

# aica JAPAN NEWS LETTER 第5号

## 美術評論家連盟会報



### 特集「美術評論家連盟 50年」

#### 目 次

・対談：aica 日本支部 50年—美術批評の自律を求めて—

針生一郎・中原佑介  
高島直之(司会)

・美術評論家連盟結成経緯

大島清次 (50音順)  
瀬木慎一  
三木多聞

・思いつくままに

・50年間の本の道

・美術評論家連盟と常任委員会

#### 「50年に際して、美術批評とは」

・批評の支持体/時間軸/容量：消費とアカデミー

岡部あおみ  
岡村多佳夫  
清水哲朗  
谷 新  
星 雅彦

・美術批評とは

・批評の拡散の時代において

・私にとって美術批評とは何か

・沖縄のアイデンティティー

~~~

・『青春と冒険』の線に乗せて

青木重雄  
中川健造

・美術評論家連盟創立 50 年に思うこと

~~~

・芦屋訪問記

中村敬治

・芦屋市美術博物館問題の経緯

~~~

・追悼：田中幸人と別れる

ヨシダ・ヨシエ

#### 会員短信欄 (50音順)

井関正昭 漆原美代子 菊地明子 倉林 靖 佐藤友哉 柴辻政彦  
島 敦彦

2004

美術評論家連盟

## AICA日本支部 50 年に際して —美術批評の自律を求めて—

針生一郎・中原佑介・高島直之(司会)

司会 本年の 2004 年は、「美術評論家連盟」が 1954 年の 5 月に結成されてから 50 年たつということで、この AICA のニュースレターで特集として組みたく思い、針生さん、中原さんのおふたりにおいでいただきました。連盟 50 年に際して、戦後日本の美術批評とは何だったのかをお話ししていただければ、と思います。その前に美術評論家・批評家の団体として、まず戦前の 1936 年に「美術批評家協会」というのがあるというデータが残っていますが、具体的にどういうメンバーであったのかは今わかつておりません。明らかなのは 1940 年、いわゆる戦時体制に呼応する評論家の集まりで「美術問題研究会」というのが発会されました。要するに、戦時期の国家統制に応じた団体ですね。

中原 メンバーはわかりますか。

司会 メンバーは、尾川多計、荒木季夫、柳亮、今泉篤男、富永惣一、田中一松、大口理夫、水沢澄夫、相良徳三、森口多里、土方定一(敬称略、以下同)ほかを発起人として、1940 年に丸の内「エーワン」において発会式を行なった。事務局は尾川多計さんのところにあったようです。この「美術問題研究会」が、戦後の 1950 年に改組して「美術評論家組合」として再出発しました。翌年 1951 年に「美術評論家クラブ」と改称し、この「美術評論家連盟」となったのは 1954 年 5 月というのが、調べた範囲でわかったことです。

戦前における美術評論というと、画家・彫刻家たち美術家自身による文章、それから新聞記者並びに雑誌の発行者及び編集者が執筆するもの、あとは大学とか研究機関に勤める人が携わっていたぐらいでしたが、第 2 次大戦が終わり、こういった美術評論のレベルが旧態依然であるということから、さまざまな動きが出てきた。その流れの中に、この「美術評論家連盟」の出発があったはずです。

その具体的なきっかけとしては、富永惣一が 1952 年にヨーロッパを旅行中に、国際美術評論家連盟の日本支部を結成しないかという打診がありまして、その意思を具体化して 54 年 5 月にできた。会長は土方定一、常任委員長は富永惣一、常任委員は今泉篤男、金丸重樹、勝見勝、嘉門安雄、浜口隆一、山田智三郎、和田清、事務総長が河北倫明さんという形で出発しました。

美術評論というのはジャーナリズムと密接につながった形で進んできたわけですが、戦後、例え

針生さんは『美術批評』に執筆することから始まり、また、中原さんは『美術批評』で芸術評論賞をとられた。

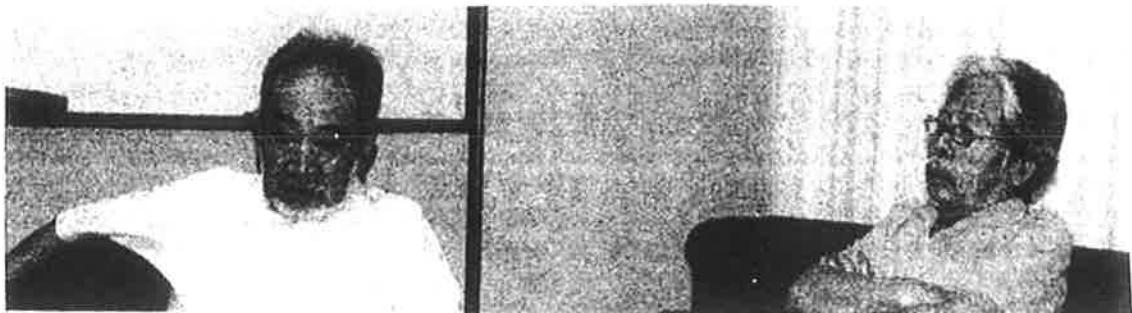
中原 僕のデビューは『美術批評』です。

針生 僕が美術批評を書き始めたのは、たまたま美術出版社に『美学』という学会誌の編集を任せられていたら、「夜の会」の事務局だった河野葉子さんが眞善美社から美術出版社に移っていて、「『美術批評』に何か書かないか」というお誘いがきっかけになりました。今泉篤男がヨーロッパから帰ったとき、日本の絵は、発想から表現まで直線距離ではなくてモタモタしていて、外国の絵に比べて非常に弱いと指摘し、通称「今泉旋風」を巻き起こした。今泉さんは美学会で個人的にも知っていたから、それについて「ラウンドテーブル」という投書欄に投稿したのが最初です。

僕はもともと文学で、今でも文学のほうが本筋だと自分では思っているんだけれども、左翼だからあまり原稿料にならないわけ。東大の美学研究室に 5 年いる間にマルクス主義芸術論の訳編著を出したせいか、「特別研究生」を満期でやめるとき専任の教職がなく、フリーライターで行くほかない。美術のほうが確実に原稿料を見込めるから、一ヶ月分の注文を考えて「これで来月は暮らせるな」というような調子で始めたんです。

だから、55 年には、「美術評論家連盟」に瀧口修造さんに誘われて、割に早く入っています。ただ、これはどうせ職能組合だろうと思っていましたから、AICA もそんな感じで、職能組合を出ないのではないかと思った。これは、中原君のほうが早いけれども、AICA の国際会議に出て、僕は 80 年代初頭かな、やはりずっとヨーロッパ中心で、しかも IOC 委員会みたいに金持ちの老人たちが集まって「今度はどこにオリンピックを持っていけば興行的に成功するか」と相談をしているみたいで嫌な感じでした。

そのニース総会で議長をつとめたアイルランドの女性が、「日本人は滅多に発言しないからあとで指名する」と壇上から僕にむかっていでの、そのときは「地方の美術」という僕の得意のテーマだったから、急いで英文原稿をつくって読みあげた。するとアメリカなど英語圏の連中はおもしろかったと音って、僕の提唱したインターナショナリズムよりインターリージョナリズムについての質問などがきた。だが、アフリカあたりでは文芸批評と美術批評がまだ分かれていないのか、AA 作家会議で顔みしりのアフリカ黒人が僕にむかって「サヴァ?」というので、フランス語圏の連中は英語の同時通訳など聞いていないと分かった。だから、その前ですけれども、60 年代に中原君やピエール・レスターというフランスでは珍しいフリーの批評家と、AICA とは別組織の運動になるような評論家の組織をつくろうと、相談をしたことがあります、実現し



なかつたけれども。

司会 それは批評運動のような形で、例えば日本の旧来からの画壇支配の力学を変革していくということですか。

針生 そういうことです。ただ、それも国際的になるとなかなか難しいから。そこら辺からは中原君にしゃべってもらったほうがいいかもしません。

中原 ここに東野芳明君がいると、もう少し話が広がるかもしれないが、彼も受賞した美術出版社の主宰した評論賞は、正式には「美術評論新人賞」といったかしら。

司会 今は「芸術評論賞」ですね。

中原 名前が変わったんですね。それで、1954年に第1回目の公募をやって、東野君が第1席になって、翌年55年ですけれども、5月の第2回目のときには僕が第1席になって、そのときの第2席が多木浩二君です。

それで、このAICAの問題だけれども、僕はAICAの歴史には全然詳しくないんですが、フランスが最初につくったんじゃないかな。これは実際に確かめていないけれども、対独レジスタンスがきっかけで、美術評論家のイデオロギーを超えて結束するという旗幟の下に。結果としては、さつき針生さんが言った職能団体になったわけです。

それで、いろんな国に呼びかけをやって、たまたま富永さんがヨーロッパへ行って、それに呼応した。だから、AICAの日本支部だけれども、やはり出発は職能団体です。そもそもいわゆる芸術運動という形は持っていないかった。僕が入ったのは、55年だったと思います。

司会 しかし、本来は対独レジスタンスという意味ではリベラルというか、民主主義的な発想で始まった「美術評論家連盟」ですよね。それがとくに日本では、職能団体のほう傾いていった。

中原 結局、右も左も一緒にやろうということですから、職能団体という形しかとりようがないでしょう。イデオロギー的側面を強調すると、やはり解体せざるを得ないことになってしまいます。

司会 すると、あの「日本ペンクラブ」とかいうのと割と似た感じですよね。

中原 基本的にはそうじやないかなと思う。それで、このAICAの問題、日本の場合はAICAの

日本支部という形をとっていますけれども、さつきの説明で「美術問題研究会」があって、「組合」になって「クラブ」になって、それが母体でAICAの日本支部が結成されたという歴史を聞いたわけですけれども、その顔ぶれをみると、後に美術館の館長あるいは副館長というところで仕事をした人が大半でしょう。

司会 そうです。

中原 ところが、これは今でも引きずっている問題だけれども、AICAの基本的な性格は、評論家というのはジャーナリストだということです。だから、AICAの会員証はプレスカードになっているわけで、プレスなんです。しかし日本の場合は、そもそも出発から、美術館関係者が中心になって始まったところが、ある意味でその性格を特徴づけていて、今もそれを引っ張っていると思うのね。

司会 そういう意味では評論家といいますと、もちろん東野さんも含めて、針生さん、中原さんのフリーランスのスタンスみたいなものが僕らの一つの指標になっているわけだけれども、具体的にはそういう美術館関係者の流れのほうが強かつた、戦後は。

中原 まあそうでしたね。

針生 日本の「美術評論家連盟」がいま世界で一番会員数が多い。それは結局、ミュージアム・ピープルと僕なんかが言う美術館関係者を入れているからです。戦後ずっと美術館というものが日本で各地にふえて、その館長や学芸員がみんな入っている。

中原 例えば河北さん、土方さんもそうだけれども、あの世代で、いわゆる美術館と直接関係がなかったのは瀧口修造さんぐらいだね。あとはみんな美術館の館長、しかも国立とか。

司会 瀧口さんは意識的に関係がなかったんですか、自覚的に。

中原 声がかからなかった。聞いたことがないからわからないけど。でも、あまり美術館の仕事をしたいという気持ちはないんじゃないですか。

針生 近年のAICAですが、アメリカでも美術館の力が非常に大きい。批評家も美術館単位に別れているみたいな感じだったのが、キム・レビンというのはフリーランスで、直接美術館に全然かかっていないのがAICAの会長になって、それで、美術批評の社会的な地位を高めるということをボ

リシーに掲げてやったわけだよね。それは、具体的にはAICAの各国から出させた年間批評集みたいな評論集をまとめたぐらいのものだけれど、かなりそれに力を入れていて、こういうやり方もあるのかと思ったよ、僕は。だから、AICAが少しそういう意味での運動に近づいてきている。

しかし、本来からいえば、社会的な地位を高めるというのは、中身が説得力を持って、自分たちでひとつひとつの評論がそういう地位を切り開いていかなければいけないので、AICAが支援して各國の美術評論の評価を高めるわけにはいかないんじゃないかと思うわけ。

中原 社会的ステータスということだけでいえば、美術館の館長たちは、美術館長としてステータスも持っているわけだから。だから、そうでない批評家の社会的な位置を高めるだけのことになりますね。

それと、さっきの話で、つまり、基本的にはフリーランスの批評家の集まりが一番望ましいわけだけれども、これはやはりフランスだけですね。例えば、イタリアもかなり早く前からAICAのイタリア支部をつくったけれど、あそこの会長だってアルガンだとか、みんなやはり美術館の偉い人ですよ。

司会 やはり評論家というよりも、制度的な意味でも作家ですよね、フランスとかの批評家は。

針生 中国なんか、いまだにそうだね。作家。

司会 それで、1950年代から書き始めたことなど、今お話しのとおりですけれども、例えば、戦前においてフリーの評論家はあり得なかつたんですか。原稿料制度がないとか。

針生 有名な秋田の平野コレクションに僕が秋田へ行って訪ねていったら、裕伊之助さんが、たまたま平野邸に来ていたんです。藤田嗣治のコレクションなんかで有名だよね、平野コレクションって。その平野さんというのは、なかなか口が悪いというか、「あの今泉篤男なんていうのは、裕伊之助先生のかばん持ちだった」と音うんです。だから、戦前からの批評家はみんなそうなんだよ、と平野さんは僕に言うわけ。書生みたいにして出入りして、作家の話を聞いて、それを書くというか、原稿料がちゃんと確立していない。だから、作家のところへ入り浸って、一緒に食事をしたりして、そのうちだんだん書くことができていくというタイプだった。そういうことを「かばん持ち」と言ったんだと思うんだけど、みんなそうなんだよと。

だから、割と名門の師弟でないと美術批評はやれない。美術家もそうだけれどね、戦前は。

中原 それともう一つは美学者でしょう。戦前でいうと、児島喜久雄があれだけ梅原龍三郎や安井曾太郎をブッシュしたので、今日この両巨頭がいるわけで。しかも、児島さんは「朝日新聞」を舞台にして書いていた。だから、ジャーナリズムとしての批評ということでいえば、形式的には批評家だと言え

るかもしれないけれど。

司会 そういう意味で、今の「芸術評論賞」のような、だれでもが応募できるということは、かなり民主的な制度にみえます。

中原 『美術批評』の編集長の西巻興三郎は、民主的ということもあるけれど、新しい世代から美術批評家を育てていこうという、基本的にはそれが募集の発想だといっていた。

司会 そういう意味では、評論家というのはジャーナリストであると。あるメディアとの関係の中で批評を展開していくという意味では、『美術批評』のようなメディアが今はないですよね。

針生 それはない。あれは非常に貴重であったと思う。例えは意外な人で、五木寛之なんて初めて会ったときに、「僕は何で育ったかといえば、『美術批評』で育ったんですよ」と言っていたからね。記事内容は、割合にジャンルを問わなかったから。

中原 それと、もう一つAICAとの関係、つまり『美術批評』ということでいうと、高階秀爾君みたいに書いている人もいるけれども、定期的に新聞に美術のことを書くという習慣はほとんど今ないでしょう。

司会 ないです。

中原 ところが、以前というか1960年代、70年ぐらいまでは結構あったと思います。僕も「読売新聞」でデビューして7年ばかり書きましたけれども。それにかわって、今は美術記者が各社とも全部、美術展覧会を取り上げて書いている。それから、美術記者はまた美術記者として組織をつくっているわけでしょう。

司会 美術記者クラブね。

中原 AICAは美術記者を入れない原則になっているから。ただ、例外に現職の美術記者だったけれども、「美術評論家連盟」に加入なったのは朝日の小川正隆君ですよ。これも個別的に本当は議論しなければいけないんだけど、新聞社の学芸部あるいは文化部の、美術担当の記者の書く美術批評は、ちゃんとした美術批評ではない、というぐあいにみてしまうか、あれはあれで今、新聞紙というよりジャーナリズムに載っている批評として、ある評価を与えるかどうか、というのは、今日の美術批評の問題の一つだと思うんですよ。

針生 かつて岡本謙次郎氏や徳大寺公英氏も一時期はフリーランスだったことも確かにあるんだけども、われわれ東野芳明も含む3人は、純粋にフリーランスの美術批評家として出発した。何を求めたかといえば、共通項として言えるかどうかわからないけれども、特に僕は強く意識していたんですが、1970年代以後の峯村君などが「芸術の自律性」ということを言うわけだけれども、それにひっかけて言えば、「美術批評の自律性」を求めていたんです。

つまり、作家とのつき合いから自律する。メディ

アからも自律する。もちろん権力からも自律する。つまり、そういうものの制約を超えて、批評というのは客観的な機能を果たさなければならない信じて、それが意外に大変だったんだけれども、ともかく、そういう批評の自律という問題があることだけは気づかせたのではないかと思う。

もっとも、僕は主として『芸術新潮』に頼まれて、当時、『芸術新潮』編集部にいた建畠哲君なんかが、今でも言っているけれど、「針生さんは原稿が遅いから苦労することはわかっているんだけれども、当時の『芸術新潮』の副編集長から編集長になった山崎省三は、針生さんにそういう裏話というか内幕話みたいなものを書かせるのが必要だと信じていたんですよね」と。

つまり、戦前派というのは、みんなつき合いと批評の峻別ができるから、知っている作家、同郷の作家をいろんな作家選考のときにちょっと入れてしまふんだよ。それを僕は一々具体的な名前を挙げて、「この会でこの人はこういうことをやった」と書いたものだから……。

中原 書き過ぎたりして（笑）。でも、いま針生さんの言ったそれは、例えば、「美術評論家連盟」の日本支部ができる、我々も会員だったけれども、評論家連盟が結成されることでそういうことができるんじゃないかなといふ夢はあったよね。

針生 そう、あった。

中原 だから、職能団体といえば確かにそうなんだけれども、批評の自律ということが、こういう組織ができたことによって一つの道を切り開けるのではないかと。結局はそうではなかったわけだけれど、最初はそう思ったよね。

司会 要するに客観的な機能というか、美術批評の自律という形の考え方がある、このAICA日本支部の結成に欠けていたということですよね。

針生 東野君が会長をやったのは、あれは70年代？

司会 1983年から86年の3年間。

針生 そのときに、あれは山種美術館の学芸員だった佐々木直比古の事件が起きましたね、刑事事件になって。要するに、その美術館の絵を売り飛ばしたというようなことで。そうしたら東野会長は、「あれは日本画だからそういうことがあるので、われわれも同じように思われたら困るから、評論家連盟を除名する」と言うわけだ。僕は、そこでいま言ったことの繰り返しだけれども、批評とつき合いをもっと明確に区別しなければいけないと。そういう声明を出してからなら佐々木直比古を除名してもいい、と。

だって、例えば前衛と言われるほうだって、盆暮の作家のつけ届けみたいなのがあって、それに煩わされないつもりでも、それは受け取っている。例えば、瀧口さんは、貧乏しながら、全部それを送り返すと言っていたことを覚えているから。だから、

送り返さないという意味では、我々も同じではないかと。それを自戒の意味で批評とつき合いとの区別をもっと明確にしようと声明した上でならないよ、と言ったんだけど。

中原 あのときは声明が出たんじゃない。

針生 出たかな。何か僕は黙殺されたような気がするんだけれど。

中原 結局、彼は除名されたでしょう。

司会 除名されました。

中原 だから、その前に声明が出たような気がする。いきなり彼1人をばさっと除名しないんじゃない。その辺ははっきりしないけれど、記録には残っているんじゃないかな。

針生 そのとき、小川正隆が東野会長を擁護するつもりなのか、「貧乏しながら瀧口さんが集めたコレクションがいま富山県立近代美術館にみんな来ているんだから、問題ないじゃない」とか何とか言って。僕は晩年の瀧口さんが、これは全部金を払ったかどうかは別として、ともかく自分の身銭を切つて集めたものなのに、それを東野、大岡だのが富山県立近代美術館の委員になって、札束をちらつかせるみたいにして全部買い取るなんて無礼な話ですよ、なんて、瀧口さん本人が怒っていたことを思い出したけれど。小川君の発言はどこから出てくるんだろうと思った。

中原 さっきの批評の自律ということを外国の美術評論家連盟の支部について言うと、僕は1960年にポーランドのAICAの会議に出て、ポーランドのような社会主義国は、もっと批評の自律という意識が強かったと思う。とりわけ政治的な意味合いで社会主義から自立した批評家を発掘するということで。だから、あの60年のポーランドのAICAの会議では、ポーランドの連中はすごく張り切ってやっていた。

その後、今度はプラハでやったわけです。チエコも似たようなシチュエーションだけれども、やはり4年もたつと、いくら社会主義国で美術批評の自律ということを言っても、エネルギーは少し落ちるんだよね。それで1964年にさっきもちょっと針生さんが触れたけれども、レスタニーとかポーランドのスタニスワスキ、チェコのパドルタとか、世代的にいえば少し幅があるけれども、大体30代の連中を集めてクーデターを起こして、新しい評論家連盟をつくろうとして結局ボシャッたわけです。

結構呼びかけもやったんだけれども、やはり土壌場になるとみんな面倒くさいと言うの、そんなこと。それで結局だめになってしまった。でも、それはこれからまた出てきたよね。何とかもう一つ別の批評家の組織をつくろうと。

司会 60年と64年の間というと、スターリン批判のころですよね。

中原 スターリン批判のあとですね。

針生 この間、常任委員会でもちらつと言ったん

だけれども、批評の自律ということを心がけてきた僕らの目から見ると、ヨーロッパの批評家たちは、まだメディアよりも画商単位で生活しているというか。つまり、批評の立場は、どの画商と結託するかによって決まって、あまり批判的な批評はしないわけ。褒める。そして、さつき話が出た共産党のローマ市長になったアルガンの家なんかを訪ねると、作家からもらった作品が部屋じゅうに飾ってあって、これは大変だと思った。アルガンだけじゃない、大体みんなそうですね。

司会 それは、言いかえればヨーロッパでは批評が自律していないということですよね。

針生 その場合、つまり、日本はそういう画商単位で組織されたりしていないから、そうすると、すぐマスコミというものに、少なくとも作家からはものすごく権威を持って見られる。オールマイティーみたいに見られる。そんなことはないはずなのに。

つまり、批評家はみんな私的な関心から出発して批評しているはずで、その批評というのは公的な機能を果たすにしても、そこを見てくれない、作家も読者も。みんなマスコミも権威みたいに見ている、非常に不満なんだよね、こっちは。

司会 美術マーケットが活性化していないからでしょうか。

針生 そもそも言えるかな。しかし、ずっと何十年か大局的に振り返ってみると、作家の意識が経済によって振り回されている。つまり、自分の絵が売れないと僕らの書いたものを一生懸命読むけれども、売れ出すと「ふんっ」というようなもので、全然読もうともしないという（笑）。

司会 身に覚えがあります（笑）。

針生 これはむなしいね、半世紀以上書いてきて。

司会 結局そういう日本よりも、例えばフランスみたいに、かつてのマグの専属の評論家のジャック・デュパンとかいましたね。そういうほうが、まだまともだということですか、針生さんがおっしゃっているのは。

針生 違う、一長一短だろうということ。どっちがまともかわからなければ。

中原 死んでしまったけれども、江原順はパリに長くいて、その後、晩年、ブリュッセルかな、ベルギーへ行っていた。日本にいるときは、およそあんなことは言わなかつたけれど、パリへ行ってしばらくすると、いま針生さんが言った向こう風の批評家にだんだんなってきて、それで、たまたまあるとき、抽象芸術を扱っているドューズ・ルネ画廊へ一緒に行ったんだね。

僕は『みづえ』か何かに、ドイツのグループゼロ、ハインツ・マックの文章を書いていた。そうしたらあいつが、これを持っていって、マックはその画廊の専属だったので、「金をもらえ」と言うの。『みづえ』に原稿を書いて、その作家が専属である画商へ行って、これだけのことを書いたから金をと。

「当然そうすべきだ。そうしなければ生きできない」と江原が言うので、ほうと思った。そんなものだよね、向こうは。

司会 イギリスはどうですか。

中原 基本的には似ている。同じでしょうね。

針生 だから、江原が東京でも、AICA総会の前に反対してきて、それはAICAに出したんだけれど、「日本に権力や資本から自律したような美術批評なんてゼロだ。そんなところでAICAの総会をやるのか」という抗議文なんだけれど。僕はマカオでそのときAICAの事務局長だった〔レーリング?〕とレストランーと……。レストランーのほうが江原より日本に詳しいわけよ、もう何度も来ているから。江原は行ったきり。だから、こんなことはないよと。日本は随分変わってきているけれど、江原が知らないだけだと。そうだそうだと言つて。でも、江原が向こうへ移るときの日本の批評の病弊であったことは確かだね。

中原 話があっちこちになるけれども、今の質問、イギリスの場合はどうですかということですが、よく考えたらフランスとかイタリアなどに比較すると、イギリスの例えれば第2次世界大戦後、我々が非常によく知っている美術評論家ってだれがいたのかな。ハーバード・リード以外に。

司会 リード以降、大きな影響力をもつ人は想いつかない。アメリカになってしまふ。

中原 ただ、ハーバード・リードの本なんかはそうだけれども、多分フランスとかイタリアとちょっと違つたのは、批評家がジャーナリズムの中で新聞の活字メディアではなくてラジオをよく使つた点だね。リードもラジオで講演していたのを1冊の本にした。あれはあまりほかの国では積極的にやっていなかつたね。だから、今でもイギリスはその伝統だと思うけれど、結構テレビの美術番組が多いですね。

針生 ケネス・クラークの『Civilization』ね、あれなんかそうですよね。

中原 それは一つの特徴かもしれないね。

針生 それで、批評とつき合いの区別の話を最後に結論的に言うと、僕と中原君とは批評の立場はかなり違うにしても、ある同志的な関係があるのは、つまり、それ以外の批評家はみんな、相撲でいうと自分の部屋みたいなのをつくつてしまふから。そこで仲間褒めみたいに褒めるというか。それはやはりつき合いとの関係を完全に断ち切つたことにならない、と僕らは見るわけ。

だから、若い世代、もう一つはさつき批評の自律性を我々は求めてきた、その芸術の自律性という観念が70年代以後の美術批評家に固定観念のようにつきまとつている。芸術の自律性というのは、作家でも批評家でも現代に生きているならば、現代の政治、社会、文化、芸術などのあらゆる問題を受けて、しかしそれを芸術固有の機能を通して表現しな

がら、検閲やタブーと一作一作闘って獲得していくものだと。何か垣根があるって、ここからここまでが芸術の自律性の領域だから、主題も表現もそこから出てはいけないと考えているのは全く間違いだと思う。何遍言てもそこのところが間違っているという自覚がないから、11月にもそこを論争したいと思います。

中原 でも今の問題は、そう簡単に結論が出ないと思うけれども、例えば具体的な例で言うと、日本ではなくアメリカで、例の有名なクレメント・グリーンバーグはもちろん30年代の大恐慌のときに非常にイデオロギー的にも左翼だったわけ。だけど戦後抽象を支持し、特にフォーマリズムの旗振りをやった。同じ世代でやはり思想的に左翼だったけれど、ハロルド・ローゼンバーグという「アクションペインティング」を命名した人だけれども、グリーンバーグと全然考え方方が違うので、僕はどうちらかというとローゼンバーグのほうを評価するんですよ。

それで、60年代の終わりにニューヨークへ行って、ホイットニーにマーシャ・タッカーという女の人がいて、彼女といろいろ話したんです。グリーンバーグとローゼンバーグとどちらに興味があるか、と聞くので「それはローゼンバーグです」と言うと、彼女なんかはグリーンバーグなんですね。

自律ということでいうと、それはグリーンバーグの言っているフォーマリズムの典型なんですよね。すごく明快で。そのかわり、フォーマリズムという一つの形式を確立してしまわないと彼の芸術の自律というのは成立しない。ローゼンバーグのほうがもっとぐちゃぐちゃしているところがあるんじゃないかなと。

司会 自己矛盾を全然恐れないで、しかし、ラディカルでかたい左翼みたいな感じですね。

針生 僕は国務省招待で68年にアメリカへ行ったときにローゼンバーグに会った。グリーンバーグの推薦で行ったようなところがあつて、ローゼンバーグに会ったのは最後なんだけれども。それで、「アメリカの美術をどう思うか」と言うから、「主流というものが全然ない時代に入っているという感想を持った」と言ったら、「主流はあるぞ。フォーマリズム、これが史上最大の全体主義だ」と(笑)。つまり、グリーンバーグがつくり出したフォーマリズムだということ・・・。

中原 グリーンバーグのフォーマリズムについていようと、建築家の磯崎君が「日本の戦後の美術の不毛さはグリーンバーグのようなフォーマリズム批評がなかったからだ」と言って物議を醸したことがある。僕は仰天したけれども、そういう見方があるのかと。

司会 グリーンバーグの抽象表現主義、ローゼンバーグのアクションペインティングと、とりもなおさずアヴァンギャルドというニュアンスがまだ強い時代の1960年代から60年代にかけての動きです

けれども、70年ぐらいから、アヴァンギャルドの時代はどうも途切れてしまった気がするわけです。それをポスト・アヴァンギャルドというかどうかはともかくも、その辺のことはどう思われますか。

針生 峯村君を中心とした多摩美の教員たちが、目黒区立美術館で1953年展というのをやった。つまり、1953年というのは、美術的に何もない年だからあえて選んだと。僕自身にとって、さつき言つたように、『美術批評』に手をつけた最初の年、したがって、青年美術家連合と前衛美術会の共催で「ルポルタージュ絵画」なんて後で言われるもののはしりとなった「ニッポン展」の第1回というので、河原温の浴室シリーズや、山下菊二の「あけぼの村物語」が出品されていたが、それが全然、目黒区立美術館には選ばれていない。

つまり、あれは表現になっていないからというか、成熟していないから選ばなかつたと峯村君たちは後で言うわけだけれど、池田龍雄がかみついた。だけど、それがアヴァンギャルドの終焉と関係があるんだけれども、むしろ第2次大戦後のアヴァンギャルドをさかのぼっていくと、デュビュッフェの絵画が絵画でなくなるぎりぎりの限界でそれを蘇させたいといった思いが、だれの中にもあります。ルポルタージュ絵画と言われるような「ニッポン展」などのリアリズムは、いわば社会的現実の中に絵画が絵画でなくなるぎりぎりの限界を見出しだけだと僕は思うんだ。そういうもので芸術の概念をはみ出すところから組みかえなければ、芸術というものは成立しないとだれしも思っていた。そこを表現が未成熟だととられるのは、アヴァンギャルドという概念が終わったとか何とかいうよりも、もっと大きな問題だなと僕は思った。

司会 表現が未成熟だというときの根拠は何だったんですか、峯村さんたちの。

針生 何だろう。何も根拠を示さない。

中原 そうだね、突然1953年。。。

司会 山下菊二たちの作品は表現に達しています。中原さんはどうですか、そのアヴァンギャルドの終焉については。

中原 70年代。僕はよくわからないんですよ、いまだに、いろいろ考えている。これは、世界的にトランസアヴァンギャルド——アヴァンギャルドを超えて、というんだけど、なぜあれが70年代になって、あんなに顕著になったか。いろいろと相当考えたことがあるけれど、もうひとつ自分ではつきりわからないところがある。

司会 単純に美術の作品を革新していく、前へ出していくということですよね。それが、例えばスーパーリアリズムがたり、ニューベインティングがたりという形で、革新性が停滞していく。むしろ美術史を横一線にインデックスのように並べて応用し始めるような流れが出てくる、80年前後ぐらいから。そういう意味では、アヴァンギャルディズムと

いうのは周期をひとつ閉じたとは、まず言えますね。

中原 ニューペインティングは典型だけれども、あれは明らかにアンチ・フォーマリズムですよ。だから、フォーマリズムがあそこまで一般化すると、あれではないものという、一番見やすいのはやはりニューペインティングでしょうね。あれで一気に雪崩を打って崩れていったんじゃないですかね。

司会 やはり一般に、フォーマリズム自身が飽きたというか、古典になったともいえる。

中原 それもあるし、フォーマリズムに無限の可能性があるなんてだれも思わないということだね。ただし、70年代の初めのころかな、ヨーロッパのアートフェアでも何でも、あっちを見てもこっちを見てもニューペインティングの氾濫だったでしょう。何であんな4~5年で急にさっと潮が引くみたいに消えたのか。ほとんど皆やめてしまったね、キーファーとか何人か残っているようですが。

それから、僕はもうひとつ今との関連でいうと、これは特に日本で顕著だったと思うけれども、どうしてあの1970年代に絵画というか、平面の問題があんなにクローズアップされて、あまりそれを突っ込んで議論せずに、何か平面の時代だと何かとかという声が大きくなつたというのもよくわからないね。何が一番あれはモチーフというか動機となつたのか。

針生 まあ「シュポール／シュルファス」と関連がないわけではない。

中原 でも、あれは別にアメリカにそんなに飛び火したわけでもないし、何で日本に。本当はその辺は藤枝晃雄君がいると一番いいんだけれど。それと、これはちょっと美術批評そのものの本題からずれるけれども、今の70年代の問題に関連して言うと、その前に「もの派」というものクローズアップされた。いまだに「もの派」の名づけ親がわからないんだけども、一時期「もの派、もの派」と言われたけれども、さつとあまりみんな「もの派」という言葉を言わなくなつた。今度はヨーロッパで「もの派」の再評価というので、また最近「もの派、もの派」と言っているでしょう。あれは動きがよくわからないね、「もの派は終わり」と言いながら復活するのは。峯村君は最初「もの派」を否定していたんです。しかしこのごろ「もの派」の大サポーターになって。これは批評の問題になるけれど。

針生 「もの派」のインパクトというのは、結局、李禹煥（リ・ウーファン）なんかの議論というよりも、その背後にあったミニマル・アートとコンセプチュアル・アートのインパクトが実質としては強いんじゃないかな。だって、李禹煥は、イメージとかオブジェという二元論を介さないで、物と人間が直感的に出会いさえすればいい、作品ができるという。芸術というのはそもそもが、どんな作品だって人工のものであり、フィクションを含んでいるという大前提を忘れているというか。それがどうしてあんな

「タブラ・サラ」的な作用を及ぼしたのかよくわからない。

司会 おふたりがわからないということは、こちらはもっとわからないですね（笑）。

針生 わからないといえば、僕は「もの派」よりも「ポストもの派」というか、「もの派」を批判した周りのほうが、当時から興味があったということを書いていたら、堀浩哉が「全共闘運動なんかに触れながら何で美共闘を挙げないか」と。「美共闘」というのは、すぐそばに君らはいたんだけれども、あの主張はいまだによくわからないんだ。一番わからないと言つたら、彼はきよとんとして（笑）。あれは本当にわからないな。自分が美術と名づければ、それが美術なんだとかいう美共闘の……。その政治と芸術のかかわらせ方が非常に独特で、全然わからない。

中原 美術論というか美術論議になるけれども、アンチ・イリュージョンというか反イリュージョンということをいえば、グリーンバーグと同じことを言っているんですね。フォーマリズムというのは、絵画からイリュージョンを排除するということを言つてゐるから。

司会 最後は、壁塗りみたいになつてしまふんですね。

中原 そう。その辺、同じ言葉でどう違いを区別するかはっきりしないと。それで批評の問題に戻れば。

針生 でも、「もの派」をどうとらえるかという微妙なニュアンスが70年代以後の批評家たちでの対応であつて、これが11月の美術評論家連盟50年のシンポジウムのテーマになり得るなと思って（笑）。

中原 そうか、それでは、あまりこれ以上言わないうように（笑）。評論家連盟という組織の問題にまたちょっとだけ戻ると、本当に正直に言って、世界各国の連盟の支部の活動というのは似たり寄ったりではないのか。どこか非常に活発な支部があつて、ということも特に聞かないし、押しなべて極めて低調ではないかなと。トルコが解散したでしょう、AICAのだいぶ前のレターに「トルコ支部解散」と。詳しい理由は書いてなかつた。

司会 会員であることのメリットは何ですか、美術評論家連盟の。

針生 美術館のフリーパスしかない（笑）。

中原 あれは、確かにお金払わなくて美術館に入れるけれど、實際には会費を払っているわけですから、ただで入っているわけじゃない。それともうひとつは、ただで入ったからといってもうれしくも何ともないです、今は。これも東野君もそうだし、針生さんもそうだけれども、外国の展覧会でAICAのプレスカード提示するときに、時々、署名させられるんだよね。名前の後ろに「定期的に寄稿している新聞とか雑誌の名前を書け」というところがあ

るんですよ。そうしたら、日本で新聞は四つか五つしかない。ところが、みんな朝日なら朝日、読売なら読売と。あれは物すごく形骸化して、何でも朝日あるいは読売さん、どこでもいいんだけれど。江原なんかと行くと、「お前はどこを書く?」というから「おれは毎日にする」と、そんなものですよ、AICAのカードというのは。別に何も向こうは詮索するわけじゃなくて、いいかげんな名前を書いたっていいと思うんだけれど、だけどその程度なんだよね、あれは。だから、すごく形式化して。

司会 それが批評家というものに対しての向こうの発想なんでしょうね。どこに発表しているか。やはりジャーナリストなんですね。

中原 ギャラリーに専属して書くなんていうことは日本にとってはどういうことですかね。日動画廊に雇われて書くなんていう感じになってしまふよね。

針生 やはりそこは体験がないから、認識が随分違う。僕はだけど、ミュージアム・ピープルという美術館長や学芸員を決して毛嫌いしたり締め出せと言っているわけではない。フリーランスといつても、大学教員だったりいろいろだから、そうなんだけれども。

でも、例えば米倉守君が「朝日新聞」をやめて何かロダンの本を出したときに、出版記念会という形での励まし会があって、そのスピーチをしたのが河北倫明に高山辰雄、佐藤忠良、堤清二で、堤清二だけがおもしろかった。「私どもは美術館を持っているものだから、米倉さんとはおつき合いがありますけれども、今まで何しろお城の住人で、しかもそれがローマ法王庁に匹敵するような巨大なお城で、今度そのお城を出られて1人の兵卒になられたらしいので、ようやく対等におつき合いできるかと思う」と。この堤清二だけが、やや一面の真実を語っていました。

だけど、河北さんに「これはお城を出た者のパートナーかな。新しくお城をつくりたいというパートナーみたいな気もする。何でこんなものを河北さんは支援するんですか」と言ったら、「僕は就職あっせん業みたいなものだからね」なんて言って(笑)。つまり、何かの権威を帯びて文章を書くのではなくて、1人で全世界を相手にして闘う気概があるかどうかということだよね。だから、美術館長をやってもいいんだけれど、やはり行政的な手腕と文章の機能というのは随分違うと思う。

中原 いま、河北さんの名前が出たけれども、例の賀作騒ぎがあつたじゃない、佐伯祐三のね。あのときにあれを本物だと音った、我々の会員がいるわけでしょう。だけど、連盟はそれに対して一切関知しなかった。かつて藤山愛一郎さんの作品が5点盗まれて、それで、画商界ではあれは全部にせものだから本当は出ないのがいいんだといっていた。そうしたら、京橋かどこかの軽トラックに乗って出てきた

んでしょう。あのときに、やはリルノアールのあのみずみずしい色彩が戻ってきたと真っ先に本物だと言った会員がいた。また、それを藤山さんが「こんなに世間を騒がせたので、西洋美術館に寄贈したい」と言ってね、館長が富永さんでしょう。

富永さんはにせものだと知っていたけれど断れないものだから、もらって、そのまま倉庫へ行って、二度と日の目を見ていない。2人とも評論家連盟の会員ですからね。

司会 今後はきっとちりと、その都度その都度対応しないと。どうも針生さんと中原さんの話を聞いていると、未来がなくて暗くなるんですけど、もう少し明るい話を聞きたい。

中原 暗いもの、だって。

司会 これだけ純粹に批評をやってきた国は日本だけかもしれないですよ、ひょっとして。

針生 そうかもしれないね。

司会 もう少しそのことをちゃんと見なければまずいと思いますね。いかに「悪い場所」といわれても逃げるわけにはいかないし、われわれはここにしかいませんからね。

針生 いろんな制約がまだずっとあるんだから、そんなに簡単に自律したと思わないほうがいいよ、ということなんだ、僕の言いたいのは。

中原 いま日本だけという言い方だったけれども、批評の問題は批評の問題として、もうひとつはやはり美術界のあり方と全く切り離して美術批評ということはあり得ないのでね。日本の独自性というと、やはり公募団体による画壇が形成されていて、いまだにぴくともしないし。今度は国立のギャラリーができて、国家予算を使って団体のために便宜を図るという。こういうことは他の国にないと思う。だけど、そういう現実を知らないというわけにもいかない。

司会 戦後おふたりは、国家が後ろ盾の団体や公募団体とかをあえて無視して、フリーのアーティストを押し出してきたわけですよね。それが、こういう国立新美術館みたいのができて、また逆戻りするみたいな気がしませんか。

中原 1950年代のころは、多分、東野もそうだったと思うけれど、秋になると「二科」とか団体を取り上げたことがある。しかしそのうちに、ちっともおもしろくもないし、大体、公募団体が非常に変な組織だし存在だから、どうやって公募団体をぶつぶすかと。公募団体否定論を主張するようになって見に行かなくなつたわけですよ。

だから、もう60年代の後半、70年の40年ぐらい、全然、公募展は見たことがほとんどないんだけれども、最初はやはり取り上げましたよ。だけど、今度は国立のギャラリーができる、一般的にいえば、にぎやかに見えるからね。だけど、それにこたえる深い批評ができるんですかね、われわれのAICAの会員で。

司会 昔と比べれば、朝日、読売、毎日の公募展の記事はなくなつたんですよ。やはり大変な進歩といえば進歩ですよね。

中原 変化ですよね。あの宮本三郎さんが「団体は不滅だ」といったことがある。お客様も来なくなるとも構わない。最低その出品者の家族が来ると言うわけです。奥さんが来る、子供が来る、親戚が来る。そうすると、やはり出品数の何倍かの人が見にくる。出品料をとってやるわけですからね、ひとりも見に来る人がいなくても「団体は不滅です」と言うので、なるほど。

針生 日展とか二科なんか、このごろ大変な興行成績だからね。やめるわけにいかないんだろうな。いつか『芸術新潮』で戦後50年の美術批評を中原君と対談したときに、中原君は「我々がやったことは、公募団体よりも無所属の1人の作家のほうが重要だ」という機運をつくったことだと。それだけではあるまいと思ったけれども、それは確かに、僕は……。

中原 それはやはり思ったことを言っておかないとね。

司会 それは確かに重要ですよね。

針生 僕は63年以来、一切、公募団体展を見ないことに原則を立ててしまったんです。時々このごろどうなっているかなと思うんだけど節操を破ってはダメと。

司会 ある作家については、団体に属しているだけれども、おもしろいからいいんじゃないかなということはありますね。

針生 僕もそうよ。団体を憎んで人を憎ますと。(笑)

司会 団体展の一回につきひとつくらいありますね、いい作品。

中原 絶対ある、それは。

針生 だから、個展とかグループ展をやってくれれば見に行かないこともない。

中原 団体は不滅というのと、もう一つは、美術大学あるいは美術系の大学の実技の教師は、大半が団体の会員でしょう。学生に出品しろと言えば学生は出すわけです。あれはいくらでも、新しい出品者をつくっていくわけだから。

針生 特に新制作というのは熱心で、そういう教職にすき間があると必ず人を送り込んでくる。和光大学がそうだけれども。

中原 話しを戻すと、最初1950年代後半から60年代、まだそんなに日本全国に学芸員がたくさんいた時代ではないから、これがどんどん学芸員が会員になりたいということはなかったね、最初は。そのうちに東野会長になったときに、一度彼が「評論家連盟に学芸員がこんなに入ってくるのはね」言っていた。ただ本部はいま奨励しているんでしょう。

司会 そららしいですね、学芸員を入れろといつている。

中原 だから基本的に、AICA本部の性格が変わってきている。

針生 いま思い出したのは、戦後の批評の歴史ということからいえば、官川淳というのは全然素通りできないんじゃないかなと思う。

司会 むろん、そうですね。

針生 彼は、つまり時評みたいなものには一切かわらない、自分の書きたいものを書く。それで、構造主義の導入みたいなことになるんだけれど。ただ、文章として非常に筋が通っているから、影響力もかなりあって、60年代の反芸術への総括は、僕も非常に共感するところがある。

つまり、芸術の概念を変えて、制度としての芸術には一指も触れることができない。むしろそういう意味での何でも芸術になってしまふ、芸術でないこの不可能性、芸術の変革不可能性になるのかな、それを逆説的に明らかにしたというのに共感して。これは中原君も一緒だと思うんだが、美術出版社の懸賞評論の審査で70年代になってからかな、「官川君の制度論に非常に期待しているよ」と言ったら、「制度論はもう大体めどをつけたような気がしている」と。

いま名前を忘れたけれど、イギリスから出た本で、イギリスの植民地出身の批評家が書いた第2次大戦後の芸術史みたいなのがある。その国際展とか各國ジャーナリズムとか画商制度とか、そういう制度の面をかなり論じていました。こういう制度という角度から取り上げると、僕が60年代初めに内幕のみたないのでやってきてこれをさらに発展させることができるなと思ったわけ。

官川君が亡くなつてから、遺稿集みたいなので読むと、彼の言う制度というのは、美術をめぐる社会制度というよりも……。

中原 美術という制度……。

針生 美術という制度。作家が一方にあり、作品があつて、受け手に観衆というものがあるという制度なんです。だから、その解決の方向は、何かイメージの厳然性を明らかにするとかいうようなことなので、僕が考えているのと全然違う。(笑)

中原 僕は、官川君の著作集を種村君たちとの編集で改めて読んだけれども、ひとつだけ官川淳の書いていることでわからないのは、あの人は意外にポップ・アートにすごく興味があったのね。『みづえ』に書いた作家論はほとんど全部ポップ・アーティストでしょう。

司会 ただ、フランスの新しい思想をとにかく勉強していた。デリダの翻訳も早かったですね。あのころ情報量が少ないので、よくあれだけ訳せましたよね。

中原 あのころ立て続けに……石子順造君が先に死んだのかな。それから、すぐに官川君が死んでしまって。

司会 あのふたりの存在は重要ですよね。ともあ

れぞろそろ、まとめの言葉をいただければ・・・、AICAの50年について。

中原 希望を持とう。

司会 サルトルふうに「今こそ希望を！」というやつですね。針生さんもいいですか、「今こそ希望を！」で。

針生 まとめには全然ならないんだけれど、『機關』という雑誌で初めて美術批評家の特集をやって、僕を特集した。あれは要するに詳細な自筆年譜と菊畠茂久馬との対談、それに針生論が載った。その菊畠が対談の中で、1950年代後半の武井昭夫と僕の論争を取り上げて、武井昭夫は花田清輝の「もし芸術の前衛が今まで内部の世界に向けていた、その目を外部の世界に向ければ、たちどころに政治の前衛になるだろう。その逆もまた真だ」ということを金科玉条のように振りかざして、「針生一郎は人民文学という、つまり日共分裂時代の俗流大衆路線に加担し、それに隸属したために、芸術の前衛でも政治の前衛でもなくなった」という批判なんだけれども。

それで、後で大分たってから、小野二郎というのが書いたところによれば、武井昭夫は「一太刀で首をとったぞ」と叫んでいるのに、針生一郎は「いや、せんせんまだかすり傷だ」とか言って1年半ぐらいずっと書き続けた。武井はもう書かなかつた。別の対象のほう、野間宏批判とか。つまり、敵は本能寺だったと、武井の場合はね。だけど、重要だというようなことを小野二郎が書いたんだけれども。

菊畠は、「まさか武井さんのように図式的にはいかないとしても、針生さんはいまだに政治の前衛と芸術の前衛が究極では一致すると信じているでしょう。自分はもう70年代の初期ぐらいにそれをおりたけれど」と言われて、「なるほど、それがいま若い世代から僕が孤立し、浮き上がる原因だな」と思って、痛いところを突いたなど。

司会 孤立していないじゃないですか。むしろ今カリスマですよ、針生さんは。

針生 今日の話は全部、菊畠がそう言ったことを思い浮かべつつ僕はしゃべっています。

中原 そういうことかな。この間、田中幸人君の葬式で向こうへ行って、菊畠君とお通夜や葬式とかいろいろしゃべっていたら、「針生さんは何とか…」なんて言っていたけれども、もうひとつ言っている意味がよくわからなかつた。それを言いたかつたんだな。(笑)

まあ今日は、こういうことでいいでしょう。

司会 今日は長い時間ありがとうございました。

(2004年7月28日 東京文化会館にて収録)

## 美術評論家連盟結成経緯

美術評論家連盟の結成は1954年5月だが、これ以前に前身となる団体を幾つか経てきている。まず戦時中の新体制に呼応する形で、1940年12月6日に「美術問題研究会」が結成された(※1)。この会は戦後、1950年に「美術評論家組合」として改組され再出発し、これが翌年、「美術評論家クラブ」と改称され(※2)、さらに五四年の「美術評論界連盟」の創立とともに発展的解消をした。

美術評論家連盟は、国際美術評論家連盟(aica=association internationale des critiques d'art)の日本支部という形で結成されたものであるが、aicaの結成の経緯は次のようなものである(※3)。1948年と49年、ユネスコ本部において、アンドレ・シャステル、ピエール・クールティヨン、リオネル・ヴェントワーリラをはじめとする美術評論家・美術史家・美術教育者・近代美術館学芸員らが参加する二つの国際会議が行われ、美術評論家という職業に関する視点、芸術家と公衆に対する責任や美術史に対する貢献に関する性格付けなどが話し合わせられた。これらの国際会議のあと、より一層の国際的な芸術・文化面での発展への貢献をはかるため、1950年にaicaが設立され、1951年にNGOとして認可された。

1952年、ヨーロッパを旅行中だった富永惣一がスイスで開催されていた第四回国際美術評論家会議に誘われて、aicaからの日本支部を結成しないかとの打診を受け、日本に加入の意志があることを表明した。この意志表明に従って、美術評論界連盟の結成が行われたものである。結成時の役員は以下の通り。(会長)土方定一(常任委員長)富永惣一(常任委員)今泉篤男、金丸重樹、勝見勝、嘉門安雄、浜口隆一、山田智三郎、和田清(事務総長)河北倫明(書記)小倉克之(幹事)土方定一、田近憲三、河北倫明、瀧口修造、徳大寺公英、鈴木進、江川和彦。発足時の会員は六十余名であった。

50年代に美術評論家連盟が結成された主な背景として、鎌倉(51年)と京橋(52年)の2つの近代美術館の誕生に伴い、新しいタイプの美術評論家の登場が待望されたことが挙げられる(※4)。(文中敬称略)(文責:倉林靖)

(1) 発起人は尾川多計、荒城季夫、柳亮、今泉篤男、富永惣一、田中一松、大口理夫、水沢澄夫、相良徳三、森口多里、土方定一。なお、これ以前にも、1936年10月設立の「美術批評家協会」があった。

(2) 年代は美術評論家連盟内部資料による。瀧木慎一『日本の前衛1945—1999』(生活の友社、2000

年)、246頁によれば、「美術評論家組合」の再出発は49年3月2日、「美術評論家クラブ」への改称はその翌年。

(3) 以下の経緯は、aica のホームページ (<http://www.aica-int.org/eng/background.html>)に基づく。

(4) 濑木、前掲書による。以上、全体として、美術評論家連盟の内部資料と、瀬木、前掲書、239~248頁を参照した。

なお、以下に歴代の美術評論家連盟会長を挙げておく。

1954年発足時：土方定一

(この間、不明)

1963年 潤口修造

1964年 富永惣一

1966~73年 山田智三郎

1974~82年 岡本謙次郎

1983~86年 東野芳明

1987~94年 河北倫明

1995~98年 本間正義

1999~2006年 針生一郎

## 思いつくままに

大島清次

振り返ってみれば、いつの間にか結構長い在籍になっていたことになるが、それはそのまま余り目立つたかわり方を、私の生涯の中でしてこなかった、ということを示している訳で、したがって、私のような会員の個人的な回想文が果して50周年記念特集号に、多少でも役に立つか、大いに心許ない。

入会年次も覚束ないのだが、まだ東京近美が今のフィルム・センター(旧日活ビル)にあって、事務局を担当していた小倉忠夫さんのところに入会を申し込みにいった時のことが、なぜか鮮明に思い返される。当時、田舎の高校の教師をしながら、旧制の大学院に在籍し、フランス美術史を専攻し、ぼつぼつ美術書の翻訳をしたり、美術手帖などの特集記事に自分の専門領域で参加させてもらっていた頃で、いわゆる戦後美術の激動期にありながら、現場にかかるわる切った張ったの威勢のいい美術評論などは一切執筆しなかった。田舎の高校の教壇に縛られていたせいもあるが、私の性格からして、一步退いたところで関心を持ちつづける、ということにより興味があった。主として明治書房などを通じ、仏文の美術史書を取寄せていたが、おのづからフランス戦後美術の動向にも関心が及び、アール・ド・オジュー・ド・ユイや「二十世紀美術」誌等、かなり前衛的なパリの現代美術界の新鮮な情報には接していた。

その由を知る筈もない小倉さんが、多少臆するところもあった初対面の私に、にこやかに、きわめて好意的な応待で、結局入会が認められた、という思い出が今は懐しい。

当時西洋美術館の館長をしていた山田智三郎さんが会長で、西洋美術館での会議には、つとめて出席するようにしていた。やがて様子が分かってきたことだが、その後、私は栃木県立美術館の設立にかかわり、以後ずっと美術館の学芸業務に専念する。美術館の学芸員と美術評論家とでは、立場が違う。同じ問題を巡ってでも、たとえば展覧会を企画する側と見る側とでは、相対関係にあり、いい意味で、お互いに刺激しあう緊張関係が生れる、というのが望ましい。ところが、今もって、評論家連盟の有力メンバーは学芸員が占めている。学芸員が全員退会したら、日本の美術評論家連盟は成り立たない。

分かりきったことだが、現実はどうにもならない。この問題で、何かと卒直に意見を交わし合ってきたのは、お元気な頃の東野芳明さんである。東野さん

は、つねに明解で、分けるべきである、と言いつづけた。私は、その通りだが、現状をそう手易くは変えられない。必ずしも、日本の後進性のせいばかりでもない。ヨーロッパにも例がない訳ではない。端的な例は、今度AICAの会長になったイギリス人のヘンリー・メリック＝ヒューズであろう。彼とは、個人的に長い付き合い、よく知っているのだが、元プリティッシュ・カウンシル本部視覚芸術部長、次いで、多くの大規模企画現代美術展を開催するロンドンのヘイワード・ギャラリーの館長も歴任してきている。今回の会長選舉に立候補して、首尾よく当選したのだが、彼の見識は、立候補時の挨拶文に要約されている。

周知のように、私たち美術館(近代)プロフェショナルたちの間には、他に国際組織CIMAMがある。私はむしろ、そちらのほうに積極的に関与してきたのだが、これはUNESCOの中のICOM(国際博物館委員会)の下部組織であって、独立性が強く、欧米を中心とした有力近代美術館が主導権を持つて、国際間の近代美術館相互の仲間意識による交流に実績を上げてきた。この組織に、始めて加入した時には、日本から私一人。その後、原俊夫氏、南條史生氏が入って三人。今は十数人。東京でCIMAの年次総会を開いて成功させている。目下話題の森アート・ミュゼアムの館長デイヴィッド・エリオットは、そのCIMAMの現会長である。

結局、私はAICAのメンバーだが、同時にCIMAMのメンバーでもあり、そして、AICAよりCIMAMの方により深くかかわってきた、ということになる。私は私なりに、双方のバランスを考えながら、AICAの方は評論家の皆さんにおまかせし、存分の活躍を期待してきた、ということである。

だが、両者が交錯する懐かしい思い出を一つ記しておく。「今日のイギリス美術」展を上野の都美術館で開いていた時のことである。イギリスから気鋭のアーティストたちを送り込んでいたので、英國側と相談し、交流基金主催による日英交歓シンポジウムを計画して、東野芳明会長を陣頭に、楽しい議論を展開した。さらにまた評論家連盟主催で、同展の企画に陰で貢献したテート・ギャラリーの近代美術部長ロナルド・アリーを特別招待して、「英國構成主義」についての基調講演をしてもらい、みんなで大いに論じ合ったものである。

ロナルドを推薦したのは当の私で、「今日のイギリス美術」展日本開催の発端も、そもそもは彼と私の間の共通した問題意識にあった。その彼が、開口一番、「国際様式の構成主義という意味での構成主義は、英國には無い」と言い切ったのには、虚を衝かれて、びっくりした。ニコルソンもヘップワースも、構成主義以上に、辺境の地セント・アイヴスに深く根が下りていて、基盤は、イギリス的な自然主義にある、というのである。

## 50年間の本の道

瀬木慎一

1954年に日本に美術評論家連盟ができたとき、私は、思い掛けなく誘われて、もっとも若いメンバーとして加盟したのだが、推薦してくれたのは、瀧口修造だとあとから聞かされた。学生時代にこの人にめぐり会ったのだが、その時、知っている美術評論家というのは彼一人だった。明治生まれのこの人たちの後、大正生まれの世代には、美術史家は多数いたが、何故か、評論を目指す人は何人もなかつたのが、異例が起こる理由だったと思われる。

当時、文学をやるつもりで、幾らか書きはじめていた私に、それからというもの、執筆の依頼が頻繁に来るようになって、何よりも戸惑つたのは、自分の無知ばかりでなく、文献の全般的な不足だった。図書館には何もなく、古書はほとんど役立たず、新刊書はほんのわずか、外国の出版物は高価で入手困難という状態では、なす術がないに等しかった。

先輩の瀧口さんも、戦火で全てを失って仮住まいの状態にあり、ようやく手にした幾らかの文献のなかから、見るに見かねてか、貴重なものを、時折、私に廻してくれた。今でも鮮やかに覚えているのは、自分本ではない、親友山中散生編纂の「超現実主義交流」(レ・シャンジュ・シュールレアリスト)で、この中の濃い一冊が私を大いに開眼させた。これはごく稀少な本で、私は長年恋焦がれているのだが、いまだに入手のチャンスがない。

この時、大森の貧しい一隅に住んでいた私は、仲田好江さんを知るとともに、近くの馬込の岡の上のお宅を訪ねて、ご主人の仲田定之助さんとしばしば話を交わすようになった。大正期アヴァンギャルドの参加者であり、ドイツ表現派の紹介者であるこの人は、この時、事業に専心していて、執筆は休止状態にあった。そのこともあって、天井まで届く大きく立派な書架から、戦前のものに留まらず、新着のクレーやピカソに至るまで、必要とする文献を次々に取り出しては、惜しみなく、私に貸与してくれた。これがどんなに役立ったかは、一々言うまでもあるまい。

間もなく、美術教育家でもある久保貞次郎さんと知り合うと、話ついでに出る書名があると、直ちにというすばやさで、それらが蜜柑箱に詰められて、栃木県の真岡から送られてくるのには、歓喜するばかりだった。

その他にも、主なところでは、文学の方面で早くから密接だった無類の読書家花田清輝の幾多の珍書、画家としては稀な読書家岡本太郎が次々に入手

するフランスの思想書、画家にして風俗研究家の木村荘八から遺贈された蔵書、稀代の浮世絵史家浪井清の贊を尽くした版画と資料のコレクションなどの恩恵を蒙って、私は美術評論というまったく予期しなかった道を何とかかんとか歩みつづけることができた。

その後、私自身も幾らか生活が成り立つようになると、その反動もあって、本を無性に買い求めて、しだいに整い、大部分、他の人の蔵書に頼らないで済み、時には人に貸与する状態になったとはいえ、この窮乏期に受けた有難さはいつになっても忘れられない。私は本を読み、そのおかげで現在まで生きられた、と心底から思っている。

かえりみて、今日は、出版物の飽食時代であり、それに加えて電子情報が全世界に飛び交う状況となって、研究や評論もいちじるしく変質している。とはいえる、この職業の原点は「読む」ことにあるという一点では何ら変わることろがないと頑固に考えている私は、今や、評論家連盟創立メンバーの生き残りの一人となったが、今後も、飽きることなく、ますます読みづけたいと念願している。新旧の友人とのあいだでも、「読む」話をするのが一番の楽しみである。

当かどうかを検討し、委員会で合議して推薦するかどうかを決める。国際委員は会費の一部を本部へ納入することによって、総会での投票権をもつことができる。同時に国際会員証を入手でき、これによって世界の殆どの美術館へ入館することが可能である。(例外的にプライベートな美術館は除外されることがある。)これと併行して、文化庁の授賞候補についても、同様の協議を経て候補を推薦することができる。

また、国際美術展として、ベネチアとサンパウロに隔年参加しているが、これへの参加候補については、国際文化振興会でコミッショナーとともに決定されるが、これについても美術評論家連盟としての推薦に参加提案することができる。

近年では、機関誌の発行も随時行われるようになり、実施されるようになった。また文化庁の在外・国内研修についてもそれぞれ候補者の推薦をもとめ、文化庁に提出することも実施している。

これらは年次的に対応したものであるが、突発的にVIPの来日を迎えることもあり、それに応じた設置を実施した例もある。近年の最大のイベントは国際総会の開催であった。これについてはかねて海外から強い要望のあったものであるが、これを実現できたことは幸いであった。

## 美術評論家連盟と常任委員会

### 三木多聞

美術評論家連盟はもともと美術に関するもの書きのあつまりとして 1954 年の 5 月に創立された任意団体である。その後次第に大きくなり、150 名を超える会員の集まりとなり、事務所は東京国立近代美術館の賃付となり、ユネスコの下部組織として Association International des Critiques d'art に加盟し、その日本支部となっている。国際交流が頻繁化する中で、内外との連絡交渉のための執行機関として常任委員会が設置され、会員の中から交替で委員が選出される。

ぼくが連盟とのかかわりを深めたのは、東野芳明さんが会長に就任されて、常任委員になったときのことである。常任委員会の任務はいろいろあるが、その一つは常任委員と国際会員の推薦である。一般的の会員より希望もあった常任委員を国際会員への希望について、略歴と資料によって資格について適

# 50年に際して、美術批評とは

批評の支持体/時間軸/容量：消費とアーカイヴ

岡部あおみ

情報社会における芸術批評の可能性は、インターネットの発達とともに驚くほど多様な広がりをもたらしている。

批評は基本的に、さまざまな送り手に向けた多種多様なメディアを支持体として存在する言語行為のために、支持体の特性によって批評のあり方も柔軟に変化する。永続・反復性に富む著作、学術的テーマ性に立脚する図録や紀要、日常的情報機能に強い新聞・雑誌・webサイト、アートコミュニティの連帯を示す小冊子、メーリングリストのフォーラム、webの掲示板、また美術館・ギャラリーのレクチャーなど、批評の現場からの要請と自らの社会的な「立ち位置」との兼ね合いのもとで、多様な批評活動が生み出されている。

「批評の支持体」の差異は、「批評の時間軸」と密接にかかわる。トークやディスカッションはリアルタイムだが、メーリングリストや掲示板上でのバトルは現実の地理を越え、コミュニケーションの即興的でかつ伸縮自在な時間軸を提供する。携帯世代の若者たちは、インターネットという寛容な開かれた巨大書物の出現によって、言語への欲望をつのらせ、かつてエリートたちに占有されていた批評の領域に進出した。だが一般に、インターフェイス・スピードが短縮すると、「批評の容量」は減少する。インターネットの際限のない長文の場合も、「批評の容量」が増したわけではなく、文章構成という圧縮機能をかけずに、話し言葉として流用されるために、かえって軽量である場合が多い。「批評の容量」を高める最大の要素は、「情報と評価の質」で、それが思考の瞬発力の表現となる。とはいえ、メディアに託される情報の多くは、回転力増進のために消費されて消滅する。そして現代の「情報消費」時代に不可欠なのが、レファランスとなる批評の構築であり、それをここでは「批評のアーカイヴ」と呼んでおこう。

インターネット時代の批評を、「支持体と時間軸と容量」、さらに「消費とアーカイヴ」というキーワードで見てきたが、批評の現場における自らの実践に即して、「私にとっての批評とは何か」。

展評や時評など、現実の事象とかかわる批

評を、インターネットの掲示板などで実践していく思うのは、主体的なアクセスゆえに、同じ関心を抱く人々や登録者のみに限られがちな閉鎖性があることだ。それゆえにヴィヴィッドな即興性があるともいえるが、より開かれた形にできるかどうかがやはり問題だろう。こうした短距離競争ともいえる批評活動とともに、長距離でアーカイヴ化する試みも手がけてきた。私は後者を「本プロジェクト」と名づけている。出版プロジェクトは、港千尋氏との共著の『バスチーユ・ロマネスク』(学芸出版社 1990)にはじまり、『アート・フィールド フランス現代美術』(スカイドア 1992)に続く、創造性の場(フィールド)をめぐった思考のテーマと、『アート・シード ポンピドゥー・センター美術映像ネットワーク』(リプロポート 1993)から、『アートと女性と映像 グローカル・ウーマン』(彩樹社 2003)に展開した、アートの言説におけるマイノリティたちの視点が二つの主要な流れになっている。

アートドキュメンタリーなどの映像制作、また展覧会のオーガナイズも、コンセプトの設定と展開方法において、批評行為に含めることができるものもある。たとえば監督作品『田中敦子 もうひとつの具体』(ウーファーアートドキュメンタリー 1998)、日仏学院でのキュレーション「おんなのけしき 世界のとどろき」展(2003年春)などはそうした実践に加えることが可能だと思う。両者とも、マイノリティの立場からのアートの知覚と世界の認識を課題としている。

「本プロジェクト」の最初の2冊に見られるバスチーユやフランスという地域や国境への関心は、なによりも生活と仕事の場を長年異文化のただなかにおいていた実体験からきたもので、『ポンピドゥー・センター物語』(紀伊国屋書店 1997)は、まさにそうした経験を施設誕生の物語とクロスオーヴァーさせながらまとめた本といえる。この本を除く、先述した4冊の出版物に共通しているのは、インタビューの導入である。リサーチの協力者・対象者とのコラボレーション・ワークを核とした内容だったこと、プロセスをそのまま出したという意思もあり、また初期の二冊の出版が雑誌の取材をもとにしていたという契機などが、当時ではまだ珍しかったインタビュー形式の導入の要因になった。いわばグループ展のような本の形式ともいえるが、それ以上に、ディベート好きなフランスに長年滞在していた経験が、文章に構造化される思考沈澱型の批評と同時に、対話や会話における流動的で合同創造的な批評への関心を高めたのだと思う。現在は学生たちと一緒に、インタビュー・マガジン、カルチャーパワーというサイト(<http://apm.musabi.ac.jp/imsc/>)を運営しているが、マガジンという時事性よ

りは、インター・アーカイヴと位置づけられる活動である。

「私にとって批評とは何か」への答えは、僭越だが、一言で言えば、精神と社会とのインターフェイス可能なコミュニケーション・フィールドにおいて、アーティストやクリエーターによる創造行為に拮抗する、高質な実践的創造である。批評は創造行為だから、フィールドが大きな比重をしめ、現在では批評の場を広げ、フィールドを拡大する行為自体も批評の実践といえるのではないか。映像制作、展覧会企画、webデザインなどで、新たな批評の場を広げ、独創性に富む実践を提示することが大事だ。そして同時に、場が肥大し、言葉が疾走し加速する現況において、「私にとって批評とは何か」と自らの方法をつねに問いかけ、「だれが批評を行うのか」という主体と経済の枠組みに疑問を呈しつつ、短期・長期のスパンにおいて、批評の高度なダイナミズムの獲得と探求へ向けて歩み続けてゆきたいと思う。

## 美術批評とは

岡村多佳夫

かつて作家の筒井康隆が「誤読の自由」ということを書いていたのを見ている人も多いだろう。それは確か、作品が発表され一人歩きし始めたとき、その読み取りは作家の意図とは別に読者それぞれの裁量のなかでも自由に任せせるべきだ、といったようなものであったと思う。もちろん、その話はあくまで文学についてのものであったが、それはまた芸術表現においても同様であろう。

私は、芸術作品の意味内容を把握し、作家の意図を理解するにあたり、つねにどこかに読み取りの糸口があり、それをもとに推理小説を読むがごとく結果へと向かうことができると学生時代に教えられたが、今日その結果はつねに存在しているとは限らない。とはいって、この断定不可能性はときに作品自身に奥行きを与え、観客にさまざまな思考と感情を呼び覚ましていく。もちろん、ここで言う作品はただわけのわからない質の悪いもののことではないのはいうまでもない。ところで、優れた建築は言葉をもち、歌を謳うとする詩人が言ったが、それは平面にしろ立体にしろあらゆる表現において共通のものであるだろう。それゆえに、私たち一人ひとり

はそれらの作品を前にして、そこから湧き出る言葉に身を委ね、それと同時にそれと対話することによって新たな言語がつむぎ出されていく。そして、そこに立ち表れた言葉のひとつひとつをつなぎ合わせ、それが先程述べた思考と感情と適合したときにはじめて批評というものが生まれると考えられる。さらには、それが作家の意図と結ばれたときにさらなる展開が生まれてくるだろう。いずれにせよ、私たちは「誤読の自由」というかそれが誤読かどうかともわからないが、それを含めて自由に作品と向かいあい、言語化していくことがこちら側の、その前に立つ側の表現にとって必要であるだろう。

## 批評の拡散の時代において

清水哲朗

かつて宮川淳は、ボードレールの「モデルニテ」の概念に関連して、「モデルニテということばにつきまとう二義性、同時代としての現代と歴史としての近代との間の、いよいよ大きくなる落差はもはやその同義語性の成立を不可能にしている。」(『ボードレール全集』月報4より)と述べている。

ここで宮川は、歴史として定位される「近代（モデルヌ）」の概念からは常にずれ続けてしまう「モデルニテ」に「同時代としての現代」のあり方を見い出して、そこにボードレールの「モデルニテ」の概念が持つ「同時代性」と「現在性」を指摘している。

作品表現がすぐれた表現としてあることによる「いま、ここ」の臨場感、そこから生み出される生き生きとしたダイナミズムの感覚は、批評家にとって「書く」ことの起源をもたらすものである。作品と批評の、その本来的な関係性は今も変わることはない。すぐれた作品表現のもつ「現在性」とそれによって触発され、生成され得るはずの批評の「現在性」は、二つのすぐれたものどうしが出会い、共振する場が持つ「現在性」によってこそ可能となる。

その「現在性」とは、批評家にとって、批評することの至福の時もあるはずだ。作品と批評が互いにかかわることによって生み出される不二の火花の瞬間(デュシャンだったら「ショートサーチット」というのだろう)が批評の命である。さらにそこに、生起された批評の真の意義を理解することのできる「読み手」が加わることによって、作品と批

評と読者のトリアーデ（三位一体）が生み出され、批評は加速してゆく。

しかしそのような三者の関係にとって、1990年代半ば以降の状況は、かららずしも憲まれたものであるとは言いがたい。1980年代のポスト・モダニズムから湾岸戦争以降の、経済を優先したグローバリズムの横行、日本でも1995年の阪神大震災、オウム事件以降、社会における価値の変容と多様化はめまぐるしい。価値の多様化は、相互の関係性を喪失した価値の拡散の様相をもたらしてもいる。

そのような価値の拡散の状況のなかで美術批評の場も拡散しているのだろうか。それは、やはり拡散しているように思われる。批評の場の拡散の状況を言い換れば「批評の不在」や「批評の衰退」となるだろう。価値の多様化とそれに伴う作品表現の多様化、それに対して、美術批評という価値の審査のシステムが対応し得ないか、あるいは場がもはや批評という迂遠なバイアスを必要としていないのか、いずれにしても作品の享受者は極めて直接的に（多分に欲望を唯一の選択の尺度として）作品を欲するようになって来ている。

芸術表現は本源的にエロスと無縁ではなく、それは芸術の根源的な部分でもあるが、現在の現代美術表現は過度な欲望中心主義に墮する嫌いがある。そこにおける欲望と作品間の需給の回転速度は高速である。速度が最も重要視される情報化時代の作品のあり方としては時代に適応しているのかもしれない。だが「エロス」と同様に、譲ることのできない芸術表現の本源的な「正しさ」の感覚は、芸術作品にとっていつの時代においても不变な要素のはずである。

「モデルニテ」とは、変化し続けるものの中から生み出されるその「正しさ」の感覚の獲得とそれによる価値の普遍性、永遠性の感受の瞬間の持つ「現在性」、そしてそこでもたらされる「快樂」の謂のはずである。だからこそウォーホルの「キャンベルスープ」はポロックの「絵画平面」に拮抗してきたのである。批評とは本来そのような「現在性」と「快樂」の諸相と本質を明らかにしようとする営為の形容である。

宮川淳は先の文に統けて「モデルヌをコンタンポランの同義語として用いつづけてきたわれわれはすでにコンタンポランの中から歴史的な『現代』を先取りしなければならない時点にまで来ているのではないだろうか。いいかえれば、われわれはもうひとりのボードレール＝デュファイを必要としているといわなければならぬのである」と述べる。

私たちの美術批評が取り囲まれている時代は、「コンタンポラン（現在性）」を、理想とすべき時代の様式概念となし得るような、長閑な歴史主義的時代ではもはやあり得ないのかもしれない。価値の拡散の時代にあって「美術批評はどのようにあるべきか」、また「私にとって美術批評とは何か。」このこ

とに明確な答えを見い出すことは容易なことではない。このような問い合わせがもはや不毛なものに思えてくる。

しかし、美術批評が、作品と読者とともに主体的に参加する、表現の魅惑的で生命的な力の場であり続けるためには、私たちは理想の批評者像を、より一層必要としているのだろう。その意味で美術批評は、原点回帰を必要としているように思われる。美術批評の「現在」がもう一度問われるべきところに、私たちは今また立たされているように感じられるのである。

## 私にとって美術批評とは何か

谷 新

懸賞論文応募をきっかけに美術評論を書くようになって早いもので32年も経つ。それから6、7年経って勧められるままに評論家連盟に加盟したから、連盟の会員としても4半世紀は過ぎたことになる。論文応募ということになれば、そこには明確に評論を書くという意識があるし、何か美術界や社会に対して自己を主張するひとつのきっかけたらんとする考えがはたらいていたわけだが、それでは美術評論がそのときの言葉を通じてなす表現の目的のすべてを担っていたかというと、それはかならずしも正確ではない。

学生のころは大学の「詩の会」に属し、戦前戦後を通じて比較的よく知られたアヴァンギャルド詩人が主宰する同人誌や短歌の同人誌にも加入していた。そうなるとよくみられる評論家の出自と重なってくるが、それは結果論であって、当時はまだ美術評論を目的視するほどの表現の志向性はもちえていなかった。美術を対象に半ば詩、半ば評論のような文体の表現をしたのは学内の文芸誌を通じてであったが、そのころから急速に美術を対象にした考え方や評論に関心が向くようになった。当時の『美術手帖』や読書関係の新聞は欠かさず読んだし、そこから多くの表現や評論による刺激を得ることになったが、はたしてそれが今日いうような美術と批評の関係に立っていたかどうかは疑わしい。深さはともかくもっと多方面に関心の広がりがあった。

ここには時代背景が大きく影響しているように思う。いわゆる団塊の世代の私は、学生時代が70年安保である。あらゆる既成の価値観が大きく揺ら

ぎ、ある専門性をもってあらかじめ引かれたルートを疑いもなく進むにはあまりにも駄然としないものが多すぎた。教職に就く道を捨てたのもそのひとつだが、単純に教壇に立つのがはばかられる考え方がそうさせた。政治・社会の状況もそうなら美術の世界も混沌としており、数多くの表現が「美術」を相対化し、あるいは破局に導かれるようなラジカルな状況にあって、広範な関心の広がりはしだいに美術とそれをめぐる状況に照準が当てられるようになった。

こうした経緯に触れると、「私にとっての美術批評とは何か」という問いには、私的なモチベーションがますます前提にある、としか答えられない。それはだれしもそうであろうということになるかもしれないが、私の場合、出自としてはかなり特殊であって、それを評論を書き始めた時代状況と切り離して考えることができない。もっともその時代にのみこだわって評論してきたわけでもないが、対象・事象についての見方・考え方の範型のようなものはその時代につくられたものだと述懐することがある。いいかたを代えれば、いわゆる美術史的言説を最初からベースにするような批評の成り立ちとはおのずとギャップが生ずるのである。それもまた時代状況が影響しているといえるだろう。少なくとも70年代までは圧倒的に評論が活発な時代だったという記憶があり、私的モチベーションがある程度の状況論、社会性を担いえた時代だったといえなくもないからである。

もっとも今日でも評論は活発だということはできるだろう。しかし美術評論にもさまざまなタイプや内容があつていちがいにはいえないが、私がこれまで主として書いてきた作家や個々の作品あるいはそれをめぐる状況との関係でいえば、今日それらと批評との関係の密度は希薄になっているようにも思える。それは美術評論じたいのディコンストラクションを場合によって意味しているし、評論が対象とする事象・現象の変遷によるものもあるだろう。たとえそうであっても、各人に論評のモチベーションがはたらくのであれば、それじたい否定すべくもないが、はたしてそれが作家のコンセプトや作品の理解を深め進展させる契機に通じているのかどうかに関しては疑問に感じることも多い。もっともそうした限定的な美術評論をカッコに入れて、もっと大局的な問題提起をおこなうということも十分にありえようが、その志向じたいに大局観が失われ時代状況に飲み込まれてしまっているといった感想さえ抱くことがある。

日本の美術評論は総体的には活発といつていいだろうが、時にはそれじたいを対象視し、いくつものファクターを介してみるいわば反省的視点に立つて考えるような取り組みも今後必要になるのではないかだろうか。そうでなければ美術評論の存在基盤はあやふやなままであり、その社会的な機能・影

響力もますます減退してしまうのではないか、と自戒を込めて考へる昨今である。

## 沖縄のアイデンティティー

星 雅彦

2004年現在、沖縄の美術を考えるとき、極めて大雑把に比較文化論的に捉えてみるならば、それはまぎれもなく日本の美術の流れや傾向を、そのまま縮図として受け継いだ形で反映されていて、沖縄は善かれ悪しかれ日本の戦後美術の強い影響を受けてきたと言えるだろう。

そのことは日本の美術教育や環境のせいでもあるが、沖縄が今まで沖縄らしい独自性を確立するまでには至らなかつたことを意味する。ただ美術史のプロセスの中には、例外もあり、それなりの特徴のある作家も存在するが、あえて極論的なことを言うならば、そこに沖縄美術の悲劇性があるような気がする。悲劇とまで決め付けなくても、漠然とだが、そこには未知の課題があると育えるのではないか。その課題の実態に少しでも迫る気持ちで、筆者は過去の体験と照合させながら考へてみた。

1967年2月、那覇市の繁華街・前島の一角に誕生した天井の高い画廊喫茶「詩織」の柿落としは「グループ耕・三人展」(大浜用光、大嶺実清、城間喜宏)であった。その「グループ耕」は62年に結成して、沖縄の前衛美術運動のはしりとなったが、初期の6人は分裂して、はかなくも数年で消滅の運命を辿つて行った。「詩織」での三人展はいわばその終焉の展示であった。そのときの大浜は、50年代半ばの東京時代に「読売アンデパンダン展」や「南画廊」での展覧会などを観て、その刺激的な気持ちをもち帰つて、その後の表現意欲から、黒いドンゴロスの上に縄を貼り付けた作品などを提示したし、大嶺は60年前後、京都の学生時代に具体美術の洗礼を受けたので、モノ派のような表現で白セメントを固めた円形の三次元のオブジェを作成した。また城間は、モダニズムの様式から象形文字の独自の作風を編み出し、タイル状の四角い板のコアの並列による集合体の作品をものにして、彼等はそれぞれ作品を展示了したのだった。因に彼等は後年、それぞれの立場で沖縄美術界のリーダー的な存在となつて行ったことも付記しておこう。

ところで、「グループ耕・三人展」は60年代初期、

狭い沖縄で話題を呼んだが、しかしそれは、あたかも中央の「ハイレッドセンター」がそう長くは続かなかったように、あっけなく「グループ耕」の「反芸術」運動も潰え去ったのだ。因果関係のごとく、かつて吾人は「読売アンデパンダン展」に親しみ、「ハイレッドセンター」の「第5次ミキサー計画展」などを観た私はその直後、故郷沖縄に引揚げている。一方、「グループ耕」の周辺から徒花のように咲き誇った前衛美術家たちの出没もあったが、例外を除けば、もはや彼等の影は薄くなり、ほとんど忘れ去られている。それに代わって現在では、昔のハプニングがパフォーマンスとなり、若い美術家たちが次々と意匠を変えてインスタレーションやコラボレーションを発表する段階にきている。

こうした美術事情を背景にしていながらも、アカデミックな美術も現存しているが、密かに持続しているもう一つの地味な現象がある。それは 1967 年に急逝した安谷屋正義の作品についての評価である。彼は 1958 年に国立近代美術館企画の「抽象絵画展開催」や「安井賞候補新人展」に選出され、60 年と 61 年に「朝日ジャーナル」の表紙絵に採用されたりしたが、彼の作品が中央でそれ以上高く評価されたわけではない。ただ沖縄では、その遺作展や回顧展が数回開催されているし、また県主催の収蔵品展や「沖縄戦後美術の流れ（沖縄近現代美術家展）」等でも再三その半抽象の作品は壁面を飾ってきた。

安谷屋正義がなぜこうした静かな話題性を持続しているかというと、その作品の独自性にある。彼の作品は、ほとんどが米軍基地をモチーフにしている。その画面は色艶を抑えた灰色か白色のトーンの空間構成の中に、鋭利な黒い線が突き刺さるように走る詩的叙情の作品が多い。『仮像』『滑走路』『塔の群れ』『望郷』『塔』などは代表作だが、それらから激動の「基地反対」の抵抗意識は読み取りにくい。むしろ荒涼とした白い空間があるのみである。『望郷』には、視線を地に落として立っている一人の歩哨兵が描かれ、米兵の心情と兵役に服したことのある安谷屋の心情とが重ね合わさっているような、寂寥感のにじむ作品なのだ。また米軍通信塔を暗示した『塔』は、何もない透明な空間に、すべてを削ぎ落として、スリムになった上昇志向の塔だけが描かれ、あたかも孤高な理想をかけたイメージとして受けとれる。

かくて安谷屋は、いかに沖縄の状況を基礎にして新様式を確立するかということで、苦惱してきたようだ。つまり彼は辺境のアイデンティティーの確立を目指した。それは風土の特性を内面的にどう表現するかという命題と、もう一つは現実とどのように対峙するかという問題との相剋であった。その相剋はそのまま私の批評の現実と重なるのだ。彼の論文や作品からそのことが汲みとれる。そして換言すれば、彼は地域性を担った作家だったと言えるだろう。

安谷屋が他界した後、私は沖縄タイムスや琉球新報の新聞で、展評や美術月評を担当してきた。美術批評をはじめてからもう 30 余年になるが、多くの作品群に対し、地域性や社会性をどう反映させていいのかということを気にしてきた。つまり沖縄の心と状況を満えた通底の水を、作家たちにどのようにしてどう共有させるか、そのことが重要な課題の一つだと思ってきたのである。

## 『青春と冒険』の線に乗せて ライン

青木重雄

古い話で恐縮だが、昭和 34 年に私は『青春と冒険』（副題「神戸の生んだモダニストたち＝小松 清、竹中 郁、稻垣足穂」と言う本を書き、神戸の某書房から発刊したが、時流に乗ってか、たちまち売切れてしまった。関東の作家からも江戸川乱歩、浅見淵、野田宇太郎、竹森一男（『文芸』で当選して神戸から東京へ移住）、十辻 肇氏らからも高評や激励の言葉をいただいた。これらをすべて一冊のスクランブルブックに貼り付けて今も持っているが、一番驚かされたのは、それからかなり後の平成 9 年 7 月に、突然ベトナム人のビン・シンさん（カナダのアルバータ大学教授で日本史研究家）から、「ただ今来日中だが、ぜひお会いしたい、あなたの『青春と冒険』に書かれている小松 清さんのことについてお聞きしたいので」という電話をもらった時だった。早速 7 月 4 日に神戸の県民会館にお出でを願って

（その向かいの私の勤めていた兵庫県陶芸館は阪神大震災で半壊状態だったので）出会ったが、同氏は 60 歳代の好紳士であり、しかも日本語はペラペラで、すでに徳富蘆花についての著書もあるとのことだった。「いや、あなたの本を見付けたのはカナダのトロント大学の図書館ですが、小松 清さんについての一章を読んですっかり感動させられましてね」とのことだった。約一時間ほど小松さんのことについていろいろ語り合って別れたのだったが、その後ビン・シンさんは岩波の雑誌『世界』に「小松 清のベトナム独立への見果てぬ夢」という題のかなり長文の原稿を発表されており、ピックリさせられたのだったが、その中で私の話を數ヵ所引用しておられた。明治維新前後のことについて関心の深い人がベトナムに多いことは私も聞いては

いたが、ビン・シンさんもその流れの一人だったのだ。

さて、小松 清さん(神戸市出身のフランス文学者で革命家、同時にアンドレ・マルローの翻訳者として著名)が戦後神戸と東京に何年間か定住しながら、一方ではフランスやベトナムに時に往来しておられる時期に氏と接触する機会が多かつただけに、私もいつしか小松氏やマルローのファンとなった感じだった。『青春と冒険』を出す前年の昭和33年に奥さんと二人で日本を訪れたマルローと一緒に小松氏と共に奈良の法隆寺を訪れたりしたのも、今は懐かしい思い出となっている。

ちょうどこのころ神戸新聞社の李芸部長をしながら、同時に美術記者を兼任していた私にとっては小松氏やマルローとの出会いは全くラッキーな出来事であり、生きた美術の発見でもあったわけだ。そこへもう一人神戸新聞社の「隨想」欄(多くの知識人に隨想を依頼して夕刊に毎日せている、今日までも続いている)の当時メンバーであった富永惣一氏(美術評論家、後の初代西洋美術館館長)から「あなたも美術評論家連盟に入られては」と直接すすめられたのだった。富永さんは日ごろ敬愛している人だったし、同連盟には相当な人々がかなり入っておられるので、これは勉強になると思い(常日ごろから、「自覚」と「責任」の伴うような会に入つておく必要があるとみづから考えていたので)すすめに応じて入れてもらったのだった。その後「隨想」の会のお世話で年に一回ぐらい東京で慰労会を開き隨想のみなさんを招いたりしたが、富永さんはほどなく亡くなられたので、あまり親交を続けることもなく残念だった。

以後今まで40数年が経ち、その間私は神戸新聞社から新設の兵庫県陶芸館へ、さらに白鶴美術館へと転進したが、結局最初の頃の絵画中心の仕事(昭和39年に小穂良平画集刊行)からついにはやきものの勉強へと変わり、当時のやきものブームに乗って『兵庫のやきもの』を発刊したり、日本陶磁協会の村山 武さん(『陶説』編集長)とも親しくなって、来神した氏を三田焼の古窯へ案内したりしたが、以後『陶説』に兵庫の各古窯についての拙文をたびたび掲載してもらった。

考えてみると、美術評論家連盟へ昭和42年に入れてもらってから今日までなんらなすことなく来た感じであるが、最近神戸で『半どん』という県下的な総合文化誌があり、その平成15年度半どんの文化賞のうちの文化功労賞(評論・小説)に私が選ばれ、同授賞式で簡単なスピーチを求められたが、早速昔の『青春と冒険』を引き合いに出して小松清氏のことをちょっとしやべったが、神戸の生んだ同氏の名前を知っていたのは二百余人口中わずかに一名。時代の流れの速さに呆然とさせられたが、「古墳のことは知っていても、20世紀のことはすでに知らない」と今日の若者のことを皮肉って語った

人がいたが、私もつくづく痛感させられた次第だった。

## 美術評論家連盟創立50周年に思うこと

中川健造

伝統と権威のある美術評論家連盟の会員に選ばれて15年の歳月が流れた。私は特に中国の美術作品について興味を持って研究と蒐集をおこなってきた。昭和42年(1967年)にはじめて中国を訪問した。当時の中国では、文化大革命の運動が勃発した時であった。文化大革命は、従来の権威、伝統文化、美術品、加えて伝統的な呼称までもが、ブルジョワ思想の産物であるとされ破壊の対象となっていた。

その文化大革命の炎が燃え始めた時期に中国に足を踏み入れたのである。幸いと言うべきか、偶然の機会を得て破壊の対象となっていた美術品と接することが出来たのである。そしてそれらの美術品を手元に置くことが出来、美術品の素晴らしさ、品格、品性などを身近で感じることが出来たのである。これらの中中国美術、なかんずく陶磁器の素晴らしさに魅了されたものである。

そのことを奇縁に、大学時代の友人・岩崎吉一(東京国立近代美術館)に、私が中国から送られてきた大量の中国陶磁器について意見を求めた。そして、吉田耕三先生(東京国立近代美術館・美術評論家連盟会員)を紹介され、素晴らしい御縁をいただいた。陶磁器の権威である吉田耕三先生に多くの教えを受け、中国陶磁器・日本陶磁器の蒐集に拍車がかかったのである。

美術評論家の先生方の素晴らしい博学に目を見張ったのである。私心の無い美術評論家の的確な指摘と展望を聞きながら美術品蒐集をおこなった。私も中国美術、特に現代中国絵画の研究をすすめるうちに、岩崎吉一氏の薦めをいただき美術評論家連盟の会員になることが出来た。

現代中国絵画を収集しながらの研究であるから真剣勝負の繰り返しの気分であった。美術評論家として、多くの方に実際に役立ち、参考になることが一番大切であると考えた。美術評論家として先見の明を誇りたいものだと研鑽し、中国絵画界の画家の発掘と論評をおこなってきたが、日本の美術評論家も、もっともっと優れた無名の画家たちの後押しをして欲しいと感じている。殻を破った

論評を期待している。50年の歴史と権威をもつてゐるが、沈滞ムードの感が否めない。

私はまだ15年程度しか美術評論家連盟会員としての経験しかないが、型にはまつた評論しか耳に入らない。耳障りであっても正論を説く評論家が少なくなってしまったと思う。

日本の美術館の経営が困難になって閉館を余儀なくされる私立美術館が続出しているが、創立50年の歴史を誇る美術評論家連盟会員の評論家も一端の責任がある。新人発掘することなく過去の権威にとらわれての美術評論の旗振りした論評が多いため美術館で鑑賞しても失望する。このような現象が繰り返されるうちに美術館離れが進んだと思う。自分の言葉で平易に論評すべきである。文献を拾った言葉の羅列が多い。

結論がなく、どうでも取れる論評の連続である。誰のような鋭さに欠ける論評が多い。

50年の垢を落とし意気揚揚と活動をしてゆきたいものである。

美を見る感性を養うには、平素から感動を持ってものに臨むことが大切である。現代アートに対しても、既存の名画に対しても感動を持って接するには、古い垢をよく洗い流して新鮮な気持ちが大切である。難解な言葉をもちいての論評が多いのは言葉で権威つけようとするに他ならない。垢がたまっているとしかいいようがない。清浄な気分で評論をおこないたいものである。50年の歴史から生まれた垢を落とし、清浄でありたいものだ。

世紀の初めには名画が生まれるというジンクスがある。「今、この目で見て、今語りたい」ものである。今、名画が生まれているのである。受身にならず進んで論評をおこない、美術評論家として存在意識を持って美術の宣教師となって、的確な論評をおこない育て上げなければならないと強く思う。そのことで50年の歴史が生きて、今後の発展と活躍につながって意義ある美術評論家連盟の存在となり、高く評価されるだろう。会員として誇りを感じている。今後は、会員お互いが、交流しながら発展に寄与したい。

☆

☆

## 芦屋訪問記

中村敬治

昨年10月末に発表された兵庫県芦屋市の「行政改革実施計画」は、美術関係者にも大きな驚きを与えた。財政再建策のひとつとして芦屋市立美術博物館の運営を民間へ委託すること、さらには2006年度までに委託が整わない場合には休館あるいは売却する方針が示されたからである。

委託、休館、売却とはおだやかでなく、先ごろ兵庫県立美術館で開催された「具体」展ちらしの惹句にいう「前人未到、驚天動地、奇想天外」であって、ある意味まことに「前衛的」な決断ともいえる。まさに「だれもやらないこと」である。しかし、市政50周年記念事業として開館したいきさつなどかなぐり捨て、財政的理由だけで下放閉館するというのでは、自らの失政を糊塗して、美術館を弄んでいいだけではないか。開館も、閉館も、なにごとも美術や美術館の論理に基づくものではない。そして、すべては地震へ転嫁されるのである。このような、政治的、社会的、文化的責任を忘却するご都合主義は、今後各地で、地震はなくとも、恰好の先例として利用に自信をもたせるのではないか。

この問題に関しては、市民の間でも意見交換の会合が開かれたり、署名運動なども行われてきた。美術評論家連盟では、2004年1月17日の常任委員会でなんらかの対応をすべきではないかという提案があり、やや時機を逸した感はあるが、声明を出すことに決定し、本江邦夫氏に起草を依頼した。2月14日、臨時の同委員会で採択し、2月27日午後、針生一郎会長に同行して芦屋市役所へ持参した。

市長、市議会議長は議会開催中のため面会できなかつたが、小治英男館長と面談できた。声明書を一読、「趣旨はわかったが」と前置きの後、1. 芦屋市の財政はかつては上から二番目であったが、今や全国下から二番目の状態である。それを理解されたい。2. すべて税金でまかなわれる美術館が、市民から苦情のできる「具体」の展覧会ばかりでは困る、特にパーフォーマンスがいけない等々、学芸員批判がはじまった。

ここにいたって、閉館構想の背景は財政問題ではなくて、学芸との対立ではないかという印象さえ受けた。同館長の「具体」という言葉使いも奇妙であり、質すといわゆる現代美術をさしているようであった。同美術博物館は旧「具体」に関する展覧会ばかり開いているわけではない。ごく普通に種々の展覧会をこなしている。それがたまたま旧「具体」会

員による、いかにも「具体」風の展覧会に近隣からなにがしかの苦情があったということらしい。地震、財政逼迫から、学芸員批判へと飛躍があり、活動内容が好ましくないので閉館やむを得ずともとれる口吻は、「具体」を楯に再考をせまる外部への苛立ち、遺恨なのかもしれない。

それにつけても、以下は私論であるが、「具体」を神話化しすぎてはいけない。「具体」のために、閉館・存続では、議論は核心をはずれる。「具体」は、阪神間の *genius loci*（「御当地天才」）なのか、なにかといえば、右も左も、必ずその裏面をつかんでものを云う。「具体」は「具体」しか残さなかつたことにもう気づくべきである。なん度も同じハブニング、いつもの同じ再制作からは新しい夢は開かない。「具体」はもう、博物館へ納めようではないか——だがそのためには、美術博物館をつぶすわけにはゆかない……

（2004年3月20日）

インターネットによる署名リストとともに、富井玲子（海外の日本現代美術研究者のグループ「ポンジャ・現想」主催）、由本みどり、ミン・ティアンポ、池上裕子の各氏から芦屋市長ほかに提出された。こうした動きに対して、外部の議論者らによる「市行政評価委員会」と同じ二十七日に報告された評価結果では、「税金の使途として疑問」とし民間委託を検討するよう促している。

さらに12月5日には、映画監督の大森一樹を代表とする「芦屋の文化を育む会」が「芦屋市立美術博物館のこれからについての話し合いを求める請願書」を市議会に提出する。これを受けて2004年2月13日、第1回「芦屋市立美術博物館を考えるワーキンググループ」が開催されている。

以上のような経緯のなかで、美術評論家連盟でもこの問題に関して何らかの対応をとるべきだとして、2004年2月27日に市に対して声明書を提出した。具体的な中身は声明書本文を、また評論家連盟としての声明書提出までの経緯は、中村敬治氏の文書を参照されたい。

なお、美術史学会は2004年5月7日に「芦屋市立美術博物館の活動に関する要望書」を提出、活動の継続を訴えた。また5月8日には、美術史学会に文化資源学会、兵庫県立美術館が主催して、美術学会シンポジウム「美術館・博物館はなぜ必要か？」が行われ、芦屋問題が全国の美術館・博物館の問題として論じられている。（文責・倉林靖）

## 芦屋市立美術博物館問題の経緯

芦屋市は、2003年10月31日に発表した、今後10年間に取り組む「行政改革実地案」の中で、谷崎潤一郎記念館や市民センター、図書館、文化振興財団と同様、市立美術博物館も民間委託を進め、平成18年度までに委託先が見つからない場合は売却や休館も検討する旨を公表した。これに対して、税収減を理由に公立美術館が消えるというのは由々しき問題であり、芦屋のケースが他の自治体での範例になりかねない、と、美術関係者らからを中心に反発が続出する。また特に同館は「具体美術協会」のコレクションと研究の拠点であるため、その停止・散逸も多くの関係者の危惧するところとなつた。

11月10日あたりからメールを中心に記事内容が美術関係者の間で広がりはじめる。市民の側からは、地元市民十人が「芦屋市立美術博物館を守る会」を結成、署名運動を開始。また市民グループ「おもしろプランニング」は11月20日までに、市議24人全員に今後の運営方針を問うアンケートを送付した。11月21日、「アート・サポート・センター神戸」代表の島田誠を中心に、県内の美術関係者が神戸のギャラリー島田で緊急集会を開く。11月27日、「守る会」は11,308人分の署名を添えて、館の存続を求める陳情を市に提出した。これに合わせて、「芦屋市立美術博物館の民間委託・売却・休館に反対します」という請願書が、内外の美術関係者860人の

### 追悼：田中幸人と別れる

ヨシダ・ヨシエ

憎っくき脾臓ガンの奴!! 猛10年も前だが、心から敬愛していた『ユリイカ』の編集者・伊達得夫さんの命を奪った奴。故真鍋博君と見舞った時、伊達さんにはすでに黄疸症状があらわっていた。そしてこれも、同時代の長友サトウ画廊の馬場彬。彼の生命を奪った真因も脾臓ガンだったと聞く。そして田中幸人。胃のうしろ側に隠れるように伸びているために脾臓というグリラは手術が困難だといわれている内分泌腺の器官らしい。

田中幸人が県立埼玉近美館長時代には、お互いに近くなつたせいもあって、度々あうことになった。たいていは、私が近美を訪ねるのだが、気さくに館

長室から出てきて、展示会場を彼の解説付きでまわり、その後はレストランでワインを呑み、その後、近くのすし屋などへ席を移しそれからやや積極的に呑みはじめ、館長は自転車で帰るといった定番のコースであった。

田中幸人と知り合ったのは古く、彼が多分 60 年代の地方新聞記者時代で、わたしは九州の暴れん坊、九州派の連中とかなり暴力的な雰囲気のなかで交際していた頃であった。その地方記者時代に、同僚とのフィールド・ワークとして、九州各地の山や海で働く男たちの記録を出版している。その本を今回探してみたが、乱帙のわが書斎のどこに埋もれたか行方不明であった。田中幸人が東京本社に来てからは竹橋の本社で会うことも多くなり、毎日新聞の文化欄に幾度か執筆する機会もあった。

わたしの住む埼玉県鶴ヶ島市が所蔵するパプア・ニューギニアの蒐集品をめぐるわたしの悩みを田中幸人に詳しく話したこともある。その夜はわたしも感情が昂ぶっていたような気もするが、田中幸人館長はげしく酔い、玄関に置いてあるアフリカはマリ共和国のパンバラ族の立像の豊かな乳房にしがみついて床に倒れた時は、さすがのわたしも慌てたものだ。いま考えれば懐かしいが翌朝、気になって埼玉近代美術館へ電話をかけてみると、館長は出勤しており元気な声で、「昨日は酔いましたな」と一言。

鶴ヶ島市には、大橋昭夫という稀に見る鑑識眼と努力の人であるがパプア・ニューギニアのセッピク川周辺の民俗造形品を永年にわたって蒐集した造形品が 1700 点余を超えるまとまったコレクションとして市の所蔵品としてある。この所蔵に対する誤解を前提とした地方政治的解釈がひろがり、この貴重な蒐集は市内の小学校の空部屋に積みかさねられ保管され、今後の見通しも立たぬ有様である。里文出版社版のが『ニューギニア神と精靈のかたち』という鶴ヶ島市教育委員が編集した画集に、わたしは日本におけるオセアニア研究の無惨な停滞は、わが国の縄文古代研究の停滞と係わっている。こうした現状について深い理解をみせてくれたのが田中幸人であった。

こうした経緯について、やはり深い理解を見せてくれたのは、文化人類学の山口昌男さんであり、図書刊行会発行の 800 ページを超える分厚い本『山口昌男ラビリンス』という大著でも触れてくださった。わたし以上に山口昌男さんはオセアニアにのめりこんでいるフシさえあるのだ。電話帖みたいに厚い本と山口さんはいうが、この電話帖は時間空間を越えて多重空間で通話できるという大迷宮稀書だ。

田中幸人は、埼玉の近代美術館から熊本の現代美術館へ移ったが、熊本へ行っても、鶴ヶ島のオセアニア問題を気にかけて、何度も手紙を呉れたものだ。身体的にも弱っていたはずの田中幸人の心にどれほど負担をかけたことか。いまになって、後悔膚を

咬むのおもいである。すべてわたしの力不足からきたことだ。わたしも無意識のうちに田中幸人の死を疾やめたにちがいない。

田中幸人を偲ぶ会の夜、生前の田中幸人を偲び、自然に杯を多くかさねながら、わたしは唯、詫びの言葉を繰り返すだけであった。

日本の AICA が創立 50 周年を迎えたという。アッという間の半世紀で年をとったと実感するが、私自身一体いつメンバーになったのか、しかと覚えていない。土方さんの後押しがあったような気もするが、思い出すとすれば、1964 年のヴェネツィア・ビエンナーレの報告を「みづゑ」に掲載した時、大学の先輩でもある針生さんから「よく書けているね」といわれてから評論家のハシクレになったような気がしたのは確かである。

長い間常任委員にならして貰ったが何のお役にもたたず慙愧の思いである。いろいろな思い出の中で特に印象強いのは、60 年代に私はヨーロッパに長く滞在していたのでよく参加した AICA の総会の憶い出である。オランダ、ユーゴ、東独などだったが一番よく覚えているのはユーゴのザグレブに 3泊滞在した折、パリから来た江原順さんに 3 日 3 晩土方定一の悪口をきかされたことである。私は反対も賛成もできず全く閉口したことを強烈に覚えている。

江原さんは日本の評論界に特別の思いをもっていたのは当時よく知られ、フランスの AICA に属して主にベルギーに住み日本には殆ど帰らず 90 年代に他界されたのだが、日本語の著書として「日本美術界腐敗の構造」(サイマル出版会)を 1978 年に出版している。内容はタイトル程刺激的ではないと思うのだが、それより彼の本領は中世キリスト教の闇の部分にメスをいたれた研究で、この研究は誰か追及する人はいないかと思う。つまり日本の評論家の一人としてある意味で神秘的な存在であった江原順はもっとメスを入れてよい人物だと私は思うのである。

井関正昭

このごろ、世界の建築家たちは、一層「視覚公害」に敏感になっている。たしかに、西欧の都市文化と日本のそれには根本的な隔たりがあると思う。今日の西欧社会で、都市環境を整備する思想を支えているのは、古代以来、自然風土と歴史の文脈（コンテクスト）の「制約」に沿った「外的秩序」への美意識。日本は、戦前の農村に固有の秩序ある風景ひとつ例にとっても、農作業のための生活の知恵や、「防風林」という表現が示しているような、自然の暴力に対する「効率主義」の結果であったと言える。

美的な関心は、一部富裕階層の、それも「辯の内部」で育まれ、「坪庭」とか「借景」などという、いわば私的な趣味の領域に視点が片寄っていた。

又、江戸時代の調和を世界に誇りえた京都さへ、明治維新以降、昔の農村文化と変わらぬ「効率空間」の伝統の上に、文明開化の象徴に夢を託し、街路に限ってみても、早々と電線と電信柱でおおった思想は、「芸術空間」をめざしたパリやロンドンと対照的であった。

数年来、私は、ロンドン郊外の田園地帯で過ごす時間を増やしている。はじめてヒースロー空港から中世以来の集落に至る牧歌的風景に接した時。ただ一つの審美的破綻も見出せないことに、私は一種のダンディズムの軌跡を透かしみで驚いたが、今でもその想いは新鮮で、変わらぬ喜びを与えてくれる。

塗原美代子

最近、私の周辺で美術館の学芸員と、元学芸員で現在大学教授である 3 人が妙な動きをしている。全員美術史学会の会員である。

「初期前衛美術運動」が、大正 9 年から 14 年までの短い期間に開催された美術運動であることは周知のことと思うが、私とこれらの運動との関わりは、運動に実際に関わった作家の生前に知遇を受け、取材を許されたという経緯があり、幾つかの運動体から資料をお預かりしてもいる。私の美術資料館は実はこういう資料がメインなわけだが、この資料が先の 3 人に狙われているのである。彼らは、某出版社からこれら「初期前衛美術運動」についての資料集を出させるのだとそうで、原稿は自分たちで書くから、資料だけ提供してくれれば良い>という趣旨の申し入れをして来た。更に資料目録も仲間の学芸員が作成するのだとのこと。

これは、資料に関わってきた私の仕事が全く評価されないとということなのだろうか？ 弾圧により美術史の上から姿を消した幾つかの集団を、戦後よみがえらせ、美術史の上にポジションを獲得した仕事も、無意味だったと言うのだろうか？

形のない不安感と危機感を感じて一筆したためたが、資料館の役割は今後どうあるべきか？ 資料はどういう形で保存し伝えたら有効か？

思案にくれる今日この頃である。

菊地明子

今回から、機関紙の編集委員をやらせて頂くことになりました。本号では、評論家連盟結成の経緯と、芦屋市美術博物館問題の経緯を執筆しています。

こうして評論家連盟の歴史に触れると、遅まきながら、戦後 50 年の批評の歴史を自分もそれなりに背景にしているのとの感慨におそわれる。今号のもうひとつの主題である、批評とは、ということといえば、国際評論家連盟の成立時の状況に関する文章を読んで、そこに A. シャステルや L. ヴェントウーリ、P. クールティヨンなどの美術史家の名前が並んでいるのを見て、ある意味でとても牧歌的な時代だったのだな、と思う。今日では批評は、やはり社会的視点をとりいたれたメタ批評的意識を根底に置いていないと、批評として成立しないという状況にあるのではないだろうか。だがいっぽう、かつての美術史家たちが持っていた強靭な世界観、哲学的観点を、わたしたちは取り戻すべきではないかという思いにもかられるのである。最近、パノフスキーやヴァールブルグの著作が相次いで文庫化・新書化されたりして（ヴァールブルグは著作集の刊行も進行中だ）、彼らの思想に親しむと、その圧倒的な知力とともに世界の文化全体に広く注がれる透徹した眼差しに眼も眩むような思いがする。今日の文化状況のなかでわたしたちが専門しなければならないものはなにか、彼らに学びつつ改めて考えてみたいものである。

今日の批評の問題といえば、インターネット時代への対応ということも欠かせない視点でしょうが、私も現在、「ジャパンデザインネット」という大きなサイトのなかの「スカイドア現代編」というコーナーで、月に一回、現代美術作家を紹介しています（途中まで和光大の三上豊氏の担当、17 回目から私が担当）。ぜひ見てみてください。アドレスは <http://www.japandesign.ne.jp/GALLERY/NOW/> です。

倉林 靖

「アイヌ藝術」という言葉がある。いや、言葉というより、いまだ書名である、と言った方がよいかもしれない。その本とは、金田一京助と杉山寿栄男の共著によるもので、北海道出版企画センターから昭和 16 年に出版された三巻本である。第一巻の序には「アイヌには、ユーカラといふ長大な口承文藝もあることではあるが、併しこの民族の素質は、その決して人々の考へてゐたやうに劣等ではない、寧ろ優秀性を、一と目に最も単純に示すものは、實にその美術・工藝である。即ちこれをアイヌ藝術と名づけ、服装編・木工編・金工・漆器編の三巻に分けて

公刊する。」とある。著者はおそらく Ainu Art という言葉が先にあって、これをアイヌ藝術としたようだが、おそらくアイヌの造形に藝術という言葉を冠した最初の例だろうと思われる。ともあれ最近この言葉に出会って驚きを感じてしまったのだ。今日はこのような呼称はほとんどなされていないからである。それはまた、なぜアイヌの造形を、藝術あるいは美術と一般的に呼び慣わすに至っていないのか、という問題も同時に顕在化させてくるだろう。近年、蝦夷松前藩の蠣崎波響の画業や、いわゆる「アイヌ絵」の研究が深まっていている。とすれば、近世以降のアイヌの造形はどのようなものだったのか、それを今日の視点からすくなくとも美術という次元で本格的にとらえ返すことが必要になってきているのではないだろうか。モレウ（満文）やアイウシ（贛文）といった基本単位によって構成されるアイヌ文様のコスマロジー的世界が、今さらながら輝いて見えてきている。

佐藤友哉

現代人の本質が、倫理の感覚からも、撰理の感覚からも遠く離れているので、現代芸術の本質もおなじように人間の本質から遠く離れているかもしれない。

とくに昨今は、価値の転倒が多く、本来だれでも素直に反応する筈の「生（なま）の感情」が何者かに消し去られたのか、素直でもなく薄く歪んだものになっている。したがって心の表情というものがほとんど見えない。世代のせいばかりではあるまい。人間はいつからこれほど薄くとぼしい感情動物に飼育されたのか。さらに特權的感情をもっているはずの芸術家においてさえ芸術家らしい確固とした感情というものがいる。やっぱり一般とおなじように表情が薄い。ではいったい、こういう芸術家はどういう感性を梃子に芸術を制作しているのか、このことが不思議になっている。私の疑惑を先に音うと、多分自らのものでなく「嘘（他人）の刺激」にちよつとした知的加工を施して「嘘の造形」でごまかしているのではないかと疑っているのである。もちろんこの場合の造形は「模倣」とか「流用」というものでもない。芸術の動機がきわめて軽薄だといおうとしているのである。もしそうなら芸術は消滅寸前である。まさかと思うが私の疑惑である。

だがここで、この疑惑を簡単に解明する能力が私にはない。

いえることは、芸術の動機を感受することは誰にとってもそう特別難しいものではない。ただ、人間は自分の体験の範囲でしか他人を理解しない。したがって、芸術を理解するのも体験の範囲である。つ

まり、見るも造るも「共有できる生（なま）の感情」が基盤になっているだろう。ところが、繰り返すが、現代人における「生（なま）の感情」というものは豊かなのか逼塞しかかっているのか無感情なのか、そこが曖昧ではないか。

柴辻政彦

---

長らく万博記念公園の中にあった国立国際美術館が、ついにこの6月初旬、大阪・中之島に引っ越しした。1970年の万国博美術館を前身として、上野、竹橋、京都に続いて四番目の国立美術館として開館したのが、1977年。以来26年にわたって、主に現代美術の展覧会を開催してきた。収蔵庫が手狭になつたことや建物の老朽化（阪神大震災の影響もある）のため、新築・移転となつた。長年親しまれてきたミロの壁画や高松次郎の影の絵も、真新しい壁に移設された。

アメリカの建築家シーザー・ペリの設計で、完全地下型の珍しい建物だ。地下1階にはミュージアム・ショップ、レストラン、講堂など無料ゾーンを設け、地下2階が常設展示室、地下3階が企画展示室と、単純な作りだ。展示面積は旧館とほとんど変わらない。ただ、天井高が10m高くなつて、4.6m。今のところ高すぎず、低すぎずといった感じだ。すべて地下なので、外観はないはずだが、エントランスの上部に建築家がデザインした巨大なモニュメントが聳え立つている。

旧館の展示空間がよかったという声も聞くが、戻りのできない今となっては、新しい空間をいろいろ工夫しながら使っていくほかない。開館は11月3日、「マルセル・デュシャンと20世紀美術」が開館記念特別展となる。

島 敦彦

## 編集後記

第5号特集「美術評論家連盟50年」をお送りいたします。組織成立の経緯については本号の記事どおりですが、パリに本部を置く国際美術評論家連盟(aica)の日本支部であるため「結成50周年記念号」というような、おおげさなタイトルは立てませんでした。しかし通常号よりも記事数を増やし、戦後日本の美術批評のあり方をも視野に入れる特別編集となりました。本誌は発刊以来、号を重ねるにつれ刷り部数を伸ばしてきました。より多くの読者を獲得しつつあるのは喜ぶべきことですが、その反面、本連盟の活動への眼が厳しくなってくることはいうまでもありません。あらためて、ジャーナリズムに関わる者のひとりとして身が引き締まる思いです。

長い間本連盟の会員であった阿部公正さんが2004年7月15日に亡くなられました(享年82歳)。著作・翻訳活動はむろんのこと、たとえば日本のデザインの流れを歴史的に位置づける本邦初の展覧会「近代デザインの展望」展(1969年、京都国立近代美術館)の企画に関わったことなど、貴重なお仕事をなされました。ここに深く追悼の意を表します。

高島直之

*aica JAPAN NEWS LETTER*

第5号

美術評論家連盟会報

価格 500 円

2004年10月23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 03-3214-2561 FAX 03-3214-2576

代表=針生一郎

編集長 高島直之

編集委員 倉林 靖 近藤幸夫 ヨシダ・ヨシエ

協 力 小林季記子(事務局)

\*本書の無断転載を禁じます。