

「ここではないどこか」ではない「いま、ここ」へ

—アントニー・ゴームリーの《別の場所》と《ランド》プロジェクトをめぐって—

Not 'Anywhere But Here' But 'Here and Now' - About Antony Gormley's *Another Place* and *Land* Project-

● 伊東多佳子／富山大学芸術文化学部

ITOH Takako / Faculty of Art and Design, University of Toyama

● Key Words: Environmental Aesthetics, Environmental Art, Antony Gormley, 環境美学, 環境芸術, 風景

要旨

Landscape is very modern concept, because it is not already there as it itself, but it becomes to exist by the birth of subject who sees it. In fact, landscape is 'aesthetically seen nature (or land)' and is seen in the activity of formation of aesthetic subjectivity. We reconstruct landscape by forming it, interpreting it and framing it. In 1960's, landscape in art which had been 'a representation of a framed view' until then, changed completely, out from museums into landscape, using landscape itself as material of art and returned inside landscape as work of art. This is the beginning of the land/environmental art. Environmental art as new landscape art is getting into land and in and about the real natural environment. This means the works of environmental art are site-specific. In this paper, I will argue about two works of Antony Gormley, *Another Place* and *Land* project as good examples of site-specific landscape/environmental art, that express especially its relationship to land, landscape and environment.

0. 序

風景というのは、すでにそこにそれ自体としてあるものではなく、それを眺める主観の誕生を待ってはじめて存在するようになるきわめて近代的なことからである^{*1}。言い換えるなら、「自然」（少なくともわたしたちが「自然」の語のもとに想定するもの）とは違って、「風景」はいわば、人工的なものであり、そこにはすでにある技術が入り込んでいると考えられる。つまり、わたしたちはつねに風景を形作り、解釈し、粹取りすることで、「再構成」している。実際、風景は美的に見られた自然（あるいはもう少し正確にいうなら、「土地」(land)）の一部であり、美的主観の形成活動の中に見られるものである。その一方で自然が風景として美的に見られるためには、主観の側に自然を風景として見る一つの見方が要求されることになる。また同時にこの見方には、特定

の歴史的・文化的な力が働いているという考え方も根強い。地理学者のデニス・E・コスグローヴの主張によれば、ある土地が生活の基盤であり、生まれ故郷の環境である人々にとって、その土地は風景として眺められないということになる。「内部にいるもの」(insider) にとって、「自己を景色 (scene) から、主観を客観から隔てるはっきりしたものはない。その環境 (milieu) にはむしろふたつが融け合う、いまだ洗練されていない社会的な意味が含まれている。内部にいるものは、額縁に入った絵画の前や観光客の視点から立ち去るように、その景色から立ち去ることはできない^{*2}」。コスグローヴは風景の概念の展開を、近代資本主義のはじまりと封建制度の土地所有権の放棄に結びつけているが、それはつまり風景が資本的な価値を獲得するにつれて、重要なものとして浮上したということを示している。内部にいるものにとって個人的な価値や社会的な意味をほとんど持たない商品としての土地が、美的価値を獲得するための「外部にいるもの」(outsider) の視点 (perspective) によって、風景として再構成されたのである^{*3}。風景は、外部からある一定の距離をとってはじめて立ち現れる。そもそも風景画を成立させることになった構成原理である透視図法は、人間が主観として、対象となる自然（ないし土地）から身を離すことが前提となっている。古代ローマの理想的なアルカディアの田園風景はそこにはない想像上の過去の眺めであるし、何世紀もの間、描かれたのは近代化のなかで失われつつある田園の生活の心地よい記憶である。人間が自然と乖離することで近代的主観として自然を客観化したように、風景は、土地から引き離されることによって風景になったということが出来るかもしれない。

1960年代、それまで切り取られた眺めの再現であった芸術における風景が、美術館を飛び出し、風景それ自体を芸術の素材として用い、風景の「内部に」作品として戻るといった事態が起こる。1968年のはっきりとした環境芸術の始まりの年というわけではなく、いわゆるランド・アートの初期の作品は1964年頃にはすでに制作

されはじめていた。それでも1968年はあらゆる既存の価値に対する異議申し立てが生じ、社会の急激な変化とともに「世界を揺るがした」年になる。自然環境に関わる思索にとって重要なこの年、人類史上はじめて宇宙から地球を眺めることになる。美しい瑠璃色の惑星を外から見るという体験が、地球上の生命とその環境について考える新たな視座を与えた。つまり、それはわたしたちが地球環境の「内部に」いるという感覚をもたらすことになった。このことが「外から眺める」風景から環境(の中)へと再び新たにわたしたちを引き戻す。新たな風景芸術としての環境芸術は、土地の中へ入り、現実の自然環境について、現実(の自然環境)の中に存在しながら表現している。このことは、作品が「その場所のためにつくる」(site-specific)ものであることにも強く現れている。登場から50年近くの時を経た環境芸術作品は、人間と自然の関係の複雑さを反映してきわめて多様な表現に分岐し、拡張している。

本稿では、風景の中に彫刻を設置するのではあるが、あくまでその場所のために作られた、サイト・スペシフィックな風景／環境芸術の例として、アントニー・ゴームリーの二つの作品、《別の場所》と《ランド》プロジェクトについて、それらの土地、風景、環境との関わりを論じる。

1. ここではないどこかはあるのか

アントニー・ゴームリー《別の場所》をめぐって^{*4}

今世紀を代表する英国の彫刻家、アントニー・ゴームリー (Antony Gormley 1950-) の《別の場所 (Another Place)》(1997年より設置) は、100体の鉄の鑄造による等身大の人物像が、波打ち際に沿って砂浜をおよそ3キロメートル、また沖合へ向かって1キロメートルほどの区域に、それぞれが25メートルから50メートルの間隔を開けて配置されている作品である。1997年に、最初にドイツのククスハーフェンの干潟で公開されたこの作品は、ノルウェイのスタヴァンガー、ベルギーのデ・パンに設置されたのち、2005年7月から英国のリヴァプールからほど近い海岸、セフトン地区のクロスビーに設置されている。当初の予定では、一年四ヶ月後の2006年の11月からニューヨークに移設されることになっていたが、移設に対する賛成・反対の意見が議会などで対立していて決まらなかったため、現在もクロスビーから移動していない。ゴームリー本人が、クロスビーが作品にとって理想的な場所であると認めていたことや、2008年に開催された芸術祭、「リヴァプール・バイエニアル(Liverpool Biennial 2008)」にふさわしいからといった主張により(実際、《別の場所》はリチャード・ウィルソンの《ターニング・ザ・プレイス・オーヴァー》と

ともに、リヴァプール・バイエニアル2008の目玉の一つとなった)、移設は見送られたままである。その一方、海岸での安全性の問題や鳥類の保護地区であることなどから移設を推す意見もあった。事実すでに13体が安全性に配慮して当初の位置から動かされている。



図版1 アントニー・ゴームリー《別の場所》1997年

Antony Gormley Another Place 1997 Installation view, Crosby Sands, Liverpool, 2005 100 cast iron figures, each: 74 7/16 x 20 7/8 x 11 7/16 in. (189 x 53 x 29 cm) © the artist Photo: Stephen White Courtesy White Cube

ゴームリーの作る彫刻作品は、そのほとんどがゴームリー自身の身体から直接石膏で型を取って鑄造される。《別の場所》の人物像も同様の方法で作られたゴームリー自身の等身大の像からなる作品である。作品はほとんど見分けのつかない微妙に異なる7種類の型から鑄造されている。それらは息を吸い込んでいたり吐いているかといった胸部のふくらみによって、緊張しているかリラックスしているかということによってわずかに区別される。一体の像の重さは650キログラムあり、それぞれが底面に取り付けられたスチール製の長さ3メートルの基礎となる垂直の杭によって、砂浜や浅い海底の水平面に設置されている。砂浜の像は直立するように、沖合へと近づいていく像は徐々に海の中に沈んでいくように配置されているが、すべての像が一様に海の方を向いており、海岸に近づいて眺めるわたしたちに背を向け、水平線へ向かって進んで行くようにみえる。これら100体の人物像は、土地の傾斜や潮の満ち引き、天候状態、作品を見る時刻の違いによって、そのうちの多くの数が霞んだり海に沈んだりして見えたり見えなかったりする。

海へ向かう後ろ向きの人物像がわたしたちにただちに想起させるのは、ドイツ・ロマン派の画家、カスパー・ダーヴィット・フリードリヒが1809/10年に描いた代表作、《海辺の僧侶》(Der Mönch am Meer 1809/10) であるが、《別の場所》はあたかもそれを現代に、そして立体で再現し

たかのような作品である。しかもフリードリヒの僧侶がたった一人で海辺の茫漠とした空間に向き合っていたのに対して、《別の場所》で海に向き合うのは100体の人物像である。W. J. T.ミッチェルは「《別の場所》は広漠とした崇高な風景を熟視する単独の像という孤独についての《海辺の僧侶》のロマン主義的なイメージを複雑にしたことで注目に値する^{*5}」と述べている。



図版2 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《海辺の僧侶》1809-10年 110x171.5cm, キャンヴァスに油彩, ベルリン、国立美術館

フリードリヒの《海辺の僧侶》に描かれるのは、どんよりと曇った空の下、一人の僧侶がこちら側に背を向け、おそらくバルト海であろう暗い海に向かって佇んでいる姿である。とても小さく描かれた僧侶の他に、3、4羽のかもめが舞っている以外に生き物の姿は他になく、画面のほとんどを占める茫漠とした空と、ところどころ波立っている海、前景に細長く続く白い砂浜がそこにあるだけである。無限に広がるかのような風景に対峙して、孤独な僧侶は自らの無力さを嘯みしめているかのように見える。フリードリヒの研究家、H・ベルシュ＝ズーパンの言葉にあるように、「フリードリヒの作品は、見る人に作品への深い同化と、文字通りそこに見えるものを超えて全体を直観的に捉えるような瞑想的な見方を要求する^{*6}」。たしかにフリードリヒの《海辺の僧侶》において、後ろ姿の僧侶がわたしたち見る者を画面の中に導き入れるので、わたしたちも僧侶とともに海を見つめることになる。

「わたし自身がカプチン僧になる^{*7}」と、かつてハインリヒ・フォン・クライストが《海辺の僧侶》がベルリンの美術アカデミーに展示された際の批評に書いたように、わたしたちもまた絵画内部の海辺にいる観照者になり、自然に入り、自然と合一しようとするかのように後ろ姿の人物と一つになる。このとき後ろ姿の人物は、そこにおいてわたしたちが描かれた風景と同一化する場所／地点であり、同時に描かれた風景から孤立する場所／

地点となる。つまり風景のなかの主観として立つ後ろ姿の人物は、同時に風景から切り離された存在でもある。わたしたちは海辺の僧侶と一体化して海を眺めるが、そこで感じられるのは圧倒的な自然からの断絶の感情である。こうしたある種決定的な自然との断絶の状況は、僧侶があきらかにその土地に住む人ではないことによっても強調されている。フリードリヒの描く後ろ姿の人物は、その土地に住む人でなく旅人であることが多い。《海辺の僧侶》のように修道僧ではない場合でも、その多くは身にまとった衣装から都市に住む市民階級の人たちであることが判断できる。その場所を、故郷としてではなく、何か美しいものとして眺めるかれらのまなざしにははっきりと距離と疎外の感情が感じられる。風景にとって圧倒的な他者であるかれらは、自然を遠くからしか眺められず、失われた自然との絆を求めようともその風景を見つめることしかできない。

ヴォルフガング・ケンプによれば、フリードリヒの描く後ろ姿の人物は、自然から距離を置いて自然を客体として観察するのではなく、自然のただなかに立って自分が自然に含まれているという「観想のうちに、その現実性を体得させる試み^{*8}」であるという。ただし、あくまでもそれは絵画の中での現実性の獲得に留まっている。クライストが《海辺の僧侶》を見る経験において「その絵は砂丘となった。しかし、わたしたちが憧れをもって眺めるはずのところには海はどこにもなかった^{*9}」と記述したように、フリードリヒの海の風景を見る経験は、現実の海を見る経験とは異なり、描かれたイメージであるという事実がわたしたちを風景から閉め出してしまう。それに対して《別の場所》においては、ケンプの言う「その現実性」は文字通り現実となり、わたしたちは実際に作品の人物像と共に水平線の彼方を見つめることができる。そこでは目の前に広がる「現実の」海を経験する。吹きすさぶ潮風も、砂浜から運ばれて容赦なく吹き付ける砂粒も、肌寒さも、そして海に特有な潮のにおいも、そこにあるものすべてを感じる。わたしたちは文字通り作品の中に入り込んで、その風景を、さらにいうなら環境を体感することになる。それは、おそらく風景画と彫刻作品という両者の本質的な存在様態の違いに由来するものでもあるが、《別の場所》においてわたしたちが入り込んで体験するのは、風景画が作り出すような「開かれた窓の向こうに広がる仮想の奥行き空間」ではなく、彫刻作品が物理的にその場所を占有し、そこに存在する現実空間である。さらに台座の上でなおも自律的な芸術のための空間に安住し続ける古典的な彫刻作品とは異なり、わたしたちは現実空間を共有する100体の人物のまわりを実際に歩き、かれらと並んだり、追い越したりしながら現実の海を眺めることができる。ここにお

いて、《海辺の僧侶》のイメージは現実の複雑な体験を伴うものに変えられている。

ゴームリーは身体と身体を包み込む空間をともに提示する作品を制作することで、芸術が伝統的に視覚を強調して来たことに異議を申し立てている。一定の距離を取って客体を眺める主観を設定することは、近代以降の自然の見方に不可欠なことであると同時に、風景画の成立を支えることになった視覚優位の時代を特徴付ける出来事でもある。ゴームリーの作品は絵画ではなく彫刻ではあるが、作品が表現する自然は眼前に広がる風景として視覚によって捉えられた自然ではなく、身体を取り巻く感覚全体によって捉えられる環境となる自然である。視覚に対する批判は、ゴームリーの場合には近代性に対する批判と結びついている。ゴームリーは次のように言う。

わたしは啓蒙の時代以来の人間の歴史全体がコントロールされたものであると思う。つまり、それは外部に存在する対象として理解された世界の歴史であり、知識を得るために距離をとって眺めなければならない視覚の歴史にほかならない。わたしの作品は感覚の場を創造しようと試みているが、それは客観的な合理主義と対立するものである。わたしは網膜の反応のみが芸術におけるコミュニケーションのための唯一の経路であるという考えや、対象が分離した実在であるという概念を疑問視している。わたしは作品の影響が及ぶ範囲にいる人々に、自分自身の身体や環境についてもっと意識してもらえるようにすることで、作品がまわりの空間を活気づけ、精神的＝身体的な反応を生み出すようにしたい^{*10}。

ゴームリーの作品によって明らかにされるわたしたちの身体と環境の関係は、眺める主観と眺められる対象となる客体ではなく、わたしたちの身体もその一部であり、しかも身体が包み込まれている空間としての環境である。作品に向かい合う時、わたしたちは絶えずその空間の中での自らの位置を確認しなければいけない。風景画が、ある一定の地点から眺める主観によって切り取られた風景であるのに対して、《別の場所》は決して一点から全体を見渡すことも、全てを一度に写真に収めることもできない広がりをもっている。

ゴームリーの作品は、ゴームリー自身の身体の型取りから作られているにもかかわらず、ゴームリーの肖像ではない。それは匿名の存在として、その身体の表現というよりもむしろ身体が置かれている空間、つまり人間の住まう空間そのものを主題にしている。《別の場所》が設置されている海は、わたしたちが住むことのできる土

地の限界、すなわちそれ以上進むことができない、という境界を示すものであると同時に、向こう側の世界を想起させるものでもある。ゴームリーは「海の際に作品を置くことで、わたしは、わたしたちの自然との関係、ないしは自然のなかでのわたしたちの自然について問いかけている。海岸というのはそうするために良い場所だ^{*11}」と言う。潮の満ち引きによって、100体の人物像は肩まで海に沈んだり、全身を見せて砂浜から立ち上がったたりする。海において時間は潮の満ち引きによって測られ、空の果てしない広がりには地球の本質を問うように見るとゴームリーは説明する。「手つかずの自然も、コントロールされていない自然も存在しないということはこの作品は示している。どんな自然もその自然資源の利用と政治的な領域という側面をもっている。わたしは芸術を設置する場所が、こうした複雑な問題をあらわにする試みとなることを望んでいる^{*12}」。



図版3 アントニー・ゴームリー《別の場所》1997年

Antony Gormley Another Place 1997 Installation view, Crosby Sands, Liverpool, 2005 100 cast iron figures, each: 74 7/16 x 20 7/8 x 11 7/16 in. (189 x 53 x 29 cm) © the artist Photo: Stephen White Courtesy White Cube

《別の場所》の眼の前に広がる灰色のやや陰鬱な調子をたたえたアイリッシュ海に、絶えず資源や工業製品を載せた大きなコンテナ船が忙しく行き交うのが見える。視線を岸へ向けると、そこには港湾施設の大きなクレーンが建ち並ぶのが見える。おそらくわたしたちはもう引き返すことができないところまで来ているだろう。資源を掘り尽くして枯渇させ、自分たちが作り出した廃棄物の山に埋もれて行く現実の中に生きている。

ここに未来はあるのだろうか。作品を作る際にゴームリーは「距離と旅立ちについて、そして辛い状態にあるときに、どこか別の場所—いま、ここではないどこか—に思いを馳せることについて^{*13}」考えたと語る。実際、最初に作品が設置されたドイツのククスハーフェンは19世紀後半アメリカへの移民を乗せた船が出発した港だった。そのためこの作品は移民という主題も内包している。

ここではないどこかあたらしい世界、それは誰もが夢見る約束の地である。しかしはたしてそうした別の場所が存在するのだろうか。地球上のいたるところで環境が悪化している。人為的な生態系の攪乱が結果的に引き起こす、地球の温暖化、砂漠化、局所的な寒冷化、豪雨や洪水、旱魃などの気候変動による災害の激化によって、人は居住可能な場所を求めて移住を始めるかもしれない、ここではないどこか別の場所を求めて。《別の場所》の人物像は「死の行進をする衛兵隊が最後に静止して海を見つめているかのようだ^{*14}」とミッチェルが表現するようにあたかもレミングの集団入水のように海へと向かう。わたしたちはなすすべもなく「環境難民」になってしまうのだろうか。



図版4 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《海辺の月の出》1822年頃、55x71cm、キャンヴァスに油彩、ベルリン、国立美術館

フリードリヒの《海辺の月の出》(Mondaufgang am Meer c.1822)において、大きな岩の上に座る三人が海の彼方に見ていたものは、月の光に象徴される超自然的な神の到来であり、自然との合一の憧れに対する希望の光である。《海辺の僧侶》も、最初は弱い月と明けの明星が描き込まれた夜明けを待つ海景画であったことが明らかになっており、闇に打ち勝つ夜明けを待望する図柄になっていた^{*15}。それにもかかわらず、暗い夜の空に広がっていく光の中に超越的な自然を見出しながらも、19世紀ロマン主義の人々は自然がすでに失われているということを知っていた。

現代のわたしたちはそうした希望の光を見出すことすらもはや困難であり、もっとはっきりと自然が取り返しのつかないところまで失われている状態のなかを生きている。飢饉で痩せた土地を捨てて、海を越えて新たな土地へと移住すればなんとかなった時代とはまったく異なる状況にある。ゴームリーの作品が指し示すどこか《別

の場所》が海の向こうのここではないどこかではなく、まさにいまわたしたちが生きているここであるということに、わたしたちはすでに気づいている。

2. 《ランド》プロジェクト いま、ここにあるという意識

《ランド》は、アントニー・ゴームリーによる、型取りから作られ抽象化された鑄鉄製の立方体や多面体を積み上げた等身大の立像が、英国を横断して散らばる、ランドマーク・トラストの管理する5カ所の壮麗な「ランドマーク」にそれぞれ一体ずつ、2015年5月16日から12ヶ月間設置されたプロジェクトである。それぞれの彫刻はそれぞれの建物と周囲の環境のために特別に構想され制作されている。

ランドマーク・トラストは、1965年に設立された英国を代表する建築物保護のための慈善団体の一つであり、支援者の寄付などによって、存続の危ぶまれる歴史上重要な建築を取り壊しから救い、修復して宿泊施設としてよみがえらせている。それらの施設の収益はさらに別の危機的な建築を救うために使われる。設立から50年を経た今、すでにおよそ200カ所の建築を取り壊しの危機から救い出している。《ランド》は、ランドマーク・トラストの50周年を祝うためのプロジェクトであり、ゴームリー自身がランドマーク・トラストの管理する英国内のランドマークのなかから以下の5カ所を選んで、5つのそれぞれ異なる作品を設置した。

①スコットランド、アーガイル・アンド・ビュート州、マル・オブ・キンタイア、サッデル湾

作品は16世紀に建てられたサッデル城の前面に広がる海岸の、キルブラナン・サウンドとその向こうのアラン島に面した岩の上に東を向いて立っている。干潮時に歩いて近づけるが、彫刻は満潮時には部分的に沈む。サッデル城は16世紀初頭にアーガイル主教によって建てられたスコットランドの城館である。1508年にスコットランド王ジェームズ4世が、サッデル大修道院の土地をアーガイル主教、デイヴィッド・ハミルトンに授与し、石壁に囲まれた城を建てる許可を与えた。おそらく1512年に完成したこの城は当時の典型的な様式で建てられ、主教の休暇用の邸宅として用いられた。16世紀の建物は入口の門への道、一階と二階の大小の暖炉と塔の南部分の胸壁を含む外側の壁部分と削られた石の窓しか残っていない。1556年にサッデル城は、アイルランドでイングランド軍を悩ませていたジェームズ・マクドナルドに委譲されたが、その報復としてサセックス伯が1558年にキンタイアを急襲し、そのとき城を焼き払い強奪した。その後100年間、1607年にアーガイル伯、アー

チバルド・キャンベルに授与された後でさえも城は廃墟として放置された。その後1650年にロウランズでの宗教上の迫害から逃れて来た同家のウィリアム・ローストンに譲られた。城は屋根、壁、部屋を集中的に修復し居住可能に改装され、その後もキャンベル家の邸宅として改装が繰り返されたが、1774年にサッデル・ハウスをあらたに建設したため、城は屋敷の使用人が住むための農場用の住宅に転用された。その後も所有者が変わったのち、1975年にランドマーク・トラストが城を購入したが、その後も邸宅跡や渡し守の小屋を購入し管理している^{*16}。



図版5 アントニー・ゴームリー《把握 (Grip)》2014年 189×38×48cm

Antony Gormley GRIP 2014 Installation view, Saddell Bay, Mull of Kintyre, Scotland, 2015 cast iron 189 x 38 x 48 cm © the artist LAND, May 2015-May 2016 a commission by The Landmark Trust Photo: Claire Richardson Courtesy White Cube

②デヴォン州、ブリストル海峡、ランディ島、南西の端

作品は大西洋とブリストル海峡の会う場所を示す「悪魔の石灰釜 (Devil's Limekiln) と呼ばれる島で最も高い崖の岩棚の花崗岩の崖の上に西に向かって立っている。少なくとも3000年前から人が住んでいるこの島には、青銅器時代や鉄器時代の遺跡が残る。9世紀にはヴァイキングの支配下にあり、そのため島の名前はパフィンの棲む島という意味のランディという古ノルド語からきている。ノルマン人の征服後は、100年以上もデ・マルコ家の所有地であったが、その後の600年間は海賊を含むさまざまな略奪者の基地として使われ、チャールズ一世のために要塞化された前哨地となった時期もあった。1833年の人口は10名で、コテッジに住む一族と、1819年に水先案内協会 (Trinity House) によって建てられた灯台のための4人の灯台守が住んでいた。その頃は、噂によるとカード・ゲームの賭けで島を手に入れた二人のジェントルマン、マトラヴァースとスティッフが所有していたといわれる。1834年には、ジャマイカの農園を相続したグロスターシャー州の裕福な実業家のウ

イリアム・ハドソン・ヘヴンが、かなりの額の奴隷解放の賠償金を得て、9,870ポンドでランディ島を購入した。85年の所有期間に、ビーチ・ロードと、ミルコム・ハウスおよびセント・ヘレン教会が建設された。



図版6 アントニー・ゴームリー《眩惑IV (Daze IV)》2014年 179×31.5×34cm

Antony Gormley DAZE IV 2014 Installation view, South West Point, Lundy, England, 2015 cast iron 179 x 31.5 x 34 cm © the artist LAND, May 2015-May 2016 a commission by The Landmark Trust Photo: Claire Richardson Courtesy White Cube

次の所有者は1925年に25,000ポンドと家畜および供給船レリーナ号で島を購入したマーティン・コールズ・ハーマンであり、かれは島に棲息する多くの動物を紹介し、私営の郵便制度を確立し、さらに一度だけパフィン硬貨を発行している。1968年までハーマン家がランディ島を管理していたが、マーティン・コールズの息子アルビオンの死によりランディ島を相続したかれの妻とその二人の姉妹が、「誰であれランディ島を引き継ぐ者は、わたしたちが愛したようにランディ島を愛さなければならない」という条件付きで島を売りに出した。ランドマーク・トラストが必要な資金15万ポンドを負担したのち、ナショナル・トラストがその額の募金を募ったところ、慈善家の実業家ジャック・ヘイワードが全額分の寄付をした。現在はランドマーク・トラストがナショナル・トラストのためにランディ島を管理している。ランディ島は幅約1.2キロメートル、南北キロメートル、面積4.45平方キロメートルの島で、島全体が英国の自然保護地区 (Site of Special Scientific Interest) に指定され、イングランド最初の自然海洋保護区 (Marine Nature Reserve) に制定され、さらにその特殊な植物相と動物相のためにイングランド最初の海洋保護区域 (Marine Conservation Zone) にも制定されている。2005年のラジオ・タイムスの読者投票で英国の10大自然の驚異の一つに選ばれている^{*17}。

③ドーセット州、キンマリッジ湾、クレイヴル・タワー



図版7 アントニー・ゴームリー《用心 (Heed)》2014年 190×41×42.5cm

Antony Gormley HEED 2014 Installation view, Kimmeridge Bay, Dorset, England, 2015 cast iron 190 x 41 x 42.5 cm © the artist LAND, May 2015-May 2016 a commission by The Landmark Trust Photo: Claire Richardson Courtesy White Cube

作品は1830年に建てられたフォリー、クレイヴル・タワーのそびえ立つ崖下の海岸線の、切り石のような岩でできた浜に南の方向を向いてイギリス海峡を見つめている。キンマリッジ湾は自然世界遺産に登録されたジュラシック・コーストの一部であり、風光明媚な場所である。クレイヴル・タワーは、1830年に、キンマリッジ湾の上のスメドモア・エステートのなかに、ジョン・リチャード・クレイブル牧師によってフォリー兼観測所として建てられた。以来、開けて見晴らしのよい海岸線のランドマークとして、サウス・コースト・パスを歩く人々にとって、また航海上の目印として親しまれていた。2002年までクレイヴル・タワーは大戦以来、空っぽのまま打ち捨てられていたが、崩れそうな崖の縁にあったため、どうにか救い出さないと永遠に失われてしまうところだった。キンマリッジ湾一帯を構成するキンマリッジ頁岩は崩れやすいため、その浸食を食い止めることはきわめて困難だった。ランドマーク・トラストは、あらゆる可能性を探ったがそのまま残すことはとても難しく、塔を解体し、崖から内陸へ25メートルほど後退したより安全な場所へと移築するしかなかった。4年間にわたる資金集めののち、2005年から二年をかけて、風景の中にもともとあった状態に出来る限り近づけて再建された^{*18}。

作品の立つ海岸もキンマリッジ頁岩からなる切石のような岩の折り重なる場所で、その崩れやすい性質のためか、作品は9月に強風のため倒れてしまった。その後再建されたが、再び12月26日に倒れ、期間中に再度立て直すことは断念された。

④サフォーク州、オールドバー、マルテッロ・タワー

作品は東を北海と面するマルテッロ・タワーの頂上に北を向いて立っている。マルテッロ・タワーは英国兵器省 (Board of Ordnance) がナポレオン軍の侵略を怖れてイングランドの南と東の海岸線に建てた一連の防衛のための塔のうち最北に位置するもので、1808年から1812年の間におよそ100万個の煉瓦を用いて、4つの重砲のための4つ葉型に建てられた。オールドバーからほど近いオーフォード・ネス半島の付け根のオールド川と海に挟まれた場所に塔はあり、屋上には石敷の砲台や砲架、銃眼つきの背の高い分厚い防御用の胸壁がある。塔は元々の姿をとどめてはいない。1931年までには打ち捨てられて朽ちていて、国防省が売りに出し、その後度か人手に渡ったのち、1971年までに相当傷みが激しくなった頃にランドマーク・トラストの所有となり、集中的な修復が施され、現在の姿になった^{*19}。



図版8 アントニー・ゴームリー《チェック (Check)》2014年 188.5×50×50cm

Antony Gormley CHECK 2014 Installation view, Martello Tower, Aldeburgh, Suffolk, England, 2015 cast iron 188.5 x 50 x 50 cm © the artist LAND, May 2015-May 2016 a commission by The Landmark Trust Photo: Claire Richardson Courtesy White Cube

⑤ウォリックシャー州、ロウソンフォード、レングスマンズ・コテッジ (閘門管理人小屋)

作品はサウス・ストラトフォード運河の31番閘門のそばにある1812年頃に建てられたかまぼこ屋根の閘門管理人小屋の対岸に設置されている。英国の運河の中でもかまぼこ屋根の小屋というのは非常に珍しく、サウス・ストラトフォード運河に残っている6つの小屋のうちでもレングスマンズ・コテッジが最も当初の姿を留めている。31番閘門にある管理人小屋は、はじめは閘門小屋として知られていたが、80歳の生涯のほとんどをここで過ごしたネッド・テイラーが住んでからはネッドの小屋と呼ばれていた。ランドマーク・トラストはウースター運河のストーク・パウンドにある閘門小屋と区別するためにもこれを運河の「長さ」と曳き船道を管理する「レン



図版9 アントニー・ゴームリー《逗留 (Stay)》2014年 184×48×44cm

Antony Gormley STAY 2014 Installation view, Lengthman's Cottage, Lowsonford, England, 2015 cast iron 188.5 x 50 x 50 cm © the artist LAND, May 2015-May 2016 a commission by The Landmark Trust Photo: Claire Richardson Courtesy White Cube

グスマン」に因んでレングスマンズ・コテッジと名付けた。

サウス・ストラトフォード運河は1812年から1816年の間に、エイヴオン河をミッドランドの運河網に繋げるために建設された。1793年の運河建設のための国会制定法以降、まず、パーミンガムとグランド・ユニオン運河のウォリック―パーミンガム間を繋ぐキングズウッドの合流点の間に、北に延びる運河が技師ジョサイア・クロウズによって整備された。産業革命にともなう産業運輸の需要が高まるこのころが運河建設の全盛期であり、1760年代から1830年代にかけての英国の「運河時代」のなかでもとくに「運河熱」と呼ばれる投資ブームを迎えていた。じっさい蒸気機関の普及以前、水路は未来の運搬方法と見なされていたため、投資家たちは運河による大きな利益を見込んでいたが、ナポレオン戦争がその望みを打ち砕いた。英国の経済は戦争体制に入り、金融は引き締められ、原料価格は高騰した。1796年に運河がホックリー・ヒースに到達するまでに（全長の5分の1ほどの距離にもかかわらず）ストラトフォードまでの

全ルート資金はすでに底をついて、計画は深刻な資金難に陥った。しかし、地元の地所管理人のウイリアム・ジェームズが1797年に計画に加わり、全線を再調査したことと、1799年の法制定とによって計画のための資金集めが可能になった。1802年までにホックリー・ヒースからキングズウッドまでの18の閘門が完成し、ウォリックとパーミンガム運河の合流点が完成した。そのころ再び工事は立ち往生したが、ジェームズは統合された輸送網の展望を持っていて、運河をエイヴオン河に繋げる考えを諦めず、ほかの活動で積み上げた信用をもとに、他の出資者の株を買い占めて計画を続行した。

1812年にジェームズは技師ウイリアム・ウィットモアのもとで、南部分に取りかかった。ジェームズとウィットモアは北部分の資金管理がずさんなことに気づいたため、（完全に実用的な）経費削減基準を導入したが、そのことがサウス・ストラトフォード運河に独特の性格を与えることになった。農場の道は煉瓦のアーチではなく、組み立て式の鋳鉄製の真ん中でふたつに分かれた橋がかけられたので、曳き船の綱が隙間を通ることができ、馬はその細い橋を歩いてわたることができた。したがって、曳き船の道を取るのに広い幅は必要なくなり、狭軌鉄道の幅（143.5cm未満）が煉瓦を運搬するのに使われて、何トンもの掘削された土は安く効果的に運び出された。閘門の幅は一艘のナロウボートの幅（約210cm）まで狭められ、両端に一枚板の門がつけられることで費用は半額になった。運河の管理人の居住用の小屋は橋の建設の技術を用いて建てられ、単純な長方形の煉瓦の箱が鉄の締め付け金具と煉瓦の丸天井で引き延ばされている。ロウソンフォードの家は基礎なしで、水路をふさぐために用いられたこね土の上に簡単に建てられている。それぞれの小屋の建設費用は150ポンドから80ポンドにまで削減できたにもかかわらず、居心地の良い耐久性のある住宅が造られ、長く使用された。1813年までに運河はウートン・ワウエンまで達した。つまりそれはレングスマンズ・コテッジが1812-3年頃に建てられたということを示している。そして1816年には待望のエイヴオン河への連絡水路が完成した。

しかし蒸気機関車による鉄道輸送が運河に取って代わったため、運河の最盛期は短かった。19世紀の半ばには水路はすでに廃れて、新しい鉄道会社に買い占められたが、当然ながらかれらは水路の維持管理より鉄道網への投資に関心があった。1900年代までには、サウス・ストラトフォードはすでにグランド・ユニオン運河の迂回路として使われないまま取り残されていた。運河は船の運航のためではなく、鉄道会社への水の供給に使われるだけとなり、グレート・ウエスタン鉄道は故障しやすくなった昇開橋が壊れたときに、船の通行ができな

い固定橋に置き換えてしまっていた。国会で船が「通過すると通告されれば橋をいつでも持ち上げる」ことが確約されたために、1944年のナロウボートによる旅行記『ナロウボート』の作者であり、内陸水路協会（Inland Waterways Association）の募金活動家でもあるL・T・C・ロルトが、1947年にリフォード・レインの橋の下を通過することを表明し実施することで、ストラトフォード運河全体はともかくナロウボートが航行可能なまま維持されることになった。その後1958年にウォリックシャー州議会は過去3年間一艘の船にも使われていなかったという理由で運河閉鎖の認可を申請していた。幸いにも、二人のカヌー乗りが日付入り通行券を提出し、その時期に運河が使われていたという証明をしたので、運河継続の許可証が与えられ、それを機に運河を守るキャンペーンが始まった。

1960年にナショナル・トラストがサウス・ストラトフォード運河のレジャー使用のための復旧計画策定のために地元の建築家であり運河愛好家のデイヴィッド・ハッチングスを雇って調査した。その計画は、主に熟練ではない労働者たち、すなわち、ボランティアやウインソン・グリーン刑務所の受刑者、英国陸軍工兵隊、少年院の少年たち、トクエイチ（Toc Hキリスト教信者による奉仕団体）がそれぞれの役割を果たすことによって達成され、運河修復の好例となった。1964年には、シェイクスピア生誕記念400年祭の一環として、王太后によって再びサウス・ストラトフォード運河が開通された。こうして英国の運河は物資輸送の手段から、その歴史的価値が見直され自然の景観を楽しむレジャーのために活用されることでよみがえることになった。

このような運河の衰退と再生の歴史の中、ネッド・テイラーは静かに31番閘門の小屋に住んでいた。ネッドは1921年に11人の子供のいる家族の一人として生まれた。テイラー家の賃借権は、20世紀の運河所有権のさまざまな変化の中で生き残り、1992年にナショナル・トラストが運河を英国水路協会（British Waterways）に、小屋をランドマーク・トラストに委譲した際に、ランドマーク・トラストはネッドの生涯賃借権も同時に獲得した。ナショナル・トラストは1960年に運河を引き継いだときに、閘門の小屋を近代化したが、他の小屋の住人と違って、ネッドの要求が慎ましかったので、レンガスマンズ・コテージは他のかまぼこ屋根の住居に加えられた大幅な増築なしに残っている^{*20}。

3. 結

「ここではないどこか」ではなく、「いま、ここ」で生きていくということ

ランドマーク・トラストはそうでなければ消えて行っ

てしまう建物を消滅から救い、再びよみがえらせることでその歴史の中にわたしたちが生きられるようにしている。その多くは、都市から遠く隔たった場所にあり、もともとの機能や社会的な基盤から引き離されているが、フォリーや塔あるいは城として建てられたこれらの建物は孤立し、意図的に突出するように建てられ、海岸線の近くに位置し、風景の中の目印となってあらたにそこから広く世界を眺めるための目標地点をつくり出している。ある特定の距離は、彫刻がその場所に付け加えられた不要なものではなく、見る人にその場所を静観するように働きかけ、触媒となって人がその場所とより豊かに深く関わるようになるために必要である。ゴームリーは以下のように言う。

このプロジェクトのために作られた5つのそれぞれの作品は、空間全体に占める「人間空間」（human space）を同定しようとしている。わたしたちは、初めはどこに住んでいるのだろうか？まずわたしたちは身体のなかに住む。身体は皮膚によって囲まれているため、皮膚はわたしたちの最初の限界である。次にわたしたちを気候の厳しさから守る身体のための親密な建築となる衣服がある。しかし衣服一式を超えて、さらにシェルターが取付けられる。わたしたちはひとそろいの部屋の中に住んでいる。一つの部屋は建物と結合し、建物は村や町や都市と結合している。しかし、結局のところ、わたしたちの身体の限界は、水平線を知覚できるぎりぎりの場所であり、それはわたしたちが移動できる世界の縁である^{*21}。

水平線がはっきりと見える場所、それは海岸線に位置する。5つの作品のうち4つがそれぞれ東西南北の方向を向いて海岸の際に設置されている。土地（Land）はわたしたち人間が住まうことのできる場所であり、それは海が始まる所で終わる。海は生活圏の限界を示している。とりわけ周囲を海に囲まれた島国である英国にとって、ユーラシア大陸から、さらにはほかの国々から切り離され、孤立しているという感覚が英国人のアイデンティティに結びついていると、ゴームリーは言う^{*22}。海が、自己と他者、自国と世界の他の国々との関わりを貿易や防衛といったさまざまなかたちで発展させてきた。一つだけ内陸にある作品もまた水辺にある。内陸輸送の手段として発展させてきた運河沿いの閘門にその作品は設置されている。海岸線に設置された彫刻がすべて海に向かって開けた場所で遠い水平線を眺めているのに対し、内陸の一体はうつむいて運河の閘門を見つめている。産業革命による発展を一時期支えた運河のたもとで、それ

はさながら産業による自然の搾取にうなだれるかのようでもある。作品が設置された5カ所はすべて水と接している。それらのうち4カ所は、海岸線や入江に見張り番として立っていて、5カ所目はインスタレーション全体を繋ぎながら、南ストラトフォード運河を見張っている。それぞれの場所との関わりのなかで理解される5つの等身大の垂直の人体の形は、訪れる人を自然の力の状態や、北海、イギリス海峡、キルブラナン・サウンド、ブリストル海峡と、それぞれに異なる海と空の開かれた水平線と関わらせようとしている。内陸の運河にある作品はウォリックシャー州の村の中の静かな場所にあり、そこでは自然のきびしい海岸線とは対照的に、彫刻は人間がつくった閘門の深さを見下ろして立っている。

作品が「特別な場所とその歴史とを結びつけ、省察するための触媒となる^{*23}」ことを望むゴームリーは、これらの作品を「過去を振り返るための21世紀の里程碑^{*24}」にしたいと考えている。《ランド》は海辺に設置されていても、海の向こう側を目指すある種絶望的な雰囲気を持たせる《別の場所》とは異なり、ここではないどこかへと逃れ出ていこうとはしない。それは、あくまでもいま、ここにとどまろうとする決意をあらわしている。この土地、それはすでに長い歴史をもってそこにある、作品が置かれている英国である。

《ランド》はわたしたちが、海に囲まれている国であるというわたしたちのアイデンティティと思考様式について考えるように誘い、どのようにそれが、わたしたちが選択をする方法に影響を与えているかを考えるように誘います。水はわたしたちを他の世界から孤立させると同時に繋ぐものでもあります。水は私たちを孤立させ、自立を促すけれど、水平線への誘いは、わたしたちの限界を克服し未来に取り組むチャンスを与えてくれます。もっと一般的に言えば、工業的に制作された人体の形が置かれたこれらの場所は人間がおこなって来たことを再評価するのに適切な場所となるのです^{*25}。

ゴームリーはつねに人間の経験と土地の乖離を意識しながら、両者を再び繋ぎ、人間が自然とともにあり、自然の中にあり、自然の一部であることの認識をつくり出したいと考えている。水平線の彼方へと向かう外への視線はかえって風景の内部に、すなわちその土地の内部にいるわたしたちを強く意識させるものとなる。そこでは、向こう側へと逃れ出て行くことを憧れるのではなく、わたしたちは水辺から土地を振り返り、わたしたちがそこに住まうその土地の個別の歴史と関わりながら、そこから自分たちのいる環境を見つめる。ここがなお自然との

共生のうちにわたしたちが生きられる、健全な生態系を持続させている世界であるように、自然に対する責任を静かに負いながら、わたしたちは、水辺に立つゴームリーの人物とともに、人間と自然のあらたな関係を模索し続けなければならない。

*本論文は平成27年－29年度科学研究費補助金基盤研究(C)「自然・人工・芸術のあいだ—環境芸術にもとづく自然環境美学の企て—」(15K02102)の助成を受けたものです。

註

- *1 風景についての議論はさまざまになされているが、とりわけ風景画に関する議論については、石田正「風景と風景画とのあいだ」神林恒道編『芸術現代論』所収、1991年に詳しい。さらに、E. H. Gombrich, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape” in *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance vol.1*, Phaidon, London, ⁴1985, Erwin Panofsky, “Die Perspektive als ‘symbolische Form’”, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1964 (E・パノフスキー『象徴形式』としての遠近法』木田元監訳、哲学書房、1993年)参照。また、伊東多佳子「風景への応答——ロマン主義風景画とシェリングの自然哲学——」1993年、『シェリング年報'93 創刊号』日本シェリング協会編 pp.88～100において、風景画の展開について論じている。
- *2 Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 1998, p.19
- *3 *ibid.*
- *4 アントニー・ゴームリーの《別の場所》については、すでに別の論文の中で芸術の自律性およびロマン主義との関わりという観点から論じている(「芸術の自律性? ——ロマン主義以降、芸術はどこへ向かったのか」2010年『シェリング年報'10 第18号』日本シェリング協会編 pp.74～86)が、今回は土地、風景、環境との関わりという異なる視点から新たに論じ直した。そのため作品に関する記述については、当該論文から引用の上、一部加筆訂正を行って再掲している。
- *5 W. J. T. Mitchell, ‘What Sculpture Wants: Placing Antony Gormley’ in: *Antony Gormley*, Phaidon, London, 2nd edition, 2000, p.179.
- *6 Helmut Börsch-Supan, ‘Nature as Language’ in: *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, ed. by Keith Hartley, Thames and Hudson, London, 1994, p.277.

- *7 *Berliner Abendblätter*, hrsg. Heinrich von Kleist, Nachwort und Quellenregister Helmut Sembdner (reprograph. Nachdruck o.J), p48.
- *8 Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, Mäander Verlag, München, 1983.p.51
- *9 *Berliner Abendblätter*, ibid.
- *10 Antony Gormley, "Artist' s Statement" in *Antony Gormley*, Phaidon, London, 1995, p.122.
- *11 Antony Gormley, 'Another Place: A proposal for the Wattenmeer, Cuxhaven, 1997, in *Antony Gormley*, Phaidon, London, 2nd edition, 2000, p.158.
- *12 Nicolas Wroe, "Leader of the pack" *the Guardian*, June 25, 2005.
- *13 Antony Gormley, ibid.
- *14 W. J. T. Mitchell, ibid.
- *15 現在、空は淡い色合いで塗られているため、夜の風景には見えない。また曇り空といってもまったく太陽の光が遮られているわけでもないのです、もしかしたらこれがバルト海の一般的な海岸風景なのではないかと思わされる。フリードリヒはこの作品を三回描き直したといわれている。cf. Helmut Börsch-Supan, *Casper David Friedrich*, p.82f.
- *16 cf. <http://www.landmarktrust.org.uk/search-and-book/properties/saddell-castle-11597/#tabs=History> (2016年8月6日閲覧)
- *17 cf. <http://www.landmarktrust.org.uk/lundyisland/discovering-lundy/history/> (2016年8月6日閲覧)
- *18 cf. <http://www.landmarktrust.org.uk/search-and-book/properties/clavell-tower-6222#tabs=History> (2016年8月6日閲覧)
- *19 cf. <http://www.landmarktrust.org.uk/search-and-book/properties/martello-tower-9317#tabs=History> (2016年8月6日閲覧)
- *20 cf. <http://www.landmarktrust.org.uk/search-and-book/properties/lengthsmans-cottage-8857#tabs=History> (2016年8月6日閲覧)
英国全土にある運河の全長は3,500キロメートルにわたる。ストラトフォード・アポン・エイヴオン運河は全長41キロメートルあり、55個の閘門を持つ。ロンドンーバーミンガム間をつなぐ全長210キロメートルのグランド・ユニオン運河と交差するキングスウッド・ジャンクションでノース・ストラトフォード運河とサウス・ストラトフォード運河にわかれる。
- *21 Antony Gormley *Land*, The Landmark Trust May 2015- May 2016.
- *22 Ibid.
- *23 Ibid.
- *24 Ibid.
- *25 <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2414> (2016年8月22日閲覧)