

# 「水の波紋 '95」の再評価について

権原伸博

0：はじめに

「水の波紋 '95」（以下「本展」とする）は、1995年9月2日から10月1日にかけて、東京都港区青山、渋谷区神宮前周辺の各所に作品を設置した展覧会であり、日本における脱美術館的展示の先駆けとされている。この展覧会を行ったのは、私立のワタリウム美術館であり、その総合監督を、ベルギー・ゲント市立現代美術館の館長で、92年の「ドクメンタ9」展を成功させたヤン・フットが担当したことでも注目された。本論は、この展覧会に対する評価が、美術ジャーナリズムのみならず、現代美術史の視点からも、あまりなされていないと判断し、その再評価を試みることを目的とする。

論を進める前に、簡単に「本展」の概要を述べる。「本展」は、実行委員会形式で企画され、実行委員長をワタリウム美術館館長の和多利志津子が務めた。また、浅田彰、浅葉克巳、磯崎新、筑紫哲也らの推進実行委員会も組織されると共に、経営学者で一橋大学教授の米倉誠一郎がスーパーバイザーとして事業を管轄した。「本展」は、東京都国際平和文化交流基金や、朝日新聞文化財団や野村国際文化財団などの助成、さらにはオムロンやキリンビール、伊藤忠商事、月星化成、ルフトハンザ、全日空などの企業からの協賛を受けていた。経費は概算で3億円、動員数は46000人程度であり、21097名がチケットを購入して見学した<sup>1</sup>。

「本展」の出品作家は48名であり、青山や神宮前周辺の30箇所のほか、公共空間にある標識柱、歩道橋下の空間、街灯の上部など街の各所に作品を設置した。そのうち、屋外展示の半分は無料で見学することができた。有料のチケットは、チケット本体、作品概説付きの地図、スタンプラリーシートの三枚からなり、2000年以降日本各地で行われているアートプロジェクトの鑑賞スタイルを先取りしていた。

## 1：日本現代美術史における「水の波紋 '95」の位置づけ

本節では先ず「本展」がどのように記述されてきたかについて確認する。そこで、先ず北澤憲昭、佐藤道信、森仁史が編集した『美術の日本近現代史 制度、言説、造型』（2014年、東京美術）の記述を確認する。この本は、従来の美術史の記述とは異なる手法で、日本の近現代美術の歴史を記述する意欲的な本であり、そこでは、造型の分析を主軸とせず、「制度—施設史の手法」つまりは「言説や制度、そして有体化された制度としての施設を手がかりに、美術ジャンル

の成り立ちを —その形成過程と構造とを— 批判的に明らかにしようとする」記述が試みられている。

この本のなかで、「本展」については、二箇所言及されているが、一つ目は北澤憲昭が執筆を担当する、第八章「美術館の時代1970年代後半～90年代」第二節「ネオ・ポップの台頭—90年代の「現代美術」」のⅢ：造型の項目においてである。そこでは「不気味なもの」と現実介入型アート」という、造型的問題のなかで、中村政人の作品説明の文脈で登場する。

中村政人がこの翌年に企画した銀座における街頭展「The Ginburart」（1993年）は、街頭展示やパフォーマンスによって、銀座に軒を連ねる貸画廊を批判的に相対化しつつ、街路空間を異化するというもので、美術界の現実と生活現実という二重の現実への介入の試みであった。この企ては、貸画廊システムをアートワールド不在の日本の元凶と断じた中村信夫の『少年アート』の指摘を承けたものともいう。ヤン・フートによる同種の企画「水の波紋」に二年先駆ける企てであった<sup>2</sup>。

ここで北澤は、現実介入型アートの実践としての中村の企画を見ている一方で、「本展」との類比性を意識している。

二つ目の記述は、暮沢剛巳が執筆した、第九章「〔美術〕の終焉—1990年代～2010年代」第一節「新たな現場と制度の形成—1990年代」Ⅰ：制度と社会、においてであり、「パブリック・アート」の項目においてである。暮沢は90年代以降に日本にパブリック・アートが浸透したとして「本展」を記述する。

1990年（平成二）にギャラリーを美術館へと拡充したワタリウムが著名なキュレーターであるヤン・フートを招聘した「水の波紋」展（1995年）は、多くのアート作品を街中に展開しているようにする当時としては画期的な企画であったが、その反面反発も大きかった<sup>3</sup>。

暮沢は、ここで「反発」の内容そのものを提示していないが、ここで「反発」は作品を展示する場所、地元との軋轢などであり、それについては後述する。また同書には、巻末に日本近代現代美術史年表が掲載されているが、1995年の項目をみると、「制度と社会」の項目で、東京都現代美術館や豊田市美術館の開館と共に「水の波紋 '95」は記述されている。

ところで、小学館は創業90周年記念企画として、日本美術全集全20巻を2012年から16年にかけて発刊した。その第19巻『拡張する戦後美術（戦後～1995年）』は、90年代に『シミュレーション ザ ムジックと盗用芸術』（1991年、洋泉社）や、『日本・現代・美術』（1998年、新潮社）を発表し、90年代の美術批評界を牽引した榎木野衣が責任編集を務めている。同書は従来の絵画・彫刻・工芸・建築といったジャンルだけでなく、現代美術や写真、デザイン、漫画、特撮美術なども紹介されている。

また、現代美術にあっては1992年にレントゲン藝術研究所で開催された《アノーマリー展》に出品していた、村上隆や中原浩大、ヤノベケンジらの作品を重点的に紹介する一方で、もの派やポストもの派への記述は極端に少ないものになっている。そして、同書にも巻末に年表が掲載さ

れているが、1995年の項目に「本展」の記述はない。

ここで、年表への記述にこだわるのは、年表への記述は、その事例を通史的な視点で把握する行為であると考えからであり、その記述が年表制作者の歴史観を反映しているからである。そこで、別の年表をみることにする。次に取り上げるのは、『美術手帖』の1997年7号で「これがぼくらの生きる道」という特集に掲載された、1988年から97年に至る10年の年表である。年表の構成は美術ジャーナリストの村田真が担当し、95年に「本展」の記載が確認できる。さらに、80年代の日本の現代美術を回顧する『美術手帖』2019年6月号に掲載されている松井茂が監修した年表にも、1995年に「本展」の記載を確認することができる。

日本美術全集の年表に戻ると、そこにおいて記載されている、1992年の小沢剛、村上隆、中村政人、中ザワヒデキによる「スモール・ヴィレッジセンター」や、1993年に西原珉の監修により、レントゲン藝術研究所で開かれ、会田誠のデビューとなった「fo(u)rtunes展」は、時代を隔てた二つの『美術手帖』の年表にも、『美術の日本近現代史』の年表にも見出すことは出来ない。それは、榎木が『日本・現代・美術』において、日本の戦後美術を「悪い場所」として論じ、それを乗り越えようとした90年代日本のシミュレーションイズム、あるいはネオ・ポップといわれた動向を、日本の現代美術の正史として記述するからであろう。

榎木は、中原、村上、会田、ヤノベ、中ザワ、小沢らの台頭について

彼らは、従来なアカデミックな絵画・彫刻と、のちに「オタク文化」と呼ばれることになる振興のサブカルチャーとの統合を模索して、直前のもの派から「ポストもの派」（岡崎乾二郎、川俣正、遠藤利克、戸谷成雄ら）へと受け継がれていた現代美術への流れを切断するかたちで登場した<sup>4</sup>。

と『日本美術全集』に記述し、切断された側についての記述は僅かである。例えば川俣正の記述は、1984年に代官山ヒルサイドテラスに木材を仮設したインスタレーション《工事中》の写真が挿図として掲載されているが、それはアジア・カルチュラル・カウンシルの助成によって渡米した多くの作家の一人として名が記述されているだけである。また、中ザワヒデキによる『現代美術史 日本篇1945-2014』（2014年、アートダイバー）でも、川俣の1982年のヴェネチア・ビエンナーレの出品プランのドローイングが掲載されているが、80年代のニューウェーブの補足説明として記述されているに過ぎない。

ここで、川俣正にこだわるのは「本展」に出品した日本人作家のなかで、最も国際的に活躍していた重要作家であるからである。『美術の日本近現代史』では、8章の造型において、北澤憲昭は、80年代に川俣がサイトスペシフィック・アートとして屋外のインスタレーションのジャンルを確立したとして、《アパートメント・プロジェクト》や《トロント・プロジェクト・コロニアル・タヴァン・パーク》1989、《椅子の回廊》1997などの作品の名をあげると共に、現実介入型アートの事例として《ファヴェーラ・イン・ヒューストン》1991や、廃校の街の現実にアプローチした《コールマイン田川》1996～2006の作品をあげている。

また、同書第9章の「造型」の記述においても、暮沢剛巳は「川俣正」の項目をたて、《ルーズベルト・アイランド》《デストロイド・チャーチ》や、2001年に水戸芸術館で開催された《ディ

リー・ニュース》展の名をあげると共に、次のような作品分析をしている。

川俣の作品制作は、しばしばワーク・イン・プログレスと称される。これは地元の関係者を中心に多くの人々をプロジェクトに巻き込み、そのプロセス自体を作品の一部へと組み込んでいく制作手法である。(たとえば《コールマイン田川》では、多くの地元関係者が鉄塔の建設に関わった) これは、ロバート・モリスらがミニマル・アートの文脈で提唱したプロセス・アートをインスタレーションへ応用したものと考えることができる。また、川俣は「アートレス」という概念を同名の著書によって提唱し、アートへの深い思い入れを排し、適切な距離感を保った制作姿勢のあり型を強調している<sup>5</sup>。

この暮沢の記述は、モダニズム的解釈であると共に、国際的な現代美術史のなかで川俣の作品を位置づけるものといえよう。それは、榎木にとって「悪い場所」となるかもしれないが、「本展」そのものが有する問題に繋がるだろう。というのも、国際的なキュレーターであるヤン・フートが仕掛ける国際的な都市型展覧会そのものが、欧米の表層的な模倣と見なされる可能性があるからである。

ここで、『美術の日本近現代史』における、水の波紋と川俣正に対する北澤と暮沢の記述を総括すると、北澤の記述には、「本展」と川俣正に「現実介入型アート」という造型的特性を見出している。一方、暮沢の記述では「本展」をパブリックアートという制度から考察し、川俣正の作品については現実介入よりもインスタレーションの側面を重視していよう。

ところで北澤が「現実介入型アート」とするものは、現在であればリレーショナル・アートや、ソーシャリー・エンゲイジド・アート(社会関与の芸術)と称される可能性が高いといえよう。そして、パブリックアートの制度もアートプロジェクトや地域アートといった用語が用いられていく可能性も高くなるだろう。

例えば、山本浩貴の『現代美術史 欧米、日本、トランスナショナル』(2019年、中央公論新社)で、川俣正は次のように記述されている。

1982年のヴェネツィア・ビエンナーレ参加以来、川俣正(1953～)は国際的に活躍するアーティストになりました。ドイツ・カッセルでの《デストロイド・チャーチ》(1987)や福岡県の産炭地での《コールマイン田川》(1996～2006)など、地元の人々との共同作業を経て公共空間を変容していく川俣の建築的实践は、90年代以降に日本一帯で見られるようになるアート・プロジェクトの先駆けであり、代表的な例です<sup>6</sup>。

ここで、暮沢が「制度」として提示する「パブリックアート」は、「アートプロジェクト」と言う言葉に読み替えられることになる。そして山本は、加治屋健司のテキスト「地域に展開する日本のアートプロジェクト ―歴史的背景とグローバルな文脈<sup>7</sup>」を、ここで参照している。加治屋は、日本におけるアートプロジェクトの歴史を、1:野外美術展、2:パブリックアート、3:ヤン・フートの活動の三つの視点から説明するが、ここで本論が問題とする「水の波紋'95」が登場することになる。

加治屋は1986年に、ヤン・フートがゲント市の一般住宅に作品を設置した「シャンプル・ダミ」展と川俣正の《アパートメント・プロジェクト》1982-83の類似性を指摘しつつ、ワタリウム美術館の招聘によるヤン・フートの日本における活動について記述している。しかし、山本の記述は新書という特性もあり限定的である。

1986年の初来日以降、フートは度々日本を訪れ、91年に石川県で開催した「ヤン・フート IN 鶴来」や95年に東京・青山を舞台とした「水の波紋 '95」のキュレーションを行いました（前者には若き日の村上隆が参加しています）。いずれの展覧会でも、街中の蔵や家屋あるいは公園や寺社を利用して作品が展示されました。こうした活動は国内で広く知れ渡り、フートは日本のアート関係者たちに強い印象を残しました<sup>8</sup>。

そして、この引用のあとに山本は、熊倉純子らが「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年<sup>9</sup>」という共同研究で示した指摘、つまり「日本のアートプロジェクトは、欧米のプロジェクト型活動に比べ、政治性や鋭い社会批評性をあらわにしない」を紹介する。この山本の記述は、山本が参照する加治屋、さらには加治屋が参照するクレア・ビショップが、フートの「シャンプル・ダミ」展が、階級やアイデンティティといった社会的な問題に目を向けさせることなく、脱美術館的な展示形式という空間的な関心をもっぱら育んだと解釈していることを前提としている。

また、敢えて91年の村上隆の名をあげるが、93年の「The Ginburart」や94年の「新宿少年アート」への関連というよりも、2000年代に国際的作家となっていく村上の知られざるエピソード的な扱いに止まっている。ここでは、90年代前半における現実介入型アートの実践者たちと、ヤン・フートとの関係性が軽んじられているといえよう。また、パブリックアートやアートプロジェクトの文脈に位置づけることで、都市計画や文化政策的な側面から考察する方向性が生まれたが、展覧会の内容そのものの分析は止まってしまった。そこで、第二章ではヤン・フートのアートに対する言説を確認した上で、実際の「本展」の展示について考察することにする。

## 2：「水の波紋 '95」の再検討 ヤン・フートのアート観と実際の展示について

### ① ヤン・フートのアート観

ヤン・フートの展覧会や現代美術に関する考察は、92年の「ドクメンタ 9」展以前に書かれた、“*On the way to Documenta IX.*” 1991, Edition Cantz（池田裕行訳『アートはまだ始まったばかり ヤン・フートドクメンタ9への道』1992年、イッシプレス）や、「ドクメンタ9」のカタログにおいて端的に示されている。フートはカタログの序文 *An Introduction* を10のセクションに分けて、展覧会の方向性を示している。それらは、さほど長い文章ではなくフートのメモのような、断片的なものであるが、フートの展覧会思想は明確に提示されている。

序文の1で、展覧会は「提案であり挑戦であり、アートとの出会いを通して体験できる招待であり議論である。」であるとしている。そして、次の2では、アートに「目、知性、身体、欲望」が必要であり、アートとの出会いは、目によって作品を再構築、発見することにあるとす

る。続く3では、国際的な展覧会と地域の環境の敵対性を問題にし、4では、マクルーハンが示唆した「グローバル・ヴィレッジ」の状況に危惧を抱き、科学的システムを再編成すること、実存的な感覚のネットワークを構築することがアートの役割とし、ボイスがその扉を開いたとしている。

続く5では、ドクメンタの歴史を辿りつつ、ドクメンタで重要なのはアイデアそのものであるとするが、実際に展示会場の光や道、物質的な状況を実際に体験するべきであるとする。6では展覧会が戦いであり、そこにあるエネルギーを問題にし、7では、理性では捉えられないことについて、あるいは日常生活における「汚れた」側面が、展示されることについて言及する。そこでは、すでに私たちは、社会的にも、個人的にも、文化的にも不確定の時代に生きており、その緊張した状況にアートの存在意義を見出している。さらに8では、芸術が趣味 taste の問題ではなく、選択 choice の問題であるとして、そこには勇気と決断力が必要であるとする。ここでは、展覧会におけるアーティストの人選について触れられ、スター作家を集めるだけでは不十分であるとしている。

9では、アートにおいて対話の重要性を示し、アートに宿る力を社会で実現することを問題にしている。このとき、アートは常に破壊的であり、既成の現実に疑問を投げかけ、既成の習慣をひっくり返し、芸術的にも社会的にも新しい言語的なルールを生み出すとする。このことは、アートがナチズムやネオナチを含む、あらゆる種類の権威主義的な野心（服従、偏見、制限）への抵抗から生まれた態度 attitude であるとする。そしてフートは、アートが本来持っている力を信じると共に、アートが物事を変える可能性を有することを信じると表明する。そして、最後の10では、人々が現実の中で、そして現実と共に考えることができるかを示し、それを考えるための白紙が必要なのではないとし、それこそがアートなのであるとして、序文をとじている<sup>10</sup>。

また小崎哲哉は『現代アートとは何か』（2018年、河出書房新社）において、1989年の「大地の魔術師展」と「オープン・マインド展」との比較、つまりはジャン・ユベール・マルタンとフートの比較をする。小崎はマルタンが「同時性と共時性」を重視するのに対して、フートはアートの「歴史と通時性」を重視していたと分析し、92年の「ドクメンタ IX におけるフートの関心は、ヨーロッパと西洋アート史に向けられている。」と指摘する<sup>11</sup>。

以上のことを念頭におきながら、「本展」の展示コンセプトを見ていくことにする。この展覧会は、1992年頃からフートとワタリウム美術館で話し合いが始められ、1994年に実行委員会、推進委員会を発足させた。作家の人選はフートが行い、94年から95年7月にかけて、札幌、仙台、石川県の能登、鶴来、福井県大野市、長崎、水俣の地域に滞在し、地域の人たちと会話し、伝統や風土、歴史、あるいは課題や展望などを考慮し、その地域が有している特性を素材として作品制作した。そして、それらを青山周辺の各サイトに展示した。

フートは展覧会のために書いたテキスト「いったいこのまちにアートのための場所は残されているのだろうか」において、美術や詩、音楽の表現が、美術館や画廊、あるいは図書館やコンサートホールのような施設に限定されていることを問題にする。それらの施設には、アートの各ジャンルの共通の言語が保証され、そこだけでアートの自由が許されているとしても、それは「娯楽」という呼び名を社会から与えられ、その「娯楽」は経済的基盤の上に成立するような制度、官僚主義的構造に依拠していると忠告する。そして、そのような環境の中では

私たちが、アートはいままでも本質的価値をもつのか、社会が新しいパラダイムを探す上でがかりとなるのか、文化を動かしていく力となるのか、そして私たちのアイデンティティーと社会における位置についての、批判的内省を行うための、精神的でダイナミックな源泉となり得るのか、といった戸惑いを持つのも当然である<sup>12</sup>。

とする。

さらに、アートが経済的な需要供給関係だけに機能と正当性を見出さなくなるときは、知識や経験や制度に関係のない自発的な判断や決断を求める冒険を諦め、見たことがないようなものを見ようとする個人的な要求を動機とする意欲がアートから失われるとする。

そして現代社会における作家像を次のように述べている。

アーティストの目ざすところはその隅々まで個人的だ。彼の求めるものは自立的で、ほんの少しの逸脱さえもが一貫しており、また明確である。アーティストは自分の主張を立証してみせる。…中略…アーティストは新しい物を創造する。だからこそ、自身が確立させた関係性の中で自らを決定することを望む。自分の場所を生成していく過程で、アーティストはまわりが期待するパターンと否応なく衝突を起こすこととなる。この瞬間こそ、ありふれた日常性が優勢になる時だ。集団睡眠状態の掟にもとづいて決定は下され、個人の力によるひらめき、または疑念の目は、徹底的に不信の目でみられる。アーティストは、そうした社会のネガティブな原動力を自らの理想を創造するための材料にする。これは敵対心を喚起するが、作品は集団的仮想危機的狂気から免れる<sup>13</sup>。

フートの「本展」に対する考えは、「ドクメンタ9」の基本理念を踏襲しているといえよう。そして、現在にあっては、ニコラ・ブリオーとクレア・ビショップとの間の有名な論争を想起させるものであろう<sup>14</sup>。そして、フートが理想とする作家は、慣習を切り裂いて生じる亀裂に、自らの場所を創造するとし、この亀裂こそがこの展覧会で作らなければならないと論じる。また、作家はイデオロギー的思考に関与せず、創造的かつ破壊的なユートピアを創造するとしている。

さらに、フートにとって1995年が広島・長崎の被爆50周年であることは重要であった。そもそも、水の波紋とは原子爆弾の放った放射能との形状的類似を有することで、詩を用いたアートの返答を意識しているのである。そこに、長崎が滞在制作地に選ばれた意味もあるだろうが、その他の制作地での対話から、友情が生まれ、その波紋が広がっていくことに意味があるとする。

## ② 「水の波紋 '95」 の実際の展示について 90年代前半の国際的動向から

フートは『美術手帖』のインタビューに答えて、作家選出の基準を「第一に、社会に対して責任を持つことができる作家であること。社会と相互的な関係を結ぶことが出来、さらに作品がヒューマンスケールであることです。」と答えている。そして、作品が設置する場所との関係性の側面から、作家に「メディテーションとアクションを内在していること、美術固有の問題と、美術以外の問題を扱えるだけの緊張感を持っている人」を選出したとする<sup>15</sup>。

そして、「本展」の出品作家の一覧を纏めたのが、表1である。この表では、氏名と出身国、

生年、設置場所、地方に滞在して制作した場所、フートとの関係や国際展の動向、そして作品の形状と内容的特性を示した。ここで注目したいのは、フートとの関係であり、フートが企画した86年の「シャンブル・ダミ」展をCA、89年の「オープン・マインド」展をOM、92年の「ドクメンタ9」をDと表記し、一つでもそれらの展覧会に参加した作家は水色で示した。また、1996年にボルドー現代美術館で開催された「トラフィック」展の参加者を、黄色で示した。さらに、90年代の現代美術の国際的動向を意識し、「アペルト93」をA93、「ミュンスター彫刻プロジェクト97」をM97、その他95年のNutopi展、97年の「センセーション」展などの出品作家が分かるようにした。

ところで、「本展」の出品作家で、1986年の「シャンブル・ダミ」展に参加している作家は、ホワン・ムニョス、ブルース・ナウマン、ロイデン・ラビノヴィッチの3名、89年の「オープン・マインド」展では、ブルース・ノーマン、フランシス・ベーコン、ヤン・ファールブ、フランツ・ウェスト、ロイデン・ラビノヴィッチ、ティエリー・デ・コルディエの6名、そして92年の「ドクメンタ9」においては、アニッシュ・カプーア、デイヴィッド・ハモンズ、フランツ・ウェスト、ゲオルグ・ヘロルド、ヤン・ファールブ、ホワン・ムニョス、マレーネ・デュマス、マシュー・バーニー、ミケランジェロ・ピストレット、ミロスワカ・パウカ、ペドロ・カブリタ・レイス、ロイデン・ラビノヴィッチ、川俣正の13名となる。結局フートが企画した3つの展覧会に関係している作家は延べで16名となる。

次に年齢に注目すると、招待作家40名の平均年齢はおよそ41歳であるが、フートの3つの展覧会に関係した16名の平均年齢はおよそ47歳となる、そして残り34名の平均年齢はおよそ37歳であり、フートは気心の知れたベテラン作家で4割ほど固め、残りは当時の新しい現代アートの動向を意識して若い作家を選出している。例えば、90年代イギリスのYBAの作家の一人であるマーク・クインや、96年にニコラ・ブリオーがキュレーションした「トラフィック」展に参加するフィリップ・パレーノやジェイソン・ローズ、平川典俊、さらに93年のベネチア・ビエンナーレにおける「アペルト93」の出品作家から、先述したバーニーやパレーノの他に、ビーファー&グラゲン、ジェシカ・ダイヤモンドといった作家が選出されている。

次に出品作家の出身国を見てみると、「ドクメンタ9」で批判された、欧米中心主義的な選出を踏襲している。さらに、女性作家は公募作家含めても3名だけであった。また、川俣正が善光寺の敷地に設置した美術館に、フランシス・ベーコン、リュック・タイマンズ、マレーネ・デュマス、ティエリー・デ・コルディエの作品を展示するのは、「オープン・マインド」展や「ドクメンタ9」で行った展示と同様に、現代美術の歴史性を意識するフートの立場表明といえよう。

ところで「ドクメンタ9」の翌年の「アペルト93」は、美術雑誌FlashArt Internationalの編集に携わっているヘレナ・コントヴァ (Helena Kontova) により、“Emergency/Emergenze”「緊急事態」というテーマで企画され、一人のキュレーター、あるいはキュレーターチームによって企画する代わりに、リゾーム的あるいは細胞モデル的展覧会として構想された。その背景には、グローバリゼーションの進展により、多文化共生の状況に対する批判的な視点を造形芸術に求める状況があった。そして、この展覧会では、13のセクションに分けコントヴァを含め、フランチェスコ・ボナミ (Francesco Bonami)、ニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud)、ジェフリー・ダイチ (Jeffrey Deitch) マシュー・スロトヴァー (Matthew Slotover)、ベンジャミ



ン・ワイル (Benjamin Weil) ロバート・ニカス (Robert Nickas) ら13名が分担して展示を企画した。

この展覧会には、マシュー・バーニー、マウリツィオ・カテラン、ドミニク・ゴンザレス・フォレストル、フェリックス・ゴンザレス・トレス、ダミアン・ハースト、カールステン・ヘラー、ファブリス・イバール、ポール・マッカーシー、ガブリエル・オルスコ、アンドレス・セラノ、キキ・スミス、リクリット・ティラヴァーニャ、アンドレア・ジッテルら、そして日本からはジェフェリー・ダイチの推薦で、柳幸典、椿昇、中原浩大が参加した。そして、これらの作家は90年代後半には国際的な現代美術作家へと成長し、さらに2000年代になると日本の国際展にもしばしば参加することになる。

このような状況を考えれば、「本展」を、国際的な現代美術史の潮流のなかで把握する必要性が生じてくるであろう。それは、フートにお気に入りの作家よりもむしろ、「アペルト93」以降の潮流が、どのように「本展」にどのように反映しているかを確認する作業となるだろう。「本展」では、マシュー・バーニー、フィリップ・パレーノ、ビーファー&グラーゲン、ジェシカ・ダイヤモンドらが「アペルト93」に出品しているが、先ずマシュー・バーニーについて確認すると、「本展」では人間の身体、性差、エロス等の問題を喚起させる《クレマスター 4 Creamster4》1994年が上演された。この傾向はブルース・ナウマンやフランツ・ウェストらが行い組んできた問題を、より現代的な表現手法によって拡張しているものといえよう。また、同様の傾向としてはダーヴィッド・バーデや平川典俊の作品にも見出すことが可能だろう。

次に、ジェシカ・ダイヤモンドは草間彌生に強い影響を受けた作家であり、バーニー同様に身体や性差、そしてオブセクションの問題を導いている。フィリップ・パレーノは、《リアリティパークの雪だるま Snowman in Reality Park》という作品をキリンビールの原宿本社の広場に設置した。パレーノは会社の広場で社員と一緒にランチをしている光景にインスピレーションを受けて、それをお祝いするために大きな氷の彫刻を作成した。その雪だるまの周辺にはソファなどを置いて親密な空間を演出するが、暫くすると氷はとけてしまうという作品である<sup>16</sup> (図1)。

この作品は、ニコラ・ブリオーが翌96年の「トラフィック展」において、表明するリレーショナル・アートの文脈にあり、「アペルト93」にも参加していたティラヴァーニャやヘラー、ゴンザレス・フォレストルらとの同時代性を意識するべきであろう。それは、「本展」に参加しているジェyson・ローズや平川典俊にも共通している。

### ③ 「水の波紋 '95」の実際の展示について 広島・長崎 被爆50周年の視点から

先に述べたように、「本展」は長崎・広島の被爆50周年の年に開催され、そのことをフートは強い問題意識をもっていった。

私の意見では、もっと象徴的な例は、広島・長崎の被爆50周年というこの年に、シラク大統領が核実験の再開を宣言したことだ。来るべき未来のため、平和のための手段を提示する代わりに、過去への否定的な視線をますます強めている例に他ならない。…中略…

彼はこの事が右翼をいよいよナショナリズムや人種差別へと鼓舞していることを認識していないのだろうか<sup>17</sup>。

そして、融合と調和という人間の義務を放棄し、流血と民俗の混沌状態による滅亡のシナリオに対抗するためにアートが必要であると論じる。

このような問題意識を「本展」の出品作家の中で一番明確にしているのは、長崎での公開制作にも参加した宮島達男である。宮島は1990年の広島市立現代美術館で《時の死》という作品を制作しているように、原爆に対しては強い関心を持っている作家である。「本展」において宮島は、爆心地公園に流れる小川に300のデジタルカウンターチップを浮かべる作品《時の蘇生(川)》を制作した。そして、「本展」では渋谷川公園の丸い砂場をプールに改修し、長崎の水をいれて東京での展示を行った。(図2)

宮島は、1：それは変化する、2：それはあらゆるものとの関係を結ぶ、3：それは永遠に続くという、彼自身の作品原理に基づいて作品を制作しているが、広島の《時の死》では、一直線に並んだガジェットの真ん中はカウントせずに闇を表現している。それは、他のガジェットの点滅が暗示する「生」に対する「死」の表象に他ならない。そして長崎の作品においては、原爆により闇となった場所に「生」が再開、つまり「蘇生」していくことをテーマにしている。

この「蘇生」のテーマは、94年5月に被爆した柿の木を治療しその子孫を生み出すことに成功した海老沼正幸という樹木医との出会いによって決定的なものになる。そして宮島は、その苗木を平和のシンボルとして植樹し、10年後にその収穫を祝うという「時の蘇生 柿の木プロジェクト」を96年から始めることになる。この活動は1999年のヴェネチア・ビエンナーレにおいて、宮島の代表作とも言える《メガデス Mega Death》と共に、日本館で展示されることになる。

宮島と同様に長崎で制作したフィリップ・ラメット Philippe Ramette は、木材で《ヨーロッパの視点 European point of view.》《有罪の空間 Space of Guiltiness.》そしてミクストメディアの作品《未来のための空間 Space for the Future.》を制作した。現在ラメットは重力に逆らうシュールレアリスム的な写真で知られているが、「本展」で制作した《ヨーロッパの視点》は、地球の反対側からの視野を得るための装置として制作された。つまり、上部にある屋根のような部分には、足をかけるようになっている。しかし、実際には下から見ることはできず、反対側からの見晴らしは想像するしかない。次に、《有罪の空間》は、公衆の前で部屋の隅に立つための装置であり、そこで罪を有している人が自らの罪に向き合うことが出来るとする。そして《未来のための空間》は、鉄柵に囲われた場所に、未来の偉人のための像を設置するための台座を設置するという作品である。(図3)

ラメットの作品は、長崎の歴史に向き合っていると考えると、原爆という人類の罪に対して、単純に平和を祈るための作品ではない。それは、人間そのものが有している罪の意識を顕在化させ、今までとは違った視点で未来への展望を促す装置である。そして、都市のヴォイドな空間に《未来のための空間》を設置することで、従来の価値観に亀裂を入れようとする。

また、ラメットの《有罪の空間》の表現に近い作品として、アメリカ人作家ピーター・サンティーノの《謝罪 The Apology.》をあげることができよう。サンティーノは、月星化成ビルの中庭に、7メートルの円に砂と砂利を敷き、セメントで作成した1000個のボールを用いて、英語の点字、ブライユ点字で「ごめんなさい、とてごめんなさい」という文字を綴った。サンティーノは長崎と広島の被爆50周年を意識しているとしているが、一方でこの謝罪は30年近い作家生活で悟った自らの失敗に対するものとも説明する。だれもが意識している罪や失敗につい

て、アートから問いかけるこれらの作品は、フートが述べる「ありふれた日常性」に対抗するものといえよう。(図4)

### 3：「水の波紋'95」から「ミュンスター彫刻プロジェクト97」へ

#### ① 川俣正から、フランツ・ウェスト、ホワン・ヨン・ピンへ

ここで、1章で問題にした川俣正の作品について確認する。川俣は、宮島と同様に広島市現代美術館から展覧会の依頼を受け、1994年に《プレファブリケーション・広島》を制作する。この作品は、スポンサーから100台のプレファブ物置を譲り受け、それを用いた構造物を都市の空地にボランティアと協働して設置し、日常的な物置との差異を問題にした。もともとこの作品は、1992年に世田谷美術館で開催された「都市と現代美術」展において発表したものを発展させている。そして、既存の建造物に寄生するような作品群とはことなり、都市空間に独立した仮の小屋のような構造体として設置されることに特徴がある。このような構造体は、都市の廃材を利用した《ファヴェーラ》にも共通している。しかし、工業製品としての既製品を活用することで、手作業による造形性が醸し出す作家性は後退し、より作家性は篡奪されアノニマスなものとなる。

そして川俣は、広島で用いたプレファブ物置を、震災から間もないカタストロフィーの街「神戸」と、ファッションの街「青山」に設置した。神戸においては、被災者に実際に物置として利用してもらい、本来の機能を有するがアート作品としての特性を消した。一方、青山においては、物置本来の機能を消し、物置ではなくアート作品として設置して、神戸と青山の対比を行った。この作品に、宮島のような広島・長崎被爆50年に対する直接的な問題意識を見出すことは困難である。しかし、そこにある空き地のイメージは、戦後の風景を想起させると共に、近代主義の効率的な都市計画によって成立した風景が、災害や経済的問題によって変貌する状況を意識させているといえよう。

「本展」では、青山の各所に設置された物置に、細野晴臣の音楽を流したり、吉田戦車の漫画を提示したりして、資本主義的なアイテムを共存させているが、基本的には資本主義経済によって成立している都市の空間の隙間に、機能的に見えて機能的でない「わけのわからないもの」を設置することで、我々の日常的なものの見え方に揺さぶりをかけている。(図5)

このような川俣の構造物は、フランツ・ウェストの《たんこぶ》にも共通している。「本展」で、ウェストは鶴来に滞在し、《たんこぶ》とソファーの作品《耳栓》を制作している。《耳栓》がマリオンビル室内に設置されたのに対し、《たんこぶ》は、川俣の《プレファブリケーション》の上に設置された。ここで興味深いのは、奥にある実際に利用されている本来の物置と、川俣の作品、そして《たんこぶ》が、経済至上主義の都市開発から逃れるように共存していることである。

ウェストの作品の多くは、人間の等身大の大きさと作られ、容易に触れることが出来る用に設置されている。しかし、「本展」では川俣の作品の上に設置され、モニュメンタルな印象を与えている。それは、展覧会の後に都市再開発で失われてしまう、都市の余白に設置されることで、「いったいこのまちにアートのための場所は残されているのだろうか」という、フートのメッセージと呼応する「対抗モニュメント」のような役割を果たしている。(図6)

それは、95年の時点においても、都市の開発から逃れている場所であった、青山北町団地の給水塔に設置されたホワン・ヨンピンの作品《竹仏》にも言えることが出来よう。ホワン・ヨンピンは天安門事件以降フランスに亡命した作家であり、植民地主義や商業主義に対する批判的作品で知られている。「本展」でホワンは、蔡國強やリュック・ドゥルーらと共に、水俣で滞在制作を行った。水俣では「竹の地域作り実行委員会」が三人の制作をバックアップし、三人の作家は竹をモチーフにした作品を制作した。(図7)

水俣市は甚大な公害被害を受けたことを教訓として、1992年に日本で初めて「環境モデル都市づくり宣言」をしており、この委員会はこの流れのなかで「竹」をモチーフにして21世紀の環境問題を考察していた。すると、ホワンやツァイ、ドゥルーの竹の作品は、背後に資本主義の病理や環境問題への批判的精神があることは確かである。そのなかで、モニュメンタルなホワンの《竹仏》は、ウエストの《たんこぶ》同様に、「対抗モニュメント」として機能するだろう。

ところで川俣は、「本展」の翌年の96年に、オランダのアルクマーという都市にある、アルコールやドラッグ依存症の人が社会復帰するためのクリニックから依頼をうけ、そこの患者と共に湿地に遊歩道を作る作業を行うという《ワーキング・プログレス》というプロジェクトを開始する。また、日本の近代化を検証すべく嘗ての産炭地である福岡県田川市において、《コールマイン田川》というプロジェクトを開始する。それらは、《ワーキング・プログレス》という名が示すように「現在進行形」であり、そのプロセスを参加者と共有し、対話していくことで成立するものであった。(図8)

「本展」における川俣の作品は、広島や神戸といった特定の場所において、その社会的背景に対する批判精神を有していた。それは作品が青山に移動しても、その場所における新たな問題を意識させ、現実の社会に関与している。そして、「本展」の翌年から始まる二つのプロジェクトは、一つの目標をたてながらも、それが完結することよりも、そのプロセスを重視する立場を貫き、社会的な発信力をもつサステイナブルなプロジェクトであったといえよう。

この川俣の二つのプロジェクトは既に終了しているが、宮島が96年から始めた「時の蘇生 柿の木プロジェクト」は、現在でも続いている(2020年10月現在)。しかし宮島はプロジェクト発起人として紹介されるが、その運営は実行委員会が行っており、宮島の作家性は後退している。それは、2000年に作家の藤浩志が提案した、おもちゃの交換システム「かえっこ」にも言え、二人の作家性がないとしても、それらが社会と関係を結ぶ「アート」として構想されているのは確かである。

## ② 曾根裕からジェイソン・ローズ、ジェフリー・ウィズニュースキーへ

「本展」で、特別参加として出品した曾根裕は、《地名世界一決定戦 '95》と言う作品を善光寺で発表している。この作品は、曾根が美しいと思った都市の名前を集め、トーナメント表を作り、それをモヘア糸で編み物に仕上げたものである。結局、ミャンマーにあるマンダレーが優勝したのだが、ツール・ド・フランスを模して、マンダレーの名前が書かれたジャージを着た曾根が表彰されるというパフォーマンスが行われた。(図9)

曾根は、「The Ginburart」(1993年)や、翌年の「新宿少年アート」に参加し、会田や小沢らが結成した「昭和40年会」のメンバーでもあった。しかし、ネオポップや東京シミュレーション

ズムといった当時の傾向とは方向性が違っていた。松井みどりは『アート “芸術” が終わった後の “アート”』（2002年、朝日出版社）において、マシュー・バーニーの作品との類似性を指摘する。

曾根の、アイデア、パフォーマンス、彫刻、ビデオの複合体としての作品展示は、形態的にも目指しているものも、バーニーと共通しているといえます。バーニーの目的は、性差や身体の越境ですが、曾根の作品でも、苦しみと陶酔の表裏一体の関係が、芸術を通じた意識の転換（自己の再生）に欠かせないものとして表象されているのです。曾根の作品にはしばしばバーニーの作品と同じく、英雄的で魔術的な雰囲気が立ちこめています<sup>18</sup>。

そして松井は、バーニーや曾根の作品が提示する馬鹿馬鹿しいほどの行為が、私たちが受けている様々な抑圧を解放し、世界を変えるファンタジーの根源的な力が体現化しているとする。そして、このような批評傾向は、キュレーターの長谷川祐子も同様である。

曾根裕やカーステン・ヘラーを評価したいのは、彼らは状況を疑い、不可能性と不確実性を提示しながら従来のコンテクストをリセットしようとするからです。…中略…バーニーらは、実に力強く不安定な状況に自分を陥らせていっている。これを乗り越えたら、ジャンルの問題も含めてポジティブな地平が見えてくるんじゃないでしょうか<sup>19</sup>。

松井や長谷川の指摘は、マンダレーのジャージを着た曾根を笑いながら表彰するフートが、曾根に見出した特性に他なるまい。それは、アカデミーのアートに対抗し、「狂気」による「生きた」妄想に、アートの力を見出すフートの立場でもあるといえよう。その「狂気」は「本展」の出品作家でいえば、ヤン・ファールブルやブルース・ノーマンらのベテラン作家にも共通しているが、ここでは曾根と同年代のジェイソン・ローズやジェフリー・ウィズニュースキーの作品にも共通していよう。UCLA でポール・マッカーシーに学んだローズは、BMW という国際的な企業のギャラリーに《BMW 現代美術学校》というインスタレーションを制作した。(図10) それは、一流企業のギャラリーに似つかわしくない、雑然としたものであった。また、ウィズニュースキーは北海道の増毛町にあった古い漁船を用いた作品を制作し、ローズと同様に BMW スクウェアに設置した。

ここで、ローズとウィズニュースキーを同世代の作家として紹介したのは、当時の現代美術の動向と関連付けて考えたいからである。「本展」と同年の1995年はジャン・クレールが総合監督を務めたヴェネチアビエンナーレが開催された年であった。先に「アペルト93」を話題にしたが、この年の「アペルト」は廃止されていた。しかし、「アペルト」は、若い作家を抱えるギャラリーや美術館にとっても重要な発信の場でもあり、廃止の反発も強かった。そこで、「現代美術キュレーター国際協会」は、同年欧州の各所で「アペルト95」と名乗る展覧会を企画することを決定した。

「本展」との関係では、曾根とウィズニュースキーは、スウェーデンのマルメにある、ローゼウム美術館において、ラース・ニトヴェ（Lars Nittve）が企画した、「アペルト95」としての

「ヌートピー (Nutopi)」展に参加している。興味深いのは、この展覧会はこの二人の他に、リクリット・テイラヴァーニャやアンドレアス・ジッテルらも参加しており、彼ら4名は1997年の「ミュンスター彫刻プロジェクト」にも続けて参加することになる。またこの年のミュンスターには、ゲオルグ・ヘロルド、ホワン・ヨンピン、川俣正、フランツ・ウェストも参加しており、合計で「本展」の作家6名がミュンスターと重複している。

確かに、ここで名前をあげた作家たちの作風や、作品コンセプトはそれぞれに異なるが、当時の現代美術の動向を左右する展覧会に参加していることは確かであり、「本展」はそのような動向に対して敏感であったと言えよう。

#### 4：まとめにかえて 「水の波紋 '95」と検閲

「本展」を総括して、ワタリウム美術館の和多利恵津子、浩一は、自らの美術館の仕事術をまとめた書籍『夢見る美術館計画 ワタリウム美術館の仕事術』（2012年、日東書院）にて、「本展」を振り返って作家の地方制作について、それが一石四鳥であったと記している。それは、作家が地方に滞在することで日本の文化を体験できること、作品制作費を地方に分担してもらうことで東京の予算が縮小できること、作家は地方でダイナミックな作品制作ができること、そして地方独自のプランによってアートによる街おこしに寄与するとしている<sup>20</sup>。

このような言説は、北澤が提示した「介入型アート」というよりは、暮沢が指摘する「パブリックアート」から「アートプロジェクト」への流れを意識させることになるだろう。そこには、本論が提示したような現代美術の国際的動向といった問題は後退している。そして、その後退は「本展」における検閲によって更に助長されることになるだろう。

和多利は、丁度1995年にオウム真理教事件が起こった後であり、青山という街においても緊迫した状況にあり、現代美術の怪しい作品は、多くの誤解が生じ、警察や住民との対応追われたことを回顧している<sup>21</sup>。また、商業施設では企業イメージとの関係で、作品撤去問題が起こり、企業と作家との衝突が起きたとしている。その作家は、公募枠で出品した稲吉稔であり、その作品はトナカイの毛皮と蓮と菊の花、150キロの蠟で構成されたインスタレーションであったが、縁起が悪いというビル内のテナントのクレームにより、作品を別会場に移さざるを得なかったとし、その抵抗をこめて作品名を「縁起が悪い A bad omen」と変更している<sup>22</sup>。

さらに「本展」のモチベーションともなった、長崎の展覧会においては、より深刻な状況に陥っていた。「本展」の長崎における制作滞在は、NHK 長崎放送局から長崎大学で教鞭をとっていた井川惺亮に、長崎での「水の波紋」展開催の相談があり、井川は長崎大学の公開講座『被爆50年を考える現代美術』の枠組で、ヤン・フォートを講師として依頼し実現した。井川はクロード・ヴィアラに学んだシュポール・シュルファスの流れにある現代美術作家であるが、長崎大学赴任後は長崎という場所と向き合い、1987年に爆心地公園内に「誓いの火」灯台台モニュメント」を作成し、現在まで一貫してアートを通して平和の表現に関する作品制作や展覧会企画を行っている。

そして95年においては、「被爆50周年祈念 アートフェスティバル、ながさき・水の波紋 '95」（以降「ながさき展」とする。）が実行委員会形式で企画され、井川はその事務局長を務めた。こ

の展覧会は、国籍、性別、年齢を問わず、グループ制作も可能とする作品公募が行われた。その公募の趣旨書には、「生命の尊厳と人類の共存を願い恒久平和の確立を様々な活動を通じて広く世界へ訴え続けています。そして、今、戦後50年を迎える日本が、本当の意味での国際社会への参加、また文化発信の地になり得るかが問われています。」とある。それは、「本展」の海外作家が長崎をテーマにした作品を制作することと、新進作家の作品とを一緒に展示することで、長崎から国際的な発信をすることを目指すものであった。

そして、「ながさき展」には94年に夏休みの中学校を美術館へ変えた IZUMIWAKU Project を企画した村上タカシが、「555 Arts And Act」というグループとして、「7000本のみど丸」という作品でエントリーした。その作品の内容は、縦90cm 横135cm の白い布の真ん中に緑色の円が描かれている旗を作り展示会場に設置するというものである。それと同時に、色が塗られていない紙の小旗を用意して、ボランティアのメンバーが色の三原色を説明し、事前に用意した青と黄色の絵の具を混色して緑色を作り、丸い円に塗っていくという「みど丸お絵かき教室」というワークショップを行うものであった。村上は、この作品には政治的、宗教的意味が込められていないとして出品票に記入し、事務局から作品展示の許可を得ていた。

しかし、「ながさき展」を共催している NHK と、その実行委員から、それが日の丸を連想させ、政治的であり作品規定に反すると指摘され、展示が出来なくなった。実際の応募規定には、作品規定として「趣旨にそぐわない場合、出品をみあわせてもらうことがあります。」とあるだけであり、緑の丸を自由に描けることが平和であるという村上の趣旨は理解してもらうことは出来なかった。そして、村上は展覧会カタログに、「ながさき・検閲の波紋 '95」というタイトルに変更し、ワークショップを行う机と白旗の写真を掲載した。(図10) そして、そのタイトルの脇には※があり、カタログには「※については、後日、本人からタイトルの変更があり、訂正したものである。」という一文が載せられている。

ところで95年当時は、現在のような SNS があるわけではなく、この問題はパソコン通信ニフティの会議室における、芸術会議室 FART の現代美術の部屋で問題になっていた。その件は『美術手帖』95年11月号で、野々村文宏が執筆した「本展」のレポートで紹介されているが、野々村は「皮肉にも電子メディアが展覧会を相補する好例となった。」<sup>23</sup>としている。それは2019年のあいちトリエンナーレにおける「表現の不自由展・その後」を巡る混乱のきっかけが、SNS に多く起因していることを考えれば隔世の感は否めないだろう。

井川は、この「ながさき展」についての報告で、出品作家の作品によって「平和の輪を広げた」と自負しつつも、村上と同様に共催者であった NHK からの介入により、カタログに掲載出来なかったテキストを別媒体で報告している。

この企画変更の主な内容を述べておく必要がある。フート氏が選出した3名の世界的アーティストの参加で「本展」の盛り上がりの契機としたが、途中、変更し新しく4名となり、結果的には招待作家として長崎に滞在し、制作したのはラメット氏だけであったこと。また、助成金で参加してきた宮島氏がいつの間にか招待作家になってしまったことだ。中略「本展」のため、彼は2度来崎したが招待作家らの作品設置場所を指定しただけであり、私の研究室と「本展」一般参加者に関する打ち合わせは何もなかった。(但し長崎大学公開講

座については別である。)

フート氏の「本展」における最大の課題を、つまり、米国人であるアコンチ氏が原爆投下地点にどのように展開させるかと、私たちは見ていた。偶然にも、宮島氏が設置した場所にある。アコンチ氏(ママ)はその場所を懸命にカメラのシャッターを切っていた。ところが彼はアイデアスケッチとメッセージをFAXで送信してきたにとどまり、このことは、私たち事務局をあわてさせたばかりでなく、フート氏が長崎に抱いていたイメージを見事に裏切ってしまったのではなかろうかと私は気掛りである。それから、最終的にフート氏が全出品者の中から1点選出した行為については平和をメインに考えてきた美術展であっただけに、私たち実務を担当してきたものにとっては誠に残念に思う<sup>24</sup>。

この井川の正直な告発は、村上が作品名を変更するような、抵抗として記憶されるべきだろう。ここには、長年現地で行ってきたローカルであるが、サステイナブルな平和に関するアート活動と、国際的な現代美術の動向との軋轢があり、それをNHKのようなメディアが助長したといえよう。

最後にまとめよう。フートは「本展」で「シャンプル・ダミ」「オープン・マインド」「ドクメンタ9」と続く展覧会で協働して信頼を置いている作家を多く選出した。また、若い作家を積極的に選出したが、彼らは「アペルト93」などに代表されるような、現代美術の新潮流、つまり身体性やアブジェクション、多文化主義、関係性の美学といった90年代の現代美術の動向と重なっていた。また、「本展」以降「ミュンスター彫刻プロジェクト97」などの重要な展覧会に参加した作家が多かったことを考えれば、「本展」が当時の現代美術のショーケースの役割を果たしていたといえよう。

また、フートが重視していた長崎における滞在制作において、「本展」と連携して行われた「ながさき展」で、作品検閲の問題が生じていた。その検閲問題とフートの関与は現在となっては不明であるが、助成金で参加していた宮島を「本展」の招待作家とし、また新たに若手作家を「本展」に選出したことは、「本展」と「ながさき展」との間にある「非対称性」を明らかにしている<sup>25</sup>。それは、国際的な現代美術のショーケースとしての「本展」と、被爆地長崎における平和の問題を強く意識する「ながさき展」との間の「非対称性」である。この「非対称性」は、グローバルとローカルとの間のものであり、そのときグローバルがローカルを搾取するような構図が生じていた。

今まで「本展」は、展覧会の形式、運営方法の視点から、都市におけるアートプロジェクトやパブリックアートの先駆けとして評価、記述されてきた。しかし、現在求められているのは、「本展」をそのような視点ではなく、フートの芸術思想と国際的な現代美術史の動向から「国際美術展」として再評価することであり、そこに生じていた現実社会との軋轢や敵対性について再考することにある。そのことにより、榎木野衣が「悪い場所」として、否定的に捉えた状況とは異なる視点から、90年代の現代美術史を記述することが可能になるだろう。

本研究は、2020年度美学会第3回東部会例会における研究発表を基にしている。

本研究はJSPS 科研費JP18H00638 2018~2021年 基盤研究(b)「現代アートにおける創造



的行為としての「食」の研究」(研究代表者：椎原伸博)の助成を受けたものです。

## 註

- 1 和多利志津子／恵津子／浩一『夢みる美術館計画 ワタリウム美術館の仕事術』2012年、日東書院、141頁
- 2 北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編集『美術の日本近現代史 制度、言説、造型』2014年、東京美術、734頁
- 3 前掲書、759-760頁
- 4 樫木野衣「よみがえる「戦後美術」—しかしこの車はもと来た方向へ走っているではないか」『日本美術全集』第19巻、2015年、小学館、187頁
- 5 北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編集、前掲書、822頁
- 6 山本浩貴『現代美術史 欧米、日本、トランスナショナル』2019年、中央公論新社、162頁
- 7 藤田直哉編『地域アート 美学／制度／日本』2016年、堀之内出版、95-133頁
- 8 山本浩貴 前掲書：195-196頁
- 9 [https://tarl.jp/library/output/2012/art\\_projects\\_history\\_japan\\_1990\\_2012/](https://tarl.jp/library/output/2012/art_projects_history_japan_1990_2012/) (2020年10月17日閲覧)
- 10 Jan Hoet “An Introduction. # “Documenta IX.” Vol.1, Edition Cantz. Stuttgart. 1992, pp17-21.
- 11 小崎哲哉『現代アートとは何か』2018年、河出書房新社、164頁
- 12 ヤン・フート「いったいこのまちにアートのための場所は残されているのだろうか」「水の波紋'95」公式カタログ、2015年、オンサンデーズ、40頁
- 13 前掲書、43頁
- 14 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics.” *OCTOBER* 110, (January 1, 2004), pp.51-79.
- 15 「ヤン・フートに聞く、「水の波紋95」展とは？」『美術手帖』1995年、10月号、120頁。
- 16 「本展」の公式カタログにはプランの図と *No More Reality*. 1992という子供がパレードをする写真が掲載されている。「本展」における実作品の写真は、後述する「トラフィック展」のカタログに写真が掲載されている。また、*No More Reality*. の写真は、クレア・ビショップの “*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.” 2012の翻訳本の『人工地獄』表紙に掲載されている。その原典が、タニア・ブルゲラの《タトリンのひそめた声：第五番》2008年を採用していることと対照的である。
- 17 「水の波紋'95」公式カタログ、オンサンデーズ、2015年、41頁。
- 18 松井みどり『アート “芸術” が終わった後の“アート”』2002年、朝日出版社、91頁
- 19 長谷川祐子「2000年のアートのために今語ろう 新世紀前夜の現代美術 小倉正史×市原研太郎×長谷川祐子」『美術手帖』2000年1月号、美術出版社、57頁
- 20 和多利志津子／恵津子／浩一、前掲書、143頁
- 21 前掲書、145頁
- 22 <https://nitehi.jp/works/1995%E3%80%80ripple-across-the-water-95-a-bad-omen> (2020年9月17日閲覧)
- 23 野々村文宏「「水の波紋'95」レポート 波紋が呼ぶ波紋」『美術手帖』1995年11月号、美術出版社、144頁
- 24 井川惺亮「長崎、1985年の私」『長崎大学教育学部人文科学研究報告』53号、1996年、21頁
- 25 「宮島達男 クロニクル1995-2020」展(千葉市美術館 2020年9月19日～12月13日)の展示に於ける宮島達男の年譜においては、1995年2月に宮島がヤン・フートと出会うと記述されている。宮島が招待作家か否かに関しては、本論では井川の記述に依拠する。

Name	名前	出身国	生年	設置場所	地方滞在	フートとの関係 回展展の動向	形状	内容
Vito Acconci	ヴィト・アコンチ	アメリカ	1940	TEPIA	長崎		立体	
Francis Bacon	フランシス・ベーコン	英国	1909-92	善光寺		OM	平面	CA=86年ジャン・ブール・ダミ展
表参道くおしゆう	ターウィッド・パーチ	オランダ	1970	空き地	能登		IS	OM=89年オープン・マインド展
Miroslaw Balca	ミロスワフ・バルカ	ポーランド	1958	梅窓院、青山橋	鶴米	D	立体	D=92年ドクメンタ9
Matthew Barney	マシュー・バーニー	アメリカ	1967	TEPIA (日付限定)		A93	映像	A93=83年アベルト83
Biefer/Zraggen	ビーワー&グラゲン	スイス	1968/59	各所		A93	IS	nutopi=95年ヌートピー展
Pedro Cabrita Reis	ペドロ・カブリタ・レイス	ポルトガル	1956	伊藤忠、リッパルハウス	奥越	D	IS	T=96年トラフアイウク展
Cai Guo Qiang	ツァイ・グオチャン 蔡国强	中国	1957	善光寺	水尻		IS	M97=97年ミユンスタ-彫刻プロジェクト
Thierry de Cordier	ティエリー・デ・コルディエ	ベルギー	1954	善光寺		OM	立体	S=97年センゼーション展
Luc Deleu	リュック・ドゥルー	ベルギー	1944	シアアイブラザ	水尻		IS	
Jessica Diamond	ジェシカ・ダイヤモンド	アメリカ	1957	ワタリウム		A93	平面	環境
Marlene Dumas	マレーヌ・デュマス	オランダ	1963	善光寺		D	平面	オペレーション
Jan Fabre	ヤン・ファブル	ベルギー	1968	青山北町団地給水塔2 TEPIA		D OM	立体 P	神秘
Federico Fusì	フェデリコ・フージ	イタリア	1967	海蔵院、TEPIA	奥越	D	IS	多文化
David Hammons	デイヴィッド・ハモンズ	アメリカ	1943	梅窓院		D M97	IS	多文化 社会批判
Georg Herold	ゲオルク・ヘロルド	ドイツ	1947	9.2未定		D	IS	概念
Nortoshi Hirakawa	平山典雄	日本・アメリカ	1960	表参道公衆トイレ、ワーナーミュージックジャパン		T	映像	身体
Huang Yong Ping	ホワン・ヨンピン 黄永晔	中国・フランス	1954	青山北町団地給水塔1、ワタリウム	水尻	M97	IS	多文化 社会批判
Ansh Kapoor	アニッシュ・カプーア	インド・英国	1954	9.2未定		D	立体	神秘
Tadashi Kawamata	川俣 正	日本	1953	原宿幼稚園、伊藤忠、善光寺、各基道橋近くのスペース		D M97	IS	場所
Patrick Lebrat	パトリック・ルブレ	フランス	1966	ストックマン本社、シアアイブラザ	仙台		IS	社会批判
Tatsuo Miyajima	宮島達男	日本	1957	ワタリウム美術館、渋谷山公園(砂場)	長崎	A85	映像 P	記憶
Pjotr Muller	ピョートル・ミューラー	オランダ	1947	伊藤忠	鶴米		IS	場所
Juan Muñoz	ホワン・ムニョス	スペイン	1953	原宿幼稚園、伊藤忠		D CA	立体	身体 歴史
Bruce Nauman	ブルース・ノーマン	アメリカ	1941	ワタリウム 青山ベルコモンズ		OM CA	映像	身体
Philippe Parreno	フィリップ・パレノ	フランス	1964	キリンビール原宿本社		A93 T	IS	日常
Michelangelo Pistoletto	ミケランジェロ・ピストレット	イタリア	1933	テラツツァ	能登	D	立体	場所
Avery Pressman	エイヴリー・プレススマン	オランダ	1968	原宿幼稚園 伊藤忠	札幌		立体	場所
Antoine Prun	アントワーン・プリユム	ルクセンブルク	1963	マリオンビル			立体	神秘
Marc Quinn	マーク・クイン	英国	1964	リッパルハウス		S	立体	身体
Royden Rabinowitch	ロイド・ラビノウィッチ	カナダ	1943	明治神宮島居前広場	鶴米	D OM CA	IS	場所
Philippe Ramette	フィリップ・ラメット	フランス	1961	キリンビール原宿本社、熊野神社、伊藤忠、ワタリウム	長崎		IS	記憶
Jason Rhoades	ジェイソン・ローズ	アメリカ	1965	BMW スクウェア	仙台	T	IS	日常
Michael Ross	マイケル・ロス	アメリカ	1955	交差点近くの柱			IS	記憶
Peter Santino	ピーター・サンティノ	アメリカ	1948	月見化成本社			IS	記憶
Luc Tuymans	リュック・タイマンズ	ベルギー	1958	善光寺			平面	
Angel Vergara Santiago	アンジェル・ヴェラガ・サンティアゴ	ベルギー	1958	スハイラル			IS P	神秘 日常
Franz West	フランツ・ヴェスト	オーストリア	1947	原宿幼稚園、マリオンビル	鶴米	D OM M97	立体	日常
Jeffrey Wisniewski	ジェフリー・ウィズニェスキ	アメリカ	1964	BMW スクウェア	札幌	nutopi M97	IS	環境
Bill Woodrow	ビル・ウッドロー	英国	1948	原宿駅、各街灯の上部	鶴米	nutopi M97	立体	場所 社会批判
Yuuka sone	曾根 裕	日本	1965	善光寺			行為	謎
Haruomi Hosono	細野晴臣	日本	1947	各基道橋近くのスペース			音	音
Yuichi Higashionna	東国綱裕一	日本	公慕	エスプレッソバー&クラフKISS			平面	
Kazumari Horiguchi	堀口一也	日本	公慕	ザ・ボデイショップ、ニッカウイスキー			立体	
Shie Kasai	稲吉 稔	日本	公慕	TEPIA、ニッカウイスキー			IS	
Jio Shimizu	清水 兎生	日本	公慕	TEPIA			映像	音
Mamoru Abe	阿部 守	長崎	1966	TEPIA			立体	場所

図1 フィリップ・パレーノ 《リアリティパークの雪だるま Snowman in Reality Park.》  
1995 “Traffic.” CAPC Musée d’art contemporain, Bordeaux, 1996. より

図2 宮島達男 《時の蘇生(川)》 TBS テレビ筑紫哲也 News23「この街がアートで変わる 水の波紋 ヤン・フートの挑戦」(1995年9月18日放送) より

図3 フィリップ・ラメット 《未来のための空間》 TBS テレビ筑紫哲也 News23「この街がアートで変わる 水の波紋 ヤン・フートの挑戦」(1995年9月18日放送) より

図4 ピーター・サンティエーノ 《謝罪 The Apology.》  
筆者撮影 1995年9月

図5 川俣正 《プレファブリケーション》  
筆者撮影 1995年9月

図6 川俣正 《プレファブリケーション》  
フランツ・ウェスト 《たんこぶ》  
筆者撮影 1995年9月

図7 ホワン・ヨンピン《竹仏》  
筆者撮影 1995年9月

図8 川俣正《コールマイン田川》  
筆者撮影 1999年

図9 曾根裕《地名世界一決定戦 '95》  
筆者撮影 1995年9月

図10 ジェイソン・ローズ《BMW 現代美術学校》  
筆者撮影 1995年9月

図11 555 Arts And Act (村上タカシ)《ながさき・検閲  
の波紋 '95》  
「被爆50周年祈念 アートフェスティバル、ながさ  
き・水の波紋 '95」公式カタログ、1995年、20頁。