

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第3号
美術評論家連盟会報



目次

特集1 「戦後美術の来し方、行方?—視点「物への問い」を通して—」

- | | |
|---------------------------------|--------|
| | (50音順) |
| ・ JAPAN vs. USA もしくは、アバンギャルドの行方 | 大坪 健二 |
| ・ もの・空間— 美術における「もの」についての覚書、から | 千葉 成夫 |
| ・ 逸脱と回帰—モノを巡る2つのベクトル | 樋口 昌樹 |
| ・ 「もの」と現実—艾未未/隋建国 | 牧 陽一 |
| ・ 個別言語と文脈—芸術の継承性を担うもの | 峯村 敏明 |
| ・ “におい”を読み取ること | 萬木 康博 |
| ・ 関西からの発言 | 吉村 良夫 |

特集2 「東日本大震災後3年の中でのアートの息吹き」

- | | |
|----------------------|--------|
| | (50音順) |
| ・ 「震災後の写真」その後 | 飯沢耕太郎 |
| ・ 茨城で震災をテーマにしたことについて | 市川 政憲 |
| ・ 自然と人間の関係性を考えることから | 片岡 真実 |
| ・ 人の生存を支える「美術」 | 中村 英樹 |

~~~~~  
「2012~2013 私のこの3展」(投稿)

(50音順)  
天野 一夫、有木 宏二、五十嵐 卓、太田垣 實、熊谷 伊佐子、篠原 資明、島 敦彦、清水 哲朗、末永 照和、谷 新、千葉 成夫、勅使河原 純、中塚 宏行、樋口 昌樹、日夏 露彦、松本 透、水沢 勉、峯村 敏明、山本 和弘、ワシオ・トシヒコ

~~~~~  
会員短信欄

(50音順)
有木 宏二、竹澤 雄三、田原 由紀雄、草薙 奈津子、松本 透

- ~~~~~
- | | |
|--------------|-------|
| ・ 編集後記 | 清水 哲朗 |
| ・ 事務局からのお知らせ | |

2013年

「特集1」 戦後美術の来し方、行方？——視点「物への問い」を通して——

主旨

最近のアメリカでの「東京 1955-1970 : 新しい前衛」展（ニューヨーク近代美術館、2012年11月18日-2013年2月25日）、「具体—すばらしき遊び場」展（グッゲンハイム美術館、2013年2月15日-5月8日）、またヴェネチア・ビエンナーレにあわせて開催された「プリマ・マテリア」展での「もの派」作家作品の展示等、「具体」、「もの派」など日本の戦後前衛ムーブメントが世界的に注目されている。こうした戦後日本の美術の動向に対する注目度の高さは一体どこから来るものなのだろうか。一方ではこれをヨーロッパ、アメリカ美術史セントラリゼーションの動きによる戦後日本美術史の組み込みの現象と見る向きもある。だがそれにしてはそれらの戦後日本美術への反応からは、組み込みの戦略性というには何かそれ以上の「熱い思い」のようなものが響いてくる。その「思い」の中には、それら日本の「来し方」の美術の在り様に対して、自分たち（西欧近代・現代美術）の美術の現在の状況の不足を補いそれ以上に現在の停滞と閉塞を打開するための何らかのエネルギーへの希求が込められているようにも思われてくる。現在の欧米からの「具体」、「もの派」等の戦後日本美術の動向への視線の中には、おそらく高度な情報化社会の種々の局面で良きにつけ悪きにつけ情報化され、編集され、細分化されている現在の美術の状況に対しての批判的視点が内在しているのではないだろうか。「具体」も「もの派」の作品群もともに愚直なまでに「物」に対して直接的であった、あるいは直接的であろうとした。種々のコンテクスト（文脈的關係性）として細分化され、全体像のなかなか見えにくい美術の多様性の状況の中で、「具体」や「もの派」の作品群が内包していた「物」に直接に関わることによって生み出し得ていた作品の動的な力の意義が今再考されつつあるように思われる。そして、ここで求められているの

は、「物」に依拠した作品固有の動的な力のダイナミズムを単に懐古的に、一方的に肯定して逆の動向を排除するものではない。一見それらと相反すると考えられがちな、文脈や關係性に依拠した、共有的な美術の動向＝『行方』的な動向の現時点での意義も視野に入れた、多様な視点からのより根本的な手がかりともなり得る批評性であるだろう。

以上のような意味合いで会報『ウェブ版第3号』「特集1」として「戦後美術の来し方、行方？——視点『物への問い』を通して——」を設定し種々の方向からのアプローチを試みることにした。

（編集委員会 記）

JAPAN vs. USA もしくは、アバンギャルドの行方

大坪健二

日本の近代化は1853年のペリー来航に始まる。またフェノロサの来日が岡倉天心ら、明治政府官僚の手により日本の美術や諸制度の行方を決定した。文化財保護、博物館、美術学校、官展の創設等々。先般、開催された「日展 120年」展が我が国の文化行政がいかなる美術を保護したかの歴史を教える。それから約100年後、日本は再度、アメリカの占領下に国の行方を決めることになる。それは同時に日本の美術がアメリカ美術と関係し合う前触れでもあった。

まずアメリカの美術史について。ペリー来航当時、アメリカにはボストン美術館もメトロポリタン美術館もなかった。イーキンズとカサットがパリに出たのは南北戦争後の1866年、明治維新前年である。翌1867年にはホルマーもパリに渡った。これらが示すように、当時のアメリカは日本同様、ヨーロッパに美術を学び受容する一後進国に過ぎなかった。

しかし、19世紀後半から20世紀にかけてアメリカ美術の近代化は目覚ましい。1870年のボストン、メトロポリタン両美術館設立に始まり、スティーグリッツの「291」開廊、アーモリー・ショウの開催、アレンズバーグやホイットニーのサロン開設を経て1929年のニューヨーク近代美術館開館がアメリカ美術の行方を決定付ける。同館開催の「キュービズムと抽象美術」展、「ダダ、シュールレアリズム、幻想美術」展の対比的構図の中に若い作家たちが位置し、彼らの制作からアメリカ抽象表現主義が誕生する。それはアメリカの作家たちがアメリカのアイデンティティを模索し、自分たちの描くべき主題＝アメリカ的主题を表現するために勝ち得たアメリカ初の独自の美術様式創造の瞬間だった。

このように植民地時代のゼロ状態から出発したアメリカの美術は抽象表現主義に収斂し、

その批判的検証を基にその後の美術諸傾向が生まれて行く。その様相は、かつて戸外の光と色彩の表現のために画面を色斑に還元し、絵画から形式的秩序を放逐した印象派に対する、絵画再建を図ろうとする後期印象派の試みに似ている。抽象表現主義の緩やかな様式性で結ばれた画面や制作行為に対して、そこに内在する原理的可能性を検証し、徹底したり、発展させたりしたのが抽象表現主義以降のアメリカ美術の歴史である。その意味ではアメリカの現代美術はグリーンバーグらのフォーマリズムをも飲み込む、西洋の正統的な美学や美術史に根ざす、極めてアカデミックな基盤や裾野に支えられた美術でもあったように思われる。

こうした大戦を挟むアメリカ美術の、いわば直線的展開に対して、日本の戦後美術は多くの要件から成り立ち、アメリカ美術の展開に決定的な役割を果たした抽象表現主義のような概念設定をし、その下に美術史を単純化させることは危険を伴う。実際、大戦直後、いち早く前衛美術の胎動を示した「実験工房」「具体美術協会」等の活動は、多ジャンルかつ多様な造形手法や精神の上に実践され、展開された。

しかし、こうした日本の作家たちの動きをグローバルな視点から見た場合、日本の現代美術の動きは、まずフランスのアンフォルメル招来として始まり、その後のアメリカ美術、それも抽象表現主義後の、いわば抽象表現主義を乗り越えようとしたネオダダ、ミニマル、コンセプチュアル、環境、パフォーマンス等々の美術の受容の下、これらの美術が複雑に絡み合っただけで日本の現代美術の性格もしくは概念を、アンフォルメルのものからコンセプチュアル的なものへ移行、変換させることになる。

しかし、日本の現代美術を振り返ってみるに、日本の美術が欧米の美術に学び、同時代性を発揮しながらも、美術の形式的、様式的側面だけで把握しえない美術内容や特質を兼ね備えていることも確認しておかねばならない。丁度、抽象表現主義がアメリカの作家たちによるアメリカの精神（超越、崇高、自然 etc.）の表現であったように。

その一つの試みとして、ニューヨーク近代

美術館開催「Tokyo 1955-1970」展（2012-2013年）のメイン・テキストは、1955年から1970年にかけての「アバンギャルド」たちの「ジャンル横断的」前衛的活動を「figure/body」というテーマの下に把握しようとする。貴重な視点であろう。*

しかし、同時に私にとって気掛りなのは、かつてしばしば耳にしたアバンギャルドという言葉が、最近、聞かれなくなったこと。一体何故なのか。真剣に考えてみる必要があるように思われるのだが…。

*Doryun Chong 'Tokyo 1955-1970: A New Avant-Gard' in *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Gard*, The Museum of Modern Art, New York, 2012, pp. 26-93

もの・空間 — 美術における「もの」についての覚書、から

千葉成夫

例えば彫刻のように、いやどんなものでも、一つの形ある「もの」が作られると、それは必然的に求心性を帯びる。これが普通の「もの」の、そして彫刻作品の在り方である。大凡作られた「もの」は求心性を持ち、自然の「もの」はそれを持たない。作られるとは自然から切離されることであり、そういう「もの」は自分で立つのが、その在り方だからである。他方、自然のなかの「もの」は自然と一体のもの、即ち自然そのものであるが故に、自然の法則と環境に従ってそこに在る。立つというよりは広がる、乃至横たわるように在る。なぜなら自然においては求心性と遠心性は同じことだからである。

それ故、何らかの物質（もの）を材料にして作品（もの）を作り出す彫刻という芸術は、本質的に一つの反自然に他ならない。少くとも西欧は彫刻や自然についてそのように考えてきたし、今でも基本的にはそうである。

西欧近代美術を受容してきた日本の美術家達は、どこかで大きな違和を感じながらも、それに慣れようとしてきた。しかし結局、彼らの感覚はそれに逆らい 1950 年代半ば辺りから、それに対する逸脱、暴発、反乱が起ってゆく。だから、「具体→反芸術→もの派」という流れを、「ネオ・ダダイズム→ポップ・アート→アルテ・ポーヴェラ→概念芸術→インスタレーション芸術」という西洋美術史の文脈で捉えようとするのは根本的に間違っている。そういう「20 世紀的美術史」はもう終わった。表現の全てを「もの」の場所に集中させ、全ての意味づけを「もの」に集約させる、それは西洋的な彫刻思想であり、日本の現実と日本の美術家達の実感にはそぐわない。「もの」と「空間」についての考え方が全く異なるからである。

例えば菅木志雄。彼は自然物であれ人工物であれ、様々なものを材料にするが、使われ

ている「もの」が作品の中心でも中核でもないことは一目瞭然である。表現の全てが「もの」に凝縮していき、その結果、求心性を本質とする作品構造が生み出され、「ものとしての作品」が作り出されている、のではない。そこに僕達が見るのは「もの」たちの連なり、連繋、関係であって、僕たちのまなざしは何らかの「もの」のところで滞留することはない。「もの」を手掛かりにしながらも、肝心なのは「空間の広がり」、彼の言葉でいうなら「世界」の方だからである。

「空間」が無ければ「もの」も無い。人は「もの」は見られるけれど、「空間」をそれとして見ることはできない。しかし、「見る」ことはできないが、それは「見える」。「何も無い広がり」として見える。菅木志雄が捉えよう、表現しようとしているのはそういう「空間」である。しかも、間接的にではなく「世界を直接に知覚する」ことこそが、彼にとっては表現なのだ。この直接性が彼に「行為」、即ち「空間」に向って働きかけることを要求する。何らかの形を作るのではなく、「もの」を連ならせ、連繋させ、関係させるという自身の行為が彼には不可欠である。彼の作品がいつもパフォーマンス性を孕んでいる理由がここにある。彼は書く——「**世界**なくして**人の行為**(つくること)は、リアリティーを持ち得ないが、逆に**人の行為**なくして、「**世界**」はその姿を見せることはない(『連続の中へ』)。

菅木志雄は、そして僕たちは、「もの」たちが「空間」を形成するとは考えない。「空間(=自然=世界)」が先に在り(科学的にはそれが真実である!)、人もものもたまたまそこに居るのだと考えるし、人もものも「空間(=自然=世界)」の一部分にすぎないと考える。だから、「つくること」の主人公は人間ではなく、むしろ「空間(=自然=世界)」の方である。骨の髄まで西洋かぶれの人々の為に取り敢えず次の様に言い換えておこうか——「つくること」を可能にしているのは、人間でも「もの」でもなく、間違いなく「空間(=自然=世界)」の方である。

ならば、美術が、彫刻芸術がいま成すべきは、どうかして、この「空間」を捉えることであるだろう。それ以外の美術は、彫刻は、もはや余りにも容易いのである。

逸脱と回帰—モノを巡る2つのベクトル

樋口昌樹

演劇やダンス、音楽などのパフォーマンスアーツと美術の決定的な違いとは何か。それはパフォーマンスアーツが基本的に「その時、その場」でしか鑑賞できないのに対し、美術作品はモノとして自立しているため、時を経てもまた鑑賞することができる永続性を持つ、という点にある。

もっとも、中世までの美術作品は建築と一体化していたため、完全に自立した状態ではなかった(村田真氏はこれを「不動産美術」と名付けている)。したがってその作品を見るためには、その建物がある土地に出向いていく必要があった。しかし近世になり、タブロー絵画、台座彫刻が主流になると、美術作品はどこにでも持ち運べるポータブルな存在となり、オークションを通じて人から人の手に渡ったり、自分から出向かずとも作品の方から巡回して来たりするようになった。現在の美術界を構成する、美術館やアートマーケット、巡回展を含む企画展などのシステムは、このポータブルなモノとしての美術作品を前提として成り立っている。

やがて戦後となり、これらのシステムが強固になるにつれ、そこから逃れようとする動きが生まれてきた。ランドアートやインスタレーション、パフォーマンスなどだ。インスタレーションの特質を示す際に「モノからコトへ」という表現がよく用いられるが、まさにモノとしての自立性・永続性を求めず、「その時、その場」でしか成立しない、パフォーマンスアーツに通じるライブ性を求めたのが、インスタレーションの本質であったといえる。

さらに20世紀末ごろには、宮島達男の「柿の木プロジェクト」や藤浩志の「かえっこプロジェクト」に代表される、モノであることを放棄し、コミュニケーションを誘発する回路であろうとする新たな動きが生まれてきた。これらのプロジェクトにおいては、作品と鑑賞者との関係、美術館という制度、作家を神

聖視する意識など、従来のモノとしての美術を支えてきたあらゆるシステムが解体してしまっている。これが「逸脱」の辿り着いたひとつの地平である。

ではもうひとつのベクトル、「回帰」とは何か。それは「瀬戸内国際芸術祭」と「越後妻有アートトリエンナーレ」という、2つの屋外アートフェスティバルの中に見出すことができる。

いずれも数年おきに数か月間だけ開催されるテンポラリーな催しという意味では、「ベネチアビエンナーレ」を初めとする従来型のアートフェスティバルと変わりはないが、大半が開期終了後に全てが無に帰す一過性の催しであるのに対し、これら2つのフェスティバルでは、出品作のいくつかが恒久設置作品として残されていくのである。昨年第5回を数えた「越後妻有アートトリエンナーレ」においては、既に200点を上回る作品が恒久設置されている。通年型アートツーリズムをも可能にするこの実績は、地域の活性化という観点からも評価できるが、ここで論じたいのはそのことではない。残された作品の内実である。

残された作品の多くは、廃屋や廃校を展示の場とするインスタレーションであり、その建物や地域の歴史、風土を読み解いてつくられている。先にインスタレーションの本質は「その時、その場」でしか成立しないライブ性を求め、モノとしての自立性・永続性を放棄した点にあると述べたが、その観点からすれば、越後妻有や瀬戸内に残されるインスタレーション作品は、極めて特殊だと言える。

「その時、その場」で姿かたちを変えるのではなく、「その場に留まり続ける」ことを目指しているからだ。これはモノとしての永続性への回帰であり、小規模ではあるものの「不動産美術」の復活だと考えられるのではないだろうか。

かたやモノから逸脱し、従来の美術のシステムを解体する動きが生じる一方で、モノへ回帰する、新たな「不動産美術」も生まれ始めている。この相反する動きが同時に進行する現状から何が生まれてくるのか。未だ予測はできないが、注意深く見続けていきたいと思っている。

「もの」と現実—艾未未/隋建国

牧陽一

「もの派」の物質への追及が中国現代アートの中にあっただろうか？或いは物質に思索を集中し、そこにとどまるようなアーティストはいたのだろうか？それから人は死んだら物質になるのか言葉になるのか？

次に筆者は艾未未作品を考えた。『1トンのお茶』—人間に煮出して飲まれるお茶の葉は綺麗な立方体に固められた。北方のモンゴルではお茶が採れないから、南から煉瓦の形に固められたお茶が運ばれる。ナイフで削って少ししょっぱい羊の乳のミルクティーにする。貴重なビタミン源だ。北の乾いた風さえ想像してしまう。『月の筆筒』—長い間、人々に使われてきた古い筆筒に丸い穴を穿ち、並べる。穴を覗き込むといくつもの丸が重なって満月になったり三日月になったりする。紫檀の立方体も家具から解放された姿に見える。人は想像する動物だ。これらの作品は美しい言葉でそして物質だ。想像する事は止められない。だから人が介在する限り、物質の根本へとは思索がとどかない。

思索を空にする感覚だけにする。そう考えていると隋建国の作品が脳裏に浮かんできた。1990年前後の『結構（構造）系列』—抱えきれないほどの石を10cmほどの鉄筋で網状に包む。あるいは一度砕け散った石を元に合わせて、石の割れ目に鋸を打ちつけて縫合する。大きく真っ二つに割れた巨石を数十本の金属チェーンで繋ぐ。80度に割れた石の断面に湾曲しあるいは切断した鉄筋が露出している。巨石の柱の一部に異色の石材が嵌まり込んでいる。重量感、質感、感触を想像し、やがて石を削る或いは鋸を打ちつけるハンマーの軌道を砕け散る石、金属音を溶接の火花を想像する。腕力を思い暴力的な作業を思い、そして生命の残忍さや回復をイメージするに至る。

しかし隋建国の作品は1994年を過ぎると物質の質感の追求の中から「閉じ込める」イメ

ージだけが突出してくる。『沈積する記憶系列』では数十の石を鉄筋の柵で封じ込める。鳥籠の中に石塊を閉じ込める。鉄の箱に石を封じ込める。さらに『生存空間』(1995)では中国製の丸い鳥籠を川に浸け、中には鯉が数匹閉じ込められている。軍と民は魚水の情一。ここで暴力のありかが明らかになる。隋が1990年からつくってきた閉じ込めるイメージは1989・6・4天安門事件の暴力へと結び付けられた。あの事件への態度を積み重なった記憶にし、作品へと転化していくのに5年かかっている。

この閉じ込めるイメージは更に具体性を帯びてくる。1999年には巨大な赤い恐竜、『中国製メイド・イン・チャイナ』がつくられ、2000年代に入るとこの2メートルもある赤い恐竜を赤い鉄柵に封じ込めた『侏羅紀』が繰り返し制作された。2005年には普通の布団に横になって眠っている毛沢東を陶器でつくり、周りに無数の恐竜の玩具を並べた『理性的沈睡』(2005)をつくっている。ここまできて封じ込めるべきものが恐竜なみに古く時代遅れの毛沢東そして中国共産党の暴力であることが明らかになる。ポップでチープ、そして実に安易なものに見える赤く塗られた恐竜に10数年の累積した思索の絡驛が込められている。と同時にアートが現実と地続きにならざるを得ない事を示している。

艾未未の作品『Straight (2008-12)』は四川汶川大地震跡から回収した38tの鉄筋を真っ直ぐにして並べたものだ。また2013年トロントの野外展では3144台の自転車で構成された『永久・自転車』が展示された。この作品は登録証のない自転車に乗っていたために起きた楊佳事件を思い起こさせる。事件は警察暴力と司法不在を浮き彫りにした。艾未未は「1台の自転車の合法性の問題が1つの国家の司法の合法性問題を引き起こし、個人の死亡が国家司法倫理の死亡を誘発する。」と指摘する。

「もの」にとどまって深く思索することを許さない現実の苛酷さが、あるいは作家の強い態度が物質を物質のままにはしておかない。それが中国現代アートの現状ではないだろうか。

個別言語と文脈——芸術の継承性を担うもの

峯村敏明

アメリカ(合衆国)でもの派がにわかに脚光を浴びているという。確かに、一部の画廊や美術館でもの派関連の作品展がいくつか催され、一部作家の作品が高額で買われていると聞く。けれど、もの派の作品や言説が、特定の画廊やコレクターなどのかたちづくりの環境(milieu)を越えて、彼の地の美術家や批評家たちにはたしてどんな具体的な——新しい行動を促すような——反応や作用を引き起こしているのだろうか。不勉強にして、私はまだこれといった動きを知らない。

もの派がアメリカで紹介され、賞賛され、買われてもいるという現状と、たとえば私がイランやインドのミニアチュール絵画をそこに勉強し、愛し、買ひもすることの間には、不遜な比較ながら、二つの共通性がある。一つは過ぎ去った異質文化の創造物に視野を開くという矜持と喜びにおいて、もう一つは、しかしながらその矜持が、“そのままでは”新しい創造行為につながる悔みにおいて。

むろん、昔のミニアチュール絵画の精髓をも包含し得るような新しい絵画理論を編み出したいと私は望んでいる。けれど、それが果たせなければ、それら特殊絵画は現在とも未来とも接続できず、私の中の過去形の世界地図に一斑を記すに留まるほかない。同様に、アメリカの芸術家や批評家・美学者がもの派を創造的に継承・発展させることがなければ、それはアメリカの前衛美術史と世界認識図のたぶん欄外に赤字で注記されるだけの過去形の出来事で終わるだろう。

私が問うているのは、芸術の継承性ということである。

もの派の一番の功績は、欧米由来の前衛的作法や思考の型に追随することを止めて、アジア的感性にかなう芸術のあり方を提案したことであろう。反面、もの派の最大の弱点は、

欧米の近代芸術の良き本質をも見損なって、芸術固有の言語構造を見出だす努力を怠ったため、芸術として継承し継承される能力をいぢるしく欠いていたところにある。実際、もの派は1980年代の初めあたりまで日本と韓国・中国で表面的な（物質・物体依存の）影響現象を催しはしたけれど、真の継承・発展は絶無であった。菅木志雄だけは事物と空間と人の関与との間にある種の言語的構造を看取していたが、そのことに注目する後継世代はなかった。

芸術が継承性を持つのは、個別言語自体の継承力か、社会的・文化的・歴史的な文脈の支配力による。前者は内在的、後者は外在的、ときに政治的にはたらく。今日の錯雑たる「アート」が半世紀前からの諸前衛美術の遺産継承者として振舞い、そう受けとめられているのは、おおむねそのような「文脈」の支配下にあるということであって、そこに真の継承性がはたらいっているわけではない。文脈は社会的な枠組（パラダイム）の支配であるから、強力だけれど、外力しだいでいずれは止むのである。

アメリカでもの派が「売れた」のは、どのような力によるのだろうか。そこにかつかつの継承性・展開性をもった固有言語が宿っていると見なしたのだろうか。ならば、いつかは芸術家や批評人がそのことについて語り、何かをつむぎ出す創造性を発揮してくれるだろう。さもなければ、それは所詮アメリカ美術の「文脈」内のお話に留まるほかない。ひょっとして、数十年のちにアメリカの青年が菅木志雄のあいまいな語り口から豊かな文法を引き出す日がくるかも知れないけれど。

2013年10月28日

“におい”を読み取ること

萬木康博

「1950年代」展は、東京都現代美術館に改編される以前の東京都美術館学芸部門が企画し、開催した展覧会だった。1981年秋のことだから、32年も前の話だ。

同じ上野の東京都美術館（とは言っても、まだ創建時の岡田信一郎設計の建物だった時期で、学芸部門は無く主に公募団体のための展覧会場として機能していた）を会場に、主催者が委嘱したコミッショナーが企画した第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ'70）即ち「人間と物質」展（1970年5月）とは、比肩しようもないが、まだキュレーターとしての経験が浅い者たちが、手探りでテーマを立て、調査をし、企画構成した展覧会が、国内各地の美術館でポツリポツリと開催されるようになって、まだそれほど年を重ねてはいなかった頃の粗削りな展覧会である。

そんな「1950年代」展に何某かの意味があったとすれば、この展覧会を企画、開催した1980～81年時点の、まさに今現在の美術界を中核となって担っている美術家たちが20～30歳台だった1950年代を、総体として検証しようとする試みだったことだろうか。それは作家たち自身にとっては、美術家としての出発点あるいは再出発の里程標を、30年ほどの時間経過を遡行して再確認する作業の契機となり、一方現在の美術状況をどう捉えるかを考えようとしていた人々にとっては、敗戦後の座標軸のなかに美術を位置づけ直し、いま発表されたばかりの作品をその後景とともに把握する糸口となった、ということだろうか。

では、私自身にとってこの展覧会の企画とは、何だったのか。

ちょうど展覧会の準備を始めようとしていた時、月刊の美術雑誌から展覧会評を担当するようにとの依頼が重なった。私が現代の美術状況に目を向け始めていたことを編集部が把握しての依頼だったのか、展評の依頼が他

律的な契機になって今現在の状況に注意を強めるようになったのか、前後関係は明瞭ではない。ともかく、生れたばかりの作品を個展やグループ展の会場に足を運び向き合うことと、自分が担当する展覧会の企画準備とを同時並行で進めることになった。

現代の美術を第一戦で担っている美術家たちの今現在から、それぞれの原点、出発点を、残されている作品を押さえながら遡って確認していく作業と、“今が出発”という1980年代初頭の生れたての作品に向き合う中から、その作品の行方を見通そうとする作業の回路は、逆方向のように思える。しかしいま考えると、私の作品への向き合い方に、この逆方向の透視図を同時に描きながら捉えようとする姿勢があるのは、この時の作業体験が起点となっているのかもしれない。

もう一つ 私が作品と対峙するとき大切にしているのは、作品のもつ“におい”だ。「物」には“かたち”があり、“いろ”もある。組成が違えば軽重が異なり表面の状態（手触り）も違ってくる。そして「物」には“におい”がある。即物的な「匂い」や「臭い」だけでなく、作品に直接向き合うことでしか感得できない“におい”を読み取り、言葉や文字にして表現することこそ批評の役割ではないかとさえ思う。高精細の液晶画像や印刷技術の現在の到達点でも可能でないことが、批評に託されているのだと思う。

私は「1950年代」展を準備するプロセスでも、この“におい”を重視していたように思う。付け加えて言うなら、1947年生れの私と言う人間が、どういう時代の空気のなかで育ち、形成されてきたのかを、父と同じ世代の美術家たちとその作品をとおして確認しようという作業でもあったのだ…と、いま思う。

(よろしければ『芸術新潮』1981年10月号掲載の拙稿「展覧会で語る—10.1950年代展」もご一読ください。筆者)

関西からの発言

吉村良夫

「具体」「須磨離宮公園現代彫刻展」「大阪万博」「阪神淡路大震災」、震災後の美術追跡——これらを見聞してきた経験に基づき、関西からの発言をと頼まれた。私は1978年から約17年間、大阪の朝日新聞学芸部で美術を担当していたので、主にその体験から申し上げたい。

1954年に発足した具体美術協会は代表者・吉原治良の急逝で72年に解散したが、活動していた18年間の実績は内外で何度も見直されてきた。再評価を海外の主な展示例でたどれば、1:1985年「具体—行為と絵画」=スペイン国立現代美術館、ユーゴスラヴィア国立近代美術館、2:86年「前衛芸術の日本1910—1970（主要部で具体の集中展示）」=パリ、ポンピドゥーセンター、3:93年「ヴェネツィア・ビエンナーレ」の主権者企画で具体の野外展再現、4:2013年「GUTAI（現在の米国的な見方で選んだ主要作）」=ニューヨーク、グッゲンハイム美術館などがある。

私が1, 2, 3の展示を現地で見たうち、入場者の反応で新鮮だったのはユーゴ会場だ。白髪一雄、元永定正らを中心とする「熱い抽象」の前で、「戦争に負けた日本が今の俺たちより豊かになっているのは、こんなエネルギーがあるからだろうか」と呟きあっていた。冷戦末期の共産圏で、市民たちの心情が伺われた。

日本が敗戦の前も後も一貫して資本主義圏内にあり、自由競争を建前としてきたことは、美術の在り方を考えるとき心に留めておきたい。私見だが、20世紀美術で独創性顕示と流派の目まぐるしい交代が強まったのは、美術も企業社会の差別化競争に巻き込まれた結果だろう。「具体」の代表者・吉原は製油会社の社長だった。会員たちに「誰もやってないことをやれ」と言いつづけた前者否定志向は、企業経営の大前提である差別化志向と無縁ではなかったはずだ。

関西財界が総力を挙げた大阪万博に、「具体」が発足以来手ごたえのあった実験結果をすべて披露したのも、吉原の立場からは当然だった。ただし万博に対して当時の前衛作家らが激しく反対した結果、それまで純然たる前衛と見なされた「具体」に疑問符がついた。通念によれば前衛美術とは、体制批判、文明批判の創造活動なのだった。

それにも関わらず「具体」再評価が欧米で繰り返されてきたのは、表現の素材と方法について美術史上めったに見られない実験感覚を発揮していたからだ。とくに土や水、木、野外環境の扱いについては、日本文化の古層にあるアニミズムの風土感覚が会員たちの集合的無意識の奥で作用しており、それがキリスト教文化の根強い欧米では生まれようもなかった「具体」の独自性だと見なされているのではないか。白髪一雄がひとところ天台宗僧侶の修行をしたというエピソードは、天台宗が中世以来「草木国土悉皆成仏」の祈りを民衆の間に広げてきた歴史を偲ばせ、示唆的だ。

1968年に始まった神戸須磨離宮公園現代彫刻展は、初回に関根伸夫が「位相—大地」で朝日新聞社賞を受け、以後「もの派」が注目される大きなきっかけになった。この彫刻展は神戸具象彫刻大賞展と1年交代で開かれ、両展を通じて神戸市が取得した作品を主に同市内で設置された彫刻は358点まで増えた。そのうち48点が95年の阪神淡路大震災で崩壊したのは残念でならない。具象彫刻展は96年に、須磨離宮彫刻展は98年に閉幕した。

大震災後フランスから異色の現代作家ジョルジュ・ルースが来て、神戸市内や尼崎市内の被災建築を素材にトリッキーな仕掛けを施した上で、崩壊感覚の中に追悼の念をこめた写真作品を残した。ルースは東日本大震災の被災地へも制作に來たと聞く。阪神淡路大震災直後から活動している「アート・エイド神戸（島田誠代表）」が東日本大震災の被災地で起こった「アート・エイド東北」へ盛んな支援活動を展開していることは是非伝えておきたい。なお関西の現代美術を盛り上げた「アート・ナウ」「大阪トリエンナーレ」にも触れたいが、紙面が尽きた。

「特集2」 東日本大震災後3年の中でのアートの息吹き

主旨

東日本大震災後3年を振り返り震災とアートのかかわり合いを広い視点から検討する企画を今号「特集2」として設定した。ここでは最初「アートと生命」が重要な足がかりとなるテーマだと思われた。だがそれのみでなく、従来の個別的な「作品」概念にとどまらない、アートに関わる種々の観点と向き合うべき必要性を、震災及び震災以降の過酷な現実が我々に検討課題として投げかけているようにも思われた。自然との積極的呼応から見えてくるもの、共同、共有の視点及びそれをもととした具体的制作活動、人々の活動(変化)とリンクし続ける写真(=記録=変化=アート)の意義等々…、私たちが今迄抱き続けてきたアートの概念、作品の概念についての大きな変容の機会を震災という出来事が私たちに教えてくれているのではないだろうか。この機会に私たちがアートと批評の実践において行動してゆくことが最も実り多き追悼の時ともなるだろう。その手掛かりとしての論考を求めた。また「特集2」で展開される論考群は「特集1」で提示されるテーマ群、論考群との間で、今求められるべき批評的課題へ向けて相乗的作用を発揮して行くことを意図しているだろう。

(編集委員会 記)

「震災後の写真」その後

飯沢耕太郎

東日本大震災から2年半が経過しようとしている。震災後の福島第一原子力発電所の重大事故も含めて、死者・行方不明者2万人以上という未曾有の被害を出した大震災は、写真家、写真関係者にも大きな衝撃を与えた。その余波は、むろんいまだ収束してはいない。

震災直後から現場に入った通信社、新聞社、雑誌などで仕事をする報道写真家たちは、彼らが撮影した写真をすぐに各媒体（インターネットを含む）で発表し始めた。被災地の生々しい状況を知る上で、これらの写真が計り知れないほど大きな役目を果たしたことは認めないわけにはいかないだろう。

だが、一ヶ月、二ヶ月と時が過ぎると、ニュースの速報性の意味は薄らぎ、被災地を訪れる報道関係者の数も急速に減ってくる。だが、そのような状況でも粘り強く現場に足を運び、あるいは長期滞在をして撮影を続けた写真家たちもいた。震災から3ヶ月後の2011年6月に写真集『THE DAYS AFTER 東日本大震災の記憶』（飛鳥新社）を刊行した石川梵もその一人である。震災の翌日、セスナ機で津波の現場を撮影したのをきっかけに、被災地に2ヶ月間留まり続けた。震災直後の「瓦礫の荒野」と子供たちの笑顔のコントラストに、「静かに永く、この出来事を後世に伝えたい」という彼の思いがあらわれ出ている。

個人的な体験を写真作品に昇華させていった写真家もいる。畠山直哉は、震災後の大津波で岩手県陸前高田の実家が被災し、母親が命を落とすという事態に直面した。その後彼は、「誰かに見てもらいたいということよりも、誰かを超えた何者かに、この出来事の全体を報告したくて撮っている」という姿勢を貫き、津波の後の陸前高田市内の状況を、あたら限り正確に撮り続けていった。この「陸前高田」のシリーズは、2002年頃から実家の近くを流れる川の周辺に住む人びとの日々の暮らしを撮りためていた「気仙川」のシリーズとともに

に、2011年10～12月に開催された畠山の個展「Natural Stories ナチュラル・ストーリーズ」（東京都写真美術館）で発表された。彼が「Petit Coin du Monde」（世界の小さな片隅）と名づけた箱に保存していた「気仙川」の写真群に写っている場所が、もはやこの地上のどこにも存在していないことを思い合わせる時、畠山が写真家として何を残し、何を伝えようとしていたかがくっきりと見えてくるだろう。

震災後、時間が経過するに従って、撮ってはいけないもの、見せてはいけないものという見えないルールが、写真家たちを縛りつけていくようになる。そのタブーに果敢に挑戦した一人が1985年生まれという若いフォト・ジャーナリスト、小原一真である。彼は報道関係者が立ち入り禁止となっている福島第一原子力発電所の免震棟に、作業員のマスクと防護服を着用して入り込み、その内部の様子を撮影した。ピンク色のテープとビニールで目張りされたトイレの写真などからは、放射能の恐怖に支配された空間の禍々しさが、ぞっとするほどの生々しさと伝わってくる。原発の現場作業員へのインタビューと彼らのポートレートも含む小原の写真は、スイスの出版社から刊行された写真集『RESET BEYOND FUKUSHIMA 福島の彼方に』（Lars Müller Publishers）におさめられた。

震災後1年以上たつと、被災直後の状況を記録・報告するという意図で撮影を続けていったドキュメンタリー・報道系の写真家たちだけでなく、個人的なアートを志向する写真家たちが、その成果を発表していくようになる。その中で間違いなく最も重要な仕事といえるのは、志賀理江子の「螺旋海岸」である。

志賀は2006年にアーティスト・イン・レジデンスで仙台に滞在したのをきっかけに、2008年から仙台市の南方の名取市北釜に住みつき、住人たちの行事を撮影する「地域のカメラマン」として活動を開始する。さらに、彼らの個人史を聞き書きしてまとめ、それを元にして独特の儀式めいたパフォーマンスを編み上げ、撮影するという行為を続けていった。ところが震災とその後の大津波によって、北釜地区はほぼ壊滅状態になり、機材やデータを保管していたアトリエも流出した。志賀はデータを修復し、さらに過激なパフォーマンス

ンスを展開して、その成果を2012年11月～13年1月に個展「螺旋海岸」(せんだいメディアテーク)で発表した(のちに赤々舎から写真集としても刊行)。「遺影」と呼ばれる写真を中心に、250点以上のプリントが貼られた木製パネルが墓碑のように林立する会場は、震災の死者たちに対する「魂鎮め」の儀式が行われる祭壇のように見えた。

地域に根づき、住人たちとの共同作業を通じて、写真作品を制作していく志賀理江子の試みは、「震災後の写真」の大きな可能性を指し示す仕事といえるだろう。最初に述べたように、震災の余波はなおも続いている。志賀の力業を受け継ぎ、押し進めていく写真の仕事が出てきてほしいものだ。

茨城で震災をテーマにしたことについて

市川政憲

まもなくあの3月11日から2年半になるところで、震災にかかわる展覧会の主催者として書くことを求められたのは、どのような考えに立って行ったものかが求められたものと理解して振り返り綴る。振り返ってというのは、今にして語れるものがあると思えるからである。展覧会に参加してくれた河口龍夫氏が、この展覧会は、震災が私たちにさせたものと言われたように、提案した私自身、語り得ぬものがあった。想像をこえて起こった現実、あらためて想像をこえてあるのが現実であることを思い知らされたわけだが、災後という現実直面して、美術館として何をすべきか揺れていた。

発災から一週間後、バスが通って登館した時、水戸の街のライフ・ラインはほぼ復旧していたが、街の空気は凍りついたように異様に感じられた。東京とは違っていた。とはいえ、家屋が失われたという状況ではなく、美術館でも、作品の損傷はあったが、建物に大きな損傷はなかった。しかし、余震のたびに不具合が見つかり、工事が必要になる。必要といっても、地震に対しての「安全」のためと言えるものではない。余震のたびに動く盛土の対策をその筋に尋ねても、周辺一帯の地盤を強化するほかないと言われれば。確かにそのとおり、「安全」など誰も保証できはしない。美術館が行った工事は、足元の「安全」であり、不便を解消することであり、とりあえずの安全でしかない。

さて、周辺地盤の沈下により最大で50cmの段差を解消、地下の排水管の破断の修復など「必要な」処置を施しながら、再開の日程を館内で協議しようとしたところ、少なからざる館員から、当面の自粛を唱える声があがった。解らないでもなかった。日を追って東北の津波被害と原発事故の深刻さが伝えられていた。東北三県に加えて茨城県を被災県とするように政府に申し立てたのも、そのころで

あった。茨城県下では今も千人以上の被災者が仮設住宅に暮らしている。当館の分館天心記念五浦美術館のある北茨城では、館は高台にあって難を逃れたが、一帯は津波に呑み込まれ、同分館は復旧工事もあって8か月閉館した。

自粛すべきとの思い、それが茨城の人の複雑な思いであったろうが、また、埼玉から来る私には、水戸の街の空気を通して、混乱した感情からくる思考停止にも思えた。「展覧会」などと言える空気ではないと私も思ったが、できるだけ早い再開を提案したのは、美術館を開ける必要を感じたからだ。それとわかる損傷もないのに閉ざされている大きな建物は、時の流れぬ異形の風景と映った。時計の針を私たちが進めることが必要に思えた。美術館は、地震の当日、突然、来館者を館外に避難誘導し、いつ開けるかも告げずに館を閉じた。それは、その場での身の「安全」への一つの判断ではあったが、はたして建物の「安全」など保証されないのに再開するには、また別の判断が必要であった。絶対の安全などないという現実認識を新たにして再開する、言葉にはできなかったが、再開は一つの覚醒に立つメッセージでなければならなかった。

水戸駅の営業再開と前後して4月末に、開会前日に中止とした「いばらき美術風土記」と題した所蔵品による企画で再開したところ、直後の十日間で5,000人の方が来館された。開けてくれてありがとうと、再開の意味を受けとめてくれる人もいた。展覧会を喧伝できる空気でもない。震災前の数倍もの人が、展覧会ではなく、美術館に来られたもの、館が開くのを待っていたものと受けとめた。美術館でも自粛の声が上がったように、思うに、東北の被災者が、感情の底も抜かれて立ち尽くし、蹲る姿にふれて、震度6強の揺れの恐怖からたまたま生還した茨城の人たちは、言葉も封印されて、起こっていることをどう受け止め、何をすればよいのかわからずにいたのではなかったか。そんな混乱した感情を感情として受けとめる底の理性、エートスの回復を求めてあの人たちは、美術館に来られたのではなかったか。

美術館とは、そういう場所であることをあらためて教えられた思いがある。あとから確信されたのだが、所蔵品の展覧会によってこ

そ、再開できたのである。というのも、4月以降の年度計画は大きく変更したものの、変更できずに開催した企画展もあったが、あの日以前の記憶が遠のいていった災後、というよりは「災間」の現実の中で、私には何ともあるまじきものに思えてならなかった。

そんな折、地震から半年が過ぎ、翌年のさらに切り詰めた予算案を組む中ではあったが、県民を励ます展覧会の予算が工面された。私には、災後・災間という現実を受けとめること以外にはありえなかった。館内に語り、躊躇う向きもあったが、その方向で予算にのせた。それが、二年後の3月11日をはさんで開催した「二年後。自然と芸術、そしてレクイエム」展である。あえて申せば、ひとつの場所に着地して住まう限り免れがたい混沌の現実直面して起こる感情の下支えを、美術が担い得るかを、住まう者とともに美術館として考えようとしたものであった、と今にして思う。

自然と人間の関係性を考えることから

片岡真実

震災が明らかに喚起した意識に、人為を越えた自然の力や森羅万象の壮大な動きに向けられた畏怖の念がある。こうした意識は、われわれをより広大な宇宙空間や文明史へと誘うものでもある。西洋近代の二項対立的な考え方では、自然は人間と対抗する、あるいは人間が征服する対象であり、日本やアジア、あるいは世界各地の先住民文化が共有する自然崇拜や、人間も自然の一部であるという一元論的視点としばしば比較されてきた。日本のように、その地理的条件や気候風土から、四季の変化や地震、台風といった自然災害が歴史の一部であった地域では、多様な顔を見せる自然現象にカミを見出し、太陽、風、山、海、樹木などを祀ってきた。特定の形を持たない不可視の存在を感受してきた歴史は、日本文化が今日まで見せてきた可変性、流動性への高い順応力とも不可分であろう。その自然観はまた、八百万の神々や神仏習合（シンクレティズム）など異なる価値観の共存や融合を可能にしてきた。

こうした文化的伝統は、多様な価値観が拮抗する今日の世界において、特定の価値体系や権力による人間の統制ではなく、異なる要素相互の関係性や均衡を目指すことが求められるなかでは、再訪する意味があるように思う。自然と人間の関わりもまた、その優劣を問うのではなく、人間と森羅万象、自己を含めた宇宙全体が流動性と多様性のなかでいかに均衡を保ちうるかという点に焦点を移動させなければならない。美術史家のテリー・スマスは、現代あるいは同時代という言葉とともに論じられてきた美術に対し、「Contemporaneity」という新たな解釈を提示している。前近代、近代、ポストモダンあるいはコンテンポラリーというリニアな発展の過程ではなく、これらの異なる時代的価値観が共存した状態を「Contemporaneity」という。複数の価値を受容するこの視点は、日本の自然観が育んできた多神教的文化やシンクレテ

イズム、壮大な森羅万象に向けられた視点とも共鳴しうるように思う。

例えば、杉本博司の《五輪塔》(2010～)では、光学ガラスで五大を反映した地輪、水輪、火輪、風輪、空輪が、それぞれ方形、球形、三角、半円、宝珠形というかたちで象徴されている。五輪塔が象徴する宇宙の構造は、インドの仏僧で思想家でもあったヴァスバンドゥ（世親）の『俱舍論』に、五大や須弥山を中心にした壮大なスケールで書かれている。その宇宙が、何もない広大な空間に、サットヴァ・カルマン（衆生）の力の働きによって、どこからともなく“微風”が吹くことから始まる点は、一神教の神による天地創造と比較してもとりわけ興味深い。杉本の《五輪塔》の水輪には、彼の代表的なシリーズ「海景」のフィルムが挿入され、見る者を古代人のビジョンへと誘う。一方、もの派の作家として知られる菅木志雄も、ヴァスバンドゥやナーガールジュナ（龍樹）などのインド哲学をその思想的背景に持つ。彼が1970年代以降、作品を通して一貫して提示してきた観念は、物質としての「もの」ではなく、対象から排除された「もの」や周囲空間全てを対象にした全体性であり、ここでも流動性や可変性、あるいは宇宙全体に向けられた関心を見ることができる。

こうした視点は、政治も経済も社会もすべてが不確実ななか、混迷する今日の世界の様相にも通底するだろう。そしてそれは近年、美術表現のなかでパフォーマンスな実践が世界的に注目されていることとも無関係ではないように思われる。テートも昨年パフォーマンスとインスタレーションのための空間「ザ・タンク」をオープンした。一過性で場所を限定した表現は、作品保存の概念にも新たな問いを投げかけているし、この流れのなかに戦後日本美術の具体やもの派に見るパフォーマンスでテンポラリーな表現への注目を見ることも可能だろう。いずれにせよ、世界は常に変化を続け、人間は宇宙の壮大な時間と空間の流れや多面性のなかに一瞬存在しているに過ぎない。震災が覚醒したこうした意識のうえで現代アートを再考するとき、そこではまた大自然を前にしたときと同様に、壮大な世界に切り込んでいく覚悟が求められているように思うのである。

人の生存を支える「美術」

中村英樹

私たち人類は、旧石器時代からアルタミラやラスコーの洞窟壁画、「石のヴィーナス」と呼ばれるヴィレンドルフの彫像など、目に見える人工的な形象と向き合って生きてきた。今では、その人工的な形象のことを「美術」と言うけれども、それは後世に作られた言葉であり、最近もアニメのキャラクターのようにそこに当てはまらない場合が多く見られる。しかし、ここでは便宜上「美術」にすべての「視覚的表現」を含めることにする。

「美術」の最大の特徴は、別の時点にその前に立つ人同士が見方を共有できることと、ある程度時代を経ても元の形象を保てること、異なる時点に知覚された部分的な形象同士を同時化したり、様々な知覚対象を組み合わせたりして自然にはない異次元を可能にすることである。また「美術」には、音楽や身体表現と違って、外部世界との関係性自体を持続的な形象として対象化し、離れて見つめることができるという利点がある。ただし、人工的な形象を様式化し、固定観念の実体化を招く恐れもある。

洞窟壁画や「石のヴィーナス」に話を戻すと、それらが人類の生存にとってなくてはならない心の拠り所であったことは、間違いない。食料を手に入れるだけでも大変ななかで、余技や暇つぶしのために描かれたり、彫られたりしたとは考えられないからである。そのため、それらが獲物の確保や安産を祈願する「呪術」的な目的で制作されたとする仮説は、一面では同意できる。しかし、食料を獲得し、子孫を残そうとするための心的な活力を生み出す「呪術」の基本構造と原初的な「美術」の仕組みは、いまなお明らかでない。

旧石器時代の「美術」は、私たちにとって遠く隔たった未開の時代の他人事ではなく、今後の日本に生きるための貴重な知恵を与えてくれる。「美術」は、生体である人間の生存を精神的に支え、共通の向き合う相手として人と人を結びつけるためにある。それは、自

然には存在しない人間特有の仮設的な次元であり、今後、その本来の仕組みの解明が何よりも大切になる。これが旧石器時代からのメッセージである。

政治経済や科学技術を中心とする日本の現状では、「美術」は二次的でしかなく、学校教育においても主要科目ではない。だが、政治経済や科学技術を発展させるためには、一人ひとりの自己の確かさと心的な活力、人と人の信頼関係が肝要である。旧石器時代の洞窟壁画や彫像のような「美術」の原点としての「視覚的表現」は、日本の中心を担う人たちが活性化するためにも、若い世代が自暴自棄にならないためにも根本的な心の拠り所となりうる。ちなみに、視覚化された文字や記号がなければ、科学技術もありえない。

少し観点を替えよう。明治維新以降の日本は、西欧近代的な「自我」と東洋的な「無我」の二層構造を背負い、20世紀後半の日本美術は、欧米美術の受容に精力を費やしてきた。20世紀の欧米美術は、マルセル・デュシャンに始まる「自我」の自己解体と、フォーマリズムによる「自我」の自己言及を軸に展開し、80年代のポストモダンと90年代の生体への回帰の動きを経ても、「自我」に代わる主体構造は見いだされないままである。

この状況を克服して東日本大震災後の苦難に対応し、上辺だけではない真の心の拠り所と、人のつながりの基本的な成り立ちを確立するためには、西欧近代的な「自我」と東洋的な「無我」の二項対立を超える第三の主体構造の追究が不可欠である。その成果は、国際社会のなかでの日本の存在意義を高めることにもなるだろう。旧石器時代以来の原初的な「美術」への着目は、固定観念の実体化によらない第三の主体構造の生成を助ける。

筆者は、先に挙げた「美術」の特質に基づいて、具体的な作品の無数の細部を「見ること」と「見ること」の〈間〉の〈意識の切り替わり〉によって生まれる〈自分を見るもう一人の自分〉からなる二重化された自己に、第三の主体構造の手掛かりを求めようとしている。その〈もう一人の自分〉は、〈現象の内なる超越〉をもたらす。拙稿「目と手が育む精神」第五章〈間〉の主体構造（雑誌『思想』、岩波書店、近刊予定）は、まだ始まったばかりのささやかな歩みの足跡である。

2012～2013年 私のこの3展
(投稿者名 50音順)

会報『ウェブ版第3号』では「年間展覧会ベスト3」を「2012～2013年 わたしのこの3展」と名称を新たにし、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 2012年11月より2013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。

尚、同一展覧会で、表記名の異なる展覧会名は、主催者の公表名に統一した。また投稿者ご本人が直接関わった展覧会は対象から外すを条件に入れた。

(編集委員会 記)

☆

■「生誕100年 桂ゆき ある寓話」

2013年4月6日～6月9日

東京都現代美術館

日本近代美術の特異な個性作家を丹念に追及することで、再びアクチュアルな意味を回復させた優れた(反)回顧的展示で、近年の近代美術では最も優れた展示とカタログ言説であった。

■「JR 展 世界はアートで変わっていく」

2013年2月10日～6月9日

ワタリウム美術館

不特定多数の人々が顔写真を送信しプリントできるインサイドアウトのよう、公共空間でのプロジェクトを推進して来たJRの集成的展示。今回も震災地で市民自らが顔を撮り様々な場に展開。流行のパブリックプロジェクシ

ョンとは異なり、その作品は社会の只中に関わり、現代の中でのイメージの力を点検する作業でもあったろう。

■「さわひらき・whirl」

2012年10月23日～11月24日

神奈川県民ホールギャラリー

作家は初期のいささか趣味的なポエティックな作品世界から大きく展開深化している。近作ではイメージはさらに断片化し、ノスタルジーに終わらない内的で複雑な絡まりを呈していた。展示しにくい空間が作家の優れた感覚によってがぜん見事な場に転じていた。

天野 一夫

☆

■「知られざる震災画家 徳永仁臣—柳洲—」

2013年8月30日～10月20日

岡山県立美術館

岡山県和気町出身の徳永仁臣(1871-1936)の回顧展。印象派の技法を持ち帰ったばかりの徳永を突き動かしたのが関東大震災の惨状だったことは、逆に印象派とは何なのかを「いま」において考えさせるものとなっている。

■「映画をめぐる美術—マルセル・ブロータースから始める」

2013年9月7日～10月27日

京都国立近代美術館

見失われた自らの言葉(アンリ・サラ)への、あるいは揺籃以前の他者の言葉(田中功起)への、いくつかのドキュメンタリが個人的には印象に残ったが、珍しく目ではなく思惟化する自らを意識した好企画である。

■「カイユボット展—都市の印象派」

2013年10月10日～12月29日

ブリヂストン美術館

日本初の回顧展。いくつかの代表作が含まれる良質なセレクションであり、写真との関係性についてもおろそかにされていない。伝統的な遠近法を特徴とするカイユボットがなぜ印象派なのかが如実に示されている。

有木宏二

☆

■「夏目漱石の美術世界展」

2013年3月26日－5月6日

広島県立美術館

2013年5月14日－7月7日

東京藝術大学大学美術館

2013年7月13日－8月25日

静岡県立美術館

近代日本を代表する文豪がイギリスで見た絵画、幼少期から見た美術、小説で言及され美術評論で論じられた絵画、装丁・挿絵と共に、漱石自身が描いた絵画も展示され、文学・美術展として画的。

■「戦争/美術 1940-1950 モダニズムの連鎖と変容」

2013年7月6日－10月14日

神奈川県立近代美術館葉山館

政治思想的に繊細な1940年代の絵画作品を当時の文献資料と共に提示することで、戦争と美術を見るものに考えさせ、その影響関係を探る企画として、貴重で秀逸な企画。

■「VOCA展 2013」

2013年3月15日－3月30日

上野の森美術館

団体展離れが進んだ現代美術界で、若手作家の登竜門として確たる地位を築いている。20回目の節目となる本展は、これまでの業績を基に今後の継続展開を期待させ、その重要な役割を再確認させた。

五十嵐 卓

☆

■「絵画あるいは戦いの日々 関根勢之助 1929-2003」

2013年6月1日－7月15日

京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA (アクア)

現代の美術表現とは何か、どのようなものとして成り立ちうるかを思索し、その方法をデザイン、実践する。1970年に京都芸大に新設された構想設計教室を担当した関根の真摯な表現行為の軌跡の意味を改めて考えた。

■「泥象 鈴木治の世界」

2013年7月12日－8月25日

京都国立近代美術館

没後12年、前衛陶芸集団「走泥社」の創立50周年を機にした解散から15年の時点で企画開催された遺作回顧展。走泥社の精神を、たゆみなく自然体で実践、全うした鈴木 of 創作と泥象に込めた意図の重要性を再認識。

■「ジェラルド・サンドレイの『率直な創造』」

2013年9月21日－10月13日

ギャルリー宮脇

アール・ブリュット（生の芸術）を評価したデュビュッフエの精神を継承するジェラルド・サンドレイ（1928-）を紹介した日本初の展覧会。「クレアシオン・フランシュ（率直な創造）」の驚嘆すべき変幻と多様な表現世界。

太田垣 實

☆

■「生誕100年 桂ゆき ある寓話」

2013年4月6日－6月9日

東京都現代美術館

わりあいとよく理解していると思っていた作家なのだが、今回の展示のように全貌を見せられると、この作家をほとんど知らなかったのではないかと思わせられた。個展の重要性をあらためて認識した。

■「プレイバック・アーティスト・トーク」

2013年6月14日－8月4日

東京国立近代美術館

現代美術の特質は作家の生の声を聴くことができるという点だろう。所蔵作品と常設会場での絵画作家のトークを短く編集しなおした映像を並べて展示した展示内容は今を生きる作家の主張が伝わってくるものだった。

■「秘密の湖 浜口陽三 池内晶子 福田尚代 三宅砂織」

2013年5月18日－8月11日

ミュゼ浜口陽三・ヤマサコレクション

繊細ながらもどこか力強さを感じさせる作家4人を集めての展覧会。特に地下会場の池内と福田の展示は作品のよさを十分に引き出していた。よくまとまった強い印象を残す展示だった。

熊谷伊佐子

☆

■「宮永愛子：なかそら—空中空—」展

2012年10月13日—12月24日

国立国際美術館

宮永愛子のそれまでの試みを集大成したような展覧会。とりわけ、ナフタリンを用いた作品の大きかりな展示が、圧巻。

■寺田就子展「雨滴のレンズ」

2013年6月15日—7月13日

GALLERY CAPTION

繊細な映りこみを生かした作品で知られる寺田就子が、今回は、空と雨に着目したインスタレーションを試みている。壁面など、周囲への映りこみを生かした展示が、新しい展開を感じさせた。

■竹中美幸展「闇で捕えた光」

2013年8月30日—9月15日

アートフロントギャラリー

透明板に透明樹脂を重ねた作品で知られる作家が、その種の作品に加えて、新たに、映像用35mmフィルムを用いた試みを展示している。いずれも、透明な層の重なりを生かすものとして、注目される。

篠原資明

☆

■「JR展 世界はアートで変わっていく」

2013年2月10日—6月2日

ワタリウム美術館（東京）

フランスの芸術家、JR（ジェイアール）のこれまでの活動を一望する世界初の個展。世界中のストリートで、人種や宗教、性の違いを超えて、巨大なポートレートを展開。既成の価値観に揺さぶりをかけるプロジェクトに圧倒された。

■「ソフィ カル—最期のとき/最初のとき」

2013年3月20日—6月30日

原美術館（東京）

現代フランスを代表する現代美術作家、ソフィ カルの同館では2度目の個展。現実と虚構とを織り交ぜる写真や映像から出発したが、

今回は初めて海を見る人々の表情を捉えた映像作品『海を見る』が印象的だった。

■「映画をめぐる美術—マルセル・ブロータースから始める」

2013年9月7日—10月27日

京都国立近代美術館

日本では無名だが、欧州で絶大な支持を集めるベルギーの芸術家、マルセル・ブロータースを基点に映画と美術の接点を探った意欲的な企画。映像を見るだけではなく、読まねばならない、難解だが示唆に富む展示であった。

島 敦彦

☆

■「フランシス・アリス—ジブラルタル海峡編展」

2013年6月29日—9月8日

東京都現代美術館

ドローイング、テキスト、映像、オブジェそれらに関わる人々の日常的共同によって一繋がりな壮大なインスタレーションが出現していた。その「総合」は逆に一人一人の人間の「原初」のイメージを揺り動かす。新しい指針を感じる。

■「BankART Artist in Residence OPEN STUDIO 2013展」

2013年7月12日—21日

BankART Studio NYK / 2・3 F

37組のアーティストにより5月から継続されてきたレジデンスにおける制作の成果発表展。年代も国籍も様々。日常と非日常をつなぐ開かれた制作の場の空間性が見る（享受する）側の感性を緩やかに開いてゆく。作家個々にも成果大。

■「橋田尚之 展」

2013年9月12日—29日

gallery21yo-j

酸化被膜したアルミニウムを使った立体と同素材を交えたキャンバス平面作品の併存展示。等身大を越えた立体の酸化された表面を追ってゆくうちに見る者は不思議な有機的運動を行ってしまう。この起源は、障害に対し「50音を発音するときの息を手のひらで感じる」

エクササイズに通ずる。

清水哲朗

☆

■「吉野辰海展」

2013年5月20日-6月1日

ギャラリー58

「ねじれ犬」の立体作品を追ってきた吉野が、怪奇と諧謔の矛先を「象少女」シリーズに転じてから、驚く転回を見せる。か細い裸のロリータがその頭部を異様な極彩色の動物に変じて、グロテスクな現代を揶揄する。

■「小松崎広子展 日没」

2013年5月27日-6月8日

銀座・コバヤシ画廊

大病を克服した小松崎がストイックな平面の大作に挑んでいた。微かな日没の色で広がる空間の所々に、青と黒の線が螺旋状に絡んで消えかかる。この幻は世界の奥行きを探る自我のメタファーのように厳しい。

■「生誕100年 桂ゆき ある寓話」

2013年4月6日-6月9日

東京都現代美術館

岡本太郎が暴れていた時代に、桂ゆきの反骨精神と風刺力は彼に勝るとも劣らなかった。時代の核心や庶民の現実から逃げなかった作家を再評価し、戦後美術史を精査するうえでも貴重で充実した回顧展である。

末永照和

☆

■「フランシス・ベーコン展」

2013年3月8日-5月26日

東京国立近代美術館ほか巡回

没後初の回顧展だが、「身体」にテーマをおき、これまでにない切り口でベーコンの表現を構成した。特にその身体表現に影響を受けた土方巽、ウィリアム・フォーサイス/ペーター・ヴェルツの組み合わせが新鮮だった。

■「ET IN ARCADIA EGO 墓は語るか—彫刻と
呼ばれる、隠された場所」展

2013年5月20日-8月10日

武蔵野美術大学美術館・図書館

顕在化しているものより隠されている場所にこそ彫刻の本質があることをエトルリアの石棺、イサム・ノグチの広島原爆慰霊碑(模型)、白井晟一のノアビル、彫刻作品を事例に主にテキストで論及した。

■「寺山修司展『ノック』」

2013年7月6日-10月27日

ワタリウム美術館

1975年4月19日~20日にかけて、東京・阿佐ヶ谷近郊を舞台に開催された市外劇の資料展。寺山渾身の実験演劇で当時はほうふつとさせたが、演劇関係ばかりで美術家の仕事が回顧されていなかったのは残念。

谷 新

☆

■「川俣正」展

2012年11月9日-1013年1月13日

Expand BankART、横浜

世界は壊れているのだ。運河の反対側から見、次に会場に入って見る。すると、これが否応なく「ある壊れ」を表現していることを実感する。それは展示「スペース」の壊れであり、かつ美術の「なかみ」の壊れである。

■「東日本大震災の記録と津波の歴史」

2013年4月3日-

リアス・アーク美術館、気仙沼

「3.11」の写真と様々な残骸物を、特別展ではなく「常設展」として展示する試み。そして、しかし外へ出て北は陸前高田、南は南三陸町へと歩くだけでも、更に恐るべき「常設展示」が「常設」であることに、言葉がない。

■「世古富保展—樹幹」

2013年10月3日-11月10日

三重県、伊勢現代美術館

伊勢神宮の樹々に魅せられ、樹皮の形をレリーフ状にした画布に樹皮を描き続けた60代半ばの画家が、そこから出て(しかしそこに留まりつつ)平面を生み出した。絵画であり、かつ絵画を大きくはみ出す平面作品。

千葉成夫

☆

■「生誕100年 桂ゆき ある寓話」

2013年4月6日-6月9日

東京都現代美術館

2013年6月21日-8月4日

下関市立美術館

コラージュ、細密描写、戯画的表現で知られた女性作家の活動を、出身地東京で初めて包括的に検証する展覧会である。戦前・戦後のアヴァンギャルドの流れを紹介する上でも重要な、数多くの資料を含んでいる。

■「現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展」

2013年4月27日-6月16日

Bunkamura ザ・ミュージアム

2013年6月29日-8月25日

長崎県美術館

2013年9月7日-10月27日

岩手県立美術館

アントニオ・ロペスは現在のスペインアートにおける最重要作家のひとりである。身のまわりの家具や植物、家族たち、街角風景などを気の遠くなるほどの時間をかけて描いていくプロセスを見事に解明している。

■「アンドレアス・グルスキー展」

2013年7月3日-9月16日

国立新美術館

2014年2月1日-5月11日

国立国際美術館

ドイツ写真の伝統を受け継ぐグルスキーは、グローバル化した現代社会の諸相を独得のテクノロジーと壮大な視覚操作で、鮮やかに切りとってみせてくれる。世界的に評価の高い作品群の、わが国初の紹介だろう。

勅使河原 純

☆

■「青山熊治展」

2013年9月14日-10月20日

姫路市立美術館

北海道時代に見慣れていた『アイヌ』が、30年の歳月を経て『老鉦夫』『金仏』と結び付き、それらが滞欧、帰国後の『高原』より優れて

いると思い、日本近代洋画が持つ宿命と問題点を再認識。牧野邦夫 4.14-6.2 (練馬区美) もあげておきたい。

■「中原浩大展 自己模倣」

2013年9月27日-11月4日

岡山県立美術館

昨年も伊丹市美でのドローイング展をとりあげたが、今回は中原の全貌を知ることのできる本格的な回顧展であった。福田美蘭(東京都美) 7.23-9.29 も発想の展開と活動の軌跡をまとめて見ることが出来たのであげておきたい。

■「2013年度コレクション展Ⅱ」

2013年7月6日-11月10日

兵庫県立美術館

大阪の老舗、信濃橋画廊の閉廊を機にオーナー山口勝子氏の個人コレクションが寄贈された作品による展覧。小品がほとんどであったが、知らなかった作家も多く、関西戦後美術史のディテールを垣間見ることができたから。

中塚宏行

☆

■「JR展 世界はアートで変わっていく」

2013年2月10日-6月2日

ワタリウム美術館

お手軽な町興しアートプロジェクトをあざ笑うかのような圧倒的な存在感。町の風景を一瞬にして異化し、社会に対するメッセージを高らかに発する。美術の可能性を拡大する手腕の見事さに脱帽。

■「アンドレアス・グルスキー展」

2013年7月3日-9月16日

国立新美術館

圧倒的な視覚のインパクト。暴力的ともいえる圧迫感で見るものに迫るイメージ。美術が視覚芸術であることをまざまざと見せつけられた。作者本人によるという展示構成も見事の一言。

■「十和田奥入瀬芸術祭『知らないうちに船はでていた』」

2013年9月21日-11月24日

奥入瀬溪谷水産保養所

梅田哲也、コンタクトゴング、志賀理江子らが、廃業したホテルを改造した空間芸術。遊休施設をアートで再生させる試みは数多あるが、人為的に「廃墟化」させる逆転の発想が秀逸。空間が儂く、そして艶かしい。

樋口昌樹

☆

■「若江漢字：鏡界—転覆と反転」

2013年9月28日—11月2日

Yumiko Chiba Associates

コンセプトチュアルな造形ベクトルで権力による視覚・認識のフレームを攪乱してきた若江。今回は特にキリコ、マグリット引用の絵画にメチエの蠱惑力を見せ、浮華なポピュリズム美術に一矢を報いる。

■「未来抽象美術展Vol. 8」

2013年7月8日—18日

全労済ホール/スペース・ゼロ

戦後抽象美術の多様性と可能性に60代から30代のアーティストが多少の入れ替えはしながら今回22名が挑戦。視野狭窄のオタク・アートや売り優先の業界美術に失われた眼と精神を洗う気骨が頼もしい。

■「ノー・ウオー横浜展」

2013年8月12日—18日

神奈川県民ホール

9・11同時テロと報復戦に端を発して現代美術界もノー・ウオー運動が盛り上がったがメディアが手を引くと瞬く間にほとんどは沈静化。横浜は以来11回を迎え常時200名近くの参加で意気軒昂。アンパン形式の思いもかけぬ発見の醍醐味は尽きない。

日夏露彦

☆

■「桑山忠明展 HAYAMA」

2012年11月3日—2013年1月14日

神奈川県立近代美術館 葉山

不壊の形体要素とエフェメラルな色彩現象。とりわけイエローとピンク（実際には文字どおり玉虫色）の壮麗な新作にはことばを失っ

た。芸術家のヴィジョンにやっと物性（技術）が追いついたという高揚感と共に。

■「アンドレアス・グルスキー展」

2013年7月3日—9月16日

国立新美術館

現代社会の極微と極大を照応させ、人間の日々の営為の「縮尺」を提示するためには、機械の眼と、相応の巨大画面が必要なのだろう。ちっぽけな営みの集積と英雄的な大構造の懸隔に、眩さとともに突き放した文明批評性が。

■「二木直巳展—DUO—」

2013年9月10日—28日

ギャラリー アンドウ（東京・渋谷）

無垢の紙面。水平に走る直線群。規則正しく反復する目盛り。そして折り重なる線が切り拓く青緑色の原野。いくつもの異なる領野がかくも思慮ぶかく共存する作品をほかに知らない。——豊穡なる反コンポジション。

松本透

☆

■「南円堂と北円堂の同時公開」

2013年4月12日—6月2日

興福寺（奈良）

一年に一日だけ公開される南円堂の康慶作の不空羂索観音。さらに北円堂のその息子運慶の諸作が同時に体験できた。観光振興の機会を利用したキュレーションの冴え。自然光のままの南円堂は初めて堂内を巡ることも。ただ北円堂内の照明は疑問。

■「若林砂絵子」

ギャラリーブロッケン（7月20日—28日）、かんらん舎（9月17日—10月19日）、みゆき画廊（9月23日—28日）での展示

2008年に若くしてフランスで突然亡くなった彫刻家。練馬区立美術館、多摩美術大学美術館、ギャラリーtomなどで作品展が開かれたが、5年の時間はその本質を洗い出した。きりきりと痛みを感じさせるほどに澄み渡る空間感覚。

■「三嶋りつ恵」

2013年6月1日—9月29日

パラッツォ・グリマーニ美術館（ヴェネツィア）

ムラーノのガラスに長年同地に暮らして挑戦してきた三嶋の力のこもった展示。過剰にならず、ヴェネツィアの歴史的な空間をしなやかに作品で受けとめる。押しつけない。ジョルジョーネの部屋は空っぽ。川内倫子の制作現場を撮影した写真もよい。

水沢 勉

☆

■青木野枝個展「ふりそそぐものたち」

2012年10月13日—12月24日

豊田市美術館

タイトルが暗示する空間の動勢に注目。以後2013年中の多くの作品はこの主題を深め、従来の伏鉢形が守っていた彫刻の常套志向である垂直の上昇性を転換して、下降と崩落という新しい彫刻言語に道を開いた様子。

■中西夏之個展「韻」「洗濯バサミは攪拌行動を主張する」「擦れ違い／遠のく紫 近づく白斑」

2012年10月13日—2013年1月14日

DIC 川村記念美術館（千葉県）

「白」への画家の底深い欲求を垣間見た感じ。最初期の「韻」以来見え隠れしていた「白」（侵食に抗する白）が、「紫」との概念的な交渉を突き破って抑えがたく噴出。絵画を無化しつつなお絵画の芳香（光）を放つ。

■「雨引きの里と彫刻 2013」

2013年9月22日—11月24日

茨城県桜川市内の広域農村地帯

彫刻家が自主運営する隔年開催のイベント。今年第9回は一段と組織が行き届き、38作家の作品にも生彩あり。プロデューサーの擬似思想的な旗振りを排し、各人各様の「彫刻」で発話しつつも、一つの場を成していた。

峯村敏明

☆

■「映像をめぐる冒険 記録は可能か。

Spelling Dystopia」

2012年12月11日—2013年1月27日

東京都写真美術館

小川紳介の熱いドキュメンタリー映画とニナ・フィッシャーの冷めた現代美術映像が21世紀に出会う必然を、毒のあるギャグをすでに実写に内包させていたリュミエール兄弟から説き起こすシーケンシャルな展覧会構成は現代美術のドキュメンタリーによる批評となっている。

■「映画をめぐる美術—マルセル・ブロータースから始める」

2013年9月7日—10月27日

京都国立近代美術館

静止画（絵画、写真）と動画（映画、映像、ビデオ）の臨界点に介在する言語と音響を可変因子として浮上させ、静止画における言語の不在を動画におけるエクリチュールの前景化によって批評する構造はこれまでのピクチャー論にはない新規性をもたらした。

■「フランス・アリス展」

2013年4月6日—6月9日、2013年6月29日—9月8日

東京都現代美術館

ゲルハルト・リヒターの次になすべき絵画を淡々と昨年のカッセルでみせたフランス・アリスは、パフォーマティブ・ドキュメンタリー映像を東京というノン・サイトで飄々と表示することにより、地政学的距離を心的かつ社会的に圧縮することに成功した。

山本和弘

☆

■「光のイリュージョン『魔法の美術館』～Art in Wonderland」

2013年9月6日—10月6日

上野の森美術館

とにかく“美術展”と名のつく展示企画で、入場者が自由に写真を撮れるなんて夢のよう。過去と一緒に取材したことがあるカメラマンを誘い、作品の中へ入り込み、わが像をバシバシ撮らせた。

■「アンドレアス・グルスキー展」

2013年7月5日—9月16日

国立新美術館

幾何学的抽象絵画のようなフラットな写真作品が、なかなか挑発的で、刺激された。

■「会田誠展：天才でごめんなさい」

2012年11月19日－2013年3月11日

森美術館

このアナーキーを装う美術家は、今回の大規模回顧展により、“マイナーのヒーロー”から、“メジャーのスター”へと昇格される試練に晒された。結局メジャー入りし、ガス抜きにされること必定だろう。アーメン。

ワシオ・トシヒコ

☆ ☆ ☆

「譚盾 (タン・デュン) 作曲「女書」
について」

中国の湖南省に「女書 (ニュー・シュウ)」という女性にしか理解できない文字がある。正方形の漢字を細長くデフォルメさせ、筆致はか細く、一字一字が風鈴に付ける短冊のように寄る辺なく向きを変える——いわば微風のいたずらを連想させる文字である。このような女だけの(「マラーノ」的な)文字を使って、嫁いだ身として家人には知られてはならない様々な感情が古来記されてきたという。が、いまや伝承者は6人である。

この女書をテーマにした交響曲が、5月下旬、サントリーホールで初演された。譚盾作曲「女書: The Secret Songs of Women ~13のマイクロフィルム、ハーブ、オーケストラのための交響曲」である。指揮は譚盾、演奏はNHK交響楽団ほか。通常の音楽会と違って、楽団員の背後の中央に一幕の巨大なスクリーン、左右にも小さなスクリーンが配置され、そこに譚盾自身が撮影した女書伝承者たちの13編の映像が映される。拡大された女書の提示から始まって、「秘密の歌」を口ずさみながら河原で洗濯をする女たちの様子に至るまで、13の各映像が13の各楽章と一体化し、かくして中国の自然に想を得た譚盾の旋律は、映像へと迷い込みつつ、記憶の旅を開始する。

女書を育んだ湖南省のあぜ道を踏み外すように、ときおりズルッと耳慣れない音が侵入する。すなわち五線譜から逸脱した弦音や打音が、秘密の文字の壁に分け入ってゆくのである。その後、映像から帰還する音は、見知らぬ言語の発音を、ある感情として、理解できぬまま滞留させる。

音楽と同時進行的に展開する映像に向き合い、奥へと分け入ること——それがここで求められていることなのだろうが、それはこれまでの音楽の向き合い方とは決定的に次元の

異なるものである。視ることと聞くことの二者択一などではなく、つまりは映像の中の女たちが音楽を奪い、これまで内密にされてきた言葉を感情として伝え返しているのである。譚盾の「女書」は、音楽批評には終わらない普遍的な批評の地平を指し示しているように思う。

有木宏二

☆

「3 館共同企画展「イサム・ノグチ」
と追悼：彫刻家秋山礼巳展」

広島市内 3 美術館共同企画で「アート・アーチ・ひろしま 2013」(7月20日～10月14日)が開催された。「イサム・ノグチ」を共通テーマとして掲げ、(財)ひろしま美術館「イサム・ノグチ～その創造の源流～」、広島県立美術館「ピース・ミーツ・アート」、広島市現代美術館「サイト一場所の記憶、場所のカー」の同時開催であった。

この共同企画の考えは、広島市現代美術館が開館した1989年当初から浮上していた。市内 3 美術館のコレクションを総合すると、19世紀末から現代までの美術を通観することができることから 3 館パンフレットの発行、巡回バス計画等を具体化させ、展覧会企画だけでなく、館運営にまで協力する構想であった。このたびやっと実現したのは喜ばしい。いつものことながら、難航するもとは財源であり、広島県が文化庁文化芸術振興補助金を得たことから、ことが一挙に進んだ。

結果は、三館の運営母体が違う美術館の足並みが揃っていたとはいえ、それは来館者数に反映したように思える。広島市現代美術館を退職して6年。今は、広島市内 3 美術館のコレクション等がより市民に浸透し、地域の誇りになるよう現役の人をお願いしたい。

「アート・アーチ・ひろしま 2013」には、3 美術館の共同企画だけでなく、民間からのプロジェクトの参加が数々あった。私たちが企画した「追悼：彫刻家秋山礼巳展」(8月13日～25日、市内2ギャラリーにて)は今年度における優れた展覧会ではなかったかと自画自賛している。

秋山礼巳（1933—2012）は、日本では「知る人ぞ、知る」彫刻家といえる。二科展で特別賞受賞後、パリに渡り、1978年以後、ドイツ・カールスルーへの美術大学で教授（終身）に就任、昨年、彼の地で亡くなった。ドイツを中心に世界各地に秋山の鉄や石の作品が設置されている。一貫して「影」を追求。厳格で求道的な作風で、日本の感性がドイツで開花した例と思う。日本では、豊島区、川崎市、広島市現代美術館、広島市立大学芸術資料館等が作品を収蔵している。現在、図録『秋山礼巳と日本』（仮称）の制作に取り掛かっている。

竹澤雄三

かけたら黙って深くうなづいた。先頃、京都国立近代美術館で開かれた鈴木さんの回顧展を見ながら、もし鈴木さんがお元気だったらやはりそう話しかけたいと思った。

初対面の夜の別れのあいさつは「お二人ともどうぞお気張りやす」。「頑張ってください。応援します」という一方で「転んだらそれはあなたの責任。手は差し伸べません」という意味合いも含んだ柔らかだが厳しい京言葉であることは程なく知った。記者生活にピリオドを打ち、評論家の仲間入りをさせて頂いた今、改めてこの言葉をかみしめている。

田原由紀雄

☆

☆

「お気張りやす」

美術記者時代に取材した作家の回顧展を見る機会が増えた。故人の面影が胸に去来して、感慨はひとしおである。

たとえば昨年、京都国立近代美術館で初の本格的な回顧展が開かれた日本画家、山口華楊さん。この人が文化勲章を受章した際のインタビュー取材が美術記者としての初仕事だった。「次々に取材が入って、ちょっとくたびれました」と語った華楊さんの端正な和服姿が今もまぶたに焼き付いている。

「走泥社とパンリアルの展覧会は必ず見ておくことやな」——三十歳そこそこ、突然、美術記者を命じられた私への前任者の引き継ぎはこれだけ。二つの展覧会は当時、毎秋、同時期に京都市美術館で開かれていたからさっそく見にいった。その帰途、走泥社の中心メンバー鈴木治さんと私と他社の駆け出しの美術記者と三人して鈴木さんのいきつけの祇園の酒房で酒をくみかわした。酒器は鈴木さんの手になるぐい飲み。

パンリアル美術協会を率いた日本画家、下村良之介さんが亡くなった後、京都市美術館で開かれた追悼展示の会場で鈴木さんに会った。鈴木さんは下村さんが愛する品々を画面にコラージュした特異な自画像に目をこらし、「これがぼくのんや」と割って貼り付けられた自作のぐい飲みを指さした。「芸術家は得ですね。死んでも作品が残りますから」と話し

「『美術館へ行こう』を執筆して」

今年3月に岩波ジュニア新書『美術館へ行こう』を出版したら、それなりに反響があり、結構いろいろなところから、大小様々な講演や原稿の依頼が来る。

私は一応美術史が専門なので、岩波からこの本の依頼があった時、本当は戸惑った。でも勤務する平塚市美術館で行なってきたことを念頭に書いて良いと言われ引き受けたのである。今の私の立場は館長なので、とにかく入館者増につながるのなら何でもする。で、先日も神奈川県立近代美術館葉山で福原義春氏、水沢館長と鼎談らしきものをし、今週末には松本市に、この本に沿っての話をしに行く。

こう何回も依頼があるということは地方公立美術館が今なんとか変わろうと四苦八苦している時ということが推察できる。

読んで下さった方には判ると思うが、私は何も大改革などしていない。ただ私の常識で、こうあったらよいのではないかと思うことを、できるものから順にやっていっただけである。

最初にやったのは、節電と称して消灯していた入口天井のダウンライトを常につけておくように指示した。外から見たら中が真っ暗で休館と思われかねないからである。

次にしたのは前庭に花のプランターを置くこと。本当は前庭全体をお花畑としたかった。秋にはコスモスの揺れる中に、春には一面に

葉の葉が咲くなかに、保田春彦の現代彫刻があるなんて素晴らしいと思ったのである。しかし平塚市にそんなお金はない。でもプランターを置くくらいのことではできたのである。

それに私が美術館に来てから人の座っているのを一度も見たことのない2階バルコニーの白いテーブルと椅子を前庭に移し、パラソルを添えたのも、そういった一環であった。

こうしてだんだん入館者が増えてくると市の見方も変わってくる。市長はじめ教育長などしばしば美術館を訪れてくるようになった。今では平塚市美術館は平塚市の良い宣伝材料となっている。

でも美術史的活動もちゃんとやっている。昨日の日曜日には展覧会に合わせ、平塚市美術館で「若き日の天才たち」という講演をした。実は外から講師を呼ぶお金がないからでもある。しかしそこそこ来聴者もあり、まあ地方美術館としては何とかやっているとかなーと思っている。

草薙奈津子

ていたということであろうか。

80年代初めのキイ・ワードの一つは「ポスト・モダン」であったが、とはいえ筆者には、当時、現代美術の歴史の連続/不連続の問題が多少とも突き詰めて論議された記憶がない。しかし、この時期に60年代や70年代を回顧する試みが二、三なされたのを最後に、そうした先行するディケイドの検証したい、その後まったく行われなくなったのを見ると、どうやら80年代初めに、わたしたちの歴史への意識なり姿勢は大きく変わったのではないだろうか。加えて、90年代以後の「グローバリズム」がこの趨勢に拍車をかけ、わたしたちの視野は、たしかに欧米一辺倒から世界全域へと広がった。しかし、その国境を越える視野の中に芸術の直接の土壌たる地域の歴史が掬い上げられていないとしたら、世界美術と地域美術史のあいだの空白は、それこそ世界規模で広がるばかりではないだろうか。以上、忘却者の一員たる自戒をこめて。

松本 透

☆

「現代美術の歴史性？」

今春ソウルで開かれた「Re:Quest—1970年代以降の日本現代美術」展の立案に、キュレーターの一員として参加した。*

この展覧会は、もともと日中国交正常化40周年を記念して北京で開催される予定だったもので(残念ながら中止)、この40年間の現代美術という枠組みを当初からもっていた。昨年は戦後美術の検証展が相次いだとはいえ、**70年代以降、現代までの半歴史的回顧展は、地元の日本でもこれまでほとんどなかったのではないか? 不可解な忘却というか空白といえよう。

筆者が美術館に勤めたのは1980年であるが、翌81年に勤め先の東近美で「1960年代—現代美術の転換期」展が、また83年には東京都美術館でも同様の60年代回顧展が開かれている。その頃は、10年も経つと一つの時代が歴史的回顧の対象にのぼってきたしといえよう。あるいは、60年代と以後の時代のあいだには画然とした切れ目があると、人びとが意識し

- * 「Re:Quest—1970年代以降の日本現代美術」展(ソウル大学校美術館、2013.3.5-4.14)
主催:国際交流基金、ソウル大学校美術館 キュレーター:松本透、揮戸雅彦、神谷幸江、オ・ジニ
- ** 「日本の70年代 1968-1982」展(埼玉県立近代美術館、2012.9.15-11.11)、「美術にぶるっ! ベストセレクション 日本近代美術の100年」展第2部「実験場 1950s」(東京国立近代美術館、2012.10.16-2013.1.14)、「Tokyo 1955-1970 A New Avant-Garde」展(ニューヨーク近代美術館、2012.11.18-2013.2.25)など。

編集後記

2012年ヴェネチア・ビエンナーレ 第13回国際建築展(2012)は、日本館伊東豊雄チームが金獅子賞を受賞した。伊東氏の他乾久美子、藤本壮介、平田晃久の三人の若手(既に実績のある中堅)建築家が参加した。共同プロジェクトとして陸前高田市における「みんなの家」の建設計画の提案に対する受賞だった。実際に「みんなの家」は2012年11月に完成した。従来のある名建築家による独占的な建築計画ではなく3人の若手建築家の連続したりレー的な案の提示、それをもととしたディスカッションの継続が計画をきわめて多面的なものとし、震災被害地における復興というテーマ性もさることながら、建築プロジェクトの成り立ちとして独創的な輝きを見せた。それに対して評価が与えられたのだと思われる。しかし、そのみならずもう一つ注目すべき点は、この建築プロジェクトに写真家の畠山直哉氏が正式メンバーとして加わっていたことだ。

畠山氏の写真は、震災後の堆積した瓦礫の風景とそれが撤去されたあとのどこまでも広がる何も大地のパノラマの対照が印象的だ。そしてその大地の奥方に、「みんなの家」が生み出された。地域の人たちの手によって(塩の付いた杉の皮を剥ぎ柱として)「みんなの家」は築かれた。畠山氏は母上を津波で亡くされていた。けれども畠山氏の写真からは、母の死に対する感情(傷)的なものは一向に感じられてはこなかった。一種冷徹ともいえる眼差しによって、津波という圧倒的な自然の力の痕跡が明確に写しとられていた。そして同時に、その写真の明晰さは、残され傷ついた人々の悲しみの深さをより一層に物語るのだった。しかしまた、その悲しみと明晰さの風景は、一人の建築家(芸術家)の独占としてではなく、共同と共有、交流と共感の作業の中で築き上げられ得た新たな建築の今日的意義と可能性を明瞭に物語るものでもあったのだ。しかもさらにもうひとつ、それによって同時に畠山直哉という一人の写真家の無二な芸術の独創性が、より深くしかも強烈に物語られてもいたのだった。

今号の「特集」は初の二本立てとなった。各特集の論考は、実に多様な批評としての広がりや確かな手応えを読む者に与えてくれる。「特集1」では時と事と物への各筆者の体験の厚みの奥方から言葉は次第に姿を現してくる。アート

に寄り添う人々のその時々営為とその体験の集積に感謝したい。「特集2」では現在進行中の必須の検討課題に対する鋭敏な感性の所在によってテキストは未来に向け力強く発信されている。そしてまたここで見出されてくる、「戦後美術」という「来し方」の時への検討と、震災の悲劇が教示してくれる、今まさに脈動し始めたアートの「行方」の探求とは、互いに相補的、相乗的な作用を及ぼし合っているのではないだろうか。私たちはこのような批評群同士の生な照応(コレスポンダンス)、重層の場にこそ求められるべき批評の現在を感じ取る事ができるのだろう。今号名称変更し2回目を迎えた年間展覧会アンケート「2012-2013 私のこの3展」、毎号趣意に富む「会員短信」への寄稿を含め誌面に活発に交叉する各論考の批評的ダイナミズムを十分に味わっていただきたいと思う。そしてそのダイナミズムへの会員諸氏の更なる参加を期待したい。

(清水哲朗 記)

事務局からのお知らせ

- 退会 海上雅臣氏より退会の申し込みがあり、事務局で受理いたしました。
- 来年2014年、美術評論家連盟は結成60年を迎えます。記念事業等に関しては後日ご案内いたします。
- 会報ウェブ版第3号は2014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。ウェブ版会報の印刷物の販売は行っておりません。ご要望の方はお問い合わせください。

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第3号(改訂版)
美術評論家連盟会報

2013年12月31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 大坪健二

編集委員 加藤義夫、倉林靖、牧陽一

協力 小林季記子(事務局)

※データの無断転載を禁じます、