

CONTENTS

文化庁月報

1993 10 No.301

特集●わが国の現代美術を考える

■座談会

現代美術の現状と未来

土屋公雄／藤幡正樹／安田 侃／建畠 哲（司会） 4

現代美術と美術館活動

三木多聞 14

現代美術の新しい動向

木村重信 16

美術家の育成と美術館への支援・助成

大島清次 18

都道府県のページ

ご存じですか？ こんな文化財④

大山のキャラボク純林、三仏寺奥院 22

一度は行きたい博物館・美術館⑥

埼玉県立さきたま資料館 25

法人紹介～文化に息吹を～

日本語教育の発展をめざして

(社)日本語教育学会 28

AOA (Agency for Cultural Affairs) NEWS

第17回全国高等学校総合文化祭……………34

第48回文化庁芸術祭協賛公演・参加公演……………38

●施策 Q & A……………30

●著作権法利用講座⑦……………32

●文化財保護法発掘講座⑦……………33

●芸術文化振興基金ニュース……………46

●今月の国立劇場……………47

●編集後記……………48

イベント案内

「ヴァチカンのルネサンス美術展」／国立西洋美術館…41

「やまと絵」／東京国立博物館……………42

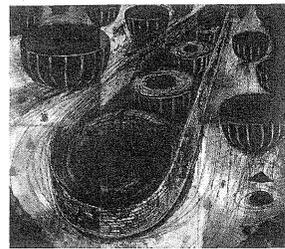
「黄檗の美術」／京都国立博物館……………43

「正倉院展」／奈良国立博物館……………44

「黒田清輝作品特別公開」／東京国立文化財研究所…45

ちよつと一息

天靈地氣／河北倫明……………20



「廟の記憶」(平成3年度文化庁買上作品)

山口啓介／作

やまぐち・けいすけ／昭和37年兵庫県生まれ。昭和160年武蔵野美術大学卒。63年日本国際美術展三重県立美術館賞、平成元年中華民国国際版画展優秀賞、3年現代日本美術展大賞、大阪版画トリエンナーレ1991銀賞など受賞多数。その他、ギャラリー池田美術(東京)ほかで個展6回。現在：無所属。

# 現代美術の 現状と未来

座  
談  
会

建 畠 哲・美術評論家(司会)  
土屋公雄・彫刻家  
藤幡正樹・コンピュータ・アーティスト  
安 田 侃・彫刻家

は思います。ただ、ただ過渡期でして、アメリカのように現代美術が市民の近くにあれば、過渡期ゆえの問題がいろいろ噴出しているとも言えます。

安田さんは特にイタリアで長い経験がおありですので、そういうことも踏まえてお話しただければと思います。

安田 一九七〇年にイタリアに渡って、カラーラの近くにあるピエトラサンタという村で生活しながら仕事をしています。

ミケランジェロの時代からそこは大理石の石切り場の村として有名で、小さな村ですが、ルネサンスを支えた職人の末裔がなおその技術を伝えていきます。ある石屋の社長が、いつまでも建築用の石を切って板材を輸出する、あるいは昔からのヴェーナスを模刻しながら生活をするという村を何とかして変えようという発想から、世界のアーティスト、彫刻家に呼びかけたんです。

「この村には良質の大理石の山があります。それをアシストするミケランジェロの時代か

らの伝統技術を持つている職人たちがいます。ぜひこの村に来てください」という内容で世界中の巨匠に呼びかけたらほとんどの作家がこの小さな村に来てしまったんです。三十年から四十年ぐらい前の話ですが、ヘンリー・ムーア、イサム・ノグチ、フランスのセザール、リプシッツ、アルプなどの彫刻家です。その次に続く世代のポモドーロ兄弟をはじめ、いろんな作家がまたその村に来て制作するようになりました。二十年前に村に入った僕らはちょうど三代目といわれて、今はまた若い人たちが来て四代目としてやっています。絵描きがみんなパリにアコがれて行くように、イタリアの小さな村に彫刻家があこがれて世界中から集まってきて仕事をするという状況が生まれたわけです。

建 畠 そこで住みついて……。

安田 ええ。ずっと住んでいます。山の中ですけれど、ニューヨークからさきう着いた人とか、パリから三日前に着いた人とか、世界中のアーティストが入り込んでいますから、ある意味では世界の情報が最も早く集まる場所とも言われているぐらいです。

建 畠 出発点は、日本という、村おこしののような形で始まったわけでしょうか。

安田 そうですね。村おこしのようなもの

建 畠 本日は「現代美術の現状と未来」というテーマで、ご自分の仕事を中心にしながら、美術界の状況に対する期待とか、こういう問題があるというようなことについてご意見を伺えたらと思います。

こういうテーマが出てきたこと自体、かなり特殊な分野として孤立していた現代美術が社会的な関心の対象になつている。それは本来の芸術のあり方からすれば正常なことだと

ですね。その社長さんは世界でも大きい石切り場を持つている会社の社長さんだったんですが、イサム・ノグチ先生につきつきり、彫刻部門ばかりに熱を入れていたら倒産してしまい、何十年間も銀行管理になったんです。

「板を切っているより、小さくてもいいから自分の夢を実現する」と言つて、小さな工房をつくつたんです。作家もみんなそつちに移つて、ルネサンス時代の工房をつくらうとしたらしいんです。ラファエロやミケランジェロ、ナクタブーチとか、みんな一緒に同じ工房で仕事をしたという、昔の雰囲気ですね。

建 畠 日本でも、村おこしでクラフト作家を呼んだりという例はありますけれども、美術自体を地域の産業に結びつけようというのはあまりないですね。

安田 日本でもないことはないと思います。香川県の牟礼町とか庵治町とかに見られますが、ただ、イタリアのケースは、村おこしというよりも、個人の思い入れからスタートした。その結果として、新しいまちができてきたということです。

建 畠 土屋さんは一年間イギリスにいらして、それが現在のお仕事の一つの原点になつていないのではないかと気がするんですが、イ

ギリスの状況を踏まえて、ご自分の仕事の現状をお話しいただけませんか。

土屋 彫刻をやり始めて、ヨーロッパ、特にイギリスに行き始めたのは十年ぐらい前です。これまでの自分の仕事ということですが、私の仕事の重要な要素の一つとして場とのかかりがあります。特に海外で制作する場合は、その地に長期滞在し、その環境、歴史、そしてそこにある材料で作品を成立させるわけです。

実はこの七月にスコットランドのエジンバラへ行ってきました。今回、そこでもユニークな展覧会にかかわってきたのです。

そのユニークな展覧会というのは、スコティッシュ・アート・カウンスルが企画する「トラベリング・ギャラリー」というもので、たぶん、このような展覧会は、日本では考えられないものではないでしょうか。特別のトラックを一台立ててスコットランド各地を巡回するというものです。その巡回する先は、例えばエジンバラから北へ車で八時間、さらに船で数時間といった、オークニー諸島、シェットランド諸島の人口がわずか数千人しかない小さな島です。最北端の小さな村などは、まさにわずかな農民と、そして羊とアザラシしかないような所で、そのような所で、現代美

術を見ることが、どのような結果になるのか、私自身とても不安になりました。しかし、企画者側にこれまで行われた展覧会の内容を聞き、それが決して質的にローカルでないことに驚きました。

例えば、イアン・ハミルトン・フィンレイ、アンソニー・ゴムリ、リチャード・ロングといった国際的に活躍している人たちがこの展覧会に参加しているのです。さらにオーガナイズしている担当のディレクターの方が、そのトラベリングしていく先々で、その作家の紹介、作品の説明をしていくのです。

建 畠 反応はどうなんですか。

土屋 私自身、その展覧会がオープンする前に帰国せねばならず、直接ギャラリーの反応を見ることはできなかったのですが、スコティッシュ・カウンスル側も毎年、その展覧会に予算をつけ、本格的なポスター、カタログ等も作るわけです。担当者も巡回するその土地、土地で確実に成果を上げ、人々の現代美術に対する受け止め方も、決して無関心ではなく、回を重ねることに深まっていると話していました。

建 畠 現代美術というのは、一般的には都市の文化の典型のように言われていますけれども、スコティッシュ・カウンスルが戦略を逆



安田 侃 (やすだ・かん)  
1945年北海道生まれ。東京芸術大学大学院彫刻科修了。1970年国費留学生として渡伊。以後一貫して大理石の産地「エトラスカンタ」で創作活動を続ける。

に技術で追いつこうとした。そのあつれきが  
いまだに残っているんじゃないでしょうか。  
東大の生産技術研究所の藤田先生と話をし  
ていると、先生の話される技術というのは工  
芸に近いんです。完全に美術です。ものすこ  
く技術を洗練していつて、不可能な形とか、  
不可能な機能を実現する。その本質に宿って  
いる部分は工芸なんです。同じスピリットを  
持っているんです。  
現代の日本の場合には、本来もっていた美  
術を生活とともに楽しむ世界が、技術のほう  
にほとんど注がれている。例えばカメラとか  
ビデオをつくったときに、日本は、ちょっと  
信じられないくらい洗練された物づくりをし  
ちやう。  
あとは、グラフィック・デザインの世界以  
外の表現も、同じように生活レベルの中で日

館で現代作家のコレクションをしていて、そ  
れは貸出し用なんです。図書館が本を貸し出  
すように、一定期間そこから……版画が多い  
ようですが、市民が借り出して一定期間鑑賞  
して、また返すというシステムが美術館の中  
にあるというふうになりました。大都市のき  
れいな真つ白な展示室の中に絵や彫刻が置い  
てあって、宝物を見るように見にきなさいと  
いうのももちろん重要だと思えますが、別の  
方法によって現代美術を身近なものにしてい  
くことができるのではないか。そういう意味  
では、イギリスの文化政策というのはいろい  
ろ考えさせられることが多いですね。  
藤幡さんはご専門がコンピュータ・グラフ  
ィックス(CG)で、これは比較的新しい領域  
ですね。もう一つは、企業とかかわり合い  
も、今までの僕らの持っている美術とは違っ

本人は語れる能力を持っているというふう  
に信じています。  
建島 「美術」も「技術」も英語では「アー  
ト」で、ラテン語の「アルス」、同じ語源なん  
ですね。日本の場合「美術」というのは「ファ  
インアート」の翻訳語で出発して、その時点  
で生活と芸術とのそれまでの幸せな形態が切  
り離されてしまったところがあるかもしれない  
ですね。  
藤幡 もう一つは、特にフランスの教育はそ  
うみたいですが、全部の表現、例えば数学も  
理科もある表現の仕方、そういうものが最  
終的には哲学に結びついてくるという教え方  
をしています。だから、美術を見ても、音楽  
を聞いても、なぜ私がここに居るのかという  
根本的な問いに最終的に収束していくところ  
があって、別に美術を見るということ自体が



建島 哲 (たてはた・あきら)  
1947年京都府生まれ。早稲田大学文学部卒。「芸術新潮」編集勤務を経て、国立国際美術館研究員に。現在は多摩美術大学助教授。

難しいことではないわけです。日本の場合は、  
難しいから、それは私とは関係ないと切っ  
てしまうんですが、その難しさというのは、言  
葉で理解しようとするから難しいのだと思  
います。同じような時代に、同じような問題意  
識の中に生活している人がつくったものの中  
には、私が抱えている問題と同じ問題をその  
作家も抱えているはずだ。その作家は一体そ  
の問題をどう解いているのかということを見  
て、考えるということをするにはいいのに、「美  
術は私にはわからないから」と。そういう言葉  
が出てくる社会のあり方に問題があるのだと  
思います。  
建島 最初に「難しい」と言ってしまうとい  
うのは確かにありますね。  
藤幡 なぜ「難しい」と言ってしまうかとい  
うと、現代の生活と表現が切り離されて、作  
品を読み解くためのキーになるものが全くな  
くなってしまっているわけです。同時代に同  
じ問題意識の中で生きている人がつくったも  
のだというふうに考えれば、「現代美術」とい  
うふうには呼ぶ必要もないわけです。  
建島 「現代美術」というのは同時代の生態  
反応みたいなものですかね。必ず共有でき  
る、同じ感受性の基盤からできたものだから、  
本来ならば一番身近にあるはずですね。

転させて、僻地とか地方での草の根的な需要  
層の掘り起こしをする。都市に偏り過ぎてい  
る現代美術のあり様からすれば健全な方法で  
しようね。  
土屋 もう一つ今回、スコットランドで興味  
をもったことは、スコティッシュ・カウンス  
ルで若手も含め現代美術作家の作品を買い上  
げているのです。  
さらにそれらの作品を病院であるとか、学  
校、集会所等に貸し出してはいるのです。スコッ  
トランド各地の公共施設に現代美術を貸し出  
しているわけですから、人々は日常的にその  
ような作品に触れているわけです。当然、貸  
し出せば傷みます。しかし、傷めば直すため  
のワークショップ、テクニシャンも持ってい  
るんです。  
建島 同じようなことは、カナダのある美術

難しいことではないかと思えます。そう  
いうことも踏まえてお話しただけだと思  
います。  
藤幡 僕自身はアニメーションをやりたいかっ  
たんです。東京芸大を出るころにコンピュー  
ター・グラフィックスが出てきて、そういうこ  
とにお金を出そうという会社があって、その  
会社を設立するところから手伝つたんです。  
コンピュータ・グラフィックスそのものは技  
術ですから、現在ワードプロセッサで文章を  
書くのが普通になってきているように、コン  
ピューター・グラフィックスもコンピュータを  
買えば付いてくるという状況になるので、別  
に珍しいものではなくなると思えます。  
お二人がイタリアとイギリスのお話をされ  
ましたが、日本の状況というのはおもしろい  
発達の仕方をしていると思います。やっぱり  
鎖国していたのがおもしろいんだと思います。  
鎖国が明けた途端にいろんなあつれきとい  
うか、ひびが入ってきていたんです。江戸時代  
の日本はみんながそれぞれに美術というもの  
を自分の生活の中で楽しむという日常的習慣  
があって、お二人の話と同じような状況だっ  
たと思います。だから、江戸時代は生活と社  
会と文化がかなり密接に結びついていてと思  
いますが、鎖国が明けた途端に、日本は急激



藤幡正樹 (ふじはた・まさき)  
1956年東京都生まれ。東京芸術大学大学院美術研究科修了。朝日プロダクションを設立し、様々な場でCG作品を発表。現在は慶応大学助教授。

6

催した展覧会で、ドゥオモの横のコロソ・ヴィットリオ・エマヌエルという通りを四百メートルぐらい自由に使って、約五カ月間展覧会をやらせてくれたんです。二十四時間オープンな公共空間が自分にあてられたスペースで、そのときは、ミラノ市のイギリス担当官がアトリエにも来てくれて「やらないか」と言ってくれた。ミラノの展覧会をヨークシャーの館長が見に来て、「ヨークシャーでこれをぜひやれないだろうか」ということで非常にオープンでストレートですよ。

藤幡 やっぱ日本はシステムが違います。権限がない人がお金を持っている国だからね。建昌 若い外国の方が日本に来た場合に支援がないということがありましたけれども、日本人の若い方に対して同じなわけです。少し前までは現代美術に対して行政がかかわるべきではないという考え方があったんです。これは確かに一理あるわけです。つまり、ある時間の試練を経て、普遍的な価値を持っているものは支える必要がある。ところが今の美術は海のものとも山のものともわからないわけです。それに、例えばオフ・ミュージアムなんていう運動もある。そういうものに対して、行政がある判断を下して、支援したりしなかったりすること自体、かえって危険で

はないかという議論もあつたわけです。だから、美術館は現代美術の先端的な部分に手を出さなかつた。

ところが、藤幡さんがおっしゃったように、現代美術が私たちにとって大事なものは、それが過去の歴史の試練を経た古典と同じぐらいに価値があるから、もつといいから重要だというわけではないわけです。僕らの生きていく同時代の生態反応です。だから、僕らにとつて非常に重要なんだ、それを大事にしないと、たぶん古典になつていくような価値も我々は擁護できないわけですから。

藤幡 未来において現代というものがもっているであろう価値を見出だせなくなつてしまっていますね。

建昌 確かにわからない要素があるかもしれないけれども、それに対して公的機関が何もしない、ほつたらかしておけばいいんだというの、公的機関の使命としても問題があると思います。最近、ようやくそういうことに對して意識が芽生えてきたところだと思えます。

例えば、芸術文化振興基金ができて、かなり若い人たちを支援しています。

藤幡 さっき安田さんもおっしゃっていたけれども、作り手だけを支援しても人が集まら

ない可能性がありますから。見る人たちにも伝える努力をしないと……。

建昌 例えば安田さんのプロジェクトも、ここでやって、だれも見にこない。「なんだ、これはつて落書きされてしまうということだつたら、そういうものを一方的にお仕着せに街の真ん中に並べたつてダメなわけで、そこは受け手の層もちゃんとわかつて、そういうものが自然になじんでいくという……。

安田 主催する側は一か八かですよ。失敗すれば、「一刻も早く取り外してほしい」と市民から苦情が来るでしょうね。なじむという点では、単に作品の間を通り過ぎるのではなく、鑑賞しながら、私を見つけるとワッと集まつてきて「これはどういうタイトルだ?」「どういう意味がある?」「私はそう思わない」と(笑)。おばあちゃんなんかはまた次に並んで待っているんです。そして、自分の意見を言うわけです。

土屋 この間、僕もオランダの小さな街で、野外展をしてきたのですが、制作時にたくさんボランティアが集まり協力してくれました。日本では若い学生でさえボランティアに来てくれることはほとんどありません。すべて時給いくらになるわけです。

結局、私が向こうに行つていつも感じるこ

藤幡 いまだに美術をやる場合キャンバスに油絵具から入らなければダメみたいなところがありますが、もつと本当に身近なものが全部表現の媒体になる。針金、粘土、石ころ、木とかだけではなく、カーテンもテレビも時計もマイクロフォンもレコーダーも僕たちの周りにあるものすべてが表現のメディアだから、材料になり得るんだということを教えていかないと、現代美術が扱っているものが理解できないという気がしてきます。

安田 イサム・ノグチ先生が京都賞を受賞されたときの言葉ですが、「あかり」シリーズの提灯ですが、人の気持ちを和ませるのがアートであれば、あれはアートであつてもいいんじゃないか」という話をされていました。日本人は長い歴史の中で、茶室などの生活美を創出してきた数少ない民族ではなかつたかと……。

建昌 イサム・ノグチさんは両方の文化を理解できる立場の方なので、例えば「あかり」のシリーズでも幸せな融合領域をつくることのできたのではないかと思います。

日本でも、これは前から不思議に思っているんですが、ファッションや建築の分野では非常に大きな才能が育つてきて、いわゆる国際的なスーパースターを何人も生み出しているわけでは

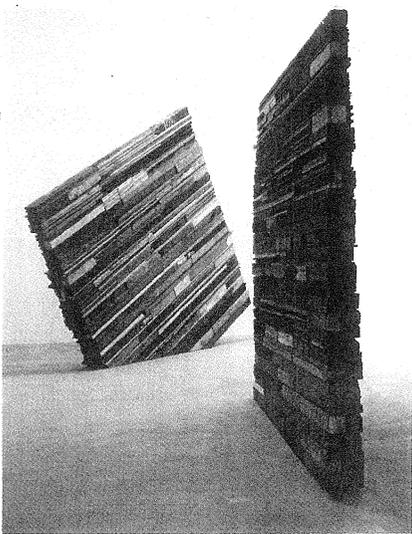
ないかと思えます。つまり、社会的な意識レベルと切り離されているから、社会の中で自分はどういるかということではなくて、美術のための美術みたいなことをやっているからではないですか。それを一生懸命その中でどんどん磨いちゃうわけです。中で磨いちゃうと、どうしても工芸になつてしまふ。そうではなくて、社会的な物のあり方に対してどういうふうな石ころを扱おうかということから入つていけば、最終的に仕上げていく部

分の表現的なことはどうでもよいわけで、実はどういふふうな投げかるところを、見ていないのだと思えます。

土屋 先ほど建昌さんが日本からなかなか国際的な作家が出ないという話がありましたが、イギリスという国は実に戦略的に考えていると思います。ここ十年で出てきた作家たちを見ても、例えばブリティッシュ・カウンシルは様々な国とタイアップし、展覧会を企画し、アーティストたちを紹介してきています。当然、彼らも時間がたつにつれ、国際的に知名度を勝ちとつていく。もちろんその背後には政治的な意図もあると思うのですが、アーティストへのバックアップの仕方は、今の日本ではどういふ考えられないものですか。

例えばヨーロッパやアメリカから国際的に有名な作家が来日して美術館等で展覧会をやる。これは当然問題もないと思います。しかし、日本に数年滞在している、まだ国際的には無名のアーティストがいるんですが、彼らは必ず不平を言っているわけです。

それは日本という所が、無名の作家に非常に閉鎖的であるということです。例えば東京という国際都市が、未だ都市としての機能を果たせず、村的になつてきていることですよ。安田 たまたま一九九一年に、ミラノ市が主



「時代、時代No.2」土屋公雄（1991年）

とは、人々の芸術に対する興味が深く、芸術を知ることに喜びを知っていることです。

『文化庁月報 平成4年7月号』でもアートマネジメントに触れていますが、先日も海外でアートマネジメントを勉強している方に出会った際、彼らはこぼすわけです。

それは、彼らのような学問的に芸術に携わる人たちに對し日本側はなんの援助もしないという事です。したがって彼らは、私費で勉強しなければならない。これからの日本は、物だけの文化交流でなく、文化、芸術に携わる人間にもバランスよく援助していく必要があると思います。

んかと同じように、まち自体の全体的話題になって盛り上がりつついくのは、やっぱりうらやましいと思いますね。

安田 まち一番の話題なんですね。その辺が日本とちよつと違う。大きな展覧会はしょつちゅうやらなんです。夏の観光シーズンにぶつけて、一年間ゆつくり準備してやるんです。イタリアは彫刻の非常に盛んな国です。で、「〇〇展を××村で企画して、これほど大きな企画をした展覧会は過去にない」とかテレビで出てくるわけです。そうすると、みんなその村に見に行く。それがまちをあげてのイベントであり、よそのまちとの対抗意識でやるわけです。「トリノで何々展」「ベニスで何々展」というようなね。アートのイベントがその村あげて、町あげての最大のイベントであるなんていうのは、日本ではあまりないですね。

そういう意味では、イタリアはうらやましいなと思います。それぞれの地方都市が文化の水準を保っていて、アーティストもそこに住んでいたりという状況があります。日本は東京に一極集中し過ぎていますね。

土屋 展覧会をつくられる方も、日本で展覧会をつくる場合は、とにかくいい展覧会にしようとする。向こうの人たちの話を聞くと、



「意心舟」安田侃（1991年）

藤幡 言葉として文化交流と言っていますが結局、輸入してくるだけで、僕の子供のころからのイメージでいうと、海外の美術展という絵しか来ない。やっぱり作家が来て、そこで物をつくるというところまでやらないと、本当の文化交流にならないわけです。

建島 交流というのは、もちろんいい作品が来るといのが第一番のことでしょうけれども、人の問題は大きいですね。ニューヨークの美術は戦後の一時期、世界の美術をリードしていたわけですが、これは第二次世界大戦の最中にフランスからシュールレアリストたちが亡命してきた。若い作家たちと接触があつたわけです。そこで、彼らは戦後の覇権を握るような運動を起こしていった。作品を美術館で見るといのは、もちろん基本ですけども、人と人との交流はすごく大事なわけです。そういう意味での奥の深さというのは大事だし、その場合に有名なアーティストだけ呼んでくれればいいのか、個展のときにあいさつさせればいいのかというのとちよつと違いますよね。いろんな人たちが日本に滞在して接触する。

藤幡 ダメな作家でも来ないとダメですよ。ダメな人もいるんだみたいなことがあつてもいいわけです。

もちろんいい展覧会でなくてはいいけないんですが、その展覧会がその時代の一つの歴史になっていくような気がします。

日本の場合、その展覧会の会期が過ぎればだれもその展覧会について語らず、ただただ消えてゆくような、展覧会の生命力が会期中だけで非常に短い気がするのです。

藤幡 でも、それは逆に言うときごく瞬間的なものに美意識を持つといった日本的な部分があつて何か残していくことに対して否定的

建島 さつき土屋さんがおっしゃっていたけれども、アーティストの方を前にして言うのは変ですが、アーティストはみんな基本的に自分の仕事しか興味がないわけです。一国の文化がどうあると、自分がいい仕事を残せばいい。だから、大事なのは間に介在する人、それがキュレーターであつたり、アートマネジメントの専門家であつたりするんですが、そういう人たちがようやく日本でも出始めましたが、これはまさにテクノロジーです。そのノウハウを持っていて、間に介在して、いろんなチャンネルを用意する。外国のすべての国かどうか知りませんが、かなり力を入れてそういう人たちを養成しているところがあるわけです。それはこれからの大きな課題だと思います。

日本の場合はまだ技術的に下手だということがある。僕も当事者の一人で、自分自身もそういう仕事をしているわけですから、ひとごとのように言うわけではなくて、自身身の持つているノウハウ、政治力とか、交渉力を含めて、まだまだ子供の段階だなという気はしますね。

ドクメンタやベネチア・ビエンナーレという大きな展覧会は僕らから見れば先端的な現代美術のお祭りです。そういうものが万博な

な文化なのではないかと思ひます。だから、海外のやり方をそのまま輸入すればいいんだと考えると、大きな失敗をしてしまふと思ひます。日本の価値観の見出し方をちゃんと向かうの人にもわかるような言葉で解説して、日本から外に向けて発信するようなやり方をしないと、ダメでしょうね。

要するに、社会との接点の問題だと思ひますが、それが何年かたつてまた話題になるということは、それがその人たちの生活とある関係を持つているからだと思います。作品が社会と切り離されて、アイデアだけを語るような世界の中にある限りは、作品が人の口の上に立つていくことはないのですか。

土屋 展覧会のインフォメーションは様々な雑誌で紹介されるのですが、ただ、その展覧会の企画内容であるとか主旨に対して一歩踏み込んだかたちで語られることがない。

藤幡 それはすごく弱いんです。ジャーナリストしかいなくてね。

土屋 インフォメーションだけがでてきて、また新たな新製品ができましたという、ただそれだけの消費というか。

藤幡 それはかなり強いんですね。日本は情報消費のやり方がすごくうまいんです。ともかく取り込んできて、それを自分なりに整理し

て、必要なものだけ取って、あとは捨てるというのはすごく上手で、自分から何も出さないから、しまい込んだところでもとの人の声が終わってしまうんです。

安田 好き嫌いでさえも日本人はまだ言えないですね。

建島 不満がある場合には沈黙してしまう。

安田 学校教育と言うけれども、学校教育だけでは解決できないです。好き嫌いをはつきり言わない民族ですから。

建島 確かに批評がないのは問題でしょうね。藤幡 逆に言うと、アーティストがしゃべらな過ぎるところもありませんか。

建島 それも日本の独特のメンタリティーで、沈黙は金のような美学があるわけですか。

藤幡 そうそう。「僕のつくった作品がすべてを語っているから」みたいなことを言っちゃやうというの僕には嫌で、しゃべりまくる作家がいていいと思ってるんです。

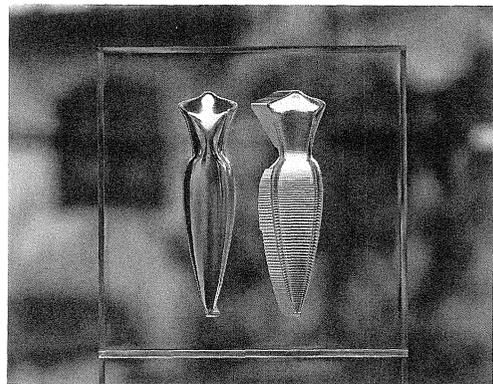
建島 自分の作品について、そこまで言ってしまうと身もふたもないところまで、アメリカの作家なんか論理的に言いますよね。僕らの一般的なメンタリティーから言うと、シラケちゃやうとかね。

藤幡 それじゃ物をつくらなくてもいいん

アートの場合、ナムジュン・パイク、この人は何も最先端の技法にくらいついたわけではないです。僕らが知っている何でもない技術一般化している技術を、彼の持つヒューマニティーとか、地球規模の連帯になき合わせて、あるいはビデオというメディア自体をオブジェとして再発見するようなことをやって、非常に大きな刺激を与えたわけです。パイク自体は何も新しい技術を開発したわけではないわけです。アーティストの本質的な役割はそんなに変わっていないのではないかという気はしますね。

藤幡 僕もそう思います。技術が無自覚に持っているその目的というか、本来の可能性をきちんと見て、それを形にして人に見せてあげる。そうすると、今まで僕たちの知らなかった表現の可能性とか、物の見方の可能性が広がるわけでしょう。それをエンジニアはしないでしょね。今まですごく大変だったことを安く早くするというで物をつくっています。そこで使われている技術がちゃんと深く考えると、僕たちの物のあり方が全部崩れ去っちゃうくらい強烈な物のあり方だったりすることがあるわけですからね。

建島 最後は人間だ、みたいな感じになりそうですね。



「トルソ」 藤幡正樹 (1987年)

じゃないかみたいなの……。

建島 そういうことを徹底して言語で論理化するみたいなね。でも最終的にはそれがアーティストとしての強さにつながっていると思いますけれどもね。

安田 僕なんか石の仕事をしながら、いつまでも残ることの迷惑みたいなのを最近感じています。朽ちていく美しさというか、やさしさもどこかでできないかなと……。

藤幡 イタリアの場合だったら、石の世界の中で石を使って物をつくっていくのが至極あたりまえのことかもしれないけれども、日本

安田 僕が一番好きなのは、いつも石屋のおやじさんと仕事をしています。おやじさんはいろんなアシストをしてくれるんですが、自分の作品ではない。「いや、おれはいいんだ。きょう一日終わって、いい汗かけて、シャワーをドーツと浴びて、さあワインでも飲もうか……それが感じられるかどうかな」と。

建島 職人の人たちのヒューマニティーに引き込まれるという……。

時代精神の表現ということもありますが、いろんなことを直感的な予感の力で本質をえぐり取るということがあると思います。社会批評も含めて時代の本質みたいなものを完全に言語化されたり理論化される前に、直感的に作品の中に体现する。そういう意味では、非常に重要な機能だと思います。

藤幡 それが今の社会の、さつき土屋さんがおっしゃった批評が足りないという部分に反映されていると思いますが、僕たちがまだ手にできていないものをアーティストが時々見せてくれる。だとすると、アーティストの作品をとりあえず見てみよう。その上で、「あなたがつくっているものはおもしろくない」とか、「あなたは何を僕たちに見せようとしているんだ？」ということを見て、見る人が言っ

の中で考えると、「軽小短薄」とか言われていますが、小さくて、紙みたいなものの中に日本人のアイデンティティーがあると。それを掘り起こすことに僕は興味を持っているんです。

建島 例えばCGというのは、それを一つのジャンルとして考えたほうがいいですか。それともそういう問題ではなくて、いろんなところでCGという方法を使っているんな表現が生まれてくるというふうには……。

藤幡 ええ、表現のための一つの素材だと思っています。

建島 そのうちにCGという言葉が必要ないくらい普遍化していつてしまう……。

藤幡 ええ。コンピュータのこともコンピュータと呼ばないかもしれません。

ただ、非常に特化した話ですが、CGの中にもちよつと特殊な領域があって、新しいCGによるビジョンの開発というか、新しいCGの使い方と作り方をほじくり返している人たちがいます。例えば、CGの世界は今ではレスコなんだけれども、もう二年くらいすると油絵が発明されるかもしれないということもあるんです。今現在はレスコからテンペラ、油絵へみたいなことをやっているんです。建島 新しいメディアでも、例えばビデオ・

ほしいなという気がします。

建島 難しいと言ってパツとはねのけて、言葉がその後出てこないですね。誤解であろうと正解であろうと、とにかく言う。批判であってもいいと思えますけれどもね。

藤幡 つまらないときはつまらないと言ってほしいな。

建島 私にとって何なんだということを言う。これも全体としての文化の構造にかかわっているから、そういうふうには言えといつて、いきなり言えるものでもないでしょうね。

藤幡 でも、それは日本独特なんですかね。東洋のいろんな国をもちよつと調べてみたい気がしているんですけどもね。

建島 日本のメンタリティー、文化の風土はいろいろ問題をはらんでいて、一挙に克服できるわけではないので、重層的に考えていかざるを得ないという一般的な結論が出てしまいましたが空乏、まだまだ言いたらない部分もあるとは思いますが、誌面の都合もありますのでこのへんで。どうもありがとうございます。みなさんのこれからの活躍を期待しています。

## 特集 わが国の現代美術を考える

全国各地での美術館建設の動きは相変わらず活発で、公立美術館でも県立から市や区、町から村にまで及んでいる。国公立美術館で組織されている全国美術館会議の加盟館は一九九三年前半で二百八十七館に達し、公立美術館による美術連絡協議会も八十七館を数えている。その半数は三十年以内開設されたものという。急激な増加ぶりである。美術館という名称がつくものは五百にのぼるともいわれている。

これらの美術館の内容・規模・活動状況がさまざまであることはいうまでもない。美術館は一般論としては、美術作品・資料の収集・保管・展示が基本であり、教育・普及・とくに近年では地域社会と結びついた美術館教育が注目されはじめ、そうした美術館活動の基盤となる研究の重要性はあらためて指摘するまでもない。美術館を支える主な要素としては、建物・環境などの施設、資料収集や企画運営のための予算、館長や学芸員などのスタッフが挙げられる。施設については新設のほど充実してきたが、美術館の急増に対して、美術館の歴史の浅いわが国では、予算や熟達した美術館の専門的なスタッフの絶対数の不足など多くの困難な問題が内在していることも否定できない。運営については、第三セクター方式や基金制度を導入しているケー

スも増えている。  
海外の美術館のスタッフと話しても、それぞれ自館の不備について語るように、既成の理想的な美術館の典型があるわけではなく、美術館はそれぞれの工夫と努力によって育てるものというべきであろう。美術館は地域社会のなかでどのような役割を果たすべきか、絶えず美術館の内外で検討されなければならない。

ところで、美術館といえば自明のもののように考えられ勝ちであるが、実は美術館のとなえ方、受けとり方は、地域的な事情、歴史的な経過、対象とする美術の領域などによりさまざまである。美術館が当面する問題はいろいろあるが、ここでは現代美術と美術館活動について触れたい。

現代美術と美術館活動の問題は、現代美術をコレクションとして収集し、常設展示する場合と、現代美術を企画展としてとりあげる場合とに大別される。

コレクション収集のプロセスについては省略するが、公立美術館の場合は税金を使うのであるから、購入、収集する作品の選定と価格について慎重なシステムをとっていることはいうまでもない。対象となる作品が比較的高名度の高い作家の「わかり易い」作品の場合とはともかく、一般に「わからない」とい

# 現代美術と美術館活動



美術評論家

三木 多聞

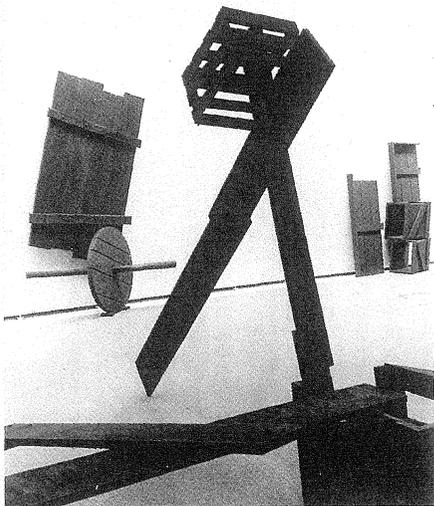
れる現代美術の評価についてはなかなか難しい。現代という時代のなかで、新しい価値を創造しようとする独創的な作品を積極的に評価しようとしたり、限られた地域ばかりでなく国際的な視野を重視しようとするのに対して、さまざまな美意識から、必ずしも幅広い同意が得られるとは限らない。しかし大衆的とはいえないけれども先見性のある価値を見出すことも、美術館の重要な役割の一つであり、それを可能にするのは美術館スタッフの見識であり、一般の理解をひろげる努力も、大切な美術館活動である。

個人や複数作家の現代美術の企画展についても事情は同じである。展覧会の場合は観客の動員数も問題になる。一例として、徳島県立近代美術館の「齋藤義重による齋藤義重展——時空の木」(一九九三・六・五〜七・一一)を挙げよう。これは横浜美術館の同名展(一九九三・二・三)に引き続き開催されたもので、カタログ作製について両館の学芸スタッフの共同作業が行われたが、齋藤芸術の性格から展覧会の様相はそれぞれ異なっていた。

齋藤義重は国際的にも高い評価を得ている日本の代表的なアーティストである。八十九歳という高齢ながら絶えず新領域をもとめて先鋭な制作を続けている。一九七八年の東京国立近代美術館の大規模な回顧展や八四年東京

都美術館など五館の共同企画による「齋藤義重展」が開催されたが、こんどの展覧会は「回顧展」というのではなく、むしろ現在の作品を中心に、その過程を見せよう(齋藤)ものであった。近作は主として黒色に塗られたスプロール材の板の構築で、構築物はそれぞれ自立しているけれども、同時に他の構築物とかかわりあいながら全体の部分でもある。構築物は周辺の空間と微妙に密接にかかわりを持ち、美術館のギャラリーの空間全体を独自の造形とする類例のない作品の発表である。ギャラリー全体を作品化した会場でのギャラリー・トークで他県からの来館者も含めて大ぜいの観客と作者の間で熱心な質疑応答がわされた。

「時空の木」(齋藤義重展より)



第二次大戦後の美術の変化はまことにめまぐるしい。「ひとつの前衛運動が始められると、直ちにその運動自体のアカデミズムが追いかけてくる。昔はひとつの流派がアカデミズム化するには優に二世代かかった。しかしジェット機の時代には五年もあれば十分である」とM・ラゴンはいう。

この発言は、戦後つぎつぎにあらわれた抽象表現主義、アンフォルメル、ポップ・アート、オブ・アート、ミニマル・アート、スーパーリアリズム、コンセプチュアル・アートなどを思い浮かべるだけで、容易に首肯することができる。しかし、このようなさまざまなイズムの消長は一九七〇年代までで、その後は新しい運動は起こっていない。したがって、特定のイズムを中心に世界の現代美術を論じるわけにはいかない。

そうはいくものの、現代の美術には特有の現象がある。私はいま『名画への旅』（全二十四巻、講談社）の監修をしているが、最新の絵画を取り扱った巻のタイトルを「絵画」を超えた絵画」とした。すなわち、これまでの絵画の否定の上に、現代絵画が成り立っていることを示そうと考えた。たとえば昨年、東京国立近代美術館が「形象のはざまに」展を企画したが、この展覧会は形象と地ないし背景との関係を問うもので、展示された諸作品は明らかに従来の絵画とはちがった空間を示す。なぜなら「背景とおもえたものが実は形象だったり、形象が不意に背景に転化したり」（図録）するからである。

これまでの絵画では、形象は形象、背景は背景として、はっきり識別できたが、最近の絵画では両者が交錯する。そしてその背後には、現今の社会ではすべてが錯綜しているという事実がある。たとえば、かつては科学は真を、芸術は美を、道徳は善をめざし、それぞれが特有の領域を有すると考えられた。しかし現代の美術にはそのような分類は当てはまらない。現代芸術論が一般に芸術をその美においてではなく、その真理性、つまり存在性格においてみようとするのも、このためである。かくして絵画も、ひとつのマイクロコスモスとして自由空間に自立するのではなく、現実の空間に直接的に干渉してくる。H・ローゼンバークの言葉を借りれば、カンヴァスには「ペインティング」ではなく、「イヴェント」の網の目が形づくられるのであり、このとき「描く」という行為は「生きる」とことと同義となった。現代絵画が形象と背景とを混交し、額縁を開放したのは、このためである。額縁は壁にうがたれた芸術の「窓」である

## 現代美術の新しい動向



国立国際美術館長

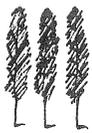
木村重信

が、その「窓」はいまや意味を失いつつある。それはビルディングや列車の窓が大きくなつて、全面的に外光を採り入れるようになった現象と重なる。つまり、現実の窓枠がひろげられ、削減へと向かっているとき、芸術の窓枠が旧態のまま絵をしめつけるわけにはいかない。いわゆるインスタレーションがうまれる所以である。

このように絵画と彫刻とのちがいが不分明になると、彫刻自体も変わらざるを得ない。昨年、国立国際美術館は「彫刻の遠心力」展をおこなったが、これは求心的な空間を示す従来の彫刻にたいして、外へのひろがり、つまり遠心的な空間を実現する彫刻を紹介しようというものであった。具体的にいえば、彫刻が台座を離れて床の上に自在に展開する。ある作品は展示場の隅を利用して置かれたり、壁そのものを利用したり、またある作品は天井からぶら下げられて、枠に閉じこめられない。たとえていえば、それらは旧石器時代の洞窟壁画や岩陰浮彫と同じで、限界がない。そのような意味で、これらの作品は芸術的世界と現実的世界との交錯を示す。

これまでの美術常識では、石や木などの材料を用いて、何か意味のある形態を構成することが、彫刻家の仕事であった。つまり、作品に作者の主観を多く盛りこむほど、個性的な芸術になると考えられた。ところが現代彫刻家は作品にたいして付加する述語ではなく、主語である作品そのものの実存を問題にしている。したがって、従来の彫刻がひとつのコンストラクションであるとすれば、彼らはそれを否定し、いわばアレンジしただけである。

あるいはこうもいえよう。これまでの美術は一種のフォーメーション（形成）であったが、インスタレーションや遠心的な彫刻はそれを否定し、種々のオブジェを組みあわせる。フォーメーションを否定すると、インスタレーションになる。したがって、このような作品においては、作者は自己のインフォメーションについてしか語るべきで、そのことによつて観者の想像力に訴えるだけである。そして観者も、何の媒介もなしに、その作品にじかに接して、自分のうちに何が起こるかを体験するという態度をとるべきはない。かくして、観者の想像力の大小に応じて、作品の意味は大きくもなり、小さくもなるのである。



企業のメセナ活動が何かと話題になり、一斉に企業が美術作家の育成や美術館の支援・助成に関心を示し始めたことは周知の通りで、私たち美術館関係者にとっては大変ありがたい社会傾向だと喜んでおります。もちろんこの傾向は、美術に限らず音楽や演劇や舞踊など広く芸術全般に及ぶものですが、しかし美術を除く他の分野は、従来も何かにつけてかなりの助成や支援を受けてきており、一方美術の方はこれまで極端に少なかったたので相対的に美術への助成・支援が際立って見える、ということかもしれません。たとえば国の補助金による助成・支援ということで近年新設された芸術文化振興基金の年間助成額の分野別割振り高を比較してみますと、音楽や演劇などに支出される総額は、大雑把に言って美術関係の約十倍以上、桁違いの金額を示しています。これは音楽や演劇などについての国の助成がまがりなりにも以前からあったのに対し、一方美術関係には過去の実績がきわめて少なかったために、助成を受ける側も与える側も共に不慣れで制度がうまく機能しないということ、さらには制度そのものが世間に周知されていないということに大きな原因があります。それでも何でも美術関係の助成・支援がようやく話題になりだしたことは画期的なこと、したがって今後は、これをせめて音楽や演劇のレベルにまで引き上げて行く

くことが一つの目標になっている、と言えるかもしれません。その際に、美術関係助成・支援の、他の芸術分野と大きく異なる特殊性を充分わきまえた上で、支援する側も支援される側も、また世間一般も美術の創造・発展を目指して行かないと、せっかくの助成・支援が逆効果になって、かえって弊害をもたらすことにもなりかねません。

問題の本質はきわめて単純なことに根差しています。音楽も演劇も舞踊も、芸術家である演奏家が音楽を奏で、俳優が劇を演じ、舞踊家が踊りを踊る。つまり芸術家自身が芸術を創り出す、と言ったらいいいのでしょうか。

ところが、美術では、芸術家である画家や彫刻家が、絵画や彫刻という美術作品を、自分とは別物として創り出す。そして、その別物として創り出された作品が人目に触れて始めて芸術が成立する。このごく当たり前の単純な違いが、芸術を創る人間のかかわり方に大きな違いをもたらします。前者は生身の人間が芸術を生み出す場が大事で、その場の設置や演出に芸術家自身を中心とした複数の人間が作業に加わります。ところが後者は、芸術家が個人で独立した作品を制作し、その限りにおいて芸術家としての作業は終了し、あとは作品自体が独り歩きをする。美術館で展覧会をするというのは、芸術家そのものでなく、芸術家が創った作品を展示場に並べて、そこ

## 美術家の育成と美術館への支援・助成



世田谷美術館長

大島 清次

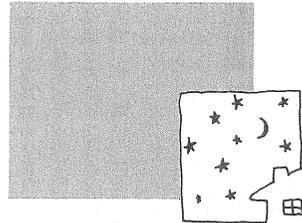
で始めて芸術が一般に公開される。この後段の部分、美術館における展覧会の開催、これが音楽や演劇などステージを使った芸術の上演行為に相当しています。違いは、ただ美術館の場合、芸術家自身が舞台上でつこない、というだけのことです。

そこで、美術家の育成と美術館への支援・助成ということになるのですが、すでに自明の通り、美術作家の芸術創作活動の助成・支援と美術館活動のそれとは、本質的に違っていないけれどもなりません。芸術文化振興基金を筆頭にして、どうしても関心が後者に偏ってしまつて、前者の作家個人の作品創作活動への援助が置き去りにされてしまう傾向にあります。

たとえば、芸術文化振興基金の個人作家への助成も、個人の作品発表活動、つまり個人展覧会（個展）開催に要する経費の助成というところで、肝腎の作品創作活動への助成が完全に欠落しています。ステージを使った芸術創作が集団活動であり、その意味では美術館における展覧会開催も集団活動です。だからと言って芸術援助の受け皿を芸術団体に限ってしまったら、その並びで最も本質的な展示と独立する美術家の個人的創作活動が等閑視されてしまうような日本の現状は、どうにも腑に落ちません。美術学校があり、海外・国内を含めた研修制度、各種の報奨金等も殖えつつありますが、そうした育成制度と、美術

の創作そのものに対する援助は別個であると私は思います。

そこで美術作家の個人的創作活動の支援や助成をどうすればいいのか、ということになるのですが、これにはいろいろの方策が考えられ、そのうち美術館が積極的に関与してゆくべきものとして、最近話題になり始めたアーティスト・イン・レジデンスの制度があります。この制度の可能性や魅力は、むしろ大都市型の美術館よりも地方の小規模美術館に向いている、というところにあります。またこの制度自体が外国人作家を美術館所属の宿泊設備のある制作工房に招待し、創作活動を主軸に、地域作家や住民との国際交流の効果も期待できるという側面があつて、そういう意味では、これから計画される地方公立美術館には非常に有利な制度だと思えます。とかく美術館はまとまった企画展だけが話題になりがちですが、他の個人作家の制作現場を公開する公開制作制度なども含めて、いずれも作家個人の創作活動を支援すると同時に、それがそのまま展示活動や教育普及活動にもなつており、作家の息吹をそのまま来館者に味わってもらえるヒューマンな型の支援・助成と言えます。また、個人作家が、安い使用料で気軽に作品を発表できる貸ギャラーを設けることも、間接的ですが、かなりの支援になつてはいるはずですが。



これは芸術一般に言えることですが、上に「現代」とつくとも美術にしても音楽にしてもどうもわかりにくくなってしまっているのはどうしてでしょうか。いわゆる「前衛」と呼ばれる芸術家たちは、美的感覚については我々よりも進んだ考え方をしている、次代の人々に理解されるような作品を作っている。今こそ偉大な美術家と言われているピカソだってグリだって生前中は多くの誤解と無理解に苦しんでいた。だから現在活躍している美術家の作品を我々が理解できなくても当たり前である、ということでしょうか。

それとも「自分の芸術は百年先をいつている」と開き直って（？）人々に理解の手がかりすら与えない芸術家に問題があるのでしょうか。あるいは自分理解できるもの以外は受け入れたくないところまで思っている我々が悪いんでしょうか。はたまた美術評論家の文章が美術作品並に難解なせいでしょうか。「芸術の秋」にゆっくり考えてみたいものです。

(K)

文化庁月報 10月号 (通巻301号)

平成5年10月25日印刷・発行

編集 集一文化庁  
〒100 東京都千代田区霞が関3-2-2  
発行 株式会社ぎょうせい  
本社 〒104 東京都中央区銀座7-4-12  
電話03(3571)2126 (代表)  
営業所 〒162 東京都新宿区西五軒町4-2  
電話03(3268)2141  
振替口座 東京9-161番  
印刷所 一樹行政学会印刷所

定価500円 (本体485円) 送料51円  
年間購読料6000円  
本誌のご購読のお申し込みは、直接弊社の本・支社、あるいは最寄りの書店へお申し込み下さい。

広告の問い合わせ・申し込み先  
（株）ぎょうせい営業第一課宣伝係  
電話03(3269)4145 (ダイヤルイン)  
©1993 Printed in Japan  
ISSN 0916-9849