

# ビジョナリー、あるいはメディア装置としての公園

—— ムン・キョンウォン「プロミス・パーク」試論 ——

阿部一直

基礎教育課程 非常勤講師

Parks as a Visionary or Media Device:  
An Approach of “Promise Park” by Moon Kyungwon

ABE Kazunao

*Division of Liberal Arts and Science*

(Received October 31, 2018 ; Accepted December 20, 2018)

キーワード：プロミス・パーク、ブレインデコーディング、バルジファル、視覚的無意識、公園

## Abstract

This paper deals with “Promise Park,” a project initiated by a team including Korean artist Moon Kyungwon and the author himself. “Promise Park” raises the question of what future parks would look like, why parks have existed in the history of civilization, and what kind of role they serve within the urban structure. It approximates the park-like space as a whole, exploring topics such as the motifs and influences parks have carried within modern and contemporary art history, their relation to their predecessor of gardens, and their significance as voids within public spaces.

## 導入的考察

メディアテクノロジーと芸術学の関係は、つねに更新するイノベーションによって形成される先端技術やネットワーク環境を反映した芸術作品の在り様を追求し、新たな電子情報環境における美学を事後的に明らかにしていく作業によって成立する。高度情報化社会以降の、コンピュータの使用を欠かせない芸術表現においては、アルゴリズム化されたコード／ソースコードによるプログラムによって稼働し、コーディング次元と、エンジニアリングによるハードデバイスのデザインの融合が、明らかに従来の人間の知覚認識や身体的・生理的受容への影響を与えつつあり、科学的知見の変動とその結果や行方を考慮することなしは、表象表現における芸術分析は成り立たなくなっているといっていだらう。

その事例として、近年の脳科学研究と AI の機械学習の結びつきが芸術表現にも影響を与える事例が現れてきている。ピエール・ユイグは、京都大学情報学研究科の神谷之康研究室の、脳内イメージの画像化に接近する独自の研究方法であるブレインデコーディングシステム<sup>1)</sup>を使った画像解析映像を、作品として展示している<sup>2)</sup>。これは、人間の意識が行う認識と主観判断のフィルターを通じた造形、構造化される画像とは明らかに種類が違うものを示す形になる。意識が決定する以前の一種の脳内のクラウド表象にアプローチしたものだ。また、人工

生命の研究者、池上高志は、脳生理学のベンジャミン・リベットの理論からインスパイアされた、脳内の特殊な時間性に関するインタラクティブインストールを発表している<sup>3)</sup>。リベットの理論は、身体が刺激から感覚する情報が意識がそれを認識するまで最大 0.5 秒の差があり、脳の生理的反応は認識より早く反応し、時間を補正しているという、意識に先行する準備電位機能と、意識の不可逆性に対する脳活動の逆行性遡及、未来からの今への編集性＝ポストディクション機能、といった知見を提唱しているが、池上はそれに則り、意識の認識成立後の時間体系においてではなく、身体を介した刺激の脳への伝えられ方／ダイナミクスが主観的に描き出す時間の容態をベースにしようとするインタラクティブ作品を構想した。これらは、意識は一枚岩で共通の定立が人間の感覚に対して可能であるという従来の認識論に依存した、「主観—客観」の表象美学の方法論だけでは解説・解決できない表現次元が、メディアテクノロジーと先端科学の進展と共に生まれてきていることを示している。

その一方で、メディアテクノロジーの役割とは、なんらかの出来事や表現物を将来に向けて保存していくメモリー技術やストレージといった側面を持っている。現在では、書記言語、画像、音声といった物理的な側面を持ったあらゆる要素が現在のデジタル技術でコード化され、記録化されていくが、それらがどのくらい未来まで保存可能か、読み取り可能が維持できるか、といった課題に

は回答を示すことができていない。そうすると、デジタルコードより、はるかに長期的なロバストを保持しえる、花崗岩にアナログに刻まれた記号の方が保存時間は長く機能するといった、伝達保存のメディア考古学の視点も重要なメディア美学となってくる。例えば、レヴィ＝ストロースは『野生の思考』の中で、中央オーストラリアの様々な先住民の部族によって営まれている石を使ったメッセージ機能の事例「チューリング」に言及している。その選択された石は、「…それぞれ決まったある1人の先祖の肉体を表す、そして代々その先祖の生まれ変わりと考えられる生者に厳かに授けられるのである。チューリングは、人のよく通る道から遠い自然の岩陰に積んで隠しておく…」もので、直近には発見されない工夫によって、数世代を超えた時空の先へのメッセージとする、という風習を指摘している。また、チューリングが「通時次元の相関的貧困化の保証を役割とするもので、…物的に現在化された過去であり、経験的に把握されている個別性と神話上の混沌状態を調停する手段」であって、「先祖と現存の子孫が同じ一つの肉体であることを手で触れる形で証拠づけるもの」とする<sup>4)</sup>。ここで注目すべきは、チューリングが、度々作り替えられ、そのものが御神体のような物神性を纏わない、触覚性を伴った輪廻のメッセージとなっている点であろう。

メディア考古学は、デジタルカルチャーに、相対的な視点を与えることで、超長期的に維持されるもの、メッセージの可能性に言及しなければならない。その対象が、現行技術でノーテーション可能な言語記号、画像、音声に留まらず、人間の身体生理や行為、空間そのものの記憶が対象になる場合はどうだろうか。映像が記録できるものは、わずかな、擬似的空間性にしか過ぎない。360° VRなら可能なのか。それも片手落ちである。空間のトータリゼーションをどのように記録、記憶していくのか、そのある一端として、都市論から身体性を抽出する視点によるメディア考古学へのフィードバックも可能であるだろう。都市は、つねに新たな政策、経済交通性、技術革新によって、更新され、上書きされていくものであるが、同時に、意識的／無意識的な過去の空間性をも記載する能力を併せ持っているはずである。つまりメッセージ、ストレージであるメディアとしての都市への視点とその内部構造の解析が必要である。

## 1. 「プロミス・パーク」：未来への公園装置

韓国ソウルをベースにするアーティスト、ムン・キョンウォンと筆者も加わったプロジェクトチームが立ち上げたアートプロジェクトが「プロミス・パーク」(Promise

Park) である。このプロジェクトでは、都市内部で、メモリー、メッセージャーとなっている機能とは何かという問いから、都市が内包する「公園」に着目する。あらゆる文明の中で、公園の無い都市はない。なぜ公園が存在するのか？ さらには、公園の過去、前景とは、または逆転して未来の公園とはいかなるものになっていくのか。このプロジェクトは元々、筆者がキュレーションした山口情報芸術センターでのメディアアート国際グループ展『アートと集合知』に参加したムンが、公共性における集合知の探究対象として挙げてきた主題が公園であったことが起点となっている。都市の中での公園の持つ空間／時間は、グローバリゼーション、経済効率の尺度の下に、一方的な成長発展政策の対象となる近代都市の発達のパラメーターとは性格を異にし、公園はおおよそ都市の新陳代謝の同一平面には存在していないだろうといった予測が成立する。あるいは、そこに都市全体とは別なる歴史時間を見いだすことが可能なのか。公園は何を胎蔵し、記憶し、あるいは何ものかを冷凍保存する装置なのか。

「公園は、文明の発展下で、都市生活の社会的欲求を満たすために造られてきた、すべての人々が幸福を追い求める世界でのイマジナリーな展望を表すものであると考える。さらに言えば、われわれが究極的に目指す、水平的な世界の象徴でもある。公園は、こうした世界の展望を体系化したものであり、自然への欲望を反映させたものである。しかしながら、この自然は、単なる自然ではなく、人工的で、必然性のある要素で構成されている。公共の観念を反映し、人々の自然への憧憬でもあるこれらの場所は、観念の世界と現実の間にある場所として存在するものであり、同時に、まさに膨張する都市内部における、何かを啓発する状態の場所であると考えることができる。」ムン・キョンウォン<sup>5)</sup>

「プロミス・パーク」では、フィールドワークを含むリサーチとインスタレーション制作を同時に並行していったが、ムン・キョンウォンのインスタレーションは、一見して、公園とは程遠いものに映るかもしれない。映像の絨毯、織物の絨毯が提示され、プロジェクションの画像のイメージソースとしても、近代産業遺構廃墟や廃墟島が出てくるばかりである。それがなぜ公園なのか。また「プロミス・パーク」では、建築家が提案するリアリスティックな都市計画上の未来の公園設計図を提案するものでもなければ、過去の公園の様式サンプリングにもフォーカスを置いていない。近代的な公園は、その場所に存在していた時間的、空間的なゲニウスロキを覆い隠す機能を持ち、市民社会の台頭とともに公開されてきた歴史がある。「プロミス・パーク」では、むしろその

覆い隠されたものから未来の可能性を掘り起こし、メディアテクノロジーやバイオテクノロジーを積極的に援用して、公園という限定空間の持つ特殊でビジョナリーなネットワーク、つまり転移、記憶、変調、変換といった機能に注目するのである。

公園と庭園は、類似性があるが、本来的には根源的な成立が異なる概念である。近代都市における社会的機能も異なる。しかし文化人類学的視点から、共同空間＝公共空間内のある要素が、ヴォイドとして空間的に確保され、近代的な発展から隔てられていることに遡るならば、公園前史的な存在である庭園や庭、さらには、古代社会の集落の中央に設営される祭祀空間にも参照を巡らし、それらの共通点に到達することは不可能ではない。限定されたフィールドは、周縁、端境、隣接領域の組み替えを生み出す。さらにここでは原形ではなく、公園の原質のみに注目し、メディア装置として置換を行う志向に注目したい。つまり「移動する公園／庭」<sup>6)</sup>ということである。フロイトの弟子である精神分析家のテオドル・ライクは、記憶は本質的に保守的であるが、想起は破壊的である、と述べるが、本論のコラージュ的試論では、近現代史における、公園から発想される限定空間と、ムンが注目した「縮地」<sup>7)</sup>的機能の事例を結びつけ、文脈の組み替えから、公園空間のメディア装置としての想起の機能と可能性をたどっていくものである。

前述したように、公園のない都市はないといっても良い。それは、都市の内部で密やかに囲われるべくして存在する公園が、どこかでパラダイスの記憶とも結びついているためかもしれない。都市を身体と見立てた時、公園がアジールの場所、子宮的安息地といったイメージ的な想起をも喚起させる。あるいはその反対として情念定型としての公園という形もありうるのかもしれない。そもそも公園自体が、隣接する都市機能とは明らかに異なる性格を保持する空間なのはなぜなのか。そこには異なった位相と時間が流れている。レム・コールハースは、近代都市の無個性に展開しながら増殖を続ける大部分を「ジェネリック」とし、それとは異質な空虚な空間が必要だと考え、それを「ヴォイド」と呼んでいる<sup>8)</sup>。アンリ・ルフェーブが指摘するように、身体的感覚に根ざした「生きられる空間」として都市を把握していく時、有意味な都市空間は身体のリズムに同期するものとして現れてくるだろう。しかしこの都市内の「ヴォイド」はどのように知覚されるのか。どのように身体や知覚と関係づけられていくのか。

芸術史と公園の関係を考えてみる時、より興味深いのは、「囲われた空間、囲う行為」によって成立している公園が、本来の近代的公園機能を逸脱し、芸術作品の中

で他の空間や時間と関係づけられるために、どのような跳躍的な役割や回路を発動するのか、といったことである。公園という装置は、何かを保管埋蔵している場所なのか（「知性が現像しなかったために役立たずのまま終わるネガ」ブルースト）、生成と滅却の渦中で生まれてくるものを投企する場所なのか。外部から囲われ必然的に構成されたものなのか、あるいは内発的、内在的な創生される何ものであるのか。あるいは、その両者の端境としての意味を持つものなのか<sup>9)</sup>。

## 2. シェイクスピアの囲われた場所、未来の廃墟としてのワグナー

例えば、シェイクスピアの『テンペスト』は、構造的にきわめて近代的な劇作とすることができる。ミラノ大公から追放されたプロスペローの流刑島は、一種の仮想の場所であり、囲われた島自体をビジョナリーな未来的予見装置と呼んでも差し支えないだろう。演劇的再現ではなく、仮想性に根拠を置くなら、地勢から隔絶した非場所的性格を持ち得る場所でないならならぬわけだ。周囲の都市から空間的、時間的に異なった体系が支配する限定空間という意味において、仮定的にそれを「公園」と見立てることは可能ではないだろうか。この流刑島では空気の精（エアリエル）が存在し、キメラ（キャリバン）が闊歩し、魔法が実態化する。しかし、その作用に右往左往する、きわめてリアリスティックな政治的表象を背負った思惑や社会背景をもつ人物たちが同時にそこに登場する。この性格の異なるプロットのオーヴァラップは異常である。島の主で魔法使のプロスペローは、そこでは未来を予見し、時間も操作可能である。流刑という隔離（フーコーの謂う近代化における施療院、監獄）は、レヴィ＝ストロースの謂う「熱い社会」<sup>10)</sup>のさなかにあるが、プロスペローが支配する近代から逆行した諧謔的な魔法の園は、反対に「冷たい社会」の祭祀的象徴性をそこに覗かせる。ピーター・グリーナウェイ版『テンペスト』と言うべき映画『プロスペローの本』(1991)では、この流刑島で起こる全てのアクションは、同時にピクチャレスクであり、プロスペローの魔法＝メディア制御によって次元を変えられ、すべては仮想の本に収録されてしまう<sup>11)</sup>。『プロスペローの本』では、ピクチャレスクな映像のコレクティブに主眼が行きすぎているという批判はあるが、諸シーンがバラバラに保管され組み替え可能なパレットとすることで、プロットを逸脱して『テンペスト』の仮想装置性をより強調することに手を貸している。本来の劇は「熱い社会」と「冷たい社会」の、その双方の象徴性とイメージを帯びながら交錯しつつ進行する。そしてシェイクスピアは最後に、いずれか

の解決の方向判断を、言ってみればプレヒト的に、読者（観客）に委ねるのである。

そこから一旦跳躍して、およそ『テンペスト』を参照していると思われる、19世紀末のワグナーの舞台神聖祭典劇『パルジファル』第2幕におけるクリングゾルの魔法の園<sup>12)</sup>に想像を巡らせたい。この第2幕は、第1幕、第3幕が、外延を特定できない「熱い社会」の変容の渦中にあるとすれば、演劇的にも三一一致の法則が確保された第2幕は、「冷たい社会」の挿入にあたり、傷ついた聖杯の騎士たちにとっての異邦の地＝プロスペローの島がそこに現出するのだ<sup>13)</sup>。レヴィ＝ストロースは、第1幕の舞台転換音楽のグルネマンツの台詞である「ここでは時間は空間となるのだ」という「熱い社会」への移行宣言を逆転させて、人類学的視点を経た脱近代においては「空間は時間となる」と提言してみせるのだが。空間は時間となり、さらに時間は変質することは、メディア論的転回と読み込んでも不思議はない。サイバーカルチャー以降、空間は時間となり、多重になることが現実においてもリアルとなったのであるから。

巨匠ワグナーの孫にあたるヴィーラントとヴォルフガング・ワグナー兄弟が、第2次大戦下にナチスに蹂躪されたワグナーの聖地パイロイトの回復を図り、戦後初めてパイロイト音楽祭を復活スタートさせたのは1951年である。ヴィーラントは自らが演出家となって、『パルジファル』『ニーベルングの指環』など大作を次々に上演していくのだが、そこでヴィーラントが提出した革新的な視覚性とは、舞台上から具体的な場所性を示す要素や遠近法的興行きをことごとく排除し、3次元性を平面的な2次元性に還元し、壮重なる呪詛性や儀式性に観客を直面させたことだ。プレートテクニクスと称すことが可能な巨大な抽象的な円盤やプレートを配すアイデアは、弟のヴォルフガング・ワグナーに引き継がれ、このプレートが幾つか組み合わせられ、上下左右に場面ごとに振れ変化することで、その端境部分に登場人物の居場所が生まれ、ドラマトゥルギーが進行する仕組みとなった。パイロイトに遺された舞台セノグラフィのマケットアーカイヴを見ると、開祖巨匠ワグナー時代から、息子のジークフリート・ワグナー、戦前のアルフレッド・ティーチエン時代までは、舞台は、具象的であれ、やや抽象性が導入されたものであれ、ある自然風景や街中や建築内部の光景を、プロセニウムアーチの窓枠から切り取ったものの表象が主で、ヴィーラントが採用した、このような抽象化された巨大な視覚的仮想装置は現れてこない。

ヴィーラントは、当時流行りであったユング心理学に大きな影響を受けていたようだが<sup>14)</sup>、なぜこのような平面セノグラフィやプレートを登場させたのか。要するに

ワグナーの楽劇は、直接的にわれわれの社会が根源的に依存している世界観へのアクセスを可能にする、現実の都市の表層的表象から跳躍したプリミティヴな知覚の場、一種の未来的な廢墟に観客を投げ出す行為である。ヨーロッパの芸術体系は、より複雑になることの価値を大として、構造や原理の組み合わせだけでなく、そこに神話的なもの、経済的なもの、民俗的なものまでが流れ込み、古典的音楽論フレームを完全に逸脱する生成的な増殖性や持続性までがテキストに加わるという、紛れもなくその傾向の頂点がワグナーに集約されているのは確かなことだろう。そうなるとその反動として極度な捨象といった抽象化が導入されないと構造は自らを維持できなくなる。この直接的な全体宇宙へのアクセスは、つねに総論哲学者であるヘーゲルの「理性の狡智」への接近（マルティン・ゲック）によって、ワグナー楽劇の総合芸術性を統一感あるものに仕上げたわけであるが、反面、20世紀においてはナチスとの交際を招く結果にもなった。それを考慮するなら、ヴィーラントの導入したいわば擬似的「冷たい社会」の世界観は、非常に大胆な選択であり、舞台自体を平面セノグラフィとプレートによるヴォイド空間としたことは批評的行為であると言ってよい。

その後のパイロイト100年祭（1976）に『指環』の演出で抜擢された、パトリス・シェローが採用した産業革命以降の社会進展に時代設定を反映した舞台と、その次の『指環』となった、ハリー・クプファーの採用した通底する歴史の道の舞台は、ユング的元型に依存する表徴性の廢棄という意味で、ヴィーラント様式への明確な離別と手法批判、「熱い社会」の脱構築的導入設定ではある。だが、時代や時間を跳躍し混成させる抽象的連結を生かす効果は、ある意味ヴィーラントの本質性をも、批評的に受け継いでいると言えるだろう。シェローの『指環』は、舞台脇に、劇上の進行とは関係なく、反復的に生産稼働を続ける工業機械を、周到なまでに、オフフレーム機能のエネルギー生産装置として登場させていた。それが、2000年代に入ると、演劇潮流であるレジー・テアターのパラダイムが台頭し、露骨で安っぽい、現在の社会的事象や地域への状況代入と当てこすりの皮肉が横行することになる<sup>15)</sup>。

レジー・テアターのムーブメントの中では、クリストフ・シュリンゲンジーフがパイロイトで演出した『パルジファル』（2004-06）はその中で、出色の出来だったのではないと思われる。シュリンゲンジーフの『パルジファル』第1幕、3幕は、アフリカのザンビアの難民キャンプに設定が置き換えられ、パルジファルは、レトロウィルスによるパンデミックとバイオハザードの渦中で、唯

一抗体血清を保持する救世主として描かれる。ラストシーンに訪れる救済では、ピーター・グリーナウエイの映画『ZOO』(1985)のごとく、ト書きシナリオには全くない、腐敗したウサギが巨大スクリーンに唐突に大写し(巨大な映像アレゴリー)となって現れるが、それが最終の解決和音が引き伸ばされる中、腐敗した肉体の中で心臓だけが再生し、鼓動を開始する幕切れとなり、聴衆は誰もが啞然となって完全に言葉を失っていた<sup>16)</sup>。贖罪と救済という従来の『パルジファル』の主題が生成する往還的、反復的時間性を、シュリングエンジーフはこのラストで、不可逆であるが人工的に断絶可能な生命論的時間の生成に読み替えており注目すべき解釈に見える。反対に、シュリングエンジーフの第2幕では、クリングゾルはブドゥー教の黒塗りの司祭になり、ヨーロッパ人にとっては文化的閼域外の祭祀が巨大なスクリーン上で繰り返されるが、クリングゾル(「秘かなクリングゾルとしての芸術救済者」アドルノ)は、最後にフリッツ・ラングの映画『月世界の女』(1928)のシーンのごとく、ヴェルナー・フォン・ブラウン型ロケットに乗って別世界に脱出しようとする。

### 3. ワグナーから映画空間へ

シュリングエンジーフがマルチスクリーンを多用して、ビクチャレスクな舞台造形より、映像の空間的時間的交差を重要視して展開したことでわかるように、ワグナー舞台は映画に接近していく<sup>17)</sup>。ワグナー生誕200年記念(2013)を任されたフランク・カストルフの『指環』は舞台上では、ハンディビデオによる舞台ライブ中継が主役となった。『ジークフリート』第2幕では、セノグラフとして、アメリカのサウスダコタ州にある有名なラシュモア山国立記念公園のアメリカの4代大統領の顔面像を刻んだ巨大なモニュメントが舞台全面に出現したが、ただし、カストルフの採用した顔面は、歴代アメリカ大統領ではなく、共産主義者の系譜イコノロジー[バクーニン、レーニン、スターリン、毛沢東]に変容させられていた。これは明らかに、ヒッチコックの映画『北北西に進路を取れ』(1959)の引用である。ヒッチコックの主人公のケーリー・グラントは、自覚がないままに、米ソ間イデオロギーに運命を左右されるスパイに誤認され、自らの運命を翻弄される流浪の存在に墮する人物である。カストルフにとっては、この主人公はまさに、21世紀に突入した現在においても、いまだにエネルギー天然資源の奪取競争を繰り返す時代のジークフリートである、ということなのだろう。

よく指摘されるように、「北北西」という進路は現実的にはフェイクであり、これは架空の非場所を目指して

いるということになる。前述の『パルジファル』第2幕同様、『指環』四部作における第2夜(3夜目)にあたる『ジークフリート』は、『指環』のなかでの「冷たい社会」の挿入にあたり、ここでラシュモア山の空虚な張りぼて<sup>18)</sup>を意識的に導入したカストルフは、共産主義の廃墟としてのヨーロッパ、映画セットという空虚な現実という二重のヴォイドを作り出し、天然資源化石燃料の争奪史としてのワグナー以降の近代を描く、つまり「熱い社会」の最たる攻防(カストルフの『神々の黄昏』の設定はニューヨークのウォール街となっている)の行き着く先としての「冷たい社会」化としての廃墟を『ジークフリート』で時間を逆転させて予告し、オーヴァーラップさせて見せた手腕はなかなかの慧眼の読みと言わざるをえない。

『ジークフリート』第1幕では、大神ヴォータンは、アノニマスなさすらい人として登場し、ミーメ相手に様々な予言語りをしてみせるのは知っての通りである。また地母神エルダが登場するのも『ジークフリート』であり、第3夜(4夜目)『神々の黄昏』のプロローグで登場する3人のノルンたちは、『ジークフリート』の「冷たい社会」の延長としての幕切れのエピローグと考えることもできる。(この3人のノルンは、シェイクスピアの『マクベス』の3人の予言の魔女の引用であることは言うまでもない。)フリードリヒ・キットラーが指摘するように、ワグナーは、壮大な楽劇構想での舞台上の視覚情報に関して、音楽を演劇と結びつけるというより、当初から実態のない幻燈技術つまり映画を導入したがっていたというエピソードは興味深い<sup>19)</sup>。それが、21世紀に入ってようやくワグナーと映画の技術が融合し始める兆候を見せ始めたのである。要するに、映画は、ベルナルド・ベルトルッチの映画『ルナ』(1979)の冒頭で登場する映画館のシーンのように、演劇よりはるかにビジョナリーな装置であり、ある意味で子宮的な記憶のメディアなのである。

第七の芸術にあたる映画では、公園はやはり特殊な場合に現れる。つねに、国際スパイの連絡場所となるニューヨークのセントラルパークは常套句であるが、ミケランジェロ・アントニオーニは、フリオ・コルタサル『悪魔の涎』を発想源に、映画『欲望』(1966)を初めてロンドンで撮影した。主人公(デヴィッド・ヘミングス)が偶然、公園を散歩中にある殺人事件をカメラで撮影してしまったことから事件が発祥する。最初本人の自覚はなかったが、写真家である彼は、自宅のスタジオで撮影フィルムを現像するうちに、その1枚に不審な拳銃が写り込んでいることに気づく…というストーリーである。まさにこの『欲望』は撮影メディアの「視覚的無意識」を直

接的に取り扱った最初の映画であるということが出来る。「視覚的無意識」を最初に言及したのはヴァルター・ベンヤミンで、『写真小史』(1931)の中で「カメラに語りかける自然は肉眼に語りかける自然とは当然異なる。…人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである」と指摘している<sup>20)</sup>。複製技術である写真や映像といった視覚メディアは、人間の意識に上らない対象の細部やスローモーションなどの時間的拡大を物質的に感光させ刻印させる。現在では、光学技術がデジタル化され、超高解像度撮影が可能になり、センサー技術、ネットワーク、ニューサイバネティクス、ディープラーニングなど技術革新全般と連動することで、もはや「視覚的無意識」を超えて、見る主体を欠いた「メディア的無意識」のパラダイムに突入しているとも言える。

ロザリンド・クラウスは、視覚的無意識をさらに主体の問題から精神分析的に展開して、バタイユの「低級唯物論」を引き合いに出し、視覚に対抗する「アンフォルム」の存在を論じる結論を導いている。視覚的無意識は、言語的象徴空間の秩序に対して、絵画をつねに成立させていた垂直／水平の均衡が崩壊し、図／地を混濁させることで、見る主体の位置を崩壊させ、オブジェの構成する空間の内／外が脱却され、絵画では想像的场所であった地面＝床面へと落下する<sup>21)</sup>。また、クラウスは、私はこの形を見ているというのはイリュージョンであり、「それに対して、エントロピー、模造という手段は、主体は不在のまま見ることの領野を漂わせることである。…一人称の消滅が無限の反復というものの持つ自動性において、アンフォルムなものを始動させる仕掛けになっているということである」と述べる<sup>22)</sup>。またディディ＝ユベルマンは、下方性について、落下させることは消滅させることではないとし、ここでベンヤミンの「アウラの消滅」へと言及している。アウラの「衰退は必ずしも消滅を意味するのではない。むしろ、下方への迂回、新たな傾斜、逸脱、屈折を意味するのである」とする<sup>23)</sup>。下方の根源性こそが重要だというのである。このとき、ユベルマンは、ベンヤミンにおける根源は、生成と衰退のなかで生まれつつあるものを意味し、その上で、衰退(落下するもの)はまさに根源の不可欠な部分となると指摘する<sup>24)</sup>。公園こそが、近代都市という地の内部において、衰退と落下するものを保管する場所であるのか。空中庭園のイメージは古代から登場しており、その存在は地から逸脱して仮想的に空中に浮遊する。概念の真空的な宙空を生み出すことで、アウラの落下構造を補完し、屈折表象装置を成立させるための空中庭園＝公園という仮説。アントニオニーの『欲望』においては、ブローアッ

プされる現実の断片化とイメージの浮遊から、すべてのプロットを逆算して演出しているが、コルタサルの原作では公園の指定はないが、これを公園での出来事として、状況を跳躍してみせたのは秀逸な想起というほかはない<sup>25)</sup>。

マルグリット・デュラスの小説には、『辻公園』(1955)をはじめ、多くの公園が登場する。『辻公園』は、状況記述を欠き、男女の会話が唐突に始まり継続される中、突然の終わりを迎える小説である。そこには従来の空間と時間が接合するドラマトゥルギーはなく、浮遊する会話が存在するだけである。テニスコートを挟んだ食堂と窓と庭だけが舞台となる、デュラス自身が自作小説を監督した映画『破壊しに、と彼女は言う』(1969)では、ラストシーンの予想不可能なカストローフは忘れがたい。このデュラスの設定では、庭園なのか公園なのか、外部の様相は定かではないが、それよりも室内とそれらの外部空間への延長関係が窓を通じてわずかに繋がるのが重要視されている。原作では、このラストシーンはト書きでは「この音楽は木立を粉碎し、壁を押しつぶしていかなければならない」となっているが、映画ではそれは、もはや音楽(バッハ『フーガの技法』の最後の「未完のフーガ」の指定)だけではなく、もはや爆裂の音＝振動になっている。公園＝外の存在が、世界を破壊するのである<sup>26)</sup>。公園空間が、デュラスにおいていっそう先鋭化され、印象を残すのが、マイヨールの彫刻が多数点在するパリのチュイルリー公園をロケ地に、円環的な横移動撮影を多用した短編映画『セザレ』(1979)(撮影:ピエール・ローム)である。デュラスにおける移動映像の凄まじさは、『ヴェネチア時代の彼女の名前』(1985)での、廃墟となった邸宅内部、庭園内部を遅速で舐めていくワンショット撮影を想起せずにはいられないが、『セザレ』の編集後の断片化された移動撮影ショットの鮮烈度、相互関係性は度を極めていいる。デュラス自身のナレーションによるパレスチナの地名「セザレ」「セザレア」と繰り返される置換と異化、相互侵食、複数の彫刻と公園の映像の移動、ヴァイオリンの単旋律によるミニマルミュージックが、脱同期的に対置され、空間の組織を脱秩序化していく。公園とは内部において脱領土化が進行する破壊的な召喚空間なのである。

#### 4. マラルメの徒弟たちの覚書

フィリップ・ソレルスの、まさにそのものの題名の小説『公園』(1961)は、エクリチュールとしての即物的なテキストの存在の混乱を提示した問題作である。「僕」が描いていく緻密な視覚描写に、「彼」「彼女」が登場するが、それぞれのセンテンスは、分裂的で自由に浮遊してそれぞれが主張しており、従属的なシーケンシャルな

関係より相互に入れ子状のような自由な関係性を持っている。このテキストは、隣接的な意味の繋がりにおいて具体的であるが、エクリチュールとしての定位として、まさにアンフォルムな空間を彷徨っている。ソレルスの文学空間の彷徨は、『数』(1972)に転移して、さらに探求が単純化／複雑化させられる。『数』では、ヴィトゲンシュタインの『論理哲学論考』のシステムのように、各節に系統ナンバーがタグとしてふられ、テキストは各センテンスが対等に浮き出るようなシンプルな存在論を示している。すべてのセンテンスには読点がない。『数』には、『公園』からの断片的な複数の引用が行われている。ソレルスの溯源には、プルーストとともに、ジャック・デリダの『散種』(1972)の言及<sup>27)</sup>を待つまでもなく、ステファヌ・マラルメの不可解な詩『骰子一擲』(1897)への接合があることは確かなことだろう。平面上の星座の如く、各単語が別々の級数によって視覚表現的にもバラバラに配置されているこのマラルメの謎めいたテキストは、どのような時間性を伴った経路、迂回路を辿っても解決が複数生産されるシステムをテキスト自体が示している。ここでは、タイポグラフィは、有意味な統辞性だけではなく、各文字自体が多様な空間-余白を孕み、アプローチによって異なる位相が生成される。文脈を離脱する単語自体が視覚認識され、つねにその記憶が存在を刺激し、それぞれの諸共鳴が消滅することはない。それらを成立させているのは、文字を書き記した限定平面＝公園的空間である。

現代作曲家のピエール・ブーレーズは、分割可能な継続性を可能とする概念を、マラルメの『骰子一擲』と並行して、「本(ル・リーブル)」と呼称した<sup>28)</sup>。ブーレーズは、「管理された偶然性」を標榜し、細部の要素は細胞内の諸機能のように生成的であり、偶然性を取り入れた可変なオプションを許容するが、それらを成立している外縁としての全体概念である「本」は明確に規定されているという見解を示した。生成と全体秩序の共存可能とする概念的な外縁。ワークインプログレスとして、つねに書き込まれて増殖していく内在化したテキスト＝音楽。(ブーレーズの改作癖は、自作のピアノ曲や室内楽をフルオーケストレーションして立体化する傾向にまで及ぶ。)こうした思考は、晩年の代表作『レボン-6人のソリスト、電子音響装置とアンサンブルのための』(1981-84/2005)においてもさらに顕著になり明晰化されている。『レボン』では、コンピュータのリアルタイムプロセスによるライブエレクトロニクスのディストーションも含めて、幾重にも入れ子状に重なった音色～音響ブロックが交差・炸裂する可能性を目指すために、中央の室内オーケストラを何重にも音響ファクターが取り

囲んでいく空間構造が設定され、音響装置として立体化させるシステムをとっている。庭園内庭園空間。その意味で、『レボン』に批判を向けるとすれば、この音響(振動)空間は、本来的な舞台設定を欠いており、演奏者→聴衆の構図による聴取のためではなく、生身の身体とコンピュータプロセスを伴って、演奏(音響・振動)の複雑性の即時的生成だけが成立する入れ子状空間が顕在する作品ということができるだろう。

マラルメの現代への変異体という意味では、ジャン＝マリー・ストロブ-ダニエル・ユイレの実験的な短編映画『すべての革命はのるかそるかである』(1977)が突出した作品とみなされよう(「のるかそるか」は、「骰子一擲」の口語訳)。1871年のパリ・コミューンの犠牲者たちが埋葬されているパール・ラシェーズ墓地前の空き地の丘陵の上に、9人の国籍が異なる男女が、正面を向いて間隔をあけて1列に配置され、マラルメの『骰子一擲』を、9人で順に、自由なフレーズと不均等な文節選択で暗唱していくが、カメラをそれぞれ置き換えて別の角度からの同時撮影同時録音をおこない、全50ショット(そのうち実写風景が41ショット/マラルメのテキスト朗読部分が39ショット)でモンタージュしていくという作品を制作した。映画というシーケンシャルな時間性をもつメディアが、連続性をもつ空間に対して、起承転結のドラマトゥルギーというエネルギーを脱力化し、バラバラの星座的な空間性と発話の強度の集積のみを非線形的に連結する具体的な実践という、映画史上では試みられていないアプローチとなっている<sup>29)</sup>。

## 5. アピチャップンの眠れる空き地から

さらに映像表現に例をとれば、アピチャップン・ウィーラセタクンは、タイの映画作家であるが、映像インスタレーションも多数発表しており、表現領域を限定しない映像や写真を巡る多様な探求を行っている。アピチャップンの映画『光の墓』(2015)では、眠り病に犯されたタイの兵士たちばかりが登場する。息はしているが、つねに眠りに堕ちており、時間喪失疾患にも犯されている彼らは、まったく何も語ろうとはしない。各兵士たちのベッドには何に繋がって何を表示しているのかも不明な、不気味な曲線LEDインジケーターの光の変化だけが、植物人間化した存在の生命維持を証明し、微弱かつ静かなる生命の反抗として、この平明さと存在だけを表明するばかりだ。この舞台が、タイの東北部チェンマイ郊外にある病院の庭と隣接する公園である。都市の全体像は映画の中では示されず、近辺の隣接関係しか、空間的把握はわからない。

実は、この公園には、過去の遺跡の遺構が地下に眠っ

ているらしい。しかし、現・軍事政権下では、そうした過去は顧みられず、ショッピングモールに新規経済開発されるのか、土地がランダムに掘り起こされ、何人かの政府の下請け業者の作業人が黙々と掘り起こし作業を続けている。映画の最後では、主役の老婆が、この無残な公園の姿を凝視するショットで終りを告げるのだが、老婆と公園が切り返しショットで映されると、波打つ掘り起こされた箱庭化された土砂の山の間を、なぜか労働者たちは楽しそうに動き回っているようにも見えるのだ。アピチャップンの底知れなさは、通常なら無言の政権批判のイデオロギーの強度を背負ったままに集結するはずの光景に、どこかユーモラスな遊動さえ与えている眼差しであろう。そこにどこか、ジョン・フォードの撮影するアリゾナのモニュメントバレーのショットを重ねて想起してしまうのはおかしいことだろうか。フォードが『駅馬車』（1939）以来、幾度となくロケ場所に登場させたあの場所である。モニュメントバレーも一種の壮大な箱庭であり、西部劇というのは、先住民族だけが全てを知っている限定された土地に、西洋人入植者たちがボーダーを巡らせた砦が点在する空間の説話であり、箱庭内箱庭空間の出来事なのである。フォードは、先住民族とアメリカ騎兵隊の壮麗な戦闘をモニュメントバレーにおいて何度も映画の中に描き込んでいるが、フォードは先住民に対して実は非常に柔和な親和的な眼差しを持っていた<sup>30)</sup>。アピチャップンの掘り起こされた庭は、フォードのモニュメントバレーの縮小した借景である。フォードの中で躍動していた先住民や騎兵隊の運動の軌跡は、記憶となってアピチャップンのタイの労働者たちに転移している。こうした両義的、流動的な浮遊性の表現こそ、その場所そのものへの敬意を表す最高の手段ではないだろうか。

アピチャップンは映像インスタレーション『ナブアの亡霊』（2009）のなかでは、タイ東北地方のナブア村（この村は、1960年代から約20年間、政府の軍隊によって共産主義者の秘密拠点とされ、村全体が蹂躪された場所である）の郊外の空き地で、なぜか燃え盛るボールを蹴り合うサッカーに興ずる青少年たちを描いている。近代的な都市空間も、公園的空間もないアジアの辺境の場所では、民衆や子供達が遊びに興じる空き地こそ、一種の公園的ヴォイド空間である。『ナブアの亡霊』では、リアルな蹴り出される火の玉ボールが、空間に満ちていたと思われていた火花の閃光を実は投射していた映像スクリーンに突進し、最後は布が燃え上がってオフ装置になってしまう。それは、リアルと記録（記憶）化された火の融合と破壊でもある。アピチャップンが近年よく選択する要素に、こうした燃えるオブジェクトや花火があ

るが、アピチャップンによれば、爆発する火は、軍事兵器による破壊や殺戮を表現するものでもあり、また正反対に、人類と地球を繋ぐ根元素であり、民衆の祭りの中で必ず登場する生命の活性や祝祭を象徴しているものでもあるという。存在の両義性を最大限許容し感覚に開放すること、測ることのできない多層な記憶の時間経過が一瞬で現れることこそ、アピチャップン作品の持ち得る視覚＝知覚の解像度であり、われわれが公園的空間へ向けて意図的に呼び出さねばならない感度であろう。『光の墓』の墓のクレジットロールに重なるのは、近代都市公園で、民衆が音楽に合わせて一齐に興じている集団体操である。ここでようやく民衆が切り開くヴォイドが、近代都市公園空間と映像的に重なることになる。

## 6. 公園都市としての東京

「プロミス・パーク」のフィールドワークでは、東京を公園都市としての発想の下に見ることは可能かという問いを立て、明治維新以降の都市構想の中核をなす「明治神宮」とその周辺の調査が、ムン・キョンウォンとともに行われている。「明治神宮」に対して、隣接的位置関係にあたる「新宿御苑」の壮大な敷地は、江戸屋敷が植物試験場を経て1906年に皇室の庭園となり、第2次大戦後1949年に国民公園として公開されたものである。複合的庭園公園として成立しており、植物園が発祥でもあるせいか、内部の植生も意図的に非常に多様である。日本庭園、中国式歴史建造物、イギリス風景式庭園、そしてビスタ構造と言われる遠近法を駆使した奥行きを持つ4列のプラタナスの巨木並木を配したフランス式整形庭園が折衷された、様式も複雑な空間である。「明治神宮」が、立ち入り禁止エリアが多く隠匿された空間であるのに比して、「新宿御苑」は、戦後の開放の象徴として、この広大なヴォイド空間が一般市民の憩いの場として公開されてきた。

新宿御苑が舞台となる有名なシーンとして、川端康成の小説『山の音』（1954）を原作とする成瀬巳喜男の映画『山の音』（1954）で、ここのフランス式整形庭園をロケ地に取り上げている例がある。この新宿御苑の場面は原作にも登場するが、成瀬の映画では、ビスタ構造の並木だけに絞り、原作の説話の前後の文脈を入れ替えて、映画ではラストのクライマックスシーンに置かれている。原節子演じる菊子が、秘密裏に墮胎を経験し、山村聰演じる義理の父親信吾へのエレクトラコンプレックスを仄かに示す場面である。2人の見え隠れする人間関係の距離感を、成瀬は冬枯れの2列の並木道の間隔と奥行きを、微妙な移動撮影と方向転換、対象距離の変化が施された切り返しショットを左右にアングルを動か



しつつ、あまりに見事に一つのシークエンスに落とし込んでいる（撮影：玉井正夫）。遠近法の直進する規律と、それを逃れ忌避する人物の視線の揺れ。これは成瀬の特徴である。設定は原作通り冬の夕方で、現場に行ってみるとわかるが、120mは続くかと思われる4列の平行並木に対して、成瀬は巧妙に2列のみしか画面に入らないように、切り詰めた構図と編集によって、父娘の不可触な禁忌の愛憎関係を、映像的に削ぎ落として表現しているのである。遠近法の深みへと嵌る停滞、そして直後の見通しの効いた広場への開放の動きを、エレガントな空間の運動として表現する。信吾は「東京の（街の）なかにこんなところがあるとは、想像がつかないね」と呟く。

実は、『山の音』の数年前に、小津安二郎が原節子を使った映画『晩春』（1949）を撮っており、同じく、娘が抱く父へのエレクトラコンプレックスが中心主題である点で、『山の音』の成瀬にはおよそ、小津に対する大いなる対決意識があったのではないと思われる。興味深いことに、この世界的に著名なエレクトラコンプレックスの2つの名作映画のクライマックスでは、両者ともに庭園／公園空間が、父娘の心理戦と対照する形で挿入されているのである。小津の『晩春』では、例の有名な「壺のショット」がそのシーンに登場する。兄弟が戦争で死に、残された一人娘の紀子（原節子）は、ようやくの結婚が決まったが、本人は嫁ぐことに踏み切れないでいる。婚前最後の父娘の旅で京都旅行に出向くが、その旅館での夜、紀子は父周吉（笠智衆）に嫁に行きたくない旨を告げる。しかし周吉はそれに気づかぬふりをして寝息を立てる。ここでそれとは関係のない床の間の壺のショットが挟まれるということになる。

改めてこのシークエンスの前後はどうなっているのかに注目すると、その前には、京都東山にある清水寺の崖面に切りだされたL字状の本堂舞台を使った、向こうと手前の深い奥行きを往還する空間相互の対話のシークエンス（切り返し）が来ており、壺の後には、今度は対照的に、京都右京区にある臨濟宗禪寺の名利である、龍安寺の枯山水石庭のシーン（ここでは娘を欠いて父とその友人との対話になる）が来る。龍安寺のシークエンスは8ショットで構成され、枯山水の中の点在する庭石（砂は大海を表し、点在する石は雲間の高山を表す）の抽象的なアップが繋がれている。さらに7ショット目が、余白に対して不均衡配置されている庭石を画面中央部に配置する構図で、これが壺のショットの対象物と余白の緊張関係とほぼ重なるのである。龍安寺は細長く圧縮され、あらゆる要素が抽象的に凝縮された、非現実的といっても良い究極の庭園空間である。小津は、(1)ピーカンの清水寺／遠近深度が奥まで強調された空間／父娘

友人全員の複数男女の充足した対話 (2) 暗転の旅館の一室に隔離した父娘／狭い床の間／不安定な父娘の心理 (3) ピーカンの龍安寺／空間深度が切り詰められているが横長の石庭／ファルスを欠く父と友人の対話、といった極端な振幅を持った3シークエンスを連鎖させる。しかも日本を代表する対照的な2つの庭空間を、中間に壺の映像（床の間も一種の室内庭園空間とも言える）を蝶番として配して、両者を連結させることで、小津は『晩春』のクライマックスを僅か数分で描いている。小津が古典的映画フレームのパラダイムの中で表現を試みながら、日本の庭園空間の極端な特性を大胆鋭利に利用することで、サブリミナルなダイナミズムを一瞬でもたすことを可能にしているのだ<sup>31)</sup>。

## 7. 廃墟／緑化

ムン・キョンウォンが「プロミス・パーク」で当初から言及していた、廃墟と緑化の問題の関連について触れておく。漫画家の藤子・F・不二雄による70年代の短編漫画に『みどりの守り神』（1976）がある（後にアニメ化）。ストーリーは、飛行機が何らかの衝撃で山中に墜落し、主人公みどりが目覚めると、もう一人の男の2人しか生存者がいない。2人は諦めて都市を目指すか、どこまで行っても街は現れず、見慣れぬジャングルが続くばかりだ。ようやくビルが見え出したと思うと、そこは人間も動物も昆虫もいない植物だけが蔓延った東京であった。バイオ兵器の暴発によるパンデミックによって、植物とバクテリア以外の生物が死に絶えた地球上が描かれるが、漫画表現による東京を覆い尽くすジャングルの写実は、むしろリアルである。しかし、『みどりの守り神』は黙示録的暗黒世界であるはずだが、なぜか回帰的爽快感が残る作品である。無人の公園都市・東京の想起。植物の織り成す空間と時間。ムンの「プロミス・パーク」のインスタレーションで描く世界では、3.11 東北大地震（2011）以降の世界を経て<sup>32)</sup>、人間はなぜか登場せず、近代建築の廃墟の屋上が相互に（植物的に）連鎖し、緑化だけがそこに展開していく様がCGで加工される。現在において、これはビジョナリーというより半ばリアルな世界観なのかもしれない。

## 結語 再び「プロミス・パーク」へ

改めて、近代都市における公園の未来的可能性をどうとらえるべきだろうか。ムン・キョンウォンは次のように述べる。「公園とは自然を模倣した人工的な空間で、それは人々に休息と平穏をもたらす。しかしながら、「プロミス・パーク」は、一般的な公園とはやや異なる休息や平穏を提示する。公園は、新しく造られる過程で、場

所の歴史や記憶を消し去ってしまう。一方で、「プロミス・パーク」は、断片的に、そして各地に散在する廃墟（遺構）の上に造られる。廃墟は人類の試行錯誤の証であり、そこには人類の歴史や場所の記憶が埋め込まれている。この新しい公園は、社会構造が崩壊し、再建される中で、人類、自然、都市（テクノロジー）や共同体の共生の可能性を探求する。現在見いだすことが可能な、多くの場所から廃墟を象徴的に抽出してきたが、公園は、新たな共同体においての本質的な公共性の意味を可視化するものなのだ。公園の存在は、場所の歴史や空間の記憶を（人々を癒すという正当性の下で）一旦消し去り、そこにまた新たな確立を行っていくが、「プロミス・パーク」は反対に、残された歴史の残滓や空間の記憶に満ちた廃墟の上に築かれていく。それは削除も新規作成も不可能であり、存在している構造と独自の特徴の上に成立している歴史的多層な情報を保管することで成立するのだ。<sup>33)</sup>

芸術史の中には、「続いている公園」（コルタサル）が つねに浮遊していく。

## 註

- 1) 脳の機能を可視化するための大量の機能的磁気共鳴画像データを機械学習にかけ、ジェネレートアルゴリズムによって脳内イメージの画像アウトプットに接近するシステム
- 2) 『Umwelt』、サーペンタインギャラリー、ロンドン、2018年10月  
<https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/pierre-huyghe-uumwelt>  
 なお、真鍋大度はユイグより以前から、神谷研究室との共同研究を行い、同じくブレインデコーディングによる脳内画像表象へのアプローチを作品化している。『dissonant imaginary』、霧島アートの森、鹿児島県、2018年12月
- 3) 池上高志『動きが生命を作る』pp.219 青土社刊 / 『Mind Time Machine』山口情報芸術センター 2010年3月。
- 4) クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』pp.284-290 大橋保夫訳 みすず書房
- 5) ムン・キョンウォン「プロミス・パーク」ステートメント 山口情報芸術センター 2013年7月
- 6) 中央アジア紀元の絨毯は、移動のイマジネールであり、物理的にもポータブルなヴィークルであった。ジョゼフ・L・マンキーウィッツ監督の映画『クレオパトラ』（1963）では、エリザベス・テイラー演じるクレオパトラは、秘密の通路を経由して、棒状になった絨毯に巻かれて移動し、絨毯が広げられるとシーザーの前に現れる。絨毯にさらなる抽象性と発想を付け加えたのはミシェル・フーコーである。『ヘテロトピア』（1966）の中では、東洋の絨毯が庭園を模倣しており、加えて絨毯を「移動する庭園」、ポータブルなヴィークルとして捉え、それこそがユートピアへと繋がるものであるという見解を示した。「…東洋の絨毯がもともとは庭園（温室＝冬の庭園）を模したものであったことを考えるなら、空飛ぶ絨毯の世界を踏破した伝説的価値を理解することができる。庭園とは、世界全体がその象徴的な完成をそこに成し遂げにやってくるよ
- 7) 縮地とは神仙思想の中で登場する仙術の一つで、空間を折り畳んで距離を圧縮し、遠方まで一気に瞬間移動で到達する、あるいは見通す能力を指す。中国晋代の『神仙伝』の故事に由来する。朝鮮半島でも古くからこの概念が使われていた。人間の記憶量を遥かに凌駕する電子情報が瞬時にやり取りされる現在、縮地が必要とされるのは、電子空間の膨大なデータベースに対峙する場合である。そこでは、データマイニングやデータビジュアライゼーションといった、データスケープの情報の抽象化と跳躍的圧縮を行う必要がある。
- 8) レム・コールハース『S.M.L.XL+ 現代都市をめぐるエッセイ』pp.10-40 太田佳世子・渡辺佐智江訳 ちくま学芸文庫
- 9) 1851年のロンドンにおいて、それまで宗教的領地、貴族の荘園であった広大な土地が、公共化され、第1回万国博覧会が開催を機に、「ハイド・パーク」として開園された。このイベントでは、産業革命以来、世界最高水準の工業技術を誇っていたイギリスの最先端テクノロジーを中心に、世界各国の産業製品など10万点以上が展示された。最終的に600万人以上の人が集まり、その収益成果によって、後にサウス・ケンジントン美術館（現ヴィクトリア＆アルバート美術館）、サイエンス・ミュージアム、ロンドン自然史博物館が設立された。メディア考古学的視点からすると、公園の歴史は、アーカイヴとしての近代博物館の歴史と同期しているのである。このロンドン万国博覧会を、世界規模の巨大データベースが初めて具現化した瞬間と捉えたとき、そのメイン会場としてジョゼフ・バクストンによって設計された壮大な水晶宮が、ガラスと鉄骨でできた透明な建築だったことは、技術的／デザイン的な建築的挑戦としての側面以外に、可視化されるデータベースに対する人々の欲望を現したものと注目し得る。イギリスの建築家のオーウェン・ジョーンズは、1851年のロンドン万博の開催に際してメイン会場の水晶宮の外装と内部展示物の装飾を手がけるために、古今東西の装飾文様を調査し体系化をおこない、それが後に『装飾の文法』（1856）に集大成化される。これが、応用美術としての装飾文様自体の自立的価値が認識された一つの契機といえるだろう。ランドスケープ・アーキテクツの概念を自ら名乗ったフレデリック・ロー・オルムステッドは、このハイド・パークと第1回万国博覧会を実際に参照し、後のニューヨーク・マンハッタンの水原であった土地に設営したセントラル・パーク（1859年開園）の参考にしたことが知られている。公共公園+万国博覧会+博物館・美術館というセットは、日本の近代化の黎明となる東京・上野恩賜公園（1876年開園）でもそのイデオロギーが繰り返される。
- 10) クロード・レヴィ＝ストロース『レヴィ＝ストロースとの対話』

- pp.30-32 多田智満子訳 みすず書房  
 熱い社会／冷たい社会、とは、ジョルジュ・シャルボニエとのラジオ対談の中で言及された概念。前者は熱力学機械として巨大なエントロピーを発生させ、発展を前提とする。後者は、エネルギー消費が少なく、エントロピーを発生させず、円環的動きの中にとどまる。
- 11) 実際グリーンハウエイは当時のハイテック、スーパーハイヴィジョンによる映像加工を導入した。
- 12) レヴィ＝ストロースは、そこをこの世ならぬ「別世界」、ひょっとして「黄泉の国」かもしれないと指摘する。クロード・レヴィ＝ストロース『クレチャン・ド・トロワからワグナーへ』佐々木陽太郎訳『現代思想 特集＝後期レヴィ＝ストロース』1985 vol.13-4
- 13) ワグナー自身のパイロイトにおける初演の舞台ドローイングでは、そこはアジア的オリエンタリズムが充満した空間になっている。しかし現在の多様化社会の感覚では、そのどちらの立場の視点が異郷なのか、判別スタンダードはない。
- 14) 脱ナチス色を徹底させるために、考古学的意匠としての集合無意識に依存する意図があり、そのために時代性設定を誰もが指示対象を特定できないような衣装や古代社会のサンプリング意匠化を行った。
- 15) これは演劇・オペラ業界の世界的経済不況によるコストカットのやむ負えない解決策である文化思潮ということは否定しがたい事実であろう。
- 16) ウサギは自然界の無尽蔵の生産性の象徴記号＝アレゴリーであり、ヨーゼフ・ボイスも頻繁に使用している。
- 17) ヴィム・ヴェンダース、ラース・フォン・トリアーなどの映画監督が、パイロイトの『指環』の演出に招聘される噂は絶えなかったが、結局は実現しなかった。
- 18) 映画『北北西に進路を取れ』でもロケ撮影ではなく、すべてMGMのスタジオでの人工セットでの撮影である。
- 19) フリードリヒ・キッター『グラモフォン・フィルム・タイプライター』＜上＞ p.291 石光泰夫、石光輝子訳 ちくま学芸文庫
- 20) ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』p.17 久保哲司訳 ちくま学芸文庫
- 21) ロラン・バルトも、『第三の意味』において、空間の秩序のコード化を混乱させる「プントゥム」は、エイゼンシュタインの映画『イワン雷帝』(1944-46)の金貨が落下するシーンのスチルに対して言及していた。
- 22) イヴ＝アラン・ボワ+ロザリンド・クラウス『アンフォルム 無形なもの事典』p.84 加治屋健司、近藤学、高桑和巳訳 月曜社
- 23) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で 美術史とイメージのアナクロニズム』p.236 小野康男、三織田祥久訳 法政大学出版局
- 24) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で 美術史とイメージのアナクロニズム』p.237
- 25) 撮影場所はハイドパークではなくロンドン南東のマリオンパークである。
- 26) 「ただ難しいのは、「＜外＞」の名においては満足に書くことができない」ということだ。なぜなら「＜外＞」というものは、イメージも意味作用も、主体性も持たないからである。」そうであるならば、いかにして「＜外＞」と結びつけばよいのか、もっとも単純な方法は、＜外＞との関係性としての戦争機械を創り出すことである。しかし、「＜外＞との新たな関係」に至る別の道を、世界を焼き尽くす炎を吐き出すひび割れた惑星において見つけることができるかもしれない。」アンドリュウ・カルプ『ダーク・ドゥルーズ』pp.110 大山載吉訳 河出書房新社 (なおカルプの引用内引用は、ドゥルーズ＝ガタリ『千のプラトー 資本主義と分裂症』より)
- 27) ジャック・デリダ『散種』pp.503-518 藤本一勇、立花史、郷原佳以訳 法政大学出版局
- 28) ビエール・ブーレーズ『意志と偶然 ドリエージュとの対話』店村新次訳 法政大学出版局  
 ブーレーズの音楽作品には『弦楽のための書 (リーブル)』(1968)があり、マラルメのテキストを中心に据えた『プリ・スロン・プリ』(1957-1989)がある。ブーレーズは前述のパイロイト音楽祭でのパトリス・シェロー演出のワグナーの『ニーベルングの指輪』、ヴィーラント・ワグナー、およびクリストフ・シュリンゲンジーフ演出の『パルジファル』の指揮も担当している。
- 29) ストロープ＝ユイレはドキュメンタリー映画『フォルティエニ／シナイの犬たち』(1977)においては、フィレンツェの風景の撮影で360°を大きく超えるパンショットを試みている。要するに、彼らの撮影／記録というフィジカルな行為には、場所の視覚的説明の構築ではないものが、コノテーションとして含まれているということになる。分割と継続の両極の事例がストロープ＝ユイレのこれら2作品によって提示されている。
- 30) ション・フォードは、先住民族を撮影時に映画で雇用することで経済的活性を与えていたし、説話的にも映画『シャイアン』(1964)では、先住民たちの視点からアメリカの開拓を逆照射して描くという作品を制作している。『光の墓』の老婆の眼差しは、『シャイアン』のシャイアン族の老婆：ドロレス・デル・リオの姿ともどこか重なるものがある。
- 31) 一般には、定型室内空間、画面の相似形の多用が基本といわれる小津作品であるが、この清水寺と龍安寺の対比にとどまらず、小津の、被写体深度、空間明度に対するコントラストの感覚は、時に驚くような、亀裂とも言えるショット構成を生むことがある。その事例として、『東京物語』(1953)の1シーンをあげておく。周吉(笠智衆)ととみ(東山千栄子)の老夫婦が、医者をやっている長男幸一(山村聡)のいる東京に出て来て最初の休日に、一家でお出かけに出ようとするシーンである。出かける寸前になって、急患が入りお出かけは中止となり、幸一の子供2人はいじけだす。そこで、とみがまだ幼い弟だけを機嫌直しに近所に散歩に連れ出す、という一連のシーンが問題の箇所である。周吉と幸一の嫁の文子が2階で歓談しているが、それは周吉を真横から捉えた定型ショット。「ああ、あんなところで遊んどるよ。」それに連結するシーンが、周吉の視線の先となる、超ロングで捉えたショットとなり、向かいの家の屋根越しに堤防土手が画面上方に見え、そこに小さく点在するごとくのとみと弟の勇が2人で遊んでいる。これは異常な奥行きが強調されたまさに抽象構成のような風景ショットである。とみが堤防土手で勇を眺めながら屈もうとすると、ロングからいきなり寄りのバストショットに切り替わるが、ここがいわゆるアクション繋ぎになる。この後にとみと勇の切り返しと同レンズのバストショットで7ショット続くが、とみは勇に向かって「あんたがのう、お医者さんになる頃にゃ、おばあちゃんおるかのう」と呟く。そこで、とみが腰をあげると、またアクション繋ぎでロングの堤防土手に切り替わって戻る一連のシークエンスである。このような極端なコントラストの空間深度を伴ったアクション繋ぎを、映画史上で他に行われた事例を見つかるのは難しい。この堤防土手のロングショットの近似のものはいくつか小津の他作品で出てくるし、『東京物語』内でも別のシーンでも登場するが、アクション繋ぎとしては使われてはいない。しかもこの空間表象の伸縮のダイナミクスに伴って、一人の人生

を超えた時間の悠久性への展望が一瞬で暗示されており、ここでは時間の変質が空間変化に付随して示されているのである。

- 32) ムンは災害現場の各所に実際に取材に赴いている。  
 33) ムン・キョンウォン『プロミス・パーク 未来のパターンへのイメージネーション』公開展示時のステートメントより 山口情報芸術センター 2015年11月  
 ムン・キョンウォン「プロミス・パーク」の、メディアインスタレーションの作品詳細をここで記述しておく。未来の公園を考察するプロセスとして、3パートから構成される。

- A) 織物の絨毯：移動する公園：知のアーカイヴとしての織物  
 京都の西陣織による巨大な絨毯(17×17m)が床面を覆いつくす。「プロミス・パーク」では、抽象化された情報どうしの跳躍的な結合をもたらし発想の根幹として、「縮地」の概念を援用する。縦糸と緯糸という、いわばアナログのバイナリ要素で組み合わせられていく織物こそ、知のアーカイヴと、身体知覚(視覚、聴覚、触覚)を連結し発動させる媒介メディアとなりうる。公園/庭園は、多様な景観、視野、ビューポイントを圧縮して保存する装置であり、東洋の中でも特に日本の庭園は、抽象化と縮約をきわめた究極の空間ともいえ、縮地がそこに現前している。ここでは、長大な時間が積層した都市の空間構造が、織物の平面=2次元平面への多層構造の抽象化/極小化/浮遊化のプリコラージュとしての織物と、その文様の変容過程に着目する。「プロミス・パーク」では、京都の西陣織企業と協働で、縦糸/緯糸の割り振りをデジタル化して稼働させるプログラムを新規開発し、8レイヤーを1平面に編み込めるデジタル画像による絨毯を作製した。この限定された環境としての絨毯空間から多様性を生成するために、ムービング高精度カメラでリアルタイムに様々なアングルを撮影した映像を、コンピュータ解析し、織物素とLED照明によって決定された色素がその都度選ばれ、それがLED照明デザイナー変させると、環境の色彩全体、色彩による西陣織の糸素材の立体性が視覚的に生成変化していくシステムを採用した。

- B) 映像の絨毯：廃墟から生まれる公園  
 日本の西日本の近代産業遺構の廃墟を、4Kドローンで上空から移動撮影した高精細映像に、CGによる加工映像が部分的に施され、観るものを圧倒する映像インスタレーション=映像の絨毯(6×6m床面プロジェクションを上方から覗き込む形式)である。公園と比較する意味で、近代化の中で同時代の溯源を持ち、急速に役割の終焉を迎えた近代産業遺構の「廃墟」の映像フィールドワークである。もはや廃墟である近代産業遺構の現在進行形の姿として、自然が自律的に浸食していく緑化進行(人類学者デスコラは、アマゾンニアのある民族が、森を庭として考える事例を引き、レヴィ=ストロースの概念を受けて「野生」と「馴化」の空間を対比と相関性を指摘するが、森はその中間にあたるのである)のディテールにも注目して観測する。西洋の産業革命も、工業用地として、都市空間のある特定の場所を開き込むことから発展してきたことを考えると、終焉を迎えた近代産業遺構と、時代の潮流から切り離され、浮遊した存在である公園とは、ある意味で陰陽の関係にも見えてくる。どちらにも緑化が進行している。

- C) パーク・アトラス：近代公園の成立と発展リサーチ | 山口市の石アーカイヴ  
 過去における「公園」の系譜の研究調査成果を、パーク・アトラスとして制作した。世界中の近代の公園と、西洋モデルと東洋モデル、近代以降と近代以前、包括的空間と発散的空間といった相関する2つの系譜が、アビ・ヴァールブルクの『ムネモシユネ・アトラス』を分析的に参考にした「アト

ラス」の手法によってプレゼンテーションされる。絵画、図面、写真、映像、テキスト、ビブリオグラフィ、3Dデータ、CG等の多様な情報を、横長長大なマルチ画面によるスライド映像形式で、絶えずその組み合わせを変えながらプロジェクト画面面上に配列する。この新しいアトラスによって、時代背景に裏打ちされた「公園」の系譜の生成過程が分析され、その歴史における諸要素間の接合や変化、跳躍が見出される。(将来的にAIによる検索システムをアップデートするプランが予定されている。)

対象近代公園:ハイド・パーク(ロンドン)、セントラル・パーク(ニューヨーク)、上野公園(東京)、ムンダネウム計画(モンス)、アンドレ・シトロエン公園『動いている庭』(パリ)、山口中央公園(山口)近代以前の公園的空間の系譜:山口市内の古代社会からの石アーカイヴ(市内32箇所サンプリング)、古代社会からの情報ストレージ、指標記号、代行憑依としての石、環境縮約装置としての古墳環状列石、にフォーカスした映像インスタレーションアーカイヴ  
 ワークショップ開発:公園の土壌の特徴化を抽出するバイオ分析(バイオリボによる)

## 参考文献

- ベンジャミン・リベット『マインド・タイム 脳と意識の時間』下条信輔訳 岩波書店 2015  
 レヴィ=ストロース『野生の思考』大橋保夫訳 みすず書房 1976  
 レム・コールハース『錯乱のニューヨーク』ちくま学芸文庫 鈴木圭介訳 1999  
 レム・コールハース『S.M.L.XL+: 現代都市をめぐるエッセイ』太田佳世子訳 ちくま学芸文庫 2015  
 アンリ・ルフェーブル『空間の生産』斎藤日出治訳 青木書店 2000  
 エドワード・W・ソジャ『第三空間 ポストモダンの空間論的展開』加藤政洋訳 青土社 2005  
 ミシェル・フーコー『フーコー・コレクション <4> 権力・監禁』小林康夫/石田英敬/松浦寿輝編 ちくま学芸文庫 2006  
 ミシェル・フーコー『ユートピアの身体/ヘテロトピア』佐藤嘉幸訳 水声社 2013  
 松村昌家『水晶宮物語 ロンドン万国博覧会 1851』リプロポート 1986  
 ジョナ・レーラー『プルーアの記憶、セザンヌの眼 脳科学を先取りした芸術家たち』鈴木晶訳 白楊社 2010  
 ウィリアム・シェイクスピア『テンペスト』松岡和子訳 ちくま学芸文庫 2000  
 レヴィ=ストロース『レヴィ=ストロースとの対話』多田智満子訳 みすず書房 1970  
 現代思想『特集=後期レヴィ=ストロース』1985 vol.13-4  
 山崎敏光『パイロイト音楽祭の100年』音楽之友社 1976  
 マルティン・ゲック『ワーグナー』(上)(下) 岩井智子訳 岩波書店 2013  
 フリードリヒ・キットラー『グラモフォン フィルム タイプライター』(上)(下) 石光泰夫、石光輝子訳 ちくま学芸文庫 2006  
 フリオ・コルタサル『悪魔の誕・追い求める男』木村栄一訳 岩波文庫 1992  
 ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』久保哲司訳 ちくま学芸文庫 2000  
 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション <1> 近代の意味』久保哲司訳 ちくま学芸文庫 1995  
 イヴ・アラン・ボワ+ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム 無形なもの事典』加治屋健司/近藤學/高桑和巳訳 月曜社

2011

- ロラン・バルト『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳  
みすず書房 1984
- ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で』小野康男、三  
小田祥久訳 法政大学出版局 2012
- マルグリット・デュラス『アンデスマ氏の午後・辻公園』三輪秀  
彦訳 白水社 1985
- マルグリット・デュラス『破壊しに、と彼女は言う』田中倫郎訳  
河出文庫 1992
- フィリップ・ソレルス『公園』岩崎力訳 新潮社 1966
- フィリップ・ソレルス『数』岩崎力訳 新潮社 1976
- ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン『論理哲学論考』野矢茂樹  
訳 岩波文庫 2003
- ジャック・デリダ『散種』藤本一勇、立花史、郷原佳以訳 法政大  
学出版局 2013
- ステファヌ・マラルメ『骰子一擲』秋山澄夫訳 思潮社 1991
- ピエール・ブーレーズ『意志と偶然 ドリエージュとの対話』店村  
新次訳 法政大学出版局 1977
- ピエール・ブーレーズ『エクラ／ブーレーズ 響き合う言葉』笠羽  
映子 青土社 2006
- 『ピエール・ブーレーズ・フェスティバル in Tokyo 1995』梶本音  
楽事務所 1995
- 夏目深雪、金子遊、相沢虎之助『アピチャップン・ウィーラセタ  
クン 光と記憶のアーティスト』フィルムアート社 2016
- フィリップ・デスコラ『交錯する世界自然と文化の脱構築 フィリッ  
プ・デスコラとの対話』秋道智彌編 京都大学学術出版会  
2018
- 今泉宜子『明治神宮「伝統」を作った大プロジェクト』新潮社  
2013
- 田中純『歴史の地震計：アビ・ヴァールブルク「ムネモシユネ・  
アトラス」論』東京大学出版会 2017
- ジル・クレマン『動いている庭』山内朋樹訳 みすず書房 2015

