

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第4号  
美術評論家連盟会報



[目次]

会長挨拶「美術評論家連盟結成60周年にあたって」 峯村 敏明

特集「美術評論家連盟60周年：美術批評の現在と展望」

テーマⅠ－第1部「明日の美術批評に向けて批評集刊行、美術誌復刻等による美術批評家の検証」

- ・「日記とツイットの狭間で——東野芳明をめぐる一景」 榎木 野衣
- ・「中原佑介—美術批評の荒野」 小西 信之
- ・「石子順造 ふたつの展覧会から」 光田 由里
- ・「言葉の果ての旅——『美術批評』誌の復刻をめぐって」 北澤 憲昭
- ・「美術批評誌の現在」 沢山 遼

テーマⅠ－第2部「展覧会・美術館による戦後美術の検証」

- ・「[実験場1950s]と「1950年代—その暗黒と光芒」の間」 前山 裕司
- ・「工藤哲巳の生存戦略」 藪前 知子
- ・「ハイレッド・センター展をめぐって—戦後美術史の『再検証』とはなにか」 福住 廉

テーマⅡ「世界の中の日本美術批評」

- ・「ニューヨーク近代美術館『東京1955-1970 新しい前衛』をめぐって」 島 敦彦
- ・「海外における日本現代美術研究の歴史と現在」 加治屋 健司
- ・「誰のための批評か」 住友 文彦

「2013～2014 私のこの3展」

(50音順)

五十嵐 卓、太田垣 實、大坪 健二、加須屋 明子、金澤 毅、川口 直宜、熊谷 伊佐子、小勝 禮子、四方 幸子、島 敦彦、清水 哲朗、谷 新、千葉 成夫、勅使河原 純、中島 理壽、中塚 宏行、名古屋 覚、日夏 露彦、藤嶋 俊會、星 雅彦、水沢 勉、峯村 敏明、山本 和弘、ワシオ・トシヒコ

追悼

- ・「近藤幸夫氏追悼」 南條 史生
- ・「加藤貞雄氏を偲ぶ」 金原 宏行
- ・「内山武夫氏を悼む」 島田 康寛

会員短信欄

(50音順)

五十嵐 太郎、大倉 宏、大谷 省吾、小川 敦生、尾崎 信一郎、加治屋 健司、小泉 晋弥、小勝 禮子、桜井 武、沢山 遼、四方 幸子、菅 章、千葉 成夫、土屋 誠一、増崎 隆広、松本 猛

~~~~~

- ・編集後記
- ・事務局からのお知らせ

大坪健二

2014年

## 美術評論家連盟結成 60 周年にあたって

会長 峯村 敏明

日本で美術評論家連盟（美評連）が結成されたのは 1954 年のこと。それは、パリに本部を置くユネスコ傘下の国際美術評論家連盟（Association Internationale des Critiques d' Art、略称 AICA）の日本支部（AICA Japan）という位置づけにおいてでした。当時渡仏中の私たちの先輩が国際組織への参加を勧められてのことだったと記録されています。このような位置づけのおかげで、私たち会員には国際的に通用するプレス・カードが付与され、AICA 主催の国際的な催しに参加する権利が与えられているわけです。

しかし、このことは日本の美評連が国際的組織からの勧誘をまって初めて仲間づくりに動いたという意味ではありません。ましてや、プレス・カード欲しさに国際化を望んだわけではありません。まず、第二次世界大戦中の 1940 年に「美術問題研究会」が組織され、戦後の 50 年に「美術評論家組合」として再出発、さらに翌 51 年、「美術評論家クラブ」と改称された、一つの自主的な組織が母体として存在していたのです。つまり、美術の問題を日本の現実において日本語で語り合う主体的な集まりがあらかじめ形成されていたわけです。私たちの美術評論家連盟が自分たちの主体的な意志で結成され、運営されてきたということ。この事実、60 年後の今日、改めて思いを致したいと私は考えています。

もう一つ思い起こしたいのは、発足以来、この美評連が極めて開放的で闊達な気風に貫かれてきたということです。初代の土方定一氏以下、私は幸いにも 10 人の歴代会長の警咳に接することができましたが、ほとんどの方は繁文縟礼になじまない自由人でした。美評連といえども人の集まりですから、最低の規律と礼節が重んじられるべきは当然のことながら、それは組織人のそれとはおのずから違ってしかるべきでしょう。批評人本来の遠慮のなさ、禁忌のなさ、隔壁のなさをもって語り合うことのできる場。美評連がそのような良き気風を今後とも大切にすることを願ってやみません。

ところで、60 周年のとし、会長として特別の思いで報告したいことがあります。新会員が一挙に 30 数人加入されたことです。2012 年 1 月に会長に就任した際、私はおぼろ気ながらいくつかの課題を考えていました。とりわけ重要なのは、1) 会員を増やすこと、2) 例のプレス・カードを日本国内の美術館でも通用できるようにすること、3) 会員の法的保護に何らかの道筋をつけること、の 3 点でしたが、その最初の会員増という課題が、事務局、常任委員、そして全会員の積極的な協力があって、実現したのです。

会員を増やすというのは、数だけの問題ではありません。この連盟は自然発生的に生まれた組織であり、加入には自己申請という道しか用意されていなかったため、巷間、多くの優れた批評人がなんとなく未加入のままにいるという不揃いな構成をかかえていて、かねてから残念なことで認識されていました。そこで、既会員から一定数の推薦を得た方々を連盟の側から勧誘するという特例措置を講じたわけですが、さいわい、予期した以上の反応に恵まれ、一挙に 20 パーセント近くの増員が実現したわけです。

さて、そうして折角入会された方々、とくに既得権に恵まれない若い方々にとって、またすべての会員にとっても、プレス・カードが国内で通用しないというのは嘆かわしい限りです。外国から訪れる国際会員の手前も、日本のこの閉鎖性は恥ずかしいことです。プレス・カードだけが美評連の存在理由でないとは申せ、こういう国際基準は何としても満たしたいもの。さいわい、この方面でも事務局、常任委員会の努力がいま実りつつあり、遠からず多くの主要美術館が門戸を開いてくれる見通しとなりました。

まだまだ課題はありますが、連盟がいい方向をたどっていることを喜びたいと思います。

2014 年 11 月

# 特集 美術評論家連盟 60 周年：美術批評の現在と展望

## 主旨

美術評論家連盟結成 60 周年を迎える。本会報を編集するにあたり、今年度編集委員の提言を基に、特集テーマをどのようにまとめるかを考えつつ、これまでの会報、並びに、2004 年の連盟結成 50 周年記念シンポジウム「日本の美術批評のありかた」の内容及び関連テキストを収めた連盟編『美術批評と戦後美術』を読み返してみた。

『美術批評と戦後美術』は、言うまでもなく、先の大戦後の「日本の美術批評のあり方」を戦後美術の重要トピックスに関連しながら、シンポジウムとテキストにおいて検証した批評集で、50 周年時点から間もない 60 周年時点で、同様のテーマで特集を纏めることはあまり意味をなさないように思えた。

しかし、60 周年の現時点から 50 周年当時を振り返ってみると、50 周年時にはあり得なかった、あるいは、その後に顕著になって来た幾つかの出来事や問題にも気付かされた。そのため、先の『美術批評と戦後美術』の補足として、本号を編集しておくことは必要なことのように思われた。

確認しておきたいことは 3 つある。

まず、50 周年時、ご健在だった針生一郎、中原佑介両氏は他界され、お二人より先に他界された東野芳明氏他、戦後の美術批評界を牽引された方々の営為が閉じて行き、歴史の一部になってしまった。これを受けるかのように、これらの方々の批評集発刊や回顧展が相次ぐと共に、展覧会による戦後美術の検証も活発化し、我が国の美術批評界の無視できない動向を現出している。

次に、こうした我が国の戦後美術をめぐる、いわば国内の美術批評界、美術館界の内発的動向に並行するかのよう、近年、海外でも、我が国の戦後美術をテーマとする展覧会が相次いでおり、それに連動した充実した研究書・カタログ・資料集の発刊も行われている。

そのため、こうした国内外の日本戦後美術をめぐる動きを、我が国の批評界が、どのように受止め、検証し、評価しておくかは、50 周年時以後の、今日における美術評論の動向を確認し、将来に向けた美術批評を展望していく上で、貴重な問題領域を提供するものと思われた。

更に、今年度会報のテーマとして第 3 に意識されたのは、50 周年時には、あまり議論されなかった

情報化社会と美術批評の問題。すなわち、現代の情報ソース、コミュニケーション・ツールとしての美術サイトやツイッター、ブログ等が美術批評に及ぼしている諸問題の分析とその検証。

ただし、この第 3 の問題領域は、60 周年記念シンポジウム第 1 部で扱われることになったため、本会報では、第 1、第 2 の国内外の我が国の戦後美術をめぐる諸問題にテーマを絞り、特集内容を纏めることにした。

執筆依頼のために設定した構成とテーマは次の通り。執筆者には字数以外に制約は設けず、テーマに自由にアプローチして頂いた。

⑫の「アジアの中の日本の美術評論」に関して、候補者数名に打診を試みたが、承諾を得るまでに至らず、提案を取り下げたことを記しておきたい。

### テーマ I 明日の美術批評に向けて

(1) 批評集刊行、美術誌復刻等による美術批評家の検証

- ① 東野芳明の美術批評をめぐる
- ② 中原佑介の美術批評をめぐる
- ③ 石子順造の美術批評をめぐる
- ④ 『美術批評』復刻による戦前の『美術批評家著作選集』（ゆまに書房）からの流れ
- ⑤ 戦後世代の評論家たちの動向

### (2) 展覧会・美術館による戦後美術の検証

- ⑥ 「実験場 1950s」展（東京国立近代美術館）をめぐる
- ⑦ 「工藤哲巳回顧展」（国立国際美術館他）をめぐる
- ⑧ 「ハイレッド・センター」展（渋谷区立松濤美術館他）をめぐる

### テーマ II 世界の中の日本美術批評

- ⑨ 「東京 1955-1970」展（ニューヨーク近代美術館）をめぐる
- ⑩ 海外における日本現代美術研究の現状
- ⑪ 翻訳と言説の流通
- ⑫ アジアの中の日本の美術評論

（編集委員会 記）

## テーマ I 明日の美術批評に向けて

### 第1部 批評集発行、美術誌復刻等による美術評論家の検証

#### 日記とツイットの狭間で ——東野芳明をめぐる一景

榎木 野衣

東野芳明と聞いて真っ先に浮かぶのは、あの特異(?)な風貌だが、会員のなかには残された活字のほかにはもう顔など浮かばない世代も少なくないかもしれない。けれども1980年代の末に評論を書き始めたぼくなどにしてみれば、東野さんといえばまず第一に銀座や神田あたりの画廊でお見受けするあの独得の髪型と身の丈、そして快活な喋り口だった。といってももう二十年以上も前のこと。雑誌などで東野さんの顔写真を見掛けることもなくなって久しい。ぼくの記憶のなかで東野さんのお顔は、どこか椎名誠のような池田満寿夫のような、はたまたジェームズ・ブラウンのようなものになっている。

もっとも、これを単に恣意的なデフォルメと書いて済ますわけにはいかない。そんな思いが強くなるのは、東野さんほど美術批評家にして美術批評家を打破する存在はいなかったように思われるからだ。同時代の美術批評家がよくもわるくも従来の評論の枠に収まっていたのに対して、東野さんは貪欲なまでにその外部を吸収し続け、つねに目的なき旅の渦中におり、「他者」との交友も広く深かった。

加えて時代も加勢した。ポップアートをみずからの言説の基地(ベース)に据えた東野さんにとって、1960年代の米国とは、ケネディの暗殺で幕を明け、公民権運動とブラック・パワーの台頭があり、反戦運動とラブ&ピースのサイケデリック革命が起きた激動する「現場」であった。

このような事件をくぐり抜けて批評の質が根底から変わらないはずがない。東野さんは「現代は、もはや、いわゆる『美術』をもって代表される時代ではない」「虚像の時代」ことを、ま

るでタイムマシーンに乗って一足先に到来する未来を視てしまった者のように、誰よりも早く知らされていた。だからこそ当時、グラフィック・デザイナーとしか考えられていなかった横尾忠則が日本でのポップアートの旗手であることをいち早く見抜き、腹に反建築の意志を宿したアーキスト磯崎新とタッグを組んで大阪万博と格闘し、ヒッピーカルチャーの洗礼を受けた一柳慧の変貌をも平然と受けとめることもできたのだろう。

が、このことは東野さんの美術批評にひとつの危機をもたらしてもいたはずだ。美術が時代に取り遅れていることを知りつつ、その乗り遅れた場所から書くしかないのであれば、そこにペシミズム、もっといえどニヒリズムが忍び込まぬはずがない。東野さんの場合、それは如実に文体へとあらわれた。伝統的に詩や文芸のスタイルを借りて育ってきた従来の美術批評の叙述は背後に引っ込み、日記のように非歴史的で、始まりも終わりもない目撃譚のような文が増え、随所に異物のようなカタカナが導入され、あげくのはてに時間も空間もカットアップされるようになっていく。読みにくいことこのうえない。

あるいはそれは、一見しては快活そうに見える東野さんならではの知的な高踏趣味のようにも読めたかもしれない。また、このような活字によるパフォーマンスが今日、針生一郎や中原佑介、宮川淳や石子順造に比べたとき、歴史的な参照や読解から脱落しがちな傾向をつくっているのも事実だろう。

しかしこのあえての書き方は、実際にはほかの批評家が楽天的に見えるほどに苛烈な時代との摩擦から生まれた歪み(ディストーション)だったのだと、今ならわかる。「本当は、おのおののジャンルが、内側からぼろぼろに破れ、くずれおちてしまっているのが事実であって、内部に起こっている自己崩壊による荒廃を強靱なスプリングボードに転化する意識がないかぎり『総合』はうそ寒い冬の縁日のにぎわいにすぎない」(同)と書く東野さんは、批評家の危機意識としては誰よりも先に進んでいた。そしてそうであるがゆえ

に、執筆もまたジョン・ケージが定義する意味での実験（端的に結果が予測できないもの）に近いものへと近づいていったのだろう。

もしも東野さんが元気だったら、批評など書くのはとっととやめて、旅と思索の場をツイッターにでも転居させているかもしれない。<日記トイウ奴ハケッシテ思考の深間ニハマラナイ。><日記ノダラケル理由——読マセル相手ガイナイカラ。>（「コンパイン日記 ニューヨーク 1968 / 東京一九六六」）

---

## 中原佑介—美術批評の荒野

小西 信之

---

私は現代美術について書くとき、いつも荒野をさまよっているような気がする。——中原佑介「美術の批評について」

中原佑介氏は2011年3月に故人となり、周知のように、生前から企図されていた『中原佑介美術批評選集』全12巻は、北川フラム氏と池田修氏を代表とする「中原佑介美術批評選集編集委員会」によって、同年8月から現在まで6巻分が刊行されている。全巻に詳細な「解題」が加治屋健司・栗田大輔両氏によって付され、鮮やかな「N. Y.」のロゴが表紙に入った選集は書店の棚で氏の死を惜しむように平積された。これにあわせてヒルサイドギャラリー及びBank Artで「中原佑介を読む」と銘打ち多数の専門家による計20回もの連続レクチャーが行われ、その一部は選集に挟み込まれた「通信」で読むことができる。また榎木野衣氏は「中原佑介と核の批評」をウェブに掲載。また、氏の生前に行われた当評論家連盟のシンポジウム等における光田由里氏による中原批評への論究がある。以上の成果を参照しつつ今回改めて中原批評を読み考えたことを以下に簡単に述べさせていただく。

個人的な話から始めるのをお許し願いたいですが、私が最初に中原氏を見たのは、まだ学生であった1979年西武美術館で開かれた「カルダーの世界」展でのレクチャーだった。彼は聴講者である我々の頭上の虚空一点を見詰め、時折目もとのノートに目をやりながら、凜とした様子で、作家に入り込みすぎず、距離を取りながらいささか醒めた感じで、しかし熱っぽく語っていた。今から考えれば、それは彼の確信犯的スタンスだった。つまり作家の創造過程を、主観的・詩的癒着から救い出し、文学性を排除しつつそれを客観的に提示することである。

彼は美術評論家として、自分を特権的な立場に置かなかった。何故なら「20世紀の物理は機械論的な自然観がこわれたことを知って」おり（「美術とは何かを問う」）、「この現実の世界とは、われわれをとりまく物質だけでなく、われわれ人間もまたその一部であるような全体である」（「人間と物質」）と考え、孤立した美的作品

と対峙する特権的観客という静的図式を退けたからである。そして「意識と物質の矛盾とたえまない発展とをみるために、あたらしい眼を作家と共に発見すること」が目指されたのである（「創造のための批評」）。それこそ彼が常に「さまよって」いた創造批評の「荒野」だったのである。

同じ頃東野芳明もこう書いていた、〈現代作家ノコトヲ書クトキ、ソレハ同ジ時代ノ不分明ナ混沌トシタ中ヲサマヨウコトニホカナラナイ。〉（『アメリカ虚像培養国誌』）戦後の現代美術を主導したこの2人の盟友の批評家はともに「荒野」と「混沌」を「さまよった」のだが、東野とは異なり中原は最後まで美的な解決を拒絶した。中原批評の筆先が紡ぎ出す言葉の先にあるのは、決して特定の作品ではなく、ある種の思想、思考だった。そして中原の徹底的な荒野は「不在の部屋」を経て、第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展に辿り着く。

この展覧会は、無論実見したわけではないが、出品作家や写真などから推察するに、この時代において空前絶後の、現代美術の国際性・同時代性を突如として実現している。それにはいくつか理由があるが、一つには、同時代的に絶頂を迎えつつあったポスト・ミニマル、プロセス・アート、アルテ・ポーヴェラ、コンセプチュアル・アート等の動向と、同時代の日本の作家とに連続性があることを見抜き、その波をうまく捕らえたことだろう。それは無論、中原の思想の充実抜きにはありえなかった。

例えば中原は同展カタログに「人間と物質の関係を〈強調〉し、あるいは〈体験〉するものとしてのこれらの作品では、状態、位置、場所、配置、過程、時間などが重視されている」と書いている。中原も視察した、ベルンのクンストハレで行われた69年の高名な展覧会「リヴ・イン・ユア・ヘッド 態度がフォルムになるとき：作品—コンセプト—プロセス—状況—情報」でハラルド・ゼーマンはこう書いていた、「この展覧会に含まれるアーティストは決してオブジェクト・メーカーではない。…彼らは最終的な所産と自身の「展示」のなかで、アートのプロセス自体が見えるようになっていることを望む」としており、全面的ではないにせよ、強いシンクロシティを起こしていたと言えるだろう。それは中原の感性の到達点であったと同時に、戦後日本の前衛と、同時代的に台頭しつつあった「もの派」草創期の成果でもあっただろう。

しかし近年『人間と物質』展の反応は散々でした」と中原は言う。時代から突出した優れた作

品同様、あまりに突出した展覧会もまた、同時代は理解せず冷遇する。日本の美術界が当時まだこれだけの展覧会を受け入れる用意ができていたとは思えない。推測だが、一部を除き、中原はこの成果をあまりにも周囲がわからないことに驚き、人知れず深く落胆したのではないか。その後彼は、『見ることの神話』（1972年）『大発明物語』（1975年）といった著作によって美術の概念の拡張を試み、独自の芸術の概念を深めていったが、80年代以降は『ブランクーシ』（1986年）のような美術史研究等に向かい、批評の一线からは退いていった。79年に私が見た中原の視線には批評家の矜持と同時に、一抹の寂しさも漂っていたようにも思えたと言えれば穿ち過ぎだろうが、もし東京ビエンナーレがその後も継続的に行われていたらという想像は、誰しもが一度はしてみたことがあるのではないだろうか。その意味でも中原批評は、未完のまま、未来に向って開かれているのであり、その批評は再び読まれるに値するものなのである。

## 石子順造 ふたつの展覧会から

光田 由里

美術評論家をテーマにした本格的な展覧会は数少ない。土方定一（三重県立美術館・1992年、神奈川県立近代美術館別館・2004年）のケースが記憶に残るほかは、宮城県美術館等で近く開催される「わが愛憎の画家たち―針生一郎と戦後美術」展が挙げられるくらいだろうか。石子順造（1928―1977）を表題に掲げた大きな展覧会が「石子順造の世界 美術発・マンガ経由・キッチュ行」（府中市美術館・2011年）、「グループ「幻触」と石子順造 1966―1971 ～時代を先駆けた冒険者たちの記録～」（静岡県立美術館・2014年）と4年のあいだに二度開催され称揚されたのは、稀有な機会だった。

美術評論家としての石子は表舞台にいた時期が短く、1965年頃からの約10年間で実質的な活動期にあたる。没後約40年を待って、限られた読者から支持を受けていた石子が、より広い再評価の機会を得たことになる。

筆者を含めて生前の彼を知らない読者に幸いだったのは、没後に喇嘛舎\*1から出版された『石子順造著作集 第1巻 キッチュ論、第2巻 イメージ論、第3巻 コミック論』（1986～1988）が、石子の仕事内容を示してくれたことである。今回静岡県立美術館の調査によって、『労働芸芸』など労働誌、左翼機関誌などに執筆していた1950年代の活動が明らかにされ、初期10年間の石子像がそこに新たに加えられて、全貌が見えてきた。

府中展では三つの展示室を、石子が企画した美術展、石子が評価したつげ義春の原画展、石子が言及したキッチュなものたちの展示、にそれぞれ割り当て、喇嘛舎本の3巻をビジュアライズしたかのように石子の活動分野を示した。この展示は石子の特徴である多ジャンル性を明示してくれたが、なぜ彼が分野を横断したのかという最も重要な問いを見えなくしてしまいかねない危険性をもっていた。石子は現代絵画を見直そうとしながら漫画を研究し、「現代美術」を批判する目でキッチュの心性に共感を寄せた。そうした振幅こそが、石子が必要とした自由の場へとむかう通路だったのであり、迂回しているようでありながら、彼が自らの課題とした日本の近代の見直しに取

り組むために必要だったのだと思う。三つの展示室を結ぶ「と」（石子が重視した助詞）こそが、石子批評の最重要点なのではないだろうか。

一方の静岡展では、静岡時代の石子の初期活動と彼の身近にあったアーティスト・グループ「幻触」作家たちの作品展覧に注力して、地元の美術館ならではの成果を挙げていた。同展では、石子が興味をもった作家・作品と、石子と交友した作家・作品をできるだけ網羅的に紹介しようとする一方で、「もの派」の成立の経緯を最大のトピックとして取り上げていたため、いわば二重奏のような構成になった。キッチュ・コレクションも含めて、多様な作品やモノが展覧された貴重な機会であったものの、明快な展示にはならなかったようだ。

もつとも石子は明快さに至ろうとして、かえって難澁さをくぐり抜けるような文章を書いた評論家だった。対象となる作品やモノを自らの思考に取り込むように近づき、独特の主体性がその難澁さの一因だったのだろうか。彼自身の越境的主体性が、石子と「幻触」の関係を特異なものにしていたのかもしれない。それが展示にも反映されていた。

若い日に彼はこのように書いたことがあった。報告者自身が当事者であり、同時に証人であるために、彼は事実に対して常に主体者の地位を失ってはならず、同時に錯綜する事実に対して立体的な複眼を、批判精神とともに失ってはならないのだ\*2。

文中の「報告者」に「批評家」を、「事実」に「作品」を、仮に重ねてみれば、これは石子自身の立場を精確に言い表した言ではないだろうか。石子批評の特徴のひとつは、対象への真剣な当事者性にあったと思われる。

\*1 喇嘛舎は個人経営の古書店が主体で、つげ義春の本などを手掛ける小出版社でもある

\*2 木村泰典「芸術における方法としてのドキュメンタリー」『県民文芸』第1回芸術祭作品集1962年3月（静岡県立美術館カタログ132pから引用）

---

## 言葉の果ての旅 ——『美術批評』誌の復刻をめぐる

北澤 憲昭

---

今年の五月から『美術批評』誌の復刻版が、合本のかたちで、ゆまに書房から刊行されはじめた。全13巻に、光田由里の解説と索引を収める別巻が付く。現在第8巻まで配本されており、本年度中には完結する予定である。

じつはこの企画の監修にあたったのは、このわたしなのだが、監修というのは、言論の第一線を退いたご老体の仕事と思っていたわたしとしては、すこぶる居心地が悪い。監修のお鉢が回ってきたということは、自分も、ついにファイナル・ステージに立つところまで来てしまったということなのかもしれないが、それにしても、なんだか経帷子を着せ掛けられたようで落ち着かない。

では、なにゆえに監修を引き受けたのか。同社に復刻のはなしをもちかけたのがわたし自身であり、また、美術出版社との橋渡しにも一役買ったといういきさつがあったからである。つまり、逃げようがなかったわけだが、では、なぜ、逃走経路なしの挙動に出たのか。端的にいえば、架蔵の『美術批評』誌の痛みが激しくなってきたので、便利に使用できる復刻版がほしくなったという、きわめて手前勝手な理由が動機であった。ただし、手前勝手とはいえ、同様の事情は他の個人所蔵家はもちろん、図書館や資料館についてもいえることであろうから、手前勝手は“公益”にも通ずるという理屈が成り立つと考えている。

とはいえ、単なる功利性だけで『美術批評』誌の復刻を思い立ったわけではない。すぐれて polemical な場として運営された『美術批評』誌に、いま立ち返るべき批評の初心が見出されるというの大きな動機のひとつであった。これについては、監修の辞に書いたので、ここでは別の観点から、批評の歴史を振り返る重要性について述べてみたい。

いうまでもないことながら、美術は、制作だけで成り立つものではない。制作の目指すところは鑑賞である。つづめていけば、制作 - 鑑賞というシステムとして美術は成り立ってきたわけだ。しかし、鑑賞の側にかんする考察は、作家と作品にまつわる制作の考察に比して立ち遅れてきた観

を否めない。美術史研究においても然り、美術批評においても然りである。美術の重要な半身が見忘れられてきたのである。

とはいえ、鑑賞にまつわる史料がおおなりにされてきたわけではない。美術雑誌の復刻は、かなりの点数に及んでおり、研究や批評は、その恩恵に浴してきた。しかしながら、多くの場合、美術雑誌の記事は、制作 - 鑑賞のうち制作への傾きにおいて、つまり、作家や作品についてあきらかにするための史料として扱われてきた。すなわち、批評的言説が、それじたいとして考察の対象とされることは、きわめて稀であった。

では、言説としての美術批評は、それ自体として考察の対象となすに足る価値を果たして有しているのだろうか。有していると、わたしは思う。

美術作品という言葉ならざる次元に向き合う批評は、言葉に呪われた存在である人間の境域に亀裂を走らせずにはいない。いいかえれば、沈黙の領域の縁辺を浮かび上がらせるグラウンドとなる。つまり、語り得ぬものの縁まで言葉を突き詰めてゆくスリリングな企てにこそ、美術批評の魅力の核心は存する。美術批評の歴史を関することは、言葉の果てを限るボーダーゾーンを時間軸に沿って旅することにほかならないのだ。言説としての美術批評は、読み返すに充分あたいするし、充分に考察の対象たりうるのである。

わたしは、二十数年前に『眼の神殿——「美術」受容史ノート』を執筆しつつ、美術をめぐる言説の分析の重要性を痛感し、その作業を試行錯誤的に続けてきたが、ようやく最近になって、五十殿利治の『観衆の成立—美術展・美術雑誌・美術史』という大著が上梓され、同じく五十殿の監修による『美術批評家著作集』が次々と刊行されるなど、美術批評の言説を、それ自体として取り上げる企てが、ようやく本格化し始めた観がある。

見忘れられてきた美術史の半身がプロブレマティックとして浮上してくることは、美術と呼ばれてきたシステムを考究するうえで、とにもかくにも慶賀すべきことであり、美術史のみならず、今後の美術批評の在り方にも影響を与えずにはいないはずだ。『美術批評』誌の復刻もまた、こうした流に掉さす企てにほかならないのである。

## 美術批評誌の現在

沢山 遼

近年の美術批評の潮流について語る際に、かならずと言ってよいほど引き合いに出されてきたのは、『ART TRACE PRESS』『ART CRITIQUE』『組立』などの自主的な運営による雑誌媒体のことである。少なからずこれらの雑誌と関係をもってきた筆者もまた、自主企画展『引込線 2013』における研究者・批評家を中心とした論文集の刊行、YUMIKO CHIBA ASSOCIATES が母体となり刊行された2冊の「クリティカル・アーカイヴ」の批評集、EOS ART BOOKS による『コンテンポラリー・アート・セオリー』などに関わってきた。これらの紙媒体のほかにも、岡崎乾二郎の執筆・監修で芸術文化全般の記事をウェブ上で配信する瞠目すべき「POST STUDIUM POST」などをあげることができるだろうし、昨今では芸術関係の自主出版レベル（たとえば「トポフィル」「Blue Art」など）もいくつも存在している。

これらの雑誌媒体は、運営的母体としての出版社があり、編集者を通して書き手に原稿が発注されるという従来の出版モデルとは別のあり方を示している。この新たな雑誌媒体の諸特徴は、書き手、編集者、運営の母体などの水平的なネットワークによって形成されているからだ。これらの雑誌をつくることは、情報媒体において従来とは異なる人間的な関係を再構築する作業にほかならないのである。

言い換えれば、新たな雑誌媒体の創出が、既存のものへの内容的のみならず形式的な批判的手続きに結びつくとすれば、それは、思考の支持体としての、いま仮に「雑誌」と呼ばれる媒体に関わる個人間の主体的な関係を再配置する場の創造を意味することにおいてである。言うまでもなく、批評的行為が、出版社から書き手への受注生産的システムの内部でなされる「書く」営為にだけ留まるとすれば、それは真に創造的な試みとは成り得ないだろう。それに対してこれらの批評誌が思考しようとするのは、批評とは、書くという行為に限定されない、おおよそあらゆる言説を発信するための諸々の活動全般のことを指すものであったということだ。そして、これらの活動が強調するのは、メディアは自らつくることのできる、というその一点なのである。『人間の条件』

のハンナ・アーレントに従うまでもなく、芸術的営為は、使役される側のものではない、という前提に立つ。つまり、アーレント的に言えば、芸術は「労働」の領野に属するものであってはならず、それは「仕事」の領野において成立する。この場合、労働と仕事を分かちつものとは、ちょうど使役と能産の関係に相当すると言ってもよいだろう。あるいは芸術とは、使役と能産の立場の差異を超えるものであると言える。そのとき、芸術とは、自らが経営的母体となると同時に、自らが労働的な使役の対象になる活動を意味するものとなるだろう。それは雑誌も同様である。

おそらく、このような批評誌の登場を、衰退した美術批評の復権などという比較相対的な時代的条件に還元すべきではない。芸術制作とは広く批評の一貫であり、狭義の美術批評もまた、その生産の一部を担っている。このような状況において批評家に求められるものとは、優れた批評もまた一個の「作品」であるという意識であると同時に、批評とは、言説的な媒介・媒体として、流動的に複数の生産を連結し、再配置する思考の支持体であるという自覚ではないだろうか。したがって、このような新雑誌の創刊を雑誌の復活、批評の復権と定義することには、再三にわたる疑義を呈しておきたい。それらにおいて取りざたされる「批評」とは、せいぜいのところ世俗的な影響力の範疇のうちに留まるものに過ぎない。それに対して、雑誌や批評的媒体は、いつでもつくりだすことができる。それは、それらが、いつでも復権できるということと同義である。

問題は、優れた絵画作品が繰り返し見られるように、そこで繰り返し参照されるに足る洞察が開示されているかどうかであり、そのような明敏な洞察こそは、世俗的な影響関係を超越して、芸術の地核に食い込む思考の震源になり得るであろうということだ。批評も批評誌も確かに現勢的★アクチュアル★なものでなければならないが、しかしそれはけっして儂いものであってはならない。少なくとも、これらの新雑誌においては、批評の持つこの二重の拘束が強く意識されていることは間違いない。

## テーマⅠ 明日の美術批評に向けて



### 第2部 展覧会・美術館による戦後美術の検証

#### 「実験場 1950s」と「1950年代—その暗黒と光芒」の間

前山 裕司

求められているのは、東近美開館 60 周年記念展の第Ⅱ部「実験場 1950s」の展評ではなく、近い過去の一時代を対象にする展覧会のあり方と、美術館の展覧会史のことと理解している。

比較する素材としたいのが、1981 年 9 月に都美術館で開催された「現代美術の動向Ⅰ 1950 年代—その暗黒と光芒」である。この「50 年代展」が終わった直後の 12 月には、東近美で「1960 年代—現代美術の転換期」が開かれ、その後、都美術館では「現代美術の動向」シリーズとして 60 年代、70 年代をとりあげる\*1。いわば 1981 年は、美術館において戦後美術の歴史化が始まる年といえるだろう。

この「50 年代展」と 2012 年 10 月の「実験場 1950s」の間の約 30 年、それは東近美 60 年の後半にあたるが、同時に日本の大多数の公立美術館の歴史そのものである。つまり、「実験場」の視点と「50 年代展」の視点、さらにいえば視野に入っていないこと、扱われなかったことを見ることで、日本の展覧会史と美術館の 30 年が浮かび上がるはずだ。

二つの展覧会の最も顕著な違いは、「50 年代展」（東近美の「60 年代展」にもいえる）が美術作品中心で、他の資料類の少ないことだろう。「実験場」は「記録」をキーワードにしたジャンル横断的な展覧会なので、ドキュメントが多くなるのは当然だし、50 年代を扱う初めての展覧会が「美術展」になるのも当然といえる。だが、ここではジャンル横断ができない 81 年頃の美術館の状況や雰囲気を検証したいと思う。ただし、多くが個人的な記憶に基づくものであることをお断りしておきたい。

まず確認したいのは、対象とする時代との距離である。1981 年から見て、50 年代はほぼ 20 年から 30 年前にすぎない。大きな事件などは知識として一般的に保持される距離感であり、観客に情報を補う必要はあまりない。逆に、近いがゆえに公の美術館が足を踏み入れにくい政治性もまだ残る。「50 年代展」の企画者萬木康博は、50 年代が扱われてこなかった理由として、「きわめて政治的な季節であったために、公的な美術館が扱いにくかったという事情があるのかもしれない」と書いている\*2。出品作家の年齢も確認しておきたい。岡本太郎が 70 歳、池田満寿夫が 40 代、多くが 50 歳代という年齢構成を思うと、いわば現役の作家を相対化し、歴史化することの困難さは想像に難くない。

だが、そうした外側の条件よりも、美術館の価値観こそが状況を規定する要因であったと思う。「主要な作家」の「マスターピース」、これこそが美術館の基本とされていた時期から、次第に「周辺の作家」の「資料的作品」へと視点がシフトしたのが 1980 年代だった。画家の仕事でいえば、タブロー以外の生活のための仕事、たとえば挿絵など、の浮上であり、板橋区美のようなそれまで無名の、埋もれた作家の収集にも及ぶ。写真の不在は、二つの展覧会のきわめて大きな違いのひとつである。これには 1980 年前後の研究状況が関係している。写真史はまだ成立以前で\*3（そもそも 20 世紀、とくに戦後美術は評論の対象であって研究の対象ではないとする空気が、80 年頃までの大学には根強かった）、美術史の視野に写真はまだ入っていなかった。それが 80 年代中頃に美術館の写真コレクションが充実し始め、80 年代後半には写真が混在する美術展が現れるようになる。

要するに 80 年代初め、美術館の視野はきわめて狭かったのであって、いまでは当たり前前に美術館で行われるマンガ、建築、ファッションはおろか、隣接するジャンルを横断する視野さえもちえなかった。

むしろ眼前の問題として、現代美術という「ジャンル」を、画壇という「ジャンル」に対してど

のように成立させるか、それこそが現実の社会との先の見えない闘いであったといえる。だからこそ、団体展の聖地である都美術館で、団体展全盛の時代に行う「50年代展」では、タケミヤ画廊に代表される「個展」という発表形式は、ぜひとも取り上げなければいけない項目であっただろう。

そこから30年たった「実験場 1950s」で思うのは、戦後美術研究の広がりや厚みであり、81年の美術館をしばっていた足枷の軟化、弱体化である(新たな足枷が生じているにせよ)。最後に、歴史化する展覧会にいつまでもつきまとう難問を挙げておきたい。東近美の「60年代展」に出品した赤瀬川原平の「だけど何か物足りない。」「熱が冷め、それが作品の形に固まってしまったものがほとんどである。」\*4 という言葉である。時間の経過だけでなく、歴史化が奪う時代の熱について自覚的でありたい、と思う。

\*1 「現代美術の動向Ⅱ 1960年代—多様化への出発」(1983年)、「現代美術の動向Ⅲ 1970年以降の美術—その国際性と独自性」(1984年)

\*2 『現代美術の動向Ⅰ 1950年代—その暗黒と光芒』カタログ。「実験場 1950s」が政治性を回避しているということではない。むしろ現在の文脈から政治性に踏み込んだ展覧会といえる。

\*3 写真をめぐる当時の状況は以下に詳しい。粟生田弓、小林杏編著、『1985／写真がアートになったとき』、青弓社、2014年

\*4 赤瀬川原平『いまやアクションあるのみ!』筑摩書房、1985年、p. 210

## 工藤哲巳の生存戦略

藪前 知子

(『あなたの肖像—工藤哲巳回顧展』展評、2013年～2014年、国立国際美術館、東京国立近代美術館、青森県立美術館)

工藤哲巳の日本における20年ぶりの包括的な個展(以下本展)の学芸的成果については、レゾネも含む決定版というべきカタログの刊行も含め、今更言葉を付け加えるまでもないだろう。開催からほぼ一年を経過した本稿では、本展の意義を、工藤作品の歴史化という観点から改めて振り返ってみたい。

本展の開催に際しては、蛍光色の生々しい広報印刷物とともに、その時宜性が多分に意識され、開示されていることが印象的であった。カタログに企画者が記しているように、その理由の一つには、現在、「日本の戦後美術史」のグローバルな文脈における再編成というべき動きがあり、工藤作品に対する国際的な注目の高まりがあることがまず挙げられる\*1。さらには、福島第一原発の事故以降の日本人の置かれた現状が、テクノロジーの暴走によって汚染された環境下での人間の生存可能性を探るといふ、工藤の主要なテーマに符号することも指摘されていた。言うまでもなく工藤にとって、放射能が大きなモチーフとなりえた根底には、テクノロジーの象徴としての原爆の存在がある。

こうした前提のもとで本展を見渡した時に、印象に残ったのは、欧米中心のモダニズム批判を大きな動機としてきた工藤の作品が、グローバルな美術史において日本の戦後美術が置かれる位置を、象徴的に示しているように見えたことだ。他称とはいえ「反芸術」という動向の中に置かれた工藤作品は、自己否定と刷新の連続から織られるモダニズムの歴史観においては、いかにも典型的な「前衛」として語られうる。しかし、インポテンツ、培養、脱皮といったその主要なモチーフは、総じて作品という名の物質を、生成過程にある可能態、言い換えればそれ自体が自律した時間軸を持つものとして提示する。それらは、既存のモダニズムの単線的に前進する時間を、複数に分解し停滞、ないし統御不可能な方向へと自生させるものとして企図

されていたのではないか。さらには、敗戦に起因する「未成熟」が、現在の日本の現代美術のみならず、戦後日本の文化全般に繰り返し現れるモチーフであるという、近年の日本研究における指摘を思い起こす時、工藤作品の歴史化がひとつの批評的なトピックとなりえている現状が、自ずと了解されたのである。\*2。

さて、一方で、回顧展である本展は、美術史という集合的な語りに対する批判としても見ることができる。ここで考えずにおられないのは、「反芸術」の季節を過ぎて工藤が向かう「成熟」を、いかに捉えるかという問題である。1970年代半ば以降、工藤は、欧米社会に象徴される他者に対する挑発や批評から、自己の姿と位置を内省的に捉え直す作品へと表現を大きく変化させる。かつて「不可能性の哲学」を標榜した工藤が、その後、晩年様式というべき、彼の言葉を借りればある「悟り」に達したという矛盾については改めて考えなくてはならないだろう。一方で注目したいのは、その内省が、たとえば1976年から始まる《プログラムされた未来と記録された記憶の間での瞑想》という作品タイトルに端的に表れているように、すべては遺伝子情報にあらかじめ定められているという、ひとつの時間認識を起点としていることだ。未来と過去の間での無限に続く往還から抜け出せない人間のイメージは、後に回転体をなし、日本の社会構造にも置き換えられていく。このモデルもまた、モダニズムの歴史認識を瓦解させるものであり、「前衛」の不可能性の宣言でもあるだろう。工藤の作品は、ここでも依然として、歴史化に対する抵抗として現われ続けているのである。しかしその一方で、工藤が、妻・弘子氏の手によるパフォーマンスの詳細な写真など、記録を後世に遺すことに意識的であったことは指摘しなくてはならない。そもそも、身体の変容と物質化をテーマとする作品自体が、生命の限りある時間を超える手段だったとは言えないだろうか。工藤は、歴史に抵抗しつつも、その流れの中に異物として、消せない点として残り続けるという戦略に、きわめて意識的な作家であった。彼の生存戦略は、グローバルな美術史の再編と、それに連動する回顧展という歴史化のプログラムの中で、今にして時宜を得て発動し、私たちにその真価を問いかけていたのではないだろうか。

\*1 具体的には、2008-2009年にウォーカー・アート・センター（ミネアポリス）において、アメリカでは初となる大規模な回顧展が開かれたことと、同展のキュレーター、ドリュン・チョンがニューヨーク近代美術館に移籍後、2013年に企画した「TOKYO 1955-1970 A NEW AVANT-GARDE」において、工藤作品がメインのインスタレーションのひとつとして展覧されたことなどが挙げられる。今年に入っても、札幌国際芸術祭 2014 や台北ビエンナーレなどの国際展において工藤作品の紹介が続いている。

\*2 「未成熟」と美術を含めた戦後日本文化をめぐる言説の一例としては、キース・ヴィンセント「日本的未成熟の系譜」『日本的想像力の未来 クール・ジャパノロジーの可能性』（東浩紀編、2010年、NHK ブックス）および同書所収の諸論考、シンポジウムがある。

## ハイレッド・センター展をめぐって —戦後美術史の「再検証」とはなにか

福住 廉

2010年、東京の3331 Arts Chiyodaで「佐々木耕成展：全肯定／OK. PERFECT. YES」が催された。佐々木は当時81歳。60年代中頃に前衛美術グループ「ジャックの会」の中心メンバーとして活躍していたが、ニューヨークへ渡った後、長らく消息不明となり、このたびおよそ30年ぶりの個展によって復活した。

企画したのは美術家の中村政人で、わたしは本展の図録の編集に携わった。図録には作品図版はもちろん、佐々木本人へのインタビュー、佐々木による論文「完全肯定の認識論」、年表とビブリオグラフィ、美術評論家のヨシダヨシエと美術家でアニメーション美術監督である小林七郎によるエッセイ、そして拙論「ジャックを探せ！—佐々木耕成と「ジャックの会」：1964—1967」が収録されている。

本展がどれだけの美術評論家や美術史研究者の関心を集めたかは知らない。けれども本展には美術批評や美術史研究にとって重大な意義が2つあると思う。

それは第一に、佐々木耕成とジャックの会の活動の実態を解明したこと。文献調査と関係者へのインタビュー調査によって、ジャックの会が職業としての美術家を社会の中で自立させるために美術家が自ら作品を販売する企画を立てたり、あるいは街中で突発的に反芸術パフォーマンスを繰り広げたり、幅広い活動を展開していた事実が明らかになった。この時代の前衛美術といえ、ネオ・ダダやハイレッド・センター、読売アンデパンダン展などが戦後美術史に組み込まれているが、それらの陰に隠されていた事実を掘り起こすことで、戦後美術史の幅と厚みを広げた意義は大きい。

第二の重要性は、第一の意義の結果として、東京中心史観にもとづく戦後美術史を相対化する視点を提供したこと。東京の前衛美術といえ、ネオ・ダダやハイレッド・センターだが、それらはいずれも「全国区の集団」として歴史化されている。だが、ジャックの会は、いわば「東京ローカル」の前衛美術運動だった。それは、地方を周縁として従属する東京中心史観のパースペクテ

ィヴでは見えにくい位相にある。60年代の前衛美術運動の中心にネオ・ダダからハイレッド・センターへと至る系譜があり、その周縁にTHE PLAYやグループ幻触、ゼロ次元などがあったわけではない。それらは、東京であれ地方であれ、いずれも前衛美術という名の有象無象のひとつなのだ。ジャックの会の頭在化は、戦後美術史という編み物を、さまざまな美術に解きほぐす糸口をもたらしたのである。

さて昨今、公立美術館で戦後美術史の再検証を図る展覧会が相次いでいる。それらの大半に美術史研究上の大きな意義があることに疑問の余地はない。だが美術批評の観点から言えば、その再検証は甚だ不十分であると言わざるを得ない。なぜなら、それらの展覧会には、前述した第二の論点、すなわち戦後美術史を相対化する視点がほとんど見出せなかったからだ。ハイレッド・センターであれ、工藤哲巳であれ、石子順造であれ、綿密な調査と豊富な資料で展覧会を構成していた反面、それらは戦後美術史を増強することはあっても、批判的に解体する可能性は端から考えられていない。しかし、そもそも「再検証」とは、すでに検証されたものを改めて検証し直すことであるから、当然そこには従来の戦後美術史を徹底的に疑うまなざしが要請されるはずである。裏返して言えば、たんに先行する著作を展覧会で後追いしたり、微細な情報を開陳するだけでは、「再検証」の名に到底値しない。戦後美術史の再検証とは、築かれた歴史を批判的に分解し、再構成する、オーバーホール作業を不可欠とするのだ。

美術館の学芸員が美術史研究に勤しむことに何ら異議はない。だが、少なくとも戦後美術史の再検証を謳う展覧会を企画するのであれば、以上で示したとおり、美術批評の観点が必要とされることは明らかである。かつて哲学者の古在由重は批評の機能について、次のように明快に言い表した。「ほろびゆくものに致命の打撃をあたえ、そだちゆくものに飛躍の拍車をくわえることこそ、自覚した批評のつとめである」。

## テーマⅡ 世界の中の日本美術批評

### ニューヨーク近代美術館「東京 1955 -1970 新しい前衛」をめぐって

島 敦彦

戦後日本の美術を振り返る展覧会が、海外の美術館で本格的に開かれ始めたのは、1980年代の半ばである。1985年の「再構成：日本の前衛美術 1945-1965」（オックスフォード近代美術館ほか）と1986-87年の「前衛芸術の日本 1910-1970」（ポンピドゥ・センター）が最初の波とすると、第二波は1994年、アレキサンドラ・モンローをゲスト・キュレーターに、横浜美術館でまず開かれ、同年9月から1995年にかけてニューヨークのグッゲンハイム美術館ほかに巡回した「戦後日本の前衛美術」である。

そのグッゲンハイム美術館での巡回展を見た体験から、日本の美術に興味を持ち続けてきたドリュン・チョンによって企画されたのが、ニューヨーク近代美術館（以後、MoMA）で2012年11月18日から2013年2月25日まで開催された「東京 1955-1970 新しい前衛（TOKYO1955-1970 : A NEW AVANT-GARDE）」（以後、「東京」展）である。ドリュンは、現在は香港のM+美術館のチーフ・キュレーターだが、前々職のウォーカー・アート・センター時代に工藤哲巳の回顧展をアメリカで初めて実現したことで知られる。

「東京」展は、戦後の復興期を経た後、前衛が最も沸騰した15年を、東京を拠点に提示する試みだ。絵画や彫刻はもちろん、写真、グラフィック・アート、建築、音楽、映画、ハプニングなど幅広いジャンルを総合的に見渡す企画である。

会場は、MoMAの6階だったが、ロビーを含めても700㎡ほど（国立国際美術館で言えば特別展会場の半分）しかなく極端に狭かった。池田龍雄の鉛筆画や写真（森山大道、東松照明、細江英公ら）のコーナーは3段掛けだし、本来なら一室を必要とする工藤哲巳の大作（通称《インゴ哲学》）が、菊畑茂久馬の代表作《奴隸系図》や吉村益信の作品と同じ展示台に窮屈に同居するなど、お世辞にも褒められた展示ではなかった。

しかし、メタボリズムから始まり、1950年代半ばのルポルタージュ絵画など社会的メッセージの強い作品群を経て、具体と実験工房、反芸術とハイレッド・センター（千円札事件を含む）、もの派の前史的な彫刻とタイガー立石や中村宏のポップな動向などが、奥に細長い展示室の左右に対比的に並ぶ様子は、戦後美術のパノラマを見るようで面白かった。暗色で塗装された最後の部屋には、グラフィック・アート（横尾忠則、粟津潔ら）や写真、コラージュ（赤瀬川原平）、映像（土方巽、ゼロ次元）、建築ドローイング（黒川紀章）等が、ぎっしりと詰まっていた。全体として入念に練られているが、仕切り壁がほとんどない開放的な空間構成であった。抽象的な作風よりも意図的に具象的な動向に照明が当てられ、特に、中村宏、赤瀬川原平、工藤哲巳、中西夏之は異なる年代に繰り返し登場し、「東京」展の骨格を形成していた。

入口と出口が一緒なので、見終わった観客はもう一度会場全体を俯瞰し、反芻しながら出口に向かうことになる。解説がほとんど掲げられていないので、観客はヴィジュアルな衝撃をじかに受け止めるわけで、それはそれで初発的な驚きと出会いを用意したに違いない。ドリュンの同僚は、日本の戦後美術を多少知っているつもりだったが、「具象的で身体的な言語」の力強さに驚かされたという。

ところで「東京」展で注目したいのは、出品作の約3分の1が、実はMoMAのコレクションだという点である。これは過去に行われた海外展と大きく異なる点だ。写真はすべて収蔵品であり、近年収蔵されたシルバーマンのフルクサス・コレクションからは音楽図譜や指示書が展示された。亀倉雄策や横尾忠則のポスターも収蔵品だ。ドリュンは、「東京」展の意味を、日本の作品をすでに二千点以上所蔵するMoMAの「歴史を振り返る考古学的な試み」でもあると位置づけている。

「東京」展ではそのほか、黒川紀章のメタボリズムの建築《中銀カプセルタワー・ビル》（1972年）と山口勝弘の4段組みのライト・ボックス状の作品《Sign Pole》（1968年）とを同一空間に展示し、見かけ上の類似とともに、同時代的な呼応を見せるなど、日本の前衛を初めて見る観客の興味がジャンル間を横断して持続するような工夫や楽しみが随所に施されていた。

## 海外における日本現代美術研究の歴史と現在

加治屋 健司

現在、海外とりわけアメリカにおいて、日本の現代美術に対する関心が高まっている。本稿の目的は、とくに研究の分野において、それがどこから来て、何を意味するのかを明らかにすることである。日本現代美術研究は、長い間展覧会とともに行われてきたので、展覧会の歴史を紹介しつつ、研究の現状について述べたい。

日本の現代美術に対する海外の関心の高まりは、(1)前衛美術を紹介する1960年代後半、(2)戦後美術を通史的に振り返る1980年代後半から90年代前半、(3)現代美術に注目が集まる2000年前後、(4)戦後美術の各局面を歴史的に考察する2010年代前半と、4つの時期に分けることができる。

第一期は、「新しい日本絵画・彫刻」展(ニューヨーク近代美術館[以下 MoMA]等、1966-67年)と「現代日本美術」展(グッゲンハイム美術館、1970-71年)に代表される。取り上げられた作家の多くは、前衛的な傾向を持つ作家であり、テキストは主として個々の作家の活動紹介だった。

第二期には、「再構成」展(オックスフォード近代美術館、1985-86年)、「前衛芸術の日本」展(ボンピドゥーセンター、1986-87年)、「アゲインスト・ネイチャー」展(サンフランシスコ近代美術館等、1989-90年)、「プライマル・スピリット」展(ロサンゼルスカウンティ美術館等、1990-91年)、「戦後日本の前衛美術」展(グッゲンハイム美術館ソーホー、1994-95年)等の展覧会が開かれた。現代作家の紹介もあったが、戦後全体を振り返って歴史的な展開を概観するものが多かった。近代的な思考の限界が指摘される中で、それを相対化する側面をもつ非西洋の美術として、日本現代美術に注目が集まったが、多文化主義というよりは、プレモダンやポストモダンの視点から論じられる傾向があった。

第三期は、村上隆、奈良美智等、現代の美術家に対する関心の高まりである。「どないやねん」展(パリ国立高等美術学校、1998年)、「スーパフラット」展(ロサンゼルス現代美術館別館、

2001年)や「ぬりえ」展(カルティエ財団、2002年)といったグループ展に加えて、村上は、2001年から03年にかけてニューヨークのグランドセントラル駅やロックフェラーセンター、パリのカルティエ財団やロンドンのサーペンタインギャラリーで展示を行った(後に、2007-08年に回顧展がロサンゼルス現代美術館別館等2ヶ所を巡回し、2010年ヴェルサイユ宮殿でも個展を開いた)。奈良の個展も2003-05年にクリーヴランド現代美術館等5ヶ所を巡回した(後に、2010-11年にアジアソサエティで回顧展を開いた)。この時期、日本の現代文化は、ポストモダンと異なる独自性をもつものと理解され、その人気とともに日本現代美術を捉える議論が目立った。若手作家を紹介する「ザ・ファースト・ステップス」展(グレイアートギャラリー等、1997-2003年)も同様である。ただし、個別の作家が注目される背景には、草間彌生展(MoMA等、1998-99年)、オノ・ヨーコ展(ジャパンソサエティ、2000-01年)等、歴史的な作家への関心があったと言える。

現在の第四期は、田中敦子展(グレイアートギャラリー等、2004-05年)を嚆矢として、工藤哲巳展(ウォーカーアートセンター、2008-09年)、田中展(アイコンギャラリー等、2011年)、李禹煥展(グッゲンハイム美術館、2011年)、もの派展(プラム&ポー等、2012年)、草間展(テートモダン、2012年)、東京展(MoMA、2012年)、具体美術協会展(グッゲンハイム美術館、2013年)、李展(ヴェルサイユ宮殿、2014年)等、個別の歴史的な作家やグループに焦点を当てている。

この時期は、展覧会カタログの研究的な色彩が強まり、日本の社会や政治の状況をふまえた歴史的考察が増えた(第三期と第四期を繋ぐ「リトルボーイ」展(ジャパン・ソサエティ、2005年)にもその傾向が見られる)。上記のものだけでなく、『芸術、反芸術、非芸術』(2007年)、『篠原ポップス!』(2012年)、『草間彌生』(2012年)といった展覧会カタログ、さらにマカフリーフェインアート等の画廊が出す白髪一雄や中西夏之等のモノグラフも研究書としての役割を担っている。

そして、展覧会とは独立した研究が盛んになってきたのもこの時期からである。2003年に富井玲子と手塚美和子が設立した「ボンジャ現懇」(Post-1945 Japanese Art Discussion Group / 現代美術懇談会の略)は、2005年以来、戦後日本美術のシンポジウムを7回開催しており、研究者に発表の機会を提供している。戦後日本美術を専門とする大学教員はまだ少ないが、戦後日本美

術に関する博士論文は多数書かれており、博士課程の大学院生の数も少なくない。書籍として、由本みどりの『パフォーマンスの中へ』(2005年)、トマス・R・T・ヘイヴンズの『日本の非言語芸術における急進派とリアリスト』(2006年)、ミン・ティアンボの『具体』(2011年)、ミリアム・サスの『戦後日本の実験芸術』(2011年)、ウィリアム・マロッチェの『紙幣、電車、ギロチン』(2013年)等の本格的な研究書が刊行され、エイドリアン・ファヴェルの『スーパーフラット前後』(2012年)等の概説書も出た。2012年、MoMAは、言説の展開を概観する戦後日本美術資料集を刊行した。城西大学国際文化教育センター紀要の*Review of Japanese Culture and Society*は、海外の研究者を編者に迎え、2005年に1960年代特集、2011年に大阪万博特集を刊行しており、英語による日本現代美術研究の重要な発表媒体のひとつとなっている。

このように、現代の日本現代美術研究は、主に歴史的な作家やグループに焦点を当てつつ、日本の社会的・政治的な文脈を踏まえた歴史的な考察を行っている。具体やもの派、ハイレッド・センターについて本格的な研究書が出た現在、ポップアート、リアリズム絵画、ビデオアート等、多様な領域に関心が広がっている。このほか、写真は美術とは異なる受容の歴史があり、杉本博司等、上記の日本の作家とは別の文脈で評価されていた作家もいることを注記しておきたい。

今日、日本現代美術に関する博士論文や研究論文の数は、日本よりも海外のほうが多くなりつつある。日本の日本現代美術研究者が、海外の研究を読みこなしつつ、海外の研究者とともに日本現代美術研究を進めていく時代は、すぐ近くまで来ているのである。

---

## 誰のための批評か

住友 文彦

---

じつは、このテーマは美術批評の分野以外でも既にかなり議論が積み重ねられていると私は考えている。とりわけ文学をめぐる、水村美苗が2008年に『日本語が亡びるとき 英語の世紀の中で』(筑摩書房)を出版したことによって、国内の有識者たちが示した反応から得るものは大きい。数々の出版物やネット上を含めた反応のなかでも、「ユリイカ」通巻562号(2009年2月号)が組んだ特集では、小説の書き手から、文芸批評、哲学、地域研究の専門家、そして翻訳、詩や演出を手掛ける者が、同書を巡って意見を交わしている。そこで響きあっている楽観論から悲観論のほとんどすべて、私自身もどこかで見聞きし、また経験しているものであり、つまり分野こそ違え切迫した現場の声として聞こえるため、大きな話題になったのだろう。もちろん文学作品が言葉で表現される点は美術と区別される必要があるにしても、テキストとして読まれるべき作品という前提の上に立てば、ほぼ共通する問題が列挙されている。

美術批評における「翻訳と言説の流通」を考えるうえで、おそらく水村が「普遍語」と呼ぶ英語による言説の流通が強い力を持っている現実の問題を考えないわけにはいかない。その点で私たちの多くは、英語の特権的な地位に抗するべく、各地域固有の言語とそれが語る歴史の豊かさを尊重すべき、という多様性を支持するだろう。そこには「普遍語」が作り上げる概念—自由、進歩、モダニズム、多文化主義、など何でもよい—を対等に議論できることで喜ぶ日本の研究者と、異なる価値観を受け入れる寛容さを証明したい英語圏の研究者による相思相愛への違和感も、もしかしたら込められているかもしれない。

しかし、作品の価値を巡って市場と批評がせめぎ合う現場の感覚からすれば、それは呑気なアカデミズムの茶飲み話である。日本語で書かれている美術批評の貧しさを補うために、複数の言語によって得られる知識と情報を増やすことは必要不可欠である。しかし、留学経験者も海外在住者も日本語を駆使する外国人研究者も増えているにも関わらず、批評のための理論が多様化していないのはなぜか。その理由のひとつにまず前述し

た「相思相愛」が挙げられるとして、他にも2点ほど考えてみたい。

ひとつは、「普遍語」への対抗措置として、固有の歴史をむやみに周縁性やアイデンティティ探究に求めてしまう傾向である。しばしば、そうした言説は日本美術の特徴を自虐的に、あるいは自己満足気味に語る。どちらの場合も、欧米の批評を基準と見なそうとする態度によって視野を狭めている。そうした自己満足を回避するために参考になるのは、例えば「ユリイカ」の特集において丸川哲史が指摘するように東アジア地域へ眼を向けることではないだろうか。脱植民地化、経済成長、民主化といった近代史が少しずつ異なる歴史を背景に美術表現の違いが各地域でどのように生じているのか、を知ることは日本美術の固有性を語るうえでとても有益なはずである。

また、この議論において対象となっているのは作品と批評の双方だが、これらを分けて考える必要もある。とくに批評の場合は、同特集で四方田犬彦が記しているように、日本語で書いている限り誰が読んでいるのかという焦燥感に駆られることも少なくないだろう。いや正確には、日本語で書かれるがゆえに言葉が歴史や文化を豊穡に抱え込むとすれば、それを知らぬ者へこそ差し出されるべきではないかという思いも見てとれる。批評が読まれ、読み手による異なる反応を生み出す連関のなかにテキストが置かれるには、英語で書かれる必要がある。読まれることが少なければ、批評は貧困になる。

批評が多様化しない理由として以上に列举してみた3つのうち、はじめのひとつ目はアカデミズムとマーケットの双方に都合が良いためかなり手強いはずである。したがって、現在の日本の美術批評が戦略的にとるべきなのは残り2つ、つまり近隣地域との連携と英訳の質と数を増加させることではないだろうか。そして、これはおそらく作品についての情報と批評を多くの人たちと共有すべきという理念に支えられなければ実現できないだろう。つまり「翻訳と言説の流通」という課題は結局は言語能力の問題だけではないところに行きつく。私たちは知識や批評のための言葉を、より多くの人と共有するために、誰がそれらを占有しているのかについて批判的に考え、できるだけ多様な考えを持つ人が議論に参加できるようにすることこそが求められているはずである。

2013～2014年 私のこの3展  
(投稿者名 50音順)

1 会員による記名投稿とする。

2 2013年10月より2014年9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ことを条件に入れた。さらに、投稿された展覧会が複数会場(館)による共同企画展もしくは巡回展の場合、初出の投稿者箇所て投稿者が記載した実見会場以外も「\*」で表記した。

(編集委員会記)

五十嵐 卓

■「東京・ソウル・台北・長春一官展にみる近代美術」

2014年2月13日-3月18日

福岡アジア美術館 \*

2014年5月14日-6月8日

府中市美術館

2014年6月14日-7月21日

兵庫県立美術館 \*

20世紀前半の東アジア近代美術を「官展」という切り口で紹介する画期的な企画展。韓国と台湾の研究者と「文展」「朝鮮美展」「台展」「府展」「満州国展」を共同研究し、その成果を展覧会で発表した。

■「絵画の在りか」

2014年7月21日-9月12日

東京オペラシティ アートギャラリー

現在活躍している若手作家24名の作品により、具象から抽象へと転換している絵画の現況を紹介すると同時に、絵画表現の意味と本質を問う企画として秀逸。

■「ゴー・ビトゥイーンズ展 こどもを通してみる

世界」

2014年5月31日-8月31日

森美術館

2014年11月8日-12月23日

名古屋市美術館 \*

2015年1月16日-3月15日

沖縄県立博物館・美術館 \*

2015年4月5日-6月7日

高知県立美術館 \*

異文化間、現実と想像の間などを自由に行き来する子どもの性質や子どもの視点を捉えた26組のアーティストの作品により、政治、文化、家族など子供を取り巻く問題に目を向けさせる稀有な企画。

太田垣 實

■「ウィリアム・ケントリッジ《時間の抵抗》」2014年2月8日-3月16日

京都市中京区の元・立誠小学校講堂

ケントリッジが2012年のドクメンタ13で発表した作品の京都でのアジア初公開。時間をテーマに行為、映像、アニメ、ダンス、音響が常在、混然、躍動的に全開する壮大、圧巻のインスタレーション。

■「西野康造展 Sky Memory」

2014年6月7日-6月28日

アートコートギャラリー

2013年秋にニューヨークのワールドトレードセンター(4WTC)のエントランスロビーに設置された超大作の報告個展。縮小された規模ではあったが、あの9・11の悲劇への鎮魂と新たな歴史への希望を込めた作品の魅力に納得。

■「三瀬夏之介一風土の記-かぜつちのき-」

2014年3月9日-5月11日

奈良県立万葉文化館

新進気鋭画家が、ふるさと奈良の歴史、風土、文化、神話、伝説、思い出や記憶など、さまざまなイメージや図像を融合、混沌的に描写した大画面。現代の日本画の閉塞状況に風穴をあける創造の原初的エネルギー発散への期待。

大坪 健二

■「新紀元 革新の視座-加賀谷武、木下晋、久世建二、庄田雷寛、蓮田修吾郎の創造-」展

2014年4月20日-5月18日

石川県立美術館

金沢ゆかりの5人5室の展覧会。中でも久世建二の陶作品「落下」「痕跡」シリーズに魅せられた。落とす、搔く、掘る、積むという単純な所作だけで重力、人為、土のエネルギーを可視化させる絶妙な造形の牙。

■「加賀谷武展」

2014年4月26日-7月13日  
道の駅たいら・五箇山和紙の里一円

「空間生体」「空間生態」等で知られる加賀谷が五箇山で展開した屋内外の作品展。山肌を縫うロープ作品以上に、郷土館内板壁室に展示された平面作品の表情豊かさに沈思黙考。造形芸術とは空間の芸術だと改めて実感。

■「鈴木啓正展 LIKE BUGS ATTRACTED TO LIGHT」

2014年9月8日-9月13日

GALLERY b. TOKYO

カラヴァッジオやラ・トゥールが現代に生きていたらと、ふと想像。絵画とは目に見えないものを見えるようにするものとはクレーの言葉だが、暗闇の中、燭光が照らし出す現代若者の姿にはオカルト的雰囲気すら漂う…

~~~~~  
加須屋 明子

■「アピチャップン・ウィーラセタクン個展 -PHOTOPHOBIA-」

2014年6月14日-7月27日

京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA

タイトルは強い光に痛みや恐怖を感じる症状をさす言葉で「羞明」とも。流れる夢のような光の美しさと暴力性が表現され、完成度の高い展示。アピチャップンの作品がこれだけまとまって紹介されるのも日本初であった。

■「平成26年春の有隣荘特別公開 松井智恵 プルシャ」

2014年4月25日-2014年5月11日

大原家旧別邸有隣荘(主催:大原美術館)

倉敷が舞台の映像作品を中心に、有隣荘全体を用いたインスタレーション。プルシャとはインド哲学で物質的要素を離れた純粹なものを指す。松井自身がその化身として有隣荘に到来し、現象世界を観照するようでもある。

■「ミヤギフトシ American Boyfriend: Bodies of

Water」

2014年6月14日-7月13日/6月14日-7月27日(会期中の金・土・日のみ)

京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA/堀川団地  
京都市内2会場での写真や映像を用いた展示に加え、ウェブ、美術手帖など複合的な形で展開。個人の記憶や歴史的背景が絡まり、物語が密やかに動く。抑制された端正な表現に、行き場のない静かな悲しみが感じられた。

~~~~~  
金澤 毅

■「クインテットー 五つ星の作家たち」

2014年1月11日-2月16日

損保ジャパン東郷青児美術館

これは当美術館の自主企画で、現在活動中の女性作家の平面作品展である。これまでに確立した個性的なスタイルと質の高い表現力で、5人の画家たちは誰の真似でもない自分たちの世界を競い合っていたのが印象的。

■「立ちのぼる生命<sup>いのち</sup> 宮崎進展」

2014年4月5日-6月29日

神奈川県立近代美術館 葉山

芸大を繰り上げ卒業して徴兵され、終戦後の4年間、シベリア抑留の苛酷な日々の中なかで人為的な迫害と自然界の脅威に曝され、それをどのように表現すべきかを執念をもってドンゴロスの上で試みた渾身の連作に感動。

■「石田徹也 ノート、夢のしるし」

2014年4月12日-6月15日

平塚市美術館

作家は殆ど無名に近いにも拘わらず、会場は若い観客でいっぱいであった。31歳の若さでこの世を去った石田徹也は、見事に自分を表現し、時代を表現し、現代の若者の心を表現していた。もう少し生きてもらいたかった。

~~~~~  
川口 直宜

■「間島秀徳 Cosmic Kinesis」

2014年7月9日-8月2日

彩鳳堂画廊

Kinesis シリーズの中から東北大地震以前と以後の作品の展観。「Kinesis No.548 (seamount)」は

水、墨を使用したのインスタレーション展示、他の3点は顔料などを使用の大作。いずれも宇宙を看取させる。

■「小金井ケイコ展—片鱗—」  
2014年8月11日—8月17日  
アモーレ銀座ギャラリー515  
120号1点、100号2点、他は小品4点で、白の地、もしくは余白にモノクロームによるエロティシズム感溢れる作品。女性ならではの感性が光っていた。

■「佐藤有紀子—遺作展—」  
2014年7月31日—8月9日  
みゆき画廊  
女子美術大学芸術学部美術学科洋画専攻一学年の佐藤有紀子は、自ら命を絶った。その遺作展であるが、「胎盤」は、将来を予感させる作品であった。

熊谷 伊佐子

■「中村—美展」  
2014年3月19日—5月19日  
国立新美術館  
多くの側面をもつ作家の個展であらためてその力量を感じた。近年の危うい色の組み合わせによる作品は今後の展開を見てみたい。また〈CオープンD〉が2点並んだ空間は美しく連作について考えさせられた。

■「泉本奈生美展 在る」  
2014年4月7日—4月12日  
コバヤシ画廊 東京  
泉本はこの数年、自身で布をもちいて形を造り、それをモデルに絵画制作を続けてきた。今年の作品は布の塊がそこに在るといふその事実だけを言い切った作品となっていた。

■「田中信太郎 岡崎乾二郎 中原浩大『かたちの発語』展」  
2014年4月25日—6月22日  
BankART Studio NYK  
世代も造形の志向も異なる3人による展示。明快でシンプルな造形の田中、有機的で不思議な生き物のような造形の中原、絵画が有名な岡崎だがむしろ今回出品された立体作品にその造形の特徴が見取れるように思った。

☆  
☆

小勝 禮子

■「東京・ソウル・台北・長春—官展にみる近代美術」  
2014年2月13日—3月18日  
福岡アジア美術館  
2014年5月14日—6月8日  
府中市美術館  
日中、日韓関係が悪化する中で準備され、困難を越えて開催された渾身の企画展。日本の1930—40年代の美術を記述するためにこれまで欠けていた、中国、韓国、台湾の画家たちの作品を、同じ空間で見せた意義は大きい。

■「三嶽伊紗のしごと—みているもののむこう」  
2014年4月26日—6月15日  
徳島県立近代美術館  
現代作家、三嶽伊紗（みたけ・いさ）の映像を中心とした個展。投影される風景の中に降る雪や流れる波、水鳥、空を飛ぶ鳥の影などを見る。「みているもの」のむこうがわに、鑑賞者はそれぞれの異なる「時間」を見る。

■コレクション特集「何かがおこってるⅡ：1923、1945、そして」特集「地震のあとで：東北を思うⅢ」  
2014年4月15日—6月1日  
東京国立近代美術館常設展示室  
近美の常設展示が変わった！名品を様式別に並べる退屈な展示ではなく、それが描かれた時代の空気を再現する展示で、関東大震災、太平洋戦争、そして東日本大震災という3つのカタストロフとアートを対峙させた。そしてこれから…

四方 幸子

■「ヨコハマトリエンナーレ 華氏451の芸術：世界の中心には忘却の海がある」  
2014年8月1日—11月3日  
横浜美術館、新港ピア  
アーティスティック・ディレクター森村泰昌による喪失・剥奪されたものをめぐる渾身の「作品」。過去そして現在に生きる人々の思いや記憶を掘り起こすことで、既存の歴史や政治、社会への根源的な問いが喚起された。

■「エキソニモの『猿へ』展」  
2013年11月2日—12月1日

三菱地所アルティウム

1996年にネットアートを開始、ソフトウェア、インストールーション、ライブ、イベントへと拡張したエキソニモ（赤岩やえ、千房けん輔）初の回顧展。作品を編集・再創造してきたアプローチがここでも鮮やかに生きている。

■「高谷史郎 明るい部屋展」

2013年12月10日-2014年1月26日  
東京都写真美術館

光学装置や視覚システムなど技術への研ぎすまされたまなざしをコンセプトへと昇華していく、高谷の根幹が俯瞰できる初の個展。ダムタイプ参加以前の写真作品から現在に至るまでの一貫性が見て取れる。

~~~~~

島 敦彦

■「0 JUN 描く児」

2013年12月21日-2014年3月2日  
府中市美術館

1956年東京生まれの画家0 JUNの仕事を総覧する充実した個展。身近な日常から、戦争や災害、読んだ本にいたるまで、絵になる契機は様々だが、小気味良い線描と鮮やかな色彩が、独特の緊張感を与えていた。

■「ミヒヤエル・ボレマンス：アドバンテージ」

2014年1月11日-3月30日  
原美術館

ベルギーのアントワープを拠点に国際的に活躍する画家ボレマンスの日本の美術館での初個展。自国のシュルレアリスムの流れを汲みつつ、欧州の絵画史を深く理解した絵画で、静かで瞑想的かつ謎めいた作風に魅了された。

■「白川昌生 ダダ、ダダ、ダ」

2014年3月15日-6月15日  
アーツ前橋

13年のヨーロッパ生活の後、1983年以降群馬県を拠点に活動してきた白川昌生の個展。「日本のダダー日本の前衛1920-1970」など執筆活動も旺盛。社会と自己との関係を鋭く問い直す批評的な視点が注目された。

~~~~~

清水 哲朗

■「あなたの肖像-工藤哲巳回顧展」

2013年11月2日-2014年1月19日

国立国際美術館 \*

2014年2月4日-3月30日  
東京国立近代美術館  
2014年4月12日-6月8日

青森県立美術館 \*

国立国際美術館を起点とした巡回展。今日でこそ抵抗感なく対することのできる過激な表現は、未だに見る者に既成の価値観に対する闘争心を煽ってくる。批判にもめげず、工藤がいかに自由に純粹に表現を遊んでいたかが伺われる。

■「ハイレッド・センター：「直接行動」の軌跡展」

2013年11月9日-12月23日  
名古屋市美術館 \*

2014年2月11日-3月23日  
渋谷区立松濤美術館

高松、赤瀬川、中西たちの集団としての行動が詳細なドキュメントと分析によって明らかにされていた。それによってかえって、三人の個々の表現の特性がクローズアップされていた。戦後日本美術分析の逆輸入現象の中、この分析を輸出すべき。

■「立ちのぼる<sup>いのち</sup> 宮崎進展」

2014年4月5日-2014年6月29日  
神奈川県立近代美術館 葉山

宮崎の、表現することの吐息のようなものが聞こえてくる迫力のある展示。その吐息と美術館空間の端正なたたずまいが響き合っていた。それによって、シベリヤ抑留の大地に埋設された者たちの形姿が沸き上がってくるように思えた。

~~~~~

谷 新

■「たよりない現実 この世界の在りか-現代芸術活動チーム目【め】」

2014年7月18日-8月22日  
資生堂ギャラリー

虚実の関係を鏡像ではなく、虚実の交換可能な体験空間に置き換えて見せた。

■「田中信太郎 岡崎乾二郎 中原浩大『かたちの発語』」

2014年4月25日-6月22日  
BankART Studio NYK

三作家の過去から現在にかけての展開をキーになる作品を軸に振り返った。田中は初期の、岡崎、中原は80年代の展開がいまなお新鮮だった。

■「中村一美展」

2014年3月19日-5月19日  
国立新美術館

中村一美の最初期からの展開を展望した。作品の展開のみならず、会場構成でも従来の個展には見られない方法で臨んだ。

~~~~~

### 千葉 成夫

#### ■「2011.3.11 平成の大津波被害と博物館」

2013年1月5日-3月17日

岩手県立博物館 \*

2013年5月15日-6月22日

昭和女子大学光葉博物館 \*

2014年2月8日-3月23日

江戸東京博物館「特集展示」

「3・11」の陸前高田の被災資料類のうち修復がなされたものの修復までの過程を実物・写真・映像等で展示。多くの機関や人々の努力で、かなり迅速に成されていることに驚く。人々とその生活の「修復」は未だしたが。

#### ■「小林正人展」

2014年5月10日-6月28日

シュエゴアーツ、東京

小林正人は時代の流行も気にしないし、絵画の現在位置もあまり気にしない。感覚の命ずる所に向う。それでいて彼の絵はちゃんと絵画の現状の中核の「辺り」に在る。これを簡単に天才といっても仕方ないけれど。

#### ■「菱田春草展」

2014年9月23日-11月3日

東京国立近代美術館

見る度に、春草には驚かされる。見る度に「新しい」と見える。これは絵の完成度(質)の高さ故だろうか?彼が狙った所の的確さ故だろうか?それとも、春草以降、時代が実はまだほとんど進んでいないからだろうか?

~~~~~

### 勅使河原 純

#### ■「立ちのぼる生命<sup>いのち</sup> 宮崎進展」

2014年4月5日-6月29日

神奈川県立近代美術館 葉山

そこにあるのはラーグリ(収容所)という歴史でも鎮魂でもなかった。宮崎進によって無心に掘り返される、決して風化しないシベリアの現実だ。従ってその前に立つ者は、否応なく追体験ではなく、実体験を迫られる。

#### ■「あなたの肖像-工藤哲巳回顧展」

2014年2月4日-3月30日

東京国立近代美術館

いつもコミュニケーションのすぐ向こうにありながら、なかなか作品化し難い靈的、性的、暴力的衝動。内省的な工藤にとってそれらを一気に吐き出したいという思いは、恐らくもっとも切実で困難なものだったに違いない。

#### ■「田中信太郎 岡崎乾二郎 中原浩大 『かたちの発語』展」

2014年4月25日-2014年6月22日

BankART Studio NYK

作品が纏う摩訶不思議な雰囲気。田中信太郎はユーモア、岡崎乾二郎は思索、そして中原浩大はサブカルの匂いといえようか。粘土を使った巨大な彫刻がたたえる童心は、中原の本質と呼ぶしかないものようだ。

~~~~~

### 中島 理壽

#### ■「美術と印刷物-1960-70年代を中心に」

2014年6月7日-11月3日 [4期に分けて展示]

東京国立近代美術館ギャラリー4

国内外の概念芸術の動向調査から着想されたパンフ・美術雑誌などの印刷物の展示だけあって、見た目には単色の世界の点在であったが、1960-70年代美術の、作品とはまた別の断面をあぶり出していて興味深いものがあつた。

#### ■「アート・アーカイヴ資料展 XI-タケミヤからの招待状-TAKEMIYA INVITATIONS」

2014年3月3日-3月28日

慶應義塾大学アート・スペース

実験工房展やハイレッド・センター:直接行動の軌跡展に続くようにして開催された、タケミヤ画廊の案内はがき等による資料展示で、二展とは規模は全く異なるが、1950年代美術の一断面をキラリと浮かび上がらせた好企画。

#### ■「鳥羽郁世 無限の碧い空、赫い土 イタリア 50年」

2014年2月16日-2月22日

銀座・美術家会館ギャラリー青羅

女流画家協会の初期会員で国立国際の近代イタリア美術と日本展にも出品され、日伊文化交流に尽力した画家の遺作展。夫・洋画家千葉勝の陰に隠れた画業であったが洗練された色彩と画面構成による作品が印象的であった。

☆

~~~~~  
中塚 宏行

■「釜ヶ崎芸術大学と福岡道雄の展示」

2014年8月1日-11月3日  
ヨコハマトリエンナーレ 横浜市美術館  
芸術や大学から最も遠いと思われる日雇い労働者の町での試みが、森村泰昌の視点でトリエンナーレの舞台で紹介され、見慣れた現代アートシーンに風穴を開けた。また福岡道雄の60年代と近年の作品も異彩を放っていた。

■「高橋信夫展 三浦徹コレクション 叫ぶ原色・ものがたる黒」

2014年9月23日-11月24日  
BBプラザ美術館  
関西の美術界でもほとんど無名で、埋もれていた画家の作品と生涯が、心ある関係者によって表舞台でまとまった形で紹介された。描かずに生きてゆけないという画家の表現欲求、渴望がそのまま作品に表れている。

■「快走老人録」

2014年8月9日-11月24日  
ボーダレス・アートミュージアム NO-MA  
昨今、世間で何かと話題にのぼるアール・ブリュット系活動で先駆的な同館は開館10周年。8年前にも同名の企画があったが、その第2弾。ディレクターはたよしこの作家、作品の選定、コンセプトが明確で、ネーミングも秀逸。

~~~~~  
名古屋 覚

■「MOT アニュアル 2014 フラグメント—未完のはじまり」

2014年2月15日-5月11日  
東京都現代美術館  
展覧会の成果には、展示に加え展評がある。本展でもC・B・リデル氏がジャパントイムズに書いた批評が展示以上に見事だった。作品の特徴や展示の印象を、日本の状況や国民の気分に結び付ける壮大な評論である。

■「秋山里奈展」

2014年4月7日-4月12日  
ギャラリーQ  
秋山さんは美術大学卒業直後の2013年に24歳で自

ら命を絶った。残された作品は極めて優れた才能を示す。その1年余前に19歳で自死した美術専攻女子学生の場合も同様だ。こうした金の卵の喪失を、どう防ぐか。

■「絵画の在りか」

2014年7月12日-9月21日  
東京オペラシティ アートギャラリー  
小難しい言葉を連ねれば、黒いカラスも白と言えるのか。どう見ても絵画でないものを、なぜ交ぜるのか。古参画家を除くなら、せめて「若い絵画の…」とすべきでなかったか。多くの疑問を誘う展覧会は、重要である。

~~~~~  
日夏 露彦

■「ヨコハマトリエンナーレ 2014 華氏 451 の芸術：世界の中心には忘却の海がある」

2014年8月1日-11月3日  
横浜美術館、新港ピア  
“忘却”に目を向けさせるタイムリーな発想。日本社会の劣化は近代史の惨禍にふたを閉めることに大いに起因している。「華氏 451 度」も援用しながら展示する戦後世界美術の再見と現在の作品群は熟思へと誘う。松本竣介の家族宛手紙、松澤宥の「プサイの部屋」の再現まで、黙示録的ベクトルも忍ばせる。

■「東アジアの夢」

2014年8月1日-11月3日  
BankART Studio NYK  
戦前回帰を目論む現政権で冷え込んだ日・中・韓関係は文化をも巻き添えにしかねないなか、美術による連帯、批判をよびかける意欲的な企画。社会生活の難局に熱く食い込む蔡国強。腑抜けた市場美術を哄笑するかのような現代作家群は刺激的だ。

■「マリー・ローランサン展」

2014年4月12日-6月22日  
三鷹市美術ギャラリー  
やや甘く観ていた女性画家の見直しを迫られる充実展。その陶酔誘う音楽的造形と凜とした気品は、どこかの通俗人気エピソードとの格違いを見せつける。

~~~~~  
藤嶋 俊會

■「田中信太郎 岡崎乾二郎 中原浩大『かたちの

発語』展」

2014年4月25日-6月22日

BankART Studio NYK

世代が少しずつずれる3人の競演だが、どうしても自分と近い世代の作品に気持ちが入る。その点で田中 信太郎の作品は理論と形が一致しており、モノとしての作品に共感できるが、岡崎と中原の作品はモノからは入りにくい。

■「ヨコハマトリエンナーレ 2014 華氏 451 の芸術：世界の中心には忘却の海がある」

2014年8月1日-11月3日

横浜美術館、新港ピア

今年のコミッショナーは、絵画に自分の顔を映し込むポートレート・シリーズの写真で知られた森村泰昌である。作品から想像する作家像とは意外に思えるところがあり、そのギャップが面白かったのだが、それはトリエンナーレの意図とは違うのかもしれない。

■「いろいろ、そうそう—田中岑 展」

2014年9月6日-11月3日

川崎市市民ミュージアム

第1回安井賞を受賞した春陽会所属の画家といえば誰もが名前は知っていたが、案外作品は知られることはなかった。それだけ地味な画家ではあったが、鮮やかな色彩と厳しい画面構成が特徴であった。個展準備中の2014年4月亡くなったのが惜しい。

星 雅彦

■「田中 信太郎 岡崎 乾二郎 中原 浩大『かたちの発語』展」

2014年4月25日-6月22日

BankART Studio NYK

日本の現代美術を代表する国際作家三人の個展。一発語とは「発言や発端」に用いる語で「さて」「そもそも」の類だが、本展では、発語のように（意味を与えない「かたち」）を共通のテーマにして新規な出発点を大胆に打ち出していた。

■「平田実『ACTION, the 1960s』」

2014年4月25日-5月31日

タカ・イシイギャラリー フォトグラフィー 東京 平田実の原点は、「ネオ・ダダオルガナイザーズ」である。当時、路上パフォーマンスの目撃者と撮影者としての平田が歴史的意味と決定的瞬間の価値を示す。これは写真家と美術家が同時共謀者行為であり、同等価値をもつものと主張して、注目された。

■「色彩と風のシンフォニー/内間安理の世界展」

2014年9月12日-11月9日

沖縄県立博物館・美術館 美術館企画ギャラリー1・2 内間安理は沖縄系移民の二世。米国カリフォルニア生まれ。1940年に日本留学。日本の伝統的な木版画を学ぶ。後年、ニューヨークに移住し、多色木版画で日米で高く評価される。その明るい帯状の色彩のドラマは、米国と日本の風土感が特色だ。

水沢 勉

■「ドリス・サルセド展」

2014年7月19日-10月13日

広島市現代美術館

日本での初個展。過剰な洗練や雄弁や頼み頼みを頑なに拒んで、かたちに宿る沈黙を、まるで痣のように残していく。傷めつけられたものの生命。内乱のコロナビアのボゴタからの気の遠くなる旅。その果てでもあり、また同時に起点でもありえる広島との対話。

■「イケムラレイコ Pioon」

2014年9月4日-10月14日

ヴァンジ彫刻美術館

奈落に転がりおちていく不安定さを作品が湛える。「ことば」も「かたち」も「色彩」も「土塊」も「こぼれて（零れて/毀れて）」ある。「如来」のいない寂しいうさぎの「観音菩薩」たち。動物的な異教世界。溶かし込まれた濁いた鎮魂の、ざざざの想い。

■「宮崎郁子の世界 エゴン・シーレ そのまなざしに棲まうもの」

2014年5月17日-6月15日

奈義町現代美術館

磯崎新の建築空間に人形たちを周到に配してすべてを「人間化」させる。入り口で待つ赤いチェックの服を着た少女。図書室にたたずむオマセな女学生。エゴン・シーレに触発され、時空を大胆自在に往還し、美作の奈義をボヘミアのクルマウに変貌させる。

峯村 敏明

■「東京・ソウル・台北・長春—官展にみる近代美術」

2014年2月13日-3月18日

福岡アジア美術館

2014年5月14日-6月8日

府中市美術館

日韓・日中の関係が壊れているいま、また、長らく日本の植民地経営が客観的に評価されにくい風潮

の支配してきた戦後の状況を考えると、実に勇気のある画期的な企画であり、充実した内容であったと評価したい。

■「李禹煥個展」

2014年7月25日-8月21日

Kaikai kiki Gallery (東京・広尾)

床から筆跡が発掘されたかのごとく見せた1点が新鮮、かつ曲者。ヴェルサイユ宮殿の庭園でも多くの優作に交じって、1点、幻影とモネ的時間感覚を抱えた作品があり、首を傾げさせた。78歳にしてこの冒険。要注目。

■「富井大裕 daily composition展」

2014年8月20日-9月7日

アートセンター・オンゴーイング (東京・吉祥寺)

素描的写真にはゴミを包んだビニール袋の集合が…。だが、60年代の反芸術と違って、そこには「彫刻」の最低条件に向かって逆走する論理の飛翔があった。東京都現代美術館、新潟市美術館等で見せた古典的富井の先へ。

~~~~~

山本 和弘

■「現代美術のハードコアはじつは世界の宝である展 ヤゲオ財団コレクションより」

2014年6月20日-8月24日

東京国立近代美術館

2014年9月6日-10月26日

名古屋市美術館 \*

以降広島市現代美術館 \*、京都国立近代美術館 \*に巡回

芸術的価値と市場価値が21世紀的にバランスよく両立しうる優れた作品群と、相対取引によって強制的に高値づけられた作品群との明確な対比は、芸術における経済的価値の議論へのアレルギーを解毒する効果をもたらした。

■「手づくり本仕込みゲイジュツ」

2014年6月1日-10月13日

はじまりの美術館 (福島)

制度内美術を内破するアーティストと、制度と無縁なノン・アーティストが作品の質で拮抗する緊張感、古建築のリノベ、カイカイキキやコミュニティとのシステム構築という福祉のアウトサイドへの展開はまさに極上のブリュット。

■「札幌国際芸術祭 2014」

2014年7月19日-9月28日

北海道立近代美術館、他

都市と自然という対立項が、科学と技術と芸術の三

つ巴の叡智を相互批評することによってのみ、持続可能な融和性を発揮しうることを芸術の名のもとに明晰に表示しえる深淵なコンセプトが見事に可視化された。

~~~~~

ワシオ・トシヒコ

■「立ちのぼる生命 <sup>いのち</sup> 宮崎進展」

2014年4月5日-6月29日

神奈川県立近代美術館 葉山

作品、展示構成共に、スキなく充実。スケール感ビッグな展観。“魂の塊”が無言で迫ってきた。苛酷な体験が、創造のパネとなって完全消化されている。

■「現代美術のハードコアはじつは世界の宝である展 ヤゲオ財団コレクションより」

2014年6月20日-8月24日

東京国立近代美術館

この長つたらしい展覧会名には、閉口。名だたるコレクションのなかで、バゼリッツの2作品に熱く注目。天地逆転倒立描法が、絵画とは何かを根本から問うている。日本で回顧展を開けば、興行成功間違いなし。子供だって、喜ぶだろう。

■「イ・ジョン展-新創世記」

2014年1月30日-2月5日

上野の森美術館

韓国の伝統的民芸の要素を大胆に取り込み、活かしている。いわば新しいタイプのコンテンポラリー・タブロー、とでもいおうか。それにしても、茶褐色の地色の作品がズラリと並ぶ展示は、壮観で異様だった。

☆  
☆  
☆

## 近藤幸夫 追悼

南條 史生

今年 2 月に近藤幸夫氏が去った。

私が慶應大学の経済学部を出てから一年ほど銀行で働き、それから文学部に戻って留学し、帰国してから八代修次先生の授業に出たときに彼がいた。彼も商学部を出てから文学部にきたところだった。それで二人とも普通の学生からは異端視されて、仲良くなった。というか、学部に出戻ってこれからの人生を美術にかけようという意気込みは、普通の学部の学生とはちがうのだった。

在学中には、ずいぶん一緒にいろいろな展覧会や美術館を見に行った。卒業して、かれは小田急に勤め始めたが、実家は横浜で通うのにちょっと遠かった。私は、カナダの留学から帰ったばかりで、今更親と住むというのも、はばかられた。そこで二人で要町(池袋)の小さなマンションに住む事になった。この共同生活は、今でも人生でもっとも幸せな時間だったような気がする。そういうと新婚夫婦の話のようだが、むしろ逆で、二人とも勝手に暮らしていて、とても自由だったからだ。そして夜残業や二次会から帰ってきてから、夜半過ぎまで芸術談義に明け暮れた。私が旅行雑誌でアルバイトしていたので、しょっちゅう免税のブランドを買って帰ってきた。その銘柄は彼が好んだマルテルのコルドンブルーに収斂し、同居生活の終わりの頃はその空瓶が食器棚の上に、20 本以上並んでいたのを覚えている。

そのうち、二人ともアート業界で働こうという初心を貫徹して、彼が東京国立近代美術館に、そして私が国際交流基金に転職した。1987 年に国際交流基金が 10 周年記念の企画を社内募集したときに、私は、ヨーゼフ・ボイスを含む、現代美術の作家 5 人のパフォーマンス・イベントを提案し、これが承認されて、責任者になる。その時に近藤氏がいろいろな面で助けてくれた。彼の示唆で多くの若手キュレーターに知遇を得る。例えば京都国立近代美術館の河本氏、国立国際美術館にいた建昌氏、今も近美にいる松本氏、目黒区立美術館の矢内氏などなどである。このイベントにまつわっては彼との様々なエピソードがあるのだが、それはここでは割愛する。

その後、美術手帖からギャラリーの展評を連載する依頼が二人に同時にきた。二人が同居していたのを知っていたからなのだろうか。なにしろ、そのために二人とも、毎週神田から新橋までのギャラリー数十件を見て回る事になった。基本は別々に廻っているのだが、月の最後にそれぞれがどの展覧会を取り上げるか、編集者と一緒に話し合いをする。そのときにわかったのは、彼と私は結構アートの趣味が違うという事だった。しかし一方で、だめな展覧会と、良い展覧会についての意見は結構一致する。意見が合わないのは、中間に位置する展覧会についての判断だった。

このときに私は、理屈を超えて皆が、良いと感じるアートがあり、だめと感じるアートがある、そしてそのスタンダードは、ある程度は普遍的だという事を体験的に納得したのだった。

その後彼は、近美で多数の仕事をし、沢山の評を書き、さらにはフランスに数年滞在した。その間、常に気心の知れた友人として、折に触れては食事し、情報交換し、皮肉を言い合い、最後まで共有するものを持ち続けていたと思う。それは、私だけの思い込みなのか、そうでないのか、今は確かめる術がない。

彼は若い時に大病をして、その後はいつも健康に気を使っていた。それはまた、人生を、そしてアートを深く味わい、一瞬ごとを大事にする気持ちにつながっていたのではないだろうか。彼は鋭敏な感性を持ち、人生のコノイヌールであった。グルメであり、おしゃれだった。微妙な機微を読み取る繊細さを持っていた。

彼が逝く直前に、一度電話で短い話をした。それは亡くなった共通の知り合いのための追悼文の依頼のためだった。しかし彼は、もう書かなくてもいいだろう、と他の事に気を取られているような返事をした。わたしはそれをあっさり受け入れて、電話を切った。気がつくともう何年間も、彼とゆっくり話したことがない。そして今その機会はぶつとりと断ち切られた。生きている間に、もっと話さなかった事が悔やまれる。生きている価値は、親しい友達や愛する人とゆっくり話す事、時間を過ごす事、その一瞬にだけ宿っているような気がする。彼の冥福を祈る。

## 加藤貞雄氏を偲ぶ

金原 宏行

加藤貞雄さんが本年3月、亡くなられた。わたくしは、茨城県近代美術館で7年ほど加藤館長の下で一緒に仕事をしたので、その時の思い出をいくつか記して追悼の念を表したいと思う。

加藤さんは、元来、ジャーナリズムの出身であったから、バランスよく仕事を決断し、行動に移すのが早かった。企画の実施やテキストをまとめるのも巧みで「君たちは1日のできることを1週間かけている」といわれたこともある。慎重にことを運ばざるを得ない場合もあるが、そのために大事なことを逃してはなるまい。拙速な仕事には歯がゆく思われたこともあったであろう。学芸員は「やりたい展覧会のポケットプランをもつように」ともいわれた。今や美術館同士での企画競合が日常茶飯事である。そんな時に備え、実施可能なプランを常日頃持つようにと諭された。

大阪出身の加藤さんは今泉篤男さんの薫陶を受け、京都出身の麻田鷹司の展覧会を北関東や東京で実現するためにも尽力された。豊橋の出身で、京都に学んだ日本画家星野真吾の作品を多く収蔵する豊橋市美術博物館では、彼に因んだ全国公募展「一明日への日本画を求めて―星野真吾賞展」をトリエンナーレ形式で開催し、今年で6回目を迎えた。フランスのイブ・クラインとは独立して体に絵具をつけた拓本を画面に採り入れるなど実験的な仕事に邁進した星野のことを加藤さんにもっと訊いておきたかった。初代館長匠秀夫によって礎を築かれた県近代美術館を引き継がれた加藤さんは、今日の美術批評はどうあるべきか、いつも考えておられたからである。

健啖家で、テニスなどもされ「私は高校時代から体重が変わらない」と自慢しておられた加藤さんが、こんなに早く幽明境を異にするとは思っていなかった。美術館をやめられて「一介の素浪人」(加藤さんの言葉)になって7年、書き残したこともあっただろうに残念である。

## 内山武夫氏を悼む

島田 康寛

私が奈良県立美術館から京都国立近代美術館(以下京近美)に移ったのは1975年の秋だった。64年に京都大学大学院を出て京近美に入って以来一番若かった内山さん(我々は「うっちゃまさん」と呼んでいた)は当時35歳、やっと5歳下の部下が出来たと喜んでいたらしい。以来40年、退官後も会議等で顔を合わせたりして、長い付き合いだった。

人も知るように、若い頃の内山さんは長身瘦躯で甘いマスクに流行りの長髪をしていてカッコよかったが、ぶっきらぼうなところがあり人当たりは必ずしもよくなかったし、時には辛辣な口も利いた。実は繊細で親切なのに、一方で非常にシャイだったから、ストレートに気持ちを表現できなかった分損をしたこともある。そのため生意気に見られたりもしたが、そのあたりの呼吸が分かるかと晩年まで続く深い付き合いが生まれていたものだ。

内山さんの東京嫌いは知る人ぞ知るところだ。一時、次長として東京国立近代美術館に出たこともあったが、あの京都人らしい(生まれは兵庫県伊丹市だが)ちょっと屈折したところが、ストレートに物を言い、人の前に出ようとする東京風とは肌が合わなかったのだろう。東京時代の内山さんが萎えていたのを憶えている。

自宅は京の田舎というべき北嵯峨にあつて、庭では草木を育てていたし、花や野鳥の名前もよく知っていた。根本的には、都会よりも自然豊かな風土が好きだったのだろう。京近美時代には、弁当を食べ終わった昼休み、時々一人で美術館の庭の草を引いていたこともある。また、歩いていてもゴミが落ちていたのを見つけると躊躇せず拾っていたのは印象的だった。末っ子でお婆ちゃん子で育った内山さんは、多分古き良き日本人の姿を見、教えられて育つことで、そんな行動が自然と身についていたのだろう。美術館人、研究者としての内山さんの業績については改めて言うまでもないので触れないが、日本画や染織を主たるフィールドとして活動していたのも、これらの挿話から理解できると思う。

「何を島ちゃん(私のこと)もっともらしそうに」と、遠い空の上で照れ笑いしている内山さんが見えるようだ。

合掌

## 会員短信欄

本短信欄へは既存会員の投稿他、2013年承認会員全4名から、また2014年勸誘会員からは全37名中、50音順名簿の前半19名に投稿を呼びかけ、8名からの投稿を頂きました。勸誘会員中、残り18名へは来年(2015年)投稿を呼びかけます。(編集委員会記)

「どのように建築を美術館で見せるのか」

五十嵐 太郎

昨年の「あいちトリエンナーレ2013」に続き、今年は2つの建築展に関わることになった。ひとつは「戦後日本住宅伝説」展の監修であり、埼玉県立近代美術館を皮切りに、広島市現代美術館、松本市美術館、八王子夢美術館を1年かけて巡回する。1950年代の丹下健三自邸から70年代の安藤忠雄による住吉の長屋や伊東豊雄による中野本町の家まで、珠玉の名住宅16作品をとりあげるが、建築展が美術展と違い、悩ましいのは実物を展示できないことだ。したがって、大きく伸ばした建築写真をプリントしたタピスリーを吊るし、空間への没入感を演出している。また東孝光の塔の家は、1/1サイズでも展示室にすっぽり入るので、実寸大の平面や断面を床や壁にはりつけた。また全国の大学の研究室に協力してもらい、同一の縮尺で各住宅の模型を制作し、立体的に空間を理解してもらうだけではなく、すぐにそれぞれの大きさを比較できるように配慮した。図面や映像など、充実した資料とともに、各館の学芸員が協力した展示の工夫も楽しんでいただけたらと思う。

もうひとつは金沢21世紀美術館の10周年を記念する建築展の第二部にあたる企画である。「3.11以後の建築」展(2015年5月10日まで開催)では、コミュニティ・デザイナーの山崎亮とともにゲストキュレーターをつとめた。第一部というべき「ジャパン・アーキテクト1945-2010」展に対し、3.11展では東日本大震災後、社会との関わりが改めて重視されるようになった建築の新しい動向に注目している。その際、ただ機械的に模型と図面を置くのではなく、各建築家と個別に展示の方法を検討した。開発した縦ログ構法の実物をインスタレーションとして光庭に設置するもの。不動産屋の一角に見立てたコーナーをつくるもの。ワークショップを通じた大量のスタディ模型を並べるもの。避難所の簡易間仕切りを再現するもの。地域に根ざした活動をロードムービー的に表現する映像。

そして市民ギャラリーにて、建築家が地元作家の展示デザインに関わる企画。それぞれのプロジェクトの見せ方が、出品者の個性を反映したものになっている。

「不思議な自画像と新潟のモダニズム建築」

大倉 宏

8月、9月はふたつのことで、忙殺された。

ひとつは2011年に81歳で没した画家、児玉晃の遺作展の準備。児玉は長く自由美術協会に出品していた画家で、作風はリアリズム。「K氏像」という職人の老人を描いた肖像で「平和賞」を受賞している。今回の遺作展はその児玉が残した44点の自画像だけを紹介する。自画像はほとんどが60歳を越えて描かれたもの。治療困難な疾患に掛かり、体重が激減、薬の副作用に苦しむ時期に描き始められ、老いと病が変えていく自らの身体の克明な記録にもなっている。面白いのは、絵の中で画家が様々な表情や状況を「演じて」いることで、中でも縊死する姿を描いた2点の大作は衝撃的だ。アトリエで実際に演じ、妻の協力を得て撮影し、それを絵に変換していった制作プロセスも分かってきた。人が目をそむけがちな「老病死」に、こんなふうに絵筆で向き合った例を他に知らない。画集『50人のわたし 児玉晃の自画像』も展覧会にあわせて刊行した。

もうひとつは児玉展会場となる砂丘館の近くに建つ、旧會津八一記念館の保存を目指す活動。建物は新潟市の建築家長谷川洋一的设计。無名の建築家だが新潟生まれで、父は戦前の新潟の公共建築の設計を数多く手がけた。親子二代で新潟で設計活動を行った。39年前に建てられた建物が耐震診断で危険と判断され、記念館は新聞社の新社屋内に移転。新潟市は取り壊しを発表した。その後長谷川洋一が設計意図を書いた文章も見つかり、モダニズムをベースとしつつ、海岸林という環境を読み込み「場に即し」建築を構想したことなどが分かってきた。建築関係者を対象とした見学会でも評価の声があがったが、新潟市は取り壊しの姿勢をくずさなかったため、市議会に解体延期をもとめる陳情をした。陳情は不採択となったものの、趣旨は尊重するようという審議した委員会全員一致の意見が本会議で読み上げられた(事実上の採択)。これからが正念場だ。

このたび新たに入会いたしました大谷と申します。1930年代から40年代にかけての日本における前衛美術について、主に研究し続けています。当時のことを調べれば調べるほど、激動の時代に「前衛」であろうとすることは、いまの私たちの想像をはるかに超えた困難さを伴っていたことが、垣間見えてきます。そうした厳しい状況のなかで、それでもなお、「前衛」たろうとした彼らのモチベーションは何であったのかということが、ずっと気になっています。彼らは、圧倒的少数者の立場から、時代の主流を占めるものの見方、捉え方に違和感を表明したり、別の角度から光を当ててみたり、逸脱してみせたりしました。そうしたユニークな試みを掘り起こして、ひとりでも多くの人に知らせたいと考えながら、仕事をしています。多数派の空気に流されずに、少数派の視点を大切にしようとする態度は、今日の状況とも共有しうる問題であると思われるからです。とはいえ、どのようにすれば、こんなマイナーな作家たちのことを伝えることができるのか、途方に暮れることもしばしばです。世の中に、こんなに情報があふれているというのに、いや、あふれすぎているからこそ、小さな声はかき消されていくばかりです。

今夏、茅野市美術館で開催された「矢崎博信展」を少しばかり手伝いました。1930年代中頃、帝国美術学校（いまのムサビ）に在学中のごく短期間、シュルレアリスムを独自に応用して社会性の強い「報告絵画」を（ルポルタージュ絵画より15年も早く！）生み出しながら、卒業後は郷里に戻って俳諧の研究に没頭し、そして戦死した画家です。生誕100年を記念して充実した展覧会となりましたが、どれくらいの人目にとまったかといえば、寂しい印象は拭えません。とはいえ、展覧会は終了してもカタログは残ります。担当学芸員・前田忠史さんの尽力で、きわめて資料性の高いカタログができました。ご関心のある方は、ぜひご覧ください。

「てめえに笑いながら、“ふざけんな”って自分をぶっとばせばいいんだよ」

こんな見出しが踊ったのは、美術誌「Whoops!」に掲載された竹中直人さんのインタビュー記事。同誌は、多摩美術大学芸術学科で教員として自分が担当しているゼミで、2012年夏に創刊したフリーペーパーである。本学出身者の竹中さんは現在客員教授を務めている。だからといって多忙な芸能人を簡単に取材できるわけではない。担当した記者は数カ月ねばってついにアポイントを取り、記事が成立した。

年に3回ほど発行している「Whoops!」誌はタブロイド版を基本とした12ページほどの紙媒体。企画、取材、執筆はもとより、写真の撮影やレイアウト、印刷会社とのやり取りまでのすべてを学生が手がけている。子どもの頃からパソコンなどの画面で横書きになじんできた若者が作り、また読むことから、あえてヨコ組のレイアウトを採用した。記事はインタビューが中心。竹中さんのほかにも美術家のタカノ綾さんや小説家の辻村深月さんなどの著名人に果敢に取材を申し込み、誌面への登場が実現している。

20年以上にわたって新聞と雑誌の記者、編集者を経験してきたので数カ月に1度しか発行しない媒体なら多少の余裕があるだろうと考えていたが甘かった。毎週のゼミは市販誌の編集部並みの修羅場と化し、ほかの日も原稿の確認や校正に追われる。普段は全員が顔を合わせるのが難しいため、深夜にネット電話で会議を開くこともある。

学生が執筆する原稿に赤字を入れたり追加取材の注文をしたりするのはやむをえないと思っているが、目を開かされることも多い。言葉のオノマトペを衣装に変身させるイベントに驚いたのは、本学生産デザイン学科のテキスタイルパフォーマンスを取材した記事。情熱をもって企画が提案された柳下美恵さんの記事では、サイレント映画ピアニストの存在をクローズアップした。学生たちの感性はやはりみずみずしく、修羅場のくぐり甲斐がある。

尾崎 信一郎

加治屋 健司

ロザリンド・クラウスは1982年に次のように記している。「以前は専ら批評が対応するものと見做されていた現代美術という領域に、練達した美術史家が着実に進出し、同時に、現代美術もまた着実に大学の美術史科の中に浸透したからである。そしてこのおそらくは新しい人種、美術史家＝批評家こそが、歴史的記録を充填することによって、趣味を是正しているのである」この言葉が暗示するとおりこれまでは主に批評家と美術史家という二つの立場からなされてきた美術批評という営みに、近年新たな分野から加わった者たちがいる。それは美術館の学芸員であり、実際、先日届いた美術評論家連盟の名簿に目を通してそこには多くの美術館学芸員が名を連ねている。

このような傾向は日本だけではなく。今日、私たちは美術批評家としてMOMAやポンピドーセンターの花形キュレーターの名前を何人も挙げるができる。美術館という制度が現代美術に深く関与するようになったことがこの背景にあり、「詩人」や「哲学者」の「趣味的な批評」とは異なる「実務的な批評」は美術批評の地平を広げた。

かくいう私も四半世紀以上にわたって学芸員を務め、四つの美術館と博物館に勤務してきた。これまでに手がけた展覧会は数知れず、その多くが現代美術と関わっている。展示作業のヴェテラン、普及教育のエキスパート、修復の専門家、アーキヴィスト、欧米の美術館において細分化された職能は日本では多く一人の学芸員によって担われている。かつて私は自分がいかなる仕事に向いているかと自問したことがある。私が得意とするのは文章を書くこと、作品や展示に言葉を与えることである。それゆえ私は自分が担当した展覧会に際しては可能な限りカタログにテキストを執筆し、機会があれば批評的な文章を草してきた。

このたび美術評論家連盟の一員に加えていただいた。「生涯一学芸員」を信条とする私としては、とりわけ嬉しいお誘いであった。

7年間勤務した広島市立大学を離れて、今年4月に京都市立芸術大学に移りました。新設の芸術資源研究センターに所属して、京都を中心とした戦後日本美術の関係者に聞き取り調査を行いつつ、センターが目指す「創造のためのアーカイブ」をつくる活動に、主として理論面から携わっています。アーカイブは今日、美術史研究で重要性が高まっているだけでなく、アーティストにとっても関心の対象となっています。作家と研究者の双方がいる美術大学において、両者がともに活用できるようなアーカイブを実現できればと考えています。

代表を務めている日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブの活動は、9年目に入るところです。こちらでも戦後日本美術の関係者に聞き取り調査を行っており、現在、約100名のインタビューを実施し、その半分をウェブサイトで公開しています。針生一郎元会長や峯村敏明現会長をはじめ、美術評論家連盟の方々にもご協力いただいております。今後も多くの方にお話を伺っていただければと思っています。

2年前にニューヨーク近代美術館が出版した*From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*に編者の一人として関わったからか、最近では戦後日本美術について英文で書く機会が増えています。今も、本年4本目の英文原稿を書いているところです。戦後日本美術に対する関心は海外でも高まっていますので、海外の美術関係者との繋がりも大切にしていければと思っています。

今年は、ニューヨーク大学美術研究所にアメリカのカラースフィールド絵画に関する博士論文を提出し、ようやく博士号を取得しました。アメリカの大学院在学中に日本に帰国して就職したのでなかなか論文が終わらず、全部で16年も在籍していました。博士論文のために1950年代から60年代にかけてのアメリカの美術批評をずいぶん読みました。モダニズムがよく知られていますが、実際はもっと多様で複雑な批評の展開があったので、いずれ日本語でも発表できればと思っています。

小泉 晋弥

小勝 禮子

今年度より、美術評論家連盟に名を連ねさせていただくこととなりました。還暦をすぎたの入会となり、そろそろ乱雑な机の上を片づけるように仕事の整理に手を付けようかと思っていたところに、何かまた始まるような新鮮な気持ちになっております。平成8年に茨城大学に赴任して18年となり、いわき市立美術館、郡山市立美術館での学芸員勤務のほぼ倍の時間を大学で過ごしたことになります。美術業界での体験の濃密さでいうと、10年間の学芸員時代のものに、大学教員時代の分は追いついていない気がしています。懐古的な意味ではなく、美術館で得た種を大学で未だに育てているという感覚です。

大学で拾った種は唯一岡倉天心でしょうか。たまたま五浦美術文化研究所（六角堂）が茨城大学の所属ということで、否応なく足を踏み入れた分野ですが、考えてみれば、学生時代に横目で見ながら毎日、天心の肖像の前を通り過ぎていたのですから縁というのは不思議なものです。

美術館時代から現在まで継続している課題はもちろん観賞教育ですが、これは「美術批評論」「現代文化批評」「美術館教育」などの科目を立てて積極的に学生に伝えています。今年は茨城県近代美術館の「ワカラナイのススメ II」にも学生とともに関わっています。継続していながら、授業としても立てられないでいるのが若林奮研究です。初めてお会いしたころ、アキライケダギャラリーの千葉さんたちが、若林さんに「還暦の赤いちゃんちゃんこを着せようか」と話していたことを思い出します。亡くなられてからもう十一年目に入りました。来年の四月から巡回展が開催される予定と聞いており、それに合わせて日の出の庭《緑の森の一角獣座》の報告書を出そうと「一角獣座を緑の森に残す会」のメンバーと準備を整えています。この近況報告を終えたらすぐに、その原稿に取り掛かる予定です。その成果は、若林奮展会場の売店でご覧いただけたと思います。

美術評論家連盟への挨拶として、栃木県真岡市に在住した美術評論家の草分け的存在の久保貞次郎(1909-1996)に関わる展覧会を今年4-6月に開催したことから記したい。「真岡発：瑛九と前衛画家たち展」(栃木県立美術館)。久保は戦前の1930年代半ばから美術品蒐集を始め、盟友、瑛九のフォトデッサン『眠りの理由』を皮切りに、その後の30年間で画家から直接買う方法を中心に何千点もの作品を購入し続け、見込んだ版画家のカatalog・レゾネを出版、自ら版元となったり、評論活動を展開、各種コンクールの審査員も務めた。さらに1952年に創立した創造美育協会による、児童画を通して子どもの創造性を伸ばす美術教育の推進は、一時大きな影響力を持って全国の美術教員の心をとらえた。しかし創美の盛期は長く続かず、70年代には衰退に向かい、町田市立国際版画美術館館長であった久保が病に倒れ、逝去した90年代以降、久保貞次郎の名前も急速に忘却されていった。自ら作品を購入し、版画制作を奨励してプレス機を送るといった直接的方法で、若い画家たちを支援した久保貞次郎の美術振興活動は、他の美術評論家には真似のできないユニークなものであった。久保の業績を掘り起こし継承して行くことは、栃木県のみ課題ではないだろう。

もう1件、緊急の問題として、愛知県美術館の「これからの写真」展に出品された鷹野隆大の作品が、愛知県警によりわいせつ物の陳列にあたるとして撤去を指示された事件についても少し書く。筆者は残念ながらこの展覧会を見ていないが、鷹野の作品は当館でも展示したことがあり、男性ヌードを被写体としたその作品には、筆者は男性(人間)同士の愛(関係性)の表現を見て来た。「芸術か、猥褻か」などという前時代の議論は笑止であり、「性器が写っているかどうか」を判断基準とする警察の粗雑な介入に対して、美術評論家連盟は何らかの意思表示をしないのか。また美術館の自律性(現場の人間として幻想であることを日々実感しているが)を踏みにじる公権力に対して、全国の美術館組織は対抗しうる議論を提示しないのか。自分も当事者の一人であることを自覚しつつ、問題提起しておく。

桜井 武

沢山 遼

熊本市現代美術館では2014年秋、天野喜孝展が開催されている。天野は、アニメやコンピュータゲームで知られ、とりわけ「ファイナルファンタジー」で、欧米やアジアでも熱烈なファンを得ている。アニメーターやキャラクターデザイナーである一方、彼は素描とアクリル絵画の際立った名手である。美しい絵肌が際立つ初期から現在までのオリジナル絵画242点により、今回初めて天野作品の全貌を示す展覧会が実現した。

多くのゲーム愛好家やアニメファン、そして彼の幻想的イラストを楽しむ読者は、天野がコンピュータを使用していると思い込んでいるのに反し、実際、彼はペンと筆と手を使った、職人的ともいえる徹底してアナログ制作を続けてきた。インターネットとゲーム、それに幻想小説のイラストというデジタルや印刷物で知名度がグローバルに広がっていく一方、天野喜孝が日々制作に勤しんでいるのは、孤独で手作業による徹底したアナログの世界で、サイバースペースと対極の位置にすることがおもしろい。

今まで私たちの美術館で取り上げてきた作家たち、例えば漫画家の井上雄彦は筆と墨を使い、若手日本画家と比してもトップクラスの技術を持つ。また鉄道や都市デザインにもかかわる工業デザイナー水戸岡栄治は、素描にこだわり、精密な仕事の根幹にこの手作業を置いている。彼にとって素描は、思考し哲学することを意味し、車両や建築、都市デザインの構想につながる。

興味深いことに天野喜孝は、何故コンピュータグラフィック（CG）を使わないかとの質問に、「コンピュータがまだ自分の技術に達していないから」と答えている。彼の技法は身体に刻み込まれている。個人や集団の記憶を背負い、カオスに触れる一本の線を引くレベルに、CGはまだ至っていないのである。石牟礼道子は「今は、絵画の世界に質感みたいなものがごとく風化している」と語っているが、天野作品の本領は、線と色彩と形だけでなく、この質感であることが注目される。

最近、私の活動について「メディウムについての研究を行う」という紹介がなされることが立て続けにあった。たしかに私は、モダニズム以降のメディウム・スペシフィックな批評形態に大きな関心を持ち、自身の批評においても作品の形式的次元がもたらす諸効果の分析からその内実を具体的かつ明証的に示すことを重視してきた。しかし、私はいったいメディウムの何を考えてきたというのか。

美術の世界においてメディウムとは通常作品を構成する物理的な媒体のことを指す。しかし、作品を分析するとして、作品とはすでに制作者という作品の物理的構成を担当する第一の観察者によって観測されたもののことだ。その観測を無視することはできない。そして、制作者とは政治的・社会的諸因によってすでに取り囲まれた者のことを指す。ゆえに、作品と呼ばれる事物の物理的な様相とは、政治的な力学に貫かれた主体によって観測されたものである。作品を分析・解析することとは、いわば、そのような観測を再び観測し直すことなのだ。そのため、私の批評は、主体が置かれた外在的状況をメディウム概念に再帰的に代入するものであり、言い換えればメディウムの政治的潜勢力の分析に賭けるものである。

たとえばカール・アンドレの彫刻における物理的構成単位とアート・ワーカーズ・コアリションの活動、ジョセフ・アルバースの絵画理論と社会民主主義、香月泰男の絵画構造とシベリア抑留経験などを論じたテキストでは、メディウム概念にその外部＝偶発的な出来事や現実経験を実装することを試みた。作品とは、それ自体複数の事物の集結すなわちひとつの「出来事」そのものである。同時に、作品はじっさいの出来事を物理的に再構成する。そこに作品の思考がある。もちろん私はたんなる反映論を言っているのではない。メディウムとは、そのような出来事を形成する複数の事物の遭遇であり、それ自体が特定の現実的過程を備えた思考そのものなのだ。私はメディウムについて、そのように考えてきたのではなかったか。

四方 幸子

菅 章

キュレーターとして関わった札幌国際芸術祭 (SIAF) 2014 が 9 月 28 日に閉幕した (テーマ : 「都市と自然」、ゲストディレクター : 坂本龍一)。初のトリエンナーレは、想定を大きく上回る約 48 万人の方々にご覧いただき、次回の開催可能性を強く示唆したが、同時に重要なのは、この芸術祭が 3 年後に向け継続的に市民に育てられていくことだろう。2006 年の「創造都市宣言」を皮切りに、2013 年にユネスコ創造都市ネットワークの「メディア・アーツ」部門の認定を受けた札幌は、市民が日々創造性を発揮していくことを推進している。また今回坂本氏は、ヨーゼフ・ボイスの「社会彫刻」という概念を挙げていた。芸術祭で私はメディアアートと参加型プロジェクトを担当したが、DIY や共有文化の時代において両者がますます親和性を帯びていることが根底にある。

広大な自然に抱かれながら、明治以降に開拓された札幌そして北海道は、「近代」が集約された土地である。自然と人工を対立軸ではなく相互循環へと開くこと、現代人のもつ時間や空間スケールでは感じられないミクロやマクロの世界を、想像すること。これらは 2000 年以降、自分が探求するテーマだが、3.11 を体験した時代においてより切実な意味を帯びている。そのような気持ちで芸術祭では、札幌をその豊かな水脈や古代から形成されてきた地層、そして極地圏に連なる北方文化圏として、情報技術を介して再浮上させることを試みた。

札幌の水や人、電磁波そして文化など様々な流れを感知し、可視・可聴化していく新作で構成される企画展「センシング・ストリームズ」、複数の参加型プロジェクトで構成される「アート×ライフ」を中心に、計 20 組のアーティストと作り上げた展示のいくつかは閉幕後も継続され、創造の連鎖を生み出しつつある。それはまた、近代に受容された「美術」を念頭に置きながら、未来の可能性を公共空間や人々へ拡張する試みであり、文化的創造が新たな経済を生み出していくことを希求するものでもある。微力ではあるが、今回生まれたいくつかの手応えを今後につなげたい。

3 題断のようだが、現在の大分の美術状況を語るキーワードである。

「温泉」とはトリエンナーレ形式で開催される別府現代芸術フェスティバル『混浴温泉世界』のこと。世界屈指の湧出量を誇る泉都別府で 2009 年から始まり来年 2015 年が 3 回目の開催となる。湯けむり、混在する聖と俗、移民文化など、いたるところに不思議が顔をのぞかせる魔術的な港町別府で、その土地が持つさまざまな個性とアーティストとの出会いによって実現するアートプロジェクトだ。

「トイレ」とは 2015 年に開催予定のトイレを舞台にした芸術祭『おおいたトイレンナーレ』のことである。大分市中心市街地のトイレにアーティストが映像、オブジェ、ペインティングなどさまざまな表現を試みる。このフェスティバルは、大分市の職員提案によって始まった中心市街地活性化のための事業で、現在 4 作品が完成。来年夏には 14 程度のアートトイレが出来上がる。行政、商店、アーティストが連携して街のにぎわいを創出するこの企画には、藤浩志、トーチカなどのアーティストが参加。来年に向けて新たなアーティストも加わる。

「神仏」は 2014 年 10 月～11 月開催の『国東半島芸術祭』。オノ・ヨーコ、アントニー・ゴームリー、川俣正、宮島達男、勅使河原三郎といった世界的アーティストが神仏習合の地、国際半島で繰り広げる芸術祭。大自然を背景にサイトスペシフィックな作品を恒久設置し、国東半島の自然、文化、歴史と対峙するという壮大なプロジェクトだ。

別府、大分、国東と、それぞれ場所、条件、手法が異なるプロジェクトだが、いずれもサイトスペシフィックなその場でしか見ることができない作品である。大都市だけでなく、大分のような地方都市においても、現代アートが日常と非日常をつなぐメディアムとして機能し始めている。来春には大分県立美術館も開館するし、大分のアートシーンはますます活況を呈すことになる。このようなときこそ、地方から発信するクリティックが重要であり、その真価が問われるに違いない。

千葉 成夫

土屋 誠一

2014年1月、北京の人民美術出版社から、拙著『未生の日本美術史』（2006年、晶文社）が翻訳刊行された（簡体字）。訳者は上海在住画家の范鐘鳴。かつて日本に長く滞在し、東京画廊でのグループ展の経験もある。僕がはじめて中国を訪れたのは1987年12月だが、それは彼のお里帰りに合わせてで、だからまず上海、次いで一人で北京、という旅程だった。もう長い付き合いになる。

3年あまりも前になるだろうか、彼は翻訳を始めた。もっと前から考えてはいたらしい。完成に近づいてから彼は北京の日本国際交流基金とコンタクトを取り、2013～14年の2年にわたって、翻訳と刊行の助成金を得た。この間、疑問点、不明な点があると、彼はメールを寄越し、僕が答える、というふうに翻訳は進んだ。なにしろ彼自身が現代美術の画家なのだから、そして彼の知性と日本語力は前からよく知っていたので、僕は最良の翻訳者に恵まれた。

翻訳刊行後すぐ、彼を始め、上海と北京の知人や友人たち（作家も含めて）が出版記念講演会の実現に動いてくれて、3月21日に北京の中央美術学院美術館、4月18日に上海大学（芸術院）で行われた。通訳は北京は北京在住の韓国人の金度廷、上海は翻訳者自身。どちらも盛況で、驚いた。少しずつ中国の作家論を書いてきたが、予想以上に多くの人々が読んできてくれたようである。この講演原稿は拙誌『俳諧巷』第15号（編集中でこの10月には刊行予定）に掲載する。

拙著は別に中国美術のことに触れてはいないのだが、なぜ本書を選んだかを翻訳者に聞いたところ、第一に西洋美術の受容について拙著が参考になること、第二に僕のような美術批評が無い中国の現状に対する問題提起、ということだった。その意味では、この翻訳は翻訳者でもある画家の一つの闘いでもあるのだろう。

先程気になって調べてみたところ、私が「美術批評家」の看板を掲げて活動をし始めたのは、2003年からになる。評論活動を開始してから、10年ちょっとが経過したわけだ。美術評論家連盟の存在は当然ながら知ってはいたものの、自分から組織に入れてもらうということは、私のつまらないプライドが許さなかったのも、いざれ誘いがあれば入会しようと思っていた。そうこうしているうちに、丁度入会のお誘いがあったので、迷うことなく入会することにした。現在私は、いわゆる「アラフォー」の年齢に達しているわけであり、既に若手とは言い難いが、それでも連盟の会員のなかでは比較的「若手」の部類に入るのであろう。これはいささか問題があると思われる。

日本の美術評論の形成過程から言ってみれば、美術評論とは文芸評論のサブカテゴリーであると私は考えるが、そもそも「評論」やら「批評」やらの社会におけるプレゼンスは、ここ20年ほどで驚くほどに低下したと言っていると思う。これは、人文科学のアカデミズムと批評との棲み分けが明確ではなくなったことと、よく言われる「批評の社会学化」がその原因であろう。現在、いわゆる「若手論壇」を見渡してみても、社会学を基礎とした時事評論と、サブカルをネタにした若者文化批評がその中核を担っている。とはいえ私は、社会学やサブカル批評、あるいは若者論を馬鹿にしているわけではない。そうではなく、そのような言論界において、「美術」あるいは「美術批評」というものが、ほぼ機能していないどころか、存在すらしていないということに危惧を覚えるのである。これは端的に、美術ないし美術批評の敗北である。

では、どのようにして美術批評を再賦活化することができるのであろうか。美術批評の存在意義を今日において考えるならば、このことは深刻な問題である。いかにして社会において美術批評が有意なものとして存在し得るのか、そのことを真剣に考えるべき時が来ていると思う。そのために、連盟というトポスを利用して、美術批評のアクチュアリティを改めて考えるきっかけにしたいと思う。

増崎 隆広

松本 猛

昨年、美術評論家連盟に入会させていただきました。きっかけは洋画家の島田章三さんから、「増崎さんも美術評論家連盟に入ったら」とご進言いただいたことです。

畏れ多くも、1997年から美術評論家を名乗ってきました。千住博さんと高校時代に同級生だったため、千住さんから誘われての業界への闖入でした。私の本名は井出真一路といいますが、すでに美術評論家の先輩として井出洋一郎さんがいらっしやることを知り、紛らわしくなることを避けてペンネームを作りました。現在、日本工芸会正会員それも陶芸のほぼ同世代作家に、前田正博さんと前田昭博さんがいます。どちらがどちらの作品だったか、覚えるのに難儀しました。

増崎隆広(ますざきたかひろ)は松尾芭蕉の「不易流行」をもじり変換させて作りました。すなわち、「増(ふえ)崎(き)隆(りゅう)広(こう)」と割り当てて、縁起が良さそうな漢字を羅列したわけです。

つい先日の9月29日に父が死亡し、10月1日、2日にお通夜と告別式を喪主として済ませたところです。ほんとうはもっと美術評論家らしい文章を寄稿しようと思っていたのですが、身辺があわただしく、落ち着いて学術的なことを書く気になれませんのでご容赦ください。

今後は自分の活動のベースとなる会社を立ち上げる予定です。社名はすでに「株式会社ユニバート(UNIVART)」と決めています。「UNIVART」とは「UNIVERSE」と「ART」を結合させた自作の造語で、すでに商標登録してあります。

私は音楽活動もしており、作詞・作曲もしますし、サントリーホールでのコンサートに出演してBilly Joelの「Honesty」を歌ったりもしてきました。また20代から俳句と短歌を作ってきました、NHK教育テレビの「俳句入門」に出演したこともあります。

設立する新会社「株式会社ユニバート(UNIVART)」では美術評論活動はもとより、広く美術・音楽・文芸全般で新しい時代を切り拓く仕事をしていこうと思っています。

私がいわさきちひろ絵本美術館(現・ちひろ美術館・東京)を作ったのは1977年のことです。母であるいわさきちひろの没後、どこかの美術館で回顧展ができないかと探してみたのですが、どの館も門前払いでした。当時は、絵本画家の作品を美術作品と認める学芸員はほとんどいなかったのです。ならばと、美術史を少しかじっただけの、こわいもの知らずの若僧だった私は、自宅を半分壊して本当に小さな美術館を作りました。当時、絵本美術館は世界でたった一つでしたが、37年経った今、絵本関係の美術館の数は日本だけでも30館をはるかに超え、公立美術館でも絵本原画展を行うことは当たり前、原画のコレクションを持つところも出てきました。

1997年には、長野県に安曇野ちひろ美術館を開館しましたが、ここでは常設展示として、日本はもとより世界の子どもの本のイラストレーターの作品を紹介しています。現在、ちひろ美術館のコレクションは33の国と地域、203名のイラストレーターによる26,744点(2014年3月現在)になりました。このコレクションは、今ではいろいろな美術館から展示の引き合いが来ています。安曇野ちひろ美術館には、現代絵本作家のコレクションの展示室とともに、絵本の歴史展示室があります。ここでは、古代エジプトに始まる「死者の書」から、時禱書、挿絵本、絵巻物、奈良絵本、江戸絵本など歴史の中に現れたイラストレーションを紹介しています。

日本の美術の歴史を見ると絵巻や浮世絵を考えても、その表現様式はまさにイラストレーションでした。それにもかかわらず、なぜ、現代のイラストレーションに対して美術館は長いこと無視し続けてきたのでしょうか。そこには明治以降の博物館、美術館のあり方や、ヨーロッパの美術史の考え方、画商の存在など、いろいろな理由が考えられます。しかし、現代において、イラストレーションを美術から除外して考えることはできません。美術評論の世界でも、イラストレーションがもっと語られるようになればと願っています。

## 編集後記

2010年の紙版会報の終刊を受け、2011年から刊行が始まったウェブ版も今年で第4号を迎える。会報の内容構成が「特集」「私のこの3展」「追悼」「短信」から成る現在の形に定着して来たのも、これまでの編集委員のご努力並びに会員のご理解があつてのことと感謝申し上げたい。

今年は連盟結成60年の節目にあたることから、記念号としての性格付けを意識し、編集を行った。

まず特集について。特集主旨に記したように、2004年の連盟結成50周年時に特集「美術評論家連盟50年」が生まれ、記念シンポジウムと連動した連盟編『美術批評と戦後美術』の出版もあったため、企画の重複は避け、50周年時の補遺としての位置付けの下、50周年時以降、現在に至る経過の中で起ったり、見過ごせないと思われる出来事を抽出しながら内容を構成することにした。

全体の構成は、以上のことから、この10年ばかりの間に起った出版、美術館（展覧会）、海外事情に関連した3本の柱に整理し、総括的括りとして「美術批評の現在と展望」を掲げ、その下で執筆者には提示テーマに自由な視点や立場でアプローチして頂くことにした。

寄稿テキストはいずれもテーマに沿ったものだが、互いに照応しながら、今日の我が国の美術や美術批評の現況や諸課題を浮き彫りにしてくれる。同時に、各テキストはテーマを離れてなお、示唆に富み、多くの事を語ってくれるように思う。いずれのテキストも、今後、各方面で参照されることの多いテキストになるものと深く確信する。

次に、記念号としても一つ配慮したこと。今年は、連盟結成60周年記念事業として積極的な会員勧誘が行われたことから、大勢の会員加入があつた。そのため、新会員に積極的に「短信」欄への寄稿を呼びかけるとともに、特集欄に関しても新会員への執筆依頼を行った。

特集欄、短信欄に寄せられたテキスト数は27本を数える。全テキストを読み返し、底辺に横たわるのは、美術の実体や概念が多様化し、希薄化して行くこの現代社会において、美術批評、評論とはいったい何か、という切迫した問題意識であるように思われる。特集欄はもとより、短信欄からも、この欄が、会員の自由な発言や情報の交換の場であるだけに、美術批評、評論

の再構築への意識が沸騰しているようで、貴重な情報や示唆を得ることが出来た。

この会報が連盟会員の、正に自由な批評、評論の交換の場として、今後ますます活発に機能して行って貰いたいと願う次第である。

最後に、「追悼」欄に、故人への心温まる文章を寄せて下さった各位、並びに「私のこの3展」に投稿して頂いた各位に厚くお礼申し上げたい。

蛇足ながら、本号は記念号としての役割から、例年のないページ増を余儀なくされたが、このページ増を、さして意識することなく受け入れ出来たのも、ページ数制限のないウェブ版であればこそのことだったと思う。

大坪健二

## 事務局からのお知らせ

■逝去:伊藤 誠氏 (2012年12月7日)

亀田正雄氏 (2013年9月)

心よりご冥福をお祈り申し上げます。

■退会:菊地明子氏、吉田耕三氏より申し出があり、事務局で受理いたしました。

■今年、美術評論家連盟創立60周年を記念し、シンポジウム2014年「いま変容と対峙する:情報と批評/教育と批評」を開催いたします。URL参照。

■会報ウェブ版第4号は2014年12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1部500円で(税込)販売しております。ウェブ版の紙版の販売は行っておりません。紙版をご希望の方はお問い合わせください。

[aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第4号](#)

美術評論家連盟会報

2014年11月21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 = 峯村敏男

編集委員長 大坪健二

副編集委員長 島 敦彦

編集委員 熊谷伊佐子、篠原資明、光田由里

編集補佐 小林季記子(事務局)

※データの無断転載を禁じます、