

自然・風景・環境をめぐる思索のために — 「都会化された荒野で」に寄せて

伊東多佳子

「都会化された荒野で (in urbanized wilderness)」というタイトルはロバート・スミッソンがニューヨークのセントラル・パークを設計した造園家フレデリック・ロー・オルムステッドについて書いたエッセイの中でカリフォルニア州のヨセミテ渓谷に用いた言葉から取られている。スミッソンは、都会に人工的に作られた「自然環境」であるセントラル・パークと対比して、アメリカの原生自然の典型ともいえるヨセミテ渓谷が、国立公園として整備され、キャンプ地となって人の痕跡を示す有様を「都会化された荒野 (原生自然)」と表現している。スミッソンによれば、その一方で1850年代にオルムステッドによってセントラル・パークが造園される前の土地は都会の荒廃地だったという。

荒野を表す元々の英語のwildernessという言葉は「原生自然」と訳されることが多い。原生自然というのは手付かずの自然を意味するが、21世紀の現代において、人の手の入らない純粋な野生の自然というのはおそらくこの地球上のどこにも存在しないだろう。それにもかかわらず、私たちは自然環境について語るとき、このどこにもない原生自然のようなものを想定してしまう。その一方で、荒野のイメージは、一旦は人の手によって整備されていた場所が、雑草などが生い茂るままに放置され、荒廃に任せられた場所である。

都会から離れた荒野は、ときにスキーや登山、ハイキングや川遊びのための憩いの場所になる一方で、採掘され、ダムにされ、植林され、牧場にされ、農地にされてきた。原生自然と文明、荒野と都会は、あたかも自然対人工の図式と対応しているかのように捉えられがちであるが、自然倫理学者アンゲリーカ・クレプスが指摘するように「対極にある『純粋な自然』と『純粋な人工物』の間に境界線の曖昧な『自然』と『人工物』があり、程度の異なる人工的な(人の手が加えられた)自然ないし自然から作られた人工物が私たちの世界を取り巻いている」のだとすれば、そもそも(幻想でしかない)原生自然などは存在せず、いわばより「自然度の高い」荒野とより「人工度の高い」都会があるだけなのかもしれない。あるいはスミッソンが喝破していたように、その間には「人工度の高い」荒野も存在する。つまり、すでにして原生自然は矛盾を含んだ存在ということができる。

アメリカのアースワークが作られた西部の砂漠は、まさに荒野＝原生自然のイメージに合致するといえるかもしれない。実際、西部のフロンティア(辺境地帯)の原生自然はアメリカ人の精神的なバックボーンを形成している。思い通りにならない自然を手懐けていく一匹狼のカウボーイのイメージは、新しいアメリカの芸術を模索していた若い芸術家にとって、相当魅力的だったに違いない。他の作品や、ギャラリー内部の環境、壁や天井などの物理的な条件に制約されることのない、また、建物などが周囲に存在しない、四方に開かれ

た砂漠地帯は、作品のための理想的な空間になりえたのである。

アースワークが作られ始めた1960年代は、現代芸術の多様な表現が一気に出現し、多くの新しいジャンルを形成した時代でもあった。とりわけアメリカではフォーマリズムの求めた芸術の自律性の行き詰まりのなかにあつて、芸術家たちはこぞつて芸術にはふさわしくないと伝統的に考えられてきた素材の開発に邁進していく。そこで目をつけられたのが土(earth)である。

アースワークは、風景の中に制作された大規模な芸術作品であり、しばしば人里離れた場所にある。実際アースワークは、西部の砂漠という原生自然地域につくられているが、それにはダイナマイトやブルドーザーを用いた大掛かりな土木工事(英語ではearthworkという)が伴う。そしておそらくアースワークを作った芸術家たちは、土木工事と、土の(earth)作品(work)を掛けた語呂合わせでそう呼び始めた。そのため、しばしば土の(earth)芸術(art)とも呼ばれる。アースワークの最初期の1969年にコーネル大学で行われた「アース」展では、ギャラリーの中に、さまざまな土砂や石などが運び込まれ、その様子は、およそ芸術の素材とはかけ離れた工事現場の様相を呈していた。それは、たとえばアルテ・ポーヴェラやもの派とも似て、土や石といった素材を加工を加えずにそのままの状態で開催するものであった。だからたとえば、マイケル・ハイザーの《置き換えられ/入れ換えられた塊》(displaced/replaced mass) (1969) の巨大な花崗岩は、ネヴァダ州のシルヴァー・スプリング砂漠に建設された内側をコンクリートで覆った窪みの中に嵌め込むように置かれてはいるが、周囲の風景との関わりが殊更に強調されることはない。周囲に何も無い空間は、なまの素材を際立たせるためのいわばステージの役割を果たしている。

その一方で、イギリスのランド・アートの作品は、作品の置かれる場所の風景に依存している。羊が草を食む緑の草原の広がるイギリスの典型的な風景は、実際には、長い時間をかけ森を切り拓いて作った風景であり、手付かずの原生自然からは遠い。アメリカとは異なり、広大な国土を持たず、酪農や牧羊のための開墾や囲い込みで風景がすでに人工的なものに改変されているイギリスにおいては、いまある風景の中にさらに別の人工的な造形を押し付けることは最初から望まれないことであり、むしろ既存の風景とどう関わっていくかが重視される。

そのためもあってか、実際、イギリスやヨーロッパでは、アースワークとは呼ばずに、もう少し広い文脈の中で、ランドスケープ(風景)の伝統の系譜からランド・アートと呼ぶ傾向にある。とはいえ、アースワークとランド・アートという言葉は区別されることなく、どちらも同じ芸術の傾向に対して使われることが多いが、それでもアースワークという時には、アメリカの60年代後半から70年代初頭にかけて制作された大規模作品を限定的に指す場合がほとんどであるのに対して、ランド・アートはもう少し広い意味で用いられるため、エコロジーを考える現代の環境芸術も含まれることがしばしばある。

「都会化された荒野で」は、長野県南佐久郡南相木村の山荘周辺に制作された、現代芸術家、榎原泰介と片山初音の二人による環境芸術の試みである。

南相木村は、総面積66.05km²の8割以上が山林原野を占める、平均標高1000mの高原に位置する山あいの村で、細長く東西に広がる村の東端の高天原山から南相木ダムを経て、ほぼ真ん中を西北西方向へと横切り、やがて千曲川に合流する南相木川が流れている。川に沿って走る県道2号と、分岐する川沿いの道路をなだらかに登り、さらに道路沿いの林道を急角度で少し上った標高1200mのあたり、等間隔に植えられたカラマツ林の中にその山荘は佇んでいる。溪流のせせらぎと様々な種類の鳥の囀りが絶えず聞こえてくる。鹿やその他の里山に住む生き物の気配もある。東京から自動車ですら3時間ほどのその場所は、都市生活者が、都会の喧騒から離れて一時的に滞在し、自然の美とエネルギーに触れ、身体的、精神的に再生するための治癒の場となりうる、一種の理想的な自然風景の中にある。そこには少なくとも、都会よりは多様な生物や植物の種が棲み、より豊かな「自然」がある。作品は山荘の敷地内と、その外周の道沿いにある。

片山初音の《Wood deck》は、山荘のバルコニーをサイズをそのままに、新たに敷地内のカラマツ林の中に建設した作品である。山荘のバルコニーは、そこからカラマツの生えた斜面と、さらにその向こう側の下方を流れる溪流のせせらぎの自然風景がよく見晴らせるように設計されている。そもそも、風景というのは美的に見られた自然の一部であり、それを眺める主体の眼差しを必要とするものであるが、バルコニーの風景経験が典型的に表すように、建物に背を向け、林へと向かう、あるいは遠くの山を眺める一方向の視線を前提している。ところが《Wood deck》は建物から切り離され、地球上に降り立った宇宙船のように、地面の上の自律したウッド・デッキへと変貌している。視線の制約は取り払われ、そこで経験されるのは、もはや風景ではなく、360度開かれたその場所の環境になる。デッキの上に立つと、カラマツの枝は無遠慮に私たちの方へと侵入し、私たちは否応なく、自然（環境）の内部に置き入れられる。そこは人間にとって特権的な場所ではなく、そこに棲むあらゆる動植物をも排除することなく、むしろそれら生き物すべてが等価な、人間中心的ではない視点を可能にしなが、軽やかに自然からの侵入を許す人工的な地面となっている。

《Wood deck》を取り巻くように、榎原泰介の《Raw stone》が点在する。大小様々な自然の石や、人工的な境界杭、コンクリートブロックは、すべてもともとそこにあった。山荘の近くには石灰石や花崗岩などが採掘される鉱山がいくつかある。山荘のある南相木村は村全体が関東山地の中古生界（秩父帯）にあり、柘榴石や黄鉄鉱、磁鉄鉱、方解石、水晶、大理石など、鉱物標本や景石に用いられるような石の産地でもある。丁寧に一つ一つ、高圧洗浄機で洗われた石は、時間をかけてそこに積もった土や、そこに生えた苔類が剥がされ、その存在がいわば剥き出しの状態にされている。石がそこにたどり着いた後の時間の、おそらく

その何百万あるいはもしかしたら何千万倍もの長い地質学的な時間が、それにより顕わになる。

《01 Raw stone》は、山荘の入り口にあり、ある一定の時刻にその上に落とされる山荘の影のラインに沿って部分的に石を露出させたもので、石がそこにあるようになった後の時間を、木の葉が堆積してできた自然の腐葉土や苔、さらにその上に生えた植物が示す複雑な構造になっている。庭を回遊し、道路へと導くように点在する形も様々な大小の石は、庭石のように見えなくもないが、それらとは大きく異なり、何かの見立てとしてあるのではなく、静かに、石そのものの存在を露出させる。

二つの人工的なコンクリートの境界杭《04 Raw stone》とU字溝《08 Raw stone》も同様に、時間の経過によって風化していた表面が洗われることで、内に含まれている砂利や碎石を再び浮き出させて、すぐそばにあるアスファルトの舗装道路とも呼応しながら、自然と人工の混じり合う時間を露わにしている。

人間的な時間を遥かに超える何億年ものスパンを持つ地質学的な要素を取り入れることは、ヨーロッパの歴史の長さに対峙し、そのオータナティブとしての原生自然を主題に取り込み、土や岩との格闘のなかで土木作業を伴うアメリカのアースワークの芸術家にとって必然でもあった。しかし、榎原は彼らとは違って、大掛かりな重機で岩を動かすことはしない。そこにあるままに、その存在を浮き立たせる。山荘を離れて林道を少し歩くと、少し開けた場所にある《12 Raw stone》に出くわす。高さ4m、幅6.5m、奥行き4.1mほどもあるその巨岩の威容は、静かに、しかししっかりと私たちを圧倒する。その形は、ハイザーの作品を彷彿させるが、同時に、作品までの緩やかに登る林道とそれを取り巻くカラマツ林の風景も作品に取り込むことで、風景の中を歩く行為とともにある、イギリスのランド・アートも同時に思い出させる。作品のある場所には、カラマツ林の間伐モデル地であることを示す看板が掲げられているが、そのことは明らかに、この森の中にある木が手入れされた「人工的な」木であることをはっきりと伝えている。タイトルにあるwildernessという言葉は、その語源からして、野生動物の生息する場所、そして森林で覆われた土地を意味しているが、作品のあるこの場所には、なるほど野生動物が生息し、森林で覆われた土地と呼びうる要素が含まれているといえる。しかし、明らかに手付かずの自然ではないし、すでに述べたように、現代においてそのような原生自然は現実には存在しない。どこまでが自然で、どこからが人工といえるのか。複雑に両者が絡み合う現代の環境の中で、「都会化された荒野」におけるサイト＝スペシフィックな12の作品は、自然、風景、さらに環境についての多様な思索へと私たちを導くための有効な装置になっている。

(いとう・たかこ 環境美学／富山大学芸術文化学部准教授)

Contemplations on Nature, Landscape and the Environment - On "In an Urbanized Wilderness"

Takako Itoh

The title "In an Urbanized Wilderness" was taken from an essay by Robert Smithson about Frederic Law Olmsted, a landscape architect who designed Central Park in New York City. In contrast to Central Park, an artificially created natural environment in the city, Smithson describes Yosemite Valley, the epitome of the American wilderness, as an 'urbanized wilderness' with traces of human presence as a national park and camping site. According to Smithson, on the other hand, the land had been an urban blight before Olmsted landscaped Central Park in the 1850s.

Wilderness means untouched nature, but in the 21st century, pristine, without human involvement, wild nature probably does not exist anywhere on the planet. Nevertheless, when we talk about the natural environment, we tend to envisage something like this nowhere wilderness. On the other hand, we use the word wilderness as a place like once maintained but left to fall into disrepair, overgrown with weeds.

Wilderness away from the city has been mined, dammed, planted, ranched and farmed while sometimes becoming a recreational area for skiing, mountaineering, hiking and river trips. Wilderness and civilization, wilderness and urbanity are often seen as if they correspond to the picture of nature versus artificial. Still, as environmental ethicist Angelica Krebs points out, between polar contraries, 'pure nature' and 'pure artefact', there is a fuzzy boundary between 'nature' and 'artefact'. Moreover our world is surrounded by artificial (made by human beings) or cultivated nature and artefacts made from nature with varying degrees. If so, there is no such thing as wilderness (only an illusion), and there may be only more 'highly natural' wilderness and more 'highly artificial' cities. Alternatively, as Smithson has observed, a 'highly human-made' wilderness exists in between. In other words, wilderness is already a contradictory idea.

The western deserts, where American Earthworks were created, might fit the very image of wilderness. Indeed, the wilderness of the western frontier forms the American people's spiritual backbone. The image of the lone cowboy who tames wild nature must have been quite appealing to the young American artists who were searching for a new American art form. The open desert area, free of other artworks, the physical conditions of the gallery's interior environment, walls and ceilings, and the absence of buildings around it, could have been an ideal space for their work.

The 1960s, when Earthworks began to be produced, was when diverse expressions of contemporary art emerged at once, forming many new genres. In the United States, in particular, artists were at an impasse with the autonomy of art demanded by formalism,

and they pushed forward with the development of materials traditionally considered unsuitable for art. Earth was the material that caught their attention.

Earthworks are large-scale works of art created in the landscape, often in remote locations. Earthworks constructed in wilderness areas of the western deserts involve extensive earthworks using dynamite and bulldozers. The artists who created Earthworks probably started calling them so because of the combination of the words earthwork and earth (soil or dirt) work. Therefore, it is often also referred to as earth art.

In one of the earliest Earthworks exhibitions at Cornell University in 1969, various types of earth, sand and stones were brought into the gallery, making it a construction site farthest from art materials. It was similar to, for example, Arte Povera or Mono-ha, where exhibited materials such as earth and stone in their original state without any processing. For instance, Michael Heizer placed the gigantic granite rock for his *displaced/replaced mass* (1969) into a concrete-covered depression in the Silver Spring Desert in Nevada. The relationship with the surrounding landscape is not particularly emphasized, however. The empty space around the work serves as a stage, so to speak, for the raw materials to stand out.

On the other hand, British Land Art works depend on the landscape in which they are placed or created. The typical British landscape of green meadows where sheep graze is a landscape created over a long time by clearing forests and is far from the pristine wilderness. Unlike the USA, the UK does not have a large land area, and its landscape has already been artificially altered by land clearing and enclosure for dairy and sheep farming. So it is undesirable to impose another human-made form on the landscape from the outset, and how to relate to the current landscape is more important.

Perhaps this is why, in fact, in the UK and Europe, there is a tendency not to call it Earthworks but, in a broader context, to call it Land Art from the genealogy of the landscape tradition. Nevertheless, the terms Earthworks and Land Art are not distinct, and both are often used for the same artistic trend. However, Earthworks are still primarily used to refer exclusively to large-scale works produced in the USA in the late 60s and early 70s. On the other hand, Land Art is slightly broader and often includes contemporary environmental art with an ecological focus.

"In an Urbanized Wilderness" exhibits environmental artworks by two Japanese contemporary artists, Taisuke Makihara and Hatsune Katayama, created in the vicinity of a mountain villa in Minami-Aiki Village, Minami-Saku County, Nagano Prefecture. Minami-Aiki Village is a mountain village located on a plateau at an average altitude of 1,000m. More than 80% of the 66.05 km² is covered with mountain forests and wilderness. The Minami-Aiki River flows from Mt. Takamagahara at the eastern end of the

village, which stretches long and narrow from east to west, through the Minami-Aiki Dam, and crosses almost the entire village in a west-northwest direction, eventually joining the Chikuma River. The villa is situated in a larch forest planted at equal intervals at an altitude of 1,200m, gently climbing up the road along the river that branches off from Prefectural Road No. 2, which runs alongside the river, and then climbing a little higher at a steep angle along a forest track alongside the road. The murmur of the mountain stream and the various kinds of bird songs can be heard constantly. There are also some marks of deer and other 'satoyama' creatures left. Its location, a three-hour drive from Tokyo, is in a kind of ideal natural landscape where city dwellers can temporarily stay away from the hustle and bustle of the city, experience the beauty and energy of nature and become a healing place for physical and spiritual renewal. There is at least a more affluent 'nature' there, inhabited by a greater variety of species of plants and animals than in the city. The works are located on the grounds of the mountain villa and along the paths around its perimeter.

Hatsune Katayama's *Wood deck* is new construction the same size as the mountain villa balcony in a larch grove on the site. The villa balcony provides a clear view of the natural landscape with the larch-grown slope and the babbling brook below it. Landscapes are a part of nature aesthetically looked at that require the viewer's gaze as the subject. As the landscape experience from the balcony typifies, it assumes a one-directional gaze towards a distant mountain over the larch trees, with one's back to the building. The *Wood deck* is detached from the villa and transformed into an autonomous wooden deck on the ground. It seems like a spaceship landed on the Earth. Standing on the *deck*, the branches of the larch tree invade us unobtrusively, placing us undeniably inside nature (the natural environment). Because the *deck* removes the constraints of the line of sight, we can experience no longer the landscape, but the environment of the place, which is open to 360 degrees. It is not a privileged place for humans but an artificial ground that does not exclude all the plants and animals that inhabit it but allows them to lightly intrude from nature while enabling an equivalent, non-anthropocentric perspective.

Taisuke Makihara's *Raw stones* is dotted around the *Wood deck*. Natural stones of various sizes, an artificial boundary marker and a concrete block were all originally there. There are several mines where limestone and granite are mined near the villa. The village of Minami-Aiki is in the Mesozoic - Paleozoic layer (Chichibu Belt) of the Kanto Mountains. It is a source of stones such as garnet, pyrite, magnetite, calcite, quartz and marble, used for mineral specimens and ornamental garden stones. Makihara carefully washed each stone in a high-pressure washer, and the soil and mosses grown on them

over time were removed, leaving the stones bare, so to speak, of their existence. Their surface reveals a geological time that is perhaps millions or even billions of times longer than when the stone was there.

01 Raw stone is a partially exposed stone at the entrance to the villa. It has a complex structure that shows the time after the stone came to be there. Along the line of the villa's shadow cast over it at certain times of the day, natural humus and moss accumulated from the leaves of the trees and plants growing on top of them were left. The stones of various sizes and shapes scattered around the garden and leading to the road may look like Japanese garden stones. However, they are very different from them and are not there as a reference to anything, but they quietly expose the stones' presence.

Two artefacts, *04 Raw stone*, a concrete boundary pile, and *08 Raw stone*, a U-shaped ditch with weathered surfaces, have been washed away. Revealing the gravels and crushed stones contained within back to the surface and echoing the asphalt paved road nearby, they exposed the mixture of the natural and the artificial time. To introduce geological elements with hundreds of millions of years, far beyond human time, into their art was also inevitable for American Earthwork artists. They confronted the length of European history, incorporated wilderness as their subject matter and struggled to create their art with soil and rock. Unlike them, however, Makihara does not use large-scale heavy machinery to move rocks. Instead, he lets them stand out, just as they are. Leaving the villa and walking along a forest track, we come across the *12 Raw stone* in a slightly open area. The majesty of this enormous rock, 4 m high, 6.5 m wide and 4.1 m long, quietly but firmly overwhelms us. Its shape is reminiscent of Heizer's work. However, at the same time, it also reminds us of British land art, which involves walking through the landscape by incorporating the gently ascending woodland path to the work and the surrounding larch forest landscape. A sign on the site of the work indicates that it is a model larch forest thinning site, which conveys that the trees in this forest are maintained and 'artificial'. The word 'wilderness' in the title of this exhibition, from its etymology, means a place inhabited by wildlife and forested land, and the site of the work contains elements that could be called wildlife-inhabited and forested land. However, it is not pristine nature; as already mentioned, such pristine nature does not exist in reality today. To what extent is it natural, and to what extent is it human-made? In a contemporary environment where the natural and the artificial are intricately intertwined, the 12 site-specific works in "In the Urbanized Wilderness" are an effective device to lead us into diverse contemplations on nature, landscape and the environment.

(Associate Professor, School of Art and Design, University of Toyama, Environmental Aesthetics)