

学位論文

現代におけるサイト・スペシフィック彫刻論  
—日本のアート・プロジェクトを中心に—

広島大学大学院 教育学研究科  
文化教育開発専攻 造形芸術教育学分野

村 上 佑 介

《目次》

序章 問題の所在	1
第1節 本研究の目的	2
第2節 先行研究の状況	3
第I章 サイト・スペシフィック彫刻	16
第1節 サイト・スペシフィック	17
第2節 サイト・スペシフィックの興隆と立体作品との関係性	18
第1項 ランド・アートとサイト・スペシフィック	
第2項 インスタレーションとサイト・スペシフィック	
第3項 パブリック・スカルプチャーとサイト・スペシフィック	
第3節 現代の彫刻	26
第4節 本論での彫刻	29
第1項 彫刻の定義	
第2項 「彫刻」と「作品」について	
第5節 サイト・スペシフィック彫刻の定義	32
第II章 日本におけるサイト・スペシフィック彫刻	35
第1節 日本でのサイト・スペシフィック	36
第1項 野外彫刻展方式の彫刻設置事業	
第2項 オーダーメイド方式の彫刻設置事業	
第3項 新しい野外彫刻展からアート・プロジェクトへ	
第2節 アート・プロジェクトの変遷と今日の特徴	45
第1項 1990年代に開始されたアート・プロジェクトの特徴	
第2項 今日のアート・プロジェクトの特徴	
第III章 アート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の特質	53
第1節 調査対象とするプロジェクトの選定と調査方法	54
第1項 調査対象とするプロジェクトの選定	
第2項 サイト・スペシフィック彫刻の定義	
第2節 現地調査と作品考察	60
第1項 「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012」	

第2項	「六甲ミーツ・アート 芸術散歩 2012」	
第3項	「西宮船坂ビエンナーレ 2012」	
第4項	「瀬戸内国際芸術祭 2013」	
第5項	「あいちトリエンナーレ 2013」	
第6項	「中之条ビエンナーレ 2013」	
第7項	「雨引の里と彫刻 2013」	
第3節	調査結果の考察	133
第4節	傾向と特質	139
第1項	出品作品の傾向	
第2項	サイト・スペシフィック彫刻の特質	
第IV章	サイト・スペシフィック彫刻に対する鑑賞者の意識調査	147
第1節	事例①：「マーメイドカフェ広島大学店」における調査	148
第2節	事例②：「第3回吉富蔵 ART 展」における調査	151
第3節	事例③：「ART in 酒蔵 2012」における調査	157
第4節	事例④：「ART in 酒蔵 2013」における調査	163
第5節	成果と課題	169
結章	サイト・スペシフィック彫刻論	174
第1節	サイト・スペシフィック彫刻の可能性と課題	175
第2節	サイト・スペシフィック彫刻の展望・本研究のまとめ	187
	引用・参考文献	189
	引用図版	198
	謝辞	200

## 序章 問題の所在

## 第1節 本研究の目的

日本では 1950 年代以降に美術館などの作品展示施設が普及して以来、美術作品は所謂ホワイトキューブと称される空間での発表が主流となっている。しかし、その一方で近年、そのようなハコモノ空間を飛び出し、サイト・スペシフィックという概念の下、場をも作品の一部とする表現が数多く見られるようになってきた。それらの作品は、サイト・スペシフィックな作品、あるいはサイト・スペシフィック・アートと呼ばれている<sup>1</sup>。

そして、そのようなサイト・スペシフィック・アートが積極的に展開されている場が、アート・プロジェクトである。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」<sup>2</sup>のことであり、作家個人で行うものや、市や県などの地方自治体を中心となって行うものまで様々である。海外では、イタリアの「ヴェネチアビエンナーレ」(1895-)、ブラジルの「サンパウロ・ビエンナーレ」(1951-)、ドイツの「ドクメンタ」(1955-)「ミュンスター彫刻プロジェクト」(1977-) など、アート・プロジェクトの起源としてみることができる大規模な国際展が、19 世紀末から開催され始め、1950 年代以降にその数を増していった。これらのプロジェクトは継続的に開催され、現在でもなお世界的に注目を集めている。

一方、日本でもそのようなアート・プロジェクトが 1980 年代末頃から数を増してきている。「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」の成功は記憶に新しいが、そのようなプロジェクトが、TV や新聞、雑誌など数多くのマスメディアに取り上げられ、何万人もの観客を動員しているという事実は、サイト・スペシフィックな作品が、日本においても改めて注目されてきているということに他ならない。また、著名な作家らがプロジェクトに数多く参加している点からも、多くの作家がアート・プロジェクトを新しい作品展開の可能性を秘めた場であると捉え、場と繋がりのある作品形成を志向していると言える。

ところで、このアート・プロジェクトには、多くの立体作品が見られるのが一つの特徴である。中でもパブリック・スカルプチャー（公共彫刻）として、公園や市街地等の公共空間で展示されてきた彫刻は、アート・プロジェクトにおいても依然として場との関係が強く意識されていると思われる。むしろ、廃校や商店街、田畑など多様な場を会場とするアート・プロジェクトの特性上、そのような場への意識は一層強く

なり、その結果、その場へのアプローチも多岐にわたっている。

そのような現状にも関わらず、アート・プロジェクトでの「彫刻と場」に焦点を当てている先行研究は意外に多くない。先行研究の状況は次節で詳しく述べるが、概括すると「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」<sup>3</sup>というアート・プロジェクトの特質に研究の視点が向く傾向があり、プロジェクト全体を俯瞰して考察している場合が多い。そして、必然的に研究対象となる作品に関しても、人々の協力、つまりは「行為」を主軸に展開されるワークショップやインスタレーションなどが多くなっている。しかし、そのような作品のみに焦点を当ててではなく、場と密接に関わりを持った立体作品を「サイト・スペシフィック彫刻」として捉え直した視点から研究を行うことは、今後の彫刻の可能性を提示する上で意義深いものではないだろうか。

かつて日本では、高度経済成長によってもたらされた都市環境問題や、美術館の乱立によるホワイトキューブの閉塞感といった諸問題への打開策として、「彫刻のあるまちづくり事業」や「野外彫刻展」が積極的に行われ、それにより、社会的な存在となる彫刻、室内展示が不可能な野外空間ならではの彫刻が生み出された。このような事実から、上述の事業同様に、過疎化や少子高齢化等の日本が直面している社会問題への対応策として急速に発展しつつあるアート・プロジェクトにおいても、従来とは異なる新しい展開を見せる可能性は十分にあると言えるだろう。さらに、アート・プロジェクトという動きが、とりわけ日本において隆盛しており、「他国の類例はそれほど多いわけではない」<sup>4</sup>という背景からも、そのような作品は、これからの日本の彫刻表現を牽引するものとなることが見込まれる。

以上から本研究では、日本のアート・プロジェクトにおける立体作品、特に彫刻に焦点化して論を展開する。そして、彫刻が、今日その展開の場をアート・プロジェクトという新しいムーブメントの中に拡張したことで得た特質や、現代におけるサイト・スペシフィック彫刻の可能性や課題を、その実態を考察することで明らかにしていく。

## 第2節 先行研究の状況

アート・プロジェクトでのサイト・スペシフィック彫刻を中心に扱う本研究は、彫

彫刻研究に位置づけられるものである。しかし、アート・プロジェクト研究やサイト・スペシフィック研究との関連も深いため、本研究の論点を明確にするためには、彫刻研究のみならず、それらの研究成果も確認しておく必要がある。

よって本節では、先行研究を、「彫刻と場」、「サイト・スペシフィック」、「アート・プロジェクト」という三つのキーワードにより整理し、それぞれの成果と課題から問題の所在を明確にする。「(1) 彫刻と場に関する研究」では、主に日本での彫刻と展示場所に関する研究を、「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」では、サイト・スペシフィックという概念に関する研究や、その概念と作品を関連づけて論じているものを、「(3) アート・プロジェクトに関する研究」では、プロジェクト全体や、出品作品に関する先行研究を取り扱う。また、三つのキーワードで大別したものを、1) 理論的研究、2) 実践的研究に分けて記述する。理論的研究とは、自らの実践を伴わず、展示作品や展覧会およびプロジェクトの事例を基に考察している研究であり、実践的研究とは作家やプロジェクトの立案者として自らの実践に関して考察を行ったものとする。このように、研究キーワード、理論・実践という方法により研究状況を整理することで、複数の分野が関連し合った本研究の論点をより明確にすることができるだろう。

尚、これらの先行研究は横断的に行われているものもあり、必ずしも明確に線引きができるものではないが、本節では研究主題や内容によって領域を選択し、分類を行っている。例えば「(1) 彫刻と場に関する研究」と「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」は、サイト・スペシフィック研究の中で彫刻に触れているものもあるなど、場と作品に関する研究という部分では共通している。しかし、サイト・スペシフィック研究では、インスタレーションなどの彫刻以外の分野や、サイト・スペシフィックの概念的な部分に関するものも論じられており、彫刻研究にカテゴライズできないものもあるため、本節では、サイト・スペシフィックの概念や性質を論じたもの、彫刻に限らず作品とその概念の関係性が述べられているものを「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」に分類している。また「(1) 彫刻と場に関する研究」と「(3) アート・プロジェクトに関する研究」では、彫刻の展示場所として、アート・プロジェクトが機能する為、彫刻と場を語る中で、アート・プロジェクトに関して触れられるものもあるが、その論旨が、彫刻と場に関するものであれば(1)に分類した。さらに「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」と「(3) アート・プロジェクトに関する

る研究」については、アート・プロジェクト自体がサイト・スペシフィックな試みである場合が多い為、アート・プロジェクトをサイト・スペシフィック・アートの一例として挙げているものなどもみられるが、サイト・スペシフィックの文脈で語られているものは(2)に分類した。

## (1) 彫刻と場に関する研究

### 1) 理論的研究

彫刻と場に関する理論的研究は、主にパブリック・アート、中でもパブリック・スカルプチャーに関する研究がその中心であり、1950年代から2000年代までの設置作品の傾向、特に1990年代までは具体的な事例を基に、その場との関係が諸研究において論述されてきた。例えば、中原佑介は「コンクール作品と現代彫刻」(1969)<sup>5</sup>、「彫刻は都市に住めるか」(1972)<sup>6</sup>において、街に設置された彫刻や、1960年代に行われ始めた宇部市、神戸市、彫刻の森美術館等の野外彫刻展での作品の性質と場との関わりについて論じている。中原の「モメンタリーであるということと、〈場所〉のもつ意味とを踏まえたじっさいの都市空間の中での彫刻は、意外なことにまだほとんど試みられていない」<sup>7</sup>という文言からは、当時の野外彫刻は恒久性を持ちながらも、場との関係は希薄であったことが窺える。

そのような野外彫刻の傾向に関しては、『日本の彫刻設置事業』(1997)<sup>8</sup>に代表される竹田直樹の研究によって、より詳しく考察されている。竹田は、1950年代から1990年代の日本の野外彫刻設置事業の変遷や課題、今後の可能性に関して述べる中で、抽象作品の発達や彫刻表現の多様性は、彫刻設置事業によってもたらされた成果である、としている。また、時代ごとの傾向だけでなく、都市環境に適した作品の提案や作品の現状について論じるために、白井彦衛との共同研究である「都市環境における芸術の導入方法Ⅰ—Ⅲ」(1989 - 1990)<sup>9</sup>、「都市環境における彫刻作品の量と住民の意識の関係」(1991)<sup>10</sup>、などで、調査項目を用いた、空間と素材、フォルム等の造形要素との関連性の考察や、アンケートを用いた地域住民の意識調査などを行っている。そのような研究により、全国的に公共空間には具象彫刻が多く、素材の半数以上はブロンズが使用されていること、公園や通路といった展示環境の性質によって彫刻の形体に変化がみられること、都市環境における彫刻の量と、市民の意識の間に関係が生じていることなどを明らかにしている。また、地域住民の野外彫刻に対する意識に関し



ては、前田博子・藤谷幸弘の「住宅地における野外彫刻に関する居住者意識」(1998)<sup>11</sup>においても、「町の景観との適合性と彫刻の必要性」といった竹田らとは異なる視点で考察されている。前田らは、公園、駅前、歩行者専用道路など、展示場所の違いによって、認知度や必要性に対する認識が変化するとしている。

野外彫刻の傾向や特質に関しては佐藤義夫の「野外彫刻マニュアル」(1994)<sup>12</sup>においても述べられている。佐藤は野外彫刻設置事業における傾向と、使用素材の耐久性等に関する特性等についての分析を行い、野外彫刻の現状を明瞭に提示した。中でも、主に日本の彫刻設置事業において設置された彫刻の傾向を「設置目的」「作品形態」「材質」「設置環境」「配置形式」「収集機会と方法」等の詳細項目ごとに指摘する方法は、他の諸研究においては見られないものであった。

また、場との関係を「幸・不幸」という視点で捉え直した山岡義典の『パブリックアートは幸せか』(1994)<sup>13</sup>では、日本の野外彫刻を「作品先行型」「場所先行型」「作品・場所同調型」という三つのパターンに分類したうえで、場との関係において起こる問題点を指摘している。山岡は、日比谷公園や御堂筋彫刻ストリートなどの具体例を挙げ、場を意識する「場所先行型」「作品・場所同調型」の方が比較的「幸」な作品になり易いとしている。また、四つの設置事業を挙げ、その設置計画、選定、設置段階、管理段階等のプロセスを検討や、設置作品の現状考察から、それぞれの事業の総合的な問題を指摘した。野外彫刻の成果に関する研究は多いが、問題点を特筆している独自性は示唆に富むものである。

さらに、八木健太郎は竹田と共に 2000 年以降のパブリック・アートに関する研究を行っている。八木らは「ニュージャンルパブリックアートのタイポロジー」(2002)<sup>14</sup>において、これまでの日本のパブリック・アートの課題などを踏まえた上で、公共空間に展示された野外彫刻に限らず、映像、パフォーマンスなど、公共性と密接に関わりながらも多様な表現形式をとっている新しいパブリック・アートの性質や意義を明らかにしている。また「日本におけるパブリックアートの変化に関する考察」(2010)<sup>15</sup>では、1960年代～2000年代に展開されたパブリック・アートを「彫刻設置事業型」「野外彫刻展型」「アート・プロジェクト型」「都市開発型」という四つに分類し、日本のパブリック・アートの特徴を指摘している。「越後妻有アートトリエンナーレ」や「ミュージアムシティ天神」などの一般的にはアート・プロジェクトとして扱われる期間限定のプロジェクトもパブリック・アートの一つの流れに位置づけていることは

興味深い。

## 2) 実践的研究

実践的研究は、具体的な作品の制作方法、制作過程で起きる問題に対する解決策などが作家の立場から詳細に述べられるなど、理論的研究とは異なる視点で研究が進められている。例えば前川義春らの「都市の成熟と芸術の役割 - 歴史的建造物と芸術の共振 -」(1997)<sup>16</sup>では、歴史的建造物の内部で彫刻を発表することの意義や、作品展示およびコンサートの実践報告などがまとめられている。そして、歴史的建造物の重厚で静かな存在は、現代の大規模で実験的性格の強い作品の展示と調和する一面を持つと結論付けている。また、木戸修らの[取手ストリート・アート・ステージ・プロジェクト 2001: 作品制作報告:「モジュール構造作品」野外彫刻制作プロジェクト](2001)<sup>17</sup>では、期間限定のパブリック・アートの制作過程の考察と作品に対する地域住民へのアンケート調査により、その成果と課題について論じている。木戸らは、設置した作品が破壊されたことから、よりその環境に応じた作品を設置する必要性があると述べ、恒久設置ではなく数年に一度設置作品を入れ替えるという「更新性」の可能性について言及している。

このように、彫刻と場の研究に関しては、主にパブリック・アート、中でも野外彫刻に関する研究がその中心であり、1950年代から1990年代までの公共彫刻の傾向や特質、全国に恒久設置されている野外彫刻の設置状況および形体と素材の特徴、空間と造形要素との関連性、彫刻の造形要素が住民意識へ与える影響、そして、多様な展示場所で彫刻を展示することの可能性や課題が述べられている。また、歴史的建造物や野外での実践により、制作過程での思考や、場に展示することで得られた成果や課題などが、作家の視点から明らかになっている。

しかし、このような成果の一方で、ほとんどの研究対象が1990年代以前の恒久設置作品に絞られているため、アート・プロジェクトで見られる期間限定の作品に関する議論は十分になされていない。また、場との関わりの考察に関しても、彫刻と場との関係性を判断する一定の視点が設けられていないため、彫刻を構成する造形要素と場との関係性が明確にされていない。また、実践的研究においては、場との関係を考察したものの自体が少ない上に、制作過程および展示結果の主観的な考察に留まっており、彫刻が場に及ぼした影響などの、客観性が必要とされる考察にまで及んでいない

という課題がある。

## (2) サイト・スペシフィックに関する研究

### 1) 理論的研究

サイト・スペシフィックに関しては、ランド・アートやパブリック・アートの作品群の場との関係性に関する考察から、その性質や方向性が明らかにされている。例えばミウォン・クオン (Miwon Kwon) は『One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity』(2002)<sup>18</sup>において、サイト・スペシフィックという概念を美術や建築都市ばかりではなく、社会や政治と深く関わる概念として思考した。そして、サイト・スペシフィック性には、サイト特有の物理的性格に関わるもの、社会や文化制度に介入しようとするもの、そして、その傾向がより日常的な場に向かい、地域のコミュニティにも関与しようとするものという三つのパラダイムがあることを明らかにした。

また、土屋誠一はサイト・スペシフィックの二つの方向性を「ランド・アート」(2008)<sup>19</sup>において指摘している。土屋は、1960年以降のランド・アートの特質について語る中で、「作品を設置することで場を読み替え、特殊な場を生成すること」「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こと」<sup>20</sup>という、二つの方向性をサイト・スペシフィックには見出すことができると述べている。

クオンや土屋のようにサイト・スペシフィックの性質や方向性には言及していないが、八田典子は[芸術作品の成立と受容における「場」の関与](2004)<sup>21</sup>において、サイト・スペシフィックをキーワードとし、芸術作品と「場」の関わりを検証し、芸術本来のあり方とともに現代芸術の特質について論考している。八田は、「芸術表現にとって『サイト・スペシフィック』なあり方とは、まさに本質的、本来的なものである」<sup>22</sup>ことを明らかにしながら、ランド・アートに代表される場への芸術的な動向が、アート・プロジェクトの中に引き継がれ、作品として表れてきていると述べている。

また、この概念の定義に関しては上述の研究者の他にも、暮沢剛巳などが述べているが<sup>23</sup>、それぞれが少しずつ異なる解釈を行っているようである。この研究者間での解釈の違いに関しては次章で詳しく触れることとする。

### 2) 実践的研究

サイト・スペシフィックの概念の性質や方向性を言及した理論的研究に対し、実践

的研究では、その概念を前提とした制作および展示実践によって、多様な場で作品展示を行うことの効果や課題が導出されている。阿部守の「空間への試み—博物館でのインスタレーション『VOICES』を巡って—」(2004)<sup>24</sup>では、海外の二つの博物館における、サイト・スペシフィックなインスタレーションの展示結果の考察が行われている。それにより、阿部は場に備わっている性質によって「単層的空間」「多層的空間」という場の分類を行っており、制約の多い多層的空間で作品を発表することの重要性と問題点について述べている。また原田明夫は「非居住域におけるアート—存在契機と場の構造」<sup>25</sup>において、非居住域におけるアート作品の分析から、「水」、「廃墟」、「作品」が「存在契機」<sup>26</sup>をもたらしているとし、「場所ごとの蓄積された大地の記憶から、ある場所を知ること、また、その上で、作品を生み出すことが重要である」<sup>27</sup>という試論を述べた。そして、島根県大田市、石川県金沢市においてサイト・スペシフィック・アートの実践を行うことで、その試論を裏付けている。

このように、サイト・スペシフィックに関する研究では、①サイト特有の物理的性格に関わるもの、②社会や文化制度に介入しようとするもの、③地域のコミュニティにも関与しようとするものというサイト・スペシフィックの三つの性質と、「作品を設置することで場を読み替え、特殊な場を生成すること」「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こと」という二つの方向性が指摘され、この概念が芸術の本質的なものであるという考察がなされている。さらに、この概念を前提とした展示実践では、制約の多い多層的空間で作品を発表することの重要性と問題点、大地の記憶から場を知ることが重要であるといったサイト・スペシフィックな作品の制作および展示に対する作家の志向や、場と関わらせる手段の一例が論述されている。

ただ、日本での展示作品とサイト・スペシフィックを結びつけた研究は少なく、実践研究においては、前述した「(1) 彫刻と場に関する研究」と同様に、展示作品に対する評論家や鑑賞者などの第三者の視点が乏しいため、場との関係性は主観的な考察に留まっている。

### (3) アート・プロジェクトに関する研究

#### 1) 理論的研究

アート・プロジェクトの理論的研究は芸術学の枠組みのみならず、文化政策学、地

域環境学等の様々な視点から行われる場合も多く、その意義や課題は、各地で実践されたプロジェクトのプロセスや結果の考察によって明らかになっている。

文化政策学、地域環境学的な視点が強い研究としては、橋本敏子や、藤浩志らの研究が挙げられる。橋本の『地域の力とアートエネルギー』(1997)<sup>28</sup>では、全国で行われた六つのアート・プロジェクトの調査、仕事として携わった文化事業や施設計画・地域計画などの視点からアート・プロジェクトが地域社会に介入することの問題点や活用の可能性について述べられている。また、藤浩志・AAFネットワークの『地域を変えるソフトパワー』(2012)<sup>29</sup>も同様に、全国で行われた14の事例の中で起こった具体的な事象を挙げながら、地域が直面している問題やそれぞれのアート・プロジェクトがもつ「ソフトパワー(機能)」の具体例を示し、プロジェクト全体の意義や課題に関して考察していた。全国のプロジェクトの事例を考察している点では、橋本と同様であるが、プロジェクトの事例が2000年以降も継続されているものであることや、1980年代からの日本のプロジェクトの変遷等に関する記述もまとめられている点で、最新の研究の一つである。このような地域との関わりという視点で行われた研究は、作品性質や芸術的な価値について触れるのではなく、プロジェクト全体の運営上の問題や、地域や住民に与えた変化がその論点となる場合が多いようである。

それに対し、芸術学的側面からの研究では、美術史の中での位置づけや、新しい表現としての成果や課題、出品作品の傾向等が論点となる場合が多い。八田は[「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 - ](2004)<sup>30</sup>において、より芸術的な文脈でアート・プロジェクトを捉えている。八田は、アート・プロジェクトを20世紀芸術の様々な潮流が流れこんだ芸術表現であるとし、その多様な潮流がプロジェクトとして成果を上げるか否か、そして現代社会を客観視し、人との結びつきを重視する点に意義と課題を孕んでいることを明らかにしている。また、その動向を美術史の枠組みで語りながらも、新しい可能性を提示した研究としては、加治屋健司の「アートプロジェクトと日本—アートのアーキテクチャを考える」(2008)<sup>31</sup>がある。加治屋は、ミュンスター彫刻プロジェクトなどの事例を認めながらも、「アート・プロジェクトが盛んな国はほぼ日本に限定される」<sup>32</sup>と述べ、日本でアート・プロジェクトが盛んに行われるようになった経緯と、プロジェクトが現代美術にもたらした成果について考察している。そして前者に関しては、彫刻設置事業に代表される地方自治体の文化振興政策と助成制度が、後者に関しては

アートのアーキテクチャ（情報環境）に対する問いかけをプロジェクトが担いつつあることを指摘している。

また、芸術表現の一動向としてアート・プロジェクト全体を俯瞰したものではなく、各プロジェクトの出品作品の傾向に焦点化しているものもある。藤井さゆり・佐藤慎也の「アートプロジェクトにおける展示空間と作品形態に関する研究」（2009）<sup>33</sup>では、2006年～2008年の3年間のアート・プロジェクトを企画者や運営団体により体系化し、それらに使用されている展示空間や作品形体についての比較検討を行っている。その結果、野外の展示やインスタレーション作品が多いことなどを明らかにした。會澤祐貴・岩佐明彦らの「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 -」（2009）<sup>34</sup>では、作品に関する七つの指標と、設置場所に関するの六つの指標による作品分析を行い、「水と土の芸術祭」の出品作品に関して、「独立型」「近傍型」「広域型」「歴史型」という四つの場所体験の特性を導出していた。

## 2) 実践的研究

実践的研究では、プロジェクトの主催者もしくは、実行委員としての視点で、プロジェクトの構想～開催結果を時系列でまとめているものが多く、その論の中心は、地域住民や鑑賞者を含めた環境と作品との関わりである。石松丈佳の「アートプロジェクトに関する実践的立場からの考察：地域型コミュニケーションとコンセプトの重要性」（2002）<sup>35</sup>では、鑑賞者や住民を作品に巻き込む「地域型コミュニケーション」がプロジェクトを形作っていく上で重要であり、作品コンセプトと共に不可欠なものであるとしている。コミュニケーションの重要性に関しては丹治嘉彦・柳沼宏寿の研究においても指摘され、「地域の環境形成に関わるアートプロジェクトの可能性」（2006）<sup>36</sup>では、「街の景観」ばかりでなく「人々の心」を含めた「地域の環境形成」に、アート・プロジェクトでの地域住民との協働作業が作用したことを指摘し、プロジェクトを行う意義と可能性について言及している。その他にも、羽子田龍也の「まちづくり活動におけるアートプロジェクトの実践と成果－岩見沢駅再建の過程における大学と市民との共同アートプロジェクト－」（2011）<sup>37</sup>、磯崎道佳の「開拓使から始まる遠隔地を結ぶアートプロジェクト－ふたつの佐倉をめぐる・風景に目を向けたコミュニケーションの実践例」（2012）<sup>38</sup>などの研究においても、地域住民を始めとした、人々との関係によって作品が作られることの意義が述べられている。

また、より地域住民の意識変化に焦点化したものとして、行動観察やヒアリングを用

いた岩井百希恵・延藤安弘らの「現代アートのまちなか展開が人とまちにもたらす効果に関する研究—名古屋市中区錦二丁目長者町地区を対象として—」(2009)<sup>39</sup>がある。岩井らは、「長者町プロジェクト 2009」の企画運営に携わりながら、作品や、アーティストと市民との関わり・出来事を収集し、町に対する人の意識を探ることで、従業員や来街者による街づくりへの関与といった、作品がもたらした市民の場に対する意識の変化を指摘している。

このように、アート・プロジェクトの研究は 1990 年代以降、様々な側面から行われ、その結果、文化政策学や地域環境学の視点を持った研究では、プロジェクトの開催による地域社会に与える可能性や問題点、それを地域振興として活用する意義等が明らかにされている。一方、芸術学的見地からは地域住民や鑑賞者と関わる新しい表現としての意義や課題、彫刻設置事業や文化助成から見る隆盛の経緯および現代美術にもたらした成果、展示空間と作品ジャンルの傾向とそれらが鑑賞者に促す体験の分類、プロジェクト遂行のためのコンセプトの重要性、展示作品や制作プロセスが環境形成にもたらす影響、作品設置による住民の意識や行動の変化などが明らかになっている。

しかし、プロジェクトの多面性により、芸術学の枠組みで語られているものは多いとは言えず、特に「プロジェクト」という性質上、地域住民との関わり等のプロセスや運営側の行為が特筆されるため、そこでの出品作品の考察を行っているものは乏しい。そのため作品考察に関しては、ジャンルや展示環境の傾向を述べるものや、単一のプロジェクトにおける作品の性質を述べるものに留まっており、複数のプロジェクトから見る作品の特質などについて論じられているものはない。また、実践的研究の多くが、個人で行ったプロジェクト型の作品、つまり「作品＝制作プロセスおよび地域に与えた影響をも含めた現象」についての考察であり、大規模なプロジェクトにおいて見られる展示形式の作品に関する実践考察の研究は十分ではない。

ここまで、諸研究を三つのキーワードによって整理してきたが、いずれのキーワードにも該当する為、分類が困難な研究もあった。林耕史の「サイト・スペシフィックとしての野外彫刻制作の試み—中之条ビエンナーレ 2011『漂白—六合の空へ—』制作を通して—」(2011)<sup>40</sup>は、「中之条ビエンナーレ 2011」に出品したサイト・スペシフ

ィック彫刻の構想から展示結果をまとめたものであったが、アート・プロジェクトにおける、サイト・スペシフィック彫刻の展示実践という点で、主題、内容ともに三つのキーワードを全て網羅した研究であった。同論文では作品の制作過程を詳細に記しており、アート・プロジェクトという環境で、作家がサイト・スペシフィック彫刻を発表する際の志向や手段の一方法が提示されている。林のようにアート・プロジェクトでの立体作品をサイト・スペシフィック彫刻として位置付けて研究を行ったものは、現時点では見られないため、貴重な資料である。

以上、本論に関連した諸研究の成果を改めて整理すると、「(1) 彫刻と場に関する研究」では、公共彫刻の傾向や性質、既設の野外彫刻の設置状況および形体と素材の特徴、造形要素と空間との関連性、彫刻の量が住民意識へ与える影響、多様な場における彫刻展示の意義等が述べられている。「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」では、サイト・スペシフィックの三つの性質と二つの方向性が述べられ、この概念が芸術の本質的なものであるという指摘もなされた。さらに、この概念を前提とした作品実践によって、制約の多い多層的空間で作品を発表することの重要性と問題点、作家の思考や具体的な手段が明らかになっている。そして「(3) アート・プロジェクトに関する研究」では、プロジェクトが地域社会に与える可能性や問題点、人と関わる新しい表現としての意義や課題、隆盛した経緯および現代美術にもたらした成果、展示空間と作品ジャンルの傾向、作品が鑑賞者に促す体験の分類、プロジェクト遂行のためのコンセプトの重要性、環境形成にもたらす影響、作品設置による住民の意識変化などが明らかにされている。また、(1) ～ (3) のキーワードを包含していた林の研究では、アート・プロジェクトにおいてサイト・スペシフィック彫刻を実践する際の一手段が述べられている。

しかし、その一方で、「(1) 彫刻と場に関する研究」では、2000年代以降の一時的に展示される彫刻と場との関係は議論されておらず、その多くが場との関係に特化した研究ではないため、彫刻を構成する造形要素と場に関する指摘は漠然としており、一定の基準を用いた考察がなされていない。「(2) サイト・スペシフィックに関する研究」では、日本において作品とサイト・スペシフィックの概念を関連させて捉えたものは少ない。そして、「(3) アート・プロジェクトに関する研究」においては、その地域を変化させる手段としての「プロジェクト」の部分が、文化政策学や地域環境学の



視点で論じられることが多いため、未だプロジェクト内での立体作品の傾向や特質に関して考察したものは乏しい状態である。また、日本のアート・プロジェクトとサイト・スペシフィック彫刻を関連付けて論じている研究はほとんど見られない。

そして、実践的研究に関しては、「構想→制作（計画）→展示（開催）→結果」という作家の視点による考察が多く、作品に対する鑑賞者等の第三者の意見が反映されていないものが多い。

これらの問題の所在を踏まえて、本研究では、主として（i）アート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の分析、（ii）展示実践における鑑賞者の意識調査、という二つの方法によって、今日のサイト・スペシフィック彫刻の可能性と課題を導出する。

（i）アート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の分析では、複数のプロジェクトでの彫刻の造形要素と場の関係を分析することによって、作品の傾向と特質を考察する。彫刻と場の関わりを評価項目によって分析するという視点は諸研究では見られなかったものであり、これにより彫刻の場との関わり方がより具体的になると考えられる。そして、その分析結果によってサイト・スペシフィック彫刻の傾向と特質を導き出すことは、十分に研究が行われていなかった 2000 年以降の場と繋がりをもつ彫刻の現状を明らかにするものである。また、アート・プロジェクト研究における彫刻表現の可能性を提示する一因ともなる。

その一方で、（ii）展示実践における鑑賞者の意識調査では、アンケートを中心とした調査によって、彫刻が場に及ぼす影響および鑑賞者の作品に対する意識を考察する。先述したように、諸研究においては「構想」から「展示結果」までをまとめているものが多く、作品に対する鑑賞者の反応や、彫刻が場に及ぼした影響などを客観的な資料によって考察しているものはあまり見られない。しかし、そのような客観的な資料を用いた考察によって、制作者の意図と鑑賞者の作品から受ける印象の差異や、彫刻が場に与える効果および場から受ける影響等の相互作用の一端を明らかにすることができる。特に、場と彫刻とが一体となったサイト・スペシフィック彫刻を扱う本研究では、そのような視点から考察が不可欠である。

以上の研究方法を主軸に、本論を以下のように構成した。第 I 章では、サイト・スペシフィックという概念の持つ、性質や立体分野との関わり、今日の彫刻の現状等を考察することで、本論で研究対象とするサイト・スペシフィック彫刻を明確にする。

第Ⅱ章では、野外彫刻展からアート・プロジェクトへの変遷を辿ることで、サイト・スペシフィック彫刻の日本での成り立ちと、アート・プロジェクトの今日の特徴を探る。そして、第Ⅲ章では、上述の(i)アート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の分析、第Ⅳ章では(ii)展示実践における鑑賞者の意識調査を行う。そして、結章において「サイト・スペシフィック彫刻論」として、その可能性と課題を提示する。

サイト・スペシフィック・アートが再認識されている今、このような研究は今後更に数を増すものと思われるが、日本のアート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻に焦点化した本研究は、それらの先駆けとなることが期待できる。

## 第 I 章 サイト・スペシフィック彫刻

## 第1節 サイト・スペシフィック

暮沢によれば「サイト・スペシフィック (site specific)」とは「美術作品が特定の場所に帰属する性質を示す用語」<sup>41</sup>であり、インスタレーション、パブリック・アート、ランド・アートといった作品の本質に深く関わっている<sup>42</sup>。さらに、特定の場でのみ上演されるダンスやパフォーマンス、ポエトリー・リーディングなどもこの概念に依拠して説明されることがある<sup>43</sup>。つまり、平面、立体に限らず、「表現手段に『場』をも取り入れた芸術作品に適用することができる用語」<sup>44</sup>であると言える。

この「表現手段に『場』をも取り入れた」という暮沢の指摘は、サイト・スペシフィック・アートの特性を表す的確な表現である。しかし、先行研究などをみると、場の取り入れ方、つまり場との繋がりに関する解釈は、各研究者間で違いがあるようだ。例えば、土屋はサイト・スペシフィックを「作品と、作品が置かれる場とを分節せずに、両者を不可分なものとしてとらえる思考」<sup>45</sup>であると述べ、暮沢が用いた「帰属」という言葉ではなく、「不可分」という言葉を使っている。「帰属」とは「つくこと。したがうこと。」<sup>46</sup>であり、場が前提として存在し、そこに場の特性に従った作品が展開されるというような語感である。一方「不可分」とは「密接な関係を持っていて、分けることができないこと。」<sup>47</sup>であり、「帰属」と比べた場合、場とより対等な存在であると捉えた解釈だと言える。さらに、八田は「特定の場所と深く関わって成立する芸術作品の在り方」<sup>48</sup>であると、上述した両者を包含するような、広い捉え方をしている。このようにサイト・スペシフィックとは、「場と密接に関わっていることを表す概念」ではあるものの、取り入れる、帰属する、不可分であるなど、具体的な関わり方の解釈には幅が見られる概念である。

このような解釈の違いはあるものの、クォンによれば、その概念により場と繋がりを持つとする性質、つまり「サイト・スペシフィック性」は、①サイト特有の物理的性格に関わるもの、②社会や文化制度に介入しようとするもの、③その傾向がより日常的な場に向かい、地域のコミュニティにも関与しようとするもの、という三つのパラダイムに分類することができるようだ<sup>49</sup>。これらは、各作家のサイトの捉え方の違いによって生まれたものである。例えば、作家がその場の物理的な諸要素、つまりは現実的な展示空間の規模や形等をサイトとして捉え、作品を制作した場合、その作品のサイト・スペシフィック性には①の側面が強く認められるようになる。同様に、サイトを物理的な条件だけでなく、社会やコミュニティといった概念的な枠組みで捉

えた場合、②、③を強く意識したサイト・スペシフィック性が作品に認められるようになる。

また、サイト・スペシフィックには、「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こと」「作品を設置することで場を読み替え、特殊な場を生成すること」という土屋の指摘した「二つの方向性」が見られる。例えば、サイト・スペシフィック・アートの代表作と称されているロバート・スミッソン（Robert



Smithson, 1938 - 1973) の《スパイラル・ジェッ  
ティー（螺旋状の突堤）》（図 1）はアメリカのユ  
タ州にあるグレートソルト湖に作られた作品で

（図 1）ロバート・スミッソン

《スパイラル・ジェッティー》、

1970、グレートソルト湖

あるが、その素材には土、黒い石、塩の結晶、赤い水（藻）といった、その場にある自然素材が使用されている。この自然との調和の中で作品の制作を計画し、敷地から最良の特質を引き出すという手法は、「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こと」という方向性である。また、作品の螺旋状のフォルムは、水際の岩場を覆う岩塩の結晶が持つ螺旋形や、この湖が地下水脈で大海に通じ、湖の中心では巨大な渦巻きが巻いているという地方の言い伝えから発想されたという側面もある<sup>50</sup>。その点においても、「場の特殊性」を条件として生成された作品といえよう。そして、巨大な螺旋状の突堤が湖に作られたことで、その場の従来の意味に変化を与え、結果として「作品を設置することで場を読み替え、特殊な場を生成すること」というもう一方の方向性をも持つこととなった。

以上のように、サイト・スペシフィックは、場と密接に関わっていることを表す概念であるが、場との関わり方に関する明確な基準は無い。ただ作品には、各作家の場への解釈およびアプローチの違いにより、クォンの述べる三つのサイト・スペシフィック性、土屋の述べる二つの方向性が認められる。

## 第 2 節 サイト・スペシフィックの興隆と立体作品との関係性

サイト・スペシフィックの概念は 1960 年代のアメリカにおいて起こった「脱美術館的」な動向により強く意識されるようになった。当時のアメリカは、高度工業社会

が実現し、多くの市民が合理的で、物質主義的な生活様式を享受していたが、その一方でベトナム戦争に対する厭戦思想や、黒人解放運動や女性解放運動がかつてないほど高まりを見せるなど、社会不安が深刻化しつつあった。そのような社会情勢の中で、ハイカルチャーに対抗するカウンターカルチャーとして、「ヒッピー」<sup>51</sup>などの既存の秩序から脱却を図るような文化が盛んになった。彼らは、産業主義がもたらした高度経済成長の代償として失った人間性と自然の回復を主張した。そのような対抗文化的思想が高揚することで、モダニズムの規範に関わる、美術館の権威や秩序、「芸術の自律性」への反発に繋がった<sup>52</sup>。そして、多くのアーティストは収集や分類の対象とならない作品の制作を強く志向し、ホワイトキューブの空間を否定する表現を選択した。そこで、生まれたのが、ランド・アートやインスタレーションのような作品群である。また、このような脱美術館的な志向の作品群が生まれる一方で、都市再開発政策に伴って起きた、パブリック・アートの増加も、サイト・スペシフィックの興隆と深く結びついている。以下では、ランド・アート、インスタレーション、パブリック・スカルプチャーという三つの立体分野の概説と、前節で述べたサイト・スペシフィック性を持つための具体的な手段について論じていく。

### 第1項 ランド・アートとサイト・スペシフィック

「ランド・アート」とは、美術館やギャラリーなどを出て、作品の新たな場を発見し、大地、海などの自然／屋外空間に展開されていった芸術作品である。またその規模の大きさから「アース・ワーク」と呼ばれる場合もある<sup>53</sup>。H・Hアーナソン（H・H Arnason）は

芸術と生活の両面から内なる本質をもっと知覚しやすくしようと、より良いほかの道を探るコンセプチュアリストたちがいた。彼らは美術を画廊と社会の両方から外に連れ出すという考えにのっとり、その場所を人の住まない遠く離れた自然の中に求めて制作した<sup>54</sup>。

と、ランド・アーティスト達が権威的なシステムから、作品を切り離そうと試みたと述べている。均質化・制度化されたホワイトキューブの展示空間に対する批判や、エコロジー回帰・環境問題への意識の高まりなどが相まって、作家達は〈野に還れ〉的な反都会主義を唱え、地球という大地への精神的な回帰を目指したのである<sup>55</sup>。

そのようなランド・アートのサイト・スペシフィック性は、「広大な大地そのものを作品とする」という特質によって引き起こされている。ジョン・バーズレイ (John Beardsley) は

彼らの作品は、風景そのものの中に物理的に存在するという点において、他の移動可能な彫刻作品とは一線を画している。風景との融合は、単にその中に存在するということだけにはとどまらず、その多くは、環境に固有の特質を作品の最も重要な主題とすることで、敷地に完全に溶け込んでいく。たとえ、その作品がそこに似た他の場所につくられ得るものであっても、作品と敷地を分かち境界線はないという事を忘れてはならない。すなわちこれらの作品は分離したオブジェとして、あるいは孤立する鑑賞対象としてではなく、この環境と完全に融合する要素として存在する。<sup>56</sup>

と述べている。つまり、物体としての作品を場に展示するという、美術作品の「内」と「外」という二項対立的な意識ではなく、場は風景であると共に、それ自体が作品素材や主題を担う作品そのものであるという意識の下で、ランド・アートは場の延長上に生成される。

例えば、デニス・オッペンハイム (Dennis Oppenheim, 1938 - 2011) の《取り消された収穫》(1969) はドイツのフィンスターヴァルデにおいて 1969 年に発表されたもので、縦 219m、横 129m の麦畑を 250m ほどの対角線によって「X」形に耕した作品であった (図 2)。この作品は、コンセプチュアル・アートとしての側面を多分に持っているが、産物偏重のシステムから逸脱させるという目的の為に、麦畑そのものを作品として加工するという手法は、正に、ランド・アートのそれであった<sup>57</sup>。

マイケル・ハイザー (Michael Heizer, 1944 - ) の《ダブル・ネガティブ》(1969 - 70) も同様である。これは 1969 年～70 年にかけて、アメリカのネヴァダ州にある無人の岩石丘を掘削した作品である (図 3)。メサ (頂部が平らで周囲が断崖の岩石丘) の表面を削り取って深さ 15m あまりの窪みが、別の深い窪みを挟んで向かい合わせる形で二つ作られ、作品全体としては幅 13m、長さ 457m にも及んだ。その結果、作品は彫刻的塊のような空間の占領ではなく、むしろ空虚なものとなり、建築や空間デザインのようなやり方で空間を包み込んでいたのである<sup>58</sup>。このハイザーの作品も、大

地を直接掘削することによって作られており、場そのものが作品であった。



左：(図2) デニス・オッペンハイム《取り消された収穫》、1969、フィンスターヴァルデ  
右：(図3) マイケル・ハイザー《ダブル・ネガティブ》、1969、オーバートン近郊

このように、ランド・アートの作家たちは、場の延長として作品を作り出した。そして、主題や素材といった作品の構成要素を、場そのものに求めることによって、ランド・アートのサイト・スペシフィック性が生み出されていた。

## 第2項 インスタレーションとサイト・スペシフィック

「インスタレーション」とは、「室内や屋外に物体を設置し、その場所や周囲の空間を作品化する手法」<sup>59</sup>であり、作家が特定の場にオブジェや装置を置いて、彼らの意向に沿って空間を構成するという特徴を持っている。「インスタレーション (installation)」は「インストール (install)」を名詞化した造語で、元来、展覧会の展示の際に絵画を壁面に吊るすことや、彫刻を据え付け、設置することを指していた。しかし、1960年代末頃～70年代になると、作家が画廊や美術館のような空間を使って、その空間の中に特別に設置した状況ないし環境を意味するもの、といった作品の一ジャンルとして扱われるようになった。しかし、その後も「install=据え付ける」という語が表す通り、多くの場合、作品は一時的に展示されるという性質を色濃く残している。更に、複合的な空間自体を指す場合もあれば、制作するという行為を含めてインスタレーションと呼ぶ場合もある<sup>60</sup>。また、「美術を因襲的な形式につなぎとめようとするものに対しての、抵抗として生み出された方法の一つ」<sup>61</sup>という方向性を持っているものの、屋内外を問わず展開されるため、発表の場として美術館を選択している場合も少なくない。



物体を設置し、空間全体を作品化するという性質はそれらの作品群に顕著に表れている。例えば、ジュディ・パフ (Judy Pfaff, 1946 - ) の《3 - D》(1982) は無数の廃棄物の断片を使って、空間を埋め尽くした作品である (図 4)。線や面にまで抽象化された多色な構造物により室内全体が埋め尽くされた様は、彼女がテーマとしている、色彩豊かなカリブ海や歌舞伎のイメージさながらである<sup>62</sup>。そして、空間を埋め尽くす一つ一つの物体は個々で意味を有しているものではなく、空間に構築されることで初めて、作品として意味をなすものであった。彼女のこの作品は、特に中心というものが無く、要素同士の関係性によって空間の中にある意味が生まれてくるというインスタレーションの典型である。

ダニエル・ビュレン (Daniel Buren, 1938 - ) の《支配する者—支配される者》(1991) もまた、空間を作品化したものである (図 5)。19 世紀に建てられた倉庫をそのまま展示室にしているボルドー現代美術館で発表したこの作品は、彼の作品の特徴と言える幅 8.7cm のストライプが使用されている。アーチの側面や天井を覆ったストライプと、床前面に傾斜をつけて設置された鏡によって、空間が異化され、展示空間である美術館自体が作品に変容している<sup>63</sup>。パフの作品が、多様な構成物を設置することによって、空間を構築していたのに対し、ビュレンは、空間の特徴を見極め、その条件に沿って手を加えることで、空間を作品化した。

また、ギャラリーや屋内施設ではなく、屋外を展示場所とした作品には、クリスト & ジャンヌ=クロード (Christo, 1935 - , Jeanne-Claude, 1935 - 2009) の《アンブレラ、日本—アメリカ合衆国、1984 - 1991》(1984 - 1991) がある (図 6、図 7)。彼らは《包まれたライヒスターク》(1971 - 95) など、場に備わっている建築物などを巨大な布で包む手法をとることで知られているが、この作品は、空間に物体を設置することによって生成されている。作品は、1991 年に日本の茨城県とアメリカのカリフォルニア州で同時に作られたもので、高さ 6m、直径 8.66m の八角形の傘 3100 本を農村や溪谷に設置するというものであった。両国には別々の色の傘が用いられ、茨城県には青い傘が 1340 本、カリフォルニアには黄色い傘が 1760 本設置された。彼らは傘を用いることで、二つの地方の生活様式、季節の色彩などの共通する点と異なる点を浮き彫りにするとともに、溪谷や田園といった場を作品の一部に変容させた。



左：(図4) ジュディ・パフ 《3 - D》、1982、ホリー・ソロモンギャラリー

右：(図5) ダニエル・ビュレン 《支配する者—支配される者》、1991、ボルドー現代美術館



(図6、図7) クリスト&ジャンヌ=クロード 《アンブレラ、日本—アメリカ合衆国、1984 - 1991》、1984 - 1991、茨城県、カリフォルニア州

このように、インスタレーションは、特定の空間に合わせて、様々な要素を組み立てることによって生まれる。そして、例えその場が、美術館のようなホワイトキューブな空間であれ、美術の文脈とは結びつかない屋外空間であれ、場と不可分な関係を生成するのである。

しかし、この「要素を組み立てる」という手法は、ランド・アートの場合へのアプローチとは異なっている。ランド・アートは場を作品の素材や主題とみなし、場の延長として直接的に作品を生み出していた。つまり、あくまで主役は場であり大地であった。それに対し、インスタレーションは、作品を担う構成要素の一つとして場を捉えている。よって、ランド・アートのように場に全てを求めるのではなく、時には、場に異質な「モノ」を持ち込むことで、全く新しい空間を生成する場合もある。結果として、どちらも移動不可能な作品であるとしても、そのサイト・スペシフィック性は異なっている。

### 第3項 パブリック・スカルプチャーとサイト・スペシフィック

「パブリック・アート」とは、美術館やギャラリーのような専用の展示施設ではなく、公園や市街地、あるいは各種公共施設の敷地や建物内などに恒久的に設置される美術作品や、その設置計画を指す<sup>64</sup>。1960年代のアメリカでは、一般調達局（GSA）の「アート・イン・アーキテクチャ・プログラム」の開始（1963 - ）や、国立芸術基金（NEA）の創設（1965 - ）に加えて、数多くの地域行政や州のパーセント・フォー・アート・プログラムが開始されるなど、公共空間への芸術作品の設置を推進しようとする試みが数多く行われ始めた。プログラムの開始当初は、サイト・スペシフィックの概念はそれほど意識されていなかったようだが、1974年になって、NEAのパンフレットにサイト・スペシフィックなパブリック・アートを奨励する文言が明確に記載されることで、そのような作品への支援体制は、極めて迅速に制度化された<sup>65</sup>。その結果、60年代～70年代にかけて主流であった「公共空間におかれる芸術作品」<sup>66</sup>型だけでなく、街路備品や建築物、環境デザインとしても機能するような「公共空間としてのアート」<sup>67</sup>型、物理的な「場」よりも、「コミュニティ」との関係や協力が重視された「公益のためのアート」<sup>68</sup>型というような、様々な表現形式を持つようになった<sup>69</sup>。また、「公益のためのアート」型はスザンヌ・レイシー（Suzanne Lacy）によって、「ニュージャンル・パブリック・アート」<sup>70</sup>と称されるようになったが、その性質はもはや従来のパブリック・アートの枠に収まらない、インスタレーションやパフォーマンスに近いものであった<sup>71</sup>。

このように、多様なパブリック・アートが存在することを了解しつつも、彫刻について論じる本論では、公共の場に設置された恒久設置の立体作品、所謂「パブリック・スカルプチャー（公共彫刻）」に焦点を当てる。

アーナスンは「公共的なモニュメントとして最も成功した一つ」<sup>72</sup>としてクレス・オルデンバーグ（Claes Oldenburg, 1929 - ）の《バット・コラム》（1977）を挙げている（図8）。この作品はGSAによって設置されたものであるが、先述したように、1974年にNEAにサイト・スペシフィックの文言が記載されたため、「公共空間におかれる芸術作品」型の様相を呈しながらも、場を意識した作品である。彼は、シカゴという街に残る、古典的様式の古い建築物の堂々とした柱や、無数の煙突、リグリーフィールドでの熱狂的な試合と応援といった、この街の活気やたくましさを、バットというモチーフ、そして30mという巨大さに託している<sup>73</sup>。

また、リチャード・セラ (Richard Serra, 1939 -) の《傾いた弧》(1981) も代表的なパブリック・スカルプチャーの一つである (図 9)。この作品は長さ 36.6m、高さ 3.6m、厚さ 6.3cm もの彫刻で、ニューヨークの連邦政府総合庁舎 (フェデラル・プラザ) を分割するように設置された。彼はこの作品によって当時の主流であった、見慣れた建築要素を模倣したような形で作品を公共空間と同化させる「公共空間としてのアート」型の作品を否定しようとした<sup>74</sup>。結果として、この作品は設置から 8 年後に地域住民の反対により撤去されてしまうが、セラは場を無視していたのではなく、あえて視覚を奪うような規模と形体を選択することで、人々の知覚に変化を与え、場と人との関係性の再考を望んでいた。セラの彫刻は場に寄り添うのではなく、場に強く介入することで再びその場に意味を見出そうとしたものであった。



左：(図 8) クレス・オルデンバーグ《バット・コラム》、1977、シカゴの社会保障ビル正面

右：(図 9) リチャード・セラ《傾いた弧》、1981、ニューヨーク フィデラルプラザ

このように、パブリック・スカルプチャーは、多くの場合、公的な依頼の下で公有地内に恒久的に設置されるため、内に求められる芸術性と、人を含めた周囲の環境からの要求との間で、均衡を保つことが自ずと必要になる。そして、そのような公共性、恒久性によってもたらされるモニュメント性が、パブリック・スカルプチャーのサイト・スペシフィック性である。公共空間に半永久的に設置されるにあたって、作家はその場の歴史や機能、あるいは、そこを利用する人々の性別や年齢といったものに配慮して、モニュメントとなるような作品を制作する。それは、時としてセラのように純粋な「記念碑」としてのものではないが、その場に置くことを想定し、そこで生活する人々と長時間関わることによって、結果的に作品はモニュメント性を帯びた存在

となる。

以上、サイト・スペシフィックは、このような1960年代～70年代にかけての脱美術館的志向や、都市開発による公共と美術の関係への意識変化などによって盛んに展開された立体分野の中で意識され、興隆したと言える。そして、ランド・アートは大地の延長線上に作品を生成する、インスタレーションはオブジェや装置を設置し空間を作品化する、パブリック・スカルプチャーは、恒久性、公共性によって場のモニュメントとなるといった、異なる表現手段で、それぞれがサイト・スペシフィック性を有するものとなっていた。

### 第3節 現代の彫刻

ところで、ここまで本論では彫刻について論じると述べてきたが、実はこの「彫刻」という用語を一言で言い表すことは、思う程そう簡単ではない。なぜなら、表現の多様化に伴い、立体と呼称するほかないような曖昧な存在となっているためである。

日本においては1970年代以降から、それまで使われていた「彫刻」とは別の「立体」という呼称が定着し始めた。石崎尚は、「直接的には毎日新聞社主催の現代日本彫刻展と日本国際美術展のカテゴリー表記が、彫刻から立体になったことがきっかけ」<sup>75</sup>で徐々に広まったとしている。また、尾崎信一郎は少し遡って、1960年代に行われていた「読売アンデパンダン展」(1949 - 1963) 周辺での、廃物や日用品といった非芸術的な素材が使用された、一連のジャンク彫刻が従来の彫刻の概念を覆すものであったと述べている。一方、野外彫刻においても1969年に行われた「第一回現代国際彫刻展」(彫刻の森美術館)では、既にプラスチック、アクリル、ビニール、水、空気といったものが素材として使用され、かつて主流であった大理石やブロンズといった素材がもはや当時の彫刻の中心ではないことを示していた。

このような現代の彫刻に関して、田中修二は

今〈彫刻〉という語の指し示す領域は、限りなく広がっている。広大なランド・アート(アース・ワーク)もあれば、たとえば歩くという行為とその痕跡が彫刻としても成立することもあり得る。素材に関しても大理石やブロンズ、木などだけでなく、地球上にあるすべての物質(あるいは物質以外さえも)が彫刻になり

得るといっても過言ではない。また、インスタレーションやある種の映像作品、パフォーマンスなどと彫刻との境界も決して明確ではない。<sup>76</sup>

と述べている。また石崎も、峯村敏明の言葉を借りながら、70年代以降の彫刻を、「彫刻としての本質を追求する彫刻」<sup>77</sup>である求心的な彫刻と、「彫刻の新しい可能性、つまりそれまでは彫刻とは了解されていなかった領域にも進んでいく」<sup>78</sup>遠心的な彫刻に分類しながらも、

我々の生活は三次元の中にしか存在し得ない。〈・・・〉全てが三次元に存在するという事はあらゆるものは彫刻として把握可能である、という事も意味する。我々の生活空間に存在するあらゆるものは、三次元に存在するという事だけ考えれば、彫刻と何ら変わることがない。<sup>79</sup>

と彫刻という言葉が指し示す境界の曖昧さについて語っている。

では、なぜ現代の彫刻はこのように曖昧なものとなってしまったのだろうか。それは、彫刻が拠り所としていた特質を、彫刻自らが破棄したことに起因する。

ロザリンド・E・クラウス (Rosalind E. Krauss) は「彫刻とポストモダン 展開された場における彫刻」<sup>80</sup> (1987) において、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840 - 1917) の《地獄の門》(1880 - 1917) と《バルザック》(1898) の2作品を例に挙げ、モダニズム彫刻の到来による、モニュメントの喪失が従来の彫刻に終焉をもたらす要因であったと述べている。この2作品は、前提となった設置場所にオリジナルのものが無いにも関わらず、他国の美術館で多数のバージョンが見られるというだけでなく、前者は正面玄関としては全く役に立たないまでに非-構造的に飾り立てられ、後者はロダン自身が受け入れられることを信じていなかったほどに、主観的な次元で制作されていた点でも、場と決別した作品であった<sup>81</sup>。

近代以前の彫刻は、記念的な (commemorative) <sup>リプレゼンテーション</sup>再現=表象となるもので、モニュメンタリティの理論とは切り離せないものであったが、近代以降のモダニズム彫刻は、自らモニュメント性を捨て去り、「場所の絶対的欠如」<sup>82</sup>の中で展開するようになった<sup>83</sup>。それは、ある意味では場に縛られず、作品の純粹性・自律性を追求するという新しい動きであった。しかし、それと同時に、彫刻は「非—風景」「非—建築」<sup>84</sup>という

言葉でしか言い表すことができない存在となったのである<sup>85</sup>。この、クラウスの述べるモニュメンタリティの喪失と同様の見解を土屋も持っており、

モダニズム初期において彫刻がモニュメントの理論を喪失した段階、つまり自らが帰する故郷を失った段階において彫刻という概念そのものが既に終焉を迎えていたとすることができるだろう<sup>86</sup>

と述べている。つまり、記念碑的に場と関わってきた彫刻が、その記念碑性を保持しないようになったことで、彫刻が「ノマド（遊牧民）的」<sup>87</sup>なものとなり、結果として従来の彫刻の枠に収まらないものが現れ、表現形式の多様化をもたらしたと言える。

また、近代以降、彫刻が破棄した性質はモニュメンタリティのみではない。それを的確に表しているのが小西信之の唱える「四つの特質の喪失」<sup>88</sup>である。小西は、クラウスおよび土屋が指摘した「モニュメンタリティの喪失」の他「対象の喪失」「台座の喪失」「ヴォリュームの喪失」<sup>89</sup>も従来の彫刻という概念が衰退した要因であると述べている。

まず、「対象の喪失」とは、近代以前の彫刻が保持していた人体という「主題」の喪失のことである。中原が、

彫刻は、かつて神話とか宗教と結びついて人体像をつくってきたというのではなく、神々の像あるいは宗教の偶像をつくることに「てわざ」が集中し、それが固定化されたからこそ、われわれはそこから「彫刻」という概念をもつようになったのだ<sup>90</sup>

と述べるように、彫刻の起源は人体制作であり、そこから人間主義とも言える思想が生まれた。その彫刻が人体という主題を失ったということは、彫刻が最も大きなアイデンティティを失ったと言っても過言ではないだろう。

次に「台座の喪失」とは「現代絵画がフレームをますます不要なものとしていったのと同じように、それはいっそう現実のものとしての即物的なありようを強めていった」<sup>91</sup>という台座を省いた彫刻に対する指摘である。小西は「台座は現実と美術作品とを隔てるものであり、言ってみれば現実空間と芸術空間を制度的に区別するもので

あった」<sup>92</sup>と述べており、この台座の存在によって「制度的芸術空間」<sup>93</sup>が生まれるとしている。つまり、絵画が額縁に取り囲まれることによって、場や空間から区別され、それ自身で立ち上がった小世界を作ったことと同様に、量塊としての彫刻は、台座という聖域により、崇高さや、ある種の聖性を保っていた。そのような聖域を自ら廃棄した彫刻は、不可避的に現実世界の立体物とならざるを得なくなった。

そして「ヴォリュームの喪失」とは、「ロダン以降（あるいはマイヨールとブールデル以降）、キュビズムとコラージュの影響の下、彫刻は、面と線という二次元の要素からなるコンストラクションへと移行し」<sup>94</sup>、彫刻がヴォリューム（量塊）という特質を失ってしまったという指摘である。このヴォリュームの喪失は、作品素材の変化がその一因である。その一例として鉄の使用が挙げられる。20世紀の初頭までは大理石やブロンズが彫刻素材の主流であったが、近代化に伴って鉄という素材が用いられるようになった。そして、溶接や切断という技法によって制作されたものは、鉄彫刻というよりは「鉄構成」と言えるものであった<sup>95</sup>。この鉄構成は、その技法上、写実的な作品を排除せざるを得なかった。そして、大理石やブロンズによって作られる作品、つまりはモデリングやカービングといった技法によって作られる塊としてのヴォリュームを持った作品とは、本質的に異なったものとなった<sup>96</sup>。

以上、彫刻はモダニズムの波の中、純粹性と自律性を求めた新しい表現を追求することで、近代以前に保持していた特質を破棄することによって、その本質を支えていた要素すらも失ってしまったのである。これにより彫刻は「本質的特徴を持たないニュートラルな立体に成り果て」<sup>97</sup>、素材、技法、表現意図といった様々な面で多様化し、今日の曖昧模糊な状態に至ったといえよう。

## 第4節 本論での彫刻

### 第1項 彫刻の定義

このように、表現形式が多様化し、その本質を失うことで曖昧となった彫刻であるが、論を展開する上で本論での彫刻を定義しておく必要がある。

そこでまず中原が用いていた「精神的必要性」<sup>98</sup>「実用的必要性」<sup>99</sup>という用語を踏まえ、彫刻は「精神的必要性」によって生み出され、「実用的必要性」を主目的としなものであることを前提とする。「精神的必要性」とは、人間の「てわざ」、つまり「物



質を、彫ったり、刻んだり、組み合わせたりするという働き」<sup>100</sup>によって「どのような実目的をも持たないある種の『もの』を作り出す」<sup>101</sup>に至った志向であり、行為とも言える。中原は、仏像からロダンの彫刻に至るまで、ありとあらゆる芸術作品はこの「精神的必要性」によって作られていると語っている。一方、「実目的の必要性」とは、その名の通り「何かの役に立つもの」、つまり実用性のあるものを作りだそうとする志向であり、行為である。中原が、この「実目的の必要性」を述べる際に、例として仏像<sup>102</sup>やブランクーシの彫刻<sup>103</sup>を挙げていたことから、その「もの」に明確な用途があり、それによってもたらさせる効力や利益があるものを、実目的のものとしてカテゴライズしていたのだろう。

また、「実目的の必要性を主目的としないもの」と述べたが、これは、今日の彫刻の多様化に対応し、できるだけ広範囲のものを彫刻として取り扱うためである。特に公共空間に置かれている彫刻などはその特性上、副目的の目的がついているものもある。例えば、ファーレ立川や東京ミッドタウンなどの商業施設や再開発地区などに設置されているものは、見るだけでなく、人が中に入って楽しめるものや、座ることが可能なものも少なくない。中原の考えに準ずればこれは、実目的の必要性を保持しているとも言えよう。しかし、本論では、実用性が認められるものの、それが作品の主目的ではなく副目的のものであれば、彫刻とする。



左：(図 10) 安田侃《意心帰》、白大理石、2006、東京ミッドタウン

右：(図 11) ヴィト・アコンチ《無題》、FRP、1994、ファーレ立川

次に、石崎が現代の彫刻と比較した際に、外見形式上では「両者の差異をあげつら

うことは非常に困難」<sup>104</sup>であると指摘したインスタレーションとの関係について触れておく。石崎の指摘と同様に、海野弘も

インスタレーションは、彫刻と対立する概念ではない。彫刻という言葉は、今日では、三次元的な存在形態をとる美術を包括するものとして、拡張的に使われる言葉にすぎなくなっているという傾向があるので、インスタレーションも彫刻に含まれるとしてよいであろう<sup>105</sup>

と捉えており、インスタレーションと現代の彫刻との明確な境界は、もはやないに等しい。

しかし、明確な境界を見つけることがほぼ不可能であることを了解しながらも、本論においてはこの両者を区別したい。そこで、本論では谷新および米倉守の指摘を一つの拠り所とする。谷は

僕らが体験的にインスタレーションをどういうふうにとらえるのかといった場合、空間のなかにいくつかの要素があって、その空間はどこことって特に中心というものがなくて、ただ要素同士の関係性によって空間の中にある意味が生まれてくる、その空間を体験する作品<sup>106</sup>

であると、指摘している。また米倉は、「インスタレーションは、まるで壁画のある広場や美術品で装飾された大聖堂の中のような、アート空間にいる感覚を見る側に体感させる場でもある」<sup>107</sup>と述べている。彼らの指摘は非常に感覚的ではあるが、筆者を含め、おそらくインスタレーションという作品を体感した殆どの人が抱く印象ではないだろうか。つまり、インスタレーションでは、空間全体が作品であるため、視点の中心というものがなく、それ故に体験ないしは体感という行為となる。

それに対し、鑑賞者が彫刻を見る場合、インスタレーションの体感する行為とは異なり、作家の創造した作品を視覚によって鑑賞することとなる。時にその鑑賞という行為は、触覚を使うなど体感に近い活動になる場合も考えられるが、あくまで見るという行為が主である。インスタレーションとの違いはこの「見ること」と「体感すること」の違いである。

以上の中原、谷、米倉の指摘から、本論での彫刻とは、「作家が精神的必要性によって生み出した、実用的必要性を主目的としていない、鑑賞を主たる行為として伴う立体を創造する芸術、また、その作品」とする。

## 第2項 「彫刻」と「作品」について

「彫刻」と「作品」という呼称は、一般的には同様の意味を持つものである。前述したサイト・スペシフィックに関する先行研究においても「作品と、作品が置かれる場とを分節せずに、両者を不可分なものとしてとらえる思考」、「美術作品が特定の場所に帰属する性質を示す」といったように使用され、「作品」が示すものは、“作家によって作られた物”という、漠然としたニュアンスで使用されている。しかし、本来サイト・スペシフィック・アートとは、場を含めて作品となるものであり、作品の中に場を含めていないような呼称の仕方は、適当ではないと考える。それは、研究対象とするサイト・スペシフィック彫刻に関しても同様である。

サイト・スペシフィック彫刻は、場と彫刻（場に置かれた立体物）とが一体となった表現であり、それら全てを含めて作品と呼べる。よって「作品」と「彫刻」という呼称を同意語で使用した場合、各用語の指し示す範囲が明確にならず、意味の誤解を招く可能性がある。よって、本論では、紛らわしい呼称を避けるため、「作品」と「彫刻」という語を意識的に使い分けることとする。

具体的には、「作品」とは、“美術作品として完成した状態”を指すこととする。つまり、美術館で展示されるような場との繋がりのない自律した彫刻であるならば、その彫刻が作品である。一方で、サイト・スペシフィック彫刻は、「彫刻（立体物）+場」となった状態で初めて作品となる。よって、サイト・スペシフィック彫刻（彫刻と場）を指す場合には、「作品」という呼称を使用し、その場に置かれた、作品の核となる単一の立体物を指す場合には「彫刻」と呼称する。つまり、サイト・スペシフィック彫刻を論じる際に「彫刻」という用語を使用した場合は、前項で定義した「広義の彫刻」ではなく、場に置かれた立体物を指す「狭義の彫刻」を指すものとする。

## 第5節 サイト・スペシフィック彫刻の定義

これまでの議論を踏まえ、本論でのサイト・スペシフィック彫刻とは具体的に、下記の四つの項目を満たすものを指す。

まず、第一に、前節で述べた彫刻の定義に当てはまるものであることだ。サイト・

スペシフィック・アートの中には、インスタレーションのような体感することで成立するものや、「公共空間のアート」型にカテゴライズされる、都市計画の一部となったランドスケープ・アーキテクチャーや、実用性を兼ね備えたストリート・ファニーチャーのようなものもある。しかし、本論では「作家が精神的必要性によって生み出した、実用的必要性を主目的としていない、鑑賞を主たる行為として伴う立体を創造する芸術、また、その作品」<sup>108</sup>という彫刻の定義に沿った、彫刻として芸術的価値を主軸にしているものを対象とする。

第二に、本章第1節で述べた「作品を設置することで場を読み替え、特殊な場を生成すること」、「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こと」というサイト・スペシフィックの二つの方向性が認められる「場を前提とした作品」であることだ。初期の、パブリック・スカルプチャーは場を意識せず、単にマーケットを大きくしたモダニズム彫刻であることも少なくなかったが、そのような場を前提としていないレディメイドの彫刻を移設したようなものは、本質的にはサイト・スペシフィックの概念が認められない作品である。よって本論では、この二つの方向性の両方、もしくは一方によって、場を前提に実践されているものを対象とする。

第三に、美術館やギャラリーといった、展示専用の施設ではない場で展開されていることだ。サイト・スペシフィックの起源として、脱美術館的志向が大きく関わっており、屋外での展開はランド・アート成立の前提条件ともなっていたが、今日ではそのような対抗文化的な志向ではなく、よりフレキシブルに実験的な試みとしてホワイトキューブ外での展示が行われているようである。インスタレーションがそうであるように、表現手段によっては、美術館の物理的な展示空間と関わらせることで、移動不可能なサイト・スペシフィックな作品を作ることも可能であるが、本論では、美術館やギャラリーといった展示専用の空間を脱し、場の歴史性や機能と密接に関わった作品の可能性を論じていきたいと思考したため、この条件を設定した。

第四に、期間限定の展示であることだ。所謂「仮設展示」と呼ばれる展示方法であるが、仮設展示という呼び方は、作品が完成していないような印象を与えるので、本論では「恒久」の対義語である「暫時」という用語を使用し、「暫時展示」とする。ただ、恒久設置のものであっても場を前提とした作品は多く存在するため、この項目の妥当性に関しては意見が分かれる所であろう。しかし、異なる見解があることを認めつつも、先行研究においても「アート・プロジェクト型」や「更新性のある彫刻」と

してその可能性が指摘されている暫時展示作品に、恒久設置彫刻とは異なる可能性がある  
と推察したため、この条件を設けた。これにより、恒久的な作品以上に、様々な  
サイトとの関わりが期待できる。

## 第Ⅱ章 日本におけるサイト・スペシフィック彫刻

## 第1節 日本でのサイト・スペシフィック

### 第1項 野外彫刻展方式の彫刻設置事業

1960年～70年代にかけて海外で興隆したサイト・スペシフィックであるが、日本においてその概念は如何にして意識されるようになったのだろうか。それを考える上で欠くことができないのが、日本での彫刻設置事業の開始と野外彫刻展の変化である。

日本では明治以降から戦前に至るまで、記紀神話や歴史上の人物、明治維新、西南戦争、日清・日露戦争などでの功労者、軍人、政治家、文化人などが彫刻のモチーフとなることが多く、それらの像は当時の軍国主義を表現するモニュメントとして明確な性格を持っているものだった<sup>109</sup>。戦後、1940年代末頃から戦前に撤去や破壊された像の修理を中心に新たな彫刻設置事業も再開されたが、地域に所縁のある歴史上の人物、文化人などの実在の人物をモチーフとした点で、戦前と基本的性格は同じであった。その後1950年代に入り、肖像彫刻ではなく裸婦や母子像といった人体の美しさを表現するような像が作られるようになった。ただし、それらも純粋に美術作品として捉えられていたのではなく、戦後の社会的価値観やイデオロギーと結びついた、「平和」や「自由」といった、メッセージを放つものであった<sup>110</sup>。

しかし、1960年代に入り、美術作品としての彫刻が設置される事業が開始される。その代表とされるものが1961年に山口県宇部市で開催された「宇部市野外彫刻展」およびそれに伴う事業である。この野外彫刻展は、1960年に同市の女性問題対策審議会が提言した「町を彫刻で飾る事業」の一環として隔年で開始され、「全国彫刻コンクール応募展」(1963)、「現代日本彫刻展」(1965 - 2007)、「UBE ビエンナーレ (現代日本彫刻展)」(2009 - )と名称を改めながら、今日まで続いている。また、1969年以降は、「日本近代彫刻の史的展望 (荻原守衛から現代まで)」(1969)、「材料と彫刻 (強化プラスチックによる)」(1971)、「色と形」(1973)、「彫刻のモニュマン性」(1975)といった異なるテーマが、開催年毎に設定されており、時宜にかなう展覧会となっていた<sup>111</sup>。開始当初から、1990年代までの基本システムは、

- ①全国公募を実施する
- ②参加者は模型を制作し応募する
- ③模型を審査する
- ④入選者は実物大の作品を制作し、常盤公園に搬入設置する
- ⑤野外彫刻展として一般に公開する

⑥実物大の作品を審査し、各種の賞を買い取り賞として与える

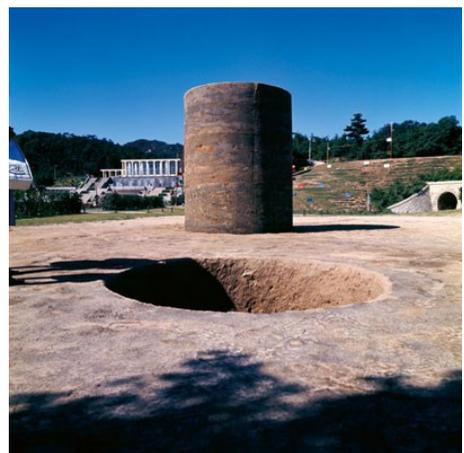
⑦買い取り賞として収得した作品を適切な設置場所に恒久設置する

といったものであった<sup>112</sup>。この事業は、全国公募展という形式をとりながらも、受賞作品を宇部市内に恒久設置するという、彫刻設置事業としての役割も兼ねていた。そして、出品作品は、当時の日本のイデオロギーと関連したモニュメンタルなものではなく、環境整備あるいは景観形成を目的としたこれまでにはないタイプの作品であった<sup>113</sup>。また、これ以前の設置事業ではほとんど設置対象にならなかった抽象作品が登場した。竹田は、土谷武（1926 - 2004）の《蟻の城》（1965）を「日本最初の大規模な抽象彫刻作品として、“彫刻設置事業の記念碑”ということさえできる」<sup>114</sup>と述べている。人物具象彫刻が主流であったときに抽象彫刻の野外での発表の機会をいち早く設けたという点でも、非常に先駆的な事業であったと言える。

この事業では、設置場所を前提としない作品を公募したため、設置作品はサイト・スペシフィックなものでなかったが、公共空間での芸術作品としての彫刻の価値を見出した、以後の野外彫刻設置事業の指針となる事例であった。

宇部市の事業と並ぶ 1960 年代の代表的な野外彫刻設置事業に神戸市の「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」およびそれに伴う事業がある。この展覧会は、「宇部市野外彫刻展」から、7年後の 1968 年に開始され、宇部市と交互に開催されるように隔年で行われた。展覧会の内容や、設置事業の推進方法ならびに入手する作品傾向は宇部市と共通しており、出品された作品の中から、入賞作品を買い取り、市内の適切な場に設置するというものだった。

そしてこの展覧会には、場を作品の一部とするものが出品され注目を集めた。同展で朝日新聞社賞をとった関根伸夫（1942 - ）の《位相—大地》（1968）である（図 12）。この作品は、須磨離宮公園の一隅に、直径 220cm、深さ 270cm の円筒形の穴を掘り、その掘り出された土で同型の円筒を地上に立てるというものだった。作品は大賞候補にもなったが、穴とその穴から掘りだした土でできたもので、移設や形体の維持が不可能である為、買い上げ対象になれないという事態となった。



（図 12）関根伸夫《位相—大地》、土、1968、須磨離宮公園



結果的に作品は展示終了後に元の穴に埋め戻され、朝日新聞社賞という、作品の買い上げを行わない賞が与えられた。関根は海外でのランド・アートの動向そのものを深く探っていたわけではないが、この作品は商品化を拒否する点や、大地そのものを素材として利用する点においてランド・アートと同様の性質が認められるものであった<sup>115</sup>。

ただ、この作品が場を前提に構想されたのかは定かではない。関根が、この現代彫刻展に出品することになったのは偶然が重なったことだった<sup>116</sup>。それにより、展覧会が近づいても作品の構想は全くの白紙状態であったようである<sup>117</sup>。関根は、

大学院を（油画）を卒業した年ですから、僕は彫刻的なテクニックというものを何も知らなかった。彫刻展に招待出品となり、その時困りました。持っている技術と云ったら、昔、土木作業のアルバイトで習った穴掘りくらいしかない。しかも材料費もない。そこでいろいろ考えた末に会場の公園の管理室でスコップを借りて、やおら地面を掘り始めたんです。で、掘った土をベニヤで作った形に入れて『位相—大地』ができた。<sup>118</sup>

と、その当時の状況について述べている。このことから、場の歴史や機能を前提とし、その場に主題や素材を求めるといったランド・アートの場に対する考えと比較した場合、関根の作品は、偶然の状況下で現地制作という手段が生まれ、結果的に場を直接利用するという方法に至った可能性が高い。

しかし、結果としてこの作品が、従来の買い上げ可能（移動可能）な石や金属を素材とした恒久的なモニュメントとしてではなく、場（土）を素材とする移動不可能な一過性の作品となったことは、日本の野外彫刻界におけるサイト・スペシフィックな性質をもつ初めての作品と評価できる。

## 第2項 オーダーメイド方式の彫刻設置事業

1960年代から本格的に行われ始めた野外彫刻設置事業は、宇部市や神戸市の成功例を基にしながら、1970年代に入ると各地で急増していく。帯広市は1970年から1973年までの四年間、中心市街地に隣接する緑ヶ丘公園において「石彫シンポジウム」を行った。そして、シンポジウムでの完成作品は緑ヶ丘公園に設置された。長野市は1972年から「長野市野外彫刻賞」を設けて、毎年3点以上の作品を市内に設置した。八王

子市では 1976 年に帯広市と同様に「八王子彫刻シンポジウム」を行い、数名の作家によって制作された作品を引き取り、適切な場に設置するという事業を行った。帯広市の事例とは異なり、完成作品のいくつかは市街地に設置された。しかし、このような設置事業により置かれた作品は、設置場所を想定していないため、その場に設置される意味や意義が欠如しているという問題があった<sup>119</sup>。

例えば、八王子市の「彫刻まちづくり構想」では、単に街に彫刻を置くのではなく、一つの彫刻を置くことで、その環境に刺激を与え、外景の美化を積極的に推進しようとする目的があった<sup>120</sup>。しかし、市内の買物公園道路に設置された彫刻群の現状を考察した山岡は、

この買い物通りの彫刻群は、恐らく、どこからだれが見るのかも検討されず、ただ彫刻展で選ばれた作品を適当な感覚に配置しただけなのではないだろうか。それ故に、その後も通行人や商店街の人や自治体の関係者の意識も高まらないまま、彫刻自体は汚れ、公園通り自体もごみや工事用の器具が置きっぱなしになるなど、管理が行き届かないのではないだろうか。〈・・・〉置かれる場所や環境を抜きにして選ばれたコンクール受賞作品の設置という方法が置く場所に対する配慮をおざなりにさせやすいのかもしれない<sup>121</sup>

と、設置目的の一つであった、外景の美化の創出にはほど遠い状態であることを指摘している。宇部市や神戸市と同様、設置された作品は芸術作品としては質の高いものであったが、設置場所を前提として制作された彫刻を設置したわけではないため、その場との不調和が起きたと言える。

そのような中で、仙台市が新しい設置事業のシステムを取り入れる。1977年に市制施行 88 周年を記念して策定された「彫刻のあるまち仙台' 77 - 88. 基本構想」での設置事業において、所謂「オーダーメイド方式」<sup>122</sup>と呼ばれる方法を導入したのである。この方式のシステムは、

- ①設置場所を決める
- ②各設置場所に適した作風の制作者を一名選択する
- ③その制作者に設置場所を見せ、オリジナル作品を制作を依頼する
- ④周辺環境を制作者の意見を聞きながら整備する

#### ⑤完成作品を設置する

というものであった<sup>123</sup>。これまでの設置事業と大きく異なる点は、事前に制作者に設置場所を見せて、そこに合わせた作品を一から制作してもらうという点である。そして、場を前提として作られた作品は、設置場所との関係が反映されたモニュメント性を帯びたものとなり、その場へ存在する意味や意義を有するものとなった。また、その都市の為に制作されるため、特別な作品として市民に親しみを持たれやすいという利点もあった。

本間正義は、「環境との適応ということは、一番最初に設置された作品において既に明らかであった。」<sup>124</sup>と、この事業で設置された作品が、これまでの事業のものとは明らかに異なるものであったことを述べている。この最初の設置作品とは、台原森林公園の大地の縁に設置された佐藤忠良（1912 - 2011）の《緑の風》（1977）である（図 13、図 14）。本間は「台座の下から見上げると、やや腰をひねり、手を曲げた屈曲した姿勢は、大空をバックにあざやかに浮かび上がるシルエットとなり強いインパクトを与えている。」<sup>125</sup>と、作品の印象を述べている。佐藤がどの程度まで、場の条件を考慮したかは定かではないが、本間の述べる像のポーズと背景の空との関係性や、高さが 228cm と等身大より遥かに大きく、うつむいた女性の顔が下から仰ぎ見ることによって丁度認識できることから、設置場所による鑑賞者の視点の位置等に配慮して制作されたものであると推察できる。



（図 13、図 14）佐藤忠良《緑の風》、ブロンズ、1977

このように、場を前提とした作品を設置することで、周囲との調和や、周辺住民への理解が得やすいといった利点があった一方で、公募型のものと比べ、制作を依頼す

る作家の選定に事業の成否が左右されるといった問題や、それにより評価の確立された制作者を重視しなければならない、といった運営の問題もあった。しかし、このオーダーメイド方式はその後、依頼作家を一人に絞り込まない指定コンペティションと融合させた広島市の「広島指定彫刻コンクール」（1986、1989）とそれに伴う設置事業や、一般公募コンペティションと融合させた三田市の「三田彫刻コンペティション」（1986 - 1994）とそれに伴う設置事業など、より場に適した作品を選定しやすいシステムへと変化を遂げた。また、この方式による「場所を取材→構想→オリジナル作品を制作」というプロセスは、1974年に米国の国立芸術基金（NEA）が推奨したサイト・スペシフィックなパブリック・アート制作と同様のシステムである。このことから、この仙台市の事例は、粗削りではあるが、サイト・スペシフィックな野外彫刻の出現と捉えられる。

### 第3項 新しい野外彫刻展からアート・プロジェクトへ

設置事業において、場が前提とされるようになるにつれ、「びわこ現代彫刻展 1981」のような場の特性を利用した新しいタイプの野外彫刻展が開催され始める。「びわこ現代彫刻展 1981」は「水」というテーマで、琵琶湖南東部、野洲川河口近くの湖岸である第二なぎさ公園で行われた展覧会であった。公園と言っても、松林を背にした砂浜が広がっているばかりで、湖の増水によっては水浸しになるような立地にある<sup>126</sup>。

この野外彫刻展は、宇部市の「現代日本彫刻展」や神戸市の「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」と違い、琵琶湖の湖岸という場の特性が前提として存在していた。そして、その特性により、作品は従来の野外彫刻展のものとは異なるものとなった。審査委員を務めた中原佑介は、公募に寄せられた作品の傾向を、

- ①水のある形として表す作品であり、水をモチーフとした作品
- ②琵琶湖の水に限定するのではなく、広い意味で水を素材とした作品
- ③琵琶湖の湖面、あるいは湖内への設置を想定した作品

という三つに大別している<sup>127</sup>。また、この傾向は、出品作品に関する批評文を記述している北澤憲昭の論からも見て取れる<sup>128</sup>。この三つの傾向に見られるように、琵琶湖という場所性、そしてそれに直結する「水」というテーマから、作家らは何らかの方法でそれらを反映させた作品制作を強く志向したのである。むしろ、場の特性により必然的にそのような傾向の作品が求められたと言える。それにより、展開された作品群は、前述したオーダーメイド方式の彫刻以上に、場と密接に関わった彫刻となった。

特に③琵琶湖の湖面あるいは湖内への設置を想定した彫刻は、場への意識が顕著であった。寺石好成の《大洋より》(図 15) やシェル商会[神山明+浜田真理]の《水を網む》(図 16)、木戸龍一の《ROLLING CIRCLE》(図 17) などがそれに該当する作品だが、それらの作品は湖岸と湖への境界部分や、池ではなく湖であることを表す「波」といった自然現象を作品に取り入れていた。

また、そのような場への意識は使用する素材の選択からも窺える。例えば《水を網む》は湖岸と湖面を、W1250×D850cm もの大きさの、漁網のようなフォルムの造形物が覆うような作品であったが、湖面の部分は水に浮くように作られていた。神山らは、作品を湖に浮遊させるために塩化ビニールやスチロール・フォーム、ステンレス・ワイヤーといった素材を使用していたのである。1969年に行われた「第1回現代国際彫刻展」(彫刻の森美術館)においてもゴムやビニールから空気や水に至るまで多種多様な素材が使われていることから、このような素材が使用されたことは珍しいことではない。ただ、作者が湖面から湖岸という環境、波という自然現象にどう対応するかという思考の中で、水に浮遊する素材が選択されたことは、単に作者が実験的に新素材を選択したのではなく、場の条件が素材選択の際の大きな要因となったことを表している。



左：(図 15) 寺石好成《大洋より》、ステンレス・スチール、1981

中央：(図 16) シェル商会[神山明+浜田真理]《水を網む》、塩化ビニール、スチレンフォーム、ステンレス・ワイヤー、1981

右：(図 17) 木戸龍一《ROLLING CIRCLE》、プラスチック、鉄、石、1981

このように、「びわこ現代彫刻展」は公園を会場に行われた野外彫刻展でありながらも、彫刻の形体や素材を左右するほどの場の特性により、従来の彫刻展とは一線を画

した作品が発表された特徴的な展覧会であった。ここで発表された作品のいくつかは市内に移設されたが、その多くは約1カ月半という期間が限定された展示であったことから、本論で研究対象とするサイト・スペシフィック彫刻に該当するものであったと推察できる。

また「びわこ現代彫刻展 1981」が開催される前後には、「浜松野外美術展」（静岡県浜松市，1980 - 87）、「大谷地下美術展」（栃木県大谷市，1984 - 89）、「牛窓国際芸術祭」（岡山県牛窓町，1984 - 91）、「アート・キャンプ白洲（元・〈白洲・夏・不フェスティバル〉）」（山梨県白洲町，1988 - 98）などの、従来の野外彫刻展の枠にとらわれないタイプの展覧会が積極的に行われ始めた。

これらの展覧会が盛んに行われるようになった背景には、地方自治体の彫刻設置事業において、評価の定まっていない若手芸術家などが発表することの困難さや、制作活動を対象としない助成金が制度化されたことがあった<sup>129</sup>。また、当時の動向として、モダニズム的な作品概念や美術館制度に批判があったことも、これらの動きを後押しした要因であった<sup>130</sup>。そして、それらの展覧会では、彫刻に限らず、平面、インスタレーション、更には舞踊、演劇、音楽、建築に至るまで幅広いジャンルの作品が見られた<sup>131</sup>。彫刻に限って言えば、基本的に「暫時展示」であり、会期が終了すれば撤去されるという点と、開催場所の特性との関わりによって、彫刻と場それぞれに、新たな価値を見出そうとする点で、サイト・スペシフィックなものであった。

例えば、「浜松野外美術展」は浜松市の海辺にある中田島砂丘を会場としており、紙や布を使って海からの風を利用した作品や、漂流物や、流木などを利用したものが見られた<sup>132</sup>。「大谷地下美術展」は栃木県の大谷石地下採掘場で開催されたもので、採掘場跡という特異な空間を使って、実験的な作品が展開された。その傾向としては、砂面や水面、岩板の亀裂や柱の構造、したたり落ちる水滴などを作品の一部として取り込み、その特長を生かした視覚的な効果をねらったものが多かった<sup>133</sup>。「アート・キャンプ白洲」は前述の二つの事例とは異なり、住民が日常的に生活する場を舞台に行われた。よって作家たちは、田畑や林など、白洲町民が日ごろ農作業などの労働を行う場に、自らの制作場所を見出し、土地所有者の了承を得て制作を行った。この点から、制作者だけではなく地域住民を巻き込んで作り上げる展覧会であった。



左：(図 18) 戸谷成雄《中田島砂丘でのパフォーマンス》、石膏，木，会期最終日に火を灯す、1983、「第3回浜松野外美術展」

右：(図 19) 山本衛士《逆ピラミッド‘88—大地》、コールドレン鋼，ウレタン，砂利，大地、1988、「アート・キャンプ白州」

このように多様な素材の使用や場の選択に伴う自由な表現が可能となった背景には、これらの展覧会が、自治体が主催した事業と関連しておらず、社会的制度の枠の外で展開されていたことで、表現に関する制約がほとんどなかったことが大きく影響していた。恒久性や公共性が必須の条件であった従来の枠組みを脱したことにより、より限定的にその場と関わることができるようになったのである。

ただ、これらの展覧会でも「自然の景観をバックに利用したというだけのことで、野外展の場に応ずる構え、ないしは、場と交わろうとする姿勢はほとんど感じられない」<sup>134</sup>、「ただ自分の作品を大谷に持ち込んだだけという反省が毎年のように聞かれた」<sup>135</sup>とあるように、依然として、場に対する意識が十分ではない作品も見受けられたようである。しかし、従前の野外彫刻展と比較した場合、多くの作家が彫刻のみに力を注いで制作することよりも、場の条件を考慮し、それらをどのように作品に取り入れるかということに意識を向けていたという点で、従来と明らかに異なる動きが出てきたと捉えられる。

このような「現場主義的な制作によって、場との関係性を作品に取り込もうとする」<sup>136</sup>動きが見られ、彫刻に限らず多様な分野の作品が発表されていたこれらの事例は、もはや野外彫刻展というよりかは、今日の「アート・プロジェクト」の初期の形であると認める方が自然である。

以上のように、野外彫刻として恒久性や芸術作品としての自律が重視されていた彫刻が、その発表の場が変化する中で、徐々に場を取り込むようなものとなり、アート・プロジェクトにおいて見られるような、サイト・スペシフィック彫刻へと変化を遂げたのである。もちろん、アート・プロジェクトは野外彫刻展の変化のみによって生み出されたのではなく、1950年代に具体美術協会によって主催された「真夏の太陽にいでむ野外モダンアート展」(1955)や「具体野外美術展」(1956)にその源流を見ることができし、60年代のハプニングやイベントとよばれる芸術行為や、70年代の野外フェスティバルの開催とも深く関わっている<sup>137</sup>。しかし、1970年代～80年代にかけての、野外彫刻展の場を意識した作品の動向が、アート・プロジェクトの発生の大きな契機となったことは確かである。

## 第2節 アート・プロジェクトの変遷と今日の特徴

### 第1項 1990年代に開始されたアート・プロジェクトの特徴

1980年代の野外展にその初期の様相を垣間見ることができるアート・プロジェクトであるが、この言葉が認知され始めるのは1990年代に入ってからである<sup>138</sup>。それと同時に、90年代は各地でアート・プロジェクトが本格的に行われ始めた年代でもある。以下の表は橋本がまとめた「各地のアート・プロジェクトの事例」<sup>139</sup>、豊原らの「アートプロジェクトの種類」<sup>140</sup>、藤井らの「アートプロジェクトの分類」<sup>141</sup>等の情報を参考にしながら、90年代の主なプロジェクトを開始年代順にまとめたものである(表1)。

開始年	活動名 ※活動名の後ろに()の無いものは継続中のプロジェクト	開催地	実施主体
1990	芸術祭典・京 (- 2001)	京都府京都市	芸術祭典・京実行委員会
	ミュージアムシティ天神 (- 2004)	福岡県福岡市天神エリア	ミュージアムシティ天神実行委員会
1993	ワンディ・ミュージアム (1993)	兵庫県川西市	川西市まつり実行委員会
	自由工場 (- 1994)	岡山県岡山市	自由工場運営委員会
1994	新宿少年アート (1994)	東京都新宿区	新宿少年アート実行委員会
	フローティング・ワールド (1994)	兵庫県尼崎市	庄下川まつり実行委員会+フローティングワールド実行委員会
	地平線プロジェクト (1994)	福島県いわき市	地平線プロジェクト実行会
	IZUMIWAKUプロジェクト (- 1996)	東京都杉並区	杉並区立中学校教育研究会美術部会
	鶴来現代芸術祭 (- 1998)	石川県鶴来市	鶴来現代芸術祭実行委員会
	灰塚アースワークプロジェクト (- 2002)	広島県旧・総領町、三良坂町、吉舎町	灰塚アースワークプロジェクト実行委員会
	広島アートドキュメント (1994 -)	広島県広島市	クリエイティブ・ユニオン・ヒロシマ
	桐生再演 (1994 -)	群馬県桐生市	桐生アートファクトリープロジェクト
	CAPARTY (1994 -)	兵庫県神戸市	The conference on Art and Art Projects



1995	水の波紋展 (1995)	東京都渋谷区	水の波紋展実行委員/ワタリウム美術館
	京の町家 (- 1996)	京都府京都市	小西ギャラリー
	MORPHE (- 2000)	東京都港区	モルフェ組織委員会/モルフェ実行委員会
1996	さよなら同潤会アパート展 (1996)	東京都渋谷区	代官山アートプロジェクト1996実行委員会
	モダンde平野 (- 1998)	大阪府大阪市	モダンde平野実行委員会
	コールマイン田川 (- 2006)	福岡県田川市	川俣正コールマイン田川実行委員会
	時の蘇生一柿の木プロジェクト (- 2006)	茨城県守山市他	「時の蘇生」柿の木プロジェクト実行委員会
	雨引きの里と彫刻	茨城県桜川市	雨引きの里と彫刻実行委員会
1997	art-Link上野―谷中	東京都台東区	(art-Link上野―谷中) 実行委員会
	スタジオ食堂町内会プロジェクト (1998)	東京都立川市	スタジオ食堂
1999	取手アートプロジェクト	茨城県取手市	取手アートプロジェクト実行委員会

(表 1) 1990 年代に開始された主なアート・プロジェクト

これらはプロジェクトの一部ではあるが、都市部や農村部に限らず、全国各地で盛んに行われていたことや、継続開催のものがありながらも、次々に新しいプロジェクトが行われていたことが窺える<sup>142</sup>。

そして、アート・プロジェクトの黎明期とも呼べる 90 年代の特徴は、よりその場との関わりを強めた作品が展開されたことである。とりわけ物理的な場以上に「人」との繋がりを求めたものが多かった。例えば、90 年代を代表するプロジェクトの一つとして挙げられる、「ミュージアム・シティ・天神」(1994 - 2004) は、福岡市の中心部である天神や博多の商業施設や公共空間を利用した隔年開催のプロジェクトであった。初年度は、従来のパブリック・アートのように「既に存在する作品を福岡に持ってきて設営した」<sup>143</sup>作品が多かったものの、翌年からは「アーティスト・イン・レジデンス」<sup>144</sup>の形をとり、作家が福岡に滞在し場所性を意識して制作された作品が展示された。更に、95 年からは、市民が直接作家と触れ合うことのできるワークショップなどが積極的に行われ始め、物理的な「モノ」からコンセプトを重視した「コト」としての作品、つまり作家だけではなく、鑑賞者に参加者として積極的に作品に関わってもらおうとする傾向が強くなった。

この作品の変化は、美術関係者だけでなく、行政、企業を含めた三者で構成される「ミュージアム・シティ・プロジェクト」によって、このプロジェクトが企画運営されたものであったことに由来する。つまり、芸術の枠組みの中で純粹培養的に作品を制作することよりも、如何にして地域や人を巻き込んで展開させるか、という社会システムの中での芸術のあり方が求められた<sup>145</sup>。また、このプロジェクトに携わった黒田雷児は、

美術家、デザイナー、建築家、企業人、公務員だけではこの計画[ミュージアム・

シティ・天神]を実現することはできない。なぜなら〈・・・〉主体となるのは美術でも都市でもなく、歩行者＝都市生活者＝市民である。歩行者＝都市生活者＝市民は、ときには自分の感覚や意識やアイデアをフルに働かせて「全体」に影響を及ぼし、ときにはボランティアとして協力することによって、この計画を概念的にも実質的にも支えるのである。<sup>146</sup>

と、如何に市民が重要な役割を担うものであったかを述べている。このような主催者側の、市民を主体にプロジェクトを展開したいという意識も、作品の傾向を大きく左右した要因である。

「ミュージアム・シティ・天神」と並んで長期的なプロジェクトとして行われた「灰塚アースワークプロジェクト」(1994 - 2002) もまた、人とのつながりを重視したプロジェクトであった。このプロジェクトは、ダム建設によって水没してしまう三良坂、吉舎、総領の三町の周辺環境の設備と、アートによる地域文化の振興をねらいとして、建築家の吉松秀樹、美術家の岡崎乾二郎らによって行われたものであった。具体的な活動としては、ランド・アートの制作やシンポジウム、アーティスト・イン・レジデンス等が行われた。

そして、現地滞在制作によって作られた作品は、場所性を意識したサイト・スペシフィックなものであった。池田修を代表とした美術家と建築家、写真家からなるユニットである PH STUDIO の《船を作る話》(1994 - 2006) もその一つである。

この作品はダム建設によって沈む場所で巨大な船を作り、ダム完成時に行われる湛水実験の水位の上昇によって、その船を山の上にのせるという大規模なプロジェクト型のものであった。また、このプロジェクトは大量の木材の収集や、船の牽引などで、多くの地元の人たちの協力が必要であった。むしろ、彼らは地域を巻き込むことをねらい、敢えて住民の協力が必要となるプロジェクトを構想したと考えられる。彼らは、アンケートを取るため民家を巡回すること、プロジェクトの認知度を上げるために新聞を配布すること、この地域に関連する動物であるワニ(サメ)<sup>147</sup>や、だるまガエルを模した山車で周辺の小学校などを練り歩き、木材の提供を呼びかけることで、積極的に地域住民と関わりを持とうとした。そして、これらの行動一つ一つが彼らのプロジェクトを担うものであった。

加治屋は彼らの試みに対して、

作品を作るときに考える「場」というものの中に、物理的空間だけでなく、そこに住む人々、それを見る人々も入ってきたということではないだろうか。野外で作品を展示する時に、制作意欲のおもむくままに作品を作るのではなく、そこで生活して作品を見ることになる人々に対するまなざしが作品制作の上で重要になってきたのである。<sup>148</sup>

と述べている。このような、地域住民と対話し、協力し合いながら作品を作り出す試みは、その後のアート・プロジェクトの作品においてもしばしば見られる傾向である。

以上の、二つのプロジェクトの事例からも分かる通り、1990年代以降のプロジェクトでは、「場」というものを、「人」や「人の営み」を含めて捉えるようになった作品が見られるようになり、「モノ」として、作品を設置することよりも、ワークショップや、地域の人々を巻き込みながら、作品（プロジェクト）を作り上げていく「コト」としての作品が強く志向されるようになった。

## 第2項 今日のアート・プロジェクトの特徴

90年代に黎明期を迎えたアート・プロジェクトは、2000年代に入り更に数を増している。2000年以降に、開催されたプロジェクトには主に以下のようなものがある<sup>149</sup>（表2）。

開始年	活動名 ※活動名の後ろに()の無いものは継続中のプロジェクト	開催地	実施主体
2000	スキマプロジェクト (-2001)	東京都千代田区、台東区	Command N(2000年)、Command N CACA (2001年)
	アート・フォーラム三重	三重県津市他	アート・フォーラム三重実行委員会
	越後妻有アート・トリエンナーレ	新潟県越後妻有地区	大地の芸術祭実行委員会
2001	三河・佐久島アートプラン21	愛知県幡豆郡一色町	西尾市
	横浜トリエンナーレ	神奈川県横浜市	横浜市他
	BIWAKOビエンナーレ	滋賀県近江八幡市	エナジーフィールド
2002	wanakio(-2008)	沖縄県沖縄市	前島アートセンター
	松代現代美術フェスティバル	長野県長野市	松代現代美術フェスティバル実行委員会
	Art Cocktail	茨城県笠間市他	アートカクテル企画室
	CAFE in Mito	茨城県水戸市	水戸市芸術振興財団企画他
2003	アートプログラム青梅	東京都青梅市	アートプログラム青梅実行委員会
	東広島市現代美術プログラム	広島県東広島市	東広島市教育委員会
	WiCAN	千葉県千葉市	千葉アートネットワーク・プロジェクト
2004	大阪・アート・カレイドスコープ (-2008)	大阪府大阪市他	大阪府立現代芸術センター
	Ueno Town art Museum (-2009)	東京都台東区	上野タウンアートミュージアム実行委員会
	八尾スローアートショー (-2010)	富山県富山市	八尾スローアートショー実行委員会
	はっぴい・はっば・プロジェクト	宮城県仙台市	はっぴい・はっば・プロジェクト実行委員会
	横丁アートセッション	山形県長井市	横丁アートセッション実行委員会/長井まちづくりNPOセンター

2005	GOTEN GOTEN アート湯治祭(-2008)	宮城県大崎市	東鳴子ゆめ会議
	淡路島Art Festival	兵庫県洲本市	淡路島アートセンター
	大枝アートプロジェクト	京都府京都市	大枝アートプロジェクト実行委員会
	BankART Life	神奈川県横浜市	BankART1929
2006	アノコザ(-2008)	沖縄県沖縄市	前島アートセンター
	アートフェスタ in 大山崎町	京都府大山崎町	アートフェスタ in 大山崎町2012実行委員会
	アートラインかしわ	千葉県柏市	JOBANアートライン プロジェクト柏実行委員会
2007	SA・KURA・JIMAプロジェクト(2007)	鹿児島県鹿児島市	SA・KURA・JIMAプロジェクト実行委員会
	Art !Port! Onahama(-2008)	福島県小名浜市	Art !Port! Onahama実行委員会
	広島アートプロジェクト(-2010)	広島県広島市	広島アートプロジェクト実行委員会
	多摩川アートラインプロジェクト	東京都大田区	多摩川アートラインプロジェクト実行委員会/大田まちづくり芸術支援協会
	四国Art88ヶ所&co.	愛媛県松山市	クオリティ アンド コミュニケーション オブ アーツ
	飛生芸術祭	北海道白老郡白老町	飛生芸術祭実行委員会
	上勝アートプロジェクト・里山の彩生	徳島県徳島市	上勝アートプロジェクト実行委員会
	神戸ビエンナーレ	兵庫県神戸市	神戸ビエンナーレ組織委員会/神戸市
	ゼロダテ	秋田県大館市他	アーティストイニシアティブ コマンドN
	静岡アートドキュメント	静岡県静岡市	静岡アートドキュメント実行委員会
	街じゅうアート in 北九州	福岡県北九州市	創を考える会・北九州
	MARUGAMEMACHI ART PROJECT	香川県丸亀市	丸亀町アートプロジェクト実行委員会
	中之条ビエンナーレ	群馬県中之条町	中之条ビエンナーレ実行委員会
	2008	YUDA ART PROJECT(2008)	山口県山口市
金沢アートプラットホーム(2008)		石川県金沢市	金沢21世紀美術館
アート・ミーツ・はた2008 in めの(2008)		高知県土佐清水市	はれんちしまとプロジェクト
横浜アートサイト		神奈川県横浜市	横浜市芸術文化振興財団
黄金町バザール		神奈川県横浜市	黄金町エリアマネジメントセンター
都筑アートプロジェクト		神奈川県横浜市	都筑アートプロジェクト実行委員会他
2009		混浴温泉世界	大分県別府市
	所沢ビエンナーレ	埼玉県所沢市	所沢ビエンナーレ実行委員会
	西宮舟坂ビエンナーレ	兵庫県西宮市	船坂里山芸術祭実行委員会
	墨東まち見世	東京都墨田区	東京都/東京文化発信プロジェクト室/向島学会
	岩見沢アートプロジェクト ZAWORLD	北海道岩見沢市	岩見沢アートホリデー実行委員会
	水と土の芸術祭	新潟県新潟市	水と土の芸術祭実行委員会
2010	あいちトリエンナーレ	愛知県名古屋他	あいちトリエンナーレ実行委員会
	ROKKO MEETS ART 芸術散歩	兵庫県神戸市	阪神総合レジャー株式会社/阪神電気鉄道株式会社
	瀬戸内国際芸術祭	香川県、岡山県の島々他	瀬戸内国際芸術祭実行委員会
	木津川アート	京都府木津川市	京都府他
2011	飛鳥アートプロジェクト(2011)	奈良県高市郡明日香村	飛鳥アートプロジェクト実行委員会
	奈良・町家の芸術祭HANARART	奈良県各所	奈良・町家の芸術祭HANARART実行委員会
	龍野アートプロジェクト	兵庫県たつの市	たつの市他
2012	国東半島アートプロジェクト(2012-)	大分県豊後高田市、国東市	国東半島芸術祭協議会

(表2) 2000年代に開始された主なアート・プロジェクト

この表は全てのプロジェクトを網羅しているわけではないが、上記のものだけでもその開催地は30都道府県にのぼっていることからすると、発信力の弱い小規模なものを含めた場合、恐らく全都道府県で行われているといっても過言ではない。

そして、2000年代に入りアート・プロジェクトという言葉はより多義性を含み、多種多様なプロジェクトが行われるようになったが、その一つの特徴としては、主に地域振興を目的とした「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」(2000-、以下、特別な場合を除いて「大地の芸術祭」と表記)に代表される、ビエンナーレ、トリエンナーレ形式をとった大規模なプロジェクトの開始が挙げられる。また、それら

のプロジェクトは、90年代に盛んであった「コト」としてのプロジェクトの側面とは別に、「モノ」としての作品展の側面を持っている。つまり、プロジェクトの目的自体は「コト」としてのものだが、その中身は「モノ」としての、作品が多く出品されているのだ。

例えば、「大地の芸術祭」は新潟県の越後妻有地区で開催され、その総面積は東京二十三区をも上回っている。そして、この地域は日本海に面した山村地帯ゆえの豪雪による過酷な自然環境や、過疎化や少子高齢化といった問題に悩まされている<sup>150</sup>。このような問題を抱えた地域で、このプロジェクトは2000年～2012年までトリエンナーレ形式で継続的に開催され、5回目となる2012年には44か国、約360点（新規・継続含め）もの作品が展示された。

展示作品の性質は開催年ごとに変化しているが、当初は「従来は都市空間で設置されていたであろう野外作品を越後妻有へと移設してきたようなタイプ」<sup>151</sup>の恒久設置の野外彫刻が主であった。しかし、二回、三回と回を重ねるごとに、より場所性を意識した作品が見られるようになった。

例を挙げると、2003年に発表されたセツ・スズキの《田植えプロジェクト‘03》は水田に彫刻を展示することで、普遍性と土俗性という難問が激しく拮抗する中山間地域の問題点を浮き彫りにした作品であった（図20）。スズキは

水田という我々にとっては当たり前になってしまったアジアの原風景の中に彫刻作品を点在させ、関係づけることによって我々にとって根源的なものと今日的な問題を提示できるのではないかと考えています。<sup>152</sup>

と、自身の彫刻が水田に展示されることによって生まれる意味について述べている。

また2006年に発表された青木野枝の《空の粒子／西田尻》は80年近く使われてきた旅館の蔵や内側を、溶接された無数の輪が繋ぐ作品であった（図21）。青木はこの作品を「この蔵に立ち感じるままに作った」<sup>153</sup>ようだが、錆びてくすんだ赤褐色の鉄と80年もの歴史の中で風化し、変色した蔵の木材が一体となっており、蔵自身から柔らかな泡が吹きだしているように見える。そして、その噴出した泡が建物を優しく包んでいるようである。歴史を重ねた蔵が持つ雰囲気や青木が、直接肌で感じたからこそ実現した作品だといえよう。

これらの作品は、個々の彫刻の場に対するアプローチは異なっているが、それぞれの場所性を意識したサイト・スペシフィック彫刻である<sup>154</sup>。



左：(図 20) セツ・スズキ《田植えプロジェクト‘03》木、合成樹脂、塗料

右：(図 21) 青木野枝《空の粒子／西田尻》コルテン鋼、コラージュ

このような、越後妻有地区の試みを皮切りに、「横浜トリエンナーレ」(2001 - )、「中之条ビエンナーレ」(2007 - )、「神戸ビエンナーレ」(2007 - )、「混浴温泉世界」(2009 - )、「あいちトリエンナーレ」(2010 - )、「瀬戸内国際芸術祭」(2010 - )等の大型のプロジェクトが行われるようになった。ただ、各プロジェクトによって、その目的や内容に違いがある。(表 3) は上記の六つのプロジェクトに「大地の芸術祭」を含めたものを主な実施環境と主たる目的を明記したものである。

プロジェクト名	主な実施環境	主たる目的
大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ	棚田、廃校、温泉街、神社、商店街、集落、廃屋	「交流人口の増加」「地域の情報発信」「地域の活性化」
横浜トリエンナーレ	複合商業施設、ホテル、廃屋(倉庫)	「横浜の資源の活用」「アートを通じた世界への貢献」「横浜の街づくりへの寄与」
中之条ビエンナーレ	河川、温泉街、商店街、廃校、廃屋、神社、旧酒蔵	「地域の活性化」「アートを通じた山村文化の復権」
神戸ビエンナーレ	公園、港	「地域間にある文化アイデンティティの格差是正」「都市のイメージの向上」「市民活動の活性化」
混浴温泉世界	温泉施設、温泉街、商店街、港、神社、廃屋	「別府の町とアートの融合」「現代芸術の復興」「芸術活動の促進」
あいちトリエンナーレ	美術館、複合商業施設、商店街	「世界の文化芸術の発展へ貢献」「文化芸術の日常生活への浸透」「地域の魅力の向上」
瀬戸内国際芸術祭	棚田、海、海岸、洞窟、池、廃屋、神社、廃校	「地域の活性化」「島々の魅力の発信」

(表 3) プロジェクトの主な実施環境と主たる目的

この表から、主たる目的と実施環境には関連が見られる。主たる目的で大別すると、地域振興を目指しているものと、芸術の振興や芸術活動の促進等を目指しているものになる。前者は、「大地の芸術祭」「中之条ビエンナーレ」「瀬戸内国際芸術祭」であり、後者は、その他の四つのプロジェクトである。そして、地域振興を目的としたプロジェクトでは、廃校や廃屋といった会場が展示場所として選定されているのに対し、芸術振興などを目的としたプロジェクトではそのような場ではなく、逆に複合商業施設等が会場として選定されている。

これは開催地の状況と大きく関係している。地域振興を主軸としたプロジェクトの開催地は、田舎や過疎地域である。そのため、プロジェクトはその地域が直面している人口の減少や高齢化などの問題解決の手段として行われる。その結果、地域の活性化が主目的となり、過疎地域であるが故に、必然的に廃屋や廃校が展示会場として活用されることとなる。一方、芸術振興を主軸としたプロジェクトは、都市部もしくは観光地等で実施されているため、プロジェクトはその場の特性を生かした芸術作品を生み出すための手段となる。そして、その場に備わっている商業的な施設や、建造物を利用することとなる。

このように、大規模なプロジェクトと一括りに称しても、その地域性によって、目的や実施環境等に相違がある。ただ、場の再認識といったねらいを根幹に据え、作品展示を主軸としながら、参加型のワークショップ等のイベントが複合的に行われているプロジェクトであるという点では共通している。

### 第Ⅲ章 アート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の特質



## 第1節 調査対象とするプロジェクトの選定と調査方法

### 第1項 調査対象とするプロジェクトの選定

前章で述べたように、開催数の増加に伴って今日のアート・プロジェクトはその内容も多様になっている。プロジェクトという名が示す通り、単一あるいは複数の問題を解決するための一つの方法としてアートという手段が選択されているのだが、『作品』や『展覧会』がプロジェクトではなく、プロジェクトの結果が『作品』や『展覧会』に結実する<sup>155</sup>という見方が通説であるように、その問題解決の方法として、多岐にわたる手段がとられている。その結果、プロジェクトによっては、絵画や彫刻といった作品ではなく、インスタレーションやパフォーマンス、コンテンポラリーダンス、ワークショップ等のイベントを中心に行われるものもある。そして、そのようなプロジェクトには、サイト・スペシフィック彫刻に分類できるような作品が出品されていない場合も少なくない。

そこで、本論ではアート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻の現地調査を行うにあたり、予め展覧会形式のプロジェクト、もしくは展覧会を伴ったプロジェクトに限定した。なぜなら、このようなプロジェクトは作品展示をプロジェクトの軸としており、会期中には様々なサイト・スペシフィック・アートが展示されるため、研究対象として適当であると判断したためだ。

展覧会形式および展覧会を伴ったプロジェクトとは、前章で挙げた「大地の芸術祭」や「あいちトリエンナーレ」、「瀬戸内国際芸術祭」などを指す。このような、展示をメインとしたオフ・ミュージアム型の大規模なものは“エキシビション”であり、「狭義の意味でのアート・プロジェクト」<sup>156</sup>には含まないという指摘もあるが、加治屋や八田の他、多くの研究者がアート・プロジェクトの枠組みで語っていることから、本論では後者の視点に立つこととした。

更に、そのような展覧会形式プロジェクトの中でも、①複数のエリアが展示会場として選択されているもの、②著名な美術雑誌で特集されるなど比較的話題性があるもの、③単発のプロジェクトではなく、継続的に開催されており、発信力の強いものを選択した。このような条件により、以下のようなアート・プロジェクトを調査対象とした。

1) 「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012」（場所：新潟県越後妻有地

- 区 会期：2012年7月29日～9月17日)
- 2) 「六甲ミーツ・アート芸術散歩 2012」(兵庫県神戸市灘区六甲山 会期：2012年9月15日～11月25日)
- 3) 「西宮船坂ビエンナーレ 2012」(場所：兵庫県西宮市 会期：2012年10月21日～11月24日)
- 4) 「瀬戸内国際芸術祭 2013」(場所：香川県、岡山県 会期：2013年3月20日～4月21日、7月20日～9月1日、10月5日～11月4日)
- 5) 「あいちトリエンナーレ 2013」(場所：愛知県名古屋市、岡崎市 会期：2013年8月10日～10月27日)
- 6) 「中之条ビエンナーレ 2013」(場所：群馬県中之条町 会期：2013年9月13日～10月14日)
- 7) 「雨引の里と彫刻 2013」(場所：茨城県桜川市 会期：2013年9月22日～11月24日)

## 第2項 サイト・スペシフィック彫刻の調査方法

サイト・スペシフィック彫刻の調査は、彫刻と場の構成要素に関する項目による調査と、各作品における具体的な場との関係性の記述という二つの方法によって行うこととした。

調査項目に関しては、會澤らの『『水と土の芸術祭』の出品作品に対する調査項目』<sup>157</sup>(表4)や、佐藤の作成した「野外彫刻の作品収集リスト」<sup>158</sup>、竹田らの「公共彫刻のデータ分析」<sup>159</sup>等を参考にしながら、①サイト・スペシフィック彫刻を対象とした項目にすること、②多岐にわたる表現方法によって作られた彫刻に対応できるようなものにすること、③目視、キャプション、カタログ等の情報から判断が可能なものにする、といった点に留意し「表5」のような調査項目を作成した。

(表4)

属性	指標	
作品 本 体	1. 素材	a.人工 b.自然+人工 c.自然 d.素材なし
	2. 存在数	a.単体 b.多数 c.複数 d.その他
	3. 動性	a.移動 b.可動 c.不動 d.その他
	4. 時間変化	a.常時 b.周期的 c.段階的 d.なし
	5. 規模	a.大 b.中 c.小
	6. 作品参加	a.あり b.なし
	7. 歴史的背景	a.あり b.なし
設	11. 状況	a.屋内 b.屋内+屋外 c.屋外

置 場 所	12. 周辺環境	a.人工 b.人工+自然 c.自然
	13. 歴史的背景	a.あり b.なし c.判別不能
	14. 規模	a.大 b.中 c.小 d.その他
	15. 数	a.一箇所 b.複数箇所 c.複数の敷地
	16. 操作	a.あり b.なし

(會澤祐貴・岩佐明彦[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 - ]より引用)

(表5) サイト・スペシフィック彫刻に対する調査項目

属性		指標
彫 刻	1. 素材	①使用素材 a.木 b.石 c.金属 d.陶 e.プラスチック f.セメント g.ガラス h.布 i.その他
		②直接的な関わり a.あり b.なし
	2. 存在数	a.単体 b.複数
	3. 動性	a.移動 b.可動 c.不動
	4. 時間変化	a.常時 b.周期的 c.段階的 d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 b.中 c.小 (具体: )
		②設置した状態 a.大 b.中 c.小
	6. 住民の作品参加(素材提供、制作等)	a.あり b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり b.なし
②素材 a.あり b.なし		
8. 形体	a.具象 b.抽象 c.その他	
9. 色彩	具体的な色を記述	
場	10. 展示状況	a.屋内 b.屋内+屋外 c.屋外 (具体: )
	11. 周辺環境	a.人工 b.人工+自然 c.自然
	12. 歴史的建造物	a.あり b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所 b.複数箇所 c.複数の敷地

調査項目は「彫刻」に関する9項目と、「場」に関する4項目を設定した。

「1. 素材」とは彫刻の主素材を調査する項目である。「①使用素材」については、

會澤らの設けた選択項目をさらに細分化し、a.木、b.石、c.金属、d.陶、e.プラスチック、f.セメント、g.ガラス、h.布、i.その他とした。これらの素材の設定理由は、佐藤や竹田らの研究で、恒久設置彫刻の主な素材としてこれらが挙げられていたため、概ねいずれかに該当するであろうと想定したからである。また「②直接的な関わり」という項目を設け、その場にあるもの（木や建物）を直接作品素材としているかどうかを重ねて判断するようにした。

「2. 存在数」とは展示された作品の数を調査する項目である。判断基準を明確にするために、単体の作品以外は複数とした。

「3. 動性」とは動きを有する彫刻か否かを調査する項目である。恒久設置の彫刻ではあまり見られないものであるが、筆者のこれまでの調査経験から、アート・プロジェクトにおいては、風や波を使用した動性を持つ彫刻も存在したため、項目を設けた。

「4. 時間変化」とは時間に応じて変化を見せる作品か否かを調査する項目である。この項目に関しても「3. 動性」と同様に、少なからず該当する彫刻の存在を考慮し、設定した。

「5. 規模」とは彫刻の大きさを調査する項目である。規模に関しては、「①単体」と「②設置した状態」という二項目を設けた。また、「①単体」には具体的な大きさを記述する欄を設けた。項目を二つ設定した理由は、複数のものを広範囲に展示して一つの作品とするものもあるので、個々と全体の場合分けが必要であると判断したためである。

「6. 作品参加」とは、地域住民が何らかの方法で制作に参加することによって完成したものであるか否かを判断する項目である。本項目での作品参加とは、鑑賞者が作品に参加（体感）して初めて作品として完成するという意味のものではなく、地域住民が素材の提供や制作への参加等のアプローチを行っているか、という制作のプロセスにおける作品参加を指すこととした。

「7. 歴史的背景との関連性」とは、彫刻に場の歴史的な背景を反映させているか否かを調査する項目である。この項目に関しては更に「①主題・モチーフ」、「②素材」という二つの項目を設けた。①主題・モチーフの項目は、題材やモチーフが、その場の歴史と関連しているか否かを調査するものであり、②素材は使用素材が、その場の歴史と関連しているか否かを調査するものである。例えば、その場で採取された土を使用した彫刻の場合などは歴史的背景が「a.あり」となる。

「8. 形体」とは、彫刻の形を調査する項目である。この項目の指標は a.具象、b.抽象、c.その他とした。

「9. 色彩」とは、彫刻の色彩を調査する項目である。この項目に関しては選択式では判別できないため、記述式とした。

「10. 展示状況」とは、彫刻がどのような状況下にあるかを調査する項目である。a.屋内 b.屋内+屋外 c.屋外で會澤らと同様の項目を設けた。また、具体的な状況を記述する欄を加えている。

「11. 周辺環境」とは彫刻が置かれている環境を調査する項目であり。a.人工 b.人工+自然 c.自然という項目を設定している。

「12. 歴史的建造物」とは、展示場所が歴史的に価値のある場であるのかを調査する項目である。国や県の認定文化財もしくは指定文化財となっている場での展示であるか否かを判断するものとして設けた。

「13. 展示箇所数」とは、展示場所の数を調査する項目である。選択肢は會澤らの定めたものと同様である。

そして、それぞれの項目の判断基準と選択方法は次の通りである。

## 【彫刻】

### 〈1. 素材〉

目視およびキャプション等の情報により判断し、①使用素材の a.木 b.石 c.金属 d.陶 e.プラスチック f.セメント g.ガラス h.布 i.その他のいずれかを選択する。その他に関しては具体的な素材を記入する。

### 〈2. 存在数〉

目視により判断し、a.単体 b.複数のどちらかを選択する。群像のように複数の作品が関連して一つの作品を形成している場合でも、複数とする。

### 〈3. 動性〉

目視により判断し、a.移動 b.可動 c.不動のいずれかを選択する。

### 〈4. 時間変化〉

目視およびキャプション等により判断し、a.常時 b.周期的 c.段階的 d.なし、のいずれかを選択する。作家の意図していない、劣化等による時間変化は d.なしに含める。

### 〈5. 規模〉

目視およびキャプション、または計測により判断し、①単体、②設置した状態それぞれについて、a.大 b.中 c.小のいずれかを選択する。判断基準は、①、②とも一般成人の大きさを基準とし、それと同程度ものはb.中、それ以上のはa.大、それ以下ものはc.小とする。①単体に関しては、大きさが一定でない複数の彫刻を展示している場合は、その中で最も大きいもの対象として判断する。

〈6. 住民の作品参加〉

キャプションおよびカタログ、または作家からの説明により判断し、a.あり b.なしのどちらかを選択する。

〈7. 歴史的背景との関連性〉

キャプションおよびカタログにより判断し、①主題、モチーフ②素材のそれぞれの項目に関して、a.あり b.なしのどちらかを選択する。

〈8. 形体〉

目視およびカタログにより判断し、a.具象 b.抽象 c.その他のいずれかを選択する。

「具体的な事物を再現している形象」<sup>160</sup>と判断した場合はa.具象を、逆に、具体的な事物を再現していない形象であると判断した場合はb.抽象を選択する。c.その他は、具象、抽象の判断ができないものや、抽象と具象が入り混じった複数の彫刻が展示されていた場合に選択する。

〈9. 色彩〉

目視により、具体的な色彩を記述する。

【場】

〈10. 展示状況〉

目視により判断し、a.屋内 b.屋内+屋外 c.屋外のいずれかを選択する。屋内+屋外とは、風雨を防ぐ屋根などはあるが、屋外と直結した状況下に展示されてある場合を指す。また、具体的な状況も記述する。

〈11. 周辺環境〉

目視およびカタログによって判断し、a.人工 b.人工+自然 c.自然のいずれかを選択する。人工とは人工的に作られた建造物や商業施設等の場、または人工物によって整備された場を指し、自然とは田畑や山中などの比較的人工物の少ない、自然物に囲まれた空間を指す。また、人工+自然とは、植物園や学校の校庭等の人工的に整

備された施設ではあるものの、展示した周囲に自然物がある状態、または、複数の彫刻が異なる環境に置かれていた場合も、これを選択する。

#### 〈12. 歴史的建造物〉

キャプションおよびカタログにより、国、県、市町村指定の認定文化財もしくは指定文化財か否かを判断し、a.あり b.なしを選択する。

#### 〈13. 展示箇所数〉

目視およびキャプションにより判断し、a.一箇所 b.複数箇所 c.複数の敷地のいずれかを選択する。「2. 存在数」が複数の場合でも、個々の彫刻の距離が、数十センチ程度であり、一定の範囲にすべての彫刻が展示されている場合は一箇所とみなす。複数の敷地とは、完全に別の敷地、例えば、一方は屋内、もう一方は屋外に展示されているといった場合を指す。

これらの調査項目によって得られた調査結果を統合することで、その傾向を探る。また、このような選択肢を中心とした分析を行う一方で、作品に関する考察を記述により行う。これにより、調査項目のみでは判断できない、個々の作品に関する作家の意図や、具体的な場の取り込み方等を補完することができる。

## 第2節 現地調査と作品考察

### 第1項 「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012」

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012」は 2012 年 7 月 29 日～9 月 17 日の 51 日間にわたり、新潟県越後妻有地区を舞台に開催されたプロジェクトで、2000 年から始まった「大地の芸術祭」の 5 回目の企画であった。展示会場は、十日町、川西、松代、松之山、中里、津南の六つのエリアに分かれており、それぞれの地域の特色を生かした作品展示やイベントが行われている。例えば廃校などが目立つ地域では、「Soil Museum もぐらの館」のように、廃校を再生させるプロジェクトが行われている。その他にも、松代エリアでは、棚田などの景観を利用した作品が、松之山エリアでは、山深く、貴重な動物や植物の生息地であることから、昆虫や爬虫類をテーマとした作品が多く見られる。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

① 《キセイ 樹》 今村源



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H600×W500×D500 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加 (素材提供、制作等)	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.具象	
9. 色彩	朱色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (旧小学校の校庭)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《キセイ 樹》は、廃校となった旧十日町市立中条小学校枯木又分校の校庭に展示されていた。彫刻は校庭にある木を包み込むように設置され、金属を素材とした鮮やかなオレンジ色で彩色が施された形体は、小学校の校庭で目にする“ジャングルジム”を連想させる。廃校となったこの小学校の校庭には、遊具といったものが見当たらなかった。今村は、ジャングルジムに模した作品を展示することで、この小学校のかつての記憶を、生き生きと蘇らせようとしたと考えられる。

この作品のタイトル《キセイ 樹》のカタカナで表記された「キセイ」という部分からは、「寄生」や「帰省」といった言葉が連想される。「寄生」はこの作品の、一本



の木を取り囲むようにしている姿が、木を拠り所として寄生しているようであり、「帰省」は、鑑賞者が旧枯木又分枝という場で童心に帰って遊ぶことができるという点からイメージできる。

また、この彫刻の形状や機能だけを見ると、その場にあることに違和感がない。しかし、今村は、木に寄生させるという試みによって、通常の小学校の校庭においてはあり得ない状況を作り出し、単なる遊具としてではない作品としての価値を創造していた。

② 《空の水/苔庭》 青木野枝



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W300×D300 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	赤銅色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (神社の境内)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《空の水/苔庭》は、西田尻集落にある神社の境内に展示されていた。輪状の古びた鉄を交差するように組み合わせて接合し、丸みを帯びた形体の彫刻を構成している。空気の水というタイトルの通り、その形体からは水の中の泡が上昇している様子を連

想させる。

また、青木が、その場に存在するフォルムを彫刻に取りこんでいるという視点で見ると、彫刻と対をなすようにして存在している苔むした石の塊が目に入る。それは決して大きな石ではないが、長い年月により角が取れ丸くなった石は、青木が構成した球形と関連性があるように見える。自然に生み出された柔らかな形体の造形物と泡のような青木の彫刻が一对となり、境内全体を湿潤な空間へと変化させている。

苔が一面に生えている境内の庭は、人知を超えた神秘的な雰囲気を感じさせる。そのような空間で、青木は、古びた境内の苔や木々が作り出す神秘的な空気感をこの作品によって可視化させようとした。

③ 《Flowers2012 「We are here!」》 磯崎真理子



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 d.陶 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H13×W13×D13 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	黄色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (神社の境内)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は神社の境内で展開されていた。陶で作られた小さな黄色い花が、境内い

っぱいに敷き詰められている。鮮やかな色彩の彫刻によって、ひっそりとした空間に華やかさが加えられた。この作品は、一つひとつの彫刻は小規模なものだが、その数と、展示方法によって、大規模なものとなっていた。また、小型の彫刻を無数に点在させることで、空間全体を変化させようとする志向には、インスタレーションと同様の性質が認められた。

この集落にある鏡ヶ池は、大伴家持の娘が身を投じた伝説がある<sup>161</sup>。磯崎は、故人への弔いととも、来場者への歓迎の意も込め、花というモチーフを選択していた。

#### ④ 《見えない村を目印にして》 本間純



属性	指標
彫刻	1. 素材 ①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数 b.複数
	3. 動性 c.不動
	4. 時間変化 d.なし
	5. 規模 ①単体 b.中 (H180×W120×D10 cm程度のものが複数) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加 b.なし
	7. 歴史的背景との関連性 ①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体 a.具象
	9. 色彩 背景をプリント
場	10. 展示状況 c.屋外 (民家の裏庭)
	11. 周辺環境 c.自然
	12. 歴史的建造物 b.なし
	13. 展示箇所数 b.複数箇所

#### 〈考察〉

《見えない村を目印にして》は、民家の畑と裏山の一部分に展示されていた作品である。金属板を等身大の人物や動物の形に切り抜いた彫刻が、生活の一場面を表すかのように設置されている。特筆すべきは、背景と連続するように、金属板に写真をプ

リントしている点である。これによって、彫刻は景色にとけこみ、見る者はあたかも透明な世界を見ているような錯覚を起こす。この作品は、農夫やたき火といった、農地から連想されるモチーフを選択したことに加えて、彫刻と背景を視覚的に融合させることによって場と不可分な関係を作っている。

輪郭を模り、目鼻などの個人を特定するような要素を排除した、漠然とした「人」の表現は、鑑賞者に記憶や痕跡としたものをイメージさせる。また、金属板を用いた平面的な表現によって、自ずと作品が成立する視点が限定される。つまり、この作品においては像をほぼ正面から捉えなければ、背景とのズレが生じ、作品の意図する透明感が損なわれる。これにより、鑑賞者にとっては三次元にありながらも、平面作品を見るような感覚に近くなる。本間は、このようなシルエットの効果を生かして、風景と共生した、土地の記憶を想起させる作品を展開した。

⑤ 《水神》 高橋士郎



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大（全長 33m 程度）
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	ピンク色	
場	10. 展示状況	c.屋外（まつだい農舞台の敷地）
	11. 周辺環境	b.人工+自然

	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《水神》は、まつだい農舞台で展示された作品である。全長約 33m もの大蛇の素材には鮮やかなピンク色のビニールが使用されており、白色の「まつだい農舞台」と、緑の芝生に映えるものとなっている。彫刻は丁度、出入り口となっている脚の内の一本来に巻き付いており、蛇というモチーフの特性を生かした設置方法であった。モチーフとなった蛇はタイトルの「水神」に由来する。「水神」とは、その名の通り水の神であり、農作物の収穫を左右する水を司る神として、田のそばや用水路沿いに祀られることが多い。また、河童、蛇、龍などが水神の象徴とされ、神そのものとされる場合や、神使とされる場合もある<sup>162</sup>。高橋は 1000 年以上の農耕文化の歴史を持つ松代を見守る神として、大蛇を水神のモチーフとして選択していた。そして、神々しい存在ではなく、芸術祭に訪れた人々を迎え入れる存在として、鮮やかな色彩、デフォルメされたフォルム、柔らかな素材によって作り上げた。

⑥ 《芯木》小原宏貴



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	b.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H250×W300×D200 cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり	
	②素材 a.なし	

	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	赤、黄、青、茶を主色とした鮮やかな着色
場	10. 展示状況	c.屋外（田開稻荷神社内）
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《芯木》は田開稻荷神社の敷地内に展示されていた作品である。展示場所は小高い丘のようになっており、そこからは清津川を望むことができる。流木を組み合わせることで形作られた彫刻は、そのタイトル通り大木のように見えるが、流木の丸みを帯びた柔らかな形体と、大小様々な枝が無数に突き出た姿は、木とは異なる生命体のようでもある。また、赤、黄、青、茶などの鮮やかな色で着色された姿は、インパクトがあり、毒々しい印象を受ける。色彩の点で言うと、神社という場には似つかわしくないものと言えるだろう。おそらく小原は、あえてこのような色味を選択することで、この地に根差してきた歴史ある神社への介入を試みたのではないだろうか。

タイトルの「芯木」はおそらく「神木」を意識してつけられたものと思われる。「神」という文字を使わなかったのは、小原のこの場に対する敬意の表れであろう。しかし、小原は自身の作品をこの神社という場の芯、つまりは一時的ではあれ核になる存在にしたいと思考していたことは、この場と対峙するかのような色彩を施した巨大な彫刻を展示するという行為からも明白である。小原は、そのフォルムや着色方法により異質な存在を生み出すことで、新たな空間の生成を試みていたのである。

## 第2項 「六甲ミーツ・アート 芸術散歩 2012」

「六甲ミーツ・アート 芸術散歩 2012」（以下「六甲ミーツ・アート 2012」と表記）は2012年9月15日～11月25日に兵庫県神戸市灘区六甲山で開催されたプロジェクトである。2009年に開始されてから、2012年で三回目を迎えたこのプロジェクトでは、これまでに86組（118作品）のアーティストが展示を行った。会場には「六甲オルゴールミュージアム」「六甲山ホテル」「六甲高山植物園」「六甲山カンツリーハウス」等の、観光施設が選択されている。そのような場で行われるこのプロジェクトは、地域振興を目的としたものと比べた場合、観光地への集客の意味合いが強い。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

⑦ 《無題》加藤泉



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	b.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H40×W20×D20～H30×W180×D80 程度のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	胴体など大部分は褐色、頭部は赤、緑、青、黄色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (六甲山植物園)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は、人型をした木彫と木々によって構成されている。地面に背を付けたポーズの等身大サイズの全身像が二体設置され、その手前には、等身大サイズの頭像が地面から生えるように三体設置されている。成人した男女のように見える全身像の腹部からは、「六甲高山植物園」に自生している木が貫通しており、生命の誕生を感じさせるようなその造形は、『旧約聖書』において最初の人間と記されるアダムとイブを彷彿させる。

この作品で特筆すべきは、木を彫刻が覆うことによって、場と一体となるような表現を試みていた点である。また、そのような直接的な関わりの他に、頭像の頭頂部に

あるつぼみのような植物をイメージさせる形によっても、場と相互関係を生み出していた。また、楠という自然素材も、木になじむ素材である。

加藤は、自生する木を人体像で覆い直接的に関わらせること、植物的な形を用いること、そして、楠という自然素材を使用することによって彫刻と場との不可分な関係を構築した。

⑧ 《似た雲の分類法》 大塚朝子



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H30×W30×D30cm 程度のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	淡い色彩	
場	10. 設置状況	c.屋外 (六甲カンツリーハウスの芝生)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 設置個所数	b.複数個所

〈考察〉

この作品は、「六甲カンツリーハウス」の芝生に展示されていた。一辺が 30cm 程度の石彫が 70 個以上も広範囲にわたって置かれており、その一つひとつがパステルカラーの柔らかな色彩で着色されている。また、これらの立体物は一見、抽象的な形をしているように見えるが、中にはキャンディー、ドーナツ、魚、といったモチーフが彫られているものもある。しかし、それらも写実的に彫られているのではなく、菓子の



イメージ、生物のイメージといった漠然としたイメージに基づき彫られているといった方が適切である。総合ディレクターである高見沢清隆が、

雲を見て、何かの形を連想することがあります。しかし、それはあくまでもイメージであり、具体的な形が空に浮かんでいるわけではありません。意味づけされていない形に出会ったとき、自主的に物語を立ち上げるという、人間特有の心理を誘発する彫刻を作者はつくりました。<sup>163</sup>

と述べているように、大塚は多くの抽象的な形の中に、具象的な形が連想されるものをいくつか配置することで、雲を見たときに何かの形を連想する行為を作品として表していた。

⑨ 《発泡山》 開発好明



属性	指標
彫刻	1. 素材 ①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数 a.単体
	3. 動性 a.移動
	4. 時間変化 a.常時
	5. 規模 ①単体 a.大 (150×200×200 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加 b.なし
	7. 歴史的背景との関連性 ①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体 a.具象
	9. 色彩 発泡スチロールの白色
場	10. 展示状況 c.屋外 (六甲カンツリーハウス内の池)
	11. 周辺環境 b.人工+自然
	12. 歴史的建造物 b.なし

13. 展示個所数	a.一箇所
-----------	-------

〈考察〉

《発泡山》は六甲カンツリーハウス内の池に展示されていた。素材には白色の発泡スチロールが使用されており、小さなパーツを組み合わせることで、凹凸のある山を作り出している。彫刻は発泡スチロールの浮力によって水面に浮いており、風を受けることで不規則に移動している。その動きは無機質な発泡スチロールでありながらも、生き物のようなどこか有機的な動きにみえる。池の周辺は、人工的に整備されてはいるものの、草木が生い茂った自然豊かな場である。そのような場で、池に佇む白色の発泡スチロールブロックが積み重なった物体は、一際目立った存在となっている。

この作品で注目すべきは、水や木々に囲まれたこの場で、発泡スチロールという人工的な素材を使用している点だといえよう。開発は自然溢れる六甲山の対照的な存在、「人工物と自然との対比に新鮮さを発見するきっかけ」<sup>164</sup>となる存在として、この人工的な《発泡山》を提示したと言える。場の要素と同一の素材ではなく、敢えて対照的な人工物を使用する方法も、場との関係を考慮した方法である。

⑩ 《クリスタル・オーガン》 木村幸恵



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大（人物部分は等身大程度だが、その他の部分は天井まで広がっている。） ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし

	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	透明
場	10. 展示状況	a.屋内（階段および、部屋一室）
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

「六甲オルゴールミュージアム」は1994年に開館した施設で、主に19世紀から20世紀にかけてヨーロッパやアメリカで製造された自動演奏楽器専門の博物館である。《クリスタル・オーガン》は、そのような「六甲オルゴールミュージアム」の二階部分の一室に展示されていた。素材にはテグスやポリエチレンシートといった透明度の高いものが使用されており、オルゴールやアンティーク家具が設置されている洋館の天井から吊り下げられた半透明な人体像は、照明に照らされ神秘的な輝きを放っている。

見る角度や光の当たり方によっては不可視の存在となる人物像が、オルゴールの洋館という場と関連することで、作品からは強い物語性が感じられる。繊細で脆い素材で作られた半透明の女性像は、実体のない亡霊や精霊といったものを連想させる。また、それを助長するのが、周囲にある古びたオルゴールや家具だ。木村は素材やモチーフから連想されるイメージに加え、このような周囲の空間の持つ雰囲気や巧みに利用することで、より効果的に作品を見せていた。

⑩タン・ルイ 《中庭の宙》



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数

	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H30×W50×D50cm～H40×W200×D200cm程度のもが複数) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	カラフルな蛍光色
場	10. 展示状況	c.屋外 (オルゴール館の中庭)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《中庭の宙》は「六甲オルゴールミュージアム」の中庭にある塀と草むらに展示されていた。素材には大小のカラフルな洗濯バサミが使用され、洗濯バサミの挟むという行為の繰り返しにより、巨大な立体物が作られている。「中庭の宙」というタイトルからも分かるが、黒色の塀を背景として、カラフルな抽象の物体が宙に浮かんでいるようにも見える。

彫刻は、物理的な面で非常に場と不可分な関係を結んでいる。なぜなら、素材である洗濯バサミの挟むという機能を成立させているのは、この塀の形状が不可欠であるからだ。高見沢は彼の作品を「変換」によって生まれた作品であると述べている<sup>165</sup>。変換とは『『日常の風景』や『身の回りの事物』を一度、作者自身の内側に取り込み、その意味や存在感を再び協調しながら作品化する手法』<sup>166</sup>である。つまり、この作品では、洗濯バサミを日用品としてではなく、作品素材として変換し、提示したのである。歴史的背景を踏まえていない中での既製品の使用は、場の中で異質な存在となる可能性が高い。この作品は、意味的な部分ではなく、既製品の持つ機能によって場と関わる事が可能であることを表した例の一つだと言える。

⑫ 《枝に顔 (庭にいぬねこ)》 木村充伯



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり a.あり
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H10×W10×D10 cm程度の猫と犬の顔が太さ12 cm程度の木の枝の先に彫られている。)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	赤褐色、犬、猫の部分は主に白色、部分的に黄、黒	
場	10. 展示状況	c.屋外 (オルゴール館の中庭)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《枝に顔（庭にいぬねこ）》は「六甲オルゴールミュージアム」の中庭に展示されており、木の枝の先端に一辺 10cm 程度の猫と犬の顔を彫った複数の木彫で構成されている。実物大よりもはるかに小さい猫と犬の顔はユーモラスではあるが、顔のみ彫られている様は、どこか不気味さを感じさせる。猫や犬といったモチーフを選択したのは、それらの動物がいても違和感のない空間、つまり猫や犬が日常的に飼われている庭という場が展示場所となったからだろう。

また、彫刻は庭に生えている剪定予定であった生木に直接、加工することで作り出されていた。第Ⅰ章第Ⅱ節で挙げたランド・アートの作品群や、第Ⅱ章第Ⅰ節で挙げた関根伸夫の《位相一大地》が大地を直接的に素材とするものであったが、目的やスケールは違えど、場に対するアプローチとしては、木村の作品もそれらと同様であった。

### 第3項 「西宮船坂ビエンナーレ 2012」

「西宮船坂ビエンナーレ 2012」は 2012 年 10 月 21 日～11 月 24 日にかけて兵庫県西宮市山口町船坂で行われたプロジェクトであり、2010 年に続いて二度目の開催である。会場となった船坂地区は、高原農業地としてパセリ、ほうれん草などの生産や、寒天作りが盛んに行われていた時期もあったが、後継者不足により専業農家が減少した結果、現在は休耕田が増加している<sup>167</sup>。また、少子高齢化に伴って 137 年という長

い歴史を持った木造校舎の船坂小学校も 2010 年に廃校となった。そのような背景から、有馬温泉への古道や茅葺古民家など、謂われのある名所も少なくないこの場を舞台に芸術祭を開催することで、新しい産業や農地再興を軸とする地域活性化のモデルを構築したいと、「西宮船坂ビエンナーレ」が企画され地域住民主導で運営されている<sup>168</sup>。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

⑬ 《MOULDED FIGURE》 エロス・イストバン



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 h.布 i.その他(黴) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	c.段階的
	5. 規模	①単体 a.大(H210×W100×D100 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	赤褐色に黴	
場	10. 展示状況	a.屋内(教室一部屋)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《MOULDED FIGURE》は旧船坂小学校の教室に展示されていた。ブロック状に切り出した木を積み重ねた上に、荒彫りで作られた頭部を置くことで、人物全身像を

形作っている。また、ベールを思わせるような布をかぶった姿は、聖母マリアや修道女といった神聖な存在のように感じられる。しかし、その神聖さを纏った像にはタイトルの「MOULDED」が示すように、黴が生えている。

黴は像全体に及んでおり、像を蝕むように増殖している。また、この黴の影響で教室一帯には独特の異臭が立ち込めている。像の周りには、鑑賞者と作品の保護をするためか、竹で組まれた柵のようなものが設置されているのだが、この柵が人物を捕える檻のようでもある。イストバンは、外界との交流を遮断された中で徐々に朽ちていく人間を、自然素材の特性によって巧みに表している。

⑭ 《鳥》 田中直樹



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H10×W10×D10cm 程度のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	黄色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (15×15m 程度の空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《鳥》は棚田公園横の広場に展示されていた。100匹程度の鶏の雛を模したような黄色い彫刻が、それぞれ別々の方向を向いた状態で、円状に設置されている。ほぼ均

一な感覚で円状に設置されているにも関わらず、個々では別々の方向を向いている様は、群れを成しながらも個々に自我を持っている様子を表現しているように見える。

またこの彫刻は、鳥の趾足のような形の脚部でありながら、胴体から頭部にかけては電球の形をしている。田中は

朝、鳥の鳴き声で目覚め夜は家に灯りがともる。里山では普通にある、自然と文明の調和した日常をすべての人の日常として、これからも永久にくりかえすために人は自然と文明の真ん中にあり続けなければならない。<sup>169</sup>

と述べている。田中は、自然と人工の間間的な存在として、自然物と人工物の混合体のような姿をした彫刻を作り上げていた。また、その間間的な立ち位置は、プラスチックという人工的な素材を芝生に設置するという場と彫刻との対比的な関係によっても表現されている。この作品は、船坂の人々の生活を象徴したものであり、雛の群れは、里山で暮らす人々や世帯の集合体、つまりこの地域のコミュニティそのものを表している。

⑮ 《船坂の風—Waltzing Matilda—》 佐々文章＋関西学院大学絵画部弦月会



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動



	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H600×150×150 cm) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 a.あり
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は、棚田エリアの空き地に展示されていた。周辺に高い木々のない棚田の中で、6m以上ある白色の木彫は、空間に映える存在であった。素材には旧船坂小学校に植えられている楠の枝（伐採予定だった部分）が使用されており、彫刻はそれらの枝を再び組み合わせることによって形作られている。また、使用されている枝は全て外皮が剥がされた状態である。そして、その外皮は作品の下部に敷き詰められている。外皮が剥がされ、うっすらとノミ跡が刻まれたその姿は、新たに生まれ変わった生命感を感じさせるようであった。

⑩ 《FUNASAKU》 馬淵洋



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 e.プラスチック ②直接的な関わり b.あり
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	c.段階的
	5. 規模	①単体 a.大 (H400×H400×D2000 cm程度) ②設置した状態 a.大

	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.あり
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	木の褐色
場	10. 展示状況	c.屋外（広大な草むら）
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《FUNASAKU》は棚田エリアに展示されていた作品である。数十本の角材を柵のように立てて、その柵に囲まれた草木を取り込むことで船を表現していた。また、木材のみの状態と、その木材にナイロンテープを結んだ状態を4～5日の間隔で交互に公開していた。このナイロンテープを結ぶという行為は、このプロジェクトの2012年のテーマである「結（ゆう）～connection」と関連付けたものと思われる<sup>170</sup>。また、角材とナイロンテープという素材は、害獣避けの柵を設置する際にしばしば使用する素材である。そのような、素材で作られた船は、その場の環境に溶け込み、ややもすると棚田の日常的な風景と同化して見過ごしてしまいそうなほどであった。

モチーフとなった船は、「船坂」という地名に関連したものである。この地名の正確な由来は定かではないが、鎌倉初期に有馬温泉を復興した仁西上人が、温泉の湯舟の板をこの地で求めたことから始まったという伝説があるようだ<sup>171</sup>。この作品は、船坂に根づいた農耕という営みと、それによって生まれた棚田という景観、そしてその地の伝説を取り込んで制作されていた。

⑰ 《ZO-02》馬淵洋 〈考察〉



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H100×W200×D300 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	灰色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (屋外駐車場)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は、蓬莱峠エリアの「蓬莱峡ブルートレインキャンプ場」の駐車場に展示されていた。巨大な御影石を彫り、組み合わせた重量感のある彫刻は、デフォルメされた車のようなものである。馬淵が「御影石と相談しながら『グッとくる』形を探しつつ…。子供のブロック遊びの延長線上。」<sup>172</sup>と述べているように、積み木や、ブロック玩具を組み合わせて出来上がる形とも通じるものがある。

場の歴史的な背景との関わりは見られなかったが、御影石の素材感が、地面に敷き詰められた砂利や、周囲のゴツゴツした岩肌と調和している。また、車両のように見えるフォルムが、駐車スペースに置かれることで、違和感のない空間を形成していた。ただ、馬場が述べているように、この作品においては場への意識以上に、御影石を如何にして魅力的な形に彫るかという点が意識されているようであった。

⑱ 《竜山竜》 馬淵洋



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H80×W200×D300 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (屋外駐車場)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

#### 〈考察〉

《竜山竜》は《ZO-02》と同じく、「蓬莱峡ブルートレインキャンプ場」の駐車場に展示されていた作品である。そのタイトルから、彫刻は竜をイメージして彫られているようであるが、全長 3m ほどの作品のフォルムは、巨大な鳥のようでもあり、エンジンや翼の付いた航空機のようでもある。

素材には兵庫県の高砂市で採れる竜山石が使用されている。竜山石は古代より畿内の大王や豪族の石棺などにも使用されている上質な石で、生石神社のご神体である「石の宝殿」の素材として使用されていることから、「宝殿石」とも呼ばれている<sup>173</sup>。馬淵は、その石の宝殿に使用されている神聖な素材の力を借りることで、竜という神話上の生物の表現を試みたのではないだろうか。

また、この竜というモチーフは、単に素材のみと関連したものではない。人々の生活圏外であり、蓬莱峡を望むことができる標高に位置するこの場とも深く関係している。特別な時以外は人の立ち入りが無く、標高の高さから空が近く感じられるこの場は、翼の付いた竜というモチーフをより一層神秘的な存在へと昇華させていた。

#### 第4項 「瀬戸内国際芸術祭 2013」

「瀬戸内国際芸術祭 2013」は 2013 年の 3 月 20 日～4 月 21 日 (春)、7 月 20 日～9 月 1 日 (夏)、10 月 5 日～11 月 4 日 (秋) にかけて香川県、岡山県で開催されたプロジェクトである (本節では、調査期間の関係上、春、夏会期を実地調査した。)。2010 年の第一回に続く 2012 年は、前回の会場となった岡山県の宇野港、香川県の高松港

および、直島、豊島、女木島、男木島、小豆島、犬島、大島の2港7島に、新たに高見島、粟島、伊吹島、本島、沙弥島の5島を加えた2港12島を会場に展開された。会期中には作品展示の他にも、演劇や音楽、パフォーマンスなど様々なイベントが行われた。

この芸術祭の目的は、「島々が持つ魅力とアートを掛け合わせ、瀬戸内海の島と海の魅力を世界に向けて発信し、『地域の活性化』と『海の復権』を目指す」<sup>174</sup>というものであった。総合ディレクターの北川フラムは

美しい自然や、島の暮らし。それらを島外のアーティストが客観的に捉え、作品というひとつのかたちで表現する。〈・・・〉島の人たちはそれら通して自分たちが忘れていた土地の素晴らしさを再発見する。〈・・・〉島から島への移動も陸地のようにスムーズにはいかない。〈・・・〉現代の私たちが求める“ナチュラルな楽しみ”がそこにあるはず。<sup>175</sup>

と、「地域の活性化」と「海の復権」について語っている。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

⑱ 《歩く方舟》 山口啓介



属性	指標
彫刻	1. 素材 ①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数 a.単体
	3. 動性 c.不動
	4. 時間変化 d.なし
	5. 規模 ①単体 a.大 (H230×W100×D400 cm程度)

		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	白色、水色
場	10. 展示状況	c.屋外（防波堤の先端）
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は男木島の防波堤に展示されていた。彫刻は連なる山の下から足が生えているといったユーモア溢れるフォルムをしている。また、その足の歩みは海を目指しており、地上からの脱出を試みているようである。この地上からの脱出は、タイトルの「方舟」にもあるように、旧約聖書のノア方舟に想を得たものであるようだ<sup>176</sup>。

また、山というモチーフ、海や空に溶け込むような着色からは、環境に溶け込ませようとする志向が窺える。そして、そのような志向は、その大きさや設置位置からも分かる。海を背景に鑑賞した際、遠景の島の位置と、山の部分がちょうど重なるようになっているが、これは山口が男木島から見える水平線や、遠くの島の位置、大きさを考慮しながら、サイズや設置位置を決めたためであろう。設置してある場だけでなく、周辺に広がる広大な自然環境をも取り込もうとした作品である。

⑳ 《光の家》アーサー・ファン



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし

	5. 規模	①単体 c.小 (H50×W25×D25 cm程度のものが三つ) ②設置した状態 b.中	
	6. 住民の作品参加	b.なし	
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし	
	8. 形体	a.具象	
	9. 色彩	男木島の灯台や街並みの色	
	場	10. 状況	c.屋外 (道路脇の安全柵)
		11. 周辺環境	b.人工+自然
		12. 歴史的建造物	b.なし
		13. 数	c.複数の敷地

〈考察〉

《光の家》は、男木島の集落から、男木灯台へと続く道の脇に展示されていた作品である。彫刻は3点あり、どれも安全柵のポールの上に設置されていた。その形体は灯台を模したようであり、最上部にはミニチュアの家々が山のように積み重なっていた。これは、男木島の象徴である男木島灯台と、斜面に石垣を築いて作られた集落の家並みを表している。ファンは男木島の特徴を、この高さ50cm程の作品で表したのである。

そして、道際のポールに設置した理由は、灯台の役割と関係している。灯台は船舶が安全に運航するための航路標識の一つであり、その光源は船の道標となるものだ。作品においてファンが本来は光源となる部分に、男木島の家々を配置していた。つまり、この小さな家々が、鑑賞者を導く光であることを表している。ファンが「男木島を訪れる方々の道標となる事〈・・・〉訪問者が住民と会話を交わしたり、作品との繋がりを持たれる事を望んでいます」<sup>177</sup>と述べているように、道際に展示されたこの作品によって鑑賞者は島の家並みや、島から見える景色といった、島の魅力的で特徴的な場所性を発見することになる。

②1 《AIR DIVER》 角文平



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 c.金属 ②直接的な関わり a.あり
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.中 (H30×W15×D15～160×60×60 cm程度のも が複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a..あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	山や船等の多様な色彩	
場	10. 状況	a.屋内 (民家の一室)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 数	b.複数箇所

〈考察〉

《AIR DIVER》は男木島にある空き家に展示されていた作品である。島や船などをモチーフとした木彫が、タンスや卓袱台などの家具の上や、天井から吊るされて設置されている。木の素材感、デフォルメされたフォルム、色鮮やかな彩色は、さながら木製玩具のようである。そして、木造の民家にある木製家具との素材の共通性によって調和をなしている。

また、設置方法も特徴的である。木彫から伸びた細い金属製の棒により、畳から丁度 150cm 程度の高さに彫刻が位置するように設置されている。この金属棒の使用によって統一された設置位置は、後述する外界との関わりとも関係しているのだが、細い支えによって、高い位置に設置された彫刻は、室内を浮遊しているようである。

さらに注目したいのは、周囲に広がる瀬戸内海とも関連させている点だ。この民家は島の高台に位置しており、その窓からは瀬戸内海が一望できる。そのような窓を背景にして作品を鑑賞すると彫刻が丁度、瀬戸内海に浮かんでいる島々や船のように見える。角は窓から見える風景を考慮し、彫刻の高さや配置を決めることで、瀬戸内海の情景を演出していた。



② 《ANGER from the Bottom》 ビートたけし×ヤノベケンジ



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他 (ミクストメディア) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	b.可動
	4. 時間変化	b.周期的
	5. 規模	①単体 a.大 (H800×H300×H300 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.具象	
9. 色彩	黒色、銀色を主に赤色、灰色	
場	10. 展示状況	c.屋外
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《ANGER from the Bottom》は小豆島の集落の空き地に展示されていた作品である。彫刻は可動式で、頭部に斧が突き刺さった巨大な怪物が井戸から顔を出し、口から水を吐きながら咆哮していた。斧の刺さった巨大な銀色の頭部、赤色の丸い目、鋭く尖った歯、黒い布を被ったような足のない体からは古井戸に潜む物の怪を連想させる。この物の怪の造形は、欲にかられた男が湖に意図的に落とした斧が神様の頭に刺さって殺してしまうという、イソップ童話「金の斧」をパロディ化した物語を表現しているようだ<sup>178</sup>。

また、彫刻が設置されている場はかつて、醤油作りに使用されていた井戸があった

所であり、現在も給水ポンプが残されている。古来より井戸は、霊的な存在が棲む場所として、人間と自然とを繋ぐ超自然的な回路の役割を果たしていた<sup>179)</sup>。このような、その場の歴史的な背景から、古井戸に住む物の怪といった寓話的な彫刻を構想したと考えられる。

②③ 《瀬戸ノ島景》 柚木恵介



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	a.常時
	5. 規模	①単体 a.大 (H150×W30×D30~H180×W60×D60 cm程度 のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	島は着色されておらず褐色、灯台部分は赤、白、黄で着色	
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外 (旧瓦工場内部と屋外部分)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	c.複数の敷地

〈考察〉

《瀬戸ノ島景》は小豆島の旧瓦工場の内部および屋外部分に展示されていた作品である。楠を素材として、島をモチーフとした 150 個もの木彫を制作し、工場の内外を瀬戸内海に見立てている。また、小さな島々に囲まれた中に設置された巨大な灯台が、鑑賞者が瀬戸内海を航行するような雰囲気を一層演出している。

モチーフとなった島は、瀬戸内海に実際にある約 300 島の有人島の中から、柚木が

抜粋した 150 島である<sup>180</sup>。島は、木目や彫跡が残った状態であるが、これは、柚木がピュート地形やメサ地形といった瀬戸内の島々の特徴的な地形を木彫で表現しようとしたためである<sup>181</sup>。工場が一番奥には、天井から水が木彫に滴り落ちている空間がある。柚木は「イザナギノミコトとイザナミノミコトがドロドロの地に矛を刺し、矛先からしたたり落ちた雫が最初の島となった」<sup>182</sup>という『古事記』に書かれてある神話からインスピレーションを受けてこのような表現を行ったようだ。

④ 《かがみー青への想い》 クレイグ・ウォルシュ&ヒロミ・タンゴ



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他（ミクストメディア） ②直接的な関わり a.あり
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	b.可動
	4. 時間変化	a.常時
	5. 規模	①単体 a.大（漁船、民家の天井に届く高さの彫刻）
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	a.あり
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	鏡により海を反射させた彫刻と、青を主色とした彫刻	
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外（民家の一室と港）
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	c.複数の敷地

〈考察〉

《かがみー青への想い》は豊島の港および、民家に展示されていた作品である。港に展示された船の彫刻は、古い廃船を全面鏡張りにしたものである。その結果、廃船には空や海といった情景が反射し、周囲と同化しながらも、自然の美しさを強調している。また、彫刻の隣には、現在も島民によって使用されている漁船が一艘停泊して

いたが、役割を終えて作品と化した廃船と、現在も稼働している漁船との対比が、かつて漁業で栄えた甲生集落の行く末を暗示しているようだ。

一方、民家にある彫刻は、その高さが天井まで及ぶ巨大なものである。制作は集落の住民と共同で行い、素材には蛸壺や網、縄といった漁業を営んでいる集落を象徴するようなものが使用されていた。ウォルシュらは、集落で自らの作品を発表することを「プロジェクトによる介入」<sup>183</sup>と述べているが、その介入によって集落は活気を帯びることになるが、それと同時に、これまでの生活の変容を余儀なくされる。この作品は、これまでの集落の営みと現在の状況を可視化すると共に、これからの集落の新たな歩みを、集落に介入するという表現によって予感させるものであった。

### 第5項 「あいちトリエンナーレ 2013」

「あいちトリエンナーレ 2013」は2013年8月10日～10月27日にかけて愛知県名古屋市および岡崎市を会場として行われたプロジェクトで、2010年の第一回に続いて二回目の開催である。プロジェクトには「新たな芸術の創造・発信による、世界の文化芸術の発展への貢献」「現代芸術等の普及・教育による、文化芸術の日常生活への浸透」「文化芸術活動の活発化による、地域の魅力の向上」といった三つの開催目的に加え、「ゆるる大地—われわれはどこに立っているのか：場所、記憶、そして復活」というテーマが設定されている。

また、このプロジェクトは都市部で開催されるため、愛知県立芸術センターや名古屋市美術館といった展示施設の他、「オアシス 21」といった複合商業施設を展示会場としているという特徴がある。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

#### ㊦ 《レーン 61》リチャード・ウィルソン



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他（ミクストメディア） ②直接的な関わり a.あり
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	b.可動
	4. 時間変化	b.周期的
	5. 規模	①単体 a.大（ボウリングのレーン一つ分と建物） ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.あり
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	ピン、ボール、レーン共に実物
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外（旧ボウリング場の内部から外部にかけて）
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《レーン61》は、納屋橋会場にある東陽倉庫テナントビル（旧ボウリング場）に展示されていた作品である。可動式のこの作品は、ピンとボールが乗った状態のボウリングのレーンが一定の周期で建物の壁を突き抜けて屋外に突出し、しばらくするとまた元の状態に戻るといった動きを繰り返していた。作品に使用されている素材は、稼働装置部分以外は、この旧ボウリング場に備わっているもののみである。そういった点で、場への関わり方は、ランド・アートのそれに近い。

ウィルソンはボウリングのピンを人々の力強さを表す象徴として捉えていた。彼は、「ボウリングではボールがレーンを転がり、ピンを倒します。そして再びピンは立ち上がります。人々の強さを表現しているともいえます。」<sup>184</sup>と述べている。彼は、本プロジェクトのテーマの一つである「復活」と、ピンの動作を重ね合わせたのである。

②⑥ 《ふりそそぐもの／納屋橋》 青木野枝



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (ボウリング場の倉庫の一室を埋め尽くす。高さは二階部分に及ぶ)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	鉛色	
場	10. 展示状況	a.屋内 (旧ボウリング場の倉庫部分)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《ふりそそぐもの／納屋橋》は旧ボウリング場の一画に展示されていた。直径 10cm ほどの無数のコルテン鋼を溶接によって繋ぎ合わせることで、巨大な一つの彫刻を形成していた。「ふりそそぐもの」というタイトルの通り、小さな円形状の鋼板が雨のように天井から降り注いでいるようである。また、その源は老朽化しているこの建物であった。建物の柱から小さな雨粒が生み出され、それがいくつも集まって、地面に降り注いでいた

彫刻を見る限り、主題やモチーフに関しては、場との関わりはあまり強くない。しかし、この場を構成する物理的な条件によって、フォルムやサイズが決定されているようであった。

⑳ 《ふりそそぐもの／旧あざみ美容室》 青木野枝



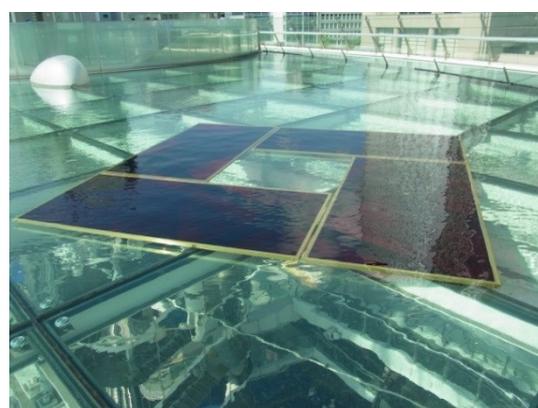
属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①彫刻単体 a.大(美容室の部屋一室と外壁を包み込む大きさ) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	鉛色
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外(旧美容室の内外部)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は松本町会場にある旧あざみ美容室に展示されていた。青木はほぼ同様のタイトルの作品(作品⑳)を旧ボウリング場に展示していたが、彫刻の形体はそれとは異なるものであった。作品⑳がほぼ同じ大きさの円状の鋼板の連続によって形成されていたのに対し、これは、大小さまざまな大きさの、円状と輪状の鋼板によって形作られていた。また、「ふりそそぐ」というよりは「湧き出る」に近い印象であった。というのも、円状と輪状の鋼板が重なってできた彫刻は室内を埋め尽くし、窓や排気口から外へ出ていき、それが建物を覆っていたためである。

このように、形状は異なっているものの、作品の源は作品⑳と同様、展示場所となっている建物であった。本来の役目を失った建物の営みの記憶が、円や輪という可視化できる形となって放出され、それが再び建物を覆っていた。

㉘ 《ISORA》 和田礼治郎



属性	指標	
彫 刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 g.ガラス i.その他 (赤ワイン) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	a.移動
	4. 時間変化	a.常時
	5. 規模	①単体 a.大 (たたみ一畳ほどのガラス板の数枚組)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	透明、赤色、金色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (オアシス 21 の水の宇宙船の水面)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《ISORA》は、複合商業施設であるオアシス 21 の屋上にある「水の宇宙船」に展示されていた作品である。真鍮によって縁取られた一畳ほどの大きさの複層ガラスを組み合わせた彫刻が水面と水中に設置されている。長方形の組み合わせにより構築されたフォルムは、正方形のガラスを組み合わせて構築された施設の天井と調和している。また、中には赤く着色されたようなものもあるが、これはガラスの間に赤ワインを封入している。和田は「生と死」を連想させるものとして赤ワインを封入した<sup>185</sup>。空気のみを封入した透明のガラスが、水面を漂っているのに対し、赤ワインの入ったガラスは、水中に沈んだような状態である。赤ワインの色から血液を連想することはやや安易であると言えるかもしれないが、水面を自由に動き回る透明なガラスと沈んだ赤色のガラスの対比は、そのような想像を掻き立てる。

## 第 6 項 「中之条ビエンナーレ 2013」

「中之条ビエンナーレ 2013」は 2013 年 9 月 13 日～10 月 14 日にかけて、群馬県中之条町全域で行われたプロジェクトである。2013 年で 4 回目を迎えたこのプロジェクトは、町内 6 エリア、37 箇所に 113 組のアーティストによる、絵画、彫刻、写真、インスタレーション等の作品が展示された。総合ディレクターの山重徹夫は、

地域から消えゆく養蚕農家、閉ざされた木材所や放置された山林、シャッターで閉ざされた商店街、廃校となった校舎からは子ども達が消えた。〈・・・〉この土地に住み「祭り」を通して人が繋がり、地域が一つになり、代々土地の精神を受



け継いでいることを知った。〈・・・〉幾度となく押し寄せるグローバル化の波は、養蚕や林業などに大きな影響を与えた。しかし決して消えることのない「祭り」を、新しい価値観として世界へ見せたいと思った。

と、ビエンナーレ開催の目的について語っている。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

②⑨ 《三十三畳の世界から》 森家由起



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他 (ミクストメディア) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (全長 400 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	a.屋内 (「やませ」の室内)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	a.あり
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《三十三畳の世界から》は町指定の重要文化財である「やませ」にて展開されていた。三十三畳の和室の中心には、鳥をモチーフとした彫刻が浮遊している。素材には糸やワイヤーなどが使用されており、しなやかに伸びたワイヤーの曲線により、宙を舞う鳥の軌道が表現されている。モチーフとなった鳥は、畳を囲う襖に描かれていた

鳥からイメージされたようである<sup>186</sup>。森家は、この和室が持っていた記憶を辿ることで、二次元と三次元の鳥が自由に行き来するような作品を生み出していた。

⑩ 《朧》 久保田磨美



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他（繭糸） ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大（H40×D180×D250 cm程度） ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.あり
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	a.屋内（「やませ」の室内）
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	a.あり
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《朧》は「やませ」の十畳ほどの和室にて展開されていた。繭糸を素材として作られた直方体の彫刻が宙に浮かんでいる。タイトルの「朧」が指す通り、その姿は霞のようにぼんやりとし、背景の畳が薄らと透過している。作者が繭糸を素材として選択したのは、かつてこの地域の家々で養蚕が盛んであったという歴史的な背景を汲んだためである。久保田は「この家では人と蚕は親密な関係を結んでいましたが、いまあるのはその気配と記憶だけです。そしてそれらは時間と共にぼんやりと霞んでいき『朧』となっていくのです。」<sup>187</sup>と述べている。この地に所縁のある素材を使用することで、場の記憶を具現化すると共に、朧のような不確かな存在を生み出すことによって、時

代の変化と共に儂く消える慣習をも表現していた。

③1 《to infinity and beyond》 元木孝美



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 i.その他（石膏） ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小（H4×W20×D2cm～H120× W20×D2cm 程度のものが複数）
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	白色	
場	10. 設置状況	a.屋内（教室）
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《to infinity and beyond》は廃校となった小学校を利用した「伊参スタジオ」内の教室で展示されていた。石膏で作られた小型の航空機が、教室の後方から前方へ高さを変えながら配置されていた。その様子は、航空機の離陸さながらであった。元木は、この作品によって、過去、現在、未来への時代の流れを表現していた。プラモデルを思わせるような小型の航空機は、この小学校で学んだ子ども達を象徴しているようである。かつて、この教室で学んだ子ども達は、航空機が飛び立つように成長し、この場には戻ってくることはない。元木の過去から未来への表現は、そのような一度限りの人間の人生を表しているようでもあった。

③ 《ジェット二宮金次郎》 飯野哲心



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W100×D100cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	黒色と鉛色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (学校の校庭)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は、「伊参スタジオ」（旧小学校の校庭）に展示されていた。彫刻の素材にはFRPが使用されており、モチーフは、多くの小学校に設置されてある「二宮金次郎像」である。飯野はその金次郎像が担いでいる薪を、ジェットエンジンに変えることで、勤勉の象徴である像をユーモラスなものへと変化させていた。校庭にこの像が置かれていることに違和感はなく、懐かしい小学校の空間の再現とも言える。しかし、小学校が映画の撮影スタジオとして生まれ変わったように、像もまた、場の変化を象徴するような存在となっていた。

③③ 《跡 2013》 齋木三男



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.中 (H30×W30×D30~H30×W30×D180 cm程度のもが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	灰色、黒色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (神社の境内)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《跡 2013》は神社の境内の一面に展開されていた。七つの彫刻が円形に設置され、中心の彫刻は船の形を模しているようである。そして、各彫刻には水の波紋のような模様が彫り込まれている。齋木はこの場を「もうここにはいない人にまで逢えそうな、今日と昨日の間、あの世とこの世を繋ぐ場所」<sup>188</sup>であると考えていた。齋木は神社という神聖な場を、あの世と、この世を繋ぐ場と捉え、そこを行き来する乗物として、船を選択したのではないだろうか。

③④ 《漂泊 2013 - IV + 漂泊 2013 - V》 林耕史



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H50×W250×D60cm 程度のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	黒色、白色	
場	10. 設置状況	c.屋外 (「花楽の里」屋外部分)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《漂白 2013 - IV + 漂白 2013 - V》は「花楽の里」の屋外部の一面に展示されていた。白色と、黒色の薄い板を組み合わせた彫刻が複数設置されており、その色彩と抽象的な形体は、草木に囲まれたの中で、異質な存在となっていた。「漂泊」というそのタイトルから推察するに、船をイメージしたものなのだろうか。フジバカマの広場と、花の丘の間を彫刻が流れ漂うことで、この空間は海へと変化を遂げている。

③⑤ 《天と地の間にて我思ふ》 服部八美



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (全長 1000 cm以上のものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり	

		②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	赤色、黄色、青色
場	10. 設置状況	c.屋外 (「花楽の里」屋外部分)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品はなだらかな芝生と、抽象的な彫刻によって構成されている。彫刻は全長10mを超えるもので、離れた位置からでないと全貌を確認できない。巨大な抽象模様は芝生を背景に設置されることで、地上絵のようになっている。服部が、花楽の里の広大な敷地を目にし、その場を広範囲に取り込もうと思考した結果が、この地上絵のような規模と形体となって表れたのだろう。渦巻き状の彫刻の形体も、場を異化するものであったが、そこに施された、赤、黄、青のラインも、芝生に映える色彩となっていた。

③⑥ 《自然という傘》 半谷学



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	b.可動
	4. 時間変化	a.常時
	5. 規模	①単体 a.大 (H240×W300×D300 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.あり
	8. 形体	c.その他
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	c.屋外 (「花楽の里」屋外部分)
	11. 周辺環境	b.人工+自然

	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《自然という傘》は芝生と白色の彫刻によって構成されていた。彫刻は巨大な傘のような形体で、枝の部分には葉の形をした羽が取り付けられており、風を受けることで上部が回転する。それにより、見る者はこの場の流れを感じることができる。素材には、竹などの自然物が使用されている。半谷は、素材、形体、動きによって、自然を感じさせるような彫刻を設置することで、自然豊かなこの場の象徴的な存在にしようとしたと言える。

③⑦ 《それでも僕等は呼吸し続ける》 齋藤寛之



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 e.プラスチック i.その他（水、草） ②直接的な関わり a.あり
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	a.常時
	5. 規模	①単体 a.大（旧釣堀全体）
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	a.あり
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	池、木材、ボート	
場	10. 展示状況	c.屋外（旧釣堀一帯）
	11. 周辺環境	b.人工＋自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉



《それでも僕等は呼吸し続ける》は、使用されなくなった釣堀を巨大な船の甲板に見立てた作品である。釣堀を囲むように、長さの違う木の棒を差し込み、船の側面や船首を作り出している。使用されている木材は、釣堀付近の製材所から提供されたものである。齋藤は、大地から浮上する巨大な船を、山に囲まれたこの場に創出させた。また、釣堀の中心には廃船となった小型のボートが二艘組み合わせて設置されている。これは、この場の魂を表現している<sup>189</sup>。「かつて営みのあった釣堀は朽ちても尚、力強く呼吸しています」<sup>190</sup>と述べるように、齋藤は場の力を感じ取り、その魂を、同じく使用されなくなった船によって表現していた。

③⑧ 《プラネット》 吉田樹人



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	b.可動
	4. 時間変化	b.周期的
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W200×D20cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.具象	
9. 色彩	黄色	
場	10. 展示状況	a.屋内 (ガラスハウスの中)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《プラネット》は民家の庭にあるガラスハウスの中に展開されていた。黄色の彫刻はゆっくりと回転しており、その様子は、公園に設置されているジャングルジムのよ

うだ。通常ではガラスハウスの中になどあり得ないものを設置することで、場の異化を狙ったと考えられる。

③⑨ 《知恵の館》 大野公士



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H250×W400×D400cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	a.あり
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	赤錆色、白色が中心	
場	10. 展示状況	a.屋内 (空き地)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《知恵の館》は民家に隣接した空き地に展示されていた。彫刻は廃車と、鉄製品を素材としており、その形体は蚕の繭のようである。おそらく形体はこの地域の養蚕という慣習から発想したものであろう。さらに、鉄は、かつて鉄鉱山の採掘場があったこの旧六合村に由来する素材だ。つまり、この作品はこの場の記憶を、代弁するような存在である。人の知恵によって生み出される、鉄や、生糸、それにより豊かになる経済。しかし、次々に生み出されるものがある一方で、使い捨てされていくものも多く存在する消費社会を、大野は風刺している。

④ 《あちらのこちら こちらをあちら》三木サチコ



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 e.プラスチック ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H120×W40×D40cm 程度のものが複数) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	青、赤、黄など多色
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外 (製材所の倉庫)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	c.複数の敷地

〈考察〉

この作品は、製材所の倉庫に展開されていた。プラスチックを素材とした宇宙人のような彫刻が数体展示されており、非現実的な空間を生成している。製材所で使用されていた時計がそのまま残っている空間では、彫刻がそれを眺めるように設置されており、未知の生物が主人公となった物語の一場面のようにであった。

④ 《between》竹中優香



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.(ミクストメディア) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (全長 1000cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	銀色のフレームに、赤、白、青の金網	
場	10. 展示状況	a.屋内 (旧酒蔵内部)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《between》は旧廣盛酒造に展示されていた。醸造タンクの間を遮るように置かれた彫刻は、フェンスを思わせる。しかし、網の部分は金属ではなく、紙や布のような柔らかい素材を、編み込んで作られている。工場現場にあるフェンスの存在は、硬く無機質で人を寄せ付けないための存在である。そして、そのようなフェンスのようなものが人と人との間にもあるのではないかと竹内は述べている<sup>191</sup>。しかし、赤、黄、青色などの鮮やかな色を使用し、柔らかな素材で作上げたこのフェンスからは、そのような無機質な印象は受けない。竹中はこの作品によって、場と人、そして人と人との距離感について再考させようとしたのではないだろうか。

## 第7項 「雨引の里と彫刻 2013」

「雨引の里と彫刻 2013」は 2013 年 9 月 22 日～11 月 24 日にかけて、茨城県桜川市（旧真壁郡大和村）において行われたプロジェクトである。このプロジェクトは、1996 年より地元の協力を得ながら作家が主催となり運営され、9 回目の開催となる。前述した六つのプロジェクトとは異なり、出品作品のほとんどが彫刻である。このプロジェクトの発足に携わった菅原二郎は

この展覧会は、茨城県真壁郡大和村に 10 数年に渉り制作に通っていた 7 名の作家によって制作現場である足元の大和村を発表の場として見直してみようということからかじまった。〈・・・〉文化の匂いの少ない大和村で、我々の活動を通して、

青臭いかもしれないが我々が信じている、彫刻や文化はこうあるべきだという形を村の人々に見てもらおうべき<sup>192</sup>

と、プロジェクトの動機に関して述べている。以下は、そこで見られたサイト・スペシフィック彫刻についての項目による調査と、各作品の考察である。

④ 《雨引く里の竜神 2013》 國安孝昌



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 d.陶 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H800×W600×D900 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	褐色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (木々が生い茂る空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《雨引く里の竜神 2013》は木々が生い茂る敷地の一画に展示されていた作品である。素材には、丸太と陶のブロックが使用されており、それらを組み合わせて、蜷局を巻いたような巨大な竜を生み出している。その高さは、周辺の巨木にも引けを取らない大きさとなっている。國安は「心静かに雨引の里を巡って歩くと、風景のどこそこに

地霊というべき聖なる空間を感じ見つけ出すことができる。〈・・・〉この場も私には雨引く精霊を感じる特別な場所である。」<sup>193</sup>と、場に対する思いを述べている。國安が感じ取った、聖なるイメージが、竜神というモチーフに結びついたのであろう。また、着色を行わず丸太そのものの色彩を生かすことで、周辺の環境と調和する作品となり、自然が生み出した神であることを、より一層見る者に印象付ける。

④ 《Triangulated Flower》 山上れい



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W300×D300 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	銀色
場	10. 展示状況	c.屋外 (蓮畑)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《Triangulated Flower》は蓮畑の一面に展示されていた作品である。ステンレススチールを組み合わせで作られたフォルムは、水面に咲く花をイメージしている。山上の「夏、蓮は天に向かって花を咲かせる。薄桃色の美しい花は清らかな光を放ち、こ

の場を包む空気に輝きを与えていた。秋、もう一度この池に花を咲かせたい。」<sup>194</sup>という文言から、実際の蓮の花の情景から、モチーフを選択したことが窺える。蓮畑の花は、秋になり既に枯れ落ちていたため、山上の想定通り、この作品が夏に最盛を迎えた蓮の花を象徴するような存在となっていた。

④ 《水土の門／天地を巡るもの》 戸田裕介



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H450×W200×D100 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	c.その他
	9. 色彩	金色、青色
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地、用水路)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は農道にある用水路を跨ぐように展示されていた。「水土の門」というタイトルの通り、彫刻の形体は水門をイメージしているようであるが、その上部からは金色の煙のようなものが立ち上っている。空間を遮るものが無い広大な農地において、その形体や色彩は非現実的な空間を生みだしている。「水土」とは近世までは「自然環境」や「風土」など同意義で使われた言葉であるが、戸田は、「水」と「土」という

意味で使用している<sup>195</sup>。「水循環、物質循環、私たちを取り巻く世界では、様々なものがゆったりと、あるいは猛スピードで絶えず巡り続けています。」<sup>196</sup>という言葉からも分かるように、戸田は水路を流れる水を時の流れとして捉え、彫刻を設置することで、水の流れに異なる意味を与えていた。

④ 《しゃもじ》 和田政幸



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W50×D10 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (民家の敷地内)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は民家の庭の一画に展示されていた。素材には鉄が使用されており、白色で彩色されることによって、空間に映えるものとなっていた。「しゃもじ」というモチーフは、この辺り一帯が農地であることに由来しているのだろう。生きることの、糧となる作物を生産する土地に関連するモチーフを和田は選択したのである。



④⑥ 《surface - 表層》 佐藤晃



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (180×180×180 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
	8. 形体	b.抽象
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

《考察》

《surface - 表層》は木々が生い茂る空き地の一面に展示されていた。彫刻の素材には桜川市で採れた花崗岩が使用されている。細かな凹凸を有した存在は、背景にある森林と対峙するようである。佐藤が「流れの岸に連なる風を孕んだ森や竹林はまるで流動体のようにであった。私はここに留まり呼応できる形を作りたいと思った。」<sup>197</sup>と述べるように、その形体は、そこに吹く風に呼応して揺らめいているようにも見える。

④⑦ 《具合》 塩谷良太



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 d.陶 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H50×W10×D50、H100×W180×D180 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	白色、青色、緑色、褐色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (木々の下)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《具合》は木々が茂った敷地の一角に展示されていた。ドームのような形体をした彫刻は、湾曲した陶彫を繋ぎ合わせて作られている。そして、そのドームを構成しているものと同様のものが木の幹に一つ結び付けられている。木に結び付けられた陶彫は、木を登る生物のように見え、その集合体であるドームにも生命感が宿っている。地面に据えられた塊の彫刻だけでなく、小型のものを木と物理的に関わらせたことは、塩谷のこの場に対する帰属意識の表れだろう。

④⑧ 《垂直と非垂直》 松田文平



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石
		②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体

	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H250×W100×D150 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	灰色
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《垂直と非垂直》は農道際の空き地に展示されていた作品である。黒御影石を素材としており、抽象的な形体の彫刻が、広大な空に向かって伸びている。農道の脇に突如として表れる、幾何学的で無機質な彫刻によって、自然に囲まれたこの場が日常とは異なる空間に変容している。

④ 《GLOBE - 番人 - 》鈴木典生



項目	指標	
作品 本体	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H250×W150×120 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.あり
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	白色、灰色

設置場所	10. 展示状況	c.屋外 (道路際の芝生)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は道路際にある芝生の一画に展示されていた。素材には、白花崗岩が使用され、様々な大きさの球体が、泡のように湧き上がっているように見える。またこの白花崗岩は、会場となっている桜川市で採れた素材である。「一度この大地から切り離されたこの石は、長い時空を彷徨っていました。やがて強い意志を宿し、この地に舞い降ります。その姿は38個の球体から成る守り人になりました。」<sup>198</sup>という文言から、鈴木が、この場で取れた素材を加工し、作品として展示することに、一つの物語を見出していることが分かる。

⑤〇 《蒼い空、薄雲よ。ひゅうら、ひゅうら、ツテン、テン。》中村洋子



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H50×W50×D50cm～H200×W600×D600cmのものが複数) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	銀色、赤色
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然

	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は雑木林の中に展示されていた。中心となる彫刻は巨大な蜘蛛をモチーフにしており、その周りには、蜘蛛にとって捉えられた虫の死骸をイメージした塊が、いくつか転々としていた。タイトルは、泉鏡花の著作『茸の舞姫』の一節を組み合わせたものである。中村は作品解説において「こんもりとした林、ひっそりとした木の幹に立ちはだかる蜘蛛、そして寄り添うように聞こえてくる、やしこばばの唄が。」<sup>199</sup>と、物語の一場面を説明している。中村はこの場に備わっている様々な要素を利用して、『茸の舞姫』の世界を、現実に表示したのである。

⑤ 《Welcome》 山崎隆



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.中 (H100×W100×D100 cm程度のものが2体) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は雑木林の中に展示されていた。素材には白御影石が使用されており、ノ

ミ跡が残るように荒々しく掘り出された形は抽象的であるが、樹木の根や、人の手のようにも見える。雑木林の中に着色されていない抽象的な石彫が置かれることによって、人為的な立体物であるその存在さえも、自然が生み出したこの場を構成する一つの構成物のように思わせる。

㊦ 《剪定季の風》 山本憲一



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H190×W120×D40cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《剪定季の風》はピンク御影石を素材としている。抽象的な彫刻は、楕円が少し湾曲したような形体をしており、中心部は空洞で、背景の草木がそこから覗くようになっている。山本は「石を大きくくりぬき内側にすり込まれた割石の稜線と景観がどのようになるかという作品です。」<sup>200</sup>と述べている。つまり、この作品は穴の稜線によって背景を、部分的に切り取ることを目的としている。これは、「剪定」というタイトル

の一部からも窺える。彫刻には、素材やモチーフ、色彩といった点では場との強い関わりが認められないものの、見る者の目を背景の自然に誘うような作りになっていることから、その形体には場への十分な意識が見られる。

㊦ 《天壤 2013》 齋藤徹



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H60×W60×D80 cm～H60×W60×D220 cm程度のもものが複数)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	a.具象	
9. 色彩	白色、鉛色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《天壤 2013》は雑木林の中に展示されていた作品である。巨大な丸太を輪切りにしたような形体の木彫が、木々の間に複数点在していた、丸太状の彫刻の中には、空洞のものもあり、その内部は鉛色に彩色されている。場を意識したモチーフを選択しながらも、白色の外表面と鉛色の内表面によって、場に備わっている生木と対峙するような異質な存在となっている。齋藤は、「素材の持つ良いところをすべて捨ててしまうような行為に、少しばかり疑問を持ちながらも続けてしまう。」<sup>201</sup>と述べている。これは、

木の素材感を感じさせないような着色や、木の密度を取り払うことに関する作者の葛藤であろう。しかし、そのような素材性を部分的に排除することによって、彫刻は空間に対する異化性を獲得したと言える。

㊦ 《二重奏》 小日向千秋



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他 (漆) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.中 (H180×W80×D60cm 程度のものが二つ) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	黒色
場	10. 展示状況	c.屋外 (竹林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《二重奏》は竹林の中に展示されていた作品である。漆を素材とした二つの彫刻が、木漏れ日を浴びて黒光りしている。抽象的な彫刻のためモチーフは不明だが、上空から地上へと何か舞い降りた軌跡を表したような流線的な形体は、この場の木々や、吹き込む風が具現化したような存在を思わせる。



㊦ 《深い水Ⅱ》 高梨裕理

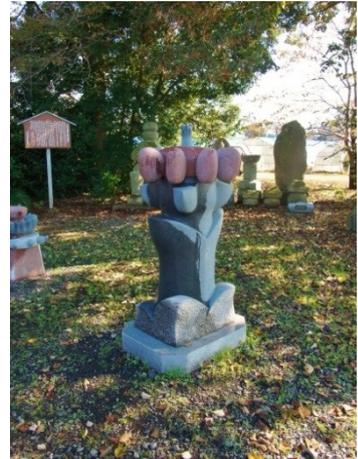


属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 a.木 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H450×W100×D100 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 a.あり
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	褐色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《深い水Ⅱ》は雑木林の一面に展示されていた。楠を素材とした木彫は、高さ 400 cmを超える。その巨大さ故に周囲にある木々と比較しても、引けを取らない存在感を放っていた。むしろ、上部から中部にかけて網目模様のような細かい彫刻が施されることによって、元々の素材にはなかった神秘性が生まれ、この場を象徴するかのような存在となっている。また、彫刻の中心部は空洞になっており、そこから内部に入って鑑賞することもできる。それにより、森の母体のような彫刻に包み込まれながら、森林を見渡すことができる。彫刻に包まれ、光がある程度遮断されることによって、見る者は、正にタイトルにあるような「深い水」の中に入ったような感覚に陥る。

⑤⑥ 《サイセイキ》 平井一嘉



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.小(H30×D40×D15cm～H140×W40×D40cmのものが三つ)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	赤褐色、灰色、白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (薬師堂前)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

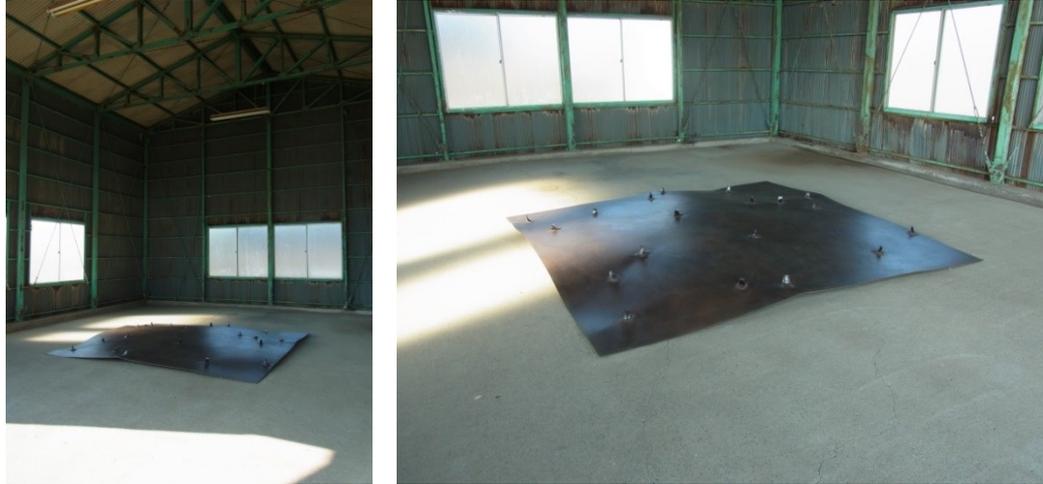
〈考察〉

《サイセイキ》は、薬師堂のある敷地内の一面に展示されていた作品である。素材には黒、赤、白の御影石が使用されており、着色が施されていないにも関わらず色鮮やかな仕上がりとなっている。平井が「手持ちの石と薬師堂前と自分の思いを巡らして、ゴロ合わせではあるが1つは石臼を華と見立てて上から8-9-4(薬師)」<sup>202</sup>としたと述べているように、中心の彫刻は、デフォルメされた花のようである。

また、「サイセイキ」には「(再生機)(祭生機)(最盛期)(最性器)」<sup>203</sup>という、複数の意味が込められている。薬師堂は薬師如来を本尊とする仏堂であり、薬師如来は、所願成就、無病息災、延命長寿の願いをかなえる仏として、衆生の苦悩を救ったとされている。平井は、薬師堂に様々な祈願に訪れた人たちに思いを馳せ、複数の意味が

込められたタイトルを選択したのだろう。

㊦ 《点在Ⅱ》海崎三郎



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H30×W400×D400 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	黒褐色	
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外 (倉庫内)
	11. 周辺環境	a.人工
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《点在Ⅱ》は倉庫内に展示されていた作品である。巨大な鉄板を素材とした彫刻の表面には盛り上げられた部分が数カ所あり、タイトルの「点在」が意味するものだと思う。また、鉄板全体も、隆起と沈降を繰り返すことによって柔らかさを感じられる形体となっている。そして、工業的な素材に使用される鉄が、無機質な倉庫に置かれていることに違和感はなく、芸術作品と工業製品との境界を可視化させようとしている。

㉞ 《再生》 サトル・タカダ



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H500×W1000×D200 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	c.その他	
9. 色彩	銀色、黒色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (池の水面)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《再生》は、池の水面に展示されていた作品であり、銀色の巨大な卵が水面に設置されている。卵の表面には亀裂が入っており、生物の誕生を予感させる。この卵は「生命の象徴」であり、池という場を選択した背景には、水という存在が「生命の源」であることが関係している<sup>204</sup>。銀色で着色された巨大な卵からは、人知を超えた存在が生み出されるような不安さをも感じさせる。

㉟ 《たなごころ》 大島由起子



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H30×W50×D80 cm程度、H60×W25×60 cm)
		②設置した状態 b.中
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	灰色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (神社の境内)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《たなごころ》は神社の境内の一面に展示されていた作品である。彫刻は黒御影石を素材として使用しており、表面は滑らかな加工が施されている。「神社のひっそりと落ち着いたこの空間に作品を潜ませたいと思った。」<sup>205</sup>と、大島が述べるとおり、彫刻は場に溶けもむように佇んでいる。その姿はあまりにも自然で、キャプションがなければ気づかない程である。風雨によって自然と摩耗されたような柔らかな形体と、神社の境内にあったとしても何ら違和感のない素材と大きさから、そのような印象を受けたのだろう。

⑩ 《行く雲》 大槻孝之



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数

	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H200×W180×D800 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	茶褐色
場	10. 展示状況	c.屋外 (空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《行く雲》は見晴らしの良い空き地の一面に展示されていた。彫刻は巨大な鉄板を素材としており、その形体は、丁度空へ伸びる滑走路のようである。この空へと向かっていくような形体から、見る者の視線は上空へと誘われ、この場の広大な自然環境を鑑賞することとなる。

㊦ 《Root (carrot)》 渡辺治美



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H350×W90×D90 cm程度) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 b.なし
	8. 形体	a.具象
	9. 色彩	白色

場	10. 展示状況	c.屋外 (畑に隣接した空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《Root (carrot)》は、畑に隣接した空き地に展示されていた作品である。素材には御影石が使用されており、その巨大さ故に、周囲に畑が広がる空間において異彩を放っている。その形体は、一見するとロケットのように見えるが「地球から宇宙に伸びる“逆さの人参”」<sup>206</sup>である。渡辺は「地に根を張り栄養たっぷりに育った根菜を、命を繋ぐエネルギー源」<sup>207</sup>と捉えて表現していた。農業が盛んで、周囲が畑に囲まれたこの場から、根菜というモチーフを発想したのであろう。

㊦ 《記憶の領域 2013》西成田洋子



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他 (ミクストメディア) ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 c.小 (H40×W70×D70 cm 程度)
		②設置した状態 c.小
	6. 住民の作品参加	a.あり b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	灰褐色	
場	10. 展示状況	b.屋内+屋外 (廃屋)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《記憶の領域 2013》は、竹林の中にある廃屋に展示されていた作品である。彫刻は

布のような素材を用いて作られており、その色彩からも一見すると枯木のように見える。しかし、表面にある無数の筋や、水分を感じさせない質感からは、生き物がミイラ化した姿とも捉えられる。西成田は「深海にまだ見ぬ生物がいるように、私たちを取り囲む緑にも息をひそめて存在するものがあるかもしれない。」<sup>208</sup>と作品について語っている。展示場所である廃屋は竹林の中の奥まった所にある。住居者がいた痕跡が所々にありながらも、放置され老朽化した姿は、不気味な雰囲気醸し出している。西成田は、このような場の力を利用し、人知を超えた未知の生物を生成したのである。

㊦ 《分割された石 1309 - 関係Ⅱ》 藤島明範



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H300×W200×D150 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.あり
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林に隣接した敷地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は雑木林に隣接した場に展示されていた。彫刻の素材には桜川市で採られ



た稲田石が使用されている。雑木林を背景に、二つに分割された巨大な石彫が佇む。石の表面には細かな溝が彫られ、凹凸が生れている。元は一つであったことを思わせる抽象的な形体の二つの塊は、磁石のように互いに反発しあっているようであり、引き寄せあっているようでもある。そして、藤島が

二つに分割された石。分けられた石どうしの関係。この関係を杉・檜の屋敷林の東側に置く。この屋敷林と道に沿って「大池」と田んぼが広がる前方の広大な空間に、私の石はどのような「関係」を結ぶことができるか。<sup>209</sup>

と作品について述べていることから、二つの石の塊の関係だけでなく、彫刻が置かれたことで生まれる場との関係をも意識していたことが窺える。

㊦ 《A - 135》井上雅之



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 d.陶 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H150×W150×120 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	茶褐色、白色、赤色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (民家の敷地内)
	11. 周辺環境	b.人工+自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《A - 135》は民家の庭の一面に展示されていた作品である。前面の白色を基調にした丸い部分は、陶を素材にしており、その背面部分から太い鉄線が交差しながら後方に伸びている。井上が、この場に対して「ふわふわとした感触、手を離すとゆっくりと膨らみ、もどに戻る緩い弾力を持った『形』を添えたいと思いました。」<sup>210</sup>と述べるように、前面の部分は、陶でありながらも柔らかな質感となっている。井上がこのような質感を求めた理由は、この敷地内にある、古い木造の蔵の佇まいに惹かれたためである<sup>211</sup>。垂直と水平の構造で造られている蔵に対し、丸みのある軟質さを感じさせる彫刻を添えることで、この場の雰囲気、変化を与えようとしたのではないだろうか。

㊦ 《残像 - depth- 》 山添潤



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり a.あり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H180 × W200 × D40cm 程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は、雑木林の中に展示されていた。彫刻は砂岩で作られた三つの塊が等間隔に設置されることによって構成されており、両側の二つは四角柱型で、中心の一つは細かい泡のような凹凸が施されている。雑木林を背景としたその姿は、石碑のようでもあった。山添が「大地から切断された石が抱え込む記憶、そして僕が携わったほんのわずかな時間が森の中に溶けあい一つになって流れていく。」<sup>212</sup>と作品について述べるように、この作品では、素材の持つ記憶と、常に変化し続ける雑木林の時間との融合を試みている。雑木林にとって、人の手が加わった石彫は異物と言えるだろう。そのようなモノを一定期間展示することで、自然に流れる時間への介入を試みたのである。タイトルの「残像」とは、変化する自然に対する人間の挑戦が刻み込む、わずかな行為の痕跡を表しているのではないだろうか。

㊦ 《凸と凹の形》 廣瀬光



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石
		②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (120×120×120 cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
②素材 b.あり		
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	白色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林に隣接した空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は雑木林に隣接する場に展示されていた。白色の巨大な幾何形体の彫刻には近隣の笠間市で採れた稲田石が使用されている。山崎の作品（作品⑤）と同様に、雑木林付近に展示された抽象彫刻であるが、こちらは、明らかに人為的な行為によって加工されたことがわかる形体により、自然に溶け込むような存在でなく、自然空間を変容させるものとなっていた。

⑥⑦ 《Tension.風を包む 2》 佐藤比南子



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 i.その他（羊毛、ゴム紐、ピン） ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	c.段階的
	5. 規模	①単体 a.大（雑木林の一画） ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり ②素材 a.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	白色
場	10. 展示状況	c.屋外（雑木林の中）
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

この作品は、羊毛などを素材とした彫刻と、雑木林の木々によって構成されている。白色の羊毛が、木々の間を張り巡らされており、一部分は木の幹に巻きつけられている。白色で所々に穴の開いた形体は、蜘蛛の巣さながらである。佐藤は「目に見えな

いものを包みたい〈・・・〉この場所に流れる時間を包んでみたい」<sup>213</sup>と述べている。雑木林の広範囲に彫刻を展示したことからは、できる限り広く空間を包みたいという志向が窺えるが、その規模だけでなく、蜘蛛の巣のような形体や羊毛という素材にも、時間を包むという作者の考えが反映されている。時間の経過とともに進む落葉が彫刻を覆う様子や、風雨に晒され、少しずつ朽ちていく様は、この自然空間の時の流れを、見る者に意識させる効果を生み出している。佐藤は、形体と素材を巧みに利用し、時間変化を可視化させたのである。

⑧ 《娑婆》 島田忠幸



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 b.中 (H40×W80×160 cm程度のものが複数) ②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし ②素材 b.なし
	8. 形体	b.抽象
	9. 色彩	銀色
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林に隣接した空き地)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

《娑婆》は、雑木林そばの敷地の一面に見られた作品である。アルミニウムを素材とした五つの立体物が地面に直接置かれている。その姿は、地中から生み出された金

属流動体のものである。自然空間の中に、銀色の流動体が存在する様子は、人知を超えた存在の脅威を感じさせる。島田はこの作品によって、平和な日常生活を一変させるような予期せぬ恐怖を表現しようとしたのである<sup>214</sup>。

㊦ 《垂直線上の刻》 金沢健一



属性		指標
彫刻	1. 素材	①使用素材 c.金属 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	b.複数
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H300×W15×D15cm 程度のものが二つ)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	黒色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (雑木林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	b.複数箇所

〈考察〉

この作品は、地面に対して垂直に建てられた金属彫刻と雑木林によって構成されていた。鉄を素材とした四角柱型の彫刻は、木々に囲まれた場にひっそりと佇んでいた。鉄柱は2本あり、一本は手前の比較的開かれている場に、そしてもう一本は、奥の木々に囲まれた場に設置されていた。そして、この2本の柱の距離感や位置は作者の場の解釈によって決定されていた。金沢は「この空間が何を欲しているか、読み解けないもどかしさがあった。おぼろげながらに場に中心点のような所を見つけた時に〈・・・〉

鉄の角管を垂直に立ててみようと考えた。」<sup>215</sup>と述べている。金沢は、敷地の広さや木々の生え方等を考慮し、開かれた空間を場の中心と見立てることで、彫刻の形体と距離を選択していた。

㊦ 《黒体 - 13B》 村井進吾



属性	指標	
彫刻	1. 素材	①使用素材 b.石 ②直接的な関わり b.なし
	2. 存在数	a.単体
	3. 動性	c.不動
	4. 時間変化	d.なし
	5. 規模	①単体 a.大 (H180×W150×D40cm程度)
		②設置した状態 a.大
	6. 住民の作品参加	b.なし
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ b.なし
		②素材 b.なし
8. 形体	b.抽象	
9. 色彩	灰色	
場	10. 展示状況	c.屋外 (竹林の中)
	11. 周辺環境	c.自然
	12. 歴史的建造物	b.なし
	13. 展示箇所数	a.一箇所

〈考察〉

《黒体 - 13B》は竹林の中に展示されていた。直方体型の彫刻の表面は、升目模様に掘削されている。彫刻はこの場に対して無造作に置かれているように見える。場との調和を感じさせないのは、抽象的で無機質なモノとして彫刻が存在しているためである。村井も自身の彫刻を「異物」と形容していることから、場と調和しようとするものではなく、場を異化させるものであると考えられる。

### 第3節 調査結果の考察

各アート・プロジェクトに出品されていた全70作品の調査項目を集計すると「表6」のようになった。尚、9の欄については記述式のため無記入にしている。

項目	指標	
彫 刻	1. 素材	①使用素材 a.木 (15) b.石 (18) c.金属 (22) d.陶 (3) e.プラスチック (11) f.セメント (0) g.ガラス (1) h.布 (1) i.その他 (13) ②直接的な関わり a.あり (6) b.なし (64)
	2. 存在数	a.単体 (41) b.複数 (29)
	3. 動性	a.移動 (2) b.可動 (5) c.不動 (63)
	4. 時間変化	a.常時 (5) b.周期的 (4) c.段階的 (2) d.なし (59)
	5. 規模	①単体 a.大 (54) b.中 (6) c.小. (10)
		②設置した状態 a.大 (67) b.中 (2) c.小 (1)
	6. 住民の作品参加(素材提供、制作等)	a.あり (2) b.なし (68)
	7. 歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ a.あり (51) b.なし (19)
		②素材 a.あり (18) b.なし (52)
	8. 形体	a.具象 (31) b.抽象 (28) c.その他 (11)
9. 色彩		
場	10. 展示状況	a.屋内 (9) b.屋内+屋外 (7) c.屋外 (54)
	11. 周辺環境	a.人工 (15) b.人工+自然 (25) c.自然 (30)
	12. 歴史的建造物	a.あり (2) b.なし (68)
	13. 展示箇所数	a.一箇所 (45) b.複数箇所 (21) c.複数の敷地 (4)

(表6) 調査項目の集計結果

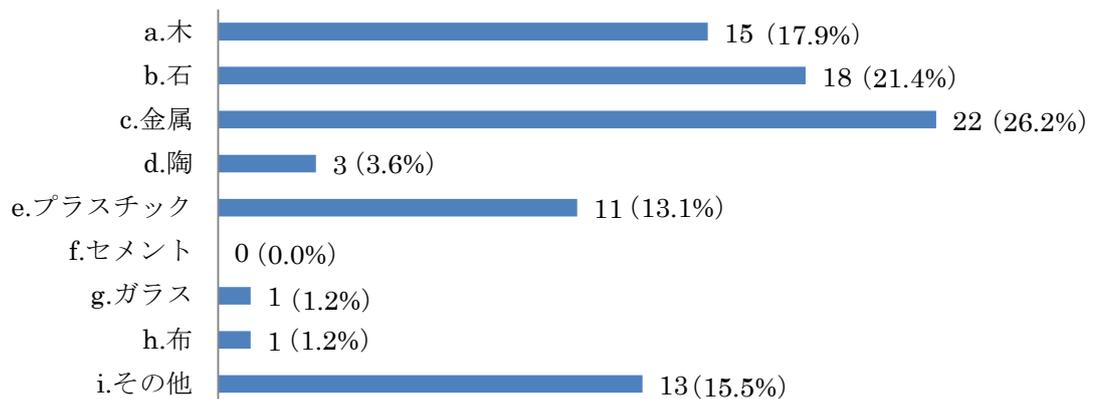
この結果を基に、以下、各項目について考察を行っていく。

#### 1. 素材

彫刻に金属を使用している作品が22作品と最も多く見られ(26.2%)、続いて石が18作品(21.4%)、木が15作品(17.9%)、その他が13作品(15.5%)、プラスチックが11作品(13.1%)の順であった(グラフ1)。金属や、石という耐久性のある素



材が多い一方で、屋外に展示されていたものが多く見られたにも関わらずプラスチックや木といった、石や金属などと比べて風化しやすい素材も多く使用されていたことは暫時展示の一つの特徴だと言える。また、その場に既存の素材を直接加工しているものは6作品(8.6%)であった。サイト・スペシフィック彫刻は多くの場合、展示終了後に原状復帰が必要となるため、その場に直接加工を施す作品は少なかった。



(グラフ 1) 素材ごとの作品数と割合

## 2. 存在数

単体の彫刻により形成されるものが41作品(58.6%)、複数の彫刻によるものが29作品(41.4%)と、単体のものが多かった。複数の彫刻を用いた作品では、個々の彫刻の設置場所にあえて距離をとり、鑑賞者に場を観察させることも、主旨の一つとしているものも見られた。

## 3. 動性

不動の彫刻により形成されるものが63作品(90.0%)と最も多く、続いて可動が5作品(7.1%)、移動が2作品(2.9%)であった。従来の彫刻と同様に不動のものが多という結果となった。可動の作品は、ビートたけし×ヤノベケンジ《ANGER from the Bottom》(作品②)、クレイグ・ウォルシュ&ヒロミ・タンゴ《かがみ—青への想い》(作品④)、リチャード・ウィルソン《レーン 61》(作品⑤)、半谷学《自然という傘》(作品⑥)、吉田樹人《プラネット》(作品⑧)であった。また、可動方法にも違いがあり、作品②、作品④、作品⑧はモーターなどの動力で動くように作られているが、作品④、作品⑥は波や風など、自然の力を動力としていた。移動の作品は開発好明《発泡山》(作品⑨)、和田礼治郎《ISORA》(作品⑩)で、どちらも水面で展開されており、自然に吹く風を利用して彫刻が移動していた。

#### 4. 時間変化

時間変化のない彫刻を用いた作品が 59 作品 (84.3%) と最も多く、続いて常時変化するものが 5 作品 (7.1%)、周期的に変化するものが 4 作品 (5.7%)、段階的に変化するものが 2 作品 (2.9%) となった (グラフ 2)。時間変化に関しては、馬淵洋《FUNASAKU》(作品⑩) や《ANGER from the Bottom》(作品⑳)、《レーン 61》(作品㉕) といった人為的な動力によって変化させるものと、《発泡山》(作品⑨)、エロス・イストバン《MOULDED FIGURE》(作品⑬)、佐藤比南子《Tension.風を包む 2》(作品㉔) のように、時間の経過によって自然と変化させるものに分かれていた。



(グラフ 2) 時間変化ごとの作品数と割合

#### 5. 規模

①単体の規模に関しては、一般成人の大きさを基準としたが、それを上回る彫刻を用いたものが 57 作品 (77.1%) と多く、高橋士郎《水神》(作品⑤)、服部八美《天と地の間にて我思ふ》(作品㉓) など、10mを越えるものもあった。この結果は、屋外で展開される作品が多いため、彫刻のサイズを大きくし、展示空間とのバランスを図ったためである。建造物が少ない農村部を舞台としたアート・プロジェクトの場合、屋外での展示空間は広大であり、鑑賞者の視野を遮るものはほとんどない。そのため、彫刻にある程度の大きさが無いと、広大な空間の中で委縮して見えてしまう場合もある。そのような状態を避けるために、大規模なものが多く見られたのだろう。

また、このような空間への意識は、単体が等身大以下の彫刻にも見られる。本間純《見えない村を目印にして》(作品④)、大塚朝子《似た雲の分類法》(作品⑧)、齋木三男《跡 2013》(作品⑬)、元木孝美《to infinity and beyond》(作品㉑) など、一つひとつは小規模なものでも、「②設置した状態」で見た場合、いずれの作品も規模の大きなものとなっていた。これは、大規模な彫刻の場合と同様、複数の彫刻を展示し、空間を占める割合を増やすことで、空間の活用を試みたためである。単一では小規模な彫刻であっても、その展示方法によって空間を十分に活用したものとなっていた。

## 6. 住民の作品参加（素材提供、制作等）

住民の作品参加により成立しているものは2作品（2.9%）のみであった。この結果から、住民の参加協力を作品のコンセプトとして主張するサイト・スペシフィック彫刻はあまり多くないと言える。もちろん、アート・プロジェクトの事前準備の段階、つまり展示場所の提供や運営の協力等に関して地域住民の協力は不可欠である。しかし、そういった企画の根本に関わることでなく、個々の作品への参加という視点で見た場合、住民の力を借りるものは、まだまだ主流ではない。例えば、インスタレーションやワークショップ等では住民の協力を要請するものも多い。それに対して、彫刻はやはり作家個人での制作が中心となってしまうため、結果として住民参加が難しい傾向にあるのではないだろうか。

## 7. 歴史的背景との関連性

①主題・モチーフについては、51作品が「a. あり」という結果となり、72.9%の作品がその場の歴史や機能を、主題やモチーフとしていることが分かった。また、それらは展示場所に特徴があるほど表現が直接的であり、歴史的背景との繋がりが顕著であった。例えば、「瀬戸内国際芸術祭 2013」に展示されていた作品の場合、6作品中5作品が実際の家並みや、島から見える海や船をモチーフに制作していた。これは、瀬戸内海に囲まれた島という独特の場所性を作者が強く意識した結果である。視点を変えれば、島特有の場所性がそのような作品を作家に作らせる契機となったとも考えられる。その他のプロジェクトでも、廃校で展示されていた今村源《キセイ 樹》（作品①）や畑周辺に展示されていた《見えない村を目印にして》（作品④）等、元々の歴史や機能がはっきりした場で展開されるものは、「校庭=ジャングルジム」「畑=耕作や焚火をする人」といった場に直接関係のあるモチーフを選択している場合が多かった。

主題やモチーフが歴史的な背景と関連しているものが多い一方で、②素材については関連性が見られるものが18作品（25.7%）と、主題やモチーフに比べて少ない割合であった。これには、二つの理由が考えられる。一つは、サイト・スペシフィック彫刻を制作する上で、モチーフや主題を場と関連させる方向に作者の関心が向いていることだ。7割以上の作品が主題・モチーフにその場の歴史的背景を取り入れていたという結果は、作品の根本となるテーマによって結びつきを持たせることを作家が強く志向していることを示している。もう一つの理由は、その場所性に応じて素材を選択することが容易ではない点だ。言うまでもなく各作家は独自の制作様式を確立して

おり、それを駆使しながら彫刻を生み出すこととなる。よって、その場に特徴的な素材があったとしても、制作様式を変更し、それを活用できる作家は限られる。このような理由で、素材と歴史的背景を関連させた彫刻を用いた作品は少なかったと推察できる。

## 8. 形体

具象的な彫刻を用いた作品が 31 作品 (49.4%)、抽象が 28 作品 (36.4%)、その他が 11 作品 (14.3%) とやや具象の方が多い傾向にあった。また、具象彫刻であっても、写実的なものではなく、デフォルメが施されているものがほとんどであった。作品数にあまり差がないことから、形体に関する特徴的な傾向は無いと思われるが、具象彫刻と抽象彫刻とでは、その場との関わらせ方に違いがあった。

サイト・スペシフィック彫刻では、彫刻を場に関わらせるために、その造形要素を意図的に場と結びつける必要がある。そして、その一つ的手段として、具象彫刻では、具体的な事物が見る者に伝わり易いという特徴を利用し、場の歴史および機能と主題やモチーフを合致させる方法がとられる。これは、前述した歴史的背景との関連性とも関わっていることだが、ある特定の歴史や機能がある場と合致するような具体的な形は、その場との関わりが生まれ易い。ここでいう合致とは場との間に違和感のない関係性を成立させることである。海に囲まれた島の民家で、具象的な船や島の形を選択した角文平《AIR DIVER》(作品②)は、島という場所性と具象的な船や島という形を関連させていた。同じく瀬戸内海の島で、瀬戸内の島々をモチーフとした柚木恵介《瀬戸ノ島景》(作品③)も場との自然な関係を生み出していた。また、前述した、《キセイ 樹》(作品①)や《見えない村を目印にして》(作品④)もこれらの作品と同様にその場にあることに違和感を生じさせない形を選択している。このように作家たちは場に関連した主題やモチーフを具象的に表現することで、場との明白な関係性を生み出していた。

その一方で、抽象彫刻は、具象彫刻とは異なる方法で場と繋がっていた。例えば小日向千秋《二重奏》(作品⑤)は竹林の中に、光沢のある漆で黒色に彩色された流線型の彫刻を展示することで、空間を異化しており、またその伸びるような形は、背景の竹や、その他の木々の形体と重なるようであった。大槻孝之《行く雲》(作品⑥)は、空に伸び行く滑走路のような形体によって、見る者の視線を上空に向けさせることに加え、その褐色の色彩によって空や山とのコントラストを生み出していた。《Tension.

風を包む2》(作品⑥)は羊毛の柔軟さを利用し、木々に巻き付けることや、木々同士を蜘蛛の糸のように繋ぐことで、場を取り込んでいた。このように、抽象彫刻は、場と関連のあるモチーフによって関係性を構築するのではなく、形体、色彩、素材といった要素で場との結びつきを志向していた。

## 9. 色彩

大きく分けて(1)場と調和させようとするもの、(2)場と対比させようとするもの、(3)そのどちらでもないもの、という三つの傾向が見られた。山口啓介《歩く方舟》(作品⑱)やアーサー・ファン《光の家》(作品⑳)の彫刻は、周囲の空間と同系色の色彩によって、場に溶け込もうとするものであった。そして、《見えない村を目印にして》(作品④)や《かがみ—青への想い》(作品㉔)のように、背景と連続するように実際の情景がプリントされたものや、周囲の情景を反射させて場に溶け込んでいるものも同様に、場との調和を志向していた。その一方で、場と対比させようとする《キセイ 樹》(作品①)、《水神》(作品⑤)、タン・ルイ《中庭の宙》(作品⑪)の彫刻では、周辺空間の色調と補色関係に近い着色、もしくはその空間に映える着色が施されていた。また、そのどちらでもないものとは、《無題》(作品⑦)、馬淵洋《竜山竜》(作品⑱)、青木野枝《ふりそそぐもの／納屋橋》(作品㉔)のような、調和とも対比とも取れない彫刻を用いた作品群のことである。これらの作品では、色彩に関してはあくまで場と対等の関係を構築しようとして試みているようであった。

## 10. 展示状況

屋外での展示が54作品(77.1%)と最も多く、屋内は9作品(12.9%)、屋内+屋外のもの7作品(10.0%)であった。豊かな自然環境下でのプロジェクトが多く、作家の視点が屋外に向いたことや、壁面などを利用する必要のない、彫刻の利点を生かす作品が多かったためと思われる。

## 11. 周辺環境

自然が30作品(42.9%)、人工+自然が25作品(35.7%)、人工が15作品(21.4%)であった。屋外空間を利用した作品が多くみられたため、自然や、人工+自然という環境が多くなっていた。

## 12. 歴史的建造物

歴史的建造物を使用した作品は2作品(2.9%)であった。展示会場として、歴史的建造物があまり設定されていなかったため、そのような場で展示された作品自体があ

まり見られなかった。

### 13. 展示箇所数

一箇所が 45 作品 (64.3%)、複数箇所が 21 作品 (30.0%)、複数の敷地が 4 作品 (5.7%) であった。「2. 存在数」が単体のものが全体の 58.6%を占めていたため、必然的に一箇所での展示が多いという結果となった。

## 第 4 節 傾向と特質

前節では、2012 年～13 年にかけて行われた、七つのプロジェクトに出品されているサイト・スペシフィック彫刻の調査結果について考察したが、出品作品の傾向をより確かなものにするために、ここでは現地調査を行ったプロジェクトの前回開催時に出品された作品について、前節と同様の項目により調査を行う。そして、その結果と、前節の結果とを比較したうえで、その傾向と特質を述べる。

### 第 1 項 出品作品の傾向

七つのプロジェクトの前回開催時のサイト・スペシフィック彫刻の調査結果と、前節で述べた最新の結果を比較したものが「表 7」である。

			越後 10 点	六甲 6 点	西宮 5 点	瀬戸内 9 点	あいち 4 点	中之条 18 点	雨引 29 点	計 81 点	最新 70 点	
彫 刻	1. 素材	①使用素材	a. 木	3	1	1	1	1	7	8	22	15
			b. 石	0	0	1	0	0	2	8	11	18
			c. 金属	0	2	1	5	0	4	15	27	22
			d. 陶	0	0	1	0	0	0	5	6	3
			e. プラスチック	3	1	1	1	2	4	0	12	11
			f. セメント	0	0	0	0	0	0	0	0	0
			g. ガラス	0	0	0	0	0	1	0	1	1
			h. 布	1	2	0	1	0	0	0	3	1
			i. その他	3	0	0	3	2	2	4	14	13
		②直接的な 関わり	a. あり	0	0	1	0	1	0	2	4	6
	b. なし		10	6	4	9	3	18	27	77	64	
		2. 存在数	a. 単体	2	2	2	5	1	9	16	37	41
	b. 複数		8	4	3	4	3	9	13	44	29	
		3. 動性	a. 移動	0	0	0	1	0	0	0	1	2
	b. 可動		1	1	0	4	0	1	0	7	5	
	c. 不動		9	5	5	4	4	17	29	73	63	
		4. 時間変化	a. 常時	0	1	0	5	0	2	0	8	5
	b. 周期的		3	0	0	0	0	0	2	5	4	
	c. 段階的		1	0	0	0	0	2	2	5	2	
d. なし	6		5	5	4	4	14	25	63	59		
	5. 規模	①彫刻 単体	a. 大	4	4	2	6	2	11	26	55	54
b. 中			5	1	1	2	1	5	3	18	6	
c. 小			1	1	2	1	1	2	0	8	10	

	②設置した状態	a.大	10	6	4	9	4	17	29	79	67	
		b.中	0	0	0	0	0	2	0	2	2	
		c.小	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
	6.住民の作品参加	a.あり	4	0	0	2	0	0	0	6	2	
		b.なし	6	6	5	7	4	18	29	75	68	
	7.歴史的背景との関連性	①主題・モチーフ	a.あり	8	3	2	9	0	15	18	55	51
			b.なし	2	3	3	0	4	3	11	26	19
		②素材	a.あり	2	0	2	3	0	6	9	22	18
			b.なし	8	6	3	6	4	12	20	59	52
	8.形体	a.具象	7	4	2	7	4	12	8	44	31	
		b.抽象	3	2	3	2	0	6	21	37	28	
		c.その他	0	0	0	0	0	0	0	0	11	
	9.色彩											
場	10.展示状況	a.屋内	3	0	2	2	2	11	0	20	9	
		b.屋内+屋外	2	1	1	0	0	2	1	7	7	
		c.屋外	5	5	2	7	2	5	28	54	54	
	11.周辺環境	a.人工	6	0	3	3	4	14	1	31	15	
		b.人工+自然	2	6	2	3	0	4	2	19	25	
		c.自然	2	0	0	3	0	0	26	31	30	
	12.歴史的建造物	a.あり	0	0	0	0	0	1	0	1	2	
		b.なし	10	6	5	9	4	17	29	80	68	
	13.展示箇所数	a.一箇所	3	2	3	6	3	9	16	42	45	
		b.複数箇所	7	4	2	3	1	7	13	37	21	
		c.複数の敷地	0	0	0	0	0	2	0	2	4	

(表7) 前回開催時の各プロジェクトの作品傾向と前節の結果の比較(※各項目の最高値は赤字にて表記)

この二つの結果を比較すると、ほとんどの項目で共通した傾向が見られた。例えば、「1.素材」に関しては、現地調査の結果と同様に、「金属」「石」「木」「プラスチック」が多く使用されていた。また、「7.歴史的背景との関連性」では、①主題・モチーフに関してはその場の歴史と関連させているものが約65%を超えているにも関わらず、②素材と関連させている作品は、30%にも満たないという点で共通している。この結果により、以下のような傾向が導出された。

〈作品の傾向〉

(1) 素材

彫刻には「金属」「石」などの素材が多く使用される一方で、恒久設置彫刻ではあまり見られない「木」「プラスチック」なども使用されている。また、数は少ないものの場に備わっている素材を直接利用するものもみられる。

(2) 動性

不動の彫刻によって形成される場合が多い。モーターなどの動力や、風や波といった自然現象を利用して動くものを用いた作品は全体の10%程度である。

### (3) 時間変化

時間変化のない彫刻を用いた作品が多いが、16%程度の作品は、時間と共に変化する彫刻によって形成されている。その変化はモーターや風などの動きを伴った変化の他、植物の成長や天候の変化によるものなど、多岐にわたる。

### (4) 規模

一般成人の大きさを超える彫刻によって形成されている作品が多い。また、小型の彫刻でも、複数展示を行うことで、ほぼ100%が等身大を超えるものとなっている。

### (5) 住民の作品参加

素材の提供、制作の協力等の住民の作品参加により作られているものは少ない。

### (6) 歴史的背景との関連性

主題やモチーフに関して歴史的背景を取り入れているものは67%を超える。ただ、歴史的背景を踏まえて素材を選択しているものは、30%程度である。

### (7) 形体

具象、抽象に偏りはない。具象彫刻では、具体的なモチーフが見る者に伝わりやすいという特徴を利用し、場の歴史および機能と主題・モチーフを合致させる方法がとられ、抽象彫刻では、形体、色彩、素材といった造形要素によって場と結びついている。

### (8) 設置状況

70%程度の作品は屋外で展開され、歴史的建造物内外を会場とした展示はあまり多くない。また、彫刻は一箇所に展示されている場合が多い。

## 第2項 サイト・スペシフィック彫刻の特質

現地調査および記録集の分析によって、以下のような特質が明らかになった。

### (1) 「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成

彫刻を場と関わらせていく上で、作家は「意味的要素」と「空間的要素」という場の保持する二つの要素を取り入れている<sup>216</sup>。



「意味的要素」とは場が保持している記憶や機能が持つ、意味合いやイメージに関する感覚的な要素のことである。アート・プロジェクトでは、展示場所に従来の機能を失った場や、プロジェクト中も本来の機能を有している場が選定される。現地調査において、前者は学校、美容室、ボウリング場、瓦工場、民家など、後者は植物園などの観光施設、複合商業施設、神社、港、田畑などがみられた。そして、前者では記憶として、後者では機能としてその場には「意味」が備わっている。そのような場に備わった意味や、それらがもたらすイメージは場における「意味的要素」と言える。前項で、歴史的背景との関連性を有する作品が多いという傾向を述べたが、これは、意味的要素の一つである場の歴史を取り入れたものが多く見られたことの表れである。

そして、このような意味的要素は、特に主題やモチーフと関わりが強いようであった。《キセイ樹》(作品①)、《見えない村を目印にして》(作品④)、《発泡山》(作品⑨)、《FUNASAKU》(作品⑩)、《ANGER from the Bottom》(作品⑫)などは、それぞれが「学校＝遊具」「畑＝農夫、焚火」「山頂＝山」「湯船の材料があったという言い伝え＝船」「古井戸があった場所＝井戸の物の怪」というように、その場の意味的要素から作品主題や彫刻のモチーフを選択していた。

一方、「空間的要素」とはその場の広さや、備えつけられたもの、周辺の環境や、光量などの物理的な条件のことを指す。そして、この空間的要素によって、彫刻の素材、規模、形体、色彩などが選択される場合が多い。《水神》(作品⑤)の彫刻は「まつだい農舞台」の特徴的な構造に巻き付くような大蛇であった。その外見から、形体、サイズ、色はこの農舞台の構造によって決定されているようであった。《無題》(作品⑦)も同様に、植物園に生えている木が貫通するように、彫刻の腹部に穴が開いていた。その他にも、《光の家》(作品⑳)では周辺の家並みや色彩をそのまま取り入れ、《ふりそそぐもの／納屋橋》(作品㉔)では吹き抜けの空間と、セメント製の柱に囲まれてあるという条件によって、頭上から降る雨のような表現を試みている。また、この空間的要素は展示されている周辺環境のみに備わっているのではない。《歩く方舟》(作品⑲)、《AIR DIVER》(作品㉑)などが、遠景に見える海や島、空といったものを借景とし作品を形成していたように、その場から見える情景なども空間的要素となる。

このように、サイト・スペシフィック彫刻はこの二つの要素の両方か、どちらか一方を利用して、形成されている。また、この要素は、サイト・スペシフィック彫刻を形成する要素であると同時に、竹田がオーダーメイド彫刻の場との関わりを指摘する

際に使用した、「意味的關係」「形式的（空間的）關係」<sup>217</sup>という關係性を構築するための根本を成すものであるとも言える。ただ、オーダーメイド彫刻がパブリック・スカルプチャーであるが故に、この關係性によってモニュメント性を追求したのに対し、サイト・スペシフィック彫刻では、作家がその場から感じ取った印象を表現する手段としてそれらの要素を造形要素に反映させているようである。つまり、「その場所で記念・賛美すべき社会的概念」<sup>218</sup>等を表現するのではなく、作家がその場で感じた想いを自由に表現するためにこれらの要素が利用されている。

## (2) 多様な素材の使用

作品が暫時展示となることで、木、プラスチックなどの使用が可能となり、金属、石を含めたこの四つの素材が多く用いられる傾向にあることは先に述べたが、この特徴は、日本全国の公共彫刻の使用素材の状況と比較した場合、より顕著に表れている。

現地調査結果において使用素材の割合は、金属：26.2%、石：21.4%、木：17.9%、プラスチック：13.1%であった。それに対し、全国に設置されているパブリック・スカルプチャーの素材と設置空間を調査する竹田らの研究<sup>219</sup>では、使用素材の割合は、ブロンズやステンレスなどの金属類が66.8%と群を抜いて多い。さらに、アート・プロジェクトで多くみられた木とプラスチックに関しては、木が3.0%、プラスチック（竹田の研究ではFRP）が2.8%と極端に少ない結果となっていた。この使用素材の相違は、正に恒久設置と暫時展示という前提の違いが反映された結果である。恒久性を有する彫刻には、耐久性が求められる。屋外に設置された場合は自然条件に耐えることが必要とされるため尚のことであるが、屋内作品であっても、長期間の展示を考慮すると自ずと金属、石、コンクリートなどの耐久性に富んだ素材が使用される傾向にある。しかし、暫時展示であれば展示期間が限られているため、恒久設置彫刻ほど自然条件を意識せずとも、展示による劣化進行は緩和される。よって、木やプラスチックといった素材を選択することが可能となる。

そして、このような素材の使用と同時に注目したいのが、その他の素材の使用についてである。竹田の研究では、その他の素材の使用率は3.3%程度であったが、本研究の調査結果では、15.5%という結果となった、具体的には、土、草、水、酒、繭糸、蠟、羊毛など恒久的な彫刻においてはあまり見られない素材が使用されていた。1980年代の野外彫刻展においても、水や土、火など従来とは異なる素材が使用され始めて

いたが、今日では、より一層自由な素材の選択が可能となっているようである。

このように、暫時展示は多様な素材の選択を可能とした。そして、作家にそのような選択を促しているのは、前述した意味的要素と空間的要素である。この二つの要素、特に意味的要素を考慮した素材の選択は、野外彫刻展での作品や、パブリック・スケルプチャーには見られないものであった。「びわこ現代彫刻展」では、確かに湖面や湖岸などに応じた彫刻が展示されていた。しかし、それらは、あくまでもその場の波や水といった自然条件に対して素材の選択がなされているようであった。一方で、アート・プロジェクトでは、養蚕という風習から、繭糸という素材の使用に至っていた久保田磨美《朧》(作品⑳)、鉄鋼の採掘がなされていたという歴史から鉄という素材を選択した大野公士《知恵の館》(作品㉑)など、その場の意味的要素から素材を選択している作品も見られた。「7.歴史的背景との関連性」では、素材と関連させている作品は30%程度であることから、全ての作品が意味的要素によって素材を選択しているわけではないが、素材選択の可能性を広げた要因は、暫時展示と場に備わっている要素を取り入れようとする志向である。

### (3) 場への「同化」と「介入」

彫刻の場に対するアプローチの方法は、大きく分けて「同化」と「介入」に分類できる。そして、それらは「調和性」と「異化性」というサイト・スペシフィックの二つの方向性に起因する性質によって生じる。調和性とは「それ(場)に沿うように」といった、彫刻を場と調和させる性質である。また、異化性とは、「場を読み替え」といった、彫刻によってその場を再構築する性質である。そしてこの性質は、作品を形成する様々なレベルで適応が可能である。

例えば、前節で、具象彫刻においては、作家のサイト・スペシフィック性の志向により、ある特定の場との間に違和感のない関係性を成立させるために、場の歴史的背景と関連した主題やモチーフが選択される傾向があると述べた。このような場との違和感を生じさせない形体の選択により、調和性が生まれ、彫刻は場と「同化」する方向に向かう。また、色彩においても同様に、現地調査においては、周囲の空間と同系色の色彩によって着色を施すものや、実際の情景と彫刻が連続して見えるように着色するものがみられたが、それらの彫刻は「同化」へと向かうアプローチをとっていることとなる。このように、造形要素と場に備わっている意味的要素、空間的要素の関

係により生まれる調和性は、場への同化を促すこととなる。

一方、「介入」とは、むしろその場との違和感を生み出すような方向性である。場に彫刻が置かれることにより、それがどのようなものであれ、少なからず通常の状態から異化された空間となるが、場と対峙するように造形要素が選択された場合、彫刻にはより強い異化性が生まれる。例えば、《中庭の宙》(作品⑩)、《芯木》(作品⑥)などでの彫刻は、場と対峙するような色調を有していた。また、《ANGER from the Bottom》(作品⑳)では、非現実的なフォルムをした咆哮する巨大なロボットによって、静かな集落を変容させていた。このような、強い異化性を有した彫刻は、場へ介入するものであった。

このように、彫刻は、意味的要素、空間的要素を考慮し、それらに応じて、造形要素を選択することで、場に対してこの二つのアプローチを行っている。

#### (4) 現実空間との連続性

サイト・スペシフィック彫刻は、そのほとんどが、「台座」を有しない彫刻によって形成される。本論第I章において台座は現実空間と芸術空間とを分かつものであると述べたが、サイト・スペシフィック彫刻においては、そういった現実空間との境界線を引くものが存在しない。彫刻に台座が無いということは、その作品そのものが、現実空間の産物ということになる。屋内展示作品であれば、その建物に入るという行為を芸術的な空間への入り口と捉えることもできる。しかし、現地調査結果では70%以上の作品が屋外展示であった。よってそれらの作品は現実空間の延長線上に姿を現すこととなる。非居住区域での屋外展示では、作品を目にする人の多くがアート・プロジェクトを目的としているため、現実空間との連続性は生じにくい。しかし、神社の境内に展示されていた《空の水/苔庭》(作品②)、船坂町の空き地に展示されていた《船坂の風—Waltzing Matilda—》(作品⑮) 複合商業施設に展示されていた《ISORA》(作品⑳) など、日常生活のすぐ近くに展示されている作品も多くあり、このような作品は日常空間の連続として存在していた。

また、その連続性を促すのが、本項で述べた「同化」と「介入」の同化の方向性である。この方向性により作品は、展示場所に溶け込むようになり、その存在がより一層自然なものとなる。

#### (5) 複合的な性質

サイト・スペシフィック彫刻は、ランド・アート、インスタレーション、パブリック・スカルプチャーといった他の立体分野の性質を複合的に併せ持っている。例えば、作品数としてはあまり多くはないものの場に備わっている空間的要素を彫刻の素材とした《枝に顔（庭にいぬねこ）》（作品⑫）、《レーン 61》（作品⑳）、齋藤寛之《それでも僕等は呼吸し続ける》（作品㉑）などは、ランド・アートの性質と同様であった。また、複数の物体（サイト・スペシフィック彫刻の場合は彫刻だが）を空間に展示し、空間を一つの作品に変容させようとする《瀬戸ノ島景》（作品㉒）、《AIR DIVER》（作品㉓）、《to infinity and beyond》（作品㉔）などにはインスタレーションの性質がみられた。41.4%の作品は、複数の彫刻によって作品を形成するものであったが、中でも単体の彫刻が小規模から中規模なものに、そのような性質が認められるものが多かった。そして、《歩く方舟》（作品㉕）、《知恵の館》（作品㉖）、國安孝昌《雨引く里の竜神 2013》（作品㉗）、戸田裕介《水土の門／天地を巡るもの》（作品㉘）等の屋外展示作品における彫刻は、公共性を帯びるというパブリック・スカルプチャーの性質が認められた。

八田の研究において、アート・プロジェクトは 20 世紀の様々な芸術の潮流が窺えると述べられていたが、そこで展示されるサイト・スペシフィック彫刻も、サイト・スペシフィック・アートと称される作品の複数の性質を包含している。

## 第IV章 サイト・スペシフィック彫刻に対する鑑賞者の意識調査

前章では、アート・プロジェクトに出品されている様々な作品の傾向と、特質を明らかにした。しかし、サイト・スペシフィック彫刻における、彫刻と場との相互作用や、見る者にもたらす影響を探るには、作品を見る第三者、つまり鑑賞者が作品を如何に捉えているのかという視点からの考察も不可欠である。

そこで、本章では、前章で明らかにしたサイト・スペシフィック彫刻の特質の一つである「意味的要素」「空間的要素」を取り入れ、筆者自身が実際に制作した作品に対する鑑賞者の行動観察や意識調査を行うことで、彫刻と場との繋がりや、空間の変化を、どの程度鑑賞者が認識しているのかを明らかにする。自身の実践の中で意識調査を行うことにより、場に与える効果や、場から受ける影響などの相互作用の一端を明らかにすることに加え、二つの要素を意図的に取捨選択した作品の考察や、作家の意図と鑑賞者の受ける印象の相違といった問題を浮き彫りにすることが期待できる。

## 第1節 事例①：「マーメイドカフェ広島大学店」における調査

### (1) 彫刻の展示実践（場所の選定～構想）

展示する場の選定に関しては、①展示専用の施設ではないこと、②場の歴史や機能が明確であること、③一定期間の展示が可能であること、といった点に留意した。学校、病院、図書館、喫茶店、理髪店などいくつかの候補を挙げることを行った末、「la place（マーメイドカフェ広島大学店）」を展示場所とした。（図 22）。学生や教職員はもちろん一般の人も多く立ち寄る場であることなどが決定要因であった。

「la place」は 2007 年に完成し、学生・教職員等が集う「知的賑わい」（自由かつアカデミックな雰囲気を持つ大学としての文化的な活動空間）を創出するための“核となる施設”として整備された建物である。カフェ独特のシンプルさや清潔感のある店内は、裏を返せば無機的で寂しい印象を受けるものであった。特にテラスの部分は白い屋根、コンクリート造りの床、銀色の椅子とテーブルという無彩色に近い色味であったため、この場に有彩色を基調とした彫刻を展示すれば、テラス全体が温かみのある空間になるのではないかと考えた。

その結果、カフェのテラスに座って本を読む人物と山積みの本をモチーフとした《読書》というタイトルの作品を発想した。「カフェで本を読む人物」はカフェで飲食をする大学生の姿と重なり、大学の日常と合致するモチーフである。また、知の集積である「本」というモチーフは知的賑わいの創出を目的としているこの場にふさわしいも

のであり、目の前にある中央図書館と作品との関係性を想起させるものでもあった。そして、その本を山積みにするすることで、大学生の学びに対する好奇心をユーモラスに表現すると同時に、インパクトが出せるのではないかと考えた。

## (2) 彫刻の展示実践（制作～展示）

人物像はカフェでリラックスしている様子を表すため、足を組み、肘掛に肘を置いているポーズにした。本の部分も同様にテラスの天井の高さなどを考慮しつつ制作した。粘土原型が完成した後、石膏による型取りを行い、素材を FRP に置き換えた。FRP という素材が、子どもたちが日ごろ慣れ親しんでいる公園の遊具にもよく用いられていることから、人々が親しみをもちやすい素材ではないかと考えたためである。また、軽量かつある程度の耐久性を有しているため、屋外展示での、風雨や人為による破損の防止にも有効な素材であった。着色には耐水性のあるアクリル絵の具を使用し、暖色系の色を用いて仕上げた。

その後、完成した彫刻を 2010 年 11 月 4 日～2011 年 2 月 17 日までの約三カ月間カフェのテラスに展示した（図 23）。



(図 22) 「la place」



(図 23) 《読書》

## (3) 調査結果の考察

### (i) 自由記述による調査

作品の傍らに鑑賞者が自由に記述できる紙面を用意したところ、そこに記述された反応や感想には、主に以下のようなものがあつた。

- ①この作品があるだけで、夜のマーメイドカフェの雰囲気ガラリと変わり暖かいものになりました。
- ②突然あんな作品が現れたので、最初見たときは驚きましたが、カフェの雰囲気に合っていて、違和感がありませんでした。



③大学の雰囲気とあってとても良いです。とってものんびりとした気持ちになりますね。

④寒そうだからもっと暖かくしてあげたい。

⑤遠くから見たら本当に人が座っているのだと思っていました。秋に似合う作品だなと思いました。

⑥本物の人と間違えて怖かった。

この実践には、無機質なテラス全体を温かみのある空間にするという目的があった。その効果が見て取れる記述は①、②である。これらの記述からは、彫刻がカフェという場に置かれることで、空間が温かくユーモラスなものに変化したことが認められる。また、③は大学という場と彫刻が生成する空間を鑑賞者が肯定的に捉えた結果である。これらの反応は、彫刻が場に与えたプラスの効果と捉えることができる。

上記は彫刻が場に与える影響であったが、④、⑤からは彫刻が場から受けた影響が読みとれる。美術館のような、温度が一定で、外界からの影響のない場での展示では鑑賞者はこのような印象は受けないだろう。展示した季節が秋から冬にかけてであったこと、人肌に近い色で着色された等身大の彫刻を、実際に利用客が座る椅子に設置したことが、このような印象を鑑賞者に与えたと言える。また、テラス周辺の木々の紅葉や落葉が、彫刻の色味と調和し、「秋に似合う」という印象を与える結果となった。このような鑑賞者の反応は、その場が元来保持している要素に加え、気温や季節などリアルタイムで変化する要素と、彫刻を複合的に鑑賞した結果である。

その一方で、⑥のような反応もあった。具象であり且つ写実的な彫刻であったこと、夜間もテラスに常設していたことなどが、このような印象を与えた原因であると考えられる。アイデアの段階から、公共性というものを意識していたにもかかわらず、少なからず鑑賞者に不快感を与えてしまったという事実は、不特定多数の人の目に触れる場での作品展開の難しさを表している。

#### (ii) 行動観察による調査

自由記述による調査に加えて、鑑賞者との関わりを行動観察により調査した。

屋外展示に加え、FRP という触れることが可能な素材であったということもあり、鑑賞者の多くが、手で触れる、一緒に写真を撮る、人物像と向かい合って座るなど多様なアプローチにより彫刻と触れ合っていた(図 24)。また、④のように感じ、彫刻にマフラーをかけたり、帽子をかぶせたりする者もいた。これは、鑑賞者が空間的要

素を感じて作品に積極的にアプローチを行ったためである。

このような彫刻と鑑賞者との関係は、美術館でのそれとは異なっていた。美術館では、たとえ写真撮影や作品に触れることなどが許可されている場合であっても、そのような行為は躊躇われる傾向にある。それは、独特の静謐な雰囲気や、来館している人にある程度美術的な知識



(図 24) 鑑賞者の行動

があり、多くの場合、作品に触れることや撮影することが禁じられているという認識を持っているためである。しかし、この事例では、そのような敷居の高さがない上に、美術に対する知識の有無に関わらず、様々な人が鑑賞することができたため、鑑賞者と作品が同じ立ち位置で関わるすることができた。美術館という枠が撤廃されたことで、美術作品として認識しなかった鑑賞者も少なからずいたと思われるが、結果として人と作品との距離が近くなっていたことは確かである。

## 第 2 節 事例②：「第 3 回吉富蔵 ART 展」における調査

### (1) 彫刻の展示実践（場所の選定～構想）

展示会場の賀茂鶴酒造「吉富蔵」は 1937 年建築の木造 2 階建ての酒蔵であり、事例①と同様に、展示場所としての選定条件を満たすものであった。その吉富蔵において、2011 年、「第 3 回吉富蔵 ART 展」が開催され、筆者も作家の一人として参加した。

吉富蔵は、蔵といっても正門から入って、蔵内部までの野外展示スペースもあったので展示可能な範囲は広がった。蔵内部も、入り口正面の広い空間と、醸造タンクや機械類が置かれている空間があったが、筆者は醸造タンクが密集するスペースを展示場所とした（図 25）。醸造タンクは高さ 300cm、直径 200cm 程度の大きさで、薄暗い酒蔵の中で不気味な存在感を醸し出していた。また、その巨大なタンクに囲まれた瞬間、強い圧迫感を体感した。

そこで、筆者はこのタンクから受ける圧迫感を彫刻に取り入れようと考えた。事例①では「意味的要素」「空間的要素」という二つの要素を取り入れて制作したが、今回は二つの要素のうち「空間的要素」を主に取り入れようとした。二つの要素の一つを、意図的に避けることで、どのような結果になるのかを検証しようとしたため

である。

展示スペースの「空間的要素」は主に、

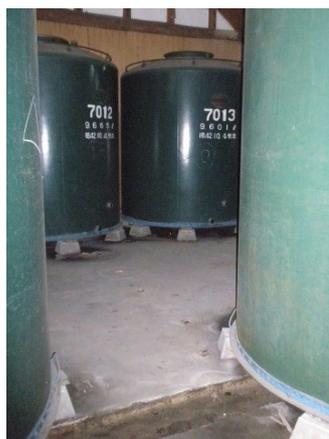
- 1) 高さ 300cm、直径 200cm 程度の緑色の醸造タンク五つに囲まれている。タンクには「△」や「○」などのマークがチョークで書かれている。
- 2) 床面積は約 13.5 m<sup>2</sup>で、コンクリート造りであり、シミやひび割れなども入っている。
- 3) 天井の蛍光灯も消えており、窓には遮光シートのようなものが貼られているので、光はあまり入らず、薄暗く、空気も冷たい。

といったものであった。そして、これらの要素を基に《気がつけば僕だった》というタイトルの作品を構想した。コンクリートの床の上に座る、スーツを着た男性。その男性を囲むように在る巨大なタンクは、社会の圧力であり、「△」や「○」といった評価されてきた人間である。男性はそのような社会の中で、これまでの自身の生き方をふと考えている。酒蔵と直接関係のある主題ではないが、備わっている空間的要素を取り入れ「社会で生きる現代人」を表現しようと試みた。

#### (2) 彫刻の展示実践（制作～展示）

制作は粘土で原型を作り、その原型を石膏にして、着色をするという工程で行った。足を抱え込んだポーズにし、人物をより小さく見せようとした。人物像の下の鉄板は、円柱形のタンク形体と色彩と、類似したものをを用いた。

完成した彫刻をタンクに囲まれた空間の中心の位置に設置した（図 26）。展示期間は 2011 年 11 月 7 日～11 月 18 日までの 12 日間であった。



(図 25) 展示場所



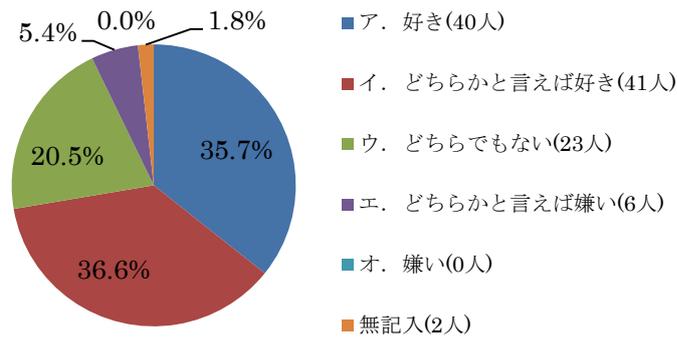
(図 26) 《気がつけば僕だった》

#### (3) 調査結果の考察

作品への鑑賞者の意識調査を行うために、彫刻と場に関するアンケート用紙を用意し、アンケートを実施した。アンケート項目には、作品に対する印象を問う項目（問1）、彫刻が場に適合しているかを問う項目（問2-1、問2-2）、彫刻による場の変化を問う項目（問3-1、問3-2）を設けた。問1では「好き」から「嫌い」の五つの選択肢を設けた。この回答により、作品に対する鑑賞者の印象を導出し、作品の評価、作者と鑑賞者の印象の差異等が判断できる。問2-1では「とても合っていると感じる」から「合っていないと感じる」という四つの選択肢を設けた。この回答により、場に対する彫刻の適合性が判断できる。「合っている」という回答が多い場合、その彫刻は場と適合していると言え、「合っていない」という回答は、場との間に何らかの違和感が生じているということになる。また、この「合っている」という文言は、野外彫刻の場との適合性を調査した、前田・藤井の研究<sup>220</sup>を参考とした。さらに問2-1の関連項目として、その理由を問う問2-2を設けた。これにより、鑑賞者にそのような印象を与えた具体的な造形要素を導出することができる。そして、問3-1では「とても変化していると思う」から「変化していない」という四つの設問を設けた。これにより、彫刻が場を変化させているか否かが判断できる。また、その関連項目として、それが如何なる方向への変化であるかを問う問3-2を設けた。「良く（魅力的に）なったと感じる」という回答が多ければ、その場の雰囲気好転したと判断できる。

アンケートは任意・匿名で行い、調査対象者はプロジェクトに訪れた鑑賞者であった。その結果、計136名の回答が得られ、そのうち有効回答数は112名であった。ここでは、質問に関する結果の考察を行っていく。

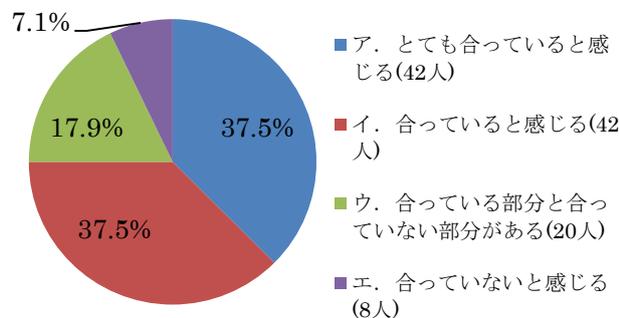
まず、「問1：この作品の印象をお聞かせください。」ではイの「どちらかといえば好き」という回答が41人と最も多く、続いてアの「好き」が40人と次に多かった（グラフ3）。この二つの回答の割合が、72.3%であったことから、多くの鑑賞者はこの作品を肯定的に捉えていることが分かる。「現代人の多くがかかえる心の闇や不安をとてよく表現できた作品と感じました。（48歳女性：アと回答）」といった趣旨の感想が多かったことから、筆者の表現しようとした、現代人の悩みや、孤独感といったものが、作品から鑑賞者に伝わり共感を得ていることが読み取れる。



(グラフ 3) 問 1 の結果

その一方で、エの「どちらかといえば嫌い」という鑑賞者も 6 人いた。その理由としては「さみしい感じがしたので。(29 歳女性：エと回答)」「リアルな印象が何となく気味悪い。(60 歳男性：エと回答)」などがあつた。薄暗い展示場所に人物像を設置することで、「怖い」「さみしい」といった印象を鑑賞者に与えてしまったのだろう。

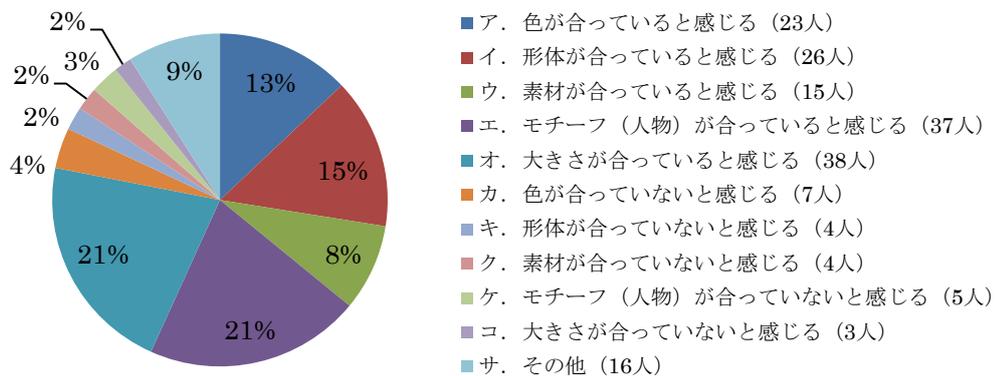
次に「問 2-1：この作品がこの空間（醸造タンクが置かれた酒蔵）に合っていると感じますか。」では、アの「とても合っていると感じる」が 42 人、イの「合っていると感じる」が 42 人であり、場に「合っている」と感じた回答者が 75.0%であつた（グラフ 4）。



(グラフ 4) 問 2-1 の結果

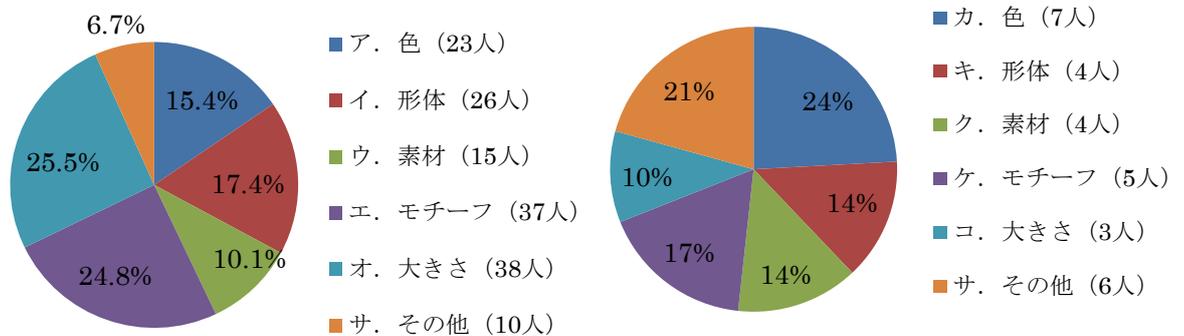
ウの「合っている部分と合っていない部分がある」と回答した人も 20 人と多かったが、エの「合っていないと感じる」が 8 人であつたことから、鑑賞者の多くは、彫刻と場との一体感や調和を感じとつていたと言える。

問 2-1 の理由を問う「問 2-2：その理由をお聞かせください（複数回答可）」の結果は以下のようなつた（グラフ 5）。



(グラフ 5) 問 2-2 の結果

また、この結果を、合っているという回答と合っていないという回答に分けると「グラフ 6」「グラフ 7」のようになった。



(グラフ 6) 合っているという回答の理由

(グラフ 7) 合っていないという回答の理由

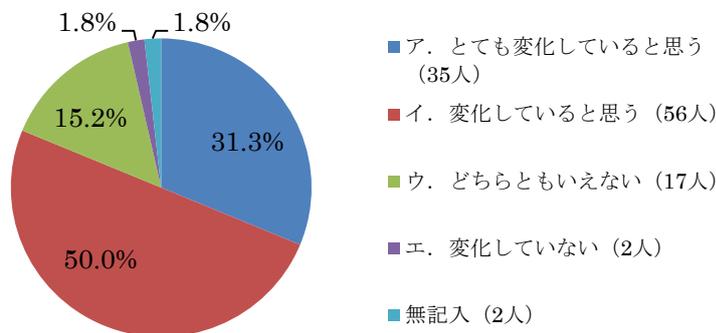
全体では、オの「大きさが合っていると感じる」が 38 人と最も多く、エの「モチーフ (人物) が合っていると感じる」が 37 人と次に多かった。「作品のうずくまっていたさみしそうな感じとタンクが周りであって閉鎖されているような感じがある。(19 歳女性：オと回答)」といったような理由から、醸造タンクに囲まれているという空間的要素と、モチーフの大きさや、ポーズとの関係を鑑賞者が感じとっていたことが窺える。

しかし一方で、「場所との繋がりが無いように思う。(28 歳男性：サと回答)」「酒蔵にある意味が理解できない。(33 歳男性：サと回答)」といった意見もあり、数名の鑑賞者には「そこにある意図を感じない」と捉えられたのである。ではなぜこのような結果になってしまったのだろうか。その原因として「意味的要素の欠如」と「空間的要素の度合い」が考えられる。

まず、「意味的要素の欠如」であるが、本作品では、意図的に作品の中に意味的要素を盛り込まず、空間的要素を取り入れた作品を構想した。そのため、彫刻は酒蔵や酒といった要素との関連性が無いものとなった。この欠如が鑑賞者に酒蔵にある意味を感じさせないといった印象を与えたと考えられる。

次に、「空間的要素の度合い」であるが、実践では空間的要素を十分に考慮したつもりであったが、その場に既存のタンクや、柱などに直接接触させるといった方法をとったわけではなかった。事例①では、人物の背中や臀部をカフェに既設の椅子の形に合わせることによって、視覚的にその場と不可分な関係を構築した。しかし、今回はあくまでも大きさやポーズ、色彩を合わせることに留まっていた。その結果、鑑賞者が、そのような印象を彫刻から受けたのではないだろうか。

続いて、「問 3-1：作品が展示されることで、この空間全体の雰囲気は変化していると思いますか。」では、イの「変化していると思う」が 56 人と最も多く、続いてアの「とても変化していると思う」が 35 人と次に多かった。変化していないと回答した鑑賞者は 2 人に留まり、多くの鑑賞者が、彫刻が周囲の空間に及ぼす変化を感じ取っているという結果となった（グラフ 8）。



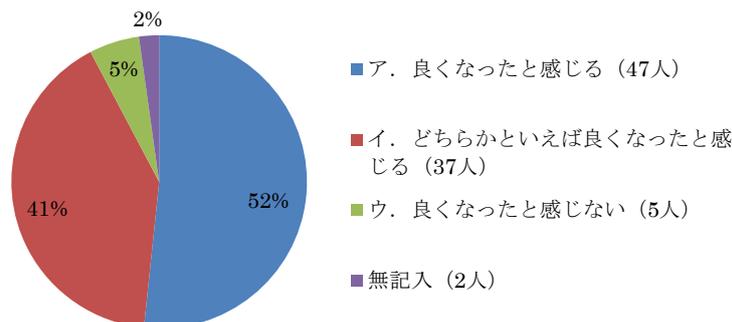
(グラフ 8) 問 3-1 の結果

主な理由としては「無機質な空間から感情が生まれる。(33 歳女性：イと回答)」「建物や古い道具も作品のように語りかけてくる。(59 歳男性：イと回答)」といったものであった。人物というモチーフが空間を有機的なものにし、そのフォルムが場を作品の一部として取り入れることに成功していた。

また、中には「いい意味で変化していないとも思える。場の雰囲気はそのままで、うまく作品がそこに入り込んでいるようだったから。(24 歳女性：ウと回答)」といった意見もあり、変化ではなく、むしろ場と調和しようとするものとして、彫刻を捉え

た鑑賞者もいた。筆者は、場を変化させることを目的としていたが、タンクの色彩や大きさ等を考慮した造形要素が、調和性を有していたものと考えられる。

最後に問 3-1 の関連質問である「問 3-2：アまたはイを選択された方へ、作品が展示されることでこの空間が良くなったと感じますか。」では、アの「よくなったと感じる」が 47 人と最も多く、続いてイの「どちらかといえば良くなったと感じる」という回答が 37 人であった（グラフ 9）。



（グラフ 9）問 3-2 の結果

その理由として「明るくなったように思う。（47 歳女性：アと回答）」「ただの空間が、くぎられた場所になったように感じた（51 歳女性：アと回答）」といったものがあった。以上から鑑賞者の半数以上は彫刻が展示されて、空間が良い方に変化したと感じており、彫刻を展示することで空間が、元の空間以上に魅力的な空間になったと感じている鑑賞者が多いと言える。

### 第 3 節 事例③：「Art in 酒蔵 2012」における調査

#### (1) 彫刻の展示実践（会場下見～構想）

「Art in 酒蔵 2012」は 2012 年 9 月 15 日（土）～9 月 23 日（日）にかけて、東広島市西条酒蔵通りで行われたアート・プロジェクトで、2011 年に続き 2 度目の開催であった。概要としては、広島県東広島市西条の酒蔵通りを舞台に、アート作品の展示をメインとし、各種ワークショップやライブアートなどを行うものである。このプロジェクトでは西条にある 9 つの酒蔵を会場とし、作品展示が行われた。筆者は、実行委員として運営に携わりつつ、作家の一人として参加した。

各酒蔵の下見後、賀茂輝酒造株式会社の酒蔵内部および併設された日本家屋の玄関部を展示場所を選定した（図 27）。賀茂輝酒造株式会社は 1895 年（明治 28 年）創業の歴史ある蔵元であり、その酒蔵は展示場所としての選定条件を満たすものであった。



その場の中でも、筆者は、酒蔵と日本家屋を結ぶ通路にある、古い和箆笥に着目した。醸造タンクなどの酒造りに関わるものではないが、和箆笥は、長年この酒蔵で使用されていた雰囲気があった。しかし、現在は本来の用途では使用されていないように見えた（図 28）。そこで、この和箆笥のある空間を使い、かつて、この和箆笥を利用していた人々の生活の記憶を蘇らせようと考え、《あの子の記憶》というタイトルの作品を構想した。

タイトルの「あの子」とは、和箆笥を使用していた幼い女の子をイメージしたものである。かつては、この和箆笥にも少女やその家族の衣服が入れられており、生活の中で、必要不可欠な存在であったという物語を構想した。そのような和箆笥の記憶を小さなワンピースと、引き出しからはみ出るワイシャツで表現しようと考えた。また透明な素材を使用することで、そこに存在しているにも関わらず、おぼろげな“記憶”として表現しようとした。また、その少女の痕跡を併設されている日本家屋にも表そうと思い、透明な小さな靴を玄関部に設置することにした。《あの子の記憶》はフィクションでありながらも、酒蔵の歴史や、和箆笥や玄関の形体、それらの日常生活での機能、といった意味的要素と空間的要素を取り入れた作品である。



(図 27) 酒蔵内部



(図 28) 展示場所

## (2) 彫刻の展示実践（制作～展示）

制作は粘土で原型を作り、その原型を石膏型にして、透明 FRP を流すという工程で行った。和箆笥からはみ出たワイシャツは、和箆笥との接続部分と合うようにその厚みを調節していった。

完成した彫刻を箆笥のある空間および玄関に設置した（図 29～図 31）。展示期間は 2012 年 9 月 15 日～23 日の 9 日間であった。

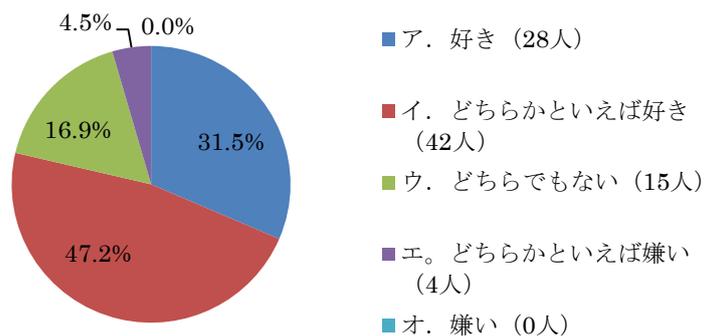


(図 29～図 31) 《あの子の記憶》

### (3) 調査結果の考察

事例②と同様の調査項目によるアンケートを実施した。アンケートは任意・匿名で行い、調査対象者はプロジェクトに訪れた鑑賞者であった。その結果、計 91 名の回答が得られ、有効回答数は 89 名であった。以下、質問に関する結果の考察を行っていく。

まず、「問 1：この作品の印象をお聞かせください。」の結果は以下ようになった(グラフ 10)。



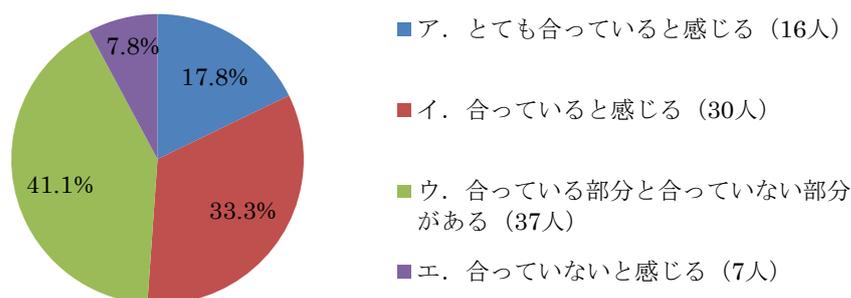
(グラフ 10) 問 1 の結果

イの「どちらかといえば好き」という回答が 42 人と最も多く、アの「好き」という回答が 28 人で次に多かった。この 2 つの回答を合わせると全体の約 78%であることから、多くの鑑賞者はこの作品を肯定的に捉えていることが分かる。主な理由には「和風建築独特の暗さの中で印象的だった。(36 歳男性：アと回答)」「日常的な風景を新鮮に見せてくれる。(29 歳男性：アと回答)」「何か古い記憶を呼び出しそうで面白い。(60 歳男性：アと回答)」といったものがあった。筆者が蘇らせようとした場の記憶を、鑑賞者が感じとっていることがこれらの回答から窺える。

その一方で、エの「どちらかといえば嫌い」という鑑賞者も数名見られた。その理由としては「作品として分かりにくい。(22 歳男性)」「少し物悲しい感じがするため。

(27歳男性)」といったものであった。また、エの回答者ではないが自由記述の欄に、「服の方が和筆笥とセットになっており原爆をイメージし、負の感情を持ってしまう。(24歳女性：イと回答)」という鑑賞者もいた。場をより広く解釈した場合の広島という場所性が、透明の少女の服から受ける印象に影響を与えていた。

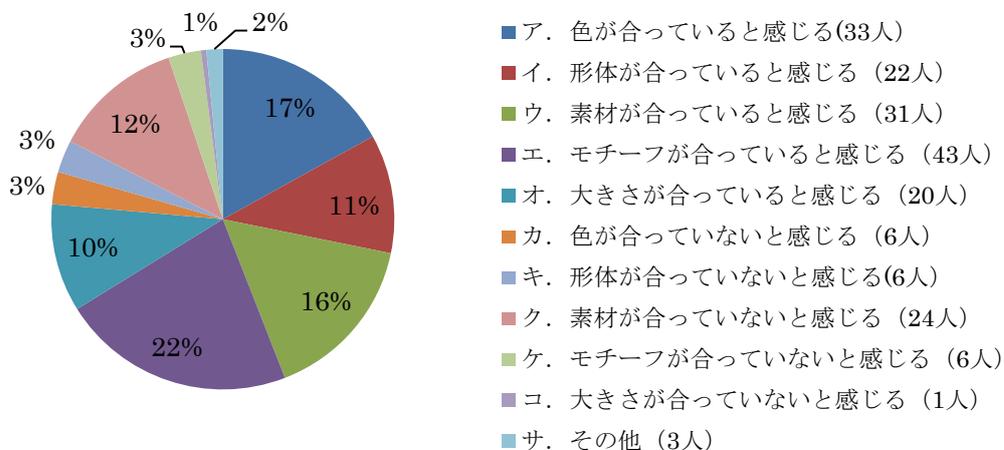
次に「問2-1：この作品がこの空間（酒蔵および日本家屋の玄関）に合っていると感じますか。」の結果は以下の通りであった（グラフ11）。



(グラフ11) 問2-1の結果

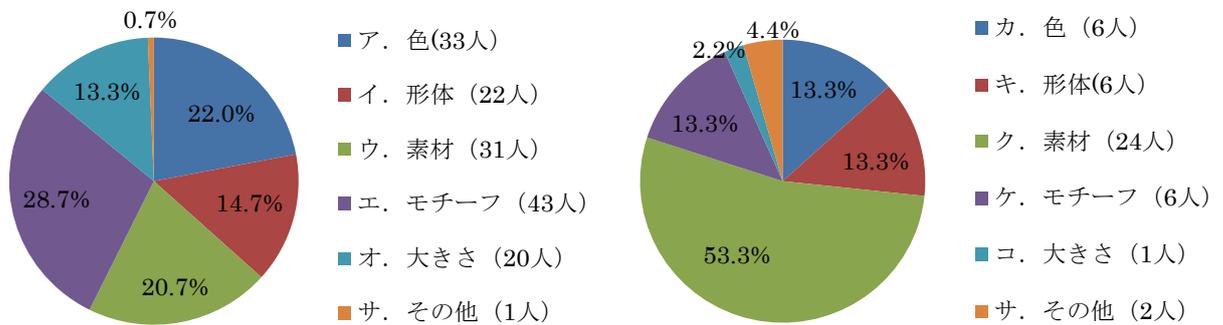
イの「合っていると感じる」が30人、アの「とても合っていると感じる」が16人であり、場に「合っている」と感じた回答者が5割以上であった。一方で、ウの「合っている部分と合っていない部分がある」が37人で全体の41.1%を占め、エの「合っていないと感じる」と合わせると約49%になることは、彫刻が場と合っていない部分があると感じた鑑賞者が少なからずいたことを表している。その理由に関しては次の問2-2の部分で触れていく。

問2-1の理由を問う「問2-2：その理由をお聞かせください（複数回答可）」の結果は以下のとおりであった（グラフ12）。



(グラフ12) 問2-2の結果

そして、これらの回答を、合っていると回答したものと、合っていないと回答したものに分けると以下のようになった（グラフ 13、グラフ 14）。

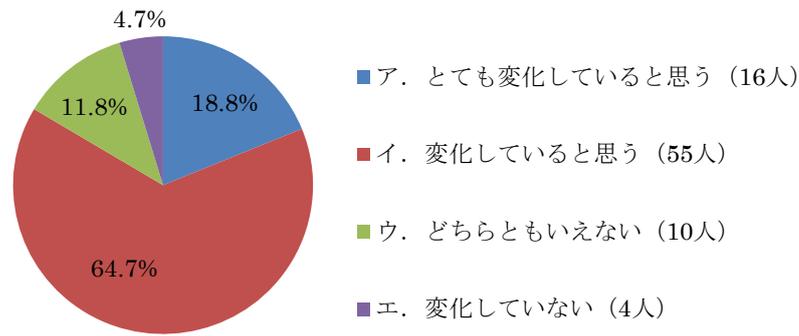


(グラフ 13) 合っているという回答の理由 (グラフ 14) 合っていないという回答の理由

合っている理由としては、エの「モチーフが合っている」という回答が 43 人と全体の 28.7%を占めていた。続いて、色（33 人：22.0%）、素材（31 人：20.7%）、形体（22 人：14.7%）、大きさ（20 人：13.3%）、サ. その他（1 人：0.7%）となった。モチーフが合っているという回答が多かった理由としては和箆笥と衣服、玄関と靴といった、場とモチーフとの関わりが明確であり、それが鑑賞者に伝わり易かったためと考えられる。

一方、合っていない理由としては、クの「素材があっていない」という回答が 24 人と全体の 53.3%を占め、以下は色（6 人：13.3%）、形体（6 人：13.3%）、モチーフ（6 人：13.3%）、その他（2 人：4.4%）、大きさ（1 人：2.2%）という結果であった。注目したいのは、素材という理由を挙げた鑑賞者が過半数を占めた点である。木製の和箆笥および木造の日本家屋に透明 FRP といった科学的素材を合わせたことが、この場と彫刻との差異を生み出し、鑑賞者に違和感を与えたと言える。ただ、素材を理由とした回答者の記述を見てみると、「合っていないところが逆にいいと思います（23 歳女性）」「合っていないというか他素材なのでとても不思議で面白いと感じた。（36 歳女性）」というように、場と合っていないということを、一つの効果として捉えている鑑賞者も多かった。

続いて、「問 3-1：作品が展示されることで、この空間全体の雰囲気は変化していると思いますか。」の結果は以下のようになった（グラフ 15）。

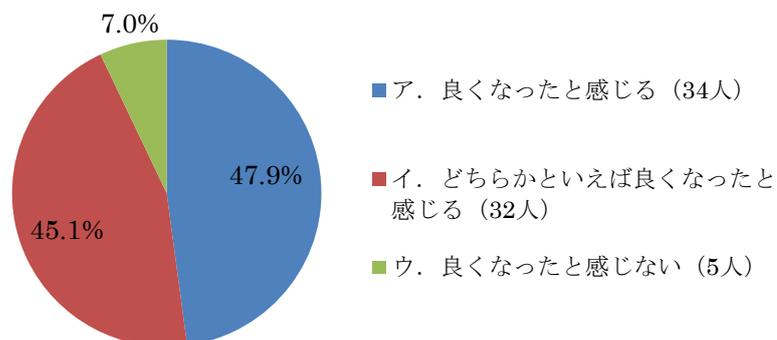


(グラフ 15) 問 3 - 1 の結果

イの「変化していると思う」が 55 人と全体の 64.7%を占め、アの「とても変化していると思う」の 18.8%と合わせると、約 83%に及んだ。このことから大多数の鑑賞者は彫刻が置かれることで、空間が変化していると感じていることが分かる。その理由としては「非日常的な空間になっている。(27 歳女性：アと回答)」「古く伝統のある家と透明感のある作品が一つの物語を作っているよう。(53 歳女性：イと回答)」「透明な衣服は日常にないものなので、不思議な世界に変わっていると思います。(24 歳男性：イと回答)」「普通の日本家屋が違ったものに見えたから(21 歳女性：イと回答)」といったものであった。これらの回答は、単なる酒蔵の通路や玄関が、日常とは異なる芸術的な空間へ変化していると鑑賞者が捉えた結果である。

また、ウまたはエの回答には「空間に合っていてとても馴染んでいるから変化が感じられなかった。(ウと回答：24 歳女性)」「変化はしていないと思う。この空間の力があって輝いているように見えたので。(エと回答：19 歳女性)」「印象的ではあるのに馴染んでいるので良い意味で変化していない。(36 歳男性：エと回答)」といったものもあった。これらの鑑賞者は、彫刻を場と調和するものとして捉えていた。

最後に問 3-1 の関連質問である「問 3-2：アまたはイを選択された方にお聞きします、作品が展示されることで、この空間が良く（魅力的に）なったと感じますか。」の結果は以下のとおりである（グラフ 16）。



(グラフ 16) 問 3 - 2 の結果

アの「よくなったと感じる」が 34 人で 47.9%と最も多く、続いてイの「どちらかといえば良くなったと感じる」が 32 人で 45.1%であった。「よくなったと感じない」は 5 人（7%）にとどまり、変化があったと答えた回答者の 90%以上は彫刻が空間に良い影響を及ぼしていると感じていた。その主な理由としては「箏箏だけだと殺風景な感じだが作品があると酒蔵にも関わらず生活感を感じる。（54 歳男性：アと回答）」「古い民家に新しい空気が流れ込んでいる感じがしました。作品が輝いていて、未来への光を感じます。（47 歳女性：アと回答）」「何気なく通り過ぎる空間が新鮮に目に入ってきて、周りの物にも目が留まる（49 歳女性：イと回答）」といったものであった。この結果から、彫刻が展示されることで、その空間が元の空間以上に魅力的な空間に変化したと言える。

#### 第 4 節 事例④：「ART in 酒蔵 2013」における調査

##### (1) 彫刻の展示実践（会場下見～構想）

「Art in 酒蔵 2013」は 2013 年 8 月 24 日（土）～9 月 1 日（日）にかけて、東広島市西条酒蔵通りで行われたプロジェクトで、概要は事例③とほぼ同様である。筆者は 2012 年に続き作家としてプロジェクトに携わった。

各蔵の下見後、展示場所を賀茂鶴酒造株式会社の 1 号蔵の内部に決定した（図 32）。賀茂鶴酒造株式会社は 1623 年（元和 9 年）創業の歴史ある蔵元で、その蔵の佇まいは歴史を感じさせる荘厳なものであった。

筆者は広い蔵の内部でも、入り口付近の塗装が剥がれモルタルがむき出しになっている部分と彫刻を関わらせることにした。その理由としては、場の素材性との関わりをより重視しようと考えたためである。前節で述べたとおり、事例③の調査結果では、「素材が合っていないと感じる」と回答した鑑賞者が 24 人（全回答者の約 27%）に上った。そして、その結果は木造の蔵に FRP という素材を使用した彫刻を展示したことに起因していた。また、事例①～事例③では、場に備わっている素材と同一素材を使用した彫刻を用いていなかった。よって、事例④では、床と同一素材の彫刻の実践を試みることで、それによる鑑賞者の反応の変化に注目することにした。

そのような観点から、筆者は《酔いて溶くる》というタイトルの作品を構想した。彫刻はスーツを着た酔客が、転んで床に倒れた瞬間を切り取ったようなポーズの人物像であり、左腕と酒瓶の一部は、床に沈んでいる。この、彫刻の一部を場に溶け込ま

せるような表現によって場との境界をより曖昧にし、鑑賞者の視点を彫刻から場へと延長したいと考えた。そして、素材には床と同様にモルタルを用いることで、場との一体感をより強く感じることを目指した。

### (2) 彫刻の展示実践（制作～展示）

制作は粘土で原型を作り、その原型を石膏型にして、そこにセメントと砂利を混ぜたモルタルを流すという工程で行った。

完成した彫刻を賀茂鶴1号蔵に展示した（図33）。展示期間は2013年8月24日～9月1日の9日間であった。



（図32）展示場所

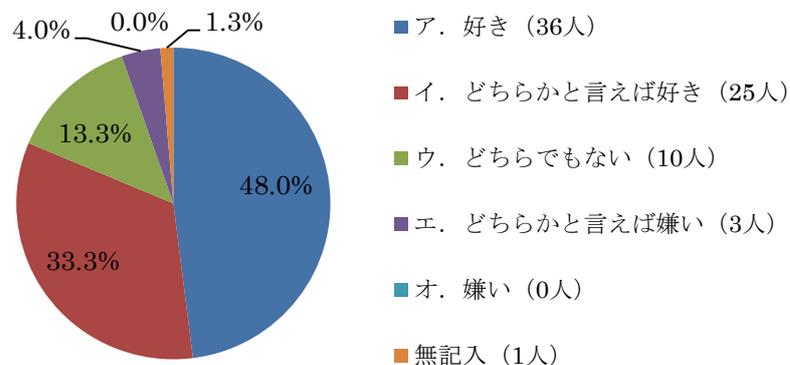


（図33）《酔いて溶くる》

### (3) 調査結果の考察

事例②、③同様、彫刻と場に関するアンケートを実施した。今回は、事例②、③で使用した項目に加え、「問2-3」に鑑賞者の「合っている」という感覚をより明確にする項目を設けた。アンケートは任意・匿名で行い、調査対象者はプロジェクトに訪れた鑑賞者であった。その結果、計76名の回答が得られ、有効回答数は75名であった。以下、各質問に関する結果の考察を行っていく。

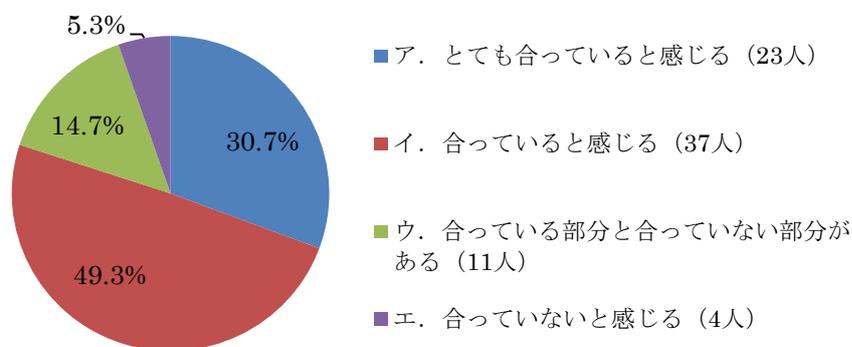
まず、「問1：この作品の印象をお聞かせください。」の結果は以下のようになった（グラフ17）。



（グラフ17）問1の結果

アの「好き」という回答が 36 人で最も多く、続いてイの「どちらかといえば好き」が 25 人と次に多かった。この 2 つの回答を合わせると全体の約 85% であることから、鑑賞者が作品をおおむね肯定的に捉えていることが分かる。主な理由には「会場の雰囲気合っている。(35 歳男性：アと回答)」「動きが感じられて酔いの雰囲気が綺麗。場と調和していると思う。(18 歳女性：アと回答)」「無色での表現と形。(61 歳女性：アと回答)」といったものがあった。彫刻のフォルムや色彩などの造形要素を指摘する一方で、場との関わりによって、作品から受ける印象が左右されていることがこれらの回答から読み取れる。

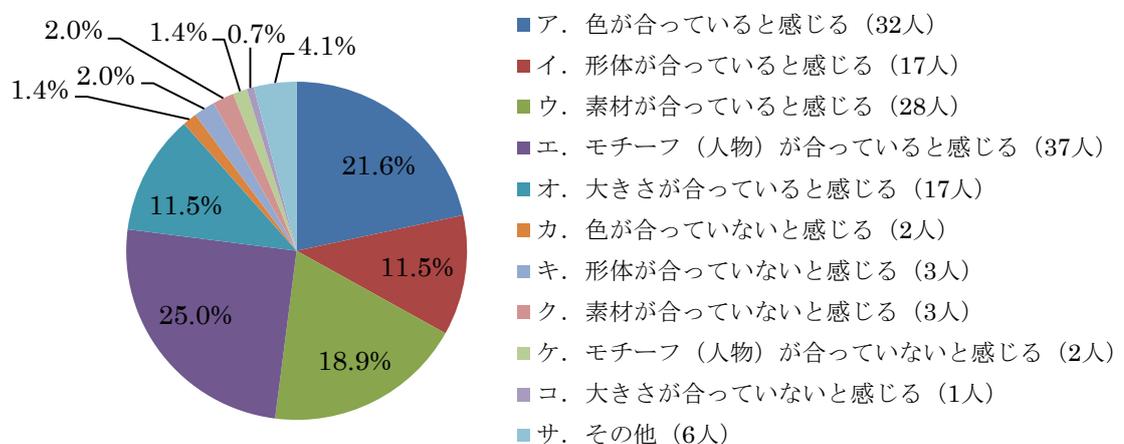
次に「問 2-1：この作品がこの空間（酒蔵）に合っていると感じますか。」の結果は以下のとおりであった（グラフ 18）。



(グラフ 18) 問 2-1 の結果

イの「合っている」が 37 人、アの「とても合っている」が 23 人であり、場に「合っている」と感じた回答者が全体の約 80% であった。この割合は事例②～④を通して最も高いものであった。特に、事例③と比較すると約 30% も増加していた。

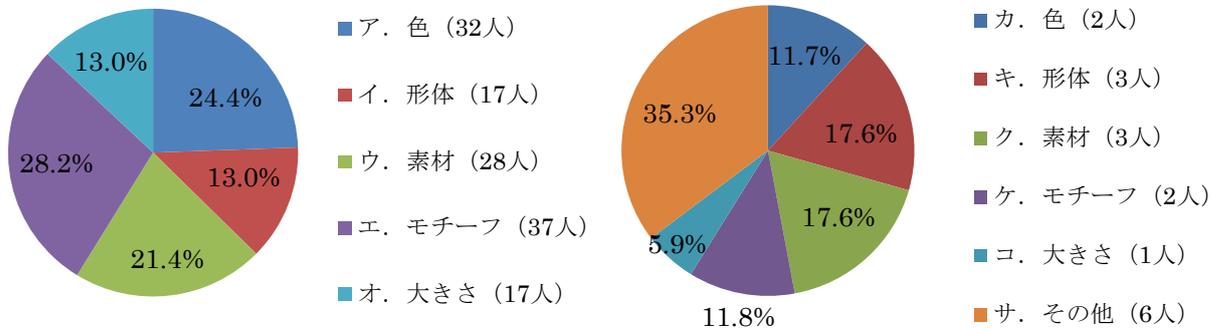
問 2-1 の理由を問う「問 2-2：その理由をお聞かせください（複数回答可）」の結果は以下のとおりであった（グラフ 19）。



(グラフ 19) 問 2-2 の結果



そして、これらの回答を、合っていると回答したものと、合っていないと回答したものに分けると以下のようなになった（グラフ 20、グラフ 21）。



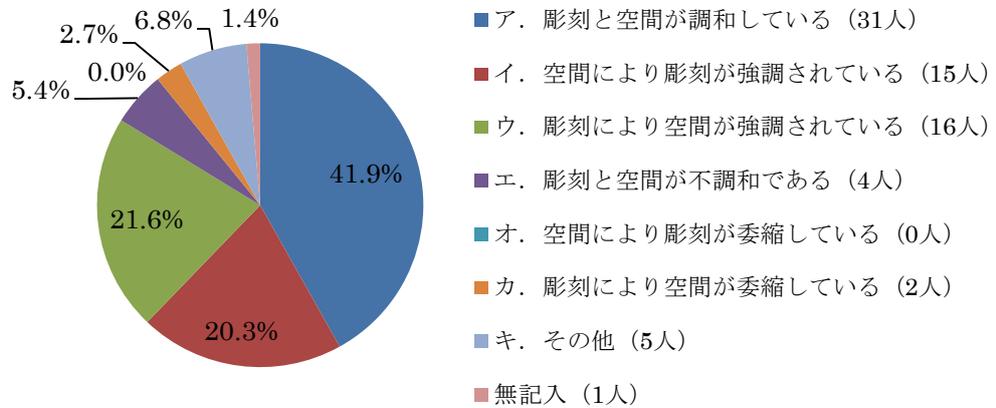
（グラフ 20）合っているという回答の理由 （グラフ 21）合っていないという回答の理由

合っている理由としては、エの「モチーフが合っている」という回答が 37 人（28.2%）と最も多く、続いて、色（32 人：24.4%）、素材（28 人：21.4%）、形体（17 人：13%）、大きさ（17 人：13%）、となった。一方、合っていない理由としては、サの「その他」が 6 人と全体の 35.3%を占め、以下は形体（3 人：17.6%）、素材（3 人：17.6%）、色（2 人：11.7%）、モチーフ（2 人：11.8%）、大きさ（1 人：5.9%）という結果であった。

素材の項目に着目すると、「グラフ 19」に関しては事例②の結果に比べて、合っているという回答が約 11%増加している（事例③の結果と比べると約 3%の増加）。また、「グラフ 21」では事例③の結果と比べて合っていないという回答が約 36%減少している（事例②の結果と比べると約 4%の増加）。また、同グラフでは素材が合っていないと回答した鑑賞者は 3 人に留まった。この人数が全鑑賞者の 2%程度であることから、素材に関して場との違和感を覚えた鑑賞者はほぼいなかった。この結果から、床面を構成する素材と同一素材を彫刻に用い、素材に関する彫刻と場の境界が取り払われることで、鑑賞者が作品をより場を取り込んだものとして意識したと言える。鑑賞者の「会場の床の色と合っていることで、空間と一体化しているから（23 歳女性：ア、ウと回答）」「素材と空間の一体感が楽しかった（28 歳男性：ア、ウ、エ、オと回答）」といった、「一体」という言葉からも、そのような意識が窺える。

そして、鑑賞者の感覚をより明確にするための「問 2-3：あなたの感じた「合って

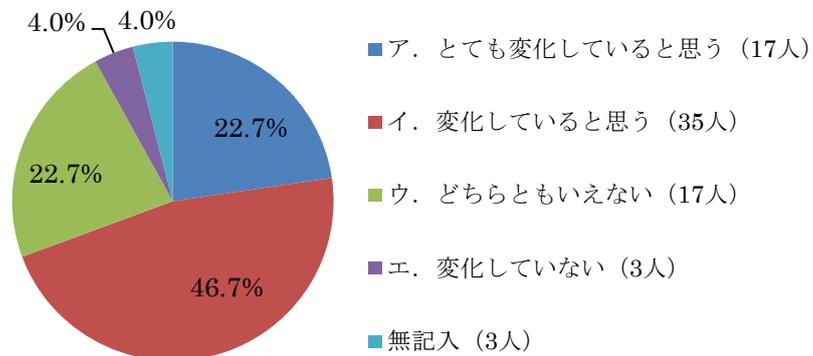
いる」または「合っていない」という感覚にいちばん近いものを○で囲んでください。」の結果は以下のようになった（グラフ 22）。



（グラフ 22）問 2-3 の結果

アの「彫刻と空間が調和している」が 31 人（41.9%）と最も多く、次にウの「彫刻により空間が強調されている」が 16 人（21.6%）、イの「空間により彫刻が強調されている」が 15 人（20.3%）と続いた。これにより、鑑賞者の合っているという感覚は、本調査の場合は「彫刻と空間の調和」によるところが大きいことが明らかになった。これは、色、素材、モチーフが酒蔵という場に、沿うように選定されていたことに起因する。つまり、酒蔵と関連した酔客や酒瓶というモチーフの選択や、場と同一の素材の使用により、彫刻の造形要素は調和性を有し、場と同化する方向性が強くなったと思われる。その影響は続く問 3-1 にも表れている。

「問 3-1：作品が展示されることで、この空間全体の雰囲気は変化していると思いますか。」の結果は以下のようになった（グラフ 23）。



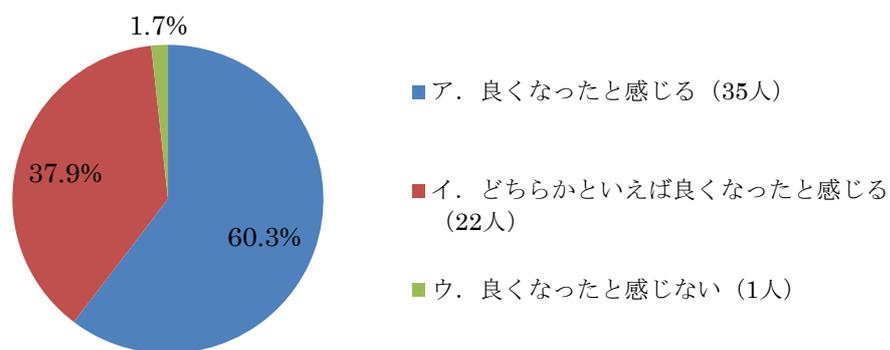
（グラフ 23）問 3 - 1 の結果

イの「変化していると思う」が 35 人と全体の 46.7 %を占め、アの「とても変化し

ていると思う」の 22.7%と合わせると、約 70%に上り、過半数以上の鑑賞者が空間に変化があったと捉えている。しかしその一方で 20 人 (26.7%) の鑑賞者がウの「どちらともいえない」、エの「変化していない」と回答したことにも注目したい。

この間に関してウまたはエと回答した鑑賞者の割合は、事例②の調査では約 14%、事例③の調査では約 17%であったことから、どちらと比較しても 10%程度増加している。この結果は、前述した彫刻と場が調和していると捉えた鑑賞者の割合が増加したと関係している。ウまたはエと回答した理由として「調和しすぎているのかなとも思う。(21 歳女性：ウと回答)」「色が地面と同じ色だから。(36 歳男性：エと回答)」「彫刻作品の素材と床がマッチしているため。(25 歳女性：ウと回答)」といったものがあつた。これらの回答からは、彫刻の造形要素が調和性を有しているが故に、空間を変化させるに至っていないと複数の鑑賞者が感じていることが分かる。つまり、造形要素を場に沿わせることで、場と合っていると認識する鑑賞者は増加したが、その一方で場に変化が起きたと感じた人の割合は減少したのである。この結果は、同化という方向性は、場と合っているという印象を鑑賞者に抱かせやすいが、その分、場への影響力は弱いことを表している。

最後に「問 3-2：アまたはイを選択された方にお聞きします、作品が展示されることで、この空間が良く (魅力的に) なったと感じますか。」の結果は以下のとおりである (グラフ 24)。



(グラフ 24) 問 3 - 2 の結果

アの「よくなった感じる」が 35 人で 60.3%と最も多く、続いてイの「どちらかといえば良くなったと感じる」が 22 人で 37.9%であった。「よくなったと感じない」は 1.7% (1 人) であった。この結果より、空間に変化があったと捉えているほぼ全ての鑑賞者が、魅力的な空間になったと感じていることが分かる。主な理由としては「蔵

ただだと無機質な感じがするが、このモチーフによって、酒→酔うというイメージがわき、面白味が加わってみることができるから。(31歳女性：イと回答)「酒というイメージが具体的になっているので。(25歳男性：アと回答)」「一見無機質な酒蔵に人間味が加えられて、不思議な世界に来たような気分になるため。(22歳女性：アと回答)」といったものであった。同化の方向性が強い彫刻と言えど、酒蔵のイメージや雰囲気をも具体化させたことにより、空間の魅力を向上させる存在となっていた。

## 第5節 成果と課題

本章第1節から第4節の調査および考察により、以下のような成果と課題が明らかになった。

### (i) 複合的な鑑賞

鑑賞者がサイト・スペシフィック彫刻を見る場合、場と彫刻を複合的に捉えているという傾向があった。例えば、事例①の自由記述調査の欄に多かった「雰囲気に合っている」「彫刻が寒そうである」という意見や、彫刻の前の椅子に座って彫刻と対面するなどの行為は、鑑賞者がカフェという空間、外気温、時間といった彫刻の周辺環境を、鑑賞する際の構成要素として認識した結果である。また、事例②～④を通じて、彫刻と空間が合っている、または、彫刻によって空間が変化していると回答した鑑賞者が過半数を超えていることや、「彫刻がなければ何でもない空間が、この作品があることで空間に意味が生まれている」(事例②：23歳女性)「古く伝統のある家と透明感のある作品が一つの物語を作っているよう。」(事例③：53歳女性)「床と面しているので、床自体がとても気になった。」(事例④：28歳女性)といった記述からも、彫刻と場を複合的に捉えていることが窺える。このような鑑賞者の反応は、場を作品の一部とすることや、借景とすることによって形成されるサイト・スペシフィック彫刻特有のものと言える。

### (ii) 親和性

「親和性」とは、本来は「或る物と特に親しみ結びつきやすい性質」<sup>221</sup>のことを指すが、美術の領域に置き換えれば、作品が「鑑賞者と結びつきやすい性質」と解釈できる。事例①における、彫刻に直接手で触れる、気温の低さを感じて像にマフラーをかけるといった鑑賞者の行為は、作品がこの親和性を有していたため引き起こされた。

親和性が生まれる背景には「親和力」が関係している。親和力とは「親和性の原因をなす力」<sup>222</sup>であるが、事例①で言えば、台座がなく、鑑賞者と彫刻の立場が対等であったことや、美術館のように入り口が設けられておらず、どこからでも近づいて鑑賞できたこと、触れることが可能な素材であったこと、カフェのテラスという開放的な空間であったことなどの複数の要因が親和力であると考えられた。事例②～④では事例①ほどの親和性は見られなかったが、やはり直接手で触れることや、作品と共に写真を撮る鑑賞者は多かった。事例①と比べて積極的に作品と関わろうとする鑑賞者が少なかった理由としては、酒蔵という場所性や作品のテーマがこの親和性を生み出すに至らなかったと考えられる。つまり、場および彫刻に備わっていた親和力が弱かったと言える。

また、親和性による、作品と人との密接な関わりは、いくつかの課題も孕んでいる。例えば、事例①の人物像にマフラーや帽子をかぶせるという行為は、「(作品として)愛されている」と捉えることもできるが、第三者に干渉されたという捉え方もできるだろう。作品の敷居が低くなり鑑賞者との距離が近くなることによって、親密に関わりあうことができると同時に、美術作品としての価値や意義が低下してしまうという危険性も孕んでいる。

### (iii) 要素による印象の差異

各事例における、意味的要素と空間的要素の関係性のパターンを表にすると以下のようになる(表8)。

<div style="text-align: center;">意味的要素</div> <div style="text-align: center;">空間的要素</div>	取り入れている	取り入れていない
取り入れている	<b>作品A</b> <small>(※事例①、③、④の作品)</small>	<b>作品B</b> <small>(※事例②の作品)</small>
取り入れていない	<b>作品C</b>	<b>作品D</b> <small>(「サイト・スペシフィック彫刻」ではない)</small>

(表8) 二つの要素に応じた作品タイプ

作品Aのタイプは意味的要素、空間的要素の両方を取り入れている事例①、③、④の作品、作品Bのタイプは空間的要素のみを取り入れている事例②の作品である。また、三次元空間に形成するサイト・スペシフィック彫刻において空間的要素を取り入

れず制作することはほぼ不可能なため実践は行っていないが、作品 C のタイプは意味的要素のみを取り入れているのものである。そして、それらの要素を取り入れているものは、サイト・スペシフィック彫刻ではない作品 D のタイプである。

調査結果からタイプごとの、鑑賞者の受け取り方を考察する。作品 A のタイプは二つの要素の両方を取り入れているため、場への帰属性が最も強いタイプである。事実、事例①では、作品存在を否定する記述はなく、彫刻と場の結びつきを肯定的に捉えている記述が多くみられた。また事例④の「問 2-1」では、80.0%の鑑賞者が場と合っていると回答しており、アンケートを実施した事例の中では最も高い割合であった。ただ、同じく A のタイプの事例③では、合っていない部分もあるという回答も 5 割近く見られた。この結果から、二つの要素を考慮した場合でも、ある造形要素が異化性を持っていれば、合っていないという印象を与える可能性が推察できる。また、合っているという印象を与えた要因に関しては、事例③、④共に、「エ. モチーフ」、「ア. 色彩」、「ウ. 素材」の順に割合が高く、とりわけモチーフが理由の約 3 割を占めていることから、A のタイプの具象彫刻の帰属性の判断に関しては、モチーフと場との関係が大きな要因となっていた。

一方、作品 B のタイプは、空間的要素を取り入れているため、その場の物理的な要素との結びつきが強い作品である。事例②の「問 2-1」においては、75.0%の鑑賞者が場と合っていると感じていたが、その理由については、「オ. 大きさ」が最も多く、空間的な部分との繋がりに鑑賞者の意識が向かっていたと言える。ただ、「この場所とのつながりがないように思います。」(28 歳男性)、「酒蔵という特別な空間においてはあまりに私的な印象。ホワイトキューブや草場に置いたほうが映えるのでは。」(22 歳女性)といった回答も見られた。これは、意味的要素を取り入れていることに加え、彫刻が場の空間的要素に対して、直接的に接触していなかったことも原因の一つと考えられる。前章の調査では、意味的要素を取り入れずとも、既設の物体を覆うことにより、場と彫刻の結びつきが強く感じられる作品が見られた(作品⑩や作品⑭等)。意味的要素を考慮しない作品においても、このような方法により、場との結びつきを強くすることが可能である。

そして、作品 C のタイプに関しては仮説となるが、意味的要素を取り入れているため、その場に展示してある意味や意図が鑑賞者に伝わり易いと思われる。しかし、空間的要素を取り入れていないため、その場との物理的な関わりが薄いため、場を構成

する素材や、展示規模、周囲の色調等によって、彫刻と場との間に意図していない不調和が生まれるだろう。

#### (iv) 混在する二つの性質

前章で、彫刻の場に対するアプローチは「同化」と「介入」と述べ、それらは、「調和性」と「異化性」という二つの性質に起因するものであるとしたが、サイト・スペシフィック彫刻にはこの二つの性質が混在している。

例えば、事例②の作品は意味的要素を取り入れなかったため、主題、モチーフ、素材に関しては異化性を持つものであった。しかし、醸造タンクの色味や大きさなどを考慮に入れた上で、色彩や大きさ、ポーズなどを選択したため、調和性も生まれていた。また、事例③の作品のモチーフや形体は調和性を有するものであったが、素材に関しては異化性を有していた。事例④の作品はモチーフ、色彩、素材に調和性を持つものであったが、その一方で、非現実的な形体によって異化性を有するものとなっていた。このように、テーマ、モチーフ、素材、形体、色彩等、それぞれの造形要素が異なる性質をもっていたため、どちらの作品も結果的には、二つの性質が入り混じって形成されていたのである。

そして、この相反する二つの性質が混在することにより、彫刻には場に調和する部分と異質な部分生まれ、故に鑑賞者の受ける印象に変化が生じる。事例③を例に挙げると、41.1%の鑑賞者が場と合っている部分と、合っていない部分があると回答した。前者の理由としては、モチーフ、色彩、大きさが多く、後者の理由の約半数は素材であった。これは、二つの性質の混在が鑑賞者の見え方に影響を与えた結果であろう。

以上が、サイト・スペシフィック彫刻と鑑賞者を取り巻く成果と課題である。これらを整理すると以下ようになる。

#### 〈成果〉

- ①鑑賞者は彫刻と場を複合的に鑑賞し、彫刻の周辺環境をも、作品の一要素として捉えている。(複合的な鑑賞)
- ②彫刻および場の有する親和力によって親和性が生まれ、鑑賞者が作品に親しみを持つようになる。(親和性)

- ③二つの要素を両方とも取り入れている作品が場への帰属性が高い。ただし、空間的要素のみでも、場を彫刻で包むなどして、物理的に場との関わりを密にすれば、十分な結びつきは可能である。(要素による印象の差異)
- ④「調和性」「異化性」という二つの性質が混在することで、場に調和している部分と異質な部分生まれ、個々の鑑賞者の受ける印象に変化が生じる。(混在する二つの性質)

〈課題〉

- ①親密に鑑賞者と関わりあうことができる一方で、美術作品としての価値や意義が低下してしまうという危険性も孕んでいる。(親和性)
- ②場と直接的な関わりを持たない彫刻によって作品を形成した場合、空間的要素を取り入れただけでは、その場にある意味が弱いと捉えられる。(要素による印象の差異)



## 結章 サイト・スペシフィック彫刻論

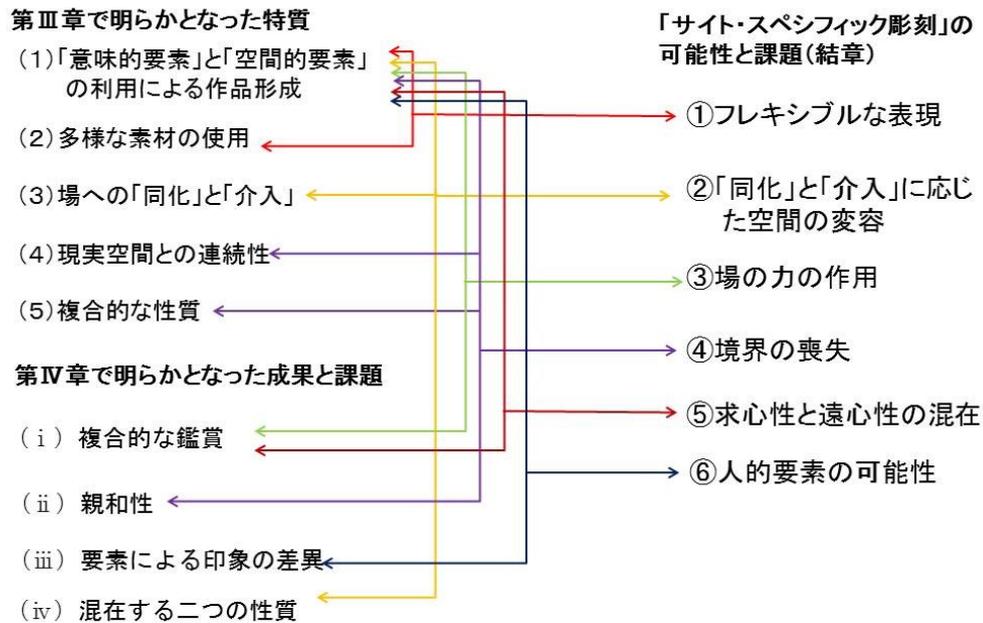
## 第1節 サイト・スペシフィック彫刻の可能性と課題

第Ⅲ章では、サイト・スペシフィック彫刻における造形要素と場の関係性の分析によって、(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成、(2)多様な素材の使用、(3)場への「同化」と「介入」、(4)現実空間との連続性、(5)複合的な性質、というサイト・スペシフィック彫刻の五つの特質を、第Ⅳ章では、鑑賞者の作品に対する意識調査から(i)複合的な鑑賞、(ii)親和性、(iii)要素による印象の差異、(iv)混在する二つの性質、という作品と鑑賞者に関する四つの成果と課題を明らかにした。

そして、これらの特質や、成果と課題はそれぞれが独立しているのではなく、互いに関係し合っている。例えば、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]と[(3)場への「同化」と「介入」]といった特質は、Ⅳ章の成果と課題である「(iv)混在する二つの性質」を導いた要因であるし、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]「(4)現実空間との連続性」「(5)複合的な性質」もまた、「(ii)親和性」と相互関係にあるようであった。その他、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]と「(2)多様な素材の使用」、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]と「(i)複合的な鑑賞」、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]と「(iii)要素による印象の差異」にも相互関係が見られた。また、上記のものは、特に関係性が顕著であったものの一例であり、実際にはほとんどの特質と成果と課題には繋がりと推察できる。

そして、このような特質や成果と課題の関係性から、①フレキシブルな表現、②「同化」と「介入」に応じた空間の変容、③場の力の作用、④境界の喪失、⑤求心性と遠心性の混在、⑥人的要素の可能性というサイト・スペシフィック彫刻に関する六つの特徴的な可能性と課題を提示することができる。

以上の、第Ⅲ章、第Ⅳ章の特質および成果と課題と、そこから導出された六つの可能性と課題の関係性を示すと「図34」のようになる。



(図 34) 第三章、第四章および結章の関係性

以下において、導出された可能性と課題を論じていく。

#### ①フレキシブルな表現

パブリック・スカルプチャー、とりわけ 1970 年代末以降の設置場所を前提とした（またはある程度想定されている）ものとサイト・スペシフィック彫刻には、その制作過程や場への意識など、いくつかの共通点がある。1977 年の仙台の事例<sup>223</sup>や 1994 年のファーレ立川の事例<sup>224</sup>などで設置された作品は、予め設置場所を想定し制作されていた。それにより、仕上がった彫刻の造形要素には、その場所性が何らかの形で反映されたものであった。このような制作過程はアート・プロジェクトにおけるサイト・スペシフィック彫刻と同様のものである。

しかし、このようなパブリック・スカルプチャーは、原則として公共空間に恒久設置される。かつてアメリカで、セラの彫刻が場にそぐわないものとして市民の反対に合い撤去された事例は、公共彫刻にかかる制約の問題を浮き彫りにした。また、日本においても、再開発による町の移ろいに対応することが出来ず、飯田善国の《ステンレスの林》(1970) や清水九兵衛の《双立》(1990) などが撤去された事例もある<sup>225</sup>。このように、恒久設置彫刻の場合は、耐久性はもちろんであるが、他にもその作品の持つ主義主張、形体、色彩等の造形要素が将来的にもその場に適応しうるかという視

点、つまり社会的普遍性に関わる多くの制約がかかることとなる。

一方、サイト・スペシフィック彫刻では、暫時展示という特徴によって、フレキシブルな（柔軟性のある）作品展開が可能となっている。第Ⅲ章においては、「(2) 多様な素材の使用」という特質により、より多くの素材選択ができると述べたが、これは暫時展示という特徴がもたらした、フレキシブルな表現の一つである。また、その他の造形要素に関しても、素材と同様に柔軟な選択ができる。例えば、現地調査の作品の中には、神社や現代的な建物の色調に敢えて対峙するような色彩が施された彫刻も見られた。また、通常では恒久展示に向かないようなモチーフの彫刻や、地域住民の居住域に全長 10m 近い大規模なものが設置されるなど、公共性や場の本来の意味性以上に、作家の意思が強く反映されているような作品が数多く見られた。

また、造形要素だけではなく、設置環境も多様であった。廃校や、廃屋、旧酒蔵、等、既に使用されていない施設に限らず、複合商業施設、神社、田畑等、日常的に機能している空間も展示場所として選択されていた。既に機能していない場を活用するのではなく、本来の用途として機能している場での展示は、原状回復を前提としているからこそ使用できる場合も多い。また、従来用途では機能していないものの、歴史的建造物等、文化財として保存されている場での展示は、原状回復が必須となるだろう。第Ⅳ章で行った、実際に経営しているカフェや、多目的な施設として利用されている旧酒蔵での実践も、期間が限定されていなければ、実現されなかったものである。

このように、造形要素や展示場所の柔軟な選択が可能となったことにより、多くの作品が場と協調するだけの存在ではない実験的なものとなっていた。そして、そのような作品は、[(1)「意味的要素」と「空間的要素」の利用による作品形成]によってサイト・スペシフィック性を有しているにもかかわらず、モニュメントではない作品であった。従来、公共空間に置かれる作品は、場の記念碑としてのモニュメントや、街路備品や建築物、環境デザインとして機能していた<sup>226</sup>。つまり、意味的要素、空間的要素を取り入れ、公共空間と何らかの繋がりを持って設置された場合、モニュメントとしてその場を象徴するものか、もしくは何らかの機能を果たしていた。しかし、サイト・スペシフィック彫刻は、サイト・スペシフィック性を有しながらも、モニュメントでも、街路備品や環境デザインでもない芸術作品として成立していた。もちろん、その場の歴史的背景を踏まえて形成された作品は多いが、一時的に形成されるモ

メンタリーなものである為、その場の記念碑にはなり得ないのである。このようなサイト・スペシフィック彫刻の公共空間でのあり方は、新しいパブリック・スカルプチャーの一形式だと言える。

ただ、このようなフレキシブル性がもたらす課題もある。恒久設置型のパブリック・スカルプチャーは、社会普遍性や公共性が強く求められるため、半永久的に展示空間への責任を負うものである。しかし、暫時展示となったサイト・スペシフィック彫刻は一定期間しかその責任を負うものではない。つまり、そのような制約が取り払われたことにより、作家の志向次第で、場を前提としない自律した作品、つまり場に対する責任を忌避した作品が展示される場合もある。大規模な公募型のアート・プロジェクトでは実行委員会による作品選考が行われるため、作品のサイト・スペシフィック性はある程度保証される。しかし、作家が主催するものや、自治体や運営団体が作家に直接依頼する形のアート・プロジェクトの場合は、作品審査のプロセスを経ないものもある。故に、そのようなプロジェクトでは、作家の自己判断で展示作品が決定されるため、作品が本来の意味でのサイト・スペシフィック彫刻であるとは限らない。本来、サイト・スペシフィックの概念を前提としていないものは、サイト・スペシフィック彫刻ではないが、それを前提としているか否かは他者の判断が及ばない作家の「聖域」と言えるため、一度場に彫刻が展示されれば、第三者はサイト・スペシフィック性の有無を正確に見定めることはできない。

確かに、移設が可能な既成の彫刻を使用した場合であっても、協調できる場を選択し、サイト・スペシフィック彫刻に近い形で展示する事は可能である。しかし、場に設置される以前から既に作品として自律しており、「⑤求心性と遠心性の混在」で後述する、遠心性が備わっていないため、本来の意味でのサイト・スペシフィック彫刻ほど、彫刻と場との繋がりが見込めない。また、十分に場を考慮に入れた展示方法をとらなかった場合、かつて一部のパブリック・スカルプチャーがそうであったように、場に対して単に異質な存在となってしまう。

このように、耐久性や公共性などの制約が弱まったことで、場に対する責任が薄れ、サイト・スペシフィック性の希薄な自律した作品も安易に展示できるようになったことは、サイト・スペシフィック彫刻のフレキシブル性がもたらした課題でもある。

## ②「同化」と「介入」に応じた空間の変容

第Ⅲ章において、彫刻の場に対するアプローチの方法は、大きく分けて〔(3) 場への「同化」と「介入」〕であり、それは彫刻に備わっている「調和性」と「異化性」が様々なレベルで適応されているために起こっていると述べた。また前章の「(iv) 混在する二つの性質」では、この性質が鑑賞者の印象にも影響を与えていることを明らかにした。そして、この二つのアプローチの違いは、彫刻が空間に及ぼす影響とも密接に関わっている。

作家がそこに備わっている要素を極力保持し、各造形要素に場との調和を志向する場合、同化のアプローチがとられる。そして、このようなアプローチを目的として作られた彫刻は、その調和性から、場の従来の魅力を再提示する力がある。例えば、彫刻の色彩と背景を連続させたような作品や、場と関連するモチーフや素材を選択し、場の文脈に溶け込むような彫刻により構成されたものは、見る者の視点を彫刻から場に促す。その結果、鑑賞者は、屋外であれば自然豊かな景観、屋内であれば特徴的な内装や色彩等、場が従来保持している要素に対して美しさを見出すこととなる。つまり、同化のアプローチをとる彫刻は、風景や建物などの本来の魅力をも再発見させるのである。

しかし、その一方で、この同化のアプローチは、場に及ぼす影響が弱くなるという面もある。同化のアプローチをとる彫刻は、場の意味的要素との関連性が明確なモチーフや形体、空間的要素に溶け込もうとする色彩等、場との違和感を生じさせない造形要素により形成される。例えるなら、同化を求める彫刻は舞台上の演者と言える。つまり、場が演劇における脚本、舞台の役割を担い、全てがその場の従来の物語の中で行われることになるのである。そのため、彫刻によってその場の魅力は増すものの、その空間を大きく変容させるものではない。

一方、介入のアプローチは作家の場を異化しようとする志向によって選択される。そして、そのような彫刻はその場と対峙するような色調や、非現実的な形体により、強い異化性を有し、従来の空間を新しい意味を持つものに再構築しようとする。つまり、異化性によって、空間的、意味的側面から場の機能そのものを変革し、見る者に全く新しい空間を提示するのである。そのため、介入の方向性をもつ彫刻の場に及ぼす影響は強い。同化を求める彫刻は、舞台上の演者であると述べたが、介入するものは、演者であると同時に、場との新しい物語を一から書く脚本家のような役割も担っている。

このようなアプローチの違いによる変容度合いは、前章の意識調査にも表れている。酒蔵および日本家屋と透明 FRP を使用した彫刻によって形成した作品（事例②）、つまり素材の部分で異化性を有していた彫刻については、「場と合っていない」という回答が、アンケート調査を行った全事例（事例②～④）の中で最も多かったが、「空間に変化があった」という回答も最多であった。一方で、場と同一の素材を使用し、展示場所の床面と同色であった彫刻（事例④）に関しては、「場と合っている」という回答が事例②～④を通して最多であったが、「空間が変化していない」という回答も最多であった。

また、出品作品の解説や批評文において、同化の方向性を持つ彫刻は、しばしば「潜ませる」<sup>227</sup>「溶け込ませる」<sup>228</sup>「風景に溶け込み、紛れる」<sup>229</sup>といった言葉によって語られ、介入の方向性を持つ彫刻は、「風景を一変させる」<sup>230</sup>「新たな景色が生み出される」<sup>231</sup>といった言葉で語られることから、その変容の度合いが窺える。

このように、空間に及ぼす力は、同化の方向性を持つ彫刻に比べ、介入の方向性を持つ彫刻の方が強いと言える。しかし、同化の方向性を持つものが、場に溶け込むことによりサイト・スペシフィック性を帯びやすく、その場で彫刻を展示する意味や意義が、明確に伝わり易いのに対し、介入の方向性を持つものは、その異化性の強さから、その場で展示されることの有意義性が伝わりづらいというリスクもある。例えば、場に同化させるために、場の歴史と関連したモチーフ、場と同一の素材、背景と同調する色彩などにより形成された彫刻は、場との繋がりが明確である。一方、場の歴史や、そこを構成する素材と全く関係のないモチーフや素材を使用した彫刻には異化性が生まれるが、それが効果的に作用するのではなく、ただ不調和を生み出すものとなった場合は、そこにある意味すらも問われるものになってしまうだろう。

上述のようなリスクもあるように、空間に与える影響の強弱のみで、この二つのアプローチに優劣がつけられるものではない。それぞれのメリットやデメリットを考慮しつつ、場の状況や、保持する要素に応じて選択することで、効果的なサイト・スペシフィック彫刻を生み出すことができるのである。

### ③場の力の作用

「場 (site)」は非常に多義的である。それは、展示場所の範囲を指すこともあれば、場を構築する素材を指すこともある。また、そこで生活する人々が形成するコミュニ

ティを、更には記憶やイメージといった実体のないものを含むこともできる。第I章で、クオンが提示したサイト・スペシフィック性の三つのパラダイムはこのサイトの解釈の違いによって生まれると述べたが、サイト・スペシフィック彫刻においても同様に、このサイトの多義性によって、たとえ同一の状況下においても、異なったサイト・スペシフィック性を持った作品展開が可能となる。

そして、このサイトの解釈は、意味的要素、空間的要素に含まれる、歴史的な背景や機能、コミュニティといった様々な要因、言うなれば「場の力」に大きく影響を受ける。この場の力が作品に及ぼす影響は、環境条件が異なるプロジェクトでの作品を比較すると分かり易い。例えば「六甲ミーツ・アート」の場合、六甲山で展示を行うという前提はあるものの、比較的新しく整備された観光地であることや、市民の居住域ではないため、その場の歴史やコミュニティといったものの印象は希薄である。そのため、各施設の特徴といった部分での意味的要素や、既存の空間的要素を考慮した作品はあるものの、その地域の歴史や記憶をサイトとして扱った作品は見当たらなかった。一方、住民の居住域にて展開されていた「瀬戸内国際芸術祭」や「中之条ビエンナーレ」では、漁業や養蚕などの、各地域の古くからの営みや、風習から発想を得て、地域のコミュニティのかつての記憶を呼び起こそうとする作品も見られた。このようなプロジェクトごとの作品傾向の違いは、そこに備わっていた場の力が、作家のサイトの解釈に大きな影響を与えた結果である。

また、サイト・スペシフィック彫刻は〔(1)「意味的要素」「空間的要素」の利用による作品形成〕によって生み出されるため、その場の力が非常に強い、つまり印象的な歴史や情景が備わっている場などでは、表現方法に類似した傾向が見られた。瀬戸内の男木島に展示されていた作品は全て、島から見える風景や、島の家並みをモチーフにした具象彫刻によって形成されていた。これは、瀬戸内の島という特殊な環境における印象、つまり場の力の強さが、共通した意味的要素、空間的要素の解釈を作家達に促したと言える。

加えて、この場の力は鑑賞者の作品の捉え方にも関わっている。前章において、サイト・スペシフィック彫刻を前にした鑑賞者は、「(i) 複合的な鑑賞」を行っていることを明らかにした。そして、この複合的な鑑賞は、彫刻が空間を作品の一部または借景とするために起こっていると述べたが、鑑賞者がそのように認識する過程において、この場の力が作用している。先述した男木島の作品は、島に関連したモチーフの



彫刻と、その周囲や遠景にある特徴的な背景や景色を組み合わせることで、形成されていた。つまり、鑑賞者にとっては、複合的な鑑賞によって初めて場との繋がりを持った作品という認識が可能となるものであった。そして、その複合的な鑑賞を促すのは、作家がその場から受けたものと同様の、瀬戸内の島という条件、特徴的な家並み、天候、眺望といった場が保持する様々な力だと言える。上記は一例であるが、その他の作品に関して、意味的要素と空間的要素の二つの要素を造形要素に取り入れることに加え、場の力の作用によって、複合的な鑑賞が促されることで、彫刻と場が一体となって認識される。

このように、作品形成のみならず、鑑賞者の認識にも影響を与える「場の力」であるが、サイト・スペシフィック彫刻の中には、その力に依存していると言わざるを得ない作品も散見される。例えば、築数十年や、数百年の歴史的建造物などは、彫刻が置かれる以前から既に価値を有した文化財である。そのような場で作品が形成された場合、歳月を経たことによって生まれた建物の荘重さや重厚感といったものが、彫刻に多大な影響を与える。そして、その効果により作品は魅力的なものとなるが、その一方で作品の核となるはずの彫刻は場に頼っているように見えてしまう。「作品＝彫刻」である自律的な彫刻とは異なり、「作品＝彫刻＋場」であるサイト・スペシフィック彫刻は、作品形成に必要な要素の何割かを場に委ねることとなる。そのため、場の力が強い場合、その主題や作品全体の印象の大部分を場が担うことになる。結果として、作品の質が高ければ良いという考えもできるが、加藤が「六甲ミーツアート 2012」に出品した際に述べたように、作品（本論では彫刻）と自然（場）との立場に関してフィフティ・フィフティでバランスを保ち、お互いに与え合うことで形成されることが理想的な形ではないだろうか<sup>232</sup>。しかし、上記のような場の力が強い空間での展示や、サイト・スペシフィックであるという性質上、場を活用することを強く意識する場合もあるため、彫刻の造形的な質と場の力が、バランス良く形成されているものばかりではないと言える。

このように、その場に帰属することで、新たに生まれる表現がある一方で、「場の力」とのバランスによっては、作品が場に依存した存在になりかねないことは、サイト・スペシフィック彫刻の課題である。

#### ④境界の喪失

サイト・スペシフィック彫刻では彫刻と場の明確な境界線が無い。「(5) 複合的な性質」において、サイト・スペシフィック彫刻は、他のサイト・スペシフィック・アートの性質を包含していると述べたが、自然素材や建物など、その場にあるものを直接素材とすること、つまり場の延長線上に彫刻を形成することで起きる境界の喪失は、「場は風景であると共に、それ自体が作品素材や主題を担う作品そのものである」というランド・アートの性質が引き起こすものである。また、場を直接加工するものではないが、造形要素によって背景と彫刻に施された模様が連続することによって、場に「溶け込む」ようなものや、建物を覆うことで、場を「包む」ような彫刻も明確な境界の無いものと言える。このように、サイト・スペシフィック彫刻では、ただ彫刻を置くだけではなく、その場を様々な手段で取り込み、作品化する。そして、場をも作品とすることによって成立するが故に、場との境界が喪失しているのである。

また、このような、表現手法による喪失がある一方で、「(4) 現実空間との連続性」も境界を喪失させる要因である。ほとんどのアート・プロジェクトでは、神社、空き地、複合商業施設等、地域住民が日常的に訪れる場を、展示会場としている。そのような空間に展示された彫刻は、制度的芸術空間への入り口とも捉えられる台座が取り払われており、日常空間の一要素として認識される可能性が高い。つまり、鑑賞者がそれらを芸術作品の核となる存在であるという確証を得るための要素はなく、場との境界が無くなった状態である。前述した表現手法による喪失に対し、こちらは展示空間による喪失と捉えられる。

そして、このような境界の喪失により、彫刻表現の多様化が期待できる。美術館での展示の場合、やはり彫刻は自律した作品として、その場に持ち込まれる場合が多い上、たとえ、美術館に備わっている要素を利用したとしても、場の空間的要素には限界がある。しかし、サイト・スペシフィック彫刻が展開される場、とりわけアート・プロジェクトなどには、多くの要素が備わっている。そして、それら全てが彫刻を構成する要素に成りうる。例えば、その場にある物体を直接加工するという表現方法を利用すれば、廃校に備わっている木の机や椅子を彫ることによって、作品化することも可能であるし、場を包み込む方法によって、建物などの大規模な物体も彫刻とすることが可能である。また第IV章で鑑賞者が作品に対し見せた行為や行動は、建物の一部を作品とすることや、日常空間の連続として彫刻が存在するといった親和力が要因の一つであった。崇高な芸術という境界をも脱しようとすることで得られる「(ii) 親

和性」も、鑑賞者と彫刻の関係を密にさせる点で、表現の幅を広げるものであった。

このように視覚的にも、概念的にも境界が喪失することによって、様々なものを媒介とした新しい作品が生まれる可能性がある。中原は道具や機能というレベルにない「ノン・インヴォルヴメント」な野外彫刻は「空間的限定」を行わなければ、展示の成功例は少ないと述べている<sup>233</sup>。サイト・スペシフィック彫刻は正に視覚的な対象の「ノン・インヴォルヴメント」なものであった。しかし、それらは空間を限定するどころか、自らが進んでその限定を脱することで、その存在を確立しているようであった。

#### ⑤求心性と遠心性の混在

空間の核となる彫刻と場によって形成されるサイト・スペシフィック彫刻は、「求心性」と「遠心性」の二つの方向性が混在することとなる。

第I章第3節でこの二つの方向性については触れたが、この解釈を踏まえると、サイト・スペシフィック彫刻はこのどちらの方向性も有している。本論では作家の手仕事によって作られた部分を「彫刻」と呼び、それが展示され、場と一体となった状態を「作品」としたが、その彫刻の制作行為は紛れもなく中心へ向かう方向性（求心性）によるものである。一方で、その彫刻を作品にしようとする意識は、場と繋がろうとする志向の下で生まれる外部へと向かう方向性（遠心性）である。また、この内外へと向かう方向性は、求心性が作品の造形的な質や完成度を、遠心性が場との一体感を大きく左右するものであると考えられる。つまり、前者は純粹に形体の美しさ等の美的価値を追求する行為であり、後者は、サイト・スペシフィック性を追求する行為だと言える。石崎は、仏像彫刻と日本庭園を例に挙げて、前者には素材の生命を掘り出すために中心へと進んでいく求心性が、後者には余白を挟んだ向こう側（外部）との関わりを常に意識するという遠心性があると述べたが、サイト・スペシフィック彫刻は作品を取り巻く様々なレベルで、この内外の方向性が混在した存在であると言える。

さらに、この方向性の混在は、作品鑑賞にも影響を及ぼす。つまり、求心性によって、鑑賞者の意識は彫刻のモチーフ、色彩、形体等の造形要素に向かい、そこから美的な部分を汲み取ろうとする行為が促される。それと同時に、遠心性によって選択された造形要素や展示方法により、鑑賞者の視野は外へと向かい、その場と彫刻との意味づけが行われる。

このように、サイト・スペシフィック彫刻は、内と外の両方へ向かう意識によって形成され、それは作品鑑賞にも大きな影響を与えていると考えられる。ただ、求心性が重視された作品の中には、作品を形成する彫刻の塊としての存在感が強く、場との繋がりが希薄に見えるものもある。その一方で遠心性が重視された作品には、場と関係した素材や主題の選択を強く志向し、造形的な美しさ以上に、サイト・スペシフィック性が先行しているものも見られる。これらの作品はどちらが優位のものであるとは言えないが、サイト・スペシフィック彫刻の有意義性が確立されていない背景には、この内と外に向かう方向性を併せ持った性質に対する、具体的な評価基準が確立されていないという問題もあるだろう。

例えば、サイト・スペシフィック彫刻の評価の手段として、それぞれの方向性に対する指標を定め、それに応じて評価を行う方法が考えられる。求心性によって追求される作品の造形美に関しては、形体、量感、動勢、均衡、材質感等の観点から評価を行い、一方で、遠心性によって追求される場との結びつきに関しては、意味的要素、空間的要素の活用や、調和性、異化性による空間に与える影響等の観点から評価する。そして、この内外に関する評価を統合し、作品全体の評価を行う。このような評価方法によって、二つの方向性が混在した作品の「質」を評価することが可能であろう。ただ、上述の観点、特に求心的な観念の例は、自律した彫刻の評価方法に準拠したものである為、サイト・スペシフィック彫刻に適応させる際には、より多くの作品に適合するような観点を検討する必要がある。

#### ⑥人的要素の可能性

地域振興を目的とするアート・プロジェクトにおいては、地域住民や鑑賞者に作品参加を促すものも多い。しかし、サイト・スペシフィック彫刻においては、ほとんどの作品が、その制作のプロセス以上に完成した作品に重点を置いているため、共同制作や素材提供といった住民の協力によって作られるものは未だ主流ではない。

しかし、このような人々との関わりにおいて作品を成立させることは、場に備わっている空間的要素、意味的要素とは異なった、第三の要素、言うならば「人的要素」による作品形成の可能性を秘めている。例えば、集落の各地でワークショップを開催することで住民が作った物体と、作家が集落で収集したものを組み合わせて作り上げた作品は、地域住民の意思が反映された形となる。もちろん、そのような制作過程は

不可視のものである為、キャプション等でプロセスを語る他、住民の参加に関して知る術はない。しかし、住民の手によって決定された形は紛れもなくサイト・スペシフィック性を帯びているものであり、部分的に作家の手を離れた偶然性を有した作品である。第IV章の「(iii) 要素による印象の差異」において、二つの要素の両方を取り入れた作品が、鑑賞者に場との結びつきを最も強く印象付けるものであると述べたが、「人的要素」の活用次第では、より強いサイト・スペシフィック性をもった作品を生み出すことが可能となる。

このように、作家が主として携わりながらも、地域住民に協力を仰ぐことによって成立する作品は、今後のサイト・スペシフィック彫刻の期待すべき展開の一つである。ただ、注意しなければならないのは、作家性とのバランスである。今日のアート・プロジェクト全体の傾向として、コンセプトを重視した「コト」としての作品に、住民や鑑賞者を参加者として積極的に関わらせる「協働プロジェクト型」と呼べるものが増加している。しかし、そのような作品は、制作に関わる参加者の比重が大きく、アイデアやコンセプト以外の部分では作家性を強く主張しないものとなっている場合も多い。例えば、作品コンセプトを地域住民（参加者）に伝えることや、技法指導などは行うが、制作は参加者に委ねるものや、会期中もしくは会期前に行ったワークショップの記録映像や写真を展示したようなものがそれにあたる。そのような作品を、参加していない第三者が、作家の技巧や、造形的な質を求めるような、従来の美術作品に対する意識で鑑賞した場合、十分に満足できない可能性もある。

このような協働の傾向は、未だサイト・スペシフィック彫刻においてはあまり確認されていないが、今後、積極的に鑑賞者や住民と協働で制作する彫刻が増加した場合、作家性を保持した作品形成が課題となるだろう。

## 第2節 サイト・スペシフィック彫刻の展望・本研究のまとめ

### (1) サイト・スペシフィック彫刻の展望

サイト・スペシフィック彫刻は「意味的要素」「空間的要素」の利用によって形成される特質があり、時に住民の協力を得る「人的要素」を取り入れる場合もあることは前述した通りだが、出品作品を概観する限り、彫刻と場の関わり方に関しては飽和状態にあるようだ。もちろん、場は多義的であるし、それぞれの作家の様式があるので同じものは一つとしてないことは言うまでもない。ただ作品はある一定のパターンに

収まっているようである。例えば、その場の歴史や記憶といった過去に視点を向けるもの、現在の機能や、物理的な場の状況や風景と繋がろうとするものが今日の主流である。そして、そのようなパターンの中で様々な作品が作られるため、個々の作品にはその中で斬新さが要求される。故に、その状態から脱却しようとするほど、インスタレーションや単独プロジェクト型のような表現になりがちである。前節で、協働プロジェクト型の作品が増えていると指摘したが、「大地の芸術祭」の作品傾向の変遷<sup>234</sup>にも見られるように、地域にプロジェクトが浸透するにつれ、そのような作品が増える傾向にあるようだ。

このような傾向は、実行委員会側の意向と、それに応えようとする作家の志向がもたらしたものである。例えば、「瀬戸内国際芸術祭 2013 募集要項」では募集内容として「サイト・スペシフィックな作品を募集します。」<sup>235</sup>と記載され、続いて「1. 波止場を活かす作品、2. 島の自然歴史をテーマとした作品、3. 路地プロジェクト、4. 自由提案」<sup>236</sup>という公募条件が提示されている。このような制約の中で、自律型の作品が選出される可能性は極めて低く、必然的に強いサイト・スペシフィック性を持ったものが選出されるようになる。そして作家側も、そのような意向に沿うべく、より強い場との結びつきを模索する中で、先述した歴史や記憶、物理的な空間を作品に取り入れることに加えて、協働という手法を多く取り入れるようになった。その結果、年々、完成作品重視の「モノ」としての作品ではなく、住民を巻き込んだ制作過程のプロセスを重視しようとする「コト」としての作品が増加するに至った。つまり、今日の状況は従来のパターンからの脱却と新しい展開を模索した結果である。恐らく今後も、このような傾向が続くと思われる。

しかし、地域住民と協力して物事を成し遂げることが、優れたサイト・スペシフィック・アートであるという意識が固定化されつつあることに対して、警鐘を鳴らしている研究者がいることから、コト化することのみが、今後の新しい展開ではないだろう<sup>237</sup>。確かに、作品をコト化させることにより、コミュニティを活用したサイト・スペシフィック性の獲得や、より地域に浸透した作品を形成することが可能となる。また、その結果として、作品形成に携わったという充実感や一体感を地域住民や鑑賞者に与える効果が期待できる。しかし、その反面、コト化することによって、彫刻としての作家の技巧を駆使した造形的な美しさが失われることにもなりかねない。コトとしての作品が、体験によって人々の交流を促し、コミュニティを活性化させる役割

を担っていると同様に、場の諸要素を取り入れながらも芸術作品としての質を保持した表現は、モノとしての彫刻でしかできないのではないだろうか。

前節において、サイト・スペシフィック彫刻に関する可能性と課題を述べたが、それらの可能性と、彫刻の本来的な作品形成に関わる彫る、付ける、組み合わせるといった行為によって、求心的な美しさと、遠心的な場との繋がりを兼ね備えた作品が生まれ出せる。サイト・スペシフィック性を有しながらも、多様な造形要素、様々な場の選択が可能となっている今、アイデアやコンセプト、プロセスにのみに新鮮さを求めるのではなく、人的要素を取り入れながらも、今一度、作家の「てわざ」によって造形美を追求することで、社会的普遍性を重視した作品や、「コト」としての作品とは異なる、「モノ」としての作品を生み出すことが可能である。コト化する作品が増加しているからこそ、モノとしてのサイト・スペシフィック彫刻であり続ける中で様々な表現方法を模索することが、新しい展開を生み出すことに繋がるはずである。

## (2) 本研究のまとめ

本論では、日本のアート・プロジェクトにおける立体作品、特に彫刻に焦点を当て、六つのプロジェクトの作品分析および展示実践による鑑賞者の意識調査によって、①フレキシブルな表現、②「同化」と「介入」に応じた空間の変容、③場の力の作用、④境界の喪失、⑤求心性と遠心性の混在、⑥人的要素の可能性という六つの可能性と課題を導出した。このような結果からサイト・スペシフィック彫刻は、インスタレーションやランド・アートといった他のサイト・スペシフィック・アートと重なる部分を持ちながらも、そのフレキシブルな表現性や、人的要素の活用により、普遍的ではない、時と共に変化し続ける場に「モノ」として密接に関わることができる新しい表現であった。

そのようなサイト・スペシフィック彫刻の意義をより明確にするためにも、今後は、その評価方法にも注目していきたい。前節で、サイト・スペシフィック彫刻の評価は、求心性と遠心性の両方から行う必要があると述べたが、未だその具体的な評価基準は定められていない。サイト・スペシフィック彫刻の評価が確立されることとなれば、ホワイトキューブでの自律的な彫刻とは対極の表現としての有意義性を提唱することができるだろう。

また、独自の彫刻表現として確立され、アート・プロジェクトにおいて継続的に展

示されることは、人々の彫刻に対する関心の向上にも繋がる。これまで、彫刻はパブリック・スカルプチャーとして人々の傍らに存在したが、それは本当に人々の興味や関心を高めるものとなっていたのだろうか。むしろ、身近な存在であるが故に、台座に乗っているブロンズ製の人物像というような、彫刻に対する人々の固定観念を構築する要因ともなっていたのではないか。数カ月間開催される大規模なアート・プロジェクトに、何十万人もの鑑賞者が訪れるという現象は、アート・プロジェクトが、美術愛好家はもちろん、美術に興味関心がない人々をも振り向かせ、広く受け入れられていることの表れである。このような現象の中で、サイト・スペシフィック彫刻という形式が確立されれば、多くの人々に新しい彫刻表現の形を提示することとなり、結果として彫刻に対する人々の印象を変革することができる。

---

#### 【引用・参考文献】

- 1 これは『芸術展示の現象学』（太田喬夫・三木順子編，晃洋書房，2007）において吉村典子が、[芸術作品の成立と受容における「場」の関与]『総合政策学特集号』（八田典子著，島根県立大学，2004，pp. 143 - 172）において八田が使用している用語であり、「サイト・スペシフィックな作品」の同意語として用いられている。
- 2 橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房，1997，p. 7
- 3 八田典子[芸術作品の成立と受容における「場」の関与]『総合政策学特集号』，島根県立大学，2004，p. 161
- 4 加治屋健司「アートプロジェクトと日本 アートのアーキテクチャを考える」『広島アートプロジェクト 2008』，広島アートプロジェクト，2009，p. 129
- 5 中原佑介「コンクール作品と現代彫刻」『第一回現代国際彫刻展』，彫刻の森美術館，1969
- 6 中原佑介「彫刻は都市に住めるか」『SD スペースデザイン』第 98 巻，鹿島研究出版会，1972，pp. 40 - 52
- 7 同上書，p. 51
- 8 竹田直樹『日本の彫刻設置事業』，公人の友社，1997
- 9 竹田直樹・白井彦衛「都市環境における芸術の導入方法 I. 公共彫刻の特性について」『千葉大学学報』第 42 号，千葉大学，1989，pp. 19 - 27、竹田直樹・白井彦衛「都市環境における芸術の導入方法 II 公共彫刻の内容と環境の関連について」『千葉大学学報』第 43 号，千葉大学，1990，pp. 135 - 142、竹田直樹・白井彦衛「都市環境における芸術の導入方法 III 公共彫刻の評価の基本的構造について」『千葉大学学報』第 43 号，千葉大学，1990，pp. 143 - 149
- 10 竹田直樹・白井彦衛「都市環境における彫刻作品の量と住民の意識の関係」『千葉大学学報』第 44 号，千葉大学，1991，pp. 105 - 112
- 11 前田博子・藤谷幸弘「住宅地における野外彫刻に関する居住者意識」『日本建築学会東海支部研究報告書集』第 36 号，日本建築学会，1998，pp. 689 - 692



- 12 佐藤義夫『野外彫刻マニュアル-まちにアートを-』, ぎょうせい, 1994
- 13 山岡義典『パブリック・アートは幸せか』, 公人の友社, 1994
- 14 八木健太郎・竹田直樹「ニュージャンルパブリックアートのタイポロジー」『環境芸術学論文集 (2)』, 環境芸術学会, 2002, pp. 25 - 28
- 15 八木健太郎・竹田直樹「日本におけるパブリックアートの変化に関する考察」『環境芸術学会論文集 (9)』, 環境芸術学会, 2010, pp. 65 - 70
- 16 前川義春 他, 「都市の成熟と芸術の役割 - 歴史的建造物と芸術の共振 - 」『広島市立大学芸術学部紀要』第3号, 広島市立大学芸術学部, 1997, pp. 72 - 81
- 17 木戸修 他[取手ストリート・アート・ステージ・プロジェクト 2001: 作品制作報告: 「モジュール構造作品」野外彫刻制作プロジェクト]『環境芸術学会論文集』(1), 環境芸術学会, 2001, pp. 21 - 32
- 18 Miwon Kwon 『One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity』, Massachusetts Institute of Technology, 2004
- 19 土屋誠一「ランド・アート」『美術手帖』(906号), 美術出版社, 2008, pp. 63 - 65
- 20 同上書, p. 63
- 21 八田, 前掲書, 2004
- 22 同上書, p. 143
- 23 暮沢剛巳『現代美術のキーワード100』筑摩書房, 2009
- 24 阿部守「空間への試み—博物館でのインスタレーション『VOICES』を巡って—」『大学美術教育学会誌』第36号, 大学美術教育学会, 2004, pp. 9 - 16
- 25 原田明夫「非居住空間におけるアート—存在契機と場の構造」東京芸術大学博士論文, 東京芸術大学, 2008
- 26 「存在契機」とは和辻哲郎がいう「人間存在の構造契機」を踏まえた原田による造語であり、「特定の場所で自己を感じる瞬間がや状態」のことを指す。(同上書 参考)
- 27 原田, 前掲書, 2008, p. 2
- 28 橋本, 前掲書, 1997
- 29 藤浩志・AAF ネットワーク『地域を変えるソフトパワー』, 青幻舎, 2012
- 30 八田典子[「アート・プロジェクト」が提起する芸術表現の今日的意義—近年の日本各地における事例に注目して—]『総合政策論叢』第7号, 島根県立大学 総合政策学会, 2004, pp. 133 - 147
- 31 加治屋, 前掲書, 2009, pp. 129 - 135
- 32 加治屋, 前掲書, 2009, p. 129
- 33 藤井さゆり・佐藤慎也「アートプロジェクトにおける展示空間と作品形態に関する研究」『日本建築学会大会学術講演便概集』, 2009, pp. 197 - 198
- 34 會澤祐貴・岩佐明彦[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 - ]『日本建築学会大会学術講演便概集』, 2009, pp. 671 - 672
- 35 石松丈佳「アートプロジェクトに関する実践的立場からの考察: 地域型コミュニケーションとコンセプトの重要性」『岐阜市立女子短期大学研究紀要』第52号, 岐阜市立女子短期大学, 2002, pp. 247 - 254
- 36 丹治嘉彦・柳沼宏寿「地域の環境形成に関わるアートプロジェクトの可能性」『大学美術教育学会誌』第39号, 大学美術教育学会, 2006,
- 37 羽子田龍也「まちづくり活動におけるアートプロジェクトの実践と成果—岩見沢駅再建の過程における大学と市民との共同アートプロジェクト—」『大学美術教育学会誌』第43号, 大学美術教育学会, 2011, pp. 215 - 222

- 38 磯崎道佳「開拓使から始まる遠隔地を結ぶアートプロジェクトーふたつの佐倉をめ  
ぐって・風景に目を向けたコミュニケーションの実践例」『大学美術教育学会誌』第  
44号, 大学美術教育学会, 2012, pp. 79 - 86
- 39 岩井百希恵・延藤安弘「現代アートのまちなか展開が人とまちにもたらす効果に関  
する研究ー名古屋市中区錦二丁目長者地区を対象としてー」『日本建築学会大会学術  
講演便概集』, 2009, pp. 669 - 670
- 40 林耕史「サイト・スペシフィックとしての野外彫刻制作の試みー中之条ビエンナー  
レ 2011『漂白ー六合の空へー』制作を通してー」, 『群馬大学教育学部紀要・芸術・  
美術・体育・生活科学編』第48巻, 2013, pp. 67 - 79
- 41 暮沢, 前掲書, 2009, p. 176
- 42 同上書, p. 176 参考
- 43 同上書, p. 176 参考
- 44 同上書, p. 176
- 45 土屋, 前掲書, 2008, p. 63
- 46 新村出 編『広辞苑第六版』, 岩波書店, 2008, p. 682
- 47 同上書, p. 2432
- 48 八田, 前掲書, 2004, p. 143
- 49 Kwon, 前掲書, 2004, p. 30 参考
- 50 長橋秀樹「アース・ワークを訪ねてーモダンからポストモダンを横断する'作るこ  
との根拠'という態度」『常葉学園短期大学紀要』第34号, 2003, p. 42
- 51 1960年代のアメリカで、既存の社会体制や価値観を否定した不特定の若者の集団、  
もしくは彼らが担った対抗文化の総称(暮沢, 前掲書, 2009, p. 214)
- 52 ロバート・アトキンス著、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 参考
- 53 土屋, 前掲書, 2008, p. 62 参考
- 54 H・H・アーナスン著、上田高弘 他訳『現代美術の歴史 絵画 彫刻 建築 写真』  
美術出版社, 1995, p. 575
- 55 米倉守「ランド・アート/アース・ワーク」『ニューヨークでながめる美の現在 現  
代美術とアメリカ』ベネッセコーポレーション, 1998, p. 96 参考
- 56 ジョン・バーズレイ著、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, 1977, p. 7
- 57 アーナスン, 前掲書, 1995, p. 575 参考
- 58 同上書, p. 577 参考
- 59 暮沢, 前掲書, 2009, p. 148
- 60 暮沢, 前掲書, 2009, p. 148、米倉守「インスタレーション」『ニューヨークでなが  
める美の現在 現代美術とアメリカ』, ベネッセコーポレーション, 1998, p. 104  
参考
- 61 海野弘・小倉正史『現代美術 アールヌーヴォーからポストモダンまで』新曜社、  
1988、p.168
- 62 『美術手帖』(548号), 美術出版社, 1985, p. 72 参考
- 63 『美術手帖』(748号), 美術出版社, 1997, p. 18 参考
- 64 暮沢, 前掲書, 2009, p. 202 参考
- 65 クォンは、「このパブリック・アートの市民との繋がり」と都市環境に与える効果の  
薄さが相互に関連した問題の解決の鍵は、パブリック・アートにサイト・スペシフ

- イックの原理を採用するところにあった。」と述べている。(Kwon,前掲書,2004, p. 65 参考)
- 66 Kwon, 前掲書, 2004, p. 60
  - 67 同上書, p. 60
  - 68 同上書, p. 60
  - 69 同上書, p. 60 参考
  - 70 同上書, p. 60
  - 71 「ニュージャンル・パブリック・アート」は八木健太郎・竹田直樹の研究(前掲書, 2002, pp. 25 - 28)により、従来のパブリック・アートよりもむしろ、インスタレーションやパフォーマンスといった表現に近いことが明らかになっている。また。この研究ではパブリック・アートを大枠とし、その中に、彫刻、インスタレーション、パフォーマンスなどを配しているため、インスタレーションとパフォーマンスを合わせて、ニュージャンル・パブリック・アートの過半数を占めるという結果が出ている。
  - 72 アーナスン, 前掲書, 1995, p. 586
  - 73 アーナスン, 前掲書, 1995, p. 586 参考
  - 74 Kwon, 前掲書, 2004 参考
  - 75 石崎尚「彫刻の臨界 日本の現代彫刻、70年代以後」『REAR 彫刻 2008』, リア制作室, 2008, p. 38
  - 76 田中修二「彫刻 総説 1870年代から 1940年代」『日本近現代美術史辞典』, 東京書籍, 2007, p. 198
  - 77 石崎, 前掲書, 2008, p. 36
  - 78 同上書, p. 36
  - 79 同上書, p. 34
  - 80 ロザリンド・クラウス著, 室井尚訳「彫刻とポストモダン 展開された場における彫刻」, ハル・フォスター編『反美学 ポストモダンの諸相』, 勁草書房, 1987, pp. 65 - 80
  - 81 同上書, p. 70 参考
  - 82 同上書, p. 70
  - 83 同上書, p. 70 参考
  - 84 同上書, p. 72
  - 85 同上書, p. 70
  - 86 土屋誠一[「ホームレス」としての彫刻]『REAR 彫刻 2008』, リア制作室, 2008, p. 29
  - 87 クラウス, 前掲書, 1987, p. 71
  - 88 小西信之「廃棄される彫刻 - Wasting Sculpture - 」『芸術理論の現在 - モダニズムから』藤枝晃雄・谷川渥編著, 東信堂, 1999, p. 53
  - 89 同上書, p. 53
  - 90 中原佑介『現代彫刻』, 角川新書, 1965, pp. 53 - 54
  - 91 小西, 前掲書, 1999, p. 54
  - 92 同上書, p. 54
  - 93 同上書, p. 54
  - 94 同上書, p. 54
  - 95 中原佑介『中原佑介美術批評選集第六巻 現代彫刻論—物質文明との対峙』現代企

- 画者, 2012, pp.219 - 224 参考
- 96 同上書, pp.219 - 220 参考
- 97 石崎, 前掲書, 2008, p. 34
- 98 中原, 前掲書, 1965, p. 25
- 99 同上書, p. 32
- 100 同上書, p. 32
- 101 同上書, p. 25
- 102 中原は、仏像を礼拝することは、「仏」への信仰が具体的に表された行動の様式であり、仏像に「実用的必要性」があるように思われるが、実際の生活における物質的な報酬として何かをもたらされるわけではない、と語っている。(同上書 参考)
- 103 1926年ニューヨークの税関で、ブランクーシの《空間の鳥》(1925 - 26) が、機械の部品であると判断され、一般機械なみの関税がかけられるという出来事が起きた。その後の裁判で、彫刻であると認められた。(同上書 参考)
- 104 石崎, 前掲書, 2008, p. 39
- 105 海野・小倉, 前掲書, 1988, p. 168
- 106 『美術手帖』第49巻11号, 美術出版社, 1997, p. 87
- 107 米倉, 前掲書, 1998, p. 104
- 108 本論、第I章第4節 本論での彫刻 参照
- 109 竹田, 前掲書, 1997 参考
- 110 同上書 参考
- 111 佐藤義夫『野外彫刻マニュアル - まちにアートを - 』ぎょうせい, 1994, p. 75 参考
- 112 竹田, 前掲書, 1997, p. 19 参考
- 113 同上書, p. 20 参考
- 114 同上書, p. 20
- 115 同上書, p. 69 参考
- 116 1968年5月の第8回現代日本美術展に、《位相》と題して出品した半立体作品が事務作業員のミスで絵画部門ではなく立体部門に回され、コンクール賞を受賞し、須磨での現代彫刻展への出品作家に選抜された(太田垣實『京都美術の新・古・今』淡交社, 2006, p. 36)
- 117 太田垣實『京都美術の新・古・今』淡交社, 2006, p. 36
- 118 米倉, 前掲書, 1998, p. 96
- 119 竹田, 前掲書, 1997, p. 86 参考
- 120 佐藤, 前掲書, 1994, p. 78
- 121 山岡, 前掲書, 1994, pp. 71 - 72
- 122 竹田直樹, 前掲書, 1997, p. 92
- 123 同上書, p. 92 参考
- 124 本間正義「杜と彫刻プランの完結」『市制百周年記念事業 仙台市彫刻のあるまちづくり「杜と彫刻1—12」完成記念 杜の都の彫刻・12人展』仙台市公園緑地協会, 1989, p. 6
- 125 同上書, p. 6
- 126 北澤憲昭「水に彫刻・彫刻に水」『美術手帖』(482号), 美術出版社, 1981, p. 169
- 127 中原, 前掲書, 2012, p. 263 参考
- 128 北澤は作品を、[A]水からうけるイメージ、ないしは水の様態を、水以外の素材に

- よってあらかずやり方。[B]水の物理的なありように依拠する為事。あるいは、水を素材とした作品。[C]水辺の風景を作品に取り入れるやり方。つまり借景の発想。[D]以上のやり方すべて、あるいはどれか二つを複合的に取り入れたやり方。の四つに大別している。[A]～[C]は中原の①～③の分類とほぼ同様の見解である。
- 129 加治屋，前掲書，2009 参考
- 130 同上書 参考
- 131 加治屋健司「日本のアートプロジェクト その歴史と近年の展開」『広島アートプロジェクト 2009「吉宝丸」』，広島アートプロジェクト，2010，pp.161 - 171
- 132 北澤憲昭「第三回浜松野外美術展 砂の上の展覧会」『美術手帖』（514号），美術出版社，1983，p.150 参考
- 133 丸山常生『ダブルバインド空間—その美しき回廊』に参加して『大谷地下美術展 1984 - 1989』，ギャラリー・サージ，1997，pp.24 - 28 参考
- 134 北澤憲昭，前掲書，1983，p.150
- 135 村田真「大谷地下美術展 その光と影」『大谷地下美術展 1984 - 1989』，ギャラリー・サージ，1997，p.73
- 136 正木基「野を開く鍵」『美術手帖』（661号），美術出版社，1992，p.93
- 137 加治屋，前掲書，2010，p.261 参考
- 138 加治屋，前掲書，2010 参考
- 139 橋本敏子，前掲書，1997，pp.21 - 24
- 140 豊原正智・谷悟「“アートプロジェクト”という名の回路—相互触発を生じさせるための構想と実践—」『大阪芸術大学紀要』第25号，大阪芸術大学，2002，pp.88 - 100
- 141 藤井・佐藤，前掲書，2009
- 142 90年代のアート・プロジェクトは、公的な活動として行われているものが少ないことや、情報そのものの発信力が弱く、遠隔地の活動を知るすべはロコミや美術関係のルートに流れているチラシやDMなどで知るほかなく、その当時の全国の動向を把握するのは極めて困難である。（橋本，前掲書，1997，p.20 参考）
- 143 古賀徹『アート・デザイン・クロッシング vol2 散乱する展示たち』九州大学出版会，2006，p.11
- 144 アーティスト・イン・レジデンス：アーティストが一定期間滞在し、創作活動に専念できる施設や機関の総称。運営者は地方自治体や企業など様々であり、またその目的も制作支援や地域活性化、国際交流などさまざまである。（多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史辞典』，東京書籍，2007，pp.528 - 529）
- 145 加治屋，前掲書，2010，p.265 参考
- 146 黒田雷児[「ミュージアム・シティ天神」開催趣旨]『ミュージアム・シティ・プロジェクト 1990—200X』，ミュージアム・シティ・プロジェクト出版部，2003，p.19
- 147 広島県のこの地域ではサメをワニと呼称していた。
- 148 加治屋，前掲書，2009，p.267
- 149 表の作成手順は概ね（表1）と同様であるが、音楽やパフォーマンスなど作品展示が無いものは省いている。
- 150 暮沢剛巳[パブリックアートを越えて—「越後妻有アートトリエンナーレ」と北川フラムの十年]，暮沢剛巳・難波祐子『ビエンナーレの現在 美術を巡るコミュニティの可能性』，青弓社，2008，p.47 参考
- 151 同上書，p.57

- 152 北川フラム/大地の芸術祭実行委員会 監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2003』, 現代企画室, 2004, p. 124
- 153 北川フラム/大地の芸術祭実行委員会 監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2009』, 現代企画室, 2010, p. 110
- 154 現在も青木の作品は見ることができるが、制作段階において恒久設置作品であることが前提とされていないためサイト・スペシフィック彫刻とみなした。
- 155 村田真[「脱美術館」化するアートプロジェクト] 荻原康子・熊倉純子編『社会とアートのえんむすび 1996 - 2000 つなぎ手たちの実践』, ドキュメント 2000 プロジェクト実行委員会, 2001, p. 16
- 156 豊原・谷, 前掲書, 2002, p. 99
- 157 會澤・岩佐, 前掲書, 2009, p. 671
- 158 佐藤, 前掲書, pp. 125 - 138
- 159 竹田・白井, 前掲書, 1989, p. 23
- 160 佐藤亮一『新潮 世界美術辞典』, 新潮社, 1985, p. 423
- 161 北川フラム/大地の芸術祭実行委員会 監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012』, 現代企画室, 2013, p. 103 参考
- 162 直江廣治『民間信仰の比較研究』, 吉川弘文館, 1987
- 163 塚村真美編『六甲ミーツ・アート 芸術散歩 2012』, 阪神総合レジャー株式会社六甲事業部, 2012, p. 52
- 164 同上書, p. 10
- 165 同上書, p. 24
- 166 同上書, p. 24
- 167 藤井達矢「船坂時間」(西宮船坂ビエンナーレ HP), <http://funasaka-art.com/article/>, 2012 (2014/01/19 20:12)
- 168 同上
- 169 田中直樹《鳥》キャプション, 2012
- 170 馬淵洋《FUNASAKU》キャプション, 2012
- 171 山口村誌編纂委員会編『山口村誌』, 西宮市役所, 1973年 参考
- 172 馬淵洋《ZO-O2》キャプション, 2012
- 173 高砂市ホームページ,  
<http://www.city.takasago.hyogo.jp/index.cfm/7,1085,87,634,html>, 2013 参考  
(2014/01/19 20:12)
- 174 『瀬戸内国際芸術祭 2010 高松市総合ガイドブック 海とアートと高松と』高松市国際文化振興課, 2010, p. 1
- 175 『Discover Japan』(8月号), 樫出版社, 2009, pp. 18 - 19
- 176 北川フラム/瀬戸内国際芸術祭実行委員会 監修『瀬戸内国際芸術祭 2013 公式ガイドブック アートを巡る旅完全版一春』, 美術出版社, 2013, p. 89
- 177 アーサー・ファン公式 HP, <http://arthurjhuang.com>, 2013 (2014/01/20 21:25)
- 178 瀬戸内国際芸術祭 2013 小豆島 HP, <http://relational-tourism.jp/archives/30>, 2013 参考 (2014/01/20 21:27)
- 179 同上, 2013 参考
- 180 柚木恵介《瀬戸ノ島景》キャプション, 2013 参考
- 181 同上 参考
- 182 同上

- 183 クレイグ・ウォルシュ&ヒロミ・タンゴ《かがみー青への想い》キャプション, 2013
- 184 あいちトリエンナーレ 2013 プレス内覧会でのコメント, 2013/8/9
- 185 あいちトリエンナーレ 2013 実行委員に対する聞き取り, 2013/8/17
- 186 『中之条ビエンナーレ 2013 公式ガイドブック』, 中之条ビエンナーレ実行委員会,  
2013, p. 53 参考
- 187 同上書, p. 54
- 188 同上書, p. 43
- 189 同上書, p. 83 参考
- 190 同上書, p. 83
- 191 同上書, p. 34 参考
- 192 菅原二郎「雨引の里と彫刻を通して見えてくる野外彫刻の可能性」『大阪芸術大学  
研究紀要 芸術 23』, 大阪芸術大学, 2000, pp.175 - 176
- 193 『雨引の里と彫刻 2013 作家のひとこと』, 雨引の里と彫刻実行委員会, 2013, p. 1
- 194 同上書, p. 1
- 195 同上書, p. 1
- 196 同上書, p. 1
- 197 同上書, p. 1
- 198 同上書, p. 1
- 199 同上書, p. 2
- 200 同上書, p. 2
- 201 同上書, p. 2
- 202 同上書, p. 2
- 203 同上書, p. 2
- 204 同上書, p. 2 参考
- 205 同上書, p. 2
- 206 同上書, p. 3
- 207 同上書, p. 3
- 208 同上書, p. 3
- 209 同上書, p. 3
- 210 同上書, p. 3
- 211 同上書, p. 3 参考
- 212 同上書, p. 3
- 213 同上書, p. 3
- 214 同上書, p. 3 参考
- 215 同上書, p. 3
- 216 村上佑介[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』第 44 号, 2012, pp. 431 - 438 参考
- 217 竹田はオーダーメイド方式によって、この二種類の関係性が成立していると述べて  
いる。(竹田, 前掲書, 1997, p. 140)
- 218 竹田, 前掲書, 1997, p. 236
- 219 竹田・白井, 前掲書, 1989
- 220 前田・藤谷, 前掲書, 1998, pp. 689 - 692
- 221 新村出 編, 前掲書, 2008, p. 1470
- 222 同上書, p. 1470

- 223 本論、第Ⅱ章第3節 日本におけるサイト・スペシフィック彫刻 参照
- 224 「ファーレ立川」には、オーダーメイド方式によって選定された100以上の彫刻が設置された。
- 225 「さまようパブリックアート」, 朝日新聞社, 2007/11/8
- 226 「公共空間におかれる芸術作品」型は、歴史的な背景とは関係のない既成のものも多いが、建築物がそうであるように、半永久的に展示されることにより、結果的にその場を象徴するようなモニュメントとなる。
- 227 前掲書, 雨引の里と彫刻実行委員会, 2013, p. 2
- 228 前掲書, 中之条ビエンナーレ実行委員会, 2013, p. 83
- 229 北川フラム/大地の芸術祭実行委員会監修, 『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012 公式ガイドブック』美術出版社, 2012, p. 183
- 230 塚村, 前掲書, 2012, p. 24
- 231 同上書, p. 49
- 232 塚村, 前掲書, 2012, p. 12
- 233 「現代美術と彫刻の概念／読売アンデパンダンテン以後」『美術手帖』(1月号/376号), 美術出版社, 1974, pp.81 - 100
- 234 「大地の芸術祭」の展示作品の性質は開催年ごとに変化しているが、当初は「従来は都市空間で設置されていたであろう野外作品を越後妻有へと移設してきたようなタイプ」の恒久設置の野外彫刻が主であった。回を重ねるごとに、より場所性を意識したサイト・スペシフィックな作品が見られるようになった。(暮沢・難波, 前掲書, 2008 参考)
- 235 『瀬戸内国際芸術祭 2013 公募要項』, 瀬戸内国際芸術祭 2013 実行委員会, 2012
- 236 同上
- 237 村田真は「大地の芸術祭 2009」の作品傾向に関して、「作家性を前面に出したものと、協働を前面に出したものがあり、後者の方にある種の様式が築かれていて〈・・・〉『こうやりさえすれば、地域に溶け込めるんだ』というような、悪い意味でのスタイル化が出てきて、作品がパターン化しつつある気がしました。」と指摘している。(北川他 監修, 前掲書, 2010, p. 75)

#### 【引用図版】

- ・ロバート・スミッソン 《スパイラル・ジェッティー》(1970)  
『美術手帖』(906号), 美術出版社, 2008, p. 62
- ・デニス・オッペンハイム 《取り消された収穫》(1969)  
<http://www.dennis-oppenheim.com/works/145> (2014/01/21 13:35)
- ・マイケル・ハイザー 《ダブル・ネガティブ》(1969)  
<http://freeassociationdesign.wordpress.com/2010/12/31/effects-of-glorious-excess/>  
(2014/01/21 13:45)
- ・ジュディ・パフ 《3 - D》(1982)  
<http://www.judypfaffstudio.com/installations/?album=2&gallery=31&pid=556>



(2014/01/21 13:48)

- ・ダニエル・ビュレン 《支配する者—支配される者》(1991)  
『美術手帖』(748号), 美術出版社, 1997, p. 18
- ・クリスト&ジャンヌ=クロード 《アンブレラ、日本—アメリカ合衆国、1984 - 1991》  
(1984 - 1991)  
<http://christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas#.UtxzXVSCjmQ>  
(2014/01/21 14:10)  
<http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300104059>  
(2014/01/21 14:20)
- ・クレス・オルデンバーグ 《バット・コラム》(1977)  
<http://chicago-outdoor-sculptures.blogspot.jp/2007/11/batcolumn.html>  
(2014/01/21 15:15)
- ・リチャード・セラ 《傾いた弧》(1981)  
<http://minimalissimo.com/2010/11/tilted-arc/> (2014/01/21 15:20)
- ・安田侃 《意心帰》(2006)  
<http://www.kan-yasuda.co.jp/works/public/051.html> (2014/01/21 15:23)
- ・ヴィト・アコンチ 《無題》(1994)  
[http://www.gws.ne.jp/tama-city/faret/c\\_area/c\\_n109.html](http://www.gws.ne.jp/tama-city/faret/c_area/c_n109.html) (2014/01/21 15:26)
- ・関根伸夫 《位相—大地》(1968)  
<http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.ja/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html> (2014/01/21 15:45)
- ・佐藤忠良 《緑の風》(1977)  
『市制百周年記念事業 仙台市彫刻のあるまちづくり「杜と彫刻 1—12」完成記念  
杜の都の彫刻・12人展』仙台市公園緑地協会, 1989, pp. 13 - 14
- ・寺石好成 《大洋より》(1981)  
『美術手帖』(482号), 美術出版社, 1981, p. 165
- ・シェル商会[神山明+浜田真理] 《水を網む》(1981)  
『美術手帖』(482号), 美術出版社, 1981, p. 164
- ・木戸龍一 《ROLLING CIRCLE》(1981)

- 『美術手帖』(482号), 美術出版社, 1981, p. 164
- ・戸谷成雄《中田島砂丘でのパフォーマンス》1983  
『美術手帖』(514号), 美術出版社, 1983, p. 148
  - ・山本衛士《逆ピラミッド‘88—大地》(1988)  
『美術手帖』(661号), 美術出版社, 1992, p. 42
  - ・セツ・スズキ《田植えプロジェクト‘03》(2003)  
北川フラム/大地の芸術祭実行委員会 監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2003』, 現代企画室, 2004, p. 124
  - ・青木野枝《空の粒子／西田尻》(2006)  
北川フラム/大地の芸術祭実行委員会 監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2009』, 現代企画室, 2010, p. 110

〈謝辞〉

本論文を執筆するにあたり、熱心かつ親身なご指導をいただきました一畝田徹准教授に心より深く感謝いたします。また、審査の過程で貴重なご助言や温かいお言葉をいただきました江崎哲教授、菅村亨教授、内田雅三教授、三根和浪准教授に心よりお礼と感謝を申し上げます。

そして、その他、広島市立大学の加治屋健司准教授をはじめ、ご協力くださいました皆様に、この場を借りて深謝いたします。