

パブリックアートの社会性

竹田直樹¹⁾

The Social Dimensions of Public Art

Naoki TAKEDA¹⁾

【Abstract】

In the 1950s, numerous nude statues—referred to in this paper as "Statues of Peace"—were installed in public spaces throughout Japan. Although these works aimed to express postwar ideologies such as pacifism, they retained characteristics similar to prewar bronze statues. While bronze statues typically depicted identifiable historical figures and served to glorify nationalism and militarism, the "Statues of Peace" featured anonymous figures and celebrated pacifism. Bronze statues were predominantly clothed male figures, whereas "Statues of Peace" were often nude female figures. Both were commonly placed atop elevated pedestals, and in some cases, pedestals originally made for prewar bronze statues were repurposed for postwar installations. In this sense, both types shared the clear attributes of monuments.

From the 1960s to the 2000s, local governments across Japan invested public funds in large-scale sculpture installation projects. Ostensibly, these projects aimed to improve urban environments, promote culture, and stimulate tourism. However, they shared essential characteristics with similar initiatives in Western countries during the Cold War: namely, the creation of liberalist monuments to counteract the communist monuments such as Lenin and Stalin statues widely erected in the Soviet Union. In the USSR, abstract expression was banned and individual artistic freedom was severely restricted. Thus, artworks created through personal, autonomous expression came to symbolize liberalism. Yet paradoxically, artists were socially compelled to produce works based on personal freedom that did not necessarily contribute to society. These public artworks, while intended to be autonomous, were in fact socially mandated to be so—rendering them not truly autonomous.

Against this backdrop, the public art projects initiated by art director Fram Kitagawa from 1994 onward significantly advanced the social autonomy of public art, distinguishing them from those commissioned by local governments. This was achieved through Kitagawa's successful implementation of various strategies aimed at removing or diminishing the monumentality inherent in public art.

Meanwhile, public art installed by corporations, which has continued since the 1950s, gradually evolved into monuments of capitalism. During the Cold War, liberalism, democracy, and capitalism were intertwined, but following the Cold War's end and the rise of China, liberalism and democracy became decoupled from capitalism, giving rise to capitalist monuments—a trend that became evident in the 2010s.

Finally, murals created through legalized graffiti since the 2010s represent a fundamentally different form of public art. Unlike previous public artworks, which were produced by elite artists selected through institutional frameworks and often bore authoritarian characteristics, these murals are autonomously realized by street artists. They offer creators the opportunity to produce public art independently, embodying a democratic nature.

In summary, this paper examines the social dimensions of public art in postwar Japan. The nation's ideological transitions—from pacifism to liberalism, capitalism, and democracy—are reflected in the evolution of its public art.

Key words : public art, bronze statues, graffiti, Fram Kitagawa

1) 兵庫県立淡路景観園芸学校 / 兵庫県立大学大学院緑環境景観マネジメント研究科 (連絡先 takeda8000@hotmail.com)

1. 研究の目的

本研究は、戦後の日本で今日までに展開したパブリックアートについて、その社会性に着目しながら全体を概観しながら論じるものである。個別的な事項をひとつひとつ掘り下げるのではなく、全体を概観することにより、戦後日本の社会状況の変遷とパブリックアートの関係を明らかにすることを目的とする。公的な空間に存在するパブリックアートは、通常美術作品と比較して社会と濃密な関係を保有しており、この部分に着目して考察することは有意義である。

2. 研究の方法

筆者は、1992年にパブリックアートに関する博士論文(千葉大学)執筆しており、その後、今日に至るまで美術、ランドスケープ、地方自治などの専門誌や一般の新聞などのメディアにパブリックアートに関わる多数の記事を継続的に執筆しているほか、「パブリックアート入門(1993)」「日本のパブリックアート(1995)」「アニメの像 vs. アートプロジェクト—まちとアートの関係史(2013)」などに代表される複数の書籍を国内外で出版している。また、パブリックアートに関する学術論文も多くある。本研究は、1986年頃から始まるこうしたこれまでの研究の蓄積を活用しつつ必要に応じて新たな調査を実施して執筆する。

個別的なパブリックアート作品に関する調査の概要は下記のとおりである。

最初の調査1)2)は戦後に公共空間に設置された彫刻など美術作品の所在を網羅的に把握することを目的に、1986年から1987年にかけて、人口10万人以上の230の都市に対して実施したもので、156の都市から公共空間に設置された彫刻に関する2,143点のデータを得ることができた。この調査における質問紙の回収率は67.8%であった。さらに、1990年から1996年にかけて、全国を対象に現地調査3)を行い、現地におけるヒアリングによる新たなデータの獲得とそれらの写真撮影を行った。この調査では、前記の調査で質問紙が未回収となった74の都市のうち、58の都市が調査対象になっている。したがって、10万人以上の都市に対しては、概ね93%が調査対象になったことになる。その後、2019年にパブリックアート全般に関するインターネット調査を実施し、その結果に基づき現在まで現地調査4)を継続的に実施しているところであり、現地で写真撮影を行った作品は3000点を上回った。インターネット調査は2023年以降にも随時実施している。

3. カテゴリーの設定

本研究は、前述したように戦後の日本で今日までに展開したパブリックアートについて、その社会性に着目しながら全体を概観しながら論じるものであるが、これは長期間にわたって展開した多様な事象を扱うことになりカテゴリーを設定して論じることになる。それは、下記ようになる。

(1) 1950年代の「平和」などの戦後の新たなイデオロギーを表現する裸体像を多く含む彫刻設置事業

(2) 1960年代から2000年代に主として展開した日本全国の地方公共団体による公共事業としての彫刻設置事業

(3) 1994年以降に始まるアートディレクターの北川フラム(1946-)によるパブリックアートプロジェクトや様々な芸術祭の残存作品

(4) 1950年代から今日まで継続している企業がその所有地の公共的な部分などで行う様々な美術作品の設置事業

(5) 2010年代以降に見られるようになる合法化したグラフィティによる壁画

4. 1950年代の「平和」などの戦後の新たなイデオロギーを表現する裸体像を多く含む彫刻設置事業

4.1 設置事業の経緯

筆者は、このカテゴリーに属する公共空間の彫刻のことを後述するような理由で「平和の像」と呼んでいる。

明治から太平洋戦争にかけての期間、具体的には、シチリア生まれのヴィンチェンツォ・ラグーザ(1841-1927)が、1876年に工部美術学校(現・東京芸術大学)に着任して彫刻を教えるようになると、しばらくして公共空間に大量の銅像が設置されるようになる。ブロンズを素材とする銅像は、明治維新、西南戦争、日清・日露戦争、日中戦争などで活躍した軍人や政治家など当時の国家主義の観点から賛美すべきと考えられる実在した歴史上の人物をモチーフとし、高い台座の上に載り、馬に乗るものも多く、民衆を教導するかのようになちのいたるところに聳え立っていた。それらは西郷隆盛や楠木正成などというような明確な記名性をもち、着衣であり、ほとんど全てが男性像で、ごくまれに存在した女性像は分厚い和服を着てまっすぐ立っているかあるいは正座していた。このような銅像は、モチーフとなる人物と設置場所について内務省が厳密に管理するものだった。太平洋戦争中に戦局の悪化により金属資源が枯渇し銅鉄供出の対象になり撤去された銅像も多いが、それらは死してなお国家に貢献するものとしてとらえられていたし、軍人像などは戦意高揚を図るために残されていた。これらの中には、上海事変をテーマとした《肉弾三勇士》の像のように

終戦直後に破壊されたものもある。それは、1991年から92年にかけてロシア市民やウクライナ市民などによって引き倒されたレーニン像やスターリン像、2003年にアメリカ軍に引き倒されイラク市民に足蹴にされたサダム・フセイン像のことを想起させる出来事だった。破壊されなかったものも、その多くがGHQ（連合国軍最高司令官総司令部）の指示などにより、撤去、移設されたのだった。

こうして、太平洋戦争後半と終戦から数年の期間に、銅像は日本の公共空間からその大半が消滅した。

ところが、1950年代に入ると、新たな彫刻が公共空間に登場するのである。それは、銅像とは異なる匿名性のある人物をモチーフとする彫刻で、裸体像が多かった。（写真1）

前報5)で述べたように1950年代前後に公共空間に設置された彫刻は、27%が題名に「平和」を含み、裸体像が多く全体の56%を占め、その中でも女性裸体像が多く全体の38%を占めることがわかっている。資金を出資して設置事業を推進した主体は多様だが、民間企業が多く特に新聞、放送、広告代理店などマスコミ関係が目立つ。これは、これらの業種が太平洋戦争中に戦争に協力したとされていて、それに対する何らかの対応が必要だった可能性がある。

4.2 戦後の平和主義を賛美する「平和の像」と戦前の国家主義や軍国主義を賛美する銅像は親子関係だった

これらは、基本的にはその大半が「平和」を表現し平和主義を賛美しようとしたものであり、それゆえ筆



写真1 1950年代に設置された「平和の像」の事例

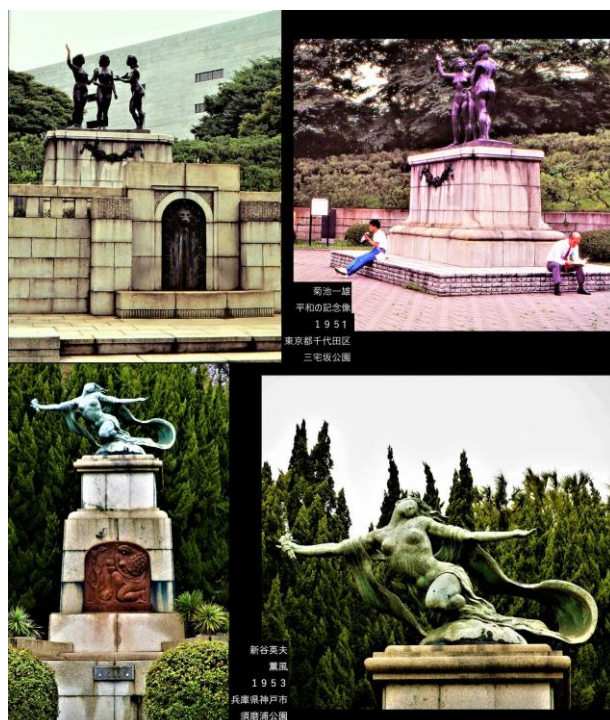


写真2 戦前に設置された銅像やモニュメントの台座を再利用した「平和の像」の事例

者はそれらを「平和の像」と呼ぶのだが、国家主義や軍国主義を表現し賛美していた戦前の銅像に対照して対応するものであったといえる。特に前報5)で詳しく述べたように1950年代前半に設置された事例の中には、戦前に設置された銅像やモニュメントの台座を再利用したものがあり、特にそれらは国家の目標が、軍国主義から平和主義に入れ替わったことを明かに示すものとなっている。（写真2）

このことは、「平和の像」は、国家の目標を表現するという点では、銅像と共通する性質を保有しており、それゆえ台座の相続的な利活用が可能になったといえる。そして、多くの銅像が軍国主義の記念碑として高い台座をとめない聳え立っていたように、多くの「平和の像」は平和の記念碑として高い台座をとめない聳え立っていたのである。

このように戦前の銅像と戦後の「平和の像」は、それらの表現しようとするコンテンツが逆転しているだけで、その社会性についてはきわめて類似している。したがって、1960年代以降に問題になる芸術の自律性の観点からとらえた場合、戦前の銅像が社会からの自律性などという概念とは全く無関係であったように、戦後の「平和の像」も類似した状況にあったととらえてよい。ただし、制作者の立場からみれば銅像の場合は、モチーフとなる人物やその基本的なポーズに選択の余地がなかったのに対し、「平和の像」は匿名性のある人物とそのポーズ全般を自らの意思で選択できたので、その点に関して社会からの自律性は銅像よりは向上したといえる。

5. 1960年代から2000年代に主として展開した日本全国の地方公共団体による公共事業としての彫刻設置事業

5.1 設置事業の経緯

1960年代になると公共空間に新たな彫刻が登場する。それらは、純粋な美術作品としての彫刻であり、題名も制作者による個別的なもので、抽象作品も数多く含まれる。

美術作品としての野外彫刻を計画的に設置する新しいタイプの事業に最初に着手したのは、山口県の宇部市であり、日本における地方公共団体による、いわゆる「彫刻のある街づくり」事業の第一号になった。(写真3)

当時宇部市は石炭産業による公害や無秩序な市街化などにより都市環境が大幅に悪化しており、緑化に取り組んでいたのだが、その頃は造園業が未発達で、成果は芳しいものではなかった。そこで、公園課が所管になっていた花を空き地に植栽する「花いっぱい運動」で集めた市民の寄付金の残金で、1958年に宇部新川駅前広場にファルコネ作《ゆあみする女》という模造品のホワイトセメント像を購入、設置したところ、市民の間で大変な好評となった。これをきっかけとして、1960年より「宇部を彫刻で飾る事業」が開始される。

この事業で設置の対象となった作品は、美術評論家が審査を担当する野外彫刻展を開催し、入賞作品を買い取り入手したもので、前述した1950年代の「平和の像」とは異なり、「平和」というようなイデオロギーと無関係なテーマ性をもつ純粋な美術作品であった。



写真3 1960年代の宇部市の彫刻設置事業の事例

野外彫刻展は1961年より2年毎に開催され、毎回、数点の作品が宇部市による買取りとなり設置の対象となる。宇部市の彫刻設置事業は、都市環境改善を目的として、純粋な美術作品を都市空間に設置するというものだった。

ただし、設置される作品は、最終的な設置場所をふまえて制作されるものではなく、作品に、場所との関係性、すなわち場所性(サイトスペシフィシティ)は内在されていなかった。

宇部市の彫刻設置事業の枠組みを作ったのは、美術評論家の土方定一(1908-80)であり、土方は日本のパブリックアートの創始者に位置づけられる。だが、土方は、彫刻設置事業により、彫刻自体の発展を第一に期待したのであり、都市環境改善を第一の目的としていた宇部市とは思惑が異なっていた。作品の場所性の問題は、この思惑のズレにより生じたと考えてよいのである。

1968年からは、神戸市が宇部市とまったく同じ目的と方法で、彫刻設置事業を開始する。(写真4) こうして、後にパブリックアートと呼ばれるようになる美術作品としての彫刻を設置する事業は、以後、地方公共団体が主な事業主体となっていく。企業によるものもあるが、それは企業の所在する建物周辺等にとどまるものだった。

1970年代前半は、都市環境に対する関心が高まった時期である。高度経済成長期には身近な生活環境に対する関心は低く、結果として多くの公害問題を引き起こした。このため1970年のいわゆる公害国会において、公害対策基本法の抜本的改正を軸として、公害対



写真4 1970年代の神戸市の彫刻設置事業の事例

策諸法の制定が行なわれた。1971年には、公害防止のほか、自然環境の保護および整備その他環境の保全のための主管官庁として環境庁が発足し、1972年には、自然環境保全法が制定される。さらに、身近な生活環境に対する都市緑地保全法が1973年に制定されている。こうした社会的背景の中で、都市をうるおいのある快適な環境に整備しようとする気運が生じ、緑や花と同列のものとして彫刻がとらえられる現象が生じたのである。

また、1970年代後半になると「文化の時代」という流れが生じ、地方公共団体が文化行政に着手するようになる。所得水準が欧米諸国と肩を並べるに至り、市民生活の重点が経済的側面から生活全般の質的向上、とりわけ文化的側面に移行する傾向がみられたのである。さらに、「地方の時代」という流れもこの時期からいわれるようになる。高度経済成長と過度の中央集権化により喪失した地方の魅力や個性を回復し、機能性や合理性を優先することにより画一化してしまった都市環境に人間性をとりもどし、本質的で人間的な豊か

さを創造しようという流れである。「文化の時代」と「地方の時代」という2つの流れは合流し、地方公共団体は文化行政に関する事業計画を盛んに作成するようになる。彫刻設置事業には、都市環境整備に加え、文化振興という新たな目的が付加された。

筆者による調査によると、長野市は1973年から既成の作品を購入し設置するという方法で、八王子市は1976年から複数の彫刻家が集まって作品制作を行うイベントである彫刻シンポジウムを開催し完成作品を入手し設置するという方法で、仙台市は1977年から設置場所にあわせて作品制作を依頼する方法で、それぞれ彫刻設置事業を開始した。(写真5)これらの各事業は以後の他都市における事業の雛形となった。横浜市では彫刻設置事業に予算を編成することはなかったが、民間活力を活用した独自の事業展開を開始した。これらにやや先行する形で、1970年代に、帯広市、旭川市、札幌市などの北海道の諸都市が彫刻設置事業に着手する。

1980年代に入ると、彫刻設置事業は日本全国の地方



写真5 1970年代の長野市、八王子市、仙台市の彫刻設置事業の事例



写真6 1980年代の地方公共団体による彫刻設置事業の事例

公共団体に拡大する。(写真6)これらの都市は、いずれも前述の先進都市を事例としながら事業を推進し、作品の傾向も事例とした都市と類似する。ただし、設置場所をふまえて制作される作品は一部でしかなかった。つまり、設置される作品の内部に場所性を構築しようとする配慮は、仙台市など限られた地方公共団体によってしかなされなかったのである。この背景には後述する「芸術の自律性」の問題がある。

さらに、1980年代後半からは、小さな町や村まで野外彫刻を設置するようになる。これは80年代後半からブームになる「町おこし」「村おこし」、ならびに竹下内閣の「ふるさと創生基金」と関連する。過疎化に悩むいくつかの町村が彫刻設置事業を選択する。

1988年から神奈川県藤野町、1989年から広島県瀬戸田町、1992年から北海道洞爺湖周辺の三町村がそれぞれ独自の事業を開始した。(写真7)いずれも、風光明媚な自然地を舞台としているが、その目的は、話題性の喚起とイメージアップによる観光振興、文化的雰囲気づくりによる地域社会の活性化といったところで

あった。

そして1990年代に入ると公共空間に設置された彫刻はパブリックアートと呼ばれるようになった。筆者による過去の調査では、1960年代から90年代にかけて、2千点あまりの野外彫刻が全国に設置されたことを確認したが、総数は1万点を上回るのではないかと思われる。ただし、地方公共団体による彫刻設置事業は、バブル経済の崩壊にともない、1990年代後半以降、急激に沈静化してしまい、2000年代にはほぼ終焉したといってもよい状況になったのである。もちろん、地方公共団体による彫刻設置事業の終焉の原因は、バブル経済の崩壊だけではない。この点については後述するとおりである。

5.2 社会から自律することを強制され自由主義のモニュメントになったパブリックアートは、社会から自律していなかった

設置事業が終焉した原因は、一般にはバブル経済の崩壊にあると考えられがちだが、実際には冷戦終結の方が重要だと思う。地方公共団体は、駅前、路肩や歩道、都市公園、公共施設などに彫刻を設置するのだが、地方公共団体が設定した彫刻設置事業の目的は、都市環境や景観を改善する、文化を普及・振興するなどというようなものであった。しかし、地方公共団体がそのように考えて予算を編成して事業を推進したことは確かな事実だが、彫刻設置事業にはその深層に本当の目的が隠されている。彫刻設置事業の本当の目的は、自由主義のモニュメントを建設することにあつたのだ。

そのことは、日本ばかりを見ていてもわかりにくい。1960年代から2000年にかけての同時期にアメリカ合衆国でも地方公共団体による彫刻設置事業が推進されていた。日本の事業はこのアメリカの事業や、西欧諸国でやはり同時期に展開した同様の事業の影響を受けたものと思われるが、実際には独自に開始されたものであった。アメリカと日本の事業を比較すると、日本の事業は、地方公共団体の予算に基づくものであったが、アメリカの事業は、必要な費用の半額を連邦政府が助成するという制度が整備されており、日本と比較してより国策としての色彩が明確だった。そして、アメリカの彫刻設置事業も表面的には都市環境や文化振興に関わる日本と同じような目的が設定されていて、芸術家を保護するというようなアメリカ特有の大局的な目的も存在したが、それほど大きな違いはなかった。設置される彫刻は、日本では具象作品と抽象作品が混在していたが、アメリカでは人種差別の問題があつて公共空間で人物をモチーフとしないこともあり大規模な抽象作品が主体となったが、両者には決定的な大きな違いはない。

この時代は冷戦期であり、ソビエト連邦では、都市



写真7 1980年代末からの田園地域での地方公共団体による彫刻設置事業の事例

の広場には必ずレーニン像やスターリン像などが設置され、指導者の偉大さを表現する共産主義のモニュメントになっていた。ソビエトでは、なんら共産主義に積極的に貢献しようとしないうような理由で抽象表現が禁止され、ニキータ・フルシチョフ(1894-1971)は抽象美術のことをロバの尻尾だとした。そして、やがて共産主義がうまくいかなくなると1989年のペレストロイカにより抽象美術は解禁され、1991年のソビエト連邦崩壊のカバー映像は、クレーンに引き抜かれ、バーナーで焼き切られ、あるいは、路上で市民に足蹴にされるレーニン像やスターリン像の姿だった。ここで注目しなければならないのは、1992年から、アメリカにおける連邦政府の彫刻設置事業に対する助成金が、毎年、半減されるようになったことである。つまり、当時のアメリカの街角に設置された抽象彫刻は、筆者がかつてソビエト連邦崩壊の直後に学位論文等で述べたように本質的にはレーニン像やスターリン像に対抗するために建設された自由主義のモニュメントだったのである。当時のソビエト連邦で制作や発表が禁止されていた抽象彫刻は、そのことにより自由主義のシンボルとなった。(67)

日本の街角に設置された彫刻も同様の性質をもつものであったと考えてよい。その証拠を挙げるなら、たとえば設置対象となった作品から、積極的あるいは計画的に場所性を排除していた事実を指摘できる。都市環境の改善を目的とした彫刻設置を想定する場合、作品制作者に設置場所の環境を把握させ、それを作品内容に反映させることにより場所性を確立することが望ましいと考えられる。そうすれば、作品サイドから能動的に都市環境に関与できるようになる。しかし、数多くの地方公共団体で、場所性の確立を防止するために、設置場所と無関係に制作された作品を入手する作品選定システムが採用されていた。この時期に場所性を排除しなかったのは仙台市に代表される限られた地方公共団体であった。宇部市や神戸市に代表される野外彫刻展、ならびに八王子市に代表される彫刻シンポジウムを開催・利用する作品選定システムでは、最終的な作品の設置場所を制作者が把握できないようにしてあったし、長野市に代表される既成の作品を購入し設置する方法では、設置場所に合わせた作品の選択はできても原理的に作品内部に場所性が創造されることはなかった。1980年前後の横浜市大通り公園における彫刻設置事業では、担当者であるアーバンデザイナーの田村明(1926-2010)が、景観デザインという観点から作品選定を行ったにもかかわらず、作品に場所性が生じないようにするため既成作品を選択したと言っている。(89)(写真8)なぜ、これら一連の事業で場所性が排除されたのかといえば、制作者が設置場所を把握することにより作品内部に都市環境の改善に貢献しよう

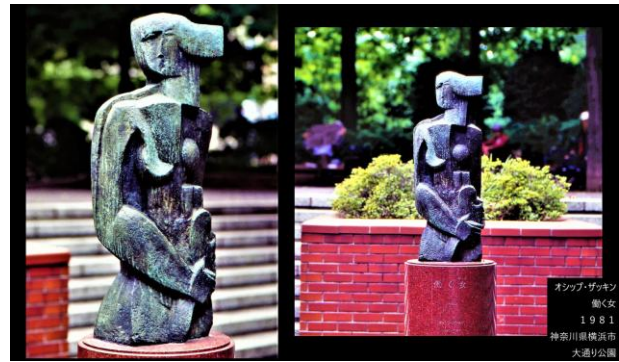


写真8 横浜市の大通り公園では意図的に場所性のない既成作品が選択された

とする性質が生じることを避けたかったからである。都市環境の改善を目的に設置される彫刻が都市環境の改善に貢献しないように配慮されるのはおかしな話だが、この背景には都市環境の改善より重要な社会的価値が存在したからである。

戦前や戦中の日本やドイツでは、戦争の美しさや特定の民族の優秀さを表現することが芸術家に強要されていたし、当時の冷戦期の東側諸国では、芸術家に指導者の偉大さや労働の喜びを表現することが強制されていた。このような中で、当時の西側諸国では、芸術に対し、社会に貢献しようとしないうような自由な態度が求められていた。この価値観のことを「芸術のための芸術」あるいは芸術の自律性という。もし、街角に設置される彫刻が、場所性を担保することにより、都市環境の改善に貢献しようとする態度を客観的に示すようなことになれば、それは芸術が社会に貢献しようとする態度だといえ、芸術の自律性が損なわれると考えられたのである。このことは、日本の街角の彫刻が自由主義のモニュメントであったことの一つの証拠だと言ってよい。つまり、冷戦期の西側諸国の街角の彫刻は、制作者により社会に貢献しないように制作されることにより、自由主義を賛美するという社会貢献を果たしていたのである。自由主義社会というのは芸術家が自らの意思のみに基づき好き勝手に作品を制作できる社会だと思われているが、冷戦期においては、芸術家に自らの意思のみに基づき好き勝手に作品を制作するように強制する社会だったのかもしれない。社会から自律することを強制された芸術は、自律的にふるまっていたが本当は社会から自律していなかったのだ。加えて、そもそもパブリックアートが政治性を必然的に帯びるモニュメントの性質を持つ限り社会から自律した存在になり得ないのである。

ここで、1961年の宇部市における彫刻設置事業の開始時に常盤公園の造成を行うなど大きな貢献を果たした彫刻家である向井良吉(1918 - 2010)の1980年に宇部市で開催された「21世紀の都市デザインを考える全国シンポジウム『ひろばと緑と彫刻と』」における発言

を紹介したい。これは、造園家、都市計画家、建築家、美術評論家などが行った、彫刻の都市景観改善への有用性についての議論に対する発言である。

「先ほどパネル・ディスカッションで先生方がいろいろ話をされまして、よほどあの時立って抗議を申し込もうかと思ったんですがこらえておりました。やはり作者としますと、批評家はいろいろなことを申されますが作家の心理をご存じない方が多いのではないかと思います。ご覧になったかどうか判りませんが、常盤公園の私が造った《蟻の城》(筆者注・写真3参照)というのがあります、上についている鉄の屑が2t近くあるんですが、2t近くのものを持たせるために地中の中に4tぐらいのものが入っております。ですから、底にある目に見えない何かをもっと見つめて頂きたいと思いがしきりに起きまして、先ほども非常に腹が立って仕方ありませんでした。しかし、私がなぜ宇部にひかれて彫刻を作るようになったかと申しますと、今日の主題は公共性ということになっておりますが、私は作る側が公共性などを考えたら彫刻などは出来ないと思うんです。ですから公共性云々ということは置かれる立場の方が選択されることであって、作る人間はもっと別の所へ問題点を置いて取り組まなければいけないと思うんです。(中略)彫刻というものはやはりそういうものだと思うんです。理屈でつくるのではなく、身体の中に脈打っている血の流れが自然につくらせるのが、それが彫刻だと思うんです。」¹⁰⁾

この発言から、向井が自らの作品が公共性を帯び社会に貢献することを否定していたことがわかる。向井は、社会から自律した作品を造りたかったのであって、宇部市の市街地をよりよいものとするための作品を造ろうとは考えていなかったのである。彫刻家のこうした発想の背景に、当時流行していた「芸術の自律性」というイデオロギックともいえる思想があったのだ。ただし、1980年の向井は気づいていないが《蟻の城》は、向井が言うように芸術家が好き勝手に作った作品として自由主義のすばらしさを可視化し、結局は自由主義のモニュメントとなって冷戦期の西側諸国の社会に大いに貢献していたのである。

そして、ソビエト連邦が崩壊し、共産主義のモニュメントであるレーニン像やスターリン像が撤去、破壊されることにより、競争相手を失った自由主義のモニュメントであるアメリカや日本の街角に設置された彫刻の存在意義は希薄化された。実際、日本における地方公共団体による彫刻設置事業は、2000年代に入るとほぼ終焉したが、完全に終わったわけではなく今でも細々と確かに継続しているのである。なぜ細々と続いているのだろうか。

一方、ロシアのレーニン像やスターリン像がどうなったのかと言えば、1991年と翌年に集中的な撤去と破

壊を受けたものの、特にレーニン像は一定数残され、観光名所ようになって保存されるようになった。このことは、レーニン像が共産主義とは異なる価値を保有していることを示している。ウクライナでも同じような状況だったのだが、2014年、大統領選挙で反露派のペトロ・ポロシェンコ(1965-)が当選するとソビエトやロシアの残滓を除去するという目的で、ソビエト時代に設置された銅像のうちレーニン像を含むロシア人の像が撤去されるようになった。一方、ロシアでは、2010年代後半に入ると、ウラジーミル大公やアレクサンドル3世などキエフ大公国やロシア帝国時代の皇帝などの巨大な像が設置されるようになり、除幕式には、大統領のウラジーミル・プーチン(1952-)も出席し、それらは権威主義のモニュメントとしての性質をもつようになる。そして、2022年にウクライナ戦争が始まると、ロシア軍が占領するウクライナ南部ヘルソン州ノヴァ・カホウカの広場にその場所にかつて設置されていたレーニン像がロシア軍によって再設置されたのである。この出来事は、ロシアは共産主義の再興を目指しているわけではないので、レーニン像が共産主義のモニュメントから権威主義のモニュメントに変質した瞬間を示すものとなった。このような世界情勢の中で、日本の街角の彫刻は、今も自由主義のモニュメントとして、権威主義のモニュメントと対抗しつつそれなりの役割を果たしており、そのような視点からの新たな設置も継続されているのである。もちろん自由主義のことなど表面的には全く意識されていないのだが、

6. 1994年以降に始まるアートディレクターの北川フラムによるパブリックアートプロジェクトや様々な芸術祭の残存作品

6.1 パブリックアートにおける北川フラムの位置づけ

北川フラムは、1982年より東京の代官山で(株)アートフロントギャラリーを運営し、その中でアートディレクターとしてパブリックアートプロジェクトや芸術祭などに関わってきた。他にもアートディレクターとして北川と同じような業務を行う人は数多く存在するが、北川の影響力は突出して極端に大きく、日本全体の戦後のパブリックアートを考える上で北川個人に独立したカテゴリーを与える必要がある。

北川が最初にパブリックアートに大きな影響を及ぼすのは1994年のことである。

6.2 ファーレ立川—独占的な決定権をもつアートディレクターが登場し、モニュメント性を除去されたパブリックアートは社会からの自律性を大幅に高めた

1994年というのは、地方公共団体による計画的な彫刻設置事業の全盛期の後半でこの年も膨大な数のパブリックアートが公共事業として日本中に設置されていた。バブル経済の崩壊は始まっていたが、地価はまだ高く、この年の8月にジュリアナ東京は閉店するがバブリーな雰囲気はそこかしこに残っていた。ソビエト連邦が崩壊して3年を経過し、対共産圏輸出統制委員会（COCOM）が役割を終えて解散した。

この頃、地方公共団体は、都市環境整備や文化振興などを目的としてパブリックアートに多額の予算を投入していたわけだが、それは、前述したように、実際

には自由主義のモニュメント建設事業だったのである。したがって、共産主義が過去のものとなった90年代後半に入ると地方公共団体によるパブリックアートの設置事業は、急速に終焉に向かう。

このような時代にテレビ番組など大きな話題を巻き起こしながら登場したのが、東京都立川市で住宅・都市整備公団が推進した再開発事業「ファーレ立川」におけるパブリックアートプロジェクトである。

JR立川駅北口前には、米軍の立川基地返還国有地があり、これを中心にした再開発事業が「ファーレ立川」で、開発面積は5.9ha。11棟のインテリジェントビルの内容は、オフィスビル、ホテル、百貨店、市立図書館、映画館、銀行、駐車場、住宅などである。パブリックアートプロジェクトの推進主体は、北川をディレクターとする(株)アートフロントギャラリーで、これは5、6社のアートコンサルタント会社を対象にした指名コンペにより決定されており、獲得した事業費は9億円だった。北川が策定したプランの内容は、アフリカ、アジア、旧ソ連、東欧などを含む36カ国から選ばれた92人のアーティストによる107点の作品を恒久性を意図して高密度に設置するというものだった。(写真9)

それまでの地方公共団体が行うパブリックアートの設置事業では、一般的に、作家・作品・設置場所の選定にあたっては、行政の長が任命する選定委員会のような組織が編成され、民主主義的な制度と手順の中で行われることが多かった。選定委員会は、美術評論家（美術館館長であることがよくある）、大学教授、建築家などで構成され、議員が含まれることも珍しくない。だが「ファーレ立川」では、作家・作品・設置場所の選定をアートディレクターとして北川が一人で行った。そのプロセスに、民主主義的な要素はどこにもなく、北川は独占的な決定権を保有していた。北川は、本人による発言や著作を通じて、よく知られているように大学生になる前から熱心に学生運動に取り組み、今もアートによる社会革命を目指しているわけだが、独裁者のような立場を目指しているわけではない。11)北川は、この時期、アートはもっとパーソナルな（個人的な）ものであるべきだというような発言を繰り返しており、アートは、権力や権威あるいは民主主義的な合意等とは無関係なものであるべきだと考えていたのである。それで、全部、自分で決めてしまうことにしたようなのだ。12)13)14) たしかにそうすれば、パーソナルなアートが実現する。北川が選んだ92人のアーティストは、パブリックアートの実績がほとんどない作家ばかりであったが、逆に、それまでの日本中の地方公共団体によるパブリックアートが、全部、同じものに見えるようになってしまった。

さらに、北川はパブリックアートプロジェクト全体



写真9 1994年のファーレ立川の事例

に「ファンクション（機能）をフィクション（物語り）に」という簡潔なコンセプトを設定した。これは、都市機能のアート化、具体的には、車止め、ベンチ、サイン、換気塔、照明灯など機能をもつものを美術作品にして、街とアートの一体化を図るという考え方であり、実際、大半の作品がそのようになった。この時期は、冷戦期に西側諸国を覆っていた、芸術の自律性に関するイデオロギー的ともいえる価値観から解放され始めたアーティストたちが、自らの作品の場所性や様々な社会貢献の在り方を模索していた時期で、自らの作品に場所性のみならず都市機能を付加するという考え方はタイムリーなものでもあった。

以上の2点、①作家・作品・設置場所をアートディレクターが一人で全部決めてしまう。②パブリックアートにアートと無関係な都市機能を付加する。という考え方は、パブリックアートに画期的な変化をもたらした。

地方公共団体によるパブリックアートの設置事業を題材にして前述したように、これらの事業では、自由主義の価値観の中で、作品が社会から自律していることが重要で、そのために場所性までも排除してしまうことが多かったことを指摘した。だが、これらの作品は、公共的な都市空間に設置されると必然的にモニュメントの性質を帯びざるを得ず、それにより結局は社会からの自律性を失い自由主義のモニュメントになっていたのである。モニュメントには強い社会性を帯びた特有の美があり、イサム・ノグチ(1904-88)のようにその魅力を追求したアーティストも多い。だが、モニュメントとパブリックアートを分離しないと、モニュメント＝パブリックアートになってしまい、パブリックアートの存在意義がなくなってしまうところが大問題なのである。

ファーレ立川の作品群は、その内容と設置場所に関し、前述したように現状の社会を革命により打破しようと目論んでいる一人の人物により決定されているため、現実の社会を支配する政治的価値観などとの関係性がもともと希薄である。15) さらに、車止め、ベンチなどの都市機能を持っているため、モニュメントになりようがない。モニュメントというのは、それを建設した社会が未来に対して永遠に重要だと考える社会的な概念を示す装置であり、それに車止めやベンチの機能があるなどということはある得ないのである。以上の2点により、ファーレ立川のパブリックアートは、従前のパブリックアートと比較して芸術の自律性が高まった。つまり芸術の自律性に関し前進したのである。その前進の量の絶対値をここで M とする。

一方で、ファーレ立川の全ての作品は、場所性を保有し、その場所の魅力を高めることに社会的な貢献を果たそうとする積極的な態度を作品内部に保有する。

さらには、車止め、ベンチ、照明灯などの都市機能を持ち、物理的で機能的なわかりやすい社会貢献を客観的に果たす作品も多い。こうした作品の性質は、従前のパブリックアートと比較して芸術の自律性を低下させる方向に作用するものである。つまり芸術の自律性に関し後退したのである。その後退の量の絶対値をここで F とする。

そして、ここで、M と F について比較すれば、明らかにそれは $M > F$ だったのである。結果として、ファーレ立川のパブリックアートは、それまでの地方公共団体によるパブリックアートと比較して、芸術の自律性に関し、飛躍的な前進を果たした。その前進に貢献したのは、①作家・作品・設置場所の選定における民主主義的な合意の排除、②作品に都市機能を付加することによるモニュメント性の除去の2点であったといえる。アーティストサイドから見れば、芸術の自律性を低減して社会に貢献するパブリックアートを制作したところ、モニュメント性が除去され、結果的には芸術の自律性が従前より高まることになった。

ここで、重要なことは、ファーレ立川のパブリックアートは、30年近く経過した現在においても魅力的に感じられるし、実際、人々に愛されていることだ。この魅力を生み出した原動力が作品に内在された芸術の自律性であり、このことを北川はパーソナルという言葉で表現しているのだと筆者は考えている。

6.3 芸術祭の残存作品が大量にパブリックアート化する

さて、こうして1994年にファーレ立川を完成させた北川は、2000年に、第1回目の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」を7月20日から9月10日の52日間、新潟県越後妻有地方の6市町村（十日町市・川西町・津南町・中里村・松代町・松之山町）で開催する。その会場面積は762 km²におよび、32の国と地域から148組のアーティストを招聘し、153点の作品を設置して、162,800人を集客した。この試みは、以後3年ごとに越後妻有で拡大的に開催され現在に至るだけでなく、同じやり方で、2010年代に入ると、瀬戸内国際芸術祭、北アルプス国際芸術祭、奥能登国際芸術祭などとして大幅に増殖する。

これらは、会期が設定されたアートのイベントなのだとはとらえられているが、パブリックアートの視点から見ても極めて重要である。なぜかという、会期終了後も撤去されず、公共的な場所に残存し、パブリックアート化する作品が数多く存在するからである。

次に、芸術祭の展示作品を会期終了後に残存させるシステムについて2009年に行ったヒアリングに基づいて説明したい。16) システム的にどうなっているのかという、基本的には、大地の芸術祭実行委員会が

総合ディレクターの北川と協議して決定することになっている。大地の芸術祭実行委員会のメンバーは大半が(株)アートフロントギャラリーの社員であり北川はその経営者である。芸術祭に参加・出展される作家・作品・設置場所の決定においては北川の意向が大きく反映される。公募もするが、審査員は北川一人である。初めから、残存させることを目的に制作される作品もあるが、これは限られた少数の作品であり、他の作品は、会期までに制作して会期中に公開し、会期後に残存させるか、撤去するかを決めることになるがここでも北川の意向が大きく反映される。残存のさせ方は、



写真 10 北川フラムによる芸術祭の残存作品の事例

素材的に耐候性が弱い作品については、そのまま数年間残存させて撤去する場合もあるし、再制作を繰り返しながら残存させる場合もあり、対応方法は多様である。一旦撤去した作品を数年後に再制作することもある。(写真 10)

大地の芸術祭をファーレ立川と比較すると、作家・作品・設置場所の決定に北川の意向が大きく反映されるところは共通しているが、モニュメント性の除去の方法が異なるのである。ファーレ立川では、作品に都市機能を付加することによりモニュメント性を除去したが、大地の芸術祭では、それだけでなく、作品の存在の時間軸に関する決定権を北川を中心とした実行委員会が保有することによりモニュメント性を除去している。モニュメントは、基本的に永遠に存在することを目的として建設される。モニュメントが撤去されるのは、社会革命の時だけであり、それは様々な帝国の崩壊、日本やドイツにおける第二次世界大戦の敗戦、ソビエト連邦の崩壊、アメリカにおける BLM 運動などがあげられる。越後妻有やその他の芸術祭の会場には形態的にはモニュメントに見える残存作品がいくつも存在している。中には、ステンレスや石材でできたものもあり、物理的な恒久性を保有するものもある。だが、それらもモニュメントではない。それらは設置場所を含めて北川の意向が大きく反映されて選ばれたものであり、北川の意向が反映される中で存在を継続しているからだ。

北川が関与して生じたパブリックアートは、一般的に自由主義的な理想を追求するものであり、そこに民主主義的な価値観は内在されていないと考えてよい。

7. 1950年代から今日まで継続している企業がその所有地の公共的な部分などで行う様々な美術作品の設置事業

7.1 設置事業の経緯

パブリックアートというのは公共的な場所にあるアートなわけだが、地方公共団体が道路や都市公園などの公有地に設置するタイプについてはすでに整理したので、ここでは企業が私有地に設置するタイプについて整理する。私有地といっても、ここで対象とするのは人々が自由に立ち入り可能な、オフィスビルや商業ビルの外構部分やピロティやロビーなどである。このような場所に設置されているアートは、基本的にその土地や建物の所有者である企業等が自らの意思で設置したものであり、全面的に費用負担も行っている。企業あるいは個人は、自らの所有地であれば、自由にアートを設置することができるが、こうなったのは日本国憲法ができた戦後のことである。戦前は、1900年(明治 33)年に発令された、形像取締規則という内務省令

などにより、「官有地及公衆ノ往来出入スル地ニ於テ永久保存ノ目的ヲ以テ人物其ノ他ノ形像ヲ建設、移転、改造又ハ除却セントスル者ハ地方長官ノ許可ヲ受クヘシ」というような具合に私有地であっても「公衆ノ往来出入スル地」の場合は国によって管理されていた。それでも1910年代後半になると大阪や東京では石材を用いたビルが建てられるようになり、それを装飾するために外壁に彫刻やレリーフが設置される事例も見られるようになる。こうしたものを萌芽的なパブリックアートとしてとらえることもできるのかもしれない。

現在のパブリックアートに直結する動きは1950年代末にはじまっている。名古屋の中部日本放送(株)は、1959年に北川民次(1894-1989)による壁画《芸術と平和》を本社ビル壁面に設置した。これは、8人の裸婦を描いたもので、「平和」の語をタイトルに含むことから、前述した「平和の像」の категорияに含まれるものだ。1950年代の日本では、裸体をモチーフとする美術作品が平和をもたらす自由主義のシンボルとしてとらえられていたので、「平和」の語を含むタイトルを冠した裸体像が盛んに選択されていた。一方、北川民次は、1962年には、名古屋のカゴメ(株)の本社ビルロビーにトマトの収穫風景を描いた壁画《TOMATO》を設置している。

東京急行電鉄(株)は、1966年に田園都市線開通を記念してたまプラーザ駅前に篠田守男(1931-)による《T・C646 宇宙》を設置した。当時の五島昇(1916-89)社長は設置の目的を「都市美に貢献し地域住民に憩いを与える」(17)と述べているが、「たまプラーザ」という思い切った駅名からも最先端の大規模な抽象彫刻を設置することにより、地域に先端的な文化的雰囲気醸成して不動産販売に資するものとしたのだと推測できる。1969年に日本最初の超高層ビルとして建設された霞が関ビルには伊東傀(1918-2009)による裸体像《よろこび》が、1971年には銀座の(株)電通本社ビル前に志水晴児(1928-2005)の抽象彫刻が設置される。流政之(1923-2018)は、1970年代に入ると、東京中心部のいくつかの大企業本社ビル前に抽象彫刻を設置した。1975年には、新宿副都心の超高層の野村ビル前に飯田善国(1923-2006)による風で動く抽象彫刻《風の舞》が設置され、その映像作品も制作されて話題になった。(写真11)

このような状況は、80年代に入ると加速しながら拡大していく。経済成長の中で企業は本社ビル、テナントビル、商業施設、工場などの建築を新築し、これに付随する形でアートが導入されその一部がパブリックアート化する。企業サイドから見れば、建設費のごく一部をアートに使うことにより、企業イメージやブランド形成にポジティブな効果を得られるよい方策としてとらえられていたのかもしれない。アートの導入に



写真11 1960年代70年代の冷戦期の企業による美術作品設置の事例

については建築設計サイドからの提案も多く、アートギャラリーは、大手建築設計事務所に積極的に営業していた。80年代にアートギャラリーに勤務していた筆者の経験では、建築設計事務所に営業に行くと、いきなり図面を広げられ、「ここと、ここと、ここ」といわれて、翌日、作家作品の資料を作って持っていくと、そのまま決まってしまうようなこともよくあった。この時代の企業が設置するパブリックアートは、基本的には社長室に飾られている立派な額に入った油絵が社長の偉大さを可視化しようとしていたように、その企業自体や企業の所有物の価値を高めるために設置されていたのだと思う。そして、アートは、アートとして独立して存在し、特に野外に設置される彫刻は、十分にモニュメンタルな存在になっていた。そして、こうした企業によるパブリックアートは、この時期並行して進んでいた地方公共団体によるパブリックアートと比較して、作家も作品の傾向もほぼ同じようなものであったのである。地方公共団体によるパブリックアートの設置事業を題材にして前述したように、地方公共団

体による事業では、冷戦下における自由主義の価値観の中で、作品が社会から自律していることが重要で、そのために場所性までも排除してしまうことが多かったことを指摘した。だが、これらの作品は、公共的な都市空間に設置されると必然的にモニュメントの性質を帯びざるを得ず、それにより結局は社会からの自律性を失い自由主義のモニュメントになっていたのである。それでは、ここで紹介している企業の設置するパブリックアートがこの点に関してどうなのかというそれはやはり自由主義のモニュメントになっていた。なぜかという、冷戦期は、民主主義で自由主義で資本主義の西側と、民主主義でも自由主義でもない共産主義の東側が対立するという枠組みが成立していたからだ。つまり、企業にとっては、共産主義は非常に困るので、本当は民主主義や自由主義より資本主義が大切なのだが、資本主義を讃美しようとすれば、それは自由主義と一心同体のセットになっていたため、結局は自由主義を讃美することになってしまったからだ。

7.2 冷戦が終結し資本主義とよりそうデザインとしてのパブリックアートが現れた

そして、1991年にソビエト連邦は崩壊し、冷戦は終結した。企業によるパブリックアートの状況に変化が生じたのは1994年の新宿アイランドだった。これは前述した北川フラムによるファーレ立川と同年だが、数か月、ファーレ立川の方が早い。

東京都水道局新宿営業所跡地を中心に古い住宅が密集していた約2.9haの土地を住宅・都市整備公団がオフィス、店舗、住宅などとして再開発したのが新宿アイランドで、純粋な民間による事業ではないが、ここで展開したパブリックアートプロジェクトの性質は企業によるものに近い。南條史生(1949-)がアートディレクターとなった「新宿アイランドアート計画」は、10名の制作者による14点の作品を設置したもので、その特徴は大半の制作者が、建築の設計段階から建築家とコラボレーションを行い、多くの作品が、舗装パターンや壁面の意匠などとなり建築や外構の一部として美術作品としては物理的に独立していないことである。モニュメントというのは物理的に完全に独立した存在で、恒久性を必須の要件として保有する。建築や外構の一部となった新宿アイランドの作品は、モニュメントになりようがなく、少なくとも地方公共団体による設置事業のように自由主義のモニュメントになることを回避することができた。唯一、敷地の入り口部分にモニュメンタルに設置されたロバート・インディアナの《LOVE》(1968年作)は明確なモニュメントになったが、LOVEという4文字で構成される作品は、近代以降の人間にとって普遍性のある「愛」のモニュメントとなり、有名な待ち合わせ場所になりつつ自由主



写真 12 1994 年の新宿アイランドの事例

義のモニュメントとなることを巧妙に回避した。それでは、建築や外構の一部となった作品群が社会的な自律性を保有しているかといえば、それは微妙である。それらの作品は、建築や外構の一部となり、物理的な自律性を喪失しているだけでなく、その建築空間を魅力的にすることに積極的に貢献しようとしている。その情景は、キリスト教の教会におけるスタンドグラスと似ている。(写真 12)

それでも南條のこの試みは、1996年には横浜市で京浜急行電鉄(株)による「ゆめおおおかアートプロジェ



写真 13 1996 年のゆめおおおかアートプロジェクトの事例



写真 14 2003 年の六本木ヒルズの事例

クト」として発展的に結実し、その後も続くことになる。(写真 13) それらは、アーティストの選択に優れていて、この時期でなければ作品価格の観点から実現できなかったプロジェクトになった。だが、いずれも資本主義によりそうパブリックアートなのだといえる。それは、選択された作品自体に、アートマーケットでの価格という資本主義的な観点からの大きな価値を保有するものが少なからず含まれていたことにも関連している。

そして、アーティストが建築家とコラボレーションをして、魅力的な都市空間を創造するという態度は、デザイン領域に影響を及ぼすようになる。これまで、パブリックアートの分野で活躍するアーティストは、美術大学で彫刻や絵画を専攻した人が大半で特に彫刻が多かった。ところが、建築家とコラボレーションするとか、魅力的な都市空間を創造するというような目的を果たそうとするなら、デザインを専攻した人の方が向いている場合がある。彼らはプレゼンテーションもうまくできるし、使用する素材に対しても一般的な彫刻家などとの比較において柔軟である。

デザインには資本主義とともに発展したといってもよい出自と歴史があり、1個 100 円で月に 10000 個売れていた商品のパッケージデザインを改善することにより、1個 120 円で月に 15000 個売れるようになった、というようなデザインの効力は、資本主義とあまりに馴染みがいい。こうしてデザインを学んだ人たちによるパブリックアートが徐々に目につくようになり、それは資本主義によりそうパブリックアートになってい

く。

7.3 冷戦期には自由主義と民主主義と資本主義が合体していたのに、冷戦終結とその後の中国の台頭により、自由主義と民主主義は資本主義と分離し、資本主義のモニュメントが誕生した

そんな中で、さらなる展開が 2003 年の東京都心で巻き起こる。森ビル(株)は、東京都心などで、大規模な再開発事業を手掛けることで知られているが、その代表的なプロジェクトの一つといえる六本木ヒルズがオープンし、パブリックアートプロジェクトが展開したのである。(写真 14) 六本木ヒルズというのは、港区六本木 6 丁目の 500 世帯ほどの人が暮らす街を、森ビル(株)が、反対運動やバブル崩壊を乗り越え 17 年の歳月をかけて再開発したもので、高さ 238m の高層オフィスビルを中心に、超高級マンション、ホテル、テレビ朝日本社社屋、映画館や美術館などの文化施設、その他の商業施設等で構成されている。数千億円に及ぶ費用が銀行などから森ビル(株)により調達された。それは、六本木の一部というより、数多くの富裕な著名人が暮らす「ヒルズ」という特別な一つの街だった。南條が副館長に就任していた森美術館と建築家の槇文彦が監修し森ビル(株)によって当初設置された 15 点程度のパブリックアートは、数点のモニュメンタルな作品も含まれていて、どれもカラフルでゴージャス、煌びやかで華やかな、都会的でスタイリッシュ、繊細で可憐なものだった。地方公共団体による設置事業は、この時期にはおおむね終焉していたが、それらと六本

木ヒルズのパブリックアートは、原理的に異なるものだという事は感覚的に理解できた。また、同じ南條が関わっているにもかかわらず、新宿アイランドやゆめおおおかとも性質が異なっていた。それらには建築と物理的に一体となった作品が多く含まれモニュメンタルに聳え立つ作品が排除されていたが、六本木ヒルズにはそれがあった。特にモニュメンタルに聳え立つアートについて、2003年の段階で、それが何を目的に聳え立っているのか筆者にはうまく説明できなかった。

それがわかったのは、2010年代に入ってからのことだ。00年代後半以降、東京都心や名古屋駅前地区などで大規模で複合的な再開発事業が完成し、そのいくつかでパブリックアートプロジェクトが展開するようになっていたのだが、森ビル(株)による2010年代前半の虎ノ門ヒルズとアークヒルズ仙石山森タワー、西武グループによる2016年の東京ガーデンテラス紀尾井町などにおけるパブリックアートプロジェクトで設置された作品は、都市景観を改善するものでも文化振興を図るものでも、はたまた自由主義を讃美するものでもなく、個別的な企業というより大規模で複合的な再開発を実現した資本あるいは資本主義を讃美、礼賛し、いくつかの作品はモニュメンタルに聳え立ち資本主義のモニュメントになっていた。さらにはネット上でインスタ映えすると話題になり集客を果たす作品まで登場するようになる。(写真15)

2010年代の世界はどうなっていたのかといえば、2008年に北京オリンピックを終えた中国が、2010年にGDPで日本を上回り世界第二位の経済大国となって立ち現れていた。その中国は、共産主義はやめて民主主義でも自由主義でもないが資本主義の国になっていた。ここで、冷戦期の自由主義と民主主義と資本主義の一体性は崩壊しそれぞれバラバラになる。そのうえ、中国でも企業によるパブリックアートの設置事業が始まり、それは日本の企業によるものと同じようなもので、さらには、中国のアーティストの作品が日本で設置されたり、その逆もあって相互に交流するようになっていた。

こうして、資本主義のモニュメントの繁栄がグローバルに展開するようになる。それで、これらの作品は社会からの自律性を保有しているのかといえば、その答えはそれほど保有していないが正しいのだと思う。

そもそも芸術の自律性という価値観は自由主義的なもので資本主義とは関係ないのではないか。資本主義にとっては芸術が社会から自律しているかどうかなどということはどうでもいいのである。さらにそれで、そんな自律性の乏しい作品がつまらなく見えるのかというと少なくとも筆者にはかなり魅惑的に素晴らしく見えてしまう。なぜ筆者がそう感じるのかといえばそれは筆者が資本主義を信じているからだと思う。筆者



写真15 2010年代に入ると資本主義のモニュメントが登場する

だけでなく多くの人というよりはほぼ全員が資本主義を信じて生きている。資本主義と決別するために貨幣を廃止したかつてのクメールルージュの惨憺たる失敗などからしても人間が資本主義的な状態から脱却するのは相当難しいことなのだと思う。

そして、こうして設置された資本主義のモニュメントを見ていると、2010年代以降、日本でも急速に資本主義化が進展していることがわかる。この頃から「富裕層」という用語が一般化し、10年代後半に証券会社

によってその金融資産に関わる定義づけが行われた。2022年に岸田内閣が打ち出した「資産所得倍増プラン」やその関連の個人投資家を対象にした優遇税制「NISA」の改革は、全国民を株式投資を通じて資本家化しようとする政策だ。これは10年たっても100万円のままの100万円と10年後に200万円になっている100万円のどちらがいいかという話で、前者が貨幣で後者が資本である。資本とは生物のように増殖するお金のことで貨幣が存在する限り、その魅力から逃れることなどできない。自己増殖する夢のようなお金が資本なのである。戦争を美しく描いた日本の戦争画、ドイツ人の人種的な優越性をテーマにしたナチス推奨の美術、ソビエトや北朝鮮の指導者の偉大さを表現する美術などと資本主義のモニュメントは根本的に異なるように思えるが、社会から自律していないという点では、共通しているのかもしれない。パブリックアートを眺めていると、資本主義は、自由主義や民主主義より、信じられているという点に関し宗教に近い位置にあるように思える。

8. 2010年代以降に見られるようになる合法化したグラフィティによる壁画

8.1 アーティストが自律的に実現するこれまでとは原理が異なる新たなタイプのパブリックアートがストリートに現れた

ここまでに、紹介したパブリックアートは、地方公共団体や企業が主体となって設置したものだった。それらはアーティストサイドから見れば様々な経緯を経て個別的に実現したものであったが、その全てがまず最初に地方公共団体や企業がパブリックアートを設置するという意志を持ったことによって始まるプロジェクトの結果だといえる。

そしてパブリックアートの制作者は、厳密に調べたわけではないが、その大半が、美術大学で教育を受けている。彼らのパブリックアート実現までの典型的な道筋を説明するなら、美術の専攻のある高校に進学するか美術の予備校に入って受験対策をして有名美術大学を目指す→美術大学で美術について4年から9年間程度専門的に学ぶ→作品を制作して展覧会に出品するなどして美術家としてデビューする→なんらかのかたちで美術家としての評価を確立して作品選定委員会やアートディレクターなどに「選ばれて」パブリックアートを実現する、というようなものである。これは長い年月と学費などの費用を投じた壮大な道程で、人生の中でパブリックアートを実現するということは大変難しいことだと考えてよい。あえて比較するなら、プロ野球選手になる、紅白歌合戦に出場する、国会議員になるというようなことと同等かそれ以上なのかもしれ

れない。パブリックアートを実現するアーティストはアーティストの中でも一握りのエリートなのである。

ここで整理するパブリックアートは、これらとは異なり、アーティストが自らの意志と行動により、自らの作品をパブリックアートとして自律的に実現するタイプである。これらが日本国内で散見されるようになったのは2010年代に入ってからのものであり、まだ若い始まったばかりのムーブメントであり、現状ではほぼすべてが壁画である。

そのやり方は、いたって簡単で、自分が壁画を描きたいと思う壁の所有者の合意を得て描かせてもらうというもので、SNSなどを使って壁画を希望する壁の所有者を募集するアーティストもいるし、アーティストと壁の所有者を仲介してくれる人や団体もある。塗料や足場など必要な費用はクラウドファンディングで集めることもできる。そして、その壁画の制作者は、調査したわけではないがその大半が美術大学で教育を受けていない。18) そのうえ、キャンパスなどに描いた絵画があって、それがすでに評価されていたというわけでもないのである。彼らの大半は、美術に関わる大学教育を受けることなくパブリックアートとしての壁画からアーティストとしてのキャリアをスタートしている。

といっても、彼らは自らの作品がこうしてパブリックアートの文脈の中で議論されていること自体に違和感をもつはずだ。なぜなら彼らの多くは自らのことをライターネームを使ってストリートで活動するグラフィティライターなのだが、いろいろあって今は合法的にやっているというぐらいに考えているからだ。

8.2 グラフィティの合法化とPOW!WOW!

グラフィティには、数秒で一筆書き一色で自らのライターネームなどを描くタギング、その発展形で中塗りとアウトラインの二色で描かれるスローアップ、時間をかけて多色で描くマスターピースなど多様な種類があるのだが、いずれも多くの場合、許可なく勝手に描くので違法である。ライターネームを使用するのは本名を描くとすぐに捕まってしまうからだ。日本では器物損壊罪になり違法侵入を伴う場合もある。ただし、ライターネームやグループ名などであるにせよ自分の名前を描くことがよくあり、このことはグラフィティの性質がいわゆる便所の落書きのようなものとは根本的に異なっていることを意味する。

グラフィティの歴史の始まりは、一般的には、1971年にニューヨーク・タイムズ紙に掲載されたTaki 183というタギングに関する記事だとされている。80年代に入ると『ワイルド・スタイル』(1983)などのヒップホップ映画により、グラフィティはアメリカだけでなくヨーロッパや日本にも伝搬し、2000年代にはほぼ

全世界に定着し、多くの国で、それらは単なる落書きとしてとらえられ景観や治安に悪影響をもたらす社会問題になっている。今日、違法なグラフィティライターの頂点に君臨しているのが覆面アーティストとして知られるバンクシー(生年不明)で、バンクシーは捕まらないように短時間で描くためにステンシルという型紙を事前に準備して制作を行っている。

だが、実際には逮捕されるなどするグラフィティライターも多く、アメリカでは制作中に撃ち殺されるようなこともあり、2010年代に入ると壁の所有者と合意して描かれる合法的なグラフィティが世界各地に見られるようになり、リーガルウォールという用語も生まれ、これらはパブリックアート化する。それらは、壁の所有者によって消されたり、他のグラフィティライターに上書きされてしまうこともないので、塗料の耐用年数に応じて存続できる。また、合法的なグラフィティは急いで描く必要がないから綿密な作業が可能となり高所作業車や足場を使用するなどして必然的に高水準でサイズの大きいマスターピースとなる。

この部分で特に POW!WOW! (現 WORLDWIDE WALLS) の業績が重要だ。これは、2011年にジャスパール・ウォン(生年不明)らが彼らの本拠地であるハワイ州のオアフ島カカアコ地区で始めたイベントにルーツがあり、地域活性化に現代アートを活用するという発想の中、子供向けのアートワークショップや若手アーティストへの支援などが行われ、その重要な要素として、壁の所有者とグラフィティライターを仲介して合法的なグラフィティをミューラルアート(壁画)として実現するというものがある。日本では、2015年に東京の天王洲アイル、2016年に神戸市六甲アイランド、2017年に神戸市中央区、2021年と22年に和歌山県白浜町で壁画の制作が行われた。特に2015年のPOW!WOW!JAPANをきっかけとして、各地で壁画のプロジェクトが展開するようになっただけでなく、日本のグラフィティライターが海外で活動するようになり、日米の有名企業が彼らのスポンサーになったり、アパレル、時計、ビール、スポーツ用品などの企業とのコラボレーションやCM出演などが実現し、一部のグラフィティライターたちはその経済基盤や社会的な立ち位置を短期間に一変させた。(写真16)このあいだまで、夜中の街角をスプレー缶を持って走り回っていた人たちが、2020年代にはニューヨークのギャラリーの満員のオープニングパーティーでキャンバスに描いた絵画の前に立ち祝福に包まれている。

8.3 ヒップホップ・カルチャーとグラフィティ

キース・ヘリング(1958-90)、バスキア(1960-88)、バリー・マッギー(1966-)、インバーダー(生年不明)、スティック(1979-)、シェパード・フェアリー(1970-)、カ



写真16 2010年代後半以降に広がった合法的なグラフィティの事例

ウズ(1974-)など現代アートシーンに取り込まれたグラフィティ出身のアーティストは、コアなアートファン以外の支持を集めてたいがい大人気になるわけだが、グラフィティは、ヒップホップ・カルチャーの一つのジャンルである。

ヒップホップ・カルチャーは、「ラップ」「DJ」「ブレイクダンス」「グラフィティ」の4つの要素から成るとされており、1970年代のニューヨークで始まった。同じ70年代にカリフォルニアで始まったスケート・

カルチャーとは近縁の関係にあり、どちらもストリート・カルチャーの一部である。ヒップホップというと音楽のジャンル名のように思う人も多いと思うが、そうではなく、音楽、文学、美術、ファッションなど広範囲にわたる一つの文化であり、すでに全世界に広がり定着している。タトゥー、大麻、アートトイ(ソフビ)などに関わる文化とも近い。

2021年に、アメリカ合衆国のジャマール・ボウマン(1976-)下院議員が、ブロンクスにある建物「1520 Sedgwick Avenue」をヒップホップ発祥の地として正式に登録する議決案を提出したとき「ヒップホップは文明の再生です。大陸、言語、文化、祖先から切り離された人々にとって、ヒップホップは、アフリカ系アメリカ人またはラテン系アメリカ人であることが何を意味するかを再発見するための一歩となりました。」と述べている。19) 基本的には、ヒップホップ・カルチャーは、アフリカ系またはラテン系アメリカ人が自らのアイデンティティを再構築した結果生み出した文化だと考えてよい。

彼らが1970年代のアメリカでどうなっていたのかというと1960年代に吹き荒れた公民権運動を経て公民権を手に入れたものの彼らを取り巻く差別、失業、犯罪、貧困、暴力、父親の不在・・・など劣悪な社会環境は何も変化がなかった。このような行き詰まりの中で、彼らは、白人の考えた価値観に沿う黒人らしく生きるのではなく、自分らしく生きることを考えるようになる。このあたりの状況については、アメリカ黒人文学の立役者でノーベル文学賞作家のトニ・モリスン(1931-2019)の1970年代初頭の広く知られたいくつかの小説『青い眼が欲しい』(1970)、『スーラ』(1973)などに徹底的に描かれている。たとえば肌の色が薄い黒人のほうが濃い黒人より美しく優れているというような白人の考えた基準に沿う黒人ではなく、自分自身になりたいという欲望の中で、彼らは社会からの自律を果たし、彼らと社会は分離した状況を形成するようになる。ただし、ここで重要なのは、彼らにとってこの社会と分離した状況は、決して理想的な状況ではないということだ。そして、自分らしさを突き詰めた結果として、自らが所有する車や付き合っている彼女を自慢したり、「金が欲しい」「上に上がりたい」などとラップするわけだが、それを聴いた日本人や韓国人やアメリカの白人を含む世界中の若者が「リアル」だと熱狂するのである。なぜなら社会に刷り込まれたものではない自分自身のパーソナルな価値観の所在をそこに感じるからだ。それはアメリカの人種問題を超越して普遍性をもつものだった。

こうしたヒップホップ・カルチャーと似たものがほかにないかと問われれば、筆者は、それはロマン主義だと答えたい。両者が創造する作品は全く性質が異な

るが、両者の成立に関わる社会的な背景や原理はよく似ている。ロマン主義は、18世紀末から19世紀前半のヨーロッパで始まった。当時の古典的伝統とキリスト教に基づく価値観に凝り固まった社会において、そのカウンターカルチャーとして個人の独自性の重視、自我の欲求、憂鬱・不安・動揺・苦悩・愛情などの個人の感覚や感情に着目した多様な表現が文学、美術、音楽、演劇など多様な分野で巻き起こったのである。わかりやすくいうならロマン主義は、近代社会ではあたりまえになっている自分の感覚や感情に沿う表現の第一歩で、それは、一部の人々が当時の教条主義的な社会から自律したことによって生じたのである。その影響は今日にまで及んでいて、たとえば私たちが、日本アルプスを見てその雄大さに感動したり、あるいは恋愛したりするのも、ここでいちいちその根拠を説明したりしないがロマン主義の影響なのである。

そして、19世紀ロマン主義美術の中心的命題の一つに「芸術のための芸術」という思想があった。それは、芸術は政治、宗教、倫理その他のなにもものにも拘束されず、完全に自律的にそれ自身のために存在するという考え方で、本論で繰り返し言及している芸術の自律性という言葉の原点でもある。この思想は19世紀末には、唯美主義と結びつき、極端な芸術への愛情としてブレイクするが、一旦あきられて衰退してしまう。だが、20世紀になるとナチス政権やソビエト連邦の美術政策、日本の戦争画などへの反発から西側諸国において特に冷戦期に再び着目されるようになり、ここまでに述べてきたようにパブリックアートに大きな影響をもたらすことになる。

それで、ヒップホップ・カルチャーにも「芸術のための芸術」というような思想があるのかといえば、それは少し違うと思う。ヒップホップ・カルチャーにあるのは「自分のための自分」というような考え方で、上記の「芸術は政治、宗教、倫理その他のなにもものにも拘束されず、完全に自律的にそれ自身のために存在する」の「芸術」を「自分」に置き換え、「自分は政治、宗教、倫理その他のなにもものにも拘束されず、完全に自律的にそれ自身のために存在する」とすればしっくりするように感じる。

なんでなのかという、ヒップホップ・カルチャーにはいくつかの注目すべき特徴があるからだ。たとえばラップには基本的にカバーが存在しない。だれかが作曲した名曲があって、それを他者が歌うことはなく、あくまで自分の曲を自分で歌う。ラッパーは他人の作った物語ではなく自分の言葉で自分の生き様を歌わねばならないのである。逆に、DJは、他人の曲を勝手にサンプリングして自分の曲を作ってしまうので、それがヒットすると権利関係の訴訟が頻発する。作品自体に対するリスペクトが不足している。ブレイクダン

スは 2024 年のパリオリンピックにダンススポーツ競技ブレیکن種目として採用されスポーツの一種になってしまった。これは舞踊作品としての作品性やオリジナリティよりも技を繰り出すダンサー自体が重視されていることを意味する。一方、合法化したグラフィティには、ライブペイントというジャンルがあり重要だ。これは作品の制作現場を公開する一種のパフォーマンスであり、通常の絵画では制作過程に鑑賞価値が見いだされることは少ないので異質である。イベント終了後に完成作品が廃棄されたり上書きされてしまうこともある。ネット上には、グラフィティライターが壁画を制作中の動画が多数存在し、完成作品だけでなく制作中の重要性が常に示唆されている。また、作品名が付けられることがないわけではないがかなり少ない。無題というわけでもなく、作品名という概念自体が希薄なのである。作品名＝ライターネームに近い。さらに、複数の制作者による共同制作が、主題と背景を異なる制作者が描く、隣り合う二つの作品が境界部分で融合する、など柔軟かつ多様な形態で頻繁に行われ、作品が他者と共有されることに対する抵抗感は低い。筆者は、この共同制作が作品の質的向上に劇的な効果を上げていると考えている。以上のようにヒップホップ・カルチャーでは制作者と作品の関係に特徴があり、通常より制作者が重要で作品の比重が低いのである。つまり、ロマン主義では制作者が創造する芸術作品がアウトプットしての価値をもち、そもそも作品として客体視される存在になっていたが、ヒップホップ・カルチャーでは、制作者とそれが創造する芸術作品はかなり一体的で完全には分離していない。ロマン主義とヒップホップ・カルチャーはともに一部の人々が所属する社会から自律することにより生じたところや自分らしさに着目するところは似ているが、制作者の創造物としての芸術作品を重視する「芸術至上主義」のロマン主義に対し、ヒップホップ・カルチャーは制作者自身に着目する「自分至上主義」など異なる点がある。

8.4 アーティストが自律的に実現するグラフィティとしてのパブリックアートは民主主義と親密なものだった

そして、ヒップホップ・カルチャーは、自分自身に着目する中で、自分自身を観察し理解を深めるために、自分自身と自らの視点を分離して、自分自身の内面を客体視するようになってきているのではないか。ヒップホップ・カルチャーがアメリカローカルなものではなく全世界に広がり普遍性を得たのはこの部分に原因があるように筆者は考えている。

私たちは自らの内面と視点の位置が一致しているので、私たちの視点からは自分自身以外の社会が見えて

いて、私たちはその社会の一部であり両者は一体的に融合している。壁もまたその社会の一部であり、壁の所有者の権利は法律で社会的に保障され、そもそもそこに落書きなどする必要がない。

グラフィティライターは自らの内面と視点の位置が異なるので、グラフィティライターの視点からは社会と自分自身およびその内面が見えていて、両者は分離している。壁は自分自身とは無関係な社会側の要素であり、そこにグラフィティを描けば、それが違法であるかどうかに関係なく両者は融合し一体的なものになり、それは魅力的で必要な望ましいことでもある。

上記の構造をグラフィティが始まった 1970 年代初頭のアメリカに当てはめるなら、「私たち」を白人に、「グラフィティライター」を黒人に置き換えることになる。

グラフィティライターがグラフィティを描く目的は、社会に関与しそれを自分にとって少しでもよいものに改変し、自身と社会の融合を図ることなのである。これは、私たちが選挙に行って投票する目的とだいたい同じなのだとはいえる。

こう考えるとグラフィティは、民主主義的な性質を保有していることがわかる。ヒップホップ・カルチャー全般についていえることだが、それは民主主義と親密な関係があり、双方には様々な共通点が認められる。こうなるのは、そもそも前述したようにヒップホップ・カルチャーの出自が公民権運動など民主主義と関係しているので当然のことなのかもしれない。たとえば、民主主義における政策と政治家の関係とヒップホップ・カルチャーにおける作品と制作者の関係は、どちらもそれらが分離せず一体的でかつ後者の政治家や制作者が重視されるところが似ている。また、自分の選挙区に自分の名前を書いたポスターを貼りまくる政治家と、自分の行動範囲にライターネームを「ボム」りまくるグラフィティライターのやっていることは、表面的な行動の在り方に関しそれほど違わない。(写真 17) また、中国政府が 2018 年より、いわゆる「ヒッ

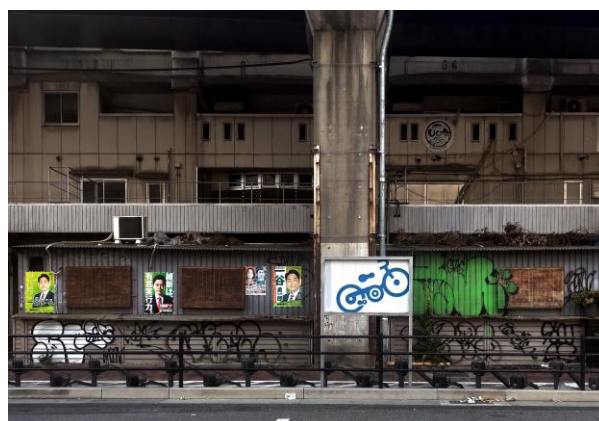


写真 17 民主主義の政治家のポスターと違法なグラフィティが共存している(神戸市中央区北長狭通 2025 年 7 月 22 日撮影)

「ポップ禁止令」20)を発令していることも重要だ。禁止の理由について中国政府は表向きはヒップホップ・カルチャーが不健全な外国文化だからだとしているが、社会批判や体制批判などを行うラップなどの性質に警戒しているのは明白で、ここにもヒップホップ・カルチャーの民主主義との親密な関係が見える。

通常のパブリックアートは、冒頭で述べたようにエリートなアーティストが選ばれて作品を制作する権利を独占している。パブリックアートは公共的な場所に設置され、だれもが日常生活の中で接することになるものなのに、パブリックアートを制作する権利に対しては著しい制限が制度化されている。適法性の有無を問わずパブリックアート化したグラフィティは、制作者が自らの出自や能力にかかわらず自律的に実現したという点で、すべての人が平等にパブリックアートを制作する権利を得る可能性を示しており、これは民主主義社会特有のパブリックアートの方向性や在り方を示すものだ。

そして、その多くが美術大学で学んでいない彼らの「リアル」な作品を見た後、エリートなアーティストたちが創造したいもののアートを見ると、筆者はそこに「共有された正しさ」や「啓蒙」や「教条的」とでも言いたくなるような微妙に屈折した感覚を感じてしまう。それは美大の味がする。大学での美術教育は、それを受容する人に知識や技術や思想などに関わる大きな果実をもたらすが、一方でそれと引き換えに何かをほんの少し喪失させるのではないだろうか。それが何かといえば、社会に刷り込まれたものではない自分自身のパーソナルな価値観に基づく自律的な表現なのだと思う。

だが、2020年代に入ると、パブリックアート化したグラフィティははやくも危機を迎えている。有名になった一部のグラフィティライターに対し、地方公共団体、国の省庁、外国大使館、有名企業などが予算を編成してパブリックアートのコミッションワークを発注するようになったのだ。中には描いてほしい具体的内容や、極端な場合、描いてほしい人物までも指定する事例が見られる。こうなってくると、昔、陸軍や海軍がやっていた戦争画とどこがちがうのかわからない。パブリックアート化したグラフィティの自律性はこれからどうなるのだろうか。

8.5 アーティストがパブリックアートとして自律的に実現したグラフィティは社会から自律することを目指していなかった

違法なグラフィティは、違法という点だけでもすでに社会から極端に自律した性質を保有しているといえる。合法化したグラフィティも合法的な存在にはなっているものの自律的に実現されたパブリックアートと

しての性質をもつ場合が多く社会からの自律性は高い。美術に関する大学教育などからの距離もあり、この点でも通常のパブリックアートと比較して自律性の高さが期待できる。だが、だからといって、合法化したグラフィティが高い自律性を保有するパブリックアートなのだと考えるのは間違っている。多くのグラフィティライターは前述した向井のように社会に貢献することのない社会から自律した作品を制作したいとは全く考えていないようだ。ここで、2025年の大阪・関西万博のパブリックアートの一つをコミッションワークとして制作したアメリカで活動する日本人グラフィティライターのCOOK(生年不明)の万博公式webサイトへの発言を紹介したい。

「本作品は、コンセプトを万博にしています。デザインの中にある虹はSDGsを表現していて、キャラクターの色が全部違うのは、人種をイメージしています。真ん中にミャクミャクが居て世界の人達と仲良くして、世界が平和になるイメージでデザインされています。生えている花は色々な国の花を描いています。それによってくる蝶を描き、美しい未来をイメージしています。WORLD EXPO 2025 と入れたことによって、一目で万博のデザインだと分かるようにしています。」
21)

COOKは、社会に貢献する作品を制作することにより人々に喜ばれ自らと社会が一体化することを明確に期待している。つまり、グラフィティライターは自らの作品を自律的にパブリックアートとして実現するという従前のパブリックアートにはない高度な自律性を獲得すると同時に、結果として創造される作品は社会から自律するのではなく、社会に貢献し多くの人々に好意を持って受け入れられ社会との一体化を目指すという逆方向の性質を保有している。なぜなら、グラフィティライターは社会と一体化し、自らと社会の分離された状況を解消したいからだ。

芸術の自律性という価値観は前述したように自由主義的なもので民主主義と必ずしも馴染むものではない。特に近年の民主主義社会における人々は、社会との一体感のようなものを期待しはじめており、それは西側諸国でたとえば排外主義的な思想となって選挙結果に表出しつつある。そして、最近の日本のラップにおける排外主義への賛否をめぐる状況を見てみると、ヒップホップ・カルチャーはこのような風潮の中で活性化しているようにも見える。民主主義と馴染むアートは社会から自律したものにはならないのではないか。言い換えれば、民主主義になじむパブリックアートは、自由主義と馴染みがよくない可能性がある。

今日の世界を見渡すと、民主主義がなかなかうまくいかない国が多いので、日本は民主主義が進んだ国だと思いがちだが、本当は日本の現在の民主主義はそれ

が民主主義だと言えるかどうかは怪しいものなのかもしれない。パブリックアート化したグラフィティは、ここまで述べてきたように民主主義と親密なものだが、その作品の水準は近年急速に向上している。2021年以降の作品は2017年以前の作品よりも一段階水準が上がったように感じられる。2025年の大阪・関西万博では合法化したグラフィティは、コミッションワークとなりパブリックアートプロジェクトの中で中核的な位置を占めることになった。(写真18)グラフィティから出発したカウズが2010年代後半に成し遂げたように、グラフィティはアートトイ(ソフビ)を経由して、彫刻への道を切り開こうとしているようにも見え、今後の発展的な展開に注意が必要である。

こうした流動的でパワフルな作品群を見ていて想像する未来の進んだ民主主義社会は、人々が一体感を求めて何かに離合集散を繰り返すカオスな騒乱の社会なのかもしれない。

9. 考察

最初に論じた(1)1950年代の「平和」などの戦後の新たなイデオロギーを表現する裸体像を多く含む彫刻設置事業によって設置されたいわゆる「平和の像」は、表現しようとした内容が異なるだけで、戦前の銅像と同質の性質を保有していた。銅像が記名性のある実在した人物をモチーフとすることにより、当時の国家主義や軍国主義を賛美称賛していたのに対し、「平和の像」は匿名性のある人物をモチーフとしつつ平和主義を賛美称賛していた。銅像は主として着衣の男性像となり、「平和の像」は主として女性裸体像になったが、どちらも高い台座の上に設置されることが多く、戦前に銅像のために製作された台座が戦後に「平和の像」に流用される事例もあった。両者は明瞭なモニュメントの性質を持つという点で共通していた。

次に論じた(2)1960年代から2000年代に主として展開した日本全国の地方公共団体による公共事業としての彫刻設置事業によって設置されたパブリックアートは、表面的には都市環境の改善、文化振興や文化的雰囲気づくり、観光振興などの目的が設定され税金を投入して設置が推進されるものであった。しかし、実際にはこれらは冷戦期に西側諸国で広く推進されていた彫刻設置事業と共通の性質を保有していた。それは、ソビエト連邦で数多く設置されていた共産主義のモニュメントであるレーニン像やスターリン像に対抗するために自由主義のモニュメントとなることである。当時のソビエト連邦では抽象表現が禁止されるなど個人の自由な表現が大幅に制限されていたので、個人が自由な意思に基づき制作した芸術作品は自由主義のシンボルとみなされていた。だが、これは制作者が社会

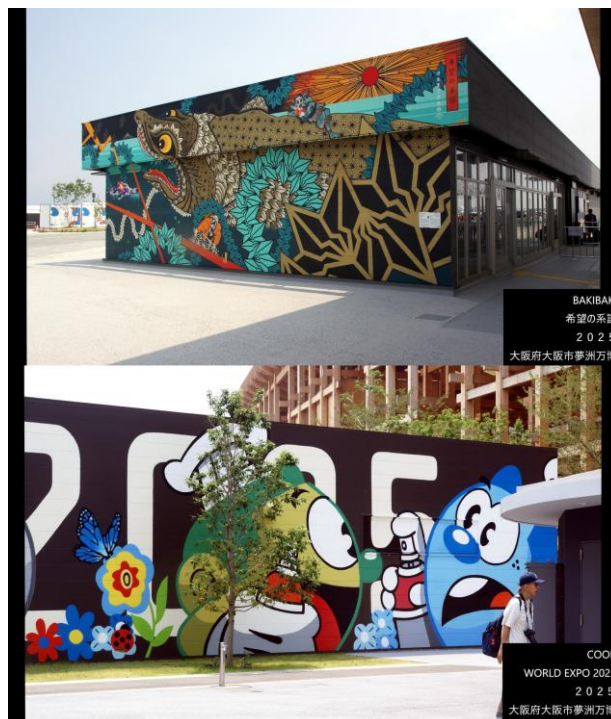


写真18 大阪・関西万博でコミッションワークとして実現したグラフィティ

になんら貢献しようとしなない個人的な自由な意思に基づく自分勝手な作品を制作することを社会的に強制されていたことを意味する。このようなパブリックアートは、社会から自律することを強制されて自由主義のモニュメントになり、結局は社会から自律したものにはなっていなかった。

そして(3)1994年以降に始まるアートディレクターの北川フラムによるパブリックアートプロジェクトや様々な芸術祭の残存作品として成立したパブリックアートは、上記(2)の作品群とは異なり大幅に社会的な自律性を前進させた。それは、北川が様々な手法を用いてパブリックアートからモニュメント性を除去あるいは低減することに成功したからである。

さらに(4)1950年代から今日まで継続している企業がその所有地の公共的な部分などで行う様々な美術作品の設置事業によって設置されたパブリックアートは、長い変遷を経て結果として資本主義のモニュメントとしての性質を保有することになった。冷戦期には自由主義と民主主義と資本主義が合体していたのに、冷戦終結とその後の中国の台頭により、自由主義と民主主義は資本主義と分離し、資本主義のモニュメントが誕生したのである。それがはっきりしてくるのは2010年代のことである。

最後に論じた(5)2010年代以降に見られるようになる合法化したグラフィティによる壁画は、これまでのパブリックアートとは根本的に異なる性質をもつものとなった。これまでのパブリックアートは、社会制

度の中で選ばれたエリートとしての制作者によって制作されるものであり、それは制作者サイドから見れば高度に社会制度化され権威主義的な性質をもつものでもあった。一方、合法化したグラフィティによる壁画は、ストリートで活動する制作者の意志により自律的に実現されるものとなる。それは、パブリックアートの制作者に自律的なパブリックアート実現の機会を提供するものとなり民主主義的な性質を保有している。その背景にはグラフィティが属するヒップホップ・カルチャーが、1970年代のアメリカ合衆国で民主主義との関係の中で生じたものであることがある。

以上のように、戦後の日本のパブリックアートを題材にパブリックアートの社会性について考察した。戦後の日本は、平和主義、自由主義、資本主義、民主主義というようなイデオロギーに支配される社会として変遷してきたわけだが、それはパブリックアートの中にも読み取れることがわかった。

引用文献

- 1) 竹田直樹(1988)公共彫刻の作品と設置の傾向について,日本造園学会関東支部大会研究・報告発表要旨 6,36-37
- 2) 竹田直樹,白井彦衛(1989)都市環境における芸術の導入手法 I.公共彫刻の特性について,千葉大学園芸学部学術報告 42,19-27
- 3) 竹田直樹(1997)パブリックアートデータベース-日本のパブリックアート作品 2000,マルモ出版,CD-ROM
- 4) 竹田直樹 (2019) Slideshow:Public Art in Japan について,環境芸術 24, 42-43
- 5) 竹田直樹(2025)公共空間に設置された初期の裸体像に関する考察-女性裸体像をめぐる諸問題に着目した研究,景観園芸研究(25)31-51
- 6) 竹田直樹(1992)都市環境における彫刻の導入手法,千葉大学大学院自然科学研究科[千葉大学学位(博士)論文]
- 7) 竹田直樹(1992)公的空間の彫刻作品に対する規制と撤去・破壊の史的変遷-公的空間における彫刻作品の存在意義および性質について I,デザイン学研究 88,153-160
- 8) 田村明(1983)都市と彫刻,世界の広場と彫刻,中央公論社, 252-260
- 9) 田村明(1995)パブリックアートに、今、何が問われているか,パブリックアート-環境との対話の可能性,全国パブリックアート・フォーラム実行委員会, 10-26
- 10) 21世紀の都市デザインを考える全国シンポジウム実行委員会(1983)ひろばと緑と彫刻と[弦田平八郎監修],172-174.
- 11) 筆者は、1994年10月に東京都渋谷区猿樂町のアートフロントギャラリーにおいて下記の文献 12)を執筆するために北川にインタビューを行ったが、ファーレ立川は北川が学生時代に参加した砂川闘争(在日米軍立川飛行場の拡張に反対して、1955年から1960年代まで続いた住民運動)の続きであり、火炎瓶の代わりにアートを武器として使用して、社会

革命を目指すと言っていた。同様の内容は北川による文献 14)などにもみられる。

- 12) 竹田直樹(1995)パブリック・アートの挑戦-ファーレ立川, ジャパン・ランドスケープ 33,96-99
- 13) 北川フラム(1994)「ファーレ立川」の試み-アートと出会う街づくり,埼玉県立近代美術館ニュース 47,3
- 14) 北川フラム(1994)美術の主戦場としてのパブリックアート-ファーレ立川の試み,群居 8月 36号,45-46
- 15) 前述の 14)と同じ。
- 16) 当時、大地の芸術祭実行委員会のメンバーで、まつだいで農舞台事務局の桑原康介氏に 2009年7月に十日町市の三省ハウスでヒアリングを行った。
- 17) 東京急行株式会社田園都市事業部(1988)多摩田園都市-開発 35年の記録,東京急行電鉄株式会社,166
- 18) 氏名を公表しないグラフィティライターの学歴の把握は困難である。筆者は 2020年8月に神戸市役所において、このとき神戸市中央区で開催されていた KOBE MURAL ART PROJECT の実行委員会代表の秋田大介氏にヒアリングした。このプロジェクトでは、7名の制作者が参加しておりそのうち1名が美術大学を卒業していた。この制作者は他の制作者から「アカデミック」と呼ばれ、悪い意味ではないが盛んにからかわれていたとのことだった。このような言説から、グラフィティライターの美術大学卒業者は相当少ないと予想される。
- 19) <https://www.columbian.com/news/2021/sep/23/congress-recognizes-the-bronx-and-1520-sedgwick-ave-as-birthplace-of-hip-hop/>(2025年8月5日閲覧)
- 20) <https://www.tokyo-sports.co.jp/articles/-/23018>(2025年11月25日閲覧)
- 21) <https://www.expo2025.or.jp/future-index/art/publicart/>(2025年8月5日閲覧)

要旨

1950年代には、本論で「平和の像」と呼ぶ、裸体像が数多く公共空間に設置された。これらは「平和」などの戦後の新たなイデオロギーを表現することを目的としていたが、戦前の銅像と同質の性質を保有していた。銅像が記名性のある実在した人物をモチーフとすることにより、当時の国家主義や軍国主義を賛美称賛していたのに対し、「平和の像」は匿名性のある人物をモチーフとしつつ平和主義を賛美称賛していた。銅像は主として着衣の男性像となり、「平和の像」は主として女性裸体像になったが、どちらも高い台座の上に設置されることが多く、戦前に銅像のために製作された台座が戦後に「平和の像」に流用される事例もあった。両者は明瞭なモニュメントの性質を持つという点で共通していた。

1960年代から2000年代にかけて、日本全国の地方

公共団体が税金を投入して公共事業としての彫刻設置事業を大規模に展開した。これらには、表面的には都市環境の改善、文化振興や文化的雰囲気づくり、観光振興などの目的が設定されていた。しかし、実際にはこれらは冷戦期に西側諸国で広く推進されていた彫刻設置事業と共通の性質を保有していた。それは、ソビエト連邦で数多く設置されていた共産主義のモニュメントであるレーニン像やスターリン像に対抗するために自由主義のモニュメントとなることである。当時のソビエト連邦では抽象表現が禁止されるなど個人の自由な表現が大幅に制限されていたので、個人が自由な意思に基づき制作した芸術作品は自由主義のシンボルとみなされた。だが、これは制作者が社会になんら貢献しようとしめない個人的な自由な意思に基づく自分勝手な作品を制作することを社会的に強制されていたことを意味する。このようなパブリックアートは、社会から自律することを強制されて自由主義のモニュメントになり、結局は社会から自律したものにはなっていなかった。

そのような中で、1994年以降に始まるアートディレクターの北川フラムによるパブリックアートは、地方公共団体によるパブリックアートとは異なり大幅に社会的な自律性を前進させた。それは、北川が様々な手法を用いてパブリックアートからモニュメント性を除去あるいは低減することに成功したからである。

一方、1950年代から今日まで継続している、企業が設置するパブリックアートは、長い変遷を経て結果として資本主義のモニュメントとしての性質を保有することになった。冷戦期には自由主義と民主主義と資本主義が合体していたのに、冷戦終結とその後の中国の台頭により、自由主義と民主主義は資本主義と分離し、資本主義のモニュメントが誕生したのである。それがはっきりしてくるのは2010年代のことである。

そして、2010年代以降に登場する合法化したグラフィティによる壁画は、ここまでのパブリックアートとは根本的に異なる性質をもつものとなった。これまでのパブリックアートは、社会制度の中で選ばれたエリートとしての制作者によって制作されるものであり、それは制作者サイドから見れば高度に社会制度化され権威主義的な性質をもつものでもあった。一方、合法化したグラフィティによる壁画は、ストリートで活動する制作者の意志により自律的に実現されるものとなる。それは、パブリックアートの制作者に自律的なパブリックアート実現の機会を提供するものとなり、民主主義的な性質を保有している。

以上のように、戦後の日本のパブリックアートを題材にパブリックアートの社会性について考察した。戦後の日本は、平和主義、自由主義、資本主義、民主主義というようなイデオロギーに支配される社会として

変遷してきたわけだが、それはパブリックアートの中にも読み取れることがわかった。