシヤンのアーティスト像を浮かび上がらせるというコンテキストの中に埋め込まれ、ここでは来館者は、言説化されて(美術)に仕立てあげられた既製品を真剣に眺めているのではなく、デュシヤンの作品制作における思考の過程をみていることにもなる。また、かつて東京大学総合研究博物館で行われた「真蹟のはざま展」(二〇〇一年十月二十日—十二月九日)という企画においては、デュシヤンの作品は、レプリカの価値や真蹟の線引きを問う、という文脈の中におかれた。彼の大ガラスやグリーンボックスの前後には東京帝国大学医学部教授だった小金井良精氏の胸像三体や、デジタル複製された源頼朝像が並び、ここでは複製とレプリカを等価と考えた(あるいは戦略としてそう語った)デュシヤンの作品の別の側面が引き出され、文脈化されている。

ミュージアムという空間がメディアとして興味深いのは、作品の再文脈化や再構成化の装置として機能している点である。展示という行為は、美術品をある文脈の中に埋め込み、新たな文脈を与える。そしてその文脈を与えているのは、展覧会を企画するミュージアムの学芸員たちである。

### 構成されるメディア空間

展示が、その他のメディアと同じように送り手・受け手構造をもつことは、来館者研究の分野で多少は論じられているが、一般的に、ほとんどのミュージアム研究が展示のメディア性にひびく無頓着である。

展示は学芸員という送り手によつて構成、発信され、来館者という受け手によつて受容されるといふ構図をもつ。展示空

間でどのような「意味」が生成されるかは、送り手の意図と受け手と読みの交渉によつて決定するのであるが、ここではまず学芸員の意図とは何を意味するかを考え、そして次に来館者のほうに視点を移すことにする。

先ごろ東京上野の国立西洋美術館で開催されていた「ロダンとカリエール展」(二〇〇六年三月七日—六月四日)のその後、オルセー美術館巡回は、ミュージアムにおけるメディアの互換性を最大限に駆使した意欲的な試みであった。展示コンセプトの面白さと、企画としての難しさをゆえに、所々にはころびが現れているところがかえつて学芸員の気概を感じさせるとともに「展示の意図」という問題について考えるのに格好の材料を提供してくれる。

今回の企画は、国立西洋美術館と毎日新聞社・TBSの主催、パリのロダン美術館とオルセー美術館が企画協力となっており、国立西洋美術館の大屋美那を中心として三館のキュレーターがコミッションナーとなっている。

展覧会は、さまざまなメディアを駆使して、ロダンとカリエールの関係性と、そこから生まれる作品や表現方法、さらに彼らの人間性に迫ろうとする(図2-4)。大屋は「彫刻家オーギュスト・ロダンと画家ウジェーヌ・カリエールの芸術を並置することで浮かび上がってくる問題を抽出し、そこにこの時代のフランスの美術や社会をめぐる状況を投影させた展覧会を組み立てた」かつたこととカタログの冒頭で述べている。そこでは、美術品は美術的価値を越えて、ロダン、カリエールの人間性と、二人の生きた時代そのものに迫るメディアとしての役割が与えられている。たとえば同じ人物(モデル)をカリエール、ロダン、そしてその他のアーティストがどのように表現したか。その際にどのメディアを使用したか(彫刻なのか、油彩画なのか、素描なのか、等)、そしてその人物をどう描写したか。それらの作品が生まれる過程で彼らが互いにどのような

刺激しあつたのか。さらには、美術家としてどのようなこだわりをもつて彼らが作品制作に取り組んでいたのか。それは当時の美術界の価値観とどう関係するのか。こうしたコンセプトを具現化するために、彫刻、ポスター、油彩画、素描など、ことごとく異なるメディアが並置された。ここでは、これらを二人の人物を浮かび上がらせるメディアとしては等価のものとして扱っている。

ところで、学芸員が展示を構成する際にもつとも難しいのは、コンセプトを三次元空間に落とし込むという作業である。展覧会のコンセプトは膨大なペーパー・メディアを通じてつくられる。「ロダンとカリエール展」の場合、過去に(主にフランスで)開かれたロダン展やカリエール展のカタログや目録、ロダンとカリエールが交わした書簡などが重要な手がかりとなつているが、展示とは、そうしたエクリチュールにおけるコンセプトを具象化することが求められる装置である。展示という三次元のメディア空間においてメッセージを伝達するには、二次元のペーパー・メディアとは全く別の文法様式が求められる。

今回の展示の一部では、先のような異なるメディアの並置に加え、彫刻という三次元メディアと、絵画という二次元メディアを、「置塊(マッス)」という視点でくくることによつて、両者の次元の違いを取つ払つて鑑賞する枠組みが呈示された。これは彫刻家であるロダンと画家であるカリエールを並置するのに必要不可欠な枠組みともいえる。すなわち、モノのメディア性を取って均質化した枠組みでの鑑賞を来館者に求めているのである。このような枠組みにおいては、逆にモチーフも大きさもほぼ同じ絵四枚を、敢えて年代順に並べるのではなく、その画法の変化に応じて並べるといった展示法もみられ、見せ方、並べ方によつてその絵に与えられた役割や語るべき内容が決まってくることを如実に示すものであつた。

ペーパー・メディアにおいては、立体作品は写真という二次元メディアに落とされることよって絵画と同じ条件での並置が容易だが、三次元のメディア空間においては二次元メディアと三次元メディアは混在している。また、同じ二次元メディア同士であっても、ペーパー・メディアにおいて油彩画と

図3 ウジェーヌ・カリエール、《アルマ広場でのロダン展ポスター》、1900年、ロダン美術館蔵

素描を並置することはできても、三次元空間においては光量などの物理的制約から困難なことがある。さらに、限られた資源（アクリルケースの数、展示空間の床面積や構造、貸し条件に因る展示方法の制約など）のなかで、展示は実現されなくてはいけない。今回も、照明の当て方などはカリエールの作品にそぐわないものもあつた。また、カリエールの油彩画の質感は、ガラスを張ると台無しになってしまうのだが、貸し条件としてガラスがついたのだろうと予想されるものもあつた。ロダンの大理石の彫刻がアクリルケースに収められていたのも驚いた。

同時に、ロダンとカリエール二人についてを同時に物語っていく解説（ストーリー）のバランスも難しい。ともすると二人のどちらをどうみせるかのブレが生じかねず、また交互に両者がでてくるだけで、みる側を混乱させる可能性があるからだ。今回は解説パネルを二色使うことで両者の違いを視覚

図2 ウジェーヌ・カリエール、《彫刻をするロダン》（ロダン彫刻展のポスター）、1900年、横浜美術館蔵

化していた。さらに、こうしたコンセプトのストーリーラインから外れないために、それに添わないロダンの有名どころは外してあつた。一般受けしなくてはいけない、入場者数をかせがなくてはいけないという現在のミュージアム状況からすると、成功の有無は別にして、さまざまな方面で画期的な試みといえる。

こうした企画側の意図と、実現の際の困難が極めて構造的に見えたのが、今回の展覧会であつた。三次元空間の特性や、ミュージアムの経済的な状況を含む物理的・空間的制約の中、いかにして企画者の意図は展示空間に埋め込まれるのかというプロセスが手にとるように伝わってくるのだ。

このように、作品は作品として語りかけるものがあると同時に、学芸員の意図に沿って選ばれ、みせられる。その過程においては、物理的制約や意図のブレなど、さまざまな要素を抱え込む。その総体が、最終的に呈示されている展示なのであ

図4 オーギュスト・ロダン、《目覚め》、1887年頃？、ロダン美術館蔵

図2・3は1900年のパリ万博で開いた個展のためにロダンがカリエールに依頼したポスター。ロダンが《目覚め》（図4）を制作している姿が描かれている。2人の直接の交流を示す第2展示室でこれら3つのメディアが並置された。

\*図2-4は、「ロダンとカリエール」展図録から転載



る。しかし、これらの要素の絡まりあいがどのような意味を生成するかは、これだけでは決定されない。そこには来館者の存在が不可欠となる。

## 読み解かれる展示

展示において、ミュージアム側(学芸員側)の企画を受容し、意味を見出すのは来館者である。スチュアート・ホールは、彼のあまりにも有名な論文「エンコーディング／デコーディング」で、メディアにおいては送り手と受け手のせめぎあいを通じて意味が生成される、と言った。これはすなわち受け手が存在してはじめてメディアが意味を生成することを意味する。送り手の意図どおりに必ずメッセージが届くわけではなく、そこには受け手の読みとの交渉があり、その交渉の結果、意味決定がなされるのである。したがって、もし来館者がロダンにしか関心がなく、来館してもなおロダンしか目に入らなければ、有名作品が来ていないと怒り出すかもしれない。一方で別の来館者は、カリエールの美しさをはじめて発見して感激するあまり、企画者の意図であった両者の関係性やそれをめぐる社会状況にまで気がつかないかもしれない。

実際、たとえば「MSN毎日インタラクティブ」のホームページ上にある「ロダン&カリエールと私」というコーナーの著名人のコメントみると、ロダンとカリエールの関係性に関するコメントはほとんどされておらず、ロダンに対するコメントばかりである。しかし考えてみれば、これは当然のことといえる。このコーナーのように「私」との関係性を問われている文脈において、主にロダンとの関係性を語ることがメインになるということは、カリエールの存在があまり知られていない現在の日本においてはしごく当たり前のことである。同時に、展示とはあくまで「私」との関係性において読み解か

れるものであるということを実に物語っている。

人々が展覧会に訪れる際に展示会場に持ち込むのは「ロダンをみにいこう」という個人的なコンテンツである。あるいはせいぜい「ロダンとカリエールの作品をみにいこう」というコンテンツであり、「ロダンとカリエールの人となりや二人の関係性をみにいこう」ということにはなかなかならない。そうした来館者が持ち込むコンテンツが、学芸員によつて構成された、二人の関係性に焦点化した作品群に遭遇したときに、そこで化学反応が起きるのである。このように考えれば、メディアにおける意味生成が送り手・受け手間の相互作用であることはあきらかだ。

ホールの枠組みに従えば、来館者の読みは、来館者を取り巻く社会環境や属性に左右し、規定される。たとえば大学で美術史を専攻した筆者にとつては、ロダンのように企画側が大量の観客動員を見込んで取り上げるアーティストには「またか」と辟易する。一方でカリエールの作品が日本でまとまって展示されることは稀で、彼がこれだけクローズアップされることに注目する。こうした見方は筆者が美術史を専攻していたという経歴と関係している。さらに、ロダンの作品が彼の傲慢さの塊にしかみえない筆者の個人的好みもそこに加わる。そうすると、そもそもロダンとカリエールの深い関係性自体に懐疑心があり、いったいカリエールはロダンをどう感じていたのだろうか、本当に最後まで信頼していたのだろうか、という極めて個人的な関心からこの展覧会を鑑賞することになる。「こども」ロダンとカリエール展は、学芸員の意図と、筆者という一來館者の読みとがせめぎあう場になっており、両者の交渉こそが意味決定の契機となる。しかし、その意味決定は学芸員と筆者という送り手・受け手のペアの間でなされたのであり、当然ながら他の来館者との間では別の交渉がなされ、別の意味が生成される。ミュージアムというメディア空

間はまさにそうした重層的なコミュニケーションの場以外のなにものでもない。

## せめぎあいの中の〈美術〉

展示を通じたコミュニケーション・プロセスには、複雑な要因が多層的複合的に絡まりあっている。まず、展示全体を通じて学芸員が作品を再文脈化していても、作品を制作したアーティストの意図は、作品になお埋め込まれていることにはかわりないという点である。ある意図を持つてつくられたアーティストの作品に、さらに別の意図をかぶせるのが、展示というメディアなのである。そして、そのように幾重にも重なり合うメッセージを、来館者自身がまた個人のストーリーに沿つて読み解いていく。

つまり、ミュージアムという空間では、こうした幾重にも重なる意図と読みのせめぎあいを経て意味が生成されることを免れることはできないのである。したがって、重要なのは、意味づけられる、ということそのものよりも、むしろどのよう、意味づけられるか、という点である。「言説」の中身を問わなければいけないのは、このような意味においてである。

ここで、重要な要素である権力の話に戻ろう。政治的に考えれば、「ロダンとカリエール展」は、ロダン抜きにしては成立しえなかったであろう。新聞社が関わる大型展示において重要なのは集客であり、巨匠ロダンのネームバリューが欠かせないからだ。カリエールを紹介するためにロダンとセットにしたこと自体、非常にしたたかな企画だったといえる。ちなみにこうした新聞社との提携による大型展覧会は日本に独特の風習だが、日本のミュージアムが行政から切り捨てられつつある過程において、このような展覧会の在り方には拍車がかかっている。したがって、逼迫した経済状況や業績評価(集客

率に対するプレッシャーを抱えた現在のミュージアムの状況自体が、今回の企画に権力作用として働いているということになる。

こうしたさまざまな権力関係や政治状況、その他諸々の要因が、展覧会という装置のなかで作用しており、展示の意味生成に、すなわち学芸員の企画や来館者の読みに深く作用しているのである。いまいちどホールに言及すると、ホールは意味の生成の場における受け手の読みは支配的読み、対抗的読み、交渉的読みの三種類に大別できることを指摘したが、これは我々が自由に多様な読みをできると言っている訳ではない。むしろ逆に、我々の読みは組織的・政治的・イデオロギー的な背景によって決定され、そうした作用はデイスカシブに、自然化された状態で埋め込まれている、というのである。すなわち学芸員の意図も、来館者一人一人の読みも、そうしたさまざまな権力作用のなかで決定されているのである。

これは、ミュージアムの展示室内にとどまる話ではない。展示室を出ると、ミュージアムショップでは展覧会のカタログが平積みになつている。また来館前から人々はチケットやカタログ、街のポスター、新聞テレビの広告（ロダンとカリエール展）なら毎日新聞とTBSを通じてそのイメージを繰り返し見せられる。展覧会を観終わると、今度はハガキという手元サイズのイメージを所有化する。その意味で、膨大な複製技術の生み出す伸縮自在のイメージの数々も、まさに意味生成の装置の一部といえる。

ロダンやカリエールの作品も、「ロダンとカリエール展」も、そうした社会のさまざまな文脈の中で読み解かれ、言説化さ

れていく。繰り返し言えば、その言説を構築するのは、アーティスト（作品の制作者）、学芸員、来館者、そして展覧会の背景を含むすべてであり、それを表象しているのがミュージアムというメディア空間なのである。冒頭に漠然と述べた「純粋美術」と「言説美術」の中間地点とは、敢えていえば、このようなせめぎ合いのまったなかをさすのではないだろうか。社会空間において純粋な美術など存在しないし、中身のないう言説も存在しない。「言説」は、こうしたせめぎ合いの中で生み出され得ないのである。そして「美術」は、拮抗した権力作用の中で絶えず意味を生成しながら、この軸の上を往復運動しつづけているのではないだろうか。

### さいごに

よく言われるように、「美術」という考え方自体は、近代に生まれた枠組みである。それは当然「美術」を展示するミュージアムという装置にも当てはまる。その意味で両者はセットであり、ミュージアムとはつまるところ、「美術」の「ものがたり」を編む空間だといえることができる。ミュージアムの主な機能である展示という行為は、複数の美術品を集めて、ある大きなものがたりの中に位置つけて語る手法である。ミュージアムは「美術」という言説自体をつくる装置ではなく、「美術」における言説が絶えず生成される装置なのである。そこで重要なのは、どのような言説がどのような要因で生成されるかということだ。したがって、「メディアが「美術」をつくる」という言葉は、メディアが「美術」という言説を生み出す、と捉えるので

はなく、メディアが「美術」におけるさまざまな言説「ものがたり」を生み出す、と捉えていくべきである。そして、それがどのような言説であるのかということに着目していくことで「美術」は「純粋美術」や「言説美術」といった抽象概念に陥ることなく、社会の網の目の中にしつかり埋め込まれ、その意義を絶えず更新されるものとして捉えていくことができるのではないか。こうして「美術」の「ものがたり」はさまざまなメディアのなかで、何度も編みなおされていくのである。

#### 【参考文献】

- 大屋美那(編)「ロダンとカリエール(カタログ)」国立西洋美術館、毎日新聞社、二〇〇六年  
島本悦「美術カタログ論——記録・記憶・言説」三元社、二〇〇五年  
ド・デュヴ、ティエリー、松浦寿夫・松岡新一郎(訳)「何でもい・何かを為せ」『芸術の名において』晋土社、二〇〇一年  
Hall, Stuart (1973) 1980: 'Encoding/decoding'. In Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* London: Hutchinson