

「パブリック」を蘇生させる試み

長澤伸穂のイマジネーション

北原恵

十月末、「富山近代美術館裁判敗訴（残念）」メールを受信した。詳細は本誌で報告されていると思うが、最高裁が上告を棄却し、美術館による大浦作品の非公開を合法とした高裁判決が確定したのである。「混乱の恐れがあるから公開しない」という論理が正当とされるならば、美術館だけに限らず、歴史資料館や記念館などでの展示が法的にも脅かされることになるだろう。

図録の焼却!! 四七〇冊の図録に火がつけられ、炎を上げる様を想像してみる。その光景は、ただちに長澤伸穂の作品を私に思い出させた。長澤の《撰氏233度》という作品である（図版1）。

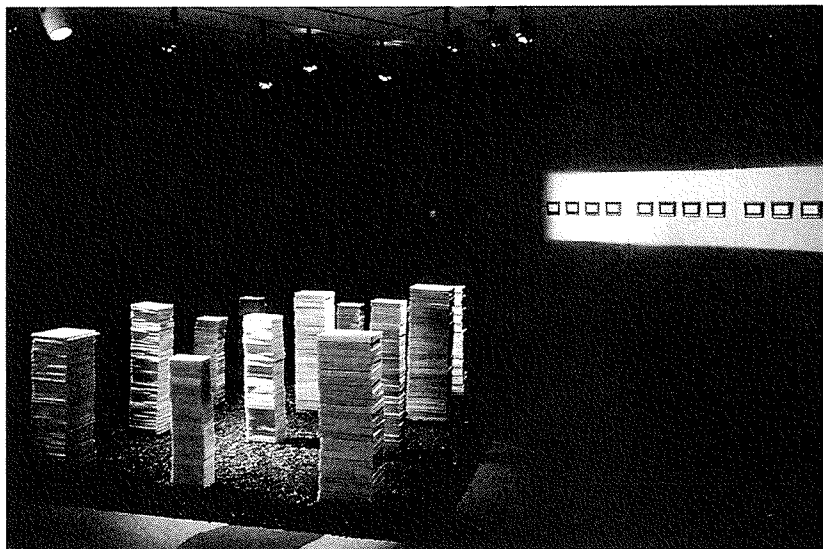
展示会場の床には、敷き詰められた石炭の上に、蠟で作った本が幾重にも積み上げられ

ている。火をつけたらすぐにでも大きな炎をあげて燃え上がりそうに思える。スポットライトを浴びて、美術館の暗い室内で美しく浮かび上がる一番上の本には、題名と著者名が刻まれているが、まるで墓石のようだ。さらに、壁には金の額縁がかかけられ、そのなかに図書館の検索カードが一枚ずつ収められている。これらの検索カードに記録された本は、これまで焚書にあり、燃やされた書物ばかりである。長澤伸穂は、焚書の歴史を調べて、紀元前二一三年の秦の始皇帝による焚書から、一九九三年に起こった「86富山の美術」展の図録四七〇冊が富山県立近代美術館により焼却処分された事実までを、丹念に掘り起こし、《撰氏233度》という作品に仕上げた。

この奇妙なタイトルは、レイ・ブラッドベ

リの小説『華氏451度』から採られ、華氏を撰氏に置き換えたものだという。華氏451度とは何を指すのか——長澤は次のように説明している。「華氏451度は、本（紙）が燃え始めるときの温度をさす。この作品は思想及び表現の自由を剥奪し、燃やされた歴史を持つ書物をかたちにしたものである。燃やされても焼きつくされても、なお歴史に残るもの——それは人間の記憶と思想である」（埼玉県立近代美術館『火の起源と神話』展図録、p.41）

長澤は《撰氏233度》を制作する前にも、すでに検閲についてのパブリック・アートをアメリカで発表している。一九九六年春、ロサンゼルスで一番古い分科図書館、ヴァーモント・スクエア図書館に設置した机と椅子である。児童書のコーナーには、檜の木で作った丈夫な子ども用の椅子が、十一個置かれている。アルファベットの形をしているこれらの椅子を並べると、「IMAGINATION（創造）」の綴りになるのである（図版2）。それは、「図書館が読書と発見と創造のための集いの場所だから」という願いを込めている。

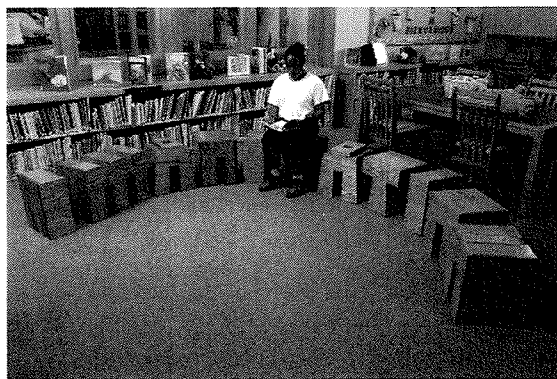


（図版1）長澤伸穂《撰氏233度》1996年

るという。

しかし、『遠近を抱えて』をめくってくり広げられた図録の抹殺という富山県立図書館の行為を見ても明らかのように、「創造のための集い」となるはずの図書館が、検閲と隠蔽、忘却の場に化するのも現実である。ヴァーモント・スクエア図書館に設置された長澤のもうひとつの作品、『束縛された、検閲された、禁止された図書』は、検閲の歴史とそれへの批判をアートを通して明快に示したパブリック・アートである。

《束縛された、検閲された、禁止された図書》は、美しいガラス製の机と、蔵書検索のカードファイルによって構成されている。全体の淡いブルーの透明な机を見ると、そこには一四一冊の本の題名がサンドブラストしてあるのが分かる（図版3）。それらの書名は、小説、戯曲、



（図版2）長澤伸穂《IMAGINATION（創造）》1995年
ヴァーモント・スクエア図書館に設置、ロサンゼルス

詩集、宗教書、政治書、自伝、児童書、性教育など広範囲に渡るが、すべて、一八八五年から一九九四年までの百年間に、アメリカの図書館や公立学校で禁止、もしくは検閲、抗議を受けた本である。さらに、机の中央には、虫眼鏡がひとつ設置され、覗くといちじくの葉が一枚見える仕掛けになっている。長澤によ



(図版5) 長澤伸穂《野焼き》1984年、愛知県常滑市

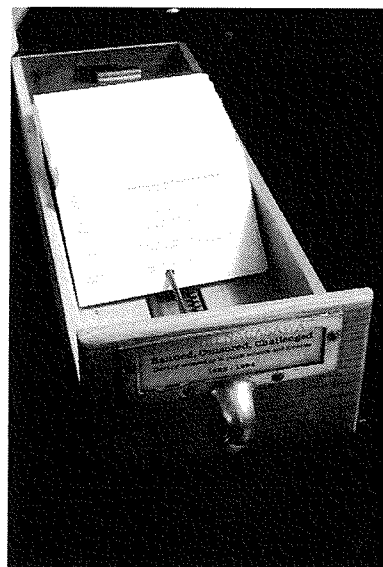
長澤伸穂は、一九五九年東京生まれ。一九七八年からオランダのマーストリヒト州立芸術大学と、ベルリン芸術大学彫刻科で学んだのち、一九八六年にアメリカに渡り、米国防立芸術大学・インスティテュート・オブ・アートで制作を続けた。その間、一九八四年には、シベリア鉄道で東欧、中央アジア、モンゴル、中国を経て、六年ぶりに日本に一時帰国する。その旅の強烈な体験が、愛知県常滑市で発表されたプロジェクト《野焼き》の形となった(図版5)。長澤は、焼き物やタイルで有名な常滑で、いらなくなった廃土を分けてもらい、五〇トン近くの土を一人でこねて積み上げ、野焼きした。このとき出来た巨大な焼き物のような作品は、その後の一連のアイヌ・ワークにも共通するものである。

一九八五年、イタリアとスイスの国境の町、フォロミネでは、大きな土の太鼓を野焼きして作り、その上に防水加工したキャンバスを張って、雨で音がでる《レインドラム》を制作した。同年、西ベルリンでは、第二次世界大戦で爆破されたシナゴーク(ユダヤ教会)の跡地を蘇生させるプロジェクト《地球のおへそ》を行なう(図版6)。掘り起こすと人骨や不発弾の出でくるこの地は、爆破以来、土壌が悪くて植物が育



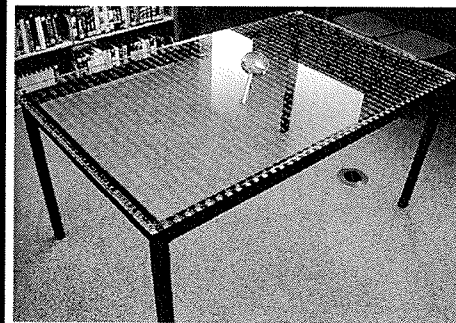
(図版6) 長澤伸穂《地球のおへそ》1985年、西ベルリン

たなかったが、土を入れて参加者が二四時間火を絶やさないように焼き続けた結果、戦後、初めて植物が芽吹く場所に生まれ変わったという。このようなアナ・メンディエッタを髣髴とさせる炎と土を使った彼女の作品は、やがて九〇年代に入ってから



(図版3、4) 長澤伸穂《束縛された、検閲された、禁止された図書》1995年

——題名「籠の鳥がどうして歌うのか、私は知っている」、著者「マヤ・アンジェロウ」、反対者「生徒の親」、反対理由「性的倒錯のどぎついお話だから」、結果「学校のカリキュラムの一部とするには反対」、場所「キャッスル・ロック、コロラド」、日時「1994年」——などのカードが収められている。



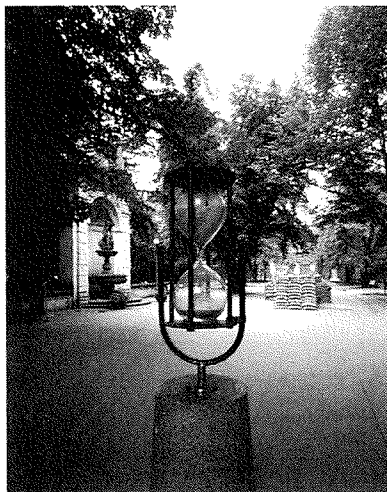
れば、このいちじくの葉は、「禁断の実を食べたアダムとイヴが『見てはいけないもの』を隠したこと、メタファーであり、知識を『隠す』ことの象徴である。西洋の検閲の歴史はまさにここから始まる、といえようか」。

そして、このガラス製の美しい机のそばには、どこの図書館にでもある閲覧者用の蔵書カードのファイルケースが置かれている(図版4)。そこには、実際に検閲に遭った本が、題名、著者、発行日、反対者、反対理由、結果、場所、日時の順に、書き込まれており、来館者は、検閲の歴史を自由に調べることができるのである。このように長澤伸穂の作品は、美術館に置かれる作品よりも、場所を特定して作られた作品や、いわゆる「パブリック・アート」に本領を見せているような気がする。

私が長澤に会ったのは、今から

一年前のことである。友人が、カリフォルニア大学サンタクルズ校で美術を教えているおもしろい日本人女性だが、日本に一時帰国しているから是非会ってみたい、という。サンタクルズの最近の様子も聞きたいし、という懐かしさから来て、さっそく連絡をとってみた。下北沢の改札口で待ち合わせると、白い工事用ヘルメットと大判の書類ケースを抱えた女性が、すっと立っていた。これから仕事に行くところだという。挨拶もロク終らないまま、長澤はさっそく現在制作している作品の話について、猛烈な勢いでしゃべり始めた。そのとき彼女が制作していたのは、埼玉県庁の広場だった。月の光に照らされるとボウーと青白く光る石を広場に敷き詰めて、全体が月の満ち欠けを表わす層となる壮大なパブリック・アートを作っていると言う。

「ほんとにうまく石が光るかな」と心配しながら、仕事に行く時間が来るまで、次々と最近制作した作品について説明してくれた。今度会うときは、詳しく話を聞かせてくれると約束して、慌しく別れたきりである。数日後、彼女から自分の作品についてのダンボール箱一杯分の資料が送られてきた。



(図版8) 長澤伸穂《あなたたちはどこへ行くのか？
あなたたちはどこから来たのか？》1993年
「見えない自然展」 チェコ・プラハ

トスベシフィック・ワーク」が、重要な位置を占めてきた。

「私はそれぞれの場所に対する私自身の反応に基づいて作品を作る。その過程で私は、その土地の社会的及び心理学的内容を探るために考古学者や探偵のように調査し、個人の歴史や社会共通の神話、隠された寓話や記憶を明らかにすることによってそれらが人々に与えた影響を探索する」(長澤伸穂の言葉、『天と地の間に——今日の美術展Ⅱ』名古屋美術館、一九九六年、p.18)。

このチェコでの展覧会で長澤はハベル大統領と会ったそうだ(図版9)。「展覧会のオープニング・パーティーにチェコのハベル大統領が来て、私に『この砂時計を回転させることができる者は誰なのか』と尋ねました。それで、私は『これは歴史を表象している。一人一人が歴史を作るのだから、誰でもこの砂時計を回転させるよう招かれているのだ』と応えました。そして、ハベル大統領がその最初の人となったことを、長澤はとても喜んで話してくれた。ゴギャンの作品(『われわれはどこから来たか、われわれとは

(図版9) 砂時計の前の、長澤とハベル大統領

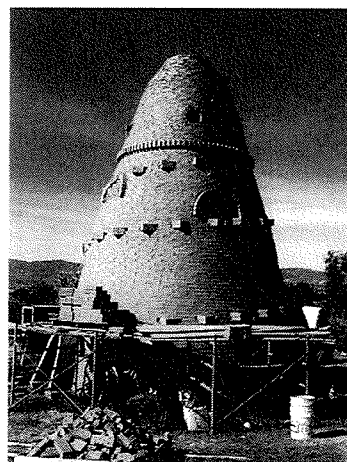


何か、われわれはどこへ行くか』を思い出させる長澤の『あなたたちはどこへ行くのか？あなたたちはどこから来たのか？』という問いかけ——、七〇年代末からオランダ、ドイツ、アメリカなどに居を移しながら、海外を拠点として活動してきた長澤は、自らにも同じ問いを問い続けていたにちがいない。

たとえば、初期の土を使った巨大なアートを制作している頃、長澤は、日系アメリカ人

らはより社会へと関心が向かっていったように思われる(図版7)。だが、それはよく批評されるように、単純に「アース・ワーク」から「パブリック・アート」へと図式化することとはできない。その土地やそこに住む人々との対話を第一に重視する姿勢は、彼女の作品に一貫したものであるし、「アース・ワーク」が「自然」を、「パブリック・アート」が「人間社会」を対象にしているという前提、あるいは「パブリック・アート」と言うとき

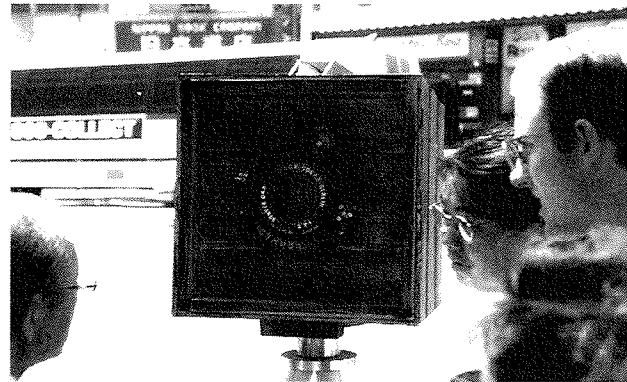
(図版7) 長澤伸穂
《アースワーク・プロセス7》1987年
カリフォルニア



の「パブリシティ」こそ、疑われなければならないだろう。

一九九三年、東欧で初めて日本の現代美術を紹介する巡回展が開かれた。出品作家の一人に選ばれた長澤は、巡回先のひとつ、チェコのプラハで、『あなたたちはどこへ行くのか？あなたたちはどこから来たのか？』という作品を発表している。公園に設置されたのは、約一六〇〇個の砂袋を、プラハの象徴であるカレル橋の形に組み上げた巨大な橋と、その傍らにある大きな砂時計が一台である(図版8)。砂時計には白いつぶの砂と、黒いつぶの砂が入れられている。だが、『砂が落ちてくると、二色の色は決して混ざらず、それは二つの国の独自性を強調している』と長澤が説明するように、彼女は砂粒にチェコとスロヴァキア、そこに生きる人々を象徴させた。このように、長澤の作品は、そこに生きる人々と歴史から学ぶことによって、毎回異なった作品を作る「サイ

どこから来たのか？』という作品を発表している。公園に設置されたのは、約一六〇〇個の砂袋を、プラハの象徴であるカレル橋の形に組み上げた巨大な橋と、その傍らにある大きな砂時計が一台である(図版8)。砂時計には白いつぶの砂と、黒いつぶの砂が入れられている。だが、『砂が落ちてくると、二色の色は決して混ざらず、それは二つの国の独自性を強調している』と長澤が説明するように、彼女は砂粒にチェコとスロヴァキア、そこに生きる人々を象徴させた。このように、長澤の作品は、そこに生きる人々と歴史から学ぶことによって、毎回異なった作品を作る「サイ



(図版11) 長澤伸穂《トヨ・ミヤタケのカメラ》1992年
ミヤタケの本物のカメラそっくり、ブロンズ製のレプリカでは、木目まで細かに再現されている。

所に家族とともに送られることになる。アメリカ政府はキャンペーンへのカメラの持込を禁止していたが、彼は、同行した妻や子どもたちにも内緒で、レンズとフィルムをこっそり持ち込むことに成功し、大工の友人の手助けで本製のカメラを製作して、荒涼とした砂漠やバラック小屋などの収容所生活を撮影したのである。彼の貴重な写真は、夕方あたりが暗くなると、日系アメリカ人ナショナル・ミュージアムの正面に、カメラに仕込んだスライド・プロジェクトターから映し出される仕掛けになっており、街行く人々が見ることができ、

《トヨ・ミヤタケのカメラ》を制作した同じ年に、長澤伸穂は精力的に活動を続け、ロサンゼルスで「アトミック・カウボーイ」という個展を開いている。彼女は、一九五〇年代から六〇年代にかけて全盛期を迎えたハリウッドのカウボーイ映画に出演した俳優や映画関係者、エキストラのネイティブ・アメリカンたちまでが、次々と癌で死んでいることを調べた。そして原因が、撮影場所のアリゾナ、ネバダ、ユタで同時期に行なわれていた原爆・水爆実験にあることに言及し、「誰のアメリカか？」と作品を通じて問いかけたのである。

このように長澤の活動は多岐にわたり、ほかにもロサンゼルス地下鉄プロジェクトや、様々な都市計画に参加した仕事でよく知られている。それらの仕事の一端を見るだけでも、あらかじめ法的に予算の一部がアートに割り当てられ、建築の基本的な計画段階からアーティストが関わって公共の場を作り上げていくアメリカのシステムと日本との違いがはっきりと見えてくるだろう。

一方、日本では「パブリック・アート」と言えば、野外彫刻や「彫刻を公共的な場所に設置する事業」と同一視されかねない状況が存在する。戦後、公共の場に夥しく登場し、再生産され続けている平和のシンボルとしての母子像や、裸婦像とはいったい何だったのか？ すでに、一部のフェミニニストの研究者たちが始めているように、それらの像の歴史と意味を解きほぐすことなく、日本のパブリック・アートの現状を「いまだに遅れた状況」としてだけとらえることはできないだろう。今度、長澤伸穂に会うとき、聞いてみたいことがたくさんある。

の歴史をテーマにした作品を作っているが、そこにも、この問いは表われているように思われる。アメリカ合衆国で彼女が最初に手がけた一九八六年のパブリック・アート、《ミッシング・ハウス》である(図版10)。

合州国に移った頃、長澤は、牛乳のパッケージに印刷された「ミッシング・チルドレン」という行方不明の子どもの写真の写真を初めて見た。そして「アメリカでは毎日朝食時にシリアルを食べながらこんなものを見ているのか」と、非常にショックを受けたという。彼女は、ベルリンで教わった恩師の次のような話をただちに思い出した。

戦前、日系アメリカ人のシンキチ・タジリの家族はサンディエゴに一軒の家を持っていた。だが、一九四二年からアリゾナの日系人強制収容所に入れられていた家族が戻ってきたときには、彼らの家は消えていた。アメリカ政府がトレーラーでどこかへ運び去って

(図版10) 長澤伸穂《ミッシング・ハウス》1986年



しまったというのである。彼らの家がどこに消えたのか、行方はまったく分からない。

長澤は、タジリの記憶に基づいて行方不明になった家のイメージを再現し、シルクスクリーンで公衆トイレのペーパータオルの上に印刷した。「入国時には日本人として扱われ、アメリカ軍にいる時には、アメリカ人としてリサイクルされ、合州国に戻ったとたん、ペーパータオルのように捨てられた」日系アメ

リカ人の歴史を象徴するためである。

「日系アメリカ人が強制収容所に入れられ、家までもが奪われたという事実は、学校の歴史の教科書から隠蔽されているため、一般人はまったくその事実を知りません。もちろんこうした広告をつくってみたいところで、なくなった家が帰ってくるはずもないのですが、しかし、私はそういった事実を忘れないでほしい」と思い、この作品を制作したのである。また、その広告をペーパータオルに仕込んだ理由ですが、ひとつにはトイレという場所が日常生活のなかでもっともアートと無縁な場所であるということ、アメリカにおいて「手を洗う」という表現には、日本でいう「足を洗う」と同じ意味が含まれているからなのです」(長澤、P3×NEC「NOBUHO NAGASAWA presents Public Art」p.6)。

そして、一九九二年の作品《トヨ・ミヤタケのカメラ》も、日系アメリカ人写真家へのオマージュである。これは、ロサンゼルス「リトル・トーキョー」歴史地区街改善プロジェクトの一環として制作され、リトルトーキョーの一角に設置されているレプリカのカメラである(図版11)。