



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『傾いた弧』論争から考える芸術の公共性
Author(s)	坪田, 織江
Citation	研究論集, 13, 63(左)-82(左)
Issue Date	2013-12-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/54063
Type	departmental bulletin paper
File Information	004_TSUBOTA.pdf



『傾いた弧』 論争から考える芸術の公共性

坪 田 織 江

要 旨

本稿は、1960年代から80年代までのアメリカのパブリック・アートの具体的事例の検討をもとに、芸術の公共性についての一見解を得ることを目的とする。この時期のパブリック・アート事例としてとりわけ象徴的なのは、1981年にニューヨークに設置されたりチャード・セラによる彫刻作品『傾いた弧』である。本作品をめぐる撤去論争が巻き起こり、その後の連邦政府によるパブリック・アート政策に影響を与えた。本稿ではこの論争に注目し、一般市民と作品との関わりの観点から、芸術の公共性について分析・考察を行う。

1 はじめに

本稿の目的は、1960年代から80年代までのアメリカのパブリック・アートの変容と具体的事例の検討をもとに、芸術の公共性とはいかなるものかについて一见解を提示することである。それによって現在における、さらには将来の芸術と社会との関係性にも目を向ける契機としたい。芸術と社会の関係性について考えるとき、「公共性」という概念は極めて重要である。芸術の公共性について考察を深めるにあたり、パブリック・アートは重要な材料となる。なぜなら、パブリック・アートは出資者（行政、企業など）、制作者、享受者（一般市民）の三者の関係性抜きに考えることはできず、その関係性においては必然的に公共性が課題となるからである。

本稿では1960年代から80年代のアメリカのパブリック・アート事例に着目する。「パブリック・アート」という言葉が誕生したと言われる1960年代から80年代は、アメリカにおけるパブリック・アート政策が多様に展開していった激動の時期だからである。なかでも特に『傾いた弧』論争について重点的に分析・考察を行う。『傾いた弧』論争とは、1981年ニューヨーク市マンハッタンフェデラルプラザに設置された彫刻家リチャード・セラによる『傾いた弧』が、一般市民の反感を買い、設置から8年後に撤去されるという出来事をめぐる一連の論争である。本論争に注目するのは、パブリック・アート史において必ず言及されるものであり、こうして

論争が巻き起こった結果、連邦政府によるパブリック・アート政策に市民が参画するような方針に変化していく大きな契機となった。その点で、現在につながる市民参加の潮流の源泉のひとつとなっていると言えるからである。

本稿は次のように展開される。第2章では、本稿における「パブリック・アート」の定義および1960年代から80年代アメリカのパブリック・アート政策の変遷について触れる。続く第3章では本題の『傾いた弧』論争の経緯について説明する。そして第4章では、第3章で言及する公聴会および裁判の内容を分析する。第4章をもとに、第5章において本論争の問題点の整理を試みる。それを受け、第6章では他事例との比較により『傾いた弧』論争の特徴を明確化する。そして結論部となる第7章において芸術の公共性について一見解を示し、まとめる。

2 1960～80年代アメリカのパブリック・アート政策の変遷

2-1 「パブリック・アート」の定義

「パブリック・アート」という語は、一般的には「一般の人々が原則的に自由に行き交うことのできる場に恒久的に設置された彫刻作品」を指していることが多いが、依然として曖昧である。本稿における「パブリック・アート」という語の定義は、国家機関が所要経費を全額ないし一部提供し、公的機関や民間企業、財団などによって作家に制作が依頼され公共の場に設置されるアート、ということとする。1960年代から80年代のアメリカにおいて隆盛したのは本定義に当てはまるタイプのものである。

2-2 パブリック・アート政策の変遷

大きな流れとして、1960年代は、公共空間は美術館の拡張と見なされていた。そのためパブリック・アートは、美術館からそのまま作品を持ってきて、あるいはそのサイズを拡大して設置されたようなものがほとんどであった。70年代になると各地で「アートのための%」条例が制定され、パブリック・アートの地方分権化が進む。全米芸術基金（National Endowment for the Arts: NEA）が支援する芸術形態は拡大していき、アースワークやポップ・アートなどもその対象となった。そしてアースワークをパブリック・アートに取り込んだことで、サイト・スペシフィック¹の考え方がその後重要となっていった。各地でパブリック・アートが登場するなか、市民の間で都市環境への関心が次第に高まっていく。都市環境の悪化に異議を唱え、より魅力的な環境を求めるようになり、パブリック・アート政策についても市民が能動的に意見

¹ 作品を、それが設置あるいは制作される場と不可分なものとし、その場でしか成立しえないとする考え方。

を述べるような意識の土壌が培われていった。その傾向は80年代にも引き続き、都市開発ブームのなか、パブリック・アートはその重要性をさらに増すこととなる。しかし1981年に、連邦施設管理局（General Services Administration：GSA）が自身のパブリックアートプログラムである「建築アートプログラム（Art in Architecture Program：AiA プログラム）」の一環で設置した『傾いた弧』によって論争が勃発したことで公的機関によるパブリック・アート政策のあり方が問われるようになる。市民が大きく声を上げたこの論争の影響は多大であり、その後パブリック・アート政策は、プロジェクトの過程に市民の意見を反映させるような制度へ整えられていった。

次章以降では、問題の『傾いた弧』論争について詳述する。

3 『傾いた弧』 論争経緯

『傾いた弧』（写真1）の設置地となったフェデラルプラザは、ジェイコブ・K. ジャヴィッツ連邦事務所と合衆国国際貿易裁判所前のオープンスペースである。ニューヨーク市マンハッタン区ロウアーマンハッタンに位置し、フォーリースクエアとニューヨーク公会堂に面している。この地区は連邦政府系のビルが集中している。ジェイコブ・K. ジャヴィッツ連邦事務所は、ワシントン D. C. 以外では最大の連邦政府のオフィスビルであり、入国管理局などを擁している。

フェデラルプラザへの彫刻の設置が計画された背景として、ニューヨーク市で1961年に法令化された、建築の前庭を設けることを促す都市条例の存在がある。それによりオープンスペースが急増したが、ドラッグの密売が行われたりホームレスが居着いてしまったりしたために、その後条例が改正され、個性ある景観デザインを形成することが求められるようになった。

1968年に先のふたつの連邦ビルとプラザが完成したとき、アート作品の設置が計画されたものの実現していなかった。そして1978年になり、やっと本格的に計画が立ち上げられた。翌



写真1 リチャード・セラ『傾いた弧』1981年

1979年、GSAがフェデラルプラザに恒久設置するための彫刻作品の制作を依頼する彫刻家を選定するための選考委員を任命するよう、NEAに委任した。選考委員会が招集され、最終的に6名の作家が推薦された。GSA内の建築デザイン審査委員会がその6名のなかからリチャード・セラ²を選定し、セラに正式に作品制作が委任された。セラが選定された理由としては、すでにドイツなどのヨーロッパ各地でパブリック・アートの実績があり、サイト・スペシフィックな表現を追求していたことが挙げられる³。翌1980年、セラにより『傾いた弧』のプロポーザルが提供され、承認された。

そして1981年、『傾いた弧⁴』がフェデラルプラザに設置された。しかし設置開始後すぐ、合衆国国際貿易裁判所の裁判官エドワード・D.レイが『傾いた弧』は「鉄錆のバリア」であるとして、作品撤去を要求する抗議文をGSAに提出した。また、ジャヴィッツ連邦事務所の職員たちも抗議を開始し、撤去を要望する職員1,000人の署名を集めた嘆願書を提出した。

1984年、レイが再びGSAに抗議文を提出した。高まる抗議を受け、GSAニューヨーク支局行政官ウィリアム・ディアモンドも作品撤去の立場をとり、公聴会開催を検討し始めた。そして翌1985年、ディアモンドを議長とした公聴会が3日間の日程で開催されることとなった。『傾いた弧』を撤去すべきか否かについて意見が交わされ、180人の証言者のうち122人が作品維持を主張し、58人が撤去を要求した。公聴会において作品保持派の数が勝ったにも関わらず、検討委員会では4対1で作品を撤去する結論を出した。ディアモンドは正式に作品撤去を要求し、GSAは作品の代替地を提案した。しかしセラは『傾いた弧』はフェデラルプラザのためだけに制作したと主張し、「作品を撤去することは作品を破壊することを意味する」として、作品移設を拒否した。

表現の自由の権利が侵害されることを危ぶんだセラは、1986年、GSAを相手取り撤去を撤回するよう訴訟を起こした。しかし翌1987年、その訴訟は棄却されてしまう。

1988年、当時のロナルド・レーガン大統領がベルヌ条約遂行法に調印し、翌1989年3月1日に施行された。セラは適用可能性を検討したがかなわず、同年3月15日、『傾いた弧』の撤去

² リチャード・セラ：1939年、アメリカ・カリフォルニア州サンフランシスコに生まれ。カルフォルニア大学で英文学を学んだ後、イエール大学で絵画を学んだ。ポスト・ミニマリズムの作家と言われ、作品の特徴としては、素材の特性や質感を生かし彩色は施さないこと、1970年以降は鋼鉄製のものが中心で、装飾性がなく大変シンプルな外観であること、そして特に野外に設置する作品は、見る者の動線を左右するような大規模なものが多いことなどが上げられる。

³ 工藤安代(2008)『文化政策のフロンティア3 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——』、142-143頁。

⁴ 高さ12フィート(約3.5m)、全長120フィート(約37m)、厚さ2.5インチ(約6.4cm)、重量約73トン。素材はコールテン鋼。緩いカーブを描いて広場を横切り、隣接する合衆国国際貿易裁判所とジェイコブ・K. ジャヴィッツ連邦事務所にむかってわずかに傾く。素材の色を生かし着色は施していない。

が敢行された。

4 公聴会，裁判

本論争において特徴的なのは、公聴会が開かれたこと、そして裁判にまで発展したことである。本章では、公聴会および裁判の内容について分析を試みる。

4-1 公聴会

GSA ニューヨーク地方行政官のウィリアム・ディアモンドの発案により、1985年3月6日から8日までの3日間、公聴会が開催された。開催場所は、問題となっているフェデラルプラザに隣接する合衆国国際貿易裁判所であった⁵。公聴会の開催案内は、ディアモンドが関係者に手紙で連絡したり、GSAによるプレスリリース、およびフライヤーが配布されたりして公示された。ディアモンドによれば、公聴会開催の目的は、プラザの使用を拡大するために『傾いた弧』を移設すべきか否かを決定すること⁶だと言う。また、ディアモンドの声明が発表されたプレスリリースには、委員会は『傾いた弧』の価値について美的判断を下すわけでも、他の芸術作品に影響を与えるような前例を生み出すことを推奨するわけでもない。一般市民は、政府の税金の費やし方にどう感じているかを表明する権利を有しているということを強く考えているといった内容が盛り込まれていた⁷。つまり、作品の美的価値は撤去するか否かの判断材料とはならず、あくまでもプラザの利用者の日常生活への影響を中心に考慮する意図があるということを読み取ることができる。

公聴会への参加希望者は電話で参加表明をし、参加できない者でも意見書の提出が許可された。当初は1日だけ開催の予定であったが、意見陳述を希望する者が多数いたため3日間に延長された。公聴会の議長団（検討委員会）は、ディアモンドが自身を議長に指名し、他はクリスティーヌ副社長マイケル・フィンドレイ、シンプソン・サッチャー・アンド・バートレット上級弁護士トーマス・ルーイン、GSAの官庁営繕・不動産（Public Building & Real Property）部門の地方副行政官代行（GSA職員でディアモンドの部下）ポール・クリストリーニ、GSAの地方代理行政官代行（GSA職員でディアモンドの部下）ジェラルド・ターツキー⁸の5名である。公聴会では180名が発言し、うち122名が『傾いた弧』を現在地に保持することを主張し、58名が移設あるいは撤去を主張した。

⁵ Weyergraf-Serra, Clala and Martha Buskirk, eds. (1991), *The Destruction of Tilted Arc: documents*. p. 46.

⁶ *ibid.*, p. 45.

⁷ *ibid.*, pp. 50–51.

⁸ ターツキーは『傾いた弧』設置当時のGSA地方行政官であった。

公聴会参加者の内訳を見ると、大きな傾向としてはやはり、122名の作品保持派は芸術関係者（彫刻家、画家、美術家、キュレーターなどの美術館関係者、美術批評家、美術史研究者、美術商、財団）がその大半を占めている（87名）。一方の58名の作品撤去派には、芸術関係者は少数派（7名）で、保持派に見られた美術館関係者や美術批評家、美術商といった身分の者は存在しなかった。撤去派の多数を占めるのは行政関係者や合衆国国際貿易裁判所、ジェイコブ・K. ジャヴィッツ連邦事務所の職員（35名）である。

まず、作品擁護派の意見を総合すると、

- ・『傾いた弧』はフェデラルプラザのためだけに制作したサイト・スペシフィックな作品である
- ・芸術家の表現の自由は保護されるべきである
- ・契約は正当に行われたもので、問題はない
- ・ダイヤモンドの手法の正当性を疑問視する
- ・『傾いた弧』は美的価値が高く、プラザの機能を変容させることに成功している

以上のような点が概して多く見られた。公聴会概要でも述べたように、ダイヤモンドによると、美的価値を判断することはこの公聴会の場では重要とされていなかった。しかしながらやはり、芸術関係者にとって美的価値を重視することは至極当然であり、その点について言及する者が多かった。

一方、撤去・移設派の意見を総合すると、

- ・『傾いた弧』が設置されたせいでプラザの利用が制限された
- ・『傾いた弧』の存在が犯罪を助長する可能性がある
- ・作品選定プロセスに、プラザを日常的に利用する一般市民の意見が取り入れられなかった
- ・プラザを設計したデザイナーの権利を侵害している

以上のような点が概して多く見られた。『傾いた弧』に芸術作品としての価値は見出さず、作品とプラザでの日常生活は合致してはいないと判断する者が多数であったようである。また、もともとプラザにはデザインが施されており、その上にさらに別の作家の作品を加えることは、デザイナーの権利の侵害に値するという意見も見られた。権利の問題は特に都市空間に作品を取り入れる際に多かれ少なかれ議論になる点だろう。

4-2 裁判

検討委員会が出した作品撤去推奨という結論に対抗し、翌1986年から89年まで、セラは作品撤去決定の取り消しを求めて裁判に臨んだ。1989年3月1日、ベルヌ条約遂行法がアメリカで施行された。ベルヌ条約とは、1886年にスイスのベルンで締結された条約で、著作権を国際的に保護することを制定している。セラは本法が『傾いた弧』を守るために適用可能なのではないかと考え裁判で訴えたものの、結局棄却されてしまい、作品の撤去が正式決定された。

裁判では、作品の美的評価如何よりも作品の機能の面が重視された。そして、そもそも契約

時に作品は政府の所有物となることが規定されており、作家には所有権は存在しないとされた。そのため、所有者である政府が作品をいかに扱おうともその決定権は政府にある。したがって作家はその決定に反論する権利はない。さらに、政府所有の土地や施設をそこで生活する市民のために快適な空間にすることは政府の義務であり、市民から苦情が発生している以上、それはよほど不当な訴えでない限り受け入れるべきである。作家の表現の自由については、所有権が政府に譲渡されている以上議論することはできないとされた。裁判が行われた当時、アメリカでは著作権についての議論は後手に回っていた。そのため、所有権が重視されたのである。

仮に所有権が重視されていなかったとしても、表現の自由が侵害されているか否かをセラ側が証明することは困難であったかもしれない。なぜなら、憲法上、表現の自由は作品の芸術的価値、美的価値ではなく、作家が表現するという行為を保障しているに過ぎないからである。価値は可変的であり、保障することができない。『傾いた弧』が設置された段階で作家の表現の自由は達成された、と解釈し得る。設置以前に、作品のプロポーザルの内容が大幅に制限されたという事実はない。したがって、表現が検閲されたわけではないのである。

このような状況のなか、セラは果敢に自身の表現を追求したと言える。セラの作品は鑑賞者に配慮するということはまずなく、むしろ鑑賞者を作品に取り込む、巻き込むような存在感を放つ。結局撤去され、作品は消失してしまったが、論争が起こったことでその後のパブリック・アートに変化がもたらされたことは重要な事実であり、この点も含めて『傾いた弧』の有する価値であると言えよう。

1989年3月15日、『傾いた弧』は巨費を投じて撤去・解体・破棄された。その後、フェデラルプラザは再整備される。しばらくは植栽のプランターが置かれていたが、1997年、ランドスケープ・アーキテクトのマーサ・シュワルツによってプラザが新たにデザインされた（写真2）。

作品撤去派の意見のなかには、『傾いた弧』設置前に開催されていたコンサートなどのイベン



写真2 マーサ・シュワルツによるデザイン 1997年

トがほとんど開かれなくなったことを嘆く声が多々見られた。その点を考慮に入れるならば、撤去後の再整備の際には少なくともコンサートが開催可能であるほどのスペースが確保されることが予想される。しかしシュワルツのデザインを見ると、散歩したり憩ったりすることは十分に可能と思われるが、噴水は撤去されており、イベントなどの開催は困難と見えるものになっている。この点には矛盾を覚えずにはいられない。作品を撤去して本当によかったのか、撤去したことでプラザの環境に対する職員たちの意識は向上したのか。『傾いた弧』に浴びせられた批判のなかに、作品がプラザを自由に横断することを妨げているという意見があったが、このデザインに整備された結果、自由な横断など到底不可能となった。しかしそれに対して、職員側から特に批判意見が出たわけではなかった。

5 論争整理

ではここで、公聴会での陳述内容と公聴会前後の記録(書簡など)、裁判内容を基に本論争を整理し、問題点を明らかにすることを試みる。

公聴会の両派の意見を外観すると、議論のレベルが一致していないことに気付く。撤去派は、そこで生活し働く者として現実的に訴えているが、保持派は、制作者の権利と表現の自由を訴え、かつ作品がそこにあることに対してより高尚な意味付けを行っている。『傾いた弧』のせいでプラザの利用が制限されたと主張する移設・撤去派と、『傾いた弧』があってもプラザには有効に利用できるスペースが確保されており、決して制限されていないとする保持派の意見の対立は、もはや水かけ問答である。

公聴会は、作品を撤去するかそのまま保持するかで陣営が分かれ意見交換がされたが、ディアモンドの意志は公聴会以前にすでに決定されていた。つまり、公聴会を開催するか否かに関わらず『傾いた弧』はいずれ撤去する所存だったのである。書簡記録によると、公聴会開催以前から、水面下で作品の移設が検討されていたようだ。それもセラの知らぬ間に作品の受け入れを複数機関に打診していた。それを知ったセラは怒りを露わにする⁹。

では、わざわざ公聴会を開催した本当の目的は一体何だったのだろうか。ディアモンド自身の結論は決まっても、民主主義のプロセスを踏むには様々な視点からの意見を求めるべきだという姿勢によるのだろうか。公聴会には、実際に参加し発言した者と、意見書の提出のみ行った者がいた。ディアモンドがワシントン D.C. の GSA 行政官代行ドワイト・インクに宛て

⁹ セラは GSA の AiA プログラムのディレクターであった دونالد・サラッカーへ宛てた手紙(1985 年 1 月 1 日付け)において、『傾いた弧』は特定の場所のためにデザインしたもので、サイト・スペシフィックなものであり、作品を撤去することは、作品を破壊することであると、自分の知らぬ間に撤去が検討されていることに抵抗を示している。(Weyergraf-Serra and Buskirk, eds., *op. cit.*, S. 38.)

た書簡によると、4,500人以上が移設・撤去に賛成する意見書を提出したという¹⁰。一方、作品保持を支持した意見書については、グステイヴ・ハロウ（セラの弁護人）がドワイト・インクに宛てた書簡によると、150通以上が集まったという¹¹。この記録が正しいなら、移設・撤去を望む者の数が圧倒的に勝っており、撤去を決定したことは多数決の原理に基づいても正当である。ディアモンドの手法には疑問が残るが、結果的には民主的な結論になったということになる。

作品制作を依頼した主は GSA であり、最終的に撤去決議を下したのも GSA である。アメリカはベルヌ条約の批准に足踏みしていたように、芸術家の著作権については後手に回っていた。制作が終了し設置されたら、作品の所有権は完全に GSA のものになる。つまり撤去は GSA の判断により敢行できる。『傾いた弧』をめぐるのは、所有権が移譲された後の作家の権利を保障するような取り決めはなされていなかった。本論争によって、このような芸術家の権利の問題も注目されることになった。

また、結局のところ美術知識のあるエリートとあまり造詣の深くない市民との対立であるとしばしば言われるが、決してそうとは言い切れないと感じる。撤去派にも芸術関係者や芸術愛好家は存在するが、『傾いた弧』には異議を唱えているのである。H. セニエ氏は、本論争は「アート対パブリック（一般市民）」という側面で見られることが多い点に対し疑問を投げかけている。そして、本論争の最大の問題は、完成した作品に対し行政側からなんら説明がなされなかったことと、美術教育の欠如にあると強調する¹²。つまり、議論の焦点が日常生活への影響だけでなく作品の美的価値にも及ぶには、より充実した美術教育が必要だということだろう。

社会的背景を考えると、1980年代はレーガン政権の下、経済状況の悪化とともに都市環境も悪化していた時代であり、ニューヨークもその例外ではなかった。そのため、政府の都市政策にニューヨーク市民の間には不満が蓄積しており、その不満が『傾いた弧』を通して爆発した。『傾いた弧』が設置されたことで、もともと悪かった環境がより悪化させられたと無意識的に感じたのかもしれない。そうだとすると、作品を保持したまま環境を整備するという案は退け、撤去という形でその憂さを晴らすために利用されたと考えることもできる。しかし、本当にそうだったのだろうか。

可能性と言えるのは、『傾いた弧』が設置されたことで、例えばアメニティー機能が欠如しているといった、プラザが内包していた問題がより浮き彫りになり、人々が抱えていた不満を刺激し爆発させる引き金となったということである。そうだとするならば、作品がもつ力がそうさせたのである。『傾いた弧』は一枚の鋼の板からできているということもあり、鉄錆の壁

¹⁰ Weyergraf-Serra and Buskirk, eds., *op. cit.*, S. 142.

¹¹ *ibid.*, p. 137.

¹² Senie (2002), *The Tilted Arc Controversy: dangerous precedent?*, p. 140.

だと罵られた。セラが作品に込めたコンセプトは一般市民にはなかなか伝わらず、芸術作品だと扱われなかった。しかしながら、プラザを利用する人々は、『傾いた弧』から虚無感や圧迫感、攻撃性や不安定性といった、セラが本来高く評価されている点を感じ取っていたのである。先述のようにシュワルツのデザインにはとりわけ批判が起きなかったことを考えると、もし初めから彼女が提示したようなデザインでプラザが整備されていたとしたら、これほどまでの論争は勃発しなかったに違いない。公共空間において、芸術家はどこまで自身の表現を追求することができるのか。本論争は公共空間における芸術表現の難しさを如実に物語っている。

市民が抱えていた政府への不満が『傾いた弧』のせいで爆発したのか否かは、今回検証することはできなかった。しかしひとつ言えるのは、財政難のなか、公的な芸術文化政策に対し、一般市民の間には予算の用途についての説明責任を問う姿勢が生まれていたということである。特にこの時期、GSA のパブリック・アート政策においては選定プロセスに一般市民を参画させることが必要であるという意識はそもそもなかった。だが市民の方には、1970 年代からその意識が徐々に高まっていた。少なくとも、選定プロセスに一般市民の意見が直接的には取り込まれないにしても、なぜこの作家でなぜこの作品なのか、なぜこの場に設置するのかといったことに対する説明責任を果たすことが GSA には求められていたのである。この点が『傾いた弧』論争の最大の問題点ではないかと考えられる。そして、芸術の公共性を考えるにあたっても重要なポイントである。

6 他事例との比較

前章において『傾いた弧』論争の問題点を明確化したが、本章では、他事例との比較から本事例の特徴を浮き彫りにすることを試みる。アメリカでパブリック・アートが隆盛してきたなかで、街のシンボルとして親しまれ続けている作品や、『傾いた弧』のように論争が勃発した作品もある。ここでは、パブリック・アート史において『傾いた弧』以外でも重要と思われる事例を、1960 年代、70 年代に設置されたもののなかから 2 点を取り上げ、『傾いた弧』の事例との比較を行う。

6-1 1960 年代の事例：アレクサンダー・カルダー “La Grande Vitesse”

カルダー¹³による“La Grande Vitesse”(写真3)は、NEA が最初に採択したパブリック・

¹³ アレクサンダー・カルダー (1898-1976)：ペンシルヴェニア州フィラデルフィア郊外ロートン生まれ。祖父と父は彫刻家、母は画家という環境で育つ。1930 年代から 40 年代にかけて、動く彫刻であるモビールで評価される。以後、公共空間に作品が設置されることが増え、作品のサイズは巨大化し、静止した彫刻であるスタビルへと制作の中心が移っていった。



写真3 アレクサンダー・カルダー
“La Grande Vitesse” 1969 年

アートとして重要な作品である。

6-1-1 作品詳細

設置場所はミシガン州グランドラピッズ市、ヴァンデンバーグ・センター¹⁴ 前広場である。作品サイズは全長 54 フィート（約 16.5 m）、高さ 43 フィート（約 13 m）、幅 30 フィート（約 9 m）、重量 42 トンである。27 枚の鉄板から造られ、個々の鉄板は 1,500 個以上のナットとボルトで固定されている。設置後、朱色に着色された¹⁵。

“La Grande Vitesse¹⁶” は巨大で、広場において圧倒的存在感を放つものと思われる。目を引く朱色はカルダーがあらゆる作品に好んで用いていたものであり、カルダーを象徴するような色と言っていいだろう。その巨大さや 42 トンという重量にも関わらず、圧迫するような重さを感じさせず、むしろ軽やかな印象である。伸びやかで勢いのある曲線の連なりは見る者の視線を誘導し、作品に動きをもたらし。作品から感じる軽やかさは、地面との接地面が最小限であることも関係しているであろう。羽の集まりにも見え、それぞれ高さが異なり今にも飛翔しそうな趣さもある。そして見る方向や角度によって受ける印象が異なる。

周辺環境との浸透性が高いという点も指摘すべきであろう。つまり、作品の中を人が通ることができほどの開口部があり、人間の動線を阻害することなく、そこからさらに先の景色も目に入る。このため、人目を引く色彩ながら環境に馴染んでいる。広場の開けた空間性を邪魔

¹⁴ グランドラピッズ市街地再開発の中心で、市役所とケント郡のオフィスが入るビル。

¹⁵ リチャード・D. マーシャル、深谷克典監修（2000）『アレクサンダー・カルダー展』、30-31 頁。

¹⁶ 「高速」の意。グランドラピッズ（Grand Rapids）を仏訳しタイトルとした。

することなく、より精彩を与えている。この点が、セラの『傾いた弧』との大きな違いと言える。『傾いた弧』は一枚岩の塊としてどっしりとした存在感を放っており、多くの人にとっては恐らく親しみを抱きにくいと思われる雰囲気醸し出している。

6-1-2 設置経緯¹⁷

1967年4月、NEA 視覚芸術プログラムのディレクターでメトロポリタン美術館のキュレーターでもあったヘンリー・ゲルツァーラーが講演のためグランドラピッズ美術館を訪れた。その際、ヴァンデンバーグ・センター前の広場を見た彼は、案内役を務めた、地元の名士の夫人で美術館友の会の副会長であったナンシー・マルニックスに、NEA のパブリック・アートプログラムに応募してはどうかと提案する。マルニックス夫人はそれを受け、ジェラルド・フォード下院議員¹⁸ に援助を依頼する。フォードはそれを当時の NEA 議長であるロジャー・スティープンスに伝える。また、夫人は市長であったクリスチャン・ソヌヴェルトに協力を求め、市長はマッチング・グラント¹⁹ 集めのための彫刻委員会 (the Mayor's Sculpture Committee)²⁰ を招集した。

その後、マルニックス夫人の精力的な活動によりプロジェクト申請は順調に運び、同年6月、NEA より正式承認が伝えられる。そして作家を選定するための選定委員会²¹ が招集され、同年8月、カルダーへ制作を依頼することが決定する。同年9月、カルダーはそれを承諾し、作品のデザインや設置位置を構想するため、広場の詳細な図面と写真を得る。カルダーが選定された理由としては、アメリカ人であり国際的に評価が高いこと、大型彫刻の実績を有していること、そして抽象的な作風で、色彩や形態などが一般的に受け入れられやすいことが挙げられる。カルダーの名声と、マルニックス夫人の努力によりマッチング・グラント集めも成功した²²。

1968年春、カルダーは作品模型を彫刻委員会に提示し、委員の全員一致をもって承認された。設置までの間、反対意見がなかったわけではない。作品模型が承認された際、そのスケッチ

¹⁷ Beardsley, John (1981), *Art in Public Places*. pp. 15-18., 秋葉美知子 (2002) 「米国におけるパブリック・アート概念の成立 — 嚆矢としてのグランドラピッズ市カルダー彫刻 —」, 53-57 頁。

¹⁸ 当時ミシガン州第5区選出、のちの第38代大統領。

¹⁹ NEA の補助対象事業に対し、連邦政府以外 (州政府、地方政府、財団、企業、個人など) から資金を集めることを条件に補助金を提供する仕組みのこと。

²⁰ マルニックス夫人とグランドラピッズの実業家ピーター・ウェージによって議長を務められた。

²¹ ヒデオ・ササキ (景観設計家)、ウィリアム・ハートマン (建築家、ヴァンデンバーグ・センターの設計を担当した設計会社所属)、ゴードン・スミス (個人ギャラリーのディレクター)、アドルフ・ゴットリーブ (抽象画家)、ウォルター・マクブライド (グランドラピッズ美術館ディレクター)、ロバート・ブレイク (地元の実業家)、ポール・ジョーンズ (グランドラピッズの都市計画家) の計7名で構成された。

²² 出資者：NEA (45,000 ドル ※ NEA の補助金額の上限は 45,000 ドルであった)、地元財団 (49,000 ドル)、個人 (27,700 ドル)、企業 (8,200 ドル)。

が地元紙に掲載されたのだが、それが批判を喚起した。作品の特色である抽象性が嘲笑的になり、プロジェクトを嘲る歌が地元ラジオで放送されるという事態も起こった。最も非難が集中したのは、彫刻設置が提案される以前に広場に計画されていた噴水池の設置のために地下にすでに行われていた配管工事のための経費が無駄になるという点である。しかし最終的には噴水池の計画は中止された。

その後彫刻設置計画は予定通り進行し、1969年6月14日、“La Grande Vitesse”の完成披露式典が執り行われる。これには、それまで一度もグランドラピッズ市を訪れたことのなかったカルダーも列席した。広場には約2,000人の市民が集まったという。

“La Grande Vitesse”はグランドラピッズ市の公式ロゴマークとして、市役所の便箋やゴミ収集車にまで使用されるなど、現在においても市の象徴的存在として親しまれている。

6-1-3 “La Grande Vitesse”と『傾いた弧』との比較

では、カルダーの“La Grande Vitesse”とセラの『傾いた弧』の違いは一体何なのだろうか。作品それ自体について述べると、両者とも抽象的であり、色彩は単一、形態もシンプルである。確かにカルダーの方が、その選定理由にもあったように一般的に親しみやすい雰囲気をもっており、色彩や形態など視覚的のおもしろさは高いと言えるかもしれない。

しかし、完成披露式典にはそれまで一度もグランドラピッズ市を訪れたことのなかったカルダーも列席したと述べたように、カルダーは制作にあたって、図面や写真は目にしていたものの、いかなる場所のための作品かはそれほど重視していなかったと思われる。セラのようにサイト・スペシフィックを重視していたわけではないのである。当時の考え方として、屋外は美術館の外ではあるが、あくまでもその延長にすぎなかったのである。前章でも述べたが、サイト・スペシフィックの考え方がパブリック・アートに広がるのは1970年代になってからであった。そのためカルダーが現地に訪れていなかったことが特に批判の対象となることはなかった。グランドラピッズ市民は、著名な作家の作品がわが街の所有物となったことに誇りを感じていたという。『傾いた弧』が設置されたニューヨークという街は、NEAの補助を受けるプロジェクトの数が他のどの地域よりも多く、パブリック・アートの数についても恐らく相当数あるものと思われる。そのため、市街地で彫刻を目にする機会はそれほど珍しいことではなかった。一方、グランドラピッズは再開発の途上であり、カルダーのような抽象彫刻を市街地で目にすることはあまりなかったと思われる。そのため、“La Grande Vitesse”の親しみやすい雰囲気も功を奏し、作品が受け入れられやすい土壤だったと考えられる。

6-2 1970年代の事例：カール・アンドレ “Stone Field Sculpture”

ミニマル・アートの代表的作家カール・アンドレ²³の“Stone Field Sculpture”（写真4）は、

²³ カール・アンドレ（1935-）：アメリカ、マサチューセッツ州クインシー生まれ。ミニマリズムの先導



写真4 カール・アンドレ “Stone Field Sculpture” 1977年

制作当初は大きな論争が起こったものの、時の経過とともに次第に受け入れられていった事例である。

6-2-1 作品詳細²⁴

“Stone Field Sculpture” は、1977年、アメリカ東海岸コネティカット州の州都であるハートフォード市の、メインストリートとゴールドストリートの交差点に位置する中央教会と共同墓地に隣接する、細長い三角形のような形をした緑地に設置された。

三角形の先端に最も大きな岩をひとつ置いている。この岩は、地元で採掘された氷河期の岩だという。そこから距離をとり、三角形の底辺方向に向かって、最大のものよりも小さな岩をふたつ、底辺と並行に三角形を横切るように並べる。再び距離をとりさらに小さな岩を3つ、さらに小さな岩を4つ、というように、岩の数は増加し岩の大きさ・重さは減少していくというパターンで合計8列、36個の岩で構成される作品である。列間の距離は、底辺方向に向かうに従い次第に拡大していく。

アンドレの特徴は、例えば『アルミニウムと亜鉛』（“Aluminium and zinc”, 1970年）のように、工学的に切り出された同じ大きさのパーツを一単位として構成していくような作品であ

的作家のひとり。1951～53年、マサチューセッツ州アンドーヴァー市のフィリップス・アカデミーに学ぶ。1950年代後半、コンスタンティン・ブランクーシや、アトリエを共有したフランク・ステラのブラック・ペインティングの影響を受け、最小限の構成要素で制作するようになる。展示される空間を考慮して作品を構想した、サイト・スペシフィックなインスタレーション作品を制作する。

²⁴ Beardsley, *op. cit.*, S. 76-S. 78.

るが、“Stone Field Sculpture”には不規則で自然発生的要素、つまり岩石を用いている。

6-2-2 設置経緯²⁵

アンドレはハートフォード市に委任され、中央教会に隣接する利用価値の低い緑地の改善を求められた。作品設置予定地は、アンドレが委任された時点ですでに、市議会によって任命された委員会によって決定されていた²⁶。プロジェクト費用はハートフォード財団(The Hartford Foundation for Public Giving)と、NEAのマッチング・グラントによって賄われた。

アンドレは作品のコンセプトを、緑地の形態と、共同墓地に近接するという特色によって定めた。彼は作品によって、墓地の静穏をいくらか押し広げ、利用価値の低い緑地を活性化させようと試みた。そして、作品に地元で採掘された氷河期の岩石を用いることで、都市空間に、その場が包含する先史時代の記憶をいくばくかでも蘇らせることを意図した。そのような自然的要素を重視するため、岩石を彼の作風である機械的な形のパーツには加工せずに使用したものと考えられる。

しかしながら、作品に対する一般市民の反応は穏やかではなく、“Stone Field Sculpture”は目障りなものとされた。アンドレのコンセプトは結局、芸術に多少なりとも造詣のある人にしか理解されなかった。この作品は同年の市長選で争点にされ、10万ドルという高額な所要経費²⁷と粗雑で未加工の岩石を使用していることが批判的となった。一般市民にはそれらの岩石の群が芸術とは思われず、そのために税金が利用されることに怒りの声が上がったのである。

論争は、地元メディアだけでなく全国版メディア(New York Times 誌, St. Louis Post-Dispatch 誌, Time 誌など)にも広まった。アンドレはハートフォードに赴き、作品について一般市民に詳しく説明する連続講演を行った。同年9月8, 9日の2日間にわたり、地元のWFSBテレビは論争の概要と芸術作品について市民レベルで議論することの重要性を明言する番組を放送した。

アンドレの講演やテレビ放送のおかげで、一般市民もパブリック・アートについて議論する機会を得ることができた。そして結果的に、“Stone Field Sculpture”は次第に一般市民に受け入れられ都市景観の一部となり、憩いの場として利用されるようになった。

6-2-3 “Stone Field Sculpture”と『傾いた弧』との比較

セラの『傾いた弧』と比較するなら、本作品の場合は、一般市民には芸術とは解されないような作品であり、そのような作品に税金が投入されたことに対する怒りの声が大方だったよう

²⁵ *ibid.*, pp. 76-78.

²⁶ 委員会メンバーは、ウォルター・レイド(都市設計者)、ピーター・マーロウ(ウォズワース美術館臨時ディレクター)、ロバート・K. ムーニー(ハートフォード財団からの代表者)で構成されていた。

²⁷ プロジェクト実行に要した経費の100,000ドル(当時)のうち50,000ドルはNEAのマッチング・グラントによる。

である。『傾いた弧』への意見に見られたような、この場には不適切であるから他の場所に移設すべきだといったものではない。本作品は緑地の地勢的形態に依存したもので、他の場では成立し得ない、すなわちサイト・スペシフィックなものなのである。では、『傾いた弧』とのサイト・スペシフィック性の違いを考えてみよう。アンドレは地元産出の氷河期の岩石を用いており、この地の先史時代にまでおよぶ歴史的背景に思いを馳せたものである。8列岩の列を連ねたのは、細長い三角形をした緑地の形態を基にしたからである。そのためもし設置予定場所が違った形態であったとしたら、仮に同じく岩石を並べるとしても全く異なったものになっただろう。一方『傾いた弧』のサイト・スペシフィック性は、『傾いた弧』を設置することで、フェデラルプラザを往来する人間の行為の空間であると肯定的に意義づけ、人々にそれを意識させるということであった。セラの方は、一般的には非常に理解されにくい意図であるだろう。

先述のように一般市民は税金の無駄遣いに対して激怒したのであり、『傾いた弧』のように作品から感じられる圧迫感や攻撃性といった何らかの負の性質を感じ取り批判していたわけではなかった。そのため比較的受け入れられやすく、街の景観の一部として溶け込んでいる。言い換えれば、市民は作品に見慣れ視覚的インパクトを受けることはなくなり、もはや明確に芸術作品であるとは認識することなくその緑地を利用するようになったのである。良くも悪くも作品の存在に無関心になった。“Stone Field Sculpture”は、どれほど大きな論争が渦巻いたとしても、時を経て一般市民の生活の一部として受け入れられていった事例として挙げることができる。

一方、『傾いた弧』は視覚的インパクトを与え続けた。設置から10年も経てば恐らく大半の市民が見慣れただろうが、そこまで至ることなく撤去されることになったのだろう。ここに、『傾いた弧』論争の特殊性を見ることができる。

6-3 比較から考える『傾いた弧』の特徴

以上、“La Grande Vitesse”と“Stone Field Sculpture”との比較を通して見えてくる『傾いた弧』の特徴は、作品に対する市民の関心が非常に強いということである。作品設置前後になんらかの批判が起こったことは3例に共通するが、その後の展開は大きく異なる。市民の関心の強さには、『傾いた弧』という作品がもつ、広場を分断しているような虚無的、攻撃的な雰囲気が大きく影響しているだろう。好みが個人によりはつきりとわかれるという点では、GSAは非常に挑戦的な作品を選定したと言える。嫌悪感を覚える者が続出してもおかしくはない。

しかし、『傾いた弧』への不満が爆発したのは、作品それ自体に対する嫌悪もさることながら、それまでのエリート主義的なパブリック・アート政策に対し、市民のなかで税金を払ってまで「わけのわからない」芸術作品を鑑賞したくないとの思いが募っていたということが考えられる。有名作家が制作した作品なのだから良いものに決まっているというような意識はない。1970年代後半以降は、それまで突如として自分の街に現れる作品に対し、それほど不満を表明する

ことはなかった市民が次第に意見するようになっていった時期である。要因としては、第2章第2節でも述べたように、都市環境に興味関心を抱く市民が増加し、その向上に対するニーズもまた高まっていったということが指摘できよう。しかし、作品に人々の意識が追いつく、すなわち見慣れてしまうという現象によって作品が受容されていくということが繰り返されていった。そういったなか、『傾いた弧』をめぐるこれほど大きな論争が巻き起こったのは、市民のなかでこのような、自分たちの選好が一切反映されない行政主導の都市政策や文化政策への問題意識が最高潮に高まっていたということが背景要因としてあるのではないだろうか。事実、公聴会において、市民の意見が一切求められることなく作家や作品が選定されたことを非難する意見が多数寄せられた。これには、求められれば積極的に協力し、自分たちにとってより良い芸術を選び取りたいという姿勢が見える。

この論争をひとつの大きな契機として行政側の意識改革も進み、作品選定プロセスに市民の声を取り入れていく方向へとシフトしていったのである。

7 芸術の公共性

では1960年代から80年代のアメリカのパブリック・アートを通して芸術の公共性について論考しよう。工藤安代氏は、『傾いた弧』をめぐる論争の本質は「市民社会の成熟に伴って民主主義社会のあるべき芸術文化の公共性とは何か、という問題を問うもの²⁸」だと指摘する。これまで述べたように、1970年代まで、公的機関は一般市民にパブリック・アート計画に参画することは期待していなかった。市民は、ただ受容するだけの存在と見なされていたのである。しかしながら市民の側は、そのような文化政策の一環としてのパブリック・アートになんら期待をもっていなかったわけではなく、エリート主義ではない、都市空間において真に自分たちに必要な芸術とは何かについて思考してきたものと考えられる。

この時期のパブリック・アートから芸術の公共性についての考え方を読み解く上で重要となるのが、「誰のためのアートなのか」、「誰が作品の価値を判断するのか」という視点である。

1960年代から70年代にかけては、パブリック・アートは連邦政府が自国の文化力を国際社会に示すための手段のひとつで、決して市民本位のものではなかった。価値判断を行う主体も、言うまでもなく政府であった。もちろん、作品が時を経て市民に親しまれるようになり、時とともに市民が独自に価値を見出すといったことは必然的に起こり得る。しかしながらこの時期の「パブリック」の意味するところは、齋藤氏の言葉を借りるなら、国家に関係する公的なもの、すなわち“official”²⁹であろう。

²⁸ 工藤安代、前掲書、151頁。

²⁹ 齋藤純一（2000）『思考のフロンティア 公共性』、viii頁。

そして70年代後半から80年代にかけて、価値判断の主体が次第に市民側に移行していく。政策について市民が批判的意見を表明する社会ができ上がっていったのである。「パブリック」の意味するところが、特定の誰かにではなく、全ての人に関係する共通のもの、すなわち“common³⁰⁾”となっていたのだと言えよう。これを市民社会の成熟と呼ぶのであれば、パブリック・アートの展開はまさにそれと軌を一にしていると言える。市民のためのアートとなっていく基盤が次第にできていったのである。公共性とは「価値の複数性を条件とし、共通の世界にそれぞれの仕方に関心をいだく人びとの間に生起する言説の空間³¹⁾」であるという齋藤氏の指摘を参照するならば、作品の価値判断は行政だけでなく市民も積極的に行うようになっていき、それに対して議論を繰り広げるようになっていった。議論が起こるのは、複数の価値観が混在しているからである。『傾いた弧』をめぐるのは、GSA側からの一般市民に対する説明責任は十分に果たされていなかった。しかし、公聴会が開かれ、様々な立場の人々から様々な意見が提供された。あるひとつの芸術作品について活発に議論が交わされたこと自体はそこに公共的空間が成立していたと言えよう。1960年代から80年代のアメリカのパブリック・アートを振り返ると、市民社会において芸術の公共性が成立するには、行政側が確実に説明責任を果たすこと、そして行政のみならず市民も各々の価値観をもって作品の価値判断をし、その判断をもって議論を交わし合う場が必要だと言えるのではないだろうか。

8 おわりに

本稿では、『傾いた弧』論争を切り口に、芸術が有し得る公共性について思考した。結論として、市民社会において芸術の公共性が成立するには、行政側が確実に説明責任を果たすこと、そして行政のみならず市民も各々の価値観をもって作品の価値判断をし、その判断をもって議論を交わし合う場が必要であると導き出した。

しかしながら疑問であるのは、市民レベルでの美的価値についての議論はどれほど行われているだろうかということである。『傾いた弧』論争においては、美術関係者は美的価値を指摘していたものの、一般市民は日々の生活への影響について意見する者が多かった。美的価値判断は個人的で主観的なものである。恐らくこの時期は美的価値について議論することは不毛とされており、あまり重視されていなかったものと思われる。それよりも、公共の場における芸術のあり方を議論する方が中心だったのである。当時は都市環境が整備され都市が発展していった時期であり、芸術を都市空間にどのように取り込んでいくかが重要であった。都市が発展したいま、議論されるべきは美的価値なのではないだろうか。

³⁰⁾ 同書、ix 頁。

³¹⁾ 同書、6 頁。

パブリック・アート史は芸術の公共性をめぐる議論の歴史でもあると言える。それは今後も展開していくだろう。

(つばた おりえ・思想文化学専攻)

主要参考文献

【書籍】

- Beardsley, John (1981), *Art in Public Places*. Partners for Livable Places, Washington, D.C.
- Cartiere, Cameron and Shelly Willis, eds. (2008), *The Practice of Public Art*. Routledge, New York and London.
- Finkelppearl, Tom (2001), *Dialogues in Public Art*. The MIT Press, Cambridge and London.
- Foster, Hal and Gordon Hughes, eds. (2002), *Richard Serra*. The MIT Press, Cambridge and London.
- Jordan, Sherrill, Lisa Parr, Robert Porter and Gwen Storey, eds. (1987), *Public art, public controversy: the Tilted Arc on trial*. ACA books, New York.
- Serra, Richard (1994), *Writings/Interviews*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Senie, Harriet F. (1992), *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. The Oxford University Press, New York.
- Senie, Harriet F. (2002), *The Tilted Arc Controversy: dangerous precedent?*. The University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Weyergraf-Serra, Clala and Martha Buskirk, eds. (1991), *The Destruction of Tilted Arc: documents*. The MIT Press, Cambridge and London.
- 片山泰輔 (2006) 『アメリカの財政と福祉国家第8巻 アメリカの芸術文化政策』日本経済評論社。
- 工藤安代 (2008) 『文化政策のフロンティア3 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。
- 齋藤純一 (2000) 『思考のフロンティア 公共性』岩波書店。
- 渋谷博史, 片山泰輔編 (2011) 『シリーズ アメリカ・モデル経済社会 第8巻 アメリカの芸術文化政策と公共性』昭和堂。
- ジョン・バーズレイ 著／三谷徹訳 (1993) 『アースワークの地平 環境芸術から都市空間まで』鹿島出版会。

【作品集・展覧会図録】

- Frankel, David, ed. (2007), *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. The Museum of Modern Art, New York.
- ジェイコブ・パール＝テシュエヴァ (2004) 『アレクサンダー・カルダー』タッシェン。
- リチャード・D. マーシャル, 深谷克典監修 (2000) 『アレクサンダー・カルダー展』社団法人国際芸術文化振興会。

【論文】

- 秋葉美知子 (1998) 「パブリックアート概念の整理——建設的なパブリックアート議論のために——」『デザイン学研究』第45巻第4号, pp. 35-44.
- 秋葉美知子 (2002) 「米国におけるパブリック・アート概念の成立——嚆矢としてのグランドラビッツ

市カルダー彫刻——」『文化経済学』第3巻第2号（通算第13号），pp. 49-61.

秋葉美知子（2006）「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5号第3号（通算第22号），pp. 15-30.

松畑強（1996）「建築のディスクール，ディスクールの建築 連載第6回 リチャード・セラ——場所の固有性をめぐって「場所」と現象学」『建築文化』vol. 51, no. 592, 彰国社, pp. 129-156.

掲載写真出典

写真1：Senie, Harriet F. (2002), *The Tilted Arc Controversy: dangerous precedent?*. The University of Minnesota Press, Minneapolis., p. 79.

写真2：Philfer, Jean Parker (2009), *Public Art New York*, W. W. Norton & Company, Inc., New York., p. 47.

写真3：Beardsley, John (1981), *Art in Public Places*. Partners for Livable Places, Washington, D.C., p. 26.

写真4：*ibid.*, p. 76.