



ドイツ写真の現在 : かわりゆく現実と向かいあうために

今岡, 竜弥

(Citation)

美学芸術学論集, 2:57-59

(Issue Date)

2006-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002316>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002316>



展評：「ドイツ写真の現在

—かわりゆく現実と向かいあうために—

今岡竜弥

2005年10月25日-12月18日（於 東京国立近代美術館）、2006年1月6日-2月12日（於 京都国立近代美術館）、2006年3月12日-5月7日（於 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館）

日本における「ドイツ年 2005/2006」の一環として企画された本展覧会は、ドイツ現代写真の範型とされるベルント&ヒラ・ベッヒャー (Bernd & Hira Becher, 1931-, 1934-) を筆頭に、近年台頭しつつある多くの作家が名を連ねている。本展覧会はそのタイトルが示すように、時代的・地理的・方法論的状况を越えて、「ドイツ」という枠で括りうる十組の作家の活動を概観するものである。そのため、本展覧会では、1950年代末から主にドイツで活躍しているベッヒャー夫妻に始まり、ドイツを離れ、イギリスを起点とするヴォルフガング・ティルマンズ (Wolfgang Tillmans, 1968-) に至るまで、種々異なるコンテクストを持つドイツ出身の作家が招聘されている。

まずは本展覧会で紹介された作家を展示順に記してみよう。ベッヒャー夫妻のセクションに始まり、次いでティルマンズ、アンドレアス・グルスキー (Andreas Gursky, 1955-)、ミハエル・シュミット (Michael Schmidt, 1945-)、トーマス・デマンド (Thomas Demand, 1964-) を経て、ロレッタ・ルクス (Loretta Lux, 1969-)、ハイデ・シュペッカー (Heidi Specker, 1962-)、ハンス＝クリスティアン・シンク (Hans-Christian Schink, 1961-)、リカルダ・ロッグガン (Ricarda Roggan, 1972-)、ベアテ・グーチョウ (Beate Gutschow, 1970-) へと至る構成になっている。

上記の並びを一瞥すると、1990年代のドイツ写真をリードしてきたベッヒャー派の作家がほとんど見あたらず、これまでのドイツ写真の文脈から考えれば、全く様子が異なっているといえる。90年代以降、主にドイツ写真の言説を形成してきたのは、ベッヒャー夫妻及び、デュッセルドルフ美術アカデミーで彼らに師事した「ベッヒャー派」と呼ばれる作家達である。これは、1990年のヴェネツィア・ヴィエンナーレにおいてベッヒャー夫妻が金獅子賞を受賞したのを契機に、彼らの教え子達もまた注目され、その評価が高まったことに起因する。彼らの共通項として挙げられるのは、出自はもちろん、「大判のカラー作品」、「社会的・歴史的テーマ」、「シリーズ化」などであろう。1997年に同館で開催された「ドイツ現代写真展 《遠/近》—ベッヒャーの地平—」で紹介された九組の作家【ベッヒャー夫妻を除く】は、いずれもベッヒャー派の作家であり、まさに90年代半ばにドイツ写真＝ベッヒャー派という枠組を提示したもので

あった。言い換えるなら、この展覧会は「ベッヒャー以後」＝ベッヒャー派という一枚岩的な枠組でドイツ写真を捉える試みであったといえる。

それに比べて、本展覧会において招聘されたベッヒャー派の作家はグルスキーただ一人で、前回の展覧会と比較すると圧倒的に少ない。たしかに、展覧会導入部の作品配置が示唆するように、ベッヒャー夫妻の作品は依然としてドイツ現代写真を代表しているといえる。しかし、展覧会の内実に目を向ければ、本展覧会は、これまで十数年に渡って一国を代表してきたベッヒャー夫妻及びベッヒャー派という枠組では収まりきらず、「ベッヒャー派以後」の状況を呈していることが伺える。本展覧会のタイトル「ドイツ写真の現在—変わりゆく現実と向かいあうために—」は、作家による主題の共通性だけでなく、従来の「ドイツ写真」という文脈が、まさに変化しつつあることをも主題化するものといえるだろう。

このような「ベッヒャー派以後」という枠組を意図する本展覧会において、その流れを示すいくつか注目すべき作品に触れてみたい。ミュンヘン造形芸術アカデミーで絵画を学んだルクスは、近年、専らデジタル技術を用いる多くの作家のうちの一人である。個別にデジタル撮影された人物は、同様に撮影あるいはコンピューター上で描かれた背景に、デジタル合成・処理される。陰影の薄いパステルカラーの画面に現れる少年少女は、画面全体からのズレ、あるいは自らの身体の各部分からズレを生じさせながら立ち現れてくる。一見親しみやすそうな作品が、その実、居心地の悪いものへと印象を変え、デジタルイメージの、あるいは「少年」「少女」というイメージの可変性を表しはじめる。

ルクスとは逆にデジタル技術を用いない作家として、デュッセルドルフ芸術アカデミーで彫刻・建築模型を学んだデマンドが挙げられるだろう。例えば、乱雑に破壊された様子を写した作品「部屋」(1994年)は、正面からの強いフラッシュが当てられ、あたかも事件現場を捉えた報道写真のようである。しかし、破壊された壁や椅子の表面には使用あるいは破壊による人の痕跡がほとんど無い。その上、画面左奥上方の天井と壁の繋ぎ目は歪んでおり、奇妙な非現実感が漂う。この感覚を惹起する要因の一つは、その制作方法にあるだろう。彼はマスメディアに流通し遍在する歴史的な事件現場のイメージを、模造紙で実物大に再現している。上記の奇妙な非現実感は、私たちの認識がイメージや模造紙という厚みのない表面に留まり、それより奥へ進み得ないことによるのかもしれない。

上記の二人とは異なり、その活動開始時期をベッヒャー夫妻と近くにし、本展覧会で彼らと表裏の関係として設定されているのがシュミットである。彼の作品は、専らその活動拠点であるベルリンという都市の歴史的・社会的特異性を軸としている。作品『続・一』(1991-1994年)を構成する約160枚の写真は、彼自身によって撮影された写真とマスメディアに流通するイメージ両方が同等のフォーマットに統一され、等価に扱われている。黒い枠に覆われたイメージ群は、鑑賞者を取り囲むように並び、ベルリンという都市が膨大に蓄積してきた陰鬱な記録／

記憶を提示している。

ここで取り上げたルクス、デマンド、シュミットはそのアカデミックな経歴や方法論において、代表的なベッヒャー派とは多分に異なっている。すなわち、その経歴や方法論が、アメリカにおける写真史の文脈、例えばニュー・トポグラフィックスやニュー・カラーといった動向に繋がっていることを鑑みれば、ドイツ国内のみで「ドイツ写真」の起源や枠組を求めることは困難であろう。また、ベッヒャー夫妻それ自身に目を向けてみても、これまで彼らを論じる際にクリシェとされてきたタイポロジーを一旦留保することが提起されている¹。言い換えるなら、これまで「ドイツ写真」の代名詞であったベッヒャー夫妻が、非ベッヒャー派の台頭という理由だけでなく、その理論的基盤からの再考を促されているのである。

前述したように、本展覧会で展示される「ドイツ写真」は、決してこれまでのようにベッヒャー派に焦点を合わせたものではない。いうなれば、「ドイツにおける、あるいはドイツに関わる写真」というように、その二つの語彙（ドイツ／写真）を切り離す、あるいは緩やかに結びつける展覧会である。本展覧会は従順に保持されてきた枠組に対して、まさにベッヒャー夫妻が行ったように「適切な距離を置き」、ドイツに関連する作家達を再考する新たな契機となるといえよう。

※ なお、筆者が観覧したのは京都国立近代美術館における展示である。

(いまおかたつや：神戸大学文学研究科修士課程)

¹ 『ドイツ写真の現在—かわりゆく「現実」と向かいあうために—』、東京国立近代美術館 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館／財団法人ミモカ美術振興財団 読売新聞社、2005年、p99