

サイト・スペシフィック・アートとモニュメント

— 国東半島芸術祭の事例から —

大 平 晃 久

Site Specific Art and Monument: from the Case of Kunisaki Art Festival

Teruhisa OHIRA

I はじめに

近年,日本ではアート・プロジェクトの開催が増えている。アート・プロジェクトとは,「鑑賞のための専門文化施設だけでなく,日常的な場で,あるいは自然のなかで,アーティストと様々な人々の参加・協力によって行われる開かれた表現活動」(橋本 1997: 7)を指す。アート・プロジェクトは地方,大都市に関わりなく盛んに行われており,地方開催の主要な例として「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」(2000年～)や「瀬戸内国際芸術祭」(2010年～)など,大都市開催の主なものとして「横浜トリエンナーレ」(2001年～)や「あいちトリエンナーレ」(2010年～)などをあげることができる。

アート・プロジェクトはアート以外の分野からは主として地域おこしの文脈¹⁾で注目を集めてきた(フंकほか 2013, 竹中・金原 2016, 田代 2014, 松本 2017など)。一方,及川(2015)は,近年の文化地理学の議論に拠りながら,アーティストにとっての空間の変容・場所の生成過程を分析している。これは独自性を有する研究として注目されよう。

さて,アート・プロジェクトの中心をなすのは,サイト・スペシフィック・アート site specific art と呼ばれる作品群である。サイト・スペシフィック・アートは1960年代に主張されるようになった動きで,それを特徴づけるサイト・スペシフィック性とは,「美術作品が特定の場所に帰属する性質」(暮沢 2009: 176)と説明される²⁾。土屋(2008: 61)は,サイト・スペシフィック・アートは「場の特殊性を所与の条件とし,それに沿うように作品を生成させる」という方向性だけでなく,「作品を設置することで場を読み替え,

1) 評論家の藤田直哉は,アート・プロジェクトなど「地域アート」を論じる3つのラインがあることを対談のなかで次のように指摘している。「リレーショナル・アートのように美学の方面が一つ。地域の衰退というような行政の問題が一つ。もう一つは前衛の問題で,美術館や制度を破壊しようとする運動が,いつのまにか回収されてしまっている」(藤井・藤田 2016: 259)。地域おこしの関心はむしろこの2番目に該当する。ただし,この地域おこしとしてのアート・プロジェクトには,藤田(2016)をはじめ,強い批判があることにも留意しておく必要があろう。

2) サイト・スペシフィック」と呼ばれるものの,そこでは単なる地点としての「場」siteではなく「場所」place が言及されていることが多い。そのため,本稿では「場所」という語を基本的に用いる。

特殊な場を生成する」という方向性ももつと述べるが、この2つの方向性は連続的なものであろう。

こうしたサイト・スペシフィック・アート、そしてサイト・スペシフィック性という発想は、作品と場所の関係を問うという点で、場所をめぐる理論的考察として興味深い対象である。しかし、アートの分野においてサイト・スペシフィック・アートにおける作品と場所の関係の突っ込んだ考察はあまり関心を集めていない。

サイト・スペシフィック・アートについて詳細な検討を行った UCLA 美術史教授のクウォンは、1990年代以降のソーシャリー・エンゲージド・アート social engaged art³⁾の盛行のなかで、サイト・スペシフィシティから、コミュニティ・スペシフィシティへのシフトが起こったと述べている (Kwon 2002: 6)。そのシフトはまた、「地面にあって固定的で現実的な、物理的ロケーション」から「地面になくヴァーチャルな、言説的ベクトル」への移行であるとも述べられている (Kwon 2002: 29)。サイト・スペシフィック・アートにおいて、現実の場所から関心が離れていることが示されているのである。サイト・スペシフィック・アートがコミュニティを指向するなかで、いかに作品が場所と関わっているかというようなテーマには関心が集まらないのだろう。

アーティストやプロジェクトの運営者からすれば、あるいは地域おこし論としては、サイト・スペシフィック・アートはコミュニティ指向であるということで済むのかもしれない。しかし、サイト・スペシフィック・アートは場所の表象でもあり、個々の作品が意味的にどう場所と関わっているかといったサイト・スペシフィック性の考察は場所論として意義があると考ええる。また、モニュメント研究からは現代アートによるモニュメントへの異議申し立てであるアンチ・モニュメントがこれまでも注目されてきた。そのことからわかるようにアートとモニュメントは親和的かつ連続的であり、サイト・スペシフィック・アートの考察はモニュメント研究としても意義があるはずである。

サイト・スペシフィック・アートはいかに場所と関わっているのだろうか、すなわちサイト・スペシフィック性とはいかなるものか。本稿では、^{くにさき}国東半島芸術祭 (2014年、大分県) の作品群を事例として、サイト・スペシフィック・アートと場所との関わりを意味論的に考察したい。まず、アートの領域におけるサイト・スペシフィック・アート作品と場所の関係についての議論を検討し、それらが不十分であることをみる。そのうえで、サイト・スペシフィック・アートとサイト・スペシフィック性に関して2つの点を明らかにしていく。1点目は、サイト・スペシフィック・アート作品の一部はモニュメントであるということである。2点目は、メトニミーとメタファーという2種類の比喩によってサイト・スペシフィック性が成立しているということである。これまでいわば自明視されてきた、サイト・スペシフィック・アートにおける作品と場所の意味的な結びつきを明らかにすることで、場所論やモニュメント研究との接点をみいだしたい。

Ⅱ 芸術祭と作品の概要

1. 国東半島芸術祭の概要

国東半島芸術祭は、^{ぶんごたかだ}大分県国東市・豊後高田市において、「[LIFE] - 生命, 生きて活

3) 差別や社会的不平等などに照射し、社会をアートで変えることをめざす運動。

表1 国東半島芸術祭のサイト・スペシフィック・アート作品

プロジェクト名（作品設置地）	アーティスト	作品名
①香々地プロジェクト （豊後高田市長崎鼻）	オノ・ヨーコ	見えないベンチ
		念願の木
	チェ・ジョンファ	色色色
②並石プロジェクト （豊後高田市並石ダムグリーンランド）	勅使川原 三郎	月の木 光の水滴
③成仏プロジェクト（国東市国東町成仏）	宮島達男	Hundred Life Houses
④千燈プロジェクト（国東市国見町千燈）	アントニー・ゴームリー	ANOTHER TIME XX
⑤岐部プロジェクト（国東市国見町岐部）	川俣 正	説教壇
⑥真玉プロジェクト（豊後高田市白野）	チームラボ	花と人、コントロールできないけれども、共に生きる － Kunisaki Peninsula

表中の①～⑥は本文・図1と対応している。なお、網掛けした最下段の⑥はメディア・アート作品で、本稿の考察対象外。



図1 国東半島芸術祭のサイト・スペシフィック・アート作品の位置
ベースマップは地理院地図。図中の①～⑥は表1・本文と対応している。

動すること、存在、人生」をテーマとして2014年10月4日から11月30日に開催された⁴⁾。ただしその 2年前からプレイベントが開催されている。大分県が実行委員会を組織して開催を主導した、典型的な地域おこし型アート・プロジェクトである。総合ディレクター

4) 以下、国東半島芸術祭や個々の作品に関する一般的な記述は、特記ない限り、公式ガイドブック（吉田ほか編 2014）による。

には、別府市において ^{べっぷ}BEPPU プロジェクトを成功させていた山出淳也氏（特定非営利活動法人 BEPPU PROJECT 代表理事）が就任した。延べ来場者数は60,028人とされている（国東半島芸術祭実行委員会 2015: 10）。

国東半島芸術祭はパフォーマンスプロジェクト、レジデンスプロジェクト（展覧会など）なども含むが、サイト・スペシフィック・アートが中心であった。表1に示したように、6アーティストによる造形作品と、1つのメディア・アート作品がサイト・スペシフィック・アートとして展開されていた。特筆されるのは、サイト・スペシフィック・アート作品はメディア・アートも含めてすべて常設で、芸術祭終了後3年以上たった2018年春の時点でも鑑賞可能であることである。以下、サイト・スペシフィック・アートのうち、メディア・アート作品を除き検討する。

2. サイト・スペシフィック・アート作品の概要

1) オノ・ヨーコ「見えないベンチ」・「念願の木」、チェ・ジョンファ「色色色」(①)

「見えないベンチ」は、^{ながさきはな}長崎鼻の公園とその周辺の13か所にそれぞれ石のベンチと「インストラクション」を刻んだ標石を配したものである。「インストラクション」とは、オノ・ヨーコが1964年に『グレイプフルーツ』で発表した詩的な指示書で、例えば「バケツに水を汲んで／月を盗みなさい。／水面から月がなくなるまで／盗み続けなさい。／1964年 春／オノ・ヨーコ」といった文言である。これら「インストラクション」の含意を考えながら13か所を見て回ることによって周囲の景観を楽しむようになっている。ただし、既発表の「インストラクション」を用いたことでこの作品は鑑賞者に普遍性をより感じさせる可能性がある。すなわち、国東半島でなくてもニューヨークでも福岡でもどこでも成立する作品として意識され、サイト・スペシフィックらしさは伝わりにくいかもしれない。

同じくオノ・ヨーコによる「念願の木」は、願い事を短冊に書いて結びつけるという一見ありきたりの作品である⁵⁾。ただし、木に結びつけられた短冊はアイスランドのイマジン・ピース・タワーから宇宙に向けて映写されることになっているという。



図2 オノ・ヨーコの2作品

表1・図1の①。左が「見えないベンチ」のうちの1つ、右が「念願の木」で、後ろに別の「見えないベンチ」がみえている。2017年撮影。

5) こうした鑑賞者（あるいは地元住民）の働きかけ・参加を重視するのがアート・プロジェクトなどにおけるアート作品の特徴であり、国東の他の作品にも同様の工夫がみられる。

一方のチェ・ジョンファ「色色色」は、ピラミッド型の土壇（展望台）で、周りの景観に目を向けさせる仕組みである点は「見えないベンチ」と似ている。チェ・ジョンファの従来の作品とは一見すると異なったものだが、霧島アートの森（鹿児島県湧水町）に設置された「あなたこそアート」、土庄港（香川県土庄町）に設置された「太陽の贈り物」のいずれも、大きな額縁状をした風景を際立たせる作品であり、その点では「色色色」も同じであるといえよう。



図3 チェ・ジョンファ「色色色」

表1・図1の①。2017年撮影。



図4 勅使河原三郎の2作品

表1・図1の②。左が「月の木」、右が「光の水滴」。2017年撮影。

2) 勅使川原三郎「月の木」・「光の水滴」(②)

これら2作品は並石ダム周囲の遊歩道ぞいに設置されている。またここでは勅使川原三郎ほかの舞踏公演も行われた（2014年11月8・9日）。風景に溶け込むことが目指された作品であるが、2017年11月現在、「水の水滴」から「月の木」をみると、背後で道路工事が行われ、大きく斜面が切り崩されていて、芸術祭当時の借景は失われている。

3) 宮島達男「Hundred Life Houses」(③)

高さ30m、幅16mの岩崖で、縄文時代の遺跡「成仏岩陰遺跡」でもある場所にこの作品は設置されている。この作品は「現代の磨崖仏」となることが意図され、100個のデジタルカウンターが赤いデジタル数字を表示するものである。国東半島には有名な磨崖仏が複数存在し、それらに影響を受けたものといえることができる。デジタルカウンターの数字が移行するスピードは100人の地元住民や公募で選ばれた人々が各自で設定した。これ



図5 宮島達男「Hundred Life Houses」

表1・図1の③。2017年撮影。

は宮島が直島の「シー・オブ・タイム」でとったのと同じ手法である。

4) アントニー・ゴームリー「ANOTHER TIME XX」(④)

この作品が設置されているのは標高320mの切り立った岩場で、すぐ近くには修験の場である五辻不動尊もある。そうした宗教的な場であることもあって、アーティスト本人で型を取った男性器も明瞭なこの作品の設置には反対の動きもあった⁶⁾。芸術祭終了後に撤去を求める動きも一部であったものの、結果としては収束している。

この作品を訪れて興味深かったのは、像の足下に賽銭が供えられていたことである。場所が場所だけに像自体が宗教性を帯びてとらえられているのかもしれない。

5) 川俣 正「説教壇」(⑤)

この作品が設置されているのは、天正少年遣欧使節の一員としてローマを訪れたペトロ岐部の出身地で、カトリック教会のすぐ上という位置である。この作品は木々のなかに設けられた回廊状の木造テラスで、回廊はペトロ岐部の行程を表現しているという。なお、この作品には地元の子どもたちが製作した鳥の巣箱が取り付けられている。



図6 アントニー・ゴームリー
「ANOTHER TIME XX」

表1・図1の④。2017年撮影。



図7 川俣 正「説教壇」

表1・図1の⑤。2017年撮影。

Ⅲ サイト・スペシフィック・アートと場所

1. 従来のサイト・スペシフィック性に関する議論

上述したように、サイト・スペシフィック性に焦点を当てている先行研究はあまり多くない。ただし、作品の制作・鑑賞に場所の何が影響を与えているかについてはいくつか考察がある。

アーティストであり大学教員でもある村上祐介は、場所の影響を「意味的要素」と「空間的要素」に分けて論じている(村上 2012: 437)。「意味的要素」はその場所の文化や歴史に関するもの、「空間的要素」は水や光線、木々の緑など、その場所の物理的特徴に関するものである。同様に、新宿アイランドのパブリック・アート計画を立案したキュレーターの南條史生も、作品が考慮すべき「空間の文脈」を、「文化・歴史的な文脈」と、「空間の形態や色、また建築的な特徴といった(文脈)」に分けて論じている(南條 1995:36)⁷⁾。

6) 経緯については次の新聞記事などを参照。『「裸体像に意見しない」六郷満山会、来月峰入り』、大分合同新聞朝刊2017年3月25日。

7) 南條の議論は新宿アイランドのパブリック・アートに関するものであるが、それらはいずれもサ

また會澤祐貴・岩佐明彦は建築学の側からサイト・スペシフィック・アート作品による場所体験の特性を4つに分類しているが（會澤・岩佐 2009），屋内設置で場所との関わりの薄い「独立型」を除いたうち，「近傍型」・「広域型」⁸⁾が村上のいうところの「空間的要素」，「歴史型」が「意味的要素」に該当するものである。

このように，サイト・スペシフィック・アート作品に対する場所の影響は，「意味的要素」と「空間的要素」といった二分法でおおむね理解されているといってよい⁹⁾。これはむしろ間違いではない。主にアーティストの側からこうした実用的な二分法が出てくるとはわかる。しかし，そこに何が見過ごされているか，またどういった分類が代わりに可能か，もう少し考えてみたい。

2. モニュメントとしてのサイト・スペシフィック・アート作品

従来のサイト・スペシフィック・アートと場所に関する議論の問題点として第一にあげたいのは，モニュメント（記念碑）が区別されていないということである。

国東半島芸術祭の作品のうち，川俣正の「説教壇」^④は，近世初期のカトリック司祭で殉教者であるペトロ岐部を記念・顕彰するもので，明らかにモニュメントとしての性格をもつ。モニュメントは今日の人文・社会科学で重視されており，例えば「集合的記憶を統一的に作り上げるための相互行為の装置」（岩崎 2008: 50），「出来事を，証拠品としてのモノによってではなく，より直接に保存するために意図的に構築された記号」（小川 2002: 54）などと定義されている。記憶や過去認識に関わるものとしてモニュメントは理解されているといってよい。またこうした意味でのモニュメントは場所と強く結びつく存在でもある¹⁰⁾。

「説教壇」は，このようなモニュメントに明らかに該当する。モニュメントであるか否かは，学術的にも，社会的にも意味があり，サイト・スペシフィック・アート作品を論じるうえで無視すべきではない¹¹⁾。ただし，どのようなサイト・スペシフィック・アート作品がモニュメント化しうるか考えるためには，モニュメントについての記憶・過去認識以外の定義を検討する必要がある。

早い時期からパブリック・アートについて発言している研究者で，アーティストとしてサイト・スペシフィック・アートとみなせるものである。

8) この2つの違いは後述するスケールをめぐる違いとみることもできる。

9) 宮本は場所の解釈をめぐるアーティストと地元とずれが起こりうることを論じている（宮本 2011: 16-17など）。これはその場所のどんな要素を引き出して作品に反映させるかをめぐるずれといってよい。さらに鑑賞者まで含めれば，そうしたずれは常にあるといえよう。なお，上述のゴームリー「ANOTHER TIME XX」をめぐる対立は，作品に影響する場所の要素に関わるものというよりも，作品そのものに関わるものであったと考えられる。

10) 香川（2012: 135）は記念碑（モニュメント）を「すでに存在する記憶の場所を標しづけるもの」と「出来事の現場とは直接所縁のない場所に標しをつけることで，新たに記念・追悼の場を創出しようとするもの」の2つに分けて整理している。なお，このモニュメントの定義は，I でみた土屋（2008: 61）のサイト・スペシフィック・アートの定義と非常によく似ていることにも注意したい。

11) またどの作品も，「国東半島芸術祭記念」や「著名なアーティスト来訪記念」のモニュメントになりうるといえる。後述するように，モニュメントが見る側の解釈に依存していることの一例である。

作品も発表している竹田直樹は、モニュメントを「社会的メッセージ」を有するものと定義している（竹田 1997: 6）。竹田は、碑文などの形では明示されていないが平和や自由といったメッセージが込められたパブリック・アートをモニュメントとして位置づけるために、このようなモニュメントの定義を提示している¹²⁾。

竹田のこの定義に従えば、様々なオブジェや看板などのうち、何らかの社会的メッセージを認めうるものがモニュメントということになる¹³⁾。モニュメントと非モニュメントが連続的であることはいうまでもない。そしてこの定義は、上述の、記憶や過去認識に関わるものというモニュメントの定義も包摂している。過去の何かに意義を認め記念・顕彰するということも社会的メッセージに他ならないからである。日本語では「記念物」と訳される対象まで含む、英語の 'monument' の広い意味を反映したものといえるかもしれない。

国東半島芸術祭の「説教壇」以外の作品について社会的メッセージの有無を再検討すると、オノ・ヨーコ「念願の木」(①)が該当すると考えられる。ありきたりではあるが、希望をもつことの重要性という社会的メッセージをこの作品は伝えているからである。記憶や過去認識には全く関わらないが、明確な社会的メッセージをもつ「念願の木」を、「説教壇」に加えて、モニュメントとして位置づけたい。

さらにここで試論的に論じたいのは、あるオブジェ・看板が社会的メッセージをもつモニュメントとしてとらえられるためには、場所が大きく関わっているということである。オブジェなどから社会的メッセージが読み取られるかどうかは、その社会の規範や受け手側の解釈にゆだねられている¹⁴⁾。そして、その解釈にはオブジェなどの建てられた場所が関与していると考えられる¹⁵⁾。「説教壇」において、ベトロ岐部の出身地、そしてカトリック教会のすぐ裏手という場所が大きな意味をもつことはいうまでもない。また「念願

12) なお、竹田 (2001: 94-95) では、一転して、「モニュメンタリティを備えた作品は、周囲の空間と調和するのではなく、周囲の空間を支配する力をもつのではないか」というモニュメントに関する本質主義的な見解が示されている。しかし、むしろ「周囲の空間を支配する力をもつ」ような作品は社会的メッセージを読み込まれやすく、「モニュメンタリティ」を備えたものとみられやすいというべきであろう。

13) ただし、公共空間にあること、希少性を有することという2つの条件が必要であろう。前者はそもそも竹田が議論しているのはパブリック・アートであることから明らかである。後者については、大量生産されたオブジェや、スローガンが印刷されたステッカーをモニュメントとみることは難しいことを考えたい。ただし、一点ものである必要はなく、各学校に同じ二宮金次郎像があってもぎりぎりモニュメントとみなされよう。

14) モニュメントやアート作品はそれぞれ、ふさわしさ、わかりやすさが要求されるが、モニュメントの方がその水準は高いだろう。アート・プロジェクトにおける作品は、アート・プロジェクトという特定の文脈にあることでアート作品としてみられ、解釈されやすい一方で、日常のなかにあるモニュメントやパブリック・アートがモニュメントやアート作品として受け入れられるのは容易ではない。「念願の木」はアート作品としても、モニュメントとしても受け取られない可能性があるが、アート作品とみなされる可能性はやや高いと思われる。

15) 木下 (2014: 43)、平瀬 (2011: 96) は、近代日本における銅像について、建立場所が像の意味を大きく変えることを示している。銅像が半ばアート作品の、多義性をもつモニュメントであることにも注目したい。

の木」の場合も、長崎鼻の高台で海が見渡せるこの場所であることは重要であろう。学校や運動公園など若者が集まる場所でも、希望をもつことの重要性という社会的メッセージは伝わりやすいだろうが、例えば、山中の並石ダムや成仏地区にこの作品があったら、違和感をもたれるだろう。むしろ、この場所にどんな過去があるのか（つまり「希望」という社会的メッセージがことさらに必要とされるような事件でもあったのか）疑ってしまうかもしれない。

3. サイト・スペシフィック性と2つの比喻

従来のサイト・スペシフィック性に関する議論の第二の問題点として、作品と場所の結びつきは指摘されても、意味的にどのような関係にあるか検討が行われていないことがあげられる。以下では、その関係がメトニミーとメタファーという2種類の比喻によって説明できることを明らかにしていく。

先に、アートの分野において、サイト・スペシフィック・アート作品に場所の歴史や文化、あるいは自然や物理的な要素が影響を与えることが議論されていることをみた。国東半島芸術祭の作品についても、制作にあたってそうした影響を受けたことが表明されている。勅使河原三郎は作品(②)が設置された並石ダムについて「自分が歩く行為と、天体の軌道、光の変化、それらが見事に凝縮し、水面を包み込む。その体験が強烈でした」(吉田ほか編 2014: 39)と語り、また宮島作品(③)と川俣作品(⑤)については「縄文時代の遺跡に面する巨大な岩場。芸術祭のスタッフに初めてこの場所に案内されたとき、宮島は強い場所の力を感じたという」(吉田ほか編 2014: 59)、「川俣が国東を訪れ、最初にインスピレーションを受けたのが、このペトロ・カスイ岐部という司祭のエピソードだった」(吉田ほか編 2014: 55)と紹介されている。他の作品でも、明示されていないが、鑑賞する者はそうしたつながりを感じるだろう。

こうした、ある場所に何らかの要素を結び付ける認識は、認知意味論的にはメトニミーとよばれる。メトニミーとは、元来は(鍋の中身の)料理を指して「鍋」と称したり、ある少女をその子が身に着けているものに注目して「赤ずきんちゃん」とよんだりするような特定の表現技法をさしていた。しかし現在では、ある概念(料理、少女)を参照点(鍋、赤い頭巾)に結び付けてとらえる(図8)、われわれ人間の基本的な認知の枠組みとして理解されている¹⁶⁾。メトニミーは空間を秩序づける認識そのものであり、メトニミーによって作品と場所、様々なその場所の要素を関連づけることが可能になっているといえ

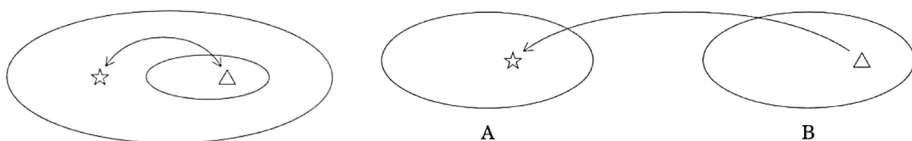


図8 メトニミーとメタファー

左のメトニミーでは、ある概念☆が参照点△に結び付けてとらえられている。一方、右のメタファーでは、領域Aと領域Bは写像関係にあり、概念☆が概念△を通して理解されている。

出典：吉村公宏 2004. 『はじめての認知言語学』 研究社。

16) 環境認知の枠組みとしての比喻について、詳細は拙稿(大平 2010)を参照。

る。

またこのように考えるならば、ある場所の様々な要素を（例えば）意味的要素、空間的要素といったように二分することはほとんど意味をもたないことがわかる。そもそも、上述の宮島作品について「強い場所の力」と表現されているように、影響を与えた場所の要素が文化・歴史的なものか、空間的なものかは、厳密には分けられないだろう。

なお、サイト・スペシフィックといってもその空間スケールはいろいろである。例えば国東半島にインスパイアされたというような大スケールでサイト・スペシフィックな作品から、展示された室内の雰囲気になじむ、きわめて小さなスケールでサイト・スペシフィックな作品までありうる。ただ、メトニミーがそこに働いているということには変わりがない。大スケール、小スケールのどちらが優れているというようなことは一概にはいえないであろうが、あまりにもスケールが大きかったり小さかったりするとサイト・スペシフィック・アートとしてはとらえにくくなるのかもしれない。

空間把握の基本的な認識であるメトニミーに加え、作品の制作から鑑賞までの各場面には、ある場所を他の場所に見立てる認識であるメタファーも関わっている。メタファーは類似性に基づく表現や認識として説明されるが、それ以上にわれわれ人間にとって重要で基本的な認知の枠組みである。例えば、「大きな音」や「精神的にハイ」という表現は、ある（とらえにくい）領域（聴覚、心理状態）を別の（よりとらえやすい）領域（視覚、空間）で認識するメタファーに基づいている（図8）。

国東の作品で、アーティストがこうしたメタファーの作用を明示しているのは、宮島達男「Hundred Life Houses」(③)と川俣正「説教壇」(⑤)である。宮島作品は「現代の磨崖仏」(吉田ほか編 2014: 58)と表現され、「2013年冬、国東半島を初めて訪れた宮島は岩山や磨崖仏に心を奪われ、自分の作品を設置する場所は、岩壁でなければならぬと確信した」(吉田ほか編 2015: 136)と紹介されている。成仏地区の岩崖を、特定されていないが、国東半島内の熊野磨崖仏(豊後高田市)など別の場所に見立てるメタファーがそこには作用していることがわかる。一方の川俣は、自らの作品について「彼(注: ペトロ岐部)がパチカンまで行き、日本に戻って殉死する^メという軌跡、道行きの経験をあの場所で少しでも感じることができないだろうか、森の木々の中を^メ通って行く道をつくろうと思いました」(吉田ほか編 2015: 162)と述べている。つまり、アーティストの企図では、作品全体としてローマまでの往復の行程の見立て、すなわちメタファーになっていることがわかる。ただし、事前に作品について予備知識を仕入れたり、現地で解説シートを入手したりしない限り、その企図は伝わり難いように思われる。

このようにアーティスト側が明示していなくても、鑑賞する側が作品を含むその場所から他の場所を見立てる(他の場所とそこでの経験を思い浮かべる)ようなことはいくらかでも起こる。例をあげよう。アントニー・ゴームリー「ANOTHER TIME XX」(④)を現地でみて、筆者は五島福江島の空海像を重ね合わせた。人によっては田沢湖のたつこ像だったり、高崎観音やリオデジャネイロのキリスト像だったりするかも知れない。むろん、他の同じく本人から型取りされたゴームリー作品を連想した者もいるだろう。また、オノ・ヨーコ「念願の木」(①)であれば、絵馬の吊るされたどこかの神社を思い浮かべることができる。あるいは、どこか別の「恋人の聖地」や、過去に七夕の飾りつけをした自宅や幼稚園などかもしれない。明確に本人でも示せないかもしれないが、過去のどこか別の場

所にこの作品のある場所をなぞらえて、つまり見立てていることになる。また、この木に吊るされた短冊がアイスランドのイマジン・ピース・タワーから光の束となって天に届くという設定を知れば、この場所はイマジン・ピース・タワーに、あるいは宇宙にさえなりうる。これも見立てである¹⁷⁾。

すなわち、アート作品と場所の間には、作品が場所間の見立て＝メタファーを促すという関係がある。そのメタファーはアーティストが明示する場合もあるが、基本的には鑑賞者の感性に依存している。作品、鑑賞者や鑑賞の条件によっては見立て＝メタファーが全く働かない場合もあり、サイト・スペシフィック性にメタファーが常に関わるわけではない。しかし、アート作品と場所の間に作用しうるメタファーはきわめて多様であり、作品のもつ意味の深みや、鑑賞者や鑑賞の条件によっても作品のもつ意味合いが異なるという面白さを作り出しているといえる。

このように、サイト・スペシフィック・アート作品と場所との意味的な関係は、メトニミーとメタファーという2種類の比喩の働きによって説明できる。ある場所に何らかの要素を結び付ける認識であるメトニミーと、場所間の見立てであるメタファーによって、サイト・スペシフィック性は成立しているのである。メトニミーはおそらく全ての作品についてみられる一方で、メタファーの働きは作品や鑑賞者によってかなり濃淡あることが予想される。サイト・スペシフィック・アート作品は、場所に関わるメトニミー、メタファーを鑑賞者に引き起こすトリガーとして機能しているといえよう。

メトニミー、メタファーという2つの比喩によって、これまである種のブラックボックスであったサイト・スペシフィック・アートにおけるサイト・スペシフィック性とは何か、明らかになったといえよう。サイト・スペシフィック・アートについて、従来は、場所の様々な要素から影響され、インスピレーションを受けるということ、すなわち、作品と場所とのメトニミーの関係しか意識されていなかった。それはむしろ重要ではあるが、我々は作品を介して場所間の様々な見立てを行っている。そうしたメタファーがサイト・スペシフィック性により厚みや深みをもたらししているのだろう。また、メトニミー、メタファーはわれわれの基本的な認知の枠組みであり、その一部を、アート作品と場所に着目して切り出したのがここでの検討ということになる。サイト・スペシフィック性はアートだけで自立しているものではなく、広くわれわれの場所をめぐる認知や表象のなかでどのような位置づけにあるか考察される必要がある。

IV おわりに

本稿では、国東半島芸術祭のサイト・スペシフィック・アート作品群を事例に、サイト・スペシフィック・アートと場所の意味的な関係について、次の2つの点を明らかにした。1つは、社会的メッセージを有するサイト・スペシフィック・アート作品はモニュメントになりうるということである。もう1つは、サイト・スペシフィック・アートにおけるサイト・スペシフィック性は、ある場所に何らかの要素を結び付ける認識であるメトニミーと、場所間の見立てであるメタファーという2つの比喩の働きによって成立しているとい

17) もちろん、こうした場所間の見立てとなるメタファー以外に、われわれは作品について、誰々に似ている(「ANOTHER TIME XX」)、電動歯ブラシみたいだ(「月の木」)といった様々なメタファーを働かせている。そうしたメタファー認識の一部に場所間の見立てもある。

うことである。

サイト・スペシフィック・アート作品に対する意味づけの3つの層として、メトニミー、メタファー、そしてモニュメント化を次のように説明できる。まず、(おそらく)すべてのサイト・スペシフィック・アート作品は、メトニミーの働きによって場所と関係するもの、すなわちサイト・スペシフィックなるものとして了解される。その上に、メタファーが場所に関わる意味を加えるが、これは作品や鑑賞者、鑑賞の条件などにより作用しないこともある。さらに、一部の作品は社会的メッセージが読み込まれ、モニュメントとして了解される。本稿でここまでみてきたサイト・スペシフィック・アート作品の意味論的な認知・解釈の過程をこのように整理しておきたい。

筆者の関心の中心はモニュメントの空間的・場所的な諸相にある。サイト・スペシフィック・アートによって、モニュメントをテキストが含まれないものを含め、広く取り上げる切り口を得ることができた。なお、本稿ではメトニミー、メタファーとともに主要な3つの比喩の1つであるシネクドキについては非空間的な認識の枠組みであることもあって触れていない。モニュメントやサイト・スペシフィック・アートにおいて、シネクドキをどのように考えるべきかについては別稿に譲りたい。

〔付記〕本稿は日本地理学会2018年春季学術大会（於東京学芸大学）における口頭発表に基づいている。

文献

- 會澤祐貴・岩佐明彦 2010. アート作品による場所体験：「水と土の芸術祭」の作品分析を通して. 2010年度日本建築学会大会学術講演梗概集, 671-672。
- 藤井光・藤田直哉 2016. エステティック・コンディション：美学をかこむ政治や制度. 藤田直哉編『地域アート：美学／制度／日本』257-300. 堀之内出版。
- 藤田直哉 2016. 前衛のゾンビたち：地域アートの諸問題. 藤田直哉編『地域アート：美学／制度／日本』11-43. 堀之内出版。
- フंक, カロリン・大塚寛子・張楠 2013. アート・ツーリズムにもとづく発展の可能性と課題：直島の事例から. 環境科学研究 8: 77-90。
- 橋本敏子 1997. 『地域の力とアートエネルギー』学陽書房。
- 平瀬礼太 2011. 『銅像受難の近代』吉川弘文館。
- 岩崎 稔 2008. 記念碑と対抗的記念碑. *Quadrante* 10: 47-56。
- 香川 檀 2012. 『想起のかたち：記憶アートの歴史意識』水声社。
- 木下直之 2014. 『銅像時代：もうひとつの日本彫刻史』岩波書店。
- 国東半島芸術祭実行委員会 2015. 『国東半島芸術祭総括報告』国東半島芸術祭実行委員会。
- 松本文子 2017. アートプロジェクトと地域づくり. 神谷浩夫・山本健太・和田崇編『ライブパフォーマンスと地域：伝統・芸術・地域文化』66-83. ナカニシヤ出版。
- 宮本結佳 2011. 現代アートを媒介とした景観創造の実践：作家・住民間の場所解釈をめぐる相互作用と作品の地域資本化. 滋賀大学教育学部紀要Ⅱ人文科学・社会科学 61: 15-27。
- 村上佑介 2012. アートプロジェクトにおける「サイト・スペシフィックな彫刻」の特質. 大学美術教育学会誌44, 431-438。
- 南條史生 1995. アートにおける公共性の概念とそのプラクティス. 長谷川愛子編『パブリック・アー

- トの現在形：新宿アイランド・アート計画（SD 別冊27）』33-37. 鹿島出版会。
- 小川伸彦 2002. モノと記憶の保存. 荻野昌弘編『文化遺産の社会学：ルーブル美術館から原爆ドームまで』34-70. 新曜社。
- 大平晃久 2010. 比喩による場所の言語的構築. 地理学評論83（3）：270-287。
- 及川裕子 2015. 地域アートプロジェクトの空間性とアーティストの情動：「墨東まち見世」を事例に. 人間文化創成科学論叢17: 237-245。
- 竹田直樹 1997. 『日本の彫刻設置事業：モニュメントとパブリックアート』公人の友社。
- 竹田直樹 2001. 『アートを開く：パブリックアートの新展開』公人の友社。
- 竹中克行・金原彩音 2016. アートから考える名古屋・中川運河再生の可能性. 地理学報告118: 1-16。
- 田代洋久 2014. 地域性と結合した文化的資源の創造による島の活性化: 直島町・小豆島町. 佐々木雅幸・川井田祥子・萩原雅也編『創造農村：過疎をクリエイティブに生きる戦略』204-223. 学芸出版社。
- 土屋誠一 2008. ランド・アート. 美術手帖編『現代アート事典』60-63. 美術出版社。
- 吉田宏子ほか編 2014. 『国東半島芸術祭公式ガイドブック』美術出版社。
- 吉田宏子ほか編 2015. 『国東半島芸術祭記録集』美術出版社。
- Kwon, M. 2004. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.

