

琉球大学学術リポジトリ

「沖国大の壁」プレゼント プロポーズ 大作戦 (1/2)

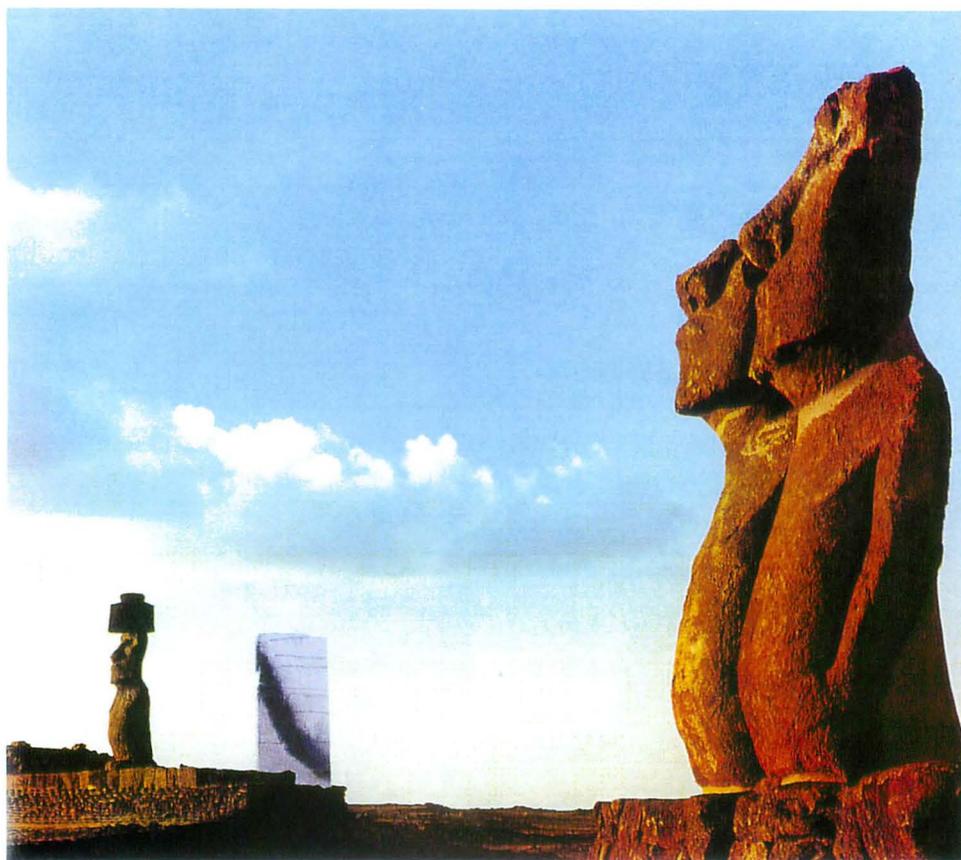
メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2010-04-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小林, 正秀, Kobayashi, Masahide メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/16488

「沖国大の壁」プレゼント♥プロポーズ 大作戦 (1/2)

小林 正秀*

Let's Present ♥The Wall of OIU♥ to Somebody/Someplace (1/2)

Masahide Kobayashi*



Moais, May I Stand by You ?
<モアイの模合 (もあ) いに催合 (もや) わせてもあらいます>
カラーコピーのコラージュ (紙、コピートナー、糊) [註9参照]

写真出典 モアイ:『世界最後の謎 The World's Last Mystery 失われた文明を求めて』1978年、日本リーダーズダイジェスト社、p.105所載図版
壁:岡本光博<NS#223 O.S.A.M Plan 16 黒壁>『週刊金曜日』9/1/2006、p.67所載図版 (第1章参照) Reader's Digest

* 琉球大学教育学部美術教育教室
Department of Art Education, Faculty of Education, University of the Ryukyus

はじめに

本稿は、筆者が加わった共同授業の筆者担当部分3回の授業内容と、翌学期の壁全般をテーマにした筆者単独授業の該当部分2回の授業内容（何れも学生に例示した筆者作品を含む）、及び、それらを受けて学生たちが制作・提出した課題作品に、その後の筆者の新作や知見も補って新たに整理し直した論考である¹。

I. 共同授業の筆者担当部分『^{syllabus}授業計画書』²

2007 (H.19) 年度 後期

《総合演習Ⅷ＝現代社会の諸問題と芸術》

——小林正秀 担当回 (12/3,10,17) お題——

「沖国大の壁」プレゼント♥プロポーズ 大作戦

衝撃の事件から3年……建物から切り取られ三つに切断されたまま寝かされてその「活用」を待っているあの壁を、自由な美術の発想で、色々な場所に色々な仕方で置いてみよう（勿論あくまで実現可能な案をマジに考究してもよい）。

ユーモア（と多少の皮肉や嫌味）も籠めて、展示＝教育普及の仕事を担当してもらいたいあの人・あの場所に“お節介プレゼント”してみよう（現物とは限らず、写真も含む図像＝イメージ/アイコンや、その「投映」でも良い）。

その様子をアナログやデジタルに依るドローイング、写真コラージュ、コンピューター・レンダリング/グラフィックス 等の手法で視覚芸術（ヴィジュアル・アート）的にプロポーズ（提案・建議）する大作戦（キャンペーン）。

作品づくりのヒントを提供する3回の講義では、様々な表現手法やコンセプトに依るメモリアル/モニュメント系の作品を美術史的・美術理論的に紹介する。

 例えばクシュシトフ・ウディチコの〈パブリック・プロジェクション〉は、象徴的な建造物や記念碑に、それを「プレヒト的に『異化』する」（粉川哲夫）映像を大型プロジェクターで投映する作品である。

 岡本光博の〈NS#223 O.S.A.M Plan 16 黒壁〉（『週刊金曜日』2006年9月1日号、p.67）は、この手法で《佐喜真美術館》屋上に（プロポーションを巨大化した）あの壁が屹立している光景を仮想現実化した作品で、あの壁を素材/主題にした美術作品としては恐らく最初で唯一のものと思われ、今回の私のこの「お題」の契機にもなっている。

II. 手法の先例

最も近く遡れば、^{surréalisme}超現実主義の中心的造形原理である「異郷への移置」や「糊貼り」の源泉となった^{dépassement collage}ロートレアモン伯爵ことイジドル・デュカスの^{Comte de Lautréamont Isidore Ducasse}『^{Les Chants de Maldoror}マルドロールの歌』第六歌中のあの有名な一^{Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie}句——「解剖台の上での、ミシンと雨傘との偶発的な出会いのように！」³（美しい）——が挙げられようが、ここでは主に日本の例を中心に幾つか紹介したい。

1. ^{Jun Hatta Fuji Around the World}八田淳 <ふじ借景>⁴

八田淳の〈ふじ借景〉は、富士山の輪郭——「あのフジの形体……カタカナでハと書いて上の頂をアルファベットのWでつないだ……ハの両すそを、それぞれ反りあう円弧の一部で延長してやる……くだんの型」——を象って曲げた針金を、世界中の風景の中に差し込んで撮った写真連作である。時として“不本意”にも右翼的大和民族主義の象徴にも祭り上げられてしまう霊峰富士を、一筆書きの単純な線による“パターン”へと“アイコン”^{icon}化し卑俗化してしまう点や、更にそれを嘗ての大日本帝国の“生命線”（侵略の最前線）に置いたりする点、そしてその奥底に巧妙に覆い隠され潜められた屈折した諧謔の毒と強かな政治的批判精神等は、僭越ながら本稿筆者提案にも相通ずるところが有るように思う。

2. 藤野忠利 <大入>⁵

藤野忠利の^{おおいり}は、八田の「針金フジ」に替って（と言っても同様に極めて御目出度くもあり同様に記号でもある）この勘亭流の「豊穠一言祝ぎ」の文字・メッセージ（を紅白で染め抜いた布で包んだ座布団や幔幕）を、文化英雄としての「ココペリ」や「花咲か爺」よろしく世界中に振り播き聞入させ、その仮設^{installation-performance}行為を写真に撮るといふ作品である。京都生まれではあるが元来は東京っ子である八田の「江戸・東京的な笑い」に対して、藤野の方は紛う方なき上方・関西の「お笑い」であり、極めて天真爛漫、前者の屈折や反語は何のその、場所も（私も彼女も行く）世界の有名観光地で政治性などは凡そ縁が薄い、その屈託のないエネルギーでパワフルな押し強さと、いかにも《具体》^{Gutai}を敬愛して已まぬ彼らしい「面白ければエエやんか！ エエねん!!」の天衣無縫の体当りの突撃精神が、本稿筆者提案にも大きな励ましを与えてくれるように思う。

3. クシシュトフ・ヴォディチコ<南ア大使館への鉤十字の投映>⁶

藤野は「パリで……凱旋門の上に『大入』の紅白を高々と掲げたら、警官が二度もやって来て制止させられた」⁷が、ヴォディチコの1985年のこの作品は「2時間後『公的不法妨害』を理由に警察から中止を命じられ……南アフリカ政府はカナダ政府へ抗議文を提出」⁸する事態にまで至った。

1984年にカナダ市民権を取得していた彼は、当時ロンドンで《現代美術館》他の企画による「カナダ大使館における個展の一環として」⁹トラファルガー広場の《ネルソン記念柱》にミサイル等の画像を投映していたのだが、広場の南に面して建つ——（ちなみにカナダ大使館は広場の西）——「南アフリカ大使館前にビケを張っていた」¹⁰「反アパルトヘイト運動グループへの支援の意味を込めて」、そのギリシャ神殿擬古典様式の柱廊^{portico}玄関^{tympanum}妻屋根破風（三角小間）に、紅白の大入ならぬ「紅白+黒のナチスのアイコン」を「急遽、投影することにした」のである。

“あなた方が為している黒人・有色人種への暴

虐は、ナチスが嘗てユダヤ人他に対して為した暴虐と同じではないか！”というこの“(ダブル)イメージ(=ダメージ) / アイコン (のスーパーインポーズ)「攻撃」”によって、広場と180年の時を挟んだ南ア（+ナチス-ドイツ）vs. カナダ（+全欧最大の災厄をナチスから被った彼の故国ポーランド）の“新トラファルガーの戦い”が勃発した訳である。この投映「攻撃」自体は、反撃もあって2時間で消灯撤退するが、しかし撮影・現像されて印画紙に焼き付けられたその記録写真は、“武器としてのイメージ/アイコン”となって人々の網膜に焼き付けられて残像化する「攻撃」を続行し、結局この戦いそのものも、1991年のアパルトヘイト諸法の廃止と、1994年の全人種国民投票による民主的選挙で選ばれた（ホレーショ・ネルソン提督ならぬ）ネルソン・マンデラ黒人大統領の就任を以て、南ア側の敗北に（即ち1805年の旧に同じくネルソンの勝利で）終るのである。

少し長くなるが、本節で引用して来たこの「攻撃」という言葉——これに比べれば生来柔和穏健で鳴らす(?) 筆者の本稿提案＝「ユーモアと多少の皮肉や嫌味も籠めた無断・無許可のお節介プレゼント」など何とも手緩く穏やかで霞んでしまう——が登場する1983年のヴォディチコの“ゲリラ戦教程”⁸最終三項から、その手法とその基盤に在る思想が良く解る（この作品に特にピタリ）部分⁹を引用しておく。それは我々に、（表現しないことや撤退も含む）表現の自由における何者も恐れぬ勇気と大胆さとユーモアと、そして自戒を籠めた“警告”も含む無限の励ましを与えてくれるからである。

The Method of Projection
プロジェクションの方法

我々は……建築物に内在するものを外在化し、^{What is implicit about the building must be exposed as explicit; the myth must be visually concretized and unmasked.}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。……/私物化された遺産として、^{the architectural appearance is well protected by the police}建築物の外観は警察……によって十分に保護されている。/攻撃は突然、前面から、夜間に行われなければならない。夜は建物が……眠って……自らの……悪夢を見る時間帯だ。^{This will be a symbol-attack.}これは象徴に対する攻撃……また公的な精神分析降霊会であり、^{a public psychoanalytical seance}建造物とその本体、つまり権力の媒体＝霊媒の無意識を暴き、明らかにするものである。/戸外

the technique of an outdoor slide montage
 におけるスライド・モンタージュの技法と、直
 the immediately recognizable language of popular imagery
 ちに認識可能なよく知られた映像を使うことに
 により…観る者を考えさせ…リラックスさせる
 an architectural "epic theater" an emotional engagement
 ・建築的な社会派シアター。…人々は感情的な
 and a critical detachment
 社会参加と超然とした批評性により物語を読み
 とるだろう。

Warning

警告

before the image loses its impact and becomes vulnerable to appropriation by the
 映像がインパクトをなくし、建築物の装飾と
 building as a decoration. Slide projectors must be
 なり下がりってしまう前に、…プロジェクターの
 switched off …
 スイッチを切らなくてはならない。

Post Scriptum

後記

there is no better start for thinking than laughter
 「笑いを思考の始まりにするのが最良である
 the convulsion of the diaphragm usually
 と言っておきましょう。横隔膜の痙攣は魂の痙
 provides better opportunities for thought than convulsion of the soul
 攣よりもうまく思考を促してくれるのです」
 -Walter Benjamin, "The Author as Producer"
 (ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作
 家」(1934))

4. 『ぬっとあったものと、ぬっとあるもの』⁹

これは、藤野が宮崎で主宰する《現代っ子ミュージアム》も設計した日本建築界の異才石山修武の建築やキッチュな民俗的巨大造形物まで幅広く収録し論じた興味深い書で、もしも冲国大の壁が自立した巨大な「石板」^{monolith}——書中の言葉を借用すれば『『芸術作品でもあり』、芸術作品ではない。原爆ドームがそうであるように」/「彫刻と建築物の狭間にある両義的なオブジェ」(山下裕二p.49/橋爪紳也p.20)——として原寸大で“復元模築”¹⁰されたなら、その改訂増補版には確実に収録されることだろうが、それは本稿標題頁の筆者作品で仮想するのみに留め、ここでは本稿筆者提案の手法や作品制作の基盤概念になるとする箇所を「抜き書き」しておこう。

先ず、木下直之の——「ぬっとあるものと出くわす…『ぬっと』は、その瞬間の違和感の表現で…/…風景からはみ出しているからだろう」(p.4/p.14)——という指摘は、本Ⅱ章冒頭で述べた超現実主義の原理的手法と同じである。

この手法はまた、船越幹央が——「ひとはなぜビルの屋上や屋根の上に、さまざまな物体を取り付けるのか…。/…スケールを変え、置かれるコンテクストを変え…素材を変える…手法によって

…驚きを誘っている…オordenバーグのソフトスカルプチャー…あるいは…ウォーホルや…リキテンスタインたちのあり方と似通っている」(p.89/p.92)——と言う通り、後のポップ・アートや、或いは更には、『授業計画書』中で紹介している岡本光博にまで受け継がれているわけである。

ところで筆者の講義＝本稿筆者提案を受けた学生たちの内、本土出身者の多くはこの事件／壁すら知らなかったし、沖縄出身者でも現場に行った者となるとごく稀であった。斯く言う筆者自身が、性来の出不精と“シミュレーションリスト”故か、近くに居ながらニュース映像での見聞で衝撃を受けていたのみで、現場に駆けつけることも、後日見に行くこともしなかったのである。筆者はよく見受ける“アリバイ主義者”¹¹ではないのでそれを恥じてもないのだが、ここで一つだけ言える確実で重要なことは、やがては筆者や多くの学生たちのような、言わば“不在者”が圧倒的多数となり、いずれは全員がそうなり、そしてそれらの人々が、記憶の(「暗殺者」や「忘却の穴」掘り人やその穴への突き落とし人は兎も角として)「継承者」——否、“新しい記憶の創造者”に成って行くのだということである。これはまさしく、世上議論のある¹²“戦争を初めとする惨事の直接体験・目撃・記憶・証言者が消え去った後の、新しい疑似記憶・疑似体験の想像的創造／創造的想起”の問題に似ていると言える。その点で、「ヒロシマ」を体験しなかった広島生まれの山下裕二の次のような反転已まぬ正説と逆説(アリバイ主義と反／非アリバイ主義)は極めて示唆に富むものであろう。

『俺は万博で太陽の塔も月の石も見たんだぞ』と心の中でつぶやいたりする。/リアルタイムの記憶がない人ほど、臆面もない回顧が可能なのだ。/倉林靖…『岡本太郎と横尾忠則——モダンと反モダンの逆説』(白水社)…は、丹念な資料の収集に基づく誠実な仕事だと思うが…、次の一節を読んで、あれっ、と思った。

わたしはその当時、結局万博に出かけることはなかった。…出かけていった父の話を聞いたり、写真を見たりして、自分のなかの想

像をふくらませるのみだった。しかし、万博の印象はなぜかわたしのなかには世代的な共有の体験として、しかも実際の体験として、しまいこまれているような気がする。

私は、自分が小学六年の時にリアルタイムで見た太陽の塔が、今も眼に焼きついていることを振りかざすつもりはない。しかし、この、あれっ、という感じは…違和感や…不信感に通じる。…この、あれっ、という感じを、もっと強く感じる…串間努著『まぼろし万国博覧会』…も、あらゆるデータやアンケートを駆使して、万博の詳細を記録する。…だが、…何と、この人も万博に行っていないのだ。…一九七〇年には小学一年生…ということを知って、へなへなとなった。それにしても、これほど熱く万博を語った書物はない。…素晴らしい。」(p.40/p.43/pp.46-48)

「当初の環境とは異なる…空間の中に、ぬつと立っているからこそ、分析の対象になっている…がもし、…かたちのまま保存されていたなら、どうだったろう。さらに、…博物館にでもなっていたなら、どうだったろう。…私は、敗戦後十三年経って広島に生まれ…十八歳まで過ごした。…広島の人たちは、原爆について語ることに…ある種のためらいを持っている。…しかし、原爆を『伝達』しようとする人たちは、そんな微妙なメンタリティーはお構いなしに、『回顧』したり『定義』したりしようとする。それが意味のないことだとは言わないが、毎年八月にテレビの特集を見て、何か文句を言いたくなる。…太陽の塔と原爆ドームには共通点がある…。どちらも、原風景としてそれぞれの心の中にしまっておくはずのものが、その場所に行けば、いやおうなしに眼前につきつけられてしまうからだ。原爆ドームが被災する前…を、残像として脳裏に留めている人は、どれぐらいいるのだろう。…私の年老いた両親はその数少ない人間だ…が、ついぞ原爆や戦時中の話は聞いたことがない。…原像を脳裏に刻んでいる…その残像も年々薄れ、残像とは別の次元での『回顧』や『総括』が『歴史』となっていく。…あとかたもなくなっていたら、私の脳裏に

はさらに強烈な残像が刻まれていたかもしれない…。」(pp.48-49)

さて、1954年の映画<ゴジラ>^{Godzilla}第一作については過去様々に興味深い分析がなされてきたが¹³、この書のピーター・ミュソッフの<ゴジラ>論(前田京子訳)は、この「私たちの案内人である怪獣」が「石造りの高い壁もお気に入り、…探したしては、粉々にする機会を見逃さない」(p.109)ということの他に、実は沖国大の壁がゴジラでもあったことを——両者は共に或る「リヴァイアサン」^{Leviathan}の隠喩であったことを——教えてくれる。試みに、以下の文(p.102/p.105//p.108)の「ゴジラ」という言葉を「沖国大の壁」に替えて読んでみると、それがよく解る。

「ゴジラを隠すことはできない。彼は至高のランドマークであり、…比類なく目立つ。…だが、究極的には、私たちはゴジラを見たくはないのである。…私たちはものごとが遮断され、あいまいであり続けることを望んでいる…。『ゴジラ』…で…明確に見てしまったものは…戦争と核によるホロコーストであり、…ゴジラが都市にもたらしたものと、戦争が都市にもたらしたものである。/ゴジラが突然ぬつとその姿を現したのは、日本…を支えてきた諸々の幻想は、やはり幻想に過ぎないということを示すためだった。…人々はゴジラが見せた恐ろしく耐え難い真実に//度を失った…。平和など、…ほんとうにはありはしない。戦争の総括など、何もできてはいない。巨大な同盟国に依存した状態のどこに国の威信があるというのか。国の…ために我々はどれだけの犠牲を払っているか。社会的平等だって…迷信だ。…しかし…隠蔽の後に…これらの押し込められていた真実を目の当たりにすることは、どんなに解放感に満ちた経験であったことだろう。」

ゴジラが、数有る隠喩の内の一つとして、何よりも先ず“アメリカによるビキニ環礁での水爆実験に対する南方海域からの荒ぶる報復の来訪憤怒神”であった以上は、殊更に以下の鎌田東二(p.149/p.150/p.155/p.158/p.159)に拠らずとも、ゴジラであった沖国大の壁は、即ち神なのである。

「神々を『柱』と呼びならわすのはなぜなのか。……日本人にとって、神あるいは神霊、またその来訪オトツレのありさま自体が…“ぬっとする”存在だったのである。/“ぬっとそびえる”柱にカミを感じとったのだ。/“ぬっとするもの”…はある種の違和感で…風景の日常に…そぐわない何か。…黙したまま…圧倒的な臨在感をもって存在しているもの…。……巨石は、そうした私たちの存在感覚のオリジンにふれてくる。…“ぬっと”棒のようにつらぬいて存在するものが巨石なのだ。/磐座いわくらや岩境いわさか…は『底つ磐根』が天に向かって『柱』のようにそびえ立っているものであった。/私はそうした“ぬっとする”存在のオリジンと様態を“カミ”と呼ぶ。」

この、神であった冲国大の壁を壊してしまったとは！……何ともハヤ畏れ多いことで、今後は「祟り封じ」のためにも本稿筆者提案を確と受け止め、皆で手分けして色々な（イースター島以外の！）場所にお奉り・分祀・再「建立」して行かねばなるまい。当の壁とて、とうの昔の2005年に幽体離脱し、re-icon 靈魂（霊イコン）となって時空を超えて（次節の宇宙-映画にまで！）ありとあらゆる人／物／場面／場所へと飛翔・浮遊し憑依したがつている（している）に違いないのである。

2001 : a space odyssey
5. <2001年 宇宙の旅>¹⁴

前節冒頭で筆者は冲国大の壁を「monolith 石板」と記したが、前節末尾の鎌田も巨石について論じた後に実はこの映画に言及してはいるのだが、この「モノリス」については一言も触れていない。神である石柱・石板と言うなら、これに触れないわけには行かないはずにも拘らず……である。

man-apes 人猿の一群長（Moon-Watcher 月を見るもの）に進化への“神の一撃”を与えて後、忽然と消えて三（映画では四）百万年後に月のTycho Crater ティコ・クレーターで発見発

掘されたTycho Monolith Tycho Magnetic Anomaly ティコ直立石=ティコ磁気異常 1号=TMA・1の高さ（縦）と幅（横）は、H. 3.375m x W. 1.5mで、その比は9：4である（因みに、厚さ=D.の比は1で、それぞれ最初の三つの整数の自乗になっている [p.240]）。尤も、この1号が—CH-53D Sr-90 冲国大の壁も（と言うよりは激化した米軍ヘリが）Jupiter ストロンチウム90を撒き散らしたように—「放射線のしぶきを周囲にまき散らし」[p.130]で発した得体のしれないエネルギーの送り先である土星の第八衛星ヤペタス（映画では木星）で、TMA's big brother Star Gate ディスカバリー号デイビッド・ボーマン首席キャプテンが遭遇した2号（1号のでっかい兄貴=スター・ゲート）の方は、高さが600m近くもある [p.270] のだが、その縦横比には変わりはない。

一方、冲国大の壁は H.11m x W.6m（1号の約4倍）で、その比は 7.3：4と近く、実際、still photo from "2001……" 発掘現場の静止写真 [p.7] に、やや斜めから撮られた壁の写真を重ねた（本節末尾の）筆者作品 <2005年宇宙の旅> 2005 : a space odyssey でも、さほどの不自然さは無い。

冲国大の壁とは、実はこのモノリスだったのである。何故なら両者は本質的に、「それがいつ光にさらされたかを知りたい…警報装置」/「信号装置」 [p.231/p.230] であり、それに遭遇しそれを目撃した「人間に知力と進歩をあたえ……一段高いレベルの人間への飛躍」 [p.9]、即ち、愚かで無意味な戦争や武器や基地といった概念すら無い、新しい世界の新しいaltered states 変成意識状態の「Star-Child スター・チャイルド」 [p.310] へと生まれ変わる門/産道だからであり、そして、その使命を終えた後は、決して忘れ去られることのない確かな遺恨イコンだけを遺して「非在にかえ」った [p.306] ものなのだから……（尤も壁の方は、「理解できないものを破壊する…野蛮人」 [p.118] によって非在に帰らされたのだが）。

2005 : a space odyssey
<2005年 宇宙の旅>

壁の写真を白黒コピーしたOHPシートを色刷写真図版に重ねてカラー・コピーしたもの（紙、コピートナー）

写真出典 月面でのTMA・1発掘場面：再公開時の映画プログラム（1978年、東宝株式会社事業部発行、p.7）
壁：http://www.cyber-rabbit.com/kabe1000/ 写真展「私の見た壁～1000の記憶～」実行委員会



[註]

1 本稿の執筆を思い立ってからこの二年ほど、春・夏の休み毎に執筆を進めて来たが、生来の不器用と遅筆ゆえ、未だ全体を書き終えるには至っていない。全体を書き終えてから発表を…とも思ったが、作品写真も多く、また、写真を大きく掲載するには何れにせよ1/2と2/2の二部に分けざるを得ないこともあり、更に遅れるよりは良いと思い、また、〈2001年…〉続編の〈2010年…〉迄には…などと妙なこだわりもあって、取り敢えずは先ず本集に、丁度切りもよいⅡ章5節までと、関連する作品二点——何れも第一期（2007年度後期）授業で紹介——を掲載し、次集か、遅くとも次々集に、翌学期（2008年度前期）補足のヴィリー・プフナー『ペンギンカップル ジョーとサリーの世界漫遊記』や、『折紙トトロの旅』や、小沢剛〈地藏建立 JIZ OING〉等を簡単に紹介するⅡ章最後の第6節

と、今回の二点以外の残りの全作品を紹介するⅢ章以降を発表することとした。

2 「作品づくりのヒントを提供する3回の講義では…メモリアル／モニュメント系の作品を美術史的・美術理論的に紹介する」としていたが、実際には本稿に記したような手法の紹介のみで終わってしまった（この問題に関しては、以前から考えて来たことでもあり、いずれ別に改めて稿を起こしたい）。

紙幅の制約で省略していた「活用」の出典は『沖縄タイムス』2004年12月18日夕刊5面「モニュメント建立へ／『壁』取り外し活用検討」(http://www.okinawatimes.co.jp/spe/heri20041218_2.html)、同2005年3月10日朝刊27面「安堵一方『壁』活用に課題」（＃050310_1＃）、同2005年7月4日夕刊5面「沖国大『壁』撤去始まる 学生『活用法示して』（＃0704＃）」等である。また、粉川哲夫の出典は、広島市現代美術館学芸課編『第4回ヒロシマ賞受賞記念クシユ
“alienate” … in a Brechtian way Hiroshima City Museum of Contemporary Art The 4th Hiroshima Art Prize

シトフ・ウディチコ展』図録 (広島市現代美術館、1999、なお以後「広島展図録」と略) pp.17-20, pp.147-150. 英訳所収の粉川哲夫「ウディチコ現象のためのノート」 p.18, p.148で、因みにこの最終第3講では岸本康監督DVD『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』(ウーファー・アート・ドキュメンタリー 2000) を映写した。

- 3 石井洋二郎訳『ロートレアモン イジドール・デュカス 全集 全一卷』(筑摩書房、2001) p.197.
- 4 八田淳「ふじ借景」(美術出版社『BT (美術手帖)』7-12/1994~2-7/1995)。この連載には、八田独特の駄洒落・語呂合わせが連続満載されたアイロニカルな諧謔精神に満ち溢れた文が写真に添えられている。なお、本文中で述べた“生命線”とは、連載第1回(ちなみに本文中の引用もこの回)の「マラッカ海峡」(7/1994, pp.170-171)と、第10回の——映画〈戦場に架ける橋〉で有名な(日本軍の捕虜虐待ということでは“悪名高き”)——「カンチャナブリー」(5/1995, pp.296-297)である。他に、以下の個展評も参照した。

山盛英司「『針金フジ』から漂う軽妙な風刺」(『朝日新聞』10/4/2002夕刊「ナビゲーター」欄)。ちなみに此処で山盛は「『借景』ならぬ、フジの『借形』だ」としているが、後掲の新著では外国に失礼だとして(同書p.204)「借形」に改題されている。また本文次節の「京都生まれ」は『BT』9/1990, p.60の作家略歴によるが、筆者が2009年3月の東京出張時に偶然にも個展開催中の神田《ギャラリー・メスタージャ》で八田に初めて会った際に直接尋ね、積年の疑問が氷解したので「元来は東京っ子」とした。前述の新著とは、八田淳『フジ借形』(ギャラリー・メスタージャ、2009年3月発行)である。

- 5 藤野忠利「世界を浮遊する『大入』 現代アートの試み 興奮、意外性、面白さ」(『宮崎日日新聞』9/10/1987, p.10)。

「藤野忠利 スペシャルインタビュー <大入>を引っさげて35年。芸術のこと 人生のこと 現代っ子センターのこと」(鉾脈社『月刊じゅびあ』8/2007)。

藤野忠利「大入ポストカード『大入くんの世

界飛び歩きシリーズ』(現代っ子ミュージアム)。

(なお、この<大入>は鉾脈社から書籍化の話があるとのこと。その刊行が待たれる)。

- 6 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」(美學會編『美學』第226号=第57巻第2号、9/2006, pp.43-56)の註4(p.54)に従い、本稿では作家名の日本語表記を、授業計画書や前註2のような「英語圏での読み」から「ポーランド語の発音に最も近いとされる」表記に改めた。なお、本作品の正式名称は「パブリック・プロジェクション: サウス・アフリカ・ハウス、トラファルガー・スクエア、ロンドン, 1985」で、世田谷、京都国立近代、北海道立近代3美術館編『クロッシング・スピリッツ 無何有郷への/からの旅人たち カナダ現代美術展1980~94』展図録(1995) p.111に色刷写真が、また前註2の広島展図録 p.49, p.79には白黒写真が掲載されている(本文中の引用は、「攻撃」という語以外は全てこのp.79より)。
- 7 藤野、前掲『宮崎日日新聞』9/10/1987, p.10より。
- 8 “ゲリラ戦教程”(例えば、エルネスト「チェ」ゲバラ『新訳ゲリラ戦争 キューバ革命軍の戦略・戦術』中公文庫、甲斐美都里訳、2008)に準えたのは勿論筆者の比喩で、実際はクシシュトフ・ヴォディチコ「パブリック・プロジェクション(1983)」である(前註2の広島展図録 p.38, p.40: 三浦勢津子訳文、pp.151-152: 英文、引用の最終三項は p.40, p.152 で、引用文中の「・」と「/」は省略と改行箇所を示す)。

尤もこの比喩は、ゲバラ上掲書の次のような言葉と対比させる時、満更でもなく思える。「攻撃は夜間に限る」/「攻撃はつねに奇襲の形をとらねばならず」/「攻撃は・夜間に・敏速に・電光石火に行う。攻撃を終えたなら、撤退・。・・・戦闘のパターンに敵を慣れさせるのは決して賢明ではない。・・・戦闘行動を長引かせてはならない・。敏速に、効率よく・戦闘して、即時に撤退する。」(第一章 ゲリラ戦の基本原則2. ゲリラの戦略 p.40/同3. ゲリラの戦術 p.44/同5. 不利な地形での戦闘 pp.56-57) なお、本文中で述べた“警告”とは、芸術家

……（とまでは言わずとも、少なくとも作品なるものを創り、それを世に問う表現者全般）……の当然の第一義的倫理／道徳／責任としての作品の質についてのそればかりではなく、この種の——例えば藤野の政治的には全く無害で寧ろ喜ばしきものとしての（但し外国人にはそれは分からぬ故に単なる風体挙動不審の東洋人による漠たる危険と不安の匂いが一杯の）“悪戯（つ子）的”な、或いはヴォディチコの“政治的／挑発・挑戦的／ゲリラ闘争的”な——無許可アートに付き物の様々な軋轢（苦情／抗議／撤去請求／訴訟／……）についてのそれも含んでいる（ヴォディチコのこの“教程”中の「警告」の行間・紙背にも筆者はそれを感じる）。

ヴォディチコの場合も、私有／公共財産たる建物の表層にペンキ等に非ざる非物質としての光の膜から成る虚像を一時的に被せるだけで、スイッチを切ればそれはたちどころに跡形もなく消え去り、何ら建物を損壊損傷する訳ではない。損壊損傷するのは、疑似も含む権力と権威が保っている（或いは保ちたいと願っている）虚像／体裁／体面であり、自称の「名誉」であり、要するに「化けの皮」なのである。

本稿筆者提案もまた、壁の現物を突然無許可で何処かに建てる訳ではなく、言わば絵空事／シミュレーションな訳だが、何分にも藤野の御目出度い「大入」とは違って“モノがモノ（ワケ有り・事故物件）だけに”、また当然ながら占領／駐留軍による軍事基地被害問題という政治性（それも抗議色の）を帯びるだけに、この種の政治的美術・表現に付き物の、それを見て不快に感じる様々な（事件の、或いはプレゼントされる）当事者や、その他の種々の軋轢が生じる可能性があるわけである。壁を贈る相手や場所等、時と場合によっては、ヴォディチコのこの作品ほどではないにせよ、近似の事態が起こり得るかもしれぬのである。

しかし、それを恐れていたのでは表現など何もできなくなってしまう訳で、日本の場合で言えば、我が日本国憲法に基づき、12・13条の「濫用」と「公共の福祉」への然るべき配慮を怠ることなく、何よりも21条の「一切の表現の自由は、これを保障する」無条件規定に依拠し、

12条に謂う「不断的努力によって、これを保持しなければならない」のである。そうして然る後に、起こるかもしれぬ諸問題には誠実に対応し、個々の場合に依じて悩みながら判断する——そうした学びの総体が、この複雑に社会化した現代美術と、複雑に芸術化した現代社会における美術—表現—作品なのだと言える。

ちなみに、この複雑化の一要因には、現代の先鋭化した不寛容という問題が有るように思うのだが、その即効薬とまでは言わないまでも少なくともその遅効薬として、寛容としての「笑い」が必要なのである（実際、不寛容な人ほど笑わないものである！）。——ヴォディチコが殊更「後記」を付してベンヤミンを引いているのもその故だろうが、この点に関しては中村敬治がハンス・ハーケと比較したりイタロ・カルヴィーノを引いたりして次のように述べているので、これまた少し長くなるが重要と思い引用しておく（前註2の広島展図録pp.12-16, pp. Sugahara Keiko & Sherry Buckberrough Nakamura Keiji Introduction to 142-146:英訳所収、中村敬治「クシュシトフ・ウディチコ入門」より）。

「ウディチコ作品にはガルゲンフモール・Gaigenhumor (gallows humor) or melancholic humor that can be simultaneously transformed 哀愁的なユーモアがあり…一瞬のうちに強烈な批判へと転化…あるいは批判がユーモアへ転化する…。」(p.13,p.143)

「プロジェクトは……主題の重苦しさ might be heavy and serious, 深刻さにもかかわらず、全体をある『軽さ』 there is always a "lightness" in his works. 貫いている…。…表面の駄洒落的なわかり良 easy to understand in the superficial sense that they are poor jokes さと…テーマの深刻さとの間の落差が言い知れぬユーモアへ昇華する。／ハンス・ハーケ… Hans Haacke の作品は重々しい。…彼の攻撃は…直線的で論理的、脅迫的 theoretical threatening dominant で…作品も君臨する。／ハーケは…見る者を緊張させ、圧倒する。ウディチコはいつもどこか揶揄的、見る者を苦笑へ Wodiczko is always a bit sarcastic, eliciting bitter smiles from the audience. と開放する。ハーケは偏執的、粘着的、ウディチコはスキゾ的である。イタロ・カルヴィーノが『思慮の深さに備わる軽さというものが存在する』⁹ Haacke's expression is といい、『生の重さへの反動としての軽さ』¹⁰ while Wodiczko's Projections are を…語っている。…／ハーケの表現は ephemeral and floating. 物体的・物量的で、ウディチコのプロジェクトは The slides themselves may be light and virtual. 非物質的で、浮遊している。スライドという They are magnified for more than their actual size, and... 仮象が本質的に軽く、ヴァーチャルで…さら Trans. by に実物よりもはるかに拡大されることで、いち

they become even more insubstantial, almost a joke.
 だと反実体化されて、冗談に近づいてゆく。
 only for a few hours or for a night at the longest. This ephemerality
 そして…恒常的でない…一夜だけ、数時間だけ
 may have something to do with the lightness. Calvino
 というはかなさも無関係ではない…。カルヴィー
 also says that "humor is comely with no physical weight"
 ノは、『諧謔は肉体の重さを失った喜劇性』で
 Wodiczko
 あるとも語っている¹¹。ウディチコは、問題を
 while suggesting problems as problems, does not make us feel badly
 問題として明示しながら、沈み込ませるのでは
 but liberates us into a freer world.
 なく、われわれを自由の方へ脱出させてくれる』
 (pp.14-15, p.144)

Notes
 Italo Calvino
 Calvino's lecture on literature —six memos for the newly coming millennium
 ノの文学講義—あらたな千年紀のための六つの
 (translated by Yoshio Yonekawa) Asahi Shinbun Co. Ltd.
 メモ』(米川良夫訳) 朝日新聞社 1999年 p.27
 (Italo Calvino: Lezioni americane-Sei
 proposte per il prossimo millennio, 1988) /
 Calvino, op.cit.,
 10. カルヴィーノ 同前 p.54./11. カルヴィー
 Calvino,
 ノ 同前 p.42.] (p.16, p.146)

9 『is 別冊 ぬつとあったものと、ぬつとあるもの——近代ニッポンの遺跡』(ポーラ文化研究所、1998)。共著者、及び本文中で引用したその論文題目(引用したものに限らせて頂いた)は以下の通り。——木下直之(「大船観音山中出現記」、橋爪紳也(『「ヒトガタ」の建築』)、山下裕二(「太陽の塔——つきつけられる原風景」)、永井良和、船越幹央(「屋上の奇妙な物体」)、ピーター・ミュソッフ(「ゴジラがぬつと現れた東京」)、石山修武、小椋純一、鎌田東二(「高さと遠さ、そして奥のコスモロジー」)、土田ヒロミ。

なお、本節本文冒頭で述べた本稿標題頁の筆者作品<モアイの模合(もあ)いに催合(もや)わせてもあらいます>も、つい最近まで「ぬつとあった」壁を、今も「ぬつとある」イースター島のモアイ像群の傍らに仮想現実に復元模築/再建/建立させてもらったものだが、これも満更(単に有名観光地だからとか、単なる思いつきではなくて)根拠や意味が無いわけでもないのである。

と言うのも、この「モアイを作り運び・建てる為には大量の木材が必要で、大量伐採によって森が失われ・森を失った島からは、肥えた土が海に流れ出し、土地が痩せ衰え…耕作地域や漁場を争って・武力闘争が生じ…守り神であるモアイをうつ伏せに倒し、目・を粉々に破壊し・戦争は50年ほど続いた」(「イースター島」

『ウィキペディア』)からである。

つまり、これはまさに沖縄で、普天間・辺野古を初めとする米軍基地が、50年どころではなく引き起こし続けて来た山原の森の破壊→海への赤土や汚染物質の垂れ流し・人と魚と人魚の生命線である海の破壊と汚染、海上演習水域からの漁民排除=好漁場の強奪、強制土地収容=耕作地の強奪と反戦地主・黙認耕作の闘い…等々を想起させ、従って共に倒されたモアイと壁は、まさに戦争と生存環境破壊への警告の象徴なのであり、そして今度はそれを救う希望の象徴神/守り神(観光資源)となって再び立ち上がり、建ち直って模合い(皆でお金を持ち寄り一人が全額落札する沖縄の伝統的な月例経済互助会合)、催合(力を合わせて共同作業をする)姿に格段の不思議は無いからである。

10 『授業計画書』時点では「建物から切り取られ三つに切断されたまま寝かされてその『活用』を待っている」た壁も、今は大学当局設置のモニュメントに、その黒い焦げ痕のない頭頂部のみを僅かに遺すだけで、下部は全て(黒い焦げ痕ともども)砕かれ、希望者に分け与えられたと言う。これにより「現場での実物現状保存」という理想は、それを掲げ求めて闘った運動ともども砕かれ、潰え去った。

黒澤亜理子編『沖国大がアメリカに占領された日 8・13米軍ヘリ墜落事件から見てきた沖縄/日本の縮図』(青土社、2005年)は、「すでに取り壊しの決まった…黒焦げの壁」が「今でも同じ場所に立ち続け…ている」(p.8)時点での刊行だが、今から見れば、この理想と運動の「白鳥の歌/挽歌」(尤も本稿・本大作戦とて同じ運命)かも知れぬ。

筆者はこの書の存在を知らずに『授業計画書』を作成し、授業開始後に共同授業者の永津禎三教授から教えられて初めてその存在を知ったのだが、『授業計画書』の時点では未だ切断されたとは言え現物・実物ではある三つを再接合して再建する可能性も——例えば(何らかの補強は必要としても)一枚の「石板」にするか、何かの建造物の壁として埋め込む・貼り付ける・取り付け…か、また場所も沖国大構内か他所かは別として——限りなく薄くはあったが残

されており、当時の筆者提案の射程内（想定目標の一つ）にもそれは入っていたのである。つまり、この「大作戦」が広まれば、結果としてそれ＝接合再建を求める運動の生起にも繋がって行くかもしれぬという淡い期待も籠めて。

しかし最早、現物・実物そのものが完全に失われた以上は、それに非ざる模造＝フェイクとしての“復元模築”しか道は残されておらず、その可能性は更に薄くなったとはいえ、それも全く意義が無いわけではなく、現時点での本稿筆者提案の射程には、これも入っているつもりではある。

それはさておき、ここで私が強調しておきたいことは、“現物・実物が失われたら全てが御仕舞い”なのではなく、“現物・実物が失われても必ずしも終りではない”のだということである。そして、このことは、実は、現物・実物が在る／亡しの時点での発想の違いや、戦術・戦略上の問題ではなく、専ら、イメージ／アイコンの可能性と想像力についての射程の違いなのだということである。

11 「アリバイ^{aibi}」とは、字義通りには「その場に居なかったことの証明」即ち「他所に居たことの証明」を言うが、私の言う“アリバイ主義者”とは、逆に、（極端に戯画化して言えば）“その場に居たことを殊更に自慢し（自慢げに言い立て）、それを特権化して、その場に居なかった者を発言権の無い者と見下し非難し、その発言を価値が無いものと貶めて耳も貸さない傲慢人^{ゴーマニスト}”を指す。

12 前註2で述べた（特に戦争や虐殺の）記憶や記念を素材＝制作動機や主題にした美術作品の系譜を以前から筆者が考察（作品制作も）して来た中で、当然ながらこの問題は重要な前提として在ったわけで、従ってその本格的な考察もまた別稿に譲るとして、ここでは、特に“不在者”による“新しい記憶の美（術）的創造”という筆者の考え（方）や謂い（方）に繋がるものだけを、岡真理『思考のフロンティア 記憶／物語』（岩波書店、2000年）や、『現代思想』1995年1月号【特集 戦争の記憶】（青土社）から幾つか拾い上げるに留めたい。

（上記の拙作とは、2002年3月発行の本紀要

No. 60 Masahide Kobayashi "Catalogue of the
第60集pp.43-58所収の小林正秀『滞米作品図
Works in the USA 1999-2001 (Part1)』
録1999-2001（第1部）』p.44, pp.46-47, p.52, p
p.54-55, pp.56-57、及び2004年9月発行第65集
pp.55-80所収の『同（関連資料）』pp.66-80
にそれぞれ掲載した<サンド・クリークの虐
殺><チャンクペ・オピ（ウーンディッド・
ニー＝傷ついた膝）><枕木／眠る人><重
り／重み／重さ><サンド・クリークにおけ
る二人のシャイアの族長>等である。）

まず基本的な前提として、時空の総体としての出来事も、その体験も、その記憶も、時計を巻戻さぬ限り（戻せぬ以上）——線的／時間的継起でしかない言語であれ、面的／空間的広がりではある美術であれ、如何なる表現媒体に依っても——それそのもののそのままの再現など絶対に不可能であり、為された全ての第一次表象／表現＝“証・言／画／…etc.”は、忘却や補填や曖昧さやズレや歪曲や操作や変造まで含む不正確で不出来で不満足で不完全で部分的なものではないのである。

本文で本註直後に引用した山下裕二の年老いた両親が「原爆や戦時中の話」を一切語らなかったのも、恐らくは多くの——何らかの自律的／他律的な抑圧によって発話せぬ広義「サブアルタン^{the subaltern}」としての——沈黙者同様、語りたくなかったか或いは語ろうとしてその不完全さへの恐れの前に語れなかったかの何れかではないだろうか。「記憶の暗殺者」（歴史修正主義者）たちが先ず刃を突き立て来るのも此処——破廉恥にも己の側の不完全さは己が掘った「忘却の穴」に素知らぬ顔で真っ先に放り込んで——である。

その（沈黙という形態まで含む）不完全な第一次表象／表現の、しかしその不完全さとは何ら矛盾せずに厳然とそれを貫く真実を、“不在者”が——例えば鶴飼哲「時効なき羞恥 戦争の記憶の精神分析にむけて」が言う「自らが…経験することも、目撃者として立ち会うこともなかった出来事の記憶、だが否応なく…諾否以前に…われわれを拘束するような記憶」「ひとに取り憑く…持たない〈もの〉」[p.69]を、その「持たない」〈人〉が——第二次表象／表現する時に起っていること、行われていることというのは、いみじくも同じ鶴飼が引用する映

画<ショアー>の監督クロード・ランズマンClaude Lanzmannが言う如く、その「歴史を現在形で生き直し……現在形で撮り、この私がそれを、痕跡の痕跡、つまり私が撮ったもののうち強烈だったものから作り上げ」[p.75] ということに他ならない。これは（ドキュメンタリー＝ノン・フィクションという違いはあれ）、岡が紹介しているパレスチナ人女性作家が小説という形式で「包囲と虐殺という出来事を生き残った人たちに、7年もの歳月をかけてインタビューし、その数々の証言をもとに…（出来事）の内実をフィクションとして再構築した」(p.xi) ことにも似ているのである。

そしてこうした創造は、何も職業的専門的芸術家ばかりではなく現に全ての“不在者”が、その魂の内奥で等しく行なっていることなのであり、実はそれは第一次表象／表現として程度の差こそあれ同じなのである。ただそれが意識されていない——決してや目的意識としても結果意識としても作品（化）などは意識されていない——だけなのである。従って仮に岡の言葉を一字だけ「分有」させて頂けば——それは、そもそも「所有」ではなく無論「共有」(p.xvi)でも「領有」(p.112)でもないという意味も籠めて——全ての人が本来的に部分的でしかないものを、しかし全体性の方には向かってそれぞれに分かれて創る“分創”なのだと言える。

だからこそ、それは——つまり創造であればこそ、その広義／結果としての「作品」たる表象／表現は——古いギリシャの美学に謂う「真善美」不可分の統合体であればある程、まさにジャック・デリダJacques Derridaの「traumatisme à la promesse外傷から約束へ」が謂う所の、単に過去の外傷の記憶に留まらぬ明日の未来の約束の方へと開かれた通路、即ち「現前した[＝現在であった]」ことのない過去の記憶、未来の記憶——ただ単に過去にだけでなく未来に結ばれたものとしての記憶の運動、約束のほう、やって来るもの、到来＝生起するもの、明日到来＝生起するものの方を向いた記憶」[p.58] へと、初めて生り得るものなのである。

だからこそ、この分創は、第一次のそれから無数の第二次のそれを、また原理的には無限に

第三、四、……次のそれを、その都度、生ましめることができるのである。しかもそれらは、それが創造である限り、その原理（例えば前述の古いギリシャの美学）に則る限りにおいて、必ずしも漸次的な劣化を宿命づけられてはいない。……どころか時として、第二次が第一次を遙かに凌駕してしまう場合があるのもそのためである。例えばリアルタイムの同時代者ではあったが“不在者”に他ならなかったパブロ・ピカソPablo Picassoが、単なる第一次情報を聞いただけで——勿論そこには共和国からの依頼や、闘牛やミノタウロス神話や<フランコの夢と嘘>やらの彼自身の当時の諸主題や、新旧愛人同士の掴み合いの情景等の私事も制作動機には有ったわけだが——直ちに一気に第二次分創したあの<ゲルニカ>などは、その“事の当否”や作品の質の良否は別にして（質の否に関しては、美術出版社『みづゑ』No.819=6/73, pp.84-86「ピカソはピカソである——ピカソの死」初出、'77初版/'86改訂/同社刊の藤枝晃雄『現代美術の展開』pp.187-193改題再録の藤枝晃雄「ピカソ その変貌と評価をめぐって」参照）、世俗的には最早第一次のそれらを完全に忘却させてしまう迄になってしまっていることなどはその良い例だろう。また、井伏鱒二の第二次分創小説『黒い雨』（1966年）と、それを原作にして第三次分創された——それは主演女優の田中好子や音楽の武満徹とて同じだが——今村昌平監督の同名映画（1989年）の何れ劣らぬ質の高さなどもその良い例であるだろう。

（但し、2005年〈窓社〉刊の鈴木雅文『原爆＝写真論「網膜の戦争」をめぐって』pp.17-18は、この井伏の第二次分創を「透明で気品がありすぎるのが欠陥」と批判した開高健「紙の中の戦争—井伏鱒二の『黒い雨』の場合」から次のように引用している。——「広島は、もっと無鍛錬、無教養の誰かが一途の執念で下手くそに書いたほうがいい…。…広島博物館の壁を埋める写真の酸鼻は、ひたすら無知、下劣だがただ眼だけは体を消却されたあとまで灰の中に残って濡れている…。読むに耐えないという人の記録でしか、実質のこたまはひびいてこない…。

・時代の最大の問題は最少から書くしかほかはなく、そのみに限定されてしまって一歩もでられないのである。この第一次分創の——鈴木自身は「野蛮catarsisのすさまじさ」と呼ぶ——以後超克困難aporiaなりアリティと、以後の分創に宿痾aporiaの美的昇華という難問に関しては、嘗て私も、1989年（時の美術社）刊『長谷川匠画集（シリーズ現代の異才／1）』に画家自家出版で1991年、外箱合冊された小林正秀『長谷川匠画集・付録（別冊評論）漂流する眼——長谷川匠の位置と意味』p.44で、次のように述べたことがある。——「ユダヤ人強制収容所の……実写映像に比して・戦慄や恐怖と言うよりは、むしろ抒情的・詩情と優しさと・何かユーモラスなものまで湛えている……が、それは・芸術や美……の一つの宿命であると同時に、この時代に特に発現した・本質的な資質たる“詩質”と、・詩的・象徴的表現形式の・様式上の特質によっているように思われる。）」

この劣化しない（＝原理的には＝）無限に続く○次と、その○次毎に無数に生ましめられる分創の“増殖的生態”は、まさに高橋哲哉「満身創痍の『証人』〈彼女たち〉からレヴィナスへ」が援用しているエマニュエル・レヴィナスEmmanuel Lévinas『全体性と無限——外部性についての試論』（合田正人訳、国文社、1989年）の中の「繁殖性」なる概念によっても説明され得るのである。高橋は自らが冒頭引用したパウル・ツェランPaul Celanの言葉をもう一度受けて……

「『誰も証人に代わっては証言しない』（Niemand zeugt für den Zeugenden.）……。けれども、この《証人》の唯一性、交換不可能性は、はたして絶対的なものだろうか。／正義が実現されるためには、『繁殖性』とその『無限の時間』がこの『私』の有限性を補填し、代補するためにやって来なければならない。……『国家に抗して維持される自我の取り替え不能な唯一性は、繁殖性によって成就される』とレヴィナスは言う。……『繁殖性』とはまさに、無数の『唯一性』を産み出す『唯一性』……であり、『唯一性』の『無限』反復なのである。／『第三者』のために『死

という断絶』を超えて、『諸世代の不連続性』を貫いて、『間（intervalle）を介しての復活』によって《証言》しなければならない。『非現前』や『断絶』や『不連続』や『間』を含みつつ、かつそれらを超えて《証言》し続ける可能性、つまり《証言》の〈差異を含んだ反復〉の可能性が、『無限に』開かれなければならないのである。」【p.89/p.90/p.91、脚注・傍点は省略】

（この「繁殖性」概念から想起される二人の日本人美術家の「作品」をここで補記しておこう。共に、鑑賞者に対し、現物／実物の何らかの複製／複写を自らの手で増／繁殖させるよう呼び掛け促す“参加－促進”participative-facilitative relational相関型のアート・プロジェクトで、一つは宮島達男の長崎の被爆柿の木Veronica's veilの苗木を世界中の人々の手で植え育ててもらおうそれであり、一つは岡部昌生Masao Okabeの広島Ujimaの旧宇品駅プラットフォームの被爆縁石表面を世界中の人々の手で“ヴェロニカの聖顔布”Veronica's veil状のアイコンへと擦り写し取ってもらおうそれである。前者に関しては、「Artist Interview Tatsuo Miyajima for The Venice Biennale宮島達男 ヲエネツィア・ビエンナーレ日本代表、大いに語る」『BT』5/99,pp.159-163；「第48回ヴェネツィア・ビエンナーレ詳報宮島達男」『BT』9/99,pp.13-15；中野詩「生をつなぐ——『時の蘇生』柿の木プロジェクトがひらくアートの次元」『美術科教育学会誌』第24号＝2003年,pp.237-249を、後者の＜AFTER UJINA＞＜わたしたちの過去に、未来はあるのか＞に関しては、小口尚思「ヴェネツィア・ビエンナーレ日本館帰国報告 記憶の往還はつづく」『BT』11/07,pp.150-151を参照）。

さて、これが最後の引用だが、主に東欧の小説家ヴィトルド・ゴンブローヴィチについて論じた西成彦「戦場に不在であるものによる戦場再現」は、まさに“不在者”による表象を以下の如く、むしろ積極反転的に価値付けていて極めて興味深い。

「第二次世界大戦をめぐる世界文学の総体は、……参戦者……ばかりでなく、戦場から疎外され、あるいは……戦場の光景に目を瞑ることによってみずからを隔離した無数の非参戦者（＝傍

観者)の証言によっても多くを補われ……彼ら…の寄与…は測り知れない…。／戦場から隔離されていることは、戦争文学としての不完全さを意味するわけではなく、むしろ戦争文学の新形式を求める豊かな実験性を秘めているのである。第二次世界大戦は『参戦者…の戦争』が『非参戦者…の戦争』に完全に敗北を喫した画期的な戦争であった。……戦場に『不在』(absent)であるものによる戦場の『再現』(re-presentation)…。／あちら側の戦場をこちら側から覗きみるという戦場につきものの視覚的・光学的構造を『ポルノグラフィ』として読む…『ポルノグラフィア』(一九六〇年、パリ)は、ゴンブローヴィチによる新しい戦争文学の試みだった。／情報メディアの発達が…戦争の遠隔操作をより容易にしつつあるいま、戦争はますます『ポルノグラフィ』としての役割を強め……いまや戦争は一握りの兵士と世界中のブラウン管の前の観客の共犯からだけなりたっているのだ。…『戦場に不在であったものによる戦場再現』の優位を、私たちは自らの糧とすべきときに来ている。」【p.312/p.313/p.316/p.317】

なお、本文でも用いた「忘却の穴」はハンナ・アーレントHannah Arendt(みすず書房、'74初版/'81新装版、大久保和郎・大島かおり訳『全体主義の起原 3 全体主義』p.224)の、また「記憶の暗殺者」はピエール・ヴィダル=ナケPierre Vidal-Naquet(人文書院、1995年、石田靖夫訳『記憶の暗殺者たち』)の言葉である。

- 13 梅木達郎「トラウマ・フラッシュバック・ゴジラ ナショナルな想像力についての一試論」(青土社『ユリイカ[詩と批評]』1995年5月号特集モンスターズ! pp.192-209)は——ゴジラの記号・象徴・意味づけが多義的ゆえにその何れでもない自論も含めて再三強調し過ぎる点が疑問だが(少なくとも同時にその全てでもあるのが多義性の謂いであろう)——その多義に亘る先行諸論を巧みに分類・整理・紹介しながら、独自のゴジラ=“戦争責任を曖昧化する戦争加害/被害(復讐)トラウマの反転反復強迫フラッシュバック”論を打ち出している。

なお、この論文にも引用されているゴジラの名を冠した代表的な書に、高橋敏夫『ゴジラの謎 怪獣神話と日本人』(講談社、1998)や、件のピーター・ミュソッフの『ゴジラとは何か』(小野耕世訳、講談社、1998)がある(高橋には別の一書『ゴジラがくる夜に「思想としての怪獣」の40年』廣済堂出版、1993の文庫収録改訂増補版『ゴジラがくる夜に「思考をせまる怪獣」の現代史』集英社文庫、1999がある)。

- 14 本節本文、及び本註中で二つの括弧内に頁を示した文献は、【^{Stanley Kubrick}】がスタンリー・キューブリック監督・製作の映画の再公開時プログラム(1978年、東宝株式会社事業部、但し頁が振られていないので便宜上、表紙をp.1とし、裏表紙はp.28)で、〔^{Arthur C. Clarke}〕が、その脚本共々撮影と同時進行で書かれ(1964年～)、映画の封切り(1968春)の数ヶ月後に出版(1968年7月)されたアーサー・C・クラークの「原作」小説(伊藤典夫訳、1993年、早川書房、ハヤカワ文庫SF100、決定版)である。

また「沖国大の壁」の寸法は下記『朝日新聞』電子版 http://mytown.asahi.com/okinawa/news.php?k_id=4800015999990716からであり、β線を放出する猛毒放射能Sr-90による汚染については、前註10の黒澤亜理子編書pp.70-83所収の小出裕章「放射能汚染の危険性 消えたストロンチウム90」参照。

なお、今一つ註記しておきたいことに、このモノリスと現代美術との関係がある。それは、1984年にニューヨーク近代美術館長ウィリアム・ルービンWilliam Rubinが企画した『20世紀美術におけるプリミティヴィズム「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』展の図録(日本語版:吉田憲司代表監修、1995年、淡交社)の中で、「スタンレー・キューブリックが映画『2001年宇宙の旅』(1968)で…ミニマル・アート風の板を用いた」(第2巻-最終章:カーク・ヴァーネドーKirk Varnedoe「現代における探求」p.665)と記されている関係に他ならない。

ヴァーネドーはこれ以上は触れていないが、数有るミニマル・アートの中でも最もこの類似連想に近いのが、ジョン・マクラッケンJohn McCrackenの作品

である。尤も、彼の普通に知られている初期作品は、自立するには薄過ぎて壁に立て掛けられている（モノリスよりは遥かに縦長の）^{wooden slab}「板」だが、例えば、「二つの世界の間で」^{Between Two Worlds}フランシス・コルピットによるインタビュー（*Art in America*, April 1998, pp.86-93）に掲載されている1965年当時の彼のスタジオを撮った写真に写る同年の作品＜^{Blue Post and Lintel}青い支柱と楣＞（p.88）などは、まさにその楣を外したならば、二本の柱が（モノリスよりは遥かに縦長で、断面も正方形のようだが）、モノリスに近いのである。実は、この楣が初めから無くて、薄さも柱よりは板に近い二枚の赤と蒼黒の板が、少し間隔を空け、板面を観者に見せて並び立つ1998年の＜^{Way}通路＞（p.92）では——確かに二枚で一つの作品とは言え、また、未だ縦長とは言え（H.94 x W.22 x D.11^{inches}インチ、その比は約8.5 : 2 : 1）——一枚一枚はモノリスに極めて近似して来ている。

そして遂に——例えば6年後の全点2004年作の「^{New Sculpture}新作彫刻」から成る個展では——その一枚一枚が独立した単独作品となり、この内の特に色も黒い＜^{Wave}波動＞が、その「^{the isolation and blue-black darkness}青黒い闇と孤立は、^{of Wave recalled an object often associated with McCracken's work,}マクラッケンの作品にしばしば関連付けられる物体、即ち、知恵の象徴であるスタンリー・クーブリック『2001年 宇宙の旅』のモノリスを想起させる」と評されるに至るのである（Edward Leffingwell, *John McCracken at David Zwirner, Art in America*, October 2004, Review of Exhibitions-New York, p160）。（同画廊のURL <http://www.davidzwirner.com/>からは、この＜^{inches}波動＞の寸法＝H.96 x W.30 x D.16インチ＝比は約6 : 2 : 1と、写真が検索できる）。しかしこれは、映画の遙か後の話なのである。

この＜^{inches}通路＞の一枚一枚にせよ＜^{inches}波動＞にせよ、変わらぬ1 : 2とそれに対する6 ~ 8.5という比は、恐らくは安全な自立のための必要比でもあるのだろう。と言うのも、これより薄い1 : 4 : 9では明らかに自立は難しく、従ってTMA・1も自らを支える「同じ黒い材質でできた広い台」[p.115]を必要としたのである。（因みに“現代絵画が額縁を外したように彫刻

も台座から降りた”とはよく語られる言葉だが、マクラッケンも勿論のことである。）

ところで、マクラッケン自身は先のインタビュー^{Interview by Frances Colpitt}で「映画でモノリスを見て驚いたか」との質問^{FC: Were you surprised when you saw it in the film?}に「そのデザインに関わった誰かが僕の作品を見ていて、頂いちゃったということはあり得たと思うよ」と答えているのだが（p.91）、ヴァーネドーもレフィンウェルも決してそうは言っておらず、また、そう言っている文献もこの美術家らしい自負以外には見たことはないのだが、果たして「ミニマリストの板」、就中、マクラッケンの初期彫刻はモノリスのイメージや形態の発生源だったのだろうか？……

クラーク（C）も「原作」小説の「新版序文バック・トゥ・2001」でクーブリック^{Clarke Kubrick}（K）が初めに土台にしようと言って来たのはCの1948年完成51年発表の短編小説『^{The Sentinel}前哨』だったと述べているのだが [p.9-10]、「原作」小説を邦訳した伊藤典夫は、映画プログラム所収の「映像と言葉の接点より」の中で、この『前哨』中のモノリスに相当する物体を、「高さは人間の身長ほぼ2倍、おおよそピラミッド形をした多面体の光り輝く建造物で、…物体の周囲には、目に見えぬドーム形の方場があって、侵入するものをかたく拒んでいる」[p.11]と要約している。この——形体としては些か想像力に欠けた、ありふれた、それ自体が台座のような安定し切った幾何学^{primary structures}の基本形態である——^{pyramid}四角錐と（^{hemispherical dome}バリアーの）伏せた半球が、一体、いつ、どのようにして、何故、あのミニマルであるが故に無限の想像力を掻き立てて已まぬ薄い縦長直方体の直立板に替えられたのか？……

それは1964年の4月から——ニューヨークでKとCが共同で構想を練り始め、「何ヶ月にもわたる…ブレインストーミング…つづく…執筆作業は…有名なホテル・チェルシー…でおこなわれ」[p.10]、その1964年の「十二月二十四日……前三分の二の下書きができただけで…最大の山場の手前でぶつんと切れ…六五年いっぱい、スタンリーはおそろしく込み入った準備作業にかかわって…映画はイギリスで撮影…というのに彼はアメリカにいて…断じて飛行機に乗ろうと」[p.13]はせず、「はじめ…立体図形のうち

でいちばん単純かつ基本的な・四つの正三角形から成る」黒い正四面体」→「透明な立方体」→「直方体で・重さ三トンのルーサイトのブロック」を経た「長い進化の果てに」漸く月面発掘現場のセットに「おなじ大きさのまっ黒な石板」が据えられて「撮影第一日」が始まった（C、伊藤典夫訳『失われた宇宙の旅2001』早川書房、2000年、ハヤカワ文庫SF1308、pp.65-71）——1965年12月29日までの間に起ったのである。

マクラッケンのデビューは、前掲インタビューのColpittによれば「彼がまだカリフォルニアの芸術工芸大学に在学中の1965年、ロスアンゼルスMcCracken showed ... at Nicholas Wilder Gallery in Los Angelesのニコラス・ワイルダー画廊での個展」で、その作品は「溝が彫られた塗られた木の彫刻」(p.86) だと言う。前述の1965年のスタジオを撮った写真と同じ頁に、それと思しき1964年の「狼星シリウス」の写真相載されているが(p.88)、それは、赤いラッカーlacquer on woodが塗られた木製のH.30 x W.22 x D.10インチinches（約3：2：1の比）の直方体で、縦幅の中央4分の3には少し間隔を空けて水平に二つの深い溝が横幅を横断して彫られており、下の溝の方は縦幅が大きくて、そこに少し丈の短い（丁度すぐ上の溝と同じ丈の隙間が空くような）横長の青く塗られた直方体が嵌め込まれている。——確かに題名は宇宙に関連し、その比も最初の三つの整数（但しモノリスのように自乗ではなく、整数そのもの）ではあるが、ここからモノリスをイメージするのは、かなり困難と言える。

藤枝晃雄『構成する抽象』（1971年、講談社《現代の美術》第9巻）巻末の作家紹介には「66年からニューヨークのロバート・エルコン画廊で個展」（p.131）とあるが、まさにその「1966年に、彼は名刺代わりの彫刻の形を確立」し、それは同年、同市ユダヤ美術館での《基本的構造》展や、翌1967年のロスアンゼルス・カウンティ美術館での《60年代アメリカ彫刻》展で、広く世に知られるようになるのである（前掲Colpittのインタビュー、p.86）。

Kは「カメラが好きで・高校を卒業・と同時に“ルック”誌にカメラマンとして入社し・4年間勤め」（p.22）、パトリシア・ボズワース

Diane Arbus: a biography
『炎のごとく 写真家ダイアン・アーバス』（名谷一郎訳、1990年、文藝春秋）にも、1950年21歳当時、彼女と親交があった様が記されており（p.186）、彼女同様、同時代の美術家や美術界に敏感であった可能性があり、また「何かに関心をもつと、あっという間に専門家になってしまう男」（p.9）ではあるわけだが、マクラッケンがイメージ源であった可能性というのは従って殆ど無いと言えるだろう（ユダヤ美術館で4月27日から6月12日まで開催された《基本的構造：アメリカとイギリスの若い彫刻家》展に関しては、藤枝晃雄他編、美術出版社1969年『美術手帖12月号増刊 手帖小事典 現代美術家辞典』pp.109-111参照）。

マクラッケンが間に合わなかったとすれば、他の可能性として、アド・ラインハートAd Reinhardtがあるかも知れない。何故ならば、その“形状や材質”ではなく意味論的にモノリスにむしろ近いのは、彼の黒い縦長の絵画だからである。

筆者は幾度か、また何点かの、この“床に垂直ではあるが壁に掛けられた黒い油絵具の塗られた布”に近づいて、視野全体が黒く鈍い底光りに包まれるまでに——また、恐らくは時をおいて縦と横の刷毛brush strokesの方向を違え交互に塗り重ねた層の微妙な反射光沢の差異ゆえにあの内部の矩形が仄白く茫洋と生起し浮上して来るまでに——顔をつけて立った時、暫くして足の裏を基点に身体全体が微かに揺れ始めるのを覚えた経験がある。尤も、他にもアニッシュ・カプーアAnish Kapoorの、表面をインドの顔料で覆った幾つかの作品（例えば福岡市美術館蔵の《虚ろなる母》）の前でも同様の経験をしており、こちらに関しては中村英樹（谷川渥共同監修・執筆、美術出版社、美術手帖1993年2月号増刊『[ビジュアルガイド・美術鑑賞入門]アート・ウォッチング 現代美術を体験しよう』p.18）が、「正面に立つ鑑賞者を脇から眺めていると、多くの人が手探りに似たしぐさをするとともに書いているので、この筆者の経験も満更、あの健康補助食品等のTVCMの断り書きの如く筆者“個人の感想であって科学的に証明された効果・効能ではない”わけではないのかもしれない。確かに医

学／生理学(?)的には、暗闇の中や目を瞑った状態で立った時、平衡感覚を失ってグラグラするのと同じ普遍的な現象だと説明できるのかも知れない。従ってこれは純粹に芸術的／精神的な感応ではなく、単なる物理的／身体的な反応に過ぎないのかも知れないが、しかしそれを通して人間の意識を変成(変成意識状態)にさせ、存在のレベルで“揺るがし”、更には魂のレベルの感動へと導く契機とも成り得るわけで、それはそれで人をして芸術的／精神的(／靈的)な高みへと誘う“モノリスとしての「芸術としての芸術」”の意味論的要件でもあるのである。

日本にも彼の黒い絵が数点あり、東京国立近代美術館蔵の1958年作は縦長だが比が約4:8.3とモノリスよりやや低い。試みに、1991年から1992年にニューヨーク近代美術館とロスアンゼルス現代美術館を巡回した《アド・ラインハート》展の図録(ウィリアム・ルービン序文、イヴ＝アラン・ボア本文)で4:9の比の黒い絵を探すと一枚もないのだが、ただ、p.87の1956年作が3:8=約4:10.7と、やや高く、p.90の1952-56年頃の作が4:8と、やや低いのである(以上の作品は、彼の多くの作品同様、題名は皆<抽象絵画>で、寸法はインチ(″)だと切りの良い数値であり、W.40″というものも多く、比が判り易い)。

ただ前掲の『失われた宇宙の旅2001』によれば“重さ3tの直方体の透明プレキシグラスの固まりが実際に成形され”ており、また、「当時はまだ、透明度を保ったままアクリル板を繋げる技術に限界があったため、やむなく却下された」(『2001年宇宙の旅』『ウィキペディア』)という接ぎ箱形と思しきものに関する記述もあり、更には「原作」小説でも〈月を見るもの〉が最初に見たモノリスは「なにか完全に透きとおった物質ででき・朝日がふちに照り映えてでもいなければ、見分けるのは容易ではなかった」[p.39]とあるから、必ずしも黒にこだわる必要はないのかも知れぬと思ひ、黒以外を探すと、ピッタリの作品が——それも(流石に透明であろうはずはないわけだが)白い作品が——あったのである。p.55の1950年作の<第107番>(二

The Museum of Modern Art, New York
 ユーヨーク近代美術館蔵)で、サイズは80 x 36″ (203.2 x 91.5 cm)、その比は約4:8.9である。恐らく地塗り無し^{raw linen canvas}の亜麻の生画布と思しき亜麻色の地に、その地を各所に残しながら、濃淡・太細・長短・速遅・縦横交々の平刷毛／筆の白い一掃きずつが全面に積み重ねられている、美しく繊細で匂やかな気持ちの良い作品である。それは〈月を見るもの〉が二度目に見たモノリスの「青白いミルクのような冷光にみたされ・表面や内部では、かたちの定かでないまぼろしがじらすように動いている」[p.42]という様にも相通じるのである。

ところで、この4:9という比は、例えば筆者使用のウチダKD型比例コンパスT型の遊標の指示線を、脚の裏側にあるCIRCLE14の目盛に合わせると、短剣4:長剣9の比が得られるのだが、これは長剣の9を半径とする円の円周を短剣の4で14等分し(でき)、その分割点を直線で結べば、その円に内接する一辺4の正14角形が得られるということの意味しているのである。Cが「深夜・走り書きした・日記の抜粋」[p.11]によれば、1964年の「七月十一日。プロットを練るためにスタンリーの仲間入りをするが、カントールの超限数の話で盛りあがって進展なし……どうやら彼は潜在的な数学の天才らしい」[p.12]とあり、Kが、この比をよくよく承知で選んだ可能性が有るのである。

さて、こうして幾つか挙げたラインハートの絵画は、何れも問題の1964年より遙か以前の50年代の作品で、先の藤枝他編の『現代美術家事典』に挙げられている主要な展覧会——例えばThe Solomon R.Guggenheim Museum, New York
 1961年のニューヨーク、グッゲンハイム美術館での《アメリカの抽象表現主義者と抽象写象主義者》展(p.89)——などにも彼は出品していて、Kが彼の作品を知っていた可能性は、マクラッケン以上に十二分に有るのである。

その他、ラインハートも依拠した(「新しいアカデミーのための12箇条」『アド・ラインハート』pp.116-7)あの「少ないことは多いことである」との有名な“ミニマリズム宣言”——を発したミス・ファン・デル・ローエのニューヨーク<シーグラム・ビル>(1958年)や、それを初めとする「巨大な墓石を連想」[p.111]

させる同市の摩天楼群や、或いは1952年の同市の
の<国際連合本部ビル>なども、モノリスの発
想源に有るのかも知れないが、最早この辺りで
留め、筆者のこの十分に長過ぎたモノリスのイ
メージと形態の源泉を索めての長い流離いの旅
の物語を終えよう。