

モニカ・ワグナー「画像—文字—素材 ボルトンスキーと ジガードソン、キーファーの作品における記憶の構想」

今 村 美邦子＝訳

このワグナーの論文で取り上げられたC.ボルトンスキー（1944～）、S.ジガードソン（1943～）、A.キーファー（1945～）は、現在活躍中の造形作家であり、特に第三帝国に関わる歴史の記憶を物質的素材に留める作品を創作している。彼らは、高速で現実を複製し続けるメディア社会にあって、文字や画像だけに頼らない記憶の留め方を模索しつつ、忘却および既存の歴史概念に抵抗する素材を選び出し、そこに排斥され無にされた者達の証言を読みとろうとするのである。

キーワード：ボルトンスキー、ジガードソン、キーファー、歴史的記憶、物質的証言

多くの造形芸術は、文字も画像もある出来事の真正なauthentisch証拠として信じるに足らないということを、複製された“現実”をつねに新しくさせることを約束するマスメディアの活況の下で、かなり以前からテーマとして捉えてきた。虚偽の真理と正しい虚偽との戯れは、いつも新たな局面を獲得する。しかし、仮想の画像世界が加速度的に展開することに直面して、物理的な素材が、明らかに別の場所で失われた真正性Authentizitätを確信させるというのは、奇妙な注目すべきことである。高級芸術は幅広いジャンルにおいて、まるで儚い画像の中へ蒸発してしまうことに抵抗する物の魔法が、高級芸術を救いうるかのように、物理的な素材および原料で、このメディア化された状況に応答している。物質の変えられた状態は、とりわけインсталレーションと環境芸術の動向の中で表現されている。画像の形成手段としての色彩は、素材として作品の外にはいかなる独自の意味も持たないが、それとは異なり、画像とは異質の素材には、外的な諸機能、およびその部分を芸術作品の中に引き入れる芸術の外の使用の仕方

が備わっている。時間的にあるいは空間的に遠ざけられたものの証言として、諸々の素材は、戦利品のように強奪されたものSpolienのごとく、時間と空間を飛び越えることが出来るであろう。

（略）…とりわけ、独自の歴史性を持った素材は、多くの造形芸術の中で一段と重要性を獲得している。それらの素材は、別のかつてあった状態の物質的証言である。つまり、それら自身が別のコンテクスト、別の場所あるいは別の時間に何かを体験するか何かを被ったのである。そういったことに、それらの素材は、明らかにその証言力を負っている。こういった真正性の概念は、多くの芸術の中で、記憶、特にドイツのトラウマである国家社会主義体制についての記憶が問題となる時、とりわけ一つの役割を果たしている。第二次大戦後に生まれた世代の多くの芸術家達は、物理的素材の現存Präsenzに現れる過去の真正性について議論する。彼らは、それとともに、過去が現在に開き現れるという条件の下で、直接的なものおよびその感情的な諸品質の神話を強調している。従

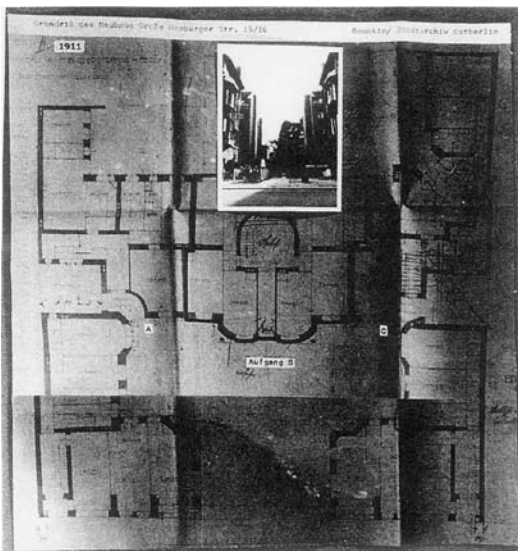
って、物理的な素材は、脅かされた記憶の確認に特に相応しいと思われるのである。

標識を付けられた場

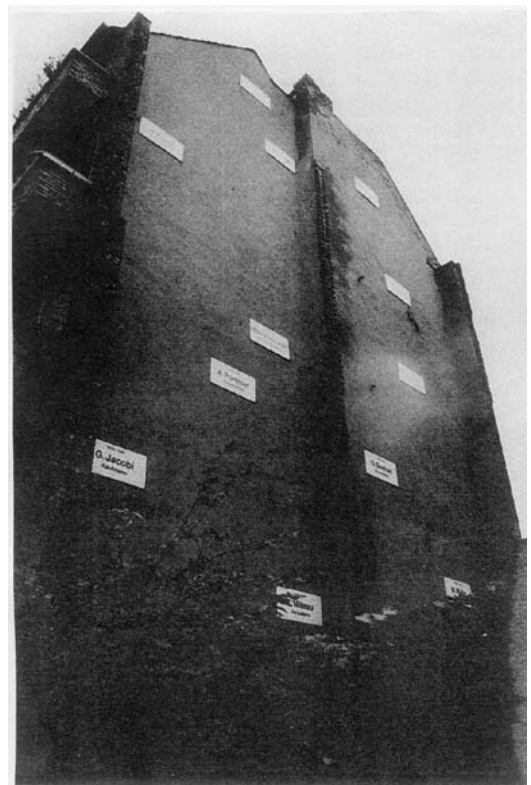
(略) …ボルタンスキーは、ユダヤ人を父に持ち、ナチスの支配から解放された1944年、パリに生まれた。インタビューの中で、彼は、例えばナチスの絶滅収容所の写真を“恥知らずに”使用したロバート・モリスのように、ホロコーストについての芸術を創作するのではなく、“ホロコースト以降の芸術”を創作することに固執していると語っている。彼は、ホロコースト以降の芸術——アドルノはそれを精確に定義していたが——を自覚していたのである。

ボルタンスキーは、不在となった者の公表に関わる仕事をしている。このことは、壁の崩壊以降の1990年のベルリンで、州政府が新しい国家の状況に関わるよう幾人かの芸術家を招待した際に表わされた風変わりな作品においても重要であった。ボルタンスキーは、市の東側で、都市高速鉄道内のオラニエンブルク通りとマルクス・エンゲルス広場の間にある第二次大戦で

戦災地となった建物の間（図1）を選び出した。1945年2月、1911年に建てられた巨大な住宅家屋群の中心部分は、爆撃によって破壊された。家屋の隣接する両翼部は、再び住めるようになったのだが、瓦礫となった土地の中央部分は、残念ながら片づけられはしたが何も建てられないままであった。不在となった家、隙間を、ボルタンスキーは彼のテーマとした。この実際に全く開かれたままになった跡は、しかし何の意味もないものとなった。『ミッシングハウス』は、ただ通り抜けの機能だけを持っていた。ボルタンスキーは、両側に残った家の防火壁の様々な位置に、文字プレートを付ける（図2）ことで、かつてそこに内壁があり、それらの家の結びつきが失われてしまったことを示そうとしたので



1. 中央部分が破壊された家の平面図、ベルリン、ハンブルク通り



2. クリスチャン・ボルタンスキー：『ミッシングハウス』ベルリン、ハンブルク通り

ある。このプレートの上には、失われた家にかつて住んでいた住人の名前や職業、借用期間が書かれ読むことが出来る。(略) …白い木のプレート(図3)は、すべて同じ仕方で作られている。この作品では、黒く現代的ではあるが流行遅れのひげ飾りのないヘルベティア人の文字で書かれたプレートが、黒い地の部分で取り囲まれている。この文字プレートは、ボルタンスキーの他の作品での写真および衣服と同じ機能を受け継いでいる。それらは、不在となり死亡し居なくなった人物達を思い起こさせるため、客観性を持たない肖像について語ることを可能にするのである。

(略) …名前を書いた文字プレートは、不在の者に、無人のままではあるが一つの間を与える。ボルタンスキーは、大変革の状況下において、西欧で長らく跡形もなく平らにされていた戦争の跡地を利用するが、それは、消し去られた者達の歴史を現在化させようとするためである。

空の空間に名前を貼り付けることは、その空洞を場の力によって素材にさせることである。この仕方をすれば、必ず不在の者と無にされた者は現在化する。ボルタンスキーは、肖像写真や衣類の山におけるのと同様に使用した名前のある空間で、消し去られた身体に関わる仕事を

しているのである。彼は、身体を“小さな歴史”として思い起こさせる。しかし同時に、彼は、身体が、多くの展示ケースの中で集団的記憶を構成するものであることを示して見せているのである。…(略)

健忘に抵抗する戦利品のように強奪されたもの

ボルタンスキーが、真正な日常の場を歴史の素材として自在に用いるのに対し、ジグリット・ジガードソンは、“小さな歴史”のために真正な素材を利用する。彼女の巨大な作品『静寂の前で』(図4)の中に、彼女は、健忘に抵抗する戦利品のように強奪されたものとして、拾得物を置いている。ここでは、文字も強奪されたものの地位を獲得している。



3. クリスチャン・ボルタンスキー：『ミッシングハウス』、ベルリン、ハンブルク通り



4. ジグリット・ジガードソン：『静寂の前で』、ハーゲン、カール・エルンスト・オストハウス美術館

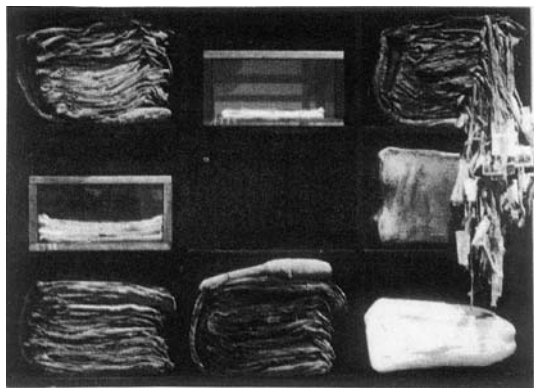
ハーゲンのカール・エルンスト・オストハウス美術館にあるインスタレーションは、実質的に無限に拡大可能な作品の一部である。それは、図書館の形をした保管所であり、現在のところ、1冊の本あるいは1つのオブジェに対して、72の仕切を持った壁全体を覆う3つのユニット式の書棚からなっている。本棚の前には、訪問者用の本のある机が据えられ、ケースを取りだし本を開き、ページをめくってじっくり見、触ってみるのに十分なスペースが設けられている。諸々の本は、図書館とは違っていかなる固定した場を持たず、むしろ持てず、それらは、組み替えられ別の仕切に戻されることが求められており、そのためいつも新しい隣接関係が生じている。しかし、常に一つの仕切に一つの本がはめ込まれている。例えば、エティエンヌ・ルイ・プーレの構想したフランスの国立図書館の閲覧室では、世界の普遍的な知は、書物の中に保管されすべて有効であり、書物は、その中に測定可能な量の世界の知が入り込んでいるのだから、機械的に標示され得たのに対し、ジガードソンの本は、重く数えることのできる個体(図5)である。若干のものは、生地やカバーの中に縫いつけられ、まるで——ウンベルト・エー

コの小説『薔薇の名前』のように——その内容が、素人に見られてはあまりに危険でもあるかのように、閉じられたままである。他のものは、黄ばんだ紙か泥を染みこませたイラクサのページから成っている。さらに別のものには、多くのしおりが挟まれていて、各ページが強調され重要であるかのように思われるほどである。が、本のページが開かれることが出来ないため、呼び覚まされた好奇心が満たされることはない。このような仕方、本の秘密が挙行されている。

(略) …彼ら(ボルタンスキーとジガードソン)は、歴史の偉大な書物に書かれている歴史Historiaに抵抗するモデルを表現して。多くの取るに足らない事物、抑圧された時代の遺されたもののうちに、ジガードソンは、図書館を創ったが、その異質な諸々の素材から成るテキストは、日常の記憶から構成されたものである。口頭の歴史oral historyによって歴史の資格を与えられる日常の残存物と共にあるジガードソンの図書館は、ボルタンスキーが標識を付けた目立たない場と対応しているのである。

記憶の場

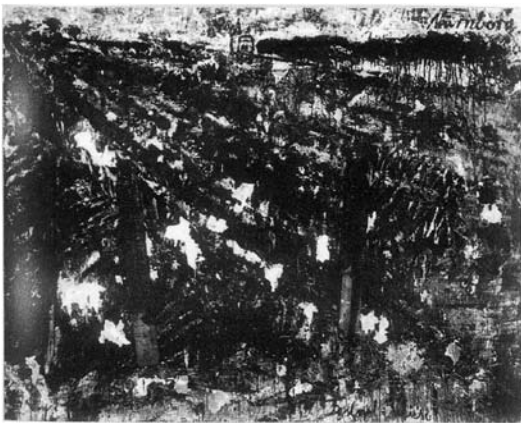
これに対して、アンゼラム・キーファーは、戦利品のように強奪されたものや真正な空間に関連する作品を創作しているのではない。むしろ、彼の絵画は、良く知られた形態と場を記憶のうちに呼び起こす。80年代初め以降、キーファーは、藁や砂、鉛あるいは土といった画像に疎遠な諸々の素材を、彼のイーゼル絵画のうちに組入れる。特に、自然の素材は、自然そのもののようにすべての人に親しみやすく、それ故知識に回り道せずとも、直接に同じ程度に理解されるように思われる。しかし、戦利品のように強奪されたものと比較可能であるそれらの諸素材は、真正性を保持することを主張する。それらは、歴史の証言であることを示唆している



5. ジクリット・ジガードソン：『静寂の前で』(部分)、ハーゲン、カール・エルンスト・オストハウス美術館

のである。そこにおいては、何か、つまり、このメディア化された時代にあって、その物理的現実の中に、ほとんど聖遺物のような現存を主張する何かが書き込まれている。ジガードソンの文化的な対象とは対照的に、キーファーは、自然素材が60年代のランドアートのプロジェクト以降重要な役割を果たしたのと同様に、自然素材の比較して見れば特別ではない意味の重みを利用する。が、彼は、土と藁と、とりわけ『革命の女性たち』や『偉大なアレクサンダーの出征』のような作品に対して決定的な役割を果たす鉛を、彼が創作時に関わる芸術上の老化のプロセスAlterungsprozessに委ねるのである。

1982年に創作された『ニュルンベルク』のヴァージョン（図6）において、キーファーは、藁と並んで焼け焦がされた木片をも取り入れていた。炎は、もはや——より以前の絵画のように——絵の具によって描かれるのではなく、斧で傷つけられ火を付けられ炭化させられた木の柱の中に現存しているanwesend。火が伴われるのではなく、素材の中に埋められたことによって、炭化させられた柱は、過去に焼け焦がされたことが信じるに足ることであり直接的であったことを表明する証言の地位を獲得する。木



6. アンゼラム・キーファー：『ニュルンベルク』
1982、個人蔵

の中に、火の貪欲なエネルギーが現存しているのである。

『ニュルンベルク』における画法は、伝統的な描写方法であり、描かれた地が、高い地平線の引かれたある風景であることを容易に思い起こさせる。しかし、地平線上の右に“ニュルンベルク”という地名の筆跡と、画面右下の“祝祭劇の地Festspielwiese”という文字によって初めて、この特定されない大地の像に地形上の次元と機能がもたらされる。逆に、キャンバスは、文字の伴った風景が描かれることによって初めて、一つの間を創り上げている。ナチスによって祝われた国家の要塞などといったニュルンベルクは、描かれていない。その代わりに、子供の手書きのような殴り書きで描かれた教会の輪郭線から成る外観が、地平線上に現れている。また、祝祭劇の地に画像上該当するものも見出せない。むしろ、問題であるのは、以前に鋤で耕された畑であるように思われる。その上には、それと平行な線を描く畝が示されている。しかし、その間の大地は、侵害され掘り返されている。全く物理的に。画像の基礎になっている写真上の感光乳剤の白い層の染みの数々は、絵の具と藁から成る分厚い物質の堆積と並んで現れる。木の物理的状態は、描写された大地の上に暗示的にそして直接的に広げられている。

巨大な白黒写真を基にオーヴァーペイントしたシュトゥットガルトにある絵画『世界の灰』（いわば『ニュルンベルク』のあちこちにあるヴァージョン）におけるのと同様に、画像上には撒き散らされた藁が、部分的に分厚く黒い練られたような絵の具の塊の中に組み入れられている。それによって、空間的に層になった跡が生まれ、儚い藁は、まるで隠されているように、時間とともに変えられ色あせられ乾かされ割られ裂かれることによって、無秩序が創られ、何

か別のその下にとどめ置かれたものとなる。藁は、確かに“貧しい”素材として画像の外に多様な機能を持っているが、いつも儚いままである。畑の上では、藁は、焼き払われるか掘り返される。それは、何か破滅的なものをうちにもたらし、もはや植物ではなく、素材として破壊の要素を保持している。このことは、藁が炭化された木と結びついて現れるとき、ますます重要となる。切り倒され炭化させられた柱および脱穀され細かく刻まれた藁という、二つの処理された自然素材は、その物理的現実の中で、ある失われた状態を証言しているのである。

『ニュルンベルク』は、消された者と絶滅させられた者についての暗示と痕跡が染みこんでいるように思われる。そのことを示しているのは、畑の畝の中の赤い絵の具の跡と空の部分から下に向けて流れ出したように描かれた黒い色彩である。が、ここで何かが起こったのだということを、最も恐ろしく伝えているのは、炭化させられた木の角材である。何かがそうであったのかもしれないということは、画像では描かれずに残されている。しかし、分厚い絵の具の塊から現れ出てくるように思われる画像の中の文字は、ある指摘を与え、さらに、その層の下にそれ以上の指示が隠されているかもしれないという考えを抱かせるのである。

ニュルンベルクは、第三帝国の党大会が挙行された市であり、ワグナーの上演のためのマイスタージンガーホールを伴ったルーイポルト競技場のある地（それは、祝祭劇の地を連想させ結びつけうる）で、また、“ドイツの血統の保護”のためのニュルンベルク法が決定された市でもあることは、描かれることがなくとも思い起こすことができる。キーファーは、しかし、ナチスによって祝われた絵のように美しい街の記号を避けるだけでなく、決定的な矛盾をも組

み入れている。描き方と素材の処理の仕方は、掘り起こされた表面と“無秩序な”諸々の素材で、ナチスの秩序という考えをあからさまに逆転させている。このナチスの秩序の典型は、ワグナーの上演のためのマイスタージンガーホールを伴ったルーイポルト競技場のようなニュルンベルクでの行進のための建造物や、色彩という物質あるいは画像とは異質な素材の独自の生命Eigenlebenを持たない大地を描いた絵画のうちに示されていた。そこにおいては、すべてのものは、ドイツの秩序立ち手入れの行き届いた土地の画像を呼び起こすことに費やされている。キーファーは、この画像を破壊することによって、そのことと結びつく。文字は、記憶の堆積から重なり合った画像——ニュルンベルク、ワグナーの祝祭劇、パレード——を想像上呼び起こすという課題を引き受けている。歴史的ではないが儚い素材は、壊れた大地と対抗している。それらは、反対の議論をもたらす。キーファーは、歴史の歪曲から逃れるために、文字と素材の加工によって引き起こされる表象像の差異に従事していると、言うことは出来る。彼自身の証言に従えば、彼は集団に共通するものとしての歴史を信用していない。「それがいかにあったのか、我々はそのすべてを知るわけではない。というのも、本来いかなる歴史記述も存在せず、ただ歴史の加工Verarbeitung von Geschichteが存するに過ぎないからだ。」従って、歴史は物語ることが出来ない。現代は、ある事象がそうであって別様にはなかったことを保証する、いかなる審判Instanzも知らないのである。キーファーは、彼の物質に満ちた画像の中で、記憶の場を創り出している。書き込まれた文字は、心に留めておくものの場を呼び出し、そして、その素材の処理は、——ニュルンベルクの場合のように——カストロフィーを

示唆している。

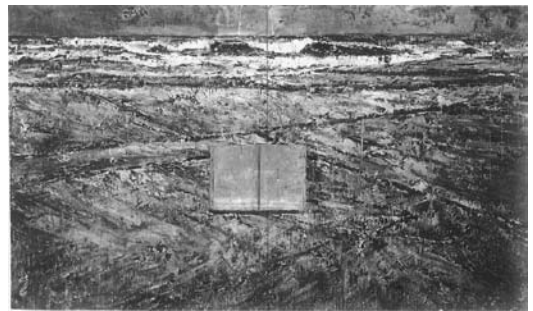
キーファーは、しかし、偉人アレキサンダーの出兵からヴァーテルローを越えてニュルンベルクに至るまで、歴史記述がすでに記憶にとどめおきうるmemorableものとして示した、場と名前を自在に使用している。ここで疑問視されているは、歴史的に価値があると主張された出来事や“偉人”の名ではなく、それらについて我々が抱く像である。このことが、キーファーの作品と、人目を引かない日常の出来事から成るジガードソンの強奪されたものと、また、真正の場によって不在の身体を呪術的に呼び出そうとするボルタンスキーの作品とも異なる点である。定着された名に割り与えられた意味は、確かに無数のヴァリエーションの中にあるかもしれないが、呼び出された“イメージ”は、潜在的なものとしてのみ保たれている。この想像上のものを呼び出すために、キーファーは、文字を利用する。彼は、その文字を、素材の別の言語のための摩擦面として使用する。画像の物質性は、文字にある場を与え、そのテキストを変容する。…（略）

観照者の関与というここでのストラテジーの基礎となっているのは、キーファーが、通常の歴史記述を激しく拒否したときに、明瞭に定式化した記憶の構想である。こういった種類の記憶についての考えは、モーリス・ハルプバッハの全く別様の動機で書かれた探究に出会う。ハルプバッハは、彼の著書『記憶とその社会的諸条件』（1925）において、記憶を、社会的歴史的に制約された個人的機能として考察していた。それによれば、記憶は、思い起こされる何か過ぎ去ったものを扱う、社会的・社会学的コンテキストにおいてのみ機能する。ハルプバッハは、過去は現実には、そのものとして再び現れるのではなく、現在から出発する際に再構成

されるということを示している。彼は、記憶を、そこから任意のものが機械的に呼び出し可能である貯蔵庫としてではなく、現在の要求に従ってその都度新たに形成される経験の埋蔵物として理解している。つまり、現在が、記憶が放棄したもの、そしてそれとともに歴史が何であるのかを決定するのである。

キーファーは、集団的記憶あるいは個人的思い出から活性化されるものを、観照者の認識状況に委ねているが、彼は、決して無規定ではない過去の現存を画像内にinnerbildlich創り上げている。彼は、焼かれることのうちに無にされてしまい焼かれたものとして再び存在する、すべり落とされた過去を際立たせているのである。それは、ボルタンスキーが、消し去られたものの所在を問うために真正の場を表示し、またジガードソンの強奪されて遺されたものの構想が、その作品の周辺のを疑わしくさせるのと同じである。

このようなストラテジーを持って歴史を解き放つことは、かつてあったものの繰り返しを意味しているのではない。歴史とは、ただ観照者のうちにのみ形成される。勿論、このプロセスに役立つのは、文字と画像および素材がその構成に関わる集団的記憶である。キーファーにとって最終的に“語り得ない”ままに留まって



7. アンゼラム・キーファー：『本』 1979－85、ワシントン、ヒルシュホルン・コレクション

いるものの中心は、彼のモニュメンタルな絵画『本』(1979-85)(図7)と共に言いうることだが、本のように開かれたままである。しかし、この本は鉛で出来ており、そのページはいかなるテキストも含んでいない。素材に書き込まれた処理の痕跡が、読むことという観照者の課題である“文字”を生むのである。この本は、記憶のように存在し、いかなる閉じられた真理も隠しておらず、ハルプバッハの意味において現在の諸条件と必要性の下で創り出される真理を秘めているのである。逆に現在の諸条件は、過去に依存せず存することが出来ないという考えを支持するボルタンスキー、ジガードソンそしてキーファーの様な芸術家は、一致することのない文字、画像、物質を通して、反照的空間Reflektionsraumを創り出すことを試みている

のである。

*本文は、Monika Wagner, Bild-Schrift-Material Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer, in: B. Erdle und S. Wegel (Hg.), Mimesis und Bild und Schrift –Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste, Böhlau Verlag, 1996. S. 23-29. の部分訳である。本訳文では、字数の関係上、この三者のうち、殊にキーファーの作品の分析が優れていると思われるので、多めに訳出した。なお、筆者のM. ワグナーは、絵画および美術史、考古学と文芸学を学んだ後、87年よりハンブルク大学で美術史の教授を務めている。18～20世紀の絵画と知覚理論に関する書物がある。