

ヒロシマとフクシマ： 現れの場としての〈顔〉

——日本におけるクシシュトフ・ヴォディチコを受容

瀧健太郎

日本におけるヴォディチコ

ポーランド出身でニューヨークを拠点に活動する現代アーティスト、クシシュトフ・ヴォディチコ（Krzysztof Wodiczko, 1943-）は1990年代より日本での展覧会に参加し、1999年にはヒロシマ賞受賞に際して《ヒロシマ・プロジェクト》、《ディス・アーマー》を制作し、東日本大震災直後の2011年8月には《サバイバル・プロジェクト》を発表するなど、日本の社会状況に関わる複数のアート・プロジェクトを行ってきた。原爆投下や津波といった問題は、ヴォディチコの後の作品に少なからず影響を及ぼしたと考えられる。トラウマ的な出来事を取り上げ、公共空間における様々な実演を行うことは、鑑賞者に何をもたらしたのか。また社会参加型のアートの現在の潮流を鑑みると、このような実演は鑑賞者のみならず、共同制作者である社会的問題の当事者にも大きな意味があると仮定できる。社会における他者というものが、アートによってどのように表象され、権力や支配といった政治的な状況に対して位置づけられたのか、様々な観点から検証する必要があると考えられる。本論考では彼の活動をアジア諸国においていち早く紹介してきた日本におけるクシシュトフ・ヴォディチコの活動を追い、他のプロジェクトとの比較を通して、日本で原爆や津波などをテーマとした公共空間における対話の意義を位置づけておきたい。

オルタナティブな社会的様相の提示

クシシュトフ・ヴォディチコは1968年にポーランドのワルシャワ芸術アカデミーで工業デザインとインテリア・デザインを学び、アーティスト活動をはじめた。1977年にはカナダに渡り、1984年からはアメリカに居住している。日本では1993年の「ポルスカ：ポーランドウィーク」にて作品が紹介され、ニューヨークの路上生活者用に移動可能な住居兼手押し車を実演させた《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)が展示された¹。同年の美術雑誌にはインタビュー記事が掲載され、1995年にはスペインやフランス在住の文化・言語が異なる移民の代弁をするスピーチマシンの実演を行った《エイリアン・スタッフ》(1992)が紹介され、いずれも都市再開発や紛争など政治的・経済的理由を背景に居場所を失った人々と路上の鑑賞者にコミュニケーションを促す公共空間での試みとして言及された²。また都市の建築や彫像にスライド投影し、イメージを書き加える〈パブリック・プロジェクト〉については「クロッシング・スピリッツ：カナダ現代美術展1980-94」(1995)³にて取り上げられている。同展は冷戦構造崩壊以降の状況に対して、アーティストたちが政治的背景やイデオロギーを超えた社会の理想像を問いかける企画で⁴、ヴォディチコは約6年間カナダに居住した東欧出身の移民のアーティストとして参加した。京都国立近代美術館の主任研究官、河本信治は、1980年代のニューヨーク滞在時にヴォディチコを知り、イメージをスライド投影することで、建築の隠された意味や意図を露呈させる彼の作品に興味を示したという⁵。

この展覧会では〈パブリック・プロジェクト〉シリーズから《陸海軍兵士記念門》(1984-95)、《ホームレス・プロジェクト2》(1986-87)ほか数点が記録写真のライトボックスと展示室における2面の162枚のスライド投影という形で展示された。いずれも企業や官僚機構による抑圧的状况に対し、イメージを夜間の建築や記念碑に投影する作者のゲリラ的な行為によって諧謔や挑発を醸し出すものだった。これに加え同展では、ヴォディチコがポーランド時代に手掛けた《パーソナル・インストゥルメント》(1969)も紹介され、これは作者自身が両手に仕込んだ光抵抗器により、風景の音を聴くという、ワルシャワの路上でのパフォーマンスであ

った。これらの都市空間や公共の場におけるアクションによって、ヴォディチコは政治・社会的な問題を可視化させるアーティストとして知られることになった。

都市の生き残りを賭けたアート

翌年1996年には京都と東京の国立近代美術館で展覧会「プロジェクト・フォー・サバイバル 1970年以降の現代美術再訪：プロジェクト型[意志的・投企的]な実践の再発見に向けて」が開催され、ヴォディチコの《ポリス・カー》(1991)が展示された⁶。同作はその後京都国立近代美術館のコレクションとして収蔵されている。この展覧会では、他にローター・パウムガルテン、マルセル・ブロータース、アンゼルム・キーファー、ダン・グレアム、宮島達男らによる、様々な方法での社会的現象と関わりを持つプロジェクト型のアート作品が紹介された。

「生き残りのためのプロジェクト」を意味する同展カタログには、「プロジェクト」という用語の根源的な意味を示唆したヴィレム・フルッサーの論考「投企(プロジェクト)について」が掲載された。そこでは、言語コードによって世界を示した中世の宗教中心の時代から、演算により自然を記述しようとした科学の時代へのパラダイムシフトを経て、人類が規範に従属する者(サブジェクト)ではなく、法則を投企する者(プロジェクト)へと移行していくことで、技術や環境と人間との新たな関係性を示すというフルッサーの提言が紹介された。河本は同展に日常生活や社会における「投企(プロジェクト)」を再考させるアーティストの活動を選定したと述べており⁷、ヴォディチコの《ポリス・カー》を「公的な権利を奪われたホームレスの人々に、自己防衛と自らの言葉を回復し伝達するための道具を提供」した「投企」だと捉えた⁸。それにより1980年代にはじまった〈パブリック・プロジェクト〉での視覚的な政治批判や風刺から、作者が「都市への批評的介入行為」に一步踏み込んだと述べている⁹。同展の批評として後にヴォディチコと共同制作を行う室井尚は展覧会のレビューに、直接ヴォディチコには言及していないものの「この年のベストの展覧会」¹⁰とし、後に《ポリス・カー》に関して、「都市に溢れるホームレスを排除・

収容させるのではなく移動手段を与え、町中の誰よりも自由に活動させる常識を完全に覆すもの」だったと感想を述べている¹¹。ヴォディチコは先に挙げた夜間のスライド投影など視覚的な批判と違って、制度の不備を当事者らと連帯することで社会問題に介入し、現実的な問題として提起する活動を開始した。1980年代の規制緩和や都市再開発など、アメリカ合衆国を筆頭とし、経済優先の政策が弱者の声を様々なレベルで無視する形で進行していた。そのような人々の生を脅かす抑圧的状况に対して、ヴォディチコほか複数のアーティストが公共空間の定義を拡張させる社会的なアクションを試みた。チリ出身のアルフレッド・ジャーが〈パブリック・インターベンション（社会的な介入行為）〉と称し、看板や電光表示などに批判的なメッセージを掲載するなど、制度の不備や弱者の存在を示すアートによる社会問題の提起が、この時代に活発に行われていった。

他者として語る戦跡

ヴォディチコは1998年にヒロシマ賞を受賞し、翌年広島現代美術館での記念展と関連し、原爆ドームへのビデオ投影を行った《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)と《ディス・アーマー》(1999)の制作と実演を行っている。前2回の国内展参加が既存のプロジェクトをグループ展で紹介するものであったのに対し、ヒロシマ賞受賞の際には個展形式の回顧展と広島の現地状況に関わる作品を新たに制作するという初の試みだった。

核兵器廃絶と恒久平和への願いを現代アートによって世界にアピールすることを目的としたヒロシマ賞は、3年に1度開催され、アーティストに贈られる賞として1989年に設立された。「戦争や権力批判に主眼を置いたパブリック・プロジェクトや弱者擁護の立場で考案されたホームレス・ヴィークル」¹²など、ヴォディチコの独自の活動が同賞の主旨に沿うとの評価を受け、受賞に至った¹³。

《ヒロシマ・プロジェクト》の制作に際しヴォディチコは、投影の開催候補地のため市内の調査を行い、原爆ドーム横のパーキングタワーや広島市役所のファサードが挙げられるも、最終的に原爆ドーム前の河岸への投影が決定された。投影の証言者の対象として途中段階では、アメリカ・

ネバダ州核実験の際に被曝した先住民の証言などを扱うことも検討されたが、地元の協力を得て、原爆の被爆体験者と日本に強制移民させられた在日朝鮮系の人々、更に親世代の戦争観に苛まれていた関係スタッフを含めた15名分の証言の映像と音声¹⁴が収録された。証言の声では、投下後の凄惨な状況を語るもの、被曝した朝鮮系被害者への想い、原爆体験について語ることの辛さや使命感、核の抑止力と平和の違いについて問うもの、また被曝2世・3世の世代からは被曝者に対する偏見やいじめの問題が語られた。

それら音声の証言にあわせて「手」の映像が河岸に投影され、原爆ドームの被爆建築が観客を見下ろし、語りかける構図となった。平和慰霊祭に合わせ、1999年8月7日・8日の2夜にわたって行われた投影には約4千人の観客があった。聴衆の中にはこの体験を、原爆の問題を扱った他のテレビや新聞とは違う、または平和について話を聞くことを前提にしていない鑑賞に、共感するなどの感想を寄せる者もいた¹⁵。

中村敬治は日本人自身が原爆の記憶を薄め忘却しかけている現況への警告するものだと本作を評価すると同時に、語られた内容が原爆の生残者に直接結びつかず「詠嘆的」で「やや散漫」であったと述べている¹⁶。そして原爆ドームの存在意義を越えてアートが何を言えるのかという、アートの概念や定義にヴォディチコが挑戦していると結んでいる¹⁷。この課題は後述する2000年代以降の活動に顕著に表れる「アートの活気ある生産的な役割」を問うヴォディチコのテーマに繋がっていく。

ロザリン・ドイチェは2011年の著書『イラク後のヒロシマ、アートと戦争における3つの事例』において¹⁸、ヴォディチコの《ヒロシマ・プロジェクト》を取り上げ、エマニュエル・レヴィナスの述べる〈顔 Le Visage〉概念、つまり単なる表面的な顔の形象ではなく、弱者の死に纏わる他者への責任とと言うべき「他者の運命を自らの責任において引き受けること」¹⁹の現れであったと述べている。ドイチェは原爆ドームという戦跡を通じて観客が戦争被害者という「他者性との対峙」することを可能にし、公共空間という議論の場所を、より民主主義的な場に変容させ、「意識の分断を紡ぐこと」だと評価している²⁰。ここでドイチェは対象者の手のイメージと声のみで、直接的な顔の表象を避けるというヴォディチコの「見

せないという視覚性」について言及している。それは他者性とは相手を凝視して現れるものではないという、顔面を表象することの限界を示している。そしてドイツは「見せない」不十分な視覚性が、見ることのエゴや同一視を望む幻想を無効にさせ、「他者の〈顔〉」の出現に一役買っていると指摘している²¹。ホームレスや移民と協働したプロジェクトでは、高度に発達した都市ほど、人種や居住区、社会階級によって分割された空間が設定され²²、他者と出会う機会が損なわれ、お互いを知り、共感するという有機的な関わりを持ちえないことが示されていた。その意味で「アートが他者の現れをどれほど促進させているのか」というドイツの問いかけは、公共空間で分割や差別化によって履行される、支配や抑圧への対抗軸として捉えることができる。これら制度的に出会わない人々の〈顔〉の問題とはどのように示されるのか、また直接的な対面でなく、「間接的」な形を取るこの意味とは何だろうか。次に挙げる事例でも「他者の現れ」を巡るこの「間接性」が1つの起点となっている。

若者の心的問題と対話装置

《ヒロシマ・プロジェクション》が過去の戦跡の転用として捉えられるのに対し、《ディス・アーマー》は学齢期の若者を「現代の記念碑」に仕向ける〈装置〉として制作された。ヒロシマ賞の一環として制作を委嘱され、広島現代美術館に収蔵された《ディス・アーマー》は、日本社会における少年犯罪の凶悪化傾向や引きこもり、年間3万人を超える若年層の自殺者数などにヴォディチコが反応したものだった²³。《ディス・アーマー》とは沈黙する若者を解放し、他者に対する警戒心や心理的武装という「鎧を脱ぐ」という意味から名づけられている²⁴。上半身に装着する頭部の小型カメラ2基が使用者の眼を撮影し、その映像が背中の小型モニタの2画面に映し出される²⁵。当初スクリーンは顔の前に想定されていたが、現地の児童の1人による「眼は後ろ向きにあったほうがいい」という意見を盛り込み、背面にモニタが設置されることとなった²⁶。《ディス・アーマー》のデザインには学齢期の「引きこもり」や「自殺願望」の問題を、自刃する武士の伝統的な誇りと重ね合わせるため、日本の鎧兜の要素とそれ

に着想を得たTVアニメ番組に登場するロボットのデザインなどが参照された²⁷。

日本では高度成長期を背景に「巨大ロボットもの」と呼ばれる漫画やTVアニメ番組が多く創作されており、そのほとんどが大人（場合によっては父親）の設計するロボットに少年・少女が搭乗するという物語構成が踏襲されており、機械技術の利用を若者に託すという設定がされている。内田樹はそれらのロボットと搭乗者の若者の関係を、「巨大でメカニカルな『モンスター』は無垢な『心』が入っているときだけ正しく機能し、『心』を失うと暴走してしまう」と読み解き、それが戦前の軍国主義と戦後の民主主義との関係や「非核三原則」を掲げながらも「アメリカの核の傘」に入る日本の安全保障の「ぬじれ」を象徴していると述べている²⁸。つまり技術を軍事利用する父親世代と、それを純粋な心で平和利用しようとする若者世代間における葛藤が現れているというのだ。

《ディス・アーマー》の利用者の1人もまた父親世代との対話が困難であることを理由にこの装置を着用している。記録映像には1人の少女が装置を身に付け、父親と同世代の会社員と後ろ向きに話し、彼らに励まされ涙する様子が映っている。またもう1人の少年はこの装置の体験によって周囲の注目を浴び、思い切って自身の意見を話そうと思えるようになったと感想を述べている²⁹。ロボットという乗り物に搭乗することでアニメの主人公の少年・少女たちが成長を遂げたように、《ディス・アーマー》が若者に他人へのコミュニケーション不全と過剰な心理的防衛にあることを自覚させ、その気づきを現代人共通の問題として示した。つまり、この〈装置〉の誇張した機能と外観は、頑なに心理的武装した自己疎外の状況を、使用する若者に視認させると同時に、彼らの成長や心理変化の象徴を鑑賞者に提供することとなった。

2つの災いの狭間で：9.11 テロと東日本大震災

ヴォディチコは、メキシコの都市ティファナの対米保税加工工場で、劣悪な職場環境で暴力に苛まれる女性工具らの顔と証言をドーム型建築に動画中で投影した《ティファナ文化センター》(2001)を制作している。同作

はDVやレイプに苦しむ女性工員たちが、顔の前に装着する小型のカメラ付きの装置によって、顔をディフォルメさせ、街の文化センターの巨大な球体上にライブで映し出した。この作品の記録が「横浜トリエンナーレ2001」に出品され、グローバル化する世界状況への文化的な対抗軸について問いかけた。しかしこの芸術祭の開催期間中に、皮肉にも世界のグローバル化のギャップが引き金となった「9.11同時多発テロ」が起きてしまう。

「9.11同時多発テロ」を現地マンハッタンで体験したヴォディチコは、その後の政府の好戦的な政策に対する批判を投げかける複数のプロジェクトや作品を手掛けている。この間、ヴォディチコはシンポジウム参加のため複数回来日しており³⁰、その後「マイ・フェイバリットとある美術の検索目録／所蔵作品から」³¹では新たに2008年度の収蔵作品となった4面の室内型プロジェクト作品《不審なものを見かけたら…》(2005)を展示している³²。同作は磨りガラス状の窓の向こう側に移民と思わしき人物が等身大でそこに居るかのよう投影され、彼らが行動規制や強制送還の状況について語っていくものだった。外国人への匿名性への配慮として不明瞭に映し出すことで、抽象性が高められ、アメリカ合衆国内の「内なる他者」という〈顔〉の問題を強調した。

ヴォディチコは「横浜トリエンナーレ2001」の際に室井尚と出会っており、この「マイ・フェイバリット」展で再会し、新たなプロジェクトに関する議論をはじめている。2人の念頭には「9.11同時多発テロ」10年後があり、ヴォディチコが既に進行していた欧米での退役軍人に関わる企画の日本での実施が話し合われた。その議論の段階でヴォディチコは、ニュースを通じて2011年3月11日に起こった「東日本大震災」とそれに続く原発事故について知り、震災の津波被害や原発被害に触れずにいられないと考えたという³³。パリでの《戦争廃絶のための世界機関》の個展が直前にあり、室井率いるチームが6月のはじめに宮城県の石巻・仙台・気仙沼・塩釜に赴きインタビューを行った。当初「アーティストのための作品」と話しても被災者には理解が得られなかったが、説得を試み、後述するような新聞やテレビでは報道されなかった震災の「個人的で親密な細部のエピソード」が収録された。災害派遣の車に搭載されたプロジェクターとス

ピーカーによって宮城で収録された証言、目前で津波に流されていく人々や、遺体の海中捜索により不眠に陥ったことなど生々しい描写を含んだものの、絶望するも空腹を感じたという身近なもの、震災によって日常の営みが止まり普段は見えなかった家族との時間や繋がりを見出したなど、様々な思いが映し出された。

この《サバイバル・プロジェクト》(2011)は横浜トリエンナーレ2011の関連企画として2夜にわたり新港ピア会場前の広場に開催され、約1600人が鑑賞した³⁴。中にはアーティストの創造行為や文化が、震災やそれに続く原発事故という現実にとどう対処するのかという被災した美術関係者による厳しいメッセージも組み込まれていた。投影は観客に数ヵ月前の津波とその後の原発事故など一連の出来事を想起させると同時に、そのような状況でのアートの生産的な役割についても問いかけたと言える。開沼博は原発事故を自然災害による偶然の不幸ではなく、戦後日本の成長と地方が抱える問題の軋轢が表出させた必然としての「フクシマ」を論じている³⁵。同様に仙台平野をはじめとした大地震予測が事前にあったにも関わらず、「成長と地方」の関係に生じた安全神話の陰に隠されてきた経緯がある。プロジェクトはこのような政治的で歴史的な文脈が見え隠れする複雑な状況で起きた出来事に、躊躇することなく応答するというヴォディチコの態度を示したと言える。

この投影と並行して3日間にわたる国際会議「アートと戦争」³⁶が開催され、そこでヴォディチコは何万年と継続されてきた「戦争という文化」を1つの社会的な病理と捉え、平和をやみくもに求めるのではなく、「非戦(Un-War)」の立場をとり、まずは戦争を避ける手だてを模索することと、国民国家を前提とした政治的な営みから好戦性を抜き出し、換骨奪胎させるようなアートの可能性を挙げて問題提起した³⁷。その後、建築家、美術関係者、哲学者、宗教学者など各方面からの登壇者が参加し、いくつかのセッションを同時進行させ、トピックを集約・発展させ最終的な全体討議を行うラウンド・テーブル形式を通して「戦争記念碑の問題」、「パレージア(恐れずに話すこと)」、「アーティストの役割・政治との関係」など様々な議論が交わされた³⁸。

この会議では《サバイバル・プロジェクト》に対する批判的な意見

もみられた³⁹。登壇者の遠藤水城は視覚的イメージによる諧謔をしていた以前のヴォディチコの作風から、フィールドワークによる聞き取りの要素が増加する変遷を理解した上で「それが明確に作品の形式に存分に表れているとは言い難いような気もしている」と述べている。また大澤真幸は投影の証言に津波や震災被害を受けた人の話はあったが原発事故に関する証言が欠けていたと指摘している。この投影では、被災者と退役軍人の当事者が不在であり、両者を結びつける具体的な要素が提示されず、被投影体となる建築との関わりが見いだせないことから観客の一部に戸惑う様子もみられた⁴⁰。

アメリカ合衆国とポーランドの退役軍人の証言には最後に銃撃の音が入ったが、東日本震災の宮城の被災者たちの声の後には地震や津波を思わせる効果音が入れられた。軍用車を模した車両に取り付けられた投影機からの退役軍人の声は、建物を攻撃するような感覚が得られたのに対し、地震と津波の音は建築が基礎から揺り動かされるような印象を与えた。越前俊也は建築とテーマの関連が叶わず、その結果「むしろ近時、管理社会の規制強化が進んでいる事を浮き彫りにした」⁴¹と述べている。また加須屋明子は「実現までの時間も限られた中であり、投影対象場所の選定に難航し、歴史的な重層性を持つ建築への投影が実現しなかった」が「大震災、津波、原発事故というかつてない大惨事からまだ日の浅いうちに、こうしたプロジェクションを実現させたことの意義は大きい」⁴²と、ヴォディチコの事態への反応の速さを評価している。従来のヴォディチコの作風を踏襲できなかったことや、原発事故に関する証言が得られなかったことは、観客の期待を裏切ったかもしれない。しかし戦争責任を問いかける行為と、津波や震災被害のトラウマを語るという異質な行為を重ね合わせることで、現実世界のカタストロフィを垣間見せたことは、日常の不安定さを観客に突きつけたと言える。視覚的なインパクトに依拠していた1980年代の手法では、これらの出来事への対処の限界があり、いかに応答するかを模索するアーティストの態度が、議論の俎上に上がり、問題提起となった。

〈顔〉を巡る間接的な対話の場

これまでヴォディチコはメキシコのティファアナや北アイルランドのロンドンデリーで2度の投影を行うなど、複数のプロジェクトが同一の都市で時間を経て実施されることは珍しくない。また2018年2月にはワシントンD.Cのハーシュホーン美術館にて1988年の投影が再演されている⁴³。

2018年現在ヴォディチコは再び横浜を拠点とした新たなアート・プロジェクトを計画している⁴⁴。2017年7月には準備段階として学生や学芸員、アーティストを交えたワークショップとシンポジウムが開催された⁴⁵。ワークショップを通じてヴォディチコは、風邪用のマスクが特に日本人の若者の間で、本来の使用目的とは異なり、顔や口元を隠し表情を見せず、語らないことを促す道具として使用されていることに注目した。マスクに限らず多くの若者に、伊達眼鏡やイヤホン利用が見受けられる現象であり、専門家によればそれらはSNSなどのコミュニケーション媒体を通じ情報が過多になったことや、「見られること」の過剰さを生き抜くための若者たちの反動であるという⁴⁶。「論語」の三猿の「礼節を欠くものには触れてはいけない」という教えに準えると、逆に敢えて「礼節に尽くすものに触れない」という心理的距離感を示しているかのようだ。これらの現象の理由として、文字中心のSNSでの交流が、対面や顔を晒す事への億劫さを産み、「見られない」ために自己疎外させ、距離を置く「部分的な引き籠り」の心理状態が考えられるという⁴⁷。社会心理学者の碓井真史は「伊達マスク」と呼ばれるこの現象が社会の「個室化」に伴い、コミュニケーションのリスクを避ける心理的な「個室化」傾向を生み出し、若者のマスク依存症を産みだしたと指摘する⁴⁸。ワークショップを通してこの現象に触れたヴォディチコは、コミュニケーション不全の状態をいかに転用させるかに関心を寄せた。

横浜でのプロジェクトでは風邪用マスクについて話し合いました。魅力的なテーマです。日本の風邪用マスクを再デザインし、間接的なコミュニケーションの手法を探究してはどうでしょうか？覆い隠すことによって声を出せるようなアクティブなマスクをデザインし、

その使用からコミュニケーションについて考えるのです⁴⁹。

(ヴォディチコ)

外部との接触を躊躇し、沈黙するこれら一部の若者の心理は、そのまますなわち国際社会における日本の在り方を思い起こさせる。しかしヴォディチコによれば、直接的なコミュニケーションの困難さは、国や地域の違いからではなく、問題を抱えている人ほど気づかず、発話できない共通点が見られるという⁵⁰。このような人々に向けて、別種の広場（アゴラ）⁵¹の必要性を感じたヴォディチコは「間接的な対話」の方法を模索した。公共空間における彫像や建築を通じた対話方法や〈装置〉を介した補完的な対面はその実践だと言える。この「間接的な対話」は、鑑賞者側に想像力を喚起させる媒介となる。ドイツのヴァイマルで行われた《探究者たち》（2016）では、2015年の欧州移民危機のなかシリア難民と市民が、肩を組み合うゲートとシラー像を通してライブでの対話を行った。韓国現代美術館で展示された《私の念願》（2017）では、脱北者やセウォル号事故の遺族、男女差別に悩む女性などを証言者に据え、社会の様々な問題が、朝鮮半島統一を望んだ愛国的な政治家キム・クーの彫像に投影された。普段は沈黙している彫像が、人々の代理となり、彼らの声で現代の問題を観客に「語り」かけた。これらは証言者の匿名性に配慮する一方で、モチーフとなる歴史的人物が現代の諸問題に対し「どう考えたか、どう答えたか、このような発言をしたのか」という読解を可能とさせる。同じ効果は、《ヒロシマ・プロジェクト》での戦跡に手の身振りを映し、原爆ドーム建築を擬人化させたことにもみられる。また「間接的な対話」は、背面越しに顔を見ずに対話できる《ディス・アーマー》の実演や、《サバイバル・プロジェクト》での自然災害のトラウマを語る証言と文字が、災害派遣ジープとプロジェクターによって建造物の壁面に投げかけた場面にもみられた。これらが直接的な対面や顔を見合わず状況を避けた理由と、先の〈顔〉の問題といった他者の存在との関連が疑問として浮かび上がる。

直接的な対面は、例えば2つの勢力がある場合、両者の立場を明示することで、分断や敵対関係を産み、議論が並行線のままに終わるような事態が懸念される。もう1つには、より内面の問題として、無意識を外部化さ

せるための役割を負わせているという可能性が考えられる。それはフロイトが心的防衛機構に定義づけた「投射」のような、外部を通じて内面が発露するという心理的な機構に由来している⁵²。フロイトは、自身の受け入れがたい欲求や感情を、他者が自身に向けた感情だと無意識的に信じる心的メカニズムを発見した。もし社会的なレベルでの集合意識が投射を行うとするなら、第三者に代わる外部の何らかの対象が必要となる。つまり光学的に像を前に投げることを意味する「投影」が、ヴォディチコの試みでは、集合意識による外部のオブジェを借りた心理的な「投射」の機能をしているのではないか。すると公共空間に「他者の現れの間」が設定されると前出のドイチュェが指摘したことは、単にプロジェクトを「他者の現出への共感の間」だけでなく、鑑賞者と当事者の双方が、お互いに無意識を投射できる潜在的な存在だと気づかせる場へ変容させることの示唆だと受け止めることができる。

そもそもレヴィナスが〈顔〉の概念を言及したのは、「自己の存在」を定義づける過程で、他者の「存在」や居場所を奪ってしまうことへの恐れが起点となっていた⁵³。つまりレヴィナスが掲げる〈顔〉の問題とは、自己の存在に関わる第三者を思い描くことができるかどうかを問いたすことだった。このような場の占有を巡る自己と他者の存在について、その試行的な実践としてヴォディチコのプロジェクトを位置づけてみてはどうか。それはつまり「居場所を失った人の居場所」を示すという表象不可能性への挑戦として捉えることができる。不在を示す代用として、忘却されたオブジェ（記念碑、建築、彫像）が、または利便性のある機械（装置、乗り物）が、その媒介となっている。疎外され、排他的に扱われた他者の「不在」を提示する為に、「間接的な対話」方法が採られたのではないか。プロジェクトでの実際の顔のイメージが見える／見えないという選択が、いかに「他者性の現れ」を心理的に感じさせるかに負って、決定されていると言える。

問題提起と公共空間の関係

ヴォディチコのプロジェクトは、テーマとなる社会的問題が、その現場

である都市や公共空間と密接に関連させて提示されてきた。《ホームレス・ヴィークル》の実演は、1980年代後半に多数の路上生活者を出したニューヨークやフィラデルフィアの路上で行われ、住民である路上の鑑賞者によって目撃された。また〈パブリック・プロジェクション〉の多くの事例では、視覚的イメージを建築や記念碑などのオブジェに投影による「二重焼き付け（スーパーインポーズ）」をさせていた。これは光学的投影と物理的なオブジェの2つの異なるメディアの差異から、ある記号を場の歴史的な文脈や記憶と重ね合わせ、新たな意味や物議を引き起こそうという試みであった。ヴォディチコのプロジェクトが、このような出来事を場とリンクさせることの必然性とは何か。また前節でみてきた「他者の現れ」を公共空間で展開することにどう関わっているのだろうか。

公共空間に関わる現代アートが一つの潮流となった1980年代末に、アーティストたちは当時英訳されたユルゲン・ハーバーマスの『公共性の構造転換』を理論的背景として参照していた⁵⁴。公共領域・公有（Public Domain）の問題とは、ハーバーマスが中世の「公有化」とは領主のための押収を意味したと指摘したように、誰が何の為に作り出す「公共」・「領域」なのかが争点となった。ハーバーマスが「公共性は『作り出される』必要がある。それはおのずから『存在するもの』ではない」と述べたように、公共性の獲得は政治的な駆け引きの1つだった⁵⁵。ヴォディチコは無視され、排除された人々（＝他者）に対し、彼らに対する疎外や抑圧が行使された場としての都市の公共空間を一時的に脱文脈化させ、彼らの場所へと再定義させた。これにより日常的に作動していた政治的な力は中断され、誰の為に「公共性」なのかという問題提起へと転換されたと考えられる。鑑賞者は、他者の存在を脅かす場に他者の姿を認めるといふ、逆説的な場の占有に対して、公共空間が慣習化された感受性や、見えざる権力を育んできたことを目撃する。鑑賞者は制度的なもの、存在論的なものという、同一の空間に対する2つの異なる受容を知ることとなる。それは覇権のゲームとして映るが、それ以上に社会状況の見え方をずらし、ゲーム自体を客観視することへと導く。それはプロジェクトにおける社会問題の対象者が装置や装置を利用し、彼らを疎外した都市空間と重ね合わせ、自らの「不在の生」を都市空間に書き加える行為として考えることができる。

そして鑑賞者においては、自分たち都市住民が他者を退けて暮らしている可能性を、その記述行為から知るところとなる。つまり他者による自己視認と、他者の他者である鑑賞者の両者による確認が行われていると考えることができる。ヴォディチコが「外的公共性」という言葉で説明しているように、私的な問題から、都市全体の集団的なレベルへと至る問題として浮かび上がらせ、その波及効果はプロジェクト当初の少数の集団から、二次的に記録や資料に触れる人々へと更に広がっていく。

日本でのプロジェクトもまた、ヒロシマの戦争被害者の居場所を、あるいは仙台の津波被害者やひいてはフクシマの被害者の存在を、周辺住民や共同体だけでなく、日本全土にむけて想起させるように設定されたと考えられる。当然そこには、観客の立場の違いから解釈や共感の度合いのムラが生じ、プロジェクトへの受容の仕方に差異が引き起こされるという懸念がある。例えば、邦人の観客にとってはメキシコの労働者よりヒロシマの問題の方が、あるいは地理的距離や時系列的に近い場合には、フクシマに関する問題の方がより身近に感じる、といった具合に。また孤立や疎外が口元や顔という微分化された空間にまで及ぶ伊達マスクのような問題は、ITや情報の社会に生きる我々にとって、より出来事の近さを感じさせる。アーティストによる民族誌的な記述を考えるにあたって、ハル・フォスターは作者と対象との距離の問題を引き合いにした⁵⁶。そこでは弱者やマイノリティといった対象に、近過ぎれば同一化とナルシズムの問題が生じ、遠すぎると疎外してしまうといった、アーティストの出来事への距離感が二者択一として示されている。

ヴォディチコのプロジェクトにおける〈装置〉・〈ヴィークル〉・〈投影〉は、そのような対象との距離を一定に保ち、極端な同一化や疎外化を回避させる「間接的な対話」の機能を念頭に設定された。ヴォディチコはそれらを全世界のいかなる状況でも対応するグローバルデザインの装置ではなく、あくまでも個別の状況に合わせてデザインしてきた。ヴォディチコの工業デザイナーとして出発点は、プロジェクトを当事者と開催地の状況という内／外の両極へとアプローチするという特異なソーシャル・デザインに結び付けられた。

その際ヴォディチコのプロジェクトでは、他者の不在を現前させ、彼ら

への同一化と疎外を回避する形で「間接的な対話」によって出来事の場に「二重焼き付け」されている。「他者の不在の生」が現実的な公共空間という場書き加えられることで、当事者と非当事者の内／外や、複数の勢力間の分断を、敵対や友好、不和や同調といった両極に陥らせることなく、〈顔〉という存在を巡る心理的な問題が共有されていく。実験的な手法による心理的な回路を生み出し、通常の政治的な手続きとは異なる「オルタナティブな政治」としてのアートの意義を示していると言える。

近代性の超克にむけた応答するアート

出来事としてのヒロシマやフクシマは、現在もなお多くの課題が残されており、日本人の国民性や心理に影を落としていると言える。前述の《サブバイバル・プロジェクション》取材時の被災者の証言にあるように、これらの問題は安易に表象することができず、時にそれはタブーとして語ることもさえ困難にし、自己規制されていく。日本でのヴォディチコの活動をみていくと、このようなタブーに対し、トラウマ的出来事である戦争や自然災害に、作者が応答するアクションに1つの特徴があると思われる。2011年のシンポジウムでは、応答／責任（responsibility）というテーマを基軸に、他者への責任や戦争を続けてきた歴史に対する責任について語られていた⁵⁷。その際、ヴォディチコは自分の体験から何かを嗅ぎ取り、公共の場で議論を醸し出したキニク派の哲人ディオゲネスを例に⁵⁸、介入型のアートにおける、契機を見計らいながら、状況に飛び込むことの重要性を挙げている。日本でのプロジェクトでは、彼自身の出自に関わるポーランドのトラウマ的な出来事、例えばワルシャワ・ゲッター蜂起や市民蜂起のさなかに誕生し⁵⁹、学生時代に教員との不和による不登校だったことなどの経験から⁶⁰、ヒロシマやフクシマに関わる状況やそれらを遠因とする若者の心理の問題に、外部からの応答をしたと考えられる。その行為には、トラウマという言葉が大量輸送を可能とした列車事故や、第一次世界大戦の大量殺戮兵器が導入と時期を同じくして使われ始めたように⁶¹、近代における人類と技術の関係という共通課題を何とか乗り越えようと奮闘する姿として映る。アートによって応答し、責務を果たすことは、このような近代

以降の様々な課題を超克する可能性を、共有や協働する体験を通して集団的に挑戦することを問い直すことではないか。

前述した批評家や観客のヴォディチコのプロジェクトへの不満とは、問題解決への道筋が示されることへの期待だったのだろうか。プロジェクトでの「間接的な対話」手法は、他者の存在を確かめる一方で、曖昧さやわかりにくさとして受け止められたかも知れない。しかし、それはプロジェクトを極端にスペクタクル化することや、語られた言説を瞬時に理解させることといった、わかりやすい次元に留まることの否定だと考えることができる。もしアートが何かを解決するわかりやすい結論を誘導したとしたら、それは心情を汲むレトリックを並べ、言葉巧みに大衆の心理を動かそうとするポピュリズム政治と変わらないのではないだろうか。マスクの問題にみられるように、対話し考える機会を放棄する人々の無関心の傾向もまた、そのようなポピュリズムの温床になりかねない危険性を孕んでいる。

政治的な文脈のアートとは、「わかりやすさ」や「政治的な正しさ」とは無縁であり、体験の中に主体的な気づきや信条を築き上げる契機を提供することでしかない。その観点からすれば、ヴォディチコの日本でのプロジェクトもまた、プロジェクト単体の出来事として評価するのではなく、社会問題の当事者と鑑賞者がプロジェクトに対して弁証論的な反応を引き出し、応答できたのか、という側面から評価できるのではないかと考える。それはわれわれに潜在的な生の不在の問題を問いかけると共に、政治や支配への直接的な抵抗手段ではない、オルタナティブな方法での挑戦を想起させることの重要性について語っている。

註

1. 水戸芸術館現代美術ギャラリー（1993年）。同じくポーランド出身のマグダレーナ・アバカノヴィッチと共に紹介された。
2. 田甫律子「クシュシトフ・ウディチコ インタビュー われわれの内に住むホームレス」『美術手帖 no.673』美術出版社、1993年8月、p.34。「クシュシトフ・ウディチコ 人間の意思を彫刻する 森司」『美術手帖 no.700』美術出版社、1995年1月、p.164。
3. 世田谷美術館（1995年）、京都国立近代美術館（1995年）、北海道立近代美術館（1995年）で開催。

4. 同展カタログ、世田谷美術館・京都国立美術館・北海道近代美術館、1995年、p.10。他にバーバラ・スタインマン、ヤナ・スターバック、ジェフ・ウォールらが参加。
5. ヴォディチコ来日時の講演「公開シンポジウム クシシュトフ・ヴォディチコ『現在の世界、そしてアートにできること』」2017年7月17日、YCC 横浜創造都市センター3F、横浜都市文化ラボ主催。
6. 同展カタログ、河本信治、池田祐子、松原龍一編、京都国立近代美術館、1996年、p.3。
7. 河本信治「はじめに：出品作品への若干の脚注」、前掲カタログ、p.9。
8. 同上p.9。
9. 同上p.9。
10. 室井尚「問題提起に貫かれた展覧会 プロジェクト・フォー・サバイバル[評]」、『美術手帖 no.737』美術出版社、1997年2月、p.122。
11. 室井尚「Krzysztof Wodiczko との出会い—サバイバル・プロジェクト2011」、日韓共同ワークショップ基調講演、「芸術と社会—クシシュトフ・ヴォディチコ展をめぐって」2017年8月26日、国立ソウル現代美術館第6展示室、国立ソウル現代美術館、横浜国立大学主催。
12. 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシシュトフ・ヴォディチコ展』カタログ、広島現代美術館、1999年、p.2。
13. 同上p.4。
14. 越前『パブリック・プロジェクト、ヒロシマ1999年8月 報告書』、広島現代美術館、2000年、pp.2-3。
15. 聴衆の声、50代夫妻、20代前半男性、同上pp.10-11。
16. 中村敬治「クシシュトフ・ヴォディチコ—異議と諧謔」『京都新聞』1999年8月28日、中村敬治『現代美術巷談』水声社、2004年、p.125。
17. 同上p.125。
18. Rosalyn Deutsche, *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War*, Columbia University Press, 2011. ドイツはオクトーバー誌のイラク侵攻後のアートと政治に関する質問状に端を発し、第二次世界大戦とアフガニスタン・イラク戦争を題材にしたアートを取り上げ、緊急事態と歴史的災難に向き合う倫理的な試行について議論した。他にアラン・レネの映画『二十四時間の情事』(1959)を題材に米軍イラク侵攻に言及したシルヴィア・コルボフスキのビデオ作品*After Hiroshima Mon Amour (2008)*と広島原爆投下のカウントダウン音声を使用したレスリー・ソントンのビデオ作品*Let Me Count the Ways: Minus 10, Minus 9, Minus 8, and Minus 7 (2004)*を挙げている。
19. エマニュエル・レヴィナス『われわれのあいだで《他者に向けて思考すること》をめぐる試論』、合田正人、谷口博史訳、法政大学出版局、1993年、p.146。
20. Deutche, *ibid.*, p.62.
21. Deutche, *ibid.*, p.69.
22. ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』今村仁司・塚原史訳、ちくま学芸文庫、1992年、p.184。
23. 越前俊也「《パブリック・プロジェクト、ヒロシマ1999年8月》の制作経緯」前掲報告書、pp.2-3。
24. タイトルは「武装解除する disarm」の行為者を表す disarmer ではなく「甲冑・武防護服 armor」に「除く・打消し」の接頭辞を付した dis-armor でヴォディチコによる造語。
25. *Krzysztof Wodiczko On Behalf of the Public Domain* exh .cat. Museum of Art Lodz, 2015, p.227.
26. 協力した心理学者の大澤多美子による証言。トークセッション「K・ヴォディチコ YOKOHAMA プロジェクトに向けて—1999年広島から2019年横浜へのメッセージ」、2018年3月11日、BankART Studio NYK 1F、横浜都市文化ラボ主催。
27. 前掲カタログp.119。ヴォディチコは鎧をモチーフとしたTVアニメのロボットのデザインを「学齢期の子供を型にはめ込もうとする力に対抗する[……]究極のマシン」とし、児童の自立にむけた心理的象徴として引用した。
28. 内田は『鉄人28号』『魔神ガロン』『マジンガーZ』『機動戦士ガンダム』『新世紀エヴァンゲリオン』などを挙げている。内田樹『街場のアメリカ論』NTT出版、2005年、pp.86-92。
29. 大澤多美子「ディス・アーマー ヒロシマプロジェクト～協力者の一人として～ 報告書」p.109、「子ども達の感想 第2回来広2000年1月21日～31日後」から。
30. 「第2回及び第3回世界アーティストサミット」(京都造形芸術大学、2007年、2009年)、「クシシュトフ・ヴォディチコ特別講演会」(東京藝術大学 上野キャンパス、2007年)。
31. 京都国立近代美術館(2010年)。
32. 作品名はニューヨーク交通局が示した標語に由来し、アメリカでの移民に対する不信感が募りつつあった9.11テロ発生後の様子を象徴している。同作は「陰影礼讃—国立美術館コレクションによる—」(国立新美術館、2010年)でも展示。
33. 討論会「考えるテーブル クシシュトフ・ヴォディチコからのメッセージ」2011年8月11日、せんだいメディアテークでの発言から。
34. 『ヨコハマトリエンナーレ2011記録集』ヨコハマトリエンナーレ組織委員会、吉田宏子編、美術出版社、p.148。
35. 開沼博「[フクシマ]論 原子カムラはなぜ生まれたのか」青土社、2011年、p.17。
36. 「クシシュトフ・ヴォディチコ：アートと戦争／国際シンポジウム」、2011年8月8日～10日、ヨコハマ創造都市センター3F、北仲スクール(横浜文化創造都市スクール)主催。
37. 例として挙げられたのは武器を家具に作り変えたモザンビークのアーティストらの活動のほか、オノ・ヨーコ、バーバラ・クルーガー、ヨハン・ゲルクなどが戦争体験から社会に潜む恐怖を取り扱う積極的なメモリアルを作っていると述べている。クシシュトフ・ヴォディチコ「広島被爆70周年に際して」2015年8月6日、安齋詩歩子、室井尚訳、横浜都市文化ラボ、2017年の来日時の配布資料、p.4。
38. 『クシシュトフ・ヴォディチコ「アートと戦争」国際会議記録集』ヨコハマ創造都市センター、北仲スクール(横浜文化創造都市スクール)、2011年。
39. 前掲『国際会議記録集』p.153、p.157。
40. 筆者も一観客であった。
41. 越前俊也「被災者の声、倒壊音をビルに叩き付けて」『美術手帖 no.958』美術出版社、2011年10月、p.209。
42. 加須屋明子『ポーランドの前衛美術 生き延びるための〈応用ファンタジー〉』創元社、2014年、p.66注釈部分。
43. フロリダ州の高校での銃乱射事件を鑑み延期された再演は、共和党系の大統領と全米ライフル協会会長が統擁護の声明を出し、ヴォディチコの投影が30年を経て社会的暴力の変化なき状況を浮き彫りした。
44. 2014年の来日時にヴォディチコは室井に「もう一度なにかプロジェクトで協働でき

ないか」と打診している。開催都市は東京になる可能性もある。室井尚ブログ「短信 2017.08.29」。http://tanshin.cocolog-nifty.com/tanshin/2017/08/krzysstof-wodic.html (2018年7月現在)

45. 前出の2017年7月公開シンポジウムにて。
46. 「メールやSNSに慣れた若者 恥ずかしいからマスクする説」女性セブン2011年3月号、2011年3月1日。https://www.news-postseven.com/archives/20110301_13850.html(2018年7月現在)
47. 「若者に急増『伊達マスク症候群』」東スポWEB 2011年05月07日。https://www.tokyo-sports.co.jp/nonsec/80904/ (2018年7月現在)
48. 確井真史「伊達マスクの心理学：人間関係を避ける若者と私達（マスク依存症？）」Yahooニュース2014年2月19日。https://news.yahoo.co.jp/byline/usuimafumi/20140219-00032794/ (2018年7月現在)
49. 前出公開シンポジウムでの発言。
50. 同上。
51. 前出公開シンポジウムでの対話にて。
52. ジグムント・フロイト「防衛－神経精神病」『フロイト著作集 第六感』、井村恒郎、小此木啓吾他訳、人文書院、1970年、pp.15-16。また次の資料ではヒステリー看者だけでなく、内的諸知覚が外へ投射される広義の意味で用いられている。フロイト「トーテムとタブー」『フロイト全集12』、須藤訓任、門脇健訳、岩波書店、2009年、p.85。
53. レヴィナス、前掲書、p.207。
54. 工藤安代『パブリック・アート政策』勁草書房、2008年、p.153。
55. ユルゲン・ハーバーマス、『公共性の構造転換－市民社会の一カテゴリーについての探究』、細谷貞雄、山田正行訳、未来社、1973年、p.269。
56. ハル・フォスター「民族誌家（エスノグラファー）としてのアーティスト」、石岡良治、星野太訳、『表象05』、表象文化論学会、2011年、p.150。
57. 前掲『国際会議記録集』p.12。
58. 同上p.12。
59. 前掲『第4回ヒロシマ賞受賞記念』、p.10。
60. 大澤「デイス・アーマー ヒロシマプロジェクト～協力者の一人として～報告書」前掲資料、p.80。
61. 森茂起、『トラウマの発見』講談社、2005年、p.4、p.91、p.92。

*脚注には原典表記の「クシュトフ」や「ウディチコ」があるが、本文ではアーティスト本人の意向としてポーランド語発音により近い「クシシュトフ・ヴォディチコ」で統一した。

(都市イノベーション学府博士後期課程・都市イノベーション専攻)

Hiroshima and Fukushima: “Visage” as the Site of Apparition,

The reception of Krzysztof Wodiczko’s artworks in Japan

Kentaro TAKI

The aim of this paper is to trace the art projects by Krzysztof Wodiczko, a New York-based Polish artist, mainly focusing on his activities after his first visit to Japan in the early 1990’s. Later, he created *Hiroshima Projection* (1999) at the site of the Atomic Bomb Dome in Hiroshima and produced a device called *Dis-Armor* (1999-2000) in reaction to the socially isolated Japanese youth known as “hikikomori.” In 2011, Wodiczko worked on *Survival Projection* (2011) in Yokohama to project the voices of the sufferers in Miyagi from the 2011 Tohoku Earthquake. Further, the study delves into his project in Yokohama, in which he discusses the role of “masks” in Japanese society. Wodiczko observes what has now become a social phenomenon in Japan – the wearing of masks in public – especially among the youth, as an expression of “not-to-be-seen by others,” which the study suggests is derived from a desire of isolation in this information technology era. Inspired by art critic Rosalyn Deutsche, who quoted “Le Vissage (the face)” by Emmanuel Lévinas at *Hiroshima Projection*, the author identifies the elements of what Lévinas manifests in his philosophy – the idea of one’s face to-be-seen or not-to-be-seen in Wodiczko’s many other works. These results suggest that Wodiczko, particularly after his first visit to Japan in the early 1990’s, strives to provide devices as different forms of media so as to allow an indirect way of interaction between those who confront such social issues and the audience.