

都市環境と芸術

小川真人

基礎教育課程

Public Art and Urban Environment

OGAWA Masato

Division of Liberal Arts and Science

(Received October 30, 2015 ; Accepted December 17, 2015)

本稿は、都市環境と芸術の関わりを、パブリックアートの具体的検討を通じて考察するものである。都市論は今日さかんに論じられるテーマの一つであり、多様な成果がつぎつぎにあらわれる活気に満ちた分野である。なかでも本稿が参照するのは、その環境美学的なアプローチである。環境美学というと、自然環境を対象とする美学研究と思われるかもしれないが、環境美学は狭義の自然環境にだけ取り組んでいるのではない¹⁾。今日の環境美学の動向をみると、むしろ都市環境や人々の生活環境も、自然環境におとらず重要性を増しつつあることが分かる。そのとき都市環境は、安全防災や大気汚染、人口問題などの一般的意味でというより、都市生活者の日常に結びつく芸術的都市環境のあり方という意味で主題化されるのである。

都市環境を芸術的都市環境の視点から論じるさい、パブリックアートは見落とせない参照項目である。閉ざされた美術館の展示空間に存在する美術作品とは異なり、オープンな公共空間のなかに設置されるパブリックアートが、都市環境との関連性を一般的な美術以上に重視する芸術領域であることは論を俟たない。そのためパブリックアート研究は、公共空間や都市環境と芸術表現との関係を考慮するさい、狭い意味での芸術学的研究の枠を超えた、社会学、法学、都市工学など、様々な視点の重なりあう場となることがしばしばある。しかし、その反面で、パブリックアートにおける芸術表現そのものを注視し、その美学的考察を試みる研究がかえって薄くなっている傾向も看取される²⁾。そのため、本論文は、パブリックアートを、その表現的特色の考察という本来的観点から、具体的事例の検討にそくしつつ論じようと思う。そこで本稿は、六本木ヒルズのパブリックアートおよびストリートファニチャーを具体的事例として位置づけ、以下の三つ点から考察する。第一に、パブリックアートとそれが設置される場所の性格との関連について、六本木

ヒルズのパブリックアート展開にそくして検討する。そして、第二として、同じく六本木ヒルズの、主としてけやき坂通りに展開されるストリートファニチャー群と、そこに構築される「ストリートスケープ」について美学的見地から考察する。第三に、これらのパブリックアートおよびストリートファニチャーにみられる「親密性」の表現について、近年のパブリックアート研究および公共性論議を参照しつつ論じる。以上のような六本木ヒルズのパブリックアート展開の具体的検討を通じて、本稿は都市環境と芸術の関わり、さらには芸術的都市環境の今日的なあり方を考察してみたい。

1. パブリックアートと場所特性

パブリックアートの特色を一般的な意味での美術との比較から考えるとき、パブリックアートがその設置された場所との関連性をその表現に取り込むことによって、公共空間とりわけ都市環境に芸術的貢献を果たすことがまず注目される。もちろんパブリックアートの設置される場所は、厳密な意味での都市空間に限定されず、家屋はおろか人影さえまばらなまったくの自然環境のこともある。しかし、美術作品が鑑賞される展示スペースが、歴史や社会、宗教、政治などの文脈をひとまずリセットした、ニュートラルな性格の空間だとするならば、パブリックアートは、それが置かれる場所の特性といったものと無関係ではありえない。つまり、パブリックアートの設置される場所、とりわけ公共空間は、多くの場合、社会的背景や歴史的伝統などを背負った都市環境である。このことは、ファインアートに対するパブリックアートの特色の重要な面を示すものと思われる。ここではその具体的事例として、六本木ヒルズのパブリックアート展開の概要をまず確認したい。

2003年4月に六本木ヒルズが街開きしたことは今なお記憶に新しい。新時代の文化的都市環境の創生を唱えた

六本木ヒルズは、アートとインテリジェンスを街づくりの基幹に据えつつ、従来の都市再開発事業には見られなかった、様々な文化芸術的設備を展開する都市環境整備の野心的試みとして、さらには21世紀の新たな文化的人間生活の提案として、ひろく人々の関心をひきつけた。なかでも、際だった個性を放つパブリックアート、そして街路に設えられたベンチなどのストリートファニチャーは、森美術館をはじめとする文化施設とともに、六本木ヒルズのアート展開の大きな特色である。六本木ヒルズのパブリックアートは、2003年開業時点で9件だった。そのうち4件が森美術館初代館長だったデヴィッド・エリオットの監修で、3件がテレビ朝日六本木六丁目本社ビルを設計した建築家の槇文彦による選定である³⁾。そして、六本木ヒルズの敷地を貫くけやき坂などに置かれたベンチ等のストリートファニチャーは、六本木ヒルズ開業時は11件であり、内田繁の「ストリートスケープ・プロジェクト」によって計画された。その後、2007年にストリートファニチャー2件が追加され、2013年、毛利庭園にジャン＝ミシェル・オトニエルの作品が追加されるなど、六本木ヒルズのパブリックアートは年々新たな展開を見せている。

デヴィッド・エリオット監修の4件は、ルイズ・ブルジョワの『ママン』、そして、イザ・ゲンツケンの『薔薇』、中国出身の現代アーティスト蔡國強の『高山流水-立体山水画』、さくら坂公園に設置された韓国出身のアーティスト崔正化による公園内遊具のパブリックアート『ロボロボロボ園』である。ルイズ・ブルジョワの『ママン』は六本木ヒルズの正面広場にある巨大な蜘蛛の姿の彫刻作品で、六本木ヒルズのランドマーク的機能を果たしている。ドイツ出身のアーティストであるイザ・ゲンツケンの作品『薔薇』はハリウッドビューティーブラザ前の小庭園の中に置かれた、高さ8mの巨大な切り花の形の立体作品である。蔡國強の『高山流水-立体山水画』はグランドハイアット東京のエントランスの車寄せスペースに設置されている。蔡國強はダイナマイトなど火薬を使ったアート表現で知られるが、本作品では、「中国の伝統的な水墨画の描く深山幽谷の世界を立体的な形にしたかった」と述べている⁴⁾。題名に相応しく、岩の間から水が吹き出して、山から流れ落ちる滝を思わせる趣向である。そして、『ロボロボロボ園』はけやき坂通りから横にそれるさくら坂をあがっていった先にある。レトロ感満載のブリキロボットを44個、さながらトーマスポールのように積み上げた高さ12メートルのタワー型作品『ロボロボロボ』、そしてカラフルな遊具からなる『ロボロボロボ園』は子供心をくすぐる色彩にあふれ、その色の組み合わせはどこか朝鮮の民族衣装の色彩設計

を思い起こさせる。私が訪れたとき、ここは子供たちの元気な歓声が響いていたが、そこにいたのはほぼすべて外国人の子女および外国人の母親またはベビーシッターらしき人々で、日本国内の公園であることを一瞬忘れさせるような国際的雰囲気が横溢していた。おそらくこの近辺にある大使館や外資系企業に勤務する外交官またはビジネスマンの家族たちであろうが、六本木という土地柄ならではの光景でもある。そして、槇文彦選定の3作品は、ソル・ルウィット『壁画 #948 カラーサークルの縞』、宮島達男『カウンター・ヴォイド』、マーティン・プーリエ『守護石』である。いずれもテレビ朝日の敷地内にあり、槇文彦設計になるテレビ朝日本社ビルのモダニズム建築美と対照をなしている。まず、ソル・ルウィット『壁画 #948 カラーサークルの縞』はテレビ朝日本社ビル内のロビー壁面にかけられており、そのミニマルな作風が多くの人々の行き来するテレビ局一階ロビーとよくマッチする。そして、テレビ朝日本社ビル一階の、けやき坂通りに面するゆるやかなカーブの壁面に嵌め込まれた大きなカウンター数字、それが宮島達男の『カウンター・ヴォイド』である。高さ約5メートルのパネルに、巨大なデジタル・カウンターの数字が刻々と変化してあらわれる。このデジタル・カウンターによって、宮島は生きとし生けるものすべての生と死のいとなみを表現しようとする。つまり、数字はそれぞれ異なるテンポで刻々と変化し、その後ゼロが表示されず、暫時何も表示されない、いわば沈黙の時間が訪れる。その後、再びカウントが開始するのだが、この一連の流れは、生から死へ、死から再び生へという、いわば輪廻転生の世界観に通ずるものである。つづいて、テレビ朝日本社ビルの北側、毛利庭園のそばにはマーティン・プーリエの『守護石』がある。不定形のフォルムと、生き物がゆっくり頭をもたげたような姿勢、そして高さ約4メートルに及ぶ偉観が、テレビ朝日本社ビルのモダニズム建築との美的対照を雄弁につくりだす。これら以外を言及しておけば、まず、三浦啓子『真実の愛』と森万里子『プラント・オパール』がある。三浦啓子の『真実の愛』は、森タワー一階のエントランスにあり、正方形の中に正円が入る幾何学的図像をあらわすガラス製アート作品である。一体で重量200 kg 以上になるというが、これを天井に向かって上方に並べている。森万里子の『プラント・オパール』はヴァージンシネマズ屋上の広場に設置され、パステルカラーの光をまといつつ表情を変化させる、UFO の如き円盤状の形態のものである。そして、2007年に追加されたパトリシア・ウルキオラの『繫留気球』はベンチの上を緑が覆って夏の強い日差しから母子を守るような作品である。やはりこの時期の設置になるのが、ジョアン

ナ・グラウンダーの『モトクロス』で、ストライプのカラーによる人工芝の上に小さなベンチが連なって列をなすように置かれている。もっとも最近のものとして、2013年のジャン＝ミシェル・オトニエルの作品『Kin no K okoro』がある。これは毛利庭園の池にハートマークの曲線を、金箔の連珠で描くものである。

以上に概観してきたように、六本木ヒルズのパブリックアートは、その表現手法や素材の選択はじっさい様々であるが、横文彦が「六本木ヒルズには、戦略的に重要な箇所が三つある」⁵⁾と述べて解説するように、その設置された場所の性格との関連が解説の糸口ともなっている。横文彦の言う「三つ」のうち、一つが森タワー正面の広場である。ここにはルイズ・ブルジョワの『ママン』がある。第二の戦略的箇所が、かつてのテレ朝通りと新しいけやき坂通りが交差する箇所である。ここはグランドハイアット東京のホテル正面入り口でもあり、蔡國強の『高山流水—立体山水画』がある。そして第三が、環状三号線とけやき坂通りが交わる場所である。そこには上述の宮島達男『カウンター・ヴォイド』がある。横文彦はこれらの場所が「六本木ヒルズへの導入部」だと述べている⁶⁾。また、テレビ朝日本社ビルの北側、毛利庭園のそばにマーティン・プーリエ作の『守護石』がみえるが、これはこの場所をまさに守護するような存在感をわれわれに印象づける。こうしてみると、六本木ヒルズのパブリックアートは、場所柄との関連性を強く示す、いわばサイト・スペシフィック site-specific な、つまり場所の特性をいかしたアート作品として入念に構想され、準備されたものであることが分かる⁷⁾。

このようなパブリックアートのサイト・スペシフィック性、すなわち場所特性は、六本木ヒルズのパブリックアートと六本木ヒルズ森美術館における現代美術やファインアートの展示との対照性にも通ずるように思われる。つまり、ファインアートを展示する森美術館の空間が、場所や設置環境などの文脈性から独立した、美的なものの自律性 Autonomie とその価値を主張するスペースとみるならば、パブリックアートは場所柄からの影響や周囲の環境との連携をむしろ排除せず、かえって自らの表現に積極的に取り込もうとする。また森美術館が森タワー52階の高層に存在し、パブリックアートが地上にあることも対照的と言える。じっさい森美術館に行くには、「ミュージアム・コーン」という未来的装いの専用入り口からエレベーターに乗って一気に52階まで昇ることになる。さながら日常生活から脱出しロケットで非日常的な別世界へと飛び立つかのようであり、そのような意味で、日常からの離脱や距離が印象づけられる。しかしパブリックアートは広場や街路からシームレスにアクセス

できる。この相違は、場所柄に立脚し日常生活空間に定位するアートというパブリックアートの特色を明らかにするものと思われる。

2. 「ストリートスケープ」と芸術的都市景観

六本木ヒルズのパブリックアート展開をさらに特色あるものに行っているのが、けやき坂通りを中心に設置されたベンチによる「ストリートスケープ・プロジェクト」である。この400メートルほどの街路に、櫟の木や植栽だけでなく、街を行き交う人たちが腰を下ろすベンチを置いてはどうかという案が発端となり、1999年末、これを世界的なデザイナーに依頼する企画がもちあがる。さらに森ビル社長より、そのベンチもしくはストリートファニチャーを車道と歩道の間設置し、道路に沿うように配置したいという提案がなされ、「ストリートスケープ」のプランが立ち上がる⁸⁾。「ストリートスケープ・プロジェクト」において、街路は、そこそこに様々なベンチが設置された都市空間であると同時に、最新のデザインを紹介するデザインギャラリーの展示空間でもある。11人のデザイナーの選定にさいしては、「未来を見つめた新たな提案を行っているデザイナー」、そして「多くの地域、さまざまな年代」が重視された⁹⁾。年齢も文化的バックグラウンドもそれぞれ異なるデザイナーたちがベンチという共通テーマにそれぞれ個性的な提案または構想を与えることで、「デザインの多様性」が具現すること、ここにわれわれは「ストリートスケープ・プロジェクト」の理念をみることができる。

けやき坂の坂下に相当する交差点付近から見ていこう。ここは先述の宮島達男『カウンター・ヴォイド』があるところだ。それを背に横文彦設計の大理石を用いたベンチがある。テーブルが一つと小さな椅子が六つ。ここに腰を下ろしてあたりを見回せば、左に、『アンナの石』と題されるトマス・サンデルのストリートファニチャーがある。これは車止めとしても機能しているようである。白と黒のツートーン・カラーで、丸みのあるフォルムは、ストックホルム沖を元気に泳ぐシャチの群れから着想を得たという。泳ぐシャチを思い浮かべながら見れば、交差点前の路面が北欧の風いだ海面のように見えてくる¹⁰⁾。そして、交差点を渡った先、スターバックスコーヒー店の前に、数字の8を横に倒したような茶色いものがある。ロン・アラッドの『エバーグリーン』である。これは、横になった数字の8というより、無限を意味する記号「∞」と理解するようである¹¹⁾。その骨格には、地面から生えるアイビーが絡みついており、近い将来これは、題名に相応しく、全体が植物の緑によって覆い尽くされるのだろう。そして右に目を向ければ、ガラスの塊のよ

うなものが目に入る。吉岡徳仁の『雨に消える椅子』である。これは二つあり、向かって右は椅子らしい形の、透き通ったガラスの椅子である。同じく左は、黄色みがかかった色合いで、アイスクューブのような、岩のような形で、しかし腰掛けることは当然可能な椅子である。存在感の消えゆくさまを述べる題名の文言とは対照的に、自分が訪れたとき、『雨に消える椅子』は、秋の明るい日差しを浴びて宝石のような輝きを放っていた。

さらにここから、坂上に向かって歩いて行けば、前方にチョコレート色の物体がある。カリム・ラシッドの『ス・ケープ』である。これを即座にベンチとみる人はそういないだろう。けやき坂のゆるやかなスロープのうえに曲線を生き生きと連ねた形態は、活力に満ちた歩みや跳躍を連想させるが、下部の緩やかな傾きの面に人が腰掛ければベンチであることは誤解の余地がない。そして坂を上がっていくと、伊東豊雄の『波紋』があらわれる。厳密に水平を保ち、それがかえって坂の傾斜を印象づける。腰を下ろす座面は、メタリックな硬い素材の合板に波紋というやわらかい自然形態を描いている。雨粒が水面に落ちて波紋を描くという自然現象と文明的な人工物との対比が、たんなるベンチの意匠を超えた思索へわれわれをいざなっている。さらに坂を行けば、右手にヒルズアリーナや毛利庭園が見えてくる。そして横断歩道のそばに赤いものがある。この内田繁の『愛だけを……』は、重く硬い金属で、新体操のリボンのような、はたまた天女の羽衣のような軽やかでやわらかい形態を描き、街路の都市風景に芸術的アクセントを添える。題名はジャズスタンダードで知られる『I can't give you anything but love (愛だけを……)』から取られた。軽やかにはためくような形状は、歌の出だしの部分、I can't give you anything but love, baby. That's the one thing I've got the plenty of, baby... のメロディの音符の進行を思い浮かべせるかもしれない。ここから道路の反対側をみれば白いものがある。これもまた即座にベンチと判断できる人はいないだろう。防火用か災害時利用の公共設備かと思う人さえあろう。アンドレア・ブランジの『アーチ』である。『アーチ』は、長方形の枠内に、上から室内灯のような電灯がさがり、下部にはデスクランプのようなものが設置される。また、下部の水平面は椅子や机のようにも見える。しかし横幅は狭く、まるで住居の一部を断面で切りとったようであり、車の通行する道路と人が歩く歩道との間の、僅か数十センチの空間に、何方かのお宅のような、私的な空間が現出しているようである。ところが、ひとたび誰かがそこに腰を下ろせば、作品の意味連関が一瞬にして変化し¹²⁾、対照はさらにはっきりする。すなわち、街路という公共空間に設置された幅数

十センチの空間はそこに人が腰を下ろすことで室内の私的な住居空間としてはっきり規定される一方、そのすぐ横の車道が、家に隣接する公道に見えてくるわけである。公共空間に置かれるベンチであると同時に、個人の私的な生活空間でもあるという両義性は、このストリートスケープ・プロジェクトにおいて抜きんでた着想の鋭さを備えたものと思われる。作者によればこの作品は、「ここ数年のブランジの研究『都市における住居の可能性』という研究から生まれた思考をベンチとして形態化したもの」だという¹³⁾。

坂を登りきったあたりに、日比野克彦のストリートファニチャー『この大きな石は何処から転がってきたのだろう？ この川の水はどこまで流れていくのだろうか？ 僕はこれから何処へいくのだろうか？』がある。日比野の生まれ故郷の長良川に転がる丸みをもった大きな石から着想された作品である。もちろんこれはベンチであって、腰を下ろして座ることが想定されている。それでも、その題名を念頭におきつつ、そこから坂下を見下ろすとき、われわれはけやき坂通り全体を一条の川に見立て、ここまで見てきた種々のファニチャーを、川にごろごろと転がる岩のように見るのである。そして坂の終点近くの交差点付近まで歩いて行けば、ジャスパー・モリソンの『パーク・ベンチ』がある。実に素っ気ない外観をもったベンチであり、周囲の都市風景に完全に溶け込んでいるが、そばに立つとその長さに驚かされる。普通のベンチの三倍はある長さだ。道路を挟んでその向こう側には、ピンク色のものがみえる。ドゥルーグ・デザインによる『デイ・トリッパー』と題されたこのストリートファニチャーは、伝統的な西洋家具の椅子やテーブルがピンク色のテーブルクロスのようなもので包まれ、けやき坂通りの街並みの景観的アクセントとなっている。そして最後に、けやき坂通りから横にそれたさくら坂に設置されているエッソーレ・ソットサスの『静寂の島』を見よう。白い大理石のベンチが、青緑色の人工石のタイルで覆われた壁面で囲まれ、白と青緑色の対比が美しい。青は地中海の海原を、白は砂浜を表現するようである。ここには、地中海の心象風景の表現とともに、都会の喧噪を遮断した静けさと落ち着きの空間が創出されている。

以上にわれわれは六本木ヒルズのストリートファニチャーの概要を確認したが、ここにはじつに様々なタイプのベンチ等が存在することを実感させられる。それらは、本プロジェクトの提案・監修者である内田繁の掲げた「デザインの多様性」の理念に相応しいバラエティに富んだ、それぞれ個性的なものである。しかし、これらを見ながら街路を自分の足で歩いてみれば、そこには、11個のファニチャーをまとめる一つの特色のような何かが介在する

ように感じられてならない。それは統一感とか共通性といったありきたりの言葉ではとうてい言い尽くせない、個々の作品のここのこれというように指し示すことの不可能な、しかし、11個のファニチャーを概観してはじめて察知される何か、そうとしかと言えないものがある。あえて言えば、そこにはパブリックアートの美学が存在するのである。その核心と思われるのが、「ストリートスケープ」の概念である。つまり、「様々なファニチャーの連続性」の生み出す「景観としての連続性」によって「ストリートスケープ」が作りだされると、内田繁が述べているように¹⁴⁾、11のファニチャーはそれぞれ単独で存在するだけでなく、ファニチャーがいくつも連なって、一つの都市風景すなわち「ストリートスケープ」を生み出しているのである。このような連続的景観構成の軸が、「ストリートスケープ」の概念である。

パブリックアートの美学としての「ストリートスケープ」の成立要因とは具体的に何だろうか。それは大きく分けて二つあるように思われる。第一は、いま述べた「連続性」である。「ファニチャーの連続性」が「景観としての連続性」へと転換することによって、われわれはけやき坂通りに、たんなる都市環境整備以上のコンテンツをみとめる。それは、そのまま「連続性」と言ってもよいし、あるいは「一本の線に沿った物語」¹⁵⁾と言ってもよいだろう。そうでもなくとも、この傾斜のある約400メートルの街路を「坂」と呼ぶとき、そこにはすでにある種の物語性やレトリックが込められている。人は坂に追憶や思慕、さらにはドラマやロマン、人生すら見ることがある。それは、数多くの美術や小説、映画等が表現してきたところでもある。さらには、日比野克彦のストリートファニチャーがこの街路を「川」に見立てていた。この〈見立て〉にとどまらず、けやき坂通りは、アートやデザインの空間である以前に、レトリックを挑発する含みを多分にもった街路であった。この含みは、「景観としての連続性」を梃子にしながら、「ファニチャーの連続性」を「ストリートスケープ」へ転換させる要因であるとともに、そこにある種の統一感を感じさせるような美学を胚胎するものにほかならない。

そして第二は、いま述べた美学的側面とは対照的性格のものと言ってもよい。もとより歩道と道路の狭間に設置されたこれらのストリートファニチャーは、紛れもなく公共空間に存在するものであり、そのかぎりでは、設計から制作、設置、管理、保存修復に至るまで、法の厳格な遵守や行政当局の指導または介入という軛から抜け出すことが不可能なものである。ストリートファニチャーにどこまでも付きまとうそうした法や行政との関係性は、ここでのストリートファニチャー展開を考察するうえで

けっして無視できないポイントでもある。まず、それらが設置される場所と敷地を考えてみよう。街路は人や車が行き交うだけでなく、様々な都市インフラが設置ないし埋設される場所でもあり、そもそもけやき坂でストリートファニチャーが設置できる場所と面積は、幅1メートルに長さ8メートルくらいのスペースで、それは多くて11カ所であるというように、自ずと限られてくる。次に、デザインそのものについても、子供がよじ登って怪我をするおそれがあるとか、ファニチャーがドライバーの視線を遮って交通事故を誘発する可能性があるなどの指摘により、元の設計の大幅な変更を余儀なくされた場合もあったという¹⁶⁾。こうしてみると、このプロジェクトにかかわったアーティストたちが、ただ街路にベンチを設計するというだけではない、その意味で通常以上に難しい仕事に向き合うことになったことは想像に難くない。要するに、六本木ヒルズにおけるストリートファニチャーとストリートスケープ・プロジェクトは、アーティストたちの表現上の冒険と法や行政による公共的規制とが衝突した結果うまれた崩壊生成物である。どのファニチャーにも、クリエイティブなチャレンジと公共的規制との衝突の痕跡が、事情はそれぞれ異なるとはいえ、刻み込まれている。そこには芸術創造と公共的規制との緊張関係が、ファニチャーすべてに共通する表現課題とも関連しながら、それぞれに消化され表現されていると言えよう。このようなある種の緊張感が、意外にも、ここにみたストリートファニチャーの多様性の背後に一種の統一感を察知させる要因となっていることは見逃せない。

このとき、あらためてわれわれが問うべきは、このような法律や行政による規制が六本木ヒルズのストリートスケープ・プロジェクトを台無しにしたのかであろう。果たしてそれは逆であった。法律や行政による規制の圧力下で、実に様々な、個性的で魅力ある諸作品がこの街路に佇んでいる。この逆説は、芸術における多様性というテーマにわれわれをあらためて導くように思われる。芸術は、数学や自然科学とは異なり、正解が唯一ではなく、数多くの多様な正しい解がありうる領域だとはしばしば言われることである。そして多様性こそ芸術にとって重要な価値であることは、このストリートスケープ・プロジェクトのみならず、現代アートでもさまざまに強調されてきた。しかし、多様性を讃美しつつ何を表現してもいいと宣言した結果、どれも少し違うがどこか似たような、たしかに新しい感じだがいつかどこかで見たことがあるような、そんな候補作品が最後に残って発表されてしまうことも少なくない。多様性を声高に主張することはできても、本当の意味での多様性を実現することは容易でないのである。逆に、芸術がその多様性を研ぎ

澄ますには強力な束縛性をもつ否定的な力こそ必要かもしれない。もちろん、法や行政の規制があったから美的に高度な多様性が生み出されたと論ずるつもりはない。それでも、むしろ公共的規制との軋轢の中でアーティストたちの構想力は萎えるどころか、むしろその個性を強めていったことはじゅうぶん考えられる。公共的規制と表現的追求の拮抗し合うなか、表現の多様性が実現をみているといえよう。そして、そのような多様性の背後にある種の統一感があるのをわれわれは察知するのである。しかし、ストリートスケープというパブリックアートの美学における多様性の理念を解明するには、もう一つ重要な観点がある。それがこの六本木ヒルズのパブリックアートおよびストリートファニチャーにおける親密性の表現である。次節ではそれを検討したい。

3. 親密性の表現

六本木ヒルズにおけるパブリックアート及びストリートファニチャーの表現には、私的なものや親密性に結びつくものが認められる¹⁷⁾。これをいくつか見ていこう。まずストリートファニチャーでは、上述のように、アンドレア・ブランジの『アーチ』が、まるで個人の住宅を断面で切り取ったような私的な生活空間を提示していた。公共空間に置かれるベンチが、私的な生活空間を含む仕方で作られるという逆説は、そこに人が腰をおろすや、街路の公共空間が個人の住宅内の私的な生活空間に変貌するという卓抜な仕掛けによってさらに研ぎ澄まされたものになっていた。したがって、街路のベンチにそくして展開される公共性と親密性の対比こそ、このアンドレア・ブランジ『アーチ』の表現論的な重心とみることができる。私的な生活空間に関連する点では、ドゥルーグ・デザインによるピンク色のストリートファニチャー『デイ・トリッパー』が思い当たる。これは、住宅の居間などで使用されるような椅子やテーブルなどを取り込むものだったが、プライベート・ライフに充溢する親密性の表現を含むものとみることができる。また、エッソーレ・ソットサスの『静寂の島』も、都会の喧噪から離れて静かに読書したくなるような場所だとすれば、ここは個人宅の書斎のように、内省を深めるための空間を創出するものと言える。とりわけこれらの事例にわれわれは、私的なものや個人的なものに表現の焦点を当てるパブリックアートおよびストリートファニチャーを確認できる。

そのうえであらためて見直せば、六本木ヒルズのパブリックアートにも「愛」をテーマにするものがいくつか存在することに気づく。その最たるものがルイズ・ブルジョアの『ママン』である。『ママン』は、巨大な蜘蛛を思わせる怪物めいた外観によって、都心を慌ただし

く往来する人々の視線を奪取する作品である。しかし、近寄ってこれを真下から見上げてみれば、そのお腹に白い卵がいくつか入っているのが分かる。つまりこれは、抱卵する雌の蜘蛛の形姿である。それが分かってあらためて見れば、これは醜悪で恐ろしい怪物を表現したものではない。これは、題名『ママン』に相応しく、卵を抱きながら必死に我が子を守ろうとする愛情あふれる母親の姿といえよう。『ママン』はしばしば外観的不快感ゆえにクレーム対象となるときが、『ママン』における表現主題とは、恐怖や奇抜さでなく、むしろ母性や愛だと言っている。『ママン』はまさに愛のパブリックアートなのである。『ママン』に表現される母性の情愛は、その外見が異様でモンスターめいたものであるぶん、よりいっそう印象深いものとなる。

愛のパブリックアートという点では、イザ・ゲンツケンの『薔薇』も見逃せない。この高さ8mになる巨大な一本の薔薇の花は、sub rosa というラテン語の慣用表現と結びついている。すなわち「薔薇の下に」という字義通りの意味は、「薔薇」が秘密を意味することによって、「秘密裏に」という比喩表現に転じるからである。たとえばその「秘密」が愛の告白と考えられるなら、それは親密性の事柄というほかない。このとき、例えばクリスマス・イブの夜などに都内のシティホテルの部屋が若いカップルで満たされ、六本木ヒルズもまたそのような需要に応えうる場所だという事情を考慮すれば、イザ・ゲンツケンの『薔薇』は、愛の告白への連想を多分に含む作品として、親密性と強く関連するパブリックアートとみなしうる。愛のパブリックアートとしては以上の二作品が代表的事例と思われるが、内田繁のストリートファニチャー『愛だけを……』や三浦啓子『真実の愛』も、ポップ・スタンダード曲や宗教性に関連する点で、それぞれ「愛のパブリックアート」に数えてよいと考えられる。また、2013年にお披露目となったジャン＝ミシェル・オトニエルによる『Kin no Kokoro』も、日本庭園にハートマークを描くものであり、当然ながら愛を主題的に表現するパブリックアートである。

以上にわれわれは六本木ヒルズのパブリックアートにおける親密性の表現を確認してきたが、パブリックアートによる親密性の表現というテーマは近年のパブリックアート研究ではどのように扱われているだろうか。一例として、工藤安代の著書『パブリックアート政策』をみてみたい。ここでパブリックアートが表現する親密性の具体例として挙げられるのは、上述してきたような私的な生活空間や愛の表現とは一線を画するものである。社会的弱者、性的少数者、フェミニズム等の形成する「対抗的／オルタナティブ」な「公共圏」が、そこで論じられ

るパブリックアートと親密性の関係であり、そのため、それが醸成されるような「オルタナティブなパブリックアート」がとり上げられている¹⁸⁾。この連関においてパブリックアートは、アートが公共空間に置かれることにより芸術的な都市環境整備に貢献するというだけでなく、公共空間におかれたアートが公共性とは何か、われわれが念頭におく公共性の概念がほんとうに正しいものかを、街ゆく人々に向けて問いかけるもの使命を担ったものである。したがって、工藤が例えばシカゴ大学のジェイコブ (Mary Jane Jacobe) 教授の議論を参照するところによれば¹⁹⁾、パブリックアートは、「公共空間のためのアート」(Art for public spaces) であるのみならず、「公共的課題を担っているアート」(Art addressing public issues) でもある必要がある。そうであれば、パブリックアートは親密性を表現することによって、例えば、弱者や少数者などの直面する公共性の今日的な論点にこそ言及せねばならないことだろう。そしてパブリックアートと公共性の関係がこのように論じられる背景には、現代哲学における公共性論議との関連があるとみなければならない。たとえば、ハンナ・アーレントの公共性理論とそのハーバーマス批判がある。すなわち工藤は齋藤純一の著書『公共性』を参照しつつ²⁰⁾、ハンナ・アーレントの公共性理論を受容すると同時に、ハンナ・アーレントのハーバーマス批判を踏襲する。ハンナ・アーレントの見解によれば、『公共性の構造転換』に代表される初期ハーバーマスの公共性哲学は、親密性を「小家族的な親密性の圏」(die kleinfamiliäre Intimsphäre) とみなしているにすぎず²¹⁾、結局のところ親密性を、公共性との単純な対立関係においてしか思考することができなかったという。ハンナ・アーレントは、初期ハーバーマスにおける「親密圏」理解の抽象性を痛烈に批判したのだが、それを踏まえてか、工藤は、パブリックアートにおける親密性の表現を私的生活や家族的空間に安易に結びつけて論じることを慎重に避けているように思われる²²⁾。そうだとすれば、上述のような六本木ヒルズのパブリックアート及びストリートファニチャーにおける私生活や愛の表現をパブリックアートによる親密性の表現として語ってしまうことは、ハンナ・アーレントが初期ハーバーマスに向けたのと同様の批判を浴びせられることになってしまうのだろうか。私的住居空間の提示や愛というテーマの前景化をパブリックアートによる親密性の表現として論じることは、現代の公共性理論に照らして的外れな議論ということになってしまうのだろうか。

しかし、このときあらためて確認するべきは、当該のストリートスケープ・プロジェクトを立案した内田繁が、「デザインの多様性」を「ストリートスケープの文化的

理念」として語るなかで、「人が生きるといった本質的な行為に対しての多様な価値」を強調する点である²³⁾。六本木ヒルズのパブリックアート及びストリートファニチャーで一種の親密性が看取されるとすれば、それは、親密性に関する思想的なステートメントを公共性のアート表現にそくして行ったというよりは、むしろ、「デザインの多様性」を、「人が生きるといった本質的な行為」にそくして、言い換えれば、生活実践という日常性の場面にそくして展開した帰結と見るべきであろう。アーティストたちやデザイナーたちがここで多様な解答を与えることができたのは、それぞれが日常生活との関連からベンチなどのデザイン構想を深めることができたからではないだろうか。そうだとすれば、以上に見てきたような諸作品における私的日常生活などの親密性への関連付けが、価値の多様性というテーマの表現に貢献していることを見逃すわけにはいかない。六本木ヒルズのパブリックアート及びストリートファニチャーにわれわれが確認したある種の親密性の表現は、たとえばハンナ・アーレントの公共性理論が支持しないような親密性の方式がそこに見えかくれしたとしても、「デザインの多様性」という文化的理念の活性化という観点に立つならば、じゅうぶん評価しうると思われる。

その上で見直せば、ここでのパブリックアートによる親密性の表現は、現代の公共性理論との積極的な関連も含んでいる。それは、ハンナ・アーレントの公共性理論における複数性の思想との関連である。周知のように、ハンナ・アーレントは「公的領域のリアリティ」を、「無数のパースペクティブとアスペクトの同時存在」にそくして考えた²⁴⁾。公的な圏域に属するすべての人々がそれぞれに異なる立場から見聞きする場面に具現する複数性という思想は、「ストリートスケープ・プロジェクト」における「デザインの多様性」の考え方がそれぞれに個性際立つストリートファニチャーの景観的連続によって実現されていることに通ずるのである。街路のベンチ、もしくは人が座るという基本的動作に関する様々なパースペクティブとアスペクトが同時存在することにより、ストリートスケープというパブリックアートの美学の独自性は際だったものになっている。このような観点に立つとき、六本木ヒルズのパブリックアートおよびストリートファニチャーにおける親密性の表現は、ハンナ・アーレントの公共性理論における親密性の批判的考察に照らしてみたとしても、必ずしも否定されるものではないどころか、むしろ積極的に評価されるようなアスペクトさえ含むものと言えよう。

結語

以上にみてきた六本木ヒルズのパブリックアート展開とその美学は、パブリックアートの現代的展開においてどのように位置づけられるだろうか。上述のように六本木ヒルズがお披露目されたのは2003年4月であるが、すでにパブリックアート展開を伴う都市再開発事業ではファーレ立川という著名な先行事例があった。ファーレ立川は、旧米軍基地跡地再開発事業として1994年10月に完成した芸術的都市環境計画であり、六本木ヒルズとは約9年の時間差がある。かりにファーレ立川が1990年代のパブリックアートを代表するとすれば、六本木ヒルズのパブリックアート展開は2000年代の主要事例といえよう。じっさい双方の比較は興味深いテーマである。たとえば、デジタル・カウンターを使用した宮島達男の作品はどちらも設置されているが、作品のあり方や印象はかなり異なっている。個々の作品の細かい相違以上に、パブリックアート展開そのものに根本的な違いがあることを見逃すことはできない。あえて言ってしまうと、ファーレ立川が都市空間にパブリックアートを設置しているにせよ、何か美術館の展示空間の延長のように思えてしまう。しかし、六本木ヒルズの場合は、再開発された都市整備事業という点では同様であるにもかかわらず、都市景観としてのトータルな表現を印象づけられる。それは、ストリートスケープ・プロジェクトのけやき坂だけでなく、森タワー正面の『ママン』の設置環境からも察知されることである。たんに公共空間にアート作品があって何か面白いというだけでなく、アート作品が設置された都市環境そのものに市民は自ずと目を向けることになる。六本木ヒルズでは、それぞれに個性的なパブリックアートもしくはストリートファニチャーが連続的な景観を形成しつつ全体として現代的な都市空間の醸成に寄与している印象がある。それは個々のパブリックアートやストリートファニチャーの設置において熟慮がなされた所以だろうが、日本のパブリックアートが1990年代のファーレ立川から2000年代の六本木ヒルズへと進化したとみることもできよう²⁵⁾。

1990年代のファーレ立川、2000年代の六本木ヒルズとくれば、2010年代はどんなパブリックアートか、動向が気になるところである。その2010年代と言えば、2011年3月11日の東日本大震災と福島原発事故およびその後の不安と混乱に満ちた日本社会の状況こそ最大の参照点となるに違いない。このとき、宮島達男のパブリックアート『カウンター・ヴォイド』が東日本大震災直後、鎮魂の意味で宮島により消灯され、現在に至っていることが思い当たる²⁶⁾。『カウンター・ヴォイド』の消灯は、トー

タルな演出を施された六本木ヒルズのパブリックアート展開においては、今や見逃しがたい景観の欠落となっている。しかし、今後この『カウンター・ヴォイド』が再点灯されるときがやってきたら、東日本大震災が突きつけた困難を日本が乗り越えることができたと思えるようになったときとか、あるいは、原子力発電に関する考え方に未来を見据えた展望がひらけたときなど、消灯のきっかけになった2011年3月11日の出来事に匹敵するような転換点を捉えてほしいようにも思う。したがって『カウンター・ヴォイド』の消灯は、それ自体とても残念な、否定的なことに違いない。しかし、逆に言えば、消灯された『カウンター・ヴォイド』は、再点灯する時を待ち望んでいる状態にあるともいえる。そこにわれわれはある種の希望の表現を垣間見ることができるのではないか²⁷⁾。将来、われわれは大震災の苦難を乗り越え、原発と人類社会との共生の道さえ見通すような時代を迎えるに違いないとすれば、その未来に再点灯する時を、いま消灯状態の『カウンター・ヴォイド』は静かな沈黙のなかで待っているかのようなのである。それは、たとえ逆説的であっても、いや、逆説的だからこそ今のわれわれにはひじょうに説得的な、希望の表現でないだろうか。そうだとすれば、3.11を転換点として、宮島の『カウンター・ヴォイド』は一つの変貌を経験したと言える。生命のパブリックアートから、希望のパブリックアートへの変貌である。これは、パブリックアートが社会の動向に密接にかかわるアートであることをよく示すものと思われる。

註

- 1) 環境美学とパブリックアートの関係については以下を参照。武藤三千夫「環境美学におけるトポス」(美術會編『美術』第48巻第3号、1997年、pp. 65-66)、武藤三千夫「自然美から環境美へ：環境美学の構想」(美術會編『美術』第45巻第3号、1994年、p. 74)。
- 2) たとえば以下の論文を参照。新田秀樹「パブリックアート研究のフレームワーク」(『宮城教育大学紀要第一分冊、人文科学・社会科学』第29巻、1994年、pp. 117-127)。既にここで、「日本ではパブリックアートの分野における真の意味での批評が欠けている」との指摘がある(同紀要、p. 117)。
- 3) これに関しては以下を参照。荻田麻子「制作プロセス」(『アート・デザイン・都市』第一巻「パブリックアートの全貌」、森美術館発行、六曜社発売、2004年刊、pp. 70-75)。
- 4) 『アート・デザイン・都市』第一巻「パブリックアートの全貌」、p. 66
- 5) 同書 p. 17
- 6) 同書同頁
- 7) サイト・スペシフィック性については以下を参照。八田典子「芸術作品の成立と受容における「場」の関与」(島根県立大学総合政策学会編『総合政策論叢』第8巻、2004年、pp. 143-172)
- 8) 『アート・デザイン・都市』第一巻「パブリックアートの全貌」、

- p. 135
- 9) 同書 p. 134
 - 10) 同書 p. 127
 - 11) 同書 p. 123
 - 12) 「座る」という行為とストリートファニチャーの関連について内田は次のように述べている。「ストリートスケープが生み出すものは、都市と人間をつなぐものである。都市という巨大なランドスケープを人間の手に戻すことこそ、このプロジェクトの重要な意味である。「座る」といった身体性を伴う行為は、人間のもっとも基本的な動作である。この身体性を伴った基本的動作をいかに解釈し、デザインに結びつけるかを考えることが、このテーマである多様な価値の問題でもあった。一見するとスカルプチャーのように見えるストリートファニチャーも「座る」といった身体行為によって彫刻とは一線を画するものであった。」(同書 p. 139)
 - 13) 同書 p. 105
 - 14) 同書 p. 135
 - 15) 同書 p. 70
 - 16) 同書 p. 138
 - 17) 親密性を、公共性との単純な対立関係で思考することの問題性に関しては、ハンナ・アーレントによりつつ齊藤純一著『公共性』が縷説したところである。しかし、本稿が親密性に言及するのは、以下に述べるように、六本木ヒルズにおけるパブリックアートの表現の多様性を論ずる意図からであり、親密性の思想そのものを掘り下げる場ではない。
 - 18) 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2008年刊。特に、第二部第四章第四節「「親密圏」としてのオルタナティブなパブリックアート」(同書 pp. 185-193)を参照。
 - 19) 同書 p. 191
 - 20) 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年刊、p. 89以下
 - 21) Jürgen Habermas „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ [StW891] Suhrkamp Verlag 1990, S.87.
 - 22) 工藤安代、前掲書、p. 187
 - 23) 『アート・デザイン・都市』第一巻「パブリックアートの全貌」、p. 139
 - 24) Hannah Arendt „The Human Condition“ 2nd Edition. The University of Chicago Press 1958, p. 57.
 - 25) 以下の論文を参照。八木健太郎、竹田直樹「日本におけるパブリックアートの変化に関する考察」(環境芸術学会編『環境芸術』第9巻、2010年、pp. 65-70)
 - 26) 『カウンター・ヴォイド』の消灯問題に関しては、以下を参照。神蔵理恵子「パブリックアートの「恒久性」に関する一考察(3)」(日本基礎造形学会論文集・作品集『基礎造形』第22巻、2013年、pp. 23-30)
 - 27) 希望にかんしては神蔵理恵子も指摘するところである。同論文、p. 28

