

美術の送り手と作り手の思惑は、異なることが多い。送り手とは、学芸員やキュレーターのことだが、これには批評家も含まれるかもしれない。大浦信行や大塚淳に対する検閲は、美術を鋳型にはめ、その生命力を削ぐことにほかならない。美術の生命力とは何か、これは後述するが、まずは検閲に体现されるシステムに抗う表現を、ほかにも紹介してみよう。

第一次大浦事件への抗議アクションに、長澤伸穂の《摂氏223度》（一九九六年）がある。摂氏二二三度とは紙が燃える温度だが、これは華氏四五一度でもあり、レイ・ブラッドベリの広く知られた焚書を扱った同名小説から取られている。大浦信行の図録が非公開となり、焼却処分となった事件を、焚書という言論弾圧と捉え、歴史的なパースペクティブから再考する。

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。作家コメント、図録『火の起源と神話』

本作は、積み上げた書籍に見立てたワックスの板、下に敷き詰められたのは石炭、さらに周囲の壁には図書カードを貼ることで構成。石炭はこれまで焚書となり、黒こげとなって堆積された書籍の化石を意味するだろう。ワックスの白と石炭の黒の対比は、これまでの蛮行とごく最近の第一次大浦事件へ喪に服す意味が込められていると思う。

作家はアメリカ在住で、日本国内より諸外国での活動の方が多い。作品は、展示された場の文脈を取り込むサイト・スペシフィックあるいはパブリックな主題を据えるものが中心。同じ趣旨のものに、《束縛された、検閲された、禁止された図書》（一九九五年）がある。ガラス製のテーブルと今はない紙製の蔵書検索カードとこれを収めた引き出しによるインスタレーションで構成されている。テーブルとカードには、一八八五年から一九九四年までのあいだにアメリカの図書館や公立学校で禁止、検閲、クレームなどを受けたという書籍一四一の情報が記載される。書籍は禁止、排除、焼却されても、存在した記憶は残る。この不可視の情報を、顕在化させるのが彼女の作品だ。私たちは排除し、抑圧し、抹殺してきた膨大な「見えざる異物」が取り囲む環境の中に生きている。これを掘り起こすことが歴史家であり、またアーティストの役割ではないだろうか。

長澤伸穂の《nuke cuisine》（一九九二年）は、キャンベルスープの外観にキノコ雲を図案としてあしらひ、積み上げてインスタレーションした作品。缶には「キノコ雲味スープ」と表記されている。ウォーホルにちなんだものだが、彼の作品がネバダ砂漠での核実験の時期に重なることからモチーフに選んだという。本作には、故郷を侵害され、原爆の放射能で病にむしばまれたネイティブ・アメリカンの存在が背景にある。ウォーホルは資本主義が生活や人々の思惟に浸食していくさまを作品化した。そうした資本主義文明が多くの犠牲の上に成り立っていることを長澤は伝える。

先の《摂氏223度》は、埼玉県立近代美術館の「火の起源と神話」展に出品された。本展は「火」という自然の根源的な要素の一つについて考察する、日本、韓国、中国の作家の作品を集めた企画展示だ。「火」が人類に根源的なものなら、書物を火で焼却して言論を封殺する焚書というは、人類文明にとって避けえない本質的なものか。《摂氏223度》はそうした問題にまで射程が及ぶ。だが図録には、作家コメントを除いては、長澤伸穂の作品と大浦事件、表現の自由について触れる論考はない。この政治弾圧を見て見ぬ振りをする、業界の愚かしい慣行を、《摂氏223度》を掲載した図録は「歴史」そのものとして告発するのだ。



ミノル・コリン（評論家名／コリン・コバヤシ）もまた、天皇制への厳しい告発を作品化している。彼はもともと、一九九〇年代前半まではインスタレーション、絵画による、モダニズム系の純粋美術の作品を発表していた。たとえば、コリンの《境界の構造》（一九九〇年）は、棒状の物質と細い色が平面の支持体の上で矩形上に組み合わさった作品。線描と図像の重なりが、平面や空間にどのような場を出現させるか。そんな造形実験を読み取ることができる。

しかし、一九九五年の「シンボルの境界」展（αMギャラリー）では、天皇制批判を大きく前面に出した作品を発表し、おそらくは彼を知るものを驚かせた。インスタレーション《祭壇》は、二つの砂で盛った山をご神体に見立てて、その周囲に土俵のような結界を作り、礼拝への誘いとして菊の紋をあしらった緑のカーペットが敷かれている。ご神体の一方には幾つも時計が埋め込まれるが、時間はすべて広島原爆の投下時間八時一五分を示す。これは昭和天皇の原爆投下はやむを得なかったという発言を念頭に置いたものかもしれない。もう片方は日の丸による赤口ウの封印と日本軍の犠牲者の写真（性奴隷ほか）が埋め込まれている。幾つもの犠牲によって、天皇制の崇拜は成り立っているという指摘だろう。展示会場の床には、段ボール紙が敷き詰められた。ホームレスの犠牲の上にもまたこうした信仰＝制度が成り立っている。

《祭壇》が展示中央に位置し、部屋の脇にはインスタレーション《トーキョー・バーゲン・セックス》が設置される。壁には二つ大型パネルがかけられ、左は日本軍が兵士に配給したコンドーム「突撃一番」の写真、右は公衆電話で収集したセックス広告のコラージュで占められる。床には日の丸で封印された網の中に、皇族の話題を掲載する週刊誌が詰まっている。

《祭壇》の時計は同年の阪神・淡路大震災の被災地からすべて採取された。コリン・ミノルは五〇年前の戦争と現代の災害を直結させる。災害は自然によるものだが、為政者の救援指令の不徹底、低所得者の住宅地へのより大きな被害など、持たないものの不幸も目立ったのも事実だ。作家は、差別と不公平の構造が戦後の今もお継続していることを突きつける。広島原爆と関連して、核爆発の映像インスタレーション《核の夢》と六ヶ所村の核廃棄物の映像インスタレーション《フランスから持ち帰ったもの》など、原子力政策と軍事問題が密接な関係にあることも指摘する。今から振り返ると、本展の先見性が痛感される。

作品も興味深いことながら、本展キュレーターの高島直之の公式解説文も美術が政治性に対しどう処してきたかを物語る重要な証言となっている。作家のこれまでの表現の意味の総括に全体の四分の三が占められ、結論としてこう付け加えられる。

コリン自身が註釈を付しているように、日本における戦後五〇年の中で無意識に封印してしまった、シンボル諸事象を浮き彫りにしている。その構えは、ポリティカル・コレクトネス（政治的妥当性）を問うものとして、いわゆるPCアートにジャンル分けができるだろう。しかし彼にとっては、目に見えない \emptyset 場 \emptyset や \emptyset 境界 \emptyset の測量行為として行なってきた、動かぬテーマの一つであり、それらを、踏み越え移動し続けてきたアーティストの〈ものの見方〉の提示、レッスンの場の現出なのである。

「シンボルの境界」『αMギャラリー・ホームページ』
<http://www.musabi.ac.jp/gallery/history/062.html>

ここには、天皇制と従軍慰安婦、戦争責任、植民地の言葉の一つも見出せない。日本の戦争・植民地関連の史実をPC（ポリティカル・コレクトネス）と形容すること自体、問題の根幹を理解していない。展示内容を簡潔にさえ伝えない文は最低限の紹介の機能も果たしていないが、高島直之は政治への言及回避を選んだのだろう。ここには、「美」が創出され、言説化される日本の制度が浮き彫りとなっている。だが、作品そのものは歴史から消し去ることはできない。