

サイト・スペシフィック・アートにおける「永久性」と「一時性」

河 珠 彦

序

一九八五年、ニューヨーク市でリチャード・セラの作品《傾いた弧 (Tilted Arc)》(一九八一)の移設をめぐる公聴会が開かれた。その際、セラが自らの作品を擁護するために用いたのは「永久性 (permanence)」という言葉であった。《傾いた弧》は最初からそのサイトであるフェデラルプラザだけのために構想・制作された作品であるため、別のサイトへの移設はもちろん不可能であり、フェデラルプラザに存在しつづけないといけないという主張である。このようなセラの主張は、サイト・スペシフィック・アートの「永久性」に関する活発な論争を引き起こし、セラの発言は今日に至るまでしばしば言及されるものとなった。

本稿ではこのセラの発言を出発点とし、サイト・スペシフィック・アートの「永久性」と「一時性」をめぐる一連の議論をたどる。第一節では《傾いた弧》の設置から撤去までの簡単な経緯と、どのような場面でセラが「永久性」という言葉を使ったのかを確認する。第二節ではセラの主張するサイト・スペシフィック・アートの「永久性」を、サイト・スペシフィック・アートが登場する契機であった制度批判との関係から批判的に論じている一連の議論を検討する。周知のようにそもそ

もサイト・スペシフィック・アートはモダニズムや従来の芸術制度への批判として登場してきたが、セラの「永久性」の発言はむしろこの制度批判以前に逆行してしまふものとして一部の批評家たちに批判的に受け取られたのである。第三節では、「永久性」への批判を超えて、サイト・スペシフィック・アートの「一時性」、すなわち限られた時間だけ存続するサイト・スペシフィック・アートを高く評価している一連の議論を検討する。そうした上で、第四節ではサイト・スペシフィック・アートの系譜を提示した美術史家ミウオン・クオンの「言説的网站・スペシフィシティ」概念とそれらの議論を比較検討する。そうすることで〈一時性〉と〈持続性〉の間のダイナミックな関係という、サイト・スペシフィック・アートの重要な一側面を明らかにすることが本稿の目的である。

一・《傾いた弧》論争におけるサイト・スペシフィック・アートの「永久性」

セラの《傾いた弧》は、米連邦調達庁（General Services Administration（以下GSA））のパブリック・アート・プログラムの一環としてニューヨークのフェデラルプラザに設置された作品である。作品名も示しているように少し傾斜のついた鋼鉄の壁のような形をとり、その規模は高さ三・六メートル、長さ三十六メートルにもおよぶ巨大な作品であった。その素材から感じられる威圧感、ともすれば倒れてきそうな形態、通行を妨げるほどの巨大な規模のせいで、《傾いた弧》は設置されてから程なくして主にフェデラルプラザに隣接する建物で働いている人々および近隣の住民から批判を受けることとなる。そのため設置四年後の一九八五年、作品をフェデラルプラザから撤去し別のサイトへ移設するか否かを決めるための公聴会が開かれ、その結果、移設が決定する。作品の完全な撤去ではなく移設という形であり、GSAの内部では《傾いた弧》を設置する新たなサイトを探す動きもあったが、これに対しセラが作品を移設することは作品を破壊することと同様であると強く主張したため、作品を移設するという計画は中止になり、《傾いた弧》の撤去が決まる。セラは作品を守るために訴訟

を起すが却下され、結局《傾いた弧》は一九八九年三月十五日、フェデラルプラザから撤去される⁽¹⁾。

一九八五年の公聴会における作品擁護派・反対派の発言の記録は、《傾いた弧》をめぐる論争の争点を把握する上で貴重な資料である。セラと、芸術家・批評家・学芸員など主にアートワールドに属する芸術の専門家からなる作品擁護派の人々は、作品をフェデラルプラザに残すべき理由として、《傾いた弧》のサイト・スペシフィシティ／芸術家の自由および権利／作品の撤去が契約違反にあたる点などを挙げた。特に《傾いた弧》のサイト・スペシフィシティは、そもそも公聴会自体が作品の完全な撤去よりは別のサイトへと移設するか否かを検討するために開かれたものだったこともあり⁽²⁾、公聴会のみならずセラによるその後の訴訟においても最も中心的な争点だったと言っても過言ではない。公聴会でセラは《傾いた弧》について次のように述べている。

私が作る作品というのは移設することができたり、サイトに合わせて変えられるものではない。私は与えられた場所の環境的な要素を扱う作品を作る。私のサイト・スペシフィックな作品のスケール、サイズ、ロケーションは、そこが都市であれランドスケープであれ建築に囲まれたところであれ、そのサイトのトポグラフィーによって決められる。作品はサイトの構造の一部となり、そこに組み込まれ、そしてしばしばサイトの組織を概念的にも知覚的にも再構築する⁽³⁾。

セラによれば、彼の「サイト・スペシフィック」な作品は構想の段階からそれが設置されるサイトの「環境的な要素」を考慮するものであり、作品の諸要素は「サイトのトポグラフィー」によって決まるため、作品はサイトの「一部となり」、したがって作品を「移設」することは不可能である。またセラは公聴会で「《傾いた弧》を動かすことは〔中略〕、それを破壊することである」⁽⁴⁾とも主張しており、作品の別のサイトへの移設は不適切であるという立場を明確に述べている。このように《傾いた弧》論争におけるサイト・スペシフィシティは、作品を移設しようとする動きに対抗するための根拠として用

いられており、作品がそこに合わせて構想されまた実際に設置される特定のサイトから作品を動かすことができず、作品が作品として成立するためにはそれが常にそのサイトに存在すべきという意味で理解されていることが分かる。

注目したいのは、このような作品の性質についてセラが「サイト・スペシフィシティと永久性は切り離すことができない」⁽⁵⁾とも述べている点である。セラが自らの作品を擁護するために「永久性」を持ち出したのは、フェデラルプラザに作品を永久に設置しておくという当初の契約に反して作品を移設しようとするGSAに対して自らの権利を主張するためであったが、彼の「《傾いた弧》を動かすことはそれを破壊することである」という発言がサイト・スペシフィシティに関する考え方の一つを表す一種のテーゼとなったことと相まって、この「永久性」はサイト・スペシフィック・アートに関する多くの議論において言及されることとなった。

このような議論の中で、例えばケヴィン・メルチオネは、「永久性」よりも作品が移設不可能であるというセラの発言のほうに焦点を当て、サイト・スペシフィック・アートを当初意図されていない別のサイトに移設することが適切かどうかを考察している⁽⁶⁾。しかしながら、自らの作品のサイト・スペシフィシティに関するセラの主張を単に作品の移設可能性にのみとづいて考察するのはさほど有効な試みではないと考えられる。というのも、第一に《傾いた弧》のサイト・スペシフィシティと「永久性」の関係については、当時のアートワールドの状況と関連して考察する必要があるからである（この点については次節で検討する）。そして第二に、セラがあえて持ち出している「永久性(permanence)」という言葉は、例えば不動性(immobilityないしimmovability)とは異なって、時間の要素が組み込まれているものであり、この点を念頭に置かならば、移設可能性のみを問題にするのは十分とは言えない。そこで、本稿ではこの〈時間〉の要素に光を当ててみる。

一方、美術史家ミウオン・クオンは、サイト・スペシフィック・アートの歴史的研究を行い、その系譜を三つのパラダイムに分けることを提案しているが⁽⁷⁾、彼女の議論の中で《傾いた弧》は、第一のパラダイムである「現象学的または経験的サイト・スペシフィシティ」に属する⁽⁸⁾。ここに属する作品群は主に初期のサイト・スペシフィック・アートに当たるが、

それらはある特定の場所と物理的な関係を結ぶ、ことでその場所を作品の「サイト」とし、そこに固定されたものとして制作された⁽⁹⁾。「作品を動かすことは、それを破壊することである」というセラの発言は、このような文脈の中で紹介される。そして第二・第三のパラダイムにも触れておくならば、まず第二のパラダイムである「社会的／制度的サイト・スヘ。シフィシティ」に属する作品群は、芸術制度の批判を目的として制作されたものである。そこにおいて「サイト」は、「物理的な空間的な観点においてたゞけでなく、芸術制度によって定義された一種の文化的な枠組みとして」想定される⁽¹⁰⁾。そして物理的な場所は、クォンによれば「一次的な要素」に過ぎないものとして後退する⁽¹¹⁾。それに対し、第三のパラダイムである「言説的サイト・スペシフィシティ」に属する作品群は、例えばスザンヌ・レイシーが「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」として定義したものである。「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」とは社会的な争点に直接的に関わろうとするプロジェクト型の芸術であり、プロジェクトの企画・実行においてはその観客でもあるコミュニティとの協働が重視され、コミュニティ観客と作家性を共有することが理想とされる⁽¹²⁾。そのような芸術実践は様々な社会問題などの「言説」を自らの「一次的なサイト」とし、そこで実際の物理的な場所は「付随的なもの」として位置づけられる⁽¹³⁾。

このようにクォンの研究では、サイト・スペシフィック・アートの展開における「サイト」概念の変遷が論じられており、本稿の出発点となるセラの《傾いた弧》にも触れている。本稿でもクォンによる定義はしばしば参照されることになるが、ただ、以下の点において本稿はクォンの研究とは多少方向性を異にする。

第一に、クォンの議論においても、サイト・スペシフィック・アートは「永久性」を特徴とするものから「非永久性(impermanence)」を特徴とするものへと展開したと述べられている箇所があり⁽¹⁴⁾、サイト・スペシフィック・アートにおける「永久性」と「非永久性」の対比が言及されてはいる。しかしそれらの概念についてのより踏み込んだ考察は特に行われていないため、本稿では「永久性」と「非永久性」にまつわる議論に焦点を当てる。第二に、「言説的サイト・スペシフィシティ」の議論において、クォンは芸術実践が主題とする社会問題などの言説のほうに注目し、そのような芸術において実

際の場合は「付随的な要素」になるだけでなく、「サイト」は『観客』、特殊な社会的『争点』、そして最も一般的には『コミュニティ』という概念によって取って代わられる」とも述べている⁽⁵⁾。すなわちクォンは、サイト・スペシフィック・アートの展開の過程の中で、作品と実際の場所との間の関係は次第に緩められていくと見ており、今日の作品が密接な関係を結ぶのはもはや場所ではなくコミュニティであるとしている。それに対し本稿は、そのようなサイト・スペシフィック・アートの展開よりも、依然として実際の場所やそこにおけるローカリティを重視するような作品に焦点を当て、そこにおいて「永久性」または「非永久性」が言及されるとき、それがどのような意図によるものなのかを問題にしたい。

そこで、第二節以降ではサイト・スペシフィックな作品の「永久性」を批判的に考察する一連の議論を検討することで、サイト・スペシフィック・アートと「永久性」の関係についてより踏み込んだ考察を行う。第二節では『傾いた弧』の「永久性」を批判する議論を検討し、第三節では「永久性」とは対極にある「一時性」を積極的に擁護する一連の議論を検討した上で、第四節でクォンの議論との比較検討を試みる。

二. 『傾いた弧』の「永久性」への批判 — 制度批判という観点から

まず『傾いた弧』の「永久性」については当時のアートワールドの状況と合わせて検討することが必要である。当初サイト・スペシフィック・アートが登場したのは、ミニマル・アートの延長線上にあるものとしてモダニズムと従来の芸術制度を批判するためであり、同時にそれはその先駆であるミニマル・アートをそのまま踏襲するのではなくそれを批判してもいいということ、周知の通りである。

批評家ダグラス・クリンプは『傾いた弧』を擁護する自らの論考において、一部の芸術家たちがミニマル・アート以降、美術館や画廊から出ていき外部で展示されるサイト・スペシフィックな作品を制作するようになった経緯について説明して

いる。クリンプはモダニズムの芸術作品が鑑賞者の意識を作品の内的諸関係にのみ注目させようとすることをモダニズム芸術の「観念主義」⁽¹⁶⁾と呼ぶ。クリンプによれば、ミニマル・アートはモダニズム批判という意識から出発はしたものの、そこでは依然としてモダニズム芸術の「観念主義」が、作品が展示される空間にまで「拡張」されただけであって、それが依拠する「物質的条件」を明らかにしようとする「批評」は十分に達成されていなかった⁽¹⁷⁾。その理由をクリンプは、ミニマル・アートにおいては作品のサイトが「単に形式的な意味でのみ固有〔スペシフィック〕とみなされ」ていた点に見る。その上でクリンプは、モダニズムの芸術作品が本当に問題になるのは、それが芸術制度における諸問題、特に芸術の「商品」化につながるからである点を指摘し、セラを含む当時の芸術家たちがサイト・スペシフィックな作品を制作するに至ったのは、そのようなモダニズム芸術の「物質的条件」に抵抗するためであると説明する⁽¹⁸⁾。

セラ自身もちろんこのことについて十分意識しており、《傾いた弧》をめぐる論争においても次のように発言している。

《傾いた弧》を撤去し、したがってそれを破壊するという政府の判決は、芸術を商品としてしか支援していない共和党の皮肉な文化政策の直接の結果である。移設した場合でもそれは事実上、作品のサイト・スペシフィックな面を無効にし、《傾いた弧》を交換可能な商品へと変容させることだろう。《傾いた弧》はまさにそれがそうならないように意図されたもの、つまり移動ができ、取引可能な製品になってしまいうだろう⁽¹⁹⁾。

セラによれば、《傾いた弧》が移設されることになる場合、それが移設されたという事実だけで作品は「移動ができ」るものとしてみなされ、「取引可能な製品」、「交換可能な商品」になる。こうした点からセラは《傾いた弧》の移設を決めたGSAに対し、芸術を「商品」としてみなしていると激しく批判する。このような立場からセラは、《傾いた弧》のフェデラルプラザにおける「永久性」を強く主張するのである。

しかしながら、ロザリン・ドイチェによれば、モダニズム批判というサイト・スペシフィック・アートの当初の動機を念頭に置いたとき、『傾いた弧』の擁護のために「永久性」という概念を持ち出すのはむしろ不適切である。ドイチェはまず論争における『傾いた弧』の移設の問題について、次のように述べている。

しかしサイト・スペシフィックな彫刻の撤去を移設と呼ぶのは、二つの美学上の指針の重要な違いを不明瞭なものにしてしまう。一方は、芸術作品は不変かつ独立的な意味をもつ自律的なオブジェクトであるため、何も失われることなくある場所から別の場所へと移設または移動ができるというモダニズムの原理であり、もう一方は、美的意味は芸術作品のコンテキストとの関係において形成されるため、作品が生産され展示される状況とともにその意味が変化するという、サイト・スペシフィックな実践を生み出したアイデアである⁽²⁰⁾。

ドイチェによれば、『傾いた弧』をめぐる論争において作品が移設可能かどうかが主な争点となった際に、移設に反対するために「永久性」という概念が持ち出されてしまったことで、作品の「コンテキスト」を重視するというサイト・スペシフィック・アートの立場と、それが本来批判していたはずの「モダニズムの原理」との間の区別が曖昧になってしまったと指摘する。というのも、「永久性」はどちらかというところモダニズム的なものであって、作品の「コンテキスト」を重視する立場とは相容れないものだからである。この点についてドイチェはさらに次のように述べている。

彼（「セラ」）は、サイト・スペシフィックな作品はそのコンテキストを必須の構成要素として組み込むため、サイト・スペシフィシティは永久性を意味すると主張する。（中略）しかし、サイト・スペシフィシティと永久性の関係は複雑であり、両者を単純に同一視することは、重要な仕方においてコンテキスト主義の芸術実践の諸原則から逸脱するもの

である。サイト・スペシフィックなプロジェクトはその意味が絶対的というよりは偶発的であるという考えにもとづいているという点を考慮すると、それらは実は不安定性と非永久性を暗示している⁽²⁾。

ドイチュェは、サイト・スペシフィックな芸術作品の意味は「絶対的というよりは偶発的」であるため、サイト・スペシフィシティと「永久性」との「単純な同一視」は困難であり、サイト・スペシフィックな芸術作品はむしろ「不安定性」と「非永久性」をその特徴とするという。というのも彼女によれば、作品が「永久性」をもつことを意図されるとそれは「本質という特性」と「超歴史的な連続性」を内包するようになるが、「芸術の本質による決定と歴史的偶発からの独立における、芸術の時間超越 (timelessness) という信念」⁽³⁾と、コンテキスト主義の芸術が対抗しようとしたものであるからだという⁽²⁾。したがって、サイト・スペシフィックな芸術実践と「永久性」を結びつけることは、芸術を歴史、政治、日常へと開いていき、芸術の自律的性格を打倒しようとする現代アートの試みを「無効にする」⁽³⁾。ドイチュェの観点からすると、セラと作品擁護派の人々が作品を守るために「永久性」を安易に持ち出したことによって、セラの作品のサイト・スペシフィシティはむしろそれが批判しようとしたモダニズムへと回帰してしまう事態をもたらしたのである。このようにドイチュェはサイト・スペシフィックな芸術実践が最初もっていた動機との関連づけにおいて、セラの主張した《傾いた弧》の「永久性」を強く批判し、むしろサイト・スペシフィック・アートが内包するのは「不安定性」、「非永久性」であると述べている。

このドイチュェの議論を踏まえるならば、サイト・スペシフィック・アートの本来的な動機を念頭に置くと、《傾いた弧》においてセラの主張した「永久性」は説得力をもたなくなり、さらにセラに限らずあらゆるサイト・スペシフィックな作品は「永久性」に対して批判的な姿勢をとることが要求されることになる。このように従来の制度に対する批判という動機はサイト・スペシフィック・アート全般に当てはまるものであるといえるが、とすれば個々の作品が置かれている個別のコンテキストと、その作品の「永久性」ないし「非永久性」はどのような関係をもつのだろうか。言い換えるなら、ある作品が

それが置かれている場所との関係において「永久性」ないし「非永久性」のどちらかを自らの特徴とするとき、その作品のどのような側面がより強調されるのだろうか。この点を明らかにするために、次節では実例に言及しつつサイト・スペシフィック・アートにおける「一時性」をより積極的に擁護している一連の議論を検討する。

三、サイト・スペシフィック・アートの「一時性」の積極的な擁護

この節では、存続時間の短いサイト・スペシフィック・アートの意義について論じ、その「一時性」を積極的に擁護している議論を検討する。そうすることで、サイト・スペシフィック・アートが「一時性」を自らの特徴とすることによって何がもたらされるのかが明らかになる。その上で次節ではクォンの「言説的サイト・スペシフィシティ」概念との比較検討を試みる。

三、一、より「強力」な作品における「一時性」——トーマス・クロウの議論

トーマス・クロウは、論考「サイト・スペシフィック・アート：強力なものと弱いもの（“Site-Specific Art: The Strong and the Weak”）」（一九九六）の中で、そのタイトルにあるようにサイト・スペシフィック・アートには「強力」なものと比較的「弱い」ものがあると考えた。その基準になるのは作品の存続時間であり、一時的に存在する作品こそ「強力」なものであるとクロウは主張している。彼の議論もまたサイト・スペシフィック・アートの動機が制度批判であったことを前提としており、その点に言及しているが、彼の論考を本節で検討する理由は、短い間だけ存在していた作品がどのような意味でより強いサイト・スペシフィック・アートになるのかを具体例に即して明快に論じている点にある。クロウが主に取り上げるのはゴードン・マッタ＝クラークとマイケル・アッシューの作品であるが、ここではその中でもマッタ＝クラークの作品に

関するクロウの議論を検討することにする。

マッタークラークの作品は、例えば撤去予定の建物を切断するものなど、その多くが一時的にのみ存在するものであったが、特にクロウが論考で取り上げているのは《ウィンドウ・ブローアウト (Window Blow-out)》(一九七六)である。一九七六年マッタークラークは、ニューヨークの建築シンクタンクである建築都市研究所 (Institute for Architecture and Urban Studies) で開催された「モデルとしてのアイデア (Idea as Model)」というタイトルの展覧会に参加者として招かれた。当初マッタークラークは普段自らのプロジェクトで行なっている建物の切断を、実際の建物ではなく石膏ボードに対して行うインスタレーション作品を展示するという計画を主催側に伝えていた。それに加えて彼は、貧困層の住宅事情に対する自らのアクティヴィズム的な関心から、ニューヨーク・ブロンクスの貧困層の住宅 (ブロンクスの貧困層の住宅事情は大変劣悪で、窓が壊れているままの住宅も多数あった) の新たな住居計画に関する写真を、会場である建築都市研究所の窓際に展示した。またそれと合わせて会場の窓の中ですでにひびが入っているものを割るパフォーマンスをするという計画を主催側に伝え、許可を得ていた。しかしながら実際マッタークラークは深夜の三時に、許可を受けたものだけでなく、建築都市研究所のすべての窓を銃で撃って割ってしまったのである。主催側はこれに憤慨し、マッタークラークのこの「暴力行為」の結果割れてしまった窓は、それが行われた当日のうちにきれいに片付けられた⁽²⁴⁾。

このように《ウィンドウ・ブローアウト》は、マッタークラークが窓を割ったその当日にしか見ることができないものであった。そしてクロウによれば、この「一時性」こそ《ウィンドウ・ブローアウト》を強力なサイト・スペシフィック・アートにする性質なのである。クロウは、作品の「廃棄」が事実上その作品を「完成」させたといううえで⁽²⁵⁾、次のように述べている。

「作品における」 決定的な点は、どのような論争よりも大きな力をもちつつ、きれいに提示された。というのも、この

即時のオブジェクトが、理不尽な恐怖の状態のうちに働くようにされていたからである。もしこのような劣化が建築都市研究所においては一瞬も耐えられないものであるならば、どうしてそれがブロンクスでは毎日耐えられるものであったというのか？⁽²⁶⁾

建築都市研究所はブロンクスの貧困層の住宅地からは程遠い意味をもつサイトである。それは、当時ニューヨーク・ファイブと呼ばれた五人の著名な建築家のひとりであるピーター・アイゼンマンが所長をつとめていたこの研究所の権威的な立場を念頭に置いたときにはより明白である。そのようなサイトにおけるマッタ・クラークの例の行為は、主権側にとっては「理不尽な恐怖」でさえあったはずであり、それこそマッタ・クラークの意図したことだったのである。ここで作品の「一時性」が意味をもつのは、作品が存続しないものでありその存在が一時的であるからこそ、普段の建築都市研究所では想像もできないような、「理不尽な恐怖」をもたらす「暴力行為」を行うことができたという点による。この点について、クロウは次のように述べている。

強力な作品の実際の存続時間は制限されている。なぜならその現前は、それが占める空間の本質に対する究極的な矛盾だからである。矛盾はその明瞭さの源泉であり、したがって短い存続時間は意味の条件のひとつで、かつその制作の規定の中に前提されている。もし作品がいつまでも存続するのであれば、その矛盾は幻影のものとなる⁽²⁷⁾。

クロウによれば、「強力」で「明瞭」なサイト・スペシフィック・アートは、そのサイトの本質との「究極的な矛盾」を含む。このような「究極的な矛盾」は、通常そのサイトでは受け入れられないものであるため、「制限」された存続時間のうちにしか存在することができない。作品の存在が一時的であるからこそ、当のサイトの普段のありようと、作品が「現前」して

いる際の「究極的な矛盾」の間の対比がより強調されるとも言える。それに対し、サイトに「永久」に存在するサイト・スペシフィック・アートは、普段そのサイトには存在しないような「矛盾」を与えるものではなくなり（というのも存続することによって、作品が存在している状態そのものが通常の状態になっていくはずだからである）、ほとんど意味をもたなくなる。クロウによれば、「もしわれわれがその結末を想像する必要がなくなったら、本来の行為の重要性は消える」のである⁽²⁸⁾。このようにクロウは、「強力」なサイト・スペシフィック・アートはサイトに対する「矛盾」として働くべきであり、そのためには短い存続時間が前提となるとし、サイト・スペシフィック・アートにおける「一時性」を積極的に擁護している。付言しておけば、クロウは同じ論考において《傾いた弧》にも言及している。クロウによれば、撤去という形とはいえ、当初の制作意図に反して限られた時間においてのみフェデラルプラザに置かれていた《傾いた弧》は、そのことによってむしろ「強力」な作品になったのだという。クロウは《傾いた弧》について次のように述べている。

作品《傾いた弧》は諸々の大きな問題を活発かつ生産的な仕方でも働かせた。その問題とは、公的な象徴と私的な野望との間の関係、また政治的自由、法的義務、美的選択の間の関係にまつわるものである。作品は、もしそれが存在していなかったら抽象的で無意味なままになっていたかもしれない諸々の論争を生み出したのであり、そしてそれらの論争は、もし作品が存在しつづけていたら吞気に見過ごされたのかもしれないのである⁽²⁹⁾。〔強調は引用者〕

クロウによれば、《傾いた弧》は様々な論争を生み出したが、それらの論争は作品の存在そのものよりも作品が存在しつづけなかったこと、すなわち作品の撤去によってより活発なものとなった。このように、《傾いた弧》は（強制的にはあれ）「一時性」を獲得したことによって、むしろマッタークラークの作品がもっていた「強力さ」をようやく達成し得たのである。というのも、従来の芸術制度への批判から、作品のコンテクストとしてのサイトを作品のうちに組み込むことをその狙いと

した《傾いた弧》は、その移設をめぐる論争がフェデラルプラザに存在する諸々の政治的問題を明白に含んでいたことによって、当初の意図に反して、しかしながらより強力に、フェデラルプラザというコンテキストについてさらに踏み込んだ批評を行うことができたからである。

三・二・パブリック・アートへの「一時性」の要求

パブリック・アートにあっては、単に「一時性」をもつ作品が「強力」であるというだけでなく、より積極的にそれを要求する傾向が見られる。もちろんパブリック・アートの定義はそれ自体難しいところがあり、それに関する様々な議論を検討することは本稿の手に余るが、とりあえず本稿ではパブリック・アートを、（一定の公共性を帯びることを念頭に置いて構想・制作される作品で、かつ（パフォーマンスやプロジェクトの形などではなく）物理的実体をもつ場合には、公共空間の中に設置されるもの）として理解したうえで、議論を進めていくことにする。パブリック・アートが特定の公共空間を念頭に置いて制作されることが多いという点で、パブリック・アートとサイト・スペシフィック・アートは重なる部分が大きい。

まず、批評家バトリシア・C・フィリップスは、パブリック・アートに対して「一時性」を積極的に要求している論者の一人である。フィリップスは次のように述べている。

公衆の生活の性質とコンテクストが年々変化するにつれて、パブリック・アートは〔その都度〕新たな主張と新たな展望を追求すべきである。パブリック・アートは〔その都度の状況に〕敏感に反応すると同時に時宜にかなったものであるために、また〔その都度〕固有で一時的なものであるために、その柔軟性と適応能力にもとづかなければならない。短い間だけ存続するパブリック・アートは、公共の生活の諸条件と常に変化する構造の分析のための連続性を提供する。

それは、それぞれ違うバックグラウンドと、しばしばそれぞれ違う言語的・視覚的想像力をもつ幅広い鑑賞者に対して不変のままの価値を表すために要求される静止状態を強制することはないのである⁽³⁰⁾。

フィリップスの主張は、公衆の生活は時間の流れとともに変化しつつけるのであるから、公共性に開かれているパブリック・アートもまた、常にそれを反映しつつ刷新されなければならないということである。パブリック・アートがいつまでも存続するものになると、それはある「静止状態」を「強制」することになり、それぞれ違うバックグラウンドをもつ幅広い鑑賞者に対して、「不変のままの価値」を表すことになってしまうのである。つまりフィリップスがパブリック・アートの「一時性」を要求するのは、それが常に変化する社会状況にに応じて、その都度「敏感に反応」し、「時宜にかなった」ものでなければならぬという理由からなのである。

これに関連する事例としてクリストとジャンヌ・クロード（以下C & J）の作品《門（The Gates）》（二〇〇五）を挙げることができる。美術研究者エリカ・ドスはフィリップスの主張を引用しつつ《門》の「一時性」に注目している。《門》はニューヨークのセントラルパークに設置されたパブリック・アート作品で、二週間だけ存続しており、門のかたちをしている七五〇三個のサフラン色の造形物が並ぶというものだった。ドスの引用するところによれば、C & Jは《門》の「一時性」が「美的決定（aesthetic decision）」であったと述べており、彼らが最初からそのように意図していることが分かる⁽³¹⁾。さらにC & Jの述べるところによると、《門》はその「一時性」によって人々に対して作品の鑑賞を促す「緊迫感」を与え、作品の重要性を示すだけでなく、また作品が存在しつづけないという事実によって「愛と優しさ」の感情を与える⁽³²⁾。ドスによれば、《門》がこのような感情を人々に与えたのは、それが九・一一アメリカ同時多発テロ以降という状況の中で設置され、そのことでより特別な意味を持ったからだという。そのことを表す根拠として、ドスの引用するところによると、当時ニューヨーク副市長パトリシア・E・ハリスは、《門》が「九・一一以降初めてニューヨーク市を希望的な事柄で世界

のヘッドラインに出した」とも述べている⁽³³⁾。そしてこれは、ドスによるとフィリップスの主張に当てはまる良い例である。というのも、セントラルパークという特定のサイトにおいて、かつアメリカ同時多発テロ以降という特定の時期に、鑑賞者が作品と相互作用することによって、ある種の「社会的な原動力」が生み出されたからである⁽³⁴⁾。

また別の観点から作品に「一時性」を要求している議論として、ジェームズ・E・ヤングの「カウンター・モニュメント」論がある。ホロコーストや文化的記憶、視覚文化を専門とする研究者であるヤングは、歴史的事件に対する人々の記憶との関連において、モニュメントがいずれ消え去ることを要求し、永久に存続することを意図して制作される従来のモニュメントとは異なるそのような種類のモニュメントを「カウンター・モニュメント」と名づける。

「カウンター・モニュメント」の実例としてヤングが取り上げるのは、例えばドイツのゲルツ夫妻の作品《反ファシズムのモニュメント (The Monument Against Fascism)》(一九八六—一九九三)である。ドイツ・ハンブルク市郊外の繁華街に設置されたこの作品は、十二メートルほどの長さのある金属製の柱のような形になっており、作品には同じく金属製のペンとともに、次のような文章が六ヶ国語で付されていた。「私たちはハンブルク市民の方々および街の訪問者の皆さんに、ご自分の名前をここに書かれている私たちの名前に付け加えて書いてくださるよう招待します。そうすることで私たちは私たちが自身が常に油断しないようにするのです。より多くの名前がこの十二メートルの鉛の柱を覆うにつれ、この柱は徐々に地面に近づいて沈んでいくでしょう。いつかそれは完全に消え去り、ハンブルクの反ファシズムのモニュメントのサイトは空になるはずです。結局、不正に立ち向かうことができるのは、私たち自身だけなのです」⁽³⁵⁾。この説明書きにあるように、作品は徐々に地面の下へと沈んでいくようになっており、実際に設置から七年後の一九九三年には完全に地面に埋もれた形になる。

ヤングがこのような「カウンター・モニュメント」を高く評価するのは、それが永久に存続する従来のモニュメントよりも遥かに有効な仕方である鑑賞者自身の記憶を刺激し、鑑賞者に対して「記憶負担 (memory-burden)」を負わせるからである⁽³⁶⁾。

永久に存続するモニュメントに対して記憶するという役割を与えてしまうと、鑑賞者のほうの「記憶負担」は軽減されてしまう。それに対して、いずれ消え去ることが予定されている「カウンター・モニュメント」にあつては（ヤングはそれを「いずれ消え去るモニュメント」とも呼んでいる）、自らが消え去ることにより鑑賞者に「記憶負担」を返す⁽³⁷⁾。ヤングは次のように述べている。

その非永久性を形式化し、時間の流れと空間の中で変化しつづけるその形式をむしろ歓迎することで、カウンター・モニュメントは伝統的なモニュメントの自滅的な前提に異議を唱える。それは永遠に存在する記念碑に劣らないほど記憶を刺激しようとし、それだけでなく、自らの変化しつづける姿を明確に指し示すことで、時間が流れるにつれて避けることのできない―そして本質的でさえある―記憶の進化をも再び記念するのである。その概念に組み込まれている自己破壊において、カウンター・モニュメントは自らの物理的な非永久性だけでなく、あらゆる意味と記憶の不確定性、特にその不変の固定性を強く主張する形態のうちに具体化された意味と記憶の不確定性に注意を向ける。そうすることで、カウンター・モニュメントは自らを、石の外見上の永久性がそれに結び付けられたある記念の觀念の永久性までも何らかの形で保証している、という幻影に対する懐疑的な対抗手段として提示するのである⁽³⁸⁾。

ここでヤングもまた「永久性」をもつことを意図された作品（ここではモニュメント）に批判的に言及しているが、というのも、その物理的な永久性によって、それがまるでそれと関係する「記念の觀念」の「永久性」、つまり「意味」や「記憶」の「永久性」までも保証するかのように振る舞うからである。しかしながら時間の流れとともに「意味」と「記憶」は変化しつづけており、そのことを不変のまま永久に存続するように意図された作品は表すことができない。それに対し「非永久性」をその本質とする「カウンター・モニュメント」はそのような「意味」と「記憶」の変化しつづける様を内包しており、

最終的に消え去ることによって、鑑賞者に対してより強い「記憶負担」を負わせるのである。

四、「言説的サイト・スペシフィシティ」における「一時性」と「持続性」の関係

ここまで検討したことをまとめると以下の通りである。クロウの場合、「一時性」が意図されることによって作品はコンテキストをより積極的に批判する「究極的な矛盾」として存在しようと主張する。フィリップスは、作品がコンテキストに対して「敏感に反応」し、「時宜になかった」ものでなければならぬということからパブリック・アートに対して「一時性」を要求する。ヤングは、モニュメントが歴史などのコンテキストに対する「記憶負担」を鑑賞者に返すためには、最終的にはモニュメントが消え去らなければならないということから、一時的のみ存在する「カウンター・モニュメント」を擁護する。

このようにクロウ、フィリップス、ヤングの「一時性」についての議論で共通しているのは、いずれも作品が置かれる場所にもつわるコンテキストを重視している点である。この点からすると、これらの議論は実際の場所を超えて社会問題などの「言説」のほうにより焦点を当てるクォンの「言説的サイト・スペシフィシティ」概念とも一見すると通じる部分がある。クォンの議論の中にも「永久性」と「非永久性」への言及があり、「言説的サイト・スペシフィシティ」を持つ作品は主に「非永久性」をその特徴とするとしているが、ここでは、そのような芸術実践において問題になる「コミュニティ」概念に注目したい。というのも、前述のようにクォンは「言説的サイト・スペシフィシティ」を持つ作品において「サイト」は「コミュニティ」によって取って代わられるとしているが、このような「コミュニティ」に対しては、「一時性」とは対極にある「持続性」が要求されることがあるからである。

クォンは、「言説的サイト・スペシフィシティ」をもつ芸術実践の実例として、一九九三年シカゴで開催された展示プロジェ

クト「カルチャー・イン・アクション」…シカゴの新しいパブリック・アート (*Culture in Action: New Public Art in Chicago*)」を挙げている。非営利パブリック・アート組織であるスカルプチャー・シカゴが支援し、独立キュレーターのメアリー・ジェイン・ジェイコブが企画した「カルチャー・イン・アクション」は、シカゴ市全体を舞台とし、それぞれ異なる社会問題を扱う八つのプロジェクトから構成されていた。そしてそれぞれのプロジェクトはどれも、その企画の段階から芸術家とコミュニティとの協働によって形作られるということを掲げた⁽³⁹⁾。

この「カルチャー・イン・アクション」に関してクオンが指摘するのは、各々のプロジェクトにおいて芸術家と協働したコミュニティがその形成過程においてそれぞれ異なる様相を呈していた点である。クオンによれば各プロジェクトに関わったコミュニティは四種類に分類することができる⁽⁴⁰⁾。つまり、①個別的な集団というより、「女性」など、すでに存在する「社会的カテゴリー」⁽⁴¹⁾に即したものの ②当の地域においてすでに形成されていたもの ③プロジェクトのために作られ、プロジェクトが終わると解散するもの ④プロジェクトのために作られたが、プロジェクトが終わっても存続するものの四つである⁽⁴²⁾。この四つの中で①と②についてクオンは、そのようなコミュニティとの協働において芸術家や芸術制度（「カルチャー・イン・アクション」の場合、スカルプチャー・シカゴとキュレーターのジェイコブ）が「コミュニティ」をすでにそのアイデンティティが形成・確立されているものとしてみなす点を指摘し⁽⁴³⁾、これをコミュニティ指向の芸術における「典型的な本質抽出のプロセス」⁽⁴⁴⁾と言って批判的に論じている。また③についてクオンは、プロジェクトのために一時的に形成されたコミュニティが、プロジェクトに依存しすぎることによって「[自らの] 寿命を深刻に制限した」とし、持続するコミュニティにつながらなかったことを批判的に述べている⁽⁴⁵⁾。クオンは永久的なプロジェクトが必ずしも一時的なプロジェクトより価値のあるものとは言えないとも付け加えているが⁽⁴⁶⁾、上述の「[自らの] 寿命を深刻に制限した」という記述などを見る限り、少なくともクオン自身が取り上げている事例に関しては、クオンの分類に従うなら④に当てはまるコミュニティとの協働、すなわち持続性を示したプロジェクトのほうをより成功的だと評価しているように見える。

このように「言説的サイト・スペシフィシティ」を持つ芸術実践に関しては、しばしばコミュニティの〈持続性〉が求められる。しかしこれは、コンテクストを重視する芸術実践に対する「一時性」の要求と矛盾している。とすれば、このような矛盾はどこから生じるのだろうか。以下ではこの点について検討を加えたい。

このような矛盾が生じることについて本稿は、対象となる芸術実践が、実際の場所を自らにとってどれほど重要なものとして扱っているかによると考える。前述の通り、クォンの提案する「言説的サイト・スペシフィシティ」概念やその例としてのコミュニティ指向の芸術は、社会問題などの「言説」を自らの「一次的なサイト」として捉え、実際の場所は「付随的な要素」として扱う。言い換えれば、そのような芸術実践においては、出発点は場所であるとしても最終的には「言説」に行き着くことになる。または逆に、「言説」を扱う目的から場所が活用されるとも考えられる。「サイト」という言葉は本来場所を意味するものであるが、ここでクォンが場所ではなく「言説」こそが作品の「一次的なサイト」となると述べていることや、「サイト」がコミュニティによって取って代わられると述べていることから、実際の場所という要素が希薄になっていることが分かる。そしてここにおける「言説」は、特定の場所に縛られないような、どこでも起こりうる社会問題であることが多い⁽⁴⁾。このように特定の場所に縛られない「言説」は、世界の中でなかなか解消することができず持続的な働きかけを必要とするため、コミュニティの〈持続性〉が求められるのはこのような意味においてであると考えられる。

それに対し、クロウ、フィリップス、ヤングの議論において取り上げられるような作品の場合、それが置かれる場所に固有な要素や問題を扱うことにとどまる。前述のようにマッタークラークの作品はブロンクスの住宅問題を、クリストの作品はニューヨークのテロ事件を、そしてゲルツ夫妻の作品はドイツの歴史をそれぞれ扱っている。無論これらも貧困、暴力、戦争などより大きい「言説」の中に吸収されるものであるが、少なくともこれらの作品の制作意図を参照する限り、扱う対象となるのはその場所に関わるものに限られる。フィリップスの主張を借りるならば、特定の場所にまつわるコンテクストは時間の流れとともに変わりつづけるのであるから、それに敏感であるためにサイト・スペシフィックな作品は一時的に

のみ存在するものでなければならない。このように、当の作品やプロジェクトにおいて扱われるのがその場所に関する具体的な事柄なのか、またはより広い「言説」であるのかによって、「一時性」または〈持続性〉が求められるのだと考えられる。

とするならば、この「一時性」と〈持続性〉は矛盾するものではないだろう。クオンはコミュニティに関する議論の中で、外部によって「本質抽出」がなされるコミュニティ概念を批判するために「コミュニティの不可能性」⁽⁴⁸⁾を主張し、「コミュニティに根ざした芸術 (community-based art)」ではなく、その都度「集結と解散」を繰り返す「臨時のグループ」による「集団芸術実践 (collective artistic praxis)」を提案している⁽⁴⁹⁾。これに基づくならば、「臨時のグループ」による個々の実践はより具体的なコンテクストを扱うものとして、そしてそれらが集まって形成されるのはより広い「言説」であると考ええることもできよう。すなわち、個々のサイト・スペシフィックな芸術実践は場所をめぐるコンテクストをより効果的に扱うために「一時性」を意図し、その蓄積としての「言説」は〈持続性〉を追求するという構造である。このように今日のサイト・スペシフィック・アートは、「一時性」と〈持続性〉の間で行き来するダイナミックな芸術実践なのである。

結

本稿では、リチャード・セラの《傾いた弧》におけるサイト・スペシフィック・アートの「永久性」をめぐる議論を出発点とし、サイト・スペシフィック・アートにおける「永久性」と「一時性」について考察を加えた。セラは《傾いた弧》の移設に反対するために「永久性」概念を持ち出したが、ドイチュの議論を踏まえるならば、それは従来の芸術制度批判というサイト・スペシフィック・アートが誕生した本来の動機とは相容れないものである。さらにクロウ、フィリップス、ヤングは、場所をめぐるコンテクストを重視する立場からサイト・スペシフィック・アートに対して「一時性」を要求した。それは、同じくコンテクストを重視するクオンの「言説的サイト・スペシフィシティ」に関する議論において、しばしばコミュニ

ニティ指向の芸術の〈持続性〉が求められることは対照的であるが、そのような違いは芸術実践が特定の場所をめぐるコンテキストを扱うのか、またはより広い「言説」を扱うのかによって生み出されるものであり、両者を連続的なものとして考えるならばその矛盾も解消するということを明らかにした。

「《傾いた弧》を動かすことは〔中略〕、それを破壊することである」このセラの発言および「永久性」の要求は、もちろんセラがサイト・スペシフィック・アートのあり方について熟慮した結果でもあるだろうが、何よりも当初の契約に反して作品を撤去しようとしたGSAに抵抗するために持ち出したところが大きいだろう。しかし未だにこのような状況を十分に考慮することなく、サイト・スペシフィック・アートを説明する一言としてセラの発言がしばしば引用されることも事実である。したがって本稿の意義は次の二つにあるということができる。第一に、セラの主張が持つ本当の意味はサイト・スペシフィック・アートの定義を提示したことではなく、むしろその後形成されたサイト・スペシフィック・アートの「永久性」および「一時性」をめぐる一連の議論の出発点となったことにある、ということを示したことで、そして第二に、それらの議論から現れてくるサイト・スペシフィック・アートのダイナミックな一側面を明らかにしたこと、である。

註

- (1) 《傾いた弧》の制作依頼から設置・撤去までのより詳しい経緯については以下を参照。Weyergraf-Serra, Clara, and Buskirk, Martha. (eds.) *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, pp.1-2. この著作には公聴会参加者の発言の記録に加え、撤去決定後にセラによって起こされた訴訟における証言や判決の記録なども収められている。日本語で読める文献としては、工藤安代『パブリックアート政策…芸術の公共性とアメリカ文化政策の変遷』勁草書房、二〇〇八年、一四一―一四五頁を参照。

- (2) フェデラルプラザに隣接する建物およびその周辺で配られた公聴会の宣伝フライヤーには次のように述べられていた。「GSAはこの建物のラファイエット・ストリート側の広場〔フェデラルプラザ〕をより十分に活用するための公聴会を開催します。これは『傾いた弧』として知られている大きな金属の彫刻の移設〔の問題〕を含みます」Senie, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002, p.29.
- (3) Weyergraf-Serra and Buskirk, op.cit., p.65.
- (4) *ibid.*, p.67.
- (5) *ibid.*, p.65.
- (6) Melchionne, Kevin. “Re-Thinking Site-Specificity: Some Critical and Philosophical Problems”, in Donald Kuspit (ed.), *Art Criticism*, 1998, pp.36-49.
- (7) クォンによれば、この三つのパラダイムの区別はある程度は時系列的なものであるが、それらの間に明確な線引きや時代的断絶があるわけではない。Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002, pp.3-4.
- (8) *ibid.*, p.12.
- (9) *ibid.*, p.11.
- (10) *ibid.*, p.13.
- (11) *ibid.*, p.19.
- (12) 「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」についてはLacy, Suzanne. ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995を参照。またKwon, op.cit.においても、第四章、特にpp.104-108に「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」に関する説明がある。

- (13) *ibid.*, p.29.
- (14) *ibid.*, p.4.
- (15) *ibid.*, p.109.
- (16) Crimp, Douglas. "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity". in Rosalind Krauss (ed.), *Richard Serra: Sculpture*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1986, p.43.
- (17) *ibid.*
- (18) *ibid.*
- (19) Weyergraf-Serra and Buskirk, op.cit., p.5.
- (20) Deutsche, Rosalyn. "Tilted Arc and The Uses of Democracy", *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, p.261.
- (21) *ibid.*, p.264.
- (22) *ibid.*
- (23) *ibid.*
- (24) Crow, Thomas. "Site-Specific Art: The Strong and the Weak". in *Modern Art in the Common Culture*. New Haven, Conn.: Yale University Press. 1996. p.134.
- (25) *ibid.*
- (26) *ibid.*, pp.134-135.
- (27) *ibid.*, pp.135-136.
- (28) *ibid.*, pp.140-141.

- (29) *ibid.*, p.150.
- (30) Phillips, Patricia C. "Temporality and Public Art". *Art Journal*, Vol.48, No.4 (Winter 1989), p.335.
- (31) Doss, Erika. "Public Art, Public Feeling: Contrasting Site-Specific Projects of Christo and Ai Weiwei". *Public Art Dialogue*, Vol.7, Issue 2, 2017, p.204. ただし、ドスはこのクリストとジャンヌ＝クロードの言葉の出典を以下のウェブサイトでしているが、現在のサイトは閲覧不可能となっている。本稿での引用はドスの上記の論考からの孫引きである。
Christo and Jeanne-Claude. "Christo and Jeanne-Claude in Their Own Words". *The Gates, Central Park, New York City, 1979-2005*. 2005. https://christojeanneclaude.net/_data/the Gates_kit.pdf
- (32) Doss, op.cit, p.205.
- (33) *ibid.*, p.204. ドスはこのハリスの発言を以下から引用している。 New York Deputy Mayor Patricia E. Harris quoted in Carol Vogel, "Epic Visions, Still Under Construction", *New York Times*, 25 Oct. 2015: AR-1.
- (34) *ibid.*, p.205.
- (35) この説明書の中で Young, James E. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today". *Critical Inquiry*, Vol.18, No.2 (Winter 1992), pp.274-276 に引用されている。
- (36) *ibid.*, p.273.
- (37) *ibid.*, p.276.
- (38) *ibid.*, p.295.
- (39) プロジェクトの例として、例えば芸術家サイモン・グレナンおよびクリストファー・スペランディオと、「製パン・製菓・タバコ労働者国際連合アメリカ五五二番支部」とが協働してキャンディーバーをデザイン・生産したプロジェクトや、芸術家グループのハハ (Haha) と医療ボランティア・ネットワークのフラッド (Flood) とが協働して AIDS

患者のための食料を育てる水耕畑を町の商店に設置したプロジェクトがあった。Kwon, op.cit., p.102.

(40) *ibid.*, pp.117-135を参照。

(41) *ibid.*, p.118.

(42) クォンはこの四種類のコミュニティにそれぞれ①「神話的統合体としてのコミュニティ」(*ibid.*, p.118)②「『すでにサイトに形成されていた』(“sited”)コミュニティ」(*ibid.*, p.120)③「考案されたコミュニティ(一時的)」(*ibid.*, p.126)④「考案されたコミュニティ(持続的)」(*ibid.*, p.130)という名称をあてている。*ibid.*, pp.117-135を参照。例えば、注(39)で言及したグレナンとスペランディオオのプロジェクトに関わった製パン・製菓・タバコ労働者連合は「すでにサイトに形成されていた」コミュニティに該当し(*ibid.*, p.120)、水耕畑のプロジェクトに関わったフラッドは「考案されたコミュニティ(持続的)」に該当する(*ibid.*, p.130)。

(43) 例えば、「カルチャー・イン・アクション」のプロジェクトの一つであったレイシーの《フル・サークル(*Full Circle*)》(1993)は、シカゴ出身の百人の女性たちを記念する銘板をつけた百個の大きな石をシカゴ市内の様々な場所に置くというものであったが、クォンによればレイシーは、このプロジェクトの企画・実施にあたって、女性一般の「生まれながらの特性」として「一連の奉仕指向の性質」を想定し、女性を「超歴史的で、全ての文化に共通する、ジェンダー・スペシフィックな『感性』」を共有する「概念的に一貫性のある統合体」としてみなしていた。*ibid.*, pp.118-119.

(44) *ibid.*, p.151.

(45) *ibid.*, 130.

(46) *ibid.*, 135.

(47) クォンが例として挙げるのは、経済危機、ホームレス、AIDS、ホモフォビア、人種差別、性差別などである。*ibid.*, p.24.

(48) *ibid.*, p. 154.

(49) *ibid.*