

## 「バブルラップ」展 関連イベント

### 講演会

## 「『バブルラップ』と1980年代アート」

日時 2019年1月26日(日) 15:00-16:30  
場所 熊本市現代美術館 ホームギャラリー  
講師 榎木野衣(美術評論家)



---

### バブルラップ

「もの派」があって、その後のアートムーブメントはいきなり「スーパーフラット」になっちゃうのだが、その間、つまりバブルの頃って、まだネーミングされてなくて、其処を「バブルラップ」って呼称するといろいろしっくりくると思います。特に陶芸の世界も合体するとわかりやすいので、その辺を村上隆のコレクションを展示したりして考察します。

会期 2018年12月15日(土) - 2019年3月3日(日)  
会場 熊本市現代美術館 ギャラリー1・II

**司会** ただいまより「バブルラップ」展関連イベント、榎木野衣さんによる講演会を開催いたします。「バブルラップ」展は世界的に活躍するアーティスト村上隆さんがご自分のコレクションを元にご自身でキュレーションされた展覧会です。展覧会タイトルのバブルラップというのは、この展覧会において発表された新たなアートのキーワードで、1980年代から90年代のいわゆるバブル経済期のアートムーブメントに対して与えられた新しい呼称です。昨今、さまざまな美術館で80年代、90年代をテーマとする展覧会が開催されており、およそ30年前のアートを見直そう、捉え直そうという動きが非常に顕著になってきているかと思われます。そこで本展に際しまして、活発になってきている80年代のアートの議論をここでも深めていければと思います、本講演会を企画した次第です。

本日ご登壇いただきますのは、皆様よくご存知の美術批評家、榎木野衣さんでございます。村上隆さんと同年代の批評家で、ご本人との関係も長くまた深くおありの榎木さんに、本日は1970年代後半から、90年代にかけて日本のアートシーンにどのような動きがあったか、お話ししていただきたいと存じます。なお、チラシには仮のタイトルを掲載してございましたが、改めまして「『バブルラップ』と1980年代アート」という題でご講演賜ります。それでは榎木さんお願いいたします。

**榎木** はい。みなさんこんにちは。榎木野衣と申します。こちらの講演会にお招きいただきありがとうございます。本日は「バブルラップ」と1980年代の日本の現代美術ということについてお話しいたします。今朝、飛行機で熊本空港に着いて、先ほど展覧会を拝見しました。会場に入るとまず黒い部屋があり、そして眩しいような白い部屋があり、その後は洞窟のような、暗く湿っている部屋があって、そのコントラストが日本の戦後美術に重なってくるのかなど、改めて考えているところです。村上さんの試みは、入口のところのネオンサインにあるように、1945年以降、現在に至るまでの戦後全体を「バブルラップ」という言葉で捉えようというところにあるようですが、そのひとつの核になっているのが80年代の美術ということで、80年代の美術に関して私自身がどんな捉え方をしているかをお話ししたいと思っております。どうぞよろしく願いいたします。

(拍手)

司会の方から紹介があった通り、今、日本国内では1980年代美術をめぐる様々な試みが行われています。画面に出しているのも、そのひとつです。左に見えているのが、「起点としての80年代」という金21世紀美術館で始まって、高松市美術館、静岡市美術館へと巡回している展覧会です。1980年代を起点、スターティングポイントと考えるという展覧会ですね。右上は、もう終わってしまいましたけども、大阪の国立国際美術館で1月20日まで開かれていた「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」という展覧会。その中から中西學さんの《THE ROCKIN' BAND: The Guitar Man》という1985年の作品をお見せしています。関西ニュー・ウェイブというのは、80年代の頭くらいから大阪を中心に起きた新しい現代美術の動向で、それまでのミニマル・アートの、あるいはコンセプチュアル・アートの、禁欲的であったり概念的、思索的であったりしたものに対し、非常に率直なエネルギーの表出であるとか、大胆な色使いとか、大きな作品サイズとか、大変ショッキングな現れ方をしたものでした。この展覧会は国立国際美術館のコレクションを活かし、自館の集めた作品を中心にしたものと聞いていたのですが、実際に行ってみたところ、この80年代の関西ニュー・ウェイブの中心となる作品のほとんどは作家蔵でした。ですから、80年代直前の、河原

温さんの作品などは国立国際美術館のコレクションでしたが、そこから後の展覧会の内容に当たる部分は作家蔵のものが多くて、その時期のニュー・ウェイブについてはあまり美術館での収集が進んでいなかったことを改めて感じました。中西學さんという方の名前をどれほどの方がご存知か分かりませんが、80年代の頭に関西ニュー・ウェイブのホープとして出てきた方でした。大変話題になり、人気もあった画家、作家で、今回の「バブルラップ」展でも日比野克彦さんが重要な役割を果たしていると思うのですが、それに匹敵するような活動をされていた方です。今はあまり活動の様子が聞こえてこないのですが、当時はそういう大変エネルギーな活動、そして非常に簡素な、バブルラップに繋がるかもしれませんが、簡素な素材でアメリカのイメージの多くを作り出していました。この展覧会でも、そういった作品が入りに飾られていました。私も久しぶりに見ましたが、今見ると、関西ニュー・ウェイブの入口的な作品として、当時とは違う歴史的な位置付けができるのではないかという風に感じました。「起点としての80年代」展と国立国際美術館のこの展覧会を1日で梯子して観ましたが、印象がまだ生々しいです。下に出ているのは、高知県立美術館の開館25周年記念展で、「ニュー・ペインティングの時代」という展覧会です。この80年代は世界的にも新しい絵画の動向が花開いた時代に当たっておりまして、日本の「ニュー・ウェイブ」と、当時日本で「ニュー・ペインティング」と呼ばれた動向も、海外でも同時多発的に起きていた。アメリカでは「ネオ・エクスプレッションイズム」とか、ドイツでは「ネオ・エクスプレシオニスム」であるとか、イタリアでは「トランスアヴァンギャルディア」であるとか、こういった動きと重ね描かれていました。高知県立美術館のこの展覧会は、海外で80年代に起こった「ニュー・ペインティング」の動向を集めて見せるという企画で、今映っているのは、ジャン＝ミシェル・バスキア《フーイー》という1982年の作品です。他にジュリアン・シュナーベルであるとか、キース・ヘリングであるとか。ドイツであればゲオルク・バゼリッツであるとか、アンゼルム・キーファーであるとか。あるいはイタリアであれば、エンツォ・クッキ、サンドロ・キア、フランチェスコ・クレメンテといった、そういう画家たちが出品されると聞いています。以上の3つの展覧会は2018年度に日本各地で開かれたり巡回したりしているわけですが、同様の企画は2019年以降も随所で企画されているようです。例えば、ロサンゼルスのアートギャラリーのBLUM & POEで吉竹美香さんという方がキュレーションをする80年代、90年代の展覧会が企画されておりますし、他にも日本の80年代現代美術をめぐるフォーラムであるとか、雑誌企画等が企画されていると聞いております。大きく括ると、今回の「バブルラップ」という展覧会も1980年代を核にして戦後の日本の現代美術全般を振り返るということなので、そういう一連の企画の中に位置付けることができるのではないかと思います。

「起点としての80年代」とか、「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」展とか「ニュー・ペインティングの時代」というと、企画の趣旨があまりはっきりしないですが、村上隆さんが企画されたこちらの「バブルラップ」展に関しては、非常に丁寧にそれがタイトルに組み込まれているので、言わんとするところが明確に伝わってきます。改めて読んでみると、「もの派があって、これは1960年代後半に起きたムーブメントのことで、その後のアートムーブメントはいきなり「スーパーフラット」になっちゃうのだが、「スーパーフラット」は2000年に東京で最初の催しが開かれております。その間、つまりバブルの頃って、1969年から2000年の間、つまり80年代を主とする時代です

ね。私の括りでは70年代の後半くらいから90年代頭くらいまでを後で紹介しますが、この時期は、まだネーミングされてなくて、「もの派」とか「スーパーフラット」という分かりやすい括りがまだなくて、其処を「バブルラップ」って呼称するといういろいろしっくりくると思います。特に陶芸の世界も合体するとわかりやすいので、その辺を村上隆のコレクションを展示したりして考察します。というのがタイトルになっております。言わんとしていることがはっきり伝わってきます。現在、世界的に研究も展示も進むようになった「もの派」があって、そして、2000年以降の村上隆さん自身がコンセプトを練って、練り上げて作りあげた展覧会「スーパーフラット」がある。その間には「もの派」や「スーパーフラット」のような分かりやすい呼び名がないので、それを「バブルラップ」と呼んで繋ぐ、もしくは串刺しにすることで、戦後の日本の美術がよく分かってくるのではないかと、ということだと思います。その串刺しにされる部分を「バブルラップ」と村上さんが呼ばれたことについて、私自身、非常に関心があります。これは言わずもがなかもしれませんが、これは展覧会場の入り口です (fig.1)。「Bubblewrap」とネオンが輝いていて「1945～today」という括りなので、全体としては戦後を概観するという展示になっていると思います。



fig. 1 「バブルラップ」展 会場入口

「バブルラップ」というのは、日本語では「気泡緩衝材」と呼ぶようです。日本語ではというか、専門用語ではということかもしれません。検索してみたところ、これは1957年にアメリカで開発されたようなのですが、偶然生まれたみたいなのです。2人の技術者が清掃しやすい壁紙を作ろうとしていました。壁紙は一度汚れるとなかなか落ちないので、洗剤を使って簡単に汚れを落とせるような壁紙を作ろうとしたところ、偶然ビニールに気泡ができてしまった。プチプチの部分ですね。これ、何かに使えないものか、と。最初はプールのシートに使おうとしたらしいです。プールの

セメント面、タイル面は硬くて痛いので、そこに敷いてクッションがわりにすることを考えたみたいですが、他にいくらでもそういうものはあるので、じゃあいっそのこと使い捨ての梱包材、壊れ物などを包む梱包材にしたらどうか、ということで世に出したところこれがヒットして。それで、「Bubble Wrap」という商品名で、Air products社というところが商品として売り出したということです。日本ではよく「プチプチ」とか、「エアキャップ」って呼ばれているのではないのでしょうか。「プチプチ」は俗称かと思っていましたが、これは川上産業の登録商標なのですね。他にも「エアパッキン」とか「エアクッション」など、いろいろ名前があるようです。

村上さんの考えと重なっているかどうかは分からないのですが、「バブルラップ」の特徴は何かと言えば、まず使い捨てということです。消費材で、最終的に捨てられるという点が、この素材のひとつ目の特徴かと思います。もうひとつは無色透明であること。無色透明なので見えにくい、もしくは目立たないということが2つ目の特徴です。3つ目が、大事なのは気泡の方、つまりエアの方なので、中身がないということです。中身が詰まっていたら緩衝材にならないので、中身がないということが重要です。この3つが特徴かなと考えました。「使い捨て」「目立たない」「からっぽ」、こういう要素が「バブルラップ」というものをひとつの美術の指摘にするには重要かなと考えています。そして、バブルラップ自体が何かを包むものなので、それ自体は道具であるわけです。本体ではなくて、陶芸や精密機械といったものの外との接触を和らげるためのもの。昔で言うと、まさに「包み紙」です。包み紙と言うと美術史的には印象派がパッと出てくるでしょう。ヨーロッパに浮世絵が広がったのは、中身じゃなくて中身を包んでいた紙の方が注目されたからでした。それは日本では反故にされる、つまり使い捨てのものだった。使い捨ての梱包紙に印刷されていたイメージの方にヨーロッパの人が惹かれて、一点透視図法ではない、多視点的な平面的絵画、つまり印象派からポスト印象派に至る流れができてきたという歴史的な参照点があるのですが、ここにも繋がってくるのかなと思います。つまり包みの方がいつの間にか主役になっている、という逆転ですね。こういう逆転が起こるのがバブルラップの特徴かなと。バブルラップって、しげしげと見ることはないのですが、かなり特異なメディウムですよ。こうやってロール状で売っていますし、改めて見るとかなり不思議な物質だと思います。

さて、村上さんの過去のお仕事について、これがどう今回の展覧会「バブルラップ」と繋がってくるのか。ご覧いただいているのは、先ほどご紹介した2000年の「SUPER FLAT」展のチラシです。切手のようなデザインになっていて、切り取り線が入っている。この中にも今回出品されているヒロミックスさんの写真などが出ていました。この展覧会は、東京・渋谷のパルコギャラリーで開かれました。「渋谷」と「パルコ」。これは80年代の美術を考える上で、とても大事なキーワードです。画面の下は、その際に刊行されたカタログです。コンセプトブックと言った方がいいのかな。『SUPER FLAT』という立派な作品集です。こちらの版元がマドラ出版という、『広告批評』という雑誌を出していた出版社です。「広告」批評ですね。「広告」というのも80年代の美術を考える上で重要です。つまり、「渋谷」、「パルコ」、そして「広告」。この3つがキーワードです。続いて時代は下りますが、画面右側のチラシは、2016年に横浜美術館で開かれた「村上隆のスーパーフラット・コレクション」展です。これは村上さんの集められたあらゆるジャンル、古今に渡る

コレクションを横浜美術館で一斉に展示した大変貴重な機会でした。その下にあるのが、2017年に青森県の十和田市現代美術館で開かれた「村上隆のスーパーフラット現代陶芸考」。こちらは、村上さんが集めた陶芸に集約した展示だったようです。私は横浜の方は拝見いたしましたけれども、十和田の方は見られませんでした。横浜は、館長の逢坂恵理子さんが企画された展覧会でした。さきほど「渋谷」「パルコ」「広告」という話をしたのですが、そこに何か繋がる場所はないかなと考えますと、この右下の「村上隆のスーパーフラット現代陶芸考」が開催された美術館の館長を務められているのが、小池一子さんでありまして。この小池一子さんという方は「渋谷」「パルコ」「広告」ということに大変深い縁のある方なので、そういうところを紐解いてみようかと思っております。

さて、80年代のアートの源流を遡っていきますと、ひとつ大きな区切りとなっているのがみなさんに今お見せしている「アール・ポップ」という展覧会です。この展覧会は、ちょうど『SUPER FLAT』の図録と同じような大きさのカタログを、冬樹社という出版社から出しました。展覧会が開かれたのは1979年、場所は、渋谷ではないのですけれども、池袋のパルコでした。1979年にまず池袋のパルコで開かれ、その後、札幌のパルコに巡回しました。この「アール・ポップ」という展覧会は、画家の谷川晃一さんという方が企画したものでした。大判の図録の他に、同じ年に皓星社という別の版元から『アール・ポップの時代』という評論集を出していて、これが評論、批評的な位置付けをする本になっています。谷川晃一さんは画家なのですが、60年代の「読売アンデパンダン」という、なんでもありな60年代の「反芸術」の拠点となった展覧会にも出品されています。「反芸術」について詳しい方なら、「ハイレッド・センター」という、赤瀬川原平さんと高松次郎さんと中西夏之さんのユニットが銀座の並木通りの路面の歩道を清掃したハプニングをご存知かと思いますが、そのときの写真にも写っているので、「反芸術」の頃から活動されていた方です。画家でもありますが、評論も手がけていて、60年代以降日本で起きている動向を新しい言葉で括ろうという風に考えた結果、でてきたのがこの「アール・ポップ」という言葉でした。谷川さんは、これを「第3の波」と捉えていました。第1がヨーロッパで生まれた「アール・ヌーヴォー」です。それから機械時代、産業時代の技術の幾何学的な造形をデザインに取り入れた「アール・デコ」があり、そしてそれに次ぐ第3の波として「アール・ポップ」という、日本で生まれた独自のポップアートがあると。谷川さんはこれを「クロスオーバーシティアート」とも名付けていて、まず都市が舞台になるという特徴。それから、広告が非常に大きな役割を果たす。そして日常生活。アートは非日常的な経験を与えてくれると考えられていたわけですが、そうではなくて、日々の暮らしのさりげない一コマというか、繰り返すというか、その中に新しい美があるということを唱えました。また消費社会というのを重視しました。つまり「使い捨て」や「更新されていくこと」、「日々発信されていく」ということ。その中に新しい美を見つけるということです。もうひとつは、アメリカの日本の美術における影響をきちんと認識しようとしてきました。もっと言うと進駐軍文化のことです。東京の福生では、米軍基地の拠点でもあった場所にアメリカ軍が住んでいました。そのアメリカンハウスが空き家になって、ヒッピー上がりの若者が入ってきて、新しい文化を編み出していった。そのときに米軍が残していった色々なイメージと、日本の土着的なイメージが合体して、新しい美意識になったということを唱えています。そこで思い出すのが、村上隆さん自身が立川美術学院

という予備校の出身であることです。福生や立川というのは米軍の匂いの漂う場所なので、そんなところにも接点がありはしないかなと思っています。ちなみに、福生をベースに生まれた大変有名なバンドが「はっぴいえんど」です。松本隆さんや細野晴臣さんといった、日本の音楽を牽引する方々が輩出されたバンドです。そんなバンドが生まれた土壌を育んだ場所でもあります。ヒッピー文化と進駐軍文化。そこに日本の土着的な情緒性が、日本語の歌という形式に乗って、洗練されたポップスとして世に出てきた。それまではロックといえば英語で歌うのがかっこよくて当たり前だったのですが、あえてロックのエイトビートに乗らない日本語でロックをやるということで、松本隆さんらは日本語で歌える歌詞を工夫して模索し、それがのちの松田聖子さんの大ヒット曲のような、日本語で歌えて日本語に馴染むリズム、メロディっていうのに繋がって行って、日本の歌謡曲の黄金時代を築くわけです。まさにその原点である、福生とか立川とかの進駐軍文化についてここで書かれています。この本の中でどんな作家の方が取り上げられているのかというと、例えば、60年代「反芸術」の急先鋒だった篠原有司男さん。それから田名網敬一さん。この方は『月刊プレイボーイ』のアートディレクションをずっとやっていて、アートと商業美術の両者を行き来していた方ですね。そしてイラストレーターがたくさん投入されています。例えば永井博さん。それから写真家もたくさん取り上げられています。その頃、写真家は職業的に美術家とは分け隔てられていたのですが、例えば「バブルラップ」展にも出ている篠山紀信さんが取り上げられたりしています。また、松永真さんとか田中一光さんといった、広告のアートディレクターも取り上げられています。それから「反芸術」の画家の中でも、今回の展覧会にも出ている福岡在住の画家、菊畑茂久馬さんもこの展覧会に取り上げられています。それから、80年代を回顧するときには出てこないと思える版画家、山本容子さんもこの展覧会に選ばれています。そして何と言っても、大変重要なのは山口はるみさんですね。山口はるみさんは今回の展覧会でも出品されているので、すでにお気付きの方もおられるかと思います。山口さんは、それこそ先に申しあげた「渋谷」「パルコ」「広告」を先頭になって引っ張ったイラストレーターの方です。エアブラシによる、非常に写実的な、写実的というかスーパーリアル、ハイパーリアルな描法で、都市で躍動する女性のイメージを生き生きと描いていました。このハイパーリアルな「はるみガール」たちが都市の大きなバナーとなって街の方々に出現し、通りの喧騒をリードして、瞬間に一斉を風靡しました。テレビコマーシャルにもなりましたし、誰でもどこかで見た覚えがあるのではないのでしょうか。

今スクリーンに出ているのが池袋の西武百貨店です。ここがパルコの原点。「アール・ポップ」展もここで開かれました。右に出ているのが渋谷のパルコPart3です。渋谷にパルコを出すということは、電鉄路線としては後発だった西武グループが、すでに東急の牙城であった渋谷に、いわば殴り込みをかけたという形でした。鉄道を引いてその拠点となる駅に百貨店を展開して集客するというのは常道なわけですが、後発の西武には土地がなかった。公園通りという、NHKの放送センターに繋がって行く脇の、しかも坂道しかなかったのです。駅から離れているし、おまけに坂を登らないといけないというのはやはり面倒で、消費行動としてそれだけでマイナスなのですが、あえてそこに陣を張って、徹底的に鮮烈な誘導的イメージを打ち出すと。新しい時代を不動産的な条件だけではなくイメージで牽引していくということをやったのですね。そのときに抜擢された

のが、山口はるみさんのイラストだったわけです。この渋谷のパルコPart3は後で出てきますが、日比野克彦さんのデビューの場所でもあります。当時、坂を登っていくとこの建物が正面にそびえていました。今は残念なことというか、取り壊されて、新しい高層ビルを新築しているのもうこの姿ではありません。ちなみに「パルコ」とは「パーク」ですね。イタリア語で「広場」という意味です。ですから、坂の上にみんなが集まれる広場のような建物があって、そこで新しいイメージを交換し合おうということで作られた。そういうわけで渋谷のパルコがここの旗振り役として定着していったのでした。

山口はるみさんについて少し補足します。山口さんは、こういったエアブラシのハイパーリアルなイラストレーションを日本に導入していく最初のきっかけを作った方で、この描き方は、空山基さん以降にも受け継がれて、よりSFチックな世界へと展開されていきます(fig.2)。山口さんはもともと東京藝術大学の油画出身で、最初からイラストレーターをやっていたわけではない。私は山口さんに何度かお目にかかったことがあります。大変魅力ある方で、お話もとても面白い方です。前にも、こんなことをお聞きしたことがあります——私が藝大で油絵を描いていた頃、ギューチャン(篠原有司男)とか、高松次郎、中西夏之なんかがいて、彼らがやっていることを眩しく見ていた。でも、自分のやりたいことは彼らとちょっと違うといつも感じていた。だから何か別のことをやろう——と。だから、最初からイラストレーターを目指したのではなく、その頃のことをよくご存知で、「反芸術」と同時代を生きていた方なのです。それで言うと、今回の「バブルラップ」展に出ている中では、作風は全然違いますけども、菊畑茂久馬さんのような反芸術の旗手と同じ時代を生きてきた方なのですね。山口さんは東京藝大を出た後、西武百貨店の宣伝部に就職します。西武百貨店の宣伝部が新しいイメージを打ち出そうということになって、池袋も渋谷も流通は後発ですから、何か強くて大胆なイメージをプッシュしないと、先行する百貨店に置いていかれてしまう。そこで宣伝部の堤清二さん、あるいは増田通二さんという当時のトップの方々から頭をひねって、3つの新しい戦力を束ねて世に打ち出そうということを考えてきました。これは、村上さんの展覧会序文にも出てくる、80年代のアート考えたときに西武セゾングループをどう捉えるかという大変重要な問題につながってきます。ひとはアートディレクター、もうひとりがコピーライター、もうひとりがイラストレーター。アートディレクター、コピーライター、イラストレーター。まだまだそんな言葉が馴染む時代ではないです。池袋のパルコは1969年にできますが、その頃に台頭したこの3つが、のちの80年代の主演となる職種になってくるわけです。その職に女性を抜擢しようということになって、3人の才能豊かな、これから時代を引っ張ってくれそうな女性を集めました。まず、アートディレクターとして招かれたのが石岡瑛子さんですね。コピーライターとして抜擢されたのが、先ほど名前が出ました小池一子さん。そしてイラストレーターには、東京藝大を出たばかりだった山口はるみさんが抜擢されました。山口さんのイラストと、小池さんのコピーライティングと、全体を演出する石岡さんのアートディレクションの3つの力が束ねられて、それが東京の主要ターミナル駅から発信された。これがのちの渋谷パルコの大成功へと繋がっていくことになるわけです。



fig. 2 「バブルラップ」展 展示風景

左5点：山口はるみ《サテンの女》1978年ほか 右2点：藤原新也《雨のハイウェイ》1989年ほか

ちなみに余談というか、この小池一子さんは、のちに村上隆さんの「村上隆のスーパーフラット 現代陶芸考」を開催する十和田市現代美術館の館長になる方です。この小池さんが80年代に東京の門前仲町というところに、「佐賀町エキジビット・スペース」というのを立ち上げまして、このスペースは1983年から2000年まで続くのですが、なかなか美術館では見ることのできなかつた新進気鋭の美術家たちの本格的な個展を次々に開きました。例えば、今回も出品されている大竹伸朗さんの展覧会。これは村上隆さん自身も足を運ばれたもので、非常に刺激を受けたと聞いております。それからやはり出品されている、森村泰昌さんの個展。それから杉本博司さん、内藤礼さんといった作家の個展を立て続けに開いて、東京の80年代の現代美術の拠点となりました。

スライドのほうに話を戻すと、こちらの画像は、それぞれ「はっぴいえんど」のメンバーの写真、「はっぴいえんど」のファーストアルバム、それから立川美術学院の校舎です。「アール・ポップ」における進駐軍文化のひとつの参照イメージとして持ってきました。この画像は、今回の展示室での山口はるみさんの壁です。山口さんは島根県のお生まれで、お父さんが地震、地学の研究をされている有名な学者さんです。その影響かもしれませんが、山口さんは鉱物採集とかの地学の観察がお好きで、外を駆け回るような少女で、確かソフトボールとかでも大変な能力を発揮されたと聞いています。そう考えると、はつらつと躍動する女性は、自らの身体能力に基づいてデッサンされているのではないかと感じます。

こちら先に出た空山基さんの今回の出品作で、山口さんならではのハイパーリアルな世界観が、SFの空想性や内的世界の描写、さらにはこの世のどこにもないイメージへと拡張する形で受け継がれていったことがわかります(fig.3)。会場でぜひしっかりと見届けてほしいですね。こちら今回出品されている、篠山紀信さんの作品です(fig.4)。日の丸の横は横尾忠則さんですね。横尾さんは三島由紀夫と最後の最後まで、三島が割腹する一週間ほど前までやりとりをしていた方なので、三島の最後について大変にお詳しい方です。それからこれは藤原新也さんの写真です(fig.2)。藤原新也さんは「アール・ポップ」には出てこないですが、その頃から写真にスポットが当てられるようになって、JICC出版局という非常に広告に近い版元から写真集を立て続けに出して有名になっていった方です。それから森村泰昌さん。写真の延長線上に、現代美術の手法と結合して、現代美術の新しい動向の蓋を開いた方です。70年代に消費文化の中で流通していく写真の力の延長線上に、現代美術に繋がってくるということのひとつの表れかなと思って紹介しています。それから、80年代のニュー・ウェイブの時代に、孤高の存在として知られていた榎忠さん(fig.6)。これは今回の出品作ですけれども、既存の性を転換するようなイメージ、あるいは体毛そのものを剃ったり生やしたりして作品にしたり、自分の肉体そのものを駆使して表現したりする。関西からニュー・ウェイブが出てきたときに、椿昇さんらが孤高の存在として参照していたアーティストの方です。

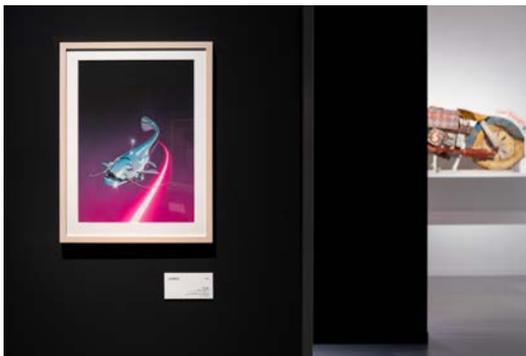


fig. 3 「バブルラップ」展 展示風景  
空山基《Untitled》1990年



fig. 4 「バブルラップ」展 展示風景  
右：篠山紀信《三島由紀夫(1968東京)》1968年

ここまでは「アール・ポップ」のお話をしました。「アール・ポップ」に続いては、「ニュー・ペインティング」というキーワードです。80年代を語る上で、「ニュー・ペインティング」についてやはり触れておきたいと思います。この「ニュー・ペインティング」は、読んで字のごとく「新しいペインティング」ということなのですが、これは日本で定着した言葉でありまして、ニューヨークであれば「ネオ・エクスプレッションイズム」あるいは「バッド・ペインティング」といったふうな呼び名が付けられていました。日本でこの「ニュー・ペインティング」という言葉が定着する上で大きな働きをなしたのが、雑誌『美術手帖』です。雑誌文化というのも重要なポイントです。現在は、雑誌はなかなか売れないし、厳しい局面に立たされていると思いますが、80年代はそれこそ出版界の花形でした。広告はどんどん入ってくるし、売上も右肩上がり。その高い売り上げを元手に四方八方取材して、世界の先端の動向を紹介する。それがますます売れてという、雪だるま式にイメージが拡散して

いった時代、まさに雑誌の時代でした。雑誌はもちろん印刷媒体なので、デザインやイラストレーションという印刷文化の力も大きかったと思います。今見ているのは『美術手帖』ですね。『美術手帖』がいつぐらいから「ニュー・ペインティング」という動きを捉え始めたのかというと、遡ってみると1984年の2月号です。「ニュー・ペインティング現象」というキャッチコピーがついていて、写っているのはジュリアン・シュナーベルのスタジオですね。下の画像はもう少し古くて、1983年の7月号に特集「ジュリアン・シュナーベル」というのを出して、他号ではジャン＝ミシェル・バスキアの小特集なども設けていました。80年代初頭に『美術手帖』が「ニュー・ペインティング現象」というキャッチで、新しくアメリカで起きている、大画面で神話的な物語性があり、メディア的にも非常に多様な絵画を紹介しました。それまでのミニマル・アートやコンセプチュアル・アートとは対照的な絵画の動向を前面に押し出して、これが日本にも波及していきます。右に出している大きなイメージは、その立役者となったジュリアン・シュナーベルの作品《無題(ローラ)》という、これは1987年の作品です。この『美術手帖』が、海外の美術家たち、つまりジュリアン・シュナーベル、ジャン＝ミシェル・バスキア、キース・ヘリングの3人を特に大きく特集していきました。それに合わせて、ニュー・ペインティング現象が日本でも起こっている。日本にも先頭に立つ旗手がいるということで、日本の画家たちも紹介していきます。具体的には、1984年の5月号で日比野克彦さんと大竹伸朗さんの特集を組みます。2人とも「バブルラップ」展に出品されていますね。日比野さん、大竹さんという2人は、「起点としての80年代」展でも大きな役割を果たしているのを、ご覧になった方は分かることかと思えます。それから84年の6月号では、横尾忠則さんの展覧会をやっています。日比野克彦、大竹伸朗、横尾忠則。このあたりの名前が、日本でニュー・ペインティングに当たるアーティストとして取り上げられたのでした。ここで忘れてはいけないのは、それに先立って、横尾さんが有名な「画家宣言」をしたことです。大変有名な「横尾忠則の画家宣言」ですね。画家宣言する前はなんだったのかというと、世間的にはグラフィック・デザイナーでした。横尾さんは60年代には有名なアングラ演劇の劇団のポスターを手がけていました。要するに宣伝美術ということで、後の広告、アートディレクター的な仕事です。だからこそ、この「画家宣言」が非常に大きなメッセージとなった。それまで、どうしても複製されたイメージというのは価値が低いものとしてみなされがちだったけれども、むしろそれを芸術と看做そうという先駆けとなった。グラフィック・デザインとファイン・アートの垣根がなくなった。そういう宣言を横尾さんが1981年にされた、とされています。「とされています」というのはどうしてかと言うと、私は今、朝日新聞の書評委員というのをやっております、これは読書面に2週間に1回くらいのペースで書評を書く仕事なのですが、そのための書評委員会というものが定期的にあります。その委員会で隣の席が横尾さんなんですね。そういうときにご飯なんか食べながら雑談しておりますと、普段聞けないようなことも割と聞けてしまう。例えば「横尾さん、画家宣言って実際のところどうだったのですか？」と訊いたら、「自分から強く宣言したわけではないのだけれども、なんか周りがかんたんかんたんそういう風にしていったんだよね」とおっしゃっていました。ご本人は一筋縄ではない方なので、どこまで本当のことかは分かりませんが、いずれにしても、「横尾忠則の画家宣言」というのは1981年ということに一応、なっています。谷川さんの「アール・ポップ」の直後でもありますね。そういう宣言が80年代の頭で早々に打ち出された。グラフィック・デザイナーだった横尾忠則が「画家」になったのは、その後の80年代の気運を引っ張っていく上で、かなり大きい

ことでした。デザイナーが画家になった、もう、その境界はないのだと。実際、横尾さんはその後もデザインを続けているわけですから、両者を行き来する存在として、新しい時代の仕事を方向付け直したということです。そのきっかけとなったと言われているのが、1980年にニューヨーク近代美術館MoMAで開かれたピカソ展です。このピカソ展は大変変わった展覧会で、ピカソといえば総合的キュビズムや分析的キュビズム、青の時代などの作品が絶頂期と言われているのだが、これは晩期、遅い時期の作品がたくさん並べられた展覧会で知られています。その当時のピカソについてはあまり実作を見る機会もなく、画集が世にでることもあまりなかったので、非常に荒々しく、ある意味パンクな絵というのは、大変衝撃的で賛否が分かれました。横尾さんは、たまたまこれをニューヨークでご覧になり、「自分は絵を描きたいのだ」という気持ちになったというのは、これは確かなようです。それと、『美術手帖』と横尾さんともうひとつ、東京の外苑前にある、当時はギャラリー・ワタリという名前でギャラリーをやっていた現在のワタリウム美術館。今は立派な建物になっていますけれども、当時は小さな展示室が少しあるだけのギャラリーでした。そこがこのニュー・ペインティング現象を引っ張って、作品を実際に見ることができる機会を作ります。具体的には1982年に大竹伸朗の初めての展示を行います。1983年にはキース・ヘリングを招いて展覧会を開きます。こうしたところが、大きな80年代の絵画の機運というものを作り出していった、大元になっていると考えることができます。

「アール・ポップ」それから「ニュー・ペインティング」の話をしました。次に皆様にご紹介したいのが「日グラ」（日本グラフィック展）です。ここから日比野克彦さんがデビューされました。大変重要なキーワードでもあり、時代の中で決定的な役割を果たした公募展です。日比野克彦さんは1982年の第3回日本グラフィック展でグランプリをとって、一躍スターになりました。日本グラフィック展の第1回は1980年に開かれています。会場はやはり渋谷のパルコでした。この画像、少女たちが不思議な雲の青空、天から降り立ち、道に群衆として集まっている作品が、第1回日本グラフィック展のグランプリ作品です。第3回の日比野さんの活躍があまりにも華々しかったために、第1回、第2回のグランプリ受賞者というのがどうしても影に隠れてしまいがちなのですが、大変重要な役割を果たした受賞者の方で、名前は伊東淳さんです。《あまり良い天気なので少し立ち眩みでした》というタイトルで、これだけだとちょっと分かりにくいかもしれませんが、赤いワンピースのほぼ同じ顔の少女たちが増殖していくというイメージで、文句なしの第一席になったとお聞きしています。この第1回日本グラフィック展の全入選作品集が、実は雑誌の形態で出ていました。カタログというよりも雑誌。さきほどお話しした雑誌文化というのに繋がってきます。名前を『SUPER ART GOCCO』と言います。そういう名前でも出版されました。『SUPER ART GOCCO』の原型は何かと言うと、その左の画像の『SUPER ART』というこれも雑誌。こちらの編集を手掛けていたのがエンジンルームという会社で、この会社を主催していたのが日本グラフィック展を仕掛ける張本人で、榎本了壺さんという方です。80年代のこのあたりの美術を考える上では、とても重要な方ですね。

（榎本了壺さんの名前を板書）

榎本了壺さんという方、この方は、元々は武蔵野美術大学で絵を描かれていた画家志望だっ

たのですけれども、在学中から、渋谷を拠点としていた寺山修司の「天井桟敷」に加わるようになって、そこで仕事するようになります。『SUPER ART』はその延長線上、彼が編集の手腕などを身につけて出すようになった雑誌です。ちょっと見えにくいかもしれませんが、デザイン、イラストレーション、インダストリアルアート、アメリカ、デザイン考現学と書いてある。これは、「アール・ポップ」の流れを汲んでいますね。なぜ「アール・ポップ」の流れを汲んでいると分かるかという、まずアメリカの進駐軍文化。これは写真でイメージを大胆に使うということ、寄稿者が「アール・ポップ」と重なっているのです。実際、谷川晃一さんが寄稿されています。この『SUPER ART』をさらに遡ると、みなさんの中にはファンだっている方もおられるかもしれませんが、『ビックリハウス』という雑誌に辿り着きます。『ビックリハウス』は、榎本了壺さんと同じく寺山修司の天井桟敷にいた萩原朔美さん、萩原朔太郎さんのお孫さんですね、が立ち上げたパロディ雑誌です。どういうパロディかという、基本的に投稿形式なのです。内容を編集者が決めるのではなく、読者からどんどんネタを投稿してもらって、そのうち面白いものをピックアップしていくという。媒体としても非常に人気がありました。この、投稿してもらって、面白いものをピックアップする、というのが、のちの日本グラフィック展になるわけです。雑誌に投稿して、自分のものが掲載されたら嬉しい、みんなに見てもらえる、という投稿文化の延長線上に、じゃあいっそのこと実物を持ってきてもらって、それを『ビックリハウス』『SUPER ART』系の目利きの人を選んで展覧会を開けば、今までにない展覧会ができるのではないか、ということです。で、立ち上がったのが第1回日本グラフィック展なわけです。80年代の消費社会文化、バブル前夜の文化を引っ張った拠点となる街としての渋谷、その坂道の上にある渋谷パルコに、みんな競って持ち込むわけです。日比野さん、大竹伸朗さん、中ザワヒデキさん、ヤノベケンジさんもそのひとりでした。この日グラ展の源流が投稿文化だったわけですが、それをさらに遡ると、やはり天井桟敷の寺山修司にまでたどり着きます。寺山さんと日グラ展はすぐには繋がらないかもしれませんが、でも、実は大変大きな影響を及ぼしているのです。というのも、寺山修司というのは大変な投稿マニアだったからです。青森に住んでいて、東京からすごく離れている。雪に閉ざされた冬を耐え忍ばなければいけない。世界に開いたひとつの窓口はラジオでした。ラジオのチューニングを合わせれば、よその声が聞こえてくると。そこに何か声を投げ返せないか。今みたいにネットなんてありませんから、手紙を書くわけです。つまり投稿。その投稿した和歌や俳句が採用されて、歌人としてデビューする。その投稿文化の集大成として、次第にラジオドラマを作るようになります。寺山修司の全盛期は、実はラジオドラマなのです。「ラジオドラマ」という言葉は死語に近くて、「オーディオドラマ」というような形で残っているのかもしれませんが、実に魅力的なものです。寺山も、このラジオドラマというものに、すごく引き込まれていったのです。ちょっと危ないくらい。寺山修司は、その暗い闇の彼方にぼんやりと見える出口に向かって言葉を投げました。手紙を書けば、それが受け止められます。そういった願望の延長線上にラジオドラマがあったのです。寺山修司はのちの劇団「天井桟敷」や映画監督として有名になりますが、ほとんどのイメージはラジオドラマ時代に出尽くしています。機会があったら、寺山修司のラジオドラマをお聞きすることをおすすめします。ラジオの投稿がラジオドラマになり、ラジオドラマが「天井桟敷」になり、「天井桟敷」が渋谷に拠点を作って、そこに榎本了壺さんや萩原朔美さんが出入りするようになって、そして『ビックリハウス』という投稿雑誌が出てきて、さらにそれが『SUPER ART』となり、ついには日グラ展となって、渋谷のパルコに

拠点として立ち上がったという流れです。あまりそういう風には捉えられることはないのかもしれませんが、それは戦後美術、現代美術というような流れからだけでは見えてこないからです。

これは第3回日本グラフィック展の図録、作品集です。こちらが日比野さんの有名な、デビュー作と言っていいのでしょうか、飛行機の作品です。この作品は先の「起点としての80年代」展に出品されていました。まだまだ格安航空券なんてない時代、飛行機に乗れば海の向こうの憧れの、まあアメリカですよ、に渡ることができるという夢が、ここには乗っかっているわけです。「バブルラップ」展では日比野さんの作品がいくつか出ていますけれども、ゴージャスなピアノとか、あるいは化粧品、香水類とか、腕時計とか、そういう舶来の華やかな、まだ日本の若者文化にはきちんと定着していない時代に海の向こうからやってくるイメージをダンボールで作るっていう、そういう感覚が非常に強いです(fig.5)。昔の子どもはダンボールでギターを作ったりしましたよね。私もしました(笑)。ギターが買えないので、ダンボールを切り抜いてギブソンのレスポールとかフェンダーのストラトキャスターとか真似して。当時でも20万円以上していました。レスポールなんて30万円超えていたから、とても買えない。だから、ダンボールをレスポール型とかストラトキャスター型に切って、梱包用の紐で繋いで肩にかけて弾く。ストラトキャスターだったら、トレモロ・アームは割り箸をくっつけて、という感じです。飛行機には乗りたいけれども乗れない、だからダンボールで作るといふこと。そのあたりは村上さんの唱えるなぜダンボールなのかということと繋がってくる場所かもしれません。つまりは「貧」ということです。投稿というの、ある意味「貧」ですね。でも、それからスターを輩出したことで、この第3回の日本グラフィック展くらいから「日グラ」の名で世に轟かすようになった。そして翌年から応募者が大挙してパルコPart3に押し寄せるようになりました。そこに画家の卵たちが、もはやアートもイラストもデザインもないと、兎に角そこで名を上げようということで、駅の方まで列が続いたくらい押し寄せたのでした。ここで裏話がありまして、日比野さんのこの作品が、どうやって選ばれたかということなのですが、実はこの作品、1回落選しているんです。審査員が最後に選んだ作品の中には入っていませんでした。そのままなら世に出ないはずだった。審査が終わった後に食事やお茶かして、そのうちの審査員のひとりが、どうしても気になるのがあるので、もう1回見てみたいということになった。それで審査員が会場に戻って見て、やはりこれには今までにない感覚が感じられるから、これをグランプリにしませんか、みたいなことになった。多少の尾ひれはついているかもしれませんが、大筋は合っていると思います。それが山口はるみさんだったのです。山口さんが推したんですね。それで他の審査員もいいかもしれないということになって、グランプリになったのです。これは山口さんのようにずっともう、それこそ何十年にもわたって渋谷を定点観測している人ならではの直感だと思うのですが、実はこれは大変皮肉な部分がある。それは何かというと、山口はるみさんがそれまでパルコのイメージを牽引してきたわけです。だから審査にも加わっていた。そしてそれはハイパーリアルな澁刺とした女性だったわけです。その後、山口さんとは反対にラフなダンボールで作った、スカスカのというか、それこそバブルラップのような、空っぽで、使い捨てで、そういう要素を備えているこの《PRESENT AIRPLANE》という作品を山口さんが推した結果、その後、渋谷のパルコから発信されるのは日グラ的なイメージへとどんどん変わって行って、代わりに山口さんの仕事が長く忘れられる結果になりました。2016年に渋谷のパルコミュージアムで大きな展

覧会が開かれ、私自身もそのことをきっかけにご本人にお目にかかり、トークショーで対談をさせていただき、カタログにも寄稿するきっかけをいただくことができましたけれども。大変重要な画家だという風に思っていたのですが、なかなかそういう機会はなかった。今は、こうやって美術館で作品を見ることができるようになりました。そういう意味では、日比野さんは山口さんにとってその後の行方のきっかけなんですね。そういう人を選んでしまう。処世に長けた作家なら、自分の脅威になるような斬新な人は選ばない方が賢明です(笑)。でも、山口さんは、ずっと渋谷に住んでいる方です。渋谷の同じところに住んでいて、そこから何十年も、道を観察し続けてきた方です。それで、渋谷のこれから起こることが分かるっておっしゃっている。それくらい路上観察をずっとしてきた方なんです。例えばガングロギャルとかいろいろ渋谷にも出てきましたけれども、そういうものの最初の兆候を掴んだひとりなのですね。大変感性の鋭い方です。その方の介入もあって、この作品が世に出ることになったわけです。



fig. 5 「バブルラップ」展 展示風景

手前：日比野克彦《GRAND PIANO》1984年 熊本市現代美術館蔵 奥：日比野克彦《BIKE》1984年 作家蔵

こちらは、今回出品されている大竹伸朗さんの作品です。ギャラリー・ワタリでの個展が1982年ですから、これはそれよりさらに前の1980年の作品なので非常に貴重です(fig.6)。これは私も初めて見ました。大竹伸朗さんの原点も、日比野さんの段ボールではありませんが、ゴミ拾いでした。世界の各地に行ってゴミを拾い、それを貼り合わせるというのが大竹伸朗さんの原点です。都市に落ちているゴミへの執着が非常によく分かる作品だと思います。

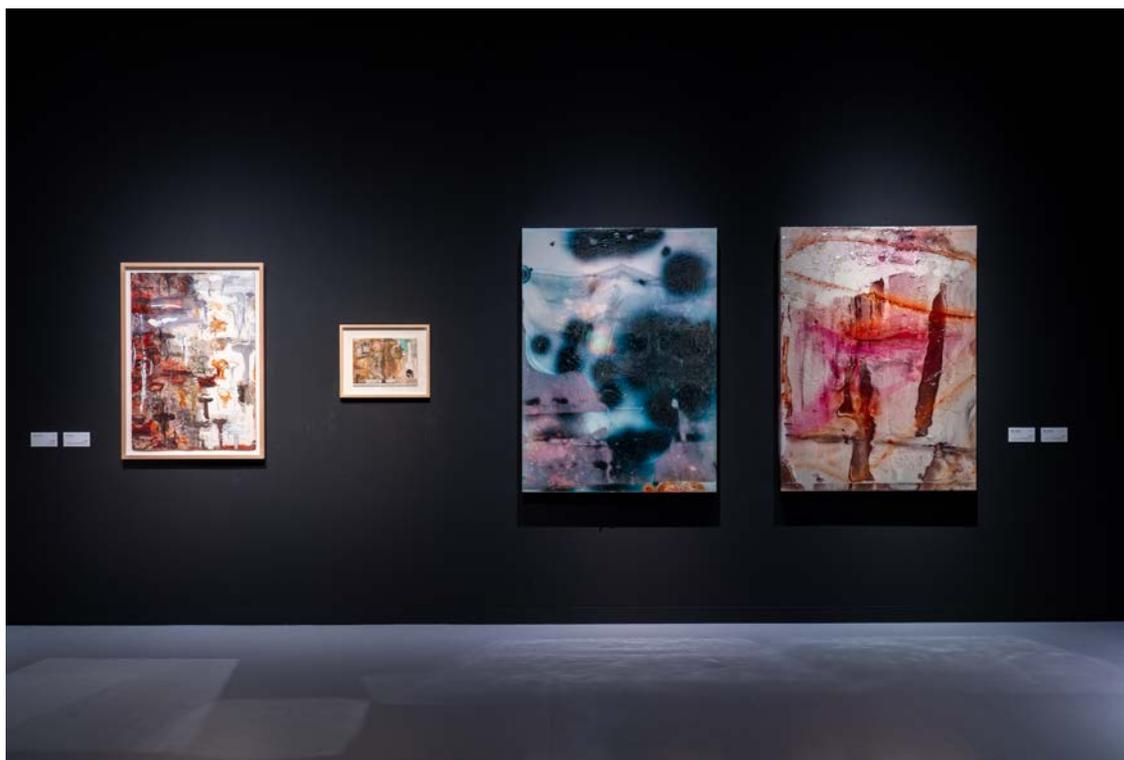


fig. 6 「バブルラップ」展 展示風景  
左から2番目：大竹伸朗《Hong Kong》1980年

こちらは熊本市現代美術館の所蔵作品で、横尾忠則さんの2004年の作品です。《踊るデュシャン、弾く漱石》という、かなり大きなサイズのもので、「横尾忠則－熊本・ブエノスアイレス化計画」という展覧会のときに出品したものでしょうか。こちらの収蔵作品ということなので、みなさんもお覧になったことがあるかもしれません。いわゆるニュー・ペインティングの延長線上に、古今東西のイメージを自由に切り貼りして絵を描く。美術史の延長線上ではなくて、美術史をひとつのデータベースとしてみなして、そこから自由に借用してひとつのタブローにまとめあげるといった手法で描かれています。こちらの作品は福田美蘭さんの《disappear》。福田さんは西洋美術だけじゃなくて、日本美術であるとか、もっと広告やデザインのイメージまで全部データベースとみなして、それらをパッチワークのように紡ぎ直す手法で知られています。これは横尾さんの考え方にかなり近いのではないかと思います。福田さん自身は80年代の後半に画家としてデビューを果たすので、80年代を語る上でも欠かすことのできない作家のひとりかと思えます。それからこの80年代は、かつて反芸術、要するに作品としての実体をどんどん崩していくという、例えば絵ではなくて絵を描くというアクションそのものがハプニングとして実行に移されるというような試みをしていた方々が、絵を随分描くようになる時期にも当たっています。こちらやはり熊本市現代美術館の収蔵品で、菊畑茂久馬さんの作品、2002年の制作です。菊畑さんは福岡在住の画家で、太平洋戦争中に描かれた作戦記録画、いわゆる戦争画や、山本作兵衛さんの炭鉱記録画を掘り起こしたことで知られます。今ではユネスコの世界記憶遺産になりましたけれども、炭鉱で働いていた山本作兵衛がまだご存命だった頃に、一升瓶を担いで行って、作兵衛じいさんと腹を割って話すことで信頼を得、絵を見せてもらったという。その菊畑さんが、やはり80年代ぐ

らいから絵を描くようになる。こちらは非常に巨大な絵です。ニュー・ペインティングの影響とは言えませんが、ひとつの大きな流れで言うと、「絵画への回帰」というのが生まれて、その動きの中で語ることができるのではないかと思います。こちらは菊畑さんと大変仲の良かった、親友だった、ハイレッド・センターのセンターである中西夏之さんの《4つの始まり》という作品です。これは2000年の制作で、しかも熊本市現代美術館の収蔵品ということで、イメージに加えているのですが、「バブルラップ」展にも、中西さんの1959年の作品が出品されています。これとは見違えるようなタブローです。菊畑さんと同じく、80年代ぐらいから絵画の世界にもう一度足を踏み入れるということが顕著になった方です。80年代を語る上では、「絵画」というのがかなり重要なポイントになってきます。こちらは展覧会には出品されなかったのですが、最初のリストには入っていたようなので、今回イメージに入れてみました。書家の井上有一さんの1984年の作品です。書の世界でだけ取り上げるのではなくて、ニュー・ペインティング現象であるとか、当時の雑誌にも随分登場された方だし、それからパルコギャラリーでも展覧会をされていますので、そういう側面からも見ることもできる方です。この自由闊達な筆はこびも、ニュー・ペインティングとどこか繋がる場所があるのではないかと思います。今回の画像に加えています。

続いて4つ目のキーワードになります。「アール・ポップ」、「ニュー・ペインティング」、「日グラ」と来て、4つ目となるのが「超少女」です。この「超少女」は、ムーブメントとまではいかなかったかもしれませんが、80年代の現代美術の世界では、随分この言葉が使われました。きっかけになったのは、やはり『美術手帖』でした。1986年の8月号は、「美術の超少女たち」という特集だった。特集された作家には、例えば吉澤美香さんがいました。「起点としての80年代」展に出ていたので、ご覧になった方もおられるかと思います。キーワードは「日常性」です。彫刻といえば台座に乗ったアカデミックな造形を思い浮かべますが、そういったものを作るのではなく、またインスタレーションというような形で実験的に空間に配置して展示するのでもなく、目の前にあるテーブルや茶筆筒や腰掛けや掃除機といったものを、身の回りの、それこそ東急ハンズで手に入るような簡素な素材で再現して、その上に少し色を塗ったりする。そういった点では、日比野克彦さんに近いと言えます。お見せしているのは「起点としての80年代」展に出ている作品です。その他にどんな人がいるかといいますと、「起点としての80年代」展と国立国際美術館の「ニュー・ウェイブ現代美術の80年代」展の両方に出ていた方でいいますと、松井智恵さんです。この方はインスタレーションとしか呼びようのないものを、かなり早い時期から、それこそ「インスタレーション」という言葉が知られていないぐらいのときから、先駆的に始められていた方です。その他には、前本彰子さんという方がおられます。前本さん、吉澤さん、松井さん、そして青木野枝さんという4人が、四天王的な、少女たちに「四天王」という言葉はちょっと合わないのですが、ビッグ4というか、そういう存在感を醸しておりました。青木さんを「超少女」に入れるのは、ちょっと違うのではないかという意見があるかもしれませんが、当時の『美術手帖』の編集部では、明らかにその範疇で捉えられていました。青木さんはちょうど長崎県美術館で個展が始まったところでしょうか。九州なので、みなさんご覧になる機会があるかもしれません。青木さんは特に「起点としての80年代」展とかには入っておらず、何故入っていないのかということを考えたりするのですが、そういえば前本彰

子さんも入っていませんね。今お見せしているのは前本さんの作品で、左側は《身代わりマリー》という2005年の作品、右が《パンドラの箱の中で》という2002年の作品です。この「美術の超少女たち」には種本がありまして、それがこの本です。1984年に北宋社から出た『超少女へ』『近未来へ、レッツ・ゴー!! 眠り姫から超少女へ』というこの本がすごく重要でした。今は読まれていないと思うのですが、小説とかも含めて当時の女性の作り手を捉える上で、大変重要な役割を果たしたのです。それまでの女性像とは違う、新しい少女たちが新しい創作を始めている、と。それは従来のフェミニズムでは捉えることができないし、もちろん前衛のような男性中心で展開されてきた美術では掬い取れない。それを「超少女」と呼んだのです。著者は宮迫千鶴さん。残念なことに亡くなりましたけれども、画家でもあり文筆家の方でもありました。この本はもう一度評価されてもいいのではないかと思います。この宮迫千鶴さんと、「アール・ポップ」の谷川晃一さんをご夫婦でした。伊豆の伊東に引っ越されて、「伊豆高原アートフェスティバル」というのを80年代初めから始めます。いわゆる「地域アート」や「芸術祭」と呼ばれているものの原型です。日常を芸術にしようという、そういった点でも重要なのですが、谷川さんは「アール・ポップ」を打ち出し、そして宮迫さんは「超少女」を打ち出したという点で、80年代の重要な機運を作り上げたお二人の作家であり、評論家でもあるわけです。当時、従来のフェミニズムを飛び越えたような奇想天外な感性をもった新しい少女たちを括る形で、一方では美術に、他方では小説に、あるいはタレントに、と飛び火して行って、ひとつのムーブメントみたいになった時期がありました。美術でいうと例えば先に出た4人、前本彰子さん、吉澤美香さん、青木野枝さん、松井智恵さんがそうでしょうし、他にはタレントの松本小雪さんとか、歌手の戸川純さんとか、あるいは一時は演劇の世界で活動していた三上晴子さん、あるいは漫画家の岡崎京子さん。岡崎さんは事故で療養中ですが、こういった方々がいわゆる「超少女」的な括りと考えられます。『朝日ジャーナル』の言葉で言うと「新人類」ですね。そのうち前本さんは、長髪でフェミニンなルックスをされていましたが、だいたい皆さんショートカットで、スポーティな服装で、という共通のイメージを持っていました。山口はるみさんのゴージャスでスポーティな女性像とはだいぶ違いますね。美術では他に、関西ニュー・ウェイブから出てきた杉山知子さんがいます。杉山さんは「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」と「起点としての80年代」のいずれにも取り上げられています。ご覧いただいているのは、杉山さんの《the midnight oasis》、1983年。下が松井智恵さんの《あの一面の森に箱を置く》、1987年。こういった「超少女」というキーワードで括られる作家たちも、80年代のニュー・ウェイブを語る上で欠かせない方々ではないかと思います。念のためですが、ひとつのワードでの「括り」というのは、個々の作家の方々の個性を殺すことになりかねないので、あくまで歴史的な参照ということに留めなければならないということを申しておきます。それで当時、比較的そういう枠組の中で語られていたのが、青木野枝さんでした。これは新しい作品で、昨年、世田谷にある「gallery21yo-j」という小さなギャラリーで最新作展があったので見てきました。そのときに出されていた作品《ふりそそぐもの／赤》です。これが2月9日から長崎県立美術館で開催される展覧会の、多分、大きな仕事になっていると思います。それから右にあるのが内藤礼さん、昨年、水戸芸術館でやった展覧会が話題になりました。ご覧いただいているのは内藤さんの《ひと》という作品で、2012年に作られたものです。内藤さんのデビューは1986年で、発表の場所はどこだったかという、これも渋谷パルコでした。渋谷パルコの「スペース5」という、催し会場を区切った程度

の本当に小さなスペースで、「Apocalypse Palace」という小個展を開かれました。これが実質的なデビューかと思います。私は幸運にも当時見る事ができたのですが、のちの非常に繊細で削ぎ落とされた作品に比べると、かなりラフで手作り感の残されたインスタレーションでしたが、今に繋がる要素もしっかりと蓄えられていました。このとき、『美術手帖』の編集部におられて吉澤美香さんの連載を担当されていた塚本千春さんを通じて、「面白いアーティストがいて、パルコでやっているから見にきてよ」と、展覧会に誘ってくださったのが、先ほどから名前の出ている榎本了壺さんでした。そういう意味では、榎本了壺さんが最初に内藤礼を世に出したと言えます。日グラには出していないと思いますし、直接そこに繋げるのは無理があるのですが、内藤さんも渋谷、都市、パルコといったキーワードと無縁ではないですね。そうしてこの流れが、小池一子さんの佐賀町エキジビット・スペースで開かれ、内藤礼の名を一躍あげた個展「地上にひとつの場所を」(1991年)に繋がっていくわけです。そしてその小池さんが、今回のこの「バブルラップ」展の原型とも言える十和田市現代美術館で村上さんの個展を企画している。そういう意味では、西武セゾングループが今に至るアートの流れで果たした役割というのは、実はかなり大きいものがあるのです。もうそろそろ時間ですが、もうひとつだけいいですか。これは、ひびのこづえさんの、熊本市現代美術館のコレクションになっている作品で、出品作ではありませんが、このあたりの当時の動きとも関係があると思うのでスライドにあげています。ひびのこづえさん、当時は旧姓、内藤こづえさんでしたが、やはり都市を舞台に、広告や日常の世界を身近な素材で即興的に作るという活動をされていた方です。例えば、これは2009年作の、帽子というかマスク。こういった80年代から続く感性が、今回の出品作で言うと、例えば青島千穂さんであるとか、タカノ綾さんたちに通ずるかなと思うのです(fig.7)(fig.8)。あるいはヒロミックスさん。写真における新しい女性たちによるイメージの作り方。あるいは、グルーヴィジョンズの《チャッピー》のようなものにも繋がってくるのではないかなと考えています(fig.9)。



fig. 7 「バブルラップ」展 展示風景  
青島千穂《赤目族》2000年ほか



fig. 8 「バブルラップ」展 展示風景  
タカノ綾《アラビアの夜、そして終わり》2000年ほか



fig. 9 「バブルラップ」展 展示風景  
中央群像：グルーヴィジョンズ《チャッピー33》2001年

最後は「もの派」です。「バブルラップ」展でもすごく重要な、ひとつの起点になっているので、「もの派」が80年代にどんな風に展開したということをつけ加えておきます。いま映っているのは、「アール・ポップ」や「ニュー・ペインティング」そして「日グラ」など同時代に開かれた、「もの派」に関連して現在でも頻繁に参照される展覧会のカタログです。下に出ているイメージは、いずれも「起点としての80年代」展に出品されている彫刻家の戸谷成雄さんと諏訪直樹さんの作品。当時を代表する彫刻と絵画の典型例ですね。この展覧会は1987年に開かれた「もの派とポストもの派の展開1969年以降の日本の美術」という展覧会です。キュレーターは、もの派に関して以前から評論を書いていた峯村敏明さんです。出品作家の名前を読み上げていきますと、関根伸夫、李禹煥、菅木志雄、小清水漸、吉田克朗、成田克彦、山中信夫、北辻良央、田窪恭治、諏訪直樹、戸谷成雄、海老塚耕一、川俣正、岡崎乾二郎、吉澤美香、平林薫、加茂博、深井隆、矢野美智子、遠藤利克、黒川弘毅、前本彰子。会場は池袋の西武百貨店12階の西武美術館です。イメージは全く違うのですが、ここで池袋の西武に繋がってきます。この展覧会が開かれたことで、「もの派」と「ポストもの派」に歴史的に展開しているのだと考えられるようになりました。「印象派」があって、「ポスト印象派」が弁証法的に立ち上がってきたように、「もの派」もそれ自体の抱えていた「作らない」という矛盾を止揚して、作らないことの上にもう一度、作るという段階に入っているのだ、そういう見取りで組み立てられた展覧会です。ですから、「もの派」の代表的な作家から、「ポストもの派」の作家たちへのバトンタッチを同時に見せるという企画でした。このときに、俺たち

は「もの派」じゃないのか？という抗議の声をあげた作家が3人おりまして、それが原口典之さん、高山登さんと、もうひとりが今回も出品されている榎倉康二さんでした。このお三方が抗議したので、美術界でもちょっとした議論になりました。3人と他の「もの派」を隔てているのは、どういう論理なのか(ちなみに他の「もの派」の作家の大半が多摩美術大学の出身であったのに対して、この3人はそれぞれ日本大学芸術学部、東京藝大の出身でした)。評論的に、作らないことの先に作ることに回帰しているってということなら、自分たちもそれは同様である。なぜ、入らないのか。というようなことが議論になった記憶があります。このとき、同じ多摩美大出身でも堀浩哉のような「美共闘」出身の政治性を重んじた作家は、その傘下に下るのを拒みました。さらに付け加えておけば、そもそも「もの派」の作らなさというのは、そういうふうには歴史的に継承が可能なような性質のものだったのか、というより根本的な疑問が浮かびますが、それについてはここでは立ち入りません。

ですから、「もの派」を無視して「ニュー・ペインティング」が出てきた、というようなことではなく、歴史弁証法的に「もの派」の後にも作ることが可能になった。つまり、作らないことを潜り抜けた先に作れるようになった画家たちが、いよいよ絵画に回帰するという展開になるわけで、その意味では「ポストもの派」とニュー・ペインティングは繋がってもいるのです。今お見せしているのは、李禹煥さんの1976年の作品、今回の出品作です(fig.10)。それから菅木志雄さんの1990年の作品(fig.11)。さらに榎倉康二さん、さきほどの「もの派とポストもの派の展開」に選ばれなかったことに疑問を呈した榎倉康二さんですが、1972年の作品(fig.12)。

海の波打ち際に身を寄せている写真です。波打際っていうのは常に変わるので、それはつまり日本の形が常に変わっているということになるわけですが、普段それは認識しない。身体を投げうつことで、それを認知し、知覚し、それを見る人にも伝える、という意味では「もの派」の流れを組むわけですが、それでも。それから「ポストもの派」の中では岡崎乾二郎さんが重要な作家として位置付けられておりました。今回の展示でも《あかさかみつけ》が出ていますね(fig.13)。それから川俣正さん。これは今回の出品作品で、そのときの西武百貨店での展示のためのエスキースです(fig.14)。それから「もの派」と「ポストもの派」の展開に入らなかったし、それを抗議する側にも入らず、独自の立ち位置に身を置いた堀浩哉さん。「ポストもの派」的とは異なるかたちでもう一度絵画に回帰したその後で、もう一度身体を再確認する、それをパフォーマンスとして実践し直す、というアーティストです。お見せしているのは熊本市現代美術館のコレクションです。それから、これもこちらのコレクションですが、舟越桂さんの作品。彫刻家ですが、これは平面の作品です。こういう方々が、当時の流れの中で「ポストもの派」へと位置付けられた作家たちです。



fig. 10 「バブルラップ」展 展示風景  
左:李禹煥《線より》1976年



fig. 11 「バブルラップ」展 展示風景  
左:菅木志雄《緑交》1990年



fig. 12 「バブルラップ」展 展示風景  
櫻倉康二《予兆一海・肉体(P.W.-No.40)》1972年



fig. 13 「バブルラップ」展 展示風景  
岡崎乾二郎《あかさかみつけ#36》1987-2011年ほか



fig. 14 「バブルラップ」展 展示風景  
右2点:川俣正《西武美術館でのインスタレーションのためのプラン1286池袋》1987年  
《西武美術館でのインスタレーションのためのプラン8612池袋》1986年

もうこれで話は終わりになります。これらの延長線上に開かれた、東高現代美術館のことについて話します。当時、東高ハウスという不動産屋がありまして、当時はバブルなので、土地を担保にしてもものすごく儲かっていました。表参道のまさに一等地、地価が上がりすぎて、売買契約のタイミングが掴めずに空き地になっていた東高ハウスの不動産に、今では想像しがたいですが、現代美術館があったんです。白石正美さんという白石コンテンポラリーアート代表、のちにSCAI THE BATHHOUSEを作られる方が、東高現代美術館という、現代美術に特化した美術館をここ

に立ち上げました。のちにギャラリストとして頭角をあらわす小山登美夫さんがここに勤めていたわけですが、そういう美術館が1988年に立ち上がり、最初の展覧会はリリー・ラキッチュで、2回目から白石正美さんが関わってエドワード・ルシェの展覧会が開かれ、それ以降、次第に日本の作家を取り上げるようになり、1991年まで続きました。最後の方はジェフリー・ダイチというアメリカのキュレーターというか、アートディーラーというか、その方が展覧会をキュレーションしていました。私自身も随分ここで多くの展覧会を見ました。菅木志雄さんの個展も開かれました。三宅一生さんやデイヴィッド・リンチの絵画展なんかもそうです。ここで「もの派とポストもの派の展開」以降の、それも絵画だけを位置付ける展覧会が、同じ峯村敏明さんの監修、というよりキュレーションで開かれます。1990年ですから、もうそろそろバブルの終わりが見えてきた頃ですね。「絵画／日本 断層からの出現」という非常に大胆なタイトルでした。「絵画／日本」ってすごい。しかもこの「スラッシュ」は断層なのですね。そういう展覧会が大々的に開かれまして、出品している作家は、上野慶一さん、中原浩大さん、中村一美さん、それから松浦寿夫さんと、もうひとり、松本春崇さんという方です。5人のグループ展でした。このグループ展に峯村さんが自分の批評的な議論のたたき台として、シンポジウムを開きました。このシンポジウムが、現代美術の展覧会としては異例なくらい人が入った。皆そういう議論を求めていたのでしょう。そこで峯村さんがプロンプターみたいな役割を果たして、他の登壇者は、建島哲さん、本江邦夫さん、それと篠田達美さんという、この四方が、今絵画はどういう位置付けができるのかという議論をしました。私もそこに駆けつけまして、確か地べたに座ってその議論を聞いて、それに対するレビューを『情況』という雑誌に寄稿したのですが、それが私の最初の文章のひとつです。この「絵画／日本 断層からの出現」に出ていた画家のうち、今回の出品作家に当たるのが中原浩大さんです。作品《髪》は1987年ですからほぼ同時期ですね(fig.15)。こちらは中村一美さんの1989年の作品で、やはりこれも同時期(fig.16)。4人の評論家が押し出した頃の作品ということになります。この流れの中から小林正人さん。最近小説を出されました。『この星の絵の具:一橋大学の木の下で(上)』というもので、上巻が売れたら続編が出るという話を聞きました。結構評判がいいのでギャラリストの方に、じゃあ下巻が出るんですね、良かったですね、って言ったら、いや、中があるらしいと(笑)。なかなか面白い本で、ちょっと他の人には書けないような文章。これは小林正人さんの、1992年の《絵画の子》という作品です(fig.16)。



fig. 15 「バブルラップ」展 展示風景  
 左上:中原浩大《髪》1987年  
 右:小林正人《絵画の子》1992年



fig. 16 「バブルラップ」展 展示風景  
 左:中村一美《恵那》1989年

大体ここまでが80年代を俯瞰して、「バブルラップ」として村上さんが括られた時期からちょっと前に遡って、特にセゾン文化、あるいはその舞台となった都市、池袋や渋谷、広告、消費、アートディレクターであるとか、またそういう総代である寺山修司くらいまで遡ることをしてみました。それを「アール・ポップ」「ニュー・ペインティング」「日グラ」「超少女」「ポストもの派」から「絵画／日本」というキーワードに分けてお話いたしました。私自身が80年代の美術を批評的に捉えようとするならば、このあたりがチャプターとして重要になってくるかなと考えています。

当時、私自身は批評家としてまだ駆け出しで、さきほどの「絵画／日本」のレビューを『情況』という左翼雑誌にレビューで寄稿したのが最初くらいなので、全く認知もされていないような書き手だったのですが、何かこの状況に対してカウンターを放たなければならぬというのはずがありました。それで私なりに展覧会や本にまとめていくこととなります。こちらは、1992年に開かれたレントゲン藝術研究所というスペース。大森東という羽田空港の近くにあった倉庫を改装したスペースで、私自身が全くの見様見真似で、何の経験もなく、キュレーターって言葉もよく分からない時代にゲストキュレーターを名乗って組み立てた展覧会が「アノーマリー」でした。この展覧会には村上隆さんにも出品していただいて、そこで《シーブリーズ》という作品を出していただきました。今は金沢21世紀美術館のコレクションに入っています。他に、先の「絵画／日本」の中原浩大さんと、その後輩に当たるヤノベケンジさん、それと伊藤ガビンさんという当時コンピューター雑誌の編集者をしていた方、というこの四方で展覧会を開きました。ここで私が「ポストもの派」の最も若くて期待された担い手であったはずの中原浩大を人選に加えて、中原さんもそれを受けたものだから、峯村さんなどは中原浩大は変節した、などと反論を表明していました。でも、私にしてみれば中原さんはその後の世代であるヤノベさんなどに通じる感覚を先取りする最も先駆的な世代に映ったのです。会場は当時としてはとても大規模なギャラリーで、羽田近辺の物流倉庫を改装して作られたオルタナティブスペースでした。これがなぜ可能だったかというところ、この親会社が池内美術という古美術商だったからでした。「茶道具屋」という風に本人は呼んでいます。そこがバブルで利益を得て、そのお金が現代美術に流入してそのスペースの確保が可能になったのです。不思議なお金の流れなのですが、古道具と最先端の現代美術という意味ではまた違う回路だけでも、実はバブルの時代の中で繋がっていた。でもオープンしたのはバブル崩壊後なので、そんな長くは続きませんでした。それを今度は1999年に水戸芸術館というところで、総決算的な展覧会を私自身がゲストキュレーターとして開いたのが、この「日本ゼロ年 GROUNDZERO JAPAN」という展覧会でした。これは松本弦人さんにデザインしていただいたポスターですけれども、作家は岡本太郎、横尾忠則、それから成田亨さん（今回の展示でも出ています）、もう亡くなってしまいましたけれども東松照明さん、それから大竹伸朗さん、村上隆さん、ヤノベケンジさん、会田誠さん、飴屋法水さん、という人選で開かれました。これは、さっきから繰り返していますが、80年代的な美術に対する私自身のひとつの回答でした。1999年から2000年へと、ゼロにリセットされることを意識していたので、もう1回ゼロに戻って現代美術を組み立て直そうということで、「GROUND ZERO」とタイトルを付けました。ご存知の通り、GROUND ZEROとは爆心地のことです。実は開幕直前に水戸から至近の東海村で核燃料臨界事故が起きて、日本の核施設の事故で初めて2人の方が亡くなるという痛ましい出来事がありま

した。そして、この2000年に「SUPER FLAT」展が渋谷のパルコで始まり、のちにロサンジェルス  
の現代美術館、パリのカルティエ現代美術館でその第2部に当たる「ぬりえ」展となり、最後に  
ニューヨークのジャパン・ソサエティでヒロシマに投下された核兵器と同じ「リトルボーイ」という  
タイトルで開かれて、村上隆さん自身が今回の展覧会のステートメントに書かれている彼自身の  
創作活動を支える基盤になっていったのでした。

もうひとつ、渋谷ということで触れておかないといけないのが、これが本当に最後の最後で紹介  
するだけになってしまいますが、Chim ↑ Pomというグループです。これはChim ↑ Pomの作品  
で、渋谷のセンター街に生息しているスーパーラットという、ネズミ除去剤が効かなくなったラット  
を捕まえて、ピカチュウの剥製にするというもの。こちらの作品には、やはり渋谷の象徴的な建  
物109が写っていますが、カラスの模型、剥製だったかな、を持ってバイクで走るとカラスが集まっ  
てくる、というもの。これは渋谷以外にも国会議事堂とか、いろんなところでやっています。《スー  
パーラット》は2006年で、《BLACK OF DEATH》は2007年の作品です。渋谷という街をめぐる  
は、あるときは山口はるみさんの跳躍するハイパーリアルな女性像であったり、またあるときはダ  
ンボールで作られた舶来物への憧れを反映した日比野克彦さんであったり、そしてその後でオタク  
文化を反映した村上さんの「SUPER FLAT」展が、いずれも渋谷のパルコを舞台に開かれ、世  
代と時代意識をリレーするように引き継がれていきました。そして今日ではChim ↑ Pomがハチ  
公前とスクランブル交差点を背景に、嫌われ者のスーパーラットやカラスと戯れている——そし  
てちょうどそれらが、私の中のプレバブル、バブル、ポストバブル、その後の21世紀の渋谷と繋がっ  
ているというところで、今日のお話を締めくくりたいと思います。どうもありがとうございました。  
(拍手)

**司会** 榎木さんありがとうございました。予定より時間を超過していますが、せっかくですので、  
おひとり、ご質問をお受けしたいと思います。会場からいかがでしょうか。

**質問者** 貴重なお話をありがとうございました。お伺いしたいのが、「Don't Follow The Wind」  
展についてです。私自身が現代美術を見るときに、頭で分かつとすることが多く、「Don't  
Follow The Wind」展に関しては、すごくすんなり分かつた、とは言えないのですけれども「頭  
に入ってきた」という印象がありました。今後の展開についてお伺いできましたら嬉しいです。

**榎木** はい。「Don't Follow The Wind」展というのは、ご存知ない方もおられると思うので簡  
単に説明しておく、2015年から福島県の帰還困難区域difficult-to-return zoneという年間  
被ばく線量が50ミリシーベルトを5年経っても下がらないという場所でやっている展覧会です。そ  
こは立ち入りが厳しく制限されているので、誰も見に行くこともできない展覧会なのです。艾未未  
をはじめ、さっきのChim ↑ Pomが原案を作ったのですが、世界6カ国12組の美術家はその帰還  
困難区域のいろんなところで展示をしています。これは、いつ見られるようになるのかという、  
その帰還困難区域の線量が除染などで下がつて解除された場所にたまたま作品があれば公  
開になります。ですから、いつ公開になるかというのは分からないですね。まだら状に公開されて

いくことになるのか、公開されないところは10年経っても20年経っても30年経っても公開されないのか、自分たちでも分からないという展覧会です。今やっているのは、定期的に許可を取って防護服を着て、時間制限の間に記録と作品のメンテナンスをしています。あと、客はいないのでパフォーマンスをやって、それを記録して、公開するときに備えています。今後の展開についてのご質問ですが、そういうわけで、まだちょっと見えないとしか言いようがないですね。ただ、来年、2020年にオリンピックがあるので、それに合わせて急ピッチで国が除染作業を進めております。例えば、もうこの3月には常磐線が全線開通する予定かと思えます。大野駅、双葉駅という帰還困難区域の中にある駅には電車が通っていないのですが、そこに電車を通す予定です。駅があるのに降りられないというわけにはいかないで、駅の周囲は解除されると聞いています。解除される範囲がどれくらいなのかは分からない部分も多いので、解除された範囲に作品があれば鑑賞できる可能性もある、というところですね。もともと作品の設置場所は公開していません。それは、盗難の心配があるのと、場所をお借りして展示をしているので、お家を失った方々に迷惑がかかってはいけませんのでそうしています。状況によっては公開される可能性があるという状態です。ただ全域に渡って公開されるのがいつになるのかは全く分かりません。私は何人かいる実行委員のひとりですが、自分が生きているうちには全面公開できないかもしれない。今日の話とはちょっとずれますけども。それをどうやって後の人たちにバトンタッチするか、というのが今一番の課題ですかね。

**司会** ありがとうございます。予定よりも時間をオーバーしてしまったので、ここで本日の講演会は終わりにいたします。本日は榎木さんに、約2時間にわたって80年代の日本の現代アートについて語っていただきました。重要なキーワードをご紹介いただき、整頓された形で講演していただきました。また、「バブルラップ」展に出品されている作品画像もスライドに入れていただきましたので、この後会場でみなさまが本展を見る上での補助にもなったかと思えます。改めまして、本日はありがとうございました。みなさま今一度、榎木さんに拍手をお願いいたします。

編集：岩崎美千子、市下純子（熊本市現代美術館）

---

※掲載に当たっては、講演そのものが持つ語り口調をできるだけ残すことを重視し、加筆や直しは必要最低限に留めている。

※fig. 1-16 Photo by IKKI OGATA