

変容するモニュメンタリティ — ニューヨーク市の公共空間とパブリックアートに関する試論 —

Transformation of Monumentality Public art and space in the New York City

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

本論では、パブリックアートとよばれる公共空間に設置された美術作品において、しばしば問題とされる場所と作品との関係について、場のもつモニュメンタリティという観点から考察するものである。特に都市の中でのモダンアートと場所との関係は、その精神性における乖離が議論の対象となることが多いが、都市空間の中での美術作品のありかたについてひとつの可能性を示唆するものとして、可変的、暫時的な美術作品の設置とその意味付けを試みたい。

With the essay that follows, we must think of how the process of representation for public art today is affected by the thinking on space of the urban city. Examining the conceptualization of the city and enquiring into the representation of the urban space to theorise the relationship for public art and space, the essay might act to focus the practice and projects of the public art in the New York City.



マジソン・スクエア・ガーデン
Mark Dion のインスタレーション



ロックフェラー・センター
Nam June Paik のインスタレーション



ソクラテス・スカルプチャー・パーク (全景) 1995年



スカルプチャー・パーク 1987年 (設立当時)



展示準備も主に現地で行われる。



展覧会風景 2002年

はじめに

主に公共の場に設置される美術作品は、日本ではパブリックアートと総称される。このような設置形態は現在世界中で見ることができ、その最初のモデルとなるのは、第二次世界大戦後に開始されたニューヨーク市の屋外現代彫刻作品設置計画であると考えられる⁽¹⁾。ニューヨーク市のパブリックアートは、現代の都市と美術との関係において一種の理想的モデルであると広く考えられてきた。しかし、都市形態の多様性が要請され、現代美術の形態が大きく変化している現在、このような方法がなお理想的でありうるのだろうか。本論では、現在のニューヨークにおけるパブリックアートの現状をもとに、都市空間およびそこに設置される美術作品の間に生じるモニュメンタリティの問題から、現代におけるパブリックアートのありうるべき形態について考察する。

記念碑における場

現代において、公共の場所に美術作品を設置することの問題のひとつは、いわゆる「記念碑」の意味の問題である。美術作品においてインスタレーションという方法が広く用いられるようになり、多くの作品では、設置だけでなく、作品制作の過程においてもサイト・スペシフィック (sight specific) の概念が導入されている現在、まず、作品と場との関係を整理しておかねばならないだろう。

竹田は、すべてのパブリックアートはモニュメンタルな意味を担う、と述べている⁽²⁾。いっぽうでパブリックアートに関して、それが何のために設置されたのかかわからない、という問題がしばしば指摘される。つまり、ここでは作品はモニュメンタルな意味と乖離していることが問題となっているわけである。美しい都市景観をつくることを目的として設置されたパブリックアート⁽³⁾では、モニュメントとしての作品という概念は特に前提とされているわけではないため、必然的にこのような問題が発生することになる。この一見矛盾する言説の間に我々が明らかにする方向性が示唆される。

ここで、前述の、美術作品と「モニュメンタル」な意味との関連性について明確にしておく必要があるだろう。モニュメンタルな意味は、第一に、場、あるいは作品に示される対象などについての人々の思考にまつわる。慣習的には、ある場所がモニュメンタルなために、それを知らしめるため、あるいは再認識させるためにそこに記念碑の意味を持つもの (モニュメント) が設置される。このようないわゆる「歴史的出来事」が起こった場所に置かれる記念碑は、必ずしも美的な価値を付与されたものとは限らない。多くの場合、その「歴史的出来事」は人々が比較的容易に想起できるものであり、これらを表現する方法は、極言すれば道標、出来事を記した看板まで範囲をひろげることができる。そのような場についての情報を共有するために、美的な作品を置く必然性はない。しかし、現在では記念碑の意味合いを持つオブジェの多くは芸術的な価値を認められるオブジェによって示されることが多い。グーディングはこれを、特定の場の威厳を高め、場に新たな活性を与え、市民生活の将来性、アイデンティティの可能性を拡張するためであると述べる⁽⁴⁾。つまり、美術作品を設置することによって、場所そのものが本来持つモニュメンタリティは作品に移譲されることになる。

モニュメンタルな場の生成

モダンアートが本来自律的なものであるなら、ニューヨーク市中心部におけるパブリックアートの多く⁽⁵⁾には、それ自体にモニュメンタルな性質は付随しない。しかし、個々の作品ではなく、これらの総体として、ニューヨーク市中心部に設置される作品群がある意味でモニュメンタルな属性を帯びているということも可能だろう。それは、ニューヨーク市の中心部が、近代建築の象徴的一面を示す高層ビルで構成されており、その部分に美術作品が設置され統一した景観を形作る、文化政策としての作品設置という成立過程に起因する。都市の成り立ちが、美術作品の成り立ちの歴史的背景として、完全に一致するのである。特定の場所に対するモニュメントとしての作品ではないにしても、ニューヨーク市中

心部の成立に関するモニュメントとしての意味を帯びているといえる。たとえばイサム・ノグチの「レッド・キューブ」はそれ自体マンハッタンの銀行前の場を象徴する「モニュメント」ではない⁽⁶⁾。この作品は銀行前の場における歴史を前提としたものではなく、また、そのような象徴性を帯びさせることは逆に作品の自律性をおびやかすことにもなりかねない。

マイルズは、マヤ・イン・リン (Maya Yin Ling) の「ベトナム・ベテランズ・メモリアル」(Vietnam Veterans Memorial) と、クシュトフ・ウディチコ (Krzysztof Wodiczko) の行った歴史的モニュメントへのプロジェクション、ジェニー・ホルツァー (Jenny Holtzer) の電光掲示板でのメッセージ広告との連関について述べる⁽⁷⁾。彫像といったモニュメントによって示される歴史は一種の閉じ (a closure) であり、変容可能な過去というものの可能性を否定することによって想像しうる変容可能な未来を妨げているとマイルズは述べる。しかし、このようなモニュメントであっても因習的な「公的」歴史を組みなおすのであれば、社会でうけいれられている画一的な価値体系を開くもの (an opening) となる。この意味において、マヤ・イン・リンの作品はベトナム戦争にまつわるモニュメントでありながら、ウディチコやホルツァーの「介入」(intervention)⁽⁸⁾ と同様に開かれたものであり、それがパブリックアートなのか建造物なのかモニュメントなのかという問いはもはや問題ではなく、むしろ論点は社会の葛藤をあらわにし、空間と時間を開かれたものにし、社会における力の構造を明らかにすることにある。つまりモニュメンタルな場は、現在においては限定された歴史を提供するものではなく、人々によって可変の、多様性を持つ物語を提供するものであり、そのことに気づかせることこそ作品の役割なのである。

場における新しい物語

パブリックアートにおけるさまざまな場所での、さまざまな作品の多様な目的をどのようにして定義づけることができるのか、とい

う問いには容易に答えることができない。ただし、ここで問題とされているのは、ニューヨーク市以外の都市においてしばしば生じる、モダンアート作品と公共空間との間にある乖離の状態を、何らかの仕方で乗り越えることができるのかということである。ニューヨーク市のパブリックアート群の多くはこの問題を幸いなことに回避してきたと考えられる。先に述べたように、ニューヨーク市でのモダンアートと都市との理想的関係は、政策が適応され美術作品が設置された時期が一致することによって同時期に作業が進められた幸運により、それら両者の内包する美的概念が矛盾することなく存続したものであったということもできるだろう。

都市および美術作品の形態に多様性が見られる現在では、かつてのように都市の公共空間と作品の間に合理的な関連性を見出すことはひじょうに難しいといわざるを得ない。美術作品を享受する、つまりその場に立ち、作品を目に留めるあらゆる人がそれぞれに持つ場の精神を、ひとつの美術作品の形態に集約させることは困難であることを認めねばならない。我々はそこで、かつての公共空間と作品の間とは異なった関係を探らなければならないということになるだろう。それはいわば新しい場の精神を作るということである。ただし、この精神とはこれまで受容されてきた統括的なものではない。前述のように、場を想起することによって人々に等しく受容されるものではないが、それぞれの人々のうちに生成する物語 (narrative) を想定することができる。これによって場と作品との新しい関係を示すことができるだろう。

場におけるモニュメンタリティの形を変える興味深い形態を持つもののひとつの事例として、ソクラテス・スカルプチャー・パーク (Socrates Sculpture Park) を考えておきたい。クイーンズ地区にあるこの公園はイーストリバーに面し、かつては不法投棄場所となっていた⁽⁹⁾。1986年にアーティスト、マーク・ディ・スヴェロ (Mark di Suvero) によって屋外のワークショップおよび展示スペースへと変えられた。ここには以前スヴェロの作品のいくつかが設置されていたが、現在はそれらも片付けられ、何本かの木と草の

生えた平地があるのみである。彫刻公園の名はあっても基本的には恒久的な作品はなく、夏季にはいくつかの彫刻展が行われるが、展覧会企画に応じて制作され、展示される作品は期間限定である。必然的な帰結として、展示される作品の多くはサイト・スペシフィックなものとなる。ここにおいて場は、アーティストによってさまざまに理解され、切り取られ作品へと昇華される。また、鑑賞者はそれをアーティストとは異なる仕方で享受する。ここでは、作品が恒久設置でないために、取り去られた作品は人々の記憶として残るだけで、場そのものについての理解を限定しない。作品は数を増すことによって、時間変化を含んだ場自体のモニュメンタリティを形成する要素として蓄積される。

これに類似した状況として、ロックフェラーセンターにおける広場でのパブリックアート展示を考えてみよう⁽¹⁰⁾。上記の公園においてと同様、作品展示は期間限定のものだが、ここでの場合、結果的には作品がロックフェラーセンターという著名な場の記憶をさらに装飾するものとして機能する。このことを考えれば、場についての強力な記憶がない場所において、作品は場との結びつきをより開かれたものとして示すことができる。

もうひとつの事象として、ニューヨーク市での例を挙げると、パブリック・アート・ファンドによるパブリックアート・プロジェクトを考えることができる。このプロジェクトは、断続的にニューヨーク市内各地で行われる。たとえば、2002年夏には、マディソン・スクエア・ガーデンにおいて期間限定の展示が行われ、3名のアーティストによる作品が公園内に展示された。これらの作品は公園という場所を考慮に入れて設置されたものであるが、恒久的なものではない。しかし作品と場所との関係を考える上で、これらはもはや恒久的なものとして置かれるべきではない。作品設置の仕方自体がもはや作品の担う時間と空間にそわないものとなっていると考えられるからである。

2002年の例ではマーク・ダイオン (Mark Dion) による仮設の野鳥の観察小屋が設置された。この中には野鳥に関する様々な分野の資料が収集され、整理されて作品の一部と

なっている。この小屋はひとたびロッキー山脈のある場所に置かれ、その後この都市の現代文化において象徴的意味を持つ公園の片隅に置かれた。この移動は作品に意味の多様性を与えるという点において必要な作業である。つまり野鳥という自然の一部と、環境との関係が示唆されるという作品の性質によって、可動的であることも前提条件とされている。無論さまざまな作品の中には、この例のように可動的であることを条件としないようなものもあるだろう。しかし、このような例にもみられるように、現代の作品のなかにある多様性や可変性をくみとる仕組みとして、場と作品の関係も新たに組み直されなければならないのである。

おわりに

場の精神とは、もはや必ずしも距離によるものではない、とハイデッガーは述べる⁽¹¹⁾。これは公共空間がバーチャルな空間へと拡張する現在、示唆的な言葉であろう。場自体が固定化した空間の中になく、人々によって可変的な意味を持つものであれば、モニュメンタリティと、介入などの方法による開かれた作品のありかたは必ずしも対立するものではない。先に述べたように、開かれた作品においてもモニュメンタリティは個人個人の記憶の総体として生成する。作品と空間との関係の変化を考えると、都市におけるパブリックアートの多様なありかたについて熟慮し、それぞれの場に最も適した作品設置のあり方を探ることが実践的な課題ではないかと思われる。パブリックアートの問題は、単に現実的な執行上の問題ということではなく、その根底にある思考の問題を常に念頭におくことが必要であろう。

(本論は静岡文化芸術大学平成14年度学長特別研究費「ニューヨークにおける都市空間と芸術」による報告である。)

注

- 1 日本におけるパブリックアートのモデルはニューヨー

クのそれではなく、日本独自の発生形態であるという考えもある。竹田（後述）などを参照のこと。

- 2 竹田直樹「パブリックアートの現在」p.93
- 3 ここでは例としてしばしば日本のパブリックアート設置において生じる問題を想定した。日本の場合、都市景観形成の観点から美術作品が公共の場所に設置される例が1960年代以降多数見られる。
- 4 Gooding, Mel., *Public:Art:Space*, Merrell Holberton, 1998, p.13
- 5 ニューヨーク市中心部のパブリックアート作品に関しても成立年代は60年代以降現在にいたるが、ここでは主に戦後、いわゆるパーセント・フォー・アート (Percents for Art) 政策によって新しい建築物の建設にともなって設置される美術作品を指す。
- 6 マイルズ (Miles, Malcolm., p.86) では、世界各地に見られるこのようなモダンアート作品を、それらを設置するパトロンである企業の自由主義文明の構築物としての側面を見る。
- 7 Miles, Malcolm., *Art, Space and the City: Public art and urban futures*, 1997, Routledge, pp. 80-82.
- 8 ここでいう「介入」とは、たとえばウディチコがモニュメントにミサイルの映像を投影したという出来事をいう。介入という語は現在さまざまな意味を持って使用されているが、ここで挙げた例のように、いわゆる一種のパブリックアートとして、行為などを伴った出来事を主とした形態を指すことが共通点として挙げられよう。
- 9 Cotter, Holland., "Rain or Shine, residing Outdoors", The New York Times, August 9, 2002.
- 10 Heidegger, Martin., "Being Dwelling Thinking" The Question Concerning Technology and Other Essays, 1969, Harper&Row.
- 11 ロックフェラーセンターにおけるパブリックアート展示は、冬季にはスケートリンクとして使われる広場の周辺に、主に夏季展示される。このような展示は継続的に行われており、しばしばその作品がさまざまな論議を呼ぶ場合もある。近年では、ルイーズ・ブルジョワの巨大な蜘蛛の作品がその形態の攻撃性から不評を呼び、メディアにとりあげられた。