

論文

アートにおける記念空間への抵抗

— クシシュトフ・ヴォディチコとクリスト&ジャンヌ・クロード
による記念空間の読み替え —

中 村 香代子*

目次

はじめに

第一節 記念空間考察の方法論

第二節 クシシュトフ・ヴォディチコによる『パブリック・プロジェクション』

第三節 クリスト&ジャンヌ・クロードの梱包 (Wrapping)

結論

はじめに

映画『父親たちの星条旗』(2006年)⁽¹⁾で、クリント・イーストウッド監督は、ワシントンD.C.のナショナル・モールの中でもひとときわ観光客の目をひきつける銅像、「米国海兵隊記念碑」⁽²⁾のモデルとなった英雄たちの「非」英雄的な生き方に敢えて焦点を当てている。国民的英雄の背後に隠れていた悲劇を改めて明るみに出すこの作品を通じて、記念碑に表象された英雄像を当たり前に入受れてしまう人びとの姿勢に一石が投げられた。こうして、60年以上前の硫黄島の戦いの英雄像を再考することがいまだに意義深いと思われるのは、多くの人びとが記念碑創造にしばしば付随する暴力性に無自覚であるからである。

モッセによれば、戦死者を顕彰することで、戦争経験の事実は、戦争経験を正当化する神話に変容し、その結果、事実の有する多義性が一義的解釈に置き換えられてしまうというメカニズムが働く [Mosse 1990: 7]。こうしたメカニズムを支える役割は、戦争慰霊空間に限らず、戦勝記念碑など多くの戦争記念空間によって担われている。上記の映画において、英雄たちが、戦争から帰還してもなお、国家によってさらなる戦争の士気高揚に再利用されたように、戦争記念空間とは、新たな暴力や戦争を引き起こす引き金としての装置を備えているといえよう。

このような記念空間と暴力との関係性を問題の出発点とし、本稿では、記念空間における暴力の発動を回避しようとする平和学的視点から、アーティストの行った記念空間に対する抵抗的表現を考察するものである。

第一節では、記念空間考察における平和学的視点の導入を試み、記念空間の平和的解決のための方法論を整理し、検討する。その後、具体的に、二つの記念空間アートを例としてあげる。すなわち、第二節では、クシシュト

*早稲田大学大学院社会科学部 博士後期課程5年(指導教員 多賀秀敏)

フ・ヴォディチコ⁽³⁾の『パブリック・プロジェクト』を、第三節では、クリスト&ジャンヌ・クロードの梱包を取り上げる。そして、その二つの事例に、既存の記念空間が持つ暴力性に対する平和的な読み替えの方法を見いだしていくものである。最終的には、こうした記念空間の学際的アプローチが、平和的記念空間への一助になることを志向している。

第一節 記念空間考察の方法論

1-1. 文化と暴力における平和学的視点

平和学は、その成立期（1950年代末から1960年代前半）において、おおむね「平和」を価値として「戦争」と対置して思考してきた。しかしながら、世界的に学生運動やベトナム反戦運動などの盛り上がった1968年をターニングポイントとして、そのような「平和」と「戦争」との二項対立的思想は、打ち崩されることになる。「戦争がなければ平和なのか」、という疑問とともに生まれた、ダスグプタによる「平和ならざる状態（Peacelessness）」やガルトゥングによる「構造的暴力」という概念の提示によって、平和構築への視野は、垂直的にも水平的にも拡大し [Dasgupta 1968, Galtung 1969, 多賀 1983a, 1983b], 学際性が求められるようになったのである [Alan & Hanna 1969, 岡本 1999]。

他方、平和学の改革期と時期を同じくして、文化と権力との関係性が盛んに問い込まれていく。アルチュセールは、まず、直接的な暴力を行使する、軍隊や警察などのような「国家（の抑圧）装置」とは区別される、「国家のイデオロギー諸装置」⁽⁴⁾の存在を明らかにした。そして、個人は、さまざまなイデオロギー装置からの呼びかけに応答し、その個人主体が

再構成されていくというメカニズム、すなわち、国家権力と文化との関係メカニズムを顕在化させたのである [アルチュセール 1970 (邦訳 2005)]。さらに、フーコーは、抑圧が、君主制のもとで典型的にみられるような直接的な力によってのみなされるのではなく、建築的な配置によって生まれる規律＝訓練というテクノロジーと関係することを明示して、権力が監獄の中にだけでなくミクロに存在することを想定した [フーコー 1975 (邦訳 1977)]。以上のような観点は、権力が目に見えるようなものでなく、隠れたところにも存在すること、そして、その目に見えにくい文化とテクノロジーを通じて、暴力が存在するというパースペクティブを提供したのである。

このような文化と暴力との視点は平和学にも導入されている。ガルトゥングは、「直接的暴力」と「構造的暴力」に加え、これら二つの暴力を正統化する「文化的暴力」を新たに視野に入れ、暴力のトライアングルの一つとした [Galtung 1996: 196]。その上で、平和構築への方法論として、「文化的暴力」の低減を可能にする「文化的平和」の創造に注目しているのである。

本稿においては、記念空間をひとつの文化表現であるとした上で、以上に見てきたような文化と暴力とを関係させて考える分析方法を重視し、さらに、「文化的暴力」を低減させて平和創造のための方法を導きだそうと画策する平和学的視点を採用し、論を進めていく。

1-2. 記念空間に介入する方法

記念空間に対するアーティストたちの抵抗の事例を見る前に、記念空間において、どのよう

な形で暴力が作用しているといえるのか、を確認し、そして、その暴力を回避するための仮説的方策について整理しておこう。

近代都市の中には、たくさんの記念空間がつくられ、その記念空間は、共同体を想像させる装置として機能してきた〔アンダーソン 1983: 32〕。そのような記念空間は、美学的な建造物であるとともに、「社会的な記憶の装置」〔Morgan 1998: 103〕として存在したのである。では、その装置は、どのように暴力と関係しているのだろうか。

例として、もう一度、硫黄島の戦いの「米国海兵隊記念碑」を思い出してみよう。この記念碑は、米国海兵隊の英雄的な姿を表現している一方で、イーストウッドが映画で描いたような非英雄的な姿は想起させない。英雄像には、英雄の非英雄的姿や、英雄の敵であった日本兵などの「小さな物語」は、国家の「大きな物語」〔Lyotard 1979〕に絡めとられ、表出を失っているのである。こうした多様な記憶を一つの「大きな物語」に回収していくような表現が、公的でシンボリックな空間に据えられ、「小さな物語」は見捨てられていくのである。

ここで、ハンナ・アーレントの「文明」のなかの「野蛮」という考え方は示唆に満ちている。アーレントは、「人びとから表現が剥奪される事態を『文明』のなかの『野蛮』として描」き、そうした「野蛮」な状況は、ひとつには、人びとの現われに対する「応答の不在」からひきだされるとし、もうひとつには、人びとの現われに対して「否定的な対応が繰り返される」場合に引き起こされるとした〔斎藤 2005: 4〕。この考えに従って考えると、近代文明が生み出した記念空間も、しばしば、この「文明」のなか

の「野蛮」という状況を作り出し、ある人びとから暴力的に表現を剥奪しているといえる。つまり、人びとに多大な影響力を持つ装置である記念空間は、人びとの記憶の「不在」と「否定」を伴って具現化されているという点において、そこには暴力が作用していると考えられうるのである。

ここで、暴力を低減させることが、平和構築への道筋であるとする、平和学的視点に立ち戻ると、暴力と連結する記念空間に何かしらの変化を要請しなければならないことになる。つまり、記念空間に表現されていない「不在」と「否定」を考慮に入れた記念空間を創造していかなければならないのである。考えられ得る打開策を簡単に整理すると、ひとつには、そうした記念空間を壊すという方法が考えられる。しかし、壊すという行為自体には、別の意味が付与されることがあり、その場合は、壊した後どのような空間がつくられるべきかということが重要な問題となる。二つ目には、既存の記念空間とは別な記念空間をつくるという手段が考えられる。新たに「不在」と「否定」を顧慮した記念空間創造を試みるという点では有効であるが、既存の記念空間の問題はそのままに残る問題がある。三つ目に考えられるのは、既存の記念空間を読み替えていく作業である。記念空間そのものの根本的な変化を求めず、むしろ、記念空間から意味を受け取る側の空間認識に訴える方法である。記念空間そのものを人びとに再考させる契機となるが、一方で、一過性の対扱方法にすぎないともいえる。ここに出した三つの方法論は、平和的記念空間つくりのために、今後議論を継続すべき社会的な争点となりうる。全てをここで検討することはかなわない。

従って、次節から、上の分節に従えば、三つ目の方法論に属する、アートにおける記念空間への抵抗を考察していく。

しかしながら、ここで注意を払わなくてはならない点がある。この三つ目の方法論、すなわち、既存の記念空間をオルタナティブな空間として読み替えていくという作業は、コンセプチュアルアートが大量に輩出される1960年代以降に初めて登場するものではないことである。過去にもそうした方法論は見られるのである。1920年代、すでに、記念空間は、抵抗の場としても利用されていた。すなわち、記念空間は、国家、軍隊、戦争などを顕彰する装置として機能してきた一方で、反対運動の中心的な空間としても使用されたのである〔Gough 2000: 214〕。退役軍人の失業問題を戦争記念碑の前で訴えたり、国民的記念空間のなかで、人権運動を行ったり、記念空間は、読み替え作業を通して、「大きな物語」とは別の物語、あるいは、「不在」や「否定」の表現を行う潜在的空間でもあったのである。こうした点を踏まえた上で、次節より、現代アートによる具体的な記念空間の読み替え作業を見ていくことにする。

第二節 クシシュトフ・ヴォディチコによる『パブリック・プロジェクトン』

2-1. クシシュトフ・ヴォディチコと『パブリック・プロジェクトン』⁽⁵⁾

1943年、ポーランドのワルシャワに生を受けたクシシュトフ・ヴォディチコ (Krzysztof Wodiczko) は、現在マサチューセッツ工科大学 (MIT) の先端視覚研究所で教授をつとめている。1968年、ワルシャワ美術アカデミーで、

工業デザインの修士号を取ったヴォディチコは、1970年代半ばまでワルシャワでデザインの仕事や、講師などの職に就きながら、アート制作を行っていた。しかし、その後、現在のヴォディチコのアート活動全般に大きな影響をもたらす、移民経験を選択することになる。1980年にカナダの永住権を得ると、続けて、1984年にはカナダ市民権を、1986年には、アメリカ合衆国で外国人永住権を獲得するのである。それ以降は、アメリカ合衆国を拠点に教育とアート活動の二つの場で活躍している。

建築を学んだヴォディチコのアート作品の多くは、その作品を見るものに、空間認識が社会・政治問題に深く関わっていることを喚起し、常日頃受入れているモノやヒトへの距離感や関係性をもう一度考え直させる契機をつくる。閉鎖された空間においてではなく、道路や街中で展開されるヴォディチコのアート作品は、パブリック・アートに属すると言われているが〔カトリヌ・グルー 1997〕、パブリック・アートが、しばしば、都市空間の中で展開されるアート全般を指すのに対し、ヴォディチコのそれは、真の意味で「パブリック」とは何か、ということに挑戦している。ヴォディチコは、公的な空間において声を持たないものに視点を注ぎ、社会的に疎外されている潜在的な発話者を作品を通して意図的に浮かび上がらせようとするのである。ヴォディチコは、後で詳しく論じていく一連の作品「パブリック・プロジェクトン」の他に、今まで、路上を進むことのできる乗り物『ヴィークル (Vehicle)』やホームレスがその中で生活できることを想定した実用的な乗り物『ポリスカー (Poliscar)』、社会の中の異邦人・他者を意識化させる作品『エ

イリアン・スタッフ (Alien Staff)』などを発表している。日本でも、過去にヴォディチコの展覧会が開かれている。1998年には、広島市からヒロシマ賞⁽⁶⁾を受賞し、その翌年には、広島市現代美術館でヴォディチコ作品の展覧会が催された。この展覧会と関連して、1999年の8月7日、8日には、日本で初めての『パブリック・プロジェクション』として、広島原爆ドームにて、広島在住被爆者の発言をスピーカーで流しながら、その発言者の両手を、原爆ドームの下方にプロジェクターで映し出し、原爆ドームがあたかも何かを喋っているような錯覚を起こさせるプロジェクションを実施⁽⁷⁾している。これらヴォディチコの一連の作品に共通するのは、「パブリック」の中で現われてこない発言者を作品に投影させていることである。⁽⁸⁾

2-2. 記念空間の読み替え：記念空間のパブリック・プロジェクション

ヴォディチコは、1980年、カナダのトロントで初めての『パブリック・プロジェクション』が行ってから、現在まで、世界各地で計70回以上の『パブリック・プロジェクション』が実施している。対象となる建造物は、発電所、企業ビル、戦争記念碑、博物館など多岐に渡る⁽⁹⁾が、そのどの建造物の中にも、ヴォディチコは、社会的言説を発見するのである。そして、その建造物に隠された問題を喚起するイメージを選びとって、投射するのである。例えば、巨大企業、AT&Tのビルに、ホワイトカラーのビジネスマン、あるいは、官僚を表象するようなスーツの袖口から出る手を映し出し、無機質なビルの意味を浮き彫りにしてみせた。また、ロンドンの南アフリカ大使館の正面には、ナチス

の鍵十字マークを投射して、アパルトヘイト問題を抱える南アフリカの状況とナチスの暴力性を重ね合わせて考えさせるようにしてみせた。冷戦終焉後の1990年、後に倒壊されることになる東ベルリンにあるレーニン像に対して行ったプロジェクションでは、当時の東側の人びとがベルリンの壁崩壊後に大量の電化製品を旧西側から旧東側へと持ち帰っていた傾向をニヒリスティックに思い起こさせるように、レーニンがあたかも電化製品をもっているかのごとくに、レーニンの手元に電化製品の映像を映し出した。このように、ヴォディチコは、既存の建造物の持っている言説を読み解き、既存の建造物の権力的な意味の上に新たなイメージを加えることで、その空間そのものを再構成しようとしたのである。

『パブリック・プロジェクション』がはじめられた早い段階から、ヴォディチコは戦争や国家などの記憶を表象する空間と暴力との関係性に注目し、記念空間でプロジェクションを実施していた。具体的な例をあげれば、西ドイツのキリスト教民主党からパーシングⅡの配備計画が持ち出されていた時期(1983)の選挙期間中に、シュトゥットガルトのシュロース広場にそびえ立つオベリスクのような戦勝記念碑をスクリーンにして、ミサイルのイメージを投射し、その戦勝記念碑が本来持っている戦争を肯定する機能を敢えて、顕在化させた。戦争記念空間を反戦空間へと読み替えたのである。1984年には、ニューヨークのグランド・アーミー・プラザにある陸海軍兵士記念門⁽¹⁰⁾で『パブリック・プロジェクション』を行った。当時は、米ソ和平協議が大きな問題として取り上げられていた頃である。この時期に、記念門の左の門柱には

ソ連空軍の国籍マーク、赤い星が入ったミサイル(R-36M)が、右の門柱には、アメリカ合衆国空軍を意味する青地に白の星が描かれたミサイル(ICBM)を映し出し、その二つのミサイルが門の中央において、鎖で繋がれているイメージをそこに投影したのである。ヴォディチコは、戦争を讃えた記念空間を、戦争を起こさせないようにとどまらせる記念空間へと再構築しようとしたのである。1991年の湾岸戦争がはじまった三日後、ヴォディチコは、マドリッドの勝利の門でプロジェクションを敢行した。左の門柱にライフルを持つ骸骨の手を、そして、右の門柱にはガソリンの給油ノズルを持つ骸骨の手を投影した。勝利の門の空間を、湾岸戦争を批判する空間へと変えたのである。このように、ヴォディチコは、戦争を肯定してしまう記念空間の持っている意味を表面化させることによって、戦争を批判的に捉える空間を創出したのである。

しかしながら、ヴォディチコは戦争に関する記念空間をいつも反戦の空間へと読み替えたわけではないのである。ボストンの市民戦争の戦没者を慰霊、顕彰する市民戦争陸海軍兵戦没者慰霊碑に対して行ったプロジェクション(1986)では、塔の部分には、新しく建設されるマンションを映し、四面ある台座部分には、ホームレスのイメージを投射した。一方で新しい居住空間がつけられているのに、他方で安全な居住空間を得られないものたちがいるというコントラストをその空間において提示したのである。ここでは、平和追求は限りなく広げられなければならないと訴えるように、ヴォディチコは、戦争の記念空間を、反戦に留まらずに、平和ならざる状態(Peacelessness)からの解放

のための空間として読み替えていたのである。

2-3. ヴォディチコの考え方：記念空間を公共空間へ

ヴォディチコにとって、建造物とは、ただの物質でなく、権力と不可分な社会的空間であった。しかしながら、同時に、その空間とは、未来永劫に一つの「大きな物語」を語る場所ではないとも考えていたのである。むしろ、ヴォディチコは、建造物を「媒体」として見なすことで、可能性すら見いだそうとしているのである。ヴォディチコは「建造物は、制度上の『権力の言説の場』である以上に、権力についての一般的な神話と個人の権力に対する欲望双方の、持続的かつ同時的な象徴的再生を行う超(メタ)制度的・空間的媒体である」[Wodiczko 1999: 46, (邦訳 広島市現代美術館学芸課 1999: 38)]と記している。これに従えば、建造物は、一方で、権力の言説を社会的に再生産し続ける空間であるが、固定的なものではないのである。そのため、ヴォディチコは、その空間を簡単に壊してしまうのが良策である、とはしないのである。そうであるよりも、建造物が街の風景に馴染みながら、権力の「効果的な媒体」や「イデオロギー的な道具」となって、権力的言説を発しつつづけている、ある種閉塞的な状態を見据えて、敢えて、その空間を再利用するのである。建造物に問題提起するようなイメージを直接建造物の上に投射し、建造物の持つ意味を可視化させて、既存の空間認識に疑問を投げかけるのである。つまり、権力の言説を改めて考えさせる契機をつくるという方法で、権力と不可分な記念空間に抵抗しているのである。

他方、ヴォディチコの頭の中では、常に「パ

ブリック」な空間への希求が存在することも留意すべき点である。ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』とは、記念空間を公共空間へと読み替える実践ともいえる。フィリップが行ったヴォディチコのインタビューでは、ヴォディチコが、『パブリック・プロジェクション』で、真の「公共空間」を意識していたことが明白である [Philip 2003]。公共の広場や、街の中心に位置する象徴的な記念空間を、ヴォディチコは、理想の民主主義が行われる公共空間へと変貌させたいと考えていたのである。既存の記念空間が、「共有化された公共物」でなく、「私物化された公共物」[Wodiczko 1999: 47, (邦訳 広島市現代美術館学芸課 1999: 40)] であるのを読み取って、その空間を真の公共空間へと変容させようとしているのである。ヴォディチコの考える公共空間とは、ラクラウ&ムフのいう対抗者 (adversary) が存在し、闘技的な (agonistic) 討論が行われるような民主主義 [Ernesto Laclau and Chantal Mouffe 1985] が実現されるような空間を想定していると考えられるのである⁽¹¹⁾。「解放の英雄、自由のための戦い、人権、個人の幸福を追求する権利を記念して建てられた記念碑やモニュメントの前には、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」とヴォディチコが自ら言うように [Wodiczko 1999: 62, (邦訳 広島市現代美術館学芸課 1999: 44)] ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』は、不断に追求されるべき民主主義への多様な闘技的主体が想定されているともいえよう。

ヴォディチコは、記念空間の有している権

威的な言説を取って可視化することによって、我々に記念空間と権力との関係性を再認識させる。その過程を通して、記念空間には、公共空間での発話を許されないものたちの存在が浮かび上がる。アーレントの言う「表現を剥奪された」ものたちは、多様であるがために、ヴォディチコは、時代の趨勢や場所の特質を顧慮しながら抽出する。ここには、どんな他者にも開かれた公共空間が想定されている。ヴォディチコは、これまで見てきたように、『パブリック・プロジェクション』で、記念空間に隠蔽された「不在」と「否定」の主体を、読み替えられた公共の空間に出現させようとしたのである。

第三節 クリスト&ジャンヌ・クロードの梱包 (Wrapping)⁽¹²⁾

3-1. クリスト&ジャンヌ・クロード

1935年6月13日クリストは、ブルガリアで生まれた。同年同日、ジャンヌは、モロッコで生まれた。クリストは、ブルガリアから、1957年ヴェニスに亡命し、1958年にパリに移住する。そこで、妻ジャンヌと出会い、以後共同で作品を発表することになる。1973年には、アメリカ国籍を取得している。東側からの移民とい点で、クリストは、前節で述べたヴォディチコと共通している。

クリスト&ジャンヌ・クロードの作品の特徴は、巨大な建造物や山脈・海岸などを含めた風景を相手にアートを実践する点にある。後で詳しく論じていく「梱包」(布で建物や空間を包み込む) という手法の他には、アルジェリア戦争に反対する運動が盛んだった1962年のパリで、実際の道路を240個のドラム缶で、8時間封鎖した試みが有名である。ベルリンの壁建

設に疑問を投げかけるような、『ドラム缶の壁：鉄のカーテン』を公道につくりあげたことは、当時大きな反響を呼んだ。また、1991年には、日本でも、彼らのアート実践が行われた。彼らは、一方、アメリカの西海岸カリフォルニアの砂漠地帯に、そして、もう一方で太平洋を挟んだ日本の茨城県、常陸太田市の水田地帯に、それぞれカラフルで大きな傘をたてる『アンブレラ：日本－アメリカ合衆国』を実践したのである。見通しのよい風景の中に、人工的につくり出された傘の波は、それまでの風景を一瞬にして変貌させ、人びとに驚きを与えた。クリスト&ジャンヌ・クロードのアートとは、風景に積極的に介入し、人びとの空間認識に刺激を与える特質を持つのである。

3-2. 記念空間の読み替え：梱包 (wrapping)

布で、建物や記念碑をすっぽりと覆い隠す「梱包」という方法を見いだしたのは、クリストがパリに移り住んですぐの1961年であった。しかしながら、初期においては、巨大な建造物を包むのではなく、ペンキ缶や椅子、車など身近なものを包む対象としていた。カトリーヌは、クリスト&ジャンヌ・クロードの「覆う（梱包）」という行為は、目に見えるものの表面とヴォリュームに緊張をもたらし、なじみのない全く別の相貌をその形態に与える。このように彼らの行為は、目に見えないものと同様に目に見えないものに関わっている。この行為は存在物との関係を修正し、存在物を仲介的な状況に置く」ものである〔カトリーヌ 1997: 40〕と解釈される。つまり、クリスト&ジャンヌ・クロードが行う梱包は、一定期間、大きな布で空間を覆い隠し、その空間の意味を変え、その空間で構

成されている関係性に緊張を与えるのである。そうすることによって、その変化を目にする人々は、何気なく普段見ている風景がいかに力を持っているかを認識するのである。

「風景は、権力と記憶の具現である」とボイヤーは言う〔Boyer 1996: 32〕が、クリスト&ジャンヌ・クロードの梱包作品は、風景が権力と記憶を表象していることに対して、まさに意識的であるといえよう。実際、クリスト&ジャンヌ・クロードは、街の中心に位置し、国民のアイデンティティを表象するような影響力を有する空間にたいして、梱包を実現させている。例えば、ミラノのヴィットリオ・エマヌエレ二世の記念碑（1970）やパリで最も古い橋、ポン・ヌフ（1985）での梱包があげられる。二週間で300万人の観客を呼び込んだポン・ヌフの梱包は、パリの歴史を刻み続けてきた風景を人工的に変えた。こうした試みは、人びとが感じる風景の文脈というものを再認識させたのである。

記念空間を梱包した例として、一番有名なのは、ベルリンの国会議事堂「ライヒスターク」の梱包である。ライヒスタークは、ドイツの歴史において、あまりにもシンボリックな建造物である。1871年のドイツ統一に際し、希求されてつくられたライヒスタークは、10年の建設期間を経て1894年に完成する。その後の1918年、ワイマール共和国の宣言もここで発せられた。1933年には、ライヒスタークで放火事件がおき、これを契機にして、ヒトラーは、大統領ヒンデンブルクに大統領令を發布させた。その結果、共産党が禁止されたのである。第二次世界大戦を迎え、ライヒスタークは空襲のために破壊されるが、その破壊された姿は、あの硫黄島に星条旗を立てた海兵隊たちが映し出された

写真のように、象徴的に利用される。ソ連軍兵士が破壊されたライヒスタークの頂上でソ連国旗を振る様は、写真におさめられ、崩壊したドイツとその上に立つソ連のイメージが広められたのである [Philippi 2001: 15]。第二次世界大戦が終わり、東西にドイツが分裂すると、西ドイツの首都はボンに移転し、東ドイツに位置するライヒスタークは、利用価値のないものとして扱われた。しかしながら、ベルリンの壁が崩壊すると、ライヒスタークの意味がたちまちに重要視されるようになるのである。ライヒスタークはドイツ再統一のシンボルとして認識されるようになり、1990年には、国会議事堂としての地位を復活させることになるのである。このようなドイツの歴史にとって、象徴的な建造物であるライヒスタークをクリスト&ジャンヌ・クロードは、包み込んだことになる。

もともと、1971年に計画され、完成に至るまで24年の大変長い歳月を費やしたプロジェクトであったライヒスタークの梱包は、1995年6月24日から7月6日まで行われた。その期間、ライヒスタークは、クリスト&ジャンヌ・クロードの企図によって、すっぽりと銀色のポリプロレンの布で包まれ、その外観をすっかり変えさせられてしまった。布は、ただ被せられるというわけではなく、建物を傷つけないように、骨組みの上にかけられる。しかしながら、銀色に映える青のロープが、ライヒスタークのフォルムをしっかりととどめるように計算されて、結わえられている。布でつつまれたそれがライヒスタークであるとわかりつつ、いつものライヒスタークと違う、という不思議な空間認識をつくりあげているのである。その空間認識の変化によって、ライヒスタークが普段有している意

味に人びとは気付かされる。つまり、空間認識と力の関係性が想起されることになるのである。

次に議論するように、このライヒスタークの梱包の実現には、様々な反対も存在した。城によると、この「梱包反対派に共通しているのは、過去の国民国家に対して距離をとらず、それとの連続性の上にドイツを位置づけようとしていることである」[城 2005: 293] としているが、もし、それが真実だとすると、このクリスト&ジャンヌ・クロードは、梱包という方法論によって、記念空間に人びとが抱いている歴史の連続性を一度切断するという試みであったといえることができるかもしれない。言い換えれば、記念空間の「大きな物語」をもう一度考え直させる契機をつくったと言えるのである。

3-3. クリスト&ジャンヌ・クロードの実践行動

クリスト&ジャンヌ・クロードのアート実践を考える時、梱包それ自体と同様に、梱包プロジェクトを完成に繋げる政治的、経済的プロセスが重要であることを忘れてはならないであろう。

巨大な空間を対象にして、その風景に介入するクリスト&ジャンヌ・クロードの美術的表現は、必然的に公的な空間で表現することの問題に直面する。それは、たちまち、政治的な問題となるのである。『ドラム缶の壁: 鉄のカーテン』を例にとれば、それが「道路」という極めて公的な空間を扱うために、そこでアートを行うことそれ自体が、公的な許可を要し、政治的な問題性をはらむ。クリスト&ジャンヌ・クロードが警察に提出したこのプロジェクトのた

めの申請は、却下されたため、結果的に、無許可でしかこの作品を完成させることはできなかった[柳 1994: 264]。また、いくつかの梱包のプロジェクトは、実現さえしなかった。ニューヨークの現代美術館(MOMA)を梱包するプロジェクトは、1968年に提出されていたが、美術館の保険会社、ならびに、市の消防局、そして、警察が不測の事態を恐れて、許可を出さず、中止されたのである。このように、クリスト&ジャンヌ・クロードのアート制作は、空間表現の完成を見るまでの、それを実現させるまでの政治的手順が極めて重要となるのである。

ライヒスタークの梱包においての実現までのプロセスも留意すべきであろう。ライヒスタークのプロジェクトの初段階では、当然ながら、クリスト&ジャンヌ・クロードは、ライヒスタークのある東ドイツと交渉を重ねなければならなかった。東ドイツにとって、ライヒスタークは、民主主義のシンボルであり、それによってソ連を挑発することが恐れられていたために、このプロジェクトは拒み続けられた[河合 1995: 85] ののである。しかしながら、ライヒスタークの意味する民主主義についての認識が、ベルリンの壁崩壊によって変化する。つまり、実践までの長い交渉期間のなかで、ライヒスタークの持つ意味が劇的に変容していくのである。従って、クリスト&ジャンヌ・クロードは、そういった時勢とも向き合いながら実現に向けて努力しなければならなかったのである。

ドイツが統一されたからといって、簡単にプロジェクトは実現されず、いくつかの手順が踏まなければならない。このプロジェクトは、ついには国会で審議されることになり、政

治家たちは、一時間という時間をこの議論に費やし、公的な政治空間で、ライヒスタークについて、話し合ったのである[Phillip 2001]。国会議員がライヒスタークへの思いを発することは、プロジェクトの賛成反対関係なく、ライヒスタークとドイツのアイデンティティを語ることと同義である。ドイツの新しい象徴的な出来事として梱包を歓迎するもの、あるいは、ドイツの神聖な空間を梱包で汚してはならないと訴えるものなど、意見は様々であったが、いずれにしても、ライヒスタークの意味を広く公に考えさせる契機をこのプロジェクトはつくり出したのである。

他方、クリスト&ジャンヌ・クロードは、作品にかかる費用に関して、特異なスタンスを取っていることも注目すべきである。多くの芸術家がスポンサーをつけて、費用を捻出するのに対して、クリスト&ジャンヌ・クロードは、作品の自由を守るために財団や企業からの援助は一切受けず、プロジェクトの資金すべてを自らの作品の売り上げで賄っているのである。「スポンサーシップと共に付いてくる、様々な条件、制約により、アーティストが本当に望んだ作品を作り上げることができないこと」[柳 1994: 269, Fineberg 2004: 137] を懸念し、自分たちで作品の資金集めをする体制を貫いているのである。

このように、クリスト&ジャンヌ・クロードのアートは、計画の初段階からはじまり、実践の前に立ちはだかる政治・経済問題を克服していくことでもあるといえる。つまり、公的な空間を使用することの、政治的許可、公的な空間を利用するものへの経済的な補填を考えなければならないことが、クリスト&ジャンヌ・ク

ロードのアートには必然的に要求される。そして、そのことが公的空間を考える上で重要なのである。というのは、公的空間でアートを実践することの難しさは、いかに、公的空間が公権力のもとに独占されているか、そして、スポンサーのないアーティストが莫大な費用を抱えなくてはならないことは、いかに表現が経済的な問題と関係しているのか、ということを顕在化させるからである。穿った見方をすれば、クリスト&ジャンヌ・クロードによる梱包は、公的空間を一定期間私物化しているともいえる。しかしながら、そうした明らかな私物化は、ただちに、その私物化された空間を見た人びとに、「パブリック」な空間とはいかなるものか、という問題を提起させていることに他ならないのである。このような意味で、クリスト&ジャンヌ・クロードのアート実践は、「パブリック」な空間認識を再考させる一連の行動として捉えることもでき、平和的な記念空間創造の一つの実質的な手段を提供しているのである。

結 論

記念空間は、暴力と関係している。それを認識した上で、平和学的視点に立つとき、記念空間の暴力の低減が一つの目標として掲げられる。これまで見てきたアーティストたちの試みは、記念空間を読み替えることによって、記念空間の暴力性を回避しようとした事例である。人びとの空間認識に訴えかけて、記念空間を再解釈することを歓迎するのである。確かに、政治的な問題や経済的な問題を鑑みれば、記念碑の読み替えを応用することは容易でないかもしれない。しかしながら、記念空間の暴力性への意識化を促す、記念空間の読み替え作業は、一

つの平和学的方法を提示しているといえるのではないだろうか。記念空間そのものに介入して、記念空間を読み替え、そこに内在する暴力性を排除する、こうしたアートによる実践こそ、記念空間を平和的空間に変えていく一つの方法論として学際的に評価していくべきだと思うのである。

[投稿受理日2006.11.24/掲載決定日2006.11.30]

注

- (1) 硫黄島の戦いを描いた『父親たちの星条旗』は、二つのプロジェクト映画のうちの一本であり、『父親たちの星条旗』はアメリカ側の視点でつくられており、もう一方の作品『硫黄島からの手紙』は日本側からの視点でつくられている。また、『父親たちの星条旗』は、Bradley J. Powers R (2000) *Flags of Our Fathers*, New York: Bantam Books. を原作としている。
- (2) 米国海兵隊記念碑とは、硫黄島に星条旗を立てかけようとする海兵隊たちの姿が収められた写真をもとにつくられた銅像である。
- (3) Krzysztof Wodiczko の日本語読みは統一しておらず、クシシュトフ・ヴォディチコ、あるいはクシュシトフ・ウディチコと表記されることもある。ここでは、一連の作品を体系的に論じている越前俊也の表記にならって、クシシュトフ・ヴォディチコと読むことにする。
- (4) アルチュセールは、具体的に、「国家のイデオロギー諸装置」(AIE)を宗教的AIE、学校的AIE、家族的AIE、法的AIE、政治的AIE、組合的AIE、情動的AIE、文化的AIEを提示している。
- (5) 『パブリック・プロジェクション』とは、都市の中の象徴的な建造物や記念碑などをスクリーンのように見立て、その建造物や記念碑などが持っている意味を改めて考えさせるようなイメージ写真やビデオ映像を投射する試みである。1996年以降は、映像の他に、音声の使用も加えられている。ヴォディチコの作品は、著作権の関係上、ここに載せることができないので、以下を是非参照されたい。広島市現代美術館学芸課編 1999『クシュシトフ・ウディチコ展』図録。また、広島『パブリック・プロジェクション』は、ビデオ作品

「クシュシトフ・ウディチコ: プロジェクション イン ヒロシマ」でも見ることができる。ヴォディチコ作品とヴォディチコの作品にこめられた思想は、1999年に出版された『クリティカル・ヴィークル (Critical Vehicle)』によって、明らかにされている。しかしながら、多方面に問題を投げかけていくヴォディチコ作品に対する学問的分析は、美術分野からのアプローチに集中しており、いまだ十分になされておらず、より学際的な分析が望まれるところである。だが、一方、日本では、越前俊哉 (前広島市現代美術館学芸員) が、ヴォディチコの体系的分析を試みたので [越前 2005, 2006], これから、日本でのヴォディチコ作品の多方面からの研究が期待される。ヴォディチコのMITのホームページは、以下。http://architecture.mit.edu/people/bg/cvwodicz.html#teaching

- (6) ヒロシマ賞は、広島市が1989年に核兵器の廃絶と世界の恒久平和の実現を求める「ヒロシマの願い」を広く世界にアピールするものとして創設された。これまでの受賞者は以下。第一回 (1989) には、ファッション・デザイナー三宅一生、第二回 (1992)、画家のロバート・ラウシェンバーク、第三回 (1995)、画家のレオン・ゴラブ、ナンシー・スベロ、第四回 (1998) にクシュシトフ・ヴォディチコ、第五回 (2001)、建築家、ダニエル・リベスキンド、第六回 (2004)、写真家、ショージャ・アザリ。受賞者は、ヒロシマ現代美術館にて、展覧会が開かれる。
- (7) 広島では、これ以降の2000年に、現代社会が抱えるディスコミュニケーションの問題を提起させる『ディス・アーマー (武装解除)』と題する美術的試みもなされている。
- (8) もう一つのヴォディチコの特徴として、工業デザインを学んだ経験から反映されている機械の導入の手法があげられる。『パブリック・プロジェクション』では、スライド、ビデオ、プロジェクターなどを使用している。[Foster 1985: 105]
- (9) 越前俊哉は、ヴォディチコの『パブリック・プロジェクション』を五つに区別している。第一期 (1981~1984) は、官庁、大企業の社屋に背広の袖口と手の投影、第二期 (1983~1985) は、戦勝記念碑、凱旋門にミサイルの投影、第三期 (1986~1990) は、英雄像にホームレス、企業戦士、買物客の投影、第四期 (1986~1987) は、戦没者慰霊碑、

教会にホームレス、避難民の投影、第五期 (1986~1989) は、博物館、美術館に持ち物を持つ手と文字の投影を行っていると区分し、時系列に沿って、ヴォディチコの関心と手法が変化しているとする。以下を参照。[越前 2005]

- (10) もともと、1889年につくられたアメリカ合衆国の市民戦争の勝利を英雄的に記念した門。
- (11) ヴォディチコ自身がラクラウ&ムフの理論に影響を受けたことを告白している [Phillip 2002: 34]。
- (12) クリスト&ジャンヌ・クロードの一連の作品は、著作権の関連上掲載することができないので、是非以下を参照されたい。Philippi, S. ed., 2001 Christo and Jeanne-claude Wrapping Reichstag: A documentation exhibition, Germany, Taschen. また、ライヒスタークの梱包は、ビデオ作品『議事堂を梱包する [映像資料]: 「Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95」の全貌に迫る公式記録映画」2000ヴォルフラム・ヒッセン監督、ヨルク・ダニエル・ヒッセン監督、東京:『議事堂を梱包する』上映委員会、で見ることができる。

参考文献

- 越前俊也 2005 「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、231頁~259頁。
- 越前俊也 2006 「クシュシトフ・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」、『美学』、美学会、巻号57(2)、通号226、43頁~56頁。
- 岡本三夫 1999 『平和学: その軌跡と展開』、法律文化社。
- 加須屋明子 2000 「展覧会評 クシュシトフ・ウディチコ展」、『醍醐書房編集部編『美術フォーラム21』、醍醐書房、巻号2、165頁~168頁。
- 加藤玖仁子 1998 「クリストとジャンヌ・クロードによる『梱包された国会議事堂、ベルリン、1971-1995』」、『民族芸術学会編『民族芸術』、民族芸術学会、通号14、116頁~126頁。
- 河合純枝 1995 「銀色のパラダイス・ヴュー: クリストのベルリン・ライヒスターク・プロジェクト」、『美術手帖』、美術出版社、通号713、81頁~89頁。
- カトリヌ・グルー 1997 『都市空間の芸術—パブリックアートの現在—』、藤原えりみ訳、鹿島出版

- 会。
- クシュシトフ・ウディチコ 2000 「Artist Interview
クシュシトフ・ウディチコ 広島で新作《ディス・
アーマー》を語る—十代の孤独な心を「武装解除」
するために」, 『美術手帖』, 美術出版社, 巻号52 (通
号790), 151頁~154頁。
- 斎藤純一 2005 「現われの消去」藤野寛・斎藤純一
編『表現のくリミット>』, ナカニシ出版。
- 城 達也 2005 「記憶の場としての「ライヒスターク」
—統一ドイツのナショナル・アイデンティ
ティをめぐる—」, 城達也・宋安鐘編『アイデン
ティティと共同性の再構築』, 世界思想社, 275頁~
317頁。
- 多賀秀敏 1983a 「平和論を開講するために (資
料)」15(3), 『法制理論』, 新潟大学法学会, 112頁~
136頁。
- 多賀秀敏 1983b 「平和論のために」『法政理論』
16(1), 『法制理論』, 新潟大学法学会, 176頁~212
頁。
- 広島市現代美術館学芸課編 1999 『クシュシトフ・
ウディチコ展』図録, 広島市現代美術館
- 柳 正彦 1994 「生き抜くためのアート-11-政治と
社会を巻き込んだ芸術—クリストとジャンヌ=ク
ロードの『梱包されたライヒスターグ』」, 『すば
る』, 集英社, 巻号16(11), 262頁~269頁。
- Alan and Hanna N. 1969 *Peace Research Around the World*,
Oakvill.
- Althusser, L. 1970 "Idéologie et appareils idéologiques
d'État: Notes pour une recherche", *La pensée*, No.151,
June, pp. 3-8. (邦訳: アルチュセール 2005 「イデ
オロギーと国家のイデオロギー諸装置」, 『再生産
について』平凡社。)
- Anderson, B. 1993 *Imagined Communities: Reflection on the
Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso. (邦訳:
ベネディクト・アンダーソン 1997 『想像の共同
体』NTT出版。)
- Boyer, M.C. 1996 *The City of Collective Memory*,
Cambridge, MA, MIT Press.
- Dasgupta, S. 1968 "Peacelessness and Maldevelopment",
IPRA Studies in Peace Research. IPRA Second
Conference, vol. II.
- Fineberg, J. 2004 *On the way to The Gates: Central Park*,
New York City, New York, Yale University Press New
Haven and London with The Metropolitan Museum of
art New York.
- Foster, H. 1985 *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*,
Port Townsend, WA: Bay Press.
- Foucault, M 1975 *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*,
Gallimard (ミシェル・フーコー 1977 『監獄の誕
生: 監視と処罰』, 田村俣 訳, 新潮社。)
- Galtung, J. 1969 "Violence, Peace and Peace Research",
Journal of Peace Research, vol. vi, no. 3.
- Galtung, J. 1996 *Peace by Peaceful Means: Peace and
Conflict, Development and Civilization*, London: Sage
Publications.
- Gough, P. 2000 "From Heroes' Grove to Parks of
Peace: landscapes of remembrance, protest and peace"
Landscape Research, 25(2), pp.213-228.
- Hein, H. 1996 "What Is Public Art?: Time, Place, and
Meaning" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.
54, No. 1, winter, pp. 1-7.
- Laclau, E. & Mouffe, C. *Hegemony and Socialist Strategy:
Toward a Radical Democratic Politics*, trans. Winston
Moore and Paul Cammack, London, Verso.
- Liotard, J. F. 1979 *La Condition Postmoderne: rapport sur le
savoir*. Editions de Minuit.
- Makagon, D. 2000 "Accidents Should Happen: Cultural
Disruption through Alternative Media", *Journal of
Communication Inquiry*, Vol. 24(4), October, pp.
430-447.
- Mosse, G.L. 1990 *Fallen Soldiers: shaping the memory of the
First World War*, Oxford: Oxford University Press.
- Phillips, P. C. 2003 "Creating Democracy: A Dialogue
with Krzysztof Wodiczko", *Art Journal*, Vol. 62, No. 4,
winter, pp. 32-47.
- Philippi, S. ed., 2001 *Christo and Jeanne-claude Wrapping
Reichstag: A documentation exhibition*, Germany, Taschen.
- Wodiczko, K. 1999 *Critical Vehicle: Writings, Projects,
Interviews*, Cambridge: MIT Press.