

本報告では、「パブリック・アート」およびその隣接する概念がどのように論じられてきたかについて、これまで蓄積されてきた言説を再構成し、そこから不可避免的に「設置場所の公共性に依拠しない、パブリック・アートの公共性とは何か」という問題が浮上せざるを得ないことを示す。そしてそれに対する行き詰まりが、「パブリック・アート」から「アート・プロジェクト」への転換をもたらしたのであるが、阪神大震災の復興プロジェクトとしての「南芦屋コミュニティ&アートプロジェクト」(1998年～)は、日本における「パブリック・アート」から「アート・プロジェクト」への過渡期・転換期の一事例として、有効に位置づけられるであろう。この事例を通じて、アート・プロジェクトへの転換が、パブリック・アートの限界の何を乗り越えたのかについて論じたい。

「パブリック・アート」という概念は、1980年代末に日本へ導入されたものであり、事後的に理論的な構築を行う形で様々な定義づけが試みられてきた。それらの定義にほぼ共通して存在する要素を抽出すると、パブリック・アートの成立要件とは、「公共空間に存在すること」「不特定多数の誰もがアクセスすることが可能なこと」の2点に帰着することが分かる。また、従来の「野外彫刻」などの言葉に代わって「パブリック・アート」という呼称が90年代にさかんに用いられるようになったのは、バブル経済期における都市の開発事業という背景において、従来の「野外彫刻」の旧弊なイメージ・もしくは同時代の他の開発事業との差別化を図る役割があったことも指摘されている。さらに、「パブリック・アート」という概念の隣接概念等について整理したところ、他の概念と「パブリック・アート」という概念の差異は、「公共空間にアートが置かれる」という点にしか見出せない、ということが明らかになった。

そこで、作品の形式や質が「公共的」であるかどうかではなく、もっぱら作品の設置場所が公共空間であるか否かで、「パブリック・アート」が規定されることへの懐疑と問題意識が自ずと浮上することになる。それでは、設置場所の公共性に依拠しないとすれば、パブリック・アートの「公共性」とは何なのだろうか？

アメリカでは1981年～89年におよぶ「セラ事件」を契機として、パブリック・アートの公共性の問題が深刻に考え直されるようになり、作品の社会的な意味・コミュニティにとっての意味を問う新たなパブリック・アートが登場するようになり、「ニュー・(ジャンル)パブリック・アート」と呼ばれるようになった。だが一方でそれは、従来の重厚長大型・不動産型のパブリック・アートは、半永久的にその場所に存在し続けることになるという「不安」を、期間限定型・仮設型のパブリック・アートは解消してくれるものとして、安易にテンポラリーな形態のアートが称揚されるような風潮も生まれた。このことを日本の事情に当てはめていうならば、従来型のパブリック・アートの時代には、作品があらゆるコンフリクトやトラブルを回避すべく「アメニティ」を最優先したものであることが期待されていた。しかし、それが行き詰ると今度はアメリカと同様に、コミュニティとの関係・対話・相互作用を重視し、重厚長大型よりは仮設型の方が好まれるような、新たなパブリック・アート像に移行していった。そして、「パブリック・アート」という概念の有効性自体が疑問に付されるようになり、それにかわって「アート・プロジェクト」という概念への転換が起こったのである。

そこで、1998年に南芦屋埋立地に立てられた「震災復興公営住宅」のためのプロジェクトである「南芦屋コミュニティ&アート計画(MACA)」(1998年～)、とりわけその中の「注文の多い楽農店」(田甫律子)という作品を取り上げ、この全体のプロジェクトおよびこの作品が、日本における「パブリック・アート」から「アート・プロジェクト」への転換点に位置するものであることを示したい。さらにこのプロジェクトはその過程において、「アートの暴力性」という問題が浮き彫りにされ正面切って論じられたという点で、日本における画期的な事例であるとも言える。このMACAプロジェクトが明らかにした点は二つある。一つは、アートがコミュニティに対してある種の暴力性を有してしまうことは不可避だが、そこに「カスタマイズ」の要素、すなわち人々が作品に対して主体的に応答で

きる余地を確保しておくことで、「暴力性」をネガティブではない方向に転換することは可能であるという結論である。もう一つは、「公的空間」と「私的空間」という二分法的な枠組みの限界を明らかにし、それに変わる新たな「公共空間」の枠組みの可能性を示したことである。それは、「パブリック・アート」の限界を超越する「アート・プロジェクト」の持つ可能性であると評価することができるだろう。