

松本理沙著 1970年代から90年代のアメリカにおけるパブリック・アート研究

——批評と作品の分析を通して 要約

本博士論文は、1970年代から90年代のパブリック・アートの美術史上の位置づけ、及びその独自性を明らかにするものである。先行研究において、アメリカのパブリック・アートやそれについて論じた1980年代末から90年代半ばにかけての批評は、今日隆盛するコミュニティ密着型アートの先駆けとして理解されてきた。しかし、そのような見方に適合しない批評や作品もまた存在する。この点について考察するため、本博士論文では、1980年代末から90年代半ばにかけて相次いで上梓されたパブリック・アート批評と、その批評が論じた六作品の分析を行った。

第一章では、パブリック・アート批評の分析を行った。まず、1980年代のパブリック・アート批評が、その後上梓される1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評とは異なり、現象学的な性質を持つパブリック・アートを評価していたことを明らかにした。続いて、1980年代末から90年代半ばにかけてのパブリック・アート批評の概要を確認し、「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詳らかにした。さらに、ロザリン・ドイチェとエリカ・ドスの批評を重点的に取り上げることで、《傾いた弧》やベトナム戦争戦没者慰霊碑を現象学的なレベルで解釈することへの批判の上に、「パブリック」の問い直しが成立していたことを示した。現象学的な解釈では見落とされてしまうマイノリティを、いかに包摂した公共空間や公衆を再構成するのかという点こそが、ドイチェやドスにとって重要だったのである。

第二章では、ミシガン州グランドラピッズに設置されたアースワーク《グランドラピッズ・プロジェクト》について検討した。グランドラピッズは、1970年時点で人口のほとんどを白人が占める都市であった。《グランドラピッズ・プロジェクト》は、1980年代の批評では現象学的な観点から、1980年代末から90年代半ばにかけての批評では土地再生プロジェクトとして評価されてきた。これを念頭においた上で、まずは立案から建設までの過程を再構築した。続いて、モリスの造形思想を手がかりに、《グランドラピッズ・プロジェクト》を考察することにより、この作品が現象学的な身体体験を喚起するものであることを明らかにした。この身体体験は、モリスにとって平面性と対置されるものである。しかしモリスは、本作品においてこの平面性を棄却しているわけではない。むしろ《グランドラピッズ・プロジェクト》は、上空から眺められるXの平面性と空間的体験の両面を有するものであることから、西洋的二元論を脱するものとして理解されていた。このモリスによる「調停」の思想は、自然と人々の行為の二項に対しても適応可能な概念であった。

グランドラピッズの住民が容易に訪れることのできる公共空間に設置されている《グランドラピッズ・プロジェクト》は、モリスの造形思想を踏まえると、平面性＝精神世界に閉じこもることを許容しないその巨大なスケールゆえに、作品と観者が多様な関係を結ぶことから、「パブリック」な性質を持っていると考えられる。以上のように、1980年代の批評

が論じた通り、《グランドラピッズ・プロジェクト》は、現象学的な身体体験を喚起するものであったといえるだろう。

第三章では、バージニア州アーリントン郡ロスリンに建設され、公園やモニュメントとしても利用される《暗黒星の公園》について考察を行った。《暗黒星の公園》は、1980年代の批評では現象学的な観点から評価されてきたが、1980年代末から90年代半ばにかけての批評では公園やモニュメントとしての機能をもとに評価されてきた。以上を念頭に置き、まずは建設経緯を明らかにすることで、本作品がロスリンの都市再開発と連動したものであったことを指摘した。公民権運動の混乱とインナー・シティからの「ホワイト・フライト」によって急速に発展したロスリンでは、1960年代から70年代初頭にかけて数多くのオフィスタワーが建設され、同時期に駅周辺エリアの再開発事業が開始される。《暗黒星の公園》はこの再開発事業の一環であった。ホルトは、このような都市開発を非人間的なものとして捉え、《暗黒星の公園》はその中で人間的な場の創出に寄与する必要があると感じていた。《暗黒星の公園》では、身体の移動によって変容する現象学的な視覚体験が創出されるようオブジェや通路などが配置されていたことから、ホルトが非人間的な都市開発への抵抗として提供したのは、現象学的な視覚的体験であったと考えられる。

続いて、《暗黒星の公園》におけるモニュメントとしての機能について考察した。本作品はウィリアム・ヘンリー・ロスが後にロスリンとなる地を買収した1860年8月1日を祝するため、毎年8月1日には、作品を構成するオブジェと影が重なる仕組みが施されている。そのため8月1日になると、地域住民はこの公園に集まり、影が重なる瞬間を見届けようとするが、影の動きは非常に緩慢で、影の動きや影が重なった瞬間を判別することは困難である。そのため、本作品は、地域住民に影を見つめさせることで、人間中心的な時間感覚を手放し、太陽が進行する時間へと誘う効果を持つ。ホルトにとってのパブリック・アートとは、人間的な時間感覚を越えた時間を体験する場なのである。

以上の考察によって、まずは、1980年代の批評が語ってきたことが、《グランドラピッズ・プロジェクト》や《暗黒星の公園》の在り方と相違がないことが確認できた。モリスやホルトによる「パブリック」概念は、基本的には現象学的な次元のものであったと考えられる。しかし、1980年代末から90年代半ばにかけての批評が重視した社会的な評価軸でみると、両作品は未だ不十分な部分が多い。それは、結果的に両者の作品が、白人が大部分を占める地域に建設されており、必然的に、彼／彼女らが提供する現象学的な体験は、白人によって享受されていたこととも無関係ではないだろう。それゆえに、ドイチェやドスが展開した現象学的なパブリック・アートに対する批判は、両者の作品にも適用されうると結論付けられる。

第四章では、カリフォルニア州ロサンゼルスにある、中産階級や上流中産階級が住むエリア、バンナイズに設置された《ロサンゼルスの大壁》を取り上げた。まず、本作品が1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評、特にドスの論において、コミュニティ密着型パブリック・アートの代表格として扱われていたことを確認した。続いて、制作経緯

やバカの言説を辿ることで、彼女がチカーノ／ナ権利運動を念頭に置き、権力構造にラティーノを参入させるための予備的な場を創出するためにチカーノ壁画という媒体を選択したことが明らかになった。そのようなチカーノ壁画としての特性は、制作方法にも表れている。1976年の段階では存在していた様式面での人種的、民族的多様性が、ダビッド・シケイロスの工房でのワークショップを経て失われ、バカの強力なリーダーシップによってまとめられたチカーノ壁画へと変容したのである。こうしたリーダーシップは、女性であるバカが置かれていた当時の不当な状況を表すものであった。このようにチカーノ壁画となった《ロサンゼルスの大壁》は、グラフィティとの差別化を図る意図も持っていた。というのも、《ロサンゼルスの大壁》はチカーノ壁画であることから、アフリカ系アメリカ人やチカーノ／ナによるグラフィティによる負のイメージを払拭し、健全なイメージを与えることが可能であるからだ。それによってこの壁画は、中産階級や上流中産階級が住むエリアに設置されうるものとなるのである。

第五章では、1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評では、コミュニティやアクティヴィズムの観点から評価されていたグループ・マテリアルの二作品を取り上げた。第五章前半では、グループ・マテリアルが、ニューヨーク州ニューヨークのラティーノ・コミュニティが住むエリアにギャラリーを構えていた時期の展覧会について考察した。特に、ラティーノ・コミュニティの住民の持ち物を展示する展覧会「人々の選択」を取り上げた。この展覧会では、あらゆる住民の持ち物がラティーノ・コミュニティの文化表象へと回収される危険を持つ。こうした問題は他のコミュニティ密着型アートやアクティヴィズムとしてのパブリック・アートにも共通するものであった。

第五章前半では、第四章から引き続き、コミュニティ密着型のパブリック・アートについて検討した。バカは、コミュニティという語を人種による居住区という以上の意味を持つ語としては使用していなかった。加えて、彼女はコミュニティというよりも、マジョリティによって形成されている権力構造に、チカーノ／ナ・コミュニティを参与させることに関心を持っていた。そのため、《ロサンゼルスの大壁》における公的な領域とは、様々なコミュニティが共存する場として理解できるといえるだろう。

一方で、グループ・マテリアルによる「人々の選択」では、ラティーノ・コミュニティとの協働に力を置いていた。ここで問題となるのは、グループ・マテリアルの活動において、ラティーノ・コミュニティの人々が作品のラディカルな政治性を担保する役割を持つために、同質的な特徴に還元される点である。

第五章後半では、1981年にギャラリーを手放し、公共空間を活動の拠点にしたグループ・マテリアルが、ニューヨーク州ニューヨークのユニオンスクエアに貼り出した作品《DA ZI BAOS》を取り上げた。この作品は、社会運動組織とユニオンスクエアの通行人の言説を並べて示すものであった。可視化された通行人の言説には、排外主義的なものや、無関心な態度を表すものも含まれている。《DA ZI BAOS》がパブリック・アートとして重要であるのは、「人々の選択」が示すような同質的な集団ではなく、このように単一の要素に還元しえ

ない公衆の姿を提示した点にある。

第六章では、クシシュトフ・ヴォディチコ《ホームレス・ヴィークル》について検討した。この作品は、ニューヨーク州ニューヨークに住むホームレスとの協働によって制作されたものである。《ホームレス・ヴィークル》は、1980年代末から90年代半ばのパブリック・アート批評では、特にドイツによって、ホームレス排除政策に抵抗するアクティヴィズム作品として高く評価されてきた。しかし、本博士論文では、この作品の制作過程に参加したホームレスが、必ずしもそのような抵抗の意志を有していたわけではないことを明らかにした。まず、ヴォディチコとホームレスとの協議を検討し、初期のデッサンと完成した作品の差異を示すことで、《ホームレス・ヴィークル》の機能性には、ホームレスとの協議が反映されていることを詳らかにした。変更後の作品は、日中は公園内でカンやボトルを収集し、夜はその場所で就寝するという、ホームレスが作り上げた生活の実態により即したものとなっている。加えて、当時ニューヨークでは、ホームレスが路上や公園に住み着かないよう、公園への夜間立入禁止令など、様々な条例が施行されようとしていた。このような状況の中で、《ホームレス・ヴィークル》は、ホームレスをその場所に留まらせ、生活を維持させようとする装置となる。そのため《ホームレス・ヴィークル》は、ホームレスを排除しようとする保守的な傾向に対する抵抗だけでなく、ホームレスらの生活を維持することで生じる静かな抵抗もまた、有するものなのである。

第五章、第六章では、アクティヴィズムとしてのパブリック・アートについて検討してきた。第五章で扱った《DA ZI BAOS》では、多種多様な考えを持つ公衆の姿が提示されていた。第六章で扱った《ホームレス・ヴィークル》は、カンやボトルを道端に捨てる人々、リサイクルセンター、警察、夜間立ち入り禁止令などの行政による施策など、公共空間の状況と様々な人々との間接的な関わりによって構成された作品であった。

コミュニティ密着型アートにおいては、マイノリティは抑圧された特徴を持つ人々としてしか扱われえない。しかし、「パブリック」という側面から作品を理解する際には、様々な立場の人々や制度が、否応なしに共存し合う様が描き出される。この「パブリック」概念は、マイノリティと様々な組織や人々との多様な関係性を許容するという点で、コミュニティ密着型のパブリック・アートが持つ問題を解消しうるのではないだろうか。

以上の考察によって、この時期のパブリック・アート批評は、現象学的なパブリック・アートから社会的、政治的性質を持つパブリック・アートへと論じる対象を転換させたことによって、コミュニティ密着型アートへと繋がる礎を築いたことが明らかになった。しかし一方で、当時のパブリック・アート批評は、コミュニティという概念ではなくパブリックという概念をもとに、この転換を推進していた。この点は、当時の批評が論じた複数の作品の考察からも裏付けられる。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、今日のコミュニティ密着型アート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も有していたと結論付けられるのである。