

英語版の序 (2023)

加治屋健司

本書は、全 10 章からなる北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』（2014 年）のうち¹、1945 年以後の美術を論じた第 7 章から第 9 章までの 3 章を英訳した書籍である。本稿では、まず、オリジナルの日本語版である『美術の日本近現代史』の概要や戦後日本美術の研究史を考察したうえで、日本語版の内容に触れつつ、本書が扱う 3 つの章を概観する。それから、日本語版刊行後の美術の動きを論じたうえで、この翻訳を行った文化庁アートプラットフォーム事業と本書の翻訳についても説明したい。

¹ 北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』（東京：東京美術、2014 年）

² 北澤憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』（東京：美術出版社、1989 年；国立：ブリュッケ、2010 年；東京：ちくま学芸文庫、2020 年）

概要

『美術の日本近現代史』は、1850 年代から 2010 年代まで日本の社会における美術の歴史的な展開を跡づけた本で、約 1000 ページからなる浩瀚な書物である。編集委員の北澤、佐藤、森は、いずれも日本の近現代美術の研究でめざましい成果を挙げてきた研究者である。

北澤は、美術批評家として活動しつつ、近代日本美術の研究者としても知られている。明治期の日本で「美術」という概念やそれを支える諸制度がいかに形成されて社会に定着したのかを論じた『眼の神殿：「美術」受容史ノート』（1989 年）²など、多くの著作を発表しており、西洋美術との邂逅のなかで再編された工芸や日本画についても精力的に執筆している。佐藤は、近代日本においてどのような政治的、経済的、学術的な制度の中で日本美術

が確立されたのかを考察した『明治国家と近代美術：美の政治学』（1999年）など、近代日本美術に対する制度論的な研究で知られている³。森は、近代日本の工芸やデザインに関する研究で知られ、『日本「工芸」の近代：美術とデザインの母胎として』（2009年）などを上梓している⁴。

本書は、「制度 - 施設史」と北澤が呼ぶ手法で書かれている。以下では、北澤が執筆した日本語版の「総序 叙述と構成について」を適宜参考にしながら、本書の特徴を考察していこう。北澤によれば、「制度 - 施設史」とは「言説や制度、そして有体化された制度としての施設を手がかりに、美術ジャンルの成り立ちを――その形成過程と構造とを――批判的に明らかにしようとするもの」である⁵。「美術」の概念や制度を生み出してきた近代的な認識の枠組み（「大きな物語」）の問題点が指摘されていることを踏まえて、「美術」の成立と展開を、それを支えてきた制度 - 施設の分析に重点を置いて、考察しようというものである。近代日本における「美術」の成立から、1990年代から2010年代までの「美術」の終焉まで、「美術」の消長を論じるために、本書の日本語版は、別々に扱われることが多い近代美術と戦後美術を通して論じている点に意義がある。その意味で、1945年以後の美術を扱う章を訳出した本書は、その意義を半減させてしまうかもしれない。しかしそれでも、1945年以後の日本美術について、制度や言説を含めてこれほど詳しく論じたものはなく、それだけでも十分な意義がある。

北澤によれば、制度 - 施設史の考え方は社会構築主義的である。その発想は、日本美術史においては、美術批評家の宮川淳が1960年代半ばに唱えた「絵画 - institution 論」に端を発すると北澤は述べている。宮川は、反芸術の体験や「影論争」における考察を経て、1966年までに、どのようなものでも芸術たりうるという状況を踏まえて、芸術の消滅不可能性を主張した。芸術の消滅不可能性を考察する中で、宮川は価値の次元に属する芸術と区別して、絵画を制度だと述べ、次第に「見ること」そのものに関心が向かった。北澤は、宮川の「見ることの制度」論は観念的なものにとどまっていたとして、本書は、それを歴史的・社会的な具体性において考察したものであると述べている。

「見ること」の制度的な問題に対する関心は、1960年代後半から1970年代初めにかけて、宮川だけでなく、美術批評家の中原佑介や石子順造にも見られた⁶。中原は、見ることは単なる生理的な

³ 佐藤道信『明治国家と近代美術：美の政治学』（東京：吉川弘文館、1999年）
[英訳 Satō Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, trans. Hiroshi Nara (Los Angeles: Getty Research Institute, 2011).]

⁴ 森仁史『日本「工芸」の近代：美術とデザインの母胎として』（東京：吉川弘文館、2009年）

⁵ 北澤憲昭「総序 叙述と構成について」『美術の日本近現代史』、9。

⁶ 詳しくは以下で論じた。加治屋健司「石子順造と視覚の制度」『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』（静岡：静岡県立美術館、2014年）、78-86。

機能ではなく社会的に規制された行為であるとした上で、私たちは「見る」ことのヒエラルヒー」を教え込まれていると述べ、石子は絵画を「目ざわりの制度」と呼んで、美術を含む知覚の約束事の探求へと向かった。中原は、宮川の「見ることの制度」論について、「美術をひじょうに大きな枠の中で規定してしまっている。そうすれば、どんなことを書いても、そこから出られないわけです」と述べて、「見ることの制度」論の困難に注意を向けているが⁷、その困難を乗り越えて「美術」の成立と展開を制度的な視点から論じること成功したのが本書であるということもできるだろう。

北澤の指摘で興味深いのは、宮川の「見ることの制度」から、北澤や佐藤らの制度論的研究まで、約 20 年空いたことについて、その間に 1970 年代後半以降の絵画の復権などの美術回帰があったということである⁸。美術回帰が本質主義的な構えを見せるなかで、北澤らは、構築主義的な視点から美術を取り巻く状況を批判的に考察しようとしたと述べている。その意味で、本書は、美術の状況に応答する形で構想されて実現した批評的な実践であると言えるだろう。

全部で 3 章（日本語版は 10 章）からなる本書は、終章を除くいずれの章も「制度と社会」「言説とメディア」「造型」の 3 つの項目に分かれている。社会的な制度だけでなく、言説も制度のひとつであると考えれば、制度 - 施設が美術の実践に与える影響の大きさを重視した構成と言える。一見すると、制度 - 施設を重視した本書の立場は、制度が芸術を規定するといった反映論的な考えのように見えるかもしれない。しかし、通読して分かるように、本書は、制度や言説が美術を規定すると同時に、美術家や美術作品が制度や言説に働きかけてそれらに変容を促す様子も記述している。ここで、本書の姿勢を明らかにするものとして、美術史家の阿部良雄がマイヤー・シャピロの抽象芸術論について述べた言葉が役に立つだろう。「あらゆる表現形態は社会的に条件付けられているのであるからして、抽象絵画といえども社会的現実から切り離されているわけではなく、批判的意識の表現たり得る、という発想」⁹。1930 年代に社会主義的な考えを持っていたシャピロを参照しながら、反映論的思考を逆手に取った批判作業の可能性を示した阿部の指摘は、制度論的思考の能動的な契機を照射している。制度によって形づくられた美術は、同時に、その実践を通して、制度に対する働きかけにもなりうるのである。

北澤は、本書が示す歴史もまた物語であることを認めている。

⁷ 東野芳明・中原佑介・針生一郎・彦坂尚嘉（座談会）「戦後美術批評の成立と展開」『美術手帖』350 号（1972 年 1 月）：89.

⁸ 北澤は、「総序」では「芸術回帰」と表記しているが、第 8 章では「美術回帰」としている。ここでは後者の表記を採用する。

⁹ 阿部良雄「反映論の展開／克服」『モデルニテの軌跡 近代美術史再構築のために』（東京：岩波書店、1993 年）、113. ここで参照されているシャピロの論考は以下のものである。Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art [1937]," *Modern Art: 19th & 20th Centuries, Selected Papers* (New York: George Braziller, 1978), 185–211.

北澤は「制度 - 施設史的言説実践は、いってみれば「大きな物語」に対抗し続けるオープンエンディッドな――確定されることなく、終わりのない――物語なのだ」と述べる¹⁰。その物語は、決して一つのものではない。実際、複数の執筆者によって書かれた本書は、しばしば相容れない価値観が表明されている。長年学芸員として日本の近現代美術の展覧会を企画してきた第1章担当の光田由里と、美術批評家として活動しつつ、近代日本美術の制度論的研究を切り拓いてきた第2章担当の北澤憲昭、そして、現代美術や美術館から、デザイン、サブカルチャーまで幅広い領域について精力的に執筆してきた第3章担当の暮沢剛巳は、作家や事象に対する評価がしばしば異なっている。彼らが記述する人々の価値観はさらに異なっているだろう。北澤は、本書が「歴史を物語る様々な声が...多声的（ポリフォニック）に響きわたる場」となり、新たな歴史叙述の可能性が芽ぐむことを願っていると述べる¹¹。本書が英訳されることで、日本美術史に対する新たな見方が生まれればと思う。

¹⁰ 北澤「総序」『美術の日本近現代史』、18.

¹¹ 北澤「総序」『美術の日本近現代史』、32.

¹² 佐藤道信「終章 日本近現代美術の研究史と研究課題」『美術の日本近現代史』、837-848.

歴史記述の歴史

本書が登場する前に、日本の近現代美術を概観する書籍や展覧会がどのようなものだったのかを見ていこう。日本語版の終章で佐藤が日本近現代美術の研究史と研究課題を述べているが¹²、ここでは本書が対象とする戦後美術史を含む、通史の歴史記述に限定して見ていきたい。まず嚆矢となったのは、1972年の『美術手帖』の2号にわたって掲載された、美術家の彦坂尚嘉と刀根康尚、批評家の赤塚行雄による近現代美術の年表である。年表と言って

も、合計で 400 ページ近い大部のもので、主要な出来事を記すだけでなく、代表的な文章の抜粋を含むアンソロジーの性格も有していた¹³。戦後を代表する美術批評家で社会的な批評で知られる針生一郎が、敗戦後から 1970 年代まで論じた『戦後美術盛衰史』（1979 年）は、作家や出来事に対する針生自身の体験を織り交ぜつつ、時代と併走して活動したひとりの批評家が社会の動向を意識しながら戦後日本美術の展開を記した実録記であった¹⁴。

次に登場したのが、千葉成夫『現代美術逸脱史 1945～1985』（1986 年）である¹⁵。千葉は、1974 年にヴォルスの研究によりパリ第 1 大学で博士号を取得した後、東京国立近代美術館に研究官として勤務しながら本書を執筆した。千葉は、戦後直後に登場した、社会的な具象絵画の運動を「考察の対象外」としてごく簡単に触れるにとどめて、具体美術協会から記述を始め、アンフォルメル、反芸術、ハイレッド・センター、概念派、もの派、美術家共闘会議、絵画・彫刻への回帰、ニューペインティング現象という、今でもよく知られた戦後美術の歴史の流れを描き出す一方で、日本には、西洋的な意味での「美術」がいまだ存在せず（千葉は「未生」と呼ぶ）、美術とされているものは西洋的な意味での「美術」から逸脱したものであるとして、それを、絵画や彫刻を逸脱する「類としての美術」と名づけて論じた。それは、パリで西洋美術史を学んでいた千葉が日本美術を見たときの「異質さ」の経験に由来していた¹⁶。

その後、日本の代表的な美術雑誌である『美術手帖』の編集者かつ批評家として 1980 年代末にシミュレーションニズムを推進してポストモダンの美術と理論を精力的に紹介していた榎木野衣は、1992 年に後にネオポップと呼ばれることになる作家たちの展覧会「アノーマリー」を企画するなど、キュレーターとしても活動していたが、1990 年代後半から戦後日本美術の歴史に関心を持ち、1998 年に『日本・現代・美術』を刊行する¹⁷。榎木は、1990 年代から遡って戦後日本美術を読み替えようとする中で、日本の美術の活動が前の世代の活動を踏まえて発展せず、堂々巡りをしてしまうことを「悪い場所」と指摘した。榎木にとって「悪い場所」は、単に否定されるべきものというよりは、日本人として引き受けざるをえない宿命のようなものとして立ち現れたのだった。

この榎木の議論は必ずしも目新しいものではなかったことは指摘しておく必要がある。それは、基本的には、未生の日本美術の逸脱史を唱える千葉の議論を踏まえたものであり、より具体的に

¹³ 赤塚行雄、刀根康尚、彦坂尚嘉編「年表 現代美術の 50 年 1916-1968（上）」『美術手帖』354 号（1972 年 4 月）：1-251；刀根康尚、彦坂尚嘉編／赤塚行雄協力「同（下）」『美術手帖』355 号（1972 年 5 月）：25-186。

¹⁴ 北澤「総序」『美術の日本近現代史』、18。

¹⁵ 千葉成夫『現代美術逸脱史 1945～1985』（東京：晶文社、1986 年；増補版、東京：ちくま学芸文庫、2021 年）

¹⁶ 千葉『現代美術逸脱史』（1986 年）、243。

¹⁷ 榎木野衣『日本・現代・美術』（東京：新潮社、1998 年）

は、美術批評家の東野芳明の次の言葉と重なり合うものでもある。1987年、東野は、ポンピドー・センターで開かれた「前衛芸術の日本」展に関する展評（ただし東野は展覧会を実見していない）において、フランスの批評家カトリーヌ・ミレーの指摘に自らの見解を仮託しつつ、戦後日本美術を「否定と破壊をくりかえす自爆につぐ自爆の連続」と述べて¹⁸、戦後日本美術の歴史が構築されえないことを指摘した。欧米の現代美術に精通しつつ海外では日本美術を紹介してきた東野の指摘は、フランスでの構築の試みに対する憧れと反発が入り交じっているように思われる。それは、千葉がフランスでの経験を踏まえて逸脱史を執筆したことと並行しているのは明らかである。その後、榎木は、地震が頻発する日本列島での破壊と復興に注目して、「悪い場所」としての日本に、地震によって被害を受ける場所という地質学的な意味を付与して「悪い場所」をアップデートした¹⁹。榎木は、責任編集を務めた『日本美術全集 19 拡張する戦後美術』（2015年）でも同様の視点を示した²⁰。

フランスの日本研究者のミカエル・リュケンによる『20世紀の日本美術 同化と差異の軌跡』（2007年）も注目に値する²¹。リュケンの著作は、日本の近代美術と戦後美術を連続して論じた初めての研究書である。西洋的な視点から、国内では参照されることが少ない対象に焦点を当てたり、西洋との関係において日本の作家や作品を論じるなど、新鮮な視点を提供している。

書籍としては、美術家の中ザワヒデキが発表した『現代美術史 日本篇』（2008年）も挙げられる²²。日英表記の本書において、中ザワは、「前衛」「反芸術」「多様性」というサイクルを繰り返す「循環史観」から日本の現代美術史を読み解こうとする²³。

展覧会の形で戦後日本美術を概観する試みは、何度も国内外で行われてきた。1980年代半ばに東京都美術館で開催され、萬木康博と齊藤泰嘉が担当した「現代美術の動向」シリーズの「1950年代 その暗黒と光芒」（1981年）、「1960年代 多様化への出発」（1983年）、「1970年以降の美術 その国際性と独自性」（1984年）は、3回に分かれて開かれた展覧会であり、合計で400点を超える出品作品がある大規模なものだった。絵画と彫刻を中心としつつ、陶芸や映像、パフォーマンスも含んだ本展覧会は、通史として戦後美術を捉える最初の試みだった。

その後、オックスフォード近代美術館（現モダンアート・オックスフォード）で、海藤和とデイヴィッド・エリオットが企画し

¹⁸ 東野芳明「戦後日本の前衛美術」朝日新聞、1987年4月21日夕刊、5面

¹⁹ 榎木野衣『後美術論』（東京：美術出版社、2015年）

²⁰ 榎木野衣責任編集『日本美術全集 19 拡張する戦後美術』（東京：小学館、2015年）

²¹ ミカエル・リュケン『20世紀の日本美術 同化と差異の軌跡』南明日香訳（松戸：三好企画、2007年；『20世紀の日本美術 同化から越境への軌跡』増補改訂版、2016年）[Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances* (Paris : Hermann, 2001) の日本語訳]

²² 中ザワヒデキ『現代美術史 日本篇』（東京：アロアロインターナショナル、2008年）；『現代美術史 日本篇 1945-2014』改訂版（東京：アートダイバー、2014年）

²³ 本稿では触れないが、戦後美術を振り返る雑誌の特集はある。代表的なものとして、『美術手帖』436号（1978年7月号増刊）の「特集 日本の現代美術 30年」、『美術手帖』866号（2005年7月）の「特集 日本近現代美術史」がある。

た「再構成：日本の前衛 1945–1965」展（1985 年）、ポンピドー・センターで開催された「前衛芸術の日本 1910–1970」展（1986 年）が続いた²⁴。「再構成」展は、戦後直後のシュルレアリスム絵画から反芸術やハイレッド・センターまでの 20 年間をコンパクトにまとめた展覧会であり、戦後美術を歴史的な対象として捉えた展覧会であり、同時代美術を含むものではなかった。「前衛芸術の日本」展は、1910 年代のフォーヴィスムやキュビスムの影響を受けた絵画から、1960 年代のネオダダ、反芸術、ハプニングにいたるまで、戦前から戦後までを前衛美術という一貫した観点で捉える画期的な展覧会だった。本展は、美術だけでなく、建築、デザイン、工芸、写真も扱った点に特徴があったが、「再構成」展と同じく、同時代の美術を含むものではなかった。

1990 年代に欧米で日本美術への関心が高まる中で開催されたのが、アレクサンドラ・モンローが企画した「戦後日本の前衛美術」展（1994–1995 年）であった。モンローは横浜美術館でゲスト・キュレーターとして開催し、その後、本展覧会は、ニューヨークのグッゲンハイム美術館ソーホーとサンフランシスコ近代美術館・ヤーバ・ブエナ芸術センターに巡回した。この展覧会カタログで、モンローは、戦後日本美術を西洋美術の「派生物（derivatives）」とみなす考えを批判する²⁵。この考えは直接的には、欧米でまだ根強かった戦後日本美術、さらには非西洋美術に対するよくある偏見のひとつであった。当時は「大地の魔術師」展から 5 年経ち、多文化主義的な考えが広まりつつあった時代だが、まだ依然としてこうした偏見はあったのだろう。それと同時に、モンローの主張は、千葉や東野、そしてその後の榎木などに見られるような、西洋と異なり構築されてない日本美術という考えに対する異議申し立てと考えることもできる。また、モンローは、社会的・政治的な視点を導入した点でも、それまでの通史の試みとは異なっていた。モンローは、戦後日本美術を、日本の社会的・政治的な文脈の中に位置づけて歴史的に考察すると同時に、権威や制度に反抗してきたアーティストたちの社会的・政治的な姿勢を強調した。だが、他方で、「1945 年以後の日本美術」と言いながらも、政治的・社会的な主張を持っていた戦後直後のリアリズム絵画や岡本太郎を除外して、1950 年代半ばの具体美術協会から始めたことに対しては芸術上のラディカリズムを優先しているのではないかという指摘もあった²⁶。議論に余地を残す箇所をいくつか含みながらも、この展覧会は、同時代美術も含めて、1945 年以後の日本美術の歴

²⁴ 総合コミッショナーは、ジェルマン・ヴィアット、高階秀爾、コミッショナーは、ヴェラ・リナルトーヴァ、アルフレッド・パツクマン、岡部あおみ、三宅理一、レイモン・ギド、イヴォヌヌ・ブリュナメール、アラン・サイヤグが務めた。

²⁵ Alexandra Munroe, *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, New York, 1994), 23.

²⁶ Janet Koplos, “How Japanese Is It? Scream Against the Sky at Guggenheim Museum SoHo,” *Art in America* 83, no. 1 (January 1995): 81.

史を概観した、アメリカだけでなく日本においても初めての展覧会であった。

他にもいくつか出版物がある。多くの批評家や学芸員、研究者が携わった『日本近現代美術史事典』（2007年）は、記述に多少の濃淡があるものの、便利な事典である²⁷。ニューヨーク近代美術館が刊行した『戦後からポストモダンへ 1945–1989年の日本美術基本資料』（2012年）（この本の編集委員のひとり私は私である）は、戦後日本美術に関する重要な文献を、当時の資料を中心に集めたアンソロジーである²⁸。酒井忠康監修の『日本の20世紀芸術』（平凡社、2014年）は美術だけでなく、版画、写真、工芸、デザイン、ミュージアム建築、実験映像・アニメーション・マンガ、いけばな、パフォーミングアーツ、書と様々なジャンルを扱ったもので、作家論を中心に組み立てられた百科事典的な書籍である²⁹。

こうした先行する研究と比較すると、本書は、制度 - 施設史の視点から通史を論じる初めての書籍であることが分かる。本書は、現代と切り離された歴史研究ではなく、研究の対象も手法も同時代の美術と密接に関係している点も、他の通史と一線を画している。そして、本書の社会構築主義的なアプローチは、榎木の「悪い場所」論への応答と解釈することもできる。本書が含意しているのは、「悪い場所」も歴史的に構築されたものにすぎず、仮に宿命のように見えたとしても、それは制度の機能不全がもたらした効果であるということである。何よりも、本書は、1980年代後半に登場する、北澤や佐藤らによる制度論的研究の豊かな成果を踏まえて書かれており、社会の大きな動きのなかで美術を捉える視点を提供している。それと同時に、本書の日本語版は、近代美術と戦後美術を通して扱いつつ、同時代の美術まで論じきっており、共時的にも通時的にも、包括的な書物である点も本書の大きな特徴となっている。

²⁷ 多木浩二・藤枝晃雄監修、尾崎信一郎・塩谷純・高島直之・林洋子・古田亮・松本透・山梨絵美子編『日本近現代美術史事典』（東京：東京書籍、2007年）

²⁸ *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945–1989: Primary Documents*, edited by Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya, and Fumihiko Sumitomo (New York: Museum of Modern Art, 2012).

²⁹ 酒井忠康監修、東京美術倶楽部編『日本の20世紀芸術』（東京：平凡社、2014）[英訳 Tokyo Art Club, ed., *The 20th Century Art in Japan* (Tokyo: Tokyo Art Club, 2019).]

本書の内容

ここで、本書の内容を、翻訳していない日本語版の最初の6つの章も含めて、概観しておきたい。

本書の議論が出発点としているのは「美術」という言葉の成立である。「美術」は、1872年に翌年のウィーン万国博覧会への出品分類の項目を翻訳したときに生まれた。本書はその背景にある、米国のペリー艦隊の到来など外国からの圧力により開国した1850年代から始まっている。

第1章(日本語版、以下同)「「美術」前史 1872年まで」(鈴木廣之)は、「美術」が生まれるまでの1850年代から1872年までを対象とし、廃仏毀釈やその退潮による古器旧物保存といった、日本における美術の認識の変化に加えて、日本でいかに西洋美術が紹介され始めたかと同時に、西洋で日本美術が関心を持たれるようになったかを考察している。

第2章「「美術」概念の形成期 1870年代～1900年代初頭」(佐藤道信)は、美術に関する制度の形成期を対象とし、「美術」が生まれた1870年代から、美術が殖産興業政策での補佐的な役割を脱する1900年代初頭までを扱っている。輸出による富国を目的に、いかに産業政策の中で「美術」の制度が始まり、古美術保護が進んで美術教育が整備されたのか、そして次第に、美術が近代国家イデオロギーを担うようになったのかを考察している。

第3章「「美術」制度の拡張と表現主義の台頭 1900年代～10年代」(森仁史)は、日本画、西洋画、彫刻の3部門からなる官設の公募美術展(文部省美術展覧会)が始まり(1907年)、市場や観衆が生まれるなど、国内でいかに美術が定着していったかを考察

すると同時に、西洋の影響を受けて表現主義が登場したかを論じている。

第4章「制度の揺動と造型の実験 1920年代～30年代前半」(滝沢恭司、谷口英理、喜多孝臣、足立元)は、様々な美術団体が結成され、工芸、版画、図案、写真、建築、漫画、書道などの団体も結成されて、絵画や彫刻中心の認識が相対化されると同時に、1919年文部省美術展覧会に代わって創設された帝国美術院展に1927年に工芸が加わるなど、美術制度の改編が進んだ経緯を論じている。第一次世界大戦後、未来派やダダなど海外の美術の影響を受けた新興美術運動が台頭し、その後、1920年代末からプロレタリア美術運動が登場するなど、既存の美術や美術制度を変革しようとする動きを論じつつ、後者が警察による弾圧を受けて終息していった過程、さらにはシュルレアリスムが勃興した過程などを論じている。

第5章「日本の支配下におけるアジアと南洋諸島の美術 1872～1945年」(後小路雅弘、顔娟英、金恵信、崔在燦、小林純子)は、それまでの時代ごとの記述と異なり、日本が領有した地域や軍政を敷いた地域、あるいはその勢力下にあった地域など、日本が一時的に統治した地域における美術を対象としている。台湾、朝鮮、「満洲」、東南アジア及び南洋諸島、沖縄と、地域別に概観しつつ、台湾、朝鮮、「満洲」に設置された官設美術展の役割についても論じている。

第6章「戦時体制下の美術 1930年代後半～50年」(河田明久、金子牧、迫内祐司、平瀬礼太)は、1937年の日中戦争の開始、1941年の太平洋戦争の開始により、戦時体制のもと、政府や軍部による統制が進み、美術家が戦争に動員されて戦争美術を制作した過程を論じている。その際、本章は、行政機関の多元化や美術家の主体的な関与を指摘している。

本書の日本語版には、個別のトピックに焦点をあてた17のコラムが掲載されている。「考古学と美術」(森)「博覧会と博物館」(寺尾健一)「文化財保護」(佐藤)「美術商、コレクター」(佐藤)「模写、複製、印刷」(佐藤)「銅像」(吉田朝子)「銅像の台座」(北澤)「額縁」(藤代知子)「美術史学」(太田智己)「美術全集」(太田)「美術と書」(高橋利郎)「いけばな」(三頭谷鷹史)「茶道具」(依田徹)「盆栽」(依田)「風刺漫画の系譜」(足立)「ファッションと美術」(蘆田裕史)「美術と著作権」(作田知樹)である。日本美術に特有の対象やその歴史などがその分野の専門家によって説明されており、日本美術史

の多角的な理解に大いに役立つものとなっている。

本書で翻訳されなかった最初の 6 つの章は、1850 年代から 1945 年までの美術を主に論じている。近代国家の成立と発展の中で、美術の制度がいかに生み出されて変更されてきたかを検討しながら、日本美術の形成と展開を考察している。とりわけ第 5 章は、近代日本の植民地や半植民地も記述の対象としており、「国民国家としての日本」という枠組みを問い直すとともに、「日本美術」が見えなくしているものを剔出する試みでもある。その意味で、本書は「美術」だけでなく「日本」に対する再検討でもあることは指摘しておきたい。

各章の概要

次に、本書の 3 つの章を概観する。

本書の第 1 章（日本語版の第 7 章）は、「日本「現代美術」の成立と展開 1945 年～70 年代前半」と題され、第二次世界大戦終了後、1945 年から 1974 年までの 30 年間の美術を論じている。この間、日本では、1964 年に東京オリンピックが開催され、1970 年には大阪で万国博覧会が開催されて高度経済成長を遂げた。筆者の光田由里は、この時期に「現代美術」が生まれて、戦後の復興・成長と共に展開したと論じている。

光田はこの時期を 3 つに分けている。

まず「現代美術」の発生期（1945–1954 年）は、戦中派の前衛作家の一部が、自らの復帰とともに新しい世代を育て、彼らが反画壇や社会変革を意図して、美術団体に所属しないで活動する方法を模索していった時期である。美術団体は、戦争末期に解散

または活動を停止していたが、戦後に復活したり、分裂して新組織が結成されるなどして、再編成が行われた。官設美術展覧会は、1946年に日本美術展覧会として再開したが、様々な議論の後を経て、1958年から民営化された展覧会として再出発した。1947年には、後に共産党に入る作家や1930年代にプロレタリア美術運動を担った美術家などが参加して日本美術会が結成されて、無審査・無褒賞の日本アンデパンダン展を始めた。1949年には読売新聞社が同名の日本アンデパンダン展（後に読売アンデパンダン展と呼ばれる）を始めた。新聞社の事業部が、美術団体を横断する展覧会を組織するだけでなく、海外の同時代美術の展覧会を組織するなど、美術館の運営に関わっているのは、日本の特徴である。神奈川県立近代美術館、ブリヂストン美術館（現アーティゾン美術館）、国立近代美術館（現東京国立近代美術館）といった近代美術館が設立されたのもこの時期である。1951年のサンパウロ・ビエンナーレへの参加を皮切りに、日本はヴェネチア・ビエンナーレなど国際展へ参加するようになった。画壇の外での活動を求めた作家たちは、アンデパンダン展や貸画廊で発表するようになった。この頃起こったのがリアリズム論争である。様々な立場の人々が参加して大きな話題となった論争で、クールベ的な写実描写、社会主義リアリズム、内面のリアリティの追求、自然主義的リアリズムなど、様々なリアリズムが主張された。光田は、戦争中に戦意高揚のために描かれた戦争画のリアリズムに注目し、「「リアリズム論争」は、戦中期の美術を総括し、占領下の現実と向き合い、激動の社会に改めて美術のありかを確認する、必要な過程だった」と述べて、戦後の論争と戦争画との関係を指摘している³⁰。新しいリアリズムを目指したのは、政治的・社会的な事件や事象を取材して描いたルポルタージュ絵画であったが、リアリズムは美術だけでなく、土門拳など写真でも運動が起こった。他にも、敗戦がもたらした日本の伝統への信頼の揺らぎは、伝統に関する議論を引き起こし、岡本太郎や丹下健三などが加わった。この時期に、針生一郎、東野芳明、中原佑介など、その後の美術批評を牽引する批評家が登場した。インターメディアを目指した実験工房、インターナショナルイズムを目指した具体美術協会が活動し始めるのはこの時期である。

1955年は、社会党が再統一し、自由民主党が誕生して、「55年体制」と呼ばれる戦後社会体制が整った年である。高度経済成長を背景に「現代美術」を前提として活動を始めた作家たちは、「反芸術」

³⁰ 光田由里「日本「現代美術」の成立と展開 1945年～70年代前半」『美術の日本近現代史』、550。

と呼ばれる実験的な美術に取り組んだ。現代美術の領域が安定し、反画壇を活動の目的とする必要がなくなると、現代美術と画壇は棲み分けるようになっていった。それと同時に、社会変革と結びついた美術運動は次第に退潮していった。この「現代美術」の隆盛期(1955-1964年)は、国際化が本格的に始まり、欧米の作家やキュレーターが来日して交流し、海外の美術との同時代意識が生まれた時期でもあった。1956年にはアンフォルメルが流行し、その後、米国からも批評家やキュレーターが来日して、審査員・選定者としてコンクールや展覧会に携わり、日本の作家が海外で展示される機会を生むことになった。読売アンデパンダン展は、新人の前衛作家が活躍し、絵画や彫刻に収まらない反芸術を生み出したが、過激な作品が数多く出品されるようになり、1963年の展覧会を最後に終わった。高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之などからなるアート・コレクティヴのハイレッド・センターは、街中へ活動を展開し、ユーモアとナンセンスが社会的意識と結びついたハプニングを行った。海外に渡航して活動する作家も増え、草月アートセンターがクロスジャンルで先端的な活動を行うなど、現代美術は活況を呈した。

3つめの「現代美術」の反省期(1965-1974年)は、展覧会やコンクール、団体などが安定的に運営されて「現代美術」が体制化するなかで、美術や美術制度を見直す動きが出てきた時期である。この時期は、安保反対闘争、成田空港反対運動など、学生運動が盛んになると同時に、公害問題が浮上して高度経済成長の負の側面が露わとなった時期でもあった。こうした中で、日本宣伝美術会は学生等の批判を受けて1970年に自ら解散し、多摩美術大学では美術家共闘会議(美共闘)が活動した。大阪で開かれたアジア初の万国博覧会は、建築、美術、デザインなどの第一線で活躍するアーティストの多くが参加する一方で、前衛芸術は国家権力の支配に組み込まれるべきではないとして、美術家、建築家、批評家などによる反万博活動も起こった。

美術はこの時期、外へと広がっていった。東京都美術館で開催されていた読売アンデパンダン展が終わると、作家有志によるアンデパンダン展が地方で開催されて、現代美術が地方にも広がった。新素材やテクノロジーを用いた作品もこの頃登場し、インスタレーション型の作品が「環境」と呼ばれて注目された。1964年には千円札を印刷した赤瀬川原平が通貨模造取締法違反で逮捕されて、裁判が1970年まで続いた。裁判の過程で、現代美術は新たな形で

政治性・社会性と直面するようになった。

美術を問い直す動きは作家の側でも起こった。高松次郎の影の絵画は、影に関する論争を引き起こし、批評家の宮川淳は絵画の制度に関心を向けた。1960年代末には、李禹煥が近代や表象の批判を展開し、もの派の動向が生まれた。この時期はハプニングが展開し、なかでもゼロ次元など過激なパフォーマンスを行うグループもあった。松澤宥、河原温などが非物質のコンセプチュアルな作品を作った。1970年には「人間と物質」展が開かれて、海外のポストミニマル、コンセプチュアルな傾向が紹介され、従来の美術に収まらないラディカルな作品が知られるようになった。

本書の第2章（日本語版の第8章）「美術館の時代 1970年代後半～90年代」は、本全体の編集委員でもある北澤憲昭が担当し、国公立、私立の美術館が全国にできた時代を扱っている。他の章と異なり、概説が全体の半分を占め、第1節は4割、第2節が1割という構成になっている。これは、美術批評家として出発した著者が現場に接した時代であるため、距離をもって取り組むために、全体を示す概説の記述に重点を置いたのだという。本章は、1970年代後半から1990年代にいたる20数年間を扱うことになっているが、実際は、1970年前後から2000年代までの約40年間の出来事に触れており、扱われている事柄は多岐にわたっている。

本章の前半が扱うのは、1973年のオイルショックを契機とする経済安定成長期である。工業社会から情報社会へと産業構造が変化し、消費社会が進行してバブル景気へといたる時代である。こうしたなかで、全国に美術館の建設が相次ぎ、市場が形成され始めると同時に、セゾンに代表される文化産業が興隆した。この時代は、美術批評の力が弱まった時代でもある。広い視座を与えたポストモダニズム系の思想の流行、美術館の建設によるキュレーターの増加、さらには、情報化社会の到来による情報提供などにより、美術批評に求められてきた啓蒙の役割が減少したのである。

1970年代は「オルタナティブの時代」だったと北澤は述べる。絵画や彫刻を否定する1960年代の「反芸術」と異なり、1970年代は「大きな物語」の終焉の後、別の絵画や別の彫刻などをオルタナティブとして肯定的な構えで求める時代であった。これは、美術回帰の運動とも言われるが、この回帰は単なる反動ではなく、絵画や彫刻を再構築しようという点で「批判的回帰」と捉えることができるものの、北澤は、その本質主義的な構えに警告を発してもいる。いずれにしても、こうしたオルタナティブな実践は、

美術館に取り込まれることで、オルタナティブの制度化が進行したのである。

現代美術を扱う美術館が登場したのはこの時代だった。1970年代半ばから後半にかけて西武美術館、国立国際美術館、原美術館が開館し、ザ・ギンザ・アート・スペース、スタジオ 200 などオルタナティブスペースも生まれた。そして、それまで周縁的な存在だった写真、工芸、日本画、インスタレーション、パフォーマンス、コンセプチュアル・アートを美術館は積極的に取り上げるようになった。北澤は、美術の制度への回収を「保守革命」と述べつつも、美術と美術でないものの間の境界を揺らがせることにも繋がったと述べ、この時代のアンビヴァレントな状況に注意を促している。

1980年代に入ると、ニューペインティング現象が起こった。新表現主義に対応するこの動向は、モダニズム絵画へのアンチテーゼであったが、同時に、美術の社会風俗への開放でもあり、セゾンに代表される文化産業の爛熟によって支えられていた。北澤は、これも、絵画のオルタナティブを求める点で、1970年代の絵画への批判的回帰と軌を一にしていると述べる。

1980年代末には、榎木が批評活動を始め、新表現主義からシミュレーショニズムへと時代の争点を転換し、サブカルチャーと連動させた展覧会を企画して、1990年代のネオ・ポップの動向を領導した。1990年代は、冷戦体制が終わり、近代を支えてきた「大きな物語」が終わる時代であり、日本ではバブル経済が破綻し、1995年にはオウム真理教事件と阪神・淡路大震災が起こった時代でもあった。北澤は、こうした時代に登場したネオ・ポップの中に「不気味なもの」の到来を見出しているが、けだし卓見であろう。

また1990年代は、美術史学の新しい動向が紹介された時代でもある。ジェンダー等に注目が集まり、大きな物語が失墜して、多線的で多層的な歴史観が登場しつつあった。この時期は、美術館の増加を背景に、従来の美術史が扱ってこなかった作家に光が当たり、本書を生み出した北澤や佐藤の研究など、美術自体の成立を考察する研究が登場し、近代美術史を見直す研究も進展した。

なお、本章は、1970年代後半から1990年代にかけて起こった多様な事象についても触れている。すなわち、「アート」という外来語の登場、写真のオリジナル・プリントに対する関心と写真美術館の設立、多文化主義を背景としたアジアの現代美術への関心、メセナの活動の登場、美術系大学の新設、アーティスト・イン・

レジデンスやメディアアートの登場などである。

最後に北澤は、1970年代後半から1990年代にかけて生じた美術館の増加やサブカルチャーとの結びつきなどの帰結として、2000年代の動向にも触れている。経済不況による美術館の凋落、新自由主義と結びついたクールジャパン戦略や村上隆のスーパーフラットなどである。

本書の第3章（日本語版の第9章）「「美術」の終焉 1990年代～2010年代」は、暮沢剛巳が担当し、本書が刊行される直前の2013年までの時代を扱っている。この章の題名の「「美術」の終焉」は、アメリカの哲学者アーサー・C・ダントーの言葉に由来している。ダントーによれば、1960年代にアンディ・ウォーホルの《ブリロ・ボックス》の登場によって芸術のあり方が変わった。暮沢は、1980年代の日本の美術に登場したポストモダン状況が1990年代に顕著になり、日本の美術のあり方が大きく変わったことを示すためにこの語句を用いている。

暮沢によれば、1990年代は、1980年代にできた諸制度がバブル崩壊を経て経済不況の中で変更を迫られた時代である。1980年代末から1990年代半ばにかけて川崎市民ミュージアム、広島市現代美術館、東京都写真美術館、東京都現代美術館は、先駆的な取り組みで評価されてきたが、財政難や指定管理者制度の導入などによって、苦境を迫られている。その後も公立美術館の建設は続き、2000年代に青森県と沖縄県に美術館が開館して、全ての都道府県に都道府県立美術館が誕生したが、多くの館は財政難による施設の老朽化やコレクションの不整備といった問題に直面している。

1990年代は、経済不況に苦しみながらも、1990年に企業メセナ協議会が発足し、NTT インターコミュニケーションセンター、キヤノンアートラボなど、企業によるアートのサポート活動が活発化した時代でもあった。また、P3 art and environment や佐賀町エキジビット・スペースなどオルタナティブ・スペースの活動が盛んだった。他方、1975年に開館して海外の現代美術の展覧会を開催してきた西武美術館（1988年にセゾン美術館と改称）は、1999年に閉館し、三越、東武、伊勢丹、小田急、京王など、都内の他の百貨店の美術館も数年のうちに閉館した。他方で、2003年に六本木に森美術館が開館し、グローバルな視点をもった展覧会を開催している。暮沢は、森美術館は、同時代の海外の美術や文化を積極的に紹介してきたセゾン文化を継承していると述べている。

この時代は、パブリック・アートが浸透し始めた時代であった。

ワタリウム美術館がヤン・フートを招聘して青山の街中で開催した「水の波紋」展、北川フラムがアートディレクターを務めたファール立川、南條史生がアートデレクションを手がけた新宿アイランド計画などが挙げられる。その後、北川は越後妻有アートトリエンナーレなどを手がけ、南條も2001年の横浜トリエンナーレのディレクターのひとりを務め、その後、森美術館の副館長、館長を務め、グローバル戦略を強く意識した展覧会企画を行っていった。1996年に東京ビッグサイトで開催された展覧会「アトピック・サイト」は、1990年代の現代美術を多角的に見渡そうとした意欲的な企画だったが、政治的な作品や性表現に関して問題が起こった。このときに提起された問題は、その後の美術や展覧会で繰り返し問題となった。1999年には東京芸術大学に先端芸術表現科が設置されて、絵画や彫刻とは異なる現代的な表現を本格的に学ぶことができるようになった。東京芸術大学は2005年には映像研究科を設置し、2008年にはその中にアニメーション専攻も設置して、映画やアニメーションの制作も国立大学で学べるようになった。2001年には岐阜県大垣市に情報科学芸術大学院大学が設置され、メディアアートを本格的に学ぶ施設ができた。また、10を超える一般大学でも、アート・マネジメントを学ぶことができるようになった。他方で、この時期にBゼミや東京芸術専門学校といった歴史あるオルタナティブな美術学校が閉校した。

言説とメディアにおいては、1995年に『批評空間』の臨時増刊号として刊行された『モダニズムのハード・コア』が重要である。批評家の浅田彰、美術家で批評家の岡崎乾二郎、美術批評家で画家の松浦寿夫が共同編集した本書は、アメリカ現代美術の基本文献を翻訳し、美術に対する理論的な関心を高めることになると同時に、同書で大いに活躍した美術家であり批評家である岡崎の名を広く知らしめることにもなった。

他方、美術批評を取り巻く環境はいっそう厳しくなった。『みづゑ』や『三彩』などの伝統ある美術雑誌が1990年代から2000年代にかけて休刊した。『美術手帖』も以前と比べて情報誌的な色彩が強くなっていった（その後、2018年6月号より隔月刊化し、2022年4月号より季刊化した）。他方で、ウェブマガジンは盛況であり、Artscape、RealTokyo、Tokyo Art Beatなどは多くのアクセスを集めている（その後、2017年にウェブ版「美術手帖」が、22年にARTnews JAPANが始まった）。多くの美術批評家が発言の機会を失い、影響力が低下する中で頭角を現してきたのが樺木であった。

榎木は、1991年に『シミュレーションイズム ハウス・ミュージックと盗用芸術』を刊行し、欧米の最新動向を紹介すると同時に³¹、日本の若手アーティストの理論的な支えにもなった。1998年には『日本・現代・美術』を刊行し、戦後美術の歴史化に取り組んだ。1990年代後半に展開したジェンダー論争は批評家、学芸員、研究者を巻き込んで行われた。美術批評や美術史におけるジェンダーの問題が再び話題になったのは、2010年代末である。この時期は昭和天皇の写真を用いた大浦信行の版画シリーズ《遠近を抱えて》が問題となり、表現の自由や美術館のあり方が問われる事件が起こった。

1990年代に入って絵画の復権があり、絵画を対象とする年1回の展覧会VOCA展が始まった。立体表現では、もの派の再評価が進み、具体美術協会の国内外での再評価も進んでいる。アメリカでも「プライマル・スピリット」展や「アゲインスト・ネイチャー」展が開かれ、横浜美術館で開かれた「戦後日本の前衛美術」展はニューヨークとサンフランシスコに巡回した。1990年代はアジアの現代美術への関心が急速に高まった時代であり、福岡市美術館がアジア美術の展覧会を定期的で開催し、1999年には福岡アジア美術館が開館し、同年から福岡アジア美術トリエンナーレを開催してきた（2014年の第5回を最後に休止）。1990年には国際交流基金がアセアン文化センター（1995年にアジアセンターに改称。2004年に本部に統合）を設置し、アジアの現代美術を積極的に紹介した。また、メディア・アートが盛んになった時期である。NTTインターコミュニケーションセンター、キヤノン・アートラボ、日本科学未来館など、そうしたメディア・アートの展示や制作を支える施設や活動もあった。

2000年代になると、景気が回復の兆しを見せ始めた。著名な建築家が設計した金沢21世紀美術館や青森県立美術館が開館した。前者は現代美術を中心としつつ、地元への浸透も図り、多くの観客動員を記録して、注目を集めている。後者は県にゆかりのある作家の作品を収蔵している。また、せんだいメディアテークや山口情報芸術センターなど、図書館やギャラリーなどを含む複合施設の開館も話題になった。

2001年に国立美術館と国立博物館が独立行政法人となり、経営判断が重視されるようになった。観客動員を強く意識するようになり、主要新聞社やテレビ局の事業部が主体となって企画されたブロックバスターの展覧会が急増したため、実験的な展覧会の開

³¹ 榎木野衣『シミュレーションイズム ハウス・ミュージックと盗用芸術』（東京：洋泉社、1991年；東京：河出文庫、1994年；増補版、東京：ちくま学芸文庫、2001年）

催が難しくなったという声もある。公立美術館もまた、2003年に指定管理者制度が導入されて、経費の削減に自治体の関心が集中して、現場に混乱をもたらしているという指摘もある。他方、新たな試みもあった。東京都によるアーティスト支援事業トーキョーワンダーサイトである。展覧会やアーティスト・イン・レジデンスを展開して好評を得た。横浜市も2004年から「創造都市」の観点から、歴史的建造物などを文化芸術に活用しながら、街を再生するプロジェクト BankART1929 を推進している。代表の池田修が率いるこの施設は、美術、建築、パフォーマンスなどの事業を精力的に行い、アート・スクールも開いている。

1990年代に入り、世界各地で国際展が始まるなか、日本でも2001年に横浜トリエンナーレが、2010年にはあいちトリエンナーレが始まった。自然の中で行われる展覧会が開かれているのも日本の特徴である。2000年には越後妻有アートトリエンナーレが始まり、2010年からは福武總一郎と北川フラムによる瀬戸内国際芸術祭が、直島などの島々や港を舞台に開催され、多くの観客を動員している。

1990年代から2000年代にかけて貸画廊の閉廊が進むと同時に、若手ギャラリストが画廊を始める動きも出てきた。また、1992年に日本で初めての本格的なアートフェアの NICAFA が始まり、2005年からアートフェア東京が開かれている。村上隆のように、海外の市場で日本の作家が高値で取引される事例も出てきた。

キュレーターの時代になり、若手作家の発掘は批評家よりもキュレーターが行うようになった。ヴェネチア・ビエンナーレ日本館のコミッショナーはかつては美術批評家が務めてきたが、1990年代以降はほとんどがキュレーターとなった。美術ジャーナリズムの不振や出版不況などもあり、美術批評家の活動が見えにくくなっている。美術評論家連盟も会員の過半数が学芸員となり、フリーの美術批評家が少なくなっている。美術批評の凋落を示しており、「批評の終焉」だと暮沢は指摘する。

この時期の美術の動向として、暮沢は、岡本太郎の再評価、藤田嗣治の展覧会、草間彌生、川俣正、カイカイキキの活動を挙げている。2000年に村上隆が提唱したスーパーフラット、2007年に松井みどりが提唱したマイクロポップは、それぞれこの時代の美術を説明する概念として注目を集めた。若手作家としては Chim↑Pom が登場して社会的な視点でさまざまな作品を発表して

いる。2011年に発生した東日本大震災及び福島第1原発事故は、美術にも大きな影響を与えた。目黒区立美術館の「原爆を視る」展が中止となり、国際展でも2013年のあいちトリエンナーレが「揺れる大地」をテーマとするなど、震災の問題を取り上げる展覧会や作家が登場した。

刊行後の出来事

2014年1月に刊行された本書は、2013年までの出来事を扱っている。近現代日本美術に関心を持つ読者のために、その後に起こった出来事についても簡単に触れておきたい。2014年、愛知県美術館で開催された「これからの写真」展で、写真家の鷹野隆大の写真が、わいせつ物の陳列にあたるとして愛知県警が美術館に撤去を求めたため、半透明の紙で作品を覆うといった展示の変更を行った。同年、美術家のろくでなし子（五十嵐恵）が、自分の女性器をスキャンした3Dデータを頒布して逮捕・起訴され、2020年には罰金刑が確定した。2015年には、福島第一原子力発電所事故に伴う帰還困難区域で国内外の作家12組が参加する展覧会「Don't Follow the Wind」が始まった。封鎖が解除されるまで見に行くことができない展覧会であり、目に見えない放射能及びそれを拡散させた原発事故の問題を考えさせる仕組みである。2016年には、東京都現代美術館で会田家（美術家の会田誠、妻の岡田裕子、子の会田寅次郎）による日本の政治を題材とした作品の撤去・改変要請があり、それに対する抗議活動が起こった。2017年に東京大学消費生活協同組合が、本郷キャンパス中央食堂に40年以上かけられていた宇佐美圭司の絵画《きずな》（1977年）を改修工事の過

程で廃棄していたことが翌年判明し、東京大学は、反省とともに2021年に駒場博物館で「宇佐美圭司 よみがえる画家」展を開催した。2019年のあいちトリエンナーレの中の企画展「表現の不自由展・その後」が問題となり、開幕後3日で公開中止となった（会期終了1週間前に再開）。その後、国内外のアーティストが反対運動をするなど、社会的な事件となり、多くの論議を呼んだ。あいちトリエンナーレは参加作家を男女同数にするなど、この頃から日本の美術界におけるジェンダー・アンバランスに対する関心が高まった。2020年は、新型コロナウイルスの感染拡大のため緊急事態宣言が出されて、展覧会の中止、延期が相次いだ。宣言解除後も、事前予約や入場制限など、鑑賞の制約がしばらく続いた。

文化庁アートプラットフォーム 事業と本書の翻訳

最後に、本書の翻訳を可能にした文化庁アートプラットフォーム事業に触れておきたい。これは、日本における現代アートの持続的发展を目指し、日本人及び日本で活動する作家とその作品が国際的な評価を高めていくための取組等を推進する事業であり、2018年に5年計画で始まったものである。ステアリングコミッティーとして日本現代アート委員会を設置し、キュレーションや研究を進めるための国際的な専門家ネットワーク構築に取り組むとともに、日本における現代アートに関する重要なテキストの翻訳やウェブサイト等を活用した国内外への発信、全国の美術館を横断した作品情報のデータベース構築に向けた取り組み、日本におけるアーティストの国際的な活動を後押しする活動を行ってき

た³²。

翻訳事業は、2018年の事業開始とともに始まった。私は、日本現代アート委員会のメンバーとして、大舘奈津子とともに翻訳事業を担当してきた。翻訳事業は、他に中嶋泉と山本浩貴も参加し³³、日本の現代アートの国際的な評価を高めることにつながる研究を喚起するため、特に需要が高いと考えられる戦後美術を対象としたテキスト（単行本、評論、学術論文、カタログ寄稿文等）を選定、翻訳してウェブサイトで公開してきた。それと同時に、日本語で書かれた戦後日本美術の重要な著作の英訳も行っており、本書と黒ダライ児（黒田雷児）『肉体のアナーキズム：1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』（2010年）を英訳したのである³⁴。

冒頭で述べたように、本書の翻訳は、1850年代から2010年代までの日本美術を歴史的に論じた日本語の書籍がもとになっており、全10章のうち、1945年以後の美術を論じた3つの章を英訳した。全てを訳すことができればよかったのだが、日本語版は約1000ページからなる浩瀚な書籍であり、予算の都合上、今回は、より多くの英語圏の読者が関心を持つ、1945年以後の美術を論じた部分を訳出した。文化庁アートプラットフォーム事業で作成した英訳の手順に従い、翻訳者、クロスチェッカー、校閲者の3つのプロセスを導入して、正確な翻訳となるように努めている。

本稿では、本書及びその日本語版の概要や特徴、意義を考察し、戦後日本美術の研究史を論じたうえで、日本語版の内容に触れつつ、3つの章を概観した。そして、日本語版刊行後の美術の動きを論じ、この翻訳を行った文化庁アートプラットフォーム事業と本書の翻訳について説明した。これらの考察や説明を通して、本書が戦後・現代日本美術史に関する最も重要な研究書の一冊であることを示すことができたのではないかと思う。本書が、世界中の研究者、学芸員、学生を含む多くの人々が日本の美術に関心を持つきっかけとなることを願っている。

最後になるが、本書の刊行にあたり、まず出版の助成をしてくれた石橋財団に感謝いたします。財団の寛大な支援がなければこの出版は不可能だっただろう。本書は、アートプラットフォーム事業として刊行された。本書の英訳を許可して下さった著者の北澤憲昭、光田由里、暮沢剛巳の各氏、とりわけ多くの助言をくださった北澤氏に厚くお礼申し上げます。すばらしい翻訳をしてくれた足羽アリス貴和子、ケネス・マサキ・シマ、アリエル・ア

³² 詳細は文化庁アートプラットフォーム事業のウェブサイトを参照。<https://art-platform.go.jp/>（2022年7月23日閲覧）

³³ 過去には、植松由佳、林道郎、アンドリュー・マークル、鷲田めるろも参加していた。

³⁴ 黒ダライ児『肉体のアナーキズム 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』（東京：グラムブックス、2010年）

コスタ、セラ・サンプターの各氏、そして翻訳全体をエディットしてくれたトム・ケイン氏にも感謝いたします。アートプラットフォーム事業で本書の実現のために働いてくれた五十嵐三慧、大久保玲奈、小池麻紀、望月麻美子、土井未穂の各氏にもお礼を申し上げます。本書の選択は、アートプラットフォームで翻訳事業に携わってきた者たちによるものである。林道郎、アンドリュー・マークル、大舘奈津子、中嶋泉、山本浩貴の各氏に感謝いたします。

本稿は『美術の日本近現代史』（東京美術、2014年）の7～9章を英訳して出版された *History of Japanese Art after 1945: Institutions, Discourse, Practice* (Leuven University Press, 2023) の introduction として執筆されました。

© 2023 Kajiya Kenji + Bunka-cho Art Platform Japan

[artplatform.go.jp/resources/readings/
book-project](https://artplatform.go.jp/resources/readings/book-project)
