

# aica JAPAN NEWS LETTER 第8号

## 美術評論家連盟会報



### 特集 「日本人の絵画－日本画の現在と未来」

#### 目 次

##### 座談会：「日本の絵画－日本画の現在と未来」

・天野一夫+中村英樹+松本透 (司会) 草薙奈津子

- |                      |          |
|----------------------|----------|
| ・日本人の絵画の将来像          | 田中日佐夫    |
| ・「日本画」に寄せて           | 島田康寛     |
| ・日本画の本質              | 永田生慈     |
| ・日本画についての断章          | 山梨俊夫     |
| ・日本画をめぐっての雑感         | 今井 淳     |
| ・再び「日本画」について         | 野路耕一郎    |
| ・日本人の絵画？             | 藏屋美香     |
| ~~~~~                |          |
| ・批評家から『現代日本画家』への苦言   | 川口直宜     |
| ・「日本画」の定義            | 千葉成夫     |
| ・カルチャー・ラグとしての“日本画”問題 | 日夏露彦     |
| ・「日本画」の今まで国境は越えられるか  | ワシオ・トシヒコ |
| ~~~~~                |          |

##### 追悼：

- |                       |      |
|-----------------------|------|
| ・大島清次氏－批評的営為としての美術館活動 | 塩田純一 |
| ・嘉門安雄氏を偲んで            | 酒井忠康 |
| ・織田さんのこと              | 平井亮一 |

---

##### 会員短信欄 (50音順)

市川政憲 小松崎拓男 佃 賢輔 西野嘉草 南鳩 宏 横山秀樹

2007年

# 座談会：日本の絵画－日本画の現在と未来

天野一夫＋中村英樹＋松本透 (司会) 草薙奈津子

## 日本画を問う

草薙 この10年余、日本画はさまざまに言われてきました。先ず日本画という言葉の出自に始まり、縦括弧つきの『日本画』の誕生、それへの否定的見解、あるいは抵抗等々。そこで今日は“日本画の現在とこれから”というようなことを考えてみたいと思います。先ずご出席の皆様にそれぞれのお考えをお聞かせ頂きたいと思います。日本画と一番遠いところにいらっしゃる中村さん如何ですか。

中村 いや、僕は本当に日本画の専門でも何でもないのです。自分の関心は、次の二つの問題にあります。日本人の平面的な絵画の表現の可能性というか、西洋の絵画を明治以来ずっと学んできたわけですが、ここに来て逆に日本から海外に向けても発信できるような、本当の日本のモチベーションは一体どこにあるのか。それから明治になる以前の日本の絵画の特質がどういうところにあって、これから先、それが絵画の表現にとってどのような可能性を持っているのか。その辺について、つまり一口で言えば絵画の構造の問題に関して日本から何が立ち上げられるかという点について、少しでも考えることができればと思ってきました。

松本 中村さんと同じで、僕も日本画の専門ではありません。しかしいつも気になっていたのは、日本画という言葉が明治以降でしょうか、日本が国を開いて以降、洋画という言葉と対になって成立したという、概念の整理をめぐる議論があって、それはそれで歴史的にはとても重要でしょうが、この問題が現在、絵を描いている作家たちにとってのアクチュアリティーの問題に直ちに繋がるわけではありません。つまり基本的に歴史的な言葉の問題と、現代美術あるいは現代絵画の問題は、やはりどちらにしないほうがいいと思っているんです。そんなことを草薙さんにもお聞きしようと思って来ました。それから天野さんは、まさにこの問題に関する展覧会をやっていらっしゃるし。

天野 数年前ですけれども、横浜で日本画のシンポジウムがありましたけれども、そのときにもいろいろ議論があったが(『「日本画」一内と外のあいだ』(ブリュッケ刊))、言葉の問題がかなり大きかった。「日本画」を他の言葉に置きかえても、あるいは無くすにしても、それで止む問題ではないのだが、「日本画」という言葉の前に人々は単に言葉の

すり替えではなくこのドメスティックなものをいかに内在的に問い合わせとしてかかえこんでゆくことができるかということ。つまり、魅惑と同時にその危険も常に意識していくことがなければ、この国の造形の問題として批評的実践のないままに、新たな「日本画」と「日本画批評」が生産されるだけになってしまいます。私の基本的な態度としては、日本画を考えるのは日本画のためだけではなくて、日本画という言葉をなくすことで簡単に絵画一般になってしまっては、それでこの国の造形の問題は解決しない。むしろ「絵画」じたいを疑うことのないおくれてきた絵画でしかない。

大切なのは、日本画・洋画体制というのが既に確かに後退しているとしても、日本画的なるものというのはいつも召還されてきて、新たな形でもいまだに人々のエーストスに何か響いているらしい。日本画というものが近代を、日本画・洋画体制というものは日本の精神構造みたいなところと恐らくかなり大きくつながっていて、想像以上に根深く強い。それを考えることがやはり現代の我々のポストモダン以降と言われながらも、重要なことだと思うんですね。

松本 賛成です。今、東博で京都の「五山の禅」でしたっけ、それから芸大では金比羅様の展覧会をやっていて、最近はどんどん展覧会が大がかりになっているから、金比羅展でもふすま絵のしつらえから何から再構築して展示している。日本画の問題、洋画の問題以前に、日本画の需要はすごくあると思うんですね。大変な数の寺社展と、その集客力。ということは、美術だけ、あるいは絵画だけでは片づかない要因があるはずで、なかなか難しいと思いますね。

## 日本画的なものの台頭とアンチ日本画

天野 近年の東京都現代美術館や横浜美術館の展覧やギャラリーでの展示に見るよう、日本画というよりは日本画風というか、日本趣味の絵画というのが一方で台頭してきていると思うんですよ。必ずしも彼らは日本画として描いているわけではないけれども、一巡した異国としての日本趣味が濃好だ。それはどういうことなのかというと、おそらく岡村桂三郎らの世代とはまた違う形で出てきていると思うんですね。それは新しい日本画と言えるの

かどうかわからないけれども、そこに可能性があるのかどうかというのを皆さんにお聞きしてみたいところなんんですけどね。

中村 天野さんから、岡村桂三郎さんの世代という話が出ましたが、岡村さんも参加している《もっと「日本画」を、解き放て！》という展覧会が、神奈川県民ホールギャラリーで開かれるそうですね。そこで天野さんに聞いてみたいのは、日本画という既成の枠があって、それを広げようとか、今までの日本画から自分たちを解放しようという、つまり日本画という枠を壊そうとする動きが強まり、それを積極的に推し進めてきた今までの世代があるわけですよね。

天野 ここら辺まではあると思います。(字体がちがいます!)

中村 つまり、最近はそうじやない世代も出ているということですね。日本画という言葉に抵抗することなく、従来の日本画から逸脱する世代ですよね。

天野 というか、日本画という言葉をもう使っていないかもしない。おそらくそれは。

中村 日本的なるものを素直に受け入れながら、それだけでなく自分たち流に何かしようという、そういう世代が出てきたことは間違いないと思いますね。これまでの新しい日本画と言われてきたものの多くは、どちらかといういわばアンチ日本画の日本画というような傾向が強かったですね。

ただし、そういう傾向に含まれる可能性がまったくないと言っているではありません。例えば、岡村さんがああいう一種のインスタレーション的な展開をするということは、空間構成のための平面的表現という意味で、ふすま絵などの特質との共通性があって、日本の深層を受け継いだこれから可能性をはらんでいると思います。

つまり、一枚のタブローの中について閉じ込めのではなくて、ふすま絵にしても、周囲の空間をつくるという考え方方に立っていますからね。

それから岡村さんの作品についてもう一つ指摘できるのは、ある意味で個人の意識を超える、何か社会の底辺に渦巻いているようなとらえがたいものを探り出していこうとするところがあって、その辺も日本古来の無意識的な精神の流れに沿っているという点です。今までの日本画を壊すということが自己目的になっている思考の枠組みを超えて、自分たちに内在する可能性を解き放っていくほうが、これからの方針としては望ましいのではないかというのが僕の意見です。表層的な様式をもとに恣意的につくられた日本の伝統ではない、日本の深層が大切です。

草薙 私、ちょっと思い出したんですけど、本当に大分以前ですよ。岡村さんと齊藤典彦さんと鼎談をしたことがあるんですね。そのときに、今いろいろ新しいやり方があると。近代以降、ヨーロッパで生まれ、それを日本がまねしたと。だけれども、例えばコラージュといったって、あんなの日本にはも

う昔からあったと。箇を置くということ、あれだけコラージュじゃないかと。そういうようなことを思うと、日本画というのは技術的にも非常にいろいろな可能性があるんじゃないかなと思うんですよ。

それが今の若い作家たちがいろいろなことをするときに、日本画がいろいろな可能性を持っているからこそ、また日本画に注目するみたいなところがあるんじゃないかなと思いますね。私の年代ぐらいの日本画家、中島千波とか中野嘉之とかああいうような人たちというのは、やはり近代の日本画からどうしても解き放たれないところがあると思うんですよ。その次の年代の作家たち、岡村さんとか齊藤典彦さんとか河嶋淳司さん、ああいったところがアンチ日本画みたいなものを示し始めましたよね。そしてかぎ括弧つきの『日本画』というようなことにに対する反対・疑問を提出しましたけれども、その次の作家たち、横浜美術館での「日本×画展」の人たちは、また何か日本画といったものに……。そう、松井冬子とかいろいろな人たちですが、日本画というものを苦もなく受け入れるみたいな、自分の絵画にとって、自分がつくろうと思ったものに対してそれが役立つんだったらもうそれを受け入れるようなところがあるんじゃないかなという感じが非常にしますよね。

中村 我々にとっては日本的なものは馴染み深く当たり前だけど、草薙さんがおっしゃった最後の世代にとって、つまり「日本×画展」に出品している人たちにとっては、それはもう外国のものと同じぐらい知らなくて、新鮮ではないですか。

天野 もう一巡しちゃっているんです。

中村 本当に、古いものが新しいのですよ。

天野 おそらくそうだと思います。だからここには入っていないけれども、東芽とか別に、本人に聞くと錢湯なんかに親しんでるわけじゃなくて、全然行ったこともなかつたらしい。自分と違う世界として描いているんですよ。そこには以前のような強い摩擦係数があらわれるということはないですね。村上隆も最初は戦略として「日本画」を強調していた。でもそれは彼にとっては恐らく補助ロケットみたいなもので、それ以降はむしろ言わなくなつたんですよ。

## スーパーフラットな日本画—空間把握、歴史認識、思想表現、価値のヒエラルキー

天野 むしろスーパーフラット論の時には、日本の絵画の伝統と今のアニメーションであったり、コミックの世界とは直結しているというものであつて、日本画というのはもっと複雑な近代的要素があるので、むしろ避けていく。江戸からダイレクトにつながろうとするような感じがするんですよ。そして村上以降の彼(女)らは、おそらくその論理に乗つているような感じがするんです。そこで一度、橋ができるから、それで橋を渡って例えば江戸に

かなり簡単に行ける。

中村 そのように、江戸時代まで一つそういう橋ができると、室町時代だらうと鎌倉時代だらうと選択肢の一つですから、どの時代への橋も架けられるはずですね。

天野 だからそれはそれこそ勝手にチョイスして、言ってみれば日本的な趣味で書くことはできるけれども、でもそこで近代の問題というのはキャラになっているわけです。日本画というのは政治的絵画だから、非常に面白くさいものをいっぱいはらんでいるけれども、それを一応なくしてしまって、日本の趣味だけで書く中で、中村さんがおっしゃったような、造形としての武器として抽出してこられるのかどうかというのは、まだ見えてこないんですね。

中村 僕は、最初に、これからそのための歴史的遺産という意味のことを言ったのですが、注目すべき時代は、室町であっても江戸であってもいいわけです。そこへ帰っていくではなくて、そこから知恵を引き出してきて、これからのためにそれをどう活かすかということがむしろ問題だと思うのです。もう一つ言えば、例えばゴッホだとマチスらに日本の浮世絵とか絵画が影響を与えたというけれども、あれは影響を与えたのではなくて、お宝を盗まれたと思うのです。

そうだとすれば、自分たちのお宝を自らの力で見つけ出して、自分たちの財産にしたほうが本当はよかったですのだろうと思います。

今日の重要な問題の一つは、明治以降の日本画よりも、むしろそれ以前のものがどのようにこれから先の手掛かりになるかという点にあるのではないかでしょうか。村上隆さんの話が出ましたが、彼のスーパー・フラットは、若冲の絵と関係がありますよね。彼は、実際に、若冲がとても好きなわけです。こんな例が適當かどうかわかりませんが、ちなみに、最近の「若冲と江戸絵画」という展覧会を見学した学生たちは、意外なほど若冲に興味を示しました。その後でアメリカの60年代の絵画を見たときよりも、よほど一生懸命喜んで江戸絵画を見るという現象が起こっています。

松本 ただ中村さんがおっしゃった、若冲だったら若冲の何かいいものを発見する。それを現在に生かしてくれるんだらいい、という言い方をされましたよね。それは自分の国、あるいは他の国の歴史的な富を理解していくという、一種の歴史主義であって、それですらないんじゃないかと思うんですよ。

中村 確かに、そういう意識はないと思います。それが弱点ですね。

天野 ないと思いますね。だから本質的に何か理解しているという感じじゃないですね。自分の足元の歴史とリンクさせた歴史的意識はないと思う。

松本 ないでしょうね。

草薙 私、日本の現代の作家たちの作品を見ていても、それが洋画だらうと日本画だらうとみんな共

通しているのは、空間に対する考え方じゃないかと思う。すごくフラットですよ。村上隆がスーパー・フラットという言葉を使ったのだってわかります。あれは日本人の大体の人が持っている感覚ですよ。

中村 いや、日本の洋画がまさにそうですね。どこまで行ってもフラットですね。

草薙 日本人がヨーロッパ絵画を取り入れようとしたと言っても絶対に違いますよ。あの空間に対するフラットな感覚といったものはもうぬぐいさりがたいところがある。それにフラットには、平らであるという意味と、テーマとしても軽い感じというものあると思いますね。日本の絵画というのはそういう両面を持っていて、それは老若男女問わずみんなに共通したところじゃないかなという気がすごくしますよね。

松本 確かにそうだと思うんです。平面性が結構自然の感覚になっているので、西洋的な透視図法的な感覚とは違うところはあると思うんですね。ただ、それが悪いんじゃなくて……

草薙 悪いんじゃない。

松本 そのことを明確に自覚しながら作品をつくるかどうかが問題じゃないかという気がするんです。

天野 やはり影をつくるときの意思というか、理性、知性ですよね。それは恐らく歴史的な意識とも関係すると思うんです。

松本 ですからフラットというのは空間だけの問題じゃなくて、歴史も同じなんです。歴史的な遠近感がなくなっていて、フラットになる。

天野 それこそ今の情報化社会の中では全部、永遠の現在になっているのかもしれないけれども、それゆえに逆に歴史性に意識的にならなければならぬ。

松本 それからもう一つは、価値のヒエラルキー。価値の高い、低いがなくなって、フラット化していく。みんな広い意味でのフラットということでしょう。だれもが心の底ではそう思っていたのかもしれないが、フラットという言葉が出たおかげでそれに気づくこともあるかもしれない。

草薙 ヨーロッパ人にとってフラットというのはほとんどあり得ないことだから、浮世絵などが入ってきて彼らに影響を与えたというのは、一つの描き方としての影響だと思うんですよ。構図のとり方とか、あるいは絵画の3次元的表現に対して疑問を持ったり、行き詰まりを感じたときに、日本絵画の持っているフラットな、2次元のものに対する、ああ、こういう描き方もあるんだという、そういう関心とか。そういうものをヨーロッパ人が自分たちの絵画の中に入れていったと思うんですけれど。

## 日本人の様式的模倣

草薙 それが日本に逆に入ってきて影響したか

というと、私は日本人のヨーロッパ絵画のとり方というのは理解するというよりも真似するんだと思う。キュービズムならキュービズムのまねをする。フォビズムならフォビズム、未来派なら未来派のまねをする。日本にすごくセザンヌ風の絵画って多いですね。そういうセザンヌのまねをする。だけれども一番根本にあるヨーロッパの距離に対する感覚みたいなものは、ヨーロッパに留学中は結構立体的な裸婦をかいていても、帰ってきたらまた非常に平面的な絵画になってしまいますよね。だから日本人はそういうものにあまり関心がないのか、好きでないのかなと思いますけれども。

松本 おっしゃるとおり、ヨーロッパの絵画を完全に師と仰いでいた時代があった。ただもう一ついふと、さっきあしさまに日本の洋画はフラットだという言い方を僕はしたけれども、そのことだって、自分にはできないこと、不得手なことを一所懸命やってみて初めてわかったことでしょう。つまり抵抗感があることに向かっていった結果、結果的にはフラットな油絵が残ったということだと思うのですね。そこが今は違うと思うんです。

天野 そこはだからおそらく戦いがあるし、自分の題材した原質というか感性と、近代の画家たちはみんなやはり戦ってきたと思います。由一もそうだし、または劉生もそうだし萬もそうだし、すべてそうだと思うんですけどね。または欧米に留学していった日本の作家たちもおそらくそうだと思うんです。

確かに経緯を全くキャラにするというような意味でフラットなものは別にいいんだけれども、それでもやっぱり歴史意識がない限りは、それは作家としての立ち位置というのかな、それがやっぱり出てこないような気がするんですけどね。現在の地点でどういうようなものを制作するか。その作品をつくるときに、確かに何でもいいとこどりで持ってきていろいろなバリエーションだけが増大したことになる。松井冬子なんかでも一見すると何か深いエトスのような気がするけど、でも逆に薄を感じる。表層的な情念画に近いようなところがある。少なくとも直裁的身体性からは距離がある。でもそれを戦略として立てて、映像的感覚の中でやる作家とかいろいろ出てきてはいると思うんですけど、そこでかなり意識的にとてこないと、ただ単に趣味的なものになってしまう。

中村 僕は、さきほどの草薙さんのお話のように、様式的模倣を中心とした日本における西洋美術の受容の仕方が大きな弊害をもたらしたと思います。そういう形で学習してきたわけですよね。だからセザンヌ的な様式等々。近代日本画の大学教育でも、モチベーション探究の指導ではなくて、様式のための技術を教えるという傾向が非常に強かった。

天野 模写とかですか。

中村 いや、模写による追体験は、むしろモチベーション探究に有効です。大学教育の話はさておい

てセザンヌの話に戻ると、セザンヌは、日本の浮世絵などの平面性を取り入れながら、最終的にたどり着いたのはスーパーフラットではなくて、実は、多視点絵画です。つまり、彼のデフォルメというのは主観的に対象をゆがめて描いた結果ではなくて、多視点的に見た対象の各部分を平面上にまとめた結果ですね。つまり、それは透視図法の單一中心性を乗り越えようとする西洋近代の自己変革の努力の表われですね。

セザンヌは、自己変革の有力な手掛かりを日本から得ていますが、日本ではそういう重要な側面を彼から学ばないで、セザンヌの構図が形式的に、しかも不正確に模倣されてきたところに問題がありそうです。同じようなことが現代美術に関しても言えるので、最初に、「本当の日本のモチベーションは一体どこにあるのか?」という問い合わせかけたのです。近代以降の日本美術が様式の模倣を中心にして動きがちなのはなぜかというと、西欧近代のような主体構造がもともと成り立っていない状況にもかかわらず、西欧近代に擬した個人の制作主体がそれに重ねられようとした歪みによるのではないかと思われます。

それに対して、西洋の透視図法を十分に知りながらその模倣に終わらず、それに学びつつも自文化に根ざして多中心的な画法を生み出し、逆に西欧に向けて自己発信したのが、拙著『新・北斎万華鏡』で分析した葛飾北斎の作品です。ずいぶん前の個人的な仕事で恐縮ですが、1984年刊行の拙著『日本美術の基軸』は、過去に帰ろうとするのではなく、歴史遺産の構造分析によって平面性や描線の特性、仮説性の明示などの問題を解き明かし、西欧近代の限界を超える自己変革の手掛かりを見いだそうとする試みでした。

中村 そうそう、そういうようなことを構造的に分析して、これから日本の視覚的表現の可能性を見いだしていく必要があるような気がしますね。

草薙 その場合にでも、ちょっとしつこいですけれども、歴史的な事柄というのがすごく重要なと思うのは、さっき言った、岡村さんと齊藤さんと対談をしたときに、コラージュ、これは日本にもあるじゃないかと。

松本 確かにありますね、張りませ屏風とか。それと同じことが戦前に近代芸術の叢書が出たときについて、たしか福沢一郎さんの『シュールレアリズム』だったか、挿絵を見ていくと、折詰めの千葉子の写真が突然出てきて、シュールレアリズムの作品と比べられたりする。それから長谷川三郎でしたか、障子や茶室を引き合いに出して、モンドリアンなんてとっくの昔に日本にはあった、みたいな。

歴史をばらばらにしちゃうと、モダン・アートの形や手法なんて、どこの国にだってあるわけです。コラージュだって、パッチワークみたいなものだし。歴史的なコンテキストを外して形や様式を取り上げても、仕方がないと思うんですね。

この問題と直ちにつながるかどうかわからないけれども、中村さんのこの『日本美術の基軸』みたいに、平面的物体、視点移動の遠近法、線描と、目次の大項目を挙げていっただけで、どれもとても大きな問題です。それらを恣意的に登用したり、転用したりするのではなくて、やはり日本、西洋を含めて歴史的な文脈の中で掘り起さないと、話が空転してしまう。さっき出た例でいうと、日本画の若い世代と同じような転用を、戦前に洋画家だって前衛美術家だってやっているじゃないか、みたいな繰り返しになってしまいます。

中村 それはそのとおりだと思います。あくまで本質を突くことによってであって、様式的にちょっといただきということではまずいと思います。

草薙 でも日本人というか、日本では歴史的な、過去と現在の間に時間的な差異、そういう感覚とか認識というのはありますか。

松本 僕の学生時代の経験でいうと、美術史の古いところをやっている人たちでも、日本美術をやっている人たちは、そのころの現代の日本画を地続きで論じていました。ところが洋画とか洋風彫刻となると、そこで美術史の研究自体がバサッと切れてしまう。

草薙 現代の人が日本の古いものをもし取り入れるというときに、それを古いものとしてこれだけの時間の差があって、その間にいろいろな歴史があってなおかつそれを取り入れるという意識があるのか。それとも、そういうものは全く飛び越えてしまって、「あつ、これよさそうだ」というのでぱっと取るのか。

松本 ですからその場合でも、これよさそうだという、これこそがやはり様式中心の発想ですね。つまり表面的な形態を取り入れるのか、それが出てきたもともとの精神構造を解き明かしながら、自分の中の血筋を発見して制作につなげていくかという、そういう違いになると思うんです。

中村 そこは重要ですね。

天野 そこは私も中村さんと同じです。彼（女）らは逆に言えばその造形の構造というものを理解した上でやっているんじゃなくて、やはりそれは表層的な模倣にすぎないということですか。

中村 シミュレーションズムに関してもそうですね。

天野 うん、それも入っていますね。

中村 アプローチエーションとかね。ほかのものを流用していくというような感じ方も、西洋の思想的な文脈とは無関係なかたちで入り込んでいる。それを意識的な方法論として使うことを僕は否定しないけれども、それも何となく無意識的に使っているというところには問題がありそうです。

## 近代化=ヨーロッパナイズ化の議論

草薙 ちょっと話が変わるかもしれません、日

本の近代化というのはいろいろなものをもたらしたと思うのね。その中に、絵画における立体的な表現というのもそうだと思いますし、絵画の中に何か思想がなければいけないとか、明確な哲学がなければいけないとか、そういうようなものも、私はヨーロッパから入ってきたものではないかと思うんですよ。日本の絵画というのは基本的には何か一つの思想とか、これは反戦のためだと、これは政治的なイデオロギーがあるとか、そういうものが非常に希薄なんじゃなかったかと思うんです。だけど近代化になって、いや、絵画もそういうものがなければいけないと……。

でも今の若い人たちの絵画を見たって、あまり絵画に思想があるとか、何か非常に一つのものを訴えようとしているというのは、私は少ないと思うの。それは日本人が抱いている優しさとか、それから自然に対する親近感とか、そういうものが漠然とあるかもしれないけど、一つのある決まったものというのはなかなかないと思うんですよ。そういう日本人のものの考え方、感じ方といったものが、かえって今の若い人たちには素直に出てるというか、結局近代化で一生懸命やってきた我々ぐらいまでの年代よりも、今の若い人たちのほうがそういうことをあまり考えないと……。

天野 日本絵画に思想性がなかったという意味ですか。

草薙 そう、ある具体的な思想のなさね。

天野 日本は思想をしたかというのは吉本隆明などもやってたけれども。おそらく抽象的なものじゃないんですよ。だから西洋哲学史のような何らかの理論構築をしながら原理的になるものを追求するという哲学ではないのかかもしれないけれども、でもやはり違う形の考え方があったと思うんです。

草薙 例えば岡村桂三郎の作品なんか見たって、日本人が根源的に持っている宗教観みたいな、土俗的なというかアニミズム的な、ああいったようなものが彼の作品の中にはある。ですからそういう意味では思想があるんだけれども、ヨーロッパの絵画が持っているようなある一つの思想や哲学を掲げるというようなことは日本人はあまり関心がないんじゃないかなと。

中村 草薙さんはそういう日本のあり方について、西洋よりも日本のほうがよいとおっしゃるのか、その辺はどうですか。

草薙 というか、やはりそういうことが日本人の根源にあるので、そういったようなものを認めた上でいろいろなものを評価しないといけない。

天野 思想性という点では、フェノロサとか天心あたり新しい「絵画」をつくろうとしたわけでしょう。つまり画派ごとの伝統的な様々な技法というのを総覽することができるようなシステムを、東京美術学校でつくって、狩野派でも円山四条でも土佐住吉でも、抽出してきて、総合化しようというのが一つあったと思います。近代の日本画では。もう一つ

はそこに新しく、すごく抽象的な主題を盛り込もうとしたと。

いろいろありましたよね、日本美術院の場合。[音曲画題]なんていって、音を絵画にできないかとか、またはそれこそ西洋の構想的なものを日本画として実践しようとした。そういう意味では草薙さんの話だと、そのような日本画というものは言ってみれば失敗したということなんですか(笑)。

草薙 結局そういうことを望んでも、例えば春草の作品「寡婦と孤児」。あれは日清戦争時の制作で、反戦というか厭戦というか、そういう絵ですよね。だけど日本の絵画の中でそういうものが主流になり得たかというと、私はなり得ていなかつたと思う。それよりもむしろ松園の「母子」(昭和9年)みたいな絵のほうが何か親しみやすい、より美しいと。実際、上村松園の絵のほうが一般的には人気があると思いますよ。

松本 天野さんの言ったのは、つまり天心の時代に日本の絵画というと、中国系のものもあれば南画系もあるし、大和絵系のものもある。全部同じ日本人がつくったものじゃないかと。そう。やっぱり日本画という言葉のもとに、ある総合的というか、むちやなことをやろうとした。それからさっきの「音曲」という主題にしても、一種の現実に向かって格闘するというか、皆さんそれぞれにむちやをしながら、抵抗感のあるものに、あえてそう知った上でぶつかっていった。そこを買うか、買わないか。やっぱりある種の抵抗感というものは、絵にしても文学にとっても、基本的に必要なものではないかと思います。

天野 僕もそう思いますね。

松本 古い考え方かもしれないけど。

草薙 必要だと思いますけどね。例えば春草の「寡婦と孤児」だってすばらしいと思うし、それなりに。それから大観の「屈原」なんかにしたってなかなかすばらしいと思いますよ。

天野 あれなんかは政治的で重層的な意味がある。

草薙 まさに政治的ですよね。だけれども、どうも日本人は、中にはいいものもあるけれども、そういうものを描くときにはなかなか得手じやなかつたんじゃないかな。不得手だったんじゃないかななど。

松本 歴史をある時間を持って見ると、まさにそのとおりなんですよ。しかし、そういう見方というのは、現代美術に向かって、作家に向かって励ます言葉にはならないし。まさに敗北主義になっちゃうんです。まずいんですよ、それは。歴史的には、まあ確かに……

草薙 現代の日本の絵画を見ていると本当に、「ああ、日本人ってそうなんだな」と思いたくなるような絵が多いと思う、私は。

天野 西洋の空間性との、自分の中のどうしようもない解決のつかないところで春草の「落葉」はで

きているわけで。だからやっぱりみんなね……

松本 まあ、破綻していますよね。画面としては破綻しているぶん、フラットまで行っていない。やっぱり抵抗感があるところにぶつかっているから。

天野 そうそう、そう。でもそれがないとだめなんですよ。

松本 まあ、ヘーゲル的な、歴史が進行していく原理みたいな話ですね。言いたくないんだけれど、実際にはそうだと思いますよ。歴史が動いていく局面というのはやっぱり……最近の動きを見ていると、総じてそれが希薄な感じが強いな。

天野 だからそういう自分で何かの設問をつくらないと、おそらくそれは動いていかないと思うんですよね。ただ単にペタッとなっている時間の中とか、歴史の中からいいことどりをしてやっていくというのでは、あまりそれは本質的ではないと思います。

### フラットの次は

松本 さっきのフラットという言い方、スーパー・フラットという言い方はなかなか利口な、便利な言葉で、つまり歴史も、価値観も、空間も、全部フラットだと。ただそういう言葉が出た以上、次を考えないと。

中村 まさに、それはよく考えなければならぬ点だと思います。つまり、スーパー・フラットまで行って底を打って、すべてが均等になってそれでおしまいなのかどうか。

草薙 でも何かあって、その次に必ず何かあると。それが私は結構なかなかないんじゃないかしらと思うわけ。スーパー・フラットだって、日本は昔からスーパー・フラットじゃないですか。何もこの100年そこいらじやなくて。

天野 それはだから恐らく草薙さんが言っているのは造形としてのフラットなんです。今の感性のフラットさというのが、この情報社会の問題も恐らく一方ではあると思います。

草薙 私は近代化といったものがなくなったんじゃないかと思うの。日本人は明治以降、とにかく近代化、近代化といってやってきたわけですよ。でも、近代化ってヨーロッパナイズ化もあるし、何か日本をよくしていかなきやいけない。私が子供のころは、舶来品という言葉がありましたしね。

中村 ヨーロッパの高級品だけでなく、パイナップルもバナナも舶来品でした。

草薙 だけど今の人たちには舶来品なんていう言葉もないし、ものによっては日本のもののほうが多いわけですよ。

私が大学で教えているときに、もう何年か前ですけれども、日本のものが戦後“安かろう、悪かろう”と言わされたと言ったら、みんなびっくりしていましたよ。ということは、もう今の若い人たちには、そういう意識が全くない。そういう意識がない人たち

と、そういう意識がある我々とでは、やはりものの考え方も価値観もすべて変わっていると思う。違うと思う。

中村 かつては、外国のほうが常に高く評価されてきた。

草薙 そう。

中村 比喩として言えば、フラットじゃないわけですよね。

草薙 だけどそれは例えば漫画とかああいったものがすごく日本から世界に出ていくようになつたというのも、私なんか漫画というのは小学生までが読むものじゃないかというような、大人になって読んだら罪悪感みたいなものがあるんですけど、つまりかなりフラットなものだという意識があるのですが、そういったものもう恐らくないでしようしね。そしてそれが日本から世界に発信されていく。日本人が近代化、近代化と思って、あくせく一生懸命ヨーロッパナイズ化しなければいけないと思ってきた生き方から変わってきたんだと思う。だから芸術も変わってきたんだと。

## 日本画の特質は素材のみか

松本 今、それこそ様式とか価値観とか世界観とか、いろいろな話が出ましたが、不思議でしようがないのは、日本画の特質みたいな話になると、必ずにかわだと顔料の話になっちゃうじゃない。例えばこの『現代日本画の発想』(武蔵野美術大学出版局、2004年)は、作家も研究者も美大生を念頭において話しているからだと思うけど、座談会とか、それぞれの作家がなぜ日本画に入ったかといった経験談になると、みんな素材とか技法の話になってしまふ。そんな話ばかりしていると、命取りだと思うんですけど。いまは岩絵具を使っていない日本画家だっているのに、日本画の本質ではなくて実技書みたいなレベルの話に行ってしまう。これ、何ですか。

草薙 日本画と洋画の違いというのは、にかわを使ってるかどうかで膠彩画と言ったほうがいいというような意見がありますよね。でもあれはとてもおかしいと私は思っているね。その一方で、日本画家たちに聞くと、やはり絵の具に魅力があるというわけですよ。鉱石を粉碎して、それを膠でといて絵の具にしあげる。そうやって出来上がったものが美しければ一層愛着が湧くということなのかもしれませんね。それに絵の具づくりには個人差があって非常に難しいということも言えると思いますよ。

ともあれ日本画の絵の具ってきれいですよ。中国や韓国は今でも水墨画が一番格が上で、彩色画というのは下ですよね。だけど日本では彩色画は上になっていくわけですよ。室町から桃山にかけて、絢爛豪華な障屏画なんかができてきましたね。やっぱり日本人は、絵画に思想とかそういうものを求める

いうよりも、見た目に美しいものを求める。

中村 装飾的な表現を求めたということですか。

草薙 ええ、装飾的なね。日本画は非常に装飾的だというのは、ああいう混色が難しくて単純明快な絵の具を使っていれば装飾的にならざるを得ないですし、それからそういう絵の具を好きだという日本人の感覚。あの絵の具の美しさにすごく引かれるという、今の若い作家でも。というのは、私はやはり日本人の絵画というのは、基本的にある一つの思想とかそういうものをあらわすというよりも、いかに美しく描くか、そのほうに喜びを見出すんだと思う。

中村 確かに、美しいというのは必要条件です。でも十分条件ではない。

草薙 でも日本人の場合には、それが非常に強いんじやないかと思う。ヨーロッパで展覧会をすると、大和絵といったものが評価されないんじゃないかと思うんですよ。大和絵は日本画の中でも一番装飾的ですね。あんなのは絵画じゃないということになるんだと思うんですけど、日本人の中では……。

松本 僕が学生だったら岩絵の具とかにかわの話をされても困っちゃうなと。

天野 何で日本画をかいっているかのという質問をよく言われるときに、日本画というのは戦前だったら中心部においてある実質があったかもしれないけれども、戦後の中で日本画じたいが美術の中で傍流になってきてしまっている、あるいは虚の中心部になっている。その中で日本画をなぜ描くのかといったときに答えることがなかなか自分でできずに、材質感に迷い込んでしまうところがかなり大きい。

その材質感というのは、それこそチューブ入りもないわけではないけれども、一応調合し材質とある意味ではともにある時間が長いというか、つき合う時間が長いですよね。色を出すのでもね。にかわを溶くのでもね。その中でやっぱり材質をつくって、顔料で描いていくんだけれども、それと絵画との関係性という点で、非常にフェティッシュなものにまでなり、絵画が反省しにくい。

中村 制作する時間の経過とともに味わう充実感と達成感があるのでしょう。つまり材料とか技術の問題というのは、そういうことと絡み合う。

天野 自愛というか、おそらくある材料との魅惑的な時間があるんだと思うんです。

草薙 それ、絶対あると思います。

天野 そこら辺が魅惑でも魔でもあるわけ(笑)。

草薙 日本画って昔は15歳ぐらいから始めたわけですよ。今は大学に入って初めて絵の具をさわるというのがほとんどなわけです。そうするとやはり技術的にスタートが遅いから。それから戦後は芸大でも日本画の技術を教えない。そういう時期が結構長いことあって、それじゃいけないとということで、技術もちゃんとしなきゃいけないと。林功さんが、

日本画の技術をなかなか教えないといつしやつて  
いましたから、本当に最近になってまた教え始めた  
のが、いろいろな技法書が出てきたんじやないかと  
思うんですよ。

その一方で斎藤典彦さんなんかもおつしやつて  
いますけれど、初めて絵の具をさわる。そうすると、  
あるものをかくためにこの色を使うというのでは  
なくて、この色をここに置いて、そうしたらこの隣  
に何を置こうとか、そういうような。だから絵の具  
の持っている魅力みたいなものをまず先に感じる  
というか、そうやって絵の具でいろいろなものがで  
きてくる。

天野 何をかくかという頭から来るんじやなくて、  
素材から来るということ。

草薙 そう、素材から来る。速水御舟の重文の「名  
樹散策」にしても、良い朱が手に入ったので描いた  
といいますものね。

松本 ただ、それは本当に始まりではあっても、  
日本画の世界以外では、どうに絵具とか素材の問題  
ではなくて、物質とかそういうレベルの言葉を軸に  
して現代美術がつくられ、論評されているわけです  
よね。鉄だったり、水だったり、火だったり、もつ  
と原理的なレベルで作品が作られている。

天野 みんなやっていましたよね。

松本 いまさら顔料の話をされても、それは日本  
村の中のさらに小さな樂屋裏の会話であって。

顔料の魅力、そのこと自体は否定しません。たしかに光線のかげんで岩絵具の粒子がキラッと光つ  
たりすると、僕だって驚くし、美しいと思う。日本  
画の本質は何か、日本の芸術の特質は何かといった  
ときに、「にかわと顔料」から始めて、その先を展  
開することはできると思う。しかし始まりのところ  
でとまっちゃって、何の建設的な言葉も無くし、そ  
れを他者に向かって説明しようという気も無くな  
ったんでは、ますいんじやないか。

天野 さっきのそれこそ、草薙さんの言う無思想  
性というか。でも無思想性であつていいということ  
ではなくて。

松本 美しさ——そこからやっと言語が始まる  
べきところで、結論になつちやつてているんだよね。

天野 そこで何か、つまり日本画についてあまり  
語られないというか、日本画家たちの議論が全然な  
いし。何が美しいって、材質の話に流れがちなん  
ですよ。それから先が全然深まってこない。

## 自然即宇宙の日本人、人間即宇宙の西洋人

草薙 私は無思想性というのは、ヨーロッパ的な  
意味で言うときには日本画の中にそういう思想  
というのは入りづらいと。だけれども、全くそれで  
何も本当に思考能力の無い人が描いているのかと  
いうと、そういうわけではないと思うのね。そして  
ヨーロッパ人が何に価値観を置いて、日本人は何に  
価値観を置くかというときに、一番明白なのは、日

本人はあまり人間には価値観を置かないで自然の  
ほうに価値観を置くと。ですから日本画には風景画  
がとても多いですよね。人物画は少ない。ところが、  
ヨーロッパでは人物画というのが非常に大切であ  
ったし、ヨーロッパでは人間がすべてみたいなどこ  
ろがあつたりする。自然が日本の場合は宇宙だった  
と思う。ヨーロッパでは人間が宇宙ではないかと思  
うんです。

天野 というか、だから恐らく材質が世界だと思  
っている、自然だと思っているんじやないですか。

草薙 いやいや。私は日本人の宗教觀から言つて  
いるね。別に絵かきだけというのじやなくてね。

天野 つまり、自然から始まってまた自然で閉じ  
ていく。それがその絵の中の王道になっているよう  
な気がする。だから様式で終わっちゃうんですよ。  
だから美しい、洗練された画面で終わっちゃう。でも逆にそ  
うになりがちだから、みんないろいろな形で、恐らく近代の作家たちはそれからずれていくこう  
としたし、いろいろな形で格闘していったと思う。

草薙 でも日本洋画だって風景が多いじやない  
ですか。人物もありますが。

日本の政治なんかを見ていても、人間に優しくない  
と思う。例えばハンセン氏病なんかでもつい最近  
でしょ、手を差し伸べるようになつたのは、人間  
に対する政策みたいなものが、ヨーロッパと比べると  
日本のほうが弱いと思うのね。

松本 これは重要な発言だと思いますよ。なぜか  
不思議なことに、さっきからテーブルに載っている  
この本『現代日本画の発想』でも、最初から最後  
まで人間の話をしているのは内田あぐりさんぐら  
いなんです。いや、たまたまお2人とも女性だなど  
思つて。そのとおりだもの。

草薙 そうでしょう。

松本 だって一番重要だもの。空間より重要です  
よ——なんて言っちゃって。

草薙 だから絵画表現によるときの空間といつ  
たものが、それも日本人独自の空間があって、なか  
なかヨーロッパ絵画をまねしてもそこだけはまね  
できないみたいなところがあるんじやないかと思  
うし、それからテーマという意味でいうと、やはり  
ヨーロッパが人間といったものを第一に置いてきて  
、ヌードデッサンがヨーロッパでは非常に大切で  
すよね。それに対して日本では、そういったものは  
非常に二次的であつて、日本では風景画、山水画と  
いったものが非常に古くからあって、そしてそれが  
現在に至るまでやはり主になっている。ヨーロッパ  
で風景画が独立したのは遅いですね。

松本 さらに言えば、自然より人間というよりも、  
西洋人の場合は自然より社会なんでしょう。

草薙 そうですね。

松本 その中間がなく、自然につながつちゃう。  
だから歴史もない。

草薙 そう、だから歴史に対する感覚が弱いのは  
やはりそういうところじやないかと。

それにヨーロッパのように戦争など歴史的出来事が民族の一大事に繋がるというようなことが日本では少ないのでよね。それも歴史的認識を低くしているのかもしれませんね。

### 内なる他者を意識することの重要性

中村 僕の考えでは、言語的な思考による体系的な思想はないかもしれないけれども、非言語的というか、ノンバーバルな意味での精神構造は日本にも当然ありうるわけです。そのノンバーバルな精神構造を語るときには、やはり言葉で語ることになります。その特質を言葉によってどのように引き出していくかが大切な問題ではないかと思います。

明治以降の日本は近代化、近代化といって西洋の文明に学び、戦後美術は同時代のアメリカの潮流を様式的に受け入れてきたわけですが、実は、ヨーロッパやアメリカの社会的動向は、これまでの自分たちをつくり変えていくとする、主体構造も含めた自己変革の運動の文脈に基づいていました。

ところが日本の精神構造は、そもそもと主體とか言語的の思想の体系などがあつて成り立ってきたのではないですね。その日本にもたらされた西洋文明は、自己変革の文脈を見失い、非主体的な日本の精神の在り方と表面的に受け入れられた西洋の主体的な個人の二重構造が解決困難な日本の精神状況を生み出したのです。

今後は、ノンバーバルな視覚的な表現の中から、西洋を参考にしながら自分たちの文脈として何を立ち上げていくべきか、という問題設定が必要でしょう。ただフラットなままでいいのではなく、むしろフラットな特性に潜在する視覚的な多中心構造の可能性を引き出して、西洋の主体構造の限界を超える、言葉にはならないけれども強烈な精神構造を立ち上げるのが、日本の絵画にとっての課題だという気がします。

天野 僕が考えるには近代の絵画だけではなくて彫刻の中にも、やっぱりすぐれた作家の中にはおそらくそういうものがあったと思うんですよ。非言語的なものとか、あつれきの中でもおそらく自分でそういうのをつくっていたと思うんですよ。岡村君たちの世代のところだと、もちろん大きく巨視的に見るとつながっていると思うんだけども、一度切れた中で彼らは発見しているんですよ。さつきの松本さんじゃないけれども。それで、それがどのくらい、自分の足下のところを意識しながらとてこれるんだろうと。

たぶんかなり薄くなつたがっちゃっているので、かなり自分の造形の本質的な長所と短所を見据えながらやっていかなければいけないんだけれども、それがかなり一方では確かにフラットネスだと言われる中で、造形の自分の中の問題として、やはり作家がそれぞれに意識してやっていかない限りは意味がないような気もするんですけどね。

中村 それは、僕の言葉で言うと、自分の中で自分を突き放して見る目がないということになる。〈内なる他者〉という言い方を、僕はしますが。それがないから、幼児的とまで言うと言い過ぎかもしれないけれども、どこか自己中心的になってしまいます。そういう、自分の足元を見定めながら行動していく姿勢が欠けている点は、最近の学生などにも確かに感じられますね。

松本 だから「パンシリアル」の人が膠彩芸術というように、確かに洋画と日本画の違いはそこに尽きるかもしれない。彼らには、ある突き放し方があったと思う。つまりデュシャンが「チューブ入りの油絵具だってレディメードじゃないか」と言ったのと同じようなね。そのぐらいの突き放し方をすると、ああいう作品が出てくるのかなと思います。

### 大和絵的なものと水墨画的なもの

中村 ちょっと補足的に言いますと、大和絵的な描き方と水墨画的な描き方との関係も、少し話題にしたほうがよさそうです。それに関連して、東京国立近代美術館でも開催された吉原治良展を見ると、南天棒という書家などの書道の影響があって、それは水墨画にもつながりますね。

天野 そうですね。

中村 つまり水墨的な描線と書道の墨跡は、どこか共通していますね。両方とも手の動きの痕跡を中心している。

松本 そういった研究も吉原さんは随分やっていました。

天野 そう、私も「書と絵画との熱き時代」という展覧会をやったけど。

中村 近代日本画では水墨画は下火になったけれども、実は、手の動きの痕跡の重視という側面が、日本の絵画の良さの一つとしてあって、それは日本の非言語的な思考のよさでもあるわけで、そのことを吉原治良氏はよく知っていて、だから細かな部分の微妙な筆の動きを活き活きとさせることに重点をおいていたと思われますね。

天野 その点でいうと、近代日本画はおそらくその手の痕跡を抑圧していたと思うんですよ。

中村 その通りですね。

天野 おそらくもっと平面的な装飾画としての趣向を持っていて、むしろそれが顕在化してくるのは、戦後のオイルペインティングとかそっちのほうだと思うんですよ、僕は。書家との関係の中で。

草薙 近代になって、漢画的なものといったものが非常に衰退してきましたよね。明治以降、狩野派、漢画が非常にすたれていって、その一方で大和絵とか宗達とか光琳がすごく評価されるようになってきたという歴史がありますよね。それから文人画はフェノロサ以来否定されるようになりました。それが水墨といったものを衰退させたのでは……。

中村 だけど、例えば長沢蘆雪のような、狩野派

的ではない水墨画もあったわけですね。でもなぜか、手の動きの痕跡をそのまま活かそうとする水墨画の利点が見捨てられて、むしろ日本画とは違う現代美術のアンフォルメル的な絵画との関係とか、そんなところで逆に浮上してきたというような経緯があります。

松本 しかも西洋人がそれを発見したし。

天野 そうだと思いますよ。近代の中で抑圧してきたものが、むしろそのときに伏流してきたものが、戦後の中で出てきたと思うんですけどね。欧米に行った作家たちも取り上げたけれども、あと具体的な作家とかのタビエの言う、アンフォルメル白黒圖とかも関係あるけどね。横山操なんかがおそらくその影響なんかもあるんだろうと思うんですけど、あとは堂本印象とかパンシリアルの作家たちそこら辺が戦後の日本画の中で逆に、またそのアンフォルメルとかの影響の中で日本画家たちが描いてきたものがあるかもしれない。

草薙 そうそう。戦後というのは敗戦で始まっていますから、一番伝統的なものに対する否定が強かったから、日本画家というのは本当に意氣消沈したわけですよ。その一方で、新しい絵画がどんどん入ってきたので、そういうものに飛びつく日本画家もいたし、堂本印象なんかまさにそうだと思いますけどね。非常に新しいものが、それまで価値観を否定されていたものが、また価値を見出されるということは大いにあったと思いますよ。

中村 これまでに話題になった水墨画や書道、大和絵、浮世絵以外にも、日本人の視覚的表現は多岐にわたっています。それらを様式的に、あるいは技法的につまみ食いするのではなくて、どれも日本人がかつて行なった貴重な試みとして幅広く正確に見直し、その成果を次の表現の可能性につなげていくというような発想が不可欠です。そういうものの考え方をしながらつくる美術家が増えれば嬉しいですね。

草薙 私、日本の現代美術とアメリカの現代美術を見ていて、例えば菊畑茂久馬とデ・クーニング、絶対に線のタッチが違うんですよ。菊畑が書をどれほど意識していたか知りませんが、彼の線は書の線ですよ。だから近くで見ると微妙なニュアンスがあって面白い。その点、デ・クーニングの線にはそういう細やかな線の表情は無い。むしろ離れてみたほうが迫力もあって面白い。

ところで中国の水墨画と日本の水墨画は絶対に違うんですよ。日本人はどういう場合でも、日本人の水墨画にしてきちゃうわけです。何でも日本人の絵画にしてしまいます。ちょうど水墨画と同じようるのが近代の日本洋画ではないかと思う。ヨーロッパ人の絵画と全然違うわけですよ。日本人の絵画にしていった。それでも戦前は日本画と洋画ではまだ差があったでしょうけれども、戦後になるとそういったものが非常にミックスされてきましたよね。そういうミックスしていく中で、まだ戦前の名残

を持っているような年代からそうでない年代になったのが、私は今一番若い人たちだと思う。

そうすると、そういう人たちがまだ若いので、これから先どういうふうになるのかというのは非常にわかりづらいですけどね。でも今の若い人たちは日本人の芸術を生み出すだろうなというふうに思いますよね。海外のものをそっくり入れるというのではなくて。特に今みたいに日本のサブカルチャーみたいなものが世界的に流行していくという現象なんかを見ていますと、そういうものを踏まえたようなものの中から日本人独自のものが生まれてくるんじゃないかなと思いますけれどもね。

中村 そういうことを、先ほどお話をしたように自分で自分を突き放して、意識的にやっていってほしいですね。

草薙 どこまで自分を客観視するというか、意識的になれるかというのまた。

中村 そうですね。西洋の模倣ではなくて、自分たちの文脈を自覚しながら次の時代をつくるというような、そういうスタンスがこれからは必要ではないかということですよね。これはちょっと言いにくいのですが、かつての第二次大戦後の前衛運動もある意味では西洋の文脈を自分の文脈のごとく思ってやってきたようなところがあります。拙論「戦後日本美術の自主的な文脈」を参照してください。欧米の模倣は、相手を上位と見るから模倣するわけで、今はフラットな時代だとすれば、自主的な文脈に向かうべきでしょう。

草薙 今の若い人には西洋人にたいするコンプレックスのようなものは希薄なのではないかと思いますから……。日本人も自信を持つようになるというか、日本の文化や日本製品がいいものなんだという、生まれたときからそういう状態の人たちが随分、ふえてきています。

そういうような人たちがふえるということは、いいことだと思いますよ。変に国粹主義になるとかそういうようなこともあるかもしれませんけれども。

天野 でも一人よがりとナショナリズムのほうに行かなければ。

草薙 行かなければ。だって基本的にはやはり自分の国を一番大切に思うのが、これは世界じゅうどこでもそうじゃないですか。ヨーロッパなんかまさにそうだと思いますね。

天野 思考はすでに国というフレームかどうかわからないけどね。

草薙 だからこれから先、結構おもしろいものが生まれてくる可能性はあるんじゃないかなと思いますけど。

中村 今回の座談会は、これまで余り取り上げられてこなかった日本の絵画の構造論的な側面について話し合うよい機会でした。日本の絵画といわゆる「日本画」との関係を意識化するという点でも意味深いでしょう。まだ、問題点の列挙という段階に過ぎないのですが、この素描がさらなる議論の切っ

掛けになれば幸いです。特に、実制作に携わる美術家の方々のご意見に耳を傾けたいと思います。舌足らずな発言が誤解を生まないように、座談会中に触れられた拙著と拙論の詳細を付記しますので、必要に応じて参照していただくようお願いします。

**草薙** 日本画の専門外とおっしゃる中村さん、松本さんにも参加していただいたこともあり、普段、日本画の世界ではあまり意識しない絵画の内面にまで言及する議論になったのではないかと思いません。勿論まだ入り口の取っ掛かりを得たというところですが、これがきっかけとなって、日本画というよりも日本人の絵画について真剣に考える機会がふえることを期待してこの座談会を終わりにしたいと思います。

本日はどうもありがとうございました。

(2007年8月4日東京国立近代美術館企画課にて収録)

『日本美術の基軸—現代の批評的視点から』(杉山書店、1984年)、『新・北斎万華鏡—ポリフォニー的主体へ』(美術出版社、2004年)、「吉原治良展 とらえがたい彼方と向き合う力を求めて」(雑誌「美術手帖」2006年3月号)、「戦後日本美術の自主的な文脈」(ARTFIELD 芸術の宇宙誌 4) 特定非営利活動法人・アート農園発行、2007年3月、<http://www.art-nouen.jp>)。

## 日本人の絵画の将来像

田中日佐夫

「日本画」と「(西)洋画」。この分け方はあまりに安易なものではなかろうか。日本画はわが国の長い歴史の中で、たしかにいろいろな変化を示しながら歩み続けてきた。その長い道程の中で、あるときは、いわゆる中国風絵画に先祖返りを示し、また、ときにはヨーロッパ美術に相当に近い様子を示したりしていたと思う。たとえば、江戸時代後期から明治期にかけて、日本の絵画の主題や空間描写は、ぐっぐっとヨーロッパ絵画のそれに近づいたこともあったと私は考えている。

一方、洋画の方は、長い間、一般大衆の需要意欲の面においては日本画のそれにおくれをとっていたものの、ヨーロッパ先進諸国の中進んだ絵画の影響を正しく受けついでいるのだという(あるときは誤解に満ちた)自信によって、なんらの批判をも拒否する姿をとつて歩み続けてきたようである。その中で日本画の一派は、あまりに簡単に自らの存在理由を信じて、短絡的に、洋画の否定論を展開していたものもあったのである。

そういう絵画思潮の悪循環ともいいくべきものをいかに断ち切って、まことに日本人が創造した新しい美術をつくりだすか。それを今こそ、私たちは真正面から考えねばならぬと思っている。

以上、まことに粗っぽい「日本画」「洋画」の流れを示したのであるが、私はその流れの中で、日本の「日本画」、日本の「洋画」のどちらもが、いとも簡単に捨て去ってしまったある種の傾向を一つあげておきたい。それは絵画というものが、元来、所持していた役割であったと考えられる「社会の動き」を絵によって記録すること。また、そういった一つの傾向を示す社会思潮を絵によって促進しようとする意欲、そういうものを日本の絵画はいとも簡単に捨ててしまっていたのである。

ただ、そういうものを捨て去ったのは日本の美術だけではなかったことも忘れてならない。ヨーロッパ美術は、むしろそうすることによって、その近代化、現代化をきわめて自由に展開していくのである。その意味では、日本の美術は一步も二歩も先を歩いていたといえよう。むしろ、近現代の日本画家たちは、この自由さの中でいろいろな試みを続けていたにちがいない。それを謙虚に受け止めて評価する必要があるし、考える必要もあると思う。

私は、最後にそういう一つの例と考えてよいものをあげておこう。日本画家・福田平八郎(1892~1974)が1932年に描いた《漁》という作品である。ただ画面いっぱいにざざなみの形態だけを繰り返

☆

☆

☆

し描いた作品であるが、そこには、繰り返し続けて現われるさざなみの長い時間も表現しているのである。平面芸術の中に時間の流れをふくみこむ作品（もちろん福田ののちの作品である、1953年の『雨』などもそうなのだが）。彼が考えたような時間を見つめこんだ美術は、いまからも新しい世界を創造していき続けるのではないかと私は考えている。

## 「日本画」に寄せて

島田康寛

もう40年程も前、まだ20歳の頃だったと思いますが、「神」について書かれた言葉を読んで、妙に深く納得し、安心したような心持になったことを、今も覚えています。

多くの人は、「神」というものが確かな存在としてそこに居て、私たちはその「神」と向き合っているのだと言う。しかし、それは本当だろうか。「神」は私たちの深い思いによって少しずつ創られて行くものであって、いつかも分からぬ遠い未来において完成するための途上に今もあるのだ。「神」を創り上げるのは私たち人類の願いの集積なのだと。

この言葉はもちろん正確ではありません。その意味も少しづれたものになっているかも知れませんが、ほぼそのようなものであったかと思います。もしかしたら、リルケの言葉だったかと思い、途中で投げ出してしまった『マルテの手記』などを少し読み返してみたのですが、今以て分かりません。

唐突にこのようなことを書き出したのは、「日本画」とすることについて何か書くようにとの電話を受け、サアテ困ったなど、そのことを思い出したり忘れたりしながら日を送っていたある時、ふと、先ほどの「神」について誰かが書いていた言葉が浮かび、それがなかなか消えなくなってしまったからなのです。これはどうしたことなのでしょう。

もちろん私にも分かっているのです。先程の言葉の「神」の代わりに「日本画」を入れて見るということなのです。そして「私たち」あるいは「私たち人類」という部分に「日本人」を代入するのです。

こんなことを言えば、多くの論客たちから馬鹿にされるに違いないと思い尻込みしてしまうのですが、今のところ他に思い付くこともないのです。

遠い遠い昔アジア大陸の東端に細長く連なる島々に人々が暮らし始め、人々の出入りも絶えず続いたのでしようが、時の流れの中で人々の思いが成

長し、それを表現する手段や技術が少しづつ上達していくと、現在言うところの芸術が芽生えたことでしょう。当然、先進国であった中国や朝鮮の刺繡や影響があったわけですし、それ以外にも、インドや中央アジア、さらにはヨーロッパなどから多くの手法は学んだことでしょう。明治維新以降は、極端に歐米に偏していたのも私たちはよく知っています。

この列島に暮らした人々が抱き続けてきた思い、それが目に見えるものとして、各時代時代に美しく具現されたものを、私たちは博物館や美術館で今も確かめることができます。そうしたものはこれからも、この列島に人々が暮らしていく限り生み出されて行くことでしょう。「美しく」というのも曲者で、その意味合いも時とともに変遷していくことでしょう。しかし、そんな全体が「途上」のものと思われますし、完成を求めて「日本画」は、今この時点においても成長を続けているのではないでしょうか。

どうかいい子に、本当はいい大人にと言うべきでしょうか、いや、「いい日本画」に育つていって欲しいものだと願わざにはいられませんし、そんな私たちの思いに応えてくれる「日本画」であって欲しいものだと思います。これは親馬鹿でしょうか。

## 日本画の本質

永田生慈

我国独自の絵画を意味する、日本画という言葉が用いられはじめたのは、意外と新しく近代に入ってからである。特に、近世画界に君臨した漢画系の狩野派や、やまと絵の土佐派などの大画闇をはじめ、多くの世襲あるいは画様式を継承した諸画派が、新時代に縁を失い、さらに西欧からの新画様におされ活動の場を失ってゆく中で、漠然と日本絵画作品全体の総称となっていましたのであった。

それが明確に定着してゆくのが、明治17年(1884)にアーネスト・フェノロサと岡倉天心らが鑑画会を立ちあげ、狩野派の画様式を基盤に西洋画法を探り入れた新日本画を提倡し、同20年の東京美術学校の開校後に、新たな日本の絵画(日本画)への認識が一般の画家や鑑賞者に浸透してからである。ここにそれまでの諸画派の画様式を偏重する傾向は薄れ、多くの画派の崩壊と共に作家個々の個性が重視される作品が高い評価を得るようになったといつていい。さらにその傾向は第二次大戦後、度を増し

て現今に至っているのである。

こうした歴史的経緯をふまえて、いま日本画とは何かという根本的な問題を再び見詰めなおそうとする場合、特に天心らが新日本画を提唱した時代を原点とみて、それまでの画界の大きな展開をもう一度見直すことが、本質を客観的に捉える有効な方法ではないだろうか。

周知のように、我が国独自な絵画区分がおこなわれるようになったのは、平安後期のいわゆる藤原時代からである。この時代、遣唐使の廃止により大陸の影響を受けなくなり、和洋化が行われ、画派も発生した。ここに中国の風物を題材とする作品を唐絵とし、日本的な題材をやまと絵と区分するようになったのであった。こうした題材区分は、鎌倉時代後半から室町時代初期の北山文化に、中国の宋元に確立された新画様が禅宗と共にたらされると、それまであった画様式全てをやまと絵とし、中国の様式を漢画と呼んで二大区分が一般化したのである。以降、やまと絵は土佐派を中心に宮廷の絵所として、幕末まで絶大な力をふるったのであった。一方、中国の絵画様式である漢画は、狩野派を中心に、江戸時代は幕府御用絵師として土佐派と同じく、近世画壇に君臨したのである。

してみると、日本画の原点である新日本画は、前述のように中国からの画様式（狩野派）と、西洋の画法を探り入れて出発しているのである。当然やまと絵の伝統も広く受容したと思われるが、やはり基盤としたのは中国と西洋に発した描法であって、日本独自な要素は薄いといつていい。

かつて日本画とは何かという問いに、絵の具、題材、描法など様々な面から特徴を挙げ、西洋画や東洋全般の絵画との相違性が主張されてきた。しかし、特定な言葉で把握しがたいほどの多彩の度を増す今日、そろそろ史的に成立の事情や沿革を探って、日本画の本質は奈辺にあるのかを見出し、その固有性を確立する時期に来ているのではないだろうか。

人、日本画の画材とそれに伴う技法を単に画家として用いていたに過ぎないと考えている人、画材と技法を従来のあり方から逸脱させ現代に適合させようとする人など、さまざまである。そして彼らの抱く日本画觀は、「伝統的な」日本画概念との距離の取り方よりもむしろ、日本画画壇との関係によってそれぞれに異なっているように思える。

僕自身は普段、あまり日本画という括り方で絵画のことを考えない。たとえ考えるにしても、それは現代を飛び越えて、近代の日本画に限られている。つまり、歴史性に関心が行く。いまはもう常識のようになっているが、日本画は、決して古くから伝わる絵画形式ではなく、明治期の近代化のなかで改めてこしらえあげられた近代の産物である。洋画の対立概念として、また偏狭な国粹主義だけでなく広義のナショナリズムの表われとして自ら整えた形式のなかに收まり、それを整えていく過程で画壇を形成して自己充足的になった日本画は、近代化過程に現われる日本近代の特徴的な性格——たとえば「伝統」の捏造による自己偽装——を露わにして興味を引く。しかしいまは、個別的な作家、作品に観察される絵画上の問題への言及はさて置こう。

そしていま、なぜ日本画がこうして問われるのか、なぜこの誌上にこのテーマが掲げられたのかを想像すれば、それは、日本画を支える画壇と絵画への直接的な問い合わせとのあいだに出来てきた落差がますます大きくなってきたからだと思われる。むろん、絵画はどうあるべきかという問い合わせに、日本画の画材と技法をもって対峙しようとする作家も少なからずいる。つねに自らの現在に疑義を投げる絵画と排他的な傾向をもつ画壇との落差はいまに始まったことではない。少し極端に言えば自己否定によって次に進もうとする絵画と自己肯定で成り立つ画壇とはいつだって相容れない。そういう落差を意識して、日本画を成立させている社会的な背景、あるいは制度としての日本画をみれば、画壇、師弟関係、市場の論理などに張り巡らされた絵画以外の別の理由に絡め取られた特別な環境で生み出され、絵画の自己追求といった側面を脆弱にしている日本画の姿が見えてくる。そのことは、いわゆる洋画の領域でもそう変わらないのだが、洋画にはすでに、従来の材料、技法への新たなもののが乱入が久しく、洋画概念はとうに危うくなっていて、もっと広い美術領域のなかに拡散していると言つてもいい。

日本画を日本画の枠内で考えれば、その存在は厳然としている。しかし、現代が立ち会っている絵画の課題、ひょっとすると絵画や美術といった概念を軽々と凌駕する課題についての追及を、日本画の制度を無視して、絵画領域から直接投げ返すときに、日本画はその特殊性を薄め、単なる絵画としての可能性や限界について云々することができるのだろうと思っている。

## 日本画についての断章

山梨俊夫

それほど大勢ではないが、50歳代くらいの日本画をやっている絵描きたちと、話をする機会がたまにある。そこで遭遇した話題を改めて思い返してみると、日本画に対する彼らの意識はまちまちだなと感じる。日本画の世界に生きることを積極的に認める

## 日本画をめぐっての雑感

今井 淳

今、改めて日本画について考えてみる必要があるのではないかといった問題提起や議論は、明治以降近年に至るまでしばしば行われ、とくに平成となつた頃から活発な論議が交わされているよう、本稿もそういったことをテーマにといった依頼であった。しかしながら、まともな美術教育を受けてこなかつた筆者にとって、これらの議論は非常に高尚なもので、どうも「専門家の専門家による専門家のため」だけのものと思えてならない。

たとえば、「日本画」という言葉には近代という歴史的な背景から生まれたある一定の概念が固定化しているが、それは正しくないので、用いる材料をもつて「膠彩画」と称することがよいと、この機関誌なり学会で提案されたとして、一般の美術愛好家に、「コウサイガ」という言葉が通じるのかどうか。その度に、もともと日本画という言葉は、明治以降の近代化の流れの中で・・・(中略)・・・だから膠で溶いた絵具を用いるので膠彩画と称すべきなのですというような説明が必要なのはどうか。もちろん、学問・研究というものはそういうものであろうし、そのことが一般の美術ファンとどう関わろうがどれほど乖離していようが関係ないとも言えるのだが。

京都市立芸術大学の非常勤講師として勤めていた時、学生からの招きもあって毎年の卒業制作展を見に行っていた。その時、学年毎に分けられたどの展示室のどの作品も、日本画であるか洋画であるか膠彩画であるかという議論や区別以前に、絵画として成り立っているのかどうか。やたら目立つのは、幻想性を前面に出したものや、どれも似たりよったりの金銀箔の使用方法や、奇を衒ったとしか感じられない漢字と数字とアルファベットを組み合わせた画題だったりして、そこには表現したいといふ意も力も何も感じることができなかった。唯一会場で目を惹いたものは模写作品であり、個性を出そうとしている画に個性がなく、個性を封じ込めて「写す」という行為に没頭している画面から個性を感じるという皮肉なものであった。若い時には自分という器を何かで一杯にするのではなく、その器を大きくすることこそ肝要であると思うのだが、早く結果が欲しいという意識が見えるものが多く、学生たちに「なぜ、京都芸大を受験したか」と尋ねてみた時の一番多かった回答が、「家から近いから」と「公立なので学費が安いから」だったことと考え合わせて、芸術教育とは何か、そもそも創作とは何であるかと、展示室に並ぶ卒業制作の前で考え込んで

しまった。

そしてまた、「この人たちは本当に描きたくて描いているのか。絵を描きたいのか、それとも絵で食つてゆきたいのか」という疑念は、学生の卒業制作発表の場のみならず、歴史と伝統あるそれなりの展覧会でも大家の作品でも、実にしばしば感じることであり、「画風」という名のその作家のパターンがいったん世間に受け入れられれば、繰り返しきりかえし同じようなものを描くことが、日本画(の世界)なのだろうかとすら思はせられる。

筆者は日本画(俗にいう明治以降の近代「日本画」。ああ面倒...)は、絵具をはじめとする材料、道具、それらを使いこなす職人的な技術、社会の嗜好や文化を背景とした定型的な主題、用途、大きさなど、様々な制限があったなればこそ、その中で装饰性と象徴性を融合させつつ発展してきたところに最大の特徴があると考えているが、多様化という名のもとに、何もかも自由に便利に軽く拘りなく薄っばべらになりつつあるこの時代に、「日本画」であれ日本絵画であれ、眞の絵画表現が存在するのだろうか。

## 再び「日本画」について

野地耕一郎

また、「日本画」についてである。日本画の概念規定論をめぐる議論については1990年代以降もう既にやり尽くした観があるから、いまさらというのが正直なところだ。ただ、はっきりしているは、伝統的な日本画観だけで「日本画」を規定することはできないということ。そして日本画を「日本画」と呼んではいけないことだ。しかしそうは言っても、いったん定着した言葉は猛威をふるう。90年代以降、私は「日本画」という言葉を使わないようにしてきた。代替用語(「膠彩画」や「岩彩画」)の使用も意識的にしたが、後から後からそれでも「日本画」という言葉は押し寄せてくるのだ。90年代以降に出現した現代美術っぽい日本画作品を「超日本画」と言ってみたところで、やはり「日本画」がついて回る。だから、「日本画」について、ケリをつけようとしてもつかないのは分かっている。その上で提案なのだが、まず1880年代(「日本画」誕生)から1980年代末(「日本画」無規定論争)までの約100年間を「日本画の時代」として歴史化することだ。何故なら、狩野芳崖から横山大観、上村松園か

ら東山魁夷まで、「日本画」作品は厳然として存在するからだ。つまり、「日本画」が有効だった時代として日本美術史のなかに位置づけてしまうことしかない。

さて問題は、1990年代以降、「日本画」が日本画として怪しくなった時代の「日本画」作品を何とするかだ。

東京藝術大学大学美術館の古田亮さんが言うように基本的に膠で顔料を着けて描いてあれば「膠彩画」、墨で描いてあれば「水墨画」、それで良いと私も思う。使用材料で区別するのが取り敢えずは説得力をもつからだ。しかし、事はそんなに単純でないことは前にも述べたとおり。以前、「膠彩画」の普及と定着をはからうとした頃、「膠彩画」は字面として難しいし、音のイメージが今度は絵画（日本画的な）と結びつかない、と反発を喰らったことがある。「日本画」を検討する或るシンポジウムで、画家の畠浩哉（ほり・こうさい）さんが「そんなにオレの名前がいやなのか！」と思まいていたのが記憶に生きしく残っている。

と、ここまで名前の問題。問題は絵画としての内容の問題だろう。材料としての顔料や絹や紙の繊細な美しさはもちろん、手間のかかる制作過程で直感を内省的な精神の深みにまで掘り下ろしていく作業に、これまで「日本画」と呼ばれてきた絵画の優れた特色があることは確かだから、膠彩画もそうあってほしいと願いたい。ただ、どれほど現在の日本画（おっといけない「膠彩画」）が、その優れた特色を生かした上で、人々の共感を得るものになっているかといえば、はなはだ心もとないだろう。人それぞれまったく異なる文脈の東を背負って生きているのだから、共有するものがまったくない人に対しても、何かしら響くところがあるような強さと深みをもった作品のみが、場を超えて世代を超える力をもつ。問題は、そこを超える何かが膠彩画にあるかどうかということだ。逆に言えばそのような作品は、作品を受容する側にも、共有するものなどまったくないところから何かを感じ取ることが出来るだけの、高い感度を要求する。だから芸術は、「開かれる」ためにこそ難しいものにならざるをえない。ただ一方で、山口晃や天明屋尚のように油彩やアクリルで描いた武者絵が「日本画」として大衆に受け容れられている現象を、「日本画」出身の画家たちはバカにしてはならない。実際に社会において重要なのは、どんなにささいなものであっても、何事かを共有できる場をつくり出し、それを維持しようとする努力であることを否定することはできないし、それどころか、そのようなことをしている人に対して、私は大きな敬意をもっている。それが、何かをこの世界に実際に存在させるために必要不可欠な政治的あるいはいだとしても。ただ、私の気持ちは「それだけでは決して納まらない」ということだけは言っておきたいのだが。

だからもし、膠彩画が、「日本」からも「日本・

画」という概念からも切り離されて、自分たちがやりたい様にパーソナルな表現を獲得しつづけるとしても、「日本画」という絵画が抱えてきた歴史性を捨てるべきではないだろう。むしろ「日本絵画」までもう一度降りていって、表現の基盤となるアカデミズムに浸ってみるのもいい。明治学院大学の山下裕二さんがいうように「狩野派復活」もありだと思う。

## 日本人の絵画？

藏屋 美香

2006年に藤田嗣治展を担当した。オープン前夜、会場に並んだ1920年代の諸作品を見て感じたのは、これは画材を替えた「日本画」だということ、つまり、当時フランスの批評家に絶賛されたという「乳白色の肌」の地塗りは胡粉下地に当たり、墨色の線描はまさに「日本画」の線描に相当する、ということだった。藤田自身はこうした画風を、浮世絵を参考に工夫したもの、と述べている。しかし、背景を省略した抽象的な空間に人物を配し、髪や衣服、小物類を細かく描き込むところ、西欧絵画の視覚にしたがって人体のデフォルメが比較的抑えられているところ、などは、不思議なことに、藤田がまだ見ていなかったはずの1930-40年代の文展・帝展タイプの日本画によく似ていた。

この時には多くの展覧会評をいただいたが、その中でおもしろかったのは、会田誠氏の「藤田嗣治さんについて」（『美術手帖』2006年6月号、pp.133-138）だった。これは藤田の作品や生き方と、70年以上の時を経て海外で成功したふたりの日本人アーティスト、村上隆、奈良美智のそれに共通点を見出すというものだった。会田氏によれば、藤田と村上の類似は、まさに平面的な空間処理と細い線描に見出すことができる。これらはそれぞれ浮世絵とアニメという、「そのとき欧米で受けている日本特有の描画法」を自覺的に取り入れたものだ。日本から見ればそれは、欧米のエキゾティシズムにおもねる態度に映り、それゆえ日本と欧米との評価の差も大きくなる。他方、藤田と奈良の類似は、顔の「筋肉がつっぱった」ような少女像にある。少女は、心理的には藤田と奈良が抱える人間不信や故国喪失感を表すとともに、表現的には、モデルデッサンを必要としない（つまりそらで描ける）キャラクター化された人物造形など、両者に共通する「イラスト

っぽさ」=日本っぽさを示すものである。

2007年の今日、藤田の時代に比べれば、いわゆるポリティカル・コレクトネスの観点から、欧米においても手放しのエキゾティズム礼賛は成り立ちはがたくなった。しかし、好調な経済に支えられ、活況を呈するマーケットの力が、コレクターや、欧米の大型美術館の評価の基準を欧米中心のものへと再固定化する力となっている。こうした中で、「日本人の絵画」は、日本の造形言語を再解釈して欧米美術界にある場を確保する、という藤田以来の自己認識のサイクルから、外へ出る理屈を見出せるのだろうか。

ひとつ藤田の時代と異なることがあるとすれば、それは「日本人の絵画」がもはや「日本人だけの絵画」ではないことである。中国、韓国、台湾など東アジア各国の美術が、アニメ的な視覚を含めた造形言語を採用し、戦略的に欧米の美術界に打って出ている（ここにはたぶん、植民地時代に「日本画」の強制力の下に形成された各国の絵画の系譜と、アニメ的な視覚との関係をどう考えるか、という問題も浮上してくる）。欧米のみならず、これらの極に対してどのように自己のイメージを捉えるか。あるいはこのあたりに、閉じたサイクルの輪をまたぐ鍵がひそんではいないかと考える。

☆

☆

☆

## 批評家から『現代日本画家』への苦言

川口直宜

素晴らしい作品は、当然のことながら、眞の藝術家が創作するものである。今日、アーティストと自称することが流行しているが、さて、では、アーティストならぬ、眞の藝術家は、実際に実存するのであろうか？甚だ疑問であると言わざるを得ない、というのが実感である。アーティストと自称する中身は、一体何であろうか？藝術家なる名称を今日的に表現するとそれになると考へているのであろうか？

創造するということは、崇高な行為といってよいと思うが、「創造」という言葉にふさわしい作品が実際に生み出されているのであろうか、と首を傾げざるを得ない。

日本画には、確かに栄光の過去が厳然として存在したことは事実である。中国からの大きな影響を受け、近代以降は、西洋美術の影響もあったが、見事にそれらを咀嚼し、日本人としてのアイデンティティに根ざした独自の絵画として再創造して来たのが事実であろう。そして、その際に使用した画材が岩絵具、和紙、絹を中心とするいわゆる「日本画」の素材、基底材であった。

「日本人」？国粹主義では決してない、断じてない。日本画の搖るぎない独創性を訴えたいだけである。

さて、現在の日本画壇を振り返ってみると、将来、栄光の日本画と呼びうる創造活動をなしている画家は、果たして存在しているのであろうか？その際の時間軸は、百年、二百年ではなく、少なくとも数百年の単位を以って計らなければならない。

そのように見てゆくと、個々人としての画家の存在は確かにあるが、画壇という縛まりはない。そのエネルギーは皆無だ。そこが問題であると思う。

藝術家は、個々の存在だと反論が出そうであるが、それは、本来の藝術家の場合である。今日における傾向として、画壇の束縛を嫌って個々の立場から活動する画家が多いが、私は、敢えて団体の復活を唱えたいと考えている。何故ならば、画家自身が矮小化しているからである。巨人と呼ぶべき画家は、いないではないか！

画壇は、個々人が形成するものではあるが、その個々人が先ず問題なのである。今一度、創造するという根本的立場を思い起こして欲しい。自己の絵画は、藝術という名にふさわしいのか、を。

美術創造と批評、これは、車の両輪をなすものと考える。現在、明治時代の岡倉天心に匹敵する美術指導者は、確かにいない。しかし、批評は常にある

と思う。畢竟、それに値する作品が「創造」されるならば、あるが。

芸術創造に老いも、若きも、その区別はない。要するに自由な発想から生み出される画想が大切なである。何かからの自由ではない、何のための自由か、である。

同じように、一所に留まること勿れは永遠の事実である。「脱皮できない蛇は死ぬではないか」、とニーチェはいったが、今村紫紅、速水御舟も、同じ内容を述べている。

一度、画風を自ら破棄することであり、梯子の頂点から再び降りえる勇気を持つことなのである。

現在の混沌とした日本画（日本画壇）の情況は、画家自らが種を蒔いた結果としか言い様がない。さあ、未来へと歩み始めようではないか。その第一歩が自己の画風破壊である。

## 「日本画」の「定義」

千葉成夫

### I 定義

日本での「日本画」という語の用い方は大きく分けて三つありますね。第一は、「日本の絵画 (Japanese Painting)」、「日本における絵画 (Painting in Japan)」の意味で用いられる場合。これは、もちろん日本で過去から今まで制作されてきた絵画のすべてを指す。第二は、西欧美術導入以前、つまり江戸時代までの絵画の総称の場合。これは、近代以前の伝統絵画とそれ以降の近代絵画とを分ける場合ですね。Traditional Painting (in Japan)。第三は、明治以降、近代化に抗して伝統を守ろうとする発想から生まれた、一群のとても特殊な絵画を指す場合。主に、岡倉天心をイデオロギーとしてその周辺に集まった画家たちの試みに源を発しているといつていいくんでしょうか。(Japanese Traditional-Style Painting after Meiji-era)

### II 用語の実際の使用状況

ところが現実には、驚いたことに日本国内では、「日本画」っていいたら、もっぱらこの第三の意味なんです。とくにこの意味での「日本画」を擁護・墨守・推進・利用しようとする人々ないし勢力に依つてなんでしょう。なので、そういう人々ないし勢力とは一線を画する人々ないし勢力の側も、本来の第一の意味や歴史的弁別のための第二の意味で使

うことがムズカシイ。だって、わざわざ語義の注釈を施してからでないと使えませんもの。

### III 問題点

第三の用い方の問題点は、事はむろん内容にかかるが、その意味での絵画が主として素材や道具を伝統的なものだけ(紙本、絹本、墨、自然顔料、溶剤、特殊な筆など)に限定して制作されていて、現代の日本の絵画(すなわち本来の意味での日本画)全体のなかではほんの一部でしかないのに、「日本の絵画(日本画)」を僭称しちゃってることです。しかもこのごく一部の絵画は、美術作品というより、もうとっくに工芸作品に変身を遂げているんです。事実は直視したほうがいいよね。

### IV 改善策と進むべき方向

第三については、誰か専門家が、ピッタリの、今風の用語を見出してください。そうしたら、「日本画」をもともとの第一と第二の用法に戻せますから。そうすれば、(ありうべき)国際的な誤解も修正なし回避されるかな?

### V 補足

それにしても、近年また、手を変え品を変えるように、しつこく、「日本画」が話題や主題になると見ると、第三の意味での日本画を擁護・墨守・推進・利用しようとする傾向が、ソートーに根強いんですね。だから、日本画の可能性なんかじやなくて、ホントは「日本画症候群」についてマジに議論したほうがいいのかも。ちがう?

## カルチャー・ラグとしての“日本画” 問題—岩絵の具・膠絵画を解き放て

日 夏 露 彦

“経済大国にして文化貧困”といわれて久しい。敗戦から60年、憲法九条の抑止力あってこそ、奇跡的な経済・技術発展で先進国並みにはなった。が、文化の水準が高くなったり、豊かになったかといえば、首を傾げざるをえないだろう—わが国は、まさにカルチャー・ラグ（文化停滞）のかっこうのサンプルといつていい。

“日本画”は、美術分野におけるその雄弁なサンプルといえよう。なぜか。

(1) 呼称自体が、近代化とは両立しない国家主義に偏られた未熟な概念思考の産物。

(2) 制作・発表の環境が封建的な閉鎖社会—美校や内弟子、画塾、カルチャー教室で学べるが、師弟関係が厳然とあり、表現も発表も師の意向に左右されやすい。師はまた所属団体の派閥、序列関係から自由ではありえない。入選、受賞もほとんど政治力、情実で左右される。

(3) デパートを含む業界はきわめて封建的体質で、密室的価格操作と、作家の生殺与奪権をほしいままにしてきている。業界に楯をつければ、商品としての市場価値は生涯つかないことになる。

(4) 関係者、とくに新聞・雑誌、テレビなどメディアは、こうした創造への掣肘を不間に付し、既存体制を温存するような評価情報を流す。“国民的画家”とか“巨匠”、“人気画家”というようにフレーム・アップも常とする。むろん、評論家、学芸員の一部が与し、“上からの近代化”路線のままの行政は、利用価値から、キレイ事な画風を陰に陽に擁護してきている。

以上の環境のもとで、いくつかの鉄型にはまつたようなキレイ事な作品（“鑑賞画”、“パン絵”、その拡大版大作）が十年一日のごとく再生産されるのである。

明治20年代初め、国民統合策に応えてしまう性急かつ未熟な概念操作による造語“日本画”に分類されてきた全てが、このレベルに陥ったわけではないことは断っておく（菱田春草の異議と一部作品ほか、拙著「日本美術・負の現在」参照）。

\* \* \*

“日本画”と呼ばれるのは、世界の常識的概念からいえば、岩絵の具と膠による絵画といえよう。つまり、媒材による呼称、“膠彩画”（glue painting）とでもいえば、“油彩画”、“水彩画”、“水墨画”、“パステル画”などと並んで、理解し易い。

諸外国人は初め、“日本画”とは日本人が描いた絵画と思う。しかし、そうではなく特殊な条件が必要と知るに及ぶ。何か日本のといえる趣味や描法が不可欠らしいと。下村観山のような線描が必要なのか？大和古寺や舞妓が必要なのか？しかし、伝統はほとんどつながらない東山魁夷の風景画などはどうなのか？

何と言うことはない、不可欠条件とは岩絵の具と膠だけであって、それを“日本画”と強弁しているのにすぎない。20世紀世界美術が開拓した相当数の傾向を試みている現状からすれば、misnomer（誤称）である。ゆえ、世界の道理に従って、“膠彩画”ともいうべきだ。そうしたうえで、多様で奥深い日本の伝統を活かした作例などと評価すればよいではないか。

アンシャン・レジームの残滓ともいるべき呼称が

守るもの、それは以下いずれも、その官許色にかこつける封建遺制と国内向け業界や愛好家、御用体質透けるキレイ事絵画、ダブル・スタンダードを使い分けるバラサイト—要するに因循姑息なカルチャー・ラグにほかならない。岩絵の具と膠による絵画が世界に開かれ、創造の自立性を誇りうるためには、改称は先決課題だろう。

## 「日本画」の今まで国境を越えられるか

ワシオ・トシヒコ

これから走り書きしようとするのは、「日本画」の本質についてでない。単なるジャンル名の括りについてにすぎない。しかしそれがまた、本質と微妙に関わる事も否めないだろう。

昨今の美術展では、平面と立体に大別することがあっても、「日本画」と「洋画」を峻別しない展示がふえている。望ましい傾向だ。私の場合、「日本画」「洋画」といったジャンル分けを意識することなど、ほとんどない。画材や様式性などへの執着が作家に意味があるとしても、観る側にはそれほどない。個人の思惑なり、メッセージが、どのように画面に造形化されているかが問題だからだ。

現在、必ずしも日本人だけが「日本画」を描いているわけではないだろう。外国人留学生も、「日本画」を描く。しかし彼らは別に、異国の「日本画」そのものをマスターし、それで身を立てようとしているわけではない。自分が駆使する画材や技術や様式性と異なる部分に关心を抱き、場合によつては自作に取り込もうとしているだけにすぎない。もはや「日本画」も、「洋画」もない。フランス人が描くから「フランス画」、アメリカ人が描くから「アメリカ画」とは決していわない。存在しなければならないのが、自己表出としての極私的な個の絵画だけだろう。東アジアには「日本画」のほか、国画とも称される「中国画」「韓国画」といった呼称がないわけではない。けれどこれらも、「洋画」が出現してからの呼称にすぎない。グローバル化の今日、國名を冠してナショナリズムを露わにする絵画が、世界の美術界で正当な評価対象になり得るとは、とうてい考えられない。

このように「日本画」、「洋画」といったカッコで括る絵画通念こそ、実は、日本で描かれる絵画を貧しくさせ、世界の絵画市場から遠のく要因となっているのではないか。真に国境を越えたいと願う

なら、“日本人の絵画”ではなく、どこまでも“人間そのものの絵画”“としなければならないだろう。たとえば村上隆が国境を越えられたのも、「日本画」の画家としてではない。ユニークな一人のアーティストとしてだ。もしもこれから「日本画」が国境を越えることが可能とするなら、「日本画」という旧タイプの衣装をかなぐり捨て、極私的な個の絵画そのものとして飛翔するときだろう。公募団体を引き合いに出すとすれば、もしかしたら、創画会あたりの若い画家の一部に、いくらかチャンスがあるのかかもしれない。

それにしても今回のこのテーマ設定、意図的か偶然か分からなければ、日本全体がますます右傾化を加速させようとする時宜に、ぴったりと呼応していることに少なからずたじろぐ。「現代美術家に日本画出身者が多く」、しかも日本画のほうが、ヨーロッパ絵画とは「共通性が多いようにかんじられる」根拠とは、いったいどこにあるのだろうか。前提として、明示してほしかった。

☆ ☆ ☆

### 追悼：大島清次氏 批評的営為としての美術館活動

塩田純一

批評家としての大島清次氏の出発点は、先駆的なジャポニズム研究にあったといってよいだろう。大島氏は19世紀後半フランスで巻き起こった日本美術への熱狂のうちに単なるエキゾティズムに留まらぬ、かれらの側からのやむにやまれぬ美学的な要請を読み取ったわけだが、そのことは必然的に生活と美的表出が一体になったかつての日本における美術の独特なありようへと思索を広げていくことになった。特筆すべきはアカデミズムの枠に閉じこもることなく、常にその思索を実践の場へとフィードバックさせていった点である。

美術は日常から切り離されて存在するものでは

なく、生活のなかで享受さるべきものである。してみると、美術館の運営とはこのユートピア実現に向けての果てしのない企てに他ならぬ。それこそが栃木県立美術館、世田谷美術館という二つの美術館の運営に携わった氏の美術館論の要諦だった。

画壇の美術と現代美術が没交渉的に並存する、日本美術界の二重構造を浮き彫りにする展覧会を企画し、一方で国際的に通用する地域の作家を発掘し、育てることを目的とした公募展を開催し、多くの成果を挙げた。いち早くデザインやファッショントを取り上げ、美術の始原を問うべく素朴画家やアウトサイダー・アートに光を当てた。また人間の内なる自然と外部の自然環境との調和を標榜し、自然への関与を重要なモメントとするイギリスの現代作家を積極的に支持した。これら一連の活動は優れて批評的な営為であった。

理想の旗を掲げつつも、本来新たな価値の創造の場であるはずの美術館は、行政の管理的体質に絡めとられて活力を失っている。こうした状況を打破すべく著された提言の書が『美術館とは何か』(1995年)であった。大島氏の孤立を恐れぬ勇気を私たちには決して忘れないことはない。

追悼：嘉門安雄氏を偲んで

酒井忠康

嘉門さんは1月5日に亡くなった。1923(大正2)年の生まれであるから享年93ということになる。

東京都現代美術館の館長を辞して、晩年は自宅にいることが多かったが、80年代後半までは文字通り現役の批評家としても活躍していた。だから結構お会いする機会もあった。耳の不自由を苦にされて、会議の席などでご一緒にときは、こっそりと援けてよねーといわれたものだが、そういうときでもいたって爽やかな感じだった。仕事も専門領域を保持してエラぶることはなく、平易を旨としてひろい理解を求める方向に進んでいたように思う。

いまになって思い出すのは、選考会での嘉門さんの、あの何ともいえないユーモアと裁きのいい要領のよさに、嘉門さんという人の人柄がいちばん集約されていたように思う。なかなか、ああは上手くにことは運ばないものだから。根が屈託のない人といえるが、能登半島の大きな北洋漁業主の長男として生を受け、高校は根室だったといって、ヤサ男風の嘉門さんが、ちょっと芯のつよいところを披露する

ことわざがあった。けれども、大抵の場合、我を通すというよりテレ笑いで隠すことのほうが多い。

おそらくブリヂストン美術館に用事で訪ねたのが、嘉門さんとの出会いの最初だったと記憶している。60年代後半のことだ。その後、何かとお世話をなった。しかし、この経験豊富な「美術館人」から本気で「世間」の話を聞く機会をもたなかつたことをちょっぴり後悔している。

## 追悼：織田さんのこと

平井亮一

織田達朗さんが亡くなったのを私が知ったのはもう9月になってからで、たまたま手にふれた詩誌『舟』夏号の後記をとおしてである。まさか、と思った。

そのむかし某画廊で氏にはじめて紹介されたおりに、どうせものを書くなら、いずれの方途をとるにせよ雪隠詰めになるまで論を進めて、その涯てにみえるものとしつかりむきあうべきだと氏がいったのをはっきりおぼえている。その後氏が同じ市内に移り住んだと人伝にきいてからち、突然訪れてきて話しこむこともあって、いま思えばこうした構えは氏の仕事にそっくりあてはまるものだった。方途としては、写真でみた長崎市の灰燼に残る黒焦げ屍体、「白い物質」と化した骨を「ザッハリッヒな思惟の起点」にすることで定まり、道筋としては戦後美術も現代モードも、いっぽうの左翼政党主導の政治主義路線ともども根底から批判することであったように思う。戦中の死者たちを「分身」として体しながら現代にたちむかうという内省は、相応に透徹した眼差しと遠望の余地を批評にもたらすものであった。これは氏の『窓と破片』に十分みてとることができる。

いちど私が、所詮は媒体それぞれに構造をあたえるのをみるほかない営為に、もともと氏のいう超越論的な「タプロオ実体」などありうるはずもなく、むしろそこは「空洞」なのが実相であって、必要なのはそれをからめとる統合論ではなかろうかなどといったところ、それこそぬえ的な「構造改革論者」の思いつきだと一蹴されたことがある。氏は、1950年代末からあきらかになった価値評価のパラダイムチェンジに関心をよせるまでもなく、それにまつわる大方の知見をも独自の国家論レヴェルでとらえなおし、総じて一種の疎外状況のしるしとみたて

ていた。

氏の言説がその内在性を深めるほどに各論は屈曲して、ことばがことばを異化するようにいよいよ晦渺をきわめることになるだろう。そこから氏が詩のほうに傾いてゆくのは目にみえていた。2年ほどまえ、氏がやはり突然あらわれ大冊の詩集を置いて去った。『鈴は照明す』である。そして第2詩集の準備中ともきいたけれど、さきにふれた詩誌の後記には、当誌に掲載された詰屈の長編詩寄稿直後の急逝だったとある。

この五月だったか、ひとりの老人がゆらゆらと自転車を走らせ、自動車のほうがよけてゆくのを散歩中ふと目にした。うしろ姿はまぎれもなく織田さんだった。そのまま氏は遠ざかっていった。

享年77。葬儀は日本キリスト教団野方町教会でいとなまれ、愛娘が詩を捧げ朗読したという。

☆

☆

☆

## 会員短信欄

(50 音順)

ことし三月に愛知県美術館長を定年退職し、4月から、茨城県近代美術館の非常勤館長として週に3日勤務しています。この場をかりてご報告申し上げます。

4年前、そしてことしと仕事場が変わるたびに感じたことは、とにかくコミュニケーションがないこと。対外的なそれ以前に、行政との間も、それ以上に芸術内部での意思疎通が図られない。公立美術館の存廃の危機感が煽られるなかでの、「学習性無力感」と言おうか、組織の内部での議論が希薄になっている。社会の価値観の多様化が言われるほどに、内部に価値の複数性は見られず、間を生み出すためのコミュニケーションという考えが育つ環境はない。美術館とは、いましきりに問われるところの効率性、功利性という共通の尺度では測りえない空間、複数の価値の間として、あえて言えば、「いまだ」何でもない新たな公共的空間として、他にはない特別の空間ではないのか、そんな思いでいささかの振動を発していけばと思います。

市川政憲

もはや何の感慨もなくヴェネチアの街並をヴァボレットから眺めながら、ジャルディーニの会場に向かう。蒼い海上から見る街は相変わらず美しい。しかし展覧会といえば、案の定、これといった見ものもないままに、各国のパヴィリオンを半分ほど見て回ったところで力尽きた。

決して力のない作家が並んでいる訳ではない。フランス館のソフィ・カロ、イギリス館のトレイシー・エミン、あるいはアメリカ館のフェリックス・ゴンザレス・トレスなどなど。人の賑わいもあり、持ち帰りができるゴンザレス・トレスの大判のプリントの作品はどんどんとけていくし、その丸めた作品を抱えた何人もの人に会場で行き会ったりした。

しかしかつてドイツ館で見たハンス・ハーケの床を剥がした衝撃的なインスタレーションやロシア館で見たカバコフ。アルセナーレを含めて、同じ会場を歩くたびに、今ここにある作品ではなく、かつてここで見た作品の思い出が蘇ってきてしまうのは何故だろうか？

ビビロッティ・リストの自動車のフロントガラス割って優雅に歩く新鮮な映像。ダグ・エイケンのいくつものイメージと音を組み合わせた新しい映像インスタレーション。かつてのような次を予感させ

るような作品に出会えないのか、あるいはこちら側の感受性の問題なのか。

帰ってホテルの小さなテレビでイタリアの放送をぼんやりと眺めていたら、

「民主主義の行き着く先は、柔らかなファシズム」ふとそんなフレーズが頭の中をよぎった。

小松崎拓男

この夏も、絵を描くことを楽しんでいる。今、描いているのは、グループ展のための作品だ。机に向かっているよりも、イーゼルの前に座っている方が、わたしには、はるかに快適である。

8年前のことだ。エコール・デ・ボザールの研究員のチャンスを利用して、わたしは人体デッサンを本格的に学んでみようと思った。A・ピンカス教授に頼んで、週3回、彼のアトリエに入れもらった。外人女性の裸体モデルを眼前にして、最初の内は、ひどく、どぎまぎしたが、それどころではない。まったく歯が立たないのだ。周囲の女子学生たちが、クス、クスと笑うではないか。恥ずかしい。だが、落ち込んでいたわけではない。そこで、モンパルナスにあるアカデミー・グラン・ショミエールに入学手続きし、午前中、毎日、人体デッサンの勉強、午後、ボザールに駆け付けるという生活を続けた。すると、3か月経った頃から、何とか描けるようになった。裸婦像が見えてきたのだ。これが体験的リアリティーだ、と自分自身、少しあはれ得するまでになった。今回の作品は、人物と風景を構成したもの。タイトルは「ジーズニ（生）」。

9月、わたしは、モスクワでの国際展の審査にかかる。80年代のソ連に滞在したことがあるけれど、崩壊後、初めてのロシア訪問となる。当時、若い画家たちは、重苦しい時代状況のなかで、しきりに「スヴァーボーダ（自由）」という言葉を呟いていた。あれから、30年近い歳月が流れた。

佃 堅輔

英語のヒストリー(History)には、「史」と「誌」のふた通りの意味がある。前者は美術史(Art History)などのように使われ、博物誌(Natural History)と区別される。「誌」は存在様態に名前を与える記載すること。自然界の動植物など、経験世界に実在する事物や現象、存在したり、生成したりする事象を、記述することの意である。要は、共時的な視点から記述対象を捉えること。他のモノとの差異を基に分類し、相似を基に集類する、そこに「誌」の本来的なあり方がある。対するのが「史」である。これは美術史学、否、史学一般がそうであ

るよう、事象の転変していくさまを、ある特定の視点に立って叙述する嘗みに他ならない。これらは、移住や交替や変革など、いずれにせよ時間軸上に布置された変化や断絶の起生点を結びつつ、語りを紡いで行く点に特徴がある。「地」と「かたち」に喻えるなら、史学は「かたち」に着目し、その外形をことばに連ねる学と言えるかもしれない。この何年か、史学的な観点では掬い上げることのできない部分すなわち、「地」の部分に相当するものが気になって仕方ない。たとえば、石斧がそうである。人祖が百・千年前にその祖型を手にして以来、百万年ものあいだ本質的に変わらぬままあり続けた、とすれば史学的な記述法では、緒から歯の立たぬ代物であるところの石斧。ことばによる伝達の始まる遙か以前から、この道具は数万世代に亘って継承されてきた。人類が手にした、最強にして不可思議な石製普遍言語を集めた写真集『百石譜』を、今年の秋に出版したいと考え、準備を進めている。

西野嘉章

私の熊本市現代美術館の最後のキュレーションとなる「熊本国際美術展 ATTITUDE2007」が終了しました。現代日本を代表するアーティストの作品のほか、フェミニスト・アートの象徴、ジュディ・シカゴの「The Dinner Party」、ポーランド、セルビア、ブルガリア、ロシアといった旧共産主義国の現代美術の数々を、「真に歓喜に値するもの」を主題に、全国13の国立ハンセン病療養所の入所者の芸術作品に照射させるという構造をもった企画でしたが、ヒロシマ体験をその始まりとして、アウシュヴィッツ、旧共産主義圏の国々、そして、水俣、ハンセン病へと、いわば「夜の歴史」において人間の表現を再考することになる、神秘的な体験の連なりによって形を得たこの展覧会は、表層的な美術世界のありように対する批評的態度を改めて考え直す契機にもなりました。その意味においても、現代美術とは無縁と思われた町、熊本への導き、そして8年間というこの町での時間に感謝する今日この頃です。

南島宏

士のときに博物館学専門課程等を履修しなければ、「学芸員」の資格取得ができないことになる。

なかでも「上位資格の創設」は、第三者機関の評価によって学芸員の専門性を評価しようとしており、評価の対称は「学芸員の専門分野に対応した「高度で専門的な能力・技術」とともに博物館活動全般を管理できる「総合力」を評価の対称とする。」のである。その審査の結果によって「上級学芸員」(仮称)の資格が付与される内容である。

これまで県立レベルの美術館で学芸員の採用試験を行なうと、大学院を修了・退学した人たちが全国各地から集まり受験している。専門的な試験の結果だけをみれば、大学卒業の人達の門戸は狭まり容易には学芸員の職につけない状況となってきたいた。

現在の学芸員の役割として、高度の知識の取得に加え、館運営におけるマネージメントが重要視され要求されてきている。美術館が研究機関だけに陥ることなく、一般住民に対する社会教育機関であることを考えれば当然のことでもあり、専門的な能力・技術だけではなく「総合的な力」が必要なのは、改正されなくても本質的には今でも何等変わることがないのかもしれないを考えるこの頃である。

横山秀樹

☆

☆

☆

美術館の学芸員の身分が、教育基本法の改正に伴う「新しい博物館制度の在り方について」で見直しの方向性が示され、いくつかの事項が検討されている。

見直しでは、登録博物館の「学芸員」になるためには、大学を卒業後博物館で1年以上の学芸業務の実務経験を積むことで、始めて「学芸員」になれる資格を取得できるのである。大学院においては修

## 美術評論家連盟からのお知らせ

## 編集後記

### ●シンポジウム開催について

美術評論家連盟は上海、北京をベースに精力的な活動を続ける、国際美術雑誌『Visual Production』編集長の顧振清(グーリン・シング)氏をゲスト・スピーカーにお招きし、「超資本主義への疾走—中国現代美術の現状と未来」と題するシンポジウムを開催することとなりました。

1999年、20世紀最後のベネチア・ビエンナーレにおいて、中国現代美術の力が示されて以後、その圧倒的な力は、センチメンタルな「アジア」の視点を超え、依然、世界を席巻し続けているといつても過言ではありません。そして、それはまた、社会主義の基層の上に立脚する資本主義という、アートに姿を借りた、新たなイデオロギーの力によるものといえるかもしれません。

北京オリンピック、上海万国博覧会などの開催に向け、国家レベルでダイナミックな変貌を遂げる現代中国。今回のシンポジウムはその変革の瞬間ににおける、「アート」の可能性とその位相を検証する絶好の機会であり、多くの皆様の御来聴をお待ち申し上げます。

※詳細はURLをご覧ください。

#### 【日時・場所】

日時： 2007年11月25日(日) 13:15開場 13:30～  
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1番出口徒歩3分

入場： 先着100名 入場無料

#### 【お申し込み方法】

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2007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。

申込み・問い合わせ： 美術評論家連盟事務局 小林季記子

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

ファックス： 03-3626-7528(8:00～20:00)

URL：<http://www.aicajapan.com/>

### ●五〇年記念出版について

ようやく美術評論家連盟五〇周年記念事業の一環として計画されておりました、出版物『美術批評と戦後美術』が出版社ブリュッケより上梓されることとなりました。

#### 『美術批評と戦後美術』

A5判上製本、総352ページ(うち、カラーロ織8ページ)

定価=3,360円(税込み)

発行日=2007年11月20日

発行=ブリュッケ

※詳細はURLをご覧ください。

この機関誌が今の形をとるようになったのは第2号からと記憶している。当初、何号まで続くかと危惧したものだが、8年間続いたことを、そして会員以外にも定期購読者がだいぶ出てきたことを喜びたい。

今号のテーマ「日本の絵画—日本画の現在と未来」にたいして会員からの投書原稿が今までにない多さであったことも嬉しいことである。しかし読んでいただきてもわかるように、このテーマにたいして確たる回答はない、ということを改めて認識させられた、というのが正直なところである。実際、今“日本画”を定義づけられる人はまずいないであろう。それほど多様化する、あるいは曖昧模糊としているのが日本画である。しかしこの特集をすることによって、多少とも日本画について、さらには日本の絵画について考える機会を得られたことはそれなりの成果だと思う。いつかもっと深めた議論を展開していただきたい。

今回3人のかたの追悼文を載せることになった。大島氏、嘉門氏は美術評論家連盟の中心的存在でいらしたので現会員の多くがご存知だと思う。織田達郎氏の訃報を知ったのはだいぶ後のことであった。また織田氏をよく知る会員を探すことにもいささか苦労したが、織田氏を髣髴させる文章をお寄せくださった平井亮一氏に感謝申し上げたい。

(N.K.)

#### aica JAPAN NEWS LETTER 第8号

美術評論家連盟会報 頒価 500円

2007年11月11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](mailto:aica.jp@dream.com)

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

代表=針生一郎

編集長 草薙奈津子

編集委員 天野太郎 暮沢剛巳 永田生慈

中村英樹

協力 小林季記子(事務局)

※本書の無断転載を禁じます。