

# 国際美術展の企画方針にみるユートピア思想

——ゼーマン、ネスビット+オブリスト+ティラーワニット、クリストフ・バカルギエフ

藤川 哲

はじめに

- 一 ユートピア文学史からユートピア思想史へ
- 二 ユートピア思想とハラルド・ゼーマン
- 三 ユートピア学とユートピア・ステーション
- 四 広義のユートピア思想とドクメンタ(13)  
おわりに

はじめに

国際美術展の図録の多くには、その展覧会の企画に携わったキュレーターの記事が収められている。それらのエッセイや論文を読むと、それぞれのキュレーターの芸術観や実現を目指した展覧会像、そしてキュレーターたちが読者や展覧会の観覧者たちと共有したいと考えている、現代社会の諸課題に対する洞察が書き記されている。

二〇一二年六月九日から九月十六日までの百日間、ドイツのほぼ

中央に位置する古都カッセルで開催された国際美術展「ドクメンタ」の第十三回展である「DOCUMENTA (13)」の図録には、総合監督を務めたキャロリン・クリストフ・バカルギエフのエッセイ「ダンスはとても熱狂的で、生き生きとして、ガラガラ、カラカラと音を立て、回転し、ねじれながら、いつまでも続いた」が収められている。同エッセイには、「不安定性」を意味する名詞「precariousness」、およびその形容詞形「precarious」が合わせて五回登場し、看過しえない影を落としている。<sup>①</sup>クリストフ・バカルギエフは、「総体」としての文化の不安定性に加えて、金融システムの不安定性、「アラブの春」に代表される政治的な不安定性に言及し、「世界中で、生きること自体の不安定性が規範となった」と説き及んだ後、新たな提案に向かって開かれているという見方で「判断の留保」に積極的な価値を認める。<sup>②</sup>先の見えない時代に、即断せず、つねにぎりぎりまで判断を留保しておくことは、より良い選択肢が登場したときに素早くそれに対応できるという点で、実は有利なのではないか、という投げかけと読める。同エッセイ中に登場する「ドクメンタ時間

(documenta-time)」という造語と相まって、右のように語るクリストフルバカルギエフが言外に語ろうとしているのは、世界中で新設が続く国際美術展の趨勢を占めるビエンナーレやトリエンナーレが二年に一回、三年に一回のペースで開催されているのに対し、ドクメンタの開催が五年に一回というやや長い準備期間を持っていることとの優位性であろう。

「可能性に向けて開かれた」形式という観点で国際美術展の企画思想史を振り返れば、ほぼ十年前、二〇〇三年に開催されたヴェネツィア・ビエンナーレ第五十回国際美術展の一企画展として実現された「ユートピア・ステーション」が想起される。モーリー・ネスビット、ハンス・ウルリヒ・オブリスト、リクリット・ティラーワニットの三人のキュレーターによる本展について、ヴェネツィア・ビエンナーレ第五十回国際美術展の図録に三人の署名で寄稿された「ステーションとは何か？」<sup>(4)</sup>には、「展示プランはそれ自体で完成図を提示するのではなく、「ステーションには夏と秋を通じてあらゆる物事が追加される」と説明されている。<sup>(3)</sup>さまざまに人々が行き交い、情報や意見を交換し、ときには休息する、そうした場所がステーションである。また、同エッセイの共同執筆者たちは、社会学者イマニエル・ウォーラステインの『ユートピア学』(一九九八年)にも触れて、資本の蓄積を最優先とし、それを際限無く行ってきた現行の社会システムの限界を指摘した同書を「ステーションを理解するための書」と位置づけている。<sup>(4)</sup>「ユートピ

ア・ステーション」のユートピアは「触媒」であり、私たちはステーションにおいて、社会の未来像や将来像について議論を開始することを促されている。

ネスビット、オブリスト、ティラーワニットが企画展に冠したユートピアは、ドクメンタやヴェネツィア・ビエンナーレなど、数々の国際美術展の企画を手掛け、特定の美術館や文化機関に専属しない「独立キュレーター」の先駆けとして活躍したハラルド・ゼーマン(一九三三—二〇〇五)が、展覧会を企画する際に繰り返し思い描いていた主題だったと想像される。その根拠は、「私はすべての偉大な芸術の背後にあるユートピアに対して忠実であり続けてきた」という彼の晩年の言葉に求められる。<sup>(5)</sup>ゼーマンの足跡を国際美術展を中心に略述するならば、六九年の「態度が形になるとき」、七二年の「ドクメンタ5」、八〇年の「アペルト80」、九七年の第四回リヨン・ビエンナーレ、九九年と二〇〇一年のヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展、〇四年の第一回セビリア・ビエンナーレ、そして最後の企画となった〇五年の「夢想のベルギー」の八つの展覧会を挙げることができるだろう。このうち、一九八〇年のヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展に新設され、以後九三年まで継続された「アペルト」展は、その四カ国語表記「APERTO 80/ OPEN 80/ OUBERT 80/ OFFEN 80」に明らかな通り、国際性と開放性を志向した展覧会であった。

本稿では、ゼーマンの企画展の構想に繰り返し現われるユートピ

アへの志向を読み解き、ネスビット、オプリスト、ティーラワニツトらによる〇三年の「ユートピア・ステーション」、クリストフ・バカルギエフによる二年の「ドクメンタ(13)」と関連づけて論じる。そうした考察を通じて、国際美術展の企画方針にみるユートピア思想を、ゼーマンを基点として、のちのキュレーターたちに受け継がれている部分と、新たに展開された部分とがからみ合った芸術思想史として呈示したい。しかし、そうした比較の前に、まずは「ユートピアの思想史」がいかに記述可能であるのか、についてユートピアの語源やその先行研究について見ておきたい。

#### 一 ユートピア文学史からユートピア思想史へ

ユートピア(Utopia)はイギリスの人文主義者トマス・モアの造語で、彼が一五一六年にラテン語で著した同名の書に登場する架空の島の名前である。同書初版の序文には「ユートピア島についての六行詩」が収められており、その第一行目は「われ孤絶した存在ゆえかつてユートピアとぞ呼ばれけり(Vtopia prisca dicta ob infrequentiam)」で始まり、六行目は「さればエウトピアと呼ばれるべかりけり(Eutopia merito sum vocanda nomine)」で終わる。ウートピア(Utopia)とエウトピア(Eutopia)という二通りの呼び方は、トマス・モア(あるいは彼の友人ピーター・ジャイルズ)による一種の言葉遊びと解釈されている。ユートピアの発音にひっつけた

ウートピアとエウトピアの二種類の表記法は、英語発音では「ju:」で同じとなり、造語の元となったギリシア語を辿ると「ou(どこにもない) + topos(場所)」、「eu(良い) + topos(場所)」のように、異なる意味を示す。これらの違いを意識して訳せば、前者は「非在郷」、後者は「福楽郷」となるだろう。<sup>8)</sup>

トマス・モアの『ユートピア』をいかに読むか、という問題については、長年にわたる議論の積み重ねがあるが、右に見た非在郷と福楽郷の二つの意味が発表当初から著者やその友人に意識されていたことに端的に見られる通り、ひとまず、現実には存在しない最善の国の描写を介して、自らの社会を照らし返す社会風刺の性格が色濃い、と整理できる。同書は慎重にも、モアがある人物から聞いた話の再現、という構成をとる。ある人物とは、モアがアントワープ滞在中に知り合ったジャイルズによって紹介された学者であり、船乗りでもあるヒスロデイとされるが、このヒスロデイ——ラテン語名ヒュトロダエウス(Hythlodæus)——は、先のユートピアと同じく、モアが創造した架空の人物であり、ギリシア語の「ytlos(無意味) + daios(物知り)」に由来する。<sup>9)</sup> 饒舌家ヒスロデイの語るユートピアは、最善の国として紹介されながらも、「このユートピア人の風俗や法律などの中には、必ずしもその成立の根拠が合理的とは思われない点が沢山あるように、私には感ぜられた」という著者自身による「別の」見方が、ヒスロデイの話に続けて記されること<sup>10)</sup>で、批判的距離を確保した上での提示となっている。また、著者モアが

感じた問題点については、他日、機会があればヒスロディと「忌憚なく話し合ってみたい」とされ、諸問題は「開かれた状態」のまま、筆が置かれる。つまり、文学作品としての『ユートピア』の主題は読者に向けて開かれており、同書によってその一端を描き出されたユートピア像もまた、開かれた可能性を有するものとして歴史に登場したのである。語の由来となった非在郷や福楽郷に加えて、現在、私たちが「ユートピア的」という言い方に込める「空想的」、「理想的」など、肯定、否定が緋い交ぜとなった複雑な意味合いもまた、『ユートピア』の文学的な多義性に由来するものと言える。

こうした「ユートピア」の多義性を整理する意味で、オックスフォード英語辞典の語釈を確認しておきたい。同辞典には、「1. トマス・モアが描写した想像上の島」、「b. 想像上の、あるいは遠くにある国」、「2. 政治・法・生活様式において理想的な国や状態」、「b. 実現不可能なほど理想的な枠組み（特に社会改革において）」、「3. ユートピア・メーカー（作り手）、ー・マンジャー（売る人）などの造語要素」と整理されている。<sup>11</sup> 構造化して再整理するなら、（1）原義、（1b）原義の一般化、（2）派生的な語義、（2b）派生した語義からの転用、（3）特殊な使用例、となるだろう。そして現代の私たちは、（1）や（1b）よりも、（2）や（2b）の意味において「ユートピア」という言葉を使用していると言えるだろう。

二〇世紀に入って、トマス・モア以前に遡るユートピア思想の系譜を跡づける二つの著作が刊行された。ルイス・マンフォードの

『ユートピアの物語』（一九二二年）<sup>12</sup>と、J・O・ヘルツラーの『ユートピア思想の歴史』（一九二三年）である。<sup>13</sup>

『ユートピアの物語』は、のちに『技術と文明』（一九三四年）や『歴史における都市』（一九六一年）などの著作で文明史家、建築評論家としての地位を確立するマンフォードの処女作である。同書は、ユートピアのイドラ（idola——偶像や観念を意味する idolium の複数形）の諸特徴を理解するため、プラトンの『国家』（紀元前三七五年頃）<sup>14</sup>から、H・G・ウエルズズの『モダン・ユートピア』（一九〇五年）までを例に挙げて論じ、私たち自身が再び理想の社会をその全体性において構想し、それぞれの地域で実現に向けて努力すべきである、と説く。マンフォード自身は、同書の中でユートピア主義（utopianism）という単語を二度、ユートピア思想の歴史（the history of utopian thought）という表現を一度使用しているのみであるが、ユートピアのイドラの歴史の変容について論じた同書を、ユートピアの思想史を跡づけた（おそらく最初の）著作と見なして問題はないだろう。マンフォードは、人間の世界を二つに分け、自然地理学者が記述するところの「外側の世界」と、人々の頭の中に生成される「内なる世界」との重なり合いとして説明する。彼はこの内なる世界を「イドラ」と呼び、自然や都市環境の時間的変化とは異なる流れとして、このイドラが変容してきた歴史を描き出す。<sup>15</sup>

ヘルツラーの『ユートピア思想の歴史』には、一九二二年九月四日の日付を持つ序文に「私の知る限り、社会的ユートピアを一つの

全体として、偏見なく、体系的に扱った最初の本であり、この事実  
に本書の価値があると私は願う」と記されているが、マンフォード  
の著作が同年六月に脱稿していたとされており、ヘルツラーの著作  
は刊行もその翌年になったことから、最初の本 (the first book) で  
はなく最初期の著作の一つ (one of the earliest books) と位置づけら  
れるだろう。マンフォードの「ユートピアの物語」が、二分された  
世界の片方を扱い、「人類の物語の半分」と言い換えられている通  
り、その構想において広大無辺であったのに対し、ヘルツラーの研  
究書はユートピア主義の定義を試み、より限定可能な枠組みを与え  
た点に功績がある。

「私たちは、本書の最初の部分で、さまざまなユートピアの本  
質的要素は、著述家たちが頭の中に思い描いた社会の完全な姿  
を、具体的に実現するための手段の記述にあることを確認し  
た。この希望に満ちた精神は、明快な提案と人々を刺激するよ  
うな行動の中に体现される。私たちはそれを『ユートピア主義  
(Utopianism)』と呼んだ。それは、社会が進むべき道のように  
人々がはっきりと意識している場合もあれば、何らかの理想に  
向けて人々が歩みを同じくしているというように無意識的な場  
合もある。」<sup>(20)</sup>

ヘルツラーによれば、ユートピア主義は、人々に希望を与え、行

動を鼓舞する精神 (a spirit) である。それを読み解く手掛かりは文  
字で書き記されたものに限定されない。たとえ現実の社会が不完  
な姿をしていたとしても、達成し損ねた目標として、その社会が標  
榜していたユートピア主義を類推し、考察することが可能である。<sup>(21)</sup>  
また、ヘルツラーは、たとえユートピア的な思想が歴史に登場しな  
かったとしても、社会はそれぞれの発展を促す諸要素に従って成長  
することを止めなかったであろうが、ユートピア的な要素の存在は、  
そうした歩みを加速し、刺激した、とも論じている。<sup>(22)</sup> ある種の精神  
として規定されたユートピア主義は、ユートピア的要素というかた  
ちで、種々の文学作品の中に断片的に、あるいは文学以外の芸術作  
品や社会運動にも見出されるものとなった。

マンフォードも、多数の作品に部分的に表現されているが、一  
つの作品に完全な姿では描写されたことのない「社会神話」をユー  
トピアのイドラに含め、カントリーハウス (田園の大邸宅)、コー  
クタウン (石炭の町)、国民国家の三つを挙げて論じていた。<sup>(23)</sup> 広々  
とした田園の真ん中に建てられ、完璧な設備を誇るカントリーハウ  
スの内部で、人々は自由を謳歌し、欲することを行う。<sup>(24)</sup> また、炭鉱  
に近い地域に新しく形成されたコークタウンでは、生産性を徹底的  
に追求した「最善」の町が技術者によって設計される。<sup>(25)</sup> コークタウ  
ンで働く人々は、国民国家という共同体意識の下、カントリーハウ  
スで消費を続ける人々に奉仕させられる。<sup>(26)</sup> マンフォードによれば、  
これらはいずれも一定の段階までは効用が認められたが、現代社会

では放埒画一化、非人間性という観点において行きすぎが目立ち、「諸悪の根源」と化してしまった悪しきイドラである。<sup>(27)</sup>

マンフォードもヘルツラーもユートピアの文学史を出発点としてユートピア思想の変遷について考察した。そしてその過程で、ユートピアの思想史が文学研究に限定されえないことを明かにしたのである。

## 二 ユートピア思想とハラルド・ゼーマン

ハラルド・ゼーマンが彼の経歴の初期に企画した現代美術展の中で画期的な展覧会として注目され、晩年のインタヴューでも繰り返し話題に上るのが、一九六九年三月から四月にかけてベルンのクンストハレで開催された「態度が形になるとき」<sup>(28)</sup>である。タイトルに続けて「作品―概念―過程―状況―情報」と記されている通り、モッケン（ビル等の解体に使用されるクレーンで吊り下げた鉄球）を使ってクンストハレ前広場の地面を粉砕したマイケル・ハイザー、溶かした鉛二一〇キロを展示室の壁と床の境目にかけてぶっかけ続ける行為とその痕跡を作品としたリチャード・セラ、市内の百枚の掲示板のポスターの上にピンクと白の縞模様の紙を貼って警察に逮捕されたダニエル・ビュランなど、新たな表現手法を探究し、確立しつつあった六十九名（ビュランを含まず）の欧米の現代美術家が参加した。

同展のポスターや図録の表紙にはさらに「頭の中に生きろ (Live in Your Head)」のメッセージが見られる。この言葉は、当時のゼーマンの手帳の二月八日から三月十五日の日付を持つ箇所に、キース・ソニアが言ったものとしてメモされている。<sup>(29)</sup>六〇年代後半にネオン管を素材としたレリーフ作品という手法で独自の表現を開拓しつつあったキース・ソニアが、当時どのような文脈でこのフレーズをゼーマンに語ったのかは未詳だが、同フレーズ中の「頭の中」は、前節に見たマンフォードの「内なる世界」と読み替えることが可能と思われる。誰しも「頭の中」に生きろという命令文を、文字通り、頭蓋骨の内部で生活することとは受け取らないだろう（人を親指サイズ以下に縮小し、脳脊髄液内で呼吸と食事と排泄を可能にし……とSF的な条件を整えていけば可能とはなるが）。また、この言葉を展覧会のキー・フレーズとして採用したゼーマンが、六九年の時点で、どの程度ユートピア的思考と関連づけていたかについても同じく未詳であるが、ゼーマンの展覧会企画史を辿る私たちにとっては、参照点の一つとして最初に数え上げておきたいものである。

ゼーマンが事務局長を務めた一九七二年の「ドクメンタ5」には、「態度が形になるとき」に参加した美術家の半数以上が再び招待された。ダニエル・ビュランを含む三十九名は、図録に掲載されている主要作家百六十三名+四組の約四分の一に相当する。<sup>(30)</sup>展覧会の会場はノイエ・ガレリーとフリデリシアヌム美術館の二箇所に分かれており、十九のコーナーに分けて展示構成されていた。導入部とな

るノイエ・ガレリーの地下二階には「並行するイメージ世界」という共通テーマの下に六つのコーナーが設けられ、それぞれ(1)広告、(2)ユートピアとプランニング、(3)SF、(4)遊戯と現実性、(5)社会の図像学、(6)政治的プロパガンダ、に分類されている。フランソワ・ブルクハルトら四名の共同企画による「ユートピアとプランニング」は、建築家集団アーキグラムやハウス・ルッカー等の都市計画の模型や建物の図面を紹介するもので、図録に掲載されているエッセイは、プラトンの『国家』やトマス・モアの『ユートピア』からジョージ・オーウエルの『一九八四』(一九四九年)、エーレンスト・ブロッホの『希望の原理』(一九五九年)に至るユートピア文学史を略述したのち、現代建築家たちの仕事のユートピア的側面について論じている<sup>(31)</sup>。また、二十五の分冊をリングで閉じた図録の第一分冊を成す巻頭論文は、マルクス主義の思想家ハンス・ハインツ・ホルツによるもので、「美的対象の批評理論」と題されており、その第四章では、イメージのユートピア性やユートピア的建築が論じられている<sup>(32)</sup>。事務局長のゼーマンは展覧会の全体を統括する立場にあったが、「ユートピアとプランニング」の企画や巻頭論文執筆者の選定、論文の主題選定等にとどの程度関わったか確定的なことは言えない<sup>(33)</sup>。しかし、先述の「頭の中に生きる」のメッセージとともに、ゼーマンの展覧会企画史におけるユートピア思想の軌跡の一部として見逃しえない。

一九八〇年の「アベルト80」の二年前、ゼーマンは政治的ユート

ピアと新しい生活様式の探究、そして芸術の愛好とが出会った地域の歴史を紹介する「モンテ・ヴェリタ」を企画している。図録の扉には「近代の聖なる地誌の再発見に貢献するための地域的な人類学」という、副題と見なせる言葉が添えられている<sup>(34)</sup>。同展は、一九七八年十一月から翌七九年一月までチューリッヒのクンストハウスで開催され、同年ベルリンとウィーン、八〇年にミュンヘンへと巡回したのち、八一年以降はその聖地へ「里帰り」してアスコナのモンテ・ヴェリタにあるカーザ・アナッタ美術館の常設展示となっている<sup>(35)</sup>。スイスとイタリアの国境沿いに位置するアスコナには、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて美食主義者、生活改革者、アナキスト、神智学者、心霊術家、オカルト主義者など様々な思想的背景を持った人々に移り住んでユートピア的な生活様式を追求した<sup>(36)</sup>。短期的な滞在者や訪問者の中には、作家や詩人、芸術家らが多数含まれており、その代表的な人々にヘルマン・ヘッセやフーゴ・バル、ヤウレンスキー、ハンス・アルプ、イザドラ・ダンカンなどが挙げられる<sup>(37)</sup>。

同展を実現した時点で、展覧会企画者としてのゼーマンの経歴はすでに二十年を超えていた。そうした長い歳月を隔てているにも関わらず、この「モンテ・ヴェリタ」と、ゼーマンがその経歴を開始する一九五七年に企画した二つの展覧会は、フーゴ・バルというダイストを紹介して一本の線で結ばれている。一五〇作家の八〇〇点が表示されたという「絵を描く詩人―詩を書く画家」(一九五七年

八月―十月、ザンクト・ガレン美術館)の図録には、一九〇〇年までの十五名、一九〇〇年以降の四十六名の合計八十一名の文学者や画家の名前と、百八十点の図版が掲載されている<sup>(38)</sup>。図録に記載された八十一名の作家の中にフーゴ・バルの名は見出せないが(彼の盟友トリスタン・ツァラの名はある)、絵を描く詩人―詩を書く画家(Malende Dichter-diehende Maler)という展覧会タイトルは「言葉と像は一体だ。画家と詩人は全体に属して互いに係わり合っている<sup>(39)</sup>。(Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen.)」というバルの言葉を想起させる。そして同展の会期中でもある九月、ベルンの小劇場の地下室で開催された企画展がフーゴ・バルの回顧展であった。

わずか四十一年という短い生涯ながら劇作家、演出家、詩人、ジャーナリストとして多方面に活躍し、ダダ創始者の一人として美術史と文学史に名を残しているフーゴ・バルについて、ユートピア主義者という見方を直ちに追加できる程の十分な検討は本論にはできないが、彼の「日記」<sup>(40)</sup>に散見されるユートピア主義的な要素を指摘し、展覧会企画者としてのゼーマンの経歴が、その出発点において、すでにユートピア思想への親近性を見せていたという主張の検討材料を提供することは可能である。

バルの「日記」の一九一四年三月について回想された記述の中に「演劇だけが新しい社会に形を与えることができる。」という文章が見出せる<sup>(41)</sup>。翌一五年十一月六日の記述には「人間は、子供のこ

ろ、自分自身と世界の理想の姿をまったく自明なものとして夢みている。」という文言があり、さらに一七年三月五日の記述には「夢と現実とを結びつける道、しかも、はるかかなたの夢を陳腐この上ない現実と結びつける道、それは何処にあるのか。:(中略):わたしの芸術研究と政治研究とは、たがいに矛盾しているように思われる。だがしかし、わたしは、両者に架ける橋を見つつけようとひたすら努めている。」と書かれている。これらをつなぎ合わせて考えれば、バルが、はるか彼方の存在として夢想される理想社会の姿を芸術によって形象化しようと努めていたと理解できる。バルの日記にユートピアという単語が登場するのは、「この世の何かが腐敗し、老朽している。経済上のユートピアにしても同様だ。」という一九一五年六月三十日付けの記述のみのものであるが、こうした自らの社会に対する批評精神もまた、ユートピア主義的な要素に数えることが可能である。

「日記」はバルの没年、一九二七年に『時代からの逃走』という名で刊行された。バルが同書の執筆に着手した場所が、アスコナ<sup>(42)</sup>の別荘であった。フーゴ・バル以外にも多くの思想家や芸術家たちが訪れたモンテ・ヴェリタが、ゼーマンにとって特別な場所であり続けたことは疑いなく、彼の古希を祝って書かれた二〇〇三年の新聞記事は、同地にゼーマンが設立を望んでいる美術館が未だ実現していないことに触れて、「ティチーノ州政府は何を待っているのだろうか」という不穏な一文で結んでいる<sup>(43)</sup>。〇五年二月の彼の死後、〇



七年一月より、先述のカーザ・アナッタ美術館の展示品を含むゼーマンが集めた資料は、モンテ・ヴェリタ財団の管理下へ移され、「ハラルド・ゼーマン基金」の名称で運営されている。<sup>47)</sup>

一九九七年の第四回リヨン・ビエンナーレ、九九年と二〇〇一年の第四十八回、四十九回ヴェネツィア・ビエンナーレについては、展覧会を実際に見る機会を得た。それぞれ「他者」、「全開放」、「人類の舞台」といった副題が与えられた国際美術展である。それらの中でも、リヨンに出品されたクリス・バーデンの《フライング・スチームローラー》(一九九一年)は、十二トンのスチームローラー(地面を固める重機)と約四十八トンのコンクリート・ブロックを天秤状の回転アームに釣り合わせ、ローラー車を最高速度で周回させるうちに、コンクリート・ブロックに遠心力が働いてスチームローラーを宙に浮かせるという仕組みで、目を疑うような光景を出現させる注目作であった。<sup>48)</sup> 同作品は、〇一年のヴェネツィアでも出品が検討されたが、展覧会予算の削減によって実現しなかったと伝えられる。<sup>49)</sup> 作品に使用されたスチームローラーは、アメリカ海軍からの払い下げ品である。ゼーマンは、本来の文脈から切り離して平和主義を表わした作品であり、実験精神に溢れた想像力を具現化したものと評している。<sup>50)</sup> 晩年のインタヴューに登場する「すべての偉大な芸術の背後にあるユートピア」という言葉の実例の一つと言えるだろう。

二〇〇四年の第一回ゼーリヤ国際現代美術ビエンナーレの副題

「私の夢の喜び(La alegría de mis sueños)」(フラメンコ歌手カマロン・デ・ラ・イスラの詩のタイトルより借用された)や、生涯最後の企画となった〇五年の「夢のベルギー(La Belgique visionnaire)」にも、ゼーマンの視点が現実と想像力との間を自由に行き来する美術家の活動に注がれていた様子が看取される。

モンテ・ヴェリタとフーゴ・バル、そしてドクメンタ5の一つのコーナーと、「態度が形になるとき」に採用されたキース・ソニアの言葉、またその後のいくつかの大きな展覧会のテーマに、「私はすべての偉大な芸術の背後にあるユートピアに対して忠実であり続けてきた」と語ったゼーマンの企画思想の表出を確認できる。「強迫観念の美術館(Museum der Obsessionen)」や「精神的雇われ仕事の代行業(Agenur für geistige Gastarbeit)」など、ゼーマンには自らの企画思想を説明するために彼自身が考え出した言い回しがすでにあったが、<sup>51)</sup> それらは独自の詩的な閉域を新たに創り出し、他の人々の思想的営為と関連づけて論じることが難しくしていた。バルのユートピア主義について本論が提示するのは、試論の域にとどまる。だが、バルの「日記」から読み解いた思想——人間の想像力が描き出すことのできる理想社会の姿を、芸術を通して目に見えるものにする——を、ゼーマンがその生涯の仕事と見定めていた可能性を示唆することは、十分出来たのではないだろうか。

### 三 ユートピア学とユートピア・ステーション

本稿に限らず、ユートピア主義 (utopianism) とユートピア思想 (utopian thought) は、厳密に区別されることなく論じられてきた。本稿の第一節では、ヘルツラーがユートピア主義の定義を試みている箇所を訳出したが、明解とは言い難い。マンフォードやヘルツラーの研究が公刊された一九二〇年代以降、ユートピア研究は一領域を形成したと言える程、文学史や社会思想史の領域で隆盛し、一九九九年には関連する人物と事項を収録した歴史事典が編纂されるまでになった。<sup>(52)</sup> また、単著としては九一年にオープン・ユニヴァーシティの叢書「社会科学の概念」シリーズの一冊として『ユートピア主義』が刊行されている。<sup>(53)</sup> だが、いずれもユートピアをめぐる思想や運動の多様性を歴史的に整理した仕事であり、マンフォードやヘルツラーと比べて新味があるとは言い難い。それらと比べて、イマニュエル・ウォーラーステインの造語「ユートピア学 (utopistics)」は、既存のユートピア主義やユートピア思想と一線を画すものとして構想されているがゆえに、「ユートピア主義／ユートピア思想」に新たな光を照射し、両者に一定の役割分担を割り振る可能性を拓いている。

ウォーラーステインに拠れば、ユートピア学は「私たちが選択し得る史的システムについて、実質的な合理性を持つか否かを判断する行為」を指す。<sup>(54)</sup> ユートピア主義やユートピア思想が「どこにもな

い場所」を提示して幻想を育てた結果、それを求めて努力した人々に幻滅をもたらしてきた点を反省として踏まえ、ユートピア学は、歴史的理解に根ざして選択可能な複数の未来像を構想し、私たちが未来にどのような社会像を選ぶかを見定め、科学や道徳や政治の領域をその未来社会の実現という目的に調和させていく行為として構想されている。<sup>(55)</sup> このユートピア学を、ユートピア主義やユートピア思想に対する反省と現実路線への転換としてのみ理解するならば、そこに新しい可能性の萌芽は見えなくなってしまう。かつてマンフォードもユートピアを幻想世界に封印し、現実の世界にエウトピアを実現することを呼びかけていた。<sup>(56)</sup> しかし彼はまた、正しいエウトピアのイドラへと人々を導く役割を芸術家に期待してもいた。マンフォード曰く、「善い生活への直観が生まれるとすれば、偉大な芸術家以外にそれをもたらしてくれる人間はいない」。<sup>(57)</sup> ウォーラーステインも、人間の創造性を担保に、より善き社会の実現に向けた期待を語っている点ではマンフォードと同じであるが、ユートピア学の実践はすべての人々に期待されており、芸術的直観のようなものを必要としない点で異なる。両者を対照的に整理するならば、マンフォードは未だ実現せざるエウトピアを芸術家の直観によって掘み取ろうとする未来先取り型の思考であって特別な才能にその端緒があるのに対し、ウォーラーステインは現実社会の成り立ちとその改善可能な選択肢に未来の社会像を探る現状分析型の思考であって、なるべく多くの人々の智慧と協働とを必要としている。ウォー

ラーステイン曰く、「私が提起しているのはユートピアではないということを想起して欲しい。私はより大きな実質的合理性にいたる道を提起しているのである」<sup>(88)</sup>。ここに私たちは、ユートピア学を「ユートピア主義／ユートピア思想」の全体を俯瞰する立場、すなわちそれらの「外側に」位置づける可能性を手に入れる。

ユートピア学をユートピア主義とユートピア思想の外部に設定することによって、二段階の概念の弁別が可能になる。一つは「狭義のユートピア思想」と「広義のユートピア思想」の区別。今一つは、ユートピア実現への努力を肯定的に見る「ユートピア主義」と、肯定否定に関わらずユートピア概念に何らかの関わりを持つ「ユートピア思想」の区別である。集合の概念を用いて整理すれば、ユートピア主義∧ユートピア思想（狭義のユートピア思想∧広義のユートピア思想）となる。

ユートピアの代わりにエウトピアという語を用いていたとしてもマンフォードの提案は、何らかの善き社会像の実現を目指している点でユートピア主義に分類される。他方、実現するかも知れない悪しき社会像を提示することで目指されるべき社会像を逆照射するような試みは、その描かれざる理想像の読者に対する喚起力に応じて極端なユートピア主義と単なるユートピア思想とを両端とする直線上のいずれかの地点に位置づけられる。そして、ユートピアの概念と何らかの関係を持つ思考はすべて狭義のユートピア思想に含み込まれるが、ウォーラーステインの「ユートピア学」のように、ユー

トピア像を拒否して現実的な選択肢から未来像を探るような提案は、ユートピア思想との緊張関係のゆえに、新たに広義のユートピア思想といった枠組みを設定してそこに含み込むことになる。

以上に述べた概念区分に従って、前節のハラルド・ゼーマンやフーゴ・バルのユートピア思想を整理するならば、それらはマンフォードと同様のユートピア主義として位置づけられることがわかるだろう。マンフォードが芸術家にエウトピアのイドラの直観的把握を期待していたのと同様に、バルもまた芸術によって理想の社会像を表現することを課題と捉えていたふしがある。ゼーマンが「すべての偉大な芸術作品の背後にあるユートピア」について語るとき、そこに想定されているユートピアに人々の精神生活を豊かにする啓示が期待されていることは疑い得ない。ヘルツラーの議論についても一貫してユートピア主義を肯定的に論じているので矛盾はない。ただし、マンフォードの議論を子細に検討した場合には、悪しきユートピアのイドラとしてカントリーハウス、コークタウン、国民国家を論じている箇所がユートピア主義からはみ出して、狭義のユートピア思想の枠組みで把握されると言える。

ヴェネツィア・ビエンナーレ第五十回国際美術展（二〇〇三年六月―十一月、ヴェネツィア市内各所）において「ユートピア・ステーション」を企画したモーリー・ネスビット、ハンス・ウルリヒ・オブリスト、リクリット・ティエーラワニットらの考えも、ユートピアを「触媒」と考えていた点<sup>(89)</sup>で、狭義のユートピア思想の外側、すな

わち広義のユートピア思想に分類するのが適当であろう。ユートピアを私たちの社会と芸術についての議論を誘発するための触媒と位置づけることは、それ自体を問わないということの意味する。同展が意図しているのは、「どのようなユートピアなら正当性を持ちうるか」をめぐる議論ではない。三人の連名による図録論文「ステーションとは何か？」は、冒頭にテオドール・アドルノとエルンスト・ブロッホによるユートピアをめぐる一九六四年の議論を引用している。アドルノはユートピアに引導を渡そうと試み、ブロッホはその延命を図る<sup>(8)</sup>。

当時、テレビ放送は実現し、惑星間旅行や超音速旅客機の実現も視野に入っていた。ユートピアの夢のいくつかは実現されたが、次から次への達成とその凡庸化の繰り返しに着目するならば、ユートピアの実現とは結局、「今日」と同じ毎日の繰り返しに過ぎない、とアドルノは論じる。ブロッホは、ユートピアという言葉の力は失効したが、科学空想小説や「もし何々であったならば……」といった言葉に、ユートピア的な思考法が形を変えて生きていると反論する。アドルノはさらに自説を展開する。ユートピアが異なる社会を想像する力であるならば、それは全体的な刷新でなければならない。だがユートピア的な達成はいずれも部分的であり、人々はまったく異なる社会をその全体性において想像する力を失っている。唯一、ユートピアの可能性が残るとすれば、「死から解放された生き方」という考えのみであって、肯定的なユートピア像もいかなるユートピア

の達成も不可能である。ブロッホは、ベルトルト・ブレヒトの「何が足りない」という言葉にユートピアへの志向を集約させて、全体像として描けなくとも、そこへ近づいていく過程は可能であると

「ステーションとは何か？」の執筆者（たち）は、ブロッホ・ブレヒトの「何が足りない」から議論を引き継いで、ユートピアの探究が過去の土台の上に築かれる点に注意を喚起する。実現すべき未来像を先取りするのではなく、現実の社会に欠けている部分を補っていく過程へと視点を切り換える議論の方向付けは、ウォーラー・ステインの『ユートピア学』と同一視可能である。

「ユートピア・ステーション」には、百二十四作家と四十五組、合計百六十九作家・組が参加した。アルセナーレ会場の最奥部の一面に展開されていた同企画展は、小さなパヴィリオンやインスタレーション、ささやかなオブジェや映像、ポスターの展示が中心で、ゼーマンの企画展に見られたような大がかりな作品は見られなかった。偉大な芸術作品の紹介ではなく、多くの現代作家たちの対話の場として実現された展示内容もまた、ユートピア主義と狭義のユートピア思想からの新たな展開を示している。

#### 四 広義のユートピア思想とドクメンタ(13)

ドクメンタ(13)の総合監督クリストフ・バカルギエフの図録エッ

セイ「ダンスはとても熱狂的で……いつまでも続いた」は、ユートピアに一言も触れていない。だがそれにも拘わらず、その冒頭の文章はヘルツラーの「ユートピア主義」をめぐる考察から「ユートピア・ステーション」の企画者たちが注目したブレヒトの言葉までを結ぶ線の延長上に置くことができる。

「美術の謎は、私たちが最早それがそうでなくなるまで、それに気がつかない点にある。そしてさらに、美術はそれが何であるかと同様に、何でないかによって定義され、それが何をするか、何ができるかと同様に、何をしないか、何ができないかによっても定義され、それが達成し損なったことによってさえも定義することができる。」<sup>(61)</sup>

ヘルツラーは、達成し損なった社会像からユートピア主義を解説する可能性を考慮に入れていた。ゼーマンが、偉大な芸術の背後にユートピアを見出すとき、それは実現せずとも完全な姿をしていたはずである。そして、「ユートピア・ステーション」の企画者たちが期待したように、現代作家たちの活動がつねに「何かが足りない」という意識を触媒として発展し続けるならば、クリストフル・バカルギエフが詩的に表現したように、美術は「逃げ去り続ける存在」と言い換えることができる。

クリストフル・バカルギエフのエッセイの最初の一節は「隕石の視

点から見ると題されており、世界で二番目に重い（三十七トン）隕石エル・チャコをアルゼンチンからカッセルの展覧会場へ運んで来るグリエルモ・ファイボビッチとニコラス・ゴールドバーグによるプロジェクトが、地元の人々と関係者の反対によって実現しなかったことをめぐる考察となっている<sup>(62)</sup>。隕石は二十世紀に掘り起こされて同地に住むモコヴィイ (Mocovi / Mogotí) と呼ばれる人々の自然遺産であり文化遺産となった。しかし、隕石が飛来したのは数千年前であり、さらに物質としては地球よりも古い存在であることがわかっている。争点は、歴史的で政治的なものであった。「先住民」と呼ばれる人々の生活と文化を破壊してきた西欧文明または近代文明の歴史を背景として、同地の人々の態度は硬化し、人類学者たちは不支持にまわった。クリストフル・バカルギエフは隕石の一時的な移動（＝借用）によって、カッセルとモコヴィイの人々を想像の世界で結びつけることが本来の意図であったと説明するが、現実には人々を分断することになった。

エル・チャコをめぐる話を私たちの議論に引きつけるならば、前節に見たアドルノの議論に接続させることができる。彼は現代人がより善い社会をその全体性において構想しえないことを指摘していた。マンフォードの分析を借りてアドルノの見方を敷衍すれば、十九世紀以降のユートピア思想が、禁酒協会や貧困撲滅運動、売春禁止団体など枝葉を切り落とすことに力を注ぐ人々に担われている状況を指すと言えるだろう<sup>(63)</sup>。先住民文化の保護運動と美術家による移

設プロジェクトの衝突も、全体性あるユートピア像が不可能な時代の一事例と言える。しかし、だからこそ、クリストフルバカルギエフは「隕石の視点」を設定して、地球上の出来事をその外側から俯瞰して見る可能性を示したのだと考えられる。それはちょうどウォーラーステインがユートピア学を提唱して「ユートピア主義／ユートピア思想」を対象化した手法と似ている。私たちはアドルノが不可能視した全体性を、グローバリティ（地球性）やプラネタリティ（惑星性）<sup>64</sup>の視点によって再び取り戻そうとしているのではないだろうか。そうであるなら、ドクメンタ（13）に限らず、現代社会の課題に新たな視点を提示しようと試みる国際美術展の企画方針は、いずれも広義のユートピア思想に分類しうる可能性が出てくる。

#### おわりに

国際美術展の企画方針にみるユートピア思想を、ゼーマンを基点として語り起こし、「ユートピア・ステーション」の企画者たちからドクメンタ（13）のクリストフルバカルギエフまで受け継がれている部分と新たに展開された部分とからなる芸術思想史として呈示することが本稿の課題であった。

まず、受け継がれている部分とはどのような思想であろうか。それは、美術家たちの視点とその表現を多くの人々の間で共有することが、より善き社会の建設に貢献し得るという信念である。それは

ゼーマンからクリストフルバカルギエフまで一貫しており、さらにゼーマン以前についても、特定のテーマを設定して展覧会を企画することが行われるようになった時点から、脈々と受け継がれていると予想される思想である。キュレーター以前の展覧会史は、大まかに言って、アカデミーが主催するサロンの時代と、アルフレッド・バーなどの美術館館長による企画展の時代とに分類できる。アカデミーの時代にもテーマ設定は行われており、美術館館長の時代、キュレーターの時代へと推移するにつれて、より大きく複雑な社会を対象とするようになってきたと考えられる。

では、ゼーマン以後、新たに展開された思想とはどのようなものであったと言えるだろうか。「ユートピア・ステーション」の企画者たち——ネスビット、オプリスト、ティエーラワニットらは、「何が足りない」と感じている、より多くの芸術家の視点を集結させることを目指した。それは偉大な芸術の背後にユートピア像を感じ取っていたゼーマンとは異なる企画の方針である。尤も、「ユートピア・ステーション」はヴェネツィア・ビエンナーレ第五十回国際美術展の中の一企画展に過ぎないので、予算規模の点でドクメンタ等と比べると必然的に「ささやかな」内容になる、という見方もあり得る。この点について補足すれば、第五十回国際美術展の全体テーマは「夢と衝突」であり、第四十八回、四十九回展のゼーマンによる連続企画を受けて、第五十回展総合監督のフランチェスコ・ボナーミが、意識的にゼーマン流の企画方針とは異なる国際美術展のあり

方を目指していたという事情がある。<sup>6)</sup> ボナーミは、より多くのキュレーターによる協働を打出していた。「ユートピア・ステーション」が三人の共同企画である事実は象徴的である。ゼーマンが「私の夢」に忠実であろうとしたのに対し、ボナーミはそこに「衝突」を加えて、観客の目を夢と現実との緊張関係に向けさせたと言える。「ユートピア・ステーション」もまた、そうした全体テーマとの対話の中で、ユートピアそのものではなく、ユートピア学を志向したのだと言える。「何か足りない」という感覚が示唆しているのは、完全性を志向しつつもその全体像を具体的に描き出すには至っていない状態である。本稿では、ユートピア像の探究を宙吊りにするこうした考え方を狭義のユートピア思想の外側に分類した。

クリストフルバカルギエフのドクメンタ (13) の企画方針には、ユートピアに直接言及しないユートピア的な思想が確認できる。本稿ではそれもまた広義のユートピア思想の枠内に収めた。ユートピア像を宙吊りにしたネスビット、オプリスト、ティエーラワニットの企画思想と、隕石の視点を想定することで地球上の諸問題を俯瞰する外部からの視角を同じものと断じることができない。しかし、本稿では両者を広義のユートピア思想として分類し、ユートピアに対する異なる距離感があると指摘するに留めたいと思う。なぜならば、狭義のユートピア思想と広義のユートピア思想との線引きは相対的なもので、今後も新たにユートピア思想全体を俯瞰する視点が提示されれば、その都度、広義のユートピア思想の境界線は拡張さ

れ、従来、狭義のユートピア思想の外側に分類されていたものが、その内側に包摂されることがあり得るからである。現時点で言えることは、「ユートピア・ステーション」の企画方針は狭義のユートピア思想の「すぐ外側」に、ドクメンタ (13) の企画方針は広義のユートピア思想内でも「かなり外側」に配置できる、ということのみである。

#### 註

- (1) Carolyn Christov-Bakargiev, "The Dance Was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for A Long Time," *DOCUMENTA (13). The Book of Books. Catalog 1/3* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012) : pp.30-44. 「precariousness」の登場箇所は、三六頁左段五行目、同右段下から七行目、三七頁左段一行目、三八頁左段の節の区切りの下から三行目の四箇所、「precarious」は、四四頁右段下から八行目に登場する。
- (2) 註1 Christov-Bakargiev, 37.
- (3) Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, "What Is A Station?" *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of The Viewer* (Venezia: La Biennale di Venezia, 2003) : pp.327-336. 引用箇所は、pp.328, 329.
- (4) 註3 Nesbit et al., 336.

- (5) Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer (eds.), *Harald Szeemann: with by through because towards despite: Catalogue of All Exhibitions 1957-2005* (Zürich: Voldemeer, 2007). 引用した言葉は、同書の帯の裏面に「Harald Szeemann, December 2002」という情報とともに記されている。
- (6) 日本語訳は、以下を参照した上で、ウートピア、エウトピアの違いを際立たせるため、字句に変更を加えた。渡辺一夫責任編集『エラスムストマス・モア』（世界の名著17）（中央公論社、一九六九年）、四八九頁。ラテン語テキストは、以下を参照。 *Oxford English Dictionary*, 2nd ed. (1989), "Eutopia": vol. V, p.444; George M. Logan, Robert M. Adams, Clarence H. Miller (eds.), *More: Utopia. Latin Text and English Translation* (Cambridge UP, 2006) : 18.
- (7) 序文の執筆者については、モア自身による、あるいはアントワープの役人ジャイルズの書いたものに多くの加筆が行われた等、複数の可能性がある。以下を参照。伊達功『近代社会思想の源流』（ミネルヴァ書房、一九七〇年）、二七頁。また、「言葉遊び」との解釈は、前出、註6の *OED*, "Eutopia" にも見られる。
- (8) 註6の渡辺一夫訳では、それぞれ「不可有郷」と「樂園」が充てられている（四八九頁）。ユートピアに対する「非在郷」の訳は、ミシエル・フォーコー『言葉と物』、渡辺一民、佐々木
- 明訳（新潮社、一九七四年）に拠った（二六頁）。「福楽郷」については、渡辺一夫訳、前掲書、四八九頁の脚注を参考にした。
- (9) トマス・モア『ユートピア』、平井正穂訳（岩波書店、一九五七年）の註（二三五頁）を参照。
- (10) 註9 モア、二二三頁。
- (11) *Oxford English Dictionary*, 2nd ed. (1989), "Utopia": vol. XIX, pp. 370-371.
- (12) Lewis Mumford, *The Story of Utopias* (New York: Boni and Liveright, 1922). ルイス・マンフォード『ユートピアの系譜——理想の都市とは何か』、関裕三郎訳（一九七一年、新泉社）。マンフォード『ユートピアの思想的省察』、月森左知訳（新評論、一九九七年）。
- (13) Joyce Oramel Hertzler, *The History of Utopian Thought* (New York: Macmillan, 1923).
- (14) 藤沢令夫『『国家』解説』、『プラトン全集11 クレイトポン国家』（岩波書店、一九七六年）、七八四頁。
- (15) 「utopianism」は、註12 Mumford, 123（月森訳一四八頁）と Mumford, 259（同二六四頁）。「the history of utopian thought」は、Mumford, 283（同二八六頁）。
- (16) 註12 Mumford, 12-13. マンフォード（月森訳、以下同）、五〇—五一頁。



- (17) 註13 Hertzler, "Preface" (n.p.).
- (18) 註12 月森訳四四頁。四〇年後に書かれた序文。
- (19) 註12 Mumford, (9). マンフォード、四八頁。
- (20) 註13 Hertzler, 268.
- (21) 註20に同じ。
- (22) 註13 Hertzler, 278.
- (23) 註12 Mumford, 193. マンフォード、二〇四頁。なお、本文中( )内の「田園の大邸宅」「石炭の町」の訳語は、関訳を参照した。
- (24) 註12 Mumford, 199-200. マンフォード、二一〇―二一一頁。
- (25) 註12 Mumford, 212. マンフォード、二二二―二二三頁。
- (26) 註12 Mumford, 221. マンフォード、二三二頁。
- (27) 註12 Mumford, 233. マンフォード、二四二―二四三頁。
- (28) 原題は「When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information」。三月二十二日から四月二十七日までベルンのクンストハレで開催されたのち、五月九日から六月十五日までクレーフェルトのハウス・ランゲ美術館 (Museum Haus Lange) 、八月二十八日から九月二十七日までロンドン (ICA (The Institute of Contemporary Art)) を巡回。ゼーマンが同展について語ったインタビュー記事については以下を参照。"Mind over Matter: Hans-Ulrich Obrist Talks with Harald Szeemann," *Artforum* 35, 3 Nov. (1996) : 74-79, 111-12, 119,

- 125; Beti Žerov, "Making Things Possible: A Conversation with Harald Szeemann," *Manifesta Journal* 1 (2003) : 22-31. また「態度が形になるとき」をもじった「いかにして緯度は形になるか」なども、同展へのオマージュとして、その影響力をうかがわせる例である。 *How Latitudes Become Forms: Art in A Global Age*, Curated by Philippe Vergne with Douglas Fogle and Olukeni Ilesami (Minneapolis: Walker Art Center, 2003).
- (29) 註5 Bezzola, et al. (eds.), 256.
- (30) 図録の目次にリスト化されている美術家の数をもとに算出。これらの中には、「ユートピアとプランニング」で展示された建築家や、フィルム・プログラムで上映された映画の監督などは含まれていない。 *Documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute* (Kassel: Documenta-GmbH, 1972) : 12-13.
- (31) 註30 *Documenta 5*, fascicule 9.
- (32) Hans Heinz Holz, "Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstandes," 註30 *Documenta 5*, fascicule 1: 57-62.
- (33) ドクメンタ5開催に向けた「インフォメーション」の第二弾が、企画に携わったゼーマンほか三名の連名によって一九七一年三月に発行されており(第一弾は一九七〇年五月六月)、そこに社会生活の現実性を構成する要素として信条「理想」幻想などとともにユートピアが挙げられている。 Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, and Harald Szeemann,

- Information* (March, 1971) : reprinted in François Aubart, et al., *Harald Szeemann: Individual Methodology* (Zürich: JRP Ringier, 2007) : 96.
- (34) *Monte Verità: Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie* (Milano: Electa, 1978).
- (35) 註5 Bezzola, et al. (eds.), 411. カーザ・アナッタ美術館 (Museo Casa Anatta) の基本情報はスイス政府観光局のホームページで参照できる。▽<http://www.myswiss.jp/jp.cfm/area/region/12/offertopop-up-TravelPoints-ArtMuseums-235565.html>> (2012/11/29). より詳細な情報は、モンテ・ヴェリタのホームページを参照。▽<http://www.monteverta.org/en/32/default.aspx>> (2012/11/29).
- (36) 上山安敏『神話と科学』(岩波書店、二〇〇一年)、二五四頁。モンテ・ヴェリタに集まった人々のすべてがユートピア主義者であったとは言えない。だが、上山は少なくともアナキストについては、「地上のユートピアを志向しようとするアナキスト」という表現を用いている。また、同地域の文化思想史について研究をまとめたマーティン・グリーンは「対抗文化」という括りで論じているが、カリフォルニアのモンタレー半島の植民村との共通点を論じる際に、両者を「ユートピア的共同体」と形容している。マーティン・グリーン『真
- 理の山—アスコナー対抗文化年代記』、進藤英樹訳(平凡社、一九九八年)、三四一頁。また、ゼーマンの「モンテ・ヴェリタ」と同時期、同地の中心人物の一人カール・グレーザーの最晩年に直接会ったことのあるヘルマン・ミュラーがモンテ・ヴェリタで祝祭を執り行い、その場を「モンテ・ウートピア」と名づけたという。グリーン、前掲書、二二八頁。
- (37) 関根伸一郎『アスコナー文明からの逃走』(三元社、二〇〇二年)。ヘッセ＝一二六頁、バル＝一四六頁、アルプ＝一四七頁、ダンカン＝一五八頁、ヤウレンスキー＝一六〇頁。
- (38) *Malende Dichter, dichtende Maler* (Zürich: Arche, 1957).
- (39) フーゴ・バル『時代からの逃走—ダダ創設者の日記』、土肥美夫、近藤公一訳(みすず書房、一九七五年)、一二七頁。Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Luzern: Joseph Stocker, 1946) : 95.
- (40) 記述形式としては日記風であるが、手記をもとに後年加筆された回想的性格の強い著作であることが指摘されている。註39バル『時代からの逃走』所収、土肥美夫「あとがき」、二八—二八九頁。
- (41) 註39バル、一五頁。
- (42) 註39バル、八三頁。
- (43) 註39バル、一八六—一八七頁。
- (44) 註39バル、四五頁。Ball, 31.

- (45) 註37 関根、一四六頁。
- (46) Roman Kurzmeier, "Der Künstlerkurator: Zum siebzigsten Geburtstag von Harald Szeemann," in *Neue Zürcher Zeitung* (June 11, 2003) : reprinted in English trans. in 註5 Bezzola, et al. (eds.), 698-699.
- (47) 註55のモンテ・ヴェリタのサイン内は「ラルド・ゲーメン 基金」のページが設けられている。 <http://www.monteverita.org/en/92/fondo-harald-szeemann.aspx> (2012/11/29).
- (48) *4e Biennale d'Art contemporain de Lyon: l'autre* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997) : 102-103.
- (49) 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) : xix.
- (50) 註49に同く。
- (51) 註5 Bezzola, et al. (eds.), 280-281, 370-379.
- (52) Richard C. S. Trahair, *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary* (London: Fitzroy Dearborn, 1999).
- (53) Krishan Kumar, *Utopianism* (Milton Keynes: Open UP, 1991).  
リシヤン・クマー『ユートピアニズム』、菊池理夫、有賀誠訳 (昭和堂、一九九三年)。
- (54) Immanuel Wallerstein, *Utopistics, or, Historical Choices of the Twent-first Century* (New York: New Press, 1998). イマニエル・ウォーラーステイン『ユートピステイクス―21世紀の歴史的選択』、松岡利道訳 (藤原書店、一九九九年)、一〇頁。書名について、本稿では「ユートピア・ステーション」の企画者たちによるウォーラーステインへのインタヴューを参考に「ユートピア学」と訳出した。"Meeting Immanuel Wallerstein," 註55 *50th International Art Exhibition*, 369.
- (55) 註54 Wallerstein, 1-2. ウォーラーステイン、九一一頁。
- (56) 註12 Mumford, 267-268. マンフォード、二七〇―二七一頁。
- (57) 註12 Mumford, 290. マンフォード、二九二頁。
- (58) 註54 Wallerstein, 78. ウォーラーステイン、一三二頁。
- (59) 註3 Nesbit et al., 333.
- (60) 註3 Nesbit et al., 327.
- (61) 註1 Christov-Bakargiev, 30.
- (62) 註61に同く。
- (63) 註12 Mumford, 125, 137. マンフォード、一五〇、一五九頁。
- (64) G. C. スピヴァク『ある学問の死―惑星思考の比較文学へ』、上村忠男、鈴木聡訳 (みすず書房、二〇〇四年)
- (65) 松井みどり「総合ダイレクターフランチェスコ・ボナーミ インタヴュー」、『美術手帖』第八三九号、二〇〇三年九月、四二頁。

本稿は、日本学術振興会平成二十三―二十五年度科学研究費補

助金（基盤研究A）「社会システム（芸術）とその変容―現代における視覚文化／美術の理論構築」（研究代表者＝長田謙一（首都大学東京教授）、課題番号23242015）による研究成果の一部である。