

《ブロック・ボイス》におけるヴィトリーヌとその意味 —— 《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》を中心に ——

水野 俊

はじめに

本稿ではヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys 1921-1986) による、空間全体を一つの作品とみなすインスタレーション作品《ブロック・ボイス》(1970) について、その中に含まれるガラス製展示ケース、ヴィトリーヌについて考察する。先行研究では全体で一つのインスタレーション作品として扱われてきたため、これらのヴィトリーヌは個別に言及されることは少なく、例えばゲルハルト・テーヴェンはボイスのヴィトリーヌを目録化する際、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌ全体をインスタレーションとして扱い、一覧から除外している。またヴィトリーヌという形式自体、中に含まれるオブジェクトに比して、主題的に論じられることは少なかった。

本稿では特に 5 部屋目にある唯一タイトルを付されたヴィトリーヌ《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》⁽¹⁾ に注目する。このヴィトリーヌはこれまでそのタイトルと主題のために他のヴィトリーヌと別個に扱われてきたが、アクションで用いられた遺物を保存・展示し、日用品を展示する装置として、他のヴィトリーヌ作品と同様に捉えることができるだろう。しかし含まれているオブジェクトを見ていくと、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌは単に民俗学的・自然史的展示装置を模しているだけでなく、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館におけるガラス展示との類似が指摘できるのではないだろうか。

1. 《ブロック・ボイス》について

1-1. 《ブロック・ボイス》概要

《ブロック・ボイス》はダルムシュタットにあるヘッセン州立博物館に常設展示されており、現在は7つの部屋で構成されている。これまで、全体として一つのインスタレーションとしてみなされてきたが、各部屋の構成は様々で、特に4部屋目から最後の7部屋目までは、ヴィトリヌと呼ばれるガラス製の展示ケースが整然と並べられており、ひとつのまとまりをなしているように思われる。

1967年、コレクターであるカール・シュトレア（Karl Ströher）は、ボイスのほとんどの作品が出品されたメンヒェングラートバッハ市立美術館での展示”Beuys”に際して、出展作の2/3を購入した。その際、購入した作品が散逸しないこと、また作品の恒久的展示が条件とされ現在の設置場所へと至った⁽²⁾。同展示の巡回先ではボイスによってその都度配置が変更されたが、1986年にボイスが亡くなって以降は、作者本人の意向により一部を除いて現在までその構成が保たれている⁽³⁾。本発表では作者没後の展示構成をもとに《ブロック・ボイス》におけるヴィトリヌの役割を考察する。

1-2. ボイスの生涯と作品

1921年クレーフェルトに生まれたボイスは、幼少期以来の様々な関心（動物や植物、神話や物語など）、自身の経験を後年の作品に反映させることとなる。1941年にギュムナジウムを卒業した後、ヒトラー・ユーгентに参加し、初めは通信士として、のちにナチス空軍パイロットとして戦争に参加している。ボイスによれば、彼はこの時期クリミア半島に墜落し、原住民のタタール人によりフェルトと脂肪を用いて命を救われている⁽⁴⁾。この逸話自体の真偽はともかく、脂肪とフェルトという素材はそれぞれ、熱そのもの、あるいは熱による形態の変化と、熱を保持するものとして彼の作品に頻出している。またボイスは芸術を社会的な変革を起こすための刺激物として捉え、「創造的志向と社会的行動としての芸術——「社会的変革を少なくとも議論するに至らせる出発点」としての芸術⁽⁵⁾」を構想していた。

初期にはボイスの言説に基づき、上述の主題などから説明がなされてきたが、1990年頃を境に彼の言説から距離をとって作品自体の形態や様式に焦点を当てた研究が増

加している⁽⁶⁾。ジーン・レイが述べるように、「ボイスの人生は彼の芸術である、あるいは少なくともその二つは切り離せないというよく繰り返されてきた主張は、ボイスが表明した意図がいつでもうまく作品の中で実現する、ということを仮定している」⁽⁷⁾。ボイス自身は展示や作品の形式については多くを語っていないものの、ヴィトリーヌという素材が作品においてどのような効果を持ちうるのか検証する必要があるだろう。

2. ヴィトリーヌについて

2-1. 誕生と芸術における使用

そもそもヴィトリーヌは伝統的な博物館の展示装置としてのガラス製容器と、店舗前のガラス・ファサードに端を発するいわゆる「ショー・ケース」に大別できる⁽⁸⁾。ヴィトリーヌは18世紀の初頭に金細工やタバコの販売展示に用いられるようになるが、興味深いことにそれは元来、科学と宗教の領域、すなわち科学標本と聖遺物の展示ケースに由来している。1884年には民俗学・人類学博物館のピット・リヴァース博物館において、所蔵品を形態的に分類し並べるのに本稿で扱うような四方がガラスでできたヴィトリーヌが用いられている⁽⁹⁾。

芸術家による実践では、1960年代にポップ・アーティストたちが消費社会に対する反応としてヴィトリーヌを用い始めたとされており⁽¹⁰⁾、さらにボイスと同時代に活躍したマルセル・ブロータース (Marcel Broodthaers)、クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski)、ジェームス・リー・バイヤース (James Lee Byars) など、1960年代から70年代の多くの芸術家が美術館という制度を批判するためにヴィトリーヌ形式で作品を制作している。

2-2. ボイスのヴィトリーヌ

しかしギャラリーや美術館制度を批判するという点は、ボイスの主眼ではない。クローディア・メッシュによれば彼はむしろ、フルクサスの芸術家らが用いた箱やマルティプルなど日用品やガラクタを寄せ集める方式に影響されている⁽¹¹⁾。テーヴェン

もボイスのヴィトリーヌが原則的に、小さな複数のオブジェクトを効率良く展示するために用いられていると指摘しているが、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌについては他のものと区別し、一つの統一体（インスタレーション）とみなしており⁽¹²⁾、インゲ・ロレンツォも統一体としての性質を強調する点で軌を一にする⁽¹³⁾。しかしながら、インスタレーション全体としての意味はその内容物、すなわちヴィトリーヌとオブジェの性質によって変わってくるのではないだろうか。

3. ヴィトリーヌの性質

恐らくボイスのヴィトリーヌを考える際に、三つの点を考えるべきだろう。第一に、ボイスのヴィトリーヌの使用がフルクサスに由来するならば、ヴィトリーヌとその内容物はまず日用品と芸術（ハイ・アート）の攪乱に関連している。純粹に視覚的で日常的な機能を持たない芸術作品に対して、複数感覚的で日常的な物体を対置するフルクサスの戦略は、ボイスが人類学的な芸術概念を創出する際に大きな影響を与えている⁽¹⁴⁾。その際ヴィトリーヌは、日用品に芸術作品としての位置を与えるための枠組みとして用いられる。

第二に、アクションで用いられたオブジェクトは、「遺物」としてボイスの活動を伝えるものとなる。すでに見たようにヴィトリーヌは博物館と消費社会の双方において用いられてきたが、その際ヴィトリーヌが持つ効果についてジェームズ・パットナムは以下のように述べている。

ヴィトリーヌは唯一性、不可触性、また得難さといった考えを強調し、恐らく重要なことにその起源を中世の教会の聖遺物箱に持つ。それゆえそれは、オブジェクト固有の、観客の注意をひき凝視を誘う視覚的な効力を増大させる（…）⁽¹⁵⁾。

ヴィトリーヌはその由来の通りボイスの触れた「遺物」を触れられないようにしつつ展示する「遺物箱」となり、収められているオブジェクトに注意をむけさせることで、使われたアクションやその意味を想起させる。

第三に、ヴィトリーヌが本来自然科学や民俗学の博物館で用いられたこと、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌが実際の博物館に由来するヴィトリーヌであった⁽¹⁶⁾こと、またチョコレートやソーセージなど、日用品が繰り返し作品の中に出現していること⁽¹⁷⁾から、含まれるオブジェクトは芸術作品であると同時に、過去のある種の記録物として機能する⁽¹⁸⁾。エヴァ・フーバーもこの点について、《ブロック・ボイス》はボイスが活動した時代のある種の記録として残存していると指摘している⁽¹⁹⁾。

以上のヴィトリーヌの三つの性質は互いに重なり合うものではあるが、これらの性質からヴィトリーヌは単なる展示装置ではなく、遺物としてのオブジェクトという考え、および生活と結びついたボイスの芸術概念を補強するのに適した装置と言える。

4. 《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》について

ここで《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》と呼ばれる、《ブロック・ボイス》内で唯一タイトルを付されているヴィトリーヌを取り上げることで、このヴィトリーヌの存在によって《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌ全体が、単に人類学的な展示装置としてあつかわれるだけでなく、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館におけるヴィトリーヌの展示と関連する可能性を示唆する。

4-1. 内包されるオブジェクトについて

このヴィトリーヌには、1957年にボイスがアウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募した際の応募書類の一部が折本の形で置かれている他、ボイスが好んで用いる熱やエネルギーといった概念⁽²⁰⁾が現れる。ソーセージと丸い金属プレートによる《蓄電池（ソーセージ）Akku (Wurst)》(1963)、+と-のしるしが電気エネルギーを暗示する《+-ソーセージ+-Wurst》、さらに電熱器の二つのプレートの上にそれぞれ脂肪の塊が置かれた《熱彫塑 Wärmeplastik》(1964)など、熱=エネルギーが各所に表されている。《稲光 Blitz》(1964)では木製の桶に稲妻型に曲げられた物差しが置かれているが、上側が42cmのところまで正確に切り取られており、このことからマ

リオ・クラマー (Mario Kramer) はそれが、第一に人間にとって危険な体温である 42 度、第二に強制収容所での絶滅計画が本格的に始まった 1942 年を指し示すと指摘している (21)。

その他、銅あるいは真鍮の浮彫り作品《魚 Fisch》(1956 年) や、茶色い粘土でできた磔刑像と聖餅型の白い粘土からなる《十字架 Kreuz》(1957) にキリスト教的主題が見られる。胎児とともにミイラ化されたネズミ (《最初のネズミ [または 1. ネズミ] 1.Ratte》(1957) も動物供儀や犠牲としてみなしうるだろう。

以上のように、オブジェクトには様々な解釈がなされてきたが、ここで注目すべきは解釈の内容とともに、これら多様なオブジェクトが配置されるヴィトリーヌという枠組みである。次節ではアウシュヴィッツという主題を提示する上でヴィトリーヌを用いる効果を考察する。

4-2. アウシュヴィッツとヴィトリーヌ

《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》というタイトルはボイスによって付けられたものではないが、前述した通り《アウシュヴィッツ》(1957) はボイスがアウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募した際のプランであり、このタイトルを裏付けている。また《熱彫刻 Wärmeplastik》とサングラスの作品が由来するアクション《Actions/ Agit Pop/ De-Collage/ Happening/ Events/ Antiart/ L'Autrisme/ Art Total/ Refluxus》(1964) は、失敗に終わったヒトラー暗殺計画の 20 周年にあたる 7 月 20 日に行われたことも留意すべきだろう。

ボイス自身もまた、このタイトルを否定しているわけでは無く、マックス・ライトマンとのインタビューではこのヴィトリーヌとアウシュヴィッツについて、以下のよう

M.R: あなたはそもそも、たとえばアウシュヴィッツ、あるいは第三帝国で起こったことを表すことができると思いますか? (…)

J.B: いいえ、それは出来ません。当然無理です。それはつまりそこでは、すでに私は言いましたが、単に医療を施そうとする試みなのです。それ[アウシュヴィツ

ツ]について思い出させること、しかもさらに先へと続く行動 [Aktion] との関連において (…) 進展する事態によって、まさにあるものを再利用できるようにすること、それは、この凄惨な光景、すなわちイメージにおいて表されることの出来ないもの、一つのイメージには翻訳できないような、その元々の出来事が起こっている間にもみ表現されたものに他なりません (…) 私はそれによって——これらの事柄によって——なにか恐ろしいものを描写したのだと思いがっているわけではないのです⁽²²⁾。

ボイスはアウシュヴィッツを再現することはできないと断じており、単にアウシュヴィッツという出来事を想起させようとしている。この点についてタイトルの「デモンストレーション」という言葉はデモや抗議活動ではなく、単に提示することを意味しているように思われる。

ボイスによって選択され、彼の素描作品の中でよく目にする「デモンストレーション Demonstration」という概念は、抗議の態度というよりむしろ提示すること、紹介すること、差し出すことを意味している。ある意味ではアウシュヴィッツという概念の前でもヴィトリーヌの前でも人は無言で立ち尽くす。出来事は想像などできず、またできないままである……⁽²³⁾。

また先の引用の「医療 Medizin」という言葉を考える時、ボイスが「傷 Wunde」という概念を度々使い、また実際に戦争による負傷を長く引きずっていたことを考慮に入れるべきだろう。《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》内のオブジェクトは1956年から1964年に出来たものだが、ボイスはその間の1956年から1960年ごろまで戦争の傷に由来する精神的・身体的な危機に苛まれている。そのためクラマーは初期のボイス作品を作家自身の自己救済として記述している。

私の考えでは、ヨーゼフ・ボイスの初期芸術作品全体をある種のカタルシス——芸術的な表明を通しての精神的な葛藤からの自己救済として記述することができ

る⁽²⁴⁾。

ただしここでボイスの言う「傷」が当時の（ドイツの）人々が共有して負うものであること、またこれらのオブジェクトがアウシュヴィッツに関する一連の裁判が起こっている間に制作されたこと⁽²⁵⁾、さらに物質的な復興を優先する当時の時代状況をアウシュヴィッツになぞらえて語っていることを考慮すれば⁽²⁶⁾、このヴィトリーヌが単に個人的なものではないことは明らかである。この点についてレイは、ボイス作品の中にホロコーストに対する喪の作業を見出そうとする。彼はさらにボイス作品が、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館での展示と類似していることも指摘しており、その関連で脂肪はアウシュヴィッツの犠牲者たちの身体を、フェルトはホロコーストの犠牲者の髪から作られたフェルトを暗示するという⁽²⁷⁾。しかし特に注目すべきは、アウシュヴィッツ博物館において用いられる展示ケースと《ブロック・ボイス》内の整然と並んだヴィトリーヌとの類似であろう。程度は不明だが、アウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募したボイスが、アウシュヴィッツ博物館の展示について知っていたことは恐らく間違いない。これらのことから《ブロック・ボイス》におけるヴィトリーヌの展示様式そのものが、アウシュヴィッツ博物館における展示と関連を持ちうるのではないか。

終わりに

以上見てきたようにボイスの意図が過去の出来事を再現するのではなく、それを提示し観客に想起させることにあるとすれば、空間的にも時間的にも隔たりを生み出すヴィトリーヌは展示方式としてふさわしいように思われる。またアウシュヴィッツ博物館との類似や、警告碑コンペティションへの応募を考慮に入れれば、ボイスがこの《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌをアウシュヴィッツ博物館へのオマージュとして、ひいては一つの警告碑として企図していたのではないか。

註

引用部翻訳について、記載のないものは筆者による。

- (1) 本稿では語の定着度から「デモンストレーション Demonstration」「アクション Aktion」など、ドイツ語ではなく英語読みを用いる。
- (2) 1970年当初は6部屋だったが、1980-81年他の作品の売却に伴い、現在の一部屋目にあたる部分に《ブロック・ボイス》が拡張された：Adoriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas, *Joseph Beuys*, Köln, DuMont, 1994, S. 177.
- (3) Lorenzo, Inge, “Zur Gesamtinstallation des Block Beuys in Darmstadt,” in *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys: Block Beuys*, Darmstadt, Verlag Jürgen Häusser, 1995, S. 9-18.
- (4) Adoriani, *op.cit.*, S. 14.
- (5) ゲッツ・アドリアーニ「ヨーゼフ・ボイス」（千足伸行訳）西武美術館編『ヨーゼフ・ボイス展図録』東京、西武美術館、1984年、10頁。
- (6) Mesch, Claudia and Viola Michely, eds., *Joseph Beuys: the Reader*, Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 1-26.
- (7) Ray, Gene, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime,” in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York, D.A.P, 2001, p. 56.
- (8) Cornell University, “The Interior Archetypes Research and Teaching Project,” www.intypes.cornell.edu (accessed September 1. 2016) .
- (9) *Ibid.*
- (10) Putnam, James, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, London, Thames and Hudson, 2009, p. 14.
- (11) Mesch, Claudia, “Sculpture in Fog: Beuys's vitrines,” in *Sculpture and the vitrine*. John Welchman, ed., Farnham: Ashgate, 2013, pp. 121-41.
- (12) Theewen, Gerhard, *Joseph Beuys, die Vitrinen: ein Verzeichnis* Verlag der Buchhandlung, Köln, Walther König, 1993.
- (13) Lorenzo, *op.cit.*, S. 11.
- (14) ボイスは1962年から1964年まで、フルクサスの芸術家と協働している：“Interview between Joseph Beuys and Richard Hamilton (BBC, 2.29.1972)” in *Joseph Beuys Block Beuys*, Beuys, Eva, Wenzel Beuys und Jessyka Beuys, München; Paris; London, Schirmer/Mosel, 1997, p. 10.
- (15) Putnam, *op.cit.*, p. 36.
- (16) Mesch, 2013, *op.cit.*, pp. 121-141.

- (17) この点についてメッシュは、「隔たり」が「アウラ」と視覚以外の感覚（味覚、嗅覚、触覚）を観客に想起させる上で役立つと指摘している：Mesch, *op.cit.*, p. 128.
- (18) また展示場所の観点から、ボイスがここで人類学的な芸術を目指していたことが度々指摘されている：「彼は明らかに、自然史博物館がシュトレア・コレクションの住まいとして選ばれた事に満足していた。この大部分が非芸術に焦点をあてたコレクションは、ボイスがインスタレーションの下階にある自然史の遺物と自身のオブジェクトを関連させる上で、理想的な枠組みとして寄与した。」 Mesch, *op.cit.*, pp. 121-141.
- (19) Huber, Eva, “Das Museum, “ein Ort permanenter Konferenz,”” in *Die Sanierung der Räume des »Block Beuys«*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 2014.
- (20) 「「絶縁体」「蓄電器」「送信機」「受信機」といった用語は全て物理的なエネルギーの流れや貯蓄に由来しているが、それらは変化の象徴、隠喩となり、また新しいエネルギー概念を生み出すために、ボイスによって精神的で人類学的な水準へと引きあげられる。」 Tisdal, Caroline, *Joseph Beuys*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p.80.
- (21) Kramer, Mario, “Art Nourishes Life—Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration, 1954-1964,” in Gillen, Eckhart, ed., *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, Cologne, Dumont, 1997, pp. 293-307.
- (22) „Interview mit Max Reithmann, 1982,” in *Joseph Beuys: Par la presente. je n’appartiens plus l’art*, Paris 1988, p. 122. (Translation in Beuys, Eva, Wenzel Beuys und Jessyka Beuys, *Block Beuys*, München, Schirmer/Mosel, 1990, S. 184.)
- (23) Kramer, *op.cit.*, S. 297.
- (24) *Ebd.*, S. 297.
- (25) 《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》内のオブジェクトは1956年から1964年の間に制作され、フランクフルト・アウシュヴィッツ裁判は1963年12月20日から1965年8月20日まで続いている。： *Edb.*, S. 302.
- (26) 「人類が存在している状況はアウシュヴィッツであり（…）例えば私は、我々がいまやアウシュヴィッツをその現代的性質において体験していることに気づきました。」 Tisdal, *op.cit.*, p. 23.
- (27) Ray, *op.cit.*, p. 57.