

野外モニュメント作品の環境と実態

北川 剛一・中川 尚美

On Geographical Surroundings and Characteristics of Open - air Sculpture in Japan

GOICHI KITAGAWA and Naomi NAKAGAWA

諸 言

日本国において、野外モニュメント作品が設置される気運は戦後に始まり未だ歴史の浅い社会的・文化的動向である。切っ掛けとして三つの野外彫刻展が揚げられる。まず1961年宇部市野外彫刻展に始まり、1968年の神戸市現代彫刻展、次いで1969年の箱根現代彫刻展が口火を切ったことに始まる。これら60年代に始まった野外彫刻展の実験と成功は、全国的に野外空間の考え方を一掃し、変革させるに十分な啓蒙活動となった。1964年の東京オリンピックの折りには、世界から石材彫刻家を招き、伊豆に於てシンポジウム形式で制作された作品が、それぞれのオリンピック会場の野外モニュメントとなった。1970年の大阪万博の時には、世界中から金属による彫刻家達が参集し、シンポジウム形式で制作されたそれ等の作品は、万国会場全体に安らぎと落ち着きを与える空間を作った。実質的には此の頃から全国的に野外モニュメント作品が設置される様になり、1996年の今日では国内どこに行ってもモニュメント作品の設置された景観が見られる様になった。喜ばしい事ではあるが、近年、野外モニュメント作品の設置が公共の義務であるかの様子を露呈するに至っては、作品と環境の間に無計画で無秩序な形相を育んではいないか危惧の念を抱く昨今である。日本では、全国の各自治体が独自の都市計画を進め、その都市機能とゆとりある生活空間を目指し街作りが進められている。がしかし社会的・文化的尺度と能力の違いによって環境づくりに片寄りが生じてきている現実に直面するに至っては、これについて調査し、比較検討する必要がある。

本研究は関東から中部・関西・中国地方までの地域を都市別に、又それぞれの美術館毎に野外モニュメント作品の設置されている作品自体の素材と形態及びその制作時期・作品を取り巻く環境空間を調査することとした。

調 査 方 法

1. 素 材

調査対象が野外である為、雨・風・雪・台風・地震・気温の変化に直接晒されることとなる。よって素材は野外モニュメント作品の素材の特定は必須の条件とでなる。

2. 形 態

野外モニュメント作品であるから、形態上大気と大地、自然と都会の中であって自立した存在でなくてはならない。又それらに負けないエネルギーを蓄えた形態でなければならない。つ

まり、建築的、もしくは構築的な要因が不可欠な調査対象となる。具象形態は弱く抽象形態がより力強い傾向にある為、その判別を行う

3. 占有面積

野外モニュメント作品における占有面積とは観賞する側に立った場合、作品として、例えば人間が人間を見る場合その全体像を把握しようとするのだが、サルトルがその著 *Situations IV* で「最も遠く離れる時それは最も近く在る ……近づこうとしても無駄である」と言い、「距離は意志的な隔絶でもなく、後退でもない。それは要求であり儀礼であり、困難の感覚に在る …… 還相と願生の内なる産物である」と言っている様に、モニュメント作品を前に人が観賞する場合その絶対距離、どこから廻って見ても全体像が見て取れる事は、付帯条件となる。その最小限必要と思われる作品の占有面積を、作品の正面からの固体面積で割り、占有倍率を求める事とする。なぜなら野外モニュメント作品に於て、占有面積はその作品の生活環境であり、その多少がその生活圏のすべてを左右するからである。

4. 各美術館に設置された作品の制作時期

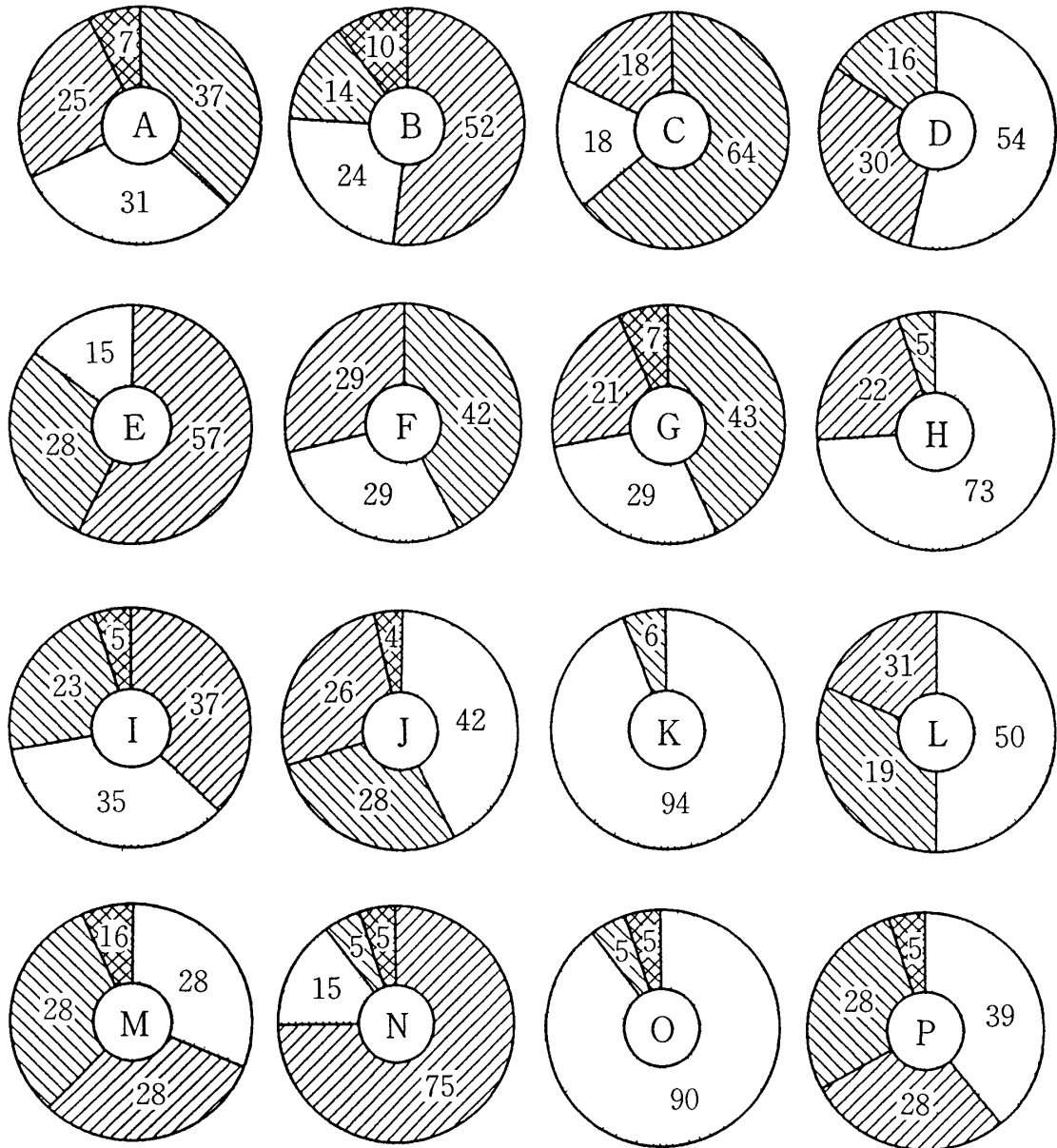
設置する上での欲求と設置の動向は、各美術館の対応を見ることが作品の大小に関係なく純粋に、また客観的考慮の元で計画され実現され、観賞者を受け入れる立場にあることから、設置され今日まで至る受動態勢として地域もしくは国の指針を示すものであると考えられる。よって各美術館に恒久的に設置された作品の制作年を調べれば、日本の各美術館自体の持つ収集の動向、思潮が明らかとなるはずである。

結果及び考察

1. 素材 (図1参照)

素材特定の調査から、野外モニュメント作品に使用されている素材には、フロンズ・真鍮・ステンレス・鉄・アルミニウム・石灰岩・花崗岩・砂岩・溶岩・安産岩・陶・磁・松・樺・杉・松・栗等17種類の材料が使用されていることが判明した。これを特色別に分けると四種のグループに分けることが出来た。フロンズ・真鍮のグループ、石材のグループ、ステンレス・鉄・アルミニウムのグループ、陶磁・木材のグループである。古来の伝統的産業として栄えた金沢・高岡ではフロンズ・真鍮がほとんどを占めていた。又他の14地域においても多く分布している(39%)。石材は、機械工具の発達に供って思いのほか多く分布し、三割近くを占めていた(28%)。ステンレス・鉄・アルミニウムは、30年程前からよく目につく様になった現代的素材であり、やはり同程度の分布を示している(28%)。陶磁・木材は、野外モニュメントとして使用するには不適當な朽ち易い素材であるが、少々存在していた(5%)。フロンズ・真鍮素材は、具象形態の作品が粘土によって造られ、石膏・プラスチック素材に置き換えらさらに恒久的強度を持たせるために変換する素材としてエジプト・キリシャからの伝統的素材であり複雑な形態の制作には欠かせない素材である。石材による作品(彫刻)は、日本では狛犬・地藏くらいの伝統しか無く、急に増えたのは戦後の経済成長を供って建築物が鉄筋コンクリート造りに移行するに至り、又高級外壁素材・高級床張り素材として成長し続けた結果によって大量の輸入と加工が加速されたことを起因するものと考えられる。石材加工に於いては1970年頃より出廻ったタンクステン付き石彫ノミによって、以前より加工が容易になったこと、その上更に10年後、人工ダイヤモンド付き石材カッターの開発に供い技術的熟練の全く要しない素材

となり、容易なプランニングの中へ簡単に吸収されて行った経緯も見逃せない現実である。ステンレスにおいても同様なことが言える。より巨大なモニュメント作品をより安価に造る為に此の素材は丁度良い格好の産物であった。技術的にもアルゴン溶接の普及と技術の発達によって突出した飛躍を遂げるようになった



A: 東京 B: 千葉 C: 三重 D: 神戸
 E: 鎌倉 F: 静岡 G: 倉敷 H: 大阪
 I: 横浜 J: 名古屋 K: 金沢 L: 広島
 M: 宇都宮 N: 岐阜 O: 高岡 P: 全体

□ フロンズ・真鍮
 ▨ 石
 ▩ ステンレス・鉄・アルミ
 ▤ 陶・木

数値はパーセントを示す

図1 地域別素材構成比

2. 形態 (図2参照)

野外モニュメント作品として成り立つ形態上の条件も多々あるが、特に言えることは、力強

く外界に独立して存在し、なお且つ人々に安らぎと潤いをもたらすものでなければならない
 本意におけるモニュメンタルな作品は、日本において皆無に近い状態であったが、約半世紀前
 戦前戦後にかけて、アントワヌ・フルデルの作品が、晩年彼の弟子でもあった清水多喜示
 氏によって紹介され、そのモニュメンタルティ溢れる様式が当時のロダンの様式から脱却す
 る作家たちを育み始めた事に由来する。そして戦後、数学者・詩人・哲学者・画家・彫刻家・
 建築家でもあったル・コルビシエの弟子坂倉三三氏等六人の建築家によって具現化され“建築
 的要因”が整理され、野外モニュメント作品の置ける都市の内に野外空間が用意されるに至っ
 て共存・調和が考えられる様に見えた。1970年の大阪万博の時、折しも構築的要因が建築的要
 因から取って変わってしまった様に思われる。僅かの稀な建築家を除いて、構築的設計士が殆
 どを占める様になり、日本の都市計画構想が一極化することとなる。それに引き込まれる様に
 野外モニュメント作品の形態も変貌の一途を辿り、発展途上国並の構想を呈し今日に至ってい
 る。野外モニュメント作品として自立させる為には、少なくとも抽象形態の方が此の様な環境
 の中では優位となる。相性からして馴みやすいからである。そこで今回の研究調査では、抽象
 ・具象の物理的量の比較を通して実状を把握することとした。なお半具象作品は具象作品の範
 疇に属するものとする

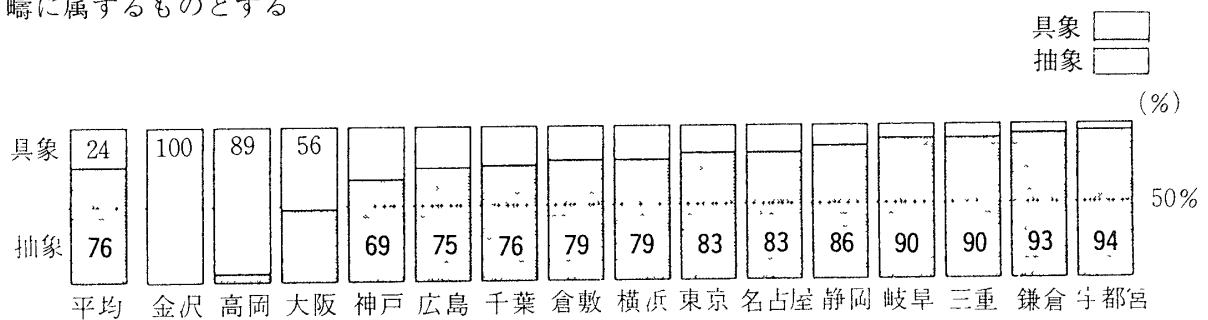


図2 地域別形態構成比

その結果、大阪・金沢・高岡では具象作品が多く見られたが、その他の地域、東京・横浜・
 神戸・名古屋・静岡・広島・倉敷・千葉・岐阜・津・宇都宮では大多数を抽象形態作品が占め
 ていることが判明した。ロダンは具象形態を追い続け頂点に達する頃、野外モニュメント作品
 “ハルサノク像”が完成したが、彼自身「月光の許にて見られることがこの作品には最もふさ
 わしい」と言ってる様に、太陽の許、野外に設置する程の力強さを持ち合わせていないこと
 を認めている。そこでフルデルの“弓を引くヘラクレス”に代表される構築性あるモニュメ
 ンタリー作品、及びフランク・シムラー作“無限柱”について彼が「真の形態は永遠を示唆するも
 のでなければならない」と言うモニュメンタリーな形態を建築的抽象形態をもって言い切ってい
 ることを見ても確信が持てる訳である。今回の調査対象とした15都市のモニュメント作品の具
 象形態が占める割合は24%、抽象形態が占める割合は76%であった

3. 占有面積 (図3及び表1参照)

一体のモニュメント作品が設置される上で最も重要な要素がこの占有面積である。つまり野
 外モニュメント作品を設置すると同時にその心的エネルギーの伝播する空間が特定されてくる
 が、その区域内には原則的に障害物はあってはならないものである。作品正面から見て高さ
 と巾を積算した数値を1として、その設置されている周囲の占有面積を計測し何倍のスペースが
 確保されているかを調査した。此の場合、作品の強さ・良さは度外視し、物理的に比較調査す

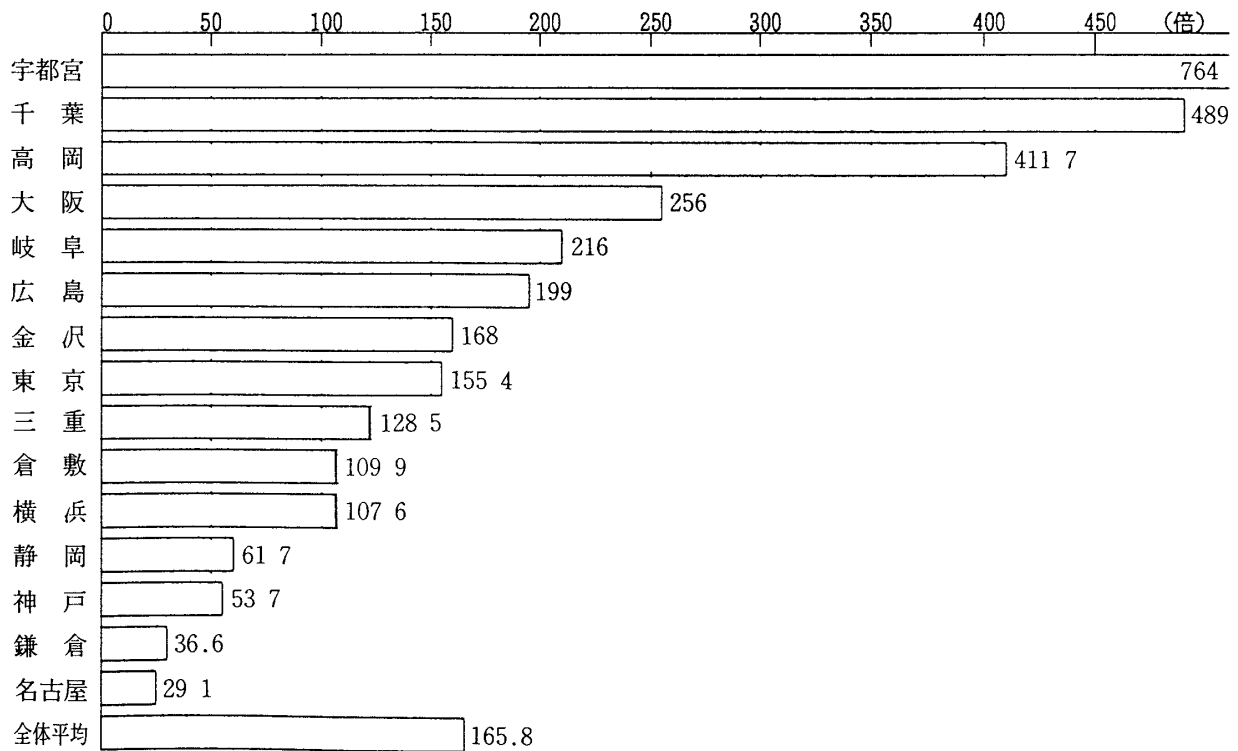


図3 地域別平均占有面積比

表1 地域別平均占有面積比

	東京	鎌倉	横浜	神戸	大阪	名古屋	静岡	広島	高岡	宇都宮	千葉	金沢	岐阜	三重	倉敷	
～3倍未	2					24										
3～10倍未	23	21	5			25										
10～20倍未	14	13	11	8		17	28			7	6		15	10		
20～30倍未	9	11	5	23	7	11	9			7	9				8	
30～50倍未	12	21	11	23	15	10	21	7	11		9	6	25	18	8	
50～100倍未	16	21	35	38	26	4	28	13	6	7	19	22	25	36	42	
100以上～	24	13	33	8	52	9	14	80	83	79	57	72	35	36	42	(%)
平均値 (倍)	155.4	36.6	107.6	53.7	256	29.1	61.7	199	411.7	764	489	168	216	128.5	109.9	全体 165.8

こととした。作品を観賞するにあたってその占有面積比は低くともおよそ30倍程あれば許容される範囲ではあるが、サルトルが言うように広ければ広い程自立性が問われるから良いと言うことは歴然としている。なお今回の調査対象となった野外モニュメント作品は、千葉市から広島市に至る15都市に設置されている544固体である。

先に述べた様に、作品の意味と文化的価値を認めれば認める程、野外モニュメント作品の占有面積比はより大きな値になることは周知の事実である。占有面積をより広く確保し、作品の存在意義を高めようとする程、大都市より中小都市の方が土地の坪単価が安価であり理想的環境作りが容易であると考えられる。ところが実際調査が進むにしたがって必ずしもそうではないことが判明してきた。例えば東京の平均占有面積比が154.4倍を示し、横浜が107.6倍、

大阪が256倍とかなり豊かな占有面積を確保しており、全地域の平均占有面積比が165.8倍を示し、ほぼ全域に渡って都市計画の中に調和を保ちつつ設置されていた。これに比べて平成元年「デザイン都市名古屋」と殊更強調した此の街において、その平均占有面積比が29.1倍と極めて貧弱な値に留まっている。これについて何が言えるのか不可解である。先にも述べた様に野外にある彫刻の楽しみのひとつは植物や太陽光線が彫刻に与える効果もさることながら、見る者・観賞者が多くの視点や外観をその占有面積内で体験するところにある。また野外環境を手なづけるのは、屋内よりも困難なので良い設置をするためには背景や前景・枠取り・台座・照明などの要因に気を配ることも要求される。野外モニュメント作品は周囲全体を動き廻ることが可能であるため、与えられた作品のための背景は見る者の位置に応じて変化する。それは植物や水、或いは建造物で構成されているかも知れないし、これらの複合体かも知れない。つまり、入れなければならぬ幾つかの要因としては占有面積及びそのスペースを構成している素材要素、彫刻との接近度の他それが視界を妨げたり、作品を部分的に保護するものとしても機能しているかということである。多くの場合特に都市空間内において、背景は与えられた要素であり、彫刻はその場を最大限に活かすように設置されなければいけない。にもかかわらず名古屋市における野外モニュメント作品の占有面積比 29.1倍という数値は、いずれの条件をも満たすことなく、設置してはいけない場所に、設置してはいけない方法で設置されていることが判明した。特に広小路大通の変圧器の上に設置された例、自転車に埋没した今池・浄心の野外彫刻等見るに忍びない有様であった。東京・神戸・横浜などにおいては余り広域な占有面積を保有していないモニュメント作品もあったが、その様な場所ではそれなりの対処が成されていた事実も見逃せない。例えば小さなスペースにそれに合った縦長のスマートな作品が設置されたり、周囲壁面を中性色（主張の少ない色）で統一されていたり植え込みを低い位置に統一したり、水を張ったり、日々の清掃が行き届き、設置された時の作品の良さが損なわれることなく、何年過っても保持されているケースを多く確認した。設置すればそれっきりで草が生えようが、木が茂ろうが、放置自転車・バイクによって作品が何処に在るのかもわからない例が多く見られたのも名古屋に集中していることも判明した。今なおJR名古屋駅に入ると「デザイン都市名古屋へようこそ」とアナウンスが流れているのが現実である。何処にその根拠たる所以があるのか、不可解でならない。理想と現実が遠く掛け離れたその最も甚だしい例を名古屋市に見た訳である。

4. 各美術館に設置された作品の制作時期 〈図4参照〉

設置された作品と言っても近代・現代美術館が建設され始めた以降の調査が対象となる。1951年神奈川県立美術館、1952年東京国立近代美術館の開館から現在に至る23美術館を対象に、調査した。各美術館が開館して以来、野外モニュメント作品が設置されて来た訳だが、その制作年の動向は特に1975年から1992年にかけて集中していることが判った。此の時期、日本経済の成長と安定、そして余剰経済が日本全土の公共文化施設・文化会館・劇場・美術館建設に拍車を掛け、各自治体は先を競う様に美術館建設とその野外スペースに屋外彫刻を設置することとなった。現在どの近・現代美術館を訪れても野外モニュメント彫刻作品が置かれていない。館は皆無に等しい。スペース・形態・設置方法は美術館によって様々な形式が取られてはいるが、それは経済的理由と立地条件によるものであり、設計段階から予測・予想される条項で在ったため、実際足を運び見たままの現実を調査した結果である。

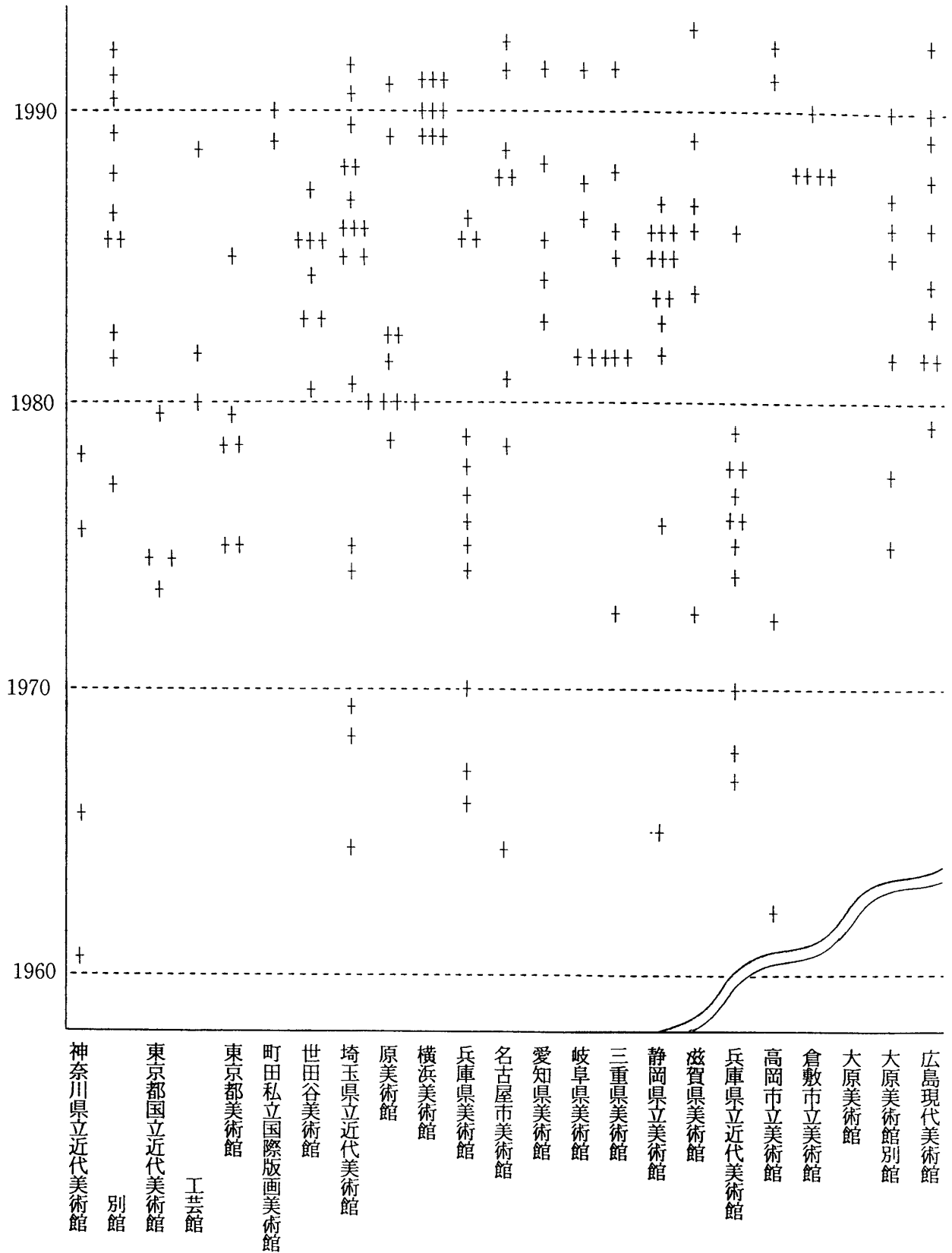


図4 各美術館に設置された作品の制作時期

要 約

野外モニュメント作品の環境と実態について素材・形態・占有面積・美術館に設置されている作品の制作時期について 544 固体を調査したが、振り返るに当たって特筆すべきことが一つ揚げられる。それはどの美術館（都市においても同様）を訪問しても、歴史ある西洋各地域の美術館のようすと全く違う形相の風景が、残像として脳裏に焼き付いていることである。どの美術館を訪ねても同じ作家の作品が多々在る。同じ様式の作品が在ると言うことである。これは各都市空間に設置されているモニュメント作品に於ても同様で、どの街に行っても同じ様な作家の同じ様な形式・様式の作品が点在していることである。つまり、ヨーロッパ各地域の美術館にはそれぞれオリジナル空間を演出し、その個性が前面に伝わって来る主張の強さを感じる。

それに反し、日本の美術館は何処を訪れても同じ美術館に居る様であり、どの都市へ行っても背景・環境こそ違う雰囲気や漂わせているもののモニュメント作品から受ける心象は変わりなく無表情で無個性な街の景観を露呈している。国外の文化には鋭敏で、目新しければ簡単に取り入れてしまう主張の無い没個性・哲学する人間の稀な今日、此の様な人々が考える街、その人々が作る美術館造りには大きな疑問を持たざるを得ない。その道のスペシャリストが都市計画なり設計段階において参与出来ない現実を垣間見るにつけ、頷かざるを得ないのか。その類いの稀に存在するにもかかわらず。その人達の沈黙する財産は無に帰するのか否か。又野外モニュメント作品として設置されているにもかかわらず、その作品の命でもあるモニュメンタリティーを直感出来得る作品に残念ながら国内では対面出来ることは皆無に近い今日の現状は、私たちに何を語っているのだろうか、次なる課題を促しているかの様にもみえる。