

慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resources

Title	ヨーゼフ・ボイス研究<パラツォ・レガーレ>(ヨーゼフ・ボイス : ハイパーテクストとしての芸術)
Sub Title	
Author	山本, 和弘(Yamamoto, Kazuhiro)
Publisher	
Publication year	1999
Jtitle	Booklet Vol.5, (1999.) ,p.26- 46
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000005-04211180

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヨーゼフ・ボイス研究

〈パラツォ・レガーレ〉

山本和弘

はじめに

1. ボイス芸術における位置づけ
 - a) 作品成立の経緯
 - b) 作品の変遷
 - c) 作品のタイトルについて
2. 構成要素
 - a) 構成の概略
 - b) 展示空間
 - c) 七枚の真鍮板
 - d) 二台のヴィトリー
 - e) ヴィトリー内部
3. 造形的価値について
 - a) 総合的構成
 - b) ヴィトリー内部の構成
4. 造形的意義の一解釈の試み
 - a) 晩年のナポリ作品にみられる生と死の超克
 - b) 初期から晩年まで一貫してみられる十字形

おわりに

はじめに

〈パラツォ・レガーレ(Palazzo Regale)〉はヨーゼフ・ボイスの最後のエンヴァイロメント(インスタレーション)作品である。小論は、この作品の各部の構成を丹念に記述することから、いくつかの問題点を抽出し、その造形的特質を明らかにすることを目的とするものである。

1. ボイス芸術における位置づけ

〈パラツォ・レガーレ〉(図1、ノルトライン=ヴェストファーレン州立美術館蔵)はヨーゼフ・ボイスが1986年1月23日に65才で亡くなる前年12月にナポリで制作された作品であり、最後の大作である。もっとも、マルチプルの作品〈cuprum 0.3%〉や〈フェルトの楔〉などは1986年の制作年となっているので、必ずしも〈パラツォ・レガーレ〉が遺作といえるわけではない。しかし、1986年に入って体調をくずしていたボイスにとって、〈パラツォ・レガーレ〉以降、もはや大きな作品は制作できる状態ではなく、ボイス自身死期を予感していたこともあり、やはりボイス最後の大作といえる作品である^{★1}。「唯一無比の方法によるボイスのライフワークの集大成」^{★2}が、この作品についての評価の代表的なものである。

この〈パラツォ・レガーレ〉をはじめとして、ボイスのエンヴァイロメントと呼ばれる大作のほとんどは、現在ドイツを中心としたヨーロッパの主要美術館に「常設」展示されている。展示の容易な額装作品とは異なり、巨大なスペースを必要とし、展示そのものに膨大な労力を必要とするインスタレーションが常設展示されているという現状は、いかにボイスの作品が重視されているかの証左といえよう。以下にその例をあげてみよう(作品名、制作年、発表、所蔵・展示美術館)。

- 〈パラック・ドゥル・オッデ〉 1961-67年、ガレリー・シュメーラ(デュッセルドルフ)、カイザー・ヴィルヘルム美術館(クレーフェルト)
- 〈炉辺〉 1974年、ロナルド・フェルドマン・ギャラリー(ニューヨーク)、バーゼル現代美術館
- 〈汝の傷をみせよ〉 1974/75年、クンストフォーラム(ミュンヘン)、レンバッハハウス美術館(ミュンヘン)
- 〈市電の停車場〉 1976年、ヴェネツィア・ビエンナーレ、ハムブルガー・バーヌホフ現代美術館、ベルリン
- 〈資本空間 1970-1977〉 1980年、ヴェネツィア・ビエンナーレ、シャフハウゼン現代美術ホール
- 〈作業場の蜂蜜ポンプ〉 1977年、ドクメンタ6(カッセル)、ルイジアナ美術館(フムレベク)
- 〈経済の価値〉 1980年、ゲント現代美術館、ゲント現代美術館
- 〈最後の空間〉 1982年、ギャルリ・デュラン=デセール(パリ)、シュトゥットガルト州立美術館
- 〈20世紀の終焉〉 1983/85年、ガレリー・シュメーラ(デュッセルドルフ)、バイエルン州立近代美術館(ミュンヘン)、レームブルック美術館(ドゥイースブルク)、テート・ギャラリー(ロンドン)
- 〈ライト〉 1985年、ギャラリー・アンソニー・ドフェイ(ロンドン)、

パリ国立近代美術館

〈鹿の上の落雷〉1958-87年、ツァイトガイスト（ベルリン）、 Frankfurt 現代美術館

etc.★³

その最後にこの〈パラッソ・レガーレ〉がくるわけだが、いずれもけっして小さな美術館ではないが、その常設展示の一室を一人の作家の巨大な作品が文字どおり半永久的に展示されている現状は驚嘆に値しよう。さらに、常設展示の美術部門のほぼ三分の一の展示空間をしめるヘッセン州立美術博物館の〈ブロック・ボイス〉をもこの系列にくわえれば、この種のボイスのインスタレーション作品が、美術館という場に占める存在の大きさがわかる。これらの作品のように誰もが常に見られる状況にある作品の研究が、今後継続的に行われるボイス研究の対象である。

a) 作品成立の経緯

〈パラッソ・レガーレ〉は1995年12月23日にイタリアのナポリにある国立カポディモンテ美術館のカムッチーニの間で発表されている（図2）。展覧会期は予定では1985年12月23日から1986年3月30日までであったが、1986年1月23日にボイスが亡くなったことによって、最終的に会期は5月31日まで延長されている。ナポリのギャラリストであるルチオ・アメリカが述懐するとおり、ボイス自身が自らの死期を悟り、この作品を「テ・デウム」として意識していたという⁴。ボイスはドイツ北西の町クレーヴェ出身、デュッセルドルフ在住であったが、その発表の場はドイツ国内にとどまることなく、イタリア、イギリス、アイルランド、スイス、アメリカなど多岐にわたっている。イタリアはその中でも出身国ドイツに次いで、発表の機会の多い国であった。ボイスがその遺言ともいべき作品をイタリアで発表したこと、作品タイトルがイタリア語であることは銘記しておく必要があるだろう。

さて、カポディモンテ美術館はナポリの市街やサンタ・ルチア湾を見下ろし、ヴェスヴィオ火山を望むナポリの高台カポディモンテの丘にある。ナポリ王カルロ・ディ・ボルボーネ三世（1716-88）のコレクションを母体とし、ブルボン家の夏の宮殿として18世紀に建てられたこの美術館は、シモーネ・マルティーニ、マザッチオ、ティツィアーノ、ピーテル・ブリューゲルなどの名品を収蔵する全くもって古典的な美術館である。この美術館がボイスの展覧会を開いたのは、ルチオ・アメリカの財団現代美術研究所の発案によるものであり、同財団とナポリ歴史文化局との共催になるものであった。しかし、この美術館が、ボイスのためだけに特別にこの空間を提供したわけではなかった。ボイスの〈パラッソ・レガーレ〉展直前の夏から秋にかけては、アンディ・ウォーホルのヴェスヴィオ火山のシリーズが展示されており、ボイス展の後もクネリス、トゥオンブリ、ラウ

シェンバーグらの個展が行われている。だが、ボイスほど緻密な計算に基づき、壮大なエンヴァイロメントに仕立てたものはいなかった。

ボイスの作品構成は、当然のことながら、この最初に発表された空間と極めて密接な繋がりがある。壁面に掛けられた七枚の真鍮の板、二つのヴィトリーネ（ガラスケース）とその配置はこのカポディモンテ美術館の展示室用に考え抜かれたものである。この高台のロケーションはともかく、この展示空間はこの作品成立の重要な契機となっている。

b) 作品の変遷

この作品は別に数奇な運命を辿っているわけではない。それどころか、理想的な経緯で、カポディモンテ美術館での最初の発表から、1987年5月21日から8月17日までのパリ国立近代美術館での「エポック、モード、モラル、パッション—今日の芸術の諸相」展での展示をへて、1991年11月30日から1992年2月9日まで開かれたノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館での「ヨーゼフ・ボイス—自然、物質、形」展を機に同館に収蔵され、そのまま常設展示されている。〈パラツォ・レガーレ〉が、ボイスのマルチプル・コレクションで名高いウルブリヒト・コレクションとともに常設展示されたことによって、表現主義などのコレクションを中心にしていた同美術館のイメージが一新された。そのことによって、同美術館はボイスの活動拠点デュッセルドルフの美術館、そしてボイス研究の一つの礎的美術館へと変貌したのである。また、〈パラツォ・レガーレ〉の常設展示によって、アクション・アーティストとしてのボイスのイメージも造形力のあるアーティストへと変わった。そのことによって何よりも重要なのは、作品が常にみられる状況が発生し、曖昧に伝説化されつつあったアーティストの実像が作品を通して正しく研究される状況が生まれたということである。

c) 作品タイトルについて

この作品タイトルPalazzo Regaleの文字どおりの意味は「王の宮殿」である。しかし、一般にイタリアに現存する王宮はPalazzo Regaleと呼ばれており、ボイスは権力者としての王ではない王、すなわちボイス自身がこの作品についてのインタビューで語った「私たちの誰もが太陽王」の意味でこの表記を用いたと思われる⁵。換言すれば、「私たちの誰もが芸術家」とほぼ同義の自由思想、平等思想の表明である。黄金に輝きながらも安価な工業素材である真鍮で作られたヴィトリーネと真鍮板、そして内部には一人の人間の身の回り品。どれもけっして高価なものではない、権力の象徴とは対極にあるものである。ボイスは私たちの一人一人が自由人としての王である、といった意味をこの作品タイトルで表明したものととらえてよいだろう。当然のことながら、このことはこの作品のタイトルにだけではなく、造形においてこそ表明されている。このことを以下では検討していく。

きたい。

2. 構成要素

a) 構成の概略

これまでみてきたように〈パラッソ・レガーレ〉は、ボイスが目前の死を想いながら、カポディモンテ美術館のカムッチーニの間のために制作した作品である。したがって、展示空間、七枚の真鍮板、二台のヴィトリーネ、ヴィトリーネの内部が渾然一体となり、一つの環境となった作品である。一見してわかるのは、ボイスの他のエンヴァイロメントがカオス的様相をかきたてる構成であるのに対して、この作品はきわめて整然とした配置をとっており、秩序を重んじた構成をもっていることである。まず、二つのヴィトリーネは一つが展示空間の前後左右のほぼ中央に、他の一つが左手奥の二つの壁に接近して置かれている^{*6}。七枚の真鍮板は奥壁の中央に一枚、左壁に二枚、右壁に四枚掛けられる。それぞれの真鍮板の間隔は微妙に異なる。現在、〈パラッソ・レガーレ〉はノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館に常設展示されているが、やや狭いデュッセルドルフの展示空間にあわせてオリジナルのナポリの配置は微妙に変更されている^{*7}。

b) 展示空間

ナポリではテンポラリーな展示のために立てられた架設の壁面は、デュッセルドルフ同様プレーンな白壁である。しかし、床面は横五列、縦十二列の大理石の規則正しい格子模様が強い印象を与える。それぞれの格子は各角部分が黒みを帯びた三角コーナーを四隅にもち、その内側は赤みがかつたマーブル模様が主張の強い空間となっている。ボイスがヴィトリーネと真鍮板という矩形の形態を用いたのは多分にこの床面の格子模様を考慮したことと思われる。ヴィトリーネは、後に詳しくみるように、以前のアクションやヴィトリーネ作品との造形的関連が強い。それに対して、真鍮板の形態についてはあまり造形的関連をもつ先行例がなく、ヴィトリーネそのものとの関連とともにこの床模様が大きく影響したものと考えられる。

c) 七枚の真鍮板

真鍮板そのものを壁面に展示した例は、1961-79年に制作された〈無題(角笛のあるヴィトリーネ)〉(図5、作家遺族管理)にみることができる。この作品は1977年のミュンスター彫刻プロジェクトに出品された〈獣脂/ターロウ〉(1977年)の一部として使用されたヴィトリーネに、後になって1961年制作の〈角笛〉を1962年に鋳直しておさめ、さらにガラスとベクライトのパネルのついた二つの真鍮製の額(82.0×52.0cm)を組み合わせたものである。このときの真鍮板はヴィトリーネの側面に合わせて設置す

るために、ヴィトリーネの側面ガラスを一回り小さくしたサイズであった。この真鍮板は明らかに〈パラツォ・レガーレ〉にみられる真鍮板の先行例である。また、〈パラツォ・レガーレ〉では、長辺のガラス面との関連から、この長辺のガラスのサイズに近いサイズを取り入れたものと考えられる。なお、真鍮板の七枚という数については、その根拠を証する資料がない。が、この「七」という数は二台のヴィトリーネの数とともに、展示空間床面の格子模様やその配列を考慮して求められた数と思われる。なお、表面にはニスと金粉が塗布してある。

d) 二台のヴィトリーネ

この二台のヴィトリーネは全く同じサイズであり(195.5×227.5×80.0cm)、シャシーは木を薄い真鍮板で巻いたものである。ボイスは数多くのヴィトリーネ作品を制作しているが、ヴィトリーネの入手経路から二つに大別できる。一つは博物館などで使用されていたものを再利用したもの。他はオリジナルに制作されたものである。前者は、ボイスの他の作品にもみられるレディメイド、さらには廃棄物の再利用されたものであり、後者は作品そのものとみてよいだろう。〈パラツォ・レガーレ〉で使用されているのは、後者のオリジナルのヴィトリーネである。この先行例はやはり前節でみた〈無題（角笛のあるヴィトリーネ）〉である。サイズは196.0×228.0×80.0cmでほぼ同じ。素材は木である。

〈パラツォ・レガーレ〉の二台のヴィトリーネのシャシーは木製であるが真鍮板が巻かれ、真鍮製のガラスケースが載せられ、ガラス以外の全ての部分が黄金に輝いて見える。また、オブジェの置かれる台座部分と真鍮部分にはニスと金粉が塗布してある^{★8}。

e) ヴィトリーネ内部

第一ヴィトリーネの内部は、鋳鉄頭像、毛皮のコート、シンバル、巻き貝から構成されている。それぞれの出所は次のとおりである(図3)。

鋳鉄頭像

1976年にヴェネツィア・ビエンナーレのドイツ館に出品された〈市電の停車場〉に用いられた作品の一部(図6)。この作品はボイスの故郷クレーヴェの選定候モーリッツ・フォン・ナッサウの記念碑から型取りした柱部分に、1961年から1962年にかけてボイスのもとで学んでいた女子学生ベアトリクス・ザッセンの粘土模型にボイスが手を加えて鋳造された頭像をのせたものである。喉の部分には黄色のチョークで×が記してある。〈市電の停車場〉は後に、ベルリンのマルクス・コレクションに入り1996年からハムブルガー・バーネホフ現代美術館に展示されている。したがって、〈パラツォ・レガーレ〉に用いられているのは、ヴェネツィアで展示されたものとは別にデュッセルドルフ近郊ノイスの鋳造所で五つ鋳造

されたうちの一つである。

毛皮のコート

1969年3月29日午後8時から芸術フェスティヴァル「エクスペリメンタ3」の出品作としてフランクフルトのアム・トゥルム劇場で上演されたアクション〈イフィゲーニエ／タイタス・アンドロニカス〉でボイスが着用したもの（図7）。エーファ・ボイスによれば、1969年初めにボイス自身が選んだシベリアのオオヤマネコの毛皮と青い絹の裏地を用いて、デュッセルドルフの毛皮加工職人に仕立てあげさせたものである^{★9}。1970年にフムレベクのルイジアナ美術館で行われたグループ展のために制作されたフィルム作品〈シベリア横断鉄道〉の中でも着用されている（図8）。ルチオ・アメリオによれば、1971年にナポリでも着用していたものである^{★10}。

シンバル

毛皮のコートが用いられたのと同じ日時、会場で上演された〈イフィゲーニエ／タイタス・アンドロニカス〉で用いられたサビアン社製のもの（図7）。シュタッヘルハウスによれば、実際のアクションで用いられたものとは異なる^{★11}。

巻き貝

1972年にボイスがデュッセルドルフ芸術アカデミーの事務局を占拠した際に使用した法螺貝で、先端が削ってある。ルチオ・アメリオによれば、1972年にカプリで購入したものである^{★12}。

以上のように第一ヴィトリーネの内部には過去の重要なアクションの遺物が収められている。

第二ヴィトリーネの内部には、フェルトの楔やリード線のあるゾンデを差し込んだリュックザック、二本のソリッドな銅製の杖、二本の金属製クリップのついた金属製の棒状オブジェ、二個のロールシンケン、ピュントナーフライシュ、脂肪の塊がおかれている。それぞれの出所は以下のとおり（図4）。

リュックザック

1978年7月7日午後8時から、フルクサスのアーティストだったジョージ・マチューナスを追悼してデュッセルドルフ芸術アカデミーで、ナム=ジュン・パイクとともに行ったアクション〈ジョージ・マチューナスを追悼して〉で使用されたもので、ラフマ社製（図8）。縁と底はオーカー色の化学繊維で補強され、黄色の紐とベルト、アルミニウム製のバックルがついている。フェルトの楔はそのとき、ピアノの足と床の間にはさんだもの

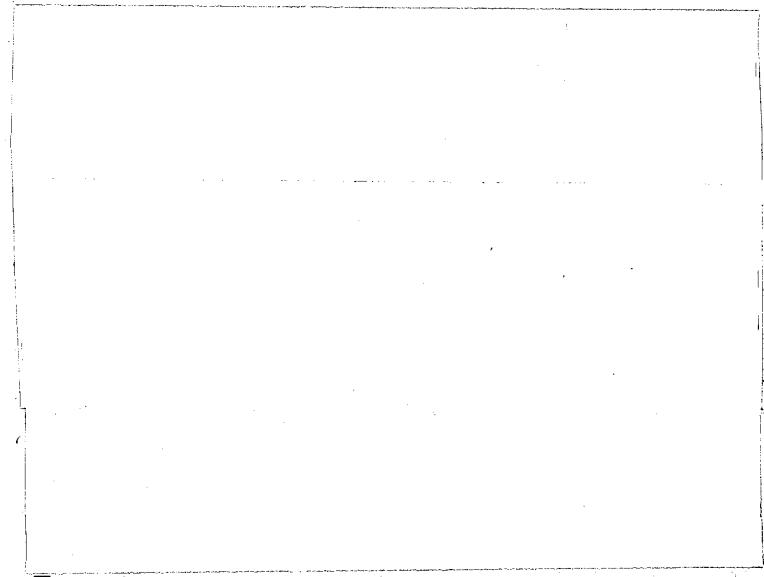


図1 〈パラッソ・レガーレ〉 1985年 1390.0×595.0×480.0cm ノル
トライン=ヴェストファーレン州立美術館

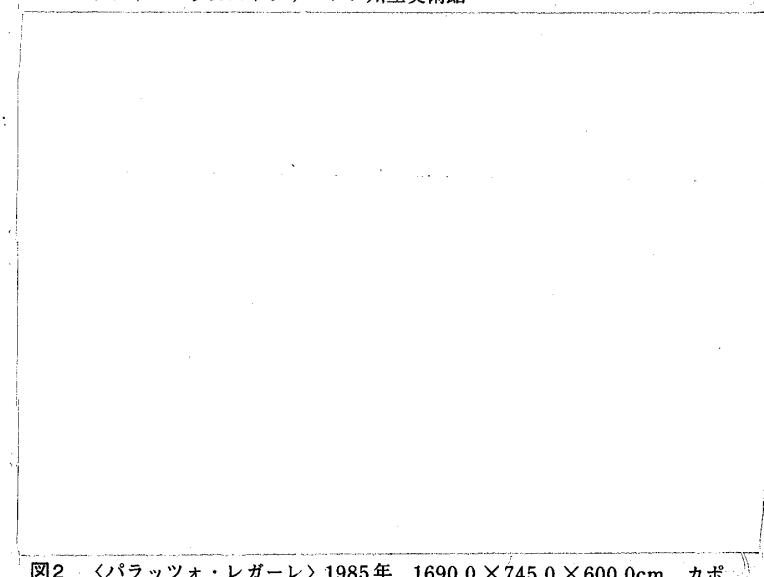


図2 〈パラッソ・レガーレ〉 1985年 1690.0×745.0×600.0cm カポ
ディモンテ美術館(ナポリ)での展示

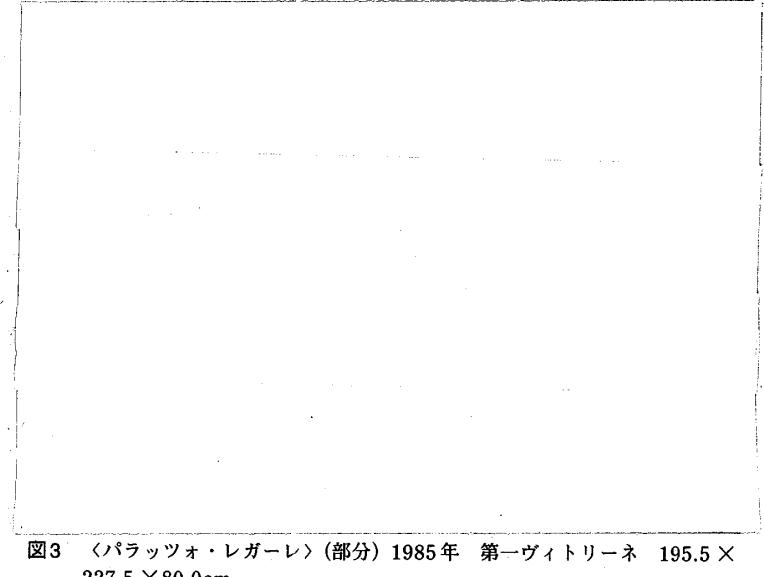


図3 〈パラッソ・レガーレ〉(部分) 1985年 第一ヴィトリーネ 195.5×
227.5×80.0cm

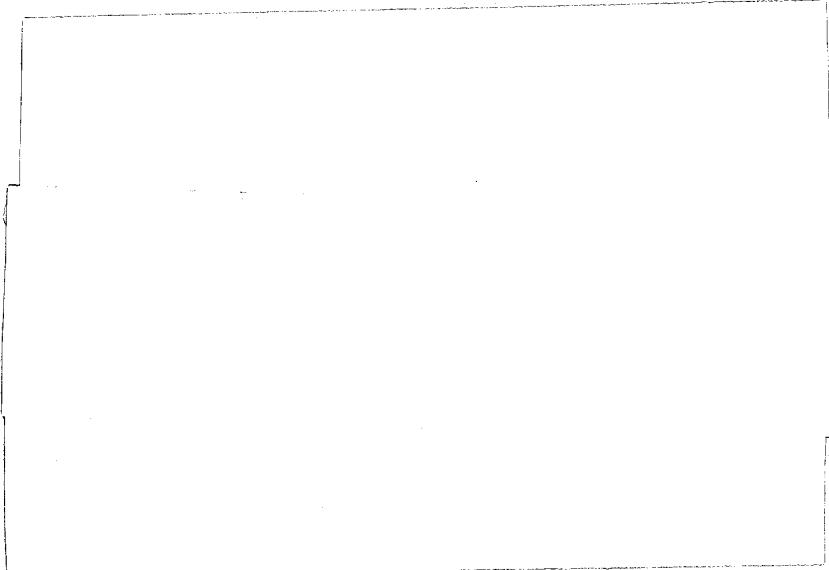


図4 〈パラツォ・レガーレ〉(部分) 1985年 第二ヴィトリーイネ 195.5×227.5×80.0cm

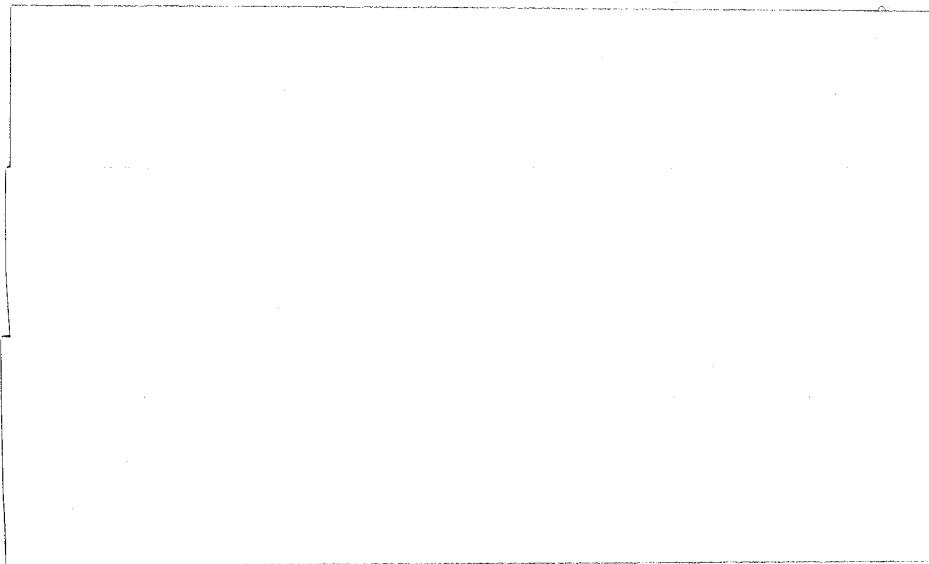


図5 〈無題(角笛のあるヴィトリーイネ)〉 1961-79年(ヴィトリーイネ) 196.0×228.0×80.0cm (真鍮額) 各 82.0×58.0cm

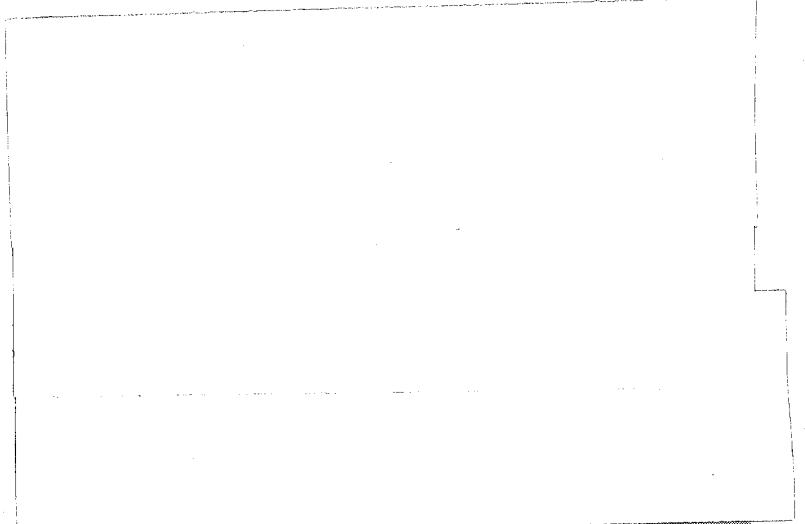


図6 〈市電の停車場〉(部分) 1976年

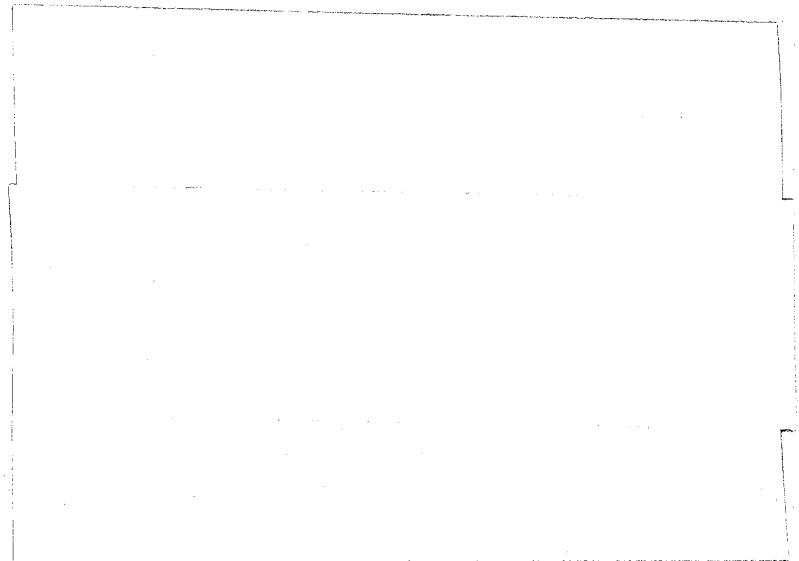


図7 〈イフィゲーニエ／タイタス・アンドロニカス〉1969年

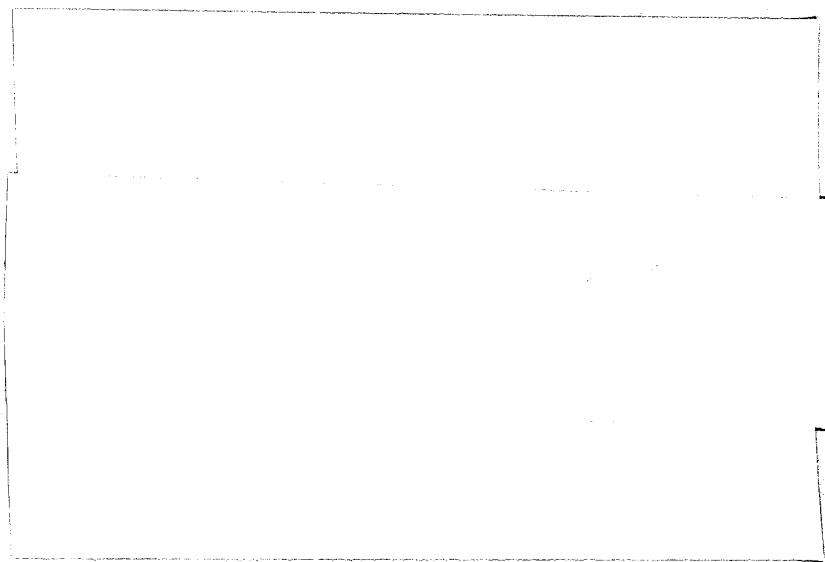


図8 〈ジョージ・マチューナスを追悼して〉1978年

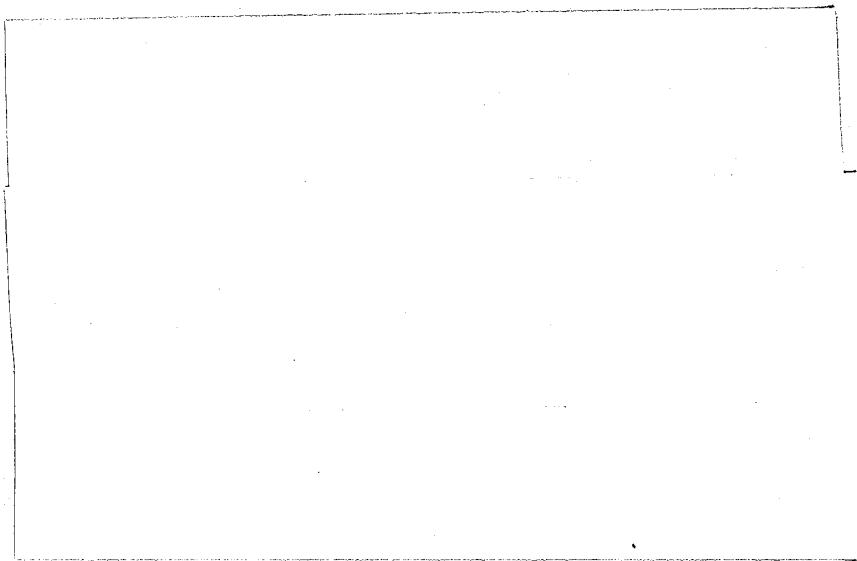


図9 〈マンレーザ〉1966年

図10 〈フォントⅡ〉(部分) 1968年

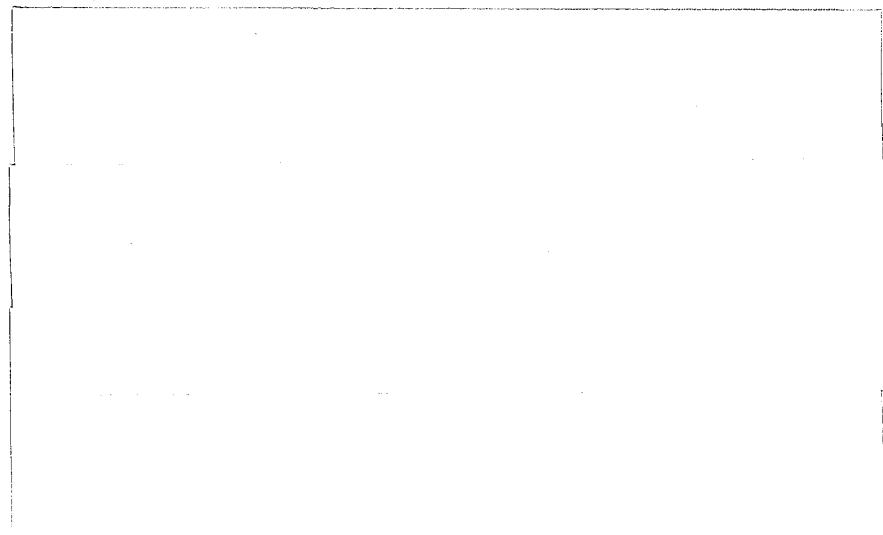


図11 〈暖かい散歩用ステッキ〉1968年

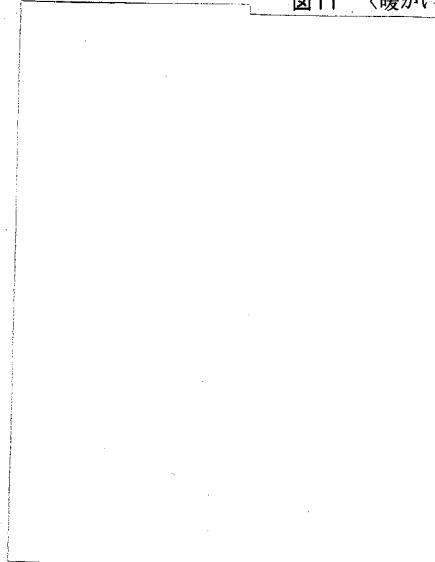


図12 デュッセルドルフ・ドラー・ケブ
ラツのアトリエ 1977年

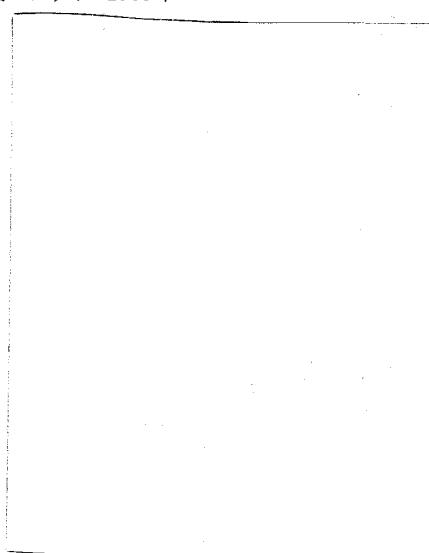


図14 〈自然を守れ〉1984年

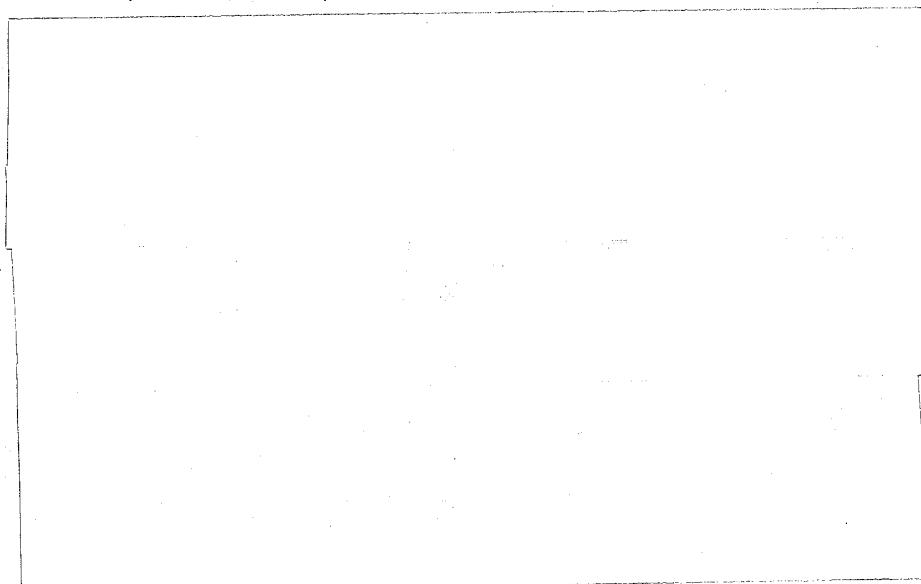


図13 〈フォントVII/2〉(部分) 1967/84年

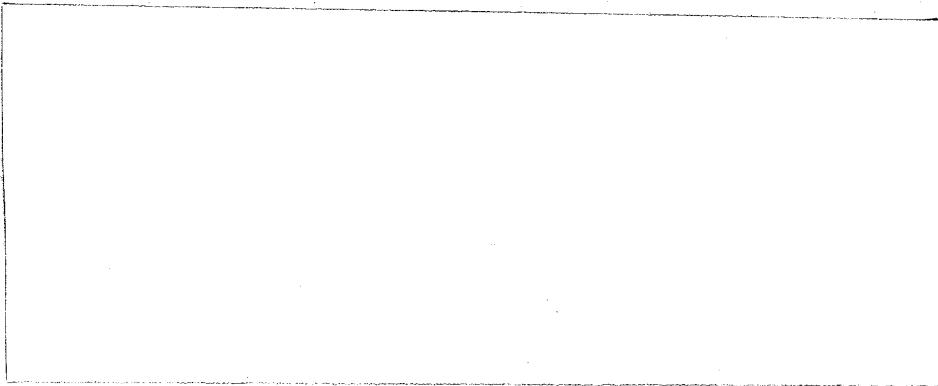


図15 〈パラッソ・レガーレ〉1985年 第一・第二ヴィトリー

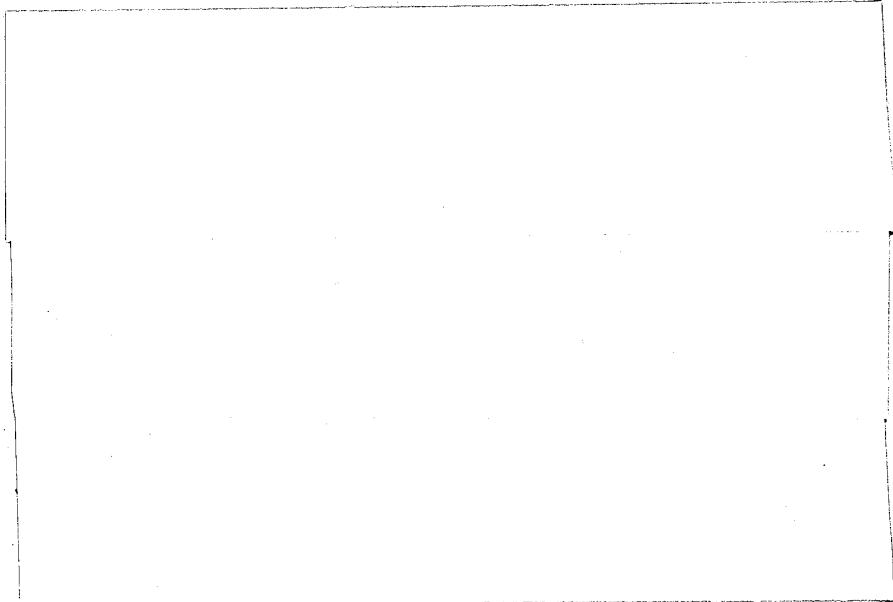


図16 〈自由の梯子〉1985年

図17 〈私は信じる〉1985年

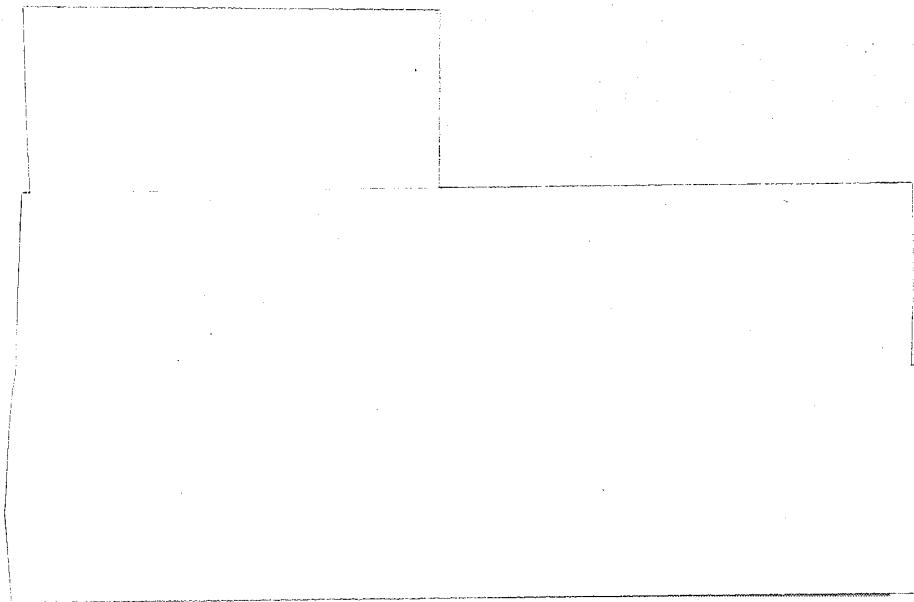


図18 〈カブリ・バッテリー〉1985年

図19 〈ユーラシア シベリア交響曲〉1963年

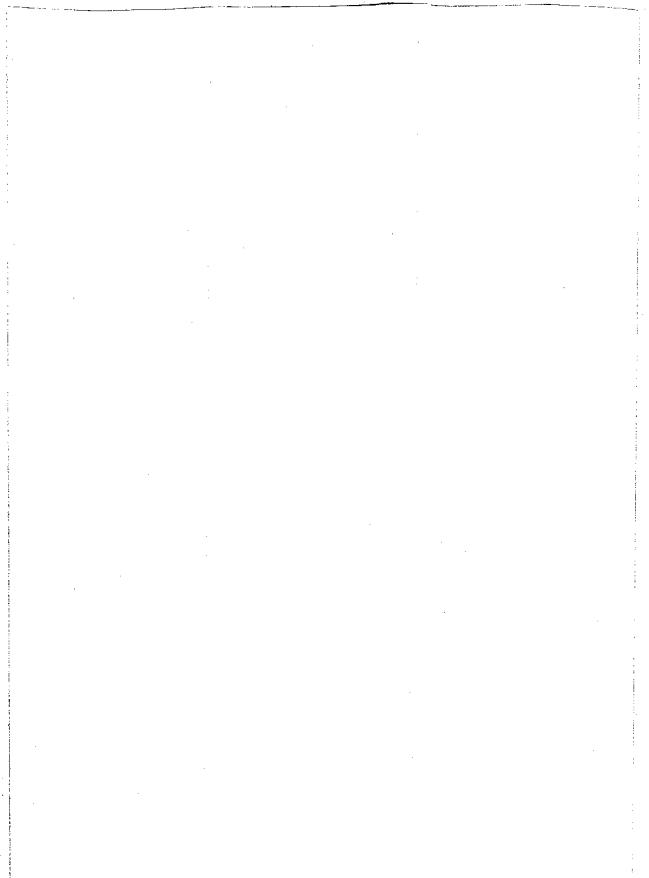


図20 〈ビューダリッヒの記念碑〉1958年

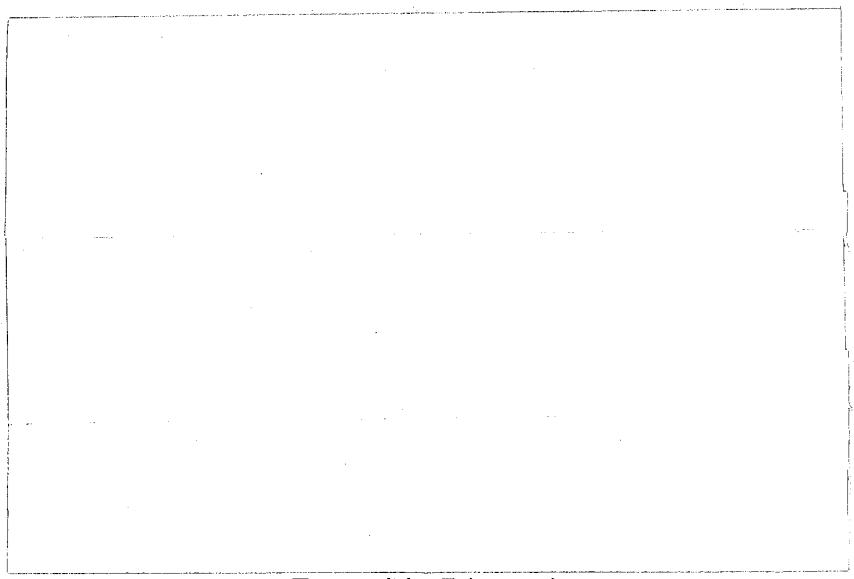


図21 〈真空→量塊〉1968年

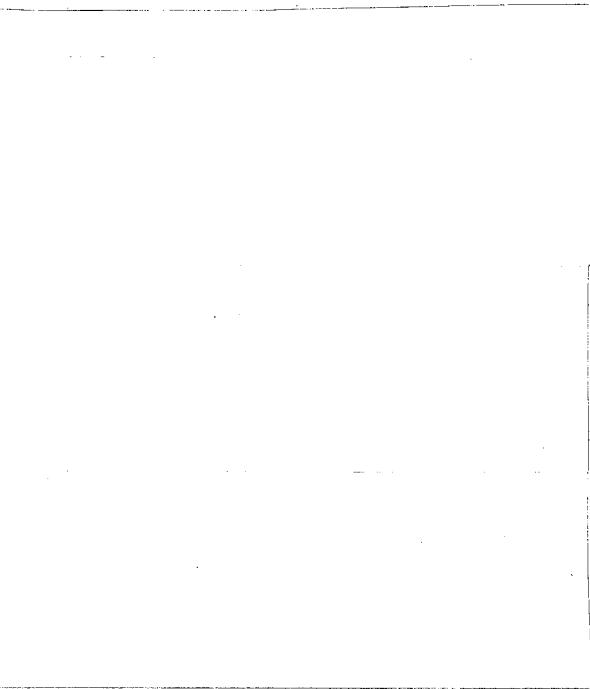


図22 〈イフィゲーニエ／タイタス・アンドロニカス〉のためのパルティトゥア 1969年

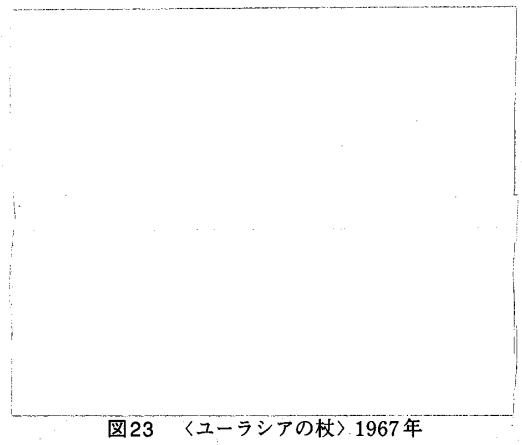


図23 〈ユーラシアの杖〉 1967年

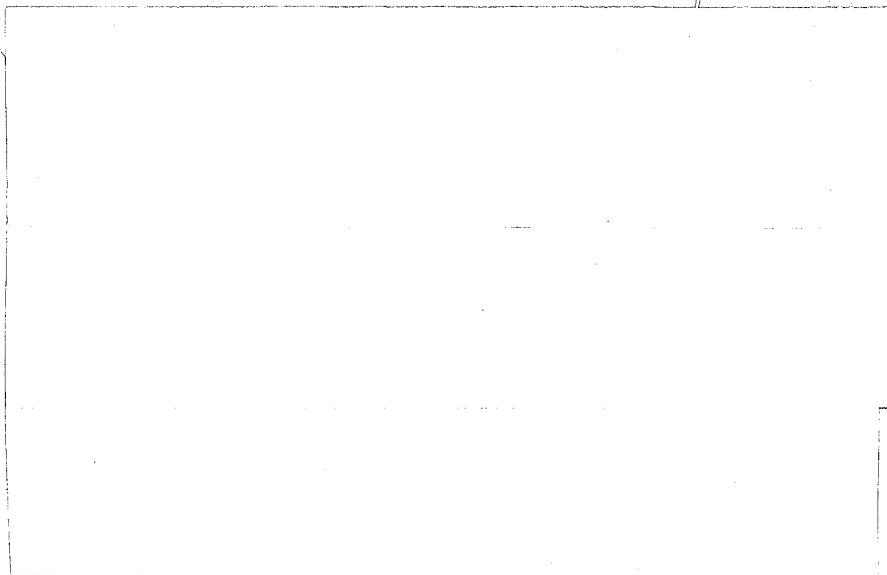


図24 ボイスのスタンプ

と同形。ボイスの没年に出版されたマルチプル〈フェルトの楔〉とも同形。左の脇ポケットには五本のリード線のついた六端子の金属板、中央には黄色にコーティングされたリード線と二つの薄い金属板、右ポケットには亜鉛のリード線と薄い金属いが入っている。リード線のあるこれらゾンデの出所は不明だが、ゾンデを用いた作品の代表的なものにはアクション〈マンレーザ〉(図9)や〈フォントⅡ〉(図10)(1968年、ブロック・ボイス、ヘッセン州立美術博物館)の高圧・高周波発電機がある。

二本の金属製の杖

1968年制作の〈暖かい散歩用ステッキ〉(図11)で用いられたものと同様のもの。アクション〈私はアメリカが好き、アメリカも私が好き〉(1974年、レネ・ブロック・ギャラリー、ニューヨーク)やエンヴァイロメント〈炉辺〉(1974年、ロナルド・フェルドマン・ギャラリー、ニューヨーク)などでも用いられている。また、リュックザック同様、1978年の〈ジョージ・マチューナスを追悼して〉でも用いられている。このアクションのときは、フェルトを七重に巻いた杖は下部がリュックサックの中に入り、上部はボイスの腰の位置に接していた。他の杖は床と椅子とボイスを橋渡しするように立てかけられていた。この杖は身体を支えるためのものではなく、大地からエネルギーを摂取するためのものと考えられる。

二本の金属クリップと金属製の棒状オブジェ

金属クリップは作品として発表された事実は不明であるが、ボイス自身のアトリエで使われた写真が残っている(図12)。棒状オブジェは1967/84年の〈フォントⅦ/2〉(パリ国立近代美術館蔵)で使用されている銅製の伝導体にみられる(図13)。〈フォントⅦ/2〉では銅板と銅板、銅板と床をつなぐ役目をになっている。

二本のロールシンケンとビュントナーフライシュ、脂肪

これらは食料である。具体的な作品に使用された例は不明であるが、ビュントナーフライシュは1974年のペスカラのガレリア・ルクレツィア・デ・ドミツィオでの展覧会「ボイスとの出会い」の案内状に用いられ、その後1984年にヴィトリーネ作品になっている(図14)。したがって、〈パラッツォ・レガーレ〉のビュントナーフライシュはこのときに使用されたものとは異なる。いずれも、食料、敷衍すればエネルギー源である。

このように第二ヴィトリーネの構成物はアクションなどの過去の作品に使用されたものというよりは、エネルギーの発生体とみてよいだろう。人間にとてのエネルギーそのものであるロールシンケン、ビュントナーフ

ライシュー、脂肪、エネルギーの伝導体である銅製オブジェ、エネルギーの保管庫としてのリュックザック、保温効果のあるフェルトである。

以上の考察をまとめると次のようになる。展示空間、七枚の真鍮板、二台のヴィトリーネはヴィトリーネの内部へ向かう視点とは別の次元で、マクロ的、総合的な構成体をなしている。その一方、ヴィトリーネ内部は総合的構成とは別のミクロ的構成体である。すなわち、〈パラツォ・レガーレ〉の鑑賞は、建築内部空間全体における異種の矩形による構成を鑑賞する段階と、ヴィトリーネ内部の有機的形態による構成を鑑賞する段階との二段階からなる。次にこの二つの段階の「造形」がいかに私たちの視覚に受容されるかについて記述してみたい。

3. 造形的価値について

a) 総合的構成

この展示空間に歩み入ったときの意識の指向は、次の二つからなるだろう。一つはヴィトリーネの中に本来みるべきものが展示されているために、ヴィトリーネの方へ歩みをすぐに進めようという指向、内実へ向かう指向と言い換えてよいだろう。その一方で、何も描かれてはいない絵画のようなもの（真鍮板）と展示の道具にすぎないケース（ヴィトリーネ）の配置の構成的堅固さは、空間の内部に入ろうとする歩みを押し止め、その入口付近で、構成の妙に見入る時間を促すだろう。実際のところ、この地点においてこの作品は、最も古典的な意味での美しい様相をみせる。奥壁中央に設置された一枚の真鍮板に重なるように、しかし、この空間のほぼ中央でありながら中心線から微妙に右にずらした第一ヴィトリーネ。この空間の要に位置する第一ヴィトリーネの右へのズレと呼応するかのように左奥に佇む第二ヴィトリーネ。このヴィトリーネはどの位置からみてもけっして真鍮板と重なりうことなく孤高の位置を保ち続けている。左壁には孤高の第二ヴィトリーネに干渉することのない位置に二枚の真鍮板。対する右壁には第二ヴィトリーネと二枚の真鍮板と呼吸を合わせるかのように四枚の真鍮板が並んでいる。この入口の地点からは二つのヴィトリーネの内部を伺い知ることはできない。黄金色に鈍く輝く二台のヴィトリーネと七枚の真鍮板による厳格な幾何学的構成はこの空間に他の作品にはみられない厳しい緊張を与えている。九つの矩形が織りなすパースペクティブは、アルミニ・ツヴァイテが正当にも指摘するように、「〈パラツォ・レガーレ〉はたった一人の鑑賞者のための空間である」といっても過言ではない静謐さを湛えている¹³。だが、この静謐な秩序はヴィトリーネの内部へ向かう歩みによって破られる。後にみるこの空間の第二のポイントは右壁の四枚の真鍮板を背に、第一ヴィトリーネに相対した地点である。もちろん、真鍮板そのものに向かうポイントも、第二ヴィトリーネだけに向かうポイントも無数にあるが、第一ヴィトリーネの正面（入口のポイントに対して90度回転した地点）は最も重要である。それは入口においてみられたヴィ

トリーネと真鍮板との交差に再び出会うことになるからである（図3）。

b) ヴィトリー内部の構成

すでに詳細にみたように、二つのヴィトリーはボイスの過去の重要なアクションの遺物の集積所である。これら構成物の出所からボイスのメッセージを読み取ることも可能であろう。ボイス自身が意識していたであろう墳墓としての作品を構成するオブジェにはそれぞれ強いメッセージが込められているに違いない、と。確かに、複数性をもつマルチプルではなく、完全な唯一性をもつオリジナルのオブジェ、あるいはその代替物が厳選されている。また、逆に〈パラツォ・レガーレ〉のために選び抜かれたオブジェから晩年のボイスが重視したアクションを探しだすことも可能だろう。例えば、〈市電の停車場〉はボイスが敬愛していた故郷クレーヴェの英雄アナヒャルシス・クローツへのオマージュであり、自由・平等・博愛を目指したボイスの締めくくりである。あるいは、アクション〈イフィゲーニエ/タイタス・アンドロニカス〉から近代を見据えた二人の先達シェイクスピアとゲーテへの敬意と音響彫刻、動物愛などを読み取る。また、学ぶことの自由のために戦った大学闘争も自由・平等・博愛のための一環であった。つまり、これらを総合して、ボイスの活動は自由・平等・博愛への憧憬であった、と。もちろん、このことは間違ってはいないだろう。だが、オブジェの組み合わせからメッセージを読み取ろうとすることは、あまりに安易であろう。なぜなら、そこには「造形」への洞察が介在していないからである。

これら二つのヴィトリーにはすでにツヴァイテが指摘しているとおり、アントロポモルフィクな配列になっていることは誰の目にもあきらかであろう¹⁴。すなわち、第一ヴィトリーでは鉄製頭像が頭、毛皮のコートが胴体、シンバルが二本の腕、そして法螺貝が足である、同様に第二ヴィトリーではリュックザックが頭部と胴体、二本の杖と金属クリップが腕と手、そして、ロールシンケンとビュントナーフライシュが脚といった具合である。このことはヴィトリー自体のサイズがちょうど柩の大きさに相当することからも裏付けられる。それぞれの人型がエネルギーを摂取する創造の主体であり、他方はエネルギーを供給するエネルギー源であることは、素材の性質からみてとれる。

さて、私たちの課題はこの二つのヴィトリーが融合し、合体しうるであろうことが、「造形」の点から裏付けられるであろうか、ということである。

まず、ヴィトリーの台座の上にただ置くのではなく、立ち上げた形に着目しよう。第一ヴィトリーでは二つのシンバルがほぼ中央付近で毛皮のコートの両端のやや内側で対峙するかのように立てかけられている。このシンバルを中心みると、鉄製頭像と法螺貝はほぼ左右対象の位置にある。すなわち、これらのオブジェは山形、あるいは凸形を作りだしている¹⁵。

同じように第二ヴィトリーネにおいても、右端のリュックザックは一つの山形を築いてはいるが、台上中央手前の銅製棒を挟み立ち上げられた銅製クリップはちょうど第一ヴィトリーネのシンバルと同じように凸形を作り出している。厳密にいえば、第一ヴィトリーネのきちんとした凸形に対して、第二ヴィトリーネの方は金属クリップよりも高さのあるリュックザックがその凸形を崩してはいる。だが、これを入口側からとらえなおすとリュックザック自体が左右対象の凸形を作り出している。つまり、二つのヴィトリーネともに内部のオブジェは凸形になるように配置されているのである。しかも、それらは一つの方向から認められるだけではなく、90度回転した正面からも認められるのである。この凸形のもつ造形的意義を次に検証してみたい。

4. 造形的意義の一解釈の試み

a) 晩年のナポリ作品における生と死の超克

ところで、ボイスは〈パラツォ・レガーレ〉を制作した1985年にナポリ三部作とでもいうべき作品を制作している。実体としての梯子とその影が危うい間隔で近接した〈自由の梯子〉(図16)、生のオレンジと粉末硫黄とを組み合わせた〈私は信じる〉(図17)、そしてレモンと黄色く塗った白熱電球を組み合わせた〈カプリ・バッテリー〉(図18)である。これらは全て生と死を対比させた作品である。しかし、これらは生の儻さと死を想えという文学的なクリシェの繰り返しではない。儻さはこれら作品の主題ではなく、作品の素材そのもの、設置の仕方そのものなのである。作品の生は、素材の生と死に直接的に関わっている。生は堅固な素材に客觀化された非実在的な観念ではなく、微妙なバランスで自立する梯子、鮮度を着実に劣化してゆく果物そのものが、鑑賞者の生と同じ次元の生を視覚化している。換言すれば、作品の素材の儻さゆえに、作品の生は展示する人間や作品の所有を受けた人間の手に委ねられているのである。作者としてのボイスの手を離れた後のこれらの作品の運命は、残された私たちの手にかかっている、といつてもよいだろう。特に、マルチプル化された〈カプリ・バッテリー〉には「1000時間後にバッテリーを交換せよ」の指示が付けられている。このバッテリーを交換するのは作者ボイスではない。

また、オリジナルの〈カプリ・バッテリー〉はボイスがナポリの骨董品店でみつけた真鍮製のヴィトリーネに入れて発表されている。真鍮製のヴィトリーネは同じく真鍮製のヴィトリーネを用いた〈パラツォ・レガーレ〉との直接的関連をもつとみてよいだろう。

〈カプリ・バッテリー〉ではエネルギーを受け取り光を放つ側の電球と新鮮なエネルギーを供給するレモンとが一つのヴィトリーネの中で一体化している。これに対して、〈パラツォ・レガーレ〉はエネルギーの供給側と摂取の主体とが、二つのヴィトリーネに分割されているのである。それは〈カプリ・バッテリー〉において、プラグのついた電球とバッテリーと

してのレモンが分離された状態に例えられよう。〈カプリ・バッテリー〉におけるエネルギーの供給者と摂取者が、ともに球体のような形態で相似しているように、〈パラツォ・レガーレ〉のヴィトリー内内部の素材も相似した形態に構成されているのである。

b) 初期から晩年まで一貫した十字形

〈パラツォ・レガーレ〉の二つのヴィトリー内内の構成要素に認められる凸形は、ボイスのいくつかの重要な作品にも認められる。例えば、アクション〈マンレーザ〉(図9)や同じくアクション〈ユーラシア シベリア交響曲〉(1963年)である(図19)。ここでみられる凸形は、ボイス自身が黒板に明記しているように、分割された十字架である。十字架はボイスの最初期から晩年まで繰り返し用いられるキーフォルムである。例えば、初期の木製彫刻〈ビューダリッヒの記念碑〉は明らかな十字架であり、1940年代、50年代は多くの十字架彫刻を制作している(図20)。やがて、十字架はアクションに用いられるようになり、ボイスの代表的アクション〈真空→量塊〉の主要オブジェ(図21)、〈イフィゲニエ/タイタス・アンドロニカス〉のシナリオにあたるパルティトゥア(図22)、〈ユーラシアの杖〉(1967年)での鉄草履とフェルト底の交差(図23)などに繰り返し登場している。また、自由国際大学のスタンプをはじめ、ボイスはスタンプには必ず十字架モチーフを用いている(図24)。カオス的状況をかきたてるボイスの造形活動において、一貫して用いられた秩序だった形態が十字架であったといつてもよいだろう。こうしてみると〈パラツォ・レガーレ〉における二つのヴィトリー内にみられる凸形もまた分割された十字架とみることができるだろう¹⁵。二つの凸形は一つに合体して十字形を形づくる可能態であり、ヴィトリー内が「二つ」であることの意味もここにおいて明確になってくる¹⁶。本来一つであったものが二つに分割され、また一つのものとして結合するときを待望するという見方が成立するのである。確かに、二つのヴィトリー内は凸形とエネルギーという観点からは全く対等の関係にある。が、代替可能なエネルギーの供給側と創造の主体としてのエネルギーを摂取する物理的身体の有限性から、エネルギーの受給側にあたる第一ヴィトリーを主要構成要素として展示空間のほぼ中央におき、第二ヴィトリーを副次的要素として側面かつ奥に配置する構成になったと思われる。そして、この二つのヴィトリーの配置と床の格子模様との関係から七枚の真鍮板の配置が決定されたとみることができるだろう。

おわりに

〈パラツォ・レガーレ〉は展示空間全体において毅然とした幾何学的構成美を現出させる作品であると同時に、ヴィトリー内内のオブジェは有機的構成とそれらを融合させる因子としての構成美からなる多層構造をも

つ作品である。この二つのヴィトリーは、エネルギーの供給側と受給側の分離、すなわちボイスの死を表した作品であることは疑いえない。しかし、二つの凸形が合体し一つの十字形を形づくるようにそれぞれのオブジェが配置されていること、また、創造の主体である側の第一ヴィトリーが、横たわった台座が立ち上がったような真鍮板と視覚的に垂直に交差し、ここでもまた別の凸形（分割された十字形）を現出させるなど、ボイスの生涯にわたるキーフォルとしての十字形に忠実な造形がみいだされる点において、この作品は最後を飾るに相応しい完成度をもつ作品である（図3）。もちろん、後者の凸形がちょうどイエスの復活の図のような十字形を作りだすことによって、ボイスの死は完全な終結ではなく、一時的な休止ととらえうる可能性をこれらの造形は示しているし★¹⁷、その復活はボイスの蘇生という奇跡によるのではなく、ヴィトリーのガラス面や真鍮板に映り込んだ創造性の主体としての私たち一人一人に委ねられている、といった解釈も確かに可能ではある。だが、幾何学的構成と有機的構成を十字形というフォルムに融合させたボイスならではの調和的構成主義は、宗教や国家、思想、人種などのあらゆるボーダーを越えたア・プリオリな感性的形式に受容される強さをもっていることにこそこの作品の真の価値があるとみるとべきであろう。

註

- ☆1 —— Ausstellungskatalog “Beuys zu Ehren”, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1986, S.
- ☆2 —— Armin Zweite, “Joseph Beuys Palazzo Regale”, Kultur Stiftung der Länder, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1992, S.3
- ☆3 —— これらは一例である、また他にもまだ美術館に収蔵されていないエンヴェイロメントがまだいくつかある。
- ☆4 —— “Beuys zu Ehren”, S.594
- ☆5 —— “Beuys zu Ehren”, S.92
- ☆6 —— この呼び方はアルミニン・ツヴァイテに倣っている。vgl. Zweite, “Palazzo Regale”, S.32-48
- ☆7 —— 各展示空間のサイズ、各要素の設置サイズは Zweite, “Palazzo Regale”, S.62. S.66 に詳しい。
- ☆8 —— ニスと金粉の塗布作業はボイスの息子のヴェンツェルがナポリで行ったものである。vgl. Zweite, “Palazzo Regale”, S.66
- ☆9 —— Zweite, “Palazzo Regale”, S.33
- ☆10 —— “Beuys zu Ehren”, S.51
- ☆11 —— Heiner Stachelhaus, “Joseph Beuys”, Econ Verlag, Düsseldorf, 1991, S.202
- ☆12 —— “Beuys zu Ehren”, S.51
- ☆13 —— Zweite, “Palazzo Regale”, S.61
- ☆14 —— Zweite, “Palazzo Regale”, S.4

☆15——ハイナー・バスティアンは〈市電の停車場〉において、鋳鉄頭像を含む柱状彫刻を横たえた状態の展示方法にすでに十字架をみている。vgl. Ausstellungskatalog, "Joseph Beuys", Kunsthaus Zurich, 1993, S.154

☆16——紙面の都合で詳細な検討を加えることはできないが、ボイスの作品においてみられる「ドッペル・オブジェクト」、すなわち初期の十字架彫刻からエンヴァイロメント〈汝の傷をみせよ〉などに一貫してみられる「対のオブジェ」の系列にもこの二つのヴィトリーネは位置づけることが可能である。

☆17——図3は、例えばピエロ・デラ・フランチェスカの〈復活〉(146年頃)などにみられる柩の矩形とイエスの身体が凸形を形成する図像に重ねてみると興味深い見方であろう。

(やまもと かずひろ・栃木県立美術館主任学芸員／現代美術)