

博士學位論文審査要旨

2012年1月7日

論文題目： A. キーファー研究 ―芸術と思索―

学位申請者： 今村 美邦子

審査委員：

主査： 文学研究科 教授 村田 誠一

副査： 文学研究科 教授 岡林 洋

副査： 同志社大学名誉教授 川島秀一

要 旨：

本論文は、戦後ドイツの代表的美術家アンゼラム・キーファー(Anselm Kiefer 1945～)を取り上げ、1998年までの彼の主要な作品について、2006年までに国際的に発表された著書・論考を参考文献として、彼の作品群が複雑・難解と言われ、多様な解釈を生んでいる理由を、彼独自の作品構造を探求することによって明らかにしようとしたものである。本論文の著者はまず第1、2章で戦後のドイツ美術と国際的アートシーンでのキーファー受容を概観し、キーファーの作品群の主要な特徴を次のように把握した。すなわち作品の解釈における最終的な意味決定を拒むという意味での決定不可能性、パレットなどの多彩なモチーフとさまざまに処理されて貼り付けられた画面上の物質との不調和な展開、タイトルと書き込まれた文字とによる言語的表現と描写された世界との齟齬等を挙げ、これらが彼の芸術全体を貫く過剰なまでの意味生成と破壊の弁証法とも呼ばれるべき彼独自の作品構造に由来することを明らかにした。

これらのキーファー独自の特徴は第4章で、意味の決定不可能性・表象不可能性という点において、ドイツの歴史が作品の中にどのように表象されているか、という問題と結びつけられる。キーファーの芸術は、戦闘場面や戦士などの直接的描写を拒絶し、あるいは激しく変形して別の意味を持たせる変容により、不在を不在として強く鑑賞者の意識に上らせ、公的歴史から抹殺された無名の他者たちを弔い、救出することを説く。上記の表象の限界、表象の不可能性の意識はこの歴史的表象の不可能性と通底しており、とくにアウシュヴィッツ以後の芸術に適合するキーファーの作品の重要な特徴であることが述べられる。こうした状況はたえず不安をいだく、ハイデガーの説く現代人の実存的状況と重なるものであることが第5章で明らかにされる。本論文はこれまでの批評的解釈を超えて、思想的・哲学的解釈を試みた、本格的なキーファー研究として評価されうる。

よって、本論文は、博士(芸術学)(同志社大学)の学位論文として十分な価値を有するものと認められる。

学力確認結果の要旨

2012年1月7日

論文題目： A. キーファー研究 ―芸術と思索―

学位申請者： 今村 美邦子

審査委員：

主 査： 文学研究科 教授 村田 誠一

副 査： 文学研究科 教授 岡林 洋

副 査： 同志社大学名誉教授 川島秀一

要 旨：

上記審査委員3名は、2011年9月22日午後2時より2時間にわたって、学位申請者に対して口頭試問を行った。申請者は提出論文への質疑に対して、詳細で的確な応答を行うことによって、本論文の学術的価値を実証するとともに、現代芸術論、哲学、美学等の関連諸領域への広く深い学識を有することを示した。また外国語（英語、ドイツ語）についても、すぐれた能力を有していることを示した。以上のことから、本申請者の専門分野に関する学力ならびに語学力は十分なものであると認められる。

博士學位論文要旨

論文題目： A. キーファー研究—芸術と思索—

氏名： 今村 美邦子

要旨：

1945年、まさにグランドゼロのドイツの地、ドナウエシゲンに生を受けたアンゼルム・キーファーの30年以上にわたる作品は、その内実の多様さ・難解さ・複雑さ・スケールの大きさに観る者を圧倒する。また、それに加えて、それら作品が放つ作用力・挑発的な暴力性と、独自の創作スタイルと展開の強靭さは、明らかに同世代の芸術家の作品と一線を画している。この戦後ドイツ美術界最大の‘芸術家’の一人という地位をすでに確立した巨人の作品群は、いわゆるモダンアートの難解さとは異なって、タイトルや描かれている形象が物語性を持ち、そこから連想しうる表象を呈示しているように見えるため、一見したところ接近しやすく思われ、それに関する解釈に終始したり、また暗黒の雰囲気や漂わすために心理的拒絶で臨まれたりと、これまで様々な反応と解釈を生んできた。

キーファーの作品に構築され続ける意味の総合体は、独創的で発明に満ちており、描かれた世界と無関係に思えるタイトルから得られる文学的神話的政治的表象群は、戦略上注意深く慎重に積みあげられている。また、作品群は、単なる連作の集合と捉えるには、タイトルや描かれた光景を通して、あまりに別のシリーズや作品と複雑に連関しており、それぞれが独立性を保ちつつも相互に有機的に関連しあいながら、かつ偶発的要素を残し、これまでの規定を覆す関係を内包している。一見正確に思われる作品内で語られる言及にこめられた意味連関は、決して1つの全体的統一へ至ることはなく、敢えて意図的に齟齬を来すように計算され仕組まれている。創作過程の初期に登場して以来忘れられていたタイトルやモチーフが、時を隔てて意図的に呼び戻され、再利用され、全く異なった表象の間で、或いは異なったメディアの中で現れる。しかも、1つのモチーフに伝統的に付与された意味が込められるだけでなく、様々な仕方で処理された多様な物質・素材にも、彼独自の私的な意味・象徴性・諧謔的イロニーが与えられ、それもまた、常に変容・展開し続けるという“私的図像学”の形態がとられている。いわば、彼は、絶えず連想の新しいネットワークを創り、作品を横断する言説を組み入れ、持続的に発展する全体の中で、それまでのものとは別の新たなパースペクティブを開くという仕方をとっているのである。つまり、キーファーの作品創造には、ヴァージョンがヴァージョンを生んで自己増殖し無限の意味の糸を紡ぎ出す運動、言い換えれば、意味を創造し蓄積すると同時にそれを破壊し中吊りにする方向へ向かい、1つの意味へ収斂していくことを絶えず拒絶しつつ進展する運動が働いていると考えられるのである。

かかる作品群を考察するに際し、本稿では、2006年までのダニエル・アラッセ、マチュー・ピロ、アンドレアス・ハイゼン、マーク・ローゼンタール、リザ・ザルツマン、マルティナ・ザウアー、ザビネ・シュッツ、モニカ・ワーグナーのキーファー研究・論考を主要文献とし、1969年から1998年までの彼の代表作を考察の対象としているが、本稿の主要目的は、これらを含むこれまで国際的に発表された論考を詳細に検討し妥当性を吟味した上で、多様な解釈を生むキーファーの作品構造の独自性を探求すること、さらに、キーファー芸術にとって特に問題視すべき作品の歴史性と作品体験に於いて醸し出される情緒性について、歴史の呈示・表象の仕方および画面に取り付けられた物質の処理の仕方を分析することによって解明することである。

まず、第1章では、戦後ドイツ美術の展開を一望した上で、キーファーとその周辺の作家達、特にゲオルク・バゼリッツとマルクス・リュールペルツの作品が、国際的アートシーンの中でどのような存在であったの

かを捉えるところから始める。特にバゼリッツとキーファーの作品は、1980年、ヴェネツィア・ビエンナーレで国際的注目を集めるものの、「新しいドイツの絵画」「新表現主義」などと呼ばれ、称賛と拒絶といった両極端の反響を呼び、ドナルド・カスピットとベンジャミン・ブクローを初めとした論争の嵐を巻き起こした。本章では、主に70年代中頃までの創作の原点ともなる代表作を取り上げ、彼らがどのような思想・構想を持って創作活動に臨んでいたのかを踏まえた上で、それらの作品がどのように受け入れられてきたのか、受け入れに関してアートシーンにどのような先行条件があったのかを、戦後ドイツの特殊な状況を考慮しつつ、モダンアートの理論・ディスコースとの関係から考察した。

第2章では、キーファーの作品の最初の道標的解説書となったマーク・ローゼンタールの著作を初め、これまで書かれたできるだけ多くの批評・論文を検討し、特にドイツの批評家達から作品に対して下される否定的反応の根拠がどこにあるのかを考慮しつつ、作品の評価が定着するまでの受容史を辿り、そこからそれを集約して作品評価・解釈の最大公約数を導出した。その多くは、彼の作品は、第三帝国の罪過の記憶に対する「悪霊を払い」、「弔う行為」を遂行し、病的な「メランコリー」に陥っているというものだった。1987年から1989年にかけてのアメリカでの巡回展の成功以降、作品に対する本格的な読解が始まるのだが、キーファー芸術のもつ両義性・決定不可能性が正当に指摘され出すのは、90年代になってからである。それらの妥当性を見極めるためにも、作品全体の分析が必要になるが、本章では、主に1981年までの作品に見られるアンディ・ウォーホル、ジャクソン・ポロックなどからの形式上あるいは言語表象上の盗用を、クレメント・グリーンバーグやロザリンド・E・クラウスなどの理論と絡めて読みとることで、主体性および身体性の問題が提起され、様々な表象間の対立・衝突が生まれている作品の複合的重層的側面を明らかにした。さらに、ナチの建物シリーズの考察においては、どの記録写真や素描がモデルとなったのかを吟味した上で、それらの作品の持つ強烈な作用力によって引き起こされる特殊な知覚体験を分析したマルティナ・ザウアーの論を検証した。その際、ナチお抱えの建築家アルベルト・シュペーアやヴィルヘルム・クライスらが設計・構想した建物の写真や素描に残された光景とキーファーが描き出す光景との差異に注目し、キーファー独自の変容の仕方を導出することを通して、キーファー芸術にとっての「変容」とは何かについて模索した。

第3章では、単にある年代の作品として水平的側面を取り出すよりも、ある特定の視点から作品群を垂直的に追う方が、キーファーの作品の全体像や各表象間の特殊な関係性が捉え易いように思われるため、キーファー芸術にとって欠かせない重要なモチーフであるパレット・本という作品形態・最重要な素材である鉛という観点から、その代表作の展開を追い、各々がキーファー芸術にとってどのような意味を持つのかを考察した。パレットは、キーファー自身の芸術に対する信念のみならずキーファー芸術の両義性を最も良く表す装置として機能し、本というジャンルは、キーファー芸術全体にとって多くのテーマや素材に関連する実験的フィールドの地位を占めていること、さらに鉛は、カバラなどのテーマを具体的に視覚化して作品創造の展開を飛躍的に拡大させただけでなく、その変形可能性が、そこに加えられた力の痕跡を視覚的に留める効果をもつため、物質による歴史的記憶の直接的証言となりうることを指摘した。また、1993年キーファーは、創作を一旦中断して世界中を旅するが、継続して遂行される描写方法や以前からのモチーフなどと、新たに付け加わった主題などの展開とを対比させつつ、インターヴァル以降の発展の連続性と非連続性を提示した。

80年代中頃までの作品に重くのし掛かる歴史という主題・呈示の仕方は、言うまでもなく実に難解である。それは、同時代の作家達が、彼らの好む過去の事象を引用の織物として呈示したのとは全く異質であり、また、作品に対して度々語られる第三帝国の犠牲者への追悼やその残虐行為への告発などといったことだけでは括りきれない‘歴史性’を保持していると考えられる。そこに接近するために、第4章では、複雑で錯綜した歴史呈示を分析することで、言い換えれば、タイトルと書き込まれた文字の機能、描き出

された世界とモデルとなった建造物や大地との描写上の差異、絵画面面上に取り付けられた物質の処理の仕方に注目することで、歴史表象の独自の変容の意味を導出した。そして、ザルツマンらの指摘に見られるように、キーファーの作品が「アウシュヴィッツ以降の芸術作品」であるという視点から、80年代活発化したドイツの「歴史の正常化」に関わる「アウシュヴィッツの表象の可能性と不可能性についての議論」を取り上げ、その論争から得られた考察を、ホロコースト以降の芸術の1つのオーダーとして捉えて、キーファーの作品の独自の歴史性についての理解へ投影した。さらに、作品の歴史呈示に特徴的である直接的な人物・戦闘場面の描写の拒絶と、激しく変形させられた画面上の素材から表象される暴力的エネルギーは、公的な歴史という枠組みから抹殺された無名の歴史的他者存在とそこでの出来事を、強烈に観照者の意識に上らせる。この歴史の表象の仕方からすれば、キーファーの作品の歴史性は、かつて伝達不可能として葬り去られた歴史的他者達とそこでの出来事は、連続的時間を破壊して現出する瞬間的「現在時」において認識しようとするヴァルター・ベンヤミンの歴史構想からも、読み解くことが可能であると考えられる。『ニュルンベルク』(1982)の藁や炭化させられた木の杭、『イェルサレム』(1984-86)の激しく変形させられた鉛の処理の分析から、そのことを検証した。

キーファーの暗黒の世界から醸し出される独自の情緒・気分は、作品に対する感傷的および感情的拒絶反応の要因になることが多く、しばしばジグムント・フロイトのいう病的なメランコリーなどに関連づけて解釈されてきた。第5章では、この情緒とハイデガーの実存哲学と結びつけて解釈したマチュー・ピロの考察に見られるように、ハイデガーの基礎的存在論で述べられる現存在の「根本情態性」として把握しようと考えられるため、このピロの論を参考にして、キーファーの作品とハイデガー哲学との接点を探る。特に、消失点から伸びる強い投射線と奥へ引き入れようとする空間構成によって、視線の激しい往復運動を生じさせる『室内』(1983)や『鉄路』(1986)を、ハイデガー哲学のメインコンセプトである「不安」、「死への存在」としての現存在の在り方などから解釈した。また、ハイデガーは、形而上学的問いを哲学的に問いつつ、現代の根本動向、技術の本質について言及している。それによれば、存在者の存在を問わず、存在から忘れ去られた「存在棄却態」の現代にあっては、すべての主人公となった人間の主観は、世界・自然を対象化し、算定可能なものとして捉えるのであるが、この学的技術的な支配的思惟が、地球的規模にまで巨怪となることで、世界の無化さらには人間の空洞化が生じるという。こういった技術についての省察は、キーファーの特に1987年のオシリス・イシス・シリーズや『燃料棒』(1984-87)などの、核技術や現代文明における知に関わる作品と呼応し合うと考えられ、その視点と絡めて解釈した。