

複製技術時代におけるテロの表象

—— Angelus Novus の史的美学 ——

山本 順子

はじめに

「ドクメンタ」はドイツ、カッセルで5年ごとに開催される現代美術展（「百日間の美術館」¹⁾）である。そもそもの発端は1955年にカッセルで行われたガーデニングショーに付随するイベントとして、当地で活躍する画家であり、アカデミー教授のArnold Bodeによって企画された展覧会で、フォービズム、キュービズム、表現主義などのアヴァンギャルド芸術作品の歴史的価値を再認識し、このような流れにドイツも改めて繋がることでヨーロッパ内での「正当性と連続性」²⁾を確立することが目的であった。20世紀の初頭、具象的表象から大胆に離れ始めたこの芸術は、伝統的価値にしがみついたナチ政府によって“entartet”（頹廢した）と貶められ正当に評価されることなく葬られたのである。したがって美術展ドクメンタは、戦後様々な領域で起こったナチ・ドイツに対する反省の一環として捉えられよう。

しかし回を重ねる毎にこの企画は抽象芸術のアルヒーフといった性格から具象やポップを含む同時代の動向や、アンガージュマンを包摂した「ヨーロッパの最も重要な芸術フォーラム」³⁾となっていく。

本稿は、2007年6月16日～9月23日に開かれたドクメンタ12において示された多様な作品群の中から幾つかを暴力の表象と位置づけ、芸術の役割と方法論を考察するものである。その際、会場中央に掲げられたパウル・クレーの“Angelus Novus”（新しい天使）を核として、この展覧会をドイツ戦後史への展望の中に位置づける。

1 ドクメンタ12のテーマ

ライトモチーフ

ドクメンタが開かれる度に特色が新たになるのは、その都度展示作品の

選定を担うキュレーターが美術監督として、ドクメンタ・フリーデリチアム美術館事業団より任命されるからである。今回は、それまで余り知られていないキュレーターであるものの、とかく理論が先走りがちな企画が多い中で「選考面接でアーティストの名前を挙げなかった唯一の候補者だった」のがかえて「説得力を持った」⁴⁾と自ら語る、Roger Martin Buerger が選ばれた。こうして彼は作品を見ること、すなわち「芸術体験」を、「従来の意味での重要性が終わるところに始まる偉大さとの出会い」⁵⁾であるとして、作品自体の意味よりも上に置き、観客のための「体験空間」⁶⁾を演出したのである。カタログの序に彼は次のようにテーゼを説く。

この大きな展覧会は形式を持たない。厳密と闊達とを併せ持つことが我々にとっての課題となる。通常展覧会というものはテーマを持った、ひとりの芸術家個人やひとつの時代、ひとつの現象に関わったりするものである。このドクメンタの“Formlosigkeit”（形式の無さ）は、このようなアプローチを禁じるのである。⁷⁾

こうした形式の拒否は、作品の選定に放恣であるかのように見える。だが、作品が値段と共に語られ作者はランク付け⁸⁾され、大部なカタログや耳元で囁きかける解説なしには鑑賞できない傾向にある現在、Buerger の試みは挑戦的である。事実、この姿勢は開幕前には「芸術界を変える」「転換点」⁹⁾となると評価、期待されていた。

彼がライトモチーフ¹⁰⁾として提案した三つの問いかけを見てみよう。

1. モデルネは我々の古典か
2. 剥き出しの生とは何か
3. 何をなすべきか

直接名指されていないが、第一の問いの裏にベンヤミンを、第二の裏にアガンベンを、第三の裏にレーニンを見ると、指向の先が見えてくる。つまり、これはすべて近代の克服という問題を根源に持っているのだ。「モデルネ、あるいは——こういった方がよければ——その成り行きは……今や完了した一章として表現されるのかどうかは誰にも分からない」¹¹⁾と彼が言うとき、第一回の戦後の廢墟から立ち現れてきたドクメンタをひとつの通過点として百年に亙るモデルネの歴史性を考えているに違いない。55年には再発見したかに見えたアヴァンギャルド芸術だが、60年代には「深い霧の中で動けなくなっているように」、「もはや解決できぬ状況の判じ絵の中で行き詰まっているよう」¹²⁾であると察せられていた。62年にはエ

ンツェンスベルガーが「アヴァンギャルドのアポリア」¹³⁾というタイトルで批判を試みている。そのとき彼は革命の理念を全く放棄してしまったわけではなかった。前線の闘士たちは孤立しつつも戦いを続け、援軍の「出現を見張っているのである」、と状況描写しつつも彼はつけ加える、「だがゴドーは来ない」¹⁴⁾。70年代は革命の挫折感の漂う「秋の時代」となる。78年の『タイタニック沈没』でついに、エンツェンスベルガーは近代の沈没を綴ってみせたのであった。こうして、近代を啓蒙の終結として捉えることが不可能であること、むしろアドルノに倣って啓蒙の進展がいつでも野蛮へと、カストロフへと陥り得ることが宣言されたのだ。しかしながら「モデルネとそのプロジェクト自体をあきらめてしまう代わりに、モデルネのプロジェクトに付随してきた混迷から、大それた止揚計画の失敗から学ぶべきである」として、「文化的モデルネのアポリアからの出口」¹⁵⁾の可能性を探る動きもある。その意味でモデルネは、破局と常に対峙する政治的プロジェクトの困難に際し、破綻した姿であれ、あるいはそれ故にいつそうユートピア的可能性として芸術的形姿を見出したのだ。モデルネの破綻を新保守主義の論説から離れて正確に分析すること、それがハーバースの主張であった。プレヒト、ベンヤミンの掲げた「美学の政治化」をもとに、アヴァンギャルドの難解な「専門文化を、生活圏の観点から身につけること」¹⁶⁾が肝要となる。だとすればドクメンタのような大規模イベントが、単に時代の先端の流行を紹介する場ではなく、また教養として規範を示す場ではなく、新たに美的価値の創設の場、参加して自らの繋がりを発見する場として捉えられるのも当然の立場である。前述の三つのライト・モチーフを一言で言い換えるなら、モデルネの理念を、カストロフに曝されている生の時間の中で実践に変えること、それが求められているのだ。

Buergerにとってモデルネは「自らの破壊行為のなかで毀れた瓦礫」¹⁷⁾のイメージなのである。近代が瓦礫としてのみ語り掛けてくるとしたら、そこに連関を見出し、かたちづくるという行為を通して我々は時代と向き合うことができる、と彼は言う。

芸術家たちがこれらの瓦礫を拾い上げる様はちょうど、ロベルト・ロッセリーニの「イタリア旅行」(1954)の中で、ポンペイの廃墟を彷徨するかの不幸な男女に似ている。……石膏で再現された恋人たちはまた近代彫刻でもあり、50年代の彫刻特有の様式を想起させます

る。それは、死の瞬間における二人の魂の何かを映し出している。そこにモデルネや剥き出しの生、古典や教養がいちどきにショートしているのだ。¹⁸⁾

こうしたイメージの繋がりは、西暦79年の噴火の犠牲者と、その19世紀後半の発掘時の石膏による型取り模造と、現代の、例えばジャコメッティのような彫刻とを結びつける。剥ぎ取られた肉体の痕跡がかるうじてざらついた塊に見てとれる存在は、毀れやすいものとしてのその生の痛みを今、此処にもたらすのだ。芸術作品におけるフォルムが、過去の破壊的記憶に触れつつ現代に新しい光を投げかけること、しかもこれが受容する主体のなかであるプロセスを成して行われることに意義があるのである。散在するフォルムの瓦礫は、時代を越えるだけでなく、空間を越えて関連を求める。Buergerはそれを“die Migration der Form”(フォルムの移住)というモットーで表現する。それは、異文化間の接触が政治的、経済的摩擦を引き起こす今日にこそ意義深い課題となるというわけだ。FAZで彼は次のように解説している。

そこには……断片が、崩れ去った繋がりを仄めかしながら散らばっている。(……) 古典としてのモデルネとは、このような繋がりを探し求めることをいう。(……) フォルムの移住ということの中に我々が見出すのはまた、最初の一瞬くらいしか互いに関連し合っているようには見えない物事同士を橋渡しするメタファーなのである。¹⁹⁾

フォルムを見る態度がモデルネであるというのは、セザンヌに始まる形態の捉え方の変化に起因する。事物を単純な図形に還元して画面を構成することで、絵画平面は自律した創造次元になったのである。さらにカンディンスキーは1912年の「青騎士」の年鑑に「形式問題について」というグループの美的綱領と位置づけられる論文を寄稿しており、「精神的な形式で内に生きている新しい価値に、物質的な形式を見出す」²⁰⁾試みを宣言、その際例示されている作品が時代や地域を越えていることが目を引く。

それは、外的な事物の違いを越えて内的な美的価値を創出する試みであり、その態度はモデルネの芸術家たちに、西洋の枠を破り中国や日本、さらにはアフリカ芸術や古代の発掘物を評価する態度を用意したのである。

展覧会評

だが従来、この態度はひとつの完結した芸術作品のなかに統合されて作

者の立場として表現されてきた。今回の展示が大胆な掟破りである点は、作者に意図されていない相似関連の中に異種の作品群を置くことである。そしてこれが、「芸術作品の厚顔無恥な演出」²¹⁾、「厚顔無恥に一对にしたコンビネーション」²²⁾であるとして、批評家たちをいらだたせたのである。それによると以前のドクメンタにあった、「ひとつの真実という拘束力や、差別解消という普遍的な理想に対して、美のアラベスクが持ち出され」てあらゆる作品を「シロップ」潰けにしており、その結果この「新しい唯美主義は、「大きな物語」の持つ支配力に対するポストイデオロギー的放棄と調和している」²³⁾というのだ。個々の作品の制作背景や、解釈をめぐって研究し、評価して潮流のなかに位置づけを行う美学史家からすれば作品の真実といったものを無思慮に扱うことが乱暴に映るのは当然である。一方、この試みを肯定的に見る立場は、彼らがモデルネの自己批判の実践を呈示していると評価する。「決定的なのは彼らがモデルネ・ディスクール内での自らの立場を観客に明示し、観客自らの立場を練り上げる能力を与えていることである」²⁴⁾。著名な美学史家ハンス・ベルティングも「“フォルム”を時代を越えた芸術概念の担い手と認識すること」²⁵⁾に懸念を示しながらも、鑑賞する側に象徴作用への導きをもたらすものと意義を認める。その上で「美的観照の歓迎すべき減速化」を評価し、「発見をすること」、「熟考の契機がもたらされること」²⁶⁾を強調する。その結果展覧会が「芸術における全く別のものを呈示する」²⁷⁾ようになるのだと彼は示唆している。

今回のドクメンタの「綱領となる」²⁸⁾ような作品として見られた Florian Pumhösl の“Modernologie” (2007) は、タイトルが今和次郎に由来するもので、ドイツ表現主義の伝播した1913年の東京シュトゥルム展に倣った黒いパネルに村山知義の1926年の作品を配置して展示することで、モデルネが別の文化圏に移住して融合し、第三の別の形象になる様を示したものであるという。既にモダニズムが真っ盛りであったはずの当時の日本社会の成熟度を考慮しているのか、ジャポニズムというクリシェーにしがみついているだけではないかという疑問はさておき、注目したいのは、この作者が展示自体を自分の作品にしてみせたことである。このことによって美的観照もまた創造行為であり得ることが提案されているのである。力を作品に外的なフォルムに捕らわれることなく、新たな内的なフォルムを与えること、それが美的進化主義を克服し、歴史を総括する態度となる。

9.11以降の政治的状況を受け、このドクメンタでも西ヨルダンで死んだキリンの剥製 (Peter Friedl “The Zoo Story” Installation. 2007) や、香の燃えた後の灰を一面に展示したもの (Sheela Gowda “Collateral”²⁹⁾ Installation. 2007) など、戦火の痕跡を表現したものが目についた。明朝や清朝時代の廃屋の扉を無数に組み合わせて八翼の塔を構築した、Ai Weiwei の “Template” (2007) は、屋外に聳えるモニュメンタルなものであったが、開幕すぐに悪天候で瓦解した。だが作者³⁰⁾も Buergel もその方が一層素晴らしいと、修復することはなかった。その理由を、Buergel はインタビューで次のように述べている。

崩壊にはショックのような何かがあった。(……) この事件で経験できたように、崇高なるものとは、突然、想定していなかった箇所から出現するのだ。ちょうどこうした場で大勢の観衆には心情的に何かが起こる。(……) そこにその(美的)自律の要素がある。まさにこのような“頓挫”によって、展示会は、形式化の圧力やうわべの可視性からのプログラムされていない離脱に成功したのだ。³¹⁾

諸価値を古い関連から投げ出すのは、嵐のような自然の力であったり、戦火であったり、あるいはテロ行為であったりする。それに対抗する新しい価値は修復によって再構築されるのではなく、いわんや別の場所に天才的な技で無から創造されるのでもなく、歴史の瓦礫が堆積しているこの場所で、芸術家ひとりでは為し得ないような動的な配置を体験することが Buergel のめざす美的態度なのだ。

歴史の瓦礫をその都度ある配置コンストラクションのなかに置くこと、そうすることによって歴史の廃墟に救済を与えることを主張したのが、ヴァルター・ベンヤミンの「歴史の概念について」である。Buergel のテーゼがこれをめぐっていることが如実に示すの、パウル・クレーの絵の掲示³²⁾である。

Angelus Novus

回毎に展示会場が幾つか変化するものの、フリーデリチアナム館はその擬古典主義的建築の規模からしても、そのロケーションからしても、常にメイン会場の役割を果たしてきている。その建物の、両翼に広がった三階建ての展示空間を緊く要になるのが、中央の階段室である。階段が螺旋を描く吹き抜けを利用して毎回何かしらの展示の工夫がされているこの場所には今回、クレーの、油彩透写³³⁾による作品 “Angelus Novus” (1920) の

レプリカ（オリジナルはエルサレムのイスラエル美術館所蔵）が掛けられ、作品名の表示プレートには、ベンヤミンの前述の歴史哲学論考より、「第九テーゼ」が添えられていた。

画商を通じてこの絵を1921年に購入し所蔵していたのがベンヤミンで、彼はかねてからクレーを評価していたため大いに気に入っていたという。クレーがこの絵で何を表現しようとしたのかは定説がない³⁴⁾が、ベンヤミンがここからイメージを膨らませて「歴史の天使」の形象として第九テーゼをうち立てたことが、この絵の後世の受容を決定的なものにしている。このテーゼは、購入後一時絵を預けていた友人ゲルショム・ショーレムから誕生日に贈られた詩「天使からの挨拶」からの一節ともに次の本文が続く。ドクメンタで掲げられたのはこの部分である。

「新しい天使」と題されたクレーの絵がある。それにはひとりの天使が描かれていて、この天使はじっと見つめている何かから、今まさに遠ざかろうとしているかに見える。その眼は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は拡げられている。歴史の天使はこのような姿をしているにちがいない。彼は顔を過去の方に向けている。私たちの眼には出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただひとつ、破局だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫の上に瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なるうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹きつけていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にも届かんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。³⁵⁾

この1940年に成立したテキストは、ベンヤミンの生前に出版されることはなかった。戦後になってようやく著作に「歴史哲学テーゼ」というタイトルで加えられ、特に60年代に左派より「階級社会に対する、……ブルジョア的歴史記述に対する……ラディカルな маниフェストとして」³⁶⁾読まれるようになった。天使像は彼らのアイコン³⁷⁾となった。彼らの批判は、ナチ時代の歴史把握の困難性と、芸術表現への懐疑に向かっていたのである。その限りでは瓦礫のイメージはファシズムの蛮行の痕を表している。

展覧会カタログの解説ではベンヤミンの瓦礫に繋げるために、次のように、クレーからも「瓦礫」という言葉を探してきている。それは、より普遍的な形象の断片で記憶の底にとりとめもなく堆積しているもので、飛翔は創造行為を意味するのだ。

「大きなフォルム溜まりに瓦礫がころがっている。」(1915年の日記)
そこに彼(クレー)は抽象への諸要素を見出したのだ。そこから抜け出すには飛び立たなければならない。そして彼はそれを実行した。絵の中にクレーは素材と夢と内的観照を継ぎ合わせている。³⁸⁾

恐らく美術史的には12回目を迎えるドクメンタになぜまたクレーなのかという疑問は残るだろう。フォルムを中心テーマに据える芸術家は当時にも他に沢山存在するし、さらにクレーのなかでもこの絵の選択は天使というモチーフがあまりにも感傷的に訴えてしまい、例外状況³⁹⁾に対する警告表現として免罪符のように作用する弱点がある。それなのになぜか、とインタビューが意味を求めてしつこく話題を蒸し返すたびに Buergel は返答をはぐらかし、またベルティングはコメントを求められて沈黙で対応している。Buergel の解説のひとつは以下のもので、この問いをさらに別の関連に引き込んでしまっている。

一方では、瓦解してしまったある関連を示唆している断片が散在している。またもちろんモデルネのユートピア的潜在性にも、おおいなる約束にもかかわってくる。(……) 政治的プロジェクトにともなう高くつく代償をみんな知っている。こうした主張に近づくには、Gerhard Richter の絵を Lee Lozano の絵と照応させてみるとよい。⁴⁰⁾

Buergel はこの作品群を組むにあたって、脇に入り込んだ小空間に、Richter の“Betty” (1977) を中心に Lozano の二作品“Dptychon: Switch und Clash” (1965) が囲む、祭壇画の様式、三幅構成トリptych構成をなすよう配置した。小空間の縁に塗られた壁は、赤系統の配色が支配的な Betty を設置するために、補色を意識的に採用しているためだろう。二人の作品傾向は手法的にも形式的にも繋がりはあるとは思われないが、Betty の赤と右手の Switch の赤とは親和性がある。ドクメンタ史の著者 Schwarze はこの三幅を「揃って逸品絵画の間といったものを作り上げている」⁴¹⁾と評価している。Lozano の選択理由は、Beurgel の言葉によると「ユートピア的に屈折した一点透視図法」⁴²⁾にある。その特徴である、陰影をつけて強調された三次元的現実、別の座標へと切り替えられ、あるいは衝突して非現実へと力

強く続くかのようなものである。それは遠近法に象徴された、主体中心主義への批判であり、10年代ロシア・アヴァンギャルドの一派シュプレマティズムにメタリックな現実感を加えて純粋空間への転回を新しいものに行っている。

では“Betty”はどのような屈折を現実を与えているのであろうか。Bettyという名がRichterの娘の名前であることは推察できるし、一見しただけでは写実的な少女像にすぎないのだ。だが、Buergelは「“Betty”は賭け金——新しい人間のモデルネ的探求の際に賭けられているものなのだ。こうした賭け金は個人的なもので、ごまかしがきかない。」⁴³⁾と述べている。それがまさに「政治的プロジェクトにともなう高くつく代償」であり、“Betty”を見る個々人の内面で引き受けなければならない屈折なのだ。そうすることでこの絵は、はじめてドイツの戦後史のイメージを持つ者がある特殊な瓦礫コンストラクツィオンの配 置へと導き、クレーの天使と響き合う鍵ともなるものなのだ。

2 戦後史の救済

歴史に摔げられたイフィゲーニア、“Betty”

Richterがこの絵のもととした、娘Bettyの写真を撮影したのは、1976年5月9日に獄中で自殺したテロリストUlrike Meinhofの警察発表の公式写真が雑誌Stern⁴⁴⁾に掲載されたのを受けてである。横たえられた遺体の頭部写真は、そこでは見開き二頁にレイアウトされ、縦じ目がちょうど跡のついた首にあたり、頁を閉じると頭と胴体をぼきりと折り曲げるかのようだったという⁴⁵⁾。Richterは娘にこの死者同様に床に横たわるポーズをとらせ、アングルの異なった三枚の写真を撮影した。写真をキャンバスに投影して写し取るフォト・ペインティングという手法を、彼は60年代から手がけており、この写真からは“Betty (425/4)”、“Betty (425/5)”の二作品が生まれている。今回展示された前者のほうがより警察写真のアングルに忠実であり、画面右へと頭が差し出されている構図である。余白を排し、頭部だけ不自然なまでに画面一杯に描かれ、盆の上のヨハネの首のイコノロジーを想起させる。赤いTシャツの襟口からは下の重ね着の黒い襟ぐりがのぞき不吉に首をめぐっている。報道写真にも三枚の写真にもない、頭を載せているのが敷き板のようなものであることを示す角が書き加えられ、

犠牲の祭壇であるかのような効果をもたらしている。だが Meinhof との決定的な違いは、こちらをしっかりと見つめ、着衣と同じ赤の口紅を塗った端正な顔立ちであり、そこには如何なる運命にも立ち向かっていくような強さがある。それは歴史の鍵を握る神をなだめるために、父によって生け贄に捧げられたイフィゲーニアを思い出させる。歴史と毅然として対峙している眼は、屍体を見たいと欲望する人々の眼を挑戦的に射抜くために特別死者に与えられたまなざしなのかもしれない。それがこの画家の救済のありかたなのだ。それは、ドイツ赤軍に共感するところから来るのではなく、「イデオロギーがかくも甚大に作用する理由」⁴⁶⁾に興味を覚えるからだという。それは「我々の持つ避けがたい、必然的な特性」で、しかも「ただ困難な、生命の危機となるような」⁴⁷⁾とらわれであり、恐らく芸術家として Richter も無関係ではないのだ。それゆえ、死んだドイツ赤軍はイデオロギーの犠牲者かという質問に答えて Richter は「もちろんですとも。ただし左派とか右派とか極めて特定のイデオロギーの犠牲者というわけではなくて、イデオロギー的態度一般の犠牲者です。むしろいつの時代にもある人間的なジレンマに繋がるものです。」⁴⁸⁾と述べて、それが芸術的態度でもあることに言及するのだ。それは「ヴェーゲンツェルト対世界、何か別のものの設計図であり、モデル」⁴⁹⁾であるものための行為なのである。しかし、そもそも68年の運動が、ナチのカタストロフを引き起こした親の世代への断罪という歴史的反省の性格をもっていたことを考えると、テロリストの像に重ねられた“Betty”は、歴史に捧げられた現代のイフィゲーニアとはいえまいか。

イフィゲーニアと照応することによって、報道写真の屍体は犠牲者たちコンスタツヴィオンの配置の中に組み入れられ輝くことになる。赤軍派の破滅を灰色の瓦礫のように示す写真の白黒は、Betty の写真の上で赤く塗り重ねられる。父の手で。それは同時に、天使の閉じることのできない翼なのだ。

“18. Oktober 1977” 秋のドイツ

“Betty” は Richter が1988年に制作した15作品からなるシリーズ“18. Oktober 1977”でよりセンセーショナルな反復をすることになる。タイトルとなった、テロリスト Baader, Raspe, Ensslin がそろって獄中で死んで発見された10月18日の出来事から10年以上たったの制作だが、その死のイメージに向かい合うためにそれだけの長い期間が必要であったという⁵⁰⁾。“Betty”のきっかけとなった Meinhof の報道写真はこのシリーズに

も——タイトルの日付とは合致しないが——再びとりあげられたが、ここでは神話的形象はもはや重ねられていない。“Tote (667-1~3)” (死者) と題された灰色の絵にはその代わり、反復が三回重ねられ、また、写真を不鮮明にする画家の手業も重ねられている。フォト・ペインティング技法は、ここではよりはっきりと写真との差異化を図ることを意識したものであるのがわかる。塗り重ね、しまいには輪郭を拭い去ることで手本を破棄することは、「絵画的シニフィアンと写真的シニフィエとの違い」⁵¹⁾を明確にする行為である。それは絵画の写真的機能“Mitteilungskunsth Handwerk”⁵²⁾(伝達工芸)への批判であり、鮮明な直接性の持つ死の「ショック」への美的哀悼なのである。

写真の記録性、正確さ、マスメディア上の大量伝播性は、我々の時代の知覚を特徴づける特質である。「誰でも15分は有名になれる」と言ったウォーホルの事故現場写真の反復作品のように、イメージは反復されて注目を浴び、記憶に刻まれ、消費された後は死者は顧みられないことがない。Richterはその反復をもとにして、写真の直接性／無媒介性の表面を取って濁らして間接性／媒介性の手触りを加える。“Tote”は三枚描かれるが、サイズも異なり、画面も少しずつ違う出来上がりになっている。鑑賞者はいちいち足を止め、差異と反復に身をさらさなければならない。こうして報道写真の既知のイメージは、新たな“die kollektive Aufarbeitung”⁵³⁾、つまり集団的記憶の歴史的反省の契機となる。そして「近づきながらも触れられない歴史の瞬間」が現瞬間に出現するという。カタログでは以下の如く評されている。

この15枚の絵は、現実には密着して扱っていながらそこから距離を置き、歴史の一コマを我がものにしながら歴史の歩みを遮り、実際の生の瞬間をありありと描きながら普遍的なものにも触れている、人物を思い起こさせているのにその描き方で個人的な触れあいを不可能にしてしまう、我々の感覚、我々の理性、我々の感情を虜にしながら我々に全く自由な決定を任せるのだ。⁵⁴⁾

ベンヤミンの歴史の天使を思い出してみよう。破壊的な痛みにもかかわらず、複製イメージとして消費して過去のものにしてしまっている人類史的瞬間がナチ崩壊後も相変わらず絶えず瓦礫のように積み重なっている。このようにして「歴史を塵のように簡単に忘れ去ってしまうことなどできない、違った風に関わること、適切に関わることを試みなくてはならない

ということ」⁵⁵⁾を旨とする Richter はドクメンタ 12 のフリーデリチアヌムで「新しい天使」に出会うことになる。

テロの表象のために

実は、新しい天使はすでに動員されていたのである。2005年1月30日～5月16日に開かれた“Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Aufstellung”(テロの表象のために——赤軍派展)のカタログの冒頭にキュレーターの Biesenbach が、ベンヤミンのかの第九テーゼを引用しているのだ。歴史的資料と50人あまりの芸術家の新旧作品群からなるこの展覧会の象徴としてこれを引用する、その理由を彼は「或る意味では、個々の報道記事が事件の反映となっている展覧会の根本的な部分に対して、ジャーナリズムとメディアのメタファーは、ベンヤミンの歴史の天使にイメージの元があるといえる」⁵⁶⁾と書いている。いまださまざまに深い傷を残している個々の事項をより大きな関連の中で配置し直すこと、それはよく批判されたような美化でも、神話化ではない。むしろ理解のための脱神話化の努力なのだ。9.11を経てテロという形の暴力が全世界的なテーマとなったのも、語られることが抑圧されていた戦後史の一時期に対し再考を促すきっかけとなったはずである。長い困難な準備段階ではスーザン・ソングが助言をしていたという。写真論も著している彼女は写真の持つ危険も充分ふまえながらその公共における意義を述べている。

あらゆる記憶は個人的なもので複製不可能であり、個人とともに死ぬ。集団的記憶とよばれるものは、記憶することではなく規定することである。……そして記憶をわれわれの心に閉じ込める写真を添付する。……それら(死と過失と犠牲とを思い出させる写真)は生存していることの奇跡を意識させる。記憶の永久保存という目的は必然的に、われわれが何よりもまず写真のイコン的映像の助けを借りて、記憶を更新し創造する仕事を引き受けたことを意味する。⁵⁷⁾

こうした写真や記録を展覧会に掲げることで可視化された歴史が、事実を離れて偶像化の方向に向かうのではないかという批判に対して、Ensslin の息子である Felix が主張するには、まさに「それ故にメディアによって現象を伝えることや具体化することがこの展覧会の重要な部分でなくてはならない。赤軍派とは、見られ、読まれたものであるのだから」⁵⁸⁾。犯行声明や放火、銃撃戦など「劇場的スペクタクル」⁵⁹⁾として犯罪を重ねた彼

らの活動はテレビやフォト・ジャーナリズムと共に成立してきたのだといえよう。マスメディア時代にテロという暴力行為を把握、批判するためには、それがもたらした諸形象、虚像/実像の瓦礫を拾い集めて繋ぎ合わせることが求められるのだ。

おわりに 若き日の肖像

Richter の“18. Oktober 1977”のなかに“Jugendbildnis (672-1)”（若き日の肖像）という題の Meinhof の少女時代の写真から成立した絵がある。写真より絵が少し大きめに引き延ばされた理由を Richter は「それはどうにもならない願いのせいだった（強調筆者）」⁶⁰とのみ答え、具体的にどのような願いなのかには言及していない。テロリストとして自殺する運命など、しかも縊れた死に顔がメディアに載って衆目にさらされることなど知らない、しかし挑戦的な眼差しの少女の肖像は、我々がそれを知っているからこそ歴史の容赦ない時間の流れを感じさせる。これはちょうど「写真小史」でベンヤミンがダウテンダイ夫妻の婚約時代の写真を眺めたときの記述を思い起こさせる。のちに妻は6人の子に恵まれながらも自殺をしてしまうのだが、その不幸をベンヤミンはその若き日の写真に見てとろうとする。

……見るものがそのような写真の中に強いて見つけようとしてしまうのが、……目立たない箇所なのだが、それは、とうに過ぎ去ってしまった撮影の間のじっとしている一分に、その後起こることが今なお雄弁に語るほど焼き付いたので、我々がそのことを思い起こせば見出せるほどであるようなそんな箇所である。⁶¹

Richter の手は露光の瞬間に感光紙に宿った少女の光に触れながら、この瞬間に塗り重ねつつ、“Tote”の死の瞬間も重ねていたにちがいない。そのとき画家の創造とは、ひとつの瞬間が輝けば、他の瞬間も輝き出すようなイメージの救済である。歴史のさまざまな瞬間を今の瞬間と照応させること、それが天使の願いであるはずである。

注

- 1) Buergel, Roger Martin: Über documenta. Online unter: <http://www.documenta12.de/geschichte0.html?&L=42246>

- 2) A. G.: *Versammlung der Avantgarde*. In: *Allgemeine Zeitung*. 26. Juli 1955.
- 3) Iden, Peter: *Europas wichtigstes Kunstforum*. In: *Frankfurter Rundschau*. 29. Juni. 1968.
- 4) Rauterberg, Hanno: *Sieben Gründe, warum die Documenta die Gesetze des Kunstbetriebs umstürzen wird*. In: *Die Zeit*. Nr.16. 2007.
- 5) Buergel: *Übersicht*. Broschüre zur documenta 12.
- 6) ebd.
- 7) Buergel: *Vorwort*. In: *Katalog*. S. 11.
- 8) vgl.: <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/paragraph/4/lang/1>
- 9) Rauterberg, a. a. O. 同著者による閉幕後の記事には「いくつかの扉を開けたもののくぐり抜けることはなかった」と実行不足を批判する言葉が並んだ。vgl. Rauterberg: *Kasseler Sprengkraft — Was bleibt von der Documenta?* In: *Die Zeit*. Nr. 39. 2007.
- 10) Buergel: *Leitmotiv*. Online unter: <http://www.documenta12.de/leitmotiv.html?&L=68832>
- 11) ebd.
- 12) ハンス・エゴン・ホルトウーゼン (佃堅輔訳) 『アヴァンギャルド芸術論』 国文社、1981年、44頁。
- 13) Enzensberger, Hans Magnus: *Die Aporien der Avantgarde*. In: *Einzelheiten*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1962. S. 290ff.
- 14) ハインツ・フリードリヒ (神林恒道訳) 『芸術の終焉——芸術の未来』(『芸術の終焉・芸術の未来』勁草書房、1989年) 11頁。
- 15) Habermas, Jürgen: *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*. Leipzig (Reclam) 1994³. S. 49.
- 16) ebd., S. 51.
- 17) *Die Lehre des Engels. Das erste grosse Gespräch nach Eröffnung der documenta mit den Kuratoren Roger M. Buergel und Ruth Noack von Heinz-Norbert Jocks*. In: *Kunstforum*. Bd. 187. August-September 2007. S. 108. (=Die Lehre.)
- 18) ebd.
- 19) Buergel: *Die Migration der Form*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21.04.2007, Nr. 93
- 20) Kandinsky, Vassily: *Über die Formfrage*. In: *Der Blaue Reiter*. München (Piper) 1987⁶. S. 132.
- 21) *Wir müssen reden. Ein Roundtablegespräch zur documenta 12 mit Monika Baer, Jörg Heiser, Branden W. Joseph, moderiert von André Rottmann*. In: *Texte zur Kunst*. September 2007. S. 111.
- 22) ebd., S. 114.

- 23) Egenhofer, Sebastian: *Betrachter-und Formschicksale in Kassel-Berichte von der documenta 12*. In: *Texte zur Kunst*. September 2007. S. 201.
- 24) Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Betrachter-und Formschicksale in Kassel-Berichte von der documenta 12*. In: *Texte zur Kunst*. September 2007. S. 208.
- 25) *Auf chinesischen Stühlen?* Amine Haase im Gespräch mit Hans Belting. In: *Kunstforum*. Bd. 187. August-September 2007. S. 99.
- 26) ebd., S. 100.
- 27) ebd., S. 101.
- 28) Boecker, Susanne: *Documenta12 — Ein Rundgang*. In: *Kunstforum*. Bd. 187. August-September 2007. S. 214.
- 29) *Collateral*: 戦争で殺された非戦闘員に対して使われる婉曲語法。
- 30) Ai Waiwai は北京オリンピックのメイン・スタジアムにも協力しているほどの建築家でもあるが、この時期、1年後に開幕を控えながら準備の遅れが報道されただけに、この崩壊にからんで心配する声に対して、「あちらでは建築家、ここでは芸術家なんだ。心配いらないよ、区別はつけているから」と曰ったとのことだ。(Boecker, a. a. O., S. 315.)
- 31) *Die Lehre*. S. 115.
- 32) H-N. J.: 「ヴァルター・ベンヤミンがあなたにとってジョルジョ・アガンベンよりも中心的な位置にあると仮定してよろしいのでしょうか。」、Beurgel: 「だからこそパウル・クレーの“Angelus Novus”も階段室にかけたのです。」(In: *Die Lehre*. S. 109.)
- 33) キャンパスの上に、油絵の具を塗布した画布を塗布面を下に重ね、その上から下絵をなぞると、その圧力で痕が写し取られるという技法。この絵はその輪郭に水彩で着色してある。
- 34) vgl. Eberlein, Johann Konrad: “Angelus Novus” Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung. Freiburg; Berlin (Rombach Verlag) 2006. S. 11f., S. 49f., S. 53f. Besonders interessant: siehe auch Hinweis auf S. 69f.
- 35) Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Band I/2. S. 697f. 訳は浅井健二郎による。(『ベンヤミンコレクション1』筑摩書房、1999年、653頁。)
- 36) Gagnebin, Jeanne Marie: “Über den Begriff der Geschichte”. In: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Burkhardt Lindner. Stuttgart (Metzler) 2006. S. 285.
- 37) vgl. Werckmeister, Otto Karl: *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso — nach dem Fall des Kommunismus*. München; Wien (Edition Akzente) 1997.
- 38) Gressel, Inka: *Paul Klee: Angelus Novus*. In: *documenta 12. Katalog*. Köln (Taschen) 2007. S. 44.
- 39) カール・シュミットの用語 *Ausnahmezustand* の日本語訳。この影響がベン

- ヤミンの著作の中にいくつか見られる。vgl. Bredekamp, Horst: From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes. In: *Critical Inquiry*. Winter 1999. Vol. 25. No. 2. S. 247-266. さらに近年ではアガンベンがこの用語を用いている。
- 40) Die Lehre. S. 109.
 - 41) Schwarze, Dirk: Meilensteine: Die documenta 1 bis 12. Berlin (Siebenhaar) 2007. S. 197.
 - 42) ebd.
 - 43) Die Lehre. S. 109.
 - 44) Stern. 20. Mai 1976, Nr.21/22.
 - 45) Silverman, Kaja: Gerhard Richter: Betty. In: documenta 12. Katalog. Köln (Taschen) 2007. S. 104.
 - 46) Richter, Gerhard: Text. Schriften und Interviews. Hrsg. von Hans-Ulrich Obrist. Frankfurt a. M.; Leipzig (Insel) 1996³. S. 183.
 - 47) ebd.
 - 48) ebd.
 - 49) ebd.
 - 50) König, Kasper: Vorwort. In: Gerhard Richter: 18. Oktober 1977. Köln (König) 2005³. (=Oktober) S. 7.
 - 51) Germer, Stefan: Ungebetene Erinnerung. In: Oktober. S.51.
 - 52) Storck, Gerhard: Ohne Titel (Gemischte Gefühle) In: Oktober. S. 14.
 - 53) Germer, a. a. O., S. 51.
 - 54) Storck, a. a. O., S. 18.
 - 55) Richter, Text. a. a. O. S. 184.
 - 56) Biesenbach, Klaus: Engel der Geschichte oder den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors. In: Biesenbach (Hrsg.): Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. 2 Bde. Göttingen (Steidl) 2005. S. 12.
 - 57) スーザン・ソントグ (北條文緒訳) 『他者の苦痛へのまなざし』みすず書房、2007⁶年、84頁以下。
 - 58) "Traumamaschine" oder was kommt danach? Shamim Momin im Gespräch mit Felix Ensslin. In: Biesenbach, a. a. O., S. 42.
 - 59) Zizek: Das Unbehagen in der Demokratie. In: Biesenbach, a. a. O., S. 197.
 - 60) Richter, Text. a. a. O., S. 180.
 - 61) Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften. Bd. II-1. S. 371.



Paul Klee: "Angelus Novus"

Zur Vorstellung des Terrors im technischen Zeitalter —“Geschichtselgel” und seine Bedeutung heute—

YAMAMOTO Junko

Mit seiner These: “die Migration der Form” hat der documenta12-Leiter Roger M. Buergel einen Vorschlag gemacht, auf die ästhetische Erfahrung auf der Seite des Besuchers großen Wert zu legen. Der Besucher soll selber einen neuen Zusammenhang zwischen den nebeneinander gestellten Werken finden, was die Kunst aus den gewohnten theoretischen oder hermeneutischen Ansätzen befreit. Diese dynamische Kunstbetrachtung bezieht sich auf die kritische Haltung gegenüber der Geschichte, die der “Angelus Novus” von Paul Klee symbolisiert. Das Bild ist mit Walter Benjamins “Neunter These” in der Mitte des Fridericianums angebracht und fungiert auch als Ikone im Trümmerfeld, das nackte Gewalt wie Krieg oder Terror hinterlassen hat. Der Versuch des Geschichtselgels, “die Toten wecken und das Zerschlagene zusammen(zu)fügen”, scheint zwar unerfüllbar zu sein, aber um so wichtiger wird die Aufgabe der Kunst, über sich hinaus zu weisen. In dieser Position steht auch Gerhard Richters Portrait “Betty”, das mit Lozanos suprematistischen Bildern eine mahrende Konstellation bildet.

“Betty” macht eine andere Konstellation deutlich. Das mit der ihm spezifischen Methode “Photo - Painting” gemalte Bild ermöglicht eine ästhetische Erfahrung im Umgang mit den journalistisch säkularisierten Bildern: eine erneute Konfrontation mit der Geschichte der Nachkriegszeit.

In der Hoffnung, dass die Bilder trotz der Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit der Grausamkeit doch noch eine Chance sein können, den Betrachter zum “Eingedenken” zu bewegen, wurde die RAF-Ausstellung “Zur Vorstellung des Terrors” organisiert, deren Katalog mit dem “Geschichtselgel-Zitat” beginnt.