

中村敬治さんのこと

島 敦彦

35年前、中村敬治さん(1936-2005)は同志社大学の専任講師を辞して、国立国際美術館に移られた。ある年齢以上になって館長として迎えられる場合を除けば、長年勤務した大学から美術館の現場に飛び込む人は、実はほとんどいない。若いうちは美術館で研鑽を積み、ほどなくして大学で研究生を送るというのが、学芸員のおきまりのコースだからだ。

近年は大学志向よりも美術館で仕事を全うする人が増えてきたように思われるが、いずれにせよ、1986年の春、月並みを嫌う中村さんらしい、50歳を目前にした転職だった。

初めて出勤した日、桜が咲いていて、そのむこうに国旗がはためいていた。[……]この旗の下にある限り、美術ごときについてはあれ、批評などというもの、あるいはその自由は、原理的に一定の制限を受けざるをえないのではないかと気づき、愕然とした。

(中村敬治『現代美術/パラダイム・ロストII』水声社、1997年、あとがき)

「案に違わずというべきか、不安が実ってというべきか、この仕事は九年しかもたなかった」と「あとがき」は続くのだが、その9年の最後の3年余りを私は中村さんとともに過ごした。そもそも「国立国際美術館に来ないか」と1990年頃に、富山県立近代美術館(現在の富山県美術館)の学芸員だった小子に声をかけて下さったのが、中村さんであった。

その理由の一つは、富山県立近代美術館時代に、ビデオアートにまつわる企画展を私が二度担当していたからであったらしい。1983年の「第2回現代芸術祭—芸術と工学」と1989年の「第4回現代芸術祭—映像の今日」だ。中村さんは、後者の企画展を見がてら私に会いに来館された。

展示は、日本のビデオアートやコンピュータ・グラフィックスの現状を俯瞰する内容で、テープ作品上映(出光真子、伊奈新祐、内山昭太郎、斎藤信、力武俊之輔&島野義孝、田旗浩一、寺井弘典、寺本誠、永田修)、インスタレーション(天利道子、岩井俊雄、串山久美子、小林はくどう、桜井宏哉、佐々木成明、竹内忍、山本圭吾、中井恒夫、中島興、松本俊夫、宮島達男、山口勝弘、吉原悠博)、特別常設展示(久保田成子)、さらにコンピュータ・グラフィックス(勝井三雄、河口洋一郎、木村卓、榎原幹典、土佐尚子、林弘

幸、藤幡正樹)やゲーム映像などが展示・上映された。

富山の展示をご覧になった中村さんからは、カタログにもっとちゃんとしたテキストを書かないといけない、という苦言を頂戴した。確かにその通りではあったが、機材調達からカタログ編集、作家招聘の段取りのほとんどを一人で準備していた私には、その余裕が全くなかった。中村さんとしては、国立国際美術館において、将来ビデオアートやCGなど新しいメディアに関する企画展を計画しようという目論見があったようで、その担当者として私を想定していた、と別の人が聞いたことがある。

ところで、中村さんは、美術館に入る以前から、美術批評家として新聞・雑誌に寄稿し、関西の画廊で展覧会を企画するなど、大学での業務以外にも多彩な活躍をされていた。国立国際美術館でもその才能は如何なく発揮された。

美術館に入った1986年には、マルセル・デュシャンを含む所蔵品による常設展「美術の観念/観念の美術」を企画し、20世紀美術に誘う懇切丁寧な解説をチラシに寄せた。

「芸術と日常 反芸術/汎芸術」(1991年)では、工藤哲巳や荒川修作ら読売アンデパンダン世代からナンセンスなハプニングで知られるグループ「ザ・プレイ」や90年代初頭の森村泰昌にいたるまで幅広く紹介した。「彫刻の遠心力—この十年の展開」(1992年)は、私も半分お手伝いした特別展で、1980年代日本の現代彫刻を、石原友明、中原浩大、今村源、中ハシクシゲら関西の気鋭と80年代後半から頭角を現した内藤礼や高柳恵里、ロンドンの寺内曜子やニューヨークの久保田成子ら、新たな彫刻表現を拡張する仕事を展望した。

「ヨーゼフ・ボイスの世界」(1990年)や「パナマレンコ展」(1992年)、さらに「工藤哲巳回顧展—異議と創造」(1994年)はいずれも、かねてから中村さんが強い関心を寄せてきた特異な芸術家たちだけに思い入れが深かった。

こうした展覧会活動と並行して、中村さんがその草創期から注視してきたのが、実験映画やビデオアート(中村さんは「ヴィデオ」の表記を好んだが、ここでは一般的な表記「ビデオ」とする)だ。

たとえば1982年に京都の成安女子短期大学内のギャラリーで、木版画家の黒崎彰との共同企画としてビル・ヴィオラの新作《はつゆめ》(1981年)をいち早く上映し、自らレクチャーも行っている。

最初の著書『現代美術/パラダイム・ロスト』（書肆風の薔薇、1988年）を見ると、スタン・ブラッケージ、《アネミック・シネマ》、「日米ビデオ・アート展」、ビル・ヴィオラ、「ビデオ・スペース三〇〇展」、ジョナス・メカス、「ドイツ実験映画1980-84年」、パトリック・ボカノウスキー、「ふくい国際ビデオ'85フェスティバル」など、実験映画やビデオアートに関する展覧会や上映会について数多くの批評を残している。

国立国際美術館においては、北ベトナム生まれの映画作家トリン・T・ミンハの異色のドキュメンタリー《ル・アッサンブラージュ》（1982年）やジョナス・メカスの日記映画《リトアニアへの旅の追憶》（1972年）を上映したほか、国内外のビデオアートを上映権付資料として購入し、常設展の一角や講堂で恒常的に紹介した。当時は、3/4テープにダビング（私自身、ダビング作業を四苦八苦しながら行ったが、なかなか難しい業務のため、途中から専門業者に委託）した上映用のテープを準備し、観客の申し出に応じて、看視員がその都度ビデオ再生機に挿入して見せる方式を採用した。申し出方式にしたのは、テープの消耗を懸念したせいでもあるが、そもそも来館者が少なかったからだ。

今回、田中晋平客員研究員の企画による「美術館と映像—ビデオアートの上映・保存—」は、国立国際美術館が万博記念公園にあった1989年頃から、中村さんが映像資料として毎年少しずつ購入し、私が引き継いで1995年以降2002年頃まで紹介してきたビデオアートの一部をあらためてご覧いただくものである。

今回ご紹介する二つのプログラムは、ブラウン管時代のテレビモニターに映されることを想定した作品群で、1980年代から90年代にかけてのビデオアートの状況と雰囲気をよく伝えるものである。1980年代以降、全国各地に設立された公立美術館が、積極的に映像作品の上映や収集に乗り出していた時期とも重なる。また中谷芙二子が主宰するビデオギャラリーSCANの活動も活発であったし、東京はいうまでもなく、北海道、横浜、富山、福井、名古屋、福岡などさまざまな場所で、ビデオアート関連の展覧会が継続的に開催された。ソニーやビクターなど映像機器の企業側もその普及に利用できると判断した場合は、諸機材の無償提供を惜しまなかった。しかし、メディアの進展とともに、液晶などのフラット・ディスプレイや高性能のプロジェクターが普及してい

くにしたがって、新たな映像作家たちが登場し、隆盛を極めた従来のビデオアートは下火になっていった。機材や設備の更新が予算的にできなくなっていった美術館の事情も背景にはあったように思われる。

中村さんはその後どうしたのかというと、1995年の3月に国立国際美術館を退職し、4月からは新設準備段階にあったNTTインターコミュニケーション・センター（ICC）に転出、1997年4月に開館後は、同センター副館長・学芸部長として、「ビル・ヴィオラ ヴィデオ・ワークス展」、「荒川修作/マドリン・ギンズ展」、「『針の女』—キム・スージャのビデオ・インスタレーション」などを企画した。

2001年3月に同センターを退職直後に、中村さんは、「メディア・アートの危うさ」（『読売新聞』2001年4月11日夕刊）と題して、「芸術の方が技術に盲従している場合がやたら多い」と厳しく指摘した。晩年は、特定の組織に属さず、より自由な立場で批評活動を続け、2005年3月24日に死去した。

しま あつひこ／国立国際美術館館長

第21回中之島映像劇場
美術館と映像—ビデオアートの上映・保存— 配布資料をウェブに再掲 発行:国立国際美術館
資料発行日:2021年9月18日