

論文

記憶のヴィークル(乗り物)としてのアート・プロジェクト：

クシシュトフ・ヴォディチコのアート戦略

Art Projects as Memorial Vehicles: Krzysztof Wodiczko's Artistic Strategy

横浜国立大学大学院博士後期課程

都市イノベーション専攻

瀧健太郎

[目次]

序論

本論文の概要...11／ 先行研究と本論文の主旨...11／研究方法...16／表記、作品タイトル、用語について...19

第1部 公共空間へ

第1部1章. 内省的パフォーマンス(1967-1977)	1
1-1-1. ポーランド時代.....	1
1-1-1a. 出自と二次大戦後のポーランドの政治的状況...1／ 1-1-1b. 美術アカデミーと工業デザイナー時代...5	
1-1-2. 音楽環境と記念碑	9
1-1-2a. 《インストゥルメント (楽器/装置) - 打楽器研究室》(1968) ...9／ 1-1-2b. 《音の実演》(1968) ...11／ 1-1-2c. 《マイダネク絶滅収容所記念碑》計画(1969) 参加...12	
1-1-3. 知覚と視点の変容の実践	12
1-1-3a. 《見ることと聞くことのためのオブジェ》(1970) ...12／ 1-1-3b. 《ただのラジオ・トランジスター》(1970) ...14／ 1-1-3c. 《パーソナル・インストゥルメント》(1969/1972) ...14／ 1-1-3d. 《ア・パッセージ》(1972) ...18	
1-1-4. 思索と内省を動力とした乗り物.....	20
1-1-4a. 《ヴィークル I》(1971-1973) ...20	
1-1-5. 周辺状況と実験.....	23

1-1-5a. 1970年代ポーランドの前衛芸術...23／1-1-5b.実験的な写真と光学的な自画像...27	
1-1-6. 構成主義批判：線とイリュージョン.....	28
1-1-6a. 《椅子》 《梯子》 《線》 のドローイング ...28	
1-1-7.文化とスライド投影	33
1-1-7a. 《線に関する展示と対話》(1976) ...33／ 1-1-7b. 《レファレンス(参照)》(1977) ...34／ 1-1-7c. 《ガイドライン(指標線)》(1977) ...34	
1-1-8. ポーランド出国.....	37
1-1-8a.出国の経緯...37／ 1-1-8b.その後のポーランド...40	
1-1-9. ポーランド時代の作品のテーマと手法.....	42
1-1-9a. 社会に関わるデザインとアート...42／ 1-1-9b. 自由への模索と暗喩的表現...44／ 1-1-9c. 知覚変容の装置原型...47	
第1部1章まとめ：内省的パフォーマンスとポーランドの政治状況	52
第1部2章. 〈パブリック・プロジェクション〉の開始(1978-1988)	55
1-2-1. カナダへの移住.....	55
1-2-1a.西側文化との邂逅...55／ 1-2-1b.思考実験としてのヴィークル...57／	
1-2-1c. 思考実験をデザインした乗り物...62	

1-2-2. 投影から公共の投影へ.....	63
1-2-2a. ニューヨーク版《ガイドライン》と《プロジェクション》 ...63/	1-2-2b.
〈パブリック・プロジェクション〉シリーズの始まり...65/	1-2-2c.公共の投影：
第1期...67	
1-2-3. アメリカ合衆国への移住	71
1-2-3a.公共の投影：第2期...71/	1-2-3b. 公共の投影：第3期と《ホームレス・
プロジェクション》の提案...81	
1-2-4. 〈パブリック・プロジェクション〉分析	93
1-2-4a. ステートメントとテーマ...93/	1-2-4b. イメージの投影技法と両義性 ...
99/	1-2-4c. 投影の時間と反応...101
1-2-5. 室内型のプロジェクション作品.....	103
1-2-5a. 《不動産プロジェクション》 ...104/	1-2-5b. 窓と内外、投影の心理的な
距離...106	
第1部2章まとめ：個人の装置から公共の投影へ.....	109

第2部 社会的転回

第2部1章.社会的介入への移行：乗り物と装置による路上実践（1989-1999）.....	113
2-1-1. 社会的介入型プロジェクトの始まり	113
2-1-1a. 《ホームレス・ヴィークル》プロジェクト(1988-89) ...114/	2-1-1b. 《ニ
ューヨーク・タブロー》(1989)と《ポリス・カー》(1991) ...121/	2-1-1c. 《エ
イリアン・スタッフ》(1992-1996)と《マウス・ピース/ポルト・パロール》(1993)	...127/
2-1-1d. 《イージス》(1998)と《ディス・アーマー》(1999-2001) ...136	

2-1-2. 公共の投影から社会的介入型のアート・プロジェクトへ	140
2-1-2a. 問題提起型のデザイン...140／ 2-1-2b.生き残りのためのデザイン...141	
／ 2-1-2c.公共性を捉えなおすアート・プロジェクト...144	
第2部1章まとめ：社会的介入型のアート・プロジェクトへの移行期.....	148
第2部2章. 冷戦の終焉と〈パブリック・プロジェクション〉の変容(1991-1999)： 沈黙から語りへ	150
2-2-1.公共の投影：第4期と世界情勢	150
2-2-1a.イデオロギーと世界経済による再編...150／ 2-2-1b.湾岸戦争を背景に…	
154／ 2-2-1c.公共投影の一時休止...157	
2-2-2.公共の投影第5期：投影と語り	158
2-2-2a.《市庁舎の塔》(1996) ...158／ 2-2-2b.《バンカーヒル記念碑》(1998) ...160	
／ 2-2-2c.《ヒロシマ・プロジェクション》(1999) ...162	
2-2-3. 〈公共の投影〉と「社会的介入型」の交差.....	163
2-2-3a. 〈パブリック・プロジェクション〉と2つのモンタージュ...163／ 2-2-3b.	
問題提起（インタロガティヴ）と双方向性（インタラクティヴ） ...171／ 2-2-3c.	
都市の記念碑と沈黙...174／2-2-3d.都市国家と公共領域の再定義...176	
第2部2章まとめ：冷戦の終焉と〈パブリック・プロジェクション〉の変容	182
第2部3章. 形式とテーマの統合：対話の場の形成(2000-2018)	185

2-3-1. 2000年代の統合的プロジェクション：第6期〈パブリック・プロジェクション〉	185
2-3-1a. 《ティファナ文化センター》(2001) ...186／ 2-3-1b. 《中央図書館》(2004) ...187／ 2-3-1c. 《ザヘンタ国立美術館》(2005) ...188／ 2-3-1d. 《滞在許可証無 し》(2006) ...189／ 2-3-1e. 《アダム・ミツケヴィチ》(2008) ...190／ 2-3-1f. 《ポズナン・プロジェクション》(2008) ...192／ 2-3-1g. 《新たなメヘレン市民》 (2012) ...193／ 2-3-1h. 《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト》 (2012) ...194／ 2-3-1i. 《デリー／ロンドンデリーのための投影》(2013) ...195／ 2-3-1j. 《外部／内部(者たち)》(2013) ...197／ 2-3-1k. 《ホームレス・プロジェ クション プラス・デ・ザール》(2014) ...199／ 2-3-1l. 《見えない傷跡》(2014) ...200 ／ 2-3-1m. 《ジョン・ハーバード・プロジェクション》(2015) ...201／ 2-3-1n. 《探求者たち》(2016) ...202／ 2-3-1o. 《私の念願》(2017) ...203	
2-3-2. 退役軍人プロジェクトと戦争文化	204
2-3-2a. 《退役軍人ヴィークル》(2008-2013) ...205／ 2-3-2b. 《退役軍人ヘルメ ット》(2015) ...208	
2-3-3. 室内型プロジェクション	209
2-3-3a. 《不審なものをみかけたら…》(2005) ...209／ 2-3-3b. 《来客者たち》(2009) ...211／ 2-3-3c. 《退役軍人の炎》(2009/2010) ...213／ 2-3-3d. 《…此処の外へ： 退役軍人プロジェクト》(2009/2011) ...214	
2-3-4. 〈モニュメント〉構想と非-戦文化.....	215
2-3-4a. 《国立9.11記念碑》(2008) ...215／ 2-3-4b. 《凱旋門：戦争廃絶のための 世界機関》(2010) ...218／ 2-3-4c. 《奴隷制廃止記念碑：ナント》(2011) ...220／	

2-3-4d. 《国立ホロコースト記念碑：オタワ》(2013) ...222／	2-3-4e. 《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会》(2016) ...224
2-3-5. 形式の収斂と統合的テーマ：戦争文化..... 227	
2-3-5a. 暴力と療法としてのプロジェクション...227／	2-3-5b. ポスト 9.11 のアート・プロジェクトとして...228／
2-3-5c. 多義的な境界線...231／	2-3-5d. 多元的討議と戦争文化...235／
2-3-5e. 「戦争文化」をアンインストールする機関...241	
第 2 部 3 章まとめ：アート・プロジェクト統合期..... 244	
第 3 部 記憶装置としてのアート	
第 3 部 1 章. アート・プロジェクトの意味と効果 247	
3-1-1. 心理療法的アプローチ 247	
3-1-1a. 「移行現象」と「パレーシア」...248／	3-1-1b 対象者たちの声...251／
3-1-1c. 「沈黙から語り」の心理療法的過程...254／	3-1-1d. 問題の共有と「語り」の場...257／
3-1-1e. 対象者とトラウマ...259／	3-1-1f. 社会的・集団的なトラウマ...262
3-1-2. プロジェクトとトラウマの回復..... 263	
3-1-2a. 回復における発声と象徴化の作用...263／	3-1-2b. アートセラピー（芸術療法）と心理療法的なアート...266
3-1-3. メディア・装置の転用 268	

3-1-3a. 道徳的志向をもった装置...269／ 3-1-3b.心理的な義肢としての〈メディア／装置〉 ...270／ 3-1-3c. フィードバックとリフレクション...272／ 3-1-3d.拘束された対象者...278／ 3-1-3e. 嵌められた対象者...281／ 3-1-3f. 装置とアイデンティティ再獲得...284	
3-1-4.プロジェクトの構成と共有.....	287
3-1-4a. プロジェクト参加の生成過程...287／ 3-1-4b. 内的公共性の生成過程...291／ 3-1-4c. 鑑賞者と「外的公共性」の生成...295／ 3-1-4d. 作者の変化させる力...301	
3-1-5. 私的領域から公有性の拡張へ	303
3-1-5a. 対話の場の記録化...304／ 3-1-5b. 稼働・可動する記念碑...306	
第3部1章まとめ：アート・プロジェクトの意味と効果	309
第3部2章. 結論：記憶のヴィークルとしてのアート・プロジェクト	311
3-2-1.説明モデルと諧謔.....	312
3-2-1a.喪失と系譜...312／ 3-2-1b 形式から説明モデルへ...316／ 3-2-1c. 絞首台のユーモアとして...319	
3-2-2. 政治と心理.....	322
3-2-2a. 他者の現れと生の記述...322／ 3-2-2b.反資本主義的な運動...325／ 3-2-2c. アートと政治...327／ 3-2-2d. 自己記述のアート...332／ 3-2-2e. 政治的文脈の中断と場への書き込み...336	
3-2-3. 記憶のヴィークル	341

3-2-3a. 現代の生産者は誰か...341／ 3-2-3b. 記憶装置のアート...344／ 3-2-3c.
結び：進歩を批判し、前進するヴィークル...346

資料..... 354

[資料 1]ポーランド時代からカナダ移住前後の作品／パフォーマンス一覧...354／

[資料 2]「デリー市役所について」(1985) ...358／ [資料 3]「ホームレス・プロジ

ェクション：ユニオン・スクエアのための提案」(1986) ...359／[資料 4]「ヴェネ

ツィア・プロジェクション」(1986) ...360／ [資料 5] ドクメンタ 8 へのステート

メント...360／ [資料 6]「ハーシュホーン博物館」(1988) ...361／ [資料 7]《イー

ジス》のモニタ上の対話...362／ [資料 8]スライド投影による〈パブリック・プロ

ジェクション〉一覧...363

参考文献..... 379

図版出典..... 383

序論

本論文の概要

現代アーティスト、クシシュトフ・ヴォディチコ(Krzysztof Wodiczko 1943年、ポーランド生まれ)は、1960年代後半から2018年の現在に至るまで、それぞれの時代背景、提示環境(屋外・公共空間、美術館・画廊など)、委嘱機関(社会支援機関、芸術祭、地方自治体など)、開催国や都市を含めた様々な条件で活動をしてきた。これらの条件に加え、アート・プロジェクトの規模、対象者が個別に設定され、〈インストゥルメント〉、〈ヴィークル〉、〈プロジェクション〉と作者が呼ぶ〈メディア／装置〉や技術がプロジェクト毎にデザインされており、アート・プロジェクト群全体を通じた分析や評価において手がかりとなる分類分けが必要となってくる。

先行研究ではヴォディチコの活動について、主に1980年代以降の作品を個別に論じるものが多く、彼の作品の全体像に言及するものは少ない。また異なる作品の系統の相関関係とそれらの統合されていく経緯、そしてプロジェクトの中心となる社会問題の当事者の参加のプロセスについても言及されていない。そこでは伝統的にアートが展開してきたギャラリーや美術館の空間を逸脱し、公共空間での他者との関わりや社会の多様性を示すという作者の意図があり、その到達点や波及効果として社会変革の可能性を仮定することができる。

本研究ではこれまでほとんど紹介されていないクシシュトフ・ヴォディチコの1960年代後半のポーランド時代の作品から、2000年代の現在に至るまで、の活動の流れを追って分析を行う。彼の作品やプロジェクトの生成されていくメカニズムを明らかにし、時代を経て培われてきた要素と失われた要素を鑑み、社会的な変革・変容を文化的な手法に求めつづける作者の一貫性において明らかにしたい。

先行研究と本論文の主旨

2000年代の現代アートの中心の占めた主な潮流として、フランスのキュレーターで理論家のニコラ・ブリオーが1998年に出版した『関係性の美学』¹で語られた鑑賞者と作品の「関係」を重視するリレーショナル・アートや、2001年の「9.11同時多発テロ」に端を発して再燃した政治的な要素を持つポリティカル・アート、同様に社会的実践を促すとい

¹ Nicolas Bourriaud *L'esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, France, 1998.

う意味で名づけられたソーシャリー・エンゲイジド・アート²、それらの一環として観客参加を意味する参加型アートなどを挙げることができる。美学研究者の星野太はこの 20 年ほどのアートの傾向に「対話」「参加」「協働」「コミュニティ」の要素を挙げている³。これらの潮流ではアーティストが作品を作るばかりではなく、共同制作で何かを生み出し、地域や共同体の議論や組織形成などの潜在性を喚起し、場合によっては社会的・政治的問題の顕在化と駆け引きを行うアートとアクティヴィズムの中間領域で発展してきた。その際、旧東ドイツ出身の哲学者ボリス・グロイスが 2008 年の著作で「アート・ドキュメンテーション」と呼ばれる、「記録そのものがアートとして成立すること」を指摘したように⁴、共同制作の具体的な成果物や作品とは別に、参加や動員の形式に伴う調査段階から発表までのプロセス自体（アーティストとの邂逅、議論や対話、制作過程、観客の反応、波及効果）が作品化されるようになってきた。その為、文字、写真、映像、音声、ウェブなどによる記録媒体が多用され、それらのアーカイヴとして作品やアート・プロジェクトが形成されることもある。非西洋人のオクウィ・エンヴェゾー(Okwui Enwezor, 1963-)を芸術監督に迎えたことで話題となった 2002 年の現代アートの祭典「ドクメンタ 11」で、発展途上国やグローバル経済、人口流入などを扱った写真や映像によるドキュメンタリー形式の作品が多くみられたのは、その顕著な例だろう。これらが示すのはテロや紛争の多発という冷戦構造崩壊後にそれまで抑圧されていた様々な問題が世界規模で噴出したことへの現代アートの呼応とみることができる。あるいは情報ネットワーク社会において、個人が共同体を形成し、自らの政治的な要求の発信と創造的な提示が可能となったことの表れなのかも知れない。いずれにせよ、このような多数性を巻き込んだ記録や記述を、現代アートの文脈で重要視されていることとはいかなる意味を持つのだろうか。今一度アートの現在の意義を踏まえたうえで、これらの潮流について捉えなおしておく必要があるだろう。

ところでポーランド出身で現在ニューヨークを拠点とするアーティスト、クシシュトフ・ヴォディチコは、1980 年代後半より、マンハッタンの路上生活者やパリやバルセロナの外国人移民らと協働することで他者性や多様性、アイデンティティーという課題を公共

² パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会訳、フィルムアート社、2015 年、pp. 5-6。

³ 星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状—社会的転回、パフォーマンスの転回」『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回をめぐって』、アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会編、フィルムアート社、2018 年、p.122。

⁴ ボリス・グロイス「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」三本松倫代訳、ドクメンタ 11 展覧会カタログ、2002 年、『表象 05』、表象文化論学会、2011 年、pp.114-124。

空間で展開するアート・プロジェクトを行ってきた。そこでは地域や共同体の社会問題を顕在化させるだけに留まらず、その記録や蓄積をまた別な展覧会や芸術祭で発表し、世界的な問題として提示する活動を行ってきたと言える。1990年代には更に対話の場の形成や、2000年代には戦争に反対する批判的なプロジェクトを行うことで先に挙げた現代アートの特徴を先取りしてきたと言える。2010年代以降の出版物や回顧展では、現代アートを取り巻く状況が彼のアート・プロジェクトを包括的に捉えようとした経緯をみることができる。

例えば2011年にイギリス、ブラックドック社刊の『クシシュトフ・ヴォディチコ』⁵では「線／ガイドライン」「ファサード／記念碑」「都市のサバイバル／路上生活者」「立ち退き／外人恐怖症」「暴力／虐待」「戦争／トラウマ」の6つの章立てでヴォディチコ作品とプロジェクトを時代を追って変遷する形式とテーマ別に紹介している。2013年にワルシャワのギャラリー、フンダツィア・プロフィール（Profile Foundation）が開催したヴォディチコのポーランド時代の活動を紹介した展覧会のカタログ『クシシュトフ・ヴォディチコ 通路 1969-1979』⁶では1980年代にカナダに渡る直前までの1960年代から1970年代にかけての初期の活動が作品ごとに紹介されている。また2015年にポーランドのウッチ美術館で開催された回顧展「公共圏のために」⁷では、ヴォディチコのこれまでの活動を「1970年代」「公共圏のアート」「異人論」「武装解除した記憶」の4つに分類し、あるいは2017年の韓国ソウルの現代美術館での回顧展「装置、記念碑、プロジェクション」⁸では新作《私の念願 *My Wish*》⁹を除けば、「初期作品」「装置」「パブリック・プロジェクション」「非-戦」の4つの区分で作品形式とテーマを混在させプロジェクト群を紹介している。

確かに初期作品においては光学的な実験やパフォーマンス、1960～1970年代のポーランド前衛に影響を及ぼしていたロシア構成主義を乗り越える作業など表現形式自体への探究が多く見られ、カナダとアメリカ合衆国へ移住し、〈パブリック・プロジェクション〉シ

⁵ *Krzysztof Wodiczko*, ed. Duncan McCorquodale, Black Dog publishing, London, U.K., 2011.

⁶ *Krzysztof Wodiczko. Passage 1969 – 1979* exh.cat. Profile Foundation, Warsaw, Poland, 2013.

⁷ *Krzysztof Wodiczko On Behalf of the Public Domain*, exh.cat., Museum of Art Łódź, Łódź, Poland, 2015.

⁸ *Krzysztof Wodiczko, Instruments, Monuments, Projections*, ソウル現代美術館、2017年7月5日～10月9日。

⁹ 邦訳は金丸著作の邦訳版書籍を参照した。金丸『白凡逸志—金丸自叙伝』梶村秀樹訳、東洋文庫、1973年。

リーズのような公共空間でのスライド投影という社会的アクションのような実演とは語り口が異なる。また同じ〈パブリック・プロジェクション〉でも、スライド投影を利用し視覚的な諧謔で物議を醸し出した 1980 年代の事例と、冷戦崩壊期を挟んで、社会問題の当事者による証言や声を、動画と音声によって映し出した 1990 年代半ば以降の同シリーズでは、テーマがより問題の内実に触れ、シリアスなものへと展開していく。2000 年代に入り、9.11 同時多発テロやその後の軍事介入や紛争を背景にしたインスタレーションや記念碑の計画案では、現代アートの範疇を超えるような壮大なテーマが用いられ、関連するアートを内包するメタ・アートのような案や、民主主義的対話を引き出す政治的な議論の場のような設定へと変わっていく。その中で初期作品に伺える諧謔やユーモアの要素は一見失われていくかに見えるが、一方で公共空間の建築や彫刻にディフォルメされた人物の顔を映し出し語らせる手法や、パリの凱旋門を格子状の構造体でパッケージするような案、ニューヨーク港湾に巨大な球体型建築浮かぶ計画などは、瞬間的な可笑しさとは違った、見る者の興味を引き付け熟考させるような魅力を醸し出している。

一方で作者自身による問題提起の推移をみると、例えば 1995 年にフランス語で出版された自著『公共芸術、批判的芸術: テキスト、注釈と記録』¹⁰では 1960 年代から 1993 年当時新作だった《マウス・ピース/ポルト・パロール》までの活動が「公共性を巡る批判的なアート」として作者による解説や対話と共に時系列にまとめられ、また 1999 年に MIT (マサチューセッツ工科大学) から出版された『批判的乗り物: 論考、プロジェクト、インタビュー』¹¹では「なぜ批判的乗り物か?」「1.目的」「2.投影」「3.乗り物」「4.装置」「5.質疑」と各プロジェクトを形式別に論考と対話が掲載されており、それら全体が「批判的乗り物」という括りで紹介されている。

2016 年出版の『変容可能な前衛性とその他論考』¹²では「民主主義/前衛性」「アイデンティティー/文化的な義肢」「問題提起のデザイン」「記念碑/プロジェクション」「パレシア/内的公共性」「戦争/非-戦」とプロジェクトでの形態ではなく、扱われてきたテーマや対象とその生成過程を重点として編纂されている。

元々建築とインテリアを学び、デザイナーとして工学・光学関連の仕事をしていたヴォディチコ自身は、工学的技術とデザインを要する「ヴィークル (乗り物)」が社会に対する

¹⁰ Krzysztof Wodiczko *Art public, art critique Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, France, 1995.

¹¹ Krzysztof Wodiczko *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1999.

¹² Krzysztof Wodiczko *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, Black Dog publishing, London, U.K., 2016.

批判的な態度を促すと少なくとも 1990 年末まで主張している。2000 年代にはより具体的なテーマとしての民主主義や戦争と、それらに対する対抗措置として前衛性・文化的な義肢、デザイン、非・戦の態度などプロジェクトでの形式や態度を明らかにしていると言える。そこではヴォディチコがアート・プロジェクトを社会的・政治的状況に対する、対抗的な文化として問題を投げかけるという弁証的な方法で、心理・意識に関わる何らかの変化を促してきたと仮定することができる。一見するとポーランドからカナダへ、そしてアメリカ合衆国への活動の場を移行してきたことは分断されているかのように見える。しかし現在、これらの浩瀚な資料によって、ヴォディチコの活動の流れを追うことで、全体像を描き出すことが可能となった。またその中で、スライド映写機やビデオ・プロジェクターによる建築物への投影や、ホームレスのための手押車のデザインや移民のための装置などの媒介と、少数派や弱者といわれる人々の証言や声が、どのように関連しているかについても言及することができる。

彼のアート・プロジェクトでは 1960 年代から 1970 年代にかけてワルシャワで行われたパフォーマンス的な作品が、様々な要素を含めながら 2000 年代の参加型のアート・プロジェクトへと統合していると仮定され、その中で受け継がれ発展した要素と喪失された要素などについて詳しく触れられた研究はない。また独自デザインによるメディアや装置の配置や、社会問題の当事者らを巻き込む参加形式など、プロジェクト内部で実際に起きている参加の過程や人的組織化の動機などが不明瞭で、作品分析を掘り下げていくことを難しくしている。2000 年代のヴォディチコのアート・プロジェクトは冷戦崩壊後の世界情勢や、9.11 同時多発テロなどを背景に、それ以前の活動から大きく変化した。そして公共の場を通じた証言や記念碑のデザインなどの独自の形式は、ヴォディチコが現代アートを通じて、歴史的な慣習や固定化した人々の考えに訴えかけ、そのための文化的な戦略を背景にして生み出されてきたと考えられる。そこでは公共空間での展開、弱者との協働、彼らの心理と社会問題の関係、様々なメディアや装置、記録としてのアートなど、冒頭で挙げた社会参与型のアートにかかわる諸問題が取り上げられることが予想できる。弱者の証言を集積することとは、多数性を伴った記憶を記述するアートだと言うことができるだろう。それが事実だとするなら、ヴォディチコのプロジェクトとは現代の状況の何に対して向けられたものなのか考えておく必要があるようだ。またその記述を行う際に、ヴォディチコは自身のプロジェクトで用いる〈メディア／装置〉を、社会問題の解決の糸口を示す道筋となるモデルと示していると思われ、それは端的に「技術」との関わりを意味し、本来人間の外部要素で道具的な存在が、我々の意識や心理などの内的な要素といかなる関連を持ちうるのかという、よりメディアアート領域に近い疑問へと繋がっている。集団的な記憶

の問題とメディアや技術の問題もいずれもが、アートと政治的な状況に密接に関わっていることが予想されるが、それらアートと政治の根本的な関係について考察し、アートの社会的位置づけを改めて問い直す作業が目下のところ課題となりそうだ。恐らくそれはアートに限らず、現代の世界的状況に文化がどう対抗していくかという可能性の提示についての言及であるべきであろう。これらをひも解くためにも、ヴォディチコのアート・プロジェクトを取り上げ、分析することが必要であると考え。

そこで本論文はまずこれまで日本国内ではほとんど紹介されてこなかったヴォディチコのポーランド時代の活動を含め、カナダとアメリカ合衆国への移住後のプロジェクトを網羅的に再検証していく。その中で個別の作品やアート・プロジェクトの分析を行いながら、全体的な流れと地政学的状況への作者の応答の変化、またそれらの活動を通じて積み上げられてきた1つの文化的戦略についての言及を試みる。それにより 2000年代の現代アートの特徴である参加や社会参与と関連して、広義の意味での政治的なアートの在り方とヴォディチコの意味が何に向けられているのかを探り出す。

研究方法

本論文は、ヴォディチコの活動をみる上で、転換期であると考えられるポーランド時代からカナダ、アメリカ合衆国での初期の活動を第1部に、また冷戦構造崩壊前後からプロジェクトが変遷していく過程を第2部に、それらの分析と考察を第3部にまとめる。第1部にはポーランドのワルシャワを拠点に工業デザインを学び、作品の発表をはじめ①「路上の内省的パフォーマンス(1967-1977)」。次にポーランドを出国し、カナダでスライドの静止画投影を建築に対して開始した②「〈パブリック・プロジェクション〉の開始」(1978-1988)の考察を行い、ヴォディチコの活動が「公共」をキーワードに展開していく過程をみていく。第2部では、〈ヴィークル〉(乗り物)や〈インストゥルメント〉(装置)を利用し、③「社会的介入への移行: 乗り物と装置の路上実践(1989-1999)」へと移行していき様子を追う。また同時代に冷戦構造が終わりを迎え、プロジェクトの中で人々の証言を動画と音声で使用した④「冷戦の終焉と〈パブリック・プロジェクション〉の変容(1991-1999)」。そして別々の試みとして考えられていた作品形式が統合され、戦争廃絶などのより大きなテーマを掲げ始める⑤「形式とテーマの統合: 対話の場の形成(2000-2018)」について考える。一連の流れを第2部では「社会的転回」として捉える。

第1部1章ではヴォディチコがポーランドにおいて23歳から34歳までを過ごした①の時期の活動を対象に分析を行う。工業デザインと室内建築を学んだ彼はデザイナーとして働く傍ら、ワルシャワの路上でのパフォーマンスや、光学的なアプローチによる自己の内

省を試みるなど様々な作品を発表していく。共産党独裁政権下で人々が自由に声を上げることができなかった時代において、既成概念を打ち破り、自分自身を沈黙から解放させる試みに注目し考察を行う。

第1部2章では35歳の1978年に本格的にカナダに移住し教職を得ながら、移民のアーティストとして北米を含む西側のアートの状況を吸収していく②の時代を扱う。そこで彼は資本主義国家における官僚制や企業などによる社会的な抑圧に気づきポーランドでは不可能であった公共空間での作品発表〈パブリック・プロジェクション〉シリーズを開始する。この章ではスライド投影により都市の潜在的な問題を公共空間において可視化させる一連のアート・プロジェクトについて考察していく。

第2部1章ではヴォディチコが世界的にアート・プロジェクトを展開していく46歳から56歳まで③の時期について検証を行う。ニューヨークの路上生活者の数に驚いたヴォディチコが、彼らの為に〈ヴィークル（乗り物）〉をデザインし、また言葉や習慣の違いから排他的に扱われていた移民の為に器具を制作するなど社会の周縁に追いやられた人々を「生きた都市の記念碑」と見立てて彼らと協働していくという社会的な介入の試みについて考察する。

第2部2章は冷戦構造の崩壊を背景にして③と並行してヴォディチコの作品に変化がみられる④の時代を対象に研究を進める。1991年までスライド映写の静止画が投影されていた〈パブリック・プロジェクション〉シリーズが1996年以降のビデオ・プロジェクター導入により、対象者の声と身振りが動画で投影され大きな変化を迎える。動画と音声によりアート・プロジェクトは人々を沈黙や無抵抗の状態へと抑圧した社会の全体主義的傾向に対し、沈黙を破り彼らに声を上げさせるというミシェル・フーコーの「パレーシア（恐れずに語る人）」の概念を実現させる。本章ではその過程と経緯を注視しながら、アート・プロジェクトの社会的意義の観点から読解を試みる。

第2部3章では2000年代以降のアート・プロジェクトでの対象者と観客のライブでの対話や議論が可能になったことに注目し、また軍用車に映写機を搭載し移動しながら投影を行うなど〈パブリック・プロジェクション（公共投影）〉、〈ヴィークル（乗り物）〉、〈インスタルメント（装置）〉など複数の作品系統が統合される事例を見ながら、テーマもまた収斂されていく⑤の時期を捉える。アート・プロジェクトは、それぞれに「公共空間での証言型」、インスタレーションの形式を使った「劇場型」、記念碑の総合的計画を行う「記念碑型」の3つの形態にあるのではないかと仮説をたて、57歳から老齢期ともいえる74歳（2018年現在）に入ったヴォディチコのテーマと試みについて考察する。

第3部1章はヴォディチコのアート・プロジェクトにおける過程を詳しく分析していく。

主に③から⑤にかけて顕著にみられる「心理療法的アプローチ」、「〈メディア／装置〉の転用」、「参加や動員による共同化」、「私的領域から公共圏への拡張性」、「対話の場の記録化」などの観点から分析を行い、ヴォディチコのアート・プロジェクト全体のメカニズムに迫る。またそこで参加や動員といったプロジェクトの人的構成が作者のコンセプトとどのように関係しているのかを明らかにする。そして①②の時代から引き継がれた／引き継がれなかった要素を考えてみる。

第3部2章を結論にむけた論考に充て、ヴォディチコのアート・プロジェクトが対象となる社会的・政治的問題を様々な形で「静→動」、「不可視→可視化」、「沈黙→語り」、「私的領域→公共圏」と変化させている共通点を見出して考察する。社会問題に焦点を当てるアート・プロジェクトにおいてヴォディチコが「問題解決」や権力奪取のような方法ではなく、対話の可能性と民主主義の潜在能力と意識変化の可能性をみていると結論づけていく。これによりヴォディチコが「他者性」「奴隷制度」「戦争文化」といった集団的な意識を変化させ我々の歴史的な記憶へと働きかけ、それらを含めた文化自体を批判的に再構築する戦略を打ち出していることを導きだしていく。これによりポーランド時代の〈ヴィークル（乗り物）〉が象徴する対話の場や記念碑自体を文化的・集団的な「乗り物」として稼働させる試みとして、ヴォディチコのアートの戦略の本質を位置づけていきたい。

作品分析にあたって以下のカタログや書籍を参考にする。『公共芸術、批判的芸術：テキスト、注釈と記録』（*Krzysztof Wodiczko Art public, art critique Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, France, 1995）、ウォーカー・アートセンターから出版されている『パブリック・アドレス』（*Public Address: Krzysztof Wodiczko*, Walker Art Center, Minneapolis, U.S.A., 1992）、1992年にスペインのバルセロナにあるアントニ・タピエス美術館(Fundació Antoni Tàpies)で開催された『装置、投影、乗り物』（*Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles* exh. cat. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain, 1992）の展覧会カタログ、また MIT 出版の『批判的乗り物：論考、プロジェクト、インタビュー』（*Krzysztof Wodiczko Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1999）、イギリス・ブラックドック社刊の『クシシュトフ・ヴォディチコ』（*Krzysztof Wodiczko* ed. Duncan McCorquodale, Black Dog publishing, London, U.K., 2011）、フンダツィア・プロフィールの展覧会カタログ『クシシュトフ・ヴォディチコ 通路 1969-1979』（*Krzysztof Wodiczko Passage 1969-1979* exh.cat. Profile Foundation, Warsaw, Poland, 2013）、2015年にポーランドのウッチ美術館で開催された回顧展『公共圏の為に』展覧会カタログ（*Krzysztof Wodiczko On Behalf of the Public Domain* exh.cat. Museum of Art Łódź, Łódź, Poland, 2015）でなど。そのほか『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシシュトフ・ウディチコ展』を含

め、各時代の展覧会カタログ、リーフレットを参照する。

1960年代末から1970年代にかけてのポーランド時代の作品とパフォーマンス、及び1980年代を代表する〈パブリック・プロジェクト〉シリーズに関しては上記カタログと書籍では、重複する掲載が数点あるものの、網羅的に掲載するものがないため、これらを補完させ巻末にリストを資料として掲載し、必要な事例を本文にて流れをみていく。

表記、作品タイトル、用語について

研究対象のアーティスト Krzysztof Wodiczko のカタカナ表記について、これまでは英語発音とポーランド語発音が混在した「クシュシトフ・ウディチコ」¹³、「クシュトフ・ウディチコ」あるいは、英語綴りの Christophe に近いことから初期には「クリストフ・ウディチコ」の表記が使用されていた。しかし2011年の国際シンポジウムの際に、アーティスト本人が、よりポーランド語発音に近い表記を希望していることを参考に、本論文ではポーランド発音に近いとされる「クシシュトフ・ヴォディチコ」とした¹⁴。ただし引用の出典と資料に関しては、原文のままを記しているため、一部に表記の混在がある。またその他のアーティストに関しては、活動拠点により英語・各国語表記に分けた。

本論文中にヴォディチコの作品の日本語表記に関して、上記カタログや書籍で統一の記述がないものについては前後に重複しないものを選んだ。またヴォディチコの作品においてタイトルが作品やプロジェクトの内容と深く関わる場合を鑑みて、各章に登場の際は括弧つきでタイトルの和訳を入れることとした。

またヴォディチコのアート・プロジェクトのためにデザインされ、最終的な演出や実演に用いられる〈ヴィークル（乗り物）〉や〈インストゥルメント（装置）〉に関しては、総称して〈メディア／装置〉を用いる場合がある。これら〈メディア／装置〉にはいくつかの系統があり、次のように分類をして記述することで差異化を試みた。

1つには《パーソナル・インストゥルメント》(1969)、《エイリアン・スタッフ》(1992)、

¹³ 中村敬治「クシュシトフ・ヴォディチコ入門」『現代美術巷談』水声社、2004年、p.121。

¹⁴ 越前俊也「クシシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクト』の変容とその意味について」『美学 第57巻2号、226号』美学会、2006年、p.54。また2011年のヴォディチコ来日時にホストであった室井尚が確認している。『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。

《退役軍人ヘルメット》(2015)など対象者や作者を含む被験者が装着する装具的な〈インストゥルメント(装置)〉系として括る。この中で特に移民のためにデザインされたものは〈移民器具〉とする場合もある。

ワルシャワの路上で作者が実演した《ヴィークル I》(1971)からカナダ移住期前後に描かれたドローイング・シリーズ、その後の《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)、《ポリス・カー》(1991)、《退役軍人ヴィークル》(2008-)シリーズなど搭乗し走行することができるものは〈ヴィークル(乗り物)〉系として考える。

夜間の記念碑や建築物にスライドによるイメージを投影し、通行人や路上の鑑賞者が見ることになる 1980 年代から 90 年代にかけて多く発表された〈パブリック・プロジェクション(公共投影)〉系。その先駆けとなったギャラリースペースでのスライド映写の別派生としての《不動産プロジェクション》(1987)や《不審なものをみかけたら...》(2005)、《来客者たち》(2009)《室外・退役軍人プロジェクト》(2011)などは〈室内型プロジェクション〉系とする。

そして 2000 年代に入ってヴォディチコが手掛けている記念碑そのものの提案や建築計画を試み、例えば《国立 9.11 記念碑》(2008)、《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2010)、《奴隷廃止記念碑：ナント》(2011)などは〈モニュメント〉系として表す。これらの作品で用いられるメディアや装置類の系統の流れをみながら、それらが 2000 年代以降に統合されていく部分を検証していく。

また文中には観客や社会問題の当事者が制作に参加するという意味でアート・プロジェクトまたはプロジェクトという言葉を用いる。これは作者が社会問題の researched はじまり、それに関わる人々の参加と動員により組織化され、最後に観客の前でパフォーマンスやイベントを行うすべての過程を含めて使っている。そのためパフォーマンス部分については「最終的な実演」と述べている部分もある。またその際に社会問題の当事者、問題の渦中にいる人々に合わせてその家族や友人、関係者もプロジェクトに関わる場合があるため、当事者ではなく「プロジェクトの対象者」という言葉を利用する。

第1部
公共空間へ

第1部1章. 内省的パフォーマンス(1967-1977)

1-1-1. ポーランド時代

クシシュトフ・ヴォディチコのアート・プロジェクトは、1960年代後半から2018年の現在まで続けられている。それぞれの時代背景、展示環境（屋外・公共空間、美術館・画廊など）、委嘱機関（社会支援機関、芸術祭、美術館、地方自治体など）、開催国や都市といった条件は異なっているので、それらを一様に語ることはできない。また、これらの条件に加え、プロジェクトの規模、対象者の数、使用される〈メディア／装置〉や技術もそれぞれのプロジェクト毎で異なっており、プロジェクト全体を通じた分析や評価を行うためには、まずはそれらの分類作業が必要となってくるだろう。

ヴォディチコは、1970年代後半に共産党一党独裁下のポーランドからカナダに移民し、その後、教職に就きながらフランスやアメリカ合衆国などを数年おきに転々としながら、アート・プロジェクトを進めてきた。そこで、まずはポーランド時代の初期作品における全体主義への批判と知覚や思索についての内省的な探求が、その後西側諸国へと移住した後の作家活動にどのように受け継がれていくのか、時系列を辿りながらテーマと手法に着目しながら分類を試みてみたい。

1-1-1a. 出自と二次大戦後のポーランドの政治的状況

クシシュトフ・ヴォディチコは1943年4月16日、ワルシャワに生まれた。父は作曲家で指揮者のボーダン・ヴォディチコ(Bohdan Wodiczko 1911-1985)、そして母はピアニストのイレーナ・ヴォディチコ(Irena Wodczko, 1911-1999)¹⁵であり、両親ともに音楽家である。父ボーダン・ヴォディチコはワルシャワ州立音楽院（現フレデリック・ショパン音楽アカデミー¹⁶）に1929年に入学し、ヴァイオリンと音楽理論を修め、プラハで指揮と作

¹⁵ ヴォディチコは1999年発刊の自著『*Critical Vehicle*』を母イレーナに捧げている。

¹⁶ 1810年に音楽院として設立され、ワルシャワ大学音楽部に併合された後、1918年のポーランド独立に際してワルシャワ州立音楽院と合併した。戦時中ワルシャワ蜂起の際に校舎が破壊されるも、1946年に再開し、1979年にフレデリック・ショパン音楽アカデ

曲を学んだ後、再びショパン音楽院で指揮について学び、1939年に最終的卒業している。第二次大戦中はナイトクラブでの楽団演奏で家計を支え、戦後はグダニスク(Gdańsk)、ソポト(Sopot)、ウッチ(Łódź)などの楽団指揮、音楽学校の講師、ラジオ局の音楽監督などを務めた。その後ワルシャワ交響楽団(1955-1958)、カトヴィツェを拠点とするポーランド国立放送交響楽団(1969-1973)の首席指揮者を務めるなど¹⁷、大戦後のポーランドを代表する指揮者として、イーゴリ・ストラヴィンスキー(1882-1971)、アルヴァン・ベルク(1885-1935)、レイジ・ノーノ(1924-1990)などの近現代の作曲や前衛的な音楽の演奏指揮を務めた¹⁸。現在もワルシャワのショパン音楽院の横に位置する広場にその名前が付けられているなど、国民的な指揮者として知られている。

母イレーナはユダヤ系の血を引いており、ワルシャワの州立音楽院を1934年に卒業し、息子クシシュトフを生んだ後も、ピアニストとして1958年から1972年の間はテレビ番組用の演奏や、映画『ノウオリプキの女の子 *Dziewczęta z Nowolipek*』(1970)の音楽監修¹⁹などを行っている²⁰。

ヴォディチコの両親が生まれ育った時代のポーランドは、第一次大戦終了後の1918年11月に独立を果たすも、大戦中私設軍隊(後のポーランド軍)を率いた元首ユゼフ・ピウスツキ(Józef Klemens Piłsudski)への権力集中によって通常の状態に失敗し、1926年のピウスツキのクーデタにより議会民主主義が破綻していた²¹。派兵旅団²²以来のピウスツキの部下であった「大佐グループ」らが政治危機に乗じて介入し、1930年代後半には政府閣僚の過半数を軍人が占める軍事政権になっていた。ただ、このピウスツキ体制は、世界恐慌を期にポーランドに流入してきた大量のユダヤ系知識層に対する右派大ポーランド陣営(OWP)の掲げる反ユダヤ主義には反対の立場を取っており、異人種には寛容であった。

ミーと冠され現在に至る。

¹⁷ Wikipedia: “Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach”
https://pl.wikipedia.org/wiki/Narodowa_Orkiestra_Symfoniczna_Polskiego_Radia_w_Katowicach (2018年10月現在), Culture.Pl “Bohdan Wodiczko”
<http://culture.pl/en/artist/bohdan-wodiczko> (2018年10月現在)

¹⁸ Krzysztof Wodiczko, Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burcharth, “A Conversation with Krzysztof Wodiczko”, *October no.38*, Fall, the MIT press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1986, p.36

¹⁹ Film Polski.pl “DZIEWCZĘTA Z NOWOLIPEK”
<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=521959> (2018年10月現在)

²⁰ the Museum of the History of Polish Jews, “Wodiczko, Irena”
<https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/4179-wodiczko-irena> (2018年10月現在)

²¹ 伊藤孝之「世界現代史 27 ポーランド現代史」山川出版、1988年、p. 68。

²² 第一次世界大戦中、ソ連軍と戦うために派兵されたピウスツキが設立した私設軍隊。この時の側近らが後にポーランドの軍事政権の中核となる。

1935年のピウスツキ死後、再び労働争議やストなどが活発化し、野党が勢力を取り戻し、大戦前よりのエンデツィア（国民党）などが右傾化を進めていくが、同時代の隣国ドイツとは違って政権交代の危機は免れていた。他方においてポーランド国内のウクライナ人への融和策が決定し、親独政策とファッショ化政策を受けて、ポーランド国内の少数民族であるユダヤ人の地位は著しく悪化していった²³。

1939年9月1日にドイツが不可侵条約を破りポーランドに侵攻し、同17日には対独対策としてソ連がポーランドに侵攻開始、これを受けポーランドのモシチツキ（Ignacy Mościcki）大統領とリツ・シミグウィ（Edward Śmigły-Rydz）最高司令官はルーマニアに亡命する²⁴。政府に見棄てられたワルシャワでは市民がソ連の呼びかけに蜂起を行うが、英国内にポーランド亡命政府が置かれたことを理由にソ連軍はポーランド市民兵を支援せずワルシャワは陥落、ポーランドは独・ソにより分割されていく。1940年にソ連は旧ポーランド領の半分以上を獲得し、住民は迫害を受け約100万人以上が拘束された。その後、極寒地へと流刑され、ポーランド軍将校約8000人を含む数十万人の捕虜のうち大部分は「カティンの森事件」²⁵で知られるように虐殺されたと言われる。旧ポーランドの人口60%を占めたドイツ占領地域は1940年10月にクラクフ（Kraków）に総督府を置き、ヒムラーが占領政策にあたり、編入地域のドイツへの同化政策と植民地としての経済的な搾取を行うものとなる。裁判官・教師・大学教授・技師・聖書者など知識人は次々に逮捕され、中等以上の教育機関は閉鎖もしくはドイツ化されるとともに、図書館・公文書館は解体されていった²⁶。

この間、ナチスはユダヤ人を東欧から更に東へと追い出すため、都市に隔離居住区（ゲットー）を作り住まわせていた。しかし1941年に独ソ戦が勃発し、ユダヤ人の東方追放が困難になると、ゲットーのユダヤ人たちを絶滅させるという「ラインハルト作戦」を1942年秋から実施し、ベウジェツ（Belżec）、ソビボル（Sobibor）、トレ布林カ（Treblinka）の三大強制収容所へ移送し、ユダヤ民族を絶滅させる計画に出るようになる²⁷。ワルシャワ・ゲットー蜂起はその最中1943年4月に起こった。ワルシャワのゲットーのユダヤ人

²³ 伊藤、前掲書 p.119、p.134、p.136、p.147、p.151。

²⁴ 伊藤、前掲書、年表部分 p.26。

²⁵ 1940年にポーランド人将校と兵士ら数10万人捕虜が行方不明となり、ソ連軍が彼らをロシアのスモレンスク州カティン（Katyn）の森で大量殺戮していた事件。ソ連政府はナチス・ドイツの謀略との声明を発表してきたが、1990年に23万人の殺害を自国の犯行と認め謝罪に至る。

²⁶ 伊藤、前掲書 pp.159-160。「カティンの森事件」、pp.160-161。

²⁷ 芝健介「ホロコースト ナチスによるユダヤ人大量虐殺の全貌」中央公論社、p.174。

たちの内、若者たちが戦闘集団 ZBO(ユダヤ人戦闘組織)を組織し、ゲッターから収容所への移送を武力で妨害し、約一か月間ドイツ軍に対し武力による抵抗を行ったのである。最終的に 5 月にドイツ軍がシナゴグを爆破し、ゲッターの建物に火を放ち、建物に隠れていた抵抗勢力はほとんどが逮捕された。彼らはトレ布林カ絶滅収容所に移送されるが、ごく一部がワルシャワ周辺の森林のパルチザングループに合流し脱出に成功する²⁸。

ヴォディチコは出生時の母国の混乱について、自分が「物理的、倫理的荒廃のもとで生まれ育った」と語っている²⁹。ワルシャワ・ゲッター蜂起の際、母方の家族は彼女以外みな殺されている³⁰。蜂起後のワルシャワ・ゲッター住民のほとんどが移送され殺害されているため、ヴォディチコ家は奇跡的に逃げ延びたと考えていいだろう³¹。

その後、ヴォディチコはワルシャワやクラクフで少年期を過ごしている。両親の経歴からすると転居が何度かあったことが伺え、青年期においては学校に行かない時期もあったという。何よりも学校の教師があわなかったと後に述べている³²。

第二次世界大戦下の 1945 年 2 月アメリカ合衆国、イギリス、ソ連首脳が集うヤルタ会談にて、戦後の利害調整が行われ、戦後は敗戦したドイツからの領土返還が認められたものの、東部をソ連に割譲し戦前領土の 19.8%を失う。また亡命政府は帰国を拒否され、代替の新政府の閣僚の大多数はソ連に選出された国内の臨時政府出身者により樹立され、戦前とくに影響力のなかった共産党（労働者党）が政局を担うこととなる。

戦後のポーランドではスターリン主義を中心に権力の集中と抑圧の時代がはじまる。ビエルト(Bolesław Bierut)は 1949 年に政権内部の粛清を行う。公安局が拡大し 1952 年制定の新憲法制定により多党制は残されたものの、三権分立が廃棄され大統領職も廃止されてしまう。ポーランド人民共和国が正式国名となり、経済もソ連型へと移行していくことになる³³。

²⁸ ホロコースト百科事典「ワルシャワのゲッターにおける蜂起」
<https://www.ushmm.org/outreach/ja/article.php?ModuleId=10007745> (2018 年 10 月現在)

²⁹ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』[原文ママ] 展覧会カタログ、広島市現代美術館、1999 年、p.10。

³⁰ 「表紙の人、現代美術家クシュシトフ・ウディチコさん」[原文ママ] 『AERA 1999 年 6 月 7 日号』、朝日新聞出版、1999 年、p.76。

³¹ 芝、前掲書 p.183。前年 1942 年 7 月にトレ布林カ絶滅収容所が始動し、同年 9 月末までにワルシャワ・ゲッターの住民のうち男性 87.4%、女性 92.6%が強制移送され、ガス殺された。

³² 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』、個人資料、p.80。

³³ 伊藤、前掲書 p.179、p.202、ゴムウカは党内の階級敵に寛容であったことから共産党

社会の何らかの決定を共産党が一元的に管理するソ連型ノーメンクラトゥラ制が導入され、当初は社会地位昇進を与えられた人をはじめ共産党支持者が増加し体制安定に貢献した。しかしやがては職能と関係なく政治的忠誠心が重んじられるようになり、派閥政治や縁故人事による特権的な支配階級が形成されていく。推し進められた計画経済はうまくいかず、インフレが起こり、結果 1950 年に通貨改革、51 年に食品配給などが実施され、実質賃金は 50-53 年で年平均 3.7% ずつ下降していった³⁴。この時期に美術アカデミーの教職に就いていた前衛作家らはほとんど解任されるなど、社会主義リアリズムにそぐわない文化は次々に弾圧されていった³⁵。

フルシチョフによるスターリン批判がなされた 1956 年、ビエルトは死去し、オハプ (Edward Ochab) がその後任となった。オハプは民主化綱領を準備し、賃上げ・工業分業化・政治的恩赦を指示していく。そのなかで賃金未払いなどへの対応が遅い当局に対し、労働者が暴徒化し軍隊による武力による鎮圧がなされたポズナン暴動が同年 6 月に起こる。緩和策として党機構の見直しと大衆組織の自治拡大、国民評議会の強化、産業の分権化、生産目標を労働者との協議、文化・報道の自由維持、差別撤廃などが政策に加えられた。またゴムウカ (Władysław Gomułka) が復党し 10 月に新第一書記に就任し、過去の治安・経済・農業各政策を批判が起こり「十月の春」と呼ばれる新たな民主化綱領が採択されることになった。それ以降、小康状態が続き 1960 年代に検閲は一時強化されるも以前ほどではなくなり、芸術や学術研究への政府の干渉は少なく、ポーランドは「東欧で最も自由な国」とまで呼ばれるようになったのである³⁶。

1-1-1b. 美術アカデミーと工業デザイナー時代

こうしたポーランドの戦後の空気を浴びながら、ヴォディチコは、1961 年から 67 年までワルシャワ美術アカデミー・インテリアデザイン学科、その後工業デザイン学科に在学し、1968 年に卒業している。当時、ポーランド政府は政府副書記や副大臣たちを構成員とした工業デザイン委員を創設し、社会主義の知識と人間的なデザインを念頭にした工業デザイン教育に力を入れはじめていた。ワルシャワ美術アカデミーでヴォディチコは、国家

から追放され、冤罪で逮捕される、p.204。

³⁴ 伊藤、前掲書 p.207, p.212, p.214。

³⁵ 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.12。

³⁶ 伊藤、前掲書 p.224, p.230, p.239。

レベルのデザイナー部門熟練のエリートとして教育を受けることとなる³⁷。

ワルシャワ美術アカデミーのカリキュラムは建築家イエジ・ソルタン (Jerzy Soltan, 1913-2005) と当時ソルトンのアシスタントだった画家アンジェイ・ヴルブレフスキ (Andrzej Wróblewski 1927-1957) によって組まれた。ソルタンはル・コルビジユエ (Le Corbusier 1887-1965) と共にモデュロール理論³⁸に関わる仕事を共に行い、ポーランドに前衛芸術の歴史を持ち込んだ。彼は同時期にハーバード大学でも同様の教育プログラムを行っており、秋学期をワルシャワで、春学期をアメリカ合衆国のケンブリッジで教えていた³⁹。ヴルブレフスキは戦後のポーランド絵画に多大な影響を及ぼす前衛画家だった⁴⁰。また美術史家で批評家のシーモン・ボイコ (Szymon Bojko 1917-2014) が、モスクワの国立高等芸術技術工房ヴフテマス(Vkhutemas)⁴¹を参考に、構成主義や生産主義の教育に取り込んでいた。

またバウハウス (Bauhaus) の前衛的なデザインやアートの流れを組んでいたドイツのウルムデザイン学校 (Ulm School of Design 現・ウルム造形大学) から、画家トーマス・マルドナード (Tomás Maldonado 1922-) やその兄で批評家のエドガー・ベイレイ (Edgar Bayley 1919-1990) らがワルシャワ美術アカデミーへ招かれ、視覚伝達の講義などを行っていた。アルゼンチン出身の2人はウルムデザイン学校でデザイン思想に発展を伴った教育に熱心だった⁴²。アカデミーではこうしたドイツのバウハウス系のデザイン教育と、ロシア構成主義の両者の影響を受けた総合的な教育が行われていたことを伺わせる。

更にヴォディチコはポーランドの前衛の動向についても学んでいた。画家で美術批評家だったミェチスワフ・シュチュカ (Mieczysław Szczuka, 1898-1927) らがグループを結成

³⁷ *October no.38, ibid.*, p.33.

³⁸ Modulor ; コルビジユエの造語で、建築の規準寸法 (module) と黄金比 (section d'or) の2つの概念を内包する理論。『ル・コルビジユエ 建築とアート、その創造の軌跡』展覧会カタログ、森美術館、2007年、p.275。

³⁹ *October no.38, ibid.*, p.33.

⁴⁰ 加須屋、前掲書 p.15。

⁴¹ 建築学校と美術学校が統合され設立された国立自由芸術工房スヴォマス(Svomas)を前身に1920年にモスクワに設立された芸術工房。後に改組され国立高等芸術・技術学校ヴフテイン (Vkhutein) と名称を変え、1930年に閉鎖される。カジミール・マレーヴィチ、ウラジミール・タトリン、ヴァルヴァーラ・ステパノヴァ、アレクサンドル・ロトチェンコ、リュボーフィ・ポポーヴァなどが教職につき、教育のみならず彼らの前衛芸術活動の発展に貢献した。

⁴² Krzysztof Wodiczko *Krzysztof Wodiczko. Passage 1969–1979* exh.cat. Profile Foundation, Warsaw, Poland, 2013, p.11.

し、1924年に機関誌『ブロック BLOK』⁴³を発刊した。また「ブロック」のメンバーで絵画と彫刻を学んでいたシモン・スィルクス（Szymon Syrkus, 1893-1964）が建築家と画家と共に分派し、1926年に『プレゼンス Praesens』を発刊した。そして「ブロック」にも参加していた画家ヴワディスワフ・ストジェミンスキ（Władysław Strzemiński, 1893-1952）らが1929年に「社会と芸術との共生」⁴⁴を掲げ「a.r.」グループを設立し、1935年に『a.r.』叢書を発刊した。こうした1920年代から1930年代に活発となったポーランド前衛のデザイン思想にヴォディチコは触れることができた。

しかしこの戦前の前衛芸術やデザイン、構成主義から多大な影響を受けていたポーランドの前衛的な芸術の動向は、1949年に政府の建築委員会による社会主義リアリズムのガイドラインが示され、変化を迫られる。またその後政府介入による官僚的なデザイン教育によって、次第にオブアートやキネティックアートのようなネオ構成主義として、脱政治化を余儀なくさせられていた。ヴォディチコがアカデミーに在籍していた1960年代には、国家の現状をより知的で複雑に人間的にデザインし直すというスターリン主義の影響下のデザイン教育が強まって行った。

この工業デザインに対する楽観的な社会主義のプログラムは、歴史あるヴフテマスのプログラムの恩恵を受けていましたが、残念ながらギェレク時代に専門官や商業官の方向へと移行し、構成主義的な専門官だけの場となり、ブルジョワ的社会を物質によって装飾する以上に、むしろ社会を建設するという意味で、ソ連に迎合させられた構成主義へと後々なっていく、つまり国際的社会主義（インターナショナル）といった構成主義の伝統に統合されていったのです。⁴⁵

当時ヴォディチコはアーティストになるとは考えておらず、アカデミーでの工学技術を学んだ後は路面電車に乗って画家ズビグニェフ・ドゥーバック（Zbigniew Dłubak 1921–2005）に会い、芸術に関する議論を交わしていたという。ヴォディチコはアートに関する姿勢の一部をドゥーバックから反面教師的に学んだと言える。「彼にはいつも同意できませ

⁴³ デイヴィッド・クラウリー『ポーランドの建築・デザイン史—工芸復興からモダニズムへ』井口壽乃、菅靖子訳、彩流社、2006年、p.126。

⁴⁴ 井口壽乃、加須屋明子『中欧のモダンアート—ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー』彩流社、2013年、p.34。

⁴⁵ *October no.38, ibid., p.33.*

んでした。彼は自己参照型のアートを擁護していたからです。」と後に述べている⁴⁶。既にヴォディチコがアートのモダニズム的な観点に疑問を持っていたことが伺える。

むしろヴォディチコの念頭には戦前のストシェミンスキらの「アートにおける生活との相互関係と社会性」への関心があった。

アカデミー卒業後、ヴォディチコはウニトラ電気産業同盟・工業デザインセンターのデザイナーとして働きながら、大学の助手を務める。ウニトラではラジオとスピーカー機器やTV受像機の開発に携わり1970年に退職している⁴⁷。その後レンズ、望遠鏡、顕微鏡から暗視装置に至る光学機器を扱うワルシャワのPZO(ポーランド光学事業)に職を求め、1977年末まで働いている⁴⁸。PZOでヴォディチコは工業デザイン部門長になり、顕微鏡、計測器、写真引き延ばし機、実験器具、医療器具などの装置のデザインに関わり、そのうちのいくつかで特許を取得した。そこで彼は、装置を扱う人に関して、人間工学や心理生理学のアプローチを取り入れることを知る。

同社でヴォディチコは生物学顕微鏡「Biolar B 顕微鏡」[図 1]をデザインチームと共同開発しており、同機種は部品を交換が可能でPZOの主力製品として海外輸出され1990年代後半まで製造された。ヴォディチコはこの顕微鏡のデザインで、ポーランド機械省と文化省の両省から受賞されている⁴⁹。

ただ、共産党一党独裁政権下での抑圧された思想が製品開発の障害となることもあったようである。ウニトラ電気産業同盟在籍時、大衆向けのTV受像機の電源を切るボタンを大きく目立つようにデザインしようとしたところ、上司に「毒を与えるような形のスプーンをデザインするな」と制止されたという。当時のポーランドの放送局は国営の1チャンネルしかなかったため、TVの電源を切るとは国営放送を否定することだと捉えられたのだ。ヴォディチコは「TVはスプーンではないし、無理やり食べさせられている(見せられている)」と答えたが結局議論は中断させられてしまう⁵⁰。また業務用のオーディオ・スピーカーの開発時には別な形での抵抗を試みている。政府のプロパガンダ放送が「いかに資本主義社会が悲惨なものか」という数々の挿話を工場や職場などのスピーカーで流しており、そのスピーカーのスイッチは簡単に電源が切れないよう、かなり高い位置に取り付けられていた。それをヴォディチコは簡単に電源を切ることができるよう一番低い位置

⁴⁶ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.11.

⁴⁷ Andrzej Turowski, "The Art of Ideology", *Krzysztof Wodiczko. Passage 1969-1979, ibid.*, p.38.

⁴⁸ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.45.

⁴⁹ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.15.

⁵⁰ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.12.

に電源スイッチを取り付けたという⁵¹。PZO 在籍時には、方位磁石の商品名がソビエト連邦の指導者の弟の名前だということで問題になったこともある。その地質学用の方位磁針はレーニンの兄弟によってスイスで特許申請されていたため、彼の姓からウリヤノフ(Ulyanov)の名前が付けられていた。デザインチームには共産党員こそ居なかったものの、方位磁針の針は北ではなく東を指すべきでは、という非科学的な方向の議論となり、ヴォディチコを当惑させた。PZO 時代のこうした経験をヴォディチコは「一番簡単な計測器を作る時でさえ、もっとも技術的な方法で終わることができたとしても、多くの政治性について学んだ」⁵²と述べ、「科学分野だろうと、どこだろうと政治は必ず介入するのです」と当時を振り返っている⁵³。

ここでは以下に、芸術アカデミーと工業デザイナーとして働きながら、ヴォディチコが行ってきた初期の活動を、これまで詳しく紹介されてこなかった事例を中心にその流れをみていく。



図 1

1-1-2. 音楽環境と記念碑

1-1-2a. 《インストゥルメント（楽器/装置）－打楽器研究室》（1968）

ワルシャワ美術アカデミーでの卒業制作として考案された《インストゥルメント（楽器／装置）－打楽器研究室 *Instrument-Percussion Laboratory*》（1968）[図 2]は、外寸 396cm×396cm×288cm の格子状の構造の内部に演奏家が入り、自由に打楽器を設置することができるユニットの提案である。実物の制作はなく、図面と模型によって提示された。その制作にあたりヴォディチコはワルシャワ・ラジオ局内の「実験スタジオ(Polish Radio Experimental Studio)」と協働しており、美術アカデミーで学ぶことがなかった電子音楽や騒音音楽といった音響の技術や芸術と向き合うことによって、音響デザインの領域に興

⁵¹ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.12.

⁵² *October no.38, ibid.*, p.32.

⁵³ 「表紙の人、現代美術家クシュトフ・ウディチコさん」前掲書、p.76。

味を覚えたという⁵⁴。美術史家アンジェイ・トゥロフスキ (Andrzej Turowski, 1941-) は、この「実験スタジオ」においてヴォディチコが無政府主義的でネオダダ的な潮流と触れたことによって、「アートのための社会的機能という命題を与えられたばかりでなく[...]社会的役割とデザインという職業の本質」を理解していったと述べている⁵⁵。こうした関心から、同じく「実験スタジオ」に出入りしていたアメリカ人の音楽家マイケル・W・ランタ (Michael W. Ranta) の協力を得て、楽器と音響、それらを行為として可能させる空間を、自身の工業デザインの知識と技術と結びつけ、《インストゥルメント (楽器/装置) - 打楽器研究室》が考案された。当初は「万能打楽器フレーム」として名付けられたこの空間的な構築物は、その中にパフォーマーが入り込み、格子状の構造物に取り付けられた無数の打楽器を同時に操作することができる大型の装置だと言える。特筆すべきは、この《インストゥルメント (楽器/装置) - 打楽器研究室》を利用する演奏家に対し、ヴォディチコが彼らの演奏する楽器類を自由な位置に調整できるという、使用者自ら音響空間をデザインできる装置として構成している点である。

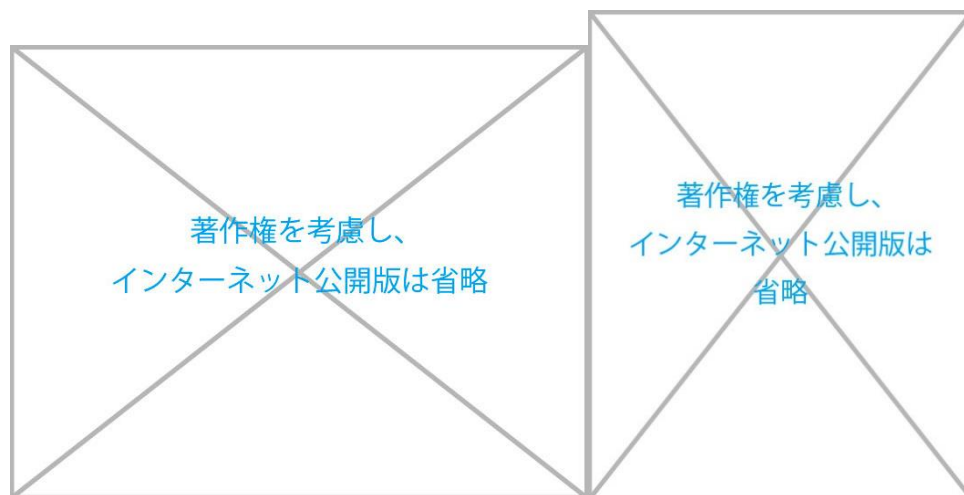


図 2

1-1-2b. 《音の実演》 (1968)

音響や音声へのヴォディチコの関心は更に《音の実演 *Sound Performance*》 (1968)[図 3]にも表れている。これは作曲家シャボイチ・エステニ (Szabolcs Esztényi) とヴォディチコが、ワルシャワ美術アカデミーの一室を会場にして合同で行ったイベントでのパフォ

⁵⁴ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.39.

⁵⁵ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.40.

ーマンスだった。ヴォディチコは室内に置かれた楽器やテーブルを次々に叩いて回り、またその際に光抵抗器を利用した装置を持って観客の中を歩き回りながら、その後マニフェストが書かれた紙を配布した。このマニフェストには、音による環境汚染について記載されていた⁵⁶。

ヴォディチコがパフォーマンスに用いた電子部品については、「実験スタジオ」で1968年より電子機器担当で、光抵抗器（光依存の抵抗器）を利用した音の変調装置を制作していたエンジニアのヴォジェフ・マコフスキ（Wojciech Makowski）の協力を得て、光の明度を電氣的に音声に変換させることができた⁵⁷。光抵抗器とは硫化カドミウムなど光が当たると電気抵抗値が低くなるという物理特性を利用した電子素子の1つで、主に街頭の自動点灯やカメラの露出計などにおける照度のセンサーとして利用されている。《音の実演》の際に使用されたこの光抵抗機の技術は、翌年の《パーソナル・インストゥルメント》のアイデアへと繋げられていく。作曲家エステニとの協働作業はこの後、しばらく続く。



図 3



図 4

1-1-2c. 《マイダネク絶滅収容所記念碑》計画(1969)参加

ヴォディチコはアンジェイ・ドゥジュニェフスキ（Andrzej Dłużniewski, 1939-2012）とヴォイチェフ・ヴィビエラルスキ（Wojciech Wybiersalski, 1942-）と共に、マイダネク絶滅収容所の記念碑のコンペティションに参加している。2人はヴォディチコと同じワルシャワ美術アカデミー出身で、ドゥジュニェフスキは彫刻学科を卒業した画家で彫刻家、

⁵⁶ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.74.

⁵⁷ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.74.

詩人で、ヴィビエラルスキはヴォディチコと共にインテリア・デザイン学科を 1968 年に卒業した若きデザイナーだった。《マイダネク絶滅収容所記念碑》の計画[図 4]では、図面とキーワードが記載された解説が残されている。

(記念碑は) 図面上では変わった人型の、不吉な輪郭をしていました。私たちの計画はシンプルでした。オブジェがないことに意味合いが出ると考えたのです。私たちはオブジェの代わりに、黒い石で床面を覆う案を出しました。その下に、スロープで反対側にいき、階段で上って外へ出て行けるようになっており、その間に収容所についての様々な事実を学べるのです。計画案では訪問者が地下の恐ろしい歴史の深みへ降りてゆき、そしてまた地上へ戻り、収容所の広さを確認するというものでした。私たちの案は佳作を受賞しました。ドゥジュニェフスキの感受性が色濃く出た印象を生み出し、彼は当時砂など様々なものの表面の構造を扱った作品に取り組んでいました。⁵⁸

ヴォディチコは、後に詳しく述べる《国立 9.11 記念碑》(2008)、《凱旋門: 戦争廃絶のための世界機関》(2010)、《奴隷制廃止記念碑》(2011)や《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会》(2016) など、2000 年代に入り記念碑自体の提案や計画をいくつか手掛けている。ナントの《奴隷制廃止記念碑》では、記念碑には目立った彫像や建物は何もなく、河岸の地上部分から地下へ降りていき歴史に纏わる展示を見るようになっている。《マイダネク絶滅収容所記念碑》での計画に由来する要素が、数十年後に少なからず実現されたと見ていいだろう。

1-1-3. 知覚と視点の変容の実践

1-1-3a. 《見ることと聞くことのためのオブジェ》(1970)

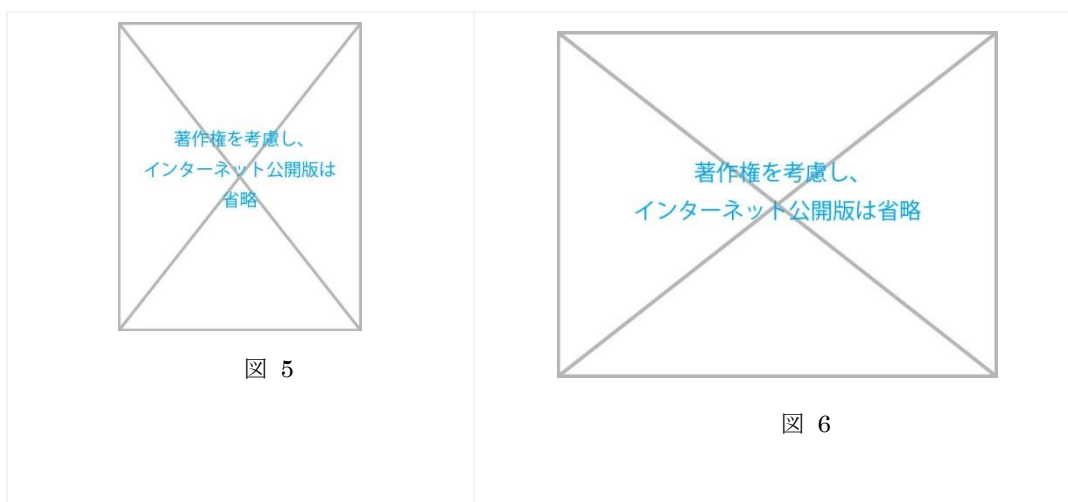
次にヴォディチコは作曲家シャボイチ・エステニ、エルジビエタ・ゴラルらと、ワルシヤワ現代ギャラリーで、行為遂行的な作品として《見ることと聞くことのためのオブジェ *Object for Seeing and Hearing*》(1970)を発売している[図 5]。これはボール紙の筒を「見ることと聞くことのためのオブジェ」として見立て、観衆に配布し使用してもらうものだった。下記の筒の内側には取り扱い説明書と受取証明書が内包されていた⁵⁹。

⁵⁸ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.28-29.

⁵⁹ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.78.

解説書の言葉（資料 1.PL[4]）には「見ているが見ていない／眼を覆え／眼を覆うな」という、一見矛盾しているが、固定化したものの見方、聞き方の変容を迫るかのような指令が下されている。写真資料からは、3 人の作者らがこの筒を観客に渡し、観客が覗き込む様子や、耳に当てて何かを聞こうとする様子が伺える。

《見ることと聞くことのためのオブジェ》は、ワルシャワの現代美術ギャラリーで開催されたグループ展「情報—想像性—アクション *Information-Imagination-Action*」での 3 人の共同プロジェクトだった。これは同時期にザヘンタ国立美術館で開催されていた第三回ワルシャワ国際ポスター・ビエンナーレでのシンポジウム「想像力の訓練 *Training the Imagination*」に対抗して行われた⁶⁰。プロジェクトで使用されたボール紙製の筒は、文具店などで紙を購入の際に巻紙の芯として利用されるものを、プラスチック製の蓋を取り払い、赤い彩色を施したものだ。この筒を手渡された観客にとっては、ポスターを巻き取るものとしての暗示があったと言える。上述の解説書と合わせて、この作品は一見何気ないボール紙製の筒を媒介物として観客の視点を変えさせる、あるいは聞き方や見え方を変化させることが目的であり、その背景に体制主導のポスター展への皮肉と批判を込められていたことがわかる。



1-1-3b. 《ただのラジオ・トランジスター》（1970）

作曲家のシャボイチ・エステニと再び協働する《ただのラジオ・トランジスター *Just a Radio Transistor*》（1970）[図 6]では、ワルシャワの 10 ギャラリーで「安物の」トランジスター・ラジオを使って音量や周波数を変更することで演奏するコンサートを開催して

⁶⁰ Turowski *Passage 1969-1979, ibid.*, p.49.

いる。ポーランド作曲家連盟の若手芸術家部門のメンバー12人がトランジスター・ラジオをそれぞれに持ち、ラジオ局が流す様々な音楽や音声を切り替えた。中央には指揮者がおり、その場で書き上げた視覚的な譜面を演奏者に手渡す。指揮者とラジオを手にした演奏者は蝋でつくった耳栓をしており、各々のラジオの演奏を聞くことがない⁶¹。

タイトルはトランジスター・ラジオをもじったものである。トランジスター(transistor)とは伝達(transfer)と抵抗(resistor)を由来とする半導体素子だ。それまで増幅回路に真空管を利用していたラジオ技術が、トランジスターを使用することで消費電力が低くなり小型化を可能とさせた。これにより小型ラジオが1950年代から60年代にかけて一般的に普及していった。この作品ではこのラジオをトランジスター(小型回路)として利用する回路のオルタナティブな使用法を仄めかしていると言える。

1-1-3c. 《パーソナル・インストゥルメント》(1969/1972)

《パーソナル・インストゥルメント(個人装置) *Personal Instrument*》(1969/1972)[図7]は前年に行われたパフォーマンス《音の行為》で使用された技術を、マイクロフォンを頭部に、光抵抗器を両腕の手袋に組み込み軽量化し、屋外でのパフォーマンス用に持ち出せるように再構成した装置である。《パーソナル・インストゥルメント》は1969年から何度も実験が繰り返され、1971年のワルシャワ現代ギャラリーでの若手作家展で展示されたが、実際に路上で実演されたのは1972年だった。

この「装置」は環境の音を変える。

この「装置」は手の動きに反応して作動する。

この「装置」は太陽光に反応する

この「装置」は携帯可能である

この「装置」は場所・時を問わず使用できる。

この「装置」はこの装置を創ったアーティストが独占的に使用する。

この「装置」によって彼は芸術的的技巧を獲得する。⁶²

この装置には主に2つの特徴がある。1つはヴォディチコノ制作史の中で、初めて装置

⁶¹ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.48.

⁶² 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.84.

が身体の一部として使われたことである。先行的な研究・批評でも指摘されているように⁶³、彼が自身のデザインした〈メディア／装置〉類を後に「心理的な義肢」と呼ぶことになるきっかけが、既にこの《パーソナル・インストゥルメント》に表れている

《パーソナル・インストゥルメント》の機構は、使用者であるヴォディチコの前頭部に取り付けられたマイクロフォンが周囲の環境音を收音する。両手の手袋の掌の部分にそれぞれ設置された光抵抗器が景色の明暗により、照度に変化し、オーディオ・シンセサイザーのようなサイン波として音の高低に変えられる。同時にその信号の振幅がマイクロフォンからの音の音量の変化と同調し、両方の音を使用者は両耳のヘッドフォン部分で聴くというものである。光抵抗器は照度が高いと信号を通しやすいため、手のひらを太陽や風景の明るい部分にかざすと電子音が高くなり、環境音はそれにかき消され、暗い部分に向うまたは握り拳を作り真っ暗にすると無音になる。残されている概念図⁶⁴と解説は、それぞれ右手の動きが右耳に、左手の動きが左耳へと伝わり、それぞれ右耳は低音域のフィルターが、左耳は高音域のフィルターが組み込まれていたことを物語る。この《パーソナル・インストゥルメント》も「実験スタジオ」に出入りしていたエンジニア、ヴォジェック・マコフスキの協力を得て、《音の行為》と同様の技術を応用している。

ただ前作のパフォーマンスの際と違いこの装置では、電池駆動で小型化されており、電源供給のための煩わしいケーブルがない。そして環境と照度による音の変化を求めることから、使用者を屋外、公共の空間へと連れ出すように設計されている。

《パーソナル・インストゥルメント》の再現を行った記録映像からは、次のことがわかる⁶⁵。光抵抗器の入力は2系統に分岐され、一方はそのまま電気信号として音声へと変換される増幅回路に接続され、もう一方はフィルター機構の回路へと流れ、こちらがマイクロフォンからの音量を調節する仕組みだということがわかる。ヴォディチコは自身が《パーソナル・インストゥルメント》を使用した時のことをこう述べている。

自分の「装置」を装着し、私は街を歩く。私は聞きたい音を環境の混沌の中から選ぶだけだ。私は自身の音の風景を腕の動きによって形作っていく。このやり方で空間を作り、私はその中に身を委ねる準備をする。私自身と周囲の音による、誰も聞くこと

⁶³ 例えば加須屋、前掲書、p.60。

⁶⁴ Wodiczko, *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.103.

⁶⁵ 回顧展の展示映像から。“Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain”、ウッチ美術館、2015年6月26日～9月13日。

のできない対話を指揮しながら。⁶⁶

ヴォディチコが「空間を作る」と表現しているように、彼はマイクロフォンと光抵抗器を使用し音風景を自由に選び取り、自身の手で音響空間を形作り、「誰も聞くことない対話を指揮」と述べている。電子技術と光学の応用により、ヴォディチコが世界を見るための違う視点を獲得するという未知の領域に入っていく、そこで独自の自由への探究を試みたと言える。

《パーソナル・インストゥルメント》のもう1つの特徴は、ヴォディチコがこれを装着し、ワルシャワの路上で実演したことだ。その制作の前年には、政府の検閲に反対した学生ストライキを発端とした「三月事件」が起きている。また装置の実演を行った1972年は、既に政権がエドヴァルド・ギェレク（Edward Gierek）に交代しており、ワルシャワの公共空間は共産党独裁の下で、「完全に政治化された空間」へと変容していたという。ヴォディチコはそうした状況に対して直接的に訴えかけることを諦め、だからと言って間接的というのではなく、むしろ「公の場で半分沈黙し、半分真実を話すことを提案」ということを思いついたのである⁶⁷。ヴォディチコはウッチ美術館の学芸員マリア・モジュフ（Maria Morzuch）との1992年の対話の中でその特徴をこう述べている。

第一に聴覚的に環境を立ち上げ活性化させること（プロセスとして街の音が必要となる）、そして第二に社会的に環境を立ち上げ活性化させること（その実演を観察し、どう機能しているか想像する通行人が必要となる）。

《パーソナル・インストゥルメント》の私的な特徴（プライバシー＝私生活）は、この空間における公共的特徴（パブリシティ＝公開性）へと溶け込み、このことがその社会的特徴（コミュニティ＝共通性）を決定づけるのです。《パーソナル・インストゥルメント》は市民の自由に関する公共性と私性との昇華なのです。⁶⁸

使用者である作者のみが体験する《パーソナル・インストゥルメント》は、「沈黙のうちに風景を聴き、精査していく」という使用者の内的な経験が「公共空間で実演されるこ

⁶⁶ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.43. Original text, Krzysztof Wodiczko, “Sztuka i cywilizacja” *Argumenty*, no.41(1971), Poland, p.8.

⁶⁷ “Personal Instrument: A Response to Maria Morzuch 1992” *Transformative Avant-Garde and Other Writings ibid.*, p.51.

⁶⁸ *Ibid.*, p.51.

と」により意味を持った。それはヴォディチコが 1960 年代末から 1970 年代初頭にかけて行った政治的空間へのアクションであり、暗喩的な抵抗手段の提案であったと言える。

《パーソナル・インストゥルメント》は私にとって、恐らく他の人においても、あの時代の隷属化された公共空間のただ中へ飛び出すのを後押しするという意義がありました。それは急務を要する芸術的な緊急性のある応答であり、要求の絶対性を提示する行為でした。つまり解体と構築、批判と擁護の両極だったのです。⁶⁹

《パーソナル・インストゥルメント》での体験はヴォディチコの以降の作品に少なからずの影響を及ぼすことになった。PZO 在職時、ヴォディチコは「Biolar B」顕微鏡の他、1972 年から 75 年までの間、視力を失った人に対する歩行支援器具「エレクトロフサルム Electrophthalm」の開発に関わった。その試作 1 号は頭部にぴったりの幅広のヘッドバンドに取り付けられた装置入りの箱で構成されていた。「2 号機は EL300 として知られ、ニッカド電池と操作コントローラーが束ねられて 3 本のワイヤーケーブルで接続されたヘルメット型の物だった」⁷⁰と述べられているように、これらの製品には直接《パーソナル・インストゥルメント》の影響があると考えて間違いないだろう。また歩行支援器具への試行は恐らく、技術によって義肢を作るという 1990 年代の「移民器具」と呼ばれる《エイリアン・スタッフ》(1992-1996)や《マウス・ピース/ポルト・パロール》(1993)ほか、《イーゼス》(1998)、《ディス・アーマー》(1999-2001)などの装置系作品のアイデアの基点となっていると考えられる。

また《パーソナル・インストゥルメント》は作者自身にのみ使用されることが解説文に記されているが、記録写真を分析するとフィルター装置からヘッドフォンへのケーブル端子の取り外しが可能となっており、外部のイヤホンに出力し路上の観客も音の聴取ができたことがわかる。写真では腕を動かして音を変調させるヴォディチコの前の路上の観客が装置から伸びたケーブルに耳を傾けている様子が映されている⁷¹。装置を体験するヴォディチコが聞いているものを第三者も聴くことができるという点において、2000 年代のヴォディチコのプロジェクト、例えば《ティフアナ文化センター》(2001)における、路上の鑑賞者が電氣的に増幅された形で、対象者の証言や語りを共有体験するその最小単位の構図をここに見ることができる。

⁶⁹ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.64.

⁷⁰ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.46.

⁷¹ *Passage 1969-1979, ibid.*, pp.96-97.

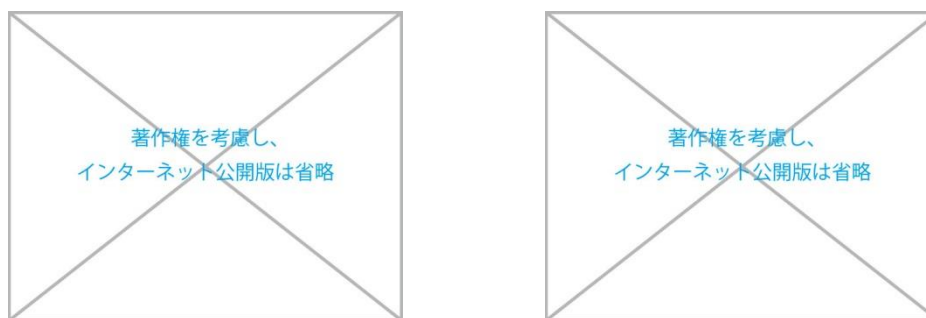


図 7

1-1-3d. 《ア・パッセージ》(1972)

1970年代に入りヴォディチコはワルシャワ現代・ギャラリー(Współczesna Gallery)と連絡を取りはじめる。「ワルシャワ現代ギャラリーは当時、コンセプチュアルやパフォーマンス・アートと同じくらいに言及されることの多かったアクション・アートの分野での場所を求めているワルシャワ美術アカデミーの卒業生など、時代に敏感なアーティストたちにとって魅力的な場所だった。」⁷²とあるように、ヴォディチコもまた美術アカデミーや「実験スタジオ」関係のエンジニアや音楽家との邂逅から生まれた様々な実験を1つの作品として展示することに興味を覚えた。またワルシャワ現代ギャラリーを皮切りにヴォディチコは個展形式の展示をはじめ、フォクサル・ギャラリー(1973、1974、1975、1976、1977)、ポズナンのアкумуляトリー2ギャラリー(1974、1975、1976、1977)と精力的に作品発表を行っていく⁷³。

1972年のワルシャワの現代ギャラリーでは、空間的なインスタレーション《ア・パッセージ(通路) *A Passage*》を発表している[図 8]。これは奥行20mと幅1.7mの並列した2本の通路の両端に45度に設置された平面鏡が向かい合うよう2枚ずつ設置され、合計4枚の鏡で通路全体が閉じた合わせ鏡の空間となるものだった。鑑賞者がどちらか片方の通路を歩行すると、鏡越しに遠くに見える自分の背中を追うこととなる。自身の後ろ姿を追い続けたとしても、鑑賞者と鏡像の距離は保たれているため、決して追いつくことができない。また鏡を利用しているが、鑑賞者は自分の正面や顔を見ることができない。作品に添えられた解説文は以下のように記載されている。

⁷² Turowski, *Passage 1969-1979*, *ibid.*, p.49.

⁷³ *Passage 1969-1979*, *ibid.*, p.197.

《ア・パッセージ》は、観者自身以外の他のものを見ることができないようになっている。
通常の鏡の反射とは正反対に、右側にあるものは右側に映り、左側にあるものは左側に映る。

《ア・パッセージ》は1人用に作られている

観者は常に彼の背後を見る。動いている時も、自分自身の像を追う

観者はどこを見ていたとしても、例えば42m離れたところなど、自身を同じ距離からみることになる。

《ア・パッセージ》は純粋に光学的な効果をもとにしている。⁷⁴

この作品は現代ギャラリーの建築的な特性に合わせて計画されており、当時メイン展示室の壁面の一部が取り払われ、柱の列に沿って展示室が延長されていた。ヴォディチコは《ア・パッセージ》について「人は奇妙な親近感を感じながら、自分またはアイデンティティーから切り離された人格の無い不気味な自分の影として、自分自身を追いかけることができる」⁷⁵と当時を振り返り述べている。美術アカデミーで得たインテリア・デザインの知識と、PZO 在職時だったことに由来する光学的知見を活かし、ヴォディチコはこの作品に取り組んだ。《ア・パッセージ》の通路部分に設置された反射用の鏡は、翌年に《セルフ・ポートレート》で再利用されている。

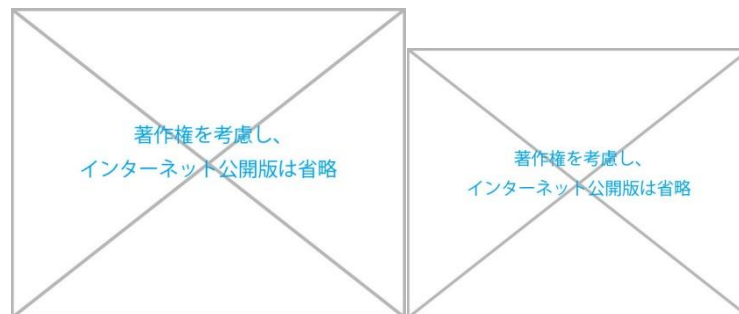


図 8

1-1-4. 思索と内省を動力とした乗り物

1-1-4a. 《ヴィークル I》(1971-1973)

《ヴィークル I *Vehicle I*》[図 9]は、《パーソナル・インストゥルメント》と並びポーランド時代の重要な作品のうちの1つである。後にカナダ移住後にも更にいくつかの種類の

⁷⁴ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.104.

⁷⁵ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.63.

ドローイングが発表され、また《ホームレス・ヴィークル（路上生活者用手押車）》（1988-89）や《ポリス・カー（都市国家車）》（1991）、《退役軍人ヴィークル》（2008-）へと引き継がれていく。全長 4m20cm の箱型の車体に、4 輪の自転車用の車輪が取り付けられた乗り物が作品として制作された。本体上の細長い台に作者が上り、歩いて行き来することで全体が一方方向に進む仕組みが組み込まれた。回顧展などではこの乗り物がオブジェとして展示されているが、実際はワルシャワの路上でヴォディチコ自身によって実演され、現在はその記録写真が残っている。《ヴィークル I》には以下の解説が付けられた。

《乗り物》は、一方向のみに真っ直ぐ進む。アーティストは、上下に傾く板の上を歩きながら上り下りする。その動きがシーソーを動かす。この動きによって引き出されたエネルギーが、ワイヤーロープとギアを通じて車輪へと伝わり、結果、乗り物は前へと進む。アーティスト専用である。⁷⁶

《ヴィークル I》は他の自転車などが漕いで進行するのとは違い、使用者が台上を歩き、行き来するという行為が乗り物の動力となっている。この《ヴィークル I》も《パーソナル・インストゥルメント》同様に作者専用であることが強調されており⁷⁷、作者がうろうろと同じところを行き来する内省的ともいえる行動が、この乗り物の動力に欠かせない。逆に言えばこの乗り物の稼働には、作者の苦悩を要するということになる。そこに行為の内面的な側面と、そのことにより前進するという乗り物の動きという、パフォーマンスの内／外の間をみることができる。

ヴォディチコは《ヴィークル I》の制作に 1 年を費やした。芸術工房ギャラリーと呼ばれる画廊にその支援を求めるが、そこは作品発表ではなく主に制作場所として利用された。⁷⁸ 《ヴィークル I》に関してヴォディチコは次の様に述べている。

《ヴィークル I》は反ナルシズムで、反全体主義な挑戦を私や他者にむけて問う公共的提言です。反省的な思考（行きつ戻りつ歩く）に込めたのは、私がヴィークルの上で動くことがヴィークルの動力であるということです。そのヴィークルと私の役割の両方が技術官僚（テクノクラシー）的なシステムの比喩なのです。理知的な反映という私の独自の慎重な動きによって、ヴィークルは正しく作動していないかのように（一

⁷⁶ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.86。

⁷⁷ 同上 p.84、p.86。

⁷⁸ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.19, p.24.

方向に向けて) 前進することができます。⁷⁹

1973年に《ヴィークル I》は初めて作者による路上パフォーマンスが行われた。フォクサル・ギャラリーの関係者と友人のみがその際の観客であったという⁸⁰。その後クランクとチェーンの機構部分のみがポズナンのアкумуляトリー2・ギャラリーで展示された⁸¹。

路上での《ヴィークル I》の実演に対し、この乗り物とすれ違った人々は「ちらちらと見て、驚くというより神妙な様子でうかがう」あるいは「何も見なかったふりをして歩き続ける」といった反応を示し、それが当時のポーランドの公共空間の実態だとヴォディチコは語る⁸²。当時の体制では警察や検閲の役人がいつ現れるとも限らず、路上でのそうした行為には何らかの許可が必要だった。ヴォディチコはいざという時のためにギャラリーからの手紙をポケットに忍ばせており、そこには「アーティスト、クシシュトフ・ヴォディチコが『動く彫刻』の芸術的な実験を実施しております、この書類を読んだ方はどうぞご支援賜りますよう」と書かれていた⁸³。

ギャラリーの芸術家仲間や路上の鑑賞者は当初、台上の作者がうろうろすると、乗り物も前後に動くのが「正しい動き」だと考えたという。後にカナダのノヴァ・スコシアでヴォディチコがヴィト・アコンチにこの《ヴィークル I》について語った際、アコンチはその身体とメディアの関係について、ヴィークル(乗り物)が前進するのではなく後退した方がいいのではと反応したという⁸⁴。別な見方をすれば、通常の移動手段と違ってこの乗り物には明確な正面性や前後性がなかった。動力源であり搭乗者であるヴォディチコが往来することにより、前や後ろを向くことで、鑑賞者らはそれが前進か、後退かを各々で受け取っていた可能性があると言える。

いずれにせよ《ヴィークル I》での作者の内省を動力とした一方向にしか進まない乗り物が見せたのは、同年に発表された《セルフ・ポートレート》同様に作者の内省的な行為を表象する実験であり、当時のポーランドでの社会にむけたアクションであると同時に、ロシア構成主義から引き継がれた前衛的な芸術の形式批判であった⁸⁵。トゥロフスキは《ヴ

⁷⁹ *Passage 1969–1979, ibid.*, p.63.

⁸⁰ Maria Morzuch, “Vehicle”, *111 works from the Collection of Museum Szuki in Łódź* Museum of Art Łódź, Poland, 2004, p.208.

⁸¹ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.51.

⁸² *Passage 1969-1979, ibid.*, p.10.

⁸³ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.10.

⁸⁴ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.19.

⁸⁵ *October no.38, ibid.*, p.38.

ィークル I》についてこのように述べている。

エンジニアのごとく緻密に制作されたにも拘らず、この作品は、技術的完成度によって特徴づけられていない。これは実際ウラジミール・タトリン (*Vladimir Yevgrafovich Tatlin*, 1885-1953) が洒落た外観と今日的な高速自動車なみの空気力学的形態ではなく、大衆が日常的に利用する移動手段として考案し、また想像だけで実現には至らなかった《レタトリン *Letatlin*》(1929-1932) という人力の自転車型航空機の系譜上にあると言える。[...] 《ヴィークル I》は暗示的な機能と過程にも拘らず、イカロスのようなタトリンの理想と、社会的機能を果たすバウハウス製の機械との両方を下地にして風刺した。この作品はヴォディチコの現在も続く主要な着眼点であり、彼の芸術的アクションとしての批判的プロジェクトに繋がっていく源流としてみるることができる部分が少なからずある。⁸⁶ (トゥロフスキ)

トゥロフスキの指摘するように以降の〈ヴィークル (乗り物)〉シリーズには、ドローイングで描かれたものから⁸⁷《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)、《ポリス・カー》(1991)に至るまで、ほとんどが共通して使用者の行為や仕草といったことが動力や移動へと繋がっていることがわかる。2008年に開始される《退役軍人ヴィークル》(2008、プラン)で考案された羽のある未来カーのようなデザインと、《退役軍人ヴィークル》(2008-)で「戦場での体験などを街路に投影する」用途として実在の軍用車を引用してきた2例のみが、こうした使用者の行為によって乗り物を発進させる動力に繋がっていない。しかしこの2つにはポーランド時代の《ヴィークル I》(1971-1973)に見られる作者の内省的行為と同様に、戦場体験や帰還後のトラウマ (心的外傷) といった退役軍人や、その家族らの内に秘めた思いを路上でアピールさせるという意味で、動力ではないにせよ、半ば武力のようなものとして転換させる新たな機能が加えられたと言っていいたいだろう。

⁸⁶ Andrzej Turowski "Wodiczko And Poland in the 1970's" *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.22.

⁸⁷ 詳細は第1部2章(1-2-1b.)を参照。



図 9

1-1-5. 周辺状況と実験

1-1-5a. 1970年代ポーランドの前衛芸術

ここでヴォディチコが展覧会の活動をはじめた 1970 年代のポーランドの前衛芸術についてワルシャワ周辺を中心に見ておきたい。美術史家アンジェイ・トゥロフスキは、第二次大戦以前から活動していたストジェミンスキやオパウカ (Roman Opalka)、その他の前衛的作家の活動を含め、ポーランド前衛美術のモダニズムの問題は、世界的な水準にあったと指摘している⁸⁸。

しかし戦後の状況について語る際、トゥロフスキが「イデオシス」という用語で説明するように、政治的な覇権が個々人の自由選択を支配する空間として機能しはじめ⁸⁹、「個人の意思を覆い隠すのを目標とする政治的権力の立場から形成されてしまう」⁹⁰事態へと変化していった。

トゥロフスキによれば、ゴムウカ政権下では文化的な場も党によって確保されていた。ただしそこでの議論は「スターリン政権下に完全に根差したもので、現実と抽象的理想形式の間の伝統的なマルクス主義者の対立に集中」⁹¹しており、マルクス主義の描く理想的な理念は抽象芸術として表される。一方現実派の考えは、社会主義リアリズム路線へと発展していく。

抽象主義の幾何学図形性は工業デザインへと吸収されていく。また一方では、アンフ

⁸⁸ Turowski *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.14.

⁸⁹ Andrzej Turowski “L’ideose-polonaise: La politique culturelle du pouvoir communiste en Pologne, 1945-1981” *Ligeia*, Paris, France, no.1, 1988, p.30.

⁹⁰ Turowski *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.13.

⁹¹ Turowski *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.14.

ホルメルの絵画的基礎がポスター芸術の中にポーランド派を芽生えさせ、その源泉となる印象主義のピクトリアリスムの要素を含んでいた。⁹² (トゥロフスキ)

この当時、社会の理想と現実の葛藤は、芸術文化にも反映されており、政治・経済の発展と権力の思惑の中で、アートに対する考えは複雑に絡み合いながら発展していったことがうかがえる。そうした中、ヴォディチコが表現活動をはじめた 1960 年代後半～70 年代前半のポーランドのネオ前衛の活動は様々な形で表現を続けた。

アンフォルメル派の絵画と演劇作品を手掛けたタデウシュ・カントル (Tadeusz Kantor, 1915-1990) は、1960 年代終わりに様々なハプニングの作品を発表している。バルト海に面したワジー (Łazy) で行われた《海辺のパノラマ的ハプニング *Panoramic Sea Happening*》(1967) [図 10]⁹³では、海上に置かれた台に立った指揮者 (画家のエドヴァルド・クラシンスキ Edward Krasiński) が大海原に向かって指揮をするというものだった⁹⁴。《手紙》(1968) [図 11] でカントルはフォクサル・ギャラリー宛に巨大な郵便を送り、実際の郵便局員 8 人に「公衆の目前で、現実のシステムを利用しながら」⁹⁵ 作品を配達させる一種のパフォーマンスを行わせた。カントルによればそれは「ギャラリーなどの場所や展覧会の枠組みを超え出るもの」⁹⁶ であり、この当時のポーランドの公共空間で行われた 1 つの挑戦であった。

画家で詩人、パフォーマーのアンジェイ・パートウム (Andrzej Partum, 1938-2002) は《前衛芸術の沈黙 *Milczenie Awangardowe*》(1974) [図 12] で、題名「前衛芸術の沈黙」と大きく書かれた道幅と同じ幅の布製ののぼりを、ワルシャワのクラコフスキ・プシェドミェシチェ通りの頭上に 90 秒間掲げるといった瞬間的なパフォーマンスを行った。現場の通りは宮殿や官庁が並ぶ大通りで、アーティストが沈黙せざるを得ない社会の空気感に対抗したアクションであった。

⁹² Turowski *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.14.

⁹³ 中原祐介「タデウシュ・カントル 我が芸術＝旅＝我が人生 ひびきあう美術と演劇」、『美術手帖 No.702』美術出版社、1995 年 2 月、p.68。

⁹⁴ Culture.Pl “Panoramic Sea Happening - Tadeusz Kantor”
<http://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor> (2018 年 10 月現在)

⁹⁵ 加須屋、前掲書 p.52。

⁹⁶ 加須屋、前掲書 p.52。



図 10



図 11



図 12

こうした公共空間でのハプニングとは別に、当時のポーランド前衛には後のメディアアートの萌芽とも言える動きもあった。フィルム・フォーム・ワークショップ(映画形式工房、WFF; Warsztat Formy Filmowej)は、1970年にポーランド第二の都市であるウッチの国立映画学校の映画学科の学生と卒業生によって設立されたグループで、メンバーには後にポーランドのビデオアートの先駆者となるユゼフ・ロバコフスキ (Józef Robakowski, 1939-) や、ヴォイチェフ・ブルシェフスキ (Wojciech Bruszewski, 1947-2009)、ズビグニェフ・リプチンスキー (Zbigniew Rybczyński, 1949-)らが参加している。WFFのメンバーらは、それ以前に工業都市トルン (Toruń) を活動拠点とした Zero-61 において実験的な写真作品を経験していた。彼らは 1920~30 年代のポーランド前衛芸術を牽引したと言えるストシェミンスキや、コプロ、カロール・ヒラーなどウッチから出てきたアーティストらと、またポーランドの実験映画の第一世代であるステファン+フランツィシュカ・テマソン (Stefan & Franciszka Themerson) ⁹⁷の作品の影響を受けていた⁹⁸。

1920年代~30年代のポーランドは、ワルシャワ、クラクフ、ルヴフ (Lwów) といった都市で前世紀までの伝統的な美術形式を引き継ぐ形で栄えており、また未来派やキュビズムの影響をポーランドの民族芸術の中に取り入れる形で、国際的な活動へと発展していた⁹⁹。ウッチの映画大学の学生たちは、そのような先達たちの自由で先駆的な考えに感化されていたことが伺える。

ブルシェフスキの《YYAA》(1973)[図 13]は約 3 分の間、画面に登場する作者が叫ぶ映

⁹⁷ テマソン夫妻に関してはアートのみならず、ウッチ国立映画大学に在籍していたロマン・ポランスキーをはじめ映画界への影響も指摘されている。A.L.リーズ『実験映像の歴史：映画とビデオ』、犬伏雅一、伊奈新祐、大橋勝、豊原正智、山口良臣訳、晃洋書房、2010年、p.76。

⁹⁸ “Workshop of Film Form”, *The ABC of Muzeum Sztuki*, ed. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki Łódź, Łódź, 2010, chapter W.

⁹⁹ 井口、加須屋『中欧のモダンアート』前掲書 p.30。

像が繰り返されるフィルム作品だ。4つの叫ぶ場面が電氣的なランダムに選ばれ、それぞれに照明の環境が異なる。機械的に選ばれた編集によって物語的要素が排除され、暗闇で苦痛に耐えるように叫び続ける様子について観客は考えざるを得ない。また彼はポータブル・ビデオカメラをいち早く購入したうちの1人である。TVモニタの裏側に吊るされたスピーカーを裏側から撮影して画面に表示し、手でそのスピーカーを揺らしてハウリングを起こさせる《ビデオ・タッチ》(1976)は、モニタの物理的特性と音声のフィードバックの即時的な変容を利用し《YYAA》同様に身体感覚を表した¹⁰⁰。ブルシェフスキはビデオの実践を「人と技術との間のコミュニケーションの基礎を探る方向性」¹⁰¹へと利用していった。WFFに集ったアーティストらのように、彼らの探究は伝統的な映画技法ではなく、ビデオのライヴや変調といった知覚の変容や拡張に関わるメディア実験を行っていた。1960年代後半から1970年代にかけてのポーランドでは、ギャラリー空間でのコンセプチュアルな作品とは別に、このような公共空間でのハプニングや新技術によるメディア実験などの前衛的な試みが並行的に行われていたことがうかがえる。



図 13

1-1-5b. 実験的な写真と光学的な自画像

1972年から73年にかけて、ヴォディチコは実験的な写真作品数点を共同制作と個人制作で行っている。ヴォディチコを含め3人で協働制作した《空間におけるアクション *Action in Space*》(1972)は、三角形の頂点に立った3人のカメラマンが接写から徐々に遠ざかり小さく映され、最終的には風景の中に見えなくなるまで離れていく撮影方法だった。これは「何かを見ること」を更に見るといふ入れ子構造を保ちながら、3点の距離を均等に変化させるという知覚の実験だった。スチルカメラによる実験は、翌年の《眼には眼を *Eye to Eye*》(1973)[図 14、資料 1PL11]でもみられた。

その中で《セルフ・ポートレート（自画像） *Self-Portrait*》(1973)[図 15]はワルシャワ

¹⁰⁰ クリス・メイ＝アンドリュース『ビデオ・アートの歴史 その形式と機能の変遷』伊奈新祐訳、三元社、2013年、pp.215-216。

¹⁰¹ *The ABC of Muzeum Sztuki, ibid., Chapter VIDEOART.*

のフォクサル・ギャラリーでの初の展示に出品された。同年にはポズナンのアクムラトリー2 ギャラリーでの、表裏に印刷され横二面に提示された《二重のセルフ・ポートレート（自画像） *Double-Self-Portrait*》と展示室の角に凹面状に提示された《角のセルフ・ポートレート（自画像） *Corner-Self-Portrait*》の3点が制作されている。いずれもヤン・フラジュマンによる撮影写真を使用している。フォクサル・ギャラリーでの展示では《ア・パッセージ》での鏡を再利用し、うつむいて鏡をのぞき込む作者の像があり、裏面にはその背中の様子が示されている。アクムラトリー2 ギャラリーでは鏡が無いため自身を映し出す関係性がなく、うつむきと上向きの顔と、その裏面にはうつむく様子と上向く様子の後頭部が映し出されている。《セルフ・ポートレート》についてヴォディチコは次のように述べている。

鏡に向きあうように自画像を設置し、疎外されたアーティストが自身の虚像(反射像)を映し出し、虚栄心におけるナルシスの状態を描写しました。そのような危機的状況を体験したという自己の経験を利用し、そのことを自身に言い聞かせると同時に、他者においても非現実的で幻影的なアートの自己言及的世界に生きる自由を破壊することが必要だと指摘するためでした。¹⁰²

うつむいた作者ヴォディチコ自身の肖像に対し、「作者自身のイメージが『動かない』静止画として提示されている。ヴォディチコはまるで彼自身を自己反省として『見ること』に絶望した試みに浸っているかのようだ」とフォクサル・ギャラリーの創設メンバーでもあるトゥロフスキは述べている。彼はまたヴォディチコがタデウシュ・カントルといった年長の「無政府主義」的な態度のアーティスト一派に対する緊張感と不信感があり、それ故にヴォディチコがアーティストという名称を使っていないこと、また両者に和解しがたい根本的違いがあり、カントルの展覧会直後に《セルフ・ポートレート》を敢えて出品したヴォディチコの性格を伺い知ることができると述べている¹⁰³。

ある芸術家が絶望する自身を見つめるという内省を表現した《セルフ・ポートレート》は、それと同時にカントルに代表されるワルシャワの前衛芸術家たちのアナーキズム傾向や、保守化する前衛の「唯美主義的な空間に留まる」傾向に対する批判を投げかけたと言える。以降ヴォディチコは創作において他のアーティストらと一定の距離を置き、独自の

¹⁰² *Passage 1969-1979, ibid., p.62.*

¹⁰³ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid., pp.52-52.*

路線を歩んでいったと言える。



図 14



図 15

1-1-6. 構成主義批判：線とイリュージョン

1-1-6a. 《椅子》《梯子》《線》のドローイング

1974年から77年の間、ヴォディチコはそれまでのパフォーマンス活動とは異なり「ライン（線）」に関する探究を行う。フォクサル・ギャラリーの先輩にあたるポーランド前衛主義との緊張関係から産み出された《セルフ・ポートレート》(1973)でヴォディチコは自身の表現に新しい概念の導入を試みた。それはロシア前衛主義ウラジミール・タトリンやアレクサンドル・ロトチェンコ (Aleksander Mikhailovich Rodchenko, 1891-1956) に代表される1910年代の進歩主義と理想主義が混在したアートとデザインへのヴォディチコの批判的視点の意思表示であった。この頃ヴォディチコはフォクサル・ギャラリーに批評家として関わりはじめたアンジェイ・トゥロフスキを相手に、ロシア構成主義についての議論を重ねていた。トゥロフスキは著書『構成主義の円環』(1979)¹⁰⁴を準備しており、その中で彼は構成主義の作品を社会・政治的なユートピアの文脈で紹介していた。

自分たちの生きる現実が、政治的権力により歪まされた「構成主義」によってもたらされていると、私に気づかせてくれたのは彼（トゥロフスキ）でした。当時の政府が行った「構成主義」は社会主義の官僚政治であり、人々は形式を学ぶことは許されていましたが、形式と政治との関係性は著しく体制の範囲内にあったのです。¹⁰⁵

¹⁰⁴ Andrzej Turowski *W KRĘGU KONSTRUKTYWIZMU*, Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1979.

¹⁰⁵ “Krzysztof Wodiczko talks Bożena Czubak, Scandalizing Functionalism” *Krzysztof Wodiczko On Behalf of the Public Domain*, exh.cat., Museum of Art Łódź, Łódź, 2015,

ヴォディチコはこうしたデザインと思想の表れとして、その最小単位となる1本の「ライン（線）」に注目する。またポズナンでの《セルフ・ポートレート》展示において展示室の角での写真を提示した際の「歪像」と「遠近法（パースペクティブ）」に注目した。

その試みはまずステートメントを記述した《論証的ドローイング *Demonstrative Drawing*》(1974)にはじまる。そしてフォクサル・ギャラリーで展示した透視図法による描画を利用した《椅子のドローイング *Drawing of a Chair*》(1974)、同画廊での《線のドローイング *Drawing of a Line*》(1974)、一点透視を立体化させ騙し絵を客体化させたオブジェの提示《梯子 *Ladder*》(1975)¹⁰⁶へと続いていく。この時、職場だったPZOで扱われた光学の問題系が、視覚的知覚や錯視の手法を用いた《線 *Line*》や《椅子のドローイング *Drawing of a Chair*》への布石になっていったと考えられる。

《椅子のドローイング》(1974)では、4本の脚が組まれ天板が正方形の形をしている（様に見える）3つの椅子のドローイング（通常の状態の椅子、横にされた椅子、角に描かれた椅子）が壁面に展示され、それぞれ軸測投影法と斜め投影法で描かれている。角の椅子のドローイングは軸測投影で描かれており、観客の視線の高さが変わることによって90度に配置された椅子の両端が歪曲して見え、正方形として認知されていた天板部分が三角形や更に凹みのある折れ曲がった形に見えるようになっている。

《線のドローイング》(1974)はそうした騙し絵的な要素を更に最小限に留めた。1本の線が床と壁面で構成される90度に設置された白い板の上に描かれ、今度は上下ではなく観客がその前を通り過ぎる左右の動きで直線や折れ線に見える。この作品は1975年にアメリカ合衆国、イリノイ州アーバナのクラナートパフォーマンス芸術センターでも発表された。

《梯子》(1975)はアкумуляトリー2ギャラリーで発表され、これは様々な視点から撮影された梯子の写真が、梯子の立体感を一点透視図的にパースがついた状態で立体化させ、実際は梯子として機能しない「見た目だけの梯子」が並列的に展示されるものだった。1975年にはフォクサル・ギャラリーで前作と同題となる《線のドローイング *Drawing of Lines*》(1975)[資料 1.PL16]が発表され、その際には水平線が展示室の角に来るように配置され、他の壁面には垂直と斜めの線が数本加えられた。

この展示において、ヴォディチコは「椅子」や「梯子」といった指示対象なき「線」の

p.11.

¹⁰⁶ 《梯子》はポズナンのアкумуляトリー2ギャラリーの後、ラヴィレット美術館でのパリ・ビエンナーレ(1975)、シカゴのN.A.M.E.ギャラリー(1975)でも紹介されている。

純粋性に注目している。そして《角のセルフ・ポートレート》、《椅子のドローイング》などで試された、展示室の角を利用した鑑賞者の視点の違いによる線の変化はここでは重要視されず、遠近法的光学を理由とする幻影（＝イリュージョン）を廃していく試みを行っている。

翌年にボズナンのアコムラトリー2 ギャラリーで《ギャラリーの壁面、天井、角における2本の赤と青のドローイングと3本の黒いドローイング *Two-Red-and-Blue Drawings and Three Black Drawings on the Walls, Ceiling and Corners of the Gallery*》(1976)[資料 1.PL20]の発表を行った。

フォクサル・ギャラリーでの《ライン（線）理論、オブジェ、現実とイメージとしての線 *Line Line as a Theory, Object, Reality and Image*》(1976)では、「壁に描かれた線」、「天井から床まで伸びる棒状の線」、「展示室の角にある線」、「キャンバスに描かれた線のドローイング」の4つが並列的に配置された。カタログには作品の指示書（資料 1.PL21）が添付されており、記載された「理論・物体・現実・表象」の4つの概念が、展示室のそれぞれの線に対応していた。

「壁に描かれた線」は「理論」、展示室中央の「天井から床まで伸びる棒状の線」は「物体」、壁面と壁面の稜線である「展示室の角にある線」は「現実」、「キャンバスに描かれた線のドローイング」は「表象」が対応する概念となる。美術研究者の越前俊也はこの作品を次のように分析している。

「物体」を自分以外の確固たる存在としての「他者」、「表象」を「自分が思い描く像」という言葉で置き換えることができるならば、「現実」は「他者による／における普遍」、「理論」は「自己による／における普遍」という言葉で置き換えが可能であり、「物体」と「現実」、「表象」と「理論」が互いに近い関係にあることが、より理解できる。¹⁰⁷
(越前)

確かに「物体」としての「天井から床まで伸びる棒状の線」と「現実」としての「展示室の角にある線」は、展示空間を物理的に分断する線であり他の2本の線とは異なる。少なくとも「理論」としての「壁に描かれた線」と「表象」としての「キャンバスに描かれた線のドローイング」は平面上にあり、前二者に比較して抽象度が高いと言える。ヴォデ

¹⁰⁷ 越前俊也「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」『文化学年報』、同志社大学文化学会、2005年、p.251。

イチコはこの指示書で「線」を巡る思考実験を観客に促したと考えることができる。提示されている4本の線はすべて同じ「線」でありながら、その在り方はそれぞれに異なる。一連の「線」のドローイングの試みでは、視覚的な記号と言語の関係において観客を「観客の知覚変化の指標」と「概念的な普遍性」との間を行き来させ、彼らに何等かの変化を与える一種の装置のような役割を持たせたと考えることができる。

ヴォディチコの《線のドローイング》、《椅子のドローイング》《梯子》の一連の試みについて、越前俊也は『自己』以外のものを『文化的伝統』の枠組みから外して認知しようとした『自己へと問いかけ』の作品」として読解している。越前はまた、これらの試みが社会主義体制と政治的検閲を一点透視図法と結び付けるものだというポーランドの美術関係者パウル・ポライトの主張を例に、それが「寓意」として示されていると述べている¹⁰⁸。それらはヴォディチコがその出発点となったロシア構成主義における線の抽象性と自身の試みとの比較を含む次の発言からも裏付けることができる。

表面上の公的な生活と空間がまるで切り離されている、ギャラリーの閉鎖的な空間での形式的行為に疲弊し、実験的な試みを行いました。私は記号的な状態である線(ライン)を分析し、具体化と視覚的に分類分けされた線(ライン)を、芸術的・文化的・政治的形式の基本単位として発見したのです。¹⁰⁹

ロトチェンコにとって線(ライン)とは共産主義革命の流れにおける社会的美学の指標(ガイドライン)であり続けました。方眼紙に書かれたそれらは新たな社会秩序を構築する準備段階でした。私の作品では線(ライン)はロトチェンコの時代の革命的な前衛芸術の文脈を仄めかすのではなく、1970年代の政治的文脈を見せます。エドヴァルド・ギェレク時代に党が牽引する生産体制下で、共産主義者の政治家たちにお膳立てされた生活や「前衛的な芸術作品」に対する言及でした。この文脈では、線(ライン)が正式な「指標(ガイドライン)」や「指導方針(ディレクティブ)」について視覚化しています。視覚言語、記号論、ヴィドゲンシュタイン的な言語学へのアート・コミュニティの熱狂ぶりが、逆説でさえも重要な参考になりました。アーティストは通常、共産党の検閲とプロパガンダの武器における視覚的な文法の分析を、いつも決まって避けるのですが、日中は金儲けのための悪条件の稼ぎ仕事を通じて政治に参加しておき

¹⁰⁸ 前掲書 p.254、p.258 脚注 24。

¹⁰⁹ *Passage 1969-1979, ibid, p.65.*

ながら、その夜には自分たちの芸術的な探求のフォルマリズム的な現象学へと身をやつしていたのです。¹¹⁰

この当時の「線への探究」はヴォディチコにとって、当時のポーランドの政治的状況の中で自身の考えるアートやアーティストの在り方を位置づける試みであったことがわかる。ロシア構成主義で発見された基本単位としての「線」が「遠近法」という慣習に気づかせること、指示対象であるイリュージョンを創り出す可能性があること、あるいはそれが政治や信条という見る者の意識の指標（ガイドライン）の役割を果たすことをヴォディチコは示そうとした。そこで物の見方だけでなく、その客観性を問いかける批判的な線として設定された。またこの試みは次に写真や図像との比較によって、更にその批判性と客観的視点への性格を強めていく。

1-1-7. 文化とスライド投影

1-1-7a. 《線に関する展示と対話》(1976)

ポズナンのアクムラトリー2・ギャラリーで発表された《線に関する展示と対話 *Show and Conversation about Line*》(1976)[図 16]では、壁面に水平、垂直、斜めの線が描かれた3枚のキャンバスが設置され、もう一方の壁に同様の線が描かれ、スライドのイメージがその下に投影される。美術作品、建築、政治的な報道写真などのイメージが、水平・垂直・斜めのそれぞれの線に定義づけられるようように映し出される。ここで注目すべきは、ヴォディチコが抽象化された「政治性」や「構造化」の最小単位として提示した線と、世の中の様々な「政治性」とその下に「構造化」されたイメージをスライド映写機の利用により重ね合わせることで、線とイメージの双方を客観的に語るものにしたことだ。後に詳しく述べる「異化効果」の試みの萌芽をここに見ることができる。また翌年始めてカナダとアメリカ合衆国を訪問した際に、ニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーとトロントのIDAギャラリーで《文化に関する線 *Lines on Culture*》(1977)を、またノヴァ・スコシアのアイ・レベルギャラリーで《芸術に関する線 *Lines on Art*》(1977)と題し、同系統の作品展示を複数行っている。海外での展示ではスライドが更に追加され、観客の反応も良かったとヴォディチコは述べている¹¹¹。

¹¹⁰ *Passage 1969-1979, ibid, p.65.*

¹¹¹ *Passage 1969-1979, ibid, p.56.*

《文化に関する線》では「3つの線を持つ絵画作品を展示し、新しいスライドを多く追加し完全に組みなおした投影となり、全体として良く受け止められました」¹¹²とヴォディチコは回想している。ポーランド国内外でこの作品を行っていくなかで、政治的状況の明確な違いも露わになる。トゥロフスキはヴォディチコの《線に関する展示と対話》以降の一連の作品にこう述べている。

変則的だったのは展覧会が検閲され、いくつかのスライドが排除されたことだ。しかしヴォディチコは、その週の別な海外渡航のため空港に向かう途中にギャラリーを訪れ、検閲されたスライドをこっそりとプロジェクターに戻しておいた。それらは騒動を起さないために、本来休廊である日に映写された。作者が演じたイデオロギー的次元のゲームは、展示の意義を理解する上での鍵となる。¹¹³ (トゥロフスキ)



図 16

1-1-7b. 《レファレンス（参照）》（1977）

《レファレンス（参照）*Reference*》[図 17]では、壁面に取り付けられた3つの白いキャンバスに描かれた水平の線、垂直の線、斜めの線にそれぞれスライド映写機で画像が投影された。各スライドが映し出す道徳的、政治的、美学的なイメージの中に隠れた画面の構図（垂直・水平・斜め）が浮かび上がるというものだった。前作《線に関する展示と対話》と比べ、投影されるイメージが大きくなり、またカーセル型のスライド映写機により、社会的生活、政治、文化、美術史から選ばれた画像が、キャンバス上の線にぴったりと合うように次々に投影された。垂直線と重ねられるイメージとしては、「聖母マリア」「飛び立つミサイル」「教会の建物」「政治家の演説の様子」などが、水平線には「2人の政治

¹¹² *Passage 1969-1979, ibid.*, p.65. ヴォディチコからトゥロフスキに宛てた手紙（1977年3月23日）での記述。

¹¹³ *Passage 1969-1979, ibid.*, Ep.56.

家が向かい合い握手や乾杯する様子」「移送中のミサイル」「橋やダムなどの構造」などが、また斜め線の上には「バレエダンサーが上体を倒したポーズ」「チェロと演奏家」「共産主義のプロパガンダ彫刻」「絵画の人物の構図」などが作者によって選ばれていた。

以前の作品である《線のドローイング》のシリーズの中で、ヴォディチコが発見した 1 本の「線」が持ちうる政治性と構造という問題を、《レファレンス》ではより具体的な政治家や文化的イメージの中に見出すという応用がなされていると言える。これによって観客は新聞や雑誌、図録に載っている時事的・歴史的瞬間を捉えた写真だけでなく、よく知られた古典絵画に、権力や慣習といったものが構造的に内包されていることを学習することができた。

1-1-7c. 《ガイドライン（指標線）》（1977）

《ガイドライン（指標線） *Guideline*》 [図 18] はオンタリオ州のゲルフ大学 (University of Guelph, Ontario) 内のギャラリーとトロントのア・スペース・ギャラリー (A Space Gallery, Toronto) で行われている。それはコダック製の標準カラーセル型スライド映写機 4 台が横に並べられており、リモートコントロールを一括制御できるように改良され、壁面に 4 つの画面が水平に並ぶように投影される作品であった¹¹⁴。

新聞、雑誌や図録からのイメージの拝借に変化はないが、それぞれを再撮影しトリミングすることでヴォディチコはイメージの中の図像学的な「線」の構造をより明確にしている。水平にされたロケットミサイル、ナチスの敬礼の手、鍵十字の一部、ギリシャ彫刻の腕、演説中のレーニンが差し出した手、絵画の中の銃を構える様子、あるいは垂直に伸びた、自由の女神像のトーチを持つ腕、人差し指や親指を上を差し出すポーズ、同じく指を上を突き出した画家ディエゴ・リベラのポートレートなど、それらが 4 画面に並列配置されたとき、ランダムな像の中の水平と垂直のラインが 1 つの線的な構造を映し出すよう構成された。この《ガイドライン》での探求が眼に見えない権力とイメージに内包される権力についてヴォディチコは解説を加えている。

《ガイドライン》（1977）において、私は官僚制による文化やアート、政治的プロパガンダ、商業的な市場開発などのイメージに隠された、不可視性と線の力を可視化する方法を探求した。この作品では、題名での言葉による説明と用意されたイメージが

¹¹⁴ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.170.

それらの政治的な直線性を十分に提示したので、視覚的な線にはもはや直接的な指標としての必要性がなくなっている。最終的には、文化やアートの構造的で政治的な領域の仮面が剥ぎ取られた。イメージが線と並置された投影《線に関する展示と対話》と、それらの上に重ねた作品《レファレンス》において、文化やアート、プロパガンダ、メディアにより描写・宣伝された、イメージの直線的で独裁的な特徴（登場人物）の分析が可能となった。

線に関する作品は、イデオロギーを視覚的に分析することであり、視覚文化とそのずる賢い手法、隠された政治性や道徳化構造、建築学の権力性について、私の理解の拠り所となった。直線性とは視覚的な抑制装置だと私は気づいた。政治家たちの手中において、直線性が私たちの生命や世界観の独裁的な指標線（ガイドライン）となったのだ。¹¹⁵

当時《レファレンス》と《ガイドライン》の2作を可能にしたのは連続してスライドを交換できるカルーセル型のスライド映写機が登場したことにある。スライド映写機自体は1930年代から存在していたが、1962年にコダックがスライドを円形に装填し順送りできる映写機を市販した。これによりそれまで左右にずらして数枚単位でスライド内容を交換しなければならなかった不便さがなくなり、円形のトレーに数十枚のスライドが装填できることとなる。ヴォディチコはこのリモートコントローラ部分に改良を加え、複数台の映写機のスライドを数秒感覚で自動再生で繰り返し投影することを可能とした。次のスライドに送られるまでのしばらくの間、イメージは留まり、描かれた線と重なり、また4台分の連なった直線構造を提示し、その間観客に考える時間を与えることに作者は気づいたと考えられる。

ヴォディチコのイメージに潜む政治性やプロパガンダへの自嘲的なアプローチについてトゥロフスキはこう述べている。

（ヴォディチコの）この傾向は次の展示には次第に薄まっていった。フォクサル・ギャラリーでの展示は直接的な形で示されたが、カナダとアメリカ合衆国では権力機構の政治的批判が増し、明確に形作られていた。「私にとって寓話的なプロジェクトの時代は、1970年代にポーランドを出国したときにおわった」と作者は断言している。¹¹⁶（ト

¹¹⁵ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.66.

¹¹⁶ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.57. トゥロフスキが引用したヴォディチコの発言

ウロフスキ)

《線のドローイング》に始まったアートの基本単位の「線」への探求は、《線に関する展示と対話》から《レファレンス》、《ガイドライン》の中で「視覚における政治性とアートの関係」へと発展していった。それは作者の直接的な問題としては「灰めかしと検閲」を巡るポーランド出国前に作者が経験した政治的なゲームの側面を含んでいた。この批判的なゲームは、しかしカナダやアメリカ合衆国へと渡ることによって、ヴォディチコの表現に更に大きな変化を及ぼすことになっていく。



図 17



図 18

1-1-8. ポーランド出国

1-1-8a. 出国の経緯

ヴォディチコが芸術アカデミーに在籍し、その後ウニトラと PZO で働く傍ら、芸術活動を開始した 1960 年から 1970 年代後半にかけてのポーランド情勢と文化状況について見ておこう。ゴムウカ政権の成長政策は 1962-63 年で破綻し、党内の守旧派から新たに分派したパルチザン派の台頭を許したことにより小康状態は終わりを迎える。その当時「修正主義」的な知識人で人気のあった『ノヴァ・クルトゥラ (新しい文化)』『プシェグロント = クルトゥラヌイ (文化評論)』二誌が発売禁止となり、政治批判者が逮捕され党内でも禁固や除名者が生じた¹¹⁷。1968 年 1 月ワルシャワ国民劇場で上演されていたロマン主義詩人アダム・ミツキェヴィチの公演『父祖の祭り *Dziady*』が反ロシア感情を刺激するという理由で当局に禁止されたことをきっかけに、検閲に反対したワルシャワ大学の学生が抗議

は”Westepem jest rozmowa.Z Krzysztofem Wodiczko rozmawiaja Piotr Rypson i Adam Szymczyk,” in *Krzysztof Wodiczko, Szuka publiczna*, Warsaw, Centrum Szuki Współczesnej, 1995, p.18.

¹¹⁷ 伊藤、前掲書 p.242、p.249。

デモを起こした。この学生ストライキがポーランド全国に広がり政府が取り締まり強化と逮捕を行う「三月事件」が起こる¹¹⁸。「十月の春」に期待したマルクス主義知識人や青年組織は、ゴムウカの約束が果たされないばかりか、「三月事件」に対する弾圧により政府に幻滅し、次第にマルクス主義から離れ、カトリック教会など伝統的な右派へと流れていくきっかけを作ってしまう¹¹⁹。

経済は再び停滞し、経済改革を導入するも振るわず、1956年より加盟していたソ連主導の経済相互援助会議（コメコン）からの資金協力も得られなかった。1970年12月に生活必需品など物価の値上げを行うと、グダニスクのレーニン造船所の労働者がストライキに突入した。これに対し政府が治安部隊と軍隊の出動と発砲を認め、徹底抗戦を行ったところ、ストライキがバルト海沿岸の他の造船所などに飛び火し、いわゆる「十二月事件」が起こり、多数の死傷者をだした。この月ゴムウカは入院し、ギェレクが後任に承認された。

ギェレクは国民生活の水準の向上を図り、また国内の地方の行政区分を統廃合し改革を行った。経済政策として外資の導入、企業の自立が認められ、計画経済から自由経済へ移行したことにより、政策とは関係なく1973年のオイルショックまで経済は好転した¹²⁰。しかしギェレク政権下では支配層の交代はなく固定化し、より閉鎖的になり、また政敵は続々と失脚させられていった¹²¹。こうした中、西側社会を垣間見た人々は物資や食料が不足する1973年辺りから次第に将来の不安を抱えることとなり、1970年代後半からは反政府的な市民グループが現れ、論議を展開していく。反対派の意味を持つオポジツィアを名乗る反政府活動は、指導者の交替や体制変更ではなく、共産党に操作されない社会生活を求め、1976年のポーランド独立協議会の綱領には民主主義とソ連からの独立が宣言されていた。こうした反体制的な動きの中で、伝統的な左派や右派の動きも活発化していく¹²²。前任のゴムウカが大戦中対独パルチザンから共産党に入党し、革命闘争を理想としたのに対し、党役員として昇進してきたギェレクは、共産主義イデオロギーに対する関心度が異なっていた¹²³。彼は共産党支持重視の人事政策から、専門的能力を重視する政策へ変更し、国民の出国の自由が認められ、300万人にのぼる人々が1970年代に私的に西側に出国した。

¹¹⁸ 百瀬宏 編『国際情勢ベーシックシリーズ5 東欧 第2版』、自由国民社、1995年、p.303。

¹¹⁹ 伊藤、前掲書 p.253、p.262。

¹²⁰ 伊藤、前掲書 p.274、p.281。

¹²¹ 伊藤、前掲書 pp.277-278。

¹²² 伊藤、前掲書 p.296、p.299、p.301。

¹²³ 伊藤、前掲書 p.273。

ヴォディチコはまさにこの時期にポーランドを後にする。1976年に《線(ライン)》をフォクサル・ギャラリーで発表した後、美術デザイン大学での滞在制作のため、カナダのノヴァ・スコシアを訪れ《ドローイング、幻影、線》を展示した。また《線に関する対話とショー》をポズナンのアкумуляトリー2ギャラリーで発表し、翌年1977年には《レファレンス》をフォクサル・ギャラリーで展示している。また同作の第2版をニューヨーク近代美術館のP.S.1にて発表し、《文化に関する線》をハル・ブロム・ギャラリーにて展示するなど精力的に活動を行った。同年には西ドイツでの「ドクメンタ6 documenta 6」にも〈ヴィークル〉の展示で参加している¹²⁴。再びカナダのノヴァ・スコシア州ハリファックスのアイ・レベルギャラリーで《芸術に関する線》を、そしてゲルフにあるゲルフ大学のギャラリーとトロントのスペースギャラリーにて《ガイドライン》を展示した。

PZOでの雇用契約が1977年末に終わり、結果的に1978年にカナダ、トロントへと移住することとなった¹²⁵。移住以前にもヴォディチコは滞在制作や展覧会のため度々ポーランドを出国する機会を得ていた。それは折しもギェレク政権が海外渡航に寛容さを見せた瞬間であった。ポーランド国内情勢による検閲などの不自由さと、それによる前衛芸術における閉塞感を感じていたヴォディチコは、西側とポーランド国内の両側に対する批判的な立場を取るという意味で、こうした海外とのコネクションを何とか絶やすまいと感じていた¹²⁶。

ただしこの移住前の海外渡航が、ポーランド警察当局に睨まれることになり、ヴォディチコと周辺の友人の手紙や盗聴など検閲されることになってしまう。

私は典型的なディレンマに遭遇しました。友達の手紙の検閲をはじめ、すべての連絡と電話の会話が、国外出国のためビザが必要な友人を牽制する目的で、ポーランド警察により盗聴されました。これに特に巻き込まれたある女性は、以前私と隠れて旅行に同行したことを当局に睨まれたのです。

男女2人連れの場合は特に国に戻らないことから、ポーランド警察と西側諸国の移民当局の2つの監視はこれは許さないのです。1人が出国し、もう1人が国に残る場合は、西・東両側の官僚制機構は疑念も少ないのです。結果的に、私の友人は警察によって精神病院へ送られ、1年後に私が国に戻るなら彼女は解放されると警告を受け

¹²⁴ *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p.318.*

¹²⁵ 加須屋、前掲書 p.58。

¹²⁶ *October no.38, ibid., pp.41-42.*

ました。唯一の答えは帰国しないことでした。警察との交渉を生じる環境に屈するべきではないからです。そのような交渉は、当局に更に別の要求を差し出させ、人を弱体化させ、恐怖に怯えさせることを意味します。¹²⁷

ヴォディチコには永久に国外に出るつもりはなかった。在トロントのポーランド領事館が「ポーランド政府はあなたがカナダに居住するつもりだ」と判断し、事実上ヴォディチコは政府に国外追放された形でカナダに移住することになった。これによりワルシャワの住まいの私物や、ウニトラと PZO 在職時に取得した特許関連の権利を諦めざるをえなかった¹²⁸。このような形でヴォディチコはポーランドを後にすることになった。

出国の前後にあたるいずれの展示も、それまでのパフォーマンス的なものよりドローイングからスライド映写機の使用へと移行期にあたるものが中心となり、最終的には「線」を必要とせず、投影イメージの並列提示または歪像へと変化していく時期と重なる。特に国外での作品では運搬や輸送を必要としないスライド映写は、持ち運びの面と、また北米でスライド映写機の入手可能であることが念頭に置かれたと思われる。移住の同年 1978 年にニューヨーク、ハル・ブロム・ギャラリーでは《ガイドライン》題名の作品を、しかしこれは以前にカナダで展示したものと異なる方法で行われ、また 1979 年にはハリファックスのアイ・レベルギャラリーで《プロジェクション (投影)》の展示を行う。この展示の際にヴォディチコは室内でのスライド投影ではなく、夜間のビルへの投影を偶然に発見する。カナダへの移住がヴォディチコの芸術家生命の転機となっていく。

1-1-8b. その後のポーランド

出国後のポーランドの情勢について見ておくと、1980 年 8 月に政府が肉の値上げを実施したことから、再び工場単位の抗議ストが起こった。またグダニスクのレーニン造船所での女性工員の解雇事件をきっかけとした全国的なストライキが起こり、賃上げ要求に加え言論や信条の自由、政治犯の釈放など政治的な要求へと変化していく。政府は反体制組織と交渉妥結し、自主管理の労働組合の設立と、労組の複数制を含めた「グダニスク協定」が調印され、「連帯」(労働組合) が認められることになる。ギェレクは更迭され後任にカーニャが就くも、既に経済危機は 1980 年 11 月には店頭の商品がない深刻な状態に突入し

¹²⁷ *October no.38, ibid.*, pp.41.

¹²⁸ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.13.

ており、具体的な対応策がとられなかった。翌年3月の「連帯」運動による最大のストライキに一般党員が合流するなど、党の権力が崩壊寸前に至る¹²⁹。1981年7月の臨時党大会で指導力のなさからカーニャは失脚し、元国防相で軍人のヤルゼルスキが選出された。彼は「グダニスク協定」と「連帯」運動以降の混乱を国家転覆の罪状で軍隊を投入し、権力の空白を武力で補おうと試みる。1981年12月13日に政府は戦争状態が布告され、戒厳令を敷き、「連帯」活動家ほか同調者6000名以上、ギェレク含む旧党・政府指導者数十名を拘留し、市民の集会・デモ・ストライキ、国内外の旅行、夜間の外出などを一切禁止し、民間の通信連絡網が遮断されるに至る¹³⁰。

市民生活においては秘密警察が日常生活を監視と盗聴を行うこととなり、ユゼフ・ロバコフスキはこうした検閲をテーマとしたと考えられる映像作品《窓からの眺め *View From My Window*》(1978-1984)を制作している¹³¹。

1981年、戒厳令の発令後、ほとんどのポーランド人アーティストの活動は必然的に激変した。その多くは「地下活動」に向い、批評家とアーティスト、大衆の3者間の距離を縮めるプラス効果が期待できるオルタナティブな場所で作品を展示・発表するようになった。¹³² (アンドリュース)

事実、舞台芸術家同盟と作家同盟は解散命令を受け、辛うじて解散を免れた映画人同盟は、議長を務めていたアンジェイ・ヴァイダ (Andrzej Wajda, 1926-2016) 含む幹部会の総解散に追い込まれた¹³³。ヴォディチコより6歳若かったズビグニェフ・リプチンスキー¹³⁴は、この戒厳令下の1982年にポーランドを出国しオーストリアのウィーンで政治亡命者を申請し、映画の仕事に就いている¹³⁵。

その後、ポーランド出身だった当時のローマ教皇が自国に戻るなどし、1983年7月に

¹²⁹ 伊藤、前掲書 p.311、p.334、p.333。

¹³⁰ 伊藤、前掲書 p.360、p.362、年表 p.35。

¹³¹ “VIDEO ART”, *The ABC of Muzeum Sztuki, ibid*, chapter V.または加須屋、前掲書 p.42。

¹³² アンドリュース、前掲書 p.50。

¹³³ 伊藤、前掲書 p.375。

¹³⁴ 1949年、ワルシャワ生まれ。ウッチ国立映画大学、前出の「WFF: 映画形式工房」に参加。亡命翌年に更にアメリカのロス・アンジェルスを経て、ニューヨークにてNBSテレビ局の委嘱映像などを手掛け、1985年には自身のスタジオを同地にて設立した。

¹³⁵ *State of Images; The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy* ed. Siegfried Zielinski, Peter Weibel, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg GmbH, Nürnberg, 2012, p.137.

戒厳令が正式に停止された。アメリカ合衆国がポーランドに対し経済制裁を加えるなど工業と生活水準は低下し、1980年代後半に至るまでストライキが再発するなど混乱を来す。ソ連では1985年にゴルバチョフが書記長に就任し、ソ連の対ポーランドの方針転換から1987年から1990年にかけて共産主義から共和政へと移行していく。また「連帯」創設メンバーであったレフ・ヴァウエンサ(Lech Wałęsa, 1943-)¹³⁶が選挙により大統領に就任し、自由化と民営化を行った¹³⁷。これにより40年以上の共産党一党独裁に終止符が打たれ、民主化への模索がはじまっていく。

ヴォディチコは雪解け直前のこの混乱期とも言える1986年にポーランドに戻り、フォクサル・ギャラリー主催の下、母校ワルシャワ美術アカデミーにて個展を行っている。ポーランドの警察権力が力を増す中、ヴォディチコは中世の騎士像のレプリカに鉤十字の腕章を投影し批判を行っている¹³⁸。同じ彫像はワルシャワの公共空間に設置されているが、実際の彫像にイメージを行うことは、当時のポーランドでは問題だったことは想像に難くない¹³⁹。

1-1-9. ポーランド時代の作品のテーマと手法

1-1-9a. 社会に関わるデザインとアート

ポーランド時代のヴォディチコの作品と活動には、以降の活動と違い、作者自身の知覚や体験を促す目的で〈インストゥルメント(装置)〉・〈乗り物〉をデザインしている点であり、路上など公共空間で自ら実演している特徴が挙げられる。それらはワルシャワ美術アカデミーで養われた工業デザインの知識と、卒業後に電子機器と光学に関わる2つの職場で培われた技術、そして同時期にワルシャワ・ラジオ局内の「実験スタジオ」との邂逅により、音響をはじめとしたパフォーマンスを融合させるアートの表現に昇華されている。

ヴォディチコは自身を社会活動家ではなく、社会的な芸術に関わるデザイナーだと述べ

¹³⁶ ヴァウエンサはヴォディチコと同じ1943年生まれの電気技師。グダニスクの造船所で働いている際に工場間のストライキ委員会を設立し、これが元となって「連帯」の運動へと発展させていった。伊藤、前掲書 pp.369-370。

¹³⁷ 伊藤、前掲書 pp.378-379。

¹³⁸ 詳細は第1部2章(1-2-3b.)を参照。

¹³⁹ 例えばヴォディチコはワルシャワでの《レファレンス》(1977)のスライドの内容を、同年にニューヨークで展示した同作では、より政治的で文化的なものに変えている。越前は「当時ポーランドで同種の題材に関する検閲が横行していたこと」を挙げている。越前、前掲書 p.258、脚注21。

ている。1977年のインタビューでは「アーティストは現実を省察し、その変革に挑んでいるのです。これは美を些細なことにさせます。美の創造が、作品によって公衆を麻痺させるかのようです」¹⁴⁰と述べており、表現が単に美学的問題に関わるのではなく、むしろ現実の社会との関わりにおいて考えられるべきだと主張している。ヴォディチコはそうした意識から意図的に自身をアーティストではなくデザイナーと称している。

私は自身の由来を、工業デザインを学んだことや経験にあると考えています。もちろんデザイナーはすべてをデザインできませんし、すべてのアーティストがデザイナーという訳ではありません。そして私は自分の背景やスキルから、衣服のデザインや上流階級の仕事に関わるよりは、工業デザインの方がより居心地がいいのです。¹⁴¹

このことは音楽家の両親という家庭環境に起因しているとヴォディチコは述懐している。

父は本人が認めないかも知れませんが、社会運動家たちとは手を切りました。音楽は彼にとって立派な社会プロジェクトだったのです。彼は指揮者としてポーランドで新しい音楽文化を築くように若者を教育することに熱心でした。[...]母はテレビ局の音楽部門で働き、芸術を社会的なインパクトの流れで受け止めていました。彼女は常にマスコミ側に、私はテクノロジー側にいました。工業製品のデザイナーとして、私は日常生活基盤に関するテクノロジーを扱う必要がありました。¹⁴²

ヴォディチコにとって社会との関わりや変革とは、直接的な抵抗運動や政権転覆を目論むことではなく、表現や文化的な活動を通して実践を行うことだと子供の頃から教わってきたと言える。ヴォディチコの工業デザインと建築というアカデミックな背景、そしてウニトラや PZO での職場環境などが彼の表現に及ぼした影響について、トゥロフスキはこう述べている。

¹⁴⁰ Krzysztof Wodiczko “I’m for the Academy, An interview with Banachowska 1977” *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, Black Dog Publishing, London, U.K., 2016, p.46, Originally published in *Sztandar Młodych, Jestern za Akademia*, no 184, edition A, 4 August 1977.

¹⁴¹ “An Interview by Bruce W.Ferguson (1991)” *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.183. Originally published in *Krzysztof Wodiczko: Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, , p.47.

¹⁴² *Passage 1969-1979, ibid*, p.9.

ヴォディチコは、装飾づくりのデザイナーとしての自身の立場に疑問を感じつつ、その原因の中に自分の戦い方を適応させるという二重の縛れに気づく。彼は経済やプロパガンダの利用者・消費者的な視点からではなく、人間工学の視点から機能について見据えることを求めている。¹⁴³ (トゥロフスキ)

工業デザインやインテリア・デザインの技術や知識が、製品の外観を演出するだけでなく、対象の内部から何らかの潜在性や機能を引き出し、社会環境を再構成する力があると若きヴォディチコが感じていたようだ。

ヴォディチコがデザイナーとして勤めていたウニトラや PZO の製品開発および意匠に様々な形で政府当局の横やりが入り、結果として「政治思想による技術への介入」があったことは既に述べた。翻ってこのことはヴォディチコにとって、「技術による政治への介入」という、社会運動の直接的な実践とは一線を画すアプローチとしてデザインを捉えることに繋がったと考えられる。

また電気・光学機器製作の職場環境は、彼のポーランド時代の作品で用いた技術や装置と密接に関係していると言える。ウニトラと PZO での仕事が音響機器、鏡、写真技術、スライド機器といった様々な技術などを裏支えし、そこでの彼の技術と知見を別な形で社会に反映させようと試みたことが伺える。ヴォディチコはこの点において、芸術アカデミーの工業デザインと建築学科で学んだデザインの考えを、共産党一党独裁の制度における社会的役割として再度捉えなおした。

その傍ら、ヴォディチコはラジオ局の「実験スタジオ」でのランタやエステニらの前衛的な音楽家やエンジニアとの邂逅から工業製品やそれに関わる科学技術を応用した表現や路上での実践を試みた。当時のポーランドの社会体制下では、公共の場や路上での芸術表現を展開することには、当局の許可や場合によっては賄賂といった様々な駆け引きが必要であった。カントルやパルトゥムらが路上で行った試みは、無許可でゲリラ的な方法で行うか、または社会思想的に無害であると見せかける必要があった。あるいは WFF に参加したロバコフスキやブルシェフスキの作品に見られるように、当時最新技術であったビデオや中継技術もまた「メディアの実験」として主張できたからこそ可能であった。ヴォディチコも「体制側は、表現の意義を問う実験を含め、政治的に無害な実験については支援しました。メディアの実験に対しても寛容でした」¹⁴⁴と述べている。

¹⁴³ *Passage 1969-1979, ibid, p.9.*

¹⁴⁴ *Passage 1969-1979, ibid, p.9.*

デザインの社会的利用をどの方向へ転換させるのか模索していたこの時期に、ヴォディチコはフォクサル・ギャラリーのメンバーと会っている。しかし「芸術のための芸術」でなく、他の方向性を探っていたヴォディチコはギャラリーと周辺の作家たちに慎重に近づいていった。前衛的な活動をするアーティストたちの作品にある程度の距離を保ったまま、ヴォディチコは芸術アカデミーでの工学的知識と職業上得た光学的技術によって可能な「メディアの実験」をはじめた。そして比較的取り締まりが難しい「ギャラリーの外」での芸術活動が交錯する点に、自分の「デザイナーとしての立場」を見出したと言える。

1-1-9b. 自由への模索と暗喩的表現

ヴォディチコに限らずこの時代のポーランドあるいはワルシャワのアーティストたちは、当時の共産党一党独裁による政治支配とそれによる様々な文化的な締め付けの影響を少なからず受けていた。ヴォディチコは、務めていたウニトラや PZO においても、新しい製品や装置の開発は、官僚機構やその影響による他の職員の内通や告げ口などに苛まれていた。またフォクサル・ギャラリーにおいてもアーティストたちが常に権力との駆け引きを強いられていた。その一例には、芸術家や知識人たちの公共圏として唯一の自由な語りの場であった喫茶店（コーヒーハウス）が挙げられる。そこで繰り広げられた「コーヒーハウス抵抗」の逸話は、当時の複雑な状況を物語る。

知識人や芸術家らは「1970年代の後半、ポーランドにおいて反対派の集まりが全く不可能だったわけではなく、弾圧されるというよりも潜入され、観察され」¹⁴⁵という状況だった。

われわれの異議申し立ての主たる演習場所は、もちろん喫茶店。ポーランドでは、ここが知的・芸術的言説の重要な文化的現場だったのだ。もっとも終始「彼ら」に反対（反「抑圧者」）の立場にとどまりながら、いざ具体的な行動（実践）となると何も思いつかない。そんなわけでわれわれは、否定的な意味で、知らず知らずのうちにも、官僚の「条理」にじわりじわりと同化させられていきがちなのだった。「国家のイデオロギー装置」（喫茶店もそのひとつだ）が、戦略において自由主義的（リベラル）で柔軟になればなるほど、われわれにとって難しくなってきたことがある。なるほど、自分たちの批判は鋭く、間断なく、微に入り細をうがったものだった。だがいったい、

¹⁴⁵ 加須屋、前掲書 p.41。

それらがどの程度、敵の言語学をとりいれているのか、そして、われわれをいっそう深くその魅惑的な現場にひきよせ、われわれを洗脳し、われわれが無意識のうちにももっている協働（コラボレーション）への衝動と、官僚制的習性、スタイル、言語、美学、哲学、力への欲望をよびさまさせる、あの敵のしたたかな見極めがなかなかつけれなくなったのだ。

官僚は、壁にマイクロフォンを仕掛け隣のテーブルに密告者（ほんとうのばあいもあれば、ただ想像するだけのこともあった）を配して、まさにこの喫茶店をつうじ、われわれの主張、不満、ナイーヴな夢物語（われわれはそれを「批判」と呼んだ）のどの部分を、国家によってその解放化プロセスの幻想としてとりこむことができるかを知ることができた。それというのも、自分たちの運用能力を強化し、けっきょくは官僚支配の正統化のメカニズムに役立たせるためなのだった。¹⁴⁶[原文ママ]

舞台となった SARP カフェでは盛んな議論が行われるも、政府当局や秘密警察が知識人たちを観察・監視すると同時に、知識人やアーティストたちもまた、彼らの近いところに居ながら一切本音を示さないといった手法が取られていたようだ。その駆け引きがヴォディチコの言う「コーヒーハウス抵抗」であり、「これら権力に与する者もそうでない者たちも、SARP カフェが親密性の相関図を描く、つまり『コーヒーハウス抵抗』において重要な役割を果たしました。同じ建物には建築家連盟（SARP）の本拠地が入居しており、視覚芸術連盟（ZPAP）や内務省が関わるファインアート工房（PSP）とも政治的に繋がっていたのです」¹⁴⁷と、その抵抗が体制と反体制の入り混じった状況下で行われていた実情について語っている。

また一方で、権力側による検閲は、アーティストにとって大きな問題であった。1960年代に一時的に緩和されていた検閲も再び1970年代には厳しさを増し、ヴォディチコにおいては《線に関する展示と対話》(1976)でのスライドの一部の使用が認められないなど、実際の作品内容に関わる問題であった。ヴォディチコはここでも当局との直接的な対峙を避ける姿勢を取っているが、その先例として父ボーダン・ヴォディチコとフォクサル・ギ

¹⁴⁶ クシュイトフ・ウディチコ「カナダにおける前衛の骨抜き状態から脱するために」高島平吾訳、『あいだ44』、美術と美術館のあいだを考える会、1999年、p.3。Original text, Krzysztof Wodiczko, *For the De-incapacitation of the Avant-Garde in Canada*, 1984 'Transformative Avant-Garde and Other Writings', *ibid.*, p.54, Based on the lecture, The Bureaucratization of the Avant-Garde, given at the Rivoli Café in Toronto on 14 June, 1983. Originally published in *Parallelogramme* 49, 1984.

¹⁴⁷ *Passage 1969-1979*, *ibid.*, p.27.

ギャラリーの理論家たちが参考になったという。

検閲や、官僚制による文化、全体主義制度のシステムの経験をすると、政治的環境の変化の中で、1つ1つの文化的な活動の意味が変化することが、ポーランドでの私の体験のほとんどを占めています。特にフォクサル・ギャラリーへの私の参加によってだけでなく、スターリンとゴムウカそしてギェレクの時代に、市と国のオーケストラ指揮者や歌劇団の芸術監督をしていた父の影響もありました。父は極めて重要な文化政策に関わっていました。彼はポーランドの大衆向けに、現代的で芸術的に意欲ある上演内容を紹介しており有名でした。私の父や、またフォクサル・ギャラリーの関係者でソルタンやボイコのような人々は[...]彼らがシステムによって操作されている限界を認識しながらも、その制約されたシステムに意識的に同調し、操作するための自由の解放を学んだのです。¹⁴⁸

この「共産主義政権の意向に叶う伝統的な美術や美術館は公的に支えられて生き延びていた」¹⁴⁹状況の下、そのようないわゆる公式のアートの体制に逆らうアーティストたちにとって、検閲機構およびそこに生じる自己検閲と、「政府公認の」芸術文化・産業・教育という政治的背景を目前に、ヴォディチコは「父という先例があって、ポーランドで非常に素早くポスト前衛芸術の戦略のようなものを身に付ける」こととなった¹⁵⁰。

こうした政治的理由に起因する言論や表現の自由の制限から、当時のポーランドのアーティストたちは地下活動化するか、あるいはメッセージを巧みに隠す手法を取ることを余儀なくされた。ヴォディチコ作品にしばしば見受けられる皮肉や暗喩表現がこうした検閲を避け、観客自身に批判性を促す、あるいはその読解を委ねる形が取られたことは想像に難くない。ただし彼は地下に隠れるのではなく、当局の目が比較的届きにくい公共空間を、その展開の場として選び取ったことが指摘できる。

1-1-9c. 知覚変容の装置原型

ポーランド時代におけるヴォディチコ作品の共通項をいくつか挙げると、例えば《パーソナル・インストゥルメント》(1969)と《ヴィークルI》(1973)の2作品は、ワルシャワ

¹⁴⁸ *October no.38, ibid., p.36.*

¹⁴⁹ 加須屋、前掲書 p.54。

¹⁵⁰ *October no.38, ibid., p.36.*

の路上を舞台に行われた行為遂行的なプロジェクトとして共通している。それらに《セルフ・ポートレート》(1973)を加えた3作はすべて作者自身の実演もしくは彼が主人公となっている。作者による《パーソナル・インストゥルメント》の解説文中には「この装置はそれを作成した作家のみが使用できる。この装置で作家は高度な技術を獲得できる」¹⁵¹とあり、また《ヴィークル I》の解説文には「乗り物は作者専用である」¹⁵²ことが書かれている。どちらも作者のために作られたものであることが強調されており、このことはまたカナダ移住後の1980年代の〈パブリック・プロジェクション〉などに、作者自身が登場しないという事実にも関わってくる。

加須屋明子は《パーソナル・インストゥルメント》を「一方では個人的なものでありながら、他方、それが公共の場所でのみ成り立つ、という特殊なものである」と述べており、これは《ヴィークル I》にも同様に当てはまり、「私的な知覚の探究が公共空間で実演される」こと自体が作品化されていることがわかる。

《パーソナル・インストゥルメント》に対し作者自身は「社会的に沈黙した都市居住者として、聴くことのみによって周囲の現実に参加することができるのだ」¹⁵³と述べている。これは装置に取り付けられたマイクロフォンの收音と光抵抗器による光の音処理変換の機能とは裏腹に、操作者であるヴォディチコ自身が沈黙した状態にあり、この装置の装着によってはじめて社会や現実に参加できるというコンセプトを暗示させている。同様に《ヴィークル I》においても、作者が「ヴィークル(乗り物)の上で動くことがヴィークルの動力となっている」¹⁵⁴ように、思索か反証的な行為である「行きつ戻りつ」の動きが彼と彼の乗り物を前進させていることが表されている。個人的で内面的な行為を、装置や乗り物という人工的な支持体によって視覚化・象徴化することで、社会批判や皮肉を暗示させていると言えるだろう[図 19]。

ヴォディチコ自身は《ヴィークル I》と《セルフ・ポートレート》が「1970年代に『何からの自由なのか』という問いの中で、自由が隷属させられ、社会的なメディアと行為が欠如していた状況に対する比喩」¹⁵⁵であると述べ、自由の問題が暗示されていたという。またトゥロフスキは《パーソナル・インストゥルメント》と《セルフ・ポートレート》とを比較し、前者は創造的な視点から当時の公共圏への問いかけたのに対し、後者は創造圏

¹⁵¹ 加須屋『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」』前掲書 p.60。

¹⁵² 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.86。

¹⁵³ *Passage 1969-1979, ibid., p.62.*

¹⁵⁴ *Passage 1969-1979, ibid., p.62.*

¹⁵⁵ Wodiczko, *Passage 1969-1979, ibid., p.62.*

そのものへの問いかけであると分析している¹⁵⁶。彼に従えば、一般的な自由の問題と、それについて語る自由の問題の2つの疑問をヴォディチコが投げかけていることになる。

トゥロフスキは「正真正銘の創造性とは公的な対話であり、この対話における話者の中で揺れ動くバランスが議論の遊戯であり、修辭的な流れの戦略となる」¹⁵⁷と述べ、この時期のヴォディチコのテーマが「公共性と自己の内面との間の弁証法的な対話」に主眼が置かれていたとみている。トゥロフスキは《パーソナル・インストゥルメント》を「権力機構によって全く政治的にされてしまった空間の中で、ある声と語りを、空間を通して増幅させる戦略の試験でもあった」¹⁵⁸と述べている。このことはヴォディチコの後のプロジェクトで、社会問題の対象者が〈メディア／装置〉あるいは投影（プロジェクション）を通して証言や声を増幅させることへと繋がりをみせている。

ポーランド時代のヴォディチコ作品には《セルフ・ポートレート》でみられた「1970年代のポーランドの創造的状況への皮肉」と《パーソナル・インストゥルメント》《ヴィークル I》にみられた「内省的行為による社会への介入」という2つの特徴がある。前者は構成主義を利用しようと試みた「線」や「イリュージョン」の問題と関わる《線のドローイング》を経ることで、またカナダ移住を機に次第に影を潜めていく。

一方後者の《セルフ・ポートレート》での心理的な表象の試みは、1980年代後半よりプロジェクトで扱われる被抑圧的な対象者の心理を扱っており、心理的な「再帰性」という問題が現れてくる。また詳細を後述するが、《セルフ・ポートレート》でのナルシシズム的な作品形式は、〈メディア／装置〉を利用した形での「対象者の自己視認」という形で継承されていったと考えることができる¹⁵⁹。

その他トゥロフスキによれば《ア・パッセージ》について《奴隷制廃止記念碑：ナント》(2011)への建築的なデザインへの系譜があるという。《ア・パッセージ》では「通路を歩く人が、自分自身を追う」という自己視認の行為が促される。後程詳しく述べるがその行為は、かつてヨーロッパ最大の奴隷売買を行っていた港に作られた地下通路状の《奴隷制廃止の記念碑》の中で「人類自身がその歴史を振り返る」という集団的かつ歴史的な人類についての反証行為に置き換えられたとみていいだろう。また格子状に組み込まれた構造体で囲まれた《インストゥルメント（楽器／装置）— 打楽器研究室》のデザインの外見は、パリ・エトワール凱旋門を構造物で囲むという計画である《戦争廃絶のための世界機関》(2011)

¹⁵⁶ Turowski, *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.17.

¹⁵⁷ Turowski, *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.17.

¹⁵⁸ Turowski, "The Art of Ideology" *Passage 1969-1979 ibid.*, p.41.

¹⁵⁹ 詳細は第3部1章(3-1-2b./3-1-3c.)を参照。

との類似性を感じさせる¹⁶⁰。実際、楽器演奏者が使用者として楽器を自由配列できるという《インストゥルメント（楽器/装置）－打楽器研究室》の設計は、鑑賞者が凱旋門を戦争文化の教材へと変容させる《戦争廃絶のための世界機関》の基本的なデザインへと応用されていると考えていいだろう。

この時期のヴォディチコのメディアを利用した知覚の実験が、後のプロジェクトに繋がる公共空間での「対象者による内省的行為」と、記念碑や建築を通して証言や語りを行うという「社会的な介入」の両要素において、その原型となるものがみられることがわかる。

ポーランド時代に芸術活動を開始したことに対し、ヴォディチコは自身が「コンセプチュアルなアーティストとして制作を開始した」¹⁶¹と述べている。初期作品には確かに造形的な美しさやデザインの妙技を利用した作品はなく、行為を促す仕組みや装置と、その背後に隠された「コンセプト」が重視されている。

《インストゥルメント（楽器/装置）－打楽器研究室》や《パーソナル・インストゥルメント》では使用者の「行動範囲の自由度」と「知覚や表現を制限しない」ことを目的としており、そこでは「ユニット型の構造の提案」、「装着型の装置の提案」、「パフォーマンスの提案」が試みられた。《空間におけるアクション》や《セルフ・ポートレート》などの写真技術を利用した実験的な作品では「メディア実験」が作品の手段ではなく、目的として成立するように設定されていた。更に実験的な試みとしてヴォディチコは自身を含めた観客の視点や知覚の変容を中心的な命題としていく。《見ることと聞くことのためのオブジェ》での筒が、観客に「みること」、「聞くこと」の再考を促したように、作者が提供する何らかのツールがそうした知覚の変容を促すよう想定されていた。また《ア・パッセージ》、《ヴィークル I》、《セルフ・ポートレート》では「自己を見る」「自省する」という内省的行為を、社会的な行為として転換させている。観客はその行為を通じて、作者のコンセプトを多様に解釈することができる。こうした暗喩を伴った内省の行為化を、ヴォディチコはツールや装置やオブジェを利用して転換させていたことが認められる。

《線のドローイング》を始めとする一連の試みで、ヴォディチコは構成主義に代表されるアートやデザインが持つ慣習と政治的な意味を客体化させる試みを行った。そして彼はそれを「現実空間における線との比較」、理念・言語・論理などの「概念上の線との比較」という2種類の方法で探求しようと考えた。この分析もまた彼が構成主義をどう利用するかを模索していた中で、構成主義の一番の最小単位であった「線」の検証を重ねていくこ

¹⁶⁰ Krzysztof Wodiczko. *On Behalf of the Public Domain*, exh.cat., Museum of Art Łódź, Łódź, 2015, p.50.

¹⁶¹ *Passage 1969-1979*, *ibid.*, p.62.

とにあった。展示空間の角を利用し、観客の視点の違いからその規則が崩れることを発見したヴォディチコは絵画技法で重要な位置づけとなる遠近法についての批判的な視点を投げかけた。これにより彼は線や自画像を角に設置することで「みること」の変容を促したといえる。また《レファレンス》や《ガイドライン》においても、その「線」とイメージを比較させ、そこに潜む政治性や権力について露わにすることで、観客の知覚の変化を促す一種の装置的な機能を作者が想定したと考えることができる。

ところで多くの作品を発表したワルシャワのフォクサル・ギャラリーとポズナンのアクムラトリー2・ギャラリーでは、ヴォディチコが同じ作品を展示する場合においてもワルシャワで原型や試作を行い、ポズナンでは細部を詰めたものや部分だけが提示していたことがうかがえる。例えば《ヴィークル I》(1971-73)はワルシャワでは路上でのパフォーマンスであったが、それはポズナンでは行われず動力部分の歯車のみの展示であった。また《自画像》(1973)は、ポズナンでの発表の際にフォクサル・ギャラリーで利用した鏡が使用されず、《二重のセルフ・ポートレート》と《角のセルフ・ポートレート》の2つの派生形として展示された。これは搬送などの経済的理由も考えられるが、実際はヴォディチコにとってこれら作品展示が、自身が編み出した行為を促す装置デザインの一形態に過ぎなかったことが指摘できる。それらが絶対的な完成形を目された訳ではなく、常に可変であり変更可能だったようだ。むしろその類型や派生形をいくつか繰り返す中で、中心的なコンセプトである「問いかけ」を吟味・強化していくアプローチが取られていった。ヴォディチコのポーランド時代のその最大の「問いかけ」は、初期においては「アーティストであることとは何か」だった。その問いは、ヴォディチコのデザイナーとしての自身の在り方を問う個人的な問いであると同時に、ポーランドの一党独裁政権下でアートはどうあるべきで、何が可能かというより広範な疑問を投げかけることと重ねられた。

社会運動家ではなく社会を変更するデザインによって日常段階で何かを変えようとしたヴォディチコの初期の活動は、人々の「知覚の変化」を促す第一段階として日常的な「行為を変化」させるためのオブジェや装置のデザインと考案であった。そこではユーモアや皮肉を交えることで直接的な政治的な批判を避けたとみられる。そして自らのその路上での実践を路上と当局との検閲にまつわるゲームを繰り返すうちに、またカナダやアメリカ合衆国での展示経験を経て、次第にヴォディチコは西側の別な政治的文脈における実践と行為に纏わるゲームの展開へと飛び出していくことになる。



図 1 9

第 1 部 1 章まとめ：内省的パフォーマンスとポーランドの政治状況

ここまでクシシュトフ・ヴォディチコの学生時代から 1978 年に至る動向と作品について振り返った。ワルシャワ美術アカデミーで彼は、1920～30 年代から受け継がれてきたロシア構成主義やバウハウスの機能主義の流れを、ヴフテマスやウルムデザイン学校の流れを組む講師陣によって教育されていた。それは工業デザイン領域を推進する共産党政権の計画の一環として、工業デザインと建築分野において精鋭の専門官の育成を試みる最先端のデザイン教育であった¹⁶²。その後、卒業後に電気機械と光学装置に関する職に就く傍ら、ワルシャワ・ラジオ局内に設置された「実験スタジオ」と交流を持ち、音響分野のみならず広範にわたる実験的で間領域的な表現活動に触れていた。その一方で、ワルシャワのフォクサル・ギャラリーでポーランドのネオ前衛の批評家やアーティストらと邂逅していたことがわかった。

この当時のワルシャワは東欧のパリと呼ばれ、フランスの文化や思想とも呼応しつつ、東西をソビエト連邦と西ドイツに挟まれた地理的条件から様々な影響があったことが見受けられる。そうした環境でのヴォディチコのポーランド時代の作品を分析することで、これまで詳細が明らかにされてこなかったいくつかのポイントが浮かび上がってきた。文化的にフランスとの連携もあり、トゥロフスキは 1968 年の「パリ五月危機」やその影響を受けたダニエル・ビュレン (Daniel Buren, 1938-) や「シュポール／シュルファス」(Support/ Surface)¹⁶³の動向などを国内向けに紹介していた。ヴォディチコはそうした

¹⁶² 詳細は第 1 部 1 章 (1-1-1b.) を参照。

¹⁶³ 1966 年フランス南部で開催された展覧会を端緒として組織されたアーティストと批評家によって運営されたグループ。「支持体／表面」を意する 1970 年の展覧会をグループ名の由来とし、絵画の脱構築をはじめ、アートの制度的な側面に距離を置き、しばし

同時代の他国の状況などを参考にしながら、彼らの手法そのものよりも公共空間でのアート実践あるいはアーティストの社会的な介入という点において、少なからず影響を受けていた。それはちょうど 1968 年の同じ時期にはワルシャワ大学の学生ストからはじまった抗議運動「三月事件」が起きるなど、人々の共産主義やイデオロギーへの幻滅と、同時に検閲や抑圧の問題が顕在化する時代にあった。

アカデミー卒業前後の《インストゥルメント（楽器／装置）－打楽器研究室》(1968)は、使用者である音楽家が演奏に合わせて打楽器の配列を自由に变化できるユニット型の大型装置であった。その制作時に「実験スタジオ」の作曲家や技師と出会い、アカデミーでのデザイン教育では知ることのなかった音響分野への興味が高まると共に、その実演を自ら行うこととなる。その始まりは、電氣的に光や視覚情報を変調させるパフォーマンス《音の実演》(1968)や、その同機構を装着型にした《パーソナル・インストゥルメント（個人装置）》(1969/1972)へと発展した。更にその装置のアイデアは PZO（ポーランド光学事業）で製品として開発した視覚障害者用の歩行器具「エレクトロフサルム」へと実用化にまで至っている。

その後、音楽家と協働した《見ることと聞くことのためのオブジェ》(1970)や《ただのラジオ・トランジスター》(1970)では、観客や使用者の視点を変えるためのオブジェや指示を示し、自由の度合いを測る試みを行っている。1970 年代初頭からワルシャワのフォクサル・ギャラリーや、ポズナンのアкумуляトリー 2 ギャラリーで個展の開催をはじめ。そこで発表された作品群には、合わせ鏡によって観客が自身の後ろ姿を追いかける回廊型のインスタレーション《ア・パッセージ（通路）》(1972)と、構成主義的な未来志向の乗り物を批判的にアレンジしたような《ヴィークル（乗り物）I》(1971-1973)、うつむきながら鏡を覗く作者の上半身を提示した《セルフ・ポートレート（自画像）》(1973)などがある。これらは当時のポーランドの政治とアートに関わる作者自身の悩みをそのまま反映している。そしてその技術的背景には PZO に勤めていたことから光学的な知識と技術に触れ、実際に鏡や写真技術を利用できたことに負うことが大きい。更にその探求はギャラリーという展示空間自体への疑問を遠近法や描画といった表現方法への問いによって突き詰める《椅子》、《梯子》、《線》などのドロワーイング群へと繋がっていく。構造主義やデザインの最小単位として見いだされた縦・横・斜めの「線」を、ヴォディチコはスライド映写機に

ば野外での展示を行った。メンバーの脱退があった 1973 年を機に活動を終えた。『1970 年・南仏ーパリ シュポール／シュルファス展』 展覧会カタログ、読売新聞社・美術館連絡協議会、1993 年。

よる壁面への投影イメージと比較する試み《線に関する展示と対話》(1976)を行う。翌年には具体的に描画された「線」はなくなり、《レファレンス (参照)》(1977)や《ガイドライン (指標線)》(1977)などでスライドの投影イメージの中や横並びになった複数のスライド投影画面の中に、観客が「線的構造」を読み取る方向へと変化した。このスライド映写機による投影イメージの可変性(歪像)と指標性(連続、複数、組み合わせ、比較)がこの後、カナダとアメリカ合衆国へと移住してからの彼の作品への直接の系譜となっていく。

ポーランドの政治・文化に窮屈さを感じていたヴォディチコは、まず伝統的な構成主義や機能主義を精査するところから始まり、一方で現代美術が依存する展示空間や知覚に関わる約束事から逸脱する試みへと至る。このことが彼自身を救い出す手段としての知覚や思考の変容、引いては観客にも同様に追体験させることへと繋がった。

《ヴィークル I》に象徴されるように「内省する行為」によって進んでいく、あるいは沈黙したパフォーマンスとして公共空間の隠された音を聴く《パーソナル・インストゥルメント》のように、皮肉が込められた「路上での実践という公共への問い掛け」を行う独自のスタイルが育まれていったと考えられる。また先達の知識人やアーティストらが、1960年代の終わりから70年代の後半にかけての文化的状況に同調しながら抵抗していく姿にヴォディチコは複雑な心境を隠せず、自らを含めたアーティストの在り方について模索していた時期だった。そこで彼は政府の推進する芸術表現や形式に従うアーティストらと距離を置き、また共産主義の政策に従った産業・経済分野での装飾を行うデザイナーでもない立場を見出し、ギャラリー空間から公共空間へと飛び出していった。

1980年代以降のヴォディチコの西側での「デビュー」の際、彼の作品を形容するパブリック・アートやメディアアートの要素が、ポーランド時代の初期の活動に起因しているのは確かだ。また1990年代以降の活動で、鑑賞者や対象者を巻き込むパフォーマンスや参加型の作品要素や、記念碑のデザインを行っていく活動においても、彼のこの時代の活動にその萌芽が見ることができる。

ポーランド時代の文化や美術の文脈からの逸脱は、ついには彼自身を国外へと引き出すことになり、1978年にヴォディチコはポーランドを後にしカナダとアメリカ合衆国へと移住することになった。

第1部2章. 〈パブリック・プロジェクション〉の開始(1978-1988)

1-2-1. カナダへの移住

ヴォディチコは 1977 年にカナダとアメリカ合衆国を訪れ、また西ドイツで開催された芸術祭「ドクメンタ 6」に参加するなど、国外での展示の機会に恵まれた。これを機に 1978 年にカナダに移住している。彼の活動歴の 5 つの時代区分のうち、カナダとアメリカ合衆国に移住した時期を次にみていく。この時期に彼が生涯行うこととなる〈パブリック・プロジェクション（公共投影）〉の形式を発見し、これによりカナダやアメリカ合衆国だけではなくヨーロッパ各地などでの活動を広げていく。本章では様々な社会的、政治的なテーマをスライド投影での表現を確立していく、このポーランド出国後の 1979-1988 年のヴォディチコの作品についてみていく。

1-2-1a. 西側文化との邂逅

1972 年にカナダのピエール・トルドー政権は、閣内に発言力を持ち進歩的な新法を作る熱意あるロバート・アンドラス (Robert Andras) を人的資源・移民相に任命した。カナダではそれ以前 1967 年に、移民がカナダ滞在中に永住移民許可申請できるようにした規則と、送還命令をうけた移民が上訴審判書に申し立てできる権利が制定されていた。これによりカナダで永住移民許可を申請する件数が増加し、上訴審判所では処理不可能な件数になり、何らかの政策による解決が求められていた。アンドラスは 1950 年代に制定された移民法を革新するべく、カナダに移民がなぜ必要かを根本的に問う政府見解書とそれに基づいた公聴会を何度も繰り返し、その結果 1976 年に移民法が改正された¹⁶⁴。改正移民法は難民の地位の獲得、差別の廃止のほか、「政府が一定期間内に入国を認める移民予定数を議会で毎年公表」し、その説明と人口に関わる「将来に向けた計画に対して政府の責務を義務づける規定」を設けるという革新的なものであった¹⁶⁵。これを受けてカナダではチ

¹⁶⁴ ヴァレリー・ノールズ『カナダ移民史—多民族社会の形成』細川道久訳、明石書店、2014 年 pp.253-261。

¹⁶⁵ ノールズ、前掲書 pp.264-265。

ベット、ウガンダ、チリからの難民、そしてアメリカ合衆国からの徴兵忌避者と脱走兵といった移民を受け入れ、様々な民族や文化の対等性と尊重を求める多文化主義が実践されていくこととなる。

移住時ヴォディチコはカナダの市民権¹⁶⁶を持っておらず、当初はトロントに本社のある新聞社グローブ&メール（The Globe and Mail）の新聞販売の一環として、顧客勧誘と契約更新を電話で行う夜間シフトの仕事をしていた¹⁶⁷。この移民として異国の地でパートタイム労働をしたことは、ヴォディチコにとって後の自身のアート・プロジェクトで出会う不当な労働条件で就労する人々への関心へと繋がっていったと考えられる。

ヴォディチコはポーランド在住時の 1976 年に、ノヴァ・スコシア美術デザイン大学（Nova Scotia College of Art and Design University）での滞在制作を行うためカナダを訪れており（資料 1.PL22）、2 年後の 1978 年にトロントへと移住することになる。更に 1980 年には居住権が得られ、渡米後の 1984 年にカナダの永住権を取得している。その間にヴォディチコはトロントからノヴァ・スコシアへ移住し、1979 年よりオンタリオ州のゲルフ大学やトロントのオンタリオ州立芸術大学で教職に就き、ノヴァ・スコシア美術デザイン大学では 1981 年まで 3 年間教えている。1981-82 年までオーストラリア南部の都市アデレード（Adelaide）の美術学校での滞在制作をし、1983 年の夏にはオンタリオ州ピーターボロのトレント大学の招聘講師として前衛芸術の歴史と理論の授業を担当した。同年の 1983 年にニューヨーク工科大学の教職を得るまでの 4 年間にカナダで生活し、教職を主な収入源として過ごした。

東欧からカナダへ移住した移民のアーティスト兼教職者として、ヴォディチコは北米のアートの状況を吸収していった。彼はノヴァ・スコシアではデザインプログラムと後にインターメディアの授業を担当し、招聘作家のコーディネーターを 1 年務めている。この招聘プログラムによってヴォディチコは、マーサ・ロースラー（Martha Rosler, 1943-）、メアリー・ケリー（Mary Kelly, 1941-）、ダン・グレアム（Dan Graham, 1942-）、ダラ・ビルンバウム（Dara Birnbaum, 1946-）、アラン・セクーラ（Allan Sekula, 1951-）、コニー・ハッチ（Connie Hatch, 1952-）、ジュディス・バリー（Judith Barry, 1954-）、ヴィト・アコンチ（Vito Acconci, 1940 -2017）などのアメリカの現代美術領域でコンセプチュアル・アートやビデオ、建築的なアプローチを行う同世代または若いアーティストと出会い、彼らの作品に触れることとなる。アイ・レベルギャラリーではドイツ出身のハンス・ハーケ

¹⁶⁶ ヴォディチコは渡米から数年後の 1980 年にカナダ国籍を得ている。

¹⁶⁷ Krzysztof Wodiczko talks Bozena Czubak “Scandalizing Functionalism”, *Krzysztof Wodiczko On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

(Hans Haacke, 1936-) とも出会っている¹⁶⁸。

ヴォディチコは教職以外にトロントとハリファックスで「文化事業者同盟 (Cultural Workers Alliance)」を共同で組織した。それは文化的知識人や政治とアートの議論の場を設定し、教鞭を取っていた大学生達に「教室で話せないような」議論の機会を積極的に作る試みであった。この活動は短命に終わってしまうが、同時代の故国の若者たち、例えばヴォディチコと同年齢のレフ・ヴァウエンサラが独立した自主管理の組合「連帯」を組織した時期であることから、当時のヴォディチコもまた文化的・芸術的な賛同者たちとの連携を重視したことは間違いないだろう。実際に、後にこの活動に参加した学生たちの中からヴォディチコは協力者を募り、屋外でのスライド映写を行う〈パブリック・プロジェクト〉の試みの実施へと繋がっていった。

1-2-1b. 思考実験としてのヴィークル

ヴォディチコはカナダ移住の前後にいくつかの〈ヴィークル (乗り物)〉のアイデアを発表している。1977年に西ドイツで開催された「ドクメンタ6」では、これら新たなヴィークルの提案から数点のドローイングが出品されている。これらはポーランド時代に制作した《ヴィークル I》(1973)の延長として、様々な類型が描かれた。《ヴィークル・カフェ》、《ヴィークル・コーヒーショップ》、《演壇ヴィークル》、《ヴィークル・プラットフォーム》(いずれも 1977-79)や、これまであまり紹介されていない《絞首刑ヴィークル》などを含め、これらが単なる新規の〈ヴィークル〉の提案ではなく、この時期のヴォディチコの思考実験を反映していることに注目してみたい。

《労働者のためのヴィークル》(1977-79)

ドローイングで描かれた《労働者のためのヴィークル *Vehicle for the Worker*》(1977-79)[図 20]は逆三角形の台の中心部分の両脇に二輪、両脇の角部分に一輪ずつ車輪がついており、台上の人物が坂の上へと重りを押し上げることで台全体が反対側へ倒れる仕組みが段階別に描かれている。「上下する板にそって労働者が前進後退往復運動をしながら固まりを押し。その動力によって、シーソーが動く。これによって引き出されたエネル

¹⁶⁸ *Passage 1969-1979, ibid., p.56.* ヴォディチコからトゥロフスキに宛てた手紙 (1977年3月23日) での記述。

ギーが、ギアの返還で車輪を回転させる。ヴィークルの勢いと労働者の運動がヴィークルを真っ直ぐ一方向に進める原動力となる」¹⁶⁹と作者は解説している。この案では《ヴィークル I》で台上を行き来する作者自身の動きが、労働者に置き換えられており、彼の労苦によって一方向に前進する。

《労働者のためのヴィークル》は、芸術的な思考を目的としたポーランド時代の《ヴィークル》に似つつも、知的な力ではなく肉体的な動力で動きます。そしてこれもまた一方向にのみ進みます。この労働者は乗り物を常に押し続けなければならない、巨大な石の塊を丘の上に押して、それを転がして下ってくるという罰を与えられ罪を償うシシフォスとは違って、対照的に労働者の苦労に関するいかなる哲学的言説も当たらないということです。¹⁷⁰



図 20



図 21

《ヴィークル・カフェ》(1977-79)

《ヴィークル・カフェ *Vehicle-Cafe*》(1977-79)[図 21]は、喫茶店(コーヒーハウス)の対面する座席につく2人の人物によって走行する。「会話の声」がエンジンを作動させ、一方向へ進んでいく¹⁷¹。この案は前章で扱ったワルシャワのSARPカフェにおける「コーヒーハウス抵抗」の経験がきっかけとなっている。

¹⁶⁹ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.88。

¹⁷⁰ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.26. シシフォスはギリシャ神話に登場する王の名。ゼウスの怒りに触れ、大岩を山の上まで運ぶ罰を受けた。

¹⁷¹ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、pp.90-91。

《ヴィークル・カフェ》は) テーブル状の形で、対話に引き込まれる人々によって、彼らが話している間、喫茶店の議論を動力として乗り物は動きます。《演壇ヴィークル》同様に起動モーターが組み込まれ、高速回転速度がゆっくりとした車輪の動きに伝えられます。喫茶店での議論や演説の激しさが機構を動かします。それは文化的な経過なのです。というのも人々は SARP カフェで盛んに話しはするけど、ほとんど行動は起こさず、そうすればするほどますますその文化が発展してしまう。[...]この状況により盗聴が対話の動力となり、対話が乗り物の動力となるというヴィークルの皮肉めいたデザインを想起させました。¹⁷²

盗聴を恐れてささやき声で対話するとこのヴィークルは進まず、聞かれてもいい内容を大声で話すと動き出す。ドローイングには矢印が示されており、《ヴィークル I》(1973)同様にこの《ヴィークル・カフェ》も当局への監視を恐れて声を大小変えたとしても一方向にしか進まない。ポーランド時代から続くヴォディチコの皮肉なメッセージがここでも見られる。

《演壇ヴィークル》(1977-79)

《演壇ヴィークル *Vehicle-Podium*》(1977-79) [図 22]は「演説者の声の大きさがヴィークルのスピードを決める。ヴィークルは電動式エンジンで推進、一方向にのみ進む」¹⁷³と設定された。

私がハリファックスにあるノヴァ・スコシア美術デザイン大学でデザインの教鞭を取っていた頃、《演壇ヴィークル》を手がけました。「演壇」は人が話せば動き、話すのを止めると止まるという「高度な」装置でした。これは講演者が進みたいと望む場合、常に話し続けるしかないという神経症的な状態を表しています。¹⁷⁴

《演壇ヴィークル》は 1992 年のスペインのバルセロナにあるアントニ・タピエス美術館 (Fundació Antoni Tàpies) で行われたヴォディチコの展覧会「装置、投影、ヴィークル (乗り物) *Instruments, Projections, Vehicles*」にて実物が制作され、路上で実演する様

¹⁷² *Passage 1969-1979, ibid.*, p.27.

¹⁷³ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.92.

¹⁷⁴ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.26.

子が記録されている。政治家か立候補者にみられる人物が手を振りかざし、何か彼の政策について叫ぶ様子と共に演壇がバルセロナの車道を進んでいく。《ヴィークル・カフェ》同様に声の大きさが、ヴィークルを進めて一方向へと進めていく様子は、政治的なプロパガンダとそれらが喧伝されるイメージを想起させる。



図 2 2



図 2 3

《ヴィークル・コーヒーショップ》(1977-79)

《ヴィークル・コーヒーショップ *Vehicle-Coffee Shop*》(1977-79)[図 2 3]は、テーブルを挟んだ向かいあう2人の「会話を交わす人物の動き」が車輪の回転運動に伝わり「会話がはずむ具合」によって一方向へ進んでいく¹⁷⁵。このヴィークルには動力が無く、それぞれの人物の背もたれの傾きがギアに伝動される仕組みとなっている。そして「腰を屈め、頷くなど、議論の際のすべての盛んな身振りがここでは走行の動力となり、[...]使用者は自分たちの身体の動きの衝撃をより鋭敏に意識する」¹⁷⁶ことが示されている。つまりより熱い議論を交わし、対話する人物がお互いに詰め寄り、仰け反るなどの弁証法的な態度の変化によって、一方向に進んでいくことが想定されている。

《ヴィークル・プラットフォーム》(1977-79)

《ヴィークル・プラットフォーム *Vehicle-Platform*》(1977-79)[図 2 4]は、「大きく真四角なプラットフォーム状のヴィークルの上を人は自由にいろんな方向に向かって動く。プラットフォームの床に仕込まれた機械と圧縮空気システムによって、人の動きによるエネルギーは蓄積され、車輪が回転する動きへと変換される。ヴィークルはゆっくりと真っ

¹⁷⁵ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.91。

¹⁷⁶ *Passage 1969-1979, ibid., p.27.*

直ぐ一方向にのみ進む」¹⁷⁷という解説が添えられている。ドローイングで描かれたプラットフォームの上には、数人が円形になり話をする様子、恋人同士や家族連れで散歩する様子、1人で歩く人物が描かれている。人々が自由に議論し振る舞う様子から、古代ギリシヤの都市国家におけるアゴラ（広場）の比喩として捉えることができる。

《ヴィークル・プラットフォーム》は民主主義の比喩で、開放的なプラットフォームの上を歩行する人々のエネルギーが蓄積されます。それらのエネルギーの混合が一方向の車輪の動きへと伝導されます。プラットフォームの一番端には小さな人が座っており、その人物は足を地面の上にぶら下げ、走行方向とは逆を向いています。恐らくこれが私自身で、民主主義の力によって運ばれながらも自分は通り過ぎた後ろの世界を見えています。このデザインによってポーランドで始まった〈ヴィークル〉のシリーズは決着したと言えます¹⁷⁸。



図 24



図 25

《ヴィークル・コーヒーショップ》と《ヴィークル・プラットフォーム》の2作は後に追加的にデザインされた。ヴォディチコはニューヨークに頻繁に訪れるようになり、そこでの人々の対話の印象からそれらの案を想起したと述べている。

こうしたヴォディチコの思考を反映させたデザイン画による〈ヴィークル〉シリーズの中には、《絞首刑ヴィークル *Gallows Vehicle*》(1978-83) [図 25]という恐ろしいアイデアもあった。これは二階建て構造の「ヴィークル」で、上階部分にあたる「絞首台」に被験者が立ち、首に縄を掛けられて床が抜け、絞首刑されるその重みが動力となるものだ。

¹⁷⁷ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.89。

¹⁷⁸ *Passage 1969-1979, ibid.*, pp.27-28.

死をもって罪を償うことで「ヴィークル」が前進するという、それまでのシリーズのどの案よりも皮肉なものとなっている。他の「ヴィークル」に比べ皮肉さより残酷さが目立ったためか、1995年にフランスで出版されたヴォディチコの書籍¹⁷⁹に記載された後、以降のカタログに掲載されていない。

1-2-1c. 思考実験をデザインした乗り物

前章でも取り上げた1984年のヴォディチコのテキスト「カナダにおける前衛の骨抜き状態から脱するために」では、ポーランド時代の共産党政権と公共の場での議論の複雑な状況について述べられていた。当局によるワルシャワの喫茶店での盗聴や芸術活動に対する検閲は、ヴォディチコやその他のアーティスト並びに知識人たちを、政府が生み出す一元的な雰囲気は無意識のうちに慣らしていった。カナダ移住期の前後に描かれた「ヴィークル」のドローイングは、このポーランドの「コーヒーハウス抵抗」の状況を「喫茶店」「対話」「演説」「広場」の場面で、それぞれマイクロフォン（これ自体が盗聴に使用される）、ささやき声、人物の態度などを動力に稼働させることへと反映されている。こうした社会に対する問題を直接的に反対するのではなく「ヴィークル」に反映していったことは、何らかの技術で解決しようとするヴォディチコの工業デザイナーとしての意識が働いたと考えられる。実際にこの思考実験としての〈ヴィークル〉は、その10年後となる1980年代後半の《ホームレス・ヴィークル（路上生活者用手押車）》（1988-1989）や《ポリス・カー（都市国家車）》（1991）へと引き継がれ、その社会的な問題の解決を想定したアート・プロジェクトの理論的なモデルとなっている。また《ヴィークル・プラットフォーム》（1977-79）で描かれたようなプラットフォーム状の「アゴラ（広場）」での「人々の様々な活動や議論」が広場自体を推進させるという考えは、1990年代半ば以降のヴォディチコの〈パブリック・プロジェクト〉やその他の対話型のプロジェクトにその発展形をみることができ、カナダ時代のこれらの思考実験が、後のヴォディチコのアート・プロジェクトの原型であることは間違いないだろう。

¹⁷⁹ *Art public, art critique Textes, propos et documents, ibid.*, p.54.

1-2-2. 投影から公共の投影へ

1-2-2a. ニューヨーク版《ガイドライン》と《プロジェクション》

ヴォディチコはポーランド在住の1977年よりニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーと連絡を取り、1978年に《ガイドライン》という題名で同名の前作とは少し異なる内容の展示を行っている。ハル・ブロム・ギャラリーでは、スライド映写機3台を壁面に対して斜めに投射し、通常長方形の投影画像が得られるところを敢えて歪んだ像を壁面に投影している。トロントでの《ガイドライン》(1977)がスライド映写を4画面に横並びしていたのに対し、ニューヨーク版の《ガイドライン》は壁面にテープが1本貼られている。そしてその上に重なるように、しかし今度はスライド映写機も傾けられ回転した投影イメージが壁面の対角線、水平線、垂直に伸びた形で提示された。スライドのイメージが前回よりも多い180枚が準備され、解説(資料1PL[30])が付けられている。

このニューヨーク版の《ガイドライン》では、《線のドローイング》シリーズで扱われた構成主義から抽出された「線」と展示室の壁面を「枠組み」として、《レファレンス(参照)》で得られたイメージに潜む「権力」や「政治的な意味」を比較することが試された。また一方でスライド映写機の投影の自由度に関わる実験がなされており、本来の使用方法をずらしていることから作者のスライド映写機というメディアムへの習熟度が高まってきたことがわかる。

翌年アイ・レベルギャラリーで発表した《プロジェクション(投影) *Projection*》(1979)[図26]で、ヴォディチコは初めて平面の壁面をスクリーンとして扱うのではなく、展示空間の境界(壁面と壁面、壁面と天井面のそれぞれの境界)や壁面にある扉、ギャラリーの二階へと続く階段などの建築的な構造に即した形式のプロジェクションを行っている。



図 26



図 27

既に扉や室外機といった空間の建築物に幾何学的に備わったラインがあり、それらが『ガイドライン』の代用となったのです。そして私はインスタレーションの一部分を

2階から1階へと移動して投影しました。ギャラリーへとつながる扉を越え、プロパガンダのイメージの断片は完璧にその場所にフィットし、その垂直のラインは上っていく方向を示しました。これがはじめて映写機を上映室から持ち出した時のことです。

¹⁸⁰[図 27]

更にアイ・レベルギャラリーのこの展示の際には、テーブル上の電話機へのスライド投影を行っている。スーツ姿の男性と思われる人物の身振り「弁解している様子」「両手の指を合わせて検討している様子」が、受話器を取った状態と置いた状態のモダンなデザインの電話機に投影されている。これらの記録写真からこの時期に作者の意識が壁面への投影から脱し、空間や立体物への投影に興味が移っていたことが伺える。例えばそれ以前の《レファレンス》(1977)では、投影映像に対して壁面に描かれた斜め・水平・垂直の線がイメージの比較対象になっている。また《ガイドライン》(1977)では、横並びにされたスライド映写機による投影映像4面が水平に連なり線的な構造を生み出すことで、投影イメージとの比較対象となっていた。このことを考慮すると、この《プロジェクション》では投影される建築物の構造自体が、イメージの比較対象となったとみられる。ヴォディチコの述懐にあるように、この展覧会の際に彼はスライド映写機を展示空間から持ち出し、廊下から階上にむけてイメージを投影するなどの実験を行っていく。そして彼は翌年1980年にトロントの地下鉄構内で試験的なスライド投影をはじめた¹⁸¹。その記録写真では、政治家か企業家と思われる人物が会心のイメージを転用し地下鉄の構内の壁面に映し出されている[図 28]。駅構内は明るく、イメージはさほど明確には映しだされていない。この時は地下鉄の係員から構内の電力を無許可で利用したことを指摘され、ヴォディチコは実験を中止している¹⁸²。

1980年にはまた別の試験的な投影として、トロントの《発電所 Powersplant》の屋外壁面に「指を突き上げた身振り」のイメージがある。またプリンスエドワード島での《芸術連盟センター Confederation Centre of the Arts》の壁面に、「訴えかけるスーツの男性」のイメージでは、いずれも顔が見えない匿名性のあるイメージが投影されている。

これらを先駆としてヴォディチコは〈パブリック・プロジェクション〉第1期と言える、カナダのノヴァ・スコシア、ハリファックスで行った《建築学校 School of Architecture》

¹⁸⁰ Krzysztof Wodiczko talks to *Bożena Czubak*, "Scandalizing Functionalism", *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.11.

¹⁸¹ *Passage 1969-1979*, *ibid.*, pp.172-173.

¹⁸² *Public Address: Krzysztof Wodiczko*, *ibid.*, 1992, biography page.

(1981)での投影を行った。それはダルハウジー大学(Dalhousie University)の建築学校の入り口の階段脇の柱と石積部分に「両手を椅子の手摺に乗せている」ように映し出された[図 29]。

スライド投影の試験段階とこの《建築学校》との大きな違いは、建築に投影されたイメージの内容にある。《ガイドライン》や《プロジェクション》、トロントの地下鉄での実験などでのスライドの写真では、手や身振りの他にネクタイや Y シャツが映り込んでおり、匿名性が高いとは言え場合によっては政治家や企業家を特定できる可能性のある写真が使われていた。

しかし《建築学校》の投影では、スライド用のポジフィルムに映されたのは「手摺に乗せた手」のみで、それ以外は黒味と呼ばれる光を通さないフィルム部分になっている。これによって建築学校の入り口の柱と石積部分が腕となり、その先に手の甲が繋がっているように見える。以降の《パブリック・プロジェクション》でも、ほぼこの手法が踏襲されていく。この手法を編み出したことによりヴォディチコは手や身体の一部を建築物に投影し、建物全体を人物や身体に「見立てる」夜間の映写〈ナイト・プロジェクション Night Projection〉を開始することとなった。



図 28

1-2-2b. 〈パブリック・プロジェクション〉シリーズの始まり

ヴォディチコは前出の《建築学校》(1981)を皮切りに、《マサチューセッツ工科大学》(1981)[図 30]など夜間の建築物や記念碑に対し、スライド映写機による〈パブリック・プロジェクション(公共投影)〉シリーズを始める。この試みはカナダ移住後から1983年の渡米を経て、1991年まで続くことになる。それ以降はビデオ・プロジェクターを利用し、それにより動画と音声が可能となり、作品の対象となる問題に関わる人々の証言が盛り込まれていく。

越前俊也は1981年から1991年までのスライド投影による〈パブリック・プロジェクシ

ョン) シリーズを被映写体の建築や彫像の種類から詳細な5種類に区分している¹⁸³。本論文では更にそのスライド投影以降のビデオ・プロジェクターと音声が付随した投影と、2000年代以降のインタラクティブな事例を対象とするため、独自の区分を採用する。越前も述べているように一作家の作風や手法の変化を明確に区切ることは難しいため、ここでは重複する部分も含め仮に次のように区切ってみた。官僚制をテーマとし建築の擬人化を行った第1期(1981-1983)。作者がカナダからアメリカ合衆国に移住し、建築や記念碑への投影イメージが徐々に開催地の社会問題へと与する第2期(1983-1986)。都市の記念碑的存在として周辺に住む人々への関心を示しはじめる第3期(1986-1989)。冷戦構造崩壊に関わるテーマと扱い、スライド映写を終えるまでの第4期(1986-1991)。社会問題の対象となる人々に焦点を当て、ビデオ・プロジェクターによって声や語りをとものった投影を行う第5期(1996-1999)。証言を行う人々と観客の間にインタラクティブな対話が設定され、また他の作品系統が複合されていく第6期(2000-2018)。

スライド映写機による投影は70回以上行われており¹⁸⁴、その一覧は資料として巻末にまとめた[資料8]。この章では「建築の擬人化と官僚制批判」がテーマとなった第1期と、戦争文化や弱者にテーマが以降していく第2期、世界的な地政学状況に批判をなげかける第3期に大まかに分けて主な事例を抽出し、その試みを分析していく。また〈パブリック・プロジェクション〉の変遷と、後の第2部1章で詳しくみていく1980年代後半から再び始まる〈ヴィークル(乗り物)〉や〈インストゥルメント(装置)〉系統の作品との関係性を探り、ヴォディチコの動向を含め時系列にみて、開催地の政治・社会問題と照らし合わせながら可能な限りこれらについて調べていく。

¹⁸³ 前掲書 pp.233-234。

¹⁸⁴ 越前「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲書、p.231。



図 29



図 30

1-2-2c. 公共の投影：第1期

ヴォディチコはポーランドで共産主義の抑圧的な状況に苛まれた経験と比較し、カナダの政治状況は異なると考えていた。しかしカナダをはじめとした西側諸国の国家的官僚制や、資本主義における企業組織の権威主義、ポスト植民地主義といったものをヴォディチコは感じ取ることになる。

ポーランドも同様にソ連とその官僚的制度の支配下にあり、植民地化されてきました。私にとってカナダで衝撃だったのは官僚制に対するアーティストの共同体の貢献で、カナダのアートカウンシルが助成金制度を通して、当時の全地域のアーティストを支援し、官僚的な手続きに対して訴えを起こしていたことです。¹⁸⁵

カナダの文化政策とアーティストの関係はヴォディチコにワルシャワでの「コーヒーハウス抵抗」と同じ構図を思い起こさせた。ヴォディチコはこうしたカナダの様々な官僚的権威を視覚化させることを企てる。1981年に入り、トロントでの地下鉄構内での実験や《発電所》と《芸術連盟センター》を経て、ヴォディチコは本格的にスライド映写機を夜間の建築物に投影する試みを開始する。

アイ・レベルギャラリーでの個展の関連企画として〈パブリック・プロジェクション〉がいくつか行われ、それらを掲載した冊子が出版された¹⁸⁶。またノヴァ・スコシア州発電所の石油タンクに、当時話題となっていたカナダ・米間のフェアトレードに関するイメージが投影された。

¹⁸⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.11.

¹⁸⁶ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.320.

以降の〈パブリック・プロジェクション〉シリーズの中から、後の活動に結び付くもの、例えば戦勝記念や戦跡の転用として投影を行っているもの、あるいは彫像への投影を行うもの、テーマ移行に関わるものなど主要なものを取り上げてみていきたい。

ヴォディチコは1982年に6か月間オーストラリアのアデレードで過ごし2つの投影を行っている。1つはアデレード・フェスティバル(Adelaide Festival)と南オーストラリア美術学校の共催で、南オーストラリア高等教育学校のギャラリーで開催されたヴォディチコの「権力の詩学 Poetics of Authority」展の関連企画として行われた《アデレード戦争記念碑》(1982)がある。前年までの投影では、静的な印象を持つ官僚制や企業の商業的な作法を思わせるものが続いたが、アデレードでの投影は後にヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉シリーズで重要な意味を占める戦争記念碑にイメージを投影している。またシドニー第4回ビエンナーレでは《ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館》(1982)を含む複数の投影を行っている。この辺りに投影のテーマに変化が見られ、シドニーのビル群に官僚制を思わせるイメージの投影から徐々に現地の社会的事象と関わるイメージが登場し始めている。

前年から半年の時間をオーストラリアで過ごし、ヴォディチコはトロントへと戻る。夏にはアルバータ州バンフのアートセンター視覚芸術プログラム(Visual Art Program of Banff Center)ほか、ケベックやヴァンクーバーなどに招聘され講演を行っている¹⁸⁷。

地域に根差したテーマとして顕著なのは、ドイツのシュトゥットガルトで行われた《シュトゥットガルト中央駅》(1983)だろう。1983年2月に開催された「カナダ在住のアーティストたち；空間とインスタレーション」(Artists from Canada: Space and Installation)展の一環としておこなわれた。ヴォディチコはハリファックスで、シュトゥットガルトでのカナダ人作家の展示を準備していたキュレーターのティルマン・オスターワルド(Tilman Osterwald)と出会う。ヴォディチコはまだカナダ市民権を取得していないため、カナダ政府からの支払いはなかった。しかしオスターワルドはヴォディチコのために企画名が元々「カナダ人作家のアート *Canadian Art*」だったものを「カナダ在住のアーティスト *Artists from Canada*」へと変更し、これによりヴォディチコの参加が可能となった。

この時はじめて〈パブリック・プロジェクション〉の宣言文がカタログに掲載された¹⁸⁸。投影はドイツのシュトゥットガルト中央駅(Hauptbahnhof Stuttgart)の時計台部分に投影が行われた。時計台上部にはメルセデス・ベンツ社のエンブレムがあり、当時同社はシュ

¹⁸⁷ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.322.

¹⁸⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

トゥットガルト市内最大の工場を操業し、多くの「外国人労働者」を使用していた。またシュトゥットガルトは当時の西ドイツ国外から流入してくる外国人にとって、鉄道網の地理上に重要な都市であり、駅周辺には職を求める外国人が多く見かけられた¹⁸⁹。

投影は二段階に分けて計画されていた。はじめにメルセデス社の社員を思わせる「左手を右手首に組んだ手」のイメージが投影され、これは実行された。しかし、その次にヴォディチコが予定していた外国人労働者の「旅行鞆を持つ手」の案は、「根拠のない資金不足」を理由に実現されず作者の満足するものではなかった¹⁹⁰。

更に《勝利記念塔》(1983)ではシュトゥットガルトの広場に 19 世紀に設置された戦勝記念に投影がされた。この記念塔にはナポレオン戦争の際のドイツ兵を慰霊する碑文もあり¹⁹¹、その円柱状の形状に合わせて当時の西ドイツが配備したアメリカ合衆国製のミサイルのイメージが投影された。19 世紀初頭の戦争と 20 世紀後半の軍備において何らの違いも見られないという、戦争文化に対する作者の皮肉が込められた。

塔は私にミサイル発射台を想起させました。塔が増えれば、戦力や軍事力も増えるような…。塔に映し出したミサイルのイメージはタイムズ誌の表紙から拝借しました。それは文化的なプロパガンダ主義の形象への復讐でした。¹⁹²

ヴォディチコは前出の《シュトゥットガルト中央駅》(1983)と同時期にこの投影を計画したが、勝利記念塔への投影の許可は得ることができなかった。

(投影は) 非合法で秘密裡におこなわれました。展覧会担当者が政治的理由で不可能だと言ってきました。しかし彼が休暇に行った隙に私は中央駅の映写機を撤収し、「芸術家の家」のアーティスト集団と一緒に、ミサイルのイメージをジュビリー塔にぴったり合うようにしました。私は写真を撮って、トロントに戻ったときに、リベラル保守のグローヴ&メール誌と比較して、左翼リベラルな新聞トロントスター誌の編集者に何枚かを見せました。写真は出版されませんでした。スター誌の人たちは私を政治運動家だと思ったようです。マルクス主義の左派はそれとは違って、トロントの味方だと考え、私の活動は極めて両義的だったので、どちら側なのかを明らかにするよ

¹⁸⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.138.

¹⁹⁰ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.78。

¹⁹¹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.58.

¹⁹² Bozena Czubak, *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

う決め付けられました。そして左翼からもリベラルからも支持されませんでした。いろんな政党がひしめく中、政治的文脈の中でのアーティストの立場への疑問によって孤立してしまいました。ヨーロッパではなお一層「政治的なアーティストだ」と書かれることになりました。¹⁹³

こうした政治的な背景が複雑に絡み制約があるなかで、この投影はゲリラ的に行われた。作品解説に「カナダ文化展やその主催者である芸術家協会の支援とは全く関係なく、シュトゥットガルト芸術家村に滞在中のアーティストの協力を得て行っている。そのため投影は一晩だけ、比較的短い2時間行われた」¹⁹⁴と記されているように、ヴォディチコは即興的で確信犯的な投影を行った。その行為は周囲から次第に「政治的な」アーティストとしての認識されていった。

《デイトン記念館》(1983) [図 31]ではオハイオ州デイトン (Dayton, Ohio) のアメリカ独立戦争の慰霊のための記念館の建屋正面に投影がされた。入口部分の支柱にはミサイルのイメージが、また階段部分には群衆が映し出され、ルイ・ダヴィッドの絵画の一部から死者を嘆く女たちの部分が切り抜かれて建物左右の部分に投影された。ダヴィッドはフランス革命の革命派を支持し、当時のフランスの王政の下で推奨されていたアカデミックな絵画とは距離があった。また彼は「革命の事件や革命派の人々の風貌の視覚的記録」や「革命の儀式(祭典)やモニュメントの計画案の作成」を行った画家として知られている。この投影では国内最大規模のライトパターソン空軍基地がデイトン郊外にあることと、絵画のモチーフを扱う事によって、戦勝記念館と繰り返される暴力のイメージが複数に重ねられ、批判的な印象を醸し出したと言える。特筆すべきは、35mmのスライド映写機19台を使用し記念館の柱や階段部分にそれぞれ別な複数のイメージを合わせた部分だろう。これによりヴォディチコは建物の構造を下地にして、建築ファサードに全く別な絵画的構図を作り出した。記号として引用されたダヴィッドの絵画と、反体制的なアーティストとしてのダヴィッドの政治的な背景をも含めた、様々な文脈がその絵画的構図に集約される効果を生み出した。

¹⁹³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

¹⁹⁴ *Krzysztof Wodiczko Black Dog publishing, ibid.*, p.58.



図 31

1-2-3. アメリカ合衆国への移住

1-2-3a. 公共の投影：第2期

ヴォディチコは1983年8月にアメリカ合衆国に移住している。この時ニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーでは個展が開催されていた。ヴォディチコは翌年1984年にカナダの永住権を得ることになり、アメリカ合衆国の永住権は1986年に取得している。移住後の1983年から1987年までヴォディチコはニューヨーク工科大学の芸術学科で准教授として教職に就いている。

ヴォディチコがカナダを後にした理由は明確には語られていない。ニューヨークの商業ギャラリーがついたこと、また工科大学での教職を得られたこともその理由だと言えるだろう。しかしながら別の理由として、この年7月に行われたトロントでの講演を元に書かれたテキストに、ヴォディチコによるカナダのアート環境に関する批判が見受けられることも看過できない。テキストではワルシャワの喫茶店での熱い議論と、トロントの酒場の寒いほどの空調と暗い照明を比較し、「この違いは、一党独裁体制の『クール』な性格と、『自由主義的』で禁欲的な民主主義組織の『ホット』な（なまぬるい）性格によって説明できるだろう」¹⁹⁵という差異と、アーティストたちの集うトロントの酒場でもポーランドの喫茶店と同様の熱気があったことを認めている。

¹⁹⁵ ウディチコ「カナダにおける前衛の骨抜き状態から脱するために」前掲書、p.4。このテキストでヴォディチコは、カナダのメディア論者、マーシャル・マクルーハン（Marshall McLuhan, 1911-1980）の『メディア論』（1964年）の「熱いメディアと冷たいメディア」に準えて、情報量の多いカナダと少ないポーランドに置き換えていると考えられる。M.マクルーハン『メディア論 人間拡張の諸相』、栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987年、pp.23-34。

トロントとワルシャワとのあいだに残る唯一の違いは[...]官僚その人の言語や身振り
とアーティストのそれらのあいだの区別が、トロントではきわめてみつけにくいこと
だ。[...]でも、よく見ると、ひとはある恐るべき現象を明らかにすることができるだ
ろう。すなわちワルシャワによって悪夢、ないしはさし迫った危機[...]だったものが、
トロントでは完全な三次元の現実化をとげていることである。要するに誰もがアーテ
ィストであり、かつまた官僚であるように見えるのだ。このお国がかりの高級文化的・
官僚的 BGM 生活の幸福で心地よい雰囲気の中かで、宿敵どうし、すなわち芸術的 (反
ブルジョワ) 前衛と近代国家 (ブルジョワ) 前衛とが最終的な和解をとげる環境の中か、
官僚化したアーティストと美意識をもった官僚との聖餐式のオーラの中かで、トロ
ントの芸術知識人層は、ポーランドのアーティストたちよりずっと高い協働の高みにか
かけのぼっていく。彼らは意識のレベルに近づく。私はそのレヴェルを、文化的墮落と
呼ぼう！¹⁹⁶[原文ママ]

トロントのアーティストたちの集う酒場の熱気は、ヴォディチコにとって、官僚的な文
化政策による侵食として映った。彼は 1950 年代後半に設立されたアートのための文化機
関カナダ・カウンシルを名指しで批判し、アーティストたちがその手厚い政府の恩恵を受
ける一方で、むしろ飼い殺しされていると分析している。一見自由で豊富な文化的環境と
して捉えられる文化事業者と文化機関の関係構造は、ワルシャワで見られた政府保護と監
視下に置かれたアーティストたちによる「骨抜きにされた前衛」の蔓延とさほど違いはな
かった。1970 年代のカナダ・カウンシルの閉じた機構と循環に気づいたヴォディチコは、
その雰囲気自身が飲み込まれることを批判的に捉えこう綴っている。

ナイーヴな文化生活、紫煙とコーヒー・テーブル議論のなかに溶解されたその生活か
ら離れてすでに数年、いまやあの前衛めかしたスタイルから遠くへだたっているながら、
ここでふたたび、気がついてみれば、勝手知ったる「芸術的」雰囲気と「文化的環境
に」にいりびたっているというわけなのだ。¹⁹⁷[原文ママ]

移住の別な理由を更に挙げるなら、当時海外から移住したアーティストは、永住居住権
獲得後 5 年経たないと助成金などの申請ができないというカナダ・カウンシルの決まりが

¹⁹⁶ 前掲書 p.5。

¹⁹⁷ 前掲書 p.4。

あった¹⁹⁸。隅々まで行き届いたかに映るカナダ・カウンシル主導の官僚的な文化政策と、カナダのアーティストの関係はヴォディチコにとって、いささか閉鎖的に映り、ポーランドでの「コーヒーハウス抵抗」にみた「圧制者と被抑圧的な立場の共犯関係」を思い起こさせた。こうした違和感が、外国人であったヴォディチコを再び移住させる1つの要因となっていったと考えられる。

ヴォディチコは同年にカナダやドイツの投影をはじめ、7か所のプロジェクションを行っている。1984年以降には「パブリック・プロジェクション」の宣言文がカナダで出版され、同シリーズがヴォディチコの中で1つの芸術的宣言として高められていく。

投影イメージの内容にも変化がみられ、第1期の「ビルを官僚的に擬人化」させる抽象的なテーマから、先の《シュトゥットガルト中央駅》や《デイトン記念館》、そして渡米後あたりから徐々に特定の社会問題が見受けられるようになる第2期へと移行していく。

このカナダの官僚制への批判はアメリカ合衆国に移住後はなりを潜める。移住後の〈パブリック・プロジェクション〉では、それまで手や官僚的なワイシャツといったモチーフが多用されていたが、それらに代わって開催地周辺で問題となっている再開発や不動産状況、経済政策と文化の関係、歴史的文脈と現状といった具体的な社会的問題に焦点が絞られていく。この章では第1期の特徴が続けられた1984年末から、徐々に都市再開発の具体的な問題提起に繋がっていく1986年までを〈パブリック・プロジェクション〉第2期として、更にヴォディチコの主要な作品についてみていく。

1984年当時ヴォディチコはニューヨークの女性の路上生活者のための福祉施設の近辺に住んでいた。年の暮れも近い頃、ヴォディチコは多くの人々が厳しい環境で生きているのを目撃した。《アスタービル／新美術館》(1984)[図 3 2]の投影はこうした路上生活者の生活環境と、前年の1983年にニューヨークの新美術館が5番街からソーホー地区に移転してきたことに起因している。

シートの上に暮らし、タイヤを燃やして、刺すような寒さの中を生き残ろうとする人々をたくさん見ました。ですから、一番大きな建物全体に誰も住んでいないと知った時、私は衝撃を受けました。新美術館が全身どす黒いビルに入居していると察しました。周囲の人々が疑うことなく私にその意味を問う時だと話しました。¹⁹⁹

¹⁹⁸ Wodiczko, *For the De-incapacitation of the Avant-Garde in Canada, Transformative Avant-Garde and Other Writings* *ibid.*, p.60, 脚注部分。

¹⁹⁹ *October* no.38, *ibid.*, p.43.

芸術家やデザイナーが多く住む街としても知られていたソーホーは、折しも開発業者によるローワーマンハッタンの再開発計画にかかっており、美術館の移転がこの地区の地価高騰のきっかけを生み出すこととなった。アスタービルの上階は1億ドル以上のテナントを募集しており、新美術館は地下をタダ同然で貸し出す自由な空間とした。この空間で、再開発の成果発表を行う不動産に関する展覧会の開催予定もあった。ヴォディチコは「(新美術館で展示されていた)前衛的なアートが不動産価値を上昇させてしまったかのような」いかがわしさを感じたという²⁰⁰。

周辺区域が美術館やアート・ギャラリー、関連事業の企業の進出で変化するという因果関係は明らかでした。私は誰かに直接の責任があると言いたいのではなく、自分たちで変化させることが不可能でも、これこそがからくり自体であり、私たちの場所がその渦中にあることを認識させ、露呈させたかったのです。²⁰¹

アートの制度と不動産開発業者の都市再開発の関係というテーマは、以降ヴォディチコの作品でしばらくの間続くことになる。また新美術館は2007年にホームレスの人々が多いことで知られるバワリー地区へ移転し、1980年代と同じ状況が繰り返され、この時もまた新美術館移転が近隣の地価高騰の引き金となってしまう。2013年にヴォディチコは新美術館²⁰²から1本路地を入ったところにある路上生活者の支援施設バワリー・ミッション(Bowery Mission)の外壁を、新美術館の箱型のファサードに映し出そうと試みた。それは新美術館を「その無意識さを見せるためのスクリーン」に見立てて、「バワリー・ミッションの表面の窓やバルコニー、住民が話し合う様子、歌い、楽器を演奏する様子」を投影するという計画だった。しかしこの計画には「バワリー・ミッション」という文字の投影が含まれており、建造物への文字の投影を禁止する条例の施行に伴ってこのプロジェクトは数日前になって中止されてしまう²⁰³。

²⁰⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.19.

²⁰¹ *October no.38, ibid.*, p.43.

²⁰² 新美術館は邦人建築家 SANNA (妹島和世と西沢立衛) による設計で、箱を積み上げたような建物だった。

²⁰³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.19.



図 3 2



図 33

同年の暮れにヴォディチコは《陸海軍兵士記念門》(1984-1985) [図 33]の実演を行っている。1982年にソ連とアメリカ合衆国間では戦略核兵器の削減条約が結ばれたが、実際の条約の進展はなかった。レーガン政権は1983年の演説で戦略防衛構想(SDI)を語るなど、両国の軍事的な緊張は高まる一方となった。

投影はブルックリンの自治体によって、年に1度地域住民のために行われる新年を祝う花火と音楽コンサートの一環として行われた。大晦日にクシシュトフ・ヴォディチコは陸軍兵士記念門に2つのミサイルが鎖で繋がれているイメージを投影した。ソビエト連邦とアメリカ合衆国の間での軍縮計画の文脈のためにソ連製とアメリカ製のミサイルの表象が使われた。アーチのかなめ石部分に投影された鎖を繋ぎとめる錠前の上、アーチの頂点を南側から称えるニケの女神、つまり自由の女神を登場させている。²⁰⁴ (作品解説)

被投影体となった記念碑についてヴォディチコはオクトーバー誌上でダグラス・クリンプ(Douglas Crimp)、ロザリン・ドイチェ(Rosalyn Deutsche)、エヴァ・ライヤ＝ブルカルト(Ewa Lajer-Burcharth)らとの対談でこのように述べている。

これは(南北戦争の)北軍のための記念碑で、アーチの南側には南部の「誤謬」から解放した軍隊の凱旋が、南へ行進するという装飾が所狭しとあります。記念碑はもち

²⁰⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.280.

ろん北軍に関することは一切描かれず、もし描かれれば記念碑自体を内省することになってしまいます。[...]この凱旋門は勝者である北軍を称えるものとして、また彼らを使用する典型的な古典的な審美(ボザール)形式が施され、凱旋門の内側のトーマス・エイキンス作の写実的なレリーフ、聖ゴードン「アウグストゥス」のような小品2点によって皮肉にも異議を唱えるかのようです。それら2体は実は北側へ向かって歩く唯一のもので、戦場から戻り非常に疲れた様子を見せています。[...]

私の知る限り、世界でもこの記念碑だけがそのような内面の葛藤を美的・歴史的に表したものだと言えます。[...]投影を見物する人々は、独自の読み解きをしています。現代の政治的な状況を参照しながら、誰もが自分達の読解を象徴に重ね合わせるところが、私の気に入っているところです。その当時、アメリカ合衆国とソビエト連邦の両政府間による平和に関する切迫した議論に大衆は身構えていました。軍備競争を縮小の対話に戻るかもしれないという大きな期待がありました。[...]

この話題は取っつきやすく、ほとんどの人が受け止め易かったのです。願わくば、この社会的・権力的な相互性が視覚的な投影として、大衆の複雑な経験の記憶に残り続けてくれればと思います。少なくともこの「死んだイデオロギー」のような記念碑が一瞬の間でも「生き返る」状態にできればと思います。²⁰⁵

ギリシャやローマ時代を模した新古典主義の様式を取り入れた記念碑では、投影を行うことで次のような効果を得ることができた。それは記念碑表面の装飾を彩るレリーフや彫刻の制作者および建築家とヴォディチコとの時代を越えた新たな共同制作である。《陸海軍兵士記念門》以降、ヴォディチコはこうした戦勝記念としての凱旋門への投影、また更に後には凱旋門自体が持つ「戦勝の記憶」を転倒させるような教育的な記念碑の提案も行っていく。翌年の《ヨーク公記念碑》(1985)[図 34]でヴォディチコは、都市を巨大なギャラリーとして捉えており、公共空間に設置された記念碑やパブリック・アートもまた体制や権力による美術作品だという見解を示している。

少なくとも18世紀から都市は偉大な芸術官庁の計画によって運営されており、巨大な展覧会向けの馬鹿でかいパブリック・アートのギャラリーなのです。それらは将来残り続けるもの、一過性のものなど、環境的で建築的な「インスタレーション作品」

²⁰⁵ Wodiczko, Crimp, Deutsche, Burcharth "A Conversation with Krzysztof Wodiczko" *October no.38, ibid.*, pp.25-27.

だと言えます。そして記念碑による「彫刻庭園」なのです。公式／非公式な壁画であり、落書き（グラフィティ）や巨大な「メディア・ショー」であり、街路や地下、屋内における「パフォーマンス」なのです。見た目にも派手な社会的・政治的「ハプニング」だと言えます。

国家（ステイト）のそして不動産業者（リアルエステイト）の「ランドアートのプロジェクト」で経済活動のイベントであり、アクションかつ（その美術品展示の最新形態としての）立ち退き命令などを指摘することができます。

「都市の公有性（パブリック・ドメイン）」の名のもとに「芸術的な作品」の収集や委嘱を伴ったこの権力の力学的なアート・ギャラリーの豊饒さに挑むこととは、同様に都市空間と都市体験に対する的外れでまがい物による装飾をすることなのです。²⁰⁶

過去の軍事的遠征を記念した国家的・歴史的なインスタレーション作品に対し、ヴォディチコは《デイトン記念館》（1983）と同様に、複数のスライド投影を構成して対抗的なイメージを作った。それは階段を上っていく炭鉱労働者たちの頭上にヨーク公の彫像を頂きに据え付け、緊張した手を重ね合わせる戦車が立ちほだかるように見えるよう演出された。

《ネルソン記念柱》（1985）[図 35]では、ヴォディチコは更にもう 1 つの違反行為を続けて行うことになる。

6 台のキセノンアーク電球のスライド映写機がトラファルガー広場に集められているのが分かっていました。誰もそのような 2 度と起こりえない絶好の機会を知る由もなく、それは私にとっても初めてでした。当時建物の前で行われていたデモ参加者など多くの人々がこの建物を攻撃する隙をうかがっていました。ネルソン記念柱への投影は 2 夜連続で行われました。初日の晩、南アフリカ共和国への投影の投射距離を試すための様々なサイズのスポットライトとスライドを用意していきました²⁰⁷。

こうしてヴォディチコは一晚のうちに、許可を得ていなかったもう 1 つの投影の実行に

²⁰⁶ Krzysztof Wodiczko Black Dog publishing, *ibid.*, p.75. Original text: Krzysztof Wodiczko, “Strategies of Public Address: Which Media, Which Public?”, in Hal Foster ed., *Discussion in Contemporary Culture*, Dia Art Foundation, no.1, Bay Press, Seattle, Canada, 1987.

²⁰⁷ *October no.38, ibid.*, p.48.

移った。《南アフリカ大使館》(1985)[図 3 6]で作者はナチスの鍵十字を大使館の建物に投影し、警察によって中止させられてしまう。²⁰⁸

物議を醸すことを予想し、ヴォディチコは弁護士をすぐ横に立たせていた。2 時間後に警察が現れ、彼の投影と建物に対する「外観を損なう」行為を即刻中止させた。「公的不法妨害」で訴えられるが、投影は逮捕後も続けられた。²⁰⁹ (作品解説)

大使館建物の正面にナチスを思わせる鍵十字のイメージを投影され、直後に南アフリカ共和国政府はカナダ政府に対して、「南アフリカ大使館に対するカナダ人アーティストの行動について説明を求めるように抗議をした」²¹⁰。そして同じ週のうちにヴォディチコは彼の写真の作品展が開催されていたカナダ文化館に召喚された。そこでカナダ文化大使はカナダ政府が正式な外交的抗議を南アフリカ政府から受け取ったことと、カナダ市民であるヴォディチコの在ロンドンの南アフリカ大使館に対する行動への形式的な謝罪があったことが伝えられた²¹¹。その内容は南アフリカ政府に対し「カナダ政府は市民の個人的な活動については政府の公式の立場から反映させる必要はないと応答し声明を発表」²¹²となり、事なきを得た。

投影を見た人数は、トラファルガー広場に集まっていた人々や、広場の周りを通りがかったバスや車などから 2 千人以上に及んだ。様々な新聞と雑誌が投影を記事や特集で扱い、中には作者がヴォディチコであることを明記しないポストカードまで現れることとなった²¹³。『タイムアウト』誌 12 月号はそのことをロンドンでの年間の最重要な出来事の 1 つとして公布²¹⁴したが、ここでも作者の名前が記載されることはなかった²¹⁵。

「こうした方法で、短時間かつ即興的で事前予告もない性質にも拘らず、投影は成功裡にロンドンの記憶の集積の中に深く刻み込まれることとなった」²¹⁶と解説が述べるように、ヴォディチコの個展の一環として行われた《ヨーク公記念碑》と《ネルソン記念柱》とは別に、即興的に行われたこの《南アフリカ大使館》の投影が最も物議を醸しだすものとな

²⁰⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.151.

²⁰⁹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.72.

²¹⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.151.

²¹¹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.72.

²¹² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.151.

²¹³ *Krzysztof Wodiczko* b Black Dog publishing, *ibid.*, p.72.

²¹⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.151.

²¹⁵ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.72.

²¹⁶ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.72.

った。

南アフリカ共和国でのアパルトヘイト政策はこの時期より世界各地からの非難が強まり、1991年に正式に完全撤廃されることとなった。



図 3 4



図 3 5



図 3 6

ヴォディチコはロンドンでの3つの投影を終えたのち、9月に北アイルランドの都市デリー (Derry, Northern Ireland) に向かい、《デリー市役所》(1985)を手掛けている。市役所の時計塔の真ん中に「手首を見せた2本の腕」と「拳がもう片方の掌を打つ」イメージを投影した[図 37]。同じ体から生えた2本の腕の両方が弱みを見せる様子と、一方が攻撃を仕掛ける様子を見せており、これは北アイルランド問題を捉えた作者の比喻だと言える。北アイルランドは連合王国イギリス²¹⁷との関係において複雑な問題を抱えており、1つには連合を望む考えの「ユニオニスト」とその急進派「ロイヤリスト」、また同じアイルランド島を分かち、南部を占めるアイルランド共和国との統一を望む考えの「ナショナリスト」とその急進派の「リパブリカン」の考えが交錯し、時に抗争を生んでいた。

これに加え北アイルランドはプロテスタント系とカトリック系のキリスト教の宗派上から棲み分けをしている場合が多い。またプロテスタント系にはイギリス王国に忠誠心を持つユニオニストが多く、カトリック系住民には「大英帝国」に支配された歴史観が強い。こうした歴史的な信条に加え、1960年代後半に地方議会の定数や公営住宅の割り当て数の不平等といった公民権の問題が両宗派間で浮上した。デリーでは大規模なデモ隊と警察の

²¹⁷ 我々がイギリスと呼ぶ国の正式名称は「グレートブリテン及び北アイルランド連合王国」で、イングランド、ウェールズ、スコットランド、北アイルランドの4つからなる連合国家。

衝突が起こり武力制圧され、カトリック居住地ボグサイド (Bogside) で暴動が起こるなどしている。その後も両者の紛争は激化し、デリーでは 1972 年 1 月 20 日にデモ行進の際に非武装の市民 13 人がイギリス軍兵士に射殺される「血の日曜日事件」が起き、これに反応した南側のアイルランドの首都ダブリン (Dublin) では、市民が英国大使館に放火するなど国際的な問題へと発展していくきっかけとなった²¹⁸。1980 年代に入りイギリスとの関係も悪化していったこの北アイルランドの状況を、ヴォディチコは 2 本の腕のイメージをデリー市役所に託し投影を行った。カトリック系とプロテスタント系の抗争、または対イギリスのユニオニストかナショナリストかといった一国の複数に分断された思想背景を持つ北アイルランドを「2 本の腕」に置き換えたと言える。両者は話すこともままならず、宗教上タブーであるはずの暴力を伴って抗争は激化していった。ヴォディチコは自己自身への攻撃として「片方の腕を拳で叩く」様子と、自身の弱さをさらけ出し、対話へと向かわせる身振りとして「両腕が手首を見せる」様子へとスライドを交換して見せた[資料 8 SP26]。

この投影の 2 か月後、1985 年 11 月には「イギリス・アイルランド協定」が結ばれる。デリー市庁舎は 1998 年のブレア政権において、「血の日曜日事件」を独自調査するサビーエル調査の本部が設置された。複雑な問題の根本的な解消は途上にあり、このデリーでのプロジェクトから 28 年後となる 2013 年にヴォディチコは《デリー／ロンドンデリーのための投影》(2013)²¹⁹を行い、長期化する宗教と政治が入り組む複雑な問題について再度取り組んでいる。



図 3 7

²¹⁸ ポール・アーサー『北アイルランド現代史—紛争から和平へ』門倉俊雄訳、彩流社、2004 年、p.28、p.42、p.52。

²¹⁹ 詳細は第 2 部 3 章(2-3-1i.)を参照。

1-2-3b. 公共の投影：第3期と《ホームレス・プロジェクション》の提案

1986年の1月から2月中旬にかけて、ヴォディチコはカナダ現代美術センター（49th Parallel）にて、《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》（1986）を展示した[資料8 SP27]²²⁰。これはニューヨークのユニオン・スクエアのための投影の構想として、ユニオン・スクエアにある彫像に対して投影を行ったように予め写真コラージュしたものを、ギャラリー空間に投影する展示であった。ユニオン・スクエアは再開発の計画によって、区域の社会的な位置づけを改善させようとするものであった²²¹。路上生活者の立ち退きとは対照的に、公園内のアメリカ合衆国史上の重要人物たちの彫像はきれいに修繕されていた。ヴォディチコはこの対比を視覚化するために、リンカーン像の左手に「松葉杖と物乞い用のコップ」を持たせ、ワシントン像の馬像部分に「車椅子」を重ね、（ホームレスの収入の仕事の1つとして知られる）「スプレー缶と窓拭き用の雑巾」を片手に車のフロントガラスを拭く恰好に変え、ラファイエット侯爵像の「頭部に包帯」が捲き、左足には「ギプス」を付けているように見せた[図38]。また母親が右手に子供を抱え、左に女の子を従えたジェームズ噴水の像は、子供を掴んでいる元々の像の右手を「強く握った手」に置き換えられ、水がめを持った左手は「物乞いをするような掌を開いた」身振りに差し替えられた。そして缶や瓶を収集するのに使われる「ショッピング・カート」を体の前に置いているように映された。

展示に際して書かれたテキスト[資料3]は、解説というよりむしろ建築や不動産システムへの作者の宣言文であった。そこでヴォディチコはユニオン・スクエアの事例を挙げ、公園の周りの建築を作り上げた不動産システムと、それにより公園から排除した人々＝路上生活者（ホームレス）を設定し対置させている。路上生活者を都市における記号として扱い、公園という公共空間を舞台にした新しい記念碑に変容させるという目論見があり、ホーム

²²⁰ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.327.

²²¹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.181.

レスを建築、建築をホームレスにさせるような相互に変容を促すことを目指している。

近年のニューヨークの不動産の熱狂における様々な話題と同様に、この一件も、多くの低賃料の入居者を無理やりに「移転」させ、他人にも住処を失う恐怖を感じさせた²²²。
(ドイチェ)

1986年のオクトーバー誌(October)に美術研究者ロザリン・ドイチェ(Rosalyn Deutsche, 1946-)が寄せた「クシシュトフ・ヴォディチコ《ホームレス・プロジェクション》と都市『再生』の場」の中で、ドイチェはポール・ゴールドバーガー(Paul Goldberger, 1950-)の著作「観察の街：マンハッタンの建築ガイド *The City Observed, New York: A Guide to the Architecture of Manhattan*」(1979)を引用し、同書で著者がユニオン・スクエアについて述べている部分「遺棄されたものでさえ、傍らに解き放ち、未だ威厳ある存在を感じさせる」²²³ことを引き合いにしてヴォディチコの試みの差異化を試みた。

ユニオン・スクエアの歴史は建築的な残滓の中にあるとすら言える。ゴールドバーガーが読者を、その地区のビルや記念碑など「調和／配置」の見学ツアーさせるのと同じ手口で、設計・解体・再設計という再開発という流れが難なく利用されている。²²⁴
(ドイチェ)

ドイチェはこうしたゴールドバーガーに代表される1つの態度を批判する。つまり再生した街の表層的な部分によって、そこでの歴史や再開発の背景をうやむやにし、無意識のうちに正当化してしまうという態度だ。これに対し彼女はヴォディチコの提案がこうした再開発地域を歩く読者や住人の「架空の旅行を邪魔させる」²²⁵と述べている。

ヴォディチコのプロジェクトは、建築への異論を都市の周辺環境、また経済、社会、政治的な過程の場として理解へと再び戻した。結果として、それは記念碑的な建築が安定的、超越的、そして必要不可欠で不朽の意義を包括する永久的な構造を持つとい

²²² Rosalyn Deutsche, “Krzysztof Wodiczko’s Homeless Projection and the site of Urban ‘Revitalization’”, *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.114. Original published in *October no.38, ibid.*, pp.63-64.

²²³ *October no.38, ibid.*, p.63.

²²⁴ *October no.38, ibid.*, p.66.

²²⁵ *October no.38, ibid.*, p.66.

うことの信条を満たす。新たな歴史的環境と社会的枠組みの中で、配役を変え続けるという彼らの言葉や注意喚起の手口の移ろいやすさとは対照的に《ホームレス・プロジェクト》は重要なことを示す。

ゴールドバーガーのようなジャーナリズムやニューヨークの官僚的な都市建築的計画専門家たちが、再開発目的で美的に隠匿した報告書のごとく、都市の議論を堂々巡りさせる一方で、もし《ホームレス・プロジェクト》が実現するなら、そのイメージと共に劇的な妨害となり、鑑賞者の知覚能力をこの議論の流れを断ち切る本質的な関係へと修正させるだろう。つまり建築、都市デザイン、より広義にはニューヨークの建設環境を形成する資本力に、アートが奉仕するという相互関連の規律（ディシプリン）にも大いに関係しているのだ。更に付け加えるなら、美術作品の政治的争議への介入性を示す道徳的威厳性が、建築制度の「企業道徳を捨て去る」傾向の立場を取ることとの差異を際立たせることになる。²²⁶（ドイツェ）

実際にユニオン・スクエアでの投影の実現には、ニューヨーク市公園保護局とその地区の地元議会の許可が必要だった。その実現にむけて、展覧会を企画したカナダ文化センターが交渉などに動いた。

この件では公園保護局の反対はなく、しかし議会が認可のための勧告を要請し結局無理でした。議会開催の間に決定されたため、議会会長1名にその是非の応答が課されました。彼は議会が他の多くの提案についても断っていると説明し、どうやら彼らは公共でのイベントの催しに興味が無い様で、公園の通常の営みが邪魔されてしまうと感じていたようです。ご存じのとおり、ワシントン・スクエアには富裕層や学生、運動をする人々が住み、ドラッグが蔓延しています。私は《ホームレス・プロジェクト》の実施をまだ企画していませんでしたが、ユニオン・スクエアもまたワシントン・スクエアと同様の事態が起こっていると推測していたのです。²²⁷

ヴォディチコがこう述べる様に実際の公園での投影は実施されなかった。しかしこの提案から26年後となる2012年の《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト》

²²⁶ *October no.38, ibid.*, pp.66-67.

²²⁷ *October no.38, ibid.*, p.24.

(2012)²²⁸の際に 4 体の彫像のうちの 1 つ、リンカーン像への投影が実現した。



図 38



図 39



図 40



図 41

次にヴォディチコは観光産業と歴史的な文脈について言及する《ヴェネツィア・プロジェクト》(1986)の数点をヴェネツィアで制作している。ヴェネツィアは 5 世紀に古代ローマの各都市を襲ったゴート族から逃れる形で 421 年に建設され、漁業と塩田を中心とした商業により、ヨーロッパや地中海沿岸の他の脅威である帝国や列強国をかわし、やがて共和政を敷いた。14 世紀にはジェノヴァとの戦争があり、その際躍進したヴェネツィア艦隊により東地中海沿岸の広大な植民地を手にする。他のイタリア諸国が壊滅していくなかヴェネツィア共和国が生き延びたのはこの軍事力があったためだった。こうした共和国内の長期の平和維持によって 18 世紀にイギリスやフランス、ドイツの上流階級によるグランド・ツアーの対象として既に観光都市として栄えていた²²⁹。やがて 18 世紀後半にナポレオンの侵略によりヴェネツィアは崩壊に至る。その現在の姿は「水の都」として世界的に知られる観光都市でもある。ヴォディチコはヴェネツィアの歴史的な文脈と、観光都市

²²⁸ 詳細は第 2 部 3 章 (2-3-1h.) を参照。

²²⁹ 永井三明『ヴェネツィアの歴史 共和国の残照』刀水書房、2004 年、p.6、p.34、p.103。

としての隆興に焦点をあてた。

投影は市内の様々な場所で行われた。サン・マルコ広場の鐘楼(Campanile di San Marco) [図 39]、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂(Santi Giovanni e Paolo, Venice)にあるコルレオーニ傭兵隊長の騎馬像[図 40]、ポルタ・マグナと呼ばれるアルセナーレ・ディ・ヴェネツィア(Arsenale di Venezia)造船所跡の門、サンタ・マリア・フォルモーザ教会(Santa Maria Formosa)の鐘楼などが舞台となった[図 41]。いずれも観光客が訪れ、よく知られた場所が投影の対象となった。

被投影体の1つであったバルトロメオ・コルレオーニ(Bartolomeo Colleoni, 1400-1476)像は、15世紀の北イタリアで活躍した傭兵隊長を題材に、ヴェネツィア政府の委嘱により、彫刻家アンドレア・デル・ヴェロッキオ(Andrea del Verrocchio, ca.1435-1488)によって制作された騎馬像だった²³⁰。手綱を握るコルレオーニの腕の部分には「肩からカメラを掲げている」イメージが映し出され、傭兵隊長は騎乗の観光客に変えられた。像の台座部分には、垂直に立てられた「ミサイル3基」とその間に「コインがひしめく様に敷き詰められている」イメージが投影された。更にその下には横から写された「戦車のキャタピラ」が映し出され、軍備が観光客を支えるかのような演出がなされた。サン・マルコ広場の鐘楼にもまた「首から掲げたカメラ」が映し出され、塔の腰の部分には「弾丸と手榴弾を装備したベルト」が締められ、足元には「軍用ブーツ」と正面から写された「戦車のキャタピラ」の2つが差し替えられ映し出された。中世の時代から数々の軍用船を生産してきた国立造船所であるアルセナーレ・ディ・ヴェネツィアの2つの水門の塔の部分に「鎖と鍵」が映し出され、施設自体が差し押さえられたように見せられた。

サンタ・マリア・フォルモーザ教会の鐘楼には「カメラを構えて写真を撮ろうとする腕」と側面には「肩から掲げたカメラ」が、そして教会の正面部分には正面から写した「戦車のキャタピラ」が巨大に映し出された。

ヴェネツィアでの投影でヴォディチコはテキストを寄せている[資料4]。この文も観光産業という資本主義の一元的な側面に言及したヴォディチコの宣言文として考えることができる。ヴェネツィア・ビエンナーレで配布されたリーフレットでは、このヴェネツィアの状態に対して、要素を最小限に留めたことをヴォディチコは続けて述べている。

世間で知られる「ソンエリュミエール(son-et-lumiere)」の伝統²³¹で神話的に語られ

²³⁰ 佐々木英也、森田義之編『世界美術大全集 第11巻』、小学館、1992年、p.102、pp.382-383。

²³¹ フランス語で「音と光」の意。「1952年にフランスで最初に開催されたイヴェントに

ることを信じずに、私は作品に敢えて音を付けなかった。しかしながら、既存の音の意味が私の投影を変化させた。例えばヴェネツィアでは、サン・マルコ広場は欧米のレストランや歌劇団で定番曲を2つの楽団が競うように深夜まで演奏しており活気があった。この広場はまさにイデオロギー的空間であり、ヴェネツィアにおける公的な国家的建設の出発点としてデザインされていた。そこは政治的声明を受容し（または拒絶し）、外国人の力に屈する事さえもある、公式のパレードやガラコンサート、行事、処刑、帰還兵や出兵の凱進行進などの受け皿だった。鐘の音がこうした集まりの合図に使われたため、鐘楼は常に重要な要素だった。今や空間はディズニーランドに変容し、当たり障りのないBGMが、テロリズムの恐怖を隠し、観光産業の侵略と都市の勇壮さに関するシュルレアリスム的で皮肉な言説の中にある。

真夜中の0時、投影の最後に鐘が鳴り始めたが、投影があったので違って聴こえた。頭の中のどこかで鳴るような、塔の思い出の中で鳴っているような。元々の音楽が鳴っていたにも拘らず、ささいな音が耳につくという奇妙な状況の中で、人は広場で展開されている意味の破壊性について、重要な警告があることに即座に気づいた。²³²

スライド投影の音響的な要素として、ヴォディチコは現場の様々な環境音のうちに既に矛盾や葛藤が含まれていることに気づいた。その結果それらの環境音は観客の意識の中でヴォディチコの投影と組み合わせたり、1つの読み解きを生み出す効果を生んだと言える。同年にヴォディチコはワルシャワ美術アカデミーに訪問作家としてポーランドに一時帰国し、《バルトロメオ・コルレオーニ傭兵隊長のレプリカ像》(1986)[図4-2]の投影を手掛けている。この投影はフォクサル・ギャラリーが主催し、ワルシャワ美術アカデミーでの個展の一環で行われた。オリジナルの像は、ヴェネツィアのサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂横に建立されており、前作となる《ヴェネツィア・プロジェクション》でも投影が行われていた。その騎馬像の複製がワルシャワのチャプスキ宮殿(クラシンスキ宮殿)の中庭に置かれており、ヴォディチコはレプリカ像に対して投影を行った²³³。

由来し、以後、一般に証明と音響効果を用いて史跡や有名建築を彩る豪華なスペクタクルショーのことを指すようになった。」北出知恵子『ソリエリュミエール 物質・移動・時間、そして叡智』展覧会カタログ、金沢21世紀美術館、2012年、p.152。

²³² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.158. Original text: a flyer distributed during the public projection in Venice; Published by the Canadian Pavilion at the 42nd Venice Biennale(1986); reprinted as *The Venice Projections, October no.38, ibid.*, , pp.17-20.

²³³ 宮殿は現在、ワルシャワ美術アカデミーの校舎として使われている。

1985年、ソ連に新しくゴルバチョフが就任し、対アメリカ合衆国の軍事競争もあって東欧への経済援助の約束がなくなるという方針転換が大きく影響し、同時にアメリカ合衆国による経済制裁などポーランドの経済は悪化の一途を辿っていた。政治の行き詰まりを見せるヤルゼルスキ政権はしかし、台頭する民主化運動の表れであった「連帯」を一応は認めるものの、複数政党制を認めず強硬な姿勢を崩さなかった²³⁴。「連帯」の要求やストライキに対し政府は武力で応じ、1981年に次いで再び戒厳令を敷くことも辞さない状態に陥っていた。警官が投影を阻止するかも知れない状況下で、ヴォディチコはカナダ人であることを示すパスポートを頼りに投影を続けたという²³⁵。



図 4 2



図 4 3

〈パブリック・プロジェクション〉第3期には《バルトロメオ・コレオーニ傭兵隊長のレプリカ像》のように、それまでのカメラや兵器などのイメージに加えて、死を思わせる骸骨のイメージが使われ始めている。ヴォディチコは14世紀から15世紀にかけてヨーロッパの民間の中で広がった死生観の1つである「死の舞踏 Danse Macabre」を参考にしたと述べている。それは14世紀半ばのペストの流行により人々が死を近くに感じ、また活版印刷の発達により信仰上の印刷物や戯画に骸骨や死神といったモチーフの表象が広まったことに起因する²³⁶。中でもハンス・ホルバイン II 世(Hans Holbein the Younger, 1497-1543)は「死の舞踏」を題材とした版画を残しているが、以降には版画や挿絵だけで

²³⁴ 伊藤、前掲書 p.375、p.376。

²³⁵ ICC オープン映像アーカイヴ HIVE 「クシュシトフ・ウディチコ講演会『自作を語る』【前半】」1999年7月27日、http://hive.ntticc.or.jp/contents/artist_talk/19990727 (2018年10月現在)

²³⁶ 水之江有一『死の舞踏 ヨーロッパ民衆文化の華』丸善、1995年。

なく音楽や戯曲の題材として扱われている²³⁷。《アレゲニー郡立記念ホール》(1986)でヴォディチコは戦争記念の建物が音楽ホールとして利用されていることから、この建築全体を楽器に見立て死者が躍り、歌う調べを奏でているように演出した。戦争の記念館への投影はこれが初めてではなく、1983年にオハイオ州の《デイトン記念館》の例があった。ヴォディチコはアメリカの各地にあるこうした戦争記念館への投影として《デイトン記念館》と《アレゲニー郡立記念ホール》を比較してこう述べている。

アメリカ合衆国の文化的な場所に設置されている全ての戦勝記念は、その街の共同体への社会的機能を演じています。音楽や講演会、音楽劇、スポーツイベントの場所として、言い換えれば文化への入り口を目的として、人はその洗礼をたっぷり浴びに訪れます。戦場の将軍たちの足を撃ち抜いた弾丸の如く、環境的に配置されたイメージを思い起こすのに躊躇しながら、人々は神話的オブジェとして展示を通り過ぎます。建築物には、秩序を純化して厳格化した新古典主義の装飾が施されます。記念碑の規模として、愛国主義的な言説の文章や、戦争を祝うわべだけの記号と象徴を区別することなく重ねられ、戦争というものが非常に民主主義的に掲げられるのです。その意味で、退役軍人たちが戦争に対する感傷を表すための非常に大きな討論の場となるのです。

デイトンの記念ホールには、一方に路上の喧騒と、片方に大砲が置かれている。投影では、犠牲者を題材にした絵画と画家ダヴィッドによる愛国主義という美術史からの引用と、ミサイルと群衆が合わさって、個別のイメージから構成される全体的な舞台に、観客にコラージュの伝統と関連させるような描写をしました。ピッツバーグでは構造体と人との距離が非常に遠かったので、イメージは建築物全体と結び付けられたようです。デイトン側が差し迫った危機を提示だったなら、ピッツバーグは危機の後について描写しています。最も伝統的なアイコンである骸骨が、ヨーロッパの大衆芸術における楽器で「死の舞踏」を奏でます。アコーディオンは演奏がとても難しいのですが、持ち運びの出来る楽器として移動する音楽家に使われます。またそれは労働者階級の楽器であり、歴史と記憶と社会的文化の街ピッツバーグがやはり労働者層の

²³⁷ 例えばフランスの作曲家カミーユ・サン＝サーンス (Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921) の交響詩『死の舞踏』(1875) や、スウェーデンの劇作家ヨハン・アウグスト・ストリンドベリ (Johan August Strindberg, 1849-1912) の戯曲『死の舞踏』(1901) など。

街なのです…。²³⁸

《デイトン記念》では「ミサイルが群衆に降り注ぐ」といった現代の戦争による危機を構図の瞬間として見せたことに対し、《アレゲニー郡立記念ホール》の場合は繰り返し行われる戦争文化に言及し死神の手が労働者の楽器を手に街を歩くという際限なき悪夢の恐怖を突き付けたと言える。

同年4月にヴォディチコは《ホームレス・ヴィークル》と《不動産プロジェクション》を手掛けている²³⁹。これらについては第2部1章で詳しく述べる。ヴォディチコは先に挙げた《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》(1986)の際に宣言したように、「記念碑をホームレスにする」と同時に「ホームレスを都市の記念碑」に仕立てるという2つのアプローチに着手しはじめた。ボストンの新年前夜祭 (First Night Festival, Boston) の一環²⁴⁰として行われた《ホームレス・プロジェクション2》(1986-87) [図44]の投影では、ホームレスの人々と彼らの生活環境を映した映像が慰霊碑の基台の4面に投影された²⁴¹。記録によればボストン新年前夜祭に訪れた20万人がこの投影を見たと言われている²⁴²。この時期ヴォディチコはこうした記念碑への投影だけでなく、実際に路上生活者に使用させる〈ヴィークル〉として《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)の実演をこの時期に行っている。その詳細は次章にて記述する。

²³⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.284. Original text; "Krzysztof Wodiczko, in *Counter Monuments; Krzysztof Wodiczko Public Projections*" exh.cat., Hayden Gallery, List Visual Arts Center, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1987.

²³⁹ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.328.

²⁴⁰ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.329

²⁴¹ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.80。

²⁴² *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.329.



図 4 4



図 4 5

翌 1987 年にヴォディチコは夏季に西ドイツで開催された「ドクメンタ 8 documenta 8」に招聘され、3つの投影を行っている。《マルティン・ルター教会の塔》(1987)は「ドクメンタ 8」によって企画された。カッセルの中心部にあるマルティン・ルター教会の建物に、「黄色い化学防護服を着て、マスクを着用した人物がゴム手袋の両手を合わせる様子」のイメージが投影された[図 4 5]。この投影では、身体の一部や持ち物のイメージを投影することで、建物を疑人化させる試みであった第 1 期や第 2 期の要素は薄れていることが指摘できる。越前俊也が「ガスマスクを付けた避難民が投影されたときには、避難民に祈りを捧げるポーズを取らせることでかろうじてこの映像と教会正面の形態との類縁関係が保たれた」と論じるように、ヴォディチコの関心はこの時期より次第に建築や彫像の転用だけでなく、歴史上の出来事と現代の問題を重ね合わせることに移行していった。

同じく「ドクメンタ 8」で発表された《フリードリヒ II 世》(1987)[図 4 6]と《フリデリアム美術館》(1987)[図 4 7]の 2 つの投影では、西ドイツのカッセルにある芸術祭会場となった美術館の創設者であったフリードリヒ II 世と芸術祭を運営する支援企業に関わる隠喩を見出した[資料 5]。芸術祭のスポンサーが南アフリカなどへの軍用車を供給していたことと、フリードリヒ II 世がアメリカ独立戦争での傭兵を借り出して巨額の富を得たことで美術館が開館されていたことが重ねられた。《フリデリアム美術館》はスイスで行った《連邦議事堂》(1985)[資料 8 SP21]での眼のイメージの投影が参照され、再び行われた。ここでも「ドクメンタ 8」の芸術祭開催を支援する他国で行われている別な融資や権力とアートの問題がテーマとなった。またヴォディチコは「ドクメンタ 8」のカタログ紙面においても企画側を批判する図版を掲載した。各アーティストは 2 ページずつページが割り当てられていたが、ヴォディチコはそこに展示会場の一部だった植物館の壁に描か

れた落書きを大きく掲載した。落書きは建物の壁面にスプレーで「反乱、抵抗、男性国家に余裕はない」と書かれていた²⁴³。

ドイツの女性をとりまく環境にコメントしたフェミニストの鋭い指摘が書き込まれていました。カッセルを訪問しはじめて調査しはじめたとき、私はその写真を撮りました。そこに「この落書きの匿名の作者は、ドクメンタに招聘されたアーティストのうち女性作家が10%しかいないのを知っていたのだろうか？」とキャプションを付けました。²⁴⁴

「ドクメンタ8」に出品されたハンス・ハーケの作品《連続 *Kontinuität*》(1987)もまたスポンサーであるドイツ銀行が南アフリカ政府への出資をしていることを言及するものであった²⁴⁵。ハーケの作品はフリデリチアヌム美術館の中で展示され、ヴォディチコは自身の作品の批判と反省的要素をハーケと共有することができたと述べている²⁴⁶。



図 46



図 47

《ボーダー・プロジェクション》(1988) はアメリカ合衆国とメキシコを分かつ国境の両側の都市サン・ディエゴとティファナで開催され、それぞれに《パート1 サン・ディエゴ人類博物館》と《パート2 ティファナ文化センター》と題され行なわれている。《パート1 サン・ディエゴ人類博物館》はヴォディチコの個展の一環として会場であるラ・ホージャ現代美術館 (La Jolla Museum) が主催した。

《カールトン・ヒル》(1988)ではその昔、見世物としての殺し合いを強いられた奴隷あ

²⁴³ *Art public, art critique Textes, propos et documents, ibid.*, pp.134-135.

²⁴⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.17.

²⁴⁵ *documenta 8, exh.cat.*, vol.2, Kassel, Germany, 1987, pp.92-93.

²⁴⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.17.

がりの剣闘士たちが主君や国家への宣誓を誓った言葉が、記念碑の水平梁部分に映された。それを頭上に掲げる形で、その下の6本の柱身部分にそれぞれ「旅行鞆の上に屈み、頭を抱える男性」、「買い物かごを下げた老女」、「空けた缶詰を見つめる空腹そうな青年」、「松葉づえをつく男性」、「二の腕を縛り注射器を打つ男」、「たばこを燻らす妊婦」のイメージが映しだされた[図48]。古典的な建築に現代の人物を装飾として浮かび上がらせることについて、ヴォディチコは「建築物の形式と構造は永続的で、しかし環境は変わりますし、変化する環境がそれらの構造に新しい意味合いをもたらします」²⁴⁷と述べている。

マーガレット・サッチャーは1980年代に大幅な社会保障の削減を強行した。その結果ロンドンをはじめ路上生活を強いられる人々が目立つようになっていた。この投影の天文台のサッチャーと文字[図49]は撤去されたが、彼女に命を捧げる6人の現代の路上生活者を象徴させる人物像は数夜に渡って投影が続けられ多くの人が鑑賞することとなった。



図 4 8



図 4 9

ワシントン D.C.で行われた《ハーシュホーン博物館》(1988) [図50]では、共和党の選挙運動のスローガンに準えた投影が行われた。共和党は、中絶反対を唱える一方で、死刑制度を認め、また銃と軍事政策を推進する政策を示していた。ヴォディチコは保守的キリスト教が大多数を占める共和党のこうした矛盾を、両手に持った「銃」と祭りに利用される「ろうそく」に託した。そしてそのような政策がマスコミによって喧伝されていることもまた批判の対象にしている。観客によってはイメージの投影により被投影体となる建築が持つ政治的な背景や文脈を喚起させることとなった²⁴⁸。投影の経緯とイメージの選定

²⁴⁷ *Public Address, ibid.*, p.136. Original text; Krzysztof Wodiczko in Steve Rogers, "Territories 2: Superimposing the City", *Performance Magazine*, August 9, 1985.

²⁴⁸ 例えば元・京都国立近代美術館学芸課長の河本信治は、被投影体となるハーシュホーン美術館がカナダでの石油・鋳業で財をなしたジョーゼフ・ハーシュホーンがその建築の資金提供をしていることなども思い起こすと述べている。ヴォディチコ来日時の講演

と制作過程の詳細では[資料 6]、政治批判を行うにあたり官僚的な組織の協力を得ながら、時にその裏をかくという困難さをヴォディチコが痛感していることが伺える。この文でヴォディチコはベルリンのダダイストが好んだ写真イメージのコラージュと〈パブリック・プロジェクション〉の類似性を指摘している。ダダイストの破壊的な意思を受け継ぐかのように、ヴォディチコはアメリカ合衆国の権力の中枢であるワシントン D.C.のモール地区の一角の公共施設の建築を、レントゲン造影のような形でその腹の内を透かしてみせたとと言える。

ここまで 1980 年に試験的始まった〈パブリック・プロジェクション〉の変遷を追い、回を重ねるごとに開催地との社会や政治的問題の関係が深められていったことを時系列でみてきた。シリーズはこの後 1989 年以降も続けられ、母国ポーランドを含めた東欧圏を中心に世界的な政治情勢の変化が立て続けに起こり、更なる変化を遂げていく。これらについては第 2 部 2 章にて詳細を見ていく。



図 5 0

1-2-4. 〈パブリック・プロジェクション〉分析

1-2-4a. ステートメントとテーマ

ここまでポーランドからカナダへと渡り、アメリカ合衆国へ移住していく時代のクシシュトフ・ヴォディチコ作品を見てきた。移住後しばらくはポーランド時代から継続している《ガイドライン (指標線)》(1978) や〈ヴィークル〉シリーズ (1977-79) を発表していたヴォディチコは、《プロジェクション (投影)》(1979)の際に偶然的に発見した室内の建築的構造を利用したスライド映写に端を発し、夜間の屋外で建築に投影する〈パブリック・プロジェクション〉シリーズ(1980-)へと至る。

「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』横浜都市文化ラボ主催、YCC 横浜創造都市センター3F、2017年7月17日。

スライド映写には比較対象であった「線」が無くなり、室内・建築ファサードの構造がそれに置き換わったことで、ヴォディチコの作品の展開は具体的な変化を遂げる。共産党独裁による文化的・政治的なガイドラインをもはや意識する必要はなく、代わりに西側が持つ資本主義の構造下における様々な官僚制や規制を意識しはじめた。元々「アートとは現実に関わるもの」という意識のあったヴォディチコにとって、壁面へのスライド投影ではなく、建物や記念碑など現実空間に映し出すことは意味深い行為であった。というのも《勝利記念塔》(1983)の際に自身が述べているように、ポーランド時代の政治プロパガンダへの対抗的な活動や権力や政治への直接言及が不可能だったことに対し、カナダでは権力構造を提示することが可能で、それには都市へのスライド映写は好都合だったからだ。例えばギェレク政権の党本部への批判は不可能であったが、トロントやハリファックスの具体的な企業や官庁を夜間に攻撃するという行為は、作者にとって積年の思いを晴らす何かがあったに違いない。ヴォディチコは1981年から1991年までの約10年に70回を超える〈パブリック・プロジェクション〉シリーズを手掛け、作品発表のほとんどの時間をその発表に費やしている。シリーズ初期には夜間のビルが黒いスーツの人物に置き換えられ「カフス・ボタン付きの袖のある腕の身振り」という官僚制を表すような比喻表現にはじまる。この〈パブリック・プロジェクション〉第1期(1980-1984)のスライドのイメージの手や身振りが建築の構造と合わさる様子は、《ガイドライン》でのスライドと線(垂直・水平・斜め)の関係が発展したものと考えることができる。

ヴォディチコは1983年に〈パブリック・プロジェクション〉のステートメントを「カナダ政治社会理論ジャーナル」²⁴⁹に掲載している。そこではまずミシェル・フーコーの「真理と権力」(1977)からの引用からはじまっている。

問題はすべての権力構造から真理を解放することではありません。問題は真理の力を、現在その中で機能しているヘゲモニー、社会、経済、文化の枠組みから分離することにあるのです。²⁵⁰

ヴォディチコが〈パブリック・プロジェクション〉で権力構造を問題にしたことは明らかだが、単にそれは権力の転覆や奪取ではないことがここで示されている。彼にとってこ

²⁴⁹ Canadian Journal of Political and Social Theory/ Revue, canadienne de the'orie politique et sociale (Winnipeg) 7, nos.1-2 (Winter-Spring 1983), pp. 185-187.

²⁵⁰ 「パブリック・プロジェクション(1983年)」、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.38。

の試みは都市の読解であり、分析を行う1つの実験なのだ。その後続くステートメントを要約すると「身体性 The Body」²⁵¹では被投影体となる建造物本体の様々な部分を観察し、「その構造的魅力と記号的影響の地場へと引き寄せられてゆく」²⁵²と述べられる。次に建造物から発せられる「アウラ The Aura」²⁵³について「建造物と一体になりたい、その一部になりたいという欲求を感じる。まるで自分の身体に覚える親密感を感じる。建造物を『完結したい』、あるいは建造物により『自らを完結されたい』というよう欲求に突き動かされる」²⁵⁴。そこでは、建造物が持つ権威性に抵抗しながら、構造的な能力 (structural ability) に魅惑され、その力に統制されたいという願望があると述べている。ここからヴォディチコによる建築と人体を重ね合わせた理論が展開していく。

「社会的な身体性 Social Body」の項では、建築が個別でありながら社会を形成しており、その部分と全体の調和が「ユートピア社会の組織概念を具体化し、物理的に表象する」²⁵⁵としている。つまり個別の建築身体に関与することが都市全体に波及する効果を齎すと考えている。次の「父権 The Father」では、「父権的なものには決して終わりがなく、建造物は過去、現在、未来を通し、父権的英知・権力的身体としての『永久』『普遍』存在を具体化、構築、修得、表象、再生し続ける」²⁵⁶という、都市が終わりなき構造としての父権的を持つことに注目する。そして「メディア性 The Medium」の部分で、「権力に対する我々の精神的投影を喚起し、象徴的に具体化 (反映) するプロセスに貢献している」²⁵⁷と述べている。次の「社会的な効果 Social Effect」では、不動である建築が人間を「その周りを儀式的に歩くことを催眠的に促し、持続させている」²⁵⁸限り、建築物は「権力の効果的な媒体、イデオロギー的な道具となる」と、都市が構造的にもつイデオロギーによる一種の洗脳状態を批判している。

ヴォディチコはこうした都市が構造的に持つ抑圧について、被抑圧的な立場である都市生活者の立場と、同時にアーティストとしてこの未完で欠損のある身体 (= 建築) を「投影という義肢」を当て嵌めることで補おうとする欲求との2つの立場で、このステートメントは構成されていると言える。

²⁵¹ 前掲カタログでは「建造物本体」と訳されている。

²⁵² 前掲カタログ、p.38。

²⁵³ 前掲カタログでは「オーラ」と訳されている。

²⁵⁴ 前掲カタログ、p.38。

²⁵⁵ 前掲カタログ、p.38。

²⁵⁶ 前掲カタログ、p.38。

²⁵⁷ 前掲カタログ、p.38。

²⁵⁸ 前掲カタログ、p.38。

また「プロジェクションの方法 The Method of Projection」の部分では、「イデオロギー的『儀式』をやめさせ」「建造物に内在するものを外在化し、神話を視覚的に具体化して仮面を剥がなければならない」²⁵⁹あるいは「(神話の上に神話を投影する) ことによってのみ、神話を非神話化できる」としている。そこではスライド映写機による「攻撃は突然、前面より、夜間に行わなければならない。夜は建物が日中の機能にわずらわされず、眠っていて、自らの夢を見、悪夢を見る時間帯だ」と、状況からの脱却の術として《パブリック・プロジェクション》を定義づけている。

この第1期のスライド映写機の対象となった建築は、いずれも戦後建てられた近代建築(大学、企業、発電所)などの直線的な構造でコンクリート製の質感などが利用されている。これに先の官僚的な身振りを付加し、建築自体を擬人化または身体として見立てることは他の先行研究でも既に指摘されている²⁶⁰。これはポーランド時代の規制や検閲とは形を変えて、カナダの資本主義で多文化主義の中においても同様に官僚的な抑圧があることを露呈するものであった。

第2期(1984-)では、スライド映写のイメージが次第に「骸骨」や「古典絵画の人物から図像学的な引用」へと移行している。これはヴォディチコが《レファレンス》(1977)と《ガイドライン》(1978)での線と図像との構造を見出す際に培われた経験が再度発揮されている。また《プロジェクション》(1979)でみられた「投影イメージの歪像」は、建築の局面や彫像への投影によって自然と歪んでしまうことへと繋がっていく。正対する壁面に斜めからスライド投影すれば歪像となるが、斜めの壁面への投影を行う場合、反対方向の斜めから投射することで正しいイメージを得ることができる。

また《レファレンス》や《ガイドライン》で試されたイメージと構造(制度)の組み合わせが、3画面と線の比較や4画面と画面内の線的構造との比較で複数に行われるのではなく、《パブリック・プロジェクション》では空間的なフォト・モンタージュとして、ある恣意性をもって行われているという点が大きく異なる。それはヴォディチコのポーランド時代に培われた皮肉や批判的な視点であることに変わりないのだが、それまで表現できずにいた暗喩的なイメージから直接的なものへと少しずつ変遷していったことがわかる。これにより鑑賞者に与える読解の明白さや心理的な衝撃は、ポーランド時代とは異なる方向で高められていったと考えられる。

²⁵⁹ 前掲カタログ、p.38。

²⁶⁰ 例えば越前俊也「クシシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』の変容とその意味について」前掲書、p.45。

第1期の〈パブリック・プロジェクション〉では官僚制という社会全体の抽象的な対象であったのに対し、第2期にはダイムラー・ベンツや「ドクメンタ」など大企業や政治、文化機関が名指しで批判の対象とされた。また例外的に即興で行い、許可を取らずに実施したものとして、ドイツの記念塔にミサイルを投影した《勝利記念塔》(1983)や、在ロンドン南アフリカ共和国大使館に対する鍵十字を投影する《南アフリカ大使館》(1985)が挙げられる。これらは時事性やヴォディチコにとって看過できない事態に対して、瞬間的な応答能力が問われる作品だ。南アフリカ大使館の投影に関してヴォディチコはこう述べている。

自分の中で短時間の葛藤がありました。アーティストというのは自身の活動歴に何度もはまってしまうものです。私も「ちょっと待てよ、鍵十字を投影するなんてことは自分のやってきた作品と違うのではないか」と考えました。しかしもう1人の自分が「だから何だ？これまでこういう事をやらなかったからと言って、今ここでやらない理由にはならない。アーティストとしての自身の発展を知ることなんてない」と答えたのです。[...]

ちょうどその当時、南アフリカはイギリス政府に再度財政支援の委任を行っており、サッチャー首相は援助を行いまったく恥ずべき行為でした。ですから私の小さな葛藤はすぐに決心され、鍵十字のスライドを異なる大きさに作り直しました。私がやったことと言えば、ネルソン記念柱の投影の映写機の400mmレンズを90度方向転換させたことだけです。²⁶¹

警察に中止されるまでの2時間の投影では、その一過性の出来事を目撃者を作ることが重要視されている。その意味では、ヴォディチコがポーランド時代に警察や検閲に怯えながらも《ヴィークルI》と《パーソナル・インストゥルメント（個人装置）》の実演を路上で行ったことに似ており、いずれも「公権力に対して裏をかく」という路上のパフォーマンスの延長上に考えることができる。

この逸話はヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉の性格を分かりやすく説明しており、またその後の作品を考える上で重要な変化であったと言えるだろう。それは綿密な調査を元に投影イメージの選定や方法などの事前計画するのと異なり、スライド映写機の別なメディアの特性である「イメージの投光器」と呼ぶべき特性を生かしたパフォ

²⁶¹ *October no.38, ibid., p.49.*

ーマンスであった。もちろんこうした即興的な投影においてもスライドの準備は必要である。実際、現地調達の写真版をポジフィルムで再撮影し、現像し、数日間で新たなスライドを準備することは不可能ではなかったはずだ。このプロセスの詳細は定かではないが、ヴォディチコが大使館前でデモを行う人々に応答し、時事的な社会問題に関係するスライドを数日で準備し、彼らと共闘する形となったことは十分に考えられる。《南アフリカ大使館》(1985)は入念な準備の下で制作するのではなく、訪問者として現地を訪れ、そこで起こりつつある問題に即興的な投影を準備するというヴォディチコの「直観的な介入」の側面を伺わせる事例である。

そして第3期(1986-)として区分けされる《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》(1986)では、路上生活者という具体的な対象が投影のモチーフになり、再開発によって排除された人々の共闘のような形式へと近づいていく。提案では「ホームレスの大きさを建物の大きさに拡大すること」や「ホームレスという真の生き残りの劇場と、偽物の建築的な不動産劇場を並列すること」²⁶²が述べられており、ヴォディチコが路上生活者を建築や記念碑と対峙させている。これにより彼はステートメントのフーコーの引用に述べられた「真理」を「ヘゲモニー、社会、経済、文化の枠組みから分離する」実践を試みたと考えることができる。

このカナダ現代美術ギャラリーでの展示では提案のみであったが、《ホームレス・プロジェクション 2》(1986-87)や実際に路上生活者と共に〈ヴィークル(乗り物)〉を制作し実演を行う《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)、後に詳細をみていく室内型の投影作品《ニューヨーク・タブロー(活人画)》(1989)といった作品では、次第に問題の渦中にある対象者たちと共に共同・共闘する手法が取られていく。

この提案でもう1つ注目すべきは、それまで建築への投影が主であったのに対し、ユニオン・スクエアにある彫像への投影が計画されていることだ。実際にヴォディチコが彫像の投影を行うのは、《ヴェネツィア・プロジェクション》(1986)でのコルレオーニの騎馬像や《フリードリヒ II 世》(1987)像への投影以降となる。これらは第1期にみなれた官僚制を思わせる建築の擬人化ではなく、歴史的人物の偉業や彼らのポーズ、権威性をいかに転用するかが主題となっている。そこでは開催地の様々な地政学条件に焦点が絞られており、対象となる被投影体は街のランドマークから「歴史的な意義」を垣間見せるもの、あるいは観光業や工場など「経済的象徴性」を示す建物や記念碑が選出されている。それに呼応して投影されるイメージもバラエティに富んだものが選ばれた。〈パブリック・プロジ

²⁶² *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.56.

ェクション〉は当初のステートメントから次第にテーマが変遷していき、1980年代の半ばの第3期に至っては開催地の政治的・社会的問題の具体的な側面である人物や事象に、より焦点が当てられていく。

1-2-4b. イメージの投影技法と両義性

〈パブリック・プロジェクション〉シリーズは、初期の特徴のないオフィスビルの平面部分を除いて次第に複雑な形状や様々な角度からの投影が強いられるなど、投影の方法や投影イメージの技法にも変化がみられる。投影に使用されたスライド映写のイメージはかなり綿密に、そして建築や彫像への投影時にその形状や起伏と合うように撮影されていることが考えられる。イメージの選出と技法について、当時のヴォディチコはこう説明を加えている。

イメージの発想の源泉は、大衆向けの雑誌の描写です。しかし技術と光学的な理由で、そこから私は特別な図版を作る必要があります。イメージが十分に強い印象を持っていないため、印刷物をそのまま投影することはできません。しかもイメージは、発展していくなかで大量生産と流布に耐えうるもので、元々の文脈から切り離され、私の操作に適うものを必要としています。例えばミサイルの画像を使う場合、誰もがミサイルの印象を広範に思い描き、もしそのイメージすべてを収集できたなら途端に100種類以上になるでしょう。実際はそのうちの1、2枚のみのイメージを注意深く選ばれ、それが軍部とマスメディアの両者によって検閲されるのです。それらは通常まったくの凡庸なイメージであり、曖昧ではっきりと見えない加工済みのものです。ですから私にとってより手軽なのは、模型店やミリタリー好きの研究者、帝国感傷主義的な人々などから、子供向けでなく趣味の悪い大人向けの、別なイメージを借りてくるのです。そうしたプラモデル購入から完全な位置を見つけるまで数週間かかります。これらの模型は印刷されたイメージよりは、どれほど小さいものでも、はるかにピッタリと嵌ります。私自身が模型愛好家の1人になってしまった程です。私は模型を少し改造して、まるで画家ダヴィッドに対するヴィンケルマンの言葉のように、それらを「より良く」合成し、より「新古典的」で、美の概念的構造と密着させ、象徴的に仕立てました。そしてそれらを投影する位置と似た場所から写真撮影し、完全な遠近

法に付け加えるという対処法を取ります。例えばアマーストでの投影²⁶³では、建築正面の一番長い広がった部分を使いましたが、すべての素材は私のポケットの中に入るほどでした。²⁶⁴

スライド用のイメージに精巧な模型のミニチュアを撮影したことは、著作権と検閲の両方から逃れる意味があった。そしてそれは投影される建築や記念碑にきちんと合うようにカメラの角度と画角が考慮されて撮影され、また夜間にイメージだけを浮かび上がらせるために背景に黒いスクリーンを置いて撮影された。この手法は 1996 年以降から 2010 年代に至るまでの、証言者の語りや身振りを動画で投影するプロジェクトに引き継がれていく。

また 1980 年代にヴォディチコがこれほど多くの〈パブリック・プロジェクション〉を手がけることができた理由の 1 つとして、スライド映写機の機動性と汎用性が挙げられる。屋外にまで伸びる長い電源供給さえあれば場所も取らずに設置が可能であり、また角度やレンズによる大きさの調整もさほど困難なものではない。第 1 期では卓上のスライド映写機が使用され、1980 年代半ばの第 2 期から第 4 期にかけてはキセノンランプを利用した大型のスライド映写機が使われた。これにより投影イメージ大型化と高輝度化が可能となっていく。こうしたスライド映写機は〈プロジェクション（投影）〉の開催地各地で比較的手入れやすく汎用性のある機材だった。むしろ必要なのはスライド映写する場所の照明環境の方で、夜の帳が下りたとしても被投影体周辺の街頭やネオンなどの様々な光源が無いことが絶対的な条件となった。

投影イメージの選定に関して、ヴォディチコは 1 つの固定した意味を持たせるのではなく、両義的な性質があるものを選出していると考えられる。このことは〈パブリック・プロジェクション〉以前のスライド映写を用いた作品に既に組み込まれていたと言える。1977 年にトロントの IDA ギャラリーで発表した《文化に関する線》(1977)で使用されたスライドの 1 枚である「ソ連最高指導者と東ドイツの国家評議会議長が寄り添う」写真には、その上に水平の線が引かれていた。ヴォディチコは「レオニード・ブレジネフとエーリッヒ・ホーネッカーのキスシーンにおける水平ラインは、国の要人同士が抱き合うという魅惑的な統一を指し示し、ソビエト連邦圏のプロパガンダと引っかけて、それが（見か

²⁶³ 詳細は[資料 8 SP30]を参照。

²⁶⁴ *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles, ibid., pp.168-169. Original text; Excerpt from Counter-Monuments; Krzysztof Wodiczko's Public Projections, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1987.*

け上に) 平等を謳う政治方針への皮肉な言及となっている」²⁶⁵と述べており、選定されたイメージの両義性を示している。ギャラリーの壁面に小さく投影されたこの作品では、そのすぐ上に描かれた「線」(水平・垂直・斜め)が並置されることで、イメージに隠された構図・構造を暴くという作者の意図があった。こうしたイメージの中に潜む構造の提示は、《パブリック・プロジェクション》では投影されている建築的構造がその役目を担うと共に、平面に引かれた線とは違って三次元の建築物の複雑な構造や素材感との比較となる。また彫像への投影に至っては、構造というよりも人物や動物の形に合わせた投影がされており、現前する彫刻へのスライド映写という存在感が重視された。

投影イメージの選定や配置において《陸海軍兵士記念門》(1984-1985)で扱われたソ連とアメリカ合衆国のミサイルの並置や、《カールトン・ヒル》(1988)で社会問題の犠牲を体現する6名と時の政治家マーガレット・サッチャーの顔のイメージの対置を挙げることができる。作者はこのような政治・社会問題の構造に対し常に対比または並置を念頭に置いているとみられる。このことは投影イメージの内容に留まらず、2地点で行われたプロジェクション(投影)を対にすることで提示される場合もある。例えば《ボーダー・プロジェクション》(1988)において、アメリカ合衆国・メキシコの国境を挟む形で《パートI》がアメリカ側のサン・ディエゴ人類博物館で行われ、同時期に《パートII》がメキシコ側のテフアナ文化センターで行われたことは、その対称的な性質が表れていると言える。

つまり社会問題への接近方法として、ヴォディチコはどちらか一方だけの意見を提示するのではなく、もう一方に反対側の意見を対置させることで、〈パブリック・プロジェクション〉を俯瞰したときに弁証法的な対話が成立することを意図したと考えられる。このような作者の態度は、後の1990年代のドイツのベルリンで行われた〈パブリック・プロジェクション〉で旧東側の地区と旧西側の地区の2つの投影が行われており²⁶⁶、作者の一貫した意図を感じ取ることができる。

1-2-4c. 投影の時間と反応

ヴォディチコによる〈パブリック・プロジェクション〉の宣言文のステートメントの最後には「警告 Warning」として「映像がインパクトをなくし建造物の装飾となり下がってしまう前に、スライド映写機のスイッチを切らなくてはならない」とその終わり時に関す

²⁶⁵ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.169.

²⁶⁶ 詳細は第2部2章(2-2-1a.)を参照。

る注意事項が記載されている。《南アフリカ戦勝記念》(1983)での投影のように外的な要請によって中止を求められない限り、〈パブリック・プロジェクション〉は日没後の2時間～3時間後に終わっている。同じステートメントに記載された「攻撃は突然、前面より、夜間に行わなければならない」という言葉にあるように、〈パブリック・プロジェクション〉が短時間のアクションであるべきという見解をヴォディチコは示している。

また〈パブリック・プロジェクション〉はギャラリーや美術館での一般的な作品展示とは異なり、夜間の建築や記念碑に対するスライド投影であるため観客へのアプローチも異なってくる。それは公共の場でのイベントであるため、1つには観客の質の違い、そしてもう1つに観客の鑑賞態度の質の違いがあると考えられる。

1986年の「オクトーバー」誌でのロザリン・ドイチェとの対談で、《陸海軍兵士記念門》(1984-1985)の投影時の観客人数について尋ねられたヴォディチコはこう答えている。

1400人がイベントに出席したと聞いていますが、グランド・アーミー・プラザはブルックリンの主要な自動車のロータリーがあるため、車は赤信号のために投影の前で否応なく止められるので、恐らくもう数百人の人が見たと思われます。青信号にも拘らず、多くの車が止まるか、スピードを落としていましたし、二次的な観客の集まりが来ていました。イベントに来た人のほとんどがブルックリンの黒人やヒスパニック系のコミュニティの人々で、多くが学校に通う子供たちでした。彼らは新年を祝う場所が他にどこにもないのです。文化的な知識人や中学校の生徒たちの何人かは当時の私の《アスタービル／新美術館》の投影の写真を見ており、わざわざプロスペクト公園まで見に来てくれたのです。²⁶⁷

〈プロジェクション（投影）〉の観客は伝統的な展覧会の鑑賞者と違い、イベント告知や噂を聞きつけてきた人々、そして上記にあるように車や徒歩で通りすがりにいつもと違う街並みに気づいた人々を挙げるができる。そうした予期せず巻き込まれた来客の様々な反応の中でも、特にヴォディチコが注目したのが彼らの「笑い」である。彼はハリファックスの《スコットランド・タワー》(1981)など〈パブリック・プロジェクション〉第1期の試みにおいて、観客の反応を自らも路上の観客となって伺っていた。

いくつかの点で楽しめたのは、笑い声が聞こえ、私の意識を高揚させたことです。私

²⁶⁷ *October no.38, ibid., p.25.*

にとっての転機であり、(自分の行為)の社会的受容を確信しました。ベルトルト・ブレヒトにみるように、笑い声は通常の(通例化された)状況から逸脱する健全な兆しなのかも知れません。親近感を覚えるものへの反応、例え薄気味悪かったとしても、です。そしてこの投影は悲喜劇的な悪夢のように、建造物の無意識を露呈するのです。初期のこれらの投影は、本能という心理社会と同様に「現象学的」なものでした。それらは権力の身振りをまとった企業ビルの身体の体験でした。それらを敢えて私は現象イデオロギー的と呼びたいですね。²⁶⁸

ステートメントの「後記」の部分でヴォディチコは、ヴァルター・ベンヤミンがパリでの講演を記録した「生産者としての作家」においてニーチェの言葉を引用した部分を載せている²⁶⁹。

思考にとっては笑いほど良い出発点はまったく存在しません。なかんずく、横隔膜の振動は通例、魂の振動よりも、思考により良いチャンスを提供してくれます。²⁷⁰ (ベンヤミン)

ポーランド時代に制作した、搭乗者のうろろうろする様子で進行する皮肉な乗り物《ヴィークル I》(1973)の路上での実演の際に、ワルシャワの市民が疑り深く怪訝な様子で見ていたか、あるいは「何も見なかったふりをして歩き続けた」²⁷¹のに対し、カナダでの〈パブリック・プロジェクション〉でヴォディチコが見せた風刺や皮肉のイメージには率直に受け止める観客が大勢いたようだ。以降のヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉で採用される投影イメージでは、こうした笑いを誘う以外に極めて政治的でシリアスなもの、不気味なものなどが、観客の何らかの反応を引き出す工夫がなされる形で投影されていった。また路上の鑑賞者たちは回を重ねるごとに増加していった。

²⁶⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

²⁶⁹ 越前「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲書 p.243。

²⁷⁰ ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作者—パリ・ファシズム研究所におけるスピーチ (1934)」、『ベンヤミン・コレクション 5 思考のスペクトル』土合文夫、久保哲司、岡本和子訳、筑摩書房、2010年。

²⁷¹ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.10.

1-2-5. 室内型のプロジェクション作品

ヴォディチコは1980年に始まる〈パブリック・プロジェクション〉シリーズとは別に、《レファレンス (参照)》(1977)と《ガイドライン (指標点)》(1978)の後継的な試みとして、ギャラリー空間での〈室内型のプロジェクション〉の作品を数点発表している。次に挙げる《不動産プロジェクション》(1987)、1990年代の《眺め:クールヌーヴ》(1992)と《眺めのいい部屋》(1995)は、この論文の時代区分とは前後するが同様の主題と手法を利用した例としてここにみていく。

1-2-5a. 《不動産プロジェクション》

《不動産プロジェクション *Real Estate Projection*》(1987) [図 5 1]はハル・ブロム・ギャラリーで発表され、スライド映写機3台で壁面に3つの窓が映された室内型のプロジェクション作品だ。

ローワー・イーストサイドのきれいに修繕されたギャラリーの壁面に、作者は再開発直前の解体された区画と向き合う窓のイメージを3か所に投影した。投影された窓の画像の上には、望遠鏡のイメージが不動産関係誌の表紙が見える数冊の雑誌のイメージの上に重ねられた。²⁷² (作品解説)

都市再開発を主題にしたものには既に《アスタービル/新美術館》(1984)や、カナダ現代美術センターのギャラリー展示《ホームレス・プロジェクション:ユニオン・スクエアのための提案》(1986)、また本作と同年にシカゴで行った《ノーブル・スクエア協同組合》(1987)²⁷³などがあり、その作者の関心の高さが顕著に表れている。パリとワルシャワで行った同系統の次の2作品に関しては、単に路上生活者であるだけでなく国家や行政による移民政策の問題が色濃く出ている。壁面へのプロジェクション(投影)を区画や国境といった境界線に見立てる効果にヴォディチコが気づき、発展させていたと思われる。

《眺め:クールヌーヴ *La Vue: La Courneuve*》(1992) [図 5 2]はパリのギャラリー・ガブリエル・モーブリー(Galerie Gabrielle Maubrie)で発表され、ギャラリーの壁面2面に2つの窓が投影された。

²⁷² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.184.

²⁷³ カタログによっては、この作品を《不動産プロジェクション *Real Estate Projection*》と記載しているが、混同を避けるため本論文ではシカゴでの投影を《ノーブル・スクエア協同組合 *Noble Square Cooperative*》とする。

投影されたイメージは実際のギャラリーの窓を写したものだ。一方の窓は閉じており、もう片方は広く開けられており、その風景は実際のギャラリーの窓から見ることできるマレ地区の豊かな近隣の風景ではなく、パリ北部郊外にあるクールヌーヴで作者が撮影してきた写真だった。そこに映るのはほとんどの住民がフランス植民地だったアフリカからの移民である貧民街の風景だった。2005年、クールヌーヴはパリの都市部での民族によって引き起こされた暴動に直面することになる。²⁷⁴ (作品解説)

ワルシャワ旧市街にあるフォクサル・ギャラリーでは《眺めのいい部屋 *Room with a View*》(1995)[図 5 3]が展示され、3台のスライド映写機を利用し3つの窓を壁面に映し出した。ヴォディチコは路上生活を強いられたルーマニア系移民について言及した。

1990年代半ばにポーランドの街路に現れたルーマニア系移民たちは、問題として見做され、社会意識から抑圧されていた。ギャラリーの中庭に面した窓は壁で閉ざされ、その上に窓のイメージが投影された。作者はフォト・モンタージュの技術を利用した。展覧会ポスターが張られ、特徴ある鉄格子がついたギャラリーの窓の写真に、作者はヴィスワ川ほとりのロマの移動型民族の居住地で撮った写真を当てはめた。都市周縁部にあり、それは警察の介入による急な撤去がしばしば行われている、類似の数あるスラムの集落の1つであった。²⁷⁵ (作品解説)

窓際には外された「錠前」が置いてあり[図 5 4]、この窓を開けること、つまり移民について知ることの心理的な封印が解かれたことが表されている。



図 5 1



図 5 2

²⁷⁴ Krzysztof Wodiczko Black Dog publishing, *ibid.*, p.204.

²⁷⁵ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.213.



図 5 3



図 5 4

1-2-5b. 窓と内外、投影の心理的な距離

テート・モダン美術館 (Tate Modern) でスライド映写機に注視した展覧会を企画したキュレーター、ダーシー・アレクサンダー(Darsie Alexander)は、「窓」という投影像とギャラリー空間が一体化するこの作品を、スライド映写機という技術的な側面からの読解を試みている。

《不動産プロジェクション》の設営のためにヴォディチコはギャラリー空間の窓を塞いで、この「ホワイトキューブ」を密閉した暗箱 (ブラック・ボックス) に変えた。3つの窓は、スライド映写機から投影された窓のイメージに置き換えられ、暗くされた隣り合った2つの壁面の上に映された。2つの窓はブラインドが引かれて開いており、この2つの窓に対して垂直にある壁面の3つ目の窓は、ブラインドの細かい板越しに曖昧な部分しか見えない。3つの全ての窓はギャラリー近隣の新たに修繕されたビルを覗き込むような放棄された建物のようなすを巧妙に取り込んだ視界を見せる。²⁷⁶ (アレクサンダー)

屋外で行われた〈パブリック・プロジェクション〉シリーズとは異なり、これら3作品は室内型の投影を行っている。これにより観客に室内であることを強く意識させる内容となっている。そしてそのことはこの作品が〈パブリック・プロジェクション〉で扱われた建築の外部の制度ではなく、内部の制度について言及していることを表す。アレクサンダーによれば「《不動産プロジェクション》では長年にわたる関心である支持体とフレームの

²⁷⁶ Darsie Alexander, *Slideshow*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, U.S.A., 2005, p.147.

両方という正式な物質的場や制度としての基盤という暗黙の機能を暴き出し、その〈仮面を剥ぎ取る〉という投影イメージの力を指し示す²⁷⁷と述べている。彼女はアートの展示空間の制度としてのホワイトキューブを転倒させ、また同時にスライド映写機の投影面の範囲（写真メディアが宿命的に持つ画面）と窓という視界の範囲を一致させることで、両者を結び付けていると指摘している。

形式的かつ現象学的に、この作品への関心は元々の文脈における地域的限界を越えて、観客を具体化するというスライド映写のメディウムの関係に、疑問を投げ掛け主体を解放するかのようだ。ヴォディチコの窓は投影されたガラスを通じて見るという刺激と同時に、人目に付くように置かれた望遠鏡を使う「覗き見的衝動」を挫折させる。その上これらの窓のどれか1つの前に立つことは、鑑賞者が映写機の光線を遮るといふ身体的な関与をさせられる。同時に、作品は複数の意味での「プロジェクション（投影）」を示す。《不動産プロジェクション》自体が投影された作品であると共に、世界と我々の関わりの中で実際に依拠している。不動産の投機の市場原理と、心理学的な動きの投影の両方が寓意として取り込まれている。²⁷⁸（アレクサンダー）

ヴォディチコはスライド映写機の投影イメージ、「開いた窓と室外」と「閉じた窓と室内」の二種類を使用することで、展示空間という「アートの制度の内外の問題」と観客の鑑賞における「心理的な内外の問題」を一手に引き受けた。また別な視点として、美術批評家で建築史家のドゥニ・オリエは、ヴォディチコの投影に隠れた矛盾を指摘する。

《不動産プロジェクション》において、ギャラリーの壁の表面は、手法の中で立ち現れるものとして、背後に隠れる映像投影の支持体となっている。この壁はつまり同じ壁を隠蔽し、露呈するものとして二重の意味を持つ。しかし視野を遮蔽する壁上に外側を投影するというアイデアの場合、何故外側への視野を遮蔽して行われるのか？この2つの行為が矛盾を含む論理であるのは何故か？

不動産問題が行う排除を、芸術という維持によつて的確にみせている。つまりギャラリーとは不動産システムを背景にする場だということだ。²⁷⁹（オリエ）

²⁷⁷ *Ibid.*, p.147.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.148.

²⁷⁹ Denis Hollier “While the City Sleeps, Mene, Mene, Tekel, Upharsin”, *October no.64*, Spring, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p.7.

オリエの指摘にあるように、この空間の壁面へのスライド投影の試みは「閉じた上に見る」という観客の社会問題の対象者に向けるまなざしの心理状態、つまり「見たくないものを見ること」を表していると言える。あるいはアレクサンダーが示したように、問題の「内／外」を相互に行き来する場へと変容させていることが言えるだろう。

15世紀の建築家で理論家であったレオン・バッティスタ・アルベルティが、素描が描かれる平面を「開いた窓」²⁸⁰として解説したように、壁面の開口部としての平面に投影されるこのスライド・ショーは、遠近法やまなざしといった視点の問題以上に、それ自体を含む建築や不動産の制度と結び付けた点が重要となってくる。

この試みは更に大型の「窓」を巡る空間として2000年代の室内型の投影を利用したインスタレーション《不審なものを見かけたら...》(2005)や《来客たち》(2009)へと引き継がれていく²⁸¹。《不動産プロジェクション》では社会問題の対象者が具体的に見えないが、観客が彼らを直視したくないという心理を表す部分が、2000年代のこの2作品では曖昧なイメージとして対象者を観客に直面させることに繋げられる。またこの不動産問題から生じた実際の被害者としての路上生活者については《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)と《ポリス・カー》(1991)を手掛ける際に再び言及される。

²⁸⁰ L・B・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、2011年、p.26。

²⁸¹ 詳細は第2部3章(2-3-3a./2-3-3b.)を参照。

第1部2章まとめ：個人の装置から公共の投影へ

ここまでポーランドからカナダへと渡り、アメリカ合衆国へ移住していく時代のクシントフ・ヴォディチコ作品を見てきた。35歳となったヴォディチコはアートの多様性を求めカナダへ移住し、トロントとハリファックスで教職を得ながら制作を続けた。当初はポーランド時代でのスライド映写機を使った作品を改変した《ガイドライン（指標線）》（1978）を発表したが、その次作となる《プロジェクション（投影）》（1979）ではギャラリーの展示空間だけではなく、通路や階段部分にスライド投影を行ったことをきっかけに、ヴォディチコはスライド映写機を屋外に持ち出すアイデアに行き着く。1980年にいくつかの実験を終えた後、1981年から本格的に〈パブリック・プロジェクション〉シリーズを開始した。

その第1期（1980-1983）には《スコットランド・タワー》（1981）や《市民共済生命保険センタータワー》（1982）など、官僚的な身振りを思わせるイメージを投影し、官庁や企業のオフィスビルなどを擬人化させる手法が取られた。特に西ドイツでおこなった2つの投影《シュトゥットガルト中央駅》（1983）と《勝利記念塔》（1983）は、前者が国外から職を求めてドイツにやってきた移民や不法就労者をテーマにしメルセデス・ベンツ社の社章が掲げられた中央駅に投影を行うもので、後者は冷戦期の西ドイツ政府が配備を決めたアメリカ製のミサイルを投影するなど、ヴォディチコを「政治的なアーティスト」に位置付けさせた作例となった。

1983年にニューヨーク工科大学の教職を得てアメリカ合衆国へ移住してからも〈パブリック・プロジェクション〉シリーズは継続された。ニューヨークでは、ワルシャワでは見かけることが少なかった路上生活者が多くいることに気付き、彼らをテーマにした《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》（1986）で、人物の彫像へのスライド投影を計画した。その後《ヴェネツィア・プロジェクション》（1986）の際のバルトロメオ・コルレオーニ傭兵隊長の騎馬像への投影や、ワルシャワでの同彫刻の模刻像に投影した《バルトロメオ・コルレオーニ傭兵隊長》への投影、「ドクメンタ8」での地元の権力者の彫像に投影を行った《フリードリヒ II 世》（1987）など、彫像へのスライド投影が続く。次第に官僚制の批判だけでなく、その問題を含んだ文化行政、加熱する資本主義社会、戦争と経済の関係などの切り口で、通常は可視化されないこれらの問題を、目には見えているが無視してしまっている建築や彫像の姿を借りて提示させることに成功させた。そしてこの時期には《アデレード戦争記念碑》（1982）をはじめ、数多くの戦争記念や戦跡を被投影体を選んでいくことも、2000年代以降の戦争文化の転用を試みる作者の活動に繋がる重要な点だと言える。これらの試みは夜間の都市空間に、社会の見えざる問

題を視覚的に浮かび上がらせ、公共空間における自由度や制度の不備を、ユーモアや皮肉を込めたメッセージとして路上の観客に与えることが評価された。

またこの期間には、《不動産プロジェクション》(1987)をはじめとするギャラリー空間での展示においても、ヴォディチコは室内型投影と呼べる作品展開で新機軸を見出している。現代美術における約束事の1つであるホワイトキューブの内／外の関係の転用を試みた。そこでは観客の存在する空間内部と外部の彼らが直視しようとしないう社会問題という心理的な場の内／外として転用されている。

《パーソナル・インストゥルメント》という1970年代初頭のポーランドにおいて共空間での「装置」の実演は、1980年代のカナダをはじめとする世界各国の公共空間で展開された〈パブリック・プロジェクション〉へと形を変えた。ウッチ美術館学芸員マリア・モジュフとの1992年の対談で、彼女が《パーソナル・インストゥルメント(個人装置)》と《パブリック・プロジェクション(公共投影)》のいずれも「コミュニケーションと沈黙、語ることと語らないことの問題への言及」があると指摘したことに対し、ヴォディチコはこう答えている。

《パーソナル・インストゥルメント》を使用した路上での実演は、1970年代初期の国家的な共産主義と(スペインのフランコ政権との比較可能な)ゲレク政権のリベラルな官僚主義的独裁主義の時代において、人が公共空間で公的な記念碑になるように仕立てる試みでした。《パーソナル・インストゥルメント》は私のすべての〈インストゥルメント(装置)〉の出発点だと言えます。完全に抑制された状況下の「市民」という人類的状況を、比喩に置き換えることに初めて気づいた瞬間でした。実際に話す権利を剥奪された状況下で、公共空間を通じて語りかけるという駆け引きを実験的に実現させる初の試みでした。²⁸²

都市や風景に対するヴォディチコの省察と気づきは、同じ都市空間の中で具現化する形をとって公衆の面前に晒されることとなった。ヴォディチコの公共空間への投影は、更にこの後1980年代末から1990年代に掛けて、建築や記念碑の周辺に居住する人々との共同作業によってまた新たな展開をしていくことになる。

²⁸² “Personal Instrument: A Response to Maria Morzuch 1992”, *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, pp.51-52. Excerpt from Mozuch, Maria, “Krzysztof Wodiczko: Instrumentem osobistym / Instrument personnel”, Krzysztof Wodiczko, exh.cat., Museum Szuki Łódź, Łódź, 1992.

またこのヴォディチコの創作上の意識の変化は、ポーランド時代に「芸術的意識をもった官僚制」との関係を通り切ったのと同様に、「官僚的意識をもったアーティスト」とも袂を分かたずと繋がった。すなわち両者が混交するカナダの「進んだ」文化行政の「閉じた」環境での顔ぶれとの協働とは距離を置かざるを得ず、ヴォディチコはカナダからアメリカ合衆国へと渡ることになる。移住先のニューヨークで彼と協働することとなったのは、商業ギャラリーだけでなく、資本主義の閉じた循環の構造の外部に追いやられ、文字通り、都市の建築の外部である公園や路上という公共空間へと追い出された人々であった。ヴォディチコのプロジェクトは次第に彼らと協働する要素を強め、既存の記念碑から新たな記念碑の発見、その問題点の提起へと熱意が注がれていくことになる。

政治・社会問題で対立する両者に関わるイメージを並置し対比させ、あるいは権力や企業の不正が一般的に明らかな場合は、被抑圧者や被害者側のイメージを掲げることで常に社会問題のバランスを見せる。こうしたヴォディチコの各都市や地域の問題を取り上げ、その省察や気づきを建物や記念碑に投影する行為は、公共空間の光景に耳を傾けるというポーランド時代の実践である《パーソナル・インストゥルメント》の内省的な性質を、西側においてはからずも公共空間や観客などの外部へと解放させることとなった。

このように〈パブリック・プロジェクション〉と室内型のプロジェクションの発表を通してヴォディチコは、社会問題の対象となる人々に徐々に近づき、事態の緊急性に呼応する手法を模索していく。その際、ヴォディチコは公共空間へのスライド映写では十分な反応ができないことに気づき、目前の問題の当事者である路上生活者や移民に対する〈ヴィークル（乗り物）〉や〈インストゥルメント（装置）〉の提案という活路を見出していく。

第 2 部
社会的転回

第2部1章. 社会的介入への移行：乗り物と装置による路上実践（1989-1999）

2-1-1. 社会的介入型プロジェクトの始まり

1980年代後半に入り、ヴォディチコは、夜間の都市の建築や記念碑にスライド投影を行う〈パブリック・プロジェクション（公共投影）〉シリーズとは異なるプロジェクト型のアートを展開していく。これは作者が1983年にアメリカ合衆国のニューヨークに活動拠点を移したこととの関連が考えられ、また〈パブリック・プロジェクション〉との差異を分析する上で、作者が社会的な問題の当事者に直接関与し、彼らの協力を得ていくという点を注視する必要がある。そこで第2部では公共空間にて視覚的なイメージによる批判していたヴォディチコが、ホームレスや移民らと協働する社会的な介入をしていく「社会的転回」²⁸³の起点として捉え、実際の共同制作者や問題の対象者の参加を含めた制作過程について考察をすすめてみたい。後述するようにこの流れは2000年代まで続いており、そこでは作者以外の不確定要素が制作に加わることにより、最終的な展示や実演を作者1人の決定でできなくなっていったと推測される。

そこで本章では特に対象となる作品を作者個人の「作品」ではなく、複数の共同制作者と共に進行していく「アート・プロジェクト」として扱うことでその特異性に迫りたい。ここでは1980年代終わりにヴォディチコが手掛けた《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)、《ポリス・カー》(1991)、《ニューヨーク・タブロー》(1989)、《エイリアン・スタッフ》(1991)、《マウス・ピース／ポルト・パロール》(1993)、《イージス》(1998)、《ディス・アーマー》(1999)を対象のアート・プロジェクトとして考察する。アート・プロジェクトの動機と変遷、意義などを年代順に分析し、それ以前の作品との差異を見ながら、ヴォディチコの「社会的介入型のアート・プロジェクト」について分析をする。

²⁸³ Social Turn はクレア・ビショップがコラボレーションを行う参加参与型のアートを述べる上で使用した用語。ビショップは、生活の一部として社会的な連携を回復させる社会的なアートに、美的な審美が問えないのかという疑問を投げかける。クレア・ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年、pp.27-31。

2-1-1a. 《ホームレス・ヴィークル》プロジェクト(1988-89)

ヴォディチコが社会的に排外された人々に協力を求めてアート・プロジェクトを行った最も初期のものが《ホームレス・ヴィークル(路上生活者手押車) *Homeless Vehicle Project*》(1988-89)プロジェクトである。これはニューヨークのトンプキン・スクエアに居住するホームレスの人々の助言から、彼らの生活に役立つようにデザインされた手押車型のヴィークル(乗り物)を制作し路上でその実演を行ったものだ。制作された手押車《ホームレス・ヴィークル》が、その後の展覧会では記録写真や映像と共に展示されている。

本プロジェクトに至る経緯として、ヴォディチコはマンハッタンで進行していた都市再開発をテーマにした作品をいくつか手掛けている。美術館移転が招く地域の高級化を批判した《アスタービル/新美術館》(1984)、公園の様々な彫像をホームレスに見立てた《ホームレス・プロジェクション:ユニオン・スクエアのための提案》(1986)、再開発の風景を窓の外として映し出した《不動産プロジェクション》(1987)などいずれも同一のテーマへの複数のアプローチを行っていた。ヴォディチコはアメリカ合衆国移住後の1983年頃より路上生活者に焦点を当てた作品について取り組んでいた。それ以前のカナダ時代でも同様の路上生活者に関する社会問題が起こりつつあったが、ヴォディチコはほとんど彼らをカナダで見かけたことがなかったと述べている²⁸⁴。

折しも規制緩和と金融策を謳ったレーガン政権による経済支援策の下、1987年10月に起こった「ブラックマンデー Black Monday」と呼ばれる株式の大暴落などが引き金となり、1987年から88年にかけて路上生活者が推定7万人にのぼり増加した²⁸⁵。ヴォディチコが住むニューヨークのユニオン・スクエアの地区には毎日多くの路上生活者の姿が見受けられた。ヴォディチコはこのプロジェクトの解説文に、この時期の路上生活者に対するニューヨーカーの態度を示す引用をしている。「初めてニューヨークに来たとき、私は路上の所々に横たわる人の姿を見てショックを受けた。しかも人々は、そこに人などいないかのように平然と立っている」²⁸⁶(ニューヨーク・タイムス、1987年4月4日)、「ホームレスの人々から身をかまし、ひっきりなしに小銭を求められるのにたえることは、すでに十分にストレスに満ちたビジネスマンの生活への要らざる追加である」²⁸⁷(デヴィッド・ブリンクリ

²⁸⁴ “Making of Out/Inside(rs), an Interview with Jarov Anděl” *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.266.

²⁸⁵ “The Homeless Vehicle Project”, *Krzysztof Wodiczko with David Lurie The Homeless Vehicle Project*, Kyoto shoin International co.,Ltd. Kyoto, Japan, 1991, p.4.

²⁸⁶ ジョン・パワーズ(John Bowers)『ニューヨーク・タイムス』(1987年4月4日)『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.93。

²⁸⁷ コラムニスト、ジョージ・ウィル(George Will)のテレビ討論会での発言、『第4回ヒロ

ー・レポート、ABC テレビ、1986年1月)。ニューヨークの路上生活者は、町ゆく人々にほとんど無視されるか、彼らの通行を「侵害」する厄介な存在だとまでに感じられていた。これにヴォディチコは疑念を抱き、彼らを公園や路上へと追いやった都市再開発計画を批判の対象にした。

ホームレスの（追い出された）人々は、彼らの最後の砦であった公園からも退去を強いられ、都市のもっとも重要な象徴的構造物であるワシントン、ラファイエット、リンカーンなどの肖像のそびえ立つ公園からも消し去られてしまった。²⁸⁸

1986年の《ユニオン・スクエアに対する提案》の際のテキストでヴォディチコは「ホームレスの問題を『建築』の無意識さから解放すること！ホームレスという真の生き残りの劇場と、偽物の建築的な不動産劇場を並列すること！」²⁸⁹と述べており[資料 3]、スライド映写による記念碑や建築への投影を念頭に置いていた。このテキストには「路上生活者」を「都市空間」から一度引き離し、彼らを対置させる形で都市に再配置させる構想があった。

開発による物理的な退去だけではなく、心理的にも排除を求められるような路上生活者の二重の苦しみを理解しつつ、ヴォディチコは状況に対する行動を起こすことを決める。既に〈パブリック・プロジェクション〉のいくつかでニューヨークの路上生活者や彼らを生み出したニューヨーク市の大規模な再開発を扱っていたヴォディチコは、ポーランド時代に路上で実演した《ヴィークル（乗り物）I》と、カナダ在住中に思考実験として行った《ヴィークル》のドローイング（1977-79）の延長上に、路上生活者用のヴィークルを提案する考えがあり《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》と同じく、カナダ現代美術センターでのドローイングの展示を想定していた。

ちょうど自身の専門と芸術的背景の強度からどのような貢献ができるか考えていました。まずはじめにヴィークルのスケッチを展示することを考えました。しかしドローイングを見せてもこの問題には充分ではないと考え、このアイデアをやめました。²⁹⁰

シマ賞受賞記念『クシュントフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.94。

²⁸⁸ *The Homeless Vehicle Project, ibid.*, p.3.

²⁸⁹ *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.56.

²⁹⁰ “An Interview by Bruce W.Ferguson” *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.182. Original text, 1991.

《ホームレス・ヴィークル》は、まずドローイングによって1986年から翌87年にかけて検討されていく。この初期の図面では〈ヴィークル（乗り物）〉は居住できるテント型だった。横から見て2つの扇形の形状が重なり合い、前部が開閉してもう一方の後部に収納可能となり、それらの回転軸の部分に車輪が付いていた。ドローイングでは、テント部分収納時には、キャスター付きのスーツケースのように使用者に運ばれる様子が描かれている。またその折り畳んだ状態で街の隅に係留でき、展開した状態で1人が中で横になることができた。路上生活者の所持品や集めた空き缶などは天井部に括りつけられ、移動型の住居とショッピング・カートを兼ねたような案が既に想定されていた。初期段階のドローイングに関して作者はこう述べている。

初期の企画書では、プロジェクトは路上で即座に使用できる完成品を提案してはいない。むしろそれは熟練のデザイナーと潜在的なユーザーとのさらなるコラボレーションのための出発点として構想された。両者はヴィークル（乗り物）の未来バージョンのデザイン及び生産において、ユーザーのサバイバルに関するニーズと、デザイナーが考案する新たな戦略的アイデアに応えるべくデザインの改良を重ねながら、各々の役割を果たさなければならないだろう。²⁹¹[原文ママ]

ヴォディチコは1986年の《ユニオン・スクエアのための提案》の際に想定した公園とは違って、そのすぐ近くのトンプキン・スクエアを1988年の新たな〈ヴィークル〉計画案の開催地に設定し、そこに居住する路上生活者に助言を求めていく。ダニエル(アルヴィン)、オスカー、ヴィクターの3人²⁹²がヴォディチコに協力し、最初の図面に対する相談役を買って出た。記録写真には公園のベンチに腰掛ける彼らとヴォディチコが語り合う様子が残されている。彼らはヴォディチコの〈ヴィークル〉の初期のドローイングに対し、以下の提案を行った。

・警察やトラブルから逃げるために、普段彼らが使用するショッピング・カート大の機動性が必要

²⁹¹ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.95。

²⁹² 相談役となった路上生活者の提案者とヴォディチコの対話。彼らの要望でフルネームの記載はなく、仮名や偽名を使っていると思われる。また *The Homeless Vehicle Project, Kyotoshojin*(1991)の記載の抜粋ではダニエルの部分がヴィクターと記載されている。またイアンなる人物も登場している。 *Krzysztof Wodiczko, Black Dog publishing, ibid., pp.176-179.*

- ・空き缶・空き瓶を収集して換金するためには、それら 500 本ほどの収納が必要
- ・回収の際に缶と瓶が種別と大きさによって分けて収納できた方が換金の際に便利
- ・その回収のための現実的な移動距離を示し、軽量で小型でありながら寝る場所も必要
- ・夜間でも人が内部にいるとわかるように樹脂ガラスで上部を覆うこと
- ・盗難を防ぐために所持品は下部にあるべきであること
- ・防犯のため硬くて絶縁性のある素材や合板を使用すべき

ヴォディチコは 3 人の相談役によって挙げられた様々な具体案と要望に応えるべく、缶・瓶回収のための機動性と、人が横になるためのある程度の長さといった異なる要望に対して、どちらの条件にも対応するべく可変型の手押車のデザインを施す試行錯誤を繰り返した。その結果、1988 年から 99 年にかけてヴォディチコは《ホームレス・ヴィークル》の 4 つの類型を制作している。それぞれアクリル樹脂のカヴァー仕様の〈類型 1〉、その改良を施した〈類型 2〉、アクリル樹脂のカヴァーが半透明と黄色に変わり、鉄製グリッドの部分にはトイレ形態時に覆いとなる青いビニールシートが括り付けられ、胴体部分数か所に「立ち入り禁止」を知らせる黄色と黒の縞模様が追加された〈類型 3〉、更にカヴァーがオレンジ色のビニール製に代わり、内部に入るための入り口にはジッパーが付けられ閉められるようになった〈類型 4〉が作られた。

ヴォディチコ的设计図を元に、彫刻家のハイディ・シュラッター(Heidi Schlatter)をはじめとする協力者によって手押し車の類型が制作された²⁹³。共同制作者として名を連ねるデヴィット・ルーリー (David Lurie) が社会的なリサーチを務めたほか、協力者との連絡や手押し車の制作に様々な協力者を得ることとなる。

最終的に車輪が大型のものに置き換えられ、「操縦性を高めるためヴィークルの均衡点により近くなり、ブレーキは『就寝』や『休憩』形態に頑丈さと安全性」が付加され、「折りたたみ式ハンドルが台となり更に広くなった(トイレの便座としても機能する)『シート部分』、主な構造部品の補強、収集を用意するためのヴィークルの背面の新しいライン、ヴィークルの 3 つの『屋根』部分のうち 2 つをおおう半透明の樹脂ガラス(レクサン)の使用、プライバシーを守るカーテン」、「ヴィークルの『鼻先』部分の機能的技術的改良、火災時の新たな脱出口とその他の安全や保安のための工夫」²⁹⁴が加えられた。この結果、《ホームレス・ヴィークル(路上生活者用手押し車)》は、使用者の活動に合わせて以下の 4 つ

²⁹³ Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, National Film Board of Canada, Ottawa, Canada, 1991. 記録映画 18 分辺り。

²⁹⁴ *The Homeless Vehicle Project, ibid.*, p.21.

の形態を持つこととなる。

4つの形態：

移動形態 (Traveling Position)：すべての部分が収納され、日中使用者が都市を移動し、空き缶・瓶などを収集する際に動きまわりやすいようにコンパクトに纏まり機動性がある形態。ショッピング・カートのように手押し車となる。

休憩形態 (Resting Position)：カバー部分が屋根になり、手押し車のハンドルの下部が開き、腰掛となる。

トイレ形態 (Toilet Position)：カバー部分を後部に完全に引き出し、この部分に取り付けてあるピニールの覆いを下げ、手押し車下部から便座が出て、周りから見えない状態で用を足せる。

就寝形態 (Sleeping Position)：カバー部分が前方と後方に延び、内部に横になることができる。手押し車全体は路上の柵や構造物に鎖で係留される。



図 5 5

1988年1月に《ホームレス・ヴィークル》は、マンハッタンのダウンタウンに位置しニューヨーク市によって運営されているクロックタワー現代美術協会 (Clocktower, Institute of Contemporary) で初めて公開された。その際に展示会場で配布されたデヴィット・ルーリーとの共同で書かれたテキストが同年10月に「オクトーバー October no.47」誌に連名による「ホームレス・ヴィークル・プロジェクト」として掲載されている。

ポーランド時代の《ヴィークル I》がワルシャワの路上で作者によって実演されたように《ホームレス・ヴィークル》もまたニューヨークとフィラデルフィアの路上生活者から協力者を募って路上での実演が行われた。[図 5 5]1989年の4月に改良された類型がマンハッタんで試乗され、更に10月にフィラデルフィアで実演が続けられていく²⁹⁵。その具体的な開催場所として〈類型1〉はマンハッタンの市庁舎公園から裁判所とミュニシパルビルにかけて行われ、〈類型2〉はトンプキンス・スクエアと周辺で行った。〈類型3〉は

²⁹⁵ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, pp.330-331.

セントラルパークとグランド・アーミー・プラザ、ウォール街、バッテリーパーク周辺で、続く〈類型 4〉はマンハッタンのワシントン・スクエア公園とブロードウェイ・ラファイエット周辺、フィラデルフィアのディルワース・プラザ、リッテンハウス公園、自由の鐘と市庁舎周辺、国立テンプルリサイクルセンターなどで実演された。

ニューヨークではトンペン・スクエアの住人で手押車への相談役も務めたピエールらが協力し、トランプ・タワーの前を《ホームレス・ヴィークル》を押して歩いた。その機能や実際の路上生活について、彼らが率先して通行人や公園を訪れた親子連れなどに話す姿が記録映像に納められている²⁹⁶。町ゆく人々は、《ホームレス・ヴィークル》を使用するピエールらをもはや無視することはできなかつたようだ。人々は関心をもって彼らに質問を投げかけ、対話が生まれた。協力者となった路上生活者たちもまた数々の案を提案したことから、実現した自分達のためにデザインされたヴィークル（乗り物）に対し愛着と誇らしさが芽生えたような様子が映されている。使用者の1人はそのプロトタイプを通行人や子供たちに見せる際に、「移動できる別宅さ」と自慢げに話した²⁹⁷。

フィラデルフィアで相談役となったヴァネッサ・ブラウンは「画廊の絵画と違って、実際に必要なものよ。作品や画廊なんて必要ない、自分が絵を描くってこと、これこそが本当に必要とされていることだと（プロジェクトが）語っていると思う」²⁹⁸と述べており、単に鑑賞される作品ではなく、路上生活者たちが主体的に関わる創造的な行為の重要性を指摘している。つまり《ホームレス・ヴィークル》の路上の観客が単に〈ヴィークル〉を「鑑賞の対象」としてだけでなく、路上生活を強いられた当事者たちがそのオブジェを通じて「実演するという象徴的行為」であったことが指摘できる。同時に路上生活者の人々の要望の結集の実現化と実演は、現実には彼らが直面する問題の反映でもあった。「子供をかかえる家族連れとちがって、彼らは市の居住施設や福祉宿泊所への優先権を与えられて」²⁹⁹いないこと、空き缶・瓶回収といった非効率的な収入源、暴漢や警察権力への脅威といった、ニューヨークの路上生活者の劣悪な生活環境がヴィークル（乗り物）の実演の背景に見え隠れする。ヴォディチコは《ホームレス・ヴィークル》に関して「そうあるべきではないニーズに応える」デザインであったと話している。³⁰⁰

²⁹⁶ Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, 前出映画。

²⁹⁷ *Homeless Vehicle Documentation Video*, 1988-89.

²⁹⁸ Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, 前出映画 26 分辺り。

²⁹⁹ *Homeless Vehicle Documentation Video*, 1988-89, 前出映像記録。

³⁰⁰ 「歴史の天使のような目撃者 対談：クシュシトフ・ウディチコ+粉川哲夫」『インターコミュニケーション no.29』NTT インターコミュニケーション・センター推進室、1999 年、p.138。

そのモノ(*《ホームレス・ヴィークル》)をサヴァイヴァルのために使う人だけでなく、それを介して自分自身の存在の諸条件を明確にする人もいる。つまりこのモノが、これらの諸条件を視覚的に、操作を通じて明確にするわけですね。しかもオペレーターが前向きな見方やニーズをはっきりさせているのに役立つだけでなく、他者にそうした条件について問いかけさせるのにも役立つ。³⁰¹

相談役で共同制作者となった路上生活者たちは、彼らの日常の生き残り術を、このアート・プロジェクトへの提案と実現に寄与することで外部に向け、発信させたと言える。この観点からすれば、ヴォディチコのアート・プロジェクトの中心は社会的に見えにくい人々の営みを手押車に象徴させ、また実際の都市空間において強調させ実践的・演出的・象徴的に見せることだったと言える。ヴォディチコはそれまで〈パブリック・プロジェクション〉で既存の記念碑の転用を主要なテーマとしていたが、この《ホームレス・ヴィークル》では社会的に退去を強いられた人々を現実的な存在として「都市の記念碑」へと転用する手法を試みたのだ。そこでヴォディチコにとって新たな発見となったのは、路上の観客だけではなく、路上生活者内部にも連携を促したことだった。例えばニューヨークでの協力者ピエールとヴォディチコが《ホームレス・ヴィークル》のデザインについて相談している段階で、ピエールは、周りを囲む野次馬の1人でホームレスと思われる人物が何度も中傷的な言葉を投げかけるのを聞き、少々神経質気味に「お前には関係ないだろう」と述べ相手を黙らせる場面がある³⁰²。ヴォディチコは、路上生活者同士の内側にも断絶があり、彼らを記念碑にするためには対象者内部の連携や共同体の生成が必要であると考え始める。

ヴィークルのプロトタイプは武器のようにも見える。私たちの観点からは、ニューヨーク市内をカートで移動することは、最も貧弱な生活手段からさえ何千もの人々を排除する都市コミュニティの、相も変わらず続いている荒廃に抗するレジスタンスの行為である。³⁰³

《ホームレス・ヴィークル》の正面は円錐形の尖った部分があり、実際この部分は開い

³⁰¹ 同上 p138。

³⁰² Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, 前出映画。

³⁰³ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.95。

て皿状になり、使用者が顔を洗うための「流し」、または簡易の「桶」としてデザインされていた。その実質的な機能とは裏腹に、その外観が「ミサイル発射装置 (プロジェクティル)」のように映ったことは偶然ではなく、アート・プロジェクトにおいて路上生活者を武装させる象徴的な外観のデザインへの布石であった。そこでヴォディチコは社会問題の対象者同士のコミュニケーションを促す方向への模索を続けていく。

2-1-1b. 《ニューヨーク・タブロー》(1989)と《ポリス・カー》(1991)

路上生活者の現実に即した提案となった《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)の後、ヴォディチコは更に2つのプロジェクトを路上生活者の協力を得て行っている。室内プロジェクション型の《ニューヨーク・タブロー (活人画) *New York Tableau*》(1989)は、再開発の対象となる公園を戦場に見立て、路上生活者を武装させた。また《ポリス・カー (都市国家車) *Police Car*》は、未来の路上生活者のためにデザインされたようなSF的な発想の〈ヴィークル〉の提案だ。いずれもこの当時ヴォディチコが想定していた過酷な生存を強いられる「戦場としての都市」の中で、弱者の立場を武装させ連帯させるコンセプトによって制作されている。

《ニューヨーク・タブロー (活人画) *New York Tableau*》(1989)

この作品はまずニューヨークのイグジット・アート・ギャラリー(EXIT Art Gallery)での展覧会に出品された[図 56]。展覧会はその年を通じて全米を巡回し、フィラデルフィアのペインテッド・ブライド・アートセンター (The Painted Bride Center)、オレゴン州芸術協会ポートランド美術館 (the Portland Art Museum of the Oregon Art Institute)、ワシントンD.C.のワシントン・プロジェクト・フォー・アート (the Washington Project for the Arts in Washington, D.C.)、ウェクスナー芸術センター (the Wexner Center for the Visual Arts)、オハイオ州立大学コロンバス校 (the Ohio State University in Columbus, Ohio)などで展示された³⁰⁴。また2年後の1991年にはサンフランシスコ近代美術館 (San Francisco Museum of Modern Art) で開催されたグループ展「投影された図像 *The Projected Image*」展でも再び展示されている。

展示室内に6画面のスライド投影が行われ、投影画面にはニューヨークのイーストビレッジにあるトンプキン・スクエアの路上生活者が実際に公園に暮らす様子が映し出された。

³⁰⁴ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.332.

それぞれの画面上にはキャプションが書き加えられている。路上生活者たちが開発事業に関する地図を見る様子には「作戦会議 The briefing」。シートで作られた彼らの仮設の住居は軍隊の野営用テントに見立てられ、その後ろに立つ公園の街灯が丁度長距離用のアンテナに見えることから「通信本部 The transmitter」。テントの外に立つ彼らにはスライド上で機関銃と銃弾のベルト、双眼鏡が付け加えられ「歩哨 The Guard」。草の上にしゃがみこみ、またはうつ伏せになる3人に機関銃が付け加えられ「軍事演習 The Exercise」。公園の大きな木を囲んで荷物で柵を作る様には「防塞 The Barricade」。再開発の惨状を映したスライドには「すべての都市の追放者よ、団結せよ！ Evicts of all cities, unite!」というスローガンが映し出された。これにより「軍事的な武器やコミュニケーションの装置を再度投影し、居住者たちが抵抗し、共同体を組織し、『武装』しているかのように」³⁰⁵みせている。ヴォディチコはこの作品を「警察と路上生活者かつ不法占拠者たちとの衝突について描いた」³⁰⁶と述べている。またこれらのスライド投影とは別に「実際に警察との衝突を記録した小さな4つの関連の写真が加えられ」³⁰⁷、現実におきたジャーナリスティックなイメージと共に、このインスタレーション作品は纏められた。作品発表後にアートマガジンに掲載された批評にはこう記された。

ある写真にはそれぞれホームレスの一団が机を囲み（うち1人は本物か偽物か見分けがつかない白いM16ライフルを抱えている）作戦図のようなものを慎重に見ている。写真の下には「作戦会議」という言葉が記載されている。別な写真は「軍事演習」と題され、3人の男が彼らを住居とする場から退去させようとする者たちへ軍の防衛行動を準備している。もちろんその底流には彼ら国内の難民という実録へのヴォディチコのユーモアがあり、彼らは表面上自発的に組織し実行しているように映る。（ホームレスの人々と彼らの支援団体からの援助があった）そして包囲されつつある更なる退去への恐怖に備えて、自己永続的な共同体形成に向けて行動した。その代弁者としての作者ヴォディチコは、根源的な市民権を剥奪され続けた人々の活力を補助しようとする。彼は芸術と非芸術の流れの機能に、共有的な社会構造の余白部分への文化的生産の隔離に対して、直接・間接・実効的な介入によってその解体を試みる。これは政治的理想論ではなく都市のゲリラ文化的な福祉事業であり、独自の抵抗活動なのだ。この戦略は合理的な保護施設の再生と低価格の住宅整備の増強をこの街の知事に促す

³⁰⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.191.

³⁰⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.191.

³⁰⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.191.

きっかけとなるかも知れない。³⁰⁸ (アートマガジン)

この批評にあるように、ヴォディチコは《ニューヨーク・タブロー》で、路上生活者の生活を戦場のように見立てることによって物議を醸しだし、他の「家を持つ」非ホームレスである市民に向けた問題提起を行った。一方、前作の《ホームレス・ヴィークル》で路上生活者の要望に応える形でデザインされた手押車とは異なり、路上生活者が戦場を生き抜くために必要と想定された「戦車」のようなヴィークルが、次の《ポリス・カー》で実現された。この流れは、後にアメリカ合衆国（例えばデンバー）の路上生活者の多くが実際に戦場を経験した退役軍人や帰還兵で占めることを知った作者が、ハンヴィーなどの実際の軍用車を使い都市に対して彼らの闘いを問いかける試み《退役軍人ヴィークル》（2008-）³⁰⁹の伏線となっている。



図 5 6



図 5 7

《ポリス・カー（都市国家車） *Polis Car*》（1991）

ヴォディチコは《ホームレス・ヴィークル》（1988-89）を更に発展させる形で、もう1台まったく別の〈ヴィークル（乗り物）〉を提案した。そこではニューヨークのトンプキン・スクエアやフィラデルフィアの路上生活者の協力を得て、その実演を通してヴォディチコが社会から疎外されている彼らの現状に対し、更に現実的で詳細な機能と設定が備わり、路上生活者を生み出す根本原因に迫ったと言える。

都市を昼夜、移動しながら文字通り路上生活をしているという点で、彼らこそが真の都会の公の民といえる。彼らは公共の空間に肉体的に閉じ込められている一方、コミ

³⁰⁸ Joshua Dector, *New York in Review*, Art magazine 64, no.5, January, 1990.

³⁰⁹ 詳細は第2部3章(2-3-2a.)を参照。

コミュニケーションの場として構造上は保証されているはずの公共の空間から、政治的には完全に排除されているという存在の矛盾をきたしている。³¹⁰

プロジェクトの第一段階では、まず路上生活者を排除した都市の内部に彼らを再配置することが強調されるように練られた。この問題は既に《ホームレス・ヴィークル》の実演でも考慮されていたが、更に衝撃の強い象徴的なデザインが必要となった。これにより《ポリス・カー》(1991) [図 57]の外観のデザインは、1980年代のSFテレビ番組に出てきた乗り物と第一次世界大戦時の戦車が元になり³¹¹、「未来的でSF的なデザイン」と「実用性が検討されたと思わせる無骨さ」を兼ね備えたデザイン路線で検討された。前身となる《ホームレス・ヴィークル》に4つの形態があったのと同様に《ポリス・カー》では3つの形態が考案された。利用者が内部で立って歩く「歩行形態 Walking Position」。中段まで折りたたまれ、内部で利用者が眠ることが念頭に考えられた「就寝形態 Sleeping Position」。そして低位置まで折りたたまれ、利用者が座位で運転できる「走行形態 Driving Position」の3段階への変形が可能となる。

ヴォディチコは同年1991年1月には湾岸戦争を主題にした〈パブリック・プロジェクト シリーズ〉の《勝利の門》(1991)をスペインで行い、5月にユトレヒト中央美術館主催で行った《アメリスウェルト旧邸》(1991)を実施した。そして《ニューヨーク・タブロー》(1989)の巡回展をサンフランシスコで行っており、その後《ポリス・カー》を制作し、ニューヨークのローワーマンハッタンの路上で実演させている³¹²。1991年の秋にはニューヨークのジョシュ・ベアー・ギャラリー (Josh Bear Gallery) にてヴォディチコの個展が開催され、その際に《ポリス・カー》の初披露が行われた。

《ポリス・カー》が、ポーランド時代からカナダでのドローイングやホームレス用につくられた前作までの〈ヴィークル〉シリーズと異なるのは、車内に組み込まれた様々なコミュニケーション・メディアだ。例えば、車内には小型の機器が搭載されており、天井部分に取り付けられた円錐型の部分にはスピーカーとテレビ・モニタが取り付けられた。その頂点には遠距離用パラボラが取り付けられ、映像と音声の送受信が可能となった。2階建てとして考案された《ポリス・カー》は通常1人乗りであるが、小型のエンジンが備え

³¹⁰ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.100。

³¹¹ 「クシュトフ・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」『美術部帖 No.673』前掲書、p.34。

³¹² *Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles*, Fundació Antoni Tàpies, *ibid.*, p.334.

付けられ自走することができ、また友人や恋人を招いて、2台を横に連ねることで広いベッドルームを設えることができた。これらは前作の実演を経て、女性のホームレスへの配慮が意図されたものだと言える。

ヴォディチコによって描かれたドローイングでは、街中で複数の《ポリス・カー》利用者が集まり集会を開いている様子を見ることができる。2015年の回顧展のカタログには「《ポリス・カー》は路上生活者たちの通信ネットワークを形成することからデザインされ、彼らの防衛手段や、自治や国、連邦への選挙参加の向上、路上生活者の中での社会的・文化的な結束の発展、彼ら自身の歴史創出の支援、法的・医療的・社会的援助のサポートプログラム、より大きな都市の経済システムにおける路上生活者の経済システムを内包させるようにする目的があった」³¹³と解説されている。また美術批評家の中村敬治は《ポリス・カー》の特徴についてこう述べている。

《ポリス・カー》からの映像を、エンパイア・ステート・ビル 82階のリピーターを通じて全市の《ポリス・カー》に送信することなどが考えられている。こうしてネットワークが構築されることによって、ホームレス・ポリスの安全性の向上や社会的文化的な連帯、様々な緊急援助、就業情報の交換等々の役に立て、ホームレス・コミュニティをより強固にしてゆくことができる。³¹⁴ (中村)

オフィスや展望台として知られるエンパイア・ステート・ビルには電波塔としての機能がある。このニューヨーク州がイギリスの植民地の「帝国州」だった歴史的な文脈を冠された都市のランドマークの建物と《ポリス・カー》は交信し、「小型版のエンパイア・ステート・ビル」として街中に複数展開すると設定されていた。そのために《ポリス・カー》の共同体がマンハッタン島に散らばり、それぞれラジオ交信するための地図も作成された³¹⁵。

こうして「警察 police」「政策 policy」「政治 politics」の語源となった「都市国家」をあらわすギリシャ語の「ポリス Polis」に因んで題された《ポリス・カー》³¹⁶は、一般的な「警察の乗り物 police car」とは真逆の意図による路上の市民の乗り物として、警察の目を逃れて生き延び、その利用者たちによる自治国家としてのホームレス・コミュニティを

³¹³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.207.

³¹⁴ 中村敬治「クシュイトフ・ウディチコ入門」、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、pp.13-14。

³¹⁵ *Art public, art critique Textes, propos et documents, ibid.*, p.194.

³¹⁶ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.100。

強調する作品となった。ヴォディチコが描いたドローイングには、《ポリス・カー》が 2 台、4 台、8 台と集まり、「(舗道の脇や、川べりや公園の端) で自己防衛的に野営するため列を作って」³¹⁷連結している場面がある。カルチュラル・スタディーズ領域で知られるディック・ヘブディジ (Dick Hebdige, 1951-) は、《ポリス・カー》を「連結されたヴィークル (乗り物)」として扱っており、その装備すべてが人の生活上で必須のものであり、そのことが路上生活者の生きる権利を示すと述べている。

最も重要な人間の権利とは、ある立場から語り、対話を生み出し「意見が違うことの許しを求める」という権利を残す。[...] 《ポリス・カー》は立ち退きさせられたノマド的な人々の抵抗または警察の監視への対抗としての情報交換など、戦術的な応酬の手筈を提供した。それはある縄張り争いという時間と距離を越えた内的実践を抑えこまれている、立ち退きさせられた人々の、異なる共同体間の隠れたネットワークを活発にする原動力となった。しかしながらヴォディチコは (幻想的な) リアリストに留まる。彼が提案する《ポリス・カー》との関わりは、潜在的に立ち退きを組織する側に限定される。路上生活の立場にある志願者が協力した手押車の〈ヴィークル〉は行動と法的に保全された市民という大きな「ポリス (都市国家)」の中に、ホームレスのネットワークを確立するという、更に普遍的なサービスを提供する役割を担った。移動可能な家無き家 (ホームレス・ホーム) として《ポリス・カー》は、このような声を上げることなく沈黙し、行動しないことを宿命づけられた個人の集まりの代理となった。³¹⁸ (ヘブディジ)

この《ポリス・カー》と先に挙げた《ニューヨーク・タブロー》の 2 作に共通するテーマは、都市再開発や大規模な不動産事業から排除され、市民権を奪われた路上生活者を連携、武装させ、彼らの対決姿勢を強調させることにあったと言える。これは彼らに「内戦を強いるほどに路上生活者に対する社会状況が劣悪である」ということを顕在化させるための 1 つの芸術的な戦術だったと考えられる。そのためヴォディチコは《ニューヨーク・タブロー》ではギャラリー内において、彼らの仮想の戦場をルポライターによる報道記事のごとく演出して提示した。《ポリス・カー》では実際に路上で実演し、現実のポリス・カ

³¹⁷ Dick Hebdige “The Machine is unheimlich: Wodiczko’s Homeless Vehicle Project” *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog publishing, *ibid.*, p.160.

³¹⁸ Hebdige “The Machine is unheimlich” *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.160.

一である警察のパトカーがいぶかし気に近づく様子の写真も記録された。いずれのアート・プロジェクトもマスメディアや現実空間、作品の境界を意図的に取り除くような試みであり、それはヘブディジがヴォディチコを「(幻想的な) リアリスト」と描写したことに表れている。路上生活者の連携にむけて《ニューヨーク・タブロー》では「団結せよ！」というスローガンが取り上げられ、また《ポリス・カー》では、様々なレベルでの連携を可能とする通信技術が重視されていた。両アート・プロジェクトには、社会からの断絶のみならず当事者間における連携や連帯が希薄にさせられている事への裏打ちが共通している。それを強調するために敢えて逆説的に提示したことは、ポーランド時代から引き継がれたヴォディチコの皮肉的な趣向が反映されていると言える。これらに続いてヴォディチコは移民のための装置を提案するというアート・プロジェクトを手掛け、そこでは更にコミュニケーションが中心的なテーマとなっていた。

2-1-1c. 《エイリアン・スタッフ》(1992-1996)と《マウス・ピース/ポルト・パロール》(1993)

社会的な介入として移民の問題を主題にしたアート・プロジェクトと制作された2つの〈インストゥルメント(装置)〉についてみていく。ここでは被験者となる装置の使用者が、象徴的な外見を与えられると同時に、周辺に対話の場が生まれたことに注目していきたい。

《エイリアン・スタッフ(異人杖)》(1992-1996)

《エイリアン・スタッフ(異人杖) *Alien Staff*》(1992-1996)[図 58]では、プルキナファソからバルセロナへの移民、ニューヨーク在住のポーランド出身の写真家の他、フランスのパリ、マルセイユ、アメリカ合衆国のニューヨーク、ヒューストン、ボストン、スウェーデンのストックホルム(Stockholm)、フィンランドのヘルシンキ(Helsinki)、ポーランドのワルシャワ、オランダのロッテルダム(Rotterdam)などで移民として暮らす人々20名以上が参加し、実演を行った。ヴォディチコはこのアート・プロジェクトで、被抑圧的な状況にある人々の潜在的なコミュニケーションを喚起させるという働きかけを行うことになった。

ヴォディチコは1991年10月にフランスのパリへ移り住む。ボザールの名で知られるパリの国立高等美術学校(École nationale supérieure des beaux-arts)の招聘教授として1年間の学期の教鞭を取るためであった。同校でヴォディチコは路上生活者に関するワークショップを学生と行い、パリの路上生活者の仮設住居などの調査を始める。数年後に国立図書館などが新しく移転する予定地となっていた仮設住居の場所で、ヴォディチコと学生

たちはパリの路上生活者のほとんどが移民であることに気づく。当時フランスでは 1981 年に政権をとった共産党のフランソワ・ミッテラン大統領 (François Mitterrand, 1916-1996) の政策が、経済危機を脱することができず失業者を生み出す一方で、ジャン＝マリー・ル・ペン (Jean-Marie Le Pen, 1928-) 率いる極右政党「国民戦線 Front National」が台頭していた。この動きはフランスのみならず、隣国ドイツでも 1992 年の北部と南部の 2 つの州議会選挙でネオ・ナチ系議席が急成長し³¹⁹、難民センターが襲撃されトルコ系移民への暴行などが相次いでいた。イタリアでは北部の工業地帯の地域政党「北部同盟」が南部イタリアとの分離と連邦制への移行を主張し、国内労働者の仕事を奪っているとし、移民労働者への排斥運動などが起こるなど³²⁰、ヨーロッパ全土で右傾化が進行していた時期と重なっている。こうした極右論者たちの主張は「失業や治安の乱れの原因を 移民労働者の問題にたくみにすりかえて、労働者階級の最下層や小所有者の人種差別主義、民族排外主義の偏見にとり入り、それを急速に助長」³²¹しており、外国人忌避の傾向を作り出す要因となっていた。

こうした動きに対し、ヴォディチコはジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva, 1941-) の著書『外国人—我らの内なるもの Strangers to Ourselves』(1991)の中の、特に 1990 年に彼女が反人種差別運動の指導者だったアルレム・デジール (Harlem, Jean-Philippe Désir, 1959-) に宛てた公開書簡に影響を受けた。

デジール氏が移民を同化させるのではなく、統合させる方針を支持するのに対し、彼女 (クリステヴァ) が攻撃をしたのは、「他者であること」の権利を主張し、フランスの文化や国の性格として非統合的な部分に対し、誰もが他人である場では他人なんて存在しないという「他者同士の連合体」であると主張しました。³²²

このようなヨーロッパの動向とボザールでのワークショップを反映し、路上生活状態の移民たちとの共同作業を学生らとともに冊子にまとめたことで、「ル・ペンの契機で起こり

³¹⁹ 1992 年 4 月のシュレースヴィヒ＝ホルシュタイン州 (Schleswig-Holstein)、バーデン＝ヴュルテンベルク州 (Baden-Württemberg) の州議会選挙。岩本勲『現代フランス政治の変貌』晃洋書房、1994 年、pp.21-44、pp.74-76。

³²⁰ 梶田孝道『統合と分裂のヨーロッパ』岩波書店、1993 年、p.202。

³²¹ 岩本、前掲書、p.40。

³²² “Krzysztof Wodiczko talks to Bożena Czubak, Scandalizing Functionalism”, *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.21.

つつあった外国人忌避という集団心理」³²³に関連した作品を作るというヴォディチコの構想に繋がっていく。そしてフランスの反移民的感情や移民たちとの共同作業の発想は、スペインのバルセロナにあるアントニ・タピエス財団（Fundació Antoni Tàpies）で開催されたヴォディチコの個展「装置、投影、乗り物 *Instruments, projeccions, vehicles*」³²⁴と並行して具体化された。このタピエス財団での展示のためバルセロナとパリを行き来していたヴォディチコに、ヨーロッパ全土で反差別を展開する組織「人種差別 SOS (SOS Racisme)」のカタロニア支局が、アルジェリアからの移民団³²⁵とともに接触してきた。彼らとのインタビューからヴォディチコは「移民の為の装置」の構想を固めていった。杖のモチーフに関しては、この2年前に行った〈パブリック・プロジェクト〉シリーズ第4期にあたる《シオン広場》(1990)³²⁶において旧ソ連からの大量のユダヤ系移民「出エジプト'90」をテーマにした際、ヴォディチコはモーゼが持つような「杖」のイメージを投影していた。今度はそれをアルジェリアからヨーロッパへの集団的な移民を率いるための杖として用いた。

こうして1992年から93年にかけて3つの《エイリアン・スタッフ》の類型をヴォディチコは制作していく。また1996年にはMITで後継機として制作され、杖上部が球体状のインタラクティブな〈類型4〉がある。カタロニア語で「ゼノバクル *Xeno bàcul*」と命名された《エイリアン・スタッフ》〈類型1〉は「バルセロナで制作され、聖書の羊飼いの杖に似せ」³²⁷、木製の握りの部分にはカタロニアの職人芸の技術で精工な彫刻がなされた。そして「杖の頭部にはフード型に収められたモニタとスピーカーが取り付けられ、事前録画した使用者の語りが再生された。肩掛けの専用バッグにはビデオ再生機とバッテリー、トランシーバーまたは短距離通信用無線機」³²⁸が供えられた。

器具の先端に取り付けられたモニタを介して、彼らは移民として異国の地における様々な話を独白する。移民局の手入れに怯える恐怖、外国人労働者として搾取される様子や不

³²³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.215.

³²⁴ 展覧会は1992年7月4日～9月6日の会期で開催された。

³²⁵ アルジェリアは1980年代に直面した食糧難と石油価格の暴落から巨額の外国債務をかかえ、失業や物資不足が国民にのしかかり、1988年には暴動が起こり、軍隊の鎮圧によって多数の死傷者を出した。体制を批判したイスラム原理主義者による政党FISが選挙で圧勝するも、治安部隊によるFIS解散など政情は安定せず長い内戦状態へ陥ってしまう。これにより数十万のアルジェリア人が祖国を離れることとなった。シャルル＝ロベール アージュロン『アルジェリア近現代史』私市正年、中島節子訳、白水社、2002年、pp.167-172。

³²⁶ 詳細は第2部2章(2-2-1b)を参照。

³²⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.215.

³²⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.215.

当な扱い、強制送還など「ストレンジャー (よそ者)」として体験したことが、モニタで語られた。続く「(類型 2) は聖櫃骨箱の形状にヒントを受けたアクリル樹脂の容器があり、使用者が思い出の品や書類、写真などを入れることができるよう」³²⁹に刷新された。この杖の取っ手下部に新たに取り付けられた「レリック・コンテナ (遺品保管庫) Relic Container」と呼ばれるアクリル製の遺物ケースには、使用者が入れた自分の思い出の品や存在証明となる証拠が納められており、モニタの映像ではそれらについても語られる。家族の写真、先祖の遺品である装身具や生活用具、証明写真入りの滞在許可証など使用者によってそれぞれの逸話や思い出が話された。移民としての現在の待遇と、これまでの自分を築く記憶など、いずれもその人固有の存在に関わる語りになされていく。

使用者の個人的な体験を盛り込んだ、持ち運び可能なパフォーマンス装置として、移民に現在の彼らの状態を提示し、伝えることを促すのが「杖」の目的であった。杖に込められた彼ら自身の映像や音声、記憶を「二重化」し、移民である使用者は自分自身と近づく潜在的な観衆の両方にむけて顕在化させ、外国人との距離感を越えさせた。

³³⁰ (作品解説)

《エイリアン・スタッフ》の使用者として参加した移民たちは、事前録画の映像で自分達に関する様々な事を語った。ジプシーや黒人というだけで「盗みや詐欺を働く」³³¹と思われてしまう差別的な視点への不満 (ホンザ、ワルシャワ Honza, Warsaw)、移民局の突然の手入れから逃れるため掃除夫の作業着を捨てて下着姿の同僚と共に怯えた体験 (ヤゴダ・プシビラック、ニューヨーク Jagoda Przybylak, N.Y.)³³²、「学生ビザの期限が切れる時。更に私たち全員が 14 回面接をし、それは一週間に 1 度、毎回 4 時間かかる。残された時間は全部で 56 時間、2 日半しかない」と滞在許可証の残り時間への不安 (ノニ、マサチューセッツ州ケンブリッジ Noni, Cambridge, MA.)³³³、モロッコからフランスに移民してきた父親が第二次世界的戦中に前線で戦ったことや若い外国人労働力を搾取するや

³²⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.215.

³³⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.215.

³³¹ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog publishing, *ibid.*, p.236.

³³² 「エイリアン・スタッフの声」『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.108。

³³³ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *ibid.*, p.236.

り方への不満（アブデルカデル・ノダリ、パリ Abdelkader N'Dali, Paris）³³⁴などが語られた。パリで《エイリアン・スタッフ》を使用したアンブロワーズ・ウォルカン（Ambroise Wolking, Paris）は、イマヌエル・カント（Immanuel Kant 1724-1804）や、白人至上主義を唱えたアルテュール・ド・ゴビノー（Joseph Arthur Comte de Gobineau 1816-1882）の文章に見られる黒人への偏見などの西洋の思想と、その対抗的な存在としてセネガル出身の詩人で哲学者のレオポール・セダール・サンゴール（Léopold Sédar Senghor, 1906-2001）による黒人の優位性の主張という、両者を拒絶する考えを語った。

すべての人々は、同じ繊細さと理性を授かっていると思うし、その人自身の繊細さと理性の外側に依拠していると思う。³³⁵（ウォルカン）

歴史的な思想の段階において、既に差別意識が起因していることや、それらが対抗的に表れることへ不快感を示す彼の語りが《エイリアン・スタッフ》のモニタ部分で流された。もう1人のパリの使用者、パトリカ・ピレダ（Patrica Pirreda, Paris）は、イタリア出身で、母国で工学系の学位取得後、フランスのパリで現在の夫と出会っている。彼女は5年前に子供を授かったことで10年間のフランスでの滞在許可証が降りたことを踏まえつつ、「この国では、私は自分が存在していないような気分になります」³³⁶と自らが外国人としてフランスで暮らす不安についてモニタで語る。そして《エイリアン・スタッフ》の実演における観客とのやりとりの中で彼女はこう述べている。

私自身の目的はこの装置を説明できるようにすることです。目的は旅のようなことに参加すること、境界を越える旅に。私は国境を越えてきました。そこで大きな挫折感がありました。ですから、これが私のもう1つの旅なのです。一線を越えられるかどうかを確認するという…。³³⁷（ピレダ）

ここでは彼女が装置について解説すると同時に、イタリアからフランスへの国境線と自身の中の何か越えられない境界線を、この器具を使った行為を通して越えることが自分の

³³⁴ 「エイリアン・スタッフの声」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.108。

³³⁵ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *ibid.*, p.237.

³³⁶ 「エイリアン・スタッフの声」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.109。“

³³⁷ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *ibid.*, p.238.

目的だと話している³³⁸。彼女においては最悪の場合、滞在許可証が切れる5年後に、夫と子供を置いてイタリアへ戻らなければならない状況が語られた。1990年にフランスの国立統計経済研究所の統計によれば、移民の夫婦は全体の12%となり、そのうち移民とフランス国籍者の夫婦は51%を占め³³⁹、移民の夫婦の約半数が、ピレダと同じような国籍や滞在許可の問題に苛まれていた可能性がある。

路上での《エイリアン・スタッフ》の実演の際、興味を示した通行人の1人がピレダに対して、器具をどこで購入したのかを質問している。ピレダは「買うことはできません。この消費社会に生きていても、何でも買えるわけではないのです。(笑) 売り物ではないのです」³⁴⁰と答えた。

彼女は「レリック・コンテナ (遺品保管庫)」の部分に、自らのルーツとして家族から受け継がれてきた古い割れたカップを入れていた。その理由としてイタリアでのエスプレッソの飲み方について「熱いまま出すので、カップとの温度差が長年のうちに破損の原因となる」³⁴¹と話す。国境という物理的で空間上の制限とフランス国内での時限付の存在であることを「杖」に仕込まれた彼女自身の録画・録音された「語り」と「アイテム」によって、精神的な境界の超克として訴えようとしたことがわかる。彼らが自身の出自に象徴させる「レリック・コンテナ」内の「アイテム」を他者に見せたことは、自己の心理状態を語るうえで効果を発揮した。ここでは彼らに恐怖を与え、抑圧的に迫る政治や法的制度と対比させるものとして、彼らの存在を示す私的な遺品や思い出の品がとして路上の通行人や見物人に訴えかけたと考えられる。

美術史家カトリーヌ・グルー (Catherine Grout) は《エイリアン・スタッフ》について次のように述べている。

作品は自律的な美術作品、つまり芸術のための芸術という概念から生まれた装飾的な作品という社会的地位とは一切関係性をもっていない。ここに紹介する棒状の物体も使用されるために作られており、言葉を生み出し、個人相互のコミュニケーションを可能にする道具であって、目的ではなくそれ自体が手段なのである。それは、公共の空間での出会いや交流を、他者に対する認識を促す。そしてそのために公共空間は排除の空間ではなくなるのだ。局所的で放浪的、移民的な動きをもった方法を通して公

³³⁸ 「国境線」と「境界線」の部分はいずれも原語では *frontières* が使われている。

³³⁹ 本間圭一『パリの移民・外国人—欧州統合時代の共生社会』、高文研、2001年、p.175。

³⁴⁰ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *ibid.*, p.238.

³⁴¹ “Voice of Alien Staff 1992-1996”, *ibid.*, p.238.

共の空間が生まれる。人と人との交流とはここでは、批判的で政治的な手段に依らずには成り立たないからだ。³⁴² (グルー)

グルーの指摘にあるように、《エイリアン・スタッフ》は装置それ自体が芸術作品としての鑑賞の対象としてあるわけではなく、まずその利用者である移民の人々が装置の利用を通じて路上の通行人と出会い、他者の声を聞くことを促したことにある。そこではヴォディチコのポーランド時代の《パーソナル・インストゥルメント》(1969)の実演で、装置の使用者である作者が風景に掌をかざして、その声を聞き取ろうとした試み同様に、《エイリアン・スタッフ》の使用者が装置の利用体験により意識を変容させることが目的であったと言える。更に杖の使用者を見た路上の鑑賞者においては、自分たちが住む街や国における他者(=外国人・移民)との対話を通じて自身の意識を変容させることが目的だった。鑑賞者は彼らの声を「事前記録」と「ライブでの反応」との二重に聴くことで存在を視認することができた。ヴォディチコはこの「棒状の物体」(オブジェ)に異人・移民など「ストレンジャー(よそ者)」として疎外される人としての意味を込めて命名したと考えられる³⁴³。《エイリアン・スタッフ》はこうした都市における他者としての移民と対話する体験を生成し、意識の変化を装置の使用者/鑑賞者の相互に促したアート・プロジェクトだったと言える。



図 58



図 59

³⁴² カトリーヌ・グルー『都市空間の芸術』藤原えりみ訳、鹿島出版会、1997年、p.55。

³⁴³ 粉川哲夫によれば「"Alien Staff"には『よそよそしい錫杖』、『外国人スタッフ』『なじみのない人々』『疎外された仲間』等々の多くの意味が含意されている。「歴史の天使のような目撃者 対談：クシュシトフ・ウディチコ+粉川哲夫」『インターコミュニケーション no.29』前掲書、p.144。

《マウス・ピース／ポルト・パロール（送話口／代弁者）》（1993-94）

1992年にヴォディチコはMIT建築学部・視覚芸術プログラムの准教授に就任し、その後MITの先駆的視覚研究所(Center for Advanced Visual Studies)の所長とインタロガティブ・デザイン・グループ(Interrogative Design Group)長を2010年まで務めている。インタロガティブとは「問題提起型の」という意味で、以降ヴォディチコの様々な装置や器具がこのグループとの協働により進められている。

〈移民器具〉の第2弾となる《マウス・ピース／ポルト・パロール（送話口／代弁者）*Mouthpiece/Porte-Parole*》（1993-94）[図 59]はインタロガティブ・デザインのメンバーによって制作され、その実演はアート・プロジェクトとしてスウェーデンのストックホルムとマルメ（Malmö）、フィンランドのヘルシンキ、ポーランドのワルシャワ、フランス西部のアンジェ（Angers）とトレラゼ（Trélazé）で実施された。ワルシャワの移民、差別を受けた黒人、父親の家庭内暴力とその死というトラウマを負ったフランス人の女性が「装置」を通じて語った。

この装置の解説に「使用者に意思伝達と自己表現、疎外感覚を乗り越えさせることを可能とさせる、よりラディカルで、文化的な人工器官となる」³⁴⁴とあるように、実際に使用者の口の部分に装着することを目的とした装置が作られた。

顎をぐるりと囲みマスクに似せたこの装置は、小型の内蔵ビデオ・モニタとスピーカーが組み込まれた。モニタは使用者が自らの話を語る口元が映し出された。「移民の現実的な証言は、彼らの口のイメージと声による音声という動画映像に置き換えられた」。使用者の身体の延長として顔に取り付けられ、装置は使用者を実際的な異人として映るサイボーグへと変化させた。³⁴⁵（作品解説）

美術史家のブルカルトはこの装置の口にあてがわれたビデオ映像部分が画像処理や編集により操作可能であるところに注目した。

例えばある男性は、唇が歪んで見えるように画像を編集し、音声をデジタル操作することによって話の内容を非常に解りにくいものにした。明らかにこの装置の目的は、

³⁴⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.221.

³⁴⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.221.

「外国人」を翻訳し理解出来るものにするのではない。むしろこの器具は、彼らの異人性やその不可解さをかえって強調している。³⁴⁶

ブルカルトが言うようにヴォディチコがこの《マウス・ピース／ポルト・パロール》に込めたのは、外国人を奇異なものとして見る外部からの視点を明らかにし、彼らが言語的にも社会的にも「猿ぐつわ」を嵌められている状況に置かれていることを強調したことだ。この「猿ぐつわ」のような形状と相まって、この「装置」は言語の問題やその他の社会的抑圧による緊張によって普段は口を閉ざす人々がその心情を晒すことを印象付けている。それは単なる無言の移民たちであるだけでなく、「人間の声なき声」を代弁させる装置の必要性をも提示している。

フランスのトレラゼでの《マウス・ピース／ポルト・パロール》の実演に参加したナタリー³⁴⁷は、母親に家庭内で過剰な暴力を振るった父への恐怖、そして父の死後に地元トレラゼに帰郷するたびにその恐怖に苛まれるが、同じような境遇を乗り越えた人々との出会いについて語っている。

前出の《エイリアン・スタッフ》同様に《マウス・ピース／ポルト・パロール》の使用者も彼らが直面する国外送還や家庭内暴力、肉親の喪失または喪失の可能性から生じる「畏怖」や「恐怖」などが語りの主題となっている。また彼らの心的な問題を何らかの形で解消したいという動機が、アート・プロジェクトの参加を通じて克服への願望またはその克服の実感を述べていることで共通している。

その後この装置は更に改良がなされ、「作品の〈類型 2〉」は、口を見せられるようにモニター部分が脇へ動かせられるよう設置され、使用者が自由に『再生されている』事前録画の証言と、『ライブで』話す事を切り替えられる³⁴⁸ようになった。ヴォディチコはこの機能にコメントしている。

小型モニターは鑑賞者に動いている唇の映像を見せ、声を聞かせて、使用者の顔に近づくよう機能した。結果、《マウス・ピース／ポルト・パロール》を利用した移民たちと移民ではない人々との間の距離は、物理的だけではなく、恐らく心理的な意味におい

³⁴⁶ エヴァ・ライヤ＝ブルカルト「グローバルな放浪者」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.30。

³⁴⁷ 他の参加者同様プライバシー保護のため本人はフルネームを名乗ることを避けている。

³⁴⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.221.

て縮められたと言える。³⁴⁹

「話す」機能の身体器官「口」を押える心理的な義肢として、ヴォディチコは《マウス・ピース／ポルト・パロール》にこのような人々の距離感を示し、対話を促す作用を引き起こす機能を与えたと言える。この装置の「事前記録」と「ライブ」の語りを切り替えるアイデアは、ヴォディチコの 2000 年代の〈パブリック・プロジェクション〉に引き続き利用されており、〈インストゥルメント（装置）〉の周囲の数人だった観客数から多くの鑑賞者にむけたアピールを可能とさせた。

2-1-1d. 《エイジス》(1998)と《ディス・アーマー》(1999-2001)

移民や路上生活者などの人々だけではなく、引きこもりなど心理的な問題を抱える人々にむけた、機械的な義肢として制作された 2 つの装置について検証する。

《エイジス（盾）》(1998)

ヴォディチコは前作《エイリアン・スタッフ》で得た移民や外国人との経験により、更に進化した装置《エイジス（盾） *Aegis*》(1998)[図 60]を制作する。そのプロトタイプ制作において、プロジェクトは MIT のアートカウンシルと建築・計画学部に助成され、インタロガティブ・デザイン集団のメンバー、アダム・ウィトン(Adam Whiton)とスン・ホー・キム(Shung Ho Kim)と MIT の先駆的視覚研究所のインタロガティブ・デザイン集団のメンバーと学生らの支援を受け、1999 年 4 月に完成した³⁵⁰。またジャゴダ・プリビュアック(Jagoda Przybylak)とイェルチ・ストップフコスキ(Jerzy Stypulkowski)らが異人論を提案した。パラレル社のスティーヴ・ウェイスとブルックリン造形工房のジョン・クンチ(John Kuntsch)が最終的な《エイジス》の種類の制作に協力した³⁵¹。

〈移民器具〉の最終版で最も技術的な装置である《エイジス》は、対話的な装置として使用者に他者と使用者自身との対話を促し、事前録画の彼ら自身の性格が 2 つのモニタ上に映し出される。各々の画面はコンピュータと接続しており、組み込まれた音声認識センサーが、事前に登録してある語句に反応する。《エイジス》は複数の対話の

³⁴⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.221.

³⁵⁰ *Krzysztof Wodiczko, Black Dog publishing, ibid.*, p.256.

³⁵¹ *Krzysztof Wodiczko, Black Dog publishing, ibid.*, p.256.

流れに反応し、画面上の使用者の顔はお互いを向き合う場合と使用者の方を向く場合、または他人の方へ向く場合がある。これは「移民に向けた生き残りのアートの取り組みと同時に、それ以外に疎外された体験を持つ人々にも意義がある」という作者の主張を叶えた装置だ。事前に録画された対話は使用者に対し、疎外された自分の体験について自身と話す事を可能とさせる。録画の語りに隠れていることを越え、他者と意思疎通することを促し、この装置はアテネの防御のための盾から名前が取られた。³⁵²
(作品解説)

背負い込む形で装着する装置《イージス》には、背中部分から2基のモニタがちょうど使用者の顔の両脇に位置するように設置された。以前の〈移民器具〉と違って《イージス》には使用者が語る語句に反応して映像が再生されるというインタラクティブな要素が新たに加わった。そこではそれぞれのモニタに映し出された使用者自身の映像と会話することができた[資料7]。《イージス》の実演はベルリンとニューヨークで実演された³⁵³。

このアート・プロジェクトで特筆されるべきは、ヴォディチコの「包帯としてのデザイン」³⁵⁴のアイデアの萌芽がみられ、使用者の内面、心理的な動きに注目して装置が制作されている部分だろう。この探求は次の《ディス・アーマー》でも続けられた。



図 6 0



図 6 1

《ディス・アーマー（武装解除）》（1999-2001）

1998年5月に「ヒロシマ賞」受賞が決まり、その直後からヴォディチコは翌年夏開催

³⁵² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.225.

³⁵³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.225.

³⁵⁴ 詳細は第2部2章(2-2-3b.)を参照。

の《ヒロシマ・プロジェクション》(1998)³⁵⁵のResearchをはじめた。その中でヴォディチコは投影の対象者として原爆の被害者や生存者の他、在日韓国人の問題とは別に日本の若者の「引きこもり」や自殺者の多さに感心を示す³⁵⁶。その結果、投影のための主題としてではなく「日本の学齢期の子供の閉ざされた心を解放するために作られた装置」の制作という別なアート・プロジェクトへと発展していく。1999年1月に《ヒロシマ・プロジェクション》の準備と並行してこの新たな装置《ディス・アーマー（武装解除）*Dis-Armor*》(1999-2001)[図 61]の制作が進められていった。

《ディス・アーマー》は学生向けに作られた心理文化的な人工器官装置だ。作者が、疎外され社会病質人格障害の日本の若者と出会ったことが直接的に影響している。プロジェクトのタイトルは沈黙という殻に閉じこもっている若者を解放するため「武装解除させる」ことが必要とされていることからつけられた。防護服のような《ディス・アーマー》は近代的技術と古くからある侍の鎧兜から発想された、総合的な美学と個人の要素という、日本の文化的伝統の2つを結合させた。装置に取り付けられた小型カメラ2基が眼を撮影し、その映像が使用者の背中に設置された小型モニタの2画面に映し出される。他人と直接話すことを避けてしまう若者が「背中越しに見て、話すこと」によって意思疎通を図ることができる。³⁵⁷ (作品解説)

この装置もまたインタロガティヴ・デザインのメンバーによって開発された。ヴォディチコは製作段階で参考にした侍の鎧兜を細かく指定している。

ここで参照したいのは侍の武具であり装飾品であった大鎧：第一に角の間に幌（絹の幕）がついた「星兜（ほしかぶと）」、兜のたれぶちである「吹返し」、三日月形の首の防具である「障子板（しょうじのいた）」、更に左右の胸当てである「梅檀（せんだん）」と「鳩尾板（きゅうびのいた）」も可能性としては残しておきたい。日本的アイコンと、自己顕示において主要な位置を占める文化的な形態を引喩して、その現代版を作ろうとしているわけだが、この際、それが美学的に正統であるか錯覚であるかは重要な問題ではな

³⁵⁵ 詳細は第2部2章(2-2-2c.)を参照。

³⁵⁶ 越前俊也「《パブリック・プロジェクション、ヒロシマ1999年8月》の制作経緯」『パブリック・プロジェクション、ヒロシマ1999年8月 報告書』広島市現代美術館、2000年、pp.2-3。

³⁵⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.227.

いだろう。³⁵⁸

ヴォディチコは「Z ガンダム」というアニメーション・キャラクターのロボット（鎧をモチーフとしたデザイン）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」³⁵⁹として捉え、その SF 的な要素とこの場合開催地である日本の伝統的で心理や道德感をデザインに取り入れることを思いつく。また「眼は後ろ向きにあったほうがいい」という現地の児童の 1 人の意見を盛り込み、背部にモニタが設置されることとなった³⁶⁰。

《ディス・アーマー》は 3 つの類型が作成された。（初期の）青い類型。事前録画された映像を再生するカメラが増設され、音と映像が動機し、録画とライブが切り替えられる金色の類型。第三の類型では、初期版で鏡を利用し後ろを見ていた部分を、背面にカメラと小型液晶モニタの装置に置き換えた。³⁶¹

《ヒロシマ・プロジェクション》と並行して進められた《ディス・アーマー》は広島での投影を行った翌年 2000 年に実現することとなった。それは投影の調査段階で日本の若者の心の問題が議論されたことから「学齢期の子供の閉ざされた心を開放するために作られた装置とその装置を実際に用いた高校生のドキュメンタリー」³⁶²として展開していった。「間接的なスピーチの道具」³⁶³と作者自身が描写するこの装置は、頭部に装着したアーム付きのカメラが使用者の眼を撮影し、その眼のイメージは背中に背負った 2 台のモニタに映し出される実験的なハイテク養成ギプスだと言える。通常義肢や支援装置が身体的損傷や機能補完であるのに対し《ディス・アーマー》は若者のコミュニケーション不全を支援し、また対人恐怖といった心理的な武装を解除させる機能が想定されている。

当時のインタビューでヴォディチコは、装置が促す後ろ向きに話すという身体的位置関係と「過去の過ちを振り返り、同じ過ちを繰り返さないためにも後ろ向きになる必要があ

³⁵⁸ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.119。

³⁵⁹ 同上 p.120。

³⁶⁰ 協力者で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 プロジェクションに向けて -1999 年広島から 2019 年横浜へのメッセージ」、2018 年 3 月 11 日、於・BankART Studio NYK 1F、横浜都市文化ラボ主催。

³⁶¹ *Ibid.*, p.227

³⁶² 前掲書 p.3

³⁶³ 「クシュトフ・ウディチコ 広島で新作《ディス・アーマー》を語る」『美術手帖 No.790』美術出版社、2000 年 7 月、p.154。

る」³⁶⁴という寓意性を挙げ、その特徴を述べている。また自らも不登校であった過去について明かしている³⁶⁵。この過去に対する反省性という特徴は、装置のデザイン過程にも意識されたものと考えられ、作者は日本の戦国武将たちが武具甲冑に様々な装飾をモチーフに「名誉」や「死」において武将たちが自己顕示を示したことを歴史から引用し、《ディス・アーマー》に適用させようと試みた³⁶⁶。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て視覚的な象徴として提示しようと努めたことがわかる。

装着した高校生たちは宇宙人（エイリアン）のように見えるかもしれませんが。でも実際、彼らはすでにこの惑星の中では除け者（エイリアン）なのです。興味深いのは、人間が機械的な生活を強いられる現在の環境では、人になるために、人として感じるためにマシンが必要になってくること。[...]いま不幸にも彼らにはこういう装置が必要なのですが、私はいつか必要でなくなる日を望んでいます。³⁶⁷

前作《イージス》が使用者の内面的な主張を外部化するパフォーマンス用器具であったとすれば、この《ディス・アーマー》では人種や貧富の差ではなく、心理的に疎外されている人々のためにデザインされた装置によって彼らの心情や状態について語ることを促した〈インストゥルメント（装置）〉だった。またその行為の外見が武具のように見えるよう作者がデザインし、アート・プロジェクトの象徴的な側面がより強調された。

2-1-2. 公共の投影から社会的介入型のアート・プロジェクトへ

2-1-2a. 問題提起型のデザイン

第2部1章では、1980年代の後半に入りヴォディチコが年数回行ってきた〈パブリック・プロジェクション〉に加えて、《ホームレス・ヴィークル》や《エイリアン・スタッフ》、

³⁶⁴ 前掲書 p.154

³⁶⁵ 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」前掲資料、p.80。参加者の一人がヴォディチコに何故不登校に興味を持ったかの質問に対し「自分も不登校だったし、自分の気持ちをオープンに表現することをお手伝いできたと思う。[...]今は大学の先生になっているが自分が習ったような先生のようにたくなくて先生になった」と答えている。

³⁶⁶ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.120。

³⁶⁷ 前掲『美術手帖 No.790』 p.152。

《マウス・ピース／ポルト・パロール》など、社会の中で排他的に扱われてきた人々と協働し彼らのための装置の実演を行うプロジェクト型のアート制作へと移行したことがわかった。そこでは夜間の映像投影を鑑賞するという形式から、より作者が具体的な問題や対象者へとアプローチしていく「社会的な介入」と言える試みへの作者が関心の移行がより明確になった。その契機として、ニューヨーク移住後に作者の居住区近隣における大規模な再開発計画を原因とした路上や公園での生活を余儀なくされていた人々が、更にそこからも退去されつつあるという事実を作者が知ったことにある。

投影案として展示された《ユニオン・スクエアのための提案》(1986)では彼らを追い出した公園に置かれた記念碑への介入といった制作のアプローチが取られていたが、《ホームレス・ヴィークル》では彼ら自身を「都市・路上における動く記念碑」として再配置する方法が取られた。次に彼らがおかれた状況を都市における内戦として捉え、路上生活者を武装させるような方法が採られていく。《ニューヨーク・タブロー》(1989)と《ポリス・カー》は展示や発表の形式は異なるが、都市における内戦・武装というテーマで共通していると言える。

パリでの路上生活者の調査に端を発した〈移民器具〉の制作では、外国人住民を対象に言語や風習の違いを克服するような装置が提案された。《エイリアン・スタッフ》、《マウス・ピース／ポルト・パロール》では、装置が使用者に語らせ、路上の鑑賞者にとって彼らを〈メディア／装置〉を纏った「よそ者」として注目を集めさせ、両者にコミュニケーションを促した。続く《イージス》と《ディス・アーマー》では、更に技術的にインタラクティブな要素が試された。両プロジェクトではコミュニケーション不全に対する義肢のような装置デザインが施された。《ディス・アーマー》では特に対象者が広島の高中生であったことから、貧困や国籍や政治的問題に関わる対象ではなく、学齢期で思春期の若者の心理的問題をコミュニケーション・ツールによる解放が試行された。ヴォディチコはこれらの器具や装置を、MITの先駆的視覚研究所のインタログァティヴ・デザイン・グループとともに開発し、その開発では対象者の様々な社会・政治的な困難への問題解決を目的とせず、むしろ彼らの内面の変化を及ぼすと同時にそのことを外部に対し、象徴的に提示することが念頭に置かれた。この社会的な介入のアート・プロジェクトをヴォディチコが進める上で提案した「問題提起を行うデザイン」とは何か、次項で更に考察を進めていきたい。

2-1-2b. 生き残りのためのデザイン

ポーランドのフォクサル・ギャラリー時代からのヴォディチコを知るアンジェイ・トゥ

ロフスキは、ヴォディチコの工業デザイナーとしての側面に、ヴィクター・パパネック (Victor Papanek, 1925-1998) の影響があると述べている。

彼 (ヴォディチコ) の工業デザインの思考は、同時期を生き、広範にわたるデザイン理論を執筆したヴィクター・パパネックの視点と同軸線上にあり、世界に共同参加する主体としての価値判断上に展開するデザイナーの精神の中に、オルタナティブな提案であり、障害による不自由さと社会の周縁に追いやられた集団といった疎外を体験した感覚を軽減させる意味があった。³⁶⁸ (トゥロフスキ)

オーストリア出身のヴィクター・パパネック (Victor Papanek, 1925-1998) は工業デザイナーとして主にアメリカ合衆国で活動した。パパネックはインドネシア、アフリカ、フィンランドその他の各地に住み、「第三世界の人びとや身障者たちの存在をけっして忘れることなく、デザインに対して本当に求めているものはなんであるのか、デザイナーがそうした要求に正しくこたえていくにはどうしたらよいか」³⁶⁹という問いを具体的に検討した。

パパネックの著書『生きのこりのためのデザイン Design for the Real World- Human Ecology and Social Change』(1971) では、開発途上国での緊急事態を想定された人力で水上も走行可能な万能車 (オフロード・ヴィークル) や、同じく第三世界で古自転車を改良し新しい荷物運搬車、あるいは数台連結し短い列車のようになる多用途の人力車のデザインなど実例を多く挙げて、当時のデザインの問題点を検証している。パパネックはデザイナーの独りよがりな関心が「デザイン公害」を生み出しており、そのためデザイナーは「脱デザイン」的視点により「デザインによって生き残る」という批判的立場を取った。デザイナーを医者と比較しパパネックはこう述べている。

いったい、医者という医者が治療や手術の仕事を放棄して、もっぱら皮膚病学と化粧品に熱中するようなことにでもなったら、どうなるだろう？これまでのデザインの活動はそれに匹敵するものだったといえよう。³⁷⁰ (パパネック)

³⁶⁸ Turowski, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.46

³⁶⁹ ヴィクター・パパネック「生きのびるためのデザイン」阿部公正訳、晶文社、1974年、p.272。

³⁷⁰ パパネック、前掲書 p.159。

こうしたデザインの商業主義的傾向への警鐘とも言えるパパネックの考えは、彼の「生存のためのデザイン」あるいは「デザインによって生き残る」という概念と共に、ヴォディチコの《ホームレス・ヴィークル》以降のヴィークルや装置に強い影響を及ぼしたと言える。ヴォディチコはプロダクト・デザインに道徳的機能を認めたパパネックの概念を更に推し進める形で、アート・プロジェクトにむけた〈メディア／装置〉のデザインを施したと考えられる。ただしパパネックがデザインによって第三世界に住む人や身体障がい者を支援するという楽観的なデザイン思想を描いたのに対し、ヴォディチコはいずれの場合もデザインを用いることで、問題をより顕在化させ、また問題解決後にデザインされた〈メディア／装置〉が不要になることを念頭に置いており、両者の主張の違いを見ることが出来る。

デザインは出来事であり、社会的経験かつ哲学的体験で現実を崩壊させるものです。文章で書かれるのと違って答えのない問題を提起し、例えばオブジェ（対象物）と私たちの複雑な関係性があるからこそ、思いがけなくより現実的なものなのです。それらは常に無慈悲な出来事によって苛まれた裸の現実をみせつけます。〈ヴィークル〉は彫刻的でありながらも彫刻ではないように、そこに有ること／無いことの両義性を提示します。その答えなき未解決さにおいて非常に魅惑的なのは、対象物（オブジェ）と概念（アイデア）のどちらでも有り続けることです。³⁷¹

仮にパパネックの理論を端的に「問題解決を実質的・外見的に目指すデザイン」とするならば、ヴォディチコはその考えを更に「実質的な問題を外見的に可視化させ問題提起を目的とするデザイン」へと発展させたと言える。そしてその実演や実践によって「生き残りのデザイン」の考えがより具体化されている。ここではヴォディチコのデザインへのアプローチが、使用者の語りや証言を促す「実質的な機能」と、その行為を象徴的に見せる「外見上の視覚的機能」の2つの要素に分けて考えることができる。するといずれの要素においても問題の解決を目的とせず、問題の未解決に対する批判を示していることがより明確になってくる。次に彼のデザイン思想の2つの側面に注視することで、何故ヴォディチコが「社会介入型のアート・プロジェクト」へと移行したのかを考えてみたい。

³⁷¹ “An Interview by Bruce W. Ferguson” *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews*, *ibid.*, p.186.

2-1-2c. 公共性を捉えなおすアート・プロジェクト

〈パブリック・プロジェクト〉から社会問題の当事者を巻き込むプロジェクト型のアートへと移っていく経緯として、ヴォディチコは批評家でキュレーターのブルース・W・ファーガソン (Bruce W.Ferguson) との 1991 年の次の対話でこのように語っている。

ファーガソン：〈ヴィークル〉は〈プロジェクト〉の限界や窮屈さとおっしゃることと何か深い関係があるでしょうか？

ヴォディチコ：まったくそのとおりです。〈プロジェクト〉は既存のイメージに頼っています。流通され認識されていた路上生活者のイメージやマスコミによる理想化されたイメージなどは既に犠牲者の印象そのものでした。こうした観客の記憶に刷り込まれていた類のイメージは、私の〈プロジェクト〉にもあったのです。そして私はそうしたイメージを記念碑像にぴったり合うように刻み込もうとしたのです。複雑な技術でしたが、2つの要素の連携を阻み、邪魔し、要素間に相反する関係を作り出すことで「現代的なメディア・イメージ」と「記念碑像の視覚性」の両方に疑問を投げかけるのが目的でした。しかし私は「実利主義的」で象徴的なオブジェとしてデザインされた〈ヴィークル〉で路上生活する人々を一般的に気づいてもらう手法を見出し、それによって更なる介入ができると考えたのです。非ホームレスやホームレスの人々自身にも、新たな建築や新しい空間に対して突如立ち向かうことを考えてほしいと思いました。いわば新しい種類の記念碑像を作り始めたのです。³⁷²

夜間の都市や建築への〈パブリック・プロジェクト〉は、確かに普段無視されている建築や記念碑に喜劇・悲劇的なイメージを与え、皮肉や批判を込めて問題を分かりやすく可視化させる効果があった。この行為は昼間に行使されている権力の仮面を夜間に剥ぎ取り、都市空間への精神分析を試みるゲリラ的なアクションとして、比較的享受され易かったと言える。何よりも新聞、雑誌、テレビなどでまず話題になり世間の注目を浴びることになった。

しかし、こうした試みはヴォディチコにとってポーランド時代の《レファレンス (参照)》

³⁷² “An Interview by Bruce W.Ferguson” *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.182.

や《ガイドライン (指標線)》において「縦・横・斜めの線」とぴったり合うイメージを、美術品図録や新聞・雑誌の図版から探し出す作業と似ており、被害者や犠牲者に対する定型句を見つける「答え探し」の作業でもあった。この〈プロジェクション (投影)〉手法による視覚化は一方で、社会問題の中心となる当事者の現実を抽象化し、マスコミの1つのネタとして流布することはあっても、具体的な人物に焦点を当て問題を深化させるに至らなかったと言える。上述のファーガソンとの対話でヴォディチコは、公共空間での〈プロジェクション〉の試みと〈ヴィークル〉をデザインする手法の違いを明確には述べていない。「自由ラジオ」³⁷³など開かれた情報メディアについて提唱していた粉川哲夫との1999年の対談では〈プロジェクション〉と〈ヴィークル〉の手法的な差異ではなく、意味上の類似性についてヴォディチコはこのように語っている。

《ヴィークル》のような効果的な装備を施せば、1つの投影 (プロジェクション)、歴史的モニュメントに対する、そしてその都市に対する、そのイメージに対する、現在性の徹底したプロジェクションとなる。[...]歴史 (都市全体が歴史の勝者の記念碑であるとした上で) こういったことのすべてを1日で投影しようとするれば、プロジェクターではとても間に合わない。ミサイル発射装置 (プロジェクティル) でやらなきゃね。[...] そのプロジェクターはほかならぬホームレスなんです。そして《ヴィークル》はある意味で、プロジェクションの手段ですね。だから、展開は、スライド・プロジェクションと同じなんですよ。³⁷⁴[原文ママ]

この発言から〈ヴィークル〉と〈プロジェクション〉の2系統のプロジェクトは、同じ問題について異なる位相からのアプローチとして捉えることができる。これにより〈パブリック・プロジェクション〉シリーズから《ホームレス・ヴィークル》に代表されるこの時期の〈ヴィークル〉系と《エイリアン・スタッフ》や《マウス・ピース/ポルト・パロール》などの〈移民器具〉を用いたアート・プロジェクトに至る経緯は次のように考えることができる。

³⁷³ イタリアの「自由ラジオ運動」に影響を受け、市民がラジオ電波を自由に送信する運動。粉川哲夫によればイタリアでは「1976年7月、15キロメートルを越えず、視聴者が10万人以内であるような『ローカル放送』に関してはFMの電波を自由化する法案が成立した」ことに端を発し、1970年代のアウトノミア運動と連動し、市民による情報網の獲得と自由な発信が盛んとなった。

<http://d.hatena.ne.jp/araiken/20100915/1284516871> (2018年10月現在)

³⁷⁴ 『インターコミュニケーション no.29』前掲書 p.139。

ヴォディチコは社会の表層的な段階の問題（不動産業者や官僚的な政治による怠慢や不正の横行）だけでなく、その内側に潜む人間の心理的な側面（勝者や敗者を生み出す歴史的な背景、構造的な格差の問題など）へと関心を寄せていった。当然、社会の個別の問題は、イメージ操作による「答え探し」や組み合わせのパズルの妙技の範疇では捉えることが難しく、むしろ作者が「投影の限界や窮屈さ」と示したように、問題の対象者の声を聴くことや意見の参照が必要となったことがわかる。そこでヴォディチコは対象者の「聴く／見る」ことと同時に彼らに「語らせ／見せる」ことを中心的な命題としていったと考えられる。《ホームレス・ヴィークル》ではトンプキン・スクエア公園に生活する人々との対話のセッションを何度も行い、疎外された人々の声を「聴くこと」によって〈ヴィークル〉という物体（オブジェ）を作り、彼らの存在や日々の活動（空き瓶・空き缶の収集、警察から逃走する、夜間に屋外で寝るなど）を「見せること」に置き換えた。《ポリス・カー》では路上生活者にまず当たり前の生活、安全や権利の無いことを示すために、数々の装備が備わった家であり、武器である未来的な完成度の乗り物を提示した。それによって逆説的にそれら「基本的人権の不在」を暗示させた。そして《ポリス・カー》同士の短距離通信や情報網を設定し、路上生活者内部に「語らせること」「聴くこと」さえ奪われ、連携の困難さも強調された。ある集団の内部の連携を扱うことで《ニューヨーク・タブロー》では路上生活者が、ギャラリーの観客という非・路上生活者の間に一種の敵対関係を芽生えさせた。画面の中のトンプキン・スクエアの住民にもはや対話は必要とされておらず黙々と戦時に備えていた。再開発業者や行政の一元的な計画に対し「攻撃は奴らから仕掛けてきた」と言わんばかりである。この対話の行き詰まり、つまり敵対関係という戦争状態を意味する作風はヴォディチコの経歴の中で一度完遂されたと言える。以降は対象者となる人々に〈インストゥルメント（装置）〉を施すことで、「敵対」ではなく「対話」を促す対処を試みている。《エイリアン・スタッフ》、《マウス・ピース／ポルト・パロール》、《イージス》、《ディス・アーマー》では、それぞれ対象者は違えども、彼らの証言あるいは語らせるための人工の装具という点で一貫性がある。これらの〈インストゥルメント（装置）〉は使用者に「語らせること」「見せること」を促し、路上の鑑賞者との「聴くこと」「見ること」を誘引し両者の間に対話を生み出した。

1988年に書かれたヴォディチコのテキスト「モニュメントを通して語る」で彼は、都市の記念碑（モニュメント）とその周辺に生活する人々の間には「ホームレスネス、人種差別、個人の孤立、コミュニティの絆の破壊などがあり、それらのプロセスすべてはすでにこれ

らのモニュメントに投影されている」³⁷⁵と述べている。ヴォディチコは〈パブリック・プロジェクション〉が社会的な構造を「明確化あるいは特定化したもの」だとしている。これによれば記念碑（モニュメント）と周辺の住民の関係を、まず記念碑（建築・彫刻）に夜間にスライド投影機の光を浴びせることで浮かび上がらせたのが〈パブリック・プロジェクション〉であり、次いで作者自身の気づきとして周辺に住む人々の生存をかけた存在に焦点を当てたのが《ホームレス・ヴィークル》以降の社会介入型のアート・プロジェクトであったと言える。先のファーガソンや粉川との対話にあるように〈ヴィークル〉が〈プロジェクション〉の手段であるという考えは、路上生活者に都市の問題を〈プロジェクション（投射）〉したものに見做すことである。あるいは現代人すべてに共通する問題を我々自身にむけて〈プロジェクション（投射）〉していると考えることができる。この意味でヴォディチコがテキストで繰り返し主張する「路上生活者を記念碑に変える」ことが理解可能だと言える。その段階で今一度〈プロジェクション（投影）〉の意味を心理学で用いられる「プロジェクション（投射）」³⁷⁶との二重の意味で捉えなおす必要があるだろう。

〈パブリック・プロジェクション〉シリーズとは異なり、《ユニオン・スクエアのための提案》（1986）以降、ヴォディチコは社会の直接的な問題提起をしてきた。またそれは海外などで委嘱される投影の依頼とは違い、自らが居住するニューヨークの都市の中で起こっている問題に対する一作家としての反応であった。アスタービルの「鍵」、《ユニオン・スクエアのための提案》での「怪我人」や「不自由さ」を彫像に演じさせること、その後ボストンでの《ホームレス・プロジェクション 2》では「顔の部分が黒く隠された」路上生活者たちが頭を抱えて苦悩する様子などが提示され、住民の苦難や痛ましさが前面に押し出された。これらは作者が社会問題の対象者へと近接しつつあったことの表れであり、その後《ホームレス・ヴィークル》へと繋がる1つの文脈として捉えることができる。彼らの心理的問題を扱うことでヴォディチコのアート・プロジェクトは国家や都市、共同体の範囲で起こりうる政治的・社会的問題のみならず観客にとってより身近な関心を引き寄せることとなった。

³⁷⁵ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.44。

³⁷⁶ 投射 Projektion＝フロイトの精神分析論の中で、自身の受け入れがたい欲求や感情を、他者が自身に向けて持っている感情であると無意識的に信じる心的メカニズムを指す。フロイトは「投射」を心的な防衛機構の1つと定義づけた。これについては結論部分でより詳しく述べる。P.コフマン『フロイト&ラカン事典』、佐々木孝次監訳、弘文堂、1997年、p.248。

「パブリック・プロジェクション」という言葉には「公共（パブリック）」建造物とされるものへの「投影（プロジェクション）」を行う意味に加え、「公共（パブリック）」の「投企（プロジェクション=捉え直し）」という第二の意味が含まれていることは広く知られている。しかしここで「捉え直し」の真に対象とされていたのは、公共の建築物や空間にとどまる問題ではなく、公共の「文化的伝統」の領域にまで及んでいた。そのことはとりもなおさずこの作品が、個々人の存在根拠を根底から捉え直すことであったことを物語っている。³⁷⁷（越前）

美術研究者、越前俊也はこのようにヴォディチコの表現の推移を公共空間や都市の問題から文化的領域へと拡張したと考える。社会介入型のアート・プロジェクトへと移行した1988年から1999年に至る時期に、ヴォディチコは都市の記念碑を扱うだけでなく、その周辺に住む人々や記念碑の在り方が指し示す「権力に疎外された人々」を、現代都市の新たな記念碑として変容させることに集中したと言える。

第2部1章まとめ：社会的介入型のアート・プロジェクトへの移行期

この章では1988年から1999年辺りのヴォディチコ45歳から56歳に至る活動を見てきた。記念碑や建築の歴史的・政治的文脈に対応したイメージを書き加えた〈パブリック・プロジェクション〉が評価される一方で、ヴォディチコは記念碑や建築の周辺に住む「居住者たちの批判的精神と内省」と彼らを「都市の新しい記念碑」に読み替えることを並行して行っていく。

ニューヨークに移住した後に近隣区域の路上生活者の多さに驚いたヴォディチコは、彼らのための〈ヴィークル〉のドローイングの展示を思いつくが、それだけでは不十分と考え、彼らが空き瓶や空き缶を収集するために利用するスーパーの手押車型のショッピング・カートヒントに、実際に彼らが移動や就寝できる《ホームレス・ヴィークル（路上生活者用手押車）》を制作し彼らと共に路上で実演を行った。その後、フランスとスペインで移民の問題と直面したヴォディチコは、移民のための器具《エイリアン・スタッフ（異人

³⁷⁷ 越前、「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」、前掲書 p.256。

杖)》、《マウス・ピース／ポルト・パロール (送話口／代弁者)》、《イージス (盾)》、《ディス・アーマー (武装解除)》を続けて発表していく。それらはヴォディチコ自身がポーランド時代に装着した《パーソナル・インストゥルメント (個人装置)》と同様に、使用者の見ている状況・世界を外部の観客に象徴的に見せるという「問題提起型デザイン」の考えを導きだした。1992年にMIT 建築学部・視覚芸術プログラムの准教授に就任したヴォディチコは、これらの装置を先駆的視覚研究所のインタロガティヴ・デザイン集団と共に開発していく。また〈移民器具〉を装着した人々と路上の鑑賞者は1つの議論の場を生み出し、公共空間や公共領域の再定義を試みる社会实践となったと言える。

ここで注目すべきは社会問題の解決の糸口として、ヴォディチコがプロダクト・デザインの経験から対象にむけた具体的な装置やオブジェを生み出している点である。またそれらの外観が対象者への関心を生み出すとともに、彼ら自身を物語の語り部へと仕向ける機能を含んでいる点も見逃せない。これらの課題については更に第3部で詳しく述べていくが、ヴォディチコの「社会的転回」とは、単なる共同体への外部からの干渉に留まらず、彼らの要求を取り入れたデザイン、機能を持った〈メディア／装置〉を提供することで、内的な言説を外部へと発信させることを喚起させる目論見があった。

こうしてヴォディチコの関心は「プロジェクション (投影)」から、社会問題の中核にいる人々と協働・共闘するような社会的な介入型のアート・プロジェクトへと移行し、1990年代前半まで装置類の実演が主要な活動を占めていく。ただしこの間にも、1980年代初頭からはじまった〈パブリック・プロジェクション〉は、冷戦構造崩壊や湾岸戦争といった世界情勢に呼応する形で続けられている。次章で詳しくこの時代のシリーズの変遷を見ていくと共に、路上生活者や移民の人々に直接実演を促した〈インストゥルメント〉や〈ヴィークル〉のデザインが、1990年代後半の〈パブリック・プロジェクション〉シリーズへと反映されていることに注視して分析していく。

第2部2章.

冷戦の終焉と〈パブリック・プロジェクション〉の変容(1991-1999) : 沈黙から語りへ

2-2-1. 公共の投影 : 第4期と世界情勢

1980年代初頭からはじまったヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション (公共投影)〉シリーズは、《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)など1980年代終わりから1990年代初頭にかけての社会的介入型のアート・プロジェクトに着手しはじめた時期にも並行的に続けられていた。

この間世界情勢に大きな変化が訪れ、例えば1989年にはベルリンの壁崩壊から東西ドイツ分断が解消され、ルーマニアでチャウシェスク政権が倒れ、ポーランドでも総選挙で労働組合による「連帯」が圧勝し、1990年にソビエト連邦は一党独裁を放棄し、バルト3国が独立宣言するなどロシア・東欧の広範にわたって政変が起こるといふ、冷戦構造崩壊を迎えつつあった。一方の西側諸国では規制緩和によって、これまで消費対象でなかった様々な項目が市場原理に晒されていき、後にマネー資本主義経済に繋がるきっかけとなる動向が始まっており、同時に紛争解決と民主主義化を掲げながら石油や天然資源獲得を画策した大国による様々な介入が行われていた。

ヴォディチコの投影のテーマもまた、こうした世界情勢に呼応する形で変化を迎えた。本章ではこの冷戦構造終結期における〈パブリック・プロジェクション〉シリーズに注目して考察していく。

2-2-1a. イデオロギーと世界経済による再編

ヴォディチコは1989年にニューヨークのホイットニー美術館で《ホイットニー美術館》(1989)[図62]の投影を行った。この年アメリカ合衆国ではNEA(国立芸術奨励基金)の援助を受けた若手アーティストの作品がキリスト教を冒瀆する内容だったという告発を受け、合衆国議会での議論へと発展していた。ヘルムズ議員はこの先頭に立ち、同じくNEAの助成を受けていたロバート・メイプルソープの写真作品について「エイズで死んだ芸術家は、ポルノ作家で、同性愛讃美者だった」と非難した。そして彼は「国立芸術奨励基金も

しくは国立人文学奨励基金の意見によって猥褻だと判断される作品、および（露骨か否かを問わず）サド・マゾシズム、同性愛のエロティシズムの描写、子供の性的虐待、あるいは性行為を行っている人々の表現を含む作品」に対して NEA が援助することを禁じた法案を可決させた³⁷⁸。ヘルムズは「規制法案に反対票を投じるものは、ポルノグラフィーへの公的助成に賛同する側に立っているもの」³⁷⁹と述べ、この法案可決を踏み絵にして表現の自由の制限を一般的に受け入れさせた。批判の対象にはホイットニー美術館の2つの展覧会も含まれた。ホイットニー美術館は大手新聞2誌に一面広告を出して読者に議会メンバーへの手紙を書くよう訴えたこともあり、1990年に入ってこの動きは下火になった³⁸⁰。

ヴォディチコは美術館と資金、政府の検閲に関わるこの問題を、ソビエト連邦における「ペレストロイカ（立て直し）」政策の一環である「グラスノスチ（情報公開）」を引用することで別な視点からの批判を試みた。1985年に書記長に就任したゴルバチョフは1986年のチェルノブイリ原発事故の情報が届くのに時間を要したことから、本格的に情報公開をした。この結果共産党幹部の様々な汚職や格差が明るみとなり民主化への道が進む。

建築史家ドゥニ・オリエはこの作品が、美術館という制度的な壁面の不可視性に対し、囚人の手を建物内部から窓ガラスに押し付けるように投影されており、その物理的な透明性を訴えると論じている。オリエが「情報公開（＝透明性）」という文字が「民主主義的な議論の透明性」と重ねられ、美術館の壁面の両義性を露わにしたことを指摘している³⁸¹。そこにはイデオロギーに関係なく東西両陣営のいずれにおいても同様の課題を抱えていることが強調されたと言える。この投影には東西どちらにおいても官僚的な制度とそこに全体主義的側面があることを知るヴォディチコならではの視点を見出すことができる。

次の《タキシード・ロイヤル号》(1990)ではイギリスの工業都市で進行していた問題が言及された。造船業で栄えたニューカッスル・アポン・タインの衰退を象徴するかのよう
に、港湾部に停泊している1隻の船舶が、ディスコとレストランが備わった船上アミューズメント「タキシード・ロイヤル号」として利用されていた。かつて「労働者階級のフェリー」³⁸²として運航されていたこのTSS ドーバー・フェリー客船は「1986年にニューカッスル・アポン・タインのタイン川に停泊する船上ナイトクラブに変えられ」しまったの

³⁷⁸ ピエール・ブルデュ、ハンス・ハーケ『自由—交換 制度批判としての文化生産』、コリン・コバヤシ訳、藤原書店、1996年、pp.11-12。

³⁷⁹ 前掲書 p.12。

³⁸⁰ 前掲書 p.16。

³⁸¹ Denis Hollier 'While the City Sleeps, Mene, Mene , Tekel, Upharsin', *October no.64*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Spring, 1993, p.11

³⁸² 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.65。

だ。ヴォディチコは投影を通して、船の「私有化方針とポスト工業的な街の波止場と船着き場区域の不動産所有の売り出しと変化によって得られる目先の儲け、周辺住民で低所得層だった人々の立ち退きを生み出したプロセスなど」³⁸³を言及した[図 6 3]。

投影は 1980 年代におこった政府の金融政策について関係して、港に浮かぶ一隻の船が目に見える形で住民から奪われたことを象徴させた。新自由主義と規制緩和によるこうした権力側の市民生活への介入を、作者は夜の港湾にて可視化させたとと言える。船の向かい側の防波堤沿いに数千人の観客が訪れ、その目撃者となった。この投影が行われた 11 月 5 日はイギリス各地で祭事が行われていた。弾圧されていたカトリック教徒ガイ・フォークスらがイングランド政府転覆の事件を企てた「火薬陰謀事件」³⁸⁴と偶然重なることとなった。



図 6 2



図 6 3

経済的な状況への言及は、次の《フートハオス》(1990) [図 6 4]の投影でも続けられた。東西ドイツを分割する「ベルリンの壁」が 1961 年に、ソビエト直轄地側から一方的に建設され、以降 28 年間ベルリンは分断されていた。「壁」の建設によりポツダム通にあったフートハオス周辺の建物は次々に解体されていった。1989 年に「壁」が崩壊すると、ポツダム広場の場所は「東西ドイツ統合の恩恵を主張する複数のドイツ大手企業が、将来的な

³⁸³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.171.

³⁸⁴ 「火薬陰謀事件」は迫害されていたカトリック教徒の若者十三名が上院の地下室に火薬を持ち込み議事堂の爆破とイングランド国王暗殺を企てた事件。1605 年 11 月 5 日に火薬に火をつける役だったガイ・フォークス(Guy Fawkes, 1570-1606)が逮捕され陰謀は未然に政府の知るところとなった。事件の記念日は「ガイ・フォークス・デイ」として現在も祝われ続けており、フォークスの顔をあしらったマスクは世界的な抗議運動の際に用いられている。アントニア・フレイザー『信仰とテロリズム——1605 年火薬陰謀事件』加藤弘和訳、慶応義塾大学出版会、2003 年。

中心地になるよう計画され」³⁸⁵東西ドイツの統合は経済的に優位に立っていた西側の大手企業にとって未開拓の市場が解放される機会となった。ダイムラー・ベンツ社がこの一帯を複合施設の開発に乗り出し、ダイムラー・コンテンプラリー美術コレクション (Daimler Contemporary) の入居するビルを建設しはじめた。ヴォディチコは東ドイツ側が共産主義から資本主義へと変化するのを背景に、西ドイツ側の企業が躍起になって開発に乗り出す様子を「猛禽類の鳥が飛び立つ」イメージによって暗喩的に批判した。

現在もフートハオスはポツダム広場から伸びる旧ポツダム通りに残され、「ヴァインハオス・フート Weinhaus Huth」という当初の名前に因んだレストランになっている。両側にダイムラー・ベンツ社関連が入居する新設の巨大な建物が建ち並び、投影に使用された壁面を覆い隠した。

旧西ドイツ側のポツダム広場近くで行われたこの投影と同時期に行われ、対になるように旧東ドイツをテーマにしたのが《レーニン記念碑》(1990)[図 65]の投影だ。当時の「ポーランドの買い物客は安価な家電製品でカート一杯にして、ワルシャワで安く売りさばいて」³⁸⁶おり、そのことを思わせるイメージを投影することで、ヴォディチコは「スターリン主義時代のレーニン記念碑を、その当時ドイツの街角でよく見かけたポーランド人買い物客に変容」³⁸⁷させた。

東ドイツ時代に建設された高層の賃貸アパートを背景に立つレーニン像が安物の電化製品や商品を買漁る姿は、資本主義における経済的な格差を思わせた。また観光客に仕立てられたレーニン像が事態の急激な変化に呆然としているようにも映ったと考えられる。

投影の1年後となる1991年にレーニン像は議論の末、解体され撤去されてしまう³⁸⁸。また活動家の働き掛けによってレーニン広場 (Lenin Platz) の名前は、1992年に「国連広場」(Platz der Vereinten Nationen) にさし替えられた。ウォーカー・アートセンター (Walker Art Center) のキュレーター、ピーター・ボスウェル (Peter Boswell) は被投影体の喪失に対してこう述べている。

歴史を消してしまうこのような行為は、美学的または政治的に表面的に変更されるといふパブリック・アートのディレンマの1つを例証している。忘却した方がいい場合でも、思い出した方がいい場合においても、だ。何もなくなった広場が残され、ある

³⁸⁵ *Public Address, ibid.*, p.151.

³⁸⁶ *Public Address, ibid.*, p.158.

³⁸⁷ *Public Address, ibid.*, p.158.

³⁸⁸ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.25.

いはヴォディチコの介入による写真の記憶が残されたとしても、知の儂なさが際立った。³⁸⁹ (ボスウェル)

レーニン像が立っていた旧東側のベルリンの跡地には現在、制作者不明の抽象的な岩のオブジェが無造作に並べられている。ヴォディチコの投影の記録写真に残された「買い物好きのレーニン像」が、この場所のかつての姿を示す歴史的な証人または目撃者となったと言える。

ベルリンで行われたこの《レーニン記念碑》と《フートハオス》の2つの投影は対で捉えることができる。《フートハオス》では再開発に沸く西側の巨大企業のどう猛さが批判的に喩えられた。一方東側では共産主義者の夢が崩れ去り、安価な電化製品を外国で仕入れ、自国で闇転売する旅行者の風刺が行われた。2つの投影は冷戦終結と東西の対立の解消の混乱期を、いずれのイデオロギーの優位性も認めない作者の批判的な視点を顕著に表していると言える。



図 6 4



図 6 5

2-2-1b. 湾岸戦争を背景に

イスラエル美術館での企画展に際して行われた《シオン広場》(1990)[図 6 6]はエルサレムのシオン広場を舞台に実施された。1967年にイスラエルが周辺アラブ諸国を空襲し始

³⁸⁹ Peter Boswell, "Krzysztof Wodiczko: Art and the Public Domain", *Public Address, Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.25.

まった第三次中東戦争によって、アラブ諸国側についたソビエト連邦内のユダヤ系移民には差別や迫害の風潮が高まっていた。これを受けてユダヤ系の移民は少なからずイスラエルへの移住を試みていた。中でも冷戦崩壊へと近づきつつあった 1990 年には、ソ連在留のユダヤ系移民 20 万人以上がイスラエルへ押し寄せることとなり、これを旧約聖書の挿話と重ねて「出エジプト'90」と呼んだ。イスラエルにおいて合計 100 万人以上の移民が認可され、それは 3 年間で人口の 25% の増加となった。しかしアラブ諸国のパレスチナ人にとってこの現象は受け入れがたいものであった。

カナダのドキュメンタリー作家、デレク・メイ (Derek May, 1932–1992) はこの《シオン広場》の投影の制作過程を追った記録映画『プロジェクションズ *Projections*』(1991) を制作している。空港に降り立つソ連に在留していたユダヤ系移民たちにヴォディチコが話しかけ、写真を撮るなどの取材の様子が収められている。またこの映画では被投影対象としてのシオン広場のビルのロケハン、撮影用の杖の選定とスライド用の写真撮影風景、大型スライド映写機の設営の様子、最終的な投影を見る観客の様子などが記録された。

開催場所に選ばれたシオン広場はユダヤ人にとって歴史的に人々の行きかう場所であった。ヴォディチコは出エジプト記に準えてシオン広場の銀行ビルを「長い巡礼を終え、石像になった」、「硬直化した巡礼者」³⁹⁰へと見立てた。ヴォディチコはビルを選んだ基準として「都市はそこでの対話の『語り』だけでなく『沈黙』を通じて存在し得るものなのです」³⁹¹と、建築の大きさとそれが佇む場所へのこだわりを述べている。

投影の鑑賞者の 1 人は「旅行鞆とパスポートと古風な杖を持っているのが分かる、ああ、ソ連からの『出エジプト』ね」³⁹²と、ヴォディチコが銀行のビルを石化した旅人に変容させたことを言い当てた。制作を行っていた期間の 1990 年 8 月にイラクがクウェートに侵攻し、アメリカ合衆国政府は国民のイスラエル渡航を禁じるなどの措置を行っていた。その翌年 1 月にアメリカ合衆国はイラクの空爆を開始し湾岸戦争が勃発する。

スペインもまたアメリカ合衆国主導の連合に参加し湾岸戦争がはじまった。ヴォディチコはその直後となる 3 日後の 1991 年 1 月に即座に応答し、《勝利の門》(1991) の投影を行った³⁹³。制作当時ヴォディチコはこう述べている。

今日、マドリードの勝利の門は忘れ去られている。環境が変わり、有意義さが失われ

³⁹⁰ Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, 前掲映画、10 分辺り。

³⁹¹ 同上 43 分辺り。

³⁹² 同上 48 分辺り。

³⁹³ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.82.

た。しかし記念碑がその意味を失う時こそ、その喪失自身が新たな意味となると考える。実際に何かの媒体が破壊され、または保護されることでさえ、記念碑は新たな意味を投企するための次なる環境を待ち続けている。沈黙と語りとはある状態を表すのだ。記念碑を建てるよう命令したフランコ将軍は、それにより愛国者へと仕立てられたが、人々はそのことを見て見ぬふりをする。私も彼の復活に微塵の興味もない。興味があるのはこの記念碑と現在に関わる繋がりを見せることだけだ。³⁹⁴

ガソリン用のノズルを握る骸骨の手と、M16ライフルを握った骸骨の手がフランコ政権が建設した凱旋門に映し出された。これまでの戦勝記念碑への投影同様に、歴史的な戦争と進行中の現代の戦争が重ね合わされた。またローマ神話の神の彫像を設えた門に対して《アレゲニー郡立記念ホール》(1986)や《ノーブル・スクエア協同組合》(1987)、《タキシード・ロイヤル号》(1990)でも用いられた「骸骨の手」を映し出し、戦争がもたらす死のイメージを重ね合わせ、戦勝記念の異化効果を狙ったと言える。

凱旋門上部の台輪部分に「どれほど多くの？」と「いくら？」を意味する文字が「7セグメント表示」と呼ばれる当時の電卓やレジに使われた電光表示の文字形式で映し出された。どれほどの死者を出し、いくら儲かるのかを思わせる文字と連動し、戦争と石油エネルギーを巡る経済活動が皮肉にも連動していることを作者は示したと言える。

以前の〈パブリック・プロジェクション〉シリーズでは主に視覚的要素に頼ってきた。しかし本作は《ボーダー・プロジェクション》(1988)のメキシコ側での疑問符や《カールトン・ヒル》(1988)でのローマ時代の剣闘士の台詞、《ホイットニー美術館》(1989)での「アメリカ合衆国における情報公開(グラスノスチ)」と同様に文字が投影されている。越前俊也はここにヴォディチコの「視覚的意味内容から物語的意味内容を重視する傾向が見て取れ、『文字』が投影されるにいたって《SP》(*スライド・プロジェクション)は終焉を迎えている」と述べている。作者の関心が当初の視覚言語のみの語り方から、意味内容や物語の明示へと推移した過程について越前は指摘する。実際にはこの《勝利の門》の後、次の《アメリスウェールト旧邸》を手がけており、ヴォディチコのスライド映写による〈パブリック・プロジェクション〉は一度区切りを見せている。

³⁹⁴ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog, *ibid.*, p.104, Excerpt from Fietta Jarque, “EL Monumento que habla”, *EL Pais*, 22 December 1990.



図 6 6



図 6 7

2-2-1c. 公共投影の一時休止

「ナイトライン」展ではヴォディチコ他、ジェニー・ホルツァー(Jenny Holzer, 1950-) やイリヤ・カバコフ(Ilya Kabakov, 1933-)、ブルース・ナウマン(Bruce Nauman, 1941-) など 25 人のアーティストが出品し、それぞれユトレヒトの市内・郊外の夜間の街に文字や言葉と関連させた作品を展示するという趣旨で開催された³⁹⁵。

1989 年以降、東欧諸国は社会主義的な計画経済を放棄し経済再編に取り組んでいた。またソ連のペレストロイカ政策の影響から、民主化していったポーランド、ハンガリーを筆頭に、東ドイツ、ブルガリア、ルーマニア、ユーゴスラビア、アルバニア、チェコ・スロヴァキアが次々と「民主化のドミノ現象」と呼ばれる変化に晒されていった。しかし、ポーランドで 1990 年に行われた急激な改革のように「民営化の波にうまく乗った一握りの人々が巨額の富を築いた一方で、大多数の国民の生活はかえって窮乏化し、大きな貧富の差が生じ」³⁹⁶、失業者の急増と実質所得の低下を招く経済的苦境に晒された。第二次世界大戦後にソ連主導で東側の共産諸国で結ばれた経済相互援助（コメコン）は 1991 年 6 月に解体し「東欧諸国はますます EC との関係強化」³⁹⁷に活路を求めていった。

《アメリスウェールト旧邸》(1991) [図 6 8]の投影では、こうした世界情勢を思わせる投影をユトレヒト郊外にひっそりとたたずむ建築に映し出すことで、グローバルな問題のローカルにおける影響や認知の仕方について作者は問題提起しようとしたと考えられる。

³⁹⁵ *NIGHT LINES*, exh.cat., Centraal Museum Utrecht, the Netherlands, 1991, introduction.

³⁹⁶ 「国際情勢ベシックシリーズ 5 東欧 第 2 版」、前掲書 p.347。

³⁹⁷ 百瀬、前掲書 p.352。

「ナイトライン展」では文字がテーマであり、前述の越前の主張にあるようにこの投影でも、この時期の東欧からの難民を思わせる文字が使用された。ヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉は一旦休止され、技術面としてスライド映写機を利用したものはこの投影作品が最後となっている³⁹⁸。その後の第5期として取り扱うビデオ・プロジェクターとスピーカーを利用して行われた《市庁舎の塔》(1996)まで5年ほどのブランクが置かれており、その間作者は〈移民器具〉シリーズの制作と実演に集中していたとみられる³⁹⁹。



図 6 8

2-2-2. 公共の投影第5期：投影と語り

1991年に一度休止されていた〈パブリック・プロジェクション〉は1996年に再開され、休止前の同シリーズと違って、プロジェクトの対象者の声と身振りや動きが建築や記念碑に投影されていく。ここからスライド映写機ではなく、ビデオ・プロジェクターが利用されはじめ、社会問題の対象者をより巻き込み、彼らの声や証言を提示していくことになっていく。これら新たな〈パブリック・プロジェクション〉の試みを第5期として捉え、形式の変遷から作者の関心とテーマの変化を分析していく。

2-2-2a. 《市庁舎の塔》(1996)

《市庁舎の塔 *City Hall Tower*》(1996)[図 6 9]は、ポーランドの映画監督にちなんだアンジェイ・ヴァイダ映画祭 (Andrzej Wajda Festival) とブンケル・シュトゥーキ現代ア

³⁹⁸ 越前の指摘した《勝利の門》の後に、このユトレヒトでの投影《アメリスウェールト旧邸》(1991)がスライドを使用された最後の投影となる。理由は定かではないが、この投影は後のどのカタログでも取り上げられていない。

³⁹⁹ 詳細は第2部1章を参照。

ート・ギャラリー (Bunkier Sztzuki Contemporary Art Gallery) によって企画され、クラクフ 2000 年祭の一環としてクラクフ市と女性センターの協力で開催された。クラクフは 17 世紀初頭までポーランド王国の首都であった歴史ある街で、ヴォディチコはこの街で少年時代を過ごした経験があった。投影では「中央市場の中心に立つクラクフで最も主要な建築物である 14 世紀にたてられた市庁舎の塔」⁴⁰⁰が被投影体となった。市庁舎の塔の上部は時計台になっており、1820 年にクラクフ旧市庁舎が取り壊され塔の部分だけが残されていた。高輝度のビデオ・プロジェクターを利用し、市庁舎の塔から 65 メートル離れた地上に角度 35 度で塔の真ん中辺りにイメージを投影し、時計台下部にスピーカーが設置された⁴⁰¹。

クラクフの投影で作者は、スライドとスライド映写機の代わりに、ビデオ・プロジェクターとスピーカーを使用し、はじめて動画と音声を使った。作者はコミュニケーションを補助する〈装置〉型の社会的アクションを利用し、古くからの記念碑に対し、公的な経験を投影へと統合させた。新技術導入により、一般的な生活の中に周縁へと追いやられている声を聞かせることが可能となった。投影に登場する人々は、家庭内暴力の被害者、障がいのある人、路上生活者、麻薬中毒患者、同性愛、HIV 陽性などの犠牲者であった。14 世紀には市場だった広場に建てられた市庁舎の塔に、芋をむく手、煙草を持つ手、蝋燭を持つ手などの身振りを映し出すイメージが投影された。10 月 2 日から 4 日までの 3 夜に渡って、市庁舎の塔は語る人々の人格が乗り移り、彼らの声と身振りを眼下の大勢にむかって「語った」。社会的な疎外、暴力、アルコールやドラッグの中毒などの問題に対する社会的な沈黙を打ち破る、非常に親密な告白の 30 分間の記録が 2 時間繰り返して投影された。⁴⁰² (作品解説)

ヴォディチコは投影の数か月前に同性愛者のコミュニティ、身体障がい者、クラクフ女性センター、そして薬物使用者の問題に関わる団体、個人、そして HIV と共に生きる人々との接触を試み⁴⁰³、その中から直接・間接的に 8 人の参加者を選出した。それぞれに夫の家庭内暴力の被害者である 3 人の女性、若い同性愛者、盲目の老人といった様々な暴力に苛まれる彼らの「夜間に起きた個人的な事件」を語る声と、その投影イメージの手の主と

⁴⁰⁰ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.70。

⁴⁰¹ 同上 p.70

⁴⁰² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.231.

⁴⁰³ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.70。

して、市庁舎の塔に映像が映し出された。

ここでヴォディチコは《エイリアン・スタッフ》(1992)や《マウス・ピース/ポルト・パロール》(1993)での経験を踏まえ、「社会的、実演的、倫理的問題を組み合わせた」⁴⁰⁴投影を実現させた。1991年の《勝利の門》と《アメリスウェールト旧邸》の2作から5年を経て、新たに開始された〈パブリック・プロジェクション〉では、ビデオ・プロジェクターとスピーカーが初めて導入され、証言を行う対象者に「塔を心理的装置(アーティフィス)として用い、自身と自己表現を養うこと」を促した。また塔を見上げながら鑑賞した観客においても「実際の語り手よりも塔に映る人物へ感情移入しやすかったかもしれない」⁴⁰⁵とヴォディチコは述べている。ジョン・ライクマン(John Rajchman, 1946-)は「(記念碑のある場所)では見られないものを、暴力の問題[...]と奇妙に結びついた一種の臨床例としてさらけ」⁴⁰⁶だしたと述べており、次々と証言が語られていく様を集団的な精神医療の現場との類似性をみている。

この《市庁舎の塔》(1996)では、最初の45分間に主催者は4000人の観衆を数え、英語とポーランド語の2か国語で書き起こされた資料が配布された⁴⁰⁷。こうして再開された〈パブリック・プロジェクション〉は新たに心理的な要因と感情への訴えかけを伴って、2000年代のインタラクティブな要素が付加される後のシリーズへと繋がっていく。またヴォディチコは2013年に再度この旧市庁舎の塔に対し投影を行っており、退役軍人の証言の文字と音声を建物に向かって射撃するように演出することとなる⁴⁰⁸。

2-2-2b. 《バンカーヒル記念碑》(1998)

《バンカーヒル記念碑 *Bunker Hill Monument*》(1998)[図 70]は「自由の鐘を鳴らせ Let Freedom Ring」⁴⁰⁹展の一環として、ボストン ICA: 現代美術協会 (Institute of Contemporary Art, Boston) によって企画され⁴¹⁰1998年の9月24日・26日の3夜にわたって行われた。

⁴⁰⁴ *City Hall Tower Projection, Kraków (1996)*、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.155。

⁴⁰⁵ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.70。

⁴⁰⁶ ジョン・ライクマン「クシュシトフ・ウディチコのアゴーン」、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.23。

⁴⁰⁷ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.82。

⁴⁰⁸ 詳細は第2部3章(2-3-2a)参照。

⁴⁰⁹ 展覧会のタイトル「自由の鐘を鳴らせ」はマーティン・ルーサー・キング Jr. 牧師(Martin Luther King, Jr. 1929-1968)の1963年の演説の一説の引用。

⁴¹⁰ 前掲カタログ、p.82。

アメリカ合衆国の独立戦争（1775年-1783年）はボストン駐屯のイギリス兵と植民地間での1770年の小競り合いに端を発し、1775年4月にレキシントンとコンコード（Lexington and Concord）で本格的な戦争へと突入していった。そして1775年6月17日にアメリカ合衆国のマサチューセッツ州チャールス・タウンのバンカーヒルでイギリス兵と植民地間で「バンカーヒルの戦い」が勃発した⁴¹¹。バンカーヒルは独立戦争上でも「最初の大きな交戦で、最後にはイギリス軍が植民軍をその陣地から撃退したが、イギリス軍の犠牲は大きく、アメリカ軍の士気はこれによって大いに高まった」⁴¹²といわれる数ある戦地の1つだった。

その後50周年となる1825年に記念碑建設が決定され、17年後にチャールス・タウンの一番高い丘に「高さ66メートルのエジプト様式のオベリスク」⁴¹³型の記念碑が建てられた。ヴォディチコは独立のために戦った人々に捧げる歴史的記念碑を、暴力と戦う「現代の英雄たち」を思わせる投影と音声により変容させようと試みた。作者は現在の記念碑の周辺地区が「ボストンの労働者階級の居住区で、高い頻度の殺人や暴力事件が起こっており、特に若者の間でそれらが発生している」⁴¹⁴ことに焦点を当てた。そのため地元の暴力事件により子供を失った地元の母親たちによって創設された暴力事件犠牲者の支援団体「チャールス・タウン殺人被害プログラム the Charlestown After Murder Program」に協力を求めることとなった⁴¹⁵。

それは証言ではなく目撃者を生み出すことを促した。ビデオを使用することを通じて、母親と息子が彼らの物語・記憶・体験を話し、喪失と公民権を剥奪された生涯に対する声を上げることを与えた。ビデオ投影の利用を通じて、記念碑は永遠なる沈黙の目撃者となり、経済が減退し社会的な裂け目と自己破壊という隣人の歴史に対して無言の傍観者となることが、目撃者の効果を創出する可能性であり1998年の3夜において「私は見た」と明言できることだ。⁴¹⁶(サルツマン)

⁴¹¹ R・H・フェレル、地図=R・ナトキール「図説アメリカ歴史地図」猿谷要監修、原書房、1994年、p.22。

⁴¹² 同上 p.31。

⁴¹³ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.74。

⁴¹⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.235.

⁴¹⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.235.

⁴¹⁶ Lisa Saltzman “When Memory Speaks a Monument Bears Witness” *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog publishing, *ibid.*, p.276.

巨大なオベリスクの上部に「愛する家族を殺され、荒んでしまったことについて語る顔と声が」投影された⁴¹⁷。そこでは「チャールス・タウンの3人の母親とサウス・ボストンの2人の若者が未解決の殺人事件に警告を発しながら、彼らが住むコミュニティが何事もなかったかのように事を運んできたか」⁴¹⁸を証言し、19分の映像が繰り返し流された⁴¹⁹。



図 69



図 70



図 71

2-2-2c. 《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)

《ヒロシマ・プロジェクト *Hiroshima Projection*》(1999)[図 71]はヴォディチコのヒロシマ賞受賞記念展の会期である1999年8月に開催された。ヴォディチコは受賞が決定した前年1998年8月に広島を訪れ、〈パブリック・プロジェクト〉を市内のどこかで、という広島市側の要請に応じて、《ヒロシマ・プロジェクト》に着手しはじめる⁴²⁰。投影の対象者として、途中段階では日本に強制的に移民させられた在日朝鮮系の人々やアメリカ合衆国のネバダ州での核実験の際に被爆した先住民の証言などを扱うことも検討されたが⁴²¹、最終的に1999年の平和慰霊祭に合わせて原爆ドームの下を流れる元安川河岸に被曝者の手の映像の投影し原爆ドームが語っているような構成の投影の計画となっ

⁴¹⁷ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.82。

⁴¹⁸ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.82。

⁴¹⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.235.

⁴²⁰ 越前『パブリック・プロジェクト、ヒロシマ1999年8月 報告書』前掲書、p.2。

⁴²¹ 同上 pp.2-3。

た。対象者を探すアプローチには、広島市現代美術館の学芸員や地元出身者を通じて老人ホームや広島市児童療育指導センターが紹介され、すべて人脈を通じて行われた⁴²²。結果として13人の対象者とスタッフから15名分の証言の映像と音声収録され、原爆ドームに彼らの「手」が証言の声とともに映し出された。証言の声では、投下後の凄惨な状況を語るもの、被爆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、また被爆2世・3世の世代からは被爆者に対する偏見やいじめの問題が語られた⁴²³。

《ヒロシマ・プロジェクション》と同時期に並行して進められた《ディス・アーマー》と比較すると、2つのアート・プロジェクトの対象者は共に、トラウマを抱えた人々であることで共通している。前者は直接・間接的に核兵器による戦争被害者となった人々の語り、原爆ドーム前の河岸に投影された「手」を通じて、後者はコミュニケーション不全に陥った若者で、直接相手を見ることができない「目」を背中に装着した2台のモニタに大きく映し出し、街中やオフィスで他人に話しかけることが実演された。

またヴォディチコがこれまでのアート・プロジェクトに西洋の伝統や歴史的な図像やキーワードを引用してきたのと同様に、広島では現代社会の問題に対し、原爆ドームという歴史的な惨事の平和記念碑と、武士道など日本独特の精神性を比較対象にした。これら戦争の記念碑を通じて戦争文化や「非・戦」のメッセージを語らせたことや「武装解除」というキーワードは、後に戦勝記念碑であるパリのエトワール凱旋門の転用を企てる《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2010)⁴²⁴へと受け継がれたと考えられる。2000年代以降の〈パブリック・プロジェクション〉は次章で触れていく。

2-2-3. 〈公共の投影〉と「社会的介入型」の交差

2-2-3a. 〈パブリック・プロジェクション〉と2つのモニタージュ

既に挙げたようにヴォディチコは1983年の〈パブリック・プロジェクション〉のステートメントでヴァルター・ベンヤミンのパリでの講演を記録した「生産者としての作者」(1934)の一節と〈アウラ〉(1936)概念を引用している。美術研究者の越前俊哉はヴォディチコの初期の〈プロジェクション(投影)〉に先行し、ヴァルター・ベンヤミンの『パ

⁴²² 同上 pp.2-3。

⁴²³ 「ヒロシマの声」『パブリック・プロジェクション、ヒロシマ1999年8月 報告書』、前掲書、pp.4-8。

⁴²⁴ 詳細は第2部3章(2-3-4b.)を参照。

サージュ論』の「遊歩者」の項や『一方通行路』に記述された「街路や都市を身体と一体として考えるメタファー」⁴²⁵の考えが念頭にあったと指摘している。また越前によればヴォディチコが参考図書として挙げていないベンヤミンの著作『複製技術時代の芸術』の中で引用されているアロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905) の建築とモニュメントに関する理論に注目し〈パブリック・プロジェクション〉の読解を試みている。越前の読解手順は要約すると次のようになる。

ベンヤミンは『複製技術時代の芸術』18節で、「建築」の受容のされ方として「使用することと鑑賞すること」(「使用的価値」・「展示的価値」)を挙げ、それらは「触覚的ならびに視覚的」⁴²⁶という言葉で置き換えられると述べている。その前提からベンヤミンは複製技術の芸術として生まれた「映画」には「展示的価値」があり、それにより「視覚的」な受容がなされていると考える。ベンヤミンが用いた「触覚的／視覚的」という用語はオーストリアの美術史家アロイス・リーグルが著書『末期ローマの美術工芸』(1908)で、古代エジプトとローマの美術の知覚形式の差異について指摘するために用いた概念である。更にリーグルは別の著作『現代の記念物崇拜 その特質と起源』(1903)において記念碑を「意図された／されないモニュメント」として区別し、それらは時間経過による「古びの価値」や「歴史的価値」から成立すると述べている。

越前はリーグルが示した記念碑の分類法に〈パブリック・プロジェクション〉の被投影体を照らし合わせ、第1期は「新しさの価値」を帯びた「近代的な巨大ビル」が、第2期には「古びの価値」を帯びた戦勝記念碑や凱旋門が選ばれており、いずれも『歴史的価値』を生き続けようとしている意図された記念碑であることが共通していると導き出した⁴²⁷。また「前者は構造的に、後者は回想的・歴史的に建造物原作者の意図を守ろうとしている」⁴²⁸点で差異があると述べる。そして第3期にあたる《マルティン・ルター教会の塔》(1987)での戦火を逃れた教会や第4期の《ヒロシマ・プロジェクション》(1999)での原爆ドームは、『古びの価値』を持ち、なおかつ、それぞれ建築当初の意図から外れた意味合いで崇拜を集めている」⁴²⁹と見做す。これら博物館や美術館の施設の建築が、建築当初の意にそ

⁴²⁵ 越前「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲書、p.243。

⁴²⁶ 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』野村修訳、岩波書店、2000年、p.183。

⁴²⁷ 越前、「クシシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』の変容とその意味について」前掲書、p.49。

⁴²⁸ 同上 p.49。

⁴²⁹ 同上 p.49。

って利用されている／されていない場合において、「意図された／されない記念碑」と区分でき、「古びの価値」と「新しさの価値」が分かれる条件であるとみている。この記念碑に対する「リーグルーベンヤミン」の読解法に基づいて越前はヴォディチコが「触覚的」な記念碑をスライド投影による「視覚的」な受容を与えることで、記念碑を「使用的価値」から「展示的価値」へと変容させたと結論づけている。またヴォディチコが「意図された／されない」記念碑（モニュメント）との関係で、投影イメージの選出したのではないかとはいふ仮説を越前は立てている⁴³⁰。越前によればそれらの選定されたイメージにより、ベンヤミンが「映画」に定義づけた「ショック効果」が、観客に対する影響として与えられることになる。これはベンヤミンが『複製技術時代の芸術』で扱った「消滅した〈アウラ〉」に取って代わった知覚形式であり、ベンヤミンはこの効果の今日的可能性にファシズム＝『政治の審美化』に対抗する戦略＝『芸術の政治化』を見出そうとしていた⁴³¹という主題に沿うと越前は主張する。これら先行的な理論背景についてはヴォディチコ自身も認めているところであるが、スライド映写による〈パブリック・プロジェクション〉をイメージと被投影体の関係を、映画と建築が持つ時間的質感の違いにおいて読解する越前の分析は1つの客観性を持ちうると言える。確かに〈パブリック・プロジェクション〉シリーズを辿ってみていくと、作者の批判や皮肉が明確なものと、メッセージや意図がさほど伝わってこないものがあることに気づかされる。そこにはこうした被投影体に対し、観客が瞬時に「意図された／されない」建築・記念碑であると見極める知覚的な判断が作用していることが考えられる。また観客は開催地の政治的権力やその歴史性とプロジェクション（投影）に意味の違いを見出していることも事実だろう。ただしヴォディチコの試みにおけるイメージと被投影体の関係については、もう少し議論の余地があるだろう。本章では〈パブリック・プロジェクション〉のイメージと被映写体の関係から、記号的な異化効果と関連させ、投影が鑑賞者の知覚に働きかけるメカニズムについて更に分析してみたい。

『複製技術時代の芸術』の中でベンヤミンは、こうした建築の物質性と映画のイメージ

⁴³⁰ 越前によれば、1982年にリーグルの『現代の記念物崇拜 その特質と起源』英訳版の出版と、ヴォディチコの投影が第2期へと差し掛かる時期が一致しており、後に1988年のヴォディチコのテキスト『記念碑を通して語る』では「リーグルの概念を掘り下げて解釈し」、「意図された」「意図されなかった」の用語も見られ、リーグルの影響が少なからずヴォディチコの理論的背景にあると分析している。越前「クシシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』の変容とその意味について」前掲書、p.49、p.50。

⁴³¹ 越前、「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲書、p.225。

と時間性との差異や、あるいは「触覚性／視覚性」という 2 つの異質な性質が重なることに関して「ショック効果」という言葉を用いている。「ショック効果」と聞いて映画分野ではエイゼンシュテイン、ヴェルトフ、美術分野においてはジョン・ハートフィールドを少なからず思い描くことだろう。ここではベンヤミンが用いなかった「モンタージュ」をキーワードにヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉の読解を試みたい。先に挙げた越前は、〈パブリック・プロジェクション〉以前の自動スライド映写機を使った作品の時間軸に対し、ジガ・ヴェルトフに代表される「複数の映画ショットを時間軸上で衝突させるソ連型モンタージュ理論」の影響がみられると仮定している⁴³²。またカトリーヌ・グルーは〈パブリック・プロジェクション〉手法に 1910 年代のベルリン・ダダから生まれたフォト・モンタージュとの類似点を指摘している。

ドイツでナチズムを告発したジョン・ハートフィールドの写真コラージュに近いこの手法は、町の中の共同空間に自らの場所を要求することによって、「コラージュ」が陥りがちなものへの盲目的な埋没を避けることを可能にしている。⁴³³

ヴォディチコの作品は批判的であり、疑問を付す行為、問いかける行為である。それは、ある言説を思い出すためにいくつかの観念の構造化や（修辞学に応用されるような弁論術の場合）、規範や価値体系を課す支配的言説のために奉仕するような性質のものではない。最終的な目標はイメージではなく、人々の眼差しや省察、つまり批判的精神の可能性を開拓することにある。⁴³⁴（グルー）

ハートフィールドのフォト・モンタージュ手法とはイメージとイメージの並置による意味の操作であり、写真によるコラージュだった。それに対してヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉におけるスライド映写と被投影体の関係にあるのは、コラージュというよりは、オブジェに対して行うイメージの「二重焼き付け（スーパーインポーズ）Superimpose」だと言える。グルーが述べるようにヴォディチコの手法も一種のモンタージュだとするなら、この「二重焼き付け（スーパーインポーズ）」が現実空間である都市や建築と虚像であるイメージの間に作用し、鑑賞者の知覚に批判的精神を促した 1 つの要因があ

⁴³² 越前、前掲書、p.258 脚注 22。

⁴³³ グルー、前掲書、p.44。

⁴³⁴ 同上 p.46。

と見ていだろう。ハートフィールドが生み出したコラージュによる「操作・改変されたイメージ」という風刺の要素は、確かにヴォディチコの投影にもみられる。一方で現実とイメージを二重化させるコラージュの手法はヴォディチコの考案によるもので、手法の違いではなく両者の共通点に「政治に対する批判的なメッセージ」を込めた点が挙げられる。ハートフィールドは新聞や雑誌に掲載された既存のイメージを再構成しており、ヴォディチコは都市空間に現存する建築や記念碑を利用した。この点においては映画のモンタージュ理論を提唱したヴェルトフもまたニュース映像フィルムから『カメラを持つ男 *The Man with a Camera*』(1929)を制作していた。ヴォディチコの《勝利記念塔》(1983)で投影されたイメージはタイム誌などの雑誌から切り抜かれたことから、「アーカイブから選択されたイメージの再構成」という類似点を挙げるができる。この3者は使用しているメディアは違えども、新聞・雑誌、ニュース映画、建築や記念碑といった既存のメディアのメッセージの読み替える試みにおいて共通している。その意味でいずれの例もメッセージを読み替える1つの手段としてモンタージュ技法を用いたと言えるだろう。

またこの手法を利用したハートフィールドとヴォディチコにはもう1つ別な類似点がある⁴³⁵。政治的左翼に加担していたハートフィールドは、マリク書房の出版物「AIZ 労働者画報」誌上や、ポスターをベルリンの街頭に貼ることで、ヒトラーをはじめとするナチ高官らを引き合いにファシズムの台頭に対し、ユーモアを武器にした風刺と批判のイメージを広めていた⁴³⁶。ヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉では、投影が公共空間で行われることで、一次的な現場とは別に、その写真記録が新聞・雑誌をはじめとする情報媒体に掲載され、二次的に流布されることがある。このイメージの流通という観点からもハートフィールドのフォト・モンタージュは〈パブリック・プロジェクション〉の先駆的存在だったと言える⁴³⁷。両者の最大の目的は、写真やスライド映写、ビデオ・プロジェクションなどのメディア戦術を通じて、目撃者を創出することであった。その意味で路上の鑑賞者に瞬時に「ショック効果」を与え、一方で歴史や政治的な経緯をじっくりと

⁴³⁵ ここで挙げた手法や技法とは別に、ヴェルトフがユダヤ人家系に生まれていることやベルトルト・ブレヒトとジョン・ハートフィールドはベンヤミン同様にファシズムの圧制から国外逃亡を余儀なくされたことなど、ヴォディチコの生涯との共通点が多い事も興味深い。

⁴³⁶ ドーン・エイズは「モンタージュはマルクス主義の弁証法の表現に理想的なほど適している」と述べている。ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と想像』岩本憲児訳、フィルムアート社、2000年、p.49。

⁴³⁷ ヴィーラント・ヘルツフェルド『ジョン・ハートフィールド フォト・モンタージュとその時代』針生一郎訳、水声社、2004年、p.84。

読み込ませ、彼らを目撃者に仕立てるヴォディチコの「二重焼き付けのモンタージュ」は有効であったと言える。いずれにせよブレヒトの「異化効果」という言葉をヴォディチコ本人が用いていることから分かるように、彼が時間的な操作が不可能な物質感・不動性を持つ「建築的構造物」と、時間操作を可能とする「映像メディア」の異種のメディアをモンタージュ的にぶつけ合わせて観客の知覚に訴えかけることを意図したことは間違いないだろう。

この章で見てきたシリーズでは、例えば《レーニン記念碑》(1990)にはソ連の指導者に「安価な家電を買い物する観光客」が映しだされ、《勝利の門》(1991)ではフランコ政権の戦勝記念に現代戦争の「死」を思わせるイメージと資本主義を思わせるイメージが重ねられた。これらはヴォディチコが「ショック作用」と「異化効果」を狙っており、「古びの価値」には現代的なハイテク機器を、共産主義の偉大な指導者に資本主義的な消費者の恰好をさせ、戦勝者には敗者のイメージを、生には死のイメージを当てるなど、まったく逆の要素や意味を衝突させる意図が見られる。〈パブリック・プロジェクション〉の調査と計画の段階において、ヴォディチコはベンヤミンの「遊歩者」の視点で都市や開催地の周辺を歩き、見出した建築や記念碑に対して、ブレヒトの「異化効果」を念頭にイメージのアイデアが生み出されたことは本人も認めるところだ。

越前が分析した「リーグルーベンヤミンーヴォディチコ」の流れでの読解に更に付け加えるとするなら、「触覚的／視覚的」についてベンヤミンが述べているその前段として、ダダイズムの態度への言及を挙げることができる⁴³⁸。ベンヤミンはダダイズムが「芸術」を「視覚的なものから触覚的な質を獲得」していることを指摘し、これと同様に「映画」では「視覚的なものから生理的ショック作用」を獲得するという特異性があると述べている。ダダイズムが持つ「素材の価値を貶め」や「公共の怒りを買う」といった粗野な性質が「公衆が映画にもとめている効果だった」とベンヤミンは分析している⁴³⁹。その意味で、ヴォディチコの投影は、元来「記念碑や建築が纏っていたアウラ」(使用的価値や礼拝的価値)を貶め、その代わりにダダイズムが芸術に対して行った同様の効果を「映画におけるショック作用」として付与されたとする越前の分析は正しいだろう。

『複製技術時代の芸術』でベンヤミンが焦点をあてた「映画」の比較対象として「彫刻」や「建築」が挙げられたのは、両者の媒体の知覚体験の違いを示すことが理由だったと思われるが、その差異の1つに時間の質的な違いを挙げることができる。例えばリーグルの

⁴³⁸ ベンヤミン、前掲書、p.180、p.181。

⁴³⁹ 同上 p.179、p.180。

主張する「古びの価値」や「意図された／されない」記念碑は建築の経年とその経過により鑑賞者の知覚変化する歴史的な時間の流れであり、一方で「映画」におけるフィルム尺の切り張りによる操作・改変される意識に流れる時間とはまったく異質なものだと言える。ヴォディチコは構造物に対するイメージの選定を、スライド映写を利用したポーランド時代の先行的な作品、《レファレンス》(1977)から《ガイドライン》(1977)にかけて何度か経験を積んでいた。越前は《レファレンス》の第2版についてこう分析している。

「政治」と「文化」が比較の対象とされたが、ここでは「芸術的 (アーティスティック)」であることと「宣伝的 (プロパガンダ)」であることが比較の対象となった。そして併置されたこの双方のイメージは「指標 (ガイドライン)」を示すという意味においては同等であることが強調されている。⁴⁴⁰ (越前)

1970年代後半にヴォディチコは既に政治的・文化的なイメージ(光学)と比較対象となる壁面と線(物理的なオブジェ)をモンタージュ的に並置し、少なからず「異化効果」が実践されていた。3台ないし4台のスライド映写機を使用した《レファレンス》(1977)や《ガイドライン》(1977)では「空間的なイメージの配置」、「時間軸上のイメージの配置」、「イメージとオブジェ(線)の配置」が試されていたと言える。それらは形式的に、例えば映画の発展史で派生したマルチ・スクリーンのような「空間的モンタージュ」と、時間軸上にショットとショットをぶつけて別な意味を生成する「ソ連型のモンタージュ」理論と、様々なスクリーンが試練された「環境芸術やインターメディア的な試み」と対応させて考えることができる。つまり〈パブリック・プロジェクション〉の前段として、スライドが切り替わる時間的なモンタージュと、投影と被投影体が重なり合うという空間的なモンタージュの2種類が既にこの時点で試されていたことになる。しかし初期から第3期までのスライド映写機による〈パブリック・プロジェクション〉では静止画投影であり、必ずしも時間的なモンタージュを見出すことはできない。《ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館》(1982)や《連邦議事堂》(1985)などのいくつかの投影では数種類のスライドにより動きや動作を感じさせる例もあるが、提示されるのは静止したイメージであることに変わりがない。むしろ1980年代のスライド映写機による投影では、静止したイメージが映し出されることで、建築や記念碑の不動性が強調されたと言っていいだろう。このことは

⁴⁴⁰ 越前、「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲書、p.249。

1996年から再開されたシリーズ第5期にあたる投影で、ビデオ・プロジェクターによって動画と音声映し出され、これにより時間的なモンタージュも可能となったが、実際動画はそのような使用法をされていない。ヴォディチコが自作を解説する際に、建築や記念碑に「命を吹き込む (animate)」と述べているように、決してそれらに実際の「動き (animation)」を付与したい訳ではなかった。スライド映写機からビデオ・プロジェクターに技術的な移行した第5期の〈パブリック・プロジェクション〉において、被投影体となる建築・記念碑・彫像は、たとえ顔や手元が動画で映し出されていたとしてもごく一部であり、その建築の身体自体は「動くことのできない」「不動の存在」として示されている。

これは映画スクリーンが不動であり、絵画の額装やホワイトキューブが不動であるのと同様に、ヴォディチコの投影のフレームとなる都市空間も経年による劣化等はあっても動くことのない対象である。そして、そこに現れる建築的構造物とイメージもまたそこから一歩たりとも抜け出せないものとして表されている。逆説的で誇張した言い方が許されるなら、ヴォディチコは「動きを省いた時間モンタージュ」によって「都市の住人の絶対的な不動性」を印象づけている。このような見方をすれば〈パブリック・プロジェクション〉は本来写真を見るための道具として編み出されたスライド映写機を利用し、彫刻や建築の上にイメージを映し出すというモンタージュ理論やコラージュ論の変奏として考えることができる。言うなればそれは映画や美術の領域の交点にある試みであったと言える。

その先例として複雑な映写や立体的なスクリーンを利用し発展した1950年代以降の万国博覧会でのパヴィリオンの見世物やインターメディア的な試みを挙げることもできるだろう。しかしそのような建築や映画や入念な設計による音響や照明、舞台美術、演出などを総動員した博覧会の総合芸術とは対照的に、ヴォディチコは黒い幕を背景に身体の部位や模型を撮影したスライド数枚を作成し、現場で映写機の位置を確認しながら即興的でゲリラ的に行っている。つまりそれらをインターメディア的な試みと単純に比較することは難しい。その意味でヴォディチコの試みは、鉄と糊で雑誌の切り抜き雑誌の表紙を飾ったハートフィールドや、ニュース用のストック映像を編集し映画を作り上げたヴェルトフとの類似を見ることで、ベンヤミンがダダイズムに関して述べたある種の「野蛮さ」がヴォディチコの投影でも実践されたことが裏付けられる。ここには建築や記念碑という現前に対して光学的な虚像を映し出す形式という意味での記号的なモンタージュ（二重焼き付け＝スーパーインポーズ）と、記念碑建築や彫像の元々の不動性に、動的なイメージあるいは時間性を付与した位相の異なるモンタージュの2つが行われたと言える。

しかしヴォディチコは1990年を前後に、次第にこの粗野で野蛮なモンタージュの手法

から遠ざかっていった。越前の言うようにスライド投影のイメージが「居住者たちの批判的精神と内省」を元に決定され、建築や記念碑の「意図された／されない」や「古びの価値」・「新しさの価値」の組み合わせ以上に「その形にあったイメージを作りこむこと」⁴⁴¹に神経が注がれていく。そして最終的には建造物そのものよりも建造物を取り巻く公共空間と周辺の「居住者たちの批判精神と内省」⁴⁴²を投影すること自体へと作者の関心が移っていったことは既に指摘してきた通りだ⁴⁴³。この変遷はちょうどヴォディチコが《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)をはじめとした、記念碑が陳列された公園に暮らす居住者たちとのアート・プロジェクトの開始時期と重なっている。そこでは社会の弱者との連携に重きが置かれ、参加や動員がプロジェクトの中心になっていく。

同時期には東欧の共産圏の政権が立て続けに崩れ去り、ソ連崩壊とともに訪れた冷戦構造の終焉が起こりつつあった。世界的な情勢と近隣で進行しつつある出来事の、いわば外政と内政の狭間で単なる視覚的な「ショック効果」ではなく、より文化戦略的な手法が模索されたと言える。

2-2-3b. 問題提起（インタロガティヴ）と双方向性（インタラクティヴ）

前章でみたようにヴォディチコは1992年にインタロガティヴ・デザイン・グループを結成し彼らと共に「問題提起型のデザイン」を表明する〈移民器具〉などの開発を行った。ヴォディチコの工業デザイナーとしての知識が再びここで生かされている。グループの結成は世の中にあふれるデザイン思想に批判する目的であった。1994年に書かれた論考でヴォディチコは次のように述べている。

デザインとは、現実のコミュニケーションや生の困難さに命を吹き込み、常に明確にするべきだが、実際は経験の代用としてそれらが操作することに置き換わっている。[...]経験性とその歴史は内的にも外側もほぼ不可視で明確にイメージ化が難しい複雑な問題であり、デザインの「解決（ソリューション）」という上辺だけの微妙なもの全てが、こうした問題をいとも簡単に覆い隠し、近年は鬱病的とも言える「脱構築」デ

⁴⁴¹ 越前、「クシシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』の変容とその意味について」前掲書、p.50。

⁴⁴² 同上 p.50。引用部分は Wodiczko *Critical Vehicles, Writings, Project, Interviews, ibid.*, p.62.

⁴⁴³ 詳細は第2部1章(2-1-2.)を参照。

ザインの伝統によって隠蔽されてしまう。⁴⁴⁴

このような表面的な問題解決を喧伝するデザインの状況に対し、ヴォディチコは「物議を醸し出し」、そのデザインが誕生した様々な状況に人々を憤慨させ、注意を向けさせる「問題提起型のデザイン」を提案した⁴⁴⁵。それは商業的なデザインとは真逆の考えに成り立っており、デザインされた成果物が使用者にとって「その機能が時代遅れになること」が折り込まれていた⁴⁴⁶。ヴォディチコによれば物議を醸し出すデザインとして最も参照されるべきものは「包帯」であるという。

包帯は傷を覆いながら治癒する、その存在を曝しながら、痛みと治癒を望む2つの経験を表す。傷を受けた体験と立場に再発予防を喚起し、コミュニケーションし、問題提起し、明言させる装置としての包帯があるなら、それを更に発展させることは可能だろうか？⁴⁴⁷

この論考でヴォディチコは「問題提起型」・「問いかける」デザイン製品が自ら使用者に発話を促し、周囲の人々との対話を促すと主張している。そのためには様々な技術やマルチメディアの必要性があるという。この考えは実際に彼のアート・プロジェクトで使用された〈メディア／装置〉で遂行されている。《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)に様々な〈インストゥルメント(装置)〉類を搭載させた《ポリス・カー》(1990)や、旅人の道具や猿轡を設けた《エイリアン・スタッフ》以降の〈移民器具〉シリーズでは、パフォーマンス的な要素が新たに加わり社会問題の対象となる人々に証言を語らせた。

技術的には《ポリス・カー》の上部には短距離通信装置とビデオ・セットが備えられ無線技術を使った双方向的な要素が備わり、《エイリアン・スタッフ》(1992)と《マウス・ピース／ポルト・パロール》(1993)には小型の液晶モニタに事前録画された移民たちの顔と証言が繰り返し再生されるなど記録メディアが機能した。また《イージス》(1998)と《ディス・アーマー》(1999-2001)では、カメラのライブ映像が付け加えられコンピュータ制御で観客の即時の反応が可能となった。カメラとモニタ(受像機)の関係による中継と

⁴⁴⁴ Wodczko “Interrogative Design 1994”, *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.142.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.143.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.143.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.143.

事前録画の素材とライブの混交を可能にしたビデオの双方向（インタラクティブ）な技術が導入されている。

社会的介入型のアート・プロジェクトで培われたこれら〈ヴィークル〉や〈インストゥルメント（装置）〉系で採用された技術は、ヴォディチコが既に1980年から行っていた〈パブリック・プロジェクション〉シリーズにも変化を与えている。例えば第4期まで使用されたスライド映写機では、第5期のビデオ投影と音声による観客との双方向のやりとりが不可能だった。しかし後述する《ティファナ文化センター》(2001)や《中央図書館》(2004)では、対象者である証言者たちが自分たちの事前録画された映像と音声にライブで割って入り、捕捉説明や観客との応答できるよう設定されていく。

この技術的变化がアート・プロジェクトに変化をもたらしたと仮定し、その萌芽として《エイリアン・スタッフ》と《マウス・ピース／ポルト・パロール》で採用されたビデオ技術による対象者を代弁することについてみていきたい。対象者はヴォディチコとのセッションにおいて〈移民器具〉の最終的な実演においてモニタで再生される証言を事前に録画している。これはビデオ・プロジェクターを採用した第5期以降の〈パブリック・プロジェクション〉も同様の手続きを経ている。《バンカーヒル記念碑》(1998)に対し美術史家リサ・サルツマン (Lisa Saltzman, 1966-) は批評家のデビット・ジョゼリット (David Joselit) がビデオアート誕生以降に作品内の映像記録された人物が観客に対して「トークバック（言い返す）」という新規性を指摘したことを挙げ⁴⁴⁸、これにより観客を通常の鑑賞から目撃者のような立場へと昇華させたと述べている。更に2000年代の第6期以降の〈パブリック・プロジェクション〉では証言する対象者に対し、観客が質問やコメントを述べ、さらに作品に対して「トークバック」する双方向性（インタラクティブ）のある対話が可能になっていく。こうした技術的变化を背景に、アート・プロジェクトの最終的な実演は「対象者の内面・心理」と「目撃者である観客の視線」を連絡させることとなった。これはヴォディチコが「包帯のデザイン」を引き合いにして述べた「治癒すること」と「傷を覆うこと」という包帯の覆いを取り払い、「内／外」の機能を連携させているといえることができるだろう。

ヴォディチコは《ホームレス・ヴィークル》(1989-89)の際に「路上生活者を都市の記念碑に見立てる」という試みを行った。2000年代の「問題提起（インタロガティブ）」なデザインによる双方向性（インタラクティブ）が〈メディア／装置〉に組み込まれ、対象者と観客はその使用者として都市の新たな記念碑と目撃者となったと言える。

⁴⁴⁸ *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog publishing, *ibid.*, p.266.

このようなメディア技術を利用した作品とアーティストの関係は、技術先行かアイデア先行かを見極めることが難しい。しかし作者が連作を通じて経験論的にこれらの技術を採用していることから、ヴォディチコのアート・プロジェクトでの〈メディア／装置〉(形式)と問題提起(コンセプト)とは彼の中で常にせめぎ合って生み出されてきたものと考えられる。

2-2-3c. 都市の記念碑と沈黙

建築的構造物とイメージの組み合わせによる視覚的なショック作用が主要な要素であった第1期から第2期の〈パブリック・プロジェクト〉から、路上生活者や移民を巻き込んだアート・プロジェクトへの移行していくヴォディチコの関心について詳しく見ていきたい。第3期の投影にあたる《ハーシュホーン美術館》(1988)での展示の際にヴォディチコはこう述べている。

プロジェクト(投影)とは構造が語り出しそうなことと、本来の意味合いとの間の対峙です。彫像の身振り、都市で無理に生かされる人々の身体と身振りという、「真の生」と「記念碑の理想主義」との闘い……つまり記念碑が嘘をつき、翻弄し、しかし感傷的なスローガンに利用されるのを待っているような状況での生の在り方なのです。もし記念碑が、現実との関係に耐え忍び、利用価値もなく、無意味で無視される場合に、これら記念碑に可能なことは何でしょうか？これら記念碑を解体や撤去から守るべきだと私は思います。なぜなら、それらは単なる過去の遺物ではなく、多くの場合歴史の目撃者なのです。歴史的過誤の物的証拠です。同時代の遺憾な出来事、または過去・現在の両時代を残り続ける不名誉なものなのです。⁴⁴⁹

既に述べたようにヴォディチコの関心は、この第3期から第4期にかけて記念碑からその周辺に住む都市の住民へと移っている。「都市のモニュメントを通して語らないのは、モニュメントを放棄すること、自らを放棄すること、そして歴史と現在に対する感覚を失うこと」⁴⁵⁰と述べているように、ある部分においてヴォディチコは都市と都市居住者を混同

⁴⁴⁹ *Public Address, ibid.*, p.159. Original text: KW in Ned Rifkin and Phyllis Rosenweig. *WORK88*, exh.cat., Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1988.

⁴⁵⁰ ヴォディチコ「モニュメントを通して語る」(1998)『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシ

し、同一視している。〈パブリック・プロジェクション〉のステートメントでは建築と作者自身が同一化する感覚、あるいは建築物を擬人化の主旨が何度か繰り返されていた。これらの発言から第1期～第3期までの〈パブリック・プロジェクション〉は、ヴォディチコ自身にとって建築と人物を疑似的に一体化する、あるいは都市の一部として人物を記念碑として見立てる訓練であったと言える。筆者はここに〈パブリック・プロジェクション〉とヴォディチコのポーランド時代の作品との関連を見たいと考える。《パーソナル・インストゥルメント》と《ヴィークル I》は、彼の内省的な思索によって稼動する作者専用の乗り物として設定された。作者であるヴォディチコは語りや感情の発露もなくただ沈黙したまま《ヴィークル》の上をうろうろと歩き回るだけだ。また1980年にはじまった初期の〈パブリック・プロジェクション〉ではスライド投影された建築や記念碑を人物に見立てて、直立した巨大な人物が夜間の都市に浮かび上がる様子を見せた。《ヴェネツィア・プロジェクション》(1986)の際にBGMについて作者が言及しているように⁴⁵¹、周辺の環境音に既に意味があるためスライドイメージや建築に音声を加えることはなく、シリーズを通して対象は常に「沈黙」の状態が保たれてきた。先のモンタージュとの比較の部分では被投影体となる建築的構造物が「不動」であることが強調されたと述べたが、これと併せて「沈黙」はヴォディチコのアート・プロジェクト全般的な共通のテーマであると言える。またこの沈黙というテーマは彼のポーランド時代の考えの継続を示しているとも言えるかも知れない。ポーランド時代の《パーソナル・インストゥルメント》と《ヴィークル》は「沈黙」のまま景色を音声に変換し、内省的な動きで前進するものであったが、ヴォディチコはその経験から、今度は問題に対して「沈黙」し、行動できない周囲の人々を補佐することを思いついた。ニューヨークでの《ホームレス・ヴィークル》や《エイリアン・スタッフ》などでは対象者たちは乗り物や器具を使用して、彼らの語りが増えられて、彼ら自身もニューヨーク、フィラデルフィア、バルセロナ、パリ、ワルシャワ、ストックホルムなどの都市の街路を歩き回る実演を行った。ヴォディチコが主張する都市の新たな記念碑として「排他的に扱われた人々」を認めるとするならば、本来の意味での記念碑や建築物もまた沈黙を破り、動きが与えられるという可能性に作者が思い至ったことは容易に想像がつく。ヴォディチコはポーランドの独裁政権下では、自由な発言や表現ができず、「沈黙」のパフォーマンスによってその抑圧を何かに変容させようとした。西側への移住を契機に、抑圧

ユシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.44。初出は《ハーシュホーン美術館》(1989)開催時のパンフレット。

⁴⁵¹ 詳細は第1部2章(1-2-3b)を参照。

に苛まれる人々の「沈黙」と「不動」を建築や記念碑に代理させようと彼は試みた。さらにヴォディチコはそうした人々の「沈黙」と「不動」を語りや行動へと促す〈ヴィークル〉や〈インストゥルメント（装置）〉を提供することによって問題を解きほぐす方向へと展開していった。ヴォディチコはそのような語りや対話にこそ公共空間を定義づける特異性があることに気づいたと言える。彼のアート・プロジェクトにおける弁証法的な変化や移行が、公共空間や公共領域の再定義に必須条件となっていくのはそのためであると考えられる。

2-2-3d. 都市国家と公共領域の再定義

〈パブリック・プロジェクション〉同様に、ヴォディチコの路上における社会介入型のアート・プロジェクトは1980年代に隆盛を極めたパブリック・アート（公共芸術）の文脈で読解されてきた経緯がある。そこでは単にアートが美術館やギャラリー空間から逸脱し、活動の場を屋外に求めただけではなく、公共性を問い直す試みとして捉えられたと考えられる。しかしそもそも公共性や公共空間、またヴォディチコが多用する公共領域の定義とは何だろうか。それらの用語の実質的な定義を行うため、ヴォディチコの1990年前後の実践を同時代のアーティストの活動と比較して考えてみたい。

ユルゲン・ハーバーマス（Jürgen Habermas, 1929-）の著書『公共性の構造転換』（1962）は、1989年に英語版が刊行され、「アメリカ合衆国やイギリスを中心とした英語圏に急速に『公共圏』に関する概念輸入」が行われた⁴⁵²。ハーバーマスの公共圏の概念とは公共領域での様々な議論を指し示していた⁴⁵³。当時のこの議論をより広義に捉え表現や文化を含めた自由の問題としてこの概念が広まっていたと考えられる。

フランスの美術史家カトリーヌ・グルーは著書『都市空間の芸術—パブリックアートの現在 *L'art en milieu urbain- actualite de l'art, question urbains*』（1997）⁴⁵⁴で、ヴォデ

⁴⁵² 工藤安代『パブリック・アート政策』勁草書房、2008年、p.153。

⁴⁵³ ハーバーマスによれば公共性の定義は18世紀の近代化と共に公権力に対抗するものとして「市民的公共性」が発達したとされる。「私的（民間）領域」と「公権力の領域」に区分することができた18世紀の「市民的公共性」が、19世紀以降の国家の社会への干渉によって、また大都市における公共性・私生活の相互関係が混乱することによってその土台が崩されていったと彼は述べている。またハーバーマスは公衆（Public）と大衆（Mass）を分けて考えている。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。

⁴⁵⁴ 原著は1996年。

イチコがスペインで行った2つのプロジェクト《勝利の門》(1991)と、《エイリアン・スタッフ》(1992)を例に挙げ、19世紀的な記念碑が現代の流動的で不特定の公共空間にはもはや機能せず「記念碑という形の支持体をもたずに、集団的な記憶を呼び起こすというポリスの1つの側面が、現代でも認められる。あるイベント(出来事)が生成する地点は、実態のないモニュメントが立つ場所となり得るのである」と述べている⁴⁵⁵。グルーがギリシャ的な起源をもつ都市国家(ポリス)の定義を持ち出したのは、恐らく「対話」と「共同の行為」において成立する公共性が都市国家に備わっていたとするハーバーマスの指摘に由来すると思われる。グルーは、ヴォディチコのアート・プロジェクトを、都市空間のコミュニケーションによって公共性を取り戻す試みだと捉えた。

ヴォディチコは公共空間を創造し直すために、都市空間のただなかに人々の交流を生み出したいと考えた。そしてそれを2つの方法を通して実行した。1つは夜間の投影であり、もう1つがホームレスの人々や見知らぬ通行人を生かすことになるプロジェクトである。というのも都市空間とは、大都会のなかで孤立に苦しんでいる人々、社会から除外された人々といった、緊急事態や容認しがたい状況を常に抱え込んでいるものだからである。この事態こそがより総括的な行為の出発点となる。⁴⁵⁶(グルー)

グルーは公園に彫刻を置くような当時一般的に知られていた意味でのパブリック・アートとその範疇の他の美術作品の事例とを差異化し、ヴォディチコが「記念碑を視覚的に変容させる」こと、もう1つに「未知の人との間の障壁を取り払うコミュニケーションを成立させること」で乗り越えさせようとしていると考えた。それによりヴォディチコの作品群はパブリック・アートから抜き取られている批判精神を、公共の場で展開させているとグルーは主張する。特にアメリカ合衆国のパブリック・アートは、1929年の世界恐慌の反動として、政府の公共事業の一環として生まれたという制度的な文化政策を背景としている。グルーが指摘するように、その文脈でのパブリック・アートと、ヴォディチコのプロジェクトや装置を使った一種のパフォーマンスは、屋外や公共空間で展開されているという一点のみで共通しており、同じカテゴリとして括ってしまうのは早計だろう。グルーの主張するようにヴォディチコはまず建築や記念碑、彫像など都市に設置された構造物の記号的意味や文脈の「読み替え」と、様々な階級・民族・経済的格差を越えた都市を構

⁴⁵⁵ グルー、前掲書、p.38。

⁴⁵⁶ 同上 pp.52-53。

成員間のコミュニケーションを促す「邂逅」であったと言える。それは様々な制度設計によって因習化し、排他的に生かされている場と人を再度有機的に設定しなおすような試みであったと換言できるだろう。だとするならば、この時期の公共空間でのヴォディチコの試みは、そうした試みが可能か、どの範疇まで許されるのか、を推し量る実践として受け止めることができる。その意味では、公共空間の精査・検査する行為遂行型の社会的なアクションの要素が強いと言える。

同様に1980年代から90年代にかけて台頭してきた同時代のアーティストたちの活動もまたオルタナティブなパブリック・アートとして、同様の関心を持った活動を行っていた。ジェニー・ホルツァー (Jenny Holzer, 1950-) は、公共の電光掲示板や夜間のビルボードにメッセージを映し出す《サバイバル・シリーズ *Survival Series*》を1983年から85年にかけて制作した。例えばパブリック・アート基金 (Public Art Fund Inc.) がニューヨークのタイムズスクエアの巨大LEDビルボードへの作品を30人のアーティストに委嘱した《公共に対するメッセージ *Message to the Public*》において、ホルツァーは「私を私の欲望から守って *Protect me from what I want*」という文字を、建築に取り付けられた電光掲示板に映し、消費社会への批判を、広告の形式を借りて表現した[図 7 2]。同プロジェクトにはアルフレド・ジャー (Alfredo Jaar, 1956-) も《アメリカに対する活字 *A Logos for America*》(1987) [図 7 3]を制作し参加した。チリ出身のジャーは、合衆国の地図を表示し「これはアメリカではない」と、次に星条旗を示して「これはアメリカではない」、そしてアメリカの綴りの「R」の形状を、ラテン・アメリカ含む南北アメリカ大陸の形へと変化させる45秒間の電光表示の動画映像を制作した⁴⁵⁷。ホルツァーとジャーのメッセージを含めた30人分の作品が約1か月間、コマーシャル映像が流れる中6分に一度流された。

ハンス・ハーケ (Hans Haacke, 1936-) はオーストリアのグラーツで1988年に開催された展覧会「参照展 38/88」に、《だがしかし、あなたたちはついに勝利を勝ち取ったのだ *Und Ihr habt doch gesiegt*》(1983)[図 7 4]を出品した。ヒトラーによるオーストリア併合50周年をテーマに1938年に開催したこの展覧会で、ハーケはナチ党の集會が開催されたグラーツの公共の場で、ナチ統治時に17世紀の聖母マリアの円柱を覆った鷲のマーク入りのオベリスクのレプリカを制作した。そしてその台座部分に殺害された市民、ユダヤ人、兵士、ロマの人々の数を刻み込んだ。展覧会も終わりに近づいた一週間前に、元ナチ党員の老人とネオ・ナチ・サークルに参加した30代の失業者によって火炎瓶を投げつけら

⁴⁵⁷ アルフレド・ジャーのWEBサイトを参照。 <http://www.alfredojaar.net/> (2018年10月現在)

れ炎上した。両者は禁固刑を言い渡された⁴⁵⁸。

アントニ・ムンタダス (Antoni Muntadas, 1942-) は、4 台のスライド映写機を搭載し、窓の部分にメッセージを映し出す黒いストレッチ・リムジンをニューヨークの街に走らせる《ザ・リムジン・プロジェクト *The Limousine Project*》(1990)[図 75]を制作している。車体が長く作られた政府や企業の要人の利用を思わせるリムジンの 6 面の窓のうち 4 面を使って、「隠された Hidden」「曖昧な Obscure」「神秘的な Mysterious」「メディアの Media」「権力の Power」などの形容詞と、「儀式 Ritual」「沈黙 Silence」「身分 Status」「象徴 Symbol」などの名詞が文字で映し出され、組み合わせによって都市を舞台とした消費構造や官僚制を批判するメッセージとなった。

アルフレド・ジャーは人々が関心を示さない政治的な背景を持つ文字や言葉を街中の掲示板や広告に提示し〈パブリック・インターヴェンション (公的な介入) *Public Intervention*〉と呼ぶ試みを行っている⁴⁵⁹。これらアーティストの活動はいずれも作品であると同時に、公共空間に芸術行為を介入させる実践的なアクションである。また都市にあるメディア (ビルボード、リムジン、記念碑) を、普段とは別な形で利用し、そのズレを利用して現代社会に対する批判的な眼差しを向けている。それぞれ消費社会、国政、歴史認識、官僚制と企業などテーマや対象は異なるが、これらが都市の中心部にある公共空間で展開され、その場における問題を人に訴えかける社会的なアクションであることで共通していると言える。また彼らの出自として、ホルツァーはこの時代において決して多いとは言えなかった女性アーティストという立場から、ジャー、ハーケ、ムンタダスはアメリカ合衆国における外国人アーティストという立場からこれらのアクションを行った点も見逃ごせない。

⁴⁵⁸ ブルデュー、ハーケ『自由—交換 制度批判としての文化生産』前掲書、pp.98-100。

⁴⁵⁹ ジャーの〈パブリック・インターヴェンション〉は 1979 年から 3 年間にわたりチリで発表した《幸福に関するスタディ *Study on Happiness*》に始まっている。同作は例えば公共空間の時計台の下の広告部分に「あなたは幸せですか?」といった文字を表示し、軍事独裁政権下の文化が検閲など、人々が厳しい制限を受けていることに対し、幸福の在り方が危険に陥っていることを仄めかした。Alfredo Jaar *The Fire This Time: public interventions 1979-2005*, Emily Ligniti ed. Edizioni Charta, Milano, Italy, 2005, p.13.



図 7 2



図 7 3



図 7 4



図 7 5

工藤安代はこの時代の公共性を巡るアーティストたちの活動を、「80年代の政治的保守への回帰と、さらにエスニック人口の増加によるエスニック政治的勢力の誕生、環境破壊問題、エイズ危機などの問題が明らかになっていった」⁴⁶⁰ことへの呼応として展開されたと考える。工藤はその流れを次のように俯瞰して述べている。

これらの社会問題に対し変革を求めようとしたアーティストらは、自身をアーティストであると同時に市民活動家として捉え、公共空間を利用しながら美術界を超えて社会全般に向かって主張した。公共空間を利用した理由は、既存の制度の鑑賞を避け芸術的にも政治的にも自律性を保つために有利であった点である。また、都市空間は政治的、民族的、経済的問題が織り重なる場であり、アクティビズム・アーティストには最適な活動の場であった。彼らの実践は、基本的にはコラボレイティブであり、社会問題を扱う点、他の社会的組織との協働行為とコミュニケーションを重視する点、メディア媒体を利用し芸術の観客層の拡大と観客の意識覚醒による社会変革を目指す点など、多くの点で社会と芸術活動の関係を見直す意識改革を行っていくことであった。⁴⁶¹ (工藤)

⁴⁶⁰ 工藤、前掲書、p.173。

⁴⁶¹ 同上 p.174。

フランスの政治哲学者クロード・ルフォール (Claude Lefort、1924-2010) は公共空間を「空っぽの空間である。それはだれにも属さず、すべての人びとが使うことができる空間」⁴⁶²として定義しており、ヴォディチコはこのルフォールの考えを基礎に置いている。1980 年後半から 1990 年代前半にかけてのヴォディチコの 1 つの関心は、公共事業の一環として「与えられた」場として設置されるパブリック・アート (公共芸術) ではなく、空白としての場の中立性を推し量り、文化のマトリクス (母体) の強度を検証することであったと言える。その経緯の中で同時代のパブリック・アートの試みと、ヴォディチコの介入型のプロジェクトは並行して読み取ることが可能であり、また〈パブリック・プロジェクト〉が 1980 年代からより規模が大きくなり、時に禁忌のイメージ、または物議を醸し出すようなイメージが使用されてきたことは「建築がもつ権力の媒体としての無意識を、つまりその仮面を剥がしてその素顔を、精神分析的に露わにする」⁴⁶³という夜間の社会心理学的な試みとして受け止めることができる。そしてこれら夜間の試みから昼間のマンハッタンの路上や公園において路上生活者と協働し、不動産業者や大規模再開発に対する批判的なパフォーマンスへと移行していったことは、この時期のヴォディチコの活動が先に挙げた「公共性の範囲の確認」から、その空間の構成員である路上生活者や移民を動員することで、批判や抵抗の規模をより政治的な段階へと踏み込ませたとと言える。そしてその過程に参加した対象者と観客の意識を変革させる意図があり、当時のパブリック・アート (公共芸術) の範疇を拡大させながら、公共圏と公共空間の 2 つの民主主義的な場の再定義を試みる行為であったと言える。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」と述べているように、公共性の獲得は元来政治的な駆け引きの 1 つだった⁴⁶⁴。それ故にこれらアーティストたちの駆け引きは次第にアート・アクティヴィズムやポリティカル・アート (政治的な芸術) の文脈で比較されていくことになったと考えられる。

⁴⁶² 「クシュイトフ・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 ききて：田甫律子」『美術手帖 No.673』美術出版社、1993 年 8 月、p.33。別なインタビューでヴォディチコは次のように述べている。「ルフォールは、公共空間における民主主義とは、本質的に空っぽであるべきと提案しています。この空っぽさとは、いかなる個人や集団にも従属されることなく、しかし何人に対しても意味を持ち込むことが可能で、そこで他者を認識できるように、権利に関する永続的な普及と議論を伝播させるものです。」
“Creating Democracy, An Interview with Patricia C Phillips, 2003,” *Krzysztof Wodiczko, Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.21.

⁴⁶³ 同上 p.33。

⁴⁶⁴ ハーバーマス、前掲書、p.269。

第2部2章まとめ：冷戦の終焉と〈パブリック・プロジェクション〉の変容

第4期〈パブリック・プロジェクション〉の特徴は開催地で進行中の地政学的問題とすり合わせて、世界情勢とその一端を担う国内情勢との2つの文脈が重ねられるような形が取られていった。1つには冷戦構造崩壊と共に到来した様々な政治的局面について、もう1つに新自由主義の導入と規制緩和により、後のマネー資本主義へとそのグローバル化へと繋がる経済状況の変化などが主題となった。グラスノスチとアメリカ合衆国内の情報公開を扱った《ホイットニー美術館》(1989)、労働者用のフェリーが娯楽施設に改装されポスト工業時代とサッチャー政権の政策を批判し、偶然にもガイ・フォークスの叛乱と重ねられた《タキシード・ロイヤル号》(1990)、石油利権を巡って火蓋が切って落とされた湾岸戦争を批判した《勝利の門》(1991)などは、いずれもグローバル資本主義やその状況に関連した権力の駆け引きについて、夜間の公共施設、工業都市、戦勝記念碑を主人公を据え訴追している。

一方、ベルリンの壁崩壊をテーマに行った《フートハオス》(1990)と《レーニン記念碑》(1990)、ソ連からのユダヤ人の大規模移動を扱った《シオン広場》(1990)、東欧からの移民問題を扱った《アメリスウェルト旧邸》(1991)などでは、冷戦終結による経済・人口・文化の変容を捉えて活写している。

旧東西ベルリンの2地点で行われた《フートハオス》(1990)と《レーニン記念碑》(1990)は互いに対になっており、以前の《陸海軍兵士記念門》(1984-1985)で冷戦下のソ連製とアメリカ製の2つのミサイル(いずれも星型をあしらったデザインが書き込まれている)で対極をなすものを並列した投影を彷彿とさせる。投影では示されたイメージと社会問題との連関を探り、それらの布置と関係性の読解を観客に促した。これは自動スライド映写によるイメージと被投影体の壁面に描かれた線の比較を、観客に読解を促したポーランド時代の《レファレンス》(1977)や《ガイドライン》(1977)の経験が生かされている。ポーランド期には、ギャラリー空間や壁面といった作品を下支えする構造を問題対象としていたのに対し、〈パブリック・プロジェクション〉では屋外の公共空間という社会や都市を下支えする構造を通じて、路上の鑑賞者と問題共有することへと発展させている。

また《不動産プロジェクション》(1987)などの室内型投影作品で取り上げてきた貧困層や移民など社会で虐げられてきた人々の風景を提示する試みは、1996年に再開された第5期の〈パブリック・プロジェクション〉で、当事者を作中に登場させ、語らせることへ繋がられていく。そこでは問題の対象者が身振りと言語によって記念碑と一体化し、記念碑を通じて話すことが可能となり、証言を聞くドキュメンタリー要素の中に観客の参加を促す方向が見いだされる。《市庁舎の塔》(1996)、《バンカーヒル》(1998)、《ヒロシマ・ブ

ロジェクション》(1999)では、都市を舞台に家庭内暴力や犯罪から核兵器や戦争被害に至るまで、様々な形で社会問題に関わる人物が登場し、彼らが問題について語ることとなる。これにより「ショック作用」と「モンタージュ効果」に依拠した諧謔や皮肉の要素による建築的構造へのイメージの投影だった第4期〈パブリック・プロジェクション〉とは異なり、第5期は操作されたイメージの要素はほとんど見られなくなり、代わりに実在する人物の片鱗(顔、身体の一部や声)を映し出すことで、ドキュメンタリーの要素が追加されることとなった。これにより第5期の投影は、語りの音声に耳を傾け、議論を共有する場を構築し、シリアスな側面が増加することになったと言える。

チェコ・スロヴァキアの共産党政権打破(ビロード革命)を率いたバツラフ・ハベルは、1989年12月に大統領に選出され、共産党主義の過ちを「放漫かつ非寛容なイデオロギーを武器として、人と自然とを生産のための単なる道具の地位に貶めた」と述べた⁴⁶⁵。政権打倒の祝賀ムードの中、ハベルはこう続けた。

皆、全体主義体制に慣れてしまって、それを変更不可能な事実として受け入れていました。これが全体主義体制の存続に手を貸したのです。…全体主義の装置が稼働してきたことに対しては、確かに程度の差はあるものの、われわれ全員に責任があります。われわれのだれもが、一方的に被害者であるわけでないのです。われわれは一緒になってその体制を創り出してきたのです。⁴⁶⁶ (ハベル)

冷戦構造の崩壊を迎え、民主化へと進む東欧を抱えていたEC(ヨーロッパ共同体)には様々な問題が山積されていた。その東欧諸国にとって共産主義から資本主義への移行は、ハベルが述べるように、全体主義に至った道なりに多くの人々の加担が認められるという反省の契機となるはずだった。しかし政治状況の急転により、そのような振り返りの作業の好機は失われ、この冷戦構造崩壊前後の〈パブリック・プロジェクション〉は時に皮肉なイメージを交えて、そのような問題先送りをヴォディチコが批判したものだと言える。

約10年間にわたって行われたスライド映写による〈パブリック・プロジェクション〉シリーズは、冷戦構造崩壊やグローバル経済・マネー資本主義の台頭の時期に一区切りをみたと言える。ブレヒトの異化効果やハートフィールドのフォト・モンタージュに代表さ

⁴⁶⁵ ヴィクター・セバスチエン『東欧革命 1989 ソ連帝国の崩壊』三浦元博、山崎博康訳、白水社、2017年、p.580。

⁴⁶⁶ 同上 p.580。

れる 1920 年代の前衛芸術の遺伝子を引き継ぐ形で、作者は東西のイデオロギーに新たな全体主義的な顔を見る類似性を発見し、そこで欠落している民主主義的議論についての重要性を問題提起した。またビデオ・プロジェクターとスピーカーを導入し、対象者が語ることで、建築や記念碑を擬人化させるという当初の目的は、身振りと声を出して語りかける巨大な建造物という要素を強めていった。

更にこの後ヴォディチコは〈インストゥルメント (装置)〉・〈ヴィークル〉・〈投影〉の要素を混交させ、また記念碑そのものの建築やデザイン計画を行っており、「統合的プロジェクト」へと着手していく。

第2部3章. 形式とテーマの統合：対話の場の形成(2000-2018)

2-3-1. 2000年代の統合的プロジェクション：第6期〈パブリック・プロジェクション〉

1998年のヒロシマ賞受賞など世界的に認知されたヴォディチコは、その後も功績を称えられるいくつかの受賞や称号を授与されている。2004年にMITからジョージ・ケペッシュ・フェローシップ賞(György Kepes Fellowship Prize)が贈られ⁴⁶⁷、2006年にはカタジナ・コブロ・アワード(Katarzyna Kobro Award)が与えられている⁴⁶⁸。また2004年にメイン州芸術単科大学(Maine College of Art in Portland)や2008年にはポズナン芸術大学(University of Arts in Poznań)から名誉学位の称号が与えられた。

この間、2001年の9.11同時多発テロを皮切りに、アメリカ合衆国のアフガン情勢への介入、2008年の金融危機、2011年のシリア内戦勃発とロシアやアメリカ合衆国による空爆、それらの戦禍を免れようと、多数の難民がEU諸国へ流入した。同時期に多発していたイスラム過激派によるテロリズムなどを理由として、移民受け入れに反対する動きが活発化し、2016年のイギリスの「EU離脱」をはじめとした様々な政治的的局面が世界的に展開していく。ヴォディチコはこれに対し、新たな手法の〈パブリック・プロジェクション〉、〈室内型のプロジェクション〉や退役軍人らとの協働するプロジェクト、また戦争文化や奴隷廃絶のための記念碑の計画などを手掛けることで応答した。

本章ではこの作品の系統が収斂するとともに、これまで扱ってきた様々な社会的・政治的問題が統合していくようなプロセスを辿っていく。クラクフで行われた《市庁舎の塔》(1996)以降の第5期〈パブリック・プロジェクション〉が動画と音声を投影したことに加えて、2000年以降の第6期では更に語り部である対象者が事前記録された動画の証言に割って入り、あるいは観客との対話を可能としたライブ性のあるインタラクションが付加された。デジタル技術が可能にしたこの第6期の投影のように、ヴォディチコの2000年代以降のアート・プロジェクトが、これまでの要素を統合している点は注目すべき点である。

⁴⁶⁷ バウハウスに参加し、MIT先駆的視覚研究所の創設者であるジョージ・ケペッシュに因んで1982年に設立されたフェローシップ賞。

<https://arts.mit.edu/camit/awards/kepes/> (2018年10月現在)

⁴⁶⁸ アーティストを対象に、アーティストによって選出される賞として、ポーランド前衛アーティスト、カタジナ・コブロの名前を冠して2001年より開設された。当初はヨゼフ・ロバコフスキらが選考を務めた。

<https://msl.org.pl/en/exhibitions/archive-exhibitions/winner-of-the-katarzyna-kobro-award-2012--natalia-ll,1195.html> (2018年10月現在)

この章ではそうした 2000 年代以降のヴォディチコのアート・プロジェクトの流れを追い考察していく。対象となるプロジェクトに形式上の多様性が見られるため、〈パブリック・プロジェクション〉系、退役軍人と協働した〈ヴィークル〉と〈インストゥルメント〉系、室内型のプロジェクション系、2000 年代後半に新たに加わる〈モニュメント〉の提案の各型式に分類した上で、それぞれ時系列にみていきたい⁴⁶⁹。

2-3-1a. 《ティファアナ文化センター》(2001)

1988 年の《ボーダー・プロジェクション 2 ティファアナ文化センター》⁴⁷⁰の 13 年後に、ヴォディチコは《ティファアナ文化センター *Tijuana Projection*》(2001)[図 76]を行っている。投影は以前と同じ中央文化センター (El Centro Cultural Tijuana) のドーム型建築部分へ、前回とは異なる手法と投影イメージで実施された。ヴォディチコはマキラドーラ (Maquiladora) と呼ばれるメキシコの対米輸出品の保税加工の工場地帯で働く、女性工員を対象者とし、彼女たちを巻き込んだアート・プロジェクトとして展開させた。

ティファアナは多国籍企業によってメキシコ国境一帯に建設された約 500 のマキラドーラ帯の中にある。労賃のより安いメキシコ人労働者による組み立てを求めて、それらの企業には国外から材料と部品が送られてくる。そしてまた完成製品は世界中の消費市場へ送り返される。国中から集まった若い女性たちが、この労働の 90%に従事している。⁴⁷¹ (作品解説)

投影ではマキラドーラで働く女性工員たちが「職場での性的嫌がらせ」「家庭内暴力」「レイプ」などのトラウマ的出来事の体験を語った。ヴォディチコは「心に傷を受けた女性などの困難な記憶を共有することは彼女らのトラウマを克服するプロセスを始動させる」⁴⁷²と述べている。

スライド映写機を採用していた前回の 1988 年のプロジェクション (投影) に新たに加わ

⁴⁶⁹ 《外部／内部 (者たち)》、《見えない傷跡》、《私の念願》は厳密には屋外の投影ではなく、室内展示であるが、彫像への投影による語りという点で、他の〈パブリック・プロジェクション〉との類似性が高いため、その流れで取り扱うことにする。

⁴⁷⁰ 詳細は第 1 部 2 章 (1-2-3b) を参照。

⁴⁷¹ 『横浜トリエンナーレ 2001』 展覧会カタログ、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001 年、p.358。

⁴⁷² “Wodiczko talks to Czubak”, *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.27.

った要素として、まずビデオ・プロジェクターによる動画が投影されたこと、そして対象者の声が会場で流され、予め録画されていた対象者の語りに加えてライブでの同一人物の語りが入るといふ「記録性と即時性の混交」といふ要素が加えられた。頭部に被ったヘルメットから伸びたアームの先に搭載された小型のカメラが、対象者の顔との距離を変えることなく彼女らがどこを向いても撮影し、ドーム建築に顔が映し続けられた。これにより証言を行った女性工員たちは、身に起こったことを語る自身を見るという体験をした。

対象者の女性の1人は、家庭内暴力を振るい収監された夫の報復を恐れて最終的な演出での語りを躊躇したといふ。しかし彼女は同じ悩みを抱える女性たちのために、そして何よりも仮に夫の報復が行われた時に彼女の訴えが消し去られてしまうことを恐れ、聴衆の前で語ることを決意したと述べている⁴⁷³



図 7 6



図 7 7

2-3-1b. 《中央図書館》(2004)

《中央図書館 *Central Library*》(2004) [図 7 7]はアメリカ合衆国のミズーリ州セントルイス (St. Louis, Missouri) のセントルイス中央図書館で4月16日から18日の3夜に渡って行われた。ワシントン大学セントルイス校の建築学科によって主催された国際会議「創発する文化に向けた批判的実践:技術とメディアがもたらした文化的変容の本質への共同調査 *Critical Praxis for the Emerging Culture: A Collaborative Investigation into the Nature of Cultural Transformation Brought About by Technology and Media*」と並行して行われた。このアート・プロジェクトでは、地元で起きた暴力事件の犠牲者と加害者の両方が参加し、「暴力が引き起こすことと、公共の場での議論の療法的潜在力について

⁴⁷³ “The Inner Public 2015”, *Krzysztof Wodiczko, Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.297.

言及する投影」⁴⁷⁴となった。

愛する人を暴力で失ったセントルイスの住民 6 名と、ポトシ刑務所での判決に従事する囚人の告白がスピーカーで流された。それらの非常に感情的な証言が図書館の新古典主義的な建築のファサードに投影され、外見上は建物内部から発露され、人々が自身のトラウマ的体験を身振りと声によって公衆に語ることで活気づけた。⁴⁷⁵(作品解説)

前作同様この投影も対象者の事前録画された証言と、それにライブで注釈を入れることができた。対象者は図書館の中に設置されたスタジオから話しをし、建物の外の観客が前に設置されていたマイクを使って建物内の対象者たちと対話を行った。元々旧裁判所の建物のファサードへの投影が行われる計画であったが、開催日の一週間前に連邦政府が許可を取り消した。美術館やギャラリーではなく公共空間を利用したプロジェクト型のアートの特徴として、このような不確定要素を挙げることができ、その過程の複雑さと困難さを表していると言える。

2-3-1c. 《ザヘンタ国立美術館》(2005)

《ザヘンタ国立美術館 *Zachęta National Gallery of Art*》(2005)の投影は 2005 年 11 月 14 日に、ワルシャワにあるザヘンタ国立美術館 (the *Zachęta, National Gallery of Art, Warsaw*) の建物の正面にて、ヴォディチコの個展「記念碑療法 *Monument Therapy*」の一環として行われた。[図 78]

新バロック主義的な建築のティンパヌムを支える 2 本の支柱部分に作者が女性のイメージとその声を鳴り響かせながら、歴史あるワルシャワ旧市街の中の建築を特徴づけた。投影は女性の不平等な立場、彼女たちのトラウマや心理的・肉体的な家庭内暴力、アルコール中毒などの問題について扱った。女性のイメージが頭の上で支える装飾された梁の部分に刻み込まれた「芸術に対して (*Artibus*)」という言葉は、古代ギリシア語の元々の意味では女性が奴隷に売られたという「女性像柱」の役割を表象している。沈黙した女性像柱が、様々なトラウマ的体験の負担を持つ女性の音声がと共に、

⁴⁷⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.245.

⁴⁷⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.245.

20分の繰り返しで投影された。街と国中から集められた彼女たちは隷属化や侮辱について話し、内部での対話とまた聴衆に直接話しかけることとなった。⁴⁷⁶ (作品解説)

これらの女性は家庭内暴力や虐待を経験した女性たちだった。そのうちの何人かは自身が夫や子どもたちへの暴力を振るった加害者や、トラウマの回復の初期段階にある人もいた。また「それ以外の女性は全快し健康に暮らしており、自身のトラウマ的な過去に冗談さえ言える感じで、プロジェクトに対し熱意のある誠実さ、政治的な批判性、事情通の公的な語り部として」⁴⁷⁷参加した。建築の支柱に映し出された彼女たちは「天井部分を掴む」ように撮影されており、その様子がちょうど2人の女性によってティンパナム部分の重みが支えられているように投影された。



図 78



図 79

2-3-1d. 《滞在許可証無し》(2006)

バーゼル美術館で開催された「フラッシュバック 1980年代アートの再来 *Flashback. Revisiting the Art of the 1980's*」の一環として《滞在許可証無し *Sans-Papiers*》(2006)の投影が2006年2月23日に美術館の建築の正面上部に行われた[図 79]。

フランス語で通常「滞在許可証無し *Sans-papiers* (書類のない人々)」として知られる

⁴⁷⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.247.

⁴⁷⁷ “A Conversation between Krzysztof Wodiczko and Marek Bartelik in New York City December 2006” *POZA, On the Polishness of Polish Contemporary Art, exh.cat.* 2006, ed. Marek Bartelik, Real Art Ways, Hartford, Connecticut, U.S.A., 2008, p.22.

スイスの不法移民の声を作者は提示した。グレーゾーンの中で通常は人目に付かないように生活する彼らが、ここでは街の中心部の公共空間で視覚化された。動画映像が建物正面の上部に映し出され、4人の移民の人々が屋上に座り、自分たちの母国語を少し交えながらお互いに対話する様子が映し出された。観客は美術館の屋上から垂れ下がった彼らの足と手の身振りだけで、顔や全身が見えない状態で、鑑賞された。男女2名ずつがくだけた会話で、生活と不法移民としての経験について語った。6時間にも及ぶ録画から、作者は7分間を選択し、繰り返し上映された。⁴⁷⁸ (作品解説)

これまでの移民問題を扱ったアート・プロジェクト同様に、この投影も「人々を可視化させ、公共空間での彼らの声を上げ、民主主義的な議論の一部となるような『文化的義肢』のような役割を果たした」⁴⁷⁹とヴォディチコは述べている。建築の屋上部分から足を下げようする様子は、貧困層をモチーフに足かせを付けた複数の人物の足をスライド投影した《ウェスティン・ボナベンチャー・ホテル》(1987)[資料 8、SP32]があった。その作品では特定の人物ではなく作者が思い描いた印象を投影イメージとして構成していたのに対し、《滞在許可証無し》では実在する人物を、法的な立場上、匿名性を保つ上で顔を出すことができず、足と手の一部、声のみによって提示するよう配慮する必要があった。彼らの身体の一部が美術館建築の頭上高くに映し出され、そのかすかな動きや身振りから苛立ちや不安感が読み取ることができ、観客は都市における見えない「他者」との思いがけず遭遇する体験となった。

2-3-1e. 《アダム・ミツキェヴィチ》(2008)

《アダム・ミツキェヴィチ *Adam Mickiewicz Monument*》(2008)[図 80]はワルシャワにあるポーランド国立劇場(Polish National Theater, Warsaw)によって企画された。劇場近くの大統領宮殿脇の公園に建てられた、詩人で政治活動家だったアダム・ミツキェヴィチ(Adam Mickiewicz, 1798-1855)の像に投影がなされた。リトアニア出身でポーランド語のロマン派の詩を書いたミツキェヴィッチは、ポーランドの国民的詩人であり、詩人としてのドイツ、フランスを訪れたほか、ポーランドの独立を目指す政治活動や、ロシアに流刑され出国後に、自らクリミア戦争に参加する途上だったトルコで病に倒れ、没した生

⁴⁷⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.253.

⁴⁷⁹ “Wodiczko talks to Czubak,” *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.26.

涯を送っている⁴⁸⁰。

投影は2008年1月30日に開催され、このポーランドの国民的詩人で『祖父の祭り』の著者の彫像に、ヴォディチコは彼の詩を朗読する役者たちの顔を投影し、ゴムウカの演説の断片を読む声が交互に流された、ゴムウカの顔は記念碑の像の両側に焚かれたスモークの上に投影された⁴⁸¹。

国家と党の指導者だったゴムウカの命令による上演禁止から40周年を迎えた、アダム・ミツキヴィチの『父祖の祭り』がポーランドの国立劇場の最終公演に際して、投影が実施された。この演劇の上演禁止に対する学生デモが、1968年3月の「三月事件」として知られる大きな政治の変遷のきっかけとなった⁴⁸²。(作品解説)

当時、当局の検閲に対して起こった学生ストライキがゴムウカ政権の弾圧「三月事件」に繋がり、マルクス主義知識人や青年組織はマルクス主義から離れていった。1970年には労働者の運動が起こりゴムウカは失脚し、以降のポーランドのアーティストの活動には少なからずこの「三月事件」の紛争が影を落とす事になる。ポーランドのこの時期の反体制的な運動が、フランスの1968年の「五月危機」と連動していたことをヴォディチコは述懐している。

私たちがまた1968年の学生紛争で負けてしまったのです。私たちは理想的な革命への道筋への信念を喪失し、新たな戦略を必要としました。ポーランドの学生の要望は、フランスの学生の要求とは違いましたが、しかし類似点は多くありました。ポーランドとチェコ・スロヴァキアは1960年代の全体的な運動の一部だったのです。⁴⁸³

この投影のモチーフとなったアダム・ミツキヴィチは、ポーランド・リトアニア共和国が列強国の3度の分割により祖国がロシア帝国領となり失われ、教職に就きながら詩作を続け、各国を転々する人生を歩んだ人物だった。ヴォディチコは歴史的なロマン派詩人ミツキヴィチと、共産主義者となった後に大量の政敵を粛正に追い込んだゴムウカを並

480 アダム・ミツキヴィチ『ソネット集《ポーランド文学古典叢書》第二巻』久山宏一訳、未知谷、2013年。

481 *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.172.

482 *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.172.

483 Wodiczko, Crimp, Deutsche, Burcharth "A Conversation with Krzysztof Wodiczko," *October no.38, ibid.*, p.37.

置させた。ミツケヴィチとゴムウカは両者ともに若き日に政治的な地下活動に参加した愛国者だったという共通点があり、この投影がミツケヴィチ像の立つ大統領宮殿という政治的中枢の場所で実施されることで、場の特異性を利用することとなった。



図 8 0



図 8 1

2-3-1f. 《ポズナン・プロジェクション》(2008)

《ポズナン・プロジェクション *Poznań Projection*》(2008)[図 8 1]の投影はポーランドのポズナンで職が得られず路上生活をする人々を支援する非政府組織（Pogotowie Społeczne）の協力を得てザメク文化センター(Zamek Culture Center, Poznan)で行われた。

その昔帝国の城郭であった時計台の建築、現在はザメク文化センターとなっているその部分に投影がなされた。頭上にある時計台の4面全部に、事前録画されていた路上生活者のイメージが投影され、彼らの拡大された姿が精巧な建築を背景に、胸像として浮かび上がった。約10～15分間の映像が続くなか、登場人物は彼らの路上生活の体験が、それぞれの語りを聞くのが不可能なほど言葉が重なり合った。観客は個々の録画を時計台の外からも聞くことができ、そこではスピーカーで投影の音声が行われた。⁴⁸⁴ (作品解説)

ヴァウエンサ政権発足後、社会主義時代の国有企業が民営化されるなどポーランドの経済は急速に発展していた。しかし旧来の経営改善が進まないことや、新たに生まれた国外との価格競争など問題は山積していた。2004年にポーランドはEU加盟を果たすが通貨

⁴⁸⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid., p.255.*

統合には参加せず、国際競争による経済悪化を理由に先延ばしにしており変革が求められていた。

2-3-1g. 《新たなメヘレン市民》(2012)

ベルギー北部のアントウェルペン州の都市メヘレン(Mechelen, provincie Antwerpen, Belgium)で開催されたこの投影は、展覧会「ニュートピア：人権の在り方 *Newtopia: The State of Human Rights*」展の一環として《新たなメヘレン市民 *New Mechelenians*》(2012)の投影が市庁舎に対して行われた[図 8 2]。

メヘレン市庁舎のファサードが移民のための視聴覚コミュニケーションの媒介に変えられた。特殊なソフトウェアによって、プロジェクトのために証言をする人々の目を記録した。都市を見つめる拡大された眼のイメージが 13 世紀の建築に映され、その象徴的な特徴をもつ建築に、通常は移民の人々は入ることが禁止されていることなど、彼らのトラウマ的体験を語る音声を伴って響いた。⁴⁸⁵ (作品解説)

メヘレンの難民支援センター (Werkgroep Integratie Vluchtelingen) の協力を得て、ヴォディチコは移民の人々とのインタビューと収録をおこなった。ベルギーでは 1999 年にリベラルな政権が発足していたが、外国人排斥を主張するフラームス・ベランフ (Vlaams Belang) ほか右派ポピュリスト系政党が 2007 年の総選挙で議席を伸ばしていた。隣国オランダでも同様の動きがあり両国の右派ポピュリスト勢力によるイスラム系移民の規制やトルコの EU 加盟に反対など世論を揺るがしていた⁴⁸⁶。

同時期に行われていた《退役軍人ヴィークル》については後に詳しく触れていく⁴⁸⁷。

⁴⁸⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.263.

⁴⁸⁶ 『ヨーロッパのデモクラシー改訂第 2 版』網谷龍介、伊藤武、成廣孝編、ナカニシヤ出版、2014 年、pp.310-317。

⁴⁸⁷ 詳細は第 2 部 3 章 (2-3-2.) を参照。



図 8 2



図 8 3

2-3-1h. 《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト》(2012)

《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト *Abraham Lincoln: War Veterans Project*》の投影はギャラリー・ルロン (Galerie Lelong) とモアアート(More Art)によって企画され、2012年11月から12月にかけてニューヨークのユニオン・スクエアで行われた[図 8 3]。イラクとアフガニスタンで従軍した退役軍人の記録を収録した映像がリンカーン像に投影された⁴⁸⁸。

アメリカ合衆国大統領で、米国史上最悪の南北戦争の際の最高司令官だったエイブラハム・リンカーンの143年を経た彫像に投影がなされた。彫像が道義的な権力を借り、その象徴的な存在感を刻み込まれた歴史上の人物の記念碑に、現代の退役軍人のイメージが映し出された。記念碑は退役軍人たちが体験したことを公共の場で共有する媒体に変容した。1か月の間、不動の彫像は戦争と退役軍人の運命についての街場の議論の一部となる身振りと声によって命を吹き込まれた。その象徴性を刷新させる、それ以前にリンカーン像はユニオン・スクエアに立ちイラク戦争の数多くの反対派をみた沈黙の目撃者で在り続けていた。⁴⁸⁹ (作品解説)

ヴォディチコは《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案》(1986)の際に初めて彫像への投影を考案していた。当時、想定していた被投影体の1つ

⁴⁸⁸ *Krzysztof Wodiczko Instrument Monuments Projections*, exh.cat., National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea, 2017, p.172.

⁴⁸⁹ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.325.

が公園内に設置されていたエイブラハム・リンカーン像であった。計画ではリンカーン像にコップと松葉づえのイメージが投影し、路上生活者に変容させるものだった。その 26 年後に実現した同じ対象への投影は、単なる路上生活者ではなく彼らを生み出す原因となっているイラクやアフガンでの戦争へと、作者が根本的なテーマに迫ったことを示している。

2-3-1i. 《デリー／ロンドンデリーのための投影》(2013)

《デリー／ロンドンデリーのための投影 *Projection for Derry-Londonderry*》(2013) [図 84]の投影は言語芸術センター(the Verbal Arts Center)との協力で行われ、イギリス国内で様々なアート・プロジェクトをプロデュースするグループ、アーティチョーク(Artichoke)によって企画され、デリー／ロンドンデリー市文化 2013 委員会による「リュミエール・フェスティバル」(the Lumiere Festival)の一環として行われた。

投影は、現在の街と住民の上のしかかる、地域の問題、長期に渡る政治的な衝撃、彼らの将来への希望について言及した。作者は元警官、犯罪者、政治的な分断の両陣営から元政治的拘留者、そして北アイルランド社会で涙を流した衝突が繰り返される中で育ってきた若者など、24 人の人物の声を使用した。彼らの声は救急車を改造した投影用の車両(プロジェクション・ヴィークル)から鳴り響き、証言の文字が街の様々な場所の建物に投影された。⁴⁹⁰ (作品解説)

28 年前のスライド投影《デリー市役所》(1985)⁴⁹¹では、ここで言及されている北アイルランドの政治的衝突での両者の態度を、1 人の人物の身振りとしてデリー市役所に 2 本の腕のポーズを映し出していた。2013 年の試みでは、彼らの証言を投影する計画に対し、政治的圧力や中止を求める声があがる可能性が事前に指摘されていた。

参加者の数人はプロジェクトでの最終的な参加の前に、より多くの人々の同意書と覚書の要求を必要とした。彼らには自分たちが暮らし働く街において、分裂し、闘うという部分において同意が必要だったようだ。彼らの中で特に社会事業などに従事する人々は自分を含め家族や職場の同僚、そしてプロジェクト自体をも暴力的な影響から

⁴⁹⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.328.

⁴⁹¹ 詳細は第 1 部 2 章 (1-2-3a.) を参照。

保護するという措置を講じた。彼らはプロジェクトが喚起する公共での議論という大きな利益を、他者に向けて提供し、党派意識の強い人々の不信や反感に対して自らの立場を説明した。[...]なぜなら、長きにわたる市民戦争で、共和党と政府支持者集団の双方が戦い殺し合ったという、いまだ忘れられない過去があり、参加者には様々な年齢の人々がいたからだ。改革派と武装派のグループ間の衝突があり、それにより暴力の危険性が参加者や大勢の聴衆に及ばないか、とプロジェクトは危機に瀕した。⁴⁹²

アート・プロジェクトのために事前に行われた対話では、カトリックとプロテスタント系区域から宗教的・政治的な視点の異なる2つの集団から選出された約600名の人々から構成された有力なグループが集まり、意見交換をすることとなった⁴⁹³。そこではアート・プロジェクトが共同作業となり、両者の意見の違いは暴力的になることはなく「最終的な展示への発展に対する保護膜あるいは緩衝地帯として」機能した⁴⁹⁴。観客に対して「プロジェクトが独立戦争時代の記憶と結びつける開かれた包摂的な文化的貢献の作業に必要なものとして」見せることに向け、「人々は、公共空間を伴った創造への文化的なヴィークル (Cultural Vehicle) として、また危険な方向へ分断化した街を普通の変換場に変化に対して、プロジェクトを支持し擁護」⁴⁹⁵へと繋がったという。

このような手順を踏んで普段は顔を合わすことのない2つの異なる共同体がアート・プロジェクトを通して対面することとなった。ヴォディチコによれば「彼らは象徴として公共空間を利用し、非暴力的な交渉とこの紛争（北アイルランドにおける内戦）というトラウマ的な記憶を含めた真逆の視点と信条を開示した」という⁴⁹⁶。

⁴⁹² Wodiczko, "The Inner Public 2015", *ibid.*, p.295.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.295.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.296.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.296.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.296.



図 8 4



図 8 5

2-3-1j. 《外部／内部（者たち）》（2013）

2013年2月22日から5月6日までチェコ共和国プラハのDOX現代美術センター(DOX Center for Contemporary Art, Prague)にて開催されたヴォディチコの回顧展「外部／内部（者たち）Out/Inside(rs)」における新作として《外部／内部（者たち） *Out/Inside(rs)*》(2013)の展示が行われた[図 8 5]。

投影は経済的に排他的な地域であるドイツ国境近くの北ボヘミア地方のシュルックノフ・シュプーア(Sluknov Spur)で起きた事件が作品制作の動機となった。ネオ・ナチで反ロマのデモがその地域で起こった。プラハの現代美術センターでのインスタレーション作品ではチェコの歴史的で文化的な重要人物の像に、ロマの子供や若者が偏見・不寛容・人種差別的ステレオタイプなどに関わる彼らのトラウマ的な体験を語り、命が吹き込まれた。⁴⁹⁷（作品解説）

2000年代に入りEU圏ではロマ民族⁴⁹⁸に対する、差別が激化していた。例えば「ブタペストに本部があるヨーロッパ・ロマ人権センターの報告によれば、2008年から2012年までの間に、スロヴァキアで10件、チェコで42件、ハンガリーで50件のロマ襲撃事件が確認され、ハンガリーだけでも子ども2人を含む11人のロマが殺害」⁴⁹⁹と増加傾向にあり、多くの場合が偏見と根も葉もない噂によるものだった。その渦中の2011年に北ボヘミア地方の町ヴァンスドルフ(Vansdorf)にて、300名のネオ・ナチや差別主義者たちが、

⁴⁹⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid., p.265.*

⁴⁹⁸ ロマ Roma＝ジプシーという蔑称で呼ばれたインド発祥の少数民族。

⁴⁹⁹ 金子マーティン『ロマ Roma ジプシーと呼ばないで』影書房、2016年、p.199。

町に暮らすロマ民族の不順応と不適合を掲げ、敵意をむき出してロマ住民地区を歩き、警察を出動させるという半ば暴動となる事件が起こっていた。DOX のディレクターで芸術家のヤロスワフ・アンデル (Jaroslav Anděl, 1949-) との対話でヴォディチコはこう述べている。

以前は国家の公式の線引きによって抑圧されていたものが、今や噴出しているという極めて重大な事態だと受け止めるべきです。倫理的な境界線は、非常に強烈な現れ方をします。その意味でロマの人々と、それ以外の住民との境界線は、ファシストの力を増強させるほど強いものになってしまいました。⁵⁰⁰

投影の被投影体となった彫像にはチェコの詩人カレル・ハヴリーチェク・ボロフスキー (Karel Havlíček Borovský, 1821-1856)、作家エリシュカ・クラスノホルスカ (Eliška Krásnohorská, 1847-1926)、作曲家ベドルジハ・スメタナ (Bedřich Smetana, 1824-1884)、哲学者でチェコ・スロヴァキア初代大統領のトマーシュ・マサリク (Tomáš Garrigue Masaryk, 1850-1937)、詩人で言語学者のヨセフ・ユングマン (Josef Jungmann, 1773-1847)、政治家で歴史家のフランティšek・パラツキ (František Palacký, 1798-1876)、小説家ボジェナ・ニェムツォヴァ (Božena Němcová, 1820-1862) の7名の人物が選ばれた⁵⁰¹。マサリク像のみが上半身の彫像で、他は胸像が用意された。

チェコや旧オーストリア帝国 (現チェコ) の作家や政治家らの身体を通じて、ロマの人々が日常的に揶揄されている体験やネオ・ナチのデモ行進の際の恐怖、次世代に2度とこのような思いをさせてはいけない、といった様々な訴えが発せられた。そのうち1人の若者リダ (Lída) は何も言葉にせず沈黙し続ける様子が映し出された⁵⁰²。他のヴォディチコの彫像への投影作品が夜間の限られた時間での鑑賞であったのに対し、本作は室内空間への複数の胸像に対する投影を行っており、対象者の証言をより詳しく多声的に鑑賞する作品となった。

⁵⁰⁰ *Krzysztof Wodiczko: Out/Inside(rs)*, exh.cat., DOX Centre for Contemporary Art, Prague, Czech Republic, 2013, p.119.

⁵⁰¹ *Ibid.*, pp.30-35.

⁵⁰² *Ibid.*, p.73, p.105.



図 8 6



図 8 7

2-3-1k. 《ホームレス・プロジェクション プラス・デ・ザール》(2014)

《ホームレス・プロジェクション プラス・デ・ザール *Homeless Projection. Place des Arts*》(2014)[図 8 6]はモントリオール・ビエンナーレ(La Biennale de Montréal)の一環として、現代美術館(Musée d'art contemporain de Montréal)と共催の下、カナダのモントリオール州ケベックのプラス・デ・ザール (Place des Arts, Montréal, Quebec) で行われた。現代美術館のすぐ向かい側には、フランスの植民地行政官の名前から取られたメゾヌーヴ劇場 (Théâtre Maisonneuve) があり、その建築の檀状になった屋上部分で複数の投影が行われた。

この投影は規模が大きく、空間の特異性を利用して、モントリオールの旧市街で見受けられる路上生活者の人々の声と身体が、メゾヌーヴ劇場の建築の正面にある複数の段状部分の全体に映し出された。ヴォディチコは聖ミシェル教会や他の地域団体と密に連携し、路上生活者の体験や、恐怖や要望に表される彼らの物語など共有する空間を設えた。投影により劇場建築の上は舞台装置のようになり、参加者たちが公共文化の観客と、自分たちの舞台にいる役者という 2 つの存在となり、自らの生きた脚本を上演した。周縁に追いやられた人物の声を提供し、作者は街における公的な議論の中に彼らの物語を入れ込んだ。⁵⁰³ (作品解説)

被投影体となった建築は舞台芸術の劇場だったことから、ヴォディチコは路上生活者を

⁵⁰³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.267.

役者に仕立て、段状の建物屋上部分を利用し、法廷のような意味も持たせた⁵⁰⁴。協会を通じて地元のソーシャル・ワーカーや路上生活者の支援者などの協力を得て、モンリオールの路上生活者が対象となった。そこではフランス系、モロッコ系、イヌイット系など言語・性別・年齢も様々な人々が含まれていた。元々音楽家や詩人であった人物らは、1人が歌いだすのにあわせて、他の人物も手や台を叩くなどして合奏しはじめる。ホームレスの1人が「なぜ自分をホームレスと思うのか、外見で判断されている」と話す様子など彼らの日常的な問題が語られた。

モンリオールでのこの投影は20分程度の映像で構成され、約4か月間続けられた。苦情が寄せられることもあったが、路上生活者の保護施設への市当局からの補助金が増えるという現実的な支援を示す反応もあった⁵⁰⁵。

2-3-11. 《見えない傷跡》(2014)

《見えない傷跡 *Blessures invisibles*》(2014)[図 87]はパリのギャラリー・モーブリーで2014年5月に行われた展示に出品された。ギャラリーの展示室の台上に置かれたナポレオン・ボナパルトの胸像に複数の人物の映像が映し出された。

戦争のトラウマ、従軍中と市民生活での困難な体験について語る退役軍人の映像が、ナポレオンの胸像のレプリカに投影され、彼らと特定できない顔のイメージが、彫像に命を吹き込んだ。歴史的な人物を体現させることで、退役軍人たちがマスコミではほとんど語ることがない戦場体験を公けに共有させた。同時に投影は、人命にとって甚大な衝撃をもたらす戦争に対する現代的な反証を通して、「歴史上の偉大なる軍事指揮者という人物」の記憶を呼び覚ました。⁵⁰⁶ (作品解説)

これまでに展示空間内に設置された彫像への投影には、ワルシャワ美術アカデミーで馬像に投影した《バルトロメオ・コルレオーニ傭兵隊長のレプリカ像》(1986)があった。また前作《外部／内部(者たち)》(2013)では胸像への投影が行われていた。

⁵⁰⁴ 2017年7月17日、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』」横浜都市文化ラボ主催、YCC横浜創造都市センター3F会場。

⁵⁰⁵ 上記講演から。

⁵⁰⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.343.

2-3-1m. 《ジョン・ハーバード・プロジェクション》(2015)

《ジョン・ハーバード・プロジェクション John Harvard Projection》(2015)の投影はハーバード大学アート関連委員会 (HUCA, The Harvard University Committee on the Arts) が企画して 2015 年 4 月 27 日に行われた。ハーバード大学キャンパス内にあるジョン・ハーバード像に対して投影が行われた[図 88]。

ジョン・ハーバード像の投影では、聖職者で、アメリカ合衆国の最古の総合大学(元々は単科大学)にその名を冠された人物の石像が、学生の声と身振りで語り出すものだった。彼らのコメントは、大学の現在の方針を批判するものが多かった。⁵⁰⁷(作品解説)

学生たちによる証言は、社会の周縁にいる人々だけでなく、上流社会へと辿り着こうとする若者の窮状を明らかにした。そこでは多くの大統領を生み出した同校の就学生であることの心理的な負担、家族から疎外された経験、また外国人留学生の奨学研修生においては政治的理由から口にできないことがあることが語られた。対象となった学生たちはハーバード像と同じ姿勢でカメラの前に座り、腕と首と頭部を固定されて証言が撮影された⁵⁰⁸。被投影体となったハーバード像には、大学創設にまつわる記述や製作年の誤記、モデルが本人と違うなど「3つの嘘」があることで知られている。それとは裏腹に彼の名前が冠されたハーバード大学の校章には「Veritus (真理)」の文字が記されている。



図 88



図 89

⁵⁰⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.175.

⁵⁰⁸ 2017年7月17日、ヴォディチコ来日時の講演から。

2-3-1n. 《探求者たち》(2016)

《探求者たち *Die Ermittler*》(2016)はバウハウス大学ヴァイマル校 (The Bauhaus University Weimar) が主催し、ヴァイマル芸術祭の関連企画として行われた[図 89]。ドイツの都市ヴァイマル中心街にある劇場広場 (Theaterplatz, Weimar) に設置されているヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) とフリードリヒ・フォン・シラー (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) の2人が肩を並べる銅像に対して、2016年8月26日から28日の3夜に渡って投影が行われた。ゲーテはカール・アウグスト公 (Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1757-1828) の招聘を受け、当時小国であったヴァイマルに移住し、その後永住した。シラーもまた親交のあったゲーテに誘われる形でヴァイマルにて生涯を過ごしている。2人はドイツ古典主義の文学様式を確立し、ヴァイマルの文化発展に貢献した人物として知られている。2人の彫像は彼らを庇護したカール・アウグスト公誕生100周年を記念して、19世紀半ばに建てられた。

2015年にシリアからの難民がEU諸国に数多く流れ込んだことは記憶に新しい。ヴォディチコは、共にドイツの国民的に知られている文豪で詩人の2人の彫像に、シリアやベラルーシからやってきた移民たちの顔と腕のイメージを映し出した。

ヴァイマル中心街にあるゲーテとシラー像は、観光客を魅了し、国家の所有する文化遺産の概念を具現化している。彫像に記された文字には「詩人ゲーテとシラーと祖国に捧ぐ」と記されている。だが今日のワイマル市民にとって「祖国」や「国家的アイデンティティー」とは何を意味するのだろうか？そして移民の人々は、所有物に対して何を話す必要があるのだろうか？⁵⁰⁹ (作品解説)

街の劇場広場で行われたこのアート・プロジェクトの実演では、実際にヴァイマル在住の移民たちの証言が記録された映像の投影と、ライブによる観客との対話が行われた。銅像の後ろ側に位置する劇場のエントランスには、「記念碑に命を吹き込むスタジオ Monument Animation Studio」と名付けられた仮設の撮影スタジオが用意され、黒い布で背景を覆われ、人物の頭と腕が然るべき位置に来るよう固定させ撮影できるセットが組まれた。セットには2人の人物が並んで撮影され、ちょうどゲーテ像の左手がシラー像の右肩に置かれているのと同様に、人物Aの手を人物Bの肩に乗せて撮影できるようにされて

⁵⁰⁹ Kunstfest Weimar 2016, event program, p. 44.

いた。また会場にはゲート、シラー像が台座の上に置かれていることから、「記念碑に質問する乗降段 Monument Questioning Platform」と呼ばれる階段付きのタラップが用意され、観客の1人が銅像と同じ高さに登ることができた⁵¹⁰。そして観客は文豪の彫像を通して移民たちと会話することができた。技術的な支援を、約30名のバウハウス大学の学生スタッフが行った⁵¹¹。

2-3-1o. 《私の念願》(2017)

《私の念願 *My Wish*》⁵¹²(2017)[図90]は韓国の国立現代美術館ソウル館(MMCA: the National Museum of Modern and Contemporary Art)で開催されたヴォディチコの回顧展「装置、記念碑、投影 (*Instruments, Monuments, Projections*)」の際に委嘱制作した投影作品だ。ヴォディチコは韓国の政治家で金九(Kim Koo, 1876-1949)の彫像を投影の対象に選び、タイトルも彼の著作から引用している。朝鮮半島は1910年から第二次世界大戦終結の1945年まで日本の統治下に置かれていた。また1948年にソビエト連邦とアメリカ合衆国によってはじめられた朝鮮戦争の結果、南北に分かれた分断国家となった。金九は独立国家と南北統一を願って『私の念願』(1947)を記し、そこで彼は理想国家を目指す第一歩を踏み出すよう呼びかけ、国内の政治的闘争や不和を憂いながら現実的な路線を主張した。

世界の人類が、おれの物、おまえの物という区別もない一家として暮らすことは、よいことであり、人類の望みうる最高であり、最終的に目ざす希望であり、理想である。しかし、これは遠い将来にこそ望むべきことであり、現実ではない。[...]この地球上の人類が真の平和と幸福を共有することができるような思想を創り、それをまずわが国において実現することである。⁵¹³(金)

⁵¹⁰ 演台の側面にはプロジェクトのタイトルとLED表示による「放送中 On Air」の文字が記載されていた。これ演題自体が移動可能なタラップ付きのヴィークル(乗り物)になっておりプロジェクションのない昼間は別な場所に収納された。

⁵¹¹ Fischer.kinder”The Investigators Live interactive monument mapping”, <http://fischerkinder.de/www/projects/investigators/> (2018年10月現在)

⁵¹² 邦題は金九の著書の和訳に従った。金九『白凡逸志—金九自叙伝』梶村秀樹訳、東洋文庫、1973年、p.317。

⁵¹³ 『白凡逸志—金九自叙伝』前掲書、p.322。

金九は理想的な社会の考えと民主主義の予見に思いを馳せ、韓国社会に親しみある人物として知られる。ヴォディチコは韓国でのアート・プロジェクトの被投影体となる歴史的な人物像として金九の彫像を選んだ。《私の念願》でヴォディチコは現代の韓国社会に生きる人々それぞれの「私の念願」を集め、プロジェクション・マッピング (Projection Mapping) 技術を利用し、金九の彫像に人々の顔と声を重ね合わせた。セウォル号沈没事故で息子を亡くした母親、工場の解雇の結果路上生活を強いられている労働者、生きるか死ぬかの瀬戸際を生き延びた脱北者のアーティストなどの人物の声の採録が行われた⁵¹⁴。彼らの声は格差社会や脱北者、女性蔑視、不安定な国政など、様々な社会の歪みに押しつぶされそうな人物の声が金九の彫像を通して語られた。展覧会の前年に韓国初の女性大統領だった朴槿恵が汚職事件の容疑にかけられ、大統領府には 100 万人の人々が集まる抗議活動が行われた。当初、屋外での〈パブリック・プロジェクション〉が検討されたが、リサーチの段階でソウルを訪れたヴォディチコはこうした人々の運動に圧倒され、現代美術館の展示室内での彫像の投影を試みた。被投影体はソウルの白凡記念館 (Kim Koo Museum) に設置されている金九像のレプリカを制作し、その上に映像が投影された。



図 9 0

2-3-2. 退役軍人プロジェクトと戦争文化

《退役軍人ヴィークル *War Veteran Vehicle*》は数か国の都市で展開されているヴォディチコの 2000 年代のプロジェクトの 1 つである。このプロジェクトはデンバー (2008) に端を発しリヴァプール(2009)、ワルシャワ (2010)、アイントホーフエン (2011) で行われ、また東日本大震災の犠牲者の声を含めた横浜での《サバイバル・プロジェクション》

⁵¹⁴ *Krzysztof Wodiczko Instrument Monuments Projections, ibid., p.27.*

(2011)、退役軍人の証言で行ったクラクフ (2013) へと繋がっていく。またヴィークルは使用していないが同主題の下、《退役軍人の炎》(2009) と前出の《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト》(2012) がニューヨークで、またポーランド版《退役軍人の炎》(2010) がヴロツワフで行われている。ここでは一連の流れをみていくとともにプロジェクトの特異性を考えていく。

2-3-2a. 《退役軍人ヴィークル》(2008-2013)

一連のプロジェクトの発端となったのはデンバーでのプロジェクトの依頼されたことにはじまる。その経緯についてヴォディチコは他のプロジェクト同様にデンバーに降り立つまで何も準備はなく、街で何が起きているかを探るために地元の救護施設と教会を訪れたと述べている⁵¹⁵。その結果、作者はデンバー市内のホームレスのほとんどが従軍経験のある退役軍人だということに気が付いた。ヴォディチコはまず彼らが戦場でのトラウマ(心的外傷)により家族と同居できず、住居を失っていることに対して、ハイテク技術を利用し、スクリーンとスピーカーを内蔵した翼型の開閉可能な天蓋を備えた乗り物《退役軍人ヴィークル・プロジェクト》(2008)の計画案を立てた。これは彼らの避難場所であり、伝達手段にもなるような機能が設定されていた⁵¹⁶。この最初の《退役軍人ヴィークル》のデザインは、建築家でデザイナーのテオドール・スピプロス(Theodore Spyropoulos, 1976-)と共に 3DCG 技術を使ったレンダリング画像によって提案されていた。

戦争のトラウマが退役軍人たちを「感情の武装」という盾の裏側へと追いやってしまうのに対して、この〈ヴィークル〉は戦時の体験を発露させ、共有させるデバイス兼保護施設である。「コミュニケーション・シールド」という機構的な羽根が状況により開閉する。折りたたんだ羽根がスクリーンとスピーカーとなり先端技術による映像と音を使用し、退役軍人が自身のトラウマ的体験を、外に向けて伝えていく。プロジェクトは退役軍人の置かれた状況を暗喩させ、彼らを心理社会的に動かせるコミュニケーション・ツールとなる。⁵¹⁷ (作品解説)

スピプロスのグラフィックで示された初期《退役軍人ヴィークル》は昆虫のサナギとそ

⁵¹⁵ “Wodiczko talks to Czubak,” *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.30.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.299.

⁵¹⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.299.

の羽化を思わせるような曲線を多用した有機的な形状と、前輪に戦車を思わせるキャタピラ状の車輪を備えた1人乗り用の細長い車体を持ったデザイン案だった。その黒い保護膜のようなキャノピーは展開すると翼状になり、スクリーンとスピーカーの機能を持つことが想定されていた。しかし退役軍人の証言を促すためにデザインされたこの初期版は実現されず、実際にデンバーで使用されたのはハンヴィー(HMMWV: High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle)と呼ばれる軍用の高機動多用途装輪車両の払い下げ品だった。その車体のミサイル発射装置部分にはビデオ・プロジェクターとスピーカーが設置され、《退役軍人ヴィークル》に仕立て上げられた。投影の実演では、退役軍人の証言の声と文字が建築物の壁面に次々と瞬間的に現れては消え、最後の一行は声の代わりに銃声の鳴り響くように行われた[図 9 1]。

このデンバーでの米軍軍用車ハンヴィーは、リヴァプールではイギリス軍のランドローバーに、ワルシャワとクラクフではポーランド軍のイラク駐留時仕様のホンカースコーピオン3軍用トラック、アイントホーフエンではオランダ平和維持軍の軍用車両⁵¹⁸、横浜では東日本大震災発生時の被災地支援車両を模したジープ⁵¹⁹といった具合で、実際に戦場や自衛隊で使用される車両の払い下げ品や中古車両が流用され踏襲されていった。

プロジェクトでは参加した退役軍人たちとヴォディチコの間で話し合いが持たれ、当初の退役軍人の証言と安全確保を兼ね備えた高機能なヴィークル(乗り物)を製作ではなく、実際の軍用車を転用し証言のテキストと共に都市建築を攻撃するヴィークルの案が採用されることとなった。

その高機動な移動性を利用し投影の対象となった建築は、デンバーでは退役軍人の救済施設アルモールビルとパフォーミングアートセンターの壁面が対象となった。その後リヴァプールでは教会や造船所跡など5夜にわたり5か所が対象に、ワルシャワではワルシャワ大劇場とワルシャワ工業大学の2夜2か所、アイントホーフエンでは「9月18日広場」⁵²⁰の建物へと、クラクフでは一晩だけであったが《市庁舎の塔》(1996)と同一の塔建築物へ、いずれも主題と関わる施設または歴史的で文化的な建築を次々に移動しながら投影を行われた。横浜では2011年の横浜トリエンナーレの開幕直前の2夜に、トリエンナーレの会場の一部であった新港ピアへ投影された。

プロジェクトで採用される諸要素(ヴィークル、投影、テキスト、被投影体)が決定さ

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.306, p.309, p.314.

⁵¹⁹ 加須屋、前掲書、p.66。

⁵²⁰ 1944年9月18日に連合軍のマーケット・ガーデン作戦の一環として市内が爆撃を受けたことに由来する。

れる過程をみていくと、例えばデンバーではヴォディチコはホームレスの退役軍人のセンターで働くソーシャル・ワーカーの協力の下にその臨床の現場に赴き、退役軍人たちと7ヵ月間に及ぶセッションを重ねている。そこで彼らプロジェクトの潜在的な候補者となる退役軍人の人々が、公共空間での最終的な演出で銃声と共に投影される証言の執筆を行い、彼らが市民生活への復帰が困難であること、トラウマ（心的外傷）によって家族と同居できずに路上生活者になることを余儀なくされていることが記述されていく。同時に彼らとヴォディチコは対話を通じてプロジェクトの詳細が決定されていった。

退役軍人たちがプロジェクションを通して、どういうメッセージを投げかけるかを文章に書いてもらいました、そしてそれを読み、書き加えてもらうことで、より気持ちの込めたものになってゆきました。ヴィークルを使うという提案をした時、その証言に火をつけ、全員がこの目的のため四駆ジープを使うというアイデアを気に入りました。⁵²¹

対象者である退役軍人の議論や彼らの意向に沿いながらプロジェクトの要素が吟味され、時に対象者を取り囲む政治的状況を巻き込みながら事態は進められていく。デンバーでのプロジェクションは民主党全国大会期間に開催されたフェスティバルの一部として行われた。作者は「共和党提起集会ではバラク・オバマの対抗馬ジョン・マケインがおり、彼もまたヴェトナム戦争の退役軍人でした。しかしそうした政治集会のどちらに着くことなく退役軍人たちは抗議しました」⁵²²と述べている。開催地での社会的な状況にプロジェクトは客観的な応答をみせたと言える。プロジェクト前半には対象者内部で、ある種の集団療法的なセッションが行われた。そこで抽出された文言が軍用車上から速射砲のように投影される。こうしたプロジェクトの要素は抽出・選択されながら選挙運動における抗議集会の端で、偶然的要素の中で行われ、人々を巻き込むパフォーマンスへと発展していった。《退役軍人ヴィークル》では人知れずホームレス化させられた退役軍人の怒りや苦しみといった不可視の心理状態を、彼らをそう仕向けたと考えられる兵器の象徴としての軍用車を通して社会や大衆に訴えかけた。これにより内面的な証言を政治的空間に対して反撃させ、同時に戦争文化の是非を問うという両義的なプロジェクトとなった。当初のハイテク・ヴィークルの提案からも分かるように、対象者のこうした感情やトラウマを可視化さ

⁵²¹ “Wodiczko talks to Czubak,” *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.30.

⁵²² *Ibid.*, p.30.

せるため、複合的な機能とその象徴的な外見を兼ね備えた多面的なアプローチを作者が意図していた。このプロジェクトでは最終的なパフォーマンスを導く要素として、対象者の心理的安全性を確保する手段と、彼らの発話を促し鑑賞者との議論の場を作る手段の両面から考案されている。



図 9 1



図 9 2

2-3-2b. 《退役軍人ヘルメット》(2015)

《退役軍人ヘルメット *Veteran's Helmet*》(2015)[図 9 2]は、《退役軍人ヴィークル》(2008-2013)や後述する《退役軍人の炎》(2009/2010)と並行的に考案され、移民や学齢期の若者のために制作したヴォディチコの〈インストゥルメント(装置)〉系の作品の流れを汲んでいる。例えば《ティファアナ文化センター》(2001)では女性工員たちが公衆に向かって証言をするために制作された、頭部装着型のビデオ・カメラとマイクロフォン搭載の器具が制作された。これを経て今度は退役軍人のためのヘルメットが作られた。実際の兵士用のヘルメットを模した形状が透明樹脂で作られ、様々な機能を取り付けられた。開発段階でヴォディチコは想定されるヘルメットについて次のように話している。

わかりやすく言うなら、PTSD(外傷性ストレス障害)を患った退役軍人に対する精神—文化的な人工的装具です。デバイスはより効率よく、公共空間で他人に知られることなく彼らを支援します。誰もが知っている軍用ヘルメットを思わせる形で、被験者が兵役に就いていた当時の経験と、私たち(観客)の距離を考慮した不思議な形状をしています。いつも周りに敵がいまいかという気を張る緊張を軽減する目的で、小型カメラとモニターが装備されており、被験者の周囲の出来事を察知できます。その他の特徴的な機能は、隠れている敵を嗅覚・音声入力で匂いと音で感知し、退役軍人に記憶を

思い起こさせ、後天的なトラウマ反応を引き起こすガソリンや肉の焼ける匂い、タイヤの擦れる匂いを感知します。記憶障害に対するその他の機能として、映像と音声による対話を再生し、被験者の話すことの辛さをアピールします。⁵²³

最終的に完成した《退役軍人ヘルメット》には、使用者の眼の部分に開閉可能なバイザーが取り付けられ、その部分には小型の液晶モニタが設置された。両耳の部分にはヘッドフォンの仕組みで音声を提供し、後頭部には小型のプロジェクターが設置され、《退役軍人ヴィークル》同様に文字を頭上に対して投影するようになっている。

実演では退役軍人の男性が《退役軍人ヘルメット》を被り、ショッピング・モールに出かけ、出会う人々に自らの体験と境遇を語った。男性は店で働く女性店員にヘルメットを被らせて、疑似的な戦場の迫体験と共に、彼が抱えていた PTSD の症状についてなどが伝えられた。戦場とは程遠い日常空間において、戦場での生々しい体験が語られた。ヴォディチコは後述する《…此処の外へ：退役軍人プロジェクト》(2009/2011)においても観客に戦場の疑似体験をさせるようなインスタレーションを制作している。また《退役軍人の炎》(2009/2010)で退役軍人の語りや証言を扱うなど、戦争の疑似体験・証言・移動性の要素を小型化し、集約させるという考えがうかがえる。

2-3-3. 室内型プロジェクション

1980年代・90年代の室内型のプロジェクション(投影)作品とは異なった手法で、2000年代に入りヴォディチコはいくつかのインスタレーションを手がけている。そこでは主に3つの類型を見ることができる。1つには《不動産プロジェクション》(1987)から続く窓の外の風景をギャラリー空間に映し出す試みを系譜するもの。2つめには〈パブリック・プロジェクション〉で行っていた彫像の投影を室内に置かれた胸像などに映し出す試みがある。また3つ目に新たにに加わった要素として壁面へのろうそくの炎があり、これは鎮魂の場を思わせるものである。ここではそれらを時系列に見ていくことでヴォディチコの2000年代の室内型プロジェクションの試みについて考えたい。

2-3-3a. 《不審なものをみかけたら…》(2005)

ニューヨークのギャラリー・ルロンで展示した《不審なものをみかけたら…*If you See*

⁵²³ “Wodiczko talks to Czubak,” *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.33.

Something...》 (2005)は、9.11以降のニューヨークとアメリカ合衆国全土に広まった外国人忌避とテロリストへの恐怖などの空気感を如実に語る作品となった[図 9 3]。

投影は、ブッシュ政権の対立的な政策によって、声明が出された国家治安維持のキャンペーンと、「テロとの戦争」の名の下に制限が課されたことなどに連動された。タイトルはそのキャンペーンでの標語「不審なものを見かけたら、お知らせ下さい」から引用され、この標語にあるように移民に対する注意と、猜疑心の雰囲気が満ちていた。投影は移民たちのぼんやりとした人物像を映し出す4画面で構成され、トラウマ的な体験や、制限された規制、侮辱的な手続き、強制送還、国家安全保障局による嫌がらせなどの議論と関連させた。彼らの説明は、抑圧的な政策と異邦人の再生産の結果を思い描く。⁵²⁴ (作品解説)

「不審なものを見かけたら、お知らせください、放置しないように (If you see something, say something. Don't keep it to yourself.)」という2002年にMTA ニューヨーク州都市交通局が掲げた標語は瞬く間に広がっていった。美術史家ドーラ・アペル (Dora Apel) によればその経緯を次のように述べている。

2005年3月11日マドリッドの列車爆破、2005年7月7日にはロンドンの列車とバス爆破の発生を受けて、サンフランシスコ交通局は2005年11月に橋梁や船舶、バスに対して「不審なものを見たら、通報しよう! (See Something, Say Something!)」の計画を発表し、シカゴやボストンの多くの計画へと広がっていった。ワシントンの地下鉄は「不審かも? すぐに通報! (See it? Say it!)」キャンペーンを掲げ、オハイオ州保安局もそれを採用していた。イギリスのロンドンとオーストリアでも独自の標語があり、西洋国家間でイスラムのコミュニティへの関心が増加していった。⁵²⁵ (アペル)

国家安全保障局はテロ対策に9.11の容疑者と少しでも関与の疑いがある場合には令状や手続き無しで監視・盗聴・逮捕を行うようになっていた。このようなアメリカ合衆国内でのテロ戦争の危機感が日常に迫るなか、イラクのアブグレイブ刑務所 (Abu Ghraib

⁵²⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.293.

⁵²⁵ Dora Apel, "Technology of War, Media, and Dissent in the Post-9/11 work of Krzysztof Wodiczko" *Krzysztof Wodiczko, ibid.*, p.312.

prison) で収容されていたイラク人拘留者に対してアメリカ兵が行った非人道的な虐待の写真がマスコミに流出するなど国外のアメリカ政府批判が高まっていた。

インスタレーションでは壁面にビデオ・プロジェクターで映し出された窓に、複数の人々が等身大で、磨りガラスの向こう側に居るように投影され、その背景は乳白色の色面が広がるよう演出された。「コーランを唱え祈る人」、「東欧訛りの窓を拭く男」、「子供たちが差別を受け、9.11以降戸外で遊ばせなくなった女性」、「嘆き苦しむ男とそれを慰める人」などそれぞれパキスタン系、カリビアン系、スペイン・ポルトガル系と思われる移民たちが「自分たちの人種の置かれた状況」について語っていく。時折彼らの後ろをパトカーの赤と青のライトが通り過ぎ、彼らの逮捕の危険性を醸し出す。4面のスクリーンには常に誰か特定できない人物のぼんやりした様子が映し出され、匿名性の高い群像劇が展開された。移民支援を行う法的または宗教的な複数の団体の協力があり、投影に必要な撮影が実現した⁵²⁶。



図 9 3



図 9 4

2-3-3b. 《来客者たち》(2009)

《来客者たち *Guests*》(2009) はイタリアのヴェネツィアで開催された第 53 回ヴェネツィア・ビエンナーレ(53rd International Art Exhibition, Venice)のポーランド・パヴィリオンで展示されたインスタレーション作品だ。ワルシャワのザヘンタ国立美術館 (the Zachęta, National Gallery of Art, Warsaw) の主催で行われた[図 9 4]。

投影はヨーロッパの多くの国々でみられた反移民の視点の台頭を裏打ちした。「来客者たち (ゲスト)」とはヨーロッパ内にある国境線に押し寄せる移民のことで、彼らは蔑ろ

⁵²⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.293.

にされ、そこでは移民規制の手続きによる受け入れと法制化が同居し、外部者には強化されるという公式声明が出されていた。投影はポーランド、イタリア、チェチェンからの出身者のほか、ウクライナ、ヴェトナム、ルーマニア、スリランカ、バングラデシュ、パキスタン、モロッコからの長期在留する移民について言及した。「祖国を出て」、「いつまでたっても来客」扱いのままの移民たちが話しをする機会を与えられ、公共の場で可視化された。投影は窓の幻影の向こう側で起こる出来事を提示し、移民たちが様々な雑用、窓掃除、清掃をし、休憩中に無職で法的問題のある彼らの生活状況についての会話を交わす。ただし外国人らの視覚化は抑えられており、ガラスの反対側で実際何が起こっているのか明確に判断することができず、漠然としたイメージで提示される。この移民の暗喩的視覚化により、彼らが「辿り着けないほど」に「反対側」に存在しており、その歪められたイメージである窓越しに、社会的に不可視であるという彼らの両義的な存在感を考えさせる。⁵²⁷ (作品解説)

《不審なものをみかけたら…》に続いて窓とその外側の関係が映像として映される。ここでも等身大で人物が磨りガラスの向こうに居るように撮影されている。前作より移民労働者が働く様子が強調されている。雨宿りや、たむろしながら井戸端会議をし、携帯片手にもたれ掛かる男性、建設用の足場の上でドライバを手に窓のフレーム部分を固定する作業を黙々とする人、吊り下げられた高所作業用のブランコ状の腰掛けに乗り窓を上から下までガラス洗浄をする人、脚立を使って竿の先に取り付けたワイパーで汚れをこすり落とす掃除夫様子などが映し出された。そのほか歌を歌い、傘を差しながらダンスをする子供たち、野良犬なども登場する。

この「窓の向こう側」に集う人々は口々に彼らの日常的な問題、「言葉がわからない」、「滞在許可書がない」、「難民ビザが切れる」「仕事がない」、「(母国の) 家族が気になる」、「(母国に) 強制送還されるかも」と語り、あるいは右派の政治家の名前を挙げ怯える者もいる。彼らのうち数名は窓の外に路線バスが来てそそくさと乗り込み、そこが工場か作業現場の寄り合いバスの待ち合わせだったことがわかる。清掃作業の人物は仕事を終え窓の横へとフレームアウトするなど移民の役者たちは順番に舞台を去っていく。《不審者をみかけたら…》と同様に、ここでも複数の登場人物たちが群像として様々なアクションと語りを見せている。また展示室の天井部分に天窗の投影もなされ、ここにもガラスの上に乗って窓を拭く人物が登場する。時折、高所作業の窓掃除人が落下する、パトカーが横を通り

⁵²⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.257.

過ぎるなど彼らの日常に潜む危険を示すシーンも見られた。

1987年から1990年代に引き継がれた《不動産プロジェクション》のシリーズでは移民の居住する地区や区画の風景によって観客との関係を問うものだった。それに対し《不審者をみかけたら…》と本作は始点・終点のないループ再生される複数の動画による群像の演劇的な構成がされており、観客は9面のスクリーンに展開されるその繰り返しの中に身を置きながら展示空間の「内／外」の関係をヨーロッパ市民と外国人の間にある見えない壁の寓意として感じさせる装置のような機能していると考えられる。

2-3-3c. 《退役軍人の炎》(2009/2010)

《退役軍人の炎 *Veteran's Flame*》はグループ「創造的時間 Creative Time」の協力を得てニューヨーク市が企画し、アッパー・ニューヨーク湾に位置するガバナーズ島のジェイ砦(Fort Jay, Governors Island)で行われた室内型のプロジェクションとして展示された[図 95]。2008年に開始した《退役軍人ヴィークル》と同様のテーマの下に「退役軍人が戦争の代償とイラクとアフガニスタンでの結果起こったことを共有する記録された声と共に、蠟燭の炎のイメージが揺らめく」⁵²⁸様子が映し出された。またニューヨークに引き続いて2010年にはポーランド版の《退役軍人の炎》がヴロツワフ(Wrocław)の「パルチザンの丘 Wzgórze Partyzantów」で「第10回ニューホライゾン国際映画祭 the 10th International Film Festival」の主催で発表された。

投影は、退役軍人の声が響き渡る形で、公園を左右対称に囲む19世紀の柱廊を背景にして行われた。柱廊の中央の拱廊(きょうろう)に、語り手の吐息で蠟燭の炎が揺れ動くのを撮影した映像が投影された。音声と同期する映像は1年前にニューヨークのガバナーズ島のジェイ砦で作者によって使われていた。ヴロツワフではヴォディチコは街の中心部にありながら、住民が滅多に訪れることのない「パルチザンの丘」という歴史を記す場所を選んだ。その昔、街の防衛の要塞だった遺跡は、19世紀には優雅な建築と展望台のある、余暇の場所へと様変わりした。当時、第二次世界大戦終結に向けて駐留ドイツ軍の司令基地が、丘の下のトンネル内に設営されていた。1932年に植民地で命を絶ったドイツ兵の記念碑が旧ドイツ領の場所に建てられた。戦後の衰退から再開発され近年再び衰退期を迎えて、この場所を舞台にイラクとアフガニスタン

⁵²⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.320.

に行軍したポーランドの退役軍人が3日間にわたり、自身のトラウマと過ごした日々
の衝撃的な体験について語った。⁵²⁹ (作品解説)

2ヶ所での《退役軍人の炎》は、戦場での記憶を観客に伝えると同時に、当事者である
退役軍人やその家族にとって、鎮魂や慰霊のような役割を果たした。このことは歴史的な
場と、現代の人々の記憶に関わろうとする、ヴォディチコが同時期に手掛け始めた〈モニ
ュメント〉の提案にも通じている。



図 9 5



図 9 6

2-3-3d. 《…此処の外へ：退役軍人プロジェクト》(2009/2011)

《…此処の外へ：退役軍人プロジェクト…*Out of Here: Veterans Project*》
(2009/2011)[図 9 6]はマサチューセッツ州ボストンのICA 現代美術協会によって2009年
から2010年に、またニューヨークのギャラリー・ルロンで2011年に展示された。

このマルチメディアの設置型作品で、観客は軍事訓練を受けた人と一般市民の両者の、
戦場の複雑な心理性と感情的な衝撃を、視覚と語りの音声により体験する。イラクと
アフタニスタンの退役軍人と市民への接見とインタビューを元に、戦場の直接体験者
だけが事実としての影響を知ることには注意を喚起させながら、プロジェクトは観客を
戦闘の渦中に置き、殺傷や苦痛がない方法で戦争の恐ろしさを描く。観客は天井と壁
面の境に沿って水平に並べて開けられた窓の投影の光だけを頼りに、真っ暗なギャラ
リー空間に入る。投影では日常的な音が、ギャラリー壁面の3つの壁越しに展開する
語りという破壊と混沌のノイズにかき消されてしまう。⁵³⁰ (作品解説)

⁵²⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.321.

⁵³⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.320.

観客から見える窓枠とその向こうに見える、かすかな外部空間だけが壁面に投影されている。しかし時間が経つと空間の外で銃撃や逃げ惑う人々の叫び声などが聞こえ始め、窓ガラスが銃弾に割れ、また暗くイメージが投影されていなかった部分に弾痕が現れ、建物内（展示室内）も攻撃されたように錯覚させる。ヴォディチコは退役軍人の体験を元に戦争の現場を劇的な演出をもって観客に迫体験させるような空間を設定した。

2-3-4. 〈モニュメント〉構想と非-戦文化

ヴォディチコは1980年代から90年代にかけて、記念碑や建築の記号的意味や象徴性をずらし、転用するような作品やアート・プロジェクトを行ってきたが、2000年代に入り新たに実際の記念碑のデザインや建築計画や構想に着手しはじめた。

9.11同時多発テロをきっかけにした《国立9.11記念碑》（計画、2008）、パリの凱旋門を非-戦のための施設にする《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》（2010）、ナントの《奴隷制廃止記念碑》（2011）や《国立ホロコースト記念碑：オタワ》（計画、2013）《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会》（計画、2016）などは、これまでのアート・プロジェクトとは異なり、記念碑自体の構想を行うものである。ここではヴォディチコが行ってきた「記念碑の転用」から、新たな記念碑像の構想を行っていることに注目し、〈モニュメント〉系のプロジェクトとして詳しくみていく。

2-3-4a. 《国立9.11記念碑》（2008）

2001年9月11日にアメリカ合衆国、ニューヨークの金融街に隣接するワールド・トレード・センター（World Trade Center, New York）のツインビルに2機の旅客機がそれぞれ突撃する大惨事が起きた。イスラム系過激派組織アルカイダによるテロ攻撃の1つで、ニューヨーク以外ではバージニア州アーリントンの国防総省ペンタゴンに激突した1機と、ホワイトハウスの攻撃が考えられ未遂に終わりペンシルベニア州ピッツバーグ郊外へ墜落した1機があり、「9.11アメリカ合衆国同時多発テロ September 11 Attacks」と呼ばれた。ワールド・トレード・センター（以下WTC）は間もなく崩壊し3000人を超える死者が出た。

同年10月にはブッシュ大統領が実行犯組織アルカイダの潜伏地としてアフガニスタン侵攻を指示し、大量破壊兵器保持の疑惑を理由にイラク戦争に踏み切った。

WTC跡地には遺族の要望もあり、翌年2002年には記念碑の計画が持ち上がり、その設計

にはコンペから選ばれた7組から、2003年2月に建築家ダニエル・リベスキント (Daniel Libeskind, 1946-) ⁵³¹の案が一旦決定した。しかしWTC攻撃のわずか6週間前に借受が決定していた不動産開発業者ラリー・シルバースタイン(Larry A. Silverstein, 1931-)の介入と「事実上の再建施工主である自分こそがWTC跡地に何を建てるかを定める人間」という主張により、コンペで落選していたSOM (Skidmore, Owings & Merrill) 側に主導権が移り、最終的には両者の折衷案が決定された⁵³²。その結果、リベスキントの計画案はタワーの高さにのみ残され、国立9.11記念碑ほか複数の現代建築家による集合的な計画が実施されることとなった⁵³³。実際に建設された国立9.11記念碑は、WTCのビルの基礎部分を地中に残したものとなった。このコンペティションの騒動とは無関係にヴォディチコは独自の《国立9.11記念碑 *National September 11 Memorial*》(2008) [図97]の計画案を制作した。

WTCの記念碑コンペティションに対する「批判的な補足」と言えるデザインがなされた。作者は、記念碑を過去の過ぎ去ったものとして固定化せず、美学的・政治的な意味での悲劇の原因への批判的な反省を提案する。聖書に書かれた「逃れの町 *City of Refuge*」を参考にヴォディチコは、水上を漂いながらゆっくりと移動する球体型の建築という動的な記念館を提案した。WTCとエリス島やガバナーズ島、バッテリーパークやニュージャージー、マンハッタン島、ブルックリン、スタテン島の間であり、かつてニューヨークに到着した移民たちが通過した場所、現在は移民博物館が建つ場所である自由の女神やエリス島の中を、その構造体は象徴的で空間的な関係を保持しながら漂う。「記憶の場 *memory site*」は7つの「部署」からなり、テロリズムの歴史的、哲学的、間領域的スタディのための空間、情報やコミュニケーションセンター、テロリストの活動とイデオロギーの急増などの推移を追跡するモニタールーム、文化的・芸術的なプロジェクトのための議論を行うオープンな広場、法的かつ医療処置と

⁵³¹ リベスキントはポーランドのウッチ出身でユダヤ系の家庭に育ち、ホロコースト生存者の両親を持つ。ヴォディチコがヒロシマ賞受賞の3年後の2001年に同賞を受賞するなど、両者の共通点は多い。2013年のオタワのカナダ国立ホロコースト記念碑の設計案コンペティションでは両者ともに計画案を出しリベスキントの案が採用された。

⁵³² 「Casa BRUTUS no.91、2007年10月号」マガジンハウス社、2007年、p.112。

⁵³³ そのほかの建築として、フリーダムタワー (SOM)、7WTC (SOM)、パフォーミング・アーツセンター (フランク・ゲーリー)、タワー2 (ノーマン・フォスター)、パストレインWTC駅 (サンティアゴ・カラトラヴァ)、WTCカルチャーセンター (スノハッタ)、タワー3 (リチャード・ロジャーズ)、タワー4 (槇文彦)、国立9.11記念碑 (マイケル・アラッド&ピーター・ウォーカー) が計画に含まれた。

政治的支援を提供する支援プログラム、メディアと情報交換などの協力を調整する都市におけるセンター、慰霊計画のアーカイブ、TV やラジオ局と報道センターを含んだ包括的・地域的なメディアセンターとなる。⁵³⁴ (計画解説)

ヴォディチコはこの動く記念碑創設の目的を「9.11 同時多発テロの記憶に対し、活発かつ反証的な議論をなす場の創造であり、それは問題的型 (インタロガティブ) であり、決して敵対や拮抗(antagonism)ではなく、『闘技的 agonistic』であり、記憶のための機関であり新たな変化性を引き起こすための公的なフォーラムと基礎づくり」⁵³⁵だと述べている。9.11 にどう対処するかではなく、なぜそれが起きたのか、どうすれば2度と起こさずに済むかを内省することと、また歴史的な戦争の記憶を呼び戻すことに主眼が置かれた。

ここでは古代ユダヤ人の「半分有罪で半分無罪」という諺と旧約聖書の逸話の1つである「逃れの町」が参照された。「逃れの町」は過失による殺人者が避難し、または追放される場所として描かれており、復讐する側がその殺人者をその町の中まで追うことができないとされている⁵³⁶。エマニュエル・レヴィナス (Emmanuel Levinas, 1906-1995) はこの「逃れの町」に関して、過失の殺人が富裕国と貧困国の優越の差において同様の殺人=戦争が起こりうると述べている。つまりグローバル経済と世界の政治においては誰しもがこの「過失の殺人」に加担し、また「血の復讐者」になりうるということだ⁵³⁷。ヴォディチコはレヴィナスの「逃れの町」概念を、テロとアメリカ合衆国政府に照らし合わせた。過失の殺人の有罪でありながら無罪である部分と、その罪を暴力によって償わせる考えを批判するため、避難と追放の場として遊動的な9.11の記念館を思い描いたと考えられる⁵³⁸。

マイケル・アラッド&ピーター・ウォーカーによる実際の国立9.11記念碑がツインタワーの根本だった部分を掘り下げた建築であるのに対し、ヴォディチコはこのテロ攻撃が金融街の世界貿易に関するビルに行われたことに拘らず、マンハッタン島自体を「逃れの町」

⁵³⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.294.

⁵³⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.294. ヴォディチコはここでシャンタル・ムフとエルネスト・ラクラウの言葉を引用している。この問題は第3部2章(3-2-2b.)でより詳しく検証する。

⁵³⁶ 「逃れの町」『旧約聖書 III 民数記 申命記』山我哲夫・鈴木佳秀訳、岩波書店、2001年、pp.336-339。「逃れの町の指定」『旧約聖書 IV ヨシュア記 士師記』鈴木佳秀訳、岩波書店、1998年、pp.80-87。

⁵³⁷ エマニュエル・レヴィナス「逃れの町」『聖句の彼方』合田正人訳、法政大学出版局、1996年、pp.63-93。

⁵³⁸ Krzysztof Wodiczko, *City of Refuge A 9/11 Memorial*, ed. Mechtild Widrich and Mark Jazombek, Black Dog Publishing, 2009, p.16.

という記念碑にするべく周遊可動型の施設を考案した。提案では上記の球体型の構造のドローイングと想像図が描かれ、2009年にはそれらとテキストを一冊の書籍にまとめたヴォディチコの著作『逃れの町 9.11 記念碑 City of Refuge A 9/11 Memorial』としてイギリスのブラックドッグから刊行された。



図 9 7

2-3-4b. 《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2010)

ヴォディチコは2010年のハーバード大学デザインマガジン誌上において論考「凱旋門：戦争廃絶のための世界機関」を発表した。それはパリのエトワール凱旋門を「戦争廃絶」を目的とした国際的な機関に変容させるという提案だった。翌年2011年にパリのギャラリー・モーブリーにてその概要を視覚化したイメージと凱旋門の周りの外骨格のような構造体を示した模型とパネル解説を展示し、《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関 *Arc de Triomphe: World Institute for the Abolition of War*》(2010) [図 9 8]を発表している⁵³⁹。またその詳細はイギリスのブラックドッグから出版された『戦争廃絶 *The Abolition of War*』(2012)に掲載された。このプロジェクトについて2015年のインタビューでヴォディチコはこのように述べている。

パリの凱旋門は初めに(ローマ時代から)、最大限のものは(それをモデルにした平壤(ピョンヤン)の凱旋門に至るまで)世界的に同様の構造物が見られます。これは巨大なイデオロギー的装置でもあります。その内部には世界中の他の凱旋門の分布や相違点を解説する双方向型のインスタレーションがあります。凱旋門の内側には、「植民地化」

⁵³⁹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.332.

の言葉が刻まれる一方で、戦争が文化的慣習を推奨させるという2つの教訓があります。つまり戦争は平和を達成する途中段階であるというレトリックです。パリの凱旋門は平和の名の下に、戦争を賛美するアイコンによる指令系統です。ナポレオン率いる数百名の軍の派兵と帰還、ヴェルダン(Verdun 第一次大戦の戦地)の名もなき兵士への永遠の炎などです。フランスでは、凱旋門が記念する戦争の意味を抜きにして、今日知られているヨーロッパの現状は有り得ないのです。ヨーロッパ共同体の真の理念はこの種の歴史賛美に対抗する必要があります。この考えを示した実業家ジャン・モネ(Jean Omer Marie Gabriel Monnet)は、政治や経済を利用した脱戦争のヨーロッパ構想を信じていました。重要なのは戦争の歴史を繰り返してはならないということです。⁵⁴⁰

プロジェクトの根幹は凱旋門が持つ「構造と制度を象徴的・機能的に新しい形式にする」⁵⁴¹ことであり、戦争文化を持続させるイデオロギー機能全体を露呈させ凱旋門を新しい機関に変容させることだった。訪問者は凱旋門を取り囲む構造体の中を巡回し、凱旋門のファサードや門内部にある様々な彫刻や石板を細かく見ながら、これまでの戦争にまつわる歴史や、平和維持に捧げられた様々な運動についての知識と見聞を広めることができる。また上階に設置された「推察のためのフォーラム」[図 99]では現時点で起こりつつある戦争や紛争についての時事的な情報と様々な〈メディア／装置〉を通して平和活動家や哲学者、政治家と中継で対話できるなど、細かな計画がなされた。

人類を戦争文化から解放させるような文化的かつ哲学的、精神分析的、政治的な様々なプロジェクトを通じた記憶の「武装解除」の機能がこの機関の基礎となります。それは、開かれた民主主義的な議論を通じた実践により、緊張状態の累積が戦争へと突入させる前に防ぐという、数多の紛争を変化させる教訓の場になります。豊富な教育的要素で多くの観光客の心をつかみ、凱旋門が戦争文化に対して記憶の武装の再現から「非-戦」の記憶へと挑戦する場所が変わるのです。⁵⁴²

⁵⁴⁰ “Wodiczko talks to Czubak”, *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.35.

⁵⁴¹ クシシュトフ・ヴォディチコ「凱旋門：戦争廃絶のための世界協会」中川克志訳『クシシュトフ・ヴォディチコ：アートと戦争／国際シンポジウム関連パンフレット』、北仲スクール（横浜文化創造都市スクール）、2011年、p.25。

⁵⁴² “Wodiczko talks to Czubak”, *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.35.

《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》はギャラリー展示と出版の後、国際シンポジウムの開催に至っている⁵⁴³。また戦争の記憶と文化を武装解除させるという考えは《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会》(2016)へと引き継がれている。



図 9 8



図 9 9

2-3-4c. 《奴隷制廃止記念碑：ナント》(2011)

1998年にナント市議会はフランスにおける奴隷制廃絶の150周年に記念碑の建設を決議した。2002年に国際コンペが開催され、ヴォディチコと建築家ジュリアン・ボンダー(Julián Bonder, 1961-) ⁵⁴⁴の共同チームによる建設計画がナント市に選出された⁵⁴⁵。《奴隷制廃止記念碑：ナント *Memorial to the Abolition of Slavery*》(2011)[図 100]では、フランスのナントのフォス通りとヴィクトル・ショルシェ歩道橋(Quai de la Fosse-Passerelle Victor-Schoelcher)に、奴隷制廃絶のための記念碑が作られた。実際に2010年に建設が開始され翌年完成した。

プロジェクトは2つの部分によって成る。地下空間の上に7000平方m以上の広さの整地された歩道がロワール川棧橋沿いに350mほどに伸びている第一の部分。この遊歩道を覆う砂利の中に2000枚のガラス板が埋め込まれた。そのうち1710枚はナント

⁵⁴³ 「ヨコハマトリエンナーレ 2011」の連携プログラムとして国際シンポジウム「アートと戦争」が2011年8月8日～8月10日の期間で北仲スクール主催で開催されている。

⁵⁴⁴ ボンダーはニューヨークに生まれ、アルゼンチンのブエノスアイレスで育っている。1995年から再びアメリカで暮らし、ロジャーウィリアムズ大学の建築学科で教鞭を取る。<https://www.levoyageanantes.fr/artistes/julian-bonder/> (2018年10月現在)

⁵⁴⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.269.

から、奴隷売買に遠征のため出帆した船名と出航日が記載された。残りの 290 枚には奴隷売買の場となったアフリカや西インド諸島、アメリカ合衆国、インド洋周辺の都市と港の名前を思い起こさせる。第 2 の空間は 1500 平方 m ほどの広さを持つ全長 140m の地下通路だ。通路に沿って巨大なガラス版が 90m ほど続きこれまで 500 年以上の間続いてきた奴隷売買の余波を受けた大陸全土から集められた文章が展示された。訪問者は「世界人権宣言」のパネルに迎えられ通路の西側の最後には奴隷売買だけでなく、奴隷制を巡る近代の紛争に至るまで、それらの日時・場所が刻まれている。

⁵⁴⁶ (作品解説)

建築家のボンダーの協力を得て建設されたこの記念碑で、訪問者は川沿いに歴史の流れを辿るといふ人類の後ろ姿を追いかける通路型の霊廟を歩く体験をする。それはポーランド時代のインスタレーション作品《ア・パッサージ(通路)》(1972)で長い廊下型の空間を観客が前に向いても後ろを向いても、自分自身の後ろ姿を追いかけ続ける部分を思わせる構造だった。2015 年のボゼナ・チュバックとの対談においてこの記念碑の構造についてヴォディチコはこう述べている。

ロワール川河口の河岸に位置していることと関係しています。長い地下通路には歴史と奴隷制廃止の情報が記載されたガラスのパネルがあります。河が隣接していることが非常に重要で、大西洋の潮位によって水位が上下します。これらの河岸がすべての奴隷船を思い起こします。フランス植民地の遠征船の半数がナントから出帆しました。これは、フランスの意識に対する理解を深めるために歴史を通り抜け、歩きながら読解するという記念碑です。記念碑の意味はその利用者によって位置付けられると述べておきましょう。⁵⁴⁷

1972 年のインスタレーションが自己像を追う内省的な〈インストゥルメント(装置)〉であったのに対し、この記念碑は奴隷制度という歴史と向き合う集団的な〈記憶装置〉として機能することが念頭に置かれた。本節で紹介されるヴォディチコの他の記念碑の計画の中でも、唯一の実現された例である。

⁵⁴⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.269.

⁵⁴⁷ “Wodiczko in conversation with Czubak”, *Passage 1969-1979, ibid.*, p.29.



図 100

2-3-4d. 《国立ホロコースト記念碑：オタワ》(2013)

《国立ホロコースト記念碑：オタワ *National Holocaust Monument: Ottawa*》(2013)[図 101]は、カナダの国立ホロコースト記念碑のコンペティションへの提案を建築家ジュリアン・ボンダーと共同計画した記念碑案である⁵⁴⁸。コンペティションでは選定された6組の建築家やアーティストの中からヴォディチコとボンダーに計画委嘱され、2013年5月にプレゼンテーションを行っている。

ヴォディチコとボンダーのチームのデザインは、国土の岩盤の中へとホロコーストの記憶を据え付けるため、記念碑計画地の地表の下に横たわる岩盤を露呈させる案だった。同時にこの計画案はヨーロッパの旧ユダヤ人共同体から土壌を輸入することにより、またホロコーストによって根絶された人々とその追悼に向けた、新しく豊かな土壌を提供している。⁵⁴⁹ (コンペティションの解説)

ヴォディチコとボンダーの計画では、訪問者は計画地の石灰岩岩盤を掘削してできる空間を記念碑として歩き回れるようにし、そこでは以下の条件が想定された。

- ・ 記念碑の予定地の土地表面の下にある岩盤を曝け出し、ホロコーストの記憶を、カナダの国土を覆う岩板に据え付ける。その岩盤は世界の地学的形成の一部である。

⁵⁴⁸ ヴォディチコはボンダーと《奴隷制廃止記念碑：ナント》(2011)の際にも共同設計を行っている。

⁵⁴⁹ “national holocaust monument schemes by daniel libeskind + david adjaye”
<https://www.designboom.com/architecture/canada-national-holocaust-monument-libeskind-adjaye-03-04-2014/> (2018年10月現在)

・ホロコーストによって根絶された人々の記憶に対して、豊かな新しい土を、またカナダにおけるホロコースト生存者たちが、それ以前のヨーロッパでのユダヤ共同体だったすべての場所から運ばれてきた土によって、カナダでもう一度根付いたことを提示する。

・岩盤の中に土を混ぜることと、カナダの他県と場所から運ばれてきた土がそれらと混交すること、植樹されたポプラの木々が、この世界中からの新旧の土と混ざること、新たな生命と記憶が開拓されることの象徴的な参照となる。

・岩盤の周辺と傾斜路沿いに下方へ歩き、土が運ばれてきたユダヤ人の集落の名称が岩盤にあり、物語を織り交ぜながら、空間と時間的な体験を提供する。ホロコーストに応答する哲学的で詩的、証言などの抜粋が書かれた壁にそって読んでゆき、カナダのホロコースト生存者の名前のあるホールをおとずれ、海外から運ばれた土が入った入れ物を見る、そしてホロコースト生存者の記録された特別な声によって、命を吹き込まれた永遠の炎を見て、聞く。⁵⁵⁰ (計画案)

ホロコースト生存者の出身地から運ばれた土は、切れ目が入った岩盤の部分に注がれ、植樹されるポプラの樹の苗床となる。《奴隷制廃止記念碑：ナント》(2011)では長い通路に沿って訪問者が奴隷貿易についての歴史的事実に関するテキストや解説を読む形式であったが、このオタワの記念碑計画案も同様に観客が読む部分が多いと作者は説明している。

オタワにホロコーストはありませんでしたが、その生存者や移民した人々が多く存在し、彼らを追悼しました。政府より広大な土地が記念碑用地として提示されました。私たちは2~3mの砂の地層を取り除き、国土のほとんどを覆う砂岩の岩盤を露呈させる提案をしています。その裂け目部分にむけて、ユダヤ人が逃げてきた場所の土をひと掴み注ぐというものです。植栽が施され、裂け目部分には球根を植えます。私は自分の直接経験から「根付かせること」の意味と、その過程がどれほど痛々しいものかを理解しているつもりです。ホロコーストから逃れてきた人々にとって、それが唯一の生き残る見込みだったのです。⁵⁵¹

計画では、ユダヤ教会の礼拝時に点火される「永遠の灯火(ネール・ターミード)」を模して、ホロコースト生存者の証言と記憶によって命を吹き込まれる火が、記念碑内に設置される

⁵⁵⁰ “National holocaust monument design competition Team/Équipe wodiczko+bonder” <https://www.designboom.com/wp-content/uploads/2014/03/national-holocaust-monument-team-wodiczko+bonder-designboom.pdf> (2018年10月現在)

⁵⁵¹ “Wodiczko in conversation with Czubak”, *Passage 1969-1979, ibid.*, pp.32-33.

予定だった⁵⁵²。それは《退役軍人の炎》(2009/2010)で採用された証言者の声と息によって炎が揺らめくイメージの投影が想定された。こうした過去のヴォディチコ作品と関連させながら、歴史上最悪と呼ばれる大虐殺の記憶について考え、乗り越えていくための提案がされた。

灯火を据え置くことで、亡命者たちの声を、彼らの子孫によって語らせようと考えています。マイダネクとナントでの記念碑では記念碑自体が1つの語りとしてデザインされる案だったのを、オタワでは場に記憶を刻印するという生存者たちによる語りになりたいと考えました。⁵⁵³

計画地の岩盤を利用する案と訪問者の中に入っていく案は、ポーランド時代に共同設計案を制作した《マイダネク絶滅収容所記念碑》(1969)にも見られる⁵⁵⁴。国立ホロコースト記念碑のコンペティションは6組の計画案と彼らのこれまでのプロジェクトなどから選定が進められたが、ヴォディチコとボンダーのチームの計画は一次選考に残ることができず、二次選考に残った2組から最終的に、翌年2014年、建築家ダニエル・リベスキントとアーティストのエドワード・バーティンスキー(Edward Burtynsky, 1955-)の計画案が選ばれた⁵⁵⁵。リベスキントらの案による完成した国立ホロコースト記念碑は2017年10月に完成し開館している。



図 101

2-3-4e. 《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会》(2016)

《武装解除文化と戦争廃絶のためのユゼフ・ロートブラット協会 *Józef Rotblat*

⁵⁵² Team-wodiczko+bonder-designboom.pdf, 前掲ウェブサイト。

⁵⁵³ “Wodiczko in conversation with Czubak”, *Passage 1969-1979, ibid.*, pp.32-33.

⁵⁵⁴ 詳細は第1部1章(1-1-2c.)を参照。

⁵⁵⁵ Dezeen”Libeskind wins Canada's National Holocaust Monument contest”
<https://www.dezeen.com/2014/05/13/daniel-libeskind-competition-canada-national-holocaust-monument/> (2018年10月現在)

Institute for Disarmament of Culture and Abolition of War》(2016)[図 102]は、ヴォディチコと建築家で芸術家のヤロスワフ・コザキエヴィッチ (Jarosław Kozakiewicz, 1961-) の共同で計画された記念碑の案だ。

ユゼフ・ロートブラット (Joseph Rotblat, 1908–2005) はポーランド出身の物理学者で第二次世界大戦以前にイギリスに亡命し、アメリカ合衆国に渡り原子爆弾の研究開発に関わった人物として知られる。彼は 1945 年 5 月にドイツが降伏した時点で原爆研究から手を引きイギリスへ帰国した。以降は放射能の影響に関する研究を進めながら核兵器と戦争廃絶を訴える科学者による国際会議「パグウォッシュ会議 (Pugwash Conferences)」の先頭に立って活動し⁵⁵⁶、1995 年に同会議と共にノーベル平和賞を受賞している。

ヴォディチコはロートブラットの「戦争を完全に廃絶すること」というメッセージから、彼の名前にちなんだ機関の設立を発案する。

「武装解除文化」とは、歴史と記憶に関する思考法を再構築する必要性について、議論を開始させるためのプロジェクトだ。クシシュトフ・ヴォディチコとヤロスワフ・コザキエヴィッチが「ユゼフ・ロートブラット協会」の案を、文化の武装解除と戦争廃絶のために提案する。ある空間では、今なお継続している戦争文化に対する、集合的な記憶における象徴的な挑戦となっている。プロジェクトは建築的な視点と、戦争の栄光を称えた中に、アートが関与してきた伝統に関する多次元的な分析を含んでいる。はじめの場所では紛争・勝利・敗退のキーワードにおいて、一元的に捉える歴史に沿う形で、戦争記念碑やイデオロギーを反映する記念館などの図像的な分析を行う。アーティストたちが、アートから大衆文化に至るまで、軍事的装備と子供向けの戦争ゲームなど、様々な形式の現代文化における「武装」を見つめることを提示する。⁵⁵⁷
(作品解説)

この計画は前出のパリの凱旋門を《戦争廃絶のための世界機関》(2010)に変容させる案を、東ヨーロッパにも創設することであった。その予定地としてヴォディチコはワルシャワサスキ通り (Saxon Axis) にある「無名戦士の墓」⁵⁵⁸周辺を想定した。

⁵⁵⁶ ジョセフ・ロートブラット『核戦争と放射線』小野周監訳、東京大学出版会、1982年、p.206、訳者あとがき部分。

⁵⁵⁷ *Krzysztof Wodiczko Instrument Monuments Projections, ibid., p.181.*

⁵⁵⁸ ウクライナ・ポーランド戦争 (1918年 - 1919年)の際に戦死した無名戦士のために1925年に作られた。

ワルシャワを訪問する度に「無名戦士の墓」の近くを通り、私は人々や家族、子供たちの特殊な集まりを見かけます。ワルシャワ市民にとって聖地同然で、慰霊の石板を耽読し（パリの凱旋門の炎を手本にした）炎に眼を向けています。墓地は第二次世界大戦で破壊されたサスキ宮殿の唯一残っている旧跡部分であり、大きさとしてもヨーロッパでも最も小さな慰霊碑の1つであり、強烈な感情を呼び起こします。国家のために死ぬこと、または信仰の犠牲として殉死がこうした全ての感情を引き起こすはずです。そうした国家のアイデンティティーの幻想には英雄伝や栄光、母なる大地といった語り草が繰り返し利用されます。またそこに刻印される他の物語では、私たちの思考を戦争から他の話題へと移行させるのに役立ちます。墓の周辺で愛国心ではなく、他の視点から歴史について話し、戦争文化ではなく平和文化を奨励するような教育的な議論の場を創出することが、私たちのプロジェクトです。⁵⁵⁹

このようにヴォディチコは 9.11 発生以降の数年間に、テロ・戦争・大量破壊兵器、それらを生み出した国家思想と政治、植民地政策による人権侵害などをテーマにした〈モニュメント〉を提案している。そこでは凱旋門の事例に明らかなように、戦争文化を教化してきた記念碑を客観的に分析することが検討された。また自作における心理的要素を多用し、訪問者の意識変化が検討された点や、地下空間を利用し、明確な中心的オブジェを廃した点にみられるように、「記念碑を批判する記念碑」であることが顕著に表されている。次にその制作過程を詳しく考えることで、ヴォディチコの「アンチ・モニュメント」といふべき提案について更なる分析が必要と考える。



図 102

⁵⁵⁹ “Wodiczko talks to Czubak”, *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.36.

2-3-5. 形式の収斂と統合的テーマ：戦争文化

ヴォディチコ作品ではこれまでも戦勝記念碑などが扱われてきたが 2000 年代のプロジェクトで大きな転機を迎えたと言える。彼は 1980 年代後半から扱われてきた移民の問題に加えて、この時期には新たに退役軍人を中心に据えたアート・プロジェクトを開始しており、大きく 2 つの点で以前の戦争をテーマとした作品との違いを指摘できる。第一に戦争の具体的な苦しみを抱える退役軍人らを語り部としていること、第二にその語りを個別の戦争や戦場でのトラウマに対する応答に終わらせず、戦争文化や戦争を引き起こす根源的な理由に迫っていることだ。これらの契機をヴォディチコに与えたのは 9.11 同時多発テロをニューヨーク市民として体験したことにあるだろう。ここではヴォディチコの活動の変化を「暴力と療法」「国境と移民」「戦争文化」をキーワードに 9.11 以降のアート・プロジェクトとして捉え、分析を試みる。

2-3-5a. 暴力と療法としてのプロジェクション

1996 年に再開された第 5 期と第 6 期〈パブリック・プロジェクション〉では、社会問題の対象者が選定され、彼らの語りと証言の音声は投影に新たに加わった。この中で《退役軍人ヴィークル》ほか戦争体験をテーマにしたプロジェクトは次節にて詳しく見ていくとして、それ以外のヴォディチコプロジェクトでは日常的な暴力に関わるものが多く扱われてきた。そこで 2000 年以降のシリーズのテーマを概観するためそこで語られた内容をみていきたい。

女性工員による劣悪な労働環境とレイプの問題（《ティファナ文化センター》2001）、暴力事件の加害者と被害者（《中央図書館》2004）、家庭内暴力やアルコール中毒（《ザヘンタ国立美術館》2005）、不法移民の困難な生活（《滞在許可証無し》2006）、ポーランド独裁政権下の政治家と文学者の詩劇（《アダム・ミツキェヴィチ》2008）、路上生活者の声（《ポズナン・プロジェクション》2008）、《ホームレス・プロジェクション プラス・デ・ザール》2014）、名門校の様々なストレスに苛まれる大学生（《ジョン・ハーバード・プロジェクション》2015）、移民やロマ民族の同化や差別（《新たなメヘレン市民》2012）、《外部／内部（者たち）》2013、《探究者たち》2015）、信仰や政治思想によって分断した共同体（《デリー／ロンドンデリーのための投影》2013）などが主に語られた。

多くの人々が何らかの精神的または身体的な苦しみを語り、その背景の現代の暴力や圧力などの問題の奥深さを知らしめたと言える。しかしヴォディチコは一方的な視点を取る

ことを避け、暴力の問題では被害者だけでなく加害者側の声を入れ、また圧政に関わる投影の際も上演禁止となった文学者の詩の朗読に、時の権力者の演説を加えるなどした。〈パブリック・プロジェクション〉を両義的に提示する試みは既に見てきたが、2000年代以降のプロジェクションにもしばしばこの方法が利用されている⁵⁶⁰。加害者側と被害者側は法廷などの場以外では会うことはないが、ヴォディチコの新たなモンタージュである投影のイメージや声として重なり合う。そこでは加害者と被害者の両者が出来事を見つめなおし、それらを乗り越える場として検討されていった。その中でプロジェクトの対象者の中に〈パブリック・プロジェクション〉を自らの心理的な療法のように利用する人が現れた。ここにヴォディチコのアート・プロジェクトが単なる鑑賞のためではなく、テーマの対象者自身においても心理的な機能をもった体験として考えることができる。こうしたアート・プロジェクトが持つ心理療法的な要素については次章で詳しくみていき、そのメカニズムと意味について考えてみたい。

2-3-5b. ポスト9.11のアート・プロジェクトとして

1990年代までの〈パブリック・プロジェクション〉では第一次・第二次世界大戦、冷戦下の核競争、また湾岸戦争などの戦争をテーマに、時に戦勝記念碑を利用してヴォディチコは独自の皮肉や批判をこめたイメージの投影してきた。そこでは戦車や戦闘機、冷戦下で各国に配備されつつあった巡行ミサイルなどが映し出されてきた。これらの兵器のイメージは観客である市民の生活にはどちらかと言えば馴染みの薄い戦争の道具であり、恐らくどこか遠い出来事としての戦争が描かれた可能性がある。

しかし《退役軍人ヴィークル》や《退役軍人の炎》の両シリーズではアフガンやイラクなどでの実際の敵兵の殺傷や、同僚の殉死や自身の負傷、兵役後も続くトラウマ的体験といった「生々しい帰還兵の体験」が証言されることになった。それ以前の〈パブリック・プロジェクション〉で抽象的な戦争像が扱われたとするなら、2000年代以降の試みでは具体的な戦場や戦闘を想起させ、観客に嫌悪感や脱力感さえ覚えさせるほどの戦争の表象に挑んでいる。《退役軍人ヴィークル》では帰還兵らに払い下げの軍用車を利用し、街の至るところでプロジェクション（投影）を行い、市街戦を再現させる手法が取られている。またインスタレーション《…此処の外へ》(2009/2011)では国家の安全保障と称して他国での武力行使が行われる情勢について、最も臨場感あふれる方法で再現している。仮想空間の戦

⁵⁶⁰ 詳細は第1部2章(1-2-4b.)を参照。

場を思わせるこの3面投影のインスタレーションは、ほとんど体験型ヴァーチャル・ゲームのような装いで展開された。この室内型のプロジェクションでは、1990年代までの同様の形式と違い、劇場型の演出が加えられている。前身となる《不動産プロジェクション》(1987)は映写の投影画面として映し出された屋外の様子から、あくまで観客の読解を必要としていた。しかし2000年代の室内型プロジェクションでは、投影イメージ側から次々にアクションが起こり、4面や5面のマルチ・スクリーンによって取り囲まれる没入感によって、観客は仮想的な経験を強いられる。このことはアメリカ合衆国の戦争状態が遠因となる主題を扱った《不審なものをみかけたら…》や《来客者たち》にも当てはまり、後者は天井部分への投影も加えられ、観客は映像の登場人物に取り囲まれることになる。

ところがこうした戦争を模した手法や劇場型の演出とは裏腹に《退役軍人の炎》(2009/2010)は静的で慰霊のための儀式であるかのような演出がなされている。そこでは具象的で動的な印象の「戦場や戦争の生々しさ」を用いずに、観客へ訴えを起こしている。また退役軍人のために戦場でのトラウマを軽減させるヘルメット型の装置デザインを用いたプロジェクトでは、退役軍人にパフォーマンスをさせており、その実演を記録映像の形で提示している。また《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2011)では戦争の歴史と現在性を学ぶ教育的な記念碑の提案を行っている。これらの戦争をテーマとしたプロジェクトにヴォディチコは実に様々な方法からアプローチしていると言える。ヴォディチコがこのような多角的な方面から、退役軍人と彼らの戦場体験に挑んだことには、「戦争の多義性」に含まれる身体・精神・物理的・社会的な表層に多大な被害・損害を及ぼしている事実と、その内側に人間の複雑な心理に関わる問題系が絡み合っていることへの気づきにあると言える。

9.11 同時多発テロを受けて、ジョージ・W・ブッシュ大統領は同盟国に対し、アメリカ合衆国の味方であることを示すよう国連演説を行い、「味方でないものは敵だ」という考えを示した。またドナルド・ラムズフェルド国務長官は、この対テロリストの戦争が軍事力だけではなく、投資の移動の追跡や、サイバースペースへの侵入などの電子的な闘いを伴った「新しい戦争」として「銀行員もプログラマーも兵士」という言葉で表現した⁵⁶¹。アメリカ合衆国はイラクでの大量破壊兵器の存在を理由に、2003年3月のイラク侵攻をはじめ、大規模な派兵を繰り返し行い、その大半が貧困家庭出身の若い志願兵だったという⁵⁶²。

⁵⁶¹ ドナルド・ラムズフェルド「まったく新しい戦争」『発言 米同時多発テロと23人の思想家たち』中山元編訳、朝日出版社、2002年、p.47。

⁵⁶² デイヴィッド・フィンケル『帰還兵はなぜ自殺するのか』古屋美登里訳、亜紀書房、2015年、p.380 訳者あとがき。

イラク戦争では明確な前線がなく、そのことが兵士に影響を及ぼした。帰還兵を取材した元ワシントンポスト紙の記者は次のように報告している。

360 度のあらゆる場所が戦場だった。進むべき前線もなければ軍服姿の敵もおらず、予想できるパターンもなければ安心できる場所もなかった。兵士の中に頭がおかしくなる者が出たのはそのせいだった。⁵⁶³ (フィンケル)

後に詳細を述べるように、この戦争が兵士に与えた精神的なダメージは大きく、様々な報告がその原因となる事態の深刻さを物語る⁵⁶⁴。またこのようなアメリカ合衆国が直面した戦争の心理的な側面に応答するアートも登場した。

9.11 以降の対テロ戦争について言及する他のアーティストに、ハルーン・ファロッキ (Harun Farocki, 1944-2014) がいる。ファロッキがシリーズで手掛けるビデオ作品《シリアス・ゲーム》ではアメリカ軍の戦場シミュレーターを取材し、3D コンピューター・グラフィックスで視覚化された映像と兵士がその画面を見て訓練していく映像の 2 画面で構成され、彼らが「記号化された敵からの攻撃を受けて、時にあっけなく仮想空間上で命を落とす」⁵⁶⁵様子をなどを捉えている。3 部作の最後となる《シリアス・ゲーム 3：没入 *Serious Games 3: Immersion*》(2009) [図 103]でファロッキは、戦場での PTSD を受けた兵士がイラク駐留アメリカ軍作戦基地を設えたシミュレーターを通してセラピーを受ける様子を映し出した⁵⁶⁶。ビューワーを頭部に装着した兵士が中東を思わせる砂漠の戦場を模した合成映像を見ながらセラピストと対話していき、複数の兵士が同様に戦場体験を語る集団療法が行われていく。戦場訓練用の疑似体験装置が、彼らの現実の戦場を後に回想させ、心理療法に用いられていることを物語る。

ラムズフェルドの「新しい戦争」はこのような形での中したが、彼はその結果まで予測

⁵⁶³ フィンケル、前掲書、p.30。

⁵⁶⁴ 詳細は第 3 部 1 章 (3-1-1f.) を参照。

⁵⁶⁵ 『第 3 回恵比寿映像祭 「デイドリーム ビリーバー!!」』 展覧会カタログ、東京都写真美術館、2011 年、p.74。

⁵⁶⁶ ジョルジュ・ディディ・ユベルマンはファロッキのこの作品に「その被験者とならぬかぎりは誰も知りようのない、ともあれ決して外部から評価されたりせぬよう精密に設計された『サイコ・セラピー』に関する軍事技術のいくつかについて、わたしたちが位置をとるための筋道を与えてくれている」と述べ、あるイメージの再獲得と再読によって「制度が見せようとしのないもの」を提示していると評価している。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『歴史の眼 2 受苦の時間の再モニタージュ』森元庸介、松井裕美訳、ありな書房、2016 年、pp.155-156。

していなかったと言える。先の報告では「アフガニスタンとイラクに派兵された兵士はおよそ 2 百万人。そのうち 50 万人が、PTSD と TBI（外傷性脳損傷）に苦しんでいることが明らかになった」⁵⁶⁷と続く。これは戦場での死傷者数よりも、帰還兵自殺者数が上回るという、決して個人のレベルでとどめられる問題ではなく、同時代の集団的な社会問題として看過できない異常事態であった。これはアメリカ合衆国内の安全保障と戦争被害のごく一部で、その後も続いており、その被害は甚大であると言わざるを得ない。

ヴォディチコもまたこの差し迫った戦争状態に対し「アートができることは何か」を模索し続けた。ヴォディチコは軍用車にプロジェクターとスピーカーを搭載し、文字と銃声、証言、声を利用したことにより、戦争を模した外見上の「武装した」強さとは裏腹に、帰還兵の内面である精神がズタズタに引き裂かれていることを暗示させた。

このような劇場型の演出は恐らく CG 技術や仮想空間を導入したハイテク戦争を更に模擬的に捉えることで、「戦場に行っていない」市民である観客に疑似体験させようと試みたのだろう。また《退役軍人の炎》では証言の吐息でろうそくの火を見せたのは、戦没者への慰霊や追悼を思わせると同時に吹き消すこともできる「火」が最小単位の戦争として象徴的に描かれている。

こうした多様な側面を持つ「戦争文化」から導かれた様々な被害に対し、ヴォディチコは自身がこれまでのアートで用いてきた多角的な技芸と思考力を総動員させ挑んだということがわかる。まさにそれは自身の住む街が戦場になってしまった 9.11 同時多発テロと、それに対する政府の報復戦争という 2 つの暴力を目の当たりにしたことに起因していると言える。このような具体的な戦争というテーマに対し様々な手法で挑んだヴォディチコは、次第にこれらの根源的な問題として「戦争文化」について思いを巡らせるに至る。



図 103

2-3-5c. 多義的な境界線

9.11 以降の世界情勢を考える上で、大国の軍事介入というグローバルな戦争が大量の戦

⁵⁶⁷ フィンケル、前掲書、p.380 訳者あとがき。

争難民を生み出していることは無視できないだろう。EUにおける移民の問題は2015年の「欧州移民危機」⁵⁶⁸を引き起こし、国家間の連携や国内の右派の台頭に繋がっていったことはよく知られている。

ヨーロッパにおける移民を扱った《来客者たち》(2009)、《探検者たち》(2016)やアメリカ合衆国内の外国人労働者を扱った《不審なものをみかけたら…》(2005)などヴォディチコのプロジェクションのテーマはこうした戦争を原因とする移民の問題を捉えようとしている。これらで扱われている社会問題の対象者はもはや「探しに行く」存在ではなく、既に身近に居ながらも「不在や不可視である」存在であることが明らかにされている。

室内型のプロジェクション作品《不審なものをみかけたら…》(2005)と《来客者たち》(2009)では移民就労者や外国人が磨りガラスの向こうにいる人物として扱われた。ヴォディチコの作品歴においてこれらの設置型の形式は、窓の外の風景を映し出した《不動産プロジェクション》(1987)の系譜上に置くことができるが、もっとも異なるのは対象となる路上生活者や移民、ロマの人々が等身大で観客の居る鑑賞空間の床面と同じ位置に立っており、磨りガラスの向こう側で時にこちらの様子を伺いながら窓掃除やごみ清掃などの作業をしているという、最も観客に差し迫った状態で映し出されていることだ。

《不審なものをみかけたら…》(2005)と《来客者たち》(2009)では、観客は展示空間に巨大な窓があり、その向こうに外国人就労者が実在するかのように錯覚する。投影の中の(窓の向こうの)人々は時折、室内のこちらを覗き込み、小道具やメッセージを見せようというアクションを仕掛けてくる。この《来客者たち》の投影による窓の「内/外」の関係を、ポーランド・パヴィリオンキュレーターを務めたボセナ・チュバック(Bożena Czubak)は物理的な空間の定義だけでなく意識の壁として捉えている。

《来客者たち》という題名は、開きながらも閉じている、透明でありながら視線を遮

⁵⁶⁸ 2010年12月、チュニジアでの動乱を契機にした北アフリカからアラビア半島にかけて起きた民主主義運動「アラブの春」は、内戦化し複数の国から多くの難民生み出していた。シリア内戦やバルカン半島の情勢不安から逃れる人々が増加し、アフリカ、中東からのEUへの移民は2013年：91550人、2014年：272,790人、2015年：1,810,534と多数が流入していく。その為EU諸国は境界線管理の強化、EU圏外への自国民の再入国の受け入れを働きかけ、正規移民のための制度確立などの対応を迫られた。2015年にフランスで起きた「シャルリー・エブド」誌襲撃テロがフランス国内で育ったいわゆる「ホーム・グロウン」型の犯人であったことが明らかになるなど、外国人の大量流入が引き起こしたテロへの不安は、実際のところ国内問題としての移民・外国人忌避を起因させることとなった。坂井一成「EUの移民政策—政治と文化の絡み合い—」『EUの揺らぎ』井上典之、吉井昌彦編著、勁草書房、2018年、p.127、p.132、p.136。

るという両義的展開をしている国境線が示す、接続と切断という窓の両側の存在に因んで付けられたようだ。もう1つの両義性は、来客者たちの人物像がまさにその風貌であることだ。来訪者としての客人たちは、真逆の2つの感覚、好奇心と疑念を喚起させている。⁵⁶⁹ (チュバック)

インスタレーション空間の内側にいる観客と、外側にいるように演出された移民労働者たちのお互いの視線は交差しそうでしない。それは観客側から外側へ、また移民労働者たちが内側へと侵入不可能であるという、磨りガラス状の大窓が両者を阻むことを示している。エヴァ＝ライヤ・ブルカルトはインスタレーションにおける投影された窓という「内／外」の境界線が、国境線そのものを仄めかしていると考える。ブルカルトはこの展示が開催されたイタリアが、かつて移民国家であったことと、シェンゲン協定に加入後のポーランド移民の労働者がイタリアで増加傾向にあることを挙げている。更に「国境とは本質的に多義的」であるというエティエンヌ・バリバールの言葉が示すように、国境線は人それぞれに異なる意味があることを例に挙げ、このインスタレーション空間の定義が「国境線と移民」に関する地政学的条件によって変容することに着目している。

端的に曖昧さという視覚的詩学を通して、このインスタレーションは新たな政治と民俗学の両義的な輪郭をスケッチしているように思える。それは解放された国境線の政治学と人類学であるとも言えるが、政治的で主体的な差別の消滅や、境界線の放棄を意味するのではない。むしろ批判的な対話や（人や物流、為替ではない）交換の範囲としての国境線を再想起させる命題があり、同時に非常に考えとしてシンプルで、推論的な対立を回避させないコミュニケーション空間なのだ。この作品におけるこのような転倒は単なる国籍の交換の問題ではなく、アイデンティティーがいかにかに想像されるかというより、深い問いをつなぐ視点としてとして理解されるべきだ⁵⁷⁰。(ブルカルト)

チュバックとブルカルトは展示空間において「観客がスクリーン内の登場人物である対象者を見ている」のではなく、展示空間の「外側から彼らによって内部が見つめられていること」を指摘している。このことは19世紀末のパリ万国博覧会や1931年の植民地博覧

⁵⁶⁹ Czubak "Guests" *Krzysztof Wodiczko Guests*, exh.cat., Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland, 2009, p.43.

⁵⁷⁰ Ewa Lajer Burcharth "Border" *Krzysztof Wodiczko Guests*, *ibid.*, p.43.

会などで生身の人間を「展示」した「人間動物園」を思い起こさせ、ヴォディチコのインスタレーションではその構図と西洋・非西洋間のお互いの眼差しが「転倒」したかに見える。

さまざまな植民地から連れてこられた原住民がそれぞれのパヴィリオンに住み、舞踏や寸劇を披露し、工芸品を作る様子を見せ、観客をラクダに乗せて周遊し、レストランで多様な料理を用意し、再現された市場で売り子としていろいろな商品を扱った。植民地博覧会によって彼らは不可欠な要素であり、エキゾチックな雰囲気を醸し出す決定的な存在であった。⁵⁷¹ (モルトン)

インスタレーションの外部から展示空間を見つめる《来客者たち》の「転倒した眼差し」があるとするなら、彼らが見つめるポーランド・パヴィリオンの観客は「EU 圏・先進国・西洋社会の特権的階級の住人」という、〈排他的特権階級 (メンバーズ・オンリー)〉⁵⁷²のパスを持った人物として映ることが容易に想像できる。バリバールのいう「多義的な国境」を具体化するかのよう⁵⁷³、少なくとも EU 圏内では国民国家型の境界が、シェンゲン圏などの様々な制度により曖昧になり、しかし同時に「情報・人・モノの移動が行われ、管理されているほとんどすべての場所に分散している」という、新たな境界線の状況が現れはじめた。2000 年代のヴォディチコの室内型プロジェクションは 2 つの異なる空間の「眼差し」のやり取りを、磨りガラス (存在しているが不可視な壁) という媒体を通して、この新たな境界を表象しようと試みたと言える。そこでは心理学的な自己と他者の関係を、後期資本主義とグローバル化が生み出した政治的・経済的・人種的な絶対的区分けのシステムの中に象徴的に示している。

⁵⁷¹ パトリシア モルトン「見世物としてのアフリカ黒人たち—ダーウィニズムと展示空間」『パリ植民地博覧会—オリエンタリズムの欲望と表象』長谷川章訳、星雲社、2002 年、pp.104-105。

⁵⁷² スラヴォイ・ジジェク「民主主義から神的暴力へ」『民主主義はいま？ 不可能な問いへの 8 つの思想的介入』河村一郎、澤里岳史、河合孝昭、太田悠介、平田周訳、以文社、2011 年、p.203。

⁵⁷³ エティエンヌ・バリバール『ヨーロッパ市民とは誰か 境界・国家・民衆』松葉祥一、亀井大輔訳、平凡社、2007 年、p.21。

2-3-5d. 多元的討議と戦争文化

高輝度ビデオ・プロジェクターの登場によって公共空間での投影はヴォディチコの専売特許ではなくなり、むしろ〈ナイト・プロジェクション〉と呼ばれる、夜間の映像投影の1つのジャンルとして広範にわたって行われることになった。2000年代には他のアーティストによっていくつかの試みが行われており、それらは少なからず公共での議論や対話がテーマとされている。前出のホルツァーは《ヴェネツィアのためのキセノン *Xenon for Venice*》(1999)において、ヴェネツィアの建築に文字のプロジェクションを行った[図 104]⁵⁷⁴。数行にわたる文字「女性が誰ひとり出歩かない夜に In the Night When No Women Go About」を投影しジェンダーの問題と都市の関係を示唆している。アルフレド・ジャラーは《ルワンダ・プロジェクト *Rwanda Project*》(2000)の一環として、フランスのリヨンにて「キガリ (ルワンダの首都) kigali」ほか1994年に起きたルワンダ虐殺に関わる都市や場所の名前を、バロック様式のリヨン市庁舎に映し出した[図 105]。同年にはルワンダの虐殺に関する報告書によりフランス政府の首相と軍関係者が虐殺の準備に関与していたことが明るみになっていた⁵⁷⁵。トニー・オースラー(Tony Oursler, 1957-)は、オーストリアのブレゲンツの湖畔にあるビルに大型のプロジェクションを行った《逃走 *Flucht*》(2001)[図 106]以降、公共建築や公園の街路樹や人工的に作り出した霧の上に人物の顔の投影をいくつか行っている⁵⁷⁶。1980年代に低価格で小型のビデオ・プロジェクターを使用し展示空間に設置した人形に人物の顔を映しはじめたオースラーは、恐怖や辛苦など原初的な感情を人形に語らせ、観客の注意を引いた⁵⁷⁷。それを引き継ぐ形で、彼の公共空間での試みは演劇的な語りが中心となり、投影と被投影体の関係の必然性に乏しく、日常空間におけるスペクタクルとして展開されているといえる。

⁵⁷⁴ サン・ジョルジョ・マッジョーレ島の一角にある旧ベネディクト会の修道院にあるジョルジョ・チニ財団の建築と運河に文字を5夜にわたって映し出した。題名は高輝度の映写機に用いられるキセノンランプに由来すると作者は語っている。*Art 21: art in the twenty-first century*; 4, Harry N. Abrams, Abrams Books, New York, U.S.A., 2007, p.22.

⁵⁷⁵ Alfredo Jaar *The Fire This Time: public interventions 1979-2005*, *ibid.*, p.18, p.114-115.

⁵⁷⁶ *Tony Oursler: Works 1997-2007*, ed. Lionel Bovier, Marska Nietzsche, JRP Ringier, Zurich, Switzerland, 2008, p.84.

⁵⁷⁷ アンドリュース『ビデオ・アートの歴史 その形式と機能の変遷』前掲書、pp.327-328。



図 104



図 105



図 106

〈ナイト・プロジェクション〉によるこれらのアーティストの試みは様々な議論を投げかけ、公共空間を多元的な討議の場に仕立てるということで共通している。ヴォディチコもまたこの時期に家庭内暴力や移民の問題を取り上げているが、この時期から〈プロジェクション〉の形式のみならず様々な形式を組み合わせ、テーマについても戦争文化を総合的に主題にしていったと言える。

第1部2章で触れたようにヴォディチコが記念碑をモチーフに関わった事例には、オーストラリアでの《アデレード戦争記念碑》(1982)や西ドイツでの《勝利記念塔》(1983)などが挙げられる。スライド投影により記念碑が持つ「勝利の歴史」を批判し、歴史的な戦争の文脈を顕在化させる効果に作者は注目していた。2000年代にはアート・プロジェクトの範疇を超えるような記念碑の設計や建築計画にヴォディチコは携わる。一連のプロジェクトでは〈パブリック・プロジェクション〉での「既存の記念碑を転用する」試みとは違い、「記念碑自体の提案」を行う〈モニュメント〉系と呼ぶべき新機軸に挑戦している。もちろん実際の図面や構造計算などは共同制作者のボンダーらが行ったと考えられ、ヴォディチコの室内建築を学んだ知見が生かされたことは間違いないだろう。その建築や計画を行うプロジェクトでは大きく分けて3つの新たな特徴を見ることができる。1つはこれまでの〈インストゥルメント(装置)〉〈ヴィークル〉〈(公共空間・室内の)プロジェクション〉の作品の形式を収斂させて〈モニュメント〉に結び付けたことで、これを本論では「形式の統合」として考えたい。2つに個別の地政学的な問題を可視化させるだけではなく、それらの根本的な原因としての文化そのものの在り方に対するテーマが置かれ「テーマの深化と文化の再構成」を探求しはじめたこと。3つ目には1と2を集約して統合的なプロジェクトとして〈モニュメント〉を考案する際に「稼働・可動する記念碑」が目標となり、そのために様々な対話の場、教育的プログラムなど常に刷新されることが念頭に置かれるようになったことである。

「形式の統合」について、極めて表面的で形式的な区別した段階であるが、各作品での〈メディア/装置〉を系統別に時系列に並記すると[図 107]、分類に当てはまらないも

のいくつか現れてくる。単純に《ティファナ文化センター》(2001)の対象者が頭部に装着した「小型テレビスタジオ」は〈インストゥルメント(装置)〉系の流れを汲んでおり、《退役軍人ヴィークル》(2008)は〈プロジェクション(投影)〉系と〈ヴィークル(乗り物)〉系の混交であると言える。また彫像への投影は当初は公共空間で行われていたが、《外部／内部(者たち)》(2013)や《見えない傷》(2014)など室内展示にも利用されている。

こうした〈メディア／装置〉の要素の意味については次章で詳しく考えていくが、「統合的」なプロジェクトにおいて、少なくとも表面上の形式だけでなく、対象者への作用や機能に対して収斂されている。ヴォディチコはこれまでの作品の系統での試みが、その象徴や心理的な機能が相互に類似してきたと述べている。例えば《国立ホロコースト記念碑：オタワ》(2013)の計画案では、記念碑内に設置が想定された「永遠の灯火」について、こう述べている。

生命の偶像の象徴とその記憶として「語る炎」は、同時にホロコーストとその後の大量虐殺の語り部、生存者、目撃者にとって、時に意味深長で療法的なヴィークル(乗り物)になるだろう。まるで話者の顔や口元に親密に近づいているようで、1つ1つの言葉の変化の抑揚やアクセントに対して繊細になり、炎が感情的で敬意を表する、生存者にとっての「送話口(マウスピース)」や「代弁者(ボルトパロール)」となる。訪問者は生存者の顔を見ることができないが彼らの語りや直接的な感情のこもった声や吐息によって揺らめく炎を通じて、彼らは目撃者の証言と体験に感情的により近づいて見ることになる。炎の動きに対するひとつひとつの証言の録画と推敲は、この記念碑で作動する重要な追悼と心理療法的な表現にとんだ部分となるだろう。⁵⁷⁸(計画案)

ここでヴォディチコは〈メディア／装置〉の外見上の類似ではなく、それらの意味や機能の同一性を指摘している。このことは次の「テーマの深化と文化の再構成」にも繋がってくる。手短かに彼のテーマの足跡を辿ってみよう。ポーランド時代の「(全体主義内の)アートと視覚表現への自己言及／作者自身の内省」からカナダとアメリカ合衆国への移住期の「官僚制・権力構造」を暴くことに熱意が注がれていた。1980年代後半より「ホームレス、移民、国境、奴隷」のテーマが続けられており、同時に冷戦終結あたりを境に「トラウマ・記憶・歴史観」について、そして9.11後には「退役軍人・非-戦・戦争文化」に大きくシフトしていく。ここからヴォディチコが様々な作品やアート・プロジェクトという

⁵⁷⁸ Team-wodiczko+bonder-designboom.pdf, 前掲ウェブサイト。

実践を通じて、個別の社会的・政治的問題からその根源的な原因かあるいは上位概念へとたどり着いていることがわかる。この文脈の流れからみると先の〈メディア／装置〉類の「形式の統合」とこの「テーマの深化と文化の再構成」は〈モニュメント〉シリーズで必然的に繋がるようにさえ感じられる。ヴォディチコは一連の記念碑計画に際してまず「記念碑」の定義を探るところからはじめている。

記憶を回想させ、意識させ、警告させるものとして建てられた、モニュメントや記念碑がある。「モニュメント monument」という言葉自体は、ラテン語の「警告 moneo」を意味し、また「記念碑 memorial」という語が「思い出す memento」という意味と関係している。ブリタニカ百科事典によれば、英語では「記念碑 memorial」は、何かを追憶するだけでなく、「将来への出来事を指揮することを顧慮しながら警告や思い出す」とある。そうした無意識的あるいは意識的に建てられた際に、モニュメントや記念碑は現在に関する（あるいは現在における）客観視として知覚・利用され「単一的」機能において礼賛される。新たな歴史的出来事の顔のなかに（それらの多くが圧倒的なもので個人的でさえあり記念碑の歴史的運命が“呼応する”）。⁵⁷⁹

ヴォディチコは記念碑を「勝者の歴史」の振り返りの作業を促す〈インストゥルメント（装置）〉として捉えており、それは人類全体の「内省」であり時に「療法」にも利用でき、刷新されていくために「可動するヴィークル」でもあると位置づけている。「勝者の歴史」とは、歴史の記述者が勝者に感情移入する場合、それは支配者とその戦利品である文化財（記念碑）と共にパレードすることになるというベンヤミンによる言説で⁵⁸⁰、いうなれば歴史とは常にそのような権力への偏向がみられるということである。そのような権力や支配へのバイアスのかからない出来事の記述に挑む形で、ヴォディチコは新たな記念碑の創造に際して、既存の自作に込めた様々な機能とスクリプトを総動員させたことがわかる。そこでは戦争に関わる様々なアートが内包され、参照され、記念碑自体が1つのメタ・アートとして機能することが想定された。

⁵⁷⁹ “The Fearless Monument Speaks 2003,” *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, pp.236-239.

⁵⁸⁰ ヴァルター・ベンヤミン『歴史の概念について』鹿島徹訳、未来社、2015年、pp.51-52。

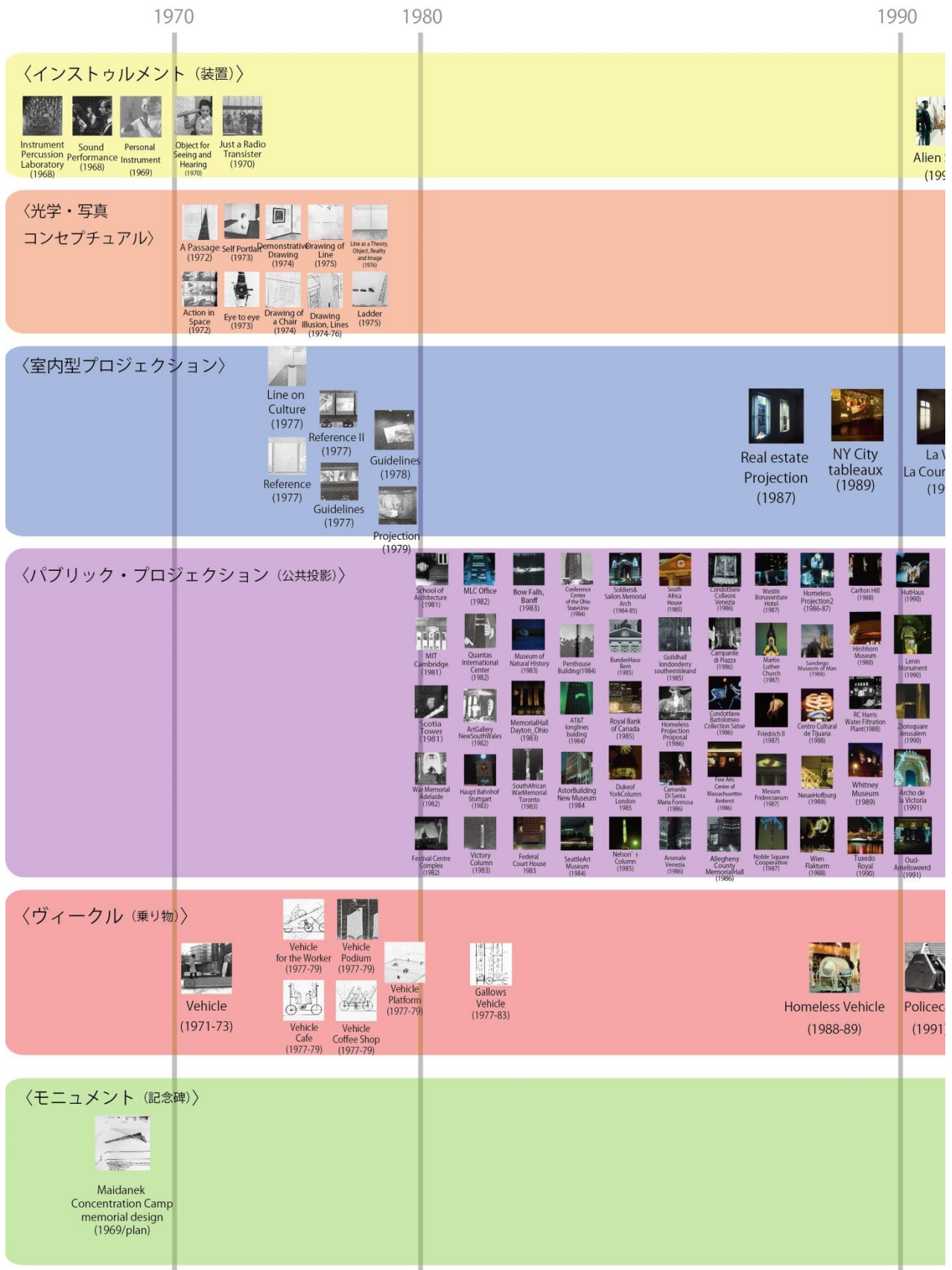


図 107

1990

2000

2010



Alien Stuff (1992)



Port Parole (1993)



Ægis (1997)



Dis-armor (1999)



Tijuana Projection Head set (2000)



War Veteran Helmet (2015)



La Vue La Courneuve, (1992)



Room with a View (1995)



If You See Something... (2005)



Guest (2009)



Veteran's Flame (2009)



Veteran's Flame (2010)



Out of here: Veteran Project (2011)



Out/Inside(rs) (2013)



Blessures Invisibles (2014)



Hurhaus (1990)



Lenin Monument (1990)



Zionsquare Jerusalem (1990)



Archo de la Victoria (1991)



Oud-Amelsteved (1991)



Ciry Hall Tower (1996)



Banker Hill Monument (1998)



Hiroshima Projection (1999)



Tijuana Mexico (2001)



Central Library Projection (2004)



Adam Mickiewicz monument (2008)



Poznan Projection (2008)



New mechelenians (2012)



Derry/Londonderry Projection (2013)



John Harvard Projection (2015)



Zacheta National Gallery (2005)



Sans-Papiers (2006)



War Veteran Projection (2012)



Homeless Projection Placedes Art (2014)



Die Ermittler (2015)



My Wish (2017)



Policecar (1991)



War Veteran Vehicle Project (2008)



War Veteran Project (2008)



War Veteran Projection, Warsaw (2010)



war veterel vehicle eindhoven (2011)



Survival Projection Yokohama (2011)



National 9.11 memorial (2008/plan)



Arc de Triomphe:World Institute for the Abolition of War (2010/plan)



Memorial to the Abolition of Slavery (2011)



National Holocaust Monument Ottawa (2013/plan)



Jozef Rotblat Institute for Disarmament of Culture and Abolition of War (2016)

2-3-5e. 「戦争文化」をアンインストールする機関

《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2010)の計画でモチーフとなったパリ・エトワール凱旋門のアーチ部分には、様々な彫刻やレリーフが所狭しと施された歴代の戦争の慰霊と戦勝記念となっている。美術史家のロザリン・ドイチェはこの〈モニュメント〉が「勝利の出発から平和への抵抗からはじまり、戦争が平和を生み出すように提示されている」⁵⁸¹と戦争を平和のための手段として提示されていることを指摘する。

革命とナポレオン軍の勝利にまつわる 96 名の名前が記載された 30 枚の盾で装飾され、歴史ある寓話についての帯状の装飾や、フランスのために戦い、勝利へと導いた 60 名の兵士と士官らが記載され、4 つの巨大なレリーフが施され、中でも目立つのがフランソワ・ルード彫刻による好戦的なラ・マルセイエーズがあり、それは復讐の女神の王冠を被った陰しい目つきの勝利の女神があしらわれている。⁵⁸² (ドイチェ)

現在もパリの凱旋門には多くの観光客が訪れ、歴史的な背景や彫刻の意味など説明されるツアーもある。しかしヴォディチコの計画ではこの凱旋門全体を別な視点で捕えようとする。まず特徴的なのは凱旋門をすっぽりと覆う外側の構造体だろう。これは足場になっており、訪問者が詳しくラ・マルセイエーズ像などを近づいて見ることができる。これにより地上からの観光客の視点とは違い、「戦勝のために作られた美術作品」を隈なく調査するような視点で見ることができる。これによりこの場所は「ナポレオン戦争を称える彫刻のひとつひとつが、戦没者・戦傷兵・捕虜の一覧とそして市民が一堂に会す」⁵⁸³場へと変容させることになるだろう。

また現在展望台になっている屋上部分の更に上部に構造体の延長上に「推察のためのフォーラム *discursive forum*」が設けられ、訪問者がここで戦争文化の歴史だけでなく現在進行中の戦争や紛争について知ることができる。

一瞥するとこの計画は平和祈念館と呼ばれる世界各地の戦争被害を受けた都市の博物館や記念館の類として受け止められる。しかしヴォディチコはこれをパリに置くこと、「非-戦 *Un-War*」のための記念館にすることを強調している。なぜならパリは幾多の戦争に勝

⁵⁸¹ Rosalyn Deutsche, "Un-War: An Aesthetic Sketch," *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.64. Originally published *October no. 147*, Winter the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 2014.

⁵⁸² Deutsche *ibid.*, p.64.

⁵⁸³ Deutsche *ibid.*, p.66.

ってきたフランスやヨーロッパの植民地政策を象徴する都市だからだ。「非-戦」とはもちろん戦争というものを放棄させることを意味するが、それは必ずしも平和状態を求めることではないとヴォディチコは語る。

複合的な戦争終焉のプロジェクトは、平和のプロジェクトというよりも、「非-戦争」(Un-War)のプロジェクトだと言えます。なぜなら平和とはそれほど単純ではないのです。その前に戦争を終わらせることが必要なのです。⁵⁸⁴

ヴォディチコは2015年に書かれたテキストで戦争文化について次のような主張をしている。アーティストやデザイナーは見えないところで「戦争文化」を広めることに貢献し、戦争を讃美するプロパガンダに加担する美術館・記念碑・聖堂が歴史的に作られてきた。これにより我々は無意識のうちに戦争文化を学習させられており、「密かにあるいはあからさまに喜んで受け入れられて」いることが心理的分裂を生み出し、それを食い止めるために「政治的意思・倫理的エネルギー・文化的想像力・深い知性・芸術的視点」の一体化が必要だと述べる⁵⁸⁵。このテキストの後半はアーティストと文化に従事する人々への賛同と参加の呼びかけとなっている。それにより彼は「戦争文化」そのものの書き換え作業の可能性を示唆する。

戦争とは古い心理や精神状態であり、「戦争文化」を通じて外部からインストールされたものだということです。いまこそ、この古びた「戦争文化」をアンインストールしなくてはならないのです。⁵⁸⁶

このような考えからヴォディチコが「戦争文化」を変容させる1つの装置として《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》のような〈モニュメント〉の提案に挑んでいると言える。ロザリン・ドイチェはヴォディチコがこの計画を凱旋門に武装解除させ「非-戦」のための機関へと転用させるだけでなく、個人の内面的な戦争を変革させることだと分析している。

内なる戦争と外部の戦争の間にある心痛な問い、つまり心理的か社会的領域かという

⁵⁸⁴ 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.2。

⁵⁸⁵ 前掲テキスト、p.3。

⁵⁸⁶ 前掲テキスト、p.3。

間に我々自身が「内なる戦争の記念碑」となっている。そして戦争とは内部からあるいは外部から徐々に私たちに伝わってくる暴力なのだ。⁵⁸⁷ (ドイチェ)

ヴォディチコはこの機関が教育的なプログラムも含め、訪問者それぞれが内省しつつ、自己の外にある歴史的な戦争と現代の戦争を照らし合わせるような作業ができることを想定している。ジャック・デリダは9.11直後のインタビューで、アメリカ合衆国とヨーロッパの中東政策がテロを生み出す背景になっていたことから西洋社会の「だれも無実ではない」⁵⁸⁸という見解を示した。彼は安全保障や報復の攻撃を「集団的な妄想」と捉え、その悪夢から目覚める政治、つまり「もっと別な方法」について思索を巡らせる必要性を「夢の政治」という言葉で示した。ヴォディチコの〈モニュメント〉提案における態度とは、まさにオルタナティブな政治の手法の模索であり、現行の政治的な方法とは異なる参加と動員を求めているのではないか。この「戦争文化」を書き換える作業の困難さを彼自身も理解していると思われる。

歴史上、繰り返し戦いが続けられた「戦争文化」を転換させるのは非常に困難です。何世紀にもわたる戦争という不滅の儀式があり、近年では人類がほぼすべてを失うような戦争への、事実上際限のなき準備態勢が続けられています。しかし我々はこの対する道徳的な勝利を挫折させる傾向にあります。帝国主義の犠牲者や、他者を傷つけたことへの忘却に対し、強い反動としての自分たちの役割は担われています。批判的な分析を必要とする一方で、他者に関する多元的で非軍事的な伝統を際立たせ、ポーランド系ユダヤ人でノーベル平和賞を受けたユゼフ・ロートブラットのよう人物を思い返すことが必要なのです。⁵⁸⁹

「ラッセル＝アインシュタイン宣言」(1955)はロートブラットほかアルベルト・アインシュタインや湯川秀樹など11人の科学者らが署名した。それ以降も原水爆の実験や使用は繰り返されてきたが、2017年に国連での核兵器禁止条約の採択がされることになった。こうした道のりには時間と努力が必要であることから、ヴォディチコは記念碑という歴史的な価値あるものを「転用」することで長期的な戦略としてこれらの〈モニュメント〉の

⁵⁸⁷ Deutsche *ibid.*, p.67.

⁵⁸⁸ ジャック・デリダ「だれも無実ではない」『発言 米同時多発テロと23人の思想家たち』前掲書、p.41。

⁵⁸⁹ “Wodiczko talks to Czubak”, *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.36.

提案に挑んでいると考えられる。

第2部3章まとめ：アート・プロジェクト統合期

第2部3章では57歳から、2018年現在70歳代半ばとなるクシシュトフ・ヴォディチコの活動を見てきた。ここでは第6期の〈パブリック・プロジェクト（公共投影）〉において都市の様々な暴力に苛まれる人々の証言を扱うものから、新たに開始した《退役軍人ヴィークル》で退役軍人とその家族を中心に据えた9.11発生以降の状況への応答がみられた。初期の〈パブリック・プロジェクト〉がスライドの写真を作る作業だったことを鑑みると、対象者を巻き込んで何度もセッションを行うアート・プロジェクト型の運営は作者にとって時間と手間を要した。しかしこの時期にアメリカ合衆国内を含め、メキシコ、ポーランド、スイス、オランダ、イギリス、カナダ、ドイツ、チェコ、韓国など多くの国でプロジェクトや展覧会の依頼を受け、ヴォディチコは精力的にこれらに従事している。

こうしたプロジェクトへとヴォディチコの関心を変えたのは9.11同時多発テロであったと考えられる。それまでの戦争を扱った題材と異なり、以降の作品やプロジェクトでは核ミサイルや戦車などの戦争のアイコンではなく、帰還兵による戦場の惨劇やその後の社会復帰の困難さなど「リアルな」戦争像が語られた。《退役軍人ヴィークル》ではヴィークルとプロジェクトが融合していくなどプロジェクトで用いられる〈メディア／装置〉は形式的に収斂されていったと考えられる。この過程で社会問題をテーマも統合されており、「奴隷制廃絶」や「戦争廃絶」といったより大きな根源的な問題に向かっていく。またこれらのテーマに対し、複数のプロジェクトからアプローチを試みることで、問題の吟味と深化させるような方法が取られている。

ポーランドから亡命同然でカナダに渡り40年の歳月が流れ、アメリカ合衆国の国籍を得たヴォディチコの立場は変わった。《ザヘンタ国立美術館》(2005)の直後に同じポーランド出身の美術批評家マレク・バルテリク (Marek Bartelik) との対話の際、ヴォディチコは1970年代にポーランドから出国してきた自身に「ようやくアメリカ人となったニューヨーク訛りの英語、あるいはポーランド系アメリカ人のアメリカ訛りのポーランド語」になってしまったと述べている⁵⁹⁰。カナダとアメリカ合衆国への移住期とその後の社会的介

⁵⁹⁰ “A Conversation between Krzysztof Wodiczko and Marek Bartelik in New York City December 2006,” *POZA, On the Polishness of Polish Contemporary Art*, *ibid.*, p.16.

入に移行した時期にはまだ「東欧出身のアーティスト」だったヴォディチコは、教職などアカデミックな立場と得て、冷戦崩壊と 9.11 などの社会背景をテーマに作品を各国で発表し続け、世界的なアーティストとして認められていった。これらの経験を経てヴォディチコはコスモポリタンの的でノマド的な視点を獲得し、多角的で複層的なアート・プロジェクトを手掛けることができたといえる。戦争や奴隷制廃絶といったこれまでの手掛けた作品を集約するようなより大きなテーマがアート・プロジェクトで扱われるようになり、〈パブリック・プロジェクト〉初期に見られた視覚的な面白さやわかりやすいユーモアは見られなくなった。このヴォディチコのプロジェクトにみられるユーモアや皮肉については、後ほど検討したい。

また 1970 年代当初には「社会的な芸術にかかわるデザイナー」として自身の立場を定義し、モダニズム的なアートや「アートのためのアート」といった審美的なアートと距離をおいていたヴォディチコだったが⁵⁹¹、1980 年代のパブリック・アートや公共空間での様々な試みや、湾岸戦争と 9.11 を経て政治的な文脈のアートの潮流が起こり、時代が彼に追いついたと言うことができる。もはや彼はアートワールドにおいても自身をデザイナーと称する必要はなくなったのかもしれない。このプロジェクトにおけるヴォディチコの立場、あり方についても第 3 部で詳しく述べる。

ところで彼のキャリアをはじめた当初と変わらない側面に、現地のフィールドワークからはじまり、その地域での問題点を見出していくというプロジェクトに挑む部分を挙げるができる。現在進行形で新たなプロジェクトが進行しており、本論文で挙げたプロジェクト以外にも《生きている絵画 *Living Picture*》(2017)⁵⁹²や《ハーシュホーン美術館》(1988)の〈パブリック・プロジェクト〉の再現⁵⁹³、日本国内での新たなプロジェクトなど枚挙にいとまがない。それ故、本論文では彼の活動すべてを網羅することは叶わないが、現役のアーティストとしてのクシシュトフ・ヴォディチコの活動は、場所性や地政学的状況を変えながら、今後も続けられることは必至だろう。次章ではこれまで見てきたヴォディチコのアート・プロジェクトの分析から更にその内実的なメカニズムとプロジェクトの意義について考察し、彼の生涯を通じた活動の意義を見出したい。

⁵⁹¹ 詳細は第 1 部 1 章 (1-1-9.) を参照。

⁵⁹² 《生きている絵画 *Żywe Obrazy / Living Pictures*》はワルシャワのフンダツィア・プロフィール主催でそのギャラリースペースを会場に 2017 年 12 月から 1 月にかけて展示された。

⁵⁹³ 詳細は第 3 部 2 章 (3-2-3c.) を参照。

第3部
記憶装置としてのアート

第3部1章. アート・プロジェクトの意味と効果

3-1-1. 心理療法的アプローチ

前章までポーランド時代から2010年代に至る50年に及ぶヴォディチコの活動の足跡を辿り、個別の作品とプロジェクトを詳しくみてきた。その中でヴォディチコはポーランド時代の内省的なパフォーマンスから、渡米後1980年代後半から、社会問題の対象となる人々の証言や語りを扱いはじめ、作品やアート・プロジェクトに彼らの心理的な要素が多く含まれてくる。1980年代後半のヴォディチコのアート・プロジェクトでは、路上生活者や移民など社会問題の対象者の参加があり、また1996年の第5期以降の〈パブリック・プロジェクト〉においても地域の様々な問題を抱える人々が証言をする場として提供されている。当初対象者たちは「語ることは何もない」⁵⁹⁴といった消極的な態度から、同様の境遇にある人々の集団・共同体の中で様々な段階の意識共有を経て、プロジェクトの最終的な演出において、公衆の目前で主体的な態度へ変化を遂げるという。アート・プロジェクトの最終的な演出に対して様々な貢献をする対象者について、彼らの意識や心理について考えることは、プロジェクトを全般的に捉える上で重要であると考えられる。ヴォディチコはこの心理的变化を語る際に、前段階の「恐れて語らない」状態から、「パレーシア＝恐れずに語る」⁵⁹⁵状態へと移行すると述べ、ミシェル・フーコーの概念を引用し解説している。作者自身その変化を、プロジェクトやそこで用いられる装置を介した「移行現象」(D.W.ウィニコット)と位置付けているが、この心理的な変化や移行の実際の過程については、詳しく述べられてこなかった。

また最終的な実演に用いられる〈メディア／装置〉などの外観のデザインや技術が、心理的印象と療法的な機能の両面から採用されている事例が多く見られた。そしてこれらの要素を利用し、対象者の参加への誘導と、観客との対話という相互作用など、アート・プロジェクトの中心に、人的構成が重要だということがわかった。

このような参加型のアートの実際の参加や動員の過程は、プロジェクト内部での手続きの段階という形で、これまで明らかにされてこなかった。そこで本章ではヴォディチコの活動の意味を「心理療法的アプローチ」、「メディア／装置の転用」、「参加や動員による共

⁵⁹⁴ Wodiczko, "The Inner Public 2015", *ibid.*, p.292. 参加者の証言の例としてヴォディチコが挙げたもの。

⁵⁹⁵ Wodiczko, "The Inner Public 2015" *ibid.*, p.292. ミシェル・フーコー「包み隠さず話すこと」、邦訳『真理とディスクール—パレーシア講義』(中山元訳、筑摩書房、2002年)からの引用。

同化」、「私的領域から公共圏への拡張性」、「対話の場の記録化」などの観点から腑分けして分析し、ヴォディチコのアート・プロジェクト全体のメカニズムに迫る。

またその上で、ヴォディチコが多数性あるいは集合意識という要素を重要視していることを導きだし、それにより文化全体の再構成を目論んでいることを導き出していく。そしてプロジェクトで採用される〈メディア／装置〉などの技術が単なる機能だけではなく、制度や体制的な歴史化作業に対して、集団的な記憶装置としてのアートを可能とさせる要素であることについて結論部分で考えていきたい。

3-1-1a. 「移行現象」と「パレーシア」

プロジェクトの対象となる人々が、心理的な変化を起こしていくという過程をヴォディチコが説明する際に、しばしばドナルド・W・ウィニコットの「移行現象」と「移行対象」について述べている。早くには 1997 年の論考「見知らぬ人々の街へのデザイン」⁵⁹⁶にヴォディチコがウィニコットの名前を挙げている。従来研究においてもウィニコットの「移行現象」をとりあげ、プロジェクトを読解しているものが挙げられる⁵⁹⁷。その際に作者がどのレベルでウィニコットの語句や概念を用いているのか今一度確認しておきたい。ウィニコットが唱える「移行現象」と「移行対象」とは、例えば乳幼児が眠りや不安に対する防衛として指やこぶしを口に入れる行為から、人形や柔らかい玩具からより堅い玩具へ至り、その過程を経て母親の乳房を離れるといった「幼児の発達段階」を示すために用いた概念だ。この場合、乳離れしていく変化の過程を「移行現象」、指しゃぶりからヌイグルミやタオルなど個々によって異なるアイテムを「移行対象」と呼んでおり、赤ん坊が「自分でない」対象を認識していく自己認識への過程を説明するモデルとなっている⁵⁹⁸。ウィニコットは 1979 年に発表した『遊ぶことと現実』の中で、それまでの精神分析研究で採用されていた、人間の感情や心理状態といった「内的現実 inner reality」と、実際の生活である「外的世界 the external world」を二分する考えではなく「内的現実と外的生活双方

⁵⁹⁶ Krzysztof Wodiczko “Designing for the City of Strangers(1997),” *Critical vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p. 11. ハーバード大学の講義の他、クーパー・ユニオン、ニューヨーク、ロンドン現代美術研究所、ボストン現代美術研究所のパブリック・アート・ファンド・レクチャーで同様の内容のレクチャーが行われている。

⁵⁹⁷ 例えば Eva Marxen “Therapeutic thinking in contemporary art:Or psychotherapy in the arts,” *The Arts in Psychotherapy*, vol.36, issue 3 July, Amsterdam, Netherlands., 2009.

⁵⁹⁸ ウィニコット、前掲書、p.2。

に貢献する体験することの中間領域」⁵⁹⁹を提示し、特に乳幼児がその中間領域の形成期であることに注目した。またその手段として「遊ぶこと」の重要視している。

遊ぶことは1つの体験、しかも常に創造的体験なのであり、そして生きることの基本形式である時間—空間の連続体における体験である。⁶⁰⁰ (ウィニコット)

ウィニコットは精神療法において「患者を遊べない状態から遊べる状態へ導くように努力すること」⁶⁰¹や「遊ぶこと自体が治療になる」⁶⁰²ことを唱えた。ヴォディチコは〈移民器具〉や装置の解説にウィニコットの「移行現象」概念を自作の装置の心理的作用に適用して説明している。

これら機器が内界でも外界でもなく「個人と環境間の可能性空間における経験の第3の領域」に属していなければならない。この空間は「信頼に繋がる体験に依拠している。個人が創造的な生活を体験するという点で、個における聖域であると見做すことができる」。⁶⁰³ (かぎ括弧内はヴォディチコによるウィニコットの引用)

プロジェクト対象者が装置を一時的に使用し、「器具が忘れ去られるほど」熱い議論を喚起させ⁶⁰⁴、自己のアイデンティティーを取り戻した後に装置が必要なくなり、心理的な別の段階に達するとヴォディチコはこのモデルを使って注釈を加えている。またプロジェクト自体が参加者にとっての「移行対象」であり、その場自体を「移行空間 transitional space」と呼んでいる⁶⁰⁵。

ウィニコットは「遊ぶこと」に代表される文化的体験が、集中して考える機会を作り引いては自己治療や外部世界を扱う機会を作ると主張しており、アート・プロジェクトにおける対話と創造的体験の重要性を示している。ウィニコットはこの創造的体験としての「遊ぶこと」を通じて「子供が自分自身を突然発見する」研究結果から、これらが「自発的で

⁵⁹⁹ ウィニコット、前掲書、p.3。

⁶⁰⁰ ウィニコット、前掲書、p.70。

⁶⁰¹ ウィニコット、前掲書、p.53。

⁶⁰² ウィニコット、前掲書、p.70。

⁶⁰³ Wodiczko “Designing for the City of Strangers” *ibid.*, p. 11.

⁶⁰⁴ “Interview with Bozena Czubak Scandalizing Functionalism”, *Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain exh.cat.*, 2015, p.23.

⁶⁰⁵ Wodiczko, “The Inner Public 2015” *ibid.*, p.290.

なければならないし、決して盲従的であったり、追従的であってはならない」⁶⁰⁶と述べていることにも注目したい。

ヴォディチコのプロジェクトに、仮にこうした発達段階に類似した作用があり、また文化的体験・創造的体験としての「遊び」としての機能を兼ね備えているとする場合、プロジェクトの対象者の心理的な変化を分析する必要がある。更にウィニコットの研究での子供の自己発見と自発性は、プロジェクトの対象者がいかにプロジェクトを自身のものとして認識しはじめるかという心理変化を見出す指針になりうるだろう。

またもう1つヴォディチコがプロジェクト対象者の心理を説明するうえで利用する言葉に「パレーシア」がある。ヴォディチコはミシェル・フーコーの「パレーシア」概念について《ティファナ文化センター》(2001)の1年後に知ることとなり、自らのプロジェクトを語る際に頻繁に用いている⁶⁰⁷。プロジェクトの対象となる人々が、何かに脅かされ沈黙している状態や社会的に声を上げられずにいる状態から、最終的な実演において勇気をもって真理を語ることを説明するモデルとして用いている。フーコーはギリシャ文学に使われた語句「パレーシア」を字義どおりの「すべてを語る」という意味ではなく、発話行為の概念として捉えている。

だれかがパレーシアを行使していると言われるのは、[...]真理を語ることで、その人がリスクを引き受け、危険を冒す場合に限られます。[...]パレーシアとは、危険に直面して語るという勇気と結びついているのです。⁶⁰⁸

古代ギリシャのポリス（都市国家）では、民会などでパレーシアが実行される場合は常に真理を語ることが義務付けられ、この時代には「パレーシアでは、話し手は自分の自由を行使し、説得よりも率直さを選び、偽りや沈黙よりも真理を選び、生命や安全性よりも死のリスクを選び、おべっかよりも批判を選び、自分の利益や道徳的な無関心よりも道徳的な義務を選ぶ」⁶⁰⁹ものだったとフーコーは考える。これによりフーコーは「真理」とはこのような危険を冒してまで語る態度にあると位置づけた。

この「パレーシア（恐れずに語る）」概念では話し手は心理的な克己が求められる。プロジ

⁶⁰⁶ ウィニコット、前掲書、p.71。

⁶⁰⁷ Wodiczko “The Inner Public” *ibid.*, p.295. プロジェクトの1年後にティファナのプロジェクトを研究した学生がフーコーの「パレーシア」概念を参照にしたことから。

⁶⁰⁸ ミシェル・フーコー『真理とディスクール—パレーシア講義』前掲書、p.16-17。

⁶⁰⁹ フーコー、前掲書、p.22。

エクトが対象者にこのような心理の変化をもたらすとするならば、アート・プロジェクトは上述の心理的な「移行現象」だけではなく、その心理変化の到達点である意識の質的な部分にも言及する必要がある。次にヴォディチコのプロジェクトの対象となった人々の参加に関する実際の心理や意識の変化を見ていく。

3-1-1b 対象者たちの声

ここではまずヴォディチコが社会への具体的な介入をおこなった時期のプロジェクトの対象者からみていきたい。《エイリアン・スタッフ》(1992)⁶¹⁰の実演を行ったイタリア出身でフランス在住のパトリカ・ピレダは、杖を「苦しみや悲しみを別様に具体化させるのです」や「私の精神療法です。他の人々にとっても精神療法になればと思います」と述べていた⁶¹¹。

《マウス・ピース/ポルト・パロール》(1993)⁶¹²の実演に参加したナタリー⁶¹³は「事実を知らない人に話すのは、心理学者にかかるようなもの。家族や友達みたいに親しい誰かに問題をぶつけるのとは全く違う効果がある」⁶¹⁴と参加時の印象を述べる。彼女は同時にプロジェクトで自身の問題を語ることへの恐れについて「私は何を話すか注意を払った。そしてカメラの向こう側にいる人に対して話をしはじめた。彼らに対して、個人的な人生の細かな事実を暴露するべきか、黙秘するべきかどうか私は悩んだ」⁶¹⁵と語るが、プロジェクトを終了した後のコメントとして「物事は見知らぬ人にそれを話すことで改善し、明確になることがある。私はもう以前とは違う」⁶¹⁶と述べている。《マウス・ピース/ポルト・パロール》の使用者であるプロジェクト対象者たちは、彼らが直面する国外送還や家庭内暴力、肉親の喪失または喪失の可能性から生じる「畏怖」や「恐怖」などを主張していた。これら対象者たちは何らかの形でその心的な問題を、プロジェクトを通じて克服したいという願望や、あるいは克服したという結論を認識しているという共通点がある。

《ディスプレイ・アーマー》では学齢期の4人の使用者が装置を装着した体験を行った。その

⁶¹⁰ 詳細は第2部1章(2-1-1c.)を参照。

⁶¹¹ “Voice of Alien Staff 1992-1996,” *ibid.*, p.238.

⁶¹² 詳細は第2部1章(2-1-1c.)を参照。

⁶¹³ 他の参加者同様プライバシー保護のため本人はフルネームを名乗ることを避けている。

⁶¹⁴ “Voices of Mouthpiece 1994-1996, interview with Nathalie,” *Krzysztof Wodiczko, Black Dog publishing, ibid.*, p.242.

⁶¹⁵ “Interview with Nathalie,” *ibid.*, p.242.

⁶¹⁶ “Interview with Nathalie,” *ibid.*, p.242.

うちの1人のMはプロジェクト参加以前には、かなり消極的な態度で周囲と接していたことや、そのことを問題あると知りながらもうまく対処できない自分自身にも引けを感じていた様子があった。Mは後の感想文でこう述べている。

日頃は耳を傾けてもらえないような私の話を皆が聴いてくれている！この装置のおかげで、みんなが私に注目してくれる！よし！！ここで、心に思っていることを、みんなにぶつけよう！言おう！！そう思えるようになったのです。⁶¹⁷ 《《ディス・アーマー》
対象者 M)

この文章から装置の使用者であるMが自身の声なき声を〈インストゥルメント（装置）〉が増幅させ、積極的に発話させる感触を得たことがわかる。通常とは異なる対話方法を被験者に促し、装置が被験者に積極的な行動へと仕向け、装置を通じてある種のコミュニケーション不全に陥っていた自身を発見させたと言える。このプロジェクトでは、日本側の児童精神科医・大澤多美子が関わり、彼女はプロジェクトにおける参加した少年・少女がその過程において自分の考えの無さに気づき、一連の対話を通じて考えを深めていったと述べている。

彼女は「ディス・アーマーのようなきっかけを与えれば、言葉のない子どもが表現し始め、自分を表現することで救われる子どもも多いように思う」⁶¹⁸とプロジェクトを概ね肯定的に捉えて回想し、プロジェクトが実際に思春期の問題を抱える児童らに心理変化を促したことがうかがえる。

こうしたヴォディチコのアート・プロジェクトにおける心理療法的な側面は、〈インストゥルメント（装置）〉系の試みだけではなく、夜間の建築物や記念碑にイメージを映し出し公衆の面前で語る1996年以降の第5期以降の〈パブリック・プロジェクション〉においてより顕著になっている。《市庁舎の塔》(1996)では、ポーランドの都市クラクフの市庁舎の塔への映像投影に登場する手と声で対象者が観客の前に映し出された。彼らはそれぞれに夫の家庭内暴力の被害者である3人の女性、若い同性愛者、盲目の老人といった暴力に苛まれる人々であり、彼らが「夜間に起きた個人的な事件」を語る様子が市庁舎の塔に映し出された。次々と証言が語られていく様子をジョン・ライクマンは集団的な精神医療の場

⁶¹⁷ 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」前掲資料、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。

⁶¹⁸ 同上 p.221「まとめ」部分。

として捉え、次のように述べている。

プロジェクションはそのような（記念碑のある）場所では見られないものを、暴力の問題——クラクフでのプロジェクションのばあいは〈家庭内暴力〉、ほかのばあいには移民やホームレス、排除の暴力——と奇妙に結びついた一種の臨床例としてさらけだしてしまうのだ。⁶¹⁹（ライクマン）

《退役軍人ヴィークル》シリーズ(2008-)では、帰還した退役軍人がプロジェクトの対象者となり、彼らの戦場でのトラウマと社会復帰できないことの辛さと同時に彼らを取りまく家族が戦争によって家族の絆を引き裂かれたことへの心的ストレスなど、彼らの社会復帰の困難さが浮き彫りとなった。開催された7都市のうちデンバーとワルシャワで建築物に銃撃するような方法で投影された証言を大まかに分類すると次のようになる。

まず際立っているのが退役した軍人たちが、戦場の惨劇や戦友を失うといった悲劇により、帰還した後もそのフラッシュバックや突如とした発作などのトラウマ（心的外傷）を抱えていることに関する証言だ。次に彼ら帰還兵を受け入れる社会への不満、自らを生み出した徴兵制度への提言が多くみられる。そして帰還兵である夫や息子を持つ家族による証言がいくつか含まれている。その他、デンバーの投影では選挙キャンペーン中であったこともあってか「私たちの仲間は、説明責任を逃れたまま政府から見捨てられている」や「(候補者に)投票する意義があるのか、大統領の座に送り届けたら、彼らは私たちを忘れてしまうのに」⁶²⁰といった彼らを戦地へと送った政治機構への直接的な不満が述べられた。リヴァプールでの《退役軍人ヴィークル》(2009)⁶²¹に対象者として加わったロバートはフォークランド紛争時に従軍し、戦地で戦友の死体を処理する事態に遭遇した経験を持つ。彼はプロジェクトの参加についてまず「ヴィークルと聞いた時、戦場での乗り物のようなものが出来上がるのではないか、自分を困惑させた戦争仕様の乗り物のような」と警戒したと話す⁶²²。しかし彼はカウンセリングや心理療法を通じても自身のPTSD（外傷性ストレス

⁶¹⁹ ジョン・ライクマン「クシシュトフ・ウディチコのアゴーン」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.23。

⁶²⁰ “War Veteran Vehicle, Denver participants’ statement(excerpts),” *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.303.

⁶²¹ リヴァプールのFACT（アートと創造的技術の為の財団）主催のフェスティバル「通常機材の放棄 *Abandon Normal Devices*」の一環として、市を中心にマージーサイド州をまたがる形で開催された。

⁶²² “War Veteran Vehicle:Users,” *Transformative Avant-Garde and Other Writings ibid.*, pp.259-261.

障害) が改善されないことから「何か確実な手がかりが見えるかも、それを共有し自分や家族を救い、家族が自分と自分の経験してきたことを少しでも理解してもらえる手助けになる」と考え、プロジェクト参加に踏み切った。

プロジェクトでは退役軍人の家族による証言が多く取り上げられた事例もあるワルシヤワでは「(夫が) 帰還したとき、彼は全く別人だった」や「私たちの子供らが何故そこ(戦場)に行っているのか?彼らはそこに何の意味を見出せるのか?」、「他国を侵犯している、それって必要なことかしら?」⁶²³といった派兵自体の意義を問うものが多く見受けられる。また先に挙げたロバートの妻リサは夫がプロジェクトにおいて何かを取り戻すことを願って、自身も最終的な実演に加わった。彼女は自分を問題の部外者のように当初感じていたが、夫が味わった悪夢の日々を共有し理解できたと語る。そしてロバートが最終的な演出に参加するのを見て、「彼のそのような一面を見たことはありませんでした、しかしそれは PTSD を患う前の彼のようにでした」⁶²⁴と、プロジェクトが対象者を変容させた効果を裏付けている。これら対象者の証言からヴォディチコのアート・プロジェクトは彼らにとって少なからず心理療法的な作用が働いたことがわかる。その要素は 1990 年代の装置系のプロジェクトから徐々に強まってきていると言える。1980 年代からそれまでは記号的なイメージの配置が中心であったが、それに代わり、内面の語りが重要な要素となってきた。次にこうした語りと証言を主軸にプロジェクトが「移行現象」として利用され、「パレーシア」状態へと至らせる事例について詳しく分析していく。

3-1-1c. 「沈黙から語り」の心理療法的過程

1990 年代以降のヴォディチコのアート・プロジェクトの参加の典型的な過程として、対象者は 3 つの異なる対話・語り立ち会うことになる。1 つは作者との対話から、同じ境遇の人々と集団として問題や情報を共有するディスカッションへと繋がり、最終的な演出で語る証言や語りについて話しあう第 1 のセッションがある。第 2 にそこで明確になった証言や語りを路上での〈メディア/装置〉の実演と共に路上や公共の場で表現するという実演へと進められる。そして第 3 に《ホームレス・ヴィークル》、《エイリアン・スタッフ》や 2000 年代の〈パブリック・プロジェクション〉のように、観客やその場に居合わせた路上の鑑賞者と意見交換や議論をする場面が想定できる。

⁶²³ *Ibid.*, p.310.

⁶²⁴ “War Veteran Vehicle:Users,” *ibid.*, pp.261-262.

先行研究ではしかし、対象者がこうした公衆の前で語ることに至る経緯と、彼らが語る心情や心理の変化を詳しく客観的に言及したものに乏しい。そこで一定の科学的根拠を得るべく、ここでは内面の告白や精神医療における集団療法との類似点を見出しながら、対象者の心理状態と心理療法の段階別の回復に照らし合わせて検討してみたい。

アート・プロジェクトの対象者らは当初参加の是非が未定の「見込みの参加者」として関わりはじめる。彼らがヴォディチコとのセッションにおいて、それまで語りえなかった秘密を打ち明けていくことが最初に起こる心情の変化であり、いくつかのプロジェクトで共通している⁶²⁵。《マウス・ピース／ポルト・パロール》の対象となったナタリーは、プロジェクトの中で当初黙っているか迷う段階から、告白に至る心情をこう語る。「『あんなことを話したなんて、何でだろう？誰も構いやしないのに』と思った。私は無意識にすべてを話したがっていた」⁶²⁶。そして彼女はこの告白が自分の日記に書くのとは違う作用があると考えている。「人間って話す必要があり、個人的な日記とは違う。ある人の外側の輪郭を作らせることでもあるし、その人自身のためでもある。《マウス・ピース／ポルト・パロール》の使用は、女性や他の同じ考えの人といった他人と話すことが織り込まれていた。私たちは問題を共有できた。個人的な日記はもう必要なくなった」⁶²⁷と語っている。

アート・プロジェクトにおける対象者が沈黙を破り、告白しはじめることは、次の段階の意識の共有と問題の深化へと繋がるという心理変化の第一歩だと言える。またこの対象者内での告白から更にいくつかの経緯を経て、最終的な演出において視覚的・音響的にも電子的に増幅され、多くの聴衆の前での告白することに繋がっていく。

ここで現代の心理学や精神分析の方法である精神分析療法、行動療法、来談者中心療法の3つの区分けを参照し、そのうちプロジェクトでの「対象者と作者のやりとり」に最も類似する来談者中心療法と、また「最終的な演出」に近い行動療法と比較して考えてみたい。いずれの療法もフロイト派の精神分析療法に対して臨床の現場から形成されており、行動療法は心理的原因を特定できないまでも、ある種の環境や行動の条件付けを少しずつクライアント⁶²⁸の中で更新する効果があると認められている。一方、来談者中心法とは、それまで主に看者と治療者の二者間での診療形式を、10名程度のお互いを知らない集団に1～2名のファシリテーターを加え、個人の治療を社会的な課題へと広げて捉えなおした試

⁶²⁵ 具体例として《マウス・ピース／ポルト・パロール》(1993)、《ティフアナ文化センター》(2001)など。

⁶²⁶ “Interview with Nathalie,” *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.242.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.242.

⁶²⁸ 来談者中心法を提唱した心理学者カール・ロジャーズが心理療法の臨床にあたり「患者」ではなく「クライアント(依頼人)」という呼称を使い始めたもの。

みである⁶²⁹。この療法で特徴的なのは対話を中心とした集団的なカウンセリングを行うなかでクライアントに感情が芽生える段階を経て、自己内部のコミュニケーションと経験に開かれた流動的で生理的な解放が起きる作用があることだ⁶³⁰。またそこでは言語化以前の身体的な感覚が重視されており、体験として語られることが重視されるという⁶³¹。

これを元にするると先に挙げたナタリーは、来談者中心法の第1段階から第6段階に当たる心理的な段階を経ていたとすることができる。《ティファアナ文化センター》(2001)での対象者の女性の1人は、家庭内暴力を振るい収監された夫の報復を恐れて最終的な演出での語りを躊躇したという。しかし彼女は同じ悩みを抱える女性たちのために、そして何よりも仮に夫の報復が行われた時に、彼女の訴えや声が永久に隠ぺいされ消し去られてしまうことを恐れて、聴衆の前で語った⁶³²。この女性などに代表される対象者の心理状態、すなわちヴォディチコがフーコーの言葉を借りて言う所の「パレーシア(恐れずに語る)」状態は、来談者中心法における第7段階として記述されている「自らの境遇を受容し、経験に開かれた状態」と似た段階に近い。

リヴァプールでの《退役軍人ヴィークル》(2009)に参加したロバートは、当初プロジェクトに対して不信感があり、その後同じ帰還兵として社会復帰が困難である人々の話を聞くうちに自分が1人でないことに気付き、最終的な実演ではヴィークルに集まった観客に自分たちの境遇を説明し、議論にいたるといった心理的な変化を遂げている。対象者が全員でないとしても、このように当初の沈黙を破り何らかの機会に語りはじめ、自己を乗り越える過程を経ていることがわかる。

ところでアート・プロジェクトが対象となる被抑圧的な状態にある人々の意識に変化を与え、何らかの心的回復や克服へ繋がるとするならば、その機能は何かという根本的な問いが浮上してくる。これは最終的な実演における「語り」や「声」につながる第一歩であり、その意味でプロジェクトの初期段階において来談者中心法の「自他に対して閉ざされた心を解きほぐしていく」ことに類似性があると言える。

⁶²⁹ 村瀬孝雄、村瀬嘉代子編著『ロジャーズ クライアント中心療法の現在』日本評論社、2015年、p.116。

⁶³⁰ カール・ロジャーズ『エンカウンター・グループ 人間信頼の原点を求めて』畠瀬稔、畠瀬直子訳、創元社、1982年、p.173。ベティ・メドーの行った1969年の実験結果を元にして。概要は以下から。近田輝行「ロジャーズからフォーカシングへセラピーをより効果的にするために」、村瀬孝雄、村瀬嘉代子『ロジャーズ クライアント中心療法の現在』前掲書、pp.129-136。

⁶³¹ 同上 pp.129-136。

⁶³² Wodiczko “The Inner Public 2015,” *ibid.*, p.297.

3-1-1d. 問題の共有と「語り」の場

ヴォディチコのアート・プロジェクト内部で起きているこの特異性を考える上で、対象者が彼らの間で対話を通じて心理的な負担を軽減させ、意識の移行を見せるという過程に類似したモデルはないだろうか。イギリスの非営利団体 DIPEX が運営するウェブサイト (2001-) ⁶³³のうち、Health.org 上では、様々な「病い」に悩む人々のデータベースが掲載され、彼らの間で「病いの語り」を参照しあう場を形成している。これは医者から客観的な診断が一方的に下されるのとは違って、患者を中心とし「語り」を通じて、患者側が感じる医者との隔たりに対処したものとして知られている。つまり医者との患者という臨床現場や医療制度の中での原因の特定などではなく、患者の中で苦しみを知る者同士の中で積み上げられていく、意識の共有の場であると言える。こうしたインターネット上の語りの場は、アメリカ合衆国の精神医学者アーサー・クラインマンの考えが参考にされている。クラインマンは、「語り」に注目した人類学的な精神医療のアプローチとして知られ、著書『臨床人類学』や『病いの語り』では、「疾患 disease」と「病い illness」の違いを提示した。

"疾病"とは、生物学的プロセスと心理学的プロセスの両方あるいは一方の機能不全をさす。それに対し"病い"とは、知覚された疾病の心理社会的な体験のされ方や意味づけをさす。[...]病いの概念には、とりわけ家族や社会的ネットワーク内部でのコミュニケーションや相互作用も含まれる。 ⁶³⁴ (クラインマン)

クラインマンは、この指摘以前の西洋医学領域が、患者が痛みや原因に関する描写を患者側で、ほとんど重視されてこなかったことを批判している。彼によればその根拠となる「生物医学的システムは、こうした『ソフト』と呼ばれ、それゆえ過少評価された心理・社会的な病いの意味への感心を、科学的で『ハード』な、それゆえ過大評価された、症状のコントロールを技術的に追及することに置き換えている」とし、その「破壊的な価値転

⁶³³ 非営利団体 DIPEX によって運営されているウェブサイト Healthtalk.org など。イギリスでは 2001 年に、日本でも 2006 年に「ディペックス・ジャパン」(<https://www.dipex-j.org/>) が立ちあげられ、各国に広がりつつある。

⁶³⁴ アーサー・クラインマン『臨床人類学—文化のなかの病者と治療者』大橋英寿、遠山宜哉、作道信介、川村邦光訳、弘文堂、1992 年、p.79。

換は、現代の医療の重大な欠陥」とあるという⁶³⁵。クラインマンは精神分析を人類学と交差する場に設定しなおし、患者に対する臨床クリニックが対処療法から、彼らの物語（ナラティブ）を重視する原因療法へと移行させた⁶³⁶。

医療制度に対する批判的な立場からクラインマンはそこで患者自身の「語り」に注目し「病いの慣用表現は、身体的過程と文化的カテゴリーのあいだの、そして経験と意味とのあいだの動的な相乗作用（ディアレクティブ）から結晶化する」⁶³⁷ことを編み出した。患者が生物学や身体的な機能不全としての「疾病」だけではなく、その物理的な機能不全と社会的なネットワークの中で起こりつつある体験として「病いを語る」ことに、精神分析医または医療システム側の人間が耳を傾けることの重要性を説いたと言える。そしてこの「語り」により患者が生活史の物語（クラインマンは『微小民族誌』と呼ぶ）を作り上げ、治療者はひたすらその通訳に努めることで治療や回復への一助となることを主張している。

先の DIPEx はこの「語り」を集積し、患者個人だけの「民族誌」に終わらず患者間のそれらの比較を可能とし、クラインマンが言うところの医療科学のハード面が一重に除外してきた、心理・社会的な意味というソフト面からの解釈を促す機能があると考えられる。

ヴォディチコのプロジェクトの対象者はもちろん患者とは呼べないが、ここでクラインマンや DIPEx の共通項を見るとするなら、それはやはり「語り」を中心に問題を軽減させていくことと、また外部から何かを診断されるのではなく、当事者たちが彼らの中での対話を通じて問題を顕在化させていくことと比較することができる。更にヴォディチコのプロジェクトの対象者は、何等かの形で社会的に弱者や被抑圧的な立場に追いやられたことも、クラインマンの「疾病」と「病い」に照らし合わせると、いわゆる社会学や政治学的な判断で「弱者・被抑圧者」と宣告されるのではなく、自らが置かれた環境・状況を他の共同体や利害関係者との関係の中でどう位置づけ、内部から自己定義していくのが挙げられる。

クラインマンの「微小民族誌」同様にヴォディチコのプロジェクトにおいても、対象者らは自らが最終的な実演で語るスピーチの内容を、簡単な物語にすることが課せられ、そ

⁶³⁵ アーサー・クラインマン『病いの語り—慢性の病いをめぐる臨床人類学』江口重幸、五木田紳、上野豪訳、誠信書房、1996年、p.11。

⁶³⁶ ヴォディチコが社会問題に対する対処的な実践を行った〈パブリック・プロジェクト〉から、その問題の核心となる対象者の対話によって紡ぎ、参加や動員を要するアート・プロジェクトへと変化していったことと、クラインマンのアプローチの変化には類似性があると言える。いずれも1980年代後半を時代背景にしながら、社会心理学的な接近を辿っているという共通点が挙げられる。

⁶³⁷ クラインマン、前掲書、p.16。

れをお互いに意見交換しながら作り上げていく。

彼らが段階的にプロジェクトの物語を作り上げ、完成させ、自分たちの連携的なパフォーマンスを熟知しはじめるように、彼らはその第一次段階の貢献である組織的な力へと変容していくのです。[...]当初の議論は次第に先鋭化してゆき、誠実さの中で物語を明確に交換してゆき、恐れを克服し、感情的な充足を得ます。話しの内容とどのように語られるかが、批判的で政治的な視点を通して、参加者の存在論的な経験と繋がるのです。⁶³⁸

ヴォディチコがこのようにプロジェクト内の共有性について述べているように、対象者はこの段階で、疎外感や孤独感に苛まれることなく、自分たちの問題を集団的な問題として意識しはじめる。そしてそれを「語り」のために記述または発話する目的で、集合的な「民族誌」の編纂作業を通じて、次の段階へと到達していく。

これらを踏まえるとクライマンの述べる「語り・物語」や「民族誌」がクライアントを回復へと仕向ける臨床人類学的の考えと、ヴォディチコのプロジェクト対象者が「証言」することで心理的な移行を行うことには共通点があると言える。両者ともに自己定義の再形成を担う上で「語り」の有効性に注目している。ではアート・プロジェクトにおける対象者の心理的な変化とは「語り」といかなる関係にあるのだろうか。次に心理療法のクライアントがトラウマに対処する方法と、ヴォディチコのプロジェクト対象者に共通項があるか比較することで検証を進めていく。

3-1-1e. 対象者とトラウマ

これまで見てきたようにヴォディチコのアート・プロジェクト対象者は、何らかの精神的な抑圧や心理的な問題を抱えており、その問題とはおおよそ次のように分けて考えることができる。1 つには《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)、《エイリアン・スタッフ》(1992-1996)、そして2000年代以降では《来客者たち》(2009)や《ホームレス・プロジェクト プラス・デ・ザール》(2014)で対象とされたホームレスや移民の人々のように排他的に扱われ、グローバル経済や紛争やテロの犠牲者として、逮捕や強制送還といった官僚的機構や規範によって、恐怖を感じさせられている人々だ。彼らは常に都市生活のサ

⁶³⁸ Wodiczko "The Inner Public 2015," *ibid.*, pp.289-290.

バイバルを強いられるストレスがあるという点で共通している。

そしてもう一方では《ディス・アーマー》(2000)や《ティファナ文化センター》(2001)のプロジェクトで扱われた人々のように、社会的な地位や身分は確保できていたとしても、引き籠りや家庭内暴力、職場での酷使など、共同体が抱える矛盾から生じる何らかの抑圧や暴力の犠牲者であると想定することができる。彼らの中には《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)の証言者のように戦時下の悪夢や追体験に苛まれている場合や、《退役軍人ヴィークル》では戦場の体験から不眠やフラッシュバックに悩まされるという PTSD と呼ばれる症状にある人々が含まれている。《ディス・アーマー》や《ティファナ文化センター》の対象者の幾人かは実際に心理療法士やソーシャル・ワーカーに相談をしており、また《退役軍人ヴィークル》の対象者の多くはカウンセリングや療養所に雇われていることを明かしている⁶³⁹。こうしたトラウマ(心的外傷)を抱える人々に対し、ヴォディチコのアート・プロジェクトはいかなる作用があるのか考える必要がある。

本来トラウマという語句には「身体的な怪我」の意味があり、19世紀末より衝撃的な出来事が心に及ぼす影響をそのように呼称してきた⁶⁴⁰。通常、人間の痛みや苦しみはほとんどの場合が時間によって癒されるが、いつまでもその幻影や幻惑が続く特殊な苦しみを、内面的な外傷としてトラウマと定義づけられ、このトラウマに対して精神医学的に捉えた診断名が PTSD と呼ばれている⁶⁴¹。

臨床心理学者の森茂起は、19世紀後半の鉄道の普及とそれにより急増した鉄道事故を挙げ、その「かつてない質の心理的衝撃がともなった」惨事におけるトラウマにより PTSD と呼ばれる症候が注目されたとしている。また 20 世紀に入り、第一世界大戦の中で科学技術の発展に伴った大砲・戦車・戦闘機・機関銃などの大量破壊兵器が使用され、戦争神経症と呼ばれる様々な症状を兵士に引き起したことから、フロイトは「外傷性神経症」として精神症状と大戦を結びつけている⁶⁴²。

以降、度重なり勃発する戦争を経て、アメリカ合衆国では 1970 年代にヴェトナム戦争帰還兵に、戦場の体験が原因と考えられる精神障害を引き起こし、生活に支障をきたした症例に関心が高まり、1980年に精神医学会の手引きに PTSD の項目が加えられている⁶⁴³。そこでの定義は「トラウマ(外傷)的出来事にさらされ、以下の 2 つともが認められる。

⁶³⁹ “War Veteran Projection participants’ statement(excerpts),” *ibid.*, p.310.

⁶⁴⁰ 森茂起、『トラウマの発見』講談社、2005年、p.4。

⁶⁴¹ 森、前掲書 p.7。

⁶⁴² 下河辺美知子『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』作品社、2000年、p.25。

⁶⁴³ 下河辺、前掲書 p.26。

(1) 実際の死、死の脅威、または重症に関する出来事を、自分ないしは他人の身体にかぶるような出来事として、1度、または数度にわたり体験し、目撃し、または直面した。

(2) 強い恐怖、無力感、または戦慄といった反応を示している」⁶⁴⁴とされている。これらの症状がトラウマ的出来事の直後に現れるものを ASD (急性ストレス障害) と呼び、また出来事の6ヶ月以上経って発症するものを PTSD と呼ぶ⁶⁴⁵。精神科の臨床医で研究者のジュディス・L・ハーマンによれば PTSD の様々な症状を「過覚醒 hyperarousal」「侵入 intrusion」「狭窄 constriction」の3つに分け、それぞれ「同じ危険がいつ何時でも戻ってくるのではないかという感覚」などの生理学的な過覚醒状態が続き(過覚醒)、「あたかも事件が現在くり返し回帰してくるか」のように何度も再体験され正常に戻ることを遮り(侵入)、「危険から逃れられないという状況は(略)逆説的ではあるが、超然とした心の平静さをもたらすのであり、恐怖も怒りも痛みもその中に溶け込んで」しまい、「無関係感、感情的超然(第三者)感、そして、その人の主導性(イニシアティブ)と戦おうとする気概とのすべてを消失させるような深い受け身感」などが伴った一種の心理的な麻痺(狭窄)が起こると述べている⁶⁴⁶。ハーマンはこれらの事例としてヴェトナム戦争帰還兵のほか、レイプや児童虐待による PTSD を挙げ解説している。

また文化史研究者の下河辺美知子は PTSD の症状の段階を別な言葉で説明し、不眠や緊張状態の常態化などに代表される「覚醒亢進」、視覚的イメージや身体感覚が繰り返される「再体験」、感覚や感情を鈍化させ苦痛を避ける、あるいは感じなくなくなる「回避・麻痺」、からなるという診断基準を示している⁶⁴⁷。下河辺は特に「『イメージ』『夢』『幻覚』といった形で再体験が引き起こされる PTSD は、〈画像〉に襲われる精神障害である」とし、回想、悪夢、フラッシュバック、幻影や幻覚などが視覚的なイメージを伴って繰り返されることを指摘している。ただし森によれば、こうした症状の全ては、トラウマという異常事態に対する「生物にとって必要な防衛反応から生じ」⁶⁴⁸、「激しい衝撃を受けたときのある意味『正常』な防衛反応で、これら自体は『障害』ではない」⁶⁴⁹としている。つまり PTSD は対処できないほどのショックが与えられた際に、自己を守るための本能的な対処が作用している表れだということだ。

⁶⁴⁴ 下河辺、前掲書 p.25。

⁶⁴⁵ 下河辺、前掲書 p.25。

⁶⁴⁶ ジュディス・L・ハーマン『心的外傷と回復』中井久夫訳、みすず書房、1999年、pp.49-62。

⁶⁴⁷ 森、『トラウマの発見』前掲書、p.12。

⁶⁴⁸ 森、前掲書、p.16。

⁶⁴⁹ 森、前掲書、p.16。

森はトラウマを近代文明が生んだ病と定義づけている⁶⁵⁰。トラウマ的な出来事と PTSD の諸症状は、つまり産業革命以降の大量輸送交通網の発達とその事故に引き起こされ、大量殺りくを可能とした機械装置による幾多の戦争と近代化した社会が生み出した日常レベルでの暴力などが引き起こしていることが伺い知れる。ヴォディチコのプロジェットの対象者について更に考察するために、実際の PTSD 患者と社会的なレベルでの関係と回復について考えてみたい。

3-1-1f. 社会的・集団的なトラウマ

ヴォディチコは《退役軍人ヴィークル》(2008)の開催地であるデンバーの救護施設と教会に赴いた際、当地のホームレスの人々の大半が退役軍人だったこと知り、プロジェクトのきっかけとなったことを挙げている⁶⁵¹。PTSD とその治療についての近年の研究集成書⁶⁵²によれば、アメリカ合衆国人口の 9%が PTSD に晒されていると推定され、診断基準を満たすに至らない例を含めると疾病率 14-15%にも上るという⁶⁵³。また帰還兵を社会復帰させる必要性に対し、陸軍は「10 億ドルをかけて国内 32 箇所」⁶⁵⁴に医療施設を設置するが収容人数が飽和状態で「そこに入れない者が大勢いるのである。そして収容者の多くは過剰な投薬を受け」⁶⁵⁵、結果として帰還兵は鬱病を発症させるか、毎年二百四十万人以上の自殺者を出しているという⁶⁵⁶。これは個人のレベルでとどめられる問題ではなく、同時代の集団的な規模として対象にせざるを得ないことを浮き彫りにしている。

人類の集団的なトラウマ的な出来事として、ホロコーストの問題が挙げられるだろう。ホロコースト生存者について、精神科医ヘンリー・クリスタル (Henry Krystal) が行った 30 年にわたる追跡調査では、強制収容所での筆舌に尽くしがたいナチの蛮行に遭遇した生存者の多くに、無快楽症 (アンヘドニア) や失感情症 (アレキシミア) と呼ばれる症状が集団的に共通して見られ、「あらゆる理由から早期に老化し、若いうちに高い死亡率を示

⁶⁵⁰ 森、前掲書、p.30、p.36。

⁶⁵¹ “Krzysztof Wodiczko talks to Bozena Czubak Scandalizing Functionalism”, *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.30.

⁶⁵² B.A.ヴァン・デア・コルク、A.C.マクファーレン、L.ウェイゼス『トラウマティック・ストレス PTSD およびトラウマ反応の臨床と研究のすべて』西澤哲 監訳、誠信書房、2001 年。

⁶⁵³ 前掲書、p.520。

⁶⁵⁴ フィンケル、前掲書、p.63。

⁶⁵⁵ フィンケル、前掲書、p.382 訳者あとがき。

⁶⁵⁶ フィンケル、前掲書、p.382 訳者あとがき。

す」⁶⁵⁷ことが報告されている。またアウシュヴィッツ収容所の生存者の一部には、こうした後遺症は脳の損傷にあるとされ、実際に脳の萎縮を示唆する事例もあったという⁶⁵⁸。収容所の生存者には強いストレスが原因と考えられる脳の物理的なダメージが認められる症例もあった。

トラウマの心的表象の多くが、自己表象の外に位置するものとして感じられるようになる。このようにトラウマ後の特徴は、同一性を持つ「私」という感情が拡大してゆく心の領域が弱体化し、「私でない」疎外された領域が異常発達することにある。⁶⁵⁹(クリスタル)

クリスタルのこの報告では収容所の生存者の多くが、自己疎外やアイデンティティーの喪失と考えられる状態へと追い込まれていた。こうしたホロコーストでの蛮行を経験した人々や、アメリカ合衆国で進行中の帰還兵の問題とは、トラウマの集合的な表れとして、自己疎外や生生活力の喪失が特徴として挙げられ、いずれの場合も早世か自殺といった結末を迎えていることで共通している。クリスタルの主張によれば、トラウマ的出来事によって引き起こされた「私」に対する感情の欠落、つまりアイデンティティーの喪失をした人々は、生きることの活力や意義さえも奪われるということになる。

3-1-2. プロジェクトとトラウマの回復

3-1-2a. 回復における発声と象徴化の作用

では個人的であれ集団的であれ、トラウマ（心的外傷）を抱える人々はどのように回復に向かうのだろうか。先に挙げたハーマンによれば、回復の3段階を「安全の確立」「想起と服喪追悼」「通常生活との再結合」を挙げ、また患者の「回復の基本原則は被害者に力（パワー）と自己統御（セルフコントロール）とを奪回すること」を基本原則に挙げている⁶⁶⁰。ま

⁶⁵⁷ ヘンリー・クリスタル「トラウマと加齢—三十年の追跡調査」、キャシー・カルース編『トラウマへの探求 証言の不可能性と可能性』下河辺美知子 監訳、作品社、2000年、p.135。

⁶⁵⁸ クリスタル、前掲書、p.144。

⁶⁵⁹ クリスタル、前掲書、p.134。

⁶⁶⁰ ハーマン、前掲書、p.248。

ントは「外傷の無名性に囚われている状態から解放され」、「自分がもはや独りではないこと」、「自分がクレージーでないこと」、「外傷症候群は極限的な状況における人間の正常な反応なのであるということ」を知ることで安心を得るという⁶⁶¹。

第1段階は問題に名前が付けられ、孤立から脱するということになる。トラウマ的な出来事であった人が「言葉を持たず、また静止的」で、またその被害を物語る様子が「くり返しが多く、紋切り型で、感情が混じらない」ことであるのに対し、第2段階では「被害経験者が外傷のストーリーを語る段階」へと進められていく。復員軍人病院で開発された「フラッディング」や拷問の生存者の治療に用いられる「証言法」の事例がここでは有効な技法として挙げられている。フラッディング法ではクライアントが療法士と共同でトラウマ的な出来事について「具体的かつ詳細にわたって記述するスクリプト（筋書台本）」を作成し、それを音読させる⁶⁶²。一方で「証言法」はクライアントと療法士の治療面接をテープレコーダーで録音し、そこで語られた語句の「テープ起こし」による文面化した記録を、両者共同の下に校訂するというものだ。この校訂の過程で患者は「回想を首尾一貫した1つの証言」にまとめる共働作業を療法士と行う⁶⁶³。これらの事例を挙げてハーマンはこう結論づけている。

「ストーリーを語るという能動的行為」を保護的な人間関係の安全な状況で行うことは外傷性記憶を異常に処理しようとしている過程にはほんとうに変更をもたらすらしい。この記憶の変貌とともに PTSD の主要症状の軽快が起こる。烈しい恐怖によって引き出された生理神経症はどうかや言語を活用することによってもとに戻すことができるらしい。⁶⁶⁴ (ハーマン)

また下河辺はトラウマからの脱却の一步としての発声に注目しており、発声が心理的な緊張を解すための本能的で身体的な方法であることを論じる⁶⁶⁵。下河辺とハーマンの両者

⁶⁶¹ ハーマン、前掲書、p.245。

⁶⁶² ハーマン、前掲書、p.284。

⁶⁶³ ハーマン、前掲書、p.285。

⁶⁶⁴ ハーマン、前掲書、p.286。

⁶⁶⁵ 下河辺は新生児にとって出産時の刺激は極限に高まる「危機的事件」であり、産後すぐに産声を上げるのは「内的刺激の除去のために肺の活動が起こる」結果であるという主張を紹介している。また「緊張の解除の方向が、呼吸筋と発声筋にむく」というフロイトの考えから「発声」が知覚と運動神経を同時に稼働させる運動として捉える。下河辺、前掲書、p.36。

の仮定を正しいとするなら、音読という「発声」「発話」による証言の校訂作業は「身体的な緊張解除」と「断片的記憶の言語化による一貫性化」をもたらす行為になると言える。

第2段階の「想起と服喪追悼」ではその締めくくりとして「ストーリーを語るというアクション」に至り、外傷体験が過去に属するものとなるとハーマンは規定しており⁶⁶⁶、決してその過去の耐え難い記憶は消え去ることはないが、様々な症状を伴って繰り返し現在に「侵入」してきた問題が、言語的な想起によってクライアントの過去の物語として再構成・再定義されるという。ハーマンが第3段階として挙げる「再結合」では、クライアントは外傷によって不可逆的に変えられた過去に対し、これからは「新しい関係を育てなければならない」と考える段階に至るといふ。それに向かってクライアントは再度同様のトラウマ的な出来事に遭遇しても「恐怖に積極的に立ち向かうほうを選ぶように」なり、これまで特別だと考えていた自己と和解し、他者への信頼感を回復し、またその境遇を乗り越えた生存者としての使命感を発見する段階へと発展していく⁶⁶⁷。身体的な心理療法を主張する精神医療の医学博士ヴァン・デア・コルクもまた、心理的な回復には「語り」だけでは不十分だと考えている。

トラウマについて話すだけでは決して充分ではない。トラウマのサバイバーには、無力さと絶望とに勝利したことを象徴するような何らかの行為が必要なのだ。エルサレムのホロコースト記念碑やワシントンのヴェトナム戦争記念碑は、それぞれの出来事を生き延びた人たちが死んでいった人たちを悼むことを可能にし、トラウマとなった出来事に歴史的、文化的な意味を打ち立てるための象徴の好例である。⁶⁶⁸ (ヴァン・デア・コルク)

つまり回復の最終段階として、集約的なトラウマを抱える人々には何らかの文化的で創造的な象徴の提示が必要であるということだ。心理療法においてクライアントと療法士の間でこのような象徴化を目的として回復を目指すアートセラピー（芸術療法）について次に考え、ヴォディチコのプロジェクトの過程への理解を深めたい。

⁶⁶⁶ ハーマン、前掲書、p.286。

⁶⁶⁷ ハーマン、前掲書、pp.308-328。

⁶⁶⁸ ヴァン・デア・コルク、マクファーレン、ウェイゼス、前掲書、pp.477-478。

3-1-2b. アートセラピー（芸術療法）と心理療法的なアート

前節でみたようにヴォディチコのアート・プロジェクト対象者の心理的な移行をトラウマの回復と比較し、プロジェクトの療法的な側面を明示できた。ここで更に心理療法とアートの関係とまた前段までにみてきた集団的な PTSD の回復に必要とされる創造的行為や象徴化作業について考える意味でアートセラピー（芸術療法）について考えてみたい。アートセラピーとは 1940 年代のイギリスやアメリカで起こり、アートを利用した心理療法として現代では様々な場所で試みがなされている。そこでは主にクライアントが作画などの表現を行い、療法士がその象徴性から解釈する心理療法として知られている。

アートセラピー研究者のエヴァ・マークセンは心理療法とアートの類似と相違についての論文で、実際に療法的な手法を用いる芸術家としてソフィ・カル (Sophie Calle, 1953-)、リジア・クラーク (Lygia Clark, 1920-1988)、そしてクシシュトフ・ヴォディチコを挙げている⁶⁶⁹。例えばソフィ・カルの《盲目の人々 *The Blind*》(1986)の制作過程として、カルが社会的に禁忌とされてきた先天的な盲目の人々に、視覚や美について質問を行い、彼らも楽しみながらそれに応え、盲目の人にはまったく美もイメージもないというような偏見に挑んだとマークセンは述べている。マークセンは「視覚を失った人々の集団療法の過程としても考えることができる」⁶⁷⁰と、カルの作品が視覚障害を持つ人々への、外部からの印象や距離感を変えたと指摘している。

またマークセンは、リジア・クラークが 1976 年から亡くなる 1988 年代までに行った儀式のような作品群において、クラーク自身がマットレスに横になった参加者でありクライアントに対して、彼女が「関係性のオブジェ relational object」と呼ぶ様々な質感を持つオブジェを使って、身体感覚を通じて厄払いや浄化させる行為に、精神療法と同じ機能を見ている⁶⁷¹。美術史家の石谷治寛はマークセン同様に、クラークがウィニコットの「移行現象」の考えを自身のアートに導入していることに注目し「関係性のオブジェ」が移行対象として儀式による参加者／クライアントが心理的な移行を行うと述べている⁶⁷²。石谷はまたクラークがこの儀式的かつ療法的な方向への表現へ向かった時代的背景について言及している。

⁶⁶⁹ Marxen “Therapeutic thinking in contemporary art or psychotherapy in the arts,” *ibid.*, pp.131-139.

⁶⁷⁰ Marxen, *ibid.*, p.135.

⁶⁷¹ Marxen, *ibid.*, p.136.

⁶⁷² Marxen, *ibid.*, p.136.石谷治寛「セラピストとしての芸術家—リジア・クラークと移行対象」、『アートセラピー再考—芸術学と臨床の現場から』川田都樹子、西欣也編、平凡社、2013年、p.147。

1970年代までに、レヴィ＝ストロースによる南米の治療儀式の考察、さらにエレンベルジェ⁶⁷³によるジャネ、フロイトの理論への民俗学の影響といった精神科学形成史の掘り起こしによって、精神療法と儀礼に対する関心が最高潮に達していたことも想起しておくべきである。⁶⁷⁴ (石谷)

この時代にはウィニコットの著作『遊ぶことと現実』の1971年の発刊と、土着的な療法と科学的な臨床の療法の影響があったと考えられる。石谷はクラークの心理療法のアプローチが芸術表現の自明な定義をも脅かしたと指摘する一方で「クラークによるセラピーへと向かう特異な探究は、従来の芸術を放棄しつつもその破壊から生き延びるといふ、きわめて困難な芸術実践の道程とならざるを得ない」⁶⁷⁵と述べている。これに対しマークセンはリジア・クラークがそうした表現を放棄してはならず、むしろ心理療法とアートの境界線上に自らを位置づけ、「アートと臨床の実践という両者の『手当て treatment』の強さを持つ」⁶⁷⁶とし、ハイブリッドな領域を開拓したと述べている。

マークセンは、ヴォディチコ作品における心理療法的なアプローチを、先に挙げたジュディス・L・ハーマンのトラウマ(心的外傷)の回復の第3段階「通常生活との再結合」にあたりと述べている。「彼らはそれまでに、公的空間で語るためと、私的な証言から公的なやり取りでの記憶へと動かせるように様々な療法の段階を経ている」⁶⁷⁷とマークセンはヴォディチコプロジェクトにおける療法の段階を指摘する。また彼女は社会的な弱者を作品に登場させる他のアートの事例としてニコラ・ブリーオーが述べた「関係性の美学」に属する作品を挙げ⁶⁷⁸、「社会状況の下位にいるような人々を虐待することが多々見受けられ」⁶⁷⁹その「倫理的誤謬」を指摘すると共に、ヴォディチコプロジェクトではそうした倫理的に誤った関係性ではなく、「参加者との共感的なグループワークを通じて、彼らに正しい情報を準備すると同時に、プロジェクトから可能性を引き出すことを促すことで」そうした関係性を回避していると考えられる。マークセンはヴォディチコプロジェクトがウィ

⁶⁷³ カナダの精神科医アンリ・エランベルジェ (Henri Frédéric Ellenberger, 1905 -1993)。文献によってはアンリ・エレンベルガーの英語表記有り。

⁶⁷⁴ 石谷、前掲書、p.149。

⁶⁷⁵ 石谷、前掲書、p.149。

⁶⁷⁶ Marxen. *ibid.*, p.137.

⁶⁷⁷ Marxen. *ibid.*, p.136.

⁶⁷⁸ Marxen. *ibid.*, p.137.

⁶⁷⁹ Marxen. *ibid.*, p.136.

ニコットの「移行現象」、ジュディス・L・ハーマンの「トラウマ（心的外傷）の回復」などの心理療法の理論や概念を正確に追従しており「現代美術とセラピーが接続する可能性とお互いを模倣することができることを例証している」⁶⁸⁰と結論づけている。実際《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクト》(2012)の際にニューヨーク大学のアートセラピー学科の学生が多くプロジェクトを見守っており、心理療法とアートの関係を問われたヴォディチコはこのように述べている。

一般的にこの社会には、精神的な理由もあって、文化的プロジェクトを必要としている人が本当に多く存在し、どこにでも社会心理学があり、だから人々は孤独ではないと知ることができます。子供時代と経験という点で、自分たちが記念碑であるかのようです。また健康と病気の境界とは非常に曖昧で、明確に差異がないところがいいのです。ですから学生たちは、アートセラピーと公共芸術の間にも境界を認めたくないのだと思います。アートセラピストとしての専門性を知っているので、自分たちの領域を狭義に定義することに拒否するのは、当然の傾向と言えます。⁶⁸¹

ヴォディチコのプロジェクトがセラピーかそうでないかという問題は、療法士とクライアントの関係に置き換えて考えてみるができる。公衆の前で自らの証言を行う最終的な実演が両者にとって「象徴化を行う文化的、創造的な行為」であり、マークセンが位置づけるように「対象者と作者が同じ経験を共有するという信頼関係の上に成立している」ため両者の主従関係は一概には認められない。発話と証言を必要とするヴォディチコのアート・プロジェクトがその最終的な実演段階において、心理療法とその臨床的な回復手段を参照していることは自明となった。しかし実際の芸術療法では象徴化の過程が重視されるのに対し、ヴォディチコのアート・プロジェクトが心理療法と、そうではない芸術行為の境界線上に展開されていると考えるのが適当だろう。

3-1-3. メディア・装置の転用

前節ではアート・プロジェクトにおける対象者の心理的な要素について詳しくみてきた。ヴォディチコのアート・プロジェクトで採用される〈メディア／装置〉は対象者や相談役

⁶⁸⁰ Marxen. *ibid.*, p.136.

⁶⁸¹ *Krzysztof Wodiczko: Out/Inside(rs)*, *ibid.*, p.133.

から様々な意見を集約し、作者が技術的な再配置を行っている。そこでは対象者を実演や語りへと促し、彼らのアイデンティティの再獲得に貢献する機能が隠されていると考えられる。では最終的な実演に用いられる〈メディア／装置〉の機能や外見はどのように人の意識に働きかけるのか。1 つには技術による心理や意識への働きかけ、もう 1 つにその装置の外見や実演の様子が鑑賞者に与える印象の変化が仮定できる。本節ではヴォディチコのアート・プロジェクトで用いられる〈メディア／装置〉のデザインや再配置が、対象者の心理に作用するメカニズムと、アイデンティティに及ぼす影響について考えていく。

3-1-3a. 道徳的志向をもった装置

ヴォディチコは《市庁舎の塔》(1996)の投影に参加した対象者について、彼らが塔を「心理的装置 (Psychological artifice)」として用いることで公共建築を「移行対象」として利用し、「自身と自己表現を養うことを学んだ」と述べている⁶⁸²。90 年代以降の〈パブリック・プロジェクト〉において、対象者が建築に投影された「証言する自己のイメージ」を見ることは、彼らが最終的な実演に臨むことで、自己視認とそれによるアイデンティティの再獲得を促したと考えられる。この効果は〈パブリック・プロジェクト〉シリーズのみに留まらず、他のヴォディチコの装置や乗り物など〈メディア／装置〉を利用したプロジェクトにおいても、被験者・使用者としてそれらの利用に対象者の心理的な「移行現象」を見ることができる。こうした〈メディア／装置〉に通過的な矯正具や補助機器の役割を担っていることが考えられる。またこのことは、ヴォディチコが「問題提起のデザイン」と呼ぶ、使用する対象者と関連した倫理的かつ美学的な問題に編み込まれたデザインが施されていることが想定される。このことからヴォディチコがデザインした〈メディア／装置〉を読み解く新たな側面を見出すことができるのではないだろうか。従来の研究や論考ではヴォディチコの〈パブリック・プロジェクト〉のステートメントに呼応する形で、プロジェクトにおける〈メディア／装置〉をその外見的な印象からゲリラ的・即興的・好戦的なパフォーマンスとして記号的・比喩的な読解が多く見受けられる⁶⁸³。一方

682 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.68。

683 例えばヴォディチコのステートメントの「攻撃は突然、全面より、夜間に行わなければならない」「象徴に対する攻撃」といった表現に対し、ロザリン・ドイチェは「ヴィークルの試作機は武器を思わせる。N.Y. でのカートの動向は、私たちの視点からすると、最も乏しい命の意義からさえも数千人が排除されるという継続中の都市共同体の破壊に対抗するレジスタンスの活動のようだ」と述べている。また哲学者ジョン・ライクマンは（クラクフのプロジェクトで扱われた家庭内暴力などのテーマに対して）「攻撃であるとともに防御でもある戦い、都市の聖餐式ともいべき遊戯のための機器のデ

でヴォディチコのプロジェクトを単に心理面だけで分析することにも限界があると言える。

そこでヴォディチコの実践の心理要素と技術の関係は「先端技術を疎外された他者のために奪い返している」⁶⁸⁴や「デジタルな廃墟をさまよう最も今日的なホームレス（二重に故郷を喪失したホームレス）に出会う」⁶⁸⁵といった指摘がされているように情報の飽和状態や過度の制度化による弊害による個人が心理的に依拠する場や空間を喪失したと捉える視点から考察してみてもどうか。これらの問題が技術的側面（または情報による制度環境）から「アイデンティティーの二重の剥奪」を生み出しているとする仮定に従い、アート・プロジェクト内の対象者の「自己視認」やその歴史の「目撃者」的役割が意味することが何かを調べる必要があるだろう。それらは次の2点について考察を進めることができるのではないかと。第1にヴォディチコを用いる〈メディア／装置〉が、ビデオの閉回路に見られる円環の相互作用的な技術的特質を用いて、対象者の自己視認を可能としていること。第2にテクノロジーを介したこの対象者の自己視認の作用と、その外部にいる鑑賞者との間に「見られる／見る」という関係を作り、公共空間に2つの異なる技術的な相互作用が設定されていること。

それはテクノロジーが操作者に及ぼす個人レベルでの影響と、より広範なテクノロジーの集合としての都市環境が居住者に及ぼす社会的なレベルの影響との範疇で、その両義的な作用を見据えて分析する必要があるとそうだ。本節ではまずヴォディチコがアート・プロジェクトで採用する技術のうち、ビデオ技術が自己視認を促す部分に注目して考えてみたい。

3-1-3b. 心理的な義肢としての〈メディア／装置〉

インタラクティブな応答が可能となった第6期の〈パブリック・プロジェクション〉における対象者とプロジェクトの〈メディア／装置〉の関係は、1960年代から70年代にかけてのヴォディチコのポーランド時代の作品との関連がこれまでも指摘されてきた⁶⁸⁶。ま

ザイン」と述べている。Rosalynde Deutsche, “Uneven Development: Public Art in New York City” *October no.47*, Winter 1988, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., p.62. ジョン・ライクマン「クシュシトフ・ウディチコのアゴ

ーン」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.23。

⁶⁸⁴ エヴァ・ライヤ＝ブルカルト「グローバルな放浪者」、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p.32。

⁶⁸⁵ 粉川哲夫「ウディチコ現象のためのノート」、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.17。

⁶⁸⁶ 例えば Turowski, “The Art of Ideology”, *Passage 1969-1979, ibid.* また加須屋『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》』前掲書など。

たこの流れは更に《エイリアン・スタッフ》や《マウス・ピース／ポルト・パロール》において更に移民や難民などへとより広範の人々用の装置へとつながっていく。ヴォディチコは《パーソナル・インストゥルメント（個人装置）》を通した自身の経験を開かれた機会として、観客にも迫体験をさせるような意識があったと考えていいだろう。このことは1人乗りだった《ヴィークル I》から、その派生形の〈ヴィークル〉が様々な対象者に使用されていったことにも当てはまる。

ヴォディチコが作品のために制作するオブジェ、例えば《見ることと聞くことのためのオブジェ》(1970)における厚紙の筒でさえも、後に装置や乗り物に対する姿勢と同様に、使用者にある行動を促すという意味で共通している。ヴォディチコは対象者を設定し、彼らのためにそれをデザインしており、その際に彼が考慮しているのはその人に何を、どのような行動を促すか、そしてそのために必要な技術は何かということである。ポーランド時代に制作された《パーソナル・インストゥルメント》と《ヴィークル I》の2つの作品には作者による次のような解説が添えられていた。

この装置はそれを作成した作家のみが使用できる。⁶⁸⁷ (《パーソナル・インストゥルメント》
作者による解説)

この乗り物は他でもなく作者専用である。⁶⁸⁸ (《ヴィークル I》作者による解説)

いずれの作品もヴォディチコが自身のために〈インストゥルメント（装置）〉や〈ヴィークル（乗り物）〉を制作したことが強調されている。このことは《セルフ・ポートレート》(1973)について「自身に言い聞かせると同時に、他者においても非現実的で幻影的な、芸術の自己反省的な世界の中に生きることの自由を破壊する必要性を指摘するためだった」⁶⁸⁹と語っているように、自身を含めた当時のポーランドの作家たちに向けて発したメッセージであったと考えることができる。このようなある対象者にむけた〈インストゥルメント（装置）〉・〈ヴィークル（乗り物）〉・〈投影〉の制作には、彼のエンジニアとしての経験と共に機械技術の巧みな応用によって発展してきた。前章で見てきたようなヴォディチコのアート・プロジェクトの対象者の「心理的な移行」を想定する際、これらを可能にする技

⁶⁸⁷ 加須屋、前掲書、p.60。

⁶⁸⁸ Krzysztof Wodiczko “Vehicle,” *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.77.

⁶⁸⁹ *Passage 1969-79, ibid.*, p.62.

術的作用やそのメカニズムを考えることは、それらの〈メディア／装置〉の配置の必然性を考える上での基礎となるだろう。次にそれぞれの系統別に〈メディア／装置〉の成り立ちを見ていくことで、彼の用いる技術とそれが人々のアイデンティティーに関わる問題との連関を見ていく。また使用者の倫理観に働きかける作用について分析していく。

3-1-3c. フィードバックとリフレクション

第1部1章でみたようにポーランド時代の若きヴォディチコは光学事業と家電メーカーに工業デザイナーとして勤めながら制作活動を開始した。そこでの就業環境は彼の作品に光学的な技術の導入や電気的技術を応用といった創作に大きな影響を与えたと言えるだろう。光抵抗器を使った光学情報を音声へと変換した《パーソナル・インストゥルメント》(1969)や、合わせ鏡を通路に設置した《ア・パッサージ》(1972)、大型の鏡を利用した《セルフ・ポートレート》(1973)など、この時期のヴォディチコの試みは内面を見つめる自己視認をするような主題が多く扱われている。

その後の《ポリス・カー》(1990)には路上生活者がお互いに通信可能な無線装置と共に、カメラとモニタが車体の上部に実装された。これらは路上生活者の「自己表現の実験的なスピーチ・アクト・マシーン」であり、「個人史を作成し記録」する用途が想定されていた⁶⁹⁰。このアート・プロジェクトの対象者が「ビデオ・カメラで撮影」され、更に「その行為自体を見ること」という構造は、《市庁舎の塔》(1996)以降のいくつかの〈パブリック・プロジェクション〉シリーズで類似の関係が設定されている。

この「対象者をカメラと投影映像の間に置く」というビデオ・システムについては、1965年以降市販化されたポータブルのビデオ・カメラを用いたアーティストがカメラとモニタの間において様々な実践を行ったビデオアートの一連の流れにその源泉を見ることができよう。

ヴィト・アコンチの《センターズ *Centers*》(1971)[図 108]はカメラに向かって作者自身が指差しをし、そのポーズを保ちながら20分間のパフォーマンスを行う。アコンチの人差し指は、彼の目とカメラとの同軸線状にあり、作品が映し出されるモニタの中心と、見ている観客の方向へと向けられる。カメラとモニタのシステムを利用した黎明期のプリミティヴなビデオアートの代表的な例として取り上げられる本作だが、この作品にはまた自己を見る視点と、見ている自分を更に見るビデオ特有のフィードバック(閉回路作用)

⁶⁹⁰ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』、前掲カタログ、p101。

が生じている。

またこのシステムを利用した他の例として、カメラとモニタの関係の中で、マイクとヘッドフォンによる音声のフィードバックを取り上げたりチャード・セラ (Richard Serra, 1938-) とナンシー・ホルト (Nancy Holt, 1938-) の《ブーメラン *Boomerang*》(1974) [図 109]がある。モニタ画面に登場するホルトはヘッドフォンを通じて、電氣的に1秒以下の時間差を与えられた自身の発話の音声を聴く。ホルトは話しながら同時に聴く行為を行い、最後にはその同調ができずに自分が何を話しているかを見失っていくことが語られる。セラとホルトのこの実験的な作品は、主に音声による自己の発話をフィードバックさせており、このことが『私が私の声を聞く』ような内省が自己を規定するという独我論的思考に差し込まれる、1つの裂け目」を生じさせることを検証した⁶⁹¹。

この2作に共通するのはビデオ・システム (カメラとモニタの閉回路) の間に被験者としての作者自身が置かれ、それぞれに経験される時間を通じて、その忍耐あるいは知覚の変化を第三者に提示している点である。ロザリンド・クラウスは「ビデオ ナルシシズムの美学」(1976)の中で、ビデオアートの「メディウム」を物理的な機構ではなく敢えて「心理学的モデル」によって読解することを提案している⁶⁹²。この論考でクラウスはヴィト・アコンチの《センターズ》(1971)を取り上げ、約20分にわたって作者が画面中央を指さし続ける行為にビデオ・システムに、鏡の反映との類似性を取り上げ、そこに物理的条件ではなく心理的条件「ナルシシズム」をキーワードに論じている。彼女は「メディウム」なる語が超心理学や死後とのやりとりにおける霊媒 (メディウム) との類似性を挙げながら、人間を1つの受信機 (送信機) として捉え、そこにビデオを議論する上で必要となる「イメージの同時的な受容および投影、そして導管 (コンジット) として用いられる人間の魂 (サイキ) である」という考えを展開している。このことは一見、伝統的なモダニズム的批評の「メディウムの特異性」からはみ出し、物理的特性に還元されないオカルト的な言説に聞こえなくもない。このビデオの特異性は、後にクラウスが「技術的支持体」や「物理的特質」と定義するアートのメディウムの諸条件とは一線を画しており⁶⁹³、

⁶⁹¹ 《ブーメラン》作品解説『ビデオを待ちながら映像、60年代から今日へ』、国立近代美術館、2009年、p.58。

⁶⁹² Rosalind E. Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism" *October vol.1*, Spring, 1976. p.50. ロザリンド・E・クラウス、「ビデオーナルシシズムの美学」石岡良治訳、『ビデオを待ちながら』、前掲書、p.191。

⁶⁹³ Rosalind Krauss "Reinventing the Medium" *Critical Inquiry*, vol.15, No.2, Winter 1999, pp.289-305. ロザリンド・E・クラウス、「メディウムの再発見」星野太訳、『表象08』、表象文化論学会、2014年、pp.46-67。

またそのことによりビデオアート論やメディアアート論が現在でもこの論考を繰り返し参照していることの理由だと言える。このカメラ・モニタという閉回路機構に起こるフィードバック現象が、単なる電気信号の循環というビデオの技術的特質に留まらず、その信号循環の中に被験者（この場合アコンチ）が即時的に反応（フィードバック）するという反復的な自己視認であることから、ビデオの心理的特質というクラウスの主張を参照にすることができる。石岡良治はクラウスのこのビデオに対するアプローチを「ビデオに批評的隔たりを持ち込むためには、一度ナルシズムを承認した上で、ビデオのメディアムの『肌理（きめ）に逆らう』必要がある」⁶⁹⁴と彼女の考えを評価している。

同論考でクラウスは他にセラとホルトの《ブーメラン》(1974)を挙げ、被験者（ホルト）がフィードバック構造の中で情報を不確実に伝達させる1つのノイズとして扱われていると述べている。人間は疲れを感じるので一定の姿勢を保つことができない。また自分の発話に気を取られ次に何を言うべきか戸惑うといったことがここではノイズとして扱われている。それはビデオ・システムの中で人間が電導間・導管（コンジット）として置き換えることで、人間と機械との差異を見ることができ、クラウスはそこに「ナルシズム」または「サイキ魂・心理」を見ていると言える。

ビデオ・システムにおける認識のフィードバックをフローと捉えると、ストックにあたるのが同じシステムの中で撮影・記録したものを認識することになるだろう。もちろんこの録画された映像・音声も再生と同時にフローの役割を担うが「現実時間を中継するフロー」と「蓄積されていた（1度書き込まれた）時間のフロー」とで機能はまったく異なる。前者は瞬間の知覚であり、後者は繰り返し視聴することで整理と吟味を促す⁶⁹⁵。

ビデオ・システムにおける自己視認が、記録された自身の証言の映像だったとしたらどうだろうか。自身が話をする映像の内容を見つめ、一次的にその再生を停止して、その内容に話しかけることができるとするなら、当然発言の内容に捕捉・修正を加え、より内容は強められていくことが考えられる。1969年にニューヨーク、ハワード・ワイズ・ギャラリー（the Howard Wise Gallery）で開催された「創造メディアとしてのテレビ *TV as creative media*」展でのポール・ライアン（Paul Ryan, 1943-2013）のビデオ・インスタレーション作品《誰にもあるメビウスの輪 *Everyman's Moebius Strip*》(1969) [図 110]では、会場に置かれたTVモニタに映し出されている放送の映像に、それを見ている

⁶⁹⁴ 「ビデオーナルシズムの美学」前掲書、p.204 石岡による脚注部分。

⁶⁹⁵ 《ブーメラン》におけるホルトの声は厳密には音声信号の電子的な遅延（エコー）によるもので録音されていないため、再度参照できない現実の中継に近いと言える。

観客自身のライブの映像が挿入されるというものだった⁶⁹⁶。

ビデオ・テープはあなたの外部を内部化する。あなたがビデオ・テープで自分の姿を見る時、あなたはあなたが世界に見せている姿を見ているのだ。あなたが見ているのは自分自身、つまり自分の内部である。⁶⁹⁷ (ライアン)

このライアンの主張に関してダニエル・シャルルは「そのことによって、あなたはあなたをあなた自身に繋げることができる。なぜなら、外部が内部になり内部が外部になるには輪になったリボンが半分捻じれていなければならないからだ」と、ライアンの作品の題名に準えた注釈を付け加えている⁶⁹⁸。記録されたビデオ映像が、自己の内面と外部を知覚させるとするなら、機械装置がアイデンティティーに関わってくることが示されている。ビデオ・システムには単純な信号と情報のフィードバックだけでなく、導管となる被験者にフローとストックが混成した自己編集可能なフィードバックが成立していると考えることができる。シャルルは飯村隆彦の《ビデオの記号学》シリーズ(1975-76)にポストモダン的な要求の実現としての「自己の中の複数性」を見ている⁶⁹⁹。飯村は別な作品《ダブル・アイデンティティーズ *Double Identities*》(1979) [図 111]で画面に録画された自己のイメージを映すモニタとその隣で同一人物がライブで話す試みを行っている。画面の中に画面に映された人物 A と生の人物 B を記録したこの作品では、A:「私は飯村隆彦である」、B「あなたは飯村隆彦である」といった対話を交互に行う。飯村のビデオ・メディアと言語学との比較対象を行ったシリーズの一環でそこでは「ある／ない」の言語との関係において同一人物の 2 つのアイデンティティー、「人は自分自身の中に他者を持つ」ことを示している。

飯村と同様の方式が取られているのが、ヴォディチコの《イーゼス(盾)》(1998)だとと言える。《イーゼス》はまず装置を装着した使用者としての現前する生身の人間があり、これを①としよう。使用者の肩には可動型の 2 基のモニタが展開し、事前記録された使用者

⁶⁹⁶ Slavko Kacunko, *Culture as Capital. Selected Essays, 2011-2014*, Logos Verlag, Berlin, Germany, 2015, p.50.

⁶⁹⁷ ダニエル・シャルル「ナルシシズムとポストモダン(飯村隆彦に関する覚え書き)」, Daniel Charles, “Narcissisme et postmodernité (notes sur Takahiko Iimura)”, *takahiko iimura film et vidéo*, exh.cat., Re:Voir, Paris, France, 1999, p.9.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.9.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.14. Steven Connor, *Postmodernism Culture*, Oxford, Blackwell, 1997, p.87 の引用部分含む。

の発話が映像と音声で再生され、これを②とする。これらの画面に使用者が反応するのだが、それとは別に実演中に路上で出会う観客がこれらに応答することができるので、これを③としておこう。①は現実時間の流れであるフロー、中継という言葉が相応しくなければ即時的な使用者であると言える。②は背面のコンピュータの記憶媒体に収められたストック、そしてそれらに即時的な観客とのやりとり③はまたフローであると言える。《イージス》の使用者は（飯村の体験した）自己内部の他者とのコミュニケーションによりここで新たな自己像を獲得していく。そして使用者はその様子を見ている路上の観客を外部の他者として接したと考えることができる。この録画記録された声に対する、ライブの被験者（対象者）の介入は後に、《ティファナ文化センター》（2001）やセントルイスの《中央図書館》（2004）でも見られる。対象者は公衆で語る自己の証言や語りに対して注釈を加え、また観客の質問に答えることができることになった。

このようなヴォディチコがデザインした〈メディア／装置〉のフィードバック機能を有した自己視認を行い、これがまた使用者であるプロジェクトの対象者と、その様子を鑑賞する観客へと反映されていく。イヴォンヌ・シュピールマンはアコンチの別なビデオ作品《テーマソング *Theme Song*》（1973）でアコンチがカメラに語りかける〈そぶり＝シミュレーション〉にビデオ・システムと鏡の関係があり、このことが被験者である作者とメディアそのものの参照の交点にあると唱える。

このカメラ映像は、鏡のような反動的（再帰的）機能をも備えている。つまり、ビデオアーティストの自己反省に役立っているのである。[...] 装置的な観点からみたときに、映像とシミュレーション映像のあいだの距離の廃棄は——ナルキッソスの胸像の場合と同様に——事実上不可能であることが（つまりメディアの境界を乗り越えることはできないことが）明らかになるからである。⁷⁰⁰（シュピールマン）

シュピールマンによれば「反映される自己映像（ナルキッソスの状況）とビデオ映像の自己反省（メディア的反省）[再帰]」⁷⁰¹が結びつき、電子的な鏡が自己とメディアの両義的な反省を生み出すという。マーシャル・マクラーハンがナルキッソスに言及した「自己拡張／自己切断」⁷⁰²を援用して、シュピールマンはアコンチのようなビデオ・システ

⁷⁰⁰ イヴォンヌ・シュピールマン『ビデオ 再帰的メディアの美学』海老根剛、柳橋大輔、遠藤浩介訳、三元社、2011年、pp.264-265。

⁷⁰¹ シュピールマン、前掲書、p.266。

⁷⁰² シュピールマン、前掲書、p.266。

ムにおける被験者を「閉回路を用いることで、みずからの自己映像の提示を、反復を通して増幅する」と解説している。使用者にとってこの反映は社会的な問題の渦中にいる自分をハイテクな鏡で映し出し、そのハイテク技術自体にも言及するということだ。

ヴォディチコが利用する〈メディア／装置〉の特異性と鏡との類似性は、ポーランド時代の彼の試み《セルフ・ポートレート》、《ア・パッサージ》などにその萌芽が見られ、「自己視認の装置としての鏡」が模索されていた。これまでにニューメディアが自己陶醉という支持体を持ち、視覚性のみならず人間の営為を反映するような鏡の役割であるという指摘や⁷⁰³、映像装置の鏡像的性質とメディア自体の反省的性質「＝再帰性」などが指摘されてきた⁷⁰⁴。これらの言説は〈メディア／装置〉が、反映（リフレクション）を通じた現実を我々に見せていることを示唆していると言える。

ヴォディチコのプロジェクトで採用されている〈メディア／装置〉がこうしたフィードバックとリフレクションの特性を利用し、対象者に心理的作用している。それはフィードバック・システムが対象者自身の自己視認を促し、彼らのアイデンティティを再獲得させる行為に繋がり、その行為を外部から眺める鑑賞者との間にさらなる意識共有をはぐくんでいく。このようなヴォディチコの〈メディア／装置〉、特に被投影体と技術的な支持体としての側面が、対象者に及ぼす影響についてはさらに考察の余地がある⁷⁰⁵。

⁷⁰³ クラウス「ナルシズムの美学」前掲論考、p.191。またはレフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語 デジタル時代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳、みすず書房、2013年、p.330。

⁷⁰⁴ シュピールマン、前掲書。

⁷⁰⁵ ここに挙げたアコンチ、セラ、ホルトラはビデオアートの先駆的存在として知られている。1970年代のこうしたビデオ・システムを使った知覚実験の後、彼らは後に屋外彫刻やランドアートなど、公共空間でのアート実践を手掛けていくことで共通している。



図 108



図 109



図 110



図 111

3-1-3d. 拘束された対象者

2000年以降のヴォディチコのアート・プロジェクトでは、これまでの作品の系統を複合した形態が採用されている。《ティファアナ文化センター》(2001)での対象者は、頭部に装着型のカメラとマイクを装着することにより、録画された証言だけではなく鑑賞者との相互のやりとりが可能となった。対象者の表情をイメージとしてドームに映し出す目的で、カメラと頭部の距離や角度が変わらないようにヘルメットから伸びたアームにカメラが設置されていた。また撮影されたイメージは被投影物となる球体型の建築にぴったり合うように、コンピュータによるズレの補正効くようにされていた。この頭部への「装着型のテレビ局 wearable TV studio」⁷⁰⁶は後には採用されておらず、次に図書館への投影を行った《中央図書館》(2004)では建築物に映し出された手の主とは別に、建築物の前にマクローフォンが備え付けられ観衆の誰でも建築と対話できるよう設定されていた。ライブ中継とインタラクティブを利用した対話の場の形成は、ドイツ、ヴァイマルでの2人の文学者ゲーテとシラー像に投影された《探求者たち》(2016)でも採用された。観衆の中から希望

⁷⁰⁶ *Art 21: a Publication by Art in the Twenty-First Century: Season III* DVD, PBS HOME VIDEO, 2004, 10分辺り。

者は演台に上って⁷⁰⁷、ゲーテ・シラー像越しに対象者であるシリアや東欧からの移民らと話すことができるようになっていた[図 112]。証言を行う移民の人々はゲーテ・シラー像の後ろにあるヴァイマル国民劇場のエントランスに撮影スタジオセットが組み立てられ、撮影された人物像がゲーテ・シラー像に投影された際に、頭や手がずれないように施された固定器具が設置されていた[図 113]。固定器具と背景はすべて黒い布で覆われており、被撮影者自体も手や顔など以外は黒布で覆われ、全体的に黒い地に対し、投影に必要な身体部位だけが浮かび上がるように工夫されている。これら舞台裏は像の前に集まった鑑賞者には見えない仕組みになっており、彼らは銅像を通してのみ撮影セットにいる被撮影者である移民たちと出会うことができるのだ。また《私の念願》(2017)では彫像のプロジェクトの展示会場の横に対象者の証言の収録に実際に使用されたスタジオセットを見ることができた[図 114]。

これらの試みに至る経緯として《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)の撮影プロセスにも見ることができる。いずれも投影されたのは対象者の手のみであるが、その手が建築物(前者は原爆ドームと後者は図書館)のファサードという投射エリアからはみ出さないように、撮影スタジオセットには黒く四角い筒状の箱が用意されその中でしか手が動かせないように設置された。建築物と同じ比率で縮小された箱の中が対象者の手の表情の可動範囲となり、また最終的な実演においては対象者の巨大化した手は、現実の建築物に閉じ込められた、あるいは建築物自体が身体的可動域を持つような意味付けがなされていると考えられる。

このように事前録画かライブ中継かに拘らず、また被投影体が建築か彫像かに左右することなく、建築や彫像に映される範囲が決まっていることから、証言を行う対象者は固定されるか、可動範囲が制限された条件下で撮影されてきた。このことは撮影カメラが自由に被写体との距離や角度を変えながら、その表情や語りを撮影する通常の映画やドキュメンタリーの手法と大きく異なり、また対象者においても建築や彫像と一体化させるための「撮影装置」としての働きかけがあると考えられる。ここではヴォディチコがデザインした〈メディア／装置〉について考えるべく、〈パブリック・プロジェクト〉の舞台裏でもある対象の撮影についてみていく。

黒い背景での人物・身体部位・小道具を撮影する方法は、1980年代～1991年まで続いたスライド投影によるプロジェクトでのヴォディチコの実験で発展してきた。ポーランドからアメリカなどの国外での作品発表を始めた時期の《レファレンス》(1977)、《ガイ

⁷⁰⁷ 詳細は第2部3章(2-3-1n.)を参照。

ドライン》(1977)、《プロジェクション》(1979)で作者は雑誌や新聞などの複写から得られた様々なイメージを多用していたが、1980年代以降の〈パブリック・プロジェクション〉シリーズでは投影イメージを被投影体に合わせるため、ヴォディチコはこれらのイメージの再撮影を考案した。この場合イメージの不要な部分は覆いを利用するか、切り取られたイメージ以外を黒い背景にして撮影された⁷⁰⁸。ミサイルの画像など特殊な対象を除き、この時期の投影イメージのほとんどが、写真撮影によって制作された画像である⁷⁰⁹。この経験から絵画や雑誌のイメージの再利用ではなく、人物モデルを撮影する場合においても背景を黒で覆ったスライドの撮影手法を作者は編み出した。《シオン広場》(1990)で投影に使われた「2つの手」の撮影プロセスでは、まずヴォディチコが現地での小道具(査証・鞭・杖)の選定が行われ、撮影スタジオでモデルがそれらを持つ様子を大型のスライド撮影写真機で撮影された。黒い撮影用ホリゾントの前にモデルが立ち、小道具を持った腕だけが撮影され、それ以外の部分は黒い地になっている⁷¹⁰。スライド投影機では黒い地の部分の光が遮断され映し出されることはない。このように彫像・建築などの被投影体に投影イメージの黒い地が投影されることはなく無の部分となり、環境光の下で銅やタイルといった被投影体自体の表面の素材感が知覚されることになる。

当初こうしたイメージとしてのみ撮影された被写体は、1996年以降のアート・プロジェクトでは対象者という生身の人間となった。それ以前のプロジェクトでヴォディチコは、牢獄や檻のイメージ(《連邦裁判所》(1983)、《アメリスウェールト旧邸》(1991))や、猿轡(《マウスピース/ポルトパロール》)など対象者を拘束するモチーフを用いてきた。第6期以降の〈パブリック・プロジェクション〉で、建築や彫像にライブの投影を行う場合、対象者は黒幕を背景に、彼らの置かれている社会的な抑圧を、都市構造物に合致させるために、再度拘束されることとなる。ベンヤミンがフィルムカメラという機械装置の前で演技する映画俳優について、機械による人間の自己疎外に対し、彼・彼女が大衆の前で上映されることを知っていると言ったように⁷¹¹、ヴォディチコの対象者もまた拘束と固定された装置の中で、大衆に向かって自分自身を演じるという心理に置かれることになる。生態

⁷⁰⁸ 例えば当時のロナルド・レーガン大統領の宣誓の報道写真からヒントを得た《AT&T ロングライン・ビル》(1984)のプロジェクションで投影された胸に手を当てて宣誓する身振りの袖と手のイメージは、同じポーズをした手を別途撮影したものと思われる。

⁷⁰⁹ ドイツのシュトゥットガルトでのプロジェクションの際、美術館横のジュビリー塔に「タイム」誌の表紙からミサイルのイメージを取ってきたとヴォディチコが話している。
“Krzysztof Wodiczko talks to Bozena Czubak,” *Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.

⁷¹⁰ Derek May, *Krzysztof Wodiczko: Projections*, 前掲映画、撮影風景 14 分辺り。

⁷¹¹ 多木『ベンヤミン 「複製技術時代の芸術作品」精読』前掲書、p.166。

心理学の視点からすると、それは黒い幕で覆われた頭部や胴体の固定器具や、腕や足を動かすための可動範囲を示す黒い箱が、対象者に拘束された状況で彼らの置かれた状況を語ることを「アフォード」していると言える⁷¹²。つまり建築や彫像の投影は、観客に対する1つのスペクタクルとして機能する一方で、その裏側には社会的な抑圧を受けている人物たちが、物理的に拘束された中で語ることでリアリティを増幅させたドキュメントとして成立していると言える。ヴォディチコのこうした拘束による限定的な動きや表情の変化を扱うことは〈パブリック・プロジェクション〉シリーズのみならず、他の作品にも見出すことができる。



図 1 1 2



図 1 1 3



図 1 1 4

3-1-3e. 嵌められた対象者

室内型のプロジェクションとして挙げられる《不審なものをみかけたら...》(2005)、《来客者たち》(2009)では、「映像投影の画面範囲」と「展示空間の建築的な構造」を位置づけ

⁷¹² Affordance とは「環境が動物に行為の可能性や機会を提供している」ことに着目したアメリカ合衆国の知覚心理学者、ジェームズ・J・ギブソンが用いた用語。佐々木正人『知覚はおわらない—アフォードダンスへの招待』、青土社、2000年、p.26。

(マッピング) させることで、ビザ不所持で不法労働をさせられている移民の人々の社会の中での心理的な位置づけを、抑圧された権利や活動範囲の制約として映るように提示されている。このインスタレーション型の作品である《来客者たち》に対して、ブルカルトこのように述べている。

ポーランド・パヴィリオンの窓のない壁と天井に投影された半透明のイメージの不気味な膜は「こちら側の」我々自身の主体的空間の表象として映されており、パヴィリオンを訪れる観客の内面を投影したものかも知れない。そのような「こちら側——仮定として見る主体」が移民労働者を想像する場を視覚化し、「こちら側」が「あちら側」を「他者」として見下して排斥するような場となっている。それこそがこのインスタレーション作品が両義的な領域での提議内容であり、その場の不確かな固有性によって、また直ちに傷つけられるわけでもなく、蝕まれていく。⁷¹³ (ブルカルト)

《不動産プロジェクション》シリーズの分析でみたように、スライド投影による壁面の窓は《来客者たち》ではブルカルトが指摘する展示室「内／外」を分かち物理的な壁をガラスのように透過させ、それによりヨーロッパ市民とそうでない人々を分断する何かとして知覚された。

ビデオ・インスタレーションにおける観客について、美術史家ウルスラ・フローネは、論考「フレームの消失：ビデオ・インスタレーションにおける没入と参加」で、等身大に写されたスクリーンによって「観客の移動性」が取り囲まれ、閉じ込められると述べている⁷¹⁴。フローネはここでサム＝テイラー・ウッド (Sam Taylor Wood, 1967-) の《Third Party》(1999)[図 115]を取り上げている。同作はある私邸でのパーティが複数台のカメラで同時撮影され、その様子が4面の壁面に大きく映しだされ展開するインスタレーションだ。テイラー・ウッドが展示室であるブラックボックスを「文字通りのパーティ会場へ」変容させ、投影映像に現れる等身大の人物を含め観客を没入させることに成功させたとフローネは述べる。

一方で美術史家リズ・コッツはこのスクリーンに取り囲まれホワイトキューブをブラックボックス化させたことが「ビデオが古い映画の慣習に逆戻り」し、「動き回って鑑賞す

⁷¹³ *Guests exh.cat. ibid.*, p.37.

⁷¹⁴ Ursula Frohne “Dissolution of the frame: Immersion and participation in video installation,” *Art and the Moving Image: A Critical Reader* Tate publishing, London, U.K., 2008, pp.355-370.

るといふ、新しいかたちの鑑賞法に同化」したと批判的に見ている⁷¹⁵。コッツは 1970 年代の初期ビデオにあった観客の忍耐や従属、懲戒といった強制的な態度が、1990 年代以降のビデオアート、特にプロジェクターを利用したビデオ・インスタレーションに損なわれたことを指摘する。例えば、ヴィト・アコンチやブルース・ナウマンが行った画面内の身体的な限界や運動範囲の提示といった命題は、マシュー・バーニーなど現代アーティストが再利用するにあたって「忍耐の暗喩すらが、きれに整頓され、可愛らしく仕立てられ、見て楽しいもの」⁷¹⁶に置き換わったという。また投影手法を利用したアーティスト、ダイアナ・セイター (Dyana Thater) の《オー・フィフティ：クロード・モネの庭園で過ごした 5 日間》(1992) とヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉シリーズを比較し、セイターには「公共の都市空間や明白な歴史への言及が排除されている」⁷¹⁷ことを挙げている。1990 年代のインスタレーションの試みには空間と観客または行為者の関係への配慮がなされた一方で、1970 年代の身体やパフォーマンスを通じて政治性や公共性へ訴えかけた実験精神がなりを潜めたと指摘することができる。

メディアと場の特性への言及についても同様のことが言える。建築的構造物と投影映像を一致させることの効果は特に初期のビデオ作品にその典型を見ることができる。ゴットフリート・ベヒトールド (Gottfried Bechtold, 1947-) の《テスト 1 *Test I*》(1971)[図 116]では、モニタ画面に映し出された風景の向こう側から人物が近づいき、手にしたハンマーで画面の縁 (フレーム) を内側からゴツゴツと音を立てて叩く。映像を映し出すブラウン管部分とその筐体の境界線が強調された。撮影時にビデオ・カメラの撮影視野と同じ比率の木製かコンクリート製のフレームを用意し物理的な範囲と撮影範囲を一致させることで作者はこれを可能とした。映像の内容／中身が現実の空間と一致させられるような錯覚に陥り、観客は戸惑いを覚える。

こうした試みは画面に映された映像の内容と、それを映し出す支持体である TV 受像機／ビデオ・モニタの関係が不可分であり、今日というメディア・スペシフィックな作品だったと指摘できる。ベヒトールドのみならずこの時期ビデオを手掛がけたアーティストは映画やテレビドラマ的な物語 (ナラティブ) や視覚効果などの画面内で展開する内容だけでなく、映像が表示される画面の外、つまり支持体としてのモニタの筐体を強く意識していた。このことは、同時代の TV の広域放送番組や商業映画での試行と明らかに異なる

⁷¹⁵ リズ・コッツ「ビデオ・プロジェクション スクリーンの中の空間」『ビデオを待ちながら 映像、60 年代から今日へ』前掲展覧会カタログ、p.234。

⁷¹⁶ 同上 p.239。

⁷¹⁷ 同上 p.230。

点である。家庭用 TV という製品を利用し、アサンブラージュやアプロプリエーション⁷¹⁸という美術史的文脈の視点がビデオアートと他の映像分野の基本的な考えの差異を生み出した理由の1つであるといえる。

この意味でヴォディチコもまたメディアと場の特異性を意識したアーティストの1人であったと言える。《不審なものをみかけたら…》(2005)、《来客者たち》(2009)でヴォディチコは観客と投影画面の間、見るものと見られるもの間のプロセニウム(舞台壁面)を観客に強く意識させることになった。投影画面に映し出された移民労働者たちが囚われの人物である一方で観客もまた閉じ込められていることになる。通常は意識されない安全圏としての展示空間の外部を観客に感じさせることで、壁面に投影されたフレームを建築の持つ志向性として強調させた。これによりヴォディチコはホワイトキューブの展示空間を政治的な文脈で読解させることに成功したと言える。



図 115



図 116

3-1-3f. 装置とアイデンティティー再獲得

この節では主にヴォディチコのアート・プロジェクトを、プロジェクト対象者とそこで採用されているテクノロジーとの関係の中で考察してきた。〈インストゥルメント(装置)〉・〈ヴィークル(乗り物)〉・〈プロジェクション(投影)〉と、語りのためのインタラクションなど、それぞれに形式や技術は異なるが、そこで対象者がそれらの〈メディア/装置〉

⁷¹⁸ アサンブラージュ *Assemblage*、20世紀初頭の前衛芸術で生まれた既製品の「寄せ集め」の手法を意味する。またアプロプリエーションは「流用」を意味し、1980年代におこったシミュレーションイズムの動きで雑誌やマスメディアの情報を流用する方法がとられた。『20世紀の美術』末永照和監修、美術出版社、2000年、p.172、p.188。

によって身体的な束縛を与えられることを視覚化させ、あるいは象徴化させたと言える。また〈メディア／装置〉が対象者の「自己視認」と「語り」を促したことなどが、共通している。第6章前半では心理的要素との関連から分析し、対象者はこれら〈メディア／装置〉開発と実演を目的として、その過程で同じ境遇にいる他の対象者たちとの集団的な対話を通じて、自身のアイデンティティーの再獲得を実現させた。

美術史家のリサ・サルツマンは、《バンカーヒル記念碑》(1998)で、1991年まで使用されたスライド映写の代わりに新たに導入されたビデオ技術の語源 Video が、ラテン語の「私は見る」に由来することと関連させて分析している。サルツマンは機構としてのビデオカメラがレンズ越しに物理的な存在を記述することから、装置の使用者という「見る主体」を含むと考える。

カメラは義眼のような眼であり、つまりカメラは目撃者を生み出す。そして記録されたイメージが再生される時、そしてそれが投影・映写される時、ビデオはそれが伝える以上の何かを実行している。「私は見る」以上に、ビデオは見てしまった行為の証言をしている。つまりビデオは「私は見た」ということを明示したのだ。⁷¹⁹
(サルツマン)

サルツマンによれば《バンカーヒル記念碑》(1998)⁷²⁰は観客を社会的な問題に関する証言の目撃者に仕立てたという。そこではつまり静止画のプロジェクションによる視覚的なショック効果だけではなく、それが時間性のある語りとして耳を傾けるという物語的読解を伴った。それは表立って外見に現れていないが、作者が対象者と協働制作する上で育まれ、〈メディア／装置〉の作用によって導かれている。

これによりテクノロジーが疎外する現代社会の市民と社会の関係から、それを逆手にとってテクノロジーによって孤立化された市民を取り戻す機会として、ヴォディチコのプロジェクトを捉えることができるのではないか。その意味で、繰り返しになるがブルカルトや粉川が指摘したように、先端技術の横行により物理的空間からも情報社会から「二重に故郷を喪失」した人々を技術の矛先を変えることで「取り戻す」行為であるという読解は間違いではないだろう。しかしこの議論で欠落しているのは〈メディア／装置〉の実質的な志向性ではないだろうか。

⁷¹⁹ Saltzman *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.276.

⁷²⁰ 詳細は第2部2章(2-2-2b.)を参照。

例えばピーター＝ポール・フェルベーク (Peter-Paul Verbeek) は、人間の志向性が機械装置によって媒介されているという「テクノロジー自体の道徳性」の考えを主張している。フェルベークは産科の超音波技術が胎児を患者として認識させることや、フーコーが『監獄の誕生』⁷²¹で取り上げた一望監視型の監獄の設計が囚人の行動を統制することを挙げ、技術が主体である人間の道徳的規範を従属化させると述べている。これに従えばヴォディチコがそのようなテクノロジーの生態心理学的な要素を認識しながら〈メディア／装置〉をデザインしたと言えなくもないが、必ずしも道徳的な観点からそれらを組み込んだとは言えない。特に彼はこれらの〈メディア／装置〉を人道的に真に役立つ道具として制作してはならず⁷²²、あくまで「移行対象」としてそれらを必要とする「人々の自立」を想定していると言える。むしろ観客に対してはその「移行現象と移行のための心理装置」が「象徴的」なものとして映るようデザインしている。

この〈メディア／装置〉の機能と意味には、1 つには使用者の内面を変化させる潜在力を備えながら、他方で見えるものに対して社会的な意義を感じさせ考えさせるという 2 つの両義的な問題を持っていることが共通している。その意味でヴォディチコのアート・プロジェクトは、心理療法的な側面だけで読解するには不十分であるし、作者はそれを療法として捉えておらず、対象者もカウンセリングだと思って参加しているわけではない。一方ヴォディチコの〈メディア／装置〉群を、そのテクノロジーの特性と配置だけで読み解くことも難しく、プロジェクトの全貌との関連を見えにくくさせてしまう。そこで〈メディア／装置〉の「内的な機能」と「外部への記号的意味」、また対象者で組織されたアート・プロジェクト内部の人と外部から見ている観客との関係といった複数の「内／外」の関係から読み解く必要があると言える。

更にこれらの問題はテクノロジー自体への反省を伴って、それぞれの作用が複雑に相互関与し、アート・プロジェクトを「アイデンティティーの二重の剥奪」から解放する場へと仕立てあげている。

これまでの分析ではアート・プロジェクトの対象者「内／外」での心理的な作用を理解したうえで、〈メディア／装置〉のテクノロジーの志向性が、自己視認やアイデンティティー獲得へと仕向けることがわかった。作者はテクノロジーをその寓意や視覚的記号性のみ

⁷²¹ ミシェル・フーコー『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年。

⁷²² ブルース・W・ファーガソンとの対話でヴォディチコは予算次第で30～50台の生産もできたかも知れないと述べているが、人々の議論的となりマスメディアのイメージとして流布されたことを述べている。“An Interview by Bruce W. Ferguson,” *Krzysztof Wodiczko: Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, pp.53-54.

を根拠としているのではなく、アイデンティティーに関わる技術の倫理的で根本的なその潜在的な機能を引き出したと言える。これによりヴォディチコが「問題提起型のデザイン」と呼ぶものの実質的な意味を詳らかにできた。彼の提案する「問題提起型のデザイン」における、独自のテクノロジーの再配置は、この倫理性に依拠しており、ヴォディチコが一般的な商業デザインの思想への距離を置く理由ともなっている。そして現代社会の産物である「高度な技術製品」とその「集合体としての都市空間」に対して批判的な視点を持つ理由でもある。それは広義には過熱した資本主義が消費者を孤立させ、共同体や地域を分断させる弊害を生み出しており、その前線に企業や官僚主義が展開する「社会デザイン」をみることができ、ヴォディチコの〈メディア／装置〉のデザインにはそれらに対する一種のアンチテーゼとして受け止めることができると考えられる。次節では更にこのことと社会の公有がどのように関係しているのかを考えてみたい。

3-1-4. プロジェクトの構成と共有

前節ではプロジェクトでの〈メディア／装置〉の採用理由として対象者の心理作用やアイデンティティーの再獲得の関わりをみてきた。次にこれらの心理的な装置と技術作用がヴォディチコのアート・プロジェクトにおける集団的な対象者の参加・動員とどのように結びついて生成されていくのか分析する必要がある。

ここではヴォディチコが「内的公共性」と呼称し対象者の集団が生成されていることと、最終的な演出で動員される路上の見物人である「外的公共性」との関係に注視しながら、プロジェクトの人的な構成のメカニズムを詳しくみていく。また近年、増加の傾向にある観客参加のアート・プロジェクトやソーシャリー・エンゲイジド・アートの潮流との比較を試み、ヴォディチコのプロジェクトの特性を見出したい。

3-1-4a. プロジェクト参加の生成過程

2000年代の新たなアートの動向の1つとして耳にするようになった「ソーシャリー・エンゲイジド・アート socially engaged art」は、アーティスト主導の下で、観客が創造行為に参加する、あるいは共同制作を行うことを呼ぶ、いわば「観客参加型」のアートだと言える。そこで挙げられるアーティストや作品は、観客に教育的見地から参加を促すものもあれば、現実的な社会实践として対抗文化を掲げるものや、民俗学的で儀式性のあるもの、それらの混交に至るまで実に多彩である。アーティストのパブロ・エルゲラ(Pablo

Helguera)は2011年の著作で「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」が意味するアートのカテゴリーは「概念構築の途上にある」とした上で、その代替語として近年用いられる「ソーシャル・プラクティス」という語を「美学を保持していた『アート』の排除は、『アート』という言葉が暗示するものへの、人々の不快感がますます高まってきたことに呼応し、「この用語は、概念を民主化して、アーティストの職能に社会との共同作業を含めてしまっている」と述べた⁷²³。美術史家クレア・ビショップは2012年の著作でこれら社会参加型・社会実践型のアートが「社会的なものへの回帰」していることを指摘した。ビショップはこれらのアートの試みに「質と平等性の拮抗関係、単独の作者性と集団的な作者性」という組織的構造と、「芸術において政治と同等の位置を探し求める」特徴を挙げている。またキュレーターや批評家が作品に参加してしまうことで、「批評的な客観性が排されていること」を参加型アートの批評の問題点として指摘している⁷²⁴。つまり参加型アートの鑑賞者として作品の一部もしくは当事者になることが批評を難しくしているというのがビショップの指摘するところだ。

ヴォディチコの2000年代のプロジェクトはこの「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の文脈で語られることが見受けられる⁷²⁵。これまで見てきたようにヴォディチコのアート・プロジェクトは、社会的弱者が対象にされており彼らのプロジェクトへの参画とはいわゆる「観客参加」ではない。しかし最終的な実演において〈メディア／装置〉を路上や夜間の都市で行うなかで、対象者と観客の邂逅と対話の場が設定されており、これを「観客参加」に含めることはできる。ここではヴォディチコが「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」に組み込まれるか否かはさておき、まずは彼のアート・プロジェクトにおける「参加」と、プロジェクト生成の基礎となる「人的な組織生成」についてみていきたい。それによりヴォディチコのアート・プロジェクトにおける社会参与の意味を考えていく。

まずは社会問題の対象者の参加が明確な1996年以降の第5期〈パブリック・プロジェクト〉における作者の対象者へのアプローチ方法からみていく。《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)の準備段階で、ヴォディチコは、原爆被害や被爆のメッセージだけではなく、現代の他の問題との関連づけを模索していた⁷²⁶。そこでは在日朝鮮人や後に《デ

⁷²³ エルゲラ、前掲書、p.31。

⁷²⁴ ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』、前掲書、p.15, p.20。

⁷²⁵ 下記サイトではソーシャリー・エンゲイジド・アートとして《ティファナ文化センター》(2001)が例として挙げられている。「SEA リサーチラボ プロジェクト紹介」
<http://searesearchlab.org/case> (2018年10月現在)。

⁷²⁶ 岸本康監督「クシュシトフ・ウディチコ：プロジェクト イン ヒロシマ」ドキュメンタリーDVD、Ufer! Art Documentary、2000年。

イス・アーマー》に繋がる子供の「いじめ問題」や「引きこもり」など広範なリサーチが行われた⁷²⁷。

この過程について、ヴォディチコの講演原稿⁷²⁸を元にした論考「内的公共性 *Inner Public*」(2016)で彼は、これまでのアート・プロジェクトでの最終的な演出に至る参加者の組織化について説明している。その過程を要約すると、作品制作を委嘱した美術館や文化機関などが、プロジェクトは開催地の様々な団体(民間支援団体、ケースワーカー、文化機関、学芸員)を通じて候補者探しをはじめられる。これらの団体が更にいくつかの別な組織に働きかけ、例えば開催地周辺の路上生活者の仮設住宅支援団体、退役軍人協会、労働者組合、移民支援局などが共同制作の輪に組み込まれていく⁷²⁹。そこで選ばれた候補者たちは、この時点では最終的な実演に至る潜在的な参加者(=見込みの共同制作者)であり、この段階ではまだプロジェクト参加に懸念を示し「疑い深く、信用なく、隅々まで調べてくる」⁷³⁰ような関心があるという。この潜在的な参加者たちはアート・プロジェクトの初期のコア・グループと呼ばれる少人数で形成され、アーティストと共にディスカッションやワークショップが行われる。そのような集まりが何度か繰り返され、作者や同じ境遇にいる人々と話し合いをする中である心理的な変化を遂げる。

参加者はプロジェクトが自分たちの手中にあるということを理解し、プロジェクトを利用する人であり共同制作者の両方となる。[...]彼らの生きる体験、厳しくときに痛々しい事実が公共的に共有されることに対し、勇気をもって挑むようになる。⁷³¹

ヴォディチコによれば、この段階では「参加者の何人かが映像記録のための準備稿の中に見られるように、話し合いは体験を共有し、真実を話すワークショップとして徐々に形を変えていく」⁷³²という段階を経ていく。このワークショップではお互いの対話だけではなく、時に主に参加者が作文し、音読し合うことが述べられている。

⁷²⁷ 越前俊也「《パブリック・プロジェクト、広島 1999 年 8 月》の制作経緯」『パブリック・プロジェクト、ヒロシマ 1999 年 8 月報告書』前掲書、p.2-3。

⁷²⁸ 2007 年 4 月、ウィーンのパブリック・アート・アカデミーで開催されたシンポジウム「問われる公共性：芸術的実践の政治学」の際のヴォディチコの講演原稿。

⁷²⁹ Wodiczko, "The Inner Public 2015", *ibid.*, p.291.

⁷³⁰ *Ibid.*, p.292.

⁷³¹ *Ibid.*, p.292.

⁷³² *Ibid.*, p.292.

ある人々にとって抑圧や困難な記憶を思い描く際、書くことがその一助となるのです。録音・録画する前に、あるいは私が公共空間で使用するためにデザインした行為遂行型の装置を利用する前に、彼らはお互いの文章を音読するのです。⁷³³

ヴォディチコの説明にあるように、対象者は自身の問題について対話・作文・音読を通じて明確にしていく。この作業は既に前章にみたジュディス・L・ハーマンの PTSD から回復の第2段階と類似している⁷³⁴。

これらの過程をアート・プロジェクトの実例でみていきたい。例えば《ティファナ文化センター》(2001)では、ファクターXなる労働者の社会共同体が主導となり、マキラドーラと呼ばれる対米の輸出保税加工区マキラドーラの労働者に注目していたティファナ大学の都市社会学者が加わり、彼らの提案でマキラドーラ労働者の特に女性従業員との連絡をとることに繋がっていった。集められた彼女らが作者とのセッションを通じて、お互いの意見交換や意識の共有を進める中、最終的な実演における証言に関わる自らの問題が明らかになっていく。マキラドーラの女性従業員が職場や家庭での暴力に苛まれ、実際にそれにかかわる工場主任、失業者、警察関係者らが、警察機構の墮落や麻薬カルテルといった社会的な問題と関連していることなど、が対象者から挙げられ、同時にこの証言を元に当事者間での確認も行われる。

その間ヴォディチコはファシリテーターとして各方面に即興的な対応を行い、対象者の参加を徐々に絞っていく。対象者の誰もが自動的に誘導され参加意思を表明するのではなく、むしろ彼らの内面の問題に起因した、複雑な局面を経て、参加へと誘発されていく。そしてこの過程には、当初の対象者が流動的に入れ替わり、一部に参加に躊躇し拒否していた人物や、また元々問題の対象者の範疇に入っていなかった人物が、公衆の面前で証言を行う最終的な実演で登場人物となることもある。この辺りがヴォディチコのアート・プロジェクトの複雑かつ不確定な側面を伺わせる。

例えば《ヒロシマ・プロジェクト》(1999)では、プロジェクト期間中にヴォディチコのアシスタントと通訳を務めた映像制作会社勤務の山中真由美が、証言の登場人物の不足に対して自ら名乗りを上げた。彼女は戦争に対する意見から家庭での不和が起こり、学校でいじめに合い、自傷行為を行っていたと話し、戦争被害者だけでなく何かの抑圧を受けている人を求めているプロジェクト候補者に該当した。彼女の証言は、「原爆に関連し

⁷³³ *Ibid.*, p.292.

⁷³⁴ 詳細は第3部1章(3-1-2a.)を参照。

た現代の戦争観」と「家庭内での不和」についての2つに分けられ、収録された語りが最終的な投影で使用された⁷³⁵。つまりアート・プロジェクトでの潜在的な候補者は作者の主題に沿った人選によるのでは必ずしもなく、周辺の支援者からも即興的に登場することが起こりうる。

これらの例から投影などの最終的な実演において証言や対話を行うヴォディチコのアート・プロジェクトでは、社会的な問題の対象者が協力団体から選出されるが、その人物は作者や同じ境遇の人物との集団的な対話を通じて、プロジェクトを自身のものとして利用していくことがわかる。また潜在的な参加者は、これらの協力団体が選出した人物のみならず、通訳やコーディネーターなどの協力者からも現れている。この参加の生成過程の内実に迫るためアート・プロジェクトの内部で起こっていることに注視していきたい。

3-1-4b. 内的公共性の生成過程

ヴォディチコはアート・プロジェクトの社会問題に対する最初の共有グループを「内的公共性」と呼び、プロジェクトの公共性を巡る特異な点を示唆している。次に「候補見込みのある参加者たちが、集まり場の外で友人や家族の信頼できる人、法律家、心理学者、ソーシャル・ワーカー、調査報道などの外部の人へ、プロジェクトについて話す」ことで、プロジェクトを支援する人々が更に巻き込まれていき、ヴォディチコはこれを第2の「内的公共性」と呼んでいる。この第2の「内的公共性」グループから、先に挙げたプロジェクトの通訳者やアシスタントが証言に加わったことなど、候補者は常に流動的であると言える。ヴォディチコはその参加における共感・協働を具体的な数字を加えて説明している。

《ティフアナ文化センター》(2001)でのプロジェクトでは当初のプロジェクト参加者8名、ソーシャル・ワーカー3名と彼らを支援する人権擁護のための支援者やボランティアが計16名、当初の参加者がそれぞれに3-4名の知り合いを連れてきた24-36名、プロジェクトに関わる8名の専門家たちがそれぞれに家族や友人40名を従え、通訳、学生ボランティア、そして最終的な演出での技術クルーなどを含め45名ほどが更にそこに加わり、

⁷³⁵ 山中は当初「ヒロシマの声」としてプロジェクトに出演することが自分の家族を傷つけることになるかも知れないと考えるが、「自分で越えてゆかなくてはならない」と思い切って家族にそのことを告げ、父親には「自分に素直に向き合えたならそれでいい」と認められ、彼女の父母は実際に《ヒロシマ・プロジェクト》の観客となった。記録映像の中で彼女は「私の家族の問題はこれからですが、これがいいきっかけになった」と述べている。「クシュントフ・ウディチコ：プロジェクト イン ヒロシマ」前掲DVD、インタビュー映像57分辺り。

全体として 150～200 名が事実上のプロジェクト参加者として名を連ねたと述懐している⁷³⁶。また《デリー・ロンドンデリー・プロジェクト》(2013)ではデリー市の文化センターや言語芸術センターの呼びかけによって、「共同体事業者、運動家、街のプロテスタントとカトリック系区域からの少なくとも 500 名」と、更に文化関係・技術者などの制作チームを加え、総勢約 600 名の人々がプロジェクトを構成したという⁷³⁷。

こうしたプロジェクトへ協力者の参画は、組織論として捉えた場合、アルヴィン・トフラーが「アド・ホクラシー」⁷³⁸として定義づけた、官僚的機構を越えた構造や階層を持たない場当たりの専門集団のモデルに近い。ヴォディチコ自身も制作過程で必要とされる候補者の選択、人員の配置といった組織作りだけでなく、実演の場所や撮影スタジオや機材の手配、〈メディア／装置〉のデザインに至るまで「アドホックにやらざるを得ない」⁷³⁹と語っている。プロジェクト対象者らの多くが社会の「官僚的な機構」によって疎外させられた人々であることを考慮すれば、トフラーが官僚機構（ビューロクラシー）の対概念として掲げたアド・ホクラシーの考えによる組織づくりは当然と言えるかもしれない。また利害関係がない人々がこうした大規模な動員をかけることが可能となったのは、これがアート・プロジェクトだったことが 1 つの大きな理由であろう。

ところでジュデウス・L・ハーマンがトラウマ（心的外傷）の回復の 3 段階において、それぞれにグループの中で対人関係の中で対処されることの有効性を指摘したことは既に論じた。彼女はその中でクライアントが「1 つの社会に帰属するということ、1 つの公的役割を持つということ、普遍的なものの一部であること」を知り、自己の体験が特別であることや社会から疎外されていた自己から、自己を世界に再結合させるという「共世界 commonality」を作り出し、そこへ属していることを認識し、いわゆる普通の生活を営むことへと戻ると述べている⁷⁴⁰。ヴォディチコのプロジェクトにおける「内的公共性」を構成する人々とは、社会問題の核にいるプロジェクト対象者に端を発し、彼らの近親者や友人や職場の同僚をはじめ、彼らを支援する人権団体、ボランティア、ソーシャル・ワーカーをはじめとする人々に至るまで、対人関係の中で協力者や協働者を獲得していくことで、ハーマンの「共世界」を作り出していると考えられることもできる。【表 2】

⁷³⁶ Wodiczko "The Inner Public 2015," *ibid.*, p.289.

⁷³⁷ *Ibid.*, pp.285-286.

⁷³⁸ アルヴィン・トフラー「組織—アド・ホクラシーの到来」『未来の衝撃』徳山二郎訳、中公文庫、1982 年、p.158。

⁷³⁹ 技術スタッフ伊奈道明の証言より。岸本康監督「クシュシトフ・ウディチコ：プロジェクト イン ヒロシマ」前掲 DVD、インタビュー映像 42 分辺り。

⁷⁴⁰ ハーマン、前掲書、p.378。

【表 2：心的外傷の回復のグループ構成と内的公共性の生成の段階的比較】

	ハーマン ト라우マ (心的外傷) の回復の段階	ヴォディチコのプロジェクにおける内的公共性の生成の段階
第1段階	安全のためのグループ： それぞれの症状を学び合う、個人的事情は掘り下げない ⁷⁴¹	少数のコア・グループ (第一の内的公共性) ワークショップやディスカッションを行い作者や他の候補者との信頼感を高め、孤立感・疎外感をなくす
第2段階	想起と服喪追悼のためのグループ： 過去の外傷や体験をわかち合い、葛藤を軽減させる ⁷⁴²	コア・グループが更に友達や家族など新たに候補見込みのある参加者を引き込む (第二の内的公共性) セッションを通じて物語や証言の作成・共同制作を行う
第3段階	再結合のためのグループ： 自分の不適応的行動を認知させ、新しい形で人との関係を持つ際の感情的な危険を引き受ける勇気を与える ⁷⁴³ 「共世界」の構築	最終的な実演にむけた計画・文化的/技術的な支援者の参加 鑑賞者やマスメディアに対するアピール 公衆で恐れることなく話す：パレーシア的存在 (恐れることなく聞く人々＝「外的公共性」、 内的公共性←→外的公共性の経験を通じた共感・意思疎通)

ハーマンによればトラウマ (心的外傷) の回復の第3段階「再結合」過程において、トラウマ的出来事の生存者のごく少数は社会的行動に使命感を覚えるという。「このような生存者はみずからの不運の中に政治的あるいは宗教的次元を認識し、おのれの個人的悲劇を社会的行動の基礎とすることによってその意味を変換できることに気が付く」とハーマンは述べ、それら「生存者使命」を発見した者は他者との同盟や協力の下に「自分以外の人々の裁量の部分と結びついているという感覚」や「自己の個別的な時間と空間との境界を越

⁷⁴¹ ハーマン、前掲書、p.349。

⁷⁴² ハーマン、前掲書、p.355。

⁷⁴³ ハーマン、前掲書、p.378。

越」することができる「創造的な世界」に関わることを感じるとしている⁷⁴⁴。

耐え難いトラウマの記憶を乗り越えて、公衆の面前で証言する姿を見せた、例えば《バンカーヒル記念碑》(1998)や《ティファナ文化センター》(2001)、《退役軍人ヴィークル》(2008-)の対象者たちは、ハーマンの述べる「生存者使命を発見した人々」の心理状態に近いと言っていいだろう。そして路上や公共空間での行為遂行に、社会との結びつきという意義を見出し、孤立や自己疎外から解放され、生きることを肯定的に受け入れた姿は、通行人や見物人の足を止めさせたと思われる。トラウマからの回復の第3段階に共通点があるプロジェクトにおける最終段階は、プロジェクトの最終的な実演という社会的行為において、一部のプロジェクト対象者は「パレーシア(恐れずに語る)」、つまり生存を賭けた語り部の域に達した。またその場所がウィニコットの「遊ぶこと」と呼んだ創造的体験を可能とさせ、これにより移行は完遂される。そして対象者にとって先に述べたヴァン・デア・コルクのいう象徴化として作用し、他者との同盟であり協力者とともに形成した内的公共性と、見物人を含めた路上や記念碑や建造物という現実の公共空間が「個にとっての聖域」へと変容させたと考えることができる。

これはトラウマ的出来事を対象者の記憶から消し去ることはできないが、プロジェクトにおける創造的な体験により再び社会との繋がりを取り戻し、普通に接する聖域・安全な空間として世界と「再結合」させることが可能であることを示している。「内的公共性」を形成する対象者の一部は、このような心理的移行に期待し、アート・プロジェクトの参加の中核を形成させている。

3-1-4c. 鑑賞者と「外的公共性」の生成

ここまでプロジェクトの内部で生成される対象者の心理的移行や意識共有、そしてそれに呼応する協力者の動員といった、ヴォディチコが「内的公共性」と呼ぶ過程について分析してきた。次に鑑賞者がプロジェクトをどのように見るのか、あるいは観客にプロジェクトの内部での過程がどう影響しているのかを考えておきたい。そこでこれまでのヴォディチコのプロジェクトの最終的な実演に立ち会った鑑賞者についての分析に移りたい。

室内建築と工業デザインを学んだヴォディチコは、ポーランド時代の活動においても「芸術のための芸術」を求める態度を避けつつもギャラリー展示を行い、それと並行して《パーソナル・インストゥルメント》や《ヴィークル I》など自らデザインした〈メディア

⁷⁴⁴ ハーマン、前掲書、pp.328-329。

ア／装置)の実演をワルシャワの路上で行ってきた。そこでの観客の反応は、既に第1部1章で述べたように《パーソナル・インストゥルメント》を見た人々はいぶかし気で、《ヴィークル I》ですれ違う人々は見ても見ぬふり同然の反応だった。カナダ移住後しばらくはギャラリー展示を続けていたヴォディチコだが、再び街路に出るきっかけを生み出したのはスライド映写機による投影との出会だった。1980年の当初の試みは、夜間に電源ケーブルを伸ばすなどの手伝いをした学生や同僚たちが観客であり、それらを写真記録することで作品が成立された。しかし次第にスライド投影自体がパフォーマンスであり一回性のイベントとして受け止められ、ギャラリーや美術館主催で事前にスライド投影する時刻が案内状などを通じて観客に伝えられた。ヴォディチコの〈パブリック・プロジェクション〉シリーズはこうして評判を得るところとなり、ブルックリンのグランド・アーミー・プラザで行われた《陸海軍兵士記念門》(1984-1985)では1400人の観客が新年のイベントとして作品を鑑賞している。この時の観客の中には、ワルシャワ美術アカデミー時代の講師だったシーモン・ボイコがポーランドから訪れていた。ニューヨーク在住のポーランド人とアメリカ人を引き連れてきた彼らは、それ以前に行っていた西ドイツ、シュトゥットガルトの《勝利記念塔》(1983)での「パーシングミサイル」や、カナダ、バンフの《ボウ滝》(1983)での「アメリカ巡行ミサイル」と、投影イメージがミサイル一基だったと聞かされていたため政治的偏向を危惧していたという。しかし彼らは《陸海軍兵士記念門》に投影されたのがアメリカ・ソ連それぞれのミサイル2基が映し出され、ヴォディチコが両極にあるものを考慮したことを見て安堵したという⁷⁴⁵。

ポーランドでは非常に神経質な問題でした。彼らは更に超大国間における独立性に関する読解や、凱旋門の永久的な記念碑性と国家間の弾道ミサイルの新たな「英雄性」と「記念碑性」との間に皮肉な関係があると指摘してくれました。⁷⁴⁶

この後〈パブリック・プロジェクション〉シリーズは、偶然・必然に拘らず、更に多くの人数の眼に晒されていく。《タキシード・ロイヤル号》(1990)では数千人、《ヒロシマ・プロジェクション》(1999)では2夜で4000人を数えたとの記録がある⁷⁴⁷。前段までに触れたように、その投影の内容に対する反応として警察沙汰になる事例もいくつか起こっている。

⁷⁴⁵ “Conversation with Krzysztof Wodiczko,” *October no.38, ibid.*, p.28.

⁷⁴⁶ “Conversation with Krzysztof Wodiczko,” *October no.38, ibid.*, p.29.

⁷⁴⁷ 越前、『パブリック・プロジェクション、ヒロシマ 1999年8月 報告書』前掲書、p.2.

一方で《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)などの社会的な介入を目指したアート・プロジェクトでは、夜間ではなく日中の路上にて、対象者が実演する周辺に集える少人数にむけてアピールされた。同プロジェクトでは路上での手押車の実演を見た通行人や見物人は、ホームレスの人々を無意識的に無視してきた日常的な態度⁷⁴⁸とは異なる偶然の鑑賞体験をする。そこではヴォディチコが述べているように、ホームレスの人々が「都市自体の変貌から生じた難民だ」という認識は一般に欠如している⁷⁴⁹という状態から、鑑賞者を引き離す作用があった。路上生活者用の手押車の実演がニューヨークの5番街を押され、トランプ・タワーの前を通り過ぎ、ワシントン・スクエアガーデンへと進んでいく。子連れの親子、カップル、初老の女性などが何事かと立ち止まって様子をうかがう。ある女性は、実演を行うピエールに代わって手押車を実際に押し、後部ハッチを開け椅子となる状態に腰かけてみるなど一通りの機能を試した。またある男女のカップルは手押車が縦長に伸縮するように作られている理由について、「何のために?」「中で過ごせるようにするためよ」と、その機能からホームレスの人々のおかれている生活環境について考えた⁷⁵⁰。こうした路上の観客たちは、普段ホームレスの人々の存在を見て見ぬふりをしていたと考えられるが、この実演を目前にすることで普段と異なる視点が生まれたと指摘できる。

また《エイリアン・スタッフ》(1993-1997)の実演では、ポーランドからの移民であるヤコダ・プシビラックが杖の中のモニタに録画された映像で自身のルーツや家族について語り「お母さんはおいくつ?」「93歳です、彼女は私よりも強い人よ」など見物人とのやりとりをした⁷⁵¹。〈移民器具〉による録画された証言と現場での対象者の語りが見物人との対話をうみだした。そのほかパリやワルシャワなど⁷⁵²での《エイリアン・スタッフ》の見物人たちは、実演する対象者に対し、家族連れや友人数人と共に、時に楽しそうに、時に深刻な様子で話を注意深く聞いている。また装置の取っ手部分の「レリック・コンテナ」に収められている対象者のルーツにかかわる遺品や思い出の品について質問している。

⁷⁴⁸ ジョン・パワーズ「ニューヨーク・タイムス」(1987年4月4日)で、ホームレスの人々が通行人から認識されていないと感じた記事、テレビ討論会のコラムニスト、ジョージ・ウィルが語る、ホームレスの人々がビジネスマンの法的権利の侵害をしているとする主張などから。「ホームレス・ヴィークル・プロジェクト」『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』広島市現代美術館、1999年、pp.93-94。

⁷⁴⁹ 前掲書、p.93。

⁷⁵⁰ *Homeless Vehicle Project Newyork City 1988-1989*, 記録映像8分辺り。

⁷⁵¹ *Immigrant Instruments Film Document 1992-1996*, 記録映像2分辺り。

⁷⁵² 《エイリアン・スタッフ》のプロジェクトは1993年から1997年の間にバルセロナ、パリ、マルセイユ、ニューヨーク、ヒューストン、ストックホルム、ヘルシンキ、ワルシャワ、ロッテルダム、ボストンで合計20名による実演が行われた。

1990年代当時を思い起こせば、携帯電話の登場以前であり、小型のテレビ・モニタを持ち歩く様が珍しい時代だった。各地での《エイリアン・スタッフ》の実演では、この杖の先に取り付けられたモニタの証言に耳をそばだてて聞く人々の様子、またそれとあわせて実演する対象者の話をメモする若者の様子などが記録映像に残されている⁷⁵³。

同じ移民器具シリーズの《マウス・ピース／ポルト・パロール》の実演は、地下鉄の駅構内やスーパーマーケットなどで行われており、通行人や買い物客が、ハイテクの猿轡を嵌めたような対象者たちの姿をみて不思議な様子でうかがう姿が記録されている。いずれのプロジェクトも人々は対象者による実演に関心を寄せている。

証言の録画が投影された《ヒロシマ・プロジェクション》(1999)でもアート・プロジェクト対象者に共感するような観客の感想が記録に残されている⁷⁵⁴。そこでは生存者は忘れられない光景を語り、また戦後生まれの人は戦争記憶の忘却への危惧などが語られ、様々なコメントが示される。

若い人にはすごくいいですね。今若い人に訴えること多いと思って今日聞いてました。

(50代女性)

広島に住んでいる人としては、[...]僕みたいに年が離れるとあんまり原爆に対して現実感みたいなのがやっぱりないから[...]もっところ積極的にこのアーティストのパフォーマンスを捉えてほしいなとすごく思う。(10代後半男子学生)⁷⁵⁵

彼らは集団的なトラウマ的な記憶に対する世代を越えた反応を示している。またライトアップされた原爆ドームという戦争の惨劇を少なからず物語る建築物を目前にし、その建築物が擬人化されたように「手」の動きと共に語る証言により、単なる反戦教育のテレビ番組や記事では語りえない何かを感じた人々もいた。

その人と対峙して喋っているような、聞いているような感じが。(20代前半女性)

感情は激しいものを感じさせられました。[...] バックが(原爆)ドームというだけに

⁷⁵³ 前掲映像記録、7分辺り。

⁷⁵⁴ 「聴衆の声 パブリック・プロジェクション・インタビュー」『パブリック・プロジェクション、ヒロシマ、1999年8月報告書』前掲書、pp.10-13。

⁷⁵⁵ 「聴衆の声」前掲書、pp.12-13。

ね、ちょっとぐっとくるものがありますね。[…] いろんなその話を聞くとやっぱりねえ…テレビで見たりするのと新聞で読んだりするのと、ちょっと…違いますね。(50代夫妻) 756

パッケージングされたらその時点で僕たちはもう、平和について今聞こうとして聞くわけじゃないですか。(20代前半男性)

なんか目をつぶってばかりじゃいけないな、と逃げてばかりじゃいけないな、と思いました。(20代後半女性) 757

鑑賞者の中には〈プロジェクション〉で語られた証言を歴史認識の問題や自身の倫理として捉えるようなコメントが残されたと言える。

《バンカーヒル記念碑》(1998)や《ティファアナ文化センター》(2001)でも同様に、プロジェクションの鑑賞者には、建築物や記念碑に映しだされた証言者の映像と声に耳を傾け、涙ぐむ姿が見受けられる⁷⁵⁸。ヴォディチコは観客が証言者に共感すると同時に、証言されている内容が自らの問題であるように内面化されると述べている。

《ティファアナ文化センター》での最終的な実演では証言者の顔の前に取り付けられた小型のカメラとマイクによって、ライブ中継として文化センターのドーム部分に彼女らの顔がティファアナ文化センターの球体のドームに映された。マキラドーラの女性従業員たちがレイプや近親相姦の体験を語るうちにむせびながら証言を行い、ある場面では降雨によりドームに水が滴り、偶然に建築物自体も嘆き苦しんでいるように映った。

彼ら(対象者*⁷⁵⁹)はこの特別で多数の偶然集まった「外的公共性」の支援する視線を感じ、包み隠さず聞いてくれる傾聴する態度によって勇気づけられ、またこのことが彼らの包み隠さず話す事の信頼性と熱意の力を向上させている。⁷⁶⁰

鑑賞者を形成することについてヴォディチコはこの様に述べている。そこでは鑑賞者の

756 「聴衆の声」前掲書、p.13。

757 同上 p.10。

758 *Art 21*: 前掲 DVD, 4分辺り、12分辺り。

759 筆者による注記。

760 Wodiczko, "The Inner Public 2015," *ibid.*, p.295.

共感に呼応しながら、証言者が語りを進めていくことが示されている。

リヴァプールでの《退役軍人ヴィークル》(2009)では建物に向かって退役軍人らの証言を「銃撃する」プロジェクションを行った。その対象者の1人、ロバートは鑑賞していた若者の1人が彼の従軍に関して「まあ、仕事だったわけでしょ」⁷⁶¹と話したことをきっかけに議論が起きたと話している。ロバートは人を殺害するために兵役に就いたのではないことを彼らに理解させるよう努めた。

「外的公共性」とはこのように「内的公共性」で培われてきた意識共有と共感が、アート・プロジェクトで採用される〈メディア／装置〉の実演により増幅され、路上の「偶然居合わせた観客」に立ち止まらせ鑑賞させることで構成された。そこでは広島事例の鑑賞者の感想に見られるように、テレビや新聞に切り取られた被害者の話とは違って、より現実感を帯びた卑近な問題として受け止められたと言える。そこには出来事の現場としての開催地の地政学的な環境を下地とし、鑑賞者に自分自身の問題として共感させる作用があると考えられる。その意味で〈プロジェクション(投影)〉の手法にはまず夜間の都市におけるイベントとしての導入があり、その後鑑賞者に読解や思考を巡らせる段階へと誘導する効果がみられた。

多くの人々が「見世物」としての〈プロジェクション(映像の投影)〉を、単純な「楽しみ」を期待し、意図して詰め掛けるが、彼らは副次的で二次的な意図しない目撃者として自身を引き込むだろう。彼らは、プロジェクションで語られる証言の真实性を、自身の経験を通して認識する。⁷⁶²

公共の場においてヴォディチコが「恐れずに語ること／包み隠さず話すこと」という証言者の「パレーシア」概念が実践されると共に、同時に鑑賞者による「恐れずに聴くこと」が達成されていると考えられる。またプロジェクトを通して被抑圧的な立場にいる人々が主体的にアイデンティティの再獲得に努める姿を、表層的な記号として捉えるのではなく、目前の行為の遂行として体験し、共感することが示された。

こうして生成された一時的な(アドホックな)共同体はジュディス・L・ハーマンが述べる「共世界」と呼べる領域を構築し、これを作者は「外的公共性」と呼んでいると考えられる。つまり「内的公共性」と「外的公共性」は、この「恐れずに話すこと」と「恐れ

⁷⁶¹ “War Veteran Vehicle:Users,” *ibid.*, p.260.

⁷⁶² Wodiczko, “The Inner Public 2015,” *ibid.*, p.294.

ずに聴くこと」を媒介として、流動的かつ同心円状に広がっていくようなものとして捉えることができるのではないだろうか[図 117]。

ヴォディチコテキスト「内的公共性」は単なる自作の擁護のために書かれたものではなく、むしろプロジェクトに関して批評家や研究者がこれまで語ってこなかったことへの反証として提示したものと考えられる。前節でみてきたようにアート・プロジェクトに貢献・寄与した人々も同様に利害を越えた意識の共有と心理的移行があり、プロジェクト内から観察する目撃者として更なる外部者を巻き込んで増殖的に人的構成を拡大させていく。

ヴォディチコによれば《ティファナ文化センター》のソーシャル・ワーカーのグループ・ファクターXでは、プロジェクションの後も学会や事例研究の一例として記録映像を使い、マキラドーラ労働者の環境整備や教育に努めているという⁷⁶³。プロジェクトはそうした二次的な記録や資料を通じて、新たな外部の人々の共感を呼び「外的公共性」の範囲を広げていく可能性があると考えられる。後に詳しく触れるがヴォディチコのアート・プロジェクトの人的構成とは、場と共に記述していくような記録を媒介にして形成されていると考えられる。

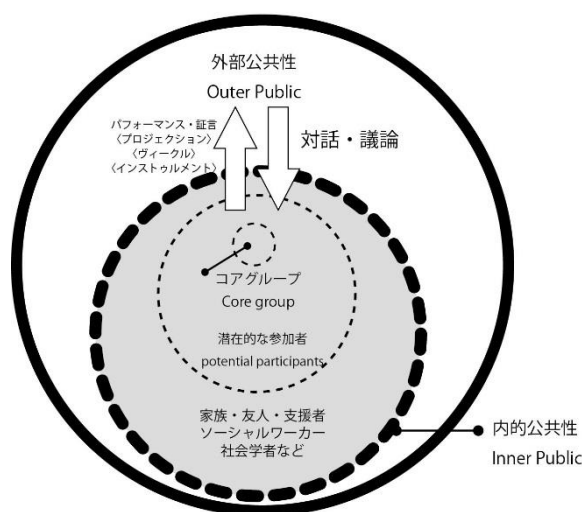


図 117

3-1-4d. 作者の変化させる力

こうした路上の鑑賞者を含めたプロジェクトの人的構成を考えた場合、そのなかで作者はどのような立場をとることになるのか考えておく必要があるだろう。ヴォディチコは自身のプロジェクトの中で極めて多様で遊動的な立場を取っている。そこでは教条的な組織

⁷⁶³ Wodiczko, “The Inner Public 2015,” *ibid.*, p.294.

の牽引力ではなく、前節でも述べた対象者の黙秘の段階には対話や語りを円滑にさせる心理療法士のような役割が必要となるだろう。またワークショップやディスカッションで様々な意見が飛び交うようになった段階ではファシリテーターの役割が求められ、対象者の象徴化へ導く最終的な実演に向けては様々な〈メディア／装置〉のプレゼンテーションを提案するデザイナー的側面が要求される。更に組織や制度などの垣根を越えた交渉を行う段階ではトフラーが「アソシエート・マン」と呼ぶような役割となり⁷⁶⁴、作者は対話の場で常に対応を変化する必要があると想定できる。そこではヴォディチコが数々のアート・プロジェクトを経て培ってきたと考えられる、1つの教育術の哲学がうかがい知ることができる。

またヴォディチコは、ブラジルの教育学者パウロ・フレイレの述べる教育的立場のあり方を学び⁷⁶⁵。フレイレの「対話を通じて矛盾を超えてゆく新しい関係性」⁷⁶⁶から、教育者もまた教育されるという変化に重きを置いたとみられる。それにより作者とプロジェクトと対象者の関係が教える／教えられる立場ではなく、平等な立場での対話を喚起させたと考えられる。

前節でみたように対象者が自身の心理的な移行のためにアート・プロジェクトを利用するように、作者であるヴォディチコにとってもプロジェクトが自身の変容の場となる。対象者はそこでは主役であり、クライアント的な立場でもあり、共同制作者の一部となる。このような「内的公共性」を育みながら、ヴォディチコは対象者の心理的な「移行空間」の成立を目指す。対象者が物語全体の語り部であるなら、ヴォディチコはその時「外的公共性」へとつなぐ指揮者か製作者として位置づけられるだろう。

もう1つこの作者の変化させる力をもたらした源流に古代ギリシャの大儒学派の哲学者ディオゲネスを挙げることができる。英語の「cynic 皮肉」の語源となった犬儒学派は哲学の正統派というよりは質素に暮らすがゆえに、権力に物おじせず皮肉や批判を行うという生き方とも言える。中でもシノペのディオゲネスは樽を住処にし、アテネ市民である前に世界市民であるという言葉を残し、学派内の議論ではなく街場の民衆に語り掛けたこと

⁷⁶⁴ トフラー、前掲書、p.187。

⁷⁶⁵ フレイレは教師が話し、生徒が容器となって知識を一方的に詰め込まれる「銀行型」の教育形態になってしまうという考えを示し、そうではなく「生徒の認識に応じて、自らの認識をやり直す」教育形態を説いた。フレイレは「対話こそが変革行動の『本質』」であり反対話的な態度が「征服」であり「『人々』を現実に対応させ教化させる支配者的な態度」と述べている。パウロ・フレイレ『被抑圧者の教育学』三砂ちづる訳、亜紀書房、2011年、p.102-104、p.60、p.78。

⁷⁶⁶ フレイレ、前掲書、p.102。

で知られている⁷⁶⁷。ジョン・ライクマンとの対話で、ヴォディチコは古代ギリシャの都市国家において奴隷や娼婦、居住権のない外国人など被抑圧者と呼べる社会から排他的に扱われた人々に対するこのディオゲネスの立場を評価すると述べている。

民主主義とは危機的状況でのやりとりによって精査されるのです。[...] 我々と共に暮らす「他者たち」が微笑むことや親切にするのを全面的に止めたとするなら、この危機的な語りを行うために実際に状況を作りはじめたと言えるでしょう。彼らはそれで「新たな犬儒学派」となるのです。⁷⁶⁸

他の哲学の学派が権力者への助言をするような立場を取ったのに対し、シノペのディオゲネスが「権力を持つ側が間違っている場合に、自由に意見を述べることができ、また批判できる能力」⁷⁶⁹を有したとヴォディチコは別なところで語っている。アート・プロジェクトにおける作者の変化させる力とは、つまり慣習的で固定的な人間関係に及ぶ、権力との関係を切り離しに努めることだと捉えることができる。

3-1-5. 私的領域から公有性の拡張へ

1980年代後半の《ホームレス・ヴィークル》や1990年代前半《エイリアン・スタッフ》などの〈インストゥルメント（装置）〉系の観客が、使用者であるプロジェクト対象者と対話できる距離で近づき、または遠巻きに様子を見かねる観衆であったのに対し、〈パブリック・プロジェクト〉シリーズでの観衆は数百名から数千名へと及んだ。また対象者とのセッションや実演と並行して、ヴォディチコは開催地の問題点や様々な現代的な文化の課題を主題とした対話や議論を開催している。ここではそれら関連するイベントとアート・プロジェクトの記録による波及効果について検証をしていきたい。これによりアート・プロジェクトが公共圏や公有性（パブリック・ドメイン）といかなる関わりを持ちうるのか検討していく。

⁷⁶⁷ デイオゲネスは「世界市民」という言葉を用いた初期の哲学者であり、また「世界で最もすばらしいものは何か」と聞かれたときに「パレーシア」と答えている。ディオゲネス・ラエルティオス「ディオゲネス」『ギリシャ哲学者列伝（中）』加来彰俊訳、岩波書店、1989年、p.167。

⁷⁶⁸ “Critical Guests, John Rajchman and Krzysztof Wodiczko,” *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, *ibid.*, p.243.

⁷⁶⁹ 加須屋、前掲書 p.60 注釈(26)2010年3月22日の同志社大学での講演会から。

3-1-5a. 対話の場の記録化

ポーランド時代の路上のパフォーマンスや第1期の〈パブリック・プロジェクション〉ではヴォディチコ作品の現場に立ち会えた人は多くはなく、そのほとんどが写真による記録によって周知されていったと言える。そこには新聞や雑誌の記事など様々なマスコミの媒体が関与し、《南アフリカ大使館》(1985)では投影時を撮影した絵葉書が作者の許可なく流通することもあった。2000年代以降の第6期の〈パブリック・プロジェクション〉からは証言や語りが加わったため動画記録が行われその内容が残されることになった。前節で扱ったティファナのファクターXの例に見るように、アート・プロジェクトは後に別な形で参照される事例もある。今日我々がヴォディチコのアート・プロジェクトを振り返る主な手段は写真や動画、テキストによる記録である。これはヴォディチコの回顧展においても、WEBサイト上の情報においても同様であると言える。

〈パブリック・プロジェクション〉は長くても数週間、短いもので夜間の数時間に限定的に行われる。これに居合わせる「路上の鑑賞者」は限られており、その記録によって更に多数の潜在的な鑑賞者が想定しうる。

パブロ・エルゲラは「ドキュメンテーションは、ある活動の構成要素の1つであり、その活動と切り離すことができないものとみなされるべき」であり、参加による成果物だけを映すのではなく「日ごとに展開していくイベントの一要素」となるのが望ましいと述べている⁷⁷⁰。既に述べたように、前節「心理療法的アプローチ」でみたように、退役軍人やトラウマを抱えた人々の証言や語りは、そのプロセスにおいてビデオなどの採録を行い、それを見るという自身へのフィードバックを繰り返し、証言内容が吟味されてきた。プロジェクトの対象者らは、自身の証言を深化させることで、自己の内面に焦点をあてていった。既に述べたラインマンの「微小民族誌」と同様に、対象者は自己記述をプロジェクト参加の1つの手がかりにする。このとき作者はハル・フォスターが「民俗史家」としてのアーティストとして述べた「自己記述する人の記述」を行っていると言える⁷⁷¹。そのような自己記述を含んだアート・プロジェクトが、次に公共空間での投影や路上の実演として再度ドキュメント化される。つまりある対象者の自己記述が、作者の介入により深く掘

⁷⁷⁰ エルゲラ、前掲書、p.150。

⁷⁷¹ 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。

り下げられ、さらに「外的公共性」の観客を含めた記述を行うことになる。

ボリス・グロイスは「芸術作品は、現実の対象や特定の政治的など、自分以外のものを何らかの方法で指し示すことができる。しかしそれが芸術を指し示すことはできない。なぜなら、自らが芸術だからである」⁷⁷²と述べ、アートの自己記述の不可能性としてアート・ドキュメンテーション（作品の記録）を定義した。グロイスによればその際、人間の生が人工物に置き換えられ記述され、アート・ドキュメンテーションが「生政治」に関わるとする⁷⁷³。これに従えばヴォディチコのアート・プロジェクトにおける記録も、生き残りや生きた証拠を記述するという意味で「生政治」への対抗手段として捉えることができる。そして、このような人間の生に関わる自己記述型のアートを考えた場合、記録自体がまた、外部の存在を記述することに巻き込む〈インストゥルメント（装置）〉のような役割を担っていると仮定できる。

このことは、ヴォディチコ自身がポーランド時代に、個人的なパフォーマンスを行ったことを記録したことから、1980年代の〈パブリック・プロジェクト〉シリーズでより多くの目撃者を伴った実演へと発展した経緯と、アート・プロジェクトと並行して開催されたシンポジウムやレクチャー、ディスカッションの場を設けてきた経緯が、私的な領域だった問題を、公的に共有する場での問題系へと拡張させてきたことを示す。

例えば《デリー／ロンドンデリーのための投影》(2013)では2つの異なる宗派の住民の意見交換の場が持たれた。アート・プロジェクトが投影や実演とは別に対象となる社会問題の議論の場となった。このようなアート・プロジェクトの実演の事前／事後の議論に接した人々を「内的公共性」概念と照らし合わせ、「第2の外的公共性」と呼ぶことができる。またヴォディチコが2000年代にいくつか手掛けている記念碑の計画や提案は現代の「生政治」にまつわる記述を記念碑に託していること、そしてその訪問者を第2・第3の「外的公共性」に仕立てようという作者の意図が伺える[図 118]。

⁷⁷² グロイス「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」『表象05』前掲書、p.114。

⁷⁷³ 生政治 Bioplitic=ミシェル・フーコーが『監獄の誕生』(1975年)、『性の歴史』(1976年)で言及した概念。人々の生に介入する権力・支配体系。近代の規律・訓練は外部から身体的に働いたのに対し、現代のコミュニケーション管理体系は意識や心理へと内面から働き掛け服従させること。フーコーの提案の後、ジル・ドゥルーズ『記号と事件 1972-1990』(1992年)、ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル』(1995年)、アントニオ・ネグリとマイケル・ハート『帝国』(2003年)へと引き継がれていく。

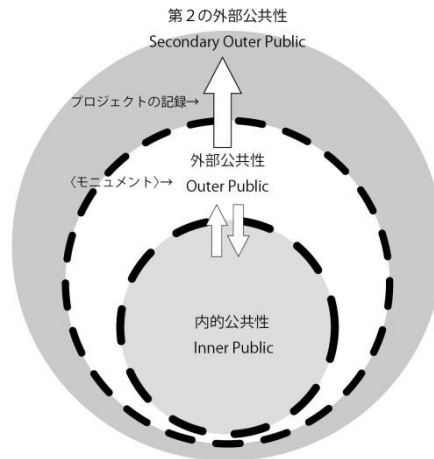


図 118

このように参加や動員の輪を広めながら、当初私的な言説だったものが公的な空間で共有され、議論の場を生成し、それ自体がまた記録化され、次なる観客へと伝播していく。現代社会の問題や出来事を多数の証言や声とともに記述されていく1つのプラットフォームのようにアート・プロジェクトが展開していくことを示している。

3-1-5b. 稼働・可動する記念碑

第2部3章で触れたようにヴォディチコは2000年代に入り自身のアート・プロジェクトを統合するような〈モニュメント〉の提案をいくつか手掛けている。その理由の1つには前節で述べたように恒常的な対話の場を作り出すことにあると考えられ、夜間の数時間のみの〈パブリック・プロジェクション〉や移民器具などの〈インストゥルメント(装置)〉や《退役軍人ヴィークル》での限られた鑑賞を超える訪問者が想定されている。そこで本節では彼の記念碑像がいかなる訪問者と鑑賞を促すのかをこれまでの彼の〈インストゥルメント〉〈ヴィークル〉〈プロジェクション〉の系統が総合されるような〈モニュメント〉系統のプロジェクトの意味を考えてみたい。

ヴォディチコは〈パブリック・プロジェクション〉の被投影体として扱ってきた数々の記念碑や彫像がアロイス・リーグルの言う「古びの価値」「歴史的価値」を失い、存在することすら忘れ去られていることを目撃しており、アクチュアルな議論や歴史と現代の関わりが既存の記念碑や記念館に欠如していることに批判的だった。ヴォディチコのみならず、このことはホロコーストや広島原爆投下の記念館や記念碑についても同様の批判が寄せられてきた。例えばメディア史家で歴史社会学者の福間良明は戦跡としての広島原爆ドームの保存か除去かの議論上に浮かびあがった戦後日本の「靖国」を語る相克のなさを指摘している。

「英霊」を「護国の御楯」として称揚するだけの論理と、責任追及や軍国主義批判を展開する論理とは、本来、ぶつかり合ってもおかしくはないものだが、遺族団や観光団のあいだで論争が生じることはおそらく稀であっただろう。[...] 戦跡は、戦争をめぐる思考を突き詰めるものではなく、むしろ、思考を一定の線で押しとどめてしまうものであった⁷⁷⁴。(福間)

記念碑に歴史認識が異なる 2 つの集団の意見が碑文などに併記されているにも拘らず、それらが意見を交わし合わず、むしろ議論の推進を記念碑が阻止しているというのが福間の主張だ。もう 1 つの例に 2005 年に建設されたベルリンのブランデンブルク門の南側にホロコースト記念碑「虐殺されたヨーロッパのユダヤ人のための記念碑」がある。アメリカの建築家ピーター・アイゼンマン (Peter Eisenman, 1932-) の計画で地上部分には 3000 枚の石碑が敷き詰められた「石碑のフィールド」が設置され、地下に犠牲者の名前や迫害から逃れた足跡を知ることができる「情報の部屋」が設けられた。社会学者の米沢薫はこの記念碑が 1980 年代後半に設置の提案がなされ、その賛否を巡る議論などの過程を調査した上、その不備を指摘している。それは地上の「石碑のフィールド」を優先する余り地下の入場制限が設けられるという建築構造上の欠点から、「情報の部屋」に設置されたアーカイヴが外国語に対応していないことや、単純な他のホロコースト記念碑や資料館へのアクセスが示されていないという点だ⁷⁷⁵。ここでも 1 つの歴史的な事象を「今」の問題として横断的な視点で結びつけるという視点の欠如が指摘されており、石棺のように閉じ込めてしまうことへの批判がある。このような現存記念碑の不備する補完についてヴォディチコはこのように語っている。

記念塔や記念碑という言葉は「思い出すこと」や何かを「記念すること」など記憶と関係があります。ですから未来に向かうのと同じように過去を振り返るわけです。命を吹き込み現代に適応させれば記念碑は「歴史上の根無し草」であることを止めて、公的な共有物の仲介役となるのです。

⁷⁷⁴ 福間良明『「戦跡」の戦後史 せめぎあう遺構とモニュメント』岩波書店、2015 年、pp.249-250。

⁷⁷⁵ 米沢薫『記念碑論争——ナチスの過去をめぐる共同想起の闘い (1988-2006)』、評論社、2009 年、pp.380-383。

《凱旋門：戦争根絶の世界機関》(2010)の計画では外骨格に納められたエトワール凱旋門のレリーフや石板を間近でみることができ、それぞれにインタラクティブな解説や注釈が投影される提案がなされていた。そこでは過去の戦争についてだけではなく、現代の進行中の戦争に関する専門家や現地当事者と中継で対話ができるという案が盛り込まれていた。実現を想定されたこれらの案は、訪問者が凱旋門によって過去の戦争を振り返ることで現代の戦争文化へのフィードバックを得る。それは「歴史の内省」と「現在性」を掛け合わせるモンタージュであり、「語られたこと／語られなかったこと」を閉じ込めるのではなく開いて提示するアクションである。ヴォディチコの考える「新たな記念碑」はそれ自体が訪問者を導管とする〈インストゥルメント(装置)〉であると言える。

仮にそのような気づきの場をヴォディチコの提案する「新たな記念碑」が設定できたとするなら、様々な地政学的状況と歴史的時間軸上における政治と美学の間の実践として展開する、彼のプロジェクトをどう定義づけることができるだろうか。まずヴォディチコのアート・プロジェクトを「語られた／語られなかった出来事」として捉えるため、ここではミシェル・フーコーの述べる「言表」と「アルシーヴ」の関係において考えてみたい。

著書『知の考古学』(1969)でフーコーが示したのは彼が描く知の構造体(エピステマー)に向けて、「言説」型とは別に「言表(エノンセ)」という概念を必要としたことである。フーコーによれば「言説」はそれ自体が単体で何か出来事を指し示すと同時に既に決められた文脈の中に組み込まれている可能性を示唆する。それに対し彼の示す考古学的な「言表」とはそれがいつどこで行われたかという周辺との関係と「明確な命題的構造」を前提としない発話であるという⁷⁷⁶。つまりこの「言表」の系列を一覧表(タブロー)に記述するために「互いに異なる系列のあいだの関係を記述すること」が重要となるという。そして「アルシーヴ」とはそれらの連関の集積として考えられている⁷⁷⁷。

フーコーが提案する「アルシーヴ」と「言表」の関係と同様に、ヴォディチコの一連の作品とアート・プロジェクトのひとつひとつを捉えなおすことはできるだろうか。この場合の「一覧表(タブロー)」は縦軸に地政学的な状況と横軸に歴史的時間を設定することが

⁷⁷⁶ ミシェル・フーコー『知の考古学』、慎改康之訳、河出書房、2012年、p.152、p.157。

⁷⁷⁷ 前章で述べたアーサー・クラインマンの「疾病」と「病い」の違いの定義も、この「言表」概念に類似している。詳細は第3部1章(3-1-1d.)を参照。また組織論の部分で述べた官僚機構・専門官とアドホックなタスクフォースにもまた同様の問題をみることができる。これらは西洋近代が歴史の連続性を信じるがゆえに、様々な問題の排除を看過してきたということへの反省の表れかも知れない。またその背後には単一的な思考と文化を促す全体主義や権威主義が見え隠れしていると言える。詳細は第3部1章(3-1-4b.)を参照。

でき、それぞれに「生存に関する語られたこと」を参照できる。するとそこに移民や戦勝記念、ホームレス、疎外といった大小様々な問題系を紐づけて、これらのエノンセ的な要素を自由に連関させることができる。

例えば《凱旋門：戦争根絶の世界機関》(2010)の屋上階に計画された「推察のためのフォーラム」の位置づけは戦争文化を「アルシーヴ」として閲覧をすることだったのではない。それは「勝者の歴史」観という「言説」で辿るだけでなく、それぞれの戦記の連関を「言表」として変化させ「敗者の歴史」という別な視点や両者を俎上に載せることを可能とする。つまり流動的で未決定の「アルシーヴ」を提示する場が想定されていたということになる。それはフランスの歴史的で栄光の戦勝の象徴であり記憶の積層であるエトワール凱旋門をヴォディチコが利用することの根源的な理由が、勝者の歴史の否定（言説を取り換える作業）ではなく、「言表」として置きなおし、現在的な議論を生み出すことにあったと考えることができる。

第3部1章まとめ：アート・プロジェクトの意味と効果

ここまでクシシュトフ・ヴォディチコのアート・プロジェクトの参加の過程と人的構成、最終的な実演で用いられる〈メディア／装置〉の機能の関連について詳しく追ってきた。プロジェクトにおいて対象者は段階的に心理的な移行をする事例があること、また心理療法の臨床とプロジェクトを比較することで、ヴォディチコのプロジェクトに心理療法に共通の機能があることが分かった。対象者は同じ問題を抱える者同士と意識の共有を行い、孤立や疎外感から少しずつ解放されていく。また《ヒロシマ・プロジェクション》や《退役軍人ヴィークル》で見られたように、プロジェクト対象者の一部には、トラウマの回復の段階に従うように、プロジェクト内部に安全と信頼のある場を形成し、その中で証言・物語作成をする。そこでは発声・発話することで「物語の形成」を行いトラウマの軽減を試みるという心理療法で採用される効果を利用している。しかし芸術療法における造形的な創造行為とは異なり、プロジェクトでは証言や物語の作成と最終的な実演を中心にした芸術活動への参加を通じて、常態化した行動規範と思考パターンを変化させていくことの可能性が追及されている。

これらの過程を経て、対象者は最終的な実演によって生きることへの意思を再び芽生えさせ、当初の孤立や疎外の状態から世界との再結合を達成し、同じ境遇の人々を代表して使命感を持って証言するという「パレーシア」へと至ることが分かった。ヴォディチコが引用してきたウィニコットの「移行現象」の概念が、プロジェクト内部で実践されている

ことが客観的に示された。

またこのようなプロジェクト内部の過程である「内的公共性」に対して、その象徴的な実演やパフォーマンスを受け取る観客側にも「移行現象」のような心理変化があると考えられる。作者が「外的公共性」と呼称するそうした共感の連鎖が、社会問題の当事者の目撃者としてさらに多くの人々に共有されていくと考えられる。

ここまで外部からはブラックボックスとして捉えられる傾向がある「参加型アート」の覆いを取り去って、ヴォディチコのプロジェクトの生成過程や内部の人的構成を分析してきた。これによりアート・プロジェクトをより有機的な方法で観察することができたと言える。心理療法におけるクライアントが集団や療法士との面談の中に回復の方向性を見出すのと同様に、ヴォディチコのアート・プロジェクトにおける参加形式は、社会的問題から抜け出せない状態や、暴力や戦争体験から何もできない膠着状態に陥っている人々が、自らの意識や行動を変化させ、証言などを通じ象徴化させる必然性を感じさせ、またその一連の動きに携わることに意義や共感を覚えさせることを可能にしている。そして参加者や作者、観客を固定的に定義づけるのではなく、変化可能な人々・組織・共同体として捉えなおすことの可能性を提示できた。

また一方で政治・社会的な議論の場としてのみヴォディチコのプロジェクトを捉えることに対して、そうした社会問題への対抗的な行為の要素も多分にあることもしながら、プロジェクトの対象者が社会や世界との再結合を求める姿に、むしろアイデンティティーを取り戻し、自身との闘いを挑む意思や使命感を感じさせていることもまた看過できない重要な点である。アート・プロジェクトは問題の内／外の分断の関係を変えながら、より問題を広めていくことと、同時にその中で変えられず固定化された問題をも明らかにした。プロジェクト対象者の変化と同様に、歴史的に改変不可能だった問題を取り上げ、工学や心理学、社会学や政治学、哲学などの連携をすることでヴォディチコは1つの変化させる場を彼のアート・プロジェクトに求めたと言える。

ただし更に疑問として浮かび上がるのは、ヴォディチコが社会的・政治的な問題を扱うにあたり、個人や共同体レベルの心理にまで深く掘り下げ、分化した問題のなかに見出したことの意味だろう。また様々な〈メディア／装置〉の対象者の心理的な作用は了解できたとして、直接的な政治的手法による問題解決ではなく、その療法にも似た方法を公的に見せ、開催地の個々のケースを提示していくという、一見帰納法的で「遠回り」させていくことの有効性はどこにあるのか。結論部分ではこれらについて考えていく。

第3部2章. 結論：記憶のヴィークルとしてのアート・プロジェクト

本論文ではクシシュトフ・ヴォディチコ作品とアート・プロジェクトを時代別に分析し、プロジェクトの実質的な機能、参加、組織化などのメカニズムとその意味について考えてきた。長年にわたるヴォディチコの活動は、参加型のアート・プロジェクトにおいて、社会問題の対象者と鑑賞者に対話の場を設けることへ発展してきたことが、より明確になった。集団的な歴史の記憶を転換させる機能としてのアート・プロジェクトの側面が強調され、それにより文化自体を批判的に再構築するような戦略が浮かび上がってきた。

ただしヴォディチコはアート・プロジェクトによって、現実の社会を改善し、問題解決するというアプローチは取ってこなかった。それらは、あくまで人々の想像力に語り掛け、作用することで社会変化の象徴や希望を示したと言える。それでも尚、彼のプロジェクトが「政治的」として受け止められ、彼自身もプロジェクトに対して「社会参与」を必要とし続けたのはなぜだろうか。一方で一連の作品やプロジェクトの系譜の中では、心理的な作用を通じた人的組織化と多数性が認められ、これが社会的な変革の潜在的なパワーを感じさせていく。そこではユーモアや皮肉といった視覚的なショックを伴った美学的な要素から、政治的なものへのバランスが常に変えられてきたと言える。特に1990年代後半から、社会問題の直接的な問題、例えば信条や心理、葛藤などを焦点としてきたために、シリアスなテーマに重きが置かれ、ユーモアは軽減していったように映る。

アート・プロジェクトと現実の政治的な解決の違いをどうとらえるか、次の命題にも関わっている。それは真理や記憶に関わる変化や、「稼働させる・可動させること」が何を意味しているのかということだ。彼のプロジェクトでの変化・可動性が、現実世界の政治性の単なる反映なのか、あるいはプロジェクトによって、現実へと「反映」されるのかという問題が含まれる。このような政治とアートの間を占める領域の問題は尽きない。ヴォディチコの活動をこれらの疑問への1つの実践的な返答として捉えてみたい。

本章ではヴォディチコの〈インストゥルメント〉、〈ヴィークル〉、〈プロジェクト〉、そして〈モニュメント〉が本来的な作品形式の意味から、概念上の説明モデルとして昇華していることに再度注目し、彼の生涯を通じたアートの戦略の明示への足掛かりとする。その上で、アート・プロジェクトの中心に、社会問題の対象者の心理変化と象徴化を据えた背景と理由について考え、ヴォディチコがアート・プロジェクトや記念碑を集団的な記

憶のヴィークル（乗り物）として、参加や動員を呼びかけ、文化の再構成という契機を模索していると仮定することで、結論に代えたい。

3-2-1. 説明モデルと諧謔

3-2-1a. 喪失と系譜

次に各時代の特徴を簡潔に振り返り、ヴォディチコ作品やプロジェクトで継承された要素と損なわれた要素を確認することで、全体像を見出しておきたい。ポーランドの共産党一党独裁政権下の沈黙を伴った内省的な行為であった《パーソナル・インストゥルメント》(1969)や《ヴィークル I》(1973) から、西側にて当初不動のオブジェとして提示された第 1 期〈パブリック・プロジェクション〉を経て、次第に歴史的な文脈や社会的状況を視覚的に諧謔していく第 2 期から第 5 期までの〈パブリック・プロジェクション〉への変遷は、公共空間という枠組みをどの程度自由に利用できるかという公共領域／公有性（パブリック・ドメイン）へのアーティストの探究であったと言える。

第 2 部 2 章で挙げたように、1980 年代後半には複数のアーティストのたちが、ハーバーマスの「公共性」概念を参照し、都市における権利主張やコミュニケーション手段の奪還させる表現活動を行い、都市が人々に課す抑圧を、同じ都市空間における様々なインフラや情報媒体を逆手に取ることで抵抗しようと試みた⁷⁷⁸。例えば、彼らの活動したニューヨークでは、再開発や区画の高級化が、路上や公園などの公共空間で行使される抑圧や暴力として作動しつつあり、「公共空間とは自ら獲得すべきである」というハーバーマスの考えに従い、生存を賭けた人々の存在を提示の後押しとなり、同時にそれは政治的なメッセージとして受け止められることに繋がった。ヴォディチコは東西のイデオロギーに関係なく、いずれの空間にも何らかの政治的な支配が課せられていることを確認し、いかに利用可能な空間を拡張するのかという命題を社会的に実践した。ヴォディチコは、ルフォールの公共空間の定義であった「誰にも属さない」「空っぽの空間」を参照し、まずアート・プロジェクトによって政治的中立な場を設けることが模索された。そこで、公共空間で行使されていた様々な支配や暴力を一時的に途絶させるような効果が企てられた。夜間のプロジェクションや装置を使った実演とは、異質なイメージやオブジェを公共空間に置くことで、「笑いによる思考の喚起」⁷⁷⁹を引き起こし、観客の幻想を「中断」させるモンタージュ

⁷⁷⁸ 詳細は第 2 部 2 章 (2-2-3d.) を参照。

⁷⁷⁹ 詳細は第 1 部 2 章 (1-2-4c.) を参照。

ユとして機能したと言える。

《不動産プロジェクション》(1987)から《不審なものを見かけたら...》(2005)、《来客者たち》(2009)へと至る室内型のプロジェクションもまた、観客のいる展示空間の内部と外部(社会)との関係を、アートの制度の内部か外部かという二者択一ではなく、むしろその領域を行き来する試みとして捉えることができる。それは現代美術の約束事の1つであるホワイトキューブか、屋外かという問題はではなく、開催地の地政学的課題をいかに展示環境の構造性と重ねて描けるかが関心事となった。その意味で美術館もまた公共空間であり、他の空間同様に政治的特色を帯びている可能性があり、ヴォディチコはそれを中立化させ、脱政治化した上で、改めて別な言説を持ち込むという手法を取っている。このような室内/外の空間を、支配構造の内/外として置き換え、知覚と思考の場へと変容させる企てとしてヴォディチコはプロジェクトを発展させてきたと言える。これら一連の対抗文化的な動きが相手にしたのは、1980年代に開発業者が排除や物理的に閉じた空間を設置しただけに留まらず、ボードリヤールが都市をゲットーとして読解したように、区画整理や高級化によって、記号的・心理的に特定の時間と空間へと人々が追いやられるという、見えざる脅威の囲い込みが起きていたと想定できる⁷⁸⁰。

更に1990年代のヴォディチコの試みは弱者の生活を脅かす現況やコミュニケーションの不在を更に強調させる形で、都市や公共空間を一種の生を賭けた戦場のように転用させていった。《ニューヨーク・タブロー》(1989)や《ポリス・カー》(1991)は弱者への一種の蜂起の呼びかけだったが、それはデモや抵抗運動とは違って、文化的な営為として都市自体を疑似的な戦場として見立てる行為であった。この都市における暴力的な行為への抵抗として、好戦的なイメージやオブジェを提示する敵対的態度は、実質的な事態の好転を生み出さないことをヴォディチコに気づかせた⁷⁸¹。この1990年代頃までは彼らのようなアーティストの社会的実践が、権力や支配構造が都市において司っている規制や検閲を押し量るバロメータのように機能していたと言える。視覚的で象徴的な笑いを利用して

⁷⁸⁰ 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。

⁷⁸¹ もちろんヴォディチコは《退役軍人プロジェクト》(2008-)において、ポスト9.11の状況下で再び、都市や制度に対する「敵対的」なパフォーマンスを行ったと考えることもできる。しかしそれはヴォディチコのアイデアというより、退役軍人ら自身が選択した一種のショック療法として、戦場や兵器を模したオブジェが用いられたと考えられる。詳細は第2部3章(2-3-2a)、第3部1章(3-1-1b./3-1-1c.)を参照。またVR装置によって戦場でのPTSD症状の臨床に用いられていることを提示したハルーン・ファロッキの作品も同様のアプローチを取っている。詳細は第2部3章(2-3-5b.)参照。

抵抗することは、一時的な中断を現実の場面で引き起こすことを可能とした。しかし、そのことはヴォディチコにとって公共圏の空間的な拡張の彼岸を見せたと言え、量的な拡張から質的なものへと移行していく。1996年以降の〈パブリック・プロジェクション〉シリーズでは、沈黙した人々の心理に働きかけ「常態化した行動」に変化を促し、「パレーシア＝恐れずに語る」状態へと至る事例は、その移行を示していると言える。

2000年代以降のヴォディチコの公共空間でのアート・プロジェクトでは、視覚的なインパクトや民族誌的な記述以上に、社会問題の対象者と協働・共闘することに重きを置きはじめた。例えば《退役軍人ヴィークル》(2008-)ではイメージではなく社会復帰できない帰還兵やその家族らの苦しみを綴るテキストが、退役軍人会館など戦争を生み出した政府が彼らのために作った機関の建物に、銃撃の音とともに投影された。このプロジェクトでは1990年代までの〈パブリック・プロジェクション〉シリーズでみられた瞬時の視覚的効果よりも、むしろ「帰還兵」「トラウマ」「都市」「銃撃」という本来相容れない要素が、戦争文化の上にはその交差が成立してしまうことへの疑問として投げかけている。場所を移動しながら彼らのトラウマや日常の不自由さをテキストと音で攻撃する様は、テロ攻撃以降のアメリカ合衆国が、1980年代の新自由主義によって様変わりしたのとは別な次元で、本国から離れた中東での戦争を取って都市の中で疑似的に展開させ、政治・経済・情報・倫理が複雑に絡み合った内戦へと変容させるような試みであった。冷戦後独り勝ちしてきたグローバル資本主義の外部なき一元的世界が、台頭してきたことに抵抗する応答であった。

2001年の9.11以降のアメリカや、2015年の移民危機以降のEU諸国でみられたように、都市や公共空間の質もまた大きく変化したと言える。国民国家による安全保障の名目の下に、再び境界線や壁が重視される事態が起き、そこで「敵か味方か」という極めて単純化された言説が語られてきた⁷⁸²。またインターネットやソーシャル・ネットワークなどを通じて、一見誰しもが自由に発言・議論できるようになる一方で、先の世界情勢の問題と連動するかのように、そこではわかりやすい言説が擁護され、時間を要する議論への煩わしさから、却って一元化され、分断を招いてしまっていると言える。公共空間の定義は再び振り出しに戻るかのように、空白であるどころか意味や言説が複雑に幾重にも重なり、解決の糸口が見えにくい状態に陥っている。

2000年代のヴォディチコは、こうした状況に対し、先に挙げた公共空間の中立化と脱政治化といった空間の質を変えることに加えて、後に詳しく述べる「間接的な対話による議

⁷⁸² 詳細は第2部3章(2-3-5b.)を参照。

論の喚起」と「場への生の記述」の2つの対抗措置を取っていると考えられる。換言すればそれらは、物議を醸し出し、日常的に埋もれている心理的・集団的な意識を浮かび上がらせることと、そこで語られた生き残りを賭けた人々の声を固定的な記述に終わらせず、オルタナティブな方法による記述への変換が模索されている。「間接的な議論の喚起」として挙げられる試みは、ヴォディチコが〈プロジェクション〉にインタラクティブな要素を入れただけではなく、投影に選出された公共空間や建築・記念碑などの歴史的な文脈や、経年による忘却や忌避など、被投影体のアイデンティティーに社会問題の対象者の証言を重ねることによる、異化効果によって喚起される。独立戦争や奴隷解放に関わった政治家であるリンカーン像に、現代のイラン・イラク戦争の帰還兵の証言を映し出した《エイブラハム・リンカーン 退役軍人プロジェクション》(2012)や、シリアからの難民がゲートとシラー像の体を通じて声を発する《探究者たち》(2016)では不動であった歴史的人物の像の顔が相貌を変えながら、現代問題を語り始める。ヴォディチコは「動化 Animate」という言葉を使い「不動の記念碑(建築・彫像)に命を吹き込む」という意味を込めている。これは物理的に不動であるオブジェを投影イメージや証言者の声によって「動かす」という試みとして発展してきた。

第3部1章でみたように2000年代に手掛けられた記念碑のデザインや計画において、ヴォディチコは記念碑を「稼働させる」「動かす」という主旨を繰り返し述べている。《国立9.11記念碑》(2008)の記念碑計画では、マンハッタンのアッパー湾に浮かぶ巨大な球体型の外観と、その分身のような小型の球形フェリーが各所を周遊する移動型の記念碑だった。こうした物理的に規模の大きいオブジェの稼働は既に見てきたように、ポーランド時代に作者自身によって実演された一方向に進行する《ヴィークル I》から受け継がれてきたものである。《ホームレス・ヴィークル》や《退役軍人ヴィークル》では、路上生活者や帰還兵を都市における「新たな記念碑」に見立て、彼ら自身を街の様々な場所でパフォーマンスをさせた。説明モデルとしての〈ヴィークル〉とは、ヴォディチコにとって人の移動手段であるだけではなく、人に自己と場に対する模索を促す〈装置〉として展開されてきた。それはまた歴史上・地政学上の「新たな記念碑」を登場させるアクションの意味もあった。

これらの経緯の中でヴォディチコにとって〈インストゥルメント〉、〈ヴィークル〉、〈プロジェクション〉、〈モニュメント〉とは単なる作品形式のみならず、思考訓練のモチーフへと変わり、アート・プロジェクトの作用として「不動から動化へ」、「沈黙から語りへ」と変化を考える上での象徴や概念へと発展してきた。これらを利用し、彼は社会問題を「不可視から可視へ」、「私的領域から公共領域へ」という共有させると共に、そこでの語られ

る内容や物語を固定的な記述ではなく、動的で複数の文脈に解釈可能なものとして記録することになった。動的なものとしての記述とは一体何を示し、またそこではいかなる記述方法が採用されてきたのか。再度この4つの形式／象徴性を検証していくところからはじめたい。

3-2-1b 形式から説明モデルへ

ヴォディチコにとって自作のテーマとなる、社会問題の対象者の媒介するものとしてデザインされた〈インストゥルメント（装置）〉・〈ヴィークル（乗り物）〉・〈プロジェクション（投影）〉の形式と、2000年代後半からそれらを収斂し、新たに加わった〈モニュメント（記念碑）〉という形態では、第3部1章でみてきたように、それぞれに機能から参加者や鑑賞者に与える心理的、社会的、象徴的な影響力を持ち、単なる作品形式に収まらず、それぞれの独立した説明モデルとして捉えることができる。例えば〈インストゥルメント（装置）〉は、使用者に心理的な移行を手助けする「移行対象」であり、発話や行為を喚起させることから、心理的な義肢の意味がある。またその使用を鑑賞するものにとって、視覚的に認識させるとともに、内面の葛藤や治癒を象徴的に提示する。それは「包帯のデザイン」と作者が解説するように⁷⁸³、同一のアイテム（包帯や装置など）の装着によって、使用者にとって治癒という内部的な機能と、外部からは（怪我人・外傷などの）記号が使用者に付与される2つの異なる機能が認められる。本論ではヴォディチコが「移行対象」と呼んだことよりも、その2つの機能が、内的に喚起された社会ネットワークの中での自己定義と、専門家による一方的な定義づけの違いという、「病いと疾患」にまつわるアーサー・クライマンの概念との類似を見出した⁷⁸⁴。これらから導き出される〈インストゥルメント〉が象徴するものは、内省と自己視認の行為を、対象者／鑑賞者の垣根を越えて行われていることを明示している。〈インストゥルメント〉には、分断に向かう勢力が断ち切った回路を繋ぎとめようとするヴォディチコによるプロジェクト全体の縮図をみることができよう。

一方で〈プロジェクション（投影）〉もまたその光学的な投影の意味の背後に、2つの心理的な観点から捉え直すことができる。ヴォディチコ自身も認めているように、フロイトが心的な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

⁷⁸³ 詳細は第2部2章(2-2-3b.)を参照。

⁷⁸⁴ 詳細は第3部1章(3-1-1d.)を参照。

理的機構に由来している⁷⁸⁵。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。もし複数の人々による、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り、ヴォディチコの場合、それは当初、企業や官庁のビルを擬人化させ、後に建築や彫像を借りて集団的な「投射」が模索された。光学的に像を前に投げることを意味する〈投影 Projection〉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」として機能したと考えられる。

そしてその無意識を外部化させる「投射」行為が、公共空間の建築や構造物に対して行われていることから第2の意味付けを見出すことができる。それは音声や文字を伴った視覚的・光学的なメッセージを、物理的な構造を持つ空間・場に二重焼き付け（スーパーインポーズ）⁷⁸⁶することである。これには歴史的な文脈を持つオブジェに対して、現在の言説を焼き付けるという、時制の問題が含まれ、言うなれば2つの異なる位相のモンタージュとなる。このことにより、メッセージは場所に光学的に刻印され、出来事と場がどちらの優位性も認められない状態で記述されることになる。

これら〈インストゥルメント〉、〈プロジェクション〉の2つと並行的に発展してきた〈ヴィークル〉もまた単なる移動手段ではなく、思考のためのモチーフであると捉えることができる。"Vehicle"には「乗り物」の意味の他に、「媒体物」「伝達手段」の意味があり、そのラテン語語源である"vehiculum"の「物や人を運ぶ」ことに由来している。ポーランド時代に制作された《ヴィークル I》では、内省が乗り物を進め、進むためには悩まなければならないという搭乗者と乗り物の関係が不可分であった。また1970年代後半にカナダで考案された《ヴィークル・プラットフォーム》(1977-79)では、人々による広場での議論や様々な動きがこの巨大な乗り物を進めさせ、これも人々と広場の関係は主従の関係ではなく提示がなされていた。これらは何を進めさせ、何を伝達しようとしているのか。ヴォディチコは概念としての〈ヴィークル〉を語る上で、警告や緊急性を仄めかす「批判性」を冠して、こう述べている。

「批判的ヴィークル」とは生命の構成要素と手段を運ぶ役目を人や物に負わせること

⁷⁸⁵ ジグムント・フロイト「防衛—神経精神病」『フロイト著作集 第六巻』、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。

⁷⁸⁶ 詳細は第2部2章(2-2-3a)を参照。

だ。それは集団や個人の意識の転換点における行為が意図されている。緊急を要する理解や状況の複雑さに対して、それらの止む無き理念と熱意を伝達させる。端的に言えば「批判的ヴィークル」は「意欲 ambitious」があり、「責任ある／道義心のある responsible」媒体なのだ⁷⁸⁷。

これによると〈ヴィークル〉には「批判」というベクトルが加えられることによって、出来事に責任を持って応答し、生を懸けた人間の意思を、伝達する媒体という意味が込められている。ヴォディチコの〈ヴィークル〉概念を育んだプロジェクトでは、《ホームレス・ヴィークル》(1988-89)や《ポリス・カー》(1991)では生き残りを賭ける戦術の模索から、また軍用車を改良した《退役軍人ヴィークル》(2008-)では戦場のトラウマに苦しむ声から戦争の矛盾の提示などに至るまで、労働や攻撃など様々な営為に、対話を生み出すための弁証法的な場を生成し、不在や不可視に伏された生に関わる営為を訴えてきた。この〈ヴィークル〉概念も、先の2例同様に、内省や受苦を伝達させる媒介である部分と、時に攻撃的な側面をみせつつ、自らが移動していくという2つの側面によって成立している。

また〈モニュメント〉が象徴するのは「回想」だけではなく、〈ヴィークル〉の「批判性」を引き継ぐ形で、ヴォディチコがその語源に当たったように「警告」の意味を含んだ、「思い出しつつ、注意を促す」という両義的な意味がある。ヴォディチコの〈モニュメント〉の提案が、既存の記念碑への批判を込め「アンチ・モニュメント」だったから分かるように、それは批判的なモニュメントとして、歴史や過去の回想が慣習的に繰り返され、人類的な記憶を教化させてきたことに対して異議を唱えることが含まれている。

ヴォディチコがこれまで「ヴィークルもプロジェクションと同じ効果」⁷⁸⁸や「記念碑は過去から未来へのヴィークル」⁷⁸⁹といった主旨を述べている背景には、ここで挙げた〈インスタルメント〉、〈ヴィークル〉、〈プロジェクション〉、〈モニュメント〉の説明モデルは、それぞれが相互補完的な意味合いを持っていることを意味する。そして本研究でみてきたように、それらの概念の相関全体は「奴隷文化」や「戦争文化」といった人類規模での文化自体の書き換えを1つの到達点として思い描かれてきた。そして2000年代以降の

⁷⁸⁷ Krzysztof Wodiczko "Why Critical Vehicles?" *Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.16.

⁷⁸⁸ 詳細は第2部1章(2-1-2c.)を参照。

⁷⁸⁹ 《ヒロシマ・プロジェクション》について作者が語っている: *Art 21*, 前掲DVD、インタビュー映像9分あたり。

ヴォディチコのアート・プロジェクトで、社会問題の対象者に心理変化を促し、彼らの発話と行為によって「語られなかった」言説が、場書き込まれ、それらを受け取る鑑賞者が目撃し、共有が行われることで行われてきた。そこで形成された対話の回路と変化が、集団的な意識に働きかけ、我々の記憶の問題として立ち現れてきた。ヴォディチコが1998年の時点で表明した「批判的なヴィークル」の考えが、本論文で最終的に扱う「回想と警告」の意味を持つ、集団的な記憶に反省を促す〈装置〉として捉えることのできる契機だったと仮定できる。

3-2-1c. 絞首台のユーモアとして

中村啓治はヴォディチコ作品に対してガルゲンフモールあるいは「哀愁的なユーモア」を感じると語った⁷⁹⁰。ガルゲンフモール (Galgenhumor) とはドイツ語で「絞首台のユーモア」を意味し、転じて「引かれ者の小唄」や「やせ我慢の陽気さ」と日本語では訳されている⁷⁹¹。フロイトはユーモアに対して、特に囚人が死刑執行前に「幸先がいいぞ」とつぶやくようなユーモアに、機知(Witz)や滑稽さ(Komik)と違って、「諦め」ではなく「反抗」の意思があり、我々の「魂を昂揚させる」特徴があると述べている⁷⁹²。ガルゲンフモールは「負け犬の遠吠え」のような日本語訳には含まれない、本来フロイトが言うような反抗的なニュアンスを含んでいる。

表現におけるガルゲンフモールは、花田清輝が言うように「事態のすべての推移を[...]これまで悲劇的とみなされてきたものを喜劇的に——喜劇的とみられてきたものを悲劇的にとらえ、一切の価値関係を顛倒させること」⁷⁹³というカタストロフになり代わる。花田はそこに「痛烈な自己批判があり、おのれの前提と正反対の極点に立ち、テーゼとアンチテーゼとの対立を、対立のまま、統一しようとする」⁷⁹⁴という理知的な操作があると考えられる。このようなユーモアの反抗的な要素や、理知的に事態の転倒を試みるという側面は、ヴォディチコ作品にみられるユーモアを分析する上での確だと言えよう。彼の作品にみられる「皮肉 irony」の語源には eirōneia 「無知を装うこと」「意外な成り行き」の

⁷⁹⁰ 中村、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュントフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.13。

⁷⁹¹ 『クラウン独和辞典第3版』、濱川祥枝監修、信岡資生編、三省堂、2006年、p.506。

⁷⁹² ジクムント・フロイト「ユーモア」『フロイト著作集 第三巻』、高橋義孝訳、人文書院、1969年、pp.407-408。

⁷⁹³ 花田清輝「ユーモレスク」『アヴァンギャルド芸術』筑摩書房、1975年、p.4。

⁷⁹⁴ 同上 p.4。

意味からきている⁷⁹⁵。そのような「そ知らぬふり」で思わぬ反抗をするという意味では、ソ連やポーランドをはじめとした東欧の多くの国々で人々が交わした政治的な風刺「アネクドート」(anekdot お笑い小話)にもみられる⁷⁹⁶。それはまさに反体制的態度を笑いにすることで、問題を宙づりにしたままやり過ごす一種の抵抗手段であった。

《タキシード・ロイヤル号》(1990)の骸骨の手がオールを握って船を金貨の海へと漕ぎ出だす様や、レーニン像を安物の電化製品を買い漁るポーランド人観光客に仕立て上げた《レーニン記念碑》(1990)など、いくつかの〈パブリック・プロジェクション〉の事例は、政治的なアネクドートとして受け止められる事例も多い。このシリーズのステートメントにヴォディチコが、ヴァルター・ベンヤミンの「笑いが思考を生み出す」と述べた講演の引用をしたことは既に述べた⁷⁹⁷。つまりヴォディチコのユーモアと皮肉は、行使されている支配的な言説に対する一次的な途絶であり、その間に思考の機会を生み出す可能性として提示されていると考えられる。それは時に、絞首台の死刑囚の重みでヴィークルを動かすという《絞首刑ヴィークル》(1978-83)⁷⁹⁸の直喩的なガルゲンフモールのように、あまりにショックの強いブラックジョークだったことや、《南アフリカ大使館》(1985)のように警察沙汰のσκヤンダルとなる事例もあった⁷⁹⁹。

ところが1990年代後半以降のヴォディチコの活動を追っていくと、それ以前の作品などで見られたこのようなユーモアや皮肉の要素が次第に影をひそめ、よりシリアスに受容されていくことがみてとれる。それは戦争や奴隷制、9.11テロなどをテーマにしたことで、ユーモアや皮肉を挟み込む隙が喪失されたのか、あるいは社会問題の対象者に対して「笑い」を求めることが不謹慎だと作者が諦めたのか分からない。対象者はまさに社会的に「絞首台」にかけられているに等しい状態だが、彼らのガルゲンフモールはにわかには扱われなかったとみえる。ただし《ティフアナ文化センター》(2001)で女性工員の泣き顔がドーム型の建築に投影され、魚眼レンズのようにディフォルメされる様子や、第5期以降の〈パブリック・プロジェクション〉で夜間に歴史上の人物や偉人の彫像が語り始めること、そして〈モニュメント〉のシリーズでニューヨーク港湾に巨大な球体型建築浮かぶ計画や、

⁷⁹⁵ 『英語語源事典』、寺澤芳雄編、研究社、1997年、p.738。

⁷⁹⁶ アネクドートはロシア語で「滑稽な一口話」を意味し、正確にはスターリン時代のソ連を標的し、ソ連消滅とともに「アネクドートそのものの需要も効力も明らかに弱まっている」という。桑野隆「監修者解説」、若林悠『風刺画とアネクドートが描いたロシア革命』現代書館、2017年、p.206。

⁷⁹⁷ 詳細は第1部2章(1-2-4c.)を参照。

⁷⁹⁸ 詳細は第1部2章(1-2-1b.)を参照。

⁷⁹⁹ 詳細は第1部2章(1-2-3a.)を参照。

パリの凱旋門を格子状の構造体でパッケージするような提案などは、瞬間的な可笑しさや滑稽さとはまた違う、奇妙さあるいは別な次元のユーモアがあるのは確かだ。それらは見る者の興味を引き付け、熟考させるための契機として十分な魅力を醸し出している。

ドイツのヴァイマルで行われた《探検者たち》(2016)を筆者は現地で鑑賞する機会があった。それは2015年の欧州移民危機のなか、夜間に街の観光名所でもある、肩を組み合うゲーテとシラー像に、移民たちの顔を映し出し、市民とライブで対話するものだった⁸⁰⁰。会場となった街の劇場広場に続く路地から、ゲーテとシラー像の彫像へと向かっていく際に、横を歩いていた女学生たちが、自分たちのよく知る街中の彫像が投影によって話しと身振りをしているのを遠目で確認し、歓喜の声を上げて近づいていくのを目撃した。彼女たちはしばらくして、彫像の声と顔の持ち主がシリアやベラルーシから来た移民たちであることを知るようになった。

このことはヴォディチコのユーモアと皮肉の要素は、シリアスなテーマのために喪失されたのではなく、テーマと相乗効果を起こすコントラストとして、わかりやすい笑いではない方向へと移ったことを示している。それは対象者と観客の感受性に負っており、彼らがメッセージを固定的に伝えよう・受けとめようとする場合、上述した花田の言う、悲劇を喜劇に、その逆を引き起こす効果は、にわかには起こるとは考えにくい。ただしヴァイマルの例では証言者たちが冗談をいうなど、対話の場はあくまでも日常的な会話の延長であり、被害者による告発などのシリアスな口調ではなかったが、それ以上に相手は何を言おうとしているのか考えさせる場面があったのが印象的だった。ヴォディチコの意図か性分なのか、いずれにせよ、ユーモアの要素は常に引き継がれており、彼の作品に感受と読解の余白を残していると言える。

精神科医でユダヤ人絶滅収容所の体験を語ったヴィクトール・E・フランクルは、様々な精神的抑圧が持続する環境下で仲間内と交わす「収容所のユーモア」があったことを証言している。

ユーモアも自分を見失わないための魂の武器だ。ユーモアとは、知られているように、ほんの数秒間でも、周囲から距離をとり、状況に打ちひしがれないために、人間という存在にそなわっているなにかなのだ。⁸⁰¹ (フランクル)

⁸⁰⁰ 詳細は第2部3章(2-3-1n.)を参照。

⁸⁰¹ ヴィクトール・E・フランクル『夜と霧』池田香代子訳、みすず書房、2002年、p.71。

収容所のユーモアもまたガルゲンフォームと捉えることができるこの証言は、絶望的状況で生み出されるユーモアや皮肉とは、現実と距離を取る精神の拠り所であり、生き残りをかけた真理に関わる発話だと気づかせる。それが偽りや抑圧的状況から逃れるために行使されるという意味では、危険を恐れずに真実を語る発話行為「パレーシア」と言い換えることができるかもしれない。ヴォディチコが「思考を喚起させる笑い」というベンヤミンとニーチェの考えを引き寄せて、抑圧や支配を受けるただ中にユーモアと皮肉による笑いを挟み込んだことは、フランクルの言う「自分を見失わない」武器だったのかも知れない。また危険を冒して諧謔を示す態度は、人間本来の生を賭けた本質的な記述であるときえ言える。問題は更にその記述が、視覚的であれ、証言を通じたものであれ、人間の生を脅かすものにむけられたというユーモアと皮肉であるという点にある。ソ連や東欧の多くのアネクドートが、体制や官僚制を皮肉の対象にしたように、そのような諧謔の要素を、オルタナティブな政治性を帯びた言説をもつ政治的なアートとして位置づけることができるのは間違いない。またヴォディチコのプロジェクトがシリアスさを増し、心理的・倫理的な場へと移行していったことは、ユーモアや皮肉の要素にどう影響したのか次にみていく。

3-2-2. 政治と心理

3-2-2a. 他者の現れと生の記述

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⁸⁰²、ヴォディチコの《ヒロシマ・プロジェクション》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である「他者の運命を自らの責任において引き受けること」⁸⁰³の現れであったと述べている。

⁸⁰² ドイチェは「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・ソー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。Rosalyn Deutsche, *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War*, Columbia University Press, New York, U.S.A., 2011, p.65.

⁸⁰³ 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》をめぐって』

ドイツ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と変容させ、「意識の分断を紡ぐこと」だと評価している⁸⁰⁴。ここでドイツ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⁸⁰⁵。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地区や人種や社会階級によって分割された空間が設えることで⁸⁰⁶、他者と出会う機会が損なわれ、お互いを知り、共感するような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」な形を取ることを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。

ヒロシマの問題に限らず、これまで見てきたようにヴォディチコのプロジェクトでは、路上生活者、移民、退役軍人など排除されてきた社会的な「他者」をいかに現出させ、彼らと彼ら以外である「鑑賞者や住民」の別種のアゴラ（広場）⁸⁰⁷が必要となり、ヴォディチコが「間接的な対話」方法の模索によって応答した。

先に挙げた公共空間における〈インストゥルメント〉、〈ヴィークル〉、〈プロジェクション〉、〈モニュメント〉の形式とそれらの説明モデルを介した、彫像や建築を通じた補完的な対面とは、つまり「間接的な対話」へと結びつけられた。この「間接的な対話」では鑑賞者側には、想像力を喚起させる媒介となった。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

ぐる試論』合田正人、谷口博史訳、法政大学出版局、1993年、p.146。

⁸⁰⁴ Deutsche, *ibid.*, p.62.

⁸⁰⁵ Deutsche, *ibid.*, p.69.

⁸⁰⁶ ボードリヤール、前掲書、p.184。

⁸⁰⁷ ヴォディチコ来日時の講演の発言。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。

た。普段は沈黙している彫像が、現代の問題を語る人々の代理となり、彼らの声で観客に「語り」かけた。これらは証言者の匿名性を守る配慮的側面がある一方で、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」という読解を要請してくる。同じ効果は、《ヒロシマ・プロジェクション》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》の実演でもみられる。なぜこれらは直接的な対面や顔を見合わす状況を避けたのか、また先の〈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、分断や敵対関係をうみ、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ある。先に挙げたフロイトの「投射」を踏まえると、ドイチェの指摘する「他者の現れの場」が公共空間に設定されることは、単にプロジェクトが他者に現出させ、共感させることに終始せず、その場の鑑賞者と当事者の双方が、お互いに無意識を投射させる潜在的な存在であると気づく場の必要性に由来すると言える。

そもそもレヴィナスが〈顔〉の概念を言及したのは、「自己が存在」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⁸⁰⁸。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、試行と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るることができる。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。そこでは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。そして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よって決定されていると言える。

ヴォディチコが目論む公共空間を間接的な対話のアゴラに変容させることは、逆説的に彼の介入以前に、公共空間が「他者の生の不在」を行使する場として日常化し、継続させられていたことになる。そこでは、心理と存在に関わる文化的なヘゲモニーが展開される同じ場に、政治的ヘゲモニーの問題を重ねることができる。つまり「他者の現れ」を困難

⁸⁰⁸ レヴィナス、前掲書、p.207。

にしているものは、個人の単なる利己的で意識からではなく、政治的主導権の争いの中に個人が従属させられることで、他者を現実的／仮想的に消失させてしまう手続きが取られていたと考えることができる。だとすればヴォディチコのプロジェクで扱われる、このような他者の問題とは、弱者や被害者として置き換えられることで、各政治的文脈で彼らの不在がどのように成立しているかを推し量ることができるかと仮定できる。果たしてそのような仮定が成立するかどうか、次に実際の政治的な抵抗との比較によって、ヴォディチコのアート・プロジェクトの位置づけを試みたい。

3-2-2b. 反資本主義的な運動

ヴォディチコが社会的な介入を行った 1980 年代後半には、西側では新自由主義の名の下に、様々な規制緩和が起こり、あらゆるものが市場の対象にされていった。一方で東側諸国では、軒並み民主化と脱共産主義を迎えていた。この冷戦崩壊とともに世界はグローバルイズムとマネー資本主義の時代に突入し、生活基盤や物事の尺度となる規範が変わりつつあった。特にアメリカと西ヨーロッパでは「人権についての西欧の考え方や西欧型の民主政治が世界中に広がる」⁸⁰⁹と信じられ、欧米が民主化を掲げて発展途上国や貧困国への介入が多くみられた。しかし実際そこで展開された紛争解決や政策は、もはや人道支援ではなく、むしろ「国家」と「グローバル企業」が共犯関係にあるような歯止めの利かない市場開拓のダイナミズムの一環だったと言える。人々の生命を持続させるための経済システムの安定化が、次第に暴走し、いつの間にか生を脅かす装置となっていった契機がこの時期にあったとみていいだろう。

1980 年代のレーガノミクスやサッチャーイズムといった経済優先の政策が実施されるなかで、ホームレスや移民にヴォディチコが〈連帯〉の相手を求めていったことを探る上で、ここでは他の参加型アートとの同一性をみるよりも、いささか遠回りでアートの埒外かも知れないが、同時代的に発展してきたグローバル経済やマネー資本主義に対する抵抗の実践として、デモ／アクティヴィズムにおける動員との質的な違いを検討してみるべきだろう。

イギリスの政治学者アレックス・カリニコス(Alex Callinicos)は想定される反資本主義運動を 6 つに分類している。ここでは関連があると考えられる「ローカリスト反資本主義」

⁸⁰⁹ サミュエル・ハンチントン『文明の衝突』、鈴木主税訳、集英社、1998 年、p.290。

と「オートノミスト反資本主義」の2つを挙げて考えてみたい⁸¹⁰。「ローカリスト反資本主義」は「正義、効率、民主主義、持続可能性」と資本主義の両立は可能かという視座から、「市場経済の改良や分権化」を唱える活動家らを指す。具体例としてはフェアトレードのように「生産者から出発し、代替的な分配システムを経て、社会意識を持った消費者」を想定し、グローバル資本主義の資本の集中化を抑える代替機構を設定する考えだ。これは多国籍企業が目指した低賃金・低コストの他国での生産ではなく、地域内での小規模の生産へと戻すことで雇用創出など共同体を活性化させる一方で、保護主義的な側面と市場への介入の差異の善悪を誰が決めるのかが争点となるとカリニコスは見ている⁸¹¹。

もう1つの「オートノミスト反資本主義」は経済的な代替案の提案をするよりも「集中化された権力を放棄し、運動独自の組織化と活動の方法にこだわる」という特徴がある。代表的な例として1970年代にイタリアで反体制組織として生まれた「アウトノミア運動」にはじまり、その中心的人物だったアントニオ・ネグリがマイケル・ハートと共著で2000年に記した『帝国』⁸¹²とともに「マルティチュード（資本の対極に置かれた搾取される多数者）」概念が世界的に知られ、大小様々な反企業や反資本主義団体によるデモが世界各地で行われている。

ネグリとマイケル・ハートの考えはマルクス主義左派を系譜とする形で、グローバル世界と企業組織への対抗策として、脱集権化した抗議運動を展開し、「共同行動をとる複数の単独性」である「マルチチュード」に示されているように、個々を認めながら大多数が集まることに比重が置かれている⁸¹³。また脱工業化が進み「プロレタリアート革命」論の現実味が薄れ、それに代わる「ポスト・マルクス主義的かつポストモダン的な”革命”論」として捉えることもできる⁸¹⁴。カリニコスはこれらの運動が「統制がきわめて困難」「迷路のような細分化」として課題を挙げている。

⁸¹⁰ この2つのほかにカリニコスは「反動的な反資本主義」、「ブルジョア的な反資本主義」、「改良主義的な反資本主義」、「社会主義的な反資本主義」を挙げているが、これらは時代と対象となる階級が、アート・プロジェクトの対象者との類似性が見られないので言及を避けた。アレックス・カリニコス『アンチ資本主義宣言—グローバル化に挑む』、渡辺雅男、渡辺景子訳、こぶし書房、2004年、pp.104-118。

⁸¹¹ カリニコス、前掲書、p.106。

⁸¹² アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート『〈帝国〉 グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』、水嶋一憲、酒井隆史、浜邦彦、吉田俊実訳、以文社、2003年。

⁸¹³ パオロ・ヴィルノ「ポストフォーディズムの資本主義—社会科学と『ヒューマン・ネイチャー』」、柱本元彦訳、人文書院、2008年、pp.107-108。

⁸¹⁴ 仲正昌樹「ポストモダンの正義論 『右翼／左翼』の衰退とこれから」筑摩書房、2010年、p.188。

カリニコスが提示するこれら「ローカリスト」と「オートノミスト」の2つの反資本主義の運動は、前者が「システムの不備を正す」動き、後者が代替システムは定かではないがデモなど多数性によって「システムの転覆を目論む」という意味で、いずれもグローバル資本主義の体制をいかに転覆させるかが1つの目的とされている。問題を単純化するならこれらの運動はすべて、権力奪取がその目的であり、そのために「権力者の政治的な装置を再利用するか」あるいはそれを否定し「装置自体の取り換えを行うか」の違いがあるということになる。それは根源的な民主主義への過程として「対抗戦略」あるいは「新たな秩序を構築する戦略をとるのか」を示したシャンタル・ムフとエルネスト・ラクラウのヘゲモニー（覇権統治）を争うゲームとして知られている⁸¹⁵。政治的な実践とは常に階級闘争が基礎とされており、基本的には伝統的なマルクス主義のプログラムに従っていると見える。

しかしヴォディチコのアート・プロジェクトは当然、直接的なヘゲモニーの争いではなく、不正・不備に対しての抵抗という意味では、ここに挙げた反資本主義的な運動に連動するところもある。政治運動やアクティヴィズムからは象徴として扱われている。しかしヴォディチコ自身は暴力的な革命ではなく、多数性はあくまでプロジェクトでの組織化過程であり、目的と結果が政治活動ほど明確ではない。むしろここでは二項対立的な構想ではなく、相手の身代わりになれるか、あるいは相手の他者性、他者の存在に近づけるかといった心理的・倫理的な場が目指されている。

3-2-2c. アートと政治

アートの領域で、前章の反資本主義的な運動の「ローカリスト」、「オートノミスト」の差異に当てはまるのは、次の2つの文脈だと考えられる。もちろん両者に整然とした境界がある訳ではなく、議論上の分けとしておこう。1つはキュレーターのニコラ・ブリーオーが『関係性の美学』でアーティストたちの体制やシステムへ交渉を働きかける態度を評価した点であり、もう1つにはそれらに対し交渉ではなく先のムフとラクラウの戦略である「敵対性」を美術批評家のクレア・ビショップが見出した点である。前者を「関係性」、後者を「敵対性」とすると、交渉と権力奪取の二通りに分けて考えることができる。

クレア・ビショップはシャンタル・ムフとエルネスト・ラクラウが提案した「多元的な

⁸¹⁵ エルネスト ラクラウ、シャンタル ムフ『民主主義の革命—ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』、西永亮、千葉真訳、筑摩書房、2012年。

民主主義」を持続させるための「敵対 (antagonism)」という概念と照らし合わせて、この「関係性の美学」一派の民主主義的な側面の不十分さを精査した⁸¹⁶。

ビショップによれば「関係性の美学」に関わるアーティストの試みはつまり「商品経済からサービス型経済への移行に対する直接的な応答」であり、彼らの作品が示す関係性とは単に美術館関係者などごく限られた人脈内のものであって、対立するものが見受けられないと批判した⁸¹⁷。またこれら「関係性の美学」系のアーティストたちが 1970 年代の美術上の先駆的試み、ポスト・ミニマルやビデオ・インスタレーションが扱う素材や相互作用性がいかに政治的な支配で用いられているかを暴こうとしたのに対し、「制度を罵ることではなく、それらを改善する方法について交渉していくこと」⁸¹⁸だとその違いを示した。実際これらのアーティストたちの態度は先行的に同じ素材を使用していた先達からも「スペクタクルにしたがる」、「完全なショー・ビジネス」であることが指摘されている⁸¹⁹。ビショップがその代替として指摘した「敵対性」のアーティストたちは、しかし「粗雑なアートのための生の素材として、社会状況の下位にいるような人々を虐待することが多々見受けられる」との指摘もある⁸²⁰。これら「交渉か対立か」、「関係性か敵対性か」という二元論は、倫理的観点に置き換えて考えると「弱者を盾に体制とのやりとりを進める」のか「弱者に寄り添い、同一化し怒りを表す」のかという二者択一を迫られているかのようだ⁸²¹。

「関係性の美学」周辺のアーティストとスター・キュレーターの閉鎖的な関係に対する

⁸¹⁶ ムフトとラクハウが掲げた「敵対性」とは、単に対立することではなく、「闘技的」(agonistic) な弁証法を通じて民主主義的議論を推進することにあつた。ヴォディチコはムフトとラクハウの「闘技的」な議論とは、法を順守で道徳的な議論を進める、「同意」を形成していく民主主義の在り方の限界を示したと受け止めている。“Creating Democracy, An Interview with Patricia C. Phillips, 2003,” *ibid.*, p.21.

⁸¹⁷ クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」星野太訳、『表象 05』前掲書、pp.75-113。

⁸¹⁸ 前掲書、p.84。

⁸¹⁹ ダン・グラハムは 1970 年代の試みと近年の参加型アートの違いについて聞かれ「まったくくだらないと思うね。確かに流行っていて、60 年代のユートピア思考を持っているけど、安易すぎるんだよ」と述べている。ダン・グラハム、インタビュー「アートでも建築でもない、ハイブリッドなものを生み出そうとしている」、『美術手帖 No.937』美術出版社、2010 年 6 月、p.158。

⁸²⁰ 芸術療法の研究者エヴァ・マークセンは「リレーショナル・アート」と述べているが内容から察するにビショップの「敵対と関係性の美学」で取り上げられたアーティストの事例について述べている。マークセンはそれらとの比較においてヴォディチコの対話を通じた組織化を評価している。Marxen, *ibid.*, p.136.

⁸²¹ この二者択一は特に、ドキュメンタリー性の高い現代アートが鑑賞者に「同情を誘うか／誘われないか」と脅迫観念的に迫る一点によって、作品評価をさせる事態の一因と考えられる。

ビショップの批判にあるように、アートの実践における政治性にはまず開かれた場とその中の関係性の質を改めて問い直す必要があるようだ。それは根源的な「民主主義」への問いかけでもあり、つまりは「反ファシズム」の立場を表明する点においてベンヤミンの議論に立ち返ることになる。

ムフとラクラウの「敵対」と、ネグリの「マルチチュード」概念には、その闘争的な場への参加にでさえカウントされていない人々をどう蜂起させるかという更なる疑問が引き起こす。これは参加型アートやソーシャリー・エンゲイジド・アートにおいて、参加者を誰に求め、社会参与の組織化が何を乗り越えるのかという問題にも繋がってくる。そこにはマルクス主義を裏支えする思想のそもそもの考えに立ち戻る問題が示されている。仲正昌樹は、マルクス主義の歴史哲学としての唯物史観に、弁証法的対立により、勝者／敗者が決定されていく考えを指摘している。

進歩史観の一種である唯物史観・階級闘争史観において、「敗北者」のための場所が用意されていないのは、ある意味、至極当然のことである。「敗北者」が淘汰されず、生き残ってしまったら、人類は”改善”されず、歴史が停滞することになりかねないからである。普通に考えればこれは、弱者に対してやさしくない考え方である。というより、弱者を切り捨てることを含意している思想だと見た方がいいかもしれない。しかし、それをあっさり認めてしまうと、「弱者解放の思想」としてのマルクス主義の面目が失墜する。⁸²² (仲正)

つまり先に端的に示した「権力との交渉か奪取か」という問題系には、一方で弱者によって端を発した動きであるにも拘らず、覇権争いの中で自らを切り捨てるような矛盾を孕んでいると言うのだ。そこで仲正が挙げているのが、ベンヤミンがマルクス主義に関心を強めながらも、そこで描かれる「進歩」を必ずしもポジティブに評価しない態度だった⁸²³。ベンヤミンは歴史や文化における捨て去られたもの、ガラクタやゴミをその対置的な要素として著作で取り上げた。そこでベンヤミンが注目したのが、そのようなゴミに新たな価値を見出すダダやシュルレアリスムの運動であった。

副題に「伝統の未来形」⁸²⁴とつけられた1984年のテキストでヴォディチコは、20世紀

⁸²² 仲正、前掲書、pp.130-131。

⁸²³ 同上 pp.139-142。

⁸²⁴ Krzysztof Wodiczko, “Avant-Garde as Public Art: The Future of a Tradition (1984),” *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.64.

初頭に始まる前衛芸術の系譜を、「過去と現在の前衛的实践からもっと学習し、アートという文化システムと制度、より広範な文化と官僚的システム、日常生活と大衆のシステムと公共にあるスペクタクルである都市などの関係をキーワードに図式化していく」⁸²⁵とその影響を少なからず述べている。ここでは前衛としての公共芸術を掲げるために、18世紀のヨーロッパの都市の記念碑や公共彫刻などが立ち並んでいたことを、巨大な公共的なギャラリーに陳列された「都市での生の体験を見当違いなものにする」パフォーマンスであり、インスタレーションであるとしている。これはヴォディチコがベンヤミンから学んだ「視点の転倒法」であり、現代都市を過去のイデオロギーの遺物で満たされた「廃墟の風景」か「ガラクタ置き場」として見る批判的な視点の獲得だと言える。

ここでアートと政治における批判的立場の位置づけをもう少しみておこう。ジャック・ランシエールは「政治的な芸術のパラドックス」の中で、常にアートが新しい文脈に位置づけられること促進させていることに対し、18世紀の時点で既に、制作者と鑑賞者の間の「再現—表象」というアートの有効性のモデルが崩れていることを指摘している⁸²⁶。このことは作者と鑑賞者がアートを介して、同一のメッセージを共有できるという前提が既に失われており、今日の政治的なアートでは両者の交換の不可能性が1つの課題とされているという。

ランシエールによれば「再現—表象」の教育法と、倫理的で無媒介な教育法に対置させる形で、彼の感性論的有効性を挙げている。それは制作者と鑑賞者の間の感性的なものを分離させ、「距離の問題と中性化」によって保たれるとし、対立する勢力がお互いに食い違っていることを了解するというランシエールの「不和」と考えに従っているものと思われる。これは一見すると先に挙げた「敵対性」にも通じるかにみえるが、ランシエールはブレヒトの異化効果にみる弁証法を例に、他と異なることの理解を解消させつつ、それ自体が反抗・触発を損なわずに伝達される「知覚可能なものと思えるもの」が同時に提示される可能性を示唆している点で異なっている⁸²⁷。むしろこれは理想的だがどちらか感受されないこともあり、異化効果が矛盾を孕む概念であり、実際には単なる「再現—表象」の失敗に陥る危険がある。一方、知覚と思考の間の弁証法的な伝達をより具体的に検討し、ディディ・ユベルマンは同じブレヒト的な異化効果の弁証法について、次のように述べている。

⁸²⁵ *Ibid.*, p.64.

⁸²⁶ ジャック・ランシエール「政治的な芸術のパラドックス」『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版、2013年、p.65。

⁸²⁷ 同上 pp.84-85。

唯物論者であることとは、まさに形式（たとえば芸術的な形式）と内容（たとえば政治的な内容）を決して、分離しないということでもある。それゆえ芸術家自身、この切り離せないつながりを「弁証法的に扱う」ことを引き受けねばならない。⁸²⁸（ユベルマン）

ユベルマンの考えでは、アートと政治が両義的でありながら、不可分な関係にあり、その異化効果の異質性を保持したままにしておくことができるアーティスト像を示唆している⁸²⁹。両者は「再現—表象」のメッセージの伝達不可能性を前提とし、内容と形式の違和感そのものに託していることがわかる。

加えてランシエールは政治的なアートで、「不和」的世界が自明であるときは批判的芸術による「敵対」を示すことが可能だが、グローバル資本主義の中での「同意」の文脈が全体化する状況ではどうなるのかと疑問を呈している⁸³⁰。それはまったくの政治的な標榜あるいは模倣をする批判的なパフォーマンスが、政治的文脈で語られた場合、誰も現代アートによる仕掛けだと気づかなかったイエス・メンの例に顕著に表れている⁸³¹。同時に、グローバル資本主義は平均化と一元化を推し進め、廃墟やガラクタさえをも隠して不可視にしてしまう傾向にも直面している。先に挙げたようなヴォディチコがベンヤミンから受け継いだ、廃墟やガラクタの都市像による矛盾を示すことが困難となってきたこと、また周辺住民と共闘し、制度への反撃を示す態度も、住民すら消し去られてしまうような限界の状況に直面していると言える。

均質化そして「不和」ではなく「同意」による文脈が世界に敷かれてしまうとき、批判の対象とコントラストを成す要素が不可能となる。それが先に挙げたヘゲモニー争いのゲームの終焉を意味するのかどうかは不明だが、完全に淘汰された状態でなお「批判」的で「アート」が可能なのだろうか。この絶対的な状況にこそ先に述べた、現実との距離を保

⁸²⁸ ユベルマン、前掲書、p.121。

⁸²⁹ ユベルマンは「形式と内容のという不毛な対立の克服」の例としてハルーン・ファロッキの様々なアーカイヴ映像を「再モンタージュ」する技術の概念を挙げている。

⁸³⁰ 同上 p.86。

⁸³¹ イエス・メン *The Yes Men* は2人組のカルチャー・ジャマー、アーティスト。身分を偽り、実業家の会議やテレビの金融番組のコメンテーター、選挙委員会に入り込み、支配・体制側の参加者を「煙に巻く」パフォーマンスを行っている。ランシエールは「彼らの行動は完全に識別不可能なものにとどまった[...]、この行動はそれが組み込まれている状況の外でしか、つまりほかの場所で芸術家のパフォーマンスとして展示されることでしか、識別されなかった」と述べている。ランシエール、前掲書、pp.93-94。

ち、瞬間的な希望を垣間見ることが可能とするガルゲンフォームが必要となる。今日の「生政治」的傾向が、人々の内面にまで従属させるとするなら、その反動とはまさに「生」を巡る心理的反抗と真理の希求ということになる。批判的なアートが抵抗する対象とは、心理的な状況に関わり、または「パレーシア＝恐れずに話す」ことを抑止させるような政治的状況だと言える。政治的な局面と個々の心理とは表裏一体なものであり、批判的なアートとはその中心を貫く針のような存在だと捉えることができる。

3-2-2d. 自己記述のアート

1980年代にヴォディチコが〈パブリック・プロジェクション〉のステートメントで参照したベンヤミンのテキストでは、「生産者」という言葉で協働制作を示唆するアーティスト像が示されている。ここで示されるプロレタリアートは、現代ではヴォディチコのアート・プロジェクトの人物像なのではないか。

〈生産者としての作者〉は、プロレタリアートとの連帯を知ることによって、まさにそれと同時に、以前は彼に多く訴えかけることのなかった、なんらかの別種の生産者たちとの連帯を知るのです⁸³²。(ヴァルター・ベンヤミン『生産者としての〈作者〉』1934年)

ヴォディチコは路上生活者や移民との連帯を行った。上記の講演でベンヤミンは音楽に進んで「演奏者と聞き手の対立」と「技術と内実の対立」を取り除くことだと述べている。つまり作り手と受け手の関係ではなく、また技巧の有無が問題とされない。連帯を共働的な作業と捉えれば当然のことかも知れないが、こうした作者の優位性や観客の受動性はロラン・バルトやジャック・ランシエール⁸³³も述べており、対立なき同等の立場という考えは理解できる。その上でベンヤミンは文化に従事する「音楽家や作家や批評家」と彼らがおかれた支配的な状況への認識を、ブレヒトの引用によって次のように述べる。

実際には装置が彼らを所有しているのに、自分たちこそがその装置を所有していると

⁸³² ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作者」『ベンヤミン・コレクション 5 思考のスペクトル』前掲書、p.405。

⁸³³ ロラン・バルト「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年。ジャック・ランシエール「解放された観客」『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版、2013年。

思っており、そのことによって、みずからがもはやコントロールできない装置、彼らがまだ信じているところとはちがってもはや生産者のための手段ではなく、生産者に敵対する手段になってしまった装置を、擁護しているからである⁸³⁴。

(バルトルト・ブレヒト、「オペラ『マハゴニー市の興亡』のための注解」1931年)

支配的な状況やコントロール不可の装置としてベンヤミンやブレヒトが念頭においたのは当時台頭しつつあったファシズムであり、民主主義の誤謬、そしてそれらを回避するために自身がそこへ陥ってしまう事態に警鐘を鳴らしたと言える。それは今日、先に挙げたネグリとハートによって提起された「多数性 (マルチチュード)」が、デモやプロテストによる暴力を含んだ「非合理的な爆発」であり、仮に権力の座についたとき、その多数性がその性格のまま、新たな支配や権力を生み出す危険性を孕んでいることと変わらない⁸³⁵。その意味で、ヴォディチコは「民主主義的な議論から埒外に置かれた」人々に連帯を求めたと考えられる。そしてアーティスト個人の視点からではなく、ポリフォニーの抵抗を立ち上げた。そこでは近代以降の問題系、機械化、効率化と疎外、加えてグローバル資本主義のマネー中心のシステムによる金融破綻を原因とした、格差の拡大、雇用喪失など社会問題への反省を垣間見ることができる。ブルカルトや粉川が述べたように⁸³⁶、ヴォディチコのプロジェクトの対象者はこうした高度に発達した情報技術社会の被害者であると言える。「民主主義」の誤用は、実際には情報管理社会という〈装置〉のコントロール不能という形を伴って、対象者たちを路上生活者や難民へと追いやり、若者や暴力の被害者らを沈黙させていった。またビジネス化された他国での戦争を「生産」し続ける「ならずもの国家」⁸³⁷の政治が原因となり、トラウマを負った退役軍人を生み出している。そこでは社会の周縁に追いやられた人々が不可視となり、抑圧的な沈黙や不動にさせられることが、さほど特別なこととして扱われてこなかった。というのもグローバル化は同時に無数のローカル化を生み出し、分断と細分化によって、両者は比較の俎上に上がることがなくなったと言える。「他者の現れ」や〈顔〉の問題は、制度的に引き起こされてきたと考えていいだ

⁸³⁴ ベンヤミン、前掲書、p.411。

⁸³⁵ スラヴォイ・ジジック『身体なき器官』長原豊訳、河出書房新社、2004年、p.75、p.372。

⁸³⁶ 詳細は第3部1章(3-1-2a.)を参照。

⁸³⁷ アメリカの経済学者クライド・プレストウィッツ (Clyde Prestowitz) は著書『ならずもの国家アメリカ *Rogue Nation - American Unilateralism and The Failure of Good Intentions*』(2003)の中で、紛争の当事者双方に武器を供給するなどの軍事中心の経済について明確に述べている。クライド・プレストウィッツ『ならずもの国家アメリカ』鈴木主税訳、講談社、2003年。

ろう。

また「高度な技術によるコミュニケーション」自体が、この状況を受け入れさせる心理的な温床となり、社会的教化が常態化されてきた。情報システムが一元化されていた時代のメディアや社会ネットワークの民主主義的な利用に関する議論は、そのツールが民主化され、一般化したと同時になりを潜めてしまった。ネットや携帯のメッセージ、職場の何らかのおしゃべりは、真のコミュニケーションに繋がり、真の実践と関わらない限り、やはり沈黙・不動にさせられてしまっている。

ネグリと共に運動に参加したパオロ・ヴィルノはポスト工業時代に生産現場に求められる「言語的に介入する資質」を挙げ、そこでは話された「個々の意味論的内容」は問われないと述べている⁸³⁸。〈話すこと〉自体も機械的な生産のための工程に組み込まれたというヴィルノの指摘は、重工業から意識産業へと移行しつつあった時代の「自由討議」についてハーバーマスの指摘と当てはまる⁸³⁹。これらは先に挙げたパウロ・フレイレが「大衆操作や、スローガン化、抑圧された人を何らかの考えの『容れ物』のように扱い、教え込むこと、上意下達なやり方、単なる指令」を「銀行型教育」として批判した「支配するものたちのやり方」が公共圏において現前した例だと言える⁸⁴⁰。抵抗や敵対のメッセージは今日では俎上に上がったとしても、情報過多なサイバー空間へと霧散してしまっている。

アーティストはそのような真のコミュニケーションはいかに可能なのか、という問いに直面する。ヴォディチコがその1つに活路として見出したのは、アート・プロジェクト自体がドキュメンタリーの一環として進行され、対象となる人々の苦しみや抑圧が現実のものだと提示することであった。ヴォディチコが取り上げる社会問題の対象者が、リアリティのある自己記述（ドキュメント）していることは既に述べてきた⁸⁴¹。そして作者はこの場においてそのドキュメントを支援する立場を取り、何をどのように記述するかを明確にするための、ファシリテーター兼療法士であり、生きた証を示す役割を担っている。

作者は他者による記述を下支えすることは、「アート・ドキュメンテーションにおいて

⁸³⁸ ヴィルノは「おのれの言語能力を儀式的に示すこと、あるいは話す存在として自己を（再）構成することは、世界との軋轢から身を守るための手段ではなく、単なる労働能力なのです」と言語活動における生政治の影響を指摘する。ヴィルノ「ポストフォーディズムの資本主義—社会科学と『ヒューマン・ネイチャー』」前掲書、p.108。

⁸³⁹ 「対話そのものでさえ管理されている。演壇上の専門的対話、公開討論、ラウンド・テーブル・ショーなど、私人たちの議論はラジオやテレビのスター番組となり、入場券発行の対象になり、だれでも発言に『参加できる』場合でさえ、商品形態をとってくる」。ハーバーマス、『公共性の構造転換』前掲書、p.220。

⁸⁴⁰ フレイレ、前掲書、p.201。

⁸⁴¹ 詳細は第3部1章（3-1-5a.）を参照。

生の記述を行う」というボリス・グロイスの主張に即している。様々な現代の疎外状況である「生政治」の環境を生き抜いたことの記述としてのアート・プロジェクトを定義づけることはできる。そのためにネグリとハートが提唱した「マルチチュード」のような参加・動員が必要とされていることも理解できる。しかしそのような参加・動員の質的な内容、つまり対象者との関係性が、生き残りや生を懸けた真のコミュニケーション上に成立しているかという質の問題として現れている。

ハル・フォスターは民族史家（エスノグラファー）としてのアーティストの先例として前衛芸術と反植民地運動の文学で見られたプリミティヴィズム回帰の発想を挙げ、対象との同一化が他者としてさらに疎外する可能性と、秘伝信仰といったナルシズムへと導く可能性を指摘していた⁸⁴²。つまり他者に寄り添うという近すぎず、遠すぎずという、対象を記述するための距離感をフォスターは問題としている。このことは作者の問題への介入の度合いのみならず、観客と出来事との距離にも同じことが言える。

このような問題の近さや遠さが、受け手の感性によって解釈の多様性、つまり「不和」を生み出す。しかし観客は一時的な場の占有に、場への慣習的な見方が変わるという事態の目撃者となる。そこでの出来事の距離の問題は、心理的トラウマを克服する過程を目撃する場であるという意味において、また装置や投影を介した「間接的な対話」によって、「共感による同一化」か「不和による疎外」なのか、という選択を回避することができる。

プロジェクトにおける社会的に排斥された弱者や抑圧を受けてきた人々による自己記述は、「勝利の歴史」⁸⁴³として「語られた」ことだけではなく、「語られなかった出来事」の記述が前面に押し出されることを意味する。そこではやはり戦争や植民地問題などの西洋近代の反省であり、近代性の超克という別なテーマが浮かび上がる。集団的な発話と記述は、過去を現代の紛争やテロに関連させ、公共空間や戦跡や記念碑など場との関わりから、より大きな物語として提示される。アート・ドキュメンテーションを定義したボリス・グロイスが指摘した、人々の「場に対する戦略的な自己記述」の一例が、ここに示されていると考えられよう。場と出来事の一致する自己記述とは、それらがギャラリーや美術館での展示の不可能性を示すばかりか、アートと政治の局面が、人的組織と多数性によって同時に立ち上がっていることを示す重要な点である。

⁸⁴² フォスター、前掲書、p.150。

⁸⁴³ ベンヤミン『歴史の概念について』前掲書、pp.51-52。

3-2-2e. 政治的文脈の中断と場への書き込み

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、ニューヨークやフィラデルフィアなど 1980 年代後半に多数の路上生活者を出した都市の路上で行われ、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・プロジェクト〉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することで「二重焼き付け（スーパーインポーズ）」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」やその「間接的な対話」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。

公共領域・公有 (Public Domain) の問題を巡っては、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ていた。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した。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てよい。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者とする。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。それはヘゲモニー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捉えることができる。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、個人レベル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。

ところで前節で挙げたビショップやフォスターは、ベンヤミンの「生産者としての作者」に参加芸術の理論的な戦略を讀解した際に、全体主義的状况に対する対抗措置として、ベ

ンヤミンがその当時編み出された映画手法の「モンタージュ」をキーワードとして挙げていることを見過ごしている。ベンヤミンがその時代に映画という複製技術を新たな美学の拠り所にしていただけではなく、この視覚装置が新しい権力の装置として誤用される危険性を予感していた重要な点ではないか⁸⁴⁴。ベンヤミンはブレヒトの叙事演劇を取り上げ、モンタージュ的な「中断」の手法が「観衆の抱くイリュージョンを妨害」⁸⁴⁵すると述べている。

1980年代半ばまでのヴォディチコはまさにこのベンヤミンとブレヒトの設定した全体主義への対抗措置のプログラムに従って、彫像と光学のモンタージュによって日常的で公共空間の様々な都市の抑圧・神話・官僚制を「中断」させる活動をしていたと言えるだろう。そして冷戦後には沈黙する彫像や記念碑に語らせるモンタージュによって、また室内型プロジェクションで見てきたようなドキュメンタリーの要素と建築的構造の内／外のモンタージュによって、観客が弱者に対して抱くイリュージョン（偏見や不可視性を含む）を「中断」させてきた。9.11以降は戦争文化と「勝者の歴史」という好戦的な歴史観がうみ出すスペクタクル中心に進められる社会の「中断」を試みたと判断して良いだろう。それらは他者が内省することのリアリティと、外部からのイリュージョンを距離として捉えるのではなく、途絶させる試みだったのだ。そして個々の発話や行為のドキュメントの集積が、公共空間で行使されている心理的・身体的・倫理的・政治的な支配を「中断」する可能性となった。

先に挙げた反資本主義の諸運動をみても基本的には権力奪取かその修正かという意味ではマルクスの永続革命論的なルール内でのヘゲモニーのゲームに過ぎない。ヴォディチコのアート・プロジェクトの対象者との関係を、民主主義的で倫理的な観点からその質を問うなら、それは権力闘争のゲームの駒として利用するのではなく、ゲームの「中断」として作者と対象者が相互に利用し合う状態だとみなすべきである。あるいはヴォディチコが「戦争文化」のアンインストールと述べたように、ルールそのものの書き換えのために、それまで「不可視であった」、「他者による」別なルールを、作者が対象者に記述を求めたと捉えることもできる。いずれにせよ現代の〈生産者〉との関係性と質の問題は、この外部無きグローバル資本主義の場を巡る統治のゲームを存続させるのか、否かということに依拠しており、そこからいかに逸脱するかの是非が求められている。そのような共闘・連帯できる相手の探究が、プロジェクトのリサーチ段階から最終段階に至るまで続いていく。

⁸⁴⁴ ベンヤミン、『複製技術時代の芸術作品』前掲書、p.167。

⁸⁴⁵ ベンヤミン、『ベンヤミン・コレクション 5』前掲書、p.413。

アート・プロジェクトといった基本的に消費活動や市場原理といった資本と関係せず、強制されない流動的な参加と路上の観客を巻き込んでいくような営為には、利害関係のない創造的な交換が行われている。そのように考える場合、アート・プロジェクトでの創造的な交換にこそヴォディチコが、社会変革の可能性の提示を試みる1つの戦略として考えることができる。

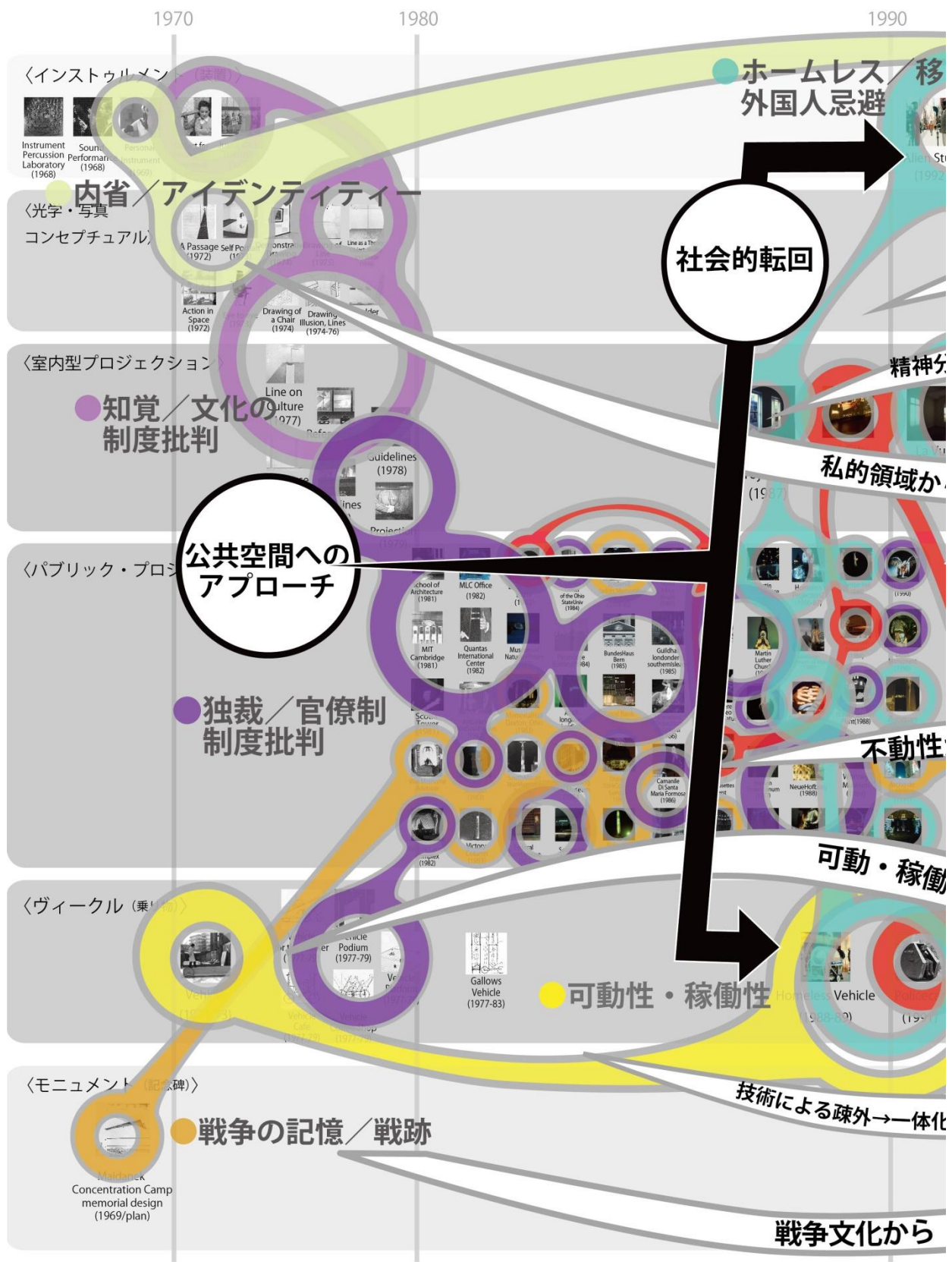


図 119 ヴォディチコ作品の年表 (図 107) を元に本章での議論を照合。



3-2-3. 記憶のヴィークル

3-2-3a. 現代の生産者は誰か

ヴォディチコがアート・プロジェクトの対象にしている人々とは誰なのか。また彼らと作者の共闘とは一体何を意味しているのだろうか。次に挙げる 3 人の批評家は、ヴォディチコのプロジェクトの対象となる人々や彼らの参加の動機となる心理や意識について読み解くためのヒントを提供してくれている。

建築史家で批評家のドゥニ・オリエはヴォディチコのスライドを使った夜間の建築への投影作品の内、特に 1980 年代後半の〈プロジェクション〉が建築物の内／外で行われていることに注目し、建築物の制度的側面と芸術家の心理の関係について言及している。オリエはエミール・ゾラの小説『居酒屋』に登場する画家クロード・ランティエが美術館の壁面が崩落するという想いを抱いていることを挙げ、美術館の制度的側面をゲリラ的に破壊させる芸術家の欲求に注目する。オリエは「現実とは、目に見える形ある物体ではなく、目に見えるものの構造によって抑圧されているものである」⁸⁴⁶と述べ、絵画保管庫としての美術館が芸術家たちを心理的に脅かす場であると定義づけた。そのゲリラ的な対抗手段の 1 つとしてオリエが取り上げたのが、壁面投影された窓ごしの「廃墟」（の画像）に捕らわれたホームレスの人々だ。それは《不動産プロジェクション》（1987）での「建物の内側に入れない人」⁸⁴⁷と、《ホイットニー美術館》（1989）での美術館壁面の内側から押し当てたような「アメリカにおける情報公開（グラスノスチ）」と書かれた掌のイメージが象徴する「建物の外部へ出ることができない人物」として捉えられた。オリエは「いずれの例においてヴォディチコは絶対的な壁に関する仮説をドラマ化させた」⁸⁴⁸と分析している。

エヴァ・ライヤ＝ブルカルトは《エイリアン・スタッフ》（1992）の「杖」型の装置の由来を、ギュスターヴ・クールベの絵画《出会い》（1854）にその文脈があると見ている。ブルカルトは絵画の画面内に描かれた作者クールベ自身が旅路に「杖」を持参していること、またカスパー・ダヴィット・フリードリヒの絵画《霧の海を見下ろす旅人》（1818）にも同じく「杖」も持つ人物が中心に描かれていること、そのイメージの源泉として「19 世紀の大衆芸術に表れる《さまよえるユダヤ人》のポーズや特徴」⁸⁴⁹に発想を得ていることを引き合

⁸⁴⁶ Hollier, *October no.64, ibid.*, p.4.

⁸⁴⁷ Hollier, *ibid.*, p.10.

⁸⁴⁸ Hollier, *ibid.*, pp.11-14.

⁸⁴⁹ ブルカルト「グローバルな放浪者」『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.26。

いにする。そこではクールベが「土地や社会の境界線を越えることのできる旅人」⁸⁵⁰やその旅路での他者との出会いを意識的にモチーフとした逸話から、ヴォディチコの《エイリアン・スタッフ》がこれら放浪する主体と彼の持ち物である「杖」という寓意を示したことをブルカルトは指摘する。

心理的賠償とでも呼べるものを移民たちに提供しようとしている。しかしそれが賠償しようとするのは、統一された完璧な主体という幻の自我ではない。これらの器具の目的は、祖国を追放された人々に単純で、心地のよい自己アイデンティティーを提供することではない。また実際の難民問題が抱える複雑な現実の安易な解決策を公衆に気休めに提供するものでもない⁸⁵¹。(ブルカルト)

ブルカルトは伝統的な芸術家像に彼ら共通の遊民的気質と政治的意義を裏付けた上で、図像学と物語分析といった従来の美術史に沿った方法で、ヴォディチコの装置の機能が問題解決ではなく心理的な損害を補償するような機能にあると論じている。

ポーランドの美術史家ピョートル・ピオトロフスキはヴォディチコの《凱旋門：戦争廃絶のための世界機関》(2010)について述べた論考の中で、1975年のアメリカ映画『カッコーの巣の上で *One Flew Over the Cuckoo's Nest*』⁸⁵²の主人公マクマーフィの不断の自由への意思を示す最後のシーンを引用して結んでいる。マクマーフィが誰もが無理だと諦める「不動の水飲み台」を使って施設から逃亡を試みる場面を、ピオトロフスキは「戦争廃絶」を目指すヴォディチコの運動と重ね合わせて見ている。

メッセージは明確だ。結果が楽観的でないとしても諦めないということだ。ただし、もう1つ映画には最後のシーンがある。ある種の解放としてのマクマーフィの死後、〈チーフ〉ブロムデンも自ら逃げたいと考える。彼ははいつも簡単に水飲み台をもぎ取り牢獄だった精神病棟から抜け出す⁸⁵³。(ピオトロフスキ)

⁸⁵⁰ ブルカルト、前掲書、p.26。

⁸⁵¹ ブルカルト、前掲書、p.27。

⁸⁵² 1975年アメリカ。ミロス・フォアマン監督作、ケン・キージー原作、ジャック・ニコルソン主演。フォアマンはチェコのユダヤ系家庭に生まれ1960年代後半チェコからアメリカに移住。

⁸⁵³ Piotrowski “Krzysztof Wodiczko and the Global Politeia,” *Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.60.

この〈チーフ〉なる人物は先住民で、映画の中だけでなくアメリカ社会の少数派を意味している。ピオトロフスキはマクマーフィの人物像に準え、ヴォディチコの「戦争廃絶」への意思を「作者の死後も誰かがその意思を引き継ぎ、実行する」という希望的観測を述べた。

この3者のヴォディチコ読解に向けた挿話に、敢えて共通性を見るとするなら、文学・絵画・映画のそれぞれの登場人物たちが自由を求めて、ある社会規範や制度による空間的制約（美術館・国境や土地区分・精神病院）を、何らかの手段で排除あるいは越境を試みていることである。言うなれば「壁をどう乗り越えるのか」といった人の意思や意識を彼らに見出し、それをヴォディチコのアート・プロジェクトの対象者を読解する手掛かりにしている。ゾラの小説の人物クロードは画家であり、クールベの絵画の人物は画家本人、ミロシュ・フォアマンの映画の主人公は社会不適合者と先住民であり、それらの登場人物の延長線上に、アート・プロジェクトの登場人物を位置付けているかのようだ。

では〈メディア／装置〉と参加形式を伴った複合的なアート・プロジェクトの登場人物とはどのように設定されるべきなのだろうか。作者ヴォディチコ自身か、プロジェクトの対象者なのか、最終的な演出に巻き込まれる観客なのだろうか。少なくともプロジェクトの中心に扱われる人物たちは、社会的に設定された様々な制約から何らかの手段での解放や回避を求めていることは確かだ。そして彼らの意識や心理的要素はアート・プロジェクトを「表現として成立させる」重要な位置を占めている。この3人の批評家が文学・絵画・映画の登場人物を列挙した際に、彼ら登場人物の心理的な描写と彼らを取り巻く制度や制約との関係を言及したように、ヴォディチコのプロジェクトには伝統的なアートへの評価と異なった尺度を用いることが必要とされている。先の3人の批評家が挙げた彼ら「画家」、「旅人」、「社会から隔絶された者」といった人物を「覚醒する者」として捉えたことは、ヴォディチコが長年培ってきた何らかを表していると考えて良いだろう。

ヴォディチコが50年以上に渡って公共空間の中立化と脱政治化した上で、彼のプロジェクトを実践してきたことは、その場を巡るヘゲモニーのゲームではなく、空隙を作ることができるかどうかであった。彼が潜在性や変化力⁸⁵⁴という言葉を多用しているのは、そのルール自体がいずれ変わる可能性を示唆したと言える。そしてヴォディチコは性急な変化を現在や近い将来に求めている。彼のアート・プロジェクトはその時代や地域ごとの支配的な言説に対し、「問題解決」ではなくそのヒントやきっかけを作る潜在能力と意識変化の

⁸⁵⁴ Wodczko “Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present, 2014,” *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.74.

可能性を提示しているのだ。これにより作者は弱者や被抑圧者に接近するのではなく、彼らに変化の機会を提示し、また多数性の潜在性を提示するきっかけを作ることに終始していた。政治的な運動とアート・プロジェクトの明確な違いは、支配的な幻想を取り払い、可能性のある別様なヴィジョンを示すことにあるということがわかる。

3-2-3b. 記憶装置のアート

多数性による出来事の記述とは、つまり集団的な歴史化作業だと言える。しかしそもそも個々の記憶の集積によって歴史になることとは、どういうことなのだろうか。歴史学者のピエール・ノラは、記憶と歴史の違いとは、記憶がいつでも「現在の現象」であるのに対し、歴史とは「過去の再現」であり両者は同義であるどころか対立する考えであると指摘している⁸⁵⁵。

記憶の場を生み出し、またその糧となっているものは、自然な記憶はもう存在しないという意識である。すなわち、放っておけばそのような作業がなされないからこそ、わざわざ記録を残し、記念日を維持し、祝祭を組織し、追悼演説をおこない、公式証書を作る必要があるのだという意識である。それゆえに、用心深く護られた特別の住処に逃れている記憶をマイノリティたちが擁護することは、記憶の場の真実が一体何なのかを明らかにしてくれる。注意深く記念しないと、歴史がそれらを一扫してしまうのだ。記憶の場は、われわれがみずから支える砦なのだ。⁸⁵⁶ (ノラ)

ノラは「記憶の場」というものを、ベンヤミンが「勝者の歴史」と呼ぶ、支配層を擁護するような一方的な記述に対抗するものとして設定している。ここでは、ぼんやりしていると記憶は歴史に抹消されると警告されている。

ヴォディチコの弱者の声や「非・戦」にむけた連携と、集団的な記憶を場書き込む〈モニュメント〉の提案もまた、権力側の論理には該当しないばかりか、除外される可能性さえある。ミシェル・フーコーもまた歴史学や考古学の記述における無意識的な擁護に、1つの支配的な権力を見出した。ヴォディチコの多声性とアンチ・モニュメントの文脈とは、

⁸⁵⁵ ピエール・ノラ「記憶と歴史のはざまに」『記憶の場—フランス国民意識の文化=社会史 第1巻 対立』ピエール・ノラ編、谷川稔監訳、岩波書店、2002年、p.32。

⁸⁵⁶ 前掲書、p.37。

フーコーのいう「言表」的な記述とみなすことができ、出来事が集団的に記述されることは、知の（この場合は「生の」？）アーカイヴにおける多様な関連項目として空間的な広がりを持つことを示している。同時にこのことは過去の他の「言表」同士、つまり歴史的な「言表」との比較の可能性を有している。

このようにみるとヴォディチコの〈モニュメント〉像とは、語られた証言や発話行為の集積が、「言表」の集合体である記憶のアーカイヴに布置し直すことだと考えることができる。つまり人類史上の歴史的な記念碑のリストを仮定したとき、遊動的な記憶の因子を常に書き加えることができ、一元的な読解を拒絶する記述方法の担保を要請していると言える。

将来的に参照可能な歴史的記述の可能性については、ハンナ・アーレントの「過去と未来の間の裂け目」⁸⁵⁷が参照できるだろう。アーレントは思考を「非時間的な空間」であることの重要性を説き、その過去と未来との間の裂け目に立つことに、我々は訓練されると述べている。これはヴォディチコの〈モニュメント〉だけではなく、アート・プロジェクトの出来事の記述が「思考することの場」として吟味できる可能性を示唆している。〈モニュメント〉が訪問者に、ある知覚の変化を促す記憶装置であると仮定すると、そこでは死者・生者問わず「生き残り」を賭けた人々との共感と連帯による思考の場が想定されている。それは多数性によって遂行されるオルタナティヴな政治の場とも言え、その在り方がフーコーやアーレントの指摘にみたように、未来にむけて開かれた出来事の記述の在り方が望まれていることを示している。

公共空間でのアクションや記念碑を「集団的な記憶装置」に変化させることで、ヴォディチコは、公共空間の政治性を中立化・脱政治化させる試みから、その不可視である歴史の連続性の上に、布置しなおす試みを行ったのである。このことは単なる都市や公共空間における場を巡るヘゲモニーのゲームだけではなく、歴史的な時間軸を公的な領域と捉えて、彼なりの転用やアプロプリエーションを試みることであった。そこに他者の死や生存に関わる〈顔〉の問題が書き込まれる場所の問題だけでなく、時間を越えるような記述、つまり公共空間から公的な時間へとその展開の場を拡張させたと指摘できる。それはアーレントが人間自身の出現を創造する工作人（ホモ・ファーベル）を「自身の記憶を残す以上、それにふさわしい耐久性」⁸⁵⁸を保持する存在と述べたように、時間軸上に残すことを目的とされた記述方法を想定しているのである。ヴォディチコのアート・プロジェクトの意義

⁸⁵⁷ ハンナ・アーレント「過去と未来の裂け目」『過去と未来の間 政治思想への 8 試論』、引田隆也、齋藤純一訳、みすず書房、1994年、pp.1-17。

⁸⁵⁸ ハンナ・アーレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994年、p.332。

を、隔たれた時間軸上の中にこそ吟味できる可能性を示唆している。未来と過去を結び歴史の時間軸上に「他者の現れ」を可能とし、現代社会の効率化の下に分断し、喪失されている時間を再び公共化させるような作業、それがヴォディチコの営為であった。

ヴォディチコの考える記憶装置とは、「生き残り」を賭けた人々との連帯や動員を伴った政治参加を、時間を越えた「集団的な記憶装置」として捉えることができる。そしてこの〈記憶装置〉は、アーティスト生命の限界を越えるような、永きにわたり機能し続けることが念頭に置かれていると筆者は考える[図 119]。

フーコーは第3部1章で述べたような、様々な言説の省略が起こりうる原因に⁸⁵⁹、その記述を行う創設的主体、読解をする始原的経験、交換に関わる普遍的媒介の各問題に関わっていると述べている⁸⁶⁰。それに応答する、「われわれの真理への意思を問い直すことであり、言説にその出来事としての性格をとりもどさせることであり、最後に、意味表示物（能記）の至上権をとりあげること」の3つ決断の必要性を挙げている。つまり知のアーカイヴの構築には、誰が意思を持って記述し、後に情報や記号表記ではなく体験的に読解される余地があるかという記述—読解、つまり再現—表象が問題となる。ここにまた「勝者の歴史」的態度による、他者の排除が危惧されるという問題を振り出しに戻す事になる。このような時空を超えた共感や対話とは、理想的であるが、実際には困難さが付きまとうとフーコーは念押ししている。

ヴォディチコはポーランド在住時に制作した《ヴィークル I》をはじめとし、議論が停滞し進まない状態を「動くモニュメント」として表現した。しかしこれは「アクチュアルに稼働する記念碑」の現実的な困難さを、動かない「不動の記念碑」として読み替えたヴォディチコならではの皮肉とも捉えることができる。ドイチェはパリの凱旋門を戦争廃絶の機関にする計画が、想像上の産物であるうちは現実的でないことを示し、来るべき文化的状況を予見するという創造性を指摘している⁸⁶¹。記憶装置としてのアートは、それが実現しない段階では冗談として受け止められることも考えられ、また仮に実現したらフーコーの指摘するような重大な問題が表出するという両義的な存在であることは確かだ。

3-2-3c. 結び：進歩を批判し、前進するヴィークル

再び《ヴィークル・プラットフォーム》(1977-79)を思い出すと、作者はドローイング内

⁸⁵⁹ 詳細は第3部1章(3-1-5b.)を参照。

⁸⁶⁰ フーコー『言語表現の秩序』前掲書、p.53。

⁸⁶¹ Deutsche, “Un-War: An Aesthetic Sketch,” *ibid.*, p.66.

に描かれた自身が過去の方向を見つめていると述べている⁸⁶²。一見、実現不可能で奇妙な移動型広場を示すこのドローイングが、ヴォディチコの「歴史に対する批判的視座」を象徴していると言える。ヴォディチコのアート・プロジェクトや記念碑の転用もまたこの移動型の広場として考えられよう。ヴォディチコはこの思考訓練で得た1つの場の在り方をその後のプロジェクトにも応用させた。作者と社会問題の対象者、そして路上の観客、これら全体が様々な対話や活動を行うことで、それ自体が批判的なヴィークルとして動き出す。ここに「戦争文化のアンインストール」や「文化の書き換え作業」といった思いが込められており、それらを過去への批判的史眼を総体化し、我々の意識変化を引き起こそうというのだ。実現不能で嘲笑されるかも知れないような計画を行うことは、それ自体が彼の新たなユーモアであり、皮肉なのかもしれない。不可能性に直面した人々の記憶を喚起させ、現状ではあり得ない想像によって中断することは、思考を与えるガルゲンフモールであり、アーレントの言う「非時間的な思考の場」である。

このような人類的な記憶を、運び／伝達する装置を、ヴォディチコが用いた説明モデルを結晶させる形で「記憶のヴィークル」として扱うことができよう。このヴィークルはなぜ進むのか、何を伝達させるのか。歴史や文化的な視点から史的唯物論の進歩史観を否定したベンヤミンが、ダダイズムやシュルレアリスムを評価したことはその足掛かりになるだろうか。それらの前衛的な芸術運動は20世紀の初頭に前世紀から続いていた文化を再構成し、1つの時代の区切りを生み出した前例である。2014年のテキスト「変化させる力としての前衛性 *Transformative Avant-Garde*」の中で、ヴォディチコは20世紀初頭に誕生した前衛性を現代のアーティストが更新しなければならないと述べている。参加型アートに見られるように「経験的経済」を経て、アートがビジネスの一環の虜になってしまったことをヴォディチコは憂慮する。そこでアートが「商業主義の麻醉」と「生きる経験の無価値化」に今一度挑まなければならないと述べる⁸⁶³。

アートは対話的であり心理—社会性を発展させるものであり、社会的な表現の手段であり、また予見的で素晴らしい能力を秘めている。変化させる力としての前衛性は、アーティストの実存・社会・政治・道徳の意識として生まれ、その批判的な動機と想像力のある意思と、それらの力を最大限に利用し、運用する能力と技能として生まれた。変化させる力としての我々のプロジェクトにおいて、また日常の幻想にまみれた我々

⁸⁶² 詳細は第1部2章(1-2-1b.)を参照

⁸⁶³ Wodiczko *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.77.

の生に対して恐れなき先験的な挑戦において、野心・規模・洞察力を持っていた前衛性の先駆者たちが公共的な意識に受け止めた衝撃の中に、我々の保守的な思考パターンと感覚、文化の過剰さにイデオロギーを投げ捨て、適合させることが真の課題なのだ⁸⁶⁴。

元々フランス語で戦場における最前線の兵士を指した「前衛」(アヴァン・ギャルド)を冠された前衛芸術には、当初左派の過激な作家や政治的な急進主義との関係で定義されたものであったと言う⁸⁶⁵。前衛芸術とは産業革命により技術的に大量破壊・殺戮が可能となった第一次世界大戦の直後に生まれた運動だった。イタリア未来派は戦争を賛美しており、またベルリン・ダダはピストルを使ったパフォーマンスを行い好戦的な側面をみせた⁸⁶⁶。彼ら 20 世紀初頭の前衛主義者たちは、中世から続いていた人間中心主義から、産業革命以降発達してきた機械技術を独立させ、新たな概念を発見する為に利用したと言える。つまりこれは技術に付随してきた、暴力の問題をどう考えるかという、その系譜を前衛芸術を持つアーティストたちの課題と言える。

ヴォディチコもまた数々のプロジェクトにおける暴力や戦争について直面し、この「前衛性」から好戦的な部分を抜き出すことについて考えたのではないだろうか。それは「前衛性」を武装解除させ、それを踏み台にして次の段階へと何かを変容させるプログラムに「前衛性」を書き換えることにあると言えよう。ここでは再び、技術と主体の問題から考えてみたい。

2018 年 2 月に予定されたヴォディチコの《ハーシュホーン美術館》(1988)の再現は 2018 年 2 月 14 日にフロリダ州の高校で起こった銃乱射事件を鑑みて延期されることになった。トランプ大統領は遺族との面会において「教師が銃で応戦すれば解決した」とスピーチし、銃規制に関しては一言も語らなかった⁸⁶⁷。《ハーシュホーン美術館》のプロジェクトは「火が灯された蝋燭を持つ手」がキリスト教保守派の占める共和党と、「銃を握る手」が NRA (全米ライフル協会) より多額の政治献金により銃賛成を示し、美術館の出窓の開口部と「マイクロフォン」は銃規制の法案を廃案にした大統領の心ない発言を想起させたに違いない。この事件の発生により《ハーシュホーン美術館》のプロジェクトの再現は

⁸⁶⁴ Wodiczko *Transformative Avant-Garde and Other Writings, ibid.*, p.89.

⁸⁶⁵ レナード・ポッジョーリ 『アヴァンギャルドの理論』 篠田綾子訳、晶文社、1988 年、pp.42-48。

⁸⁶⁶ ケネス・クウツ・スミス 『ダダ』 柳生不二雄訳、PARCO 出版、1976 年、p.74。

⁸⁶⁷ BBS ニュースジャパン 「【フロリダ高校乱射】トランプ氏、教師が銃で戦えば『たちまち終わる』」 <http://www.bbc.com/japanese/43150567> (2018 年 10 月現在)

アロイス・リーグルが述べた「意図しない記念碑」の性格をより強めたと言える。繰り返される銃撃事件に対して銃規制が叫ばれるなか、NRAの現会長は「銃を持った悪いやつを止めるには、銃を持った良いやつが必要だ」と言い切った⁸⁶⁸。銃の社会的な是非を巡るこの議論には、フェルベークが主体と「技術の道徳的意義」に関して述べた、次の概念を参照できるだろう。

ガンマンというのは、人間的要素と非人間的要素のハイブリットである。銃と人が結合して新しい存在者を形成し、その存在者が銃を撃つのである⁸⁶⁹。(フェルベーク)

つまり「銃」という道具が銃乱射事件を起こすという規制派と、「銃」ではなくそれを用いる「人間」に問題があるという擁護派（この場合共和党とNRA）はいずれも間違っていることになる。そこには人が技術をどのように用いるかという道徳的意義を語る装置と一体化した主体への議論が欠落している。

ヴィレム・フルッサーは人が使用する道具・機械・装置について、これらが人間の身体機能の延長上に拡張したことを認め、これらが身体の外部にある以上人間が疎外されることは避けられないと考えている⁸⁷⁰。そこでフルッサーは装置に従属せず、投企するモデルとして写真家を挙げ、「装置のなかに、また装置と一体になって共に組み込まれて」、「それと競って遊ぶ」ホモ・ルーデンス（遊ぶ人）のような主体の在り方を掲げている⁸⁷¹。これは遊びから人は文化的な意義を学ぶウィニコットの主張とも一致する。

ランシエールによれば「機械的芸術」により無名な者が「ある特別な美の担い手となる」ということ、このことが諸芸術の美的＝感性論的体制を固有に特徴づけると述べており⁸⁷²、機械技術とリベラルアーツ（教養）による主体的な立場を彼は「感性の分割／共有」と称し、階級構造の排斥の一役を担うと説いている。そこでは「美学＝感性学」的な共有が理解されてこそ意義があり、単に分割された不明なものとして受容されても何ら「政治」的な動きに繋がらないという。技術の一般化は、技術専門官を一般的なものにした一方で、

⁸⁶⁸ BBS ニュースジャパン 『銃のいかなる禁止も支持しない』全米ライフル協会]

<http://www.bbc.com/japanese/43194021>（2018年10月現在）

⁸⁶⁹ ピーター・ポール・フェルベーク『技術の道徳化：事物の道徳性を理解し設計する』、鈴木俊洋訳、法政大学出版局、2015年、p.113。

⁸⁷⁰ ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために』、深川雅文訳、勁草書房、1999年、pp.28-29

⁸⁷¹ 同上 p.33。

⁸⁷² ジャック・ランシエール『感性的なもののパルタージュ 美学と政治』梶田裕訳、法政大学出版局、2009年、p.41。

彼らの感性に関わる倫理やアイデンティティーの問題が不可欠である。技術と一体化する主体とは、そのような主体と問題系との位置関係を明らかにした、技術に投企している存在と捉えていいだろう。

モンタージュ理論を提案した1人でもあるジガ・ヴェルトフの映画『カメラを持った男』(1929)では彼の〈キノグラース(映画眼)〉を表すためにカメラマンの眼が、フィルムカメラの代わりになり装置と一体化したイメージが提示される。別なシーンではヴェルトフの異父弟でカメラマンのミカイル・カウフマン(Mikhail Kaufman, 1897-1980)が三脚上の手回しフィルムカメラと共に、トラック(またはバイクのハンドルの上)の荷台に載せ、都市の中を自在に移動しながら世界を映し取る姿がいくつものシーンで登場する。ヴェルトフはこの映画で、装置と乗り物と一体化した「カメラ・ヴィークル・マン」として、通常の映画の幻想を否定する「モンタージュ(=中断)」を目指す存在として、フィルムに刻み込まれた。

〈キノグラース(映画眼)〉——それは虚構がいかに強い印象を与えようとも、それに反対し、事実によって影響を与えようとする、不断に拡大しつつある運動である⁸⁷³。

モスクワの路上を自動車に乗って撮影したヴェルトフ同様に、ワルシャワの路上で《ヴィークルI》に乗ったヴォディチコもまた「彼がヴィークルを運転する」、「ヴィークルがヴォディチコを動力とする」という主客の問題として捉えることができない乗り物と一体化した存在として考えることができよう。またデンバーでは彼は軍用車ハンヴィーにビデオ・プロジェクターとスピーカーを搭載し、エンジニアと退役軍人を乗せて、沈黙を破り、不動のものに命を吹き込みながら都市を遊動した。ガラクタとなった兵器を、退役軍人らと共に廃墟の都市に向けてイメージと音で攻撃させたことは、兵器と同時に彼ら兵士の武装解除を体現させたと言える。

第二次世界大戦時には、実際の最前線の戦場で、破壊を否定し、記念碑を守ったモニュメンツ・メンが存在した⁸⁷⁴。もちろん英米の功利主義的戦略による戦後体制を踏まえた、

⁸⁷³ ジガ・ヴェルトフ「キノグラースからラジオグラースへ 1929」福島紀幸訳、『季刊フィルム No.8』フィルムアート社、1971年、p.26。

⁸⁷⁴ **Monuments Men** は第二次世界大戦中に13か国から志願した350名で組織されたMFAA 特殊部隊(記念建造物・美術品・公文書)の通称。部隊から戦闘行為と無縁のキュレーターや美術史家、美術商、美術館関係者8名が選ばれ、訓練を受けた後、ヨーロッパ戦線の最前線に赴き、歴史的建造物や絵画などの文化財・文化的「記念碑」への被害を最小限に抑えたことで知られる。ロバート・M・エドセル『ミケランジェロ・プロ

事前の「財産没収」として彼らを受け取ることもできるが、「勝者の歴史」を書き換えようとナチがユダヤ人などから略奪し、隠匿していた名画や祭壇画を元の持ち主に返却した例を踏まえるならば、戦場で「敗者の文化財」を救い出した彼らの功績は評価できるだろう。

ベンヤミンやシチュアシオニストらが街路を遊動した経験は、公共空間の見えざる権力や抑圧を読解するために疑いながら批判的に都市を読解していく系譜である。ヴォディチコのアート・プロジェクトを「記憶のヴィークル」として捉えるなら、ベンヤミンのような遊動的視点と、ヴェルトフの知覚的な機動力を持ちながら、「プロジェクト (ジョン)・メン Project(ion) Men」として生産者と共に問題を都市に投げかけていく存在となる。この時、彼らとアート・プロジェクトあるいはヴィークル並びに装置類を分かちあうことはできず、彼ら自体が両義性や矛盾の体現となる。

ランシエールは「前衛性」に対し「未来を美的＝感性論的に先取りすること」に根差した「物質的＝質量的枠組みの発明」を挙げている⁸⁷⁵。つまりアートの前衛性における先取的な創造と想像力が、疎外された人々の社会的・政治的位置づけを確認させる潜在性があると言える。そこでは先取した者と疎外され生き残りを賭ける者の距離感が再び問われるわけだが、ここに技術や場、時間という媒介があることで、単なる共感や同一化を避けている。つまり同じ意識や記憶を共有しつつも、そこで同化や一体化するのではなく、装置や道具を利用する主体となることにあると言える。ヴォディチコの批判的なヴィークルとは、自己へのナルシズム、他者への過剰な疎外や同一化を避けたその状態を象徴している。彼が生涯を通じて構築してきたのは公共空間を行き来するヴィークルだけではなく、我々の歴史的な時間を行き来する「記憶のヴィークル」だったのだ。彼の「変化させる力としての前衛性」とは好戦的な道具を倫理的な道具へと転換させる前衛の伝統的系譜のなかに、同時に道具と一体化することで、社会的課題の「内／外」の対立、分断による不和を、有機的に解きほぐすことに繋がられた。このように考えると、近代の様々な問題を蔑ろにする進歩史観に対する批判が「記憶のヴィークル」の動力であり、また先に述べた歴史を主体的に記述するというエネルギーこそが、この乗り物を前進させていると理解していいだろう。

出来事の両義的かつ、将来の読解に託そうとする記述法は、歴史改ざんや事実が感情などで誤認されるポスト・トゥルースなど、出来事の記述が簡単に操作されてしまうことへの、一見矛盾した対策だと言える。アートによる出来事の記述とは、新自由主義の市場化

プロジェクト (上・下) ナチスから美術品を守った男たち』、高儀進訳、角川文庫、2015年。
⁸⁷⁵ ランシエール、前掲書、p.38。

や効率化が急速に推進された結果、その影響が意識的な領域、つまり我々の記憶にまで及びつつある現状に対する、記述の保管場所に対するアーティストによる緊急的な応答なのではないだろうか

また商品のコモディティ化の対策として、「商品にまつわる体験性」に市場的価値を求めた「経験経済」⁸⁷⁶のように、知覚や記憶をサービスとして売る出すことが台頭していることも気がかりとなる。そこでは例えば先に挙げた「交渉か敵対か」、「同意か不和か」といった民主主義の在り方ではなく、議論のやり取り自体がパッケージ化されつつあり、引いてはアート・プロジェクトのような体験的な出来事が、サービスの良し悪しの視点で測られてしまう危惧がある⁸⁷⁷。

このような都市の様々なスペクタクル化に対抗するあまりに、自らをスペクタクルに落とし込まないために、ヴォディチコのプロジェクトは現代の生産者たちを巻き込み、現代の閉塞的な状況を動かそうと試みている。このアーティストの姿はドン・キホーテのように無謀で滑稽に見えるかもしれない。あるいはヴォディチコがしばしば言及するシノペのディオゲネスのように、偏屈で風変わりと言われようが常に何かに従属しない不屈の精神を保とうとしているのかも知れない。そこには現代社会の様々な発展や進歩とは裏腹に本質的には何も変化されていないことへの批判が込められている。ヴォディチコに対する固定的な評価も、また不動ではありえないし、刷新されていくべきだ。ヴォディチコの考える「文化の批判的な再構成」とは、問題提起を別様な方法で現在進行形として投企しつづける意思と態度を保持することに他ならない。専門家・非専門家を問わず参加や動員という多数性を担保しながら、歴史的な時間の中に集団的な「生の書き込み」を行い、未来へと引き継ぎ繋げていくことに託しているのである。かつてヘゲモニーについて語り、ファシスト体制と闘ったアントニオ・グラムシは「理知のペシミズム、意思のオプティミズム」⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ B・J・パイン II、J・H・ギルモア『経験経済』岡本慶一、小高尚子訳、ダイヤモンド社、2005年。

⁸⁷⁷ ジャスティン・ジェスティは「SEA、ソーシャル・プラクティス、ニュージャンル・パブリック・アート、参加型芸術、共創型芸術などが新自由主義を補完していると欧米でよく批判される」と述べている。ジェスティン・ジェスティ「社会的転回の論争」、『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回を巡って』工藤安代、清水裕子、秋葉美知子訳、アート&ソサエティ研究センターSEA研究会、2018年、p.246。

⁸⁷⁸ H.M.エンツェンスベルガー『メディア論のための積木箱』中野孝次、大久保健治訳、河出書房、1975年、p.136。グラムシは第一次大戦に反対するフランスの知識人ロマン・ロランから借りて、好んで使っていた。片桐薫『グラムシ獄中ノート』こぶし書房、2006年、p.146。

という言葉を使った。「記憶のヴィークル」としてのアート・プロジェクトもこのような進歩に対する厭世観的視点を持ちつつ、未来に繋ぐ楽観主義的な前進という一見両義的な態度を取ることで超克を試みる。

さしあたって、2つの大戦とテロの時代を経験し「変化させる力としての前衛性」という我々の意識や真理を武装解除させる手段としてのアートを模索し、その歴史的な問題自体を前進させる「動く記念碑」に見立てる想像力と創造性を発揮させたアーティストとして、クシシュトフ・ヴォディチコを捉えることで結論づけておこう。

アーティストによる「投企」的な社会問題への介入とは、科学と自然の間に揺れる「生の在り方」という捉え難きものを捉える試みを意味し、その文化の素地を作る枠組みである政治を何らかの形で変化させる必要に迫られる。それは社会創造を夢見るロマン主義的な希求に聞こえるかもしれないが、ヴォディチコのアートによる戦略の1つは、抑圧的な状況への批判であり、それに屈することなくユーモアや皮肉を込めることで、未来にむけて我々の想像力に託しているということであることは間違いないだろう。

資料

[資料 1] ポーランド時代からカナダ移住前後の作品／パフォーマンス一覧







資料番号	図	タイトル／解説	年
PL[1]		《インストゥルメント（楽器/装置）－打楽器研究室 <i>Instrument- Percussion Laboratory</i> 》 ワルシャワ美術アカデミーの卒業制作として、作られたパーカッションのための装置。図面と模型で提示された。詳細は第 1 部 1 章（1-1-2a.）を参照。	1968
PL[2]		《音の実演 <i>Sound Performance</i> 》 光抵抗器を利用した変調装置を使って、ワルシャワ美術アカデミーの一室で行った音のパフォーマンス。詳細は第 1 部 1 章（1-1-2b.）を参照。	1968
PL[3]		《マイダネク絶滅収容所記念碑》計画 アンジェイ・ドゥジュニエフスキとヴォイチェフ・ヴィビエラルスキの 2 人との共同名義による、マイダネク絶名収容所の記念碑のコンペティションに応募した提案。詳細は第 1 部 1 章（1-1-2c.）を参照。	1969
PL[4]		《見ることと聞くことのためのオブジェ <i>Object for Seeing and Hearing</i> 》 ワルシャワ現代ギャラリーでシャボイチ・エステニ、エルジビエタ・ゴラルらと共同で行ったパフォーマンスと展示。詳細は第 1 部 1 章（1-1-3a.）を参照。《見ることと聞くことのためのオブジェ》発表時の解説： あなたは健全だ／あなたは強靱だ／あなたは知的だ／あなたは繊細だ／ あなたは意識的に見ており、ぼんやり見てはいない／あなたは意識的に聞いており、ぼんやり聞いてはいない／ あなたは混沌に囲まれている／ 意識的に見てはいけない／意識的に聴いてはいけない／意識的に読んではいけない／意識的に話してはいけない／意識的に書いてはいけない／意識的に歩いてはいけない／意識的に周囲を見渡してはいけない／意識的に動いてはいけない／眼を覆え／耳を塞げ／ 眼を覆うな／耳を塞ぐな 周囲をゆっくりと見渡し／近づいて聞き／観察し／耳を傾けよ／あなたが探しているものを見つけよ／ 失ったものを探し出せ／つかの間の／あなた自身の／非常に重要な／出来事を あるオブジェを皆様に提供させていただく／それは／あなたの探求に／手で持ち歩ける／そしてあなたが見ることと、聞くことの象徴となる。 シャボイチ・エステニ、エルジビエタ・ゴラル、クシシュトフ・ヴォディチコ 私たちはここに_____さんが私たちからボール紙製筒状でプラスチック蓋の無い「見ることと聞くことのためのオブジェ」をうけとったことを証明します。長さ 35cm、直径 5 cm、品質 1、小売価格 6.30 ズロチ。 W.K.C 承認、13-5117/47-50/60WD. 1968 年 5 月 6 日。P.S.P. Introkarton ポズナン、グルドニア通り 9 番 署名欄 ⁸⁷⁹	1970
PL[5]		《パーソナル・インストゥルメント（個人装置） <i>Personal Instrument</i> 》 《音の実演》の装置を軽量化し、後に路上でパフォーマンスとして実演を行った。詳細は第 1 部 1 章（1-1-3c.）を参照。	1969/1972
PL[6]	参考写真なし	《製品 <i>Product</i> 》 ヴォディチコは、シャボイチ・エステニとの共同制作として《製品 <i>Product</i> 》という作品をワルシャワの 10 ガラリーで行われたグループ展《 <i>Show No.1</i> 》に出品している。 作品はソ連製の冷蔵庫モスクワで構成され、流線形のモダンな形状と魅惑的な生活の高さ	1970

⁸⁷⁹ *Passage 1969-1979, ibid., p.79.*








		<p>の追及を実現化したもので、中に赤く照らされたゆっくりと腐っていく厚い肉をヴォディチコが置いた。精神状態を悩ませる《製品》はレディ・メイドとしてカタログに記載され、『使用説明書』の再利用が含まれていた。</p> <p>ネオダダ的アイデアを基礎にした《製品》は、そうした製品によって、政治を正当化させるプロパガンダ強かりし時代において、実際に肉の価格や冷蔵庫の機能が政治の価値を上げる要素だと言及した。物議を醸しだすこの作品の芸術的形式が、観客の感情的反応をなだめた。ヴォディチコは《製品》を「提供する販売側から引き離され、それ自体の決まり文句通りに」存在するだけという皮肉を利用した。ある意味で独立したオブジェとして、観客との偶然の遭遇を果たしたフルクサスの視点と共鳴していたと言える。⁸⁸⁰（トゥロフスキ）</p> <p>恐らく当時のポーランドの物流事情と政策の批判を暗喩として込めて作られたこの《製品》については、詳細に関する写真記録や資料に乏しく不明な点が多い。</p>
PL[7]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《ただのラジオ・トランジスター <i>Just a Radio Transistor</i>》 1970</p> <p>シャボイチ・エステニと協働し、12人の音楽家のためのトランジスター・ラジオを使った演奏。詳細は第1部1章(1-1-3b.)を参照。</p>
PL[8]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《ア・パッセージ（通路） <i>A Passage</i>》 1972</p> <p>ワルシャワの現代ギャラリーで発表されたインスタレーション。2本の通路上の空間の両端に合わせ鏡が設置され、観客がどこまで歩いても自分自身の後ろ姿を追いかけることになる。詳細は第1部1章(1-1-3d.)を参照。</p>
PL[9]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《空間におけるアクション <i>Action in Space</i>》 1972</p> <p>ヴォディチコ他、ヴォジミェフ・ボロフスキ（Włodzimierz Borowski,1930-2008）、ヤン・シフィジンスキ（Jan Świdziński,1923-2014）の3人が協働制作した《空間におけるアクション <i>Action in Space</i>》（1972）は、ウッチのアドレス・ギャラリー（Adres Gallery）で発表された。まずそれぞれに3人がカメラを持ち、頭上から見た正三角形型の頂点部分に立つ。そして1つの頂点から別な撮影者を撮影して、次の頂点まで進みそこで再度別の撮影者を撮影する。その地点が1つ目の三角形に外接する別な三角形の辺の真ん中として、外接三角形の一辺上を歩き、頂点となる地点でまた写真を撮る。これが9回繰り返され、撮影者3名は最終的に複数枚の写真を撮影した。結果3列に並べられた9行分の写真が提示され、それぞれにヴォディチコを撮っているシフィジンスキがボロフスキを撮り、シフィジンスキを撮っているボロフスキがヴォディチコを撮り、ボロフスキを撮っているヴォディチコがシフィジンスキを撮る様子が写された。対象となる人物がカメラを構える様子の接写から徐々に遠ざかり小さく映され、最終的には風景の中に見えなくなるまで離れていく。</p>
PL[10]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《ヴィークル I <i>Vehicle I</i>》 1971-1973</p> <p>全長 4m20cm の車輪付きの台の上を作者が前後にあるくことで、前進していくヴィークル（乗り物）。詳細は第1部1章(1-1-4a.)を参照。</p>
PL[11]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《眼には眼を <i>Eye to Eye</i>》 1973</p> <p>撮るものを撮る、見る者を見るという更にメディアの自己言及性の探究が進められた。2台のステルカメラがお互いを撮影し、写真撮影機が映された2枚の写真作品を残している⁸⁸¹</p>
PL[12]	著作権を考慮し、インターネット公開版は省略	<p>《セルフ・ポートレート（自画像） <i>Self-Portrait</i>》 1973</p> <p>ワルシャワのフォクサル・ギャラリーで展示されたインスタレーション。うつむいた作者の自画像が、鏡の板を覗き込んでいる。詳細は第1部1章(1-1-5b.)を参照。</p>
PL[13]		<p>《二重のセルフ・ポートレート（自画像） <i>Double-Self-Portrait</i>》 1973</p>

⁸⁸⁰ Turowski *Passage 1969-1979, ibid.*, p.49.

⁸⁸¹ *Passage 1969-1979, ibid.*, p.110

		《セルフ・ポートレート》の派生形として、ポズナンのアクムラトリー2 ギャラリーで展示された作品。うつむく様子に加えて、上を向く様子の写真が、それぞれ顔の前後で撮影され裏表の関係で展示された。詳細は第1部1章(1-1-5b.)を参照。
PL[14]		《角のセルフ・ポートレート(自画像) <i>Corner-Self-Portrait</i> 》 1973 同じく《セルフ・ポートレート》のシリーズで、ギャラリー空間の角に設置され、観客の立ち位置によって自画像が歪んでみえる。詳細は第1部1章(1-1-5b.)を参照。
PL[15]		《論証的ドローイング <i>Demonstrative Drawing</i> 》 1974 1970年代半ばから手掛ける〈線〉のシリーズの最初の作品。詳細は第1部1章(1-1-6a.)を参照。
PL[16]		《線のドローイング <i>Drawing of Lines</i> 》 1974 《角のセルフ・ポートレート(自画像)》と同じ要領で、対象を1本の線に変えて、見る人の場所によって知覚されるものが違うことを提示。フォクサル・ギャラリーの発表後、翌年イリノイ大学でも発表されている。展示の際には下記の解説が添えられた。 ドローイングは壁面と部屋の角にもある。 角のドローイングが第一段階。 2本の線のドローイングは、角において教訓的な機能を実演可能とする。 水平、斜め、垂直など、1本ずつの線のドローイングが壁面にあることが非常に重要だ。 ドローイングは形を表現することもなければ、何らかの対象の幻影でもない。 初期のドローイングが、それ自体の明示が目的だったという意味で幻影と結びつくが、現在のドローイングはこの問題とは関係がなくなった。 ドローイングは対象の幻影ではないが、それらは例えばラインといった具体的な視覚的な物体として現れる。 ライン、ドローイングはどう描かれ、見られ、関係し、問われるか、ということとは具体的には無関係だ。 ⁸⁸²
PL[17]		《椅子のドローイング <i>Drawing of a Chair</i> 》 1974 フォクサル・ギャラリーでの展示。通常の状態の椅子、横にされた椅子、角に描かれた椅子が、輪郭だけで描かれる。正しい像が錯視のように歪むことが意図された。詳細は第1部1章(1-1-6a.)を参照。
PL[18]		《梯子 <i>Ladder</i> 》 1975 詳細は第1部1章(1-1-6a.)を参照。
PL[19]		《光のドローイング <i>Light Drawings</i> 》 1975





⁸⁸² *Passage 1969-1979, ibid., p.151.*

		夜間の路上にて懐中電灯を持って動くさまを長時間露光で撮影した実験的な作品。路上に波型や交差などの軌跡が光で描かれた。写真は <i>Jadwiga Przybylak</i> による ⁸⁸³ 。	
PL[20]		《ギャラリーの壁面、天井、角における 2 本の赤と青のドローイングと 3 本の黒いドローイング <i>Two-Red-and-Blue Drawings and Three Black Drawings on the Walls, Ceiling and Corners of the Gallery</i> 》	1976
		詳細は第 1 部 1 章 (1-1-6a.) を参照。 ドローイングは角、壁面、天井に配置されている。第一段階の角のドローイングは青と赤の線で異なり、教訓的機能を持ちうることを示す。水平、斜め、垂直の 1 本のドローイングは、決定的重要性をここに示す。初期のドローイングではそれらが抽象的で、ある意味付けがあるという幻影の範疇に結び付けられたが、ここでは問題は解決している。ドローイングは物体の幻影ではなく、視覚的物体として具体化されている。これらドローイングの具体性はこれらがいかに作られたかに関係なく存在している。ドローイングを見ることは、心理的もしくは光学的な分析や応用性を探ることではなしに、自由にそれらを捉えることを減退させる ⁸⁸⁴ 。	
PL[21]		ライン (線) 理論、オブジェ、現実とイメージとしての線 <i>Line Line as a Theory, Object, Reality and Image</i>	1976
		展示には下記の解説が提示されていた。詳細は第 1 部 1 章 (1-1-6a.) を参照。 T—teoria／理論 O—obiekt／物体 R—rzeczywistość／現実 W—wizerunek／表象 O 物体→TW 理論表象／WT 表象理論／→R 現実 R 現実→W 表象→T 理論→O 物体 T 理論→O 物体→R 現実→W 表象 W 表象→OR 物体現実／RO 現実物体／→T 理論 Etc. など ⁸⁸⁵	
PL[22]		《ドローイング、イリュージョン、線 <i>Drawings, Illusion, Lines</i> 》	1974-1976
		カナダのノヴァ・スコシア美術デザイン大学(Nova Scotia College of Art and Design University)で発表した作品。線と椅子、角への描画などそれまでの作品が集約されている。	
PL[23]		《線に関する展示と対話 <i>Show and Conversation about Line</i> 》	1976
		アкумуляトリー 2・ギャラリーで発表された。壁に線の描かれたキャンバス 3 点と、横の壁にスライド映写による 3 つのイメージの投影が行われた。詳細は第 1 部 1 章 (1-1-7a.) を参照。	
PL[24]		《レファレンス (参照) <i>Reference</i> 》	1977
		《線に関する展示と対話》を発展させた作品。詳細は第 1 部 1 章 (1-1-7b.) を参照。	
PL[25]		《レファレンス (参照) II <i>Reference second version</i> 》	1977
		フォクサル・ギャラリーで発表された後、同年にニューヨークの P.S.1 で展示されたもの。	
PL[26]		《ガイドライン (指標線) <i>Guideline</i> 》	1977

883 *Passage 1969-1979, ibid., p.118*

884 *Passage 1969-1979, ibid., p.152.*

885 *Passage 1969-1979, ibid., p.155.* 訳語については越前俊也の次の文献を参考にした。越前「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」前掲論文、p.251。

		スライド映写機を4台横に並べ、4つのイメージを横長の線形状に連ねるように配置した作品。詳細は第1部1章(1-1-7c.)を参照。
PL[27]		《文化に関する線 <i>Lines on Culture</i> 》 1977 ニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーとトロントのIDAギャラリーで発表された。詳細は(1-1-7a.)を参照。
PL[28]		《芸術に関する線 <i>Lines on Art</i> 》 1977 線とスライドの関係のシリーズの中で、イメージを芸術作品にかかわるスライドに差し替えられた作品。ノヴァ・スコシアのアイ・レベルギャラリーで発表された。
PL[29]		《ガイドライン(指標線) <i>Guideline</i> 》 ニューヨーク版 1978 ニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーで発表された《ガイドライン》。オリジナルと異なり、スライドは斜めに投影され、イメージが歪んだ状態でギャラリーの壁面に投影された。次のような解説が付けられた。詳細を(1-2-2a.)を参照。 展示には教訓的な本質がある。 3つのスライド映写は、アートとプロパガンダのイメージであることが仄めかされる。方向づけされた線と、斜め・水平・垂直のそれぞれ方向にしたイメージの手法は、指標を与える原理を露わにさせる目的がある。 投影の角度を変えると付け加えられた方法は、提示された素材の『洗練化』と『賛美』を実演させるのに利用されている。 アートとプロパガンダの二種類の並置されるイメージが決定するのは、プロパガンダのイメージの『芸術的な』特性と『プロパガンダ的な』特性という結果を提示する。 壁面に引かれた水平線と垂直線は、投影の読解の過程を手助けするためのものである。 オリジナルのスライドとそのリバーサルの使用は、図像の修辭的で『身振りのある』特質を表現する試みとして理解される。 ⁸⁸⁶
PL[30]		《プロジェクション(投影) <i>Projection</i> 》 1979 カナダのアイ・レベルギャラリーで発表したこの作品では線の要素が、展示空間の構造に置き換えられた。この作品の実験中にヴォディチコは、展示空間の外へのスライド投影の手法を発見し、1980年代の〈パブリック・プロジェクション(公共投影)〉シリーズに繋がっていく。詳細を(1-2-2a.)を参照。

[資料2]「デリー市役所について」(1985)

建物は、市役所に向けて置かれた大砲のある城壁の向かい側に位置しています。18世紀にロンドン市民から譲り受けたこの大砲は、イギリスの伝統の力を強化する意味が込められていました。市役所の塔は一部IRA(アイルランド共和軍)によって破壊され、犯人は後にこの罪で収監されています。彼の収監中に政治的局面は変わり、カトリック政党が力を増したのです。プロテスタント派は、イギリス軍に護られている川を隔てた町の中心地である本拠地に移動しました。市議会選挙はこの収監中の男を議会へ召喚し、市役所の塔は再建されました。この流れはIRAと多くのカトリック派の抵抗、怒り、そして決断という強い伝統を見せつけたのです。[...]私は投影の前に立場の違う全ての人々と話しをしました。私を招聘したデリーのカトリック系住民のほとんどは、政治と町の雰囲気を理解している人々でした。(カトリックの大多数の視点から)私の役目は、共通する象徴を持っていないカトリックとプロテスタントの両側と話しをすることなのは明白でした。この投影はある意味で、私にとって一番難しいものでした。その場所はいわば戦場とも言えたのです。

実際、私は警察に止められ尋問を受けました。小型戦車のような武装した車が来て、停車と同時にドアが開きました。暗くて、誰かまったく分からないまま、私はドアに吸い込まれたようでした。ドア内では声が聞こえ、「どこから来たのか」と尋ねられました。それはスコットランド訛りでした。私がカナダから来たことを伝え、それで助かると思って言いましたがそうではありませんでした。私が止められ、検査され、尋問され、記録された理由は1つで、それは私が建物を見つめていたからでした。市役所の塔を見ていたからです。アイルランドでは建物を見ている人は逮捕されるのです。アイルランドではいかなる人であっても、どんな方向であれ何かを数分以上の間見つめ路上で立ち止まると何かを計画した(あるいは仕込んだ)人となるのです。アイルランド人

⁸⁸⁶ *Passage 1969-1979, ibid., p.180.*

は非常に慣れているので大丈夫です。

烈しく雨が降っており、そこにはほとんど誰も居ませんでした。[...]私たちは銃を持った警察官に囲まれました。私が護衛されなければならなかったのか、わかりません。あの投影は軍隊の任務遂行のようになってきました。私が驚いたのはこのことではなく、ポーランドを思い出し、間違いなくそれ以上の緊張があったからです。[...]このような環境の下で人々がどのように暮らしているのか、その中で実際に自分達を環境に合わせているかと考えると更にぞっとします。そうした状況が長い歴史を持っているという展で、アイルランドはポーランド以上に恐ろしい場所でした。人々は生まれてから他のことを何も思い出せません。何か他のことを思い出すには、公共の場の作品（パブリック・アート）を行う理由になるでしょう⁸⁸⁷。

[資料3]「ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案」（1986）

建築

建築と呼ばれているものは「安定した形式」で「永久的な構造」を持つ建築物の集合体ではない。建築は今日、社会的なシステムとして理解されるべきだ。それは新興の経済状況と心理学的な政治体験なのだ。環境と事象が変化する相互作用を通じ、建築に帰した新たな意味合いとは単なる新しい意味というだけでなく、記号論的文章（ウンベルト・エーコ Umberto Eco）における概念と、富裕層に向けた不動産（ゼッケンドルフ・タワー Zeckendorf Towers）の宣伝文句にのみ、ただ存在している。建築が新たな事象との「相互作用」を試みる中で、常にその伝統的・感傷的外観を維持しようとするとき、想像・重ね合わせ・究極的にはそうした新たな社会環境を利用または否定がもたらされる。この方法で、『建築』は破壊、再配置、再構築、修繕、再区画化、高級化させられ、それ自体の持続性を発展させるのだ。模倣と協調的な道徳の剥離を具体化させ、今日の『建築』はその無慈悲な拡張主義を通じ固有の冷笑（シニシズム）を露呈させる。建築として定義されてきたものは実は残酷な不動産のシステムであり、継続してきた恐ろしい巨大な規模の事象内での具体化であった。それは経済的恐怖と心理的追放や、都市住民を建物の内から外へと追い出す貧困層の疎外などの、最も不愉快なやり方での公的・中央的な操作なのだ。

新たな記念碑

彼らの体を引き離すそのような外在化が、ホームレスの人々を永久に屋外の『構造』へと変容させ、象徴的な建築構造、ホームレスという新しいタイプの記念碑を作り出した。ホームレスの表面は上辺や覆いなど、洗われることなくひびが入った永久に屋外で曝け出され、微動だにしない恰好のまま、「古典的な」身振りをみせる都市の公式な記念碑であるかのようだ。最も古典的で表現的な都市の彫像、記念碑、公的な建物よりも劇的にホームレスは登場し、しかし記念碑ではなく生きていたことの証として分裂し脅かされている。見物人にとって、ホームレスのわずかな生の兆候とは、宿無し状態からホームレスになり死ぬかもしれない死の可能性という生への証なのだ。ホームレスは自分たち自身を象徴的な戦略として、大衆向けの都市の「アクセント」として提示しなければならぬ。彼らの空腹への賃金（寄付）を救済することで、ホームレスは「真のホームレス」として現れる。（彼らの『パフォーマンス』はホームレスという大衆向けの神話と一致しなければならない。）ホームレスは「路上生活者」然とならねばならない。都市「建築」の否定と変化の循環という物理的断片で飾りたて、ホームレスは、都市における動く「記念碑」という遊牧的な「建物」になる。しかしながら絶対的な下層に位置しており、経済的・社会的地位を改善し彼らの物理的な環境に対する義務として、公的な都市の建物や記念碑が不動産の変化を持続的な経験するなかで彼らホームレスの象徴的な安定性を達成させることとなる。劇的なホームレスの現在を無くして生きてはいけず（彼らの格差が、社会的、経済的文化的な『価値』を生む手助けをするため）、ホームレスを彼ら自身の社会的結果を否定しながら、「建築」はホームレスの（政治的）無意識のより深い部分の、記念碑の状態を継続的に抑圧せねばなるまい。

投影

ホームレスが建物を「纏う」必要がある場合（新しい動く建物になって）、そして建築の記念碑的な問題を通じて無理やり生かされているのなら、《ホームレス・プロジェクション》はこの状況を建築物の上に重ねることで返礼し、その表面にそれらが拒絶したものを露わにする。

—ホームレスの大きさを建物の大きさに拡大すること！

—イメージの親しみやすさで路上の大衆を驚かすこと、ホームレスを笑わせること！

—建築物にホームレスの役割を演じさせる指示をするスライドの心理ドラマの手法を利用すること！

—ホームレスの問題を『建築』の無意識さから解放すること！

—ホームレスという真の生き残りの劇場と、偽物の建築的な不動産劇場を並列すること！⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.155. Original text: Krzysztof Wodiczko, "Projections", *Perspecta*, (Yale Architecture Journal), No.26, New Haven, Connecticut, U.S.A., 1990, pp.282-284.

⁸⁸⁸ *Critical Vehicles, Writings, Projecsts, Interviews, ibid.*, p.56. Original text: Jana Sterbak and Krzysztof Wodiczko, exhibition brochure, N.Y., 49th Paralell, Centre for Contemporary Canadian Art, 1986. Reprinted in *October no.38, ibid.*, pp.11-16.

[資料4]「ヴェネツィア・プロジェクト」(1986)

観光産業(旅行、エンターテインメント、レジャー)という名の新たな世界的帝国主義は、ヴェネツィアという旧世界の経済的軍事帝国の廃墟をアートのディズニーランドか「過去を買い物する」ショッピング・モールに変えてしまう。「ヴェネツィアを救おう」という国際的連携の運動においても、この新しい帝国は一度ゴミに変えられ(修繕され)、退廃的な資本の中の資本、優雅な多国籍企業のワールド・トレード・センターの浮ついた先発隊にされている。そして旅行者の遊び場へと変え、今日の世界経済の問題から逃げてきた架空の「避難民」にさせている。そのような難民は実際にはあり得ないが、ヴェネツィアではあり得るのだ。ヴェネツィアで起こっている難民とは、今日のグローバルな現実という金脈への意識低下を取り戻す機能があるようだ。ヴェネツィアの建築の連なりは、ヨーロッパや北アメリカの都市部や郊外、歓楽街を通じて見た目通りに安っぽく、複製され、補完され、補強され、大量生産され続けてきた。それ故にヴェネツィアからの仮想に逃げ出して意識を低下させヴェネツィアに舞い戻るとは、シカゴ世界フェアの「ゴンドラ」や、フロリダ・ディズニーランドの「サン・マルコ広場」、住宅棟の「グランド・カナル宮殿」、市庁舎、工場、銀行、消防署、駅などの街の「鐘楼」にいと簡単に取り込まれている。それは『コレオーニ傭兵隊長』などの全ての植民地時代、またはポスト・コロニアルの都市記念碑によってなされている。

旅行者は、商業という現代の宗教と軍事的なスローガンをヴェネツィア発見のための「知識」として引用することに慣れている。お馴染みの美術史や旅行ガイド、イタリア語辞書の文句で身を守って、旅行者は消費者が好きな事や、ヴェネツィアの過去、その違いや歴史的な雰囲気の良いさと誘惑を購入する。

今日、政治的テロリズムとしての金目当ての海賊たちは、ヴェネツィアを本拠地とした商業的に根差した観光産業という世界帝国の作戦の終焉に怯えている。特に兵器で守られた帝国の、海外から来る夏季遠征軍である大型航空機に。それ故に同時代のテロリズムへの恐怖は、ヴェネツィアを本拠地とした観光産業という帝国への恐れが加わるのだ。そこでは歴史と建築的な記憶とが争い合い、既に観光産業に憑依され体に乗っ取られてしまった。

—想像上の今日のヴェネツィアを理解すること！世界的な容赦なき「観光産業」における無慈悲な文化と経済的な「テロリズム」の場として、そして過去と現在における世界的テロリズムである容赦なき「観光主義」の恐怖の場として！

—偽物の見世物と共にヴェネツィアの旅行者を娯楽へと没入させることは、歴史的なヴェネツィアとその現在、白昼の神話を反批判的に消費することを目標としている。

—ヴェネツィアの旅行者のロマンスを邪魔すること、これは過去と現在における想像性を買求めることだ。

—海とこの消費者としての結びつきを引き離すこと！

—現在を批判的に投影するために、ヴェネツィアの建築を、歴史的な「スクリーン」として見立てること。

—現代の現実感という歴史的な物神性として、ヴェネツィアの上にプロジェクターを傾けること！

—現在の象徴を、その過去の上に投影すること！

—それらの実体として見えない違いと、煩わしい類似性に公の場で対面すること！⁸⁸⁹

[資料5] ドクメンタ 8 へのステートメント

ヘッセン＝カッセル方伯領(Hesse-Kassel)のフリードリヒ II 世伯爵の記念碑では、彼の偉大かつ自己中心的な英雄的行動に私は向き合った。彼は啓蒙の理念を広め、貴族文化を根付かせ、芸術と科学を推進した一方で、自分の文化的・芸術的な計画すべてに対して財源を費やした胡散臭い経済と政治的行為がある。ついでに言えば、彼の政策方針は生きていた時でさえ批判的となっていた。これらの計画の1つであるフリデリシアム美術館(Museum Fridericianum)を得意になって見上げながら、彼の品のない白い銅像の胴体は大食漢であるが故に非常に肥えており、勇壮なローマ風鎧にきつく嵌り、外国の領地を奪うという彼の帝国趣味的な欲求(オーストリアを見よ)に、この伯爵は占領地への貪欲な食欲を隠すことができないでいる。彼は世界にむけた政治的で文化的権力に興味があった。(人はポーランドの道化を思い起こすだろう。)傭兵提供条約(Soldatenhandel)と呼ばれる19世紀の兵士の売買(22000人の小作人が大英帝国のアメリカ独立戦争に対する支援として2,1276,778ターレルで売り渡された)と、ダイムラー・ベンツ社が今日の奴隷使用として「外国人労働者」を雇い、南アフリカで黒人たちを制圧するためのウニモク S(4輪駆動の軍用トラック、カッセルで一部が作られている)などの軍用装備を生産していることを区別することの難しさをフリードリヒ II 世は知っている。あるいはメルセデス社やドイツ銀行からの資金援助を認め、南アフリカでのやり取りも知りながら、フリデリシアム美術館と傭兵の売買で設けた金で作られたフリードリヒ II 世像の立つオランジェリー広場でドクメンタ 8 を開催することすらわかっている。「勝利者の歴史」を今日永続させるという恥ずべき方法の分かりやすい喩えとして、ダイムラー・ベンツ社とドクメンタ 8 の関係を露わにすることは、私に伯爵の記念碑を批判的に現実化させることを決心させた。このスライド投影は、記念碑の大きな台座にカッセルのダイムラー・ベンツ社工場で生産しているウニモク S 軍用トラックの車軸を運搬しているイメージを重ねた。積載、工場部品、輸送先として南アフリカ、サルバドル、チリの目的地が記載され、この船使用の木枠部分の全ての面にはっきりと映された。

フリードリヒ II 世のローマ製鎧の白いシャツの胴体には同様の投影が行われ、ダイムラー・ベンツの社章のバッチが伯爵を騎士と企業のエリートの2つへ変貌させた。多くの観客にドクメンタ 8 のディレクター⁸⁹⁰に似ていると言わしめたフリードリヒ II 世の顔と、彫像が手に掲げている建築的で文化的なデザイン図面が入った筒状のものにも映写された⁸⁹¹

⁸⁸⁹ “The Venice Projections,” *October no.38, ibid.*, pp.17-20.

⁸⁹⁰ 「ドクメンタ 8」のディレクターはキュレーターのマフレット・シュネッケンベルガー(Manfred Schneckenburger, 1938-)だった。

⁸⁹¹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.161. Original text: Krzysztof Wodiczko, in *documenta 8, Vol.2, exh. cat.*, Kassel:Fridericianum, 1987, pp.278-279.

[資料 6] 「ハーシュホーン博物館」(1988)

都市とは理解されるものではなく、街路を歩くだけで体験できるようなものでない。その質感を我々は TV や新聞を通じて理解している。(パブリック・プロジェクション) の理解には記録されることと特別な街中でのイベントとして告知される必要がある。都市に対して投影することがイベントとなり、屋外で起こることも都市の体験の一部となる。

私はハーシュホーンでの作品をモール地区にしようと思った。コンセプトとして投影とは美術館のような建築の機能においてなす術がない。だが数多ある政治的な建築の役割としての美術館、つまりモール地区全体の一部としてなら問題ない。それはまた私が 1988 年の大統領選について言及したいことと、その特殊な建築の形状が合致した。ホワイトハウス大統領官邸、首都、ワシントン・モニュメントなどとの位置関係が非常に良かった。当初それはさほど困難ではないと考えたが、ときに保守的な美術館内部に働く建築物の意味を考えなければという事実に気付いた。ワシントン D.C. の連邦部署は、眠りについたアメリカといわんばかりの、ワシントンという都市自体に対抗したモニュメントだったのだ。

美術館は私が個人請負業者であるかのように投影を依頼してきた。私は彼らに言葉上で猥褻なイメージを投影することや、政治的な描写はしないと承諾していた。私自身も投影の前日まで何が起こるか分からなかった。

投影が段取りを説明するのは非常に困難だ。自分の心中で懺悔することしかできないが、全ての事がブッシュ候補の選挙運動の流れと繋がった。投影は選挙の 10 日前に行われた。ブッシュ候補の展開が「親切で、穏やかな国家」と国内外の問題を武力解決するという矛盾がありこれを参照した。それがこの選挙の政治性を告発する態度だと、多くの人々に意味づけたのだ。

投影はマスコミが広く扱ってくれたことに負っている。ワシントンポスト誌が初日の夜に記事を扱った後、それに続く二晩の投影には多くの聴衆があった。投影が引き起こした偶然の繋がりや議論、話し合いが、私の作品によって引き起こされた複数の読解があったことの証拠となるだろう。私が投影した象徴的なアイコンは普段からよく知られている。これらのアイコンと建築などとの関係すべては新たな意味を構築する。投影の前の時間はその意味を見き聴する時間となった。

ハーシュホーン美術館の建物正面の丸みある歪み部分を取り入れ、それがこの作品の一番強度のある部分となった。歪像はとても前向きなものとなった。私は普段、写真で撮られたイメージが見られるだろう角度によって生じる不具合のある遠近法的な歪像に対して埋め合わせをしようとする。いつもなら何でも自分で撮影し小道具も持参する。今回、私は拳銃を所有していないため持参できなかった。そこで私はスミス&ウェッソンの拳銃を一丁借りた。

技術的な過程はとても困難だった。私は投影されるまで完成形を拝むことができない。状況はとても入り組んでおり、小さい模型で試すこともできなかった。権力の強さに影響を及ぼすには多くの事柄があり、この作品を完全に行うことは計算づくでは不可能だった。可能だったのは実際の投影時間が迫るなかで試写するのみだった。というのも機材レンタル、旅費、人員などの費用が掛かるからだ。試写と実際の投影の間に早急に再撮影する事態があり最悪の状況だった。私は現場にいくつかの予備のスライドを持参していた。時折そうした予備案が実際は全く異なるイメージとなることがある。イメージは非常に明確で瞬間的である必要がある。建築物と関係する必要もあるが、明確で素早くできなければならない。ある意味でいつも決まってそうだが、人は初めに 15 秒くらいチラッと見るか、または立ち止まりさえもしない。少なくともイメージがそこにあるのを分からせなければならない。そのイメージと建築的な形式の関係性を分からせる必要がある。私は建築の身体に何ができて、何を語らせるかを考えた末に(建築的様式の)身体を補完させる。これは現象学的な分析といってもいいだろう。ワシントンで私は美術館の円柱状の身体という制限の中に、つまり媒体自体の限界の中に語らせることによって一番重要な事が見えてくるまで待つ必要があった。私は言いたいこと全部を投影することはできない。証言をそれぞれの固有の建築の場所に割り当てる必要があり、それにより私の意味する「話す」ということが可能になり、それ以前よりも特殊な方法で語るのだ。この左右対称で新古典主義的建築のハーシュホーン美術館は、その大きなバルコニー部分がズレか裂け目か情報漏れる口として唯一参照でき、補完できると考えた。アメリカ合衆国本土での街をあげての戦争の最後は南北戦争だ。ヨーロッパの人にとって残念ながら街中を戦車が走るのとは当たり前風景だ。私は動く記念碑という考えが気に入っている。それは滑稽だが恐ろしい。記念碑が兵器になってしまう。どの時代も兵器によって命を奪われ、それを記念碑に転換させてきた。そして現存する戦争の記念碑を奪い兵器に変えてしまう。ヨーロッパのミサイルは少なくともパーシング 2 ミサイルまでは解体され、現在は記念碑になっている。西ドイツではそれらを見ることができる。高速道路から見ることもなく、シュテルン誌やシュピーゲル誌のマスコミの紙面上に掲載されている。鎖のように人々がそれらを囲んでいる。つまり兵器は人間の非常に近くにあるのだ。

私はシュルレアリスムやジョン・ハートフィールドから、いかに建物と建築環境が身体と結びつくかを学んだ。私たちの社会的な立場は建築という身体的経験から構成されている。ミシェル・フーコーが教えてくれるように、外在的な経験と、内在的な規律の過程は 18 世紀にはじまった。我々の身体を未開の状態から都会へ、規律の無い状態から規律化へ、民主主義的無知から民主主義の教化へと変容させてきた。

建築は 18 世紀には教訓的な役割をしていた。公共建築はそれ以前には存在しなかった図書館や鉄道の駅、学校、監獄といった官庁の配置において発展してきた。官僚制や累進課税、公共の広場といった我々が近代都市として思い浮かべるすべてが 18 世紀に編み出されているのだ。

それが確実なものを想像することと、それとは別に具体的に見ることの唯一のことなのだ。巨大なイメージの投影を通じて、表面と表面の間の深い関係性を検証することができる。予想しなかった多くの細かな部分が見えてくる。建築の部分と身体部分を本当に合わせて、時にはそれを見ることなしでは創造するのが難しいほどだ。イメージはフォト・モンタージュのようですが、暗室内のフォト・モンタージュと言える。建物の上に何かを張り付けるのとは異なる。投影されたイメージが、その身体の内側から照らし出されているように見ることができる。同じことが起こるとき、投影は骨にまで達するのだ。新古典主義の骨に至るまで。すべてのものの骨にまで至るとき、あなたは身体がより良い状態だと理解する⁸⁹²。

⁸⁹² *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, pp.196-202. Original text: Excerpt from Krzysztof Wodiczko, "Projections", *Perspecta, ibid.*, pp.282-284.

左画面

どこから来たの？
どこから来たの？
どこから来たの？

充分よ！
これ以上聞きたくない！

わ、か、った、わ！

理解されたくない。
分類されること。
とにかく嫌、すべてね。

世界のどこかの旅で出会ってたとしたら、そしてあなたは私に、どこから来たの？と聞き、私はあなたは？と聞き返す。

いいわ、すべて順序通り。同じ船に乗っているように。

で、ここ、あなたはあなたの、あなたの母国にいる。私はどこか別の場所。どこからってね？

どうやってあなたの国にきたか話すと思う？
ちょっと待って—
この国は、私の国でもあるはずだけど？
私は自分が来た国に戻ると思う？

あなたは肩をすくめる。
私の言っていることがわからない。

落ち着いて黙った。諫めて。
家にいるように。
逃げることを考えてはいけない。頼らずに、頼らずに、繰り返す、頼らずに。
再構築した。作り直した。強度のある。自分の中の信条と共に。だって彼女は外国で自分を試している。

それが私？

でも、ちょっと鼻を摘まむほどのこと。
「どこから来たの？」

は、建物がもうぐらついている。

右画面

それが会話をはじめるやり方なの？
どこから来たの、って？

私はここよ。
私は私。
あなたと同じよ。
あなたは、あなたでしょ。
名前から苗字にいたるまで。
あなたはスマートよね。
私のアクセントがわかる。
そんなにすぐに？

どこから来たの？って。
外から来たのよ。

私の答えの何があなたに得なの？

劣等感を私に与えたいのかしらね。

そしてあなたは優越感を感じる。

あなたはここ出身だから。
あなたは上ってわけ。

私のアクセントを聞き分け、
そしてどこから来たか聞いた。
それだけのこと。

だから「それだけの」別の他のことを聞けば。
靴のサイズとか、野イチゴは好き？とか、金魚を飼っている？とか。でもそうは聞かない。

「どこから来たの？」と。

その質問が私たちに深い断崖を作り、
私をただ
小さなものとして、
ちっぽけな生き物として、
あなたの横にいるように感じさせる。

そして私は大きくなればと思った。

本当に私の横で巨大になりたいと思うの？

⁸⁹³ *Wodiczko Critical Vehicles, Writings, Projects, Interviews, ibid.*, p.135.

[資料 8] スライド投影による〈パブリック・プロジェクション〉一覧

資料番号	図	タイトル／解説	年
SP[1]		《建築学校 <i>School of Architecture</i> 》 ダルハウジー大学(Dalhousie University)の建築学校の入り口の階段脇の柱と石積部分に「両手を椅子の手摺に乗せている」ように映し出された。前年より行っていたトロントの地下鉄構内でのスライド投影実験を経て、ヴォディチコは手などの対象以外を、黒味を入れて撮影し、夜間の建築に対象部位だけが浮かび上がる工夫をした。〈パブリック・プロジェクション〉の草初期のもの。	1981
SP[2]		《マサチューセッツ工科大学 <i>Massachusetts Institute of Technology</i> 》 コダックの 35 mm フィルムのスライド映写機 2 台を地面に置き、工科大学の建物の水平梁部分に左右の「手を組んだ」イメージが映し出された。これをヴォディチコは、訪問作家としてハリファックスからボストンへ招聘された短期間のうちに学生らと行っている。	1981
SP[3]		《スコットランド・タワー <i>Scotia Tower</i> 》 ハリファックスのアート・テープ・センターとアイ・レベルギャラリーによって開催される。ビルの側面に「気をつけの恰好で下した手と袖口」が投影された。これが雑誌などによって広く告知がなされたはじめての投影となる ⁸⁹⁴ 。 招聘講師として呼ばれたオンタリオ州ピーターボロでは現地のギャラリーで個展を行い、関連として市庁舎 (City Hall) とエンプレスホテル (Empress Hotel, Peterborough) の 2 つの投影が行われている。ホテルの建築ファサードへの投影は警察とホテルオーナーによって中止させられている。またこの年、ヴォディチコはトロントに移住し、《オンタリオ・アートギャラリー Art Gallery of Ontario》の建物への投影も行った ⁸⁹⁵	1981
SP[4]		《アデレード戦争記念碑 <i>War Memorial, Adelaide</i> 》 オーストラリア、アデレード市内にある、第一次世界大戦に貢献した人々を祀る戦争記念碑。巨大なアーチ部分にヴォディチコは「こちらを指さす左手」と反対側に「棒を持つ右手」が映し出した。第一次大戦中にイギリス軍側についてオーストリアは当初義勇軍に頼っていたが、次第に戦火が激しくなると 1916 年に徴兵制を導入し海外派兵へと至った。投影は、同時代のアメリカ陸軍がアングルサムキャラクターを起用し兵士を求めたのと同じ仕草を思わせ、当時のオーストラリア政府が強制的に徴兵した印象を持たせている。	1982
SP[5]		《フェスティバルセンター複合施設 <i>Festival Centre Complex</i> 》 オーストラリアのアデレードで開催されたアデレード・フェスティバルと南オーストリア芸術大学の「自立と詩学 Poetics of Autonomy」展との連携で開催された。投影は 2 度行われており、1982 年には「耳」と「たばこを燻らす手」が映し出され、フェスティバルセンター複合施設が喫煙している人物の顔に見立てられた。2 度目となる 1985 年の投影ではヴォディチコが不在だったため彼の指示に従って地元のアーティスト、イアン・デ・グルシー (Ian de Gruchy, 1952-) が実施した ⁸⁹⁷ もう 1 つの投影は《フェスティバルセンター複合施設 Festival Centre Complex》の題名で同施設に対して行われた。他にもサントス・ビル(Santos Building)、電話交換局などにアボリジニの権利を訴えるような投影が考案されたが実現には至らなかった ⁸⁹⁸ 。	1982/85 ⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.130.





⁸⁹⁵ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.321.

⁸⁹⁶ ウォーカー・アートセンターのカタログ (*Public Address: Krzysztof Wodiczko ibid.*, 1992) ほかには 1985 年と記載されているがイアン・デ・グルシーの WEB サイトには 1988 年と記載されている。 :

<http://www.artprojection.com.au/> (2018 年 10 月現在)

⁸⁹⁷ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, pp.136-137.

⁸⁹⁸ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.322.

<p>SP[6]</p>	 	<p>《クワンタス国際センター <i>Quantas International Center</i>》 1982</p> <p>1982年に第4回シドニービエンナーレに招聘されており、現地で3つの投影を行っている。《クワンタス国際センター <i>Quantas International Center</i>》(1982)では、「ポケットに入れた右手」と「何かを提案しようと差し出すような左手」が映し出された。</p> <p>また《市民共済生命保険センタータワー <i>Mutual Life and Citizens Assurance Company Centre Tower</i>》(1982)では、指先まで緊張しているような「真っ直ぐ下に降ろした手」が投影され、いずれもビル全体が「スーツを着た人物」に見做された。</p>
<p>SP[7]</p>		<p>《ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館 <i>Art Gallery of New South Wales</i>》 1982</p> <p>投影はシドニー第4回ビエンナーレのオープニング二夜にわたって4時間ずつ行われた。5台の35mmコダック製スライド映写機を地面から建物に向けて投影し、開かれた拳と握られた拳が美術館の建物の両翼にそれぞれの端に映し出された。入り口にあたるポルチコ(柱廊式玄関)部の両脇には耳が投影され、その上の切妻型の三角形の部分には怒りを表す際の表情の眉毛と額が投影された。その入り口部分が頭部となって、美術館全体が両腕を広げた状態に見える。ビエンナーレに参加するためにオーストラリアのアーティストたちが法規制(契約)を要求したことへの支援を表現した。両手の拳が閉じる／開くというイメージは、スライド2台を同期させて2フレームだけで構成される動画のようにして投影された⁸⁹⁹。</p> <p>投影されたイメージは、芸術に関わる官庁の機能の両義性を、ひとつには開かれた議論を実行し、もう一方で権力者と権力システムの縛りを仄めかした⁹⁰⁰。(作品解説)</p>
<p>SP[8]</p>		<p>《シュトゥットガルト中央駅 <i>Hauptbahnhof</i>》 1983</p> <p>1983年2月に開催された「カナダ在住のアーティストたち;空間とインスタレーション」(<i>Artists from Canada: Space and Installation</i>)展の一環としておこなわれた。投影はドイツのシュトゥットガルト中央駅(<i>Hauptbahnhof Stuttgart</i>)の時計台部分に投影が行われた。キセノンアーク電球の35mmのスライド映写機が時計台前の駅建物の屋上部に設置され、1日3時間の投影が2週間以上続いた⁹⁰¹。中央駅はドイツ人建築家のパウル・ボーナツ(<i>Paul Bonatz, 1877-1956</i>)⁹⁰²による設計で1927年に完成しており、その後1952年に時計台の上部にメルセデス・ベンツ社の直径5mの回転型のエンブレムが取り付けられている⁹⁰³。</p>
<p>SP[9]</p>	<p>《勝利記念塔 <i>Victory Column</i>》 1983</p>	




⁸⁹⁹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.54.

⁹⁰⁰ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.135.

⁹⁰¹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.55.

⁹⁰² ボーナツはブルーノ・タウトの友人で、自らの弟子久米権九郎を紹介し、タウトの日本への亡命に繋げた人物として知られる。

⁹⁰³ https://de.wikipedia.org/wiki/Stuttgart_Hauptbahnhof (2018年10月現在)

		<p>投影は西ドイツの都市シュトゥットガルトのシュロス広場にある勝利記念塔（ジュビリー塔）に対して、35mmのスライド映写機1台で地上から行っている。これら投影の発想の経緯に、故国でのプロパガンダへの思いがあったことをヴォディチコは、インタビューの対話で述べている⁹⁰⁴。</p> <p>投影は西ドイツの1983年の選挙期間中に行われ、当時キリスト教民主党からアメリカ製ミサイル「パーシング2」の配備が提案されていたことに関わるイメージが投影された。「パーシング2」は弾頭部分の交換および核爆弾の搭載が可能であり、その威力の範囲は西ドイツの全都市に及んだ⁹⁰⁵。西ドイツのキリスト教民主党が選挙期間中に掲げたスローガンは「平和とは兵力の強さによってのみ達成できる」であった⁹⁰⁶。</p> <p>この投影は「カナダ在住のアーティストたち」展のキュレーターが不在の間に、他のアーティストの協力を得て、展覧会と関係なくヴォディチコ独自に行ったものだった⁹⁰⁷。</p>
SP[10]		<p>《ボウ滝 <i>Bow Falls</i>》 1983</p> <p>カナダのバンフで1983年3月22日に投影が行われた。「アメリカ空軍」の識別名とエンブレムの書かれた「巡航ミサイル」のイメージが、ボウ滝の上にある湖畔の岸に投影されている。ボウ滝は観光地としても知られたバンフ国立公園内にある瀑布だ。35mmの標準スライド映写機3台を使用し対岸側から投影し、3画面に渡る横長のミサイルのイメージが継ぎ目なく映されるよう調整された⁹⁰⁸。</p> <p>この投影でヴォディチコは、当時「カナダのアルバータ州がアメリカの巡航ミサイルの訓練の目標として選ばれ、地域と国内での反対運動に拍車をかけた」⁹⁰⁹という時事的情勢に対して反応を示している。大自然の中に巡航ミサイルという兵器のイメージが浮かび上がるという対比を生み出すこの作品は、西ドイツでの《勝利記念塔》(1983)に次いで戦争文化をテーマにしている。都市や建築物への投影が続いていたこの時期の投影シリーズの中では異色とも言えるだろう。</p>
SP[11]		<p>《自然史博物館 <i>Museum of Natural History</i>》 1983</p> <p>投影は他の文化から収集するという思いあがった方法と、西洋文化の視点から排他的に議論を組み立てるといふ博物館自体への批判に言及している。建物の中央部はカナダの先住民を陳列するコレクションが入っており、作者は（白い）大脳皮質部分を投影した。白人入植者たちの彫像が両翼の建物で祀られているという皮肉が込められている⁹¹⁰。（作品解説）</p> <p>1983年3月の末にヴォディチコは、カナダ、サスカチュワン州の州都レジヤイナ（Regina, Saskatchewan）のレジヤイナ・アートギャラリー（Art Gallery of Regina）によって企画された投影を行っている。自然史博物館の建物（建物は現在サスカチュワン王立博物館として利用されている。）の両翼に、ちょうど左右に両手を広げたような「掌」のイメージと、中央の建物には「脳」の内部と思われるイメージが投影された。カナダ政府と先住民の間では1970年代に至るまで土地所有の権利で裁判に至るなど争いがあった。投影の前年にあたる1982年になってカナダ政府は憲法改正を行い、建国以来先はじめて住民族についての権利を明文化することとなった⁹¹¹。サスカチュワン州には現在もカナダ全域の先住民の13%が居住している⁹¹²</p>

⁹⁰⁴ Wodiczko, Crimp, Deutsche, Burcharth "A Conversation with Krzysztof Wodiczko," *October no.38, ibid.*, p.29.

⁹⁰⁵ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.58.

⁹⁰⁶ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.276.

⁹⁰⁷ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.14.


⁹⁰⁸ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishin, *ibid.*, p.56.


⁹⁰⁹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishin, *ibid.*, p.56.


⁹¹⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.140-141.

⁹¹¹ 溝上智恵子『ミュージアムの政治学—カナダ多文化主義と国民文化』東海大学出版会、2003年、pp.97-98.

⁹¹² 前掲書、p.90.

SP[12]		<p>《デイトン記念館 <i>Memorial Hall</i>》 1983</p> <p>投影されたイメージと新古典主義的な建築との関係は、歴史の特別な批判的読解とそれらを想起させる手法のなかにある。入口部の支柱は下側を向いたミサイルへと変わり、建物へと続く階段部分の群衆に向けられている。支柱の両側の国家のために亡くなった人々への称賛が刻印されている部分には、作者は全く同じ図で左右対称になるようにした『嘆き悲しむ母』のイメージを、ジャック＝ルイ・ダヴィッド (Jacques-Louis David, 1748- 1825) の絵画『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』 (The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons) から拝借し、投影した。嘆き悲しむというモチーフは、記念碑に銘記された戦争の家長的精神を強調させ、オハイオ州モンゴメリー郡を守るために亡くなった兵士たちの思いを際立たせた⁹¹³ (作品解説)</p> <p>元になった絵画の登場人物ブルートゥスとは、カエサルを暗殺したブルートゥスではなく、ローマ最後の王の甥なる人物だ。彼は共和制のために伯父王タルクィニウスを追放し、初代コンスルの地位につく。しかしブルートゥスの息子たち2人が再び君主の地位を戻す画策をするも、ブルートゥスはその陰謀を知り息子たちを死刑にする。1789年に描かれたダヴィッド作の絵画では、画面左側の暗がりに茫然とするブルートゥスが居り、そして右側の明るい部分に前面に出るように家の女たちが驚き悲しむ様子が描かれている⁹¹⁴デイトンではこの投影の他、旧裁判所 (Old Court House) やシンクレアコミュニティ大学 (Sinclair Community College) でも行われた。</p> <p>投影はアメリカ、オハイオ州デイトン (Dayton, Ohio) で1983年5月16日に行われた。デイトン記念館の建築のファサードと入り口は、独立戦争の将軍リチャード・モンゴメリー (Richard Montgomery, 1738-1775) を慰霊したものだ。他に1898年に起きたスペイン-アメリカ間の米西戦争で戦った兵士が祀られている。アメリカ空軍の最大の基地、ライトパターソン空軍基地がデイトン郊外にあった。投影は『アートと公共の場』の一貫として、市の美的評議会とライト州立大学によって企画され、芸術学部の学生らが手伝った⁹¹⁵。(作品解説)</p>
--------	---	---

SP[13]		<p>《南アフリカ戦勝記念 <i>South Africa War Memorial</i>》 1983</p> <p>ヴォディチコの個展の関連企画として、トロントのイデッサ・アート財団 (Ydessa Hendeles Art Foundation) が企画した。個展ではそれまでの《パブリック・プロジェクト》の記録などが展示された。投影はトロント市内にある、19世紀の終わりにアフリカの植民地化を争ったボーア戦争へのカナダの参戦に関する記念碑に投影された。ヴォディチコは投影の許可をトロントの歴史評議会に打診するが断られてしまう。ヴォディチコは許可申請が不足していたにも拘らず投影を敢行し、投影開始から2時間後に警察から中止を求められてしまう⁹¹⁶。</p>
--------	---	---





SP[14]		<p>《連邦裁判所 <i>Federal Court House</i>》 1983</p> <p>投影はカナダのオンタリオ州の都市ロンドン (London, Ontario) で、グレーターロンドンアートギャラリー主催で行われている。そこでは審議を待つ (外国人) 拘留者の「手が檻を掴む」様子が、裁判所の建物の独房あたりに投影された。建築物を「閉ざされた空間」として見立てる方法は、この後の同シリーズの《ホイットニー美術館》(1989)、《アメリスウェールト旧邸》(1991)でも見ることできる。</p>
--------	---	---

⁹¹³ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.279.

⁹¹⁴ 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド-革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年、pp.102-104.

⁹¹⁵ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, p.61.

⁹¹⁶ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.323.

SP[15]		<p>《オハイオ州立大学カンファレンス・センター <i>Conference Center of the Ohio State University</i>》 1984</p> <p>ヴォディチコは「国際人権会議：ジョージ・オーウェル作 1984」(International Conference of Humanities on George Orwell's 1984) の講演に招かれ、オハイオ州立大学と国際人権会議との共催で投影を行った。「人差し指を突き上げた左手」のイメージがカンファレンス・センターの 10 階建て建物に投影され、その左に位置する平家部分の地上階建屋に「テーブルの上においた右手の拳」のイメージが投影された。開催中の国際人権会議のテーマがオーウェルの小説「1984」(1949)であったことを鑑みると、この「強く意見する」身振りは、体制に抵抗しようとした小説の主人公が物語に登場する「思想警察」に逮捕され、尋問・拷問されている場面を思い起こさせる。</p>
SP[16]		<p>《ペントハウス・ビル <i>Penthouse Building</i>》 1984</p> <p>展覧会「身体政治性」(Body Politics)の一環として、タワー・ギャラリー (Tower Gallery) の最上階で行われた投影⁹¹⁷。</p> <p>ビルの屋根が連なる中のドーム部分に「吊り上げた額」のイメージとその下に「2つの大きく見開いた眼」、それらを真ん中に挟む形で両脇のビルの壁面に「しがみ付こうとする手」が左右映し出された。</p>
SP[17]		<p>《AT&T ロング・ラインズ・ビル <i>AT&T Long Lines Building</i>》 1984</p> <p>ローワーマンハッタン文化カウンシル(Lower Manhattan Cultural Council)の協力の下、ザ・キッチン・パフォーミングアーツセンター(The Kitchen, performing arts center)⁹¹⁸とカナダ現代美術センター (49th Parallel, Centre of Contemporary Canadian Art) によって企画された。</p> <p>大統領選を数日後に控えた 1984 年 11 月 2 日に、ニューヨークの金融街ローワーマンハッタンの建物に「宣誓を誓う手」が投影された。アメリカ最大の電話会社 AT&T の 40 階建ての本社ビルが、ちょうど胸のあたりに手を当てる仕草に見えるように。手のイメージは当時のロナルド・レーガン大統領の宣誓の際に撮られた写真の、手の形から引用されており、「指導者の体の一部、すなわち大統領の手を見せ物にすることによって、企業に与することが問題」にされた⁹¹⁹。</p>
SP[18]		<p>《アスタービル／新美術館 <i>Astor Building/ New Museum</i>》 1984</p> <p>多数の路上生活者を出しながら、一方で展示以外は空虚なビルが立ち上がることに疑問を投げかけるため、ヴォディチコは「錠前」のイメージを建物に投影した。美術館では丁度ジェンダー系の展覧会を開催しており、ヴォディチコの投影による「錠前はフロイト的な意味として受け止め」られた⁹²⁰。</p> <p>コダック製 35mm スライド映写機を利用し、ビルの通りを隔てた側から正面の「鎖のイメージ」が、また近接する別のビルからは「錠」のイメージが投影された。この投影は翌年の 2 月にも再度行われている⁹²¹。</p>


⁹¹⁷ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.325.


⁹¹⁸ 旧チェコ・スロヴァキア出身でビデオアートや CG の作品を生み出していたウッディ&ステイナ・ヴァスルカ夫妻によって 1971 年にビデオやパフォーマンス分野を支援する組織として設立された。


⁹¹⁹ エヴァ・ライヤ＝ブルカルト「ウディチコ考」、『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.78。

⁹²⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.19.

⁹²¹ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p325.

SP[19]		<p>《シアトル美術館 <i>Seattle Art Museum</i>》 1984</p> <p>1984年の年末にワシントン州シアトルで行われた投影は「収蔵品を隠してしまうという美術館関係の官庁の能力」に対する批判的言及を行っている⁹²²。ヴォディチコは書類棚の「取っ手」の部分のイメージを投影し、1930年代のモダン主義的構造を固くきちんと閉じられた2つの「引き出しのついた筆筒」に変容させた。美術館のアーカイヴにまったくアクセスできないことを強調し、作者は記憶を収集することのシステム化と隔離性というアーカイヴの実践への批判を反映させた⁹²³</p> <p>この投影後にヴォディチコは、ニューヨークとカナダでカナダ現代美術センター主催のグループ展に参加する。ヴォディチコほかの参加作家はゲーリー・ニール・ケネディ (Garry Neill Kennedy 1935-) とノーマン・コーン (Norman Cohn 1946-) であった⁹²⁴。大晦日には次の《陸海軍兵士記念門》の投影を行っている⁹²⁵</p>
--------	---	--

SP[20]		<p>《陸海軍兵士記念門 <i>Soldiers and Sailors Memorial Arch</i>》 1984-1985</p> <p>ニューヨーク市のブルックリン (Brooklyn, New York City) のグランド・アーミー・プラザ (Grand Army Plaza) 内の兵士記念門への投影。記念門は1892年に設置され、フレデリック・マコーニー (Frederick MacMonnies, 1863-1937) をはじめとする複数の彫刻家によるレリーフと彫像が装飾されている。門の内側には南北戦争の北軍側のグラント將軍と、第16代大統領エイブラハム・リンカーンのレリーフが、門の上部にはローマ時代の四頭馬の戦車 (クアドリガ) が配置されている。ヴォディチコは門の左右の柱にそれぞれ「ソ連製ミサイル」と「アメリカ製ミサイル」の弾頭部分を投影し、その間の梁の部分に2本のミサイルが「鎖でつながれ錠前で閉められている」イメージを映し出した。</p>
--------	---	---

SP[21]		<p>《連邦議事堂 <i>Bundeshaus</i>》 1985</p> <p>投影はスイスのベルン美術館とベルン・クンストハレの共催で、美術館で行われていた「すべて、そしてさらに <i>Alles und noch viel mehr</i>」展の関連企画として行われ、ベルンにある連邦議事堂に「眼」のイメージが投影された。議会の建物の投影のためにベルン・クンストハレのディレクター、ジャン・ユーベール・マルティン (Jean-Hubert Martin) がスイス政府との交渉を行った。ヴォディチコは連邦議事堂の建物の切り妻屋根部分への投影を考えた。政府という官僚制度との交渉において、ヴォディチコは慎重に投影イメージを選ぶこととなり、ここで彼のポーランドでの検閲当局とのやりとりが生かされた。</p> <p>問題は何が許容され、何が受け入れられるポイントか、でした。「眼」のイメージなら誰も反対しないだろうと考え、同時に「眼」が見つめる方向を変えることは誰も思いも寄らないだろうと思いました。まず国立銀行を見つめ、そして州立銀行、次にベルリン市立銀行の方へ、そして視線を地面に下げると連邦広場へ。そこにはスイス金貨を貯めこんだ国の貯蔵庫が、そして最後に山と空へ向けられます、清らかなカルヴァン主義のように。[ら]私はベルンのバーで長時間を過ごし、スイス金貨が議事堂の前の公園下に埋まっていることを知りました。事実ほとんどのスイスの人々が当然そうだと思っているのです。ですが実際はそうではなく、後になって観光客への悪ふざけだと分かりました。時には地元の人が当たり前だと思うことと、それ故に境目となる態度の中に歴然たることが見えてくることがあるのです⁹²⁶。</p> <p>投影イメージは4種類用意され、建物の切り妻屋根部分に埋め込まれた眼玉が周囲の銀行を見て、最後に広場の地下に埋蔵されているとされる金貨を見つめた後、空を見つめるようにスライドが交換されていった。ベルン市からの援助を受けたクンスト・ハレの関連企画であったことから、政府は市との対立を避け、建物への投影を許可した。ヴォディチコは訪問者として訪れた現地の複雑な政治的状況が、観光産業と関連していることに気づいた。翌年の夏に参加したヴェニス・ビエンナーレでの投影は、観光産業と都市の様相に関わるテーマを更に推し進めることとなる。</p>
--------	--	--




⁹²² *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.144.

⁹²³ *Ibid.*, p.144.

⁹²⁴ *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.325.

⁹²⁵ *Ibid.*, p.325.


⁹²⁶ Wodiczko, Crimp, Deutsche, Burcharth "A Conversation with Krzysztof Wodiczko," *October no.38, ibid.*, pp.50-51.


<p>SP[22]</p>		<p>《カナダロイヤル銀行 <i>Royal Bank of Canada Building</i>》 1985</p> <p>1985年7月にニューヨーク州パーチェス(Purchase, New York)のニューバーガー美術館(Neuberger Museum)での展覧会の関連で行った《パフォーマンス・アート・センター Performing Arts Center》(1985)の後、ヴォディチコは8月にカナダのモントリオールで開催された「オーロラ北部生育種・現代アート・フェスティバル」(Aurora Borealis Festival of Contemporary Art)の一環として投影を行う。キセノンアーク電球 35mmスライド映写機を建物の向い側の路上から投影し、銀行の建物両翼それぞれに「握られた拳」が映し出された。手には普通の拳と「血に塗られた拳」の二種類が提示された。これによりヴォディチコの投影は「南アフリカ政府の国家政党の権力があからさまにアパルトヘイトを推進し実行していた時、カナダロイヤル銀行が南アフリカに相当額の投資をしたことへの強い反応」⁹²⁷を言及した。</p> <p>この夏、ノヴァ・スコシア美術デザイン大学では招聘教授として「介入としての写真(Photography as Invention)」という講座を行っている。またハリファックスではアンナ・レオノウェンス・ギャラリー(Anna Leonowens Gallery)で個展を行っており、その際に街の中心にある《ハリファックス凱旋記念 Grand Parade War Memorial in Halifax》(1985)への投影を行っている。</p>
<p>SP[23]</p>		<p>《ヨーク公記念碑 <i>Duke of York's Column</i>》 1985</p> <p>この投影はロンドンのカナダ大使館でのヴォディチコの個展期間中、《ネルソン記念碑》と同時期にICA: ロンドン現代美術館とアート・エンジェルトラストの共催で行われた。ロンドンのウォータールー広場にあるヨーク公記念碑は1934年にジョージ三世の息子ヨーク公を称えて建てられた記念碑で、ヨーク公フレデリックはとしてフランス軍やネーデルランド遠征をした軍人だった。折しもウェールズの炭鉱労働者のストライキが起こり、投影はこれに因んで行われた。</p> <p>大勢のイギリスの炭鉱夫のイメージが記念塔への階段部分に投影され、疾走する戦車が塔の台座部分に、組んだ両手の掌が塔の根元部分に投影された。投影は「国家の心 Heart of the Nation」と題された音と照明の公式行事の時間に合わせて行われた。それは大英帝国の歴史上の重要な時代を記念し、公式なものであり帝國的象徴かつ公共空間を飾る見せ物に奉仕する新たな行事であった。(作品解説)⁹²⁸</p>
<p>SP[24]</p>		<p>《ネルソン記念柱 <i>Nelson's Column</i>》 1985</p> <p>ロンドンのトラファルガー広場にあるネルソン記念柱に対して行われた投影で、《ヨーク公記念碑》と同時期に開催されている。イギリス海軍提督だったホレーショ・ネルソン(Horatio Nelson)を称えた記念碑の支柱部分に「ミサイルとそれを巻きつける有刺鉄線」のイメージが、そして塔の四方を囲む獅子の像の台座部分に「戦車のキャタピラ」のイメージが投影された。当初ここには別なイメージが投影されることで、許可が得られていた。しかしヴォディチコは直前になってそれを変更した。</p> <p>既にネルソン記念柱の支柱部分への手の投影を行う許可は得ていました。その上で、手の代わりに大陸弾道ミサイルが有刺鉄線で巻かれているイメージを投影し、また支柱の台座部分の獅子の下に戦車を踏みつけているように投影するという、もはや違反行為を犯そうとしたのです。しかし私は当局が中止させないとわかっていました。1つには官僚機構は夜間に仕事を休み、夜に働くのはマスコミだけだからです。BBCのテレビ局がこの投影をイギリス全土に放映していました⁹²⁹。</p>


⁹²⁷ Krzysztof Wodiczko Black Dog publishing, *ibid.*, p.66.


⁹²⁸ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.150.

⁹²⁹ *October no.38, ibid.*, p.48.

SP[25]		<p>《南アフリカ大使館 <i>South Africa House</i>》 1985</p> <p>ヴォディチコは《ヨーク公記念碑》と《ネルソン記念柱》への投影の開催中に、南アフリカ大使館の建物に急遽投影を行ったのだ。それは当時南アフリカのアパルトヘイト政策に対するデモを支援する意味と、またイギリスのマーガレット・サッチャー政権が南アフリカの首都プレトリアへ資金援助していたことを知ったことにはじまった。当時アパルトヘイトに反対するグループが「南アフリカ大使館前にピケを張っていた」⁹³⁰ことを受けてヴォディチコは行動を起こす。</p> <p>キセノンアーク電球の35mmのスライド映写機を利用し、南アフリカ大使館の建物正面の切妻型屋根の「舟のレリーフと『善き希望』（南アフリカ共和国の国家的な金言）が銘記されている部分に、作者は鍵十字を投影した。2時間ほどの投影は、警察が『治安妨害』罪の理由で中止させた」⁹³¹</p>
--------	---	--

SP[26]		<p>《デリー市役所 <i>Guildhall, Derry</i>》 1985</p> <p>デリー市役所に2本の腕のイメージが投影された。カトリック系とプロテスタント系の抗争、対イギリスのユニオニストかナショナリストかといった一国の複数に分断された思想背景を持つ北アイルランドを「2本の腕」に置き換えている。</p> <p>1972年の「血の日曜日事件」以降、両者は話すこともままならず、宗教上禁忌であるはずの暴力を伴って抗争は激化。ヴォディチコは自己自身への攻撃として「片方の腕を拳で叩く」様子と、自身の弱さをさらけ出し、対話へと向かわせる身振りとして「両腕が手首を見せる」様子へとスライドを交換して見せた。</p>
--------	---	---

SP[27]		<p>《ホームレス・プロジェクション：ユニオン・スクエアのための提案 <i>Homeless Projection: A Proposal for Union Square</i>》 1986</p> <p>カナダ現代美術センターでの室内展示で行われた〈パブリック・プロジェクション〉のための提案。投影は高級化の影響によって路上生活者が公園の修復のために立ち退かされ、家賃の高騰が彼らを低所得住居へ住まわせると同時にホームレス人口が上昇していることに言及した。ギャラリーの4つの壁面に、スライド投影によって重ねられたイメージが投影され、公園内の新古典主義的な、きれいに修繕された4体の記念碑の図像を変化させる提案を映し出した。</p> <p>ヴォディチコはエイブラハム・リンカーン(Abramaham Lincoln)、ジョージ・ワシントン(George Washington)、ラファイエット侯爵(Marquis de La Fayette)、ジェズム噴水(James Fountain)の彫像を使用する提案を出し、彫像のイメージを背景にして路上生活者に関わるショッピング・カート、車いす、松葉杖、ガラス拭き用のプラスチックボトルを用いた⁹³²。(作品解説)</p>
--------	--	---

SP[28]		<p>《ヴェネツィア・プロジェクション <i>The Venice Projections</i>》 1986</p> <p>ヴォディチコは第42回ヴェネツィア・ビエンナーレ(42nd Venice Biennale)のカナダ代表に選ばれ7月にカナダ・パヴィリオン主催で投影を行う⁹³³。</p> <p>旧来のヴェネツィア共和国と大量の観光客による現在の商業的な街の様子を、軍のモチーフを使って、以前の植民地的な権力とテロリストの攻撃に怯えた結果観光産業の斜陽化を招く現状というヴェネツィアの2つの状況について言及した⁹³⁴(作品解説)</p> <p>投影はサン・マルコ広場の鐘楼(Campanile di San Marco)、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂(Santi Giovanni e Paolo, Venice)にあるコルレオーニ傭兵隊長の騎馬像、ポルタ・マグナと呼ばれるアルセナーレ・ディ・ヴェネツィア(Arsenale di Venezia)造船所跡の門、サンタ・マリア・フォルモーザ教会(Santa Maria Formosa)の鐘楼などが数か所で行われた。詳細は第1部2章(1-2-3b.)を参照。</p>
--------	---	---





930 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.79。

931 *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.151.

932 *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.181.

933 *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.327.




934 *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.154.

SP[29]		<p>《バルトロメオ・コレオーニ傭兵隊長のレプリカ像 <i>Condottiere Bartolomeo Collection Statue</i>》 1986</p> <p>騎馬像の馬の胴体に「馬の骸骨」のイメージを、手綱の部分に「鎖」のイメージを、そしてそれを引く傭兵像の肩の部分に「鍵十字の入った腕章」のイメージが投影されている。また騎馬像の台座部分にはヴェネツィアのコレオーニ像で使われたイメージの再利用として「戦車のキヤピラ」が映し出された。</p> <p>1986年、ポーランド政府は非常事態を宣言した。こうした中、警察が異常な権力を掌握することになる。1939年のナチスによるポーランド侵攻47年目にあたる丁度その日、ヴォディチコはコレオーニ記念像のレプリカを、ナチスの鍵十字の腕章をし警棒を持った「最後の審判」の死の騎士へと姿を変えさせた⁹³⁵。(作品解説)</p>
SP[30]		<p>《ファイン・アート・センター <i>Fine Arts Center of Massachusetts, Amherst</i>》 1986</p> <p>マサチューセッツ州アマースト(Amherst, Massachusetts)のファイン・アート・センターの建築に対して行われた投影。大学が軍備に関わる研究プログラムに関わっていることに対し、反対運動をしていたMITの学生に因んで行われた。ケヴィン・ローチ設計によるファイン・アート・センターの建築はピロティ型で、建物自体が宙に浮いて見える。ヴォディチコはその柱部分に「ズボンと靴」を投影し、梁の部分中央には「鷲の頭部」と、その両翼には正面を向いて搭載された様々な形の「ミサイル」のイメージが映し出された。</p>
SP[31]		<p>《アレゲニー郡立記念ホール <i>Allegheny County Memorial Hall</i>》 1986</p> <p>ペンシルバニア州アレゲニー郡ピッツバーグ(Pittsburgh, Allegheny County, Pennsylvania)にある南北戦争の陸海軍の兵士を祀った博物館と記念ホールの上に、「アコーディオンを弾く骸骨の手」が建築前面の左右に投影され、建物自体を楽器に見立てた</p> <p>ピッツバーグのマットレス工場が企画。軍宿舎として歴史に名をとどめる以外に、アレゲニー郡立記念ホールは、コンサート会場として使用されている。ヴォディチコは死と音楽を一緒に表したが、これは中世ヨーロッパで流行した「死の舞踏」というテーマを復活させるためのものである⁹³⁶(作品解説)</p>
SP[32]		<p>《ウェスティン・ボナベンチャー・ホテル <i>Westin Bonaventure Hotel</i>》 1987</p> <p>投影はカルフォルニア州ロサンゼルス (Los Angeles, California) のロサンゼルス現代美術協会 (Los Angeles Institute of Contemporary) によって主催された。ヘイデン・ギャラリー (Hayden Gallery) での個展「対抗記念碑：クシシュトフ・ヴォディチコのパブリック・プロジェクト <i>Counter-Monuments: Krzysztof Wodiczko's Public Projections</i>」の一環として行われ、「足枷をされた囚人たちの足」とその足を壁に固定する「鎖」のイメージが、376階建てのウェスティン・ボナベンチャー・ホテルの台座部分正面に投影された。</p> <p>1976年にオープンした5つの棟で構成されている鉄とガラスでできたウェスティン・ボナベンチャー・ホテルはロサンゼルスダウンタウン中心部にできた超モダン商業複合施設の一部だ。その主な魅力は植栽のつる植物、噴水、人口池を設えた高度に警備された吹き抜けのある商業部分だ。ホテルの下の台座部分にヴォディチコは街の中心部の視点に隠された裏側を思わせる貧困と投獄のイメージを投影した⁹³⁷。(作品解説)</p> <p>すべての支配的な文化と美的実践において語られる／語られないこととは、対話の必要性和労働者がどん底で暮らすというほぼ社会全体の権利、つまり生きる経験への大きな矛盾を残している。メディアだけではなく建築環境によっても喧伝され、その商業的で政治的な後押しによって抑制される。公共生活を越えた独占を継続する際に芽生えた幻想世界の生活や教育、</p>

935 『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』前掲カタログ、p.80。

936 同上 p.80。

937 *Public Address, ibid.*, p.138.




		<p>そして経験の共有を発達させて、すべての生命の公共性と社会内の個人生活とその歴史における表現を超えたところに、誤解や疎外を生みだし間違っ表現されてしまう⁹³⁸</p> <p>建築物から「足をぶら下げる」というモチーフは、後にスイスのバーゼルで行った《滞在許可証無し》(2006)でも行っており、不法滞在のため当局に怯えて暮らす移民の人々に焦点が当てられている⁹³⁹。</p>
SP[33]		<p>《マルティン・ルター教会の塔 <i>Martin Luther Kirchturm</i>》 1987</p> <p>化学汚染と核廃棄物によって起こる現代の危険性について。人物像は祈りをする身振りで両手を合わせ、ネオゴシック調の教会の聳え立つ建物の表面に映し出された。</p> <p>以前はルター派の教会だった塔は街の一番高い建物で、第二次世界大戦末期に連合軍の空襲に焼け残ったいくつかの建物のうちの1つだ。ドクメンタ8の半年前、戦後から初めてカッセルの街で緊急避難のサイレンが鳴った。その理由はライプツィヒとフランクフルト/オデル(Frankfurt/Oder)境界にある産業施設の汚染の非常信号が原因であった⁹⁴⁰。(作品解説)</p>
SP[34]		<p>《フリードリヒ II 世 <i>Friedrich II</i>》 1987</p> <p>《マルティン・ルター教会の塔》(1987)と同じく、この投影も「ドクメンタ8」によって企画された。ヴォディチコは投影にあたって、「ドクメンタ8」を開催した西ドイツのカッセルと会場となった美術館、そしてその美術館の創設者であったフリードリヒ II 世と芸術祭を運営する支援企業に関わる隠喩を見出した。</p>
SP[35]		<p>《フリデリチアヌム美術館 <i>Museum Fridericianum</i>》 1987</p> <p>前出二作同様カッセルの「ドクメンタ8」によって企画されたこの投影は、フリデリチアヌム美術館に対して行われている。美術館はフリードリヒ II 世によって建てられたヨーロッパで初めての公的な美術館であり、ドクメンタの主要な会場となっている。</p> <p>新古典主義形式の建築の三角部分に作者は「眼」のイメージを投影し、神の眼とアートの独立性に関わる「神のような」スポンサーという2つの意味を、皮肉を込め仄めかす。スポンサーとはドクメンタを支援する大企業と、それらが南アフリカ共和国との金融の交渉として知られている巨額の協力関係のような⁹⁴¹</p>

⁹³⁸ *Public Address, ibid.*, p.138. Original text: Krzysztof Wodiczko, “Matrix 103,” exhibition brochure, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, U.S.A., 1989.

⁹³⁹ 詳細は第2部3章(2-3-1d.)を参照。

⁹⁴⁰ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.163.



⁹⁴¹ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.163.

SP[36]		<p>《ノーブル・スクエア協同組合 <i>Noble Square Cooperative</i>》⁹⁴² 1987</p> <p>ヴォディチコは11月に Art Institute of Chicago とランドルフ・ストリート・ギャラリー (Randolph Street Gallery) に招聘され、公共芸術に関するパネル・ディスカッションに参加した後、投影も行っている。この投影はランドルフ・ストリート・ギャラリーによって主催され、イリノイ州シカゴ (Chicago, Illinois) で行われた。シカゴの高層ビルの側面に、「鍵を持つ骸骨の手とカフス付きの袖」、「ネクタイをつけた Y シャツの首元」のイメージが投影され、ビルの入居者と家主の関係について言及した。同年にヴォディチコは同じ題名の室内型のスライド投影作品をニューヨークのハル・ブロム・ギャラリーでも行っている。ここでも弱者から家屋を奪い去ろうとする不動産業者の再開発に焦点が当てられている。</p>
SP[37]		<p>《ホームレス・プロジェクション 2 <i>Homeless Projection 2</i>》 1986—87</p> <p>南北戦争の兵士の記念碑は、ホームレスの人々と彼らの生き残りの戦いのための記念碑に変容した。記念碑の台座の4面には、彼らの典型的な付帯物であるショッピング・カートや、瓶と缶で一杯になったビニール袋のイメージで囲まれるように投影された。</p> <p>記念碑の柱の上には、ボストンの住宅の建物と開発業者ターナー建設社 (Turner Construction Company) のロゴが映し出され、不動産開発とホームレスの人口増の関連を明らかに仄めかした。ヴォディチコの他の記念碑への投影同様に、《ホームレス・プロジェクション 2》は公的な記念碑が否定しようとするものの本性を明かしている⁹⁴³。(作品解説)</p>
SP[38]		<p>《ボーダー・プロジェクション パート1 サン・ディエゴ人類博物館 <i>Border Projection part1 San Diego Museum of Man</i>》 1988</p> <p>人類博物館の聳え立つ建築は、パナマ運河の開工を記念して1915年から1916年にかけて開催されたパナマ・カルフォルニア万博のメイン会場として建設されたスパニッシュ・コロニアル様式のものである。建築の正面には、サン・ディエゴの植民地時代を彩った王たちや征服者、開拓者や殉教者の像が誇らしげに刻まれている。</p> <p>ヴォディチコは、この街のスペインにまつわる過去の抑圧された遺産に光を投げかけた彼はファサードを誇張された消費者に変えてしまうことによって、富、所有者、奴隷獲得への暗黙の欲望を明らかにした。博物館の入り口には口を広げ、カフス・ボタンに宝石で飾られた手は、十字架や剣によってではなく、不吉なスケールのけばけばしいナイフとフォークによって武装されている。消費者は臆面もなく生産者をかえりみずに、消費する権利を求め、それを守ろうとしている。塔に投影されている生産者の方は、定常をかけられながらも、労働者から得た果物を提供しようとしている⁹⁴⁴。(作品解説)</p>

⁹⁴² タピエス財団のカタログ (*Instruments, Projections, Vehicles*, p.188) やウッチ美術館のカタログ (*On Behalf of the Public Domain*, p.164) には《不動産プロジェクション *Real Estate Projection*》(1987) として記載されているが、同名の別な室内型インスタレーションがあるため、タピエス財団の作家履歴に掲載されている《ノーブル・スクエア協同組合 *Noble Square Cooperative*》を採用する。

⁹⁴³ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.183.

⁹⁴⁴ マドレーヌ・グリNSTAイン『サン・ディエゴ現代美術館名品選』ラ・ホーヤ、1990年、『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュントフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.81。

SP[39]		<p>《ボーダー・プロジェクション パート2 ティファアナ文化センター <i>Border Projection</i> 1988 <i>part2 Centro cultural de Tijuana</i>》</p> <p>《パート2 ティファアナ文化センター》は、題名にあるティファアナ文化センターのドーム型の劇場に、後頭部に手を組む男性の映像を投影した。国境を超える「不法入国者の窮状に焦点をあてるため」、ヴォディチコはドーム建築を巨大な頭部に見立てて、「逮捕時や取り調べを受けるときに取らされるポーズ」を取らせた⁹⁴⁵。ドームの両脇にある建築の立方体部分には、メキシコの公用語であるスペイン語の疑問文に用いられる「¿」「?»を投影し、手を組んだ男性の画像を疑問形で問う形の構成にしている。ヴォディチコはティファアナで2001年に再度《ティファアナ・プロジェクション》を行っている⁹⁴⁶</p>
SP[40]		<p>《ホーフブルク宮殿 <i>Neue Hofburg</i>》 1988</p> <p>この投影は1988年7月にウィーンの芸術アカデミーで開催された個展の一環として、オーストリア、ウィーンのホーフブルク宮殿への投影が「偶然にも1938年より始まったドイツによるオーストリア併合50周年の年」に行われた⁹⁴⁷宮殿の両翼に鷲の翼が大きく映し出され、中央のバルコニー部分にはオーストリアの企業ノリクム社(Noricum)の社章が投影された。投影のきっかけとなったのは2つのスキャンダルだ。1つは第二次世界大戦中のファシストに関わった2人の政治家たちに関する逸話だった。</p> <p>ホーフブルク宮殿のバルコニーは、アドルフ・ヒトラーが宮殿の前に集まったウィーンの群衆に演説を行った場所だ。投影の少し前に、以前は機密扱いであった元国連事務総長のクルト・ヴァルトハイム大統領(Kurt Josef Waldheim, 1918-2007)が戦時中にファシストの組織のメンバーであったことが公に晒された⁹⁴⁸。(作品解説)</p> <p>ヒトラーとヴァルトハイムはオーストリア人で、ヴァルトハイムはこの発覚をきっかけに外遊をしない大統領となった。そして、もう1つのスキャンダルはノリクム社に関わるスキャンダルであった。</p> <p>投影は、ナチスの象徴である黒い鷲の巨大な2つの翼のイメージが宮殿の両翼部分に投影された。翼のイメージは近隣の自然史博物館で撮影された。オーストリアの武器産業のノリクム社のエンブレムが、バルコニーの上部に投影された。第一次湾岸戦争(イラン・イラク戦争)に対するオーストリアの中立的立場とは無頓着に、ノリクム社は特に新型の長距離砲を生産しており、イランとイラクにそれらを売っていた。ノリクム社のエンブレムのデザイン(斜め線の入った盾)はドイツ国防軍と酷似している。投影の批判的な目的は、建築のもつ「政治的な現象学」とウィーンの記念碑的公共空間の範囲がナチの亡霊に取りつかれ続けていることを視覚化した。それが今日の活動やイベント、態度、歴史における「暴露」という不気味な方法で「白日の下に晒され」たことを明らかにすることだった⁹⁴⁹。(作品解説)</p> <p>ノリクム社の名前はオーストリア付近にあったローマ帝国の属州に因んで付けられている。投影が行われた1988年に、同社が長距離砲を開発したことが発覚しスキャンダルとなった。ヴォディチコは第二次世界大戦と現代の2つの戦争に関わる醜聞を、夜間のホーフブルク宮殿という1つの場に重ね合わせて投影し、これを批判した。投影はウィーンフェスティバルの一環として行われ、キセノンアーク電球の35mmスライド映写機を建物に沿って地面に設置し投影された。投影は3時間、3晩にわたって行われた⁹⁵⁰。これに併せてウィーン市内の公園で次の《高射砲台》の投影が同時に行われている。</p>

⁹⁴⁵ 同上 p.81。





⁹⁴⁶ 詳細は第2部3章(2-3-1a.)を参照。

⁹⁴⁷ *Krzysztof Wodiczko black dog, ibid., p.86.*

⁹⁴⁸ *Ibid., p.86.*

⁹⁴⁹ *Krzysztof Wodiczko Black Dog publishing, ibid., p.86.*

⁹⁵⁰ *Ibid., p.86.*



<p>SP[41]</p>		<p>《高射砲台 <i>Flakturm</i>》 1988</p> <p>この投影はウィーンフェスティバルウィーク (Wien Festwochen) の関連企画として行われた。オーストリア、ウィーンのアレンベルク公園 (Arenbergpark) にあるドイツ軍によって 1940 年代にウィーンに作られた高射砲台が被投影体となり、その一部が「ひび割れ、崩れている」部分と「裂けて穴が開き、内側に後ろ向きの馬がいるように見える」イメージが投影された。</p> <p>オーストリア大統領クルト・ヴァルトハイムが戦時中にナチス党と結びついていたという議論への応答として制作された。投影はナチスが建設した壕で行われた。そこには大きな穴があいており、壕の壁面が破壊され、そこから巨大な白馬が中に囚われているの見える。オーストリアの最もよく知られたアイコンである白馬が、この件ではヴァルトハイムの戦時中ナチの乗馬倶楽部の会員だったことを示している⁹⁵¹。(作品解説)</p> <p>この投影の後ヴォディチコは夏に再びポーランドを訪れ、ワルシャワ美術アカデミーで大学院生の講義「都市、コミュニケーションとアート City, Communication and Art」と、フォクサル・ギャラリーでの講演を行っている⁹⁵²。</p>
<p>SP[42]</p>	 	<p>《カールトン・ヒル <i>Carlton Hill</i>》 1988</p> <p>イギリスのエディンバラにあるカールトン・ヒル(Calton Hill, Edinburgh, England)で、アート・エンジェルトラスト&フルーツマーケット・ギャラリー (Artangel Trust and the Fruitmarket Gallery) の主催の下、ロイヤル天文台と国立記念碑の二か所において投影が行われた⁹⁵³。</p> <p>投影は、エディンバラ・フェスティバル (Edinburgh Festival) の間の十日間の夜に行われた。パルテノン宮殿に似せた国立記念碑は、ナポレオン戦争での戦没者の慰霊のために建てられている。ヴォディチコは「新たな都市の記念碑」としてホームレスのイメージを投影し、記念碑の6本のドーリア式柱の上に投影した。梁の上部にはラテン語で「死にゆく者たちより敬意を捧げます Morituri te salutant」と銘記されている。国立記念碑の向かいには天文台を備えた丸屋根の建物があり、イギリス首相マーガレット・サッチャーの顔と「イギリス覇権の平和 Pax Britannica」の文字が投影された⁹⁵⁴。(作品解説)</p>
<p>SP[43]</p>		<p>《ハーシュホーン博物館 <i>Hirshhorn Museum</i>》 1988</p> <p>アメリカの首都ワシントン D.C.にあるスミソニアン博物館の一連にあるハーシュホーン美術館と彫刻の庭を被投影体として投影が行われた。博物館は国立公園ナショナル・モールに面しており、合衆国国会議事堂とワシントン記念塔の間に位置している。この一帯はそれに因んでモール地区と呼ばれている。この投影ではハーシュホーン美術館の壁面にカフス・ボタン付きのワイシャツの腕から伸びた「拳銃を握る手」と「火が灯された蠟燭を持つ手」の2つの手が映し出された。博物館の円形の建築部分のナショナル・モール側には、左右に伸びたバルコニー付きの窓がある。ヴォディチコはこの部分がちょうど「口」に見えるように、「記者会見のような複数のマイク」を投影した。</p>

⁹⁵¹ *Public Address, ibid.*, p.134.

⁹⁵² *Instruments, Projections, Vehicles, ibid.*, p.330.

⁹⁵³ *Ibid.*, p.330.

⁹⁵⁴ *Public Address, ibid.*, p.136.

SP[44]		<p>《R.C.ハリス浄水場 R.C. <i>Harris Water Filtration Plant</i>》 1988</p> <p>投影はオンタリオ視覚芸術(Visual Arts Ontario)団体によって開催された「水の作品 Water Works」展の一環として行われた。カナダとアメリカの自由貿易法案 FTA は 1985 年にマルルーニ首相とレーガン大統領の間での合意にはじまり 1988 年 1 月に締結された。国内総生産の 4 分の 1 が輸出を占め、更にその 4 分の 3 が対アメリカへの輸出に依存していたカナダ経済にとって、超大国となりつつあったアメリカとの経済関係は重要であった⁹⁵⁵。</p> <p>米国市場への組み込まれ方は、たとえばオンタリオは自動車、ケベックは水力発電、アルバータは石油・天然ガスと州により違いが大きい。FTA (自由貿易協定) は、カナダ各地域の産業構造をより特化させることになり、地域格差の問題をますます深刻にし、連邦と州の関係を、今まで以上に、複雑化・多様化させることになろう⁹⁵⁶。(岩崎)</p> <p>ヴォディチコはカナダのトロントに位置するオンタリオ湖に面した R.C.ハリス浄水場を被投影体として「涙を流す 2 つの眼」を中央の窓の上に、「水が入ったコップと死んだ魚」を建物の右翼部分に、「書類にサインしようとする右手とそれを抑える左手」を入り口の両脇に投影した。</p> <p>コップ一杯の水と死んだ魚の傍らで、涙を流しながら書類にサインをする官僚のプロジェクトは、水の使用を巡る政治的、環境論的問題に注意を向けさせるものであった。西部地域とオンタリオ周辺の農業地帯は干ばつと同調して、カナダ下院議会はアメリカとの自由貿易法案の成立の最終段階に近づいていた。この議論と関連して合衆国側の州政府のいくつかは、五大湖の水が合衆国側にも流れるように要求してきた。この過程で水位を下げるのが批判的とされている⁹⁵⁷。(作品解説)</p> <p>国内を二分する議論と政権を賭けた選挙を行い、またこの投影のテーマとなった天然資源を差し出してまで FTA の締結を目指したカナダ政府の対応は、アメリカとの政治的統合を避けた一方で国内の地域への配慮に欠けた判断であったと言える⁹⁵⁸。</p>
SP[45]		<p>《ホイットニー美術館 <i>Whitney Museum</i>》 1989</p> <p>投影はホイットニー美術館の企画展示「イメージ・ワールド：アートとメディア文化 <i>Image World: Art and Media Culture</i>」展の一環として行われた。ホイットニー美術館のマディソン通り側の外壁に「壁についた両手の掌」にそれぞれ「アメリカにおけるノグラスノスチ (情報公開) <i>Glasnost / In U.S.A.</i>」と記載されているイメージが投影された。</p> <p>ソ連の社会的、政治的制約が解放に向かっていった時期に、多くのアメリカ人が、基本的自由が侵害されていることに気づき始めたことに言及するものである。ゼナートア(*上院議員)ジェシ・ヘルムス(Senator Jesse Helms)が主張したように、とりわけ検閲と関連して、政府の美術基金削減を問題にしている⁹⁵⁹。(作品解説)</p>





955 岩崎美紀子『カナダ現代政治』東京大学出版会、1991年、p.159、p.162、p.163。

956 同上 pp.177-178。

957 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュイトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.81。

958 同上 pp.186-187。

959 同上 p.81。



<p>SP[46]</p> 	<p>《タキシード・ロイヤル号 <i>Tuxedo Royale</i>》 1990</p> <p>第一回タイン・インターナショナル (First Tyne International) が企画するグループ展「新たな必然 A New Necessity」の一環として《タキシード・ロイヤル号 <i>Tuxedo Royale</i>》(1990)の投影が、イングランド北東部タイン川河口近くに位置する工業都市ニューカッスル・アポン・タイン (Newcastle upon Tyne) で開催された⁹⁶⁰</p> <p>投影を通じてタキシード・ロイヤル号は、この地区の貧困層住民の悲劇的な立ち退きが結果として訪れることを予想させた。[...]同様の立ち退きの動向はマーガレット・サッチャーによる市議会と更に大規模な都市の私有化政策の導入の先駆けとなった⁹⁶¹。(作品解説)</p> <p>パニ社 (PANI Projection and Lighting) のキセノンアーク電球型の大型スライド映写機 4 台が使われ、それぞれ異なるイメージが船の反対側の対岸から投影された。全長 100m を超す船体側面に「オールを漕ぐ骸骨の手」と「金貨」のイメージが映し出された。オールは金貨の海を漕ぎ出しているように、また金貨の重みで沈没する船からの救命ボートのように仕立て上げられた。</p>
<p>SP[47]</p> 	<p>《フートハオス <i>Huth-Haus</i>》 1990</p> <p>投影は「東西ベルリン展覧会プロジェクト：自由の有限性 <i>Ausstellungsprojekt in Berlin Ost und West: "Die Endlichkeit der Freiheit"</i>」の一環として、DAAD (ドイツ学術交流会 <i>Deutscher Akademischer Austauschdienst</i>) によって企画された。投影は 1990 年 9 月 2 日と 4 日に行われた。被投影体となるフートハオスの側面に「金庫から飛び立とうとする秃鷹」のイメージが投影された。</p>
<p>SP[48]</p> 	<p>《レーニン記念碑 <i>Lenin Monument</i>》 1990</p> <p>ドイツのベルリンの旧東側であるレーニン広場に立つウラジミール・レーニン像に投影された。投影イメージは「荷物カートに載った家電と買い物袋」と「ポーランド人旅行者を思わせる紅白縞のシャツ」だった。共産主義の指導者レーニンが西側の安価なカセットデッキやウォークマン、ビデオデッキの梱包されたパッケージとスーパーマーケット「ALDI」の買い物袋をカートに引き「資本主義の心配の種である消費物や製品を運ぶという、プロレタリアの理想の究極の終焉の皮肉なイメージ」を表現した⁹⁶²。</p>
<p>SP[49]</p> 	<p>《シオン広場 <i>Zion Square</i>》 1990</p> <p>投影は、エルサレムのシオン広場 (Jerusalem, Kikar Tziyon) で 1990 年の 9 月に行われた。エルサレムに新装したネイサン・カミングス・ビルの中にあるイスラエル美術館での「等身大：現代芸術における現実性の意味 <i>Lifesize: A Sence of the Real in Recent Art</i>」展の関連企画として行われた。</p> <p>作者は投影で「出エジプト '90」現象として知られる 1990 年代初頭に記録的な人数となったソ連からのイスラエルへのユダヤ系移民について言及した。場所はシオン広場にある銀行やホテルが入居する近代的なビルであった。中央部分にはガラスがはめられており、砂岩が並ぶ側面は崩壊しつつある高層建築に投影が映しこまれた。その片方に作者は杖を持った手を映し出し、出エジプト記の旧約聖書と彷徨えるユダヤ神話になぞられた外観を提示した。反対側には、当時ソ連からイスラエルへきた移民たちの典型的な持ち物である出国ビザとスーツケースを抱える腕のイメージが映された⁹⁶³。(作品解説)</p>

⁹⁶⁰ 『第 4 回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.82。

⁹⁶¹ *Krzysztof Wodiczko* Black Dog publishing, *ibid.*, pp.100-101.

⁹⁶² *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.195.

⁹⁶³ *On Behalf of the Public Domain*, *ibid.*, p.197.

SP[50]		<p>《勝利の門 <i>Arco de la Victori</i>》 1991</p> <p>スペイン内戦におけるフランシスコ・フランコ将軍 (Francisco Franco, 1892-1975) の最終的な勝利、共和主義の勝利記念に作られたマドリードの勝利の門に投影が行われた。投影は、マドリード美術協会 (Circulo de Bellas Artes, Madrid) が企画した「逃げられぬ夢 <i>El Sueño Imperativo</i>」展の一環として開催された⁹⁶⁴。</p> <p>モンクローア広場に位置する勝利の門は歴史的な意味と 1956 年に選出されたフランコ政権の命令の恐怖を忘れない気持ちから「モンクローアの門」と呼ばれてきた。一門型の 2 本の支柱に、2つの骸骨の手が映し出され、1つは「M16 ライフル」を構え、もう片方には「ガソリン用のノズル」が握られた。門上部のミネルヴァの四頭の戦闘用馬車の像の下には装飾が施された台輪部分と 1937 年の戦勝を記念するラテン語で刻印された言葉があり、その部分に『¿Cuantos?』(「どれほど多くの」と「いくら」の両方の意味) という問いかけが映し出された⁹⁶⁵。(作品解説)</p>
SP[51]		<p>《アメリスウェールト旧邸 <i>Oud-Amelisweerd</i>》 1991</p> <p>《アメリスウェールト旧邸 <i>Oud-Amelisweerd</i>》(1991)の投影は、1991年4月29日と30日の二夜に渡って行われた。オランダのユトレヒト中央美術館 (Centraal Museum in Utrecht) が企画した「ナイトライン <i>Nightlines/Nachtregels</i>」展と関連して開催された。この投影はユトレヒト郊外の街、ブニク (Bunnik)にあるアメリスウェールト旧邸(<i>Oud-Amelisweerd</i>)で行われた。13世紀に城として建てられたこの建築は、何度も破壊と再建を繰り返し、現在は博物館として使用されている。</p> <p>建物に「鉄格子を握る拳」と「手錠を握る拳」が投影され、拳と拳の間のちょうど建物の窓の下の部分に「亡命 <i>Asiel</i>」という文字が映し出された。ヴォディチコは現在の東欧情勢との関連と、近い将来に東欧から押し寄せると考えられる大規模の移民に関して、ヨーロッパの政治と経済の状況を変容させることに集中した。果たして彼らはユトレヒトの都市風景を変えるだろうか?⁹⁶⁶ (作品解説)</p>

⁹⁶⁴ 『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュシトフ・ウディチコ展』前掲カタログ、p.82。

⁹⁶⁵ *On Behalf of the Public Domain, ibid.*, p.82.

⁹⁶⁶ Leontine Coelewijn, Krzysztof Wodiczko, *NIGHT LINES, ibid.*, artist page.

参考文献

主要文献

* 著作

Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, France, 1995.

Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1999.

Krzysztof Wodiczko, *Transformative Avant-Garde and Other Writings*. Black Dog Publishing, London, U.K., 2016.

* 書籍

Krzysztof Wodiczko with David Lurie *The Homeless Vehicle Project*, Kyoto shoin international co.,Ltd. Japan, 1991.

Krzysztof Wodiczko ed. Duncan McCorquodale, Black Dog publishing, London, U.K., 2011.

* 海外展カタログ

個展

Public Address: Krzysztof Wodiczko, Walker Art Center, Minneapolis, U.S.A., 1992.

Krzysztof Wodiczko. Instruments, Projections, Vehicles, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain, 1992.

Krzysztof Wodiczko Guests, exh.cat., Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland, 2009.

Krzysztof Wodiczko, Passage 1969-1979, Profile Foundation, Warsaw, Poland, 2013.

Krzysztof Wodiczko: Out/Inside(rs), DOX Centre for Contemporary Art, Prague, Czech Republic, 2013.

Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain, Museum of Art Łódź, Łódź, Poland, 2015.

* グループ展

NIGHT LINES, exh cat., Centraal Museum Utrecht, the Netherlands, 1991.

Darsie Alexander, *Slideshow*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, U.S.A., 2005.

POZA, On the Polishness of Polish Contemporary Art, exh.cat. 2006, ed. Marek Bartelik, Real Art Ways, Hartford, Connecticut, U.S.A., 2008.

* 美術雑誌・記事

Rosalyn Deutsche, “Krzysztof Wodiczko’s Homeless Projection and the site of Urban ‘Revitalization’”, *October no.38*, Fall, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1986.

Krzysztof Wodiczko, Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Ewa Lajer-Burcharth, “A Conversation with Krzysztof Wodiczko”, *October no.38*, Fall, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1986.

Rosalyn Deutsche, “Uneven Development: Public Art in New York City,” *October no.47*, Winter 1988, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., p.62.

Joshua Dector, *New York in Review*, Art magazine64, no.5, January, 1990.

Denis Hollier “While the City Sleeps, Mene, Mene, Tekel, Upharsin,” *October no.64*, Spring, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 1993.

Eva Marxen, “Therapeutic thinking in contemporary art: Or psychotherapy in the arts,” *The Arts in Psychotherapy, vol.36*, issue 3 July, Amsterdam, Netherlands., 2009.

Rosalyn Deutsche, *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War*, Columbia University Press, New York, U.S.A., 2011.

Rosalyn Deutsche, “Un-War: An Aesthetic Sektch,” *On Behalf of the Public Domain*, exh cat., Museum of Art Łódź, Łódź, Poland, 2015, p.64. Originally published *October no. 147*, Winter the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, U.S.A., 2014.

The ABC of Muzeum Sztuki, ed. Jarosław Lubiak, Museum of Art Łódź, Łódź, Poland, 2010.

* 記録映画・DVD

Derek May “Krzysztof Wodiczko: Projections” Ottawa, Canada: National Film Board of Canada. 1991.

Art 21: a Publication by Art in the Twenty-First Century: Season III” DVD, PBS HOME VIDEO, U.S.A., 2004.

* 国内展カタログ

『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』 展覧会カタログ、広島市現代美術館、1999年。

『パブリック・プロジェクション、ヒロシマ1999年8月 報告書』 広島市現代美術館、2000年。

『横浜トリエンナーレ2001』 展覧会カタログ、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001年。

* 美術書・研究論文

井口壽乃、加須屋明子『中欧のモダンアート——ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー』 彩流社、2013年。

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。

越前俊也「スライドによる《パブリック・プロジェクション》—その性格と起源」、『文化学年報』 同志社大学文化学会、2005年。

越前俊也「クシュトフ・ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』の変容とその意味について」、『美術 第57巻2号、226号』 美学会、2006年。

* 雑誌記事

「表紙の人、現代美術科クシュトフ・ウディチコさん」、『AERA1999年6月7日号』、朝日新聞出版、1999年。

「歴史の天使のような目撃者 対談：クシュトフ・ウディチコ+粉川哲夫」、『インターコミュニケーション no.29』、NTT インターコミュニケーション・センター推進室、1999年。

田甫律子「クシュトフ・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。

「Krzysztof Wodiczko クシュトフ・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。
「クシュトフ・ウディチコ 広島で新作《ディス・アーマー》を語る」、『美術手帖 No.790』美術出版社、2000年7月。
クシュトフ・ウディチコ「カナダにおける前衛の骨抜き状態から脱するために」高島平吾訳、『あいだ 44』、美術と美術館のあいだを考える会、1999年。

＊記録映画・DVD

岸本康監督「クシュトフ・ウディチコ：プロジェクション イン ヒロシマ」ドキュメンタリーDVD、Ufer! Art Documentary、2000年。

＊配布資料・個人記録

クシュトフ・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年来日時配布資料。

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」、2000年。

参考文献・資料

[文学]

アダム・ミツケヴィチ『ソネット集《ポーランド文学古典叢書》第二巻』久山宏一訳、未知谷、2013年。

ロラン・バルト「作者の死」、『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年。

[美術・美術史]

Art 21 : art in the twenty-first century ; 4, Harry N. Abrams, Abrams Books, New York, U.S.A., 2007.

『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践 芸術の社会的転回を巡って』工藤安代、清水裕子、秋葉美知子訳、アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会、2018年。

L・B・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、2011年。

Nicolas Bourriaud *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Paris, France, 1998.

クリス・メイ＝アンドリュース『ビデオ・アートの歴史 その形式と機能の変遷』伊奈新祐訳、三元社、2013年。

ダニエル・シャルル「ナルシシズムとポストモダン(飯村隆彦に関する覚え書き)」, Daniel Charles, “Narcissisme et postmodernité (notes sur Takahiko Iimura)”, takahiko iimura film et vidéo, exh.cat., Re·Voir, Paris, France, 1999.

ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と想像』岩本憲児訳、フィルムアート社、2000年。

『第3回恵比寿映像祭「デイドリーム ビリーバー!!」』展覧会カタログ、東京都写真美術館、2011年。

パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』アート&ソサエティ研究センターSEA 研究会訳、フィルムアート社、2015年。

Ursula Frohne “Dissolution of the frame: Immersion and participation in video installation,” Art and the Moving Image: A Critical Reader Tate publishing, London, U.K., 2008.

北出知恵子『ソニエリユミエール 物質・移動・時間、そして叡智』展覧会カタログ、金沢 21 世紀美術館、2012年。

ケネス・クウツ・ミス『ダダ』柳生不二雄訳、PARCO 出版、1976年。

カトリーヌ・グルー『都市空間の芸術』藤原えりみ訳、鹿島出版会、1997年。

Tony Oursler: Works 1997-2007, ed. Lionel Bovier, Marska Nietzman, JRP Ringier, Zurich, Switzerland, 2008.

Slavko Kacunko, Culture as Capital. Selected Essays, 2011-2014, Logos Verlag, Berlin, Germany, 2015.

工藤安代『パブリック・アート政策』勁草書房、2008年。

ロザリンド・E・クラウス、「ビデオーナルシシズムの美学」石岡良治訳、『ビデオを待ちながら 映像、60年代から今日へ』展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2009年。

ロザリンド・E・クラウス、「メディウムの再発見」星野太訳、『表象 08』、表象文化論学会、2014年。

ボリス・グロイス「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」ドクメンタ 11 展覧会カタログ、2002年、三本松倫代訳、『表象 05』、表象文化論学会、2011年。

リズ・コッツ「ビデオ・プロジェクション スクリーンの間の空間」『ビデオを待ちながら 映像、60年代から今日へ』展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2009年。

Alfredo Jaar *The Fire This Time: public interventions 1979-2005*, Emily Ligniti ed. Edizioni Charta, Milano, Italy, 2005.

『20世紀の美術』末永照和監修、美術出版社、2000年。

鈴木杜幾子『画家ダヴィッド—革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年。

イヴォンヌ・シュピールマン『ビデオ 再帰的メディアの美学』海老根剛、柳橋大輔、遠藤浩介訳、三元社、2011年。

ヴィクター・パパネック『生きのびるためのデザイン』阿部公正訳、晶文社、1974年。

花田清輝「ユーモレスク」『アヴァンギャルド芸術』筑摩書房、1975年、p.4。

クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」星野太訳、『表象 05』、表象文化論学会、2011年。

クレア・ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年。

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。

ピエール・ブルデュー、ハンス・ハーケ『自由—交換 制度批判としての文化生産』、コリン・コバヤシ訳、藤原書店、1996年。

ヴィーラント・ヘルツフェルド『ジョン・ハートフィールド フォト・モンタージュとその時代』針生一郎訳、水声社、2004年。

J. E. ボウルト『ロシア・アヴァンギャルド芸術』川端香男里、望月哲男、西中村浩訳、岩波書店、1988年。

『1970年・南仏一パリ シュポール／シュルファス展』 展覧会カタログ、読売新聞社・美術館連絡協議会、1993年。
レナード・ボッジョーリ『アヴァンギャルドの理論』 篠田綾子訳、晶文社、1988年。
レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語 デジタル時代のアート、デザイン、映画』 堀潤之訳、みすず書房、2013年。
水之江有一『死の舞踏 ヨーロッパ民衆文化の華』 丸善、1995年。
八束はじめ『ロシア・アヴァンギャルド建築』 LIXIL 出版、1993年。
A.L.リーズ『実験映像の歴史：映画とビデオ』、犬伏雅一、伊奈新祐、大橋勝、豊原正智、山口良臣訳、晃洋書房、2010年。

【歴史・社会】

ポール・アーサー『北アイルランド現代史—紛争から和平へ』 門倉俊雄訳、彩流社、2004年。
シャルル＝ロベール アージュロン『アルジェリア近現代史』 私市正年、中島節子訳、白水社、2002年。
『ヨーロッパのデモクラシー改訂第2版』 網谷龍介、伊藤武、成廣孝編、ナカニシヤ出版、2014年。
伊藤孝之『世界現代史 27 ポーランド現代史』 山川出版、1988年。
岩崎美紀子『カナダ現代政治』 東京大学出版会、1991年。
岩本勲『現代フランス政治の変貌』 晃洋書房、1994年。
ロバート・M・エドセル『ミケランジェロ・プロジェクト(上・下) ナチスから美術品を守った男たち』 高儀進訳、角川文庫、2015年。
坂井一成『EUの移民政策—政治と文化の絡み合い—』 『EUの揺らぎ』 井上典之、吉井昌彦編著、勁草書房、2018年。
佐々木英也、森田義之編『世界美術大全集 第11巻』 小学館、1992年。
金子マーティン『ローマ Roma ジブシーと呼ばないで』 影書房、2016年。
芝健介『ホロコースト ナチスによるユダヤ人大量虐殺の全貌』 中央公論社、2008年。
「逃れの町の指定」『旧約聖書 IV ヨシュア記 士師記』 鈴木佳秀訳、岩波書店、1998年。
「逃れの町」『旧約聖書 III 民数記 申命記』 鈴木佳秀、山我哲夫訳、岩波書店、2001年。
ヴィクター・セバスチエン『東欧革命 1989 ソ連帝国の崩壊』 三浦元博・山崎博康訳、白水社、2017年。
B・J・パインII、J・H・ギルモア『経験経済』 岡本慶一、小高尚子訳、ダイヤモンド社、2005年。
R・H・フェレル、地図＝R・ナトキール『図説アメリカ歴史地図』 猿谷要監修、原書房、1994年。
ヴィクトール・E・フランクル『夜と霧』 池田香代子訳、みすず書房、2002年。
本間圭一『パリの移民・外国人—欧州統合時代の共生社会』 高文研、2001年。
永井三明『ヴェネツィアの歴史 共和国の残照』 刀水書房、2004年。
ヴァレリー・ノールズ『カナダ移民史—多民族社会の形成』 細川道久訳、明石書店、2014年。
溝上智恵子『ミュージアムの政治学—カナダ多文化主義と国民文化』 東海大学出版会、2003年。
パトリシア モルトン『パリ植民地博覧会—オリエンタリズムの欲望と表象』 長谷川章訳、星雲社、2002年。
ジョセフ・ロートブラット『核戦争と放射線』 小野周監訳、東京大学出版会、1982年。
若林悠『風刺画とアネクドートが描いたロシア革命』 若林悠著、現代書館、2017年。

【哲学・政治哲学】

ハンナ・アーレント『過去と未来の間 政治思想への8試論』 引田隆也、齋藤純一訳、みすず書房、1994年。
ハンナ・アーレント『人間の条件』 志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994年。
パオロ・ヴィルノ『ポストフォーディズムの資本主義—社会科学と[ヒューマン・ネイチャー]』 柱本元彦訳、人文書院、2008年。
ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシャ哲学者列伝(中)』 加来彰俊訳、岩波書店、1989年。
H.M.エンツェンスベルガー『メディア論のための積木箱』 中野孝次、大久保健治訳、河出書房、1975年。
片桐薫『グラムシ獄中ノート』 こぶし書房、2006年。
アレックス・カリニコス『アンチ資本主義宣言—グローバリゼーションに挑む』 渡辺雅男、渡辺景子訳、こぶし書房、2004年。
金丸『白凡逸史—金丸自叙伝』 梶村秀樹訳、東洋文庫、1973年。
スラヴォイ・ジジェク『身体なき器官』 長原豊訳、河出書房新社、2004年。
スラヴォイ・ジジェク『民主主義から神祕的暴力へ』 『民主主義はいま? 不可能な問いへの8つの思想的介入』 河村一郎、澤里岳史、河合孝昭、太田悠介、平田周訳、以文社、2011年。
多木浩二『ベンヤミン 「複製技術時代の芸術作品」 精読』 野村修訳、岩波書店、2000年。
アルヴィン・トフラー『未来の衝撃』 徳山二郎訳、中公文庫、1982年。
仲正昌樹『ポストモダンの正義論 [右翼/左翼]の衰退とこれから』 筑摩書房、2010年。
『発言 米同時多発テロと23人の思想家たち』 中山元編訳、朝日出版社、2002年。
アントニオ・ネグリ、マイケル・ハート『〈帝国〉 グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』 水嶋一憲、酒井隆史、浜邦彦、吉田俊実訳、以文社、2003年。
ピエール・ノラ『記憶と歴史のはざまに』 『記憶の場—フランス国民意識の文化＝社会史 第1巻 対立』 ピエール・ノラ編、谷川稔監訳、岩波書店、2002年。
エティエンヌ・バリバル『ヨーロッパ市民とは誰か 境界・国家・民衆』 松葉祥一、亀井大輔訳、平凡社、2007年。
サミュエル・ハンチントン『文明の衝突』 鈴木主税訳、集英社、1998年。
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。
ミシェル・フーコー『監獄の誕生—監視と処罰』 田村俣訳、新潮社、1977年。
ミシェル・フーコー『真理とディスクール—パレーシア講義』 中山元訳、筑摩書房、2002年。
ミシェル・フーコー『知の考古学』 慎改康之訳、河出書房、2012年。
ピーター・ポール・フェルベーク『技術の道徳化: 事物の道徳性を理解し設計する』 鈴木俊洋訳、法政大学出版局、2015年。
ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために』 深川雅文訳、勁草書房、1999年。

クライド・プレストウィッツ『ならずもの国家アメリカ』鈴木主税訳、講談社、2003年。
ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション5 思考のスペクトル』土合文夫、久保哲司、岡本和子訳、筑摩書房、2010年。
ヴァルター・ベンヤミン『歴史の概念について』鹿島徹訳、未来社、2015年。
マーシャル・マクルーハン『メディア論 人間拡張の諸相』栗原裕、河本仲聖訳、みすず書房、1987年。
ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『歴史の眼2 受苦の時間の再モンタージュ』森元庸介、松井裕美訳、ありな書房、2016年。
エルネスト ラクラウ、シャンタル ムフ『民主主義の革命——ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』西永亮、千葉眞訳、筑摩書房、2012年。
ジャック・ランシエール『感性的なもののパルタージュ 美学と政治』梶田裕訳、法政大学出版局、2009年。
ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕 訳、法政大学出版、2013年。
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》をめぐると試論』合田正人、谷口博史訳、法政大学出版局、1993年。
エマニュエル・レヴィナス「聖句の彼方 タルムード—読解と講演」合田正人訳、法政大出版局、1996年。

[心理学・芸術療法]

石谷治寛「セラピストとしての芸術家—リジア・クラークと移行対象」、『アートセラピー再考——芸術学と臨床の現場から』川田都樹子、西欣也編、平凡社、2013年。
D.W.ウィニコット『改訳 遊ぶことと現実』橋本雅雄、大矢泰士訳、岩崎学術出版社、2015年。
B.A.ヴァン・デア・コルク、A.C.マクファーレン、L.ウェイゼス『トラウマティック・ストレス PTSD およびトラウマ反応の臨床と研究のすべて』西澤哲監訳、誠信書房、2001年。
ジェームズ・J・ギブソン『ギブソン 生態学的視覚論—ヒトの知覚世界を探る—』古崎敬、古崎愛子、辻敬一郎、村瀬旻訳、サイエンス社、1985年。
アーサー・クラインマン『臨床人類学—文化のなかの病者と治療者』大橋英寿、遠山宜哉、作道信介、川村邦光訳、弘文堂、1992年。
アーサー・クラインマン『病いの語り—慢性の病いをめぐると臨床人類学』江口重幸、五木田紳、上野豪訳、誠信書房、1996年。
ヘンリー・クリスタル「トラウマと加齢—三十年の追跡調査」、キャシー・カルース編『トラウマへの探求 証言の不可能性と可能性』下河辺美知子監訳、作品社、2000年。
P.コフマン『フロイト&ラカン事典』、佐々木孝次監訳、弘文堂、1997年。
佐々木正人『知覚はおわらない—アフォーダンスへの招待』青土社、2000年。
佐々木正人「〈アフォーダンス〉とは何か?」『武蔵野美術 No.116 特集 アフォーダンス入門』武蔵野美術大学、2000年。
下河辺美知子『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』作品社、2000年。
ジュディス・L・ハーマン『心的外傷と回復』中井久夫訳、みすず書房、1999年。
デイヴィッド・フィンケル『帰還兵はなぜ自殺するのか』古屋美登里訳、亜紀書房、2015年。
パウロ・フレイレ『被抑圧者の教育学』三砂ちづる訳、亜紀書房、2011年。
ジグムント・フロイト「ユーモア」『フロイト著作集 第三巻』、高橋義孝訳、人文書院、1969年、pp.407-408。
ジグムント・フロイト「防衛—神経精神病」『フロイト著作集 第六巻』、井村恒郎、小此木啓吾他訳、人文書院、1970年、pp.15-16。
ジグムント・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。
森茂起『トラウマの発見』講談社、2005年。
村瀬孝雄、村瀬嘉代子編著『ロジャーズ クライアント中心療法の現在』日本評論社、2015年。
カール・ロジャーズ『エンカウンター・グループ 人間信頼の原点を求めて』島瀬稔、島瀬直子訳、創元社、1982年。
エレン・A・ロス「芸術療法への行動論的アプローチ」、ローリー・ウィルソン「シンボリズムと芸術療法——理論と臨床的実践」、J.A.ルービン編『芸術療法の理論と技法』徳田良仁監訳、誠信書房、2001年。

[建築・記念碑]

デイヴィッド・クラウリー『ポーランドの建築・デザイン史—工芸復興からモダニズムへ』井口壽乃、菅靖子訳、彩流社、2006年。
福間良明『「戦跡」の戦後史 せめぎあう遺構とモニュメント』岩波書店、2015年。
米沢薫『記念碑論争—ナチスの過去をめぐると共同想起の闘い (1988-2006)』評論社、2009年。
『ル・コルビジエ 建築とアート、その創造の軌跡』展覧会カタログ、森美術館、2007年

[雑誌・記事]

『Casa BRUTUS no.91、2007年10月号』マガジンハウス社、2007年。
『季刊フィルム No.8』、フィルムアート社、1971年。
柏木博「パブリック・アートはなにを気づかせるか」『美術手帖 No.673』美術出版、1993年8月、p.64。
ダン・グラハム、インタビュー「アートでも建築でもない、ハイブリッドなものを生み出そうとしている」、『美術手帖 No.937』美術出版社、2010年6月、p.158。
中原祐介「タデウシュ・カントル 我が芸術=旅=我が人生 ひびきあう美術と演劇」『美術手帖 No.702』、美術出版社、1995年2月、p.68。

図版出典

図録：

Krzysztof Wodiczko Instrument Monuments Projections, exh. cat., National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea, 2017、p.139(図 8 2)、p.26(図 9 0)、p.178(図 9 2)

Krzysztof Wodiczko. On Behalf of the Public Domain, exh cat., Museum of Art Łódź,, Łódź, 2015

p.168(図 5 0)、p.213(図 5 3、図 5 4)、p.219(図 5 8)、p.221(図 5 9)、p.224(図 6 0)、p.228(図 6 1)、p.230(図 6 9)、p.289(図 7 1)、p.240(図 7 6)、p.245(図 7 7)、p.249(図 7 8)、p.252(図 7 9)、p.255(図 8 1)、p.173(図 8 0)、p.325(図 8 3)、p.329(図 8 4)、p.266(図 8 6)、p.264(図 8 5)、p.343(図 8 7)、p.176(図 8 8)、p.293(

図 9 3)、p.257(

図 9 4)、p.320(図 9 5)、p.322(図 9 6)、p.137(SP5)、p.148(SP15)、p.146(SP18)、p.149(SP22)、p.163(SP35)、p.168(SP43)、p.165(SP44)

Krzysztof Wodiczko: Out/Inside(rs), exh.cat.. DOX Centre for Contemporary Art, Prague, Czech Republic, 2013、p.188(図 9 1)

Krzysztof Wodiczko. Passage 1969–1979 exh.cat. Profile Foundation, 2013,

p.8 (図 1、PL1) , pp.68-71(図 2、PL1、p.77(図 3、PL2)、p.31(図 4、PL3)、p.81(図 5、PL4)、pp.86-87(図 6、PL7)、p.92-94 (図 7、PL5)、pp.104-105(図 8、PL8)、p.108 (PL9)、p.135(図 9、PL10)、p.110(図 14、PL11)、p.112(図 15、PL12)、p.115 (PL13、PL14)、p.118 (PL19)、p.119 (PL15)、p.122 (PL17)、p.125 (PL16)、p.126(PL18)、p.155(PL21)、pp.156-157 (PL22) p.158(図 16、PL23)、p.161(PL24)、p.165(図 17、PL25)、p.168 (PL27)、p.169 (PL28)、p.170(図 18、PL26)、p.134(図 1 9)、p.142(図 2 0)、pp.144-145(図 2 1)、pp.146-147(図 2 3)、pp.148-149(図 2 4)、p.153(PL20)、p.186(図 2 7)、pp.191-192(図 2 8)

Krzysztof Wodiczko, *The Abolition of War*; blackdog publishing, 2012, pp.66-67(図 9 8)、p.79(図 9 9)

Krzysztof Wodiczko, black dog publishing, 2011, pp.44-45(図 2 2)、p.204(図 5 2)、p.197(図 5 6)、p.97(図 6 2)、p.266(図 7 0)、p.112(SP27)、pp.100-101(SP46)

The ABC of Muzeum Sztuki, ed.Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki Łódź, , Łódź, 2010, chapter W (図 13)

Krzysztof Wodiczko, *City of Refuge A 9/11 Memorial*, ed. Mechthild Widrich and Mark Jazombek, Black Dog Publishing, 2009 pp.108-109(図 9 7)

『第4回ヒロシマ賞受賞記念 クシュトフ・ウディチコ展』展覧会カタログ、広島市現代美術館、1999年、p.65(図 6 3)、p.46(SP20)、p.61(SP39)

Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique Textes, propos et documents*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1995、p.54(図 2 5)、p.43(図 2 6、PL30)、p.66(図 2 9、図 3 0、SP1、SP2)、p.70(SP11)、p.86(SP13)

『映像制作 30 周年 飯村隆彦のメディア・ワールド (II)』、展覧会カタログ、飯村隆彦編、キリンプラザ大阪、1993年、p.7 (図 1 1 1)

Public Address: Krzysztof Wodiczko, Walker Art Center, Minneapolis, U.S.A., 1992、p.97 (図 31)、p.77(図 3 8)、p.136 (図 4 4)、p.71(図 5 7)、p.98(SP8)、p.100(SP9)、p.102(SP10)、p.106(SP17)、p.108(SP19)、p.138(SP32)

Krzysztof Wodiczko. *Instruments, Projections, Vehicles*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain, 1992、p.132(図 3 2)、pp.142-143(図 33)、pp.152-153(図 3 4)、p.148(図 3 5)、p.151(図 3 6)、p.157(図 3 7)、pp.162-163(図 3 9)、p.166(図 4 0)、p.160(図 4 1)、p.167(図 4 2)、pp.174-175(図 4 3)、p.179(図 4 5)、p.176(図 4 6)、p.178(図 4 7)、p.184(図 4 8)、p.185(図 4 9)、pp.224-225(図 5 1)、p.204(図 6 4)、p.205(図 6 5)、p.206(図 6 6)、p.211(図 6 7、SP50)、p.107 (SP3)、p.118(SP4)、p.108(SP6)、p.110-111(SP7)、pp.130-131(SP12)、p.128(SP14)、pp.136-137(SP16)、p.145(SP21)、pp.152-152(SP23)、p.148(SP24)、p.131(SP25)、p.157(SP26)、pp.162-163(SP28)、p.167(SP29)、pp.170-171(SP30)、pp.174-175(SP31)、p.179(SP33)、

p.177(SP34)、p.188(SP36)、p.181(SP37)、p.189(SP38)、p.193(SP40)、p.192(SP41)、pp.184-185(SP42)、p.203(SP45)、p.204(SP47)、p.205(SP48)、p.206(SP49)、

Krzysztof Wodiczko with David Lurie *The Homeless Vehicle Project*, Kyoto shoin international co.,Ltd. 1991、p.34(図 5 5)

NIGHT LINES, exh. cat., Centraal Museum Utrecht, the Netherlands, 1991,
artist introduction for Wodiczko page right(図 6 8、SP51)

図 1 1 3、図 1 1 4 ヴォディチコ来日時の講演より「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』」より。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。

インターネットサイト：

- 図 1 0、<http://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor>
- 図 1 1、<https://www.flashartonline.com/article/tadeusz-kantor/>
- 図 1 2、<http://rynekisztuka.pl/2016/06/17/wystawa-procedery-sztuki-lat-70-w-fundacji-profile/9-18/>
- 図 7 2、<https://theartstack.com/artist/jenny-holzer/protect-me-from-want-1>
- 図 7 3、<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/31/alfredo-jaar-tells-nyc-again-this-is-not-america/>
- 図 7 4、<http://foundation.generalist.at/sammlung/artist/haacke-hans/artwork/und-ihr-habt-doch-gesiegt.html>
- 図 7 5、https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5974_the_limousine_project
- 図 1 0 1、<https://www.designboom.com/architecture/canada-national-holocaust-monument-libeskind-adjaye-03-04-2014/>
- 図 1 0 2、<http://aasarchitecture.com/2016/11/jozef-rotblat-institute-krzysztof-wodiczko-jaroslaw-kozakiewicz.html>
- 図 1 0 4、<http://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37678/1/jenny-holzer-on-how-to-get-the-message-across>
- 図 1 0 5、<http://www.warscapes.com/art/genocide-absentia>
- 図 1 0 6、<https://www.tonyoursler.space/flucht/8ljfa0zbqq8ohdx20sl7zmmmir9e1x>
- 図 1 0 8、<https://www.eai.org/titles/centers>
- 図 1 0 9、<https://www.moma.org/collection/works/143808>
- 図 1 1 0、<https://www.eai.org/supporting-documents/694/w.1009.0>
- 図 1 0 3、<http://angelsbarcelona.com/en/artists/harun-farocki/projects/serious-games/242>
- 図 1 1 5、<http://www.medienkunstnetz.de/works/third-party/images/5/>
- 図 1 1 6、<http://foundation.generalist.at/en/collection/artist/bechtold-gottfried/artwork/test-1.html>
(2018年10月現在)

著者撮影：図 8 9、図 1 0 0

著者作成：図 1 0 7、図 1 1 7、図 1 1 8、図 1 1 9