

aica JAPAN NEWS LETTER ウェブ版 第5号
美術評論家連盟 会報



[目次]

会長挨拶「若干の報告と雑感」 峯村敏明

特集 「アーカイヴをめぐる課題－批評的視点から」

第1部 データベース型アーカイヴを超えて

- ・ 美術アーカイヴの設立までに私たちができること 加治屋健司
- ・ メディアアートのアーカイヴ：課題と展望 四方幸子
- ・ 図書資料とアーカイヴ 中島理壽
- ・ 建築にとってアーカイヴは必須である 保坂健二郎
- ・ 「アーカイヴ」とキュレーションの欲望 藪前知子
- ・ ドイツ写真の系譜にみるアーカイヴ化への警鐘 山本和弘

第2部 記憶の集蔵体としての美術家たち

- ・ 東京国立近代美術館に収蔵される若林奮資料について 市川政憲
- ・ 中平卓馬 倉石信乃
- ・ 追悼 吉村芳生 島 敦彦
- ・ アーカイヴは遺失物センターのように一赤瀬川原平さんへー 成相 肇
- ・ 未知のアーカイヴの探求者～三上晴子さんについて 港 千尋
- ・ 河原温とアーカイヴ 峯村敏明

「2014～2015 私のこの3展」

赤津 侃、五十嵐 卓、遠藤水城、大坪健二、小川敦生、加藤義夫、金澤 毅、
暮沢剛巳、小勝禮子、島 敦彦、高島直之、谷 新、千葉成夫、名古屋 覚、
早見 堯、日夏露彦、藤嶋俊會、星 雅彦、峯村敏明、山本和弘、ワシオ・トシヒコ

会員短信欄

名古屋 覚、林 寿美、原田平作、土方明司、村田 真

プレス・カード有効館一覧

編集後記

事務局からのお知らせ

島 敦彦

2015年

若干の報告と雑感

会長 峯村敏明

昨年のこの欄に、私は「美術評論家連盟結成60周年にあたって」と題する一文を寄せ、文の後半を特別事項の報告に当てました。一つは、会員増強の特別措置を講じた結果、たいへん喜ばしいことに、一挙に30人ほどが新会員となられたということです。加えて、もう一つの報告事項として、国際美術評論家連盟本部の発行するプレス・カードが国内の美術館でも広く通用することができるよう、鋭意努力中であると書き添えました。

結果だけ申しますと、2015年9月1日現在、要望書を送った全国190余の美術館から半数を上回る100余の承諾書が届き、不可の回答はわずか14館にとどまりました。ということは、残る70余館が未回答なわけで、今後要請を続けてゆくことによって、プレス・カードを有効とする美術館はさらに増えてゆくことが期待されます。以上の中間集計の結果は、一覧表にして会員の皆さんにお配りしますので、折角の恩典、ぜひ活用されることをお勧めします。プレス・カードの国内通用は長年の課題であっただけに、以上のごときまずまずの好結果を得たことを、私は会員の皆さんと一緒に率直に喜びたいと思います。

ところで、昨年の新会員特別勧誘にしろ、今年のプレス・カード有効化の働きかけにしろ、連盟の通常の業務を超えた仕事でしたから、事務局の苦労は相当なものでした。とりわけ、17年間事務局員として尽力してこられた小林季記子さんには倍旧の奮闘をお願いする仕儀となりました。その小林さんは、大事完遂を見届けた8月末をもって退職し、後事を山内舞子さんに託しました。

小林さんには、会員の皆さんに代わって、心からのねぎらいと感謝の気持ちをお伝えしたいと思います。また、今後事務万般を切り盛りしてもらった山内さんを、会員各位が折に触れて守り立てて下さるようお願いしています。

*

今年は日本の政治的立脚点を危うしかねない重大な議論で国中が揺れました。このような事態に美術評論家連盟が沈黙しているのかと、歯がゆい思いをされた会員の方もいたのではないかと思います。しかし、この種の政治的議論で200人の意思がまとまりを示すことは不可能でしょう。常任委員会の場で表立った問題提起が出なかったのは、諸賢の間で「ここは場が違う」という認識が働いていたからだろうと私は理解しました。

しかし、いま文科省あたりが教育の合理化・国際競争力の強化を念頭に進めようとしている人文科学系大学・大学院の統廃合の方針、巷間いわゆる「文系つぶし」と取りざたされている問題はどうか。稼げる教科、役に立つ人材の養成を教育の本筋とする考え方に立つなら、文学・芸術・哲学などはおしなべて「穀つぶし」の烙印を押されてしまうでしょう。まして、批評などは。

政治以前の由々しい事態が懸念されます。表現の自由どころか、その表現ということも、自由ということも、いや、自分の言葉で考えること自体が疎んじられるような時代が来るとしたら、それこそがこの国の「存立の危機」ではないでしょうか。皆さんと一緒に考えてゆければと願っています。

2015年9月

特集

「アーカイヴをめぐる課題－批評的視点から」

主旨

アーカイヴ(註)とは、広辞苑(2009年)によれば、「古文書・記録文書類。また、その保管所。あるいは、コンピューターで、関連のあるファイルを一つひとつにまとめたもの」と簡単に説明がある。しかし、デジタル保存技術の急速な進展に伴い、保存、記録される対象は、今日ますます拡張し、公式の文書類に限らず、交通機関の乗車履歴や道行く人たちの姿にいたるまで、アーカイヴ化されないものがないほどに肥大化したメガ・データとなっている。

特定の場所であれ、WEB上であれ、一種の保管所をアーカイヴとする考え方は、いわば狭義のアーカイヴ概念である。堆積した資料やデータを、いかに整理、分類、分析し、検索、活用できるようにするのか、その方法論について議論することは大切ではあるが、アーカイヴをめぐる課題はそれだけで終わらないのではない。

こと美術に関して言えば、その典型的な保管所たる美術館や博物館はそれ自体が既存のアーカイヴとして機能しなければならないことは言うまでもないし、さまざまな分野ごとに個別の課題が見いだせよう。あるいは、2014年に亡くなった赤瀬川原平や河原温の作品の基底には、アーカイヴ的な思考が色濃く影を落としている。一方、作る側だけでなく、キュレーションの現場でも何をどうアーカイヴするかが展覧会の成否に関わってくることもある。あるいは、検索という行為によって選ばれなかった、いわばこぼれ落ちる視野の欠落はどのように補完すればいいのか。

アーカイヴをめぐる議論はまだ始まったばかりだ、とも言えるし、すでに行き詰まっているとも言えるのかもしれない。しかし、美術評論家連盟としても、以上のような問題意識から、アーカイヴについてあらためて議論を深めたいと考え、特集「アーカイヴをめぐる課題－批評的視点から」と題して、さまざまな立場で活躍される各氏に寄稿をお願いした。各氏には、編集委員会から投げかけたテーマを踏まえつつも、それに拘束されることなく、自由に執筆いただいた。特集は2部構成とし、第1部は既存のアーカイヴをどうとらえ直せるのかを主軸に「データベース型アーカイヴを超えて」と題し、第2部は近年亡くなった人たちを中心に再検証する「記憶の集蔵体としての美術家たち」とした。『ウェブ版会報第5号』が自由な議論の場をなることを願っている。

(註)「アーカイヴ(archive)」は、「アーカイブ」とも表記するが、本会報では英語の発音に近い方を採用した。「アルシーヴ(archive)」(仏)、「アルヒーヴ(Archiv)」(独)もしばしば用いられ、場所が特定される「アーカイブズ(archives)」もよく使われるが、NHKアーカイブズのように、濁音が続くことを避ける場合もある。複数形かどうかは、国によって組織によって、またこの言葉が使われる文脈によって必ずしも統一されていない。

編集委員長
島 敦彦

第1部 データベース型アーカイブを超えて

美術アーカイブの設立までに私たちができること

加治屋健司

アーカイブについて何よりも考えるべきことは、どのようになれば日本に美術アーカイブをつくることができるのか、ということである。もしすぐにつくることができないとしたら、私たちはいま何をすべきだろうか。

その前に、なぜ美術アーカイブが必要なのかについて述べておきたい。1990年代以降、美術作品の解釈はコンテキストを重視するようになった。作品が制作された経緯や、その社会的・文化的な背景を踏まえて作品を解釈するのが主流になったのである。それは、作品を社会や文化に還元することではない。むしろその逆である。作品の意味をその形や構造に還元するフォーマリズムを超えて、作品を多様な諸力が絡み合う場と捉えるために、その一部をなすコンテキストを知る必要が出てきたのである。

作品の経緯や背景は、図書館にある諸研究によってもある程度、調査可能であるが、十分ではない。作家に直接由来する資料類——手紙、草稿、日記、新聞や雑誌の切り抜き記事、写真、映像など——を参照することで初めて、作家が作品を制作したコンテキストはより鮮明に見えてくるだろう。

ここで強調しておきたいことがある。これからつくるべきアーカイブは、デジタル・アーカイブではなく、物理的な資料類を集めるアーカイブであるということだ。グーグル副社長のヴィントン・サーフは、デジタル化された資料が長期保存に向かないことを指摘したうえで、デジタル化が進む現代を、後世に情報が残らない点で中世の「暗黒時代」に例えている(註)。サーフは、本当に大切な写真はプリントしておいたほうがいいとさえ述べている。既存資料のデジタル化ばかりが注目される一方で、戦後日本美術を築いてきた美術関係者が高齢化し、物理的な資料が次々と消失している戦後日本美術は、二重の意味で「暗黒時代」に入りつつあると言ってよいだろう。まだ個人の所有にとどまっている資料類を一刻も早くコモンス化することが最優先の課題なのである。

美術のアーカイブがある国は、文化における新興国ばかりである。アメリカでは、1954年に設立され1970年にスミソニアン協会の機関となったアメリカ美術アーカイブ(ワシントンDC)が、1600万の資料、5800のコレクション、2000のオーラル・ヒストリーを集めている。ドイツは、ゲルマン国立博物館付属として1964年に設立されたドイツ美術アーカイブ(ニュルンベルク)が1400のコレクションを有しており、中国では、2000年に設立されたアジア美術アーカイブ(香港)が34000の資料を集めている。韓国は、1979年設立の国立芸術資料院(ソウル)

が30万の資料、200のオーラル・ヒストリーを集めており、今秋に光州にできる国立アジア文化殿堂にもアーカイブ部門が設けられる。香港を除いて、いずれも政府主導のプロジェクトである。これらは、芸術文化の発展を研究面から支える文化政策の一環と考えるべきだろう。

もともと、日本の現代美術研究も、作家等美術関係者に資料を見せてもらって行っており、アーカイブ資料を活用していると反論する向きもあるかもしれない。しかし重要なのは資料へのアクセスがオープンであるかどうかである。諸外国ではアーカイブ資料の多くは公的な機関に収蔵されていて、閲覧を希望したい研究者は基本的に誰でも閲覧できる。一部の人しか資料にアクセスできない研究環境は、研究の停滞を引き起こす。日本の現代美術研究の遅れは、ここに原因のひとつがあるように思われる。

では、どうすればよいのか。すでに一部始まっていると聞くと、まずは国公立美術館が所蔵作品の作家の関連資料として資料類を受け入れることが大切である。特に地方の美術館は、地元の作家を中心に、資料類の収集に加えて、オーラル・ヒストリーの聞き取り調査も行うことが望ましい。地方在住の作家の活動やその背景となる思想は、活字に残りにくいからだ。研究者も、科学研究費等によってアーカイブ資料の収集・保存を行ったり、アーカイブを利用した研究を行うことで、アーカイブに対する関心を高めていくことができるだろう。また、国公立か私立かを問わず、美術館等文化施設における非現用文書の保存・公開先としても、美術のアーカイブが必要であることを訴えていく必要がある。将来、美術のアーカイブが設立される日までこうした活動に取り組んでいけば、アーカイブに対する認識も変化するだろうし、また、たとえ弥縫策であるにしても、現在進行しつつある資料類の散逸に対する一定の対策になりうるのではないだろうか。

(註) Andrew Griffin, “‘Digital dark age’ could leave historians with no records of the 21st century,” *Independent*, 13 February 2015. (<http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/digital-dark-age-could-leave-historians-with-no-records-of-the-21st-century-10043516.html> 2015年9月27日閲覧)

メディアアートのアーカイブ：課題と展望 四方幸子

1990年代初頭、ロッセルダム(V2.Organisation)は「Unstable Media」という概念を提起、デジタルを含む電子メディアの特性を認めつつ、それを介して生まれるアートの可能性を追求する組織と自らを表明する。「アンステーブル」であること、それはアートにおいて一般的に自明とされてきた素材や形態の安定性、作品の自律性や完成性等から逃れ、予測や制御不可能性を引き受けることを意味していた。

現在、メディアアートはインターネットやモバイル機器を通した展開も含め多彩な様相を呈するが、黎明期である当時においては、アート・科学・技術・社会を取り込み新たなヴィジョンを牽引する実験・批評的実践としてあった。体験者に応じて異なる展開、ハードやソフトウェアの更新による改変可能性は、メディアアートを「モノ」ではなく「コト」-様々な情報のフローが関係するダイナミックなく結節点>-とすると同時に、既存のアートの意味を問い直す挑戦としても確認させた。

メディアアートは、新旧問わず複数のメディウムの潜在性を連結させることで、かつてない知覚や世界の現れを探求するプロセスであり実践といえる。更新されるハードやソフト、多様化するメディアや表現、公共空間での参加・共有型プロジェクトなど、「作品」はパフォーマンスに近接し、アーティストは人々の参加を誘発する「場」の提供者となる。

既存のアーカイブ化という方法論と、メディアアートは相容れにくい。機材、システム、インフラ等の変化に応じて作品の稼働や維持には頻繁な調整や改訂が必要であり、数年単位での機材の修復や入れ替え、長期的にはメディア自体が入手不能となる事態に直面する。機材の変更が作品や体験の質を変えてしまったり、作品が稼働不能になる場合も多々ある(註1)。そのために、ハードやソフトで構成された作品本体ではなく、最終的には「記録」に移行することを前提しながら、短・中・長期に分け作品の修復や再現を検討することが現実的なのではないか。オリジナルの機材で稼働可能な段階(～数年)、次にハードやソフトの差し替えやプログラムの再製作などを要するものの、見え方や体験レベルでオリジナルと遜色ないと判断される段階(数年～30年前後)。そして稼働不能もしくは作品の同一性が保てなくなる段階で、作品は作品の「記録」へと移行することになる(註2)。メディアや表現が多岐に渡るため、修復・保存においてはケース・バイ・ケースの検討が必要となる。同時にアーティストが作品の維持・管理について中長期的な展望を明文化しておくことが望まれる。

最後にキュレーターとして関わった二人のアーティストに触れておきたい。古橋第二(1960-1995)の唯一のインスタレーション《LOVERS - 永遠の恋人たち》(キヤノン・アートラボ(註3)、1994)は、1998年にNYのMoMAに収蔵されたが、今年、保管・修復についての問い合わせが作品管理主体のダムタイプに寄せられている。2001年のせんだいメディアテーク開館時に制作された第二ヴァージョン(機材やシステムを一部変更)は、今年度に文化庁の助成を取得し修復中である(現在ダムタイプの高谷史郎が作品のクオリティチェックを担当するが、長期的な保存・修復・再展示については記録への移行を検討していく時期である)。今年早々急逝した三上晴子(1961-2015)のインタラクティブ作品(註4)では、アートラボやNTTインターコミュニケーション・センター[ICC]委嘱作品(1995-97年制作)が再現不可能、《欲望のコード》(山口情報芸術センター[YCAM]、2010)も機材の劣化により現状での展示は困難とされている。三上については、筆者を含む有志で作品や資料の保存をめざすプラットフォーム「Seiko Mikami Project」を立ち上げたが、本格的なアーカイブ化のための諸機関や関係者の協力、長期助成が待たれている。

(註1) 既存の機器やプログラミングを中心とした作品は、全面更新によって再現可能だが、機器の高性能化によってオリジナルの質感が失われる(事例:ジェフリー・ショウ《レジブル・シティ》)。しかしオリジナルが各時代の機材に依存し、メディアアートが「ヴァージョンアップ」を許容とすることを思えば、機材の向上を作品の向上と解釈しうるケースもある。

(註2) 稼働しない機材、体験者を含む記録映像や写真、プログラムやログデータ、加えてテキスト、マニュアル、システム図等の資料で構成。

(註3) キヤノン(株)の文化支援プログラム(1990-2001)。コ・キュレーター:筆者および阿部一直([YCAM]副館長)。

(註4) キヤノン・アートラボ、NTTインターコミュニケーション・センター[ICC]、YCAMによる委嘱。

図書資料とアーカイブ 中島理壽

一枚のはがきを探している。「青龍展解散」の通知はがきである。ほとんどの美術史家は「青龍社解散」と書くが、そのようなことはなく、解散したのは「青龍展」であった。当時の新聞記事を読めば直ぐ判明する事実であるが、どう間違えたのか「青龍社解散」が固定化してしまった。事実誤認の通説を覆すにはどうしても確かな証拠となる「青龍展解散」の通知はがきが必要なのである。

このような通知はがき、個展案内はがき、出品目録という一枚物の印刷物は、書簡・メモなどとともに、美術館図書室(註)では美術書・美術雑誌・展覧会カタログの脇役に甘んじてきたが(かつての東京都美術館美術図書室は例外)、アーカイブの登場によって、これら脇役たちに新たな生命が吹き込まれることになる。

少しだけ流れを整理しておく、日本の美術界で〈アーカイブ〉という言葉が目につくようになったのは1990年代後半に入ってからのもので、国際化・学際化が意識され、電子情報機器の活用が容易になった時期と重なる。海外のアート・アーカイブに関する理論や方法が移入され、戦後日本美術への海外研究者の関心の高まりも追い風となって2000年代以後は大いに注目を浴び、幾つかのアート・アーカイブが設立されることになる。

これまでであれば〇〇文庫とつけられていたある特定の個人が収集・保存していた資料群は、〇〇アーカイブと命名されるようになり、その多くは総合芸術運動の担い手、あるいは前衛グループ運動体の作家たちという共通項を有することになる。ある作家の創造活動が、現代社会が直面する様々な問題に関心を示し関わろうとすればするほど、異分野の人たちとの交流・共同制作が頻繁であればあるほど、多種多様な印刷物やメモ、映像などが残され、アーカイブ形成の一定量を充たすことになるからだ。

器としての、物としてのアーカイブもさることながら、その背景にある「誰が、どのようにして創生したか」を問い、重視するアーカイブという考え方は、既存のオールド・メディア、なかでも美術雑誌に新たな息吹を、使命を吹き込みたいことになる。これまで美術雑誌は、創作版画誌・機関誌・同人誌や『美術新報』『美術批評』のような特定の何誌を除けば、発刊された時代のある何かを調べるための手立てとして捉えられてきた感が強い。従って、美術館図書室にある主要な美術雑誌に欠号があっても、それが30年間欠号のままでも、誰も気にかけない、というのがこれまでの状況であった。

ところが、たとえば1950年代の美術雑誌をアーカイブ的視点から捉えると、1950年代美術を俯瞰でき、その通読による有効性は限りなく大きいメディアとして浮かび上がってくる。総体としての美術雑誌を直視するからである。そうなれば、自ずと「1950年代美術雑誌主要〇種」の選定と収集が美術館図書室に求められ、欠号があれば最優先して埋められることになる(この意味でも『美術批評』復刻版の続編が切望される)。個々の美術図書室が得意分野でそれぞれ「美術雑誌主要〇種」を構築すれば、研究者はもとより、これから美術史を学ぼうとする研究生には時代時代の全誌通読が必須科目となり、何よりも海外の研究者には近現代日本美術への確かな橋頭堡が築かれたと歓迎されるであろう。ここ数年来、業界紙を含めた美術雑誌を通読しているが、おそらく諸氏の想像を超えた内実が横たわっていて、日本の美術雑誌は捨てたものではないというのが実感である。

美術雑誌を例に具体的なテーマについて述べてみたが、このようにアート・アーカイブは美術館図書室に意識改革を迫る。だが現実には、新しい潮流が将来されたとして諸手をあげて歓迎ムードだが、自分自身の存立にかかわる問題としては捉えられてはいない。一方で、アート・アーカイブの方にも絶対視という懸念がある。一例だが、タケミヤ画廊の運営にはおおらかな部分があるし、また『美術批評』の記録性にも若干いい加減な所があり、そこがまた魅力なのだが、いい加減さやおおらかさは剃ぎ落とされて神話化されていく。

図書資料とアーカイブ——共通部分を有し、同じ釜の飯を食べているような両者の関係だが、さらに踏み込んで一体的に捉えられ、運営されることの意味の重さをぜひ考えてほしい、と思う。

(註)美術館図書室のほか資料館、研究所、大学図書館など美術分野の専門図書館と、それに従事する人たちの総称として用いた。

建築にとってアーカイブは必須である(註1)

保坂健二郎

建築では、ひとつの建物の完成に向けて、メモ、スケッチ、図面、模型、モックアップ、写真など様々なコンテンツが発生する。また施主や行政機関や協力者とのレスポンスも無数に発生するし、市民とのワークショップや代表者とスタッフの間のミーティングだって重要なドキュメントとなる。

様々な主体による様々なメディアムのコンテンツが生じる建築は、実にアーカイブ向けだ。近年では、CADやBIMのようなボン・デジタルの問題も出てきていることを考えると、建築にはアーカイブ的思考の最前線を確認できるのだと言っても過言ではない。

私は2010年の3月に、「文化庁外国人芸術家・文化財専門家招へい事業」を利用して、建築アーカイブの第一人者である王立英国建築家協会(RIBA)英国建築図書館長のイレーナ・ムレイ博士を招聘したことがある。そして「建築アーカイブの現在と未来」と題したシンポジウムを企画した(註2)。

ムレイ氏の基調講演で印象に残っていたことがふたつある。ひとつは、あるイギリスの建築家がそうしているように、今後、自ら自分のアーカイブを設置する事例が増えてしまうかもしれないという懸念があること(註3)。もうひとつは、美術館が建築に関心を持ち始め、建築の模型やドローイングをセレクトして収蔵するようになった結果、アーカイブの理念の維持が困難になっている点、である。それらの意見に納得した私は、建築については後発である日本の美術館は、今から「建築」を収蔵対象にすることはむしろ慎まなければならないのではないかと結論に達し、それを同僚に報告した。

その後しばらくした2013年の5月に、東京は文京区湯島に「国立近現代建築資料館」がオープンした。この組織の英語名称は「National Archives of Modern Architecture」。21世紀に入ってから「アーカイブ」の名を冠して設置された注目すべき機関である。では、その実態はどうかと言えば、正直、20世紀型と言わざるを得ない。もちろんすべては限られた人員、予算、ファシリティで行われていることに問題があるのであって、運営委員や現場の人たちに責任があるわけではない。その上で問題点を挙げると、なによりもまず、収集方針のハードルが高いのが気になる。詳細はホームページを見ていただきたいが(註4)、この条件では、たとえ池辺陽のような人は入らなくなる。倉俣史朗のような、建築の観点からも重要な越境的なクリエイターをカバーすることもできない。そもそもこの基準は、「再評価」という機能をアーカイブに与えていない。

世界に目を向ければ、たとえばロッテルダム の Het Nieuwe Instituut (建築博物館だったNAiが発展的に解消してできた組織)のアーカイブは、建築、都市計画、空間計画、ランドスケープ・デザイン、インテリア、デザインなどを対象としている(註5)。モンリオールの Canadian Centre for Architecture は都市や家の問題に関心を持ち続けていたゴードン・マッタ=クラークのアーカイブを有している(註6)。ローマの国立21世紀美術館(MAXII)は、Architecture Archives Centreを有しており、それを「実験的なワークショップだ」と謳っている(註7)。

世界の建築アーカイブが、「建築」がカバーするフィールドの拡張を受けてその在り方を多様化させている。また建築への関心の高まりを受けて「実験性」を高めている。そうした現状を知る時、日本のそれが、さまざまな事情はあれど、伝統的なスタイルを守り過ぎていることに私は懸念を覚える。と同時に、そんな時、美術批評家を自認するわれわれにもできることがあるだろうとも思う。文化機関の趨勢やミューゼオグラフィの問題は、おそらく建築家や建築史家たちよりも、アート・クリティックの方がまだ知っているはずだから。

(註1) 建築アーカイブや建築ミュージアムの現在に興味がある人は、そうした組織の国際連合であるICAMのホームページを訪れることをお勧めしたい。<http://www.icam-web.org/>

(註2) 大西若人「資料脅かす市場経済 建築アーカイブ巡り、東大でシンポ」『朝日新聞』2010年3月23日
<http://www.asahi.com/culture/news.culture/TKY201003230115.html>

(註3) 大きな事務所は、理念の継承の観点から、事情が許す限りアーカイブを自らの事務所に設置しておきたいはずである。また外部の機関に所蔵された場合、貸出条件が厳しくなり、様々な場所で開催される建築展に貸し出されなくなってしまうという問題が生じることも予想される。

(註4) 収集方針については以下を参照のこと。

<http://nama.bunka.go.jp/gaiyo/hosn.html>

なお、2015年のはじめに「一般財団法人 建築文化保存機構」が発足した。設立の中心メンバーの一人である坂茂氏の事務所の公式ホームページによれば「建築家有志が集まって寺田倉庫株式会社と財団を設立し、設計事務所ごとに模型を保管できる最適な環境を天王洲アイル(品川区)に整備する運びとなつた」という。なお、保管された模型は、そのまま「建築模型ミュージアム」として見られるようになるそうだ。

http://www.shigerubanarchitects.com/SBA_NEWS/2015_archi-deopt/

(註5) <http://collectie.hetnieuweinstituut.nl/en/archives-and-library-collection>

(註6) <http://www.eca.qc.ca/en/collection/31-gordon-matta-clark-archive>

(註7) <http://www.fondazione maxi.it/en/centro-archivi/>

(リンクはすべて2015年10月8日時点でアクセス確認済み)

「アーカイヴ」とキュレーションの欲望

藪前知子

展覧会にとって「アーカイヴ」とは、第一にリソースであるとともに、ひとつの概念として自らの背後に潜在し、対立もすればアナロジーともなる、複雑な関係を結んできた存在である。ゆえに現代美術の展覧会において、「アーカイヴ」という概念は、展覧会という形式や「キュレーション」という方法への自己言及のためにしばしば前面化してきた。

この関係の発端は、60年代後半から始まるコンセプチュアル・アートの興隆期であろう。種々の収集物を系列づけて併置する、疑似アーカイヴ型展示が、インスタレーションの一形態として現れる。この時期が、ハラルド・ゼーマン以降のキュレーション・メソッドの転換期と重なっていることに注目したい。ボリス・グロイスが述べるように、これ以降、美術館は、不変的な価値を持つ美術作品そのものよりも、展覧会という流動的で偶発的なイベントが生産する空間に重きを置くようになる(註1)。この新しい空間は、美術作品だけでなく、時間とともに変化していく物質や、日用品、記録やテキストなども収蔵可能である。展覧会の内容ではなく、その空間構造が可視化されたとき、そこに仮構されたフレームと「アーカイヴ」とのアナロジーが召還されたと言えるだろう。

一方で、形式的な類似だけでなく、「アーカイヴ」概念を積極的に援用する作品の出現が目立つようになるのは、ポスト・モダニズムの制度論を経て、これが情報化時代の異種混交のマトリックスを象徴する概念となった後のことである。ハル・フォスターが2004年に「トーマス・ヒルシュホルンやタシタ・ディーンらの作品を挙げて「アーカイヴ・アート」の興隆について論じた時、「アーカイヴ」とは、アーティストが操作・変換し、既存の知や歴史、記憶に対するオルタナティブを作成するためのフォーマットと考えられた(註2)。彼らにとっては制作行為であるこの操作は、限りなくキュレーションに接近する。キュレーターとしてのアーティスト、あるいは、アーティストとしてのキュレーターという問題は、合同キュレーター制や観客参加型など、キュレーターの展覧会システムにおけるヘゲモニーを脱構築する数々の試みと補充しあいつつ、2000年代以降の展覧会の形式を決める論点となっていく。

他方、キュレーターとして、キュレーションと「アーカイヴ」の編纂とのアナロジーを主張したのがコンセプチュアル・アーティストとしての出自を持つオクイ・エンヴェゾーである。写真表現の「アーカイヴ・アート」を集めた2008年の「アーカイヴの病 コンテンポラリー・アートに

おけるドキュメントの使用」展はそのひとつの結実である。彼の提唱する多文化主義の文脈において、異種混交物をヒエラルキーなしに飲み込む「アーカイヴ」という概念は、その脱中心主義を扶けるものである。この同年にエンヴェゾーが手がけた光州ビエンナーレは、「アニュアル・レポート」と題し、この一年間でアジア地域で行われた37の展覧会を再現する、文字通り展覧会のアーカイヴであった。

合同キュレーター制を取り話題となった2002年のドクメンタ11以来、キュレーターのヘゲモニーをいかに減ずるかを問うてきたエンヴェゾーにとって、「アーカイヴ」をテーマとするキュレーションとは、その主体を複数に分裂させる、あるいは透明化するための策である。その後2010年に入り、「アーカイヴ」や展覧会内展覧会など、複数の異質な要素を内部に抱える国際展の一傾向は、ここからの流れと考えるとよいだろう。例えば、ある機関の写真資料や個人コレクションなど美術作品に留まらないアーカイヴを展示したマッシミリアーノ・ジオーニによる2010年の光州と2013年のヴェニス・ビエンナーレ、科学者の研究アーカイヴも含めたキャロライン・クリストフ＝バルカギエフによる2012年のドクメンタ13などがそれである。マリア・リンドが「キュアトリアル」という語で言い当てる議論を引くまでもなく、キュレーションとは、展覧会にひとつのシンタックスを与えるよりも、まず異なる要素がぶつかり合い、新たな関係やプロセスが生まれる場を作るものなのだという考え方は、今後もひとつの方向を為していくだろう。一方で、このことが新たなキュレーションのヘゲモニーを生むであろうことも忘れてはならない。アーカイヴを編纂すること自体が、言うまでもなく現在を生きる者の特権だからである。「アーカイヴというフィクション」を用いて、「コンテンポラリー」なるものの所在を言い当てること、ここにキュレーションの根源的な欲望があるであろうことも付け加えつつ、本稿を終えることとしたい。

(註1) Boris Groys, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, *e-flux journal* #50, 2013. なおグロイスはこの論のなかで、この傾向を美術館が収蔵庫(アーカイヴ)から「総合芸術」へ転換したものとして位置づけている。

(註2) Hal Foster, *An Archival Impulse*, *October*, no.110, Fall 2004.

ドイツ写真の系譜にみるアーカイヴ化への警鐘

山本和弘

今日のアーカイヴ化は誰によって推進されているのだろうか。

美術という表象領域に限定すれば、アーカイヴ化は世界像化と同質の問いを内包している。世界が像化されることへの哲学的警鐘は1930年代に黒い森で鳴らされたが、ドイツ写真の系譜もまた世界像への警鐘の一環ととらえ直すと、今日のアーカイヴ思考への批評的契機をそれらがもとより含んでいたことがわかってくる。いうまでもなく世界を像化する当のメディアである写真のもつ批評性は常に両義的である。

*

アウグスト・ザンダーからベッヒャー夫妻にいたる19世紀から20世紀のタイポロジーの系譜は、18世紀の百科全書派が世界を概念の網羅ととらえたのに対して、写真による画像の網羅へと、すなわち言語から表象への転換としてとらえることが可能である。優生学的に悪用される危うさを秘めていたザンダーによる人類学的タイポロジーは、ベッヒャーにおいては批評的距離を保った無機能的タイポロジーへと変容する。しかしながら撮影という労多し行為を自らに課していたザンダー、ベッヒャーは人間や近代産業装置に特化せざるをえない写真ならではの宿命を負っていった。

それに対して百科全書の表象がすでに世界を覆っている事実を事後的に顕在化させたのは、ゲルハルト・リヒターとジグマー・ポルケである。この二人の“後写真画家”は、撮影という行為を経ずに世界がレディメイドの像の集積庫となっていることを世界に遍する画像の採集によって示した。リヒターは《アトラス》という世界全図で、そしてポルケは《すべての歴史》という歴史全図で、ザンダーからリヒターまで一貫しているのは、世界遍画像のアルバム化というアーカイヴ的な提示方法である。しかしその批評性は写真をもとにした絵画、版画、印刷物がデスクトップ・サイズのアルバムにはもはや収まりきらずに、世界そのものと同等のサイズに膨張している事態を示唆することで発揮された。さらに世界像が世界と同等サイズですらなく、すでに積層化されたレイヤーをなしていることを視覚化したのが、ポルケの“後映像絵画”である。

*

ともあれ特定主題に特化したタイポロジストと、戦争

からポルノまであらゆる主題を無慈悲かつ等価に扱うアイロニストとはアーカイヴ化への意志において正反対である。前者は像を洩れなく採集することによって世界が明晰化される楽天性に裏打ちされていたのに対して、後者はすでに集積化され、とらえどころのない状況をいかに空け開くかに腐心していたからだ。

こうして世界の像化への批評的まなざしは、私たちの意志に先行してアーカイヴ化が進行していることをその後の世代は危機感をもって作品化している。アンドレアス・グルスキーとトーマス・ルフはともに全く別の方法によって、像化されてしまった世界を空け開くこと、換言すれば何ものかによって世界が知らず知らずにアーカイヴ化されることに抗うために超高精細巨大プリントで立ち向かった。90年代前半までフレームアウトする視線の導引によって、像化への抵抗を示していたグルスキーの作品は、それ以降ベッヒャーのマトリックス構造を単一画像に圧縮した疑似パノラマのわざとらしさによって、世界と像との境目を切り開く。ルフは国家予算規模の撮影装置に宇宙撮影を委ねることによって、科学と技術と政治とが共謀した像が世界を十重二十重に埋め尽くす事態を精緻に開示する。彼らの写真は絵画批評であると同時にアーカイヴ批評でもあったはずだ。

*

世界像の時代への警鐘をならした思索者に倣えば、アーカイヴ化とは個人の意志や集团的意志、あるいは一般意志とも無関係に文字、画像、そしてあらゆるデータが集積される事態そのものであり、それは“ゲシュテルGe-stell”の典型的事態であろう。ゲシュテルとは人間の善意や悪意さえも超えた非人称的な総駆り立て体制であり、その事態に抗うことの不可能な私たちの運命も含んでいる。例えば、ヴァイマルで妹エリーザベト個人が創設し、やがて第三帝国、次いで古典財団が運営を引き継いだニーチェ・アルヒーフのような牧歌的時代とは、その主体の次元が異なっているのだ。

このようにアーカイヴを、20世紀を駆り立てたゲシュテルと同じ何ものかに突き動かされているものと仮定するならば、それは超意志によって私たちの世界そのものが徴用される深刻な事態であることを、少なくともドイツの写真はメディアムの批評によって静かに示し続けている。

第2部 記憶の集蔵体としての美術家たち

東京国立近代美術館に収蔵される若林奮資料について 市川政憲

1987年に東京国立近代美術館で個展が開催されたのを機に、若林奮は手元に置いてきた「資料」、紙片の数にして3,055枚を同館に寄贈した。1955年から1986年までの、水彩・素描から制作プラン、覚書、メモの類まで、ほとんどに年月日が書き込まれ、よく整理された状態であった。詳細は同館発行の「所蔵品目録補遺若林奮資料」を参照されたい。今これをアーカイヴと称するつもりはない。当時、美術館側にはその観念はなかったし、作家側の意向も確認してはいない。ただ、選別せずに一括して収蔵すべきものと考えていた。通常の受贈とは異なるゆえに、館内の合意形成から手続きならびに受け入れ体制等に時間を要し、受贈が完了したのは展覧会の5年後であった。作品以前のこの一群を便宜的に「資料」と呼んできたが、ひと括りにあるこの意味をあらためて探ることからアーカイヴの可能性に言及してみたい。

寄贈の意志にアーカイヴの発想があったか否かは確認できなかったが、「これはもう手元に置いておく必要はなくなりました」と言われたことは、また、几帳面な日付の記入と整理状態からも、それが、早い頃から、自分の存在と切り離し難いものと意識され、保持、形成されてきたことを推測させる。習作の類ではすまないものがある。支持体はすべて紙、形態は平面的ながら、絵画という形式を指向する向きはなく、空虚のなかに「距離」を、言葉を生み出す「距離」を言葉以前のところで発生させようとするものか。「空間を保存する」という彼の発想には、現実と量としてあるものと脳に摺り込まれた「空間というもの」とは別の、絶えず失われては発生する空間(＝現在)への傾斜がうかがえる。彼は、「所有」にかかわる真実の空間を実現することにおいて彫刻家ではあったが、「作品」もまた現実世界の中では限りある物で、制作には自分の側に残るものがあると言う。その「残念」を「個人的」なものとして譲らず、作家たる以前の、内的生命を意識した「個人」による空間の真実、或は、真の「所有」についての探求にわれわれの関心が向く時、アーカイヴなるものが求められてくる。

若林奮は、過度に脳化した社会を否定はせずとも肯定もせず、「拒絶」する人であったと見る。言葉は持たない方がよいのかも、と疑念をもちたことがあった。言葉への不信の背後には、理解とか共有が求められるあまりに、個々の内部が見失われていく現実があるろう。距離から生まれた言葉が、距離そして間を無にして顧みないのがこの世界である。所与の言葉を拒絶する彼の言葉は、理解を拒絶する「精神」の胸壁となる。「遠方

の山が見えるようになってきた」と言われれば、視覚を山に向わせるのが私たちの脳、葉よりも花を指向する脳である。若林個人に生じた事実は他者と共有すべくもなく、ただ不審としてみずからのために刻んだ記述は、読み手もまた、見える現実を拒絶して見なければ、山ではなく「遠さ」、「距離」が問題になっていることに気づくことはない。「見ることは拒絶すること」、加納光於のこの言葉は、若林奮の「眼に留める」と重なり合う。「資料」の一葉一葉は、視覚という知覚によって過去を上塗りすることを控え、眼に留める、すなわち自然との距離を保持する痕跡である。発振する外部、草の葉の一閃を彼は「線」ととらえる。そうした不審を意味へと構築する枠組みたる二次元や三次元の文化的な形式を拒絶して一次元へと回帰するからである。それらの「線」を重ね描きすることでひとつの全き「現在」の実現へと遡行を試みるのが若林の彫刻という「仕事」ではないか。事実を不審に留めれば、理知の欲求は消化解消されずに「念」として残る。内部に残された「念」は不審の蒐集のなかで外部へ溢れ出し、空間を色づける(雰囲気)と同時に、集中的な制作(＝「仕事」)へのエネルギーとなる。故に、「線」はまた「スプリング」と呼ばれて創造への発条となり、彫刻へと向かわせる「スプリング蒐集」に方法化されたのであろう。

この資料には、入念な想像画も含まれており、それらは絵画作品として展示にも供されてきた。彼はそうした伝統的流儀も否定はしないが、彼自身においては、外部に共振する内部の闇を、視覚化ならず「眼に留める」ために刻まれた一次元の「線」であった。絵らしき一枚も、形式として推敲を重ねた成果ではなく、穴のあくような凝視を見る。一連の似たイメージが一次的にくり返される様は、一葉一葉をもって時間を空間化していく樹木を想わせる。そんな若林奮の事情から空想する限りだが、アーカイヴには、作家の脳、動物的な中樞の保管庫に限定されることなく、人間という生命存在＝「生存」の事実に深くかわる植物系への視点を持ち合わせて欲しいと願う。

中平卓馬 倉石信乃

中平卓馬に死はそぐわない。その思いからしばらく逃れられないでいる。すでに晩年の病状を識っていたから、その物理的な死が受け入れがたいというわけではない。だが、2015年9月1日に現実になった彼の死には、死にまつわる情緒的な拘泥を許さない何かがある。そもそも死なぬものが、他ならぬ中平の写真とは似つかわしくなくなっていたのだ。中平はある時点で、死を自ずから「作る」ことに決めた。しかし瀕死のまま生き延びると、今度はそれ以来決して死なないことを一日一日、あるいは一瞬ごとに宣するとき写真を制作し続けてきた。後期中平の写真には、死の影があまりにも見事に掻き消されており、その掻き消しの分だけ、限りなく清明な声調でわれわれにも生きる、生き延びろとけしかけている。

1970年、初期の集大成であった最初の写真集『来たるべき言葉のために』を刊行した彼はほとんど、自作の様式に疑義を抱いた。その頃の自らを含む同人誌『プロヴォーク』の写真にあった「アレ・ブレ・ボケ」について、後に「肉声の獲得」を目指したゆえの手法であったと述懐した。その後の中平は、肉声で歌うその詩的な様式に対し、言葉を尽くして、また物理的に自らの代表作を焼却するという形で自己批判を徹底した。中平は一時期、カメラを放擲し肉眼で見るにとどめることすら主張した。「作者という自己」は絶えず、減ぼされるべき標的となったのである。

中平は1977年にアルコールを大量に摂取した上で昏倒し、回復後も記憶の機能に障害が残った。記憶喪失に至るその過程は、いまから遠望して捉えるならば、未必の故意による緩慢な自死にも映る。だが一方で中平にとって「死」は、その再生と不可分に志向されていた。たとえば昏倒する前年に次のように記している。

《見るとは、みずからを一本の眼差しそのものと化すことによつて、これまで見ていたと信じていた心の投影=見たことの内容・意味をほかならぬこの眼差しの上で崩壊させること、そしてそれを通して私を解体させ、私を無限に創造してゆくことではないか》(「視線のつくる涯」、1976年)

自己解体を孕みつつ「眼差しそのものと化す」ことは少なくとも中平の理念にとって、「事物の細部、その線、輪郭、角度、色、それらすべての極限まで鮮明な把握」に、すなわち把握=知覚された写真のレゾリューションを可視性の限界まで上げることに繋がった。その

前提には、中平が1970年代を通じて時折、視覚異常を経験したことがある。事物の側から眼を突き刺すような攻撃が加えられるように感じて、眼を開けていられなくなったり、通常の遠近感が崩れつつ、その視覚対象が拡大されあまりにも精密・判明に映ったりもした。鮮明さの際涯でかえって現実から剥離して、個物として虚空に宙づりになること。そこには現実が幻想へと反転する契機すらがあった。彼がウジェーヌ・アジェに高い評価を与えたのは一つには、そこに幻想領域が開けるほどの「解像度」を見たからである。白日の狂気と踵を接した視覚の臨界を、中平は自らの身体経験もろとも切開いて進んでいった。

また、後期中平の写真を生み出す契機にとつて、「記憶喪失」とされる身体的な条件のうち重要なのは、記録の「障害」であった。そのため、つねにリセットされた状態での同一の主題と反復的に向き合うことが可能になったのである。それは写真家にとってはほほや障害・欠損ではなく、むしろ獲得された新機能にほかならなかつた。「いまここ」という標語はすでに使い尽くされた形骸だが、中平にとっては真に常態なのであった。その限りにおいて、中平の後期作品はモダニズム芸術のプロジェクトの掉尾を飾りつつ、かつそれに引導を渡している。

1977年以降、かろうじて制作に回帰した時、ひとたび解体された自己の眼差しを実質的に代補したのは、「他者」の紛れもなき現存であった。中平にとって長く「記録」とは「表現」を遙かに凌駕する価値であり続けたが、この記録という言葉に客観的な世界の把握という含意はない。むしろヤーコプ・フォン・ユクスキュルが唱えるような、生きとし生けるものの無数の「主観」の並置によって描出される「環世界」が、後期中平のマグネティック・フィールドにほかならない。そのフィールドに反復的に召喚される、小動物、野宿者、屋根、看板と置物と彫像、花、水の流れ、焚き火はみな、平等かつ固有の資格で、いまも、そしてこれからもわれわれを試し、挑発し、鼓舞して止まない。

追悼 吉村芳生 島 敦彦

吉村芳生(よしむらよしお)は、1950年山口県防府市に生まれた。1971年に山口芸術短期大学を卒業後、デザインの仕事に就くものの、5年後に退職し上京。創形美術学校(東京)で版画を学んだ。70年代後半から、シェル美術賞やイギリス国際版画ビエンナーレで受賞、クラクフ国際版画ビエンナーレ(ポーランド)に出品するなど、国内外の公募展を中心に活躍した。

初期の代表作に、新聞の見開きを丹念に鉛筆で丸写しにした「ドローイング新聞」(76-78年)がある。あるいはやはり鉛筆で白黒の濃淡をつけて細かい升目を埋める禁欲的な手法で、河原や街路を描いた連作とその同じ図柄を用いた版画でも注目を集めた。

その後、80年代前半は広島、85年以降郷里の山口市徳地(とくじ)に制作の拠点を移した。しかし、現代美術の動向を肌で感じた70年代後半の東京時代と同じように鉛筆で街路の風景を描くことができなくなった。吉村は描く対象を見失ったようだが、そんな時に出会ったのが、徳地の近辺に群生するコスモスの花であった。

ただし当初、社会の一断面としての新聞を重要な主題として採用したのに対し、花もまた世界を構成する一要素であり、画家の生活圏に存在する日常であることに、吉村があらためて気づくまでにずいぶんと時間を要したようだ。コスモスをはじめタンポポ、ケシなどさまざまな花をためらいなく描けるようになったのは、2000年以降のことである。

花の絵は、自ら撮影した写真をもとに制作されるが、写真をそのまま引き写すわけではない。花の写真は描くための口実に過ぎない。吉村は、光沢を抑えた色鉛筆で花とその背景とを同じように丹念に描き込む。その作業に費やされる夥しい時間は、新聞を描いていた時と変わらない。またどの部分をとっても等価である吉村の花の絵は、感情的な思い入れが希薄な分、どこかこの世のものと思えない、濃密で不穏な空気を醸し出す。

花の連作が吉村の仕事の重要な一翼を担う一方、晩年は新聞と自画像が再び主題として浮上してきた。2009年には、近所のコンビニエンス・ストアで、一面が一面白い新聞を毎朝購入し、その表紙に自画像を描く「新聞と自画像2009年」(364点)を制作した。

2007年、これまでたびたび出品し優秀賞を受賞したこともある山口県展で、大賞を受賞。一般的に県展は高校生や地元の美術愛好家を中心にアマチュアの登竜門と位置付けられているが、山口県展は県外から著

名な美術評論家や美術館人、現代作家を招いて公開審査する異色の公募展である。受賞した際のインタビュー記事で、吉村は「思い通りにしようとすると絵に抵抗される。沸き立つように描かされた時、いい作品ができる」と語っている。

同年、森美術館(東京)でのグループ展「六本木クロッシング2007:未来への脈動」に招待され、縦1m横17mの「金網」(77年)や「ドローイング新聞」(76年)など初期の代表作を展示、再評価される大きなきっかけとなる。

さらに、2010年には、県展を開催している山口県立美術館で「とがった鉛筆で日々をうつしつづける私 吉村芳生展」が開かれた。これは、吉村の30年余りの制作の軌跡を辿る充実した回顧展であると同時に、近作・新作展でもあった。結局これが生前の最も大規模かつ包括的な個展となった。

2010年の山口県立美術館での個展の際、縁あって吉村の対談相手を務めたことがある。戦後のアメリカ美術、特にアンディ・ウォーホルに大いに刺激を受けたと率直に語られたことが記憶に残っている。ウォーホルの版画やシルクスクリーン絵画における、あつけらかんとした軽さが、なぜか強度を保っていることに当時驚いたという。

時流に流されない吉村独特の持続的な営みが今後ますます注目を集めることを期待された矢先の2013年12月6日、間質性肺炎で亡くなった。享年63。没後、2014-15年に熊本市現代美術館で「鉛筆のチカラ 木下晋・吉村芳生展」が開かれたほか、2015年には広島市現代美術館の被爆70周年特別展「ライフ=ワーク」に花の代表作が出品されるなど、吉村作品への関心は今なお続いている。

アーカイヴは遺失物センターのように—赤瀬川原平さんへ— 成相 肇

2014年10月26日をもって、赤瀬川原平さんのすべての作品は遺作となり遺書となった。たとえばそのひとつには、こうある。「貧乏性とは、睡眠中に見る夢という体験の熱量を、睡眠外において貯蓄していく行為のことである。だから貧乏性というものはよく蒐集癖という形になってあらわれてくる。しかしたとえば、一枚の新聞紙を前にして、私たちの思考力における貧乏性が収集するものの全貌を、私たちは夢によってしか知ることができない。それを新聞紙を目の前にしたままで知るためには、私たちにはおそらく何かが必要なのにちがいない。その何かを探すために必要なもの、というその自己撞着に踏みこむために、ここには絵・文字という不安定な名前がある。絵の中にある貧乏性を逃げながら追っかけていく文字の中の貧乏性、その二つの蛇口が一体になった水車は、頭の中で回っているのか、指先の爪の裏で回っているのか、それを手近に探してみようというわけである。」(美学学校1973年度「赤瀬川原平 絵・文字工房」募集要項、傍点原文ママ)

ちよつとややこしい。貧乏性は使用済みのものを再利用する。いざという時のためにとっておく。つまり、いったん終わった役割の復活に賭ける。要するに、使用価値ゼロに投機する。すなわち、必要のために不必要を探し、不必要のために必要を探す。言い換えるならば、覚めたまま夢を見て、無意識を意識しようとするかのように。別の言葉でいえば、逃げながら追っかけていくかのように、である。貧乏性とは額面価値を額面通りに受け取らないことであり、ネガティブスペースの価値化であり、ポジティブスペースの廃棄もしくは破壊である。そこで新聞紙上で意味を与えられていたはずの写真や文字は、不安定な「絵・文字」の断片へと解体される、ということだろう。

赤瀬川さんは、細かなゲラの類いまできちんと保管されるのだと聞いた。『東京ミキサー計画』の冒頭は赤瀬川家の机の引き出しにおける写真の発掘報告から始まる。中古カメラ、マッチラベル、三行広告、偶然、夢、観察とか観測といった好奇の視力と行動原理を磨き上げた目玉の人であり、缶詰から宇宙にいたる驚異の部屋のコレクションを築いた蒐集の人であった。ほくは、赤瀬川さんの初期のカラージュや廃品によるオブジェを、そうした志向や方法がそのまま現れた小手調べのように思っていた。しかしその後の作品群を考えると、

そこを貫いているのはどうやらストレートな蒐集原理ではなく、貧乏性というマイナス方向の蒐集であったようだ。

スクラップという言葉は、切り抜きと残りかすのどちらをも同時に意味し得る。それと同じように、ハサミが入って全体から部分が生まれる位置エネルギーのようなものの絶対値においては、蒐集も廃棄も変わらないのである。貧乏省蒐集課の任務に則って、赤瀬川さんはその位置エネルギーの作用と反作用を操作し、放射による吸収、削除による追加、脱毛による育毛、といった代謝を芸術に適用した。すなわち「芸術という言葉は、その芸術といわれる内実との関係において、斥力で結ばれている」(『芸術原論』)というわけである。むかし国立市公民館で配布されたという「晩餐整理券」に記された一文「芸術マイナス芸術」が思い出されるところだ。額面価値の無化にこそ価値を見るそのような芸術観はやはり反芸術由来成分のものであって、その始点から伸びる直線上に、中心価値が空っぽな芸術サンプルとしての、梱包や、宇宙の缶詰や、トマソンや、路上観察や、老人力が並んでいて、その延長線が今のところ反芸術の最長不倒距離を示している。それはほとんどブラックホールだ。

さて2014年10月26日以来、それら反芸術は主の磁力を失い、斥力を解放して再び宇宙に溢れ出ようとしている。よく知られた清掃運動と同様、見かけ上の収集整理を進める裏でエントロピーを増大させるミキサー計画に励んでいた赤瀬川さんの残した物品物件は、どう活用されるべきだろう。エントロピーは集めることができるのか。斥力を蓄積するとはどういうことだろう。思うにそれは、要するに遺失物センターの管理に似ているのではないだろうか。抜けていくことが充実であるような場所。言葉遊びでのみ書くのではない。赤瀬川原平の形骸を保存する資料でなく中身を拓く資源をこそ活性化させようとするなら、反アーカイヴの発明があたりべきである。

未知のアーカイヴの探求者～三上晴子さんについて

港 千尋

その死はあまりに唐突に訪れてしまい、10ヶ月たった今も、まだ完全に受け容れることが難しい。その作品に出会って以来、敬愛するアーティストとして、研究室の同僚として、そして何よりかけがえのない友人として、四半世紀を過ごしてきた人であり、それはわたしだけでなく世界中の多くの人にとって、計り知れない喪失である。

彼女がアーティストとして紹介される際よく言われたのは、身体と情報をテーマに活動してきたということである。特に1990年代にプログラミングを作品の中核に据えたインタラクティブアートを作り始めてからは、急速に進展する情報化によって変容する人間の身体と知覚を直接的なテーマとした。その名を一躍有名にした『Molecular Informatics: Morphogenic Substance via Eye Tracking』(1996年)や『存在、皮膜、分断された身体』(1997年)は、作品としてのオリジナリティも然ることながら、新しいテクノロジーを使いながら高い完成度を備えていた点で、同時代のメディアアートをリードするアーティストとして、世界的に注目されることになった。

人間の知覚を入力と出力の両方へ同時に配置するという方法論は、2000年代にはさらに洗練された形で展開していった。三上さんの仕事の骨格は、この90年代半ばに出揃ったと言ってよいと思う。その全貌が歴史的に位置づけられるには、まだかなりの時間を要するであろうが、いくつかの重要な貢献が認められるだろう。

ひとつは企業が抱える研究機関との本格的な協働関係を築いたという点である。キヤノン・アートラボやNTTインターコミュニケーション・センター [ICC]などがそれに当たるが、同時にそれはメディアアートの創造的基盤を示す活動でもあった。第2に、三上晴子の名前は、ほとんど同時に世界の現代美術の新しい活動拠点に刺激を与えたという点である。特に2000年代以降、山口情報芸術センターで制作した作品が海外を巡回するようになると、いっそうその傾向を深め、『gravicells[グラヴィセルズ]—重力と抵抗』(2005年)『Desire of Codes | 欲望のコード』(2010年)などを通して、日本よりもむしろフランス、オーストリア、スペインなどでよく知られる名前となった観がある。トランス・メ

ディアレ(ベルリン)、アルス・エレクトロニカ(リンツ)をはじめとしたメディアアート・フェスティバルやアジア各国でのグループ展への積極的な参加と、多摩美術大学情報デザイン学科における教育の成果が、テクノロジーを使用するアーティストの次の世代を創り出したことである。それは国内外の、今日の若手の活躍を見れば一目瞭然の事実であろう。20年足らずのあいだに、方法論、制作形態、そして教育という三つの異なる活動を、互いに緊密に結びつく形で確立したことは、いま思えば驚くべきことであるが、近づき難い天才といったところは微塵もなかった。

これら活動のすべては、いまわたしたちに新しいアーカイヴの方法論の模索を求めている。冒頭で情報と身体という二つのテーマを指摘したが、実はそれらの根底にはデータの思想、より正確にはアーカイヴの思想が横たわっていたと思われる。三上作品においては、鑑賞者はしばしば観察者であり、また被観察者でもある。世界的なメディアアーティストの残した作品は、使われているメディアやプログラムといった、これまでの美術の材料論では解決の出来ない、複雑な要素を含んでおり、それをどのようにアーカイヴしたらよいのかは、21世紀の美術に共通する課題でもある。

高度技術社会への批評的視座を提供しながら、物質と情報の両面で多大な功績を残したひとりの芸術家の、アーカイヴはどのようなスタイルがふさわしいのか、突然出されてしまった課題を前にして、しかし茫然としている余裕はない。常に作り続けること、そして闘い続けることこそがアーティストの本懐であることを、きっぱりと示したのが、その人だからである。

河原温とアーカイヴ 峯村敏明

今春(2015年)、ニューヨークのグッゲンハイム美術館で開催された「On Kawara - Silence」展は、昨年6月に他界した河原温が生前に自ら会場を選び、内容と構成を指示したと言われるだけあって、実に見事な展観であった。とはいえ、河原は、それが存命中最後の個展となるだろうとは予期していなかったからか、それとも、会場の規模がさほど大きくないことを考慮したからか、全生涯の創作活動を網羅するような回顧展の形を取らなかった。その代わり、1964年のパリ滞在中の素描群を起点として、以後の全制作内容を、局面ごと、形式ごとに整理して遺漏なく開示するという方針を貫いた。「見事」と感じさせたゆえんである。

1964年中のパリ時代の素描というのは、50年代に日本で制作された多くの鉛筆画と重要なつながりを持ちながらもそれ以上の断絶を孕み、66年から始まる「TODAY」(日付絵画)シリーズを準備した転換期の仕事であった。なぜ転換期かという点、河原は前年の1963年秋に訪れたアルタミラ洞窟で、個々の人間の実存の覚醒が空間と時間(と社会)との一日一日の明滅する結合点に対応することに気がつき、かつそれを(のちに「日付絵画」等の作品で)表象する方途への手がかりをつかんだことが知られているからである。美術館としては、アルタミラ体験以降の展開という観点で河原温像を打ち出すのは一つの見識だったろうし、河原もそこに意義を認めたのだろう。というのも、これまで世界各地で数多くの特色ある企画展がこの芸術家のために献じられてきたけれど、アルタミラ体験での覚醒を主軸に据えた個展は皆無だったからだ。この選択のうちに、河原が日本時代の回顧を犠牲にしてもどうしても打ち出しておきたいと願った彼自身の自画像への思いを見ることができる、と言ったら、過ぎたる憶測になるだろうか。

もつとも、芸術家が存命中に描いた、あるいは描きかけた自画像は、必ずしも研究者を満足させない。ニューヨーク在住の戦後日本美術研究者・富井玲子氏は、グッゲンハイムの会場で美しい展観を喜びながらも、日本時代の作品が完全に欠落していることに不満を隠せない様子だった。確かに、彼女のような誠実な研究者ならずとも、「日付絵画」を軸に上澄みだけをきれいに掬ったような作家承認の展観ではもったいない気がする。会場が狭いといっても、同じ美術館で李禹煥の個展が行なわれたときには、主会場脇の別室で無くもがなのモノ派展が併設されていたのだから、日本時代の河原の鉛筆画を展示する余地は十分にあっ

た。それをしなかったのは、美術館の美学のゆえか、しばしば(誤解まじり)過度に取沙汰されるように河原が「日本」の提示を嫌ったからか。

どちらでもなかったらう、と私は思う。グッゲンハイム展は、河原が初めて自分のイニシアティブで会場を選び、展示構成を指示した個展である。そのような展観が最後の機会になるだろうと予感した河原は、初めて展覧会というものを「生きている」芸術家の表現衝動の発露の場として活用したのではないか。つまり、これまで他者の発意による河原展が不可避的に「アーカイヴ化した河原」の提示や分析とならざるを得なかったことに耐えてきた彼が、ここで乾坤一擲、一切のアーカイヴ視を振り捨てて、いま自分の中に流れるアルタミラ体験以来の明滅する時空感覚が承認する芸術実践者の姿だけを表出しようと望んだのではないか。

一般に、河原温という芸術家は、自身の生存を時間的・空間的・社会的なつながりの中で測定したさまざまな事象を記録し、作品の体躯に集積した作家、したがってこの上なくアーカイヴ性と親和する芸術家と考えられている。けれど、それは制作者と作品の関係が他者の目において、いや、制作者自身の生命の不断の更新において、不可避的に負わざるを得ない宿命的な矛盾の構造を無視して初めて成り立つ表面的な芸術家像にすぎない。河原温の日々の記録採取とは、実は日々の消却、日々の否定だったのだ。収集家が他者の作物を加算的に集めることを喜びとするのに対比的に、河原は自分自身の記録と作業の結果を、翌日の、そしてまた翌々日の記録と作業によって、日々廃棄し、乗り越えてゆく。その乗り越えの衝迫こそが河原を死に至るまで制作させた力であり、また私たちが彼の作品から受ける衝撃の質だったのではないだろうか。

アーカイヴ性を濃密に抱えた分だけ、河原は他の誰よりもアーカイヴ性に背いた芸術家であった。そうでなければ、「TODAY」は瞬時に死物と化し、腐臭を放つにちがいない。

2014～2015 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 2014年10月より2015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、初出の投稿者箇所を投稿者が記載した実見会場以外は「*」で表記した。(編集委員会記)

赤津 侃

■「蔡國強展：帰去來」

2015年7月11日－10月18日

横浜美術館

新しい火薬絵画の巨大な「夜桜」や、春画に想を得た「人生四季」は、宇宙の生成と人間生命の循環や人間存在の意味を問い直す。そこから無限のイメージを喚起させられる。狼の「壁撞き」は、世界観の表明で、時代精神をも示唆。

■「ディン・Q・レ展：明日への記憶」

2015年7月25日－10月12日

森美術館

米軍の枯れ葉剤で生まれた結合双生児のための服を作るなど、国家が編む正史には書かれない個人のベトナム戦争の本音を表現する。戦後70年に芸術とイデオロギー、アートと社会を考えさせ、限らない想像のダイナミズムを得る。

■「画業60年 渡辺豊重展」

2015年7月11日－9月23日

栃木県立美術館

* 2015年4月4日－6月21日 川崎市市民ミュージアム

純化した色彩と明解なかたちで、人間の生命の躍動を描き続ける作家の初回顧展を楽しんだ。近年の「鬼」「動刻」シリーズは、特に人間の根源的なエネルギーと自由な精神、不条理へと向かう意志で現在の社会への証言。

五十嵐 卓

■「サイトゥオンブリー：紙の作品、50年の軌跡」

2015年5月23日－8月30日

原美術館

1953年から2002年までの50年間に亘る紙作品により、「描画された詩」と形容されたトゥオンブリーの日本での初美術館個展。絵画の成立ち、絵画の原初的な使命をも感得させる作品群であった。

■「ディン・Q・レ展：明日への記憶」

2015年7月25日－10月12日

森美術館

日本の戦後70年、ベトナム戦争終結40年という節目に、ベトナム出身現代作家の紹介で観者に「歴史」を再考させる手法が秀逸。ヘリコプターと取材映像でベトナムの実状に迫った展示も圧巻。

■「蔡國強展：帰去來」

2015年7月11日－10月18日

横浜美術館

日本での9年間の滞在を経て世界に飛び立った蔡國強の「帰去來」(原点帰帰)の展示。人間と自然との共生、紛争や対立が絶えない現代社会への示唆など、スケール感のある大胆な展示で存在感を發揮。

遠藤水城

■「小泉明郎 捕われた声は静寂の夢を見る」

2015年3月21日－6月7日

アーツ前橋

各作品、展覧会構成、カタログ、いずれも見応えがあり、またさまざまな議論が喚起されるという点で特筆に値する。

■戦後70年沖縄写真「まぶいぐみ」展

2015年6月16日－6月21日

那覇市民ギャラリー

写真が「作品」と「作品以前」、「事実」と「事実以上」にまたがり拡がっている豊かな／過酷な現在地を確認することができた。

■北海道博物館開館記念特別展

「夷酋列像 蝦夷地イメージをめぐる人・物・世界」

2015年9月5日－11月8日

北海道博物館

蠣崎波響の蝦夷絵が一堂に会するという貴重な、価値のある展覧会。素晴らしい。

大坪健二

■「山本茜 載金ガラス」

2015年1月9日－1月24日

ギャラリーNOW

山本は金沢出身の工芸作家。源氏物語が発想の源泉。透明なガラスの中に載金による金の文様が浮かぶ作品は雅で古典的で新しく夢幻のよう。現代美術を含め日本美術の工芸的性格は如何ともしがたいが、彼女が生み出す文様世界は繊細で圧巻。

■「清流展作品展—recollection—」

2015年7月18日－8月30日

庄川水資料館

(松村外次郎記念庄川美術館企画)

庄川美術館が開館以来続けている地域中学生の絵画展入選者の追跡展。毎年5名程の美大、専門学校世代の展示。洋画、日本画、デザイン等、各人が進んだ道は様々。共通するのはナイーブな感性の眩さ。地方の小さな美術館ならではの好企画。

■「本邦初公開！

よみがえった等伯水墨画を中心に」

2015年9月19日－10月25日

石川県七尾美術館

京都造形芸術大学旧蔵で修復後に等伯作と確認された屏風2点の本邦初公開展。七尾は等伯の故郷。総数11点の展示ながら、等伯水墨画の系譜と修理記録を交差させた構成は発見作を語るに十分。400年を超えて人を魅了する等伯の力量に感服。

小川敦生

■「内藤礼 信の感情」

2014年11月22日－12月25日

東京都庭園美術館

瀟洒なアール・デコ建築である東京都庭園美術館本館に点在する高さ数センチの小さな木像を鑑賞して、周囲の空間を自然に受け入れる気持ちになった。美術作品と空間のあり方の新しい問いかけをした展示だった。

■「ポストン美術館×東京藝術大学

ダブル・インパクト 明治ニッポンの美」

2015年4月4日－5月17日

東京藝術大学大学美術館

*2015年6月6日－8月30日 名古屋ポストン美術館
明治前半、混沌とした状態にあった日本の美術界の中で、新しい表現の開拓に意欲を燃やした美術家が多々いたことを実感できる内容だった。ポストン美術館に近代日本美術の良作が多数あることも分かった。

■「サイ トゥオープンリー：紙の作品、50年の軌跡」

2015年5月23日－8月30日

原美術館

鉛筆などでぐるぐるとなぐり書きをしたようなトゥオープンリーの作品に見られる、描くことへの衝動は、絵画というものの存在の起源を露わにする。日本でたくさんの作品を並べて見られる稀有な機会だった。

加藤義夫

■矢掛町合併60周年記念 大久保英治展「還流」

2014年10月7日－11月9日

やかげ郷土美術館

日本を代表するランドアーティストの大久保は、これまで海と空と大地、さらに過去と現在といった「間(はざま)」に関心を持ち作品制作してきた。本展は彼を育てた矢掛の自然と現在をつなぐ「還流」のテーマにふさわしい回顧展。

■「アール・ブリュット☆アート☆日本2」

2015年2月21日－3月22日

ボーダレス・アートミュージアムNO-MA

滋賀県近江八幡市の六つの町家を会場に74作家が出品。その中で注目すべきは、スイスのアドルフ・ヴェルブリの26点。細密描写と左右対称の構図が特徴的な作品は、彼の心の宇宙を表現し、観る者を魅了し釘付けにする。

■「PARASOPHIA:京都市国際現代芸術祭 2015」

2015年3月7日－5月10日

京都市美術館、他

近年、日本全国各地で盛んに開催されてきたビエンナーレ、トリエンナーレという名の街おこしや村おこしとは違う。日本の近現代史、あるいは歴史そのものを美術で読み解き、読み直すといった試みがなされた優れた展覧会だ。

金澤 毅

■「画業60年 渡辺豊重展」

2015年4月4日－6月21日

川崎市市民ミュージアム

60年の作家人生を回顧するスケール観のある展示で、これまでの足跡が余すところなく公開された。ジャンルに捉われないさまざまな手法で展開された表現は、常に躍動感と冒険性に富み、見るものに大きな感銘を与えた。

■「竹田鎮三郎－メキシコに架けたアートの橋」

2015年4月25日－7月5日

川崎市岡本太郎美術館

1963年、北川民次に憧れて渡航したメキシコにおいてこれまで制作と教育に携わって過ごした52年間の回顧展であったが、初期に見られた壁画巨匠たちの影響を脱して、見事自分のメキシコを表現していた。

■「若林奮 飛葉と振動」

2015年8月15日－12月23日

神奈川県立近代美術館 葉山

* 2015年4月18日－5月24日 名古屋市美術館

* 2015年6月6日－8月2日 足利市立美術館

* 2016年1月9日－2月28日 府中市美術館

* 2016年4月23日－6月12日 うらわ美術館

傑出した作家の没後12年目の回顧展であるが、改めて展観されたものを見て、その幅広い思考と深い思索に驚いた。彼にとって彫刻とは、形而上、形而下はもとより、地下、地上、人工、自然、表面、内部のすべてであった。

暮沢剛巳

■「バーネット・ニューマン 十字架の道行」

2015年3月14日－6月7日

MIHO MUSEUM

ニューマンの絵画の真価を引き出した、この会場なくては不可能な展示。

■「村野藤吾の建築 模型が語る豊饒な世界」展

2015年7月11日－9月13日

目黒区美術館

CADなどを用いず、ひたすら模型によって村野建築を語る展覧会。故きを温ねて新しきを知る展示。

■「生誕100年 亀倉雄策」

2015年7月11日－8月30日

新潟県立万代島美術館

オリンピックのデザインにかつてない注目が集まった今年、その原点として注目すべき展示。

小勝禮子

■「鬼才の画人 谷中安規展 1930年代の夢と現実」

2014年10月4日－11月24日

町田市立国際版画美術館

* 2015年4月11日－5月17日 岩手県立美術館

2003年の松濤美術館の安規展と異なり、本展はオーディオボックスに制作年順に安規の作品を追い、版画美術館らしく、異なる色刷りを並列して見せた。安規の版画のほの暗い夜の愉楽を堪能させてくれた好企画。

■「日韓近代美術家のまなざし―『朝鮮』で描く」

2015年4月4日－5月8日

神奈川県立近代美術館 葉山

* 2015年5月16日－6月28日 新潟県立万代島美術館

* 2015年7月9日－8月23日 岐阜県美術館

* 2015年9月1日－10月12日 北海道立近代美術館

* 2015年10月23日－12月6日 都城市立美術館

* 2015年12月17日－2016年2月2日 福岡アジア美術館

20世紀前半という難しい時代に、朝鮮半島で描いた日本と朝鮮の画家、工芸家の作品を発掘した力技の展覧会。巡回館の学芸員が何年にもわたって研究会を重ね、実現した。新発見に満ちたスリリングな体験を味わった。

■「ライフ＝ワーク

被爆70年 ヒロシマを見つめる三部作 第1部」

2015年7月18日－9月27日

広島市現代美術館

終戦と被爆70周年を迎えた今年、いくつもの美術館で戦争の時代を振り返る展覧会を開催したが、その中でもっともその時代を生きた人の実感に寄り添った展示。香月泰男、宮崎進、殿数侃の作品がリアルに胸に迫った。

島 敦彦

■「小泉明郎 捕われた声は静寂の夢を見る」

2015年3月21日－6月7日

アーツ前橋

感情の激しい起伏を伴う挑発的な映像で知られる小泉のこの10余年を振り返る個展。家族や社会、歴史との接点を、観る人が他人事と思うわけにはいけなくなる作品が多いが、今回は前橋空襲の体験者による新作も発表された。

■「杉戸洋展 天上の地下」

2015年5月2日－7月26日

宮城県美術館

抽象と具象のはざまで独自の絵画を追究してきたこの20余年の集大成展。額に入った小品から、代表的な大作、さらに美術館の建築空間に触発された設えにいたるまで、杉戸の視線がとらえた世界が肩肘張らず体感できた。

■「ヴォルフガング・ティルマンズ Your Body is Yours」

2015年7月25日－9月23日

国立国際美術館

ドイツ生まれで世界的に活躍する写真家の、日本の美術館では11年ぶりの個展。若者の生態、身近な静物や風景、抽象的なイメージに加え、今回は社会的な事象に深く関わる写真が増え、会場全体が見事に編集されていた。

高島直之

■「ゲート／モニカ・ソスノフスカ」

2015年1月20日－3月31日

銀座メソエルメス フォーラム

1972年生まれのパーランドの美術家。公共空間の出入口に使われる鉄の門扉・柵を利用した立体で、空間を閉じては境界を確定し、また開いては開放するという、門の両義性を意識した、力強くも清々しい作品。

■「菅木志雄 置かれた潜在性」

2015年1月24日－3月22日

東京都現代美術館

時間も空間も同時に飲み込んだ〈場〉という、外国語に翻訳できない独特の空間意思を実現するもので、菅のテーマが集約された画期的な催し。ほぼ同時期開催のヴァンジ彫刻庭園美術館(静岡)での個展も秀逸。

■「サイトウソプリー：紙の作品、50年の軌跡」

2015年5月23日－8月30日

原美術館

紙による作品とはいえ、これだけの数をまとめた個展は日本ではじめてである。線描による遂行的行為の自在さ、即興的でありつつ絵画空間の構築力の確かさがあるが、思いのほか色彩が美しいことを発見した。

谷 新

■「若林奮 飛葉と振動」

2015年4月18日－5月24日

名古屋市美術館

「庭」をテーマに造形主義を超えた若林彫刻の集大成。マッシュな物質的条件に閉鎖されてきた「彫刻」なるものを根本的に変革する彫刻観に立った。

■「事物 一九七〇年代の日本の写真と美術を考えるキーワード」

2015年5月26日－9月13日

東京国立近代美術館

ここ数年の東近美は常設でも見るべき企画が多い。今年はややキャー4で70年代に写真界に起った「事物」という言葉をキーワードに、美術との影響関係を探った。

■「遠藤利克 『空洞説一水の座』

2015年7月3日－8月1日

SCAI THE BATHHOUSE

遠藤の80年代の代表作のひとつ「寓話Ⅱ ゼーレの棺」(85年)と比較して論ずべき問題作。かつての「死」の対象化は、仮説性において再活性化された。田中泯の「供犠の踊り」が秀逸。

千葉成夫

■「菅木志雄 置かれた潜在性」

2015年1月24日－3月22日

東京都現代美術館

菅木志雄は同じ一つのコンセプトとタイトルで繰り返して何度も制作する。これは普通は再制作と呼ぶのだが、彼の場合は全く異なる。それは繰り返す度に新しい作品になるもの、なのだ。一作毎にそこに時間が積み重なる。

■「堀浩哉のパフォーマンス」

(個展「滅びと再生の庭」関連イベント)

2015年7月4日

ミヅマアートギャラリー

「記憶するために」という言葉を発し続ける作家自身と、それぞれの個人的な関心事だけを語る若者達とが交わることなく行き交う。そして最後に、一箇所に閉じ込められた若者達とその噴出を懸命に押し止める作家とのせめぎあい！

■「遠藤利克『空洞説―水の座』」

2015年7月3日－8月1日

SCAI THE BATHHOUSE

足下に水がある。その足元は少し動く。動きは微細だが、深い空洞を感じさせて余りある。「水」は僕たちの根源的な「闇」であり、「3・11」の現実であり、日本の社会状況全般が指し示す将来(近未来)への恐怖でもある。

名古屋 覚

■「ディン・Q・レ展:明日への記憶」

2015年7月25日－10月12日

森美術館

ベトナム戦争に絡む発表では、米国が悪者とされるのが常。ベトナム出身のレの本展もそう見えた。が、根本的に悪かったのは、共産主義の北ベトナムと背後のソ連ではないか。疑問を持たせてくれる、良い展覧会だった。

■「釘町一恵展」

2015年9月1日－19日

なびす画廊

実際「ある順序によって集められた色彩で覆われた平面」にすぎない。しかし、釘町の画面で神秘を見せる色彩は、一体どんな順序で集められているのか。毎年のように同じ画廊で味わう謎の喜び。昨年はさらに良かった。

■「オスカー・ニーマイヤー展

ブラジルの世界遺産をつくった男」

2015年7月18日－10月12日

東京都現代美術館

模型などの造形は見事。だが今ごろニーマイヤー紹介とは、世界遺産ブラジリア建築当時の写真が伝える労働者の事情、ただ一人の建築家が一国の都市風景にこれほど影響を残せた背景。現代美術館ならそこらも考えたい。

早見 堯

■「中村功 新作展」

2015年3月9日－28日

ヒノギャラリー

強い絵画を統御する筆力とセンスはダントツだが、しばらく停滞していた。これで完全復調。網谷幸二の「リメイク・ポップ」絵画を凌駕する「抽象ポップ」と言ってみたい。闊達に描けることは素晴らしい。

■「クインテットII-五つ星の作家たち」

2015年1月10日－2月15日

東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館

作家の選択が興味深い。平体文枝が特に良い。重ねた色彩と表面をかすめる筆致。無時間空間に閃光と鼓動が躍動。Gallery Camellia、ガレリアポンテその他、クインテット展をバネに飛躍が際立つ。

■「中村ミナトのジュエリー:四角・球・線・面」

2015年2月24日－4月19日

東京国立近代美術館 工芸館

装身具と彫刻。共に空間を押しどけて存在するのではなく、空間の表皮に沿うことで存在している。金属で身体と空間を輝かす。工芸と彫刻の垣根が取り払われた。金属造形のあらたな展開を実感できる。

日夏彦彦

■「竹田鎮三郎ーメキシコに架けたアートの橋」

2015年4月25日ー7月5日

川崎市岡本太郎美術館

50年メキシコで制作の成果。原住民の魂に食い込む熱く、深い表現力はわが国画壇にボディブロー食わず。青年期占領下沖縄の屈辱を告発するイコノグラフィック表現が原点か。

■「上條陽子 tabula rasaー白紙ー」

2015年7月11日ー9月27日

横須賀美術館

紛争・戦争の犠牲になる無辜の民衆への体を張って得た現代の祭壇作品。白い構築面の無数のユニット切片は黒焦げの遺骸を暗示、胸詰まる惨状に導く。併陳された大病後の生命の闘いへの表現主義作風の激越さは見直されるべき。

■「若江漢字・解説された『大ガラス』展」

2015年8月5日ー9月27日

カサヤの森美術館

解説を容易には寄せつけないデュシャンの大ガラス。諸説を踏まえながら、大胆な解説ーラファエロの名作を重ね合わせ、じつはキリスト伝の宗教画の現代解釈に他ならないと、若江の蠱惑力冴える絵画世界へと昇華。

藤嶋俊會

■「菅木志雄 置かれた潜在性」

2015年1月24日ー3月22日

東京都現代美術館

操る手口や仕掛けは変わっていないが、素材や空間を変えることによって見え方が変化しているように見える。その辺が、「技の冴え」を見ることが好きな日本人の好みに合っているのかも知れない。テクニクではないが「技の冴え」なのだ。

■「日韓近代美術家のまなざしー『朝鮮』で描く」

2015年4月4日ー5月8日

神奈川県立近代美術館 葉山

「観光」という点では韓国も近くて近い国であるが、政治や文化の視点が入ると近くて遠い国になってしまう。その辺を若い学芸員や研究者が美術でも感じているようだが、それでもかなり踏み込んだ調査をして成果を得たと考える。

■「画楽60年 渡辺豊重展」

2015年4月4日ー6月21日

川崎市市民ミュージアム

*2015年7月11日ー9月23日 栃木県立美術館

絵画を言葉ではなく色と形という当たり前の視覚言語で語ってきた抽象絵画の巨匠の総決算ともいべき展覧会。決して社会から超然としているのではなく、時代の動きに敏感に反応した作品をも手掛け、現代絵画の牽引者であり、大御所である。

星 雅彦

■「戦後70年特別企画展

『ニシムイ』太陽のキャンパス」

2015年6月13日ー2016年3月13日

沖縄県立博物館・美術館コレクションギャラリー

首里儀保町北側に1948年に、ニシムイ(北森)アートコロニーが実現した。ニシムイでは名渡山愛順、大城皓也、山元恵一、玉那覇正吉、安谷屋正義らの活動によって、沖縄戦後美術の源泉となった。彼らから学んだ後輩が継続したのである。しかし、今は全く存在しない。

■「第17回 高良憲義個展」

那覇市民ギャラリー第3展示室

2014年11月11日ー19日

高良の表現内容は一貫して基地問題のテーマを率直にアンチ表現する。前回は「植民地NON」だった。今回は「辺野古新基地・海保NON」であり、フェンスの金網を破った形で描き、怒りと平和への願いを視覚で訴えている。

■「戦後70年美術プロジェクト『すでいる』

ー浦添プロジェクト『社会と芸術ー戦後沖縄社会と美術』

2015年6月3日ー7日(前期) 24日ー28日(後期)

「すでいる」とは(ふ化、脱皮、再生)するという沖縄語。20代から70代のアーティスト13人参加。沖縄各地で五つのプロジェクト、講演、シンポなど次々開き、「時」と「場」を追求した。しかし、年来の「沖縄モダニズムを検証する」というテーマは課題でとして残る。

峯村敏明

■「長澤英俊<Tre cubi - Fontana di Danae>」

2015年5月、東京都千代田区神田錦町三丁目の「テラススクエア」中庭に恒久設置・公開される。

庭園の一部をなしつつ庭園自体を性格つける彫刻、という長澤の「庭園彫刻」の理想に近い仕事。これまでイタリアでも日本でも多くの実績を重ねてきた作家だが、今回は施主や建築設計者の理解を得て、最高の結果を得た。

■「利部志穂<垂直の波>」

2015年8月29日-9月23日

埼玉県所沢市、旧市立第2学校給食センターで開催された「引込線2015年」展に出品。

関係性を切ることを本旨とする彫刻に対して、関係性を見出だす(つなぐ)と同時に切断も執行するという、両義的、「波乗り泳法的」作法。菅木志雄に始まる「非彫刻的彫刻」の最もスリリングで意味深い継承者の姿を見た。

■「時空を超えてつむぐ——

多和英子vs放菴・達吉・鉄五郎」展

2015年9月5日-10月25日

萬鉄五郎記念美術館

* 2015年7月3日-8月22日

碧南市藤井達吉現代美術館

* 2015年11月7日-12月23日

小杉放菴記念日光美術館

現役の彫刻家・多和英子の作品を、愛知の藤井達吉、岩手の萬鉄五郎、栃木の小杉放菴それぞれの記念美術館で、3巨匠の作品と一緒に展示するというユニークな超時空展。多和は少しも引けを取らず、鉄彫刻に新生面を開いて見せた。

山本和弘

■「PARASOPHIA:京都国際現代芸術祭 2015」

2015年3月7日-5月10日

京都市美術館、他

若干の例外はあるものの写真と映像によるコンセプト・アート・の形式的純度を最高度まで高めたセレクションによって、これらメディアのコンセプト表明の最適性と、その使用難易度の高さの双方を実証した。

■「鈴木理策写真展 意識の流れ」

2015年2月1日-5月31日

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

7月18日-9月23日

東京オペラシティアートギャラリー

静止画と動画双方の開発者にすら気づかれぬ伏蔵技術の潜在性を極限まで使い切り、ようやく写真が絵画を超えるハイエンド・ビクチャーの座を占める時代の到来を実感させる光学メカニクスから芸術への真の臨界点を示した。

■「小泉明郎 捕われた声は静寂の夢を見る」

2015年3月21日-6月7日

アーツ前橋

精神の極限という政治的状況の内容批判と映像メディア自体への形式批評を重層化させた独自の作品構造は、内容と形式を相互批評してきた20世紀美術が、芸術と政治の相互批評による21世紀美術へと上位化されたことを証明した。

ワシオ・トシヒコ

■「十河雅典2014『不特定秘密絵画』展」

2014年10月6日-18日

Steps Gallery

特定秘密保護法が施行されると、いずれ自衛隊は国防軍となり、やがて国を亡ぼす軍隊にもなりかねないという画家の危機意識が、全壁面の作品に貫かれている。

■「フェルディナント・ホドラー展」

2014年10月7日-2015年1月12日

国立西洋美術館

* 2015年1月24日-4月5日 兵庫県立美術館

造形的であり、スピリチュアルでもあったスイスのこの異才の過去最大級の回顧展だった。いくつか自分なりの発見があったが、なかでも「感情Ⅲ」は、いわば“花ドット遠近法”で成り立っているように思えた。

■「仙石裕美個展」

2014年12月16日-27日

NICHE GALLERY

現代の絵画の課題は、如何に支持体の縦と横の直線に合わせた構図法から解放され、自由奔放なイメージを創り出せるかにかかっている。私は、それを“球体絵画”と名付けている。球体絵画は上下左右がなく、球体状で無重力。この画家の作品、それに近いのではないだろうか。

会員短信欄

[投稿者名 50音順]

移民と美術 名古屋 覚

トミエ・オータケ(大竹富江)氏が2015年2月、101歳で亡くなった。京都府生まれでブラジルに移住・帰化。ほぼ独学で制作を始め、絵画や彫刻、パブリックアートで同国の現代美術を代表する一人になった。その死去を現地の新聞は1面トップで報じ、チウマ・ルセフ大統領は弔辞を述べた。

日本生まれで外国に行き、その国の美術にこれだけの貢献をした人が、他にいるだろうか。ブラジルには、オータケ氏同様の名声を持つ日本出身の美術家がさらにいる。ユタカ・トヨタ(豊田豊)氏、カズオ・ワカバヤシ(若林和男)氏、故人ではマナブ・マベ(間部学)氏……。皆、移民としてブラジルに渡り、同国に帰化した。

つい50年ほど前まで、日本も移民送り出し国だった。それも「棄民」「口減らし」の言葉が示すように、広義の難民といえた。世界中からの移民の国ブラジルで、日本人が得意だったのは農業と美術。不得意なのは政治とサッカーだった。イタリア系は数が多いけどどこでも目立つ。20世紀ブラジルの重要な画家、カンチド・ボルチナーリはイタリア移民の子。ちなみにシリアやレバノンからの移民の子孫はブラジルの政治・経済を牛耳る勢いで、韓国系はアパレル業界で成功している。

先住民の受難はおくとして、移民の子孫が美術を担っているのは、他の中南米諸国、米国、カナダ、オーストラリアなどだけではない。フランスや英国もかなりの程度、そうである。ある国の国力は、外国からその国に移住して大成した学者や芸術家の数で示される。「もの派」のあの人の他に、日本を選んでくれた偉大な美術家は誰か。昨今むしろ国外へ拠点を移す美術家が目立つわが国は、貧国への途にある。

1994年10月、サンパウロ・ビエンナーレ取材に行った際、本連盟会員の金澤毅氏らと一緒にサンパウロ市内のオータケ氏宅を訪れた。コーヒーをこちそうになり、庭のプール脇の彫刻の前で写真を撮ったのは良い思い出。

ゲルハルト・リヒター | 豊島プロジェクト 林 寿美

この秋、瀬戸内海の中心に浮かぶ孤島「豊島(とよしま)」「愛媛県越智郡上島町」に、ゲルハルト・リヒターの新作《14枚のガラス》が完成する。リヒターが1967年から半世紀近く手がけてきた、ガラスの立体作品シリーズの最後を飾る同作は全長8メートル。各ガラスの大きさが190×180cmでほぼ正方形となっている点が、これまでに見られない特徴だが、それらが14枚、角度を変えながら連なるさまは、水平性の強い瀬戸内海の風景とよく馴染む。そして、作家自身がデザインした、海を臨むシンプルな箱状の展示空間が、その終の住処として用意された。世界でただ一つの“リヒターによるリヒターのための場所”である。

このプロジェクトを始動したのは、NPO法人瀬戸内アートプラットフォーム。代表を務める大西健丞氏は、1996年にNGOピースウィンズ・ジャパンを立ち上げ、紛争や災害、貧困で苦しむ世界中の人々を支援してきた。20年近く人命救助に尽力してきた人物から作品の制作依頼を受けたのは、世界中で自作を求めるコレクターが後を絶たないリヒターにとっても、初めてのことだったらしい。それがリヒターの心を動かし、プロジェクト実現への大きな一歩となった。その後、計画に変更が加わりながらも、今日に至るまで、作家が常に積極的な協力を惜しまなかったのは、その特異性とロケーションの魅力によるところが大きい。

リヒターはこの作品名の最後に「dedicated to futility(無用性に捧ぐ)」という言葉をつけ加えている。芸術は本来無用なものである、というのは自明の理ではあるが、その一方で、宗教や政治、経済に利用されてきた(あるいは利用してきた)芸術のさだめを嘆こうともいうのか、非常に示唆に富んでいる。

作品の一般公開は来年春を予定している。

今更ながら入会させていただいた 原田平作

齡八十歳を過ぎてご依頼を受け迷ったが、ご推薦いただいた熟知3名の方のお名前を拝見して、ともかくも入会をお願いすることにした。

これ迄のことについて少し記させていただくと、私は昭和37年(1962)に京都市美術館につとめるようになって、本会のことはやがて知るようになったが、本会は諸先生方、例えば京都市美術館で云えば岡部三郎さんと加藤一雄さんとかが、会員になっている組織と思っていた。

それが少し時が経ち、同50年(1975)に「京都画壇—江戸末・明治の画人たち—」という展覧会を同館で担当し、2年後の52年に同館の学芸課長となってからは、入会を願い出てもよいが、親睦的な団体のようなだし、過去というか後ろを向いて仕事をし、現今を時々振り返っているような身にとっては、強いてお願いしてまではと思っているうちに、今日になってしまった。これが経緯である。

それで今更と思ったわけであるが、あえて今日の自分を分析してみると、このごろは過ぎ去った過去からの波み取りよりも、これからの展開に対する関心の方が深くなっているようだし、それより何より、20世紀の第4四半期になってからの日本は、追い着き追い越せから、辿り着いて何をなすべきか、何に貢献できるかの課題に直面していると思われ、この点幕末明治が西洋のパンチを受けてよろめいたのと似ていて、内外のボディブローを受けて迷っている。こんな中にあっては幕末明治同様に、もしかしたら知性とと言うものが果たす役割は軽くはないのかもしれない、とかねてから思ってきたからである。

もう少し具体的に言うと、写真とかデザインとかは申すに及ばず、建築や造園、マンガ・アニメやファッション、更には食や華などの視覚力が、絵画や彫刻、或いは工芸や書と言われる分野の力を越えて、現在は影響力を持つようになり、新たな解釈がせまられる一方、幸いにして各地に美術館と申すものが設立されてきていて、それなりに活動しつつある状況からすると、美術批評に対する期待もそれなりに出来るのではないかと、思われるからである。

こんなわけもあって、入会をお願いすることにした。自分からは何もできないだろうけれど、よろしくお願い致したいと思う。

思い出すこと 土方明司

この度、新しく会員となりました土方です。よろしくお願いたします。

小生が美術評論家連盟の存在を知ったのは、30年以上前のことです。当時、大変お世話になっていた、麻原雄先生が連盟の会員となったことがきっかけでした。シュタイナー研究でしられる高橋巖氏の愛弟子であった麻原先生には、10代のころより多大な感化を受けました。小生が美術に興味をもち、学芸員となったのも麻原先生の存在が大変大きかったと思います。おそらく、先生との出会いがなかったら、全く別の道を歩いたかもしれません。

麻原先生はユング、シュタイナー研究を基礎としながら、神秘主義思想にたいする深い造詣による独自の美術評論を展開しておられました。グリュネヴァルト、ポツからギュンター・グラスにいたるその評論は、今読み返しても、論旨を支える美学、文章、共に極めて独創的なものです。鎌倉、材木座にあった自宅離れの書斎には、先生を慕う背伸びした文学青年がよく集まっていました。一種のアジールのような場所でもありました。

その後、縁あって練馬区立美術館に奉職し、次第に先生とお会いすることも間速となりました。先生が次第に美術から離れ、映像評論に軸足を移したこともあったと思います。気になりながらも、仕事にかまけてなかなかお会いする機会を逸し、漸く十年ほど前に自宅にお訪ねしたことがありました。この時は、あまり話が進まず、じれったいような、歯痒いような何かとても寂しい思いをしたことを覚えています。そしてその数年後に突然の訃報。小生のなかには片付かない気持ちが今でも残っています。

評論家連盟加入の推薦の連絡をいただいた際、すぐさま麻原先生のことを思いました。「明司が評論家とはな」と笑っている姿を。現在、麻原先生と大学で同期であった草薙の下で働いているのも何かの縁でしょうか。

10勝7敗

村田 真

いただいたAICAのプレス・カード、さっそく使ってみた。

まずはヴァンジ彫刻庭園美術館(菅木志雄展)とイズフォトミュージアム(富士定景)。チケット売り場で「このカード使えますか?」と聞いたら、「うちはカードでの割引はおこなっておりません」。なにか割引カードと勘違いされたようだ。ちゃんと「美術評論家連盟の」に加えるべきだった。

静岡市美術館(小林清親展)。「美術評論家連盟のカード使えますか?」申しわけありません、当館ではご利用になれません」。使えなかったけれど、いちおうそれなりのカードと認識してくれたようだ。

ミホミュージアム(バーネット・ニューマン展)。「美術評論家連盟のカード使えますか?」「うちでは扱ってません。これらのカードなら使えますが」と見たことないカードの見本を見せてくれた。どうも「カード」というと勘違いされそうなので、「プレス・パス」といってみよう。

東京国際フォーラム(アートフェア東京)。「このプレス・パスで入れますか?」と聞くと事務局に案内され、顔見知りの広報担当者が出てきて招待券とカタログ、プレス・キットまでもらった。最高の待遇だったが、ここは美術館ではないし、担当者が知り合いだし。

泉屋博古館分館(小川千甕展)。「美術評論家連盟のプレス・パスで入れますか?」「少々お待ちください」。奥に行って上司と相談し、ファイルを出して確認、「ご招待とさせていただきます」。時間はかかったが、対応はしっかりしていた。

東京藝術大学大学美術館(ダブル・インパクト展)。「美術評論家連盟のプレス・カード使えますか?」。カードをしげしげとながめ、「アイカではないですか?」と聞いてくるので、これはイケそうだと思ったが、協議の末「今回は使えません」との結論。今回は特別展だからか。

以下、結果だけ書く。神奈川県立近代美術館 鎌倉 = 可。国立西洋美術館 = 可。東京富士美術館 = 可。山梨県立美術館 = 可。東京国立近代美術館 = 可。東京都美術館 = 可。広島県立美術館 = 可。三菱一号館美術館 = 不可。国立新美術館(公募展) = 可。Bunkamuraザ・ミュージアム = 不可。21_21デザインサイト = 不可。

おおむね国公立の歴史ある美術館ほど使えるようだ。

プレス・カード有効館一覧

(2015年11月現在)

※各施設からの回答をもとに作成しております。また、施設によっては調査・研究・取材等を条件とする場合や、主催事業以外は使用できない場合があります。詳しくは各施設にお問合せ下さい。

札幌芸術の森美術館	東京都美術館	滋賀県立近代美術館
北海道立旭川美術館	練馬区立美術館	MIHO MUSEUM
北海道立帯広美術館	原美術館	何必館・京都現代美術館
北海道立近代美術館	府中市美術館	京都国立近代美術館
北海道立釧路芸術館	ブリチストン美術館	国立国際美術館
北海道立函館美術館	町田市立国際版画美術館	芦屋市立美術博物館
十和田市現代美術館	松岡美術館	神戸市立小磯記念美術館
岩手県立美術館	目黒区美術館	神戸市立博物館
宮城県美術館	森美術館	西宮市大谷記念美術館
秋田県立美術館	山種美術館	兵庫県立美術館
本間美術館	神奈川県立近代美術館	田辺市立美術館
山形美術館	川崎市岡本太郎美術館	和歌山県立近代美術館
いわき市立美術館	彫刻の森美術館	米子市美術館
郡山市立美術館	平塚市美術館	足立美術館
水戸芸術館現代美術センター	横浜美術館	大原美術館
足利市立美術館	新潟県立近代美術館	尾道市立美術館
宇都宮美術館	新潟市新津美術館	倉敷市立美術館
栃木県立美術館	新潟市美術館	ウッドワン美術館
アーツ前橋	富山県立近代美術館	呉市立美術館
大川美術館	石川県立美術館	広島市現代美術館
高崎市美術館	福井市美術館	ひろしま美術館
DIC川村記念美術館	山梨県立美術館	徳島県立近代美術館
上野の森美術館	安曇野ちひろ美術館	丸亀市猪熊弦一郎現代美術館
太田記念美術館	松本市美術館	愛媛県美術館
国立新美術館	岐阜県美術館	高知県立美術館
五島美術館	池田20世紀美術館	石橋美術館
渋谷区立松濤美術館	IZU PHOTO MUSEUM	北九州市立美術館
世田谷美術館	MOA美術館	福岡県立美術館
損保ジャパン日本興亜美術館	静岡県立美術館	佐賀県立美術館
多摩美術大学美術館	浜松市美術館	長崎県美術館
東京オペラシティアートギャラリー	ベルナール・ピュフェ美術館	熊本市現代美術館
東京国立近代美術館	愛知県美術館	大分県立美術館
東京ステーションギャラリー	岡崎市美術博物館	宮崎県立美術館
東京都現代美術館	名古屋市美術館	鹿児島市立美術館
東京都写真美術館	名古屋ポストン美術館	長島美術館
東京都庭園美術館	三重県立美術館	

日頃送られてくる夥しい展覧会の案内ハガキやチラシ。用済みになっても、将来何かの役にたつのではないかと思うと、とりあえず取っておきたいくなります。デザインが美しく、しかるべきテキストや写真が入っていると素敵です。ところが、しばらくすると机の周辺からあふれ出し、心の片隅を痛めながら、やむなくゴミ箱行きとなってしまふ。

こうした日常的な些事にも宿る、アーカイブの周辺を、遅ればせながら何かかたちにできないかという思いから発案したのが、今号の特集「アーカイブをめぐる課題—批評的視点から」です。

アーカイブという言葉自体は、日本でこの10数年ほどの間にずいぶん浸透してきました。旧来型の公文書館的な存在はともかく、慶應義塾大学アートセンターにおける土方巽(1998年)や瀧口修造(2001年)のアーカイブ、NHKアーカイブス(2003年)、あるいは今号の執筆者でもある加治屋健司氏らの始めた日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ(2006年)など、具体的な活動を開始した組織の存在も、アーカイブという言葉の認知度を高めてきたことでしょう。

一方、会報の特集としては、美術評論家連盟らしい内容を念頭に置き、執筆者のお名前と主題とをほぼ同時に思い浮かべながら、2部構成の特集としました。内容は目次をご覧くださいの通りですが、編集委員会から投げかけた課題にできるだけ自由な応答をお願いしました。それぞれの執筆者の視点のあり方が、アーカイブをめぐる浮き彫りになったとも言えます。

ちなみに市川政憲氏からは常任委員会の席上で、自ら若林奮について執筆されたい旨、申し出があり、また会報の準備を進めていた矢先に亡くなられた中平卓馬については、過去に横浜美術館で個展を担当されたご経験のある倉石信乃氏に急遽原稿をお願いしました。執筆をご快諾いただいた皆様には、この場を借りて改めてお礼申し上げます。

*

恒例の「私のこの3展」は、これまで展覧会に限定してきましたが、常任委員会では、今後「3点」という風に、たとえば注目すべき出版物、出来事についても視野に入れたアンケートにしてはどうかという提案がなされています。来年度以降の課題として検討したいと考えています。

会員短信欄は、前号に続き、一昨年から新会員になられた方々を中心に執筆をお願いしました。

また会長挨拶で報告のあった通り、国内の美術館のうちプレス・カード有効の美術館一覧を巻末に掲載しましたので、是非ご利用ください。

編集委員長 島 敦彦

■逝去

野村太郎氏(2014年12月24日)
村田慶之輔氏(2015年3月19日)
小川栄二氏(2015年3月31日)
前田正明氏(2015年10月17日)
心よりご冥福をお祈り申し上げます。

■退会

井出洋一郎氏、黒ダライ児氏、永井信一氏、前田正明氏、那賀貞彦氏より申し出があり、事務局で受理いたしました。

■会報ウェブ版第5号は2015年12月、WEBサイト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5号
美術評論家連盟会報
2015年12月6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 03-3690-6394
e-mail: aicajpn@gmail.com
URL <http://www.aicajapan.com/>
会長 峯村敏明

編集委員長 島 敦彦

副編集委員長 沢山 遼

編集委員 熊谷伊佐子、小西信之、藪前知子

編集補佐 山内舞子(事務局)

※データの無断転載を禁じます