過疎地域の越後妻有と瀬戸内直島における現代アート の特質に関する風景論的考察

Consideration of the Scenery Theory about the Characteristic of the Modern Art in the Depopulated Areas, Echigo Tsumari and Setouchi Naoshima

西田 正憲

Masanori NISHIDA

Abstract : In late years modern art to unfold in the depopulated area recruits many visitors. The article considers a characteristic of this modern art from the viewpoint of scenery theory, paying attention to this situation. It performs analysis about modern art and the representation of the meaning of the place from a field work and the verbal explanation of some directors and artists, through the analyses of the examples of the art festival of the earth of the Echigo Tsumari in Niigata prefecture and the Benesse art site of Naoshima of the Setouchi Naoshima island in Kagawa prefecture. As a result, the article considered the following characteristics of scenery theory. Modern art keeps a mountain remote place and climate in Seto alive and makes much of endemism. Modern art reminds of the former working of people and makes much of the memory of the place. Modern art intends scenery of consecutive space and time and questions modern civilization and contemporary civilization. Art works are supported by inhabitants and volunteers and express scenery of participation and collaboration.

Keywords: *depopulated area, modern art, characteristic of the scenery theory, endemism, memory of the place*

キーワード: 過疎地域, 現代アート, 風景論的特質, 風土性, 場所の記憶

1. はじめに

本論は、近年、過疎地域に展開する現代アートが多くの来訪者を集めていることに注目し、この現代アートの特質について風景論の観点から考察するものである。風景論の観点とは、風景とは人間が環境の一面に対して意味付けを行うことによって捉えた対象の表象であるという認識に基づき¹⁾、人間が環境の一面に対してどのような意味付けを行っているか、また、その結果、人間が対象からどのような意味をもった表象を得ているかを究明する観点のことである²⁾。たとえば、18世紀ヨーロッパにおいては崇高(サブライム)という意味付けによってアルプスの美しい山岳表象が普及し³⁾、19世紀アメリカにおいては原生自然(ウィルダネス)という意味付けによって山岳・森林・平原などの美しい大自然表象が普及していた⁴⁾。意味付けは価値付けでもあった。現代アートの特質は多岐にわたるが、現代アートを風景の問題として風景論の観点から捉えることは、その特質の一面を明らかにするものであり、重要だと考える。

本論では、過疎地域における現代アートの事例として、新潟県の越後妻有の大地の芸術祭と香川県の瀬戸内直島のベネッセアートサイト直島の事例を取りあげる。越後の妻有も瀬戸内の直島も過疎化・高齢化に悩む一般的な山間僻地と離島であった。越後の妻有は山あいの棚田、里山や廃屋となった農家などに現代アートが展開され、瀬戸内の直島では多島海を望む海岸や古い街並みの民家などに現代アートが展開された。棚田や多島海という景観の中に現代アートを配することによって、新たな魅力を生みだし、交流人口を増やした。これらは、箱根彫刻の森美術館、美ヶ原高原美術館、札幌芸術の森野外美術館、札幌モエレ沼公園などとは異なり、現代アートが美術館や公園に限定されず、広く地域に分散する点において、また、過疎地域において2006年に共に約30~40万人の来訪者でにぎわった点において画期的なものであり、2例を取りあげる意義はあると考える。2例は、規模、展示期間、設置者・主催者、制作方法等異なる面はあるが、共に自然

を中心とする過疎地域に現代アートを配し、共に多くの来訪者の注目を集めた点で、風景論で同等に考察し得るものと考えられる。

分析は、展示主旨と作品を対象とし、意味の表象に関する分析である意味論的分析による⁵⁾。意味の表象には、地域の来歴、過去の生業や生活に関する歴史的表象があり、また、地域の産業文化や生活文化に関する文化的表象がある。これらの表象を分析軸として、主として現代アートに関するプロデューサー、ディレクター、アーティスト、評論家の言説から歴史的表象と文化的表象を抽出し分析を行うとともに、補完的に意味表象に関する作品の特徴を定性的に分析する。言説は、越後妻有と瀬戸内直島の現代アートに関係する美術書、美術雑誌、図録、新聞、カタログ等から抽出する。言説の意図が必ずしも作品に表出されているとは限らず、またプロデューサー、ディレクター、アーティストの意図が必ずしも共通とは限らないが、意味の表象を分析するには意味を端的に表す言説の分析がひとつの有効な方法と考える。現代アートに関しては美術史において美的問題や美術史的問題の芸術性の問題として論じられてきたが、本論のように現代アートを風景の問題として捉える風景論的観点による先行研究はない。

2. 野外の現代アートに関する美術史からみた特徴

屋外のアートはパブリックアートや環境芸術と呼ばれてきた。パブリックアート、環境芸術に明確な定義はないが⁶⁾、酒井忠康の「場との親密な関係性」と細田雅春の都市や自然における「関係性の構図」の指摘にみるとおり⁷⁾、これらは近年場所との関係性を志向している。本論で取りあげる過疎地域の現代アートは、廃屋の中などのアートもあり、必ずしもパブリックアート、環境芸術とは規定し難いが、風土、生業等の場所との関係性を有している点で、パブリックアート、環境芸術の側面を強く有している。

1960年代以降のパブリックアート、環境芸術の動きにはいくつかの流れがある⁸⁾。一つは、イサム・ノグチの造形にみるように、広場、公園、庭園などに、石や金属などの抽象的なフォルム

*奈良県立大学地域創造学部

を配置することによって、新たな空間を創造するものである。もう一つは、この流れを発展させたもので、ダニ・カラヴァンの造形にみるように、より広い都市環境や自然環境のコンテキストの中にモニュメント性の強いフォルムを組み込んでいこうとするものである。環境との関連性が強まり、もともとあった環境を活かす視点がより強い。そして、もう一つは、1960年代から70年代に生まれた、まさに環境そのものを芸術とするランドアートである。これは、さらに二つの方向があるように思われる。一つは、アメリカの広大な西部の自然環境を舞台に生まれたアースワークである。アースワークは、もともと造成工事を意味する土木用語であるが、まさに大地を刻み、大地を無限のキャンパスに見立てた、大地の芸術である。マイケル・ハイザーは砂漠の土や岩を彫りこみ、ウォルター・デ・マリアは平原の稲妻を捉え、ロバート・スミソンは湖に螺旋の突堤を築き、クリスト&ジャンヌ＝クロードは草原に布のフェンスを走らせた。さらにもう一つは、これとは対極にあるような、環境に優しいランドアートである。ジェームズ・タレルは光のインスタレーションアートを生みだし、リチャード・ロングは歩いた足跡を残す風景を作品とし、アラン・ソンフィストは場所に固有の植物の植樹を進め、アンディ・ゴールズワージーは木の枝や葉、石や水などの自然素材を用いたスカルプチャーを創り、環境の意味を問いかけていた。

本論で取りあげる現代アートは、アメリカのアースワークのように大規模な作品ではなく、また、大地の改変を伴うこともなく、さらに、タレルやロングの作品が実際にあるように、最後の流れに近いものである。妻有も直島も、以下の4.(1)に論じるとおり風土への関心と、4.(2)に論じるとおり場所の記憶への関心を読みとることができる。

3. 現代アートの事例の特徴

(1) 越後妻有大地の芸術祭

2006年7月23日から9月10日の50日間にかけて、越後妻有で「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2006」が開催され、都会からの人々に賑わった。新潟県の十日町市と津南町の2市町の6エリア、信濃川の河岸段丘周辺の広大な東京23区より広い約76200haの中山間地域で、約330点の現代アートが展示された。越後妻有は、信濃川沿いの平地に一面の田圃が広がり、山あいには棚田が幾重にもつらなる水田地帯であり、魚沼産コシヒカリの生産地である。地域は縄文文化が栄えた所であり、古い歴史をもつが、豪雪地帯で過疎化・高齢化が進む典型的な過疎地域であり、2004年には中越地震の震災、06年には四半世紀ぶりの大豪雪に見舞われている。十日町市は05年4月に旧十日町市、川西町、中里村、松代町、松之山町の5市町が合併したばかりで、6エリアとは旧市町村を引きずったものである。開催地域は2市町6エリア(2006年人口約74600人)と称しているが、実質的には約200カ所の集落が作品づくりの基盤となり展示場所となっている。豪雪で孤立して生きなければならない住民にとって、集落こそが助け合って生きる共同体であった。

大地の芸術祭は官民からなる大地の芸術祭実行委員会が主催し、総合ディレクターの北川フラムがあらゆる面でまとめ役を果たし、総指揮をとっている。大地の芸術祭は、2000年に第1回を開催し、32カ国148組のアーティストが参加し、作品の約半数が恒久設置された。03年の第2回は23カ国157組のアーティストが参加し、この時から集落ごとの展開を始めた。06年は第3回にあたり、45カ国約200組のアーティストが参加し、空家プロジェクトと呼ばれる廃屋・廃校の活用を始めた。そもそもの始まりは、過疎化・高齢化、農業の衰退などの問題を抱える地域の活性化をめざして、1996年に策定された新潟県と6旧市町村の「越後妻有アートネットワーク整備構想」に基づいている。この構想は、

「ステキ発見」「花の道」「大地の芸術祭」「ステージ事業」の4つの事業からなり、地域資源の発見、花による沿道の修景、現代アートのトリエンナーレ、地域の拠点づくりを目指したものであり、プロデューサーとしての地方自治体の方向付けが働いていた⁹⁾。芸術祭は構想から10年を経過して着実に根付きはじめた。

(2) ベネッセアートサイト直島

ベネッセアートサイト直島は、株式会社ベネッセコーポレーション(前福武書店)・財団法人福武学術文化振興財団によって、1992年ベネッセハウス(ホテルとコンテンポラリーアートミュージアム)、95年サイトスペシフィックワークス、98年最初の家プロジェクト、2001年スタンダード展、04年地中美術館、06・07年スタンダード2展と整備・展示が行われてきた自然・アート・建築が融合した空間である。06年10月7日から12月24日と07年2月24日から4月15日の130日間にかけて開催されたスタンダード2展では直島に12点の現代アートが新たに展示された(表-1)。直島町の直島は瀬戸内の多島海、備讃瀬戸の直島諸島に浮かぶ小島である。直島は、面積約800ha、人口約3500人(2006年)で、過疎化・高齢化が急速に進行している、瀬戸内の典型的な島である。古墳時代の塩づくり遺跡があるなど古い歴史をもつが、1917年には三菱鉱業(現三菱マテリアル株式会社)直島製錬所、2003年には豊島の産業廃棄物の中間処理施設である香川県直島環境センターが建設された島である¹⁰⁾。直島はもとも直島町長三宅親連が建築家石井和紘に依頼して一連の個性ある公共建築を展開していた。三宅は八幡神社の神主であるが、1959年から95年の36年間にわたり町長を務め、94年に一連の公共建築で日本建築学会文化賞を受賞している。この三宅と岡山の福武書店の創業者福武哲彦の考えが一致し、福武は直島南部に教育文化施設による開発を約束するが、86年に急逝する。福武書店を継いで、父の遺志を継承した福武総一郎は、88年、現代アートの美術館とホテルを中核として、キャンプ場、海水浴場、児童図書館などからなる直島文化村構想を発表、89年、直島国際キャンプ場を開設、以後今日に至っている¹¹⁾。ベネッセアートサイト直島は福武総一郎が総合プロデューサーの役割を果たし、建築家の安藤忠雄、ディレクターの秋元雄史らが創造してきた。

表-1 直島スタンダード2展の作品

番	アーティスト	場所と《作品名》	特徴
1	草間弥生	広場《赤かぼちゃ》	野外造形
2	宮本隆司	ピンポンギャラリー《ピンポン直島》	建物活用
3	三宅信太郎	旧床屋《魚島塩坂峠》	〃
4	D・シム・イン	直島《when loud weather buffered...》	環境音楽
5	大竹伸朗	はいしゃ《舌上夢／ボッコン視》	建物活用
6	須田悦弘	基会所《椿》	〃
7	千住博	石橋《ザ・フォルズ》《フォーリング・カース》他	〃
8	SANAA	本村《窓》	野外造形
9	上原三千代	拝殿他《いつか眠り猫》他	建物活用
10	川俣正	向島《向島プロジェクト》	〃
11	杉本博司	オカメの鼻《タイムエクスポーズド》	野外造形
12	小沢剛	倉浦《スラグブッド88》	〃

4. 現代アートの風景論的特質

(1) 都市性から風土性へ

わが国においては、1969年の箱根彫刻の森美術館、1981年の美ヶ原高原美術館のように、20世紀後半、現代アートが徐々に自然地域に展開し始めたが、本事例のように広域な自然地域を舞台にし、しかも、自然林、高原、湖沼等のいわゆる美しい自然風景地ではなく、従来自然風景地としては評価されなかった中山間地域や島嶼の二次的自然に展開していることは特異である。中原祐介は妻有について「都会美術として推進されてきた現代美術に

写真-1 左から杉浦康益《風のスクリーン》、菊池歩《こころの花—あの頃へ》、戸高千世子《山中堤 スパイラル・ワーク》

非都会美術の可能性を開いた」と評価している¹²⁾。本事例は、現代アートが過疎地域の自然地域や自然に囲まれた建築物に配されているが、風土性が希薄な都市とは異なり、現代アートが以下に論じるとおり風土性を強く表している。風土性とは自然・歴史・文化からなる土地の意味であり、土地のおもむきである¹³⁾。

妻有のプロデューサーの立場にある泉田裕彦新潟県知事は「大地の芸術祭は、山と川、棚田と美しい集落が点在する越後妻有を舞台とする野外芸術の祭典」と述べ¹⁴⁾、同じく大地の芸術祭実行委員長の田口直人十日町市長は「日々見慣れた山里の風景の中に作品が現れることによって、これまでとは違う風景に見えてきた。違う見方ができるようになっていったのです。(中略)その体験を皆さんとも共有できたらと思います」と述べ¹⁵⁾、大地の芸術祭が風土と関わり、風景の再発見につながることを表明している。また、朝日新聞編集委員の田中三蔵は、「越後妻有アートトリエンナーレ」の新聞記事で、「異色の美術展である。第1に、都市ではなく、自然に満ちた地方に根ざし、国際的に通用するレベルを保っていること」と自然地域の開催を指摘し、「不変なのは「地域と場」への思いだ。里山の自然を生かし、「場」の特質や歴史・記憶と深くかかわる」とし、この芸術祭にとって風土との関わりが重要なテーマであることを指摘している¹⁶⁾。実際、妻有では、現代アートの仕掛けによって、山間僻地の当たり前の営みが浮きぼりになり、当たり前の風景が美しく輝くように見える。杉浦康益《風のスクリーン》は棚田の土や風や光を感じさせ、イリヤ&エミリア・カバコフ《棚田》、大岩オスカル幸男《かかしプロジェクト》は棚田と農の営みに光をあて、スー・ペドレー《はぜ》、菊池歩《こころの花—あの頃へ》は農村と里山の風景を引き立たせ、戸高千世子《山中堤 スパイラル・ワーク》はため池の静謐を引きだす(写真-1)。来訪者はアートを通して風土性を感受している。この中の、イリヤ&エミリア・カバコフのインスタレーション《棚田》はまさに棚田を舞台にして、農民の姿を造形化し、それに農作業のテキストを添えるものであった。それはアーティストがしるすとおりの、「米作りの厳しい作業の始終」を現出させ、「稲作のもつ高い意義と、それが芸術描写の対象になったということ」を示し、「田んぼで頑張ってきた普通の人々に捧げられる」「記念碑」を造ることであった¹⁷⁾。また、妻有について、陶芸家の吉田明は、「中に住んでいる人はそれが当たり前だから気付かないけど、妻有はすごく面白い特殊な地域。よそと違う、独特な雰囲気を持った場所。変なものがいっぱいあるけど、いかにそれが逆に豊かか、それをあらためて見てほしい」と妻有の豊かな風土性への関心について語り¹⁸⁾、生け花作家の下田尚利は、生け花作品について、「どこでも飾れるような作品ばかり並んでいる二十世紀の美術展と違い、大地の芸術祭の作品は妻有の土と大気から生まれ、そこで暮らしている人の生活の中へ踏み込んでいく」と風土性に関わる作品について語っている¹⁹⁾。

ベネッセアートサイト直島のコンセプト「サイトスペシフィックワークス」は風土性への志向を一層鮮明にしている。サイトスペ

シフィックワークスはその場所に固有な、その場所にしかない作品といった意味である。現代の美術作品は、壁画やモニュメントのように属地的なものもあるが、多くの絵画や彫刻は、移動可能で場所を選ばず、商品経済の流通にのることが要請されていた。サイトスペシフィックワークスは移動不可能な属地的なものであり、場所との関係性を深めている。ベネッセアートサイト直島を推進してきたディレクターの秋元は「福武が強調して語るのは、優れたアートや建築、それ自体の価値はもちろんであるが、と同時に、直島、そして瀬戸内海という場所のポテンシャルを引き出すアートや建築についての興味である。地域の固有の自然景観とそこで生活をしてきた人々の歴史というものをアートや建築によって、再評価、再発見していくことの必要性であった」としている²⁰⁾。また「芸術作品が磁力となって、それまで眠っていた場所の魅力を引き出していく。いかに真の芸術的な行為が、場所を豊かにし、歴史を築き、文化を形成するか。芸術の持つ固有性こそが平凡な場所を豊かにし、それまでの歴史や風土に意味を与えていく」ともするすように²¹⁾、場所や風土への認識が重要視されていた。

さらに妻有も直島も来訪者に自然地域を巡らせることが大きな要素になっている。アート自体のみならず、アートとアートを結ぶルートも回廊として、風土性に強く関係付けられている。妻有の総合ディレクターの北川は「762km²に約78,000人(2000年)」という過疎と広さもそれがここの条件である。(中略)それらを全部廻る旅でしか妻有、あるいは日本の農業山間地を肌で感ずることはできない」と広域の中山間地域を体験させることを意図していた²²⁾。また「都市の美術は終わった？」という座談会で、「妻有では車に乗せられたり歩かされたり延々とする。その間に、観客は論理や美術史的文脈から武装解除されるんです。風が吹いている、肥やしの匂いがする、足裏の感触も変わる、そうして五感が刺激されるなかで、武装解除されていってしまう」と述べている²³⁾。前述の中原も「6市町村というきわめて広範囲にわたる地域を対象」とし、「美術展という形式の再検討を示唆した」と指摘している²⁴⁾。来訪者はもはやたんなる美術鑑賞者ではなくなり、時間と体力を要するラリーを強いられ、山あいの棚田、散在する農家、僻地の廃屋・廃校を、細く屈曲する農道や林道を時間をかけて車で走り、ときに溪流を横切り、一面の水田を突き抜ける。来訪者は、否応なく山間僻地の風景を認識し、それが美しい風景であることに気づかされ、同時に、きわめて不便な生活をしている人々に思いを走らせる。アートツアーはいつの間にか山間僻地ツアーに変貌し、印象的な現代アートとともに山間僻地の風景が脳裏にやきつく。直島も同様であり、現代アートを巡る途中の内海や多島海の風景を見せる回廊が重要な意味をもっている。

(2) 場所の記憶

風土性とも関連するが、特に、その地域の土地の過去の来歴、生業、生活など場所の記憶への思い入れは本事例に共通する大きなコンセプトである。記憶を大切にすることとは、様々な事象が過去から現在につながっているという過去との連続性を取り

写真－２ 左から宮島達男《角屋》、内藤礼《きんざ》、杉本博司《護王神社》

戻すとともに、現在生きている人々の思い出を大切にすることでもある。前述の北川は大地と関わってきた農業を尊重し、人知れず営まれてきた人生や暮らしを見つめ、「大地の芸術祭の出発点場所の記憶」というコラムで「1500 年ほど前から稲作は始まって、集落ができ始めた。それぞれの時代に私たちの知らない、しかし私たちと同じように喜怒哀楽した子どもがいて、じいちゃんやばあちゃん、親兄弟がいて、犬や牛や馬もいたのだろう。それらいろいろな「私たち」の思いがあった場所や家、それらの風景を最低限たてまつることができないか。可能な限りそれらの土地を言祝ぐことができないか」としるし²⁵⁾、地域の過去の生命、生業、生活など場所の記憶を重視し、大地の芸術祭のコンセプトにしていた²⁶⁾。

特に廃屋・廃校を活用したインスタレーションは、かつてそこにあったであろう人間の営みを髣髴とさせ、来訪者に名もない人々の家庭生活や学校生活があったことに思いを馳せさせる。朽ち果てた廃屋・廃校を訪れるとき、つい最近まであったという懐かしさと、すでに失われた世界だという寂しさが複雑に交錯する。妻有のマーリア・ヴィルックラ《TIRAMI SU 3》、日本大学芸術学部彫刻コース有志《脱皮する家》、クリスチャン・ボルタンスキー&ジャン・カルマン《最後の教室》、福武總一郎《FUKUTAKE HOUSE》などの作品である。妻有の廃校を活用したクリスチャン・ボルタンスキーは「学校という空間全体を使い、全体でひとつの作品となります。(中略)妻有で興味を惹かれる数々の作品に共通していえることは、それらの作品がすべて場所との強い関わりをもったものであるということです。空間にマッチするということにとどまらず、地域の状況や背景、歴史と深くかかわりあったものであるということ」と場所の記憶について語っている²⁷⁾。また、妻有の空家プロジェクトについて、建築家の今村創平は「この小学校の〈記憶〉を共有しているとの確信は、いったいどこから来るのだろうか。具体的な歴史や事実を知らなくとも、われわれはその場の記憶を共有しようという希望を、彼らの作品は与えてくれるのである」としるし、廃校の作品が場所の記憶を表出していることを指摘し²⁸⁾、建築家の山本想太郎は「アートの強力な非日常性によって、民家の日常性が逆照射されるという作用がある」としるし、アートが農村生活を照らし出していることを指摘している²⁹⁾。

前述の直島のサイトスペシフィックワークスも地域固有の自然や歴史からなる場所のポテンシャルが重要であった。特に、直島の古い街並みの本村において 1998 年から 2002 年にかけて展開された家プロジェクトは場所の記憶を雄弁に語っている。宮島達男は《角屋》で、約 200 年前の漆喰壁・焼板・本瓦の民家を復元し、室内を水面にして点滅する発光ダイオードのデジタル数字を仕掛けた。宮島は過去の作品で「デジタル・カウンターは、要するに、生死を繰り返す人間の生のシンボル」と述べているが³⁰⁾、今回も「住民の人たちの時間が、水の中に封入されているという物語をつくった」と述べているように³¹⁾、人々の営みを暗示するもので

あった。ジェームズ・タレル・安藤忠雄の《南寺》は、かつて寺院が実在していた場所に、室内を漆黒の暗闇にした寺院を再生したものであるが、地域の人々の精神的な拠り所があったという記憶をとどめようとしたものであった³²⁾。内藤礼の《きんざ》も約 200 年前の建物の柱・屋根の構造はそのままに外壁を再生し、室内に円形のフォルムや繊細な糸などを用い、室内を作品化した。杉本博司の《護王神社》も、杉本が「朽ち果てた神社をただ再建するだけではつまらない」と述べ³³⁾、江戸時代の神社をガラスの階段や地下の石室などを用いアーティスティックに再生するものであったが、この島で生きてきた人々の生の営みや、失われた風景や、ゲニウスロキの再生を感じさせるものであり、場所の記憶を強く表出していた(写真－2)。場所の記憶は 2006 年から 07 年のスタンダード 2 展で一層先鋭化する。表－1 で示したとおり、旧家が活用され、その場所の名が作品名以上に重視されていた。三宅信太郎《魚島潮坂蛸峠》は旧床屋を、大竹伸朗《舌上夢／ボッコン視》は旧歯科医院を、千住博《ザ・フォールズ》他は製塩業旧宅の石橋家を、上原三千代《直島の局》他は直島八幡神社を活用するなど、場所の記憶を照らし出した。スタンダード 2 のディレクターの前述の秋元は「今回の企画展でもまた、瀬戸内海の直島という場所を強く意識し、島全体を会場として、そこの人々の暮らしや歴史と深く関わる作品がつくれる」³⁴⁾としるしている。現代アートが地域の歴史や生活に強く関わり、場所の記憶を浮きぼりにしている。

(3) 文明を問い直す風景－連続する空間と時間の風景－

風土性と場所の記憶を重視することは、換言すると、連続する空間と連続する時間を重視することであり、さらに言えば、近現代の文明を問い直すことである。妻有も直島も現代アートは風土に生き、風土を活かし、廃屋に生き、廃屋を活かそうとしていた。妻有と直島の現代アートは中山間地域や島嶼の風土を活用し、過去の営みを想起させようとしている。科学技術文明・物質文明に代表される近現代文明とは、壮大な都市を築いてきたが、それはその土地の風土がどのようなものであったか、過去にどんな営みが行われてきたかということをつかなくするものであり、風土と過去とのつながりを断絶するものであった³⁵⁾。妻有と直島の現代アートが求めた風景は風土と過去につながる風景であり、それは近現代の文明が否定してきた風景であった。だが、妻有と直島の現代アートは、風土と過去を活かし、それらとの連続性を志向している。風土と過去を大切にする手法は自然や文化財を守る保護制度や様々な保全活動があるが、これらとは一見無関係な現代アートが風土と過去への注目を促したといえる。来訪者は、妻有と直島を巡るとき、中山間地域と島嶼の風土と過去を見つめ、これらを破壊してきた 20 世紀の文明とは何であったかを考えずにはいられない。妻有と直島の現代アートの風景は 20 世紀の文明を問い直す風景といえよう。

文明の問い直しは次の言説から読みとることができる。妻有の前述の北川は「大地の芸術祭では、土地に流れてきた時間を徐々

に形象化しはじめている。(中略)そこでそれぞれ流れてきた時間のほうが、経済合理性よりも強いんじゃないかと思うのです」と妻有の時間を現代の経済合理性に比較して述べている³⁶⁾。大地の芸術祭における出展作品の一つのディレクター飯田高誉は「世界がグローバル化し経済的効率性を追求している今、近代化された都市空間においてより、取えて歴史や都市をベースにした空間において審美的価値創造を新たに行うことこそ、現代美術の大きなミッションとなるであろう」と経済的効率性を追求する近代の都市を暗に批判している³⁷⁾。アーティストとして参加した建築家の中村祥二は「こうして残された「モノ」を見ていると先人達のライフスタイルと生き方の智慧が見えてくる。(中略)これらは「モノを大事にする」「ヒトを大事にする」ということに繋がっており、現代の消費型の都市生活者が最も忘れてのことであると思う」とし、空家プロジェクトが現代に対するアンチテーゼを提示していると指摘している³⁸⁾。また、直島のプロデューサーの福武は地中美術館について「物や情報が溢れ、行き過ぎた感のある成熟社会の現在、都会の喧噪とはまったく異なり、心にも身体にも元気を与え、安らぎを感じさせるこの環境において、人間が真に「よく生きる」とは何かを考える場所をつくりたい」としている³⁹⁾。

文明の問い直しは廃屋・廃校を活用した妻有の空家プロジェクトと直島の家プロジェクトに強く表れている。これらは場所の記憶や場所の物語の再生を意図していた。20世紀は場所の記憶と物語を消し去り、壮大な物質文明を築いてきた。しかし、これらのプロジェクトは、人間は忘れてしまったが、場所のみが覚えている記憶や物語を甦らせようとしていた。来訪者はプロジェクトを前に、場所の意味、学校や民家の歴史、人々の営み、生の意味などに思いをはせる⁴⁰⁾。それは、換言すれば、近代的風景観⁴¹⁾が見失った景観の背後に潜む意味の捉え直しでもあった。また、土地の地霊であり、土地の物語でもあるゲニウスロキの再生でもあった。近代的風景観とは、視覚の風景を発見したが、意味の風景を隠蔽した。風景とは視覚的側面と観念的側面を有しているが、20世紀は風景の視覚的側面つまり視覚の風景を注目するあまり、場所の記憶などを表す意味の風景を忘れてしまった。プロジェクトは、現代アートという異質な景観を廃屋・廃校という歴史的空間に配し、そこに注目させ、昔の生業や生活の姿を想起させることによって、場所の記憶を喚起し、かつての生業や生活を認識させることによって場所のもつ意味の風景を捉え直した。

(4) 参加と協働の風景

妻有の特質の一つとして、作品が三次元の空間芸術で彫刻的ではあるが、必ずしも恒久的作品ではなく、パフォーマンスの側面を有し、制作のプロセスも重視することがある。作品は一時的な活動であり、プロジェクトなのである。このことは、また、作品が自然の移ろい、四季や一日のリズムなどの自然の力を捉えることとも関連している。この作品は、自然と親和的であるがゆえに、自然とともに移ろい、朽ちては、消滅していく。また、自然の猛威にあおられ、消えてしまうこともある。それゆえ、作品は記録として残るだけになっていく。大地に刻む記憶であり、風景の記憶である。そしてまた、妻有の特質の一つとして、アーティストは資金を調達する事業家であり、役所から許可をとる申請者であり、多くの人々を動かす指揮官の役割を果たしていることがある。妻有と直島においては、プロデューサー、ディレクター、アーティストは方向付けと創造に各々重要な役割を果たしているが、コラボレーションのなかで作品が生みだされていく一つの動きがある。この特質は、現代アートが参加と協働に支えられていくという大きな特質に結びつく。作品づくりが住民の参加や協働によって行われるのである。妻有ではアーティストが作品づくりのために集落単位で住民説明会をし、理解と協力を得て、住民が作品づくりに参加する。また、住民や外部のボランティアがサポーターとし

て作品づくりや作品のメンテナンスを手伝う。菊池歩《こころの花—あの頃へ》のビーズの花づくり、アニラ・ルビク《ミラノ—東京：往復便》の絵模様の刺繍、山口啓介《光の庭、三ツ山5つの空気柱》の植物と樹脂のカセットプラントづくりなどで、住民が参加し、協力してきた。この結果、これらの作品に対し、住民はまるで自分たちの作品であるかのように、愛着をもち、誇っていた。妻有ではサポーターのことを「こへび隊」と呼び、北川は「こへび隊はどうやって集まるのか」というコラムで、「大地の芸術祭は素人の素人による素人のためのお祭りだ。地域のひとと地域外の人々が3年に一度、里山という私たちの遺伝子の母胎、心の故郷で遊び、働き、交流する」としている⁴²⁾。参加と協働で創り出されるアートの風景は、直島の《角屋》でも見られ、また、直島では住民が芸術の町にするため民家の軒先にのれんを掲げている。妻有と直島の現代アートは、アーティストの優れた感性が風土性と場所の記憶に関連付けて作品を生みだすにとどまらず、参加と協働という人々の大きな交流の渦をも生みだしている。

5. おわりに

越後妻有の《大地の芸術祭》と瀬戸内直島のベネッセアートサイトの現代アートは、風景論の観点から考察すると、中山間地域や島嶼の風土性を浮かびあがらせ、過去の生業や生活など場所の記憶を再認識させたといえる。妻有は、画期的なアート巡りを展開し、山間僻地の棚田や里山の風景に作品を配し、直島はサイトスペシフィックワークスを追求し、瀬戸内の風景に作品を配した。共に空家プロジェクト、家プロジェクトという廃屋・廃校を活用するアートがあったが、そこにはかつて人々のさまざまな営みがあったことを髣髴とさせ、場所の記憶をよみがえらせていた。妻有と直島に共通していることは、風土の素晴らしさを再認識させることであり、場所の記憶に思いを馳せさせることである。自然地域に現代アートを配することによって、むしろ、越後のつらなる棚田の風景を引き立たせ、瀬戸内の穏やかな多島海を浮きぼりにし、それぞれの過去を実感させた。それは文明を問い直す風景でもあった。風景論の観点からすると、妻有と直島が来訪者の心を捉えてやまないのは、現代アートが、何よりも、近現代の文明が失ってしまった、心にしみる普通の風景と、過去とのつながりを感じさせる風景を表出したからであると指摘できる。

桑子敏雄は、現代の自然の評価が、地形地質や生態系などの事物の価値である自然史的価値のみを偏重し、人々の営みの歴史など空間の履歴からなる人類史的価値を看過しすぎてきたと論じて、自然の評価に空間の履歴という観点を導入することを主張している⁴³⁾。桑子の理論を風景論に敷衍するならば、今生起している過疎地域における現代アートの展開は、風景論の観点からみると、自然史の風景から人類史の風景へという風景評価の大きなシフトのなかにあるとみることができ⁴⁴⁾。自然景の評価は、20世紀には原生林のようにひたすら自然性という自然史の尺度に傾斜したが、今、里山や農業景のように自然が内包する歴史性・文化性に着目した人類史の尺度への揺れ戻しがおきている。人々の営みとともに持続してきた自然景、人々の歴史や文化を示す自然景が注目されるようになってきた。過疎地域における現代アートの台頭は、原生的自然という自然史の風景から人間と深く関わってきた二次的自然という人類史の風景へという大きな流れと無縁ではない。アートツーリズムは農の営みや里山の風景への関心を示すグリーンツーリズムやエコミュージアムと通底している。風景とは自然と人間との間に定立された関係であり、風景論とはこの関係を解き明かすことである。風景を表現する文学、絵画、映像などの芸術からこの自然と人間の間を読みとることができるが、本論は過疎地域の現代アートから風土性や場所の記憶を重視する人類史の風景への動きを読みとったものである。

補注・引用文献

- 1) 表象の語は多義的に用いられているが、本論の表象としての風景は、表象文化論の李孝徳の定義「ある実在を、心的にてあれ物理的にであれ、再＝ 現前化させたもの (re-presentation)」(『表象空間の近代』1996, p11) に負っている。
- 2) 同様の風景論については、勝原文夫『農の美学－日本風景論序説』(1979)、柄谷行人『日本近代文学の起源』(1980)、木股知史『〈イメージ〉の近代日本文学誌』(1988)、加藤典洋『日本風景論』(1990)、木岡伸夫論稿「沈黙と語りのあいだ」(『風景の哲学』2002) などがある。また、西田正憲も同様に風景、表象、まなざしの概念を用いることによって風景論を展開している。(瀬戸内海における漢文学のまなざしに見いだされた風景：ランドスケープ研究第70巻第5号365-368, 2007等)
- 3) 1757年、哲学者エドモンド・バークが『崇高と美の観念の起源に関する哲学的考察』で崇高(サブライム)を定式化した。マージョリー・ニコルソンはロマン主義の詩人たちが「崇高」を広めたと指摘している(『暗い山と栄光の山』1989, p53)。
- 4) アメリカの原生自然(ウィルダネス)讃美は、哲学者ラルフ・エマソンの『自然』(1836)、思想家ヘンリー・ソローの『ウォールデン－森の生活』(1854)等に見られるが、美術史のバーバラ・ノヴァック(『自然と文化』2000, p32-44他)、哲学の桑子敏雄(『環境の哲学』1999, p185-203)等も論じている。
- 5) 意味論的分析に関しては、篠原修が景観把握には実態論的把握と意味論的把握があると指摘し、後者は「景観よりもむしろ空間や物的対象のシンボリック働きが議論の中心」で、「景観の分野においても意味論的な扱いが展開され始めている」とし、中村良夫、樋口忠彦の研究事例をあげている(『土木景観計画』1999, p7, p19-20)。また、西田正憲は意味論的分析を行い、特に「近世の紀行文等における山岳表象の変遷」(ランドスケープ研究第68巻第5号407-410, 2005)は、意味表象として、宗教的表象、歴史的表象、文化的表象の3つをあげ、これを分析軸としている。
- 6) 「パブリックアート」と「環境芸術」は概ね屋外のアートを指しているが、明確な定義はない。酒井忠康(『空間に生きる－日本のパブリックアート』展2006, p6-7)、竹田直樹(『アートを開く－パブリックアートの新展開』2001, p6-9)、桑原住雄(『広場の芸術－パブリックアート』1998, pp111)、南條史生(『六本木ヒルズ－パブリックアートの全貌』2004, pp171)等においても様々な意味をもたせている。環境芸術についても明確な定義はなく、ジェフリー・カストナー(『ランドアートと環境アート』2005, p11-17)、ジョン・バーズレイ(『アースワークの地平－環境芸術から都市空間まで』1993, p7-11)、樋口正一郎(『バルセロナの環境芸術』, 1992, pp207)、環境省(『平成7年度環境の状況に関する年次報告』環境省, 1996, p85-89)等においても様々な意味をもたせている。
- 7) 酒井忠康：パブリックアートとは何か：「空間に生きる－日本のパブリックアート」展：同展開催実行委員会, 2006, p9, 細田雅春：存在するアート：同上書, p11)
- 8) パブリックアート、環境芸術の動きに関する美術史の説はなく、いくつかの流れについては次の文献から考察した。ジェフリー・カストナー(2005)：ランドアートと環境アート：ファイドン, pp204, ジョン・バーズレイ(1993)：アースワークの地平－環境芸術から都市空間まで：鹿島出版会, pp174, マーガレット・ロビネット(1985)：野外彫刻－オブジェと環境：鹿島出版会, pp203, アナ・トーレス(2000)：イサム・ノグチ空間の研究：マルモ出版, pp324, ダニ・カラヴァン(1997)：『ダニ・カラヴァン大地との共鳴／環境との対話』朝日新聞社, pp152, 吉崎元章他編集(2006)：「空間に生きる－日本のパブリックアート」展：同展開催実行委員会, pp97
- 9) 建築文化編集部(2003)：MVRDV式：建築文化8月号別冊, 彰国社, 148
- 10) 大川真郎(2001)：豊島産業廃棄物不法投棄事件：日本評論社, pp244
- 11) 三宅親連他(1995)：自立する直島：大修館書店, pp254, 秋元雄史編集(1998)：直島文化村へのメッセージ：ベネッセコーポレーション, pp191, 徳田佳世編集(2005)：地中美術館：直島福武美術館財団, pp275,
- 12) 中原祐介(2003)：芸術の復興の予兆：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, 8
- 13) オギュスタン・ベルク(1996)：地球と存在の哲学：筑摩書房, 95, オギュスタン・ベルク(1994)：風土としての地球：筑摩書房, 40, オギュスタン・ベルク(1988)：風土の日本：筑摩書房, 332
- 14) 泉田裕彦(2006)：大地の芸術祭：新潟日報広告特集7.23付「芸。触。」, 8面
- 15) 田口直人(2006)：大地の芸術祭：新潟日報広告特集7.23付「芸。触。」, 2面
- 16) 田中三蔵(2006)：越後妻有アートトリエンナーレ：朝日新聞 大阪版7.27付26面
- 17) イリヤ&エミリア・カバコフ(2000)：イリヤ/エミリア・カバコフ「棚田」：現代企画室, 20
- 18) 吉田明(2006)：火焰型土器出土の地に妻有焼を興す挑戦, 土－やきものプロジェクト：大地の芸術祭：新潟日報広告特集, 5面
- 19) 下田尚利(2006)：日本の原風景を、一期一会の花が彩る, 樹－いけばなプロジェクト：新潟日報大地の芸術祭広告特集「人。動。」, 7面
- 20) 秋元雄史(2005)：地中美術館－『美的経験』の場所をつくる：地中美術館, 直島福武美術館財団, 26-27,
- 21) 秋元雄史(2005)：直島における現代アートの展開と反響：瀬戸内海No43, 瀬戸内海環境保全協会, 7
- 22) 北川フラム(2003)：人間の時間, それが人間の土地：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, 15
- 23) 北川フラム・大地の芸術祭実行委員会監修(2006)：大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2006ガイドブック：美術出版社, 22
- 24) 前掲書12, 8
- 25) 前掲書23, 40
- 26) 北川フラムは、2000年の芸術祭においても「数百年にわたる自然とのかかわり、特に農業を通じてのかかわり」(『大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ2000』同実行委員会, 18)とし、2003年の芸術祭においても「1500年もの間、農業を生活の中心に据えてきた越後妻有の人たち」とし、同様のコンセプトを述べている(『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, 14)。
- 27) 前掲書23, 142-143
- 28) 今村創平(2006)：廃校の記憶を共有すること：空家プロジェクト－生き続ける民家－：まっだい農舞台(発行所), 31
- 29) 山本想太郎(2006)：空家の日常と非日常：空家プロジェクト－生き続ける民家－：まっだい農舞台, 15
- 30) カトリヌ・グルー(1997)：都市空間の芸術－パブリックアートの現在：鹿島出版会, 105
- 31) 宮島達男(2006)：島民の時間を沈めた海：直島瀬戸内アートの楽園, 新潮社, 頁なし(34頁目)
- 32) 無記名(2004)：美術手帖854号：美術出版社, 104
- 33) 杉本博司(2006)：古墳と神社のファンタジー：直島瀬戸内アートの楽園, 新潮社, 頁なし(45頁目)
- 34) 秋元雄史(2006)：直島スタンダード2：カタログ, 直島福武美術館財団
- 35) ルイス・マンフォード(1969)：歴史の都市 明日の都市：新潮社, 422-452, 若林幹夫(2004)：都市の景観／郊外の景観：＜景観＞を再考する：青弓社, 159-215 などに同様の論調を見いだせる。
- 36) 前掲書23, 20-21
- 37) 飯田高啓(2006)：福武ハウス in 越後妻有アートトリエンナーレ2006：福武ハウスカタログ
- 38) 中村祥二(2006)：空家プロジェクトに参加して：空家プロジェクト－生き続ける民家－：まっだい農舞台, 15
- 39) 福武総一郎(2005)：よく生きる、を考える：地中美術館：直島福武美術館財団, 17
- 40) 前掲書32の美術手帖は「アート活動を主軸に、この島で脈々と続けられてきた人々の生活も含めて、直島という場を紹介する」(101-107)と島の歴史や文化に言及している。同様に、現代アートによる歴史・文化等の喚起は、06.11.13日経新聞, 07.1.1産経新聞, 07.2.24朝日新聞, 07.3.8産経新聞, 07.3.11朝日新聞の美術評論等に見いだすことができる。
- 41) 近代的風景観とはヨーロッパ近代文明がもたらした風景観で、わが国では明治30年頃に普及していく風景観であり、科学的な見方、目に見える眺めを重視する見方を示すものであり、それまでの宗教的・文芸的な見方などの伝統的風景観とは異なるものである。この見方は20世紀を通じて支配的であった。このことは、油井正昭(1986)：景観研究の系譜：造園雑誌50(2), 113-118, 西田正憲(1999)：瀬戸内海の発見－意味の風景から視覚の風景へ：中央公論新社, pp263などに詳しい。
- 42) 前掲書23, 71
- 43) 桑子敏雄(1999)：環境の哲学：講談社, 185-203
- 44) 西田正憲(2004)：自然風景へのまなざしの変遷と新たな風景視点：ランドスケープ研究Vol68, No2, 130-133, 西田正憲(2005)：自然風景と近代：ランドスケープ近代化遺産を考える－「風景」と近代：ランドスケープ研究Vol68, No3, 130-133, 西田正憲(2005)：自然史の風景から人類史の風景へ：瀬戸内海第43号, 瀬戸内海環境保全協会, 17-21