

都市のプロパガンダービエンナーレ間競争時代の国際美術展

藤川 哲

はじめに

- 一 二色フィルターの外れた斑模様の世界
- 二 都市間競争とプロパガンダ
- 三 ヴェネツィア―美術家たちの故郷
- 四 ビエンナーレ化現象とビエンナーレ間競争時代
- 五 開催都市のサイト・スペシフィシティ
- 六 都市ホテル論と民際外交
おわりに

はじめに

「I♥NY」と書かれた白いTシャツを見かけることが日本でもある。「LOVE」をハートマークで表わすことで縦横二文字ずつに並べる着想が秀逸である。一九七七年にミルトン・グレイザーがニューヨーク市の依頼で考案し、現在は同州の登録商標となっている

るといふ。インターネット上には独自のアイ・ラヴ・Tシャツを作るためのサイトもあり、「I♥京都」や「I♥埼玉」、「I♥亜美」や「I♥ネコ」といった例が紹介されている。デザインの転用は日本に限らない様子で、ワシントンの土産物売り場で「I♥DC」と書かれたTシャツを見たことがある。

地名をあしらったTシャツは、グレイザーのデザインに限らず土産物の定番となっており、ヴェネツィアではサン・マルコ広場やリアルト橋付近の露天商で、ゴンドラ乗りのイラストの上に「VENEZIA」や「VENICE」と書かれたTシャツをよく見かける。「CHANEL」や「EMPORIO ARMANI」といったアパレルメーカーのロゴ入りも含めて、人々がこうしたTシャツを着て街を歩いている様子は、さながら歩く広告塔である。

これと同じ感覚をヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の内覧会で感じることがある。同展では、主会場のジャルディーニに三〇カ国、アルセナーレに一〇カ国、市内各所の教会や元貴族の邸宅などを借りてさらに約四〇カ国が、それぞれの国を代表する美術家の

個展やグループ展を開催している。内覧会の時期に各会場をまわっている、記者資料の入った肩掛けバッグを渡される。この時期には世界各国から美術関係者や記者、愛好家たちが集まってヴェネツィア市内を精力的に歩き回っている。そうした人々の多くが展覧会のロゴの入ったバッグを肩から提げているのである。バッグのデザインは展覧会のポスターやちらし、案内葉書等と統一されているので、遠目にも、どの展覧会のものかすぐに分かる。ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展では国別参加部門のほかに、二〇から四〇の併催展が開催されるのが常であり、展覧会の総数は一〇〇を超えない。他方、内覧会を見に来る人々は数日から一週間程度しか滞在しない。短い旅程で評判の良い展覧会を効率よく、なるべく多く見てまわろうという心理状態であろう。同じバッグを提げた人を何度も見かければ、それだけ多くの人が足を運ぶ展覧会と目に映り、関心を引かれるというものである。

歩く広告塔は、街頭のポスターや雑誌の広告ページとは心理的効果に違いがある。すでにそれを身につけている人を見ることや見せることに意味がある。見る側は、目の前の人によってそれが「承認されている」という感覚を呼び起こされる。歩く広告塔となっている人は意識するとしなやかかわらず、その都市やブランド、展覧会の支持者や応援者となり、伝道師となっていると言える。

本稿では、冷戦後の国際美術展が「都市のプロバガンダ」としての役割を強めているという観点に立つて、その歴史的経緯について

論じる。一九八〇年代以降、ビエンナーレやトリエンナーレの新設が相次いだことは揺るぎのない事実である。本論は、その背景としてグローバル化のもとで激化した都市間競争を指摘する。現代の都市政策は従来の定住者への対応に加えて、交流人口を積極的に活用する方向へと進展している。ビエンナーレやトリエンナーレのような大型文化事業の実施は、都市の知名度の向上と交流人口による経済と文化の活性化を目的としていると考えられる。都市間競争時代の国際美術展は、「I♡○○」と書かれたTシャツを着ないまでも、二年おき、三年おきにその都市や地域を再訪してくれる信奉者が増やす布教活動^{プロバガンダ}と見なすことができるのである。

一 二色フィルターの外れた斑模様の世界

本論では、冷戦後の世界を「二色フィルターの外れた斑模様の世界」として捉える。どのような観点から冷戦後の世界は「斑模様の世界」であると言えるのか。まずは政治学者、田中明彦の『新しい「中世」』（一九九六年）に依拠して、冷戦、冷戦の終結、冷戦後について整理したい。

冷戦には「米ソ二極対立」と「二大イデオロギーの対立（政治的・経済的自由主義とマルクス・レーニン主義）」という二つの見方があるとされる⁽¹⁾。この見方を踏まえて田中は、ベルリンの壁が崩壊した一九八九年十一月九日以前に冷戦は終っていたし、別の意味では

まだ終わっていなかった、と述べる。⁽²⁾ 冷戦終結の「開始」として挙げられるのが一九六八年の「プラハの春」である。ソ連がこの自由化運動を武力によって鎮圧したことは、「イデオロギー面の競争における敗退」と説明される。⁽³⁾ その後一九九一年十二月、ソ連が消滅し、多くの権限がロシア連邦に引き継がれたが、もはや米国に拮抗する超大国ではなくなっていた。ここに冷戦は完全な終結を迎える。つまり「冷戦の終結」という事件もまた、始点と終点を持つ歴史的プロセスとして理解される。

冷戦の始まりを第二次大戦の終結時と設定すれば、冷戦とは一九四五年から一九九一年までの四十六年間であり、その後半分の二十三年間に相当する六八年から九一年までは、冷戦終結に向かうプロセスと見なすことができる。そして一九九一年十二月以降が、冷戦後である。

では、冷戦後はどのように理解されるか。前出の二つの見方を受け継いで「米ソ二極対立終焉後」と「二大イデオロギーの対立終焉後」という観点から解析される。だが、いずれについても確定的なことは言われていない。米ソ二極対立の終焉以後については、アメリカ単極になったとする見方もあれば、アメリカの国力低下を理由に多極になったとする見方もあるという。⁽⁵⁾ これに加えて「リヴァイアサン」(ホッブズ)としてのアメリカという認識をやや弱めた「第一人者」型という見方も紹介されているが、上記三つのいずれも決定的な候補とは見られていない。⁽⁶⁾ 他方、イデオロギー対立の終焉以

後については「未だに確たることはいえない」、「完全に勝利したと断言するのはなかなか難しい」としながらも、自由主義的民主制・市場経済のイデオロギーのほかに対抗イデオロギーが存在しないという事実が確認される。⁽⁷⁾

そして冷戦後という「何かの後」という言い方でない見方が必要であるという問題意識から、田中は「新しい中世」を提案する。⁽⁸⁾ 現在は「新しい中世」への移行期であるという。「新しい中世」の特徴は、主体の多様性、主体間の関係の複雑性、そして大まかなイデオロギーの一致である。⁽⁹⁾ 移行期である現在は、一致をみている大まかなイデオロギーであるところの自由主義的民主制・市場経済の成熟にしたがって第一圏域(新中世圏Ⅱ西欧諸国、アメリカ、日本など)、第二圏域(近代圏Ⅱロシア、中国、韓国など)、第三圏域(混沌圏Ⅱアフガニスタン、ナイジェリア、ルワンダなど)の三つに分類される。⁽¹⁰⁾

「新しい中世」は、自由主義的民主制・市場経済以外に対抗するイデオロギーを持たない、大まかなイデオロギーの一致をみる世界として論じられているが、移行期とされる現在、同イデオロギーを基準に分類された世界は、圧倒的な数の第二圏域と決して少なくない第三圏域の国々によって構成されている。他方、田中は「主体の多様性」という観点で、「新しい中世」では、国家に加えて非国家主体の重要度が大きくなっているとも論じている。⁽¹¹⁾ 典型的な例は、ゼネラル・モーターズやトヨタ自動車のような多国籍企業であるが、

これらの企業の年間売り上げはイスラエルやシンガポール、ニュージーランド以下多くの国家の国民総生産を凌駕している。¹²⁾こうした巨大企業以外にも、国連を始めとする国際的制度やNGOは「新しい中世」的主体と呼ばれ、特に第三圏域の諸問題への対処において役割が大きくなっているとされる。¹³⁾しかし非国家主体の原義に立ち戻れば「国家ではない行為主体 (non-state actor)」は最大限広い意味において個人から始まり、町内会やサークル、エスニック集団や宗教団体、環境保護団体やテロリスト・グループな極めて多様な行為主体を含む。¹⁴⁾田中はこれらの関係が複雑化するとともに「国家の脆弱性が增大していることもまた、「新しい中世」の特徴として論じている。¹⁵⁾

以上の分析を整理すれば、非国家主体の役割が増大したという観点も、それらの間の関係性が複雑化しているという分析も、冷戦後を特徴づけてはいても冷戦後に開始されたとは言えない。田中自身も述べている通り、「相互依存の進展によって、本来であれば二〇世紀前半には起こっていたはずの『新しい中世』へ向けての移行が、冷戦によって引き延ばされていたといえないこともない」と換言できるほどに、「新しい中世」の特徴のうちの二つ（主体の多様性、主体間の関係の複雑性）は、冷戦前・冷戦期・冷戦後を貫く歴史的プロセスとして描き直すことができる。同書の中にも、一九八〇年代には六〇〇以上となった国際的制度の最初の例として、一八一五年にできた「ライン川航行に関する中央委員会」が紹介されるくだ

りがある。¹⁷⁾三番目の特徴である「大まかなイデオロギーの一致」についても、すでに見た通り、移行期である現在、その浸透度はまちなちである。

以上のように田中の分析に従って冷戦と冷戦の終結と冷戦後を捉え直せば、冷戦後は「斑模様の世界」であり、冷戦とは、その斑模様の世界を「二色のフィルター」を通して見ていた時期を指し、冷戦の終結とはその二色のフィルターを通して世界を眺める必要がなくなったことを意味すると考えることができる。

「斑模様の世界」について、筆者は田中氏の著作から読み取ったと思っていたが、この表現そのものは探し出せていない。しかし、「フランス人であるよりはブルゴーニュ人でありヨーロッパ人である、あるいはドイツ人であるよりはバイエルン人でありヨーロッパ人であるという人々が増えている」といった現代人の多層的な自己意識が述べられた箇所や、中世ヨーロッパの主従関係が複雑であったこと、さらには国家の領土が「飛び地だらけのジグソーパズルのようなものだった」と形容されている箇所、そして現在も「実際には、多くの国の領土の中には、すでに数多くの飛び地のような存在ができていないのか」と指摘されている箇所と、その前後の論旨から、個人も世界も斑模様であるという心象を感得したと考えている。

「斑模様の世界」については、科学哲学者ナンシー・カートライトに同名の著作（一九九九年）がある。²¹⁾同書は自然法則について論

じたもので、物理学の基礎法則（万有引力の法則など）があらゆる時間・空間において普遍的に成立するという考え方を否定し、さまざまに異なる法則がパッチワークのように成立するとしか経験的に言えない、ということを中心とした本である。²⁰ 右に述べてきた議論に引きつけて換言すれば、あらゆる状況に普遍妥当する法則性の探求は、個々の事実の個別性を捨象する、という観点を呈示していると言える。田中の分析は、「新しい中世」については現実に即して細やかに論じ、冷戦と冷戦の終結については大きく二つの見方で整理していた。冷戦期についても詳しく検討したなら斑模様が見えてくるはずである。

文化人類学者の今福龍太は、カルチュラル・スタディーズ等の領域でボーダーパラダイムが探究されてきたことと並行して、「ある状況を理論化するときに必ずはたらく制度的な権力関係の発動を阻止しつつ、そのはざまに、まさに理論や実践のまだら状態そのものを新しい表現に変えていこうという動き」（傍点引用者）が小説や詩、パフォーマンスや演劇に見られるようになってきたと紹介している。²¹ 「冷戦構造」という思考の枠組みは斑模様の世界を東側陣営と西側陣営の大きく二つの集団に分けて論じる理論装置である。それは赤と緑の二種類の色眼鏡を交互にかけて世界を眺めるようなもので、赤の眼鏡をかけて斑模様の世界を眺めれば、赤系の色は同化して見えにくくなり、反対色の斑点がくつきりと見える。緑色の眼鏡をかければ、その逆の現象が起こる。冷戦後の世界とは、そうし

た二色のフィルターを通すことによって細かい違いを度外視することを止め、薄い赤から濃い赤まで、あるいは黄色やオレンジ、黄緑、深緑、青や紫など色とりどりで大小さまざまな斑点が複雑に重なり合っている様子を見定めることが必要になった世界であると言える。

二 都市間競争とプロパガンダ

冷戦が終結に向かう頃には、すでに都市を「世界的行為体（world actor）」として捉える²² 必要が議論されている。冷戦後、国家の脆弱性の増大に伴って存在感を強めてきた非国家主体の中でも、都市は冷戦終結前から重要視されてきた行為主体であったと言える。こうした都市の間には姉妹都市提携のような協力体制が築かれることもあれば、「アジアのハブ空港」といった観点のもとで国際的な競合状態におかれることもある。こうした競合状態について、近年では「都市間のグローバル競争」あるいは単に「都市間競争」という表現が用いられている。²³ この都市間競争の状態もまた、大小さまざまな斑点同士の複雑な重なり合いとして捉えられる。そしてこの大から小までさまざまな都市が開催するようになったのがビエンナーレやトリエンナーレと呼ばれる国際美術展である。

都市間競争の歴史については、専門的な研究書を管見ながら目に見えない。アテネとスパルタ、フィレンツェとシエナ、ヴェネツィ

アとジョノヴァなど古代ギリシアやルネサンス期イタリアの都市国家にライバル同士の組み合わせが想起されるが、それらの対立関係は競争にとどまらず戦争へと発展してしまった。それらの都市が、平時に威信をかけて文化芸術を榮えさせ、神殿や広場などの都市造営に注力したかどうかについては、改めて調べる必要があると言わべきだろう。日本については「お国自慢」という言葉の初出が、近松門左衛門の人形浄瑠璃『心中宵庚申』（一七二二年）と知られているから、この頃までには、自らの「国」を他所で自慢する心性があったという推論は成り立つ。²⁶ 北斎の「諸国名橋奇覧」や「諸国瀧廻り」が登場するのは、さらに百余年下って一八三〇年代の天保年間の始めである。今回、偶然にも「世界の諸都市と競争の幕開け (World Cities and Their Opening Competition)」という章を持つ書物を見つけた。スコットランドの都市計画家パトリック・ゲディスの『進化する都市』（一九一五年）である。同書には、「生存のための世界的闘争 (world-struggle for existence)」が今や再び始まっており、この闘争を切り抜ける手段は軍事力ではなく、都市や地域の再組織化によって産業化を効率よく推進することであり、新たな視点を加えた都市計画が必要である、と述べられている。²⁸

二十世紀初頭には、都市が世界的な競合状態に置かれているという認識が生まれていたことは確かである。本論では、さらに時代を遡って、十九世紀半ばの万国博覧会開催をめぐるロンドンとパリの競い合いに、近代における都市間競争時代の幕開けを置く。社会学

者の吉見俊哉は『博覧会の政治学』（一九九二年）の中で、一八五一年のロンドン万博について、ヘンリー・コールが「四九年にパリで開かれた産業博覧会を調査し、イギリスがフランスの産業博を超えるには、これを万国博覧会にする以外にない」とアルバート公に進言したことを紹介している。²⁹ そして五五年のパリ万博もまた「ロンドン万博の成功を目のあたりにしたナポレオン三世が、これを凌駕するものを威信にかけて創造しようと開いた」と論じている。³⁰ ロンドンとパリで開催されたそれぞれの万国博覧会は、イギリスとフランスという国家の威信をかけた文化事業であり、プロパガンダであった。

プロパガンダについて、本論では「布教」または「宣伝」という日本語に翻訳可能なものと考え、この言葉自体に否定的なニュアンスを読み込まない。つまり、情報の意図的な歪曲を伴う戦争期のプロパガンダを代表させて、「プロパガンダ」という言葉の意味を限定しないという立場である。もともと、Propagandaの出自は、一六二二年に設置されたCongregatio de propaganda fideであり、「布教聖省」と訳される。また、第二次大戦を迎える前に、徳富蘆花が使用した「遙東の日本に欧州最新最劇の精神を移植する布教（プロパガンダ）の積りで」という表現には、未だ国家による思想統制の歴史に絡め取られていない「プロパガンダ」の清新な響きが感じられる。ピカソの《ゲルニカ》はスペイン共和国政府の側に立ったプロパガンダであるし、ディエゴ・リベラは「あらゆる画家がプロパガンディ

ストであった」と述べて、ジョットやブリュッゲルの名を挙げてい
る。「プロバガンダ」という言葉を価値中立的に使用することは、
歴史の時間軸と事例の点で、プロバガンダ研究をより開かれたもの
にするはずである。⁽⁴¹⁾

万国博覧会のプロバガンダ性を論じる際にも「帝国主義のプロパ
ガンダ」⁽⁴²⁾ 以外の見方が必要だろう。「都市のプロバガンダ」はそう
した可能性の一つである。先に、一八四九年のパリ産業博、五一年
のロンドン万博、五五年のパリ万博といった十九世紀半ばの一連の
応酬をもって、近代における都市間競争時代の幕開けと位置づけた
が、これらの博覧会は、国家の首都で開催されたイベントであるだ
けに、国力の誇示であると同時に、都市の魅力の宣伝という意味を
帯びていたと言える。一九五一年のロンドン万博(六二年にも開催)
を皮切りに、その後、万博の開催は欧米の諸都市に波及した。パリ(五
五年以降、一九三七年まで八回開催)、ウィーン(七三年)、シドニー
(七九年)、メルボルン(八〇年)、ニューオルレアン(八四年)、ア
ントウェルペン(八五年)、バルセロナ(八八年)、シカゴ(九三年)、
ブリュッセル(九七年)と、ゲデイスが『進化する都市』を著す以
前にすでに英仏の国力争いとは異なる次元で都市間競争の様子を呈
し始めていたのである。⁽⁴³⁾ この流れはさらに、一八九五年にヴェネツィ
ア市国際美術展(のちのヴェネツィア・ピエンナーレ)を誕生させ、
九六年にはアテネでオリンピックを復活させる。ヴェネツィア・ピ
エンナーレは同じ都市で二年に一度開催されてきたが、近代オリ

ピックは古代のオリンピックとは異なつて四年に一度開催都市を
変えて行われる。オリンピック復活の立役者ピエール・ド・クーベル
タンには、当時のギリシアにオリンピックを継続して開催する財力
はなく、一九〇〇年の第二回オリンピックの開催地をパリに誘致可
能であることは計算済みであった。⁽⁴⁴⁾ 万博の誘致もオリンピックの誘
致も、今やグローバルな都市間競争の闘技場⁽⁴⁵⁾ となつてい
ることを俟たない。

三 ヴェネツィア―美術家たちの故郷

ヴェネツィア市国際美術展は最も古いピエンナーレ形式の国際美
術展である。第一回展は、ウンベルト一世と王妃マルゲリータの成
婚二十五周年を祝う記念事業として、二年前の一八九三年四月の市
議会でリツカルド・セルヴァティコ市長によって提案された。⁽⁴⁶⁾ その
六年前、一八八七年にヴェネツィア市が主催した「内国美術展」で
大きな収益を上げていたことが、市長を始めヴェネツィアの知識人
や文化関係者に同種の事業の継続を希求させたと言われる。⁽⁴⁷⁾ 美術史
家の石井元章は、さらに一八八三年のローマで開催された国際美術
展と一八九一年からミラノで開始されたトリエンナーレ形式の美術
展によつて、ヴェネツィアが美術市場を失いつつあったという事情
をピエンナーレ開始の背景として指摘している。また、ヴェネツィ
ア市国際美術展の企画委員会がミュンヘンの万国博覧会を雛形とし

たとも述べている。⁽³⁷⁾このように経済的な事情と各地で開催されていた美術展や万博に刺激されて始まったとされる第一回展であるが、その図録を見てみると、序文に次のような言葉が見られる。

『ヴェネツィア』の名は、その人がいかなる言語を話そうとも、またどのような祖国に属するとも、美に捧げられた全霊の中で、陶酔を伴う讚美の情動と自国に在るかのような親近感を溶け合わせたような古^{いにしへ}の感情をつねに呼び起^{おこ}す。⁽³⁸⁾

これは、「ヴェネツィアは美術を愛する人々の心の故郷である」という呼びかけである。現在、「心のふるさと」という表現をそのまま使用すれば陳腐な印象を免れず、観光産業等においてはもはや通用しない売り口上となっていると思われる。しかし実際には、手を替え品を替えて同じことが繰り返言われているに過ぎないのではないだろうか。「世界で最も長い伝統を持つ国際美術展」、「二年に一度の美の祭典」といった表現は、事実を記述しているだけではない。置かれる文脈次第で誘引効果を發揮する。「世界で最も長い伝統を持つ」のであれば、二番目に古いものを見に行くより価値があると思われる。「二年に一度」しか開催されていないのであれば、今年行ってみようかという気にさせられる。「美術のオリンピック」はヴェネツィア・ビエンナーレに独特の喩えであるが、そこには「多くの人々が見に行く」、「世紀の大イベント」といったニュアンスが

感じられ、参加者と観客に、言葉の壁も国境も超えて一つの関心の下に集まった「仮初めの共同体」という意識を付与すると考えられる。この「仮初めの共同体」こそ「心のふるさと」に集う人々でなくて何であろう。

当初、ヴェネツィア市国際美術展が作品の販売益を重視していたことは、規約に「販売」の項目が設けられていた事実からも明かである。しかし第一回展の図録から、その後も拡充されつつ掲載されていた規約自体が、戦後の第三十一回展（一九六二年）の図録以降、掲載されなくなった。⁽³⁹⁾この頃から仲介業務を行わなくなったと推測すれば、その後、直接的な収益の代わりに重視されるようになったのは「ヴェネツィア」の名の象徴的な価値を高めること、すなわち、より多くの人々をヴェネツィアに集めることで得られる間接的な利益である。その後のヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の歴史を辿ると、美術展としての「権威」を高める方向が模索された様子を読み取られる。特に一九九〇年代以降は、監督に外国人キュレーターを起用することや、そうして選ばれた監督が独自のテーマ設定による国際企画展を行うことが定着して一定の成果を収めているように見える。

テーマ設定自体は、一九五四年の第二十七回展でも行われている。このとき、「シウルレアリスム」が統一テーマとして掲げられ、各国の主催者にテーマに沿った展示が要請された。⁽⁴⁰⁾五八年から七二年頃まで授賞制度の見直しなどいくつかの制度改革が行われ、そうし

た流れの中で、再び七二年の第三十六回展でも統一テーマ「作品か行為か」が設定された。⁴¹以後七四年の開催見送りを挟んで、視覚芸術部門監督ヴィットリオ・グレゴッティの下での「環境・参加・文化構造」(七六年)と「自然から芸術へ、芸術から自然へ」(七八年)、ルイージ・カルルッチオの「一九六八―八〇年における美術家の実験と作品」(八〇年)と「美術としての美術―制作の持続性」(八二年)、マウリツィオ・カルヴェージの「美術と諸美術、その現在と歴史」(八四年)と「芸術と科学」(八六年)、そしてジョヴァンニ・カラッポが視覚芸術部門監督に就任した八八年のテーマ設定は見送られたが、九〇年には再び同じカラッポの下で「未来の次元―美術家と場所」というテーマ設定がなされた。⁴²

来場者数の推移で見れば、七六年の第三十七回展から八八年の第四十三回展までは、ほぼ下降を続けた低迷の時期であった。開催見送り直後の七六年には六九万二、〇〇〇人を記録したが、次の回は半減して三三万人(七八年)、やや回復して三六万五、三二八人(八〇年)、その後は一貫して二三万六、三九七人(八二年)、一九万六、五一八人(八四年)、一五万五、〇〇〇人(八六年)、九万九、一五八人(八八年)と減り続けた。⁴³こうした「客離れ」が反転するのは九〇年以降である。美術評論家の倉林靖は八八年の第四十三回展について、「たったひとつの統一テーマを設定することや、その時代時代に流通する主義主張に焦点を合わせることだけでは、これほど多様性を増してきた現在のアート・シーンの断面を切りとることはもはや不

可能である、従来の不振の原因のひとつはそうした窮屈なテーマ設定にあったに違いない、主催側はおそらくそう考えたようだ」と述べ、統一テーマを設定せず、有望新人を紹介するアペルト部門を拡充した点を評価した。⁴⁴同展の監督を務めたカラッポ自身、図録の巻頭に寄せた「美術家たちの故郷 (Il luogo degli artisti: The Home of the Artists)」と題する文章を「一九七二年以来初めて統一テーマや歴史的主題を持たないビエンナーレである」と書き出し、テーマ設定の継続性の意義は認めつつも、「ビエンナーレの多元的で相矛盾する具体的現実とは異なるもの」で、本来のビエンナーレは「質と同時代性という二つの基本性格に依拠している」のみで、テーマを設定するといふ伝統の繰り返しのため「人々が期待している同時代の美術家たちとの出会いの場としてのヴェネツィア・ビエンナーレ像からかけ離れてしまった」と述べている。⁴⁵また「未来の次元―美術家と空間」というテーマを設定した九〇年の図録には、「前回のビエンナーレで好評だった、より若い美術家たちを選出する上で、それを祝賀する程度の意味で『未来の次元』としたが、選考を進めていく過程で『美術家と場所』というテーマが美術のもう一つの特質として浮かび上がってきた」と述べている。⁴⁶

一九九三年の第四十五回展では、視覚芸術部門監督 (Direttore del Settore Arti Visive) の代わりに、「第四十五回国際美術展のキュレーター (Curatore della XLV Esposizione Internazionale d'Arte)」が置かれ、美術評論家のアキレ・ポニート・オリヴァが起用された。オリ

ヴァはスイス人キュレーターのハラルド・ゼーマンとともに一九八〇年のアペルト部門の創設者であり、またキア、クッキ、クレメンテなど具象絵画を描くイタリアの若い画家たちの新傾向を「トランシアヴァングアルディア」と名づけて有名にした立役者で、国際的な知名度が高かった。オリーヴァのテーマ「美術の基本方位 (Punti cardinali dell'arte)」は、「現代美術がいかに文化的ノマディズムと異なる言語の共存によって形成されているか」を明らかにし、「現代の美術家たちが旅を通じた文化的他者との出会いを表現の源としている」という見方を示そうとするものであった。⁽⁴⁷⁾ また、オリーヴァは「重力の・紋章の・黄金の・停止した」という四つのキーワードの下に、それぞれボイス、ビュレン、カプリア、クネリスほか数名の作品を紹介する「美術の先端 (Punti dell'arte)」を企画して、主催者の立場で統一テーマに基づく国際企画展を開催する手法に先鞭をつけた。

一八九五年に開始されたヴェネツィア市国際美術展は、一九一一年に予定されていた第九回展をその前年に前倒しし、その後も偶数年に開催されてきた。この前倒しは一年にローマで開催されるイタリア建国五十周年を祝う大規模な国際美術展との衝突を避けるためであった。⁽⁴⁸⁾ そしてヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展は、一九九五年に記念すべき創設百周年を迎えるにあたり、九〇年の次の回を九三年に開催し、再び奇数年の開催に戻した。

百周年を記念する第四十六回展では、ジャン・クレールに視覚芸

術部門監督が依頼された。クレールはパリのピカソ美術館館長でフランス人だった。ヴェネツィア・ビエンナーレの百年におよぶ歴史の中で外国人が責任者を務めたのは、このときが初めてである。クレールは「自己性と他者性―身体の形象一九五―一九九五」という大規模な特別展を企画したほか、オーストリア人キュレーターのカトリン・ピヒラーとともに「リアルとヴァーチャルな身体」も企画した。また、他の二つの百周年記念企画展「ヴェネツィアとビエンナーレ―嗜好の遍歴」、 「自己とその写し―イタリア肖像写真の百年」にも委員として名を連ねている。

一九九七年には、再びイタリア人の美術評論家ジェルマノ・チェラントが第四十七回国際美術展キュレーターに抜擢された。チェラントもまた、「アルテ・ポーヴェラ」を命名した評論家として国際的な知名度の高い人物であった。チェラントは統一テーマを設定せず、従来アペルト展の会場であったコルデリエ (Cordone dell'Arsenale) で「未来・現在・過去」と題する独自の企画展を開催した。アペルト展は、九五年のクレールの回から中止されており、若手作家がビエンナーレに参加できる門戸を閉ざしたと非難されていた。⁽⁴⁹⁾

九九年と二〇〇一年は、それぞれ第四十八回展、第四十九回展の監督 (Direttore) という位置づけでハラルド・ゼーマンが任命された。

ゼーマンは、特定の美術館や文化機関に属さず、独自の審美眼と批評意識によって現代美術展の企画を行うインディペンデント・キュ

レーターの先駆けとして美術家たちの信頼が厚かった。またこの頃までには、九七年の第四回リヨン・ビエンナーレの監督と第二回光州ビエンナーレ「速度―水」部門のキュレーターを務めるなど、大規模な国際美術展の企画を重ねて依頼されるスター・キュレーターとしての名声をほぼ確立してもいた（また同時に、六九年にゼーマンが企画し、組織を離職するきっかけとなった「態度が形となる」と「展や」「事務局長」を務め、その後法廷で争うことにもなった七二年のドクメンタ5について、当時実際にそれらの展覧会を見ていない人々の間でも議論され、伝説的な人物となりつつあった⁵⁰⁾。

ゼーマンは、先ず九九年に、クレールが廃止したアペルト（出口／開放の意）展を「ダペルトウット (d'AperTutto 全開放)」と改称し、若手に限定しない国際企画展として復活させた。会場もコルデリエに近接する建物群を改装して大幅に拡張し、主会場のジャルディーニにあるイタリア館の一部も企画展の会場に充てた。現在、コルデリエの建物も含めた同一帯は「アルセナーレ」と呼ばれている。〇一年には、「人類の舞台」というタイトルで、再びイタリア館の一部とアルセナーレで国際企画展を開催した。この頃から、監督が提唱する「全開放」や「人類の舞台」は統一テーマではなく、ビエンナーレ全体を総称するタイトルのようになっていった。「人類の舞台」について、ゼーマンは「テーマではなく次元であり、美術家を選定する基準にはしていない⁵¹⁾」と述べている。

その後〇三年から一一年まで各回ごとに監督が指名され、ジャル

ディーニとアルセナーレの二部構成による国際企画展を開催する形式が踏襲されている（そのほか国別参加部門、併催展部門がある）。〇三年の第五十回展はイタリア人のフランチェスコ・ボナーミが監督を務め、「夢と衝突―観客の専制」というタイトルが与えられた。ジャルディーニのイタリア館ではボナーミとダニエル・バーンバウムの共同企画による「遅延と革命」展、屋外ではマッシミリアノ・ジョーニ企画による「領域」展が開催され、アルセナーレでは八つの企画展がボナーミも含めて七人十一組（三人）のキュレーターによって開催された。〇五年はマリア・デ・コラルとロサ・マルティネスの二人のスペイン人女性キュレーターが、それぞれ「美術の体験」(ジャルディーニ/コラル)と「いつも少しだけ先へ」(アルセナーレ/マルティネス)を企画した。〇七年は、アメリカ人のロバート・ストーが「感覚で考え、心で感じる―現在形の美術」と題した企画展を二会場で開催。〇九年はスウェーデン人のダニエル・バーンバウムによる「世界を構築する」、一一年はスイス人の女性キュレーター、ピーチェ・クリーガーによる「イルミネーションズ (照明／国家群)」と続く。この間、〇六年にはアルセナーレのテッセ・デレ・ヴェルジーニと呼ばれる建物に新イタリア館が開館し、〇九年にはジャルディーニにあった旧イタリア館を展示館 (Palazzo delle Esposizioni) と改称した。

こうした国際企画展部門の拡充以外にも、授賞制度の審査委員に欧米圏以外の出身者を増やしたり、アルセナーレ地区に新しい国別

パヴィリオンを新設するなど、改革と拡張が続けられている。特に

国別参加部門の参加国数は九〇年代以降、増加が続き、二〇一年の第五十四回展では史上最多を更新して八十九カ国となった。来場者数は、一二万五、〇〇〇人（九〇年）、二八万六、二一人（九三年）、三二万人（九五年）、一九万五、〇〇〇人（九七年）、二三人（九九年）、二四万人（〇二年）、二六万二〇三人（〇三年）と、九七年に一度大きく落ち込んで以降は、順調に増えている。⁵² 九七年はもともと開催を一年先送りして偶数年開催に戻す予定だったものを急遽開催したために準備不足で、全体の印象も低調だったことが報告されている。⁵³ また同年は、十年に一度開催されるミュンスター彫刻プロイエクテ、五年に一度開催されるカッセルのドクメンタが重なったことも入場者数減少の一因だったろう。しかしその十年後の二〇〇七年には上記の国際美術展にバーゼルのアートフェアを加えて「グラント・ツアー二〇〇七」という名の共同広報体制を組織し、三二万九、三二二人の入場者数を記録した。⁵⁴

毎回、監督が企画する国際企画展は注目を集め、毀誉褒貶というよりも酷評に曝されることが多い。社会学者のサラ・ソーンソンは、〇七年のストーリー監督の次のような言葉を書き留めている。

「たっぷり叩かれることは覚悟してますよ。アート界の動向は、いくつもの客観的要因に左右されます。そして、世間の人々が周期的に感じる、他人の鼻をへし折りたいというニーズもそうした

要因の一つなんです。」⁵⁵

ロバート・ストーリーは、ニューヨーク近代美術館絵画彫刻部門の部長を長く務めた人物であり、欧米美術界の中心的存在である。ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の記事の多くが痛烈な批判として書かれるのは、矢面に立つ人間の知名度に比例して、より多くの美術記者や若い評論家の執筆意欲をかき立てるためではないかと推測される。国際的に知られていないイタリア人が視覚芸術部門監督を務めていた九〇年までのレビュー記事に監督の名前が記されることは、ほとんど無かった。九三年以降のヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展は、各回の「顔」となる著名キュレーターを監督に据え、また同時に国際企画展部門というそれぞれの監督の「表現」を備えることで、話題となる「中心」を創出した。この形式は功を奏し、キュレーターの知名度と反響の大きさがヴェネツィア・ビエンナーレの存在をより広く知らしめて、ますます多くの観客を引きつけているように見える。そして、それらの観客の中には若い美術家たちや駆け出しのキュレーター、アート・ライター、画商の卵たちが含まれている。「心のふるさと」に似つかわしい「温もり」は減じたかも知れないが、好奇心と批評意識に溢れる美術関係者たちの出合いの場としての役割は、百年を超えて受け継がれている。

四 ビエンナーレ化現象とビエンナーレ間競争時代

一九八〇年代に、バングラデシユ(八一年)、ハバナとカイロ(八四年)、イスタンブール(八七年)でビエンナーレが開始された。のちに福岡アジア美術館トリエンナーレと改称される「アジア美術展」の第一回展を福岡市美術館が二部構成で開催したのも一九七九年および八〇年である。⁽⁵⁶⁾ 九〇年代に入ると、リヨン(九一年)、ダッカルト(ダカル、九二年)、アジア太平洋現代美術トライエンニアル(プリスベン)とシャルジャ(九三年)、光州とヨハネスブルグ(九五年)、上海とマニフェスタ(九六年)、台北、ベルリン、モントリオール(九八年)、リヴァプール(九九年)など、ほぼ毎年、欧米圏、非欧米圏を問わず国際美術展の新設が相次いだ。日本では、九九年に福岡アジア美術館トリエンナーレ、翌二〇〇〇年に大地の芸術祭―越後妻有アートトリエンナーレ、そして〇一年に横浜トリエンナーレが開始された。⁽⁵⁷⁾ 八〇年代以降、ビエンナーレやトリエンナーレ形式の国際美術展が世界各地で開催されるようになった状況を指して「ビエンナーレ化現象 (biennialization)」と呼んでいる。⁽⁵⁸⁾

ビエンナーレ化現象は、ヴェネツィア・ビエンナーレが百周年を迎えた九〇年代に顕著となり、二〇〇〇年代に入っても続いた。一九九八年の『アート・ジャーナル』で、美術批評家のマイケル・ブレインソンは、九七年に五つのビエンナーレ(カイロ、ハバナ、ヴェネツィア、イスタンブール、ヨハネスブルグ)が開催され、さらにドクメンタも重なったことを特筆して、キュレーターの役割が「従

来の裏的存在から地球規模の文化政治の表舞台に立つ中心的存在へと変化した」と指摘している。⁽⁵⁹⁾ 九〇年代以降、ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展が有名キュレーターを起用して国際企画展部門を拡充し、自らの権威を高める方向を模索した背景には、後発の国際美術展との違いをより明確にしなければならない事情があったとも考えられる。

多くの国際美術展が競合する中で、他との差違化を図り、独自性を主張しなければならぬ事情は、後発のビエンナーレでは一層切実であった。例えば、光州ビエンナーレの第一回展(九五年)開催に向けて作成された広報用パンフレットの日本語版には、次の文言が見られる。

「光州ビエンナーレは光州の民主的市民精神と芸術的伝統をパートナーとしている。健康な民族精神を尊重し地球村時代の世界化の一員として文化生産の中心軸としての役割を自ら引き受け、東洋と西洋の平等な歴史の創造と二十一世紀のアジア文化の能動的な発芽のため、そして太平洋時代の文化共同体のために各民族文化の多様な固有生産方式を尊重する」⁽⁶⁰⁾

それぞれのビエンナーレが自ら「中心」であることを主張し、積極的に「権威」を創出して、地球時代の美術史の構築における「発言権」を獲得しようと試みたのがビエンナーレ化現象の側面

あつた。⁶¹⁾

複数のビエンナーレが国際的な美術動向の中心であることを主張し合う状態を「ビエンナーレ間競争 (inter-biennale competition)」と名づけ、ビエンナーレ化現象が観察されるようになった八〇年代から現在までを「ビエンナーレ間競争時代 (the age of inter-biennale competition / the inter-biennale competition era)」と呼んでみたい。

ビエンナーレ間競争の一端が顕著に観察されるのは、各国際美術展の代表者が参加する討論会のような機会である。「あいちトリエンナーレ二〇一〇」の開幕記念シンポジウムには、日・中・韓の国際美術展の代表者が集められた。韓国から光州ビエンナーレ財団CEOの李龍雨と釜山ビエンナーレ事務局長の李尚燮、中国から上海ビエンナーレ事務局長・上海美術館副館長の張晴と広州トリエンナーレ事務局長・広東美術館副館長の邵珊、そして日本からは横浜トリエンナーレ二〇〇八事務局長の伊東正伸氏が出席して、上記の五名がパネラーを、そして、あいちトリエンナーレ二〇一〇芸術監督の建島哲が司会を務めた。⁶²⁾ まず討論に先立つ各パネラーの報告において、それぞれが独自の取り組みと意義を強調する様子が観察された。特に、光州の李が〇八年の第七回展と一〇年の第八回展の総合監督に、欧米で活躍しているキュレーター据えたことを紹介して脱ローカル路線を誇った後を受け、釜山の李は一〇年の第四回展の総合監督を日本人の東谷隆司に依頼していることを述べて地域重視の優位を説くというように、聴衆にとって対立の図式は明白で

あつた。続く討論では、冒頭に建島が、国際美術展を「都市の存在感をアピールするもの」と評し、複数の国際美術展が競合している状態を「平和的手段によるヘゲモニー争い」と形容した。そのほか、光州と釜山の二人の間では応酬が続けられ、上海、広州、横浜の代表者たちはそれぞれに課題と展望を語った。

ビエンナーレ間競争が美術家の争奪戦という様相を呈する場合もある。二〇〇五年の横浜トリエンナーレで総合ディレクター川俣正のもとで三人のキュレーターのうちの一人として活躍した天野太郎は、一部の美術家が「ちよつとしたエグゼクティブ・ビジネスマン並みに多忙をきわめて」おり、実際、連絡をとるのに苦勞をしたことを紹介し、今後もビエンナーレが増加し大規模化を続ければ「明らかに需要過多になる傾向」が予想され、「結果として作家、作品の争奪戦を招く」と分析している。⁶³⁾ また同時に「開催年度や会期をおたがいに調整しようとすることに配慮を欠いてしまう」という問題にも言及している。

開催年度については、ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展が開催されない偶数年に他の多くのビエンナーレが開催される傾向が見られる。二〇一〇年に開催された主なビエンナーレだけでも、アレクサンドラ、ダッカールト、シドニー、ブカレスト、ベルリン、サイト・サンタ・フェ、光州、台北、釜山、リヴァプール、北京、サンパウロ、スケイプ (クライストチャーチ)、マニフェスタ (ムルシア)、上海、プロスペクト (ニューオルレアン)、カイロなど十

六に登る。この年はさらに、オーランド・トライエニアル、瀬戸内国際芸術祭、あいちトリエンナーレなど三年毎に開催される国際美術展も重なった。⁽⁶⁶⁾

現在、世界各地で開催されているビエンナーレやトリエンナーレは、招待作家や参加作家の顔ぶれと総数、作品や展覧会のテーマ、キュレーターの顔ぶれ、企画体制、そして観客数や予算規模などさまざまな点で、望むと望まないにかかわらず競合状態にあると言える。ビエンナーレ間競争には天野が指摘するような課題も多く見られるが、マイナス面ばかりではない。もともとビエンナーレやトリエンナーレには、事業規模が大きいことや街中展示といった手法によって、これまで美術館で開催される現代美術展には足を運ばなかった観客にも現代美術に触れる機会を提供するというプラスの側面があった。ビエンナーレ間競争は、市場の競争原理によって消費者が恩恵を受けるのと同様に、まとまった数の多様な表現に触れる機会を提供し、新たな観客層をも開拓して、人々と現代美術との関わり方を豊かにした。また、より多くの美術家たちに国際的な活躍の機会を提供したという意味でも、国際美術展の増加はプラスに作用した。キュレーターについても同様で、国際的なネットワークが一層強化された。ゼーマンは一九九九年のインタヴュー記事の中で、若い美術家たちがチャンスに敏感に反応して「より長距離を、より素早く、より円滑に」移動する時代が到来したと評し、「これこそ私たちがかつて望んでいたものです」と語っている。⁽⁶⁸⁾ビエンナーレ

間競争時代は、作家や美術関係者たちの「出会いの場」が世界中に広がった時代と捉え直すことができる。

五 開催都市のサイト・スペシフィシティ

国際交流基金の伊藤正伸は、『アートマネージメント』（二〇〇三年）の中で国際美術展の「創設ラッシュ」に触れて、「ハバナ、イスタンブール、ヨハネスブルグなど地政学的にユニークな位置を占める都市が開催地となっているのは、決して偶然ではなく、『場所性』を重視する国際展の性質によるものであろう」と論じている。⁽⁶⁹⁾

ヴェネツィアもまた、本島とその周辺の島々および潟を含めて世界遺産に登録されている唯一無二の都市である。一八九七年の第二回展には、ゴンドラ漕ぎを描いたエットーレ・テイトの《潟の上》（ペーザロ宮所蔵）、小舟に乘ろうとする花嫁を描いたアレックスandro・ミレージの《結婚式》、橋上にたむろする群衆を描いたルートヴィヒ・パシーニの《野次馬》など、ヴェネツィアの都市景観画が展示されていた。⁽⁷⁰⁾その後もヴェネツィアを題材とした風景画の出品はたびたび確認されるが、ビエンナーレ間競争時代に入った頃から、開催都市を主題とする作例はサイト・スペシフィック・インスタレーションとして観察されるようになる。

ヴェネツィア・ビエンナーレの日本館の展示では、一九七〇年（第三十五回展）から作家が現地で作成するようになった。⁽⁷¹⁾この回には

関根伸夫が約一ヶ月前からヴェネツィアに滞在して現地でも自然石を探し（ウディーネ産の大理石に決まった）、開幕当日に十六トンの巨石をクレーンで持ち上げ、ステンレスの柱上に乗せるパフォーマンスを行っている⁷²。その後も七八年には菅木志雄と榎倉康二が、八年には川俣正が、それぞれ材料の現地調達を行い、現地で制作することと発表作品がサイト・スペシフィックな性格を持つこととの結びつきが強まっていった。日本館の展示において、ヴェネツィアを主題としたサイト・スペシフィック・インスタレーションとしての性格が最も顕著に表れたのは、九〇年の第四十四回展に出品された村岡三郎の《酸素―ヴェネツィア》であった。同作品は、六本の酸素ボンベと、直立させた高さ一・五メートル、長さ六メートルの鉄板を一列に並べ、鉄板に取り付けたスピーカーから会場近くの渦の底に沈めたマイクが採取する音を震動として体感させる、という仕組みになっていた⁷³。

美術において「サイト・スペシフィック」であること、つまり美術作品の「サイト・スペシフィシティ」について考える際に基点となるのは、リチャード・セラの「別の場所に作品を移設することは作品を破壊することと同じだ（To remove the work is to destroy the work）」という表現である。この言葉は、ニューヨークの連邦広場に設置されたセラの《傾いた弧》の撤去が検討されていると聞き及んだ作家が、作品の制作を依頼した「アート・イン・アーキテクチャー・プログラム」代表のドナルド・サラツカーに宛てた一九八

五年一月一日付けの手紙に書かれたものである⁷⁴。場所の要素が作品にとって不可分であることは、古代の墳墓や神殿建築にすでに見られたあり方と言えるが、現代美術の文脈では、一九六〇年代後半からランド・アートやアース・アートと呼ばれる作品が登場して以降、注目されるようになった⁷⁵。日本でも、一九七〇年に美術評論家の中原佑介が第十回日本国際美術展（人間と物質）（通称 東京ビエンナーレ）を企画した際、「臨場主義」という言葉を案出して、ほぼ同様の認識を表明している。

「この臨場主義は、単に作品のディスプレイということを意味しているのではない。それは、作品を場所と結びつけ、それらが切りはなすことのできない関係をもっていることの自覚なのである。」⁷⁶

こうしたサイト・スペシフィックな作品のあり方が、ビエンナーレやアンリアル展のような都市を基盤とした現代美術展の増加とともに変質してきたという見方を提示したのが、美術史家のミウオン・クオンである。クオンは、一九九三年にシカゴで開催された「行為の中の文化（Culture in Action）」展の分析を通して、サイト・スペシフィシティの定義が、恒久性や移動不可能性から時限性や移動可能性へと変化したと論じている⁷⁷。同展は、鑑賞者が受動的に眺めるだけの記念碑的な公共彫刻ではなく、シカゴに住む人々が抱えてい

る社会的な問題を浮彫りにし、市民の積極的な参加を通して共同体に何らかの変化を起こすような新しいパブリック・アートのあり方を模索するものだった。²⁸⁾ こうした展覧会に見られるサイト・スペシフィックな作品は、現実の「景観」よりも、「土地柄」のような概念的な「サイト」に根ざすことになる。クォンは作品が依拠するパラダイムが「現象学的または経験的パラダイム」から「言説的パラダイム」へと変化したことに伴って、サイト・スペシフィックな手法が特定の土地と結びつきを弱めたと指摘する。

ビエンナーレ化現象とともに世界のさまざまな都市に美術家が招待される機会が増え、また、世界各地から一つの都市に集められた美術家たちが、それぞれ独自の切り口でサイト・スペシフィックな作品を制作するようになって、「サイト・スペシフィック」と形容される手法は、セラや中原が論じた「その場所でしか成立しない」要素を作品の核としながらも、実践としてはつねに「他の場所にも転用可能な」性質を見出されて、広く流布することになった。²⁹⁾

サイト・スペシフィックな手法は、作品に限らず展覧会の企画にも適用される。例えば、一九八六年にгент現代美術館館長のヤン・フートが企画した「友達の部屋 (Chambre d'Ami)」展は、гент市内五十四カ所の住宅を展覧会場とするもので、美術家たちは各住宅に合った作品と展示方法を検討した。同展の鑑賞者は各作品との出会いに加えて、гентの街を歩いた記憶と見ず知らずの人が普段生活している私的空間へと通された体験によって、展覧会体験の「一

回性」を強く意識させられたと想像される。こうした手法もまた他の都市に応用が可能であることは明らかで、例えば九五年には同じフートの企画で個人宅の代わりに商業施設等を利用した「水の波紋'95」展が東京で開催されている。³⁰⁾

二〇〇〇年以降の国際美術展には、開催都市や地域に取材したサイト・スペシフィックな作品や、開催地の歴史や地域性と深く結びついた展覧会のテーマ設定が顕著に見られる。

二〇〇〇年に開始された大地の芸術祭―越後妻有アートトリエンナーレでは、開催の度にサイト・スペシフィックな作品の設置が続けられている。浜海川沿いの棚田に設置された稲作の様子を表す彫刻と、それらの作業について解説する詩的な文章を川の対岸から重ね合わせて鑑賞するイリヤ&エミリア・カバコフの《棚田》や、一八四二年に建てられ、国指定文化財となっている星名邸を模して作られたジェームズ・タレルの《光の館》、眼前に広がる八海山の稜線を花崗岩に写しとって手でなぞれるようにした白川昌生の《さわれる風景―城主の座》などは、いずれも設置される場所の人々の生活や歴史、文化、景観との対話を核としている作品である。特にカバコフとタレルの作品は設置後十余年を経て、それぞれ松代エリアと川西エリアを代表する作品と認知されるまでになっている。しかし同時に、それらの作品の制作手法は、ある程度条件が揃えば他の土地においても転用できる。七六二平方キロメートル(東京二十三区の合計面積が六二一平方キロ)の広大な地域に点在する作品を

訪ね歩いて棚田の風景を観賞し、里山に暮らす人々の生活に思いを巡らすことは、同展の鑑賞体験の重要な要素となっている。越後妻有アートトリエンナーレは、作品のみならず展覧会の枠組みにおいてもサイト・スペシフィックな手法が用いられていると言える。そして二〇一〇年にはトリエンナーレ形式の瀬戸内国際芸術祭が新たに開始された。同展が越後妻有と同じ総合ディレクター北川フラムのもとで、越後妻有で評判のよかった美術家たち、つまり地域との対話に長じた作家たちに声をかけ、今度は「里海」の景観と生活風土に根ざした作品を展覧するプロジェクトとして始動した事実は、サイト・スペシフィックな展覧会の企画手法が別の場所に転用可能であることを示す好例である。⁸¹

二〇〇五年の横浜トリエンナーレでは、総合ディレクターの川俣正が「場にかかわる(サイト・スペシフィック・インターラクション)」という企画方針を打ち出していた。また、同年開催された第九回国際イスタンブール・ビエンナリも展覧会のテーマとして「イスタンブール」を掲げていた。前者は、保税倉庫で作品を展示するという所与の条件を積極的に受け入れ、「ここでできないことを行うことに意味を見出す」と宣言し⁸²、後者は、その企画主旨をイスタンブールの現実空間と観光イメージの両方に焦点を当てることであると説明していた。⁸³二〇〇五年は、先述の通り天野太郎が国際美術展の「需要過多」を指摘した年であったが、「国際美術展史」という観点で捉えれば、ヴェネツィア・ビエンナーレが創設一一〇年目を迎え、

ドクメンタが創設五〇周年を祝った節目の年でもあった。二大国際美術展と称される両者は、この前後にそれぞれアーカイヴ部門を拡充して、歴史的権威の構築のための布石を打った。⁸⁴八〇年代に始まるビエンナーレ化現象は、非欧米圏への拡散と多文化主義の浸透、そして同質化への懸念を特徴としていたが、ほぼ四半世紀を経た二〇〇五年頃からは、二大国際美術展が歴史的に権威化し、後発の国際美術展が開催都市の唯一性を強調する傾向が顕著になってきたという変化が見られる。筆者はこれをビエンナーレ化現象の第二局面と呼んでいる。⁸⁵つまり、八〇年代以降のビエンナーレ間競争時代は、八〇年頃から二〇〇五年頃までの第一局面と、二〇〇五年以降の第二局面に分けられる。そして第一局面と第二局面では、ビエンナーレ化現象が指す内容には弁証法的な違いを認めてよいだろう。第一局面の同質化に対する危機意識を背景として、第二局面では歴史的権威化と開催都市のサイト・スペシフィシティの強調という差違化が推進されたと見ることが出来る。第三局面がいつ頃いかなるかたちで現われるか、確たる見通しはないが、第一局面をグローバル化の時代、第二局面をその反動としてのローカル化の時代と見るならば、第三局面においてはグローバルがかつローカルな方向が模索されるべきだろう。今後は、そうしたグローバルな作品や企画に注目していけるのではないだろうか。

しかしなお二〇〇八年度から二〇一〇年度の三年間については、第三局面への移行期であったと言うべきである。地域の独自性が強

調され、探究されている時代であった。そうした徴候が、〇八年には、横浜トリエンナーレの三溪園、光州ビエンナーレの毅齋美術館や大仁市場、シドニー・ビエンナーレのオペラハウスや王立植物園、というようにそれぞれ従来の主会場に加えて各都市に特徴的な「サイト」が会場の一つとして加えられていた点に見られた。いずれも国外や地域外の観客に、開催都市の歴史的、文化的風景とともに美術作品を鑑賞してもらう工夫であったと言えるだろう。〇九年のヴェネツィア・ビエンナーレ第五十三回国際美術展では、ジャルディーニ内のヴェネツィア館でムラーノ島の現代ガラス作家が紹介された例が特筆される。また同年の第十一回国際イスタンブール・ビエナリでは、〇二年に閉鎖されたギリシア人学校が会場の一つとなっていた。二〇一〇年開催のダッカールト―第九回現代アフリカ美術ビエンナーレでは「オフ展」と位置づけられる参加企画が一五〇以上あり、それらの中には世界遺産に指定されているゴレ島で開催されるものもあった。さらに同年の光州ビエンナーレは高銀の詩集の題から採った「万人譜」をテーマに掲げ、光州事件を主題とする作品や社会問題を扱った作品を展示していた。そして翌一一年三月から五月にかけて開催されたシンガポール・ビエンナーレの第三回展では、「オープン・ハウス」と題して、海外の観客をシンガポールに迎え入れる姿勢を明確に打ち出していた。新年を祝って親戚、知人を自宅に招き入れるという中華正月（同年は二月二日）の習慣を下敷きにしており、開催都市のサイト・スペシフィシティを前面

に押し出した国際美術展企画の代表例と言える。同展は第一回展以来、毎回、国立博物館や市立美術館のような主会場のほかに、シンガポールの歴史的、文化的な建物や地域を会場に加えて開催されており、第三回展ではシンガポール最初の空港で現在で使用されていない旧カラン空港が特設会場となっていた。さらに、同展の中で特に注目を集めていた西達の《マライオン・ホテル》は、シンガポールの観光名所マライオンの周囲を囲って同展の会期中のみ宿泊可能な仮説ホテルとして運営するプロジェクトで、普段、海に向かって水を放出しているマライオンの口のすぐ下にダブルベッドを設置し、浴室からは同市の新名所マリーナベイ・サンズ（三棟の高層ビルの上に巨大な船の形をした空中庭園を乗せた奇観を誇る）が眺められるという趣向になっていた。西達は、二〇〇五年の横浜トリエンナーレでも中華街の歴史的建築物を利用した宿泊施設《ヴィラ會芳亭》を実現させている。

これらの国際美術展や作品が、国外や地域の外からやってくる観客に対して開催都市の歴史的、文化的な魅力を印象づけ、宣伝する効果を発揮している、あるいはそうしたねらいがあると考えられることには、十分な正当性があるだろう。

六 都市ホテル論と民際外交

一九九一年二月に大阪で開催された国際セミナー「文化首都」に

において、梅棹忠夫は「流動する都市民」に注目する必要性を提起した。⁸⁶その報告書『文化首都の研究』の中で「都市ホテル論」と見出しがつけられ、一節を成している。多岐にわたる論点の一つで内容はごく短いのだが、十六年後の研究プロジェクト「文化都市政策の課題」の報告書（二〇〇八年）で、現在の「世界都市論」や「文化都市論」を論じる上で「先見性を含んでいた」と評価されることになる。⁸⁷

梅棹の論点は、長期的な文明論の観点のもとで政治的にも経済的にも従来の「常住地主義」が限界を呈し始めており、戦後から高度経済成長時代に都市に流入した人々の二世、三世が都市の人口の中心世代を担っていくこれからの日本は、かつて「デラシネ」と否定的に呼ばれていた故郷を持たない人々のあり方を積極的に「評価し、助長し、育成しなければならぬ」というものであった。都市民を流動的存在と捉え直し、その流動性に対応可能な新しい都市像を探ろうとする梅棹の指摘は、現代の世界都市論や文化都市論が文化的、民族的な多様性と交流人口に活力の源を見出そうとする考え方と重なり合う。世界の各都市が競い合うように国際美術展を開催するビエンナーレ化現象の背景を、総デラシネ化した都市民の「心の故郷」の創出という視点で考察可能であることは、右に見てきた通りである。文化都市論の代表的な実践の一つとして、横浜市の創造都市事業「クリエイティブシティ・ヨコハマ」が挙げられるが、同事業の柱の一つに横浜トリエンナーレが位置づけられている。⁸⁸

二〇〇八年の横浜トリエンナーレのアンケートには「国際的な美術展にはどのような効果があると思うか」という質問が設けられている。⁸⁹複数の選択肢を選ぶことが可能だったと思われる同質問の集計結果は、上位から「美術の振興」六四・九%、「国際文化交流の促進」三七・六%、「地域の活性化」三六・〇%、「開催都市のPR」二九・四%、「文化面での国際貢献」二七・八%、「教育的効果」二一・七%、「海外からの観客誘致」一〇・〇%、「その他」二・四%であった。用意された八つの選択肢のうち、「地域の活性化」、「開催都市のPR」、「文化面での国際貢献」、「海外からの観客誘致」の四つ、つまり半数は「都市のプロパガンダ」に関係するものであり、広義に捉えれば「その他」を除くすべての選択肢が「都市の魅力の増進と発信」を目的としたものと考えられる。

また、横浜市を県庁所在地とする神奈川県は「民際外交」の歴史を有する。民際外交とは、国家同士の外交に加えて、市民と市民の間、地域と地域の間かずしの外交を重視し推進する考えである。一九七五年四月に就任した長洲かずし一二知事の公約「新神奈川宣言」で表明され、七年九月の下田会議における知事講演「神奈川県民際外交」で思想的に完成し、翌七八年二月の「新神奈川計画」策定に結実したとされる。⁹⁰長洲は同県知事を九五年四月まで五期二十年間務めた。その間、民際外交は基地問題の改善を目指した平和政策や姉妹都市連携を軸とした経済交流を中心に多岐にわたり、総合的な「民際政策」へと発展した。⁹¹同知事時代に、ビエンナーレ形式の国際美術展が開

始されていることが特筆される。七九年の国際児童年を受けて同年十月から翌二月にかけて県内を巡回した児童絵画展を發展させ、八〇年に「第一回カナガワビエンナーレ国際児童画展」が開催された。⁹²二〇一一年七月には第十六回展を数えている。⁹³

長洲の「民際外交」の背景の一つに政治学者、坂本義和の論説「転換する平和像」（『朝日新聞』一九七二年一月一日）が挙げられる。⁹⁴坂本はニクソン・ショック（米大統領の中国訪問とドルの金兌換停止宣言）以後の国際情勢は「米ソ二極」から「米中ソ三極」への単純な移行ではなく、民間レヴェルでの交流の増加し、「民際関係」の比重が急速に拡大している、と指摘した。坂本による民際関係の重視は、本論の冒頭に確認した冷戦終結を六八年に始まる歴史的過程とする分析と、冷戦終結とともにフィルター掛けがなされなくなった斑模様の世界という見方に符合する。

おわりに

アナル派の歴史学者フェルナン・ブローデルが個人の体験と絡ませてその歴史を語った『ヴェネツィア』には、「世界中に、何千人もの心情的ヴェネツィア人がある。」という一文が記されている。⁹⁵筆者には、ビエンナーレやトリエンナーレを開催している各都市や地域が、心情的なサンパウロ人やイスタンブール人、シンガポール人やシドニー人、上海人や光州人、越後妻有人や横浜人を増やそう

としているように感じられる。

国際美術展が結果としてその都市の文化的、歴史的魅力を愛する人々を増やすのであれば、それは都市の信奉者を増やす布教活動にazoleらえて「都市のプロバガンダ」と形容することができらるだろう。冷戦終結後のグローバルな世界で大小様々な国家や非国家主体の活動が連携、競合し合う中、文化の発信手段としてビエンナーレやトリエンナーレを開催する都市が増えている。国際美術展はグローバルなネットワークを活用したローカルなコミュニティの祝祭であるに留まらず、流動人口と化した美術家や観客の出会いの場であり、心の故郷である。現代における「善き生」や新鮮な感覚で捉えられた「真・善・美」を、展覧会の企画テーマや展示作品に見出そうと人々はやってくる。国際美術展の会場にはグローバルで持続可能な生き方のヒントが示されている。二年毎、三年毎に開催されるビエンナーレやトリエンナーレは、何より継続性を本義とする事業である。

現代のプロバガンダについて言語学者で思想家のノーム・チョムスキーは、例えば「公教育の危機」といった誇大宣伝のもとで民営化推進に賛同する社会的雰囲気醸成され、結果として公的な教育予算の削減と教育の商品化が起こるといった分析を披露している。⁹⁶このように巧妙化した現代のプロバガンダに対抗する手段は人々に「自分で考える気を起こさせること」と「世界を知るために人々が手を取り合う」ことだとチョムスキーは語る。⁹⁷九・一一以後の米国

におけるプロパガンダについて考察したナンシー・スノーもまた、地球規模のメディア支配に対抗して、メディアを持たない「世界中の市民」が「開放的で多様なコミュニケーションの経路によって生み出される知識、内容、文脈で、自らの身を固め」、私たち自身が煽動者となって「プロパガンダを減らすのではなく、いっそう増やすことが必要」である、と結論している。⁽⁸⁾

「都市のプロパガンダ」である国際美術展は、人と人、地域と地域を結びつける民際外交の場であり、私たち自身が世界について学び、世界の虚像を正すカウンター・プロパガンダを展開する場である。

註

- (1) 田中明彦『新しい「中世」』（日本経済新聞社、一九九六年）、一一―三五頁。
- (2) 註1 田中、三七頁。
- (3) 註1 田中、三八頁。
- (4) 註1 田中、一五頁。
- (5) 註1 田中、四七頁。
- (6) 註1 田中、四八―四九頁。ホップスの「リヴァイアサン」が国際社会における超大国を論じたものではないという点については、同書第一章の注17に、田中自身の説明がある。
- (7) 註1 田中、一八二―一八三頁。

- (8) 註1 田中、一頁、一六七頁。「新しい中世」という見方がヘドレイ・ブルなどによって田中以前にも提案されているという点については、同書の二六八頁やその注に示されている。

- (9) 田中明彦「新型戦争と世界システム」、『現代用語の基礎知識』（自由国民社、二〇〇二年）、二頁。同記事で田中は『新しい「中世」』の内容を要約している。「新しい「中世」では、「新しい中世」との比較でヨーロッパの中世を「多様な主体、主体間の多元性とイデオロギーの普遍性」としてまとめつつも、それが直ちに「新しい中世」に適用できるとは論じていない（二八六頁）。

- (10) 註1 田中、一九四―二〇六頁。
- (11) 註1 田中、一七九―一八〇頁。
- (12) 註1 田中、一三二頁。
- (13) 註1 田中、二二五頁。
- (14) 註1 田中、一二七頁。
- (15) 註1 田中、一三七頁。
- (16) 註1 田中、一八三―一八四頁。
- (17) 註1 田中、一五〇頁。
- (18) 註1 田中、一三六頁。
- (19) 註1 田中、一七〇―一七一頁。
- (20) 註1 田中、一八一頁。
- (21) Nancy Cartwright, *The Dappled World: A Study of the Boundaries*

- of Science* (Cambridge UP, 1999).
- (22) 工藤怜之「自然法則とは何か―ナンシー・カートライトを手がかりに」、『哲学・科学史論叢』第二一号(東京大学教養学部哲学・科学史部会、二〇〇九年)、一九七―二二四頁。同論文の二〇九―二一一頁および、註5(二二二頁)を参照。
- (23) 今福龍太「生存することばのボーダーランズ漂流」、杉浦康平編『「まだら」の芸術工学』(工作舎、二〇〇一年)、四五頁。
- (24) チャドウィック・F・アルジャー『地域からの国際化―国家関係論を超えて』(日本評論社、一九八七年)、七九頁。
- (25) 小森正彦『アジアの都市間競争』(日本評論社、二〇〇八年)、i頁。
- (26) 『日本国語大辞典 第二版』第二卷(小学館、二〇〇一年)、一〇六八頁。
- (27) ゲデス『進化する都市』(鹿島出版会、一九八二年)、六四頁。英語表記について、以下を参照した。Patrick Geddes, *Cities in Evolution* (London: Routledge, 1997).
- (28) 註27 ゲデス、六七頁。Geddes, 50.
- (29) 吉見俊哉『博覧会の政治学』(中央公論社、一九九二年)、二八頁。
- (30) 註29 吉見、六八頁。
- (31) 拙稿「プロバガンダと戦争美術」、『山口大学文学会志』第五十九卷(山口大学文学会、二〇〇九年)、一三―四二頁。な
- お Propaganda の出自については、*Oxford English Dictionary*, 2nd ed., vol. XII, (1989): 632. 徳富蘆花の出典は、『黒潮』(一九〇二―〇五年)で『日本国語大辞典 第二版』(小学館、二〇〇一年)、第十一巻、一〇二頁より。ピカソ『ゲルニカ』については、Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, (New York: Abrams, 1997): 42. リンラの文章は、Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art" (1932), Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000* (Malden: Blackwell, 2003): 424. をそれぞれ参照。
- (32) 註29 吉見、二六〇頁。
- (33) 過去の万国博覧会開催都市とその開催年については、英語版ウィキペディアの「World's fair」を参照。2011/9/16 Wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Worlds_fair>.
- (34) ジョン・J・マカールン『オリンピックと近代―評伝クーベルトン』(平凡社、一九八八年)、四九四頁。
- (35) Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale 1895-2005* (Venezia: Papiro Arte, 2005): 10.
- (36) 註35 Martino, 9.
- (37) 石井元章『ヴェネツィアと日本―美術をめぐる交流』(ブリュッケ、一九九九年)、一五五頁。
- (38) "Prefazione," *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia: Catalogo Illustrato* (Venezia, 1985): 5. 原文は、"I

- nome di Venezia suscita sempre il sentimento antico, un sentimento misto d'inebbriata ammirazione e di intimità quasi domestica, in tutti gli spiriti devoti al bello, qualunque sia il linguaggio che parlino e la patria alla quale appartengano."
- (39) 第一回展から規約 (Regolamento) の第十項に販売 (Vendita) が設けられ、徐々に拡充されながら第三十回展まで掲載されている。第三十一回展 (一九六二年) の図録以降、判型も変わり掲載されなくなった。
- (40) 『ヴェネチア・ビエンナーレー日本参加の四〇年』(国際交流基金ほか、一九九五年)、五五頁。
- (41) 註40『ヴェネチア・ビエンナーレ』、一二三頁。36a *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia* (Venezia, 1972) : xvii-xviii.
- (42) 註40『ヴェネチア・ビエンナーレ』、一二九―一七九頁。
- (43) 註35 Martino, 119. 一八九五年から二〇〇五年までの参加作家数、展示作品数、入場者数の表がある。同データをもとにグラフ化したものを以下のサイトで公開している。「藤川哲の授業用サイト」〈「入場者数の推移」〉http://ds.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~fujikawa/10/sl/10/sl1010_08.jpg。
- (44) 倉林靖「主体なき多様性」『美術手帖』第五九九号 (一九八八年九月)、一二三頁。
- (45) Giovanni Carandente, "The Home of the Artists," *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia* (Milano: Fabbri, 1988) : n.p. (13).
- (46) Giovanni Carandente, "XLIV Esposizione Internazionale d'Arte: Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio," *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia* (Milano: Fabbri, 1990) : 15.
- (47) Achille Bonito Oliva, "Punti Cardinali dell'Arte," *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti Cardinali dell'Arte* (Venezia: Marsilio, 1993) : xxiii.
- (48) 註35 Martino, 16.
- (49) ジャン・クレールによるアベルト中止を受けて、欧米の二十六の文化機関がそれぞれ「アベルト九五」と題した企画を行った。以下の関係者へのインタビュー記事に「若手美術家が参加する道が開ざられた」とは承認できなう」という発言が見られる。"Aperto 95: Interview de Alain Julien-Laferrrie et Jean-Louis Maubant par Jean-Yves Jouannais," *Art Press* 203, juillet (1995) : 56.
- (50) ゼーマンの生涯については、以下のシユラーによる評伝を参照。また、同じスイス人のキュレーターであるオプリストによるインタビューも詳しく。Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: Exhibition Maker* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006) ; "Mind over Matter: Hans-Ulrich Obrist Talks with Harald

- Szeemann, "Artforum 35, 3 Nov. (1996): 74-79, 111-112, 119, 125.
- (51) Harald Szeemann, "The Timeless, Grand Narration of Human Existence in Its Time," 49. *Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia*, vol.1 (Milano: Electa, 2001): xviii.
- (52) 註35 Martino, 119.
- (53) 建畠哲「ビエンナーレ百年の消長―色褪せた虚飾」、『美術手帖』第七四六号（一九九七年九月）、五六頁。
- (54) 二〇〇七年十一月二十三日付けのビエンナーレ広報部門からの電子メール「319,332 visitors at the 52nd International Art Exhibition」より。
- (55) サラ・ソーントン『現代アートの舞台裏』（ランダムハウス講談社、二〇〇九年）、三二一頁。
- (56) 同企画は、二部構成で、福岡市美術館開館記念展「近代アジアの美術」（一九七九年）を第一部、福岡市美術館開館一周年記念特別展「アジア現代美術展」（一九八〇年）を第二部としていた。一九八五年に「第二回アジア美術展」を開催するに当たり、第一部と第二部を合わせて第一回展と位置づけた。アジア美術展成立の事情は、以下の記事に詳しい。後小路雅弘「アジア美術館の誕生―アジア・コレクションとアジア美術展の二〇〇年」、『アジアの美術―福岡アジア美術館のコレクションとその活動』（美術出版社、一九九九年）、一〇九頁。
- (57) 国際美術展の新設については、以下の表を参照。「世界の主な国際展」／伊東正伸「文化行政と美術展」、伊東正伸ほか『アートマネージメント』（武蔵野美術大学出版局、二〇〇三年）、八一―八三頁。「主要国際展の開催初年」／石崎尚「国際美術展のマネージメントに関する一考察」、『アートマネージメント研究』第五号（二〇〇四年）、二六頁。なお、ダッカールの正式名称は、「ダッカールトーアフリカ現代美術ビエンナーレ」、マニフェスタは、「マニフェスターヨーロッパ現代美術ビエンナーレ」である。マニフェスタは、第一回展をロッテルダムで開催したのち、第二回展（ルクセンブルグ）、第三回展（リュブリャナ）、第四回展（フランクフルト・アム・マイン）と、会場を変えて行われている。
- (58) 最初に使用したのは国際美術展の情報サイト「ユニヴァーシズ・イン・ユニヴァース」の編集者ゲルハルト・ハウプトであるとされている。Carlos Jiménez, "The Berlin Biennale: a model for anti-biennialization?" *Art Nexus*, No. 53 July-Sept. (2004): 106-107; Gerhard Haupt and Pat Binder, *Universes in Universe - Welten der Kunst* <<http://www.universes-in-universe.de/>>.
- (59) Michael Brenson, "The Curator's Moment," *Art Journal* 57.4 (1998): 17.
- (60) 『光州ビエンナーレ』（Kwangju, 1995）: 2. 東京国立近代美術

- 館アートライブラリにて二〇〇四年閲覧。
- (61) 拙稿「発言権／力の獲得―福岡アジア美術トリエンナーレの十年」、『山口大学文学会志』第六十卷(山口大学文学会、二〇一〇年)、一一―一七頁。
- (62) オープニングシンポジウムⅠ「国際展のミッシュン―東アジアからの展望」(主催Ⅱ国際交流基金、あいちトリエンナーレ実行委員会、会場Ⅱ愛知芸術文化センター十二階アトスペースA、開催日Ⅱ二〇一〇年八月二十一日)。以下の記事に概要を報告している。拙稿「あいちトリエンナーレ『シンポジウム1・2』と全体総括」、『リア』第二十五号(二〇一一年二月)、四二―四四頁。
- (63) 第七回展は、二〇〇二年のドクメンタで総合監督を務めたオクウィ・エンウエゾー(二〇〇六年には第二回セビーリヤ現代美術ビエンナーレの総合監督も務める)、第八回展はマニフェスタ5(二〇〇四年)で共同キュレーターの一人として活躍したマッシミリアーノ・ジオーニ(第五十回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展で「領域」展も企画)を抜擢した。
- (64) 天野太郎「国際展の課題―その可能性と限界」、『横浜トリエンナーレ2005カタログ』(横浜トリエンナーレ組織委員会、二〇〇五年)、一一六頁。
- (65) 註64 天野、一一六頁。
- (66) "Biennials/Calendar/Retrospective: 2010," 2011/9/26 *Universes in Universe*, <<http://www.universes-in-universe.de/calendar-2010.htm>>.
- (67) 二〇〇七年一月に国立国際美術館で開催されたシンポジウム「未完の過去」では、京都国立近代美術館学芸課長の河本信治が、国際美術展によって表象されるものが現代美術のすべたのような見え方が支配的になって、今我々が何を問題にすべきかという「知的な鍛錬」の部分がなおざりになっているという問題点を指摘し、東京都現代美術館学芸員(当時)の住友文彦は、国際美術展の増加とともに「文化のパッケージ化」が顕著になってきた、という批判的視点を提示した。『未完の過去―この三〇年の美術記録集』(国立国際美術館、二〇〇八年)、一三四―一三五頁。
- (68) Christian Bernard, "Harald Szeemann: Une biennale documentée," *Art Press* 247, juin (1999): 23.
- (69) 註57 伊東ほか『アートマネージメント』、八四頁。
- (70) ヴェネツィア市国際美術展およびヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展に展示されたヴェネト州出身の画家たちについては以下を参照。Giuseppina Dal Canton, "Artists from the Veneto at the Biennale," *Venice and the Biennale: Itineraries of Taste* (Milano: Fabbrì, 1995).
- (71) 註40『ヴェネチア・ビエンナーレ』、一一八頁。
- (72) 関根伸夫『風景の指輪』(図書新聞、二〇〇六年)、七六一―

一頁。

- (73) Tatehata Akira, "Muraoka Saburo: An Answer without a Question," *Giappone La Biennale di Venezia 1990* (The Japan Foundation, 1990): 35, 37.
- (74) Richard Serra, *Writings Interviews* (Chicago: U of Chicago P, 1994): 194.
- (75) ランド・アートの代表作家たちの初期の作品の多くは一九六八年のものである。ウォルター・デ・マリア《マイルロング・ドロ잉》、マイケル・ハイザー《アイソレイテッド・マス／サーカムフレックス》、デニス・オッペンハイム《タイムライン》、ロバート・スミッソン《ノンサイト》など。Alfred Pagement, "Land Art," *Dictionary of Art*, vol. 18 (New York: Grove, 1996): 694-695.
- (76) 中原佑介「人間と物質」、『第十回日本国際美術展』図録(毎日新聞社、一九七〇年)。
- (77) Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT P, 2002): 4.
- (78) 註77 Kwon, 102-103.
- (79) 川俣正は「これは、ある意味で逆説的に地域、人種、国を問わず、どこかの場であろうと、そこで生活している人たちにわずかでもかわりを持つことができる一つの方法なのではないだろうか。『サイト』に限りなく(だ)わることによってその活動は、結果的に『ノンサイト』に広がる。」と述べて、サイト・スペシフィックな手法が逆説的にノンサイトな手法につながることを肯定的に見ている。川俣正『アートレスーマイノリティとしての現代美術』(フィルムアート社、増補改訂版二〇〇六年)、二六頁。
- (80) 「水の波紋⁹⁵—この街がアートで変わる」(企画Ⅱワタリウム美術館、総合監督ニヤン・フート、会期Ⅱ一九九五年九月二日〜十月一日)
- (81) 二〇〇七年に開始された中之条ビエンナーレは、四万、六合、沢渡などの温泉郷を巡るサイト・スペシフィックな現代美術展である。総合ディレクターは山重徹夫。
- (82) 川俣正「アートサーカス(日常からの跳躍)」、註64『横浜トリエンナーレ2005カタログ』、二〇—二二頁。
- (83) 第九回国際イスタンブール・ビエンナーレ公式サイト *The 9th Istanbul Biennial: Concept 2009*, 10.8 < <http://www.iksv.org/biennial/english/?Page=Concept> > ※二〇一〇年一月十九日現在、同サイトは再編され、過去の情報は二〇〇九年までしか遡れない。
- (84) ヴェネツィア・ビエンナーレはインターネット上の公式サイトを拡充し、ドキュメンタは五十周年を振り返る展覧会を開催した。後者は二冊組みの図録を刊行している。50 Jahre / *Years Documenta 1955-2005*, Bd.1: Diskrete Energien Discreet

- Energies; Bd.2: Archive in Motion, (Göttingen: Steidl, 2005).
- (85) 註61 拙稿、六頁。
- (86) 梅棹忠夫「問題提起」、『文化首都の研究(下)』(総合開発研究機構、一九九二年)、一五―一七頁。
- (87) 飯笹佐代子「IRAにおける政策研究としての都市論の系譜」、中牧弘允ほか編著『価値を創る都市へ』(N-TT出版、二〇〇八年)、一九頁。
- (88) A3パンフレット「クリエイティブシティとは」(横浜市文化観光局)。以下のサイトに公開。2011/1/5 <http://www.city.yokohama.lg.jp/bunka/souzou/souzou/outline/pdf/map-01.pdf>.
- (89) 『横浜トリエンナーレ2008開催報告書』(横浜トリエンナーレ組織委員会、二〇〇九年)、三九頁。以下のサイトに公開。2011/1/4 <http://www.yokohamatriennale.jp/2008/images/y2008report.pdf?20090512>.
- (90) 民際外交10年史企画編集委員会編『民際外交の挑戦』(日本評論社、一九九〇年)、一―三三頁。
- (91) 註90 民際外交10年史企画編集委員会、五五―五六頁。
- (92) 註90 民際外交10年史企画編集委員会、四五―四六頁。
- (93) 「カナガワビエンナーレ国際児童画展 こどもアートミュージアム」公式サイト 2011/1/4 <http://www.eartplaza.jp/bienal/index.html>.
- (94) 註90 民際外交10年史企画編集委員会、一四頁。
- (95) F・ブローデル『都市ヴェネツィア―歴史紀行』(岩崎力訳(岩波書店、一九九〇年)、三六頁)。
- (96) ノーム・チョムスキー、デイヴィッド・バーサミアン『グローバルイズムは世界を破壊する―プロパガンダと民意』(明石書店、二〇〇三年)、一五四頁。
- (97) 註96 チョムスキーほか、二一―二二頁。
- (98) ナンシー・スノー『情報戦争―9・11以降のアメリカにおけるプロパガンダ』(岩波書店、二〇〇四年)、一八四―一八六頁。

本稿は、日本学術振興会平成二十一―二十二年度科学研究費補助金(基盤研究B)「プロパガンダと芸術―冷戦期/冷戦後」の(芸術)の変容」(研究代表者||長田謙一(首都大学東京教授)、課題番号20320033)による研究成果の一部である。平成二十三年三月二十日(首都大学東京秋葉原サテライトキャンパス)、二十一日(江戸東京博物館)に予定されていたコキウムは同月十一日の東日本大震災の影響で中止となった。本稿は、その際発表を予定していた内容に、その後の研究成果を追加して論文としたものである。この度の震災によって亡くなられた方々のご冥福を祈り、現在も被災地や避難先で不便な生活を送られている方々の辛さが除かれることを願い、復興のために尽力されている方々へ感謝の念を捧げ、そして中止や中断を余儀なくされた事業や企画の一層充実したかたちでの復活と実現を誓う。