

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第1号
美術評論家連盟会報



特集「震災と美術」

目次

- | | |
|--|-----------|
| ・発刊の辞 | 会長代行 水沢 勉 |
| ・震災に思う | (50音順) |
| ・美術は無力か | 市川政憲 |
| ・闇と祈りの絵画 | 塩田純一 |
| —「ヨコハマトリエンナーレ2011」における横尾忠則の「黒いY字路」シリーズを見て— | 清水哲朗 |
| ・あぶり出された“反転”の構造 | 谷 新 |
| ・震災と美術 | |
| —大震災後に何が出来るか—全国美術館会議の立場から | 山梨俊夫 |
| ジ・アート・アフター | |
| ・災後の美術 | 山本和弘 |

~~~~~

追悼：

- |                     |      |
|---------------------|------|
| ・サン・モイゼ橋—中原佑介さん 追想— | 水沢 勉 |
| ・中原佑介氏に聞いておきたかったこと  | 峯村敏明 |
| ・追悼—瀬木慎一氏のこと        | 酒井忠康 |
| ・美意識の批評家、鷹見明彦さんのこと  | 西村智弘 |
| ・大須賀潔氏追悼文           | 塩江宏三 |

会員短信欄

逢坂恵理子 翁長直樹 太田泰人 加須屋明子 黒田亮子  
武田昭彦

(50音順)

2011年

## 発刊の辞

このたび美術評論家連盟（AICA Japan）の会報が生まれ変わりました。

去年、2010年11月に刊行された第11号をひとつの区切りとして、その編集後記に予告されていたように紙媒体による会報の出版をいったん終了し、これからは、WEB版として、会員の皆さまに、美術評論家連盟の批評活動の発表の場であるとともに、また、わたしたちの活動を広く一般にお伝えし、記録化していく、新しい形式の表現媒体となります。

当然、このウェブ上のデジタルコンテンツによる会報は、当連名の公式HP（<http://www.aicajapan.com/>）と結びつき、インターネットによって会員の枠を越えて、より広範に、さらに効率よく、批評的な言説を発表し、情報発信と集積に努力していくことを意味します。

毎号、編集委員会が創意工夫を凝らし、新たな装いに相応しい、内容を編集し、わたしたちの批評的 corpus（身体）を鍛え上げる所存です。

どうぞご期待いただき、また、ご支援とご協力をお願いし、また、忌憚ないご意見をお寄せいただき、この生まれたての「こども」が大きく逞しく育っていくように見守っていただきたく心よりお願い申し上げます。

2011年11月

美術評論家連盟  
会長代行 水沢 勉

---

## 震災に思う

### 市川政憲

---

北茨城市五浦にある茨城県近代美術館の分館、天心記念美術館が、ようやく11月1日に再開する。茨城大学が管理する六角堂が波に呑まれたように、美術館の下の漁港は、津波によって大きな被害を受けたことは報道されたところである。美術館は海面から50メートルほどの断崖にあるため、津波の難はまぬがれたが、地下の設備がやられたため、長期の閉館を余儀なくされた。建物の被害は軽微であったが、国の二次補正予算による地下設備の復旧工事を待って、再開を迎えるところである。

水戸の本館は、一月半ほど閉館したが、応急の補修工事のあと、4月の末に再開した。年度末の展覧会の始まる前日で、入館者も少なかったことで、避難も混乱なくでき、五浦同様、幸い、人的な災難はなかった。翌日からの展覧会はただちに中止したが、彫刻の転倒による損傷はあったものの、今と違って経費をかけられた時代の建物自体は、無傷に近かった。地盤が軟弱な場所のため、建物の基部は固められているが、周囲は液状化し、沈下して、建物との落差が生じ、その後の余震でも変化が見られるため、応急の補修で、様子を見ながらの徐行運転といった営業にある。車椅子でのアクセスへの臨時措置、荷解場への車道の確保、応急の下水配水管の設置など、支障の多くは、この周辺地盤との落差に起因するもので、根本的には解消されていない。しかし、そもそも、地盤にかかわる根本的な解消、つまりは「想定」の範囲などありえるのだろうか、という思いが率直なところである。

五月の連休もあって、再開直後の十日間は、一日平均500人が来館された。展示場のスタッフからは、来館者がやさしくなったよという声も聞こえてきた。帰り際にお礼のひとつをかけてくれる人も少なくなかった。その一方では、完全に整備されてから開けるべきだと言う人もなかったわけではないが、設備利用の制限や不便さ、事業の突然の中止や変更、その情報伝達の不十分さ等々、現場的な不備をかかえた黄色信号での運転は、地域の人たちの寛容さに後押しされているように感じている。

茨城の美術館もその一つだが、高度成長期後につくられた地方の公立美術館は、これまで、その設置の本意を明らかにされずにきた感を拭えずにきたが、津波による被害の甚大であった震災後において、その辺のことが見えてきたように思える。

再開時の、所蔵品による企画展に来られた人たちは、展覧会が目当てというよりは、美術館という場所に来たかったのではないか。震災によって時間がとまってしまったものの、まもなく「顔を上げる」ことのできた人たちは、空転する時間を感じるなかで、「正面」をまさぐっていたのではないだろうか。

震災という事態は、じきに、原発事故への不安に紛れてしまっているが、原発の問題は、政治的な、いわば人の手の内にある部分の未解決が問題であるのに対して、自然災害は、無限なるものとの関係を突きつけている。

ことし二月、奇しくも震災の直前、五浦の六角堂に上がらせていただいた。着座して海に面して、水平線が奥行きなき平面として正面に立ち上がるのを覚えた。気分はあたかも、着水した水鳥になったようなものだった。津波で堂がさらわれたのは惜しまれるが、むしろ今まで百年以上もの間、そこにあり続けたことのほうが偶々のこと。波に呑まれることは、天心にあっては「想定内」のことであろう。

中西夏之氏のことば、「着陸と着水」から借りれば、美術館とは、いかにその土地に根を下ろそうと、そこに着陸するものであろう。人が美術館に来るのは、作品と会して着水するためであろう。水鳥となって、着水の平静のうちに、着陸の生活の何たるかを顧みることにもなるのだろう。

## 美術は無力か

塩田純一

3. 11以降のある時期、美術界のそこここで、危機に際しての美術の無力が語られ、ある種の自粛現象が広がっていったことに、私はどうしても違和感をぬぐい去ることができなかつた。ある画廊では、当初予定されていた展覧会を急遽取りやめ、何もない展示室に募金箱のみを置き、追悼への意思を表したという。一方で、各地の美術館でも種々の理由から展覧会の中止や延期が相次いだ。無論、被災地の甚大な被害を受けた美術館にほかの選択はあり得なかつただろう。原発事故の影響で、いくつかの海外の美術館が作品の貸し出しを停止したことで、中止を余儀なくされた展覧会も少なからずある。しかし、それ以外にも、被災地の心情を慮って、中止や延期を決断した展覧会もあったと聞いている。あの凄まじい惨禍を目の当たりにし、重苦しい空気に包まれて、いかにも日本的な自粛の光景が浸食していったのである。復興の機運が出てきたときならともかく、いま展覧会を強行することは道義的にできないと語る、悩める作家の声がまだ私の耳に残っている。それがやむにやまれぬ気持からの、善意の発露であることは理解できるにしても、他に方法はなかつたのだろうか。

あの日、激震の後、無数の人々と家々が津波に押し流され、呑みこまれ、彼岸へと連れ去られていった。加えて、福島第一で急速に進行するカタストロフィの不安におびえ、無力感に捉われるのは誰しも自然な反応であつたらう。不遜な文明が強大な自然の力に一瞬にしてねじ伏せられたのであるから、私たちが意気阻喪し、悲嘆にくれ、絶望するのは当然のことなのだ。

だからといって、そのことが即座に美術の無力を意味することにはならない。むしろ、現実のシステムの機能不全を超え、人々を鼓舞し、勇気づける力が美術にこそ備わっているはずではなかつたか。作家であれ、批評家であれ、キュレーターであれ、ギャラリストであれ、美術の無力を言うのは自ら存在の根拠を突き崩すことだ。

震災から3カ月近くたったある日、香美市立美術館という四国の小さな美術館を訪れた。小泉俊己の作品を見るためである。天井の高い展示室を存分に使ったインスタレーションである。

部屋のほぼ中央に、幾重にも折れ曲がった屏風状の鋼鉄の壁が立ちはだかっている。その手前には、木の厚板で組まれた屋根のない小屋がある。小屋の入口から中に入ると、鉄製のテーブル様の物体がある。テーブルの天板に敷かれたガラス面にはミニチュアの家が載っていて、覗き込むと植物文様がカラージュされた壁に囲まれるように舟が浮かんでいる。そして、ガラス面にはそれをなぞるように舟の形が埋め込まれている。入れ子状になった家と舟の連鎖が水に囲まれた私たちの世界を暗示しているようでもある。

山のような壁の向こうでも世界はさらに連続している。そこにあるのは丸い井戸のような円筒だ。その淵に木の切株が危うげに置かれていて、さらにその上にはちっぽけな家が載っている。まるで私たちの存在の脆弱さを象徴するような寄る辺なさだ。ついこの間、私たちはこうした重い真実を思い知らされたばかりだ。その影をここに感じずにはおれない。

小泉俊己は格別に現実の悲惨を語ろうとしていたわけではない。長い時間をかけて実践してきた、かれなりの彫刻の探求の過程で、いつの間にか世界の構造を表象するようになってきたといってもよい。今回の作品も大部分は震災前に制作されている。井戸のような円筒形の部分のみが震災後の制作である。インスタレーションの全体は、島は海底からそびえる山であるという、独特の世界認識に基づいてる。「島のなりたち」というタイトルが示すように、中央のヴォリュームに富む山のような壁は島なのだ。その探索の途上で、かれは現実の衝撃に射抜かれ、人間の実存のより深い洞察に到ったということであろうか。

こうした作家の営為がある限り、美術が無力であろうはずはない。ひとりひとりの作家の内部で時間の経過とともに、震災の意味の咀嚼と深化が進行していくのであれば、静かに期待を持って見守ってみたいと思う。

## 闇と祈りの絵画

—「ヨコハマトリエンナーレ2011」における  
横尾忠則の「黒いY字路」シリーズを見て—

### 清水哲朗

「ヨコハマトリエンナーレ2011」は、ここにも震災の影響があるのかと思わせる、全体に黒っぽい色調の作品が多かった。中でも横尾忠則の「黒いY字路」シリーズは、ひときわ黒く暗かった。その作品群は、もしかしたらわが町も家族も飲み込んでいたかもしれない、あの真っ黒な津波を私に思い起こさせた。だが、一見人を底なしの死の闇へと引きずり込んでしまいそうな横尾の「黒」＝「闇」は、シリーズ作品の中で異なる様相を呈していった。

2008年作の《ぬれた街》、《アストラタウン》に新作《黒いY字路》18点、合計20点が横浜美術館の一室に展示された。画面左手から中央背景にオーロラのような青い光を浮遊させる、ややサイズの大きい、入り口正面上段中央の《黒いY字路1》に始まり、入り口右手壁面に展示された《2(番号のみで略記)》から《5》までは、Y字路の建物と黒い闇は、個々にリアルな物質感を帯びていた。しかし建物と闇は、双方の境界をあいまいにしながら次第に溶け合ってゆくようにも見えた。けれども、入り口正面壁面下段の《6》～《10》中の《7》では一転して、「Y字路」先端部の建物が横浜美術館の象徴的な塔の建築像に置きかえられている。しかも四つの洋梨が盛られた皿やナイフ、酒ビンなどが、路地の建物風景に混在するように描き込まれ、さらに画面下部にはそれら全部をのせたテーブルが登場して来た。それはいわば、今回の「黒のY字路」で横尾が展開しようとした思念(=闇)のレッスンのための、形而上学的なテーブルの登場とでもいうべきものを思わせた。テーブルは《11》以降《18》まで登場し続けその上の世界を変容させてゆく。

《8》、《9》、《10》とテーブルは姿を消すが、そこで描かれる闇の風景は、《1》～《6》の闇の表現に比べれば、ずっと抽象度を高め、もはやリアルなY字路横町の夜の風景とは思えないほどだ。その傾向は、入り口左手正面壁面に展開された《11》～《14》、さらに最後のコーナーの《15》～《18》へとより強

められていった。

横尾忠則は、このような一連の闇の変容に、何を求めようとしたのだろうか。横尾は8月11日付読売新聞で次のよう語っている。「真の闇に包まれてしまう一歩手前の光景。家並やY字路や静物の輪郭だけがぼうっと浮かぶ。物の形を顕在化するのではなく、形を消滅させて、闇を触覚的につかめないかという新たな試みに挑戦しようと思いました」。横尾の発言中「形を消滅させて、闇を触覚的につかめないか」の部分に今回のシリーズの目論見が集約されているように思える。

闇は作品上で、リアルな物質感から開放され融解し、抽象度を増しながら、横尾独特の形而上学的風景へと変容させられていった。シリーズ最後の方では、マルセル・デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ(フランス窓)》のような窓枠越しに、「窓を開ければそこには内側が見える」とでも言うような、Y字路の風景へと結像してゆくのである。そこで求められるものは、内も外も溶け合った、「現実」と「虚構」の境を無効にする永久運動としての闇の風景に他ならない。だからこそ横尾は、「人間が生まれる瞬間に初めて見る光と、死にゆく瞬間に見る最後の光が同時に描かれ」(『横浜トリエンナーレ2011カタログ』228頁解説より) 得るように光を闇へと重ね合わせ風景を描こうとするのだ。画面上で繰り返られる、生と死、光と闇の両義的な場の展開は、決して終焉的なものではない。むしろニーチェの「永劫回帰」が物語る逆説的なエネルギー生成の場、生への息吹の湧き起こる、常に「始まり」の瞬間としての、生命の場の提示でもあるのだろう。

横尾忠則氏の今回の「黒いY字路」シリーズに東北大震災への思いがどれほどあったかを、推し量ることは出来ない。しかし、絶対値としてはすでに「高齢」の域に入る作家は、その世代の日本人たち特有の、かつて日本にあった他者に対する礼節と思いやりの心によって、被災者への鎮魂と暖かい援助の意思を自らの創作に込めているに違いない。そうでなければあのように白熱した、生と死に係る根源的な探求を作品上でなし得ようはずもない。だがそれ以上に、今回の横尾作品が提示してくる、永久運動としての闇のエネルギーについて、私たちは、今一度眼差しを注いで行かなければならないだろう。

震災の復興とは一体どのようなものだろうか。再び燦然と輝く都市の復元を目指しても意味はないだろう。私たちは今、数えきれないほどの死者たち

と数千の未だ行方不明の方たちに対して、忘却の引潮の中どのように祈り続けることができるだろうか。そのときに横尾の「闇」の提示は、一つの有力なヒントとなるだろう。私たちは私たち自身が、右も左も分からぬ闇の中、手探りで懸命に進もうとする時にこそ、最も創造的な生への触覚をえることが出来るようになる。もしかしたらそれは、誰もが避けて通ることの出来ない死という波に飲み込まれ（実は生に常に裏腹の）、きりもみ状態となりながらも、必死に手を動かし浮上し生きようとする生への純粋な意志に裏打ちされているものなのかもしれない。そしてそのような永久運動としての闇の中にこそ、魂を再生させ続け新たな道を切り開いてゆこうとする、祈ることの真の意志と力を見出し得るに違いない。

---

## あぶり出された“反転”の構造

谷 新

---

私にこのテーマでの執筆が求められたのは、宇都宮美術館に在職しているということだろう。まずその点から入れば、東北の太平洋側一帯の美術館のようではないものの、30件余の被害はあった。建物内部では展示室の天井のルーバーの落下、収蔵庫の絵画ラックの損傷による作品の落下、彫刻作品の転倒による破損、書籍の棚の崩壊など。建物の外では土台回りの土壌の亀裂や陥没が随所に発生、美術館に至る石段、石灯籠が倒壊あるいは破損した。16年前の阪神・淡路大震災の最中に建設中だった当館は、震災後急速、耐震構造を強化している。たとえば絵画ラックのストッパーは、震度5強の地震に耐えられる強度のものを用いていた。それが今回の6強の地震では何の役にも立たず、ストッパーは飴のようにねじ曲ってしまった。おそらくその完璧な対応策はないのであろう。

展覧会は4月はじめに終了の企画を5月末まで延長、4月中旬から開催予定だったゆかりの作家の彫刻展を来年度に延期した。震災時およびその後の企画がゆかりの作家による宇都宮単館の企画で占められていたのには理由がある。すでに開館後14年を経過、空調などの改修工事が震災前から予定されており、それが今年6月から来年3月まで行われることになっていたためである。それにより展覧会の期間設定も調整できる態勢にあらかじめなっていた。他館では巡回展を取り止め、あるいは期間変更で対応するところが多く見られたが、当館では延期こそあれ取り止めということはなかった。逆に休館中で、コレクションは「ジャガール」、「クレー、カンディンスキー」、「ビゴー」、「デザイン・コレクション」というまとまりで他館に貸し出され、企画のお手伝いをしているという状況である。

3.11の震災とそれ以降に起こった問題に対して、まだ私の中では明確にできず、暗中を摸索しているような段階である。それはよく言われる今回のパラダイムの転換が、人間の歴史や文化状況から生まれる内発的なものではなく、それをまったく超越した自然災害という外発的な要因と、それを起点にしな

がらも同時に原発事故という大いに内発的な問題に結果する二つのベクトルがからんで同時に到来したことによる“対象視のしづらさ”に起因しているように思われる。

余震にも慣れっこになってしまった頃、中西夏之の1980年代の二つの個展（北九州市美／86年、西武美術館／89年）の際の講演録を読んだ。そこには等伯の『画説』や茶の湯、野尻湖や犬吠崎などの地勢と大きく関係する自身の絵画論が記されているが、それは表現の成立場、それが起因する条件のすべてを含めて、安定的な「盤石の地盤」などどこにもない、という観点に導く。この点は中西の盟友だった高松次郎の「非実在性」（非存在）に、現実では不可能な充足をみようとする考えと共通するだろう。光田由里の好著『高松次郎 言葉ともの』（水声社刊）は、高松が時代と切り結びつつ描いた“理知的なロマンティズム”に照準をあてる。それはまた、緻密な論証を重ねつつ、期せずして「異界」とも言い換えられる“反転”した世界でもある。だが、久々に“反転”のリアルさをあぶり出したのは彼らだけではない。関根伸夫の《位相一大地》の再現（9～10月、神戸芸術工科大学）、従来の「もの派」の一般理解を翻すように、この作品を「皮膜」、「反転」というキーワードによって絵画（視覚性）という関根の出自に即して考え直そうという梅津元のテキスト（9～10月、鎌倉画廊個展）もその裏づけとなるだろう。

岡本太郎の別な視界を覗かせたのも震災による反転と言えるかも知れない。その定見である“アンタゴニズム”（対決主義）は、沖縄に渡ることでの対偶にある思想／生活観すなわち「うやまい、奉り、巧みに価値転換して敬遠していく」（「ちゅらかさの伝統」、『沖縄文化論』所収）考えに切り換わる。太郎のテキストも含め、震災後、折口信夫や柳田国男を引用しながら、いち早く震災後の状況に鮮烈なメッセージを送ったのは東北学の赤坂憲雄だった。（『群像』5月号）そこに取り上げられる折口の「海彼の猛獣」あるいは「他界観」には、浄土思想とともに、迫りくる未来の不安が反映されていた。

加えて、期せずして震災とリンクした「岡本太郎展」（2～5月、東近美）だが、総体的な評価のなかで、横尾忠則は太郎の芸術は「肉体化されていない」（『新潮』45号）8月号）と厳しい判断を下している。震災という大地の未曾有のシェイクは隠蔽されていた暗部を引っ張りだし反転させ、新しいパラダイ

ムの創成を促す。それは予感や直観という感覚の鋭さにこそ宿るべきものかも知れない。

## 震災と美術

### 大震災後に何ができるか——全国美術館会議の立場から

#### 山梨俊夫

##### 1) これまでの経緯

東北大震災が発生した直後から、全国美術館会議(全美)は、東北地域と北関東を中心とする各美術館の被災状況に関する情報収集を開始した。その一方では多くの学芸員が日々の活動の中で培っているそれぞれの個人的な人脈を通して情報交換をし、人的な被害も含めた状況把握に努めている。連絡困難な条件も少しずつ解消されて状況が次第に明らかになると、非被災地の人間がどう動くべきかの連絡がいくつもの美術館の間で交わされていった。その間、西洋美術館内部に置かれている全美の事務局が連絡中枢となった。

全美には、阪神大震災後の救援活動を行った時の蓄積が、記録として、またその参加者の経験として残されている。それを活かしてすぐさま、間もなく必要になる次の行動とそのための資材などの準備が始められた。津波被害に遭った美術品や歴史資料の損傷を回復しようと、文化庁の文化財レスキュー事業の呼びかけに全美は逸早く応え、4月末に石巻市から要請のあった作品救出に宮城県美術館のスタッフとともに乗り出している。その時点では石巻文化センターが所蔵している木を素材にした現代彫刻と、絵画および紙の作品が対象となった。続いて7月には陸前高田市の博物館にあった現代の絵画と書の作品100点余りを救出し、洗浄と薫蒸を行い、応急処置を施している。双方の作品はいま東北芸工大、西洋美術館、宮城県美術館、岩手県立美術館に分散して保管されている。本格的な作品修復については今後の所蔵者側の体制立て直しと方向性の検討を待つ必要があり、まだまだ時間を要することになる。

石巻と陸前高田以外にも宮古市の市民文化会館所蔵の数点の絵画作品もレスキュー事業の対象となったが、全美の作業はそれを含めて、近現代の美術作品を価値判断抜きに救出することを目的とした。この作業には、全美のボランティア募集に応じ

て全国の美術館から数多くの学芸員が参加した。とりわけ全美内に設けられている研究部会のうち保存研究部会員の保存修復専門の学芸員諸氏、現地の宮城県美術館、岩手県立美術館の諸氏、煩瑣な連絡調整を担当した数名の目覚ましい活動が特筆される。美術品救出の緊急対応は、次第に暑さが募る夏場にも入れ替わり立ち替わり学芸員が参加して、9月の末をもって一段落した。

これまで全美が組織的に取り組んできた、津波被害を蒙った作品は、沿岸部に集中していた。まだ対応が完了したわけではなく、今後の推移に応じた的確に対処しなければならない状況は持続している。

##### 2) これからの課題

岩手県立美術館では今年度の展覧会等の事業予算が引き上げられた。今後何年続くか見通せないが、東北3県を中心に生活や産業の復興が優先され、美術館の活動予算が著しく減少することが予想されて、美術館の現場では、展覧会、普及活動などを十分に展開していくのが大いに難しくなる。一方で、復興の道筋が見えだしている時こそ美術の力、美術館の力量を発揮する必要がある。美術、美術館の停滞が懸念されるこの事態に対して、全美は少しでも活動を支援していこうと考えている。

そうした今後の美術館活動支援と美術作品救出の趣旨をもって呼びかけた募金とチャリティ・オークション展によって全美の活動資金の目途がつき、11月に新たに対策委員会を立ち上げ、被災地域の美術館とともにこれからの具体的な行動を協議していく方向が動き出している。東北3県と北関東の数々の美術館がこうした状況下でこれから何をしていくのか、それらの美術館の主体性を尊重しながら、今後展開される現地での活動にできるだけ支援を行っていこうと考えている。それについては、現場の関係者だけでなく、この支援活動に関心を持たれる方々からの様々な提案もいただきたいと思うし、講演会やワークショップなどの普及活動等には、美術館員のみならず、批評家、美術作家、大学教授の方々の積極的な参加も必要になると思われる。この場を借りて、美術評論家連盟の会員諸氏にも東北、北関東の美術館活動に是非とも積極的な関心をいただくようお願いしたい。

また、大震災を原因とする福島原発事故の影響下で発生した全国的な節電による展示室、収蔵庫の温湿度維持の問題、そして放射線の問題が、展覧会中

止等の深刻な事態につながっているが、これらのことについては、現在国立美術館機構内で調査と今後の方針設定について検討を進めている。一応のまとめができた時点で全美とすり合わせをして、国内の美術館全体として一定の方針が出せるものならば公表していきたいと考えている。

以上、全国美術館会議として現在行っている東北大地震後の美術と美術館にかかわる状況への取り組みについて、ごくかいつまんで述べてきたが、とくに美術品の救出作業については、全美のホームページに詳しいのでそちらをご覧ください。

今回の事態は、日常性に大きな亀裂が入り激烈な場面に直面したときに美術は何ができるのか——もともと美術自体は日常性に亀裂を入れることを目指しているとも言えるが——、美術とは生きることとの関連の中で一体何であるのか、を改めて考えさせる機会となったし、いま美術館は、体制が壊れかけたときに何をすればいいのか、どれだけのことができるのかを試されていると思われる。回答はまだ出るはずもない。いまは出来ることを探りながら、それを実現する道をおぼつかなくも進むだけだと感じている。

---

## ジ・アート・アフター 災後の美術

山本和弘

---

スーザン・ソントグの『他者の“痛みへの眼差し”』が優れた批評たりうるのは、眼差しが災厄の現場そのものではなく、写真などに客体化されたメディアへと向けられているからである。だが、その批評的射程が写真誕生以降の近距離であるために、いまだ作品に昇華されない未熟なドキュメントが硝煙の漂う現場の熱によってあたかも作品の様相を呈してしまう写真の運命をもソントグの批評は露わにする。

批評的射程の長さにおいて人智を超えた悠久へと達した作品として、ヨーゼフ・ボイスの《宮殿の地震 Terremoto in Palazzo》(1981)が知られている。割れたガラス瓶が散乱する只中に、朽ちた細長いテーブルの四本の足がいまだ割れてはいない四本のガラス瓶に乗り、天板のうえには卵が危うげに置かれている。テーブルはヒトをも含む四足獣以降の動物をも連想させるが、ここには苦痛にゆがむ表情も叫びもなく、生命の痛みそのものが地球の営みとただ呼応するのみである。

\*

この長短の批評的射程を絵画的に集約させた作品として田中功起の《世界を救うためのプラン・ドロイング》(2005)がある。A3版の画用紙にペンと色鉛筆で描かれた8点からなる作品は、災厄の現場(サイト)と非現場(ノン・サイト)すなわち美術制度とがけっして出会うことのない現実を直視することによって、現場を非現場へと去勢してきた従来の美術の運命そのものを批評することに主眼をおいている。

この作品シリーズは、9.11、津波、亀裂・地震、隕石、植林、砂漠化、ボート・ピープルという個別のテーマとこの全作品に登場するTシャツ姿の巨人がリトル・ピープルたちに隕石の図を示しながら説教する紙芝居からなる。危機管理の確率論からすれば、これらはすべて現実に起こりうる災厄であり、実際に大なり小なりの規模で起こっている。もちろん、これらのテーマを扱うことによって「芸術が人類を救うなどと大ボラを吹く芸術家」(森村泰昌)

に田中がなろうとしたわけではない。なぜなら、これらは旧知の情報で、すでに私たちに共有されているからだ。先の3.11大震災と原発事故についても、政策に関与する科学者のひとは、起こりうる地震と津波の発生確率を隕石の地球への衝突の確率と同様に計算済みと証言しているのだから、この作品は科学者にも政治家にも確率がゼロになる対策を講じろ、と政治的なアピールをしているわけでもない。

ただ覚束なげな彩色とは裏腹にそのじつ決然とした描線が、この作品が写真をなぞることによって生み出され、個別の事象を普遍化する絵画の意志を示したものであることを静かに示唆するのみである。

\*

ところで、2011年もっとも期待された展覧会のひとつが中止になった。岩手県立美術館での「森村泰昌『人間風景』」である。その中止によって、「私は非常に傷ついた」と発表の自由を奪われた痛みを森村自身がHPで吐露している。発表されざる作品を論じることが叶わないが、この表現者の痛みは被災者の痛みとその現場性において共鳴する。私たちはその痛みを客体化した作品が適切に公開されることを望むのみである。そのとき現場の熱を帯びた痛みは適度に冷却され、眼差される作品へと昇華しているであろう。

\*

先述の田中はアーティストが発表する制度化された空間が文字通りの現場に非ざる空間であることを批評することによって、アーティストも生きる生活の現場では実質的に雲散霧消してしまうような作品をその現場で提示することを果敢に試みる。この場合の批評とは、美術を成立させる非現場という制度を批評しても結局は当の非現場でしか美術として認定されない制度そのものを明るみに引きずり出し、現場そのものが美術となる地点を模索する作業といっただろう。この作業は絵画的な仕事ではなく、日常がそのまま美的に製錬される映像と構成的インスタレーションによって展開されている。

災後の美術とは、肉体的・精神的な苦痛を当事者と共有することを促すものではなく、あるべきものがあるべきところがないという喪失の意識を他者と共有することを遠くから静かに開示しうる作品たちのことである。

サン・モイゼ橋  
—中原佑介さん 追想—

水沢 勉

いつどこで初めて中原佑介さんに出会ったのかと回想のスイッチを入れようとして、はたと気づく。こうした私的な矮小化こそ、中原さん本人がもっとも嫌うことではなかったか、と。

批評の言説においてこそ語られるべき典型のひとつであった。情感の「こぶし」をまわして悦に入るなど、もっとも唾棄すべき態度であったにちがいない。

しかし、そのようにしっかり自分に言い聞かせても、どうしても浮かんできてしまう映像がある。

2007年6月、ビエンナーレの開幕でひときわ賑わうヴェネツィア。すでに陽は傾きかけていた。ホテル・バウアーの正面玄関近くのサン・モイゼ橋。その小さな橋のほぼ中央、大運河側の欄干のそばに佇んでいる白髪の男性。上下、白一色のスーツ。ネイビーブルーの鮮やかな青いシャツ。右手には真紅の傘を畳んでステッキ替わりにして身じろぎもしない。

まるでそこだけセットされたように周囲のざわめきとは違う、不可思議な空気に包まれていた。ぼくにはしばらくそれが誰だか判らなかったほどだ。

「中原さんですよ、ね」

「お、水沢くんか」

「どうされたのですか」

「いや、脚を傷めてね。ここに来て買った傘を杖にしているんだ」

そのまま空中浮遊してしまうか。あるいは、煙となって消えてしまうのか。そんな中国の古い奇談の気配があった。そのあとなにを話したのか。ぼくは直前にパラッツォ・フォルトゥニーのファサードを飾るエル・アナツイの超大作の新作にすっかり圧倒されていたから、「ナイジェリア、ナイジェリア」と呟いていてかもしれない。

「じゃ」

「それではまた」

と行って別れた。

中原さんはふだんとまったく変わらないのだ。ヴ

ェネツィアの魔力も加わって、だれもが少しは浮足立つビエンナーレの祝祭的雰囲気にもまったく染まっていないのである。

回想のページをもうしばらく繰ってみよう。

2004年11月20日。美術評論家連盟の結成50周年の記念シンポジウム「日本の美術批評のあり方」が東京国立近代美術館で終わったあとに懇親会が学士会館で開かれた。そのパーティの会場で、とつぜん近づいていらした中原さんは「金門島」という地名を口にされた。

「金門島。そこでやっている蔡くんの企画は、面白いよ、ぜひいきなさい」

残念ながら、その年の秋に、台湾と中国の緊張下にある金門島での12人の中国と台湾のアーティストを選抜して実現した、蔡國強の企画の大胆な展覧会をぼくは見逃してしまった。

金門島ばかりではない、ティルグ・ジュ、ウッチ、ファン・オゴルマンなど、中原さんは、一瞬、そこはどこ？だれ？とこちらが目を白黒させるような固有名詞へと話題が飛ぶことが多かった。それは知識経験のひけらかしではなかった。当然至極、きわめて自然なことであった。もちろん、こいつは分かっているなと見破られていたかもしれない。でも、そんな素ぶりは微塵も見せることはなかった。



ダニ・カラヴァンと語り合う 中原佑介 1995年  
神奈川県立近代美術館にて

小さな橋のなかほど、大運河を眺めていた中原さんは、空間と時間と表現の領域を自在に往還する途中、そのあいだの境域にしばらく羽を休めていただけなのかもしれない。

## 中原佑介氏に聞いておきたかったこと

峯村敏明

一昔前まで、批評家は学者と違って参考文献を列挙するような無粋なまねをしなかった。1960年代の終わりごろ、知り合ったばかりの中原佑介氏が週刊誌以外の読み物を持ち歩くところを私は見たことがない。当時の彼の文章は、引用・援用を避けて自前の思考経路だけを説明に提示していた観があり、清潔さと一抹の色気をたたえていた。私が自分と異質なるがゆえに惹かれたころの中原批評である。50年代半ば、論壇に登場するきっかけとなった『創造のための批評』が、たぶん花田清輝の感化であろう、新知識と人名を速射砲のように繰り出す銜気満ちていたのは、まるで別人の観があった。

けれど、実際の中原氏は、当時もその後も、実によく読む人であった。あまり縁のなさそうな中山公男氏が「彼はよく勉強している」と褒めていたのを覚えている。彼はまた、人知れず感情の人でもあった。しかし、読んだこと、考えたこと、経験したことが彼の文章に高ぶりや彩りをもたらしたことはほとんどなかった。もとより感溺や跳躍とは縁遠かった。思想人としての実存から目を逸らし、見ることと思考の技術だけを研ぎ澄ます客観批評、といったら言い過ぎになるうか。畢生の大事業とされる「東京ビエンナーレ'70——人間と物質」展のカタログ序文には早くもその弱点があらわれていて、質量ともに物足りない感じは拭いがたく、一緒に苦労した私を少なからず失望させた。

善くも悪くも、歩留まりの悪い批評であった。一を学んで十を語る物書きが多い中であって、中原氏は十を知って一しか書かなかった。たとえば、彼の自信作である『ブランクーンシ』は、この彫刻家の精神生活に大きな位置を占めていたチベットの聖者ミラレパへの言及をなぜか欠いている。同書の成立過程を熟知する編集者によれば、中原氏はミラレパのことをよく語っていたという。理解が十分でなければ筆を及ぼさないという節度のたまものか、スピリチュアルな事象には関わらないという主義のゆえか。

似たことが、モンパルナスの墓地にブランクーンシ

が設置した《接吻》をめぐるエピソードの叙述にもある。熱愛する婚約者を残して自殺したウクライナ人の女性のために、彫刻家は自作の《接吻》の一つを与え、墓碑銘を自ら刻んでやったのだが、死者の生没年をあべこべに記した。あたかも、女性の真の生が現世での短かった年月とは別の時空にあると仄めかすかのように。けれど、たんなるミステークではありえないこの重要な誤記について、中原氏は「奇妙なことに、生没の年数が逆になっている、どうしてそうなったかは不明である」と注記しただけだった。この件に関する彫刻家自身の説明がなく、他にも確かな証言が残されていない以上、不確かなことは分からないとする分別が働いたのだろうか。それとも、ここでも、現世以外のことには触れないという禁忌を守ったということなのだろうか。生前の中原氏に問うてみたかったのだが、不幸にして、そういう対話を交わす親密さを私たちは久しく失っていた。心残りに思う。

2011年10月11日

## 追悼——瀬木慎一氏のこと

酒井忠康

このところ戦後の美術批評家があいつで鬼籍に入っている。1931（昭和6）年生まれの瀬木慎一氏もそのひとり。亡くなったのは3月15日のことである。

訃の報に接して、わたしの脳裏をよぎったことはいろいろある。すでに追悼の一文を草したので（「美術ペン」2011・夏号）、ここでは繰り返さないが、あらためて氏の仕事の領域は多種多方面にわたっていたことを思い知らされた。

大きくながめれば、それは現代美術の動向に関する批評的性格をもったもの（自身も直にかかわったイヴ・クラインの事例などを含め）、徳川期以降の日本美術史に関するもの（新説、新発見の資料をあげて）、そして氏自身「美術社会学」と称していたように、古今東西にわたる贋作・盗難などの美術史の裏話的なアプローチをもったものなどに分別されるのではないかと思う。

「美術社会学」ということでは、昨年6月にまとめられた600ページを超える『国際／日本 美術市場総観』（藤原書店）をくわえてもいい。

この大冊はバブル期の狂乱の「美術ブーム」とは、いったい何だったのだろうか——という疑問からはじまっている。かつてない複合的で国際的な現象となつてあらわれる「美術経済の動向」を、副題に示したように「1990—2009」年に限定して「即時的に観察し、分析し、可能な限り集約する企画をもって編纂した」と、じつにそれとなく「はじめに」に書いているけれども、しかし、こうした仕事を持続するエネルギーと意志は並みのものではなかったのではないかと想像する。

アマチュア・スカラーの伝統のない日本では、一種、学術的性格の業績については、大学や然るべき機関がなうものと決めてかかっているところがあるから、瀬木氏の仕事も（この本に限らず）個人的な範囲とレベルでことがなされているように受け取られてきたのではないかと思う。

ずいぶん前のことだが、教壇の美術史とは一味ちがって（スリリングで感興をそそられた）、「真贋」

をテーマにした氏の文章が『芸術新潮』誌に連載され（『真贋の世界』新潮社、1977）、大いにわたしは刺激されたことがあった。「模倣と創造」では、ヨーゼフ・ガントナーの名著『芸術における未完成』（中村二柄他訳、岩崎美術社、1971）を併読したが、「日本の鑑定術」では、まったく歯が立たなかった。なかで中村真一郎氏の文学的回復を記念した『頼山陽とその時代』のことが出てくるが、後年、中村氏の遺稿を加えて完成した『木村兼葭堂』（新潮社、2000）の上木に、何かと力添えをしたのは瀬木氏である。いまでもときどき読み返すのは「鑑定の神様ベレンソン」のところで。

こうした幅広い執筆となった瀬木氏であるから資料や蔵書の類は半端なものでないだろうと踏んだのは当然である。相談を受けて下見した学芸員の報告で、わたしにも概略の見当はついたが（自宅の分だけでも約2万5千冊）、やはり想像していたとおりの結果である。自著・掲載誌に限っても約1800冊をかぞえている。びっくりした。

以前に瀬木さんと木村荘八や仲田定之助が遺した（いわゆる旧蔵というかたちで）の蔵書について話をしたことがあったが、単なる情報として資料をもとめるというのではなく、この人は、もっと人間の感触をそこにもとめていたことを思い出す。書架をみれば、その人の関心の在り処が知れるというけれども、たしかにそうで、松本清張記念館や司馬遼太郎記念館などは、大袈裟ないいかたをすれば、訪ねてみて、作家の頭脳のなかをひらいてみせられたような、そんな感じすら抱かせた。

いずれにせよ、これは瀬木氏の仕事の仕方や内容に付随して膨大な量の蔵書をもつことになったのだろうが、IT時代の眼からみるとある意味で旧式の部類に入る「ものかき」に特有の要領のわるさともいえるかもしれない。

どうしてこんなことを書くのかというと（追悼文の本来ではないが）、似たような同業者もいるのではないかと思うからだ。瀬木氏の世代の批評家、あるいはその一世代前の批評家たちにしても、みな逝去のあとの蔵書や資料のあつかいに遺族は苦慮されていたのをおぼえている。

戦後の美術批評家としての瀬木慎一像を描こうとして、いささか話が逸れてしまったが、戦後の芸術運動の最前線のグループたちと同時代的な思考を共有するところとなった、氏の活動のいきさつに関しては『アヴェンギャルド芸術』（思潮社、1998）

のなかに詳しく書かれているのでゆずりたい。

詩人たちとの出会いを機縁に氏は「ものかき」の世界に首を突っ込み、『美術批評』誌（1952・1 創刊）に、「絵画における人間の問題」（1953・11）を載せるのが、美術批評家としての出発であった。時を経て、わたしは70年代半ばあたりから氏とは展覧会や個展の会場で話を交わすようになったが、会議や審査会などで同席し、互いに献本し合うようになるのは80年代に入ってからのことだ。

昨年の秋、氏に暫く振りで会った際に、新著『リルケと孤独の逆説』（思潮社、2010）に意外な感じがしたことを告げると、照れたようすで「あれはもともと古い原稿なんでね——」といわれて立ち去ったが、このときがお会いした最後となった。本の「あとがき」には、芸術評論を本格的に書き始めた当初、モチーフのもとになっていたのは『近代文学』（1954・12）に載せた「リルケの世界」であった——といい、それが50年以上も自身の脳裏にあったことを「われながら特別と思わざるをえない」とある。詩人の魂の不思議な因縁といえるのではないだろうか。

## 美意識の批評家、鷹見明彦さんのこと

西村智弘

鷹見明彦さんのあまりに突然の死から数ヶ月たった4月23日、東京藝術大学で「鷹見明彦さんを偲ぶ会」が開催された。120人ぐらい集まったと思うが、作家が多く美術評論家で来ていた人は少なかった。ここには、生前の彼のスタンスが反映している。美術評論家としての鷹見さんはどこか一匹狼というところがあって、自分の信じる道を孤独に歩んでいた印象がある。一方、作品を見ることに関しては実に熱心で、つねに作家とともにある批評家であった。

鷹見さんの死後に知ったことだが、彼は十代のはじめから『美術手帖』を読んでいた、美術館や画廊を見てまわっていた。12歳頃の記録文集に「大学の美術史科の教授になりたい」と書いたという。小学生が語る将来の夢としては少々変わっている。美術評論家になるべくしてなったといえる。

しかし、本格的に美術評論をはじめるのは30歳を過ぎてからなので、決して早くなかった。学生時代は文学に傾斜しており、一時は詩を書いていた。この経験は彼の美術評論にも反映している。文章の最後を詩的なフレーズで決めるのは、鷹見さんの批評によくあるパターンであった。

鷹見さんは画廊をよく見て回る人であった。つねにカメラを持ち歩いていて、気になった作品があると撮影していた。また、写真を収めたファイルをもつも携えており、画廊などで会うとファイルを見せてくれるのであった。写真を見ながら作品について語る鷹見さんを見るたびに、この人は作品を見るのが本当に好きなんだなあと思ったものである。

鷹見さんは、作品を理論的に論じたり歴史的に位置づけたりすることはあまりしなかった。あくまで現場の批評家で、作品を見ることの実践から美術について考える立場を取っていた。つねに作品に寄り添う鷹見さんは美意識の人であったと思うのである。彼にとっては美意識こそが批評であった。

一方で鷹見さんは反骨の人でもあって、美術をめぐる状況に対してときにはかなりきびしい批判を書いた。いまから振り返ると、その批判は作品を擁

## 大須賀 潔氏追悼文

潮江宏三

護するためのものであったように思える。美意識の批評家である彼にとって、流行に追随する態度や権威に迎合する姿勢は許せなかったのであろう。

鷹見さんは作品に対する嗜好がはっきりしていて、コンセプチュアルなもの、スピリチュアルなもの、ストイックなものを好んだ。過剰な作品や過激な作品、俗っぽい作品には関心がなかった。評価する作品の方向性が明確だったことは、彼の活動を狭めた側面があったかもしれない。しかし、評価した作家は熱心にサポートしている。

美術評論をはじめた 80 年代末頃、鷹見さんは蔡國強に出会っている。当時の蔡は私費留学で来日していて、まったく無名の存在であった。蔡を高く評価した鷹見さんは、あちこちのギャラリーに紹介するだけでなく、彼の作品のために火薬の調達や制作場所の確保などを行っている。

90 年代のことだが、鷹見さんからわたしのもとに個展の DM が届くのである。彼は、気にいった展示があると作家から DM を分けてもらい、見てほしい知人に送っていた。今日のようにインターネットが普及していない時代であるとはいえ、自分で切手を貼って郵送するのである。作家を応援することにかけては労力をいとわない人であった。

わたしは、1996 年から 5 年ほど「アート公募」の審査と一緒に仕事をさせていただいた。共に審査員をしたことがあるからわかるのだが、鷹見さんは新人の作品を評価する目に独自の感性があった。さりげない表現のなかに美術家としての才能を見抜くのである。

鷹見さんの活動は 90 年代においてもっとも生き生きとしていたように思う。90 年代は、今日と比べると若手作家を扱う商業ギャラリーが少なく、新人作家は発表の場所や評価の機会を強く求めている。そうしたなかで鷹見さんは、丹念に画廊を見てまわって無名の作家を評価し、彼らを集めた展覧会をたびたび企画している。

ただし、2000 年代初頭をすぎると、鷹見さんの美意識がもっていた批評性はやや希薄になったような気がする。彼の美意識と美術の状況とのあいだにズレが生まれていたのだろうか。しかし、鷹見さんがひとつの時代を引き受けた美術評論家であったのは確かである。彼の活動がどのような意味をもっていたのかは、改めて検証する必要があるだろう。

本年 5 月 30 日、本評論家連盟の会員であった大須賀潔氏（64 歳）が逝去されました。

大須賀氏は、昭和 44 年に同志社大学文学部文化学科美学・美術史専攻を卒業、昭和 48 年には「19 世紀アメリカ美術」の研究で修士号を得られて、昭和 49 年からは京都市美術館学芸員として勤務されました。京都市美術館時代には、昭和 52 年に「戦後日本画の一系譜—創造美術・新制作・創画の 30 年」を始めとし、「戦後日本画の語る人間像」展、「池田遥邨回顧展」、「近代日本画の異才—土田麦僊」展、「東山魁夷展」、「近代の潮流—京都の日本画と工芸」、「小松均展」といった京都を中心とした日本画および工芸の重要な展覧会に主筆として関わり、その研究と論評に力を注いでこられました。かたわら堂本印象、広田多津、土田麦僊に関する出版物の執筆にも携わってこられました。美術評論の側面では、美術雑誌「三彩」において、昭和 55 年から休刊になる平成 2 年まで、「展評」で京都の美術批評を担当してこられただけでなく、さらには「三彩」を中心に日本の近・現代美術の評論活動をされてきました。平成元年に京都市立芸術大学附属図書館に転じた後は、市美術館学芸員としての経験を活かし、京都市立芸術大学芸術資料館の発足並びに基盤整備に力を尽してこられました。大須賀氏のこの尽力によって、今日、京都市立芸術大学が有する卒業生たちの豊かな美術作品や芸術資料が他の美術館で展示公開され、展覧会企画に滞りなく寄与できる態勢を取ることができるようになったと言っても過言ではありません。芸術資料館在任中は、「三彩」等での美術評論はもちろんのこと、秋野不矩、星野空外、小合友之助、池田遥邨、土田麦僊等々の作家を取り上げ、着実に研究論評を積み上げていっておられました。氏の評論は、日本美術の近代の歩み、ことに戦後の歩みをしっかりと見据えつつ、どちらかという作家個人に共感をもって接することを拠り所とするといった、実に氏の人柄そのものを髣髴とさせる評論であったように思われます。平成 19 年に定年退職した後は、さまざまの美術評論の執筆

や展覧会企画の援助に携わるだけでなく、長年住まわれた京都から自然豊かな滋賀県に居を移し、一転作家として展覧会に出品するなど、敢えて評論家の揶揄の種を作ったりしつつ、美術三昧の生活を悠々と愉しんでいる気配でした。それが一昨年あたりから体調を崩されて手術もなされ、まだまだこれからという年齢でしたが、薬石の効無く不帰の人となりました。同じ美術評論の世界に生き、同じ大学に勤めた者として、深甚からの哀悼の意を表すとともに、評論家連盟会員の皆様に、美術を愛した好漢の訃報をお伝えいたします。

### ■ ヨコハマトリエンナーレ 2011

2001年に始まった横浜トリエンナーレは、4回目の今年から国際交流基金が主催者からぬけ、横浜市に主軸が移り、横浜美術館が初めて主会場になるなど転換期を迎えた。ヨコハマトリエンナーレ 2011は、最も短い10ヶ月の準備期間に加え、3月の大震災や計画停電など多くのハードルを越え続けて、どうか8月6日に開幕できたのである。閉幕まで後2週間余。予想を超えた多くの来館者数に、私はやっと安堵し始めている。

3月11日以降、私は予定通りの開催を主張し続けたが、保険料高騰や資材不足、アーティストの来日確認、展示の安全性強化、節電対策など、予断を許さない事態に事務局では様々な検証を余儀なくされ、開催延期も俎上に上がるほどであった。しかしこの状況を打開してくれたのはアーティストである。すでに開催まで切迫した日程にもかかわらず、日本全体にエールを送りたいと新作や作品変更を申し出てくれたアーティストを初めとして、多くが日本の安否を問いつつも、積極的な参加の意思を示してくれた。厳しい現実に向かい向かうアーティストの稀有な力が、震災後のヨコハマトリエンナーレ 2011に結実されたといっても過言ではない。

「OUR MAGIC HOUR—世界はどこまで知ることができるか？」の問いかけのもと、知識だけでは理解できない世界の奥深さ、不思議に着目したテーマは、東日本大震災の後、期せずしてその現実味を増しているように思う。異なる価値観を認め、わからないものを柔軟に受け止めながら共に生きること—私たちへの課題は容易くはない。

逢坂恵理子

### ■ 沖縄県立美術館のこと

沖縄県立美術館は、開館前に「沖縄県立博物館・美術館」という名称になった。

準備室発足から開館まで13年、開館して3年間、計16年間、建設・運営にかかわってきて、今年(2011年)3月に定年退職を迎えた。その間の経過を報告する。

95年度に基本計画を策定、同年基本設計の公開設計競技を開催し、設計者を選定したが、97年には財政上の都合で凍結される。2002年には建設が再開された。2004年～2006年度まで建築工事が行われ、2007年11月にオープンした。

当初、博物館新館と美術館が併設されるはずが、複合施設となり、組織も一元化され、美術館の名称から「現代」が取れ、ついでに指定管理者が導入された。管理者が決まったのは、開館の半年前であった。学芸員は3年以上の経験者が3人、開館年に副館長含めて3人が学校現場から配置された。短い期間で、職員は開館準備事務と、開館記念展・常設展等展覧会準備、関係団体、指定管理者との調整など、その他業務等で、てんやわんやの騒ぎのうちに開館となった。

美術館は準備段階の当初から、さらに開館後も様々な力に翻弄されてきた。今年4月、教育庁から知事部局への所管移動、主要ポストの人事も内外に大きな波紋を呼んだ。

とはいえ、プレ・オープンの展覧会、イベントを数多く打つことができ、県及びゆかり作家、現代美術の収集、開館後の展覧会等の大きな幹はできた。次はどのように展開していくか見守っていききたい。

翁長直樹

## ■ 近況報告

3月で神奈川県立近代美術館を定年よりも1年早く退職して、今は気軽な素浪人生活を送っている。4年前の手術以来控えていた海外旅行も解禁し、国内でも見たいものがあればためらわず出かける。夏は、福岡、長崎で菊畑茂久馬展を見た。画家の長年の仕事もよかったが、九州という土地、とくに長崎の歴史に触れることができたのが大きな収穫だった。

先日は病院の精密検査の後、五反田から白金、天現寺、広尾と歩いて KaikaiKiki Gallery までアンリ・サラの展覧会を見に行った。この道は、かつての通学のコースである。町は大きく変わったが地形や道筋は変わらない。ここを日本橋室町行きバスで通ったのは、たしか1年間だけでその後は地下鉄通学をした。こんど調べてみて日比谷線の開通が1964年だったことを知り、当時最新の交通機関に鞍替えしたのだと気がついた。広尾も白金も、その後バブルの頃には贅沢な町に変貌して、馴染めなくなった時期もあったが、久しぶりに歩いてみると扉を下ろしている店も多く、黄昏時は閑散としていた。時代は一巡りしたのだろう。

最近、ようやく石巻を訪れた。自分の目で被災地を見ておきたかった。日和山の公園に立ったとき津波に破壊されて跡形もない地域の広大さに震撼した。市街には駅前市役所の周辺にさえまだ壊れたままの商店や家屋が見受けられた。復興の足取りは遅い。若い人たちが震災後早い時期から被災地に入り、熱心に支援の活動をしている様子はブログやツイッターから伝わっていた。しかし、人気もまばらな石巻の町を見るにつけ、これから冬を迎え、さらにその先長期にわたる東北の復興を支える力が今の日本社会にあるのか、美術や言葉に携わる自分たちは何をなすべきなのだろうか。答えの得られない疑問を抱きながら、雨の石巻を後にした。

太田泰人

## ■ ヴォディチコの横浜でのパブリック・プロジェクト・意義と課題

2011年8月、横浜の北仲スクール主催で、クシユトフ・ヴォディチコ（1942- ポーランド/アメリカ）を招いての国際シンポジウム「戦争とアート」及びパブリック・プロジェクト「Survival Projection 2011」が行われた。プロジェクトは、東日本大震災の被災者へのインタビューを元に構成され、世界初公開である。横浜ではトリエンナーレ開幕前夜と直後の8月5日、9日、新港ピア（新・港村）壁面へと投影された。また、8月11日にはせんだいメディアテーク1Fオープンスクエアにて、トークと共にプロジェクトが行われた。宮城県の被災者の言葉（日本語）に加え、アメリカやポーランドで集められた、様々な暴力を被った人々へのインタビューの文字が交互に、建物の崩れ落ちるような轟音と共に投影された。プロジェクターは被災地支援の車両を模したジープの上に取り付けられ、周囲には自衛隊を模した服装の男性たちが立ち、プロジェクトを見守っていた。

大震災、津波、原発事故と未曾有の大惨事からまだ日の浅いうちに、これを実現させたことの意義は大きく、また横浜トリエンナーレの連携プログラムという位置付けも、美術が社会において果たし得る役割を示唆するものであっただろう。ただし、時間の制約もあり歴史的に重層性をより多く重ねる建物へ投影できなかったことは惜まれる。被災地でのインタビュー時には作家本人が同行できなかった（北仲スクールスタッフによるインタビューを元に、作家とやりとりが続き制作された）が、作家来日時には被災者たちとの直接の対話を実現したという。今後更に本プロジェクトが日本各地にて投影され、議論が継続することを願いたい。

加須屋明子

## ■ カタログ・レゾネに思うこと

今年の7月、東京美術倶楽部から「山口薫全作品集」が刊行された。山口は、モダンな造形の中に日本的な叙情をたたえた作品が高く評価されてベネツィアビエンナーレ、サンパウロビエンナーレ、日本国際美術展、現代日本美術展などの常連となり、1959年度の芸術選奨文部大臣賞を受賞するなど、1950年代から60年代にかけて活躍した洋画家である。ここには彼の作品図版3,357点が作品の基本データ、詳細な年譜、文献目録と共に種別、年代、テーマ順に編纂され、日本の近代洋画家のカタログ・レゾネとしては密度の高いものとなっている。

彼の出身地である群馬県の美術館にかつて在籍したことから作品にふれる機会も多く、ちょうどモノグラフィーも執筆中だったという縁でこのプロジェクトに少し関与したのだが、考えることの多い貴重な経験であった。レゾネは、研究者にとって基本文献でありながら、日本の近代作家のものはこれまであまり手がけられていない。重要性は十分に理解されながらも、データ収集、編纂にかかる膨大な労力、時間、経費に対して需要が限られているために、消極的にならざるを得ないのであろう。そこで思ったのは、研究者や美術商など、個々の作家に関わりのある人たちによる《レゾネ制作チーム》の立ち上げである。定期的に情報交換をし、データを積み重ねていくうちに、やがて、経費の捻出方法にも妙案が浮かんでくるような気がする。未曾有の災害によって貴重な美術作品の破壊を目のあたりにした今、なおさらその必要性を切実に考えるようになった。

黒田亮子

## ■ 被災して

いわゆる「3.11」は、驚愕であった。最高度の地震だった。7ヶ月たったいまもここ（仙台）では毎朝余震を感じて目が覚める。その日は家にいた。揺れが尋常ではなかったのが、飼ったばかりの子猫が心配になり、すぐに書斎を飛びだした。居間の大きなテレビは床に転がり、壁に固定していなかった物は、次々と倒れ、ガラスは割れ、天井の蛍光灯も落ちた。凄まじい三段階の揺れが続き、実際は3分余りの地震のようだったが、15分くらいのように感じた。階下のギャラリーに展示していた作品が気になり、落下物で一杯の階段を下りると、絵画は大方無事だが、彫刻はだいぶ壊れ、石膏像は全滅だった。それよりも子猫が気がかりだった…やっと火鉢の下に黒い塊を見つけ取り上げると、掌の上で震えていた。

電気・ガス・水道の来ない生活がその夜から始まった。食べ物は不足し、小さな店の前の行列に加わった。コンビニもスーパーもこんな時は役に立たない。1ヶ月ほどで電気・水道は復旧し、ネットが使えるようになって、津波の被害に驚いた。近くの海岸で数百の死体が上がっていることはラジオで知っていたが、身動きがとれなかった…そして、いまも被災の疲労と傾いた門扉が残る。復興のローガンは上がるが、実情は暗い。何者かに利用されているだけなのかも知れぬ。震災当夜、一本のロウソクの炎に喜びをもった。すべてをここから始めたく思う。

武田昭彦

## 編集後記

美術評論家連盟会報はB5版の小冊子として2001年から発行を始め、昨年11号をもって冊子形体の会報は休刊した。主な理由は、会報発行のために充ててきたご寄付金等の資金が底をついたという予算上の問題である。

常任委員会等での議論を経て、ウェブ版への移行を本年度から実施することになった。国際美術評論家連盟では本部をはじめ各国のほとんどの支部でも以前よりニューズレターをウェブ版に切り替えているほか、発行・配布の費用が軽減でき、会員外への発信が望めることから、会報ウェブ版は数年来検討されてきた懸案だったのである。一方で会報の意義を再考すべきという意見、終刊するという案も出された。

これらをふまえた上で本年度の会報委員会で検討した結果、ウェブ版による会報の可能性を開拓しようとする方針がまとまった。インターネットを使わない会員がアクセスできないという難点には、希望者にプリントアウトを事務局から送付することで対応すること、試行版として今年度の会報をウェブ上で発刊することを提案、常任委員会で受理されたのが経緯である。

内容についてはこれまでの会報の枠組みを引き継いでいる。特集として「震災と美術」をテーマに掲げたのは、今年度にこのテーマでの発言は美術評論家連盟としてぜひ必要だという判断からだった。さらに震災の直前に逝去された中原佑介前会長をはじめ今年逝去された会員諸氏の追悼を掲載し、新入会員ほか会員の近況を知らせていただく短信欄を設け、それぞれ会員を中心に寄稿を依頼した。ご寄稿いただいた諸氏に改めて感謝したい。文字数、体裁も概ね、これまでの会報に倣っている。

ウェブ版のための新企画として会報委員会から提案するのは、会員による「年間展覧会ベスト3」の投稿募集である。会員個々が自由に評価基準を示して連盟からのメッセージを発信することを目的とする。

2011年11月より2012年10月までに開催された国内開催の展覧会のうち、もっとも評価するものを3展選び、それぞれの評価理由を100字以内で記述して、2012年10月20日までに事務局あてに投稿していただく。来年の総会にはその結果を公表できるようにしたい考えである。下記に要項をまとめたのでご参照のうえ、ぜひふるって投稿いただけるようお願いしたい。

どのような内容、体裁がウェブ版会報にふさわしいかは、まだ検討の余地が多く、会員諸氏のご意見、指摘をいただきながら検討を重ね、徐々に改善する

こととしたい。どうぞご教示をお願いする次第である。

2011年会報編集委員会

## 記

■ウェブ版美術評論家連盟会報 年間展覧会ベスト3 投稿について

- 1 会員による記名投稿とする
- 2 国内で開催された美術展覧会のうち、最も評価するもの3つにつき  
展覧会名、会期、会場  
評価する理由 各100字以内  
をそれぞれ明記してください。
- 3 締め切り 2012年10月20日
- 4 投稿送り先 美術評論家連盟  
[aica.jp@dream.com](mailto:aica.jp@dream.com)
- 5 備考 投稿者ご本人が直接関わった展覧会は対象からはずして下さい。

## 事務局からのお知らせ

■訃報：会員の斎藤俊徳氏が8月16日逝去されました（63歳）。謹んでお悔やみ申しあげますとともに、心からご冥福をお祈りいたします。なお、追悼文は次号掲載を予定しております。

■2011年度美術評論家連盟シンポジウム「岡本太郎と美術批評」を開催。

日時：2011年11月27日（日）1：00～

場所：東京国立近代美術館地下1階ホール

詳細は下記のURLを参照のこと。

~~~~~

[aica JAPAN NEWS LETTER](#) ウェブ版 第1号
美術評論家連盟会報

2011年11月20日発行

発行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)
〒102-8322 千代田区北の丸公園 3
東京国立近代美術館内
電話 & FAX 03-3626-7528
e-mail: aica.jp@dream.com
URL <http://www.aicajapan.com/>
会長代行=水沢 勉

編集委員長 塩田純一、副編集委員長 光田由里

編集委員 清水哲朗、西村智弘、山本和弘

協力 小林季記子(事務局)

※データの無断転載を禁じます