

aica JAPAN

NEWS LETTER / 美術評論家連盟会報

第1号



2001

美術評論家連盟

＜芸術と人権＞展 企画と実情、反論1つ

針生一郎

2000年3月末から6月7日までひらかれた第3回光州ビエンナーレで、わたしは特別展示＜芸術と人権＞のキュレーターをつとめた。前年8月末にそのためのキュレーター会議に参加して、わたしはこの第3回展が迂余曲折の末芸術総監督呉光洙（オー・グアンス）以下モダニスト官僚を中心にすえ、第一回以来公認し優遇してきた民衆芸術運動ももう無視できないので、＜芸術と人権＞という特別展示を設け外国人であるわたしにゆだねて、ガス抜きさせる魂胆らしいとわかった。それを承知の上でわたしはこの部門の35名枠に、わたしの考える世界のベスト・メンバーをそろえるため全力投球した。

わたしが出品交渉した作家たちのうち、ついに無回答だったのが旧ユーゴスラヴィアのマリーナ・アブラモヴィッチ、忙しくて残念ながら出品できないと回答してきたのが在米中国人の祭国強である。NIKAFのヒルサイド・ギャラリーのブースをみると、越後妻有トリエンナーレの出品予定作家に二人とも入っているので、わたしは北川フラムに「光州に招待しようとした作家のうち、いいとこ君の方にさらわれたんだな」と冗談半分の苦情をいった。やはり＜芸術と人権＞展の目玉にしようとしたハンス・ハーケは、「展覧会場の国情とメセナ企業の実態を綿密に調査した上で制作するので、旧作を光州

ビエンナーレに出すのはよくない、出品するなら韓国企業を批判した新作で」というので、韓国財閥のとばしいメセナ関係資料を集めて送り、在米韓国人の財閥研究者を紹介した。だが、今年の年頭になって同時期にはじまるホイットニー・ビエンナーレのための制作もあり、もう新作を作るには時間が足りないことわってきた。これらの作家以外は、ほぼわたしの最初の構想通り、韓国の民衆芸術派9人、日本から丸木夫妻、山下菊二ら故人を含めて9人、その他のアジアから10人、ヨーロッパ、アフリカ3人、アメリカ、キューバ4人となった。

もっとも、招待に応諾した作家でも、残念ながらベストとはいえない出品がいくつかあった。アンゼルス・キーファーはやはりスケジュール上新作をつくる余裕がなく、旧作でよければというので、豊田市立美術館から彼の代表作を借り出す承認をとりつけた。ところが、美術館が承認する梱包・輸送方式をとると、その大作一点だけで日本から＜芸術と人権＞＜アジア＞の両部門に送る全作品のため、ビエンナーレ事務局がわりあてた輸送予算を上まわることがわかった。そこで開会1カ月前ソウルの国際画廊に頼んで、すでに売れているがまだ購入先に運んでいない、キーファーのレリーフ状作品＜波濤＞を一点借りだしたのである。インドネシアのダダン・クリスタントとフィリピンのブレンダ・ハーフアルドも、わたしの古くからの知り合いだが、とりわけ数年前東京都現代美術館での＜東アジア美術の未来＞展で、政治的犠牲者の死体を抱く男たちの前者による巨大なテラコッタ群像と、中東にメイドとして出稼ぎ中に虐待差別されるフィリピン女性たちをタロット・カード形式で描いた後者の絵画シリーズに注目して招待した。だが、運送費の問題がどう関係するかさだかではないが、オーストラリアの大学に出講中のダダンは、政治的犠牲者らしい顔を赤で素描

した葉書大のカードを多数持参して、それらをピンでとめて三方の壁いっぱいにならべた上、そのブースに縦横に糸を張りめぐらし、アメリカの大学への出講から戻ったばかりのブレンダは、出稼ぎメイドを主題としながらタロット・カード形式ではない小品を三点出品しただけだった。

さらに、わたしはカタログ序文で個々の出品作について一言ずつ説明したが、一般の観客が高いせいか、それとも2冊にわかれて重いせいか、ほとんどカタログを買わない以上、いくつかの作品には会場にキャプションをつけるべきだと思った。たとえば、インドネシアのムルヨノは東ティモールの独立をめぐる紛争の犠牲者には子ども達が多いので、子どもの服や遊具を配置して彼らを哀悼する。ポーランド生まれでアメリカに住むクシュシトフ・ウディチコは、ラジオ・マイクつきのボリスカーをその街頭写真とともに出品したが、これをホームレスの住居兼乗り物として活用しようというのが、彼の発想の根本である。キューバのホセ・アンジェル・トイラックは、ときにカストロをも風刺の対象にするせいか出国許可が得られず、パティスタ軍に殺された革命軍戦士たちの遺影をコピーしたカードを、壁にFidel（カストロの名か）の字の形にならべ、彼らを追悼する意義を説明した英文パンフを床にかさねておくという作品一式が、開会翌日に小包で届いた。この最後の例は別として、前二者には解説パネルを掲示しようと考えたが、それではあまりに特別扱いになるので、結局タイトルに数語補足し、あるいはサブ・タイトルをつけるにとどめた。

それらの問題にもかかわらず、わたしは＜芸術と人権＞の特別展示を第三回光州ビエンナーレのうちベストの部門と信じていた。なぜなら、一般展示は＜アジア＞＜北米＞＜韓国・オセアニア＞＜中・南米＞＜ヨーロッパ・アフリカ＞の地域別（前回コ

ッミショナーをつとめたハラルド・ゼーマンは「地域別は最低」とわたしに語った)に、雑多な傾向の作品を羅列するだけだ。〈北米〉が主題を広義の自画像にしばりながら、チャック・クローズのような有名作家も含むのを除けば、国際的には無名の作家が多いが、わたしにとって新しい発見も少なかった。そのほかに「多様の統一のために」と称して、芸術総監督の選択によるコーナー(在日の郭徳俊もその一人)もあるが、これまた選択基準がさっぱりわからない。本館以外の特別展示では、〈人間存在とジェンダー〉と自由参加の〈人間の壁、絵画の壁〉は圧倒的に不評で、光州市立美術館での〈北朝鮮美術の過去と現在〉は、よく集めたものだがソ連美術の影響下に画一的で、〈韓日現代美術の断面〉は韓国のモノクローム抽象と日本の〈もの派〉以後を関連づけながら、展示はあくまで並行的で興をそぎ、在日コレクター河正雄の寄贈作品による〈在日の人権〉展が、全和鳳、宋英玉、曹良奎、郭仁植らから若い世代まで網羅して印象に残る。

わたし自身はそんな風に見ていたから、日本のマス・メディアの光州ビエンナーレ評にはおおむね不満だった。たとえば朝日新聞記者やNHK新日曜美術館スタッフは、取材の段階から〈芸術と人権〉部門の政治的メッセージを敬遠気味で、アジア美術の活況(だが、それは10年来日本の国際交流基金アジア・センターをはじめ、福岡市美術館、広島市現代美術館、東京都現代美術館などの展覧会が明らかにしてきたことで、今回のビエンナーレの特色とはかならずしもいえない)を中心にとりあげながら、他に針生一郎企画の特別展示〈芸術と人権〉もある、または、そこでもアジアに重点がおかれている、と一言つけ加えただけだった。そのなかでは千葉成夫だけややくわしく論じており、「読売新聞」4月17日付夕刊、「東洋経済日報」7月7日付を経て、光

州ビエンナーレの「アジア・セクション」を新潟アジア文化祭(7月末~8月)と宇都宮美術館(9月~10月)に巡回させた、〈見えない境界〉展カタログでもっとも明確に論旨を展開している。わたしがそのことに感謝しながら、若干の反論をこころみるのは、そこに底流する芸術観の対立を美術評論家間論争の口火としたいからである。千葉の〈芸術と人権〉展評から主要部分を引用しよう。

「取り上げられた作家は韓国、アジア、そして日本など、非欧米地域がほとんどで、パレスチナ、クルド、南アフリカなどからも選ばれている。そして、美術の表現としてメッセージ性(主題性)を重視する針生一郎の考え方ははっきり反映する人選となっている。この点、僕は考え方が違う。僕は、メッセージの直接性は、それだけでは「表現」を保証しないと思うからである。たとえば社会主義リアリズムのように、基本的に「メッセージ」とその「直接性」に依存する作品は、「メッセージ」一辺倒になったり、「メッセージ」と「表現」の中間の、中途半端な場所で彷徨ったりしがちなのだ。もちろん針生が選んでいるのは、そういう例ばかりではない。申鶴激(シン・ハクチョル)、柳幸典、陳界仁(チェン・ジェジン)、ハルソノ、凌飛(リン・フェイ)、アンゼLM・キーファー、ラインハルト・サビエらの作品は、直接性から一歩引いたところ、表現者のそういう位置の取り方を明確に感じさせ、そしてそれゆえにこそ優れたものとなっている。ただ全体としては「メッセージ性」が中心なのである。」

この論に対して、わたしは光州ビエンナーレ特別展示カタログ序文の末尾に、「確かに人権を追求する芸術には、どんな重大事件も一過性の情報としてすぐ忘れてしまう情報資本主義の健忘症に対して、第二次大戦中の殺戮のように半世紀以上たっても、事実そのものに固執する執念の持続が必要である。

むろん、それとともに客観的な映像によって観衆に無限の想像力をよびおこすような、表現上の工夫が重ねられなければならない。ランズマン監督のホロコーストをあつかった映画「ショアー」にしても、思索と準備に30年以上かけて、生き残りの人々の顔と証言と強制収容所風景だけの配列という方法に達したのであり、しかもその方法はだれも語らなかつたもの、いや、だれも直視しえなかつたための証言不可能性を通して、死者達の言いしれぬ無念さへと想像力をかきたてるのだ」と書いたことをまず対置しよう。つまり、千葉があげた作家たちにかぎらず、わたしの最終選択基準は表現の質にあってそれ以外ではない。

ただ問題は千葉の言葉で言えば、メッセージと表現の関係だろう。たとえば、山下菊二は写真の転写とモンタージュという表現方法をとることによって、戦中以来いだいていた中国人捕虜虐待・虐殺の主題を、ようやくその元凶としての昭和天皇や将軍たちと対比的に構成しえた。この連作は右翼とのトラブルを避けるためか、数年前神奈川県立近代美術館にはじまる山下菊二遺作巡回展からもはずされたので、わたしはこの機会に韓国でぜひとも展示しなかった丸木位里・俊夫妻の共同制作も、韓国では一度も展示されることがないと聞いて、〈原爆の国〉連作中朝鮮人被爆者の死体を描いた〈からす〉と、日本軍の加害・殺戮の場面を描いた〈南京大虐殺図〉を選んだのと同様に。富山妙子は従軍慰安婦の主題を南方戦場を舞台として幻想的に描いていたが、狐を天皇制の象徴とすることによって朝鮮人慰安婦も不気味なお伽話のように表現することができた。韓国の洪成潭(ホン・ソングム)を中心とする光州の視覚媒体研究会グループも、光州蜂起で指導的役割を果たしながら、5月27日に空挺部隊によつ

て銃殺された烈士を、巫女など登場させて鎮魂の祭式的要素を加えつつ、巨大なコルゲ・クリム（掛け絵）の形式に表現した。

これらの作品は千葉のあげた作家たちも同様だが、彼の言うようにメッセージの「直接性から一歩引いたところ」で、芸術的オブラートのような「表現」を発見したのではない。作者本来の主題にふさわしい表現をひたすら追求してきた結果、ある表現が成立すると同時に作品のメッセージも生まれるので、千葉のようにメッセージと表現を二元的ないし二段階的に分けるのは俗論である。わたしは同じカタログ序文で、「芸術の自律性」とは、作者が政治・経済・社会・文化のあらゆる問題（主題）を、芸術固有の表現方法でとりあげながら、検閲やタブーに抗してみずからたたかいたものなのに、70年代以降の日本美術はそれを垣根にかこまれた領域として実体化した上、他者との関係を切りすてた「アイデンティティさがし」におちいって、世界に類例がないほどあらゆる社会的主題を喪失してしまったと書いた。したがって、わたしは千葉のようにアジアのなかで日本の出品作は一般に表現の質が高い、などとはとうてい思わない。ただ千葉がふれた戸谷成雄の受賞作、わたしが選んだ岡部昌生、柳幸典、岡田伊都子らは、70年代以降の日本作家のなかでも例外である。

わたしは＜芸術と人権＞展のこれまでふれなかった作家についても、表現の成熟までの過程を知っているのだが、結局千葉にはそれがわからなかった、あるいは会場で藤田一人が「＜芸術と人権＞部門が主張の明確さではいちばんおもしろかったけど、プロレタリア美術や社会主義リアリズムの延長みたいな気もする」とわたしに語ったように、様式的に古いとみえたということだろう。だが、わたしが人権の芸術には長年たっても忘れぬ執念が必要とカタログ

グに書いたのは、様式の古さ新しさというモダニズムの基準をこえようと主張したのだ。なお、「光州闘争20周年」にあたって、それに因む困難な展覧会をやり遂げた針生一郎の努力は、むろん多とされなければならない。それはそれとして、しかしこの部分の企画展示は、本来は韓国の誰か、あるいは光州の誰かがやるべきだったのではないか」という千葉の指摘には基本的に共感する。ただそれはビエンナーレ全体の役職と関係することで、わたしが人権部門に選んだ韓国の作家は一様に、「針生さんを選ばれたのはうれしいが、あんな連中がやっているビエンナーレに出品するわけにはいかない」とためらい、反発し、最終的に大部分とソウルで会食して説得するまで、三カ月もかかったことを報告しておこう。それだけになおさら、このビエンナーレを西欧の国際展と異なるものとしてどう位置づけ、どう方向づけるかについて、第四回までに韓国内でつっこんだ討議せよ、という千葉の提案（『東洋経済日報』）にわたしは賛成である。

My concept and its Result of the Exhibition “Art and Human Rights”

Appending one Retort

ICHIRO HARIU

I was the curator of the special exhibition “Art and Human Right” in the third Kwangju Biennale of South Korea from the end of March to 7th of June 2000. I understood the inside situation of this Biennale since my participating in the curator’s meeting in August 1999, that the artistic director Oh Kang - su and the other modernist stuffs nominated rather me, a foreign critic as the curator to treat the people’s art movement in Korea together with similar trends in the world, which was already unneglectable since the Military

suppression against people’s riot for the democratization with a lot of victims here in Kwangju before twenty years. However I devoted myself to arrange 35 most excellent artists for this special section.

Among the artists whom I sent the inviting letters, Marina Abramovitch originally from Yugoslavia gave me no answer, and Cai Guoguang, Chinese residing in USA declined my proposal because of his hard schedule. Hans Haacke, German residing in New York answered me, if he participate in this Biennale, he would like to create new works dealing with Korean art sponsoring enterprises. Therefore I sent him some referent materials and introduces him an Korean advisor residing in USA by the help of my Korean friend, but it was a pity for me that at last he declined it because of no more time. Anselm Kiefer, German residing in France agreed to participate in this Biennale, but also he said he has no time to produce his new works, because we recognized the packing and transporting fees of one of Kiefer’s representative work, about which we got already the permission to borrow from the Toyota City Museum, will be over more than the total budgets for packing and transport of all exhibiting works assigned by the Biennale to Japanese office, we had to borrow Kiefer’s another works from a gallery in Seoul. I was sorry that some other artists’ works, Dadang Christanto from Indonesia, Brenda Fajards from Philippine and Jose Angel Toirac from Cuba, were not the best one caused on their various personal reasons.

However, I believed still that this special exhibition was the best section in the third Kwangju Biennale. Therefore, I was not satisfied with most of mass medias reflections in Japan, for instance “Sunday Museum” program of NHK and Asahi Newspaper kept away to the political message of this section, and concentrated to the Asian section planned by another Japanese critic Arata Tani, appending at last that there is the special exhibition “Art and Human Rights” too by the plan Ichiro Hariu, or it is also centering around Asian Artists. I thank Shigeo Chiba among them to review this Biennale in two newspapers, and most minutely in the catalogue of the exhibition “Invisible Border” which is just the journey exhibition of Asian section of the third Kwangju Biennale in Niigata Asian Cultural Festival (June/July) and Utsunomiya City Museum (Sept. /Oct.), but I would like refute something against him to evoke a polemic between art critics. I will quote the main part of his arguments.

_____ "The selection of the artists reflects clearly Haru's point of view attaching importance to messages (themes) as artistic expression. But my point of view is different, because I think the directness of message doesn't guarantee "the expression". Fundamentally the works depending on the "message" and its "directness" will become wholly devoted to the "message" or wander midway between "message" and "expression"... (but) the works of Shin Hakchul, Yukinori Yanagi, Chen Chielyin, FX Harusono, Ling Fei, Anselm Kiefer and Reinhardt Sobyte were excellent, because they suggest their positions of expresser, one step backward from the directness." _____

I must say that the last criterium of my selection is also not else than quality of the expression like artistic oblate (eatable paper for medicine), on the point of one step backward from the directness of their message like Chiba has written. During artist seeks suitable expression for his proper theme, message will come to existence at the same time an expression will be realized. So the dualism or two grades theory of the message and expression as Chiba is always very conventional view. I have written in the preface of the catalogue of the Biennale, that although the "autonomy of art" should obtained through artist's struggle to take up all problems (themes) of politics, economy, society and culture by the method of art proper against any censorship and social taboo, most of Japanese artists since 1970s substantized it as a limited sphere, and furthermore fell into "searching their own identity" discarding any relationship with the others, as that result they have lost all social themes until an exceptional degree in the world. Therefore I don't think at all like Chiba that Japanese arts have mostly higher quality of expression among Asian arts.

Chiba's true opinion may have been rather that works of "Art and Human Rights" look him too old in style. But since I have written in the catalogue that artists for human rights need deep attachment to survey it during a long time, I proposed to observe the exhibited works from beyond the modernist's "new or old style" point of view, I agree to Chiba's argument that this special exhibition commemorating the twentieth anniversary of Kwangju. But I will only report the process that Korean exhibited artists hesitated at first, answering "I am glad to be selected by Haru, but can not participate in the Biennale administrated by those people", and I needed three months to persuade them, until they all

agree with me in a dinner party at Seoul. Therefore, I agree completely with Chiba's proposal, that how the next Kwangju Biennale will be orientiered as a different character than western types of international artfairs, should be discussed consequently in South Korea.

実行と批評精神 「天来顕彰展有一作品撤回事件」

海上雅臣

— 井上有一 —

「井上有一はこの頃急に騒がれるようになったけど、考えてみると、京都近美が回顧展をやってからなんだなア」

4年程前、針生一郎はこんな感想を洩らした。京都国立近代美術館が「大きな井上有一」展をやったのは1989年、有一が死んでから4年めだ。近年相ついで出された、氏や瀬木氏による戦後美術の状況を書いた本には、確かに、井上有一の名は見えない。

だが書についてはあまり触れようとしなかった瀧口修造の、1950年代後半の著書には、井上有一にふれて書かれたものがいくつかある。

たとえば「『近代美術五十年展』など／ヨーロッパだより」(1958・9朝日新聞——瀧口修造「点」収録)、この展覧会は、第2次世界大戦が終わって初めての万国博がブリュッセルで開催されるのを記念し、20世紀美術を回顧し今後の方向をみようとしたもので、大がかりなものであった。瀧口はこの会場に赴いての驚きを報告している。

「来てみてこの展覧会の規模の大きさと計画の周到さに驚いた。モネ、セザンヌ、ゴッホあたりからウオルス、サム・フランシスやリオベルまでのすべての流派と時代を含む350点が並んでいるのだが、部分的に多少の不満はあっても、各作家の代表作を

よく入念に集めている」

冒頭の部分で、瀧口はこの記念展の性格を明瞭に語っている。印象派から始まり20世紀前半近代絵画の道を拓いた画家達の代表作を網羅し、戦後1950年代に抽象表現主義とよばれた新しい潮流の前衛画家を糾合していた。

この時日本からは、富岡鐵齋、梅原龍三郎、手島右卿、井上有一、の4人が出品していた。出品作に寄せた瀧口の、時代区分への感慨に合わせた口調にそってみると、そういう欧州近代絵画の時期別の状況に合った画家をこのように出品することが出来たところに、日本近代の特色をいうことも出来るだろう。

しかし鐵齋と梅原の作品は、あいまいな位置に展示されていて、右卿と有一は、フランツ・クラインらと同じ壁面にあった。

抽象表現派というエコールに至って、日本美術はようやく、同じエコールとみられる列に並ぶことが出来るようになったのだ。本当は具象から抽象を経て、シュールリアスティクな熱い抽象という領域に踏みこんで来た西欧絵画の前衛に、日本の書が同じエコールの前衛として並ぶのは面妖なことで、そのことを考えなければいけないのだが。だがそのことの意味を、日本の美術界は正面から受けとめて考えようとはしなかった。

むしろ、常に我田引水となるわが国の特長を典型的に示すように、この展覧会で手島右卿に賞が贈られたという誤伝が、書家の栄光として語られた。実際のところ、この記念展は賞を出さず性格のものでないということは、誰にでもわかることだ。

国際文化振興会が、万博の日本館へ出品した作家達すべてに、出品の礼状代わりに、受賞したような報告のペーパーを送った。それがまぎれこんでの誤伝誤報となつたらしい。遅れていた美術行政の貧し

い遺産だが、未だに文献孫引きで右卿受賞を記す人がある。

私がこのことをここに改めて指摘するのは、書家や書道界というところが、いかに世間知らずであるか、という顕著な一例になっていると考えるからだ。

だがそのような、鳥なき里のこうもりの性格を書家にもたせたのは、美術界からの疎外（敬遠）にあったことをも、この際指摘しておきたいのだ。

戦後美術史を記す本に、何故、瀧口が現場に立って画期的なもの実感した「近代美術50年展」の記載はなく、従って、抽象表現主義における日本現代書の影響＝或は相互影響について記されていないのか。

「井上有一はこの頃急に騒がれるようになった」のではない。戦後アメリカン・アートが勃興した時期、敗戦後の解放感の中で新しい方向を模索する美術界から、美術界からは疎外されていた書家の伝統脱皮を図った作品が、西欧画家に注目されたことがあった。その頃から井上有一の破格の作家性は、内外からずっと関心を集めていたのである。

第一、「前衛書道」ということが、世間にやかましく言われるようになったのは、1955年井上有一が、それまで使っていた筆・墨・紙を作業場から片づけ、野原の箒草を刈って来て手造りの筆を作り、エナメル缶につっこんで、ケント紙に、アクション・ペインティング風にデタラメに線をひいたことに始まる。

その凄まじい制作風景を見た「週刊朝日」記者が、それをグラビア特集にし、取材したのがきっかけだった。

しかしその時有一がそれをやったのは、アクション・ペインティングの真似ではなかった。有一がこの制作について記した宣言でそのことはわかる。

メチャクチャ、デタラメに書け

ぐわあーとブチまけろ。

お書道先生たちの顔へエナメルでもぶっかけてやれ

狭い日本の中にうろうろしている

欺瞞とお体裁をフツとばせ。

お金でオレを縛り上げて

オレはオレの仕事をするぞ。

ぐわあーっとブツギッテヤル。

書もへったくれもあるものか。

一切の断絶だ。

創造という意識も絶する。

メチャクチャ デタラメにやっつけろ。

二 有一書の原点

戦後50年間の政治体制への疑問が、自民・社会二党による形だけの対立でつくられて来たせいだという批判が吹き出し、1955年体制の名でそのことが一般に意識されるようになった。その1955年に、有一は書によってその時そのことへの怒りを表現し、宣言すら書いていた。それは過去を否定するプロセスとして、文字をも否定するものとなった。当年の有一作品が「エナメル書」とよばれるようになったのは書家の作品だからだ。

書の母郷である中国の豪傑は「書は姓名を記せば足る」と断じている。書とは文字を書くことだ。

有一自身、10年間臨書を習った上田桑鳩に絶縁状をつきつけた年（1951年暮）の秋「書の解放」という短文に明言している。

「書家が書を独占しているつもりでいること程、滑稽なことではない。書は万人の芸術である。日常使用している文字によって、誰でも芸術家たり得る点に於て、書は芸術の中でも特に勝れたものである。それは丁度原始人における土器の様なものでもあるのだ。

書程、生活の中に生かされ得る極めて簡素な、端的な、しかも深い芸術は、世界に類があるまい。

書は、万人のものである。

書を、解放せよ。

書家よ、その看板を下せ、誰もみな書家であらねばならぬ。

書家よ、裸になれ。思い切って一切を棄てて、一個の人間として出直せ。私は、何よりも先ず、私自身に向って、こう叫ぶのである。

一度、一切の技術を棄てて、素朴な人間になろうではないか。」(井上有一全集「書の解放とは」芸術新聞社)

一読して気がつくであろうが、これはマニフェストになっている。

だが1952年『墨美』に掲載された際、三段組みの雑記のような頁に入れられていたこの文章の意味に、注意する人はあまりなかった。

ここで有一は、書家に向かって「裸になれ」と言い「一個の人間として出直せ」とよびかけている。

日常使用している文字によって、世界に類のない芸術を生むことの出来る書、有一は彼の発見した〈書〉の原点を、このように定義した。

それなのに彼は、1955年に、文字を書かないことによって、彼の〈書く〉ことの原点を一層鮮明にしなければならなかった。

このような「伝統」との闘いを、わが国の「美術」とよばれる領域はこれまでもったことがあろうか。それは「美術」が作り手の身からしみ出たものではなく、近代化という目標にすえられた洋風の様式を追っていたからだ。

有一にとっての素朴な疑問は、「書画」と「美術」と何が違うのか、ということにあった。

中国文化の影響下にあった明治時代までの、生活の中の「美術」は「書画」であった。

近代美術論争の第1号とされている「書は美術ならず」は、文字をコミュニケーションの手段とすることで、その是非を軽く論じて終っていたが、書画同源とする唐代以来の美学からいけば、「書画は美術ならず」とし、何故そうなのかを考えなければならぬことであった。だが評論でこの考察はなされたことなく、書と水墨画は敬遠され、日本画は朦朧体を経て今日の洋画風のベタ塗りとなることで「美術」への変貌(?)を遂げた。

体験認識をもととする西欧人の絵画観は、ルネサンス以降の対象描写から、印象派を経て、分析的抽象へと進み、シュールレアリスムを経て、ようやく内面に眼を向けるようになり、抽象表現主義へと進む。

近代絵画とよばれる20世紀前半に急速にその展開はあり、第2次世界大戦の暴虐やホロコーストを体験して、対象を歌えなくなった人間の叫びが、熱い抽象として生まれた。その時、身心一如という体動表現による日本の書に、西欧人が関心を持った。

だが日本の現代書の土壌は、花道、茶道と同じフォークロアとしての書道であった。

有一はその土壌から離れた。近代芸術の自我主張を、イサム・ノグチと長谷川三郎のリードによって理解し、本当の意味での伝統との対決を行なったのである。有一が彼らと出会ったのは1950年34歳だった。

彼は、1945年3月10日、東京大空襲で勤務先の国民学校校庭で、教え子とその家族ら1000人の死体の中に転がされていた。7、8時間死体としてあった。

死体がトラックに投げ上げられ運ばれてゆく直前、同僚の教員達によって唇に生息があるのを発見され、人工呼吸を受けて蘇生した。彼の「裸になれ」「一個の人間として出直せ」という叫びは、彼自身が再生した眼に敗戦を自覚した、その時点に立って

の言葉だ。

国の方針に従った教育者としての、敗戦生残。再生後に漠然ともった使命感に、彼が戦中戦後学習していた書を、人間表現として生かすことができると、抽象表現の先駆者が助言した。

その時から、有一と伝統書道との闘いは始められた。重要なことは、伝統書道というものが、常に時代の制度伝達を役割としていたことだ。

書道との闘いは、それ故制度への対決とならざるを得ない。もしくは隠者的風流韻事としての書であるが、趣味は闘う相手ではない。

1955年の文字否定、筆墨紙を捨てて、エナメルで書くことになった原因は、伝統制度との対決にあった。

しかも彼は、1955年それを行なう直前の年、襖に叩きつけるように「貧」と一字書いた。それはその後彼の「一字書」の出発となった。

その頃日本経済は「休みなき上昇」に入っていた(吉田茂『日本を決定した百年』)。

有一は33回忌に『東京大空襲』一連の作品を書くが、その時あわせて『経済成長』を批判する作品を書いた。それはロッキード事件判決の出た1982年で、有一はそれらの新作をエナメル書と共に展示し「一九五五年そして今」(銀座・和光ホール)と題して発表した。その間一貫して時々「貧」一字を書いて、日本人みんな裸になった戦後の原点を確認しつづけていた(作品集『貧 井上有一』1998岩崎書店)。

三 天来顕彰への展示拒否

長野県信濃美術館が「比田井天来と日本近代書道の歩み」展(1998年2月19日～3月22日)を企画した際、「近代書道の歩みを展望する趣旨から井上有一を外すことは出来ない」としたのは、以上述べて来た有一の作家姿勢が、ようやく社会的に存在感をもち始めてきたことによる。

だがその趣意書では、「第三部天来の門流」に有一を加えた理由を「第三部の掉尾に加えた井上有一は、はじめ上田桑鳩に師事したが、のち絶縁を表明し、天来につながる師承関係についても明確にこれを否定している。したがって彼に関するかぎり『門流』という括りは適当ではないが、現代書の展開を辿るうえでその存在は没しがたく、便宜上ここに列せしめたことをお断りしておきたい」とあった。

この趣意書を見て驚いた私は、美術館担当学芸員に真意をただした。そして「門流」を「系譜」とし、井上有一を「特別出品」とすることを要求した。

前述の有一の作家姿勢からすれば、師弟継承を当然とする書家の列に、同じく並べることの不当は、誰にでも感じられるであろう。

しかもこの展覧会は、タイトルからして天来の業績を顕彰するものであることは、はっきりしている。担当学芸員もそのことは認めていたであろうことは、趣意書文案からうかがえる。だが何故、適当でないがと断りながら「門流」に平然と加えようとしたのか。

自分でもそれを適当でないと思うのは何故なのか、もう一歩進めて考察しなかったのは何故なのか。

不当な門流扱いをした上に、「便宜上ここに列せしめた」という作家の処遇は、作家としての主張も未だ明瞭に見えない公募展の作品羅列と同じではないか。

本来なら、のっけから出品拒否してよいところを、妥協的条件を提示したのは、出品作二つが、国公立美術館の所蔵有一作品の借用であり、既に印刷物に展示内容を発表していたからだ。

だが、信濃美術館は、「門流」を「系譜」とし、文案を「はじめ上田桑鳩に師事したが、のち絶縁を表明し、天来の影響を打破することが課題であると説明している。そのような抵抗から生まれた彼の書

は現代書の展開を辿るうえで逸しがたく、系譜の先端につながるものとして、あえて展示作家の列に加えたことをお断りしておきたい」としただけで、「特別出品」とはせずに発表に踏み切った。

以上のやりとりを経て2月5日当方から送った「抗議書」に対し、2月16日ようやく回答が送られて来た。木で鼻をくくったようなものであった。公文書なので文面どおり出そう。

一〇信美第四〇号 平成11年2月16日

生きている井上有一の会代表海上雅臣様
長野県信濃美術館長

「比田井天来と日本近代書道の歩み」展について
(回答)

平成11年2月5日付の「抗議書」について下記の通り回答いたします。

記

当館にて開催予定の「比田井天来と日本近代書道の歩み」展(平成11年2月19日～平成11年3月22日)における展示内容については、変更ありません。したがって、井上有一筆(骨)(昭和三十四年東京国立近代美術館蔵)及び「噫横川国民学校」(群馬県立近代美術館蔵)につきましても、予定通り展覧いたします。

ただし、本展覧会図録には上記二作品の図版掲載はいたしません。

なお、本展覧会図録の解説文中の当該部分の記述につきましては、別紙のとおり掲載いたします。

この回答からは、長野県信濃美術館は、著作権法第45条1項の

「美術の著作物もしくは写真の著作物の原作品の所有者又はその同意を得た者は、これらの著作物をその原作品により公に展示することができる。」とする著作権と印刷物への著作権だけを考慮していたと推察される。だが展示している作品が印刷されて

ない図録も妙なものではないか。

実は著作権とは別に、作者がいきているとしたら望まない展示は許されないという没後の人格権保護の条項がある。

著作権法第60条

「著作者が存しているとしたならばその著作者の人格権の侵害となるべき行為をしてはならない。」

同第113条3項

「著作者の名誉又は声望を害する方法によりその著作物を利用する行為は、その著作者人格権を侵害する行為とみなす。」

師弟伝承の系図を、個人の人格以前に重くみる書壇という領域から、書によって近代芸術における自我の確立を求めた井上有一の名誉は守らなければならぬ。そこをあいまいにしたら有一の闘いは消えてしまうのではないか。

記名もなく館印も捺さない非礼の公文書、責任者の所在も明らかにせず、いかにも書展らしく井上有一筆とし、「法は守っていますから、どうぞ」と威圧的に出る美術館には、法がどのようになっているか勉強して頂く必要がある。

言ってわかる範囲、論理のやりとりは、当事者同士やった上でのことだ。

著作権法第112条1項

「著作者、著作権者、出版権者又は著作隣接権者は、その著作者人格権、著作権又は著作隣接権を侵害する者又は侵害するおそれのある者に対し、その侵害の停止又は予防を請求することができる。」

当方は、この項目によって、3月1日東京地方裁判所へ、有一作品の展示を撤回する「仮処分命令申立書」を提出した。

それが長野でなく東京であったのは、作品を貸与

した美術館が東京にあったこと、問題の内容を検討する適任者が地方にはいないかもしれないという、時間的危惧からであった。会期は余すところ3週間しかない。

東京地裁は事柄の性質上すぐに、3月11日債権者債務者双方出頭せよと命令した。両者の言い分を聞き、仮処分命令を出すことが妥当かどうか決定する為だ。

ところが当日、長野県信濃美術館からは1人の出頭もなく（気の毒だったのは正直に出頭した東京国立近代美術館担当者だ、しかしこんなことに4人——うち弁護士2人——も出てくるのは全く公費の無駄使いだ）、裁判官は、長野県代理弁護士から和解の要望が出ていると告げた。当方の作品撤回要求をのみ、今後配布する図録から井上有一の名を削除する、と和解条件二項目をあげてあった。当方の主張をそっくりのむというのである。

俗に言えば、これにて一件落着である。

3月12日長野県信濃美術館館長印を正式に捺した撤回報告書が届いた。

写真撮影報告書

当館で開催中の企画展「比田井天来と日本近代書道の歩み」の展示から、平成11年3月11日午後5時30分に左の二作品を撤去しましたので報告します。

一、撤去作品

1. 井上有一作「骨」
2. 井上有一作「噫横川国民学校」

二、撮影年月日

1. 〈撤去前〉平成11年3月7日
2. 〈撤去後〉平成11年3月11日

三、撮影趣旨

信濃美術館では、井上有一の二作品を展示から撤去し、会場内の紹介パネルから当該記載に

ついても削除した状況を撮影しました。

平成11年3月12日

長野県長野市箱清水1ノ4ノ4

長野県信濃美術館〔印〕

写真は省略する。先に井上有一筆とあったのはここでは井上有一作となった。館長印も捺した。

2月16日の回答書から25日めに、長野県信濃美術館はようやくまとめた公文書を発行したことになる。

この間、美術館当事者は何をやっていたことになるのだろうか。

法に訴えることは文化的でない、とする人がいる。しかし、不当な展示の場から作品を撤去するのは、当事者が理解しなかったら法によるしかない。しかも相手は法を盾にとっているのだ。では法とは何だろうか。

3月10日は「東京大空襲」の日である。

15年戦争推進の中心となった「大本営陸軍部」の大門札を書いた巨匠を顕彰する展覧会に、「噫横川国民学校」を展示する（しかもその記念日に当る日を含む会期！）不当に対する「仮処分命令申立」は、法の裁定を待たずに、主催者側（県）の反省で撤回された。美術館主催展としては前例ないわびしい事件であった。

本展会期初日に偶然当った全国美術館会議に出席した信濃美術館幹部は、美術館運営に著作権法の影響が及ばないようにガードに協力して下さいと要望したが、参加者達には問題の焦点がつかめず、徳川義親副会長は、

「著作権法の範囲をよく研究して美術館のキュレーションを進めてゆきましょう」と論議をしめくくったと聞く。展覧会の企画、キュレーションがしっかりしていれば、著作権法の発動などあり得ない。作家にとって発表のチャン

スは貴重なのだ。

和解成立の3月12日、美術評論家連盟常任委員会に臨時に出席し、私は事件の経過とその結果について報告したが、この席でも残念ながら問題の本質に迫る真摯な応答はなかった。今の世を蔽っている自由の倦怠は、この会にも弥漫しているようであった。

法に訴えるのは好ましくないと云っても、論議でやるべきだと言っても、展示拒否は展示中に事柄をはっきりしなければなんにもならない。

本件解決の報が新聞に出てまもなく、「仮処分早期解決／訴訟がわりの威力」の見出しで、「仮処分を暫定的なものと考えてきたこれまでの『常識』を覆し、債権者の早期救済に役立ち、トラブル解決のメニューをふやすことに」と指摘する判事の報告が、日本民事訴訟法学会大会で行なわれたという記事が出た。

複雑になった社会状況と見合うテンポで、没後の人格権保護という、美術界初の事例が提起されたことは、美術界関係者各自の立場で、それぞれ問題のありどころを考えてよいのではないか。

作家は実行以外に主張を現わせない。批評もまた実行によって批評の意味を明らかにすることを必要とする時がある。

井上有一という稀有な作家像を、カタログレゾネとして「井上有一全書業」三巻にまとめた私は、「井上有一全文集」をも初版から増補新版へと進め、作家像のテキスト（原典）固めをして来た。「天来顕彰展有一作品撤回」もテキストの一つとなった。

本件についてのよりくわしい状況と全資料は、「LR」14号（1999）JULY）に載っている。参照されたい。

Action and Spirit of Critique

-Reflection on Withdrawal of YU-ICHI

Works from

Homage to Tenrai HIDAI Exhibition-

Masaomi Unagami

1 YU-ICHI

One art critic recently said to me : "People have started talking about YU-ICHI (1916-1985) because the National Museum of Modern Art, Kyoto, sponsored a huge retrospective exhibition four years after his death." He and another art critic published a book on postwar art history little while ago. It was a collection of their articles written at different times since the 1950's. In this book, however, there is no reference to YU-ICHI. That is why he made such a comment.

I have a different view. Shuzo TAKIGUCHI published a book at the end of the 1950's and featured articles about YU-ICHI. When "50 ANS D'ART MODERNE" was exhibited, he actually visited the place and appreciated the works at the site to report on the difference of impressions he had from the Japanese exhibits and those of the other countries.

"50 ANS D'ART MODERNE" was the first Memorial Exhibition of the International Exposition held in Brussels since the end of WWII. It gathered 350 representative works of all the schools including Claude MONET, Paul Cézanne, Van GOGH, WOLS, Sam FRANCIS, and RIOPELLE. From Japan, there were Tessai TOMIOKA, Ryuzaburo UMEHARA, Yukei TESHIMA, and YU-ICHI.

The works of TOMIOKA and UMEHARA seemed not to quite fit with the rest of the works of western artists exhibited on the same wall. The works of TESHIMA and YU-ICHI were with those of Franz KLINE and others, and they looked as though they all belonged to the same ole.

We can tell from TAKIGUCHI's report that modern Japanese paintings reached a stage of abstract expressionism. They finally caught up with modern western paintings and gave us the impression that they were of the same éole.

However, the report must be critically examined, because there is no way that the surrealist, dynamic abstract art and modern Japanese calligraphy can be compared on the same basis of avantgarde art. At that time, there was no one to study this issue.

For one thing, the Japanese art circles that studied western esthetics were cautious about their Japanese-looking works being considered part of Japonism, which is an exoticism. They did not think their works were objectively evaluated by a universal standard. Instead, they felt the artists of their country were being looked down on, due to a lack of insight for contemporary internationalism, despite the coming age of rapid information exchange.

"People didn't just start talking about YU-ICHI all of a sudden these days."

Immediately after the action painting performance in New York, YU-ICHI was focused on both domestically and internationally. Japanese "avantgarde calligraphy" caught the public attention and the most popular magazine at that time featured his gravure pictures. YU-ICHI got rid of traditional brush, ink, and paper, which all authentic Japanese calligraphers never fail to use. Then, he cut "Hôki" grass by himself to make his own brush, which he simmered into black enamel and smashed it onto Kent paper to do his calligraphic work. He then stated his manifesto:

We must write how we want and what we want - no holds barred! Smear enamel on the faces of the old masters! Unmask pitilessly the hypocrisy and duplicity that lurks in every corner of this tight little country! I am strangled by money! That won't stop me doing what I want. No compromise whatever they say! I will write the way I want and I will write what I want - even if it puts an end to the whole concept of the creative process!

2 The Starting Point of YU-ICHI Works

It was ten years after the end of the war when he declared his manifesto. The work was intended to show all his anger towards the conservative trend of the political parties that had begun to shift back to the pre-war social system. Calligraphy

until then had served either as a deliverer of the system of the time, or as a pleasure for those secluded from a social life to enjoy. YU-ICHI was dissatisfied with both of them. For him, they compromised calligraphy and neglected self-expression.

He thought this way because of his war experience. On March 10, 1945, U.S. bombers attacked Tokyo in full force from the air. He was on night duty at a national school in downtown Tokyo where he worked. There, he almost lost his life by firebombs. The Tokyo Air Raid killed over one hundred thousand people in the area. Over one thousand dead bodies lay on his school's playground, with YU-ICHI among them. From the piles of the corpses lying on his school's playground, his colleagues found YU-ICHI being asphyxiated. By then, he may have been abandoned for seven to eight hours. They took turns taking care of him until he started breathing again. Coming back to life, he saw piles of the dead, which were his students and their families. Watching this hellish aftermath of the attack, he strongly felt that his country had lost the war.

While it is generally believed that Japan was defeated by atomic bomb on August 15, 1945, YU-ICHI realized it on March 10, on the day he experienced the massive dropping of firebombs that caused a massacre among his people. He was one of the very few survivors of the attack that killed a total of over one hundred thousand people. Having been trained as a calligrapher, he was determined to record this history from the moment he started to recover.

Yet, a creative work can be hardly achieved when an artist is overwhelmed by his emotion. He composed the verses "We must write how we want and what we want" in 1955 because he could not express his anger in a calligraphic work. To express his indignation, he dashed down a big single character "HIN," meaning poverty, on a sliding paper door.

This particular way of writing later became his unique style when he resumed his calligraphy. The work was called a "single character writing" as he wrote just one Chinese character at a time.

One Chinese character alone, however, does not produce meaning itself. Although there is a generic notion provided for each character, a single character had many meanings that have an effect to lead audience to expand their arbitrary imaginations.

YU-ICHI utilized this effect to establish his own

calligraphic method, in which he put an edge on a character's meaning inscribed differently according to each individual. He steadily repeated and reinforced this method of expression, taking one character at a time. When thirty-three years had passed after the Tokyo Air Raid, he wrote a composition of four hundred letters and produced a work out of it.

The title was "Ah Yokokawa Kokumin-gakko," a name of the school where he once worked for and was killed at.

When he presented the work in 1982, he entitled the exhibition: "1955-and Now."

There is no doubt as to his consistent attitude as an artist. At the exhibition, his work "Keizai-Seichō (economic growth) was also presented. After 1955, the Japanese economy took off to a "restless uprising." The lives of the Japanese people were disrupted by stimulation for consumption. Industrial development caused pollution while destroying nature.

YU-ICHI wrote the single character "HIN" on and off, and the accumulated total of "HIN" reached sixty-four pieces. "HIN" meant to confirm recognition that the root of Japan lies in the defeat when the Japanese lost everything and were left naked.

He declared, "Live simply in nature. This is what I call HIN."

3 Incident Over the Withdrawal of YU-ICHI's Works from Homage to Tenrai HIDAI Exhibition

In the spring of 1999, the Nagano Prefectural Sinano Art Museum held an exhibition paying homage to Tenrai HIDAI (1872-1939), a master artist who established the foundation of modern Japanese calligraphy. In this exhibition entitled "Tenrai HIDAI - History of Modern Japanese Calligraphy," two of YU-ICHI's works were to be featured: "Ah Yokokawa Kokumin-gakko" (1978, owned by the Museum of Modern Art, Gunma) "Kotsu" (1959, owned by the National Museum of Modern Art, Tokyo)

Some art exhibitions present different works of different artists representing the same contemporary, allowing their contrasts. Yet, for this particular exhibition, there was a reason that such treatment of his works was not considered fair.

As mentioned before, YU-ICHI had strong convictions

on fighting against tradition and giving prophetic warnings to society. The exhibition did not make efforts to introduce YU-ICHI's position. It simply placed his works next to those of the very artist who symbolized the entity of what YU-ICHI had fought. The negligence of the museum was too apparent.

Thus, I requested the withdrawal of the works from the exhibition. The museum, however, did not take the works away, explaining that there was nothing wrong with presenting the works as the owners agreed, and that modern Japanese calligraphy would not exist without YU-ICHI's works.

I wrote a newspaper article and gave one example that clarifies the difference of positions between YU-ICHI and Tenrai. In 1937, Tenrai made a large signboard for the Imperial Headquarters of the Army. This was the military headquarters, which became a pivotal organization that encouraged Japan to go into WWII, motivated by expanded ultranationalism. Tenrai was proud of this work. YU-ICHI, on the other hand, suffered from the war and wrote "Ah Yokokawa Kokumin-gakko" to spell out the rage of one hundred thousand innocent lives killed by the war. How can that work of YU-ICHI possibly be shown in an exhibition praising Tenrai and thus, give tacit approval of "Ah Yokokawa Kokumin-gakko"?

At the same time, I requested the Tokyo Regional District Court that the museum take back the YU-ICHI's works from the exhibition because it violated protection of personal rights after one's death. The Copy right law reads "exhibitions and displays not favored by the author if living are not permitted." Before reaching verdict, both sides were asked to come to the court to give a statement. On that day, the Nagano Prefectural Sinano Art Museum approached us to settle the case out of court in exchange for removing his works from the exhibition and erasing his name from the publications. This incident was an unprecedented scandal of a Japanese art museum.

I spent ten years editing and publishing "YU-ICHI catalogue raisonné of the works 1949-1985" which includes 3,238 works. I also edited "YU-ICHI's Writings." Based on my experience, it can be said that, in modern Japanese society, each individual artist's character is not being established yet. That is one of the reasons for the misunderstandings that occurred relating to this exhibition. In

my role of contemporary art critic, I am working to consolidate the literature of this incredible postwar calligrapher who developed his own groundbreaking convictions. I took actions against the incident as a part of my own literary work.

美術評論家連盟用原稿ドラフト 横浜トリエンナーレ2001 開催を前に

南條史生

美術評論家連盟の小冊子に横浜トリエンナーレ2001のことを書いてほしいとの依頼を受けた。

これを、横浜トリエンナーレのキュレーターの一人である私の一つの責務と考えて、引き受けたが、実際には、この段階でまだ始まっていないトリエンナーレについて書くことは容易なことではない。

なぜなら、第一に、これだけの規模の国際展を日本では誰もやったことがないのに、それについて、予測しながら書くことはあまり意味がないかもしれないからだ。さらに私だけがキュレーターであり、あるいはディレクターであれば、一つの明確な方針を言明することもできるだろうが、実際には、4人のキュレーターでやることであれば、私一人の考えで、あれこれと方向付けを語ることも、軽々にはできない。

だからこの段階でトリエンナーレについて敢えて今書くことがあるとすれば、

まずはその意義であり、またその特徴であり、そして私のイメージと抱負であろう。

そこでまず企画の基本的な概略を伝えておこう。会期は2001年の9月2日から11月11日。主催者は、国際交流基金と横浜市、それにNHKと朝日新聞、およびその四者で構成する横浜トリエンナーレ組織委員会である。

またこのトリエンナーレ組織委員会の下にアドヴァイザリー・コミッティーがある。これは、美術専門か文化関係者、それに財界人で文化に興味を持っていると思われる人によって構成されている。さらに、内容的なアドヴァイスを受ける委員として、インターナショナル・コミッティがある。そして、実際の中身を決めるアーティストック・ディレクターとしては建畠哲氏、河本信治氏、中村信夫氏と私の4人でキュレーションのチームを組んでいる。

総入場者はおよそ2ヵ月半の間に、少なくとも30万人を期待している。それから、様々な支援作業のために、ボランティアの参加も計画である。

さてトリエンナーレの意義について、様々な雑誌や新聞を読むとすでに賛否両論ある。

その中で一番目に付く論調は、これだけ世界に国際展が多いのになぜ日本でも国際展を始めなければならないのか、という批判である。確かに、今になって始めるということはいささか遅すぎの感がある。これを私は否定しない。しかし日本がこれまでいかに国際展にかかわってきたのかという流れについてここで振り返ってみてほしい。周知の通り日本はヴェニスにビエンナーレのパビリオンを持ったのが1955年だが、それから95年まで40年間の間、アジアの国でパビリオンを持っている唯一の国だった。

それにもかかわらず、日本は自国の中で国際展を実現する努力をしてこなかった。これは外交的にも、文化戦略上もいかに、片手落ちである。

だいたい外交戦略、文化戦略というものは、基本的にレシプロカルベース（相互的）であるべきなのだ。そうでなければ、様々なプログラムを組み合わせて、互いにメリットがある状況を作り、時には相手にチャンスを提供し、時にはこちらの要求を通しながら、長期的・相互依存的関係によって文化交流と相互理解を促進していくことができない。

そのことをよく理解した上で現代美術の文化外交に参入したのは韓国である。韓国は、90年代初頭の経済発展の勢いに乗って、明快で一貫した文化戦略を持って、世界の現代美術のステージに登場した。そのピークははたもに95年に達成した、ヴェニス・ビエンナーレにおける自国パビリオンの建設であり、また光州におけるビエンナーレの開始である。

この二つの出来事によって、韓国は自国の作家をヨーロッパに、誰にも気兼ねなく、送り込むことができるようになったが、それと同時に、欧米の作家に対しても、国際展に招聘する立場を保持することになった。

言い換えると、単に自国の文化を売り込むだけでなく、他の国の作家にも国際舞台でプレゼンテーションするチャンスを与えることができるようになったのである。

このインパクトは大きかった。他のアジア諸国にも国際展があるが、それに比べて、グローバルなテーマ設定、より大きな予算による有利な招聘条件、さらに積極的な対外的アピールとプロモーション活動によって、一躍、本格的でグローバルな国際展がアジアに登場したとの印象を与えることになったからだ。

このような韓国の文化戦略と比べてみると日本が他国のアーティストにチャンスを与えるという点では、これまであまりにも怠慢だったといえる。

同じような例が、アーティスト・イン・レジデンスについてもいえるだろう。日本には、きちんとしたシステムで、恒久的に運営されているアーティスト・イン・レジデンスが東京周辺にないのも、同じように怠慢である。このことに関する苦情は、多くの外国大使館の文化担当者から聞かされることだ。これまで多くの若い学生、アーティストが他国のア

アーティスト・イン・レジデンスの世話になってきたにもかかわらず、日本側ではそれらの国の作家を受け入れる開かれたシステムがない。これでは、また、他人に依存しているばかりだという批判をまぬがれないだろう。多くの省庁が外国の事例をさんざん調査しても、すこしもまともなレジデンスが作れないのは一体どういうわけか。この点に置いて、やはり日本は、売り込むだけで、相手に対等なチャンスを与えていない、身勝手な国だとの印象を与えている。

それはさておき、美術の思想も次々に変化し、前へ前へと進んで行くから、今までのようなビエンナーレ、トリエンナーレ等の国際展は不要だという説が出てくるのも致し方ないだろう。実際、これからは、例えばマニフェスタ（ヨーロッパの国際展で会場は回り持ち）のようにもっと場所に縛られない国際展のありかたが求められてくるかも知れない。また、大型の展覧会でなく、町の公共空間で行われるゲリラ的な展覧会も増えるだろう。さらに、変化し続ける展覧会、インスタレーションのみならず、映像やヴァーチャル・リアリティーなど物質的な実体がない作品など新しい美術の方向性はすでに内外の展覧会の中にいくらかでも読みとることができる。

にもかかわらず日本で今国際展をやることには、やはり大きな意味があると思う。それは決して、世界中の国際展と競争しようと言うことでなく、日本が今文化的にどのような状況にあるかという現状認識の上になつての見解である。日本では、現代の美術に対する認識があまりにも希薄であり、さらにその問題とつながる大きな問題を教育も社会も文化も、経済でさえも、抱えていると思うからだ。

だからこのトリエンナーレはまず日本のためのイベントであると考えべきである。そして、まずは

欧米のみならず、アジア（光州、ソウル、台北、上海、インド、バングラデシュ）でも、オーストラリア（ブリスベーン、シドニー、メルボルン）でも、アフリカ（ヨハネスブルグ、ダカール、カイロ、アレキサンドリア）でも様々な国際展が開かれているという、その現実を知るべきだと思う。そしてそこで、これほど多くの現代の美術が展示され、人々とアーティストが出会い、新しいアイデア、新しい思想を開示しあっているという、その現実にも少しでも気がついてほしいと思うのである。

では日本でやるとしたらどのような特徴を持つ国際展にすべきなのか、ここで私の考えを若干述べたいと思う。

まず第一に、この国際展の目標は二つあると考えるべきである。一つは日本、そして横浜の住民がこれなるべく多く来訪して、賛否はともかく様々な刺激を受けるということであろう。それは国内においての興行的な成功ということである。もう一つは、国際的に高く評価されるということである。おそらく海外からこの展覧会を見に来る人数は決して多くないだろう。しかし来るとすればそれはほとんど、美術の専門家である。そして彼らの評価に耐えられなければ、今後、海外の様々な国際展の中でしかるべき地位を保つことができない。そうすると、今後の招聘作家の質を保つことはできなくなる。また、国際的な美術状況との対話を目指したのに、その成果をもし上げることはできなくなる。

しかしこの二つの目標はある意味で対極にある。

一方の観客はこれまであまり現代美術など見たことがない人たちであり、一方は、さんざん多くの国際展を見てきた専門家である。その評価基準は大きく違うだろう。しかしその両者を満足させることが、我々キュレーターの指命だとも思う。

ところで、全体のコンセプトだが、これは「メガ・ウェイブー新たな総合に向けて」というものである。その意図するところは、今日起こりつつある、多大な社会の変化と革新について考え、それについての示唆を提示したいという気持ちからだ。

実際、情報技術の発展による生活スタイルの変化、さまざまな文化的・政治的、経済的世界観の変化、遺伝子工学による倫理・人生観の受けた衝撃等さまざまな価値観の変質が社会の至る所でみられる。そして美術を見る視点も、モダンからポスト・モダンに向かって大きくシフトした。

こうした大きな変革の波が今、我々を襲っている。それが21世紀の潮流になっていくだろう。そのような危機的現実認識を、このトリエンナーレの視座としたいというのが我々キュレーターの思いだった。

ではどのように考えて、その方針を構築していくのか。まずいえるのは、様々なジャンル、例えば建築家、ファッション、デザイン、あるいは哲学、科学などのフィールドのクリエイティブな人々とのコラボレーション、あるいは他のジャンルの最近の成果の援用を含むような作品、あるいは、他のジャンルのクリエイターの直接的参加を考慮することである。また、単に作品を見せるのではなく、アーティスト達と話し合い、できる限り、新しい作品を新しい観点から作るプロセスに参加することである。さらに、それらのプロセス、作品の中にこれからの人間の生き方、現実についての総合的なビジョンを読みとることができれば、それが理想である。

また、その内容は、カッティング・エッジすなわちアートのもっとも先端を担っている作家、作品を提示することにする。そうでなければ、国際的な観客にとっては、その存在価値を失うだろう。

そして、さらにこの展覧会が独自の価値を確立するとすれば、それは欧米の国際展とは異なった独自

の視点がなければならないだろう。その方法の一つは、欧米の国際展によく出ている作家を出すのではなく、今まであまり知られていない作家を出す必要があるということである。もっとも著名でない作家を入れるということが、作品の質を落とすことにつながっては意味がない。国際的には無名だが、今この作家を出せば国際的に高く評価されるだろう、作家もこれを機会に伸びていこうと思われる作家を出すべきだろう。それは決してすぐに実現できることではない。が、それが可能なのは、地域的な特徴を考えても、蓋然的にはアジア、そして日本の新しい作家ということになるだろう。

一方で、むずかしいとはいえ、欧米の作家についても、できればいつも登場する人たちでなく、こんな人もいないかということ、欧米の評論家に対して提示できればおもしろい。

こうした点をアジア的な視点と呼べばそうかも知れないし、そうでないかも知れない。しかし、上記のような観点をふまえて、キュレーター個人の独自の視点が出なければ、欧米の観点のエピゴーネンになってしまうだろう。つまり、現代美術がいくら欧米にルーツがあるとしても、また国際的な文脈があるとしても、「いかにそこに自分の新たな観点を加えるか」、が重要であり、そこに新たなトリエンナーレを始める意味が生じるはずである。そしてそれが世界の文化に貢献するということになる。なぜなら常にグローバルカルチャーは、ローカルカルチャーによって豊穡さを保ち、それ自身を再生してきたからである。

以上のような観点をふまえて、作家選択の基準を、以下のように考えてみた。

- ・キュレーターと話し合いながら新作を作っていくことが出来る作家とする。

- ・アジアの作家は、なるべく欧米の国際展で知られた人は避け、新しい作家によってアジアにはこういういい作家もいるんだ、見てほしい、というスタンスをとる。
- ・日本の作家は、これまで欧米の国際展等に出た人は避け、なるべくいまこの時点で、国際的に紹介するとふさわしいという、まさにこれから国際的に活動するのにふさわしい人を出す。
- ・欧米の作家は、ある程度知名度の高い作家に加えて、そこに若い、まだ評価の確立していない作家も加える。
- ・別のジャンルのクリエイターを含める。
- ・著名な作家は全体の3分の1程度にして、全体のリストを見たときにカッティング・エッジというイメージを裏切らないようにする。
- ・コラボレーションといえる作品を多く含める。
- ・建築、科学、ファッションなど見ただけで他ジャンルを感じさせるものを、多く含める。

こうしたフレームの設定は、私は、妥当な物だと思っているが、今の段階で4人の同意が得られているわけではない。しかしそうだとした場合、このような枠組みの想定は、大型の国際展の場合、必要なことだと思う。

それに対しどの程度の配慮をするかが、キュレーターの見識、あるいは、バランス感覚ということになるだろう。

ここで、再び、この国際展の日本社会における意義について、若干言及しておきたい。それは、現代美術の意義とでもいえることだ。現代美術の特質は、新しい物の見方、人と違うことを考える努力、自分を信じて、突飛だとも思われるアイデアを発展させていく自負と信念、さらに、何者にもとらわれない自由な思考の訓練といったものである。現代美術は今の日本にかけているそのような特質をもたらす効

果があるはずだ。

だいたい今の日本の問題は、国民全員のメンタリティーが官僚的になってしまったことだ。知らない内に全ての人が、いかに問題が起こらないようにするか、いかに管理するか、いかに役人のように問題点ばかりをあげつらうか、そして、いかに保身するかということになってしまっている。

それは若い人でも同じである。人と同じことしか言わない学生、いつもどこかに正しい答えがあると思っている学生、プロセスはとばして正しい回答だけを手っ取り早く手に入れようとする学生をみると、日本の教育はいつの間にか、受験によって全くゆがんでしまったのだということが実感される。そして、そのような管理主義の社会が若い人たちから希望を奪い、それぞれの差異や独自性の可能性が認められない閉塞感を生んでいるのではないか。また我々は、大人達の中に、若者達が理想にしたいと思う生き方をしている人がほとんど見つけられない、という現実を自分たちの責任と考えるべきではないかと思う。

私は、現代美術がそのような人たちに最も象徴的に、表現の自由、生き方の自由、考え方の自由の価値を教え、生き生きと自分を信じて生きている人間のモデルを提示できるのではないかと期待する。さらに、現代美術のさまざまな論議、アイデアやコンセプトを知るほどに、そこに自主的でユニークな考え方が評価される世界があるのだと言うことを実感を持って理解できるようになるだろう。

そういう若者が多数出てこなければ、結局、日本は、経済的にも落ち込んでいこう。なぜなら今や日本の経済は、大量生産の産業国家では立ちゆかなくなっているからだ。日本も、これからはアイデアで経済を生き抜かなくてはならないのだから。

こうしたこと全てを考えて、私は、今度のトリエ

ンナーレ開催に大きな意味があると思っている。このトリエンナーレに反対する人たちは、結局、これまで、手をこまねいて何もせず、美術館や、美術制度の抜本的な改革をする努力もせず、市民を美術の擁護者にするにも失敗した退嬰的美術関係者と同じ立場に立つことになるのだと言うことを考えた方がいいと思う。

そのような観点に立って、私自身は、トリエンナーレの意義と可能性を信じているのだということをもって、この小文の結びにしようと思う。

(随想) 美術館の館長とは

井関正昭

少し前のことだが、新美術新聞に清水敏男氏が美術館の館長の職能についてちょっと刺激的な見解を寄せていた。(新美術時評<日本の美術館のトップに求められるもの>平成12年7月21日号)。趣旨はおよそこんな風である。まず、外国の美術館のトップたちの横の繋がりが綿密なのにくらべて、日本の美術館のトップたちと外国のトップの交流がほとんどないのは問題である、その理由はいくつかあるが、一つは語学の問題である、何よりも日本の美術館はまだ自分の依って立つ基盤を見いだしえないのが原因である、という。

趣旨は大方賛成である。

「……現在日本の美術館でおそらくもっとも集客力のあるのは外国美術展である。

そこで毎月どこかで外国の美術展覧会が行われている。これほど美術を通じての交流が盛んであるのに美術館トップの人的な交流がほとんどない。……」

こうした清水氏の感想は彼自身の長い間の外国との美術交流の豊富な経験からの見解といえよう。

ルーブル美術館の近年のユニークな企画である「美術館/美術館」のプログラムの最新の企画である6月に行われたシンポジウムで、新装なって再オープンしたポンピドーセンター、新しく開館したロンドンのテート・モダン、それにニューヨークの近代

美術館のそれぞれの館長やキュレーターたちが総出で集まり美術館についての多くの問題点、現状から今後の展開まで密度の高い討議を行った、という事実をふまえ、日本ではこういったトップクラスの美術館のトップどうしの高度な議論の場はまずかんがえられないだろうというわけである。

確かに、こういった世界のトップクラスの美術館自体が日本には存在しないといってしまうまでもだが、しかし日本には日本なりの美術館のあり方があるだろうし、単純な比較はちょっと無理ではないかと思う。いくなれば日本の美術館どうしのトップ、つまり館長クラスの横の繋がりが全くないとはいえないし、といって欧米の主要美術館のような緊密な連帯はほとんどないともわたしは考えている。たとえば日本では全国美術館会議や美術館連絡協議会といった組織的な活動があるがその中で館長どうしの接触はその場限りといえなくはない。

しかし一方、ヨーロッパの主要国に比べて数の多さではひけを取らない日本の美術館だが、たしかにまだ自分の依って立つ基盤を見いだしえない美術館が多いとはいえ、その大半の活動は地方に密着した地道な活動だし、そこでは館長間の交流は共通のコレクションや個人的なものでないかぎり殆どないといえてよい。いわんや外国美術館との交流はまず考えられない。もう一つの特徴は日本の美術館のトップが非常勤勤務という勤務形態が多く、しかも行政官である場合も多いのでこの点で外国美術館のトップと大きな違いを見せている。こうして見ると美術館トップどうしの連帯は外国との間だけでなく国内どうしでもあまりないというのが現実といわざるをえない。しかも相互の連絡を阻害しているのはその必要がないという単純な理由だと言わざるをえないのである。これではたとえ語学ができて海外美術館のトップとの直接の交流は無理でありその必要もな

いということになる。

私のつたない経験だが、外国の美術館のトップたちは、相互にいつも連絡をとっているわけではないが、しかし必要ならいつでも自由に交流することができ、その場合の言語は通常、英、仏、独、伊と何カ国語も自由なのでコミュニケーションに全く問題はない。電話一本で「おまえのところのあの作品貸してくれよ」「ああいいよ」といった会話が日常にかわされている。また日本に作品を貸し出す主要な欧米美術館も近年は日本のやりかたをよく知っていて、企画の中間に存在するエイジェントや新聞社などのメディアの機能と能力、予算の付け方から館長やキュレーターの性格まで知られていて、つまりは日本との交渉では何が一番大事かといったノウハウをすでに熟知している。その中で館長相互の交流があればよいし、なければないで中間に立つものの交渉能力に従って一つの展覧会企画を仕上げしてしまうというのが通常である。このやりかたの善し悪しはまた別の問題であろう。よい展覧会を開催するという現実が先にあって、美術館はどうあるべきかといった議論は国際的な規模で日本の美術館としてはなかなか成立しない。問題は限りなくあるのは誰でも知っていると思うのだが。

もう一つ欧米美術館のトップの特徴の一つはその人事交流の自由さであろう。あるすぐれた人物が国籍を越えて、ヨーロッパだけでなくアメリカの美術館の館長として何年かおきに移動するのは周知の通りで、この交流はそれぞれの美術館だけでなくその地方の美術界の活性化に大いに役立っている筈である。

この現象は日本国内では少ないし、まして日本人以外の外国人が日本の美術館のトップになることは今のところまずありえない。何よりも日本の美術館の運営母体である地方自治体や企業体のいわば日本

的なしがらみが厳として存在するのがその理由だが、いつかこのしがらみが解消して、ありえないことがありうるようになって欲しいというのが私の願望である。21世紀の日本の美術館の一つの課題であってほしいと思う。

前時代的呼称“日本画”改称論

日夏露彦

このところいわゆる“日本画”分野のクレイゴトぶりには、目を覆いたくなるものがある。花鳥風月、美人画、風俗画、古社寺、仏像など歴史遺産、観光地、歴史が惰性そのもののワンパターン、無味乾燥な装飾的処理、腕自慢ていどの技巧、生ぬるい折衷様式で描かれ、10年1日のごとく再生産されている。

わずかながらの抽象表現や多様な現代美術の試みも、市場や大衆への迎合度は少ないにせよ、評価の定まったモデルの後追いレベルを出ない。文化勲章など賞勲を受けたり、市場・大衆人気の高い“日本画”家の肉筆、版画の殆どは、デパートの高級贈答品（芸術を謳わないだけ、こちらの方がマシかもしれない）なみのクレイゴト、つまり鑑賞画というパン絵にとどまり、この分野にはおしなべてもはや創造的覇気というものが感じられない。

しかし、世間的にこの現象はどう扱われているか。相も変わらず、“日本画”を売りにマス・メディア、デパート、美術館による企画展、業界ジャーナリズムによる情報操作はあとをたたず、海外に出れば見向きもされないような作品が目飛び出るような価格で売り買いされる（バブル期のイトマン事件で売買された“日本画”の最近のニューヨーク・クリスティーズ競売での無惨な落札実態を見よ）。12号程度の版画100枚刷って一点あたり90万円、あるいは

380枚刷って一点45万円という価格。肉筆一点となればおしてしるべしだ。市場価値と芸術価値のズレ、名利の偏在化は、もはや座視してはならないレベルに達している。

盗用問題、政治的・金権的スキャンダルがあっても、見ぬふりをする関係者たちによって、これら有名・人気“日本画”家はピラミッドの先端として固く守られている。これが上からの近代化で腐りきった日本社会の美術版といわずして何であろう。

*

なぜ、このような事態に至ったのか。つい先頃、少壮の論客から“悲しい絵画”と同情とも皮肉ともつかず宿命論的に論じられる“日本画”。いくつもの要因があげられよう—①上下や派閥関係で固められた教育・制作・発表の閉鎖的環境（家元制度に近いもの）②市場を牛耳る作家の名利欲を煽ってマネーゲームに巻き込む前時代的画商組織、目先の営利で便乗するマス・メディア、信用にあかして暴走するデパート、一部関係者の偏狭な絵画観とそれに基づく情実批評、政治的利用を承知の文化行政機関③権威・力・思想に弱い一般大衆・ファンやコレクターと“日本画”家たちそのもの。

*

そして、それこそ明治20年前後より棚上げされ禍根を残し続けてきたものとして、“日本画”なる呼称問題がいまあげられるべきだろう。じつは3項目に整理したすべての姿勢が共通して支えにきてきて、かえって創造力を枯渇させてきた皮肉な看板だったといっているのだ。

明治という歴史的な条件のもとで明らかに国家のアイデンティティを宣揚するためのこの国家主義的な呼称は、明治20年開設の東京美術学校“日本画”科で公的な力を揮いだした。明治29年東京美術学校に

“西洋画”科が設置されて以降、“日本画”と“西洋画”というジャンル分けが一般化し、評価尺度の二重構造が定着することになる。脱亜入欧を謳いながら明らかに非論理的なこの呼称は、矛盾だらけで止揚を怠る日本近代化路線を象徴しており、第一回目の近代化路線の破綻（第二次世界大戦敗北）と民主主義国家としての出発のあとも、問題としては棚上げされ、禍根を深めることとなった。“日本画”家と取り巻く関係者の旧体賞と二重尺度の使い分けを温存し、現代絵画として資格を疑わせる結果を招く大きな要因となったと見るべきだ。

21世紀を目前にこの事態を少しでも改善しようとするならば、前時代そのままの呼称をこの機に破棄するのは当然であろう。普遍性や論理性にかなうとすれば、さだめし“膠彩画 glue painting”であろうか。すなわち絵の具の媒材を尺度とするもので、“油彩画 oil painting”、“水彩画 water color”、“水墨画 ink painting”と同列化できる。そうした上で、日本の伝統が活かされた技法、様式、題材、発想が探られ、論じられれば、他分野はもとより世界のだけれども納得しよう。これでこそ“日本画”家は、呼び名だけとはいえ国家主義的なイデオロギーの呪縛から解き放たれ、現代絵画を追求する一員として平等に扱われるはずだ。そして噴飯ものというべき評価尺度の二重構造の解消も促されよう。

*

“日本画”などという呼称のなかった明治以前の方がよほど普遍に応える絵画が豊かに創出されていたのではないか。明治期すでにこの非論理的な呼称に反発していた菱田春草、“日本画”画材を使ってもこの呼称は拒否する現代美術の若い世代のわずかながらの登場。過分なメリットをえていた層からの反発は必至だろうが、近代化路線第二回目の破綻=先のバブル期に溺れての惨状から立ち直るためにも、

このさい大学などの専門教育・研究機関、評論家・研究家が率先して呼称改称に取り組んだらどうか。

※なお 日夏文「“日本画”の呪縛断つとき—再興第85回院展」(『展評』第5号P.149~150. アトガ・イルツ、2000. 10) あり

On Changing That Old Word, Nihonga

Tsuyuhiko Hinatsu

The superficiality of recent *nihonga* (Japanese-style painting in mineral pigments and glue) is enough to make one cover one's eyes. The paintings are made according to the same old patterns, apparently out of sheer inertia: birds and flowers, beauties, genre scenes, historical treasures like old temples and shrines and Buddhist images, landscapes popular with tourists, and historical scenes. The painters present us with meaningless decorative effects, displays of technical virtuosity, and a vapid eclecticism as they go on reproducing these relics of the past as if time were standing still.

Those *nihonga* painters who venture into abstraction and other contemporary styles may pander less to the market and the public, but they seldom go beyond the imitation of well-established models. The paintings and prints of *nihonga* painters who have won government cultural awards, the ones most sought after by the masses and the market, have the same sort of highly wrought finish as the expensive bric-a-brac sold as gifts in department stores (which at least have the virtue of not claiming to be art). These works, which attract no attention outside of Japan, are praised fulsomely by the manipulated journalists common to this segment of the Japanese art world. The works of the most popular *nihonga* painters are sold for eye-popping prices (as in the ridiculous bidding at the recent Christie's auction in New York for the *nihonga* being sold off in the wake of the Itoan Corporation scandal associated with the Japanese economic bubble). One hundred 45 x 60-centimeter prints were sold at 900,000 yen apiece; another edition of 380 prints was made available at 450,000 yen each. One can only imagine how much a

painting by the artist's hand would bring. The gap between the market price and the actual artistic value, and the profligate pursuit of fame and wealth on the part of artists and dealers, have reached a level that is no longer possible to ignore.

There have been numerous cases of theft, bribery and payoffs, and political scandals involving nihonga, but the people involved in this world look the other way, carefully protecting the famous *nihonga* painters who occupy a secure position at the top of the pyramid. This is the art world reflection of the corrupt state of Japanese society, the result of our history of forced modernization.

How did things come to such a pass? Recently, a young and spirited critic has referred to nihonga as "distressed painting," describing the fateful development of this art with words that could be interpreted equally well as an expression of sympathy or irony. There are a number of reasons for this situation: (1) a closed system of education, production, and exhibition enforced by the rigid hierarchies and opposing factions (similar to the *iemoto* system, the family-controlled pyramidal hierarchies typical of other traditional Japanese art disciplines such as the tea ceremony or flower arrangement) ; (2) an entrenched coterie of art dealers who control the market and fan the desires of the painters for wealth and fame in order to involve them in their financial machinations, a mass media swayed by the desire for greater profits, roughshod operations of department stores shielded by established reputations, the narrow concept of painting held by many art professionals leading to bias and favoritism in art criticism, and government cultural institutions who use *nihonga* for political purposes; (3) a tendency to bow to authority and lack of independent judgment on the part of the general populace, art lovers, collectors, and the *nihonga* painters themselves.

The time has come to question the use of this word. *nihonga*, which was coined during the Meiji era. It is one of the sources of the problem that needs to be rooted out, an ironic label that reinforces all the problematic attitudes that I have outlined above with the result of stifling creativity.

Nihonga, or "Japanese-style painting," is also a nationalistic appellation, applied under the historical conditions of Meiji Japan to proclaim the identity of the new nation state. It was given general currency with the establishment of a *nihonga* section at the Tokyo School of Fine Arts founded in Meiji 20 (1887) . After a *yoga*, or "Western-style oil painting," section was set up in the same school in Meiji 29 (1896) , the division between "Japanese-style painting" and "Western-style painting" became generally accepted, creating a double standard for art criticism. This naming was actually illogical since it was done in conjunction with a government policy of "leaving Asia and entering the West." It symbolizes the contradictory modernization policy of Japan that has failed to effectively synthesize the opposing elements in the dialectical process of its history. Even after the first great breakdown in this modernization process (defeat in the Second World War) and the establishment of a democratic state, this problem was left unresolved and became even more intractable. The old system of the *nihonga* painters and their handlers was retained along with the double standard of criticism, and this had the effect of casting doubt on the validity of contemporary painting in Japan.

If we are to improve the situation of Japanese art on the eve of the twentieth century, it is imperative to abolish this name that has remained unchanged since the Meiji era. Applying a more universal logic, we might refer to it as "glue painting" with reference to *nikawa*, the glue used as a binder for the mineral pigments. If the medium were adopted as the basis for the name, it could take its place alongside oil painting, watercolor, and ink painting. Once the name is changed, it would be acceptable to anyone in other fields of art or other countries in a serious discussion of the techniques, styles, subjects, and ideas that have been utilized in Japanese tradition. It would free "Japanese-style" painters from involvement in nationalistic ideology, even if only in name, and they could be treated equally along with other artists exploring the possibilities of contemporary painting. It would also encourage the elimination of the ludicrous double structure of critical standards. One of the most important effects of eliminating the limited concept of *nihonga* could be the liberation of the media, the glue and mineral pigments,

used for this kind of painting, encouraging non-Japanese painters to take the opportunity to experiment with them. The over-protected and enervated world of *nihonga* would then be left to confront its greatest challenge in a century.

Prior to the Meiji era, when there was no such word as *nihonga*, Japanese artists produced an abundance of paintings with universal appeal. Artists like Hishida Shunso were already opposing the use of this undesirable term in the Meiji period, and there are younger artists today, if only a few, who use *nihonga* media but repudiate the label. Powerful resistance can be expected from people who profit from the present system, but as part of the needed recovery from the miserable conditions resulting from the bursting of the economic bubble, a second breakdown in the modernization process in this country, I would strongly recommend that colleges and other education institutions, critics, and scholars take the lead in eliminating this term from discussions of Japanese art.

see: "Break the spell of the word *nihonga* "by Tsuyuhiko Hinatsu-TENPYO. No.5 p.149-150, Art Village, 2000.10

'93 東京・日中美術シンポジウム
日本と中国における
近代美術とは何か

- ・主催：美術評論家連盟
中国美術家協会
日本中国文化交流協会
日本経済新聞社
- ・開催日：1993年3月26-27日
- ・会場：日経ホール

出席者（日本側……肩書は当時）

- 河北倫明（美術評論家連盟会長・日本中国文化交流協会常任理事）
- 富山秀男（京都国立近代美術館館長）
- 陰里鐵郎（三重県立美術館館長）
- 鶴田武良（東京国立文化財研究所美術部長）
- 岩崎吉一（東京国立近代美術館次長）
- 加山又造（画家・日本中国文化交流協会常任理事）
- 細野正信（山種美術館学芸部長）
- 島田康寛（京都国立近代美術館主任研究官）
- 利根山光人（画家・日本中国文化交流協会常任理事）
- 峯村敏明（多摩美術大学教授）
- 中村英樹（名古屋造形芸術大学教授）
- 針生一郎（和光大学教授）
- ヨシダ・ヨシエ（美術評論家）
- 海上雅臣（美術評論家・㈱UNAC TOKYO代表）
- 瀧 悌三（美術評論家）
- 鈴木 進（東京都庭園美術館館長）

出席者（中国側……肩書は当時）

- 王 琦（中国美術家協会副主席・美術評論家・版画家）
- 靳尚誼（中央美術学院院長・洋画家）
- 鍾 涵（中央美術学院教授・洋画家）
- 鄧福星（中国芸術研究院美術研究所研究員・美術史家）
- 劉 曦 林（中国美術館研究員・美術史家）
- 陶 勤（中国美術家協会対外連絡部日本処責任者）



[写真] 壇上は故河北倫明氏 日本中国文化交流協会提供

[基調講演]

●日本側／富山秀男 <要旨>

このたびのシンポジウムは日中両国における近代美術を検証するために開催されるものである。

*

周知のように、近代美術は19世紀後半に入って西洋からもたらされたもので、その後のわれわれの美術はそれを受け入れるプロセスのなかで形成されてきた。

もちろん日本と中国とでは受容のプロセスは異なっているが、西欧近代美術の到来を「衝撃」として受け入れた点では共通しており、両国とも在来の伝統美術と外来の近代美術をいかにつなぎ合わせるかという難問をかかえることになった。したがって、今のところ、いわば一方的な受け身の形で西欧近代美術を受容したのが両国の近代美術だとする見方が一般的になっている。

だが、そう言い切ってよいだろうか。ここで、われわれは視点の切り換えを迫られているのではないだろうか。西欧近代美術に対する「負」の立場を捨て去ることでアイデンティティーを取り戻す必要に迫られているのではないだろうか。

*

そのための方策として検討しなければならないことがいくつか挙げられる。

*

西洋の衝撃は果たして衝撃だったのかということの検討もその一つであろう。衝撃としてとらえる長年の通念をとり払うと、新しい視野が開けるのではないか。

またさらに、伝統と近代とを対立概念として対置させる慣習を清算して、両者とも相互に溶け合える

包摂概念に変えることができれば、全く別な風景が立ちあらわれるのではないだろうか。

その地点にたどりつけば、アイデンティティーの問題はもっと幅とゆとりを持ったものとして考えること可能になるだろう。

世界中の美術を西欧近代美術で統合する画一化の悲劇を回避するためには、ここでパラダイムの変換が必要と考えられる。

*

こういった歴史的状況の中の日中近代美術は、まことに複雑な相関性をかかえていったが、このシンポジウムがそれを解き明かし、未来への展望を切りひらく糸口になるであろうことを期待する。

●中国側／王琦 <要約>

1. 西洋美術の中国美術に対する影響

- 外国人宣教師（ルッジューリ、マテオ・リッチ、カスティリオーネ、サンビエーソ）などによって紹介された西洋絵画
- 西洋画法の中国文人画に対する影響、西洋画法の影響を受けた清代の宮廷画家、焦秉貞
- カスティリオーネの中国画に対する影響
- 徐悲鴻、劉海粟、林風眠および嶺南派画家が中国画と西洋絵画を融合させるうえで果たした開拓的意義
- 1930年代、西洋現代派美術が中国画壇に与えた最初の衝撃、中国新興版画への影響、当時の中国新興美術団の役割
- 魯迅の美術に対する観点:伝統の継承と外国に学ぶことは、中国新美術を発展させるうえでの両翼
- 抗日戦争期における洋画界の状況、“民族化、科学化、大衆化”のスローガン
- 1949年建国以後のソ連美術の影響、西洋現代派美術に対する排斥と否定
- “文革”期における極“左”思潮の氾濫、“封建主義、資本主義、修正主義”のスローガン
- 改革開放が招いた西洋現代派美術の中国美術に対する2回目の衝撃
- 二つの観点の対立:全面的に西洋化し、伝統を否定する観点と自国を基盤にして、世界に目を向ける観点
- 芸術の民族性と国際性

*

2. 中日美術交流の回顧と展望

- 日本美術と美術理論の中国における伝播と紹介

- 魯迅の功績、日本の著作の中国美術に対する影響
- 中国新興木版画の啓蒙教師——内山嘉吉
- 1940年代末の中日両国の版画交流と相互影響
- 建国後の新段階——日本の中日美術交流に関する組織の努力と貢献
- 今回の日中美術シンポジウムの意義

あとがき

美術評論家連盟は、1940年第2次世界大戦中に組織された「美術問題研究会」を母胎とし、1950年戦後の改組によって「美術評論家組合」として再出発したが、翌51年更に「美術評論家クラブ」と改称し、更に54年に創立された「美術評論家連盟」(AICA)に発展的解消をして、今日に到っている。

1988年秋、中国美術協会の招きにより、日本の美術評論家連盟代表団6名が、北京・西安・杭州・上海を訪れ各地で交流したのを始め、その後、日中間の美術評論関係者の訪問・交流・討論が活発におこなわれた。特に93年3月、日経ホールで「日本と中国における近代美術とは何か」という討論会がひらかれ、つづいて95年1月、日本側から連盟会員8名、中国は17名の評論家・ジャーナリストが出席し、北京で卒直かつ真摯な討論がおこなわれる機会ももった。後者については中国側で報告がまとめられたが、日本における討論会の記録はまとめられていなかった。今回ようやく、その事実をきわめて簡単にだが記録した。そして98年9月28日から10月1日には、長年の懸案であった国際美術評論家連盟日本大会が、国際的大会の第32回として、「トラジションー変貌する社会と美術」というテーマの下に、東京スパイラルホールで催され、これは200ページをこえる報告書にまとめられた。

しかし日本国内における評論家相互の情報交換・討論の機会はかならずしも活発とはいえず、まして日本の美術の問題や提言・現況などを海外に発信する方法には、美術ジャーナリズムの現状もふくめて、とぼしい。一時は「ART CRITICISM IN JAPAN」

と題したアンソロジーの企画も検討されたが、思潮・表現方法が多様化し、即時的な情報交流が必要な現状をふまえ、シンプルな形式での機関紙発刊を試みたのが本誌である。

内容体裁とも今後検討の余地があると考えられるが、これを機会に活発な意見の提案を望むものである。ささやかながら、これを今後くりひろげられるムーヴメントの出発点としたい。(Y)

aica JAPAN — NEWS LETTER 第1号

頒価 500 円

2001年2月1日 発行

発 行 美術評論家連盟日本支部 (AICA JAPAN)

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園 3

東京国立近代美術館内

電話 03-3214-2561 FAX 03-3213-1340

代表=針生一郎

編集委員 富山秀男 南條史生 本江邦夫 ヨシダ・ヨシエ

協 力 川口直宜 (美術評論家連盟日本支部事務総長)

小林季記子 (事務局)

制 作 露満堂 (片岡 健)