

場所固有性の概念の出自と機能

上村 博

はじめに

「場所固有」(サイト・スペシフィック site-specific) という語は、二十世紀後半から、さまざまな表現活動で用いられてきた。場所に関係する以上、多くの場合は屋内外の空間的な構造物について用いられることが多いが、他の領域でも同様の性格が強調されることがある(「場所固有の演劇」 site-specific theatre やサウンド・アートなど)。この「場所固有の芸術」が見られるようになったのはおおむね前世紀の六〇年代から七〇年代の北米である。この語の最初の使用ははっきりしない。しかしすでに屋外の土地を造形するランドアートや、一九六八年のダグラス・ヒューブラーのプロジェクト「場所の彫刻」 Site Sculpture Project などの試み、またギャラリー空間内でも、その場に立ち会う観衆との関わりを前提に作品を設置するミニマリストの彫刻などから事実上誕生していた。その後七〇年代にローレンス・アロウェイ⁽¹⁾やキヤサリン・ハウエツト(第二章で後述)らによって概念として意識的に用いられるようになったと言えよう。

その背景については、場所固有性(サイト・スペシフィシティ site-specificity) という言葉遣い自体から、すでにある程度窺える。そもそも特定の空間を占める造形物を作るのであれば、それは自然と場所性を帯びる。建築であれば、彫刻であれば、絵画であれば、特定の場所に置かれることを前提に芸術家は仕事をしてきた。しかし、近代になると、その前提が変わってきて、どこでも同じように鑑賞の対象となる作品が当たり前になる。芸術領域が自律性を獲得し、現実の物理的な場所性よりも、芸術という世界のなかで作品との接し方や評価の仕方が決まるようになった。二十世紀世紀後半になって、芸術の近代主義が作り出したそうした事態への異議申し立て、ないしは批判的な乗り越えの契機として、あらためて場所固有性が注目された、ということはある程度想像可能だろう。

ミウオン・クオンは場所固有の芸術に関する著書『もう一つの場所へ(次から次へ)⁽²⁾』のなかで、二十世紀後半以降の芸術で用いられる「場所」や「場所固有」の概念について詳細な分析を行っている。それについては後続の章であらため

て触れることにするが、同氏も場所固有の芸術の出現を「近代主義のパラダイムの劇的な転覆」として記している⁽³⁾。ただし、これも予めクオンが指摘するように、場所固有性は単に「芸術ジャンルではなく、一種の問題であると同時に観念でもあるものであり、芸術と空間政治の特殊な暗号⁽⁴⁾」として扱われるべきものになってゆく。実際、場所固有性の芸術は近現代の芸術の文脈から語ることはできるだろうが、しかしまた、近代主義(モダニズム)批判は芸術の領域に限ったわけではなく、一九六〇〜七〇年代にかけて同時に生じたさまざまな文化的制度の見直しや社会的な既成概念への異議申し立てのひとつと言えるだろう。

近代芸術の自律性が自明ではなくなったこと、あるいはクオンを参照する市川寛也氏が日本の事例を挙げつつ示したように⁽⁵⁾「サイト・スペシフィック」場所固有)から「コミュニティ・スペシフィック」(共同体固有)への移行が展示物を鑑賞するという以上の多様な「参加」のありかたを可能にした、ということは十分首肯できる。しかし、市川氏も指摘するように、各地の地域芸術祭などでは依然として展示を目的とした場所固有の芸術も多く見られる。それはそれですでに人口に膾炙したジャンルとして確立していて、単純に空間的な場所から共同体という場所への関心の移行ということで終わるものではない。またさらに、共同体に固有の芸術が空間的な場所性と相容れないというわけではない。実際、地域共同体はもちろん、学校や会社といった組織にとつては、元来その地理的な位置と風土、またそれらとともに出来上がった歴史が共同体のアイデンティティと深く繋がっており、共同体固有と場所固有(あるいは土地固有)とを区分することは難しい。共同体固有の芸術と場所固有の芸術とは微妙なズレを保ちつつ、重なり合っている。

勿論、こうした場所固有性 site-specificity と共同体固有性 community-specificity との重なりを用語の問題として説明することもできる。「場所」(トポス)という概念は本来多義的であって、空間的な場所を指すときもあれば、共通の話題や関心の依拠する記憶の場所を指すこともあるからである。しかし、なぜそのような多義的な語が利用され続けるのだろうか。ダニエル・ビュランが言うように場所固有性という語は「使い古されて意味がなくなった⁽⁶⁾」というだけだろうか。あるいは、そもそもこの場所の多義性は何に由来するのだろうか。おそらく、これは単に場所という記号が最近になって広い意味で使われ

るようになったというだけではなく、我々がどのような場所や共同体に帰属するのかというアイデンティティ自体の不安定さの故であり、場所固有の芸術の出現によってその意識があらためて問題化したのではないだろうか。

本稿はこうした問題意識から、場所固有性を二十世紀後半の芸術動向の一特性として考えるのにとどまらず、芸術がどのようにして場所や共同体と関わるのか、またさらに芸術がどのような場所や共同体を作るのか、という原理的な考察を行いたい。実のところ、これは近代的な芸術制度が確立して以来繰り返されてきた問題でもある。そのため、後続の章では、ひとまず近代の芸術制度を顕著に代表する美術館が出現した当時の議論にまでさかのぼって、作品と場所とを巡る議論を振り返り、両者の関係が近代以降どのような文脈で語られてきたのかを確認する。ついで、その構図を踏まえつつ、芸術の場所固有性の議論が顕在化する二十世紀後半に立ち返り、そこで語られている芸術と「場所」「共同体」の芸術に果たしてどのような新しい状況が生じているのか、あるいは生じていないのかを検証しよう。そして最後に、場所固有の芸術という概念がなぜかつて求められ、また今日なおなぜ求められているのかという点を共同体や個人のアイデンティティとのかかわりにおいて考察したい。

一、使命と喜悅

芸術の場所性を問題とするのは、何も二十世紀後半に生じた近代批判に始まったわけではない。芸術と特定の場所とを結びつける考えは古く、音楽や建築の様式分類に地名が用いられる（東遊「リュディア魔法」など）ことから、その関係性は意識されていた。しかし、それらの名前を持つ作品は必ずしもその名の示す土地そのものになくてもよい（むしろそれぞれの土地を遠く離れた文化的中心で用いられることが多い）。作品が土地に根ざすという考え方を普及させたのは、個人の感性を重視する近代的な（さらにはロマン主義的な）芸術観と国民国家の意識の高まりである。後者の地域や国家のアイデンティティとして文化芸術を扱う態度は、より広く、近代の芸術受容のありかたとしての主観的・個別的な性格に包摂される。十八世紀なかばのドイツ人たちが、ヴィンケルマンやバウムガルテンであれば普遍的な芸術的価値を前提としていた。しかしその時代には欧州でもすでに主観的な感情や色彩への関心は芽生えており（たとえばド・ピールやデュボス）、芸術の経験にいつでもどこにでもありうる古典的な美を求めるという態度ではなく、

芸術的価値に個別性が、あるいは時代の色や場所の色が追求されるようになっていた⁷⁾。

芸術作品の鑑賞のために作られた特別な空間と、作品が本来そのために生み出された場所との二項対立という図式が生み出されたのも、実のところこうした近代的な芸術的価値の到来がもたらしたものである。主観的な審美的経験を与えてくれる美術館的な空間の理念も、個性ある作品を生み出す母体としての土地（国）という理念も、兄弟のようなものである。

そのうえで、近代的な制度としての美術館が誕生した十八世紀末から、すでに場所と芸術の関係が議論されており、作品を収奪し移動させることを批判する言説が現れていた。アントワヌ・クリゾストム・カトルメール・ド・カンシのそれはその代表であろう。フランス革命期の動乱のなかで、さまざまに文化行政の改革も企てられた。その経緯は単純ではないが、ひとつの大きな出来事としては、作品の歴史性を前提にするような美術館展示が始まった。アレクサンドル・ルノワールのフランス記念物美術館 *Musee des Monuments Français*（一七九五〜一八〇六年）は大革命期に破壊の危険に晒された寺院の記念物を集めた美術館である。わずか二〇年ほどしか存在しなかったものの、実物資料によってフランス王国からフランス共和国に至る「歴史」をテーマにした展示を行った点で画期的であった。また同じ頃、ナポレオン戦争の戦利品としてヨーロッパ中の美術の傑作がパリに集められ、中央美術館（ナポレオン美術館、ルーヴル）で展示されるが、ここでもヴィヴァン・ドゥノンによって芸術の歴史を傑作によって物語る展示が行われた⁸⁾。フランス記念物美術館と中央美術館とは芸術作品の扱いは全く同じというわけではなく、前者は歴史記念物としての資料、後者は芸術史の資料という違いはあるが、いずれも芸術作品は同時代的に共有されるものというよりも、歴史的な資料となり、時間的な距離を置いて芸術史の中で比較対照されるものになる。カトルメールの批判は、こうした知的な資料として、あるいは「批判的精神」の対象となった芸術作品はもはや本来の使命を見失っている、という点にある。彼は『芸術作品の使命についての道徳的考察』（一八一五年）でこう書いている。「後述するように批判的精神は、美しい事物を生み出す源を破壊する精神であるが、それは近年ヨーロッパにはびこる奇妙なシステムに依拠するところが大きい。諸芸術を盛況にする秘訣はコレクション、展示室、美術館といった作品の集積にある、と信じ込まされているのだ。」⁹⁾

作品をその作られた場所から引き離して美術館に集め置くことは、芸術活動を損なってしまう、というのである。カトルメールは、芸術がそれを生み出した共同体と必然的に結びついていることを強調し、ナポレオンの全盛期に身の危険を顧みずに、彼の軍隊がイタリアからフランスに作品を持ち去ることを厳しく批判した⁽¹⁰⁾。

ところで、カトルメールの美術館批判には、反知性主義的で感覚的享受を重視する姿勢が目立つものの、そこには複合的な理由が併存している。たしかに、彼にとって芸術作品は感覚的な喜びの対象である。ミケランジェロの弟子たちの作品によって飾られたフィレンツェのブオナローティ宮について、彼はこう書いている。「何と多くの印象が我々の魂を掴むことだろうか。何と多くの寛大で、感動的で、高揚した思想が我々の魂に讃嘆するよう仕向けることだろうか。そのために批判的精神は感情の享受を邪魔しに来ることはできないだろう。」⁽¹¹⁾しかし、この『道徳的考察』(二八二五年)のテキストでは感情の優位が語られるものの、それに先行する『ミランダの手紙』(二七九六年)では彼は「イタリアを一種の総合的な美術館、諸芸術の研究に適した全ての事物の完全な収蔵庫とする理由は千にもほります」⁽¹²⁾と書いており、議論は単純ではない。ローマに美術品があることは「好奇心に満ちた者たちや学生たちの群れ」を連れて来て、彼らに「教育という果実」を摘ませてくれるのである(同所)。ここでは、他の国の美術館への作品の移動は批判するが、美術館制度そのものが必ずしも否定されているわけではない。

この美術館に反対するようにも見え、また美術館を支持するようにも見える言説については、アドルノのエッセイ「ヴァレリーブルースト美術館」(『プリズメン』)の巧みな分析を思い出させる⁽¹²⁾。社会との連関を失った作品が集積する美術館を嫌うヴァレリーと、美術館での作品鑑賞を愛好するブルーストとを対比させつつも、アドルノは両者が実は共通して芸術作品が喜びをもたらすという信念を持っていることを指摘する。ヴァレリーにとっては作品がごっちゃに並べられた場所では芸術作品が十全に喜びを与えてくれない(ヴァレリーは同時に奏でられる十のオーケストラに例える⁽¹³⁾)。その一方で、ブルーストにとっては、食卓の周りに飾られるような額絵ではなく、美術館的な空間においてこそ作品の享受が満足にできるのである。この両者の姿勢はカトルメールのそれにも近い。カトルメールの一見すると矛盾するような言葉遣いは、実のところ、いかにして作

品を徹底的に感受しようとするか、という態度の二面的なあらわれとして考えることができよう。ほかならぬ作品を生み出した土地こそは、何よりも優れた美術館的空間として作品の喜びをもたらしてくれる、というわけである。

ところで、先述のヴァレリーの態度についてのアドルノの観察は興味深い。「ヴァレリーにとっての芸術は、直接的な生の場所を、すなわち、かつてそれがそのなかにあつた機能的連関を失ったときには滅びているのだ。つまり、使用する可能性と関係を失ったときには滅びているのである。つねにその環境への眼差しをたたえたあの輪郭の精密な事物や詩を作り出す彼のうちなる手仕事職人は、芸術作品の場所、その文字どおりの場と精神的な場にたいし、はてしなくその明察の度を加えていく。『中略』彼は「芸術ノタメノ芸術」という原理に、その芸術の否定のとは口にしたるまで従うのである。彼にとっては、何物によってもかき乱されない瞑想の対象としての純粋な芸術作品が重要なのであるが、あんまり長いことじっと見つめているうちに、それがそのような純粋な瞑想の対象としては死に絶え、美術工芸的な装飾品にまで退化していること、ヴァレリー自身にとつと同様その作品にとつてもその存在理由(レゾン・デートル)であつたあの品位(Weird)が奪い去られてしまっていること、そのことを見抜くにいたるのだ。純粋な作品を物象化と無関心が脅かしている。」⁽¹⁴⁾

この数行ほど近代芸術のアポリアを見事に表現した文章は少ないだろう。そしてまたこれが芸術の置かれる場所のありかたを考える上で重要な示唆を与えてくれる。

純粋な芸術作品の享受は、ともすれば美術館のように生活環境から隔離された場所でこそ可能になるように思われる。しかし作品にその輪郭を与えるのは作品が生み出された場所のなかにおいてであるし、作品が生活の連環から切り取られて作品のためだけの場所に移し置かれたなら、そこで作品は芸術という別のジャンルに組み込まれ、比較対照され、評価され、陳列の対象さらには文化的な消費財となってしまう。喜びをもって味わわれる対象になるには、そのような美術館的な鑑賞対象ではなく、経験の直接性を保っていることが必要なのである。芸術のもたらす喜びは、生活環境における使命を失うことで、むしろ損なわれてしまう。

ところが、その逆も同様であり、芸術をただそれが作られた環境のなかに置き戻そうとしても、それは原理的に不可能であり、美術館での作品の集積以上

にひどい結果になる。アドルノに言わせれば、蠟燭の灯りのもとのモーツァルト演奏はコスプレのようなものに堕してしまう⁽¹⁵⁾。それは芸術が生活との直接性を保っているというより、偽りの環境のなかに置かれているだけでしかない。今日では美術館的な場所以外で過去の芸術作品が我々の生と直接的な接点を持ちうるのは甚だ困難である。そしてそれにもかかわらず、美術館的な空間も、作品を芸術ジャンルの歴史の中に位置づけようとするなら、作品経験の直接性は失われてしまう。アドルノが別の箇所でもバツハについて述べているように、「彼「バツハ」に与えられるものは、彼の熱心な後援者たちが最終的に擁護したがっているものであり、彼は中性化された文化財に変じ、そのなかで美的成功は、それ自体としてもはや実体をもたない真理とどんより混ぜ合わされる。彼らはバツハから保存のよい中世都市のためのオルガン・フェスティヴァル用作曲家を作ったが、これはもう立派なイデオロギーである。」⁽¹⁶⁾

アドルノの表現はやや晦渋であるが、作品を何らかの既成の文脈に回収することによる変質、凡庸化、通俗化への警告として読める。いまや美術館的な鑑賞のありかたは避けがたいものであるが、しかしまた同時に、ただ美術館という中立的な空間に配列しても、かえって作品の十全な享受を妨げてしまうのである。

カトルメールやヴァレリーらの美術館という場所への忌避感、芸術作品がホワイトキューブのギャラリー空間に最初から当然のように存在してきたわけではなく、当初から作品のあるべき場所が問われてきたことを教えてくれる。そして二十世紀後半になって、あらためて脱美術館空間的な作品展示が試みられたのも、単なる芸術の新潮流だということでは片付けられないことがわかるだろう。それは近代の「芸術作品」というものの受容がそもそも孕んでいた二律背反のあらわれとも言える。そこで次章では、その点を踏まえた上で、二十世紀後半からの場所固有の芸術がどのように共同体と関わりうとしたのかを確かめよう。

二、共同体の場所

芸術の近代的制度を批判的に乗り越えようとする二十世紀後半からの動向と、その制度の誕生以来論じられてきた美術館批判とは、おのずと似た面はあるが、同時に微妙なズレも見せている。十八世紀末の美術館批判と二十世紀の場

所固有性の芸術とは、いずれも芸術の制度的、美術館的な受容のしかたを斥ける。しかし、前者はそれを社会的な道徳（風習、モラル）の観点から行ったが、後者は既存の芸術制度に対抗するために、道徳ではなく別の新たな芸術的原理を持ち出す（たとえば「知覚」や「表現の自由」といったきわめて近代的な芸術の論理）ことからはじまった。そして後にはそこに芸術を共同体とのかかわりにおいて拡張するような言説があらわれる。ただし、これらの場所固有の芸術を巡る議論においては、芸術と場所や共同体（コミュニティ）との関係において共通した構造が見て取れる一方、共同体の概念がきわめて複雑なものになっており、それが共同体の芸術（コミュニティ・ベースド・アート）の多様性をもたらしている。

ひとまず、場所固有の芸術の性格を端的に示した早い時期の例をあげよう。彫刻家ロイド・ハムロールやアシーナ・タカらの作品に触れながら、キャサリン・ハウエットはこう書いている。「[...]それらは共通して場所のラディカルな固有性への関与を公共彫刻の主要な規準としている。伝統的に公共空間のために作られた芸術作品はその場所に作られたあとに置かれ、その周囲の環境に対して成否はともあれ審美的な満足を目指して作用する。しかし美術館やギャラリーのオーソドックスな通念に対する反動の一部として、屋外に移動した芸術家たちは自然のあるいは人工的な場所を創作的な目的の手段として扱うことができるということに気づいた。」（「環境芸術の新たな方向」一九七七年⁽¹⁷⁾）この、「場所」を芸術家たちにとつての「手段」とするという考えは、その後のリチャード・セラの《傾いた弧》*The Tilted Arc*（一九八一年）を巡る裁判に関する発言でも顕著である。セラが受注してニュー・ヨークの連邦政府ビル前の広場に設置したこの作品は、ビルで働く従業員たちの署名請願もあり、裁判を経て撤去されたが、それに対してセラは売却後の作品を勝手に改変、破壊することを批判した。作品が社会の健全性に寄与するかどうかという規準を持ち出すことに対して、セラはドイツの宣伝担当大臣ゲッベルスが同様の考えだったことを引き合いに出しつつ、芸術家の著作権、さらには芸術的論理の独立性を主張する（「芸術と検閲」一九九〇年⁽¹⁸⁾）。このセラと同時期に、あるいはやや先駆けて場所と作品の関係を考察したロバート・アーウィンは、セラほど芸術家の活動に重きを置いていない。アーウィンは、従来の芸術作品（場所を支配する芸術）「場所にあわせた芸術」に対するものとして「場所固有の芸術」と、それに加えて、より「親密で、直接的な場所の読み取りに基づく」「場所に向けられた、場所に条件付けられた芸術」

を挙げ、この後者を彼の目指す方向としている⁽¹⁹⁾。この「場所に条件付けられた芸術」という考えは、「場所固有」の「場所」を芸術家の一方的な作為によるものではなく、環境との対話を重視する点で、むしろ建築やランドスケープデザインに近い、あるいは芸術家一般が本来大事にしてきた態度である（同時にこうした態度は、たとえば公園の無難なパブリックアートのように芸術が有用性に取り込まれる危険もあり、セラはそれに対して敢えて芸術的な挑発を行ったということも言える）。とはいえ、アーウインの姿勢がやや環境よりとしても、芸術家が場所を特有の審美的知覚を発生させる作品としていることには変わりない。

ところで、こうした場所固有の芸術を追究するのは別に、場所の概念を拡張し、よりメディアによる情報の共有や多様な参加者を許容するような芸術がある。ジェイムズ・メイヤーは、かつての制度批判的な、また大地を改造するアースワークのような場所固有の芸術が持っていた意味を、今日よりグローバル化し多文化的となった世界で更新しようとし、「字義通りの場所」literal site に対して「機能的場所」functional site という概念を提案した。初期の場所固有の芸術は、近代の芸術制度を、モノが「現前」する枠組みを批判的に意識化するという点で、見かけ以上に近代主義的だったが、機能的な場所を意図する作品においては、さまざまな場所のネットワークのうちのひとつの場所であり、さまざまな制度のなかのひとつの制度となる。セラと対比して例示されるロバート・スミッソンの作品を挙げつつメイヤーは「知覚経験のみに向けられた、唯一の区切られた空間としての場所、セラの現象学的場所ないしは制度批判の批判的場所は、「そこ以外の場所」を参照する場所のネットワークになる」という⁽²⁰⁾。

こうした概念は、とりわけ芸術のプロジェクトが自然環境や公共空間といった特定の場所にどのようなモノを置くかということよりも、人々の集団とともに行う一過性ないし継続的な活動に当てはまる。言い換えるなら共同体に基盤を置いた芸術（コミュニティ・ベースド・アート、あるいはコミュニティ・スペシフィック・アート）を念頭に置いて作られたものである。芸術家の仕事の場所が物理的な空間にとどまらず、共同体という場所に移っていったわけである。

しかしそれは単純な移行さらには進展と捉えることはできないのではないか。クォンは「場所固有性」を「現象学的」「社会的／制度的」「言説的」と三種に分類するが、それらをおおよそ時代順としながらも三者が同時に重なり合い、か

つ拮抗しているとも言う⁽²¹⁾。またクォンは「共同体」のありかたの多様性にも注意する。彼女は一九九三年にシカゴで行われた展覧会「行動する文化」Culture in Action のさまざまなプロジェクトを例にあげつつ、芸術の関わる共同体を「神話的統一の共同体」(community of mythic unity)「場所を持つ共同体」(“sited” communities)「一時的に作られた共同体」(temporary invented communities)「継続的に作られている共同体」(ongoing invented communities)の四種に分ける⁽²²⁾。「神話的」は理念的と言いつてもよいだろうが、たとえば「女性」といった普遍的なカテゴリーのもとでまとめられる共同体、「場所を持つ」というのは最も多く見られる共同体で、地域に基盤を持ち、既存の目的に応じて活動している組織である。これに対して、芸術家の仕事を中心になっているのが「一時的」あるいはその派生形としての「継続的に」作られる共同体である。

ところで、彼女の分類が示す通り、共同体の概念はきわめて曖昧で、複数の共同体のありかたが互いに相反することさえある。しかしここで、クォンが芸術と関わる共同体を、単に既存の制度的共同体や言説上のそれだけでなく、芸術活動自体が生み出すものも挙げている点は注目すべきである。神話的共同体にせよ、場所を持つ共同体にせよ、そこで何らかの芸術活動がなされる場合には芸術家やキュレーターが相応に大きな役割を果たすことは勿論であるが、ここでは芸術活動が共同体の目的に回収されるおそれもある。クレア・ビショッブが参加型芸術の質的な問題を指摘したのも（人工地獄⁽²³⁾）、この予定調和的な性格のゆえであるし、下手をすると単なる地方政治的イヴェントになりかねない。一方、クォンのいう芸術活動のもたらす「一時的な」もしくは「継続的な」共同体は、既存の制度的共同体と無関係ではないものの（たとえばクォンが例に引く「行動する文化」展での芸術プロジェクトでも、期間限定のプロジェクトチームは地域のエスニック・コミュニティの構成を配慮して編成される）、既存の共同体に芸術が新たな変容をもたらす、あるいは別種の共同体を加えることで、共同体の存在を自明のものにとどめておかないのである。

しかし実のところ、こうした「一時的」な共同体は、その構成員が制作過程に参加するという能動的な面があるにせよ、それが芸術的経験を共有することで成立するという点においては、一九七〇年代の場所固有の芸術に「現象学的」に立ち会う鑑賞者と同じである。さらには場所固有の芸術が、その「経験の枠組みを問い直す」という性質のゆえに結局のところ袂を分かつことができなかつ

た近代的な芸術システムとも原理的な共通性を持つていよう。単純に場所固有の芸術から共同体固有の芸術へと芸術の潮流が変化した、ということではない。むしろ複数の場所、複数の共同体がこれまでも併存してきて、これからも併存してゆく、ということが現実であろう。メイヤーの「機能的な場所」が「字義通りの場所」のあとに取って替わったわけではないのである。なみに、多分に情報的な場所の意義を語るメイヤーの論調に対して、クオンが現実の場所に根ざす重要性を指摘しているが⁽²⁴⁾、これは彼女の重要な結論のひとつでもある。

二十世紀後半から今世紀にかけての場所固有の芸術とそれを巡る言説は、場所と共同体の概念が物理的／字義的な場所に根ざすだけでなく、それと並行する場所も同時に許容しつつ、多様な芸術的試行を出現させてきた。ここで最初の問いに立ち返ろう。どうして芸術は場所に固執するのだろうか。二百年前のカトルメールの問題提起、百年前のヴァレリーの省察、半世紀前のモダニズム批判をはじめ、次々に場所との関係が反省され、場所の概念は拡張され、再構築されるが、場所固有性の概念は失効するどころか、共同体固有の芸術や参加型芸術のなかで生き延びている。最後の章では、その問題に対して、芸術の作る場所が個人や共同体のアイデンティティにどのように関わるのかという点から考察したい。

三、場所とアイデンティティ

芸術家と場所との関わりを、芸術家のふるまいかた、そして場所という記号のありかたの両方の側面において検討し、そのうえで両者の関わりの特徴をあらためて考えてみよう。

(一) 芸術家のふるまい

共同体に基礎を置く芸術（コミュニティ・ペイスド・アート）においても、芸術は近代以降持ち続けていた、自らの場所を得ることの困難を、共同体という語彙において繰り返し返しているように思われる。すなわち、芸術はその作られた場所において規定されざるをえない。それにもかかわらず、そこから逃れてあらたな場所においてこそ芸術としての享受が可能である。しかしいずれの場所においても芸術作品は凡庸な物象化の危険がある。コミュニティ・ペイスド・アートも同様である。共同体のなかで利用される便利な道具としての文化装置なのか、近代

（そしてポスト近代の）芸術というジャンル（あるいは芸術業界）の中でもはやされる前衛的なアートプロジェクトなのか。しかし、これは困難であると同時に、可能性でもある。実際、そのような両面の危険があるからこそ、場所固有性の多義性をあえて引き受けて活動する芸術家が必要ではないだろうか。

クオンは、ハル・フォスターの「民族学者としての芸術家」*Artist as Ethnographer* 論⁽²⁵⁾を踏まえつつグラント・ケスターの言説を批判するなかで、芸術家と共同体との関係の微妙さを語っている。ケスターは「美学的伝道者たち」⁽²⁶⁾のなかで、共同体の中で活動する芸術家があたかも自分がそれを代表しているように指導的にふるまうことの危険性を指摘している。これに対してクオンは、コミュニティ・ペイスド・アートにおいて芸術家が参加者の自信を引き出すようふるまおうとしている、と決めつけることは、逆に参加者の側の受動的な役割を固定化してしまふ、とする⁽²⁷⁾。ケスターの議論はここでは芸術家のありかたへの注意を意図したもので、不本意な批判かもしれないが、それでも外部からやってきた芸術家を実施するコミュニティ・ペイスド・アートの困難さは良く現れている。芸術家が共同体にはたつきかける、地域を活性化させるといっても、近代の芸術経験の場所を持ち込むだけでは実効性がないし、かといって既存の社会的な場所に迎合するのならそもそも芸術家の関与は無意味なのである。しかし既存の場所と芸術的な場所との双方に自覚的に距離を持つならば、芸術家にとってそれらの場所は単なる二律背反的な困難ではなく、むしろその多重性から双方にとって利益を引き出すことができるのではないだろうか。そしてこの多重性を可能にするのが、まさしく場所という記号の特性であるように思われる。

(二) 場所という記号

ジョンサン・カラが旅行の記号学について書いたように⁽²⁸⁾、観光名所は単に現実の場所というだけではない。それは実際の土地でありつつ、それが持つ文化的意味の記号ともなりうる。「意味するもの」自体が「意味されるもの」になるという内在性は身体や身体の置かれる場所をはじめ、日常的な生活では普通のことである。たとえば我々は洗面台や食卓の意味を、それらを一瞥すらせずに行動のなかで暗黙のうちに了解している。知覚と意味とが身体的習慣のなかで一体化しているのである。それに対して「言語」という特殊で便利な記号

は意味するものと意味されるものとの恣意的な結合を可能にし、それが直接的な行動の範囲を超えて記号を操作することを可能にし、個人の身体的経験にとどまらない知識や技術をもたらしてくれた。しかし、観光地や芸術作品といった場所は、それらが恣意的に文化的コードを担わされているにもかかわらず、あたかもそのコードが自然に存在しているかのように思わせるといふ特殊性がある。カラーの巧みな表現を借りると、それは「コード化を逃れることがコード化されている」⁽²⁹⁾のである。もう少し言い換えるなら、「本物であるかのように眺められる作り物」である(勿論、作り物だから悪いわけではなく、それは文化にとって不可避のものである)。場所固有の芸術も、観光地と同じく、ただの地面を特有の意味によってしるし付けられた作品に変える。そのことで、場所固有の芸術が置かれる場所は、地理的な空間でありつつも、その空間には同時に文化的な記号体系が、さも自然な様子で重ね合わされている。それは拡張現実のように、地理的な空間の上に芸術の意味の空間が布置され、作品経験と場所の経験とが分かちがたく結びつく。場所という記号は身体のと連続しており、意味するものと意味されるものとが恣意的に結合された記号でありつつ、それを身体化してしまう⁽³⁰⁾。場所を経験する、ということは、そこに与えられた意味をあらたにみずからのうちに身体化することでもあり、それによってアイデンティティを再確認することもあれば、それを拡張することもある。

その上で、芸術の作る場所は「一時的な」共同体かもしれない。しかし、生活に資する限りでの場所の意味づけとは違った、また別の場所の意味を与えることで、個人のアイデンティティを解放し、新たなアイデンティティの可能性を提供する。通常の生活の場所とは異なつた場所の経験は、そこに身を置くことにより、反復され意味が希薄になつた生活の感覚を旅行や芸術鑑賞は気晴らしになるという以上に近代の個人のアイデンティティに欠かせないものではないだろうか。

(三) 遊戯的な場所

近代になつて個人のアイデンティティが身体に基づくようになってから(たとえば身体測定やパスポート)、個人の身体が置かれ、活動する場所こそは、もつとも容易に個人を帰属させることのできるものとなつた。家、町、国といった入れ子状の場所が抜きん出てさうである。しかし、これらは空間的な拡がりである

だけでなく、同時にきわめて理念的なものでもある。自分のアイデンティティのありかによつては、容易に疎外感が生じるだろう。そもそも、個人にとって自分の身体が位置する場所は原理的に考えれば一瞬一瞬異なるものであり、時間の変化とともに環境も変化し、自分の置かれる環境は一定しない。そのような身の置き場として、恒常的に確固とした場所を理念的に指定することで、個人のアイデンティティを安定させることができる。日常的な生活空間は決して生の現実を直視して出来上がっているわけではなく、うすぼんやりとした身体的な拡がりには習慣と言語が透明で固定した行動の枠組みを与えているに過ぎない。いわば自然化された理念的な生活空間を生きたことが安心安全なのである。しかし社会は変動するし、個人も成長し、老化する。そうした作られた場所は常に不安につきまとわれている。さらに近代の個人的な自我を持った人間にとって、拠り所としての共同体が必要だとしても、家族や村社会や国家が、あるいは学校や職場や地域コミュニティが必ずしも適切な居場所を提供してくれるとも限らない。個人の自由と共同体への帰属とを両立させるのはきわめて難しくそうに見える。しかし、芸術の作り出す共同体はそのひとつの解決になるのではないか。その共同体では、個人は生活空間内でのそれとはまた違ったアイデンティティを獲得することができるし、さらに重要なのは、そのもうひとつのアイデンティティは生まれながらに規定されたものではなく、自ら選択できるという点である。

そのような多重のアイデンティティを生活空間としての地上に実現する、ということとは、どれかひとつのアイデンティティを声高に主張するという以上の意義があるように思われる。熊倉純子は、日本型の芸術プロジェクトの特徴としてしばしば指摘される政治的な関心の希薄さについて、それを「よりあいまいな社会意識を持つマジョリテイへと働きかけることを望んでいるように見受けられる」⁽³¹⁾という。もうひとつそこに付け加えるなら、日本の芸術プロジェクトには、観光的な、さらには遊戯的な性格がある。観光的、遊戯的といっても何も消費行動に回収されるような経験だけが目指されているわけではない。

芸術経験は非言語的な政治活動でもなければ、審美的な愉悅や深刻な情動を与えるだけのものでもない。カントが審美的な判断に遊び(Spiel)という語を使つたのは、そこに遊びという概念に規則から解放された自由さと同時に、遊び自体のもたらす規則性への適合という二面を認めたからである(『判断力批判』第二

二節)。芸術の作る場所が政治的な場所（たとえそれが支配的な政治権力の作る空間であれ、マイノリティのアイデンティティの拠り所であれ）に対し、何らかの存在理由があるとしたら、それが個人を集団に解消するのではなく、まさにその個的な性格を引き伸ばすことができるように思われる。場所固有の芸術は、個人と集団が骨格みで生活する空間にあって、その場所を遊戯的な性格を与えることで、個人と集団との閉じた関係を開くことができる。

むしろ

作品がどのような場所にあるべきか、という問題は、作品をどう鑑賞すべきか、どのような環境で眺めたら最適なのか、というよう問題ではない。美術館空間のなかで、社会的な文脈を宙吊りにして審美的な鑑賞対象にする、ということは近代のひとつの文化的習慣であるし、そこから逃れようとしても無理であり、作品を美術館外で、それが生まれた現場で見たとしても、それは美術館の鑑賞を館外に持ち出しているに過ぎない。それは野外彫刻美術館や文化的景観として保存された歴史的街並みのようなものである。勿論、それは否定する必要はないし、またそれはそれでありがたい文化の果実でもある。しかし、他方で作品のもたらす喜びは、審美的な鑑賞を意図した空間からは十全な仕方では得られず、むしろ審美性を意識しないような現実の生活空間にあることで却って充実するということは、作品の喜びが審美的な関心とある種の倫理的な関心との双方にまたがっているという事態を示している。この倫理性こそは、カトルメールが芸術作品の「使命」と呼んだものであるが、彼が共同体の必要性によって生まれた作品の美点を強調するのも、この倫理性が作品の審美的な喜びをもたらしているという性格の故である。審美的な領域を認識や道徳の領域から独立させたように見える近代の芸術であるが、実のところ、独立というより相互依存の関係といったほうがよい。近代の芸術受容は近代の共同体のなかでの振る舞いである。

場所にはその概念自体に物理的な空間性と観念的な意味づけとがふたつながら含まれている。近代的な芸術は、みずからの理念的かつ現実的な場所を美術館空間として手に入れた。それはまた芸術という自律の世界の空間であるだけでなく、同時に実践的・倫理的行為の空間から審美的空間を分離した近代社会にとっての一種のヘテロトピアである。しかしまた、そこは、社会にとって

のある種の危機となるような異質な経験が生じるはずなのに、それを制度的に押し込め、自明化してしまふ凡庸化の場所でもある。しかし、そのような芸術経験すらもステレオタイプ化するような社会のなかにおいて、場所固有の芸術は芸術経験が個人の固有の経験であることを思い出させてくれる。そのことで、個人がそこで自らの主観的な評価が自らの所属する規則を破るとともに、新たな規準をもって共同体を作り直すという動的な態度を促そうとする。

場所固有である芸術はまさに場所固有であることを標榜するがゆえに、「場所」というきわめて自然化された記号をことさらに対象化し、その場所の非自然性を露わにする。しかしまたその場所の非自然性はただちに新たな自然として内在化される。場所という記号を持つ再帰性は、場所の政治的・社会的成立を自明化する場合もあるが、他方で芸術活動が作る場所は、個人の内面と共同体の社会性とを媒介することで、両者をふたつながらに拡張する可能性も持っているのではないだろうか。

註

- (1) Lawrence Alloway, "Site Inspection," in *Art Forum* 15, no. 2, October 1976, p.49.
- (2) Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, 2004.
- (3) *Id.* p.11.
- (4) *Id.* p.2.
- (5) 市川寛也「コミュニティ・スペースフィック」概念の有効性に関する一考察 美術と場所の関係性を巡って」『美術教育学』美術科教育学会、第二九号、二〇一八年。
- (6) Daniel Buren, "Like a Palimpsest: or The Metamorphosis of an Image" in *Contemporary Sculpture Projects in Münster, 1997*, ed. Klaus Bussmann, Kasper König, and Florian Matzner, Münster: Verlag Gerd Hatje, 1997, p.79.
- (7) 上村博「地方色の問題」西村清和編『日常性の環境美学』二〇一二年参照。
- (8) Gauguin Thomas W. «Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire

- de l'art» in Édouard Pommier, dir., *Histoire de l'histoire de l'art, XVIIIe et XIXe siècles*. Paris, Klincksieck: musée du Louvre, 1997, t. II, p. 91-112. また、上村博「自由主義と国家」『京都造形芸術大学紀要』二〇〇一年参照。
- (9) Antoine-Chrysostome Quatremière de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, 1815, pp. 39-40.
- (10) Quatremière de Quincy, *Lettres à Miranda - Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, 1796. (アントワヌ・クリンクシエック・カトルメーリエ・カンシ「イタリアの記念物の収奪計画についての手紙」(上村博による解題と抄訳) 京都造形芸術大学芸術学研究室編『芸術学研究』二五、二〇〇八年、一五五-一六八頁。)
- (11) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, p.72.
- (12) テオドール・W・アドルノ『プリズメン——文化批判と社会』(渡辺祐邦、三原弟平訳) ちくま学芸文庫、一九九六年所収 (Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955)。
- (13) Paul Valéry, «Le Problème des Musées» in *Le Gaulois*, le 4 avril 1923. ちなみにほぼ同様の言葉遣いで、十九世紀ドイツの画家フォイエルバッハも多数の作品が並ぶ展示会場について「十台の手回しオルガンが一斉になじたら誰しも耳を塞ぐだろう」と言っている。Anselm Friedrich Feuerbach (Hrsg. von Henriette Feuerbach), *Ein Vermächtnis*, Berlin Meyer & Jensen, 1913, SS. 277-278.
- (14) 同書、二七五-二七六頁。
- (15) 同書、二七三頁。
- (16) 「ハンソンの愛好者たちから守る」同書、一九八-一九九頁。
- (17) Catherine Howett, "New Directions in Environmental Art", in *Landscape Architecture Magazine*, January 1977, Vol. 67, No. 1, p. 38.
- (18) Richard Serra, "Art and Censorship", in *Nova Law Review*, Volume 14, Issue 2, 1990.
- (19) Robert Irwin, "Being and Circumstance Notes Towards a Conditional Art" in Kristine Stiles and Peter Sels (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996, p. 572.
- (20) James Meyer, "The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity", in: E. Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 26-27.
- (21) Kwon *op. cit.*, p. 30.
- (22) *Id.*, chap. 4.
- (23) クレム・ドムショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』(大森俊克訳) フォン・ブローデル社、二〇一六年 (Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books, 2012)。
- (24) Kwon, *op. cit.*, pp. 159-160.
- (25) Hal Foster, "Th artist as ethnographer?" in G. Marcus & F. Myers (eds), *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, 1995, pp. 302 et seq.
- (26) Grant Kester, "Aesthetic Evangelists", *Afterimage*, January, 1995, pp.5 et seq.
- (27) Kwon, *op. cit.*, chap. 5.
- (28) Jonathan Culler, "he Semiotics of Tourism", in *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Oxford, Blackwell, 1988, pp. 153-167.
- (29) *Id.*, p. 163.
- (30) ちなみにその作用はパースの言うようなイコニックな類似性に基づく記号にも分類することはできない。それは別稿に譲ろう。
- (31) 熊倉純子・長津結一郎「アートプロジェクトとは何か」その歴史と地域との関係性」、熊倉純子、長津結一郎、アートプロジェクト研究会編『日本型アートプロジェクトの歴史と現在一九九〇年→二〇一二年』補遺』、アーツカウンスル東京、二〇一五年、八頁。

Origin and Function of the Concept “Site-specificity”

Hiroshi UEMURA

The term “site-specific” is used in a wide variety of ways. The author tries to examine how and why the concept of site-specificity has emerged in such diversity.

The modern model of artistic experience, based on pure, immediate experience, cannot function within the everyday life environment. On the other hand, as Adorno criticized, artistic spaces such as museums, which would offer an ideal place for modernist contemplation of artworks, may also limit the artistic experience to the realm of fetishized cultural commodities. Because it cannot perfectly fit into either of these two places, the place of art takes on the character of both. The characteristic of the site-specific art enables this multiplicity.

Touristic sights are not simply physical places but can also become symbols of cultural meaning. This inherent, but at the same time arbitrary character of sign, codifying a de-codification, can also be found in artworks. Site-specific art transforms ordinary ground into something uniquely marked with meaning. This creates a layered cultural system within the physical space that it occupies. This is not limited to artistic or touristic

spaces but can also be found in everyday places. Since the modern era, individuals’ identities have been grounded in bodily-related places; bodily conditioned spaces (such as homes, towns, and nations) have become the easiest way to attribute our identity. However, these are not just spatial extensions but are also highly ideological. Depending on where one’s identity lies, it is easy to feel alienated. Art may create “temporary” communities, but it provides a different meaning to a site than what is used for daily life. It can liberate one’s identity and provide new possibilities for identity.

Realizing such multiple identities has significance beyond simply advocating one identity. Even artistic sites can become political spaces, where established power or minority identities may find expression. But understanding the multiple meanings of a place enables one to distance oneself from a single identity and opens up new possibilities for identity. Site-specific art can be essential to the modern individual’s self-alienated identity, with its ludic character of alternate multiple sites and identities.