

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第2号

美術評論家連盟会報



特集「アマチュア、アウトサイダーの創造力」

目 次

・新会長からのメッセージ

峯村敏明

特集「アマチュア、アウトサイダーの創造力」

(50音順)

・「アマチュアの創造力」について

天野太郎

・美術におけるアマチュアリズムー日常性からの攪乱

加須屋明子

・日本のアウトサイダー・アート

／アール・ブリュットをめぐるあれこれ

塩田純一

・デュビュッフェの「アール・ブリュット」を巡って

末永照和

・CGM時代の表現行為

——インターネットにおける創作の価値観

西村智弘

・ワークショップー初心に戻る

降旗千賀子

・「死」の場所の光

——ハンセン病元患者さんの芸術作品との出会いから

南 宏

~~~~~

#### 展覧会年間ベスト3ー2011.11~2012.10 (投稿)

(50音順)

五十嵐 卓、岡部あおみ、加須屋明子、川口直宜、熊谷伊佐子、塩田純一、篠原資明

清水哲朗、末永照和、高島直之、谷 新、千葉成夫、中塚宏行、樋口昌樹、日夏露彦

藤嶋俊會、松本 透、水沢 勉、光田由里、峯村敏明、山本和弘

~~~~~

追悼

・齋藤俊徳氏追悼

中川健造

~~~~~

#### 会員短信欄

(50音順)

遠藤水城、大坪健二、近藤幸夫、牧 陽一、萬木康博

~~~~~

編集後記

清水哲朗

2012 年

新会長からのメッセージ

今年1月1日から連盟会長に就任した峯村敏明です。前任の中原佑介氏が任期半ばで病に斃られたのを誰よりも惜しむ者として、なにはともあれ任期の全うを心がけるつもりです。ご支持、ご鞭撻をたまわるよう願ってやみません。

規約によれば、私たちの連盟は「日本における美術評論家の団結をはかると共に、国際的に協力し、造形文化の発展に寄与する」というゆるい目的を掲げるだけの任意団体です。ゆえに、会長として格別の抱負は持つべくもないのですが、考えようによっては、このゆるい目的すらまだ十分に達成されているとは言えないのが現状ではないでしょうか。そこで、私としては次の諸点に留意して任に当たりたいと考えております。

まず、名称変更について。この連盟は、フランスに始まった国際美術評論家連盟の日本支部として結成された経緯があるため、日本の同業者が主体的に立ち上げて運営する団体であるという性格が少しあいまいで、そのことが「美術評論家連盟（日本支部）」とか「国際美術評論家連盟日本支部」といったややこしい呼称に反映しているように思われます。前任の中原氏が懸念していたことのひとつでした。そこで、私としては正式名称を端的に「日本美術評論家連盟」（AICA JAPAN）と改めるよう常任委員会に提案し、検討してもらおうと願っています。

次に、新会員を大幅に増やしたいと望んでいます。規約が「日本における美術評論家の団結をはかる」と謳っているにもかかわらず、現状では多くの有為有能な評論士が非会員のままであり、これまで積極的に加入を勧誘された形跡もなかったのは残念なことです。加入申請と勧誘に適切なルールを設けて、順次進めてゆく方針です。

もう一つ、会報・シンポジウムはこれまでも行なってきましたが、つねに財政難に脅かされ、継続が危惧されてきました。しかし、芸術家や市民・学生層との間に批評性の強い交流の場を設け、論じ合うことが、私たち連盟の最低の存在意義であることは疑うべくもありません。今後ともこの方向を堅持・発展させてゆきたいと念じています。

そのためにも、財政的な支援を導入する努力を重ねたいと思います。今年度のシンポジウムには、損保ジャパンの「ちきゅうくらぶ社会貢献ファンド」から貴重な助成を頂きました。厚く感謝するとともに、支援に値する活動を心がけてゆく所存です。

最後になりましたが、ことしは私たちの尊敬する会友、高階秀爾氏が文化勲章を受章されました。心からお祝い申し上げます。氏の学殖と活動が美術評論の枠を大きく越えるものであることは改めて申すまでもありません。とはいえ、氏の受勲が、美術評論という仕事に世人の関心をいっそう引き寄せる動因となってくれるだろうと期待されるのも事実。それゆえ、勝手ながら同業者にとっての慶事とも受けとめたいと思います。

2012年11月

峯村敏明

「特集-アマチュア、アウトサイダーの創造力」

主旨

震災後 1 年を経過したところで美術が社会に対して何ができるのだろうか、という真摯な問いへの応答も各地で見られています。それはワークショップや、参加型、といわれる活動の増加と関係があるかもしれません。もっとも、増加傾向は震災以前から見られましたが、震災後に意義の自覚や真剣味が増し、注目度も以前とは異なってきているようです。また、YouTube など動画投稿サイトや、ブログの普及と簡便さ等によって、作品の発表形態も従来の形式に必ずしもよらなくなっているようです。近年のアートの状況においてはプロ/アマの差が見えないか、むしろ逆転しているようにさえ思えることすらあるかもしれません。同時に近年のアー・ブリュットへの注目度の高さも特筆すべき傾向と言えるでしょう。盛んにおこなわれる先述のワークショップ、「参加型」あるいは「プロセス重視」の作品が多く登場していること、地域でのプロジェクトの興隆など、これらの現象は、旧来の美術の枠組みを現在大きく揺るがしつつあるのではないのでしょうか。単に「プロ」対「アマチュア」の二元論的な区別、対立にこだわることなく、現在浸透しつつある「アマチュア、アウトサイダーの創造力」について改めて見直そうとすることは、単にそれらの活動の特殊性を認知するという以上に、価値が多様化し、混沌化する現在のアートの状況にとっては、むしろ検討のなされるべき最も中心的なテーマの一つと考えることもできるでしょう。また同時にそれは、21 世紀の社会における人々とアートとの関わりにとって、重要な手がかりを与えている動向とも思われます。以上のような問題意識にもとづいて『ウェブ版会報第 2 号』の特集では、「アマチュア、アウトサイダーの創造力」をテーマとし特集を構成しました。その特集テーマを検討してゆく際に、以下の幾つかの個別テーマを検討の手がかりとし設定しました。それに則しながら、しかし必ずしもそれに拘束されことなく原稿執筆を構想していただくよう執筆者の皆さんにはお願いをしました。

<特集個別テーマ>

- a. アウトサイダーアートの興隆。
- b. あえての（プロによる）アマチュア宣言。
- c. ワorkshopやプロセス重視の参加型作品の増加。
- d. 動画投稿サイト、ブログでの活発なやりとり。
- e. 大衆の支持 vs 専門家の支持。
- f. 元ハンセン病患者さんの創作活動について。

(編集委員会記)

「アマチュアの創造力」について

天野太郎

事務局からの要請でもあったのだが、このテーマで、奈良美智をめぐって語るのは、少し筋が違うような気がする。奈良は、アマチュアでもなければ、無論アウトサイダーでもない。むしろ、全うなプロの美術家だろう。ということで、角度を変えて、少なくとも「アマチュアの創造力」について、勤務先の横浜美術館で開催した「奈良美智」展を通じて論じてみようと思う。

横浜美術館で開催されていた奈良美智展は、9月16日で終了した。63日の会期で、166,410人の入場者を得、有料入場者の割合は83%だった。ちなみに、2001年に最初の奈良美智の個展を開催した時は、開催日数53日で、入場者数92,239人。これも記録的な数字ではあったが、二度目もまた当館の現代美術作家の展覧会としては記録を塗り替えた事になる。現在指定管理者である横浜美術館としては、まずは、この数字は誠に有り難い。昨今のこうした制度では、赤字は命取りになるからだ。赤字を出しても補正で何とかする時代は過去の話だ。さて、奈良美智については、11年を挟んで二度の個展を開催したのだが、詳細なデータは今出せないが、今回の受容者（観者）の世代の広さには、驚かされる。さすがに、1回目の2001年は、20、30代の世代が目立ったが、今回は家族連れや、高齢の世代も目立った。人気のある美術家であれば、テレビをはじめとするメディアの露出も相当な数にのぼるが、ツイッターやフェイスブック等のSNS（奈良展会期中のフォロワーは4000人）の情報交換は、とりわけ無視出来ない効果があったようだ。SNSは、良い評判のみならず、主催者として有り難くない事も語られるのだが、いずれにせよ、ここでは、受容者同士の「批評」活動が、直接、入場者の数字に跳ね返るというのは無視出来ない「システム」だろう。つまり展覧会という市場の消費者=受容者が、同時にアマチュアの「批評家」として機能しはじめていることは、決して小さな問題ではないように思える。

モダニズムにおける美術作品の価値判断が、批評と市場によって行なわれてきたことは周知だが、プロフェッショナルとしての批評の機能が、今や不全とは言わないまでも、こうした受容者の「批評」に取って代わられようとしているのかもしれない。その背景として、美術雑誌はどうか、雑誌業界全体の疲弊ぶりは依然深刻な状況であり、批評を支えるインフラの構造自体が変容しようとしていることも大いに影響しているだろう。また、本来の批評の機能の低下が、美術家=制作者と市場の関係を極めて直接的なものとして結びつける要因の一つになっているように思える。

ところで、美術家にとって「プロフェッショナル」と「アマチュア」の関係についてどう認識すれば良いだろう。一般的に考えれば、制作をした作品を売る事で生活を成り立たせているかどうかで、その区分けが行なわれるのだが、実際のところ、その基準を満たす美術家は極めて少ない。では、多くの美術家は「アマチュア」ということになるのだろうか。美術家の近代における表象については、三浦篤の「近代芸術家の表象」に詳しいが、果たして現代の美術家はこういった表象として認識されているのだろうか。自律した社会的存在としての美術家という職業を選択することは、生活のリスクを担いながら、「純粹」に美を追究するものとして称揚され、一方、大学の教員等他の職業によって生活を担保しながらの美術家としての活動は、言わば「不純」な存在して認識される。学問分野でも、在野はワンランク下に位置づけられることに似ていなくもない。しかし、こうした属性についての関心は、美術であれば美術関係者、学問であれば研究者をはじめとする学問関係者、といった具合に所謂「関係者」に限られたことではないだろうか。受容者側にとって重要なことは、有り体に言えば、その作品が「面白い」かどうか、にあるわけで、それ以外は関心の対象ではない。この傾向が進んで、ポピュリズムを生んでいることは言うまでもない。これは、近代における美術の受容者が、新興の中産階級に取って代わられて以来、基本的にはあまり変わりのない事態なのかもしれない。ただ、それにしても、現在のような批評の低下は深刻と言わざるを得ないだろう。一体誰が、美の基準を判断する役割を果たすのか、あるいは果たし得るのか、その加担者でもある美術館も含め、今後の大きな課題の一つだろう。

美術におけるアマチュアリズム－日常性からの攪乱

加須屋明子

はじめに 現代美術におけるアマチュアリズムの興隆について、あるいは芸術の民主化

近年、インターネットの普及など情報流通の規模と速度が格段に増したことも手伝ってか、情報へのアクセスや発信が飛躍的に容易になった。現代美術においても作品の発表形態が変化し、また作品批評のありかたも大きく変容しつつある。それに伴って、各所でふんわりしたアマチュアリズム、のようなものが支持され、注目されている様子がうかがえる。

そもそも、アマチュア、とは、プロフェッショナルとの対概念であり、プロを成立させるためには欠かせない存在である。しかし芸術家のプロ、というものが果たして定義できるかどうかは、非常に疑わしい。むしろ形容矛盾ではないのかとさえ思える。すなわち、芸術に關しての専門の教育を受けたものがプロの作家かという、必ずしもそうとは言えず、では作品を制作し、販売することで生計が成り立っていることをプロの条件とするなら、それに合致する人数は非常に少ないと云わざるを得ない。それ以前に、そもそも芸術作品の定義が揺らいでいることから、プロの定義もはなはだ曖昧にならざるを得ない。

しかしここで問題にしたいのは、素人／玄人の対比ではなく、近年、多方面で散見される、上記のある種のアマチュアリズムである。なお、主流からは外れた所で創作活動を展開し、周囲の支援や後世の再評価によって改めて広く芸術として受容されるケース：例えばいわゆるアールブリュットへの関心の高まりや、民族芸術の「作家化」は、あらゆるものが商品化し、売買の対象とされることで、現代美術のすそ野を広げることにつながるだろうが、スターを作って消費してゆくことへの批判も出るだろうが、本稿では深く立ち入らない。また、ポピュリズムとアマチュアリズムとの関係も興味深いところ

がある。これについては、旧東欧地域での芸術のありかたと日本および西欧諸国のそれとの比較を試みる際、少し立ち戻ってみたい。

1. 主義としてアマチュアであることを貫く場合 プロフェッショナルリズムの敢えての否定・意思表示

ハイ・アートに対するロウ・アート、メインストリームに対するサブカルチャーなど、これまで様々な形で芸術の領域をゆるがせ、変容させる動きが起こり、価値の転倒が繰り返されてきた。制作過程に無意識が導入され、狂気が創造性の源とされる場合もあった。反芸術が叫ばれ、すべての人は芸術家であると宣言されたこともある。そうした動きの背後には「芸術」という制度がなお前提とされており、芸術家たちによる模索と葛藤の過程の跡として捉え、たどることも可能であろう。ところが現在の状況はこうした動きに対して、ある断絶もしくは飛躍があるようにも思える。

近年、作家であり、かつ、あえてスタイルとしてアマチュアを貫く、というアマチュア主義宣言がなされる場合も多い。もしくは脱美術宣言。例えば、ダムタイプの小山田徹は2010年秋にグループ展「NOTE」(註1)の会期中、「フルスイング趣味」というタイトルでの討論を実施したことがある。洞窟探検、サイクリング、手芸、映画、料理、石あつめ、コーヒー、写真撮影、あんこ、本、バスケットボール、パン作り、測量、旅行、星観測、酒、等々… 趣味とは何か。趣味と美術の関係って？全力で・フルスイングで趣味をやったらつまりどうなる？ チラシでは、ある土壌から植物が芽生えているさまが描かれ、同じ根から別れた双葉の片方に作品、片方に趣味と記載されて、その根、分かれてゆく幹、葉、ここらへんの話をしてしまおう、という誘い文句がうたわれていた。討論では、各自がいかに趣味に全力投球しているか、その重要性が力説され、生きてゆくことと作品制作とがいかに同等かが強調された。同様の立場表明は、しばしば実際にはプロの(継続して作品を発表し、その意義や価値を認められている)美術家の口から聞かれることがある。制度として固定した素人/素人、というあり方への反抗、離脱なのかも知れない。

また、2012年の第7回ベルリン・ビエンナーレにてキュレーターをつとめた、ポーランドの作家、アルトゥール・ジメフスキは「応用社会美術」を提唱し(註2)、作家は世間から隔離された修行僧ではなく、自らもまた政治化された美術界に組み込まれており、パワーネットワークやイデオロギーマシンの一翼を担うと考えた。彼は自らの活動を「クリティカル・アート」(註3)と呼ぶが、ベルリン・ビエンナーレ会期中には、「占拠運動」にメイン会場をあて、議論の場を提供し、自ら積極的に社会へ訴えかけてゆく姿勢を明確にした。もはや美術と呼ばれなくても構わないのだという明らかな意思表示である。美術は西欧において自律性の獲得をめざし、政治、宗教、経済、権威および美術をそれ自体のために使う以外から自由になろうと努力してきた経緯がある。しかし1966年にワルシャワに生まれ育ったジメフスキ及びその同時代の作家たちにとって、1989年の体制変換を学生時代に経験したことは大きな転機となったに違いない。彼らは時代と関わることを選び取り、政治的にも巻き込まれながら自らの属する共同体の要請に責任を持つ作家である。無垢さの陰に隠れず、危険を冒そうとする。

芸術が社会に関わり、芸術の領域を超えて生活のあらゆる場面へと浸透させてゆこうという作家の意識があり、それを受け入れる場が整ってきたこともあり、更にそれが情報流通のあり方を変え、社会構造を変化させつつある。ただし、爆発的に量が増えた一方で、当初こうした活動が担っていた先鋭的な意義や必然性が薄れ、社会からの要請が拮抗していることにも注意を払う必要があるだろう。

2. 旧東欧圏における日常性の政治学

生活と芸術を結ぶ、という意識も広く共有される傾向にある。パヴェウ・アルトハメルは、ポーランドを拠点に活躍する作家であるが、近隣の住民たちを巻き込んで行われるパフォーマンス「共同作業」、あるいはプロドノの住民たちと廃品を利用して制作し、彼らの群像とした《プロドノの人々》など、現実へと介入してゆく作風で知られる。昨年秋には、東京の森美術館にて開催の「スターシティ」プロジェクト(註4)に参加し、来日してイエス・キリストの墓があるという青森県三戸郡新郷村戸来(へらい・へ

ブライからなまったもの?)まで出向き、「ナニャドヤラ節」(ヘブライ語で、御名をほめたたえん)の歌い手と踊り手の84歳になるおばあさんを伴って登場し、会場を沸かせたこともある。このような、日常のリアリティと密接に結びつく制作姿勢は旧東ヨーロッパの厳しい現実と、そこを生き抜くための力と関係が深いようにも思われる。

ウィークエンド・アート：ハレルヤ・ザ・ヒルは、クロアチアの作家、アレクサンドル・イリッチ、イヴァナ・ケセル、トミスラフ・ゴトヴァッツの三名によるプロジェクトであり、週末毎に近郊の山にピクニックに出かけてその様子を写真撮影し続けてきた。写真の枚数は約千枚にものぼる。通常の展示では、それらのスライドを壁に投影する。「京都ビエンナーレ2003」(註5)では、スロヴェニアの作家グループ、IRWINと共に招かれて来日、スライド上映と共にパフォーマンスも行い、全裸の身体をスクリーンとして用いて、スライドを投影してみせた。彼らはもちろん訓練された作家であり、その意味でプロであるが、「日曜作家・ウィークエンドアーティスト」と名乗る。彼らはセルフタイマーを使って写真撮影し、「観客のいないパフォーマンス」が継続される。芸術的製品の作成を目指したのではなく、プロセスの方が重要である。パフォーマンスのプロセス、そして彼らの友情の方が大切であり、そうやって「ビオーポリティックス 生の政治学」を形成してきた。すなわち、日常生活における様々な表明間の関係の構築である。「人生としての芸術」「芸術としての人生」を主張し、共同体の美術、コミュニケーションの芸術、友情の芸術と位置づけており、美術市場に焦点を当てていない。美術市場は最終目標ではないという意味では中央ヨーロッパ的ともいえるだろう。すなわち日常性の政治学である。

ここでポピュリズムとアマチュアリズムとの関係について手短に触れれば、現代の日本社会(そして世界)を席卷しつつあるように思えるポピュリズムと、アマチュア主義の広まりとは関連しているように見える。かつてウンベルト・エーコは「ファシズムは知識層の攻撃に向かう」(註6)と述べたことがあるが、確かに共産党の独裁支配が続いた旧東欧圏においても、知識層は政府によって攻撃され、結果として地下に潜って抵抗運動を行う前衛作家たちは、権威に対

抗するという立場から知識層と結びついていた。この場合、作家によって意識的に選択されるアマチュアリズムは、ポピュリズムとは一線を画している。こうした伝統は、体制変換後も継続している面があるのではないと思われる。しかし日本をはじめとした西側社会においては、むしろポピュリズムとアマチュアリズムとが結びつきやすくなる。更にすべてを飲み込む商品化の渦によって、その権力構造の図式から逃れることが非常に困難な状況にある。ここで可能性を開くのはインターネット活用による情報発信の簡便さと民主化ではないか。

おわりに

ここまで見てきたように、いわゆる日常性の政治学という意味での敢えて選び取られるアマチュアリズムは、とりわけ旧東側の国々において抵抗の一形態として顕著に見られた傾向であった。しかしいまや世界中に広がっている。テロと紛争の世紀において、芸術の担う役割とは何かと問う機運が広がり、真摯な問いかけが何度も繰り返し行われる中で、コミュニティ再生に向けての継続的な取り組みがなされ、生活をサポートし、再出発することや、記憶をどのようにとどめるのか、といったことの重要性が明らかとなった。それは A. ジミェフスキも宣言するように、もはや「芸術」とは呼ばれないかも知れないが、現在必要とされる創造的行為であり、新たな関係が生まれる可能性をはらむ。これは現代美術におけるある種のアマチュアリズムの興隆とその重要性を示している。混迷を極める同時代にあって、アマチュアリズムの反逆、「素人の乱」あるいは芸術の民主化と呼べる現象の一つとして高く注目されるだろう。

註

1 「NOTE - 彫刻から考えること-」京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA 2010/11/13-12/5 主催：京都市立芸術大学／同大学院美術研究科彫刻専攻

2 アルトゥール・ジミェフスキ (Artur Żmijewski, 1966-) 社会的背景を取り入れつつ、少数派に注目した重要な作品《繰り返し》《彼ら》《デモクラシーズ》などで知られ、2010年の夏には京都国立近代美術館で開催された「Trouble in Paradise/生存のエシックス」展 2010年7月9日-8月22日(京都国立近代美術館)にも参加し、話題を集めた。cf. 『生存のエシックス』京都市立芸術大学 2010年、

加須屋明子「美術は責任? A. ジミェフスキの投げかける問い」『視覚の現場』vol.9 2011年6月、Artur Żmijewski ‘stosowane sztuki społeczne’, *Krytyka Polityczna*, no 11-12/2007

3 Artur Żmijewski ‘Drżące ciała, Rozmowy z artystami’, Warszawa 2008

4 「美術館建設中。東京ーワルシャワ」ワルシャワ近代美術館／国立新美術館／森美術館

2011/11/14 シンポジウム (国立新美術館)、

2011/11/15 アーгент・トーク 008: ビデオ上映「スター・シティ」とパフォーマンス (森美術館) cf.

http://www.mori.art.museum/eng/urgent_talk/pdf/ut008_01.pdf

5 「京都ビエンナーレ 2003 スローネスー<速さ>の中に<ゆっくり>を創り出す」京都芸術センターほか 2003/10/4-11/3

6 ウンベルト・エーコ『永遠のファシズム』和田忠彦訳、岩波書店 1998年

日本のアウトサイダー・アート/アール・ブリュットをめぐるあれこれ

塩田純一

一昨年だったか、「アール・ブリュット・ジャポネ」と題する展覧会がパリで開かれた。その後、帰国展が日本各地の美術館を巡回し、さらに大小さまざまなレベルでの「アール・ブリュット」もしくは「アウトサイダー・アート」の紹介が相次いでいる。

「アール・ブリュット」か「アウトサイダー・アート」か、用語の是非は措くとして、いずれにせよ正規の美術教育を経ることなく、灼けるような想いで制作に奔った者たちの所産であり、当然のごとく反リアリズム的な矯激な表現に事欠かない。彼らは独学者で、ときに精神を病み、神懸かりの霊能者であったりもするが、世界の外に佇み、既存の文明に毒されていないがゆえに、純粋な芸術の根源であり、創造の本質を示すものと見なされたのである。

プリンツホルンの『精神障害者の造形』が著されたのは1922年、デュビュッフェが「アール・ブリュット」の概念を提唱するのは1940年代半ばのことだ。わが国においても、プリンツホルンに感応した式場隆三郎による先駆的研究や山下清の発見、世田谷美術館への「パラレル・ヴィジョン」展の巡回、それに関連した「日本のアウトサイダー・アート」探索の試みなど、重要な事項は散見されるが、それらがひとつの繋がりにして続いてきたわけでもない。それを思うと、「アール・ブリュット・ジャポネ」展以降の関心の高まりは特筆すべきものだ。同展の出品者の大半は、知的もしくは精神的な障害を負っている。しかも、彼らの多くはここ7～8年ほどの間、全国の障害者福祉施設で造形活動に携わる人々によって進められてきた精力的なフィールドワークを通じ、見出された表現者なのだ。その点において、同展の成果は正当に評価されるべきである。

こうして提示された作品には、半世紀以上前の「アール・ブリュット」と同様、執拗な反覆、白い紙を塗りこめる激しく強い線、性的な欲望のあからさまな表出、文字への拘泥といった特徴が認められる反面、かつての極度の緊張、強

迫的な不安感はずっと薄まっている。むしろ平明で、生に対し肯定的、ポップな印象を与えるものすらある。いまや、20世紀前半の精神病院におけるような監禁や孤絶はどこにもない。開放的な治療や向精神薬の開発もあって、障害者の置かれている状況自体が激変しているのだ。TVや雑誌からの情報に敏感に反応する作者もいる。良くも悪くも、これらは現代日本の社会環境のなかで生み出されたものなのだ。いかに美術の外部に立とうが、文明からの完全な断絶などあり得ない。

穏やかで明るい日本の「アール・ブリュット」だが、それでも幾人かの作品は確かに比類ない力を湛えている。美術とはなにか、人間にとって描くこと、つくるとはいかなる意味を持つのかという、根源的な問いを突き付けてくるのだ。彼らの制作の過程をつぶさに見ると、極度に集中して色を塗り、土をいじり、針と糸で縫う、その行為のひとつひとつが、まさに彼らにとって生きることにほかならないことが実感される。行為の重みを受け止め、内在的に理解することなくして、個々の作品の真の意図は明らかにはならない。

その一方で、これらの作品が受容されていく過程で、「アール・ブリュット」イコール障害者の美術という短絡的な曲解も生じつつある。作品の質を問わず、作者が知的・精神的障害を負っているというだけで称揚されるとしたら、本末転倒というしかない。

求められるのは、美術批評の立場からの福祉の現場への適切な応答であろう。個々の作品の質を吟味し、障害の有無に関わらず冷静な評価を下していくこと。障害者施設からの声に耳を傾けつつも、そのみで自足することなく、歴史の中で散り散りになった病める表現者の痕跡を拾い集め、山本作兵衛、丸木スマ、三松正夫、久永強といった独学者＝アマチュア画家の系譜をも包含することで、日本のアウトサイダー・アート/アール・ブリュットをめぐる議論はより複層的に広がり、深まっていくはずだ。それこそが批評が果たすべき役割である。

デュビュッフェの「アール・ブリュット」を巡って

末永照和

「アール・ブリュット」（なまの芸術）の名称と収集が画家ジャン・デュビュッフェに発することは、よく知られている。しかし実際の経緯はどうだったのか、そこに拘ってみたい。23歳のころプリンツホルンの『精神障害者の造形』

（1922）を知人から貰い、その本に載った作品の写真に感動したのが始まりだった。これは大戦前の前衛芸術家たちを挑発した本。デュビュッフェは戦後その本を思い出し、精神障害をもつ人たちが何の美術的素養もなく、ひたすら作りたいという衝動に従って作った独創的な作品を調査し、できれば写真に撮って一冊の本を作ろうと計画した。自身の旺盛な制作の合間を縫って、スイスで『芸術家としての精神障害者』

（1921）の著者モルゲンターラー博士の病院をはじめ、他の病院や療養施設をまわり、患者の作品を秘蔵する部屋や小美術館を見せてもらった。フランスではフェルディエール博士（詩人俳優アルトの治療に当たっていた）に会い、さらに近隣の医師たちを紹介してもらい、多くの作品を見ることができて感激した。彼に営利的野心がなく、患者の創造性を熱く語ったので、医師たちは彼の計画に同意したばかりか作品の寄贈を持ちかけてきた。その数が増えてきて、収集へと本腰を入れることになる。

文化や芸術の伝統や流行にも無縁で、湧き出るような気力と綿密さで作る独学者の驚異的な作品を、彼は「アール・ブリュット」と命名した。「ブリュット」はまだ磨かれても加工もされてもいない、生（なま）のまま、自然のままを意味する形容詞。たとえばダイヤモンドの原石はディアマン・ブリュットと呼ばれる。社会から切り離され文化・教養の枠組みからも排除された彼らの制作を、デュビュッフェは創造の本質から評価したかった。収集のなかには受刑者の作品もあったが、独学であるとはいえ、児童画、素朴派や日曜画家の作品はいずれ文化の枠組みに属していくゆえに除外した。

1948年にはこの「コレクション」の一般公開に漕ぎつけ、同時にブルトンやポーランらを組

織委員に迎えて「アール・ブリュット協会」を設立する。自費で買ったものを含め、作品数は1951年の時点で約百人の作家による約1200点に達した。彼の無償の活動なしには成立しない事業だったが、ブルトンはそれを独断的運営となじり、「非営利の団体」という基本線にも反対した。実はこれらの作品を「狂人の芸術」という特殊なカテゴリーに入れたいブルトンと、それに反対するデュビュッフェとの溝は埋まらず、激怒したブルトンが脱会する事態も生じた。最終的にこの特異な収集体はデュビュッフェの折衝でスイス、ローザンヌ市に寄贈し、市議会の批准をへた1976年、同市に「アール・ブリュット・コレクション」がオープンする。

デュビュッフェは「アール・ブリュット」が自分の制作を刺激すると期待したかもしれない。実際にシェサックやミュラーからの盗作を疑われたこともある。あなたの芸術もアール・ブリュットですか？という質問も当然あった。たしかにそれは理想ではあったが、自分は既成の文化に汚染されていて、それを乗り越えられなかったと述懐する。その後もなお「アール・ブリュット」を求めて各地に出かけたが、どの精神病院でも真に本能的ですぐれた創造能力を見せる作品は希だと感じた。おそらくその理由は広く普及した芸術療法（アート・セラピー）が、創造の意外性よりも常識的な表現に近づけたからだろうと考えた。それは彼の芸術的な欲張りかもしれない。精神科医たちからは、「アール・ブリュット」の愛好家は出来上がった作品の良し悪ししか興味がない、という批判も出ている。

英語の美術事典には「アール・ブリュット」を直訳した「ロー・アート」（なまの芸術）が載っているが、この用語は普及しなかった。周知のように英国のR. カーディナルが用いた「アウトサイダー・アート」の呼称が広く使われている。英語の伝播力に委ね、同時に反文化的芸術の思想などデュビュッフェ臭を消したかったのか。ただしアウトサイダーという語は外側の人、門外漢、素人、社会的孤立者、仲間外れの意味を依然として含み、社会的な差別がなければ幸いである。プロ作家の団体展、アマチュアも応募できる公募展も、精神的ハンデを負う作家たちを暗に作風や技術を理由に締め出していないだろうか。草間彌生さんが世界の注目を浴びて大ブレイクする時代なのに。たしかにデュビュッフェが採用した「ブリュット」という語は、医学的な意味合いも社会的な抑圧のニュアンスも混入しない、じつに一本気な形容詞だった。

つけ加えればデュビュッフエは元ワイン卸商で、第一次発酵だけの辛口シャンパンがシャンパーニュ・ブリュットと呼ばれるのを知っていた。エクストラドライか、生一本か。アール・ブリュットを「生（き）の芸術」と訳すのもワケありというわけである。

CGM 時代の表現行為—インターネットにおける創作の価値観

西村智弘

CGM (Consumer Generated Media) とは、「消費者が生成するメディア」という意味である。本稿では、インターネット上でユーザーが情報を発信することができるメディアの総称として使うことにする。CGM に属するのは、ブログ、ソーシャル・ネットワーク・サービス（ミクシィ、フェイスブック、ツイッター）、動画共有サービス（ユーチューブ、ニコニコ動画、ユーストリーム）などである。これらのサービスのほとんどは2000年代半ば以降に普及している。

CGM が意味しているのは、メディアに関する仕事を生業としない一般市民がネットを使って自由に発言したり、表現したりするようになったことである。かつてトフラーが『第三の波』で予言的に使った言葉を借りれば、「プロシューマ」（プロデューサ&コンシューマ）の出現である。CGM は、消費者であると同時に制作者でもあるプロシューマを急速な勢いで増加させた。いわゆる「総表現社会」の到来である。

インターネット以前にも、一般市民が発言したり表現したりするメディアは存在した。たとえば、ミニコミ誌や同人誌、自由ラジオや市民ビデオなどである。今日ではこうした市民メディアの役割をインターネットが担っているわけだが、両者のあいだには大きな違いもある。かつての市民メディアは限られた人たちが使うもので、その発信も狭い世界にしか流通しなかった。それに対して CGM は、経費がほとんどかからない上に、誰でも簡単に使うことができ、その情報の発信は不特定多数の広い範囲に及ぶものになっている。

かつて表現を行うのはごく一部の限られた人たちであり、新聞社、出版社、テレビ局などの大手メディアがその表現の発信を占有していた。ここには、一部の表現者と大多数の受容者という構図があり、両者の関係は非対称的であった。CGM の時代にはこの非対称性が崩れており、表現者と受容者の関係はきわめて流動的になっている。

CGM の先鞭をつけたのはブログである。プロ

グは基本的に素人が書いているので、たわいのないものが大半を占めていた。しかし、何百万、何千万という単位でブログが生産されるようになると、有益な情報の占める割合も高くなってくる。さらに、グーグルなどの検索エンジンが発達することによって、有益な情報へ簡単にたどり着けるようになった。

ブログが実現したのは、量が質を凌駕してしまう状況である。この状況のなかで、表現に対する評価基準も大手メディアからブログ的なものへと移行した。つまり、ひとりの専門家の意見より大多数の素人の意見の方が影響力をもつようになった。このことは、単にアマチュアが元気だというようなレベルの話ではない。プロフェッショナルであることの意味が変容したのである。かつてのような批評家の権威が必要とされなくなったということでもある。

ブログは文章を中心とするものだが、インターネットで扱うことができる情報は、音声、音楽、絵、写真、動画というようにさまざまな表現領域に広がった。CGM時代においては、誰でも簡単に作品を制作し、ネットを介して自由に発表することができる。ここにおいても制作者と受容者の非対称性が崩れており、プロシューマ的な発想が影響力を強めている。つまり、完成された作品を受容するだけでなく、自分の作品を発表したり、制作のプロセスに関わったりすることが強く求められるようになった。また作品のあり方も、ネットワークによるコミュニケーションに基準が置かれることになった。

一般に作品の創造性は、作者のオリジナリティが評価され、作品の内容や質が問われるものであった。しかし、インターネット上の創作においては、作品の結果よりもコミュニケーション的な関わりの方が重視される。つまり、作品自体が不断にコミュニケーションをつくりだすようなプロセス的なものになっていく。インターネットで二次創作やN次創作がさかんであるのもこの点に関わっている。そこでは、派生作品から次の派生作品が生まれるという連鎖が続くだけなのだ。

若い世代であればあるほどインターネットに依存する割合は大きい。彼らは、CGMであることがごく自然であるような世界を生きている。今後、インターネットを介した表現行為は、広がることはあっても減少することはないだろう。こうしたなかで、作品や批評はどのようになっていくのであろうか。わたしたちは、表現することの価値観の変化に向き合う必要がある。

ワークショップ―初心に戻る

降旗千賀子

今やワークショップという方法論は、社会のしくみや組織の中で、新しいアイデアを生み出すための一つの手段として普及し、最近ではそれに関する書物も目につくようになってきた。

さまざまな分野で行われているこの活動は、その共通する方法として、ある目的において沢山のやりとりの中で、新鮮な感覚をキャッチボールすることによってコミュニケーション能力を高めていく、またはそれを創造する一種の手段、方法論として定着しつつあるようだ。ある程度の能動的な方向性を持った立ち位置の違う人々が集うことで、効果があがっていく。美術においても、美術館に限らず、コミュニティアートを創造するための手段として、さまざまなメニューが用意されるようになってきた。

演劇やダンスなどのワークショップは、目的の達成手段の好例として、今までにも多く語られ紹介されてきた。また都市計画の分野では住民参加により、問題を解決していくためのワークショップが、問題をはらみながらも多く開催されてきた。同時に、企業内でのデザイン戦略を解決する一つとして用いられることも多い。大学では、あえてその方法論を学ぶという学科も生まれ、ワークショップの企画をすること自体が、単位取得にかかわるところもある。ワークショップという言葉でくくられるものの範囲は広く、作家が作品を成立させるための一つの手段として展開している例も最近は頻繁に見ることがある。

ブームとまでいえるかどうかだが、一つの社会現象ともなり、ワークショップという言葉が一般化していく時期と、美術館におけるワークショップの胎動の時期は、重なっている。80年代後半くらいからの創造的なワークショップは、今振り返ると、同時多発的に起こったものといえる。このことについては、しっかり検証する必要があるだろう。言えることは、「開かれた美術館」と言いながらも、市民との間に線を引きつづけてきた美術館側の姿勢を、内側から解体しようとした試みであり、海外の美術館とは違い、そこは日本の美術館におけるユニークな点といえる。しかし、いまだ美術館のワーク

ショップは、子供のもの、何かを作る場、として簡単に思いこまれていることが多い。それは90年代半ば以降、なんでもかんでも講座の名前が一斉にワークショップに流れていったことなどにも起因する。確かに、美術へ親しむ近道とした体験として行われることは必要であるが、この手法はもっと大事な要素をはらんでいる。

私が、目黒区美術館とともに行ってきたワークショップ活動は、美術を媒介にして、来館者、参加者と講師、美術館側が同じ目線に立ってテーマを共有することによって、過程を大事にしながら、それぞれが能動的な視線を獲得していくものであった。自分が一歩進んで視ていることに自分自身が気付く、それを繰り返すことによって、視る喜びを体得していくことができる。参加者はもとより、講師にとっても得るものがあり、それぞれ自分の潜在的な力を見つけるためのトレーニングともいえ、人間力の回復にも役立つことがはっきりと見えてきた。ここが重要な点である。ワークショップは、さまざまな年齢に対応し、幼い時に参加した子供が、大人になってまたもどってくるケースが何度もある。大人の参加者が、スタッフ側になり講師になるという、循環する効果も見られる。

こうした、視ることも含む展示と一体になった、美術館でのワークショップ活動の考え方には、海外の美術館の事例でも、書籍の事例でもなく、日本の近代美術館のいくつかの先駆的な活動が参考になっている。それは、二つあって、栃木県立美術館で1978年に開催された来館者を緩やかに包含した「空間の美」展、兵庫県立近代美術館で1982年に開催された、美術と美術ではないものをあえて取り上げ、日常を美術館に持ち込んで美術を解体して見せた「明日の美術館を求めて—美術劇場」展である。どちらも、ジャンルを超え、また作家と一般大衆の垣根を超え、来館者と美術館の枠が取り払われた斬新な企画であり、来館者と美術館の関係、何が美術であり、何が美術でないのかを深く考えさせられた企画展であった。この閉塞感に満ちた時代、今一度、初心に戻って、向かうべき方向性の視点の位置などを確認する時期が来ているのを感じている。ワークショップには、まだまだ可能性があると思っている。

(目黒区美術館学芸員)

「死」の場所の光—ハンセン病元患者さんの芸術作品との出会いから

南 崑 宏

今回の執筆依頼は「アウトサイダー」という視点から、私のライフワークのひとつとなった、ハンセン病元患者さんたちの芸術表現について綴ってほしいというものであったが、国家権力による隔離という名のもとに、その存在の痕跡を抹殺され、あるいはされそうになってきた人々の表現を「アウトサイダー」というフレームに同化させることに、いささかの抵抗があることを、まず申し上げておかなければならない。よって「死」と「外部」が極めて異質な場所であることを実感させられた、いくつかのエピソードを紹介することで、今回の要請に対する責を果たしたいと思う。

ハンセン病元患者さんたちの芸術表現との出会い。今から13年前、熊本市現代美術館の立ち上げのために熊本に赴き、それこそ今では私の熊本の母のような存在となった遠藤邦江さん、熊本市の隣、現在の合志市にある国立療養所菊池恵楓園に小学校の卒業とともに長崎市から入所し、以後50年以上この療養所に暮らし、崇高にして何者にも侵されざる人間としての根源的な権利、愛する人との間に身籠った命を国家に奪われた、一人の女性との出会いがすべての始まりであった。

その熊本で、遠藤さんから美術館への2ヶ月間の「お泊り」の許可を得て、永遠に生まれ来ぬ、その未生の魂の顕現である、わが子の身代わりとしての抱き人形「太郎」を、天に返すような気持ちで、熊本市現代美術館の開館記念展「ATTITUDE2002」の中心に展示させていただくことになる。

その展覧会の後、国内のいくつかの療養所から、闇に葬り去られ、ホルマリン漬けにされたままの胎児、いわばその無数の「太郎」が発見され、また各療養所に残る古いアルバムの中に、女性が命を抱きしめるように、その胸元に小さな人形をそっと置く写真を見い出すにつけ、それは無名の人形職人の手になる、ひょっとすれば売れることもなく処分された人形であったか

もしれないその「太郎」たちが、図らずもその魂の復活を美術館という場所で果たすということ。つまり、世界の最先端を紹介することが「現代美術館」の使命ではなく、私たちの足元に眠る「死」の記憶、そして、その質感を甦らすことによって、「生」の意味を実感するためになさなければならないこととは何か。私は何者かとひとつの約束を結ばされたような思いに、美術館を作ることの覚悟を新たにすることになった。

そして、その「太郎」に導かれるように、菊池恵楓園にあって、当時ちょうど創立 50 周年を迎えんとしていた絵画愛好会である「金曜クラブ」の共同アトリエ、その隔離と絶対の差別の闇の深さをそのまま絶対の光に転化させたかのような、天の光に満ちた「画家」たちの部屋へと誘われることになった。その 50 年という数字は暗黒の深さそのものを示す数字であった。しかし、彼らはその小さな筆先に命の灯をともし、絵を描くことをその存在と折り、そして絶対抵抗の証として、その光を蓄え続けていたのである。私はそのアトリエに招き入れられるや否や、虚栄の光に染められた自らの網膜が復讐され、絵を見ることの根本を撃たれることになった。貧困による手製の画布、そして額縁。絵という小さくも絶対自由の場に立ち上がる母の肖像、夢の愛の場面、そして 70 数年前、家族から引き剥がされるように連行されるその途中、峠から眺めた故郷の最後の風景など、人間が描くべき絵のすべて、天が人間に与えた絵という宇宙のすべてが、光の絵画となって私を包み込んでいったのである。

翌 2003 年、私は会員の皆さんを美術館に招き、今度は公立美術館の自主企画として全国で初となる国立療養所入所者の絵画展を「光の絵画」と題して開催した。もちろん、そのときも「太郎」は私の腕に抱かれ、その開催をともに祝うことになった。そして、その作品を美術館のコレクションとして収蔵し、さらに「光の絵画」展はその後もしばらく開催されることになった。

それから私は繰り返し、全国 13 ヶ所のハンセン病の国立療養所——熊本菊池恵楓園を含め、青森の松丘保養園、宮城の東北新生園、群馬の栗生楽泉園、東京の多摩全生園、静岡の駿河療養所、岡山の長島愛生園、邑久光明園、香川の大島青松園、鹿児島星塚敬愛園、奄美大島の奄美和光園、沖縄の沖縄愛楽園、宮古島の宮古南静園、そして、韓国のソロクト更生園、台湾の楽生院——を訪ね歩き、不思議な距離

感の極北に姿を現す、人間の真実の場所を感じ続けることになっていく。しかし、その距離とは、極つまり生と死が同時に屹立する磁場にあって、密かに声を押し殺し、世界を凝視し続けてきた魂たちの自己防衛のための距離であると同時に、私自身の内なるその真実を恐れる闇の深さの影でもあったのだ。

私の覚醒のひとつのエピソード。青森の松丘保養園に成瀬豊さんを訪ねたときだ。かつては熊本の菊池恵楓園にも入所し、その時代の面友との思い出を懐かしく語ってくれた後、現在は多摩全生園に預けられている《叫び》という作品に触れたとき、その成瀬さんの口から、埴谷雄高の『死霊』にも語られる、死を食むことによって生を得る人間存在、つまり、世界の極にあって、差別され、位置づけられた自らが、その生を維持するために、さらに生き物の命を奪わなければ生きていけない存在であったというその真実を、殺される側からの凝視、今、捌かれ、調理されようとする魚の叫びを描くことで、自らを裁こうとする恐るべき内省が語られたとき、私は言葉を失い、そして、穢れた自らの言葉の浄化に、ここに導かれたその原因を確信し、そして、何よりも、埴谷の存在も知らず、哲学書も無用の極北の闇に到達した、自らもまた無知なる差別者であったという成瀬さんのその告白が、一枚の絵によって結晶化されたという事実、に再び光を与えられることになったのである。

あるいは日本最南端の沖縄名護市の沖縄愛楽園と宮古島の宮古南静園。ともに南国の美しい海岸に咲いた、可憐な一輪の花のような、そんな佇まいをみせる療養所である。しかし、愛楽園の上原ヨシ子さんの部屋を訪ね、サイドボードいっぱい集められた貝の由来を知ったとき、そのまぶしいマリンブルーの海、紺碧の空、そして真っ白な雲が、一瞬にしてその極彩色を失い、モノトーンの世界へと変質することになる。

なぜなら、私が汚い靴で立ったその美しい海岸が、彼女（たち）が産むことを許されず、墮胎させられた胎児たちを埋めた、悲しみの場所であったことを知らされたからである。大きな貝には友人が贈ってくれたものもあるというが、そのほとんどは、上原さんが数十年にわたって、一人、その海岸に流れ着いた、さまざまな貝を拾い集めたものであった。毎日、毎日、わが子の命の生まれ変わりのような小さな貝を、上原さんはいったいどんな思いで、抱きしめるように拾い集めてきたことだろう。その営みの痛み

が、私の心を射抜いた。

そして、今度は宮古南静園で、入所者である高原玄八郎さんの、母への狂おしい思いに溢れる踊りに、私は震えることになる。それはビデオに収められた、カラオケ大会の余興に、沖縄民謡に乗せて、高原さん自身が紙粘土で作った母親におんぶされ、あやされるかのように舞う一人踊りであった。しかし、私にはそれがすでに喜寿を越えた高原さんが、少年期に国家に引き剥がされるように奪われた、世界で一番安らかな場所である、母親のあの温かな背中を奪い返す、その闘争の踊りのように見えたのだ。

上原さんの貝拾いの静けさ、そして、高原さんの踊りのこっけいさが、無性に私を悲しくさせた。そして、それらをハンセン病患者の生きることの切ない証として、再び「ATTITUDE2007」という国際展に展示することになったのである。

すでに約束の字数は越えてしまったが、皆さんに伝えたい思いを実は抑えきれないでいる。最後にもうひとつだけ忘れ得ぬ記憶、邑久光明園の陶芸クラブの皆さんのことを記して、とりあえず筆を擱きたいと思う。

それはその「ATTITUDE2007」に30点の陶芸作品を出品してくださった、花村慶子さんはじめ4名の入所者の皆さんが、はるばる瀬戸内海の長島にある邑久光明園から、その開会式に出席してくださった思い出である。出品者が開会式に出席することを当たり前のように思われるかもしれない。しかし、当たり前ではなかったのだ。なぜなら、展覧会へその作品の展示は可能であっても、依然としてハンセン病に対する理解が深まっておらず、一般社会に身を立てたくても、それを拒もうとする冷たいまなざしが存在するからである。しかし、花村さんたちは私たちの願いに答えて、凛として開会式に臨み、100名近い招待者を前に、ハンセン病を克服してきたすべての同胞の思いを代弁するかのように、このような日が来たことへの望外の喜びと感謝、隔離と差別という残酷な現実には屈することなく、人間としての真実に生きてきたことへの誇り、そして、その小さな誇りの現れとして、作陶を続けてきたことへの思いを語ってくださったのだ。敬虔なその言葉ひとつひとつに会場は静まり返り、そして、英語への逐次通訳が終わると同時に、すでに行われた市長をはじめ、来賓の紋切型の挨拶など一瞬に消え失せ、感動的な拍手が湧き上がることになった。美術の勝利とはこういうことをいうのだろう。私はその勝利の

質感を、備前焼の深い味わいの中に、愚直にして真摯な、そのままの人生を映す彼女たちの作品に重ねることになったのである。

2001年5月11日、熊本地方裁判所によって、らい予防法による隔離政策を憲法違反とする判決が下り、国もその判決に対し、控訴をせず、1907年より改正を加えながらもハンセン病患者たちに人権蹂躪を強いてきたこの悪法を撤廃し、国家補償をもって歴史の過失を補おうとする状況の中、すでに入所者たちには高齢化という過酷な現実によって力を奪われ、併せてハンセン病自体すでに完治された病であるにもかかわらず、元患者に対する偏見は依然として消えることなく、法整備とは裏腹に意識の上での隔離は今も続いていると言わざるを得ない。

「死」の場所に光を求めて、生きてきた人々の芸術表現と、これまで私たちが美術と呼んできたものとの決定的な違いとは何なのか。この引き裂かれるような実感の根拠を、これからその「死」の場所に灯る光を手掛かりに、探し続けたいと思っている。

年間展覧会ベスト3（投稿者名50音順）

「年間展覧会ベスト3」は『ウエップ版会報第2号』からの新企画で、以下のとおり投稿を募ったものです。

1 会員による記名投稿とする。

2 2011年11月より2012年10月までに国内で開催された展覧会のうち、最も評価するもの3つにつき

・展覧会名

・会期

・会場

・評価する理由 各100字以内

を付し投稿する。なお今号「年間展覧会ベスト3」については原稿募集段階の募集要領が明瞭でない部分もあり、選択された「展覧会名」の前に「前文」を付された会員の方もありましたが、個々の原稿について「前文」も展覧会选择の前提の表明上必須と思われる点もあり、付された「前文」は全文掲載することとしました。また選択された展覧会の件数は一人3件として統一しました。『ウエップ版会報』次号以降の「年間展覧会ベスト3」記事については、原稿募集要領をより明確化し、記事の表記の統一を図り、さらに読みやすい記事の構成としてゆきたいと思います。

（編集委員会記）

■開館10周年記念展一庭をめぐればー

2012年4月21日～8月31日

ヴァンジ彫刻庭園美術館（静岡県長泉町）

20人の現代作家（絵画・立体・写真・映像）の庭をテーマとした作品展示により、「庭」という場の可能性を探った企画で、図録テキストも秀逸。隣接のIZU PHOTO MUSEUMの松江泰治展も良かった。

■山本基ーしろきもりへー

2011年7月30日～2012年3月11日

彫刻の森美術館 本館ギャラリー（神奈川県箱根町）

前年の加藤泉同様、現代の新しい表現を紹介するサイトスペシフィックなインスタレーション展示として歴史に残る。7トンの塩を使用し、死生観や人間と自然との関係をテーマとし、圧倒的な芸術の力を表出した。

■トーキョーワンダーウォール公募2012 入選作品展

2012年5月26日～6月17日

東京都現代美術館 企画展示室1F

12年間継続して「入選作品展」を開催し、若手作家の支援システムが定着した。東京都庁や、ワンダーサイト本郷・渋谷・青山と連携させ、入選作家を個展開催することで、中長期的な作家支援を実施している。

五十嵐卓

雑誌や新聞などでも毎年、開催された展覧会から「年間ベスト」を選ぶ企画が行われているが、そこには少なくとも二つ異なる視点があるのではないかとつねづね思っていた。その一つは、選ぶ個人にとって認識や思考を変えるきっかけとなる重要な内容の展覧会で、すぐれた企画であることはもちろんだが、たとえば個展なら、その作家の作品に「ベスト」を選ぶ人がどのようにかかわってきたか、かつてはどのような評価を与えていたかなどが問われる。また、選ぶ人が展覧会の企画者でなくても、厳密にはその企画にどの程度関係したかは大きな判断要素になる。たとえば図録の執筆や関連企画に出席するなどの経験をもつ場合、新たな研究や思考の機会となりうるので、当然、再認識や再考の機会が他の展覧会以上に訪れるからだ。とくに美術評論家連盟の会員が「ベスト3」を選ぶとなると、自館の催しの責任をもつ館長や企画者が多数おり、他者の企画でもトークに出席したりと密接なかかわりをもつことも多い。こうした経験と理解の深度を無視するのは難しいのではないだろうか。

もうひとつの選択の基準はより客観的な視点で、国内の展覧会に限るなら、その企画が現在の日本の社会状況や文化、美術史やアートの現況においてどれだけ先端的であるかといった位置付けである。既成の価値観を揺るがし、新たな意味や価値の創造を促しうるかにかかっているが、この判断もさらに二つの立ち位置に大きく分かれるだろう。一つは見る側、一般観衆への啓蒙を重視する判断で、もう片方は言説的、評論的立場から美術史や芸術の価値形成に寄与し得たかの評価である。

先にあげた個人的な視点に関していえば、評論家であろうと一般観衆であろうと、まずその展覧会に足を運ぶか否か、鑑賞するかしないかの最初のステップ、つまり基本行動のモチベーションにつながる最重要要件ともいえ、同時に個人的偏差が現れる悩ましいポイントである。一方、客観的啓蒙的基準は、集客という意味ではなく、観衆への働きかけの強度と浸透が問われるので判断自体容易ではないし、言説的評論的な価値創造への評価と同様、その展覧会がたとえ現在もっとも必要とされる先鋭なテーマをかかげていても、メッセージの提出の仕方、作品や作者の選択方法、会場構成や図録などに問題があれば、当然、評価できないことになる。

という意味で、「ベスト3」という企画は、これまで述べたような問題提起をはらむという点で興味深いといえ、前提条件を精査しておかないかぎり、結果を集計しても大きなブレが生じるのではないだろうか。

今回は個人的な視点で自らの思考や価値評価の新たな機会になった、個展における「ベスト3」を選択させていただく。すなわちどんなにすぐれた個展でも、その作家に対する自分自身のこれまでの評価や認識に変化がなかったものは入れないということになる。

■「田中敦子 アート・オブ・コネクティング」展

2012年2月4日～5月6日

東京都現代美術館

2005年に田中敦子が亡くなるが、その前後に米国とカナダで回顧展が開かれて国際的評価が高まるが、遅ればせながら東京での初回顧展で、英国を皮切りにスペインにも巡回した。初期から、具体での活動を経た半世紀に及ぶ絵画制作に力点を置いて作家の変遷をたどり、数は多くないが重要な作品で構成され、作品を生かした展示になった。

■「イ・ブル展：私からあなたへ、私たちだけに」

2012年2月4日～5月27日

森美術館

初期の頃から日本でも活動を行い、出品歴もある韓国の作家だが、これだけの規模の回顧展は韓国でもそれまで行われてなく、テーマ設定自体に勇氣と見識が感じられた。企画者による図録のエッセイも秀逸、会場でのアトリエ再現も含めて、急速に変化する韓国の社会動向への作家の反発や対応が作品表現にどう反映されてゆくか理解しやすかった。

■生誕100年 ジャクソン・ポロック展

2012年2月10日～5月6日

東京国立近代美術館

初展示会だがいわゆる名品主義ではなく、ポロックがオールオーバーのポーリングに至る前、土着の砂絵などに大きな影響を受けて模索した時代の作品が多く提示された。図録の企画者のエッセイでは、個展の際にポロック自身が小品と大作を組み合わせた空間構成を実現した事実が紹介され、後のミニマルアートとの関連性を想像させて興味深かった。

岡部あおみ

■「解剖と変容：プルニール&ゼマーンコヴァー

チェコ、アール・ブリュットの巨匠」展

2012年2月4日～3月25日

兵庫県立美術館

チェコの異なる世代の二人の作家を取り上げ、本格的に紹介すると同時に、アール・ブリュット作品の展示や映像上映も行われた。アール・ブリュット研究に一石を投じ、旧東欧圏の芳醇な視覚表現を存分に味わえる好企画。

■「すべての僕が沸騰する—村山知義の宇宙—」

展

2012年4月7日～5月13日

京都国立近代美術館

日本近代の芸術運動全体に大きな影響を与えた村山知義の広範な活動の全貌を、国内外の資料を駆使しつつ示す意欲的な試み。挿絵作家「Tom」としての活動も併せて紹介するなど、これまでにない村山像が提示された。

■「塩田千春 私たちの行方」展

2012年3月18日～7月1日

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

2008年の国立国際美術館での個展「精神の呼吸」から4年後の、塩田の新たな展開を示す重要な展示。美術館内にプールを設置して二隻の古い木造の船を並べ、天井から雨のように水を降らせるインスタレーションは圧巻であった。

加須屋明子

■日中国交正常化40周年 東京国立博物館140周年 特別展北京故宫博物院200選

2012年1月2日～2月19日

東京国立博物館

中国でも見る事が難しい「張昉清明上河図」（北宋）を実見できる、これに尽きるわけだが、並びがいがあった。長く並んでもあの緻密、超写実、繊細、活況に満ちた画面に接すれば、ただ嘆息、見入るだけであった。私は、画遊していた。

■生誕100年 ジャクソン・ポロック展

2012年2月10日～5月6日

東京国立近代美術館

ドリップ・ペインティングの創始者で抽象表現主義（アクション・ペインティング）を代表するポロック、その抽象表現は、やはり本物であった！本物の強みが見られたが、あるレベル以上の画家は、除外するが、抽象を簡単に考えては困る感じた。

■生誕100年 船田玉樹 展

2012年7月15日～9月9日

練馬区立美術館

知られざる画家といってよいが、広島出身の日本画家であった。過去形にしたのは、すでに物故してい

るからだ。速水御舟、小林古徑の指導を受けたが、自己の路を模索、発見したといえるであろう。公立ならではの好企画。

川口直宜

■「中国近代絵画と日本」

2012年1月7日～2月26日

京都国立博物館

京都国立博物館に寄贈された須磨コレクションを中心に組まれた展覧会。齊白石の絵画などに見られる明るい感じは、私のもっていた中国の中華民国時代へのイメージを裏切るものでこの時代の絵画をより多く見たく思った。

■「生誕100年 船田玉樹展」

2012年7月15日～9月9日

練馬区立美術館

画面一杯に描かれた桜の枝が植物の生命力を感じさせる独特な画風の日本画家。埋もれていた作家を地道に調査して紹介するのは美術館の重要な仕事と思う。

■「与えられた形象 辰野登恵子 柴田敏雄」

2012年8月8日～10月22日

国立新美術館

同世代の二人が同じように形象に興味をもち追究しながらも当然のことながら写真と絵画はことなり、その基本的な違いについて考えさせられた展示だった。

熊谷伊佐子

■「ひっくりかえる—Turning around」展

2012年4月1日～7月29日

ワタリウム美術館

Chim↑Pom キュレーション。各国アクティヴィストを糾合したグループ展。政治的・社会的メッセージをダイレクトに発する作家が稀な日本で、この試みは貴重。彼らが福島第一に乗り込んでの鋭角的な異議のジェスチャーが印象的。

■「水と土の芸術祭」

2012年7月14日～12月24日

新潟市万代島旧水揚場を中心に開催

大友良英×館屋法水たち《Smile》が秀逸。信濃川を望む空間に、水浸しの廃屋、靴や電気器具が散乱する情景は津波を連想させなくもないが、子どもの声や電子音が交錯する場の全体は、記憶を喚起する詩的作品に昇華している。

■「奈良美智：君や僕にちょっと似ている」

2012年7月14日～9月23日

横浜美術館

3.11で遭遇した苦悩と悲慘をどう内面化し、表現に結び付けるのか。ブロンズ彫刻を手掛けることで奈良はこの課題に応え、表層から存在の深奥へと到達した。重層的な絵具の塗り重ねが特徴的な絵画も円熟味を増している。

塩田純一

■ユベール・ロベール — 時間の庭

2012年3月6日～5月20日

国立西洋美術館

「廃墟のロベール」として知られる画家についての、本邦初のまとまった展覧会。「国王の庭園デザイナー」としての仕事もかいま見られ、とてもよかった。

■小林正人展「LOVE もっとひどい絵を！ 美しい

絵 愛を口にする以上 2012, Spring」

2012年3月17日～4月28日

ShugoArts

小林正人の展覧会は、めちゃくちゃになりそうでならない。すんでのところで美しいと言わせてしまう、不思議で刺激的な画家だ。

■寺田就子展「影の透きまに眩う」

2012年3月20日～31日

galerie16

繊細な映りこみを生かした作品で知られる作家の展覧会。今回は、影の中に光の行方をあれこれと探らせ、新境地を示していた。

篠原資明

■「与えられた形象 辰野登恵子 柴田敏雄」展

2012年8月8日～10月22日

国立新美術館

絵画と写真が、常套的に区別され展示されていない。二人の作家の表現、制作の「時の流れ」の中で多様に変化する「形象」が照応し合っている。それによってアートの現代的課題がクローズアップされてくる。

■「青木野枝展」

2012年3月1日～4月1日

gallery21yo-j

ギャラリーの天井の高さの特性を生かし、その空間ならではの作品発表となった。粒子状の鉄の小片の集合による上昇性の作品から、空間の上部から吊り下げられた（下降する）ような作品への新境地が感じられた。

■「Unknown Life 展」

2012年8月23日～9月5日

「Body 身体」— アユミギャラリー、「Travel 旅、変容、変化」— Underground、(高橋ビル地下 2F)、「View 視界」— 早稲田スコットホールギャラリー
カトウチカ企画、白井美穂、利部志穂、村田峰紀ら18名の作家による自主企画展。東北大震災以降のアートにとって検討されるべき三つのテーマに基づいて実現された。骨太な意志と行動力を感じさせた。

清水哲朗

■吉田敦彦展'12

2012年6月25～30日

シロタ画廊 (銀座)

3.11の大災害は美術家たちにも表現への懐疑を促したが、吉田敦彦は迷わず、彼独特の鮮烈な色彩とストロークの大作で不条理に挑んだ。抽象表現主義の手法が現実的ヴィジョンを如実に直感させる卓抜な例。

■「与えられた形象—辰野登恵子・柴田敏雄」展

2012年8月8日～10月22日

国立新美術館

芸大同級生の二人を、時に部屋を交互に入れ変えたコラボ演出は疑問もあるが、強い色彩と偶発的な形で高い表現力を生む辰野の絵画と、山野に侵入した土木建造物に不意の抽象性を追う柴田の写真、それぞれに充実感がある。

■生誕100年 ジャクソン・ポロック展

2011年11月11日～2012年1月22日

東京国立近代美術館

近代美術の危険な英雄ポロックの遅すぎた回顧展。時代的なギャップはあるが、撒き散らした油彩や塗料の痕跡に、肉体と思考の禅的な呼吸を脈打つように甦らせる。ネイムス撮影のフィルムが強力なガイドになった。

末永照和

■「原弘と東京国立近代美術館 デザインワークを通して見えてくるもの」展

2012年2月3日～5月6日

東京国立近代美術館ギャラリー4

開催館の開館以来23年間にわたって200点ほどの展覧会ポスター(関連する印刷物のデザインを含む)を手掛けてきた原の仕事の概観するもの。戦後日本の美術史的価値以外に、デザイン史的価値も盛り込んだ意欲的な企画。

■「松本竣介展 生誕100年」

2012年4月～2013年1月まで、計5館を巡回

岩手県立美術館、神奈川県立近代美術館葉山、宮城県美術館、島根県立美術館、世田谷美術館
宮城県美術館で見た。

日常風景に自己の多様な知覚を重ね合わせ、その第一印象を持続させながらマチエールの深みと広がりから構図を微細に調整し、絵肌の物質性と情熱的な表現衝動を合致させる絵画思考を再認識させた。

■「清水晃・吉野辰海 漆黒の彼方／犬の行方」展

2012年2月11日～3月25日

埼玉県立近代美術館

反芸術やネオダダの時代に発表を始めたふたりの回顧展。「オブジェ」などこの時代のオブセッションを携えながら、同時に視覚的な実験や個的記憶をまさぐる素描を追求してきた。その特異性・唯一性を浮き彫りするもの。

高島直之

■「与えられた形象 辰野登恵子 柴田敏雄」展

2012年8月8日～10月22日

国立新美術館

1970年代とその後の展開について、二人の異なる表現を通じて回顧した企画だが、この時代を両者の制作プロセスにポイントをおいた“与えられた”という切り口でとらえようとした点を評価。

■「<私>の解体へ 柏原えつとむの場合」展

2012年7月7日～9月30日

国立国際美術館

「Mr. Xとは何か？」など、柏原えつとむおよびこの試みに参画した作家たちの記録と展示。1970年前後の時代を知る上で欠かせない動向をとらえた。テーブルに残された膨大な記録が貴重。

■「魔術／美術」展

2012年4月13日～6月24日

愛知県美術館

企画内容もユニークだが、愛知、岐阜、三重という近隣の三県立美術館の主催による展覧会形式を評価。各館のコレクションが複合的にからみ、思わぬ効果と所蔵品の見直しに通じた。

谷 新

「年間ベスト」という依頼には、このところずっと、個展のみを挙げている。「展覧会」の面白さよりも、優れた作品の発表こそが取上げるに価すると考えているからだ。テーマ展だと個は薄まってしまいま

すね。

■遠藤利克個展「空洞説―円環台壺」

2012年1月7日～2月11日

東京・秋山画廊

彫刻とは、何かを使って何かの形を造るもの、ではない。人間にとって根源的な何かだと感じさせる「もの」や「こと」を実現する、それが彫刻造形の探求の中核にならなければならない。遠藤はそう考えている。

■菅木志雄個展「潜態の場化」

2012年3月10日～4月14日

東京・小山登美夫ギャラリー

齋藤義重の晩年の作品が求心的なインスタレーションとして可変的なものだったとして、菅の作品は遠心的な可変性を持っている。つまり、作品とそれが設置される空間、そのさらに「外側」を感じさせる。彼の試みは、そういう「外側」との間に位置している。

■北山善夫個展「生きること 死ぬることの図」

2012年3月17日～4月15日

東京・MEM

北山の10年がかりの作品群。人、人の頭が画面を埋め尽し「地」がない。「図」がそのまま「地」である。他方で彼は「宇宙図」のような「図」のない作品、「図」がそのまま「地」である作品も制作している。この矛盾！矛盾を矛盾として引受けること。
千葉成夫

主催者の組織力、予算規模、会場環境によって展覧会のクオリティーが決定してしまうことも多いので、ベスト3と言われれば有力美術館で開催された④や⑦⑧を選びたいが、それらは他に選ぶ人も多いと思うので、決して好条件とは思われない環境の中でベストを尽くして開催されたと思われ、かつ現役作家が主体の展覧会で、さらに筆者居住の関西圏の展覧会を優先するとして下記の①～③を選んだ。

■コタケマン『セルフ屋敷』

2012年6月9日～17日

セルフ屋敷（大阪市）

大阪市住吉区の住居（元八百屋店舗を持つ4階建ての家屋すべて）を5年の歳月をかけて自作（ペインティングや奇怪なオブジェなどのインスタレーション）で埋め尽くした完成披露展。セルフ祭の祝祭性やコンセプトも評価。

■コーちゃんは、ゴギガ？―中原浩大 Drawings1986

―2012

2012年9月22日～11月4日

伊丹市立美術館

80年代の現代美術、とりわけ関西ニューウェーブに大きな影響を及ぼしながら、その活動の方向性が多岐にわたるのでその全体像を結びにくい作家のドローイングを中心にした展覧。創作と創造の秘密を探ることができる。

■今井祝雄 Retrospective 17才～22才

2012年10月9日～27日

アートコートギャラリー（大阪市）

具体美術協会の最年少会員であり、具体の革新的な精神を継承しながら活動を続ける作家の青年期の5年間の作品を紹介。ほぼ半世紀前、60年代の前衛美術青年のみずみずしい感性と時代精神を回顧することができる。

中塚宏行

■中津川浩章「絵画は記憶に似ている」

2012年2月6日～2月11日

ギャラリーIK

潮干狩りの様子を描いたものだと作者から聞かされた後も、東北の被災地で遺体を探す自衛隊員の姿にししか見えなかった。3.11以後、自分たちの世界を見る目が全く変わってしまったことを思い知らされ、愕然とした。

■淀川テクニック個展 in 京都「はやくゴミになりたい」

2012年6月16日～7月8日

ARTZONE

最初はキワモノ臭かった彼らも、発表を重ねるうちに風格が出てきた。川から拾い上げたままのガラクタを構成も考えずにただ壁一面に張り付けただけなのに、神々しく美しい。トニー・クラッグの作品が急に色あせたように思えた。

■「ひっくりかえる-Turning around」展

2012年4月1日～7月29日

ワタリウム美術館

広島で大コケし、渋谷で敗者復活した Chim↑Pom。昨年制作した福島原発を題材とする作品群は、彼らが単なるお騒がせ野郎ではなく、社会に対し確固たるメッセージを発信できるまでに成長したことを示していて小気味よかった。

樋口昌樹

■「生誕100年 船田玉樹展」

2012年7月15～9月9日

練馬区立美術館

戦前“日本画”の前衛に参加、戦後院展で受賞を重ねながら、業界は抹殺した船田の目の覚めるような回顧展。暗に国策批判の戦前作、現代絵画としての水墨—総じて気宇壮大で、発掘した学芸諸氏の“異端にして正統”なる文言は、美術界全体への警鐘だ。

■「反原発ポスター展」

2011年11月16日～25日

桑沢デザイン研究所

同年9・19 “さようなら原発 1000 万人アクション・パレードに U.G サトーらが呼びかけ、海外勢 13 名を含め 230 余名のデザイナーが各々等身大に反原発のポスターを創作参加。この画期的意思表示を後日公開。

■「ボストン美術館展日本美術の至宝展」

2012年3月20日～6月10日

東京国立博物館

仏像・仏画・絵巻・水墨・近世絵画、工芸など90余点が選ばれたが、とくに修復後日本初公開の曾我蕭白の御用美術を吹き飛ばすような豪胆な「雲龍図」をハイライトとする会場設定は見事であり、現代の日本美術の浮華・矮小への痛烈な批評となった。
日夏露彦

■越境する日本人—工芸家が夢見たアジア 1910s—1945

2012年4月24日～7月16日

東京国立近代美術館工芸館

近代日本の歴史と工芸家の意識の問題をアジアの近代化の視点で見直すことは、柳宗悦ら民芸運動に関わった人たちの朝鮮に対する言動を除けばこれまで取り上げられることはなかった。かなり物足りなさが残り、今後写真やデザインも含めた横断的な領域で捉える必要がある。

■「与えられた形象 辰野登恵子 柴田敏雄」展

2012年8月8日～10月22日

国立新美術館

辰野登恵子の作品について、身体の内底から絞り出されてくるような形の捉えかたと色の布置、陰影法による絵具の筆遣い等を改めて見直し、抽象絵画の可能性を確信させる立脚点が頼もしかった。

■アラブ・エクスプレス展

2012年6月16日～10月28日

森美術館

アラブ社会の全体を美術という表現手段を通して捉えることはどだい無理であり、美術はもはや全体を捉えることは不可能であることを示したが、それ

でも映像を中心に美術からアプローチすることの重要性も確認できた。

藤嶋俊會

■遠藤克利「空洞説—円環—壺」

2012年1月7日～2月11日

東京・秋山画廊

近接すると、その全貌は測りがたい。黒々と焼け焦げた巨大な円環の地肌に気圧されるばかり。離れて見下ろすと（?）、白い壁によって圧搾された円の中心から吹き上げるような力線が湧出していた。物量と空間の魔術か。

■「さわひらき展 Lineament」

2012年4月7日～6月17日

資生堂ギャラリー

記憶喪失をテーマにした最近作が圧巻。神経系の壁に分け入るためには、2つのスクリーンが要り、映像と音響が要り、手術室か霊安室のような大空間が要ったのであろう。記述無効、説明不能な比喩の王国がそこに。

■「記憶のドラマ 依田洋一朗 展」

2012年8月25日～10月21日

三鷹市美術ギャラリー

NY 近辺の史跡級のホテルや劇場に、銀幕のヒーロー/ヒロインを移住させた約90点の油絵が一堂に。歴史と虚構を取りむすぶ画家の強靱かつ緻密な現場の想像力によって、久しぶりに映画に騙されるように絵画に騙された。

松本 透

■そののみず—東島毅

奈義町現代美術館

2012年7月21日～8月26日

企画展示室ばかりでなく館内外の隙間的空間を使って過去作も含め、ドローイングとペインティングを、周到に選択・制作し、大胆な振幅のなかで展示することに成功していた。繊細かつ大胆に建築と絵画の可能性を探求。

■さわひらき展 Lineament

資生堂ギャラリー

2012年4月7日～6月17日

アナログのレコード・プレーヤーを使用して正逆の進行の音楽とマルチ・スクリーンの映像が精妙にシンクロする世界が現出した。低周波のアナログの音像が、たとえば丹念に映された壁の染みと信じがたい精度で協和する。

■宮崎郁子 第7回犬島時間 参加作品のうち 民
家内での展示 民家（犬島）
2012年4月28日～5月6日
エゴン・シーレの作品に触発された人形を発表し続
ける宮崎は、瀬戸内の孤島の民家にシーレの亡霊を
呼び覚ました。人形独自の交霊術というべきか。ウ
ィーン世紀末の最大のテーマ「生と死」を人形によ
って表現しえた。

水沢勉

■北山善夫 展「生きること 死ぬることの図」

2012年3月17日～4月15日

MEM

圧倒的密度のペン画群大作。粘土で作った木偶人形
群像―彫刻要素―を、スケッチし写真に撮り―映像
要素―、黒ペニー本で和紙に描きこむ―絵画要素―。
美術の「業」と人間の「業」を執念で描ききる。

■森村泰昌 モリエンナーレ まねぶ美術史
展

2012年4月7日～6月10日（静岡会場）

静岡市美術館ほか巡回

作家がアレンジした美術館所蔵品展ではない。森村
の足跡を歴史化し、必然化するために偽・美術史化
を試みる壮大な展覧会作品。再制作された田中敦子
《電気服》をさらに再制作するラストは圧巻。

■さわひらき展 Lineament

2012年4月7日～6月17日

資生堂ギャラリー

静謐な秩序と夢幻をモノたちの世界に描き出す作
家の新展開。ヒトの想念が紐のイメージにのって時
間の流れとかすかな違和感のなかを旅する。スティ
ルの魅力をもった映像に、ドローイング的な要素も
加わる。

光田由里

■三瀬夏之介個展「空虚五度」

2012年5月30日～6月11日

東京・新宿高島屋美術画廊

爆裂する空間の渦や特異な形象で今風の元気ア
ートを印象付けてきた鬼才が、微細な筆致の気象学的
沈潜へと一歩退いた感じ。聞けば、ベートーベンの
“第九”の序奏に響く空虚五度和音に似た不安定か
ら、あるべき絵画を求めて再出発する決意なのだ。
納得。

■吉岡千尋個展「skannata」

2012年6月16日～7月8日

大阪・アートコートギャラリー

ビロードのごとき若き才能。ビロードは光と色と形
と視覚との間で確定のモーメントをずらし続ける。
この人の絵も、画面に施された極細の升目が作品の
スケールを未決にし、アルミ塗料と筆触の侵し合い
が視線を外し続ける。フォルムを裏切る絵画の愉悅。

■ス・ドホ個展「In Between」

2012年8月4日～10月21日

広島市現代美術館

生きてきた「私」と生きつつある「私」を文明規模
の軋む時空間に投じて、そこから引き出した相互拘
束し合う万物の存在様態を、時にアイロニーを込め、
時にユーモラスに提起する、闊達なインスタレーシ
ョン。その才はデッサンの想像力に由来しよう。

峯村敏明

■「BEAT TAKESHI KITANO 絵描き小僧」

2012年4月13日～9月2日

東京オペラシティアートギャラリー

「お台場でやればもっと客を動員できたのに」とい
う主催者側の歯がゆい思いが、逆説的に芸術の定義
そのものを、そのインサイドとアウトサイドの両方
に跨って批評的に挑発する稀有な才能の存在を浮
き彫りにした。

■「ペーター・ボメルス Peter Boemmels On' n
On」

2012年6月2日～7月28日

アキライケダギャラリー／東京

社会学、政治学、教育学を修めて幼稚園に勤めた画
家が、ミュールハイマー・フライハイト結成以降、
描くことを制度内批評としての“野獣”ではなく、
制度自体を批評する“brut”な絵画へと変換したこ
とを明らかにした国内初個展。

■「ゲルダ・シュナイダー&ヨルク・レツリンガ
ー 力が生まれるところ」

2012年2月11日～5月6日

水戸芸術館現代美術センター

アダム・スミス以降も博物学者たちは oeconomy of
nature という言葉を使い続けた。自然の摂理と訳
すべきこの概念に従い、この二人のアーティストは
近代を自然逸脱ととらえ直し、極めてシンプルな介
助という方法によって批評する。

山本和弘

(編集委員会付記)

中塚宏行氏原稿では、挙げられた3件の展覧会以外以下の展覧会が選択されていました。展覧会名、会期、会場のみ列挙させていただきます。

④工芸未来派、2012年4月28日～8月31日、金沢21世紀美術館 ⑤泉茂一挑戦する画家一、2012年9月29日～10月21日、堺市立文化館ギャラリー ⑥奇っ怪紳士! 怪獣博士! 大伴昌司の大笑展、⑦瑛九展、2011年9月10日～11月6日、埼玉県立近代美術館、うらわ美術館 ⑧生誕100年 ジャクソン・ポロック展、愛知県美術館、東京国立近代美術館、2011年11月11日～2012年1月22日、2012年2月10日～5月6日。

故・斎藤俊徳氏追悼

中川健造

広島県の東にある福山市は、江戸時代には肥後藩として新しく作られたのである。水野勝成が新しく城主として、城を築いたのである。関ヶ原の戦いの後で、築城は禁じられていたが、徳川幕府の西国の治めとして築城されたので、日本では一番新しい城なのである。

その福山市一貫教育の学校として、初めて開設されたのが、英数学館と命名された私学であった。昭和55年に開校されたその一貫教育の英数学館中学に、颯爽と赴任されたのが、若い斎藤先生であった。幼い中学生に、斎藤先生は美術の先生として生徒に紹介されたが、先生の顔を見ると髭がもじゃもじゃとしているし、中学生には強烈な印象であった。

そして自己紹介として、「私を、髭(ひげ)モグラと呼んでください。そして、頭が少し薄いので、禿げモグラとも呼んでくださいね。」と話しかけられたのである。

緊張していた幼顔の中学生の皆に、大笑いの声が湧いたのであった。すっかり、生徒たちの人気教師となり、絵画や美術への関心が高まったのである。近県からの人が多かったので学生寮の監守となり、笑顔と大きな声で人気を集められ、学生たちに刺激と美術に対し大切さを教えられ、今でも多くのファンがいる。ちなみに、私は、その進学校・英塾学園の初代父兄会・会長であった。

そして、地元にある私の中川美術館にも、先生は足を運んでこられ、中国美術の歴史や伝統の持つ素晴らしさを熱心に語られて私と議論したものである。

いつも、にこやかであり、大きな声で話されるのが印象的で、近年は中国絵画などをもっと勉強したい。そのために「中川さん! この中川美術館に弁当を持ってくるのも良いですか?」などと熱心に、話されて一緒に弁当を食べながら中国美術について話し込んだものです。

突然に訃報を聞き驚きましたが、先生は自由な発想で快活に過ごされていたので心残りはなかったでしょう。ご冥福をお祈りします。

棕川・東山・国東

3 年前に東京を離れ、滋賀県は高島市今津町棕川という集落に越してきました。山間の小さな村です。米を作っていますが、農家の方々から見たら遊びの範疇です。ただ有機で天日干しもしているので、美味しい。村の方々の相談を受けて、かつての生活の営みを絵巻物にするということを始めました。もうすぐできるのは、売るための杉や檜を植え、育て、間伐し、伐採し、轡と牛車で運び出していくところまでのお話です。制作は若い日本画家たちをお願いしています。

その一方で京都市が実施する若手芸術家の支援育成プログラムを立ち上げ、運営に携わっています。名称は「東山 アーティスツ・プレイスメント・サービス」で略称を HAPS と言います。再評価の機運が高まっている Artists Placement Group から着想しました。来年頭には、町屋を改修した拠点施設がオープンする見込みとなっており、芸術家や関係者の方々に気軽に立ち寄っていただければと思います。実行委員やアドバイザーに様々な方に関わっていただき、ご協力を頂いています。この場をお借りして感謝の意を表明させていただきたく存じます。

独自の神仏習合文化をもち、三浦梅園や帆足万里などを輩出した大分県の国東半島において、今年度より「国東半島アートプロジェクト」がスタートします。そのなかのレジデンス・プログラムの立ち上げ部分の仕事でいまは忙殺されているところです。写真家の茂木綾子さんとパートナーでアーティストのヴェルナー・ペンツェルさん、画家の千葉正也さんとともに、従来にないアーティスト・イン・レジデンスのかたちを模索しています。他、写真家・志賀理江子さんのカタログ執筆、1 月には東京都写真美術館での 10 時間連続討論会、2 月には京都で和田昌宏さんの個展準備、また本の出版の準備もしています。芸術の多様化と社会の混迷に、どう折り合いをつけていけるのか。日々悩み、悩みながらも稲を刈り、稲を干し終えて、芸術の現場に向かう。その往復が生活になっている。

さて、短信として書くことができるのはここ

までです。むしろ、ここからさき、なにか見えないものに向かって、これを読んでいるみなさんと共に何ができるのか。思いを共有する機会と、協働への呼びかけをもって終わりたいと思います。

遠藤水城

近況／MoMA 研究

2010 年 3 月、美術館を定年退職したのを機に、アメリカの美術館史に関する本を 2 冊上梓した。

(1)『20 世紀初頭におけるアメリカ美術史学と美術館学の成立に関する一研究：ハーバード大学フォッグ美術館准館長ポール・サクスの《ミュージアム・コース》を中心に』(2011 年 3 月)と
(2)『アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生』(2012 年 2 月)。

MoMA 研究に手を染めて 20 年。そこから見えて来た事が多い。まずバーに関して。わが国ではその活動がよく知られないままモダニズムやフォーマリズムの代表として批判されて来た事。が、実際はどうだったのか。(2)で既存の評価を排して彼の生涯を追い、思想形成、開催展覧会、コレクション形成等の問題を検証することで、その実像に迫ってみた。

次は(1)にまとめた事。19 世紀後半、発展期にあったアメリカの各大学が活発にコレクション寄贈を受け入れて美術館を設置し、美術教育を通して社会や公衆の civilization に資し、20 世紀に入ると積極的に美術館運営に関する知の集積と人材養成に乗り出した事。アメリカ初(世界初と言えるかも知れない)の美術館講座を開講したのはハーバード大学フォッグ美術館のサクス。1922 年に始まる同講座をバーは 1926 年に受講した。その点、1929 年開館の MoMA は、サクスのミュージオロジーをバーが近代美術の領域に応用して実現しようとしたミュージオロジーの自覚に基づくアメリカ初の美術館設立の試みでもあった。以降、アメリカの美術館の発展は更にめざましい。翻って我が国の場合、どうか？

その他、触れておきたい事は多いが、大略、上記が拙著の紹介を兼ねた近況です。美術の現場や評論からは遠ざかっていますが、しばらくはこの延長上に、先に論じ得なかった諸問題に取り組んでいこうと思っています。

大坪健二

慶應義塾大学（日吉）における美術館活動について

美術館から大学に移るとき、自分は何を教えることができるのか考えた。常に作品と寄り添いながら学んできた私にとって、文献主義で育ってきた大学の研究者のように理論が先行するような方法論を教えることはできない。そんな折に、日吉に新しく建った研究棟のギャラリーで何か展覧会をやってくれないかと頼まれた。しかし、そのスペースは、およそ美術品の展示にはむかないものだった。4面ガラス張りで外光が入る。壁面は全くなく、天井から吊るす不安定なパネルに作品を付けるようになっていた。おまけに、施錠も不完全で機密性も悪い。おそらく、研究発表の展示くらいしか考えずに作ったと思われる。これら負の条件を積極的に生かすような展示はないか考えた。そこで思いついたのは、これを現代美術のキュレーションを教える教材にしようということであった。それから学生とともに毎年1回展覧会をやってきた。これまで、和田みつひと、金沢健一、保科豊巳、井上尚子、折元立身、菅木志雄といった作家の方々に持ち出しのようなかたちで協力していただいた。すでに9年も続いているが、状況は決して楽観的ではない。展覧会に携わった学生には好評であり、それを目的に私のゼミを履修するものも多い。しかし、学校側は驚くほど無関心である。予算も用意されているわけではなく、毎年私がいろいろなプロジェクト予算をかき集め捻出している。近年は、予算不足でごく薄いカタログしか作ることができない。考えてみれば、美術大学と違い、文経法商理工医といったあらゆる分野が揃った総合大学は、様々なベクトルをもった人間が共存する社会の縮図のようなものだろう。美術館で現代美術の展覧会の入場者が少ないのと同じだが、100人に1人であっても潜在的に興味のある学生に機会を与えて伸ばすことは、大学の使命ではないだろうか。何もしなければずっとゼロであり、創造的な人間も生まれてはこない。

近藤幸夫

「集まり」について思ったこと

私の先生はずっと学会など研究者の集まりには加わらない人だが、私の方はけっこういろいろな学会に参加している。といっても主な目的は「感情を動かされた」作品を書く人に会うためだ。評論家連盟の名は以前から知ってはいたが、それは針生一郎先生の名とともにであった。2000年の光州ビエンナーレ芸術と人権展の前に中国の前衛芸術について少しだけお話しする機会があった。大いに刺激され02年学生と映画「日本心中」をシネマ下北沢に見に行ったりした。

04年には「金門トーチカ彫堡美術館-18の個展」で偶然、中原佑介先生と会うことができた。数日一緒に夜にはホテルで一献傾けたりできた。楽しい時間だった。10年の日中美術シンポジウムの際、久しぶりにお会いしてその時のことをお話ししたが、それでお別れになるとは思ってもいなかった。私にとってもおそらく多くの人々にとっても「感情を動かされた」評論家がたてつづけに世を去っていったことは、極めて悲しい事だった。いまでもそうだ。

私は20年ほど前から中国現代アートについて書き始めたが、きっかけは1980年代初頭に「星星画会」と出会ったことだった。この集まりは互いの個性を尊重する爽やかな集まりだった。中国現代アートの先駆けとして芸術の自由と政治の民主化を求めていた。私の仕事はここから始まって、今再び「星星」の最も若いメンバーであった艾未未（アイウェイウェイ）そして現代アートの本質へと戻ってきた。アイウェイウェイはアーティストである以前に一個の人間として人権の擁護を主張している。ここで12年前の芸術と人権展にリンクする。人間の最低限の権利を守り続けることは時代も国境も超えた普遍的な課題だが、それは今も実現しているとはいえない。針生先生がとつくの昔に提示していた課題に、私はアイウェイウェイと中国の現状を通じて、遅ればせながらやっと辿り着いたのだ。

牧陽一

「私」は、いま何処に立っているか？

編集後記

古い話になるが、嘗ての『美術手帖』で「展評」欄の執筆者の一人として、1981年5月号から翌82年8月号掲載分までを担当したことがある。*

当時私は、東京都美術館学芸員5年目で、年度末の2月から画廊を見て歩き始め、その月の中旬の週から“展評子”として実戦配置についた。関西と名古屋の担当が各一人、東京は二人だったが、東京担当は分担エリアを線引きしていたわけではなかった。だから、画廊の集中する都心地域だけでなく、横浜や川崎の展覧会、栃木や埼玉の美術館、画廊なども訪ねたし、立川の市民会館でのグループ展とか、世田谷の住宅地の或るアパートの一室での個展とか、担当終了後も山梨県白州の野外展、茨城県守谷のアート・イン・レジデンスなど、見たいと思い実際に見てまわった範囲は広がった。

それから30年後のいま、メディア事情は大きく変化した。しかも、雑誌、新聞などに定期的なコラムを担当しているわけでもないのに、私は相変わらず週単位の個展のサイクルを標準とした、画廊まわりの習慣が抜けないでいる。

そして、新たな展開や更なる深化が顕著な作品、あるいは、いままで知らなかった人の作品や初個展などにたまたま遭遇し、足を止めさせられることがあると、やはりワクワクしてしまうのだ。その思いを文字にして第三者に伝えるだけでは、批評以前のことに過ぎないだろうが、作品が産声をあげている現場に足を運ぶことは、批評という行為の出発点には違いないと信じて、“千日回峰行”ではないが ひたすら見てまわることを続けている。

美術館に在籍していたときは、「学芸員」以外の肩書を併せ持つことを敬遠していたが、美術館を離れたいま、インディペンデントな立脚点を再構築しようと、新たな課題の前に立ったという状況に現在の私はある。

萬木康博

今号の「特集」は、「アマチュア、アウトサイダーの創造力」となりました。かつて1980年代や90年代にこういったテーマが仮に掲げられたとしたら、それはきっと「プロフェッショナル」対「アマチュア」、「インサイダー (=美術の種々の制度の「内部者」、「権威者」)」対「アウトサイダー (制度の部外、埒外の者)」といった「二項対立的」な価値観を背景としたものとなったはずです。しかし現在では、そのように明瞭に分けられる対立は、もはや存在しないか、あるいは両者の境界は、かなり曖昧なものとなっています。「アール・ブリュット」作品のある意味での我が国におけるブームは、私たちが戦後永きに渡って信奉し続けてきたアートの価値体系の転倒を表してもいます。国立国際美術館での「草間彌生展」に、三ヶ月で二十二万人の入場者があったという事実は、草間作品に対する美術の「理論的」、「正当的」な分析、評価を遥かに越え、いまやその作品の持つ「ブリュット=なまの」生命力に多くの人々が魅了されている証しとも言えるでしょう。今回の「特集」においても、そういった価値の変革期における種々の現象に対しての適確で鋭敏な指摘がなされていたように思えます。天野論考における、コンピュータ・ネットワークを仲立ちとした受容者への「批評の交代現象」と、それと裏腹の旧来の批評の価値低下への危惧、美の基準の定め難さの指摘、加須屋論考では、現在のアートの状況における「日常性の政治学」とそれにもとづいた「アマチュアリズム」の重要性への認識が、強く喚起されていました。また降旗論考では、「ワークショップ」の概念が、もはや従来の美術館の一行事を超えて、「自分の潜在的な力を見つけるためのトレーニング」となり、「人間の回復」につながる可能性のあることが示され得ていました。塩田論考では「アール・ブリュット」の持つ、「美術とはなにか、人間にとって描くこと、つくるとはいかなる意味を持つのかという、根源的な問いを突き付けてくる」という、「アール・ブリュット」の動向を判断する上で不可欠な原理的視点が提示されていました。さらに末永論考においては、デュビュッフェによる「アール・ブリュット」の発掘とその史的展開、さらにその中での価値の錬磨の様相が明確に物語られていました。そして、西村論考では、昨今のインターネット・メディアを介

*この間81年7月号から82年2月号までは、所属美術館の担当展覧会(1950年代展)のため休筆させていただき、斉藤泰嘉氏が担当してくれた。彼は当時の職場の同僚だったが、いまでも感謝している。

した「消費者が生成するメディア」としての「CGM (Consumer Generated Media)」の実態がリアルに知らされ、そこでのマスメディアに頼らない情報交換と、そのようなネットワーク自体が持つ表現性の意義と可能性についての重要な指摘がなされていました。南畝論考からは、深い悲しみを湛えながらも、ハンセン病患者の皆さんによって身近な芸術表現を通してこそなされ得てきた、「差別」、「生と死」、「希望と願い」への力強いアプローチが克明に伝えられようとしていました。このような種々の指摘に促され考えてみるならば、もはや、生命と生活と芸術が密接に関わる二十一世紀的な「ライフ・アート」の提案が、現実的なものとなりつつあるようにも思えます。では、「プロフェッショナル」な「ハイアート」や「インサイダー＝美術の制度」は「アマチュアリズム」や「アウトサイダー・アート」の前にもろくも崩れ去ってしまうのでしょうか。否、そのような「プロフェッショナルリズム」や「美術の制度」自体が、「アマチュアリズム」や「アウトサイダー・アート」の生の態様によって濾過され、今一度その価値を再考し、同時に再構築するべき時に差ししかかっているのではないのでしょうか。もはや生殺与奪の二者択一ではなく、どこまでも流動的で可変的に柔軟な、他者と応答を繰り返すアートという一つの運動体、生命体的システムが、今まさにアートに求められているように思います。

今号のもう一つの特集ともいえるべき「年間展覧会ベスト3」が『会報』初めての試みとして実現しました。「ベスト3」という概念、どのような基準で選択すべきかなど多くの課題をはらみながらの船出でしたが、多くの会員諸子より原稿が寄せられ、実り多き構成となったと思います。これこそ美術評論家連盟ならではの多様な批評の眼差しの場の存在を示すものであり、またその眼差しの場とは、広く社会に対しての触発、貢献の場ともなり得ているでしょう。色合いの多様な変化を見せ、深い陰影を刻み、自在に振動する豊かな批評群の音が聞こえて来ます。原稿募集に関する規定の不徹底などもあり執筆者の皆様にご迷惑をおかけしたことをこの場を借りてお詫び申し上げます。けれどもまだまだ腹八分目、否もうすこし少ないでしょうか。もっともっと腹一杯に、十二分目、二十分目……次なる皆様の「年間展覧会」ご批評を味わい続けてゆきたいと思います。

清水哲朗

事務局からのお知らせ

■今年度より新会長は峯村敏明氏になりました。任期は第1期として2012年1月1日～2015年12月31日となります。

■会員の高階秀爾氏が本年文化勲章受章されました。美術評論家連盟で祝電をお送りしました。

■会報ウェブ版第2号は2013年1月、HPに更新する予定です。

■*aica JAPAN NEWSLETTER* 第2～11号は東京国立近代美術館ミュージアムショップにて販売しております。
ウェブ版の紙版の販売については検討中です。

■2012年度美術評論家連盟シンポジウム「彫刻の変容—日本の場合」を開催いたします。

日時：2012年12月9日（日）13:00～17:00
場所：東京国立近代美術館地下1階講堂
開催後、学士会館にて懇親会を行います。
会費は3,500円です。皆様どうぞお越し下さい。

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第2号 美術評論家連盟会報

2012年12月1日発行

発行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)

〒102-8322 千代田区北の丸公園 3

東京国立近代美術館内

電話 & FAX 03-3626-7528

e-mail: aica.jp@dream.com

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

会長＝峯村敏明

編集委員長 清水哲朗

副編集委員長 熊谷伊佐子

編集委員 加須屋明子、塩田純一、山本和弘

協力 小林季記子(事務局)

※データの無断転載を禁じます