

## ミウオン・クオン

サウス・ブロンクスのジェローム・アヴェニューとジェラルド・アヴェニュー、そして169番通りが交わるところ、ニューヨーク市警44分署の真向かいの空を切り裂いて走る地下鉄高架に面する場所に、小さな無人地帯がある。一方の境界線に沿って置かれた3つのコンクリートキューブが眼に入らなければ、通りに囲まれたこの三角地帯は町中にある他の奇妙な形の空き地と区別がつかないだろう。実はキューブ型の台座は、ニューヨーク市文化局のパーセント・フォー・アートプログラムの支援を受けて制作された、ジョン・エイハーンの公共彫刻を設置する台座として作られたものだ。元々その台座は、レイモンド・ガルシア（そして彼の飼い犬のトビー）、コリー・マン、ダリーシャー3人とも1980年代半ばから後半までブロンクスのウォルトン・アヴェニューでエイハーンの近所に住んでいた一の等身大のブロンズ彫刻のために設計された。しかし、ゴミと落書きを除けば、設置以来10年が経過した現在にいたっても台座は空っぽのままである。1991年9月25日、設置からわずか5日後、作品がその場所にふさわしくないと考えた市当局の要請により、アーティスト自ら彫刻を撤去して以来、それは空っぽのまま放置されている。<sup>1</sup>

マンハッタンのダウントウン、ラファイエット通りと中央通りが接合し、ナッソー通りに変わる辺り。そこに、公式にはフォーリー広場として知られる、ほぼ三角形の土地がある。複数のいかめしい政府関係の建物—米国関税裁判所、連邦政府ビル、ニューヨーク地方裁判所、連邦裁判所—に囲まれ、東側の境界に位置するこの土地は、フェデラルプラザに面している。この広々とした広場には、草に覆われたイグルーのように完全な半球状の、一組の小さな丘が作られている。小丘は、その丸い形を反復する、明るいアップル・グリーン色の曲がりくねったひと繋ぎのベンチに囲まれている。この広場をデザインしたのは、有名なランドスケープ・アーキテクトのマーサ・シュワルツである。現在のフェデラルプラザは、遊戯的で装飾的な街路備品と自然とが入り交じった場所であり、伝統的な都市型公園のデザイン要素をあざやかに更新している。プラザを上空から見ると、苦勞して飾り付けられたリボンのように空間を横断する長いイスの波紋をともなった、緑の抽象的構成に見える。

現在では生き生きとした色彩に満ちたユーザー・フレンドリーな場所になっているフェデラルプラザだが、かつてそこは、リチャード・セラの鉄の彫刻作品「傾いた弧」をめぐる、互いに憎悪をむき出しにした激烈な論争の場であったことは、多くの人が記憶していることだろう。1979年に一般調達局（GSA）の委託を受け、1981年に設置された高さ12フィート、全長120フィートの彫刻作品は、5年間にわたる公聴会、訴訟、そしてそれらの活動の合法性や適切性をめぐるメディア上での議論を経て、1989年3月15日に撤去された。10年強の歳月を経て、現在のプラザは完全に模様替えされた。マーサ・シュワルツによるフェデラルプラザのデザインは、「傾いた弧」をめぐる歴史とその物理的な痕跡を完全に消し去ってしまった。

私はこの論考を、二つの「失敗した」パブリック・アートが生み出した二つの「空白の」場所から始める。サウス・ブロンクスの通りに囲まれた打ち捨てられた三角地帯と、マンハッタンのダウントウンに位置する広々と心地よいフェデラルプラザは、本章で考察するパブリック・アートの本流におけるサイト・スペシフィック性の問題を総括するものである。<sup>2</sup>最初に強調すべき点は、1960年代半ばから後半にかけての時期に芸術的実践においてサイト・スペシフィックな傾向が誕生した—それは、一般調達局（GSA）のアート・イン・アーキテクチャ・プログラム（1963）、国立芸術基金（National Endowment for the Arts）（1967）、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（1960年代を通じて）の開始時期と大まかに重なっている—ののだとしても、こうした助成機関のガイドラインにサイト・スペシフィックなパブリック・アートを奨励する文言が記載されたのは、ようやく1974年になって、NEAのパンフレットに記載されたのが最初だったという事実である。この遅れは、「サイト・スペシフィック」という言葉が、現代の様々な芸術的実践が行われる領域—美術館、ギャラリー、オルタナティブ・スペース、国際的なビエンナーレ、パブリック・アート・プログラムなど—の間を流動して行く一方で、その言葉が持つ歴史や含意は文脈ごとに全く異なっているという状況の、最初の現れである。したがって、本章での目的は、パブリック・アートの領域においてその言葉の使用と受容が残した痕跡を明確に示すことである。とりわけ私が主張したいことは、パブリック・アートの文脈におけるサイト・スペシフィックという概念の変化が、芸術作品の社会的位置付けやそれが思い描いた民主的な社会政治目標の30年間にわたる変化の指標となるということなのである。私たちは、エイハーンとセラ、それぞれが残した空白の場所の意味の考察に集中する。特に、二つのケースによって示される、現代のサイト・スペシフィックという概念の持つ限界と可能性を考えたい。

米国のおおよそ35年にわたるパブリック・アートの歴史の中では、三つのパラダイムを指摘することができる。<sup>3</sup>始めに、ミシガン州グラッドラピッズ市に設置されたアレキサンダー・カルダーのラ・グラン・ド・ヴィテスに代表されるような「公共空間におかれる芸術作品（art-in-public-places）」型。カルダー

の作品は NEA の「Art-in-Public-Places」プログラムによる最初の委嘱作品である。二番目は、「公共空間としてのアート (art-as-public-spaces)」型のアプローチである。これはスコット・バートン、シア・アルマジジャーニ、メアリー・ミス、ナンシー・ホルトラの、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アプローチである。最後に、批評家のアルレーネ・レイヴンが名付けた「公益のためのアート」型である。このモデルはアーティストとのスザンヌ・レイシーによって「新しいパブリック・アート (new genre public art)」<sup>4</sup>を目指す中で適切に理論化された。本書で例に挙げたジョン・モルピード、ダニエル・マルティネス、ホープ・サンドロウ、ギレルモ・ゴメス＝ペーニャ、ティム・ロリンズ +K.O.S.、ペギー・ディグス他の多くのアーティストのプロジェクトは、社会問題や政治的アクティヴィズムを前面に押し出すことや、「コミュニティ」とのコラボレーションに取り組むという特徴がある。

5

1960年代半ばから1970年代の半ばにかけて、パブリック・アートは当初、「公共空間におかれる芸術作品 (art-in-public-places)」というパラダイムに支配されていた。当時よく目に付いたのは、通常展覧会やギャラリーに展示される、抽象的なモダニスト彫刻の拡大レプリカをパブリック・アートとして設置するケースだった。<sup>6</sup> そういった作品は多くの場合、国際的な評価を確立した男性アーティスト（この時期に繰り返し大規模な委嘱を受けた作家には、イサム・ノグチやヘンリー・ムーア、アレキサンダー・カルダーらが含まれる）の代表作であった。彼らの作品そのものには、そのサイズやスケール<sup>7</sup>を除き、「公共的」といえるような質は見当たらなかった。彼らの作品を「公共的」として正当化したのは、それらが単純に屋外におかれていたこと、そして、作品の設置場所—公園、大学のキャンパス、市民会館、連邦政府ビルの玄関、路地の広場、駐車場、空港など—が「オープン」であり誰にでも開放されていることで公共の場であるとみなされたということにすぎない。

1970年代初頭、ヘンリー・ムーアは作品の設置場所への無関心を表明した。そのような立場は、当時「公共空間におかれる芸術作品 (art-in-public-places)」のパラダイムのもとで活動していたアーティストたちを代表する（全員ではないが）ものであった：「作品の設置場所を見に行きそれから何かを考え始めるようなかたちの作品委嘱は好ましくない。私の作品が設置される予定の場所の打診を受けたら、その場所に適した既存の作品か、制作に取りかかろうとしていた作品を選ぶだろう。その場所のことを考えて、その場所のために作品を作ることはない。」<sup>8</sup> その作品がブロンズや大理石でできた人体の官能的な抽象形態であろうと、有機的な形態が凝集したカラフルな鉄の彫刻であろうと、幾何学形態を奇抜で遊戯的に構成したコンクリート製の彫刻であろうと、モダニストの公共彫刻は自立した芸術作品として構想されたのであり、それらと設置場所との関わりは、せいぜい付随的な事象にすぎない。さらに、作品設置場所の条件がコンセプトや制作の段階で全く考慮されていない（なぜならそれはインスピレーションを与えるものではなく、むしろ問題になるものだから）のと同様に、彫刻作品が威圧的に鑑賞者に語りかけるときには、場所の条件は抑圧されなければならないのだ。もう一度ムーアの言葉を引用しよう：「屋外にもっとも良い条件で彫刻を設置するには、木々や家、人々、その他の環境との関係ではなく、空との関係を意識しなければならない。数マイルのたかみによって空だけが、無限と現実との比較を可能にするのだ。そして私たちは彫刻家の内的なスケールを比較によることなく見いだすことができるのである」<sup>9</sup>

このように、公的な委嘱を受けたアーティストの（彼らのパトロンやスポンサーも同じく）関心の中心は、独立した芸術作品を、その美的価値が最高に強調された状態で飾られるよう、適切に設置することである。設置場所の特定の性質—ここでは物理的、建築的な性質を第一に考える—は、それが構成上の問題となる場合にのみ考慮される。プロジェクトに関わる建築家にとっては、芸術作品は視覚的に有益な付属物と見なされる。しかし最終的には、それは建物や空間の統一性にとってふさわしくないものになるのが常である。逆に多くのアーティストにとって場所は、芸術作品がその優越性を宣言するための基礎であり台座である。こういった考え方は、アートと建築（ここでは場所と同義である）を、それぞれ自律した実践領域として厳密に区別することで生まれる。そしてそのような区別は、アートと建築の（形式的）関係性の決定要因として、視覚的なコントラストを積極的に奨励することになる。

コンテンポラリー・アートの最良の作品をより幅広い観客の元に届けること、その事例を公共の場に設置すること、この発想が、GSA の「Art-in-America」プログラムや NEA の「Art-in-Public-Places」プログラム、地方都市や州政府による「Percent for Art」プログラムの目的を米国民の美的啓発と都市環境の美化の推進に定めることになった。<sup>10</sup> パブリック・アートは、モダニスト建築の反復的で単調で機能主義的な様式が生み出す悪い効果を改善するという、付加的ではあるが重要な役割を担うものとして理解された。（二番目のパラダイムである「公共空間としてのアート (art-as-public-spaces)」型の都市空間開発計画において、建築デザインチームにアーティストが加わることは、アーティストの人間主義的な影響によって、モダニズムの非人間的な都市景観によって引き起こされた疎外や嫌悪の感覚を強制することができるという信念を引き続き主張することである。<sup>11</sup> それはつまりこの時点でのパブリック・アートはモダニスト建築や都市計画の解毒剤として構想されていたのである。）

そのような期待の効果もあり、「公共空間におかれる芸術作品 (art-in-public-places)」という現象は1970年代の後半には全米中に広がった。<sup>12</sup>美術史家のサム・ハンターは当時、米国中の都市にモニュメンタルな抽象彫刻が現れたことについて次のように書いている：

1970年代には新しいパブリック・アートの勝利は確かなものだった。たいていの新しい企業ビルや市庁舎前の広場には、その名にふさわしい大規模な彫刻作品が、決まって配置されていた。多くの場合それらは厳密に幾何学的でミニマルな形式のものであった。もしくは、より保守的な趣味が優勢であったり、予算が潤沢であったりした場合には、ヘンリー・ムーアやジャック・リプシッツによる、横たわる神話的な生き物のブロンズ彫刻が選ばれた。今や、コンクリートと鉄とガラスでできたおなじみの殺風景な都市景観を和らげる、大規模で一目でそれと分かる近代彫刻を設置することなしに都市再開発を誇るようなアメリカの大都市はほとんど存在しない。<sup>13</sup>

初期の熱狂にも関わらず、「公共空間におかれる芸術作品 (art-in-public-places)」のアプローチは、1970年代の半ばには既に批判を浴び始めていた。なぜならそれらは、美的啓発にも都市景観の美化にもほとんど役立つことがなかったからだ。多くの批評家やアーティストが次のように主張している。公共空間に自律した銘入りの作品を設置することは、本当の意味で一般市民との繋がりを目指すのではなく、美術館を拡張し、個々の作家や彼らの成功を（そして敷衍すると彼らのパトロンステータスをも）宣伝することと同じである。<sup>14</sup>パブリック・アートは物理的には誰にでも鑑賞可能であるものの、モダニストの抽象表現が一般の観衆にとって読解不能で面白みに欠け、無意味なものである限り、全く近寄りたがたいものであるという論調もあった。そして設置場所の特定の条件を無視している芸術作品の外観によって、それに最も近い観衆との間で悪循環が生じることとなった。抽象芸術の視覚言語のおなじみのなさや公共空間でよそよそしく傲慢な存在感を示していることに対して、地域住民は無視するか、あるいは敵対視さえするようになったのである。過ぎ行く日常に一時的な休息を提供する代わりに、パブリック・アートは日常から完全に遊離した、住民から望まれることのない押し付けられた存在となってしまった。批評家、アーティスト、そしてパブリック・アートの支援者の多くが認めているように、パブリック・アートはせいぜいのところ、周辺の合理主義的規則性に対する視覚的コントラストを提供し、良い装飾的效果を加えるものとみなされていた。最悪の場合、パブリック・アートは支配階級の権力と富を賞賛する空虚な記念品でしかなかった。それは企業のおもちゃか建築に添えられた宝石のようなものとみなされるのである。そしてパブリック・アートに対する私企業の援助が増加し、企業による不動産開発と結びつくにつれ、「公共空間におかれる芸術作品 (art-in-public-places)」プログラムによって設置されたパブリック・アートの再生を求める圧力も強まった。<sup>15</sup>

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・スペシフィックの原理を採用するところにあった。事実、例えば、NESによる1974年のガイドラインの変更で、曖昧ではあれ、パブリック・アート作品は「設置場所に対して適切」であることが求められると明文化されたことは、装飾的な「プロップ・アート (plop art)」<sup>16</sup>の過剰供給とモニュメンタルな「台座のない彫刻作品」というパラダイムに対する反作用であった。<sup>17</sup>NEAの設立当初(1965)の目的が、特別な才能を持つアーティストの援助とその能力を発揮する機会を与えること、そして市民に最良のアメリカ現代美術に接する機会を提供することにあつた一方で、あらゆるレベルのパブリック・アートの後援者やそれをサポートする基金の新しい要求は、作品を設置する場の固有性がアーティストの最終的な成果を決定するとまではいわずとも、それに影響を与えるべきである、ということをも明言しているのだ。<sup>18</sup>従って、新しい作品を委嘱する際の膨大な実務的および官僚的問題（既存の作品を購入する方がずっと手続きは簡単である）にも関わらず、独自性があり反復的でない、都市の特定の場所に適合した美的応答を支持する、パブリック・アートにおけるサイト・スペシフィックなアプローチへの支援体制は、極めて迅速に制度化された。<sup>19</sup>アーティスト、行政担当者、批評家らを含む当時のパブリック・アート産業と密接に関わるこのような精神の元で、芸術作品の物質的構成と設置場所の物理的条件との間に直接的な形式的関連を確立する—それぞれの独立性や自律性を強調するのではなく—ことは、とても良い考えであるように思われた。このようなアプローチは、芸術作品をより近づきやすく社会的な責任を負うものとするための、すなわち、公共的にするための重要な一歩として提唱された。

興味深い事に、説明なしでは理解しにくいモダニズム抽象彫刻作品の問題は、1970年代後半から1980年代初頭のパブリック・アートの分野において空間の問題として論じられた。例えば、「都市の出会い：アート／建築／観客」展(1980)のキュレーター、ジェネット・カードンは、展覧会カタログのテキストで次のように主張した。

抽象芸術が都市空間と関連する仕方は、現代のアーティストの価値証明である否定的な受容の鍵となるものだ。…それは感覚を落ち着かなくさせ、理解を共有しやすいコンセプトやモチーフを鑑賞者に提供していない。…[作品への]参加は、日除けになっていたベンチとして使えたり、娯楽的な側面を連想させるなど、作品が何らかの有益な機能を担っている事が市民に確認された時に可能になる。作品の設置場所を通り過ぎる人々にとって利益になること、市民が第一に求めるのはそのような価値である。<sup>20</sup>

同展のカタログの寄稿者であるナンシー・フットは、「参加」という概念をさらに文字通りに、一步踏み込んで捉える。「鑑賞者を」物理的にも図像学的にも「招き入れる」サイト・スペシフィックな作品だけが、市民の積極的関わりを可能にする。<sup>21</sup> 批評家のケイト・ランカーとローレンス・アロウェイも同様に、物理的な場所と統合されるアートは、優れた継続性とアートに特別な関心を持たない市民との活発なコミュニケーションと相互作用の潜在力を有している、と考えている。ランカーは次のように書いている。「共有可能な象徴体系 [iconography] の欠如に対して、そうしたアートは実在の共有できる空間を提案する。…使用 [価値] が妥当性を保証するのと丁度同じように、社会的経験、連帯の見通し、個人的応答の空間をアピールする事は、より大規模な支援を得るための基準となるだろう」。<sup>22</sup> 1980年代に書かれたこうした批評において、作品の物理的側面への参加と、鑑賞者の作品の解釈は同等のものとして想定されていた。

しかし、作品と設置場所の間のコミュニティを活性化させる事を目的とした様々な機関のプログラムは、多くの都市景観美化計画に特有の、一種の建築決定論に含まれていた。そういった思考が暗示するのは、建築空間の美しさとその空間が支える社会状況との間に直接的な因果関係が存在するという信念である。結果的に、NEA や GSA その他の機関によって規定されたタイプのサイト・スペシフィック性は、空間的統合と調和を目指すデザインに向かった。<sup>23</sup> 現在、アーティストは、建築空間の条件のみならず、統一され一貫性のある都市デザインへの貢献も要請されている。この事実は 1970 年代末の時点において、NEA が「アースワーク、環境芸術、人工照明などの非-伝統的メディアを含むあらゆる耐久性あるメディアによる、公共空間におけるアートの幅広い可能性」<sup>24</sup> を支持していた理由の一部である。その目的は、当時の変化しつつあるアートの潮流に対応するためだけではなく、パブリック・アートを公共の利便性を高める設備や場所性に注目するプロジェクトの方向へ向かわせるためでもあった。本質的にこの方向性が行き着いたのは、パブリック・アートに、より建築的・環境デザインの方向へ向かうよう要求する傾向だった。

統合主義者の目標は、1982年に再度 NEA のガイドラインが改訂されたことでさらに強調される事となった。視覚芸術とデザイン分野のプログラムで、NEA は公式に視覚芸術分野のアーティストとプロフェッショナルなデザイナーとのコラボレーションを奨励したのである。パブリック・アートは自律した彫刻作品ではもはやなく、周囲の建築や景観との、それが偶然の結果であったとしても、意義ある対話のようなものとなった。サイト・スペシフィックなパブリック・アートへのこのアプローチは既に、アテナ・ターシャ、ネッド・スミス、アンドレア・ブラム、シア・アルマジジャーニ、エリン・ジンマーマン、スコット・バートンら、一群のアーティストたちによって取り入れられていた。初期の「公共空間における芸術作品 (art-in-public-places)」モデルのパブリック・アートによる都市空間の装飾としての役割に満足せず、美術館やギャラリーの保護の外部で、前例のないスケールと複雑な課題のもと（そして極めて大多数の幅広い観客に向けて公開するという期待を抱きながら）、作品を制作する機会に刺激を受け、多くのアーティストが積極的にデザインチームのディレクションを受け入れ、あるいはそれを試した。理想的に言えば、今やアーティストは公共空間のデザインを生み出す上で、建築家やプランナーと対等の立場で責任を負う事になったと言えるだろう。<sup>25</sup>

そのプロセスにおいて採用されたのは、パブリック・アートの美的価値よりも使用価値を、言い換えれば、その使用価値の観点から美的価値を測るという功利主義者のエートスである。多くのアーティストやパブリック・アートを支援する機関が、アートと実用的な設備との間の分離を調停し—パブリック・アートへのアクセスを高め、その説明責任を果たし、市民との繋がりを深めるため—、作品の使用価値に融合するために望んでいたこの移行は、単純な物理的需要（休憩できる椅子や日除けなど）という狭い意味に受け取られた。ロザリン・ドイッチュが主張するように物理的利便性は、還元的にかつ幅広くこの種の作品の社会的存在意義と同一視された。そして「社会的活動は、自動的に社会的利益へと崩落する、利便性の高い設備の供給という狭い範囲の問題の解決に留め[られた]」。<sup>26</sup>

この崩落は、デザインチームとの共同作業モデルに従う 1980 年代の大多数のパブリック・アートにはつきりと表現されており、とりわけスコット・バートンと彼の支援者の作品及び言説にあからさまなものであった。<sup>27</sup> 多くのアーティストや批評家たちは一様に、公共施設の形を流用したり（ベンチやテーブル、街灯、マンホールの蓋、フェンス）、見慣れた建築要素をまねたりする形（門、柱、床、壁、階段、橋、広場、ロビー、公園）で作品が場所と同化すればするほど、その社会的価値は向上すると考えた。同時代の他のアーティストたちの中でもレス・レヴィン、クシュシュトフ・ヴォディチコ、グループ・マテリアル、ゲリラ・ガールズ、デニス・アダムスなどは、既存の都市景観に芸術として介入するため

の別の戦略を用いた。しかし、公共性を導入する彼らの異なる方法、とりわけ看板、新聞、テレビなどのメディアを用いてそれらの通常の機能を脱構築し方向性を変えるとといった手法は、80年代の後半に至るまで、上述のアプローチと同様のパブリック・アート産業からの支援を得る事ができなかった。<sup>28</sup> そうしている間に、さらに作品は「アート」として識別可能な外観を放棄し、建築や都市景観デザインの慣習に従って場所と同化して行き、それが進歩的な芸術的身振りとして喝采されることとなった。リチャード・セラによる巨大な壁のような彫刻作品「傾いた弧」は、当時普及していたサイト・スペシフィック性—社会調和と統一性のモデルイメージである一貫性があり利便性の高い都市デザイン—に対する抵抗であった。セラは1980年、すなわちフェデラルプラザの「傾いた弧」を擁護するためにサイト・スペシフィックという概念に対する態度を固める数年、には早くも、後に広く普及する事となる建築デザインと調和する公共彫刻の傾向に対する否認を表明していた。彼は次のように主張する：

現在のこの国[アメリカ合衆国]には、特に彫刻の分野において、建築に寄り添うような作品を制作しようとする傾向が見られる。私は曖昧な構造の作品や、都市デザインの原理に従うような彫刻に興味がない。私はそうした作品を、マンネリズムであると同時に、既存の美学を現状維持する要求の現れだと見なししている。…私が興味を持つのは、非-実用的で非-機能的な彫刻である…あらゆる使用は誤用なのだ。<sup>29</sup>

同時代のGSAのガイドラインを参照しつつセラの攻撃的なステートメントについて考えてみよう—「そのような[パブリック・アートの]作品は、建築デザイン全体に統合される部分として、そして建築物で生活する人や地域住民の環境を向上させるために制作される」。<sup>30</sup> そうしてみると、セラの作品がフェデラルプラザのコミッションを受けた事自体が不思議に感じられるだろう。しかし私たちは委嘱作品選考プロセスの核に合った不調和を思い起こす。それは、既にセラのアーティストとしての世界的な名声を知っていたアートの専門家たちの評価と、アートの利益について専門家とは意見を異にするGSAの行政官たちの評価基準との間の不調和である。

ともかくも、ロザリン・ドイッチュとダグラス・クリンプがそれぞれ個別に主張したように、セラが提案したのは明らかに介入主義的なモデルであり、それは統合主義や同化主義的なアプローチとははっきりと対立するものだったのだ。<sup>31</sup>

ドイッチュは、次のように主張した。パブリック・アートに関する言説において、空間的全体性の調和を作り出す意味でサイト・スペシフィックという言葉を使う事は、サイト・スペシフィックな作品が「[作品を展示する]空間の見かけ上の一貫性やその閉鎖系を保護するのではなく、いやおうなくそこに介入する事」から生み出されたものである限りにおいて、「用語法上の濫用」<sup>32</sup>に近い。彼女の見方では、「傾いた弧」は、1980年代のパブリック・アートにおいてサイト・スペシフィックという概念が無効化されて行く事に対抗し、その批評的基礎をあらためて主張した作品である。そうすることで、「傾いた弧」はサイト・スペシフィックという概念とGSAの目的とは互換性がない事を明らかにしたのだ。

しかし、ここにおいての私の関心は、パブリック・アートの分野に現れ、そこで用いられている競合する定義を検証し、それぞれの芸術的、社会的、政治的含意とその帰結を評価する事で、サイト・スペシフィックの正当な定義を確立する事ではない。セラの「批判的」で「政治的」なサイト・スペシフィックの定義<sup>33</sup>は、実のところ、私たちが期待しているよりも曖昧なものである。その理由の大部分は、「傾いた弧」を巡る議論の争点が、サイト・スペシフィック概念の本質が恒久設置という側面におかれていた事にある。セラ自身は、サイト・スペシフィックな作品はまずもって設置場所との犯すべからざる物理的繋がりを持つという前提のもと、「移設」への反対に焦点を当てて主張を繰り返した。従って、作品を動かす事は作品を破壊する事なのである。作品をめぐる議論の最中からその後に至るまで、彼は次のように主張していた。

「傾いた弧」は始めからサイト・スペシフィック彫刻として着想したものであり、「サイト・アジャステッド(場所調整)」彫刻でも…「サイト・リロケイテッド(場所移転)」彫刻でもなかった。サイト・スペシフィックな作品は与えられた場所の環境の諸要素を作品に取り入れる。サイト・スペシフィック作品のスケール、サイズ、設置場所は、都市であろうと郊外の風景であろうと、そして建築の内部空間であろうと、そのトポグラフィーに応じて決まる。作品は場所の一部になり、場所の構造を概念的、知覚的に再構成するのである。<sup>34</sup>

裁判の参考人聴取の間、法的な緊急性がある恒久設置についての議論を強調していた一方で、問題の重要点は「傾いた弧」が持つもう一つのサイト・スペシフィック性について見えにくくしてしまった。<sup>35</sup> 例えばセラは、次のようなコメントにおいて、作品と設置場所との物理的関係を優先して主張していたように思われる。「サイト・オリエンテッド作品の固有性は、それが設置される場所のために考案され、そこに依存し、そこから分離不可能な点にある。彫刻の諸要素のスケール、サイズ、配置は、与えられ

た場所の諸要素のコンテキストを分析することによって導かれる」。<sup>36</sup>しかし彼は次のように続ける。「設置場所に関する予備調査は、場所の形式的側面のみならず、その社会的、政治的文脈も考慮に含まれる。サイト・スペシフィック作品は常に、作品が属するより大きな社会的、政治的コンテキストについての判断を下すのである」。<sup>37</sup>

言い換えれば、場所は物理的実体であると同時に社会的及び政治的構築物としても想定されるということである。さらに重要な事には、セラは作品とその設置場所とがスムーズに連続することを構想していたのではなく、作品が場所の持つ社会政治的条件に対して予見的に介入—「判断を表明すること」（恐らく否定的な）—するような敵対的関係をこそ想定していたということである。実際「傾いた弧」は、場所の機能を改善するような役割を満たすのではなく、場所を攻撃的に分断したのであった。（ベンチもなく、日除けにもならず、その他の便宜をいっさい提供しなかった。）そうすることで、彫刻の支援者が指摘したように、「傾いた弧」は、通常の公共空間が美的に覆い隠していた社会的分離、排除、断片化を可視化してみせたのである。フェデラルプラザの全体的統一性の幻想を破壊し、セラは公共空間として既に機能不全に陥っていた場所に強調線を引いたのである。

セラによれば、アートが取り込まれてしまうのに抵抗するには、与えられた場所に対して、このようにアプローチするほかなかったのである。

政府、企業、教育機関、宗教団体などに関連する建築物に関して制作される作品は、それらのメッセージの代理として読み解かれるリスクを負う。…どのようなコンテキストもその枠組みとイデオロギー的な含みを持っている。それは程度問題だ。しかし作品が明らかに従属的で順応的で道具的になってしまう場所もある。…そうした場合には、場所のコンテキストに対して対立するように制作する事が必要になる。そうすることで、議論の余地があるイデオロギーや政治的権力を補強するものとして作品が読まれる事に抵抗する事が可能になるのだ。私は現状肯定や共謀としてのアートには関心がない。<sup>38</sup>