

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第7号

美術評論家連盟 会報



[目次]

最後に一言 一現会長から

峯村敏明

特集「基準点(クライテリア)の現在」

特集主旨

編集委員長 藪前知子

第1部 批評の基準点

ソーシャリー・エンゲージド・アートの批評基準

評価をめぐる溝 ―障害者アート、福祉、美術

批評と現場のあいだ ―日本のアートプロジェクト／芸術祭の基準点

美術批評とSNSの効用

美術館(展)評価の基準点

加治屋健司

前山裕司

飯田志保子

土屋誠一

暮沢剛巳

第2部 公共性の基準点

美術館における公共性の(不)可能性

なかのひとなどいない

地域トラウマをこえて

[特別論考]美術館という問題

―美術館における表現規制問題から考える美術館の自律とは何か。

山本和弘

成相 肇

高橋綾子

岡崎乾二郎

追悼

朝日晁氏の思い出

追悼・井関正昭氏 ―尽きせぬイタリアへの憧憬

追悼 井出洋一郎先生

貴公子のごとく ―乾由明氏を偲ぶ

追悼 木村重信様

齊藤泰嘉

塩田純一

立入正之

建畠 哲

中塚宏行

「2016～2017 私のこの3点」

金澤毅、小勝禮子、島敦彦、谷新、千葉成夫、勅使河原純、中塚宏行、名古屋覚、早見堯、

樋口昌樹、藤嶋俊會、峯村敏明、山本和弘、山脇一夫、ワシオ・トシヒコ

会員短信欄

石川千佳子、植松由佳、清水康友、千葉成夫、中塚宏行、中村史子、名古屋覚、丹羽晴美、

日夏露彦、山脇一夫、吉村良夫

プレス・カード有効館一覧

編集後記

事務局からのお知らせ

2017年

最後に一言 一現会長から

峯村敏明

ちょっと不謹慎な話だが、自分が美術評論家連盟に加入したのは何時だったか、はっきり思い出せないでいる。岡本謙次郎氏が会長の時だったから、1973年から82年の間、たぶん80年前後だったのだろうと思う。三木多聞氏が長年常任委員長を務めておられて、ご両所のコンビが醸す春風駘蕩の無産者サロンの気分が印象的だった。つまり、あの頃の連盟は万事が大らかで、悪く言えばルーズでもあった。

当時と比べると、私が会長の席をけがしていたこの6年間で、連盟の気風はずいぶん改まって、ずぼらが通らなくなった。その分、時にはぎすぎすする場面もあったけれど、緊張感が高まったのは良しとすべきであろう。ずぼらな私がこの改善に貢献したわけでは、無論ない。会員全体の若返り、とりわけ改選制度の変更による常任委員会の世代交代のもたらした効果が大きかったのではないか。世の中全体が不寛容になってきたことの反映かとも思う。

さて、しかし、いま任を離れるに当たって、私には書き残しておきたい気がかりなことが一つある。

かねてから、連盟(日本支部)の規約は第2条で「日本における美術評論家の団結をはかると共に、国際的に協力し、造形文化の発展に寄与すること」を連盟の目的とすると記した上で、その目的に適う事業の一つとして「造形文化に関する諸問題の検討及び共同意見の発表」を行なうべきことを第4条第2項で定めていた。私の知るかぎり、これまでこの規定が格別問題となったことはなかったように思う。ところが、昨年(2016年)11月の規約改定の際、第4条第2項のこの文言に続けて「連盟としての声明は、3分の2以上の常任委員の同意を得て発表する。それに満たない場合は連盟会員有志として発表する」という一文が添えられることになったのだ。

かつての規約では、「連盟の声明」なるものが連盟全体の意思の表明なのか、連盟有志の意思の表明なのかという弁別さえなかった。そういう弁別を必要とする場面がなかったからかも知れないが、それ以前に、あえて弁別を避けるというルーズさの知恵が働いていたのだろうと思う。改訂規約はそのルーズさにメスを入れたわけである。それはそれでいい。

問題は、「連盟の声明」というときの全体意思の確認に「多数決」の原理を導入したことである。議会政治の議決の手続きをそのまま——疑似民主主義的に——真似て、常任委員会を政治の代議制に等しいものと見立てたことといい、憲法論議を映しこんだような3分の2規定を導入したことといい、私にはまったく理解しがたい議論の展開で

あり、決定であった。会長とはいえ、私の異議は完全に孤立し、やはり多数決原理で否定されたのである。

ルーズさは克服された方がいい。けれど、それに取って代わるのに安直な「制度」を持ち出したのでは、一人一人が自由な意思をもつ言論人の集合体——ありていに言って親睦団体——として重大な矛盾を抱えたことになるのではないか。新規約だと、20人の常任委員の内、最低14人の賛成が得られれば、即連盟全体の意思として社会に発信されることになる。その発議内容がどんなに個々人の信条に合わないものであっても、他の6人の常任委員は服従させられることになるわけである。まして、一般会員にどれだけの不同調があろうとも、14人の思想・信条に同意したかのごとき決定に服することにならざるを得ない。どうしてこんな乱暴なことが決められてしまったのか、私は天を仰ぐ気持であった。戦後民主主義の原理はここまで教条主義化してしまったのか。

改めて考えて欲しいと思う。我々の連盟は良くも悪くも親睦団体であって、決して特定のイデオロギー的目的の遂行のためにつくられた結社ではない。表現の自由を守るという大義はあるけれど、その大義に幻惑されて、連盟成員の個々の芸術観や思想信条といえども一定多数の意思に従うのは民主主義の常道であるなどという詭弁がまかり通ってはならない。だが、それがまかり通ってしまった。

最善は「有志声明」の活用である。しかるに、有志声明で名が公表されては職場で不利を蒙るからという理由で、3分の2規定による隠れ蓑としての「連盟声明」が推進されることになった。目的遂行のためには個々の会員の思想を顧みないアクティヴィスト的都合主義であり、エリート主導主義以外の何ものでもないのではないか。

私は敗れた故に会長辞任(再選不出馬)を決意した。烈々の批評精神が屈服したからではない。批評は個人の精神にのみ発する。制度と化した団体に批評は宿るべくもなく、集団の論理がまかり通るだけであろう。3分の2規定を設けてしまった美術評論家連盟は今や鬼門である。今後どんな方向をたどるのだろうか。注意深く見守ることにしたいと思う。

2017年11月

特集主旨

本号では、「基準点(クライテリア)の現在」と題した特集を企画する。昨年度、連盟の会報およびシンポジウムでは、「表現の自由」という共通テーマが議論された。また時を同じくして、「表現の自由」の遵守こそ、美術評論家連盟(International Association of Art Critics)の本来の設立目的であることが会員有志によって改めて確認され、基本理念として声明「美術と表現の自由について」が発表された。その声明において、「表現の自由」の侵害とは以下のように言明されている。「芸術表現、批評活動の自律的営為に対し、その自律的規範を無視した外部の力による、強制的かつ恣意的な改変(要請を含む)をはじめとする理不尽な抑圧(註)」。

一方、今日の芸術表現の生産の現場には、グローバル化、アート・マーケットの拡大、SNSの発達、地域振興と文化政策との結びつきなど、その成立において、他律的要因が強く作用する傾向が強まっている。シンポジウムで議論されたように、日本の美術館においても、芸術の自律性を保障するのではなく、それに干渉する組織の論理の前面化が問題となっている。このような状況において、芸術表現と批評活動の自律性および、それらの存立基盤である公共性は、いかにして担保されるのだろうか。複数の基準点の相剋状態において、今、芸術批評はいかに自律的な基準点を構築しうかを問うのが、本号の特集の主旨である。本号特集の第一部では、「批評の基準点」と題し、近年の社会的状況に結びついて興隆する複数の表現領域を取り上げ、それぞれにおいて価値判断の軸の形成にどのように言説が関わるかを明らかにしつつ、そこでいかにして批評的基準点を打ち立て、共有のための座標を示すことができるかを論じる。第二部では、「公共性の基準点」と題し、芸術表現の自律性に干渉する諸々の力を明らかにし、その相剋のなかで、芸術が現れる公共的空間を成立させるための基準点の共有がいかにして可能かを論じる。このことにより、「表現の自由」を遵守するための具体的な指針とし、前年より引き継ぐ議論の深化を目指す。

さて、本特集の二部の特別論考として、前述した美術評論家連盟における「表現の自由」の基本理念の確認に際し、中心的な役割を果たされた岡崎乾二郎会員から、「美術館の自律とは何か」を問う論考を頂いた。先日、全国美術館会議が「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」を発表したが、これと対として読まれるべき重要なテキストであろう。岡崎は、「表現規制」の問題が、「現在性」を判断軸とするという、多くの美術館の態度に起因することを明らかにしつつ、それを超える持続的な判断軸の形成を複数の具体的な理論モデルを提示して説く。芸術作品とは本来、特殊な問題の発見でありその解である、と岡崎は論じる。一方で「現在性」とは、それを既存の言語に翻訳し既に一般化された問題系に組み入れるという、言語による共有の問題と強く結びついている。それは即ち美術批評の問題でもある。規定の紙幅を大幅に超えた寄稿であったが、その重要性を鑑み、編集委員内で協議した結果、全文を掲載することとした。

美術評論家連盟
2017年度会報編集委員長
薮前知子

(註)美術評論家連盟「表現の自由について」(2016年7月1日公開)
<http://aica-japan-freedom.tumblr.com>

特集 第1部 批評の基準点

ソーシャリー・エンゲージド・アートの批評基準

加治屋健司

ソーシャリー・エンゲージド・アート(以下SEAと表記)とは、美術家が何らかの社会的な問題に取り組み、関係者、関係組織、行政などとのあいだで、協働、参加、討論、対話、挑発などの社会的相互行為(ソーシャル・インターアクション)を生み出して、その問題の考察、提示、批判、解決などを行う美術である。社会に関与する美術は昔から存在するが、こうした社会的相互行為を中心とする美術は、1970年代のパフォーマンス、コンセプチュアル・アート、フェミニスト・アートなどの中から生まれ、それが今日SEAと呼ばれるものの形を作ってきた。近年では、トム・フィンケルパール、グラント・ケスター、ミウォン・クウォン、クレア・ビショップ、ネイト・トンプソン、シャノン・ジャクソン、パブロ・エルゲラによって議論されている(註1)。

SEAは、芸術的価値と社会的意義の二つの基準で評価されるところに特徴がある。SEAはその名が示す通り基本的に芸術であるが、その活動は必ずしもすぐに芸術の枠組みに適合するわけではない。SEAが社会的な問題を芸術の領域に持ち込む際——それまでの社会的な芸術の多くが社会問題をテーマとして扱いつつも従来の表現形式を踏襲しているのと異なり——たとえば芸術の非専門家との協働や関係者による討論といった非芸術的な形式をとるからである。そして、SEAの活動に社会的意義があるとしても、それは必ずしも社会の標準的な価値観によって決定されるものではない。標準的な価値観に基づいて行われる多くの社会活動と異なり、SEAは、問題解決に向けた行動を起こすだけでなく、しばしば皮肉や挑発を伴う情動などを通して、問題の所在を巧みに知らしめて、社会規範を批判し相対化することも行う。芸術にも社会にも直ちに調和することがないSEAは、人々の芸術理解に影響を与え、長期的に芸術の概念を変える一方で、社会に貢献したり社会のあり方を再考することを促したりすることで、同じく長期的には社会やその規範の変化に資する。

SEAを批評する際、その社会的意義は美術批評家によって見定められていることに注意する必要がある。それゆえ、SEAの活動は、社会的効果の大きさよりも、社会関与の深さや批判の強さによって評価される傾向がある。エルゲラは、ある社会的な問題に関して当事者と直接関わることなくそれを美術作品の中で表現するという「象徴実践」と、実際に当事者と関わることで何らかの影響を行使しようとする「現実実践」とを区別し、SEAは後者を行うものと主張した(註2)。そして、関係性の美学に対するビショップの批判が示す通り、批判の強さはしばしば作品の強さと

同一視されている(註3)。美術批評家にとって、社会への関与は、従来の美術とは異なる美術のあり方を示していることを意味し、社会に対する批判は、芸術に求められるオルタナティブな価値の提示と見なされる。つまり、SEAの批評において、社会的意義は芸術的価値を構成する要素のひとつと見なされているのである。

社会的意義が芸術的価値に組み込まれる形でSEAが批評的に評価されているということは、SEAの限界というよりも、批評の限界を示している。今日、美術の領域が拡張して様々な表現形式が登場しているように、それに応じて、美術やその拡張された場を捉える視点も多様化している。批評は、SEAが美術とは異なる分野でどう評価されているかをしばしば十分に考慮せずに、もっぱら芸術として判断している。しかし、それはSEAのようなハイブリッドな美術を捉えるには不十分である。SEAは、美術を批評という視点からのみ捉えることの有効性を問題にしており、批評を中心とした芸術論のあり方を変える契機をはらんでいるのである。

(註1)Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001); Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation* (Durham: Duke University Press, 2013); Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004); Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham: Duke University Press, 2011); Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004); Clare Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012)[邦訳 クレア・ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』(大森俊克訳、フィルムアート社、2016年)]; Nato Thompson, ed., *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012); Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (New York: Routledge, 2011); Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books, 2011)[邦訳 パブロ・エルゲラ『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』(アート&ソサエティ研究センター-SEA研究会訳、フィルムアート社、2015年)].

(註2)Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, 5-8[邦訳 エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』, 34-38頁].

(註3)Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, no. 110 (fall 2004): 51-79[邦訳 クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」(星野太訳)『表象図号』(2011年3月)、75-113頁].

評価をめぐる溝—障害者アート、福祉、美術

前山裕司

障害のある人の芸術活動をめぐって、行政と政治の世界から大きな波が来ている。行政がオリ・パラと略して呼ぶ2020以降に、そのうねりがレガシーとして何かを残すのか、荒れ野となるのか、福祉関係者は期待半分、警戒半分といった現状だと思う。ここでは行政や政治の問題に踏み込むのではなく、会報のテーマである評価基準をめぐる福祉と美術の間の溝に絞って書きたい。

それに先立って「アール・ブリュット」という用語について若干触れておく。天性のコピーライター(註1)、デュビュッフェが作ったこの言葉の本来の使用法と異なる、日本型「アール・ブリュット」については様々な批判がある。多くはアール・ブリュット=障害者アートとして流通しつつあることへの違和感に基づくが、あるシンポジウムで美術評論家のエドワード・ゴメスは、それを「アール・ブルットー」と呼んだ(註2)。日本型と割り切ったこの用語で推進しようとする立場から、アール・ブリュット粉砕という立場まで、いくつもの団体、個人によって様々な態度がある。そのため、この言葉を選ぶことは、本人が意識せずとも、立場の表明と受けとられる危険性がある、そのことは知っておいた方がいい。

デュビュッフェの使用法に近づけ、英語への翻訳語である「アウトサイダー・アート」を使い、障害者でないアウトサイダーを積極的に取り上げる立場もある。それは、「アウトサイド」を疎外として嫌う福祉関係者がいても、あえて用いる態度である。個人的には、1980年代まで現代美術こそアウトサイドだと認識していたため、この言葉には奇妙な感覚がつきまとう。もしインサイダーだとするなら、銀座と神田の画廊を中心とした小さなインサイドであり、都美術館を中心とする大きなインサイドからはアウトサイドだったはずだ。加えて、美大出身でない作家の増加やジャンルの交錯など、どこがインサイドかわからない現状でアウトサイドが成り立つのかという疑問もある。とはいえ、つねにアウトサイドは存在し続けるのだろう。

美術関係者は当たり前と思い、説明しようとしもないこと、それを福祉関係者、あるいは世の中の人たちが疑問に思っている。それが「評価」だ。市民講座などで「どういのが良い作品ですか」という質問は多かったが、福祉の人たちと関わるにつれ、この誤解が溝を広げている、と思うようになった。

まず評価、あるいは選別、選択が美術の世界の基本的な原理であること、その事実を福祉関係者、一般社会がどこまで認知しているかわめて怪しい。制作者本人が作品を選別することには想像が及んでも、他者による評価については、金額的な評価以外、意識したことがないだろう。そのため評価を、まるで数値で表せる、学校の成績のように思っている人が福祉関係者にいる。それは採点規準も明確で、絶対的で権威的な価値として重く受けとられる。美術関係者なら、評価は個人に根ざし、主観的、流動的

である、ということは自明で、教員でもなければ、数値化など考えたこともないだろう。

「すごいぞ、これは！」という展覧会をやった(註3)。これは12人が12人の障害のある作家を選ぶ、という構図で、「すごい」と評価する人を明確にし、評価される人とセットで示すのが正しいと考えたためだ。このとき「すごい」というタイトルに、いくつかの批判があった。「当事者、作者ぬきで議論されている」(註4)というものだ。知的障害の場合、作者が作品と意識して制作していない。作者が評価を望んでいないのに、それを勝手に評価することが正しいのか、という批判だ。

昔の美術史の学生は、作品をとりあえず作者から切り離し、作品主体で考えるように学んだ。作者不詳の無数の美術を例として持ち出すまでもなく、作られた作品とそれを見る人の関係が一義であることは美術の基本的な態度だが、それは一般的でないだろう。作者のメッセージを読み解くように鑑賞するのが正しい、そう思われているようにも思う。作者が望んでいないのに勝手に評価する、という批判には、どの美術作品に対しても同じ態度だ、と答えるしかない。例えば、作者の意向に反する作品を評価、展示することなど、美術館ではしばしば起こることだ。

評価の基準に関しては、この領域に関わっている美術関係者で、通常と別な基準を持ちこんでいる人はあまりいないと想像している。自分自身については、障害のある人の表現から現代美術まで地続きであり、評価の場面で境界は意識しない。さらにいえば、古道具だろうが雑貨だろうが、同じセンサーが反応しているとさえ感じる。

福祉関係者には、そうした美術関係者の作品主体の評価という本性を理解してほしいと思う。また美術関係者は評価することで、作者や家族の生活に介入し、変えてしまうことがある、障害者アートのそうした特殊性を自覚すべきだろう。ある作家への評価は、本人や家族に次への期待を生む。施設の他の作家や職員にも影響を及ぼす。それでも恐れることなく評価すべきものを評価する、美術関係者がとるべき道はそれしかない。

近い将来、どのような呼称もなく、ただ現代美術と呼ばれる日が来るのだろうか。「絵は世界を分割しない。」(註5)全く異なる文脈で書かれた文章だが、宮迫千鶴のこの断固たる言葉をもって終わりたい。

(註1)「ミロポリュス・マカダム商会」を想定している。

(註2)『平成28年度文化庁・戦略的芸術文化創造推進事業報告書』NPO福都都市文化創造機構、2017年

(註3)「すごいぞ、これは！」(主催：文化庁、心揺さぶるアート事業実行委員会、埼玉県立近代美術館ほか4会場を巡回、2015-16年)

(註4)芸術批評誌『REAR』no.38、2016年

(註5)宮迫千鶴『超少女へ!』1984年

批評と現場のあいだ 一日本のアート・プロジェクト／芸術祭の基準点

飯田志保子

「あいだ」について論じることは、それらの差異を考えることでもある。批評と現場の間に乖離があるとすればそれは、批評が徹頭徹尾、完成された個別の作品を対象とするためだ。事業目的、予算、ステークホルダー、開催地の歴史と現状、環境、地域住民と美術機関との関係性、運営体制といった展覧会制作の現場に多大な影響を及ぼす背景や条件は、批評する際にはほぼ省みられない。実際、地方公共団体が芸術祭を実施するにあたっては、キュレーションが実践される以前に、行政内部や関係する地方自治体、会場、地域住民等との折衝や調整が全体の業務の大きな割合を占める。来場者が目にする展覧会と作品は、水面下のインフラ整備とコーディネーションに下えられた大海に浮かぶ氷山の一角でしかないと感じることが多々ある。

だがそれでもあえて氷山の一角に對峙し、作品至上主義で論じる態度が許されることに批評の存在意義があるのではない。背景に諸処の厳しい条件が控えているのは美術館も同様である。批評家は「優れた作品」と評することはあっても、「マネジメントが素晴らしい作品」とは評さない。事業目的の達成度や運営体制などは、事業評価で別途検証されることだ。批評の役割は、第一義的には個別の作品とその作家の実践に対する価値判断に寄与することであり、第二義的に作品が置かれた枠組みと地域への影響を鑑み、作品と作家が文脈化される美術史や地域史の構築に貢献することだと筆者は考える。したがって芸術祭の批評に求められるのは、作品を論じない事業評価のような「枠組み批評」ではなく、また背景の事実確認を怠った推論に基づく事業批判や印象批評でもない、実践者と主権者にとって次の糧になる客観的かつ生産的な作品の論評である。

もし、ある地域に特化した芸術祭が、地域住民の関与や市民参加さえ達成すれば作品／展示内容やプロジェクトの質は問わないという前提に立っているとするなら、あるいは地域に作品を投下すれば何でも「地域アート」(註1)と見なされるとしたら、それはアートの民主化の誤認である。美術機関や専門家だけが価値付けの物差しを持ち、表現活動に対して垂直軸の優劣を生じさせた西洋のモダニズムに由来する主知主義やエリートシズムに対する反動として市民参加を質不問の免罪符として用いるのであれば、逆に「芸術(祭)」の名の下に与えられた作品の本質や価値を問うことなく、盲目的にそれらを受容する市民の受動的な態度を醸成する恐れすらある。そうした誤認を正すために、批評は隣接する表現領域を広く見渡しながら、持ちうる限りの知識と思想と感性を総動員し、まずはその作家の実践や美術史における作品の位置づけと価値を、次にその地域に作品が展示される意義も含め、美術以外の様々な観点からも積極的に個別の作品について論じるべきである。それが、たとえ地域に特化した作品でも、良質なものであるというものが混在していることを示し、多様な価値基準を構築する助けとなるだろう。決して専門家以外の参画を排除するのではない。あらゆる地平に表現が生

まれる可能性を肯定したうえで、良い作品とその根拠を見極めようとする態度が批評であり、誤った美術の民主化との違いである。

一方、批評をするうえで、美術館やギャラリーにおいては改めていうまでもない先の前提が、その外に出た途端揺らぐのは、「地域」という要素が大きく立ちはだかるからである。美術の言説だけに依拠しては、もはや十分な批評はできないということだ。かつての戦場や植民地や被災地など重い歴史を負った地域に限らず、どの地にも作品の単なる背景では済まされない固有の歴史がある。2000年代以降、既存のアート・プロジェクトに加えて芸術祭が勃興するのに伴い、参加型プロジェクトやプロセス・ベース(過程重視)の作品も増している。そうした作品の完成地点や美術史上の参照点を見定める困難さ、質をめぐる議論を試みる批評のハードルをさらに上げている。従来批評においては言説の定まった価値が基準点として参照されてきたが、より動的で、その地域に即して遂行的であろうとする実践に対する批評的な視座が再び(あるいは新たに)求められている。(註2)

現場に従事するキュレーターには、地域の文脈を読解し、作家と作品を選定し、制作に関与し、作品を適切に文脈化させるための批評的な視座が求められる。これらの実践において筆者は展覧会制作を批評的な行為と見なし、アート・プロジェクトよりは現代美術の国際展のキュレーションに取り組んできた。物理的な空間と時間を扱い、何より人間同士の仕事である点で展覧会制作は批評と全く同じではないが、世界情勢と地域社会の両方を含む広域な時空間と、個々の歴史を想起するという点で、目前の作家と地域と向き合う姿勢は共通している。現場では不確実性と格闘しながらも、この展覧会が未来の実践者や観客を育み、後世の歴史と批評の参照点になるかもしれないと考える。結果的にはならないかもしれない。それが実証されるのは早くとも数十年後のことである。周期的に開催される芸術祭が持つ意義のひとつは、その地域の不確実な未来に対する継続的な投資であることだ。アート・プロジェクトや芸術祭では、個別の作品と並び、未来の不確実性に対して試みられた実践者による投資も批評の対象として、継続的かつ長期的に論じていくことが求められるのではないだろうか。

(註1) 藤田直哉編・著の論集『地域アート 美学／制度／日本』(堀之内出版、2016年)で用いられている呼称。「ある地域名を冠した美術のイベント」「地方を舞台にしたアートフェスティバル」と定義されているが、美術専門用語でも一般に定着した言葉でもない筆者は認識している。「地域アート」があたかも市民権を得た美術のジャンルや芸術祭の総称であるかのような誤解を招くことで、地域に作品を設置すれば評価不問で「アート」と見なされるような風潮や、批評とキュレーションの不在を助長しかねないことに留意しておきたい。

(註2) 1950年代のアラン・カプロー以降の一連のハプニングも、1986年の「ジャン・ブル・ダミ」展も、具体の作品も、前時代の芸術に対するアンチテーゼとして美術機関の外で生まれた新たな表現に価値が見出された。そこには表現者を鼓舞し、肯定否定が交錯しながらも多角的に論じた同時代の批評の役割が大きかったはずである。したがって回顧主義ではなく温故知新の意味で「再び」と述べた。

美術批評とSNSの効用

土屋誠一

美術評論とSNS上の言説との関連性について記せ、とのお題をいただいたので、美術批評の実践の場として、私個人の経験に基づく見解を述べてみる。なお私は、公の発言の場としてはTwitterしか使用していないので、その他のSNSについては触れない。

まず、はっきり言っておきたいことは、出版業界が全体的にシュリンクの方向に向かう中、しばしば同業者同士でよく語られる「長いテキストを書く媒体がない」という言い方は、単に書き手の言い訳に過ぎないという点だ。そもそもよほどの有名著者でもない限り、昔ながらの「批評」がビジネスにならないことは、とっくに自明であり、それでもなお原稿を書くチャンスがないならば、その人物は単に怠惰なのであろう。刊行主体として、商業出版社からアカデミックな研究雑誌や同人誌に至るまで、様々なグラデーションがあるのであり、なんなら個人誌を発行すればいくらでも文章を書く機会はあるはずだ。勿論、文筆のみでマネタイズできる可能性は、もっと広がったほうがいいとは思いますが、それも困難なのは、そもそも美術というもののコンテキストを読解するには、相応のリテラシーが求められる以上、致し方ない。さらに、出版点数の維持に汲々としてざるを得ない商業出版よりも、強い情熱のみで刊行される同人誌のほうが、編集のクオリティやテキストの充実度といった点では上回ることも少なからずあり、同人誌だからといって侮るならば、手痛いしっぺ返しを食らうであろうことも言うておく。いずれにしてもはっきりしていることは、紙媒体（電子書籍やウェブマガジンなどを入れてもいいだろう）でテキストを発表することは、今日さほど難しい手続きではないのであり、より深刻な問題は、紙媒体は「そもそも読めない」という点にある。美術に関するテキストはもとより、隣接領域のトレンドをチェックするのも、時間的にも金銭的にもかなりの苦労を要するのは、読み手としての自分を顧みても、実際にそうと認めざるを得ない。ゆえに、紙媒体で書かれたテキストは、即時的な反応（を求める場合もあるが）として書かれるというよりもむしろ、かなり長期的なスパンで、未来の読者を想定したほうが合理的であると判断したほうがいだろう。もっとも、日本語圏の同業者で『美術手帖』すらろくに読まない、見苦しくも大げらに公言している輩を見るに、「もう引退なさってはいかがか？」と進言差し上げたくなるが。

SNSの使用については、印刷媒体で積極的に論じるほどではなからう場合、あるいは、自分が論じるには機が熟していない場合に、批判的にであれ肯定的にであれ、コ

メントを発するには極めて有効だと考えている。いや、「極めて有効」というよりもむしろ、SNSが存在してしまっている以上、ネット上の言説はそれとして、出版媒体の言説はまた別のものとして、両輪で進まない限り、同時代的な批評の言説空間は成立しないといったほうが正確だろう。SNS上では即時的な判断能力を鍛えつつ、自らのクライテリアをその都度確認し、効果としては言説空間に「燃料投下」を行う。一方紙媒体は、即時的には読まれないかもしれないが、しっかり練られたテキストを発表する。このことは、従来の紙媒体中心の言論形成が、いくらかの割合でネット上に移行したと思う向きもあるかもしれないが、私はほとんどそれには同意しない。むしろ、発言する枠組みが従来よりも単に「増えた」だけであり、その分労力がかかるようになったと考えるのが正確なところであろう。SNS上で威勢がいいだけで、ろくに長文のテキストを書きもしない人間は、私は基本的には信用しないが、紙媒体でテキストを書かないのに加えてSNSでの発言すらしない人間もいるわけで、そう考えれば誰が本気で美術の言論に付き合うつもりであり、誰が信用するに足りないのか、一目瞭然になったとも言えるだろう。

加えて、SNS上での「炎上」がしばしば話題になり、私も少なからずその当事者として扱われることもあるが、率直に言って、個人名を看板に掲げて言論活動を行うリスクが上昇したのは事実である（場合によっては匿名の人間から名指しで「通報」される）。SNSは議論を行うことはほぼ不可能であるし、そもそも専門家同士であっても立場を違えて熟議を行うことが「単なるプロレス」以上でも以下でもないことが明確になったのではない。議論している暇があるならば、本でも読んでいたほうがよっぽどためになるし、密度の濃いコミュニケーションをネット上で可視化されない場所で行ったほうが生産的だ。ネット社会の到来以後、社会は複雑になったのは事実だが、これらはむしろ、取るべき立場が明快になったという事例であろう。

本稿を依頼された際、SNSの影響力を「批評言説の分断」ととらえる向きあるとの意見を耳にしたが、それを「分断」と捉えるのは単に狭量であるか勉強不足であるかに過ぎない。私もそれなりの年齢になったので自戒をこめつつ言うが、「最近の若者の言っていることはよくわからん」などと、仮に思ってしまったとしても、そんなみつもない発言は意地でもすまいと改めて思うところである。

美術館(展)評価の基準点

暮沢剛巳

「美術館評価」という言葉をしきりに耳にするようになったのはここ十数年くらいのことだろうか。周知のように、この「美術館評価」とは、国公立美術館の活動実態を外部委員の目によって厳しく判断することを目的としたもので、その導入の経緯は独立行政法人や指定管理者制度などの制度と深く関連している。

その実態はどんなものなのか。ネットの普及した現在では、多くの国公立美術館の外部評価の記録に容易にアクセスすることができる。一例として、まず2015年度の独立行政法人国立美術館外部評価報告書を参照してみよう。報告書の評価項目は3章16項目にわたるが、やはりというべきか、話題の中心となっているのは動員数だ。例えば、最初の項目である「多様な鑑賞機会の提供」では、法人全体として35回の企画展を開催し200万181人の動員を記録したことや、国立新美術館が計69団体に公募展示室を提供し119万4428人の動員を記録したこと、ホームページへのアクセス数が3819万7854件と目標を大きく上回ったことなどが記載されている。もちろん、同種の数値は2014年度以前の報告書にも記載されているので、その数値を追っていけば、「多様な鑑賞機会の提供」の大よその推移を辿ることができる。

もう一例、同年の東京都写真美術館の外部評価結果報告書も合わせて参照してみよう。同館は2014年秋～2016年秋の2年間にわたって長期休館していたため、当然ながらその間展覧会は一切開催されていないが、収蔵・寄贈作品数などの数値は正確に記録されている。またこの報告書の大きな特徴として、6章15項目に渡る評価項目にそれぞれ5点満点の評点がつけられていることが挙げられるが、具体的な統計値の裏付けがあるかないかで、評点の説得力には大きな落差がある。事実、統計値を伴わない総評はこれから館の中をどうプランニングしていくかは、ひとえにマンパワーにかかっている」というごく当たり障りのないものだ。

以上のように、「美術館評価」の指標はもっぱら諸々の統計値を根拠としている。統計値はいたって客観的なものだから、委員が誰であろうとそこから導かれる結論は原則として同じものだ。ここで制度そのものの是非は問わないが、美術批評家を自称する一人として、「評価」という言葉の使い方に疑問を感じることは断っておきたい。というのも、批評家にとっての「評価」、すなわち価値判断は専ら主観的で根拠に乏しく、人によって大きく異なるものはずだからだ。以下、私の乏しい経験に引き寄せて、主観的な「美術館評価」の可能性についてわずかばかり述べてみたい。

私が「美術館評価」ということを初めて強く意識したのは、教育の現場においでだった。過去8年間に渡って、私はある美術大学の通信教育の「ミュージアム・ミシュラン」という課題の採点に関わっていた。これは、スクーリングに参加した受講者が指定された2か所の美術館を訪れ、思い思いの基準で評価項目を立てて採点し、最終日にその結果をプレゼンするというものだ。作品の質や展示方法、来館者サービスや施設建築など評価項目や評点は受講者によって実に多様で、根拠の乏しさに呆れる半面「こういう見方もあるのか」と教えられることも多かった。「ミシュラン」を謳っていても、その実態は個々の趣味に依拠した主観的な判断であり、統計値を伴わない評価であるという点では、見識のある外部委員も、彼(女)らも大差ないのかもしれない。

また「美術館評価」という観点から興味深かったのが、2015年に東京国立近代美術館で開催された「No Museum No Life?」展である。先の報告書では、同展は広報に力を入れていること、とりわけ来館者によるツイートの拡散に大きな効果があったことが強調されているのみだったが、私の見るところ同展は、美術作品を美術館の構成要素の一つとみなし、それ以外の様々な要素に注目することによって美術館の役割を再帰的に認識する、一種のメタ批評的な展覧会であった。詳細は別の場所(「現代の眼」615号)で書いたので繰り返さないが、今後も「美術館評価」の側面を含んだ展覧会企画の実現には期待したい。

近年の研究動向としては、ミュージアムコミュニケーションにも注目している。これは、美術館をメディアテクノロジーによって構造化され、多様なコミュニケーションを媒介する空間として捉え直すという一種のメディア論的なアプローチである(光岡寿郎『変貌するミュージアムコミュニケーション』などを参照)。その展開次第では、展覧会場や教育施設という従来の美術館像は大きく更新されるはずだ。

「美術館(展)の価値は統計値だけではわからない」と批判するのは容易だが、対案なくしては生産的とは言えまい。客観的には主観。客観的な「美術館評価」に独断的、偏向的な価値判断を対置し、なおかつ読者・来館者の支持や共感を得ることこそ、批評本来の役割ではあるまいか。少なくとも私はそう思う。

特集 第2部 公共性の基準点

美術館における公共性の(不)可能性

山本和弘

美術館は死者たちの霊廟でも殿堂でもなく、生者たちの闘いの場である。ミュージアムはアーティストやキュレーターたちのコロシアムであり、その真摯な闘いを見るために人々は集まってくる。そこで求められるのは、表現と批評における相互の開かれた議論であり、その議論が開かれる前にそれを封じることは何人も行ってならないことは、美術評論家連盟の基本理念に謳われているとおりだ。よって美術館は常に公共的な開示性をもたねばならない。

だが、このような美術館の公共性の基準はたやすく揺らぐのが現実だ。

具体例をあげよう。デュッセルドルフ美術館のキュレーターのシュテファン・フォン・ヴィーゼの展示を同館館長のハンス・ペータースが改竄して裁判となった。判決はキュレーターの勝訴。なぜならキュレーションは極めて高度な表現活動であり、その自立性は何人も侵すことができないからだ。

日本でも同様の判決が出るだろう、と楽観できないのが昨今の状況である。だが、もし雇用における権力がキュレーターの研究に裏付けられた表現を侵すならば、表現の自由の侵害であると同時に、それはハラスメントとなり別の法的制裁を免れない。

また美術館の公共的開示性を抑圧する騒動は、辞令がなければ一生美術館に足を踏み入れることがないような人物が、意図せずに手に入れた権力を行使することに起因することも少なくない。

このように美術館は極めて脆弱な基盤の上にある。もとより美術館には「図書館の自由に関する宣言」や「大学の自治」のような公的に承認された自立性が決定的に欠如している。「群馬の美術2017」への美術評論家連盟の抗議声明の宛先が、美術館長だけでなく、行政機関の長になっていることも、美術館の自立性の欠如を前提としているだろう。このことは公共性以前の問題として、この国ではキュレーションの自由は表現の自由や著作権の保護の対象とはなっていないことを示している。

こうして美術館の公共性の基準がたやすく揺らぐのは、美術館の自立性の脆弱さに由来していることが確認される。これは筆者がすでに当会報4号で「デフォルト(債務不履行)美術館」と評したとおりだ。

ところで群馬騒動の当事者のひとりである白川昌生によるこのデフォルト美術館を事前に織り込んだスマートな対応は、表参道と鳥取での展示以上の拡張性を存分に発揮したこと、陰湿な圧力の隠蔽を明るみに出した功績によって、彫刻の問題を公共的アクションへと変容させた成

功例とみることができる。さらに興味深いのは白川が騒動の直後に神楽坂で発表した《Coyote》が、直裁なタイトル群馬の《記念碑》と真逆のベクトルを示していたことだ。

ここでは藤川哲(山口大学)が提起したスロー・ポリティクスとファスト・ポリティクスの対概念が有効だろう。スローとファストの意味はフードを当てはめれば了解されたとおり、表現における政治性の濃淡を指す。政治性のフェーダーをゼロに絞り込んだ表現がスロー・ポリティクスで、そのフェーダーを開いたのがファスト・ポリティクスだ。例えばミニマル・アートは政治性を抑制した表現だが、それが政治性ゼロと見せかける技術であることはいうまでもない。対して「傾向芸術」として資本主義側から嘲笑された表現もあった。

しかし21世紀の今日、政治性のフェーダーを出力全開にした作品が評価を得ている。この状況を踏まえて、白川は美術館の上部システムである社会を挑発した。神楽坂ではクネーベルがボイスの《グレッタ・ガルボ》の形式を変換させた《グレース・ケリー》のようなミニマルなレリーフの展示とコヨーテについての淡々とした記述があるのみで、朝鮮人労働者についての言及は一言もない。だがコヨーテと朝鮮人労働者が被抑圧者として等価であることは明白だ。白川の提起する彫刻の問題は、ジークスゾイレ(勝利塔)ではなく、敗北の記念碑として勝者の歴史をアイロニカルに批評することに照準を合わせているからだ。

ここで私たちはドキュメンタリー映画を引き合いに出してもよいだろう。ほとんどがアクティビストである監督たちが持ち寄る世界のドキュメンタリー映画祭のフェーダーは政治性100%に振り切れている。その方法論は21世紀によく現代美術を覚醒したが、最終的に富裕層なくして成立しない現代美術界の生ぬるさと鋭い対照をなしている。例えば山形国際ドキュメンタリー映画祭は当初山形市が主催し、まさに公共のための開かれた議論を世界に向けて発信した。

このように政治的表現のフェーダーの比喩が示すとおり、公共性の基準点もまた固定的ではなく、可変的なものだ。公共性はもとより高さや低さで測られるように、フェーダーの比喩との親和性が高い。

デフォルト美術館を公共的に開示するためには、二重の批評的次元が要請されよう。一つはフェーダーの深部に絞り込まれた政治性を言説として引き出す内破的な批評。他はフェーダーを全開にする挑戦的表現者を公共の闘技場へとエスコートしうる、言説以上にアクティブな、批評的行動である。

なかのひとなどいない

成相 肇

2017年5月から6月にかけて、六本木・辛洗坂の歩道を若者の大行列が埋め尽くした。列が連なるのはブラックボックス展と題した展覧会。アニメ「サザエさん」の口調を借りつつキャラクター像とかけ離れたドグマティックなtweetを繰り出す人気アカウント「サザエbot」の“中の人”である匿名アカウント「なかのひとよ」がリアル空間ART & SCIENCE gallery lab AXIOMで開いた初個展である。タイトルが示す通り内容はまったくの秘密。酷暑にもかかわらず人々が行列に精を出した現象の裏にあったのは、フォロワー20万人を誇るなかのひとよの人気と、謎の展示に対する野次馬・出ぬ根性、そして何よりその展示の仕掛けであった。

来場者はまず、内容を外部に漏らさないという同意書に入り口で署名すると会場へ通される。だが肝心の展示室はこれまたタイトル通りの暗闇のみ。退場すると次のような条文を記した「許可書」が渡される。——会期終了以前に展示内容や配布物に関する情報を公表・口外することの禁止／ただし絶賛もしくは酷評の感想ならば許可／そして、それが虚偽の展示内容を連想させる感想であるならば、許可。

果たして来場者は喜々としてこの誘導に乗った。もとよりtwitterを主な情報源として集まった来場者のほとんどは各々アカウントを持つ「中の人」であり、ネタとしてのつぶやきは自発的に大量生産された。秘密共有の快樂とともに拡散されるフェイクニュース（というかデマ）こそ本展の本体であったといっている。このいわばポストトゥルース・ゲームはまんまと功を奏し、行列が行列を呼び、ついには警察が出動するほどの話題を集めた。その上で主催者は「ネクストレベル」次いで「アルテマレベル」と称して段階的に規制を敷き、新たに入場料を徴収、加えていかにも屈強な黒人の門番を配して無差別に来場者を選別し始めた。玩具を使って任意の来場者を列から撥ねるという露骨にふざけたあしらいにさえ人々は喜び、最終日の待ち時間は6時間、小さなギャラリーに延べ3万人以上が詰めかけることになった。

だが会期後、展示内容が一斉に明るみに出ると同時に、暗闇の展示室で何者かによって痴漢行為があったことが警察沙汰となり、主催者に対する社会的制裁が始まった。展示の仕組みをよく把握した者による犯行に違いないが、ともあれ仮に犯罪が発生せずとも、そもそも愚かな好事家が使役され踊らされる非道な構図からして、いずれ主催者が参加者＝秘密共有者から内ゲバ的逆襲を受けることは必然であったろう。なお僕はネクストレベル時に1時間

並んだ末に門番に撥ねられた愚者の一人だ。痴漢被害の訴えは会期中からネットや警察に複数申し立てられていたものの、主催者はゲームルールのゆえにそれを虚言だと考えていた、とのコメントを残しているのはこの企画の滑稽さまるおそまさを物語る。会期終了とともに性懲りもなくギャラリー扉に裏文字でBLACK BOX ALTERNATIVE LEVELと記した表示が貼られたのは、よく知られたハイレッド・センターの「大パノラマ展」や赤瀬川原平《宇宙の缶詰》の翻案だろう。

展覧会を告知しておきながらそこには何も無いという、半世紀も前のイブ・クラインの「虚構」展同様の設定にSNSの味付けを施して焼き直してみたら、思惑通り異様に高速回転する空疎な言表空間が現れ、あげく企画者自身がコントロールを失って晒し上げを喰らった——言ってみればただそれだけのことだが、じつに直哉な今日のドキュメンタリーではあった。

最終的に貼り出された扉の掲示は、ネットを介して情報授受のからくりを操作するその企画内容にもかかわらず、主催者が意外なほど無垢に内（「なか」）と外を安定的にとらえていたことの最たる証であった。まるで無意味な掲示である。そこには（赤瀬川らが執着したような）裏返すべき境界などないのだから。本展が焦点を結んだのは会場の入口ではなく、端から内外がリキッドに溶解した熾烈な領土争いの場であったはずだった。その流動性に耐えられる設計を欠いたがために、結局展覧会はほぼ乗っ取られてしまったのだ（本展公式HPの最後に記されたAll Rights Reservedの一文が皮肉で泣ける。いまやこれほど形骸化した文言もない）。権利を主張する者が私的領域に踏み込み、一方で享受する者がアナキーなコピーを撒き散らす。権利意識が肥大し、しかしその権利がたやすく横取りされ、そのことがまた肥大を招く。本展において最もおそまかったのは、領域侵犯が繰り返される殺伐とした無法地帯、公私の概念がぶっ壊れた共同体モデルがみだらに露出したことだった。当事者になるという欲動に駆られて集まった、というより動員された参加者、そして主催者は、皆ひづるめて被害者と加害者いずれかの役割（ここにはそのふたつしか選択肢がない）を入れ替わり立ち代り演じることとなった。あるいはこれは今日言われるところのソーシャリー・エンゲージド・アートの分身でもあったろう。あの展覧会を通じてたしかに人々はつながり、支配的な立場に固執した主催者の意図に反して特権性も相対化された。ただそこには何ひとつ共有すべきものがなく、あり得べき公共像も想定されていなかったのである。

地域トラウマをこえて

高橋綾子

2017年8月6日、画家で演出家の岩田信市さんが亡くなった。1935年名古屋生まれの岩田さんは、戦後日本前衛芸術における「反芸術パフォーマンス」の旗手、全裸儀式でも知られる「ゼロ次元」の中心メンバーだった。訃報に際して、深い喪失と寂寥の念を禁じ得なかったが、これから展開されるべき調査や検証への期待も意識された。お盆の数日は、手元にあった資料を読み直し、岩田さんへのインタビュー音源を聞き直したりして時を過ごした。

一個人としての追悼はともあれ、実はどうにも居心地の悪いモヤモヤした思いが今もある。それは、岩田さんが深く関わった「裸」と「裁判」という“表現”行為が、この地域的美術館史や美術家たちの経験において、澱(おり)のようなタブーに墮つることへの危惧と言うべきか。強権の行使や誰かの通報がひとたび起きれば、水は俄に揺れ動き、よどむ。やがて時が経つことで、一見、事態は沈静したかのようであっても、このことは連鎖(フラッシュバック)し、その影響は長く残るのだ。それを「トラウマ」と呼んでも差し支えないだろう。

1970年に愛知県美術館で起こった「ゴミ作品撤去事件」。若い美術家たち(NAG:ニュー・アート・グループ)が愛知県美術館1階「小展示B室」を借りて開催した展覧会において、荒縄で碁盤の目に仕切った床面の数力所に、石油缶や紙くず、コンクリートの固まり等を展示した。初日の7月27日夕方に、美術館職員がこの様相に気がつき、翌朝28日に展示室の鍵を開けなかったことに端を発する事件である。グループのメンバーから展示室のロックアウトへの抗議集会の相談をうけた岩田さんは、彼らの頼れる兄貴分のような存在だった。いわゆる「ゴミ裁判」とは、展示を行った美術家たちが原告となって愛知県に対して利用許可取消処分等の違法を訴えた裁判で、岩田さんは原告としてではなく、独自の支援活動を展開した中心人物である。10月19日付けて訴状を提出、11月24日に初公判、地元美術家をはじめ評論家の針生一郎も証人に立つなど、裁判は5年を要した。名古屋地方裁判所による「利用許可取消処分等の取消等請求事件」は、1975年2月24日に結審した。判決は、「夏期に腐敗性のある悪臭を放つゴミを展示室に持ち込んだのに対して、美術館長がこれを撤去したことが、県文化会館条例、同規則等により適法に行われた」として、原告は敗訴、請求は棄却された。

岩田さんが公に議論しなかったのは、「ゴミは芸術か？」という芸術論争ではなかった。美術館長が通達した書面の「本館に展示するにふさわしい美術作品とは認められな

いのですみやかに撤去してください」に対してだ。訴状によると、〈現代芸術における「素材の拡大」という大きな流れを全く理解できない古い体質の官僚的芸術観に基づき、美術館の管理という名目の下に、同美術館が持っている一定の芸術観を原告ら或は観客に押付け、本件展示作品は芸術作品ではないとして、作品内容にまで介入したこと〉になる。

かつて筆者のインタビュー(註1)に岩田さんは、60年代末の芸術裁判、赤瀬川原平の「千円札裁判」や澁澤龍彦の「サド裁判」(悪徳の栄え事件)についてこう語った。〈澁澤は「芸術だから許される」ということを主張していたわけだけど僕はそういうのは嫌いでね。つまり、表現においてはすべて自由であって、芸術だから許していいというのは賛成できない。(中略)東京の連中はすべてにおいて観念的。ゼロ次元は「観念」じゃなくて、「肉体」〉。岩田さんが「裁判をしよう!」と言った真意は、「表現の自由」という大前提に立ったものだった。その力強さを、今一度、捉え直すべきではないだろうか。そして、「肉体」としてのゼロ次元を検証するには、重要なコンセプトとしての「裸」を抜きにしては語れない。

さて、ゴミ事件から44年を経た愛知県美術館での「これからの写真」展において、鷹野隆大さんの裸体表現への愛知県警の介入があったことは記憶に新しいところだ。この事態の当事者として、愛知県美術館は事実関係を記録し公開しておくべきとして、研究紀要での報告(註2)を行っている。これはリスクマネージメントの観点からも有益な情報公開で、美術館の組織としての姿勢や、作家の対処も真摯で真つ当な態度だったと思う。しかし、である。本件において、「陰茎」が写っているがゆえに「猥褻物」とあるという即物的判断には、芸術性や表現性、作品の意図は考慮しないという愛知県警の態度は揺るがなかった。では、ゼロ次元の記録写真はどうか。

過去の判例や前例が方便になってはならない。そこで機能すべきは、批評の力であるべきではないか。かつて地域の閉じた情報や人間関係が作用したトラウマの連鎖を、いかに開いていくか。岩田さんの死(不在)は、“これからの”私たちの困難と姿勢を問いつつ、見守ってくれるに違いない。

(註1) 岩田信市、「ゴミ裁判」を語る。(芸術批評誌『REAR』no.6, 2004年)

(註2) <http://www-art.aac.pref.aichi.jp/research/index.html#link01>

【特別論考】

美術館という問題 ―美術館における表現規制問題から考える美術館の自律とは何か。

岡崎乾二郎

1

美術館における表現規制が問題となって久しい。がそれはどういう事態なのか、を自明のことながら、まず確認しよう。

いうまでもなく 美術館は作品を蒐集し、展示する。そのそれぞれの活動において関連する資料を可能な限り調査(蒐集)し、その上で蒐集する作品、展示する作品を吟味、選択し、係わる展示情報の校閲をする。この段階ですでに美術館は美術品を取捨選択する判断を行っている(つまり美術品は、選択されたもの、あるいは排除されたものに区分される)。この判断は公立美術館であるならば、担当の学芸員が実行(提案)し、それを館内の決定プロセスにより吟味され決定されているはずである。そしてそこで行われた判断が信頼されるに足る、充分な根拠(それらの判断の妥当性を裏付ける、論拠の正当性、手続きの公平性)を備えていることを、その決定プロセスと決定するための判断材料(資料)が公開される(されなければならない)。

美術館の展示にしろ、蒐集にしろ、すでに行われた表現の取捨選択つまり排除と選択のフィルターが掛けられた結果なのであり、そこでさらに表現規制の問題が起こるとすれば、以下の二つの側面を持つだろう。

一、美術館内部ですで行われている、あるいは行われた選択判断の結果としての展示物、あるいは蒐集物への(一般人を含む)異議を根拠にした、美術館より政治力学的に上のレベルの決定機関＝あるいは外部からの強制力(権力)による干渉(展示撤去の強制力による要請、蒐集物の処分＝廃棄、売却などを含む)。

二、美術館の展示、蒐集という行為に対して行われる、一.のような介入に対する批判、不当性への抗議。

一と 二は 同じ事態の言い換えである。この差は大きい。もし美術館で行われている判断の自律性が保証されているならば、たとえ公立美術館であっても、経済的あるいは行政的に帰属する、上位の機関による無根拠な干渉は行われ得ないはずだからである。司法権と行政権と立法権の独立のように、大学の自治権のように美術館における判断の独立性は守られているはずだからである――(★美術館モデルとしての裁判所)。そこで研究され発表されることはこの自治の範囲での行為なのであり、であれば公立であれ、直接、自治体の意志(選択基準)を代

表するものではないのは明らかである。むしろ美術館の判断は、特定の地域や時代のみを代表するものではなく、より広く開かれた普遍性をもった公共性を代表しているとみなされるはずだからである。

二. は、したがって、この美術館の判断の自律性と信頼性が確保されていることを前提に行われる抗議であるはずである(でなければならない)。

以上の前提に補足しておくべきことは、美術館への表現規制は、そこに展示されている作品(および、それを表現したところの作家)の表現内容への規制に見えるとしても、実際はそれを選択し展示した美術館の行った判断への介入、規制として行われるということである(実際、作家に直接、その規制要請が伝えられることはなく、担当の学芸員あるいは美術館当局にその規制が要請され、作家にはその担当を通して間接的にその要請が伝えられることで、明らかである。つまり、《その表現自体が問題ではなく、その表現が当の美術館で選択され展示してあることが問題》だという論理である)。

つけくわえれば、裁判所の中での議論において(これは専門領域での研究過程でも同じことがいえよう)当然のことながら表現の規制は行われ得ない。(たとえ残酷であり猥褻であると見えようとも、あるいは価値のあるなしに関わらず、それは吟味、研究すべき対象なのであり)つまりその対象物の正当性の吟味、有意味性、有効性、平たくいってその価値判断が行われるためには、その過程内において対象物はそのまま手をつけなかつたで議論に開かれ＝その場に提示され吟味、議論されなければならないからである。もし美術館が判断機関として裁判所と同様に自律していれば、そこで吟味、議論、判断の過程でも、この原則は守られる(べき)だろう。その吟味、研究、分析の以前に議論対象が改竄されることは、正当な判断を阻害することしかもたらさず、その判断の正当性を破壊することしかない。さらに、ここで扱われた資料のすべてはいかなる検閲、改竄もされず、すべてが今後なされるだろう、未来の吟味、分析に備えて保持されつづける必要がある。その未来への判断に開かれた資料を保持することこそが、判断の客観性の担保(すなわち普遍へ開くこと)の必要条件である。

2

美術館の存立根拠は、それが自律的な判断基準を備えた専門機関であると認められているかどうかにつづる。それが専門機関であるということは、あからさまにいえば、

そこでなされる選択／排除の判断が市場価値も含めて、一般的に美術品を評価し、選択する基準に影響をもつことを含んでいる。ゆえに美術館に対する疑義が発せられるのは、美術館の活動の公平性と信頼性を保つためには、むしろ必要なことでもある。

美術館がその専門性を確保するには、まず関わる情報の可能な限り網羅的、広範囲な蒐集と体系分類(検索可能なシステム)化などの作業が必要である。いうまでもなくこの作業は単一館では不可能なので、可能な限り(日本のみならず全世界)の関連施設(美術館、図書館、大学の研究室、個人の蒐集研究者)とのネットワークを構築する必要がある。その上でこれらの基本的資料は一般市民、研究者に公開され、アクセス可能にしておく必要がある。

これらの情報の集積と公開こそが、美術館に認められるべき(知る自由、学問の自由、表現の自由という権利に依拠した)判断機関としての自律性を保証づける第一の基礎となる——(★b美術館モデルとしての図書館)。

※日本の美術館では、おおうにして資料の公開性は意図的に制限される傾向がある。蒐集した資料への(実物のみならず写真資料へも)アクセスを制限し、管理上の問題(これは整理していないということなのか?)とか、あるいは(実際は著作権保持者でもなく、また著作権が切れている場合でも)著作権にふれる怖れがある(ないことが明らかな場合でも『確認します』と言ったまま連絡が途絶える)など、明確な根拠のない、ありとあらゆる理由で在野、一般を含む研究者による資料へのアクセスを制限する傾向がある。この非公開性が残る限り、自律した機関としての美術館の公平性、公共性は確保されないだろう。そもそも税金で資料収集を行っている場合、それは公的なものなので資料を公開しないことは私物化にすぎない。

同時に、こうして構築された情報のネットワークは、美術品の価値判断の根拠にもなる。銀行が資産価値を持続するための保証同様に、事物の歴史的な位置づけ、評価を行う基盤として、この情報のネットワーク＝アーカイブが機能するということだ。ゆえにこのネットワークは充分に公共性をもつ——(★c美術館モデルとしての銀行)。美術館が持ちえるだろう、このような(価値評価する権威がもつ)権力を、密室的につくるのはいうまでもなく危険である。その意味で美術館の判断、選択に向けられる疑義、批判に開かれていなければならない。寄せられる批判は、むしろ積極的に受け入れられるべきである。が、批判自体もその正当のプロセスとして反論、反証に開かれ、その正当公平な議論の手続きを可能にする機構をあらかじめ備えている必要がある。

この情報の公開と議論に開かれた機構が、情報の公開性とよばれる原則の意味であり(★b美術館モデルとしての図書館)、議論の自律的場の確保(★a美術館モデルとしての裁判所)を基礎づける。

以上、美術館に当然与えられるべき公共的位置づけに

基礎づけを与える(その基礎の構築のための)日頃の努力、自己批判を欠いて美術館の自律はありえないだろう。

がにもかかわらず、愚かなのは、往々にして美術館の公共性が観客動員(★d劇場モデル)および、その収益をもって換算されようとするにある。

が、美術館は、古代(古代においては財宝庫)より財宝を管理、保管し、また保管すること(作品の保存修復技術の維持を含む)によって、その稀少価値(美術館外部では事物は経年劣化し、消滅していく)を増加させ、さらに美術品が周囲に構築していく二次的、三次的資料の堆積つまり文化的コンテクストの不可逆的な堆積とその管理によって、むしろ銀行などの資産管理の起源となるような機関でもあった(★e美術館モデルとしての銀行)。

もし今日、美術品の価値、および展覧会の価値が経済的価値に還元される必要があるのなら、美術館は、美術展に多くの観客を集める必要もなく、端的に古代同様、美術館に蒐集され研究されることにより、その資産としての価値が、ときに数倍、数十倍に上がる(上がった)ということをあからさまに告知すればよい。それで足る。美術品の鑑賞に興味をもたない市民も、このロジックであれば誰もが納得するだろう。無理して(その人たちの理解にあわせて作品の意味を矮小化してまで)鑑賞してもらう必要はない。それはときに美術品の価値をむしろ劣化させることにすらなりうる(そのリスクこそを広報すべきだろう)。美術品とは、公共自治体にとって、まず資産であり、美術館はこの資産価値を維持し、拡大すべく運用するための戦略的拠点でもあるという認識を共有させるべく周知すればよい。

以上の三つのモデルで美術館の公的位置づけは充分なはずである。次に以上の三つのモデルが究極的に、いかに権力が権力であるための権威の源泉と結びつけられやすかったか、またそれから距離をとり、自律する機構として成長してきたかを考えてみる。

3

○3—1

さて、★dの劇場モデルはむしろ美術館の政治的効用に係わる。

まず政治的判断と美的判断の近似性について述べよう。政治的権力の根源はその立法能力にある。立法能力とは既存の判断基準(法)では処理できなかった例外的状況における特殊な事例を判断する新しい法を制定する力である。ゆえに自らを例外として、自らのみを例外(法の外)におき、自分たちに都合のよい法を任意に制定するという悪行をも遂行することがある。

この特殊恣意的な決断とその遂行を権力者の主観的な基準ではなく、万人が認める普遍的な法にもとづいたも

のだったとして、事後的に認定することこそ、政治権力が権力であることの最大の特性である。すでにある法によって規定的に行為のよしあし、を決める。つまり普遍によって個別事例を位置づけるのではなく、法に位置づけられない、特殊な事例をまず対象として、それに応じる処置を追って決断し、その決断を普遍とする法を事後的に導きだす。カントが自覚していたように、この政治的決断のあり方は、美的判断のあり方と完全に重なる。

したがって近代国家において、美術館は、特殊を容易に普遍に変換できる装置の一つとして、常に政治に要請されてきた機関だった。ゆえに、いかなる国家であれ、美術館（それがどんなに陳腐なものであろうと）を必ず必要としてきたのである。それは国家が価値判断を行う能力および権力をもつことを示す装置だったということだ。ゆえに美術館を必要とするのは、国家であり、市民ではない。《市民のために》美術館があるのではなく、《市民に代わって》文化的決断、価値判断を国家が行う能力があると示すことが美術館の機能である。それを忘れてはならない。

※市民は個々のおお、それぞれ、どこでも、家の中でも、工場の中でも表現している、表現の場を確保することができるはず、できるべきだし、その表現活動を許容することが成熟した市民社会の基盤であり、それが資本主義的市場自由の前提でもある。美術館が存在する以前に必ず、こうした社会的な基盤がある。一方この世界の特徴であり、またそこで行われる表現がもつ権利は、むしろ一元的情報に還元されず、相互に切断される自由があること。いいかえればコミュニケーションするか、しないか（黙秘するか、発言するか）の選択の自由である。

この意味で美術館は古代における財宝库より近代まで、国家の文化的統御の中核の機関に位置づけられてきた。この機関が自律性をもたず、権力の意向をそのまま反映するものとなってしまう場合、これほど危険なものはないが、一方で国家のそのときどきの権力者の恣意的意向をそのまま反映している、ということが自明になってしまえば、その機関は信用性もその権威も一挙に失う。というのも国家の判断を正当化、オーソライズするのがこの機関であるからであり、国家がこれをコントロールしていることが判明すれば、自動的に国家はその存在に権威を与える上位の機関を失うことになるからである。これは金融市場にたいする国家の恣意的な干渉が、長い目でみると、必ず国家およびその国の貨幣への信頼性を崩す結果にしかならないことと同様である。

その意味で繰り返せば、美術館は裁判所、図書館、金融と同じように、自律、独立した機関でなければならない。アーカイブの構築や、保管研究、情報公開こそが学芸員の本来の仕事だろう。これを欠いた美術館の擁護はしがたい。最低でも美術館はもって開かれた、ネットワークを構築するべきではないか？

○3—2

さて政治的効用として美術館が使用されようとするとき、まず適用されるのは★d劇場モデルである。かつて筆者は、この劇場モデルの性格を「a系列」という概念で説明した（「セッション『美術館』」国立国際美術館開館30周年記念シンポジウム『未完の過去——この30年の美術』、あるいは「美術館における現在」メモ「近畿大学国際人文科学研究所紀要『述2』」）。端的にこれはポピュリズムであり、最終的な効用は選挙および議会での説得力の確保に反映されることにある。いうまでもなく、ここで重要なのは集客、マスコミ露呈、収益である。つまり、その有用性は言語的位置づけで計られる。（繰り返せば、ここで芸術を語る言語は論理的な裏付けを欠いて、恣意的に選ばれたと自認される※）対象を《この普遍的な芸術をみなさんも目撃しましょう》というトップダウンの形式で語られる。集客することで人気がある＝多くの市民の同意を得ている、という事後的な同意を演出、誇示するという方法である。ここで芸術は、特殊を一般にする＝宣伝道具以上の役割は与えられていない）。

※たとえばポロックやモネですら、それが重要な作品であるという学術的判断は難解なものとして斥けられ、あえて、こんなものが高価な値段がついている、というアイロニカルな宣伝がなされる。

こうして一時的な同意（人気、世論）が形成されるが、それは再帰的に、その現在の時点で多数の意志（趣向の一致）以上の意味をもたないため、時間の経過によりすぐに（飽きられ）否定されることになる。つまり気まぐれな大衆のその時点で多数（その関心、欲望）の集中以上の意味はもたない。ゆえに美術館がこうした現在性（もともと現在性を代表するもの）のみを判断軸に、それを追いかけて、選択／排除を行うことは、現在性を超え、継続する判断軸（資料体）の形成をむしろ阻害することになる。現在性（大衆の関心の集中）の追究は、安定した資料体の構造を形成しないし、また資料体から導きだされた自律した判断をみずから否定する結果にもなる。結果、美術館は流行を追いかける催し物会場と変わらなくなり、一度、その判断、選択が恣意的な判断にすぎないと（ほとんど根拠をもたない批判であれ）批判されたなら抵抗するすべもない。それが根拠のない世論の一時的な人気に支えられていた以上、世論の恣意的な攻撃によっても容易に崩れる他ないからである。

○3—3

こうした恣意的な判断に対して、法は言語で記された言語的な整合性を保持しているとみなされる体系である。政治における議論も基本はこれにもとづいてしか正当には行われえないと考えられている。ゆえに、すでに述べた、

特殊から普遍へのプロセス、ここでは美術作品、言語作品の価値も言語で記述され翻訳されない限り、法はそれを扱えない、行政書類もそれを扱えない。

ところで、美術館学芸員の役割は「美術品を一般市民にもわかるように解説することである」という考えがある。本当だろうか？ 以上の考えからすれば極めて危険な考えといわざるをえない。裁判などの場合、美術作品をめぐる議論はその作品ではなく、その作品について、いかなる言説が発せられたかが、問題になるからであり、その言説間の抗争、議論によって判定が行われるからである。つまり学芸員の書いた文章はたとえ、本人としては一般にあわせて妥協した文章であれ、むしろ一次的な文書、書証となってしまう。

裁判は言語で行われる。メディアでの抗争も言語で行われる。そこで第一番目に参照されるのが美術館における記述であることはいうまでもない。ゆえに市民にもわかる言語で語るということは、作品をその言語に還元してしまうことを意味し、その印象で他にもあろうる解釈を覆ってしまう大きな危険性をもつ(さらにいえば、こうした安易に発せられた言説ですら、後の研究者はそれを資料として扱い、それを反駁、除去するのは多大な労力を要すことにもなる)。容易に一般言語に還元できないがゆえに作品はそこにある。むしろ、その還元できなさ(それが表現の自由の基礎である)を伝えるのが学芸員であるはずである。

ゆえに、美術品が抗争になるときに、まず何者かの発言つまり言説(ひとりの市民の苦情であれ)が重要に扱われるのは、美術品それだけでは法廷では扱えないからである。法廷(学会も同じ)は言語の抗争の場である。言語化が伴わない限り資料としてみなされないからだ。一市民の苦情がその美術品に意味的に結びつくものとみなされるとき、その苦情は有効とみなされる。この論難に対して「美術品は自由にみればいい」とか「多角的な理解が重なっている」というのみの反論はほとんど無効である。もし確定的な解釈がないのであれば、当然ながら、議論はかえって社会においてその作品が一般的にいか理解されているか、受け取られているか、位置づけられているか、という最大公約された通念によって作品の社会的意味を確定しようとするに傾くからである。そして、こうして同定された、その作品の社会的意味(通念)がその作品が社会での位置づけとして採用されてしまうことにもなるからである。

※その作品の形成過程の自律性およびそれに基づいた自律的な意味づけを整合的に論じない限り、議論はこうした社会的通念の確定に傾いてしまうそれは猥褻などのケースに明らかである。

学芸員に託された(と信じられている)、わかりやすく語らなければならない、多くの大衆に説明しなければならない

い、というオブセッションは、こうした通念の固定化(ときに誤読の固定化)を助けることにしかならない。

繰り返せば、作家は誰にでもわかる表現を行っているわけではない。むしろ誰も見つけていなかった問題あるいは解いていなかった特殊な問題を発見し、その扱い難さ、難解さに立ち向かい、独自に解こうとしているものである。その姿勢において数学者など、それぞれの専門ジャンルの研究者と変わらない。批評家の役割はこの捉え難き問題の所在を言い当て、自らもその問題解明にまず参加することにある。この特殊を誰でも知っている一般化した問題(たとえば『主体性＝アイデンティティの獲得』など)に吸収させてしまうことではない(そもそもこの特殊な問題を把握し理解することもできなければ解説はできないだろう)。批評家の仕事は作品に含まれる問題群の特殊性を把握し、その問題群に従って、自らもその問題を解いてみることにこそあるのである。この問題群を一般に共有された既存の問題群(パラダイム)に合わせて矮小化＝解消＝解説することではない。

※たとえば、ある芸術作品に対して『なぜ、こういう表現をしたと思ったのですか』と作者に質問することは『なぜあなたは数学者になりたいと思ったのですか』という質問がその数学者の提示した数学理論をなにも説明しないのと同じように意味をもたない。当然のことながらこれらの質問に対する答えを得たとしても、それが作品に含まれた意図を意味しているわけではない。たとえアイシントアインが『有名になったから』と相対性理論の研究をしたと答えていた(答えていないが)としても、相対性理論の意図は有名になることではない＝つまり自己表現ではない。が専門的な研究領域では誰でも知っているこうした自明なことが美術界では通用せず、おうおうにして個人的動機とかアイデンティティの獲得とかの物語に還元され説明されようとする。たとえ、もう少しましな説明がなされようとしたとしても、芸術の制作動機はおうおうにして誰もがもっている生活実感に還元されてしまうことになる。

が残念なことに展覧会のタイトルは、営業上の理由からこうしたタイトルに置き換えられる。たとえば、深夜に電灯をコウコウとさせ夜通し起きて、昼間、寝ていた昼夜逆転した(家の外に出た事もない)不健康な画家が、(仕方ないことであるが)自然を愛した画家だと呼ばれるコピーを、ゆえにまだ簡単に捨てられないのである。ひとたびこうしたコピーが流通すると解説もまた、この流布したコピーと整合性をもった解説であることがもとめられる。もし学芸員の仕事がこういう迎合的な仕事として位置づけられているのであれば、研究ではなくプロパガンダをつくるコピーライターとかわるまい。あるいは、ある作家の多産性を、好奇心があたりすぎていろいろな仕事に手をだした、みないな形容で説明することを平然とすることは作家の仕事への冒涇であるまにに研究の放棄であろう。無知であることは結構だが、これを公式な言語として登録してしまうことの功罪は限りなく大きいといわなくてはなるまい。

すなわち、以上のように、★d劇場モデル(「a系列」)=ポピュリズムで美術館を運営しようとする限り、またそれに業務をあわせようとする限り、美術館の判断(選択)は恣意的にならざるをえず(なにしろ移ろいやすい、恣意的であるほかない社会的通念を追いかけただけなのだから)、その判断に対する論難はさげられない。

そして政治的権力によって、むしろ論難が起こる(起こす)ことは、美術館に政治的効用性を押し付けるときに必須のものとなる。騒ぎが起こり、美術館の自律的判断(その権威)がおとしめられることは(大衆という権威に裏付けられていると僭称する)政治的権力の優位性を誇示することになるのだから。が美術館が(あえていうが)難解で困難な研究を蓄積する努力よりも前に、大衆にわかりやすい言葉を発しようなどという空虚な努力を繰り返している限り、大衆の声を代弁すると僭称し、ふりかかってくる論難をかわすことはできないだろう。そのロジックに美術館こそがはじめから従っていたのであれば。

美術館がこの悪循環のメカニズムに抵抗するには、目の前の大衆を遥かに凌ぐ膨大な数の、いままで地球上に現れてきたすべての人類が生産し蓄積してきた知的生産物、表現物のデータの可能な限りすべてとそこで編み上げてきた巨大な情報の編み目の束を元に、判断を組み立てていると提示するしかない(そこには現在、共有された価値基準に一元化できない、解き難さ=難解さ=他の価値基準が無数にあることを同時に示すことになるだろう)。

すなわち、繰り返してきたように、その先行するモデルを探せば、★a裁判所モデル、★b図書館モデル、★c銀行モデルであり、その三つ組である。美術作品が難解なのは当然である。が難解なのは既存の言語に翻訳しがたいからである。その意味でこれは既存の法言言語で処理できない例外的な事例と同じである。したがってこれは善悪、美醜に位置づけられない、また通常の市民の理解できる動機には到底、位置づけられない。位置づけられる=理解が可能だとすれば、容易に理解できない、一元的な現在の価値観に翻案できない外部の知、があるということのみである。それは脅威であり神秘ともなるが、その脅威はわれわれのもっていた知(端的にいえば常識的判断)に反省(反省的判断)を促すものとして価値をもつ。それは最大限、平たくいって、新しい知の入り口の提示となる。

芸術活動はそれ自体、法の外部、さらに日常言語の外部に向かい、その外部に留まり生成する活動(自然科学の本質、哲学の本質と同じく)である。しかし、どうしても芸術は単独で作られたものではない。これらの営み自体が、ひとつの自律した系をつくり歴史をつくり上げている。(たとえ芸術領域に勉強もしない人間が多く混じって活動し

ているにせよ、その世界自体は)学問や宗教もそう扱われるように、いままでの活動の成果、議論の成果が編み目のように絡みあった、自律した世界をつづっているのである。

美術館は作品(これは誰でも確かに五感+αで感受できるものだ)と、それが関係し、それを生み出すことになった背景にある複雑、膨大なネットワーク、一般化困難な問題群(と作品の関係)こそを示す場所であるべきだ。

※たとえば雪の結晶で知られる自然科学者中谷宇吉郎は、従来、雪の結晶は、実際はほとんどが結晶として欠損した奇形の結晶であることに注目した。そして一見、不完全であるその結晶の不完全さに、それを生み出したプロセスに含まれていた膨大な気象データが含まれていたことに宇吉郎は注目し、それを構造化しその情報を解読することに成功したのである。

宇吉郎は、先行するアメリカ人の写真家ベントレーによる雪の結晶写真がそうであったように、雪を美学的な対象として捉え、その完結した雪の結晶のみを選択し写真(作品)として提示することが科学的な研究すなわち自然認識をむしろ妨害するまで批判している。

が、にもかかわらず、現在でも中谷宇吉郎が観察の過程で撮影した雪の写真が美術館に展示されるとき、多くの観客はいまだそれを「美しい」ものとして反応し、その結晶の見事さを讃えるという紋切型の反応をしちゃうだろう。六角形の美しい結晶だという観念から逃れられないからである。

ちいさな雪の結晶(あるいはその写真)が提示されているその脇に、そのかすけき可憐な見かけに反して、雪の一片が、いかに複雑な形成過程の結果うみだされてきたものであるか、その形像の背後に膨大な情報が含まれていることを示すことが可能だろう。その複雑さを、十分や二十分の短時間で完全に理解することはできないまでも、むしろそこにそんな途方もない、環境のすべてと密接に絡み合った複雑難解なプロセス(宇吉郎が研究に誘うことになった謎)があることを直に感じるこのほうが市民は、たとえ、わからないまでもはるかに具体的に感動できるものなのである。その市民の中には宇吉郎のような研究者になりたい、と願う人間もいるかもしれない。そのきっかけとしての感動を与えるこそが美術館の役割だろう。美術館は美術ファン、美術家、美術研究者を生み出す場だからこそあるからである。いかに見かけが小さくとも(欠けていても)、その存在にすら世界の気象全体を凌駕する情報の塊が含まれていると、その有り様はもとの異形性を擁護すること。ここで擁護とは、その対象物が簡単に美的な対象物として消化(理解)できるものではなく、見かけに反して巨大、膨大で錯綜した問題群=つまりは情報の塊(当然むずかしい)が現前していると示すことである。

市民が受け入れやすいように雪の結晶の美しさを語ることは、宇吉郎の仕事のみならず、またしても雪の結晶を安易に処理(美的成果だけ消費=選択し、背景の固有性を排除)してしまうことに加担するだろう。

排除と選択を行う権威としての美術館が、なお、表現の自由を擁護する機関として機能するためには、この見かけに反した、つまり一般に通約しがたい巨大で難解な問題を示す迫力がなければならない。そしてその迫力はもともと作品に固有性として備わっているはずである。立派で美しい作品はいうまでもなく、たとえ弱く、中途半端に見える作品であれ、その作品のそうした固有な異例さ(欠陥にも見える)こそその形態を必然として産出せざるをえなかった過程に含まれる膨大な情報群の、容易に提示も了解もできない問題の迫力にまず驚く感受性を学芸員がもっていることが必須条件であるが。

いずれにせよ、美術館の判断が自律したものと認められ、(容易に上位、外部の力の介入を許さない)機関としての独立性が認められるためには、美術館が研究と作品および画像、文献などの資料の蒐集、体系化する機関としての業務を充実させ、そこで構築されたアーカイブを(一般研究者、愛好者のアクセスへ)公開し、さらに世界各地のアーカイブと連結(ネットワーク構築)することが最重要である。この作業とこの圧倒(量と公開性)こそが美術館が公共性を担っている基盤をなす業務の基本だろう。

5

表現の自由という問題については、別の機会に論じるが、以上の問題に関わって、美術館で行われる表現規制(間接的にしろ、作者に伝えられる、表現あるいは展示方法の変更の要請)が個人の表現を侵犯する最大のものは、著作権人格権に触れる問題であることを理解される必要がある。作品とはそれが(外部の基準で一律的に統御できない)自律的に統御されたものとみなされることによって、作品自体が一つの人格の表出と同等に理解されるべきものであり、その一貫性は(個人の身体、精神、内面が他者によって直接コントロールしえないように)他者によって決して統御できない、個別特殊な条件に基づいて制作された、制作過程の自律性をもっている。その内的な統御のプロセスは、外部の一般的基準には置き換え難く、変更できない固有なものとみなされるゆえに、その統御された作品そのものが自律した人格と同じように見なされるのである。一度作品が完成し、展示されれば、その作品の(人格になぞえられる)一貫性(自律性)は作者自身ですら変更できないものと見なされる。

こうした他に代え難き特殊性を理解するには、いかなる異例にみえる表現であれ、他の回路には還元できない別の回路における必然を表しているものとみなさなければならぬのである。中谷宇吉郎が《出来ソコナイ》とみなされていた異形の雪のひとひらに、その異形を生み出す必然こそを読み取ったように。美術館といえども、芸術作品を既存の規範という型に嵌める強制はしてはなるまい。ではなく、むしろ、それぞれの作品の異形(失敗)にみえる細部に別の形式、規範が内包されている可能性をこそ読み取る努力がなされるべきだ。その意味で美術館は統合さ

れた単一のものにはなりがたく、無数の別の基準、ことなる時間、空間の複合、無数の異なる美術館の集り(むしろ、それぞれの空間が別の基準で形成されているという意味で無数の実験室の集り=かつてこれを《c系列》と述べた)と考えたほうがいいだろう。美術館は複数の体系=美術館の開かれたネットワークであるべきである。それこそが開かれた公共性の基盤である。

いずれにせよ芸術が芸術であるのは、そこに一般に還元できない、置換不可能な時間、空間の秩序(自律した制作過程と判断)がそこにあるからである。これを変更してしまつたら作品は破壊される。そこにあった、人格にも擬えられる、決して他には置き換え難い、自律的統御そのものが殺されるということだ。

※なお、いうまでもないが、以上のべてきた、判断機関としての美術館の必要条件としての基盤構造が整わないまま、その判断過程、学芸業務が曖昧、なしくずしに個別、場当たり的に行なわれてしまっている場合、その作業過程の吟味、審査自体も客観的、体系的にできないので予期しがたき事態も発生しやすくなる。端的に美術館内での見解の不一致、内紛の正常な統御(議論、調停)も不調のまま、その人間関係の分裂がそのまま露呈しやすくなり、その内紛(おおくは互いの揚げ足取り)の不整合を契機にして外部からの不条理な干渉(に見える)も容易く侵入しはじめる、という最悪、問題外のケースの発生を招くことになろう。

〈補記〉この一文を書き終えた後に、全国美術館会議が「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」を発表した。この一文と重複する重要な指針がそこには述べられているが、この拙文はそこに列挙されているだけに見える複数の指針に、優先順位(論理的階層)が存在する(すべきである)と提起していることになるかもしれない。論理なしに言説は有効性を発揮しないと信じるからである。そう読まれることこそを期待している。

追悼

朝日晁氏の思い出

齊藤泰嘉

朝日晁さんは私の東京都美術館での上司であり、結婚式の媒酌人でもあり、公私ともどもお世話になった恩人である。初めてお会いしたのは40年ほど前の上野でのこと。朝日さんが神奈川県立近代美術館から東京都美術館に移られてから間もない1970年代のことである。私は東京都美術館で「今日のイギリス美術」(朝日新聞社との共催、1982年)という企画展を担当した。この頃、朝日さんは、薨光、麻生三郎、松本峻介といった戦後前衛美術の発掘、すなわち鎌倉仕込みの硬派路線(自主企画展)を上野の山で展開していたが、同時に海外美術展(新聞社やテレビ局との共催展)による観客動員や学芸員の海外調査も必要だという国際交流路線も実践しつつあった。

「今日のイギリス美術」では朝日さんが巡回5館の事務局長をつとめ、私はその補佐の任に当たった。英国側担当者イアン・バーカー氏(ブリティッシュ・カウンシル)やデイヴィッド・ブラウン氏(テート・ギャラリー)らが東京都美術館企画展示室のヘシアン・クロス壁をすべて白く塗り替えてほしいと要求してきたのには驚かされたが、朝日さん自ら朝日新聞社にたびたび足を運び、その予算を出してもらうことに成功した。東京都美術館の壁は白くなり、そこにデイヴィッド・ホックニーやリチャード・ロングらの作品が並んだ。

朝日さんといえば、佐伯祐三に関する研究、評論が代表的な業績として知られる。パリやオーヴェール・シュル・オワーズでの現地調査を繰り返しながら佐伯の実像に迫っていったのも朝日さんの国際感覚あればこそのことだと思う。明治以来の日本近代洋画というものも「受容」という西洋追従ではなく、世界の画家たちと同じ問題意識を「共有」して命を賭けて自己表現していたのだと教えてくれるのが朝日さんの美術評論の真髄だと思う。赤いストライプのワイシャツで媒酌人をつとめてくださったお洒落な朝日さんのご冥福を祈ります。

[朝日晁氏は2016年度まで在籍]

追悼・井関正昭氏

一尽きせぬイタリアへの憧憬

塩田純一

井関正昭氏に私が初めてお会いしたのは1980年代初頭、氏が国際交流基金展示課長の要職にあった頃である。当時、交流基金は国内の美術状況の国際化を意図し、ヴェネチア・ビエンナーレ等、国際展への参加形態や作家選定の改革を急いでいた。若手スタッフの熱心な働きかけがあつてのこととはいえ、先導した氏の功績は見逃せない。以来、海外の美術界との交流、日本の現代美術の対外的紹介は加速度を増していくことになる。

国際派の印象が強い井関氏だが、そもそもの出発点は戦後間もない神奈川県立近代美術館。土方定一氏の薫陶を受けた「鎌近」草創期学芸員の一人であった。ところが、1961年イタリア美術への憧憬抑えがたく、突如休職してイタリアへ私費留学。翌年帰国するが、復職叶わず、国際文化振興会(のちの国際交流基金)の在ローマ日本文化会館職員として再びイタリアに赴くことになる。なんとも自由なボヘミア的転変であった。

結局、氏のイタリア滞在は断続的に18年に及ぶ。実務のかたわら、1960-70年代のイタリアの美術家、批評家との交友を通じ、イタリア美術なるものの精髓に触れ得たのではなからうか。交流基金退職後も、北海道立近代美術館館長、明星大学教授、東京都庭園美術館館長などを歴任。どこにいても、イタリアへの熱情は絶えることがなかった。

考えてみれば、戦後日本の美術批評において専ら語られたのはフランスやアメリカの事情ばかり。イタリアについてあまり語られることはなかった。氏はイタリアの風土と文化を熟知した上で、近代以降のイタリア美術について語り得る最初の研究者・批評家となった。「鎌近」出身らしくフォンタネージ研究を皮切りに、イタリア近代美術論、未来派についての基礎研究など、注目すべきものが多い。一方で、阿部展也、豊福知徳、高橋秀、安田侃など、イタリアで活動する日本人作家の紹介にも尽力された。篤実な文章の折々に滲むユーモアは温かな人柄を偲ばせる。美術はもとより、イタリアの車や料理、カンバリ・ソーダを愛する人生の達人であった。享年89歳。ご冥福をお祈りする。

[井関正昭氏は2017年度まで在籍]

追悼 井出洋一郎先生 立入正之

華のあるひとだった。一見もつさりとした大男で、風貌からは想像できないが、ひとたび語り出すと、持ち前の華やかな話術で聴衆一同を引き込んだ。美しいものを愛でる人で、美術を魅力たっぷりに語った。

井出洋一郎先生は1949年に群馬県に生まれ、上智大学卒業後、早稲田大学大学院を修了し、順に、山梨県立美術館「ミレー番」学芸員、明星大学助教授、東京純心女子大学教授、府中市美術館館長を経て、2016年10月に逝去されるまで群馬県立近代美術館館長をつとめた。御著書は多数で、きわめて多彩な面をお持ちだったことは誰もが知るところだろうが、ミスター・ミレーと呼ばれるほど、なによりミレーの研究と展覧会が最大の功績に違いない。美の伝道師しながら、画家の気持ちを本人から聞いてきたように伝えた。《種をまく人》の分析は美術研究史上に輝く金字塔である。

わたしが甲府の学芸員に採用された春、井出先生にご挨拶するため旧村内美術館に参上した。「これがあの井出洋一郎か」、聞いていたとおりコワモテのひげ面で、ヒグマのような印象だった。「いろいろと教えてください」と申したところ、「もう学生ではないのだから、教わるのではなく盗め」と、少しキツク言われたことを鮮明に覚えている。

初対面では圧倒されたが、実は若手の面倒見がよいひとだった。私も公私にわたってしばしば助けていただいた。来るもの拒まず、助力は惜まず、酬いは求めず、豪快だが繊細な顔を見せ、多くの仲間や弟子がオヤジのように慕った。

その見た目は怖かったため、絵画借用のために訪れたとある会社で、株主総会関係の用事と間違われて特別室に通され、挙げ句の果てに厚みのある封筒まで渡されそうになったこともあったそうだ。この手の伝説的エピソードも枚挙にいとまがない。

現在、井出洋一郎先生が撮影された、数万点に及ぶ膨大な数の写真スライドを奥様からお預かりして、貴重な研究資料として後進が活用できるよう、データベースにさせていただいている。いつ終わるか見当もつかないが、確かな腕前の写真を見るたびに、先生のアートへの愛を、あらためて感じる。

ご冥福をお祈りします。

[井出洋一郎氏は2015年度まで在籍]

貴公子のごとく 一乾由明氏を偲ぶ 建畠 哲

関西の美術界の重鎮、乾由明氏が89歳でお亡くなりになった。乾氏は若き日から現代美術の評論家として健筆を振るい、とりわけ後半生においては工芸の分野において大きな足跡を残してこられた。書斎の人ではなく、つねに作家たちと交流し、積極的に展覧会を企画し、また陶芸展などの審査も数多くつとめるという現場での仕事を重視する方であった。しかし関西を代表する専門料亭の播半(はりはん)の御書司として育ち、美術工芸の名品に囲まれながら審美眼を養われたこともあってか、親分肌のリーダーというよりどこか貴公子然とした品位を有しておられたように思う。祇園の花街での粋な席にはべらせていただいたこともあるが、氏が自ずと漂わず谷崎潤一郎の細雪にあるような良き時代の関西の洗練された文化の雰囲気は、もはや私たちの世代では継承しようのないものであるに違いない。

また美術館人、大学人としての業績も多く、国立近代美術館京都分館(現京都国立近代美術館)の研究員をつとめられた後、母校の京大教授、金沢美術工芸大学長、兵庫陶芸美術館長などを歴任された。中でも忘れてならないのは大阪市立近代美術館の設立に向けての尽力であろう。

この美術館の構想委員会が出来てからすでに三十年ほどになるが、紆余曲折があつてまだ実現してはいない。乾氏はその準備の中心にあつて、優れたコレクションを収集されたが、タトリンなどのロシア・アヴァンギャルド、佐伯祐三の優品(旧山本發次郎コレクションからの寄贈)から具体美術協会にわたる作品群は間違いなく日本の公立美術館として質的、量的に最良のものである。美術館は建築コンペが終了し、数年のうちにほぼ確実にスタートできるだろうところまで、ようやく漕ぎ着けたと聞く。心血を注がれたプロジェクトの完成を天国におられる氏に一刻でも早く報告したいものである。

[乾由明氏は2017年度まで在籍]

追悼 木村重信様

中塚宏行

戦後、京都大学で哲学・美学・美術史を学び、53～74年、京都市立芸術大学で教鞭につく。56年ソルボンヌ大学民族学研究所に留学、アンリ・ブルイユの「洞窟美術の4万年」を手し、オートバイでフランスからスペインまで数十箇所の遺跡をめぐる。パリでは同じ宿舎の堂本尚郎、今井俊満らを通してアンフォルメル運動に触れた。65年にカラハリ砂漠7000キロを、67年にサハラ砂漠25000キロ縦横断、先史・古代美術を調査した。先史・民族美術史家。実家は江戸期からの宇治茶問屋。

また、戦後関西の美術批評に健筆を振るう。パンリアルでは、三上誠、星野真吾、大野俊嵩、下村良之助、ケラ美術協会の楠田信吾、彫刻では、辻晋堂、堀内正和、走泥社の八木一夫、鈴木治、山田光、熊倉順吉、林秀行、林康夫、シュルレアリスムの小牧源太郎、泉茂、前田藤四郎、吉原治良と「具体美術」、デザイン・建築では、早川良雄、田中一光、安藤忠雄らと親交。

74年、大阪大学に移り美学科創設に尽力。美学、文芸学、美術史Ⅰ（東洋系）、Ⅱ（西洋系）、演劇学、音楽学の芸術学6講座を整備、武田恒夫、山崎正和、神林恒道、肥塚隆、辻成史、谷村晃、各氏らを招聘した。

大学退官時、岸昌大阪府知事（在任1979～91）の要請を受け、大阪府顧問就任（1989～2001）、大阪トリエンナーレ第1回～10回（90～2001）を主導、審査員に、針生一郎、中原佑介、建畠哲、本江邦夫、酒井忠康、矢口國夫、後小路雅弘、ザオ・ウーキー、リヴァ・キャッスルマン、フィリップ・キング、W. S. リーバーマン、李慶成、ロバート・ストー、アピナン・ポーサヤーナン、ハワード・N・フォックスらを招く。また、関西系現代美術作家展を開催、須田昶太、津高和一、三尾公三、森口宏一、清水九兵衛、齋藤眞成、金光松美、上智智祐らの作品収集に努めた。筆者はそうした事業を担当した。

92年、国立国際美術館長就任（1992～98）、在任中に中之島移転（2004）への道筋を付け、さらに、95年の阪神・淡路大震災からの復興のシンボルとして、98年、新築移転予定の兵庫県立美術館長に就任、2006年、中原佑介氏に引き継いだ。ご冥福をお祈りいたします。

〔木村重信氏は2016年度まで在籍〕

2016～2017 私のこの3点

[投稿者名 50音順]

1. 2016年10月より2017年9月までに国内で開催された展覧会、個別の活動、書籍、作品、出来事など、注目すべき事柄を3つにつき、取り上げた理由(各100字以内)を付し会員からの投稿を募った。

2. 同一展覧会で、表記名の異なる展覧会名は、主催者の公表名に統一した。また投稿者本人が直接関わった展覧会および美術評論家連盟主催シンポジウム「美術と表現の自由」は対象から外すことを条件に入れた。

3. 投稿された展覧会が複数会場(館)による共同企画展もしくは巡回展の場合、初出の投稿者箇所のみすべての会場を記載し、かつその投稿者の実見会場には「＊」を付記した。

(編集委員会記)

金澤毅

柳 幸典「ワンダリング・ポジション」

2016年10月14日－2017年1月7日

BankART Studio NYK

柳の作品には常に「文明批評」と「時代精神」が宿っている。原爆や戦争に対する批判も、生命への賛歌も、未来への関心も、すべてそこから発していることがすぐ判り、一貫したメッセージが感じられた。

「遠藤利克展－聖性の考古学」

2017年7月15日－8月31日

埼玉県立近代美術館

日本の現代美術界を代表する作家の作品をまとめて見る好機となった。作家は、作品とは哲学的思考の造形化であるとしてさまざまな活動を行なってきたが、その圧倒的な表現力に改めて感銘を覚えた。

「神山明展 空へ向かういくつかの夢」

2017年6月15日－7月15日

桐蔭学園アカデミウム ソフォスホール

芸術家にとってイリュージョンの造形は簡単なことではない。若くて世を去った作家は杉材を用いて、幻想空間に夢を託した。残された作品は、これからも古びることなく、若者たちを魅了していくだろう。

小勝禮子

「国際ワークショップ〈アラブ文学との対話Ⅱ〉記憶・声・土地 交差するアートワーク」

2016年12月3日、4日

成蹊大学アジア太平洋研究センター

レバノンの小説家、アルジェリアの研究者、日本と韓国の作家・詩人らによる第1・2部の後、第3部の山城知佳子《土の人》上映とラウンドテーブル。中東、韓国、日本、沖縄の参加者の声が重なり合った稀有な語りの場が出現。

「特別展示 富山妙子 終わりの始まり 始まりの終わり」

2016年11月16日－2017年1月14日

原爆の図丸木美術館

「2011年3月11日－それは関東大震災とチェルノブイリ原発事故が一挙に襲ってきたようなダブルパンチの光景」と書く、1921年生まれの富山妙子。その2016年制作の《始まりの風景 満洲》という100号の大作に圧倒された。

「サンシャワー 東南アジアの現代美術展」

2017年7月5日－10月23日

国立新美術館×森美術館 2館同時開催

ASEAN設立50周年を記念するという政治的背景から可能になった展覧会。東南アジアの政治・社会・歴史抜きには語れない表現の数々を、2館の広大な会場全体に展開した。こうした熱いアジアの現代を紹介できた快挙を讃える。

島敦彦

「遠藤利克展－聖性の考古学」

2017年7月15日－8月31日

埼玉県立近代美術館

26年ぶりに関東の美術館で開かれた大規模個展。近作、新作を中心に圧倒的な迫力で身体感覚を揺さぶられた。「引込線」(同年8月26日－9月24日、旧所沢市立第2学校給食センター)での展示、新刊『空洞説－現代彫刻という言葉』(五柳書院)も注目された。

「第10回ヒロシマ賞受賞記念 モナ・ハトゥム展」

2017年7月29日－10月15日

広島市現代美術館

これまで断片的にしか紹介されてこなかったモナ・ハトゥムの本格的な個展。英国旅行中の1975年にレバノン内戦で帰国できなくなり、以来同地で作家活動を展開、疎外された人間の苦しみ、政治的な抑圧などを映像や彫刻にしてきた。

坂上しのぶ“James Lee Byars: Days in Japan”

(Floating World Editions)

2017年新刊

米国の芸術家ジェームズ・リー・バイヤーズが日本に滞在していた頃の活動を中心に、倉敷、京都、米国、エジプトなどで行った調査や聞き取りをもとに新事実や人間関係が明らかになるとともに、バイヤーズの仕事の魅力を再認識させた。

谷新

「遠藤利克展－聖性の考古学」

埼玉県立近代美術館

2017年7月15日－8月31日

回顧を超えて、これまで展開してきた表現の骨格を成すコンセプトによって集約的かつ象徴的に展示構成した特筆すべき個展。時流のトリエンナーレに楔を打つ。合わせて出版された『空洞説－現代美術という言葉』も評価。

「endless 山田正亮の絵画」

東京国立近代美術館

2016年12月6日－2017年2月17日

京都国立近代美術館

2017年3月1日－4月9日

50年にわたる山田正亮の成果をまとめた。とくに「制作ノート」の展示が大きい。それに反映された信念のような計画性や考えは何に支えられていたのか。再考の余地を与える。

「杉戸洋 とんぼとのりしろ」

東京都美術館

2017年7月25日－10月9日

ふと70年代後期の時代を思わせた。絵画、彫刻への復帰の時代であって、それにすんなりとは迎合できない逡巡のような意味合い。杉戸の解釈の柔らかさがそれを超える。

千葉成夫

「小林正人 Thrice Upon A Time」

2016年10月21日～12月4日

ShugoArts

「美しい絵と非道い絵」、「美と糞」のボーダーを行く。

「菅 木志雄「分けられた指空性」

2017年4月28日～6月10日

小山登美夫ギャラリー

壁に付いた作品は、改めてこの美術家が「壁」をも「空間」と化してしまう凄さを見せている。

中国映画「草原の河」

監督：ソントルジャ（チベット） 製作：2015年

日本公開2017年4月

岩波ホール

音楽が一切なく自然と人々の生活の音だけのなかで遊牧民の普通の生活が坦々と表現されている。主演の少女の演技が背景の風景のなかに同化している。

勅使河原純

「殿敷侃：逆流の生まれるところ」

2017年3月18日－5月21日

広島市現代美術館

殿敷侃の、美術に限らずこの国すべての有り様を予言するかのような呪術的作品を、四半世紀のときを経て掬いとうろうとした展示。いまから振り返ると放射能汚染以外にも、幾層にも重なるきびしい警告が読みとれる。

「岡本太郎×建築 展－衝突と協同のダイナミズム」

2017年4月22日－7月2日

川崎市岡本太郎美術館

岡本太郎が坂倉準三、丹下健三、アントニン・レーモンドとのコラボレーションを通して、絵描きから美術的思索家、さらには一種のアジテーターへと変貌していく様が跡づけられる。埋もれた資料の発掘も説得力に。

「安藤忠雄展—挑戦—」

2017年9月27日—12月18日

国立新美術館

写真や木のマケットもさることながら、代表作「光の教会」を美術館の屋外展示場に再現してみせた関係者の熱意には打たれる。そこに込められた「光の捻じれた特殊な構造」に、安藤建策の基本スタンスがあるのかも。

中塚宏行

「遠藤利克展—聖性の考古学—」

2017年7月15日—8月31日

埼玉県立近代美術館

「エロスの感情の回復」、「イメージの超越性」、「象徴的な存在感」、「物語性の復活」、「原始回帰への衝動」など、火や水、地などの物質的創造力をかき立てる作品が一堂に会し、前近代主義を標榜する圧巻の展示だった。

「ティム・サトミ展 刺しゅうの森」

2017年5月2日—5月21日

LADS GALLERY

建畠哲、荻原朝美、谷川渥の推薦文が載る美しいチラシデザインに惹かれて画廊を訪れた。世界にあふれて存在する様々なもの(オブジェ)を、独自の感性で華麗に刺繍した装飾世界は、魅惑的で、想像力と造形力にみちあふれ、きわめて創造性ゆたかなものであった。

「のっぴきならない遊動」

2017年5月25日—7月2日

京都芸術センター

黒宮菜菜「平面」、二藤建人「雑巾男」、若木くるみ「鯖街道」の3人展。昨年、京都芸大ギャラリー@KCUAでの黒宮を気になっていたが見逃していた。独特のマチエールと形象が見る者を惹きつける。「雑巾男」も、最近あまりみられなくなった体を張った挑戦として拍手したい。

名古屋堂

「千葉鉄也展」

2017年3月13日—25日

クロスビューアーツ

20年以上前から展示を見ている美術家・千葉鉄也だが、近年の彼の絵画は格段に面白い。作品は大きくない。派手でもない。が、油彩による再現的表現では何ができるか、結局、絵画とは何かを、深く考えさせてくれる。

重要な展示場所の終息

2017年6—7月

東京都中央区

「ギャラリー現」が6月3日、「なびす画廊」が7月末。共に、日本の現代美術の芯の部分を、首都の中心で見られる場所だった。同様の場所はまだまだあるけれど、この20年余で「芯」は著しく細ったように感じられる。

いわゆる地政学的危機

2017年9月3、15日他

日本国

手遅れである。現状では、才能を自覚する美術家や貴重と判断される美術品は、安全な外国に避難させるのがよからう。危険な政権は、疑惑の時点で退場させなければならない。その意味で、イラク戦争は全く正しかった。

早見堯

『モダニズム以後の芸術 藤枝晃雄批評選集』

2017年6月6日発行 東京書籍

1966年以後発表された論考の中から81本が選ばれて630頁にわたって挿図は一切なく文章だけで収録されている。芸術を芸術の言葉で自律的に語ってきた50年間の批評活動は今後も広く影響を与え続けるだろう。

「北村周一 フラッグ《フェンスぎりぎり》一歩手前」と平井亮一の図録掲載評論「日日の屈託の真向こうに」

2017年4月8日—5月28日

武蔵野市立吉祥寺美術館

平井の評論家連盟会報10号掲載「実態は手法に」、北村についての「素地への廻行」(2015年)その他の批評活動とギャラリー檜の30年以上の支援が両輪となって、北村の制作を牽引したことに敬意を払いいたい。

「endless 山田正亮の絵画」

2016年12月6日—2017年2月12日

東京国立近代美術館

2017年3月1日—4月9日

京都国立近代美術館

1948年のStill lifeから2001年のColorまで周到綿密な回顧展。親密な展示構成や新論考、作者ノート、作品X線投射による組成分析などによる成果がみえるが、作品への眼差しも終わりはない。

樋口昌樹

「Paintings 伊庭靖子」

2017年1月21日－3月18日

MISA SHIN GALLERY

対象に限りなく近づき表面に宿る光の粒子を克明に描く画風から、対象をガラス越しに眺め、対象の表面に宿る光とガラスに映りこむ外光とを同時に描く画風への転換。伊庭靖子のターニングポイントとなる重要な個展。

「津上みゆき 「かつて時間であった線 かつて気配であった色」」

2017年3月10日－2017年4月1日

ギャラリー・ハシモト

パステル調の淡い色彩と柔らかな線が持ち味であった津上の作品が、強烈な原色と直線的で力強いストロークで構成される画面へと変貌。従来のファンを失望させかねない勇気ある変貌ぶりにエールを送りたい。

「ひらいゆ『疑問符の森 - Forest of Questions -』」

2017年9月22日－2017年10月22日

Gallery OUT of PLACE TOKIO

白昼夢のように不条理で不思議な作風は変わらないものの、表現媒体が写真から絵画に大きく転換。聞けば元々は絵を描いていたそうだが、あえて絵画のみの個展を開いた決意に拍手。画家としての力量を証明して見せた。

藤嶋俊會

「endless 山田正亮の絵画」

2016年12月6日－2017年2月12日

東京国立近代美術館

絵画とは色彩の喜びであることを、スタイルの変遷を通じて明らかにした作家であったと、改めて確認したが、何故ストライプの作品がよかったのだろうかとか疑問がまだ解けない。懐かしくもあり、そんなに昔の事でもないのにとも思う。

「リアル(写真)のゆくえ」

2017年4月15日－6月11日

平塚市美術館

*6月17日－7月30日 足利市立美術館

*8月8日－9月18日 碧南市藤井達吉現代美術館

*9月23日－11月5日 姫路市立美術館

リアル(写真)といえば高橋由一や岸田劉生が出てくるのは当然だが、この展覧会には「現代の写真」として、新し

い写真表現を掘り起こした結果、写真を超える現代作家の作品がこれほど多様に出現しているのに驚いた。

「遠藤利克展－聖性の考古学」

2017年7月15日－8月31日

埼玉県立近代美術館

「もの派」以降の作家で、戸谷成雄らと並んでアニミスティックな作風とパフォーマンスで強い印象を与えたが、美術が映像を主としたサブカル的な傾向に流れる中で忘れられようとしていた。改めて一点一点の作品と向き合うことは、美術という狭い領域を超えて未だにさまざまな想像を促してくる。

峯村敏明

「ヴォルスー路上から宇宙へ」

2017年4月1日－7月2日

DIC川村記念美術館

昨年と同じ美術館のC.トゥオンブリー展を取り上げた。内容、展示ともに質が高かったからで、他意はない。今回展で特に注目したのは、P.ゲティ美術館貸与のバリの路上や生活空間を撮影した1930年代末の即物的写真群。

「岡崎乾二郎の認識－抽象の力－現実(concrete)展開する、抽象芸術の系譜」

2017年4月22日－6月11日

豊田市美術館

任せた館外キュレーターの思想を全面展開させた主催者は立派。応えた岡崎の快刀乱麻の饒舌も非凡。多くの知見を得たけれど、お陰で評者年来の20世紀美術批判はより強固な論拠を得たように思う。これぞ批評的快感。

光田ゆりのエッセイ「プラズマの映像－合田佐和子の絵画」

『合田佐和子－光へ向かう旅』

平凡社、コロナ・ブックス

2017年8月10日発行所収

長らく合田の絵に入り込めない憾みをかこっていた評者に、理解のための一閃を差し入れてくれた好論文。合田を恋いながら死んでいった三木富雄の、1970年以降の魂の彷徨をも理解するよすがとなりそうな予感がある。

山本和弘

「裏声で歌へ」

2017年4月8日－6月18日

小山市立車屋美術館

心臓(＝エンジン)の鼓動と唱歌は振動によって共鳴している。批評的美術もまた社会と国家を揺るがす震源地となりうるか否かの可能性を問いかける「後・震美術」的キュレーション は21世紀型美術展の嚆矢となろう。

「Reborn -Art Festival 2017」

2017年7月22日－9月10日

宮城県石巻市

音響ライブの限界性を美術と食の持続性で補完する小林武史の方法は、国際現代美術展が観光芸術祭として土着化していく日本で、和多利姉弟のキュレーション と相まって、真のアーティスト・パワーを広く社会に拡声した。

「“アトウヨ”の活躍と深化」

2016年10月より2017年9月まで

日本国内

アトウヨはネットウヨに倣った造語。黒瀬陽平や梅津庸一らの批評と制作の重奏は、小沢剛の《帰ってきた》シリーズの熟成と相まって、旧弊の日本美術史の銜学性を除染し、アジア内日本の地殻変動的視座をもたらしている。

山脇一夫

「遠藤利克展－聖性の考古学」

2017年7月15日－8月31日

埼玉県立近代美術館

遠藤利克の近作を中心とした久しぶりの本格的な展覧会で、大作を中心とした見ごたえのある展覧会であった。図録も開会日に発行され、またこれまでの作品総目録も掲載され充実していた。

「河口龍夫－時間の位置」

2016年10月8日－11月26日

川口市立アートギャラリー・アトリア

河口龍夫の「DARK BOX」を作っている工場のある鋳物の街川口市の美術館での個展で、美術館の建物のある公園の地下深くで闇を封印した作品を中心に「時間」をテーマとした特色ある気持ちのいい展覧会であった。

「内藤絹子－祈りの言葉1993-2015」

2017年4月7日－6月25日

関市立篠田桃紅美術空間

「祈りの言葉」というタイトルに示されているように、内藤は文字をモチーフとした作品を制作してきた。しかし彼女は書家ではなく画家として、白黒の文字から立ち上がる深い精神性によって見る者に訴える。

ワシオ・トシヒコ

「ミュンシャ展」

2017年3月8日－6月5日

国立新美術館

いわゆる連作“スラヴ叙事詩”の巨大で、圧倒的スケールに驚愕。歴史画のドラマ性をまざまざと見せつけられた。

「残像」

ポーランド映画

2017年6月10日－7月28日

岩波ホール

アンジェイ・ワイダ監督の遺作。画家などの芸術家が政治体制によって、如何に精神的・経済的に圧迫されているか、そのプロセスをリアリティに捉える。かつての日本、これからの日本について考えさせられる。

「生誕120年 東郷青児展」

2017年9月16日－11月12日

損保ジャパン日本興亜美術館

藤田嗣治との合作「海山の幸」は、明らかに青木繁の「海の幸」を念頭に据え、発想されたというのが、個人的な私の解釈。

会員短信欄

南九州からの発信

石川千佳子

数年来迷いながら、一念発起して入会を申し込みました新入会員の石川です。どうぞよろしくお願い致します。

推薦者となって下さった南雄介氏と飯沢耕太郎氏には、たいへんお世話になりました。特に、草間彌生展を目前に控えた中でスピーチを引き受けて下さった南氏には、深く感謝しております。

美術批評との関わりは、もう20年ほど前になりますが、宮崎日日新聞から美術月評の依頼を受けたことに始まります。宮崎県内を中心に、ときには隣県まで足を伸ばしながら、公立美術館から街の小さな画廊までを回るうちに、ライブで展開されている地域的美術活動に立ち会う面白さが分かってきました。この月評は「アートこらむ」から「美を歩く みやざき美術時評」に名前を変え、三名による分担執筆となって現在も続いています。

地方紙が美術、音楽、文芸の批評を毎月欠かさず掲載するというのは、全国的にみても珍しいケースではないでしょうか。

小さな月評を拠点に、じわじわと触手を伸ばすようにして、他紙にも展評を書いたり、展覧会目録に拙文を寄せたりしている頃に、都城市美術展の審査が緑で、故南畠宏氏と出会いました。小一時間ばかり二人になったとき、同氏は、東欧のすべての国々を訪ねて美術館や画廊を観て回るばかりでなく、街を隅々まで歩き、ふつうの人々の暮らしを肌で感じるようにしたと熱く語っておられました。一当たり前のことだが、西欧ばかりがヨーロッパではない、先端と喧伝されるようなものだけが現代の美術ではない—そんなふうに結ばれたと記憶しています。翌年、同じ展覧会の審査で再会した折には、南九州から美術批評を発信してみてはどうか、という提案をいただきました。

その思い出深い都城市立美術館では、今秋10月21日から12月3日まで、戸高千世子氏や宮田君平氏、小山田徹氏など、南九州出身の現代美術家9名の仕事を展覧する、10年に一度の同館単独企画展「MESSAGE 2017 南九州の現代作家たち」が開かれています。屋外展示では地域と連携しながら、いわゆる地域おこしの祝祭ではない。館内では限られたスペースの中で濃縮した展示を見せる。現代美術においても、南九州の小規模館の底力は決して侮れません。

旅先に思うこと

植松由佳

勤務先の国立国際美術館は、今年で開館40周年を迎えた。これを記念する展覧会の準備や昨年に企画した森村泰昌展のモスクワ巡回が開催されたこともあって、例年以上に海外へおもむく機会が増えている。9月もドイツ・ベルリンと米国・ニューヨーク、シカゴに旅した。乗り継ぎを経て深夜近くにベルリンのホテルに到着し、ホッとしながらベッドに横たわった瞬間、手元のスマホが不穏な音とともに北朝鮮のミサイル発射のアラートを告げた。いわゆるJアラートは、これほど距離が離れた欧州の地にいても受信可能なのだという小さな驚きと、隣国の度々の暴挙に対する強い怒りで、長時間フライトの疲れも少し忘れ、CNNやBBCを見たりネットニュースをチェックするなどして、まずは被害がないことを確認し眠りについた。

ドイツは連邦議会選挙を控え、街角には候補者のポスターが貼られるなどムードが盛り上がっていた。昨今の欧州における難民を取り巻く政治状況からも、日本国内でのニュースでもこの選挙について触れられていたこともあったし、写真家ヴォルフガング・ティルマンスが自身の写真を用いたポスターを作成したり、インスタグラム（www.instagram.com/wolfgang_tillmans）上で選挙への参加を強く呼びかけていたこともあって、個人的な注目度も高かった。ティルマンスは2年前の夏に展覧会を企画、開催した作家だが、ちょうど展覧会会期中頃からインスタグラムをスタートしていた。彼の写真に添えられた発言からは、現在の社会状況に対して直接的なコミットメントをこれまで以上に積極的に行おうとしている姿勢が明らかであった。今回の連邦議会選挙への投票を呼びかけは、投票棄権するという行動が極右政党の躍進を招きかねないという懸念からである。国家主義党が1議席を獲得したという選挙結果は残念であるが。

衆議院が解散を告げたというニュースを聞いて、ベルリンの街角に貼られていたティルマンスのポスターを思い出した。

災害と文化財

清水康友

東日本大震災から6年を経過した現在も当該地域の復興は前途多難で、殊に多くの行方不明者の搜索や福島原発の問題は困難を極めている。その様中、本年9月宮城県のせんだいメディアテークで「被災文化財と文化芸術について考える会」のシンポジウムが開催され、パネラーとして参加する機会を得た。今回は“文化財レスキュー”の活動を中心に議論がなされた。東北歴史博物館の小谷竜介氏による実体験に基づいた被災状況の説明と対処についての基調講演があり、今まで漠然としていた美術作品を含む文化財の被災の様子と、救出の実態を知ることができた。

文化庁の主導により文化財レスキューが発動され、全国から専門家が救助に駆け付けたが、展示室や収蔵室の前には大量の瓦礫が行く手を塞ぎ、その除去には自衛隊の活動に頼る他はなかった。一刻も早く被災状況を確認し手当てをするべきところだが、これが現状であったという。救助活動の困難さを示す例として、現代美術の立体作品が大きく損傷し、流入した瓦礫の石や木材、金属と作品の一部が混じり合ってしまう、これを見つけ出すのは発掘作業に等しかったという話があった。

今回は自然災害で被災した文化財救出の論議であったが、戦乱やテロ、放射能汚染等、人災による場合も想定しなければなるまい。東日本大震災の折、放射能汚染を恐れて日本での展覧会に作品の貸与を中止した海外の美術館があった事も忘れてはならない。災害時にあって人命が優先されるのは当然だが、自らの意思や判断で危険を察知し退避する事のできない文化財には、人による救助が必要となる。被災者の生活支援や心のケア、被災文化財の修復は進行中だが、今後は文化財を災害から守るためのシステムの構築が必要である。文化財を被災させない防災も重要な案件となるであろう。

フィールドワークのフットワーク(続)

千葉成夫

2017年3月、17年(も)勤めたことになったがとにかく定年退職。ノンビリ生活できるかと思ったら、そうは問屋が卸さない。結構忙しい。4月、韓国・大田の「李應魯」美術館のシンポジウム「東アジア絵画の近代化:記号とオブジェ」、6月の中国・銀川(寧夏回族自治区)「MOCA」の「声東撃西—東亜水墨的芸術当代再造」展(日韓中台の現代の水墨画・山水画)。前者の主題は「東アジアの現代東洋画」(シンポジウムも図録に採録。北澤憲昭さんが序文の一つを執筆)。後者は図録に文章を求められて書いた(未公開)。偶然、同じテーマのものが二つ続いた。

というか、後者の企画者の台湾のフリーのキュレーター、王嘉驥さん(2014年に台北市立美術館で「徐冰:回顧展」を企画)が前者のシンポジウムのパネリスト三人の一人で、それが縁で後者に僕を呼んだのだ。彼のお陰でこの主題についての考えを少し先に進める機会を得た。前者では、日本では材料による「日本画・洋画」の区別は無意味であるという常識を語り、後者では、いま絵画は「材料・技法・主題・様式」の違いとは異なるレヴェルで考察し直さなければならないところに来ていること、根源的な意味での「抽象化」という視点がその手掛かりになることを、実作品に即して書いた。

お陰で「新しいシルクロード」途上の街(西夏時代の名は興慶。北京からの新幹線の工事が始まる)に初めて行き、オアシスのなかの銀川(ご多分に漏れず現代的ビルが林立)の四周に広がっている「果てしない地平線」を(久しぶりに)見ることも、黄河の上流域を見ることもできた。足腰が悪いなんて言うてはいられない。10月にはロンドンと釜山に行くことになる。そんなこんなで、国内はおろか東京地域のフットワークさえ滞っているのが大きな問題だ。言い訳にはならないけど。

2016.11～2017.9 日記から抜粋

中塚宏行

11.5Gヤマグチ、桑山タダスキー×林道郎、京都ロームシアターで池田亮司の映像、11.12尼信会館で櫻井忠剛、11.19星野画廊で笠木治郎吉に感銘、11.29Yoshimi Artsの寺林武洋の油彩に感心、AYAで上村明子、国際美でPLAY、1.18～2.11、江之子島文化芸術創造センターで大阪版画百景、1.30木村重信氏没、2.28京展審査、京都中信美で吉原英雄、@KCUAで80年代アーカイブ、3.4泉茂(和歌山近美、konohana、Yoshimi Arts)、3.3～3.15枚方に煌くアール・ブリュットの星座30人のキュレーション、3.5トークは服部正、塔本賢一と、3.17京都市美で京展授賞式講評、京近美山田正亮、3.18上京、東京ステーションGでパロディ展、東京アートフェア、新美で草間彌生、3.19群馬館林で清宮賢文、アーツ前橋で加藤アキラ他、群馬県美で片山真理、3.20原美術館でエリザベス・ペイトン、4.13西宮大谷美で勝部如春斎、4.22京都工織で里見宗次、恵風Gで小林敬生、5.26～大阪府咲洲庁舎で作品展示(清水九兵衛、森口宏一、サルタカガ、神山明、エル・アナツイ、古郷秀一他)、5.12 LADSでティム・サトミの刺繍の森、5.29京都ホテルで京都美術文化賞贈呈式、山部泰司、やなぎみわ、国際美で木村重信先生偲ぶ会、6.3～4福井武生で八田豊88、6.15N OーMA開眼、6.17あべのハルカス北野恒富、森村泰昌講演、6.24西宮大谷で田嶋悦子、7.1京都芸術Cで黒宮菜葉、維巾男等、星野画廊で秦テルヲ、7.8第15回ART大阪、7.15上京、上野で石川九楊、アルチンボルド、7.16埼玉近美で遠藤利克、ミュゼ浜口陽三の「千一億光年トンネル」奥村綱雄、ネルホル、水戸部七絵、ルイ・ヴィトン東京のダン・フレヴィン、山種美で川端龍子、東京ステーションGで不染鉄、7.30神戸BBブラザ、植松奎二、JUN TAMBA(塚脇淳)、榎忠、8.10伊丹市美、O JUN×棚田康司、8.18京都アジア回廊現代美術、9.2京都G宮脇でローズマリー・コーツィー、対談は杉村昌昭×鈴木創士、神戸Gヤマキで三島喜美代、9.16アートコートGで前川強、9.20京都gallery16で岩田重義、高崎元尚、宮本浩二

チェンマイ、つれづれ

中村史子

先月、タイのチェンマイにて企画展「Play in the Flow」をオープンさせてきた。展覧会内容については別の機会にゆずり、ここではチェンマイ滞在中に感じたことを記したい。

まず驚いたのは、創作活動に対する人や環境の寛容さだ。制作場所の確保から展示、発表に至るまで、予想以上にずっと周囲の理解を得ることが出来た。(普通は周囲との諸調整がキュレーターの重要な仕事だ)。たまたま幸運だっただけかもしれないが、この寛容さは私にとってとても新鮮なものだった。

次にネットワークの強さについて。展示準備中、作家が巨大な立体物を作り上げ私はその扱いについて心配していた。しかし、コーディネーターの声かけで何人もの若者が夜中に突如現れ万事解決。彼らの上下のつながり、横のつながりに助けてもらった。また、美術の領域だけに限らず地域全体に密なネットワークが築かれているように見えた。

ここで思い浮かぶのが90年代にチェンマイで実施されたアーティスト主導のプロジェクト、チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション(CMSI)である。屋外を含む市内各所で作品展示やパフォーマンスを行うプロジェクトで、直接、CMSIを経験していない若手作家ですらCMSIについて誇らしげに語っていた。なお、CMSIの参加作家にリレーショナル・アートの代表的作家リクリット・ティラヴァーニャがいる。そのため、CMSIはリレーショナル・アートの興隆と関連付けられて国外からも注目を集めた。

しかし、ティラヴァーニャがチェンマイに戻ってくる前からCMSIは行われている。また、リレーショナル・アートという大きな枠組みを持ち出してしまうと、CMSIを実現させたチェンマイの元々の環境に関する検証が蔑ろになってしまわないだろうか。実際にチェンマイの地に身を置いて展覧会を準備する中で、このようなことに気づかされた。脳裏に描いていた現代アートのフィールド・ノートが軽やかに更新される経験となった。

美術の周辺 名古屋

美術の周辺にあって美術に影響を及ぼす物事について時々、考える。

例えば「国」。国は、世界市場の一区分である。市場では、人々が物やサービスを取引して生活する。国の政府の仕事は、取引が公正かつ安全にできるように、必要な最少の法律を作り、それを守らない者および国内外の危険を排除するために警察や軍隊を用いることだ。いわば市場の管理人兼用心棒。

教育や文化など、人々の個人的な思想や趣味に関わる事柄に、政府が関与してはならない。義務教育は本来、不要である。子の教育は、親か、親の選んだ家庭教師がするのが理想だ。国(公)立の美術館は、存在してはならない。美術品等は、民間の富裕な有志が収集し、専門家に研究を委託し、公開するべきである。そういう民間人が現れないなら、その程度の品か、その程度の国民だということ。ちなみに「美術館」について抜本的な議論をするとき、美術館から金をもらって生活している人たちを中心に議論をしても無意味である。彼らには、美術館自体がなくなるような発想はできないと考えるのが自然だから。

市場を利用して取引する際にのみ、政府に手数料を払う。これがいわゆる消費税で、政府に払う道理がある金はこれだけである。所得税、法人税、相続税などは、大昔から世界中で取られているが、原理的に根拠のない略奪ではないか。

公的健康保険、年金、雇用保険、生活保護などは全廃し、ベーシックインカムに置き換える。赤ん坊から老人までに、一切の条件を付けず、住んで食べて通信費を払える程度の額を終身、支給する。美術家志望者は時々、嫌な仕事を単発でして材料費などを稼げば、やっていける。大した作品も作れず教えるのも下手な美術大学教員を、生活に困らないのは分かっているから、簡単に解雇できる。簡単に解雇できるから、美術館などは面白そうなキュレーターを簡単に雇用できる。美術が活性化する。できない理由より、やってみる利点が勝るだろう。

写真考 丹羽晴美

2017年6月5日、写真家 山崎博氏が逝去された。東京都写真美術館で総合開館20周年記念展「山崎博 計画と偶然」(3月～5月)を開催したばかりのことである。3月のオープニングでは病を押してご挨拶をいただいた。思えばあれが、ひとびとの記憶に残る最後の姿となった。お元気な頃は、新しい展覧会が開幕すると、律儀に事前にお電話をくださり、武蔵野美術大学の学生をひきつれて来場されていた。観覧後は、控えめな言葉で鋭い感想を残し、フワッと右手をかざして「じゃ、また」と去っていく。6月の訃報も、いつもの山崎さんの印象通り、あまりにもさり気なくて、未だ実感がない。

筆者が企画した2011年「写真の飛躍 日本の新進作家 vol. 10」展では、山崎さんご所蔵の添野和幸《ウィスキーのフォトグラム》を借用して展示し、作品に纏わる対談にもご登壇いただいた。会期中、何度となく会場に足を運んで、鋭い質問を繰り出す山崎さんに、他の出品作家、北野謙、佐野陽一、西野壮平、春木麻衣子もすっかり魅了されてしまい、恵比寿や国分寺の赤提灯で度々、写真論を肴に盛りあがった。普段はとつとつと話す山崎さんだが、煙草を煙らし盃を手にすると、とても雄弁になる。

ある時、山崎さんがふと筆者に向かって「写真以前と以後を分かつものは何だと思う？僕はレンズだと思っている」と一気に間を置かずに言った。正直、私は面食らった。カメラオブスクラや感光材料が写真成立の契機だと思っていたからだ。展覧会閉幕後、作品返却で山崎さんを訪ねた際も「やつぱりレンズだよ、僕はそう思う」と念を押された。理由を聞いても「そう思うんだよ」とおっしゃるだけである。

筆者はこの時から、レンズについて再考せずにはいられなくなった。レンズの画角や採光量による画像情報量の差など、メディア史においてレンズは何を意味するだろう。気づけば、瞳や知覚にもレンズは不可欠だ。視覚芸術である写真、映画、そして私たちの知覚を全て、レンズを主軸に紐解く必要がある。写真家・山崎博の遺した写真考は、さり気なく、やはり手強い。

戦時体制下美術界の悪夢

日夏露彦

今衆院解散の大義に首相が“国難”に対処するためと打ち上げたのには、とうとうここまで来たか、と顔が曇った。北朝鮮との外交による対話は無駄として、武力行使を辞さない、つまり戦時体制を覚悟せよといっているのと変わらない。

蒙昧な国家主義的戦略(アメとムチ)体制がかつての美術界にどれほどの禍根を残したか。戦争美術、翼賛活動に実りはあったか? ノンであろう。新しい可能性を求めた作家たちは、あるいは弾圧され、あるいは断筆ではなかったか? 批評家の一部はその勢力を擁護でしたか? 逆に国策に合わせて翼賛コピーに勤しんでいなかったか?

先年横浜美術館で開かれた「横浜発おもしろい画家中島清之展」で監修した際、戦時体制下の画家が否応もなく、あるいは率先して戦地への慰問使なり、戦争美術制作に従事したことを、細やかな日記の記述で知った。

中島は皇国史観美化のモチーフを批評家が怒ってしまうほどの辛辣さで描き、かろうじて戦時を切り抜けていて、面白い。昭和12年文化勲章、昭和13年「国家総動員法」、昭和18年「日本美術報国会」結成、“出動将士”、“銃後”などが飛び交い、美術もあえなく巻き込まれていく悪夢が綴られているのだ。

去年の3点コメントで、すでに洋画、日本画であたかも翼賛表現といっている作例が堂々売り買いされているのを報告したが、“国難”に当て込む思惑なり、民間での翼賛が名乗りを上げる事態には他人事ではなく批判して行かねばならないだろう。

トリエンナーレの行方

山脇一夫

今「横浜トリエンナーレ」が開かれているが、それが最初に開催された2001年は、まさに待望の日本でのトリエンナーレの開催であった。その前年「越後妻有・大地の芸術祭」が開始されていたが、正直言って横浜の方が関心が高かった。しかし「大地の芸術祭」は、広大な自然の中でアートを見せるという条件を逆手にとって、かえってそれまでのビエンナーレ、トリエンナーレとは異なる理念を打ち出して大きな成功を収め、以後の新しい国際展のモデルとなった。

それはともかく、トリエンナーレについて考えてみると、これまでのビエンナーレ、トリエンナーレは最先端の美術に焦点をあてるという「カutting・エッジ」というモダニズムの思想を基盤として新しい美術を紹介することにその価値が置かれてきたように思われる。その結果どこも似通った特色のない面白味のないものになっているのではないだろうか。

これからのトリエンナーレは、まず「カutting・エッジ」という枠組みを取り外し、ディレクターの強力なリーダーシップのもとその個性を十分に発揮させ、本当に見せたい展覧会をやるべきではないだろうか。またグループ展にこだわらず1人もしくは少数のアーティストに焦点を当ててもいいのではないか。

私の記憶も正確ではないかもしれないが、例えばアンゼルム・キーファーは1998年以来日本での個展は開催されていないのではないか。デイヴィッド・ナッシュは2001年以来、アンディ・ゴールズワージーは1993年以来新作は紹介されていないのではないか。私はこれらのアーティストの新作を日本でぜひ見たいと思う。それは美術館の仕事と言うかも知れないが、現に美術館では行われていないのではないか。それにこれは美術館、これはトリエンナーレと仕分けするのもナンセンスだ。何も欧米流のトリエンナーレ・スタイルを踏襲する必要はない。資金と場所に恵まれているトリエンナーレの場を活用して美術館ではできない大きな展覧会をするべきではないか。準備期間の問題ならば、ディレクターの指名を早くすれば良いだけのことである。

「京都市京セラ美術館」命名権問題を考える

吉村良夫

京都市美術館の名称を「京都市京セラ美術館」に変更すると、京都市長が発表したのは昨年8月。それを認めない市民たちの反対運動が、1年後の現在も根強く続いている。

事の起こりから辿れば。京都市美術館は昭和8年に昭和天皇の即位を記念し「大札記念京都美術館」として建設され、敗戦後に占領していた米軍が去った後は「京都市美術館」という名で親しまれてきた。人気の高さでは全国の公立美術館134館のうち7位(日本経済新聞社『日経五つ星の美術館』2007年刊)、入場者は年間140万人という。

これが近年老朽化を放っておけなくなり、「京都市美術館再整備基本計画」を立てた市当局は、費用見積もり100億円の半額を企業に出してもらうため「命名権」を売ることにした。再整備で美術館の化粧直しが済んだとき、気分一新のため名前も変えたらどうかと考え、新しく名づける権利を50億円で売り出したのだ。それに大企業の京セラが応じた。人気の高い美術館に社名を付けられるなら、その費用は宣伝費として妥当と見たようだ。反対運動は再整備が終わり名称変更が正式に決定されるまで続け、このままでは済ませないという。

スポーツや娯楽、文化などの施設で「命名権」が売買されることは近ごろ珍しくないが、公共美術館だけは特に注意を要する事態が二つあると、反対市民たちは言う。その理由は、人により千差万別な美の感じ方、表し方を、命名権は費用対効果の意識で妨げるからだ。

(1)現代の美術は「作る人」も「見る人」も自由を何より尊重し、ヒモつきを嫌う。公共の美術館に企業名が付いた場合、その企業を個人的に嫌うか、個人の美意識まで企業社会に嵌め込む命名権を社会的に嫌悪するか、二通りの反発がある。

(2)公共の美術館に企業名が付けられた場合、表現の自由が制約される恐れあり。

企業社会に反発するような作品は、受けつけられない可能性が付きまとう。

プレス・カード有効館一覧

(2017年11月現在)

※各施設からの回答をもとに作成しております。また、施設によっては調査・研究・取材等を条件とする場合や、主催事業以外は使用できない場合があります。詳しくは各施設にお問合せ下さい。

〔北海道・東北地方〕

札幌芸術の森美術館
北海道立旭川美術館
北海道立帯広美術館
北海道立近代美術館
北海道立釧路芸術館
北海道立函館美術館
十和田市現代美術館
岩手県立美術館
宮城県美術館
リアス・アーク美術館
秋田県立近代美術館
秋田県立美術館
本間美術館
山形美術館
いわき市立美術館
郡山市立美術館

〔東京〕

上野の森美術館
太田記念美術館
東京オペラシティアートギャラリー
国立新美術館
国立西洋美術館
五島美術館
渋谷区立松濤美術館
世田谷美術館
泉屋博古館分館
損保ジャパン日本興亜美術館
多摩美術大学美術館
ちひろ美術館・東京
東京国立近代美術館
東京ステーションギャラリー
東京都現代美術館
東京都写真美術館
東京都庭園美術館
東京都美術館
根津美術館
練馬区立美術館
パナソニック汐留ミュージアム
原美術館
府中市美術館
ブリヂストン美術館
町田市立国際版画美術館
松岡美術館
武蔵野美術大学美術館・図書館
目黒区美術館
森美術館
山種美術館
ワタリウム美術館

〔関東地方(東京以外)〕

茨城県近代美術館
茨城県天心記念五浦美術館
茨城県陶芸美術館
笠間日動美術館
水戸芸術館現代美術センター
足利市立美術館

宇都宮美術館
小山市立車屋美術館
栃木県立美術館
アーツ前橋
大川美術館
高崎市美術館
埼玉県立近代美術館
うらわ美術館
佐倉市立美術館
千葉県立美術館
千葉市美術館
DIC川村記念美術館
神奈川県立近代美術館
川崎市岡本太郎美術館
川崎市市民ミュージアム
女子美術大学美術館
そごう美術館
彫刻の森美術館
平塚市美術館
ボーラ美術館
横須賀美術館
横浜美術館

〔中部地方〕

新潟県立近代美術館
(2018年4月1日より)
新潟県立万代島美術館
新潟市新津美術館
新潟市美術館
富山県水墨美術館
富山県美術館
石川県立美術館
金沢21世紀美術館
福井市美術館
山梨県立美術館
安曇野ちひろ美術館
軽井沢ニューアートミュージアム
北野美術館
セゾン現代美術館
長野県信濃美術館
松本市美術館
岐阜県美術館
池田20世紀美術館
IZU PHOTO MUSEUM
MOA美術館
静岡県立美術館
浜松市美術館
ベルナール・ビュフェ美術館
愛知県美術館
岡崎市美術館
豊橋市美術館
名古屋美術館
名古屋ポスト美術館
メナード美術館
ヤマザキマザック美術館
清須市はるひ美術館
三重県立美術館

〔関西地方〕

滋賀県立近代美術館
MIHO MUSEUM
ボーダレス・アートミュージアムNO-MA
何必館・京都現代美術館
京都国立近代美術館
京都国立博物館
京都市美術館
泉屋博古館
細見美術館
国立国際美術館
芦屋市立美術館
神戸市立小磯記念美術館
西宮市大谷記念美術館
兵庫県立美術館
田辺市立美術館
和歌山県立近代美術館

〔中国地方〕

鳥取県立博物館
米子市美術館
足立美術館
島根県立石見美術館
島根県立美術館
大原美術館
岡山県立美術館
尾道市立美術館
倉敷市立美術館
倉敷町現代美術館
ウツワ美術館
呉市立美術館
広島県立美術館
広島市現代美術館
ひろしま美術館

〔四国地方〕

徳島県立近代美術館
丸亀市猪熊弦一郎現代美術館
愛媛県美術館
高知県立美術館

〔九州・沖縄地方〕

北九州市立美術館
久留米市美術館(旧石橋美術館)
福岡アジア美術館
福岡県立美術館
福岡市美術館
佐賀県立美術館
長崎県美術館
熊本市現代美術館
大分県立美術館
大分市美術館
宮崎県立美術館
鹿児島県霧島アートの森
鹿児島市立美術館
長島美術館
沖縄県立博物館・美術館

編集後記

今期限りで再選不出馬を決めた峯村会長が、本号の巻頭の会長挨拶で痛烈な美術評論家連盟常任委員会への批判を寄せている。その辞任の理由とは、連盟の全体意志としての声明の発表に際して、「3分2以上」の多数決の論理が規約に盛り込まれたことにあるという。個人の精神ではなくもはや制度と化した団体に批評は宿らない、と峯村会長は断じる。美術評論家連盟の存在意義が「親睦団体」なのか「特定のイデオロギー的目的遂行」にあるのかは、歴史的経緯はともかくとして、現状においては各会員の加入の動機によって意見が異なるだろう。しかし、全会員にとって、連盟の責務の筆頭に「表現の自由」の遵守があることには異論はないはずだ。むしろ、それを遂行するための声明の発表において、会員内部より異議が起る可能性があるという事実を注視したい。今、何が守るべき「表現」であるのか、私たちが語るべき対象は何なのかを問う本特集は、峯村会長の異議と合わせ鏡のような関係にある。

一方、昨年発表された声明「美術と表現の自由について」では、「議論に開かれた表現」と「排他的な強制」とは異なると付記されていた。岡崎乾二郎会員による特別論考は、他者との関係において形成される公共圏の境界の揺らぎを掃滅し、表現の自律性を守るための具体的な施策を含むものであった。峯村会長の問題提起と併せて、本号が、美術評論家連盟の存在意義と、社会におけるその「有用性」について、今一度議論されるきっかけとなれば幸いである。

本号に、それぞれの実践の現場から真摯な原稿をお寄せ頂いた会員の皆様に深く御礼を申し上げます。編集作業においては、成相副編集委員長には、全く頼りにならない編集委員長に代わる働きをしていただき、島委員、高橋委員ほか編集委員の皆様にもお忙しい中、多大なお力をいただいた。さらに、進行管理から校正のやり取り、レイアウトまで実際の編集作業の大部分を一人で取り仕切った事務局の山内舞子さんの存在なしには本号の発行は実現しなかった。ここに改めて御礼を申し上げます。

編集委員長 薮前知子

事務局からのお知らせ

■逝去

村木 明氏(2017年1月17日)
乾 由明氏(2017年7月17日)
井関正昭氏(2017年10月6日)
心よりご冥福をお祈り申し上げます。

■退会

片岡雅志氏、川口直宜氏、森口陽氏より申し出があり事務局で受理しました。

■aica JAPAN NEWSLETTER 第2~11号は東京国立近代美術館ミュージアムショップにて1部500円で(税込)販売しております。ウェブ版の紙版の販売は行っておりません。紙版をご希望の方はお問い合わせください。

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第7号
美術評論家連盟会報 2017年11月25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 090-7635-1370(事務局直通)
電話 & FAX 03-3690-6394
e-mail: aicajpn@gmail.com
会長 峯村敏明

編集委員長 薮前知子

副編集委員長 成相 肇

編集委員 島 敦彦 高橋綾子 堀 元彰

編集補佐 山内舞子(事務局)

※文中の人名は原則として敬称略といたしました

※データの無断転載を禁じます