

2001年11月

目 次 特集「横浜トリエンナーレ」

- ・横浜トリエンナーレ2001後記
—その顛末の個人的メモランダム—
- ・横浜トリエンナーレを見て
- ・イスタンブル・ビエンナーレ
—新たな意味の創発をもとめて
- ・上海ビエンナーレ2000
- ・催しごとのプラグマティズム
- ・美術の自立性をめぐって—針生一郎氏に
・なぜこの時期に画廊か
- ・本間正義氏逝去

南條史生
南嶌 宏
長谷川祐子
清水敏男
平井亮一
千葉成夫
菅原 猛
富山秀男



すでに横浜トリエンナーレの開催前に、美術評論家連盟の会報第1号にその抱負を掲載したが、今回再び、編集委員会から強く依頼されてこの事後報告を書くことにした。実際には4人のアーティスティック・ディレクターがいるので、今回は他のディレクターが執筆するのが筋とは思うのだが、みなさんが断られているようなのであえて私が書くことにする。

横浜トリエンナーレ2001後記 —その顛末の個人的メモランダム—

南條史生

トリエンナーレが閉幕した。
総入場者数は約350,000人だった。

(入場者数について)

まずこれだけの人数が現代美術の展覧会に来場したということは、少なくとも日本では、初めてのことだろう。実際は、一枚の切符で二日間入場できるものなので、約350,000人の入場者のおよそ半数の人が見たということなのかもしれない。半分まで落ちないとしても、20万人くらいの個人が、見に来たのだろう。通常、東京周辺

で現代美術関係の展覧会を開催すると、入場者はせいぜい20,000人程度だ。しかし、今回200,000人が観客であったということになれば、そのうち180,000程度は、通常の現代美術の観客ではないということになる。つまり、その人々は初めて、現代美術の世界に触れたわけだ。このことの意味は大きいだろう。

なぜこうした大量の来場者が生じたか。経済学には「規模の経済」という言葉がある。それは通常、大量生産すると、単価が落ちるという意味で使われるのだが、文化関係のイベントに関して言えば、「大きいから無視できない」、という効果があるのではないかと思う。それを文化における規模の経済と呼んでもいいのではないか。つまり、今回のトリエンナーレほどの規模になると、どのメディアも無視できないで報道する。また通常の市民も、見ておかなければいけないのではないかという強迫概念に駆られる、そんな現象がおきたのではないか。

もちろん、中身が一般の人たちに面白かったということも十分に評価していいと思う。入場者は、後半うなぎのぼりに上がっていったが、それは徐々に出てきた新聞やテレビの報道が面白そうだったということに加え、口コミの効果が大きかったはずだ。また、街の中にいくつかの作品を設置していくことでも、宣伝効果にはつながっただろう。例えば、まずインターチェンタル・ホテルに、椿井と喜井尚の飛蝗がある。次に、赤レンガパークにはオノ・ヨーコの貨車の作

品がある。さらに草間彌生の運河に浮かべた2,000個の銀の玉、駅前のシェ・ジョンファのフルーツ・ツリーが、一般の市民の目に触れる場所で、話題を提供した。

180,000人の観客は果たして、初めて見た現代美術をどう見たのだろうか。私が聞いた話では、最初にわからないといいながら見えていても、終わりのころには様々な読み取りを試みて、一緒に来た友人と議論する人や、よくわからないが自分が想像していたのとは全く違うものだった、大変面白かったという人、さらに、違う世界があることをこの歳になって知ったといって感激して帰るお年寄などがいたという。また帰りには、道端のゴミでもアートに見えるといっている婦人もいたが、それはやはり現実を見る目が変わったということでもあるわけで、まさにそれこそ、アートのもたらす効果でもあるだろう。エマソンは、アートとは、どこか天上の美しいものを描くことではなくて、道端の雑草にも美を見つける能力である、といっている。

[キュレーションの問題]

しかし入場者数が十分に大きかったからといって、単純に喜ぶわけにもいかない。いくつかの問題もあった。

まず組織の問題に言及したい。当初からしばしば質問されたのは、4人のアーティスティック・ディレクターでキュレーションすることの功罪であった。

海外の展覧会にも、多数のキュレーターが関わっている例があるが、その場合でも、最終決定権を持つディレクターがいるのが通例である。また、あまりにも多数のキュレーターの場合にはキュレーションをするというより、作家のノミネート委員会のようなものになることが多い。しかし今回の横浜では、4人が平等の立場で、最終決定権者もいない状況で進行した。これはやり易いはずがない。

一番大きな問題は、4人とも、作ろうと思っているトリエンナーレというもののイメージが違うことである。また、過程で問題だったのは、最初ひとつずつの展覧会を作ろうということでスタートしていたのにもかかわらず、最終的には個々の選択、個々の展覧会に分離していった。そのときに全体のことを考えてなされた選択は、文脈を失うことになる。たとえば、全体を見て、若手が少な

いから若手を入れようと考えたとしても、それが個々の展覧会という別のコンテクストに入れられたら、意味が違ってくるということである。

しかし、今回のように、何も知らない観客から見ればひとつにも見える形で展覧会が現実したのは、それでも幸運であった。と同時に、それを求めていないディレクターには、不幸だったともいえる。そうなったのはひとえに、4人がある程度妥協し、大人の対応をしてきたからだろう。私にとっては、最初のトリエンナーレが一つの展覧会に見えることは重要だと考えた。私はこれまでいくつか、キュレーターごとに分断された国際展を見たが、そうした形態を持ったものはどうしても、ひとつの大きな展覧会を見たという印象が残らないからだ。

しかしここで指摘しておかなければならぬのは、組織委員会は、複数のキュレーターを委員会が選んで委嘱することを正しかったと考えるだろうが、それは無駄が多いということである。展覧会は管理仕事でもなく、平等が重要な仕事でもない。それは表現行為なのである。だから失敗することが心配で多數の人が穴を埋められる体勢を作ることが重要なのではなく、ある方向に突出し、確立した印象を持った展覧会にすることが重要なのである。だから民主主義的なやり方では、ディメリットのほうが大きいと考えられる。

さらに経費に関して、この作品は目玉になるから、経費がかかっても実現しよう、しかしそのためには、こちらの作品をあきらめよう、といった全体を見据えたマネージメントが不可能になり、経費のコントロールがきかなくなる。

結局1人のキュレーターを選ばないということは、選択の責任を回避していることだともいえる。だから私は、次回は選考委員会を作り、そこで、2人あるいは3人のキュレーター候補者を選び、彼らがどのようなコンセプトを立て、どんなチームを組織するかの提案を元に最終決定はどうかと考える。そうすれば、何處でだれが選んだのかわからないかたちで、他のキュレーターとお見合いのようにして、一緒にやっていく必要が無くなる。また1人のキュレーターが、世界中から選んだキュレーターとチームを組めば、それこそ効率的で、なおかつ異文化の視点を存分に入れた、しかし指揮系統のはっきりしたキュレーターのチームになるだろうと思われる。

(組織の問題)

また実務的な組織委員会も同じように国際交流基金、横浜市、NHK、朝日新聞社の4者の寄り合い所帯の性格が強く、問題が多かった。分担が明確でない、中間の仕事などは、誰もケアをせず、止まってしまうからである。限られたリソース、つまり時間、資金、情報、というものが、有効に利用されるには、責任の所在と決定のシステムが明確でなければならない。そうすれば、無駄な動きが少くなり、経費削減への危機感が強くなり、ファンドレージングは真剣になり、さらに意思決定のスピードは速くなる。また成果を見せなければならぬという危機感から、広報、宣伝にも十二分のエネルギーを注がなければならぬという圧迫が全員に生じる。それを勘案すると、次回は、4者からなる組織委員会の事務局でなく、NPOか株式会社という形態で別の法人格を持った組織をつくり、そこに全権を委任すべきではないかと考える。

またそこにリーダーシップの強い長をたてることも重要である。その人の役割は、大きな目標を掲げ、スタッフに情報を分配し、関係者を説得し、共同体意識を作り出し、明確な方向性を示しつつ、大小さまざまな実務的判断をなるべく早く下していくことである。

予算立てに関しては、やはりかなり多くの管理、運営費、および、広報宣伝予算をはじめから組み込むことが肝要だということが判明した。また予想外の支出に備える予備費もなるべく大きいほうがいいだろう。また大規模な展覧会は、これまで関係者に経験が無かったから、ある意味で仕方ないことだったのかもしれないが、やはり入場者見込みで、採算を合わせていこうというときは予算の4分の1から3分の1は、宣伝・広報関係の費用として用意するべきなのだろう。これは今後増えるだろう独立法人化された美術館の人達も考慮しなければならない問題である。

[ボランティア]

運営には多くのボランティアに頼った。これは経費節減という意味だけでなく、フィランソロフィーの精神を育成するという意味でも、また一般の人がこの企画に興味をもち積極的にかかわったという評価を内外に示す意味でも重要である。またそれはこうしたことを通して何かを学びたい、新しい体験をしたいと思う若い人たちの気持

ちに応じることもある。だから、私は積極的にボランティアの協力を受け入れる方針をとった。制作のときにもおよそ340人のボランティアの協力を得た。さらに、委員会は、教育プログラムの実施に多くのボランティアの力を借りている。しかしボランティアの協力を得るといつても、それだけの人数の人に仕事を割り振るのは簡単なことではない。ボランティアのスケジュール管理だけでも別のスタッフの労力を割かなければならなかった。

それから、ボランティアに対して何を返せるか、という視点も大事である。無償で協力してくれた人たちが、どうしたら参加してよかったですと思ってくれるのか。それは多分楽しく珍しい経験、関係者に感謝される喜び、事務局や関係者との個人的で暖かい信頼関係と交流である。それを理解して、目標を掲げ、みんなの能力を引き出していくことが出来なければ、ボランティアを動員する資格はない。

その一例として、私は自分ができることとして、赤レンガ倉庫の2棟間広場で開会の日の夜に、オフィシャルなレセプションとは別に、ボランティアとアーティストのためのパーティーを催す事に腐心した。その日までがんばって仕事をしてきて、やっと完成した瞬間にボランティアの人たちも、アーティストもみんなと喜びを分かち合える場が必要だと考えたからだ。そして森ビル、および横浜の青年会議所、ベストコレクションという名品店の集まり、まちづくり俱楽部、という地元の3団体にお願いして、この2,000人規模のパーティーが実現した。DJが入り、VJの映像が赤煉瓦の壁に映し出され、みんなが踊れるようなパーティーになって、好評だった。

(再びキュレーションの問題)

こうした経験を経て、私はキュレーターの責任と義務の範囲は、いったい何処にあるのだろうという疑問をもった。

キュレーターが展覧会を作る役割を負っているということは確かだろう。しかし、ファンドレージングや解説・ガイド役はどうか。あるいはジャーナリストに対する説明、プロモーション活動、関係者やスポンサーとの社交まで含めて何処までやることがその義務なのだろうか。

4人のディレクターのなかには、展覧会を作ること以外、自分の仕事ではないという認識の人もいた。一方私のようになんにでも積極的に出て行

くタイプもいる。私の場合は、自分がやりたいことを実現するためには、ファンドレージングも必要だし、また企画を理解してもらい、今後トリエンナーレが続いていくためにも、出来ることはやっていこうと考え、パーティーまでも企画した。

しかしそれはキュレーターの仕事ではないということ也可能だろう。その最低のラインは何処にあるのだろうか？これについては、先日韓国で行われたインターナショナル・キュレーター・ワークショップという会議でも、問題提起したが、だれも明確な回答は出せなかった。

(展示の状況)

展示は、結果的に河本信治氏が赤レンガ倉庫をキュレーションし、中村信夫氏、建島哲氏、私がパシフィコ会場を使うことになった。

パシフィコは、まず中央の大通りの右側がおよそ中村氏の作家の展示空間で、その周辺に若干建島氏、南條の作家が置かれることになった。大通りの左側は建島氏と南條の作家が混沌と入り乱れて展示された。その結果、右側は整然とし、モダニズム的、左側は混沌とし、ポストモダニズム的ということもいえるだろう。また左側は多数のアジア、および第三世界の作家が参加する状態となつた。

また長い壁の終わりには、クリスティンセン+トムレンのモニター作品が吊り下げられ、大通りの終わりのアイストップとなっている。その先には塩田千春の13メートルのドレスが5点天井から吊り下げられ、モニュメンタルな存在として、入り口から見えている。

壁の最後部両側には、3作家の特徴のある作品が置かれている。ひとつはイソ・バクで、これは白い盤を切り取り、側面で、そこに太陽の映像を投影したもの。右側には、都築響一の、エロティックな秘宝館のディスプレイ、そして右側の壁の切れ目には、オダ・マサノリの大小さまざまなゴミのようなオブジェのインスタレーションがある。これらは、みな、ある意味でモダニズムの歴史の崩壊、あるいはそれが隠蔽しようとしてきたものの顕在化という点で、同じようなスタンスをとっており、白く長いモニュメンタルな壁がモダニズムの象徴だと考えれば、まさに壁の最後で観客は、モダニズム以後の世界觀に直面することになる。

(内容と傾向)

多くの作品がインスタレーションと映像になつた。これは現代の美術状況のひとつの反映でもある。使用したプロジェクターは、全体で60台あまりになった。企業協賛で私が得たのは20台、マッキントッシュからも20台のコンピューターを入手し、かなりの映像をDVDに焼き直した。また最新のプラズマディスプレイも6台借り受けたが、最終的にこれは富士通ゼネラルから、国際交流基金と横浜市に寄贈された。絵画は、強いて言えば、会田誠とディン・イーの二人である。絵の具を使ってはないが、伊藤存も絵画的作品である。またできるだけ若手を入れたのだが、その中で、特にジョン・グエン・ハツシバは、ベトナムの海の下でシクロを漕ぐ不思議な映像で、観客を魅了し、海外のキュレーターからも高く評価され、来年の国際展のいくつかに招待されることになった。まさに横浜トリエンナーレで国際的なデビューを果たしたといえるだろう。また、日本人の最年少参加作家東芽もこの展覧会で国際的にデビューしたといえるかもしれない。彼女もまた来年は忙しい年になるだろう。赤レンガ倉庫は河本氏の明確な趣味が反映され、27人の作家が並んだが、中でも遺伝子工学を使った、エドワード・カックはまさに現代の最先端技術を使ったアートという意味で、重要なわけではないだろうか。なぜなら今や、技術の先端は、先の見えたITではなく、遺伝子工学の革新的な進歩にシフトしているからだ。

また野外作品で見ると、椿昇+室井尚の「飛蝶」は、イベントに大きな花を添えることになったが、一方で海外のプレスのいくつかが、オノ・ヨーコの作品を絶賛していたことも付け加えておこう。彼女の「貨物車」という作品は、銃弾で穴が開いた古いドイツ国鉄の貨車で、あきらかに悲劇と、魂の救済をイメージし、作品に張り付けられたプレートには、多くの悲劇が起った20世紀のレクイエムであることがかかれている。そして9月11日に、悲劇は、21世紀にも起こり続けることを寄しくも見せつけられたあらゆる人たちにとって、ことさらに「貨物車」が意味を深めた事は疑いようがない。いまこの作品をしばらく横浜にとどめておこうという交渉中である。

これだけの展覧会を開催して、何も市に残らないのは残念である。「貨物車」はこれからいろいろな役割を負って世界中で展示される運命にあるようだが、チェ・ジョンファの「フルーツ・ツリ

ー」は、地元のライオンズクラブの寄付があったこともあり、みなとみらい地区に残されることになる。

内容を分析し、エピソードを書き続ければ尽きないが、それでは際限がないので、以上の要点にとどめる。

(同時多発テロ)

ところで、長い壁の終わりにインスタレーションを設置したオダ・マサノリは民俗学者がサンブルを集めるようにして集めてきた日本の近過去の歴史的遺物を素材にしている。今このゴミに見える事物が、かつては輝いていたときがあったのだ。それらの事物にもう一度チャンスを与えようという意味で、ヨーコ・オノの言葉をもじって「give piece a chance」というタイトルを掲げていたが、これを同時多発テロが起こったすぐ後に、「give peace a chance」というオリジナルの言葉に戻し、世界の状況に敏感に反応した。このことは、現代美術としては大変重要であった。なぜなら現代美術は、現実の反映でなければならないからだ。そして彼は常に作品に舞い戻り、それを状況に合わせて変化させ、反応していくが、最後に作品を透明なビニールで包んで、メッセージを張り出した。それは、みんながあまりにも世界の状況に無関心だということに抗議したことであった。たしかに、今私が悔やむのは、あの時点で、オノ・ヨーコにトリエンナーレを通してのメッセージを発してもらおうと依頼しなかったこと、そして自分たちキュレーターが、その新しい状況に敏感に反応し、自らの位置を明確にしえなかっただことだ。私がかろうじて出来たのは、カタログの文章の最後に、限られた行数で、新しく生じた世界の危機的状況に応じられなかった忸怩たる思いを記したことだけである。

しかし、この問題は、別なところで論じなければならないだろう。ただひとついえることは、90年代を通して、文化多様主義の思想の上に、様々な国の人々が同じ土俵の上で作品を発表する国際展が、あたかも地球はひとつ、少しの違いをアイデンティティーという言葉で捉えつつ、一緒に現代の文明の花を謳歌できるのだ、という夢と幻想に浸っていたのが、今では、空虚に思えるということである。バーミヤンの石仏を爆破する人たちの前で、美術に何が出来るのか、そのような世界の状況の前で、今までと同じように、世界の

文化や美術を考えていいくのか、という問題に直面したことは確かである。

(抱負とその成果)

さて、前回のAICAニュースレターに書いた抱負がどのくらい達成できたのかといえば、これは見る人によって、評価が違うのだろうが、少なくとも、私が、トリエンナーレは「市民のため、一般の人たちのため」と書いた点では、多数の入場者を得ることによって、多少、達成できたかという感がある。また一方国内での評価としばしば対立すると書いた海外での評価も、おおむねいいようである。海外から大量の印刷物がプレスオフィスに送られてきているが、好意的である。批判があるとすれば、全体として、ひとつの方向が明確に見えない、ということだろう。また国内の関係者は「絵画が少ない」と評した人もいる。しかし、前者については、最初の展覧会であり、また多くの人に様々な広がりを見てもらおうという意図が最初からあったことを考えれば、当然出てくる批判かもしれない。

後者については、メディアは今や、現代美術の本質的問題ではなくなっているし、またカッティングエッジということで、まさに一番先端の美術の動向を見せようとしたときに、多くの若手作家が映像に取り組んでいるとしたら、その現状をトリエンナーレが表すことになっても、不思議はないだろう。

学際的な展覧会を目指すということで、建築家、ファッションデザイナー、学者、音楽関係者など幅広いクリエーターを含したもの、実際展覧会としてみると、その狙いは、視覚的にはそれほど明らかでなく、やはりこれは現代美術の文脈の中にあるという感じは否めない。それでいいという観点と、もっとダイナミックな他ジャンルとの交流も可能だったのではないかという視点もあるだろう。

(歴史化と次回への橋渡し)

実際、実務的には、とてもここで書ききれないくらいの細かい問題と注意事項があったはずだ。それらのことも含めていかに次回にこれを伝えていくかということは関係者のさしあたっての責務であろう。反省会を通してその内容をリストアップし、確認し、その記録を次回担当する人に伝えもらいたいと思う。それと同時に、この国際展

がいかに始まり、いかに実現し、その成果が何であったのかを文書化して世に残す作業も重要である。ヴェニスに行くと、大運河に面した古いバラツィオにヴェニス・ビエンナーレのアルカイブがあつて、そこに100年間の文書が保存してある。この事例にならう横浜トリエンナーレの記録をどのような形で、後世に残すかについても、方針を立てるべきだろう。ことの顛末を今後美術に携わる人のために書き残すことは、関係したもののが務である。

以上

横浜トリエンナーレを見て

南嶌 宏

横浜トリエンナーレの感想をという依頼ですが、ちょうどひと月前に横浜トリエンナーレを、二週間前にイスタンブル・ビエンナーレをと、二つの国際展を拝見し、その後、クロアチアのザグレブでの今年の国際美術評論家連盟の大会に出席し、モスクワでの調査を経て、今、エストニアのタリンにいるというように、いさか視点が飛行経路とともに移行してきており、拝見直後の印象を整理する意味においても、ちょうどよい時間が経過したところで、若干の印象を述べさせていただきます。

まず、トリエンナーレ事務局がいうように、この国際展が現代美術の紹介という目的、つまり啓蒙を一義としたイベントであったということについてですが、これはアイロニカルな言い方ではあります、重要な視点のひとつであったといえるのではないかでしょうか。

たとえば、シンポジウムでも海外のジャーナリストからの現代美術における日本の非国際化を指摘され、キュレーターの一人が「ベネチアをみればわかるように、今はどんどん若い人たちが国際展を見にいっている」と反論していましたが、これは明らかに事実誤認で、確かに十年前と比べれば日本からの観客は増えましたが、国際的にみれば日本はまだまだマレピトの範囲の存在であり、実際、日本の批評家、キュレーター、そしてジャーナリストがいったいどのくらいの国際展を経験した上で、このトリエンナーレを対象化しようとしているかという、素朴な疑問が拭い切れません。同じくシンポジウムで「絵画が少ない」という奇妙な発言がなされたのも、実際に世界の国際展で何が討議されてきたかに疎いからであり、この発言にはさすがに四人のキュレーターたちも驚いていましたが、その意味においてもこのトリエンナーレは日本の多くの批評家、キュレーターに

こそ見てもらいたかった展覧会であったというべきかもしないのです。

日本の批評家やキュレーターたちの眼の中に、こうした国際展の歴史が書えられていないとするならば、その批評はいったい何を根拠に発せられたものであったといえるのでしょうか。それぞれの国際展でも数多くのシンポジウムが開かれていますが、私の経験からいえば、ナショナリズム、アイデンティティ、ジェンダー、そして資本主義というように、それらは政治を語る場であり、美術史や美学を語る場ではないことに驚かされます。それはまた別の場所のことなのです。これは日本で開催され、以後日本からの参加者が増えると思いきや、ワルシャワもロンドンもそして今回のザブレブもほとんど皆無に近かった国際美術評論家連盟の世界大会においてもいえることで、ここに、ある時点、ある記憶を最後に、行動と思考を停止したままの日本の美術批評界、美術館界の姿が悲しげに浮かび上がってくるような気がしてならないのです。

したがって、私にとって比較の対象となるはずであった国際展、たとえばここ七回のベネチア・ビエンナーレ、前二回のドクメンタ、第一回目から昨年の第三回までのマニフェスタ、前回のベルリン・ビエンナーレ（今年のサスキア・ボス企画はスケジュールが合わず見ていない）、第一回と昨年第三回の光州ビエンナーレ、そして今回のイスタンブル、あるいはビエンナーレではありませんが、ベルリンの壁崩壊後十年の旧共産主義国の現代美術を網羅したアフター・ザ・ウォールなどなど、思想闘争の場としての国際展とはまったく別のものとして考えなければならないという現実を受け止めることから、このトリエンナーレを対象化するひとつのマナーを得なければならなかつたのです。

事実、世界各地で相次ぐビエンナーレ、トリエンナーレ形式の国際展は、どんなに新しい視点を提出したとしても、すべて十九世紀的な資本拡大主義、そのアレゴリーとしての展覧会主義に基づいているということができます。つまり、こうした国際展のスタイルを採用する以上、「これは政治であり経済の場である」という強制な意志表明がなされて、初めてゲームへの参加が認められることになるわけで、少なくともそうした覚悟のもとに、基軸となるベネチア・ビエンナーレを中心

に、サンパウロ、カッセル、ベルリン、マニフェスタ、イスタンブル、光州、上海などがその座標軸に膨らみも与えてきたといえるのです。次々に始まるビエンナーレやトリエンナーレが後進国に多いのも、その事実の裏返しとして受け止めるべき国際展のひとつの視角で、その構図は後進国が国際的に通用する新しい貨幣を欲するのと似ています。しかし、現実には列強の貨幣経済に速やかに回収されてしまうわけですが。

その意味において、横浜トリエンナーレは「啓蒙」という名目で思想的主題から巧みにステップアウトし、上手な距離の取り方をしたといえるのではないでしょうか。「メガ・ウェーブ」というエディショナルなタイトル、四人のキュレーターによる「複眼的視点」という設定、あるいは他の国際展と参加アーティストの多くを同じくする平行移動的な作家退出も、すべてそうした距離の上で巧みに働き合いながら、今回のトリエンナーレの個性を醸成することになったといえるでしょう。

しかし、四人のキュレーターの真意を察するに、複数のキュレーター・システムはやはりにくかったのではないかでしょうか。私には何か競争のように思えて、少しばかり心が痛みました。ディレクターがいて、複数の共同キュレーター（co-curator）がいるという、たとえばドクメンタのような組織や、国や世代が異なったキュレーターたちが展覧会を企画するマニフェスタなどから考えると、考え方や感性に違いこそあれ、全員日本人で、しかも同世代（「全共闘」というより「団塊の世代」というニュアンスに近い）というのは、少し離れて眺めれば、やはり単一の個性としてしか受け止められないのです。それそれがもっと違うキャラクターと重なり合ったとき、おそらく彼らのキュレーションはもっと爆発的な展開を見せたのではないかと思えて残念でなりません。

また、ここに遊び出されたアーティストもいくつかの国際展をこまめに見てくればすぐにわかります。しかし、世界にはもっと他にもすばらしいアーティストがいることも事実で、その意味では少し残念な感じがしたわけです。ここエストニアのタリンなどには調査に来ていないのだろうなと、この街の何人かのアーティストを思い浮かべ

ながら思ったりするのですが、ただベトナムのジン・グエン・ハツシバの作品は秀逸で、その才能との出会いは少なからぬ興奮をもたらしてくれるものがありました。これだけでもこのトリエンナーレの意味はあったといつてもいいかもしれません。

もちろん今回の横浜だけでなく、世界の国際展に問題がないわけではありません。これは一昨年のワルシャワでの国際美術評論家連盟の大会でも発表したことですが、それそれが他の国際展を意識するあまり、テクストを他に置いた抵抗勢力としての美術の場となってしまっているという現実です。そのとき私はクラウス・ビーゼンバッハのキュレーションによる第一回目のベルリン・ビエンナーレを批判したのですが、ベルリンの歴史的モメントと二つのキャビタリズム（首都と資本主義）を背景にベネチアを凌駕しようとする態度は、問われるべき「ベルリン」をつまらない場所へと引き戻してしまってましたし、その開催地が国際展を行うための貨幣化して、資本化していくこと自体、分析されるべきことのようにも思うのです。

また、マニフェスタにしても、いわゆる「西側」批判をその基底において始まったにもかかわらず、次回はフランクフルトというまさしく資本主義の砦に照れくさそうに帰ることになり、光州は経済的困窮が政治的モチベーションをいとも簡単に凌駕し始めるといった状況に陥りつつあります。

そして何よりもこれら近年の国際展が総じて二十世紀批判をその根底に置いているという事実に対する無批判こそ、問題にしなければならないと思うのです。

二十世紀批判をどこか批評の根底に忍ばせていたはずの私がこんなことをいうのも変なのですが、ザグレブでの今年の国際美術評論家連盟の大会で、クロアチアのあるキュレーターの言葉に、私は大きなショックを受けることになりました。私は非常にうまくまとめたと感心した今回の長谷川祐子氏のキュレーションによるイスタンブル・ビエンナーレでさえ、その思想的メッセージと作品がまったく合致していないという手厳しい批判を加えながら、彼、ザグレブ現代美術館チーフキュレーターのツェイミール・コセヴィッチは

こう言ったのです。「二十世紀はそう悪い時代ではなかった」と。第二次世界大戦を挟んで、社会主义統制下にあって個を拘束され、またわずか六年前まではユーゴ紛争の銃撃の中にいた一人の人間が「二十世紀もまんざらではなかった」というときの心境に、いわば根柢のほとんどないような、感情的ともいえる私の正義感が、何ともいえない恥ずかしいものに思えてしまったのです。そうした状況下に自らの生をつき合わせながら、美術に関わり続けてきた一人の人間が、それでもなお時代を認めようとする態度こそ、とりわけ近年の国際展に見ることのできなかつたものだったのです。

最後に美術評論家連盟として、今後このトリエンナーレにどう関わるのか、提言しておきたいと思います。周知のように、ベネチアにしろ、ベルリンにしろ、あるいはドクメンタ、マニフェスタ、そしてイスタンブルにしろ、国際美術評論家連盟主催あるいは主催者との共催で、テーブル・ディスカッションやシンポジウムが開催されています。しかし、今回のトリエンナーレではまったくその動きがありませんでした。横浜に訪れた海外の評論家、キュレーターは決して多くはありませんが、彼らの抱いた印象は外に向かって大きな影響力を持つわけで、東京大会のときのようなかしこまったものでなくとも、次回は何らかのアクションを主催者に提案する意義は十分にありますかと思います。アジアの美術評論家連盟を立ち上げる、いい契機にもつながるような企画でもよいのではないかでしょうか。余談ながら二〇〇四年には台北で国際美術評論家連盟の世界大会が予定されています。そうした動きを盛り上げるためにも、次回には名ばかりの権威としてではなく、日本の美術評論家連盟のもっと実質的な活動をアピールする場をぜひ設けてもらいたいものです。

取り留めもなく繰ってきましたが、ともあれ、あれだけの規模の展覧会を組織することは、本当に大変なことです。もちろん、あの規模が必要だったかどうかは、また別の議論ですが、当初の目的、つまり、日本で国際美術展を開催する、ということは実現したわけです。主催者三様の思惑が合致したかどうかはわかりませんが、第一回目のスタイルに引きずられることなく、ますますこのトリエンナーレが成長していくことを願っています。

冒頭で少し皮肉って触れましたが、日本はまだ国際美術の土壤に乗っていません。これはこの十数年、トボトボひとり海外を歩いてきて実感することです。スタイルだけといつてもいいかもしれません。もちろん、これには時間が必要であることはいうまでもありませんが、あのクロアチアのキュレーターの境地に立つような、人間が存在するその実感を現すに必要なものは、時間ではなく、その勇気だけなのだろうと思うのです。

私は横浜トリエンナーレを十分に楽しみました、というべきなのです。それはイスタンブルに始まり、今タリンにいるという経験から、そう感じるのです。そして、この日本で初めての国際美術展は、これからもこうした経験の中に偏在する形で対象化されていくに違いありません。

最後の最後に一言だけ。インスタレーション・ビューの写真はなくとも、初日にカタログがほしいと思いました。私はそれでもなお、言葉の力を求めて、あの会場に向かったはずだったからです。

イスタンブル・ビエンナーレ —新たな意味の創発をもとめて

長谷川祐子

2000年の1月、イスタンブルビエンナーレ事務局から第7回イスタンブルビエンナーレのキュレーターとして招待をうけた。このビエンナーレはイスタンブル文化芸術財団によって企画組織され、市の協力を得て、市内の歴史的建造物を会場として行われている。イスタンブルはアジアとヨーロッパにまたがる唯一の大都市である。二つの文化が出会い、あるときはカオイックにいりまじりながら不思議に共存しているこの町は、逆に言えば、双方のコンテクストから自由に、新たなコンセプトをつくりだせる場所でもあった。筆者は彼らがthe other sideとよぶところのアジア側から招かれた最初のキュレーターであった。（註1）

テーマを考えるにあたって、考慮したのは以下の要素だった。21世紀最初に行われるビエンナーレであるため、新たな世紀のパラダイムシフトを反映すること、東西の間という地理的、歴史的コンテクストの中でより機能するものであること、安易なオーリエンタリズムや流行の概念に陥らないこと、であった。筆者はこの数年、芸術の領域の拡張—開かれた作品について関心をもってきたが、さらに大きな視点からこれを構造化しようと考えた。

新植民地主義とでもよべるグローバルエコノミーとそれがもたらす精神、文化面への影響への批評は多くなされているが、文化がこの状況の中でのどのように抵抗装置として機能するかという積極的な提案を意図した。それが3つのmから3つのcへというプロパガンダである。20世紀を発展させ、同時に病も生じさせた要因としての、3つのmをman(modern individualism), money, materialismとするならば、この成果を維持しつつ、治療、修正していく新たな態度としてcollective consciousness, collective intelligence, coexistenceを提案した。ここでの意識は心理学用語ではなく、大腦生理学で用いられているニューロンと

いう構造と、オシレーションとマルチネットワークシステムという作動原理によって説明される意識のことである。コンピュータ理論のエージェント概念、生物進化論におけるカオス理論、認知学のアフォーダンスなど、すべてが同様の方向—多様性と集合性、絶えざる関係性の形成、そこから自己組織化していく新たな秩序ーを示唆している。そして知的生産をいかなる方法で、いかなるレヴェルでシェアし、発展させていくかという集合知性ーこれは新たな言語の問題とかかわっている。そして異なるものが共に存在するという共存である。

3mはいかにして”個が自由を獲得するか”という近代的自我の產物だったとすれば、21世紀は“いかに自我から自由になるか”が、一つの問い合わせとなるだろう。

仏教は無我ー自我を空しくするという思想よって、一つの答えを示していたが、近代的個人主義を経てきた我々にとって、自我は否定できない重要な個人の核である。自我を重んじながらいかに自我から自由になるかー筆者はこの矛盾を抱え込む言葉として“エゴフーガル”ということばを作り出した。エゴ-自我と、中心から遠ざかるという意味の、ラテン語のフーガル、を結合させたものである。Fugalは英語ではフーガのように、という意味で用いられており、フーガは、フレーズがすこしずつ変化しながら繰り返されていく音楽の形式であり、遍走曲とも呼ばれている。エゴフーガルは、自我を認めながらも、そこからしなやかに逃れ、遠ざかり、距離をもつことで、結果、他者と、意識のフィールドを共有することができるという意味で、大海に浮かぶ列島のモデルに似ている。それぞれは自立した島であるが、互いの位置と関係を認識しつつ、“列島”という関係性のフィールドを共有しているのだ。

3cを背景にしたエゴフーガルを”テーマ”とし、作品選択と展覧会構成にあたる、”展覧会コンセプト”部分は心のマルチネットワークシステムをモデルとした。エゴフーガルは多様な解釈を受け入れる、ある意味で寛容でオープンな概念である。

コラボレーション、インター・ディ・シブリーナリー、新たなヴィジョンやシステム、アレゴリーの創生、眠りなどいくつかのキーワードをサブテーマ・サブシステムとして、そこに入れていくよう、作品を選び、あるいは新作プロジェクトを作家とともに進めた。25カ国63人の作家中、7

作家は2人以上のグループだった。建築家4人、ファッショントレーナー1人、先端的なメディアテクノロジー系の作家4人をはじめとして、彫刻、絵画、ヴィデオインスタレーションなど、異なった表現手段の作品をバランスよく選択、配置するよう配慮した。展覧会はcollective memoryの場であると同時にその場でいかなる時間を過ごしたかが問われる。

会場はヨーロッパ側に3カ所、ローマ時代につくられた地下の貯水場であるイレバタン・システム、ユスティニアヌス帝の時代にアヤソフィアとともに構想されたアヤ・イレーニ教会、16世紀の貨幣鑄造所、そしてアジア側に1カ所サルタンの夏の宮殿だったペイラベイ宮殿である。ほか東西をつなぐボスフォラス橋も含め、ハマム（トルコ風呂）、もと銀行から幼稚園、広場、路上と市街のプロジェクトは7箇所にも及んだ。まさに紀元前から現代までイスタンブルの時間と空間を縦断した観のある展覧会場での展示のプランからインスタレーションの過程は、自分も含めてホワイトキューブ育ちの作家たちとこのスペースをいかに対話させていくか、という葛藤と発見の過程だった。

展示壁を最小限にすること、すでにある空間の歴史と共に鳴し、ともにあることで互いがより強め合うような効果をもたらすこと、なった作家の作品間も可能な限り共存させること、そして展覧会の心臓ー中心にあたる部分は”空”にすることーそれが展示構成にあたって考えた最小限の方針だった。中心にあたる部分、アヤ・イレーニ教会のステージにはアナ・マリア・タヴァレスの4.5×12mの鏡を置いた。鏡の中央のタラップ階段に上った観客は自分を中心に会場全体を見ることができる。内陣の中央には16×10mのマイケル・リンによるフロアペインティングを置いた。伝統的な台湾の花と鳳凰の模様から再構築した草やかな絵画の上にアーミー模様のクッショーンをおいたその場所は、観客が自分を見いだす空の場であり、会場内の多様なサブシステムー作品群の中のどれを”意識の舞台”にのぼらせて思考するか、というプラットフォームとしても意図された。

実際、卓越した一つ一つの表現というより、作品間と展示空間のコヒーレンス、共鳴が関係者の評価の対象になっていたように思う。

昨年秋、トルコを襲った経済恐慌、そしてオープニングの10日前に起こったアメリカのテロに

よる海外客の激減など、多くの試練に見まわれたビエンナーレ体験ではあったが、筆者を支えていたのは、近現代美術館のないこの国で、2年に一度世界の現代美術表現にふれられるこの機会を是非実現してほしいという、財団含め多くのボランティアの学生たちの熱意だった。テロのあと飛行機を2回も乗り換えてやってきてくれた最初のアメリカからのアーティストをむかえたときの思いは忘れることができない。アートの役割、意味はどうかわっていくのか、作家たちと毎晩語り合った経験も得難いものとして残った。ビエンナーレは美術館の展覧会とは異なる。それは町と人々と作家を巻き込む大きなワークショップである。今回は時代の劇的な流れも巻き込んで（巻き込まれて）しまった。パワー対パワーの葛藤の時代が終わり、ネットワーク対ネットワークの葛藤、関係の時代が来たのだ。

今回東京オペラシティアートギャラリーで共存の考えのもとに、13人の作家を本展から選び同じ作品を展示した。映像、写真を中心となつたが、この同時開催による制作費のシェアおよび異なった場所での作品についての意見の交換も、今後の展覧会間のネットワークのあり方として重要なであろう。

イスタンブールの人々にこの展覧会が熱く受けとめられたように、我が国でのはじめての大規模な国際展である横浜トリエンナーレの成功は、表現の現在の多様性をありのままに、質の高い作品によってを見せたことにあると思う。どんな展覧会が実際機能するかは各國、各都市によって異なる。もっとも大切なのはキュレーターがまずそこに住む人々のために作ること、自分の歴史と重ね合わせ、いかなる対話がその時空間と可能であるかを、真摯に考えること、それが今回の体験から学んだことであった。

（註1）最初の3回は各国から作家を推薦するいわゆるアンブレラ方式だったが、4回目からは単独のディレクターがテーマを設定して開催する個性的な形式に変わった。4回目がドイツ人のルネ・ブロックでテーマはオリエンテーション、5回目はスペイン人のローザ・マルティネスで美とその解釈の多様性をテーマに、6回目がイタリア人のパオロ・コロンボでナラティヴをテーマにしていた。

上海ビエンナーレ2000

清水敏男

昨2000年11月6日、第3回上海ビエンナーレの開幕式が新装なった上海美術館で行なわれた。式には上海市政府、美術団体、在上海外交官、ユネスコ、内外の美術関係者が参加し真新しい上海美術館ロビーは人で埋め尽くされた。

この上海ビエンナーレには中国や海外で活躍する中国人作家に加え、世界の最先端で活躍しているアジア、アフリカ、オセアニア、ヨーロッパ、アメリカの作家の作品も展示された。ほとんどの作家が新作をたずさえて上海を訪れ開幕式に參加した。

この開幕式は建国50周年を迎えた中国の歴史に刻まれるべき出来事だった。なにしろ国際的な現代美術展を、中国の政府機関が公式に行ったのである。このようなことは改革開放経済が進んだ1990年代でさえ、つい最近までは、いやこの開幕式が実現するまでは考えられないことだった。1989年早春、北京で行われた現代美術展は拳銃発射事件で閉鎖されその後の天安門事件を暗示するものとなつたが、上海ビエンナーレの開幕はそれから10年あまりの時間がいかに中国を変えたかを物語るものだ。

しかしここにいたるまでの道は長かった。私は1986年の第1回上海ビエンナーレから上海美術館にかかり、唯一の非中国人の委員として中国の歴史的瞬間に居合わせた。この間の事情について報告したい。

上海美術館は1956年に開設された美術館で、もっぱら同時代の美術を紹介してきた。上海市文化局が所管する施設だが貸館による展覧会が主であり作家や少數の美術ファンのための施設という感が否めなかった。

しかし1990年代の半ばに変化が訪れた。上海美術館の方増先館長をはじめとする幹部たちは時代の変化を敏感に嗅ぎとっていた。改革開放経済によって急成長を遂げた新しい中国は、近い将来必ず日本や歐米のような美術館を必要とし、同時に

代の現代美術を積極的に紹介していく時代が来るこことを予想したのである。もともと上海は西欧からの新しい文化の発信地であり、上海の工業は中国を経済的に支えてきた。また中国共産党は上海で設立され、現在の北京政府の中枢を上海人が占めるなど上海は政治的にも中国で重要な役割を演じてきた。美術館と現代美術においても新しい中国の先頭に立つのは上海だという自負があった。

しかしこうしたことは一朝一夕になるものではない。新しい美術館づくりは上海市政府だけではなく北京の文化部をも巻き込むものとなり多くの障害が予想された。それを行うスタッフもいない。資金もない。上海ビエンナーレはこうした状況を打破する起爆剤として考えられたものだった。

最初のノウハウは海外在住の上海出身の作家たち、海外留学経験のある人材に求められた。そして準備をすすめていく間に海外に支援の人脈を築く一方で内部の人材を育てる。市政府に対しては徐々に現代美術とは何かを教育していくという計画だった。目標は2000年に中国で最初の国際的な現代美術展を開催することだった。そのころ1930年代の競馬場クラブハウスを改装して上海美術館にする計画も立ち上がりつつあり、そここのけら落としの開館記念として考えられはじめていた。三段跳びのように3回のビエンナーレを順次開催することで最終目標を達成することとなった。

第1回上海ビエンナーレは1996年に開催された。これは中国在住の油彩画家と、海外在住の2人の作家とを紹介するものだった。海外在住作家はインスタレーション作品を展示した。これは画期的なことだったが2人のうちフランス在住の陳策のインスタレーション作品が上海市の不興をかい問題を残してしまった。

私は開会記念シンポジウムで日本の現代美術の紹介を行ったのが縁で、いろいろとアドバイスをすることとなった。そこで第1回のトラブルを修復し、現代美術の意義を上海市政府や市民に紹介し納得してもらうために、日本の現代美術を紹介する展覧会を行おうということになった。これが1998年に開催された『超日常』展である。荒木經惟、杉本博司、宮島達男、土屋公男、曾根裕、森万里子、平田五郎を紹介したが、ほとんどの作家が現地で新作を制作し迫力ある展示が実現した。交流のための無難な展覧会ではない、中国ではじめての本格的な現代美術展となった。中国の

作家や美術関係者、外交官たちは国際レベルの展覧会が中国でも開催可能なことを知って興奮した。上海市政府も現代美術が体制に危惧を与えるものではなく、時代に対応した表現であることを理解はじめた。

第2回上海ビエンナーレは1998年、水墨画で行われた。本国だけではなく世界各地の中国人作家が招かれた。そして第3回の準備がはじまった。1990年代半ばから徐々に育成されてきた教育普及スタッフ、出版スタッフ、展示スタッフ、ファンデーリングスタッフそして上海ビエンナーレ室スタッフが未熟ながらも活動をはじめた。委員には江沢民主席の甥も加わり満を期してスタートした。はじめ私は委員として準備にあたり、やがてキュレーターとして展覧会づくりを担当することになった。他に蘇州美術館からスカウトされた若き美術評論家の張晴とパリ在住の侯瀚如がキュレーターとなり3人で作家選定、スポンサー探しなどを行った。上海美術館の李旭はカタログ担当キュレーターとなった。全体を方館長が統括する。最終的には上海市の文化部長が陣頭指揮にあたるという力の入れようだった。

67名の作家が内外から招待され盛大な開会式が行われたことは冒頭に述べた通りである。ピエール・レスター、中原佑介氏らがユネスコ賞の審査員として訪れ、開会式で、李禹煥氏に生涯の創作活動に対して賞が贈られた。

上海ビエンナーレの意義は、はじめて政府が現代美術の自由な表現に道を開いたことである。もちろんこれまで現代美術展はあった。しかしそれらは非公式なものだ。中国は正史の國である。政府がやったということのインパクトは全く異なる。この後も糾余曲折があると思われるが、自由な表現への道は変わらないだろう。同時代の表現の出口ができたことで、美術は反体制というだけでは存立しえなくなった、美術の中味そのものが問われる時代に入ったという言葉を中国人作家から聞いた。

日本でも支援のための実行委員会が設立され井関正昭東京都庭園美術館長を委員長として資金集めが行われた。多くの企業が資金提供や機材提供に応じた。今回の上海ビエンナーレは日本企業の協賛、協力なしには開催できなかった。また上海総領事公邸では総領事館のはからいで記念レセプションが開催され参加者に感銘をあたえた。ご協賛ご協力いただいた人々にこの紙面を借りてあらためて感謝したい。

The Shanghai Biennale 2000

Toshio Shimizu

The Shanghai Biennale 2000 was held from November 6, 2000 to January 6, 2001 at The Shanghai Art Museum of Shanghai City in its new and old wings. I was invited as one of the three artistic directors to organize this first exhibition of international contemporary art in China. It was the first exhibition of this kind organized by a Chinese government institution in the 50 years' history of People's Republic of China.

This exhibition was the third edition of the Shanghai Biennale. In fact the Shanghai Art Museum started a series of large exhibitions as Shanghai Biennale in 1996. The first Biennale has shown Chinese oil paintings. Besides paintings, two installation works by Chinese artists living in France and in USA have been shown. The second edition was held in 1998 showing Chinese ink paintings of Chinese artists working in China and outside of China. Yet from the beginning the Shanghai Art Museum had a perspective that the third Biennale should be a real international exhibition inviting artists from the world. They expected that Shanghai, the largest financial, commercial, and cultural city in China, should be also the first city in China organizing such an ambitious exhibition opening Chinese cultural scene to the world.

I participated in the first Biennale in 1996 where I have given a lecture about contemporary Japanese art. Then I organized an exhibition of Japanese artists in 1998 in the Shanghai Art Museum showing Hiroshi Sugimoto, Mariko Mori, Tatsuo Miyazima, Nobuyoshi Araki and others. It was to demonstrate to Chinese people a high level contemporary art of the world in the perspective of preparing a future international exhibition scheduled in 2000.

For the Biennale of 2000, I started to work as a member of an organizing committee and then I was nominated as an artistic director together with two young Chinese art critics, Zhang Qing and Hou Hanru. We have selected 67 artists in total including 30 artists from Asia, Africa, North America, Oceania, and Europe. During the opening ceremony a group of international critics (M. Perre Restany, M. Yusuke Nakahara and others) awarded UNESCO prize to M.

Lee Ufan, and other three artists.

Different government and non-government organizations and private companies and people helped the project financially and spiritually. We appreciate very much their support. I believe that all people contributed to development of cultural exchange between China and the rest of the world and also to evolution of Chinese art and culture in near future.

催しごとのプラグマティズム

平井亮一

「横浜トリエンナーレ」の会場にはといって「中川装置1号」に足をのせたとたん、たしかバッハの楽曲が響き、模造の樹も草花も廻りだし、日頃の「美術」の凝りもほぐれて、ああここはむしろワンダーランドなのではあるまいかと感じた。もともと気楽な観客にすぎないけれど一気にみて、このところ物質としての、あるいは装置としての媒体とのかかわりに出来する自己構造化だの、その機制だのといっている筆者は、そんなことよりまずは各種媒体の総花的な賑わいに当面し、やはりこの大イベントそのものが、あれこれのみこむ巨大な媒体であることにあらためて思いいたった。

ところで、芸術の「自律性」をいなしてちょっと評判になったリヒャルト・シュスター・マンはこういっている。「高級芸術とポピュラー芸術の境界があまり明白なものでも疑問のないものでもない以上（…）、その境界について語ろうとすれば、ふつうどう考へても、かなりの哲学的抽象や単純化を含まざるをえない」（秋庭史典訳『ポピュラー芸術の美学』）と。そもそも、「ポピュラー芸術」をとおして芸術を「われわれの生と世界と機能のなか」にくりこまなければならないとする、かれの教化的な包括概念はわかりやすい。社会と対立するように存立するいわゆる自律性は、「芸術の変わらぬ本質などではなく特別な美学的イデオロギー」によるもの、ときめつけた「生の実践」としての「民主的」芸術拡張論は、ポストモダン状況もふくめ広く世界にかかるメッセージ表出を芸術にもとめるむきにはうつつけのものである。そこにみとめられ、かれも明言する一種の「プラグマティック」な意味づけはポリティカル・コレクトネスであろうと、しかるべき想念の表出であろうと共通のことだ。ここに公共性があたえられるなら、すでに大衆に浸透している「ポピュラー芸術」はそのことと背馳しない。

それどころか、ひいては公共的な催しごとが未来をうたう教化的な実践指向でいろどられるとき、これはポピュラーなるものの効用もやすやすとメッセージの一環にくみこむとともに「高級芸術」と「ポピュラー芸術」の対項もそのかぎりでは消えるだろう。

しかしながら、媒体が異なればむろんのこと、同じ媒体でもその物質的、物理的な条件によって表出の様態や参照する要素を変える。そこにからず出来する表出の自己構造化やそれゆえの変容、ひいてはもとめるメッセージの変化、いやメッセージからの営為の乖離現象に目をとめてこれをことさら対象にするか、それともことがらを事物の表象つまり内容問題にとどめてしまうかの、芸術受容の画然たるちがいはあるのであって、ここでは「高級」と「ポピュラー」を分ける問題のたてかたじたいが無意味になる。目先の現象をひきあいにするなら、奈良美智や村上隆の場合についてもそういえるのかもしれない。

そうしたことから察するに、「メガ・ウェイブ＝新たな総合にむけて」とうたわれたこの催しは、やはり、いまふれた媒体対応に根ざす画然たる差異などということとは異質の、あるユートピア教化のための巨大な空間つまり大媒体であった。しかしここでは、こうしたシュスター・マン流プラグマティズムの場所の限界をみるとともに、いっぽうでIT媒体の自己言及性だの、コンセプチュアルなメッセージだのは場ちがいにみえ、そのかわりスペクタクル指向の設営や映像がおもしろくうつったのはたしかである。

いちいちあげることもないけれど、たとえば高層ビルにたちむかって構昇と室井尚の社団「昆虫」バルーン、超長大ワンピースを並べて吊るし水を注いだ塙田千春の「皮膚からの記憶」、若者が水底で力車を押すことをくりかえす黙示的な大映像をみせたジュン・グエン・ハッシバの「ベトナムのためのプロジェクト」、電光管で「花火大会」のテント場をしつらえた蔡國強の設営、無数の球を合わせ鏡でさらに増殖させまいに誘った草間彌生の「エンドレス・ナルシス・ショウ」、往年真木田村画廊でおこなったボディ・ショウの延長でサイボーグまがいの装置をあやつるステラーカーの「エクゾスケルトン」、といったところ。

こうなるのも当方の集中力欠如のせいばかりではないはずで、むしろこれらの営為が、当面はこうした場所ならではの表出変容にポジティブに対応したゆえのことではなかつたか。ともあれ、

一般的に富民あげた地域おこしがらみの催しごとは、採算を無視しないかぎりある種のプログラマティズムは避けられないだろう。ならばこれを逆手にとってなお問題を明確に収斂する企画が可能かどうか。とはいえ、日頃から片隅のローテク媒体論議にかまけている身としては、そこは、当分のあいだ留守にしたいところでもある。

美術の自律性をめぐって

——針生一郎氏に

千葉成夫

針生さん、この『会報』第1号の「〈芸術と人権〉展 企画と実情、反論1つ」を読みました。それとは別に、ジャーナリストの名古屋覚さんからあなたへの批判があり（『LR』誌第23号、2001年1月）、あなたはそれにたいする反論（『LR』誌第24号、2001年3月）のなかでも、なかみはほとんど同じですが、僕について触れています。名古屋さんとの論争はそちらでやっていたとして、ここではあなたの『会報』の文章に応えて書いてみます。2000年の第3回光州ビエンナーレについて僕が書いたいくつかの評文は（『東洋経済日報』2000年7月7日、『読売新聞』4月17日、7~10月の新潟と宇都宮での「見えない境界 変貌するアジアの美術」展図録）、読めばわかりますが、あなたにたいする批判というほどのものではなかったのですが、「底流する芸術観の対立を美術評論家間論争の口火としたい」としてとりあげてくれたことに応えて、せっかくですから書いてみます。それに、たしかに、「なあなあ」ばかりで、文章による、公的な場での論争がきわめて少ない状態は、あまり健全ではないかもしれません。そして論争は、できたら、水掛け論、罵り合い、ためにするものではなく、「芸術観の対立」を浮彫りにしたり、その対立の根底にとどくようなものになったらいいと思います。

そこで、あなたの「反論1つ」から、芸術観の対立にかかわる要点を僕なりにとりだしてみます。それらは、表現の質、社会的主題の喪失、メッセージ性、芸術の自律性、です。

「表現の質」について、あなたは「わたしの最終選択基準は表現の質にあってそれ以外ではない」と書いているので、この点については僕とあなたの共通了解が成立つと思います。「質」をまったく認めない（その理由は幾通りかでありますにしても）立場もありうるでしょうが、僕は自

分が作品を見てきた体験が、おのずとあるレヴェル、質の感覚を生み出していて、それに従って判断をしています。それがなければ、ほんとうは、いかなる判断も不可能でしょう。また、それがどんなに個人的なものでしかないとしても、個人的なもの以外に、表現の質の判断基準は根本的にはありえないとも考えます。十人は十色なのです。だから、表現の質ということについて僕とあなたが同意しても、個々の作品の判断については、ときに大きく、食い違ってもきます。つけてわえると、あなたが、いわゆる「社会的主題」をあつかっているのではない作品群にたいしてもちゃんと評価をしてきていていることを、僕はもちろん知っています。

次に、「社会的主題の喪失」と「メッセージ性」、そして「芸術の自律性」ですが、これらは密接に関連しています。

あなたが美術にかぎらず、そのほかの芸術や文学や文化一般から、社会問題や政治にいたるまで幅広く論じてきた、社会派批評家であることは、自他ともに認めるところでしょう。1969年から70年にかけて刊行された『針生一郎評論全6巻』（田畠書店）を、かつて学生のときに読んだ僕は、その守備範囲の広さに驚いたものです。とくに僕のほうは、その時も今も、守備範囲が非常に狭いだけに、なおさらです。そういう社会派のあなたが、日本の美術における社会的主題の稀薄さ、弱さ、そして喪失を憂い、嘆き、それにたいする警鐘を鳴らすのは当然でしょう。たしかに日本の現代の美術のなかに社会的主題をあつかったものが多くないことは事実のようです。また、（あなたは不同意かもしれません）そのなかで質の高いものは多くはないように、僕には見えます。

しかし、僕は前からよくわからないのですが、日本の美術における社会的主題の稀薄さ、弱さ、そして喪失——その理由、原因はどこにあるのでしょうか？

あなたはそれについて次のように書いています。

「芸術の自律性」とは、作者が政治・経済・社会・文化のあらゆる問題（主題）を、芸術固有の表現方法でとりあげながら、検閲やタブーに抗してみずからたたかいとするものなのに、70年代以降の日本美術はそれを垣根にかこまれた領域として実体化した上、他者との関係を切りすてた「アイデンティティさがし」におちいって、世界

に類例をみないほどあらゆる社会的主題を喪失してしまった・・・

しかし、その言い方は僕を納得させません。なぜでしょう？

念のため、僕がひっかかるのは、あなたの「思い入れ」にではありません。思想と心情に裏打ちされた、社会派批評家としての「当為」が前面に出すぎているから、ではありません。「思い入れ」なら誰にも、しかしそれ異なったものがあるはずで、げんに僕自身にもあるでしょう。それがなくては批評など書けません。僕がここで引っかかっているのは、そのことではなくて、「芸術の自律性」というもののとらえかた、です。すなわち、「芸術の自律性」という語あなたが考へているものと、僕が考へているものとは、どうやらまったく違っているようなのです。

あなたの「芸術の自律性」は、「作者が政治・経済・社会・文化のあらゆる問題（主題）を、芸術固有の表現方法でとりあげながら、検閲やタブーに抗してみずからたたかいとするもの」です。ですから、あとで言う僕のそれとの対比上すこし誇張させてもらうと、あなたの言うそれは「芸術の自由」に近いものです。制度的な意味での芸術の自律性、といいかえたらいいいかもしれません。そうだとすると、ここで一つの疑問が僕に生じます。芸術の自律性の問題をめぐって、一方に制度的な側面があるとして、しかし他方には芸術プロバーの側面があるのではないか、という疑問です。（どうも、「芸術」という広義の語ではおちつかないし、僕が言おうとすることとこしづれるといけないので、「美術」という語を使います。）そして、美術プロバーの側面では、「芸術の自律性」とは、制度としての美術の「自由」の問題ではなくて、その作家あるいは作品がとりあげている主題が何であれ（そうです、「主題」が「社会的主題」に限定できないことはもちろんです）、美術が美術であることに由来する、ないしはそのことから生ずる「自律性」の問題にほかなりません。

針生さん、立場のちがいをはっきりさせるためにすこし原理的なもの言いをしますので、釈迦に説法めいても氣を悪くしないでください。僕は芸術というもの、たとえば絵画というものを一つの想像の産物、想像の世界だと考えています。まず想像の世界であり、最終的に想像の世界だ、という意味です。そのかぎり、それは「精神の事柄」

であって、現実の事柄ではありません。結果としての作品は、それじたいとしては物体ですが、すでに作者からも離れた存在であり、なんらかの目的や用途に使用ないし利用されることもあるれば、されないこともあるものです。だが、「精神の事柄」としては「美術」は現実や社会から離れる、離れうる。自律（自立）しうるのです。さらにいうなら、美術は、創造される過程で現実から離脱していくことを、どうやら本性としているらしいのです。すくなくとも現象的には現実から離れ、それとは異なる位相（想像の世界という位相）を獲得することで作品として成立したとき、人はそれを創造と呼ぶのではないでしょうか。

人間という存在は、そういう、現実から離れて成立するものを生んだのです。あるいは、生んでしまったのです。現象学ふうにいふと、人間の意識のありかたは三様です。知覚と思考と、そして想像です。つまり、知覚でも思考でもないもう一つのありかたを生んだことが、人間という存在の特質です。特質であるばかりでなく、その根源的な矛盾でもあります。その意味で、「想像」とは意識の疎外態にはなりません。そして、疎外態であるがゆえに、そこでは、たとえば美術が現象的には現実から離れたもの、自律（自立）したものとして成立するということが起る、そう考えます。なぜ、人間という存在が、自分の意識のなかにそういう構造を含んで成立したか、それについてくわしく語ることはちょっと僕の手には負えないかもしれません。しかし体験的にいふと、美術という想像的な世界は、そうやって現実から離れそれを創った美術家からも離れたところで、あえていうとそこでこそ、それを享受する人に（もちろん個人的に）はたらきかけるのだと思うのです。

美術というものが存在する根拠は何なのか——それを言ふことは簡単ではないでしょう。たとえば、社会を変革するため、でしょうか？ たとえば、人間の情操をゆたかにするため、でしょうか？ たとえば、（こう言ってよければ）無意味のため（いいかえれば無目的に存在する）、でしょうか？ しかし、それらは（それぞれひとつの）「目的」とか「効用」ではあっても、「根拠」ではありません。目的と根拠を混同することはできません。僕が考えているのは、美術というものが存在してきたこと、存在していること、そのことじたいの根拠は何なのだろうか、どこにあるのだろうか、ということです。僕に言ふう

のは次のことだけです。現実の社会からも、実際の日常生活からも、それを創った人間からも離れたところで、つまりそれから自律（自立）したひとつの世界として美術作品に一人で向き合い、きわめて個人的な体験をすること——そのことは、それが何かの意味をもっていなくても、何かの目的のためでなくとも、それだけで何事かなのだ、ということです。一人の享受者を、美術作品という特異な創造の世界へと連れ出すこと、さらに、自分自身の向うないし深みへといざなうこと。僕には、そういうことが、美術が存在することの根拠のように感じられるのです。

この根拠には、ですから、何かのためというようなことはないでしょう。そのかわり、というより特定の目的とか効用をもたないからこそ、もちえないがゆえにこそ、美術は自律（自立）的に存在しえている、そう言えるのではないか。

もう一つのことを言っておくべきでしょう。「美術の自律性」という場合、以上の二つのこと以外に、美術の、「造形」としての側面、「形式」としての側面にかかわることがあるのです。美術表現もまた「なかみ（表現内容）」と「手段（形式）」との総合によって生まれます。針生さんが重視する「社会的主題」は、この「なかみ（表現内容）」の一つです。だがもちろん、すべてではありません。たとえば「空間」というのもその一つですし、「色と形の構成」というのもその一つですし、「絵画そのもの」とか「絵画という概念」というのもその一つたりうのです。「なかみ（表現内容）」のかわりに「主題」といっても「メッセージ」といっても、同じです。ただ、それが「社会的主題」ではなくてたとえば「色と形の構成」である場合、「なかみ（表現内容）」と「手段（形式）」とは重なってくる、ということが起ります。いわゆる抽象絵画などのなかにそういう例があります。そういう、絵画という手段（形式）を成している要素そのものを主題とする作品の場合、「主題（なかみ）」は「手段（形式）」のなかに包摂される（逆に言つても同じです）ことになります。双方が一元化されることになります。それゆえ、ここでは作品は造形そのものにいわば純粹化されるわけで、したがつて造形じたいの構造と要請と展開に従う、それのみに従うことになります。そしてそのかぎり、そういう作品では、美術の「造形」としての側面がすべてを律することになるでしょう。すなわち、

「造形」としての側面のみで自律（自立）するのです。

西欧では1910年代にはじまる抽象絵画がもたらしたことの一つがそれです。そして日本の近代、現代の美術も、この造形思想の影響をうけないではいられなかったのです。

画家がこういう絵画にのめりこんでいくと、ふつう言われる意味での「社会的主題」はそこにははじめから無いのですから、ふつう言われる意味での「社会性」も欠如していることになるでしょう。その画家が、現実の社会に生きている一人の人間として政治・経済・社会・文化のあらゆる問題に关心をもち、きちんとした考えをもっている場合でも、彼（彼女）が制作している絵は、そういう問題のための場ではないのです。一人、アトリエにこもると、政治・経済・社会・文化の問題にたいする考え方や想いはそこではいったん断ち切ってなければ、制作に没頭することができない。それは孤独な場であり、孤独な作業です。そしてそれは、そうやって生れてくる作品を受けるときの、一人の享受者の受容の孤独に対応しているのではないでしょうか。

針生さん、「社会的主題」を主とする作品を軽視することは僕にはありません。けれども、個人的な思い入れとしては、こういう孤独な作業、孤独な場の意味ということに、より強く惹かれて、批評を書いてきました。そして、こういう孤独な作業、孤独な場が、人間に存在していることじたいにこそ、あえていうなら「社会的」な意味もあるのだと、そう考えているのです。僕の考えでは、人間は、「意識」を有ったときに人間としての存在を始めたのですが、同時に、「意識」を有したことそのことは人間にとて一つの矛盾でもあった。それを根源的疎外と呼ぶとすれば、人間という存在は一つの根源的疎外とともに在るもの謂でありましょう。そうして、そのことをある意味でいちばん象徴的に示している、暗示している、体現しているのが、「想像」ということであり、「想像の世界」としての「芸術」ではないでしょうか。

はじめは、少なくともこの倍くらいの枚数を想定していたのですが、割り当てられた紙数はここまでです。そのため、文章がかなり概略的になり、意を尽していないかもしれませんのが、とりあえず筆を擱くことにします。

On autonomy of art

Shigeo CHIBA

I would like to respond to Ichiro HARIU's comment on some of my writings in order to "evoke a polemic between art aritics over the latent conflict concerning art concept" in line with his words. The point of the "conflict concerning art concept" lies in the absence of social themes (subjects)and message in current art works, which would be summarized with the crucial issue, "absence of autonomy of art".

Ichiro HARIU is a critic who has been concerned not only with cultural events including fine art and litterature, but also with social and political problems. According to HARIU, autonomy of art is "something that an artist should acquire by himself through a battle against social censorship and taboos, by presenting all the possible political, economic, social and cultural issues by proper means of artistic exprssion". Thus, from his viewpoint, autonomy of art is nothing but liberty of art in its social or insitutional sense. However, I believe that there is another meaning in autonomy of art, which comes from the nature of art itself.

Art, or fine art more exactly, is a prduct of the imagination. It is not a matter based on this real world but a "cosa mentale(mental matter)". Therefore, fine art could exist apart from the society as an expression independent of the reality. Phenomenologically speaking, there are three modes of existence for the consciousness of human beings: perception, thought and imagination. It is the third, imagination, that distinguishes human beings from other kinds of animals, and simultaneously causes a fundamental contradiction for human beings. Imagination is a form of alienation. That is why fine art could be independent of reality and autonomous in the realm of imagination.

Then, what is the basis of the existence of fine art? I experience a painting, alone, apart from my daily life, the reality, and even from the artist who realized the painting. To appreciate an art work is to experience an imaginary world. I think that this is something that establishes a reason for the existence of fine art, even if I cannot find any practical meaning or purpose in this experience.

In addition, there is another different aspect of the autonomy of art. A so-called "theme (subject)" is sometimes involved in a "way of expression", and vice versa, when the theme of the painting is, for example, "composition made of color/ form", or when the theme forms one of the expressive elements of the painting. In that case, the painting becomes a pure composition, a unique way of expression, which makes an autonomous, exclusive world on the level of art.

An artist devotes himself to the realization of his own world, alone in his studio, eliminating any other things, including his political, economic, social and cultural concerns, from his mind. His solitary experience of producing the world corresponds to that of solitary viewers who view his work. And it is this solitude that stimulates me to say something about fine art. I believe that a social meaning of fine art could be found in the existence of this solitude of human beings. We became human beings by obtaining consciousness. It was also the moment of birth for our existential contradiction, that is, the origin of the fundamental alienation, which we are doomed to live with. Fine art, which is a product of the imagination, is in fact the most symbolic representation of this alienation, which is unavoidable and essential for human beings.

なぜこの時期に画廊か

菅原 猛

70年代以降、美術の文脈そのものが、例えばモノ派の仕事同様にコンセプチュアル・アートやミニマル・アートの流行によって観念的で無表情な平面や立体作品すらその枠組みの中に取り込まれるほどに多様化した。70年代のコンセプチュアルやミニマルの流行に対する反動として現われた80年代初期のニュー・ペインティングは、60年代のネオ・バロックへ回帰した内向的表现主義の一傾向として捉えている。それ以上に、国民の政治的・社会的昂揚がすべてなしくずしにされ、われわれの共同幻想なるものが完全についえ去ってしまった60年安保の敗北につづく68～69年の大学紛争並びに70年の反万博闘争の挫折以降のわが国の中で、美術家ののみならず誰もが誰（何）のために何のためのメッセージを発信すればよいのか、まったくわからなくなってしまった。すべての責任が美術家にあるといってどうなるものか。

少数の例外を除いて、若い作家たちは、これまでの美術を参照することもなく、歴史が繰り返すように、かつての先駆者がすでに成し遂げた美術のパラダイムを平然となぞっているにすぎない。彼らのマスターべーションの反復はあまりにも無知で脆弱きわまりない作業としかいいえない。90年代に顯著な筆先のさだまらないペインタリーな非形絵画は、まさに疎いだ日本の社会状況の写映像そのものといえるだろう。

「時代が芸術作品をつくる」という教訓をいまほど痛感させられることはない。日本国民を骨抜きにしたセックス、スポーツ、シネマを獎揚した占領国によって与えられた民主主義の下で、活字離れはますます進み、いまや社会経済の中堅をになう団塊の世代ですらマンガ本を手放そうとはしない。低俗なマンガやテレビに汚染された美術不能者らの手になる繪空事は、なにも日本固有のものではなく、アメリカやヨーロッパを中心とする

世界全体に蔓延する疫病といってよいだろう。

日本の都市と地方の間に見られたさまざまな形の開拓が狭まるにつれ、いまやグローバリゼーション（モンデュアリザシオン）という呼称のもとに世界の時空間は等質化してきた。空間はもともと等質的であると先駆的に認識されれば当然といえば当然のことであるが、それも<空間>という唯一の共通言語に向けて追究・顕在化されることになれば、美術本来の領域も世界同時進行形という在りうべき望ましいかたちをとることも不可能ではない。アイデンティティの問題よりは<空間論>が先行すべき共通の課題だと訓えてくれたのは、パリの国立ジュー・ドゥ・ポームで開かれた「李禹煥」展（97-98）と「チリダ」展（01）であった。共に好評を博した二人の回顧展を通して、私はいまだ完全に解明されたわけではない<空間>の奥行きの深さを知った。

IT革命やマネー・ゲームが着々と進行するさなか、もともとマージナルである美術が若い実業家たちの投資の対象になりえるわけがない。カー、ゴルフ、セックスへと向かう彼らの趣味がたとえ美術に移行・変換したにせよ、その対象は古・近代美術にとどまるであろう。コンピューターのホームページで現代美術のオークションを仕組むけなげな画商たちは、『消費社会の神話と構造』の著者J・ボーデリヤールの「現代美術は無価値だ」（『リベラシオン』、20 mai 1996）という辛辣きわまりない評言を記憶されるとよい。諸、日本の圧倒的多数のパブリックにとって現代美術にどれほどの価値があるかわかる筈もないし、また、そう簡単にわかってもらっては困る。美術館、画商、作家、蒐集家、それに評論家、本来すべて少數精鋭で足りるべきもので、なにも資本主義の力で文化水準を計測する必要はない。

日本政府が公約する構造（行政）改革の余波は国立美術館にまで飛火し、遂にそれぞれ独立法人化組織を余儀なくされることになった。国立美術館の購入予算が激減すると同時に、80年代に入つて雨後の筈のように林立した地方の美術館もその動向に正比例して、バブル崩壊後は購入予算はもとより企画運営費すら凍結しはじめた。となると、これまで美術館や大企業の作品購入が最大

の資金源であった大手画商とそこに依存する美術家の命運もたちまちに尽きた。大手画廊はつぎからつぎへと閉鎖されるか規模を縮小され、銀座界隈の目抜き通りがいわゆるブランド・ブティックに占拠されるにつれ、かつてのアメリカ美術のメッカ・ソーホー地区がチャルシーへと移つていったように、京橋方面へと追いやられることになった。バブル崩壊が襲つた日本の、世界の美術市場の停滞は、先が読めぬほど長びきそうな辛酸な事態に直面している。

現代美術の危機が世界各国で叫ばれてからちょうど10年が経過した。売買不成立の画商、作品の捌けぬ美術家、タンス貯金の蒐集家、原稿依頼の皆無な評論家、誰れもが窮地に立たされている。生き残れるのはわずか、美大に寄生・共生する教授という肩書きの美術家か美術館在籍の学芸評論家のみであろう。否、それすら保証しかねない少子化問題が後に控えている。

かと思うと他方では、窮状をかかえたまま横浜美術館では「奈良美智」展、東京都現代美術館では「村上隆」展が開催されている。奈良美智（1959-）、村上隆（1962-）ともにアメリカで高く評価された後の帰国展だと聞くが、正直のところ、両作家の無邪気きわまりないキャラクターグッズそのものの展示をなぜ公立の美術館で企画しなければならないのか、その意図ははなはだ理解しがたい。こうした若い新進作家が輩出しあじめた悪夢の時代背景を溯行すると、かつてフランスの印象主義の作家たちが闘つた時代精神とは雲泥の差があるだけになおさら貧寒とし鳥肌がたってくる。パブリック・アートの旗手をかつぎ出し、カウチポテトのパブリックにアートを愉しんでもらおうとする姑息な企画が現代美術の再興と普及にどれほど寄与するものか疑問におもうのはなにも私ひとりではあるまい。彼らの作品を美術館は購入するのか。云えるのはただ、20年以上も前に出現したコンピューター・アートが、ひとり宮島達男を例外に、跡かたもなく消え失せたという事実だけである。時代と技術を逆手にとらぬ前衛美術が衰頃するのは自明の理だ。

現実と芸術行為、現実空間と意味空間、われわれがその二つの空間を共時に生きる社会的存在であつてみれば、そのどちらが上部構造、下部構造だとヒエラルキーを決めつけているのではない。否応なく介在する対峙関係の中にこそ二つの空間

の存在意義がある。できうれば表現主体（意味空間）はつねに現実を照射し、より豊穣な空間があることを間接話法の手法で提示し、現実空間を包摶するのがぞましい。そのためには周到な概念装置と洗練された技術が求められるだろう。現実を無視したり現実と安易に癒着する芸術にメタ・現実はありえない。

70年代の初頭、まだ評論家として駆出しの頃、街の画廊で瀧口修造にたまさか会ったり、新橋の第七画廊で『速度論』の著者岡本謙次郎に会うことはあったが、50年代-60年代に活躍していた両大先輩はもうすでに第一線から退き、詩とか短文といった間接話法のかたちでしか現代美術とかかわることはなかった。若かった当時、その休筆が怠惰が諦念に揺るるものと思ひなしていだー。

南仏ニースで制作するフランタ（1930-, チェコ生まれ）の作品評を新聞に書いたのが3年前であってみれば、それからというもの、私はいわゆる批評活動を休止している。新聞・雑誌からのみではなく、あまつさえ作家からの原稿依頼さえ途絶えた状況は、しだいに一人のフリーランサーを書く行為から疎外した。とりわけ90年代に入って陸続と廃刊されはじめた本格的美術雑誌の消滅はおおきな痛手であった。

現在、自らが推薦する作家を好きな時期に企画できる画廊を二軒だけもっている。その企画展のおりに作家側から小文を依頼されるケースもなくはなかったが、書くことはなかった。なぜかー。批評行為の現場に入ってから25年以上経ち、いまも大小さまざまな企画展などを足繁く見つづけているうち、私自身の眼がこえてきたというべきか、眼高手低になったといったら正しいのか、ともあれ、作家の意図するコンセプトがストレートに透視され、それを第三者に伝える解説の労以外、批評めいた言説を書くに値しない作品群が多くなってしまったことに起因するのは事実だ。否、そればかりではない。書き手が馬鹿を重ねるにつれ、若い表現主体との間に介在してくる年齢差と感性のズレはどうしようもない。

変貌する社会と美術のコンテクストの中で、批評言語そのものも変わりうるのか。悲哀にみちたトートロジー（同語反復）を繰り返すお先真闇な

自らの批評活動に突破口をあけるために、今春、原宿の中心に「色彩美術館」をオープンした。かつての瀧口修造＝タケミヤ画廊（57年閉廊）、馬場彬＝サトウ画廊（81年閉廊）、岡本謙次郎＝第七画廊（80年閉廊）を目標に、銀行からのローンでかろうじて実現した壁面48mのさやかな画廊である。このスペースを拠点に同時代のごく少數の美術家たちとの接点をさぐりながら個展や講演会などさまざまな企画をたててゆく。辛かった大学紛争のさなか、毎日のように出入りし小野木学と出会った後、フランス文学から美術へと転向する契機となった第七画廊の再現をめざして、私はこの壁を死守する。その心境は自滅した南画廊の志水楠男のそれに近い。さいわい、隣は寺だ。

Criticism on Modern Art in 1988, and so on.

本間正義氏逝去

富山秀男

本連盟前会長の本間正義氏が、10月10日すい臓がんのため逝去された。享年84歳。

同氏は1916年新潟県生まれ。東京大学を卒業後、兵役を経て、埼玉大学に勤めたが、1953年から東京国立近代美術館に転じて、同館次長、初代国立国際美術館長を歴任し、退官後は新設の埼玉県立近代美術館長を1991年まで9年間勤められた。日本での美術館発展期のパイオニアとして広く活躍し、その公正率直な人柄が多くの人々から慕われた。著書に「日本の前衛美術」「私の近代美術論集」などがある。

美術評論家連盟会員としては、1962年のメキシコ総会に初出席し、壁画家シケイロスの釈放を求める政治的抗議で生じた議場の混乱に一驚、長く日本での総会開催には消極的だったが、1995年から4年間AICAジャパンの会長に就任している間に、1998年いままで誰も取り組まれなかった日本での初総会を実現された。

Mr. Homma Masayoshi, former chairman of Association International des Critiques d'Art (AICA), Japan, passed away of pancreatic cancer on October 10. He was 84.

Mr. Homma was born in Niigata prefecture in 1916. After graduation from the University of Tokyo and subsequent military service, he taught at the Saitama University. In 1953 he worked for the National Museum of Modern Art, Tokyo and became deputy director of the museum and the first director of the National Museum of Art, Osaka consecutively. He then served as director of the Museum of Modern Art, Saitama for nine years since it was established until his retirement in 1991. As pioneer he contributed to the development of museums in Japan. His fairness and frankness of nature endeared him to all. He published *Japanese Avant-garde* in 1972 and *Collected Essays and*

In 1962, he attended at Mexico Conference as a member of Association International des Critiques d'Art for the first time. On that occasion he was so surprised and embarrassed at the confusion on the floor caused by the political controversy about the demand to release David Alfaro Siqueiros, a mural painter, from prison. Although this experience made him negative to hold the general conference in Japan for long, he accomplished the first Tokyo Conference in 1998 during his four-year term of chairman of AICA, Japan from 1995.

(Tomiyama Hideo)

編集後記

長い歴史を持つヴェネツィア・ビエンナーレ以降、近年は歐米以外の世界各地でビエンナーレ、トリエンナーレといった大規模な国際展がひろがるなかで、日本でも「横浜トリエンナーレ2001」が広い地域を使用して、屋内屋外、ギャラリーなどの関連企画もふくめてひらかれた。

この試みは、4名のアーティスティック・ディレクターによって、それぞれの現代美術派の視点と、その視点が交錯することによって、あたらしい視野という想像力の地平を展開しようとしたものであり、そこから「メガ・ウエイブ—新たな総合に向けて」というテーマが採択されたのである。個々の視点は、メガ・ウエイブの渦の中に総合を予兆する地平をみながら、それにかかわる多様な観客の目差しによって、メガ・レヴェルで解体してゆくような想像力の状況について、特集を企画した。ディレクターの側からの視点とともに、上海・イスタンブールなどでのビエンナーレの直接的な体験をふまえての発言、それに批評家として、その内側外側にからめつく視線などを集めてみたのである。それに、こうした時代に、みずからギャラリーをひらいて、自分の批評の責任をあきらかにしようとする菅原猛のような立場も、今日の批評と社会へのかかわりを、またべつの視点で考える契機として収録させていただいた。

前号の針生一郎による千葉成夫批判にたいして、千葉の反論を入れたが、この距離のなかにもまた、現代美術の社会とのかかわり方の相違がみえる。9月11日のニューヨーク・世界貿易センターに起きた出来ごとに関連して、長谷川祐子は朝日新聞に、アートが国家や力とは別のあたらしい意識を感性や知性に訴える力を、イスタンブール・ビエンナーレで実感したというが、ここにも現代美術と社会とのあたらしい視野や接点が考えられるだろうか。知や想像力の世界になにが起きているのか。パラダイムの転換は可能か。

(Y.Y)

aica JAPAN NEWS LETTER 第2号
価格500円

2001年11月24日 発行

発行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)

〒102-8322東京都千代田区北の丸公園3

東京国立近代美術館内

電話03-3214-2561 FAX03-3214-2576

代表=針生一郎

編集長 ヨシダ・ヨシエ

編集委員 市原研太郎 草薙奈津子 高島直之 森口陽

協力 川口直宣 (美術評論家連盟事務総長)

小林季記子 (事務局)