

大震災モニュメントと記憶

—アルベルト・ブッリ《クレット（亀裂）》を巡って—

椎 原 伸 博

Monument for Earthquake Disaster and Public Memories.

—On the “Grande Cretto” of Alberto Burri—

Nobuhiro SHIIHARA

要 旨

1968年シチリアで発生したベリーチェ地震により、ジベリーナとポッジョレアーレという二都市は壊滅的な被害を受けた。二都市とも旧市街地を放棄して、新たな土地に新都市を建設したが、ジベリーナは市長の尽力により、現代芸術を活用する街づくりが行われた。その流れで、ジベリーナは現代美術家アルベルト・ブッリを招聘して、旧市街地は《クレット（亀裂）》というアートワークに生まれ変わった。

この作品は、旧ジベリーナの街区をそのままコンクリートで固めるという点で、C.S.パースの記号論におけるインデックス記号的性格を有する。それは視覚性よりも触覚性や物質性を重視する立場であるが、実際この作品の中を歩くと急勾配によって重力のバランスは危うくなり、原初的な身体性の意識が支配的になる。このとき「揺れる大地」の生々しい身体的記憶が蘇ることになる。このような記憶は、旧市街地を廃墟のまま残した旧ポッジョレアーレにおける記憶と対照的である。

Abstract

The 1968 Belice Earthquake in Sicily caused catastrophic damage to two communes of Gibellina and Poggioreale. Both communes abandoned their old urban area and built new town on another new place. Especially, the mayor of Gibellina took the initiative to make new town by using contemporary arts. In this process, famous contemporary artist Alberto Burri was invited,

and made the old urban area reborn as artwork called “Grande Cretto”.

This artwork covering the whole old urban areas of Gibellina by concrete has a character of Index in the semiotic theory by C.S. Peirce, which recall tactile sense and materiality than visual sense. In fact, we will find difficulty keeping balance on a steep slope in this artwork and feel the primitive body awareness. Then, the vivid memory of “shaking earth” will be brought back. Such a memory is quite a contrast to the memory of old Poggioreale where the urban areas are left as ruins.

I：アルベルト・ブッリ《クレット（亀裂）》とジベリーナ

本稿はイタリアの現代美術作家アルベルト・ブッリ（Alberto Burri 1915-1995）が、1968年にシチリア島西部を襲ったベリーチェ地震によって、壊滅的な打撃を受けたジベリーナの旧市街に制作した、ランドアートのような巨大な造形作品（図1）について、大震災モニュメントと記憶の問題から考察するが、最初にその概要を述べることにする。

（1）ベリーチェ地震とジベリーナ

ベリーチェ地震は、1968年1月14日～15日にかけて、にシチリア南西部のトラパーニ県に位置するベリーチェ溪谷（Valle del Belice）沿いの地域を襲った大地震であり、マグニチュードは6.1を記録し、ジベリーナGibellina、ポッジョレアーレPoggioreale、サラパルータSalaparuta等のコムーネは壊滅的な被害を被った。被害者の数は諸説あるが、おおむね400人以上の犠牲者があり、住む家を失った人は十万人にも及んだ。

この地震で最も被害が大きかったコムーネのジベリーナは、丘陵地帯に人口6500を有して



図1 アルベルト・ブッリ《クレット（亀裂）》旧ジベリーナ



図2 ジベリーナとボッジョレアーレ 新旧都市の位置関係
公開されているミシュランの地図から作成 <http://www.viamichelin.com/>

いたが、旧市街から20km西方の土地に新都市を建設することになった。それは、同様に被害が大きかったボッジョレアーレやサラパルータが、旧市街から5kmほどしか離れていない土地に新都市を建設したと大きな差異がある（図2）。新ボッジョレアーレや新サラパルータは生活の不便さよりも愛着ある土地を選択し、廃墟のまま残されている旧市街を容易に遠望出来るのに対して、ジベリーナは旧市街と新市街とは距離的に断絶されている。それは、土地への愛着よりも便利さを選択したからであり、新ジベリーナは鉄道駅や高速道路から近い便利な土地に作られ、農業中心だった市民生活は一変した。

この新ジベリーナの建設では、市長のルドヴィコ・コッラオ（Ludico Corrrao1927-2011）が果たした役割は大きかった。コッラオは震災後の1969年に市長に就任し、新都市建設に尽力したが、封建的な山間部での生活から平野部でのユートピア的都市生活への変換を試みただけではなかった。コッラオは画一化しがちな新都市の計画に対して異議申し立てをして、都市計画に現代芸術の力を活用することを試みた。それは、「伝統」や「記憶」によって醸成されてきた文化的で歴史的な地区を全くもたない新都市が欠如しているものに対して、現代美術が有する自由とファンタジーがもたらすエネルギーにより補填しようとする試みであった¹。

具体的には、都市の入口にはピエトロ・コンサグラ（Pietro Consagra）のデザインによる、高さ26mの「星の凱旋門」（図3）を、さらに市内各所には多くのパブリックアートが設置された。また、コッラオは国会議員（上院）として、中央政府や多くの芸術家との交流もあり、絵画や彫刻の新ジベリーナへの寄贈を呼びかけた。というのも、新都市には芸術作品を収集する経済的余裕が全くなかったからである。コッラオが収集したコレクションは、現在では非営利の財団 Orestiad Foundationが運営する現代美術館に収蔵され展示されている。さらにコッラオは、イタリア現代美術界の重鎮の一人であったアルベルト・ブッリをジベリーナに招聘し、崩壊した旧



図3 ピエトロ・コンサグラ《星の凱旋門》1981年 新ジベリーナ

ジベリーナの記憶と向き合う芸術作品《クレット（亀裂）》の制作を依頼した。

（2）アルベルト・ブッリの生涯と芸術的特性

アルベルト・ブッリは、1915年にウンブリア州のチッタ・ディ・カステッロで生まれ、地元
の高校を卒業後は、ペルーシア大学医学部に入学する。その後、第二次イタリア・エチオピア戦
争に従軍したのち、1940年には軍医として第二次世界大戦に召集されている。しかし1943年に
チュニジアでイギリス軍の捕虜となり、44年にはアメリカのテキサス州に移送され一年半の抑
留生活を送るが、その際に医師をやめ画家になることを決意する。そして1946年にイタリアへ
帰国した後は、故郷を離れローマで画家として活動し始め、47年に初めての個展をマルゲリー
タ画廊で開催する。この頃から、ブッリはパリのアンフォルメル運動に影響を受け、1951年に
はエットーレ・コッラ（Ettore Colla, 1896-1968）、マリオ・バルocco（Mario Ballocco,
1913-2008）、ジョセッペ・カボグラッシ（Giuseppe Capogrossi, 1900-1972）らと、グルッポ・
オリジネ（Gruppo Origine）を結成する。

グルッポ・オリジネは、「グループ名〈オリジネ（起源）〉がしめすように、絵画や彫刻のあり
方を根源から問い直し、物質性を強調しながら現実空間と芸術の形而上的世界を結ぶこと」²を
目指した。ブッリは再現的な描写を放棄して「重々しい黒のタール、砂、ジュート袋、木片、金
属板など、路肩に投げ出された建材をブッリは凝結させ、カビを発生させ、ありは炎であぶるな
どして、絵画として見えるものが生の物質であることを訴えた」³（図4）。このような動きは、
1960年代後半のアルテ・ポーヴェラの先駆けとされている。ところで、日本におけるブッリの
紹介は、同時代のルーチョ・フォンタナ（Lucio Fontana 1899-1968）らに比べやや劣っており、
その知名度は低かった。しかし、2000年に豊田市美術館で初めての回顧展が開かれ、その仕事
の全容が明らかにされた。

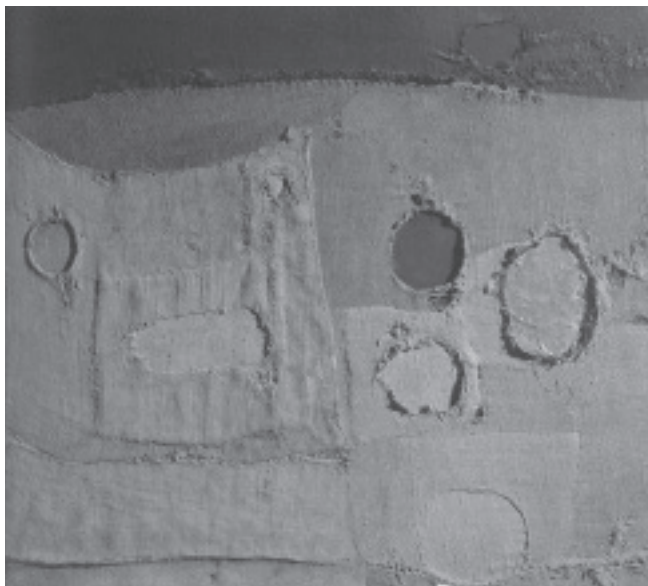


図4 アルベルト・ブッリ《袋》1953年 86×100cm
パラッツォ・アルビッツィーニ・ブッリ・コレクション財団

この回顧展は、ブッリの故郷に設立されたパラッツォ・アルビッツィーニ財団のコレクションによって構成され、以下五つの章、つまりは①「初期作品」②「袋」③「水・鉄」④「燃焼」⑤「白と黒・亀裂・チェロテックス」で構成されていた。そして、本論が扱う《クレット（亀裂）》は、70年代の⑤「白と黒・亀裂・チェロテックス」と深く関連する。それは、いわずもがな「亀裂」の作品群である。この展覧会では《白（1973）》《白 亀裂C1（1973）》（図5）《白（大）（1974）》《黒 亀裂（1974）》《黒 亀裂（大）G8（1975）》《黒 亀裂L.A.（1978）》の六作品が展示されたが、その制作目的は「大地が日照りのためにひび割れるという、自然界では普通におこる現象を再現すること」であった⁴。

北谷正雄は《亀裂》について次のように分析する。

作品の表面を覆うように走る無数の亀裂は、それまでの作品に見られる鋭い切り裂きや穿たれた穴のイメージと重なるが、ここではその性格を異にしている。素材の混合の割合や、厚塗りの加減で生ずる亀裂の大きさは作家がコントロールしているものの、亀裂自体は素材の収縮作用で発生するもので、ブッリはこの作品で、カオリンやヴィナヴィルという素材の性質を考慮した上で、時間という技法を使いながら素材を自立させている⁵。

北谷の結語にある「素材の自立」という言葉は、中井康之がブッリ芸術にモダニズムの自己批判性を見いだすことに通じている。中井はブッリ芸術を以下のようにまとめている。

ブッリは、絵画の中に、表現素材としての物質の混入ではなく、物質の特性を見せるための絵画という場を用意することから始まり、オイル・オン・カンヴァスという絵画の基本形式を軽々と乗り越えて、四角い枠という極限的な概念規定の中で、しかしながら使用済



図5 アルベルト・ブッリ《白亀裂C1》1973年 150×125cm
パラッツォ・アルビッツィーニ・ブッリ・コレクション財団

みの袋地やヴィニールといった日用品による一枚の覆いを基本とすることによって豊かな表現を可能としてきたのである。さらには、素材自体の様態変化を導き出すことによって、支持体と表面という関係に揺さぶりを掛けるような行為を重ねてきた。美術におけるこのような根本原理の探求は、表現の単純化を招きかねないが、ブッリは限られた素材との対話を十分に行うことによって、その困難を回避してきたのである⁶。

北谷と中井の分析は、最終的にはブッリ芸術の「物質性」に注目するのであるが、ここに「時間性」の意識があることを見逃してはならないであろう。つまり北谷における「時間という技法」、中井における「素材自体の様態変化」という分析は、画家が作品制作の終了後に作品が変化することを問題にしている。この時間性の問題は、ジベリーナに制作された《クレット（亀裂）》を考察する上で重要である。

（3）ジベリーナの《クレット（亀裂）》

前節で説明したようにブッリは1970年代以降、キャンバスに《クレット（亀裂）》の作品群を

制作してきたが、その支持体は「チェロテックス」を用いていた。「チェロテックス」とは木片を膠着剤を用い高温高压で圧縮固定した合板であり、それは主として工業用資材であった。「チェロテックス」はブッリ晩年の表現を支えた素材であったが、大きくても3m程度であり、通常のホワイトキューブの展示室に収まる大きさであった。しかし、ブッリは76年にロサンゼルスのカリフォルニア大学ロサンゼルス校の(UCLA)のフランクリン・D・マーフィー彫刻庭園に、セラミックを用いておよそ5m×15mの《黒いクレット(亀裂)》を制作した(図6)。さらに、1978年のナポリ、カポディモンティ美術館における大規模な個展の際に、ロサンゼルス作品と対をなすようなセラミックの《黒いクレット(亀裂)》を制作した。この、セラミックによる《クレット(亀裂)》の巨大化の流れは、ジベリーナの作品制作に大きな影響を与えているといえよう。

1981年ブッリの故郷チッタ・ディ・カステッロに、ブッリ財団が設立され、アルビッツィーニ宮殿は美術館に改修された。その改修を手がけたブッリの友人で建築家のアルベルト・ザンマッティ(Albert Zanmatti)が、1987年にチッタ・ディ・カステッロ市のロータリークラブで行った講演は、ジベリーナの仕事を的確に説明しているので、少々長いが以下引用する。

ジベッリーナ旧市街は地震で倒壊したものの、かつての住人たちにとっては、死者を、過去の生活を、追憶するために、いつもでも敬意をはらう巡礼の場所でありつづけるだろう。古きジベッリーナの新たなイメージとなる、巨大な《亀裂》は、ブッリの最新の探求と密接な関連をもち、風景のなかを事物として具体的に分け入る、建築を構成する大きさをそなえている。亀裂あるいは裂け目は、あたかも震えた大地を形象しており、旧い道や、かつての生活の様子を思い出させる記憶の迷路への道案内となる。人々は、この亀裂の道をめぐること、かつての教会があった場所、祭りがおこなわれたあの「広場」にたどりつくことができるだろう。この計画では、破壊された旧市街の中心地のほとんどを覆う、およそ300×400mの長方形の、12ヘクタールよりも若干足りない区画が敷地と考えられ、



図6 アルベルト・ブッリ《黒いクレット(亀裂)》1976年 502×1524cm
Franklin D. Murphy Sculpture Garden

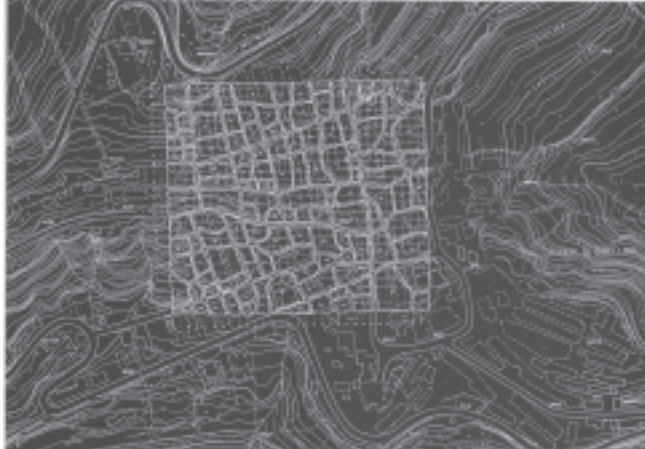


図7 旧ジベリーナにおける《クレット（亀裂）》プラン図

ブロック状に寄せ集められ、白いセメントで覆われた瓦礫が再利用される。平均高さ1.6mのブロック壁の間を走る歩道は、あるところでは旧市街の目抜き通りの跡をたどり、あるところではブッリ自らが作品のコースを定めた自発的な亀裂に沿って進む。この計画に直接には関与しない区域は、瓦礫がすべて取り去られ、丈の低い芝が植えられることで、周囲の緑との一体化がはかられており、作品を際立たせるであろう。過去の瓦礫によって造形され、その瓦礫を保存するように表面が覆われた、この環境美術（ランド・アート）、彫刻、建築、都市計画、総合芸術作品を見ることで、ジベッリーナの人は、自分たちが、過去の記憶と、再認識される現在のなかにいることに気づくだろう⁷（図7）。

ここで、ザンマッティはこの作品を、ランド・アートと見なすとともに、この説明文では「記憶の迷路」という表現とともに、「自分たちが、過去の記憶と、再認識される現在のなかにいることに気づくであろう。」としている点に注目したい。それは、前節で確認した時間性的問題が、この作品においては、都市の記憶の問題と深く関わることを示唆している。

Ⅱ：大震災モニュメントに関する筆者の先行研究と《クレット（亀裂）》

筆者は、前稿「偽物の木で何が悪いのか？震災モニュメントの可能性について」⁸において、2011年の東日本大震災の被災地では、震災の遺構をモニュメントとして残すべきか否かという問題が各地で生じていることを問題にした。そこでは、気仙沼市鹿折唐桑の座礁船「第18共徳丸」や南三陸町の防災庁舎、陸前高田市の「奇跡の一本松」などを取り上げ、それらが「視覚性」の強いシンボリック的存在であり、「被災地の美しい光景」というパラドックスを生じさせたとした。そのうち「奇跡の一本松」は高度な技術により復元され、現在では一見「真正さ」を有している。しかし、それは「無関心的」に見つめることによって成立し、触覚や嗅覚、味覚といったより身

体的な感覚は忘却されているとした。

また、「ゆるキャラ」やロゴマークを活用する「奇跡の一本松」を活用する地域振興は、純粋な視覚性に、様々な物語性や目的を付与することで、震災復興という「大きな物語」を導くが、そこから「震災の記憶」そのものが失われる可能性について考察する必要があるとした。そして、そのような考察をすることが、新たな震災モニュメントの可能性につながり、それが震災について考える倫理でもあると論じた。

前稿では1995年の阪神淡路大震災の記憶を伝承するモニュメントのうち、被害を受けた高速道路橋脚の二つの遺構と、かつては長田区にあり現在は淡路島の北淡震災記念公園内にある「野島断層保存館」に保存されている「神戸の壁」を先行事例としてとりあげた。それは、「震災モニュメント」を、「防災教育」の一環として位置づけることで、その審美性を払拭させ、被災地の美しい光景というパラドックスは解消するとした。

この「神戸の壁」に関して筆者は、2000年3月に発表した論文「インデックスとしてのパブリックアート」⁹でもとりあげている。そこでは、被災者でもある建築家宮本佳明の提案「芦屋川左岸堆積体－Topographical Healing」が有する物質性、触覚性と「神戸の壁」の類似性を問題とした。この宮本の提案は、「行政主導の土地区画整理事業に対する都市計画的なオルタナティブ」¹⁰なものであり、阪神淡路大震災で生じた大量の瓦礫のうちコンクリート・残土系全量を用いて、芦屋川左岸に沿って自然堤防のように積み上げ「堆積体」と呼ぶ土手を築造するというものであった。それは、地震による犠牲者への鎮魂と自然の力への敬意を表すことで、震災の記憶を継承する「癒しの庭」の構想であった。

ところで、阪神淡路大震災の翌年の1996年に、イタリアのヴェネチア・ビエンナーレ第6回国際建築展が開かれ、ハンス・ホラインを総合ディレクターとして「地震計としての建築家」というテーマが設定された。それに対して日本館は、磯崎新をコミッショナーとして、前述の宮本佳明、宮本隆司、石山修武が参加した。宮本佳明はボランティアの手をかりて、神戸から20トンに及ぶ瓦礫を運び、日本館で瓦礫の山の展示を行った。結局、日本館は金獅子賞を受賞することになったのだが、前稿では物質性、触覚性と共に、それらが縮小拡大されない、ありのまま、同寸のものであることを問題にした。

それは「神戸の壁」を、72枚の紙を用いてそのままフロタージュした、オランダ人作家トン・マーテンスの仕事にも通じており、同寸の地図製作をすることに他ならないとした。そして、そのような仕事の典型的な事例として、アルベルト・ブッリの『クレット（亀裂）』を紹介した。その際には、チャールズ・サンダース・パースによる三種類の記号分類、つまり「アイコン（icon）」「インデックス（index）」「シンボル（symbol）」を用いて論じたが、同寸の地図製作とは物理的関係性に依拠するインデックス記号に他ならない。

この論文を執筆した2000年の時点では、「神戸の壁」は神戸市長田の地を離れ、淡路島の旧津名町（現淡路市）しづかホール隣接地に移転保存されたばかりであった。その後2008年に現在

の「野島断層保存館」への移転までは、震災の犠牲者への鎮魂や防災という問題意識と同時に、芸術文化発信の場とされていたことは注目に値する。この間、ライトアップや影絵の映写や「神戸の壁の歌」コンサートなどが行われていたが、それは「神戸の壁」にたいする審美性に呼応していたといえよう。それは「神戸の壁」の保存に尽力した画家三原泰治自身が、「神戸の壁」に「悲惨を超えた崇高な美」を称えていたことに顕著である。しかし「野島断層保存館」の、博物資料として天然記念物の断層の見学通路の一角に設置されている現在では、そういった審美性は払拭され、生きた防災教育の教材として機能することになる。そのとき「神戸の壁」が有していた、物質性、触覚性は後退し、見るための資料あるいは震災のアイコンという役目を果たしているといえよう。

Ⅲ：記憶のミュージアムと集会的記憶

東日本大震災直後の2011年4月27日に、文化庁の文化審議会第9期文化政策部会（第1回）の会合が開かれた。この会議では、震災直後ということもあり、東日本大震災への対応についてが議題となり、8名の委員による提案がなされた。そのうち、当時東北公益文科大学大学院客員教授であった太下義之（三菱UFJリサーチ&コンサルティング主席研究員）は、「記憶のミュージアム」に関する提案を行った。

太下は当時の震災報道において、被災地の家族のアルバムが失われつつある状況を問題視し、「記憶のミュージアム」について、その機能を①歴史博物館、②ヴァーチャル・ミュージアム③フィールド・ミュージアムというイメージを用いて説明する。そのうち、③フィールド・ミュージアムの機能を説明する際に、住民が高台移転をとりあげ「もともとのコミュニティがあった地区はどうするのかということになるわけですが、・・・中略・・・このかつて人が住んでいた地区につきましては、国立公園のような地区として整備するということも一つのプランとしてあるのではないかと思います。これは実は、イタリアのシチリアで大地震があったときに、ジベリーナというコミュニティが完全に崩壊して、新しいニュータウンに移ったという事例があるようで、かつて住んでいた地区が丸々、記念公園的になっているという事例がございました。」¹¹と説明している。また、太下が当日配布した資料¹²には、グーグルマップからジベリーナの画像が貼り付けられている。それは、前章で問題とした物質性触覚性の乏しい、拡大縮小ができるヴァーチャルな地図に他ならない。

ところで、太下は「記憶のミュージアム」の提案のうち、②ヴァーチャル・ミュージアムで、は「ひと」「まち」「とき」のアーカイブが必要であるとしている。この震災直後の提案は、震災直後から様々な場で実現されてきた。例えば、検索エンジンを提供しているYahooは、震災直後の4月より「東日本大震災写真保存プロジェクト」を、またGoogleは6月より「未来のキオク」プロジェクトをたちあげ、インターネット上の写真・動画共有サービスを利用して、大震災前後

の写真や動画の保存と公開を行っている。同様の試みは、地方自治体や大学、図書館等々様々な形で展開されることになり、総務省と国立国会図書館は、平成25年3月に東日本大震災に関するデジタルデータを一元的に検索・活用できるポータルサイト「国立国会図書館東日本大震災アーカイブ」（愛称：ひなぎく）を公開するに至っている¹³。

このような流れは、東日本大震災復興構想会議が平成23年5月10日決定した、「復興構想7原則」の、「原則1：失われたおびたしい「いのち」への追悼と鎮魂こそ、私たち生き残った者にとって復興の起点である。この観点から、鎮魂の森やモニュメントを含め、大震災の記録を永遠に残し、広く学術関係者により科学的に分析し、その教訓を次世代に伝承し、国内外に発信する。」¹⁴に基づいている。その後同会議は「東日本大震災からの復興の基本方針」を同年7月29日に決定8月10日改定し、その5（4）⑥「震災に関する学術調査、災害の記録と伝承」において、「地震・津波災害、原子力災害の記録・教訓の収集・保存・公開体制の整備」を図るとした。それらは、「国内外を問わず、誰もがアクセス可能な一元的に活用できる仕組み」によって運用されるべきとされ、前述のアーカイブが国策として整備されることになる。また、この「記録と伝承」の手段として、「(iii) 地元発意による鎮魂と復興の象徴となる森や丘や施設の整備を検討する。その際、阪神・淡路大震災の際の取組みも参考とする。」とあり、本論が問題とする「大震災モニュメント」制作も復興の基本方針に位置づけられている。

この取り組みに対して、筆者は2011年に大震災以降の新しい感性論に関する共同研究を立ち上げ、その報告「震災モニュメントの可能性について」¹⁵において、2012年1月に仙台で開催された東日本大震災アーカイブ国際合同シンポジウム「東日本大震災アーカイブの最前線と国境・世代を超えた挑戦」を問題にした。この会議は「国立国会図書館東日本大震災アーカイブ」の整備を加速する意味合いがあったと思うが、筆者は「せんだいメディアテークの取り組み」を発表した甲斐賢治の発言に注目した。それは、アーカイブが特に電子的なデバイスに依存しすぎであることへの危惧であり、それらが身体性を忘却して提供されることの問題であった。

太下が提案する「記憶のミュージアム」そして「国立国会図書館東日本大震災アーカイブ」は、様々な記憶の集積を試みるものであるが、その生々しい資料がどのように伝承されていくか考えるためには、「記憶」そのものについて、身体性のレベルで再考察する必要があるだろう。それは、ヴァーチャルリアリティの限界を、同寸の地図制作を夢想することによって再確認し、その上で記憶のありかについて考察することに他ならない。

Ⅳ：ジベリーナとポッジョレアーレの現在

2015年2月に、68年のベリーチェ地震で壊滅的被害を受けた、ジベリーナとポッジョレアーレの二つの都市、それぞれ新旧の二つのエリアを調査した。この二つの地区の再開発は、1968年241号法によって緊急に組織された、国家機関ISES（Istituto Per Lo Sviluppo dell'Edilizia

Sociale.社会建築開発協会)の復興計画に基づいて実行された。ISESは、先ず震災直後の仮設住宅の設置等の集団避難計画を立てたのち、この地域全体の復興計画を練った。そして、それに基づき新都市の再建計画が練られ実行されていくのには震災後10年の時を要した。そして、これらの新都市計画には、当時のポストモダン建築の影響を強く受けているといえよう¹⁶。

(1) ポッジョレアーレ ―ポストモダン都市とネクロポリス―

先に述べたように、ベリーチェ地震からの都市復興は、ポッジョレアーレやサラパルータのように、旧都市から5km程度しか離れていない土地に新都市を建設したパターンと、ジベリーナのように新市街と旧市街との間に距離的断絶を認めた上で、都市の利便性を追求したパターンの二種類に分けることが出来る。(図1参照)

新ポッジョレアーレはパレルモからシャッカへと通じる幹線道路SS624沿いに建設され、中心市街地へは幹線道路から地方道路SP60で結ばれている。この地方道路は先ず新市街の中心地である、エリモ広場Piazza Elimo前のロータリーにたどり着く。ロータリーの手前には、連続する四角柱によって構成されるフランコ・プリーニによるパドヴァの聖アントニオ教会があるが、そこから広場を眺めると、左側に市庁舎と時計台、右手に劇場を取り囲むように、地形にそって緩やかな階段でせり上がるようなハの字状の広場空間が広がっている(図8)。広場の周りは左右対称のボルティコが配置されているが、ペディメントの下のエンタブラチュア部には横長の楕円形穴の装飾が連続し、それらを支える柱はフルーティング(溝)装飾が施されたものと、カリアティード風の彫刻柱が混在している(図9)。

この広場をデザインしたのは、ボッロミーニの研究でも知られるパオロ・ポルトゲージPaolo Portoghesi(1931-)であり、彼の他の作品同様に、合理的な空間を歴史的意匠によって構成することで、都市の記憶に関与しようとするデザインといえよう。しかしここで問題なのは、そう



図8 パオロ・ポルトゲージ 《エリモ広場と時計塔》新ポッジョレアーレ



図9 パオロ・ポルトゲージ 《エリモ広場》新ボッジョレアーレ

いった建築家の意志に反して、若年層の人口流失により都市自体が荒廃していることである。グラフィティやメンテナンスの悪さが目立つことは、新都市の理想と現実のギャップを感じさせることになる。

このような都市の荒廃は精神的な廃墟感を漂わせるが、新都市から5 kmほど離れた旧市街は、震災の廃墟のまま取り残されたネクロポリスとして、ひっそりたたずんでいる（図12）。筆者の訪問時には、都市の入口は鎖で閉ざされていたが、別の場所から容易に入ることは可能であった。都市の街区は震災時のまま保存され、ところどころで倒壊を免れるための処理が施されているが、そこで地震の被害の大きさは容易に把握出来る。それは、時間が止まったままの「現代の廃墟」といえるが、かといって古代の遺跡の廃墟に見いだされるピクチャレスクや、ロマン主義的感性を見いだすことは困難である（図10、11、12）。

それは、瓦礫の生々しさに起因すると思われるが、かといってそこにかつて生活をしていた雰囲気を感じさせるものでもなかった。というのも、軍艦島の放置されたアパートに放置されたままのテレビや洗濯機のような、生々しい生活の記憶を見いだすことが困難だからである。それは、この廃墟の表象不可能性とでも言うべき特性を示している。この廃墟は、旧住民の墓所のようなものであり、この土地に宿っている重層的で集合的な記憶を、他者が共有することは極めて困難である。

そして、そこには安易な観光地化を拒む倫理が働くことになる。そこでは大震災モニュメントとしてのスペクタクルを求めるだけでなく、防災教育の視点から地震の教訓を導くことすらも戒めるような静謐さが漂っている。それは、この土地の時間に他者が関与出来ないことを意味している。他者はこの場所に関わることを拒絶されているからであり、他者が出来るのは、ただ遠くから眺めることだけである。



図10 旧ポッジョレアーレ



図11 旧ポッジョレアーレ



図12 旧ポッジョレアーレ

（２）新ジベリーナと旧ジベリーナの現在

新ジベリーナは前述したように古い土地から20km離れた交通要所の土地に新たに作られた新都市のマスタープランは70年にISESによって提示されたのち、78年以降パレルモ大学のピエールルイジ・ニコリン（Pierluigi Nicolin）らによって再検討されるようになる。その後、前述の市長コッラオはドイツより著名な建築家オズワルト・マティアス・ウンガース（Oswald Mathias Ungers, 1926-2007）を招聘し、彼によりマスタープランが修正され、現在の新都市が誕生することになる。O.M.ウンガースは、ポッジョレアーレ市のデザインを担当したポルトゲージ同様に、80年代のポストモダン建築の代表的な建築家の一人である。確かにポストモダンデザインという点で、ジベリーナとポッジョレアーレは共通のデザイン言語を有しているが、前述したようにジベリーナは現代芸術を活用する点に特殊性がある（図13、14）。



図13 新ジベリーナにおけるパブリックアート
アレッサンドロ・メンティーニ《市民の塔》



図14 新ジベリーナにおけるパブリックアート
市庁舎とミンモ・ロテッラ《カンパネッラへのオマージュ》

しかし、新ポッジョレアーレ同様に新ジベリーナも、理想と現実のギャップに直面している。イタリア・ピストイアのゴーリ・コレクションのキュレーターを務めるミランダ・マクファイル(Miranda MacPhail)は、新ジベリーナの現状を以下のように問題視する。

ジベリーナの再興は、シチリア地方の生活がいくつかの局面で変わりつつあることを示す事例となったが、ひとりの賢明な人物が地域のアイデンティティー構築を目指した意志は、その後受け継がれることはなかった。彼の個人の努力が行政的なサポートを十分得られず、むしばまれてゆくことになった。不幸にも、イタリアで実施された数少ないパブリックアートはこのケーススタディと同じような運命を辿っている¹⁷。

マクファイルの指摘は、新ジベリーナ市内のパブリックアートと共に、旧ジベリーナに作られたブリの《クレット(亀裂)》にも共通の問題である。マクファイルは真っ白だったセメントが時間と共に黒ずんでグレーになっていることを問題にするが、筆者の調査時にはクレットの拡張工事が行われていた。先に引用したザンマッティの講演記録の後には、「亀裂の制作は、1985年8月に着工され、1989年7月に中断された。現在の敷地は、およそ70.000m²におよび、最終的には、90.000m²に相当する幅315×奥行き280×高さ1.5mにまで広がることが予定されている。」とあるが、その拡張工事が筆者の調査時における拡張工事と同一であるかは不明である。

しかし、クレットの拡張と朽ちていくクレットの対比は、芸術作品の時間性の問題を提示している。それは、北谷と中井によるブリの作品解釈に見いだすことの出来た「時間性の問題」に通じている。ここで、北谷における「時間という技法」や、中井における「素材自体の形態変化」は、《クレット(亀裂)》が、セメントというメディアを用いていることで、決定的になる。セメントは時間と共に黒ずみ、ひび割れ、そこから雑草が生えてくることになる(図15、16)。この作品は、そういった変化全てを含めて考察する必要がある。このとき、芸術至上主義的な「メンテナンスの悪さ」という批判は無効になる。

筆者はこの作品に対して、同寸の地図製作の比喻を用い、そのインデックス性を問題にしてきた。それは作品が有する物質性と、視覚性では捉えきれない触覚性を問題にする立場であった。しかし、現地調査することによって、従来の解釈において決定的に欠如していたことに気づいた。それは、この場所をさまようことで感じた生身の身体と環境との間で生ずる感性の問題である。それは、現地の遠望する写真に対して、ヴェロニカの布やトリノの聖骸布の原理を重ねることの限界でもある。ここでは、荒川修作とマドリン・ギンズによる《養老天命反転地》におけるような重力の喪失によって生ずるアンバランスな感覚が支配的である。というのも、出来上がった《クレット(亀裂)》の中の低地から高地への道＝亀裂は、思った以上に急で慎重に移動することを強いるからである(図17)。

先に引用したザンマッティの講演には「亀裂あるいは裂け目は、あたかも震えた大地を形象」としていたと説明しているが、ここでは東日本大震災の「震える大地」の体験を想起すべきである。大震災の際に人々は立っているのが困難になり、必然的に座り込み、本能的に地面を抑える



図15 《クレット（亀裂）》の拡張工事 旧ジベリーナ



図16 《クレット（亀裂）》の拡張工事 新旧の比較 旧ジベリーナ



図17 《クレット（亀裂）》急勾配の状況

ことで身の安全を図るだろう。そのときの不安定な身体は、地面に直接的に触れることで、かすかな安定を獲得したが、そこで生ずる触覚性と物質性よりも先に生ずる原初的な身体性を意識すべきである。

しかし、そういった原初的な身体性の記憶は経験の時間の短さもあり、徐々に忘却していく宿命にある。そして事後的に立ち上がってくる触覚性、物質性に依拠するインデックス記号によって、そういった記憶の忘却は補われることになる。この忘却と補填の関係は、触覚性の次元から視覚性の次元へと展開し、我々は様々なモニュメントを制作することになる。そして、そのモニュメントに鎮魂の思いを託すとき、身体的な記憶の生々しさは和らげられることになる。

V：結語にかえて

2013年に愛知県名古屋市と岡崎市で開催された「あいちトリエンナーレ」は、建築史家の五十嵐太郎を芸術監督として、「揺れる大地－われわれはどこに立っているのか：場所、記憶、そして復活」というテーマで開催された。五十嵐はそのコンセプトを次のように記す。

当たり前だと思っていた根拠を失い、既成の枠組が変動するとき、自らが踏みしめる大地＝アイデンティティがどうなっているかを確認する必要があります。この問いは、場所の固有性を具体的に考えることにもつながると考えます。美術館の箱の中とは違う、街に染みだしていく祝祭的な風景は、あいちトリエンナーレの特徴ですが、新しく芸術が介入することで、都市の可能性を開くだけではなく、作品を通じて、すでにわれわれが立っている日常的な場を再発見することができます¹⁸。

五十嵐は「自ら踏みしめる大地」というテーマに対して、主たる展示会場となった愛知県美術館に、本稿Ⅱ章で紹介した宮本佳明による《福島第一原発神社》2012と《福島第一さかえ原発》2013の二つの作品を展示した。前者は福島第一原発の崩壊した建屋の部分に神社の屋根を被せるというものである。宮本はそのデザイン意図を「危険の徴（しるし）となるように、寺社殿が戴く大仰で様式的なデザインのものの方が良い。敬しても、近寄ることは許さない、荒魂を祀るアイコンとしての和風屋根である。」と説明する。そして、大震災とそれに伴う原発事故の正しい記憶継承のためには、国宝指定や世界遺産登録を視野にいれ「あらゆる手立てを総動員して事故の記憶を絶やさないこと、それこそが荒ぶる神を鎮めるために最も大切なことである。」とする¹⁹。

一方、後者の《福島第一さかえ原発》(図18)は、福島第一原発の建屋が、メイン会場の愛知県芸術文化センターの建物にすっぽり収まることに注目して制作された。宮本は、同センターの地下2階から地上10階までを使い、幅5cmのテープにしたカッティングシートを用いて、床、壁、天井などに、福島第一原発の原子炉格納容器、原子炉圧力容器、炉心の断面図を実寸と同じ寸法で表現した。それは、本論が問題にする同寸の地図製作に他ならないが、メルトダウンのショッ



図18 宮本佳明《福島第一さかえ原発》2013年

キングな映像のリアリティを、建物の大きさという次元で実感できたとしても、拡大縮小が可能な遠近法的世界観の呪縛を逃れることはない。建物全体に貼られたテープは観念的に大きさを提示するに留まり、そこには触覚性も物質性もない。

この宮本の二つの作品と旧ポッジョレアーレと旧ジベリーナを重ねて考察するならば、《福島第一原発神社》と旧ポッジョレアーレは、記憶を絶やさないためのサンクチュアリという在り方を示唆している。一方、《福島第一さかえ原発》と旧ジベリーナの《クレット（亀裂）》は、両者とも同寸の地図製作という原理を有しながら、アートワークとして視覚性と触覚性の論理に支配されることになる。このとき、アートワークからサンクチュアリが有するような記憶の問題は後退する。《クレット（亀裂）》では、同寸の地図の痕跡を意識するだけでは、場所の記憶を想起する手立ては少ないが、その場を歩き回ることによって「揺れる大地」の身体的記憶が蘇る余地は残されている。そして、そこに《クレット（亀裂）》が大震災のモニュメントとして存在する意味がある。

（しいはら のぶひろ・高崎経済大学地域政策学部非常勤講師／実践女子大学文学部教授）

本研究は、平成24～26年度 科学研究費補助金 基板研究（C）「美学の社会的使命における持続可能性」（研究課題番号：24520116）研究代表者椎原伸博の助成を受けたものです。

1 ジベリーナの都市再開発については、宮脇勝の研究が基本文献となる。宮脇勝「芸術都市への蘇生 イタリア・ジベリーナ市の試み」『S D』1994年10月号、41-84頁。また、インターネット上に公開されている早稲田大学大学院理工学研究科の阿部将頭の修士論文「建築における敬意の試考～シチリア・サレミ計画を対象として～」も参照した。

<http://abe2funk.com/?p=63>（2015/05/20 閲覧）

2 小田るな「イタリア美術1945-1995 見えるものと見えないもの」展カタログ33頁。

3 前掲書、33頁。

4 キアラ・サルテアネージの解説『アルベルト・ブッリ Burri』展カタログ、加藤磨珠枝訳、豊田市美術館、2000年、84頁。

5 北谷正雄「アルベルト・ブッリの芸術：生成と展開」前掲のカタログ所収、38頁。

- 6 中井康之「ブッリ・制作の論理」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ・ブッリ・フォンタナ』展カタログ、国立国際美術館、ふくやま美術館、2002年、74頁。
- 7 『アルベルト・ブッリ Burri』展カタログ、加藤磨珠枝訳、豊田市美術館、2000年、112頁。
- 8 椎原伸博「偽物の木で何が悪いのか？ 震災モニュメントの可能性について」『地域政策研究』16巻（3号）、81-98頁、2014年2月。
- 9 椎原伸博「インデックスとしてのパブリックアート」平成10-11年度科学研究費補助金 基盤研究（B）（1）『メタ環境としての都市芸術—環境美学研究—』（研究代表者 東京藝術大学井村彰）研究成果報告書、81-92頁 2000年3月。
- 10 宮本佳明『「ゼンカイ」ハウスが生まれたとき』王国社、2006年、11頁。
- 11 http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/09_01/gijiroku.html（2015/5/20 閲覧）
- 12 http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/09_01/pdf/shiryo_iin02.pdf（2015/5/20 閲覧）
- 13 <http://kn.ndl.go.jp/>（2015/5/20 閲覧）
- 14 <http://www.cas.go.jp/jp/fukkou/pdf/kousou4/7gensoku.pdf>（2015/5/20 閲覧）
- 15 平成23年度実践女子学園 教育研究振興基金助成金による研究プロジェクト報告書『大震災以降の新しい感性論の構築に関する研究』21-36頁。
- 16 宮脇勝前掲書参照。
- 17 ミランダ・マクファイル「イタリアのパブリックアートとジベリーナ 地震からの復興、放置による荒廃」（清水裕子訳責）Public Art Magazine. Vol.4（NPO法人アート＆ソサエティ研究センター発行）2013年7月、23頁。
- 18 あいちトリエンナーレ実行委員会発行『あいちトリエンナーレ開催報告書』2014年3月公開、6頁 <https://aichitriennale.jp/2013/>（2015/5/20 閲覧）
- 19 橘画廊のサイト参照 <http://dancer.co.jp/?p=1096>（2015/5/20 閲覧）

図版の出典

- 図1、3、8～17 筆者撮影 2015年2月
- 図18 筆者撮影 2013年8月
- 図2 ミシュラン社の地図サービス <http://www.viamichelin.com/>で検索（2015/5/20 閲覧）
- 図4、5 『アルベルト・ブッリ Burri』展カタログ、加藤磨珠枝訳、豊田市美術館、2000年
- 図6 ロサンゼルスイタリア文化インスティテュートが管理するホームページItaly Art La <http://italyartla.com/portfolio/large-black-cretto/>（2015/5/20 閲覧）
- 図7 宮脇勝「芸術都市への蘇生 イタリア・ジベリーナ市の試み」『S D』1994年10月号、59頁。