

京都文教大学人間学研究所
共同研究プロジェクト「物語と現代社会」主催

日時：2008年1月9日（水）13:00-14:30

於：京都文教大学 弘誓館 G102教室

公開講演会

「戦後日本美術の物語：その西欧における受容」

光山 清子

はじめに

本日はこのような機会を得られまして大変嬉しく、主催者でいらっしゃいます京都文教大学人間学研究所の諸先生方に深く御礼申し上げます。とりわけ、森俊夫先生には、私が普段はロンドンにおりますこともございまして、ご不便をおかけしたことが多々ございました。この講演会が実現するにあたりましてお骨折り頂きましたことに、この場をお借りしまして厚く御礼申し上げます。

さて、本日は「戦後日本美術の物語：その西欧における受容」という題目でお話させていただきます。まず、はじめに、「戦後日本美術の西欧における受容」、すなわち「戦後の日本の美術が欧米でどのように受け止められてきたか」という研究を始めるに至った経緯につきまして、簡単な自己紹介も含めてお話し申し上げます。

本日聴講にいらした学生の方は必ずしも美術史がご専門ではないと伺っておりますので、美術史における現在の大きな問題に触れつつ、この研究がどのような位置にあるのかという見取り図をご紹介します。

それから、具体的内容としまして1980年代の日本の美術界の状況とその国際美術界との関係、そして「戦後美術の歴史化」というテーマを主軸に当時の現代美術の欧米での受容のされ

方とそこで見られた問題点について述べます。

以上のような論議の進め方でお話させていただきます。

イントロダクション

私は先にもご紹介頂きましたように、日本では東京の原美術館で1983年から9年間ほど学芸員の仕事に従事致しました。私が就職しました頃はまだ大学の授業でも戦後美術の授業に触れる機会はほとんどなく、国公立の美術館でも現代美術を取り上げた展覧会を開催することは稀でした。このような状況にあって、私は幸運に恵まれました。1976年に大学に入りましたが、幸い、母校である上智大学にジョセフ・ラヴ教授という方がいらっしゃり、欧米の戦後美術史も講義で聞くことができました。このクラスには他大学の学生などいわゆる「もぐり」で聴講に来ていたようです。この先生はまた、当時の最新の日本の現代美術の動きを美術評論家として『Art International』などの国際美術雑誌で紹介していらっしゃいました。また、原美術館は1979年12月に開館し、現代美術の専門館として所蔵作品を持ち常設展と企画展をエネルギーに開催していました。1980年代前半からこのような環境に入ることができたことは大変幸運なことでした。

後で述べますように、1980年代は日本の美術界が大きな変化を経験することになった時期で

す。その経験を一言で要約すれば、「いかに自分たちの美術を海外に見せるか」ということを問われたことです。そのような状況が出現しました。ただ、今日の講演では、海外と言いましても「欧米」ということに限定させていただきます。もちろん、海外で日本の戦後美術の作品を見せる機会は1980年代以前にもあったことです。では、何がこの頃と違うのでしょうか？それは、西欧の側から「見たい」と積極的に望んできた事なのです。

このことは海外の動きに通じた美術館におりまして痛切に感じました。当時、西欧からの日本の現代美術についての問い合わせは年々増えていきました。その背後にどのような歴史的経緯や現代的状況が存在するのか、ということはその当時はまだ深く考えるところまではいきませんでした。現代美術専門館の学芸員としては仕事を通して「時代を生きる」という実感がありました。

原美術館も米国のロサンゼルス・カウンティ美術館との共催で、現代日本の彫刻家10人を紹介する展覧会『A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors』（プライマル・スピリット：今日の造形精神）を組織し、北米4館を巡回させました。この展覧会のキュレーターはロサンゼルス・カウンティ美術館のハワード・N・フォックス氏でした。私はアシスタント・キュレーターとして、展覧会のコンセプトというよりも、展覧会実現のための実際の準備に関わりました。キュレーターと作家の間に入っているいろいろなことを調整してゆく立場にありましたが、その中で、キュレーターと作家の間に生じるいわば「ギャップ」のようなものを感じ、その背後に何か文化的相違というものがからんできていることを直感のレベルで経験しました。

例えば、作家が自分の作品に関連して当然のように「木」に言及し、私がそれを機械的に「wood」と訳しても、その作家が「木」を使用することによって表現しようとしているものが的確に伝わるとは限りません。その時のキュレーターの言葉、「同じ『木』と言っても、日本の文化的文脈での『木』とユダヤ・キリスト教的文化の文脈における『木』とは同じではな

い」という言明はその作家にとっても私にとりましても衝撃的でした。このような違いに興味を持ち、西欧における美術とは何なのかという疑問を持ちました。そこで西欧の文脈の中でもう一度美術について勉強したいと思いたち、1991年12月に原美術館を退職し、翌年9月に英国に行きました。

今から考えますと、このような疑問を持つに至ったことは私個人の興味を超えたところの時代的必然だったのではないかと考えられます。1989年に北澤憲昭氏が『眼の神殿：「美術」受容史ノート』（美術出版社）という本を出版なさいました。この本の中で、「美術」という言葉自体が、1973年のウィーン万国博覧会参加に際してその出品分類の中で初めて登場し、ドイツ語の「Kunstgewerbe」や「Bildende Kunst」の官製翻訳語であったと述べられています。そして、「美術」がいかに日本における近代国家成立の過程で「制度化」されてきたかということが検証されています。

「美術」という言葉が翻訳語であるということ、この歴史的事実は前近代の日本には西欧的な意味での「美術」、英語で言えば「fine art」という概念が存在しなかったことを意味しています。言葉がないということはその言葉が意味するところの概念がないということです。そのように本来西欧から輸入された概念である「美術」をいかに消化し、自分たちのものを創り出していくかということが、近代以降の日本人作家の課題であり、避けては通れない壁でした。美術もまた明治以降の日本が抱えた近代化という「大きな物語」の一部です。そのことを「美術の制度化」という視点に立って明確化した北澤氏の仕事は画期的なもので、以後近代美術史は飛躍的な発展を遂げます。例えば、佐藤道信氏も1996年には『＜日本美術＞誕生』（講談社）という本を出版し、「日本美術」や「日本美術史」という概念及び歴史体系が近代になって成立していく過程を丁寧にひも解いていきます。このように1980年代末以来日本の近代以降の美術を歴史的に捉えようという活発な動きが見られます。残念ながら、当時の私はこのような動きに気がつかず、現代美術の現場で日本の美術

に関する何か大きな壁のようなものを直感的に感じながらも、その正体は何なのか、何に由来するのかということについての明確な意識は持てないままに日本を後にしました。

留学先として英国を選んだ理由は、英語圏であることと長い歴史を持つ国という2点だけで、それ以上に深い理由はなかったのですが、結果的には大変良かったと思っています。それは、すでに思潮の流れがモダニズムからポストモダニズムへと大きく変化しており、1990年代の英国では「multiculturalism」、すなわち「文化多元主義」をめぐる論議が活発で、非西欧国の文化への関心が高まっていました。従来、英国においては日本の伝統文化への興味は深く、戦後日本経済の復興を機に日本の経済力への興味もまた高いものでした。しかし、日本の近代美術や現代美術は長い間蚊帳の外にあったと言って良いでしょう。今でも伝統芸術に比べれば近代美術への興味が高いとは言えず、現在では近代を飛び越えて日本の現代美術・文化に熱い視線が向けられているという感があります。それでも、非西欧文化について研究が盛んになることは大変助かります。非西欧国が抱える共通の課題、すなわち西欧的近代化をどのように受容し発展させたかという視点から、日本の近代美術を語ることが可能だからです。例えば、私が一昨年日本の近代以降の美術についての短期コースを持たせて頂きました「World Arts and Artefacts」という社会人を対象としたプログラムがあります。これは成人教育で高い評価を得ているロンドン大学バーベック・カレッジと大英博物館による共催で行われていますが、非西欧の様々な文化圏、中国、イスラム、アフリカなどの美術のコースがプログラムされています。大英博物館のコレクションにも言及しながら、そうした国々の芸術が語られるわけですが、私が知る限りでは聴講者も大変熱心で、植民地時代から英国の一般の人々が持つ世界への興味の幅の広さと深さに印象づけられることが多いです。

さて、話を私の研究に戻しますと、英国に渡りましてから最初は英語力の不足や教育の仕方の違いなどにより、なかなか思うように事を進

められませんでした。何とか2年後にはチェルシー美術大学の渡辺俊夫教授のもとで、「西欧における日本現代美術の受容」というテーマで研究を始めることができました。具体的には日本の現代美術を紹介した西欧の展覧会内容の検証とその反響を分析するというものでした。最初は1980年代だけをカッティング・エイジ的に取り上げるつもりでしたが、このようなテーマでその前の時代のことがまだ研究されていないことや、日本の戦後美術そのものがあまり研究されていないこともあり、結局研究対象を戦後50年というように広げなければならなくなりました。そのようなこともあり最初の計画よりかなり遅れて、2000年秋にMPhil論文として大学に提出致しました。

その研究が幸い東京の勁草書房から今年の夏に出版されることになりました。まだ仮題ですがタイトルは『海を渡る現代美術：欧米における戦後日本美術の展覧会史』というものです。先に述べました学位論文に新たに「終章」を加えたり、詳細な展覧会リストも追加したものです。第二次世界大戦後に欧米で行われた展覧会の歴史を辿りながら、欧米で当時の日本の現代美術がどのように評価されたのか、またそれを日本の美術界はどのように受け止めたのかということが内容です。これは戦後日本美術のうちのひとつの「物語」です。そもそも日本の近代化の歴史は現代の美術・文化を語る上で必要不可欠な「大きな物語」であり、日本の戦後美術もその中で語られるべき「物語」です。その戦後美術へのアプローチにもいろいろありますが、それを西欧での受容のされ方を軸に見てみようとしたのが私の研究であり、戦後日本美術に関するさらに「小さな物語」です。

美術史はそもそも「物語」です。英国の高名な美術史家でエルンスト・ゴンブリッチという人がいます。彼の代表的著作の中に『The Story of Art』というのがあり、日本でも『美術の歩み』と題されて刊行されています。これは美術史を志す者にとっては必読書ですが、このような権威ある唯一ひとつの美術の歴史的解釈「The History of Art」に対抗して、後の世代、いわゆる「ニュー・アート・ヒストリー」の美術史家たちは複数の

「歴史」があるという意味で「Histories of Art」を主張しました。単に自分勝手に美術の歴史を語ることは出来ませんが、美術史とは歴史的事実と理論、芸術作品というモノをもってして、作品、その作者、それを生み出した社会と文化などについての解釈を述べるものです。その解釈には様々なものがあり得ます。英国に渡った頃は、私はまだどのような立場の解釈をとれば良いのかについて悩んでいた時期でした。その頃、英国の卓越した美術評論家であり、英国美術にも造詣が深いリチャード・コーク氏に指導を受ける幸運な機会があり、そのような悩みを話したところ、次のような主旨のご助言を頂きました。「出来るだけ多くの解釈が出来るようになりなさい。ただし、その後で、自分の立場をきちんと選択しなさい。」その後、これが私の研究態度の基本となりました。

これから、本題に入りますが、この「物語」を語る私は、今までお話しましたように、現代美術がまだマイナーな分野であった1970年代末に現代美術に興味を持ち、日本の美術界が大きく変わり、従来の欧米追従から脱却して自国の現代美術のアイデンティティが問われるようになった1980年代に日本の現代美術の展覧会組織の現場を経験し、非西欧美術の論議が高まっていた1990年代の英国で研究活動に入った者です。このような私を取り巻く状況、そして私自身の経験から、私は現在英国におりますが、英国のものを日本に紹介するという仕事よりは、日本のものをどのように英国または欧米の文脈の中で効果的に提示してゆくかという仕事に興味を持っています。よく指摘されることですが、明治以来、日本は西欧の政治制度・産業技術・文化芸術を摂取することが死活問題でした。「美術」が西欧の「fine art」の翻訳語であることが象徴するように、美術もまた日本近代化の一側面であり、日本画などの伝統芸術を別にしていわゆる油絵などの「近代美術」は常に「西高東低」、すなわち西欧的美術の土壌では長い間苦戦してきました。西欧の美術をいち早く摂取することが最優先にされる時代が長く続いてきましたが、現在では日本人作家の意識も変わってきていますし、日本の現代作家を見る

西欧からのまなざしも変化してきています。これからは、どのように自分たちの美術を見せていくかということが大切だと私は考えています。それには、日本の美術界の常にお手本であった西欧の美術界がどのような視点で日本人作家の作品を評価してきたのかを知る必要があります。次にその具体例として、「1980年代における戦後日本美術の歴史化」というテーマに移ります。

1980年代における戦後日本美術の歴史化

1980年代は、先にも述べましたように日本の美術界が急激に変化した時代でした。1987年のクリスティーズのオークションで、ある日本企業が53億円でファン・ゴッホの《ひまわり》を落札した事件に象徴されるように、当時のバブル経済が良くも悪くも大きく作用しています。ビジネス界が文化・美術というソフト面に興味を示すようになり、実業界と美術界の橋渡しをするような新しいタイプのアート・プロフェッショナルが出現しました。企業の中には、人が集まり易い都市の空間にアート・スペースを運営するものも出てきて、そこで展示される現代美術がマスコミにも取り上げられるようになり、若い人の人気スポットとなるような状況も見られるようになりました。現代美術が銀座の画廊街でひっそりと展示されるような時代から、社会的な広がりを見せ始めたのです。

美術館の数は1960年代半ばから増え始めていましたが、1980年代に入っても増え続け1980年代半ばまでには「一県一館」という言葉が流布し、1980年代から90年代半ばにかけてのこのような現象は「美術館ブーム」と呼ばれました。新設美術館による作品購入は美術マーケットにとっても好都合でした。一方、海外における日本への関心も高まりました。まずは日本の経済力から始まり、そのような国の文化・美術はいかなるものかとその関心は広がっていきます。例えば、1981年には国際交流基金と英国の王立芸術院の企画により、ロンドンの王立芸術院で「江戸大美術展」(Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600-1868)が開催されました。この展覧会は約52万3千人の観客を集め、7万6千

冊の展覧会カタログが売れたということで、大成功を収めました。日本の伝統文化はそれまでも紹介されてきましたが、江戸期のものは浮世絵以外はあまり知られていなかったということがその人気の裏にありました。さらに、ここで重要なことは、この展覧会では江戸期を日本の近代化が成功する萌芽が見られた時代として位置づけていたことです。そして、このような展覧会の大成功の背景には、日本という国についての大きな興味が存在していたのです。日本はその近代化と経済発展において大きな成功を収めた非西欧国であり、その先進的テクノロジーという点で第一級国、そしてポスト・モダンの文化を象徴する存在、というのが大方の日本という国についての解釈でした。これが1990年代初頭にバブルが崩壊する前の日本のイメージでした。このような国の文化・美術の現代的な面への関心も、一拍遅れの感じで1980年代半ばには顕在化してきます。そして、この時期に日本の20世紀美術ないしは戦後美術を歴史化しようとする展覧会が西欧で組織されました。このような展覧会は、残念ながら国内ではまだ開催されていませんでした。これらの展覧会に言及する前に、「戦後美術の歴史化」という視点から当時の国内の状況を見てみましょう。

1980年代半ばまでに、日本の戦後美術について通史的性格を持って記述されたものとして、2つの著作が挙げられます。まず、戦後の日本美術界を代表する評論家の一人、針生一郎氏による『戦後美術盛衰史』（東京書籍）が1979年に出版されました。この著作の特徴を一言で要約すれば、戦前からの反デモクラシー的傾向が戦後の美術界でも生き残っていることへの批判が基調となっていることです。もう一つは、美術評論家でもあり当時東京国立近代美術館の研究員でもあった千葉成夫氏が1986年に出版した『現代美術逸脱史 1945-1985』（晶文社）です。千葉氏はこの著作の中で、戦後日本美術史には西欧の物真似ではない独自の文脈があることを主張しています。この後は、1990年代の日本の現代美術の動きを牽引した次世代の美術評論家、榎本野衣氏が1998年に刊行した『日本・現代・美術』（新潮社）に飛ぶことになりま

す。この本の内容を日本戦後美術の通史とするには問題があり、むしろ「日本現代美術」などは存在しないという論議にその特徴がありますが、歴史観を持って日本の戦後美術について書かれたものという意味で、ここでその名前を挙げました。このように見ると、「戦後日本美術史」といえる著作は1990年代まで決して多くはなかったのです。

それでは、美術館は戦後美術史に関連してどのような仕事をしていたのでしょうか。1981年には、東京国立近代美術館が「1960年代：現代美術の転換期」と題する回顧的展覧会を開催しました。また、東京都美術館が「現代美術の動向」シリーズとして、1960年代、1970年代、1980年代をそれぞれ取り上げた3つの展覧会を企画しました。これらの展覧会は、1970年代まではほとんど研究の対象とならなかった戦後美術に焦点を当て、展覧会カタログには年表や歴史的事実についての情報を掲載するなど、戦後の美術活動を歴史化するための重要な基礎的作業を行いました。しかし、これらはあくまでもドキュメント的傾向が強いものでした。そして、戦後日本美術に初めて明瞭な解釈を与えようとした展覧会は、1980年代半ばに、日本ではなく西欧で開催されました。

西欧で企画・開催された日本の戦後美術を歴史的に俯瞰しようとする展覧会で主要なものは、現在に至るまで3つあります。まず最初が、1985年12月に英国のオックスフォード近代美術館で立ち上がった「再構成・日本の前衛美術 1945-1965」（Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965）展です。次は、「前衛芸術の日本 1910-1970」（Japon des Avant-gardes 1910-1970）展で、1986年12月からパリのポンピドゥー・センターで開催されました。3つ目は1994年9月にニューヨークのグッゲンハイム美術館ソーホーでオープンした「戦後日本の前衛美術 空へ叫び」（Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky）展です。これら展覧会の詳細をここで述べることはできませんが、今日は1980年代に開催された二つの展覧会、特に最初の展覧会「再構成・日本の前衛美術 1945-1965」に焦点を合わせてお話しします。

この展覧会は1985年12月8日に英国のオックスフォード近代美術館で立ち上がりました。その44年前のちょうどこの日に、日本はパール・ハーヴァーを襲撃し太平洋戦争に突入しました。それが日本を壊滅状態に導いたことを考えると、そのような記念日に美術の視点から日本の戦後を検証する展覧会が開催されたことは感慨深いことでしたでしょう。この企画は、会場となったオックスフォード近代美術館が国際交流基金、読売新聞社の協力を得て実現しました。オックスフォードの後はエディンバラのフルーツマーケット・ギャラリーに巡回され、両会場を合わせた観客動員数は3万5千人でした。

オックスフォード近代美術館の館長デイヴィッド・エリオット氏は、それまでもインドやメキシコなどの非西欧の現代美術の展覧会を開催していました。この方は東京の森美術館の初代館長でもあり、日本でも良く知られているでしょう。展覧会のキュレーターは、当時英国にいらした海藤和氏でした。私は直接の面識はないのですが、この方について少し知る機会がありました。先に述べました私の研究論文はチェルシー美術大学に提出したのですが、研究を進めるにあたって私はオックスフォード大学付属アシュモリアン美術館日本美術部門のキュレーターであった故オリヴァー・インペイ博士の論文指導も受けておりました。このインペイ博士はオックスフォード大学の美術史専攻の博士課程の学生も指導していらっしゃいました。「再構成」展開催当時、海藤氏もオックスフォード大学で日本の戦後美術をテーマとした博士論文を書いていらして、インペイ博士がその指導をなさっていらしたということでした。海藤氏は大変優秀な方でいらしたそうで、残念ながら何らかの理由でその博士論文は完成できなかったそうですが、「再構成」展は当然のことながら海藤氏のこの研究が基礎になっていたでしょう。また、お父様は日本美術界の重要なジャーナリスト、海藤日出男氏だそうで、日本の美術家たちとの個人的な関係にも恵まれていらしたと思います。このような人材がキュレーターとなり、非西欧の美術に理解があるエリオット氏が主催館の館長であったこと

は、非常に好条件の展覧会チームであったことを示唆しています。彼らは、日本の伝統芸術だけに目が向けられ、現代的な面を理解しようとする態度はまだ見られなかった当時の英国の状況に挑戦したのです。

展覧会のタイトルは「再構成・日本の前衛美術 1945-1965」というものですが、この「再構成」という言葉は、主催者の説明によれば、完全に崩壊した国を再建するという字義通りの意味と、戦後文化の歴史を検証するという比喩的意味の二つがあるそうです。ここで言われる「前衛」の定義は「社会改革」という意味合いが強く、「前衛アーティスト」は「社会改革者」として位置づけられています。この視点から展覧会が構成された時、例えば戦後美術の動向として重要な仕事をした瀧口修造や実験工房は、その活動が「社会改革」という基準には合わないという理由で除外されています。また、展覧会そのものはインターメディア的展示内容ではありませんでしたが、現代写真家や日本のダダの動向を取り上げた小規模な関連企画も伴っていました。

この展覧会の内容は「シュルレアリスムと戦後の再興」、「新しいリアリズム」、「具体、アンフォルメル、抽象美術」、「ネオ・ダダ、ハイレッドセンター：60年代の美術」という4つのセクションから構成されました。展覧会コンセプトである「美術を通して戦後の日本を検証する」ということに基づいた特徴が良く表現されていたのは、最初の二つのセクション、「シュルレアリスムと戦後の再興」と「新しいリアリズム」にあったと考えられます。ここで簡単に戦後日本美術の紹介も兼ねて、「再構成」展の出品作品をお見せしましょう。〔スライドによる作品紹介〕

第1セクションには岡本太郎と美術文化協会のメンバーであった作家が入っていました。岡本太郎は現在でも再評価が成されたりしていますが、戦後の日本を代表する前衛アーティストです。このセクションに展示された絵画は1945年から1950年にかけて、まさに戦後の焼け野原となった状況の中で制作されたもので、当時の日本社会に広く深く浸透していた敗戦の心情を映

1. 福沢一郎<敗戦群像> 1948年

(群馬県立近代美術館所蔵) ※「再構成」展カタログ
(*Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.) より転載

2. 岡本太郎<森の掟> 1950年

(川崎市岡本太郎美術館所蔵) ※「再構成」展カタログ
(*Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.) より転載

3. 山下菊二<あけぼの村物語> 1953年

(個人蔵) ※「再構成」展カタログ
(*Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.) より転載

し出しています。

第2セクションは、1950年代に制作された作品から構成され、ルポルタージュ絵画と制作者懇談会のメンバーの作風が核となっています。ルポルタージュ絵画の様式は、急進的な政治的主題を写實的に描き出すことで知られていました。敗戦後の惨めな人間の状況を映し出そうと意図するものの、このような傾向は、時としては、単なる薄っぺらなセンチメンタリズムに陥ってしまいます。しかし、この「再構成」で取り上げられた中村宏や山下菊二の作品は単にそうしたレベルに留まるものではありませんでした。

4. 河原温<孕んだ女> 1954年

(東京国立近代美術館所蔵) ※「再構成」展カタログ
(*Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.) より転載

それでは、この展覧会を見た観客の反応はどのようなものでしたでしょうか。「再構成」展は同時期にロンドンのバービカン・アート・センターで開催された現代日本画の展覧会「朱鷺」(Toki)展と強い対照を見せていました。「再構成」展では、広島や長崎の原爆による重くのしかかるような感情が表現されていました

が、一方「朱鷺」展の日本画はセンチメンタルなもので、「グリーン・パークの柵にかけられたアート」の日本版」[John Russell Taylor, 'Contradictory Responses to Japanese Good Taste', *The Times*, January 7, 1986]と称せられてしまいました。グリーン・パークといいますのは、ロンドンの中心にある大きな公園の一つで、日本大使館も側にあります。その柵にいわゆる「売り絵」が掛けられ、路上で売られています。それらを指して「グリーン・パークの柵にかけられたアート」と言っているのです。「朱鷺」展の日本画はそのような絵と同一視され、酷評されてしまいました。この日本画展はその質について日本国内でも批判されていました。

「再構成」展は、先に述べたその第1、第2セクション、すなわち、シュルレアリスムと新しいリアリズムの作品が特に好評で、日本美術の知られざる面への興味を刺激しました。例えば、BBCラジオ2で放送された「Critics Forum」という番組の中で行われたリチャード・コーク氏とその他二人の美術評論家による討論では、コーク氏は次のように述べたそうです。「後悔、罪悪感、当惑、怒り、混乱などの感情に満ちたひじょうに力強い、猛烈な展覧会だ。そこが、今まで安らか一本槍という日本美術のイメージを変えた。」[海藤和「戦後日本美術の姿を示すもの」『美術手帖』1986年4月号]コーク氏は先に述べたように英国の著名な美術評論家ですが、もう一人の重要な美術評論家であるヴァルデマール・ヤヌシュチャック氏も、展覧会のユニークな芸術性を次のように積極的に認めています。

「この展覧会の最も効果的なところは第二次世界大戦直後のもので、その頃の日本の前衛美術はシュルレアリスト画家たちのすごいグループの手中にあった。日本のシュルレアリスム美術の最も忘れ難い特徴は、それが戦後のアメリカ人の駐留、軍事基地、稼動住宅、コカコーラの看板を断固として批判していることではなく、それ自体で動き出す奇妙な空間、すなわち西欧的遠近法とは絶対無縁と感ぜられるような空間、世界を逆さまに、また裏返してしまう空

間なのだ。」[Waldemar Januszczak, 'The World Inside Out', *The Guardian*, December 27, 1985]

海藤氏はこのようなシュルレアリスムやニュー・リアリズムの作品がなぜ高く評価されたのかという点について、英国の文化的文脈がその背景にあること、すなわち、英国の観客が美術史の実証主義的傾向に慣れていて、美術と社会の関係に焦点を当てたキュレーターの試みが容易に理解されたと受け止めています。また、この展覧会の成功には、1980年代前半に起こった具象美術の復活という国際美術動向の変化も幸いしたでしょう。

このように、西欧で初の本格的な戦後日本美術の展覧会は、中規模ながら内容的には質の高いもので手堅い成功を収めました。ここでもう一度強調しておきたいことは、この展覧会の「前衛」の概念が社会改革的なものであり、美術をもってして日本の戦後を検証することが目的であったということです。そして、それゆえに作品選考では美学的に革新的なものという範疇に留まらずに、戦前からのいわば延長線上にもあるシュルレアリスムや、形態的には特に前衛的とは思えない社会主義的なルポルタージュ絵画を取り上げていたことです。言い換えれば、当時の美術作品分析の常套手段であった「Formal Analysis」（形態分析）に頼っていない作品選考でした。例えば、1994年の「戦後日本の前衛美術」展では、これらの動向を様式的理由で除外しています。この展覧会は横浜美術館でプレビューをした後、グッゲンハイム・ソーホーなどの美術館に巡回されました。展覧会キュレーターのアレクサンドラ・モンロー氏は、日本の抽象美術や概念美術により重要なものを見出したということで、戦後の社会主義的リアリズムは戦前のシュルレアリスムの延長線上にあるとして展覧会内容からはずしています。

次に、「再構成」展と同じく1980年代半ばに開催され、日本の20世紀美術の歴史化を試みた展覧会を見てみましょう。「再構成」展開催の翌年、1986年12月に、パリのポンピドゥー・センターが、国際交流基金との共催で、先にも名

前を挙げました「前衛芸術の日本 1910-1970」と題する大規模な展覧会を開催しました。これは戦前・戦後の日本美術を俯瞰する初の試みでした。いわゆる「ファイン・アート」に限らず、むしろ作品をより幅広い文脈で捉えられるように、写真、建築、デザインも含め、関連企画として日本映画の上映、日本近代文学や哲学についての講演・シンポジウムも行われ、いわば日本の20世紀文化への包括的アプローチという手法がとられていました。会期は3ヶ月間で、その期間中15万3千人が訪れたそうです。

ここで展覧会内容の詳細をお伝えする時間はありませんが、重要な点を申し上げますと、展覧会内容については、もちろん日本側美術関係者も関わっていましたが、一言で言えばフランス側の主導であったことです。これは「再構成」展のキュレーターが日本の戦後美術に通じた海藤氏であったこととは大きく異なります。そして、フランス側が意図したことは、日本がどのように国際アヴァンギャルド運動に関わったかということを検証することでした。このことは、展覧会タイトルが「日本の前衛芸術」ではなく「前衛芸術の日本」とされていることによく表われています。展覧会の対象となった1910年から1970年という期間の区切り方も日本の文脈に合ったものではありませんでした。1910年という始まりは、ヨーロッパと日本の前衛運動の進展を比較するためにヨーロッパの前衛の歴史的な文脈で決められたのではないかと推察されます。大阪万博が開催された1970年で区切られてしまったことについては日本でもフランスでも不満があり、このような時代区分により、戦後日本美術における重要な「もの派」の動向は途中で切り落とされ、デザインや建築に関してはそのピーク時のものが含まれない結果となってしまいました。

この展覧会への批判は、このようなヨーロッパ中心主義についてのものであったと要約できます。特にその傾向は戦前のセクションに顕著で、戦前の作品は西欧近代美術の「物真似」という印象を観客に与えてしまったのでした。日本側の反響にもそのヨーロッパ中心主義に対す

る大きな反発が見られ、例えば、西欧的概念によって歴史的に規定された前衛運動の日本版である、「西欧と日本」、「独自性と模倣」というような従来の二項対立的な思考法から出ていないというように批判されています。

なぜこのようなことになったのか、もう少し考察を続けてみましょう。まず、フランス側の前衛概念は「美術の国際的展開と一致するべきもの」とされ、「急進的様相」のみに焦点を与えることが意図されていました。様式規定については、反具象的傾向が取り上げられました。このように「前衛」の概念と作品の様式的アプローチは、「再構成」とは大きく異なるものでした。結果として、戦前のセクションでは、フォーヴィスム、キュビズム、未来派などのヨーロッパ前衛運動に呼応したアーティストのみに重要性を持たせる結果を招き、彼らが単に西欧の前衛動向に追随し真似ているというような見方もされることになってしまいました。

本日の講演テーマに関連した戦後のセクションを見ると、その主流はアンフォルメル、抽象、具体、反芸術、もの派で構成されていました。そして、「再構成」展で取り上げられた作家選考と根本的相違は見られないのです。唯一大きな相違は「前衛芸術の日本」にももの派が含まれたことですが、それはこの展覧会が対象とする期間が1970年までだからです。「再構成」展は1965年までで、もの派の動きは1960年代末に顕在化しましたから、当然もの派は含まれていません。裏話的になりますが、実は、オックスフォードで「再構成」展が開催されていた時に、ポンピドゥー・センターの関係者が見学に訪れ、例えば河原温、山下菊二、中村宏など1950年代前半の作家を新たに含めたというような、オックスフォードでの展覧会がパリの展覧会へ影響した可能性があることが指摘されています。[針生一郎、中原佑介、東野芳明「フランスが選んだ日本の前衛芸術家77人」『芸術新潮』1986年11月号]

このように「前衛芸術の日本」の戦後セクションはそれほど大きな問題があるとは考えられません。おそらく、戦前のセクションであまりにヨーロッパ前衛運動の日本人作家への影響

が強調されてしまい、その点が強く批判されてしまったために戦後セクションの内容の妥当性も看過されてしまったのではないかと解釈されます。

この「前衛芸術の日本」展は過小評価されるべきではなく、反響も先に述べたような否定的なものばかりではありませんでした。日本の近代・現代美術について新しい発見もあったこと、学問的にも一般的にも刺激的な内容であったという反響がフランスのみならずヨーロッパに広く見られます。デザインや建築も含んだ日本の近現代の視覚芸術に関する重要な研究を掲載した展覧会カタログは充実したもので、日本ではまず発行されたことのないものです。その探求の多様性と深さにおいてこれに匹敵するような出版物は、先に述べました1994年の「戦後日本の前衛美術」展のカタログが英語で出版されるまで見られませんでしたし、展覧会キュレーター、アレクサンドラ・モンロー氏もこのパリの展覧会を高く評価しています。実際、彼女の企画した展覧会はインスタレーション、写真、舞踏、フィルム、ビデオなどを含んだインターメディア的なもので、包括的であり、特に開催地（米国）の観客を念頭において組織されたという点でポンピドゥーの展覧会との共通性が見られます。

以上、1980年代半ばに西欧で企画・開催された日本の戦後美術展について考察しました。このような展覧会がまず西欧で開催されたことは残念でもあります、それが1980年代の日本の美術界の状況でもありました。これら展覧会の内容は、「前衛」などの重要概念の規定の仕方、どのような様式的アプローチを採用するかなどによって決まってきます。また、オックスフォードの「再構成」展が日本のいわゆる「ローカル・コンテクスト」を重要視していたことに比べ、パリの「前衛芸術の日本」展がフランスないしはヨーロッパの観客を念頭において西欧的視点から企画されたように、どれだけ「日本の文脈」を考慮するか、また「誰に見せるのか」という点も重要です。そして、これら展覧会の反響もご紹介したように、同じ作品でも「見せ方」によって、見る側の受け止め方も

違ってくる場合があります。ですから、日本の美術を異なる文化の中で紹介する時に、どのような手法をとるかということが大変重要になってきますし、それを考える時には自らが日本の美術への理解を深めることが必要不可欠になってくるのです。1980年代に日本の現代美術界は海外からそのアイデンティティを問われました。そのようなことは日本の現代美術を海外に見せる際によく見られることで、その前の時代から現在に至るまで常に存在している課題なのですが、1980年代にはこの問題が顕在化しました。

終わりに

この講演のはじめに美術史も「物語」であると述べましたが、今日は「日本の近代化」という「大きな物語」の中の「小さな物語」である「戦後日本美術の西欧における受容」というテーマについて、ほんの一例をご紹介しました。この「物語」が重要であるのは、次のような理由です。近代以降の日本の美術は、伝統芸術を別にして、長い間西欧の模倣であるという否定的評価に苦しんできました。戦後の日本美術においても、いかにそのような否定的評価から脱却できるかという大きな課題がありました。西欧からの評価が支配的であった時代は長く、その評価は戦後美術の発展において大きな影響力を持っていました。時には、それに振り回されたと言っても過言ではないと思います。しかし、その評価は絶対的なものではありません。評価を受けた時に、それがどのような立場・考え方にたって下されたのかを知る必要があります。西欧からの評価を鵜呑みにする時代は終わるべきです、実際そのような方向に向いている面もあります。

相手側の評価の実態を知ることと同時に、自らの成り立ちを理解することも重要です。日本の近代以降の美術は、先にも述べましたように、西欧的美術の概念を日本の文化的土壌に移植することから出発しました。その際、当然のことながら前近代の伝統美術からの分断が生じました。よく指摘されますように、いかに西欧近代的美術概念及び表現を自らの作品の中に血肉

化するかという課題が近代以降の日本人作家に大きくのしかかりました。現代に目を移しますと、こうした歴史的条件に自覚的であることから、西欧的美術の概念ではなく、もっと深く日本の文化的文脈に根ざした美術作品の可能性を模索しているアーティストがいます。一方、日本の外に出て西欧的美術の文脈の中でのびのびと作品を創り活躍している人もいます。このような状況の中で、また文化的グローバリゼーションが進行する中

で、現代では日本人作家のアイデンティティの持ち方も複雑化しています。今日は「伝統」の問題について言及するところまではいきませんでした。このような複雑な文化状況の中で、新しいテクノロジーなどと同様に伝統が現代美術の中で果たす役割もまた、以前として大きなものだと私は考えています。

ご清聴をどうもありがとうございました。