

aica JAPAN NEWS LETTER 第 10 号
美術評論家連盟会報



特集「いま、あえて絵画を問う」

目 次

座談会：「いま、あえて絵画を問う」

.....戸谷成雄（彫刻家）＋市川政憲＋松浦寿夫 天野一夫（司会）

（50音順）

- ・絵画を問う一座談会の後で
- ・絵画はいまどこに
- ・絵画棒論—絵画的知性の擁護のために
- ・ケントリッジ展（京近美）を見て

谷 新
水沢 勉
峯村敏明
本江邦夫

~~~~~

- ・実態は手法に
- ・「アート」の「文明批判」を確かめたい

平井亮一  
吉村良夫

~~~~~

追悼：

- ・視線の先に—田中日佐夫氏の逝去を悼む
- ・ユニークで貴重な変わり種—内田園生氏急逝（85歳）

竹山博彦
富山秀男

会員短信欄（50音順）

青木正弘 井出洋一郎 尾野正晴 篠原資明 鷹見明彦
松井みどり 森口まどか

2009年

座談会：いま、あえて絵画を問う

戸谷成雄(彫刻家) + 市川政憲 + 松浦寿夫

天野一夫(司会)

(モデレーター：谷 新、樋口昌樹)

(2009年7月18日 東京文化会館応接室にて収録)

編集部 そもそも具象というふうな言葉が、いまはたして生きているのかどうか、論点になるようなテーマたり得るものかとかというのがあります。実際には、VOCAのような場所で確かに具体的なイメージを持ったような作品というのが確かに極めて多いとは言えます。そこで若い作家たちがどんなふうにそれを現象というか、イメージを抱いているのかということは、これまで美術にかかわってきた者からすると、具象ということではとらえがたいものがある。世代的にもどんどん乖離をしている現象を起こしている、具象をテーマにしたときに、まずその前提のようなどころからたたき台をつくっていかないと、話にならないのじゃないかと思えます。

そこで、それぞれの思い抱いているような、その具象とか抽象とかそういった枠組みにかかわらず、今の絵画の現状みたいなものについて、どんなふうな思いを抱いているのかというあたりを出していったほうがいいのかなという感じもします。それについて史的にさかのぼって、ある程度の検証材料があるとしたら、それを引っ張り出してもらってもいいだろうし、それから戸谷さんの場合は彫刻というのは物的対象性のどうのこうのということではなくして、表象論としてとらえ返したときに、とても大きな土台とかフレームとか制度を失って以降の彫刻のあり方みたいなものに対して、とても絵画の水準で考えてもおもしろい考え方というか、テーマの設け方というのがあるように思う。ですから、そういう意味では非常にわくわくした議論ができるんじゃないかという感じがするんですが。

市川 中村一美さんの著書『透過する光』におさめられている「サンクチュアリ論」が書かれているのは1990年代です。とりわけて絵画をめぐる

て、自立的志向の言説における聖域視が一種の囲い込みを招いている、絵画は、悲惨な現実の傍らに横たわっているだけなのかと、私は読みとりました。その一方で、松井みどりさんのマイクロポップ論を読むと、90年代に60年代70年代生まれの人たちの、日常に介入する「実践的」動きが始まっているんですね。90年代という、冷戦構造崩壊後の、歴史の大きなうねりのなかで見ると、もう一つ、公共性という問題が起こっていることを考えてみる必要があるのでは。大きく言うと冷戦構造が崩壊するなかで、それまで表に出てなかったものがいろいろ出てくる状況が生まれている。その二つ、中村さんが言っているその絵画の状況と、それからマイクロポップ的なものと、ともにひとつの歴史のうねりの中で生まれたものと思えるのですが、いまのところ、かみ合うところがない。これは公共性という面で汲み取れる問題でもあると思うんだけど、美術が論じられる大きな場の中で、そこに出てこなかったものが周縁的なものとして表に出てきているのかなという感じを持ちます。ただ、その両者がかみ合うところがなかなかない、そんなことをまず感じます。

天野 実際、確かに最初に指摘していたように、美術界では断絶といえば断絶だし、ある乖離しているところがあると思うんです。それが、いま市川さんが言っていたような90年代のあたりからのいわば交代劇だと思う。一方では囲い込まれて、なおかつその空いた空間に新しい世代が出てきている。そこでおそらく批評言語もやっぱり変わってきていると思うんです。ここにいらっしゃる方は、そういう意味ではその新世代の作品をずっとコンスタントに見てらっしゃるというわけではなくて、でもこれまで歴史的にずっと分析してなおかつご自分でも絵画を制作していらっしゃる松浦

さんと、彫刻をつくりながら彫刻論を独自に考えてらっしゃって、一つの像という点では確かにイメージ論としては戸谷さんの場合も大いに関与してきているんだけど、それが今の新しい世代の中のイメージの立ち上がりとどこがどう違っているのか。やっぱりそこらへんも言及したいので、だから本当はもうちょっと新しい世代の作家とかそういう人がいたほうがいいんですけどね。むしろ今日の場合は、あえて欠席裁判の中でその二つのずれを、この現在の中の絵画というものをもう一回考えるということになると思う。

一つは、一方では新世代の中での批評というのが意外とある意味では緩いんですね。恐らくまだしっかりとは立ち上がってはいない。松井氏のような全体状況としての論はあるんだけど、やっぱり作品論にはまだ届かないところもあるし、これまで蓄積してきた絵画論とか絵画原理のみでは分析できないようなものも確かに出てきているかもしれないが、全体論と瑣末なライター的な紹介に分裂してしまって、中間が無い。

今の現代の表現というのは、確かに絵画がかなり多いが、それもこれまでの絵画というものとちょっと違うと思うんですね。ある意味での、それを絵画現象と言ってもいいかもしれないけれども、それはただ単にタブロー画だけではないですよ。ウォールドローイングもするし、またはタブロー以前の片々とした断片の集積としてのドロイング的なものをあえて表現の中心的な場としている作家も多く出てきている。そしてまた、ほかの素材との出会いも出てくるだろうし、そういう意味では、絵画のほうも彫刻のほうもずいぶんとこれまで我々が考えてきたような絵画論とか彫刻論とはまた違う文脈で出てきていると思うんですね。

高橋コレクションでそれこそネオテニー(neoteny)展をやってましたけれど、あれは幼児成長ですよ。カATALOGテキストでコレクターの高橋龍太郎氏が、幼児成長と青年進化を対にしている、日本のこれまでの近代絵画は青年進化だ、でもその青年進化のほうは一つとしてこれまで海外にこちら側から何らかのものが出て行ったという例はないだろうと。それに対してあえて現代日本の幼児進化のほうに肩を持つところがあるんですよ。むしろそこにこそ可能性を見ている。でも、それがあある意味では、一方ではそのままそれを擁護するのかもしれないかというだけだと、またこれはどちらの派に入るというだけになっちゃうんですけどね。ここでは、そういう全体的な大雑把な非生産的な論として進めたくない。むしろそのずれについて見つめるべきだし、では今日(こんにち)において絵画というのはどう変わってきているのかということを考えていると思うんですけども。

戸谷 市川さんが公共性と言ったでしょう。それは今の美術なんかからは失われてきているというのはいさぐく感じるんですよ。絵を描く、ある

いは彫刻をつくるという作者の立場からいうと、作者というのは絵あるいは彫刻に対峙的に存在しているわけで、だからある意味、作者は絵の外にいななくちゃいけないので、それは絵画に対して公共性を持った立場に立つわけだけど、私というのが絵画の中に住み込んでしまうとその公共性ではないわけで、絵画という部屋の中に閉じ込めれば、それは裸になろうか何をしようか、どんなことをしようと私的空間の中になるわけで。

絵画が私的空間なのか公共的な空間なのかということになると、絵画であろうと何であろうと、美術というのはいつでも公共的な空間として存在したと思う。それがいつの間にか、絵画空間が私的空間、私のおもちゃ箱空間とか私的個室空間とか、そういうふうになって。その個室空間の中にはさまざまなイメージという情報がどんどんどんどん入ってくるわけだけど、その入ってくる情報に対して自分自身がある種の責任を持つという公的な責任を持つ必要が、私的空間の中ではないわけで。だから、それがそのまま出てくるという感じがすごくあるんですね。

絵のほうも彫刻のほうでも、15年ぐらい、大学で若い人たちとつき合っているんですけど、最初のころは、割と外の漫画だとかアニメだとかという、はっきりした二次的な情報とか、そういうものが素直にもものすごくはっきり出ていた。それが徐々になくなってきて、最近では少なくなってきていると思うんです。と同時に、非常に私的空間で。

例えば講習会なんかやると、私の育った事情とか、私の子供のころから好きだったものとかっていう、何かが好きだとか嫌いだったかかっていう個人的な趣味の空間の中で作品が成立してるところがあって。みんながみんなそうじゃないんですけど、それはちょっと違うんじゃないか、好きか嫌いかというのと表現するというのは、そこには距離がある、そういうものではなくて、作者というのはどこかで公共的な場所に立つものだというの言うんですけども。公共的な場所に立つということとは、やっぱり歴史的な場所に立つということでもあるわけで、そこがちよっと失われているのではないかなという。失われているというか誤解しているというのかよくわからないんですけども、市川さんのお話を聞いて、そんなことを今思ったんですけど。

天野 そうなると、いわゆる閉じた個人的な空間の中にいろいろな外部からの情報—それもステレオタイプなものもかなりあると思う—が入ってきて、言ってみればその極めて個人的な中での編集作業ということになる。

戸谷 そうですね。それと同時に、その個人的な部屋とまた別な個人的な部屋というのがたくさん横に並んでいるわけですし、それは歴史的な縦軸の中の個人的な部屋がいっぱいあるんだとしたら、ミケランジェロにつながったりペラスケスにつながっ

たりと違ってどんどんつながる。そうじゃなくて、横のお友達関係のおもちゃ箱の内容が、ガンダムがあるかキティちゃんがあるかという、横の個人的情報のネットワークの中でつながっていて、その中で差異というものに対してはものすごく敏感に反応するんですよね。その個々の内的なおもちゃ箱の中の、箱同士の差異のすき間を縫って、新しい表現をするというか。自分の中にあるものと、向こうの情報の中で、それらに共通するものと違って来るものがあるんですけど、そのすき間に新しい創造の余地というか、そういうの見出しているのかなという感じがあるんですよね。ちょっと抽象的な言い方ですけど。

市川 これは公共性について論じた齋藤純一さんの著書『公共性』という中で言われていることですが、プライベートという言葉は deprived から来ていて、deprived は奪われたという意味ですが、何を奪われたかという、他者を奪われたという意味だそう。今、戸谷さんが言われたことと思うのは、何か、作品によって他者を得ようとしているということ。それ以前の段階で、「見る」人として他者との関係がなくて、「見られる」ことで存在を確認するために、作品によって他者、というよりは理解者を求めているというのかな、そういう感じがするんですね。閉じられた部屋で、自分は誰にも見られずに、与えられる情報という見えるものを見てきた……。見られて初めて存在するわけだけど、存在してないに等しいところから、「見られる権利」の行使ともいえるのでは。プライベートなものをおおやけにさらすというのは。確かにそれは密室ですが、例えば、かつて河原温の初期の作品は密室ですが、そこにはやっぱり何か、見る人としての画家の眼差しが入り込んでいたじゃないですか、もっと外の何か。でも今のは、本当に完全に見られないところで逆にいるんなものを見ている、見る権利を、見えるものとして与えられるものを見ることとして享受してきた人たちが、そこから与えられたものによって何かを作り出しているような感じがします。

天野 ありていに言ってしまうと、それぞれがプライベートにホームページをつくって、自分で個人的に撮った写真をネット上に乗せるでしょう。それで反応を見ているという感じ、それに近いんでしょうね。

市川 うん、「見て、私を見て」。

戸谷 だからそれに近いところがあると思うんですよね。昔だったら恥ずかしくて言えないような自分の内的な部分を平気で逆に言ってみたりとか、それはちょっと違うよというのがあるんですけどね。

天野 その中で歴史を教えるというのは他者認識させるということでもあるんですけど、それが非常に難しくなっているところだと思う。だからそのときに、世界というのがどういうふうに立ち上がってくるのかというのは、これまでと随分違っ

てくと思うんですよね。どうでしょう。

松浦 谷さんに最初に説明していただいたとおり、今回の座談会に際して、このようなテーマがなぜ提起されたかという点については、今の時代の美術の状況との関連が当然あると思います。この点に関していうと僕はまったく適切な参加者ではありません。正直に言うと、今回の議論の対象となるであろう作品をほとんど見ていないからです。明確な理由があるわけではなくて、ただ単に僕の個人的な関心というか、ある意味では特殊な興味があって、それが今という時代と単にずれているのかもしれないですけども。

例えばマイクロポップのカatalogなどを見て、例えばいわゆる彫刻と呼べるような作品がほとんどないという点。このことは、僕は案外とてもおもしろい問題だと思う。それでは、ここにある作品は絵画なのかという、もしかしたらそうでもないのかもしれない。それは、ちょうどいま天野さんがおっしゃったことと関係するのですが、いま皆さんがおっしゃっていた私的／公的という対立項で問題を考えるとき、今度は、この対立項をより造型的な水準に移動させて考えると、多分、メディウムというか媒体という意識、あるいは形式という視点がとても希薄だと思います。だから、自覚的に絵画という媒体あるいは絵画という形式において、それらの存在条件を問いながら何かを表現するというのとは違うような気がします。そうすると、僕が同時代的に見られた日本の美術でいえば、たとえば戸谷さんの世代の作家の方たちの場合は、彫刻という概念自体が破綻したような地点から、形式ないしメディウムの観点から彫刻という概念をもう一度立ち上げつつ何かをしなければいけないという、そういうところで仕事をされてきたと思います。もちろん、彫刻という概念自体が何であるかの定義は困難ですけども、それが戸谷さんや市川さんがおっしゃられた公的ということともかかわるのではないのでしょうか。

他方で、いま天野さんがおっしゃったように、例えば最近の動向に付随するような批評的な文章が成熟していないというご指摘の一つの理由も、この点から想像できるはず。媒体ないし形式の次元がほとんど問われることがなかったからだと思います。たしかに現象面としてみれば、そこに何らかの画像が提示されているから、それは絵画の外延に少なくとも入りうる、絵画的現象であると、素朴に言えるかもしれない。ただ、作り手が、絵画の新たな形式を打ち立てるとか、あるいはその形式概念そのものに対して反省的な行為として制作を続けているとか、そういうことでは多分ないのではないかという印象を持っています。とりあえず絵画的といえる箱に何をつめるかという点に問題が集約されているようにしか見えません。それゆえ、いま皆さんがおっしゃってきた私的／公的という対立項の公的に当たるものとして、歴史、他者といった語が話題になりました

が、例えば媒体、メディアム、形式といった語もこの公的という範疇の一つの要素にはなるのではないかなと思ひながら、皆さんのお話を聞いていました。

谷 松浦さんの今のご指摘が、いいテーマ設定をされているというような感じがします。例えば70年代の、ちょうど僕が物を書き出してきたころ、市川さんや戸谷さんも、松浦さんもそうよね、表現を始めたころの時代というのは、まさにメディアムなんですよ。このメディアムへの問いが、絵画の表現でいえば、例えば「もの派」も「ポストもの派」の作家たちも、物質に直接関与する形で、そこにドローイングをしたり、あるいは、彫刻でいえば戸谷さんのように彫刻という概念あるいは形式の崩壊したところからもう一度つくり直さなきゃいかんということもあるし、コンセプチュアルアートとかビデオや写真とか、いろんな媒体に絡んでいく傾向もみられる。松浦さんの今まとめた考え方でいうと、こういったあり方というのはまさにメディアムの改変・改革というか、要するにももの派までの時代で崩壊してしまったものをもう一度つくり直さなきゃならないというときに、メディアムという考え方が、いわゆる媒体、媒質を核にしながらも、それを超える認識や制度の問題として論議の対象になる。それから、言葉を使う人がどんどん出ましたでしょう。また戸谷さんのポンペイの仕事にもからむけれども、造形ではないもっと違った問題、榎倉康二や高山登らの「スペース戸塚」の仕事もそうですが、いわゆる造形主義的、近代主義的な仕事とは違った指向性、言い換えれば身体性の問題なども出てきて、それらはトータライズすると70年代以降のメディアムの問題、そのメディアムなるものをどうつくり、どう向き合うかということになる。それは、さっき戸谷さん、市川さんから出ていた他者性の問題、公共性の問題につながる。70年代以降の表現の中には、表現するみずからも対象化して、他者化してその関係を見ないと何も表現できないみたいな、自己を対象化していく視点も生まれた。それに伴ない60年代までの公共性とはかなり異なった意識も生まれてきた。

天野 そうですね。それを確認してからじゃないと、表現しえなかった。

松浦 だから、メディアムは、もう、ごく端的に他者としてしかあらわれてこないだろうし、谷さんのご指摘のとおりだと思います。

もちろん、僕は谷さんたちより遅れて、回顧的というか歴史的に想像するしかありませんが、僕はもの派の作品を同時代的には経験していないのですけれども、当時の日本の美術界の批評ないし批評的な理論は、おそらくメディアム批判というか、メディアムの次元を問い直すという問題の立て方と、もう一方で形式を問い直すという問題の立て方の両方がある、そのメディアムの問い直しと形式の問い直しという二つの思考形式が、対

立的に交差しているような、また離反しているように思えます。この両傾向の葛藤が、60年代の終わりから80年代、90年代にかけての批評的な論争のある意味では駆動力というか、その源泉にあったような気がします。

あともう一つ言わせていただくと、70年代以降の問題の一つは、作品を制作することは可能かということがきわめて深刻な問題としてあって、どんな制作もこの可能性の条件の探求たらざるをえなかった気がします。ところが、ある時期から、それがいいか悪いかという判断はひかえますが、というより、そのような個人的な判断の次元を超える事態として、作品が作れてしまう、無限にできあがってしまう、増殖をとめることができない傾向が顕著になる。ここに大きな変化があったのではないのでしょうか。

それは必ずしも現代の日本だけの問題ではなくて、様々なきに反復される出来事です。先日、新国立美術館でのピカソのシンポジウムで話したのですが、ピカソはつねに多彩かつ多産な天才であると言われますが、僕はむしろ、ピカソは作品ができてしまうことに困惑していたのではないのでしょうか。例えば福笑いという最近ではだれもやらない遊びがありますが、福笑いは無数のヴァリエーションで無数の顔をつくり出すことができる仕組みです。目が変なところにあったり、口が変なところにあったり、どの顔もそれぞれがおもしろいですよね。その無数のヴァリエーションを可能にしているものは何かというと、結局はその背景というか、顔を構成する諸要素が置かれる場に他なりません。顔の輪郭線があって、諸要素がそのどこに配置されるかによると思います。仮に輪郭線から要素が飛び出るとはあったとしても、テーブルから飛び出るということは一応ないという前提で進められている。つまり、テーブルあるいはその場というものが与えられれば、画像は無数に制作可能なシステムなわけです。しかも、それぞれ、どの顔もそれなりにおもしろい。

でも、その場合、ゲームを続ける限りは無数の画像をつくり出すことができるけれども、今度は顔の出現をとめることができないわけです。ところが、画像の生産可能性を支えている顔の輪郭や、テーブルそのものは決して問われることはありませんね。それはメディアムそれ自体が問われることがなければ画像は無数に生産されるだろうし、増殖可能性を持っているということです。

だから、最近の徴候にもあてはまるかもしれませんが、かつてのようにメディアムや形式に対する問い直しという契機そのものがないと、今後もおそらく画像は無数に生産されるだろうし、増殖していくだろうけれども、それを単に面白いと考えるだけでは、その生産を支える仕組み自体は問われないうままになってしまうのではないかなという気がしています。

戸谷 僕なんかの問題意識でいうと、例えば歴

史というか、長い表現の歴史というのがあったら、1人の人間がその全歴史を反復するというか繰り返すということにおいて、現在というところに自分をもう一回押し出してくるということが基本形だと思うんですね。だから、どんな時代の人も、ある一つの型ができ上がったところからのみ出発しても、その型の存在理由というか、その型の意味自体を知ることはできないわけです。だから、何らかの形で発生論まで一回戻って……

天野 個体発生は系統発生を繰り返すではないけど。

戸谷 発生のところからいかないといけないね。そうすると、初めにイメージありきという言葉はあるけど、初めにでこぼこがあったりするのは、形式としてはレリーフ的な形式の中から何かぐじゅぐじゅ生まれてきて、それがあある単一体なら単一体の中に表象が行われるか、あるいは平たい面のほうにどんどん行ってイリュージョンのほうに行くかということで、彫刻と絵画に分裂したとするならば、そのもとのところにある両方がまじり合っているというか、一種のレリーフ的な認識しきれない状態の人間から対峙的な対話のできる関係になるというのが彫刻・絵画の形式の分離・独立というか、何かそんな感じがあって。そのときのレリーフ的な状態というのは、両者にまたがったものすごく重要なところですよ。重要なところだけでも、彫刻と絵画というものを知らないで、先祖返りのレリーフ的な世界に先祖返りにぐちゅっと入る、戻るといふかね。そうすると、彫刻・絵画を通過しながらそこへ戻っていかなくちゃいけない、それでまた反復してまたそこを通過してこっちへ出てこなくちゃいけないんだけど、戻るにしても、そこを通過しないで、すぼんと、レリーフ的世界の中にごじゅっと戻っちゃっているという感じがするんですよ、ダイレクトに。

だから、これはよく音楽のほうでいうと楽譜の問題と演奏の問題。いま造形というのも「形」という字を書きますけど、(高村)光太郎なんか書いているのは鑄型の「型」。鑄型の「型」というのは、さっき言った形式の問題とか枠の問題とかそういうものであって、それが形の問題になってきちゃっているから、形はいくらでも自由に、無制限になるけど。

天野 なるほど、造型から造形になってるわけですね。

松浦 武蔵野美術大学の造形学部も「形」だね。

戸谷 あれは間違いじゃないですかと僕が言ったら、すごい響きを買っちゃった。だから、本来でいうと、型と、音楽でいうと五線譜と演奏という両者の関係みたいなものがある。これは大昔に岡崎乾二郎と議論したことがあるようなことなんですけど、型優先に考えるか、演奏者との合体でなければ、一度も演奏されない音楽というのは一体何かという話になったんですけど、それと同じように……。ちょっと話を変なふうにあちこちに

なっちゃったんだけど。

人間の持っている認識の方法の中で、大きく二つの認識の方法があって、イリュージョン性の中に何かを認識しようとするものと、彫刻的なある種の単一的な物体というかそういうところに、その両方がどこかで重なり合わない、一つの物体も「何それ」というふうには、認識できない。そういう、何ていうかな、現象的な発生現場のリアリティーみたいなのは、個々の、たとえ現在つくっている人間で今描いていても、その描いている瞬間に、その原初的な場所と、その形式の中で守られているものというその関係を絶えず疑いながら肯定するというか、肯定しながら疑うという、それが無い。

でも、それは僕は一つのねじれというか、ねじれた感覚だと思って、自分の中にある種の矛盾を抱えてしまっている。特に、日本人が絵を描くとか人物を描くとかになると、明治以降の西洋画を導入してからの形式と、それから自分の中に何か素直に持っている感覚というものの中で、絵は描かなければいけないけれど、描く必然性がない絵をなぜ描かなければいけないかみたいなねじれを内部に持ちながら、なおかつ何かを描きたいという欲望があるという、その辺のねじれ感覚が若い人には割とない感じがするんですよ。ちょっとうまく言えないけれども。

谷 意識がないみたいですから。

天野 おそらく、対立する事項を前提としてのねじれというものの自身が、今、設定し得ないのかもしれない。むしろまったく違うかたち、フラットな面が変転し続けるような事態なのではないか。

戸谷 だから、形式に対する、四角に対する憎悪というのがないから、四角に対する愛憎もよくわからないので、ただあるから、四角い紙があるからかいているというか。だからその描いてるのが、今度はコンストラクションとかコンポジションとかというものをこの四角の中できちんと組み立てるのではなくて、ずるずるとイメージの流れ込んでいくおもちゃ箱みたいな感じになって。それは今の絵画のセザンヌ以降というか、僕らぐらいの年齢で絵画を割と一生懸命にやってきた人たちが、それに対してもう一回、何かねじれちゃっているから自分でそれを何とかしなくちゃと思うんだけど、そこがないから、コンポジションは一応あるにしても、絵画を構造的にとらえようというところがない。平面的に横滑りのコンポジションもあるんだけど、縦に重なったコンストラクションがない。彫刻でいうと内部構造がないというか、表面のポーズはいろいろあるんだけど、見えないものになる。それこそメディウムとメディウムの関係する重層的なコンストラクションという、そういう意識はあまりない感じがするわけです。

天野 でも、薄いレイヤー上の画面構成というのは多いわけです。

戸谷 それはそうなんですよ。

樋口 でも、やっぱりそれも一つの形ですよ。戸谷さんがおっしゃった型であるとか、いま松浦さんがおっしゃったメディウムですとか、あるいは市川さんのおっしゃった公共性とか、そういう部分じゃない。

今の戸谷さんの話で思い出したのが、昔、大岩オスカルと話していて、オスカルが、絵を描くって、すごい覚悟が要ると言ったことがあるんですよ。それはもう、あまたのオールドマスターがいるわけですから、そういう人たちをちゃんと切り結んでいかなきゃいけない、そういう覚悟を持たないと絵を描けないというようなことを言ったのですが、今の若い人はそういう覚悟が希薄なのかもしれないですね。まずほかの作品を見てないじゃないですか。本当に作品を知らないし。

天野 だから、ポストモダンのときのような引用状態では全くないんですよ。あえて歴史的記憶を戦略にするような形でもなくて、シュナーベルのように物と何か引用したイメージとをぶつけるとか、そういうものでもないですね。

戸谷 そう。もっとそれ以前の問題というか。

天野 だから、一方で確かにそういうふうに垂直構造がないということはあるんだけど。現代の絵画状況と言っても様々なものがありますが、さっきの戸谷さんの話とつながることですが、確かにタブロー意識というよりは、モノログ的なのかも知れないが、断片的なドローイング性ですよ。ドローイングとしての絵をずっと産出していく。だから、いわゆる大きな絵画として立ち上がる前の状態にあえて固執してずっと描いていくという傾向は一つありますよね、そこから奈良美智なんかも立ち上げていって、そのドローイングの場は握ってあえて離さない。おそらくそこからタブローの方向に歩んできているんだと思うんです。大作でも小さき絵です。と言っても、近年、タブロー性が強くなっているとは思ってすけどね。

市川 戸谷さんの話で、絵画という器を思い浮かべるのですが、底があるというのか。表があれば裏があるのが物の世界ですが、絵画の二次元というのは、裏のない表というか、つまり底がないということだと思っただけです。ところがいまの作品には底があり、向こう側がある感じがします。彫刻は向う側がありますよね。絵画というのは本来向こうがない、二次元というのは、三次元のこの空間にあること自体が問題、三次元を問うことに意味があると思うのですが、戸谷さんのいわれた「型」ではない「形」は、壁の上ののっている物のように、この三次元の空間の中にあるように感じられるのです。

戸谷 今の市川さんので、ふっと思ったのが、高松次郎の「影」って一体何なのかみたいなのがあって、それは谷さんがものすごく言及されていることですが、通常の光源があって、物体

があって、その影が壁に当たるわけですよ。しかし高松の「影」は物体が不在である。その影の問題と、もう一つ、写真があって、写真が椅子の上か何か、実際のこういうところにちょっと折れ曲がったような感じになって、それを写真に撮っている。この写真とこの写真中の写真の二重性というか、それからコピーのコピーみたいなそういうことも含めてですけど、それが影と実体との関係とかっていうのと、その辺のところの幾つかの層の問題が意図的に高松作品の中に出ている。高松の「影」は描かれています、影自体は表だとか裏だとかというのとちょっと違って、どこかに虚構の平面であって。それは絵画というか、何かそんなようなものになるのかもしれないけど、しかし、それでは絵画の幽霊性は見えないんで、ちゃんと絵の具という物質を使って平面の上にかくのとは違う。絵画の裏というのはないというのは解るのですが、そういうのじゃなくて、何というのかな…、平面という言い方がおかしいのじゃないかと思うんだけど。やっぱり絵画なんですよ。だから、それは片方から見るものですけど、そこに見えない層があるということが絵画であり単なる二次元とは違うと思う。

松浦 先日、東京書籍の『日本近現代美術史事典』に「絵画と平面」という項目を執筆する機会が与えられました。ある時期、意図的に、絵画・彫刻という語を用いないで平面・立体という語を用いる時代がありましたね。

天野 あれはやっぱり制度的に、毎日新聞の現代日本美術展あたりじゃないですか。

樋口 60年代が……

松浦 ともかく、平面、立体という語の使用がありました。だから先ほどの話に戻ると、おそらく戸谷さんたちの世代の美術家たちは、そういう平面・立体という語の流通によって解体されたかにみえかねない彫刻、絵画という形式の批判的な再構築から制作を開始されたように思います。

戸谷 いや、それにものすごい憎悪を感じるね。

松浦 そうでしょうね。だから、彫刻、絵画といった概念の条件の検討が必要だったはずですよ。

谷 だから、新聞社主催の公募展に見られるような表現ジャンルの区分けで平面・立体というような形だったんですが、さっき松浦さんが言われていたメディウムと直接絡むかどうかかわからないんだけど、市川さんが言われた問題というのは、結局、60年代に中西夏之とか高松次郎が志向してきた絵画表現と三次元空間の関係を思わせませぬ。イリュージョンや無限性あるいはパースペクティブという観点が入るかどうか、若手の表現との分岐点になるようにも思える。また、画面の前に立つ背後の空間にも無限があるし、画面の向こうにも無限があるというような、絵画の問題について表と裏を相対化した関係に置くという見方でも異なってくる。そこからは客体化された面だけじゃなくて、空間としての平面ないし絵画という考

えも生まれてくるように思う。

天野 界面ですね。

谷 うん、そう、空間としてとらえ返すかということだね。恐らくは、近代的な絵画の概念をもう一度対象視して変革するために、そういった空間性をあえて示して、今でいえばインスタレーションでしょうが、中西さんは半透過性のある紗幕を使うことでもっと条件は増えますが、表と裏が相対化されて実態となるような空間をつくる。しかしそこでもイリュージョンや無限性は排除されていない。ところで、おそらく松浦さんが言われているメディアの問題というのはもっと別なところであって、いつからその平面が絵画になったかということ、大体 70 年代終わりのころ、あえて「絵画」という表題をつけた峯村敏明さん企画の「絵画の豊かさ」展（横浜市民ギャラリー）あたりが一つの転換点になっていると思う。

天野 あれは 77 年ぐらいじゃないですか。

谷 そうですね。77 年。そのころまだ絵画というのは、久方ぶりに使われた言葉だと思えますね。後に絵画ばかりでなく彫刻も含みますが、それを確認するような意味あいもある「もの派とポストもの派の展開」展（西武美術館、東京、1987 年）も行われている。絵画が平面を乗り越えてオーソライズされていた流れの一端はこうした企画にもうかがえますね。しかし、ジャーナリズムもこうした時代の趨勢を反映させた企画を組んでいましたね。『美術手帖』（1977 年 4 月号）における「絵画の平面と平面の絵画」というのがそれです。執筆と誌上シンポジウムの二本立てで、シンポジウムの表題は「平面が絵画になるとき」というものです。まさに時代の転換点を示している。このときは彫刻は対象ではなかったですが、「もの派とポストもの派の展開」には戸谷さんも出品されていたと思うけれど、完全に彫刻というところまでですね。

戸谷 僕が彫刻というのをもう相当勇気を出して言って、相当周りからも顰蹙を買ったんだけど、それが 76 年に「露呈する《彫刻》」という言い方を始めて、周りから「おまえは反動主義者だ」と結構言われたんですけど、いや、反動でいいじゃないかというのがあって。

だから、60 年代から引き継いでどうのこうの、もの派を引き継いでという考えが僕にはあまりなかったんですよ。もの派の影響はもちろんあったんですけど、むしろさっき言ったレリーフ的な意識構造と絵画・彫刻がどのように分離して、視覚的なものと物質的なものが、どのような関係にあるかというような、それが空間とどう関係があるかみたいな、ほとんど何か発生論。

天野 その今お話しになっていただいている中西とか高松なんかの、言ってみれば、いま谷さんがおっしゃっていたように絵画のこちら側と向う側というのがありましたよね。それと、さっき市川さんがおっしゃっていた裏はないという意識。

恐らく、中西さんとかそこら辺は違う意味で、我々の現実のこの空間性との関係の中で、もう一回絵画をとらえ直したと思うんです。恐らくそこにはやっぱり抽象的な面としての意識が——ここでは抽象というのは生々しい界面なんだろうけども——それは厳然と絵画の面としてあるものなんだと思うんです。それとはまた違う形で、今の表現者の場合は、さっき言っていたように、ドローイング性をやっている間に、例えばほかの素材にも容易に変転するし、立体的に、つまり空間的に展開し、さらにはインスタレーション的な形式性を帯びてくるわけですよ。その時、かつての意識とは恐らく随分違うと思うんですね。要は物のリアリティ自体が変転可能なものと感じられてくるような。

谷 ええ、全然違うと思いますね。その点、松井さんのをちょっと読ませてもらったんですけど、いわゆるマイクロポップというネーミングは、フェリックス・ガタリヤジル・ドゥルーズらの、マイナー文学からヒントを得てこの言葉を考えたというふうに彼女は書いていますね。この定義とは違いますが、マイナーというのがまさに 1970 年代の表現状況を覆う言い方ですよ。要するに、フレームが似ているんですよ。表現内容は異なるけれども、言葉の発生源やそれを支えるフレームが似ているんです。

天野さんが言われたように、今、ドローイングタッチの表現とか何か言いますよね。これは、繰り返しの構造の中でシステムチックに描かれていく 70 年代のミニマルな形式の表現法で、これと類同性はあるわけです。ただ、もっと概念的でストイックな感じがしますよ。語弊があるかも知れませんが、真剣に向き合っているような感じもある。ちょっと飛躍しますが、他にも 70 年代に流布してしまはほとんど語られない「布置」という言葉がありますが、例えば中村一美さんなんかは、それを発展させて「ロケーション」といった独自のコンセプトに仕立てて使っている。言葉としては決して切れてはいない。ただ語り手と表現だけが変わっていく・・・

樋口 いま谷さんが、すごく似たところがあるのに 70 年代はもっと意識が高かった、真剣味があったとおっしゃいましたよね。それは、もしかすると作り手の側だけの問題じゃなくて、制度の問題というのものもあるんじゃないかと思うんです。昔、現代美術を発表する場ってものはすごく限られていましたけど、今は本当に機会もふえていますし、展覧会を見ていると、このレベルでもう国公立美術館の展覧会に作品を出せるのかという現状じゃないですか。そういう作家を甘やかしちゃっている部分というのも、もしかしたら多少あるのかなという気もするんですけど。昔はやろうと思って出せる場がないですから。

谷 美術館がなかったですから。だから発表の機会もいきおい画廊になる。あるいは画廊を使わ

ない(オフギャラリー)でやるとか、自宅やその周辺で行なうとか。

天野 まさしく状況がマイナーだったわけですよ。

松浦 いま谷さんがおっしゃった状況は、おそらく、プラクティスといった語が前面に出てきた時代だと思えます。この文脈でのプラクティスは一種の労働だと思えます。現在の現象と似ているけど違うとおっしゃった理由は、70年代のプラクティスの場合、反復される行為が自分の外側に設定されるからではないでしょうか。つまり自分で勝手に、臨機応変に変えることができないタスクというかたちで設定されるから、自分の内面あるいは意識といったものがフィルターなしに投影されるということはありません。仮にそこに何らかの投影があるにしても、タスクは自分の外側に厳然と存在する。制作主体の主観的な次元を封鎖するというか。

天野 認識論ですよ。世界の像というのはどうやって見えてくるかというか、そこから立ち上げていった。

松浦 ええ、そういうかたちで設定されていますよね。

天野 同様に映像というのを使っているが、かつては世界の認識論の中から出てくるんだけど、恐らく、今の場合は違う形であると思うんですよ。あえて現代的状況に戻ると、90年代ごろから、作家じゃなくても、プライベートに、自分の撮った写真を周囲にいっぱい張っていった。それはやはりやらざるを得ないものがあつたんだと思うんですよ。大きい何かを造形としてつくるということじゃなくて、もう確実な何かがあるわけじゃなくて、本当に非常に刹那の時間というものを無限に張りつけていくというか積層していくという行為自身に、ある切実さがあつたと思うんですよ。それは一点の完成度ということではなく、一瞬一瞬の感覚が張り付いた時というものに若い彼女(女)たちは賭けていて、それは HIROMIX だけじゃなくて、裾野が随分広がっていたでしょう。

樋口 ガーリーフォトということですね。

松浦 先ほど戸谷さんがおもちゃ箱や部屋という比喩を使われましたが、何というのかな、たしかに私の部屋という感じはありますよね。つまり、私の部屋をどう編成するののかという設定は、いわば個人としての居住者のコントロールにゆだねられている空間を前提としている。それぞれの空間は、各人によってその飾りつけ方も違うし、多様な現れ方を示しているかもしれない。そういう意味でいうと、都築響一さんの『東京スタイル』という写真集は、まさにある時代の具体的な部屋の現実のある局面を提示していますが、どの部屋もおもしろいわけですよ。先ほど戸谷さんがおっしゃっていたけれど、たしかに様々な部屋がある。どの部屋も何かおもしろい部屋ではあるんだと思えます。ただ、昔、富士フィルムのコマーシャル

の「だれでも一度は輝くときがある」というコピーがありました。それはどの時代の美術状況にも言えるわけで、まあ、その輝き方に程度の差はあるかもしれない。つまり、それぞれの人の部屋の飾りつけ一つをとっても、個性は必ず現れている。かなり似ているかもしれないけれども、小さな個性はそこで確保できるかもしれない。このコピーを借りていえば、少なくとも一度限りのミクロな個性は確保できるかもしれない。一回的な消費対象の個性でよければ、本性上の差異ではなく、程度の差異でもかまわないのかもしれない。

戸谷 ただ、それを表現しようとしたときに、カメラマンというのは他者なんだから、カメラマンはその部屋に行って、カメラを据えて、カメラマンの後ろでライティングをしたら、カメラマンの影がおもちゃ箱の中に写っちゃう。その影はむしろカメラマン自身の像を写してしまうから、対象になる向こうの部屋を写したことになるから、カメラマンは自分の影は消すわけですよ。ところが、カメラマンがその中にいる住人だとするならば、自分の影はそこにどうしたって存在してしまうわけです。ただ、自分の影がおもちゃ箱の部屋の中の内的空間の中に全部吸い込まれてしまつたら、影は張りついちゃって、作家の行き場所がなくなっちゃう。だから、影はやっぱり、そこから引き離して、作家は箱から外に出なければ自分の影は取り戻せないわけですよ。でも今は、影ごとそっちに張りついちゃっている感じがする。

谷 70年代の表現では、そういうのがあるわけですよ。

天野 山中信夫の自室ごとピンホール写真にした作品などでも、あれは自分の影を入れてますよね。

谷 必然的に入るわけですね。要するに同時に客体化しちゃうというようなそういう表現者もあるんですけども。

樋口 だからといって、じゃあ、何か、今日何となく若い者批判みたいになって、年寄りが若い者批判をしている。それはだめというか。

戸谷 日常、本当に若い人たちと毎年毎年やっていると、確かにそういうところはあるんだけど、微妙な質感というか触感というか、触覚の感覚というか、それはすごく繊細でおもしろいところがありますね。

谷 そうですね。そういう意味では、松浦さんの先ほどの言葉でメディウムということになるんだろうけども、ひょっとしたら、市川さんの言おうとしていた、要するに平面の問題にも関係するかもしれないですね。形式のさらに前夜、絵画とか彫刻とかいうふうにはジャンル化されないような、もっと何か手仕事の、言ってみれば手芸的と言ってもいいかもしれませんけど……。

松浦 おっしゃるとおりで、例えば、日本の前衛のすごく最初期のケースで言うと、例えば村山

知義という作家のことを考えてみると、いわゆる美術的な教育はそんなに受けているわけではないし、技術的にそんなに高いわけでもない。むしろそういう、何というのかな、メディウムというか形式に対する拘束から自由であるがゆえに可能になるものというのにも確かにあるとは思いますが。だから、今回、例えばそこで絵画とか彫刻、あるいは形式とかメディウムの問題を深く考えないのかもしれないけれども、でも、そのことが逆に展開させる何かはあるかもしれない。ただ、それが反復可能に持続するかどうかはわからない。だから、どこかの段階で形式とかメディウムの問題を思考しない限り、際限なく同じものを産出することにはならないかもしれません。

谷 それはそうですね。

天野 だから、やっぱり、さっきの戸谷さんじゃないけど、それぞれの個別の部屋はそれなりにおもしろいに決まっているし、それはそれぞれに野性はあるんですよね。その珍獣をオリエンタリズムのようにそのままおもしろがっていても意味がないんだが、でも確かにおもしろがってしまう状況は確かにある。

村山の場合は、前衛というのは形式が前提ですよ。髪の毛くっつければ、いろんな素材もやっていくんだけど、それはやっぱり厳然と絵画というものがあるから成立する主張なのであって、絵画なり彫刻というものの底を抜いてしまい、もう絵画でないかも知れないような地点に出るといいます。

松浦 媒体、ないし形式への意識が強いからこそ、実験が行われるのであって、村山の場合、美術教育の経験の不在が直接的に媒体や形式の思考へと向かわせたということですね。

天野 振り返って今日、例えばさっき戸谷さんが触れていたような、彼女たち、彼らたちの特殊な感覚というものが生かされた形で造形が生まれているように思える。確かに、見ていると、表現としてはその素材からは決して離れようとしなくていいところがあるんですよ、意外に。ずっとつくっている。でも、そこから素材への意識というものに転換するのかがどうかはわからない。むしろこれが私の選り取った唯一の素材であるというふうに認識するんじゃないかと、その素材自身はどんどんとやっぱり違うものに転換するものとして考えているんじゃないのかなと思うんですよ。物そのものから発するような意識では、僕はなくなっているような気がします。

谷 例えば手塚愛子のような仕事、じゅうたんをほぐしていくとか、とても鮮やかな手口だと思う。それとシャープペンシルの芯などでいろいろ造形する岩崎貴宏。

天野さんが言われたようなことですが、そういう仕事自体が次に何を対象化できるかどうかというのは大きな問題。要するに最初のほうで松浦さんが言っていたような、ピカソの話から始めて

言われた福笑いの顔の輪郭は変わらずに中身だけが無限に変わっていくというような、それと同じような感じだと進展がないということなんですけどね。

戸谷 僕が多少知っているということだから言えるのかもしれないけど、手塚の場合だと、あれだけ見ていると、そういう一つの方法を見つけてそれが展開しているみたいですが、もともとは絵画から出発していて、さっきの市川さんの話とつながってくるわけですが、絵画の表面にあらわれてくる図像というものがあって、それは例えば刺繍だとかあいう織物でも、表の図像と裏が違って、織物の場合は表裏、結構割と両方見られる場合があるんですけど、刺繍の場合だと、表のほうはきれいな図像としてあらわれるけど、裏側ってものすごく醜い、どろどろの混沌とした世界なんです。

市川 ものとしての絵もそうですね。

戸谷 多分、絵の具の裏側というか、画布と絵具の境界面もそういうもんじゃないかと思うんですけど、一番表面にきれいな美しい絵があらわれてきたとしても、その底のほうでは刺繍の裏側みたいなこと。だから、絵画というものの構造をどうとらえるかということと、織物の構造をどうとらえるかということから、彼女も来ているわけです。

一番最初のころ、ゴブラン織りだとか、正倉院にあるベルシャからの織物の布きれだとか、あの辺と刺繍とか織物の持つ表と裏の問題、絵画の持つ表と裏の問題と、そこにどういう層が埋まっています……。それは、一番おもしろいのは、針を通すというところが一番おもしろいところがあって、裏から針をきゅっと、そうすると、幾つかの層を貫いたものが表のほうに引き出されてきて表に一つの図像の図の点ができるとするならば、今度は、ずんと突っ込んで後ろへ持っていけば、それは後ろに引きずられて、後ろに層が引きずられていって、それが表へ出てきて裏へ出てくるという、その両者の層を縫い合わせながら引き締めるといいますか、こういうすき間だらけの層を割と圧縮していくという。これは、割と絵画の持っている構造と近いだろうと。

そういう意識と、もう一つは一番初期のころは、女の仕事というふうに、どっちかという、フェミニズム的な理論から来るところもあるんですけど、役割的な織物とか、そういうものの表面に出てくる像の美しさと、裏にある労働の痕跡の厚みみたいなものが裏側に回っていけば見えるという。だから、表に出るところはもう美しい、もう何の汚れもないようなものをつくりながら、裏のほうにはとんでもないものがあるという、そういう純粋な絵画、絵画の本当の理念的なところからいうと、決して裏のない、ある正面性を持った純粋な、それこそ質量も持たないようなものかもしれないんですけど、それが物質性を持つということにおい

ては、ある種の、もうどうしようもない物質性を持ってしまおうという。物質性を持つというのは、絵画にとってある種あきらめなのかもしれないけど、あきらめの中から物をつくろうというのは近代絵画たるどころかもしれないという気もするんですよね。

そこを彼女は相当考えていて、その関係の中からあれをやってくるので、必ず一方でその成果を絵画のほうに置きかえて考えていると思います。

市川 ガラス絵というのが特殊だと思うんですけど、作家において、見る立場と作り手の立場が反対なんでしょう、あれは。

天野 そうですね。あれも、考えてみたら、確かにだれか戦略にできますね。

市川 でも、あれは版画ですよ。あの表面の構造は、版画と同じ構造ですね。

谷 版画と関係させられるかどうかかわからないけれど、手塚さんの仕事を絵画との関係で見るとはおもしろいね。絵画でもすべてではないけれど、やっぱり縫ったり燃ったりという感じがあるんですよ。絵具で何か・・・

戸谷 下の層と上の層を縫っているような。

谷 下の層が表面に出てくる。

戸谷 うん、どこか出てきて、表面の層が一番奥に埋まってしまったりとかという。

谷 でも、正面から見ると完全な正面性を持っているというね。

戸谷 ええ、そうです。

谷 何か、昔、松浦さんが岡崎乾二郎さんと対談している話を思い出したんですけど、ベンヤミン (Walter Benjamin) のコンステレーション (constellation) について語ってましたね。我々は、星空を凹凸がない平面として見ているわけでしょう。

戸谷 星座としてね。

谷 昔、松浦さんが言っているんだけど、星一つ一つの間も何万光年と差があるでござい、まさに天体などはレリーフとも一つの面とも呼べないような関係の中にあるのに、それを我々は平面として見ているというね。絵画のそういう空間の構造を、手塚愛子の仕事が気づかせてくれるみたいな感じがありますね。

戸谷 そういう意味で言ってくれたんですか。

谷 そうです。ああいうことは確かに、いくらどう言われようと、じゃあ70年代の作家たちが考えたかという、ちょっと考えられないですね。まずやらないんじゃないですかね。むしろ、もっと形式化あるいは表現のベースというものをどこかで信奉しているというか、信じていてね。

戸谷 だから、ここ (松井みどり『マイクロポップの時代：夏への扉』) に載ってない作家たちは幾らでもいて、でも、そこら辺は、やっぱり違う形で絵画っていうものの操作性は今でもきつと失ってないですよ。いろんな形でやってる作家は恐らくいる。

* * * * *

市川 ひとつ、別の体験にとびますけれど、ちょっと前のことですが、衝撃的だったのは会田誠の「食用人間」という発想です。とんでもないことだと反発しながら、どこかですつと気にかかる、作品というよりも発想が表明されることが気にかかっていました。何か、「肉体」という問題が突きつけられているような感じがする。言うところの「身体」ではなく、食用人間とされる女の子が、自分を喜んで食料として自分を差し出すという筋だったと記憶します。

天野 というか、それを言うんだったら、僕は会田のあの「雪月花」という作品がありますよね。犬のように首輪をされて……

樋口 手足を切られてるやつでしょう。

天野 アクリルなんですけど、日本画的な様式で描いているんですよ。彼が書いているけれど、近代日本の、それこそ土田麦僊あたりの西洋を充分吸収して作り出した近代日本の様式というものの残酷さみたいなものを読み込んでいるんです。極めて美的な表象として成り立っているんだけど、その様式の裏側に隠蔽してきたものを示唆しているような批評性を感じる。

戸谷 その物語のつくり方の前提が、戦後のアメリカに犯された母親の胎内の中だけで「リトルボーイ」として生かされているという構造と似たようなものに感じられる。そのもとを言えば、北沢憲昭の明治以降の絵画・彫刻の成り立ちの構造分析みたいなものを図式的にして、これを善と悪みたいな漫画みたいな構図にして置きかえている。だけど、喜びは喜びとして受け取った部分と、それからそういう問題として明治以降の問題ももちろんあるけど、だけど、それを戦争の構図みたいに、単にアニメ的な構図にして、人間に首輪をつけて足を切断して傷痍軍人をいじめるみたいな、あの何か品のなさというのは何なんだと思う。だって、喜びは喜びとして感じて、驚きは驚きと感じて、おっ、すごい表現があるということを感じたから受けとめたところもあるわけでしょう。近代を全面的に否定するなんていうことはできないし、そんなことを言ったら仏教美術だって何だってみんなそういう関係の中にある。ただ、問題なのは、その喜びを喜びとして受けとめたり、それから自分の中に一種のねじれたものを抱えながらも、何とかして、一種のハイブリッドされたものでも、吉本隆明的にいうと、掘っ立て小屋を建てようとして一生懸命こつこつと、成り立ったところに、また次の風がちょっと吹いて嵐が来るとさざーっと押し流されると、そこで彼らも掘っ立て小屋を建てようとはしていると思うんです。でもそれがどこまで本気であるのか疑問です。ル

サンチマンの反動にも見えるのです。また次の流行に乗って、というようなものなら、その現象のほうが屈辱的でおかしいのであって、それに、あの比喩の仕方は僕は好きじゃないね。

樋口 会田君は、今の「雪月花」もそうですし、ミキサもそうだし、一番初めの零戦のニューヨークもそうだけど、割とスキャンダラスな話題を取り上げるじゃないですか。それが彼にとって、何か切実な問題というよりは。ネタとしてこういうのを使うと多分受けるだろうなという考えが多少あると思うんですよ。最近のビン・ラディンのビデオの作品なんかにしたって、じゃあ本当に中東の問題を彼が考えてやったかといったら、今ビン・ラディンをネタにしたら受けると思ったんじゃないか。それは会田君だけじゃなくて、若い世代の作品は、さっきの型がないということにもつながると思うんですけど、そういう何か、表層で、「あっ、今こういうのがおもしろい」というところから始まっているような気がしますね。

天野 半ばあるだろうね。でも、僕は戸谷さんと違って、僕は会田を評価しているんですよ、近代の読み込みとしては。意外と半分本気だと思うんです。

戸谷 そうそう、だからそんなに、受けただけではもちろんないんですけどね。でもやり方が気に入らない。

市川 さっき肉体と言ったのは、身体ということかというと、主体がつかまとう。それでいくと、どうしても自分というものから抜け出せない、自己意識から。最初の話にもつながるんだけど、レヴィナス (Emmanuel Levinas) の問いなんですけど、自分は何のために生きているか。現状は自分のために生きているわけですよ。でも、その限りでいくと、どうしても抜け出せないところがあって。結局は、レヴィナスというのは、他者のために自分のために生きる、自分を養う。最後は自分の肉体を食物として、食料として差し出すことまで考えるわけですよ。その肉体というものがあつたときに、初めて同時に精神というものもあるんじゃないかと思う。それは身体という言葉で言われちゃうと、何ていうんだろう、精神も肉体も一緒になっていて、分けがたくあるので、逆に何かが見失われているような気がするんです。レヴィナスの、肉体を養うために生きている、それでこの肉体というのは他者が生かせと言ったときには、食糧としては差し出せるというね。これは極端な話、危ない考え方にもなりかねないけれど、自分が生きるということの中で言っているとどうにも抜け出せない。自律性と新しい公共性の問題のせめぎあうところではないかと。

美術館にいて、思うことですけど、いま観客という言葉もあまり使われなくなったんだけど、何で客なのかということ。美術館で学芸員の意識というのは作品が主で、作家が主で、見る人間が客だということ、そういう関係が何となくずっと来ち

やっているんですよ。だから今の解説の多くは、主たる作者の代弁を学芸員がするわけです。僕は、その関係じゃなくて、作品そのものが一方的に主であることはないと思う。かつて、例えば観主というのがいたはず。観客という概念があるのであれば、客じゃなくて主、作り手ではなく、見る主がいるのだらうと。それは例えば絵画だって彫刻だって、西洋だったら教会の中にあつたわけですし、それから高松塚だって、生きている人間じゃない存在が見るものです。洞窟絵画にしてもペンヤミンによれば精霊が見るためのもので、人間が見ることが目的ではない。生身の人間を超えた何かが見るためのようです。

「芸術」が個々の作品のうちに完結的に存在するものではなくって以後を「芸術そのものが今日、環境というべきものなのである」と予見されたが、いまの「アート」は、芸術の環境化と見られなくもない。見る側の復権ともいえそうに、芸術の関口がゆるやかになったことで、そこに若い人たちが押しかけているように見える。それじゃあ我々は、その後の、世俗的な権力者が観主となった時代のあとに、大衆社会にあつていま観主になったのかということ、観主たり得るけれども、あるがままに観主たるわけじゃなくて、自分がここにいないという「不在の私」として観主となるのではと考えてもみる。

それでおもしろいと思ったのは、石原友明の「美術館で、盲人と、透明人間とが、出会ったと、せよ。」ですね。あれの、不在の私、精神的なものや肉体の見られるものとか、あそこで出会って、そこから愛は始まるという話。美術館が閉じられて。そのとき、何というのかな、それこそ人間になるんじゃないかと思うんですよ。

戸谷 もう一つには、その辺って一体どの辺から歴史的に見たらそういうことってあるんだろうという、供養 (くぎ) という概念がありますよね。それこそ絶対的な他者である、神なら神というようなものに対しての、その肉体のささげ方。精神のささげ方じゃなくて、肉体そのものをちゃんと切り刻んで食物のようというか、それからまた血と肉とをどういうふうにあれしてとか、ちゃんと料理法みたいなのをやりながら。そして、そういうことをやっていくうちに徐々に人間から動物にかわって、動物から日本だったら何か大根とか何かにかわっていくのかもしれないけど、そのうちに美術品という何か造形物みたいなものがあったりとか、そうすると、代理ですよ。代理として何かささげられるようになると、身体というか精神性をもう一つ持った形で、肉体そのものを神の食料としてささげようというのは、非常に肉体的な感じで、まだ自我という、自己と肉体という、そういう意識がまだはっきり分離する前というか統合される前という感じもするんですよ、今の肉体の話でいうと。

その肉体的なところが、ある意味でものすごく

忘れ去られて、代替可能だということになって、置きかえ可能な芸術ということになるわけで。でも、置きかえ可能でないということをやっていたら芸術は多分生まれないわけで、その置きかえのリアリティーと、単純に代替が普通になったら、適当に何でも置きかえてやってあげばその型に入るんだからどんどんどんどんやっていけばいいよというような型が——だから、その前の型の問題ともかかわってくるんだけど。そのリアリティーがやっぱりなくて。

もうひとつ行くと、この間、青森に遠藤利克の展覧会を見に行ってきた、新作で、鏡の床面があって、鏡の縦面があって、それは彼のいつもの鏡像の関係の中で、まさに屠殺場からどっさり持ってきた馬の肉を鏡に積み上げて展示したんだけど、臭くなって結局、撤去したわけですけど。実際の肉と骨と。それはまさに供犠の原点なんですよ。そのリアリティーはあるんだけど、アートって、それはやっぱり置きかえるもんだよという。彫刻は置きかえるもの、絵も多分それは置きかえるシステムが我々の美のシステムで。でも、アートの起源というのはそのあたりのところの関係とつながっているんだよというの、よくわかる感じはするんですよ。

谷 僕も最終日に青森で見てきましたけど、戸谷さんの言われた遠藤さんの写真（馬肉を展示した状態の写真）を大変興味深く見たんですが、それも一つ置きかえですけども、彼には置きかえ不可能な、自分がそのものに最終的になるということも感じられますね。例えば去年の「引込線」のプレ展で、やはりミラーを使って、焼いた木が倒立した状態で下がっていたというのがありましたよね。彼の中には常に、限りなく、みずからが供犠の対象になろうというふうなところがあるわけですね。この思いの熱度みたいなものが彼の比喩の制作というものを支えているわけでしょう。思いが強ければ強いほど、表現という代替作業も質的に深くなる。あのずうっと思い続けている熱度みたいなものが彼の表現を支えている。だから、供犠という、確かにレヴィナスの言い方というのもあるだろうし、さっき市川さんが言われた身体という言葉で整理できない問題を、肉体というファクターを媒介にして考え直してみようということにもなる。具体的にあまり言えないんだけど、すごくいい提言だと思うんだね。

戸谷 だから、その分かれ目が、・・・、彼との議論が分かれた。僕にとっては置きかえなければ彫刻じゃないわけです。彼にとっては置きかえるというのは造形の形になってくるわけだから、造形というところに入り込んだら、そのアートの本質が失われてしまう。彼とそこ考えが分離するところなんです。ただ、そのところで、僕も造形の型に安住してしまったら、やっぱりだめだと思う。絶えず、遠藤の持っている問題と型の問題はお互いを振動させ合っていないと。

天野 先ほどの会田誠についての市川さんの言及に戻りたいんですけど。それはほかの作品にも肉というものをを感じるんですか。

市川 うん、だから身体と言ったときに、どうもそこにある種の主体というのがつきまどって、それでいっちゃうと、何というのかな、抜け出せないような感じがするんですね。

戸谷 しかし、市川浩さんの論でいうと、その身体というとならえ方を、心身二元論、主体と客体というか、そういう二つの身体のところ「身」を置いてそこを超えられるんだという考え方ですよね、どっちかという、

谷 市川さんもそうだと思いますよ。やっぱり、身体論というのは哲学でガードされ過ぎているのを感じるんですよ。つまりメルロ・ポンティ（Maurice Merleau-Ponty）もそうですけども、結局、現象学との関係で云々されてきた経緯があるので、確かに身体というのは主体が絡まって、ちょっと身動きのとれない言説になってしまったんですね。そこへいきなり馬の肉みたいなのがぼーんと出てきたときに、哲学的言辭であまりしゃべる必要のないような、強さがある。

市川 精神という言葉も、ちょっとあいまいに僕は使われているような気がするのだけれど、僕らは小さな悟性をそれぞれ持っているけれども、精神は所有できないもの、精神というのは常に外にあるものだと思うの。そこに、我々が参加していくというか、その中に入っていく。自分の中に所有するのじゃなくて、だから、そういう精神、それこそすべてのものを、存在のというよりも不在の領域ですよ。そこがつくり出される必要があって、それこそが、まさに芸術が目指す公共性のような気がするのです。

谷 なるほどね。

市川 でも、精神的と言っちゃうと、何か、精神というものが非常にあいまいなものになっちゃっていて。だから、中村一美さんが言っているもの、精神の空間というのかな、空間を精神化するようなことを言っているんじゃないかなという気がするんですけどね。

戸谷 それと、画家というのは、何でああいう神がかった言い方を時々したがるかという、メディウムと肉体との、肉体というか精神との両者の関係が錬金術のように神がかったところで、ふあーっと何か、そういう時間を多分感じて、何ていうの、わあーっと、こう。

天野 精神と肉体の話になってきましたけど、やっぱりそれはある形式性というか、絵画というものをやっぱりどういうふうに見ていくかというか、織り込んでいくかということになってきますけども、若い世代だけじゃなくて、全体の現代の絵画においての話だと思いますけどね。

松浦 僕は遠藤さんのその作品を見てないので、本当はコメント控えたいと思っていたのですが、皆さんの説明をうかがうかぎりでは、あまり肯定

的に受け入れがたい気がしてなりません。つまり肉を使用するというで、逆に、提示しえなくなってしまう領域もあると思う。もちろん見たら圧倒されて、考えが変わるかもしれませんが。ただ、戸谷さんのおっしゃった戸惑いや、代理、代替可能性の問題はとても興味深いと思います。

谷 代替可能なものという。遠藤さんの今回の表現も、自分の作品の中で時間経過とともに、結局それは2〜3日しか置けなかったわけだね。実際に馬の1頭分の肉というのは、臭くてたまらない。それを撤去してそのままの状態にしたのを、それを写真に撮って、撤去しますね。だから要するに、その血のりは鏡の上についたままあるわけです。それが要するに写真となってます。

樋口 それは不在になっているんですか。

谷 不在になっているわけです。それで2次元化して、さっきの会田誠のように、どういうモチーフを引っ張ってこようと、それが彼の手によって二次元化されることによって、逆にリアリティーを生んでしまうという、その現物のそれ以上にリアリティーを生んでしまうという。そのほうがはるかにね。

戸谷 それは仕組んでいたのかどうか、よくわからないけどね。

谷 本人は仕組んでない。あくまでも想像力の問題だけれど、みずから供犠を念頭においているんだから。しかし、それを最初から見ている人がいるわけで、3回も行ってね。一番最初の置いた状態や、撤去した状態から見てるとやっぱり、リアリティーが全然違うと思う。しかし二次元化され、情報化され、繰り返されることによって、質の違うリアリティーが生まれるということもある。ちょうど今、野村仁の個展（国立新美術館）が行われていますが、同じ対象や方法で写真を撮っても、一年間賞げばもっと質的にもスケールアップした表現になる。要するに、プラクティスも同じことで、日常的に繰り返しても、それが量化され、時間化されることによって表現になっていくようなところもある。遠藤さんは認めないかもしれないけどね。

松浦 でも、それはとてもおもしろいものになりうるかもしれない。

谷 おもしろいね、それが。

松浦 そうすると、不在化という掛け金によって、もっと興味深い作品になりえたかもしれないということだと思います。このことが示す問題は、供犠的な作品も、結局1人の人間が制作したわけではないというか、作り手とは別のファクター、例えば時間であるとかが、深く介入するという印象を持ちましたけど。

谷 だから最初の市川さんの出された、戸谷さんの言われたような問題で、そこで還元されてもとへ戻っていくというようなね。何となく一巡しましたね。

市川 今の新しい動きというのは、ちょっと空

間というのがあまりにこの三次元空間過ぎる。三次元空間というのは今ですよ。それが肉体の入れ物の形で、そのまま引きずられている面も感じるんですよ。いまの「アート」が芸術の環境化であるとしても、環境というものが、いささか現実的、直接的な空間、生きられる空間としてとらえられているように感じるのですが。まさに「オルタナティブ」な、実践的、政治的なものとして。それはまた、何を公共的なものとするかという異議申し立てでもあるのでしょうか。ただ、「見る」ことより「つくる」ことに傾いていっている感じがするのです。

天野 直接話法じゃないけど、そのまま。

市川 そう。

天野 なるほどね。そのまま、そうかな。

戸谷 だから、市川さんの不在というのが、彫刻もそれがあって、失われたものの不在の代替あるいはその埋め合わせという一面があると思うんですよ。だから「ベロニカ」の影の絵画にしても、失われた実在の何か印なり影がそのものになってくるし、版のような形。そういう実在するものと、それが不在になってしまったものに対する意識の、その不在者に対する置きかえの形式というか。

谷 まさに、それはもう戸谷さんの原点じゃないですか。

戸谷 うん、だから、絵画もそういう感じですよ。何だっけ、プリニウスの絵画論とかそういうふうな。

市川 メディウムというのは、結局、この不在化を要求しますよね。

戸谷 これはどっちが先かという、不在に対するある観念によってメディウムが道具として役立つのか、あるいはメディウムというもの、具体的なメディウムでいいんですけど、それと絡んでやっているうちにそのメディウムがつくるものを欲求するということがあって。イメージが先なのか、メディウムが先なのかという、長い間やるとわからなくなって・・・

絵画を問う一座談会の後で

谷 新

しばらく前のことになるが、社会学者の大澤真幸が現在の政治思想の空間について「物語る権利」（多文化主義）と「真理への執着」（原理主義）を対比させ、これらが対立しつつ共通の前提に立っている、という主旨の論文を書いていたのを思い出した（「政治的思想空間の現在」、『世界』06年2月号、6月号）。今日の世界情勢がこのような構図にすべて当てはまるかどうかはともかく、ポスト9・11のそれが、およそこうした枠組みにあって、おおむね相互に背反しながら“露出している”ということは明らかだろう。ここでいう「物語る権利」や「真理への執着」は、その内側に存在する人たちの意識の問題だから、それを含めて比較対照するのは難しいにしても、多文化主義や原理主義の対比は、今日の絵画の問題を考えるうえでひとつのヒントにはなるだろう。強引に置き換えれば、前者は表現の多様性ということであり、後者は絵画形式そのものである、ということである。

この美評連会報の「いま、あえて絵画を問う」という座談会では、主として絵画の比較的若い世代の表現状況がテーマとなっているが、さして積極的に見ているわけでもないこうした表現の状況について、座談会出席者からさまざまな意見や感想が聞かれたことは収穫だった。その場に編集委員として同席していた私が、立場を逸脱して多くの発言をしてしまった非礼は詫げるにしても、それはこの座談会が予想以上に興味深いものだったためである。今回の特集について、座談会とこの単独原稿の両方にまたがっているのは私だけなので、この文章でも座談会の印象を踏まえつつ話を進めてみたい。

いま思うに、いろいろいきさつがあって若い世代の表現（というのも語弊があるが）に精通している出席者がこの座談会にやや欠けていた点は悔やまれるが、それゆえ数十年のタームを介した総括的な話が出されたように思えるし、また全貌というわけではないが、

各人が私の予想を越えてよく若手の表現を見ているということも印象的だった。

このなかでの話をいくつか参照すると、市川政憲からは“公共性あるいは他者意識の減退”が提起され、松浦寿夫からは“メディウムに対する意識が希薄なのではないか”といった発言がなされ、戸谷成雄からは市川の公共性にも松浦のメディウムにも関係する“「型」の不在”が指摘された。また若手の仕事をよく見ている天野一夫や樋口昌樹からは、前三者に関係するような意味での制作や制作者意識の今日の特徴が語られた。この原稿執筆中はまだ座談会原稿を最終的にチェックしていないので、文言に多少のニュアンスの違いはあるかもしれないが、おおむね以上のような概要を骨子にさまざまな若手の表現に介入した話が展開された。

詳細は別項の座談会をお読みいただきたいが、話を聞きながら三、四十年前の昔を思い出していた。いろいろな言い方はあるが、これらに共通するのは“構造と他者の不在”ということではないだろうか。戸谷流にそれを表現的には「形式」や「枠」の欠如、作家の表現に対するモチベーションとしては、市川や戸谷の発言を借りて、プライベート空間の露出と言い換えてもよい。ただ聞いていて思ったのは、出席者がここで論議されている若手の作家対象について、必ずしも大澤的、カント的アンチノミー（二律背反）の対象としてみているわけではないということについての関心であった。言い換えればそれは批判しているようで結構おもしろがっているようにも受け止められ、またおそらく若手の同世代の批評ではカヴァーできないかもしれない歴史軸と個々の作品に執拗に介入できる批評視点を、若手作家やその同時代批評よりも場合によってははるかに深く携えて今日の表現状況に臨んでいるともいえるような確信であった。

見方を変えていえば世代を越えた同質性のような印象も否定できないのである。メディウムや形式あるいは型の不在が共通して指摘されるような状況は、この座談会出席者の多くが制作や批評をスタートさせた70年代の表現事情とオーヴァラップもしくはパラフレーズされて語られるべき余地を残しており、そのことがこの種の論議を活発化させたのかもしれない。ただその背景となる構造や枠組みは似ていても、それに対する向き合い方あ

るいは志向性は逆向きほどの違いがあるともいえるだろう。座談会でも出てきた70年代後期の状況でいえば、メディアムや形式は“希求されるべき対象”であって、「絵画」と呼び「彫刻」と呼びたいけれども、その呼称を容易には使えない、表現する以上は常に問題にすべき、常に使うことを留保するかカッコに入れて表現しなければならない対象としてあった。言い換えれば、それらは無自覚に依存も使用もできるような存在ではなく、客観化できるかどうかの問題以前に、自己表現を根底から支える構造として表現が具有すべき存在であった。飛躍していえばそれは、表現者が自己内に他者を抱え込んで立脚している状態であり、それが作品という意味の伝達機構に緊張感を与えていたともいえるだろう。

戸谷が指摘した「型」という言葉も、表現者の数だけの「形」の恣意性に対するとき、ある外部化されるべき可能性としての規範の意味を帯びてくる。それが高村光太郎の用いた「造型」に由来しているとすれば、光太郎と同じような思いを戸谷も時代を越えて今日の表現状況に感じているといえるのかもしれない。「造型」は、時代を経て今日一般的な用語すなわち「造形」に淘汰されてしまった感があるが、森鷗外の翻訳を念頭に置きつつ光太郎が「造型」と「造形」の意味内容の差異性に分け入り、「造型」に可能性を見出そうとしたのは、それが「未知の美の原型」（『高村光太郎全集』）に根ざすという意味合いにおいてである。それはまた戸谷の考えに即せば、「仮説」によって探り出されるべき彫刻の可能性の問題とリンクしてくるように思われる。

あるいは「造型」と「造形」の翻訳による意味内容の微妙な差異性のあいだで考えなければならなかった光太郎の時代は、メディアムや形式とそれにもとづく表象という対比に置き換えれば、70年代以降のいま問題になっている表現事情の推移とあながち無縁だとも思われぬ。「型」は光太郎のような可能性と構造に根ざした本来の認識から、それを問うことのない、あるいはそれと真っ向から向き合うことのない表象（形象）の蔓延という展開に走って今日の状況を迎えているともいえるだろう。

ただし、ここであえて向き合わせているような対立軸は、これまでややもすると世代や

表現の時代的推移といった枠組みによって分断・併置されてきた趣が感じられるが、対立軸が設定できないにもかかわらず、世代や時代を越えていまそれらが改めて検証されようとしていることは否めないだろう。

たとえば「引込線」（所沢ビエンナーレ美術展、埼玉県所沢市、西武鉄道旧所沢車輛工場、8月28日～9月23日）はそのいい例になる。駅前の広大な車両工場を会場に作家が主体となった展覧会が企画され、昨年プレ展、今年ビエンナーレ形式の第1回展を開催して耳目を集めた。作家が企画、出品し、たがいに批評しあうという関係における密度の濃さが、美術館のない時代に行なわれていた作品の発表、運営形式を思い起こさせるとともに、予想以上にそれがフレッシュなイメージをもって迎えられていることの意味をわれわれはもう一度考えてみる必要があるだろう。作家ばかりではない。批評や美術館などで展覧会企画に携わる人たちにとっても、またとない批評の場を得たように（私自身もその例だが）、言語をもってこの企画に積極的に関わろうとしている。それはまたここ三十年来の、年間平均10館もの美術館開設と、それに導かれた展覧会事業による圧倒的な優勢のもとでネグレクトされていったかもしれない制作することの本来の意義や表現に対する問題意識がこうした企画の誕生をうながしているということも示しているだろう。かつては美術館が特殊で非日常の空間であったとすれば、それはいま町の風景や日常のなかに常態化し、逆に車両工場のような無機質な空間が制作を刺激する非日常の空間としてよみがえる。

いま各地で活性化しているだれも住まなくなった廃屋がアートの場になり、近代の建築の粋を集めた文化財の対象になるような家屋が、現代の生の表象と切り結んで生まれ変わる。そうしたいまでは日常化した町おこしのプロジェクトとこの企画はリンクしながら、他方、それらとは決定的に違う意味合いももっている。それは先に述べたような観点に還元されていくことだが、作家が、自身と他者とダイレクトに向き合うかたちがそこでは実践されようとしているということである。

こうしたかつては当たり前だったともいえる関係のありかたが、一見多様性を演じながら「型」への問いを忘却することによって極めてシンプルで平面的な表現の横溢（それを

松浦は、福笑いの顔の輪郭とそれに盛り込まれる目、鼻、口などの無限のヴァリエーションに喩えた)に還元されてしまう現象の問題点を浮上させ、他方、一見モダニズム／フォーマリズムの申し子のように絵画という形式にスタンスを置きつつ、表象を含む無限のコンセプトをそこに実現できる多様性を自家菜籠中のものにしたたとえば中村一美のような作家の絵画表現の存在意義をあらためて思い起こさせる。それはまた、文頭の多文化主義と原理主義の対比をいとも簡単にスイッチさせるほどのインパクトをもって現われるのをうながすだろう。

さらに、世代を越えた表現の同一場での展開は、思わぬイメージを醸成させることにも通じるだろう。このところ個展、グループ展(「ステッチ・バイ・ステッチ」展、東京都庭園美術館、7月18日～9月27日)などで盛んに発表している手塚愛子は「引込線」にも出品しているが、その作品の技法や現象形態はともかく、それが絵画の問題を問ううえで有効であり、あるいはそれと表裏の関係にあるという点も指摘できる。紙数の関係で詳述はしないが、「型」の生成／持続もまた他者を必要とするということをそれは指し示しているのである。

絵画はいまどこに

水沢 勉

洞窟絵画の時代からアニメーション全盛の現在まで、人類がさまざまな表現手段を編み出しながら営々と生みだしてきたイメージがいついっさい消えてしまうようなことはなかった。たとえ偶像表現が禁じられたとしても、そのかわりに、たとえばイスラム寺院にその典型がみられるように、壮麗で過剰な装飾文様がその欠落を十分すぎるほどに補った。また、現代のサブカルチャーを支える、無限とも思えるイメージ生成のさまを思い浮かべるとき(それは宮崎駿の2008年の『崖の上のポニョ』の奔放きわまりない台風シーンでもよいであろう)西欧の近代社会システムと不可分のかたちで自律したといわれてきたタブローの歴史としての美術史の言説は、きわめて限られた時空のなかでのみ成立するものであり、いまだに「近代」の呪縛に捕らわれている限りで、その基準による批評が成立するかどうかは、現在(少なくとも本来非西欧的な伝統に根を深く持つ日本では)大いに疑問であろう。かつてドイツの美術史家ヴィルヘルム・ビンダーが、「建築の残滓」であることを看破した類縁のような存在が、「絵画のわきにあるもの＝パレルゴン」としてジャック・デリダの哲学を介して注目されるようになったことは、裏返せば、本体そのものがそれほどの自明の存在ではなくなったことの証左でもありえよう。

国東半島にある富貴寺の阿弥陀堂の内部を飾る浄土曼荼羅を観ているとき、描かれた画材の脆弱さも手伝って自然に消え去っていくのに任せているような無常の感慨にしばし浸るひとは少なくないと思う。美術館や博物館で最新の保存技術を駆使して守られるべき作品を鑑賞しているときとは、まったく別種のモードゥスがそこには疑いなく成立することになる。照明はもちろんなく、この春、ある日の早朝にわたしが訪れたとき、戸が明け放れたばかりの堂内はほの暗く、周囲の新緑の鮮やかさが網膜に染みたままの目には、しばらくのあいだ、なにもかもが見えなかった。

そのとき、イメージが描かれていること以上に、慎ましやかで可憐な小さなお堂がどのような配置で、どのような風光のなかに佇んでいるかのほうが大切なこととしてまざまざと意識されるのだ。そして、やがて浮かびあがってくる浄土の楽人たちの典雅なすがた。これはきわめてまれな精妙かつコスミックなどいっても大げさではない体験であった。

しかし、不思議なことに、「視えない」という事態は、そのときいっこうにいらだちをわたしにあたえなかったのだ。かつて仏教美術専攻学部学生として卒業論文を準備していたわたしは、かなり大型の照明器具を携行し、当然オペラグラスも用意し、機会を限定された秘仏たちのご開帳に備えたものであった。30年以上も前のこと。念願かなって訪れた、河内長野の観心寺のあの名高い如意輪観音像は、本堂の奥に怪しい光をかすかに放っていた以外は、もはやポンコツのわたしの記憶能力では本来の体験はほぼ減耗し尽くし、鮮烈なイメージは、印刷物の写真によって補強、いや、むしろそれが原像として脳裏に焼きついているばかりだ。いまなら「仏像おたく」と呼びあうはずの仲間たちが、お寺のまでのかなり距離のある、田圃のなかの道ですれ違ったときにおたがいに声をかけあったことのほうが鮮明に懐かしく蘇る。それに比べたらならば、4年前に初めて実見することのできた和歌山県九度山にある慈尊院の弥勒仏坐像の特別開扉のときのほうが、より精密に記憶が再現できるはずなのに、遠望した尊像以上にいま鮮やかに浮かんでくるのは、小さなお堂を取り囲む数十人の善男善女が唱える般若心経の詠経の響きと、子育て祈願のための布製の乳房のオブジェが寺院の各所に飾られていたことばかりである。

これはいったいどうしたことなのか。本体以上に周囲の要素が心に残る。そもそも「本体」とはなにか。作品そのものということに意味はあるのか。そのような疑問が湧いてくる。

建築と一体化していた壁画としての絵画を、壁から切り離し、そのとき建築の一部が額縁としてわずかに残り、さらにその周囲を徹底的に均質化し、中性化するというホワイトキューブという「思想」が編みだされ、わたしたちは「本体」をその空間の助けによってできる限り純粋に鑑賞することが保証できるようになるのだと信じようとしてきた。とはい

え、仏像・仏画のような宗教的な存在の場合を想起すれば容易に理解できるように、わたしたちは、そのことに疑念を心底では抱きつつも、ある種の客観性の原理を奉じて、疑いの思いにあえて目をつぶってきたともいえるかもしれない。啓蒙主義以来の平等の原理でもあり、近代を根本で駆動させてきた市場原理とパラレルな関係にある競争の論理をあたかも公平に成立させる条件でそれがあつたように無理矢理に自分たちに言い聞かせてきた、とその事態を言い換えることもできるではなかろうか。やがて、絵画は、当然のように、建築の最後の「残滓＝額縁」も脱ぎ去って、純粹な、いうならば全裸のすがたを晒すことになる。全裸は、「nuda veritas」に通じ、西欧の図像伝統では、「真実」の寓意であつたことも思い出しておく価値がある。「真実の勝利」が宣言される場としてのホワイトキューブ。そして、その新しい価値を称揚し伝道していくというミッションをあたえられた美術館——という近代の神話が誕生する。

そのような価値観に、もはやわたしたちは全面的に拝跪してはない。ポストモダンの多種多様で無秩序な価値の表層を優雅な身のこなして、かいなでながら、グローバルなスケールで世界各所を渡り歩いていくノマド的な態度こそ、ファッショナブルであり、知的洗練のあるべきすがたとなつてすでに久しい。しかし、そのような態度によって提示された多様な価値が、むしろ、その「根」の部分での理解をともなうものでなければ、そして、そのための持続的な努力を借しんでは、結局、「誤解」ばかりを連鎖的に発生させることも、9.11以後、わたしたちは、あの一瞬の軽やかな解放感に酔っていた直後であつただけに、よりいっそう苦いものとして思い知らされてもいる。しかし、いまだれが根の在処を正確に捉えることができるのか。いや、だれもないということやだれもがみずから言い聞かせるべきときなのかもしれない。

19世紀後半の近代国民国家の成立とともに、日本語の語彙のなかに「美術」が生まれたことは北澤憲昭がすでに周到に検証した通りである（『眼の神殿——「美術」受容史ノート』（美術出版社 1989年）。その歴史的事実は、やがて「美術」の本家本元であるとされることになるフランスでの、当時のサロンと美術批評と美術市場の密接な連関性、いう

ならばその「三位一体」の確立とも時代的に符合している。それは、レオナルド・ダ・ヴィンチ以来の「パラゴネ」の図式を近代的体制のなかでさらにいっそう強化し、フランスを「中心」とする近代美術の言説を普遍妥当するかのようには時間の経過とともに幻想させることになった。サロンを批判することに端を発するモダニズムの精神が、まさしく空間化し、外在化した精髓ともいべきホワイトキューブを擁する「近代美術館」が、その幻想を、広く啓蒙し、できるかぎり分かりやすく教化するための強力な文化装置となる（しかも、アメリカという「新世界」において加速されることによって）。しかし、じつは芸術の大衆化の力学もまた、このダイナミズムそのもののなかに潜んでいたのだ。それは、モダニズム生誕のときに、最初からはっきりと刻印されていた、サブカルチャーも、反近代さえも呑みこんでしまうような、そのウラバミ的な性格にほかならない（ディズニーアニメーションについて学芸員が解説する、という光景を近代美術館創設の時点ではだれも想像できなかったが、それはやはり訪れるべくして訪れた必然でもあったのだ）。こうした精神の運動そのものがナチズムまでも最初から孕んでいたことを第二次大戦直後に痛切な自己批判として分析しえたアドルノ＝ホルクハイマーの労作『啓蒙の弁証法』のアクチュアリティは、1947年の出版から半世紀以上を経た現在もいっこうに色褪せていない。

19世紀後半のサロンを飾っていた巨大な歴史画は、モダニズムによって否定され、さらにそのモダニズムそのものが予想外の変貌を遂げつつあることによって（モダンとポストモダンに切断線は結局のところなかったと捉えてのことだが）、さらに過去の過去へと押しやられつつある。二重の「孤児」。絵画が現在、「現代美術」という看板で興行されるさまざまな文化的な営為のなかで、どうにも不遇をかこっているように見え、むしろ、場合によっては、その不遇に居直って、あえていじけた独白形式に徹しているとさえ見える現状にあって、かつて最優位のジャンルであったはずの絵画の凋落を自覚しないことは、よほどナイーブでなければありえない、現状認識にたいするまぎれもない錯誤であろう。さらには、アヴァンギャルドの精神そのものも、対抗的な図式が解消してしまったことによって、それを動機づける根幹のエネルギ-

を失って、無数のマニエラのひとつになってすでに久しい。アヴァンギャルドのアカデミズム化という滑稽なほどの絶対矛盾。「歴史の終わり」に漂いつづける、といういつのまに開始されたもうひとつの「歴史」。

去年（2008年）秋、国際芸術センター青森で開かれた東島毅の展覧会「絵—Picture」展を観たとき、あの安藤忠雄によるサークルのプランの中央部に、東島が、縦20.5×3.8mの桁はずれの、かつてのサロンの覇者ともいべき歴史画を彷彿とさせるスケールの大作《約束としての絵》を発表していることに驚かされた。あのハンス・マカルトの《カール5世のアントウェルペン入城》（1878年、ハンブルク美術館蔵）でさえ、横幅は10mに満たない。東島の試みは、無謀な時代錯誤のシジフォスの努力ではなかろう。それは、この作品が、夏のあいだ滞在していたレジデンスのそばでみつけた廢材の「台座」に載せられていたことを見ても明らかではなかろうか。

絵画は打ち捨てられているという、ある断念がここには表明されている。

しかし、絵画はけっして死に絶えたわけではない、残されたその「約束」がある、なんとか支えなければならぬ・・・そのとき、この認識と覚悟をバネにして、この絵画的物体は、周囲の建築の内部空間を取り込み、さらには、美術館を包み込む八甲田山の麓の雲谷の森のたたずまいとさえも交感する可能性へと、自律性という幻想を深く捨てて、大きく開かれるのである。そのためにあのスケールが不可欠であったのだ。

小林正人の「難破」し、バラバラとなった絵画群（今年の夏に開かれた「この星の絵の具」展、成羽美術館）とともに、いま語るべき、すなわち批評されるべき絵画は、絵画の破綻そのものを直視している作品にこそいま見出されるべきではなかろうか。

絵画棒論——絵画的知性の擁護 のために

峯村敏明

暴論ではない。絵画の要諦は棒にあり、という棒論である。

今は昔、長く続いたオブジェ制作の後でカンヴァス絵画に取り組み始めた菊畑茂久馬のため、『鯨とりの棒づかい』という一文を書いたことがある（1983年、東京画廊個展パンフレット）。鯨のように大きく底の知れない絵画に対して、素手で立ち向かうのは無謀きわまる。かといって搦め手から小細工を弄するのも面白くない。ならば、鯨の上顎と下顎の間に棍棒を縦ざまに押し込んで、呑み込まれないように用心しつつ鯨（絵画）の肺腑をうかがうのが上策であろう、といった趣旨の追而書を本文の末尾に添えたのだった。当時の菊畑がオブジェの観点をまだ捨て切れず、カンヴァスの表裏に太い木の棒を縫い込んでいたことに因んでの比喩であった。

絵画棒論はそのころすでに萌していたのかも知れない。とはいえ、これから弁ずるのはそのような予防措置としての棒のことはない。古今東西、およそ絵画芸術というものは、一定の長さの棒とその先端に取り付けた何らかの穂先を操る技芸以外のなものによってもその至高の権能を発揮することがなかったという、ほとんど暴論すれすれの考えを披瀝したいのである。

そういうことなら筆と言えればいいのではないかと思われるかも知れない。しかし、筆といえば毛でできた穂先の部分に比重がかかる。穂先は地域ごと文化ごとに特殊性があり、改良され、進化し、洗練するから、それはそれで大切なことではあるけれど、ままた、絵画がなぜ筆を必要とするかの本質が見失われる。矮小な小細工と卑しい手だれが跋扈する温床になる。そのような穂先ではなく、一定の長さを持った棒こそが絵画の要諦だと言いたいのである。

棒が肝要なのは、まず第一に、それが描く主体と描かれる画面（そして描かれる対象）

との双方に接しつつ、両者の間に決定的な距離をひらくことにある。距離を保つ、つまりは直接性という観念や願望を封じてくれるのである。絵画に限らず、芸術は生や生活や社会や自然や感情・思考から離れてしまった、もう一度それらと直接の接触を取り戻すべきだ、といったダダイズム以来の非知性的な妄想がいまなお猛威をふるっている現代、絵画を棒の距離において再認識することの重要性はどんなに強調してもし過ぎることはない。かつて、西洋マネエリスム絵画の研究者として著名だったある学者が、パフォーマンスの流行に喝采して、「死んだ名作絵画ばかりを見て生涯を費やしてしまった自分が悔しい、生身の身体をもって直接自己表現をしている現代のアーティストは素晴らしい」と公言したことがある。その程度の認識で研究されていた西洋の画家たちこそ気の毒であった。

直接性の誘惑は画家たちにも無縁ではなく、どころか、最も棒（筆）の意義をわきまえていたはずの中国、日本の水墨画家たちが、指や爪で直に墨を注す指頭画なるものにうつつを抜かしたことがあった。その手の第一人者・池大雅の絵は、その盛名にもかかわらず、概して品下る。ポロックのドリッピングは神話に包まれているけれど、優品はごく僅かしかない。白髪一雄の足技の制作も直接性願望の発露であるが、なぜか、作品は一定の質を保っていた。足を使うという不自由さが怪我の功名的に作用したのだろうか。

実際、絵画の棒は制作者に距離と不自由を課するところに重要な意義があった。棒を使いこなすために、画家は修練を積まなければならない。ダメな画家は、上手くなるために、つまり描写・描出という目的に隷属する方向で、訓練を積む。しかし、優れた画家は上手くなることをむしろ避けるはずだ。彼は、棒という、主体と対象との間のこの大切な中間者がその中間者としての働きの影を生成してゆくの見守り、見守りつつその生成のために行動しなければならぬからだ。上手くなった後にこそ、本物の画家は生涯かけて棒の運動と伴走しつづける。一体、何のために。

その前に見ておくことがある。絵画の要諦が棒だと言うとき、予測される最強の反論はイメージの信奉者からやってくるだろう。確かに、絵画は目と精神が欲求する芸術であり、ヴィジョンと無縁な絵は絵画ですらない。ヴィジョンの可視化ないし形象化であるイメー

ジにしる、かたちにしる、絵画棒論はそれらをいささかも排除したり蔑ろにするものではない。具象も抽象も、棒論は抱擁する。むしろ、イメージもかたちも何らかの空間表象も、すべては棒が働く絵画の野にあっては、その働きを誘発する原材料、棒の働きを方向づける刺激的なハードル、棒の働きを持続させる熱源として作用するのであるから、疎かになどできるわけがない。さらに、イメージを導くヴィジョンには棒の行動自体を見守る極星のごとき力があるのだから、これがなければ画家はそもそも画家たりえないのである。

とはいえ、本当のヴィジョンは画面上（一種の地上）にフィジカルな姿を見せることはありえない。画家が抱懐するいかなるヴィジョンも感情も思想も、画面上に直接その姿をあらわすことはできない。できると呼号する画家や論者は影か模造品で満足しているのであって、だから絵画はプラトンに貶められたのだ。また、棒の働きに対して原材料、ハードル、熱源等として重要な役割を果たしたイメージやかたちや空間表象は、棒の働きによって乗り越えられ、変容し、意味転換した、あるいはしつつある姿を示すことしかできず、完成した作品の主役の地位を降りてしまうことになる。というよりも、それらがもはや主役でないことが明らかになった程度に依じて、作品は絵画として浮上するのである。では何が残るのか。中間者たる棒の働いた影と、その生成の予感以外の何が。

今日、人々の絵画的感性はよほど劣化していて、特色のあるフィギュアや変質的・偏執的なイメージに群がるというマンガ世代の感性に冒されるがままになっている。マンガ世代の前には50年代のいわゆる社会派リアリズムの絵があって、いまなお一部にノスタルジーを掻き立てている。どちらも、戦前・戦後の前衛左翼・前衛右翼の挫折を引きずりながら、日本の近代化・脱近代化によって失われた像信仰と人間信仰の復権を夢見ている。

かく言う棒論は近代主義者なのだろうか。確かに、それはマネやセザンヌの絵画を棒（筆）の働きの自覚的自立として評価する意味において、明らかに近代絵画を肯定するものである。しかし、棒論は西洋主義者ではない。そもそも、書と絵画において棒の働きの最も早く目覚めたのは中国であり、その水墨画、とりわけ元代以降の文人画は、描かれる主題以上に棒（筆）の意を尊ぶ点で、西洋の

近代絵画に500年も先行していた。絵画棒論はそのような中国絵画の達成点を念頭に置くことなしには語り得ないのである。

ここでは深く論じないが、色も無視しがたい。けれど、色が絵画を決するわけでないことは、水墨画が疾うに教えていたことであり、西洋のモノクローム絵画が絵画の死の予告でしかなかったことによっても明らかであろう。色と感情は棒の働きをそそのかし方向づけてこそ意味がある。棒の介在を拒んだ絵画は、つまるところ、極端な主観化（直接表現という迷妄）か極端な客体化（対象の実体視という迷妄）の両極に走って自壊するほかなかった。

ならば、絵画棒論は中庸を謳うのであろうか。もし中庸という語を凡庸、穏健、平均志向の意味で用いるのでなければ、しかりである。すでに述べたように、棒は中間者である。制作主体（subject）と彼を待ち受ける物質的与件（素材と画面）及びあらわし出されるべきヴィジョンと主題（subject matter）との間に位置して、両者（厳密には三者）の固有性・絶対性を破壊しつつ、それらを互いに相克し合う関係の中に引き込むといった働きを持つ、生きた媒介者、かつ生きられる媒介者にほかならないからだ。

筆触がみずからを隠してあらわし出される主題の描出に仕えていたとき、棒は筆先（穂先）を支える取っ手以上のもではなく、画家もまた描写の召使であった。その後、画家の主体（subject）が描かれるべき主題（subject matter）と同じ重みを自覚し、両者の間の橋渡し、交渉、闘いが絵画の新たな命題となったとき、筆は穂先よりも棒に比重を移し、棒はそれ独自のリズム（運動様式）を自覚するようになった。というのは近代絵画理解のイロハであるはずなのだが、実際には、人々はとかく棒よりも穂先の働きに注目する情性を拭い去ることができず、筆触という言葉に過度に寄り掛かっている。

筆触自体が悪いわけではない。けれど、筆触が本来担うはずの署名性は多くの場合臆病にしか自覚されておらず、マチエールの励起か制作者の小さな個性のしるしとして理解されているにすぎない。マネ、セザンヌ、ゴッホが棒論の見地から高く評価されるのは、彼らが近代絵画の主観化という宿命を全身で引き受け、筆触を穂先の芸以上のものとして自覚していたからである。西洋近代からの逃亡

者ゴーギャンが彼らに遠く及ばないのは、色彩と形態の平坦な布置のうちに筆触を埋め込んでしまうことで非西洋、非近代が実現できると錯覚したからだった。他方、中国の画家たちは西洋絵画と遭遇したとき、その写実性に従わずに主観性・署名性を強めることによって彼ら本来の棒づかいの本領を発揮することができた（八大山人、齊白石 etc.）。

棒はもとより中間者、媒介者である。しかし、棒を行使する画家は宿命的に一個の主観（subject）であって、その主観が棒を介して絵画の野を歩み抜き、絵画と世界の縫合を企てる時、その棒運動の影は全的な署名性を帯びざるを得ない。そのことに臆し、ひるむ者は、世界と和解するどころか、あいまいな私的イメージの散乱（それが今日の絵画状況だ）で満足するのが落ちである。

棒が自立的・全的に行使され切ったとき、それは一個の様式として認知され、避けがたく署名性を帯びる。多くの場合、落款ないし署名がその裏打ちとなって、制作者の特定に資するものとされる。

では、絵画の署名性は画家に属するのだろうか。近代の人間信仰、作家信仰はそのように理解する風潮をもたらしたけれど、そしてまた、画家自身もそのように願望しているらしいけれど、真実は別のところにあると考えるべきであろう。画家が本気で署名するのは、作品が完成したと思えたとき、つまり、棒の働きがきわまって主観と客観が混融し、画面上を新しい秩序が支配するに到ったと認めることができたときにほかならない。それは、作品が制作者の主観をはるかに凌駕し、また同時に与えられた主題をも乗り越えて、新しい次元を獲得していることを告げるときなのである。

署名とは芸術家が作品の旅立ちを認めるしぐさにほかならない。両親が生まれた子に名を与えるのは一見親権を主張する行為のようであり、より深くは、子を独立した第三の存在として世に送り出す儀式なのである。名は親ではなく、子に属する。

同様に、真の署名性は画家に属するのではない。それは、画家が絵画という主観・客観の交差する生成の場から受託した任務を果たしたしるしなのである。高度に練成された署名性は、まさに当の棒の中間性、両義性を介して絵画の究極の主題の位置に送り返され、目のある観者によって、他のすべての要素を

凌駕する真の主題として知的かつ感性的に感受されるものとなる。棒術に殉じた画家が奉納した” ex-voto” として。

(2009年9月24日)

ケントリッジ展（京近美）を見て

本江邦夫

京都国立近代美術館に長年勤務され本年度をもって退官される河本信治学芸課長の「引退興行」ということもあり、同館で開催中の「ウィリアム・ケントリッジ」展を見に行ってきた。この展覧会は国立美術館が新聞社等と共催せず、独自の予算でとりおこなう、いわゆる「特別展」であり、東京と京都の二つの国立近代美術館は互いの「特別展」を交換する慣習になっているので、来年1月2日（！）から始まる東京展で見ればよいとも思うのだが、河本さん自身はご自分の美術館の会場にもとづいて構想をしたのだから、事情が許すかぎり、今回は京都展をまず見るべきであると、私なりに考えたのである。そこまではよかったのだが、なかなかその機会がない。予定をやりくりしてやっと見に行けたのが、最終日の前日だった。

常設展示場をわずかに残し、ほとんどがケントリッジ作品で占められている。5つのスクリーンがある大きな会場があって、そこかしこで映しだされる作品を若者たちが床に座って見入っている。看守さんから私も座るように促されたが、さすがに床にじかに座るのはためらわれ、立ったままそこで30分ほど過ごした。見るのに時間がとられる映像作品を、どちらかというと苦手になっている私としては実に珍しいことである。何が私にその苦行を強いたのか？それはやはり、ケントリッジの人間存在そのものと結びついたドローイングの重厚な魅力であるとしか言いようがない。木炭のドローイングをどンドン描き直し

ていく過程をばらばら漫画の要領で一枚一枚フィルムにおさめ、社会的な物語を展開していくケントリッジは何と言っても無類の素描家であり、人類の歴史において、描かれたものとは何らかの状況の痕跡であり、記号であり、メッセージであり、ときに象徴であることをあらためて教えてくれる、まさに真正な芸術家である。

アパルトヘイトの支配する南アフリカ連邦に生まれ、差別する者たちのなかの差別しない者として、その社会的軋轢そのものを映像化してきたケントリッジは興味ぶかい画家ではあるが、どちらかといえばマイナーな、周辺の存在だと、それでいいのだとメジャーも流行も大嫌いな私は思っていた。とてもよく出来ているオックスフォードの『20世紀美術事典』にもまだ記載はない。ケントリッジは1955年生まれなのだから当然だとも思うが、1965年のダミアン・ハーストがかなりのスペースを割かれてちゃんと載っていたりするのだから、「権威」というものは隅に置けない。

ところがそのケントリッジが「The 2009 TIME 100」（アメリカの『タイム』誌が選んだ2009年の時点での世界の重要人物100人—日本人では物理学の南部陽一郎が入っている）に選ばれ、なんとヴェルヴェット・アンダーグラウンドの、あのルー・リードが解説を書いているではないか。「ケントリッジは、私たちが語り得ないことを線とかたちを通じて私的に表現することによって、情念のための家を作ったのだ」とする彼の結論はまさに至言で私は何の異論も無い。ふつうは音楽の伴奏入りの映像作家として、あるいはポストコロニアリズムに連なる重要作家として流行的に紹介されがちなケントリッジを実存にかかわる素描家として提示したのだからミュージシャンとしては立派な見識である。

ケントリッジには版画やポスターのグラフィックな仕事も多い。いくぶん奇妙にきこえるかもしれないが、私がケントリッジの映像も含めた仕事でまず連想するのは、たとえば魯迅等が推進した木版画運動である。原型的なイメージをいかに素早く、しかも大量に流通させるか？かつては印刷に頼っていたことを彼は、原理的には無限に複製可能な「映像」に求めているのではないだろうか？要するに、ここではドローイングは原版であり、映像はそのコピーであり、しかもそこに展開

されるのは、世界と遮断され、自己目的化された美意識などではなく、肉体という重さをそなえた、抑圧された「人間」の物語なのである。目下ワシントンのクリーガー美術館で開かれている、反体制派のソヴィエト作家クドゥリャノフとの二人展もこの観点から企画されたに違いない。

近年、ケントリッジ展ほど美的関心を満足させてくれる展覧会はなかったように思う。高い新幹線代を払うだけの価値はあった。ところで、いろいろと仕事をかかえていた私はただそれだけを見て、そして帰ってきたのだが、帰りの新幹線のなかでケントリッジをあれこれ反芻していると、どうしてもそこに登場してくるまた別の作家のイメージがあった。私はオペラ・シティ（初台）のアート・ギャラリーで見た「鴻池朋子展」のことを言っているのだ。

繊細巧緻な内向的な作品で世評の高い画家の、世界と遊離した、どこか胎内回帰的な物々しい設定が印象的な展覧会だったが、出し物の最たるものとして見る者の度肝を抜いたのが、鏡面を貼り付けられて、きらきらと光を反射しながら回転する、巨大な赤ん坊の頭部のオブジェだった。世の中は広いから、こういうこけおどしに感じ入る人もいるだろう。しかし、こういう無意味な装置に頼るのであれば、もう絵など描く必要はないし、同じ会場にこれがあることによって自身の絵画作品そのものが無に帰してしまうことに、はたしてこの画家は気づいているのだろうか、と他人事ながら不安にもなる。そのすぐ横にケントリッジの映像作品を持ってきたらどのように見えるだろうか、どちらが表現として強いだろうかと考えたりもする。

2次元とは表現の零度にもひとしいぎりぎりの次元であるが、それだけにすべての次元がここに還元される。絵画という2次元に依拠するものは—これを覚悟と言い切ってもいいだろう—ひたすらそこに立ち尽くし、世界に向かって自らのメッセージを放つしかないのである。私はそのことを、実はあまりに自明のことを、今いちどケントリッジから教わったように思う。

実態は手法に

平井亮一

媒体という物象との接点は、当事者の手法をおいてほかにはありません。あらためていま絵画を問うというのであれば、ここでもそうした素朴な条件から逃れることはできないはず。にもかかわらずこれについては、通常あたりまえすぎてやりすごされてしまうむきもあります。それなら、いまさらなにゆえに手法なのか。とりあえず、ごくありきたりなはなしからはじめることにします。

せんだって見た「フランス絵画の19世紀」展（横浜美術館）で、ルネサンス以来ヨーロッパ絵画が営々と重ねてきた再現描写の彫心鑿骨のほどをあらためてたしかめ、おもわずため息をつきました。すくなくともかの国の第二帝制時代、正統アカデミズムの作品はいずれもいろいろな意味で「偉大」であったことをいやでも納得させられました。

展示と直接かかわりのないことですが、入場券をかざった図版をみておやおもったのは、いずれも女性像ながらその様相がまったく対照的であったことです。右がわはドミニク・アングルとアレクサンドル・デコッフの筆になる裸婦像（「パフォスのヴィーナス」）、左がわはエドゥアール・マネのえがいた婦人像（「カルメンに扮したエミリー・アンプルの肖像」）、いずれおなじ体裁に主要部分がトリミングされているので、帝制期とそれ以後、もっといえばあの1874年以後とのいちじるしい差異の様相をおもてだてての啓蒙的配慮はあきらかです。しかしそうした対比より、わたしの好みからするなら、ひそかに期待していたシャルル・フランソワ・ドービニーの作品におめにかからなかったかわりに、かれの師ポール・ドラローシュの歴史肖像画の大作をまえに感嘆を久しくし納得するところがありました。

というのも、ドービニーの風景画にみとめられるあの触覚的な筆づかいはまぎれもなくドラローシュゆずりのものでもあることを感じたからです。これはむしろ、アングルのものでもないしマネのものでもない。しかし、

師の眼差しが人物のみならず靴だの皮帯のとめ金などにポジティブにそそがれたあかしでもあろう筆のとどめや油彩の感触がそこから分離して、こんどはドービーのまなかいにする田圃の暗うつな曇天の描写へと移り、かえって精彩をはなっているようにおもいました。この師弟は20年の年齢のひらきはあるけれど、おなじ19世紀後半に足をかけています。モチーフはちがってもそこから分離しつたえられた手法はこうしてどこか触感性をとどめた作品の様相において、観客の眼差しにはむしろ営為の同質的な存在形式のほうを様式のちがいをこえてみとめさせずにはいない。絵画に詳しい脳神経学者、岩田誠さんならこのような知覚作用を、局在する脳神経作用が容易につながってゆく「体性感覚」なるもののはたらきに由来する同質感などというかもしれません。こんなことは、様式史からすればたぶんとるにたりない事態であるにちがいない。

そこで、さきにふれた入場券に並ぶ図版はといえば、時代をすこし前後しながら新旧対比を観客に効果的に印象づけ、なかななく、いささかもむらのないしっとりした人肌、これとまわりの微妙な接合の前後関係をていねいに再現するスマートフォンへの伝統的な配慮の有無をきわだたせています。アングルはそうした配慮の究極を示すべく丹精をいたしましたが、マネはたくみな筆あととその早さをあけすけに画面に残した。そのことにかえって、観客が適当な間あいをとって作品と対面するなら前者よりずっといきいきと眼にうつる。視覚作用からするなら、これも岩田さんの命名をかりると「視線固定型網膜絵画」となります。ふつう対象をきめてみるわたしたちの眼には、網膜中心によることで対象をはずれた周辺はあいまいにうつる。こうした画面処理はすでにディエゴ・ヴェラスケスの作品にもみとめられることで、そのかわりそのようにえがくと対象は眼によく対応するのは周知のとおりです。

アングルの場合は、画面に眼を近づければ近づけるほど精緻な仕上げぶりがたしかめられ、裸婦のみごとなたたずまいはどこをとっても同質と感じとれる。このように眼差しのおきどころにかかわりなく同質に見えるとき、たとえばえがかれた人物から見返される視線などがなければ、すみずみまでつまった事物空間によるさえぎりを感ずるのは、たとえば

高橋由一など明治洋画にもみとめられることです。これは細部のくまなき描出へのこだわりが、日常でものを見るときに網膜中心性と微妙に乖離するからで、こうした視線の同質応対をさし、「視線移動型網膜絵画」とはこれも岩田さんの名づけです。

いまさらこんなあたりまえのことをもちだしたのもじつは、ひとつには、ドラローシュのアカデミックな画面から分離したどちらかといえば触覚的な筆法が、ドービニーをして、田園の情趣にかかる詠嘆よりは、即物的かつ視覚的な自然情景の平明な描出へとみちびいたのであろうことに瞞目したからです。そしていっぽうでは、アングルとマネと視線のとりかたのちがいがそのまま、はっきりした筆法のちがいによってささえられていることにあらため瞞目したからです。えのぐのあつかいにかぎるなら、前者は薄い非物質的なタッチで流動的な不透明色をいくどもかさねるのに、後者は油をたっぷりふくませたえのぐをじかに画布上でまぜる軽妙な筆ばしりで色彩のみならず明・暗の対比をはっきりさせる。かれは慎重にことをはこぶのがつねであったにもかかわらず、それをつとめて隠し、いちどしっかりえがいた部分をけずりとり、えがきなおして、当初から一回で仕上げたようにみせることに腐心したといわれます。

こうして筆とえのぐのあつかいがどうあれ、モチーフいかにかわりなく分離する手法は、それにふさわしい事態をまねきよせそのさきで画面を変貌させ、いっぽうで手法の分岐・変化は画面でのごとく変容させずにはいません。おなじ国で、おなじ年代それも30年たらずのへだたりで旧・新様式にともに対面した画家たちのあいだでさえも、手法を介した事態の変化・変容はこのようにあきらかで、やがてクロード・モネにみとめられる色料の突出でも、その後につづくことごらの変容はぬきさしならぬことになっています。ポール・セザンヌの慎重きわまる透層的な筆の集積をもってれば、ことごらは一目瞭然。通常モネはチューブの色はそのまま使わず、適宜の量の鉛白をまぜてあかるい色感をだそうとしましたが、ちなみに、さかんな野外での仕事に役だったはずの、やはり19世紀1840年にイギリスでつくられた錫チューブいりのえのぐは、もうフランスでもでまわりはじめていたにちがいません。

入場券の図版にみた対比どころでなく、手法の分離・分岐にともなう事態の変容はその後急速に進んで、画家それぞれが固有の手法において営為のいちじるしい差異をしるしてゆく。そこで一気にはなしを運んでしまうと、たとえばパブロ・ピカソのウェット・イン・ウェット、ジャクソン・ポロックのドロッピング、アンディ・ウォーホルがしのぼせるセリグラフィと手がきの微細なずれ、中西夏之の長い柄のさきの筆、おもしろいのはロイ・リキテンスタインの歯ブラシにつけたえのぐ、などなど冰山の一角ながらじつに千差万別。大切なのは実際にそれらがいずれも作品の構造とかかわり死命を制していることです。手法の分離・分岐どころのはなしではありません。

このような手法を現代ものまでことごまかく調べ分析し、画家それぞれの営為の特性とむすびつけ考察した書物は、海外ではすでにいくつかでていて、これらを見ると、一見とるにたりない部分やさりげない表層に、それらとうらはらのさまざな段どりどりと手あての工夫がなされているなど、じつにおもいがけない手法の過程がひかえていておどろきを禁じえません。いずれも営為の構造からすれば相応の必然性をもっています。既成媒体の流用、図版の援用、装置の活用などが加えられるなら、そこに出来る事態の変化、ことごらの変容はげんにわたしたちが眼のあたりになるとおり。手法はその分離・分岐にとどまらず多岐化、拡散、複合などといった条件へとひらかれるほどに事態はおのずと多様になっているというわけです。

ついでですから、岩田さんがさらに指摘した脳内で偏在する情報処理機能、たとえば空間認知と型態認知との正常な分立から、その欠落・排除、また時間差に由来する記憶意識、など画家たちの営為に介在する知覚・認識・条件を、それらに還元ということではなく考慮するなら、ことほどさよう事態はいよいよ錯綜せずにはいません。

にもかかわらずここでみとめるほかないことがひとつある。それは、絵画がどうであろうとしかるべき物象とかかわることの事態化においてそれとして同定される、ということです。はじめに平面ありきというのではなく、板、布、事物の表面など支持体、さまざまな色料など用具・装置と当事者とのひらかれたかかわりに出来る知覚、手法、認識の統合

(インティグレーション)として絵画ならざるものから差異化される。そのような物象とかかわる、いいかえるならそのような媒体化に身をおくことで、これはすなわちそこにとられることを意味し、営為はどのみちそこでの統合の存在形式たるほかありません。事態に変化をきたしそこからはずれるなどしてことがらに変容をきたすなら、それはもう絵画ならざる媒体形式に相当する。

そのことからするなら、たまさかフランス19世紀にみた転型のきざしから基本的に変わっていないのは、媒体との接点である手法においてこそ営為は実践形式となり存在形式をまとうというひとつのことです。名だたる現代画家たちが骨身をけずった実践と手法の分析に如実にみる様相は、そのことをあますところなくつたえています。そして「テキスト」「アート」などと便宜的によばれもするいまどきの営為にしたところで、なんであれまずは物象たる媒体にとらわれてのことという事態にいきさかもかわりはない。そうした事態から絵画たらざるをえない構造も分出する。このいきさつを捨象すると、言説の滑りも観客としての受容も、疎外なきたんなる語りかモード迎合になりかねないと自戒しております。

「アート」の「文明批判」を確かめたい

吉村良夫

どこが新しいか。パソコンでも電気自動車でも現代の商品は、まずその点から消費者に吟味される。美術も同様。西洋から地球規模で広がった資本主義文明の差別化(差異化)競争には、独創性を競い合う表現感覚も骨がらみにされてきた。ただし日本では新しさのうたい文句に、外来語を振り回す風習が強い。

古代の大宮人は漢語によって格調を高めた。文明開化後の文化人はカタカナ語で、格好をつける。

「いまや『現代美術』ということばが遠のき、代わって『アート』という言葉が、美術の前線を示すことばとして用いられているように思います。『アート』は『芸術』とも差異化され、より具体的なものへのシフトをはらんでいるようにも思います」(表記は原文通り)と、美術評論家連盟事務局から、その現状に関する発言を書面で求められ、古来の風習を思い出した。

しかし英語の一般名詞“art”を、「アート」と日本語のカナ書きにただけでは、どのような点に差異化が認められるのか分からない。「現代美術」という場合、様式上の差異を示す呼び名ではないが、「20世紀」とか「戦後」という時代を感じさせる事で一応の了解が、国際的に成り立ってきた。その了解感覚に合わない作品群が近ごろ目立つとしても、たとえば「21世紀美術」と呼べるほど割り切って差異化できる状況が、明白になりつつあるのかどうか。

時代ではなく、土地柄にことよせた差異化が名を残した一例は「エコール・ド・パリ」だろう。主要画家の一人に藤田綱治がいたこともあって、日本ではよく知られている。

それにならって便宜的だが、当面の「アート」に「アキバ派」とか「東京派」とか言えるような地理的特色が認められるなら、それが呼び名に結び付いても不思議ではない。

「作る人」の間に注目すべき差異化が広がる場合、それを「観る人」の見方も、従来とは変わってくるだろう。初秋の京都で開かれたフランス美術のシンポジウムで、そのような変化を感じる場面があった。

「Elles—フランスの女性アーティストとフェミニズム」と題して話した岡部あおみ武蔵野美大教授が、多くの作品を紹介したスライドの中で、肉付きのいい裸の女性が立ったまま開いた股に、同性愛で使う張り型を当てている写真があった。日本人はフランス美術について、「鑑賞」という言葉をよく使うが、張り型を持つヌード写真に対してはどうだろうか。会場の質疑応答を通じて、これを「鑑賞する」とは誰も言わなかった。

美術評論家連盟が結成50年を記念して2007年に発行した『美術批評と戦後美術』では、全部で347ページの中に、「鑑賞」とい

う言葉は「カ所」だけ、次のような発言に見られる。「博物館へ行くと、家具、衣装、器具、装飾品、そのほか様々なものが展示されています。いずれもかつて機能を考えて作られたものです。しかし、我々がそこで眼にするのは多くがガラス越しで、それらは鑑賞するだけの対象にほかなりません」（195 ページ、中原佑介）。しかし「戦後美術」、または「現代美術」について「鑑賞する」という発言は全く見られない。

辻惟雄『日本美術の歴史』（2005 年刊）に、「数多くの才能がすぐれた作品を生んでいるにもかかわらず、現代美術が社会から疎外されている状況は、現在もさしてかわらない」（420 ページ）とある。ここで辻は、現代美術が「大衆の関心の外にあり続けた」ことを指摘しているのだが、その「現代美術」を差異化しつつあると見られている「アート」の方は、「大衆の関心」とどのように向き合っているのだろうか。筆者には、大衆社会との接点、新たな差異化条件の一つと思われるのだが。

このところ日本では「美術館受難の時代」が続いている。2007 年の時点で「収集予算がつかずに、活動の中断をした美術館は全体の約 44% にのぼる」（日本経済新聞社『日経五つ星の美術館』）。これは全国の公立美術館 134 館を対象にした調査結果だが、最大の悩みは財政難。そのために閉館も不自由になり「05 年度の平均開館日数は 287 日」だった。筆者が住む大阪では昨年府立現代美術センターの移転にともなう業務縮小が検討されており、来年は民間だがサントリー・ミュージアムが閉館になるほど、受難が深刻になっている。

「現代美術」にせよ「アート」にせよ、このような現状を意識することは、作品の内容を吟味し続け、質を高めてゆく上で不可欠なはずだ。

「美術」という日本語が明治初期にドイツ語、英語の和訳として使われ出した後、それまで混然と一体化していた美術と工芸の分離が進み、暮らしの中に溶け込んでいた美術の役割は国家によって「制度化」されてきた（この経過は北澤憲昭『目の神殿』が詳述）。このような美術の在り方が近年問い直され、工芸の見直しがかねがねあることも、「アート」差異化の進展を促してきたに違いない。

ただし、工芸との未分離が長かった時代にも、美術と暮らしの結びつきには固有の状況があった。それを、呼び名のあり方から確かめておきたい。

日本語の慣例をたどってみると、あらたまった呼び名には漢語の熟語が使われる一方、同じ意味でも話し言葉の熟語としては和語が定着している。ある事物が暮らしの中でどれほど馴染まれてきたかを知るには、それに関する和語の呼び名があるかどうか、見落とせない手掛かりの一つだ。

小説ならば「著者」に対して「読者」がいる。または「書き手」と「読み手」。

歌ならば「歌手」と「聴衆」。または「歌い手」と「聞き手」。

生活用品ならば「生産者」と「消費者」。または「作り手」と「使い手」。

絵の場合はどうか。「画家」に対して「鑑賞者」がいる。画家には「絵かき」という和語がある。しかし鑑賞者に当たる和語が、見つからない。何故だろう。

その原因は、「鑑賞」という漢語にあるのかも知れない。絵を鑑賞するということは、「美術」という日本語が作られた文明開化のはるか以前から、特別あらたまったことだった。「正月にはめでたい絵画を座敷に掛ける」という鑑賞の在り方であり、また、追悼の絵画を眺めては故人を偲ぶという鑑賞の在り方（木下直之『美術という見世物』）が、定着していたのだ。このように「鑑賞」する絵には、思想の表現といえど大袈裟すぎるかも知れないが、すくなくとも日常生活の中で、襟を正し、生き方を自問自答する内容がこめられていたのだ。浮世絵などの庶民的な絵は、楽しみのために見たり室内を飾るためにだけ流通しており、鑑賞する美術の中に入っていなかったのだろう。

芝居の関係者によれば、見物人を「見手」と呼ぶ和語もあるというが、それが美術を観る人について使われた例は見当たらない。

新たな「アート」については、「現代美術」に求めることが困難だった大衆感覚の一端、たとえば浮世絵に通じるような感覚も含むことを、筆者は期待したい。しかし不安が増大しつつある浪費文明の現実を問い直す感覚、または理屈抜きに感じられる文明批判の姿勢がこもっていない限り、それを評価することはできない。

追悼：視線の先に
—田中日佐夫氏の逝去を悼む

竹山博彦

訃報は突然やってくる。いつも話せる機会があると無沙汰ばかり、取り返しの付かない無為の時間、惜しむばかりである。

田中日佐夫氏と初めてお会いしたのは、今から30年近く前のこと、成城大学に赴任されてまもなくのころ、私の勤めていた栃木県立美術館に学生を連れてこられて時だった。そのころはまだそれほど多くない地方の美術館のさきがけとして、後に世田谷区美術館の館長になられた大島清次氏のもとでユニークな活動をしていた時代であった。学生たちに、私の学芸員論を話す機会を得て、それから氏とのお付き合いが始まった。

田中氏の業績は、それまで九州中心であった近代美術史研究を、新しい視座で捉えなおした点にある。その後各地に開館した地方美術館の成果を取り入れながら、京都画壇の研究、戦争画の問題、そして仏像に対する新しい視点で、その研究成果を世に問うてきた。これらの研究の根底には、美術とは何かという問題への、氏の思いが強く反映している。秋田県立近代美術館の館長になられてからは、いわゆるアウトサイダーアート（この言葉にはいささかの抵抗がある）にも関心を寄せている。人類にとって美術とはいかなる意味を持つのかという命題とともに、氏の業績は、没後も耐えることなく引き継がれていくに違いない。

深くご冥福を祈ります。

合掌

追悼：ユニークで貴重な変わり種
—内田園生氏急逝（85歳）

富山秀男

会員の中でも付き合いのなかった人、あるいは顔さえ知らなかった人が多いのではないかと。新聞に訃報がのっても、元外交官で俳人との紹介が専らだったからだ。

内田さんがAICAの会員になったのは私が事務局を預かっていたころ、推薦人を頼まれた時だから随分古い。1947-88年まで公職は外交官で、セネガルやモロッコ大使を歴任し、最後はヴァチカン大使をやっていたから外国暮らしが長かった。しかしいつどこでもちゃんと通信があり、俳句や美術の著作が出ていたから、会員としても優秀で困る事は少しもなかった。当然法学部の出身だが、敗戦直後の任官に当たっての海外初研修の折、アメリカの大学で美術史の講義を聴きつづけたのが一つのきっかけとなって、セザンヌの絵に魅了され、以後その作品を世界中に追っかけ廻して、その国の研究者と話し合い、ノートをとり続けたのが内田さんらしい余人の及ばないところ。手はじめにアール・ローラン著『セザンヌの構図』を翻訳（1953）、ついで『セザンヌ』『セザンヌの画』その他、この人ならではのわかり易い実感的好著を残したことが大きな功績だったろうと思う。また自ら日本語、英語、イタリア語、フランス語で俳句を詠み、俳句の国際化に尽くした功績は絶大である。句集多数。

会員短信欄 (50音順)

私が、高校の美術教師からの転勤を突然言い渡され、「俺が学芸員だって？」という思いのままで、岐阜県美術館に赴任したのが36歳の時。以後、豊田市美術館の在任期間を含め23年間、学芸員として仕事をしてきた。その間、多少の違和感を持って耳にしてきたのが、「学芸員は、研究職である」という言葉である。これはもとより、学生時代は彫刻を学び、その間、京都清水道の黒田辰秋の工房に出入りし、見様見真似で螺鈿の仕事をしていた「もの作り」の私であったがゆえの抵抗感かも知れない。確かに、学芸員にとって研究は欠くことの出来ない重要な任務の一つである。しかし、それだけでは学芸員の職責は果たせないのである。知の蓄積によって、優れたコレクションが形成され、内容のある展覧会が企画できるというわけではない。では、他に何が求められるのか、それは「具体化する力」である。コレクションにせよ、展覧会にせよ、如何に優れた作品を自分の勤める美術館の空間に持ち込み、展示することができるか、そのための能力と言っても良い。学芸員には、構想力と決断力、そして何よりも作品に対する「思い込む力」が必要なのだ。「作品の真贋は証明できても、作品の善し悪しは証明できない」のである。求める心によって高められた「思い込む力」が具現化されてこそ魅力ある展覧会となる。美術が、哲学の領域に属する所以である。学芸員とは、個の人格を晒す仕事であると言えるだろう。

青木正弘

昨年9月東御市の梅野記念絵画館において、若くして山で命を落とした画家犬塚勉(1949-1987)の回顧展を見た。初期にはスペイン旅行の影響で強烈な色彩の抽象作品もあるが、

いつしか郷土の多摩の風景から甲信のアルプスの山岳絵画へと進み、ワイエスにも通ずる細密なりリズムによって自然の奥深い内声を表現するに至った。大気と樹と大地の把握に飽きたらず、命をかけた画家はさらに高山を目指し、岩と水だけの純粋な世界へ到達した矢先の谷川岳での遭難である。やり残した悔いはもちろんあったであろう。宇宙の四大元素を描ききろうとしたと思える画家の挑戦は、38歳で地と水と風の領域においてついでたことになる。犬塚がなお生き抜いていれば、きっと火の領域に立ち至って、再び抽象絵画の世界で活躍したであろうと想像するのも楽しい。

たまたま NIK の日曜美術館がこの夏、奥多摩の美術館で開いた犬塚勉展を取り上げ、私も出演して司会の姜尚中さんたちと犬塚絵画の魅力について語り合った。気がつくとき姜さん、故犬塚、私とほぼ還暦の同年代。この世代はみな山に愛着があり、高年齢登山者の中核となっていることはご承知の通り。今の大学にはほとんど聞かないが、当時の大学には同じような登山サークルがいくつもあった。十代での登山経験しかない私とは違い、姜さんは今でも山歩きが好きらしい。山の絵画は登山者の孤独な心境を求めるとすれば、私にはすでに縁遠い世界になってしまったことを、犬塚の絵は教えてくれる。

井出洋一郎

相変わらず大学に勤めていますが、つい最近まで古巣の美術館にも勤めておりました。久し振りの現場復帰というわけですが、三年弱の勤めで分かったことは、現場ではハードもソフトも予想以上に劣化が進行しているということでした。建物も人も耐用年数が過ぎていたのです。かといって、両方とも簡単に取り替えが利くようなものではありません。まさに、中規模の地方公立美術館ならではの問題が山積していた、というわけです。ところで、近頃、欧米の勝ち組の美術館の偉いさんたちによる威勢の良い美術館本が出回っていますね。仕事ながら読む機会も多いのですが、

遠い国の夢物語といった感じです。「どうすれば良いか分からないのではなく、分かっているけれども出来ない」ことに「地方公立美術館という病」の一因があるわけですので、遠い国からのご託宣は今回も空しく響くばかりです。

我が国では公立美術館の二極化は着実に進行しており、勝ち組は国立美術館と大型の公立美術館だけ、といった感じですが（もっとも、勝ち組の美術館も健康体というわけではありません）、今後、制度自体のさらなる大変動が予想されるなかで、地方の公立美術館はどのように翻弄されていくのでしょうか？私の残り時間は限られていますが、我が国の地方公立美術館の行く末だけは可能なかぎり見届けたいと思っています。

尾野正晴

この秋は、まぶさび尽くしである。「まぶさび」とは、「まぶしさ」と「さびしさ」を掛けあわせた、わたしの造語だ。透明素材や光沢素材、反射素材の氾濫する現代環境の中ではぐくまれてきたはずの感性を、日本的な「さび」の心で受けとめようとの思いが込められている。この「まぶさび」を一種の美的理念として構想された展覧会が、二つ開かれるのだ。ひとつは、アートまぶさび展（9月15日～9月26日）、いまひとつは、遠州まぶさび展（10月3日～10月17日）。

アートまぶさび展は、京都のギャラリー16での企画展で、寺田就子と西奥栄利子という、まぶさび系作家二人に参加してもらった。透明素材や反射素材、光沢素材が巧みに使用された展覧会となるはずだ。

遠州まぶさび展の遠州とは、あの小堀遠州のこと。遠州の出生地である長浜市から、四居家ギャラリーでの展覧会依頼があったので、遠州の仕事から触発された「まぶさび」アートをとらえたのである。困ったのは、急な依頼だったので時間的な余裕がなく、自分で制作・出品せざるをえなくなったこと。ただ、京都大学で呼びかけたところ、意外に多くの協力者が現れた。研究室の大学院生には、

庭師をやっている者、香りの仕事にたずさわっている者もいて、そういった人たちが制作も試みるという。どういった遠州まぶさびアートが並ぶことになるか。不安半分、楽しみ半分といったところである。

篠原資明

今秋の展覧会企画に例年になく多く関わったので、夏からの時間を準備に追われて過ごした。東京藝術大学大学美術館「異界の風景—東京藝大油画科の現在と美術資料」展（10月2日～11月23日）。藝大油画科教員14名が東京美術学校以来、藝大にコレクションされてきた所蔵品を使って各自の創作と教育を紹介する。同時に初期洋風画から近年までの所蔵品中、「風景」をモチーフにした作品を選んで展示する。西洋という異界へ開かれた窓、近代社会と人間の内なる異界からのヴィジョンなど、多層な「異界」に照らして、近現代美術を担う人材育成の基盤となってきた藝大油画科の歴史と現在を開示する。武蔵野美術大学創立80周年記念「ドローイング—思考する手のちから」展（10月31日～12月12日）。こちらは前身である帝国美術学校以来、武蔵美で教えた60名の素描を集めた展示。絵画、彫刻、建築などジャンルをこえて描く行為の源泉から創造の超時間性を見せる。奥村土牛、芦原義信、山口長男、若林奮など。「多摩川で/多摩川からアートする」展（9月19日～11月3日、府中市美術館）では、出会いから20年を経て中国そして国際アートシーンを代表する作家になった蔡國強の、多摩川からスタートした火薬プロジェクトの原点を回顧する。

鷹見明彦

フランス人のアーティスト、ベン・ヴォーティエについての論文を、最近脱稿した。ヴォーティエは、62年チェアマン、ジョージ・マチューナスから勧められてフルクサスに正式参加し、南仏ニースを中心に「芸術と生の融合」というフルクサスの基本理念の普及を計った。彼自身は、自車のシトロエンにフルクサス作品を積み込み、その外側には自らの「トータルシアター」の理念を記した看板をかけてプラハの町を訪れたり、砂浜で休日を楽しむ人々の間に「私を見てください、それで十分です」と書いた看板をかけて立っていると行った行為を行った。それは、「水を飲む」、などの行為を任意の演者に行なわせて日常のシンプルな動作の美しさを再発見させたジョージ・ブレクトの詩的な「指示芸術」とは異なり、むしろ、無意味とも思われる行為に埋没しその労苦を担う生身の身体をさらけ出すことで、観客に、存在することの重荷や、ただそこにあるだけで主観による一方的な解釈や否定を不可能にさせる身体の他者性の認識を迫る、実存的行為だった。美的様式の確立は「芸術家のエゴの主張」に転じるとして避け、あえて無名性が強く、「はかない」行為を繰り返したために、ヴォーティエの評価は、周縁的なものとなった。2010年のリヨン現代美術館における彼の初めての回顧展は、ここ数年欧米の美術館で盛んに行われている、明確な美学や社会的ペルソナを持つ「巨匠の連鎖」としての従来の美術史のなかで見落されてきた作家の再評価の動向を反映している。こうした美術史の修正は、今後日本でも行われるべきだろう。

松井みどり

ある。ヴィジュアルアートのみならずパフォーマンスを含め、さまざまなジャンルのアートが集められ、雑然として見えても各プログラムは分かりやすく整理されている。ところが、出品作の大方が既知の作品のヴァリエーションであることとも相まって、私自身がこのイベントから何か刺激されたり、触発されたりすることはないだろうし、こうした試みを継続的にこなって大阪が再生するだろうか、とも素朴な疑問をもった。

また、サントリーミュージアム天保山が来年12月末に休館することが先頃発表された。現在休館後の施設活用について大阪市と協議中であるとのことだが、ここでも大阪の文化力や特に天保山地域活性化の問題が浮上している。

これまで、東京一極集中に抵抗してきた大阪は今、アートでもなんでも取り込んで総合的な都市の力をなんとか押し上げようと悪戦苦闘している。この姿は特別ではなく、恐らく先進諸国のいわゆる第二、第三の多くの都市が直面している状況であろう。そうならばこそ、こうした大阪の取り組みが次代のアートの役割を考え、可能性を見出す機会であって欲しい。

森口まどか

大阪の中心中之島を主会場にして開催中の「水都大阪2009」を回りながら、アートの側からいえばだが、この種のイベントの空しさと困難さをあらためて実感した。発言が何かと注目される大阪府橋下知事と、大阪市平松市長の顔が並んでポスターなどのあしらいに使われているように、府、市、関西経済界が出資し、大阪活性化を目論んだ大イベントで

美術評論家連盟からのお知らせ

●シンポジウム開催について

美術評論家連盟では、結成 50 周年に当たる 2004 年より、毎年、総会の開かれる秋に公開シンポジウムを開催してきました。

これまでのシンポジウムは、主に現代美術を取り巻くさまざまな動きをテーマにして開催、昨年は、あらためて「批評」をテーマに、批評はどうあるべきか、その歴史的位置づけを再検証しつつ、広く文学・思想界をも視野に入れたシンポジウムを開催いたしました。

今回のシンポジウムでは、「デジタル時代における写真表現」というテーマを掲げております。

1990 年代後半以降、デジタル化にともなって写真表現は大きく変化しました。その余波は写真家や映像作家だけではなく、それを扱うメディアの側にも及んでいます。デジタル・メディアの発展と写真表現とのかわりを、写真集、写真展、インターネットなどの現場の状況を踏まえ、その問題点と未来像について話し合っていきます。多くの皆様のご来場をお待ちしております。

【日時・場所】

日時： 2009 年 11 月 15 日(日) 13:00 開場 13:30～16:00

会場： 東京国立近代美術館 地下 1 階講堂
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園 3

交通： 地下鉄東西線竹橋駅 1b 出口徒歩 3 分

入場： 先着 100 名 入場無料

【お申し込み方法】

お名前、ご住所、電話番号を明記して、メールまたはファックスにてお申し込みください。件名に「シンポジウム 2009 申し込み」と必ず明記してください。

定員 (100 名) になり次第、申し込み受付を終了させていただきます。

メールには必ず返信を致しますので、何かのトラブルで事務局からの返信が確認されない場合は、ご面倒でも連絡を頂けたらと思います。

申し込み・問い合わせ先：美術評論家連盟事務局 小林

メール：aica.jp@dream.com

ファックス：03-3626-7528 (8:00～20:00 受付)

●五〇周年記念出版の追加・訂正について

2007 年、美術評論家連盟 50 周年の記念事業の一環としてブリュッケより刊行された『美術批評と戦後美術』に関しまして、会員の皆さまに欠落箇所、その他お気づきの点の情報収集を行なった結果、同封の「美術評論家連盟編『美術批評と戦後美術』追加・訂正事項」を作成いたしました。この文章をブリュッケ、美術評論家連盟及び東京国立近代美術館ミュージアムショップの在庫分に本年 5 月に挟み込みをいたしました。

ご協力ありがとうございました。

『美術批評と戦後美術』編集委員

編集後記

「芸術」に対するオータナティブとして「アート」が、実践的かつ政治的にも展開されるのを見るなか、いまさらなぜ「絵画」なのかと思われる方も少なくないことと思う。にもかかわらず、あえて「絵画」を問うことにしたのは、絵画こそ視覚「芸術」の中核とみられてきたこと、そしてまた、今回の座談会に出席はかなわなかったが、中村一美氏が 90 年代に「聖域論」において危惧を表明しているように、聖域として棚上げされた最たる「芸術」こそ絵画ではなかったか、そして「芸術」が囲い込まれたあとの日常空間に介入するかたちで拮抗しつつあるのが「アート」ではないかとの私見からである。「芸術」ということばに憚りを覚えながら、他者性というか「公共性」にかかわる部分が棚上げされた状況での「アート」の活況にも批判的にならざるをえない、90 年代以後の美術状況を、「絵画」にこだわることで照射できないものかと考えてのことであったが、私の不明ゆえに、オブザーヴァーとして同席された編集委員の介添えを仰ぐ結果となり、表題から逸脱するものとなったこととお詫びする。会員として出席いただいた松浦寿夫氏の明晰な批評、そして会員ではなく参加いただいた戸谷成雄氏の「型」の論議によって道筋がつけられた次第、お礼申し上げます。

市川政憲

aica JAPAN NEWS LETTER 第 10 号

美術評論家連盟会報 頒価 500 円

2009 年 11 月 8 日発行

発行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)

〒102-8322 千代田区北の丸公園 3

東京国立近代美術館内

電話 & FAX 03-3626-7528

e-mail: aica.jp@dream.com

URL <http://www.aicajapan.com/>

代表 = 中原佑介

編集長 市川政憲

編集委員 天野一夫、谷 新、樋口昌樹

協力 小林季記子(事務局)

※本書の無断転載を禁じます。