

aica JAPAN NEWS LETTER 第6号

美術評論家連盟会報



特集「美術地帯の活断層——21世紀文化状況の問題点を探る」

目 次

(50音順)

- | | |
|-------------------------------|-------|
| ・写真批評の現場から | 飯沢耕太郎 |
| ・多文化主義と美術批評の地平 | 市原研太郎 |
| ・〈帝国〉としての国際展一批評とミュゼオロジー・リテラシー | 岡部あおみ |
| ・大学教育における美術 | 近藤幸夫 |
| ・辞書とフィールドワーク | 塵見明彦 |
| ・当世流行アーティスト・イン・レジデンス | 真武真喜子 |
| ・批評の現場、関西から | 森口まどか |

座談会：「美術館・市場・批評メディアのこれから」 松本透+清水敏男+暮沢剛巳（司会）

~~~~~

- |                               |      |
|-------------------------------|------|
| ・「第1回東北亞批評FORUM国際学術SYMPOSIUM」 | 谷 新  |
| —批評の危機 美術批評と展示企画—             | 日夏鶴彦 |
| ・メディア自立先決論                    |      |

~~~~~

- | | |
|---------------|------|
| ・報告：AICA 台湾大会 | 針生一郎 |
|---------------|------|

~~~~~

- |                      |      |
|----------------------|------|
| ・追悼—中村敬治氏を偲ぶ         | 天野太郎 |
| ・この世の終わり—追悼ハラルト・ゼーマン | 山本和弘 |

~~~~~

- | | |
|----------------------------------|------|
| ・美術評論家連盟結成経緯・補足—戦前の「美術批評家協会」について | 倉林 基 |
|----------------------------------|------|

会員短信欄 (50音順)

川口直宜 塩田純一 廣畠 智 山梨俊夫 ヨシダ・ヨシユ

2005年

美術評論家連盟

写真批評の現場から

飯沢耕太郎

「写真評論家」という肩書きで仕事をし始めて、もう20年余りになるのだが、つくづくこのメディアについて書いたり論じたりするのはむずかしいと感じている。

何よりあまりにも評論すべき対象が広すぎる。写真というジャンルの特徴は、その可能性がほぼ全世界のすべての人に対して開かれているということだろう。約1世紀半前に写真術が発明・公表された頃には、技術のむずかしさと機材の高価さゆえに、それを実際に使うことができたのはごく限られた人だけだった。ところが、その後カメラや感光材料が大量生産され、技術的にも進化してくると、誰もが写真を撮ったり撮られたりする時代がやってくる。19世紀末から始まった写真の大衆化の流れは、20世紀後半以降に加速し、先進国だけではなく世界中を呑み込んでしまった。20世紀末に出現したデジタル画像の発達が、その傾向にさらに拍車を掛けているのはいうまでもない。

そのような状況の中で、写真の領域はとめどなく膨張し続けている。ある調査によれば、日本のような高度消費社会の都市の住人が、1日のうちに意識的、無意識的に目にしている広告写真の数は1,500点以上に達するという。もちろん広告写真だけでなく、われわれは日常的に驚くような量のさまざまな種類の写真を消費し続けている。そのような写真をすべてカウントしていくば、おそらく天文学的な数字に達するだろう。

もちろん、それらすべての写真を論じる必要はないのではないかという言い方は充分に成り立つ。「評論家」が対象にすべきなのは、高度な意識で撮影され、発表された「表現」としての写真に限るべきであり、その他の有象無象を相手にしてもしようがないということである。それはたしかに当っているし、僕自身もほとんどの場合、美術館やギャラリーで展示され、写真集のような形で目に触れてくる「表現」としての写真だけを扱っている。現実的に世界中にあふれているすべての写真を対象にすることは不可能だし、そんなことを考えること自体がむしろ狂気の沙汰だろう。

だが奇妙なことに、そう頭では納得していても、どこか軽然としない思いが残るのも事実である。というのは、「表現」としての写真が取り落としてしまうような「有象無象の」写真行為、そこから生み落とされてくる膨大な量の写真の群れにこそ、写真という表現分野のエッセンス、その魅力と輝きが詰まっているのではないかという思いをどうしても

拭いきれないからだ。たしかに名の知れた写真家の作品は、確実に芸術のジャンルとして認められ、展覧会に出品されてたくさんの観客を集めている。その重要な意義を認めるのにやぶさかではないが、時折無名の写真家が撮影した一枚の写真——歴史の中にひっそりと埋もれて、忘れ去られていくようなイメージが奇妙なオーラを発しているのに出くわすことがあるのだ。

たとえば「死者の記念写真」という不思議な一群の写真がある。日本ではほとんど例がないのだが、ヨーロッパ、北米、中南米のカトリックの住人たちの間には、写真家を家に呼んで亡くなつた人たちを撮影してもらうという慣習があった。特に赤ん坊や幼い子供の死者の写真が多いのは、生前の姿を留めておきたいという親たちの思いが強かったからだろう。一枚も写真を残さずに亡くなる子供も多かつたからだ。この慣習は写真発明直後のダグレオタイプの時代から始まり、第一次世界大戦の頃まで続いた。これらの写真の大コレクターであるニューヨークの眼科医、スタンリー・B・バーンズのコレクションを元にした『Sleeping Beauty』(Twelve Trees Press, 1990)をはじめとして、何冊かのアンソロジー写真集が出ている。

「死者の記念写真」を見ていると、これら無名の写真家たちの、むしろ職人的といえるような意識で撮影された写真が、ある意味で「表現」としての写真を遥かに凌駕するようなトラウマ的な衝撃を与えることに愕然とさせられてしまう。そこには題材の特殊性を超えた、写真に本来備わっている、人間という存在そのものの意味を根底から問い直せる力が溢れ出しているのだ。このような写真に躊躇、そのことについて考えることなしに写真全般を論じるのは、逆に虚しく思えてくるほどだ。

写真についての評論、あるいは批評（この二つは厳密にいえば区別すべきだと思うが）を掲載する雑誌のような媒体を成立させることのむずかしさも、そのあたりに起因するのかもしれない。これまで1980年代の『写真装置』、90年代に僕自身が編集長として創刊した『デジャ=ヴュ』を含めて、何度か写真批評誌が生まれては短い期間で消えていった。もちろん、日本における写真批評そのものの歴史の浅さと人材の乏しさが、その大きな要因となったことは否定できない。だがそれだけではなく、先ほどから述べてきたような写真特有の領域の広がり——一体どこからどこまでをフォローすればいいのかという問題が、写真批評誌には必ずつきまとってくれるのである。

あらゆる写真の分野を包含しつつ、「表現」として突出てくる部分にもきちんと目を配り、その生命力をまるごと捉えることができるような雑誌媒体というのには、ほぼ不可能に近いのかもしれない。それでも時折、そんな雑誌ができないかと夢想することがある。もちろん夢は夢として、現在の写真の状況にヴィヴィッドに反応する媒体を、今すぐにでも

作っていく必要はあるのだが・・・。

多文化主義と美術批評の地平

市原研太郎

現代美術は、すでに久しく「多文化主義」と呼ばれる時代のなかにある。私が、それをあえて「主義」と名づけるのは、20世紀美術の全体を導いてきたモダニズムやポストモダニズムと同じように、その思想に基づく諸表現が、いずれ時代の主要な運動として美術史に刻み込まれると想定しているからである。つまり、美術の歴史的な変遷は、モダンアートからポストモダンへと移行し、さらにポストモダンの袋小路を越えて、ここ10年あまり「多文化主義」の時代に突入しているというわけだ。

確かに90年代前半は、アメリカ合衆国の内部において、いわゆるマイノリティの美術が急激な勢いで台頭していた。しかしその背後に隠れるようにして、現代美術の世界的な潮流が新たな拡張を見せて始めた。具体的に目立つところでは、80年代の終わり崩壊寸前のソ連にカバコフなど一群のアーティストが現われ、続いて中国さらに90年代半ばには日本のアーティストが登場し、美術界で注目を浴びるようになったのである。村上や奈良を始めとする日本の現代美術の成功も、90年代後半から本格的に現代美術の主流を形成したこの「多文化主義」のうねりを抜きにして語ることはできない。

90年代の美術界がそのように大きく変貌した理由の根底には、冷戦の終結後、モダンおよびポストモダンの理念や主要価値が無効を宣言され、それに替わる新たな道標が希求され模索されたことがある。では「多文化主義」の美術は、モダンやポストモダンとどう違うのか？ その相違は多々あるけれども、決定的なのは、モダンの生命線だった直線的な進歩史観が「多文化主義」にはないことである。「多文化主義」の作品は、それが新奇な表現であっても、「進歩」ではなく「多様性」の仮説を実証するものとして提出されるのだ。

モダンとの違いはそれでよいとして、ポストモダンは「歴史の終焉」とも呼ばれるので、「多文化主義」と同様に進歩や発展とは無縁ではないか。しかし、ポストモダンがモダンの反動だったことを想起させば、進歩の歴史の否定として現われたポストモダンは、やはりモダンの枠内に止まる。いずれにせよ、モダン、ポストモダンとも、リオタールの言葉を借りれば「大きな物語」の範疇に包摂され、それに対して「多文化主義」は、まったく異質な「小

さな物語」の集合として記述されるだろう。リオタールは、ポストモダンに「小さな物語」を適用しようとしたが、それは「多文化主義」にこそふさわしい概念だったのである。

このように、多文化主義を（ポスト）モダンから区別し切斷することは難しくない。しかしながら、そのような傾向が美術界で大きく成長してきたのだろうか？ まずそのきっかけとして、先述したように、モダンアートの中心だった合衆国の美術におけるマイノリティの平等と差異の権利の主張があった。そして、それと同じタイプの運動が、モダンアートで周縁と見られてきた地球上の地域、すなわち東欧、アジア、南米、アフリカなどで起きたのである。そのようにして、90年代の後半から21世紀初頭の現在にかけて、ローカルな文化的特徴に彩られた種々様々な作品が大量に作り出されてきた。しかし、この世界的な運動は、モダンが押し付けた均質一様な表現の呪縛からは逃れることができたとしても、直ちに消費社会の旺盛な食欲の餌食になったのだ。それは中国や日本も例外ではない。

「多文化主義」の運動は、いまやグローバル化した資本主義市場にすっかり呑み込まれ交換価値（商品）に還元されてしまったかのように見える。作品の文化的な差異は、それが消費し尽くされるまで市場で流通し、骨までしゃぶられた挙句、無惨にも捨てられる。アーティスト個人が属する文化の際立った特徴を前面に押し立てる表現は、このように資本主義に組み入れられ、その拡大と成長を手助けするだけに終わる。「多文化主義」の美術は、それがローカリズムとして捉えられた場合、20世紀を通じて中心として君臨した歐米文化からの独立と引き換えに、別の権力の罠に落ちた。周縁の美術は、モダンアートの時代は中心を模倣するよう圧力をかけられ、現在は自らを反復することを強いられるのである。

なにがもっとも重大な危機なのだろうか？ 経済的権力によって押し付けられたこの宿命が、美術に深刻な危機をもたらすことは分かる。しかしもっと根本的な問題として、「多文化主義」が、こうした危機に対応する批評言語を麻痺させてしまったのではないかと疑ってもよい。すなわち、文化的な多様性の獲得を掲げて勝利した「多文化主義」が、モダンアートの普遍的基準を放棄することで、批判の切っ先を磨耗させてしまったのではないか、と。それは、自己に向けた批判の欠如や他者に対する判断の停止に追い込まれた。だからといって、批判の力をたやすく身につけられる普遍的な概念をもう一度手に入れることはできない。それは、時間軸上に展開されるとき、どのように発展の不均衡を許容しても、共通のゴールを目指す歴史主義的な道筋を再生させてしまうからである。

まとめておこう。「多文化主義」は、いま美術界の内部と外部の両方から様々な批判や攻撃にさらされている。内部というのは、それ自身がはからず

も引き寄せた束縛に関する批判である。それがはまりがちなローカリズムによって自由な表現が妨げられるという端的な欠陥が指摘された。外部からは、資本の包囲と圧制である。文化的な差異が商品化されることによって表現が瞬く間に劣化する。また、交換価値にならない差異は頭から排除される。したがって、この事態に対処する「多文化主義」の批評の問題は、つぎのように定式化されるだろう。ローカリズム（個別）とグローバリズム（普遍）の両極に振れることなく、いかに表現の解放を保証する明快な判断を下すことができるか。そして、そのような苦境に美術を追い込んだ社会・政治状況に対して、どのような実効性のある干渉を行うことができるか、である。

そのためには、個別と普遍の二分法を廃棄することが第一の条件となる。これは、個別と普遍に深くかかわる所有と同化という二つの語の結合の仕方（用法）を変更することに通じる。「所有を前提しない同化」。この非所有の同化を批評の原理とすること。それは、それが向けられる対象の作品に出会うことから始められる。しかも、この同化は所有を目的としないので、資本の勢力圏から批判的距離をはっきりと維持することができる。そして最後に、美術の内部と外部で繰り広げられるこの活動は、共同体の形成へと収束するのである。

〈帝国〉としての国際展

—批評とミュゼオロジー・リテラシー—

岡部あおみ

スペインの二人の女性芸術監督による 2005 年のヴェネチア・ビエンナーレでは、女性アーティストの活躍が大きく取り上げられた。だがその陰で、見過ごされているのは、国際展や美術館の展覧会などをカルチュラル・スタディーズ的に批評する作品群の新たな傾向である。各作家、各作品によって表現・提示方法は異なるが、反体制時代の攻撃的な行動とは異なり、デジタル時代に特有な映像メディアの使用、統計的かつ分析的な手法、あるいは表象文化論的かつ社会学的なアプローチを特徴としている。いわば「美術館学的批評」、もしくは「ミュゼオロジー・リテラシー」の潮流と呼ぶことができるだろう。

1970 年代末に開始した杉本博司のジオラマや蠍人形館、1989 年に始まるトーマス・シュトルートの「美術館」シリーズの写真作品は、こうした動向の

美学的アプローチであり、2003 年にヴェネチアのスタンパリア財團で発表され、森美術館に巡回したイリア&エミリア・カバコフの「私たちの場所はどこ」のインスタレーションは、絵画を見る巨人としての鑑賞者と写真に向かう現代の小柄な観客の対比を通して、芸術と芸術家と鑑賞者の場を問題提起している。

今回、アルセナーレ会場の第一室で、はじめての「フェミニスティック・ビエンナーレ」と氣勢をあげたゲリラ・ガールズのビルボード作品には、ヴェネチアにある美術館をジェンダー調査した挑発的な統計が掲載され、国際展の歴史における男性中心のヴィジョンが告発されている。また、美術館建設に深くかかわるレム・ゴールハースは、エルミタージュの改築計画にターゲットを当て、展示構成法を分析するとともに、市場経済に翻弄されるスター建築家の神話を解体しようと試みた。インドのスポーツ・グータは『カレー』という作品で、大量のアルミ容器を銀食器のように整然とディスプレイし、料理を含める文化の移植や美術館の概念に通底するコロニアルな表象を浮き彫りにした。

パングラデシュ出身のルナ・イスラムによる夢幻的なスローモーション映像では、お茶をたしなむ女性が白いテーブルクロス上のティーセットやホワイトキュープの室内に展示された陶磁器を床に次々に落として破壊する。無表情でなにげない日常的な動作の反復に、禁忌の侵犯への衝動がたくされている。パレスチナ出身のエミリー・ジャシールが出品した白黒の短編は、カイロのエジプト美術館で、古代の石造記念碑の埃をはらう監視風の若い男とそのそばを通り高齢の白人カップルを撮影したスケッチだが、カルチャー・ツーリズムの主役であるミュージアムへのユーモアに満ちた皮肉になっている。驚かされたのは、国際展のなかの国際展、展覧会のなかの展覧会を示唆する『ミュージアム・オブ・アメリカン・アート』が出品されていたこと。1964 年にヴェネチア・ビエンナーレで受賞したラウシェンバーグ金獅子賞のパネルもある。米国の近代美術を紹介し、その栄光の確立のために、実際に 50 ~ 60 年代初頭に欧州を巡回した啓蒙的なフェイクによる展覧会セットで、現在はベルリンの 2 画廊に保存され、1 組は常設されているという。

これまで見てきた作品はすべてローザ・マルティネスが企画した「いつも少し遠くへ」展の作品である。マルティネスは、企画は芸術の潮流を名付け位置付ける権力の実践と自戒し、展覧会は市場に出された「生産物」でもあると述べている。経済的にも困難が増している展覧会開催の現況にも触れているが、とくに「美術館学的批評」傾向の作品に言及しているわけではない。だが、アルセナーレの入口でまず観客を襲うのは、ビエンナーレの不参加国のリストを大声でアナウンスするサンティアゴ・シエラの暴力的でさえあるサウンド作品。マルティネスの語らざる意図は、まさにここに象徴されているよ

うに思えた。

スペイン館を飾った「オン・トランスレーシヨン：ジャルディーニ」は、より周到である。アントニオ・ムンタダスは、かつてアートのシステムをテーマに、欧米と日本の美術関係者に行ったインタビューを映像インスタレーションとして発表したことがある。今回のヴェネチア・ビエンナーレの主題は、ジャルディーニ会場に建設された各国のパヴィリオン史。秘められた場のポリティクスを解析する行為を通して、ムンタダスは国境をもつ政治、経済、文化、社会との関連で、芸術と国際的な力の構造を明らかしようとしている。

ドイツ館に入ると、「これはじつに現代的（ディス・イズ・ソー・コンテンポラリー）」と歌い踊りまくる看視の人たちに囲まれる。ティノ・セガルが演出する即興劇で、批評というより、看視員が作品であり、パフォーマーになるという一時的な構造転換が愉快だ。市内のルクセンブルク館で上映されたアントワヌ・ブリュムの『ヴェネチア世界—沈みかけた街の全盛期』という題の短編は、現代の美術界を揶揄するパロディの真骨頂。キュレーター、理論家、画家、芸術家という4人の登場人物が高邁な芸術理論をサンプリングした言説を口にしつつ、虚構のヴェネチアを舞台に血まみれの凄惨な殺戮を繰り広げる。

世界各地で開催されている国際展、現代美術館の林立、美術館改装計画の流行といった一連の現象は、グローバルな資本経済と消費社会に回収されかねない文化の制度や空間の拡充と無関係ではない。見るという欲望が加速し、国際展が現代美術の最強のメディア〈帝国〉となりつつある今日、当事者の作家による批評と分析は、内的矛盾と崩壊の危機を孕みながらも、もうひとつの道の可能性を問い合わせている。

理論家アントニオ・ネグリとマイケル・ハートは著書『帝国』のなかで、市場と生産回路のグローバル化に伴って出現した新たな秩序、支配の論理や構造、主権の形態について述べている。マルチチュードというオルタナティヴを差し出す彼らの「帝国」という概念を参照するなら、〈帝国〉としての国際展は、それを突き抜けようとする生成と変化のラボラトリとして存続している。増強する潜勢力が様々な風となり、すさまを広げる。ついに新たな選択肢へと向かって。

[国際展関連レファレンス]

1 :『アートと女性と映像 グローカル・ウーマン』(2003年、彩樹社) グローカルという言葉には、女性アーティストの活躍の場となった世界各地に広がる各種の国際展の意味もかけている。

2. 岡部あおみ「現代美術の変容と国際展」、共著『観者・展示・鑑賞—受容の美術史』(平成14年度-16年度科学研究費補助金 研究成果報告書 14310029) 研究代表五十

敷利治、2005年3月、pp. 33-49。

3. 岡部あおみ著「ユートピアのインスタレーション/国際展都市論」、「アートが知りたい 本音のミュゼオロジー」(武蔵野美術大学出版局) pp. 207-216。

4. 岡部あおみ「国際展と福岡アジア美術トリエンナーレ—ポストゼーマンのキュレーション」、「福岡アジア美術トリエンナーレ 2005 多重世界」図録、福岡アジア美術館発行、2005年9月、pp. 208-209。

5. 「なぜ、国際展か?」多摩美術大学芸術学科建島ゼミ、シンポジウム企画、横浜会議2004、発行 BankART1929、2005年9月。

6. web サイト『評論コンペ: 横浜トリエンナーレ 2001 メガ・ウェイブー新たな総合に向けて』
<http://apm.musabi.ac.jp/act/hyoron/>

7. web サイト『カルチャーパワー』:
<http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/> リヨン・ビエンナーレ、越後妻有アートトリエンナーレなどを掲載。

総合大学における美術の授業の可能性

近藤幸夫

総合大学の特に教養科目としての美術の位置づけははなはだ曖昧である。本来は「美術史」であるべきだが、それを理解して受講する学生はほとんどいない。答案に「美術とは自分なりにみて感動すればいいもので、なぜいろいろな事柄を暗記しなければいいのかわからない」といった意見を書いてくる学生もいる。学期の最初にこれが『美術史』の授業であり学問であって趣味とは違うこと、時代を分析し自分自身が現在おかれて位置を確認するための有効な手段となりえることなどを説明はしているが、1年生にはなかなか理解しにくいようだ。

一般教養の「美術」で大教室に立っていると、ここは社会の縮図のようだとあらためて思う。私の勤めている大学では、文学、経済、法律、政治、商学、理工、医学などさまざまな学部の1、2年生が共通的一般教養科目を受講する。興味の対象も専門もばらばらである。そのなかで美術に関心もっている学生はほんの一握りで、残りは単位を埋めるために私の授業をとっている。一体に彼らの美術に対する嗜好はおどろくほど保守的で一元的である。このことは、それまでどのようなかたちで彼らが美術と接してきたかを物語っている。まず彼らが受けた教育であり、そしてテレビなどのマスマディアである。茨城大学の金子一夫氏は、現在多くの学校でおこなわれているおざなりな感動主義的鑑賞教育が、生徒から作品を丁寧にみることを阻害し、ありきたりの感想の繰りかえしとなっていると指摘するが、確かに最

初にあげたような意見が出てくることに彼らがこれまでどのような教育を受けてきたかがほの見える。また権威やブランドへの信仰と似た名画偏重主義はマスメディアによって形作られたものだろう。数年後にはこの学生たちは社会へ出ていき世論を形成し、美術館の観客となりその意見が美術館活動の判断基準となるのである。この循環をどこかで変えないかぎり現在の深刻な美術館の状況が変わることもない。以前、美術館に勤めていたとき、ギャラリートークをしていて聞きに来る人たちの顔ぶれがいつも同じことに気付いた。熱心に聞きに来てくれる少數の人たちを大切にすることはもちろんだが、それではいつまでたっても美術館の観客動員数が増えることはない。教育の現場ではたらきかけでみれば状況が少しは変わるかもしれないと考えたのが大学へ移る動機のひとつであった。しかし、実際に教壇に立ってみると問題はそれほど単純ではなかった。

学生たちのなかにすでに培われてしまった考え方を変えることは容易ではないが、ある程度知的な興味を美術と結びつけることは可能である。自分流の見方ではなく画家の意図を理解することによって作品が説明できるようになることや、時系列的に個々の事象の関連を知ることは発見であり興味を持続させることに有効だ。最終的には、既存の言説の偏りについて考え、テキストを相対化して読むような視点を養いたいのだが、最初からそのようなばなしをしても混乱させるだけなので1,2年生の教養の授業では、その前提となるモダニズムの単純化した歴史観に沿って話すことにしている。さらに美術史の専門課程に入った学生に対しては、それを修正するかたちで特定のテーマを設定し各論的なはなしをしている。

しかし、学生の固定的なものの見方を変えるには講義科目よりも演習のほうが有効である。現在ふたつの実験的なこころみをおこなっている。ひとつは、湘南藤沢キャンパスでおこなっている「基礎造形」である。この授業は、設計や空間デザインなどを学ぶ学生の多いこのキャンパスで、コンピュータのようなヴァーチャルな空間ではなく手を動かし実際に素材の抵抗を感じつつ何かを作る経験をさせたいという目的で数年前から始まった。当初、学生は何か技術的なノウハウを教えてもらうことを期待したが、ものを作った経験が全くない学生を対象とし、しかも半期科目の20~25時間で何か技術的なことを習得させることは不可能である。そこで、作品制作に付随する様々な局面を体験させることを主眼点とし授業を構成することとした。授業は私と作家一名で担当し2週間ほどの集中形式でおこなう。まずテーマやコンセプトの説明をした後、段階的に制作をおこなわせる。そこで学生は素材の物質性を体感する。たとえば最初の年の授業では「自分の形をつくる」というテーマでパン、石膏、金属などによって小さな立体を作るのだがなかなか思ってい

たような形にならないことを知る。最後に展覧会をおこない学外に会場を借り広報をして外部の人を招く。ここで学生たちは自分のコンセプトを説明することの難しさを経験する。彼らの何人かは将来、さまざまなプロデュースに携わったり、あるいは展示スペースを設計することだろう。そのとき、作る側に立ったとき世界がどのようにみえるかを体験することは無駄ではないはずである。

もうひとつは、専門課程のサブゼミのようなかたちでおこなっている現代美術展である。2002年、日吉キャンパスに研究室棟として建てられた「来往舎」という建物の一角にギャラリーと称するスペースがあるが、すべてガラス張りで絵画が掛けられるような壁面が全くない。セキュリティー、照明、空調などどれをとっても美術品の展示は考慮されていない。キュレーションによってこのスペースの負の特性を如何に利用するかというテーマを学生に与えた。その結果、昨年は和田みつひと展をおこない、今年は金沢健一の作品を展示する。講演会やワークショップなどの企画、広報、展示作業、カタログ編集などすべては学生の手に委ねられている。学生は実際に作家と接する経験を通じて、その作家について書かれた評論などのテキストを相対化し、新たな発見の可能性があることを学ぶ。結果として、他の作家論のようなものもある程度相対化して考えることが出来るようになる。このようなことは、私が美術館に入ってから学んだものであるが、それを何とか学生に伝える方法はないかと思い考えていた方法である。

これらの授業を受けた学生がすべて美術関係の仕事に就くわけではない。むしろそうでないほうが多いだろう。それでも、今までと違った考え方の観客が少しでも増えってくれればと考えている。「活断層」のように地震をひきおこすことはなくとも、気がついたらプレートが入れ替わっているような変化を夢想している。

辞書とフィールドワーク

鷹見 明彦

編集委員会からの依頼は、新人作家との関わりと批評についてということなので、紙幅の範囲で、廟みて、その辺りの話を素描します。1980年代の前半、バブル経済の渦中にあった島国で、私は、各出版社の国語辞典を書く仕事をつづけながら、民族音楽の雑誌にラテン・アメリカやアジア、アフリカ、中近

東などの非欧米地域のアート、文学、音楽、映画を紹介するレビューとコラムを書いていた。「ポスト・コロニアル」とか「多文化主義」よりも、まだ「第三世界」「エスニック」といったカテゴリーになじみがあった時代、ポスト=モダンの消費文化からは、なるべく逃避したいという空しくも頑な思いが、そこにはあった。国語辞典の仕事には、言語の壁から表現一般を相対化させる効用がある、また空間的にも歴史的にも地球の大勢である非欧米地域の文化を友とすることは、(ポスト)モダニズムと同時代の日本のカルチャーを相対化する視座をもたらした。翻訳が増えだしたラテン・アメリカ文学の書評を書いたり、ボサノバ、MPB(ブラジルのニュー・ミュージック)、サンバ、フォルクローレの傍らで、初来日したアストル・ピアソラ(現代タンゴの革新者)にインタビューして、ボルヘスのタンゴ観との差異を問うエッセイを書いたり。。。音楽というメディアを通してみると、今日で言うところのグローバリズムの問題、アリエル・ドーフマンが、『ドナルド・ダックを読む』で解説してみせたような、多国籍資本による文化支配の政治性が意識されるのだった。美術もまた、「民族文化」というブランドに付随するように、細々と〈輸入〉や密輸される諸地域の現代アートの消息を追うことは、欧米の啓蒙文化とモダニズムのヘゲモニーの亜流としてのモダンアートのあり方やその力学を相対化させた。

そのようにして、ラテン・アメリカや韓国、インドなどの伝統美術や現代美術の展覧会に触れていくなかで、87年に日本語学校に通う来日半年の同世代の中国人画家に出会った。文革以後の長い曲折からようやく開放へと向かった中国から、初めてやってきた蔡國強や中国の新世代との交友は、第三世界の文化といつても多分にエキゾティックな距離感にあったアジアという隣りの他者を通して、自らを意識する歴史の潮流を感じさせた。天安門事件、プロヴァンスでのチャイナ・アヴァンギャルドのデヴュー展などを経験し、やがて世界の各地で実現されていく蔡のプロジェクトと共に創案しながら、東と西、オリエンタリズム、近代アジア。。。 「他者を知り、世界への問いを深める営為」としての批評の旅はつづいた。多民族が交錯するポスト=コロニアルなアート・シーンの一端にふれて、痛感されたのは、こと近代日本以後のコピー文化は、世界の外側に他者ともなれずに追放されてしまっているという実態だった。

もともと疑問符とともに回避していた自閉的な日本の現代美術に、あらためて目を向けるようになったのは、91年から92年にかけて、美術手帖の東京地区の展評を担当したことが、ひとつ契機になった。それは、ポスト=モダンの消費祭りの輪の内側で繰り広げられた、デコラティブなインスタレーションやグラフィズム、元来の油画の生靈がソンビ化したニューペインティングの亜流の氾濫などが、パブル

崩壊とともに急速した転換期であり、まだ60年代生まれの新世代が活動をはじめた時期だった。外部から相対的にアート・シーンに近づいた眼にとまつたのは、異邦人や海外留学からの帰国者、そして新人だった。島国ムラの共同体に対して、前者は、エトランゼとキャリアのブランクから野外展やオルタナティヴな場で活動し、新人は、既得権益の美術システムの外側からスタートする者たちだった。当時の美術手帖で、アースワークやエコロジーの特集を推進しながら、アジアや日本の新人をフィールドワークした背景には、たんに前者がトレンドであったからではなく、日本のアートシーンの閉塞の破れ目を探す試行であり、以後の基本線は、この時期につくられたといえる。

この当時のことについて、「歴史化」を権謀術とする不心得者の評論家が、私も関与した美術手帖100周年記念の特集「日本近現代美術史」のなかで、例によって自画自賛の材料にしているが、折りからの教科書問題や靖国に照らしても、なんの自省もない

〈自閉私史観〉を強引に社会化しようとするこうした「ミニ・ダースペイダー」の政略は、黙認されるべきものではない。安易な歴史の改ざんに慣る作家、関係者の声の高まりに応えて、遠からず、こうした日本・現代・美術の「教科書問題」は、当事者の証言と元資料をもって、事実を明かし、この国に蔓延する〈他者なき言説〉を糺す一端にしたい。

時代のさなか、未明の明日を開こうと苦闘していた複数の声があって、それはフィールドのなかで一瞬交錯しながら、それぞれの海へと漕ぎ出していった。ある者は、あたらしい大陸に到達し、ある者は還らない。〈新人〉とは、永久革命の聖火台をめざすリレー走者だろう。徒手空拳で投機の旅に向かう者はいない。探検家や博物学者の多くが、伝承と無名の踏査によって集められた地図や地誌を指針としたように、文字のない時代から、人間は、世界像を描きつけた。アースワーク、祈りと癒し、地球大美術、動物とアート、色彩事典etc(美術手帖の特集)。。。私のなかには、いつもエンサイクロペディアを編ませる者と、フィールドワークとの循環を期そうとする者がいる。神の使徒であるリンネの体系に敬服しながらも、身近な植物の観察と共鳴に自然の大きさを智ったルソーやゲーテの開かれた眸にならって。輪転する世界は、いつも新しく、懐かしい。無学祖元の墨蹟に対するときも、カラヴァッジオの伝記を読むときも、リー・ウーファンに朝鮮戦争時の話をインタビューするときも、ギャラリーや美大の教室で、未知の新人に対するときも、念頭にあることは変わらない。

当世流行アーティスト・イン・レジデンス

真武真喜子

アーティスト・イン・レジデンス（以下 AIR）への関心がにわかに高まっている。一般の人々にはまだ耳慣れない言葉かもしれないが、アーティストの間ではもちろん、美術館や他の行政の機関、そしてジャーナリズムで、AIR の情報が交換される頻度は増加している。欧米に早くから定着していたこの制度を日本が採り込み、おもに地域の市町村レベルではじめられたのが約 10 年前のことである。それらの成果が知れ渡ったことと、この関心の高まりには少々ズレがあるようと思われる。昨今の AIR 人気は、日本の美術館事情や美術のあり様の変化も影響しているのではないか、というのが公立美術館の学芸員として永く勤務した後、AIR へと職場を変えた私の観察するところである。

AIR とは、アーティストが滞在し、作品を制作・発表し、さまざまな人々と交流することを目的とした施設である。調査研究と作品収集、展覧会・講座の開催などの普及活動を 3 つの柱としてきたのが従来の美術館のあり方とすれば、AIR では滞在制作と交流の要素に重点を置くのが、両者の最も異なる点であったはずだ。しかし美術館の普及活動はこの十数年にずいぶん変わってきた。作品の専門的解釈をいかに伝達するかという展示の主目的は、観客とどのように交流できるかに移行しているし、レクチャー や技術指導が中心だった講座も、アーティストとともに制作したり、鑑賞したりするワークショップが重視されることになった。美術館においても、アーティストの滞在制作と交流は、必要条件となりつつある。それにつれアートの表現そのものも変わってきている。つまりアーティストは個人の仕事場で制作あるいは工場などに発注制作し、完成した作品を展示会場に運ぶというありがたが、この十数年の間にずいぶん変容してきたのである。アーティストは、必ずしも完成した作品のみを発表しない。観客の参加とともに作品が発現し、あるいは制作のプロセスを公開しつつ、イベントとして作品が完了し、ときには作品の消滅もパフォーマンスと化すこともある。こうなれば、美術館に収蔵される作品の形態も当然変わってくるし、収集の条件も影響を蒙ることだろう。

このように美術館やアートの事情が変化してきたのには、観客動員が目的化してきたことが一番の理由と考えられる。未来の観客を育成するために、美術館教育に力が入れられることになった。また子どもたちだけでなく、大人の観客が楽しめるように

と、鑑賞の過程に具体的な、身体的な体験を盛り込んだものが増加する。観客が一時的にアーティストを擬似体験する、誰でもアーティスト感覚を得られる種類の作品も登場する。観客動員の目的化は、多くの美術館の運営主体である自治体が、美術文化をバックアップする能力や姿勢を減退させてきたこととも関連する。減退どころか撤退である。近年美術館業界に携わる人材を悩ませている独立法人化や指定管理者制度導入の問題もまた、観客動員の課題と切り離せない。

美術館が変わればアートも変わる。それにつれて AIR が美術館よりもっと居心地のよい場所として見えてくることになったのか。美術界の事情が、AIR への関心に社会の眼を向けさせたのか、と言えば、AIR は窮屈にある文化行政の救済の泉のように聞こえるかもしれない。ある意味では、美術界事情から零れ落ちてきた要因で AIR の現状は、豊かになっていっているともいえる。国際芸術センター青森（以下 ACAC）の例をとるなら、美術館がまだなかった青森市に、美術館を創設するのではなく、ずっと少規模予算で、事業運営も軽便化できる AIR を、という方針で決定された成立の事情は、たしかにタイムリーだっただろう。既設の美術館のなかにも、AIR プログラムを導入しようとする傾向が出てきたとも聞かれる。また ACAC ではレジデンスのアーティストの公募を行っているが、年々応募するアーティストの群に、美術館で展覧会やワークショップを経験してきた履歴を見る割合は増えているようと思う。美術館での発表の機会が狭くなれば、アーティストは AIR にその場所を求めるることは可能なのだ。美術館からもアーティストからも、AIR は今熱い視線を投げかけられる存在となつたのか。

だけどそうは言つていられない現状もある。数百年の伝統があるパトロン制度が定着した欧米での AIR は、美術館やギャラリー・システムから独立して、AIR だけのネットワークをもっている。制作・発表や交流を義務づけられることも少なく、AIR の本来の目的は、アーティストの滞在を一定期間保証し、制作へ向うゆったりとした生活条件を整えることにあるそうだ。使用されなくなった教会や病院や学校などの建物がそれらの場所として提供される。一方、美術館と同じく、行政主導で創設され、地方の小市町村自治体が運営する日本の AIR の場合は、最初に述べたように、制作・発表・交流という成果が招聘滞在の条件として課されるのが特徴である。日本の AIR に招かれたアーティストたちは、短い期間にあわただしく、その土地や環境、建物を調査し、サイト・スペシフィックな意味を見出し、制作し展示し、その間に地域の人々と交流しなければならない。多くの AIR は都市から離れた環境にあり、そこで発表する作品は、グローバルなアートの問題に接近するよりもむしろ、地域や環境への关心を反映したものであるほうが、何よりも地域の人々との接点ももてるし、またアーティストにとってその AIR を

体験した意義が加わるのである。AIRに招かれたアーティストには安穏な生活は約束されない。

以前にAIRは通過の場所であると考えたことがある。変わりゆく美術館事情についてAIRに流れてくるものが、このように見えてくると、AIRはただ通過の場所ではなく、交差点と言ったほうがいいかもしない。AIRに招かれたアーティストたちは、ただ到来し去っていくだけでなく、美術館やギャラリーをも含んだアートのシステムとのつなぎ目を強化することになればいいと思う。

批評の現場、関西から

森口 まどか

今回の特集では、日本のさまざまな地域の美術批評活動を活断層になぞらえ、いろいろな層を掘えてみようとはるらしい。せやから、わたしは関西を担当させてもらうでんけど、えらいことになりました。そんな特別なことよそと比べて関西にとりたててあらへんし、しんどいことです。

というような具合に関西弁風に文字を並べたところで、関西弁のイントネーションと言葉のニュアンスを読者に思い浮かべてもらえなければ、先の短文はただ読みにくいただけ。そもそも「モダニズム美術」にあっては、普遍性を前提として展開されてきているわけで、その文脈のなかにある美術批評も日本語を使うならば共有できると考えられた標準語が必要であるわけだ。こんな当たり前のことを持ちだしたのは、与えられたテーマについて考え込んでいるとき、関西で批評というメディアが少なくとも戦後他の地域から注目されるほどに活気づいていただろうか、と思い至ったからである。一握りの優れた批評家と新聞各紙の美術担当記者に支えられてきただけで、いっそのこと関西弁で綴ってみはどうだろうか、と思うほどに現在関西における美術批評は私の目には低調だ。たとえば『REAR』という芸術批評誌は、名古屋地域の有志によって自主編集、運営のかたちで2003年から発行されているが、中部圏を基盤として芸術批評を掘り下げることで、中部圏にとどまらない今日の芸術の問題に正面から向き合っていて、その姿勢に学ぶところは多い。

それでは、関西で『REAR』のような取り組みができるかと問われれば、私の直感でしかないが、恐らく答えは否であろうと思われる。その理由を私なりに分析することでサブテーマ、批評メディアの問題点についてのささやかな応答となれば幸いだ。ところで、私は2003年から京都芸術センターが発行

する『diatxt. (ダイアテキスト)』の編集に携わっているが、以下に述べることは主にそこでの経験に基づいていることを予めお断りしておきたい。

まず関西の現代美術状況だが、2000年に入ると廃校になった小学校の跡を利用して市中に京都芸術センターや、大阪市が所有、管理するレンガ倉庫のような大規模な建物を現代芸術育成の場として生まれ変わらせる公設民営方式によるプロジェクトや、旧神戸移住センター跡を利用してアーティストのアトリエを提供したり交流の場としたりするCAP HOUSEがNPO法人として本格的な活動を開始したりと、こうして文字になるとそれなりに新たな芸術環境が整備されてきているようではある。また、京都周辺だけで公立を含めて芸術系大学が六校もある関西では、学生数の減少に対抗せんと各校が構内にギャラリーを備えるのは当然のこと、学外にもギャラリーやアート系のショップをオープンするなど、あの手この手で現代芸術への関心を高めようとする取り組みが盛んである。しかしその一方で、なんとか当面の存続は決まったと伝え聞く芦屋市立美術博物館の問題に集約、象徴されるように、既存の美術館などは各自治体の財政難に加え、指定管理者制度への対応などで、ますますその根幹が揺さぶられその内実は厳しいといえる。美術館などの文化施設に携わる専門家はそれぞれの現場において、施設とその財産が生き延びるための発想の転換を急に求められているのである。芸術系大学も同様に、次代の芸術教育の在り方をあらためて考え直す時期にさしかかっているが、理想と現実のはざまで各大学は右往左往している様子だ。芸術批評の現状により引きつけていえば、新聞各社の関西発美術欄および芸術欄の縮小が著しい。拙宅(京都)は朝日新聞しか定期購読をしていないが、その美術欄には時として会期終了間近い東京近郊で開催中の展覧会評が載ったりする。

関西の現代美術の大雑把な現状は先のとおりだが、美術批評がこうした現況に対して緊密に結び合っているとは私には見えない。だからといって、関西に芸術批評活動がないのかといえばそれは違う。ただ関西を基盤とする批評活動が層としてあまり顕在化しておらず、散発的だといえるだろう。こうした現象がなぜ起こっているのかについては、出版社をはじめとするマスメディアが東京に集中しているため、読者を獲得できるまでに言葉や文章を鍛錬する場と編集者がいないことが現実的な要因だと思われる。ならば芸術批評の場を掘り下げるメディアを作れば良いではないか、と考えられるだろうし、そうした試みがたゆみなくさまざまな地域で行われているとは思う。現に『diatxt.』もそのような目的を持って発刊された。しかし、事はそう簡単ではないのかもしれない。特定の中心となる地域が存在しないインターネット時代に入った現在では批評の有り様もまた、美術館や芸術系大学と同様に転換期にさしかかっていると思われるからである。

基本的には美術批評とは個人的な表現活動であり、作品を分析し、時代の精神と呼応させながらなんらかの文脈のなかに言語を通して作品を位置づけ、他者と関係してゆく行為であると私は考えているが、やはり読み物としての強度がどのような媒体に寄せられようとも大切だろう。無論、新鮮な着眼点や明確な論点が重要なのはいうまでもないが、そうした点が魅力的な文体から浮かびあがる評論文が求められることは今も昔も変わらない。ただし、インターネットというメディアが加わった現在、美術批評誌、新聞紙面などそれぞれの役割がより明確になってきているはずだ。従って、自戒を込めていうが、商業主義に十分警戒しながら、より広範な読者層に届くよう編集者、批評家は小さな仲間／地域意識を捨て、互いに刺激しあえるような環境で言語表現を鍛え直す必要があるのではないか。そこから次代の批評を構築することが関西で、いや恐らくは地域を超えて日本で可能になると思われる。

☆ ☆ ☆

座談会：美術館と市場のこれから

清水敏男＋松本透＋暮澤剛巳（司会）

展覧会企画の批評性

暮沢 先ほど中村〔英樹〕編集長のほうからもお話をありましたが、このAICAニュースレターでは今回、「美術地帯の活断層」という象徴的なタイトルの特集を組んでいます。その企画の一環として、「美術館と市場のこれから」というテーマの座談会を行うことになりました。こういうテーマですから、美術館と市場ということを2つ並列に語ることになるんですが、当然、何らかの形でクロスすると思いますし、やはりこれは美術評論家連盟の座談会ですので、当然、批評の果たすべき役割といったことなんかに関しても言及するという形になると思います。

それで、そもそもこういう編集企画が成立したきっかけというのは、以前に常任委員会の中でいろいろと美術館とか市場の話が盛り上がったというようなことが一端としてあるんですね。

そもそも僕は常任委員じゃないですし、当然委員会にも出でていないので、その場でだれがどういう話をして、どういうやりとりがあったのかということは存じません。今回の清水さんと松本さんの人選ということも、多分その席上での盛り上がりに関連しているんだろうと思うんですけども、ちょっと僕はその経緯までは残念ながら分かりません。ただ、編集委員を請け負っている関係で、その会合でこの企画の話が出たときに「おまえが司会をやれ」みたいな話になって、自動的にそのお鉢が回ってきた形になります。

それですので、もう時間が経ってしまったかと思いますが、その常任委員会のときに、お二方で何らかのやりとりがあったかもしれない、そのときのことを思い出すような形でも構いません。美術館なり市場なりにということについて何らかのコメントをしていただいて、ある程度地ならしができたところで、僕のほうも中に介入していくような形にしたいと思います。

それで基本的には、松本さんは近美的キュレーターですし、清水さんは以前は美術館勤めをしていましたのだけど、今は、随分前に独立されてフリーになられて、展覧会企画だとコミュニケーションワークの仕事をされたり、最近は大学でも教えられたりしていますよね。僕は全くのフリーランスの人間で、三者三様で立場が違いますので、そういう立場の違いみたいなものなんかも反映できればいいかなと思ってはいます。とりあえず、もう忘れちゃったか

もしれませんけど、そのときにお話していたことなんかを思い出すような形で。

松本 記憶がおぼろげになっているんですが、たしか、美術館の問題をまた特集しようという話が出たときに、ちょっと美術館を取り上げ過ぎではないかと。それで、一番記憶に残っているのは、展覧会評も含めて批評の問題について、わりといろんな意見が出たのはよく覚えています。

暮沢 清水さんのほうは？

清水 たしか松本さんが、今の美術館の新しい開館の話とかいろいろな話も出てくる中で、美術館の企画がある種の批評性を持つのではないかと。それから日本の美術館の経営の問題にも深くかかわるのではないかとというような、企画を通しての批評性みたいなお話をされたような記憶がちょっとあるんですが。

松本 つまり、一方に批評家が書く批評というものがある。また一方で、美術館が個展を開いたり、グループ展を開く。個展でだれかを取り上げるということは、だれかを取り上げないということだし、グループ展を開くためには、当然、コンセプトを立てて必要がある。展覧会を開くという行為 자체が批評性を持っているわけです。

だから最低限、取捨選択をしているわけです。そういうたった美術館の活動と評論家の批評が、ボールを投げては投げ返されるようにリンクしていくと活性化につながるようなイメージがあります。でも、日本ではそういうリンクが弱いなど、そういうつらさをいつも感じていて、そんなことをあのときは漏らしたんです。

清水 そうですね。

暮沢 日本では弱いなというのは、それは主として欧米とかとの比較でお考えですか？

松本 そうですね。これはきっと美術館員だとだれもが感じていることだと思いますが、展覧会を開くと、担当者というのは小心翼々たるものなんです。褒められようが、批判されようが、やっぱり気持ちとしては、何らかの本気の声が返ってくるのをだれもが待っています。大体空振りに終わりますけど。

暮沢 まあ、ほとんどそうでしょうね（笑）。

松本 展覧会もまた批評機能を持っているとすれば、それについての批評というのは極めてまれにしか得られない。そんな気がします。

清水 展覧会は私も随分やってきて思っていたんですが、要するに、キュレーターというか学芸員という立場でやっていて、企画を出して通りますよね。だから担当するということになる。そういうケースの場合でも、展覧会を企画した人に著作権というのはないですよね。そうすると、ほとんど社会的には認められてないし、実は同業者でも全然認め合ってないようなところがあって、非常に安易に考えていると思うんですけども、そういうところには批評が成立しないと思うんです。

要するに、展覧会をだれが企画したということで

あれば批評しやすいけれども。例えば、庭園美術館に勧めていたときは、もう20年ぐらい前ですから全然そういうことをだれも考えてなかつた時代で。僕はフランスで勉強していたので、フランスだと展覧会カタログは、例えばワットーの展覧会だと、まずその下に企画者の名前が出ます。その人が企画して（その人の）解説で、だから批判も出るし、やりやすいけど、日本に帰ってくると組織でやるので名前を出さない。下手すると、巻頭の論文にも名前を出すなと言われたこともあるんですけど。

暮沢 それじゃ責任の所在が明確じゃないですね。

清水 僕はそれで、水戸芸術館にいたときは自分がトップだったので、それはまずいということで、とにかくポスターから企画はだれかというのを出すようにしたんです。そういうふうにしてどんどん出していかないと、責任の所在がなくて、批評のしようもないということだと思います。

暮沢 それは確かにそうですね。水戸芸のようにポスターに展覧会の企画者の名前が入っているというようなケースは、恐らく今でもまれですよ。

清水 まだまれですね。

暮沢 ええ。大概の美術館とかを見ていて、企画者の名前がポスターとかチラシの販促物なんかにも出ているというケースはますまれです。

松本 そうですね。

暮沢 あと、いわゆる展評なんかで、例えば大新聞の文化欄に載っているような、美術記者の展評なんかを読んでいても、そのなかに企画者の名前が出ているというケースはますまれですし。

松本 ただ、企画者の名前自体を知っているという人は、本当にその美術に詳しい人ですよね。一般の人は、その展覧会のテーマなり作家なり、それを見に来るわけだから。僕はもちろん責任の所在というか、これはこの人のコンセプトによる展覧会だけはつきりするのはとても重要なことだと思いますが、ポスターやチラシにそれをうたっているものが海外でもどれだけあるかというと、そこはちょっと疑問だと思うな。

暮沢 ええ。

清水 チラシというのあまり出ていないんですけど、企画者の名前は出ていますよ、プレスリリースや何かに。僕がポスターでやったというのは、あまりにもそこら辺の意識が低いので。

暮沢 当時やってみて、そういうことに対するリアクションというのはどうでしたか。周囲のというか、いろいろあったと思いますが。

清水 ほとんどないです（笑）。

暮沢 それはそれで何か寂しいですね（笑）。

清水 ただ、例えば、当時は長谷川祐子とかが水戸にいたんですけど、それからで。要するに、そういうふうに業界の狭いところですけど、名前が出るキュレーターをつくろうと思ってやつだんで、少しはあったのかなとは思っていますけど。

松本 うん、それはそうだ。

清水 しかも、実は僕がこれを言うのは、僕はやめてからいろいろと展覧会を企画して美術館に持つていっているんですけど、さっきの話じゃないですが、「企画、それ、いただき」というキュレーターが、学芸員がいるんですよ。「聞いてみたら、すごくいい企画だから僕にくれ」と。

暮沢 そうなんですか？

清水 それで「ちゃんとお金を払うから僕にくれ」と言うキュレーターは、何人も実はいます。もちろん、名前は言えないけど。

暮沢 アイデアの話ですか。

清水 アイデアじゃない。展覧会企画そのものをくださいという人は結構いるんです。

暮沢 清水さんの持ち込んだ企画を。

清水 僕の持ち込んだ企画をね。

松本 買い取りみたいなもん？

暮沢 充買じやなくて。

清水 充買じやなくて、要するに、そんな大したお金は払わないけど、とにかくもう完全にいただかれちゃったことも何回もあって（笑）、同業者としてはすごく残念なことで。だって、それだけ人のことをリスペクトしていなかつたら、あなたは自分のこともリスペクトされないのでないかという、そこを結構……。出て、美術館に行くと、結構そういうことがあるんですよ。だからそこが僕は、そういう状況だと、展覧会は確かに一方で頑張っている人がいて批評してほしいと。これだけ、自分で今の時代にこれを世に問うて批評してくれというのがあるけど、一方で、そういう意識が全然ない人たちがいるということも事実なんです。

展覧会企画の著作権 展覧会と批評

暮沢 今の清水さんの話をうかがっていると、結局、展覧会企画に著作権はないということになるのかな……。

清水 そう。僕は著作権はあるべきだと思います。

暮沢 うーん、法的に妥当な議論かどうかはわからないけれども。でも確かに、そういう考え方はあっていいと思いますよね。今のお話をうかがっている限りでは。

松本 というか、当然あるものと考えますね。他人のアイデアなんだから。

清水 でも、それは意識が低いということですね。やっぱりそれは、そういう意識を持った人が言つていかないとい、まず生まれてこないでしょう。

暮沢 考えてみたら、だれの展覧会を開くか、どういうアーティストを集めのかとか、それから、どういう展覧会のコンセプトを設定するかということは、あくまでそれは企画した人のオリジナリティ一にかかる問題のはずなので、結果的に似てしまうということはあるかもしれませんけれど、少なくともアイデアの所在が明確なものに関してはクレ

ジットがあるべきですよね。

松本 僕もそう思うんです。

清水 例えば、ここ何年というのは、よく考えるじゃないですか。何周年だからと。それがたまたま、例えば著作権者のほうへ、遺族に行ったときに、タッチの差でとられちゃったとかというようなことが

松本 展覧会というのは、だれかがコンセプトを出した、そのコンセプトが重要だという認識がないと……。つまり、批評というのは、そのコンセプトについての批評ですよね、基本的に。

清水 そうなんです。

松本 あとは、展覧会というのは、これはもう会場の規模などによって、30人取り上げられなければ、20人とか、10人になるし、非常に現実的なところで決まってくるわけです。

暮沢 あと、予算の額だとか。

松本 いずれにせよコンセプトへのリスペクトがないと、批評はなかなか生じないですね。

暮沢 僕自身の経験で言っても、展覧会評というのは基本的にコンセプト評なんですよね。作品の細かい描写なんかをしようにもスペース的に無理だし、しても仕方のない面がある。

松本 うん、それ以外はもう……。

清水 うん。展覧会自体についてはね。

暮沢 ええ。そうなると結局は、ではそれを企画した人がどういう意図をもってこれを企画して、見る側としてはそれに対してどうリアクションを起こすべきなのかと。僕なんかは展評を書くときは、与えられる枚数だとか、そういうことによって左右はされますけど、どうしても基本的にはそういう方向で書いちやいますね。その上でいいならいい、だめならだめだと言うのが自分の考えではありますけど。

逆にお二方には、これは評論家連盟の座談会なので聞くのですが、ご自身で企画されるときと人の企画した展覧会を見て批評を書かれるときというのは、当然スタンスが違うと思うんですが、そこはこうはどうでしょうか？

清水 そうですね、あんまり批評を書いたことはない。国際展とかは書きましたが小さい、要するに、そういうチャンスはないですね。まあ、自分でつくろうと思わなかつたということもありますけど、美術雑誌なんかに展評というのが出ていますよね。それは頼まれて書くので、私はそういうのを今まで頼まれたことはないですけど、あまりチャンスがないことは確かですね。時々新聞には書きますけど、大体、国際展を見てきて書いてくれというのが多いんですが。

企画者としてスタンスが違うということ……。それはもちろん違いますよね。企画者はやっぱり何かつくるほうだから。批判するというのは、つくられたものをいろいろと分析してやるわけですから、それはスタンスが全然違うと思います。

松本 念頭に置かれているのは、美術館で開かれる展覧会ですね？

暮沢 まあ、それに限らなくても。それがもちろん第一ですけども、ほかのギャラリーでやるようなものとか、パブリックアートや国際展のたぐいでも構いません。

松本 考えてみたら、美術館で開かれた展覧会について展評を頼まれたことはほとんどないよう思います。じゃあ具体的に何をやるかといつたら、まずはその展覧会を企画した人の、先ほどから出ているコンセプトを聞き届けようとして耳を澄ましますね。ということは、逆にいうと、とりわけ現代美術のグループショーあるいはテーマ展だと、一体どういうテーマなのが判然としない。批評を請われても、批評しにくい展覧会もとっても多いということですけれども（笑）。

清水 すごい批評だな（笑）。

暮沢 それはなかなか……（笑）。

松本 やっぱり批評の第一歩は、その人のメッセージを聞き届けようと、耳を澄ますことだと思います。当たり前ですけども。

暮沢 ええ。

松本 ただ、展覧会というのはなかなか理想どおりにはいかないから、こちらから音いわけをいえば、言いたいことをピュアに理想的に、作品や作家の選択によって、あるいは展示によって、本当に理想的に提示できるというのはなかなかない。

暮沢 まあ、現実にいろんな条件がありますからね。

松本 そう、そう。だからどうしても、企画者は何を言いたいのか、それをより出そうとまずしますね。

暮沢 多分、批評する側の立場からすると、「あ、本当はこの人はここまでやりたかったんだろうけれども、実際には諸々の条件・制約があって、例えば理想を10とすれば、多分6か7ぐらいまでしかできなかつたんだろうな」という現実的な部分とかを含めて汲み取って、ある程度好意的に見てやることも、書く上での役割ではあるとは思うんですけども。

松本 それで、その声が届いたときに、じゃあその声に対してどう思うか、これが批評の後半だよね。

暮沢 ええ。それがリアクションということになるんですが。じゃあ、逆にリアクションということでいうと、自分の企画された展覧会が、例えば新聞とか雑誌なんかに展評が載ったりしますよね。それに対して好意的な反応だったらいいいかもしませんが、当然、必ずしもそうじやないこともありますよね。今までの経験に即してだと、それに関してはどんなふうにお感じになられましたか？

清水 そういうことはよくありますよ。何回もあって。

暮沢 具体的な例を出してもらえるとありがたいんですが。

清水 例えば昔、ヘルムート・ニュートンをやったときに、「もっと激しいのを出さなければ」と、テレビ番組（「11PM」）で言われて。僕は出てないですよ、向こうが勝手にレポートして、出てきた写真評論家が、「あれはヘルムート・ニュートンの真実を出してない。内容の欠けた展覧会だ」ということを言われて、じくじたる思いをしたことがあるんです（笑）。

でも僕の意図は全然違っていて、全然違うものを出したかったというのが1つと、あと、公立美術館でできないことというのがあるわけです。できないことを知っていて、そういうことを言うというのは、非常に僕は腹が立つことがありますけれども（笑）。ただ、そのときは、なかなか反論というのはしなかったんですけど。すればよかったのかもしれないんですけどね。

暮沢 いや僕の印象はそれとはまったく逆で、あの展覧会の当時まだ僕は学生で、もちろんあれが清水さんの企画だということは全然知らずに見ていたんですけども、「あ、庭園美術館ってここまでやるのか」と驚いた経験があるんですけどね。それが「11PM」ではそんなことを言っていたわけですね。

清水 80年代ですよね。

暮沢 ええ。

美術展としての写真展・音楽展・建築展

暮沢 美術館で写真展をやること自体、なかなかなかった時代ですよね。これも何か新しいテーマになり得ると思いますけれども、写真が美術館の展示のラインナップに本格的に入り込み始めたのって比較的最近の話ですよね。

清水 でも近美は随分昔もやっていますよ。10人展とか、ありますよね。

松本 そう。60年代、70年代には、グループショーを随分やっていたんですけどね。ただ、メイプルソープとかは……。

暮沢 それはもちろんかったでしょうけどね（笑）。

松本 とにかく、写真家というよりはアーティストというべきか、それは80年代の半ば以降のこと。

清水 ちょっと話が脱線しちゃうけど、1985年に帰ってきて、ニューヨークと東京で友好の何かをやるというときに、アメリカは写真も美術という考えがあるけど、ニューヨーク側が写真展やりたいと。庭園美術館の館長はすごく悩んでいて、「清水、写真は美術かね？」と言われて、「いや、美術です」と（笑）そのときに、「写真というのはシャッター速度が何とかって、全部ああいうのがわからないと話もできないだろ」と言うから、「写真はアートなんだからそんなことは全然書く必要もないし、その写真を見て判断するという、そういう時代なんですよ」と言った記憶がありますけど。これは85年

か86年なんですよ。

暮沢 そうでしたか。

清水 それからいろいろ私はアジェ展とかヘルムート・ニュートンとか、それからメイプルソープ、どんどん提案していったんですけども、すごい議論をした記憶があります。

暮沢 やっぱり、写真展を美術館でやるということには制度の壁とかが厚かったですか？

清水 そういうことを美術館でやっていいのかということで、当時の美術館の顧問の人たちに来てもらって賛成してもらって、美術館の内部で写真というのは美術作品として見るべきだという討論を随分やりました。

暮沢 なるほどね。

清水 そこで、あそこまで持つていったわけですけれども。

暮沢 だから、それがその後、東京でも写真の専門美術館を建てたりとかいうことに……。

清水ええ、その後に結びついでいたんです。

暮沢 あと、いわゆるスター・アーティスト的な扱いをされるような若手の写真家なんかも随分ふえましたしよね。それに木村伊兵衛賞だとか土門拳賞みたいな、あれは朝日や毎日がバックについていますが、ああいった写真賞の果たした役割というのも大きいですよね、そういう意味では。

松本 変わりましたよね。

暮沢 ええ。あと、写真批評なんかの役割というのも結構大きかったかもしれませんね。あの時期で言うと、伊藤俊治とか飯沢耕太郎といった人たちなんかの果たした役割というのも結構大きかったのではと思います。

松本 そうすると、やっぱり80年代ですね。

清水 後半以降ですね、……。

暮沢 『デジャ・ヴュ』なんかが発刊されて活気を呈していた。まあ、パラダイムに変化が起こった時期でしたね。

清水 そのときに、ちなみに……があつて、写真展が日本の美術館でどういうように行われていたかを調べた記憶があるんですけど。そのとき、近美で「現代美術と写真」という展覧会があつたんですね。

松本 「現代美術における写真」[1983年]、ありました。

清水 「現代美術における写真」、たしか「現代美術と写真」と並列されていた記憶があるんですけど。

松本 それは随分昔じゃないかな、きっと。

清水 随分前ですか？

松本 「写真と絵画」[1978年] というのがあつたはず。東京都美術館で……

清水 そう、「写真と絵画」だ。とにかく最初は、いろいろと調べたら並列しているんです。それが、やっぱりだんだん長く重なってくるわけです。展覧会のタイトルを見ているとね。

暮沢 あとはあれですね、かつては写真展というのは、ギャラリーなんかを例にとって見ても、もともとはカメラメーカー系のところとか、あるいはツアイト・フォトサロンみたいな写真専門のところでしか開かれなかつたはずです。それがいわゆる美術の領域に入り込んで、現代アート系のギャラリーなんかでも写真を扱うところというものが徐々に増えてきた。そういう変化も見逃せないのかな。

清水 そうですね。僕がやろうとしたのは、要するに美術館という1つの装置ですよね。これは美術だということを認定する装置になつていています。そこで何をやるかということは、今日のテーマともつながると思うけれども、何を美術とするかということですね。

暮沢ええ。

清水 要するに、写真の専門家はたくさんいるし、写真の愛好家もいるし、写真ギャラリーもいっぱいある。でも、それはずっと美術館じゃなかつたじゃないですか。それをこっちに取り込みたいと思って、いろいろ写真をやつたんですけども。それと同じようなことを水戸美術館行ってやつたのは、お花とか。

暮沢 生け花？

清水 生け花をやるとか、お茶をやるとか。現代作家とお茶の、ティーハウスというか、お茶室をつくってもらって、そこで、まちのお茶の先生を呼んできて、お茶会をやってもらうとか、何か違うものをどんどん取り組みたいなというのがあって。

暮沢 それは、発想としては50年代に流行った前衛生け花とか、ああいうのとはまた違うんですか？ 勅使河原著風とかあの辺の。

清水 違うと思う。というのは、勅使河原さんとかあいう時代は、やっぱりアーティスト主体でやっていたわけですね。だから、私はずっと美術館にかかわっていたから、美術館って、一つのシステムの中にどう取り込むかという立場だから、ちょっと違うと思うんです。非常に50年代の運動体としてやっぱり出てきたじゃないですか。あのころは、まだそういう意味では美術館は機能していなかったと思います。

暮沢 写真にお花に、あとは何か心当たりはありますか？ これをアートの文脈に取り込もうみたいな。

清水 音楽とかね。音楽はジョン・ケージとかをやりました。

暮沢 水戸で開催された「ローリー・ホーリー・オーバーサーカス」展ですね。あれは僕もすごく印象に残っています。

清水 そうです。音楽会を美術館でやるというんじゃないなくて、音楽そのもののクリエイティブなものを見せるという。だから、ジョン・ケージなんですけども……。

暮沢 水戸芸は美術館だけじゃなくてコンサートホールも併設されているので、確かコンサートホールを使って例の「4分33秒」のパフォーマンスを

やりましたよね。

清水 展示室を使って、例えば小杉さんが何かやるとか、あと、塩見さんが何かやるとか。それから、もっと若手がやるとか、それから水戸芸から出発してノイズミュージックの車がまちを走るとか、いろんなことをやったんですけど。

暮沢ええ。

清水 難しいですね。展示なのかパフォーマンスなのか。そういう意味では、パフォーマンスもどんどん取り込んでみたんですけど、何でもありというふうにしようと思つて。

暮沢 というか、あれは展覧会のシステム自身を変容させるというか。

清水 そうです。

暮沢 もうどんどん変化させていくみたいなね。

清水 そう。展覧会自体がジョン・ケージが作曲した展覧会で、毎日変えないといけないわけです。キュレーターシステムに対するジョン・ケージの挑戦というか、キュレーターを決めるということ自体をジョン・ケージが拒否して、自分自身も決められない。決めるシステムをつくっただけで、ジョン・ケージも決めていないです。だれも決められない。決めたのは変えるというシステムだけ。彼はアメリカだから、アメリカのキュレーターのシステムは早くからしっかりしていて、非常に権限を持っているので、それに対する、ちょっと批判というか、そういう意味があったと思います。

暮沢 あれは、企画はアメリカからの巡回でしたつけ?

清水 あれは巡回です。

暮沢 確かロサンゼルスだったかな……。

清水 巡回というか、一緒につくったんですけどね。ロスと結構仲がよくて、あのころ、いろんな展覧会と一緒にやらせてもらつて……。それぞれの場所でオリジナルなものをつくるというか、そういうことをやっていて。

暮沢 だから、ちょうどああいう展覧会のつくり方をしていたことで、フルクサスとかパフォーマンスとか、言葉の表面だけで理解していたような概念というのが、展覧会を通じてライブで理解できたという感覚があつて、それはすごくありがたかったです。

逆に松本さんのほうなんかだと、近美の場合、やっぱり伝統だと組織的な制約とかがあって、水戸芸ほど自由には動けないという面はあると思うんですけど、ご自身の経験の中でいうと……。やはり、そういう批評と逆に引きつけて、今までご自分が企画されてきた展覧会なんかで、その批評ということなんかと関連づけていくと、どういったようなことを今までされてきましたか?

松本 それでいうと、近美の場合、創立当初から、モダンアートという限り、ニューヨークのMoMAがそうであるように、20世紀に興った産業とかテクノロジーと結びついた写真や映画を絵画や彫刻な

どと横並びに取り上げるという方針がわりとあるんです。

暮沢 昔日活があつた京橋のころからの話ですね。

松本 その場合に、明らかにMoMAがモデルになったようなんです。MoMAというのは近代美術館という名のもとにアメリカ人が考え出したもので、やっぱり映画・デザイン・写真・建築をデパートメントとして横並びさせたわけです。

暮沢 建築とかデザインというのは、あそこは開館してすぐのころからありましたものね。

松本 ええ、すごく早くからありますね。

暮沢 ええ。しかも当初から中心メンバーだったフィリップ・ジョンソンが今年になるまで生きていたというのもすごい話ですけどね。

松本 それこそあのタリーの中に住んでいた。

暮沢 ええ。

松本 ですから、その意味での制約というのはあまりなかったけれども、結局、そんなことをいっても施設というものは限られているから、そこからフィルムセンターができたり、工芸館ができたり、分化してきたわけです。それで、自分についていうと、僕はもともと絵の専門という意識も、彫刻の専門という意識も、専門性自体をあまり持たない性格です。性格というか主義。

暮沢 ジャンルへの帰属意識が希薄ということですか?

松本 全くないです。だから、広くいえば20世紀美術、キュビズム以後というかデュシャン以降の美術が専門なんですけれども、そういう時代の美術について、専門は絵だと、そのうちの20年代が専門だと、70年代以降しかわからないとか(笑)、それからヨーロッパではなくてアメリカだ、アメリカではなくてフランスだと、僕の場合はそういうこと自体が認めがたいのです。

暮沢 というか、それは既に自分で意識してなくとも、付き合いのあるメディアのほうがレッテルを張ったりしますよね。この人はこの分野の専門家だから、この辺の範疇でだけ仕事を頼んでおけばいいみたいな感じで。

松本 そう、そう。だから、そういうレッテルははつきりしていたほうがいろんな注文が来ると思いますよ。

清水 それはあるでしょうね。

松本 それから、学会なんかでもあいつは専門が何なのか分らないという、これが一番のデメリットだと思います。

暮沢 学会は基本的に、そういう点では、スペシャリティーを腑分けすることで成立している世界だから。もちろん、批評の中にもそういう要素っていうのはあるんですけども、悪く言えばルーズというか、よく言えばそこまで厳密ではないので、いわゆる狭義の専門にこだわらずに好きなことができるということも書けるというか。そういう学会的

な厳密なものとは異質のものを引き受けるのも批評本来の役割だとは思うんですよね。

松本 何か関係していると思います。結果的には、「現代美術における写真」展とか、これはわりとコンセプチュアルアート系ですね。それから、80年代に「近代の見直し」という、ポストモダンの建築展ですね、あんまり話題にならなかつたけれども。

暮沢 それは何年ごろですか？

松本 86年か87年じゃないかな。

暮沢 じゃあ、MoMAでやった「アーキテクチャ・オブ・デコンストラクション」展とか、ああいうのよりは前ですね。

松本 そうだったかも知れない。

暮沢 あれは国際的に話題になったので。あの文脈が日本でも何か役だったような記憶もなくはないんですが。

松本 それから、写真の展覧会もいくつかやったし。あとは絵とか彫刻とかの王道から外れた展覧会を結果的にはよくやっています。

暮沢 王道とおっしゃるけど、今は逆に王道と呼べるもののが何かあるのかということにはなりますよね（笑）。

清水 もう、もはやね（笑）。ただ、やっぱり王道がどこかにないと批評がやりにくいですよね。

松本 巨人がいないとアンチ巨人も成立しないとか。

清水 そう、そう（笑）。

暮沢 保守本流があるからこそ、対抗勢力というかカウンターカルチャーが生きるというのがありますよね、確かに。

清水 今は、確かにそういうのを保っているところはあまりない。それが今の時代なんじゃないですか？

暮沢 そうですよね。

清水 専門性がやっぱりね、専門家と言われても、専門の持ちようがないということと、私もそうだけど、いわゆる本流じゃないところでいろいろなことをやっているんですけど、全く同じだなと思って。

ですから、見ていておもしろいと思ったのは、例えばポストモダンのあの建築はやっぱりすごく印象に残っているし、自分でもいろんなことをやっているわけです。中国やったりメキシコやって、いろんなことをやっているんですけど。恐らく今、本流がない時代なんです。

あと、言語学で何か明確に、色でいえば、ある文化で非常に色に細やかな神経を持っているとか、例えば百色ぐらい言い分けられるとか。ところが、そうじゃない文化では10色ぐらいで日常生活が済んでしまう。

現代は、恐らく10色ぐらいで済んでいると思うんです。要するに、いろんなことが起きていて、ある程度離れないとわからないわけです。昔のことについて、いろいろ分類とかかけて、「じゃあ私は

17世紀フランスの専門だ」とかありますけど、今このこのグチャグチャな世の中で専門にこだわっていると、本質的なものが見えなくなってくる可能性もある。

反対に専門じゃないと見えないかというと、そうじやなくて、いろいろなことを取り入れてないと、現代という時代が理解できないし、その中で、自分がおもしろいと思っているところも、いろんなほかの分野と関連づけないと理解できないわけですね。「私はこここの専門だ」と言って、それだけわかっていればいいということではもう解説不可能だと思います。流動的な中に身を置いて、流れに身を任せつつ、自分は何とかそこでいろいろな解釈や分析を試みているという、そういうのがこの現代のやっている連中のやり方じゃないかなと思うんですけど。

国際展の現在

暮沢 すごくわかりやすい見取り図を立てるど、米ソの冷戦構造という二極構造による対立構造が瓦解した後で、何かその中心軸がない、多文化的なマルチカルチャリズムみたいなものに移行していく、あの美術の文脈の中でもろにそういう傾向というのが現れているように思います。

まあ、ちょっと前に流行った本の話でいうと、そういう顛軸をあらわす便利な用語で、例えば安东尼オ・ネグリとマイケル・ハートが言った「マルティチュード」というのがあります。これは群衆とか多数性と翻訳される概念で、本来はスピノザの政治哲学から来ている言葉ですが、あの『宿國』という本の中では全然違う文脈で、そういう今どきのマルチカルチャラルな、中心性というか、中心の物語が喪失した時代のたゆたうような群衆自体をイメージするような感じで使われていて、それは何か今の美術の動向なんかを指し示す上でも、意外と結構しっくりくるなという印象を僕なんかは持っています。

あと、そのことを美術に当てはめるとやはり国際展ですよね。これがまさにそういった、今おっしゃられたように、中心のない構造みたいなものというのがよく出てきていると思います。清水さんの場合は、ディレクターとかコミッショナーという立場で経験を蓄積されていますし、また単に観客という立場でもよくごらんになっているとは思いますけど、国際展の傾向ということで考えられて、その辺のところはどうですか？

清水 国際展も、ますます主流がわからない状態になってきているということですね。メインの流れが何だろうかというのが今は全然わからなくて、今年のベネチア・ビエンナーレも全然おもしろくないわけです。

暮沢 あ、行かれましたか、ベネチアは？

清水 行きましたけど。

暮沢 どうでしたか？

清水 要するに、みんなが自分たちの何を表現しているのかがわからない。アーティストは出演するけれども、あれをつくっている人はキュレーターとか評論家、批評家だと思いますが、それをどういうふうに見せていいのか全然わからない状態で、お手上げ状態だったんです。

今、国際展はいっぱいありますけれど、キュレーターは機能不全状態ですよね。国際展というのは1970年代のハラルト・ゼーマンとか、ああいう人たちがつくったわけですよ。ゼーマンも死んでしまいましたけども、今はその弟子の世代がやっているわけですが。

暮沢 オクヴィ・エンウェゾールとかあの辺ですか？

清水 ハンス・オブリストとか、そういう連中だけ。結局、ゼーマンや何かはすごい輝きを持っていましたけど、今はあまりおもしろくない。それは、彼らには解読不可能なんですよ。それで今の国際展というのは、例えば光州ビエンナーレなんて、キュレーターがグループをつくっているのを全部放棄して、一般の人を選んで、一般の人に展覧会をつくらせるとか。そういう意味では今回も横浜トリエンナーレも川俣〔正〕さんを選んで、いわゆるプロのキュレーターとか評論家には頼まないわけです。

暮沢 多分あの条件だと、だれに頼んでも引き受けなかつたと思いますけど（笑）。

清水 選んだということは、恐らくそういう時代の意図があったんじゃないかなと思いますけどね。だから、キュレーターとか評論家は今、機能不全に陥っている。もう時代の流れですね。

暮沢 それは実感します。

松本 だから、コンテンポラリーアートというと、つまり同時代美術、時代を共有している美術ということですね。

暮沢 ええ。

松本 コンテンポラリーアートという言葉はあるけれど、実態としてはもうないんじゃないかと。時代を共有しているということは、作家、それからキュレートする側、批評する側の中で、自分たちが属している時代についての問題意識とか、最低限のものを共有している。だから、ああいう国際展の舞台が成立すると思うんです。そうじゃなければ、100人が参加した100個の土俵のある展覧会というだけだと思うし。となると、キュレーター1人の頑張りで何か突如、コンテンポラリーアートのすばらしいショーが成立するみたいな問題ではないように見えます。

暮沢 そういうことは起こりうるのかもしれません……。

松本 あるとき思ったんです。僕は1980年に美術館に入りましたが、70年代から引き続いて、ドクメンタとかベネチア・ビエンナーレも含めて、幾つかいい展覧会があつたし、コンテンポラリーアートというものがはっきり生きている感じがしていた

んです。

だから、僕自身が見たわけじゃないけど、例えばドクメンタで、良い場所の取り合いも含めて、作家同士が戦う。戦うということは、やっぱり1つの土俵があるから戦えたわけで、問題を共有していたと思うんです。

明らかにそうであったはずが、80年代の半ばぐらいに、例えばドクメンタでも、まだ生きているけども、到底現代作家じやないみたいな人が入っていて……。メレット・オッペンハイムとか。それで何か、あの辺でもう時代の土俵が解体したというか……。

でも、逆に翻って見てみれば、コンテンポラリーアート、コンテンポラリーアートと言っているけども、例えばベネチア・ビエンナーレは19世紀の末からあって、戦前なんて抽象画家はだれも入っていませんよね（笑）。モンドリアンとか、マレーヴィチとか、そういう人は全然入らないわけで。

暮沢 ええ。

松本 戦後すぐもチョボチョボですよ。60年代の半ばぐらいに、やっと本格的に同時代の強豪がぶつかり合うようになってきた。そう考えると、60年代、70年代と、ほんの20数年間ほど、同時代美術なるものがあつただけじゃないかと。しかも、その当時、同時代美術と言っていたのは、要は欧米美術のことですよ。そこに日本人とかがちょっと入って共通の世界の土俵のように見えただけであって、それがこれだけアジア、アフリカ、中南米と広がっていったら……。

暮沢 収拾がつかなくなりますね。

松本 欧米のコンテンポラリーアートという枠組みじゃなくなっちゃったんだから、もう一度大きな土俵ができるためには……まあ、時間のせいにするのか、時間に頼むのかよくわからないけど、そんな感じがします。

暮沢 いわゆる第3世界のアートが流れ込んできたことで文脈が見づらくなつたということは、まさにそのとおりだと思いますけども。だから、国際展ということに引きつけていうと、いわゆる昔からあつたベネチアとかドクメンタとかとは別に、例えば、清水さんもかかわられているアジアのいろんな国際展ができたり、あと、ヨハネスブルグみたいな都市で始まつたり、いわゆる第3世界の都市なんかで胎動するような動きというのがありますよね。やっぱり、それは今のお話なんかともリンクしていくのでしょうかね。

清水 恐らく冷戦以降、確かにそういう流れは確かにあつたと思いますけど、日本も横浜トリエンナーレというのがね。

暮沢 あれは何か遅まきながらという感じですけれども。

マーケットの熱気と旧態依然とした構造

清水 今日はもう一つ、マーケットというテーマがあるけれども、やはり国際展はマーケットとすごく結びついていると思うんですね。今年、ベネチアは本当に低調でしたけど、アート・バーゼルにその後に行ったら、もうすごいんですよ。とにかく異常にブームみたいな感じで、コンテンポラリーに資金が向かって、みんな買いあさりに来ているわけです。例年なく高値になって人も来ているので、新聞なんかを見ると、「あるプロの人たちは、今年は高くなっているから自分のお客さんが買うのか、心配している」とか、そんな記事が出るくらい。

してみると、確かに冷戦以降、ひととき何か世界は1つのネットワーク化されて、幸せな共同体ができるという幻想もありましたけども、それは全く9・11でついえてしまったわけです。美術もよく見てみると、結局、欧米以外のそういうビエンナーレや何かはふるわないですよね、はっきり言って。やっぱりマーケットはどこにあるかというと、ヨーロッパとアメリカです。

そこで結局、構図として出てきたのは、要するに世界は広がりましたと。いろんなところにアーティストが生まれました。でも、その人たちはヨーロッパとアメリカがいることで食べている。中国のアートなんかは基本的にはそうですから。若い作家は、コレクターや美術家は全部欧米ですから、日本も買わないし、中国もまだ全然買わない。彼らは欧米しか見ていない。それが現実です。日本のアーティストも少なからず、「アーティストは欧米です」と言っているわけです。

暮沢 というか、日本のアーティストが国内で展開するにしても、欧米での評価を逆輸入するというパターンが大半ですよね。

清水 基本的に欧米のコレクターや美術家が中心ですから、そこら辺はやっぱり、実は世界は変わっていなかつたというふうに見えるのかなという気はしますね。

暮沢 そこの構造自体は全く旧態依然ですね、実は。アーティストのナショナリティーとかが多様化しているようでいて、実はこの世界を動かしている根本的な構造そのものは以前と全然変わっていない。

清水 だから国際展自体も、結局今、急激にトーンダウンしてきているし……。

暮沢 美術館と違って、あれは常設、恒久会場を建てるわけではないから、主催者が必要ないと判断すればすぐにしつぶれちゃいますしね。

清水 光州なんかは立派なのを建てましたけど。

暮沢 じゃあ、継続する意志があるってことですか？

清水 そうですね、継続しようと。韓国はだから、そういう中では特異です。特異な存在で、自分の国内にも現代美術のマーケットのすごいのを持っているんですよ。コレクターもいるし。日本と違って近代美術がない。近代美術が日本の占領と結びつく

ので、今まであまり顧みられてない。今はでも高くなっているみたいですが。

暮沢 国策として遂行しているわけですか、韓国の場合は？

清水 いや、僕は詳しくは知らないけど、そういう傾向があると思います。

暮沢 評価の対象になってマーケットになるとということで、それこそ日本だったら何か鼻つまみ者扱いされるオタク文化ですら、韓国のはうではむしろ国策で振興の対象になっているという話ですか。

清水 そこはちょっと調べないといけないと思いますけど、最近聞いた話では、例えばパブリックアート1%法というのが韓国はあるというのです。知らなかったんですが。

暮沢 フランスにあるのと同じような？

清水 ええ。あるそうです。それはちょっと調べてみたいですけれども。それで、韓国のアーティストは、昔からつき合っている連中がちゃんと生活できているし、「どうやって食っているんだ？」と聞くんですが、「ああ、あのビールにおれの作品が入っている」とか言っているわけです。そういうサポート体制というのがあるのかなと思うんですけど。そのところはちょっと、アジアの中では特殊な感じがします。

暮沢 僕が知っている範囲では、韓国ではアートの世界でもすごく封建的な年功序列で、弟子にとつて先生の言うことは絶対とか、そういう徒弟制みたいなものが強く残っていると聞きますが。国策っていうのも、その延長線上なのかも。まあ、具体的にどうかということはわからないけれども。でも逆に日本の場合、そこまでやる必要もないのかなという気もしなくはないですけれどもね。どうなんでしょうね、それは？

清水 マーケットですか？

暮沢 ええ。

清水 日本は文化的にそういうのはあまりしないじゃないですか。

暮沢 まあ、無理かもしれませんね。

清水 僕は、今日は「美術館と市場」という話だったので、例えばアメリカだと、画廊と美術館のキュレーターとみんな一緒にやってやっているじゃないですか。例えば、美術館は高く買うわけです。それは作品の価値を高めるためだから。美術館がこの値段で買ったというふうに言えば、その作家の価値が上がるわけです。一緒に組んで、そういうことも平気でやるわけです。そういう点では、何か1つの連携プレーみたいなものを組んでいるように思います。

松本 それとね、何となくヨーロッパとかアメリカは現代美術が盛んで、その基盤があるよう見えます。

暮沢 一般的にはそういうイメージで語られますよね。

松本 ええ。それで、現にコレクターもちゃんといることはいるわけです。ただ実際には、例えば100万の都市で本当にコンテンポラリーアートに関心ある人なんて、一握りだと思うんです。その点では日本も欧米も同じだと思いますよ。だから、もともとそういうものだというふうに思うと、どういう展開ができるかですよね。

清水 ヨーロッパでは、例えば印象派が出たときに、落選した人たちの作品を見に行つた人のほうが多い。何十万人も行ったとか。あれも当時の前衛だったわけで、そういうのって日本よりは結構みんな見に行っているじゃないかという気がします。例えばティート・モダンなんかも、ポンピドゥーセンターも、ものすごい数の人が行っていますよね。観光客も多いけど、すごい数がやっぱり訪れている。

暮沢 年間来館数が何百万人というような施設ですからね。

清水 アート・バーゼルなんかのコレクターが群がっている様子とかを見ると、やっぱり日本とは違うなという気がします。ロンドンに行くと、あるいはパリでも、現代美術だけですごく行きたくなる展覧会が同時に最低3つか4つありますよね。日本では1つあればいいなという感じの、現代の作家ですね。

松本 そうですね。

清水 日本では東京で。そういう状況を比べると、どんどん格差が出てしまって。ただ、日本は日本で、こう言うと矛盾になるかもしれないけど、なぜ日本文化が成り立っているかというと、日本人というのは全部受け入れられる、すごい慎重に外国の文化を何千年と受け入れてきたわけで、それで日本をつくっているわけです。

ただ、ちょっと今は慎重すぎるんじゃないかなと。昔の日本はもっと受け入れていたじゃないと思って。いろんなことをおもしろがって。

暮沢 大胆だったじゃないかと。

清水 今は、すごく慎重ですよね。

暮沢 なぜなのか、わからないんですけどね。今日はそれで、市場ということもテーマの1つではあるので、そのアート・バーゼルなんかも（その）あらわれだというお話をされども、全般にはどういう傾向を感じられますか？ 最近の市場ということについて。

清水 最近の市場？

暮沢 ええ。清水さんは比較的お近くにいらっしゃると思うので、現場で見られた印象として。別に正確なデータは要りませんから。あくまで印象で構いませんので。

清水 最近、何か投機的じゃないですかね。

暮沢 それは、どういったものが対象になるんですか？

清水 今、ペインティングがすごい値段が上がっているといううわさを聞くし。マルレーヌ・デュマスが上海ビエンナーレに出したとか聞くけど、自分

の生活感覚を超えた値段がついていると嘆いてい るようすけど。

暮沢 通貨が統一されたのが大きいのかな？

清水 もちろん、経済的にはみんなもう入りまじっていますから。そういう時代だから、やっぱり、その国の文化がその国のアイデンティティーということになると、マーケットも含んだ大きな枠の中でそういうものを強めていくと、いろんな力が働くと思うんです。国のレベルもそうだし、民間のレベルもそうだと思いますけど。その中でいろいろバックアップしていくと、コレクターがどんどん買ってくれる。

今のフランスの問題は、例えばフランスですごく問題なのはコレクターがいないことですよ。やっぱり、フランスのアーティストもなかなかそういうのは厳しい状況ですが。やっぱりアーティストはドイツとアメリカ、イギリスが強いですね。

暮沢 フランスは国家主導だったけど、アメリカなんかは民間のフィランソロピーが主流だったとか、そういう背景の違いがありますよね。

清水 個人が主流だから、そこら辺でマーケットが一番動いているわけ。フランスは、国しか買ってこなかつたから、マーケットは形成されてこなかつたんです。

暮沢 あくまで国策だったというわけで……。

清水 それが今、フランスからいいアーティストが出てこない原因だと。

暮沢 フランスでおもしろい現代美術を見たら、そのアーティストは大概外国人であるとかというようなことがよく言われますよね。

清水 そういう点では、フランスは今、失敗をしていますよね。

暮沢 でも、今までの蓄積もあるしノウハウもあるから、何らかの形で立て直しを図るでしょう。

松本 だけど、文化がアイデンティティーの核っていうのがね……。アイデンティティーを文化ではかるという、これはわれわれにない意識だね。

清水 ああ、日本ではね。

暮沢 本当はそういう意識を持たないといけないのかもしれないですけれども、なかなか現実には難しいところがある。

清水 だから今、そういう意味では国際交流基金もそんなに活動が盛んでないし、そういう意識は全くないですね。全くないこともないのかもしれないけど、非常に低調だと思います。

暮沢 少なくとも政府レベル、政策レベルでそういったものは全く反映されていませんよね。

清水 うん。だって、そういう政策がないでしよう。考えがないから。マーケットというのはそれだけ独立しているわけじゃなくて、全部関連しているわけですね。マーケットがそこにあれば、その美術がやっぱり強くなっていくし、競争力を持ってくるし、いいアーティストは引きつけられて出てきますよね。そうすると現代作家展を美術館でやれば、

おもしろいアーティストならきっと見に来るし。何か、すべてがそういうのでいくと思うんだけど。

暮沢 それがうまくいくとスパイラルがうまく循環するんですが、実際は逆なんですよね。「客が来ないから美術館をつぶすべきだ」って話になっちゃう。

清水 現代作家でも、奈良美智とか舟越桂とかをやればドンと人が来るわけだから、そういう可能性は必ずしもないわけではないと思うんですけども。

松本 彼らは結局、現代美術という非常にこぢんまりとした世界の外に出る媒体を持った人ですよね。平積みの本のカバーとか。

暮沢 本の装丁もやってるし、あと何か、いわゆる美術の専門メディア以外にも、部数なんかも多くて、広い社会性のあるメディアなんかでもよく取り上げられますものね。

松本 そうですね。

清水 ヨーロッパだと、国が多かれ少なかれ主導するとか。アメリカだと何か……。

暮沢 自分で美術館を建てちやうとか。

清水 美術館からマーケットから全部つくっていくという感じですけど。ギャラリストとかキュレーターが一体化して。

松本 日本は何か自然発生的で、それがいいのか悪いのか。今まで、それずっとやってきて。

暮沢 考えてみたら、MoMAなんかを建てたとき、例のああいうチャートを作りましたが、あればこれからは我々が主導権を握るんだ、美術史を書きかえてゆくんだみたいな、そういうマニフェストにもなっていますよね。今になって、またMoMAがあのチャートを書きかえようとしているとかという話もあるくらいですけれど、果たして日本ではああいったことが可能なのか。逆にそういうことを全然考えないので日本の美術館のよさなのかもしれないけど。

清水 日本の美術館も、今見ていると地方の美術館は人が入らなくて、お金もなくて、購入予算もない。どうなっているかというと、その地元の人は盛り立てるしかないなと。芦屋もそうだけど、そういう状態ですよね。でも、それが美術館の地域密着型になっていて、今は地方でよくこうやってレクチャーしてくれている。

暮沢 リビーター獲得とかそういうやつですね。

清水 地方で、アートで村おこしとか、何かみんなしたいとか、そういうのはある。で、美術館も今変貌しつつあるなあと思っているんですが、それはやっぱり地域密着型になりつつあるから。マーケットという点で考えても、そこでは美術品が動くかどうかわからぬけど、少なくとも美術館というマーケットでは地域しかないですよね、支持対象が。もともとそなんだけど、お客さんは地域の人だから。地域の美術を集めて地域のことをやっていると。今後ますますその傾向が強くなつて、コミュニティーの中心に本当になればいいと思うんですけれど。

なんというのか、歴史のサイクルがようやく今始まる感じですね。その次のステップじゃないですか。ただ、世界は一方でどんどん進んでいるから、そことのギャップが激しくなってくる。そういう現実も僕はあると思いますよ。例えば日本で、バーゼルだ何だって言うけど、世界の主流の現代美術というのはほとんど紹介されていないですね。現代の作家ってほとんど紹介されてない。

松本 そう、日本ではね。

清水 ヨーロッパはもちろんそういうのをやっているけど、日本はしていない。そうすると、既に日本人の常識と欧米の常識は大分ずれているわけです。

批評メディアの現状

暮沢 ローカルな話はまた後ほど。ところで、テーマの1つである批評のメディアということに関してもお話をうかがえますか？

松本 『展評』は続いているですか。

暮沢 あれはWebに移行したはずです。活字媒体としては終わったのでは？

松本 そうですか。現実的な話で、現代美術の展覧会であるコンセプトを立てて、問題提起的な展覧会をすること自体が、こういう時代だと、つまり、さつき清水さんがおっしゃったようなこういう時代だと難しくなり、となると、論評もまた難しくなる。何かが絞れてない展覧会について論評するというの非常に難しい（笑）。

暮沢 僕みたいにフリーで批評をやっている人の立場だと、そういう論評する場自体が減っていて難しい（笑）。

松本 そう、そう。

暮沢 機会が奪われているというのがあって。

松本 それはもう、完全に悪いスパイラルを描いているわけです。

暮沢 売れないからつぶれる、つぶれるからますます売れないくなるというデフレ・スパイラル状態ですよ、悪循環で。

松本 そうですね。それでもしそういう構造があるのであれば、もうこうなると架空の論議みたいになっちゃうけれども、今、日本で批評誌みたいのが成立するとなったら、どういう形があるのかしら？

暮沢 僕が考えるには、中村編集長の地元のほうですが、名古屋で『REAR』という雑誌がありますよね。ああいう形態、あれは頑張っているなという印象があります。というより、ああいう地域密着で頑張っているような小さなメディアしかない。あれは名古屋だけど、ほかの地域なんかでも、ああいったものが成立するような環境が整えばいいなとは思います。昔はもつといっぱいあったのかもしれないけど。

松本 美術界あるいは美術制度批評みたいなどころでいうと『あいだ』になるのかな。本当にああ

いう小さなものしかないですね。

暮沢ええ。

松本あれは非常に中身が詰まっているし。だけど、じゃあ展覧会、それから作家や作品についての批評は？あるとしても、インターネットぐらい？

暮沢Webマガジンですね。僕もアート系のWebマガジンの原稿をよく書いているので、確かにこのメディアには何らかの可能性はあるなという実感を持っていますけどね。

清水コストが低くなりますがね。

暮沢ただ、それに今やっているような形よりさらに発展させていくためにはどうすればいいかということで考えると、やっぱりそれは難しいかなという気はしています。

清水どこが難しいと思いますか？

暮沢例えば、活字の媒体なんかは部数が何万部とかいうのがありますよね。Webマガジンの場合はもちろん、アクセス件数がそれに相当するのでしょうかけれども。僕がよく寄稿しているWebマガジンが月間100万アクセスを記録していますけど、そんなこと言われても、それほど多くの人間に読まれている実感は全くないです。

松本100万アクセス？

暮沢ええ。だから、かなりの量ではあるんですが『artscape』という媒体です。

清水今、アート系のWebマガジンとしては今一番アクセスが多い媒体ですね。

暮沢ええ。実はこの11月に開設10周年記念の本が出る予定で。記録集みたいな形のもので、僕も監修のひとりです。でも何か、Webマガジンのアニメーター企画だからWebでやればいいのに、何でそれだけ本になるのだろうと、ちょっと不思議な気がしますね。もちろん、ちゃんとした中身のある本を出せること自体は大変いいことなんですが。

それはともかく、新しい可能性って感じますけどね、Webマガジンなんかには。あれは活字に比べてフットワークが軽くて、仮にミスとか何か問題があったら、すぐに訂正も可能ですし。あと、情報検索も便利。

清水でも閲覧しにくいね。ストックしにくいのと閲覧しにくいという。

暮沢ええ、そこが課題ですね。

松本そういう問題もあるから、最終的にはやっぱり本にするんでしょうね。

暮沢だと思います。

清水本ってすごくいいメディアなんです、実は。

暮沢保存に適しているという意味では。あと、後で読める……。

清水アクセスする速度がすごく速いから。インターネットより速いですよ、情報にアクセスするには。まだインターネットでもかなわないんだ。

暮沢まあ、いわゆる既存の活字媒体の市場というのはインターネットに大分食われていて、大手の雑誌とか新聞は軒並み部数を落としていますよね。

清水そう情報って点ではね。

暮沢でも即効性なんかはどこもかなわないから。まあ、一応何らかの形で棲み分けを図っていくのがいいとは思います、メディアの可能性ということを考えると、それこそ美術の批評なんかに関しても、インターネットで書かれていくようなことなんかがあると思います。今後は、むしろそういうところに。

清水それはもうみんな自分で使えるわけだから。そこから起こしていくしかないね。コストのかからないところから起こしていく。

暮沢個人でブログとか立ち上げて、そこで何かを批評するということが可能ではある。

清水それが今残された可能性ですかね？

暮沢僕は今度、自分でもそれをやろうと思っていますけど。というか、現状ではそれくらいしか選択肢がない。個人のレベルでできることとなると、悲しい話だけどなかなか。

清水それは重要なんじゃないの？

松本インターネットは、それだけで特集を組めるぐらいのプロジェクトですよね。

暮沢ええ。

松本しかも、それが思考構造なんかに与える影響が甚大だと思います。

暮沢単に検索が便利とか、そういうレベルでは話が済まないですよ、あれはもう。それにインターネットの普及ってことは、情報格差ってこととも関わってきますし。

清水情報格差って、今はすごくありますよね。

暮沢インフォメーション・デバイドというのかな、そういうのが生じてしまった。本当はメディアのほうなんかでもそういうのを解消していく役割というのを負っているはずですが、なかなか取材もできないし、流せる情報にも限度があるから、そのところは難しいようです。

清水問題は、一般大衆レベル。全然情報がないわけですね。

暮沢それこそ向こうだったら、ミュンスターみたいな地方都市で、彫刻プロジェクトを地道にやって、一般の市民の人が屋外彫刻なんかを楽しんでいる機会というのもありますけども、情報格差のある日本では、そういうことはまずない。

松本地域密着型という言い方もできるし、やっぱり、ヨーロッパの場合都市単位。しかも、その都市というのは人口が数十万ですよね。

清水そうですね。

暮沢決して大都市ではないですよね。

松本デュッセルドルフとか、フランクフルトとか、みんな数十万だし。ある地域に密着型という場合には、適正な都市の規模みたいなものもあって、東京がその単位になるかというと、ちょっと既に難しいんじゃないかな。それでなおかつ、その各都市に根ざした活動が……。

清水いま改めて知ったんですが、神社って地元

の神様と全国の神様と両方あるわけですね（笑）。時々、全国区の神様の社にもちょっと小さく地元の神様がいたりする。それと似ているんじゃないですか。

だからアートもやっぱり地域密着で、地元のアーティストをきちんと調べて検証して、地元の人といろんなボランティアに来てもらったりして、やって、地元をまず固める。それから今度、全国区に関心を持って、日本全国ではどういうことをやっているのか、世界ではどういうことをやっているのか、そういうふうに関心が向いていって、ネットワークに加入するというのがすごく理想的なモデルかなという気がする。

松本 重層構造というか、入れ子的な。

暮沢 それでメディアの果たす役割の展開をどう引き継いでいくかが重要になってくる。まず最初に、地域のミニコミ誌だとか地元の新聞なんかがそういうのを積極的に取り上げて情報を発信していく、それが拡大されていって、最終的には、例えばいわゆる全国区のメディアですよね、情報だとか新聞だとかテレビといったところなんかでも扱われるようになれば、それは批判とともに含めて、いい循環です。そういうふうに段階的に発展していく、それはそれで1つの理想型ですけれども、現実問題としてなかなかそうはならないわけで。

地域の批評の現状——名古屋と京都の場合

松本 さっき、『REAR』の話が出ましたが、東京以外ということでいうといいかがですか？ 現代美術の地盤、ベースとか、それから美術館の活動、画廊の活動、批評家の活動、それからマーケットのリンクというか。

暮沢 名古屋ではどんな感じですか？

清水 今まで名古屋って、記録を残していないですね。それから、意外に名古屋というのはまちが大きいから、それでまとまりがない。固まっているけれども、大きすぎて、何かそこを場にしてということが中途半端なんですよ。だから、昔から偉大なる田舎と言われたていたけど、つまり工業のまちで、ミサイルとか飛行機なんかはいっぱいいつくつているんだけども、文化的な土壤として、関西や東京に対して第3のということが成り立ちそうで成り立たないんです。もっと小さいほうが、固まって何か成り立つんです。だから作家たちはどうしたかというと、荒川修作や河原温を始めとして全部、かつてはニューヨーク、今はもう新幹線があるからどこかに行ってしまうという傾向が強い。

暮沢 地元に定着しない。

清水 定着しないというのがずっと続いている。それで、横円の中心みたいなもので、関西と関東の間の真空地帯みたいになってきたわけです。それがここに来て、いつときは、例のバブルの時代にはコレクターが結構いて、それで名古屋は現代美術がす

ごいぞというような……

暮沢 ICAみたいなインスティテューションがありましたよね。

清水 ええ。あれは南條〔史生〕さんだけども。ここに来て、もう少し地道に何かやっていかなければ仕方がないみたいな空気が逆に生まれてきて、そういうことを志す人が出てきたというせいもあるんだけれども、それであま『REAR』というのは、具体的に言うと馬場駿吉さんという方、それから井上昇治さんという記者もいるんですけども、それから、名古屋芸大の人たちとか、その辺のところが志を1つにして、それでお金はあまりないけれども、それに賛同する人もいて、これで10号ぐらい続いているわけです。

確かに『REAR』があるということで、その周辺にオルタナティブスペースみたいなものが、目立たないけれどもかなり顕在していたのが浮かび上がってきてるというような、そういう状況はあるので、そういう意味ではいいのかなと思うんですね。

ただし、もう1つ、ちょっとこれも問題にしていただきたいなと思っているのは、新聞とかテレビのメディアが作家を育てるのにどういう役割をするのかしないのか、その辺のところでは、実は新聞のまともな批評がなかなかまだ育ちにくいという、そういう問題があると思うんですね。関西でも、新聞が少し弱くて「やっぱり東京に来なきゃ」みたいな、そういう空気があるような感じというのがちょっとあれだけど。

暮沢 今日は天野〔一夫〕さんにもオブザーバーでいらしていただいているが、京都の場合はどうですか？

天野 関西は作家の層は厚いですよ。それで、いろいろだから、コンサバティブな層もあるし、いろんな形で棲み分けたりとか、重層的にいるんですよね。東京に出ていかないでも、やっぱりいる。

それはなぜかというと、それこそメディアじゃないけども、マスコミ的にはもちろん、確かに中央メディアというのがあるけれども、何というのかな、小さな盆地の中で住みやすいというところがあるのかもしれないけど、そこがある意味で危険なところもあるんです。やっぱり刺激としては、もちろん東京のほうが活性化していて、速度も速いし、むしろ住みやすいというところもある。それが逆に言うと、危険なところもあるというということなんです。

暮沢 メディアの状況に関してはどうですか？

天野 新しい『REAR』みたいのがないんですよ。

暮沢 あるいは、いわゆる地元の新聞の美術評なんかは？

天野 いや、でもそれも、あんまり大したことはないですね。こう言っては何だけど、やっぱりただの紹介に終わっている。

清水 それと、問題はこういうことだと思うんですよ。朝日新聞が、名古屋も学芸部をなくしたわけ

です。一応はいることになっているんですけどね。だから地方というのか、各土地の批評が全国区にならない。

天野 ああ、吸い上げてこないですね。それは関西も一緒なんですよ。一応は美術記者はいるんです。それで、地元のところには書いているんですけどもね。弱いけども書いているんです。だから、東京のやつが全部入ってくるわけじゃなくて、そこで取捨選択してやっています。でも、おっしゃるように地方のものが中央にというのはまずいないし、触れないです。

あと、施設的にいっても、だからいま新しいことといったら京都芸術センターができたというぐらいで、それも作家たちがいっぱいいるから。そして、研究者とか大学の先生がいっぱいいるから。そこら辺はやっぱり言ってみれば、取り入れて何とかというのあるわけです。京都市の美術館なんていうのは最初に全部寄贈を受けているわけだから。寄贈品だけだったんだけども（笑）。

そういうふうに、何ていうのかな……。それでも京都市の京都芸術センターというのは、私もちよつと展覧会をやらしてもらったりとかしましたけども、外部のそういう人を使って、キュレーションをやったりとか、それは小学校の跡地ですから、そこでいろいろやっています。

松本 あれはどういう組織なんですか？

天野 京都市です。京都市が……

松本 館長とかはどういう人が？

天野 館長というのは別に……、表千家か（笑）。

暮沢 何か象徴的な人事ですね、それは。

天野 公募して、そこでギャラリーを使っていいよという話があつたりとか、または、そういう展覧会をやるということがあるんです。でもまあ、美術に関してはそのぐらいかな。恥ずかしいけど。だからトリエンナーレとかと言ってやっていましたけど、恐らく東京の人はまず知らないと思う。京都トリエンナーレ（笑）。

清水 トリエンナーレ（笑）。

天野 それは、自分はあそこでやってたいだけなんだけど。あと、いろんなところで。

暮沢 あと、いわゆるディレクターまで選んでやっていたんですか？

天野 一応、彼がやっていたはず。ほら、大垣の。

暮沢 IAMASの坂根〔巖〕さん？

天野 いやいや、坂根さんじゃなくて、吉岡〔洋〕さん。

暮沢 ああ、吉岡さんね。じゃあ、コンテンツは結構マニアックだったんじゃないですか？

天野 まあ一応、スローフードのスローというのでやっていますよね。それまでは私がやっていたり、何か外部のそういうのをいろいろやっていたんですよ。あと、そこで出している雑誌もあります。基本的に特集主義のやつですけど。

暮沢 『Diatxt.』とかいうやつじゃない

ですか？

天野 そうです。『Diatxt.』関西ではあれぐらいかな。

暮沢 そういえばあれは関西ベースの媒体でしたね。

松本 まちの規模としては非常によくて。

天野 はい、そうですね。大学や美術学校が多いし、作家も多い。

松本 それで、まだ何か足りないわけか。

天野 非常に足りないと思いますよ（笑）。

松本 ああ、やっぱり。

天野 だから、そこで何かが発生しているという現場に立ち会うという気分はあまりないですね。だからやっぱり弱いですね。

暮沢 それはやっぱりメディアに干されて、やる気も薄れていって、イベント自体が行われなくなっていくという危惧がありますよね。

松本 なんですか？ ある時期の例えば『美術手帖』を見ててもね……。

天野 ダムタイプなんかが出ていたり、あと、いわゆる西高東低と言っていた80年代の関西の美術家が結構出ていたことがありますよね。だからあのころはあったと思うんですよ。私は立ち会ってないけども。

暮沢 関西ニューウェーブというやつですね。

松本 それから70年代の初頭とか、やっぱり、京都アンデパンダンというのがね。

天野 そうですね、あれは大きかったです。大きいです。

松本 東京にいても、つい気になるみたいな……。

天野 まさにフリーな、治外法権じゃないんだけども、そういう場所があったんですね。あれなんかも、あそこにとにかく朝早く並んで場所とりをしていました。

清水 当時、それは人気があつたんですね。

天野 一部屋全部、………が使ったりしていたんですね。京都市の美術館の展示。

暮沢 そういう熱氣があったというだけでうらやましいというか何というか。今、そういうのを、何らかの形で再現できないものですかね？

天野 だから変な話、そういうスターみたいな作家は確かに出てこないね。やなぎみわぐらい？ 彼女以降、あまりいないでしょう。

松本 そうね。80年代はやっぱりいろいろいましたよね。

暮沢 中原浩大とかがそうですよね。

天野 そう、そう。

清水 今、豊田市美術館でヤノベケンジ展をやっているね。

天野 それがこういうふうに京都新聞に出てくるわけです（笑）。

清水 京都新聞に出てくる、僕らは知らないですよ。

天野 京都新聞は京都でしか売っていないから

ね。

暮沢 でも、京都新聞がなぜか豊田の展覧会、ちょっとフォローしているんですね？

天野 だから京都新聞だけなんですよ、学芸欄があるのは。

清水 豊田市美術館でヤノベケンジが、ガーッと口があいたりする7メーターのロボットを出していわるわけか。

天野 これは毎日動かしているんですか？

暮沢 これは二足歩行できるんですか？

清水 それともう1つ、ヤノベが豊田市の町工場に自分の自動車を乗り入れて、それでそれを切り刻んで、出てきたときにはマンモスになっていて。それで、まだナンバーがついているんです。

暮沢 愛知万博でマンモスの骨が目玉で出ているから、それに対する当てつけでは？

清水ええ、あれに引っかけてるんですよ。

松本 やっぱり！

暮沢 豊田市美術館は健闘していますよね。

清水 ちょっとだけお金があるから。

暮沢 やっぱり、トヨタの企業城下町だから。

天野 いや、でもそんなこと言つても、あそこも大変らしいよ。あまり議会でも…

松本 そろそろ国内の話に移ってきたみたいですね……。

暮沢 すごいドマスティック（笑）。

日本の美術館の現状

暮沢 ではそろそろ、タイトルにも掲げた美術館の問題に移りたいと思います。今、日本の美術館の話ということになると、結局、金沢とか直島とか、あと乃木坂の新国立美術館ですか、ここ数年来の新館建設ラッシュということと、独法化だとか、指定管理者制度と言われる制度上の問題が話題に上りますよね。後者の場合は、芦屋とかの経営破たんの問題なんかとも関わってきますけど。

清水 新しい美術館ができてきているというのは、だから、そういう時代の要請で新しいタイプのものが必要なんじゃないかということだと思いますけどね。でも、その一方で、だから古いものはえらい苦労をして生まれ変わらないといけない時代だということです。もう今までのようにはできない。そこで、指定管理者制度はひどいあれですけど、それでだめなところは、それで本当にだめになっていくという。

松本 確かに。こちらとしては、もう個々にウォッチしていないとね。

暮沢 ええ。個別に状況が違うので、概論的なことでさえ今、清水さんがおっしゃったことに尽きますよね。概論というか総論というか、そういう立場としては。

松本 それこそ、評論家連盟で何か言わない？ 指定管理者制度について。

暮沢 声明でも出そうってことですか？ だとしたら、それはここじゃなくて常任委員会の仕事ですよね。

松本 そうなんだ。そういうのを…………。

清水 僕が非常に難しいなと思っているのは、美術館は改革しないといけないと思っていたんですね、ずっと。

暮沢 美術史学会でもシンポジウムを開いていましたね。

清水 美術館会議か何かで博物館法を改正する必要があるんじゃないかと提案して、「そうだ、そうだ」ということになって、今でも委員会があると思うんですけど。それは本当に効率のよい運営とか、柔軟な運営とか、それから人事の透明性とか、本来一つの事業体が、方向をよりよくしていくために必要ないろんなことがあったと思うんです。ところが、それを全然しないうちに、横から何か突きつけられた格好ですよ。ちゃんとやらなかつたからね……。

それは、例えば文化はこういうふうにやるべきだと、そういう議論もあった上で、だからこういうふうにしようという話でやるべきだった。実はぐだぐだしているうちに、そんなことは何にもやらなかつたんです。美術館側は何もしなかったわけです。そこで突然、違うところから斬りつけられたわけです。背中とは言わないけれども横腹をグサッとやられた。それで本当に目が覚めるのか、議論が起きるのか、それともそっちにのみ込まれてしまうのか、大きな分かれ目じゃないかと思うんですけども。僕はもっと議論しないといけないと思っています。

暮沢 芦屋なんかで、地元の人たちがいろいろとNPOみたいなものを立ち上げて議論しているプロセスを見ていると、まだ捨てたものではないなという気はします。ただ、各地で同じような問題が起つた場合に、同じような対応が行われるのかどうかというの全くわからないので。

松本 美術館と市場のこれから。それから、批評の可能性。とにかく今は列島全体が横殴りの波をかぶっている状態だから、とりあえずはどう動いて行くのか見ているしかないような状態ですよね。それから、さっきの繰り返しになるけど、これは一律ではないので。

暮沢 ええ。個別に状況が違いますからね。まあ現実を言ってしまうと、年度当たりの常設の購入予算が0円というところがざらですからね。その点では、近美は今はどういう状況ですか。生臭い話になってしまふかもしれません（笑）。

松本 予算はまだ維持しているんですけどね。

暮沢 でもやっぱり、独法化による影響っていうのは当然ありますよね？

松本 いや、独法化とそれは別の話でしょう。法人化後、毎年毎年、徐々に収入目標が上がり、予算が減っていく部分はあるんです。ただ、今のところドテスチックに購入予算が減らされるとか、そこまでは来ていない。僕は最初、「美術館と市場」とい

うテーマを聞いて、それでいうとこれだけ美術館がたくさんあるわけだから、東になってかかればかなりのものかもしれないと一瞬思ったけれども、マーケットにおける美術館の購入予算がどのぐらい活力のもとになるかといったら、金額的には大したものじゃないのでは。

清水 それって、数字はありますか？

松本 ないんじゃない？

清水 美術館の購入予算、年代ごとで変わっていますけど。

松本 要は、継続性ですよね。

清水 うん。だから、そこら辺なんかは、要するに博物館法というのがありますけど、あれはもう全然、今はもう役に立たないような状態だと思ふんです。全体に網をかける、そういう指針とかルールというのではなくて、ああいう全然違うところから美術館が変化してしまって、文化をいかに継続していくかという部分が、全く視点として抜けているわけでしょう。

暮沢 指定管理者制度というのは、採算性第一で導入された制度ですので、どうしてもそういうのが後手に回っちゃいますよね。例の芦屋の問題が象徴的ですけれども、あれはどうなるのでしょうか？

清水 あれは地域のNPOが。ですから、意識の高い人たちがいるところはいいと思うんです。地域のNPOがやろうとか。そうじゃないところがほとんどなんですよ。もしかして意識の高い人はいるけれど、そんな美術館運営なんかできる人たちはいないわけです。みんな仕事が忙しいし。

暮沢 しかも利益にならないですからね。

清水 利益になるということになると、また大変ですけど。だから利益にならないから、今みんな手を挙げるところがないから救われているけど、利益になるとなつてみんなが手を挙げたら、ずたずた状態になってしまふ可能性がある。

プライベートミュージアムと違うのは、プライベートミュージアムはやっぱり、だれか創業者とか会社の方針で、やっぱり文化は重要だよということコレクションを始めて、企業文化史をつくって継続して文化をやったという企業イメージとかやってるわけ。本来は経営だけですから、もうかるか、もうからないかだけですよね。そんな人たちに文化を任せていいいのかという、全くふざけた法律であるというふうに僕は今、調べれば調べるほど思っているんですが。

暮沢 いろいろ調べてはいらっしゃるんですか？ 清水さんの会社の業務なんかとも関連するのかもしれませんけど。

清水 うちの会社とは全然関係ないけど、要するに、大学の仕事としてちゃんと研究しようということで、今年の大学院のゼミでやっているんですけど。

暮沢 アートマネジメントとか、そういうことですか？ 今どきの学生さんは逆に、自分が大学を卒業した後の就職先とか、そういうこととも

関連するからでしょうか？

清水 学芸員なんて、今までどこか都道府県とか市役所に雇ってもらっていましたから。それがこれからは、指定管理者になった乃村工藝社とかサントリーとかに就職ってことになる。しかもサントリー美術館で古美術かと思ったら、全然違うところに行くとか。それはこれから変わりますよ。

暮沢 確かに、美術館に勤めるつもりでサントリーに入ったのに、全然違う部署に配属されたりとかというようなことも、当然ありますからね。そういう意味でいうと、いわゆる学芸員でも雇用の形態によって業態自体が変わってきますよね。どうなるか全然予測がつかないです。

松本 ちょっと見てみるしかないのでは？

清水 慎重にですね、とりあえず。

批評の果たすべき役割

暮沢 じゃあ、そういう状況の中で批評というのはどういう役割を果たし得るのかということもテーマになるのかもしれません。地道に機会を見つけて発言していくしかないのかもしれないけれども、何をいろいろ発言していくかはいいけど、方向性が見えてこないですよね。

清水 本当に、若い作家もなかなか取り上げにくくなるわけです。

暮沢 結局、客を呼べないし、客が入らないと収益が上がらないことで。

清水 だから、そこら辺のプロデューサー的なというか制作側がもっと派手に振る舞ってどこまで盛り上げても、キュレーター側がそんな腰を落ちつけられないような人だと、恐らくそれはどうなるんだろう？ そうなるともう、フリーランスな立場で発言するしかないでしょう。

暮沢 だから、この前近美でやったゴッホ展が単館で50万動員したというニュースを聞いて、何かすごく象徴的だなと思いましたね、そういう意味で。客が入ることはもちろんいいことではあるんですが。

清水 あれはゴッホで入るわけでしょう？

暮沢 うん。あそこまで話題になっちゃうと、結局は両極化してしまって、また同じようなものを求めるようになつてしまふから。

清水 だから、博物館なんかはもう……。

暮沢 また同じような大量の動員が……。

清水 だから、近美はまだゴッホ展とかきちんとしたもので入れていますよね。こう言っちゃいけないが、スター・ウォーズ展とかで客を呼ぶっていうのはどうも。それに忘れちゃいけないのがコレクターの存在ですよ。コレクターという点では、ずっとどの時代も日本にもコレクターはいるわけで、その人たちは何を買っているのかということを考えると……。

暮沢 傾向って、見えてくるものがありますか？

清水 というか、その世代がやっぱりつくるわけじゃないですか。昭和初期の人は軍人が集めていたとか。今の人たちは何もまだ集めていないわけですね。あるディーラーはそこら辺のニューリッチの人たち、ITで今売り込んでいるみたいですが、そういう人たちの何人かが美術のほうに来ると、少しへお金が流れてくるということはあるとは思いますけどね。

というのは、僕は中国のアーティストを一生懸命盛り立てようとしていたんですけど、結局、彼らはあるときからものすごい勢いで欧米で売れたわけです。だから、もちろん彼らは欧米しか見てないですよね。日本で展覧会を最初やろうと言ったけど、やることなんてほとんど考えていない。マーケットがないですから、買ってくれるのがわかっているから。

暮沢 すごく単純化して言うと、日本の美術界にもホリエモンが必要だってことですよね（笑）。

清水 言いたいのは、やっぱりマーケットがあるところは活性化するわけです。ヨーロッパ、アメリカでは展覧会もいっぱいあるし、中国の美術に関する本もいっぱい書かれているし。それで中国人の批評家も活躍する機会がいっぱいあるわけです、展覧会を企画して。

ところが日本みたいにマーケットが全然ないところは、正直言って、全然活性化しないし、だからメディアもないし、展覧会もないし、お客様も来ないし。というか、何にもやらないから来ないので。何かやれば来るかもしれない。でもそういうことをすらやらないという、今はそういう状況にあって、はっきり言って、こんなのでいいのかなとは思いますが。

松本 発表できるだけで名誉というか、いいなんていう甘いもんじゃない。

清水 そうではないですよね。

暮沢 本当は、発表したら当然衆目の目にさらされるわけだから、相当厳しいことも言われるはず。

清水 それでやっと美術館に出した後、きちんとだれか、マーケットができる買う人がいて、やっぱり作品が自分の家とか何かに入つていいで、社会的に1つのサイクルが完結するんじゃないですか。美術館でいい絵を見ても、それはもちろん重要だけど、それで終わっちゃったら（何にもならない）。僕は水戸芸のヤツといつも思っていたんですけど、ジェニー・ホルツァーをやるとか何かをやるとすると、人は見に来てくれていいねと言うんだけど、日本ではマーケットがないから、それで帰つてもうおしまい。

ジェニー・ホルツァーがずっと毎年出してくるのを、同じ美術館で毎年フォローできないけど、それはやっぱりマーケットがあれば毎年新作発表とかやって、それがお客様が買ってきて家の中に入れれば、ジェニー・ホルツァーに対する理解とかが深まって、全体のレベルも上がってくる。そうでない

と、全体がみんなの中に浸透していかないと思うんだ、僕は。

暮沢 そう見ると、マーケットの機能ってやっぱり重要ですよね。

松本 そうだね。それでいうと、まさに根本的な問題だけど今、現代の作家が言っていることは、発表の場所がないということですね。

暮沢ええ。

松本 市場の手前なんだよね。

清水 やっぱり日本の美術館が生き延びるのは、小さな部分でもいいから、実験的なことをやることです。そうすると、スタッフも勉強になるし。

暮沢 水戸芸のクリテリウムというのは、そういう意味ではいいシステムですね。小規模ではあるけれども、あまりキャリアがなくて名前も知られていない若い作家を1人、かなりいい条件でファーチャーすることができる。

清水 うん。あれはスタッフのトレーニングのためと、それから……。というのは、何年に1回しか展覧会ができないじゃないですか。

暮沢ええ。

清水 みんなスタッフが毎日画廊を回って調査していても、真剣味がやっぱり薄れてくるわけです。1人、絶対小さくともやると。

暮沢なるほどね。

松本 あれは年に何回ですか？

清水 年に5回です。

暮沢 開催のサイクルは、メインの企画展と大体合わせていますよね。

清水 僕のときは5回でスタートしたんですけど。そういう何か部門を美術館で持っていないと。要するに現代と接していくければいけないし、しかも真剣に接して、企画したら、そのしたヤツも問われるしというようなレベルでやっていけば、そういう部分を持っていないと、やっぱり情報が途切れてしまう。それで、そういうのを持っていれば、外部とのコミュニケーションもできるし。ちょっと美術館にこもりすぎていると思いますね。

その点、いま地方は地域密着型というルートも開かれ始めているから、そこら辺から足腰を強くしていくしかないんじゃないですか。

暮沢 基礎トレーニングってことですか？

清水 そう、今はトレーニングです。日本の美術館は基礎トレーニングの時期だと思います。

暮沢 それはある意味、逆戻りしているのかもしれないけれど。

清水 いや、これから始まるのよ、それは。

暮沢 今までは何も始まってなかった。序章だったと。

清水 そう、そう。だって、地域と全然結びついでないですものね。

暮沢 うん。

清水 昔、文化庁長官が、「地域の文化振興の拠点としての美術館」なんて言っていたけど、全然絵

空事じやないかと思ったことがありますけど。今ようやく、そうなってきているので、それがやっぱり将来伸びていくか伸びていかないかという、美術館で差が出てくるスタートだと思います。

松本 確かに日本で目立っている美術館というのは、やっぱりある根をおろし始めているところですね。それははっきりしていると思う。そうすると、企画のプログラムも変わってくるし。

清水 そうですよね。

暮沢 結局地域に定着しているところってことですよね。そういうところが一番、地元客のリピーターなんかも多い反面、観光客なんかの人気も高くて、その土地を訪れた人は必ずやってくるという。フランスなんかだとそんな美術館がいっぱいあるんでしょうか？

清水 フランスはないですよ、全然。美術館はそういう意味では。

暮沢 ないですか？

清水 だからフランスは今、ヨーロッパで失敗している例だから。恐らくドイツとかスイスとか、オランダとか、そっちのほうが成功していると思います。フランスは今、失敗している。全然ない。

暮沢 オランダにはスクワット法案とかいう過激な法律があるんですが、現代アートの関係者に聞くと、それは結構活性化の要因にはなっているみたいです。

ちょっとまとめようがない話ではあるんですが、展開としてはとりあえず地域密着と。その地域のところが問題ですよね。美術館としての問題にせよ、市場の問題にせよ。

清水 でも、今の市場がないというのは、欲しがる人がいないということで、何を欲しがるかという問題になる。要するに、さっきの文化によるアイデンティティーという話に多分つながってくるんだろうと思うんです。例えば、高級車とか宝石なんかを買う人はいっぱいいるわけじゃないですか。

松本 時計とかね。

清水 時計とかね。だから、美術作品を買うことがステータスシンボルになるとか、これを持っていると自分はリッチになったというような、そういう感じの部分とも関係するような気がするんですね。今日は話に出なかったんだけども、それは形骸化しているかどうかはわからないけども、日本画とか何かの世界はあるわけじゃないですか。

暮沢 ありますよね。

清水 ええ。だから地域に密着して、その地域の人たちが、そんなにお金持ちはかりじゃないけれども、とにかく見てよかつたと言って、小さなものでも持ってというか、ちょっと欲しいとか、そういうような根っここの部分があつて活性化していくというような問題かなという気もします。

日本画も最初はお客様がいなかつたわけでしょう。こんな前衛的なものはけしからんと言つて、美術院とかができたころはだれも買ってなかつた

のに、今100年ぐらいいたったわけですから。

暮沢 まあ、結局歴史化されたってことですよね、入れかわりで。

清水 いや、その間にすごく努力してきたと思いますよ。売るために、いろんなことを。僕は、そこら辺をちょっと研究してみるべきかなと思っています。過去の例として。

松本 画商さんが。

清水 ええ。売れなかつたものが、どうやってお客様さんがついたのか？ 例えば、この前近美でやっていた小林古径にしても、今こういうものを恐らく持つということが実業家の成功のステータスになるとかね。

暮沢 そう認識している人っていうのは……。

清水 そういう認識過程。最初は朦朧体なんてばかにして全然買わなかつた時代から考えると……。

松本 確かに個人コレクターのレベルから、次は本社ビルの応接フロア（笑）、そこに何らかの過程があるわけなんだろうね。画廊の働きもありますよね、具体的に。

暮沢 まあ、わかりますけど（笑）。

松本 その次のステップを図つた（笑）。

暮沢 日本画だと、作家の方もそれで最終的には芸術院会員になつたり、人間国宝になつたりという出世コースが確立されましたからね。現代美術の場合には、そういうのがないし。

清水 わからないよ。そのうちヤノベケンジが芸術院会員になる時代が来るかもしれない（笑）。例えば高等学校や中学の教科書にも舟越桂とか載っていますよね。

暮沢 載っていますよね。

清水 何でもありで入っているわけでしょう。だから、それはわからないです。

暮沢 じゃあ、ヤノベケンジが勲三等とか授章したりする可能性もあるわけですね（笑）。

清水 あり得るよ、それは。85歳ぐらいになったら（笑）。

松本 それをネタにできるね（笑）。

清水 でも、何もしなければそういう時代は来ないと思うけれども、やっぱり、いろいろ努力すれば、努力が必要じゃないかなと思いますけどね。待っていても何も来ないから、自分たちでやっぱり努力するしかないんじゃないですかね。

暮沢 地域密着というところから、あと、今言った文化的なアイデンティティーといったものをどうやって確立していくかということですよね。今はいろんな意味で転換期というか。清水さんのお話だと基礎トレーニングの時期ってことか。

松本 今、制度的にはちょっときつい時期ですね。

暮沢 個人個人としては極めて無力ですけれども、それでも何らかのことはしていかなければいけないのかなとは思うんですが。

清水 松本さんがさつき、ご自分のテリトリーというものをジャンル分けでやらないで、もうビカソ

以降、デュシャン以降という話だと。ここがちょっと要になるような気もするんですね。つまり、20世紀の根底にあったものが何だという、ジャンルとかそういうものじゃなく、その根底の問題を問い合わせいたら、そこに流れている伏流みたいな、時代の欲望みたいなものが見えてくるかもしれないわけで、それを掘り起こすのが批評だといえば、そういうのを載ってくれるメディアがあるかどうかは別問題として……。

暮沢 なかなかない。

清水 批評は生き物だという話にはなると思うんですよね。

松本 確かに90年代以降、海外で活躍した作家、あるいはいろんなトリエンナーレ、ビエンナーレでビデオインスタレーションというか、時代の表面に目立つ現象は随分あって、それに対する伏流というか対抗軸をなかなか拾い出しにくかったですね。だって、そういう視点が例えば美術雑誌のどこかに見られたかというと、なかなかないでしょう。

暮沢 ええ。

清水 今はジャンルもすごく拡散していますから。例えば、作家もどんどん変わってきますよね。この前、今年のビエンナーレで驚いたのは、ガブリエル・オロスコという彫刻家が抽象画を書いているんです。

松本 あ、そうなんですか？

清水 みんな驚いたんですけど。しかも何か……

暮沢 大がかりな転換を図ったからじゃないですか？

清水 そう、アーティストもどんどん変わってきたよね。だから恐らくそういう意味では、いろんなジャンルも、それから地域的にも広がっている時代で、今は例えば20世紀がキュビズムか何かで始まって、その直前みたいな……。それで、次にだれかが何かをつくる直前なのかなという気もしますけど。時代の深層構造みたいな部分を少しでも、予兆でも解き明かすみたいな、そういう辺りが、結局バーッと広がるかどうかみたいなところにつながる要素になるかもしれないという。キュビズムが出てくる前、全然わからないわけですからね。出て初めて、結果論としては理解できるけれども、その前だったら「何だこれは？」ということになりますからね。

松本 だから、批評メディアの問題点を探るというよりも、メディアに批評機能がどのぐらいあるのかだよね。

清水 もう一回ひっくり返せば、それが問題だと。

松本 だからね、具体的に言えば、ある時代までの美術雑誌には特集がありますよね。

暮沢 ええ。

松本 あの特集っていうのは、その時代時代の非常に話題に上ったテーマかというと、必ずしもそうではないと思います。しばしば編集者の色つきの特集であって、じつは美術シーンの片隅にあるような

ものを取り上げたりもしている……

暮沢 編集者の意図によって、あたかもマーンストリームのように扱われるという。

松本 それは、編集長なりその美術雑誌の批評機能だと思うんです。

暮沢 ええ。そういう意味でいうと、やっぱり『EAR』のような、ああいう小回りの利くこぢんまりとした媒体の機能というのが大きくなってきたですね。

清水 でも僕は逆に月刊誌でも、いま松本さんがおっしゃったような特集を組んでいったほうが、むしろ話題性があって部数的にもいいと思うんです。それにはやっぱり、それを切り込んでいく力が必要です。

暮沢 編集者の側にもそういう目が必要だし、そういうことを書ける人というのも。

清水 だから、意図が必要だし。

暮沢 そういう意味では、書ける著者というのをどこからか引っ張ってきて書かせないといけないし。現状ではどうしても、自分の守備範囲はこの辺だから、この辺だけカバーしておけばいいや、みたいな話になってしまいます。今はすごい細分化されていますから。ただ、そういう言説って、言うは易く行うは難しですよね。結果的にそういう形で成立するのであれば、それは結構なことですけれども。

清水 現場ではね。それは難しいとは思いますけども。

暮沢 媒体がないからね。

松本 それもあるし、そういう欄をつくらないし。それこそ雑誌の中だったら、見開きだってさっきのクリテリウムみたいに小さくできるんです。本当に濃密に。ただ「美術館と市場のこれから」という論題に批評の入る余地がどれだけあるかというと、結局今日の話でも、なかなか可能性って見てこないですね。

暮沢 残念ながらそういうことになりますよね。ですが、1人としては無力ですけど、それでも現状に絶望することなく、美術館と市場という2つの項の間に、批評が介在して何かを発言していかないといけないのかなとは思います。

清水 そろそろすみません、時間が来てしまったようなんですが。

暮沢 わかりました。司会としてうまく機能しなくて、まとめるまでもできなくて恐縮ですが、現状認識としてそれなりに有意義な座談会になっていたのではあれば幸いです。今日はどうもありがとうございました。

清水 いえいえ、お疲れさまです。

松本 じゃあ、お疲れさまです。

暮沢 どうもお疲れさまでした。

(平成17年7月9日東京国立近代美術館にて収録)

「第1回東北亞批評FORUM 国際学術SYMPOSIUM」

一批評の危機 美術批評と展示企画

The Crisis of Art Criticism: Between Art Criticism and Curating

谷 新

韓国・ソウルで韓国美術評論家協会主催のシンポジウムがあり、それにパネリストとして出席したので、その概要について報告したい。

このシンポジウムは「東北亞批評FORUM」として、今後、東アジア、北東アジアの美術批評家による美術についてのさまざまな問題を討論する場として主催者は考えている。今回はその第1回として7月28日、ソウルの韓南地区に本社を構える鉄鋼会社の最大手POSCOの会議場を会場に開催された。今回のテーマは「批評の危機：美術批評と展示企画(The Crisis of Art Criticism: Between Art Criticism and Curating)」というもの。

パネリストは尹晋燮（韓国、韓国美術評論家協会会長）、李峻（韓国、サムスン美術館チーフ・キュレーター）、李圓一（韓国、インディペンデンント・キュレーター）、殷双喜（中国、中央美術学院）と私。モデレーターを朴一浩（韓国、梨花女子大学）が務めた。（敬称略。以下、人名はカタカナで表記）

なぜ私にこのような話が来たのかは、推測するに1993年から95年の3年間、韓国を皮切りに中国、日本を巡回した三ヶ国の現代美術展「今、東の夢」の韓国側の批評家がユン・ジンソップで、お互いよく知っていたからだろう。事前にテーマに即して各人がコメントを用意し、おおむねそれにもとづく発表の後、討論に移った。まず私から日本の美術批評の現状を踏まえた発表を行なったが、事前に用意したテキストが長すぎるというので急遽短くして話した。要点は①美術批評があらゆる美術の事象についてリードしているわけではないこと、②美術批評を美術批評家ののみが行なうということはありえないこと、③美術批評の相対的な低迷とその狙い手たちの変遷、④批評の争点の不明確さと批評そのものの対立構造の喪失、⑤美術批評の成立する根拠あるいはその形態、についてである。これらはもっと深めて語らないと理解が得られないかも知れないが、私としては主に日本の戦後美術批評の成立の時代と今日との差違性をベースに上記のテーマについて語ったつもりである。

対して、リ・ジュンは、1970年前後の時代からボジティヴにみられるようになったオフ・ギャラリー、オフ・ミュージアムの表現動向を起点に、今までのカルチュラル・ブルーライズム（文化的多元性）への展開をいくつかの事例を挙げて、判断力における今日の批評の立脚点の喪失やアート／ノン・アートの境界が不分明な今日の状況における批評の多難さを語った。

このシンポジウムの発案者のひとりであるエン・ジンソップは、美術館やさまざまな国際展の成果を認めながらも、そのキュレーティングにおける「スター・システム」（スター生産のシステム）の偏重に問題を投げかけ、批評家とさまざまなファンデーション（資金）との関係の希薄さに触れた。今回のシンポジウムはPOSCOの支援で、若手韓国作家のグループ展が同社のギャラリーで開催されていたが、こうした企業への働きかけもファンデーション強化の志向である。

リ・ワンイルはかつてソウル市立美術館に在籍し、光州ビエンナーレの企画を手がけたこともあるキュレーターだが、最近は例えば上海にオープンした現代ギャラリーのゲスト・キュレーターに招聘されるなど多面的に活躍している。彼は批評とキュレーター・シップは「ハーモニアスな統合」が図れるとして、これらの区別をまったく意に介していないかった。彼が得意にしているデジタル・テクノロジーの世界では確かに批評は美術プロバーの世界からは出にくい。

また、中国のイン・シャンシーは、ここ5年ほどの中国現代美術の変貌ぶりを紹介するとともに、今回のテーマについては「多元的共存、多元的批評」という現代中国の批評の新興勢力に期待を示した。それより、今日では現代美術界にも政府、民間のファンデーションが大量に流れようになっている、との発言に中国の昔日とは異なった姿を目の当たりにすることになった。その後の質疑応答ではかなり突っ込んだ質問や意見も出たが、紙数の関係で割愛したい。

なお、韓国美術評論家協会は日本に遅れること2年の1956年に設立され、来年50周年を迎える。現在会員は60名ほどだが、会報に当たる『Art Critics Review』を86年から今日まで77号発行するなど、その活動は継続的である。また、日本と同じ頃こうした組織が出来たとはいえ、ほとんどその内情については知らずにきたが、隣国にあってそれは不自然だろう。エン・ジンソップ会長も力説していたが、「東北亞批評FORUM」の継続的な開催や、こうしたフォーラムを通じての近隣諸国との批評の交流の必要性がますます高まってきたようだ。

メディア自立先決論

日夏 露彦

活断層とは、ポレミックを仕掛けようという時を得た比喩であろう。批評メディアには絞っているが、日本美術全体の座視できない状況を、その切り口から見直し、変えたいという果敢さがうかがえる。

昨秋刊行した拙著で、日本美術の現在は負の状況にあり、それが“上からの近代化”政策による“三層差別化構造”に起因し、これを解体しようとしない関係者の不作為、怠慢はきびしく問われるべき、と論じた。（「日本美術・負の現在」アートヴィレッジ刊）

1907（明治40）年発足した文部省主催美術展覧会を境に、美術界は官制勢力と在野勢力に二分されることになったが、国家主義的発想によって、今日まで禍根を残す断層ができ、それこそ激震が走ったのである。しかし、ジャンル面ではすでに断層が生じさせられていた点も忘れてはならない。1889（明治22）年開校の東京美術学校は絵画科を国家主義的呼称“日本画”科のみで発足。7年後これまた問題の呼称“西洋画”科が加わるもの、東洋独自の書が以後今日まで、設置されなかつたからだ。

要するに、美術界と美術ジャンルが“上からの近代化”政策によって、国家主義に叶う視点から、評価や受益面で差別されることになったのである。棲み分けなどといって、いまなお、したり顔の理屈もあるが、特定グループを公的に優遇する不公正に手を貸しているといつていい。大正期には、この在野の内部から自ら断層を惹き起す前衛アーティストが現れ、いわば三層差別化構造がほぼ定着することになった。

これによって評価、批評とそのメディアも三層に分裂、何重もの規準が併存することになる。官展系、在野公募団体系、前衛系（現代美術），“日本画”それぞれを土俵とする多重規準である。しかも、それのなかで序列、政治力、市場性、人気を優先させる権威主義、商業主義が加わるからじつに複雑な評価規準の様相を呈する。情実がからむ印象批評、技術主義批評、政治イデオロギー批評が新聞、雑誌に大手を振るうゆえんであろう。

近代“日本画”的俊才菱田春草は、訝った。なぜ、“日本画”、“西洋画”にこだわるのか、おかしい。どちらも先ず絵画であり、絵画として評価すべきで、履き違えていないか、と。

近代化の挫折としての第二次世界大戦の敗北であつてがわれたとはいえ、文化・美術の自由を保証す

る現憲法が施行され、直後から「美術批評」誌廃刊（57年）頃まではほぼ何でも言える状況があった。しかし、旧構造そのものは、おぞましくも、ほとんど打撃を受けず、温存されるのである。世界に飛躍するアーティストがかつてなく現れたにもかかわらず、文化行政やメディアが旧態依然たるものであれば、推して知るべし、である。

ところで、こうした牢固とした差別化構造のなかで、メディアはどう対応したかとなると、正直、心もとない。うすうす分つてながらタブー視し、ほとんどが、むしろ棲み分けとして自らのスタンスを守ってきたといつていい。ゆえ、美術の近代化を謳っても、題目程度だから、先のファッショ体制下のように、国策美化のプロパガンダ・メディアへと屈服してしまうのだ。マスメディア、ジャーナリズムは、美術に関しても、近代精神がいかに成熟できていなかつたかを、実証した。では、敗戦を機にどれほど成熟をとげてきたかを訊ねたとき、美術界を客観的に条件づける戦前構造にはほとんど触れてこなかつた、という事実にぶつからざるをえない。肝心なところでは戦前となにも変わっていないということである。

戦後60年の間、戦争責任、公金や私財のからむ官展・芸術院・賞勲問題、前近代的権威主義の弊害、獵豊裁判、干渉や検閲、強制撤去、反動法案反対、旧構造温存の国立新美術館問題、マスメディア美術担当の不公正情報やスキヤンダル、ジャーナリズムの悪しき相対主義や商業主義は、時折、批評や告発はされるものの、単発的で、大部分は、うやむやにされ、風化してきた。その際登用される批評言説も、継続的に深められたためしばなかつたといつていい。ラディカルなポレミックが展開されないはずである。

自立した批評が、負の現在もしくは閉塞化状況を打破するベクトルとなりうるとすれば、現在考えられるのは、自前による出版かインターネット、なかでもこの *aica JAPAN NEWS LETTER* の存在であろう。会員会費を原資とするゆえに自立したメディアであり、他を忖度することなく自立した批評とポレミックを発信していくことは、可能なはずだ。所詮は歴史的に仕掛けられた活断層を徹底透視し、激震を走らせる批評メディアとして、活発化するメディア論もいうように、クリエイトしてゆくべきではないか。

AICA 台湾総会報告

針生一郎

昨年12月はじめ、AICA 総会がはじめて台湾でひらかれるので、出席を促す手紙がわたしにも何度もきた。わたしがついに参加を決心したのは、台湾から各国の美術評論家連盟会長は旅費をもつことになったからといつてきのことと、AICA 総会によく出ている南島宏から、針生さんにぜひ AICA アジア・セクション会議を提唱してほしい、とそそのかされたことによる。どちらも他律的な動機で恥づかしいが、前に台湾出身の教え子が日本人と結ばれた結婚式で、台北、台中に出かけた時、経済成長に支えられてさかんな台湾の現代美術を見る時間がなかった、という想いも第3の動機として底流にあつただろう。台北に着いてみると、日本からはその南島のほか堀村敏明と森口陽、それに事務局の小林季記子が女友達を一人誘ってオブザーバーとして参加していた。

総会前に2日間、台北の美術館めぐりが日程に組まれ、総会後にも台北以外の数都市へのツアーが予定されていたが、わたしはどちらにも参加しなかつた。だからわたしが見たのは、3日目だかの午後に予定された台北市立美術館のグループ展だけである。夜は連日、文化大臣、台北市長、銀行協会長などの招待宴で、中国本土が台湾独立派に対しては核兵器を含む武力攻撃も辞さない以上、統一以外に未来はないにしろ、「一国二制度」の枠内で、イスラム銀行への貯金高世界一といわれる経済成長と、芸術的表現の自由に関する自覚はそのまま維持したいのが本音だろう。とりわけ、故宮博物院の女性副館長が日本に数年滞在して日本語も達者で、現代美術に幅広くゆきとどいた理解を示すのにわたしは感心した。

総会の論議では、オーストリアの代表が、美術評論の目的は美術市場に主導的潮流をつくりだすことだ、と自信ありげに断定したのが注目された。それに対してアジアでは、美術市場がまだ形成されていないか、ともかく美術市場がそんなに密接に美術批評とかかわる国は少ないから、アジアの国々から質問や反論が続いたのは当然だろう。ひるがえって日本では、美術市場は一応形成されているが、バブル崩壊とともに空洞化して実質上機能していない。そこまで考えたとき、南島がすすめる AICA アジア・セクションの提唱を、わたしもようやく必要と痛感するにいたった。

総会の最後の日に、各国の会長から5分間ずつ美術評論家連盟の活動報告をする時間が設定された。そこで南島が昨年12月、日本の連盟が創立50年を

記念して、戦後の美術評論を振りかえるシンポジウムを開催したことを短く報告した。わたしはそれに続いて発言を求め、AICA アジア・セクションの会議を提唱した。その理由として、アジアのわたしらは今日のグローバリズムのように、市場経済の開放に支えられた表現の自由、そのなかで美術批評が主導的潮流をつくりだすことだけを、近代化や進歩の目標とするわけにはいかない。美術市場の未成熟も、美術批評家が美術作家・美術史家・教師などと未分化の状態も含めて、それぞれの国がかけがえない歴史の一端階を経験しているので、それを一律に整理したり統一したりする必要はまったくない。むしろ、差異こそ価値の源泉と肝に銘じて、その差異から謙虚に学びあうことが、わたし自身アジア美術との交流のうちでつかんだ眼目である。——こういう趣旨でジャパン・ファンデーションと相談して具體化するから、この総会で承認してほしいとわたしは結んだのだが、まだ現実的なプランではないせいか、アブルーヴするという声は出なかった。

☆ ☆ ☆

追悼——中村敬治氏を偲ぶ

天野太郎

中村敬治さんが闘病の末亡くなられた。中村さんは、私が通っていた大学の講師をされていたが、もとより勉学に勤しむ学生でなかったこともあって一度も授業を受けたことはなかった。縁あって美術館の学芸員の職を得て、それからも10年近く経つてからようやく名刺を交換したような次第だ。そのときは、大学から国立国際美術館にその活動の場を移され、最後の職場となったICCに移られてからは、展覧会のオープニングなどでも親しく声をかけていた。こうして追悼文を書かせていただいているものの実は、直接仕事をさせていただいたことはない。それにもかかわらず今回原稿の依頼があったのは、推測するに、最後の最後になってご一緒に仕事をさせていただきそうなところまでいったことがきっかけとなつたのかもしれない。私事ながら今年の1月に第2回の横浜トリエンナーレのアーティスティック・ディレクターである川俣正さんからキュレーターとして参加する要請を受け、職場からも正

式に出向というかたちで準備に参加することになった。短い準備期間で30人ほどの作家を選ばなくてはならず四苦八苦していたころ、中村さんが作家松井智恵の個展を横浜のポートサイド・ギャラリーで企画されていたこと、そして突然の病で事実上この企画が頓挫していたことを聞き及んだ。実を言うと、昨年の9月に職場での展覧会オープニングでお会いしたときに、瘦せられた姿に唖然とする間もなく「癌でね、胃をほとんど切除した」と、いきなり切り出されたことがある。松井智恵の作品を横浜トリエンナーレに出品したかったが、この際、中村さんが企てようとしていた松井智恵の個展そのものを出品しようと決めたのも、すでに中村さんが自力では公の場に出られなくなった頃だった。関係された方々に了承を得、晴れて松井智恵の出品が決まり、松井さんに横浜トリエンナーレの会場となる倉庫を見てもらうことになった今年3月16のことだ。中村さんも「当然」のように奥様と来られた。とは言え、800メートルほど歩いて倉庫に向かわなければならず、途中なんどか小休止を入れながらの難業だった。鬼気迫ると言えば大げさだが、自分が長年見続けた作家がどこで展示をするのかを見るのは、キュレーターとして当然のこととは知りながらもあまりにも無謀なことだった。会場を見た後に、中村さんに企画者としてのクレジットの承諾と、そして図録の作家解説をお願いした時、「あくまでも作品を見る批評家としてあり続けたいから、あとは天野くんに任せるとおっしゃられた。余命のこともあるが、中村さんはあくまでも批評家として最後を全うしたかったことをこの時に強く感じた。大学時代ずっと講師の職で甘んじなければならなかつたこと、国立国際美術館をやめられたときの反骨とも言える態度表明、組織に身を置きながらも、一人の批評家としての態度を貫かれたのだということを最後の最後になって知った。

そして「世界の終末」と展開する大ズベグダケル。8世紀の終末系写本から20世紀の滅亡系SFまで、〈この世の終わり〉をこれでもかと見せつける展示を埋め尽くしていたのは、デジデリオ・モンス、フュースリ、ジョン・マーチンといった面々の幻視系絵画であった。

その中で、唯一の例外であり、これらの作品を文字通りの足場建材で構築する役を担っていたのがトーマス・ヒルシュホルン。アルセナーレ青年団と比較すればけっして若くはないが、それでも存命であれば何百歳という古老たちに比べて確実に若いヒルシュホルンを大黒柱として起用したところがまさにゼーマンの真骨頂であった。それは20世紀から21世紀へのたんなる世紀の転換の記念碑ではなく、時空の彼方に消え去りゆくものと時空の此方へと来るものとを対比させ、しかも理性の彼方とも常に連鎖していることを、若さという資本を用いて視覚化することそのものが一貫したゼーマンの壮大な仕事であったからだ。ゼーマン=ユーゲント、彼が起用していたのは新規な作品を生み出すたんに若いアーティストではなく、テリス=ノヴァーリス、すなわちこの世に新天地を築き得る可能性を秘めたアーティストたちであった。

翌年、ニューヨークの地下鉄の駅で、若いアーティストとともに彼のスタヂオへと向かうゼーマンにバッタリ出くわした。満面笑みを湛えて台座から降りたったギリシャ彫刻のような名匠の両腕には、ゼーマン・スタイルとして愛着を持って形容された姿から解放されただろうか、あるいは〈希望の原理〉を示すプランを練るためにより重い資料に埋もれているのだろうか。

この世の終わり
- 追悼ハラルト・ゼーマン -

山本和弘

☆ ☆ ☆

1999年、第48回のベニス・ビエンナーレが「アベルトウット」と題して、拡張された巨大なアルセナーレで若者の祭典を行っていたのとまさに同じ時期、ゼーマンはもうひとつ別の展覧会をチューリッヒで手がけていた。カタログを子細に見ても、どこにもゼーマンの名前を見いだせないその展覧会は「默示録」に始まり、「ハルマゲドン」、「神々の没落」、

美術評論家連盟結成経緯・補遺 ——戦前の「美術批評家協会」について

前回の美術評論家連盟会報（第5号）に「美術評論家連盟結成経緯」を掲載したが、その際、連盟結成以前の第二次大戦前の動向について述べた部分の注において、（現・評論家連盟の直接の母体となつた、1940年設立の「美術問題研究会」のほかに）「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」と書いた。この「美術批評家協会」についてはそれ以外のことは何も分からなかつたので記述は単にこの事実にとどめていたのであったが、会報の発行直後に、この記事を読んだ東京国立近代美術館の大谷省吾氏から、この協会についての論文を発表したことがある旨の手紙を頂き、論文の抜き刷りも同封して頂いた。大谷氏に感謝するとともに、その内容を若干ここに紹介しておきたい。この論文名は以下の通りである。

大谷省吾「美術批評家協会について」『現代芸術研究5・2003』（筑波大学芸術学系 五十鈴研究室編集・発行）

美術批評家協会は子爵・吉川元光を会長に戴き、書記長の柳亮と事務長の外山卯三郎を中心に結成された団体であり、1936年10月10日、帝国ホテルにおいて発会式が挙行された。正会員は各々のジャンル毎に一人から三人が定められた。例えば「東洋美術」のジャンルでは小林剛、蓮實重康、野間清六が、「西洋美術」では外山卯三郎、柳亮、今泉篤男の各三人が選出されていた。他には、工芸でブルーノ・タウトが、写真に仲田定之助と中原実が、商業美術で原弘が選ばれていることなどが興味を引く。また工業美術、装飾美術、都市計画美術などデザイン方面が充実されていることが特徴である。美術批評協会は主に『報知新聞』や『日刊美術通信』紙上で東京の都市美観や装丁、美術行政などの問題についての見解を発表していくが、すでに1938年1月の『日刊美術通信』の記述を最後に、この会の消息は見当たらなくなる。大谷氏によれば「美術批評協会の活動はおよそ1年間、実質的にはそれ以下であったということができる」、「その美術界への実質的な影響力はあまりなかったといわざるをえない」、ということであるが、この会が目指した理想には今日でも注目すべき面が多々あり、同時代のさまざまな「動向も合わせながらも、今後、戦前の美術批評について、さらに立体的な調査研究が必要となるだろう」ということである。いろいろな意味でぜひ参照していただきたい論文である。

（文責：倉林靖）

会員短信欄

(50音順)

人は、その生涯の間にどれほどの藝術家、またその人が生み出した作品、そして様々な展覧會に接することができるのであろうか。

藝術家は、過去から現在に至るまで歴史上の人として存在し、作品も同様であるから、いまの問いかけは、畢竟、優れた藝術家、名品にいつ、どの様にして巡り合えるかということに歸するであろう。

今春、京都國立近代美術館で開催された村上華岳展を文字通り熟観した時、いままでに何度も眼にしてきた作品の數々がそれ以前とはまったく異なつて見えたのである。まさしく新鮮そのもの、初見という感覺すら覚えたのである。

中でも京都市立繪畫専門學校の卒業制作である「早春（二月乃頃）」（明治44年）は、その自然觀照の銳敏さ、率直さ、對象描写の的確さ、さらに構成力の見事さに深く感銘した。それは、近年に經驗したことのない驚いものであった。言葉を替えて表現すれば、涙するほどの感動であったのである。

會場を何度も往復しながら、その他の名作を視野に入れつつ、その理由を何度も問うてみた。

答えは、私の残りの人生においてこの様に充實した村上華岳展には、もう接することはできないのではないか、というものであった。人生は短く、藝術は永し、である。

川口直宜

昨年8月20日、当会会員でもあった矢口國夫さんが長い闘病の末、逝去されてから早1年が経ちました。親しかった友人たちの間で矢口さんの遺稿集刊行の話が持ち上がり、現在編集作業を進めているところです。矢口さんは栃木県立美術館、国際交流基金、東京都現代美術館という三つの機関で専門家として仕事されてきました。近代日本の美術家が西洋との出逢いを通じていかに自己を発見してきたか、さらにはそこから派生して日本の近現代美術をどのような形で海外に紹介していくべきなのか、美術館と国際交流の現場とともに体験した特異なポジションを反映し、矢口さんは終始一貫こうした問題意識を持ち続けていました。ヴェネチア・ビエンナーレへの日本の参加形態の変遷や問題点を論じたエッセイなど、今日なお注目すべきものも少なくありません。年内には刊行の予定です。会員諸兄諸姉にも是非ご一読頂きたく、ご案内申し上げる次第です。

矢口さんが病に倒れたときに在職していた東京都現代美術館も、今年開館10周年を迎えました。矢口さんが遺稿のなかで熱く語る同館の理念が、果たしてどのような形で継承されているものやら気がかりなところですが・・・。

塙田純一

この道一途というのが、人生の本来のありようかもしれないが、そんなことが許されるのはよほど環境に恵まれた人だろうし、逆境の中で一つの道を貫き通すには飛び抜けた意志の持ち主でなければなるまい。私が二足の草鞋をはく、あるいは二兎を追うという生活をながく続けて来ざるをえなかつたのは、それだけの運も才覚も与えられていないというだけの話かもしれない。

具体的にいえば私は久しく詩と美術という二つのジャンルを追ってきたのだ。だが自らの器量を棚上げにしていえば、ひょっとしてこの二兎は一兎たりうるのではないかという夢がなくはない。それは荒唐無稽な夢であって、口にしてしまえば笑い話のようなものなのだが。

つまりこういうことだ。“詩”を書けば、それが自ずと“彫刻”になるようなアトリエで仕事をする。それは絵画ではなく、あくまでも彫刻でなければならない。詩が平面に留まるなら、マラルメの「妻子の一擲」の先には“絶対に”進めない。詩は絵画よりもむしろ彫刻に近いのだ、おそらく究極の時は彫刻なのだという、定かな根拠のない、しかししだいに強まりつつある思い。もちろんその現実の方途を示せるわけではなく、今は凡人の夢想と笑われてもいたしかたあるまい。ただ、映像という概念の中に、その夢のアトリエのほのかな可能性が見えるようには思うのである。

連富 哲

執務室がある葉山の美術館は、もう大方の人がご存知のように、相模湾の海際にある。文字通り海際で、一歩室外に出ると潮騒が聞こえ、海風が白くなつた髪を逆立てる。部屋からも海が見える。きょうのような晴れた日の夕暮れ、対岸の遠い伊豆の紫がかつた山の端に沈む日で、海は黄金色に輝く。暮れなずむ海を見ていると、ここはなんだか美術の現場からずっと離れた所にあるような錯覚に囚われる。美術がまるで、込み入った人間関係と同じ煩瑣なものに思えてくる。

実際には美術の現場などというものは、作家のもとで物が生まれる場、享受されて変容する場、売買されていよいよ社会的意味を露骨にする場、そんな

ふうにさまざまな所にあるのだが、見る者にとって最初はいつも、作品と一対一で向き合う場という単純なものであるはずだ。だから都市的な喧噪から離れた所で美術に対するほうが、作品からしがらみや垢がぬぐい落とされて、美術も本来の関係を結ぼうと迫ってくる姿勢を見せるだろう。だが現実にはそう簡単にはいかない。一対一の関係というのは、しばしば身の置き所に困るものもある。それはおそらく、作品との関係についての発語の方向が見定めがたいからだろう。美術への発語は、大概の場合、もう一度煩わしい人間関係に向けなければならず、一対一の自足した関係で済むわけでもない。発語はつねに批評的要素を含んでいるが、言辞を投げかける対象も見えにくい。そういう時代の批評の実質とは何だろうか。

傍らに黄金色の海を見ながら、そして一対一の美術との関係を夢想しながら、そんなことを考えている。

山梨俊夫

1929年生まれのわたしの青春は、空襲と焼跡のなかで暮らしてきた。戦後60年という節目とやらで、今年はわたしの過ごした「戦後」もいろいろなメディアを通して改めて考えることの多い年であった。焼跡派などといわれたわたしたちの屈折した文化も、どうやら展望することの可能なポジションを得たような気もする。折から、突然某出版社の企画で、わたしの本が出ることになった。タイトルは『ヨシダ・ヨシエ全仕事』という、やや大げさなタイトルである。60年の全仕事を一冊にまとめるのは無理なので、600ページ余にまとめたアンソロジーといったところだ。

もう30年も前のことだが、ブラジルのサンパウロ大学で、「日本の戦後美術史」というレクチャを依頼されたことがある。わたしはわたしの体験のなかの戦後美術史を話した。ブラジルで使われているポルトガル語で「戦後」のことをアボス・ゲーハという。フランス語のアブレ・ゲールに近いことばだ。わたしは、アボス・ゲーハ、アボス・ゲーハとくり返し言つたらしい。講演が終わって、聴衆の女子学生がわたしに質問した。「ヨシダは戦後、戦後というが、それはなんの戦後ですか？」というのである。一瞬、わたしは絶句してしまった。ブラジルでは空襲の体験もなければ、焼跡もみたことがないのだ。合衆国のアメリカ人にとっては戦後はポストヴェトナムだろう。わたしの著書のなかに、わたしの通じたアボス・ゲーハが、どれほどリアリティをもつて、戦後の遠くなつた現代に訴えかけられるだろうか。

ヨシダ・ヨシエ

寄付のご報告

1998年AICA国際日本大会において次の方々から寄付を賜りました。ここにお名前を表記し謝意を表します。

氏 名	金額(円)
(美術評論家連盟会員)	
浅野 徹	50,000-
井関正昭	50,000-
乾 由明	100,000-
内山武夫	200,000-
海上雅臣	50,000-
漆原美代子	10,000-
遠藤光一	50,000-
小川栄二	50,000-
小倉忠夫	30,000-
陰里鐵郎	150,000-
加藤貞雄	20,000-
川口直宜	50,000-
木村重信	20,000-
草薙奈津子	20,000-
齊藤泰嘉	50,000-
武田 厚	10,000-
建畠 哲	50,000-
田中幸人(故)	50,000-
田辺彦太郎(故)	10,000-
谷 新	20,000-
富山秀男	1,000,000-
中原佑介	100,000-
中村敬治(故)	10,000-
仁科又亮	10,000-
原田 美	30,000-
藤井久榮	10,000-
本間正義(故)	200,000-
峯村敏明	50,000-
本江邦夫	100,000-
ヨシダ・ヨシエ	50,000-

(50音順 敬称略)

2004年「美術評論家連盟設立50年記念出版」において次の方々から寄付を賜りました。ここにお名前を表記し謝意を表します。

氏 名	金額(円)
須藤永一郎 吉野石膏㈱社長	500,000-
山崎誠三 嶺農業情報センター	1,000,000-
(美術評論家連盟会員)	
青木重雄	10,000-
赤津 侃	5,000-
五十嵐卓	3,000-
井関正昭	10,000-
乾 由明	10,000-
漆原美代子	5,000-
大矢鞠音	20,000-
加藤貞雄	5,000-
亀田正雄	5,000-
川口直宜	20,000-
木島俊介	10,000-
草薙奈津子	50,000-
齊藤泰嘉	10,000-
柴辻政彦	30,000-
島 敦彦	10,000-
末永照和	10,000-
菅原 猛	10,000-
高島直之	20,000-
谷 新	10,000-
永田生慈	10,000-
中村英樹	50,000-
南條史生	10,000-
野村太郎	10,000-
平井亮一	3,000-
藤井久榮	10,000-
南嶌 宏	20,000-
峯村敏明	20,000-
村田慶之輔	10,000-
村山鎮雄	3,000-
本江邦夫	50,000-
山本和弘	5,000-
横山秀樹	5,000-
ヨシダ・ヨシエ	50,000-
吉村良夫	5,000-

(50音順 敬称略)

☆ ☆ ☆

速 報

平成17年11月4日、会員の高階秀爾氏が今年度の文化功労者の顕彰を受けられました。心よりお祝い申し上げます。

☆ ☆ ☆

編集後記

10月下旬になって、やっと本号の編集作業が終わりました。今年は、総会の開催予定が11月末にずれ込んだため、何とかそれに間に合ったようです。特集テーマに基づく無理な注文にもかかわらず、ご多忙なかな原稿をお書きいただいた方々に厚く御礼申し上げます。また、相当な分量の座談会発言の書き起こしをしていただいた出席者の方にも併せて謝意を表します。

美術をめぐる今日の急激な社会的変動を見通し、これからの方途を探ることは、誰にとっても難しく、単独でなしうるとは考えられません。まずは、美術界諸側面の現状に関する問題意識を少しでもお互いに呼び起こしあうことが必要でしょう。今回の誌面構成の全体を眺めてみると、美術館や美術市場をはじめ、美術教育の現場、ジャンル固有の様相など、各方面の実情と問題点が多角的に浮かび上がってきたように思われます。

これは、まさに執筆者と座談会発言者のご協力の賜物です。それらの問題点の指摘が今後の美術批評の展開にとって何らかの手掛かりになれば幸いです。一方、この会報の煩雑な編集実務は、連盟事務局の多大な労力によって進められています。いつそうのご理解とご協力をお願ひいたします。

最後になりましたが、寄付金をいただいた方々への感謝の気持ちを込めて、ご芳名を本号に掲載しましたので、改めてご報告いたします。

中村英樹

Aica JAPAN NEWS LETTER 第6号
美術評論家連盟会報 頒価 500円

2005年10月29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
e-mail: aica.jp@dream.com
代表=針生一郎
編集長 中村英樹
編集委員 倉林 靖 暮沢剛巳 山本和弘
協 力 小林季記子(事務局)

*本書の無断転載を禁じます。

生起する世界の前で ——映像・パフォーマンス批評——

天野一夫

私達は映像を見る、そしてパフォーマンスを見るだろう。そこにどのような特化した批評の問題があるだろうか。そのような問い合わせてこの文の依頼を受け取った。しかしすべてのものが連なって見える私には、基本的にはこの二つを他の諸ジャンルに比して特別視した鑑賞姿勢を私は持っていない。しかしながらそこにはむろん極めて現実的な受容体験があり、特有の問題もあることも事実である。一つにはある一定の時間を拘束した厳密には均一な受容とはならない事。そこで我々ははたして全てを見る事ができるのであろうか。下世話な話としては例えば30分以上の作品が何本もある展示会場。ここではその作品をどのように設定し、見せるのか、という展示手法ともリンクするのだが、全ての作品を見るのに合計数時間にもものぼる映像の展覧もある。そこでリクエストコーナーと称して、自ら選択してみる次善の対策の際にも、時には3倍速で（作家の人々よ失礼！）といふこともあったことも事実である。そんなことばかりでは無いだろう。テレビゲーム、そしていく通りの選択肢が設定されているコンピュータソフトによっては、それを事实上全部を見るという事じたいが無理であろうし、いや、全て見ることに意味が無いとも言える。あるいはライブ性を持った各種公演に均一な事態を求めるべきであろうか。

常に流動し生起してゆく作品は、おそらく静止画像のように止めたとするなら、その時点で死ぬ。あるいは別物となるだろう。そのような作品に対して批評は、言葉はどのように対するのか。まず先のように全てを記述出来ないものに対して、どのようにその作品を描写するのか、というディスクリプションの問題。静止し全大勢が一望の下で把握できるものに比べて、継起的にめくるめくように生成していくものに対して、それは無能感を示すだろう。舞台・ダンス批評の人にデッサンする人を何人か知っている。静止形としての「かたち」を孕む舞踊等にそのことは意味があるのだろう。実は私も構造を見ようとして、暗闇で密やかに心覚えを描き、文字で様態を描写する。そこに残された片々たるみみず書きはほとんど役には立たないが、私の場合はおそらくは記憶する行為としてあるのかも知れない。いくらその状態を描いても遂には表面的な様態に過ぎない。ではパフォーマンスの基本的な運動性に対応したいかなる描写が有りうるのだろうか。

ことばはこの生動する世界に抗するように人が

打ち立てて来たものとも言えよう。とするなら、ことばは何時も動的なものに対するとき、自らの本質的な不可能性に直面し、ある恐れを示すのかも知れない。

それはむろん音楽批評、演劇批評にも通じる問い合わせだろう。台本中心、演出中心、あるいは様々のそれぞのフィールドのテクニックを言い立てることは可能だ。我々の映像・パフォーマンスでもその場その場で発生する印象の描写は、細かい作品批評には益するかも知れない。しかしこと美術における映像表現にはすでに映画の中で育まれた技術批評で通用するのだろうか。むろん同列に鑑賞しうるだろう。しかし映像の鑑賞行為にしんや、空間性というものの意識、あるいは作品の性格を根本的に変えるメディア環境というものを意識した作品の振れば、我々の見ている立場・経験に届いてくる。一方で特に先端テクノロジーを駆使したものは高度にして広範化してその技術の全てを知り得なくなっている。しかし我々はそこにたんなる技術のプレゼンテーションに墜すことなく、それをどのように「作家」が喰い破って作品として变成している姿に今日の表現の地平を見ようとする。そしてその表現としての意味合いはいつも素材中心の批評を突き抜ける思考を保持しているべきだ。先に死亡した中村敬治は次のように書いていた。「そのうえ、近年、美術界にも映像（インスタレーション）作品が氾濫し、それはそれで学芸員もどこまで見極めているのか、展示も難で、だれもきちんとみようとし（得）ないまま跋扈している。しかも、これら相互のゆききはほとんどなく、切磋なき共存が不毛に倦んでいる。その混乱は、それが活気になればそれでよい。だが、そのためには、実験映像にも、美術の映像にも、さらには両者をまたいでかきまわす批評が欠けている現状が致命的である。」（朝日新聞、2003・6・11夕刊）これは痛い。しかしそのフレームはユルユルになって、表現じたいが先に横断しようとしている事態もある。単純に商業性と芸術性と分別できる場に我々はいないだろうし、各ジャンル間でも行き来が無いのは批評の方ではないか（例えば、ダムタイプも、グラインダーも舞台表現としての批評も当然あるのだが）。待ち合わせの既存のフレームで表現をくくってつなぎ止めるものとなってはいけない。そこに学芸員や編集者の問題はかなりあるといつていい。それぞれの領域性というものを十分認識して、自らのフレームを解体してすすむ姿勢をそれぞれが持つべきだろう。「美術」プロバーの人には結局何も見えないだろう。

以上、自戒を込めて綴ったものである。

—お断わり—

天野一夫氏の原稿が印刷予定に間に合いませんでしたが、貴重な内容なので、ご本人の承諾をえたうえで、あえて附録として掲載いたします。