

「パブリック」の問い直し

— 1980 年代末から 90 年代半ばにおけるパブリック・アート批評 —

松 本 理 沙

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、アメリカにおける 1980 年代末から 90 年代半ばにかけてのパブリック・アート批評について考察するものである。1960 年代以降、全米芸術基金や連邦施設管理局主導のもとアメリカではパブリック・アートと呼ばれる芸術作品が各地に設置された。しかし、リチャード・セラの《傾いた弧》やマヤ・リンのベトナム戦争戦没者慰霊碑を巡る論争、NEA による助成に対する文化戦争などを背景に、パブリック・アートは見直しを迫られることとなる。その結果生じたのが、1980 年代末から 90 年代半ばにかけての、パブリック・アートに関する論考、書籍の相次ぐ発表であった。この時期の批評を考察対象とすることで、本稿はまず、この時期のパブリック・アート批評が「パブリック」の問い直しを目的としていたことを明らかにした。更に、美術史家のロザリン・ドイチェとエリカ・ドスの論を詳細に検討することで、当時の批評の目的は、マイノリティの存在を含み込む空間として、公共空間を再構成することであったことを示した。

はじめに

本稿は、アメリカにおける 1980 年代末から 90 年代半ばにかけてのパブリック・アート批評について考察するものである。1990 年代以降から現在に至るまで、ソーシャリー・エンゲージド・アート (Socially Engaged Art, 以下 SEA と表記)¹⁾ と呼ばれる実践がアートワールドの注目を集めている。作者と受容者のヒエラルキーを解体し、非芸術家である鑑賞者が作品制作の一部を担うこと、成果物ではなく制作の過程を積極的に評価すること、美術館やギャラリーの外に出向き、コミュニティが抱える問題や政治的問題に取り組むことなどがその主な特徴だろう。

アメリカにおける SEA は、1960 年代以降の美術史的系譜、ヨーゼフ・ボイスの受容、スザンヌ・レイシーを中心としたカリフォルニアでの芸術実践の展開など、複合的な要因が交差した結果、得られた産物である²⁾。このうち、SEA を準備し

た要因の一つであるパブリック・アート批評を、本稿では考察の対象としたい。

アメリカでは、公的機関の支援を受けた作品にパブリック・アートという語が使用されてきた。しかし、1980 年代末から 90 年代半ばのパブリック・アート批評は、政治的問題を扱い、路上やコミュニティで実践されるような作品にも、その語を用いている。こうした作品群は、SEA と類似するものである。中には、今日では SEA と名指されるものも存在する。そのため、1980 年代末から 90 年代半ばにかけてのパブリック・アート批評は、今日における SEA 隆盛の基盤を築いたと考えられる。

先行研究では、グラント・ケスターや工藤安代が、1980 年代末から 90 年代半ばにかけて、パブリック・アート批評が多数上梓されたこと、それによって評価される作品の傾向が変化していったことに言及している³⁾。特に、SEA の主要な論者として知られるケスターの論において、パブリック・アートは、コミュニティと関係する実践と見

なされている。ケスターによると、パブリック・アートは、公的機関によって管理される初期のモデルから、コミュニティ密着型のモデルへと変化してきた歴史を持つという。加えて、そのような転換は何冊かのアンソロジーの出版によって達成されたものであると指摘する。

1990年代における「新たな」コミュニティ密着型パブリック・アートへの変化は、何冊かの影響力あるアンソロジー（レイシー『マッピング・ザ・テライン——ニュー・ジャンル・パブリック・アート』、ニナ・フェルシン『でもそれが芸術なの？——アクティヴィズムとしての芸術の精神』、マーク・オブライエン、クレイグ・リトル編著『アメリカの再想像——社会変革の芸術』）の出版に付随して起こったのである⁴⁾。

同様に、《傾いた弧》や、パブリック・アート・プロジェクト「カルチャー・イン・アクション」について論じたミウオン・クォンもまた、《傾いた弧》以降、「コミュニティ」への関心が高まったと指摘している。クォンによると、《傾いた弧》論争とその結果としての彫刻の撤去によって、コミュニティ密着型アート⁵⁾が参入する余地が広がったという⁶⁾。このように、先行研究においては、コミュニティという観点から、パブリック・アートとSEAの連続性が指摘されている。

しかし、当時のパブリック・アート批評を詳細に検討すると、これらの批評は、必ずしもコミュニティ密着型のパブリック・アートへの関心からのみ、上梓されたわけではないことが明らかになるだろう。これを詳らかにするため、本稿は以下の構成をとる。

第一節では、1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評について検討する前に、1980年代のパブリック・アート批評について考察する。第二節では、1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評の概要を確認した上で、「パブリック」の問い直しがこの時期の批評の重大なテーマであったことを示す。第三節では、ロザリン・ドイチェとエリカ・ドスの

批評に着目することで、1980年代の批評が評価したパブリック・アートへの批判から、「パブリック」の問い直しが行われていたことを明らかにする。以上の考察から、アメリカにおいて、マイノリティを包含する芸術実践は、パブリック・アートという土台の上に成立していたことを浮き彫りにすることを目指す。それによって、1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評が持つ独自性が浮かび上がるだろう。

1. 1980年代のパブリック・アート批評

1962年から開始された連邦施設管理庁（General Services Administration, 以下GSAと表記）による「連邦政府の新設建築における美術プログラム」、及び1967年から開始された全米芸術基金（National Endowment for the Arts, 以下NEAと表記）による「アート・イン・パブリック・プレイスプログラム」によって、アメリカではパブリック・アートと呼ばれる芸術作品が各地に設置された。パブリック・アートという語は、こうした機関の助成を受けた作品に対して、1970年代頃から使用されるようになったという⁷⁾。

しかし、リチャード・セラの《傾いた弧》や1982年に設置されたマヤ・リンによるベトナム戦争戦没者慰霊碑を巡る批判、NEAの芸術支援を巡る文化戦争などを背景に、パブリック・アートは見直しを迫られることとなる。その結果生じたのが、1980年代末から90年代半ばにかけての、パブリック・アートに関する論考、書籍の相次ぐ発表であった⁸⁾。そうした論考、書籍では、1960年代以降にNEAやGSAの助成によって設置されたパブリック・アートだけではなく、アクティヴィズム的傾向を持つ実践やコミュニティ密着型の実践もまた、批評の対象となった。すなわち、この時期に、パブリック・アートを巡る言説は、行政主導の旧来的なパブリック・アートから、マイノリティやコミュニティと協働する新たなパブリック・アートへと、論じる対象を変化させたのである。

この転換を生み出した一つの要因として挙げられる《傾いた弧》は、1979年にGSAがセラに制

作を委託し、1981年にニューヨークのフェデラルプラザに設置されたパブリック・アートである。設置後まもなく、市民から「広場の利用が制限された」、「鉄錆のバリア」などと苦情が寄せられ、さらに「落書きや爆破テロの対象となる可能性が高く、今にも倒れそうな恐怖感を与える」として抗議運動が起こった。1985年には移設するか否かを問う市民の公聴会が開催され、その後作品の撤去が決定した。セラは当局を訴える裁判を起こしたものの、1989年に作品は実際に撤去された⁹⁾。この論争は、文化戦争の只中で、アメリカにおける芸術への公的支援の真価を問うものとして、大いに注目を集めたとクォンは指摘する¹⁰⁾。

しかし、『傾いた弧』論争をはじめとする複数の論争の影響により生じたと考えられるパブリック・アート批評の転換とは、いかなるものだったのか。それを明らかにするためにも、まずは1990年代のパブリック・アート批評転換以前である、1980年代の批評について確認しておこう。

この時期には、批評家のダグラス・マギル、ケイト・リンカー、ローレンス・アロウェイによって、使用価値¹¹⁾を持つパブリック・アートや、周囲の環境と調和的なパブリック・アートに対して好意的な批評が発表されている。こうした批評において、上記のパブリック・アートは主に三つの観点から解釈され、評価されていた。

第一に、使用価値を持つパブリック・アートは、場との関係性を遮断するモダニズムに対するアンチテーゼとして解釈されていた¹²⁾。マギルが引用しているように、『暗黒星の公園』(1979-84)を制作したナンシー・ホルトも同様に、「モダニズムによって、芸術は機能を奪われた。…(中略)…私たちは再び芸術における機能を取り戻そうとしている」と考えていたようである¹³⁾。したがって、使用価値を有するパブリック・アートはモダニズムによって排除されてきた社会や場、そこに住む人々との繋がりを再び取り戻す試みとして理解されていたことが確認できる。

第二に、使用価値を持つパブリック・アートや、周囲の環境と調和的なパブリック・アートは、騎馬像に代表されるような象徴的な記念碑やエンブレムとは異なるものとして評価されていた。アロ

ウェイは、ロバート・モリスの《グランドラピッツ・プロジェクト》(1974)、アラン・ソンフィストの《タイム・ランドスケープ》(1965-1978-), アテナ・タシャの《蒸気》(1975)は、記念碑というよりもむしろ、環境に対応するような作品であると指摘する。またアリス・アダムス、サイア・アーマジャニ、マリー・ミスら、家や壁、テント、丸天井、廊下、堀としての機能を有する作品もまた、建築や遊戯の感覚によるような、空間的なイマジネーションを有していると評価している¹⁴⁾。アロウェイは、当時のパブリック・アートが政治的な含意や記念碑的な性格を持たない点に着目していたのである。リンカーも同様に、1981年の『アートフォーラム』において、パブリック・アートがこれまで、記念碑やエンブレムとして機能してきたとした上で¹⁵⁾、そうではないパブリック・アートのあり方として、上記のようなパブリック・アートを評価した。

第三に、上記のパブリック・アートは、「知覚」を喚起するものとして評価されていた。リンカーの言説を引用しよう。

もし市民空間が歴史的に、集団を束ね、一つに統合するようなコミュニティの力を働かせてきたとすれば、多くの彫刻家は今、より近い過去の知識を知らせるような、明示的で、注目を集めるエンブレムに反感を抱いている。広場に存在する作品は、再び、〔著者註：観客の〕反応を引き起こす事例を提供している。全体的な空間を使用するために、あるいは空間的な知覚によって観客を再び取り込むために、様々な要素を配置することが、主目的として現れているのである。¹⁶⁾

彼女はこのように語り、ロバート・モリスの《グランドラピッツ・プロジェクト》や、ホルトの《暗黒星の公園》を挙げ、知覚体験を観客に与えるようなパブリック・アートのあり方を評価している。すなわち当時の批評家らは、パブリック・アートを「知覚」や空間における配置といった観点から評価していたのである。

付言すると、使用価値を持つパブリック・アー

トもまた、多くの場合、知覚や空間の物質的=身体的 (physical) 性質に関心のある芸術家によって制作されていた。例として挙げられるのが、《グランドラピッズ・プロジェクト》を制作したモリス、《暗黒星の公園》を制作したホルト、ストリートファニチャーで有名なスコット・バートンである。こうした作品を制作した芸術家らは、通路や公園、イスとして作品が使用されることによって、上述したような知覚体験が得られると考えていた。

以上の点から、1980年代において、パブリック・アートはモダニズムによって奪われた社会との繋がりを回復しつつ、それ以前のパブリック・アートにみられるような社会的、政治的象徴性とは異なる形で、社会と関係する芸術として評価されていたといえるだろう。そしてそうした作品は、「知覚」を喚起する芸術体験を提供するものでもあった。

こうした、1980年代の批評が評価した作品群は、1990年代にパブリック・アート批評の転換を引き起こした《傾いた弧》や、ベトナム戦争戦没者慰霊碑と共通の特徴を有している。

セラは、ポストミニマリズムの芸術家として知られる。彼の屋外作品はロザリンド・クラウスがモーリス・メルロ=ポンティと関連付けたように、地勢や観客の知覚との関係を踏まえた上で制作されている。《傾いた弧》についても、セラは以下のように語っている。

フェデラルプラザのためのプロジェクトに取り組み始めた際に、私はその場所の広範囲に渡る調査を行った。広場は基本的に、街路から建物に通じ抜けるための通行の場としてしか使われていなかった。それゆえ、《傾いた弧》は広場を歩いて渡る人々のために、すなわち動く観察者のために作られた。《傾いた弧》は、知覚的かつコンセプチュアルに、広場全体との関係を強化するであろう対話に、公衆を誘い込むよう構成されていたのである。¹⁷⁾

このようにセラの作品は、広場を日常的に使用す

る人々と、知覚的かつコンセプチュアルに関わるものであった。こうしたサイト・スペシフィックなセラの彫刻の特性を踏まえるならば、《傾いた弧》の撤去に対して「作品を撤去することは作品を破壊することだ」と主張することで抗議したセラの真意が理解されるだろう。セラにとって場は、作品の形態やそれを経験する人々の知覚を左右する重要な要素だったのである。

ベトナム戦争戦没者慰霊碑も同様である。この記念碑は、黒のみかげ石で作られた二枚の壁が125度の角度で接合しており、全長約150メートル、中央接合部分の高さは3メートルに及ぶ。壁面にはベトナム戦争で命を落とした約5万人の男女の名前が、死亡した日時順に刻まれている。この慰霊碑は、「傾斜面を利用して地面を掘り下げたところに建てられているために、地表よりも低い所に位置している」¹⁸⁾。そのため、工藤安代は以下のように指摘している。

ベトナム・メモリアルの中真中に辿り着くためには、人は登るのではなく下っていかねばならない。さらに、メモリアルは遠方からは見ることができない。メモリアルまでの距離を歩くこととその空間に入るために下がっていくのに時間がかかる。¹⁹⁾

すなわち、ベトナム戦争慰霊記念碑は、地表から下っていくという行為を伴って経験される記念碑なのである。

このように、《傾いた弧》やベトナム戦争慰霊記念碑は、作品が置かれる場の地勢や、人々の知覚との関係を踏まえた上で制作されたものといえるだろう。1980年代以降に問題となった両作品は、NEAやGSAが助成してきた他のパブリック・アートと、知覚や場との関係性を探求するという点で、同様の傾向を有していたのである。

2. 1980年代末から90年代半ばまでに おけるパブリック・アート批評

本節では、1980年代末から90年代半ばまでに
おけるパブリック・アート批評の概要を、時系列

に沿って確認していく²⁰⁾。本稿がこの動向の起点に位置付けるのは、1988年に『オクトーバー』誌上で発表された、ロザリン・ドイチェ「不均衡な開発」である。これは1996年に出版される著書『立ち退き』に、『傾いた弧』論などとともに入録されることとなる²¹⁾。ドイチェのこの論考は、ニューヨークにおける低所得者層やホームレスが、都市開発とそれに伴う地価上昇のため、立ち退きや移動を余儀なくされている実態を暴くものであった。彼女は1980年代当時のパブリック・アートがこのような状況に無自覚であるばかりか、それに加担する形で設置されていることを批判し、ホームレス問題に言及する作品を制作したクシシュトフ・ヴォディチコを評価していく。扱われている作品は限定的であるものの、旧来的なパブリック・アートではなく、都市空間でのアクティヴィズム的なパブリック・アートを評価するというドイチェの態度は、本稿が論じるパブリック・アート批評の転換を表すものである。

続く1989年には、アーリーン・レイヴンが『公的関心における芸術』を上梓する。この書籍が、パブリック・アートの問い直しを掲げた最初のアンソロジーである。本書冒頭に、本稿が論じる転換の様相が簡潔に描写されている。

1980年代における新たな形式——ストリート・アート、ゲリラ・シアター、ビデオ、ページ・アート、広告板、抗議活動とデモンストレーション、オーラル・ヒストリー、ダンス、環境、ポスター、壁画、絵画、そして彫刻といったほど様々に——の爆発的増加は、現代におけるパブリック・アートの様相をラディカルに変容させた。本書は、こうした公的な芸術表現の最も新しい形式と、それらが提起した批評的問題に捧げられている。²²⁾

また「新たなパブリック・アートにとっての源泉は——資金源でさえ——標準的な定義の外側に位置する」²³⁾とする記述からも、パブリック・アートのオルタナティヴを探求する姿勢がうかがえる。この著作で取り上げられているのは、1970

年代からカリフォルニアの地域住民と協働する作品を制作し、ジェンダーや老いを主題としてきたスザンヌ・レイシーや、ブロンクスを生徒たちとの協同的な教育活動を作品としたティム・ロリンズ+K.O.S.など、コミュニティとの協働やアクティヴィズムに意欲的な芸術家らの実践である。

続いて、1992年には、W.J.T. ミッチェル、ハリエット・セニエが書籍を出版している²⁴⁾。ミッチェルによる書籍は、スカルプチャー・シカゴによる1989年8月のシンポジウムをもとに編纂されたものである。レイヴンによる書籍の影響を受けたこの著作は、バーバラ・クルーガーへのインタビューやACT UP、ジュディス・バカを紹介する論考など、アメリカ国内の事例を検討するものだけでなく、ドイツにおける記念碑の問題に関する論考なども収録されている。セニエによる書籍は、NEAによる芸術支援に対する激しい批判への応答として書かれたものであり、NEAやGSAによる旧来的なパブリック・アートの歴史を辿ることを主眼とするという意味において、本稿が扱う著作の中ではやや例外的である。しかし、芸術家らが「貧困、エイズ、そして現在も継続している様々な差別の形式といった差し迫った問題」²⁵⁾に取り組んでいる点に言及していることから、セニエもまた、他の批評と同様の問題意識を持っていたと考えられるだろう。

1995年になると、エリカ・ドスによる著作『スピリット・ボールとフライング・ピッグ』²⁶⁾、そして何よりも、「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」という語で新たなパブリック・アートを定義した、スザンヌ・レイシーによる『マッピング・ザ・テライン』が上梓される²⁷⁾。ドスの著作はバーバラ・クルーガーによる壁画やアンドルー・レイチェスター《シンシナティ・ゲートウェイ》(1988)など、議論を巻き起こしたパブリック・アートを考察対象としていた。レイシーは、『マッピング・ザ・テライン』において、協同の方法論に関心を持つ実践を「ニュー・ジャンル・パブリック・アート」という概念でまとめ上げた。

以上、1980年代末から90年代半ばにかけて発表された主要な文献の概要を確認してきた。これ

ら批評が扱う作品を一様に定義するならば、いずれも芸術実践が展開される場、あるいはそれに参加する人々の社会的、政治的コンテクストに目を向けたものであるといえるだろう。

この時期のパブリック・アート批評の特性を理解するために、1995年以降の動向についても触れておきたい。1995年までの論考がパブリック・アートを中心としていたのに対し、1990年代後半以降になると、批評家や美術史家はアクティヴィスト・アートやコミュニティ密着型の芸術など、別の用語でこれらの実践を呼び表すようになる²⁸⁾。したがって、1988年から95年にかけては、アクティヴィズムやコミュニティへの関心を示す新たな芸術形式を、パブリック・アートという語で批評が呼び表した特異な時期なのである。

パブリック・アートからアクティヴィスト・アート、あるいはコミュニティ密着型芸術へという語の変容からは、パブリックからアクティヴィズム、あるいはコミュニティへという関心の推移が読み取れる。だとすれば、1980年代末から90年代半ばの批評が「パブリック・アート」の再考を引き受けたのは、やはり芸術の「パブリック」な性質に注目が集まっていたためであると考えられるだろう。例えばセニエの著書は、以下のような問題意識に基づいている。

民主社会におけるパブリック・アートに特有の問題は、その定義から始まる。どのようにすれば、パブリック（民主的）と芸術（エリート主義者）の双方であるものとなりうるのか？ 公衆とは誰を指すのか？ さらに言えば、今日の芸術や彫刻は何と定義されるのか？ それをパブリックにさせるものは何なのか——その本質か、パトロンか、それとも場所なのか？²⁹⁾

以上のようにセニエは、パブリック・アートを「パブリック」たらしめる要因を問おうとする。同様に、ミッチェルもまた、「芸術、あるいは他の何かにとって、何が『パブリック』なのか？」という問いを著作で投げかけている³⁰⁾。

以上から、1980年代末から90年代半ばにかけ

てのパブリック・アート批評が、いずれも「パブリック・アート」、更には言えば「パブリック」を問い直すものであったことが明らかになっただろう。次節では、「パブリック」を巡る問いに対して、明確な答えを提示した二人の美術史家、ドイチュとドスの議論に着目し、考察を行う。

3. サイト・スペシフィシティへの批判

本節では、ロザリン・ドイチュとエリカ・ドスの議論を考察する。そのためにはまず、《傾いた弧》をはじめとする、知覚や場との関係性を探求したパブリック・アートに対する両者の評価を確認しなければならない。

はじめに、ドイチュによる《傾いた弧》に対する評価について考察していこう。彼女は、《傾いた弧》だけでなく、この作品について書かれた批評についても論じている。ドイチュが対象とするのは、ダグラス・クリンプとロザリンド・クラウスの《傾いた弧》論であると考えられる。まず、クリンプの論には肯定的な立場をとりつつ、以下のように記述している。

あるいは、ダグラス・クリンプが主張するように、《傾いた弧》をラディカル化されたサイト・スペシフィシティの事例とすると、作品は広場の見せかけの一貫性を破壊することによって、隠喩的に国家的権力の空間的現れを引き裂いたと考えられる。クリンプはそれほど理論的に主張していないが、《傾いた弧》はブルジョワ社会における疎外の状況もまた、明らかにしているのかもしれない。³¹⁾

クリンプは、《傾いた弧》について記した論考「セラの公共彫刻——サイト・スペシフィシティを再定義する」において、フェデラルプラザが連邦政府の官僚機構が入居する庁舎や合衆国国際貿易裁判所などが集中するエリアのオープンスペースであったことを指摘し、国家権力の中核に置かれた作品であったことを明らかにしている。また、セラの作品は、社会を円滑に機能させるための政治的合意が、国家の規制への同意のもとに成立し

ているという「社会的状況の真実」を暴くものであったという³²⁾。このような政治的一貫性を持つ広場に《傾いた弧》が裂け目を入れたと考えるクリンプの解釈を、ドイチュェは、自身の主張である、都市空間における疎外と結びつけることによって擁護している。

一方で、ドイチュェが批判するのは、クラウスに代表されるような現象学的解釈である。クラウスは、先述したクリンプの論考が掲載されたセラの展覧会カタログに、「リチャード・セラの彫刻」と題した論考を寄せている。そこでクラウスは、《傾いた弧》の政治性を主張するクリンプとは対照的に、以下のように述べている。

にもかかわらず、それ[著者註：《傾いた弧》]は抽象的なままである。場のスペシフィシティというものは、作品の主題ではなく、—— 目的地に向かう鑑賞者の身体の動きとの関連における —— 作品のメディアムである。³³⁾

こうしたクラウスの解釈を、ドイチュェは「街の社会物質的状況の外部に空間の主體的経験を位置づける」³⁴⁾、現象学的な解釈として批判する。というのも、そのような解釈では、《傾いた弧》は、社会的な機能から切り離された空間を美的に使用するものとなるからだ。ドイチュェにとってそれは、《傾いた弧》を批判し、撤去を求める人々と同様に、新たなイデオロギーを代補しているにすぎないものとなる。なぜなら現象学的な解釈は、町の社会的状況に関わらない作品の記述に終始することで、空間における使用者間の差異や、環境の意味合いを生産する使用者の役割を結果的に無視しているからである。そのように芸術作品を捉えた場合、低所得者層やホームレスといった社会的弱者がその空間の使用から疎外されている状況を、我々は捉え損ねる可能性がある³⁵⁾。このようにして彼女は、現象学的解釈によって擁護される、社会的状況から切り離された美的な経験は、特定の階層の人間にしか許されないものであると批判する。現象学的解釈は、そこから排除される人々を見逃す危険を孕んでいるのである。

ここでドイチュェが批判する、「街の社会的物質的状況の外部に空間の主體的経験を位置づける」現象学的な解釈は、1980年代に評価された、知覚や場との関係性を探求したパブリック・アートにも当てはまるものだろう。というのも、本稿が挙げたモリス、ホルト、セラなどの芸術家は、しばしばモーリス・メルロ＝ポンティの現象学と結びつけて解釈されてきたからだ³⁶⁾。したがってドイチュェの批判は、1970年代から80年代にかけてのパブリック・アート作品、批評全体に敷衍されるものでもある。

更にドイチュェは、《傾いた弧》に関して、以下のようにも述べている。

芸術と都市空間の双方を脱フェティッシュ化することを試みるというパブリック・アートのもっともラディカルなきざしの一つは、町の組織化への社会的抵抗の別の形式とある芸術を受け入れる空間に対する彼らの美的抵抗を、芸術家と批評家が関連付けることである。そのようにして一歩進むことは、幾人かの現実主義者、あるいは「アクティヴィスト」の位置が暗示するように、芸術が政治的実践としてのそのスペシフィシティを放棄することを意味するわけではない。…(中略)…例えば、幾人かの批評家がそうするように、リチャード・セラの《傾いた弧》(1981)のような作品が、彫刻の場としての空間を再定義するために街に介入することを、サイト・スペシフィシティと言うだけで支持することは不十分である。介入の重要性は、どのようにして芸術がプロセスの中で再定義されるのかという点にもかかっている。《傾いた弧》は批評的な美的論争点と批評的な都市問題の間で保持されてきた、引き裂かれの兆候となる、スペシフィシティと一般化(generalization)の結合を表したものであった。というのも《傾いた弧》は、町を再定義するという賭金に取り組んでいないからである。³⁷⁾

《傾いた弧》は美的論点である「スペシフィシティ」と、都市問題の領域における「一般化」を

結合させるがゆえに、「町の再定義という賭金に取り組んでいない」という。美学的論点である「スペシフィシティ」とは、セラをはじめとするポストミニマリズムの芸術家やアースワークの芸術家らによって探求された現象学的、あるいは経験的な場の理解としての「サイト・スペシフィシティ」という概念を指すと考えられるだろう³⁸⁾。

これに対し、ドイチェは、社会的抵抗の空間と美学的抵抗を関連付けることを推進することによって、これまで芸術の文脈で用いられてきた「スペシフィシティ」の概念を政治的に理解するよう提案している。その提案を実現するのが、ホームレスと協同で制作されたヴォディチコ《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)であろう。この点に鑑みるならば、ここで言われている「町の再定義」とは、町に潜む政治的不均衡を暴き、低所得者層やホームレスなどの疎外された人々の存在を可視化することを指すと考えられる。実際、ヴォディチコ自身もまた、様々な政策や取り締まりによって都市空間から排除されているホームレスの「合法的な立場を創出する」ために、《ホームレス・ヴィークル》を制作したと語っている³⁹⁾。

それゆえドイチェは、サイト・スペシフィシティという概念によって表面上「一般化」された都市空間を対象とするのではなく、一般の人々といったときに排除される、特異な政治的集団に目を向けることによって、マイノリティを包含するような町の再定義を行う必要があると主張する。ここでは、都市空間自体が包含する「スペシフィシティ」が、「一般化」された都市空間と結びつく美術史的「スペシフィシティ」のアンチテーゼとしての役割を獲得しているのである。

ドスの議論にも、同様の論理が確認できる。彼女は、1995年の書籍に先だって発表した論文の中で、《傾いた弧》とベトナム戦争戦没者慰霊碑を、論争を引き起こした例として理解し、両者の作品を「一般的 (generic) でスペシフィックではない (nonspecific)」⁴⁰⁾と定義している。美術史上サイト・スペシフィシティの代名詞であるセラの作品を「スペシフィックではない」と明言することによって、ドスはドイチェと同様の結論に至る。ドスによると、リンやセラの彫刻は「包括的

な大衆として構成された観衆に向けられた」ものであるために「一般的」なのだという。すなわちドスは、《傾いた弧》やベトナム戦争慰霊記念碑は、一般的な公衆を対象としているために、特異な集団を対象としていないと批判しているのである。

ドスの主張は、クリストとジャンヌ=クロードによる《傘》(1991)に対する批判を参照することで、より明瞭になる。彼女は、ネイティヴ・アメリカンの歴史について、《傘》と、彼女が評価するアンドルー・レイチェスター《シンシナティ・ゲートウェイ》は「完全に対照的である」⁴¹⁾と語っている。ドスは、《傘》が設置されたカリフォルニアの峡谷が、19世紀後半にカリフォルニアのネイティヴ・アメリカンが検査され、収監された地フォートテジョンの近郊であったことを指摘しながらも、そうした歴史について、これまで触れられることはほとんどなかったと批判する⁴²⁾。

これに対し、オハイオ州シンシナティのダウントウン近郊に建設されたレクリエーション施設、「200周年コモنز」の彫刻的なエントランスとして制作された《シンシナティ・ゲートウェイ》はネイティヴ・アメリカンの歴史を作品に反映させているという。「シンシナティの多様な歴史を参照」した要素として、《シンシナティ・ゲートウェイ》は、ネイティヴ・アメリカンの歴史的イメージを作品化したと彼女は評価する。例えば、この作品の全体の構造は、「巨大な土の山」となっており、これはアデナ文化やホープウェル文化における形象墳や土壘を模したものであるという。また擁壁のデザインはネイティヴ・アメリカンの陶器やテキスタイルのデザインから、マスクは墳丘建設者の出土品から、階段のデザインは、サーベンド・マウンドと呼ばれる形象墳から採られている⁴³⁾。ドスによると、こうした歴史の形象化はシンシナティの人々にとっての歴史観を、アングロの入植以前にも拡張しようとした試みであったという⁴⁴⁾。ドスが行ったインタビューの中で、レイチェスターもまた、「河岸地域における現実の社会的、文化的ルーツを思い起こすことによって、視野の狭い歴史を拡張した」と語っている⁴⁵⁾。

以上、《傘》と《シンシナティ・ゲートウェイ》との対比についての検討を通して、ドスが「特異な観衆」として想定しているのは、ネイティブ・アメリカンに代表されるような、マイノリティとして規定される社会集団であることが明らかになっただろう。クリストとジャンヌ＝クロードの作品同様、セラヤリンの抽象彫刻もまた、このようにマイノリティという視点を欠いた、見かけ上の一般的な大衆に向けられている点を、ドスは批判しているのである。

ドイチェとドスの議論は、知覚や場との関係性を探求した芸術家によって担われてきた旧来型のパブリック・アートから、場の社会的、政治的コンテクストを表象するニュー・ジャンル・パブリック・アートへと論じる対象を移行させるための論理を明らかにするものであった。ドイチェの論では、旧来型のパブリック・アートにおける現象学的解釈、すなわち知覚によって場との関係性を認める解釈が、公共空間に潜む政治的不均衡を覆い隠すように機能する点が批判されていた。更に彼女は、セラの作品におけるサイト・スペシフィシティが、都市における「一般化」と結びつくことによって、町を再定義する——すなわち公共空間から排除されているマイノリティの存在を可視化する——という問題を回避したと指摘する。同様の意識はドスにも見られる。彼女も同様に、美術史において使用されてきたサイト・スペシフィシティが、一般的で包括的な人々を指してきたことを批判し、そこから排除されてきた、マイノリティへと目を向ける必要性を主張した。以上から、1980年代末から90年代半ばまでのパブリック・アート批評は、現象学的解釈によるサイト・スペシフィシティが含意する一般の性質を批判することで、旧来的なパブリック・アートを棄却する代わりに、これまで覆い隠されてきたマイノリティの存在や文化、歴史を可視化するパブリック・アートを評価するという方向に舵を切ったと結論づけられるだろう。

結 論

本稿では、アメリカのパブリック・アート批評

の考察を進めることによって、この時期のパブリック・アート批評が、「パブリック」の問い直しを主眼としてきたことを明らかにした。「パブリック」の問い直しとは、これまで可視化されてこなかったマイノリティを考慮に入れた公共空間を再構成するというものであった。すなわち、それは、「公衆」の中にマイノリティを参入させ、そうした人々に「公共空間」を割り当てることを意味する。

この問い直しの動きは、本稿が確認してきた通り、《傾いた弧》をはじめとする、知覚や空間と鑑賞者の現象学的な関係を探求する1970年代から80年代のパブリック・アートに対する疑念によって生じたものであった。それゆえに、逆説的ではあるが、1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評は、旧来的なパブリック・アートの存在の上に成立したのもあるともいえる。

先行研究では、1980年代末から1990年代半ばのパブリック・アート批評は、コミュニティ密着型の芸術への関心を高める要因を生み出したものとして理解されてきた。しかし、本稿での考察によって、むしろ、当時の批評は、《傾いた弧》をはじめとする複数の論争を契機として、パブリック・アートのパブリック的性質について問い直していたことが明らかになっただろう。この時期のパブリック・アート批評は、現象学的な作品解釈から社会的、政治的文脈からの作品解釈へと、批評の傾向を転換させる役割を担ったという意味において、確かにSEAへと繋がる礎を築いた。しかし一方で、当時のパブリック・アート批評は、今日注目が集まっているコミュニティという観点ではなく、パブリックという観点から、その転換を推進していた。したがって、1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評は、今日のSEA研究へと繋がる先駆的位置づけを持ちながらも、その枠組みに留まらない、独自性を有していたと考えられるのである。

※本稿は令和4年度 上廣倫理財団研究助成による成果の一部です。

注

- 1) 星野太が指摘する通り、ソーシャリー・エンゲージド・アートという語は安定した呼称ではなく、論者によって様々な語が用いられている。本稿では便宜上、こうした実践の総称としてソーシャリー・エンゲージド・アートという語を用いることとする。星野太「現代美術の「パフォーマンス的転回」(1)——「社会的転回」の時代の芸術作品」『金沢美術工芸大学紀要』六一号、一〇四—一〇六頁、二〇一七年。
- 2) Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, 2013, pp. 1-50. アート & ソサイエティ研究センター SEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐる』フィルムアート社、二〇一八年、十三—七八頁。
- 3) Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2013 [2004], pp. 128-129. 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、一六六—一六八頁。
- 4) Kester, *ibid.*, pp. 128-129.
- 5) クォンは、本稿がソーシャリー・エンゲージド・アートと呼称する実践を「コミュニティ密着型アート」と呼んでいる。Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, 2002.
- 6) *Ibid.*, p. 82.
- 7) 秋葉美知子「全米芸術基金 Art in Public Places プログラムの変遷に見るパブリック・アート概念の拡張——カルダーから Culture in Action まで」『文化経済学』第五巻、第三号、二〇〇七年、十九頁。
- 8) Rosalyn Deutsche, "Uneven Development: Public Art in New York City," 1988, reprinted in Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, 1996, pp. 49-107. を皮切りに、1995 年まで、以下の書籍、論文が上梓された。Arlene Raven ed., *Art in the Public Interest*, UMI Research Press, 1989. W. J. T. Mitchell ed., *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, 1992. Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, Oxford University Press, 1992. Senie and Sally Webster eds., *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, IconEditions, 1992. Eleanor Heartney, "The Dematerialization of Public Art," *Sculpture*, March-April 1993, pp. 44-49. Erika Doss, *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, 1995. Suzanne Lacy ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1995.
- 9) 井口壽乃、田中正之、村上博哉著『西洋美術の歴史 8 20 世紀——越境する現代美術』中央公論新社、二〇一七年、四七六-四七七頁。
- 10) Kwon, *op.cit.*, p. 80.
- 11) リンカーによると、ここで「使用価値」と呼ばれる作品には、ストリートファニチャーや階段、公園など、直接的に機能的な作品や、土地再生プロジェクトなど、その地域の経済-美学に関わる作品が含まれるという。Kate Linker, "Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise," *Artforum*, March, 1981, p. 66.
- 12) *Ibid.*, p. 70. Douglas C. McGill, "Sculpture Goes Public," *New York Times Magazine*, April 27, 1986, Section 6, p. 42.
- 13) McGill, *ibid.*
- 14) Lawrence Alloway, "Problems of Iconography and Style," 1980, reprinted in Richard Kalina ed., *Imagining the Present: Context, Content, and the Role of the Critic*, Routledge, 2006, p. 255.
- 15) Linker *op.cit.*, pp. 64-65.
- 16) *Ibid.*, p. 73.
- 17) "'Tilted Arc' Hearing," *Artforum*, Vol. 23, No. 10, Summer, 1985, p. 99.
- 18) マリタ・スターケン『アメリカという記憶——ベトナム戦争、エイズ、記念碑的表象』岩崎稔、杉山茂、千田有紀、高橋明史、平山陽洋訳、未來社、二〇〇四年、八九頁。
- 19) 工藤「現代パブリックアートにおけるメモリアル論の論争点——マヤ・リンによるベトナム・ベテランズ・メモリアルとレイチェル・ホワイトリードによるホロコースト・メモリアルの比較検証」『環境芸術』一卷、二〇〇一年、七頁。
- 20) この時期に上梓された書籍はアンソロジーも多く、書籍の傾向を一面的に語ることはできない。しかし、各編者によって書かれたイントロダクションは、書籍全体の方向性を示している場合が多い。それゆえ、本稿ではこのイントロダクションを主な参照点とする。
- 21) Deutsche, *op.cit.*
- 22) Raven ed., *op.cit.*, p. 1.
- 23) *Ibid.*, p. 15.
- 24) Mitchell ed., *op.cit.* Senie, *op.cit.*
- 25) Senie, *ibid.*, p. 234.
- 26) Doss, *op.cit.*
- 27) Lacy, ed., *op.cit.*
- 28) Nina Felshin, ed., *But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, 1995. Kwon, *op.cit.*
- 29) Senie., *op.cit.*, p. 3.
- 30) Mitchell ed., *op.cit.*, p. 2.
- 31) Deutsche, *op.cit.*, p. 62.
- 32) Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity," Rosalind E. Krauss ed., *Richard Serra: Sculpture*, exh. cat., Museum of Modern Art, 1986, pp. 52-55.
- 33) Krauss, "Richard Serra Sculpture," *ibid.*, p. 37.
- 34) Deutsche, *op.cit.*, p. 63.
- 35) Deutsche, *op.cit.*, pp. 62-63.
- 36) クラウスは、セラの作品を解明する際に、モーリス・メルロー=ポンティ『知覚の現象学』が有効

- に機能すると記述している。 Krauss, *op.cit.*, p. 38.
- 37) Deutsche, *op.cit.*, pp. 61-62.
- 38) Kwon, *op.cit.*, p. 3. クォンによると、1960年代後半に提唱された初期の「サイト・スペシフィシティ」概念は、サイズ、スケール、テクスチャ、そして壁、天井、部屋の寸法といった、場の実在する物理的／物質的条件を指していたという。
- 39) Krzysztof Wodiczko, "Homeless Vehicle Project with David Lurie," 1988, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, MIT Press, 1999, pp. 79-84. 広島市現代美術館学芸課編『クシュシトフ・ウディチコ展：第四回ヒロシマ賞受賞記念』広島市現代美術館、一九九九年、九三-九六頁。
- 40) Doss, "Raising Community Consciousness with Public Art: Contrasting Projects by Judy Baca and Andrew Leicester," *American Art*, Vol. 6, No. 1 (Winter, 1992), p. 63.
- 41) Id., *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, p. 223.
- 42) *Ibid.*
- 43) *Ibid.*, pp. 205-207.
- 44) *Ibid.*, p. 208.
- 45) *Ibid.*

Rethinking the Public: The Public Art Criticisms from the late 1980s to the mid 1990s

Risa MATSUMOTO

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This essay analyzes public art criticisms from the late 1980s to the mid 1990s and explains why they took a "social turn." Since the 1960s, the National Endowment for the Arts and the General Services Administration have constructed public art. However, because of the controversies surrounding *Tilted Arc* by Richard Serra and Vietnam Veterans Memorial by Maya Lin, as well as the Culture Wars regarding the National Endowment for the Arts grant, many critics reevaluated their positions and published public art (criticisms from the late 1980s to the mid 1990s).

This essay begins with the studies of public art criticisms in the 1980s and describes how they centered on the type of public art that related to the physical experience of viewers, such as *Tilted Arc* and Vietnam Veterans Memorial. However, because of the controversies surrounding public art, the criticisms took on a new tone, as they felt compelled to redefine "public." Particularly, public art critics, Rosalyn Deutsche and Erika Doss, observed that public art that relates to the physical experience of the viewer alienates various minorities from their "viewer." Therefore, they reconstruct "public" to include minorities in their criticisms. Thus, the social turn in public art was caused by the reconsideration of "public" by the critics of public art.