

イザ・ゲンツケン「柱」のシリーズにおける仮設性

鷲田めろ



Fig. 1
イザ・ゲンツケン(手前左より)《ビル》、2000年 / 《レームブルック》、
2000年 / 《無題》、1999年(奥左より)《ダニエル》、1999年 /
《ローレンス》、2000年 / 《クリストファー》、1998年 / 《カローラ》、
2000年、すべて金沢21世紀美術館(仮称)蔵

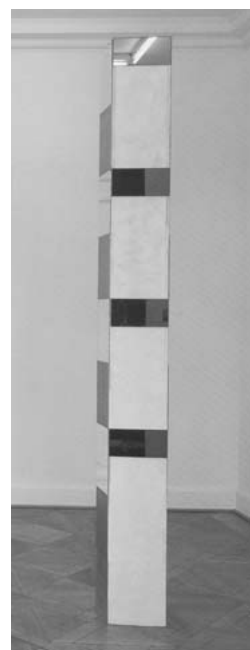


Fig. 2
イザ・ゲンツケン《ダン》、1999年
撮影 Jens Ziehe



Fig. 3
イザ・ゲンツケン《ダブルルーム》、1990年

はじめに

金沢21世紀美術館は、ドイツのアーティスト、イザ・ゲンツケンの「柱(Column)」のシリーズより、《レームブルック》《ローレンス》など7点を収集している(Fig.1)。ゲンツケンは、1948年にパート・オールドスローに生まれ、ハンブルクとベルリンの美術大学で学んだ後、1973年から77年にかけて、ゲルハルト・リヒターがいたデュッセルドルフ国立美術学校に在籍した。1996年以降はベルリンに住み、制作を行っている。

「柱」は1998年以降に作られたシリーズで、それぞれ3メートル前後の高さを持ち、断面が約30センチメートル四方の自立する直方体の彫刻である。大理石や木、ガラス、パンチングメタルなど様々なパネルが組み合わされて仕上げられており、その表面は様々な色に塗装されたり、鏡や写真が貼られたりしている。これまでの個展などでは一つの空間に5本から7本程度の数が一緒に展示されてきた(註1)。

個々の作品には、人物の名前が作品名として付けられている。これらの作品名は、ゲンツケンが影響を受けたアーティストや友人の名前に由来する。例えば、《ヴォルフガング》は、ドイツ出身のロンド

ンの写真家、ヴォルフガング・ティルマンスから取られている。ゲンツケンとティルマンスは、世代は異なるが交友関係は長く、二人の取り扱い画廊であるケルンのダニエル・ブーフホルツ画廊で1993年頃に出会って以来、ケルン大聖堂でティルマンスがゲンツケンの肖像を撮ったり、2001年には、ケルンのルートヴィヒ美術館で、二人展を行ったりするなどコラボレーションを続けている(註2)。他にも、同じブーフホルツ画廊の取り扱い作家であるドイツのアーティスト、カイ・アルトホフからとられた《カイ》、強い影響を受け、自伝的な映像の脚本の中にも登場するダン・グレアムからとられた《ダン》、自らの名前をつけた《イザ》などもある。例えば、《ダン》(Fig.2)には、鏡が多用され、色つきの青い鏡も使われていることから、ダン・グレアムの作品を想起することもできる。しかし、多くの場合、必ずしも作品名とその形態との間には直接的な関係はない。

模型の仮設性

ゲンツケンは、建築と関連性の強い作品を多く作ってきた。例えば、1980年代半ばから、《部屋》、

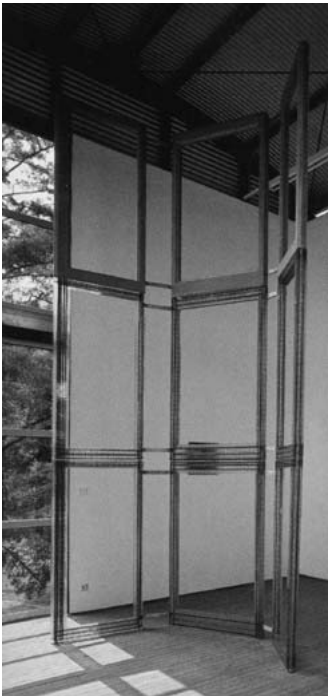


Fig. 4
イザ・ゲンツケン《窓(ドクメンタ)》、1992年



Fig. 5
イザ・ゲンツケン《庇》、2000年(奥の壁面)

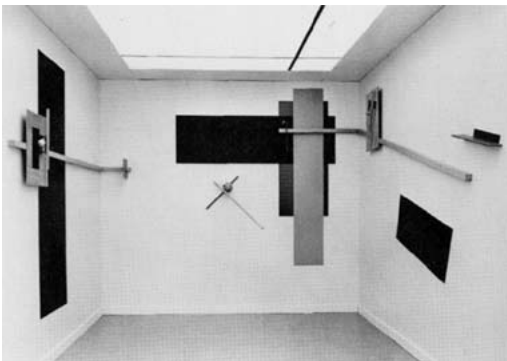


Fig. 9
エル・リシツキー《プロウンルーム》、1923年
(1965年ファン・アッペ美術館で再構成)



Fig. 6
イザ・ゲンツケン《引っ越すための浜辺の家》、2000年

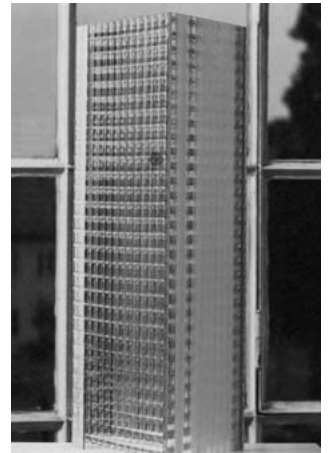


Fig. 7
イザ・ゲンツケン《ベルリンのための新しい建物3》、
2001年

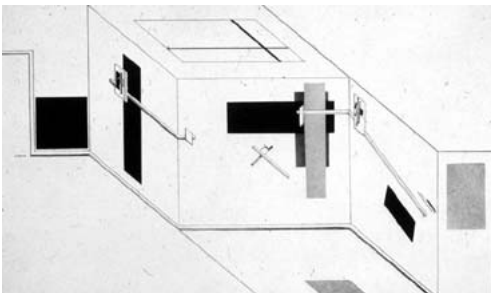


Fig. 10
エル・リシツキー《ケストナーマップ第1集、プロウンVI》、1923年、
個人蔵、ロンドン



Fig. 8
ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ、
フリードリヒ通りの高層ビル計画、北からの眺め、
最終ヴァージョン、1921年、ニューヨーク近代美術館蔵

《寝室》、《ホール》などの作品名が付けられたコンクリートによる彫刻を制作している(Fig.3)。特に仕上げもない荒々しい表面の単なるコンクリートの塊を鉄の台座の上に載せたこのシリーズは、その素材や題名から近代建築との関連から語られてきた(註3)。また、1987-88年に初めて制作された「窓」のシリーズは、エポキシ樹脂やコンクリートを使って作られたものだが、その窓のサイズは、当初ブーフホルツ画廊の実際の窓のサイズと同じに作られたものだった(Fig.4)。

2000年には、オレンジ色の「庇」も発表している(Fig.5)。これは、建物の窓の上に付けられる庇を展示室の壁に取り付けたものである。室内の壁にとりつけられて機能をはぎ取られた「庇」は、サイズを借りつつも全く別の素材で作った「窓」とは異なり、レディメイドに近いものである。

一方、建築模型のように見える作品もある。2000年に制作された屋根があつたり内部を持ったりする《引越すための浜辺の家》(Fig.6)は、夏の間だけ仮設的に作られる海の家の模型に見える。また、《ベルリンのための新しい建物》(Fig.7)は、実現しなかったルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエによるベルリンのフリードリヒ通りの高層ビルのドローイングや模型(Fig.8)を想起させる(註4)。

ベンジャミン・H.D.ブクローは、ゲンツケンが建築と関連の深い作品を手がけるようになったのは、リッツキーの《プロウンルーム》を知ったことからであったとしている(註5)。「プロウン」とは、1919年から24年にかけて、エル・リッツキーが展開した幾何学的作品群だが、特に絵画と建築との間の「中継駅」となるべく構想された。《プロウンルーム》とは、1923年にベルリン美術展に際して作られた部屋である(Fig.9)。ブクローは、ゲンツケンがリッツキーに影響を受けたのは、絵画が、掛けられる壁との関係で彫刻に移行することに関する体系的な探求だという。

確かに、ゲンツケンとリッツキーは、建築と美術の融合を試みたという大きな意味では、関心の方向が似ていることは確かであろう。しかし、ブクローがこの見解を示した1992年以降に制作されたゲンツケンの作品を見ると、私はむしろ、ブクローが両者の間に見い出した共通性よりも、リッツキーの空間を表象した図面とゲンツケンの建築模型に似た彫刻との間に共通性を感じる。その共通性とは、建築を表象する図面や模型への強い関心、そしてそこに見られる「仮」の感覚である。

リッツキーはこの1923年の《プロウンルーム》の図面を、奥の壁を長方形とするアクソノメトリーで描いている(Fig.10)。リッツキーは、この図面を、各辺が平行であることを利用して、奥にへこんでいるように見えたり、手前に出ているように見えたりする錯覚を生じさせている。すなわち、奥の壁、左側の壁、天井を描いた部分だけを見ると、その3つの壁が交わるコーナーが奥にへこみ、その3つの面を右斜め下から見上げたように見える。ところが、同じ奥の壁、床、右側の壁の3つの面に関しては、

この3面が交わるコーナーがへこんでいるように、つまり、左斜め上から見下ろしたように見える。奥の壁が同時に右斜め下から見上げたようにも、左斜め上から見下ろされたようにも見えるように描かれているわけである。このような、異なる視点からの作図を同一平面に共存させるような手法は、雑誌『ブルーム』表紙のタイポグラフィによる構成でも試みており、図面もグラフィックと対等に考えていることが分かる(註6)。そして、この工夫された図面において、奥の壁に対する右斜め下からと左斜め上からの視線は同時には成立しない。奥の壁の見え方は、見る者が視点をずらすことによって永遠に変化し続け、現在の見え方は常に仮のものとなる。

一方、ゲンツケンの建築模型に似た彫刻にも、この仮の感覚が感じられる。それは、仮設的な建物や実現しなかった建物と関連づけられていたり、パーツどうしが簡単に留められていたりするからだけではない。模型は、本来これから建てる建物を設計したり説明したりするものであり、未だ建っていない建物を想像させる。そして建物が建ってしまうと、不要となる。美術館で永久に保管されることを前提として制作される彫刻とは異なり、模型は物質的に壊れなくても時間と共に機能が消滅するという意味で仮設的なものである(註7)。ゲンツケンも、模型に似せることで、模型が連想させる時間的なもろさ、仮設性を彫刻に取り込み、軽やかさをもたらしめている。

そして、この仮設的な性格は、建築模型をモチーフにした作品だけでなく、「柱」のシリーズにもみられるのではないだろうか。続いて、「柱」のシリーズにおける仮設性について考えてみたい。

終わりなき組み替え

《レームブルック》(Fig.11)の題名は、1901年から1907年までデュッセルドルフ国立美術学校で学んだヴィルヘルム・レームブルック(1881-1919)から取られたものである。表面に数枚の写真が貼られているが、そのうち真ん中よりやや下の方に4枚並んでいるのはレームブルックが1913年に制作したブロンズ彫刻《立ち上がる青年》(Fig.12)の写真である。レームブルックは、ドイツ表現主義の彫刻家で、引き延ばされた人物像を特徴とする。ドイツ表現主義運動は、イタリアやフランスを中心とするルネサンスや古典主義に対し、ドイツのゴシックの情動的表現を伝統的なよりどころとしていた。ニーチェの『ツァラトストラかく語りき』から取られた主題である《立ち上がる青年》も、その引き延ばされたプロポーションがドイツ中世のゴシック彫刻と結びつけて語られた(註8)。曲げた左足がゴシック様式の教会のフライング・バットレス(飛梁)に喩えられたりしている(註9)。だが、1910年、パリのモンパルナスに移ったレームブルックは、しばしばコンスタンティン・ブランクーシのアトリエを訪れ

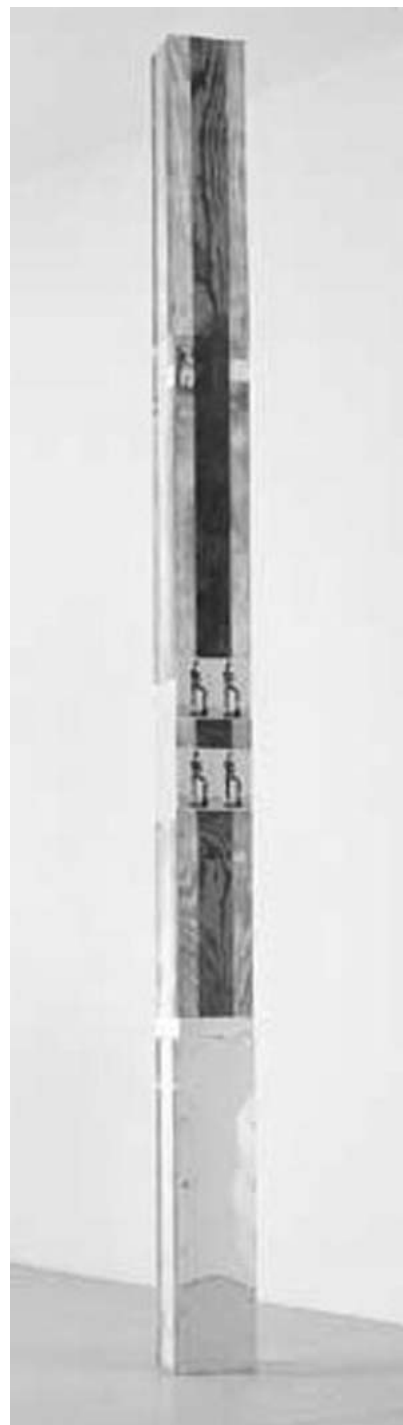


Fig. 11
イザ・ゲンツケン《レームブルック》、2000年



Fig. 12
 ヴィルヘルム・レームブルック
 《立ち上がる青年》、1913年、
 愛知県立美術館蔵

Fig. 13
 アメデオ・モディリアーニ
 《坐る裸婦》、1912年頃、個人蔵



Fig. 14
 ヴィルヘルム・レームブルック
 《横たわる裸婦》、1916年、
 レームブルック美術館蔵、
 デュイスブルク



Fig. 16
 コンスタンティン・ブランクーシ
 《空間の中の鳥》、1923年、メトロポリタン美術館蔵



Fig. 17
 コンスタンティン・ブランクーシ
 《終わりなき柱》、1918年、
 ニューヨーク近代美術館蔵



Fig. 18
 イザ・ゲッツケン
 《ローレンス》、2000年



Fig. 19
 コンスタンティン・ブランクーシ
 《マイアストラ》、1910-1912年、
 台座中央部《カリアティド》、1908年、
 ニューヨーク近代美術館蔵



Fig. 15
 イザ・ゲッツケン《赤と灰色の開いた楕円》、1978年、グレッスリン蔵(奥)
 ザンクト・ゲオルゲン / 《双曲線MBB》、1981年、ホフマン・コレクション蔵(手前)
 撮影 Jens Ziehe



Fig. 20
 イザ・ゲッツケン《クリストファー》(部分)



Fig. 21
 イザ・ゲッツケン《無題》(部分)



Fig. 22
 イザ・ゲンツケン《スロット・マシン》、
 1999/2000年、「Urlaub」展カタログ掲載図版

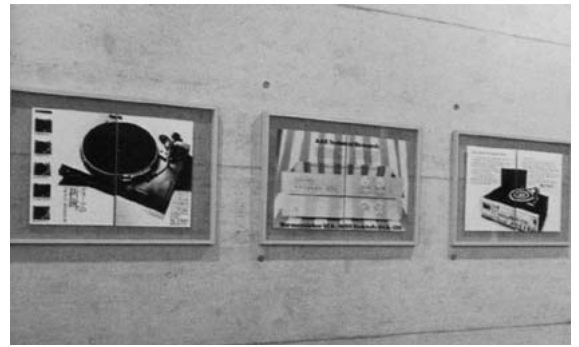


Fig. 24
 イザ・ゲンツケン「Hi-Fi」シリーズ、
 1979年、ランデスバンク蔵、
 バーデン・ビュッテンベルク
 撮影 Werner Kaligofsky



Fig. 25
 イザ・ゲンツケン《シュビーゲル》、
 1991年

Fig. 23
 イザ・ゲンツケン《I Love New York, Crazy City》、1996年





Fig. 26 イザ・ゲンツケン《リタ》、1998年(部分)
撮影 Jens Ziehe

るようになり、アメデオ・モディリアーニらとの交流を通じ、ドイツ表現主義運動とは少し異なった側面も見せている。彫刻を一見しただけでは分かりにくい、レームブルックのドローイングを見ると、ブランクーシやモディリアーニの形態の単純化、抽象化への関心を共有していることが分かる(Fig.13、14)。工業的な素材や直方体、楕円といった幾何学的で抽象的な形態を好むゲンツケンが、レームブルックに関心を持った理由は、彼がデュッセルドルフで学んだ彫刻家であったからばかりでなく、表現主義的なこの彫刻家が、ブランクーシに通ずるような幾何学的抽象への関心を持っていた点にひかれたためではないだろうか。ゲンツケンも、初期に、「楕円」と「双曲線」というシリーズの作品を制作していたが(Fig.15)。この作品は、その形態から、しばしばブランクーシの《空間の中の鳥》(Fig.16)との類似が指摘されている(註10)。

「柱」のシリーズに関しては、ブランクーシの《終わりなき柱》(Fig.17)と比較することが可能である(註11)。《終わりなき柱》は、あるモジュールが反復されて無限に上下に伸びる柱状の彫刻である。ゲンツケンの《ローレンス》(Fig.18)は、10枚のほぼ正方形の大理石のパネルが、縦に等間隔に反復され積み上げられている。しかし、同じ素材であるにもかかわらず、反復して無限に延びるような感覚は生まれてこない。そこには、ブランクーシの《終わりなき柱》が持つ、太くなったり細くなったりというリズムがない。《ローレンス》から感じられるのは、むしろ、大理石のパネルどうしの模様の違いである。他の多くの「柱」に関しても、同じ大きさのパネルで等間隔で分割されていても、素材とその表面の加工が多様なことや、分割が4分割程度であるために、無限の反復のリズムが生まれてこない。

だが、その分、この等間隔の分割は、何かが記入されるべき「一覧表」として機能し始める。それは、目に見えないグリッドを描き出し、柱(column = 表の縦の列)の表面は、様々な素材でできた同じ大きさのパネルが貼り込まれる受容器となるのだ。そして、一覧表のそれぞれのセルは等価なものであり、そこに貼り込まれる様々なパネルも等価なものとして、入れ替わる可能性を持つ。そして、この交換可能性こそが、今のパネルの状態を最終的なものではなく、つねに仮設的なものととどめる。

様々な素材で作った彫刻を積み重ねて一つの彫刻としたブランクーシの《マイアストラ》は、この交換可能性についてのよき参照例となる(Fig.19)。この下から2つめの部分が《カリアティド》だが、当初はこれのみで彫刻として作られていた。「カリアティド」とは、アテネのアクロポリスにあるイオニア式神殿エレクトイオン(B.C. 421-406)で有名な少女を象った柱である。カリアティドは台座に乗せられるべき像であると同時に屋根の支えとして機能するという両義性を持つ。《マイアストラ》の下の《カリアティド》は、彫刻であると同時に台座でもある。ここでは、乗せるものと乗るものというヒエラルキーは消滅している。そして、この等価性から、上下

の交換可能性が保証される。そしてその可能性故に、現在の状態は極めて不安定なものとなり、上下の入れ替えは永遠に続く可能性をはらんでいる。すなわち、今作品としてある状態は、あくまで仮設的なものでしかあり得ず、それは永遠に完成しないのだ。

そして、この仮設性の裏付けとして、ブランクーシとゲンツケンが共に、制作中の作品が並ぶアトリエの写真を多く公開している作家であることを付け加えておきたい(註12)。

機能し続ける「作業面」

《レームブルック》には、レームブルックの彫刻の写真の他、レームブルックとは無関係な犬の写真や、男性の肖像写真も貼られている。また、《クリストファー》(Fig.1, 20)には、建物の窓から外を撮ったモノクロの写真が、《無題》には、ニューヨークの路上で撮影された写真や新聞の切り抜きが貼られている(Fig.1, 21)。一方で、一切写真やポストカードなどが貼られていない作品もある。

これらの「柱」に貼られた写真や新聞の切り抜きは、全く無関係なものもあるが、内容的に作品名と関連性を持っていたり、相互に関連するモチーフを写した写真であったりもする。無関係なものを並置し、それによって既存の絵画のシステムを破壊することを主たる目的としない点で、ダダの破壊性と結びついた「コラージュ」とは異なる。そこで、代わりにここでは、集められ貼られたものを「マテリアル」と呼びたい。英語の「material」は「素材」という意味の他に、複数形で「資料」の意味も持つ。「資料」は『広辞苑』(第5版)によると「歴史の研究または編纂に必要な文献・遺物」であり、「歴史の編纂のためのもの」という意味よりも、作品のための「素材」としての意味も込めたいからである。

こうした「マテリアル」を貼った作品として、ゲンツケンが「柱」と同じ1999年から2000年にかけて制作した《スロットマシン》が挙げられる(Fig.22)。これは、スロットマシンの前面や側面いっばいに、スロットマシン自体が見えなくなるほど、様々な写真やポストカードを貼りつけた作品である。一番上にティルマンスによって撮られたゲンツケン自身の肖像がある。他にも、マン・レイの《アングルのヴァイオリン》の写真や、ニューヨークで撮影した写真、ブリティッシュ航空の飛行機の絵はがき、アンディ・ウォーホル、ローレンス・ウィーナー、カイ・アルトホフの肖像などが貼り付けられている。

また、「マテリアル」を集めた作品に、《I Love New York, Crazy City》がある(Fig.23)。1995年から1996年にかけてニューヨークに滞在した間に撮った写真や、ホテルのレシート、新聞の切り抜きやイベントのスケジュール表などを集め、A3サイズのスクラップブック3冊に、赤や黄色の半透明のテープや銀色の不透明なガムテープで貼り付けたものである。ニューヨークで撮られた写真には、ゲン

ツケン自身が撮影したものの他に、ティルマンズが撮影したものも含まれている。

「柱」と《スロットマシン》、《I Love New York, Crazy City》に共通する特徴の一つは、そのラフさである。初期の「双曲線」や「楕円」が、職人の手業を使って仕上げに非常にこだわったものである一方で、「柱」の仕上げは非常にラフである。《I Love New York, Crazy City》においても、ゲンツケンが、敢えて乱雑にしたような、留めるための半透明のテープがイメージを隠してしまうような貼りつけ方をしている。これは、近年のゲンツケンの多くの作品にみられる特徴で、《ベルリンのための新しい建物》も、その仕上げは、ガムテープで留めているにすぎなかったりする。

ゲンツケンはその活動の初期にあたる1979年にすでに「Hi-Fi」シリーズという、既存のイメージをそのまま用いる作品を制作していた(Fig.24)。これは、見開きに掲載された、レコード・プレイヤーやアンプなどのオーディオ機器の広告を切り抜き、額装したもので、早くから既存のイメージの流用という視点をもって作品を制作していたことを示しているが、水平・垂直や余白の幅など合わせてきちんと並べている点で、最近の作品のラフさとは対照的である。1991年には、ドイツの政治週刊誌『シュピーゲル』(「鏡」の意)に掲載されたモノクロの報道写真を切り抜き、集めた《シュピーゲル》を制作しているが、これも切り抜きどうしが重なることなく配置され、額装されており、最近の作品に見られるようなラフさはない(Fig.25)。

だが、この「ラフ」さの内容をより注意深く見ると、2つの特徴を見いだすことができる。一つは、「柱」に貼られていたものが剥がされた跡が残っているということである。《リタ》(Fig.26)では、下から2つめと上から2つめのパネルに、物を剥がした痕跡が白く残っている。これは、ある「マテリアル」が追加されたり、削除されたりしていることを示している。1999年に制作された《無題》は、2000年に金沢21世紀美術館で購入する際に写真が追加されているが、そのことも、その追加が比較的柔軟に行われていることの裏付けとなる。また、異なる会場で展示された《スロットマシン》の写真を比べると、写真の数が増えていることがわかる(Fig.27)。このことは、「マテリアル」の数や配置も変更可能であることを示している。

もう一つの特徴は、「マテリアル」どうしの重なりである。《I Love New York, Crazy City》では、新聞の切り抜きの上にレシートや写真が重ねて貼られ、下の新聞が見えなくなっているものがある。さらにその写真は太いテープが貼られ、イメージが隠れてしまっている。ある面に新しい情報が加わることで、その下の情報が隠れて見えなくなってしまうわけである。そしてそれが何重にも重なっている。《レームブルック》では、《立ち上がる男》の4枚の写真の上の方に、子犬の写真が茶色のテープで留められている。そしてその写真の右半分を隠すように、その上に、柱の中央を上下に連なる赤

い線が重なっている。

そして、この重なりは、写真とその上に描かれた色との関係においてだけでなく、パネルとその上に貼られたものとの関係、「柱」の構造とパネルとの関係にも広げて考えることができる。この柱は、かなり細長いにも関わらず、自立するように作られている。作品にもよるが、6個程度の部分に分割できるように作られ、一番下の部分に重りとしてコンクリートが入っている。その上は、軽くするため木で中空の四角形の構造が作られ、その表面に、薄いアルミパネルや大理石のパネルといった様々な素材が貼られている。《スロットマシン》が中に機械の詰まった箱であるのに対し、「柱」には、表面だけがあり、様々な材質でできた薄いパネル、アルミホイール、写真や新聞の切り抜き、そして色が貼り合い重なりあって、この薄い表面を構成していると捉えることができる。鏡はこの重なりあう表面に移ろい続けるイメージを貼りつけているとも言えよう。

「マテリアル」を作品とする先例として、公私にわたり大きな影響を受けたと考えられるゲルハルト・リヒターの《アトラス》を挙げるることができる(Fig.28)。ゲンツケンが、デュッセルドルフ国立美術学校でリヒターの教室で学び、1982年、二人は結婚している(註13)。《アトラス》は、1962年に始められ、1972年に初めて発表されているが、少なくとも発表されて以降の《アトラス》において、「マテリアル」はパネルの上に並置される。パネルは額装され、番号が付けられ、「資料」化して美術館の壁に並べられてゆく。「マテリアル」どうしが重なり合い、下のものを隠してゆくことはない。つまり一旦収集され、貼られた「マテリアル」がある画像を示すと

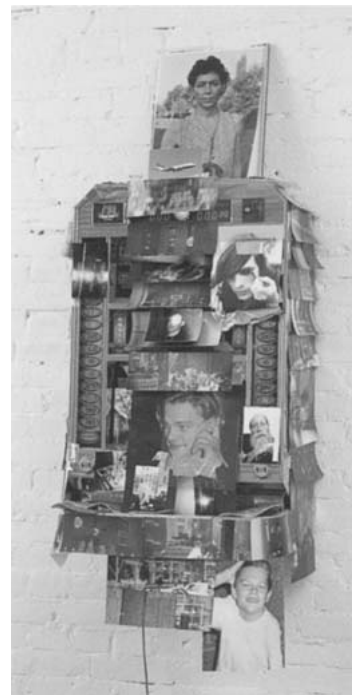


Fig. 27
イザ・ゲンツケン《スロットマシン》、
「Isa Genzken: Sie sind mein Glück」展カタログ掲載図版



Fig. 28
ゲルハルト・リヒター《アトラス》、パネル10、1962-68年、
レンパッハハウス蔵、ミュンヘン

いう機能を保持し続ける代わりに、それらが貼られたパネルは固定化され、「作業面」としての役割を終えてしまう。「作業面」は新規に作成され、「マテリアル」の総体が増え続けていくのである。しかし、ゲンツケンの場合、「マテリアル」は上に重ねられ、下の「マテリアル」を隠していく。そのため「マテリアル」は機能しなくなるかもしれないが、代わりに「作業面」は機能し続ける。

並置され、空間的に無限に拡張する資料庫に対し、重ねられ更新される限られた広さの作業面は、

常にその時点での仮の状態ではない。レオ・スタインバークは、その有名な論文「他の批評基準」の中で、ロバート・ラウシェンバークの絵画を作業面と捉え、この作業面が外部のデータを摂取し続けるという精神を示していると述べる(註14)。ゲンツケンの「柱」は、様々な素材やイメージが、柱の上下方向に並ぶと同時に、その表面に重ねて貼り合わされ、常に更新され続ける作業面であると言える。そしてこの仮設性が、資料庫の重々しさとは対照的な軽やかさを「柱」に与えている。

- | | | | |
|---|--|--|---|
| <p>(1) 2000年のクストフェライン・ブラウンシュヴァイクでの個展「Isa Genzken: Sie sind mein Glück」など。</p> <p>(2) 以下の展覧会カタログを参照。AC: <i>Isa Genzken / Wolfgang Tillmans, Science fiction / Hier und jetzt zufrieden sein</i>, exh. cat., Museum Ludwig, Köln, 2001-2002</p> <p>(3) Brigit Pelzer, "The Interval and Its Spaces: Sculptures by Isa Genzken", in <i>Isa Genzken: MetLife</i>, exh. cat., EA Generali Foundation, Wien, 1996, p. 52など。</p> <p>(4) 以下の文献でもミースの高層ビル案と関連づけている。 <i>Kunstforum International</i>, Vol. 161 (Aug.-Oct., 2002), p. 149</p> <p>(5) Benjamin H. D. Buchloh, "Isa Genzken: The Fragment as model", in <i>Isa Genzken: Jeder braucht mindestens ein Fenster</i>, exh. cat.,</p> | <p>Renaissance Society at the University of Chicago; Portikus, Frankfurt a.M.; Palais des Beaux Arts, Brüssel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1992, p. 136</p> <p>(6) リシツキーはアイソメトリでも類似の錯覚を利用した図面を描いている。例えば、1927年-28年にハノーファー州立美術館に作った《抽象の部屋》の図面は、床の部分が斜め上からと斜め下からの両方から見られるようになっている。Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", <i>Art in America</i>, Vol. 76, No. 4 (April 1988), pp. 160-181.</p> <p>(7) ボリス・グロイスは、美術館の中にあるものとそれ以外の日常生活の中にあるものとの違いを、その物体に与えられた余命の違いであると定義している。Boris Grois, "On the New", in</p> | <p><i>Res: anthropology and aesthetics</i>, No. 38 (autumn 2000), p. 12 (本誌「新しさについて」pp. 11-12).</p> <p>(8) 長谷川三郎「レームブルックの芸術」、「表現主義彫刻」展カタログ、愛知県美術館、新潟県立近代美術館、1995-96年、pp. 16-17</p> <p>(9) 「立ち上がる青年」作品解説、前掲書、p. 83</p> <p>(10) Luc Lambrecht, "Sculptural Praxis in the Light of the Rationalisation of Space", in <i>Isa Genzken/Caroline van Damme</i>, exh. cat., Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 1998, p. 47.</p> <p>(11) ゲンツケンの個展カタログの中に、音楽とゲンツケンの関係を論じながら、ゲンツケンの「柱」をマンハッタンのはざらと結びつけ、「プランクシー-マンハッタン」の垂直性」と表現しているものもある。Diedrich Diederichsen, "Subjects at the End of the</p> | <p>Flagpole", in <i>Isa Genzken: Sie sind mein Glück</i>, exh. cat., Kunstverein Braunschweig, 2000, p. 40.</p> <p>(12) <i>Isa Genzken: Jeder braucht mindestens ein Fenster</i>, 表紙; AC: <i>Isa Genzken / Wolfgang Tillmans, Science fiction / Hier und jetzt zufrieden sein</i>, n.p.; <i>Isa Genzken/Caroline van Damme</i>, pp. 25-29.</p> <p>(13) リヒター《アトラス》1981-82年にかけてのパネルには、ゲンツケンとのプライベートな写真のパネルがある(パネル番号414-421)</p> <p>(14) Leo Steinberg, "Other Criteria", in <i>Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art</i>, New York: Oxford University Press, 1972, pp. 61-98(レオ・スタインバーク、林卓行訳、「他の批評基準」美術手帖49巻3号(1997年3月) p. 184)</p> |
|---|--|--|---|

「トーマス・シュトルート「パラダイス」^(註1)補遺 鷲田めるる

本論執筆時の2002年1月、トーマス・シュトルートは、「パラダイス」を25点制作しており、その後アフリカで撮影を行って、全部で約30点のシリーズとすることを考えていた。しかし、シュトルートは、同年2月に全25点のシリーズとして完結させることにした。従って、このシリーズの制作途中で執筆された本論は、結果的に、完結したシリーズ全25点を対象にしたものとなった。

同じ2月に、スペインのサマランカとドイツのドレスデンで開かれた「パラダイス」の展覧会に際して、これまでもシュトルートの写真集を多く出しているシルマー / モーゼル社は、全25点のカラー図版を掲載した写真集を出版した(註2)。この写真集には、心理学者インゴ・ハルトマン、美術史学者ハンス・ルドルフ・ロイストによる各1ページの短い文章がつけられているが、これらは筆者の本論における議論に変更を迫るものではない。

前者は、地球から熱帯雨林が失われてゆくデータを示し、「パラダイス」は、その記録としての側面を持つとの解釈を示している。この文章は単純な自然保護の文脈に引きつけすぎて作品から離れてしまっており、また、シュトルート自身がどこまで失われゆくものの記録という意識からこの作品を制作したかも定かではない。この解釈は、従来から論じられているベッヒャーからシュトルートへの連続性という側面を強

調するものである。ベッヒャーが、給水塔などを撮り始めた時、失われてゆく近代の建築的遺産を記録として残したいという動機を持っていたからである。完全に否定しきることのできない解釈であるが、その解釈は作家の新たな位置づけを導くものでもない。

一方のハンス・ルドルフ・ロイストは、ジャクソン・ポロックの絵画などを引き合いに出し、「パラダイス」の奥行きをなさに言及し、遠近法を強調した「街路」シリーズなどと比較した時の「パラダイス」の特徴を論じている。この指摘は、本論の最初で「オール・オーバー性」という言葉で描写しようとした「パラダイス」の特徴について詳しく述べたものである。

また、『アートフォーラム』誌2002年5月号に「パラダイス」に関するシュトルートの自身の言葉が掲載された(註3)。その中で興味深いのは、「特定の場所、特定の森を描きたくはなかった」と語っている言葉である。チェコの国境近くのドイツの森で撮影した時、松の木ばかりでクリスマスのようになってしまう、うまくいかなかったと語りながら、「エキゾチックな空想を呼び起こしたり植物園のように見えたりするのを避けた」と述べている。この発言は、本論の「コンセプトチュアル・ワークへの接近」の項を補強するものである。

一方で、シュトルートは、多くの人々が「パラダイス(楽園)」という概念を「現実逃避」と結びつけていることに違和感を示している。グローバル化した今日に

おいて、「現実逃避」という主題は重要な問題とはなりえないと述べる彼は、「パラダイス」においても「街路」のシリーズと同様、歴史的な規範が失われた状況での個々人の内面といった身近な経験に関心を持っているのだと語る。抽象的な言葉ではあるが、「パラダイス」という題名が批評の中で一人歩きしてしまっていることに対する反論であろう。本論の「静謐な標本のもつ神秘性」の項で私は、この題名から、西欧の文化史に見られる南方への視線と繋げて論じたが、この側面については、強調しすぎない方がよいと思われた。それに伴って、「シュトルートの写真には、写真などのメディアの制度的な側面を批判的に捉えようとする意図は感じられない」(p.79)と本論で書いた部分についても、「写真などのメディアの制度的な側面を批判的に捉える考え方を前提としつつも、その側面のみを強調し、制度批判を主な目的とするものではない。」と言い換えた方がより正確である。(2002年8月)

- (1) 本論は、2002年1月に執筆され、同年3月発行の以下の冊子で発表された。『アール 金沢21世紀美術館建設事務局研究紀要』第1号、2002年、pp.76-80。
- (2) Thomas Struth, *New Pictures from Paradise*, München: Schirmer/Mosel, 2002. 掲載文は、Ingo Hartmann, "The Roots of Time"; n. p.; Hans Rudolf Reust, "A Paradise of Jungles"; n. p.
- (3) Hans Rudolf Reust, "Thomas Struth talks about his "Paradise" series", in *Artforum*, XL, No. 9 (May 2002), p. 145.