

記憶の公共空間に介入するアート —歴史意識としての〈証跡保全〉

香川 檀

1 はじめに

歴史の記憶にまつわる追悼と想起の場をいかに形作るか、つまりいかに視覚的・空間的に構成するかという問いは、歴史認識についての論争に比べれば瑣末で周縁的なことと見なされるかもしれない。事実、ドイツの記念碑論争においても、形状や空間のデザインにあまりに拘泥することは審美的な享受を思わせ、「アウシュヴィッツのあとの芸術行為」をめぐる倫理的な反省を忘れてしまいかねない。しかし、記憶空間の造形のあり方は、じつはいかに過去と向きあうかという歴史意識と密接に関わっているものであり、その形状が競われる公開コンペは、共同体のコンセンサスを得るための模索と議論を重ねる場という意味をもっている。

1990年代のはじめ、アメリカのユダヤ学者ジェームズ・E・ヤングはホロコーストのメモリアル（記念施設）を扱った著書『記憶のテクスチャー』のなかで、「ドイツ人ほどメモリアルに真剣なものはいない。ほとんど毎月のように〈祖国〉のあらゆるところで戦争やファシズムに反対したり、平和をうたったり、破壊や強制移送や失われたユダヤ教会の跡地に標識を立てたり、消滅したユダヤ人社会を想起したりするための、新しいメモリアルのコンペが行なわれている」⁽¹⁾と書いている。そして、若い世代のアーティストは従来型の記念碑が想起の助けになるよりもむしろ妨げになると考え、現代美術のさまざまな手法を駆使して、オルタナティブな「対抗モノメント」を試みていると指摘する⁽²⁾。実際、ドイツの諸都市に点在する歴史にゆかりの場所を訪ねたとき、しばしば目にするのは、その場の空間を、斬新な着想による現代美術や建築デザインが構成し形づくっていることである。そうした動きは記念碑に限らず、収容所跡のような史跡（いわゆる「想起の場」Gedenkstätte）や歴史ミュージアムなどの社会的な記憶の場においても見られるのである。

本論では、ドイツの公的な記憶空間におけるこのような傾向が、想起の作業を縁

(1) James E. Young, *The Texture of Memory - Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 18-20.

(2) *Ibid.* p. 27.

どる美術の装飾といったものではけっしてなく、むしろ70年代末から80年代にかけての歴史意識の変化を反映したものであることを明らかにする。周知のように、1980年代にナチズムやホロコーストの過去にまつわる意識が変化し、過去の過ちを戒め、未来への教訓としようとする「警告碑」が多く建てられるようになった。その際、一般世論のなかにも加害の責任や償いといった複雑な意味あいをおびる記憶の場に、従来型の記念碑芸術ではそぐわないという認識が広まっていったのである。またそれと時を同じくして、あたかも社会の側の意識変化に呼応するかのようになり、美術の領域では戦争など負の過去をテーマとした作品が目立ちはじめ、「Gedächtnis-Kunst」と呼ばれるようになった。直訳すれば「記憶芸術」であるが、ここで主たる対象となるのが現代アートであるため、本論では「記憶アート」と訳す。(ちなみに、この「Gedächtnis-Kunst」というドイツ語は、西洋の古典古代に発する伝統的な「記憶術」をさす言葉でもある。) アライダ・アスマンは『想起の空間』のなかで、80年代に始まり90年代に最高潮を迎えたかにみえるこの記憶アートが、新しい世紀に入ってもいっこうに衰える気配を見せないと述べ、「まるで、もはやいかなる文化的形式も社会的機能ももたない記憶が、芸術の中に逃避したかのように思われる。記憶を保護する芸術家たちは、記憶芸術〔Gedächtnis-Kunst〕の注目すべき新たな諸形式を發展させた」⁽³⁾と書いている。こうして現代アートの潮流が、公共の場で従来型記念碑に代わる新たな形態言語を語りうるものとして認知されはじめる。すなわち、公共の空間に作品を造ることはアーティストにとって創作美学上の挑戦であるとともに、共同体の側にとっても公共空間に現代アートを招き入れることが社会的要請でもあったのである。

そこで本稿は、ドイツにおいてメモリアルなど記憶の表象装置にとりくむアートの試みを、歴史意識の転換と関連づけながら検証することをねらいとする。そのために、まず文化行政としての公共美術の制度について概観し、次に現代美術における記憶アートの潮流と社会運動との関連を、両者をつなぐ「証跡保全」Spurensicherungというキーワードに着目して見ていく。ひとまとまりの統一的イメージがもつ象徴性の曖昧さを退け、個別具体的な事実を掘り起こし、痕跡を収集していこうとする歴史意識は、ナチズムやホロコーストの過去をテーマとする屋外美術にはっきりと現れており、その具体例として、1990年代初頭に制作されたベルリンの《失われた家》とザールブリュッケンの《2146個の石》のふたつの作品をとりあげる。こうして造形化された過去への接近法は、同じく1990年代に展開された中央ホロコースト記念碑をめぐる議論のなかに引き継がれ、その最終設計案のなかに反映

(3) Aleida Assmann, *Erinnerungsräume : Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München : C. H. Beck, 1999, S. 359 (アライダ・アスマン安川春基訳『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』, 水声社, 2007年, 426頁)。

されていくのである。

2 ドイツにおける公共芸術——その歴史的背景

そもそもなぜ公共の空間に現代芸術がかくも進出することができたのか。この点を理解する手がかりとして、まずドイツにおける公共芸術の歴史を簡単に振り返っておきたい。ただしここでの公共芸術とは、国家によるナショナルな記憶のための国民記念碑というレベルのものではなく、より一般的な市民生活のレベルで、地方自治体の文化行政と、市民や世論、そして作り手である建築家や美術家という三者の力関係のなかから生み出されるものを指している。

ドイツで公共芸術という考え方、つまり公費で発注したり個人が公に寄付したりする芸術という概念が生まれたのは19世紀であるが、公的に共有する芸術を国が保護奨励することが文化国家の使命であるとの理念にたつて、公費の支出が法制化されたのはワイマール共和国時代である。先行する帝政時代に皇帝ヴィルヘルム二世によって国家主義的な記念碑建設など「上からの芸術政策」がとられたことへの反省から、ワイマール共和国政府は、あくまで芸術の自律性を前提としながら芸術家を経済的に支援することを憲法で定め、いくつかの州政府がそのための制作委託を制度化した⁽⁴⁾。これが、やがて「Kunst-am-Bau」(建築に付帯しての美術)と呼ばれることになる制度で、公共建築を新築するときには、総工費の一定比率(たとえば2%)をその施設に設置する銅像やモザイク壁画などの美術作品に充てることが目標とされた。公共事業を主導するのはあくまで建築家であり、美術はその「総合芸術」のなかのアクセントないし添え物としての位置づけであったため、モダニズム芸術による実験的な作品は敬遠され、美術家の側でもこうした注文制作は糊口をしのぐための方便としか見ていなかった⁽⁵⁾。

その後、「Kunst-am-Bau」制はナチ政権下で国家権力によって濫用されることとなり、周知のように国家イデオロギーとファシスト美学にのっとった芸術作品が官公庁をはじめ都市空間に数多く設置された。戦後、旧西ドイツの連邦政府はこの「負の遺産」と決別すべく文化政策はワイマール期のそれに準じることとし、芸術の自由を保証しつつその育成をはかることを行政の任務とするようになった。「Kunst-am-Bau」制は戦後の復興とともに踏襲され、公共事業のなかに予算を組むことが法制化されたが、多くは自治体レベルで建設される教育・文化施設の付帯設

(4) Volker Plagemann, „Kunst außerhalb der Museen“, Volker Plagemann (Hrsg.), *Kunst im öffentlichen Raum - Anstöße der 80 er Jahre*, Köln : DuMont, 1989, S. 11-12.

(5) それでもワイマール期の教養市民の一部には、美的に洗練されたモダニズム美術が好まれ、また左翼系の労働組合が発注した革命の犠牲者の追悼碑には、ヴァルター・グロピウスやミス・ファン・デル・ローエ、ベルンハルト・ヘトガーなど当時の最先端をいく前衛的デザインが使用されていた。

備としてであり、国家レベルでは戦没者慰霊碑のような記念碑を除くと、ほとんど公共芸術の設置は行なわれなかった。「Kunst-am-Bau」制によって制作される美術品は、幼稚園や学校や公営団地などにおかれる教育的意図をもった抽象彫刻や壁画・レリーフが多かったと報告されている⁽⁶⁾。その様式は、歴史的過去や社会の現実といった内容とは関連をもたないものであったが、個人の作家がつくったものを公共空間に寛容に受け入れられるように「人の目を慣れさせる」という役割は果たしたといえる⁽⁷⁾。公共芸術はアーティストにとって、発注者である保守的な役所の文化局と綱引きをしながらの、妥協を強いられる仕事であり、実験的・前衛的な作家たちは批判的に距離をおいていたが、美術家一般にとっては新たな表現と制作受注の場になっていく。やがて1960年頃を境として、アートは建築から独立し、広場などの公共空間に進出するようになった。「Kunst-am-Bau」(建築に付帯した美術)から「Kunst im öffentlichen Raum」(公共空間の美術)へと決定的に変化したのである⁽⁸⁾。ただし、公共性の名のもとに作品の実験性にブレーキをかけるような当局の施策のために作品が陳腐なものとなっていき、60年代後半にはこうした公共芸術のあり方そのものがゆきづまりを見せていた。

変化が起こったのは、1970年代である。社会生活において公共美術というものに対する考え方が変わり、作家の個人的表現を公共空間で受容し共有しようという、芸術への許容度が上がったのである。ブレーメンやベルリンなどいくつかの自治体では、美術家で作る組合の抗議を受けて「Kunst-am-Bau」制についての条例改正が行なわれ、美術家の発言権がつよまったのである⁽⁹⁾。作家のほうでも、それまで芸術の自由と自律性をうたって受注芸術に消極的だった者たちが、行政や世論との対話をとおして美術の新たな道を探り、同時に芸術家として社会的な責任をも引き受けようと、パブリック・アートのコンペに積極的に参加するようになった。学生運動を経験したいわゆる68年世代が、社会に出てこうした文化政策やミュージアムなどの現場に職を得ていったことも、このような変化を可能にした背景として一言ふれておくべきだろう。次に述べるドイツでの歴史意識の変化と公共アートが接続されていく背景には、以上のような経緯があったのである。

(6) Beate Mielsch, „Die historischen Hintergründe der ‚Kunst-am-Bau‘-Regelung“, Volker Plagemann (Hrsg.) *Kunst im öffentlichen Raum : Anstöße der 80er Jahre*, Köln, S. 21-44, 該当箇所は S. 41-42。

(7) Ebenda S. 42, Mielsch はこう指摘する。「<飾り壁>として自らの道を公共建築のなかに見出した多くの抽象作品は、しかし想像するところ、習慣的なものの見方を長い時間をかけて変化させ、見ず知らずの芸術家の表明に対する寛容さを生んだと思われる。」

(8) Plagemann, S. 16.

(9) Kunot außerhalb der Museen, Ebenda.

3 想起のかたちの転換——〈下からの歴史〉と〈証跡保全のアート〉

では、戦後ドイツの公共芸術は第二次大戦やナチズム／ホロコーストの記憶をどのように想起し、形象化してきたのだろうか。前節で見たように、広場などの公共空間が、官民と芸術家の思惑や力関係のせめぎ合う場であるために、加害の記憶にまつわる作品（ないし記念碑）の設置には軋轢や紆余曲折がともなった。また、いざ設置が決められても、想起の内容にふさわしい形状をめぐっての意見対立も少なくなかった。20世紀にいよいよ自律性をつよめていくモダニズム芸術と、追悼という公共の期待とをひとつの記念碑のなかで一致させることの困難は、すでに戦前から指摘されていた問題である。しかし1980年代には、むしろ自律性を脱却してふたたび社会に関与しはじめた現代アートが、陳腐化して機能不全に陥った従来型記念碑に代わって、問題提起的で対抗的な記憶アートを生み出していく。それは、モダン・アートの自己展開が世論の歴史意識の変化に触発され、それと切り結ぶことによって生まれた社会現象でもあった。

旧西側で終戦後まもなく作られたナチスの犠牲者のための記念碑は、多くが反ナチ抵抗闘士などドイツ人同胞の死を悼み顕彰することを目的としたものであり、その際の形象としては、哀悼と悲しみを表す擬人像に、銘文を添えたり伝統的な祭壇ふうの設えをしたりしたものが多かった。頭をたれた女性像や両手を縛られた男性像などが、悲しみや苦悩のシンボルとして多用され、そこに壺や灯台、墓碑などを組み合わせたものが、形象として慣習化されたのである（写真①）。しかも多くの場合、それらは具体的な出来事の場所とは関係のない市役所の敷地内とか、教会の一隅、公園の緑地などに設置されたのであった。その後、60年代からは西ドイツ国内でも強制収容所の跡地などが「想起の場」として整備され記念碑も建てられるが、そこではより抽象的・幾何学的な形状が主流となっていった。

80年代半ばからもちあがり90年代をつうじて繰り広げられたベルリン中央ホロコースト記念碑をめぐる議論や、90年代初頭の中央戦没者慰霊施設「ノイエ・ヴァッヘ（新衛兵所）」をめぐ



写真① リヒャルト・シャイベ
《1944年7月20日の犠牲者の顕彰碑》
（反ナチ抵抗闘士の碑）1953年、ベルリン
（Stefanie Endlich u. a.: *Nationaler Totenkult: Die Neue Wache: eine Streitschrift zur Zentralen Deutschen Gedenkstätte*, Berlin: Karin Kramer Verlag, 1995, S. 13)

る議論のなかで、想起の空間化をめぐる美学的な問題が取りざたされたときに、回顧的に批判されたのはこれらの造形性である。それは、失われた命、犠牲となった人々の不在を表象することに対する感性の変化といってもよかった。批判点は次のようなことである。60年代に主流となった抽象的な幾何学彫刻は、それ自体はなものをも指示せず普遍性を体現するが、それは想起すべき出来事となんの関係ももたず形骸化していくのではないか。あるいはまた、50年代にしばしば見られた苦悶や悲嘆の寓意としての擬人像もまた、ことからの本質にそぐわず、そうした目的のために人物像のようにまとまった統一的イメージに依拠することは、ユダヤ人の不在と空白を隠蔽してしまうことになるのではないか。ホロコーストのような理性的に把握することが不可能な膨大な大量虐殺を記憶するために、輪郭線という有限性に縁取られた具象イメージでは限界があるのではないか。さらには、ナチズムの蛮行を問題にし、加害の側として犠牲者や出来事を表象しようというときに、「共に嘆く」同情や哀れみの図像によって、自らの悔恨や謝罪が適切に表現されるのか——こういったさまざまな懐疑の声があがったのである。シュテファニー・エント

リッヒは、戦後50年代から60年代にかけて制作された追悼の公共芸術が、「意図的に曖昧な」象徴性をもちいた表現によって、加害と被害の関係をうやむやにし、両者のあいだに「性急な宥和」を図ろうとしていた、と批判している。なぜなら、苦悩の人物像というモチーフは、加害の犯罪を捨象して、戦争や迫害行為を「自分たちをも呑み込んだファシズムの災い」というように歴史的過去を人類普遍のものに宿命化してしまうからである⁽¹⁰⁾。

エントリッヒの批判は、1993年に改装なったベルリンの戦没者中央追悼所「ノイエ・ヴァッヘ」の記念像をめぐる提起されたものである。ここに設置された母子像は、戦前のドイツを代表する女性彫刻家ケーテ・コルヴィッツが1930年代に制作した高さ40センチ足らずの小さな像《死んだ息子を抱く母親》を拡大したレプリカ(複製)である(写真②)。オリジナルは、コル



写真② ケーテ・コルヴィッツ作
《死んだ息子を抱く母親》の
レプリカ, 1993年(原作1937
年), ベルリン, ノイエ・ヴァッ
ヘ(新衛兵所)

[筆者撮影]

(10) Stefanie Endlich, „Zurück in die Fünfziger? Die Neue Wache -ein alter Hut!“, Stefanie Endlich u. a., *Nationaler Totenkult: Die Neue Wache: eine Streitschrift zur Zentralen Deutschen Gedenkstätte*, Berlin: Karin Kramer Verlag, 1995, S. 11.

ヴィッツ自身が息子を亡くした母親であることからきわめて自伝的な性格をおび、見る者の悲しみと共感を呼ぶ感動的な作品である。しかし、この彫像が現代のドイツ社会において、戦没者の追悼のために国家によって使用されることには強い批判の声があがった。理由は、マントを羽織った女が半裸の若い男を抱きかかえる図像は、キリスト教美術における「ピエタ」、つまり十字架から降ろされたイエスの亡骸を抱いて悲嘆にくれる聖母マリアの主題を連想させるからであり、キリスト受難の含意からして反ユダヤ的であること。あるいは戦争やホロコーストによって大勢の女性も死亡したにもかかわらず、ここでは男性の死者しか表象されていないこと。そして、ここでとくに強調しておきたいのだが、子供の死を嘆く母親の図像には、共同体のために犠牲を供する覚悟や忍従といった、もうひとつの「美德」へとすりかわる危うさが潜んでいるのではないかと、との疑念がぬぐえないことである⁽¹¹⁾。このように追悼の伝統的イメージが、その外見上の分かり易さのかげで加害責任という現実の諸関係を隠蔽してしまうこと、そして記念碑を建てさえすれば、罪を償って負の歴史に片が付いたかのように錯覚する安易なムードがあることなどが、すでに1980年代には意識されはじめていたのである。

このような伝統型記念碑の「時代遅れ」が自覚された背景には、歴史意識の変化がある。1970年代末からとくに1980年代、歴史研究にたずさわる若い市民ボランティアによって、あるいは高校など学校教育の現場で、下からの歴史の掘り起こし運動が展開され、自分たちの住む町でファシズム下にユダヤ人迫害や政治犯弾圧などがどのように行なわれたかが、明らかにされていった。彼らは、68年世代が親の世代を追及したときのような全体主義への抽象的、一般的な説明を求めようとしただけでなく、より具体的な日常の経験や個人のレベルでの政治参加と抵抗の可能性などについて関心をもっていた⁽¹²⁾。このときスローガンとなった「証跡捜査 Spurensuche」とか「証跡保全 Spurensicherung」⁽¹³⁾という言葉は、もとをただす

(11) かつて戦時において息子の死(戦死)を悲しむ母親の像が、その死を無駄にしないために祖国の勝利を叫ぶプロパガンダに利用されたことは、美術史の図像学にかんするジェンダー研究によってつとに指摘されている。例えば、若桑みどり氏は、西洋と日本の戦時における女性図像を分析した著書のなかで、「〈母〉の図像には、常に〈犠牲〉の観念が付随している」と述べ、「〈母〉は死者のために嘆き、死者を懐に抱き、それを休ませる。そしてまたふたたび、その死者によって埋め込まれた種子から時代の生命を産みかつ育てる。死と生の永遠の循環を司るものが〈母〉である」と指摘してピエタの図像にこれに関連づけている。(若桑みどり『戦争がつくる女性像』筑摩書房、1995年、239-240頁)。コルヴィッツの母子像をめぐる議論のなかでも、この「永遠に犠牲をさしだすもの」としての Opferbereitschaft に関する懸念が表明されている。

(12) この経緯については、例えば Aleida / Assmann Ute Frevort: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, (Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1999) S. 263-266 に簡略にまとめられている。

(13) 「証跡保全 Spurensicherung」の語は、歴史家カルロ・ギンズブルグが歴史認識の方法

と警察用語であり、犯罪が行なわれた現場でその痕跡を採集し、保管することをさす。過去に起きたことの断片的な事実を集めていくことによって、出来事を再構成しようという草の根の調査プロジェクトであった。それによって、それまで収容所という日常生活から遠く隔離された世界の出来事と思われていたユダヤ人迫害と虐殺の現実が、一般住民たちの日常生活のなかで起こっていたことが判明したのだった。かつてユダヤ教会（シナゴグ）がありナチ時代に焼失した跡地、ユダヤ人たちが集められた仮収容施設の跡、外国人の強制労働キャンプがあった工場跡など、具体的な戦争犯罪の現場が次つぎと明示されていった。それは、強制収容所という最終地点でイメージされていたホロコーストの歴史を、自分たちの郷土史の一部として捉えなおす作業でもあった。重要なのは、戦後40年と経たないうちにこれらの事実が地域社会からすっかり抹殺され、ほとんどの人が覚えていないか知らないかであったことである。それはまさしく〈場所の忘却〉にほかならなかった。この忘却への衝撃から、運動にたずさわった人たちは当局に対し、目印としてこの跡地になんらかの標識を設置することを要望した。若い世代の新たな歴史的過去への態度からすれば、どこで、誰が、いつ、どうなったのかという個別の事実について、罪や責任への問いがまず問題にされるべきであり、多義的なシンボリズムに依拠した伝統的な追悼碑にたいしては懐疑的にならざるをえなかったのである。

こうした新しい歴史意識に應えるかたちで、地域における個別具体的な出来事の記憶に公衆の注意を促すような標しづけの造形が要請された。上からの歴史政策が展開する、中央のマクロの記憶とそのシンボル政策に対し、下からのオルタナティブな、周縁的でミクロな記憶の指標的（インデクスの）な記念碑アートである。日常史と関連するものでは、それはとくに場所（現場）と結びついた想起のかたちとなる。「ここ、ここにあった！」と指し示す意味での指標的なアートである。個別の指標を都市の生活空間のなかに設置するという点では、迫害の犠牲者が住んでいた家の前に名前を彫った金属板を埋めこんでいくケルンの美術家グンター・デムニヒの「つまずきの石 Stolpersteine」（写真③）もそれにあたる。たんに名前のプレート掲げるだけであるのに、それが「アーティスト」を名乗る人々によってなされることに、美術の世界での事情も反映されている。

出来事の現場を特定し標しづけ、犠牲者の名前をわりだして個人の存在とその抹殺を列挙することは、〈跡〉を確保することである。このように痕跡を集めて保存しようとする現代美術の傾向を、ドイツでは1990年代から「証跡保全のアート」と

論としてこれを提示した同名の著書にもなっている。独訳版 Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1983. (Wagenbachs Tashcenbuch 430, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, 1995)

呼んでいるのだが、その原型は、まさに80年代のドイツにおける下からの歴史作業に先行するかたちで70年代ドイツのアートシーンに出現した。当時、現代アートの領域では、自律的芸術のゆきづまりを克服するために社会性を回復し、作品を現実と関連づけようとする種々の試みがなされていた。顕著なかたちでは、場所を「発見」してそこに固有の作品をつくったり、モノや固有名、個人の名前、顔写

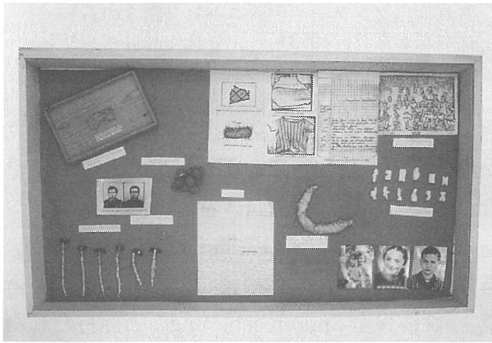


写真③ グンター・デムニッヒ《蹠きの石》
プロジェクト、1993年～、写真作品はベルリン
[筆者撮影]

真、声など、あらゆる個の存在を参照するレファレンスを入し、作品に引用したりする技法に表れている。1970年頃から欧米の現代美術でみられはじめた、単語や文章、写真や図表をもちいた「コンセプチュアル・アート」、特定の地点に結びついた「場所に固有な作品」(site-specific art)などの、美術の常識をやぶる新基軸が、こうした作品制作を後押ししたのである。すでに1970年代中葉には、ドイツの美術批評家ギュンター・メトケンの企画で、「証跡保全 Spurensicherung」と銘打たれた現代美術展がハンブルク(1974年)で開かれ、さらにカッセルでの国際的現代アート展「ドクメンタ6」(1977年)では、副キュレーターの一人でもあったメトケンがこのハンブルク展をもとに総勢10人の作家からなる同名のコーナーを主会場に設け、現代アートの一傾向として紹介した⁽¹⁴⁾。それらはいずれも、家のなかの細ごまとした品物、古い手紙や写真、あるいは路上の小石や雑草など、ありとあらゆる日常の事物を集めていく点で似通った手法をとっている。戦争のような特定の出来事を主題とする美術ではなく、あくまで自己の生い立ちや経験、社会の深層にある無意識の記憶や神話的なものを、事物を媒介に掬いとりようとする若い作家たちのプライベートな作品づくりだった。民族学や人類学のフィールドワークを思わせる手つきで、子供時代の思い出の品々やアマチュア写真、故人の遺品や瑣末な日用品を、根気強く執拗に、かつ寡黙にとり集めていく。そのような制作態度のなかに人は、ひたすら前進を続けてきたモダニズムに疑問符を突きつける「静かな前衛」を見た。

(14) 同展カタログのなかにメトケンによる解説文が掲載されている。Günter Metken, „Schöne Wissenschaften oder die Archäologie des Humanen“, in: *Documenta 6*, Bd. 1 Kassel, 1977, S. 254-275 また、メトケンがこのとき作成した小冊子, Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*, Köln, 1977 および後年に改訂版として出版した *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995*, Amsterdam: Verlag der Kunst Berlin, 1996 を参照。

その際に媒体として蒐集されたりこしらえられたりした事物を、メトケン「痕跡（証跡）」と呼ぶのである。そして、人類学のフィールドワークへの連想から、彼はここにレヴィ＝ストロースの『野生の思考』の影響を見てとり、素人の工作のような手作業を「ブリコラージュ」の概念で説明している。しかし、客観的で冷静な態度での「擬似科学」的な身振りはまた、警察や探偵による犯罪捜査にも通じるものがあり、前述したようなギンズブルグの提唱する、痕跡が示す状況証拠を組み立てながら、実見できないものを推論する思考モデルに拠っているともいえる。いずれにせよ、証跡保全のアートはそのようにして見えないものを想像させるヴィジュアル装置なのであった⁽¹⁵⁾。



写真④ クリスチャン・ボルタンスキー《参考資料ケース》1970年 (Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris : Flammarion, 1994, p. 31)

次章でとりあげる作家クリスチャン・ボルタンスキーとヨッヘン・ゲルツは、実はこの潮流のなかで注目された作家だった。とりわけボルタンスキーは、すでに第5回ドクメンタに出品していたため1977年の「証跡保全」コーナーからは外されたものの、メトケンがのちに書くように、その作品制作からすれば「極め付きの証跡保全者」であった(写真④)。この二人は、それから10年とたたない80

年代半ばから、明白にホロコーストやファシズムの記憶をテーマとした作品制作にのりだすようになる。そこには、現代アートが社会的機運と出会い、公共空間に招き入れられることによって政治化していく顕著な例を見ることができる。また逆に、アートの前衛性が公共の場を政治化していくことにもなったのである。

このように、80年代以降の「記憶アート」にしばしば用いられる「証跡保全」の手法と概念は、70年代の現代アートのなかですでに準備されていた。80年代に盛んになる下からの歴史掘り起こしの際に合言葉のひとつとなるこの用語を、美術が先取りしていたのは、興味深いことといえよう⁽¹⁶⁾。

(15) この点については、以下の拙論に詳しい。香川檀「痕跡とレトリック——現代美術による歴史的過去の想起」『武蔵大学人文学会雑誌』37巻1号(2005年)、15-62頁。

(16) また逆に、美術の側が歴史調査の方法を模倣している面もある。たとえば作品のコンセプトを練ったり、作品に引用する具体的な固有名などを調べたりするために、公文書や教会などのアーカイヴ調査を行なうことがよくある。アーカイヴ作業が作品制作の一部となっているのである。そのようにして判明し、入手した名前、顔写真、遺品などを作品として展示することが、80年代から90年代にかけて頻繁に行なわれるようになった。

4 アートの意味作用——ボルタンスキーとゲルツの作例から

とはいえ、たとえば「躓きの石」やベルリン・シュテューグリッツの「鏡の記念碑」(写真⑤)のように、犠牲者の名前を刻んで並べるだけの表現がなぜ芸術なのか、といぶかるむきもあるだろう。もとより着想やメッセージをシンプルなかたちで提示しようとする現代のアートは、芸術と非芸術のはざまでその境界を揺るがしているのだが、反イメージの指標的アートは公共の場において通常の銘板や刻印とさして変わらぬ様相をおびるものも多い。それでも、「アート」を自称し、そのような「趣向を凝らした記念碑」として社会的に機能しているのである。なぜアートが公共の記憶の場に要請されたのか、アートならではの意味作用が求められたのかを、ここでは考えてみたい。

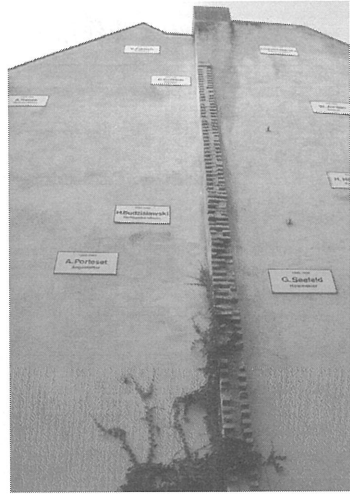
80年代に社会的なうねりとなったローカルな負の歴史の発掘は、個別具体的な情報をその現場に掲示することに力を注いだ。その結果、犠牲者一人ひとりを、あるいは出来事の場所のひとつひとつを列挙していく活動が広汎に展開されていくことによって、いたるところに個別のレファレンスを指し示す指標が溢れていく。膨大な数にのぼる犠牲者のリストアップという、いつ果てるとも知れぬ作業への強迫観念と、しかし一方では社会生活の場に横溢しはじめた指標がこのままでは飽和状態にいたるのではないか、いったいどこまで事実を数えあげれば済むのか、という倦み疲れた感覚とが複雑に交錯しはじめたと考えられるのである。そのようななかで、列挙した固有名を空疎な文字像にしまわず、犠牲者に縁もゆかりもない者にも「名の衝撃」が伝わるために、あるいはまた忘却と想起の作業それじたいに反省的な思考を促すために、記憶アートの「術 Kunst」が招来されたといつてよい。芸術作品は、そこに「引用」した指標の意味を相対化したり重層化したりする。さらには物質的な空間構成によって、周囲の環境との連関をコンテクスト化する。この点を吟味する事例研究として、ここでは地名や人名といった現実の指標を集めて作品を構成していく証跡保全アートの作例をふたつとりあげる。



写真⑤ W. ゲッセル/J. フォン・ローゼンベルク/H. ブーケルト、ハウス・ヴォルヘンシュタイン旧ユダヤ教会跡の記念標識《鏡の壁》1995年、ベルリン・シュテューグリッツ
〔撮影：広沢絵里子（明治大学），2003年8月〕



写真⑥ クリスチャン・ボルタンスキー《失われた家》1990年、ベルリン (Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 144)



写真⑦ クリスチャン・ボルタンスキー《失われた家》, 部分
[筆者撮影]

(1) クリスチャン・ボルタンスキー《失われた家》(1990年)

ひとつめは、フランスの作家クリスチャン・ボルタンスキーがベルリン市の屋外美術展のために制作した《失われた家》(1990 写真⑥)である。ボルタンスキーは前述したように、メトケンによって「極め付きの証跡保全者」と名指された作家であり、顔写真や衣服、遺品や名札など、過去に実在したが現在はそこに居ない不在の個人の痕跡を集めては呈示する作品づくりで知られるが、彼も最初はごく個人的なテーマから出発したものの、やがて社会性をつよめ、80年代後半には戦争やホロコーストを暗示する作品を手がけるようになったのだった。《失われた家》は、旧東ベルリンの住宅街にあいた幅10メートルほどの空き地をテーマにしたものである(17)。この空き地は、第二次大戦の末期に連合国側の空襲によって建物が破壊されてできたもので、ボルタンスキーは、かつてその家屋が破壊される前にそこに住んでいた最後の居住者を調査でつきとめ、氏名、居住期間、職業を20枚のプレートに記して、左右の家の壁に掲げた(写真⑦)。銘板を見ると、ひと目でユダヤ的な名前であると判るものもあり、居住期間からはユダヤ人の強制連行と収容所移送が集中的に行なわれた1942年暮れから1943年にかけてここを後にした者たちが識別でき

(17) この作品については、作家がドイツ人助手2名とともに作成した以下の小冊子が詳しい。
Christian Boltanski / Christine Büchner / Andreas Fischer, *The Missing House, The Museum*, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1992.

る。1945年まで居住した者たち（すなわちドイツ人たち）もいるが、彼らやその家族が空襲を生き延びたかどうかは、このプレートだけでは判らない。ただ、可能性としての死が示されているだけである。つまり、この銘版が指し示す居住者という指示対象には、ホロコーストの犠牲者であるユダヤ人と、戦争末期の連合国側による空襲の犠牲者であるドイツ人、そしてそれらを生き延びたかもしれない人びとが含まれており、ここではドイツ人とユダヤ人とを同時に指し示す、二元的ないし多元的な指標が掲げられているといえる。ユダヤ人を父親にもつボルタンスキーであるからこそ出来た、加害と被害というカテゴリーの超克である。

この作品では、ここの居住者たちの「不在」が、空き地という空間のレトリック、都市のなかの虚無の空間によって巧みに表現されている。ベルリンには、こうした戦争の傷跡としての空き地が市内いたるところに見られるので、作品はこの場所に固有なものでありながら、同時にベルリン一帯で起こった出来事を彷彿とさせる効果をもっている⁽¹⁸⁾。ボルタンスキーの「見えない家」は、破壊されてしまったコミュニティの不在をつよく暗示する視覚的なメタファーなのである。

ボルタンスキーは最後の居住者をつきとめるために、ドイツ人の助手たちとともに公文書館で住民台帳などの資料を調べ、近隣住民の証言や思い出を聞きとり、彼らの消息を追って子孫を探し当てるといった作業を行なっている。こうした指標をとりだすための調査やアーカイヴ作業が作品制作の重要な一部となっているのである。それによって明らかになったことや、故人の遺品などがガラスケースに納められ、《ミュージアム》と題してべつの場所に展示されたが（写真⑧）、展示会の会期終了とともに、現代における記憶の破壊を象徴するものとしてケースは破壊された。なかのドキュメントの一部が、地元の郷土歴史博物館に所蔵され、空き地の壁に貼り出した銘板だけが、付近の住民の希望によっていまも残され、一般に公開されているのである。この逸話は、証跡保全のアートが、草の根の歴史掘り起こしの市民運動とその精神において共鳴しあい、郷土の歴史の一部として同化したユ



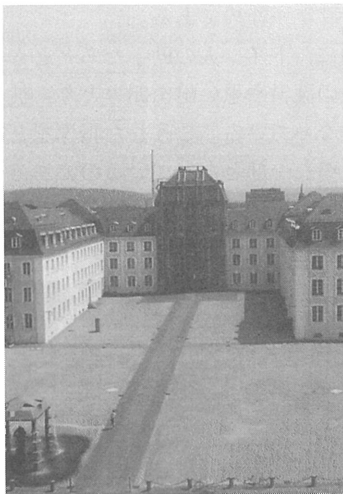
写真⑧ クリスチャン・ボルタンスキー 《ミュージアム》1990年、ベルリン（Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 145）

(18) Andreas Huyssen, 'The Voids of Berlin', *Critical Inquiry*, vol. 24, No. 1, Autumn, 1997, アンドレアス・ヒュイッセン（田中純訳）「ベルリンの空虚」『批評空間』（太田出版、2000年）、II-5, 116-131頁。

ダヤ人の痕跡とその抹消、そして戦争による地域コミュニティの破壊をつぶさに記録していく営みと歩調を合わせていることを物語っている。美術展のために制作された屋外の記憶アートが、場所の固有性のゆえに公共の記憶空間を形成し、さらには調査により入手された資料やデータが歴史ミュージアムのアーカイヴに編入される。ここには、社会的に制度化された記憶装置としての記念碑やミュージアム、そして出来事の現場としての史跡を横断し、越境するダイナミックな想起の作業を見てとることができるといえるだろう。

(2) ヨッヘン・ゲルツ《2146個の石——ザールブリュッケン反ファシズム警告碑》(1991-1993年)

ふたつめの作品は、ベルリン生まれでパリ在住の作家ヨッヘン・ゲルツの《2146個の石——ザールブリュッケン反ファシズム警告碑》(1991-1993)である。ゲルツは、前節でふれたギュンター・メトケンの「証跡保全アート」に数え入れられて70年代に国際的に知られたのち⁽¹⁹⁾、80年代には「対抗記念碑」Gegen-Denkmalをみずからの作品制作の合言葉として、1986年には彫刻家の妻とともにハンブルク郊外のハールブルク地区に、徐々に地下に沈んでいく記念碑を制作して国際的な注目を集めた。そのゲルツがフランス国境にちかいザールブリュッケンで新たに作ったこの《2146個の石》(写真⑨)は、当地のもと領主の城館でいまは市の土木課など役所の一部が入っている建物前の広場の、敷石に文字を刻印した作品である。石ひとつずつの裏側に、ドイツ全土で1933年当時存在したユダヤ人墓地があった場所——それらはナチ時代に破壊され忘れられていた——と、調査によって土地名が判明した日付とを彫りこんだものである(写真⑩)。資料となったのは、ドイツのユダヤ中央評議会や各地のユダヤ教会の協力によって集められた墓地所在地のリストであった。当初の予想では



写真⑨ ヨッヘン・ゲルツ《2146個の石》1991-93年、ザールブリュッケン(Jochen Gerz(Hrsg.), *2146 Steine : Mahnmahl gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart : Hatje, 1993, S. 167)

(19) そもそも文字テキストから出発したゲルツの手法は、文章・写真・アクション(パフォーマンス)など多岐にわたり、いわゆる「コンセプチュアル・アート」として区分される。70年代に制作した《アーカイヴ》という作品は、自分が書いたメモや素描などを一つずつ額縁に入れて壁にかけた作品であり、思考と経験の「痕跡」を収集していくものと考えられる。

所在地は数百と考えられていたが、調査が進むにつれてその数は2400を超す規模となった。土地の名前はすべて被害にあった場所であるから、それらの指標は一致して迫害の全国的な広がり を明示するものとなっている。その意味では、ユダヤ人迫害の事実のみを示す一元的な指標である。



写真⑩ ヨッヘン・ゲルツ 《2146個の石》制作過程
(Jochen Gerz, *2146 Steine*, S. 146)

石の一つひとつに土地名を刻んで記録のために写真が撮られると、

ふたたび広場に戻され、刻印面を伏せて敷かれた⁽²⁰⁾。結果的に、この広場の外観はなんの変哲もないもとのままの状態であり、失われたユダヤ人共同体の不在を示しつつ、人種差別の過ちを警告する記念碑は見えなくされている。この不可視性こそが忘却のメタファーになっており、空虚という空間のレトリックを用いての「不在の表象」となっているのである。先述のボルタンスキーの《失われた家》が見えない家、空き地という空虚によって不在の居住者を想起しようとしたのに対し、ゲルツの見えない記念碑は文字像を隠すことによって忘却のメタファーとなっている。このような空間のレトリックを用いて構成することが、通常固有の揭示と決定的に異なる点である。それは、名を列挙し、文字像として可視化していく想起の作業そのものへの反省的な対抗性をなしている。イリット・ロゴッフはこの作品カタログに寄せた論考のなかで、この不可視化の企てを、負の歴史と和解をはかるためにレファレンスを可視化しようとする西洋モデルネの「ポジティヴィスム」と「道徳化するナラティヴ」の鏡に細い亀裂をつくる「文化的な介入」と指摘している⁽²¹⁾。

また、この広場は、入り口からゆるやかな勾配をなして上り坂になっているために、建物に向かって立つと敷石がせりあがってくるような印象をあたえる (写真⑩)。

(20) 制作過程の記録および判明したデータ、刻印面の写真などは、以下の本にまとめられている。Jochen Gerz (Hrsg.), *2146 Steine-Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart: Hatje, 1993 また、美術史の観点から本作品を論じた、Detlef Hoffmann, „Erinnerungsarbeit der 'zweiten und dritten' Generation und Spurensuche in der zeitgenössischen Kunst,“ *Kritische Berichte* 16, no. 2 (1988) S. 31-46. も参照。

(21) Irit Rogoff, „Dieses obskure Objekt der Begierde“, in: Gerz, *2146 Steine*, S. 158. (注20参照) S. 158.

また、同じくロゴッフの‘The Aesthetics of Post-History: A German Perspective’, In: Stephen Melville / Bill Readings (ed.), *Vision & Textuality*, Duke University Press, 1995, pp. 115-140 も参照。



写真⑪ ヨッヘン・ゲルツ《2146個の石》[筆者撮影]

のかを端的にうかがわせるものがある。当地の芸術大学に客員教授として招かれたゲルツは、当初、大学のワークショップで学生たちと「不在の表象」をテーマとした作品づくりを計画し、当局の許可なしに非合法のかたちで広場の敷石に刻印をはじめた。ことが明るみに出て州議会で数ヶ月にわたり議論されたすえ、許可することに決まり、公費の支出が決定されたのだ。この間の世論をまじえた議論のもようは、公共空間における芸術家のイニシアティブによる非公共的作品を、社会が受け容れるようになった寛容さの証として注目すべきであろう。

以上、ゲルツとボルタンスキーというふたりの「証跡保全者」によって、ほぼ同時期に公共空間に制作された記憶アートをみていると、集められた指標（痕跡）が空間の構成とレトリックによって意味の多義性を獲得しつつ、見えない余白に想像を促すさまが明らかになる。それはまた、観る人の能動的な解釈に依拠しているものでもあり、あるいは想起することの困難を反省的に考えさせるものともなっているのである。

5 むすび——中央ホロコースト記念碑に反映された思想

名前に空間をあたえたボルタンスキーの《失われた家》と、地名を敷石の下に隠したゲルツの《2146個の石》との2作品を検討しただけでも、個別具体的な現実を指示する指標のとりだしから、それを見えなくすることで想起を促す「否定的な表象」のもつインパクトへと、アートの技が展開し、また社会がそうしたラディカル

これも敷石の存在感をつよめる空間の効果といえる。刻印した文字が見えないことにより、敷石の広がりがかえって無限の反復を想像させ、理性的に捉えがたい破壊の規模を感覚的に訴えかける。この記念碑じたいは可視像をもたないにもかかわらず、入り口には説明板が置かれ、広場は「見えない記念碑の広場」と名称変更された。ザールブリュッケン市内いたるところに、この「見えない記念碑の広場」を指し示す標識が設置されており、広場じたいは空虚であるにもかかわらず、強力に意味が充填された場になっている。

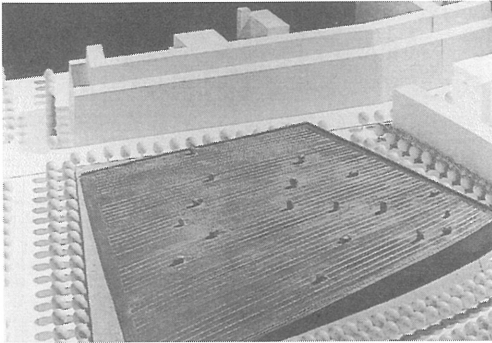
この作品の成立経緯には、80年代に顕著な変化をみせた歴史意識と公共アートに対する考え方が、1990年当時どのような状況であったの

な表現を受け入れようとしていることがわかる。1980年代の地域に密着した下からの歴史掘り起こしは、曖昧な図像イメージの象徴性を拒否してインデクス（指標）を取り集める反イメージのほうへと、表象における歴史意識をも大きく変化させた。そして90年代に入り、東西冷戦の終結やドイツ再統一という大きな歴史的転換を背景にして過去への意識はさらに複雑に重層化されていき、たんなる指標の列挙にとどまらない、感性や想像力にうったえかける現代アートのイメージ喚起力が要請されるようになった。表象できないものがあるということの表象を、空白や余白をつかった「ネガの表象」というかたちで表す傾向が、それを端的に物語っている。それはまた、個々の事実をつきつける情報提供型、啓発教育型の標しづけ作業から、より観者の共感と関与を促そうとする努力でもあった。そこに、警告碑としての性格と相容れない、ある種の曖昧さが生じることは否めない。

新首都ベルリンに計画された中央ホロコースト記念碑（正しくは「虐殺されたヨーロッパ・ユダヤ人のための記念碑」）をめぐるのは、80年代後半から90年代をつうじて延々と議論が戦わされた。その結果、最終的に決着をみた設計案や2005年に落成した施設全体のコンセプトをみると、本論でたどった歴史意識とその表象の変化がたしかに反映されていることが看取できる。1995年の初回コンペで入賞したクリスティーン・ヤーコプ＝マルクスの設計案では、厚さ7メートル、一辺がおよそ90メートル四方の巨大な石版に、450万人におよぶ、判明したかぎりすべてのヨーロッパのホロコースト犠牲者の名前を刻むというものだった（写真⑫）。ここには、あくまで個の存在を提示する指標的な表象モードの究極のかたちがある。80年代の下からの歴史意識の転換は、従来の国家による追悼の形態言語までも失効させ、「図像学上の人跡未踏地」⁽²²⁾に踏み込まざるをえない状況になっていたのである。しかし、それは同時に、なおも「中央の」「統合的な」追悼と想起のかたちを求める国家首脳部の賛意を得られず、またデザイン上で参照されたユダヤ伝承の引用に誤りがあったため、この案は白紙撤回された⁽²³⁾。名を列挙するだけでは、不足なにかがあるという感覚は、アートを招き入れた「否定的表象」がもっとも説得力ある記念碑として認知されていく時代の流れを反映している。そしてさらに、二度目のコンペで入賞したピーター・アイゼンマンとリチャード・セラによる、石の直方体を2700個あまり並べる案にしても、議論を重ねたうえでついに、地下に情報センターを併設することで決着をみた。地上の記念碑の部分（写真⑬）は、碑銘ひと

(22) „Exkurs Ikonographie“, Ute Heimrod/ Gunter Schlusche/ Horst Seferens (Hrsg.), *Der Denkmalstreit-das Denkmal? : die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“; eine Dokumentation*, Berlin: Philo, 1999, S. 509.

(23) ホロコースト記念碑案コンペについては、James E. Young, *At Memory's Edge-After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000 第7章に詳しい。



写真⑫ クリステイーネ・ヤーコプ＝マルクス，ベルリン中央ホロコースト記念碑のための第1回コンペ入賞案，1995年
(James Young, *At Memory's Edge-After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000, p. 190)



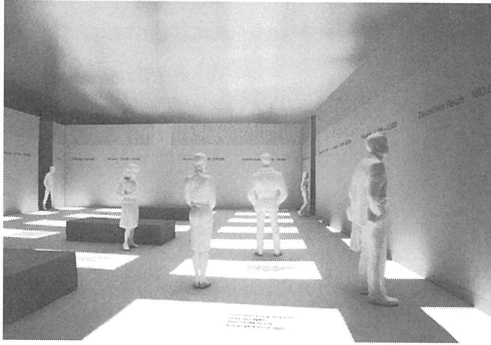
写真⑬ ピーター・アイゼンマン設計，《虐殺されたヨーロッパ・ユダヤ人のための記念碑》
2005年，ベルリン [筆者撮影]

芸術による空間のコンテクスト化と、個の存在を凝視しつつける地下空間での「証跡保全」——それは、本稿でこれまで見てきた公共空間における想起のかたちの模

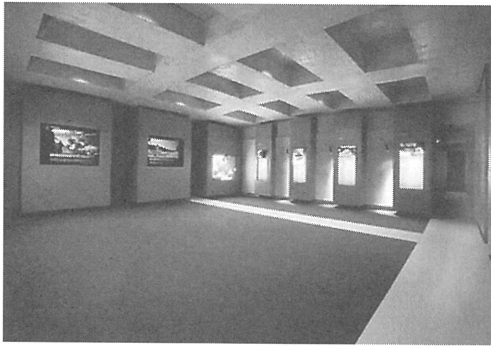
つない無地のコンクリート塊が累々と立ち並ぶ「墓碑(グリッド)のフィールド」と呼ばれ、匿名のマッスとしての人びとの運命を、訪れた者は狭い通路をぬって歩きまわることで追体験する。体感による感性的な想起の場である。これに対して、地下の情報センター(写真⑭、⑮)は国別のユダヤ人犠牲者数などの歴史的データや、家族の運命、犠牲者一人ひとりの名前などを提示する場で、参観者はそれらドキュメントを知識として学ぶ。(とはいえ、ここでも光や音を使

った、感覚的な受容の工夫がなされているが。)それはまた、地上の記念碑が誰に捧げられたものかを明確に示す、指標的な役割をもった場所であり、これもアイゼンマン設計による地下空間は、地上の石碑群が作りだすグリッド格子とぴったり5度だけずらした、これも格子状の天井をもち、この格子にそって展示用の壁や床のレイアウトがなされている。つまり地上の匿名の石碑ひとつひとつが、僅かなねじれをもって、地下にある指標や情報と対応しているのであり、抽象的な碑はその基底部分において個としての名を与えられ具体的な顔をもつ存在に変容しているのである⁽²⁴⁾。たんに名を列挙するだけではないアートとしての空間構成と、しかし曖昧な象徴性に回収されないための情報と指標とが、上下に組み合わせられてできた記念施設である。

(24) Sibylle Quack/Dagmar von Wilckeh, „Der Mord an den Juden als Ausstellungsprojekt“, Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas (Hrsg.), *Materialien zum Denkmal für die Ermordeten Juden Europas*, Berlin: Nicolai, 2005, S. 40-48.



写真⑭ ホロコースト記念碑 地下「情報センター」,
第1室「二つの次元の部屋」
(Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Euro-
pas (Hrsg.), *Materialien zum Denkmal für die*
Ermordeten Juden Europas, Berlin Nicolai, 2005,
S. 45)



写真⑮ ホロコースト記念碑 地下「情報センター」,
第4室「現場の部屋」
(Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Euro-
pas (Hrsg.) Broschüre, *Informationen Denkmal*
für die Ermordeten Juden Europas, © Gunter
Lepkowski)

索がたどり着いた、一つの帰結といえよう。