

aica JAPAN NEWS LETTER 第7号

美術評論家連盟会報



特集 「美術批評とその隣接領域」

目 次

座談会：美術批評とアカデミズム、ジャーナリズム、キュレーション

・ 高階秀爾+十三田晴夫+光田由里+建島哲（司会）

~~~

・花粉が教えてくれたこと（アカデミズム）

篠原資明

・「良いニュース」と美術評（ジャーナリズム）

山盛英司

・展覧会と入館者数（キュレーション）

笠原美智子

~~~

・危機に瀕する美術言説

日夏露彦

~~~

対 談：美術批評と創造の現場

・ 岡崎乾二郎+林道郎+暮沢剛巳（司会）

~~~

・美術評論家連盟シンポジウム—2005《今、国際展は可能か》報告

谷 新

~~~

・追悼：東野芳明さんのこと

森口 陽

---

会員短信欄（50音順）

木村重信 酒井忠康 杉田 敦 中村英樹 中塙宏行 西村智弘 藤嶋俊會

2006年

美術評論家連盟

## 座談会：美術批評とアカデミズム、ジャーナリズム、キュレーション

高階秀爾（大原美術館長） 三田晴夫（毎日新聞社学芸部記者）  
光田由里（渋谷区立松濤美術館学芸員） 司会・建畠哲

### 美術批評と美術史

建畠 今日はお忙しい中をお集まりいただき、どうありがとうございました。今回の会報の特集のテーマは「美術批評とその隣接領域」ということですが、この趣旨の一つは、美術批評の言説はそれ自体自立したものだという原則はありますけれども、それと同時に、美術史やジャーナリズムの批評機能、あるいは展覧会のキュレーションとも密接な関係があるので、その問題を、ふだん美術批評に携わっている方々によって話し合ってみよう。一つは、美術批評と美術史等との理念的な意味での関係があり、現実問題としても、評論家連盟に加盟している方も含めて、美術批評だけをなりわいにしている方はほとんどいない。大体、大学の美術史の先生であったり、あるいはジャーナリズムの場所に身を置いていたり、展覧会のキュレーターである。そういうこともあります。だから、ある意味では理念的な問題であり、非常に生々しい現実の問題もあるわけです。

今日は、それぞれのお立場から自由に発言していただきますが、やり方として、まずお三方にそれぞれのお立場からご発言いただき、そこで出てきた問題を受けながら討議に入ろうと思っています。

では、まず高階さんからお願ひします。

高階 美術史と美術批評は、もちろんジャンルとして一応別でありながら、深い関係があるわけですね。活躍の場としては、美術史はもっぱらアカデミズムの世界だし、美術批評はジャーナリズムの世界ですが、どちらも美術作品というものを対象にして紛ぎ出される言説であるということは変わりないと思います。

その違いを考えてみると、美術史というのは美術の歴史ですから、歴史的な事実を明らかにして、歴史をつくり上げていくものだと思います。その場合に、美術作品というものを材料にしてつくり上げていく。そうすると、まず事実を確定していくことが大事で、場合によってはそちらばかりになるおそれがあるんですが、例えばある作品について、作者がだれであるかとか、いつごろできたとか、どういう事情であったかというような歴史的な事実をはつきりさせていく、確定していくことがあるわ

けです。それだけではなくて、同時にそれを歴史の中に位置づけていく。したがって、それは時代の背景とどうかかわっているかとか、他の同時代の作家たちとどう結びついているか、あるいは、過去の歴史をどう引きずっているか、作者の思いがどう出ているかというようなことまで当然踏み込んでいくわけです。

しかし、その場合には、事実の確定に対して批評の目というものが必要になる。事実を探るときはいわば実証的な世界であって、ドキュメントを探すとか、証拠を見つけていくのですが、それだけではなくて、それを歴史として成り立たせるためには、例えばこの作家、作品が過去と結びついているときには、その結びつきを見出していく。あるいは、他の作品、作家と違った独自性があるとかないというときに比較検討する。これは批評家の役割だと思うんです。

ですから美術も、まず事実を決定していくという点で極めて実証的な要請がありますが、同時に、それを歴史として成り立たせるためには批評の働きが必要である。作品に対するさまざまな批評があり得るわけですから、その批評は、逆に言えば、この作品がいいとか悪いとか、人々に訴える力があるとか、作者の感情がよく出ているというような判定を下す。例えばそこに独創性があるとか、時代の背景をしょっているとか、批評していくんですが、その場合にも事実を確定しないといけない。この作者がだれであるかとか、そういうことが基本になると思います。

ただ、そこで問題が出てくるのは、ジャーナリズムの世界では、事実の確定と、それに対するさまざま歴史的位置づけ、あるいは比較も含めて批評が成立する、美術史でもどちらも必要なんですが、ともすれば美術史の場合は事実の確定だけが優先してしまう。一体これは何年にできたんだろうとか、本当にこの作者はこの人だろうかということだけで終わってしまう危険がある。それが時には一種のアカデミズムの硬直性となってあらわれてくる。私は、美術史の中でもっと批評的な目が必要だろうと思っています。

批評のほうからいうと、逆に、事実をしばしば飛び越えて、作品に対する印象だけを述べていく。こ

の作品はずっと以前にかかれたものだとか、あるいは作者が違うということが出てくると、またそこで事実を背景とした見直しが必要になってくるので、アカデミズム的な、あるいは実証的な側面も必要だと思います。美術批評は、ジャーナリズムの世界であっても、時に、同時代だけではなくて古い時代の作品を対象にすることもあるわけですから、そういう場合には当然美術史的な背景が必要になってくる。

その意味で美術史と批評というのは、互いに補うというか、どちらも相手が欠かせないという気がするんですね。活動の場が、一方はアカデミズムの世界、一方はもっぱらジャーナリズムの世界ということになると、切り離されがちになる。それは現代において憂るべきことではないかという気がします。

さらに言えば、私は美術史をやっているものですから、美術史の中で批評を持ち込む場合に、特に最近美術史では、事実の確定はもちろん実証的なさまざまなものと証言とかで押さえていくが、それだけで終わらないところの解釈の問題で批評的な問題が出てくる。つまり同時代の解釈とは違った解釈もあり得る。私はそれは美術史の中に批評を持ち込んでいくことだろうと思うんですが、もちろん、同時代にこういうふうに受け取られていた、そのことはきちんと押さえておく必要があると思う。しかし、実はそうではない受け取り方もある。

これは美術史でも、最近は特に新しい解釈学的な方法で、作者はそう思っていないかったけれども実はこういう背景があるとか、作者の気づかないような意図があるとか、あるいは別の解釈が可能だとか、私もそれも美術史の中であり得ると思っています。つまり、それは作品を見る目を豊かにしていく。これは批評の役割ですが、美術史の世界では、ともすれば過剰解釈はよくない。実際よくない場合もあるんですが、それとは別に、作者の意図を超えて作品を解釈するということもあり得るだろう。それは現代の作家についても、ジャーナリズムの場合も同じで、作者はこう思っていたけれども、見るほうから見ればこうも見える、あるいはこういう点がいいということを引き出していく。それは批評の役割であって、私は、過去の作品に対しても現在に対しても、大変に大きな重要な面だろうと思っています。

その意味で、両方の協力が必要だというのは、一つには明確な事実の確定、これは美術史の領域、それと新しく豊かな富を作品から引き出していくという批評の役割、これがどちらも重要で、それがしばしば切り離されているのが現在の問題だなど、大ざっぱに言ってそういう気がしています。

## 美術批評とキュレーション

建畠 どうもありがとうございました。じゃ、光

田さん、次お願ひします。

光田 今日はこの座談会になぜか私が出席させていただいて、大変光栄に思っております。

「批評の隣接領域としてキュレーション」というテーマについて、私が発言するとすれば、区立美術館の一学芸員として勤めてきた自分の体験からしかお話しできないことになります。私は今日この場で、あくまでも個人として発言させていただきますけれども、実際のキュレーションの仕事は、諸先輩方も熟知しておられるとおり、個人の考え方だけで進むことはないです。インスティテューションの業務として展覧会が行われている限り、それはかなり一般性のある事実だろうと思います。

そして、インスティテューションが何に重点を置くかによって、美術館活動の方針はおのずからつくられていきます。活動方針が言葉でうたわれていることもありますしづしづありますが、実際にその館の活動としての態度表明は、一つ一つの展覧会、展示、解説、対応、収集などの幾つもの側面での決定が積み上げられていくことで構築されていきます。それぞれの側面の中で、担当者個人の姿勢が織り込まれていくわけですが、そのあたりは一般化はできません。ですから、自分のことでお話しするしかないと思うわけです。

私の所属する館でごく最近問題になった展覧会がありました。その展覧会は、実際には公立美術館として行うべきではなかったという疑惑が起こり、それについて多くの報道があり時事的な問題となったりあげく、物的証拠をもって、その美術的価値が否定される結果をみました。そのことを経験して、自分なりに考えたことがあります。

通常は、美術的価値が物証をもって示されることはほとんどありません。市場価値なら数字で示せますが、美術的価値はもともと証拠だてるようなものではなく、個人的でさえあり、時代や場所によって揺れ動くから、今回のようにはっきりした否定が確認されるのは、きわめて稀なケースといえます。

その展覧会は、いくつかの要因から開催すべきと判断されたわけですが、こうした物証に対して、応ずる言葉を用意できるものではなかった。

美術館活動で何が重要かと考えるときに、美術的価値というものがあるはずだと、私はこれまで素朴にも前提にしてきたところがあります。あるいは芸術的価値、文化的価値と言うべきか、そういう価値に資するよう努めたい、そのためには美術館活動があるという考えでいました。学芸員としてごく一般的な態度だったと思います。しかし、美術館を根本的に見直すべきだという社会の要請のなかで、これまでの前提もまたくがえされています。

専門性という名のもとに閉じた価値観は批判され、それだけを判断の根拠にすることはできなくなりつつあります。今回のようなことがあれば、専門的判断への信頼は当然ゆらぎ、この動きは加速してしまうかもしれない。

美術館でも経済的価値がとても重要視されるようになりましたが、数字で表せることだけに、一見、誰にでもその成果がわかると感じられ、計量できる価値が強調され重要になります。入館者数という数字がひとつだけぬきんでて重視されたとしても、これ自体を否定することはむずかしい。それ以外の、数字で示しにくい価値を提示することでしか、これを相対化できない。この相対化の作業、別の価値の提示自体が、美術館の今日の役割のひとつかと思うのですが、それがあやふやになってしまふことに、危機感があります。

美術館を公共施設と考えるとき、公共の価値、公共の利への義務があるわけですが、では公共の利といふのは何なのか、当然検討が必要になります。ある自治体の利益とは、そこに住んでいる人を顕彰することなのか、代表者の望みに沿うことなのか、あるいは、市民運動からの要請にこたえるといった価値もあり得るのだろうと思います。そうした価値はしばしば美術的価値と相反してみえることもありますけれども、確証のない美術的価値を一方的に届け続けるのでは、もはや支持をえられないと予想される。いろいろな価値の中で、その都度選択や組み合わせを行いながら活動が組み上げられていくというところが現実的だらうと思います。

ただ、ある選択について、最低限、選択理由を言葉で説明できなければならぬ。それがないと判断自体が成り立たないわけですから、理由を説明できる言葉が重要で、なにか批判があれば応じ、少なくとも応答できるということが、どうしても必要なことだと感じました。

つまり、何かをするという選択をした場合、選択をしたという時点で一つ評価をしたことになると思うんです。ですから、その評価をしたという根拠を示しうるような展示やテキストの提示が、学芸員の仕事として最も基本的になります。そして、そのことに批評的になり得る可能性があると思えます。

さまざまな価値の可能性の一つを選び、その根拠を言う言葉、それは批評のはずだと思うのです。ところが何を選ぶかということは、今言ったように、一筋縄ではないかところで行われるわけで、現場にははつきり矛盾があるということが、今回いろいろなことがあって明らかになったことを私はプラスに受けとめてみたい。その割れ目の矛盾のところに言葉や展示などの仕事を入れていきたい。そういうことでしかプラスに持つていけないのでないかと今は思っているわけです。

美術的価値が暴落しつつある現状に、それを提示しようとする行為自体にも、もしかしたら批評性があるのではないかと希望をもっています。そうでなければ美術館の存在価値が見えなくなります。

美術批評にはいろんなタイプがあると思いますけれども、必ずしもランクづけや鑑定が美術批評とは思わない。いろんな方法があるなかで、そこにあらるものを持ち得る可能性や意味を指し示すこと、そ

れがどういうものでありうるかを見るように、展示なりテキストなりで周りをつくる、コンテクストをつくることが一つの批評の役割だともし言えるとすれば、その時点で、美術館で展覧会をするということの批評性が生まれるだらうと思うわけです。

私自身の仕事は規模が小さく、物故作家の個展が多かったんで、ひとことで言えば再評価が目的です。今見ることに価値がある、発見があると思ってもらえるように見せたい。キュレーションというのには基本的に展示ですから、物を動かすということです。えらんだ作品が生きるよう、インスタレーションによって説得力のある文脈が出現するように、もっていきたいと思います。

展示には、解説などの文章をあまり使いませんが、展示以外に情報の供給としてのテキストというのは、展覧会カタログのなかで常にできる限りやろうとしています。

その場合、視覚情報は作品そのものが持っていますので、その視覚情報を補うような、先ほど高階先生がおっしゃった背景といいますか、その作品が物としてそこにあると同時に、土壤や動機のような見えないさまざまな情報や事実があるわけですから、その提供をカタログの文章では一番考えていることです。私の場合は、カタログの文章は美術批評とは思っておりませんで、作品の解説というふうに自分では思っています。

選択、展示、テキスト、カタログ、それらをもつて場を設定していくという行為の中に、批評の可能性があるはずだと思ってやっていきたいです。自分としては、そういうコンテクストをつくることに最も興味があります。それは学芸員としての仕事だと思うわけですけれども……。

建畠 例えば展覧会というのは、基本的にはプラスの価値として取り上げられるので、この作家はだめだということで企画することはまずないわけですね。

光田 否定のための作品展覧はすべきではないと思います。

建畠 批評というのは対象を全否定することもあり得るわけだから、そういう意味では、重なる部分と重ならない部分があるし、展覧会のカタログの作品批評もある特別な性格を帯びるだらうということかもしれない。これはまた後から話し合いのテーマにしたいと思いますが、三田さん、お願ひします。

## 美術批評とジャーナリズム

三田 ジャーナリズムといつても、私は新聞人なので新聞のことしか語れませんけれども。新聞が批評の隣接領域としてどうあつたか、そして、どうあるべきかを考える上で、まず明治の創刊期にまで溯

って新聞が美術とどう関わってきたかをたどってみたいと思います。毎日新聞の前身である『東京日日新聞』が、日本最初の日刊紙として発刊されたのは 1872 年ですから、明治維新の 4 年後ですね。もちろん、その頃は事件や政治の記事ばかりで、毎日新聞の社史をくつても文芸や美術が本格的に扱われ始めるのは、やっと 19 世紀末から 20 世紀の初頭にかけてです。

夏目漱石が英国の新聞と文芸の関係について書いたエッセーによると、向こうでも初期の新聞はほとんど政治オンリーで、文芸がそこで論じられるようになるのは随分後になってからだったということです。要するに、英國でも日本でも、草創期の新聞はまだ文芸批評、美術批評の媒体たり得なかつたわけですね。いずれにせよ、こうした推移を見てみると、文芸や美術が社会的な関心事となっていくには相応の歳月を要したことがよくわかります。そして、その新聞の美術批評が、最初は漱石や鷗外ら文豪によって書かれていたというのも、今から思えば面白い。

時代が一気に飛んでしまいますが、新聞の美術批評は美術評論家が書くものだという見方が定着したのは、やはり戦後になってからでしょう。とりわけ読売アンデパンダンが熱く燃え盛っていた 1950 年代から 60 年代あたりが、その絶頂だったんじゃないでしょうか。ところが、70 年代あたりからこの事情が違ってくる。それまで美術評論家の方々の担当していた展覧会評を、美術記者たちが書くようになっていく。そういう時評は記者が書いて、美術評論家や美術研究者の方々には、より専門性が高いコラムなりエッセーを寄稿してもらうというやり方が一般化して、ほぼ現在まで続いているわけですね。

もちろん新聞の美術記者は、時評的な展覧会評ばかりを書いているわけではありません。美術関係者の訃報記事とか受賞記事、盗作問題などの事件記事、美術館など制度的な問題を扱う情勢記事などなど、カバーしなければならない領域はけっこう幅広い。考えようによつては、そのどれもが批評の隣接領域といえなくもありませんが、やはり美術批評との関係でいえば、展覧会評が一番クロスしてくるのかな、と。とはいえる、これは美術記者の先輩で、退職後は埼玉や熊本で美術館長をされた田中幸人さん（故人）の口癖でもありましたが、私も新聞の展覧会評は美術批評というよりニュースでなければならぬと思うんです。

何といっても何百万という不特定多数の読者を対象としている媒体ですから、バラバラと頁をめくっているうちに、いつどこでだれの目に留まるかわからない。たとえばユニークな作品の写真に導かれて、これは何だろうと記事を読み始めることだってあり得るわけですよ、ことさら美術に关心を持たない読者でも。そういうことを想定すると、美術雑誌や展覧会図録で自明のように使われるテクニカルタームさえ一種の禁句になってしまふ。限られた字

数で、さまざまの専門用語を噛み砕いた別の言い方に置き換えるのも、なかなか手に負えないところがあるのでけれども、これはだれもが興味を感じてもおかしくない出来事なんだと報じる価値のあるニュースと思えば、逆に書く苦労のしがいもあるというものです。

まあ、しかし、こちらが噛み砕いて書いたつもりでも、思うように伝わらないことも少なくありません。私の新聞社でも毎年ある時期に、一人何部か購読者を増やしてくれと会社から要請があるんです。私はこれが大の苦手で、いつも女房にすまないが頼む、と。すると女房の友人で新聞を取ってくれた奥さん方の何人かが、それまで展覧会評などさっぱり無縁だったはずなのに読み始めたんです。のみならず、私が紙面に取り上げた展覧会をちょくちょく見て回るようになった。私にすれば、それは新聞を購読してくれる以上にありがたいことでした。時々その奥さんたちから感想を聞かされるのですが、展覧会評の文章が今回はわかりづらかったとか、三田さんが評価したほどいい展覧会とは思えなかつたとか、やさしい言い方だけどころか手厳しい批判も出ます。その時は改めて初心に帰れと反省させられますね。

新聞のことばかりで恐縮なんですけど、展覧会の開催中に展覧会評が出る唯一のメディアという新聞の特性は、いくら強調してもし過ぎることはないと思うんです。テレビにも「日曜美術館」があるじゃないかといわれれば、なるほどそうなんですが、そこで主に扱われるのはメジャーな展覧会ばかりですから、同時代の創造活動のきめ細かいドキュメントは新聞の独壇場といつても過言ではありません。速報性ではテレビにかないっこないし、何となく新聞の役割は終わりつつあるような印象も持たれがちなのですが、こと美術記事の情報量や伝えられる内容の密度を思えば、まだまだ捨てたものではないな、と。私があえて展覧会評をニュースと見なすゆえんには、こうした媒体特性も関わっていると思うんです。

先程の奥さんたちとは別に、たとえば中原佑介さんなんかがよくいわれることでけれども、日本の新聞の展覧会評は好意的なものばかりで批判がないと。美術界を活性化させるためには、展覧会の問題点を鋭く突くような記事を書く姿勢も大切じゃないかと、お叱りを受けることがしばしばあるんですね。中原さんが指摘されるように、堂々と批判記事の載る欧米の新聞を基準にすれば、たしかに日本の新聞の展覧会評は甘すぎるのかもしれません。今を時めく村上隆の展覧会に対する論評でも、向こうの新聞には随分辛辣な批判が出たりしていますから。お叱りはごもっともと私も頭を垂れるしかないのですが、一つだけ言い訳をさせていただくと、美術に与えられる紙面の分量が圧倒的に違う。向こうの新聞には、賛否両方を載せて余るくらいの分量がありますからね。つまり美術の社会的受容度が、

それほど大きいということです。そうでない日本では、新聞もくさすことより理解を呼び覚ますことの方に、どうしても重心を傾けざるを得ないんですよ。

## 「選択」ということ

建畠　ありがとうございました。アカデミズムと美術館とジャーナリズム、それぞれのお立場から、批評の問題を現実に即してお話しいただきましたが、共通することもあったと思うんですね。歴史学でも、美術館でも、ジャーナリズムでも、「日本の」と言うべきかもしれませんけれども、基本的にプラスの価値を持つものを取り上げる。美術史の場合でも、歴史上に普遍的な価値として残っているものを取り上げることが多くて、あの時代のあの作品はダメだということを直接アカデミズムの俎上にすることは、比較的少ないと思うんです。

純然たる批評というものがあるかどうかはともあれ、攻撃すること、全否定することだけを重要な使命として持つ場合もあるので、そこで重なり合いながら完全に同じ機能を持つとも言い切れないというような問題が出てきたように思います。

そのことはともかくとして、これから自由にお互いに質問していただきたり、議論応酬していただければと思うんですが、いかがでしょうか。

高階　今の光田さんのお話、三田さんのお話で、美術館で展覧会をキュレーションするとか、新聞紙上で評論するとか、それぞれ役割の場は違うんですけども、批評の問題で共通するところは、美術史のほうでも共通すると思うんですが、いま建畠さんがおっしゃったように、まず選択ということがある。展覧会の場合に、どの作家を選ぶか、作品を選ぶということが当然出てくる。三田さんの批評でも、展評の場合も、いっぱいある展覧会全部をやるわけではなくて、どれを選ぶか。ごらんになったもの全部を書くわけではないだろうし、その中からある作品を選ぶ。

美術史も、いま建畠さんが言ったように、残された作品の中でも、歴史をつくり上げていく上で重要な思われるものに視点を合わせながらつくっていくわけですから、選択が働くわけですね。まず選択があるという点では共通していて、その場合に、選択の基準は何かという問題が出てくるわけです。

光田さんがおっしゃったように、非常にはつきりしているのは、美術史だから美的価値があるかどうかということが一つ大きな問題ですが、その美的価値というのも、三田さんの場合も、これはすぐれた価値があるから紹介するのか、あるいは新聞という特性で、もっと一般の読者に受け入れられそうだからやるのか、あるいは、必要な情報を持っているから情報提供としてやるのかというような基準があると思うんですが、美術批評としては、究極的に美

的価値というものを問題にせざるを得なくなってくると思うんです。

ただ美術史のほうでも、最近は新しい美術史では、価値というのは認めないとという動きももちろんないわけではなくて、つくられたものはすべて対象にすべきである、つまり差別化をしないという動きもあるんですが、私はやっぱり、何らかの意味での美的価値が批評の根源にあって、そうでなければ選択は成り立たないと思っているんですね。その場合に、光田さんがおっしゃった美的価値というのは何だろう。私は、それはアブリオリにあるのではなくて、批評がつくり出していくのではないかという気がするんですね。そこに批評の役割がある。

宝物みたいに、どこかに埋まっているから掘り出せばいいというのではなくて、言説によってつくり出されていくもの、あるいは位置づけによって生まれてくるもので、私はその意味で、美術館でも、ジャーナリズムでも、歴史でも、共通した面があるような気がしています。それを一般に受け入れられるようにするのは大事な役割ですけれども、一般の人は、ともすれば、どこかに価値があって、知らないものを見せてくれたと思うけれども、そうではないのだということが批評の非常に重要な役割ではないかという気がするんですね。

建畠　光田さんいかがですか。批評が美的価値をつくり出す。

光田　そうだと思います。

たとえば何十万人も人が来る展覧会がある。そこには価値の確認といいますか、エスタブリッシュされた価値を体験したいという見る側のエネルギーが一つあると思います。

一方で先生がおっしゃったように、これまで見えていなかったけれども、このように作られた物がある、新たな見え方が今できると、そう思えるように置くことで、そこから別の思考とか別の観点への糸口が見えるような場をもしもつくることができたら、それが私が一番やってみたいことなんですね。

高階　そのこと自体が批評行為ですね。言葉にしなくとも、選んで並べたということは。

光田　批評的行為になる可能性があると思っています。

展覧会の批評性は、普通はもっと積極的な意味で言われるのかもしれません。たとえば60年代には、ニューヨーク近代美術館の「アッセンブリッジ」展とか「応答する眼」展のような、新しく出現した傾向を歴史的に位置づけて評価したり、ひとつの時代の表現としてグルーピングしてとりあげるといった、とても批評的な展覧会が成功しています。中原佑介氏は60年代を「展覧会の時代」と言いましたが、批評としての展覧会のひとつの理想はこうしたものだらうと感じます。ただこのように、現場で動いている動向をひとつの傾向にまとめあげて命名したり評価したりというタイプの批評の有効性は、もう長い間、成立しにくくなっているように感

じます。

私自身では、こうしたリーダー的キュレーション像には躊躇を感じます。命名やグルーピングが今どの程度有効なのか、それが何を生み出すかに疑問があるのと、そうした批評行為はやはり個人性のうえにしか成り立たないと思うからです。

批評という行為は基本的には個人としてしかできないことだと思います。つまり、批評家というのではなくとも当事者意識を持って、ある対象について真剣に観察して何か発言する一人の第三者、個人だと思うんです。そうでなかつたら、つまり利害関係があつたり、みんなで多数決してということだと、新しい価値の設定という冒険は、難しいのじゃないか。そういうことを常に感じるわけです。

個人で、フリーランスで、利害関係がなく批判も評価もできる人が評価するのと、背負うものがあつて「イエス」しか言えない人が言う「イエス」では、意義が違ってしまうんだろうと思います。

私など、自分のしようとしていることを、これでいいかどうか確かめたいとよく思います。でも、いま先生がおっしゃった確かめる基準が、エスタブリッシュされていない場合、非常に頼りないんですけども、「自分でいいと思う」ということ以外になくなってしまって、その迷いを埋めるのは調査とか研究しかない。先生方に今日聞いてみたいんですけども、究極的には確かめられないのではないかと感じます。

ですから、パブリックな場での批評というものに、切実に必要性を感じます。例えば三田さんに展評を書いていただくとすごくうれしいんですけども、それは、真剣に見る第三者から何か言葉が投げ返される、そういうやりとりのなかでしか進めないと、そんな実感はあります。

建畠 光田さんのおっしゃったのは、基本的に美術館のジレンマのようなものであつて、確かに批評というのは、埋もれた作家を発掘するにしろ、既に知られた作家の読みかえをするにしろ、新しい解釈をそこで提示していくという側面があるわけですね。それは個人的な、批評的な営為であつて、その責任も個人に属するわけですから、そういう個人としての批評を離れて美術館の客観的な立場があり得るのかというと、美術館は、作家を取り上げたり、作品を選択したり、あるいは収集作品を決めたりするときに、そういう批評機能を持たざるを得ないわけです。

だから、公的な美術館としての使命と、批評というものが本質的に持っている個人的な営為としての性格は解消しがたいジレンマであつて、片方の機能をなくしてしまうわけにはいかないと思うんです。だから、美術館の展覧会に対するジャーナリズムの評価というものが必要になってくるようにも思うんですが。

## ジャーナリズムの役割

高階 さっき光田さんが言われたインスティテューションとして公共の利がどうかということですね。個人の、私は「これだ」と思ったのと公共の利が食い違つたらどうするか。しばしば食い違うわけでしょうね。それが常に一致していれば幸福だけれども、それはいかないだろうということが多分あって、その場合の公共の利というのをどうとらえるかは、やっぱりジャーナリズムの役割が大きいと思うんです。「これがいいんだ」とか、「そんなことはよくないんだ」ということは、前もって決まってはいるわけではなくて、一体どういうふうにそれが受け取られるかという問題だから、ジャーナリズム批評のかなり大きな問題はそこにあるんじゃないかという気がする。個々の作品に対する価値判断もあるのは当然ですけれども。

ジャーナリズムの役割というのは、作品として取り上げるところにももちろん出てくると思います。どういう展覧会を取り上げるか。これは、取り上げること自体が一種価値を認めたということでしょうから、これは利益がある、あまり人は来ないかもしれないけれどもいいんだよということがそこで表明される。そういう批評がなるべく多く出てくることが望ましいんじゃないでしょうか。

三田 新聞の展覧会評は、高階先生がいわれた望ましい方向に進んでいます。かつては春と秋の公募団体展や大型展、また有名作家の展覧会を中心にして回っていた時代もあったようですが、私が東京に転勤してきた 87 年以降の経験に照らしても、新聞の展覧会評はそうした枠組とかヒエラルキーを問題にはしなくなつた、というのが実感ですね。これはやはり一つの進化と呼んでいいのではなかろうか、と。美術や美術を取り巻く状況の変化とも無関係ではないと思いますが、それだけでもない。最年長世代の私が見ても、新聞各社の美術記者が既成の評価にとらわれず、自分の目と足で発見していく姿勢の大切さを確実に自覚してきたと感じます。ただ、私の場合は自覺する必要もないくらい、偉大な先達によって既にその道が切り開かれていましたけれども。

その偉大な先達とは、先程ちょっと名を挙げた田中さんのことです。同じ社の先輩というえこひいきでいうのではなく、彼は靴をすり減らして美術の現場を歩き回り、自分が見て感じたことをそれ以上ないヴィヴィッドな言葉で刻み付けていった実践のすごさが、そういうわせるのです。80 年代の 10 年間にわたる彼の展覧会評は、掛け値なしに美術ジャーナリズムの歴史に打ち立てられた金字塔といつてもいいのではないでしょうか。私たちが受け継いだ時分とは違つて、まだまだ美術界のアンシャンレジーム（旧体制）が幅をきかせていた頃、いかなる権威にもおもねることなく堂々と論陣を張っていたわけですからね。田中さんがそうやって道を切り開

いてくれたからこそ、私などはほとんど何の足枷も感じずに書くことができたようなものなんです。

ただし、田中さんが何よりも嫌ったのは既成観念や既成の価値観に縛られることであって、決して伝統美術よりも現代美術を、あるいは旧世代よりも新世代を無条件に褒めたたえたわけではありません。いささかイデオロギッシュな気のある私と違って、田中さんはとても柔軟さや幅広さも持ち合わせた人でしたから、公募団体系の作家だから見ない、取り上げないというようなことは一度もなかった。その作品にどれだけ自前の試みが込められているのかを探る視線は、相手がペテランだろうと若手だろうと実に公平でした。どちらかというと、現代美術系の実験的作品を面白がるくらいの強い私などは、そこまで目配りしなくても思つたりもしましたが、今は田中さんのそうしたスタンスこそが新聞の展覧会評の正しいあり方なんだと悟っています。あまり最初から狭く限定してかかると、美術の見方がやせ細ってしまいかねませんからね。

建島 高階さんは、さつき光田さんの話の中にも出てきましたが、個展の時代と言つていいんですか、中原佑介さんと同じ時期に、アカデミズムの立場とは別に評論活動を旺盛にされていましたけれども、そのときの基本的なスタンスは。

高階 僕はいろんな形で批評はやらされていたんですけども、基本的には、何を選んで何を批評するかということを自分でやりたいということだったんですね。三田さんが、70年代ぐらいから新聞のジャーナリズムの批評のあり方が変わったとおっしゃったけれども、僕がやり始めた60年代ぐらいは、雑誌でも新聞でも、新聞の記者は編集的な事業で、この展評はだれに頼もうという形で振り分けて、僕のところにも「この展覧会評を書いてください」という形で、直接記者が書くよりは、むしろいろいろな人に振り分けるというやり方だったんですね。

そうではなくて、かなり自由にということで始めたのは、海藤日出男さんがそうだったと思います。海藤さんは、僕が写真評をやるときには何でも自分で選んでそれを続けていくということをさせてもらつたんですが、最初にそれぞれ振り分けていくというのは、まさに河北倫明さんの言われたすみ分けで、新聞記者のほうも、この展覧会は日本画系統だからだれがいいとか、これはアバンギャルド系だからだれに頼もうとか、個展の場合でも、これはこの人にふさわしいという形で振り分けていたんですね。

それはもちろん、批評として一つあり得る形だけれども、それだけだと、批評を書くほうからいうと継続性がないわけです。どういう基準でこれを選んだかではなくて、対象を選ぶのは既になされていて、それに対する反応なり批評なりを書いていく。しかし、最初に言った批評家の役割というのは、選ぶというところから始まる。

そのことを僕が痛感したのは、ちょうどそのころから、国際的な美術評論家連盟というのがあって、ビエンナーレもあるし、国際的に出ていく。批評家として外国の美術館や展覧会を見ると、僕も評論家連盟の会員になってから「実は評論家連盟の会員で」と言うと、今でもそうだと思うんですけども、必ず向こうは「おまえはどの雑誌ないしはどの新聞の記者だ」と聞かれるんですね。今でも僕はどこに記者と言えなくて、頼まれたところだけを書いている。その当時はもつとはっきりとばらばらになっていて、多分日本の批評家は、批評家として独立していると、西洋的な意味でどの雑誌あるいはどの新聞につながっているということが言えない立場だったと思うんです。僕は読売にも書いたけれども、頼まれればほかの新聞にも書いたし、読売にばかり書いていたわけではない。今でもそうだと思います。

ということは、一つの記事に個別に責任を持つけれども、連続して責任が持てないということですね。向こうの批評家は、例えば『ル・蒙ド』なら『ル・蒙ド』の批評、あるいは『フィガロ』なら『フィガロ』の批評をずっとやっていて、この批評家が取り上げたかどうかということ 자체が一つ重要な意味を持ってくるんですね。それが少なくとも60年代の批評ではなかったので、僕はそのときに新聞社の方々とお話しして、1人の人に2年でも3年でも選択から任せてやるヨーロッパ方式をやってみたらどうでしょうねということを話した覚えはあるんです。三田さんが言われた美術記者が選ぶようになったというのは、まさにその方向だと思います。

それで三田さんに伺いたいんですが、最初から、団体展はやらなくてもいいとか、あるいは選ぶのは自分だけの目でいいという形で始まったのか、あるいは一応上野の山を見ておいてほしいと、中身の書き方はともかくそれだけはやれというふうにしたのか、その辺のところをさつき伺いたいと思ったんです。僕自身の感じからいと、新聞社なりメディアの持っている編集機能というのは、もちろん非常に重要ですが、表に出てこないけれども、批評家を後ろから支えるというか、制約するという形で働いていたんじゃないかという気がするんですね。それは河北さんの言われるすみ分けにもつながるし、本当にそれで批評が機能していると言えるかどうかという問題になってくると思うんです。

僕自身のことといえば、あちこちの新聞から書き始めたころ、あるいは、雑誌から「この展覧会について書いてください」と言われて頼まれたのが、少なくとも60年代はほとんどですね。自分で選んで、しかも続けてやったのは、写真に関してだけですか。『この展覧会を書かせてください』と言えばやつたかもしれないけれども、もっぱら割り当てられたものをやっていた。60年代は少なくとも自分はそうだったなという気がしているんです。

光田 一方で先生は、批評とは何か、どうあるべ

きかという発言も 60 年代から続けてされていたのではないですか。

高階 だからそのころは、割り当てておいて、それに対して紹介を主にしてやる批評だけでいいのかどうかという疑問はありましたね。それは、社会的な背景が違うといえばそうなんですけれども、それまではもっぱらヨーロッパの美術批評をずっと見てきて、随分違うなという思いがあった。例えば批評家同士の論争が少ないとか。向こうの場合には、さっきもちょっと話が出たけれども、思い切った批判もあれば、しかしそれに対して反批判もあって、新聞紙上でいろいろちようちようはっしの議論があって、それは読むほうにとって大変におもしろいだけではなくて、もちろん意味があるだろう。

ところが日本では、僕はかなり批判的なことを何回か書いたことがあるけれども、そうすると、その次の批評はもうやめてくれとか、あるいは個人的に別だと言うと、新聞記者の方が一これも僕は非常に思い出があるんだけども、批評をしたら、向こうも反論がある。僕に批判があったので、僕が「反論を書きたい」と言ったら、「間に立つから、一度会ってください。会って、言いたいことは言ってください」と。僕は自分が言いたいことをみんなに知らせたいんだと言うんだけど、そうじゃなくて、お手打ちをやってという形になる。つまり、紙上における議論が少な過ぎることが不満であったということはありますね。

今になって思うと、ヨーロッパやアメリカの批評、批判だって、決して公正に言っているわけではなくて、党派的なことで相手を批判したりということがあるという裏は見えてきましたけれども、しかしそれでも、そういう批評の論争みたいなものが日本ではあまりにもなさ過ぎるということは、帰ってきた当座は特に気になっていたことです。

## 自立する批評

建畠 現場の批評をされる場合に、歴史家としての意識というのはどこかにおありになるんですか。

高階 僕もあまり知らなかつたけれども、写真の場合に写真の歴史とか、美術をやる場合に美術の歴史というものの中で位置づけようという意識はあったと思います。でも、60 年代に僕が始めたころは、西洋の展覧会に対しては割に出していたと思いますけれども、日本のこととはまだよく知らなかつた。写真なんかも全然無知だから、実際にそれが批評にうまく出ていたかどうかは、いま振り返ってみて疑問だと思います。しかし、例えばこの作品はいつ描かれたかというようなことは大事だ、あるいは背景が大事だと、つまり単に年代的、歴史的なあれだけではなくて、その制作事情を押さえていくことが大事だという意識はかなりはつきりあった。

建畠 逆に、美術批評のテキストを書かれるときに、同時代とは違った解釈をする場合もあるとおっしゃっていましたけれども、極論すると、作者を超えたものというか、あるいは書き手の恣意につながっていくのかもしれません、美術史における批評の創造性みたいなもの一もちろん、歴史小説だと、歴史小説家は人物をファンタジーとして動かしていくわけですね。それは美術史の方法ではないと思うんですが、それでも、ある種の創造的な解釈がある。

高階 あり得ると思います。僕は、今の構造主義以降のテキスト論はそれだと思うんです。文学の場合にテキストの読み方は開かれていると。今まででは、作者が言おうと思ったことを探る、つまり文学では創作論を批評ないしは文学史の課題としていたわけです。ブルーストはこういうことを言いたかったんだ。しかし、ブルーストが思わなかつたように読めるじゃないかという新しいテキスト論が出てきて、美術もそれがあり得ると思っているんです。

それは批評の基本的な問題で、日本でも昔からあったと思うんですが、芭蕉が、弟子の俳句で自分はこう思って書いたんだというときに、「それは別の解釈をしたほうがおもしろいよ」と言う。事実そういうふうに読めるわけですね。僕はそれはそれで一つの批評で、つくったほうは「自分はそんなこと考えていなかつた」と言っても、新しい読みがそこに出てきたということであれば、すぐれた批評行為だと思う。

僕は芭蕉の俳句論は非常におもしろいと思ってるんですが、美術も同じことで、作者が思ってもみなかつたような、あるいは作者は、自分はこういう風景にかこうと思った、しかし別の風景をそこに読み取るということが出てきても、それが十分説得力があつて新しい豊かさを与えてくれるものならば、あり得るのじゃないか。僕はそれが批評の創造性だと思うんです。

実証的な研究というのは、どういうふうにつくられてきたかということを押さえていく。これも大事ですけれども、それを超える。批評家あるいは歴史家は、作家の跡ばかり追いかけているじゃないかというけれども、そうではなくて、新しい創造行為につながるものが批評としてあり得るだろうと思っているんです。

## 美術雑誌、テレビ

建畠 もう一つ、さっきちょっと出てきて、話があちこちしてしまうんですけども、批評の場合、キュレーション 자체を批評することが期待されるのじゃないか。つまり、光田さんがおっしゃったように、公的な美術館の場合ですけれども、何らかの作品の選択、購入作品の選択にしろ、展覧会の作家

の取り上げ方にしろ、その作品の選び方にしろ、批評の方法がそこに入らざるを得ない。それが個人の営為ではない限り、一種のささやかな公権力の行使というべきものかもしれないけれども、そのキュレーション自体もまた批評にさらされる。ある展覧会で回顧展をやった場合に、その作家がどうこうということもあるけれども、その作家の選択の仕方とか、そういうことも含めて、それ自体が批評にさらされないと批評とキュレーションが相互的なものにならないという気もするんですけれども、三田さん、そういう批評についてのお考えは。

三田 展覧会の作品もさることながら、キュレーションをどう見るかも当然ながら批評の重要な役割だと思います。ただ新聞の展覧会評では、その問題をどこまで一般化し得るか、むずかしい部分もはらんではいますけれども。先頃の例でいえば、藤田嗣治展がそうですね。あのキュレーションについては、戦争画を回避せずに入れ込み、初めて戦前、戦中、戦後の画業を連続線でつないだという画期性というのが、新聞的には一番わかりやすい。たぶん私を含めてどの新聞もそれを評価していたとは思いますが、それで展覧会がすべてよしといえるわけでもない。戦争画も全部は出でていないし、藤田の最良の作品が並べ尽くされたわけでもないという構成上の問題点と、どう秤にかけて書くべきか、私も随分迷いました。

建畠 三田さんに新聞メディアを中心にして語っていただいたと思うんですが、一方で美術雑誌とか、最近はテレビの美術番組という面もあるので、その辺のところについてちょっとだけお話を伺えたらなと思います。その役割とか現状についてのご意見があつたら。

高階 雑誌の役割って大きいと思います。かつて『美術批評』という雑誌があつて、これもわかりにくい雑誌の典型みたいだったんですが、新聞というのは、三田さんなんかが活躍しておられるけれども、我々が書くにしても、当然限られますね。さつきも話が出たけれども、欧米の新聞と比べても圧倒的に分量は少ないわけです。『ル・モンド』なり『フィガロ』なり『ニューヨークタイムズ』に出てくる美術批評を翻訳すると、とても日本の新聞には載り切らない。昔は、夏目漱石の文展批評なんか見ると、随分長いものを何日かかけて新聞に連載していたんですが、今は、新聞ジャーナリズムは本当に短い分量しか余裕がないですから、雑誌メディアは非常に大きいと思います。

ただ、その雑誌メディアが、ひとつの論争があつた時代に比べてあまりないのではないか。それが非常に大きな問題だと思っています。展覧会の紹介とか、あるいは週刊誌的な興味が雑誌のほうにもあつて、本当に議論をするような批評の場としての雑誌は、日本ではほとんどなくなってしまっているような気がする。おっしゃるように、それは非常に大きな問題で、光田さんが書いておられるようなミニ

コミの小さい雑誌があるんですけども、一般に何となくあまり目に届かないような感じで、それが批評のあり方としては非常に大きな問題だと思います。

僕は活字メディアというのは、さっきの言葉の問題で、大事だと思うんですね。テレビやラジオ、ラジオは映像がないからあまり美術はやらないけれども、テレビの場合の問題は、これも一般的には、広報あるいはパブリシティーの面で意味があると思うんです。それから、人々に忘れられた画家を取り上げれば、それで認知度が高まるという役割が非常にあります。それから展覧会の紹介も、テレビで紹介されるとお客様が入ってくるということがあるので、非常に重要な役割だと思っています。

例えば田中一村がいま非常に評判になっているのにはテレビの役割が随分大きかったと思うんですが、その功績を認めながら、テレビの美術番組の問題というのは、雑誌や新聞の活字メディアと違って、意見の署名人がはっきりしないんですね。つまり、NHKの意見なのか、キャスターの意見なのか、そこに来たゲストの意見なのか。特に「日曜美術館」なんかは、僕だって出るから悪口ばかり言っているわけじゃないんですが、ナレーションの部分は、ディレクターの意見なのか、出演者がそれに関与しているのか、あるいは読んでいるアナウンサーの意見なのかということをはっきりさせない今まで言っている。これは批評のあり方としては問題だと思うんです。

ナレーションは、どこで生まれて、何をして、どうなったと、決まったことをずっと言うならもちろんいいんですが、しかし、そこに批評的な、これはこここの点がすぐれているとか、これによって画家が変わったということになると、それはだれが言ったことか。批評の持っている根本の問題ですね。それが明確化されていないという問題は残っているような気がします。

ひとことに比べると、最後にディレクターの名前が出てきたりしますけれども、欧米の美術番組だと、ケネス・クラークが出てきたように、本人が出てきて私はこう思うんだと言ったり、それに対して反論があれば別の人人が言ったりという形で出てくるんですが、かつての新聞の批評も、編集機能だけで、意見はいろんな人に言わせる。しかし、何となく合いそうな意見の人に頼むという方式があって、非常に大きな力をを持っているのは認めますが、それだけに、批評よりは情報提供という側面がどうしても強くなる。それは当然だと思いますけれども、その上で批評的なスタンスをどうやって確立するかが大きな問題だと思います。

光田 50年代の美術批評について調べていて、編集者の方のプロフェッショナル意識が非常に強いのに驚きました。私などは経験が無いのですが、論争を仕掛け問題を提示する編集があると知りました。批評の現場では、評論家の方ももちろんです

けれども、編集者の方の目的意識みたいなものが意外に大きい要因かと思って、そういうことがあってほしいと。テレビで言いますと、「日曜美術館」の広報媒体としての影響力があまりにも強いので、ほかに競合する番組があと2、3個あったらいいなと感じます。

高階 それはそうですね。雑誌だって何だって、新聞だって、すべて競合するものがあったほうがいいですよ。NHKも確かにそうですね。

(2006年6月25日東京国立近代美術館会議室にて収録)

☆ ☆ ☆

## 花粉が教えてくれたこと

篠原資明

専門は何かと聞かれたら、哲学・美学と答えることにしている。美学というのは、もともとは哲学の一分野なのだから、多少、回りくどい考え方と感じられるかもしれない。しかし、美学の研究者でありながら、お世辞にも哲学的とはいがたい人たちも目につくようになってしまったので、あくまで哲学的、を強調したいのである。では、哲学的と認めがたい美学とは、どのようなものなのか。答えは簡単である。芸術とは何かを問おうとしない、美学をいう。

確かに、芸術とはなにかについての基本的な了解というものが、20世紀を経るなかで、しだいに希薄化し、雲散霧消していったように思われるし、しばしば、そのように語られもある。芸術とは何かを問わなくても、美学や芸術学の研究者として、何とはなしにやっていくれるようになったのも、そのような状況と無縁ではないだろう。しかし、芸術についての哲学的研究者を自認する以上、そのような状況に安住するわけにはいくまい。

芸術とは何かをわからなくさせた最大の元凶は、マルセル・デュシャンだったろう。しかし、デュシャンのやったことは、作り手と作品と受け手との交通関係から見るならば、従来の芸術をも包括できるひとつの芸術概念で対処できるのではないか。そう考えたうえで、過剰の交通装置、いいかえれば異交通装置としての、芸術という概念を提示したのは、20年ほど前のことである。以来、『漂流思考』(弘文堂、のちに講談社学術文庫、1987) をはじめとする著作のなかで、いろんな角度から、この基本概念を提示してきた。

しかし、新たに再考を強いられる事態が現われてきた。自然の素材や出来事を、いわばそのまま提示しようとする芸術の行き方である。直接的には、ヴォルフガング・ライブによる花粉を用いた仕事がきっかけとなり、ウォルター・デ・マリアによる《雷原 The Lightning Field》などが浮上してきたのだ。その結果、近代の芸術観、ひいては近代そのものにさかのぼって考えざるをえなくなった。

近代の基本的な動向のひとつは、新しさの追求であったし、いまなお、そうであるだろう。芸術においても、例外ではない。新しさを追求する芸術の理論的侧面、すなわち芸術観をモダニズムと呼ぶならば、その萌芽は17世紀に見いだされよう。

まず注目されるのは、ピエール・シャロンとフランス・ペーコンに発する考え方である。彼らは、人間の主要能力のひとつとして想像力を挙げ、その

活動を詩に割り切った。この考え方には、18世紀の百科全書派をとおして、想像力を、詩だけでなく、芸術全般の担い手とする考え方へと展開され20世紀のクローチェ美学にいたって、最高度に明確化される。この流れの基本にあるのは、主体が想像力という能力をとおして、カオスに形を賦与するという芸術観である。それは、形の単交通論的美学と呼べるだろう。単交通とは、わたしの提唱してきた交通論の用語で、一方通行的な様態をさす。

17世紀には、そのような近代美学のいわば王道を形成した流れとは別に、重要な萌芽が少なくとも二つ見いだされる。バルタサール・グラシアンに代表される才知論と、芭蕉に代表される風雅論である。どちらも、新しさを極端なまでに評価する。しかし、新しさの追求が、前者では古いものの評価と相携え、後者では自然の評価と相携える。この点が、現代から見て、注目されるように思うのだ。

わたしが批評活動を開始した1980年代は、ポストモダンの時代と呼ばれ、芸術においてもポストモダニズムが喧伝された。ポストモダニズムの理論家たちは引用を評価し、形の独創性を一種の神話として切り捨てようとしたのである。このポストモダニズムが喧伝された時代に、グラシアンの才知論がヨーロッパ諸国で相ついで翻訳されたのは、偶然ではあるまい。

形の単交通論的美学への異議申し立ては、また別のあり方にも見いだされる。ほかでもない、それが、デ・マリアの『雷原』やライプの花粉の作品であるように思われるのだ。前者は雷の落ちる場を設定することに、後者は花粉を集めることに意味があるのであって、主体による形成に意味があるのではない。ライプが花粉を展示するとしても、せいぜい、床に四角く広げるくらいだ。彼らの活動に見られるのは、何らかの自然を友とする行き方である。自然を友とすること、それこそ、芭蕉が風雅と呼んだものだった。だからこそ、今日、さまざまなやり方で試みられる、自然を友とする芸術のあり方、それを風雅モダニズムと呼びたいのである。

すでに述べたとおり、わたしは以前から、芸術を異交通装置として定義してきた。異交通とは、交通論の用語で、異質性を保持しつつさらなる異質性を生成させる様態をいう。自然を友とするとは、人と自然の異質性を保持しつつ、さらなる異質性を生成させることにほかなるまい。いいかえるなら、人と自然のあいだに二重生成を生起させることである。花粉を友とすることで、その人自身も以前とは異質な何ものかへと変質するとともに、花粉の感じ方もがらりと変わってしまうのだ。ポストモダニズムを、過去を友とすることとして再定義するなら、たとえば引用という行為によって、引用を取りこむ現在の作品も変われば、引用される過去の作品の見方も変わるのである。

異交通装置としての芸術概念を、ポストモダニズムと風雅モダニズムの経験を経ることで、拡張しつ

つ、再定義できるのではないか。そう思ったのは、上の次第による。確かに、芸術批評は、新しい芸術の試みに柔軟に対処できるものでなければなるまい。海外の批評家の理論を原理主義的にふりかざすだけでは、そもそも批評にはならないのだ。だからといって、まるで芸術の概念抜きというのも、批評とはいえないだろう。重要なのは、新しい芸術の評価に見あうかたちで、概念を作りだし、作りかえていくことだろう。ここにしるしたのは、多少、不器用ながら、そのことを試みてきた手探りの記録めいたものである。

(京都大学大学院教授)

## 「良いニュース」と美術評

山盛英司

駆け出し記者の頃、先輩に「ニュースとは、悪いニュースのことだ」と教えられたことがある。新聞の社会面が扱う事件や事故の中心は、確かに「悪いニュース」が多い。そこからすれば、新聞の美術記事、特に美術批評は「良いニュース」が圧倒的だ。

その「良い」美術記事・批評の痛點を突かれるような出来事が最近起きた。洋画家の和田義彦氏による盗作疑惑だ。

疑惑は、今年、文化庁の芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した和田氏が長年にわたり、イタリア人画家アルベルト・スギ氏の作品と酷似した作品を描き続けたというもの。和田氏は独創性や創作性を主張したが、芸術選奨と、さらに2002年の第25回安田火災(現・損保ジャパン)東郷青児美術館大賞とが取り消された。

ところが、その騒動の中でしばしば新聞とのかかわりが浮かび上がった。幸い私が属する社とは直接関係はなかったが、人ごとではない思いをした。たとえば芸術選奨の評価対象となった個展形式の巡回展を、新聞が主催していた。疑惑発覚後、和田氏が文化庁に提出した「説明書」で、「新たな絵画の創造」をしたことの例証として、過去に和田氏が紹介された新聞の記事が使われた。

ここには、新聞の美術記事・批評に作用する力学の一端が透けて見える。

新聞社が美術展を主催する場合、企画を立てるのは記者とは別の部門だ。しかし、特集記事などで美術担当記者が紹介を書くこともしばしばだ。自社主催は「わが社もの」と呼ばれ、社業である限り、特集でなくとも記事は主に作品や作家の肯定的な側面に光を当てる。そのバランスから、自社主催以外の美術展だけことさら辛辣にはできないだろう。

さらに、全国の美術館や画廊で、これだけ多数の美術展が日々開かれるようになれば、読者に提供できる情報は選別せざるを得ない。「良いニュース」だけで紙幅が尽きるのが現実なのだ。盗作疑惑の際に引用された記事もまた、受賞などの「良いニュース」を機に書かれていたものがあった。

では何ができるのか。沈黙がそのひとつだろう。90年代以後、朝日新聞は和田氏の作品や人物像を文化欄で紹介していない。氏が賞を重ねても書かなかつたということは、沈黙という批評であったように思う。

書かないことが、批評的な役割を果たす場合がある。典型的なのが団体展評だ。93年、朝日新聞の田中三蔵編集委員は「旧態依然の団体展を疑う」という記事を書き、諸団体の理念が形骸化し、表現方法も国際的な潮流からかけ離れているのではないかと指摘した。特別扱いを止めたと同時に、美術欄から恒例だった団体展の批評は姿を消した。

かつて、新聞の美術批評も「悪いニュース」つまり、「毒舌」を吐いていたことがある。

1955年に朝日新聞の調査研究室がまとめた報告書「新聞における美術批評の変遷」(竹田道太郎)は、明治から第2次大戦後までの、主に東京朝日新聞に掲載された美術批評の流れを、丹念に追っている。その中で特に「大胆不敵」「傲岸不屈」な毒舌の批評家として登場するのが、昭和初期に紙面で活躍した東大教授の児島喜久雄だ。

児島は、「遠慮ない毒舌で二科、独立、帝展を思うまま罵倒して金輪際、妥協や容赦をしなかった」(同報告書)。例えば昭和5年の二科展評で、古賀春江を「ふざけた画」、児島善三郎を「ダラシの無い画」、里見勝彦を「グロテスク」などと切り捨てた。時に毒舌評は、反発や敵意を含めて相当な反響をもたらした。

現在ならどうか。やはり児島のような「毒舌」は難しいといわざるを得ない。新聞に限らず、マスメディアに対する視線が厳しくなり、より公正さのハードルは高くなった。たとえ専門家の意見であろうと、極端に偏った批評は難しい。

当時、朝日新聞の発行部数は現在の4分の1しかないとはいって、約200万部。東京本社だけでも約100万部だ。影響力がないわけはない。毒舌が許されたのは、美術の側に近代化を目指して前進するダイナミズムがあり、その大きうねりが、多少の批判など容易に飲み込んでいったのだろう。

昨年11月、美術評論家の東野芳明氏が亡くなつた。7、80年代、朝日新聞紙上でも多くの美術記事・

批評を手がけ、談話が引用された。改めて著書などを読み返すと、抽象表現主義やポップ・アートなど、欧米におきた現代美術の動向と並走しながら、日本の美術界に進路を指し示そうとするみずみずしい気概があふれていて、まぶしい。が、欧米の先端的な動向が多様化した現在、同様の批評スタイルは困難といえる。

今、明治以降の近代化という目標も、戦後の現代美術の大きな潮流も、もはや見受けられない。美的価値基準は、性差、非西洋的価値観、社会制度まで取り込んで、ますます多様化する一方だ。しかし、それゆえにこそ新聞は、個々の美術作品が独自の文脈や目標を主張しながら林立する表現の森の中へ、百花競争の「お花畠」へ分け入って、華やかではなくとも共感のもてる道案内を読者に提供する必要が増しているのではないか。

それはもはや批評とはいえないかもしれない。だが、新聞に求められている役割であることは確かだ。

(朝日新聞文化部記者)

## 展覧会と入館者数

笠原美智子

美術館を巡る状況が風雲急を告げている。制度面だけでも、2001年から国立美術館が独立行政法人化し、2003年には地方自治法が改正されて、2006年から公立美術館の民間委託に道を開く指定管理者制度が実施された。小泉前政権の「聖域なき改革」の一環として、政府が進める公務員削減と行政組織スリム化を目指して、美術館運営に市場原理を働かせ、効率性・採算性を重視する方向に舵がきかれている。こうした動向に呼応して、美術館を評価する動きも活発になっている。美術館ごとに独自の評価制度を設けているところもあるし、先頃日本経済新聞が発表した「美術館の実力調査」<sup>1</sup>のように、美術館とは一線を画した団体が行う場合もある。ちなみに日経の調査の基準となったのは以下の3点である。  
①展覧会や収蔵品の充実度を表す学芸・企画力  
②運営の安定度をはかる運営力  
③学校や商

<sup>1</sup> 「美術館の実力調査」日本経済新聞社、2006年10月14日

業施設との連携をみる地域貢献力。

「利潤の私有化、費用の社会化」<sup>2</sup>と揶揄されるような指定管理者制度や美術館評価の問題、そしてそれに伴う様々な美術館の迷走や、そもそもそうした制度を創り出したこの国の文化を巡る状況こそ重要であろうけれど、それをここで論じる紙幅はないので、ここではそうした状況をふまえた上で、そもそも「展覧会とは何か」という問いを入館者数という факторから考えてみたい。わたしは 1989 年から現在まで、学芸員として「展覧会を創ること」を生業にしてきたので、遡上に挙げるのはわたしが東京都写真美術館および東京都現代美術館で企画・実施した展覧会である。

展覧会や美術館事業は数だけでは語られないとはいながら、効率性・採算性の名の下に、現在わたしたち学芸員が毎日一喜一憂しているのが入館者数である。わたしは 18 年間の学芸員生活で 20 本あまりの展覧会を企画・実施したが、その中でも最も力を入れてきたのは「ジェンダー」の視点から企画した展覧会であった。ジェンダー関連展覧会の入館者数は以下の通りである。東京都写真美術館の仮開館で開催した「現代女性セルフ・ポートレイトわたし」という未知へ向かって」展(1991 年、52 日間)の 9,807 人は別としても、「ジェンダー 記憶の淵から」展(1996 年、46 日間)の 27,529 人、「ラブズ・ボディ ヌード写真の近現代」展(1998 年、52 日間)の 37,044 人、「手探りのキッス 日本の現代写真」(2001 年、67 日間)の 22,894 人、そして東京都現代美術館での「mot アニュアル 2005 愛と孤独、そして笑い」展は 14,186 人(2005 年、57 日間)で、やはりとても少ないと言わざるを得ない。現在わたしが在職している東京都写真美術館では幸いにもそうした動きはないが、効率性・採算性からいいたら、真っ先に切られてもおかしくない展覧会なのである。それでは「ジェンダー」の視点からの展覧会が今、求められていないかというと、むしろその逆で、女性の意識の変化が著しい現代にあって、前にも増して、その必要性はひしひしと伝わってくる。

それでは逆に多くの入館者数を望める展覧会とはどのようなものだろうか。以下はまったくの私見だが、二つの美術館での経験と、日々見聞する情報から、次のように分類してもそれほどはずれではないと思う。  
①海外有名美術館のコレクション展  
②スター・アーティストの個展(「マチス」や「ゴッホ」「モネ」から「船越桂」「荒木經惟」までここに入る)  
③アニメ展  
④ファンション・建築展  
⑤「報道」や「海」「山」「お遍路」「子供」「ヌード」など描かれる対象に大衆的な人気があるもの。

入館者数の多い展覧会に共通するのは、「一般の人々にまで名前もしくは存在が知られている」ことである。資本やマスコミが世論を操作することは子

供でも知っているが、展覧会の場合、世論とは入館者数である。入館者数を狙って、過去のデータが使われ、そこに資本とマスコミが集中する。資本に裏打ちされた大々的なマスコミの喧伝によって、繰り返し、印象派やビッグ・ネームやアニメが展示される。人気があるから企画されるのか、喧伝されるから人が集まるのか、こうなると鶏が先か卵が先かのような話になってしまふが、結果的に一極集中のこの国の文化の一側面を形作られることになる。展覧会が資本の論理で収益事業化し、文化や美術の一翼を担うことの意味を顧みる姿勢が抜け落ちたまま、多大な影響を与える事態となっている。

美術館の存在意義が芸術文化の振興であり、過去や現在の文化遺産を未来につなぐ架け橋だとしたら、展覧会の意義が入館者数や収益であるはずはない。展覧会の本来の意義を損なわずに結果的に多くの入館者数と収益をあげるのは理想だけれども、わたしが知る限りそうした展覧会はめったにない。けれどもそれでは、そもそも展覧会とは何なのだろうか。

わたしは展覧会とは現代を批評する一つの作品だと思う。背景には過去から現代へと繋ぐ、膨大な数の優れたアーティストの気の遠くなるような数の力作があって、そうした作品を対象にした先人たちの多大な研究成果がある。写真史や写真論、美術史や現代美術論、社会学や現代史などの様々な視点から検討し、そしてひとつのテーマ、たとえば「ジェンダー」という主題が抽出され、作品が選択されて展覧会が構成される。

この時代に制作された絵や写真がすべて現代美術や現代写真と呼ばれるわけではない。「現代美術」や「現代写真」もしくは「美術作品」とは、ある共通認識に支えられた特殊なひとつのジャンルである。そしてそれは、様々な価値観や視点によってより複雑化している現代(その作品が発表された時代)を反映し、物事を無理に単純化せずに、複雑さや難解さと正面から渡り合いながら、「現代(時代)」における批評と半歩先の未来をかいしま見せるものである。そうした作品を扱って、「現代」の社会や文化のある側面をえぐり出す批評装置として機能するのが「展覧会」だと思う。どんなに古い作品を対象としても、展覧会とは<今>に現出するものである。のっぺらぼうの無個性の空間に、展示壁が建てられ、作品がかかり、解説やキャプションが加えられて、全く異次元の批評空間を創出する。展覧会とは現代に投げかけるひとつの波紋である。だから、展覧会に真摯な賛否両論は不可欠なのである。

税金で運営される公立美術館が採算性や効率性を考えなければならないのは当然である。しかし美術館の自助努力で果たすべき部分と、公が担わなければならない使命は別に考えなければならないと思う。美術館に市場原理を導入する動きの中で、確実に「批評としての展覧会」は数を減らし、そうした展覧会への入館者も少なくなっている。「美術館

<sup>2</sup> 森達也・森巣博『ご臨終メディア 質問しないマスコミと一人で考えない日本人』集英社新書、2005 年、p.51

とは何か」「展覧会とは何か」という、青臭いことを真剣に議論しなければならない時に来ていると思う。

(東京都写真美術館事業企画課長)

☆ ☆ ☆

## 危機に瀕する美術言説

日夏露彦

美術批評をどんな criterion (標準) や方法ですすめようと、authentic(心からの、真性な、not copied)なる理念を否定する者は、ほとんどいないだろう。なにを今さら、と笑う向きもあるだろうがメディアを通した美術批評に対して、読み手は書き手の真摯さを、先ずは信じるほかはない。媒体としての社会的信用性が高ければ、高いほど権威を帯びるだろう。しかし、その後、裏め過ぎではないのかと疑い出すことは多々ある。作品と引き比べ、義理ともいいがたい臭みやコジツケを嗅ぎ取るのである。

むろん、その書き手は応えるだろう。心からそう思って書いた、これも authentic な批評精神の発露なのだ、と。だが、不自然な市場価格上昇や賞歎受賞への政治的工作ということが見え透けば、何をかいわんやである。商品社会の日常性に与するこの種の言説に、心を持ち出す資格はない。理念は手段とされ、目的は作家と自らの名利欲の追求なのだ。

[盗作問題] 今年 6 月、ここまで来たかと唖然とした盗作 (plagiarism) 問題の場合、詭弁は素人でも見破るだろう。二枚を重ね合わせてほとんど一致する構図 20 余点からは、画家のあまりの浅ましさが浮かび上がる。そしてそれを二人の美術批評家が高く評価してきていたのである。批評家に転身していた二人の元大手新聞美術記者は、1998 年にはある美術雑誌の対談で“大変な力量”とか、“ブ

ロ向き”とか絶賛。その後 02 年東郷青児賞、05 年「両洋の眼展」河北倫明賞、昨秋から、つくば、松浦、三重などの公の美術館で巡回展、そしてこの 4 月芸術選奨を受賞。すでに、つくば美術館の段階で盗作指摘の匿名投書があったにもかかわらず。選考審査委員には先の批評家ひとりがおり、多数決で決められたという。投書の妥当さはその直後認められ、例にない取り消し処分となった。

ふたりの authentic な (?) 数々の言説、根回しがなかつたら、ここまで公的評価はえられただろうか。

[作品レベル] 作品は写真、映像で見る限りだが、戦後イタリアのネオ・レアリスト周辺の流れを汲む具象画家アルベルト・スギの作品を、手際よくなぞって多少味付けをしたレベルといつていい。公募団体展によくある現代風心象を手馴れたタッチで描き流す、感銘薄い部類としか見えない。原作の方は小造りながらも品性を漂わすと、感じたが、イタリア画家が怒るのも無理はない。関係者一同が知らないのを見越し、ついに国家のお墨付きまで得たのだから。さすがに芸術選奨取り消しの段になって、批評家のひとりは画家のオリジナリティ否定発言。もうひとりは、態度保留 (6 月初旬段階)。

[批評言説の失墜と関係者責任] 美術批評という美の創造に与する言説活動が、これほどぶざまな実態を曝け出したことはなかったろう。ふたりだけではない。たとえ多数決で決められたといえ、文化庁担当官の事前調査、選考委員批評家、学芸員の見識と責任が厳しく問われてしかるべきだ。政治力によるゴリ押し、パン絵やいわゆる鑑賞画を歓迎する業界やデパートとの癒着の悪弊に、心ならず押し切られたで済まされるだろうか。

ところで、どだい、この国での美術批評の胡散臭さは、大小メディア紙・誌面を主にサンプルは積もりもつもってきたといつていい。今回のふたりは、長らくマスメディア第 4 権力をフルに利用して、業界・デパートに利する言説を書き流し、ひとりは著名批評家などの文を盗用、職を追われ、しかし、いまは美術批評家にして美大教授、地方美術館館長に。

なぜ、こうしたことがまかり通るかは、拙著「日本美術・負の現在」(04 年、アートヴィレッジ) に詳しいが、客体的要因としては、明治政府による官制展・文展 (一日展) の創設で美術界に三層差別化構造が固められた点を挙げた。それが敗戦後民主化の流れにも改められず、今日まで温存されてきたのである。“上からの近代化”的弊害—法人化したとはいえ実質官制展、権力との緊張関係は多少保つ在野公募団体展、闘争と実験を理念の現代美術という三層構造。さらに“日本画”と“洋画”などという時代錯誤な呼称に見られる差別が重なる。

[多重規準] これによって、批評も分裂。それぞ

れの層に合わせた criterion が流通。各層に批評という名の権威言説がまかり通る。洋画ではもう古いが、日本画では新しいから評価する、とか、現代美術では先刻承知だが、公募団体展では新しいから受賞させる、といったことが平然と行なわれる。絵画なら絵画としての統一規準で見ようとするのだ。明らかに、この国の特殊事情を鑑み、心ならずも（！？）多重規準が、とくにメディアでご都合主義的に使い分けられる。

文化行政は、差別構造に合わせ、賞勲を割り振る。文化勲章、恩賜賞、芸術院賞、芸術選奨は旧官展系層が多く、言説を含む政治的工作がものをいう。その選考理由は取って付けたようなコメントを常とし、罪深い税支出と業界への貢献を繰り返してきた。今回、作者が返上を申し出たところ、文化庁は拒否。授賞記録が残れば、汚点も残る、という。以上、反駁するなら、ただちに情報公開すべきだ。 authentic な、換言すれば自立した美術批評などは端から侮るような濁った業界と貧しい文化行政、馴れ合いでやり過ごす大小メディアと批評家など関係者、心得違いの作家たちが、ツケを溜め続け、amoral な醜聞と言説の危機を招いたといえよう。

著書で触れたが、敗戦直後ほぼ 10 年間はラディカルな批評群とメディア、環境はあった。以後三層でそれぞれ通弊化する業界馴れ合いに己を忘れたような言説は、批評に値しないと言い切つていい。

註：(1) 美学者佐々木健一によれば、和語“批評”、“評論”は、前者の方が否定的評価を含め、後者の領域を超えるとされる。ここではそれにも値しない事例を問題にしたが、“批評”に統一した。

(2) わが国の美術批評家の多くは、美術館館長、学芸員、大学教授など帰属先があり、付度意識が強い。フリーランスでこそ、といっても、忌憚の無い批評を、メディアは避ける傾向がある。事大主義本質が染みついていて、現代美術層ですら論争はほとんど起こらず、創造のダイナミズムは促され難い。

(3) 国家による序列（差別）化にはかならない賞勲制度自体がここでもう一度問われるべきは、いうまでもなかろう。



## 対談：美術批評と創造の現場

岡崎乾二郎 + 林道郎 + 暮沢剛巳  
(美術家) (上智大学教授) (司会)

### 『オリジナリティと反復』を起点に

暮沢 今回何を話そうかということは、先週ちょっとメールでやりとりをしましたけれども、これはこの会報のほかのところでも話題が出るでしょうけれども、最近だとやはり和田事件がどうしてもひっかかっています。あと岡崎さんが次いで提起された青木淳さんと小野弘人さんのアルマジロ事件ですね。この両者は似て非なるケースだと思いませんけれども、これは評論家連盟の対談なので、この二つのケースの対比によって、批評の役割云々という話題へと展開していただければと思います。あと今回、「創造の現場、批評の現場」というテーマを掲げさせていた経緯もあるのですが、この 3 人の中では岡崎さんは作家でもいらっしゃるから、その立場からちょっとコメントしてもらいたいところです。さらに、今岡崎さんの手元にロザリンド・クラウスの『オリジナリティと反復』の英語原版がありますけど、ここでの話題をこの本の中で展開されている理論とも関連付けられればとも思います。

まず取つかかりとして岡崎さんのほうから問題提起のあった、似て非なるケースとしての和田事件とアルマジロ事件に関して何かコメントをしていただきて、それからちょっと広げていくような形にできればと思います。あの一件に関しては、岡崎さんは意見書なども書かれているので、純粹に客観的な立場に立つというのは難しいかもしれません、僕ら 2 人よりははるかに詳しいですから。ということで、お願ひします。

岡崎 こういう事件が起こるといま、オリジナリティとは、ということで、古くはベンヤミン、そして、このクラウスなどが参照される事になる。去年だけ、こんな厚い本『Art Since 1900』が出たでしょう。ロザリンド・クラウスとかハル・フォスターとかが編集した。

暮沢 ありましたね。

岡崎 その最後に座談会があって、「現状の美術状況が完全に市場に支配されて批評が成立しなくなった」とか、80 年以降の批評状況の総括をしている。いわばクラウスの『オリジナリティと反復』（原題は “The Originality of the Avant-Garde”）以降の総括で、批評の失墜という問い合わせすべてクラウスに収斂している恰好で。しかし、その 22 年前に出された『オリジナリティと反復』の序文では、

クラウスはグリーンバーグの『芸術と文化』発刊以降 22 年の功罪を乗りこえることこそ、この本の使命であると書いていた。

暮沢 『芸術と文化』の出版は 1961 年ごろでしたか。

岡崎 グリーンバーグのは 1961 年です。以来、その影響力の功罪として、グリーンバーグの批評原理にあったオーセンティシティの判定が、市場に都合よく利用されるようになつたと。作品批評がオリジナリティという効果を強調するあまり、結局のところ作品の唯一性を作家の伝記や個性に帰属させることまで加担している。あげく、極端なかたちで新表現主義として現れてきたと。対してクラウスはポスト構造主義の理屈を使って批判するんだと宣言してたわけですね。彼女はパルトに倣ってアルゴ船という比喩を使う、つまり、芸術表現を海に漂う船のように、外部を持たない閉じた体系だと。個々の要素、部分を交換していくても、あげく全部部品を入れ替わっても全体構造は変わらない。この構造内で（ゆえに）、個々の要素は互いに示差的であるのみにすぎない。交換可能。つまり作者、作品のオリジナリティなどは置き換える効果にすぎない、と批判した。以来、オリジナリティはアヴァンギャルドによって、あるいはクラウス以来、否定されつくしたという誤解を招くことになった。しかしその 22 年後の 2005 年の『Art Since 1900』の座談会では、現在のグローバリズム下のアート市場自体が、アルゴ船ならぬノアの箱船状態、つまり世界のすべてを商品として搭載する閉じた市場になってしまった、という批判になっている。

しかし、22 年前に実際にクラウスが批判したのは何だったのか。今回起つてある事件とそれに対する反応は、クラウス以降の問題として、再検討できることではないか。実はクラウスの “The Originality of the Avant-Garde” が書かれる契機にも事件があって、当時開かれたロダンの展覧会をめぐるスキャンダルでしたね。

暮沢 鋳造の話ですね。

岡崎 ええ。もっとも新しいロダンの本物と認定された、「地獄の門」が当時鋳造された。しかし、そもそも「地獄の門」はロダンの生前、一度も組み立てたことがなかつたし石膏原型も組み立てられてない。全体の構成を示す指示書も残されていない。死後、ルボセというロダンの協働スタッフによって組み立てられ鋳造された「地獄の門」が、フランス政府に委託された法的権限によって認定された最初の本物であつて、そして 1981 年のワシントンでの「ロダン展」開催に際して、最後の本物（12 体までは法的にオリジナル鋳造とする）が作られた。それが記録映画になって展覧会場のシアターで跨らしげに流されている。クラウスはそれに対して、こう書いたわけです。「小劇場に座り最新の『地獄の門』が鋳造されるのを見ながら、この侵犯を目撃しつつ、私たちはこう叫びたくなる、『贋物』と」（小

西信之訳）。ここから論争が起つた。

当然のごとく、この展覧会を企画し協力した美術史家たちや、商業的にロダンの作品に関与している人間たちから反発がくる。法的に認定されうるんだと反論をする。ロダンは実際作っていないんだけれども、法的には正当なのだと。

これこそがクラウスのオリジナリティ批判の核心にあつた。クラウスの議論に含まれていた論点を発展させると、つまり今日、オリジナリティは資本と市場こそが必要とし管理する権限でしかない。むしろ資本や市場はそれを手放すことができないだろう。なぜならば、それこそが管理通貨同様に資本の運動を作り出すものだから。いいかえれば、オリジナリティの認定も保証も、作家自身の制作過程によって与えられるのではない。あくまでも市場とその管理機構、権力によって維持され保証されるものである。作家性や創造性、つまり権限としてのコピーライト（複製の権利）を支配し管理しようと企むのはまず資本であり、国家であるということです。実際の生産者はむしろ、これらの機構に翻弄され、本来の権利、あるいは作品が制作されたオリジンを奪い取られたままになっている。いかなる者も、このシステムへ登録することなしに作品の同一性を保証されることはできないのだと。このシステムを、クラウスはソシュール流の表象体系と重ねて、この体系内において、それぞれの作品の出自つまりオリジンとしての生産過程は問うことができない。体系内の互いの示差性としてしか示されないと。クラウスはつまりオリジンがないのではなく、体系内では問うことができないと言つていただけなんですね。だから彼女はこうした表象の体系に亀裂を入れる、体系内に回収できない外在的過程が刻印されたインデックスなどの概念をむしろ積極的に導入しようとしていた。

80 年以降すべてがシミュラクルだという論の単純化が起つて、この本もそのタイトルから、それに加担したように思われていますが、読み直せばオリジナリティが無効になったなどという単純なものではなく、むしろ市場原理、資本の原理こそオリジナリティを効果として必要とし、操作、独占の対象としているという批判につきている。シミュラクル、同じものの反復というのはこの表象体系内の事柄にすぎない。実際はこの体系は自律できず、外部性をもつてゐる。しかし体内では直接、参照できず表象できない。反復という運動が生み出されるその遅延、持続にのみその不在の外部性が刻印されると彼女は考えた。

とはいえ、すべてはシミュラクルだとか歴史の終焉とか、ロマン主義イロニーの焼き直しのような開き直りの論理が批評の世界にも跋扈してきたのは事実で、今回の一連の事件は、ようやく、その破綻を示しているのでは。事件はどれも論理的に単純です。いわば、すべてはシミュラクルだと開き直りつつ、他人の生産物を平然と自分のものとして発表し

登録する。そしてこの「登録する」という行為こそが芸術行為として、もっとも創造的でありオリジナルなのだと主張する。美術界あるいは建築界という表象体系に最初に登録した人間にこそオリジナリティを保持する資格があるという代理店のような、リプレゼンテーションの論理につきるのですから。

ところで、クラウスのロダン論への、ワシントン・ナショナル・ギャラリーの展覧会企画者エルセン教授からの反論には「倫理的ではないが、合法的な権限を持っていたのである」という一文があつて、クラウスの立場がかえってはつきり示されることになった。つまり以上のような表象体系への登録という合法的な権限と、倫理的あるいは美学的判断、あるいは判断そのものは別だということですね。その分別に関わるのが批判であり批評の役割であるといえる気がしますし、その混同に対する批判こそ今も批評に試されているものだと思います。

### 和田事件とアルマジロ事件の相違

暮沢 そうした前提を踏まえた上で具体例をあげると、今回組上に上っている二つのケースですね。和田事件とアルマジロ事件。この二つはそれぞれ違った形でそれが顕現したものだととらえることが可能だということですね。

岡崎 登録ということに関わって今回の二つの事件、まず和田事件ですが一番興味深い点は、日本の国内の作家を盗用したのではなくて、海外の作家、要するに日本で知られていない、しかし決して途上国ではなくイタリアの作家を盗用したということです。それも一つの作品ではなく長期間にわたって全部で 100 何点という話らしいけれど、まるで作家のキャリアそのものを盗用するように 30 年あまりの長期にわたって盗用をつづけている。なぜそういうことが計られたのか。それこそシステムの問題として考えるべき問題でしょう。無名である／名があるを区分するのは、当の発表が行われる場、体系(での位置づけ)で決定される問題ですから、これは完全に閉じた論理です。現代美術の世界で、無名の中国人の作家の作品をコレクションして、そのコレクションを展示することを自分の作品とする作家がいたとして、それとどう違うのか。あるいは鉄腕アトムの目玉とミッキーの頭の形を組み合わせて現代美術の世界で発表して有名になり、この絵を再び商品として誰かがパクったとき、その作家は訴えるかも知れないけれど、その作家は美術界というシステムへ登録したという事実をオリジナリティとして主張しているわけです。世界の美術界に登録したのは俺だと。これはそれこそ『Art Since 1900』の座談会で嘆かれている今日の美術界の現状でもあったわけなんですが。そもそも著作者は自然人に属すというのは基本ですが、それが権利として登録

されるのはシステムの問題、いいかえれば相互に通約不可能な複数の世界があり、システムへの登録とは、その複数の世界、システム間の非対称的な写像、移動によって成立している。たとえば法的にこれがもし例えば裁判になったとしても、もしかしたら和田さんは勝つかもしれないですよね。それは法が境界を持つということを意味するだけでしかない、法が適用される内側と外側の境界というものがそこで浮かび上がるだけです。しかし批評、批判はこうしたテリトリーに内属するものであつてはならない。そういう意味では文化庁の賞の審査員の何人かが、この事件後、賞を取り消したというのは、批評の自律性ということを考えるとよかったです。法的な判定の前に、批評がぎりぎり機能したわけですから。

暮沢 訴訟になつてない以上、少なくとも和田事件は法的な係争として成立しているとは言えない。その意味では、確かに受賞取り消しという批評的判断は法的判断に先んじたものでしたね。

岡崎 あえていえば、なぜ、だめとしたのか、詳しく語ってもらいたいけれども。受賞する、受賞取り下げの区分の基準が結果的に、スギさんの絵と酷似していると世間を騒がしたからとなってしまつてはならない。しかし純粹に形式的に判定しようとするとすごく複雑になる。それに逃げ込もうと狙っていたところが和田氏にはあると思うんだけども。つまり絵の具の厚みが違うとか、言っているし。

暮沢 重さが倍違うとか、言っていましたね。

岡崎 だから批評家はみんな、次にウォーホールなんかを例に持ち出してくるだろうなどと身構えていたんじゃない(笑)。

アルマジロ事件は和田スギ事件より、さらに嫌なもので、青木淳の著者名で出された絵本『家の?』で大きく表紙になっている登場人物、アルマジロ人間が小野弘人という元スタッフの描いたものだった。そして青木淳氏は訴えられた後、確かにそれは小野弘人さんが描いたものだと認めたわけです。いまだ盗作を認めていない和田スギ事件と、ここが第一の違いです。しかし、青木淳氏は、このアルマジロ人間はかつて小野弘人氏が所員であったときに作成したものであって青木淳建築計画事務所の法人著作に属すると主張した。正確には、その法人著作の権利を青木淳建築計画事務所から個人としての青木淳氏が借り、絵本として出版したのだと弁明したわけですね。じつは訴訟になる前に絵本を見つけた小野弘人氏は青木氏に、どういうことか問う手紙を書いている。対して青木氏側より、これは法人著作である、もし、こうした思い込みを第三者に流布したら、青木氏と事務所の名誉を侵すものとして対応せざるをえない、という返事が来たわけです。で、その返事によって和解の可能性がなくなり訴訟になった、すると青木氏はあっさり小野弘人氏が描いたことを認め、以上のように言い直したわけです。

和田義彦さんは、今でも認めていないわけ。

暮沢 公には盗作を認めていないですね。

林 そうなの。

岡崎 言っていないんだよ。公には一切言っていない。影響を受けたとか、尊敬してるとか、一緒にデッサンしたとかいろいろ言っているけれども、写したとは言っていない。青木氏は言っているわけ。しかし事務所の法人著作なんだと。けれど、画像を比べればわかるけれども、小野氏が描いたほとんど同じポーズをわざわざ描き直し、ぎこちなくなっているわけ。法人著作であると確信していたのであれば、同じポーズだったら小野氏が描いたものをそのまま使えばいいのにそうしていない。小野氏の元の絵は手で何かを持っているとか重心がどっちにあるとか描きわけられているのに対して、コピーしたものは手も足も短冊みたいになっている。法人著作であればなぜ青木事務所という名前でなく、青木淳という著者名で絵本を出したのかという疑問も当然生じる。自分の描いた絵でないものを自分の著作した絵本として出すというのは作家の倫理として普通は考えられない。だから青木淳建築設計事務所にいったん法人として所属したものを見た個人としての青木淳が借り受けたものだと間接的なクレジットを置いて弁明している。それが事態を複雑にしてしまった。ちょっとマネーローリングみたいな話なわけね。

暮沢 確かに複雑ですよね。それにその説明ではいかにもわかりづらいし、第三者を納得させられるかというと、苦しいかもしれない。

岡崎ええ。それで、これが法人著作として正当に成立しうるか、どうかが論点になる。そこで、青木氏側は建築設計事務所という業務の特殊性を説明するわけ。簡単にいえば、その設計事務所の仕事は、通常の業務と違って、内容があらかじめ明確には規定されないアートであり、一方、通常のアートと違って組織集団による制作である。という二つの論理を組み合わせる。一見、個人の自発的な制作でさえ、そこで制作されるもののすべては事務所の通常業務——組織的な制作物として事務所に所属するという論理が主張される。そしてその制作物のすべては監督者である所長の権限に委譲されるのは当然だと。自分の描いた絵でないものを自分の著作物、絵本として発表する正当性を、建築設計とは、組織的に規定された業務であり、かつ規定のない自由なアートでもありうるという二重の論理で通そうとしている。

小野氏の主張はアルマジロは子供のときから描いていて、自分が担当した設計のプレゼン図に自分の代わりに描きこんだというものです。

普通は法人著作として成立するためには、明確な指示が行われているか(法人として直接的な発意があったかどうか)、こうした作業が日常業務として共有されルーティン化しているか、ということが判定基準の中心になります。端的には、上司の指示に

もとづいているかどうか。これは、さきほどの絵の違い、小野氏のオリジナルは家の中でアルマジロが甲羅を脱いでくつろいでいる姿だったのに、それを青木氏が知らず、犬とも人間ともつかない姿なのになぜかアルマジロと呼ばれている不思議さと説明していることにも現れている。つまり明確な指示で描かれたものではないことをいわば青木氏も認めている。こうして、明確な指示もないのに、なお法人著作として成立させるためには、こうしたわけのわからないイラストやキャラクターを作ることが日常業務として、建築事務所であるにも関わらず、当然のルーティンだったということを言わなければならぬ。そこで青木氏側の答弁には、必要以上に、青木淳は一人のアーティストであり、青木淳建築設計事務所は普通の建築設計事務所と違ってアートを生産している事務所なのだ、という弁明が出てくるわけ。アートの仕事だから、決して一般化も規定もできないものも生産するのだというわけです。建築は客観的な技術が芸術か、という明治以来の建築という職種に胚胎させられてきた矛盾をうまく混同させた論理展開に見えるわけですね。ここでも、この混同を批判するのが批評の役割のはずなんだけだ。

暮沢 でも、建築ジャーナリズムなんかは概して消極的ですよね。そんなに突っ込んでレポートしている記事は、今のところは見かけない。事実僕も岡崎さんからこういう形で問題を提起されるまでは、この件に関してほとんど知りませんでした。

林 中谷(礼仁)さんなんかは、ブログで書いていますね。

暮沢 それは僕も読みました。

岡崎 1910年から14年ぐらいに構造家の佐野利器そして野田俊彦が巻き起こした『建築は芸術か否か論争』というのがあったけれど、そもそも民間の設計建築事務所というのが現れはじめたのが日露戦争後で。その後1920年の分離派あたりに、いわゆる最初の個人事務所、今でいうアトリエ派事務所ができた。この時期に建築は芸術でありうると反論した後藤慶二や分離派の堀口捨己の論理は、結局、建築が客観的技術として、いかにその意図、発意を客観化し、共有しえるものに根ざしていようと、それを主観的、感覚的に受容する現象的な面を省くことはできないという理屈だった。分離派の堀口捨己は、建築は技術として一般化しえない現象を扱わざるをえないゆえに、個人としての芸術家である建築家が要請されるのだと言う。はじめから個人事務所だった吉田五十八とか、彼らは決して、人にデッサンやスケッチを描かせたりしなかった。絵描きが人の描いた絵を自分の絵として発表しないのと同様です。

海外では、同時代のアドルフ・ロースが、ヨーロッパの分離派について、その芸術と技術を使い分ける二枚舌についてすでに徹底して批判していた。

暮沢 「装飾は罪悪か」というやつですね。確かに

にあれは分離派と同じ頃かな。

岡崎 ロースはモダニズムの合理主義はすでに職人、技術者たちによって達成されているというのです。対してドイツ工作連盟の建築家たちの論理は、こうした職人たちの生産物は芸術性が乏しいのでそれに芸術性を与えるのだといい、一方で芸術家たちに対しては、彼らに欠如している社会的な機能、合理的規格を与えるのだという、二枚舌の詐欺師のような論理だという。つまり美でもって用を批判し、用を持って美を批判する。これはカント的にいえば判断の分別ができていないということであって、結局こうした建築家こそ、キッチュを作り出しているのだと批判した。「芸術品の様な、実用品の様なものは疎な物ではない。虹蜂取らずである」といった野田俊彦も真善美的混同を批判する点においてロースと似ていました。こうした議論が踏まえられているのかどうか。僕は意見書を書いた関係から青木氏側の答弁書を読ませてもらったのですが、あまりに歴史認識が違うので、驚いてしまったのですね。ですから是非、建築の専門家として、堂々と答弁書を世間に発表してほしいとも思います。ともかくこの事件には、ピラネージなんかまで巻き込んだ新旧論争まで、さまざまな歴史的な論争まで、辿ることができるような背景がある。

暮沢 アルマジロというキャラクターについてはいかがですか。

岡崎 キャラクターというのは、そもそも19世紀のピクチャレスクの時代の建築のもつとも重要な概念であって、カタログとして類型化され反復されうる記号、表象つまり商品化された建築に、芸術としての固有性をなんとか確保しようと要請された概念だったわけですね。これは閉じた体系内を反復する類型に、外的なもののが刻印が刻み込まれることで確保されると考えられていた。要するに類型としては同じでありながら、現象として現れる建築は、決して一般性に解消できないシンギュラリティ、キャラクターを持って現われる。それをどう形式として捕獲するか。うまくいったときは、まさに、あの有名な絵本、リー・バートンの「ちいさいおうち」のように、家そのものが固有のキャラクターを帯び、顔をもって現われる。家自体が人格をもつて固有の生を歩みはじめる。それがキャラクターという概念ですね。だから建築史的にいえばピクチャレスクの時代に建築は絵本と、かなり核心で結びついていた。

たしかに実際につくられた建築は、使用者にとって、あるいは場所との関係においてその時間的過程を通して同じ型には絶対に還元できないようなある固有性を必ず持つ。少なくとも住み手にとっては、住宅というのは一種の人格を持ったもののように見えてくるということはある。野田俊彦はここを突いて、だとすれば芸術としての住宅を創造するのはクライアント、住み手であって、建築家は単に技術者でしかないと批判した。ピクチャレスクの議論においても、いわば建築を芸術作品にする固有性、キ

ャラクターは建築家によって創出されるのではなく、コンテキスト、外部環境との干渉によって偶発的に取り入れられるのだとされていた。けれど、さすがにロザリンド・クラウスはさきほどの『オリジナリティと反復』で、70年代当時に復活しつつあったピクチャレスクの議論について、表象システムの中にこうしてキャラクターを位置づけ、捉えようとしてすること自体が結局、それを見る絵画的フレーム——つまりピクチャレスクということですが——にあらかじめ規定されているのだ、と批判しています。表象の限界を突破する表象とは単に表象体系の自己撞着である。崇高性と同じ問題群ですね。それはそれを受け取る側にのみ生じる、外部ではなくて内面の問題なのだと。

いずれにせよ表象できないもの——表象体系が破綻する外部性を表象することを、表象体系自身が自らの維持のために必要とするという逆説です。スペクタクル、オリジナリティは、こうした論理的自己撞着を示す不在の表象にすぎなかった。こうしたシステムの自家撞着を批判しようとしたのがアヴァンギャルドだったというのがクラウスの論だったわけでしょう。コーリン・ロウも、19世紀の残存物であるキャラクター（固有性）という観念の欺瞞を批判したのがモダニストであると書いた。崇高もオリジナリティもロース的に言えばボジョームキン都市的なでっち上げだということになります。

ところで先ほどの野田俊彦は芸術建築という序列を作ると一番下が住宅で、住宅はもうほとんど使用目的で語れるといっていました。そして次には工場。だんだん上がって公共建築になると、まだ使用目的が確定していないゆえに芸術的に曖昧さが高まるなどということを言っていた。今の美術館の問題とかを思い起こさせるのですが、まだ、それが何なのか、どうやって使うべきかはつきりしない。言いかえれば共同体的な合意が出ていないというわけですね。いわば、そういう場面でしか、建築家などという曖昧な職種は必要とされない。それ以外は構造家にできる。

たしかに明治の建築家の最初の世代、辰野金吾とかの建築家たちの仕事は、迎賓館とか東京駅とか、まだ日本の社会の中でそれが何で必要なのか定着していない、わけのわからない西洋の建築タイプの模倣だった。で、こうした公共建築が見かけだけ大体揃ったときに、佐野利器をして繞いて野田俊彦とかの建築批判が来る。というのも都市のインフラの整備はまだ、ぜんぜん遅れているわけですから、明治以降必死で作り続けてきた見かけだけの建築、つまりロースの言葉で言えばボジョームキン都市（これは当時の日本ではシャム=虚偽建築と呼ばれていた）はもういらないというわけですね。あえて、先ほどのクラウスの論と繋げるとすれば、この二人の論を受け継ぎつつ、決して単純な芸術主義に偏らず、驚くべき深度をもった建築芸術論を組み立てた後藤慶二が重要ですね。

林 旧豊多摩監獄（のちの中野刑務所）の人ですね。

岡崎 ええ、後藤慶二は監獄をつくったことでも、明治、大正の西洋文明を移入する国家雇用の建築家としては最後のフェーズに位置していたともいえる。つまり工場だとか刑務所だとか、火葬場とか、インフラをやった。それに劇場。いま考えてみると、まさに生の政治にかかわる機関ばかり設計していたのね。そして実際に後藤は建築は単なる物理的構造なのではなくて、情動や身体、生理というものが直接、作用（ファンクション）として建築の機能に結びつけられたとき建築たりえるのだと言うわけ。監獄の設計で学んだことですね。ちなみに後藤と同じ歳の大杉は豊玉監獄に収監されていて……。

林 そう。その居心地のよさを文章に残したりしてもいますね。

岡崎 ええ長谷川堯さんが書いていますね。

暮沢 あれですか、大杉が甘粕（正彦）に殺されたのは、そこを出獄した後でしたっけ。

岡崎 ええ、もっと後。後藤慶二は、現象学なんかをちゃんとフォローしていて、建築の形式はまずフェノミナつまり現象としか現れない、その当時フェノメナという言葉を使って説明している。それを捉えるのはまず感應だと。実体的形式に直接至ることなく、フェノメナを通して、どう形式が了解されるのか、つまりは実体ではなく、対象とそれを捉える感性、身体の関係を形式として捉えるべきだという論の立て方をしている。客体として固定した形式に還元できない。さらにコンクリートという素材を分析することを通して、彼は素材が構造、形式を一義的に規定しない、つまりそれを形式として定位するのは身体と素材との関係であるという、不定形を見いだしている。「抽象と感情移入」のウォーリンガーなんかも読んでいたわけでしょう。この点でだけ、建築は芸術と同じ論を共有できるのだと考えていた。

暮沢 何かその話を聞いていると、『マニエリスムと近代建築』でコーリン・ロウが言うところのフェノミナ、「虚の透明性」と「実の透明性」の議論を先取りしているような印象を受けますね。

岡崎 ええ。このあいだ来たスティーヴン・ホールは現象学が自分のベースなんだといっていましたけれど、とくに後藤慶二もやっていた。暮沢さんが言われたように、ともかくからうじて形式の現象分析においてのみ、建築は芸術的な問題に触れ合うわけですね。であれば建築の芸術性はまったく主観の中にだけ生起するということにもなる、一方で、後藤慶二の建築は身体や感性を組織するという論はシステムとして徹底すれば、それこそ監獄的な生政治的な装置に発展する怖さも含まれていた。そのどちらでもない場合、つまり通常の芸術を語った建築は所詮、見かけだおしの虚偽（シャム）建築、キッチュになるしかない。フェノミナの形式つまり虚の形式としてのみある芸術形式を建築家が実体化

し、複製しようとするとキッチュにしかならないという痛烈な批判が、このときにすでにあったということです。

話をアルマジロに戻しますと、そもそも問題になっているのは絵本であって、青木氏は自分が創作した絵でないものを青木淳という著者名の絵本として発表した。青木氏はいったい何を創作したのか、他人の絵を使った絵本を作るものを創作者、アーティストとして認められるのか、和田氏に問われたのと同様に、たとえば、それが個人の芸術家としての賞に値するのというのは、法的な正当性とは別の次元で当然問える問題のはずです。それが成立しても（それが成立するかどうかが争われているわけですが）クラウスがいったように倫理的にそれは受け入れられるかどうか、批評に問われるのはこの次元の判断のはずです。しかも和田氏が認めていないが、青木淳氏本人が自分はこれを描いていないということを認めてしまった段階になっても、まだ、建築評論家は、不思議なことにこの事件に言明しないどころか、むしろ建築設計のあり方として普通であるという反応も多い。その無関心な反応がかえって明治以来の建築をどう定義するのか、という問題に自ら足を突っ込んでいる結果になっている。

林 建築評論家は、擁護しているんですか。

岡崎 拥護している。というか、建築の作業というのはもともと共同制作だという理窟で、この事件を許容するような発言をした人が結構いるわけ。しかし、ご存知のように歴史的にみても、ウィリアム・モ里斯をはじめとして、芸術至上（あるいは芸術市場）主義が崇めてきた作家主義を批判する運動というものはかなり厳格なものだった。だいたい協働作業を主義として行う建築事務所は、映画と同じように、スタッフの名前をくまなく、すべて記載するものです。アーツ＆クラフトの運動がそうだったように、むしろ無名の職人、工人はそこに存在しない。アノニマスな表現に戻したみたいに誤解されてしまうけれど、そもそもゴシックの時代がそうだったようにステンドグラスはどここの工房がやったかとか、ノブはだれがやったとか、すべての作者、工人たちが明確になっている。つまり関わるすべての職人、スタッフがアーティストとして同等に扱われ、それが一人の代表者にそれが帰されることこそ徹底的に回避されようとしてきた。この流れでは、建築家という一つの主体に還元せず、さまざまな技能を持った職人たち、つまり複数の技術過程が協働していくに共同言語を組織するか、いわば建築というのは言語を構築していく作業として考えようとする。これはルシアン・クロールだとかクリストファー・アレクサンダーとか象設計集団とか長い系譜があるわけですね。それをカジュアルにしたような最近ユニット派と呼ばれる動向にしても……。

林 アトリエ・ワンとか。

暮沢 あと、みかんぐみとか、妹島和世＋西沢立

衛の SANAA とかもそれに入りますね。

岡崎 ええ、ちょっと先行していたシーラカンスとか。外国でいえば mvrDV とか。ユニット派とかいうだけあって彼らの主張もこの点でははっきりしている。つまりは個人表現ではなくて、クライアントも含めてコラボレーションだというわけですよ。スタッフの名前が列挙され、建築が表現としてひとりの建築家の作品に帰されるということは厳重に避けられる。このまま続けても。

暮沢 お任せします。この対談の趣旨を踏まえてもらえばそれでいいので。

岡崎 対して、磯崎新さんに代表されるアトリエ派というのがあるでしょう。こちらは白井景一さんとか、最近亡くなった篠原一男さんだと、それこそ個々の場面の現象的な立ち現れに至るまで、ひとりの芸術家としての建築家という個性が、一種、数寄屋のように、すべてを統制した芸術品として建築を作り上げる。60 年代から 70 年代にかけて自覚的にあらわれてきた。組織に対する個による抵抗として。当時、磯崎さんは、技術として決して一般化されえない手の痕跡、手法、マニエラとして理論化していた。

暮沢 青木さんもその系列の中に入りますね。磯崎アトリエ出身ですし。

岡崎 人的流れとしてはそう見なされているわけでしょう。アトリエ派というスタイルの設計事務所が、あえて建築家個人名をかかげることで、決して一般化されえず、システム化できない（ここに先ほどのキャラクターの議論が流れこんでいるわけですが）単独の個人表現、アーティストとしての芸術表現を押し出すものだとしたら、さきほどの協働作業としての建築設計の作業からあえて乖離するはずです。「決して事務所をもたない、組織を持たない」といったジョン・ヘイダックのように、むしろいかなる共同性も形成しえない通約不可能な領域を手仕事、つまりは作家の単独の身体とその技術によってのみ支えようとする。いいかえれば、それを確保しない限り、建築家が創作の単独の主体としての芸術家を名乗れない、というジレンマがある。協働作業を追求すること、技術としての一般性、交換可能性を追求することと、これは明らかに逆の方向です。この二つは両立しがたい。としても、どちらにしても建築という仕事に対して、美と用の倫理的な分別はきちんとつけてはいるのです。しかし、今回の事件はこの二つの意図的な混同というか、建築は協働作業であり、みなのアイデアを出し合って作るものだという論理と、それはすべて代表である芸術家である所長=建築家の表現に帰属する。という論理が癒着させられている。アイデアを出すことも含めて実際ほとんどすべてをたとえ所員がやつていようと、所長がすべてを代表する権限を握るのは当然である（なぜなら、所長は発表することの社会的リスクがかかるのだからとさえ）と弁護する人もいる。しかし果たして、その管理者としての所長

の行為をアートであるということまで許されるのか、どうか。ジョン・ヘイダックなら当然否定するでしょう。けれど弁護する論は、所長の指示なく所員が自発的に事務所で建築以外にマンガとか描いていて、何か面白いものをやつたら所長が採用し、それは必然的に事務所の法人著作となり、あげく所長の芸術作品として発表する、そういう事が設計事務所の暗黙に共有された通常の業務形態であるのだと、「それが建築界の常識なんだよ」とか言うわけ。

暮沢 慣習として、それが定着しているというわけですね。

岡崎 それが嫌だったらドラフトマンに徹しろという人までいた。アメリカではそうだと。大切なアイデアは出さずにとっておくのだと。だとしたら、建築は複数の人間がアイデアを出し合って作るのだという事と矛盾するはずですが、その矛盾に本人が気づいていない。ともかく建築には個人表現はないのだという論理をいいつつ、芸術家というステータス、そのオリジナリティに執拗にこだわっているところが評しいわけですね。スタッフの創作を奪つてまでアーティストという個性を獲得しようとする、あるいはそれを当然の権利として承認しようとするところが。いずれにせよ、それはせいぜい法的権限、会社の社長だということ以上ではない。倫理的判断、批評的判断からいってアーティストでありまするわけがない。

クラウスに戻ると、ゆえにアヴァンギャルドはこうしたシステムによってねつ造されるオリジナリティ、作家性というものを破壊しようとした。たとえばウォー・ホールは、こうしたシステムの中を流通することでイコンとなっている、例えばマリリン・モンローだと、毛沢東とかのオリジナリティを、そのシステムの論理をあえて徹底的に反復することで自壊させてしまおうとしたわけでしょう。ウォー・ホールのファクトリーという発想は本気で毛沢東主義への尊敬から来ていた。けれどウォー・ホールすらも単純にすべては引用であって、それを使って自分の作品を作つて何が悪いというへ理窟に使われる。

林 美術の文脈の中では——たしかに、模倣というだけでなく引用とかパロディーとかパステル・シューとか、あるいは、コンセプチュアル・アート以来の匿名のインストラクションやルールに基づく制作など、意図的に「作家性」を拒絶しようとした方法は、様々なプラクティスとしてあり、それが通俗化されたシミュレーションズムにまでつながっていく部分もあるかもしれません、もしも本気でそんな論理を持ち出そうとしているのならば、全くお門違いという感じがするな。そもそも、クラウスの「オリジナリティ批判」の背景に、そのようなプラクティスの蓄積があったわけで、その原点には明確に「付加価値」として顕揚される「オリジナリティ」神話を拒絶しようという側面があつたのだから。

岡崎 全くその通りです。

### オリジナリティの帰属

岡崎 話がやっと戻ってくるんですけれども『オリジナリティと反復』でクラウスが言っていたのは、一言で言えばグリーンバーグの作品分析のレトリックは真質の問題に帰着してしまうと。というのは純粹視覚的な作品分析というのではなく、その前にある特定の作者が作った固有な作品がそこにある、ことを暗黙の前提にしてロジックが組み立てられてしまっていて、その形式分析の論理ではそれを問えなかつたからですね。いいかえれば、視覚にもとづいた作品分析と、それがオリジナルであるかどうかの判定は別の次元の判断であるはずなのに、作品の良し悪しの判定として癒着てしまっている。これは批評言説を組み立てる方法論の問題なんだと。クラウスは決して個々の作品が生産されるオリジナルな過程がないと言っているわけではない、それがオリジナリティとして固定され表象化というか、記号として認定されブランドされる神学的商業主義にいらだっていた。むしろオリジナリティという登録商標は各々の作品がなぜできたか、は起源というものをもう確認できない、不在の効果にしてしまう。アヴァンギャルドはこの表象のメカニズムを脱構築するものだったんだと。

MoMA で、この本がちょうど出たあたりにプリミティヴィズム展があって、そのプリミティヴィズム展をジェームズ・クリフォードが批判しました。文化表象（リプリゼンテーション）システムにおける真性性というものがいかに、そのシステムに写像される外部の別の生産論理、システムを排除すること、そうした非対称性で成立しているか。今回のいずれの事件もそれぞれが依拠する表象システムの内部と外部——代表するもの（リプリゼンテーション）とされるもの——の非対称性に起こっている。本国では有名であっても日本では誰も知らないイタリア人の画家であったり、まだ無名のスタッフだとか、シャアシャアとそういう弁明がなされるわけですから。

暮沢 でもそれは実は、極めてオーソドックスな意味での、近代の表象学の論理そのものという気がする。

岡崎 ええ。

暮沢 両者の一番大きな違いは、和田さんの問題はあくまでスキャンダルであって、大騒ぎにはなったけれど法的な係争にとうとう発展しなかったのに対して、アルマジロ事件のほうは訴訟になった時点で初めて表面化した。要するに入り口からして違っていたわけですね。この違いがその後の展開にも影響したとも考えられませんか。

岡崎 まあ、どちらも個人とし芸術選奨を受賞し

ていたという共通点はあったのだけれども。一方の建築家は、事件が表面化したあと、こうした表象システムの非対称性自体を根拠にして、自分が描いたのではない、しかし自分は芸術家である、といつてはいるわけですね。

建築というのは、多くの人間が関わり甚大な資本が関わる仕事ですね。ですからわれわれから見ると、美術などと比べて、つねに外部と接触しているように思われる。実際、現実的にはクライアントや地元やら自治体やら、つねに政治的な議論の中で作られているはずですが、にもかかわらず建築家や建築関係のジャーナリストに会うとみな「建築界に批評がなくなってしまった」というんですね。青木淳氏自身も最近の対談で「建築には、評論がない。発表の媒体もないし、どの雑誌を見ても、じつはデータが載っていて『批評』はない」んだと（「ほぼ日刊イトイ新聞」——建築っておもしろそう。）言っていた。先ほどの話に繋げると、ここでいう批評の不在というのは、つまり外的な判断基準がない、これは根拠の不在といわれていたこと、の言い換えだと思えます。あからさまにいえば、これは外部がないのではなくて、建築界がひとつの産業システム、表象システムとして完結てしまっているということでしかない。つまり建物を作る根拠がはっきりしない。でもその根拠のない建物が作られづけていく。外部からとやかく批判されようと関係なく、できてしまうということです。批評がないのではなく、批評と関係なく建物が作られうる。クライアントや地元が文句をいっても、それは批評としては受けとられないわけですね。

にもかかわらず、建築家自身は何もないところから、何かを作るわけにはいかないから、何かキッカケ、つまりネタはいるわけです。それは流行としてのモードだったり、歴史的なコンテキスト、あるいは起源を仮設したり、芸術やら思想やら他の分野からの方法論の移植だったり、完結したシステムの中に仮構として外部をいかに組み込むか、あくせくしている。それが組み込まれれば建築は建築家の自己表現という恣意性から離れることができる。どうしても建築を自律させるために、形式を成立させるための契機、外部性の刻印が必要となる。先ほどのピクチャレスクと同じで、表象体系それ自身の起源を、その形式自体では問えないという問題と同型で。建築の理論史というのは、だいたいこうした外部性の確保という問題をめぐって、流れているともいえる。ブルータリズムから、メタボリズム、ヴェントゥーリ、ポストモダン、デコンとか。

暮沢 アンビルドとか。

岡崎 ええ、あげくに、ここ 15 年ぐらいは、まさに表象しない記憶をいかに表象するか、というモニュメントが代表的なトピックになっていた。あるいはサイト・スペシフィック。まあ実際は、古い建造物の装っていた外装をはぎ取るとか、乱暴なりフォームのようなものをそういうている。たとえば剥

き出しの廃墟で、展示物ゼロの美術館。その場所自分が、称揚すべき場所であると。

暮沢 モニュメントの表象というのは、まさにクラウスの彫刻論の中でも重視されていた議論ですよね。

岡崎 ええ。まさにクラウスが表象システムの外部の介入の事例として扱った、マッタ・クラークとか、スマッシュンとかの作品とアイデアを移入している。それでリベスキンドだと、アイゼンマンとかの展示物なしのままにモニュメントとしての美術館ができるあがった。不在の現前(笑い)。そこに9.11が起ころる。その廃墟に建てる新ビルのコンペがつくわけですが、その過程を見ていると、9.11の事件自体が建築界のモードによって予定されていたかのように思えてくる。案の上、リベスキンドがコンペに勝って、結局はそのリベスキンドの案をアリバイとしてだけ使い、換骨奪胎したようなショッピングセンターが建てられようとしている。ショッピングセンターの真ん中に、空虚な二つの穴がまさにツインタワーの痕跡としてモニュメントとして残され、死者の視点を追体験する。よくそんなディズニーランドみたいなスペクタクルに利用されている。

三内丸山遺跡の発掘現場の掘削の溝(トレンチ)を、タタキ紛いの仕上げで大掛かりに模倣して、その上に建物を立て、サイト・スペシフィックという言葉でコンセプトを説明している、という意味で、先頃オープンした青木さんの設計した青森県美術館も、こうした文脈に沿っているのだとみていいでしょうね。しかし美術の文脈でいえば、これはあくまでも模倣の遺跡(それも遺跡そのものではなく、その掘削現場の模倣)ですから、キッチュとしての遺跡としかいいようがない。見かけは確かにウォーターやマリアの「アースルーム」やマイケル・ハイザーやナウマンのトレンチの作品をそのまま写したように想起させるとしても、この建物を美術館の学芸員がサイト・スペシフィックなどと説明したら、その見識が疑わになってしまうでしょう。偽造された、いわばハリボテのキッチュとしてのサイト・スペシフィックなわけですから。

## 『Art Since 1900』

岡崎 ということで『Art Since 1900』のラウンドテーブルというのは、まさにこういう状況が話されていたわけでした……。読まれましたか、林さん。

林 僕ね、その対談の部分は、まだきちんと読んでいません。

岡崎 現状を嘆いているだけなんですね。

暮沢 そのときは、メンバーはだれでしたか。

岡崎 ハル・フォスターと、ベンジャミン・ブローと、クラウスとイヴ=アラン・ポア。

暮沢 『オクトーバー』そのものの顔ぶれですね。

岡崎 要約すれば、グローバリゼーションとして文化産業が全面化してしまった、いわば文化的な差異すら、スペクタルとして取り込まれ一元化してしまった。そうした一元化した市場の中で批評の力が失墜してしまった、というのがブクローなんかの問題提起。タイトルは「現代美術の窮状」で、ジェイムズ・クリフォードの「文化の窮状」を引っ掛けている。表象システムの閉塞性を批判する点でも同じ。でクラウスは、やや自己批判的に、ちょうど20年後だからおもしろいんだけれども、かつてはポスト構造主義によって本質主義を批判する可能性を見ていたけれど、その方法自身がいまやメディアを固定化させる役割として制度に組み込まれてしまったと。だから自分はもう自分はメディア・スペシフィックをやり直すんだというんですね。グリーンバーグに戻るみたいに聞こえるんですけども。ただ、自分が言っているメディア・スペシフィックというのは……。

林 ポストメディアムというね。

岡崎 ポストメディアム・スペシフィックで、単に一つのジャンルとしてのメディアムではなくて、むしろテクニカルなサポートというか、要するに技術的な下部構造それぞれの生産過程に生成し、それを統制するルールとして考える、という話ですね。みんな嘆いているだけで、クラウスだけが応答しているんですが。グリーンバーグの焼き直しじゃないかとフォスターが揶揄している。だけれども…

暮沢 それは後期資本主義の極限状態というやつですね。

岡崎 漠然としか覚えていないんですけれど。ハル・フォスターは歴史的、社会的文脈からの批判から切り離されてしまっている限り、有効性がないだろうと。つまりは閉じた文化産業の表象システムへの外部からの批判がなくなっていると。かつてはモダニズムは社会主义革命とかを刺激にして批判性を保ってきた。しかし今はその社会の参照源は何かと。ブクローがカルチエなのかとか、コーポレーションだとか嫌みをいっている。全体的に資本と連動したポストコロニアリズムとグローバリズムの批判ですね、イヴ=アラン・ポアはまだ「大地の魔術師たち」のときはまだよかったです。

暮沢 あれはまだマルチカルチャリズム云々とか言われる前ですものね。

岡崎 いや、一元化した文化産業に回収されたキッチュとしての多様性になったと。

暮沢 グローバリゼーションにキャビタリズム。何かありふれたキーワードですね。

岡崎 最後座談会のオチは、もうみんな歳をとったなという感じなんだけれども。この圧倒的な記憶喪失、美術史的な記憶喪失に対してどう抵抗するかと。だからこんな厚い教科書を出しましたなんていう終わっているわけだけれども。ともかくこれが2005年。クラウスの「オリジナリティ」が1983

年、『芸術と文化』が 1961 年、それによくまれていた「アヴァンギャルドとキッチュ」が 1939 年と、22 年周期があって、結果的に「アヴァンギャルドとキッチュ」の議論に戻ってしまっているわけですよ。

暮沢 結局それだと、グリーンバーグがあの時点で提起した問題が、実は 60 年ぐらいたって何も更新されていなかったという話になってしまいますね。まさに還暦ですね（笑）。

岡崎 ただ、アヴァンギャルド、キッチュのときにグリーンバーグが言ったのは、エフェクト（効果）としてできてしまったものは、アカデミックなものだろうと、商品だろうと全部シミュレーションと彼は言っていないけれども、反復可能でありキッチュ化してしまうと。

林 「効果」というのは、グリーンバーグのキッチュ批判とフリードのミニマリズム批判をつなぐキーワードでもあります、要はスペクタクル化、さきほど岡崎さんが使われた言葉を借りれば「ピクチャレスク化」の核にある問題ですね。

岡崎 ええ、だからプロセスにとどまるという言い方をしていたと思うんですね。最後のクラウスが今回言ったのというのは、それに似ていると思うんですよ。

前口上としては……ちょっと僕一人でしゃべりすぎてしまいました、要約すると簡単。では、クラウス等の反省をふまえつつ、今後 20 年をどう捉えるか、その契機としてつまり現在、たとえば現在の一連の事件をどう批判するか、ということになりますね（笑）。

暮沢 そんな簡単な話には思えませんでしたけど（笑）。

岡崎 さらに簡単にすると、一元化したスペクタクルの社会でも文化産業でも表象システムでもなんでも、システムというのは論理として完結して、その完結した内部論理では外部性を扱えない。しかし一方でそれぞれのシステムはその成立根拠をみずから立証することができないから、なんらかの形で外部性を取り込み、内部の論理に組み込まなければならぬ、それがキッチュ。あるいはオリジナリティとして登録されるものだった。いいかえれば、いまでもなく外部はあるということですね。それをどう扱うか。

暮沢 クラウスが、だからここで言うところのオリジナリティの議論を展開するにあたって幾つか踏まえている前提というものがありますよね。例えばベンヤミン的なアウラ概念の喪失であったりとか、あと言語学のモデルでいうと、パースのアイコン、シンボル、インデックスという三つのトリロジーであるとか。

林 ヤコブソンのシフターもそうですね。

岡崎 外部環境と物質的な関係を持つ、パースのインデックスという概念と交差しつつ、ヤコブソンのシフターつまり固定指示詞というのは、状況によ

って変幻するという意味で、別の面を持ちますね。

暮沢 その変幻が彼女の批評にとって重要な意味を持っている。

岡崎 そして、もう一つは固有名ですね。

林 そうそう、それを僕も今日の岡崎さんの説明を聞きながら考えていましたが、アルマジロ人間の問題は、まさに「命名」の問題ではないでしょうか。先ほどのピクチャレスクの問題、あるいはキャラクターの問題と直線的につながるかどうかはちょっと疑問もあるのだけれども、「キャラクター」というのは、シンギュラリティとは違っていて、むしろ、反復の効果として生成されるものですよね。つまり、それは同定可能、反復可能でなければならない。だからこそ、逆にいうと、場とか環境とかから切断することも可能な輪郭をもったものとして出現するものですね。それが絵画の中に現れようが建築写真の中に現れようが、アルマジロ人間はアルマジロ人間だという自律性が確保されている。その自律性を確保するのは、反復可能な輪郭を持っていることもその条件でしょうが、それと同時に、名の反復可能性とも言える。だから、僕の直観的な感想を言わせてもらえば、青木さんが、アルマジロ人間の意匠を微妙にずらして使っていることは、どこかで微妙に輪郭のレベルでは同定可能性を忌避するような無意識（罪悪感？）が働いているのかもしれないと思いつつ、その一方で、臆面もなく「アルマジロ人間」という名を使っているということが、もう決定的にダメだろうという気がします。その名を濫用するということは、もともとの「アルマジロ人間」を消去し、まさに「登録」の平面から脱落させてしまう決定的な一打ではないでしょうか。

岡崎 ええ、そちらのほうが本質的な問題に見えますよね。けれど訴えるときは名前では訴えられないんだって。

林 そうなの。

岡崎 そうなの。名前はいいわけ。

林 えっ、本当ですか。

岡崎 うん。アルマジロという呼称は、図像をアイデンティファイするためにもちろん議論に組み込まれるだけれど、実際は図像だけなんだって。

暮沢 ネーミングライツの問題として扱えないということですね。まあアルマジロという言葉が実在の動物を指す一般名詞だからなんでしょうね。

岡崎 おもしろいのはね、アルマジロという名前自体は論議の対象にならないのだけど、フォーマルな形態のみの議論は裁判所ではできないから「これはアルマジロですね」「そうです」と確認作業で、呼称はまさに実用的に使われている。

暮沢 まさに、ヤコブソン=クラウス的な意味でのシフターがそこで機能しているわけですね。

岡崎 そう、機能してくるわけ。

林 だけでも形態の問題だけでいくとなると、どうしてもグレイ・ゾーンが出てこざるをえない。クラウスの話でいうと、彼女のオリジナリティ批判の、

さきほど岡崎さんが手際よくまとめてくれた意味とはまた別の側面は、絵画のオリジンとして発見された「平面」は、実はグリッド構造によって反復されないと、それとして対象化できないということでした。つまり、オリジンは「オリジン」として事後的に表象・反復されることによってしかオリジンたりえないと。そうなると、真のオリジンはいつまでも空虚として担保されたままだから、みながその表象をヴァリエーションとして使いまわることが可能になる、事実 20 世紀の抽象で起きたことはそういう事態なんだという指摘がありました。ミニマリズムやコンセプチュアル・アートの文脈の中で、グリッドが、平面性というオリジンを確定するのではなく、むしろ意図的に作者性を回避するための空虚で匿名的なシステムとして積極的に反復されていくという転倒がおこるのは、そういう「オリジン」をめぐる屈折があったからです。しかし逆に、そういう別のクラウス的論理は、理論的にはそれこそ拡張可能で、その浸透性が後のシミュレーションズムのようななすぶすぶの「オリジナリティ批判」へつながっていくところがある。このような形式論理的な議論では、さきほどから岡崎さんが言っている「外部」は揃えない。逆にいうと、そこにこそ、批評的な言説が果たせる役割が多少なりともあるということではないでしょうか。クラウスが、メディアの問題へ帰ってみたいというときには、まさに、個別的な生産のシステムやルールの問題、そこに絡んでくる諸々の力をもう一度きちんと考えたいということなんでしょうね。

暮沢 今回の一件が剽窃とか著作権の侵害に当たるかどうかということは、そのうち法廷でシロクロがつくことです。逆に言えば、法廷が下せるのはせいぜいその部分に関わる判断でしかない。だから林さんのおっしゃる批評の役割というのは、それ以外の部分にどのように関与するかにかかっているような気がしますね。

岡崎 ええ、純粹に美学的な問題、批評の問題だということですね。だから、このイラストを使ったと、たぶん一言、あやまるなり、ことわりを入れればすむことだったんでしょう。しかし、それを執拗に拒む理由、それを正当化しようとする論理の方が、批評の対象としては重要だと思いますね。つまりは生産現場、生産過程それものに含まれていた問題だから。

暮沢 この場合は、当事者の小野さん自身がどういう考え方でおられるのかも重要ですね。

岡崎 個人的には訴えたくなかったんじゃないですか。しかしその設計事務所の所員に今後、影響を与えててしまうばかりか、建築家という職種の定義にまで影響を与えててしまう。だからさんざん悩んだあげく、仮処分申し立てにいたったんだと本人はいっていましたが。林さんのグリットの話に続けていいですか。

暮沢 どうぞ。

岡崎 たとえばクラウスの「エクスパンデッドフィールド」というのは、僕は随分アイロニカルな論文だなど、読んだ当時は思つたんですね。表面上はどんなに彫刻が建築や風景やほかの概念に近接し、外部に出たように見えても、最後まで彫刻という論理的枠組みの内部から抜け出られないという議論。つまり拡張された枠組みであると、彫刻の領域が拡張したことが正当化されたと読んでいた人が多かった。しかしどんなに異なる形態をとろうと、論理的一貫性、同一性は保持できている。

林 あれは、たしかに、「彫刻」という概念が内在的に規定ができなくなったときに、建築や風景に接近するんだけれども、どれともやはり「違う」という風に差異の方からしか規定することができなくなつたという議論ですね。その否定性を、抜けられない枠組みと見るべきかどうか。

暮沢 そのような文脈で扱われる彫刻は、メディア・スペシフィックの問題として解釈すべきものだと思うんですけどね。

岡崎 林さんが、いわれたようにクラウスが使った論理は、彫刻という名を規定する論理を内在的ではなく示差的に定義する議論だったから。つまり彫刻という用語こそが、そこでシフターとして使われていた。あるいは固有名として使われていた。するとね、ここで彫刻のメディアの特性はもう通常のメディア・スペシフィックというもので捉えられるものではない。それは媒体というよりも論理だということですね。それは絵画平面のグリッドの話も同じでしょう。グリットというのは絵画平面の特性ではないから。こうした枠組みとしての論理が投影されることで同じものでも絵画に見えたり、彫刻に見えたりする。実はメディア・スペシフィックについての批判はバフチンが徹底的にやっていた。ロシアフォルマリズムのシクロフスキイはメディア・スペシフィックの論を唱えていたわけだけれども、バフチンは素材と形式は一義的に対応しないということをかなり精密に論破しています。この論争は 1930 年代のリアリズム論争という時代、要するにエルンスト・プロッホとルカーチの論争と重なつていたわけですけれど。プロッホの……。

暮沢 表現主義論争ですね。

岡崎 プロッホにはモントージュを擁護する非同期性の理窟というものがあって、ルカーチはこれを資本主義社会の単なる反映だと批判した。ともかくルカーチから見れば、プロッホは、今風に言えばシミュレーションズムに見えたと。

暮沢 今風というか、少し前の言葉で言えば、そういうことになるかもしれませんね（笑）。

岡崎 バフチンはこの両方をやっつけているわけですね、ルカーチのリアリズムというのは、一義的に形式と対象が対応するという理窟ですから、論理としては実はシクロスキイの論理も同型なわけ。形式の特異性を決定するのが外部対象なのか、作品を構成するメディアそれ自身なのか、という違い

であって、両方ともリアリズムの論理であるのには変わりない。そして、どちらもその論理に従う限り予定調和的に体系的な全体性が確保されるというはずになる。しかし、こうした単一な写像関係をバフチンはぶつ壊した。複数の形式があり、それらは複数のメディアと交錯している。だから同じものから異なる言明が引き出される。モノローグは必ず破綻する。最近のクラウスも、ビデオを分析することで、そこにシムメトリーだとかの絵画の論理が入り込んでくる。ということはシムメトリーが絵画のメディアム・スペシフィックではなかったということになる。単一体系ではないと。グリッドだって、結局はカルテジアン座標であり、四角い画面であることは流通、展示のシステムとの関わり、つまりその単位ですからね。

暮沢 それは、単位になりますね。

林 グリッドの偏在性みたいな部分ね。

岡崎 ええ絵画だけの条件ではない。それこそ均質空間というか。

林 そう、むしろね。だから何々でないというふうにしか定義ができないようなものになる。つまり、内在的にオリジンを定義することは不可能だということを言いたいがために書いた論文だと。

岡崎 ええ。つまり読み方によっては、エクスパンデッドフィールドというのはまさにコロニアリズムそのものじゃないか、ということになるわけですね。

暮沢 してみると、ピクチャレスクとサプライムというの、ある意味……。

岡崎 そうしたスペクタクルの批判ですよ。彼女は自覚的に批判として書いていたのでしょう。そうすると問題はこういうグリッドなりフィールドなり、それぞれのジャンルの領土を確定する仕組みがあったとして、それがいわばシントックスを統御する仕組みとなって、そこに、さまざまな単語や素材が組み込まれるわけですね。いわばパラダイグムとして挿入される。しかしながらパラダイグムがシントックスによって規定されるのか、それとも、そこに貢献される別のシステムであるとするのか。インデックスと言ったり、固有名と言ったりされるものは別のシステムが貢献しているという、微候だということでしょう。他者の複数の言語が貢献している。

暮沢 あるいはシフターが介入していたりする。

岡崎 ええシフターもそうですね。グリッドはこうした傷というか、外部性、ほかのシステムからの貢献の痕をかえってはっきり浮かびあがらせてしまう。それが被せられる対象からのズレをむしろ、はつきりと浮かびあがらせる。ここが一番重要な点でしょう。ちなみに、2004年に評論家連盟のシンポジウムに呼んでいただいたときにちょっと言った話ですけれども、トマス・クーンが要するに『科学革命の構造』を出した年が1962年なんですね。それから『芸術と幻影』というゴンブリッジの本も1962年。そしてレビ・ストロースの『野生の思

考』も、……。

林 ジョージ・キューブラーも。

岡崎 ええ『時のかたち』。これらの本の共通項は、まず歴史批判であり、形式批判ですね。単一な普遍（客体的な）形式に対して、形式（構造）の複数性を主張した。いちばん今読んで面白いのはキューブラーだと思うんですね。

暮沢 中谷さんのブログによると、もうじき翻訳が出るらしいですね。

岡崎 キューブラーの論敵はイコノグラフィーというかイコノロジーで、対してフォーマリズムを立て直そうというわけですが、そのときにプライムオブジェクトという概念を提出する、

暮沢 このプライムというのは、一義的という意味ですか。「プライマル・ストラクチュア」とかいつたりする場合の。

岡崎 それ以上は還元できない元となる事物という意味ですね。実はトマス・クーンのパラダイムつまりパラダイグムと似ている。クーンの言ったパラダイグムというの、理論的な枠みたいに理解されているけれど、そもそもは、きわめて具体的な範型。範例として扱われるオブジェクトだったわけです。キューブラーは人間の生産はものを書くというものも含めて、ほとんどはそれぞれ特定の範例にもとづく再生産だと考えた、ひとつのプライムオブジェクトができるとそれを元に事物が再生産され閉じた体系（シリーズ）が形成される。ルールも規範も事物の再生産に内在している。クーンも同じく科学理論といえばども、こうした事物の再生産と同じ機構で出来ていると考えたわけでしょう。しかしキューブラーの面白いのは事物の数だけ、パラダイグムがあると考えた点にある。つい人間中心主義的に、パラダイムはいつ変わるのだろうとか考えますが、一人の人間が複数の事物のルールを同時に操る、つまり複数の主体がいるわけです。そして、それぞれのパラダイグムの再生産のリズム、変化、継承の時間はすべて異なる。ところがトマス・クーンとかは、ある時代の支配的なパラダイグムつまりはヘゲモニーがいかに形成されるのかというような議論に巻き込まれることで、パラダイグムという考えに、もともとあった複数性を見失ってしまった。ひとつのパラダイグムはいくら拡張（エクスパンド）しても外部に出会うことにはならない……。

林 要するに、文化決定主義みたいなことになってしまうわけですね。

岡崎 ところが、その主体を外してキューブラーは考えたわけ。パラダイグムつまりプライムオブジェクトはいっぱいあるわけですよ。人間を外して考えると、一見廃れてしまっているように見えても事物は残るから、200年たって、あるいは遙か遠い場所で突然再開されたりすることもあると。

それから、一見ひとつに見える事物の中に、複数のパラダイグムが入りこんでいる。それぞれ系統的な発生時間（システムティックエージ）が異なる時

間が束ねられて道具はできている。たとえばスペースシャトルの車輪は、はるか紀元前3500年ころ、シュメールで発明されたプライムオブジェクトの系統に属す。そうすると複数のプライムオブジェクトの組み合わせでできているということになるわけね。そしてそれそれが、出自というか発生時間系統が違う。そういうものの複合体でできていると。そうするとあるシステムを中心に考えると、この紙コップの上のヘリとか、オタク論で「萌えー」とか言っているような、ところだけシステムティックエージの異なるインデックスになるわけ。このコップの全体形状からだけでは、説明できない。つまりこのコップというシステムから見ると、そこがブラックボックスになっていて、同じシステムで説明できない。

暮沢 ブラックボックスというのは、おもしろい比喩ですよね。何か知覚の闇みたいなものを表象しているみたいで。

岡崎 で名詞によって封印し、完結したオブジェクトとして扱うわけですね。つまりオブジェクト指向。固有名というのもブラックボックスの議論だと思うけれども。複数のシステムが入れ子状に入り込んでいるときに、とりあえずそれを名で呼ぶ。バフチンの議論にはこうした複数の言語の会話状況を事物に見るというのがあったけれど、クラウスはちょっと未熟な感じがしますね。でもこうした議論に繋がる可能性がある。少なくともベンジャミン・ブクローのように、一つのスペクタカル社会に自分もみんなも内属している、一つの体系が世界を覆っていると疑わないシニシズムとは大違いです。

林 それは構造主義以来の、つまりレディ・メイドとしての文化システムあるいは構造によって我々の「主体」そのものが決定づけられているとする考え方（ちょっと荒っぽいマトメですが）の問題ですね。

暮沢 エクスパンデッドフィールドという議論が成立するような、一義的なフィールドがあるということですね。

林 フェミニズムやポストコロニアリズムの議論の中で議論されてきた「コンストラクティヴィズム」と「エッセンシャリズム」の対立の問題を思いだしますね。つまり、主体の中に抑圧されていた「本当の自分」あるいは「本質」があるので、それを支配的なイデオロギーに対して外側から対立的に主張していくという「エッセンシャリズム」は、いや、そういう自己像そのものが、支配的な文化によって媒介されて「コンストラクト」されているのだから、そのイデオロギー・システムに内属しながらつき崩していくという同義的な運動を始めなければならないとする「コンストラクティヴィズム」によってとて代わられていく。しかし、このコンストラクティヴィズムが前提にする支配的な文化やイデオロギーそのもののイメージは、いつもかなり平板で均質で、ややもすると一義的な決定論に陥つ

てしまいがちですね。それと似て、スペクタカルの社会=資本の論理による支配構造から抜け出せないとするブクローのようなシニシズムも、そのあまりの平板性にちょっと待てよと言いたくなります。その一方で、そのシステムから逃れる可能性、あるいはシステムの亀裂のようなものへの希望が、ラカンの衣鉢を継いだ多くの人によって外部として見出された「現実的なもの」へ仮託されるというような思想の反復状況が生じてもいるようにも見えます。バフチンは、たしかに、そのような平板な内と外の二元論的な考え方に対して別の可能性を呈示しているように見えます。

暮沢 作品分析へのラカンの導入には、単純に欲望といつてもいいのかもしれないけど、すごく執拗な解釈への欲求を感じますよね。

岡崎 たとえば2001年にパリで「収容所の記憶」という展覧会があったでしょう（『イメージ、それでもなお アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』、平凡社）。ユベルマンとライクマンという人との論争が話題になった。収容所で撮られた写真をめぐってそれの信憑性からイメージをめぐる神学的な議論にまで展開した。

暮沢 それはアウシュヴィッツとかトレーリンガとかが舞台なんですか。

岡崎 ええ。一言でいって、表象不可能なもののが表象という問題群をめぐる議論ですね。今、多くの議論がこうした問題群に費やされているのは事実ですね。

林 でもそれは、やはり表象不可能なものを最初に実在として前提してしまっているところで問題ですね。

岡崎 しかし、一方で写真の生産はただの機械的なシステムに回収されえない。それを撮影した人物の身ぶり、動機をかならず刻印させている。撮影者が、何かを撮影し、誰かの視線に向けてそれを差し出すという。撮影者と被写体、そして、その両者の関係を見るであろう視線への配慮、つまり言語行為と同じように、誰かが誰かの視線に向けて、それを写した。その行為の特異性がかならず刻印されている。写されている内容よりもピンぼけであれ、写されたという事実の刻印の方が、信憑性としては重要なわけですね。もとよりそれは一義的に確定されない。図像として一元的な表象システムで解釈できるものではない。それを撮影した動機が反復されうるかどうかが問われる。

## アルマジロ事件と批評の役割

岡崎 だからアルマジロ問題にまた戻ると、世間では、なんでこんなマンガくらいで訴えるのか、という反応もあるけれど……。

林 そういう問題じゃない。

岡崎 そういう問題ではないですね。むしろ、どうしてこんなマンガくらい自分で描けないのか、スタッフの名前を書くこともできなかつたのか、前もって知らせることもできなかつたのか、という動機の方が不気味なわけですね。答弁では説明されえない。

暮沢 青木さん側の見解が分かればいいんだけど、答弁書が公開されていない以上は判断しようがありませんね。それも訴訟対策の一環ではあるんだろうけど。

岡崎 読めないんですね。小野さんは、相談した元スタッフの人にこれは確かに小野さんがつくったキャラクターだから青木さんに直接手紙を書いたらどうかと言われたけれど、そのとき、何かとても恥ずかしい思いを感じたというのです。自分の身体がいきなり人前で晒され、それを勝手に描きかえられてしまっているような恥ずかしさを感じたと。そこで晒されている絵が自分の絵だと認めることができても恥ずかしかった。まるで自分の身体が裸で晒され、躊躇されているのを見るのと同じ恥ずかしさを感じたというのですね。「それは自分の描いた絵だ」と人前に出て行って、声を上げるのが恥ずかしい。アッシュヴィッツの写真をとったゾンダーコマンドも恥ずかしさを感じたというけれど。こうした恥ずかしさをその元スタッフは理解できなかつたという。しかし結局、この恥ずかしさこそ、小野さんを決心させる動機になつたのだと僕は思います。彼はそうして手紙を書き、事件として発覚した。ここで彼が感じた恥ずかしさこそ、表象不可能なもの、それがあることの徵候でしょう。柳美里裁判などのケースも含め、こういう事件に必ず含まれる重要なポイントは表現というものの持つ非対称性ですね。

暮沢 両者の関係は決してシンメトリカルではない。

岡崎 見る／見られる。代表する／代表される、という関係はシンメトリカルではない。発表する側とされる側の間には、発表することを前提にするかしないかの落差がある。つまり恥ずかしさ。発表する側からすると発表されていないものは無、無名なわけですよ。彼らはさらにはその無の人は、みな発表したいという欲望があると思っているわけですよ。小野さんにとってアルマジロは子供のときから描いてきた自分のサインなわけですね。彼の顔、身体同様なわけですよ。それを人の名前で改ざんされ発表されたことは自分の裸を晒されたのと同じだった。ところが青木氏を擁護する人たちは有名になりましたかたんだろうとか、青木がいなかつたらどうせアルマジロだって世の中に知られることもなかつた、とか有名になることを前提に論を組み立てる。しかし小野さんはそもそも発表したくなかったわけ。

暮沢 あくまで自分の中のアンビヴァレンツなものとして、内面にとつておきたかったということ

ですね。

岡崎 発表すること、表象化してしまうことで破壊してしまうものの方が世の中にいっぱいあるわけ。そこが議論から抜け落ちてしまう。表象の論理で行くとね。

林 それぞれの「発表者」たちが内面に抱えていいる象徴体系のヒエラルキーが自然なものとして前提されて、その体系内で上位を欲望するということが善として正当化され、それが見かけ上そのシステムに内属する人間すべてに投影されてしまうわけですね。

岡崎 経済を例にすれば、すべての再生産されるものが経済的に交換されえるわけではないでしょう。空気や水を含めて、資本主義経済には、すべての生産がそれに依存しているのも関わらず、收支決算に入っていない外部性がある。もしこうした経済システム外の自然を経済主体として扱い、正当な対価を払うとなるとたちまち経済は破綻してしまう。家庭内を見てもいわゆるシャドーワークとか資本主義外の労働がある。それは不当に榨取されているわけですが、一方でそれをすべて金銭価値に還元すればいいのか。値段をつけること、端的にシステムにのせることは恥ずかしいことのわけですね。ユペルマンが注目したもの、それを撮影した人間の躊躇だった。

暮沢 その躊躇というのは、どこに起因するのかというのが、またわかりづらいかもしれない。

岡崎 躊躇というのは、あるシステムに帰属すること。リプリゼンテーション（表象、代表）へ受け渡すこと。への躊躇でしょう。つまり表象と表象されるもののそれへの恥じらい。形式的に説明するのには嫌だけど、それが躊躇なわけですね。

林 つまり、論理的な問題として、表象され得ないものを実在的に措定して、それに対してそれを表象することはだめなんだという言い方はちょっと成立立たないので、表象による媒介が前提になるんだけれども、しかしその表象の位相は一つではない。それを建築なり美術なり、あるいは歴史の公的なディスコースなり、その社会を包んでいる「登録」の表象面を支配的なものとして自然化してしまったときに、微細なもの、個人的なもの、あるいはシフトするものとしての表象の可能性が、その登録の力学によって抹消されてしまうのではないかという、その「躊躇」に影を落としているんだと思います。小野さんのいう「恥ずかしさ」の感覚には、實に本質的な問題が示唆されていると思います。そこには、恐れのような感覚も混じっているのではないかとも感じますが。

岡崎 ええ。論理的な枠組みとして言い難いもののわけですが、とりあえず今まで出された枠組みでいうと、たとえばインデックスというのも、あるシステムにシステム外のものが無理やり翻訳されたときの殘滓、躊躇の痕跡であるといえないこともない。もしくはフロイト的に言えば、歪曲の殘滓とか

ですね。あるいは固有名からも、それが得体の知れないブラックボックスを封印しているという、出来事を改めて感じなおすこともできる。

林 そのときに、そうですね、背景の、表象できないもの、あるいはしてはいけないものについての感触というのは、手触りとしてそこに残存する可能性はありますよね。そこに目を凝らす、あるいは耳を澄ますことができるかどうか……。

岡崎 ええ。それ以上は還元不可能な形で、どうしても残ってしまう、殘滓のようなものがあるでしょう。それ以上聞えない、蓋をあけてはいけないような要素がシステムの中に、そこら中に入り込んでいる。あからさまに言えば、こういう係争になったとき、和田さんのときでもそうだけれども、事件になったときに、やはりそういう不可解な細部が、確かにあったことが改めて発見される。やっぱり怪しかったと。無視していたけれど、賞を与えるかどうか審議しているときに、そういう怪しい細部は、絵の中にすでに発見されていたことが思い起こされる。だいたい批評家はみなそう思うと思うのです。後から自覚される。賞というものは与える、与えないという線引き、排除がされている。だから与えた事よりも、そこで何を排除したのかを意識しなければいけない、今回の事件の教訓はこういうものだと思います。

暮沢 多分そういうふうにしてこここの話に戻すと、批評家の役割云々というレベルまでようやく持つてこられるのかな。

岡崎 ええ。だから批評には必ず時間的な遅れがあるわけですね、いつも遅れて発見され了解される。了解はいつも遅すぎる。表象の作り出す、この遅れをいかに短縮するか、あるいは取り戻すか、それしか批評的な倫理はないでしょう。我々が見ているところの表象、代表というものは、明らかにそれはブラックボックスでそれが発生したプロセスを封印してしまっている。しかし、そこにかすかな予兆、差異はかならず残っていて、それをわれわれの知覚は必ず捉えている、その殘滓に顕在化していない別のパラダイグム、生産過程を読み取り、それを再生、あるいは再生産できるかどうかということになるのでしょうか。

とてもむずかしいけれど、しかし主体というのはそもそも一つではなく、さまざまな技術があつて言語だったり、料理だったり、絵を描くとかいろいろ別の技術を統べる主体の束で構成されている。相互に通約不可能な齟齬がある。互いに排除しあつていてフラストレーションがある。この齟齬への自覚がとりあえずは手掛かりになる気がします。非対称性にそもそも引き裂かれている、だから恥ずかしいとか、悲しみとかの感情も起る。何らかの抵抗があらかじめある、感情なんてものは身体というメディアム・スペシフィックによって起こる最たるものだと。(笑)。

暮沢 ここから個人に関して言うと、自分で作品

をつくるときにも書くときにも、それは絶えず……。

岡崎 ありますよ。

林 それはあるでしょう。

暮沢 一方の批評に関してですが、フォーマリズムの原理も、要するにメタレベルとオブジェクトレベルの境界に関わるものですね。

岡崎 しかし主体とは何かというと、別に前もってメタレベルの主体があるわけではない、それぞれの形式がそれぞれの主体を養成するわけだから。

暮沢 だからクラウスのこの議論なんかでいうと、主体としての作者というものを考えるに当たって、バルトの作者の死という話を持ち出したり、フーコーの主体形成の議論とかを持ち出したりというのは、主体というもののポイントをどこに置くかでかなり彼女なりに苦労しているなという試行錯誤のあとがうかがえるんですけれども。

岡崎、どんな形式というものであっても仮説なものであるという不安定な点がある。プライムオブジェクトもパラダイムも所詮は人為的な産物ですから偶有性が残る。それがあるから他の形式の貫入も起こるし、先ほどの恥かしさというのもつきまとわぬですね。

暮沢 レヴィナスであればvulnerabilite、「傷つきやすさ」という呼ぶものですね。

岡崎 ええまさに。そういうものがある。だからあえて言えば、その傷つきやすさこそが、かろうじてメタレベルの統制原理のように働くのかもしれません。一方でオクトーバーの連中は現状にいつまでも傷つき、愚痴つてばかりではいけないと、『Art Since 1900』という反動的なまでな教科書を作つて文化産業を統制しようと闘いを挑んでいるわけ(笑)。

林 完全に教科書ですね。まだこの本を執筆中のイヴ=アラン・ポアと以前話をしたことがあります、教科書をつくるんだと彼自身が言ってました。

岡崎 つまり彼らはやはり、それがスペクタクルの社会ではないとしても、コンテンポラリー・アートというひとつの世界があること、ひとつの主要な文脈があり、それに責任を持たなければいけないと思っているんですね。批評家の役割として。

暮沢 美術館の話もそうなんですが、岡崎さんはお話を聞いている限りスペクタクルということに割とこだわられていませんか。

岡崎 いや、僕でなくてブクローがその座談会でこだわっている(笑)。とはいって今回の事件はピクチャレスクの問題群がいかにスペクタクルの論理に受け継がれているかという症例でもありましたから。しかしこういうことがあると思うんですよ。痕跡、事件ということでいえば、9.11以降ということがよく言われるでしょう。インデックスで一番問題なのは、インデックスの中に差がある。インデックスも微候も痕跡もそこら中に無数にあるわけですね。アルマジロのような落書きは誰でもそこら中にしているかもしれない。しかし問題は、それが恋

意的に選びだされ、勝手に表象の論理に載せられてしまつたことですね。そういう意味で、9.11以降といふ事を考へると、9.11だけでなく、そこら中で人が殺され、事件が起つてゐる。レバノンなど今めちゃくちやなことになつてゐる。そうした中でなぜ、ワールドトレードセンターの事件のみが世界秩序全体に刻み込まれた特権的な痕跡なのか。だから、これは痕跡というよりは、表象の舞台に特定の事件がいきなりモニュメンタルなものとして選ばれ、登場させられた。

暮沢 まさにそれこそスペクタクルですね。ドウボールが言う意味での。

岡崎 そう、スペクタクルの効果。

林 事件の後、ケン・ローチが、奇しくも同じ9.11(1973)にアメリカ軍による介入によるチリ・クーデターで殺されたアジェンデをとりあげた短編映画をつくつたりした例などもありましたが、そういうものは、チョムスキーような有名人の発言も含め、もう全然声としては残らない感じですね。

暮沢 だからクラウスの議論の中でいうと、彼女はインデックスというものは、だから例え物理的なコンタクトが残つた跡なんだという言い方をしていて、例えば傷跡といえば何をシンボライズしているのかが問題視される。だから、あのグラウンドゼロというのはまさに9.11で勃発したテロ行為の物理的なコンタクトの痕跡そのものだから、彼女の議論でいうところのインデックスの定義にぴたつと当たつてしまつてしまうんですね。

岡崎 当てはまるけれども、あらかじめ選ばれることが確定していたインデックスだった。だから、どこかで見たような反復だというには誰もが感じたわけですね。むしろそれを疑うべきかも知れない。本当に飛行機の衝突だけでビルは崩壊したのか、とか。インデックスというものは、先ほど言ったように事物のあらゆる部分に——異なるシステムティックエイジとして刻みこまれてゐるわけですね。このカップのヘリですら、なぜ丸まっているのか、そこに別の生産過程が刻み込まれている。カップとして一般化され、認知されるとその差異が忘却されてしまう。傷が忘れ去られてしまうわけですよ。けれどその微細な差異は、遅れて、かならず認識され別のにシステムを再生される可能性がある。

暮沢 先ほどの話でいきますと、それは記憶の問題と関連しそうですね。

林 うん、記憶が登録すると同時に消去を起こすという。

岡崎 システマティックエイジというは正確に複数の時間軸の問題ですから。しかし一方で忘却というか喪失と、その不在の対象を想起する身ぶりというのは、先ほどの文脈で70年代後期から18世紀19世紀のピクチャレスク、崇高論がリヴァイヴァルしたときに、ローゼンブルムの擁護したキーファーが強調した方法だったでしょう。痕跡というよりもトラウマ、歴史というよりも反復強迫。ドイ

ツロマン主義的な歴史をキッチュとして反復するデカダンスのメカニズム。9.11はそうした魔境趣味を模したようなものにどうしても感じてしまう、仕組まれた感じに見えてしまつたというのがある。

林 そういう関連から見るとクラウスたちのやつたことを擁護できるかなと思うのは、1970年代の半ばに『オクトーバー』という雑誌が活動を始めたことの背景にはある意味で、キーファーとかニューペインティングにつながるスペクタクル化への動きが出てきたことに対する抵抗感があつたと思うんですね。彼らが、スペクタキュラーなアクションの痕跡ではなくて、写真という日常的なメディアによるインデキシカリティにこだわったのは、そのことと関係があると思いますよ。キーファーとかシュナーベルが、まさに英雄的なアーティスト像(彼らには道化という側面もあるのはあります)を復活させるべく、大仰なインデックスで画面を埋めていくことになるのに対して、『オクトーバー』派の連中はみな、こう言ってよければ「去勢された」写真的実践にこだわり続けた。そこは評価できると僕なんかは思うんですよ。いや、より正確に言えば、『オクトーバー』以前の『アートフォーラム』にその傾向がすでにあったのですが。

岡崎 キーファー、確かにニューペインティングは……。

暮沢 かなり目の敵にされていたみたいですね。

岡崎 偽造されたオリジナリティ効果として批判していたわけ。だから、まさかシフターとかインデックスというそれに対抗した論まで、そうしたモードに巻き込まれてしまうとは彼女も思っていなかつたろうね。

暮沢 あれは、だから10月というは当然あのエイゼンシュテインのサイレント映画から来ているでしょうから。

林 そうですね。

暮沢 パルトの分析が典型ですが、あれは結構素朴なというか、原初的な記号学の分類によって語れるタイプの作品なので、ひょっとしたらそういうた還元式みたいな欲望も、あの雑誌の活動の中にあるのかなという気がしたんですけどね。

林 記号学的な理論を持ち込もうという欲望は、あの時期、たしかに彼らには強くあつたでしょうね。『オクトーバー』だけではなく、イギリスの『スクリーン』とかドイツの『インターフンクツィオーネン』、フランスの『マキュラ』などもほぼ同じ頃に登場して、同じような傾向を共有していたと思います。ご存知の通り、文芸批評にも同じことが起つてゐましたが、今から振り返ってみると、その中でもやはり、ラカンを持ち込んだことの意味——は、ここ10年、15年ぐらいの美術・文芸・映画批評理論の中でも影響が大きかつたのではないか。「登録」の問題を議論しているうちに、なんだかそれが気になつてしまふがなくなつて、あらためてラカン的な問題の設定のしかたについて、その功罪を考え

るべきなのかな、という気がしてきました。

暮沢 ラカンで大きいのは、やはり窓視というか、視線の問題ですよね。あれ1つだけでも、実に多くのことが語れてしまう。

林 さっきの繰り返しがみたいになってしまふけれども、文化決定論、あるいは社会的に承認された「登録」の表象面というような議論の背景にはみたいな議論の中には、どこかラカンのいう象徴体系あるいは象徴界のイメージがつきまとっている。理論構成、あるいは分析装置としては効用も大きいと思うのだけれど、一方では「象徴界」というふうに名指されることで、その文化の体系、象徴の体系というのが、すごく一枚岩で、単純化された平板なイメージでとらえられるようになってしまったということがすごく大きな問題だと思うんですね。まさにバフチン的な意味での複数性、係争性、そこから外部に伸びているだろう細かな経路も含めて、そういうものが捨象された、「文化」対「反文化」あるいは「前文化」のような発想が支配的になってしまっているように思います。

岡崎 いま林さんが言われたように象徴界といったら、それが单一であることがもう無条件の前提になってしまいます。それこそ、クラウスの喩えじやないけど、みんなアルゴ船に乗っているんだみたいな。そういう感じになってしまいます。

林 そう、そういう感じになってしまいます。

## 評論家連盟の今後

岡崎 評論家連盟のトップの人たちというのは針生さんとかですか。

暮沢 組織の上ではそうですね。会長だし年長者だし。

岡崎 針生さんから、かつて僕が聞いた話だと、要するに学芸員がふえてしまって美術評論家連盟の批評的機能がなくなってしまった。一方で指定管理制度とかで学芸員が困った状況にあるというのをよく聞きますが、であれば、ますます評論家連盟の機能というのは重要なんじゃないですか。学芸員も含めて、この評論家連盟というのはもともとは一種の独立した書き手のアソシエーションでしょう。評論家連盟がひとつのクライテリアとして機能して、ここでもっとこの美術館の企画はよかった、よくなかったとか、客が入る、入らないを別にして判断を示すというのは大切な気がするけれども。それこそ事件が起る前に。

暮沢 とはいって、現実問題としてインディペンデントの批評家というのはほとんどいないし、そもそも成立しませんからね。批評家を名乗っていても、大抵の場合は大学や美術館に経済的基盤を求めるを得ないわけで。

岡崎 それで仕事がなくなるとか、もう動い

ているプロジェクトだから、ここで傷つけないでくれというような話になるわけでしょう。だけど美術界がここまで弱体化しているというのであれば、学芸員も美術評論家もフリーターすれすれになっているのであれば、かえって、ベンジャミン・ブローがソーシャリズムの影響力がなくなったなんていっているけれどもイタリアみたいにストやれとまではいわないけれど、いずれにせよ自主的な基準までいかなくとも、自主的な議論ができる機会なんだろうな、とは僕は思います。僕はこの連盟の役割がよくわからないでお聞きするわけですけれども。批評という意味で和田氏の非常に巧妙だと思うのは、スギ氏は日本では無名だというよりも、むしろ個々の個性に還元されないイタリア美術の古典としての規範性——共有財産としてのキャノンに正当性をもとめようとしたわけでしょう。残念ながらスギ氏の作品はプライムオブジェクトたりえなかったわけだけど。もしもそれがラファエロの模写だったら、どう判定するのか、いろんな美術批評家に聞いてみたい。

暮沢 結果論として言うと、対照的というか。同じ芸術選奨という冠をかぶりながら、一応民事の訴訟としては成立しなかった半面、スキヤンダルまみれになって、和田氏は事実上作家生命を失いましたし。

林 失ったのかな。今のスペクタクル的状況では、そもそも言えないかもしれない。

暮沢 さすがに今後作家活動を継続していくのは事実上不可能なのでは。

岡崎 明治以来の議論をふまえて批評原理としての規範ということを考えると根は深い。

暮沢 考えてみたら和田氏が在籍していた国画創作協会って、元々は土田震傷とか村上華岳のいた団体ですものね。

岡崎 だからこれは、日本の近代美術史、アカデミズムの問題として深刻なケースだと思いますよ。

暮沢 そういう意味では、その出自からして、和田氏は結構な正統の系譜につながっていると言えるかもしれない。

林 そう、そういう意味では、権利問題もあるけれども、それとはちょっと位相の異なるところで、和田さんの言動とかやったことを見ていると、何かすごく不気味なものに出会った感じがした。大げさな言い方をすれば、日本近代の中にある無意識の構造が、「死への欲動」がそこで変な形で噴出してきたなという感じが。

岡崎 例えば日本画だったら、臨模というのをよくやらせるでしょ。たとえば前田青邨と小林古径がロンドンに行って『女史箴図』を写す。それは見事なものですが、そういう一切原典を変えてはいけないという倫理的な訓練をするわけでしょう。ピカソみたいに勝手に原典を変形してしまってはいけない。こうして規範が内面化するまで徹底した訓練をする。古典主義というのはこういうものだけれども、

そうした訓練を、かなり和田さんはしていました。青邨や古徑の時代であれば、そうやって身についた古典の規範を通して、ようやく現代の主題を古典的秩序で扱い、作品に仕上げるわけだけれど、同情すれば彼には規範を選ぶ日もなかつたし、その技術を使うべき主題を自分で選ぶこともできなかつた、そして、それを与える同時代の批評も制度もなかつたのではないか。というか、その空虚なやり方をよし、とみんなが受け入れてきてしまつた不幸があつた。

暮沢 彼がそういうオブセッションに憑かれているということですか。

岡崎 そうとしか思えない。だって、どうせ誰もスギさんの絵なんか知らないんだから、適当に省いたほうが簡単なのに。細部まで全部模写している。

林 あれがちょっと、本当に不思議な感じ。

暮沢 あの作品には、模写ばかりやっていた人の身体性が濃密に投影されている気がする。

林 何かすごく変な、日本近代の負の部分を濃縮ジユースで見せられたような不気味なものを感じましたよ。

岡崎 単なる利潤追求だったら、もっと手を抜くでしょう。

暮沢 確かに、戦略だけでは絶対にそこまで徹底できないですよね。あの奇妙な熟意には、何かオブセッションに憑かれている部分があると考えるのが自然ですね。

岡崎 アルマジロの事件をめぐって、ある建築評論家が、そもそも建築事務所なんて所員はドラフトマンじゃなくてはいかん。アメリカではそうだと言った人がいるわけ。だから所員に創作性があるなんてことはありえないと。これは二つの意味に受け取れるんだけれども、青木淳氏が全部指定して図面かけと、指示しなければ所員は働けないのだったら、今回の場合、ほとんど指示していなかったんだから到底、仕事にならなかつた。けれど確かにドラフトマンにして規範となる意匠を写しつづけること、それこそがボザールを含めてアカデミズム、もしくは法人著作というものが成り立つ条件だったわけですよ。組織的生産は再生産可能性の確保ですから規範がなければはじまらない。そういう意味でクライテリアは現物としてある。

教育制度というものをまとめて考えたときに芸大美大でも、自由度というのは最後には出てくるけれども、初めから自由度を前提にしたら教育なんて成り立たない。学校に行かなくていいんだから。教育はあくまでもまず共通言語を教える。あるいは創出するよう指導する。散歩していく好きなものを見つけてこいという授業がはやっているらしいけれども、それは学校じゃないよね。

暮沢 岡崎さんのところではやらないんですか。

岡崎 僕のところではやらないですよ。僕は、もう数学みたいにやっている、というのはウソですが、もうちょっと自由度をちゃんと考えるために違う理窟、マッピングとかいろいろな演習課題を考えて

やっているんだけれども。

林 そういう意味では、自由が一番不自由ですかね。

岡崎 模写はさせないけれど、だけど外部的な抵抗は課題として必ず入れますね。自由制作でも、それぞれにとて、どういう抵抗があつたか、自覚されていたのか、そこをディスカッションしますね。

暮沢 そうすることによって教育として成立させるわけですね。

岡崎 教育というか、それしか学校が存在する意味がないんですよ。我々は何か学べるとしたら、あえてそこである課題を、共通課題を一緒に解いてみて、あいつは、こう解いたけどおれはこう解いたというのが勉強でしょ。アカデミズムというものの基本というものを考えると、どこで技術を共有させるとか。クライテリアを作るか……、

暮沢 クライテリアということは、その批評の役割ということとも関わってきますね……。

岡崎 即物的なレベルでどう技術の反復可能性、安定性を確保するのかということですね。再生産できない技術は技術として信用されない。だから、こうした技術というのを一つではなく、いくつも持った上でその互いに通約不可能な技術を互いにどう交差させ、体系化するかというのが次の課題。このときにさきほどいった齟齬。恥ずかしさのような抵抗が感じられなかつたら、技術というのは倫理性に崩壊するわけですね。技術というのはどんな技術でも、その完全性だけでなく、それが崩壊する不完全性を自覚しないと危ないわけですね。

昔ながらの具象とか抽象とか単純な区分から見ると、今さら外在的なモデルをもとに作品を作るなんてことはないのだけれども、僕がはつきり自覚するようになったのは、どんな方法であれ外在性というのはどこかにあって、オリジンは不在だとしても自覚されている方法、形式に対して、なんらかの抵抗、外在性を前提にしないと何も生まれない。そもそも、ある形式から生み出された無数のヴァリアントから一つの形態を選びだすことができない。僕は批評家ではないけれども、批評もこうして絵かきが絵をかくのと同じく、かすかな細部の齟齬から、その細部を生み出した外からの力、別の体系の貫入をいかに拾いあげるか、仮説として立ち上げるかにかかるといふような気がします。要するに一般に解消できない特殊をいかに譲るか、特殊からそれを必然とする、外在する別の体系を力として拾い上げる。いわば批評家が身を賭け、絵を書き直すみたいなことだと思えるのだけれども。それが今回のように一連の事件の……。

暮沢 教訓であるということですね。

岡崎 教訓でしょう。いきなり何が本当のオリジナルかではなくて、やはり小さな齟齬に、いままで自覚されなかつた別の力。別のシステムなりクライテリアなりを読み取って、それに身を賭けるべきだと。

暮沢 林さんのほうは、何かありますか。

林 今の話を受けて言うと、「外部」ということは大事だけれども、それを言うときに、ラカンの現実界でもいいし、ジジェックの崇高でもいいけれども、何かこう「怪物的」「圧倒的」なものばかりが強調される傾向が気になっています。「アブジェクト」にも同じ問題がつきまとふと思うけれども、そういうそれ自身スペクタクキュラーなものとして外部をイメージするのではなくて、もっと、一枚岩と想像されている文化のすき間に見えるたくさんのが、何か、こういうコップのへりとかそういうところに現れるものだという意識を持つことが必要だと思うんですよ。しかもそれは、生産から受容にいたるあらゆる場面でそういうことが起こる。僕はさつきのプライムオブジェクトの話を聞きながら、ニーチェにとっての文献学とは一体なんだったのだろうということを脈絡もなく連想しましたが、彼にとってまさに、言葉は一種の「ブラックボックス」だったと思うんですね。彼の系譜学は壮大な構えを持っていますが、その原点にはたぶん、言葉のノイズを捉え、逃し、また別の角度から耳を傾けるという、物としての言葉への微細な注視の徹底があつて、結局それは通常の意味での文献学の境界の外部へと突き抜けてしまうようなものだった。僕がかつてに決めつけているだけかもしれませんのが、そういうニーチェ的な意味での文献学的意識でやっぱりやつていかないといと、外部といったときにすぐ現実界と象徴界とかという話になると、粗雑になってしまいし、それ自体が暴力的な登録と非登録の二分法に陥ってしまうと思う。

暮沢 なぜかみんな二元論になってしまいます。

林 そう。文化決定論に陥るか、外部——外在性でもいいですが——の転倒したエッセンシャリズムに陥るかどちらかなので。そういうやり方ではいけないなど。

岡崎 その外在性というのを、いきなり物自体みたいな形にするとかに捉えてしまうとかではなく、他者。というより外在性というのは別の生産過程、技術、そしてそれに付随しているルールとして……。

林 別の言語だったり。

岡崎 ええ總じていえば別の言語。とはいって別民族ではない。というのも、相互に通約不可能で異なる複数の生産体系、技術というものをそれぞれの自律性を保ったまま、束ねているのが人間であるわけですから。だから外在性は相互に貫入した形でどこにも存在する。ごほんとバスターの違いは、サッカーという形式には無関係だけれども個々の選手のキャラクターには反映しているかもしれない。こういう風に不可避的に相互に入り込んでくる異質な言語体系というものをどう読み取るかということですね。

暮沢 異なる言語体系をどうやって確立するかということですよね。

林 でも、それは常に仮説であり流動的でなけれ

ばいけないと思うけどね。

暮沢 はい。そういうことで、何とかまとまつたかな。今日はどうも、ありがとうございました。

(2006年7月24日東京文化会館応接室にて収録)

(編集部注:本文中でしばしば言及されているアルマジロ事件[小野弘人氏による『くうねるところにすむところシリーズ14家の?』著作権侵害差止仮処分申立]に関して、東京地方裁判所は9月13日、小野氏の申立を却下する決定を下した。小野氏側はこの決定を不服として知的財産高等裁判所に抗告の申立を行い、現在はその審尋が行われている。7月24日に行われたこの対談の内容は、裁判所の決定とは一切無関係である。)

☆ ☆ ☆

# 美術評論家連盟シンポジウム・2005 《今、国際展は可能か》報告

谷 新

美術評論家連盟主催のシンポジウムが《今、国際展は可能か》というテーマで開催された。本来ならその内容をすべて報じるのが筋だが、その収録がなされていなかつたため、当日の出席者やテーマ、出席者の一人である私がシンポジウムの後まとめた新聞記事をもって報告に代えたい。

## ●シンポジウムのテーマ《今、国際展は可能か》

日時：2005年11月27日（日）  
午後1時30分～5時30分

主催：美術評論家連盟  
会場：東京国立近代美術館B1講堂

## ●開催趣旨

現代美術の国際展は20世紀後半に盛んとなり、90年代以降冷戦構造の終焉とともにかつて第三世界と称された地域にもひろがった。冷戦以降市場主義経済が世界的規模に拡散したこと、国際的なコミュニケーションが必要とされ、美術がその手段として認められたといえるだろう。しかし、国際展は変貌をとげつつあるのではないか。かつてヨーロッパの著名キュレーターが活躍した時代のそれとは異なり、今の国際展はどのようなものなのか、その担い手、観客は誰なのか、そしてアーティストたちはどのような意図で参加しているのか。新たな国際秩序の再編へ向けての新旧大陸のヘゲモニー争いと国際展の問題など根本的な問い合わせも必要だろう。本シンポジウムは新しい時代の国際展の可能性を探る試みである。

## ●プログラム

あいさつ（13:30～13:40）

針生一郎国（際）美術評論家連盟日本支部会長）

## 【第一部】

日本における国際展とヴェネチア・ビエンナーレの日本館の運営（13:40～15:20）

### 基調報告：

中原佑介（1970年東京ビエンナーレコミッショナー、2000、2003年越後妻有アートトリエンナーレ・アートアドバイザー）

### パネルディスカッション

川俣正（2005年横浜トリエンナーレ芸術監督）

建畠哲（1990、1993年ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー、2001横浜トリエンナーレ芸術監督、国際交流基金国際展事業

委員会委員）

岡部美紀（国際交流基金芸術交流部造形美術課）

司会：岡部あおみ（2005年福岡アジアトリエ

ンナーレ選考委員、国際交流基金国際展事業委員会委員）

## 【第二部】

世界各国で開催されている国際展の現状と問題

提起（15:30～17:30）

### パネルディスカッション

清水敏男（2000年上海ビエンナーレ組織委員キュレーター）

南島宏（2005年ブラハ国際現代美術ビエンナーレ・コ・キュレーター）

やなぎみわ（1999年メルボルン・ビエンナーレ、2001年リヨン・ビエンナーレ、2002年シドニー・ビエンナーレなど多数の国際展参加作家）

川俣正、建畠哲、岡部美紀、岡部あおみ

司会：谷新（2000年光州ビエンナーレ・アジア部門コミッショナー）

## シンポジウム実行委員会

清水敏男（委員長）／岡部あおみ／谷新／南條史生／南島宏

小林季記子（事務局）

年末は回顧の季節。話題の多くは、やはり美術館の「指定管理者制度」の導入だ。自民圧勝で郵政民営化が加速したが、多くの公立美術館もこの新制度導入の過程にある。他方、今年（2005年）は国内では「横浜トリエンナーレ」、「福岡アジア美術トリエンナーレ」、海外では百年を越える歴史のある「ヴェネチア・ビエンナーレ」など国際展が相次いで開催された。詳細は省くが、こうした国際展をテーマにしたシンポジウムが美術評論家連盟主催で開催された。（11月27日、東京国立近代美術館講堂）

《今、国際展は可能か》と題されたこのシンポジウムの趣旨は、世界中あちこちで国際展が開催されている今日、これまでの国際展に対する反省を踏まえて、日本でそれを行なうことの意義や今後どのような内容、形式の国際展が可能かを問うものだ。

近年見られるようになった傾向に「観客参加」がある。昨年（2004年）の「光州ビエンナーレ」（韓国）もそうだが、作家の川俣正氏によって組織された今年（2005年）の「横浜トリエンナーレ」はそれを一步進めた。不特定多数の観客の参加によって毎日のように作品が変わり、何度も見ても違った体験が可能な「ワークス・イン・プログレス」という考えがそれで、まさに展覧会そのものを現在進行形の形にした。また川俣氏は「場にかかり、人にかかりわる」とも言ったが、つまり作品は鑑賞の対象ではなく体験の場となる。それをもってテーマパークのようだ、という批判もあるが、開催五十八日の時点で十三万人も入ったとなれば現代美術も印象派

並みだ。

「作る側」と「見る側」の垣根外しとも言えるこうした傾向は今後も続くだろう。だがこうした企画内容はすぐに消費される。世界で毎年何十もの国際展が開かれ、インターネットでその情報が瞬時に飛び交うような時代ではなおさらだ。それも発展途上の国のように、美術による国際交流そのものが大きな意義を持つ場合と違って、日本が同じことをやつていてよいということにはならない。「上海ビエンナーレ」などアジアの国際展を多々手がけたことのある清水敏男氏は「世界を編集するには強烈な個性が必要」として、展覧会を組織するかつてのような大物ディレクターの不在を嘆き、新しさを競ってきた国際展に対し「カッティング・エッジ（時の先端的状況）の紹介は次からはできなくなる」と悲観的だ。また今年（2005年）は「プラハ・ビエンナーレ」に企画参加し、東欧の現代美術に詳しい南篤宏氏は「いかに国家を超えていくか」として国別参加の限界を示すとともに、「眞の観客は歴史」という観点から、もっと広く長いスタンスに立って、刹那的に消費されるだけの今日の国際展を批判した。

それでも美術館に代わる役割を期待されつつ、国際展は増え続けるだろう。文化による国際交流は耳ざわりがよいからだ。だが、その多くは政治的に組織され、中原佑介氏が指摘するヴェネチア・ビエンナーレへのムッソリーニの介入のように、常に政治に翻弄され続けてきた。ただし今日の国際展はかつての国策から脱して横浜や福岡のように地域に根づこうとしている。それらは表現の新しさにとらわれないアートの社会化、あるいはアートを通じた体験の共有という別種の価値観や意義に結びついていくのかも知れない。

（『信濃毎日新聞』2005年12月13日付）より転載

☆ ☆ ☆

## 追悼：東野芳明さんのこと

森口 陽

東野芳明さんが脳梗塞で入院する前まで、奥沢の自宅書斎には、瀧口修造さんの写真と花が飾られていた。私が用事で出向くたびに季節の花があったので、いつもそうしていたのだろう。

東野さんが『みづゑ』の第1回美術評論の公募で第一席に入選したのは、1954年のことであった。題名は「自由の騎士—パウル・クレー」。日本人のクレー好きは戦前からのもので、美術雑誌では瀧口修造さんが『アトリエ』の第17巻4号（1940）に、作家としての位置づけを批評として発表しているのが最初といつていい。その瀧口さんが、東野・クレー論を選考委員として、熱心に推挙されたということを、後年美術出版社に入社してから私は知った。1958年頃のことである。以来『みづゑ』『美術手帖』の編集部員として、私は瀧口番、東野番、針生（一郎）番をおおせつかり、ご三方の書籍に接しつつ、自分でも番記者を自認していた。

東野さんは「書き出した頃は、威勢もよかったのです。第一に＜美は曰く言いがたし＞だの＜芸術は言葉じゃない＞だのと、質屋の丁稚みたいに心眼とやらをギョロつかせ、うすぎたない詠嘆や感傷の日向水のような芸術論一般が腹にすえかねたし、ぼくには文学や詩よりも言葉をこえたイメージの確たる世界の方が魅力的で、それを感性と論理の網で見事にすくい上げようという強烈な野心がありました。」と最初の評論集「グロッタの画家」（美術出版社、1957）のあとがきに書いている。

この姿勢は、その後ますます鋭角化して、現代美術の原器ともいべきマルセル・デュシャンの大著を仕上げることになる。この本の執筆中に瀧口さんの「デュシャン語録」の文中訳語について、「あれは誤訳だ、ヒヒヒ」と笑いながら「瀧口さんには言うなよ」と嬉しそうだった。

後年、瀧口・東野・森口の3人でフィデルフィア美術館の「デュシャン回顧展」（1973）の取材旅行（季刊「gq」誌）に行くことになるのだが、あれが3人で行った旅行の最後になった。

瀧口さんが逝かれて27年、東野さんが逝かれて今年の11月でちょうど1年になる。ご冥福をお祈りいたします。

## 会員短信欄

(五十音順)

この10月に「染・清流館」が開館し、私は館長をつとめている。1991年に「染・清流展」が始まり、当初から買上作品による染色美術館の設立構想があったが、その構想が実現したわけである。収蔵作品はすべてパネル形式で、約500点である。本館の特色は世界で初めての染色美術専門のギャラリーであること、世界に冠たる「染色のまち・京都」にできたことである。

わが国では「先染め」「後染め」という。前者は織物をつくるために糸を染めることであり、後者は無地の布に何らかの防染技法を用いて模様を染めることである。しかしこの「後染め」が欧米には19世紀末ではなく、したがって「先染め」を意味するdyeという語はあるが、「後染め」にあたる語はない。近年、欧米でも日本、インド、インドネシアの影響をうけて染色アートが興ったが、それを示す言葉としてsurface designがつくられた。しかしこれはおかしい。なぜなら染色は単なる表面デザインではなく、布の内部まで染みることであるから。

いま、国立民族学博物館で「更紗今昔物語 ジャワから世界へ」展が催されているが、インドネシアのバティック(蜡染め)以外はほとんどプリント更紗であり、さらに染料ではなく顔料が用いられることが多い。そのような意味で、surface designやbatikにかえて、染色技法のすべてを含む「染め」を世界語にしたいものである。

木村重信

旧知の白倉敬彦さんから新刊『夢の漂流物』(みず書房)が贈られてきた。現代美術の「現場」の一隅に生きた白倉さんの、自己の領分を踏み外さないようにして論じた、70年代の交遊録であり備忘録である。詩人・文学者・評論家・美術家たち11人をとりあげて、その親密な出会いはもとより、出版や作品制作の共同企画に関与することになったいきさつなどを詳細に語っている。わたしにも懐かしく思い出した人たちがいて(そのこともあって)、ちょっと心をときめかせながらの一読となった。

バブル期前夜の70年代の記憶を共有する著者との出会いはともかくとして、始末のつづくい感情(悔恨や落胆など)の誘発を、このように坦々と抑制して語り得るものなのか、と、わたしは感心した。みごとなものだ。特に瀧口修造と宮川淳(あるいは豊崎光一や中西夏之)に触れているところなどは、

半端ではない。通俗を排して、さて、どう生きるかを考えさせられたといえば、言い過ぎになるが、それでも気持ちを糾して物事の本質を問う必要はあるでしょう、といわれたような気がした。語る相手に対して、律儀なまでの距離をとっているが、しかし、他人行儀の印象は受けなかった。

夏の一日、読み耽ったこの本によって、たくさんの記憶のなかの出会いと、記憶にとどめておこうと思うような気になる言葉を贈られた。「この石ころでさえ、いまだに時間を帯びている」(瀧口修造「手箱から」)も、そのひとつ。

酒井忠康

キプロスのニコシアで開催される予定だったヨーロッパのビエンナーレ、Manifesta6が中止された。理由は、キュレイタ・チームが、当初のコンセプトに反して、ニコシアの占領地(北キプロス側)での学校の設立、運営を模索したためとされている。Manifesta 6は、美術学校というユニークな形式で計画されていた。キャンセルが告知されたのは開催4ヶ月前。エジプトのインディペンデント・キュレイタ、マイ・アブ・エルダッハブら3人のキュレイタは、当初、キプロス政府は彼女らの計画を認めていたと反論している。最後の分断都市ニコシアでの開催は、実現すればアートと社会の関係を考える上で興味深いものになるはずだった。

キャンセルを知ったのは、最初に報じられてから2ヶ月近く経過した7月下旬だった。タイミング的に、激化するイスラエルのレバノン空爆が原因だと短絡した。キプロスは、レバノンに近い地中海東部に位置している。しかし、レバノンへの空爆が開始されたのは7月12日で、Manifestaのキャンセルの公示は6月2日だった。実際の中止理由を確認した上でその後の世界情勢をあらためて考えると、アートが実際の世界に対してきわめて無知で無力であることが痛感される。けれどももちろん、Manifesta 6のキュレイタ・チームが意図したことは無意味なことではない。無知で無力であればこそ、だからこそ行うべきものもある。

杉田敦

拙著『生体から飛翔するアート——21世紀の《間知覚的メタ・セルフ》へ』(水声社、2006年6月30日発行)がやっとまとまりました。1994年から95年にかけて雑誌「現代思想」(青土社)に5回に

わたって分載された論稿をまとめて、それに修正を加えたものです。「第一部 視点システムの変換——肉体を伴う多視点からの自己創出」「第二部 生体への下降、そして飛翔——メタ皮膚感覚の結晶化」という構成です。

私自身の10年間と美術の力の関係を綴った拙著『最深のアート／心の居場所——[実録]窮屈はいかにして自己救済したのか?』(彩流社、2005年12月31日発行)の仕事が終わり、直後に、その理論的な裏づけとなるべきもう一冊が出版にたどりつき、少しはほっとしました。

そんなときに、「戦後日本美術の自主的な文脈」(「ARTFIELD 芸術の宇宙誌04」特定非営利活動法人・アート農園、2006年中発行予定、所収)という小論を書く機会が与えられました。参考までに見出しを列挙してみると、「欧米の動向を手掛かりに脱様式化」「日本の深層に根差す欧米との差異」「表面的に受け継がれた欧米の文脈」「仮設性を拓く1980年代の行方」「《生体の直視》と《他者への意識》」という順です。

昨年一年間だけ、本誌の編集長を勤めさせていただきましたが、常任委員の任期満了に伴い、建畠哲さんと交代しました。今後は、編集委員として協力していくつもりです。

中村英樹

昨年7月、これまでの私の学芸員生活30年の間の活動と文章をまとめた拙著「美術／漂流」を出版し、それを機に昨秋、本連盟に入会いたしました。

「美術／漂流」という書名は、私が、時間的、地理的に異なるさまざまな場所と状況で、いろいろな「美術」と関わる現場に30年近く立ち会ってきて、同じ「美術」でくられる世界でありながら、地域、時代、各ジャンル、各分野でこれだけ考え方と価値観が異なる世界はあまり見当たらぬという思いがあってつけました。また、その間に「美術館の時代、地方の時代、行政の文化化」と声高に呼ばれた時代から、「行政評価、効率化、民営化、市場原理主義、グローバリゼーション、指定管理者」といった言葉が幅をきかす時代への変化の中で、美術と美術館、また美術行政の中で、価値観をめぐる様々な状況に翻弄され続けている自分がいること、さらに、私がこだわってきた「美術」という言葉自体の出自が現在あらためて問われている現状に思いを強くしたこともあります。つまり、私が「美術」とともに漂流し、「美術」自体もまた「漂流」し始めているのではないかと考えてつけたタイトルです。

機会があればご高覧いただければ幸いです。また入手ご希望の方は下記にお問い合わせください。直接私にご連絡いただいても結構です。

#### (近況)

大阪府の広報室が立ち上げた大阪ブランド戦略会議で、「大阪の美術」ブランドをまとめる会が発足しており、建畠哲、熊田司(大阪市)、森本俊司(朝日新聞)、加藤義夫、各氏と定期的な会合を持っています。

8月18日 辻成史、中原佑介、建畠哲、三氏の呼びかけで、京阪神の美術評論関係者による懇談会が発足、参加。9月1日~9日アジア三都市でのビエンナーレ、視察。

大阪府立現代美術センターの運営に、今後ともよろしくご協力お願いいたします。

東京 ナディップブックショップ  
03-3403-8814 FAX 03-3403-8819  
横浜 Bank ART ブックショップ  
045-663-2812 FAX 045-663-2813  
大阪 国立国際美術館ブックショップ 06-4803-6100  
FAX 03-4803-6130  
大阪 彩都メディア図書館 ショップ 06-6816-3317  
FAX 06-6816-3320

中塚宏行

今年の3月、『あいだ』というコピー雑誌に8年間にわたって連載していた「日本実験映像史」がやっと終了した。これは、1920年代から70年代にかけての実験映像(実験映画やビデオアートなど)の歴史をたどったものである。連載は終わったが、現在、調べ足りなかったところを追加で調査し、誤りを正す作業を続けている。地味な内容だけれども、なんとか一冊の本にまとめたいものだ。

これとは別に、写真に関する本を執筆中である。写真渡来以前から現在までを射程に置いた評論で、美術との関わりのなかで写真表現について考えるのがテーマである。来年の春には刊行したい。

1999年から茅場町にあるギャラリーマキで「現在性の美術」と題した企画のシリーズを続けていて、今年は10月に行われる。これは、ひとりの若手作家を選んで個展を開催するもの、すでに15回目である。今回は、村林基という画家を取り上げている。

最近関わった仕事でおもしろかったのは、「新進アーティストの発見inあいち」の審査である。愛知県立文化センターのアートスペースおよびパブリックスペースを使い、10人の作家に個展形式の発表を行わせる。愛知県在住者、愛知県の学校卒業生、愛知県で発表経験のある者というきわめて限定的な公募だが、予想以上にレベルの高い作品が集まつた。展覧会は来年の2月末からはじまる。実際の展示がどのようになるのか楽しみである。

西村智弘

昨年 12 月 17 日柳生さんが亡くなられてもう 1 年近くなる。肉親の死とはもちろん違うが、10 年間半ば日常的に接していた人の死は、いまだ信じられない気持ちがある。ふとした出会いがあり、県民ホールギャラリーの開館時から 10 年間、それこそ画廊歩きから美術の現場のさまざまを教わりながらギャラリーの仕事を続けているうちに、いつのまにかその人の死に立ち会う。やがて自分もその人の人生のあのころと同じ年齢に差し掛かっている、とわが身の処し方をふりかえりながら想いを遠くに馳せる。

まだ開館前の準備室時代で、今は存在しないが、神奈川県庁本庁舎の車庫の上に木造の仮庁舎があつて、その一室が県民ホール建設課であった。そこで事務的な話をしながら、私がどんな作家を知っているか聞かれたことがあった。そのころの私は新聞や書物を通してしか作家の名前は知らず、岡本太郎とかの名前をあげたあと、堀内正和の名前をあげた。ちょうど朝日新聞夕刊に展評が写真入りで（確か「ミミちゃん」というタイトル）載ったのを読んでいたので口に出してみたようだ。しばらくしてから一緒に画廊歩きを始めることになり、最初の記憶が神田駅近くの中華料理店で堀内さんたちと一緒に飲んだことになっている。それはこの人が堀内正和かと思った記憶があるからである。この出会いが 3 年後の田中岑・堀内正和展に結びつくのだが、がやがやとした熱気の中から何かが生まれてくる、そうした現場に立ち会っていたことを振り返ると懐かしさでいっぱいになる。

\*柳生不二雄：1925 年東京生まれ、51 年～57 年神奈川県立近代美術館、63 年～70 年旧秋山画廊、75 年～85 年神奈川県立県民ホールギャラリー、86 年～90 年横浜美術館、05 年 12 月 17 日逝去。著書に『ルネ・ラリック』、訳書に『ダダ』ほか。

藤嶋俊會

☆ ☆ ☆

## 美術評論家連盟からのお知らせ

美術評論家連盟では毎年秋、美術を取り巻く問題をテーマにシンポジウムを開催しています。本年は、「美術館 マネジメント新時代」と題し、美術館問題を取り上げます。

国立美術館の独立行政法人化、公立美術館の指定管理者制度、私立美術館の公益法人改革など、美術館のマネジメント環境は今大きく変わりつつあります。

本シンポジウムでは、変革のただなかにある美術館の現状報告を聞くとともに、新時代を生き抜くダイナミックな美術館戦略を探ります。皆様のご来場をお待ちしております。

詳細は URL をご覧ください。

日時： 2006 年 11 月 26 日（日） 13:30 開場 14:00  
～17:00

会場： 東京国立近代美術館 地下 1 階講堂  
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園 3

交通： 地下鉄東西線竹橋駅下車徒歩 5 分

入場： 先着 100 名 入場無料

### 【お申し込み方法】

会員の方以外でお申し込みになりたい方は、お名前、ご住所、電話番号を明記して、メールまたはファックスにてお申し込みください。

件名に「シンポジウム 2006 申し込み」と必ず明記してください。

なお定員になり次第、申し込み受付を終了させていただきます。

申し込み・問い合わせ先： 美術評論家連盟事務局

メール：[aica.jp@dream.com](mailto:aica.jp@dream.com)

ファックス： 03-3626-7528

URL：

<http://www.aicajapan.com/>

### 【出版物のお知らせ】

美術評論家連盟 50 周年記念出版

『美術批評と戦後美術（仮題）』来年発刊予定

・仕様 A5 判。上製本（ハードカバー）

口絵 12 ページ

年表、英文レジュメ付

詳細は来年 1 月以降 URL をご覧ください。

## 編集後記

本号の特集は問題が多岐にわたるため、依頼原稿に加えて、二つの座談会を掲載することになった。予定した頁数を大幅に超過してしまったが、かなり読み応えのある内容のものになったと自負している。

編集委員の諸氏、とりわけ森口まどか氏と暮沢剛巳氏には、座談会原稿の作成に大変なご負担をおかけしてしまった。また事務局の小林季記子氏のご努力がなければ、到底、期日には間に合わなかつたに違いない。記して感謝申し上げる次第である。

建島哲

今回の特集テーマが編集長、建島哲氏によって提案され座談会、対談が実現された今夏、和田義彦監作疑惑事件が世間を騒がせた。この問題をとおして、批評の現在が厳しく問われていることが明らかになつたのではないだろうか。こうした状況が、はからずもまたある意味では幸いにも本号に反映されることとなつた。連盟の運営方法すら知らぬまに携わつた編集作業。数々の不備をお許しいただければ幸いです。

森口まどか

### aica JAPAN NEWS LETTER 第7号 美術評論家連盟会報 頒価 500 円

2006年11月18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

URL <http://www.aicajapan.com/>

代表=針生一郎

編集長 建島 哲

編集委員 暮沢剛巳 谷 新 中村英樹

森口まどか

協 力 小林季記子(事務局)

\*本書の無断転載を禁じます。