

匿名性の美術作品

— パブリック・アートと都市：フランスの事例を中心として —

Artworks as Anonyms — Contemporary public art in France

パブリック・アートと呼ばれる美術作品は、多様な展開を見せている。これらは、社会的実践にかかわるため、美術作品としては境界的な領域に置かれ、議論の対象とされることが少なかった。しかし近年、美術作品が美術館・博物館以外の展示スペースで提示されることも増え、パブリック・アートの本質を考える時期がきている。

本論では、一般にパブリック・アートと呼ばれる美術作品についての概念とこれまでの展開を、フランスの作品を中心としてみた上で、現在、その概念がどのような点において変化しているかについて考察し、またその展望を探る。パブリック・アートはいわゆる記念碑的な役割から、現在、作家、鑑賞者を含めた社会

谷川 眞美

文化政策学部芸術文化学科

Mami TANIGAWA

Faculty of Cultural Policy

and Management

Department of Art

Management

はじめに

都市空間において、インフラストラクチャーの整備のみならず、さらに快適で文化的な公共空間を共有するという考え方が一般的になって久しい。このような考え方の浸透にともなって、パブリック・アートと呼ばれる美術館空間を離れた美術作品が、さまざまなかたちで公共空間に提示されている。このようななかで、日本において、一般的に、パブリック・アートはこれまで「屋外に設置された彫刻作品」を中心的に示す用語として用いられてきた。しかし現在、美術作品の形態が多様化するに従って、パブリック・アートの指す範囲も飛躍的に広がっている。また、屋外に彫刻作品を設置するという従来行われてきた方法に関するさまざまな問題点も、パブリック・アートの現場が成熟するにつれて指摘されるようになった。そこで、「パブリック・アート」本来の語義に即して、公共性という概念と美術作品のありかたを根本的に問い直す多様な試みが、パブリック・アートを企画運営する自治体、専門家有識者を中心とした選定委員会、あるいは直接的制作者である現代美術作家を通して行われつつある。このような試みは、パブリック・アートの先行的事例を多く持つ欧米、とりわけ美術と公共性に関する議論がこれまで活発に行われてきた国に、先行的な例を見ることができる。本論ではそのような事例を、このような国のひとつであるフランスにおける作品を中心として扱いながら、パブリック・アートの概念とその展望について考える。

パブリック・アートにおける公共空間の概念

本来パブリック・アート作品の語義が内包している「公共性」とは何かについて、まず考えられねばならない。パブリック・アートという語は、いわゆる通称として用いられるもので、この語自体の理念的意味について追求することは、この場ではあまり適切でないだろう⁽¹⁾。しかし、この語によって示される類の美術現象は、美術作品と我々の結びつきについて、きわめて現代的な状況の一端を示

している。それは、第一に、美術作品の本質的変化から、作品の展示空間が近年美術館・博物館以外の空間を必然的に使用するという状況がみられるようになり、そのような場所のひとつとして公共空間が考えられること、第二に、それらの作品を享受する鑑賞者の、文化の公共性についての通念が時代を経るに従って変化してきたことである。このような2つの歴史的变化から、この語が内包する理念的意味について考えるという作業をまったく放棄することはできない。

パブリック・アートについて考えることの重要性は、単なる文化的な生活イメージの体現というだけでなく、また、美術制度の変遷に伴うひとつの現象だけにとどまらない、美術作品自体の本質に関する問題提起を含んでいることに、ひとつの理由がある。ただし、それを考える前に、欧米におけるパブリック・アートという語と、日本におけるそれには一般的な受け取り方に差異があることに注意しておかねばならない。以下に見る事例の一部が日本におけるパブリック・アートの概念から逸脱する可能性がある場合もあろうが、これがパブリック・アートという語の意味と重要な関わりがあることもそれによって示される。

公共空間の概念はこの15年ほどの間に著しい変化を遂げた。ティルマンが指摘するように、現代的なコミュニケーション・ツールの発達に伴い、現在では、公共空間の概念は仮想空間まで含みうると考えられるようになってきている。その意味では、「世界中どこにいても「都市生活」が可能⁽²⁾」であり、いままでの公共空間の概念は再考されるよう迫られている。さらにこの公共空間概念の広がりに応じて、公共空間の使用者の規定も定義しきれないほどの広がりを見せることになる。ここではもはや公共空間がどのようなものかについて定義することは重要ではなく、作品それ自体のもつ本質的な「公共性」と、それを享受する人々の不特定多数の結びつきという状況が考察の対象となるのである。

作品そのものにおける「公共性」のひとつとは、鑑賞者あるいは周辺環境に対する「責任を伴う企て」を意味しているが⁽³⁾、これは鑑賞者におもねるということではない。たと

と個人とをつなぐための装置として機能するものへと変化している。このことは、美術史における作品と鑑賞者との乖離の問題にも関連し、その意味で、パブリック・アートについての考察の重要性を示唆している。

例えば、フランス、リヨンの路面電車におけるパブリック・アート・プロジェクトにおいては、アーティストは、テクノロジーと都市空間をどのように関連付けるか考えること、町のアイデンティティに参加することを考えること⁽⁴⁾、都市空間にすでに制約があるのでさらなる制約を付け加えないこと、すべての人に対するメッセージであること、などの条件をあらかじめ与えられた。また、ストラスブルの路面電車プロジェクトでは、市当局や美術関係の有識者からなる専門委員会は6つの原則を設定し、その中に、都市空間との芸術的関わりを重視すること、見る人の中で「いかにも現代美術的な」ものを追求しないこと、すでにある環境を利用し、それらを使う人のことを考えること、すでにある「場所」(空間・社会・歴史)をよく観察することなどが提示される⁽⁵⁾。

かつてアゴラという概念で形作られた広場は、空間的にも精神的にも市民の中心を意味する公共空間であった。アゴラは共有される中心、公共的なことがらが議論される場、あるいは議論されるべき場である⁽⁶⁾。現在このような空間はもはや都市の中では見出すことはできない。都市空間の合理性と人々の多様性がこのような広場としての公共空間概念を崩してしまっているからである。しかし、グルーが指摘するように、公共空間がもはや実現不可能なものとするのではなく、「ある環境で人々の交流を可能にすること」に重点をおくべきだろう⁽⁷⁾。それが空間的中心でも、ただひとつの場でもないことは、先に述べたような空間概念の広がりを考えれば当然であろう。

パブリック・アートがかかわる現代の公共空間とは、単なる物理的な空間ではなく、人々の多様な意味での交流を企図する場であり、必ずしも現実に存在する場に規定されない。その「場」とは必然的に空間、社会、歴史を考慮したものである。これらがなければ、もとよりその場が公共の空間として機能しないからである。また、このような「公共空間」においては、文化の「公共性」についての考察がさまざまな側面から行われるだろう。このような場において、パブリック・アートの形態は多様なものとなりうる。公共空間の拡がりに応じて形態が多様化する、という単純な

図式ではなく、パブリック・アートのありかたについて根本的な概念の変革が求められている。このような意味において、作家、設置者を含めた送り手の責任もまた必須のものとなってくるのである。

モニュメントから装置へ

パブリック・アートの概念変化は、その作品形態の変遷と相関する。モニュメントとしての彫刻作品における変化の兆しの一例として、グルーはロダンの1884年の作品「カレーの市民」を挙げる。この作品では構想当初まさしくモニュメント的な、中心を高くしたピラミッド構造の人物群を想定していたが、構想を重ねるうち6人の人物を水平的に配した群像へと変化した。この形態における象徴的变化に加え、ロダンは、ブロンズの像を土台が見えないように、人々がその間を通り抜け自分とそれらの人物を重ね合わせることができるよう「ひとつひとつ」広場の敷石に埋め込むべきであった、と述べる。この言説は、重要なパブリック・アートのありかたを示唆している。しかし、現実的には、時代はこれを理解せず、この作品は作家の意図を離れ、文脈から逸脱した「台座のある」近代的モニュメントとして、世界各地の美術館に設置されることになる⁽⁸⁾。

1918年には、ブランクーシによって、ルーマニア、ティルグ・ジュの環境と歴史を考えあわせた美術作品として「悠久の柱」が考えられる。作品は村の戦争の歴史を主題としているが、作品そのものは具体的にそれを示すことはなく、そこから引き出されるのは作品に触れる人々ひとりひとりの個人的感情である⁽⁹⁾。少なくともこれらの事柄が示すのは、19世紀末、都市空間の概念が激変していく時期、パブリックな美術作品の本来のありかたに作家自身が考察を加える状況がすでに生まれていたという事実であろう。

都市の変化に伴って、理想化された英雄の物語を伝え下すモニュメント的パブリック・アートは同時代的意味を失う。しかしそれらに代わるようにして都市空間に設置されることになる、歴史的な文脈から切り離された現代彫刻作品が多くなる場合「失敗」であったと見

The aim of the essay is to place contemporary practices of art for urban public spaces, which is generally called public art, in its history of changing forms or the way of thinking about public places. From its monumental significance and its conflict with the artistic autonomy, to its new role of promoting viewers' making "places" for public spaces as well as artists, public art has been taking an important part in our pursuit of the essential meaning of life. Also it contributes to reconstruct of our everyday life and re-discover the joy of urban living.

なされるのは、これらが鑑賞者それぞれをつなぐための、上記のような「公共性」を放棄していることによる⁽¹⁰⁾。また、現代美術作品そのものが持つ本質的な特性である自律性の追求によって、「公共性」への関与はよりいっそう困難になっていることも挙げられよう⁽¹¹⁾。ロダンやブランクーシがその作品において示唆した、一人一人の個人的感情を喚起するための作品においては、そのための形態あるいは方法がより慎重に考えられねばならないのだが、このような努力がこれまで考慮に入れられることは少なかった。ゲーディングの指摘のように、この時期、パブリック・アートのありかたが最も問題視されることになったのは当然の結果であろう。パブリック・アートとして提示される作品は依然として物理的な量塊であり、設置者は公共空間を美術館の延長線上にしか捉えていない⁽¹²⁾。また、作家は作品を専ら専門家という閉じられた集団に向かって制作することになる。美術作家ビュレンヌは、リチャード・セラの「傾いた弧」撤去事件がこれらの現象に対するひとつの警鐘であると言及する⁽¹³⁾。先のストラスブル・プロジェクトにおける専門家委員会が「いかにも現代美術的なものを追求しないこと」という制約を与えているのはこのような状況を危惧するからであろう。この問題は、パブリック・アートの存在意義が疑問視される最たる理由になってきた。

パリの西、デファンス地区におけるパブリック・アートの作品群はこのような問題がひとつの過渡期的状況にあることを示してくれる例であるということが出来る。この近代的な市街区における現代美術の作品群は典型的な「屋外に設置された彫刻作品」である。我々はそのすべてを見ることが出来るが、これらが有機的に連関しあっているという印象をもつことはできまい。80年代前半から90年代にかけて、これらの美術作品は次々と設置された。この都市空間は新しく作られたものであり、町は固有の歴史を持たない。この意味で、デファンス地区は一般的に機能性重視で無機的・非人間的な近代的都市のイメージを植え付けられており、ここでの現代彫刻作品も体系化し、先述したパブリック・アートの問題をかかえているということが出来る。

この地区はある意味でミッテラン政権が推進してきた経済の中心としての均質的な、「一人の人間の手で実現した著作総体の完璧さ」⁽¹⁴⁾を実現した空間だからである。デファンス地区でその終点を定めるものとして想定された巨大なグラン・アルシュは、凱旋門からの直線を敷衍する、まさに集権的な象徴的建造物である。

グルーはこのような地区の象徴的意味をゆるやかに逸脱する意味をこの地区の東西両端に設置されたタクスの作品に見出す。鉄の棒の先端についたアルミの金属板にふちどられた色とりどりの信号が一定の間隔をおいて点滅するタクスの作品は、全体性を象徴する建造物に「西欧的精神性でないうつろい」をもって風穴をあける作品であり、またどんな権力の象徴である遺物の物語をもその無力化し、その設置意図に反して空間を開放「してしまう」作品として位置付けられる⁽¹⁵⁾。

ここに示唆される空間の開放という概念は、現在のパブリック・アートへとつながる重要な視点を与える。モニュメントとしてのパブリック・アートが広場のような公共空間を基点としてそこに人々を集中させる契機として作用するのに対し、新しいパブリック・アートにおいてさえも人々を囲みこむことではない。新しいプロジェクトとは「都市空間の価値と重要性を新たなものにし、新しい役割と機能を与え、因習的でなく、あらゆる粉飾を超えていくものである」⁽¹⁶⁾。そこでは、美術作品は空間に対し決定を強要するものではない。作品は固定的になろうとする空間をゆさぶる契機としてのひとつの装置であり、その作品がなすことは、このような空間と人々をつなぐ調停役、すなわち仲立ちのための介入(integration/intervention) 行為なのである。

場を生成する装置としての作品

新しいパブリック・アートの意義は、「場の意味」を作り出し、19世紀的な都市空間を特徴づける均質化され、膠着した見解から解放することである、とティルマンは述べる⁽¹⁷⁾。パブリック・アート作品はモニュメント的な

意味から脱却し、自律的作品として景観形成に関わる時期を経て、コミュニティ形成の「新たな装置」へと転換する。この歴史的な変遷は、パブリック・アートがモダニズム的な美術作品から越境していく過程を示しているといえることができるだろう。

このような新しい装置は新しい公共空間をその場として生まれる。先に述べたように、新しい場は、必ずしも物理的な場所に限定されないものであろう。しかしこれは、もはやインターネットなどの新しいテクノロジーによってしか新しい概念が生まれてこないということであらわすのではない。テクノロジーは新しい概念を示すことができるだけである⁽¹⁸⁾。物理的空間に対する問い直しに基づく、形態への新しい構想があってこそ、はじめてテクノロジー技術の可能性が生まれるのだといえるだろう。その意味で、1980年代以降、欧米の各都市で盛んになってきた公共交通機関におけるパブリック・アートの試みは、単なる遅れてきたパブリック・アートではなく、公共空間と人間との現代的関係を考えるものだといえる。

グルーが「共に生きるために参加する」場所の生まれうる可能性のひとつとして挙げる、バスの停留所、地下鉄の駅などは人々の共有する環境として考えることができる。この場所は都市生活の緊張をはらむ場所である。パブリック・アートはその影響を軽減し、より魅力的で地域に根ざしたものとする可能性がある⁽¹⁹⁾。この際、マイルズが注意しているように、パブリック・アートはこの公共機関を利用するさまざまな背景を持つ人々に配慮し、その場の歴史、場所の持つ社会的背景に適応したものでなければならない。ここで容易に想像できるように、これらはすでに一般的に「作品」と呼びうるような物理的形態を持ち合わせていない可能性もあり、これらは創造的「介入」という言葉で呼びかえられる⁽²⁰⁾。

このような創造的介入は、単なる装飾や、機能性だけを基準とした概念では生み出すことが出来ないものである。グルーが指摘しているように、時間的・空間的に分断化されている我々の都市生活においては、衝撃を与えるものは「偶然」が我々を覚醒させる場合であ

り、この感覚は建物の出口から通り全体を見渡すというようなものとして起こることはもはやなく、光の強度の変化などによって突然引き起こされるような感情であるとする⁽²¹⁾。これは不意に襲ってくるものであり、その印象を喚起する装置として、「介入」という装置を考えることができるのである。その好例として、1994年、パリを中心として制作された、ヤン・ディベッツ (Jan Dibbets) の「アラゴに捧ぐ」(Hommage to Arago)、あるいは1996年、パリ郊外、オンガン・レ・バンで行われたジャン＝マリー・クロート (Jean-Marie Krauth) の「au lieu de」(～の代わりに／～の場) のプロジェクトを挙げるのがふさわしいと考えられる。

ディベッツのプロジェクトはパリ天文台にかつて建てられていた天文学者・科学者アラゴの彫像をめぐるものである。この彫像は第二次世界大戦中ドイツ軍によって溶かされ大砲にされ、台座だけが残された。パリ市文化局の協力のもと、ディベッツはアラゴへのオマージュとして、彫像を再生するのではなく、まったくことなる手法でアラゴ自身とその彫像をめぐる歴史を表現した。台座は空のまま残され、ディベッツは彫像の代わりに、パリの南北の境界を結ぶ地面に直径12センチのブロンズ製メダルを135個埋めこんだ。メダルにはARAGOの文字と南北を示すN、Sの文字がある。これらはアラゴが携わっていた子午線の研究と、彫像の歴史的経緯、これを見る人それぞれの自由なレベルのかかわりなどを含みこんでいる。人々はパリの町を歩きながら、別の場所で不意に同じメダルに出会うことになる。

いっぽうジャン＝マリー・クロートの試みでは、オンガン・レ・バンの町全体に6×12センチのステンレス・スチール製の板が置かれた。ここにはau lieu de(「～の代わりに、～の場で」などの意味がある)という言葉が掘り込まれている。これらは町全体に分散して配置され、その場所に特定の意味合いがあるわけではない。しかしこのことによって、その場所は見た人それぞれにとっての問い直しの場所となるだろう。au lieu deという語の示す曖昧さもここでは重要である。これによって、見る人々はそれぞれの背景でこの言

葉を理解することができる。場所とそこを通る人間とが作品によってつながり、また、そこを通りこのプレートに気付き、それによって何か思い巡らす人々どうしがその場所を契機としてゆるやかにつながるのである⁽²²⁾。クロートは類似の試みとして、ストラスブールの路面電車におけるパブリック・アート・プロジェクトでも、プラットホームに、ある場所の名前を記した羅針盤を埋めこむプロジェクトを行っている。場所の名前はそれぞれ住民から聞き取りをし、彼らそれぞれの記憶に関連あるものを示したものである。彼らはそこにくるたびに出発の場所としてのプラットホームと、そこから彼らそれぞれの記憶の場所へとつながる羅針盤を感じるようになる。

このように、個々の文化による人々のゆるやかなつながり、むすびつきの概念を形作る装置としてパブリック・アート作品は機能する。この装置によって、人々は同じ場を「共有」することになる。共有とは、ただその場所に物理的に同時に存在するというのではなく、作品を介して、個人と個人が思考する結びつきを得ることである。そこでは、昔のモニュメントを介するような強固で固定的な連帯感はいらない。なぜなら、それは思考を強制し、そこに見合わないものの視点を排除するからである。また、そのように強固な連帯的思考を、我々の時代はもはやもっていないから、ということもできるかもしれない。

「パブリックな」アート作品は、すべての人々が、生物学的必然性にだけとらわれているのではなく、自らが存在するということの必要性に気づかされ、世界に対する知覚を体験することに手を貸している。つまりそれは、存在の根本的な必要性に対して日常生活の中でそれを確認するということである。

ここでは、「美術作品」がある特定の美術作家によって作られたものである、という作者性は消滅し⁽²³⁾、作者である作家はかぎりなく匿名の者として作品に関わることになる。上記の例からもわかるように、作家はある意味で単なる仕掛け人であり、そのあとの作品をめぐる連鎖的反応はそれをみる人々へとひきつがれていくからである。つまり、これを見る人々も制作者としての一端を担っているのだといえる。さらに、ストラスブールの例で

は、作品を見るであろう一般の人々が作品制作に大きく関与しているという循環的な構図が見て取れる。つまり、作家も、それを見る者とかつては位置付けられていた人々も、その境界がはっきりしたものではなくなる。ここでは、鑑賞者はベンヤミンのいうところの、都市における「匿名で有名」の人物になる⁽²⁴⁾。そこで起こる出来事から、傍観者として自由にいながら、同時に関与者・参加者としての自己の充足を得ることもできるのである。

「公共空間とは空間的あるいは社会的な組織化のことではなく、姿を現すために拘束を受けないという事態であり、人々が共有するだけでなく、人と作品が共有し、世界そのものと共通する一つの世界が自らを示すことにある。この意味での公共空間は、出現のための前提条件であって、出現と同時に生まれてくるのであろう」とグルーがいうように、新しいパブリック・アートにおいて重要な概念は、出来事を形作るための装置としての「はたらきだ」ということができる。

おわりに

現在、我々の周囲にある環境にはたらきかける芸術的「介入」は出来事を引き起こす契機なのであり、出来事は人々のいる場において生起する。ここで、パブリック・アートはいわゆる台座の上の彫刻やモニュメントから「場をつくるもの」(place making)としてのパブリック・アートへと移行しつつある。グーディングが言うように新しいパブリック・アートは「権威的でもなく、心地よい肯定でもない、触媒である⁽²⁵⁾。」パブリック・アートは、その作品を通して我々の考えを結び、つなぎ目として、あるいは一種の装置として都市の中に提示されるのである。

日本人の70%が都市化された地域に住んでいるといわれる。この都市化された環境の中では、たとえどのような場所にしようとも人々は疎外感と孤独にさらされているといえるだろう。この都市における人々の問題をあらわにし、問い直す企てのひとつの契機としてパブリック・アートは十全に機能しうるのである。本論では紙面の都合上具体的な例を多数示すことができなかったが、近年、この

ような積極的意味を持つ、公共組織を主体とした種々のパブリック・アートプロジェクトが試みられるようになってきている。新しい意味での「作品」—— 芸術的介入を契機として、そこに自由な公共空間を保持することができるというこのような発想は、公共空間についての歴史的認識がおそらく欧米とはことなるであろう日本においても十分活用することができるのではないかと思われる。

注：

- 1 パブリック・アートの語が指し示す範囲については、谷川「まちづくりとパブリック・アート」 「文化政策を学ぶ人のために」 参照のこと。
- 2 Tilman, 2001, pp.7-9 その他、グルー（下記参照）らも、公共空間を同様に考えている。
- 3 グルー、1997, p.128
- 4 このプロジェクトではリヨンが映画の地であるということ意識させるものを考えて欲しいという制約(条件) が与えられている。
- 5 これらの資料は大阪日仏センター「都市の明日のために—— 芸術と公共性の出会い」(2001.10.26) において発表された事項を参考としている。
- 6 アゴラに関する記述はハンナ・アレント「人間の条件」 筑摩文庫、1994 参照。
- 7 グルー、1997, p.68
- 8 この「カレーの市民」と近代的システムとしての美術館との関わりを批判的に示す作品は、現代美術作家カンディダ・ヘーファー (Candida Höfer) による一連の写真として提示されている。これについては「主題としての美術館」展 (国立国際美術館 2001年) などを参照。
- 9 この経緯についてはDumitresco,N, 1995などを参照。ティルグ・ジュ Tirgu-Jiu には、数キロにわたってその地の戦争の歴史を顧みた「悠久の柱」「接吻の門」「沈黙のテーブル」の作品群が配置されている。この作品群に関しては Gooding, 1998、パーズレイ 1997 など参照。
- 10 パブリック・アートの「失敗」については、その多くが公共空間を使ってなされる公共的な組織を介したものであるため、具体的に言及されることは少ない。しかし近年、このような作品設置のありかたを再考する試みが多く行われるようになってきている。
- 11 前掲「まちづくりとパブリック・アート」 「文化政策を学ぶひとのために」 参照。
- 12 Gooding, 1988, p.17
- 13 ユレンヌの言及については Buren, 1997., セラの「傾いた弧」に関しては Sandler, 1997 参照。
- 14 グルー、p.73
- 15 グルー、pp.87-90、樋口、pp.114-5などを参照のこと。
- 16 ティルマン、p.9
- 17 ティルマン、p.9
- 18 グルー、p.125
- 19 マイルズ、p.132-149 マイルズは、公共交通にお

ける実質的效果について、イギリスとアメリカの例を示す。

- 20 マイルズ pp.203-7参照。「介入」という用語があらゆる範囲は使用者によってさまざまだが、使用される場所の歴史的背景、社会的背景などが、制作行為中、考慮に入れられることは共通の要素である。
- 21 グルー、p.125
- 22 このプロジェクトはオンガン・レ・バンで行われた Eaux de La '96 Biennale d'art contemporain の一つとして実施されたもので、19世紀的な湯治場である当地に現代的表現言語を導入することを企図した、民間非営利団体イン・シテュによるパブリック・アート・ビエンナーレである。
- 23 グルー p.14 などを参照のこと。
- 24 作家クロートによると、ストラスブールのプロジェクトで聞き取りをした住民たちは、羅針盤の設置後、その場所に知人や親戚を連れるなどして、作品の経緯を語ることが多いという。ベンヤミンのいう、都市における人間の匿名性と有名性に関しては「パッサージュ論」(Das Passagen Werk) 参照。
- 25 Gooding, 1998, p.20

引用文献および参考文献

- Bach, Penny Balkin., *Public Art in Philadelphia*, Temple Univ. Press, 1992.
- Buren, Daniel., "Can art get down from its pedestal and rise to street level" *Sculpture. Project in Munster 1997*, 1997.
- Dumitresco, N., ed., *Constantin Brancusi*, Frammarion, 1995.
- Freeland, Cynthia., *But is it Art?*, Oxford Univ. Press, 1999.
- Gooding, Mel., "Public:Art:Space" *Public:Art:Space*, Public Art Commissions Agency ed., Merrell Holberton, 1998.
- Grout, Catherine., *Pour une realite publique de l'art*, l'Harmattan, 2000.
- Local Authority Commissions of Art for public places (ed.), *The Public Art Report*, A Public Art Forum Publication, 1988.
- Miles, Malcolm., *Art, Space and the City: Public art and urban futures*, Routledge, 1997.
- Quinn, Ruth-Blandina M., *Public Policy and the Arts: A comparative study of Great Britain and Ireland*, Ashgate, 1998.
- Sandler, Irving., *Art of the Postmodern Era*, HarperCollins, 1996.
- Tilman, Harm., "Public Space" *Public Work*, van Duyn, Marjolijn ed., SKOR, Netherlands, 2001.
- アレント、ハンナ 「人間の条件」 志水速雄訳 筑摩文庫 1994
- グルー、カトリーヌ 「都市空間の芸術 —— パブリック・アートの現在」 藤原えりみ訳 鹿島出版会 1997
- 柏木博 「パブリック・アートは何を気づかせるか」 美術手帖 1993年8月号 (特集：だれのための美術なのか —— パブリック・アートの可能性) 美術出版社
- 竹田直樹 「パブリック・アート入門 —— 自治体の彫刻設置を考える」 公人の友社 1993
- 竹田直樹 「日本の彫刻設置事業 モニュメントとパブリック・アート」 公人の友社 1997

樋口正一郎 「パブリック・アート都市」 住まいの図書館
出版局 1994

バースレイ, ジョン 「アースワークの地平」 鹿島出版会
1997

山岡義典(編著) 「パブリック・アートは幸せか」 公人の
友社 1994