

芸術受容の「場」の変容

—「大地の芸術祭」に見る「展覧会」の新しいかたち—

八 田 典 子

はじめに

1. 「展覧会」とは何か—歴史的経緯と基本的性格—
 - (1) 近代的「展覧会」の誕生
 - (2) 「展覧会」の多様化—「サロン」の権威と反「サロン」の動き—
 - (3) 「展覧会」の基本的性格
2. 現代における特徴的な状況—「国際展」の在り方—
 - (1) 「国際展」の歴史の変遷—ヴェネツィア・ビエンナーレに注目して—
 - (2) 「国際展」の現代的特性—「国際性」と「地域性」をめぐって—
3. 地域に根差した「展覧会」の可能性
—「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ2006」を事例として—
 - (1) 第2回展までの成果と課題
 - (2) 第3回展の概要と特質
 - (3) 「展覧会」の新しいかたち

おわりに

はじめに

人間のあらゆる営為と同様に、芸術もまた、その時々、社会的文脈の中でしかるべき必然性に導かれて成立し、同時代及び後世への多様な影響力を発揮しつつ、その歴史を綴ってきた。その流れの先端にあって今、この現代という時代の中で、芸術とはどのような存在であり、人々や社会とどのような関わりを有しているのだろうか。

現代社会における芸術の在り方を考察する手がかりとして、本稿では、社会と芸術の接点として、造形芸術受容の主要な機会である「展覧会」に焦点を当てる。「展覧会」は、人々と芸術の出会いの場であり、芸術が個々人との親密なつながりを深めるとともに、社会の中での自らの存在を強くアピールする場である。本研究は、以下の手順によって、この「展覧会」という社会的装置の現代における新たな働きに注目する。

第1章ではまず、「展覧会」の成立と展開の過程を検証し、その基本的な性格を捉える。これは、後の章において現代における「展覧会」の在り方を浮き彫りにするためのベースを形成する作業である。次いで第2章では、現代における特徴的な現象である多様な国際展開催の状況を取り上げる。特に、最長の歴史を誇る国際展であるヴェネツィア・ビエンナーレに注目して、国際展と時代との関係性及び現代におけるその特性を考察する。第3

章では、国際展の中でも地域に根差したユニークな試みである「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ」の第3回展を事例として、現代における芸術受容の「場」の特徴的な傾向を把握し、その意味について考察を深めたい。

「展覧会」に関する従来の論考では、社会教育施設である美術館の重要な活動として、また、学芸員の力量発揮の場として「展覧会」を捉え、実践的なノウハウや意義を語るものが多く見られる。一方で、鑑賞者の立場から個々の展覧会を論じる言説もまた、多様に展開されてきた。このような、開催する側と受容する側という直接的な相対関係にある二つの立場からの検討や論評ももちろん重要なものであるが、より客観的に、より広い社会的視野の中に「展覧会」という人間の営為を置き、両者とは異なる角度からその在り様を捉え直そうとする視線もまた必要である。「展覧会」は、芸術と人々、芸術と社会が出会い、切り結ぶ、動的な「場」である。両者の関係性に焦点を合わせ、生き活きと揺れ動く一つの芸術的かつ社会的事象として「展覧会」を捉える視点場、いわば波打ち際に立って、現代における芸術受容の契機を見つめ直そうとするのが、本稿のアプローチである。

1. 「展覧会」とは何か—歴史的経緯と基本的性格—

(1) 近代的「展覧会」の誕生

「展覧会」という言葉から多くの人々が思い浮かべる一般的なイメージは、絵画や彫刻が整然と並べられ、不特定多数の人々が行き交う美術館の中の展示室の情景であろう。実際、このようなスタイルの展覧会が頻繁に開かれている現代においては、上記のようなイメージは広く社会の中に定着したものであり、「展覧会」は芸術受容の場として自明のものと受け止められている観がある。しかしながら、その歴史的経緯に目を留めるならば、「展覧会」もまた、ある特定の時代に、特定の社会的状況の求めに応じて生み出された「社会的装置」であることが確認される。

「展覧会で発表することは、美術にとって必ずしもアプリアリな前提ではない。それはすぐれて近代的な慣行なのである」¹⁾

このような指摘からもうかがえるように、我々が普通にイメージする上記のような「展覧会」は、「美術館」と同様に、西欧において近代以降に確立された比較的新しいものであり、「展覧会」誕生の背景には多様なレベルにおける時代の変化があった。例えば、近代以前においては、「芸術」という概念は未成熟であり、絵画や彫刻は職人の技とみなされていた。作家たちは弟子を抱えた工房を持ち、弟子たちと共に注文に応じた制作を行い、作品はあらかじめ想定された場所に納められることが普通であった。多くの場合、注文主は時の権力者たる王侯貴族や有力聖職者、裕福な商人であり、出来上がった作品を鑑賞する機会、それが教会や公の場に設置される場合を除いて、一部の特権的な人々にのみ許された極めて限定的なものであった。このような需要と供給の閉鎖的システムが強固に機能している社会的環境の中では、「展覧会」が生まれる余地はほとんどない。「展覧会」に類する動きとしては、時に作家たちが自らの工房で作品を供覧したことや、また、14-15世紀以降は、パトロンとなりうる富裕市民層の拡大や、持ち運びしやすい形状のタブロー制作が増加したことを受けて、画廊での展示のほか、祭日などに町の広場で作品を展示販売する動きが盛んになったことが挙げられる。このような動きは、作品鑑賞の機会を拡大するという文化的な働きを伴うものではあるが、何よりもまず、顧客を増やし、利益を得

ることを直接的な目的とした経済的活動であり、近代以降の「展覧会」とは大きく性格を異にするものであった。近代以降の「展覧会」にも、多くの場合、経済的活動という側面は認められる。しかし、後述するように、近代以降の「展覧会」には、それ以外の大変重要な性格があり、それによって過去の類似の動きとは一線を画することとなるのである。

近代的な「展覧会」誕生に至るプロセスの中で、「芸術」というジャンルの内外における多様な変化が起きる。まず、「内なる変化」として特に注目すべきことは、「芸術」という概念の成熟である。古来、自由人たる市民にとって必須の教養とされた「自由技術」とは区別され、職人の手仕事として「模倣の技術」「機械的技術」とされてきた造形芸術は、芸術が大きな力を発揮したルネサンス期におけるレオナルド・ダ・ヴィンチたちの貢献を経て、17世紀半ば、フランスにおける「王立絵画彫刻アカデミー」の設立を契機に、「自由技術」の地位を獲得する。「このアカデミーの設立によって、アーティザン、つまり職人として位置づけられてきた美術家たちは、これまでの中世的なギルド組織から脱して、自由な創造活動にたずさわるアーティストの地位を獲得することになったのである。いってみれば、これによって、かつてレオナルドが望んだように、画家はしがない職人身分を脱却して、学者に準ずる社会的地位にまで格上げされたのである」²⁾。

このような「内なる変化」に加えて、芸術を取り囲む社会的環境における大きな変化が、「美術館」を生み、「展覧会」を生み出すことになる。その変化の主たる要因は、啓蒙思想の普及とフランス革命の勃発であり、それに伴う人々の意識と社会体制の変革が、「美術館」と「展覧会」の両者に共通する基本的な性格を決定づけた。その性格とは「公共性」であり、この点こそが、それまでの類似の施設や仕組みとは大きく異なる、近代以降の「美術館」及び「展覧会」に見られる特徴である。

革命を経たフランスにおけるルーヴル美術館の開館（1793年）は、近代的美術館制度の始まりを明示する象徴的な出来事であったが、そこに至る社会的経緯及び創成期における「美術館」の社会的役割は次のように説明される。

「王侯貴族の私的コレクションが広く公衆に公開されるには、18世紀における社会構造の変動や文化的な諸条件の変容、すなわち新興ブルジョワジーの台頭、考古学・歴史学などの人文科学の発達、芸術概念の確立と芸術の文化的重要性の認識、そして何よりもコレクション公開の中に社会の『進歩』に貢献しうる教育的・道徳的意義を見いだす啓蒙思想の普及が必要であった。（中略）美術史学の誕生が同時代だったことからわかるように、美術館成立の背景には新しい歴史意識の形成がある。啓蒙と革命の世紀を通じて、過去の歴史は国家と文明の財産目録の対象となったが、美術館は、そこに集う過去の文化遺産によって、芸術の歴史を跡づけ趣味の規範を提供すると同時に、国家の記憶を可視的に配置し、国民文化を賞揚する政治的機能をも担った。この新しい美学的かつ政治的空間は、同時代の新古典主義様式のモニュメンタルな様式の中で具体化された。（中略）こうして18世紀末から19世紀前半に『美の殿堂』としての美術館像が確立する」³⁾

「美術館」というシステムの成立と展開が、近代における国民国家形成の過程においてその文化的基盤を確立し、国家の「主体」たる国民のナショナル・アイデンティティを醸成するという役割を担っていたことは、多くの論者の指摘するところである。近代において「展覧会」は、まずはそのような「美術館」の重要な機能としてスタートした。

(2)「展覧会」の多様化—「サロン」の権威と反「サロン」の動き—

ルーヴル美術館開館という事柄の内実は、王侯貴族の私的コレクションを公衆に展覧するという、今で言うコレクション展や常設展に当たる「展覧会」の開始であった。これとは別に、「サロン」と通称された官展の舞台としても、ルーヴル美術館は大きな役割を果たしている。

過去の作品の公開ではなく、同時代の作家たちの新作発表の場であった「サロン」もまた、近代的「展覧会」の代表的なものとして大変興味深い存在である。その始まりは、1648年に設立された「王立絵画彫刻アカデミー」の活動の一環として1660年代に始められたアカデミー会員の作品展示であったとされる。しかし初期においてはその開催は不定期であり、会員たちの出品も渉々しいものではなかった。「周期的な展示」を、18世紀後半に定着した「サロン」のイメージにとって最も重要なメルクマールとすると、「サロン」が確立したのは、1737年以降とされる⁴⁾。会場に関しては、初期においてはアカデミーの本拠地であったパレ・ロワイヤルの使用が多く、名称の由来となるルーヴル宮内の一室「サロン・カレ」での開催は、1725年を最初とする。旧体制下から既に、「サロン」は公衆に開かれた芸術作品鑑賞の場であり、あらゆる階層の人々が大挙して押しかけ、会場の混雑振りは大変なものであった。多数の執筆者による硬軟両様の「サロン評」も出回り、開催の度に「サロン」は大きな社会的関心を引いた。映画もテレビもなかった時代、現代人が想像する以上の熱狂が「サロン」を包み込んでいたに違いない。革命の後、ダヴィッドらの主導により、出品者の枠がアカデミー会員以外にも拡大され、審査制度も始められた。その後19世紀半ば過ぎまで、「サロン」は公衆と美術の出会いの場として、また、美術作家たちが社会的評価を得る機会として、特権的な役割を果たし続けた。後世、印象派と呼ばれるマネやモネたちも、マネにおいては終世、モネやルノワールは主に若い時代のことであるが、「サロン」での成功を願って出品を続けていたことが知られている。

1855年、パリで初めて開かれた万国博覧会では、新しい企画として美術部門が設けられ、世紀の祝祭を華やかに演出した。万国博覧会は、1851年に産業先進国イギリスの首都ロンドンで開催されたものを最初とし、次いで53年にはニューヨークで開かれた。それに続くパリ万博ではフランスの独自性を国の内外に印象づけるため、美術の分野が重視されたものである。審査を経た入選作による展覧会のほか、古典派とロマン派の巨匠、アングルとドラクロワには特別室が与えられ、主要な作品による回顧展が開かれた。

以後「サロン」は、上記の万博の際の会場であった産業宮に移され、2、3千点もの入選作が並べられた展示室に、延べ数十万人もの人々が足を運ぶ活況を呈した⁵⁾。しかし次第に保守化、硬直化を強める「サロン」の在り方に対する新しい動きが生まれる。その主なものは、1855年のクールベの個展、1863年の「落選者展」、1874年の印象派のグループ展及び1884年のアンデパンダン展である。

クールベの個展は、先述のパリ万博に多数の作品を出品したもののそのうちのいくつかが拒否され憤慨したクールベが、万博会場の隣接地に会場を設け、万博と同じ入場料を徴収して、自らの40数点の作品を展覧したものであり、「個展」の始まりとされる⁶⁾。この時のカタログに掲載された彼の文章は、古典的なテーマではなく同時代の風俗や思想を描くのが自分の目的であるとするものであり、いわゆる「リアリズム宣言」として世の注目を引くことになる。

1863年には、ナポレオン3世の命により、「サロン」の落選作を集めた「落選者展」が開催された。この年の「サロン」の審査は例年以上に厳しく、落選した作家たちの不満が大きかったという。落選作としてマネの諸作も展示されたが、その中の一点であった《草上の昼食》が大きなスキャンダルを引き起こしたことが知られている。

「サロン」以外に活路を見出そうとする若い画家たちが結集して1874年に開かれたのが、後に第1回印象派展と呼ばれることになるグループ展である。「印象派」の呼称は、第1回展を見たジャーナリストが嘲笑的な意味合いで使ったのが最初とされるが、その後次第に定着し、第3回展からはグループの正式な名称となった。それ以降、印象派展は、その時々の参加者に変化はあるものの1886年の第8回展まで開かれ、近・現代を結ぶ美術史の展開に大きな役割を果たした。

1884年に始まるアンデパンダン展も、「サロン」に容れられなかった芸術家たちによるものであるが、印象派展が仲間同士の繋がりをベースとしたグループ展であったのに対して、自由に誰でも無審査で出品できるというより開放的な性格のものであった。このアンデパンダン展は今に至るまでフランスにおいて継続されているが、フランスにとどまらず、現在では同様の形式の展覧会が広く世界各地に普及している状況である。

また、この時期には画廊の活動も活発化し、例えば1909年にデュラン＝リュエル画廊で開かれたモネの睡蓮の連作展示のように、画商が開く展覧会が大きな反響を呼ぶこともあった。

このように、19世紀後半から20世紀はじめにかけて、「展覧会」の有り様は多様化した。現在、普通に見られる様々な性格の展覧会がこの時期に出揃った観があるが、それらの出発点には先にも触れたように「サロン」に対するアンチテーゼが窺える。このことは、当時の美術界において「サロン」の存在がそれだけ大きなものであったことを示すとともに、伝統的な枠組みを逸脱した新しい芸術表現が力強いうねりとなって登場してきたことを教えてくれるものでもある。また、このように多様な展覧会の成立を可能にした時代背景には、ジャーナリズムの発展や芸術文化の大衆化をもたらした近代市民社会の成熟とともに、アメリカの富裕層が印象派の作品を買い上げるなど、文化的経済的な面での国際化の進展があることも見逃せない。

(3)「展覧会」の基本的性格

現代においては、個展、グループ展（団体展）、公募展、企画展（特別展）、常設展、所蔵作品展、国際展といった多様な種類の展覧会が日常的に開催されている。開催場所も、美術館やギャラリーという美術に関わる専門的施設に限らず、公民館の一室や銀行のロビー、時にはデパートの特設会場など、より日常的な空間であることも少なくない。また、純粹な文化的体験としての名品鑑賞の機会を提供するケースばかりではなく、売買を意図したプロの作品展示やプロを目指す若手芸術家の登竜門、あるいは一般市民の文化活動の成果発表の場である等、開催主体や目的においても多種多様な展覧会が頻繁に開かれている。

このように多様性を示す「展覧会」であるが、その基本的在り方を捉えるならば、以下のように言うことができる。つまり、「展覧会」とは、「明確な意図を持って構成された、不特定多数の人々を対象とした、一般的に複数の美術作品による展示会」である。「明確な意図」とは、大局的に言えば開催主体による「展覧会」の目的であり、より現場に即して言えば、どのような作品をどのような整理配列によってどのように見せるのかという、

担当者のクリエイティブな意思である。この「意図」は、具体的には「展覧会」のテーマやタイトル、図録の内容、実際のディスプレイを通して明らかにされる。さらに、「不特定多数の人々を対象とする」ことは、言い換えれば「公共性」を有しているということであり、これも、内覧会ならぬ展覧会の存立にとって重要な要件である。また、「展覧」の基本的意味は、作品等を並べて見る（見せる）ということであるため、「展覧会」と言う時には、複数の作品によって構成された鑑賞の機会を指すのが普通である。

いわゆる企画展と常設展、あるいは美術館での古典的な名作展と画廊での新作による個展や文化会館等での市民美術展を比較対照させても窺えるように、上記の「明確な意図」と「公共性」の度合いはそれぞれのケースに応じて異なる。しかしながら、濃淡の違いはあるものの、ここに挙げた「明確な意図」「公共性」「複数の作品」という3つの要素は、近代的展覧会成立の時代から今日に至るまで、展覧会が展覧会として在るために欠かせない基本的な性格であるといえる。

2. 現代における特徴的な状況—「国際展」の在り方—

(1)「国際展」の歴史の変遷—ヴェネツィア・ビエンナーレに注目して—

交通・通信手段の進歩により、様々な分野で地球的規模での活動が目覚しく展開されている現代、「展覧会」の在り方にも時代を反映した特徴が見出せる。それは、多様な「国際展」の開催である。

国際展の「老舗」といえるヴェネツィア・ビエンナーレをはじめ、ドイツのカッセルで4、5年おきに行われるドクメンタ、ブリスベン・トリエンナーレ、サンパウロ、シドニー、イスタンブール、リヨン、プラハ、ベルリン、シンガポール、ヨハネスブルク、ハバナ、光州、上海等の各ビエンナーレなど、近年では、まさに世界各地で様々な国際展が相次いで開かれている。日本においても、1999年に福岡アジア美術トリエンナーレ、2000年に大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ、2001年に横浜トリエンナーレが開始され、その後それぞれに回を重ねてきている。2002年に帯広で開かれた「とちかち国際現代アート展・デメーテル」のように単発のケースも見られるが、一般に「国際展」というと、上記のようにビエンナーレ、トリエンナーレという継続性を持った形式のものが主流であり、持続的な多くの関心を引いているのが現状である。

1895年、15カ国の参加によりスタートしたヴェネツィア・ビエンナーレは、長い歴史を持つだけに、時代とともに変化してきた「国際展」の在り方を示す好例である。その創設の契機は国王夫妻の成婚25周年であったが、その目的には、イタリアで最長の共和国であった栄光の歴史を持ちながら、当時、統一後のイタリアにおいて低迷していたヴェネツィアの町おこしの意味合いも込められていた⁷⁾。当初から「国際展」という在り方に重きがおかれ、国別参加（国別展示）⁸⁾と授賞制度という特徴を持ち、美術のオリンピックとも称されてきた。実際そのスタートの年は近代オリンピック開始の前年であり、両者は同時代の産物といえる。また、19世紀後半は、1851年にロンドンで始まった万国博覧会がパリ、ウィーン等で繰り返し開催された時代でもあり、その影響も窺える。

「ヨーロッパではイタリアやドイツなどの近代国家が成立し、覇権を争っていた時代だ。こうした時代背景からヴェネツィア・ビエンナーレを特徴づける国別展示と授賞制度が生まれたわけだが、このふたつの制度はオリンピックと同じく参加各国のナショ

ナリズムをあおり、20世紀前半には国威発揚と民族主義高揚のための装置としてファシズムに利用される結果を招いた。ムッソリーニと会見するためヒトラーがビエンナーレ会場を訪れたことはよく知られている⁹⁾

第二次大戦後はアートマーケットとしての性格も強まるものの、国家単位で覇を競う場であることに変わりはない。1964年にはアメリカが軍用機で作品を運搬するなど国家的組織力を使ったバックアップの末、同国代表のラウシェンバーグがグランプリ（国際大賞）を受賞し、物議をかもしている。

1968年には、パリの5月革命の影響を受けた学生たちの激しい抗議運動の対象となった。「ヴェネチアの美術アカデミーが占拠され、ビエンナーレが商業主義に堕したブルジョア芸術の象徴であるとして糾弾する学生たちに一部の美術家が加わり、デモや張り紙で街中が騒然とする¹⁰⁾。デモはビエンナーレの会場であるジャルディーニにまで押し寄せ、会場の内外に多数の警官が配される事態となった。パビリオンを閉鎖する国も現れ、多くの作家が作品に覆いをかけて展覧を拒否、賞の選考も延期されるなど、動揺が広がった。

1970年には、前回の混乱を踏まえて賞制度が廃止され、「国単位ではなく作家を中心にした展示」「制作の過程を見せるなど観衆をも取り込むようにすること」など、新しい方向性が示された。主催国イタリアをはじめ、従来の絵画的出品を改めて少数の若手作家に絞って作品展示を行うパビリオンが増えた。「しかし、スウェーデンは、実質的な改革がなされていないことに抗議して閉館」、チェコスロヴァキアは政治的状况により閉館、また、50名以上の作家が出品予定だったアメリカ館ではベトナム戦争やカンボジア侵攻に反対して3分の2以上の作家が出品しないという状況を呈した¹¹⁾。

1972年には引き続き改革が試みられ、統一テーマが設定されたほか、多数の企画展が開催され、展覧会場もジャルディーニにとどまらずヴェネツィア市内各所へと拡大する。1974年の開催はついに見送られることになるが、準備期間の73年にビエンナーレ当局の規約が改正され、視覚芸術、映画、音楽、演劇の4部門制となることなどが決定された¹²⁾。この時期の休止はこの1回にとどまり、1976年に再開されて後はビエンナーレとしての開催が今日まで続いている。1986年には授賞制度も復活し、参加国数も40を数えた。以後、他の国際展の台頭もあってその在り方を模索しつつも、参加国数も順次増加し、ジャルディーニ以外の場所での企画展や多様な関連イベントの開催も伴いながら、現在に至るまでひととき大きな存在感を示し続けてきた¹³⁾。2005年に開かれた第51回展では、国別展示に史上最多の70カ国が参加したほか、初の女性ディレクター2名がそれぞれ「いつも少し遠くへ (Always a Little Further)」展と「アートの経験 (The Experience of Art)」展を企画・開催したことで話題を呼んだ。

ちなみに日本の公式初参加は、第二次世界大戦後の1952年である¹⁴⁾。1956年には独自のパビリオンが建設されたのに加え棟方志功が国際大賞を受賞して、このビエンナーレに対する日本国内での関心も高まった。1976年（第37回展）以降は国際交流基金（1972年発足）の正規事業として一度も欠かすことなく参加を続けている。日本人作家の受賞は、棟方以降、1966年に池田満寿夫が国際大賞を受賞したほかは奨励賞等の数例にとどまっている。全体にアジア諸国の作家の受賞は、欧米諸国の作家と比べるとその数は非常に少ない。

(2)「国際展」の現代的特性—「国際性」と「地域性」をめぐって—

近代的展覧会成立の過程には、「国家」の大きな関与があったことは第1章で検証した

とおりである。また、前節では、最長の伝統を誇る世界最大規模の国際展であるヴェネツィア・ビエンナーレの歩みにも、「国家」が主要なアクターとして関わってきた経緯が確認された。そして、いずれの歴史的展開においても、「国家」が表立った役割を演じる時代から、「個人」の存在がクローズアップされる時代への変化が見られた。

「国際展」という言葉からは、まずは、複数の国が参加して行われる展覧会とのイメージが浮かぶが、現在ほとんどの国際展では「国」の存在を前面に出そうとはしていない。「複数の国が参加する」というよりも、「出品者の国籍が複数である」という表現の方が相応しい状況である。「国」よりも個々の作家の存在に重きを置くことは、「国」の枠を超えた地球的規模でのネットワーク化が進展し、その中で「個人」の在り方が先鋭化しつつある現代社会の様相を反映したものといえる。

しかし、今日、国際展において、国際展を成立させる基本的単位であったはずの「国」の存在は、まさしく二次的なものとなってしまったのかどうか。例えば、鑑賞者側からすれば、作家本位の展示であってもその作家がどこの国の人間であるかという点にも関心を寄せ、国名も含めて作品の魅力を受容しようとするのは自然な態度である。また、そのような関心を喚起してこそ、国際展ならではの趣があるともいえる。「国」の存在が希薄となり、作家がまったく個人の立場で、いわば地球市民といった位置付けで参加しているかという点、やはり状況はそこまでフラットなものとはいえないであろう。

「国際展」における「国」の意味を、ここで今一度「ヴェネツィア」を事例として考えてみたい。

国別参加と授賞制度を特徴とするヴェネツィア・ビエンナーレは、これまでの長い歩みの中で、その「政治利用されやすい性格」をしばしば批判されてきた。また、ジャルディーニ内のパビリオンのほとんどが欧米諸国のものであり、賞を選考する審査員も大半が欧米の美術関係者であることから、「西欧中心主義」との指摘も受けてきた。1970年代以降はさまざまな改革や年毎の工夫に努め、統一テーマの設定や、国別展示以外の企画展にも力を入れているし、特に近年は、世界各地で国際展が相次いで開催される状況の中で、時代の動きに連動しながら独自の方向性を見出そうとする試みを重ねてきたといえる。しかしながら、上記の昔ながらの「体質」が大きく改善されるまでには至らず、そのことは、従来、以下のように指摘されてきた。

「21世紀をむかえた昨今、19世紀的な国民国家の枠組みに依拠したオリンピックや万国博覧会の限界はしばしば指摘されるが、同様の限界は同じ枠組みを共有するヴェネツィア・ビエンナーレにもそっくりそのまま当てはまってしまうのだ。100年以上の歴史を刻んだ最古最大の国際展が、今や重要な岐路に差し掛かっていることは誰の眼にも疑いようがない」¹⁵⁾

先述した「体質」は、今や時代遅れのシステムであり、今後の展開を阻む「限界」であり、克服すべき課題であるとするこのような見方は、分かりやすいものであるし、このビエンナーレが今後も継続的に自らを省みる際に、意識すべき重要なポイントを示していることは間違いない。しかしこの「体質」を、全面的に改善すべきマイナス面とするのは、いささかシンプルに過ぎる捉え方であろう。

より柔軟な、肯定的な捉え方の一つは、このような「体質」は、このビエンナーレが歴史と伝統を誇るヨーロッパの主要都市ヴェネツィアを舞台とするものであり、先に触れた

ような創設以来の歴史的経緯を有していることから、ある程度はやむを得ないものとする認識である。人間に譬えれば生来の個性であって、状況に応じて矯正が必要とされることはあっても、全面的な改変を行うことは無理であるし、意味のないことである。揺れ動く時代の流れの中で常に「国際展」の意味を問い、西欧偏重に陥らないよう自省の姿勢を持ち続けることは重要であるが、その上で、「ヴェネツィア」は「ヴェネツィア」としての主体的判断をしていくことは当然であり、そのことが他の国際展とは異なる「ヴェネツィア」の個性を強化し、ステータスを示すことにつながる。また、旧態依然であるとの批判も多い国別参加の形態については、「いまだ必要なものである」との肯定的な指摘や、さらには、「現代においてはむしろその意義を高めつつある」と評価する見方もある。

例えば、第40回ヴェネツィア・ビエンナーレ（1982年）をはじめ多様な国際展に参加した経験をもち、第2回横浜トリエンナーレ（2005年）では総合ディレクターを務めた川俣正と、第51回ヴェネツィア・ビエンナーレ（2005年）において日本館のコミッショナーを務めた笠原美智子（東京都現代美術館学芸員）は、「国際美術展の愉快的たくらみ」と題された対談記事の中で、「ヴェネツィア」の「国別部門」について次のように語っている¹⁶⁾。

まず、「ヴェネツィア」の第51回展を見ての感想を聞かれた川俣の言葉である。

「ヴェネチアの場合は、全体の企画展と国別部門の展示があって、ある種の政治性をいつも感じます。国別部門の会場があるジャルディーニ地区には、各国の旬なキュレーターが選んだ各国代表のアーティストを見に行くというイメージがあります。ドキュメンタのように国を考えないでアーティストを選ぶのとは違う」

次いで、川俣から「そういうある種の束縛」を感じたかと問われた笠原は、「あまり感じなかった」としながら、「ただ日本的なものを強調したり、歪曲したり、統合したりするのではなくて、日常から出てきた作品を普通に見せたかった。逆の意味で国を感じていたのかもしれませんが」と答えた後、国別パビリオンという形の展覧会の機能について、「国別の形でなければ見えてこない作家や地域は、まだあると思います」と述べている¹⁷⁾。さらに、二人の話を受けて、司会の大西若人（朝日新聞社東京本社文化部次長）は、「国別展示の枠組みは古いと以前から言われていますが、かえってそれが指標になって、それをどう扱うかで、違いが見えやすい側面もありますね」と結んでいる。

また、市原研太郎は「〈政治性〉をめぐる—第51回ヴェネツィア・ビエンナーレを観て」と題した論評の中で以下のように述べている。

「まず過去との連続性からいえば、過去3回のビエンナーレにはっきりと現われた多文化主義的な潮流が、今回も継続して着実に浸透していることが確認された。とくにサンパウロ・ビエンナーレと同様、展覧会の半分で国別の代表選出のシステムを採用するヴェネツィアでは、20世紀のモダンアート華やかなりしときに盛んに批判されたその弊害が、近年、一転して美術の多文化的状況を反映する好都合な鏡に変身している。普通なら美術界に顔を出さないような国々のアーティストの作品を、ここでは鑑賞することができるのである」¹⁸⁾

このように、グローバル化の進展とともにその弊害を危惧する声も高まりつつある昨今、従来批判されることの多かった「ヴェネツィア」のシステムがむしろプラスの働きを示し、後発の多くの国際展からこのビエンナーレをよりよく特化するものとして見直されている

状況が認められ、興味深い。時代の変化により、旧態依然たる在り方が期せずして功を奏した格好ではあるが、実際現地を訪ねると、この意味の転換あるいは深まりは眼に見える形を通して看取されるものである。前掲の市原の論評の中にも「ヴェネツィアはさながら地球のミニチュアのような観を呈していた」との表現があるが、この言葉は、このビエンナーレの展覧会としてのまとまりのなさを想起させると同時に、その在り方がかえって「多文化的状況を反映する好都合な鏡」でもあることを印象付けてくれる。世界は多様な国々で構成され、それぞれの国に特色ある文化があることに改めて思いはせ、その多様性あってこそその世界の豊穡さを実感する場として、「ヴェネツィア」の意味が再認識されているといえよう。

さて、ヴェネツィア・ビエンナーレと対照的に語られるのが、国別展示も授賞制度も持たず、毎回一人のディレクターがすべてを取り仕切る形をとっているドクメンタである。1955年から4、5年に一度、ドイツのカッセルで開催されてきたこの国際展は、もともとはナチス政権によって「頹廢芸術」のレッテルを貼られた前衛芸術の再評価を目指した展覧会であり、全体主義に対抗する政治的意味合いを有していた。冷戦時代には、西側における芸術表現の自由さや先進性をアピールする役割を担っており、そのため東ドイツに隣接するカッセルで開かれる意味は大きかった。その後、東西ドイツの統合、東欧の民主化、ソ連の崩壊などによる大きな時代の変容を受け、当初の政治的意図は失われていくことになるが、統一テーマの設定や出品作の範囲を現代美術に限定するなどの改革を行いつつ、次第に多くの来訪者でにぎわう、「ヴェネツィア」と並び称される大規模な国際展へと成長を遂げた。

暮沢剛巳はこのドクメンタの特徴を次のように指摘している。

「ドクメンタの場合、まず一人の芸術監督を選出し、テーマの設定や参加作家の人選といった権限をすべて委ねてしまう点に特徴がある。すなわち、選出された芸術監督はまさに『独裁者』として、時間や予算の許す範囲で、会場の隅々にまで自分の意向を反映させることができるのだ（最近ではヴェネツィア・ビエンナーレでも、国別展示とは別に総合ディレクターに企画展示を委ねた部門を開設しているが、その権限はドクメンタの芸術監督とは比べるべくもない）。当然、会場の展示は全体として統一が保たれ、強いメッセージを発することが可能になるし、旧態依然としたナショナリズムの枠組みも賞制度も無縁である」¹⁹⁾

このように、まずは「ヴェネツィア」との相違が強調されるドクメンタであるが、これまでディレクターに選ばれたのはヨーロッパの有力キュレーターたちであり、そのため出品作家の顔ぶれも欧米作家に偏り勝ちであったことは否めない。この点では、「ヴェネツィア」と同様の傾向が認められるということになるが、「ヴェネツィア」の場合にも言及したように、このような傾向は著しい偏向に陥るのでなければある程度はやむを得ないものといえるし、展覧会の個性を印象付けるものともなる。ドクメンタでは、ディレクターの権限が強いだけに一層このような傾向が現れやすく、かえってそのような先鋭的な在り方がこの国際展の魅力となっているとも言われる。

また、ドクメンタの場合、注目すべき特徴として指摘されることに、地域との強いつながりがある。ドクメンタの開催がカッセルの活性化に大きな役割を果たしているのである。村田真は「国際展の意義」と題したコラムの中で、ドクメンタの創設以来の歴史的経緯に

政治的意図が大きく関わっていたことを紹介した後に、「いわゆる『街おこし』のような開催都市の活性化」も「国際展」を動かしている大きなモチベーションであり、「ドクメンタがカッセルで開かれるもうひとつの理由もそこにある」としている。当初130,000人程度であったドクメンタの入場者数は、近年500,000人を超すほどに増加しており、ヴェネツィアと異なって「とりたてて特徴のない小都市」カッセルにとって、その「街おこし」効果は「ドクメンタあつてのカッセル」と言い得るほどに大きなものであるという。次いで村田は、「街おこし」としての「国際展」はその趣旨からして「一カ所で集中的におこなうより、街全体に作品を分散させたほうが効果的」であるとして、ドイツのミュンスターで開かれる彫刻プロジェクトや広大な山野を舞台とする越後妻有アートトリエンナーレをその顕著な例として挙げている²⁰⁾。

「国際展」の開催は、世界的視野の中でその開催地の存在をアピールすることでもあり、その「まちおこし」の効果は、程度の違いはあるにせよ、すべてのケースで認められるものであろう。また、ほとんどの国際展がその名称に開催地の名を付けており、その町や地域のイメージとともに想起されることが多く、開催地が持つ「個性」も少なからぬ関心の対象となって「国際展」の魅力に関わっている現状もある。「国際性」とともに、それとは対照的な空間的イメージや方向性を示す「地域性」という要素も、当初から「国際展」の在り方に深く関与してきたといえる。

「ヴェネツィア」の場合も、前節で見たように、その創設の要因には「まちおこし」の意図があったとされるし、ドクメンタに見られるほどの鮮やかな効果ではないにしても、現在においてもその意味がまったく失われたわけではないと思われる。このピエンナーレの存在が、ヴェネツィアが単に過去の歴史と文化的蓄積のみを誇る町ではなく、現代における新しい文化の創造と発信の場としても魅力を備えた町であることを広くアピールしていることは確かに認められるからである。

全体に、「国際展」における「国家」のプレゼンスが後退あるいは変容するにつれ、「地域性」という要素がその存在感を強めてきたといえる。その流れの中で、より積極的に、「国際展」の開催に地域活性化の役割を担わせようとする動きも現れてきた。次章では、その代表的なものとして注目される「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ」の第3回展を事例として、そこに見られる「展覧会」の新しい在り方を検証する。

3. 地域に根差した「展覧会」の可能性

－「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ2006」を事例として－

(1) 第2回展までの成果と課題

2006年7月23日から9月10日までの50日間、新潟県越後妻有地域を舞台に、「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ2006」が開催された。「人間は自然に内包される」という基本理念のもと、作家と住民、都市部からやって来た若者たちを中心とした「こへび隊」と呼ばれるサポーターたちの協働によって、広大な里山を舞台に展開されるこの芸術祭は、アートを媒介とした地域活性化を目指すユニークな試みであり、2000年の創設以来多くの注目を集めてきた。トリエンナーレとあるように3年毎の開催であり、2003年の第2回展を経て今回3回目を迎えたものである。主催者及び総合ディレクターはこれまでと変わらず、新潟県と域内市町がサポートし十日町市長が委員長を務める「大地の芸術祭

実行委員会」と北川フラムであった。

回を重ねるごとにこの国際展に対する関心が高まり、その特徴や意義を指摘する多様な言説が増えている状況がみられる。ここではまず、それらのうちからいくつかを挙げつつ、第2回展までの成果と課題を示しておきたい。

まず、第2章第2節でも紹介した対談「国際美術展の愉快的たくらみ」の中にある川俣正の言及である。「トランスローカリティの可能性」と題された箇所において、「現在、国際的な美術展が地域社会と結びついて、ある種の町おこしの役割も担う試みが各地で誕生している」との司会者の言葉を受けて、川俣は以下のように述べている。

「国際展、トリエンナーレといろいろありますが、いま特にローカルなものが増えていく。(中略) その最たるものが越後妻有アートトリエンナーレだと思います。このトリエンナーレは、世界的に見ても非常に特色のある、極めてローカリティの強いものですが、東京を飛び越して新潟まで見に来る海外のジャーナリストがいる」²¹⁾

国際的な関心の高まりは、在日フランス大使館文化担当官ブリジット・プルセルの次の言葉にも窺える。

「まずこの国際展のコンセプトが、非常にユニークであることに興味を持ちました。2003年にフランスのアーティストが多く参加していることもあって、それがどのように実現されているのかを見にいったのですが、予想以上のことが起こっていました。この芸術祭にみたのは、アートの本来の機能への回帰、アーティストに期待されていることそのものでした。(中略) この世界をどのように解釈するか、作品づくりから具体的な形で見え、誰でも共通に考えることができる機会が与えられる。このトリエンナーレはフランスでも大変話題になっています」²²⁾

また、並木誠士は『美術館の可能性』の中で、「都市という人間の集中する場所での美術館の在り方とはまったく逆」の、「人があまり訪れる要素が少ない場所」における、「アートを地域に投げ込む一種のオープンエアな美術館として、里山でおこなわれたアートイベント」であるこのトリエンナーレに注目し、第1回展および第2回展の際に現地を訪れた体験を踏まえ、地域の活性化と美術館のこれからの在り方に一考を傾けている²³⁾。

まず評価できる点として次のように述べている。

「たしかに、稲穂の実る田に設置されたアートは、街なかのパブリックアートとはかなり様相が異なり、今までに見たことがない空間を生み出していた。そのおもしろさは、里山と現代アートのミスマッチというレベルではない、アートの本質にかかわるものを垣間見せているようなおもしろさであった」

また、第1回展、第2回展を通して実感した「里山の雰囲気の変化」について、「全体として外からの見学者を迎える姿勢ができあがりつつあるという印象はうけた。このような変化は、まさに地域の活性化につながることで歓迎すべきことかもしれない」と記している。

しかしながら、全体として地域とのつながりは未だそれほど深いものとは感じられなかったとして、ヴェネツィアやカッセルの場合と異なる越後妻有におけるこのトリエンナーレの最大の特徴は、「『里山』という自然のなかにアートを展開させている点であり、また、『地域の再生』という目的があるということ」とした上で、次のように述べている。

「現時点では、このイベントが地域の活性化に絶大な効果をもたらしたかという、

かならずしもそうはいえない。しかし、このような試みを、アートが地域を活性化する新しい可能性として見守ってゆくこともまた大事だと思う」

このように、横浜や福岡のような大都市ではなく、いわゆる「地方」の、一般的には決して知名度が高いとは言えない地域の里山を舞台に、現代アートの国際展を開催するというこの試みが、国際的に見ても非常にユニークなものとして注目されている状況がある。その眼差しの中に見えてくるものは、大きく捉えると、以下の2点に集約されるのではないだろうか。まず1点目は、「アートの本質」であり、2点目は、地域活性化に関わる「アートの力」である。

筆者も第1回展からこの芸術祭を訪ねており、第2回展までの状況については、拙稿『「アート・プロジェクト」が提起する芸術表現の今日的意義—近年の日本各地における事例に注目して—』及び「芸術作品の成立と受容における『場』の関与」の中でも、上記の2点を中心に論考したところである。1点目の「アートの本質」に関しては、この芸術祭が、「場」及び「人」との関わりを重視する傾向を強めている現代美術の特質を明示するとともに、従来の「作品鑑賞」とは大きく異なる芸術と人々の新しい出会いのかたちを提起していること、また、その総体が、20世紀に生まれた多様な手法を包含する総合的な芸術表現であることや、都会地ならぬ田園地域であるからこそ、日常の中に非日常の時空を現出する現代美術の力がより鮮やかに発揮されていること等を指摘した。2点目の、地域活性化に関わる「アートの力」については、地域の歴史や自然に根差した作品の制作や、その制作・設置のプロセスをはじめ、芸術祭の運営に地域内外の多様な人々が「参加」し「協働」している状況を紹介し、地域を内側から活性化するそのユニークな効果と可能性に言及した。同時に、このような試みは、「アートの本質」への省察や、「場」の固有性といかに関わるべきかという根本的な問いかけを常に新たな思いで発する姿勢がなくては、表層的な単なるイベントに終わってしまう危険性があることにも触れたところである。

また、先に挙げた並木誠士の指摘にも見られたように、評価すべき意義や可能性は多々あるものの、全体として地域とのつながりという点では未だ所期の目的に対する充実度はさほど高くないというのが、第2回展までの状況であった。このような目的の達成には、多くの試行錯誤と時間が必要とされるのは当然であり、なかなか十分な成果が見られないとされるのも無理のないことであろうが、それでは、これまでの経緯を踏まえて第3回展ではどのような取り組みがなされたのか。次節では、第1回展、第2回展との比較を交え、第3回展の概要及び特質を捉えることにする。

(2) 第3回展の概要と特質

第1回展以来、基本的な取り組み方に変わりはないものの、時代状況を踏まえつつ回を重ねた今回は、さらなる工夫や今後の展開を期待させる新たな動きが見られた。

第2回展までは十日町市、川西町、津南町、中里村、松代町、松之山町の6市町村であった開催主体が、今回は2005年4月1日に津南町以外の町村が十日町市と合併したため1市1町となったことも変化の一つといえる。しかしながら、展示会場はこれまで通りこの地域全体であり、その面積は約760平方キロメートルに及ぶ。実際、作品の設置場所は十日町市中心部から山麓の奥に息づく戸数一桁の小さな集落に至るまで、この地域のほぼ全域に広がっており、多様な作品がまさに点在している。今回は約40カ国から約200組のアーティストが参加し、作品数は、前回、前々回に制作・設置され、その後も継続展示となっ

たものも含めて約330点であった。また、会期終了後に正式発表された入場者数は、349,000人であり、第1回展の160,000人、第2回展の200,000人からかなりの増加が見られた。

「世界でも有数の豪雪地帯」と言われるこの地域は、「魚沼産コシヒカリ」の産地としても知られるが、時代の推移とともに離農、過疎化、高齢化が進み、人口は約75,000人、高齢化率は30パーセントに達するという現状にある²⁴⁾。2004年10月には中越地震、2005年末からは記録的な豪雪にも見舞われ、その後、上記の傾向は一段と強まり、地域内では空家が増加したという。このような状況の中で開かれた第3回展では、個々の創作における相違はもちろんあるものの、全体に地域との結びつきに一層の深まりが見られた。この「地域との結びつきの深化」については後述することとし、ここでは、今回、メイン企画として実施された3つのプロジェクトを中心に、この芸術祭の特質を把握しておきたい。

この第3回展では、「土」、「花」、「家」をそれぞれのキーワードとする3つのプロジェクトが行われた。

まず、「土」に関わるプロジェクトは、「大地の芸術祭」にふさわしく土の力に注目した焼き物による取り組みである。妻有地方は、国宝にも指定されている縄文時代中期の火焰型土器の出土地であるが、今に至る焼き物の伝統はない。その地に再び焼き物の火を点そうと、十日町エリアの願入集落にある再生民家に全国から8人の陶芸家が集まって、このたび興された「妻有焼」を含む作品展示等を行った。建築家・安藤邦廣によって空家から再生され「うぶすなの家」と称されたこの家では、かまどや囲炉裏、風呂、洗面台も、メンバーが制作した個性的な陶芸作品である。また、2階には「光の茶室」、「闇の茶室」、「風の茶室」という3つの茶室が設えられており、この中にもメンバーの手による茶陶が置かれた。全体に、旧来の「作品展示」というスタイルではなく、周囲の空間を含めて作品化するインスタレーションとしての性格を強く示す表現であった。1階にはレストランが開かれ、地元の年配女性たちが自分たちで考案した地元ならではの料理を出し、大変好評を博した。その料理を供する器も、陶芸家グループの作品であった。他に、陶芸家によるワークショップや焼き物談義、お茶会、住民とともに作った「音具」による演奏会などの、焼き物に関する多様なイベントが、「うぶすなの家」をはじめとする地域内の各会場で行われた。陶芸家グループの中心的メンバーである吉田明は、縄文時代は誰もが陶芸家であり、文化とは「生活や大地に根差した根深いもの」であるとして、今後、妻有地域の人々に陶芸を教えて「半農半陶」の生活を勧めたい、「魚沼産のご飯を、地元の妻有焼で食べてほしい。それが、本当の文化だと思う」と抱負を語っている²⁵⁾。

一方、旧川西町の小白倉集落では、「花」をキーワードとする現代いけばな作家たちによるプロジェクトが展開された。「小白倉いけばな美術館」と題された、3軒の民家とその周辺を舞台とする21名の現代いけばな作家による一連の活動である。

このプロジェクトを紹介するチラシの記事には、花は、古来自然美の象徴として日本人の美意識を育んできたものであり、両者の深い関わりが日本文化の典型の一つとされる「いけばな」という統一した様式を生み出してきたことが示され、次いで、この「大地の芸術祭」において、そのような日本人と花との深い関係を改めて見つめ直し、大地のアートとしての「いけばな」の可能性を世界に発信したいとの開催趣旨が述べられている。また、『美術手帖』2006年7月号増刊として出されたこの第3回展の『ガイドブック』によ

ると、「妻有には、『径庭（みちにわ）』とあって、家と道路の間に花を植える習慣がある。それはガーデニングのように洗練されたものではないが、まさに『生える』という自然のエネルギーに満ち、道行く人を迎える心優しき営み」であり、このプロジェクトは、そのような妻有の地で、「いけばなと社会とのふれあいを求め、また、世代間の対話を試みる」ものであるという²⁶⁾。具体的には、継続的な作品展示のほか、公開制作で始まる週替りの個展と作家のトーク、家族で自然に親しみながらいけばな体験ができる「いけばな里山学校」の開設などが行われた。全体に、「現代いけばな作家」によるプロジェクトであるだけに、屋内外に設置された作品はいずれも伝統的ないけばな観にとらわれないインスタレーションであり、規模の大きなものが多かった。

さて、3番目のキーワードである「家」とは、先に触れたようにこの地域で増え続けている空家のことである。空家や廃校を利用した制作はこれまでも行われてきたが、今回はこの芸術祭の主要な活動として「空家プロジェクト」が位置づけられ、約50軒の空家（廃校を含む）を舞台に、アートによるその再生を目指したさまざまな試みが展開された。

この活動の全容を紹介する「空家プロジェクト—生き続ける民家—現代建築家が読み解く越後妻有の民家」展のチラシによると、このプロジェクトは、建築家、美術作家、地元工務店、サポーターらの協力により、この2年間継続的に行われてきたものであり、空家や廃校を「地域文化の結晶」「地域にとってかけがえのない文化遺産」と捉え、作品設置の場所としてだけでなく、オーナーを募集して多様な目的に対応する場所へと変えていこうとする営為であるという（同展は、「大地の芸術祭」の一環として、十日町市松代の「まつだい『農舞台』農舞台ギャラリー」で2006年7月22日から9月24日まで開催された）。

「場を読み込んだアーティストがコミュニティのシンボルとなるような作品を提案すれば、それを受けた建築家は民家の骨格を新しい空間に読み替えることで応えます。

連綿と受け継がれた民家という場を未来に開く実験がここにありました」

同資料では、このプロジェクトをこのように位置づけ、さらに、昨今の古民家ブームとは一線を画すものであるとして、次の3つの点が示されている。

「第一に、未来の地域の力として、他所から人を呼び込むこと。第二に、民家に凝縮した地域の文化を読み解くなかで先人の知恵を発見すること。第三に、地域の職人や工務店と共同して進めるなかで、地場産業の再生のきっかけとすること」

これらの言説には、地域衰退の表徴としてマイナスイメージで捉えられがちな「空家」の存在を、逆に、地域再生の重要な要素として活かそうとする強い意思が窺える。

古民家の中には築100年以上のものもあり、実際に現地において目にする作品の形態は、空家それぞれの歴史を感じさせる空間とのコラボレーションを意図したインスタレーションが大半であった。その中には、他の2つのキーワードである「土」と「花」に関わる創作及び展示の舞台となった例もある。また、家そのものを作品化するユニークな試みとして日本大学芸術学部彫刻コース有志による《脱皮する家》が大きな注目を集めたが、これは、天井、柱、床など家の内部のあらゆるものの表面をひたすら「彫刻刀で削って一皮剥く」という手法によるものであった。他に、クリスチャン・ボルタンスキー＋ジャン・カルマンの《最後の教室》と題した大規模なインスタレーションや日比野克彦の《明後日新聞社文化事業部—昨日テレビ局広報宣伝部》と銘打った作品展示及び新聞発行等の一連の活動が、それぞれ前回の芸術祭で同じ作家が使用した廃校を舞台に展開されるなど、継

続的に地域との関わりを強めた取り組みも見られた。

全体に、これまでの経験を踏まえ、地域との結びつきをいかに深めるかという課題に向かって、工夫をこらし、多様な答えを出そうとしている姿勢がより強まっていることが窺えた。地域の自然や歴史といった「場」の固有性を核として、地域内外の多くの人々を巻き込んでいこうとする基本的な姿勢は以前からのものであるが、今回特に看取された性格は、「継続性」である。3年に1度のひと夏のことだけではなく、会期と会期の間の準備期間を実質的な活動期間として重視する傾向が強まり、また、「妻有焼」の創始や空家再生のプロジェクトのように、今後に向けて、トリエンナーレの枠を超えた展開が期待されるものが目を引いた。その背景には、第2回展終了後、震災の復興支援などで地元と関わり続けてきた経緯もあるという。また、公募で選ばれた作家が出品作家総数の約半数にあたる100作家と多数であったことや、国内外各地でアートによるコミュニティづくりや地域活性化に取り組んでいる複数の団体が参加したこと、学生をはじめとする若者中心の「こへび隊」に対して「おおへび」と呼ばれる社会人や年配者のサポーターが増えたこと、「おおへび」の一人である福武總一郎（ベネッセコーポレーション会長、アートサイト直島代表）の協力もあって、メディアで取り上げられる機会が増えるなど広報活動が充実してきたことも、今回の特徴である。地域との関係の深化とともに、地域外での認知度や注目度も上がり、多様なサポーターの輪やネットワークが広がったことが認められる。

(3)「展覧会」の新しいかたち

第1章から見てきたように、芸術作品と人々の出会いの場である「展覧会」は、その創成の時代から今日に至るまで、折々の社会状況と深く関わりながら多様な変容を遂げてきた。その歴史的な流れの中に改めて「大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ」を置いてみると、そこに、芸術の在り方及び芸術と人々の関係に関わる興味深い新動向を見出すことができる。

まず1点目は、「展覧会」が開催される「場」の意味に関してである。従来の展覧会の典型的な会場といえば、美術館内の展示室がイメージされるが、これは時に「ホワイトキューブ」と称されるように、多様な性格の作品展示に対応するためにそれ自体は無個性な無機的空間であることが多い。基本的に展示室は人々が鑑賞に集中できる清潔で静謐な環境であればよく、主役である作品と人々の出会いを控えめにサポートする完全な裏方の立場にある。しかしながら、「大地の芸術祭」においては、このような芸術受容の「場」の意味が大きく変転しているのである。

「大地の芸術祭」の「会場」は、先述したように、総面積760平方キロメートルに及ぶ1市1町の全域であり、その中に約330点の作品が点在している。作品の数が多すぎる、あるいは、広大な空間に散在しすぎていて鑑賞に不便であるとの声が、第1回展から多数寄せられてきた。確かに来訪者の立場からすれば、もう少し狭い範囲で集中的に行った方が都合がよいとの実感がある。しかし、この状況は主催者側の明確な意図により生み出されたものであり、また、ここで重視されているのは、その広さではなく、その中に息づく200余りの集落の存在なのである。「作品はわざと点在させている。周辺地域との関わりにも留意し、域内の端っこにも意識的に設置した」。このような話を現地で「こへび隊」のメンバーから聞いたが、総合ディレクターである北川フラムの以下のような言葉にも同様の意図を確認することができる²⁷⁾。

「徹底的に集落にこだわろうと『大地の芸術祭』はやってきた」

「意識しているのは、できるだけ展示場所を散らそうということです」

「越後妻有地域にある200以上の集落とできる限りたくさん関わりたいので、必然的に作品の数は増えていきますね」

「ある意味で日本の都市化のなかで最も切り捨てられてきた場所、(中略) 効率の悪い場所にこだわってやってきて、ようやくその意味が見出されてきたと思います。私たちは、経済的な計量的な価値よりは、時間の側につきたい」

このような「展覧会」を訪ねた時、我々が最も長時間目にしているものは実は作品ではなく「会場」の方である。点在する「作品」を訪ねることを目的としながら、「作品」と同様に、あるいは知らず知らずのうちに図と地が反転するかのよう、「作品」よりも「会場」の方に強く印象付けられていることも有り得る。このような状況に関して北川は次のように語っている²⁸⁾。「『大地の芸術祭』は、今までの美術の鑑賞方法や見るシチュエーションに対しての再考を促していると思います。作品を見ている時間よりも里山の景色を見ながら移動している時間のほうがずっと長いわけです」。さらに、「『大地の芸術祭』は“美しい里山を見せる”プロジェクト」であるとの言葉も認められる。

本来、芸術表現と「場」の関わりは密接なものであったが、近代以降、美術館制度の確立とも相俟って、その関係は濃密さを失ってきた。その不自然さを解消するかのよう1960年代以降はアースワークなど「場」との結びつきを重視する芸術運動が展開され、「場」への回帰といえるその傾向は現代美術の重要な特徴の一つとなっている。その流れの中でも、この「大地の芸術祭」における「場」の意味の重要性は特筆すべきものといえよう。この芸術祭の本当の主役は実は「会場」である越後妻有地域そのものであり、この展覧会全体が広大な空間を素材としたアースワークであるといっても過言ではないかもしれない。「日々見慣れた山里の風景の中に作品が現れることによって、これまでとは違う風景に見えてきた。違う見方ができるようになっていったのです。それによって私たちはずいぶん感覚を磨くことができた。その体験を皆さんとも共有できたらと思います²⁹⁾、「妻有を走ってみれば、バス停の看板ですら、『あ、芸術だ』って感じになっちゃうじゃない。そういう場所になってることを分かってほしい³⁰⁾。このような人々の言葉にも、この芸術祭における地域全体の存在感の大きさが窺える。「大地の芸術祭」という名称の意味が改めて思われるところでもある。

また、「ホワイトキューブ」ならぬ実際の生活環境そのものを「会場」とするこの「大地の芸術祭」においては、多様な地域の固有性ととともに、従来の「芸術鑑賞」では「作品」の外に佇み受身の立場にとどまっていた人々が、否応なく作品や展覧会の在り方そのものに関係付けられ、展覧会開催というこの芸術的事象の内側に巻き込まれていく状況が認められる。それはもはや一般的な「展覧会」のイメージを超えたものであり、「展覧会」と言うよりも、「プロジェクト」であり「運動体」であると言った方がより相応しい有り様である。所期の目的の一つである地域活性化の効果については、多角的な判断がなされることではあろうが、「地域」を主役に据えるという一貫した姿勢を持ち、人とのつながりと「継続性」に留意しながら地域再生のベースを構築すべく多様な取り組みを始動させていることは、特筆に値する。「場所自体にもものすごく背景があるから、美術も地方でこそ新しいことができる可能性がある」と実感しています」と北川は語っているが³¹⁾、この可能

性は決して個々の作品制作にとどまることではないであろう。関係者の尽力に思いをはせつつ、今後の展開を見守りたい。

さて次に、このような「場」を舞台とする国際展「大地の芸術祭」における「国際性」とはどのようなものなのかという点に注目してみたい。ヴェネツィア・ビエンナーレをはじめとする多くの先行国際展とは異なって、ここでは「国」という肩肘張った「肩書き」から、作家も作品もごく自然に自由になっている観がある。同様の印象を、第3回展のガイドブックに掲載された「都市の美術は終わった？—大地の芸術祭に見るアートと人類の未来—」と題された鼎談の中で、李美那（神奈川県立近代美術館学芸員）は次のように語っている³²⁾。

「妻有に関しては、異文化交流・多文化交流・国際交流といった単語を使う人がほとんどいないんです。こうした言葉の底には、異であることを越境しないという暗黙の了解があるように思います。『異』の『交流』にとどまる。観客や地元の人をはじめ、ここではみんなわけがわかっていない状態に投げ込まれていて、土地の人々にとっては、現代美術も作家もこんなところに来る都会の若者もすべてわけがわからない。一方、作家も観客もわけのわからない土地になにかあるらしいと思ってきている。異も多も当たり前すぎて、ことさらに言挙げは効力を持たない」

「すべてが、異質なものをどう受け入れるのかということの実践になっている。（中略）いわゆる参加型とかそういうものではなくて、そのように生きるしかないという。ですから、ことさら異文化とか多文化とか言う必要はない。妻有に行くと、外国の作家であることに誰も驚かないですね」

「国」を意識する必要がない「国際展」とは、一見逆説的であるが、実は最もあるべき姿を示しているともいえる。妻有においてこのようなユニークな状況が生まれた背景には、やはり「場」の力の大きな関与が窺える。李の言う「わけのわからない土地」でそのオーラに包み込まれるようにして、人々は、硬い皮をはらりと脱ぎ捨てるように、社会の角張った仕組みや既成概念から解放されるのではないだろうか。

さて、第3のポイントとして、「大地の芸術祭」における芸術作品の位置付けに注目し、一考を傾けておきたい。妻有においては、従来の「展覧会」では何の疑いもなく主役の座に落ちている芸術作品の立場までもが少なからず揺らいでいる。「場」の存在が大きいただけ、作品の存在感が相対的に小さくなっているともいえるが、それだけではなく、その役割における変化が見られるのである。今一度、北川フラムの言葉を引いてみよう。

「みなさん美術だけではなく、地域と人間との関わりを見にきています。そして、それをつないでいるのは、そこは明らかにアートなんです。アートは、ある対象と人間をつないでいくものだと思います」³³⁾

実際に筆者が現地で見にした作品も、自己完結した独尊的な存在ではなく、過去と現在、人と地域、人と自然、人と人を結ぶものとして大きな働きを示しているものが多かった。ここでは芸術作品は決して主役の座に安住するものではなく、むしろ脇役としての好演に大きな期待が寄せられている観がある。近代以前の長い時代においては、芸術作品は独立した小宇宙である前に何かのための奉仕者であることが普通であった。そのことを思えば、このような働きもまた、芸術が本来持ち合わせている力であるといえる。しかしながら、単に媒介者の立場に甘んじるのではなく、芸術そのものの絶対的な魅力も大いに発揮して

いくことが重要であることはもちろんである。そうであってこそ、つなぎ手としての働きにも磨きがかかることになるであろう。

最後に、「大地の芸術祭」の展覧会としての在り方を概観すると、建物内部の展示室で完成された作品と対峙する伝統的な展覧会が「静」のイメージを持つものであるのに対して、この芸術祭は、「動」的な性格を強く示すものといえる。風が吹き、草木が成長し、車も走る日常的な空間がその舞台であること、広大な「会場」内で来訪者たちが作品を目指して動き回ること、地域内外の多くの人々の協働があること、会期にとどまらない継続的な取り組みが多いこと、屋外に設置され天候などによる周辺環境の折々の変化とともに趣きを変える作品が多いことなどが、この「動感」を生み出す要因であり、その全体像は、活動し続け、変化あるいは進化し続ける一つの生命体になぞらえることができる。個々の作品も、展覧会全体も、決して完成された不動のものではないという在り方は、近年、他の現代美術展でもしばしば見られるものであり、現代における先鋭的な展覧会が持つ特徴的な傾向の一つであるといえる³⁴⁾。「大地の芸術祭」もその「時代性」を共有していることが確認されるとともに、このような「動態」が、妻有においては一段とスケールアップされ、力強く現れていることが認められ興味深い。

以上のように、「大地の芸術祭」は、芸術受容の「場」として、従来の展覧会とは様々に異なるユニークな特性を持つものである。その特性は、まずは時代の最先端に位置する新動向として関心を引くものであるが、近代以降の歴史的経緯を踏まえた上で、さらに長大な芸術史の流れの中に置いてみると、芸術本来の在り方への回帰を示すものも少なからず見出され、その点にも大きな意味がある。「国」の枠組みを解除してしまうような作用を持つ、国際展らしからぬ国際展としての可能性も含め、今後も妻有における芸術と人々の出会いに関心を寄せ、現代社会における芸術の魅力と役割に注目していきたい。

おわりに

2006年9月初旬、第3回「大地の芸術祭」を訪ねた際、現地スタッフから評判の高い作品として菊池歩の《こころの花—あの頃へ》を紹介された。公募により参加が決まった作品であり、前評判は決して高くなかったが、徐々に口コミで評判が広がり、多くの人々が訪れる人気のスポットになっているという。

十日町エリアの中平集落にあるそのサイトを訪ねたのは、雨がちな日の夕刻であった。

特有の清潔感漂うブナ林の中に、白や水色、薄紫色の3万本を越すビーズの花が咲いていた。

このビーズの花は、開会までの2年間をかけて、作家が集落の人々とともに作ったものである。集落の人々はこの作品に深い愛着を抱き、外部から大勢の人々がこの作品を見に来ることを非常に喜んでいるという。筆者が訪れた時も、見学者を乗せたバスに手を振る住民の姿が見られた。また、ちょうどライトアップが始まる時間帯であったが、ライトアップも地元の人々が自主的に行っているとのことであった。会期終了後は、冬季の積雪に耐えられないとの理由もあって撤去される予定であるが、それを惜しむ多くの声が地元をはじめ地域内外で上がっているという話も聞いた。

だんだんと暗さを増す林の中で、雨粒をつけた淡い色調のビーズの花々は、光の中にますますそのきらめきを強めていった。今、ここで、「時」と「場」と人々の思いが協働し

て生み出されたこの情景に出会えたことのおかげがえのなさが思われた。それはまた、多様なもののつなぎ手であると同時に、それ自体が絶対的なものとして固有の輝きを放つ芸術表現の魅力と働きを実感するひと時でもあった。

注

- 1) 井上明彦「美術館・画廊・展覧会」神林恒道・潮江宏三・島本浣編『芸術学ハンドブック』勁草書房、1990年、222頁。
- 2) 神林恒道「美術とは何か」同上書、7頁。
- 3) 井上、前掲論文、220-222頁。
- 4) 「サロン」開催の周期及び会期は時代や折々の事情により異なるが、ほぼ1年あるいは2年毎に4-7週間程度の期間で行われることが多かった（「サロン」成立の経緯については、主に、吉田朋子「アンシャン・レジーム下の『サロン』」『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究』No10、2004年1月、36-51頁、参照）。
- 5) 例えば、1863年の「サロン」は審査が厳しかったとされるが、応募作品約5,000点のうち2,217点が入選し、入場料が無料の毎日曜日には3万人から4万人の鑑賞者があったという。また、1876年には、入場者総数は518,892人に達した（バーナード・デンバー（池上忠治監訳）『印象派全史—1863—今日まで—』日本経済新聞社、1994年、21頁、24頁、参照）。
- 6) 個展をはじめ近代における展覧会の歴史については、主に、高階秀爾「展覧会とアカデミー」『芸術のパトロンたち』岩波書店、2005年、136-154頁）参照。クールベの個展以前にも、「サロン」に対抗したグルーズのルーヴル宮内のアトリエでの作品展示（1769年）等、1770年頃から「個展」に類する試みがヨーロッパの各地で散発的に行われていたことも知られている。
- 7) ヴェネツィア・ビエンナーレ創設の経緯は、『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』の中で、以下のように紹介されている。

1887年に、後にビエンナーレの会場となるジャルディーニ・ディ・カステッロでビエンナーレの先駆けとなる「イタリア芸術展」が開催された後、93年に、統合後間もないイタリアの国王夫妻の銀婚を祝うため、ヴェネツィア市議会において「市が人道的、文化的に貢献すべきであること」が決議された。その結果、孤児のための援助基金の設立とともに、国際美術展の開催が決定される。美術展の構想は、当時の市長を中心に、カフェ・フロリアンに集う作家や文化人たちの芸術談義の中から生まれたという。当初は94年に第1回展を開く予定であったが、組織作りや予算の捻出に困難が生じ、95年の開催となる。

1895年4月30日、国王夫妻の臨席のもと、開会式が開かれた。当初からこの展覧会は国際的視野に立つことに重点が置かれ、出品作家285人、作品516点のうち、外国人作家は156人、その作品は320点を数えた。参加国数は15カ国、総入場者数は224,327人であった（国際交流基金・毎日新聞社「ヴェネチア・ビエンナーレの歴史」『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』国際交流基金・毎日新聞社、1995年、220頁）。

また、創設の背景に関して、石井元章は次のように述べている（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、1999年、155頁。文中の「前述の1887年内国美術博覧会」とは、前掲の『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』で「イタリア芸術展」と記載されている展覧会と思われる）。

「1797年にナポレオンによってオーストリアに割譲され独立を失うまでイタリアで最も長い共和制の歴史を誇ったヴェネツィアは、統一後もその栄光を回復できないでいた。（中

略) 美術面でもこの停滞は否定できなかった。1883年にはローマで万国美術博覧会が開かれ、ミラノでは1891年から3年毎(トリエンナーレ)に美術博覧会が開かれることになるが、ヴェネツィアは美術市場を失う一方であった。これを巻き返すために、国王ウンベルト1世の成婚25周年を契機として後世に残るものと企画されたのが、2年毎(ビエンナーレ)の国際美術博覧会である。前述の1887年内国美術博覧会がこの出発点となったが、1893年から準備を始めた企画委員会がその雛形として仰いだのはミュンヘンの万国博覧会であった」

- 8) 国別参加(国別展示)は各国のコミッショナーが選出した作家の作品を展覧するものである。現在、主会場であるジャルディーニ内には、1907年(第7回展)に建設されたベルギー館を最初として、そのための30カ国の恒常的なパビリオンが建っている。「外国パビリオンの建設は、展覧会の国際的な性格を強化させることが主な目的であり、1912年まではヴェネチア市が資金援助を行っていた」(前掲書『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』、221頁)。ちなみに日本館は1956年に石橋正二郎(ブリヂストン創業者)の多大な貢献によって建てられ、1995年に韓国館が建設されるまでアジア諸国のパビリオンとして唯一のものであった。また、ジャルディーニ内にパビリオンを保有しない国々は、ヴェネツィア市内各所に会場を設けて展示を行っている。
- 9) 村田真「国際展の意義」加藤哲弘・喜多村明里・並木誠士・原久子・吉中充代編『変貌する美術館—現代美術館学Ⅱ—』昭和堂、2006年、40頁。
- 10) 前掲『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』、109頁。
- 11) 同上書、117頁参照。
- 12) それまでの規約は、ムッソリーニ体制下の1928年に作成されたものであった。また、部門に関しては、後に視覚芸術部門が建築と美術に分かれ5部門となる(前掲『ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年—』、129頁)。
- 13) 中でも、若手作家を紹介するアペルト展(1980—93年)は好評であった(南條史生「パビリオンを越えて—拡がる日本の現代美術:アペルト他の企画展」、同上書、197—199頁参照)。
- 14) 公式参加とはみなされていないが、1897年の第2回展には、ビエンナーレ当局からの要請に応じて日本美術協会が多数の日本画および工芸品を出品している(針生一郎「ヴェネチア・ビエンナーレを通してみる日本の美術—1952—68年—」、同上書、16頁参照)。
- 15) 暮沢剛巳『美術館はどこへ? —ミュージアムの過去・現在・未来—』廣済堂出版、2002年、152頁。
- 16) 国際交流基金『遠近』第7号、山川出版社、2005年、11—12頁。
- 17) 2005年の第51回ヴェネツィア・ビエンナーレでは、笠原美智子が日本館のコミッショナーを務め、写真家・石内都が母の遺品を撮影したシリーズ作品による個展《mother's 2000—2005: traces of the future》が開催された。
- 18) 市原研太郎「〈政治性〉をめぐって—第51回ヴェネツィア・ビエンナーレを観て—」美術手帖編集部『美術手帖』2005年9月号、美術出版社、85頁。
- 19) 暮沢、前掲書、153—154頁。
- 20) 村田「国際展の意義」、前掲書、41頁。
- 21) 前掲『遠近』第7号、16頁。
- 22) 「海外・国内とつながっていく大地の芸術祭のネットワーク」美術手帖編集部『美術手帖』2006年7月号、美術出版社、198頁。
- 23) 並木誠士・中川理『美術館の可能性』学芸出版社、2006年、62—70頁。

- 24) 地域内の人口（高齢化率）は、十日町市が2006年11月30日現在で62,745人（29.81%）、同じく津南町については、2006年3月31日現在で11,868人（34.1%）である（両市町のホームページ参照）。
- 25) 吉田明「火焰型土器出土の地に妻有焼を興す挑戦、土一やきものプロジェクト」『新潟日報（大地の芸術祭広告特集）』新潟日报社、2006年7月（日付なし）5面。
- 26) 北川フラム・大地の芸術祭実行委員会監修『大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2006ガイドブック』（『美術手帖』2006年7月号増刊）美術出版社、2006年、15頁。
- 27) 同上書、20-25頁。及び、「越後妻有ドキュメント2006 [総括編]『大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2006』総合ディレクター・北川フラムインタビュー」美術手帖編集部『美術手帖』2006年12月号、美術出版社、228頁。
- 28) 同上『美術手帖』2006年12月号、230頁。
- 29) 田口直人（大地の芸術祭実行委員長・十日町市長）「ようこそ。越後妻有2市町760km²を舞台に繰り広げられる、多彩なアートの世界へ」『新潟日報（広告特集）』新潟日报社、2006年7月23日付2面。
- 30) 吉田、前掲資料に同じ。
- 31) 前掲『美術手帖』2006年12月号、230頁。
- 32) 前掲『大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2006ガイドブック』、23頁、25頁。
- 33) 前掲『美術手帖』2006年12月号、231頁。
- 34) 近年の現代美術展において顕著な「動的」性格としては、ビデオアートが多数であること、動きを伴う作品や鑑賞者の参画を求める体験型の作品が増加していることなどが挙げられる。例えば、第51回ヴェネツィア・ビエンナーレ（2005年）においても、アイスホッケーのリンクを思わせる形状の展示室で、床一面に転がっている小さな銀色の玉を蹴りながら「作品鑑賞」を行うチェコとスロヴァキアの共同館の《Model of The World》（スターノ・フィルコラ4名の作品）、年配の監視員が突然パフォーマーとなって歌い踊りながら鑑賞者に近づいてくるドイツ館のライブ・パフォーマンス（ティノ・セーガルの作品）、展示室いっぱい広がっている赤い布が生き物のように膨らんだりしぼんだりするフランス館の《Casino》（アネット・メサジェの個展。国別部門の金獅子賞受賞）など、動きのある作品が目をつけた。また、「横浜トリエンナーレ2005」では、そのような性格の作品が多いというだけでなく、「作品鑑賞から作品体験へ」というコンセプトが重要なものとして示された。総合ディレクターを務めた川俣正の言によると「完成しないでずっと会期中も続けるという感じの作品」が非常に多く、見る側も制作現場に立ち会って作品を体験するというダイアログ的な展示が試みられた。会期終了後、このトリエンナーレについて語った川俣の言葉の中には、「展覧会は、運動態である」という集約的な表現が見られる（川俣の言葉は、前掲『遠近』第7号、13頁、及び、川俣正「何のための芸術か」小林康夫編『21世紀における芸術の役割』未来社、2006年、288頁）。

引用・参考文献

- 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、1999年。
- 井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部、1996年。
- 大島清次『美術館とは何か』青英舎、1997年。
- 加藤哲弘・喜多村明里・並木誠士・原久子・吉中充代編『変貌する美術館—現代美術館学Ⅱ—』昭和堂、2006年。

- 神林恒道・潮江宏三・島本浣編『芸術学ハンドブック』勁草書房、1990年。
- 北川フラム・大地の芸術祭実行委員会監修『大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2006ガイドブック』（『美術手帖』2006年7月号増刊）美術出版社、2006年。
- 北澤憲昭『境界の美術史—「美術」形成史ノート—』ブリュッケ、2000年。
- 暮沢剛巳『美術館はどこへ？—ミュージアムの過去・現在・未来—』廣済堂出版、2002年。
- 古賀徹編著『アート・デザイン・クロッシングvol.2—散乱する展示たち—』九州大学出版会、2006年。
- 国際交流基金『遠近』第7号、山川出版社、2005年10月。
- 国際交流基金・毎日新聞社編著『ヴェネチア・ビエンナーレー日本参加の40年—』国際交流基金・毎日新聞社、1995年。
- 小林康夫編『21世紀における芸術の役割』未来社、2006年。
- 『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究』No10、三元社、2004年。
- 高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波書店、2005年。
- デビッド・ディーン（北里桂一監訳、山地秀俊・山地有喜子訳）『美術館・博物館の展示—理論から実践まで—』丸善、2006年。
- バーナード・デンバー（池上忠治監訳）『印象派全史—1863—今日まで—』日本経済新聞社、1994年。
- 永井隆則『モダン・アート論再考—制作の論理から—』思文閣出版、2004年。
- 並木誠士・中川理『美術館の可能性』学芸出版社、2006年。
- 南條史生『美術から都市へ—インディペンデント・キュレーター15年の軌跡—』鹿島出版会、1997年。
- 新潟日報社広告局『新潟日報（広告特集）』新潟日報社、2006年7月23日付。
- 新潟日報社広告局『新潟日報（大地の芸術祭広告特集）』新潟日報社、2006年7月。
- 八田典子『「アート・プロジェクト」が提起する芸術表現の今日的意義—近年の日本各地における事例に注目して—』『総合政策論叢』第7号、2004年。
- 八田典子「芸術作品の成立と受容における『場』の関与」『総合政策論叢』第8号、2004年。
- 美術手帖編集部『美術手帖』美術出版社、2005年9月号・10月号・12月号、2006年1月号・3月号・7月号・8月号・9月号・12月号。
- ジュヌヴィエーブ・ブレスク（高階秀爾監修、遠藤ゆかり訳）『ルーヴル美術館の歴史』創元社、2004年。
- 松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2003年。
- Fondazione La Biennale di Venezia, *La Biennale di Venezia : 51. International Art Exhibition*, 3Vols., Venezia: Marsilio, 2005.
- Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle : Paris, Capitale des Arts*, Paris: La Martinière, 2006.
- Jonathan Meyer, *Great Exhibitions : London-New York-Paris-Philadelphia 1851-1900*, Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors'Club, 2006.

キーワード：展覧会 国際展 ヴェネツィア・ビエンナーレ
大地の芸術祭・越後妻有アートトリエンナーレ
場の力 地域再生

(HATTA Noriko)