

芸術作品の成立と受容における「場」の関与

八 田 典 子

はじめに

1. 「様式なき時代」の再検討

—現代芸術と社会との基本的関係性を中心に—

2. 芸術作品の所在

(1) 存立基盤としての「場」

(2) システムとしての「ミュージアム」再考—「場」の観点から—

3. 「環境芸術」としての「《睡蓮》の部屋」

(1) 近現代美術の架け橋としてのモネ

(2) 「《睡蓮》の部屋」における「場」の意味

4. 「場」への回帰—1960年代以降の動向—

(1) サイト・スペシフィック・アートの諸相

(2) アート・プロジェクトにおける「場」の関与

結び

はじめに

本稿は、現代芸術の興味深い動向を表わす「サイト・スペシフィック」という言葉をキーワードとして、芸術作品と「場」との関わりを検証し、芸術本来の在り方とともに現代芸術の特質について論考するものである。

「サイト・スペシフィック」とは、特定の場所と深く関わって成立する芸術作品の在り方を指し、パブリックアートやインスタレーション、アースワーク、環境芸術といった1960年代から現代にかけて生みだされ展開されてきたいくつかの芸術表現形態を包括的に語ることでできる言葉である。内容・表現形態ともにかつてない多様性が指摘される現代芸術ではあるが、改めてその在り様を大きな視野の中で見つめ直してみると、過去における「様式」の定立に通ずるような、他とは異なる「現代という時代」に特有の性格が看取されるのではないだろうか。筆者は「サイト・スペシフィック」と評される一連の動向に注目することによって、そのような特質を把握するための有効なアプローチが可能となるのではないかと考えている。

まず第1章では、芸術の担い手である「個人」や「個性」の現代における在り方に注目して、現代芸術と社会との基本的な関係を検証する。第2章では、芸術研究における「場」の問題の重要性を、先史時代の洞窟絵画の在り様を示すことと「ミュージアム」というシステムを再検討することによって提示する。第3章では、まず、絵画表現において革命的な役割を果たした印象派の第一人者であるモネを、近代と現代の結節点として捉え

直す。その上で、モネ芸術の集大成であり、「抽象芸術のシスティーナ礼拝堂」とも呼ばれるオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」における「場」の意味を、「環境芸術」という現代芸術に包含される概念と照らし合わせることによって、新しい光の下に考察していく。第4章では、1960年代以降のサイト・スペシフィック・アートの動向を取り上げ、具体例を挙げながら、現代の芸術表現における「場」の復権について論考する。

なお、「現代芸術」の時系列的枠組みについては、20世紀以降とする場合、第二次世界大戦後とする場合、さらには今現在を強く意識したリアルタイムの現代として最近の数年間を対象とする場合の3通りの捉え方がある。どの立場に立つかは、どのような問題をいかに論じるかによって決まることになる。本稿では、芸術史の連続性を重視することから、一番長いスパンを有する第1の立場をとるが、その上で、特に、「場」との関わりにおいて興味深い事例が頻出する1960年代以降の時代に注目する。

1. 「様式なき時代」の再検討—現代芸術と社会との基本的関係性を中心に—

ヘーゲルが「芸術の終焉」を告げ、様式なき芸術の時代が始まったとされるのは19世紀初頭のことであった。それから200年の時を経て、改めてその間の近現代芸術の在り方を顧みると、ヘーゲルによる枠組みを超えてなお芸術は芸術として存在し続け、芸術の意味を拡大あるいは問い直しつつ、爆発的にその領域を広めてきたかに見える。この間、古典的な芸術理念の形象化は確かに影を潜めたものの、広い視野の中にこの時代の芸術を捉え直そうとする時、「様式」の定立につながるような時代精神の体現は途切れることなく認められる。むしろ近現代において一層、芸術表現と社会との間には、リアルで濃密な関係性が見出されるのではないだろうか。

市民社会の成熟と功罪伴う国際化及び情報メディアをはじめとする機械文明の著しい進展を背景に、近現代の芸術表現はそれまでにない多様な展開を見せてきた。その展開を特徴づける重要な要因の一つは、「個」の力の増大である。印象派の登場を大きな契機として、芸術表現はそれまでその在り方を規定してきた外在的内在的な様々な束縛から次第に逃れ、何のためではない「芸術のための芸術」として自立していく。存在そのものにおいて、また、テーマや表現方法の面でも、大きな自由度を獲得していくのである。その時にその存立基盤を支えたものは先に挙げた「個」、つまり芸術作品の成立と受容の場における「個性」や「個人」の顕著な働きであった。この流れは一見社会と芸術との乖離を暗示するものと思える。実際、20世紀初めにおける「純粹芸術」としての抽象絵画の成立は、「芸術のための芸術」の分かりやすい顕現であった。しかしながらこのように極度に純化された自己完結的な在り方は、現時点から振り返ると、結局大きな力を持つには至らなかった感がある。むしろその逆に、その後の芸術史の大きな流れは、社会や人間存在といった現実世界の諸相との深い関わりの中に形成されてきたのである。戦争や環境問題あるいはコミュニティの再生等の社会的な課題に言及するストレートなケースにとどまらず、例えば一見「個」の内面に深く沈潜するような作品であっても、そこに現代社会の一面が鋭く照射されていたり、あるいは受容者たる他者の存在を予め作品成立の重要な要素として想定しているケースが少なくない。芸術表現は、「純粹芸術」として一つのピークを迎えて後、むしろ社会と人々の側に向き直り、それらとの間に一層深い関わりを結びつつ、今、我々の時代に至っているのではないだろうか。

「個」の力の増大がなぜこのような芸術と社会との関わり方に寄与することになったのか。その答えは「個」の在り方そのものの変容にある。19世紀後半から現在に至る時代は、情報通信手段及び交通手段においてまさに飛躍的な進歩が見られた時代である。迅速に大量の情報が行き交い、人々もまた、それまでの時代では考えられなかったような短時間で遥かな距離を越え、地球規模での活動を行なうようになった。活字メディアに加え、ラジオ、テレビが登場して個々人の日常生活の中に国内外の多様なニュースを絶え間なく流し込む時代となり、さらに、インターネットが普及した現在では、我々は自室にありながら、瞬時にしてリアルタイムの世界の情報を入手することができるようになった。個人がそれぞれの日常的な時空に身をおきながら、直接、社会あるいは世界とつながっている。このような状況はこれまでの時代には見られなかったことである。現代人は個人としての輪郭を鮮明にしつつ、社会との密接な関わりの中に生きている。前近代的な様々なしがらみから解放され、自らの生に対する大きな裁量権を許されたのが現代における「個」の在り方であるのだが、それはまた、高度に社会化された「個」なのである。

「個」の力の増大とは、個々人が自らの裁量で社会と関わるその自由度の増大としても解することができる。このような自由は、個人個人の生き方のレベルにおいては少なからぬ意味を持つものである。また一方では、反社会的な行為に結びつくマイナスの側面をも併せ持つものであろう。しかしながら、いずれにしてもそのような自由は、大局的に見れば極めて限定的なものと言わざるを得ない。人類がその住処である地球そのものに短時間で壊滅的なダメージを与える強大な力を有してしまった現代において、我々は危機感に裏打ちされた運命共同体としての「生」を生きている。そのようなア・プリオリの厳然たる社会的な枠組みの中で、「個」であり、「個」としての自由を行使するしかないのである。

上記のような「個」と社会との関係が、現代における芸術表現にも色濃く反映されているのである。現代において芸術表現とは、まずは個人の自覚的な創造であり、個性の発露であるとみなされるものであり、確かにそこには過去の時代には見られなかったような「個」に託された大きな自由が認められる。しかしながら、そのようにして生み出された芸術作品の多くは、決して個人的な美意識や価値観の表明にとどまらない「社会性」を有したものである。作品の内面を掘り下げていけば、あるいは、掘り下げていくことのできる深みを有した作品であれば、現実社会と通底した、多くの人々が共有する時代精神が内包されていることが少なくない。

以上のことから、テーマにおいても表現方法においても多種多様である現代芸術もまた、現代という時代の限定の中であって、個々の特性の奥底に、社会と連関したある共通の性格を内在させていると考えられる。

2. 芸術作品の所在

(1) 存立基盤としての「場」

現代において我々がイメージする芸術作品の所在は、一般的に美術館である。《ミロのヴィーナス》や《モナ・リザ》はルーヴル美術館の至宝として知られ、同様にボッティチェリの《春》や《ヴィーナスの誕生》はウフィツィ美術館が誇る名品として周知されている。芸術作品は美術館にあり、そこを訪ねれば直ちに芸術作品との邂逅を果たすことができる。このような状況に我々は慣れ、普通のこととしているのであるが、そこで我々が

出会う「芸術作品」の多くには、本来の居場所が別にあったことをここで喚起しておきたい。ヨーロッパの美術館を訪ねると、祭壇画をはじめとする実に多くの宗教的な作品を目にすることがある。それらはその性格から、美術館とコレクションとの関係を分かりやすく教えてくれる存在である。それらの本来の居場所は、当然ながら教会や礼拝堂、あるいは個人的な祈りの場であったはずである。また、日本の場合では、例えば東京国立博物館に赴くと、国宝や重要文化財の指定を受けた日本文化を代表する多様な名品に接することができ、その「芸術性」を嘆賞することとなるのだが、そのような名品の多くは屏風絵や襖絵であり、掛け軸である。本来は家具調度品として成立し、人々の日常空間の中でその役割を果たしていたものなのである。

芸術作品の多くは、もともと単に美的感興を得るためのものではなく、また、一人の芸術家のインスピレーションのみによる産物でもなく、現実世界のしかるべき文脈の中で求めに応じて制作され、予め期待された一定の役割を担う実用的なものでもあった。その所在となる「場」についても、予め選ばれ、あるいは想定された上で制作がなされることが少なくなかった。従って、「何のために」とともに「どこで」という問いかけもまた、芸術作品の本質を突く重要なものなのである。

絵画表現の起源としてしばしば語られるラスコーやアルタミラなどの先史時代の洞窟絵画においても、特定の場所が選ばれていたことが明らかにされており、「場」の問題は、これらの絵画の意味を解明するための重要な要素となっている¹⁾。このような太古の洞窟絵画は、当時の人々が住居として使用していたのとはまったく異なる洞窟の中に描かれている。住居としていた洞窟が、浅く、入口付近の空間が広くて陽光が差し込みやすいものであったのに比べ、それらは一般に、入口も通路となる空間も大変狭く、奥行きが非常に深いものであるという。その洞窟の奥のまったくの暗闇の中で、人工的な照明を用いながら絵は描かれていた。さらに興味深いことに、洞窟の中の同じ場所において、古い絵の上に新しい別の絵が重ね描きされている例がしばしば認められている。このことは、その場所が特別なものとして選ばれ、長期にわたって使用され続けたことを意味している。曲がりくねり足場の悪い洞窟の奥深くへと入り込み、暗闇の中で火を灯しながら絵を描くということは、大変な困難を伴う作業である。それだけの労苦を重ね、一定の場所にこだわって、絵は描き続けられていた。それは明確な目的意識なくしてなされることではなく、おそらく絵の前で重要な儀式が執り行なわれていたのではないかと推測されている。あるいは、その場所に絵を描くという行為そのものが大きな意味を持つ儀式であったのかもしれない。中原佑介はその著書『ヒトはなぜ絵を描くのか』の中で、実見したラスコーの洞窟絵画の場所の選定に関して、「描くという行為の始まりは、描く場所、描く空間を選ぶということと不可分だったのではないか」と述べている²⁾。

先史時代の造形表現が持つ意味については解明の困難な多くの謎がある。しかし、現在我々が芸術と呼ぶ色と形による造形表現の遙かな始原において、「場」との切実な結びつきがあったことは確実であり、この原初的な関係性はその後の芸術表現の長い歩みにおいても本質的な底流として流れ続けているといえる。

(2) システムとしての「ミュージアム」再考—「場」の観点から—

芸術作品と「場」との関係を考察する上で、検証すべき重要な論点として「美術館」の問題がある。ここではまず、その本質に迫るためにより相応しい用語として「ミュージア

ム」という言葉を選択し、論考することとする。

ミュージアムの起源は古代ギリシャの神域において、奉納物を保管するために建てられ、祭典の時には一般公開もされていたという収蔵庫に求められる。その語源は、大神ゼウスと記憶の女神ムネモシュネの間に生まれた学芸の女神たち、ムーサイの神殿を指すムセイオンである³⁾。

その後、古代ローマ時代から、キリスト教が大きな勢力を有していた中世を経て、ルネサンス、さらに近代に至る時代の中で、皇帝や王侯貴族、宗教的指導者、教会、富豪といったその時々権力者たちによって、宮殿や邸宅、聖堂の中に、多様なコレクションが作られていく。その中には、戦利品や信者からの寄進物も多く含まれ、また、「美術品」に限らず、自然物であれ人工物であれ「珍奇なもの」が好んで集められる傾向があった。それらの多くは個人的な楽しみのためのコレクションであったが、中には一時的にせよ一般に公開されるものもあったという。「一般公開」は近代以降の美術館の基本的な機能であるが、それ以前の時代においては、権力者の権威や財力を誇示する目的で行なわれることがほとんどであった点に留意する必要がある。また、教会に飾られたコレクションは、一義的には、宗教上の教えを視覚的に伝え、信仰心を強めるという役割を担うものであった。

ルネサンス期においては、「古代の個人コレクションから発展して、ルネサンスの人文主義的傾向のなかで、収集品を整理し、ある価値観にもとづいて統一的に陳列する意志」が生まれ、さらに、「この『もの』の集積を秩序立てるという意識が、18世紀の百科全書派へと引き継がれ、近代的美術館の萌芽」となっていた⁴⁾。また、16世紀のフィレンツェでは、コジモ1世に続くメディチ家当主のフランチェスコ1世が、コレクションの展示のためにより開放的な空間を望み、行政府の建物の2階に位置する回廊をギャラリーとした。現在のウフィツィ美術館につながる展示空間の始まりである。ただし、そこでコレクションを目にすることができたのは限られた人々であり、現代の美術館のような公共性を持つものではなかった。

「17、18世紀になると個人による収集を公共のものにしようとする運動」⁵⁾が始まり、その流れの中で、近代的なミュージアムが誕生することになる。年代的に早いものとしては、イギリスの以下の2館が挙げられる。まずは、オックスフォード大学に付属するアシュモolean・ミュージアムであり、大学に寄贈された私的コレクションをもとに1683年に開設された。コレクションの中身は、美術品ばかりではなく、博物標本や古代の写本、貨幣等を含んでいた。次いで1759年には、ハンス・スローン卿から寄贈された古文書や貨幣、博物標本、写本等の約8万点のコレクションを核として、世界最初の国立ミュージアムである大英博物館が開館している。大英博物館は議会直属の管財人委員会によって運営され、当初から、その後のミュージアムの基本的性格となる「公開性」を原則としていた。

1793年には、大革命を経たフランスにおいて、「フランス共和国中央芸術博物館」、つまり現在の「ルーヴル美術館」が開館する。理念とシステムの両面から、ルーヴル美術館の始まりに、現代に至るミュージアムの原点を見る論者は少なくない。本稿においても、ルーヴル美術館は、そのコレクションの内容が主に芸術作品であることから、ここで論じる近代的ミュージアムの起源として最も注目すべき存在である。

フランス王家をはじめとする王侯貴族のコレクションを核とするルーヴル美術館は、そ

の点では、ウフィツィ美術館と同様の伝統的な在り方を示している。「しかし、ルーヴル美術館が、近代的美術館として決定的であるとされるのは、ここで『みる』ことが権利として主張され獲得されたことや、『みせる』ことにより教育の機会を与えるという啓蒙主義思想と結びついたことによって、完全な公共性を獲得したことによる」⁶⁾。

フランス革命後に成立した市民社会が生み出したルーヴル美術館は、それ以前のミュージアムやミュージアムの前身とみなされる施設とは異なる近代的特質を有していた。暮沢剛巳はその著書『美術館はどこへ？－ミュージアムの過去・現在・未来－』の中で、ルーヴル以前の施設は「珍奇陳列室」としての側面が強く、「その背後には支配者／被支配者という二元的構造や前者の後者に対するエキゾティックな関心」が潜んでいたのに対し、「ルーヴルはまったく異なる原理によってコレクションを体系化・分類し、新たな『ミュージアム』像を確立しようとした」と記している。さらに、その指針について、当時、国民公会の議員としてルーヴル設立に関わったジャック＝ルイ・ダヴィッドの、「キャビネ・デ・キュリオジテ（珍奇陳列室）」の延長でしかない総覧的な展示は止めて、「『公衆教育と共和国を代表する芸術家の育成』のためには、国どうし、作家どうしの比較が重要」であり、そのためには「コレクションは流派ごとに分割し、時代順に配列されなければならない」という主張を挙げて、次のように続けている。

「ここで注目したいのは、現在のミュゼオロジーのマトリクスをなしているようにも思われるこの主張に、従来の王侯貴族／支配者に代わる『主体』が、言い換えれば『公衆教育と共和国を代表する』近代的な国民・市民という『主体』が含意されており、美術館にはまさしくそのアイデンティティを強化する役割が期待されていることである」⁷⁾

このような理念の下に登場した近代的なミュージアムはその後次々と数を増し、近代国家にとって必要な文化的施設として認知され社会の中に定着していく。ミュージアムのこのような世界的な普及とその影響力の増大は、ミュージアムというシステムが、近代、現代社会の構築にとって都合のよいものであったことを示している。

多様な芸術作品や考古学的資料、博物標本等を、静かで清潔な空間の中に、一定のルールに従って整然と並べ、解説を付して供覧するミュージアムは、一般大衆の知的好奇心に対応する施設として大変便利なものである。ミュージアムに行けば、個人のレベルではとても取り寄せることのできない「本物」の、人類の知的所産の数々や、自然の素晴らしさや驚異的な実相を伝える博物資料等を目にし、自らの成長の糧ともなる新しい知識を得ることができる。普段の生活の中に、個人個人がこのような行動の選択肢を有することは、近代・現代社会が実現した一つの豊かさである。先述したダヴィッドの主張にも表われているミュージアムの社会教育施設としての役割は、現代においても最も基本的で重要なものであることに変わりはない。ただ現代においては、「生涯学習」の理念の下に、ミュージアム側からの一方的に「与える」教育の見直しが進み、利用者側の主体性を尊重した活動が重視されている。また、電子メディアの発達ともあいまって、文化的情報の拠点としての性格も強めている。

このような「社会教育」あるいは「生涯学習」に益する施設として、また、貴重な資料の「保存」及び「研究」の面でも重要な働きを有する施設として、ミュージアムの存在意義は現代においても大きなものである。さらに今後も、時代とともに変化は遂げつつも、

ミュージアムの重要性は保持されるものと考えられる。ミュージアムを訪ね、日常の中にありつつもその煩雑さをしばし忘れるひと時は、我々にとって喜ばしいものであり、その静謐な展示空間の中で、一点一点、貴重な芸術作品や資料と対峙し、心に響く出会いを得た時の充足感は深いものである。そのような体験を持ち、その時の感動を大切に思う人々がいる限り、ミュージアムの存在は支持されていくであろう。

さて、上記のような歴史的経緯を踏まえた意義が認められる反面、「ミュージアム」には様々な批判的なまなざしも向けられている。例えば松宮秀治はその著書『ミュージアムの思想』の中で、近代以降の「ミュージアム」を、西欧的イデオロギーを体現する制度として捉え、その「一種暴力的な」側面を喚起しようとする。

「ミュージアムとは西欧近代のみが創り出しえたもっとも西欧的な『思想』であるが、同時にもっとも西欧イデオロギーを感じさせない、きわめて巧みな『制度』である。非西欧圏の地域や国家もいったん、西欧化、近代化への方向を歩みはじめると、『ミュージアム』という制度が西欧イデオロギーの産物であることを忘れてしまう。非西欧圏を含めた全世界を西欧的な価値観で一元化しようとするこのミュージアムという思想や制度を意識するのは、西欧的価値観と徹底的に対立するか、あるいは西欧文化を完全に異文化としてとらえる感受性をもつ場合だけである」⁸⁾ (序章「ミュージアムとは何か」から)

さらに松宮は、同書の第3章「ミュージアムの思想」の第2節「新しい『神殿』の建設」において、梅棹忠夫とドナルド・ホーンの、ミュージアムが有する「実物」あるいは「本物」をめぐるニュアンスの異なる言説を紹介した上で、両者の一致点は「ミュージアムのセレモニー空間化の否認」、つまり「ミュージアムが象徴価値を生み出す方向へ進むことに対する否認」にあるとし、次のように述べている。

「その〔ミュージアムの〕本質が権威の創出と象徴価値の創出であることに気づいている両者は、『公開性の原則』が単に民主主義的な要求だけにとどまるものではなく、近代国民国家の自己神聖化と新たな『聖域』の創出のための擬制の制度となっていることを指摘しておきたかったのである」⁹⁾

このような批判的な見方は、おそらく一般的なミュージアム観からすると、少なからぬ違和感を伴って受け止められるものであろう。松宮は、「われわれはミュージアムという制度や施設をひとつの『価値』として捉えることに慣れきっていて、そのネガティブな側面については考えようもしない」と指摘しているが¹⁰⁾、確かにそのような状況もある。また、ミュージアムの在り方は国立に限られるものではなく、現代においては実に多様なミュージアムが存在することからも、国家との関わりからその本性を暴露するがごとき論調には、いささか大仰な印象を抱く向きもあることと思う。さらには社会に対するミュージアムの影響力をどの程度のものと判断するかによっても、上記のような批判の受け止め方には差異が生まれるに違いない。しかしながら、垣間見えた一面が意外であればあるだけ、そこには考えてみるべき問題の端緒があるのではないだろうか。

批判的見解も含め、ここまでの論考で明らかとなった「ミュージアム」像を踏まえた上で、ここからは、本稿の一義的な目的である芸術作品と「場」の関係を考察するために最も相応しいミュージアムである「美術館」に議論の矛先を戻すことにする。ちなみに先に挙げた松宮の『ミュージアムの思想』では、美術館は「西欧のミュージアム制度の中で最

も突出した力を発揮した」機能であり、『『芸術』信仰の中心地となって、美術史学という新しい神学を組織させ、美術史家、美術評論家という新しい司祭階級を生みだしてきた』新しい神殿である、と論じられている¹¹⁾。

芸術作品と「場」との関係を論じる上で、まず挙げるべき美術館の問題は、先にも触れたコレクションの形成に関わる基本的経緯、つまり、多くの場合、作品が本来あるべき場所から離されているという事情である。例えて言えば、日本の動物園に、キリンやペンギンがいるのと同じ状況である。見る者には便利であり、得るところも少なくないが、それらが本来どこでどのように生活しているのか、ということにも思いを傾けるのでなければ、それらに対する理解はごく表層的なものにとどまってしまう。

次いで重要な問題は、美術館そのものが一つの権威となっていることである。これまで見てきたように、現代に至るミュージアムの原点とされる大英博物館やルーヴル美術館では、王侯貴族のコレクションを広く一般に公開するという開かれた在り方がその理念の基本にあった。この一般公開という性格は「ミュージアム」に欠かせない要件としてその後も受け継がれていく。素晴らしい芸術作品や貴重な資料を特権階級の占有物ではなく、広く一般市民に身近なものとし、社会全体の公共財とするミュージアムの目的は、まずは達成されてきたといえるのだが、ミュージアムというシステムが成果を挙げ、その力を強めれば強めるだけ、ミュージアムそのものが、新たな、そして大きな権威となって人々の前に立ち現れてきた。先に紹介した松宮の言葉を借りれば、「新しい神殿」の登場である。

ここから派生した現実的な問題は以下のようなものである。

美術館が社会の中に定着し、その影響力を強め、つまりは一つの権威として認知されていく過程で、美術館を頂点とするかたちでの美術界の再編成が徐々に進んでいく。人々の意識の中には、美術館にあるものが芸術であるとの漠然とした認識が生まれ、その思いは作家の側にも反映され、美術館に入ることを目指す、美術館向けの作品が生み出される。美術館の存在が、芸術に先立つ、あるいはその在り方を規定するという逆転現象がここに起こってくる。また、美術館に収められたものがしかるべき権威に認められた素晴らしい作品であるとの見地から、芸術の階層化が進み、同時に芸術の商品化にも拍車がかかってくる。

一方、物理的存在としての美術館はハコモノと呼ばれ、また、新しく建設あるいは改修された近代的な美術館の展示スペースは、その均質で画一的な性格から「ホワイト・キューブ」とも称されてきた。そのような場所に取り込まれることや、そのような場所を自らの居場所として予め想定することは、芸術にとって果たして歓迎すべき状況であるのだろうか。抽象的な作品においてしばしば目にする《無題》というタイトルは、作家それぞれのスタイルや思想に因った積極的な意味を有するものばかりではなく、自らの拠って立つべき場を見失った、まさに名無しの作品の在り方を示しているとも思える。

このような美術館との関係に、芸術創造の現場からのアンチテーゼが起こる。「オフ・ミュージアム」と称される、つまり、美術館の束縛や影響力から逃れようとする動きがそれである。これは、従来の美術館の在り方に警鐘を鳴らし、現在進行中の美術館改革を促す一つのきっかけともなったものである。「オフ・ミュージアム」については、第4章において、1960年代以降のサイト・スペシフィック・アートの流れとともに検証することとする。

上記の美術館が有する問題については、今日ではかなりの程度認知され改善の動きも認められる。権威としての存在ではなく、より人々に親しまれる施設を目指すのが現在のほとんどの美術館の方向性であり、「教育普及」や様々な来館者との交流に力を入れている所が多い。また、展示室に個性を持たせる試みも増えている。これまでに確立された美術館像の改変は容易なことではないが、今後も試行錯誤を続けつつ、21世紀に相応しい美術館の在り方が模索されていくことであろう。

3. 「環境芸術」としての「《睡蓮》の部屋」

第3章では、現代に至るサイト・スペシフィック・アートの在り方を検証する上で、大変興味深い先駆的画家とその作品を取り上げる。その画家とは、芸術史の流れの中で近代と現代の結節点に位置するクロード・モネ（1840—1926）であり、その作品は、彼の画業の集大成として位置づけられるオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」である。

(1) 近現代美術の架け橋としてのモネ

近代から現代に至る芸術表現の変遷を顧みた時に、19世紀後半における印象派の登場が大きな転換期となったことは先にも触れたとおりである。印象派の代表的な存在であるモネの芸術上の展開は、その間の芸術史の流れとオーヴァーラップする興味深いものである。モネもまた、その出発点における目標は、当時の若い画家たちの例に漏れず伝統的なサロンでの成功を目指すというものであった。しかし、サロンでの入選、落選を繰り返した後、サロンでの成功に見切りをつけ、仲間たちとの独自の展覧会「印象派展」¹²⁾で作品を発表していくこととなる。市民社会の成熟と、都市化や産業の発展、鉄道の普及などの近代化の進展を背景に、モネはパリ及びセーヌ下流域の町々や田園地帯を拠点として、生き生きとした陽光に満たされた新しい絵画表現を確立していくのである。印象派のグループとしてのまとまりが失われていく80年代以降は、旅を重ねた模索の時期を経て、後半生の彼の画業を特徴づける連作に力を注ぎ、《睡蓮》をはじめとする数々の名作を生み出すことになる。モネの芸術世界には、例えば連作と彼の言う「瞬間性」との関わりなど、多くの論考を経て今なお興味深い論点が少ないが、ここでは、近現代の結節点としての在り方、特に、20世紀初頭に誕生し、その後現在に至るまで現代美術の重要な一潮流であり続ける抽象絵画との関係に注目する。

印象派の後世への影響は大変大きなものである。印象派の洗礼を受けたセザンヌ、ゴッガン、ゴッホは後期印象派とも呼ばれ、その後のフォーヴィスム、キュビスム、表現主義等に多大な影響を与えている。フォーヴィスム、キュビスム等はさらに後世の様々な動きに関与しており、印象派が起こした革新の波及効果は甚大なものである。モネは名実ともに印象派の中心人物として、そのような印象派の影響力に寄与したといえるが、中でも抽象絵画との関わりにおいて、さらに直接的な影響関係や類似性が指摘されているのである。

例えば、後に抽象絵画の先駆者の一人となるカンディンスキーが、1896年にモスクワで開催されたフランス美術展の会場でモネの《積みわら》を目にし、大きな衝撃を受けたことが知られている。カンディンスキーは一見してその絵が何を描いたものか分からず、目録を見てようやく「積みわら」であると知り、その「不明瞭」さを不快に感じ、「不当だ」とも考えた。また、その絵には「主題がない」と感じる。しかしそれにもかかわらず、

「その絵が私の心をとらえ、しかも記憶に消しがたい印象をとどめて、いつもまったく思いがけぬときに、その細部に至るまでもありありと目の前にうかんでくる」のに気づき、驚き、当惑したという¹³⁾。このような一種不可思議で強烈な体験から、彼は、「ここでは絵画そのものに重きをおかれているのだ、…この方法をさらに先へ推し進めることはできないだろうか」と自問し¹⁴⁾、その後、実際に「この方法」を進展させていくことになる。

カンディンスキーによる抽象絵画の成立に寄与したものは、もちろんモネの《積みわら》のみではない。カンディンスキーは、幼時から「色彩の持つ格別な表現力」を体験し、「芸術をして『現実的な描写』抜きに『語らせる』ことができる」音楽家たちへの憧れを持ち、20歳頃には調査に訪れた伝統的な民家の極彩色のインテリアに大変強い印象を受けたという¹⁵⁾。また、アトリエで、上下逆に立てかけられていた彼自身の絵を見て、一瞬何の絵か分からないままに、思いがけないその色彩の効果に目を奪われたこともあった。そのような資質と体験が重なって、色彩と形態の純粋な性質を見極め、その組み合わせによって絵画的作曲を試みるという彼の方法が見出されたものであろう。しかしながら、モネの《積みわら》との出会いが、新しい表現世界に向けて一步を踏み出そうとする彼の背中を大きく押し出すものであったことは確かである。何を描いたものか分からなくても、絵は絵として成り立ち、人の心を動かすことができる。カンディンスキーが《積みわら》から得たヒントは、伝統的絵画観を一気に脱する画期的なものであった。

モネと抽象絵画の関係は、実は、このような「影響」ということにとどまらない。モネ自身の最晩年の諸作が、抽象絵画に大変近いものとして論じられているのである¹⁶⁾。最後の約10年間に描かれた《日本の橋》《バラの小道》《藤》《バラの庭から見た家》《睡蓮》などの作品は、いずれも後半生の拠点であるジヴェルニーの庭で連作として制作されたものであるが、それらの多くは一見確かに抽象的な表現となっている。例えば1920年から22年にかけて描かれた《バラの小道》の諸作では、画面奥へと続く小道とその上に架かるバラのアーチが、タイトルと合わせて見ることでようやくそれらしいと了解できるものの、ものの形はすべて判然としていない。緑、赤褐色、黄、青等の多彩な色彩が、複雑に錯綜するタッチとなって画面全体を覆っており、形態はその色彩の洪水の中に溶け込んでしまっている。この時期のこのような作品が、後のアンフォルメルや抽象表現主義の諸作と似通ったものとされるのである。

モネのこのような作品については、いくつかの事実を踏まえて慎重に考察する必要がある。その事実の主なものとは、この時期のモネが白内障を患っていたこと、署名のない作品が少なくないこと、既にカンディンスキーらによる抽象絵画の登場の時代に入っており、モネも新聞報道等を通してそのような新しい表現を承知していた可能性があることである。

本稿では論旨の展開上、上記の問題に関する詳細な言及は控えるが、モネの「抽象的」な作品について、以下のとおりの総括的な見解を示しておきたい。

モネのこの時期の抽象的な作品に、視力の問題が関わっていることは否めない。しかし手術を受けてかなりの回復を見た時期もあり、手直しや破棄の可能性も含めて、今残されているこのような作品がすべて、衰えた視力によるモネにとって不本意な作品であるとは決して言えないのである¹⁷⁾。第2の署名の問題は、描きかけの状態ゆえにものの形が判然としない抽象的なものとどまっているものが多く、モネ本人も仕上がった「作品」とは認めていないのではないか、という見方を示唆するものであり、作品から受ける印象とし

てはそのような傾向も否定できない。しかしながら、モネにとって作品が「完成する」ということはついぞなかったと言われており、展覧会に出品するか人手に渡る時にしか署名することはなかったとも伝えられていることから、上記のような見方を確定的なものとすることはできない¹⁸⁾。実際、かなり抽象的な作品であっても署名がされているものもある。また第3の、抽象絵画の登場を承知していたかどうかという点については、モネは常に前衛であろうとする意思の強い画家でもあり、知っていた可能性はある。しかし知っていたとしても、それによって積極的な影響を受けることはなかったと思われる。抽象絵画の成立は1910年代の前半とされるが、20世紀半ばのアンフォルメルや抽象表現主義と直接結びつくモネの芸術に見られる「新しさ」は、基本的には、そのずっと以前から彼の作品に内在していたものなのである。その新しさとは主に、後の「全面絵画」を先取りする「枠組み意識の希薄さ」と「自律的なタッチ」である。

さて、上記のような新しさを内包しつつも、モネのこのような「抽象的絵画」は、決して「抽象絵画」ではない。いかに抽象絵画に近い形状をなしていても、モネの作品はどこまでも実際の自然をテーマとする具象的なものなのである。

晩年のモネが、親しい友人であったジョルジュ・クレマンソー（フランス首相：1906－09年、1917－20年）に語ったとして伝えられている次のような言葉がある¹⁹⁾。

「あなたは世界を哲学的に明らかにしようとしています。私はひたすら現象をぎりぎりのところまでとらえようと努力しています。というのは、現象が知られざる実在とふかく関わっているからです。対応する現象を追求していれば、実在、すくなくとも私たちが知りうるかぎりの実在から離れてしまうことはないと思います。私がしてきたことは、ただ私のまえにしめされる万象を見つめること、絵筆をとおして万象に立ち会うことだけなのです。それで良いのではないのでしょうか。あなたは自分のものさしで世界を理解しようとしているが、それは間違っています。事物についての知識を広げてゆくことによって、はじめて自分をよりふかく知ることができるのだ、と私は思います」

このような言葉からは、目に見える現実世界をひたすら見つめ、移ろいゆくその世界の様相を何とか捉えようとしてきたモネの姿勢が、深い意思に支えられた明らかに自覚的なものであったことが窺える。

モネの芸術は、次代と通底の新しさを宿し、新しい時代に踏み出しかけながらも、今一步のところで踏みとどまった感がある。そのことは決してモネ芸術の弱さとは言えまい。その作品世界の根底に、常に、モネが心を傾けてきた実際の自然があるからこそ、モネの芸術は力強い独自の魅力を発揮しているのである。モネ最晩年の諸作は、モネの歩みとしても芸術史の流れとしても、矛盾と危機を孕みつつ、ぎりぎりのバランスの上に成立したものであると言える。

1926年にモネは86歳でその生涯を閉じている。サロンという伝統的な枠組みの中でスタートしたモネは、印象派の中心人物として絵画表現の革命ともいえる大きな仕事を果たし、現代美術への力強い橋渡し役を務めたことになる。1926年という没年からも、また、その晩年に描かれた諸作における後世へつながる「新しさ」からも、モネ自身も20世紀の画家であったことが改めて思われる。モネの芸術上の歩みは、まさに近代から現代に至る芸術表現の展開を体現するものであったといえる。

(2)「《睡蓮》の部屋」における「場」の意味

パリの中心部に位置するオランジュリー美術館にあるこの「《睡蓮》の部屋」は、特異な魅力に満ちた空間である。淡く優しげな色彩に包まれ、大都会のただ中にいることを忘れるほどの静けさに憩いながらも、何かしら尋常ではない大きな力に圧倒されるような思いを抱く場所である。

この部屋は、ここに納められた8点の作品はもちろん、部屋の形状及び作品の配置順も含めて、モネ自身の創意によって生み出されたものである。

まず、この部屋が成立した経緯を簡潔にたどっておこう。

モネは1883年に、パリの北西約70キロの位置にあるセーヌ河畔の小さな村、ジヴェルニーに居を定め、90年には借りていた土地と家を購入する。93年にはその隣地を購入し、そこに小川から水を引いて池を中心とする庭を造る。モネは若い頃から花々を育てることが好きであり、ようやく得たこの地で大変熱心に庭造りを進め、庭はやがて、モネ晩年の最も重要なテーマとなっていく。モネの代表作の一つとして知られる《睡蓮》の連作も、この庭の池から生み出されたものである。モネが集中的に睡蓮のモチーフに取り組んだのは1899年からとされるが、彼は生涯を通して250を越えるキャンパスの上に睡蓮を描き続けたのである。当初はそこに架かる日本風の太鼓橋や周囲の草木も含めて睡蓮の咲く池の景色として描かれることが多かったが、1901年の池の拡張工事を経て、モネの関心は次第に水面そのものへと移っていく。

ギュスターヴ・ジェフロワが伝える1908年のモネの言葉には、「私は制作に没頭しています。水と反映の風景にとりつかれてしまったのです。年老いた私の力では及ばないことですが、強く感じているものを何とか表現したいのです。壊しては……また始める。そうしてたゆまぬ努力によって、何かを生み出そうと望んでいるのです」²⁰⁾とある。モネは若い頃から水と光に特別の関心を寄せてきた。その二つの関心が、ここに至って、自らが心を込めて作り上げた池の水面の反映の中に、その後の生涯をかけて追求することになる、モネにとって最も相応しいテーマを見出したのである。

1909年にモネは、「睡蓮—水の風景の連作—」と題された個展で48点の《睡蓮》の連作を発表する。これはモネにとって一つの主題を描いた作品の展示数として最多のものであった。この個展は大変好評を博し、多くの批評家たちはそこにモネ芸術が至った境地の新しさと豊かさを見るとともに、これらの作品が離散することを惜しんだ。モネ自身にとってもこの展覧会は、後のオランジュリーの「《睡蓮》の部屋」に結びつく構想を、具体的なものとする大きなきっかけとなったようである。

「一つのサロンの装飾に、この睡蓮のテーマを使ってみようという思いにかられたのです。壁に沿ってずっと、一つのまとまりですべての壁を包み込むと、終わりのない全体の幻影が、水平線も岸辺もない水の幻影がもたらされるでしょう。仕事に疲れ果てた神経はそこで、たゆたう水に癒されて解きほぐされることでしょう。そこに住まう人にとって、この部屋は、花咲く水槽のただ中の心安らぐ瞑想のための隠れ家となるでしょう」²¹⁾

これは、この展覧会に関するロジェ・マルクスの批評の中でモネの考えとして記されているものである。厳密にモネ自身が語った言葉とはいえないが、モネが目指す世界を表わした言説として興味深いものである。

その後、晩年のモネは、妻や息子、友人たちを次々と亡くし、自らの眼疾にも悩まされて、画筆を執ることもできないほどの落胆に何度も襲われているが、それでもついに創作意欲を失うことはなかった。1914年には大作を描くための新しいアトリエを建て、オランジュリーの《睡蓮》をはじめとする傑作を生み出していくことになる²²⁾。この時期のモネにとって大きな力となったのは、クレマンソーの理解と励ましであった。1918年11月、第一次世界大戦の休戦を祝う熱気の中で、モネは国家への絵の寄贈を思い立ち、クレマンソーにその旨を伝えた。クレマンソーの助けも得て、このモネの思いは、オランジュリーの「《睡蓮》の部屋」に帰結する大きな計画へと発展していくのである²³⁾。

公正証書にモネが署名し、作品の寄贈が正式に決まったのは1922年であるが、国家との約束は老いたモネに大きな負担を強いるものでもあった。行政当局とのやり取りに苛立ち、視力の衰えに悩みながらも、モネは期日に間に合わせようと奮闘するが、制作は思うように進まなかった。一時は契約の破棄を覚悟して親友クレマンソーとも絶交状態となる。期日を延長し、納得のいくまで手を入れようとするモネのこだわりは最後まで貫かれるものであったが、1926年9月18日のクレマンソー宛ての手紙では、「もしも、力が充分戻らずに、望み通りの絵が出来ない時は、いさぎよく、そのまま、あるいは一部だけでも、寄贈することにしました」と書いている²⁴⁾。様々な困難に直面しながらも、モネは最後まで制作に力を尽くし、同年12月にこの世を去る。作品はその後アトリエから運び出されてオランジュリー美術館に入り、1927年5月に「《睡蓮》の部屋」はようやく公開されるのである。

さて、モネの意向を受けて《睡蓮》のためだけに造られたこの展示室は、楕円形を二つ横に並べた形、つまり、無限大を表わす記号に類似した形をしている。また、楕円形というのが実際は3次元の空間であるので、中に入った時の印象は、卵型に近いものである。その中に、各部屋4点ずつ、合計8点の睡蓮の池を描いた油彩画が展示されている。紫がかった色調は淡く優しげであるが、そのサイズは縦約2メートル、横幅は短いもので6メートル、長いものでは17メートルという巨大さである。来訪者はそれらに囲まれて、まるで池のただ中に立たされたような感覚を覚えるのである。

8点の作品をクレマンソーが薦める順路に沿って挙げると、まず西に位置する第1室の南側の《朝》、次いで第2室南側の《朝》、東側の《二本の柳》、北側の《朝》、西側の《樹木の反映》と続き、第1室に戻って東側の《緑の反映》、北側の《雲》、最後に西側の《日没》となる。この順路は、つまりは一日の時間の経過に従うものといえる。

この「《睡蓮》の部屋」における特異な空間の作用について、筆者は以前、拙稿「境界の美—オランジュリー美術館『睡蓮の部屋』から—」²⁵⁾の中で、詳細な分析を試みた。その論旨を以下に挙げつつ、さらに考察を深めてみたい。

- 1) 楕円形のこの部屋の基本的な空間のイメージは円環であり、そこで感じられる運動感も循環である。部屋は二つあり、連結されていることから、この循環のイメージはさらに強調される。四角い展示室であれば、壁の上で展開される作品世界とそれを追う鑑賞者の意識は、四隅でいったん途切れるが、ここではそれが無い。
- 2) 画面を前にした時に、睡蓮の池を見ているのだという意識とともに、まず我々が感じる空間は、水面に沿った水平方向の広がりである。モネの作品に特有な「枠組み意識の希薄さ」も手伝って、水面はそれぞれの画面の中にとどまっているのではなく、

壁で隠された部分にもひたひたと広がっているような印象がある。

3) 次いで我々は、垂直方向の広がりにつく。「複雑な色調を持った影が池の深度を示し、睡蓮の茎や根や、さまざまな生き物たちが息づく水中の世界を開示する。そして雲の映像が、はるかに高く、広大に広がる空の存在を教えることによって、空間は爆発的な拡大を達成する」²⁶⁾のである。

4) 画面を縦断する数本の柳の木は、「水面に魅了されて横方向の広がりをさまよう視線を岸辺に引き戻し、縦方向の広がりを再確認させる効果を持つ」²⁷⁾。これらの木は、上下を壁に隠されたような部分的な姿で描かれており、これらの巨大な絵が、そのみで完結するのではなく、もっと大きな何かの一部であるというイメージを強めている。

この「境界の美」では、上記の指摘の後、無限大の記号と「メビウスの帯」について言及し、モネのタッチの魅力についての考察を試みた上で、このオランジュリーの「《睡蓮》の部屋」を次のように捉えている。

この部屋は、「無限循環を感じさせる8の字形の展示室、やさしげな池の情景の中に込められたダイナミックな空間的広がり、物質性と人間性が力強く結び付いた自律的なタッチの世界。この多様な要素がひしめきあい、相互作用を及ぼしながら強力な力を発している空間」であり、「モネの庭へのあたたかな思いとともに、その研ぎ澄まされた感性が生み出した大きな仕掛けの仕込まれた空間なのである」²⁸⁾。

さて、サイト・スペシフィック・アートの観点からこの部屋を見直し、そこに見られる「場」の意味を考察してみよう。

まず第1に、この部屋が、ジヴェルニーの睡蓮の池という特定の場所と深く結びついている、というよりも、まさにその場所を再現したものといえる明確な「場所性」を基本的な性格としていることが挙げられる。この部屋を訪れる時我々は、モネが丹精を込めた「水の庭」に招き入れられているのである。このことはすべての睡蓮の作品、さらには、ジヴェルニーの庭で描かれたすべての作品にも言えることかもしれない。世界各地に広がったそれらの作品を通して、我々はその先にあるモネのもう一つの作品、ジヴェルニーの庭に赴くことができるのである。

この部屋の中でこれらの巨大な作品は、我々を包み込む「環境」として成立している。それはジヴェルニーの「水の庭」であり、モネが意図した「疲れた神経を解きほぐす、心安らぐ瞑想のための隠れ家」なのである。

第2のポイントは、ここでは作品と展示室が幸福な一体化を実現している、ということである²⁹⁾。この空間は、いわゆる「ホワイト・キューブ」とは異なり、モネが自らの特定の作品のために考案したものである。楕円形の展示室の構想をモネがいつどのように得たのかは定かではないが、展示場所がオランジュリーに決定する以前の、ロダン美術館における計画でも既に円形のものとして予定されているし、かなり早い時期から想定されたものと思える³⁰⁾。ジヴェルニーの池の周りを散策する時のイメージが、そのままこの形に結びついたのかもしれない。それは、最も自然な着想の経緯であろう³¹⁾。モネは1925年に自らの希望に添って造られたこの二つの部屋を訪ね、作品の配置について指示をしている³²⁾。モネは結局その目でこの部屋の完成を見ることはなかったが、その脳裏には、自らの画業の最後を飾る8枚の大作がこの部屋に収められた時に現れる世界の輝きが、確かに浮かん

でいたであろう。

さて、ロジェ・マルクスが「終わりのない全体」という言葉で伝えたモネの世界とは、いったいどのようなものなのであろうか。「終わりのない全体」とは、まさに「環境」そのものであると筆者は考える。我々が今存在しているこの「場」は、連続し循環し、際限なく広がっていく「環境」のごく一部である。モネは自然の在り様をひたすら見つめ、絵筆を通してそれを捉えようと最大限の努力をしてきた。モネは「見る」ことにおいて、画家としても人としても、突出した存在である。モネは太陽の光を追い、大気の揺らぎを見つめて、時間とともに、季節とともに、変化し続けるこの世界の実相と向き合っていた。モネの内には宇宙の運行にもつながる静かながらもダイナミックな自然観、世界観が育まれていたに違いない。

モネの筆遣いは画面の端あたりにおいても、作品世界をその画布の中に収めようとする動きがほとんど見られない。これは、先にも触れた「枠組み意識の希薄さ」として指摘されるモネの特質であり、アンフォルメルや抽象表現主義の「全面絵画」と同質のものとして語られるモネの新しさでもある。このようなモネの作品は、そこに表現された世界が、実は額縁や壁で隠されている所にも広がっているという印象を与える。つまりこれらの作品は、自らがより大きな全体の一部にしか過ぎないということを暗示しているのである。この印象を強めるものは、筆遣いのみでなく、日本の浮世絵に大きな影響を受けたとされるモネの構図にも求められるであろう。モネは浮世絵版画から受けた感銘を、「影によって存在を、断片によって全体を喚起する美学」という言葉で語ったと伝えられているが³³⁾、《舟遊び》(1887年)における後ろ半分しか登場していない舟や先述したオランジュリーの《睡蓮》に見られる柳の木などに、彼が吸収した「美学」の表出を認めることができよう。また、モネと日本美術の関係は、作画上の具体的な影響のみにとどまらず、その背景にある自然観においても見出せるものである。それは決して、日本的自然観とモネの自然観がもともと同様のものであったということではなく、また、日本側からの一方的な影響があったということでもない。モネは長年の制作を通して自らの自然観を育んでいくが、それとともに、日本美術の根底にある、親愛の情と畏敬の念に満たされた日本的自然観に深い共感と親しみを抱くようになったのである。

以上のことから、オランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」は、二重の意味で優れた「環境芸術」であるといえる。つまりこれは、我々を包み込む環境として在るだけでなく、環境そのものを表現した作品である。さらに、モネの生涯を通じた追求の帰結として、彼の自然に寄せる深い思いと芸術表現にかけた渾身の努力の痕跡を湛え、同時に、比類ない美的価値を有したものである。コンセプトと表象が極めて高次の調和を見せているという点でも、他の追随を許さない非常に優れた「環境芸術」といえるのではないだろうか。

4. 「場」への回帰—1960年代以降の動向—

「はじめに」でも触れたように、1960年代から現代にかけて、「サイト・スペシフィック」な、つまり、特定の場との結びつきを重視する多様な芸術表現が登場している。環境芸術、パブリックアート、アースワーク、インスタレーション、アート・プロジェクトが、それらの名称、あるいはそれらと関連の深い言葉として挙げられる。これらの5つの言葉は、意味や用法に重なり合う部分もあるが、中でも環境芸術とパブリックアート、アー

ト・プロジェクトはかなり汎用性のある言葉であり、一方、アースワークとインスタレーションは、より限定的な、制作技法に由来した用語であるといえる。ここではまず、上記の5つの言葉の意味を具体的事例を挙げながら確認し、次いで5つのうちで最も新しく最も総合的な芸術表現であるアート・プロジェクトに注目し、そこに見られる「場」の関与について論考する。

(1) サイト・スペシフィック・アートの諸相

1) 環境芸術

ここに取り上げた5つの言葉の中で最も汎用性の高い用語であり、以下の4つをここに包含することも可能である。概念としての成立の時期は、50年代に先駆的な事例を認める指摘もあるが、一般には、60年代後半からのアースワークの台頭の時代に求められる。その後、80年代以降は、エコロジーへの関心の高まりと連動してその表現の幅を広げつつ、現在に至っている。

多義的であるだけに、論者により、また何をいかに論じるかによっても、その解釈が異なる場合があるが、意味するところは概ね次の3点に集約される。まず、「環境そのものを素材とする芸術」、次いで、「周囲の環境を含めて成立する芸術」、さらには、「鑑賞者を包み込む環境として成立する芸術」である。

最初に挙げた「環境そのものを素材とする芸術」の代表的なものは、広大な荒野や湖などの自然環境を作品化するアースワークであり、これについては第3項で取り上げる。

第2の「周囲の環境を含めて成立する芸術」は、手法としては第4項で考察するインスタレーションと基本的性格を同じくするものである。周辺空間を「空間」というよりも「環境」としてイメージする方が相応しい場合、つまり、その固有の形態や性格を意識し尊重する度合いが大きい場合は、「環境芸術」の名の下に語られることが多い。また、多くの場合、周囲の環境との関わりを重視しつつも、中心となるオブジェの存在が空間をリードし求心力を発揮している点が、先述した「環境そのものを素材とする芸術」とは異なっている。「環境そのもの」の場合では、環境の持つ茫洋とした「広がり」や「連続性」はそのままに保たれていて、設置された人工物やそこで行なわれるパフォーマンスと共存している。さらに、時には、そこに刻まれた人為の痕跡から逃れよう、拡散していこうとする空間の方向性が感じられるが、後者では逆の方向性が生じるのである。この差異は、両者の成立基盤である空間の規模の違いに因るところが大きいであろう。

第3の「鑑賞者を包み込む環境として成立する芸術」については、前章で考察したオレンジジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」や、バーネット・ニューマンの巨大な作品あるいはロスコ・ルーム（マーク・ロスコの作品群のみを展示した部屋）等を具体例として挙げることができる³⁴⁾。また、ステンドグラスで荘厳された大聖堂の内部をイメージすると、この「環境として成立する芸術」の在り方は容易に理解されるのではないだろうか。聖堂の方がより複合的な要素を持ち、その意図にももちろん相違はあるが、人を包み込む、創意の込められた空間として、両者の間には大変似通った性質が認められる。近年は、サウンドアートやサウンドスケープと呼ばれる音による環境芸術の試みが注目されているが、これらもこの第3のジャンルに含まれる。

2) パブリックアート

一般には、公共空間に設置された芸術作品を指す。分かりやすい例は、公園や街路に置

かれた彫刻作品や、駅構内の壁画である。芸術における公共の概念は、本来芸術がその誕生の時から自らの内に有していたものである。過去の時代における宗教美術や公的建造物のために存在した美術作品の多さと重要性を思い返すならば、むしろ、本来、芸術は私的ではなく公的なものであったといえる。ヨーロッパの古い街区においてしばしば見られる橋や噴水に施された彫刻作品は、まさに伝統的なパブリックアートである。しかしながら、現在我々が美術用語としてことあらためて使用する「パブリックアート」という言葉は、1960年代のアメリカで確立されたとするのが普通である。その背景には、大きな時代の流れとしては、「個」の側に偏りすぎた美術の在り方に対する疑問や反省と、内に取り込もうとする美術館の力の増大に対する懸念がある。また、具体的な要因として重要なものが、いわゆる「1パーセント法案」³⁵⁾である。これは、大規模な建築物の建設などの公共プロジェクトにおいて、その予算の一部を美術作品の制作・設置に当てることを定めたもので、1950年にフランスで制定されて後、同様のシステムが各国に広まった。アメリカでは、ニューディール政策下の30年代に、「連邦芸術事業計画」による壁画運動の推進という先駆的な動きがあった後、60年代に入って、「美術のためのパーセント・プログラム」と「国立芸術基金—公共の場の美術プログラム—」という二つのプログラムが設けられ、パブリックアートの進展に大きく寄与することとなった。

パブリックアートはその「公共性」をめぐる、住民との間に深刻な緊張関係を生み出すこともある。議論が裁判にまで持ち込まれ、ついには作品が撤去されるという事態も起こっている。現代においては一方的な「押し付け」ではなく、計画の初期の段階から、周辺地域の住民とのコミュニケーションを重視する傾向が強まっている。

また、美術館に展示された作品に対しては、その公的な性格にもかかわらず、この言葉は使用されない。その展示場所が屋内ではなく敷地内の庭園などの屋外空間であっても、同様である。美術鑑賞のための特化された場ではなく、不特定多数の人々がそれぞれの異なる目的のために行き交う日常的な場が、「パブリック」としてイメージされていること、さらに、「パブリックアート」という概念が基本的に「オフ・ミュージアム」の流れを汲むものであることが窺える。

1994年に竣工した東京都立川市の都市再開発事業「ファーレ立川アートプロジェクト」は、パブリックアートの大規模な事例である。JR中央線立川駅北側の5.9ヘクタールの米軍基地跡地に造られた新しい町の中に、ベンチ、街灯、車止め、排気塔、散水栓などの機能を備えた109点の作品が点在している。

近年は、このように、都市計画やランドスケープ・デザインとの関わりを強め、「用」を兼ねた作品が増える傾向がある。

3) アースワーク

アースアート、ランドアートとも称される。自然環境そのものを制作の素材とする芸術表現であり、1960年代半ばから70年代にかけて、アメリカを中心に隆盛をみた。ロバート・アトキンズによると、この世界的な芸術運動には、60年代の二大関心事が共有されていた。その関心事とは、「芸術の商業化を拒絶すること」と、「『野に還れ』的な反都会主義を唱え地球という惑星へ精神的な回帰を目ざすなど、台頭しつつあったエコロジカル・ムーヴメントを支持すること」³⁶⁾である。また、暮沢剛巳は、古来、認められる人間の自然に対する憧憬や崇拜が、自然破壊が深刻化した19世紀以降、国立公園の制定という制度

化に結びついたと説明した後、アースワークについて次のように述べている。「60年代のアメリカでは、長期化したヴェトナム戦争への厭戦気分やヒッピー・ムーブメントの興隆も手伝って、この志向性をピラミッドやストーンサークルに象徴される反文明的な形象によって表現しようとするアーティストが出現した」。さらに暮沢は、この運動には「収集や売買を行なう装置としての美術館批判の側面もあったが、観客が現地に赴くことができない以上、作品は美術館・画廊に展示された写真を通じて鑑賞する以外の手段がなく、また大規模な土木工事や作品の空撮には多額の資金が必要であったため、制度批判としては不徹底であったことは否めない」と指摘している³⁷⁾。支援者の資金に支えられてアメリカの広大な大地を舞台に行なわれてきた大規模な造形表現は、経済状況の悪化とともに衰退していくが、一方で、そのコンセプトを重視する「コンセプチュアル・アート」への展開がみられた。

代表的な作家には、ロバート・スミッソン、マイケル・ハイザー、ウォルター・デ・マリア、リチャード・ロング（イギリス）、デニス・オッペンハイム、クリストらがいる。作品としては、ユタ州のグレート・ソルト・レイクに岩石や結晶塩、土で築かれた、全長約500メートルの巨大な渦巻きである《スパイラル・ジェッティ（螺旋形の突堤）》（スミッソン、1970年）、ネバダ州の砂漠に巨大な円形を表現した《円形の地表》（ハイザー、1971年）、白いナイロン布を張った高さ5.8メートルのフェンスが40キロメートルにわたって延々と続く《ランニング・フェンスーカリフォルニア州ソノマとマリナー郡ー》（クリスト、1976年）、11の島々をピンク色のポリプロピレンの織物によって取り囲んだ《囲まれた島々ーフロリダ州グレート・マイアミ、ビスケーン湾ー》（クリスト、1983年）などが知られている。

また、ヨーロッパにおけるアースワークについては、「ロマン主義的精神性を重要なものと見なす伝統的な意識が根底にあった」とする指摘がある³⁸⁾。イギリスの代表的なアースワークの作家であるロングは、「歩行」を制作手法とし、イギリスのみならず、アンデスやヒマラヤ、アフリカなど世界各地を歩き回って、自然との対話を試みている。彼の「制作」は、学生時代に草原を歩いて道筋を付ける作品に始まったといい、ただひたすらに歩いてその記録を地図上に示すだけのことや、石や木片などでプリミティブな造形をその場に残すこともある。後年には、出かけた先で採集した木や石などの自然物を素材として、展示室の中でインスタレーション作品を発表することが多くなった。

近年のアースワークでは、かつてのアメリカ的な大規模な作品ではなく、鑑賞者がそれぞれに自然との等身大の交流を深めることができるような作品が増えている。例えば次節で取り上げる「大地の芸術祭ー越後妻有アートトリエンナーレ2003ー」で発表されたジェニー・ホルツァーの《ネイチャーワーク》は、メッセージを刻んだ102個の石をブナ林の遊歩道の傍らに1.8キロメートルにわたって配置したものであるが、枯葉に埋もれるようにしてある丸みを帯びた石の風情は、自然に対する人為の痕跡として、一時のアースワークに比べると大変控えめなものである。小規模でも自然に深く沈潜していく思索的な作品や自然との親しみ深い交感を目指す作品、また、環境問題の重要性を喚起する作品は、環境への関心が高まりつつある現代において、今後も増加する傾向にある。

4) インスタレーション

「据え付け」「架設」という意味の言葉であるが、そこに置かれるオブジェ（モノとして

の作品)のみでなく、周囲の空間をも含めて一つの作品として提示する表現方法あるいはその作品を指す。美術用語として確立されたのは、主に欧米の美術ジャーナリズムにより1970年代以降であるとされるが、それ以前の時代においてももちろん、実質的にこの言葉が適用される作品は見出される。

昨今は長期間展示される例も増えているが、従来の彫刻作品と異なるインスタレーションの基本的な在り方は、一時的なものである。比較的短い展示期間が終わると解体され、後には制作プロセスを示す資料や写真等による記録(ドキュメンテーション)が残されるのみであり、売買の対象となることも難しい。「ミニマル彫刻の方法論を受け継ぐ形で発展した観がある」一方、「永続性を基盤とする『ミニマリズム』への反発や、美術館など既成システムへの回収、もしくは流通しやすい美術形式を拒否する思想的背景」が指摘されている³⁹⁾。

日本におけるインスタレーションの展開には、60年代後半から70年代にかけての「もの派」の活動が大きく寄与している。例えば、1968年に第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展で発表された関根伸夫の『位相―大地』は、今に語り継がれる興味深い作品である⁴⁰⁾。これは公園の地面を掘り、その穴の傍らに、掘り出した土で作った直径2.2メートル、高さ2.6メートルの円筒形の物体を立たせたものである。今は写真で見るとほかないのだが、一見、この巨大な円筒形が土の中からきれいに削り抜かれた、あるいは飛び出したかのようなシンプルかつインパクトの強い光景を現出した作品であり、実見した時の存在感が思われる。1ヵ月あまりの会期が終了した後、円筒形は崩され穴は埋め戻されて、この場所は復元された。

次に取り上げるアート・プロジェクトにおいてもそうであるが、野外であれ屋内であれ、昨今目にする現代美術作品には、インスタレーションが非常に多い。現代において最もポピュラーな芸術表現の一つであるといえる。

5) アート・プロジェクト

比較的使用範囲の広い言葉であるが、美術用語として限定的に使われる場合には、ある特定の場との密接な結びつきがほとんどの場合に見られること、次いで、プロジェクトという言葉が示唆するように、作家単独の制作や行為として完結するものではなく、複数の(多くの場合数十人あるいはさらに多数の)人々の協力や参加を得て初めて実現されるものであること、という2点がその特質として挙げられる。従って、一人の作家の芸術的ビジョンの形象化を目指す場合だけでなく、コミュニティの再生や活性化がその大きな目標とされることが、一つの地域や都市のプレゼンスやイメージの向上に寄与することが少なくない。また、結果としての作品やエキジビションだけでなく、地域住民をはじめとする様々な関係者を巻き込みながら実現に至るプロセスそのものを重視する場合も多い。

1895年に創設されたヴェネツィア・ビエンナーレやドイツのカッセルで1955年以来4、5年おきに開かれているドクメンタなどの、現在、世界各地で実施されている国際的な美術展や、先に挙げたクリストたちのアースワークにおけるプロジェクトも、「アート・プロジェクト」として解釈されるものである。

日本において目を引く事例が現われ始めたのは1980年代後半からである。「アートキャンプ白州」の開始や、「プロジェクト」と称することの多い川俣正の表現活動が本格化してきたのがこの時期である。その後90年代に入ってアート・プロジェクトは一気にその数

を増し、現在に至っている。IZUMIWAKU Project、灰塚アースワークプロジェクト、阪神アート・プロジェクト、「時の蘇生」柿の木プロジェクト、大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ、横浜トリエンナーレ、直島プロジェクト、福岡アジア美術トリエンナーレ、カフェ・イン・水戸、とかち国際現代アート展・デメーテルなどが、具体的事例として挙げられる。近年の日本におけるアート・プロジェクトについては、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－』⁴¹⁾において実地調査の成果を踏まえて論考したところであり、ここでは以下の点を指摘するにとどめる。

まず、これらのプロジェクトでは、芸術と人との結びつき、及び「場」との結びつきが重視されている場合が大変多いこと、次いで、プロジェクトのサイトが「都市」であるよりも「田園」である場合の方に、印象深い事例が見受けられる傾向があること、さらに、「場」の重視と関わることであるが、そこで見られる作品群には、インスタレーションをはじめとする上に挙げた多様なサイト・スペシフィック・アートが非常に多く含まれていることである。

現代におけるアート・プロジェクトは、20世紀芸術が生み出した様々な潮流や手法を取り込み、社会やコミュニティ、また一人一人の人間とのより密接な関わりを希求する、それ自体が総合的な一つの芸術表現であるといえる。

(2) アート・プロジェクトにおける「場」の関与

アート・プロジェクトにおける「場」の重要性については、先にも触れたように、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－』の中でも言及したところである。そこでは特に、集落内の古い民家を素材とした「家プロジェクト」をはじめとする「直島プロジェクト」におけるコミッションワークを取り上げ、「場」の固有性に重きをおく「アート・プロジェクト」の特質を考察した。本稿では「直島プロジェクト」とともに筆者が関心を寄せている「大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ」から具体例を示しつつ、本稿でここまで検証してきたサイト・スペシフィック・アートの流れの中で、その意味を論考する。「大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ」の概要については、先の拙稿においても記載しているため、ここでは以下のような短い紹介にとどめる。

同芸術祭は、新潟県越後妻有地方の6市町村において、里山を主要な舞台として開催されるアート・プロジェクトである。主催は十日町市長を委員長とする越後妻有大地の芸術祭実行委員会（2003年度は大地の芸術祭・花の道実行委員会）であり、その背景には同6市町村が新潟県とともに取り組んでいるアートによる地域活性化事業である「越後妻有アートネックレス整備事業」がある。トリエンナーレとあるように3年に一度の開催を予定しているものであり、2000年夏に第1回展、2003年夏に第2回展が開催された。第1回展では32カ国から148組、第2回展では23カ国から157組の作家が参加している。「人間は自然に内包される」を基本理念としており、環境問題に言及する作品や、地域の自然や歴史に根差した作品が少なくない。作品の制作や設置に地域住民や「こへび隊」と称される地域外からの若者を中心とするボランティア・スタッフたちが関わることも多く、多様な人々の「参加」や「協働」も、このプロジェクトの重要な要素である。

以下、これまで2回開かれたこの芸術祭の出展作品の中から、特に「場」との関わりか

ら注目されるものをいくつか紹介する。

1) クリスチャン・ボルタンスキー《リネン》(2000年、中里村)

トウモロコシや大豆など様々な作物が植わった青々とした夏の畑の上で、何十もの白くて薄い衣服がひらひらと風に揺れている。衣服は一様ではなく、Tシャツやワイシャツの他、割ぼう着やスカートもある。この作品は、0.5ヘクタールの畑にパイプを立ててワイヤーを張り、針金ハンガーにかけた古着をつるしたインスタレーションである。これらの古着は、近隣の住民を中心に集められたものだという。会期終了後にまとめられた記録集には、「沢山の白い衣服が、畑の上で、夏の光を反射しながら風に舞っている。その光景は、この地を生きた、この地を去った人々の魂の揺らぎである」との解説が付されている⁴²⁾。

2) 磯辺行久《川はどこにいった》(2000年、中里村)

かつての信濃川の川筋が、約600本の黄色の旗を立てることによって、3.5キロメートルにわたって再現されている。青々とした夏の水田をキャンバスとして延々と続く黄色のラインは美しくも見えるが、「ダム開発やコンクリート護岸によって姿を変え、水量や生態系に大きな影響を被って現在に至っている」信濃川の形状を喚起し、「遠い昔から続く母なる川と人の暮らしのあり方に思いをはせようとする」⁴³⁾作品である。また、磯辺は、2003年の同芸術祭では、やはり中里村において、《信濃川はかつて現在より25メートル高い位置を流れていた―天空に浮かぶ信濃の航跡―》を発表した。これは、河川の浸食によってできた崖に、各時代によって異なっていた信濃川の水位を表わしたものである。

3) 大岩オスカル幸男《かかしプロジェクト》(2000年、松代町)

真っ赤な人の形をしたものが棚田の畦道に点々と立っている。こちらに向かって手を挙げている人もいる、赤ん坊を抱いた女性の姿もある。金属板で創られたこれらの人物像は、実際に棚田で働く人々とその家族のシルエットであるという。それぞれの胸元には名前と生年月日を記した小さなプレートが付けられている。青空と里山の緑とともに鮮やかな印象を与える作品である。

4) 古郡弘《盆景Ⅱ》⁴⁴⁾ (2003年、十日町市)

田んぼを見下ろす高台にある休耕田に、いくつかの土壁を組み合わせた格好の、大きな構築物が建っている。土壁の土や廃材、杉の葉などの材料は、すべてその場所から得られたものという。制作には近隣の住民数十人がボランティアとして協力し、約2ヵ月かけて創られた。芸術祭の終了後は、また彼らの手で元に戻されている。この作品について古郡は、「あの棚田に立ったとき、そこから何かの気配を感じました。心の奥にしまわれていた何かが、棚田に触発されて湧き上がってきたのです。(中略) まずその気配を、田の土中から引っ張り上げる仕事をしました(以下略)」とコメントしている⁴⁵⁾。また、竹田直樹のレポートには、「なぜ住民がそんな作業を進んで引き受けたのか」という竹田の質問に対する次のような作家の答えが紹介されている。「お祭りのときの考え方を使えば、彼らにとって自然なことなのだ」⁴⁶⁾。

5) カサグランデ&リントーラ建築事務所《ポスト・インダストリアル・メディテーション》(2003年、中里村。会期後にまとめられた記録集では《ポチョムキン》)

広々とした田園風景の中に、葉を茂らせた大木が何本も立っている場所がある。小さな川に沿ったその細長い土地を、コールテン鋼の壁で囲うようにして造られた公園がこの作

品である。内部には、ブランコやオープンテラス、禅寺の庭のような空間が設えられている。「自然、農業、工業の3つの要素」からなり、自然豊かなこの場所にあえて「鉄、重工業という人間の技術を象徴する要素をつかって、自然と人間が落ち合う場所、環境について思いをはせるような空間」⁴⁷⁾を創り出している。茶色く錆びた鋼の壁は巨大な人工物でありながら、白い砂利に覆われた地面の上で、立ち並ぶ大木とのコラボレーションをなしている。会期後にまとめられた記録集には、作家の次の言葉が紹介されている。「ポチョムキン」は、現代人が自然とどう関係を持つのかという問題の分岐点を示している。（中略）自然を取り込んでいるポチョムキンは、現代人と自然の関係について考えるポスト産業時代のアクロポリスとして佇んでいる（以下略）⁴⁸⁾。

このほか、2003年の作品では、農業を基盤とする地域の歴史と固有性を、緑化した土盛で、火、水、農、藝、天神を意味する巨大な象形文字を形作ることによって表現した、たほりつこの《グリーン ヴィラ》（川西町）、お年寄りを中心とする地元住民の協力を得て集められた12,215枚の手縫いの白い布を、人と人の心をつなぐ証とし、戦争犠牲者への慰霊と平和への願いを込めて、万国旗のように風にはためかせた新田和成の《ホワイトプロジェクト》⁴⁹⁾（川西町）、過疎化のために廃校となった旧東川小学校の校舎と校庭を使った大規模なインスタレーション作品であるクリスチャン・ボルタンスキー+ジャン・カルマンの《夏の旅》（松之山町）、古い民家の中に、地元住民とともに採集した花や穀物、樹木などを使ったインスタレーション作品を設置したローレン・バーコヴィッツの《収穫の家》（松之山町）などが挙げられる。

上記の具体的事例はこれまで2回開かれたこの芸術祭に出品された作品のごく一部であるのだが、前節で検証したサイト・スペシフィック・アートのすべてがここに含まれている。また、これら以外にもサイト・スペシフィックな作品は非常に多く見受けられ、このことは、地域に根差した在り方を目指すこのプロジェクトの方向性を表わすとともに、「場」を重視する傾向を強めている現代美術の特質と、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としてのアート・プロジェクトの性格を示している。

本稿でここまで論考したところの芸術と「場」との歴史的な関わりを経て、今、芸術表現は「場」との関わりを重視するアート・プロジェクトの中に、最先端の、重要な側面を見せているといえる。具体的には、アースワークに代表される1960年代後半から顕著となってきた「場」との直接的な結びつきを求める芸術表現の動向が、アート・プロジェクトの中に引き継がれ、一定の場に根を張りながら、現代が提示する様々な問題に敏感に反応し、「作品」という形での答えを発信しているのである。都市であれ田園地帯であれ、サイトとの関わりにこだわる現代芸術の方向性が、社会に開かれた芸術の新しい在り方として注目されることがあるが、歴史的経緯を踏まえれば、これは「場」の発見ではなく「場」への回帰というべきものであろう。

近年の特徴としては、里山を舞台とした越後妻有の芸術祭で見受けられた諸作のように、かつてのアースワークのような大規模な造形ではなく、より人々に身近で親しみやすい作品が増えている。大規模なアースワークは、環境への関心を喚起するとともに、一面では、一時的とはいえそれ自体が環境への悪影響を及ぼす可能性を有している。環境問題が切実さを増している現代においては、その点についての反省と懸念も、作品の在り方の背景に働いていると思われる。

また、次のような懸念を抱く向きもある。越後妻有の場合でもそうであるが、特定の都市や地域とのつながりを重視するアート・プロジェクトで発表される作品であっても、中には、その作家のシリーズ制作の一つと解されるものがある。つまり、必ずしもその「場」との出会いによって新しく生み出されたものばかりではないということであり、その点をどのように捉えるかという問題がある。マンネリズムに陥ったものは論外として、その「場」の固有性を十分に吸収し創造された作品であれば、シリーズの一点であっても問題はないと筆者は考える。シリーズ制作ではなくても、作家それぞれに制作のスタイルというものはあり、マンネリズムの危険性はすべての作家が持つものであろう。

このようなアート・プロジェクトや作品が増えるに従って、「場」の固有性といかに関わるかという根本的な問題が改めて浮き彫りにされてきた感がある。ある地域に短期間住み込んで地元住民とともに制作したり、地元で採集した素材を使って造形活動を行なうことが、本当に「場」に根差した作品の成立に結びつくのかどうか。現場の自然や歴史に触れ、住民たちと交流することは、もちろん意味のあることである。しかしながら、そのような手順を踏み、取り組みを進めても、形ばかりの表層的なものにとどまる危険性は少なくない。その成否は、出来上がった作品とそこに至るプロセスが、どれだけ人の心を動かす力を持っているか、ということに尽きるであろう。結局は、個々の作家の力量に帰する問題であり、当の作家たちも十分承知していることと思う。今後も、「場」と作家の力が見事に切り結んだ個性豊かな作品が生み出されていくことを期するものである。

結び

最後に、本稿における論考を通して得られた成果をまとめ、それに若干の考察を加えておきたい。

まず第1の成果は、芸術と「場」の切実な関係を浮き彫りにすることができたことである。芸術表現にとって「サイト・スペシフィック」な在り方とは、まさに本質的、本来的なものであり、本稿ではその点を明確に提示することができたのではないだろうか。

次いで挙げられるのは、1960年代以降のサイト・スペシフィック・アートの流れを、その主要な動向に整理して捉えた上で、近年のサイトを重視したアート・プロジェクトをそれらの複合的で最新の表われとして位置づけた点である。「大地の芸術祭―越後妻有アートトリエンナーレ―」からの具体的事例の検証を通して、最近のサイト・スペシフィック・アートの在り様を示すとともに、そこに生じている問題点についても言及することができた。また、これらの一連の動きの背景には、「オフ・ミュージアム」の傾向が共有されていることが確認された。このことは、「美術館」が投げかける問題の大きさを改めて指摘するものでもある。

「美術館」をめぐるのは、さらに検討すべき課題が少なくないと思う。例えば、明治以降、西欧のミュージアム制度を受け入れてきた日本において、「美術館」はどのような働きをしてきたのか。特に、現代日本人の芸術観の形成にそれはいかに関わってきたのか。このような論点については、また、稿を改めて検証してみたい。

また、美術館や美術館と同様に特化された芸術鑑賞の場であるギャラリー等に並んでいる芸術作品の存在は、切り花にも譬えられる。その中には、本来の居場所から切り離されてきたものもあれば、初めから切り花用に育てられたものもある。現代芸術の中に、表層

的で力弱いものや病的なものが少なくないのは、近代以降、後者の「切り花」がどんどん生み出されてきたその歴史の積み重ねの結果であるかもしれない。つまり、芸術の本来的な在り方をいつしか忘れ去った、根無し草的な作品が増えているのである。

もちろん現代における芸術の在り様はまさに多様であり、筆者としても、サイト・スペシフィックなものの中に、価値を見出そうとするわけではない。しかし、芸術の本来的な在り方と、今に至った歴史的経緯に対する理解を持つこと、少なくとも関心を寄せることは、作家にも鑑賞者にも必要な姿勢ではないだろうか。あまりに多様化した現代芸術の状況の中で、いわば「初心」に戻ることの大切さを喚起したいのである。

いかに時代が変わっても、真に価値ある芸術とは、人の心を動かすもの、人の生を支える力を有するものであると筆者は考える。そのような芸術作品であるためには、その中に確固とした「存在の根拠」がなくてはならない。その「存在の根拠」として力を発揮するものは、情熱やメッセージ、人間性といった作家の内なる要素であり、また、「場」との結びつきである。

ジヴェルニーの庭と、我々の根本的、普遍的な存在の「場」である「環境」の双方に、密接に結びついて成立したオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」は、「場」に根ざした芸術表現の魅力と力強さを明確に伝えてくれるものである。造形芸術の優れた特権的能力は、根本的な表現手段である色と形を駆使して美的価値を醸成し、その視覚的インパクトによって人の心を動かすというものである。この能力の素晴らしさに今一度立ち返り、概念のみの先走りではない、より充実した力に満ちた芸術を、今後、我々のこの時代が生み出していくことを期待したい。

注

- 1) 藤本強「ヨーロッパの先史美術」青柳正規・大貫良夫編『世界美術大全集第1巻—先史美術と中南米美術—』小学館、1995年、37—48頁、参照。
- 2) 中原佑介『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社、2001年、18頁。
- 3) ムセイオンとして歴史的に有名なものに、紀元前3世紀にプトレマイオス1世がエジプトのアレキサンドリアに建てた文化施設がある。しかしながらこれは、膨大な書物を収めた図書館を伴う総合的な学術研究施設であつたらしく、現代のミュージアムとはかなり性格を異にするものと考えられている。また、美術館の起源として、ピナコテーケーも挙げられる。古代ギリシャにおいて絵が描かれた陶板（ピナクス）が奉納された施設であり、絵画館という意味合いが強い。現在ミュンヘンにあるピナコテークの語源である。
- 4) 高松麻里「欧米における美術館の誕生」並木誠士・吉中充代・米屋優編『現代美術館学』昭和堂、2000年、16—17頁。
- 5) 井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部、1996年、40頁。
- 6) 高松、前掲論文、18頁。
- 7) 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、36—37頁。
- 8) 松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2003年、11頁。
- 9) 同上書、198頁。
- 10) 同上書、13頁。

- 11) 同上書、107頁。
- 12) 後に「第1回印象派展」と呼ばれることになる「画家、彫刻家、版画家など、美術家の共同出資会社」による「第一回展」は、1874年の春、パリの中心部に位置するナダール写真館を会場として開かれた。展覧会はメディアの関心を呼び、50以上の紹介記事や批評が発表された。当時のジャーナリズムの反応は、実は、後世に伝えられているほど否定的なものではなく、その半数以上は概ね好意的であったという（ポール・ヘイズ・タッカー（深谷克典・田村義也訳）「アルジャントウイユのモネ」石橋財団ブリヂストン美術館・名古屋市美術館編『モネ展』中日新聞社、1994年、103頁）。しかし中には辛辣な非難もあった。この時、モネは5点の油彩画と7点のパステル画を出品しており、そのうちの1点が72年にル・アーヴル港で描かれた《印象・日の出》であった。美術記者のルイ・ルロワが風刺のきつい『シャリヴァリ』紙上でこの作品を酷評し、画題にちなんで記事のタイトルを「印象派たちの展覧会」とつけたことが、「印象派」の名の由来となったことが知られている。その後この名称は徐々に定着し、第3回展（1877年）からは画家たち自身がこの名を彼らの呼称として採用している。もともとは皮肉を込めた命名であったにもかかわらず、この名はモネたちの新しい表現が示している特質を的確に捉えていたということになる。その後、印象派展は1886年の第8回展をもって幕を閉じる。モネは4回までは毎回、その後は1882年の第7回展のみに参加している。また、1880年には、再びサロンに出品し、2点のうち1点が入選している。
- 13) マックス・ビル「紹介」ワシリー・カンディンスキー（西田秀穂訳）『カンディンスキー著作集Ⅰ・抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』美術出版社、1983年、11頁。
- 14) 西田秀穂「訳者解説」同上書、巻末より12頁。
- 15) 同上書、同頁。
- 16) 例えば、オランジュリー美術館の館長であったミシェル・オーグの著書『クロード・モネの《睡蓮》—オランジュリー美術館—』（Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991. 高橋章子訳）では、「第4章 抽象への道」において、この問題に関する批評家や抽象画家たちの広範な言説を紹介している。
- 17) 1912年以降、白内障の症状に悩まされていたモネは、1923年に渋っていた手術をようやく受け、回復には時間がかかったものの、やがて絵画制作に十分な視力を取り戻していく。マルク・エルデル宛ての1925年10月16日付のモネの手紙には、「やっとまた、元の視力を取り戻しました。まったく、私にとっては、第二の青春です。大喜びで戸外に出て、また仕事を始めました」と記されている（オーグ、前掲書、112頁）。回復した視力をもって以前の作品に筆を入れることもあったという。またモネは、気に入らない作品は容赦なく破棄する画家であったことも知られている。
- 18) 黒江光彦は、「作家論—日本にあるモネの作品群—」の中で、「モネの芸術には、完成という明確な点がなかったゆえに、『未完成』という概念もおのずと異なってくるのである」と述べ、モネの義理の息子であるジャン＝ピエール・オシュデの次の言葉を紹介している。「私は、モネが自分の作品を、たとえばばらしい作品の場合でさえも、＜描き上げた＞というのを、聞いたためしがない。彼にとって＜終了する＞—描き上げる—という言葉は、彼の絵画においてはなかったのだ。一般に彼は、作品にあらかじめサインを入れることはなかった。売却するときとか展覧会に出すと決めてからしかサインはしなかった。…彼は、画面の端々まで全部塗りつぶすことはなかった。絵の周辺に描き残しの部分があった。モネはサインをする時になってはじめて、ここを塗りつぶすのであった。（中略）多くの人びとは絵の周囲にモネが残した塗り残しが、作品の未完成を意味すると思っておられるが、そうではなくて、モネにとっては、た

んなる習慣として塗りきらないだけのことなのであった。だが他方では、1度ないし2度の工程で一気に描かれたエスキースー第一印象、最初のほとぼしりーが、<いじくりまわした>作品のあるものよりもはるかにすぐれていると考えていたのである。モネはあえて描きこんだ作品のことを<いためつけられた>という言葉をつけくわえもした」（『現代世界美術全集2ーモネー』集英社、1974年、92ー93頁）。また、モネは、ルーアン大聖堂の連作に取り組んでいた時期にジェフロワ宛てに次のような手紙を出している。「描けば描くほど、感じたものを表現するのが下手だと思い知らされるばかりです。しかし、ひとつの作品を仕上げたといえる人がいたなら、おそらく傲慢なことだと自分にいいかせています。仕上げるとは、完全で完璧であることを意味するのです。私は進歩もなく、やみくもに仕事をするだけです。たいしたものも得られないまま、ただ疲れはてるまで、模索しつづけるのです」（レイチェル・バーンズ（池上忠治監修・六人部昭典訳）『モネ』日本経済新聞社、1991年、60頁）。

19) バーンズ、同上書、82頁。

20) Gustave Geffroy, *Claude Monet : Sa Vie, Son Œuvre*, Paris : Macula, 1980, p.403.

21) *Ibid.*, pp. 405-406.

22) 外光派とも呼ばれた印象派の代表者に相応しく、モネは戸外での制作をよくする画家であったが、これらの巨大な作品は、アトリエで描かれたものであった。思い立てばすぐに本物の睡蓮の池を目にすることのできる状況にあったとはいえ、アトリエの中での制作であったことが、より一層これらの作品の精神性を深めたと考えられている。

23) オーグ、前掲書、38ー41頁。

24) 同上書、50頁、112頁。

25) 八田典子「境界の美ーオランジュリー美術館『睡蓮の部屋』からー」『比較文化研究』（広島大学総合科学部比較文化研究室）第14号、1991年、14ー32頁。

26) 同上論文、20頁。

27) 同上論文、同頁。

28) 同上論文、27頁。

29) このような「一体化」は、過去における聖堂とフレスコ壁画の関係を思い起こさせるものであるが、近代以降においてはやはりかなり珍しいものであろう。近年になって、直島コンテンポラリーアートミュージアム（香川県香川郡直島町、安藤忠雄設計）や奈義町現代美術館（岡山県勝田郡奈義町、磯崎新設計）のように、個性的な展示空間と作品との創造的コラボレーションの例が増えている状況がある。直島コンテンポラリーアートミュージアムは1992年に開館し、その後、1995年には第2期計画として宿泊機能を備えた別館が建てられ、2004年には第3期計画として「地中美術館」が開館している。「地中美術館」では、作品との一体化を志向した空間に、モネ、ウォルター・デ・マリア、ジェームズ・タレルの作品が設置されている（詳細は、『美術手帖』（美術出版社）2004年9月号参照）。また、1994年に開館した奈義町現代美術館は、荒川修作+マドリン・ギンズ、岡崎和郎、宮脇愛子の巨大な作品と建築が一体化した美術館である。

30) 作品の展示場所については、何度も計画が変更された。オーグの前掲書によると、1918年11月のクレマンソー宛ての手紙に見えるモネの当初の希望はルーヴル美術館に付随する装飾美術館だったが、その後当局との交渉の中で、1920年にはロダン美術館の庭に円屋根の建物を新築する計画が検討される。しかし結局この計画は場所が手狭であることから断念され、次いで、国立美術館総局に配属されることが決定したばかりのコンコルド広場に隣接した二つの建物が候補とされた。ジュ・ド・ポームとオランジュリーである。1921年3月末、二つの建物を視察

したクレマンソーはモネに宛てて、オランジュリーを勧める手紙を出している。翌月モネはパリに赴き二つの建物を見ており、その後、最終的にオランジュリーが選ばれることになる（38－40頁）。また円形の展示室の構想については、同書36－37頁に、1898年当時のモネが抱いていた装飾画の構想を伝えるモーリス・ギュモの以下のような貴重な記事が紹介されている。「この装飾画の習作を、モネは既に始めていて、アトリエにある大きな画布を私に見せた。円形の部屋を想像して頂きたい。絵が掛けられた場所は、完全に水の広がりによって占められ、植物が点在し、透明な仕切り壁の上には、緑と薄紫が交錯する。淀んだ水の静寂と沈黙が、水面に咲く花々を映している」。さらに38頁には、「1909年にすでに、アルセーヌ・アレクサンドルは、明らかにモネ自身の言葉を援用しながら、円形の部屋について語っている」と記されている。

- 31) ただしオランジュリーの「《睡蓮》の部屋」では、現地とは異なり、池が我々を取り囲んでいるという逆転現象が起こっていることになる。このことも、この部屋の空間としての面白味といえる。
- 32) オーク、前掲書、51頁。
- 33) 峯村敏明『新潮美術文庫26－モネー』新潮社、1974年、16頁。
- 34) これらの作品の概要と鑑賞者を包み込む「場」の意味については、本江邦夫「バーネット・ニューマン『アンナの光』」、広本伸幸「マーク・ロスコ『無題（7点のシーグラム壁画）』」小林康夫・建畠哲編『現代アート入門－＜今＞に会おう！』平凡社、1998年、26－37頁、52－62頁、参照。
- 35) 「1パーセント法案」に関しては、暮沢剛己編『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』フィルムアート社、2002年、90－92頁の「1%法案」、ロバート・アトキンズ（杉山悦子・及部奈津・水谷みつる訳）『現代美術のキーワード [アート・スピーク]』美術出版社、1999年、130－133頁の「パブリック・アート」を参照。
- 36) アトキンズ、同上書、72頁。
- 37) 暮沢編、前掲書、87－88頁。
- 38) 嘉藤笑子「リチャード・ロング [ウォーキング・ア・ライン・イン・ペルー]」美術手帖編集部・谷川渥監修／編集『20世紀の美術と思想』美術出版社、2002年、28頁。
- 39) 松本晴子「インсталレーション」暮沢編、前掲書、142－143頁。
- 40) 千葉成夫「関根伸夫『位相－大地』」小林康夫・建畠哲編、前掲書、76－87頁、参照。
- 41) 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』（島根県立大学総合政策学会）第7号、2004年、133－147頁。
- 42) 越後妻有大地の芸術祭実行委員会編集『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2000－』現代企画室、2001年、49頁。
- 43) 越後妻有大地の芸術祭実行委員会編集『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2000－ガイドブック』2000年、67頁。
- 44) 2003年には、水の国ミュージアム（島根県邑智郡桜江町、現在は江津市）にて《盆景－龍の住む－》を発表、「第20回現代日本彫刻展」（山口県宇部市）でも《盆景》を発表している。
- 45) 大地の芸術祭・花の道実行委員会東京事務局編集／大地の芸術祭・花の道実行委員会監修『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－』現代企画室、2004年、79頁。
- 46) 竹田直樹「人と土地のアイデンティティーを探る旅」『美術手帖』（美術出版社）2003年9月号、128頁。
- 47) 大地の芸術祭・花の道実行委員会東京事務局編集／大地の芸術祭・花の道実行委員会監修

『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－ガイドブック』2003年、65頁。

48) 前掲『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－』96頁。

49) 2002年に広島市の平和記念公園から始まったプロジェクトである（前掲『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－ガイドブック』47頁）。

引用参考文献

ロバート・アトキンズ（杉山悦子・及部奈津・水谷みつる訳）『現代美術のキーワード [アート・スピーク]』美術出版社、1993年。

池上忠治責任編集『世界美術大全集第22巻－印象派時代－』小学館、1993年。

石橋財団ブリヂストン美術館・名古屋市美術館編『モネ展』中日新聞社、1994年。

井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部、1993年。

今道友信編『西洋美術のエッセンス－西洋美術理論の歴史と展開－』ペリかん社、1994年。

フランク・ウィットフォード（木下哲夫訳）『抽象美術入門』美術出版社、1999年。

デイヴィッド・M・ウィルソン（中尾太郎訳）『大英博物館の舞台裏』平凡社、1996年。

越後妻有大地の芸術祭実行委員会編集『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2000－ガイド・ブック』2000年。

越後妻有大地の芸術祭実行委員会編集『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2000－』現代企画室、2001年。

大地の芸術祭・花の道実行委員会東京事務局編集／大地の芸術祭・花の道実行委員会監修『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－ガイドブック』2003年。

大地の芸術祭・花の道実行委員会東京事務局編集／大地の芸術祭・花の道実行委員会監修『大地の芸術祭－越後妻有アートトリエンナーレ2003－』現代企画室、2004年。

マリーナ・ヴェゼイ（三宅真理訳）『＜現代美術の巨匠＞クリスト』美術出版社、1991年。

ミシェル・オーグ（高橋章子訳）『クロード・モネの《睡蓮》－オランジュリ絵画館－』Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1991.

大島清次『美術館とは何か』青英舎、1997年。

太田泰人・水沢勉・渡辺真理・松岡智子編著『美術館は生まれ変わる－21世紀の現代美術館－』

川俣正『アートレス－マイノリティとしての現代美術－』フィルムアート社、2001年。

ワシリー・カンディンスキー（西田秀穂訳）『カンディンスキー著作集Ⅰ・抽象芸術論－芸術における精神的なもの－』美術出版社、1983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、1960年。

木島俊介監修『クレー、カンディンスキー、ミロ展』日動出版、1984年。

北川フラム監修『別冊太陽・パブリックアートの世界－アートの妖精が棲む街・ファーレ立川－』平凡社、1995年12月。

木村重信・高階秀爾・樺山紘一監修『名画への旅Ⅰ・先史・古代－美の誕生－』講談社、1994年。

木村重信・高階秀爾・樺山紘一監修『名画への旅Ⅱ・19世紀Ⅲ－屋外へ出たカンヴァス－』講談社、1995年。

木村重信・高階秀爾・樺山紘一監修『名画への旅Ⅲ・20世紀Ⅱ－モダン・アートの冒険－』講談社、1994年。

木村光宏・北川フラム監修『＜都市・パブリックアートの新世紀＞ファーレ立川アートプロジェクト』現代企画室、1995年。

カトリース・グルー（藤原えりみ訳）『都市空間の芸術－パブリックアートの現在－』鹿島出版

会、1997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。

暮沢剛巳『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』フィルムアート社、2002年。

後藤茂樹編『現代世界美術全集2－モネー』集英社、1974年。

小林康夫・建畠哲編『現代アート入門－＜今＞に会う歓び－』平凡社、1998年。

菅原教夫『現代アートとは何か』丸善、1994年。

千足伸行監修（中山久美子・吉川節子訳）『マルモッタン美術館所蔵－モネと印象派展－』日本テレビ放送網、1992年。

勅使河原純『美術館からの逃走－現代「美術」は風景にからみつきの－』現代企画室、1995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。

東京国立近代美術館・市川政憲・松本透・藤井久栄編『カンディンスキー展』日本経済新聞社、1987年。

中原佑介『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社、2001年。

並木誠士・吉中充代・米屋優編『現代美術館学』昭和堂、2000年。

ロバート・S・ネルソン／リチャード・シフ編（加藤哲弘・鈴木廣之監訳）『美術史を語る言葉－22の理論と実践－』ブリュッケ、2002年。

ジョン・バーズレイ（三谷徹訳）『アースワークの地平－環境芸術から都市空間まで－』鹿島出版会、1997年。

長谷川栄『新しい美術館学－エコ・ミュージゼの実際－』三交社、1996年。

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』（島根県立大学総合政策学会）第7号、2004年。

八田典子「境界の美－オランジュリー美術館『睡蓮の部屋』から－」『比較文化研究』（広島大学総合科学部比較文化研究室）第14号、1991年。

レイチェル・バーンズ（池上忠治日本語版監修／六人部昭典訳）『モネ』日本経済新聞社、1991年。

美術出版社編集部・木村要一・田村敦子編『現代美術入門』美術出版社、2000年。

『美術手帖』（美術出版社）1981年6月号、2003年9月号、2004年9月号。

美術手帖編集部・込山美奈編『TADAO ANDO－安藤忠雄の美術館・博物館－』美術出版社、2004年。

美術手帖編集部・谷川渥監修／編集『20世紀の美術と思想』美術出版社、2002年。

藤枝晃雄・谷川渥編『芸術理論の現在－モダニズムから－』東信堂、1999年。

ジュヌヴィエーヴ・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。

ゲオルク・W・F・ヘーゲル（長谷川宏訳）『美学講義（上巻）』作品社、1997年。

ゲオルク・W・F・ヘーゲル（長谷川宏訳）『美学講義（中巻）』作品社、1996年。

松宮秀治『ミュージアムの思想』白水社、2003年。

馬淵明子『ジャポニスム－幻想の日本－』ブリュッケ、1997年。

峯村敏明『新潮美術文庫26－モネー』新潮社、1974年。

六人部昭典『モネー《睡蓮》への歩み－』六耀社、2001年。

ペーター・A・リードル（金田晋・森秀樹訳）『ヴァシリー・カンディンスキー』PARCO出版、1996年。

Gustave Geffroy, *Claude Monet : Sa Vie, Son Œuvre*, Paris : Macula, 1980.

Gerald V. D. Kemp, *A Visit to Giverny*, Versailles : Art Lys, 1980.

Michel Hoog, *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1984.

Daniel Wildenstein, *Claude Monet : Biographie et Catalogue Raisonné*, Tome IV, V, Lausanne -Paris : La Bibliothèque des Arts, 1985, 1991.

The Trustees of the British Museum, *The British Museum and Its Collections*, London : British Museum Publications Limited, 1984.

キーワード：サイト・スペシフィック・アート 芸術と社会 洞窟絵画
ミュージアム オフ・ミュージアム 美術館 モネ 《睡蓮》
オランジュリー美術館 環境芸術 パブリックアート
アースワーク インスタレーション アート・プロジェクト

(HATTA Noriko)