

Title	記憶としての造形空間とカウンター・モニュメント : イサム・ノグチ《ノグチ・ルーム》におけるトポスとサイト(記憶としての建築空間 : イサム・ノグチ/谷口吉郎/慶應義塾)
Sub Title	Formal Space as Memory and Counter-monument : Topos and Site in Isamu NOGUCHI'S Shin Banraisha(Architectural Space as Memory : Isamu NOGUCHI, Yoshiro TANIGUCHI, and Keio University)
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	
Publication year	2005
Jtitle	Booklet Vol.13, (2005. ) ,p.136- 162
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000013-04211356">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000013-04211356</a>

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.

# 記憶としての造形空間とカウンター・ モニュメント

—— イサム・ノグチ《ノグチ・ルーム》におけるトポス  
とサイト——

前田 富士男

「われわれ人間は、建築がなくとも、生活し、祈ることもできる。しかし、建築がなければ、過去の記憶をもちえない」<sup>★1</sup>。英国の評論家ジョン・ラスキンは『建築の七燈』(1849)でこう述べた。ラスキンにとって、建築の成立根拠たる七つの規範、七つのランプは、犠牲、真実、力、美、生命、従順とともに、「記憶」であった。

1886年、美術史学者ハインリヒ・ヴェルフリンはベルリンでの研究をもとに、その最初の成果『建築心理学序説』で、ラスキンの「記憶としての建築」観を完全に否定してみせた。純粋な知覚形式が形式論という新しい近代的方法論に精練されてゆく第一歩である<sup>★2</sup>。パリでは、エッフェル塔の基礎工事が翌年1月には始まろうとしていた。

近代美術はラスキンの時代から一世紀半をかけて、そのあらゆる領域で表現媒体の純粋な機能性を追求するとともに、「記憶」を追放してきた。1970年、ジャン・ボードリヤールは『消費社会の神話と構造』の冒頭で、パリ郊外の巨大ショッピング・モール「パルリー2」やドラッグ・ストア、人工スキー・センターを比喻につぎのように指摘する<sup>★3</sup>。

われわれは日常生活の全面的な組織化、均質化としての消費の中心にいる。そこでは、幸福が緊張の解消だと抽象的に定義され、すべてが安易に、そしてなかば無自覚的に消費される。ショッピング・センターや未来都市の規模にまで拡大されたドラッグ・ストアは、あらゆる現実生活、あらゆる客観的社会生活の昇華物であり、ここでは労働と金銭ばかりでなく、四季さえもが廃絶されようとしている。

このエア・コンディショニングのよくきいた「常春」の、現金でなくカード払い自由の「現代のパテオン」では、「夢の作業、詩的作業、意味の作業であったもの、すなわち区別された諸要素を生き生きと結びつけることの上に成りたつ、移動と凝縮の大いなる図式、隠喩と矛盾の偉大な形態

はもう存在しない」。消費社会においては、ただただ「幸福の記号」を消費する「均質な諸要素の永遠の交代があるばかりだ」。

われわれは、ボードリヤールのこの一節を建築論に読みかえてよい。レンツォ・ピアノとリチャード・ロジャースによる《ポンピドー・センター》(1976)やヘルツォーク&ド・ムロンによる《テート・モダン》(2000)といった美術館建築といえども、あくまで「幸福な記号」を対象とする「センター・ビル」の一種でしかない、と。肯定と反論がどのように成立しうるのか、興味深いところだろう。

ラスキンの時代を振りかえれば、『建築の七燈』が出版されてから2年後、ロンドン市内ハイド・パークに第一回世界万国博覧会の、世界最初の「ショッピング・センター」建築たる《水晶宮(クリスタル・パレス)》が出現した。1851年の《水晶宮》も、1970年の《パルリー2》も、そして2002年10月沖縄県那覇市新都心おもろまちに忽然と出現したショッピング・モール《那覇メインプレイス》も「均質な諸要素の永遠の交代」たる「センター・ビル」建築空間にほかならない。私は、2003年2月にまだ猥雑さの残る那覇の国際通りからタクシーにのり、清潔で「幸福」なこのモールに足を踏み入れたときの衝撃をいまだに忘れることができない。

ラスキンが明示したのは、「均質な諸要素の永遠の交代」たる「幸福な記号としての建築」に対し、「記憶としての建築」であった。「幸福な記号としての建築」が「記憶としての建築」を凌駕してゆく近代の過程はむしろ直線的ではない。一方で、多様な記憶を引用形式のもとに記号化する手続きもあれば、自然環境、ランドスケープという概念を拡大して記憶を接収する手続きもあり、他方で、歴史主義のもとに建築の保存と記憶とを連結する姿勢もあれば、また、すべての建築家をひきつけてやまないファシズム的建築が誇示した空間記憶の演出法もある。とはいえ、発展史観などならないとしても、20世紀における「記憶としての建築」の追放は、疑いえない事実だろう。

しかし、近代が抹消してきたその「記憶としての建築」が再びいま、世界的に議論の焦点となっている<sup>★4</sup>。アロイス・リーゲルのデンクマル論(1902-05)が1995年に復刻された事実は、美術史上のささやかな出来事とはいえ、その重要さと象徴性は強調してもしすぎることはない<sup>★5</sup>。たしかに、1980年代におけるアメリカでの造形作品とサイト・スペシフィック問題や、ドイツにおけるホロコースト・マーンマルなどが議論の背景として看過できないけれども、あくまで本質問題は、現代の情報社会がその本質的な営為として、多様な情報や資料を透明で清潔な「幸福な記号」に変換してしまう状況にある。情報空間に場所は存在しないし、情報空間は記憶も必要としない。それゆえ、われわれがいつの間にか身を委ねている情報空間は建築空間の否定をもたらし、他方で建築そのものも、そうした情報空間への接近を志向し、身体的空間性さえもたない「情報建築」、ヴァーチャル・アーキテクチャーが実践されようとしている。

こうした問題についてわれわれの知る重要な研究成果のいくつかとして、たとえば1994年におけるモンリオールの会議「Anyplace」や、1998年9月にチューリヒ工科大学で開催されたシンポジウム「記憶の担い手としての建築作品と場所」をあげてよい<sup>6</sup>。そもそも「記憶としての建築空間」という風土と伝統をもたないわが国の建築といえども、せめて文化的建造物の保存という水準でもよいから、この問題を検討する関心があるべきだろう。イサム・ノグチが残した近代建築空間の傑作《ノグチ・ルーム》(図1、2、3)であれば、なおさらだ。この造形作家の本質たる「記憶としての造形空間」は、コスモスと一体化するイサム・ノグチという常套的オマージュのもとに忘失されてきた。非身体的な情報建築がイメージとして必然性を帯びる現代であればこそ、われわれは《ノグチ・ルーム》の意味と役割を再検討しなくてはなるまい。

### 1. 「記念作品」としての《ノグチ・ルーム》

《ノグチ・ルーム》は、「記念作品」であり、しかもその記念性は重層的意味から成りたっている。まず《ノグチ・ルーム》という傑作の本質をわれわれはそう確認しなければならない。

ノグチは、1950年8月18日から30日まで日本橋三越百貨店にて「イサム・ノグチ作品展」を毎日新聞社主催、日本美術家連盟協賛で開催した(図4)。この展覧会の図録パンフレットは《ノグチ・ルーム》の成立に関する最重要の資料である<sup>7</sup>。なぜなら、イサム・ノグチ、長谷川三郎、谷口吉郎の小文が掲載されており、とくにノグチの一文が制作の推移について示唆深い内容だからである。

先般、私の父＝ヨネ・ノグチ、詩人野口米次郎＝が殆ど四十年間教職にあった慶應義塾大学で、私の父を偲ぶ集いが持たれ、その方々から父を記念するようなものに私が幾らかでも貢献してはどうかと提案して下されました。

つづけてノグチは語る。これは素晴らしい機会だが、「英雄を讃えるような為の記念建造物でもなく、又、一個人の追憶に中心を置いたものでもない。「万來舎」と名付けられるように、教師の寛ろぎと、「瞑想の中で生命力を再び満そうとする学生達の為」の空間で、「人間の魂を招き、そこで高揚させる」空間にしたい、それは「一つの舞台です。・・・静かに劇的な・・・」、と。

この一文はおそらく展覧会直前の1950年8月初旬に執筆されたものだろう。続く文章に、執筆にいたる5週間の仕事が生々しく記録されている。まず1週間は「瀬戸に行き、オリエンタル陶芸彫刻研究所の御好意により」、テラコッタ作品の制作に従事とある。逆算して推測すれば、多分7月初旬の時期だろう。つぎの1週間は津田山の工芸指導所で家具と彫刻制作にあ

図1 イサム・ノグチ《ノグチ・ルーム》1951 撮影：平剛

図2 《ノグチ・ルーム平面図》

図3 《ノグチ・ルーム模型》1950.8. イサム・ノグチ作品展出陳

図4 イサム・ノグチ作品展(1950.8.)会場

図5 イサム・ノグチ《学生》1951

図6 イサム・ノグチ《ベル・タワー（鐘  
楼）》模型1950

図7 《広島の原爆記念碑・模型による構成写真》1952

図8 イサム・ノグチ《ベンジャミン・フランクリンのモニュメント》1933

たり、ついで2週間を慶應義塾大学で谷口吉郎らと《ノグチ・ルーム》の仕事を進め、さらに1週間を展覧会準備に費やした、と記されている。5週間という整理はあくまで文章表現上のもので、実際はもっと錯綜した活動の日々だったにちがいない。ノグチは展覧会後の9月5日にはいったん離日するから、これは《ノグチ・ルーム》制作時の直接的証言とみなしてよい。

とすれば、《ノグチ・ルーム》が上記の引用からも、三層の記念性を帯びていることは疑いえない。それはまず、父野口米次郎(1875-1947)への想い、第二に「万來舎」という福澤諭吉的なコミュニティ空間の伝統の意識、第三に「生命力を再び満そうとする学生達」を祝福する姿勢である。

ノグチの父への想いが複雑なもので、たんに母と自分を見捨てた人間にとどまらず「現代の前衛と昔の日本の両方に結びつく」<sup>★8</sup>詩人・芸術家の姿をとるような特異な存在であったことは指摘するまでもない。この1950年の訪日は幼年時の滞在(1906-14)、その後の訪日(1931)について、とくに第二次世界大戦後の、父が亡くなったあとの滞在であったから、ノグチが一種の開放感をもって父親を想起しえたことは明らかだ。むろん、ノグチは「英雄を讃える」ような「記念建造物」を否定しているけれども、こうした否定形の表現にも、同時代の日本人造形作家にはありえない「記念性」の意識があたかも写真のネガのように示唆されている。実際、ノグチはこの空間を「ヨネ野口記念室」と名づけてもいた。

「万來舎」は、慶應義塾にとって、演説館と一体をなす「記念作品」にほかならない。この点は、建築家谷口吉郎が徹底して第二研究室の設計にあたって主題化し、またノグチに「万來舎」の歴史的意義やこの学塾の伝統を説明したにちがいない<sup>★9</sup>。

そして、第三に留意すべきは、ノグチが語る「瞑想の中で生命力を再び満そうとする学生達」を祝福する姿勢である。「再び」を看過してはならない。ノグチは明らかに、戦没した学生たちを念頭におき、彫刻作品《無》を庭園側に設置し、日没の西方の軸線と彫刻上部の円形とを重ね合わせた。また西側庭園の北寄りに当初置かれた鑄造鉄棒彫刻《学生》(図5)は、8月のイサム・ノグチ展に出品された習作《ベル・タワー(鐘楼)》(図6)に類似したフォルムを持つ。《ベル・タワー》は、この時期のノグチの最大の関心を明示する作品とみなしてよい。なぜなら、イサム・ノグチ展の図録パンフレットのほぼ末尾でノグチはこう断言しているからだ。

最後に、私の大きな関心は争[ママ]で亡くなった人々の為に、広島か或は他のどこかにベル・タワー(鐘楼)を設計製造する事でありました。当然、それ[出品作品]は、単なるスケッチに過ぎません。然し、この考えは、皆様の支持を懇願するに値する根本的なものであると信じます。その成就是、一般の願望の炎が燃えるか否かに、すべてかかるでしょう<sup>★10</sup>。

われわれはこの一節を、彫刻家ノグチの本質を告知する表現として、重視しなければならない。《ベル・タワー》がおそらく完成作では鉄製彫刻で、弔鐘の音を告げる環境作品とすれば、《学生》も同様の構成をもつ鉄棒彫刻で、三田の西側台地の端でいわば風の音を捉える作品と解釈してもよいだろう。つまり《学生》も《無》と同様に、「哀悼」を意味し、《ノグチ・ルーム》の反対側の東側のキャンパスに設置された《若い人》像の能動的形姿と対置させたと思われる。

《ノグチ・ルーム》は開放的な空間を特性としつつも、その軸線を東と西に、ヴィタ・アクティヴァ（実践的生活）とヴィタ・コンテンプラティヴァ（瞑想的生活）に、すなわち生の「祝福」と「哀悼」においていることに疑問の余地はない。

そもそもノグチが記念作品へのつよい志向を持つことは、見過ごすべきでない。結局《ベル・タワー》は実現しなかったとしても、この展示を契機として、広島平和記念公園にいたる二本の橋、日の出をかたどる《生きる（旧名つくる）》と別離を意味する《死ぬ（旧名ゆく）》が実現した。また周知のように、広島市長と建築家丹下健三に要請されてノグチが構想した《広島原爆記念碑》は委員会によって却下され、日の目を見ることがなかった<sup>★11</sup>。この記念碑構想は今日、《広島原爆記念碑・模型》や《広島原爆記念碑・模型による構成写真》（図7）から実際の姿を想像するほかない。墓所に設置された家形埴輪の屋根を思わせる地上部や、勃然とした意思にみちた力強い地下部の造形は、実現されていれば、世界的にみても重要な記念碑となったにちがいない。ノグチがまさに「皆様の支持を懇願」し、生涯にわたって実現を念じていたにもかかわらず、その意思を尊重しえなかったわが国の美術制度、文化的感性、そしてわれわれ研究者の怠慢を痛切に反省するほかはない。

ノグチはすでに早くから鉛筆素描の《ベンジャミン・フランクリンのモニュメント》（1933）（図8）、《鋤のモニュメント》（1933）を構想し、また後に《仏陀の記念碑》（1957、模型）なども手がけている。記念作品への関心は、おそらく若き日のヨーロッパでの体験やブランクーシのもとでの制作活動から、この芸術家の世界できわめて大きな位置をしめていたのだ。

《ノグチ・ルーム》について、後年ノグチは著名な自伝『イサム・ノグチ——ある彫刻家の世界』を執筆し、その1950年の箇所<sup>★12</sup>で明言している。ノグチ・ルームの「仕事は、父と[日本の]人びとへの和解の行為だと思い、私は一途に打ちこんだ。／この記念作品（this memorial）の制作は翌年行うことになった」、と。

《ノグチ・ルーム》とは、父野口米次郎の追憶と、慶應義塾の萬來舎における教員と学生の交流の伝統、そして戦場や国内、また広島で亡くなった日本人、および三田キャンパスに帰りえなかった戦没塾生への哀悼、同時に、新しい世界を築こうとする慶應義塾内外の「若い人」への祝福を造形化した「静かに劇的な舞台」たる「記念作品」以外の何ものでもない。



## 2. 記念作品／デンクマール／メモリアル

それでは「記念作品 (memorial)」とは何か。一見、自明なようで実は不分明なこの概念を検討しなくてはならない。この概念が不分明なのは、造形芸術をめぐる近代精神の変容がそのままここに反映しているからだ。

まずノグチもときに作品名に採用した「モニュメント (英monument、独Monument)」をみよう。あらかじめ、歴史学、美術史学、建築史学にわたる概念ゆえ、常識を確かめておけば、歴史や過去についての知識以外の広い知識の材料となる「資料 (material, object, Material, Gegenstand)」と、もっぱら過去についての知識を伝えるあらゆる種類の文書、伝承 (Überlieferung)、遺物 (Überreste)、遺跡などを包括的に意味する「史料 (historical source、historische Quelle)」とが区別される。ひろく美術史研究や美術鑑賞を念頭におけば、「造形資料」と造形作品とは同義で、いわゆる美術作品・美術品・造形作品は、造形資料のなかで美的価値をもつものを指す。歴史学では美的価値は問わないから、歴史的価値をもつ資料を史料と呼び、その史料のうちの「遺物」という概念が造形資料に対応する。さてここで、美術史学・建築史学と歴史学とを結ぶ重要な概念が現れる。それが、「モニュメント」で、この概念は一般に、ある人物や出来事を記憶し記念するために作られた建造物や彫刻、造形作品を意味する。モニュメンタルという形容詞は巨大さの意味を帯びるが、モニュメント概念自体は形状の大小を問わない。

モニュメントは一般によく使用されるけれども、美術史学や建築史学、歴史学では同義の概念として、ドイツ語圏ではデンクマール (Denkmal) を多用し、英語圏ではメモリアル (memorial) も併用する。本論ではこの三つのモニュメント／デンクマール／メモリアルの概念をともに、あえて「記念作品」と訳しておく。わが国では、この概念について定着した認識が乏しい。文化財という概念が存在するが、これは文化財保護法 (1950) のもとでは有形文化財、無形文化財、民俗資料、記念物を意味する。この記念物は遺跡、庭園他の名勝地、動物、植物を指すから、われわれのいう「記念作品」ではない。「記念作品」とは、保護法のいう有形文化財のうちの文字資料を除いた建造物や彫刻などに該当しよう。ただし、わが国の文化財という概念は、歴史上また芸術上で価値の高いものという評価的規定が与えられているだけで、西洋における重要な側面の規定が欠けている。これはたんに法律の次元の問題ではなく、造形意思をめぐる文化的感性の次元の差異であろう。その側面とは、「記憶」である。

西洋的な概念規定を適用すれば<sup>★13</sup>、「記念作品 (モニュメント／デンクマール／メモリアル)」とは、歴史学でも美術史学でも広義には過去の「遺物 (Überreste)」一般を指し、狭義には特定の人物や出来事の「記憶・想起 (Erinnerung)」を伝える意図 (Absicht) のもとに成立した作品を意味する。すでに先にみた定義と同じではあるが、いま歴史学などを迂回して説明を試みたのは、「記念作品」の含意する「記憶」の「受け渡し・手渡し

(übergeben)」という機能を強調してもしすぎることはないからだ。

この問題については、ドイツ歴史学における19世紀のヨーハン・グスタフ・ドロイゼンに始まり、20世紀のカール・マンハイムなどに連続する伝承や遺物に関する考察を振りかえるべきだろうが、いまその余裕はない。しかし、今日でもなお「記念作品（デンクマール）」論の基本を形成する美術史学者アロイス・リーゲル（1858-1905）の主張にはふれておこう。リーゲルは、デンクマール（記念作品）が「記憶価値（Erinnerungswerte）」と「現在価値（Gegenwartswerte）」の両面性をもち、前者はさらに1）時代価値（Alterswert）、2）歴史価値（historischer Wert）、3）企図記憶価値（gewollter Erinnerungswert）と、また後者は1）使用価値、2）芸術価値（i 革新的価値、ii 相対的芸術価値）という側面をもつと指摘する。

時代価値が過去性そのものの評価なのに対し、歴史価値は、過去からの発展史上のある時点をとりだしてわれわれにつきつけ、歴史的価値が現在そのままであるかのように訴えかける。企図記憶価値は、ある時点をけっして過去のものにせず、いつまでも後代の者の意識のなかに生き生きと保とうとする当初の目的、つまりデンクマール設置時の目的に即している。この第三類の記憶価値はそれゆえ、現在価値への接近を明らかにしている<sup>★14</sup>。

リーゲルはつづける。同じ記憶価値のなかでも、時代価値はつねに作品の「消滅（Vergehen）」をそのまま受けいれ、歴史価値は、それが働きますそれまでの消滅を受けいれながらもそれ以後は消滅を克服しようとする。それに対し、「企図記憶価値はつねに非消滅性を要請し、永遠の現在を、とどまることなき生成状態を要請する」。こうした要請の実現の障害となる自然の力、つまり存在物を解体に追いやる自然の力は排除しなければならない。「銘文が消えたような記念柱は、企図[記憶価値をもつ]デンクマールとはいえなくなるだろう。企図デンクマールの根本前提がそれゆえ、修復を生み出すのだ」。

近代における記念作品や文化財のいわゆる「修復」問題がここで初めて学術的に提示されたといつてよい。リーゲルのデンクマール論が重要なのは、「修復」を提示しつつ、様式論や意味解釈論ではなく、芸術作品の運用機能論に、宗教的機能でも政治的機能、感性論的機能でもない新しい機能、芸術作品の「保存」や「修復」という社会的機能を加えたことだ。「芸術意思（Kunstwollen）」概念の提唱者として知られるこの傑出した芸術学者は、いわば芸術創作という意味に対比して「保存意思」とでも呼んでもかまわない独特な心性の側面を取り出した。リーゲルをふまえれば、「ある時点をけっして過去のものにせず、いつまでも後代の者の意識のなかに生き生きと保とうとする」意思（＝企図Wollen）を眼前の作品にとらえる感性の起点が「記憶価値」なのである。記念柱の銘文でいえば、銘文が称揚する特定

の人物や出来事ではなく、銘文という記憶装置そのものをリーゲルは考察の主題にした。記憶表象の対象そのものではなく、記憶表象と知覚表象がオーバーラップするイメージの力学をリーゲルは見据えているのだ。ドイツ語における記憶はGedächtnisとErinnerungという二つの語にまたがるが、記念碑(Gedächtnisdenkmal)という用語が定着していた一方で、リーゲルが「内化」を意味する記憶Erinnerungを使用しつづけたことは念頭にとどめておいてよい。

リーゲルの論考が発表された1903年という時期を想起しよう。この時期に記憶と知覚の関連について革命的な検証が進められた事実は確認するまでもない。心理学ではウィリアム・ジェームズの『心理学原論』(1890)やヴィルヘルム・ヴントの著作が記憶概念を検討し、フロイトの『夢判断』(1900)から古典的フロイト学派への道が開かれてゆく。美術史学では、造形的イメージの根本を人類の普遍的な身体身振りの「ムネモシュネー(記憶)」のもとに編集しようとしたアビ・ヴァールブルクがフィレンツェからハンブルクへの帰郷(1904)を想定し、文庫の設立に着手しはじめていた<sup>★15</sup>。他方で、ハインリヒ・ヴェルフリンは『建築心理学序説』(1886)で、ラスキンの主張する「記憶としての建築」を完全に否定し、以後、建築や彫刻、絵画から記憶を追放し、純粋な知覚形式を「様式論」として取りだそうとしていた。美術史学方法論における図像解釈学(イコノロジー)と様式論は、記憶概念を道標とする分かれ道を前にし、「記憶」作用の肯定と否定という道標によって歩むべき方向を選ぼうとしていたと理解してよい。そして、ベルクソンの『物質と記憶』(1896)である。

ベルクソンはよく知られているように、過去の経験を運動図式に即して現在の身体状況に適合させてゆく記憶、つまり習慣としての記憶と、過去の経験を自覚的かつ固有な経験系列として保持してゆく記憶、つまり純粋記憶とを区別し、また、本来の意味での記憶たる後者の純粋記憶の過去性が知覚の現在性に対して、単純な過去—現在という線状的配置をとらないことを明示した。「ある知覚の記憶が、もしも微弱になったこの知覚にすぎないとすれば、私たちはたとえば、かすかな音の知覚を激しい音の記憶だと思ふような場合もありそうだが、このような錯覚はけっして生じない」<sup>★16</sup>。記憶と知覚とは、ともに変位しながら複雑なオーバーラップを形成し、多様なコンステレーションを提示するわけだが、このコンステレーションのありようについては今日の認知科学でも哲学でも、なお説明がゆきとどかない。とはいえ、ベルクソンが記憶の働きにわれわれ人間の行動の自由を見出している点は重要だ。不在の対象を表象する「記憶力は、持続の多数の瞬間を唯一の直観のうちに把握させることによって、事物の流れの運動、すなわち必然のリズムから私たちを解放する」<sup>★17</sup>。

リーゲルのデンクマール論を考察するときベルクソンを想起するのは、いささか唐突な印象をもたらすかもしれないが、リーゲルの書齋の本棚に『物質と記憶』の背表紙を想像してもさほど空想に過ぎるとも思われない。

というのは、リーゲルにおける「企図記憶価値」とは、作品の記憶価値と現在価値を媒介する位置をしめ、「とどまることなき生成状態を要請する」ような感性の導き手だからだ。リーゲルにおける記憶概念に潜在記憶や普遍的無意識、社会記憶を重ねてみる姿勢は、適切とはいいがたい。記憶と知覚の織りなすベルクソンのようなコンステレーションは、リーゲルにおける記念作品＝デンクマール問題の解読のための有効な補助線なのである。

リーゲルのデンクマール論が世に出た20世紀初頭はまた、「記念作品」の変容期でもあった。古来、記念柱・記念碑・記念門・記念墓・記念像・記念室・記念堂・記念施設など、特定の人物や出来事、理念を称揚する記念作品は数多いが、近代という時代が市民革命による民族国家・国民国家(nation state)の成立をも意味するように、国家や国民にかかわるナショナルリズム的記念作品の制作は19世紀後半に急激に加速する。市民社会の近代であればこそ、かえって記念像や記念柱が増加する、という屈折した事態が展開してゆく。パリの《凱旋門》(1836)やロンドンの《ネルソン記念柱》(1842)の時点から20世紀初頭にいたると、ヨーロッパ諸都市はおびただしい記念像であふれかえる環境となる。ドイツについては大原まゆみ氏の国民記念碑の研究が明示するとおりである<sup>★18</sup>。

しかし、リーゲルがデンクマール論を発表する時期から、記念作品の造形は大きな転換をとげてゆく。特定の人物や歴史的事件、理念の顕彰や称揚という伝統的な機能から逸脱し、過去のある時点の出来事を意識のなかに「生き生きと保とうとする」よりも、むしろリーゲルのいう「企図」への志向を拡大し、「永遠の現在」性の強度をまそうとする気運が現れてくる。そもそもベルクソンの記憶力が不在の対象を表象する力であれば、本来それは想像力そのものの働きを意味してもおり、いわば「未来にむけた記憶」とでも呼びうる力なのだが、この気運はそうした力の主題化への待望とみなしてもよい。

たとえば、建築家ヴィルヘルム・クライスの《ビスマルク記念柱・案》(1898、設計案)(図9)や《ビスマルク記念柱》(1902 レスニツ)(図10)である。北ドイツ各地の台地の上に石積みの烽火台をつくり、古代の連絡手段を模して烽火を通じた連帯を演出し、強烈な自然感情と若者の生の情熱とを訴えようとする記念作品である。自然のなかに記念作品を設置する手法はなるほど、ドイツの19世紀に固有で、建築家レオ・フォン・クレンツェによるレーゲンスブルク近郊ドーナウ沿いの台地に位置する《ヴァルハラ》(1842)(図11、12)やアルトミュール川沿いの《解放記念堂》(1863)は周知の作品である。しかし《ビスマルク記念柱》は、当時の記念碑がたとえば皇帝ヴィルヘルム一世を記念するときに武力や平和など多数の擬人的寓意像を用いたのとまったく異なり、記号性や寓意性を拒否した。当時の《ビスマルク記念柱》の批評(1910)が記述するように、それは「記憶」や記念を逸脱するような特異な造形であった。

図10 クライス《ビスマルク記念柱》1902  
レスニツ

図9 クライス《ビスマルク記念柱・案》1898 (大原まゆみ『ドイツ国民記念碑——1813年～1913年』東信堂、2003年、より)

図11 クレンツェ《ヴァルハラ》1842 からみるドーナウ川 撮影：前田

図12 クレンツェ《ヴァルハラ》1842 撮影：前田

図13 《ビスマルク記念柱とヴィルヘルム皇帝記念碑 (左・右)》ポルタ・ヴェストファリカ 絵はがき (www.deutsche schutzgebiete.de より)

---

図14 《第三インターナショナル記念塔》1919-20

---

図15 オープリスト《岩山のモニュメント建築》1908頃 模型 (W.Pehnt, Die Architektur des Expressionismus,1981. より)

---

図16 メンデルゾーン《アインシュタイン塔》1917-20 (W.Pehnt, Die Architektur des Expressionismus,1981. より)

---

図17 グローピウス《三月革命犠牲者記念碑》1921 (W.Pehnt, Die Architektur des Expressionismus,1981. より)

---

図18 ブランクーシ《無限の柱》1927 スタイケン宅の庭 (La Colonne sans fin, Centre George Pompidou, 1998. より)

---

図19 ブランクーシ《無限の柱》1937 ティルグ・ジュ公園 (La Colonne sans fin, Centre George Pompidou, 1998. より)

人間の手がほとんど触れていない魂に、いっそう大きな宇宙的有機体の永遠の価値を予感させる強烈な自然感情★<sup>19</sup>。

この記述は、われわれが今日ミンデン近郊のポルタ・ヴェストファリカを通過するときに列車や自動車の車窓から《ヴィルヘルム皇帝記念碑》(1896)と《ビスマルク記念柱》(1902)を遠望し(図13)、自然景の視野におさめたときの鮮烈な印象の一端を説明してくれる。リーグ的に言えば、記憶価値にもまして現在価値が前面に進出する様態である。ただし、その現在価値は芸術価値に結びつくのではなく、ランドスケープという自然のトポス(地勢・地形としての場所)に結びつき、しかも「宇宙有機体」というような特異な「強烈な自然感情」を浮上させる。マクス・ヴェーバーは当時のドイツに興隆した青年運動に対して、そのユートピア性やロマン主義的幻想には容赦ない批判を加えながらも、他方でニーチェの影響を思わせる特異な誠実さには共感を示した。そうした共感を自然のなかに設置された《ビスマルク記念柱》に見出しても、あながち間違っていない。

言うまでもなく、この時代の最大の記念作品は、1889年にフランス革命百周年と万国博覧会を記念して建てられ、1900年には再びパリで開催された万国博覧会で脚光をあびた記念塔《エッフェル塔》である。記念作品は以後、技術時代に即した独特な造形を生み出す。ウラジミール・タトリンの《第三インターナショナル記念塔》(1919-20)(図14)はその典型である。これらの作品は、ともすると都市というトポスにおかれた伝統的な記念作品の系譜にあると了解しがちだが、実はテクノロジー空間をトポスとする以上、本質的にすでに現実空間にトポスをもちえない記念作品なのである。

エッフェル塔をはじめ、テクノロジー空間に立地する新しい反トポスの記念作品の登場を思うと、同時期にクライスの《ビスマルク記念柱》をはじめ、自然環境をトポスとする記念作品が新しい道を歩みだしたことは見逃すわけにゆかない。たとえば、《ビスマルク記念柱》とほぼ同時に制作されたヘルマン・オープリストの手になる《墓碑》や《岩山のモニュメント建築》(1908頃、模型)(図15)、また、ブルーノ・タウトの一連の《アルプス建築案》(1919)、エーリヒ・メンデルゾーン《アインシュタイン塔》(1917-20)(図16)、ヴァルター・グローピウス《三月革命犠牲者記念碑》(1921)(図17)などだ。こうした作品はそれぞれに振幅の大小はあるとしても、記憶価値と芸術的な現在価値とを媒介する企図記憶価値を具体化しつつ、同時に記憶の指示する特定の場所からは離れて、自然のトポスのなかに思い思いのフォルムと位置を定めた。ベル・エポックに甲鐘を打った第一次世界大戦の終結は、デンクマール/メモリアルという既知の表現領域とはいえ、その内実がきわめて流動している作品形式、すなわち記念作品の新しい可能的形式を芸術家たちにつきつけたのである。ノグチは、そうした1920年代に制作活動を開始する。

### 3. ノグチにおけるトポス

ノグチは1927年3月末、グッゲンハイム奨学金をえて、アメリカからパリに渡った。22歳の若者が彫刻家コンスタンティン・ブランクーシのもとで送った修業生活についてはあらためて述べるまでもない。この滞在を契機にやがてノグチは、ヨーロッパ、東洋、アジア、日本、ラテン・アメリカなど世界各地の自然と歴史と造形の探索を開始することになる。と同時にわれわれが重視すべきは、「トポスの彫刻 (topographical Sculpture)」にむかうノグチの関心である。ノグチは『自伝』で、遊園地《遊び山》にふれ、それが「彫刻を大地に関連づける私のあらゆる構想を育んだ」と語り、「彫刻的ランドスケープ (彫刻的大地景 sculptural landscape)」の核となったと述懐する。トポスの彫刻とは、大地的彫刻、ランドスケープ彫刻と同義である。

ドーレ・アシュトンの指摘するようにノグチ作品におけるこの根本的な関心はたしかに、1930年の中国滞在での体験に負うところが少なくないだろう。ノグチは、1928年末にパリからいったんアメリカに帰国し、再度1930年にフランスにわたってパリからシベリア横断鉄道旅行を実行し、行き着いた中国で6ヶ月間生活する。この間に眼にした中国の天壇形式の記念碑、またその正方形と円形の結合がノグチの制作活動に一種の造形原理を開示したことはアシュトンも指摘するとおりである。

だが、われわれは、ノグチが1927年3月末からの約1年半のパリ滞在中、クライスの《ビスマルク記念柱》の頃からヨーロッパで展開した自然空間内の記念作品、「トポスの記念作品」の形式にすでに彼自身の制作上の示唆を感じとっていたと考えたい。誰をおいてもまず、ブランクーシである。

ブランクーシがルーマニアのティルグ・ジュ公園内に設置した《無限の柱》(1937) (図19) は、上述した「トポスの記念作品」の系譜につらなる20世紀の代表的作品と理解すべきだが、すでにその原型的作品が1917年12月にパリのブランクーシのアトリエに出現することは写真で確認されている<sup>★20</sup>。その後の《無限の柱》のモジュールの変容や諸バージョン、また成立推移については複雑な側面があるとはいえ、1920年頃にブランクーシはこの柱を第一次世界大戦戦没者の記念柱として構想した経緯もあったようだ。とくにノグチに関連して重要なのは、1926年ブランクーシがパリ郊外ヴランジュに住むアメリカ人写真家エドワード・スタイケンの自宅の庭に《無限の柱》を設置したことである。この7メートルの作品は1927年11月には撤去されたが、この庭にはマン・レイほか多くの芸術家が訪れている(図18, 20, 22)。ノグチが3月末にパリに到着してからここを訪れ、《無限の柱》にふれたことは疑いない。そもそもこの時期のノグチをアメリカで支えてくれたのは写真家アルフレッド・ステイーグリッツであり、スタイケンはその友人でもあったから、その関係からもノグチはこのパリ郊外の写真家の家を知っていたはずだ。10-11月に行われた撤去作業はブランクーシ自らが実施しているが、ちょうどこの時期にノグチはブランクーシの





図20 ブランクーシ《無限の柱》  
1927 スタイケン宅の庭 (La  
Colonne sans fin, Centre  
George Pompidou, 1998. より)

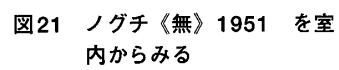


図21 ノグチ《無》1951 を室  
内からみる



図22 ブランクーシ《無限の柱》  
1927 スタイケン宅の庭  
(La Colonne sans fin,  
Centre George Pompidou,  
1998. より)

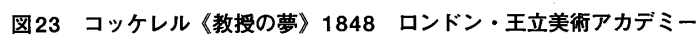


図23 コッケレル《教授の夢》1848 ロンドン・王立美術アカデミー

もとを離れたようだから、作業そのものにノグチが参加したかどうかは明確ではない。しかし、同じパリにいてノグチがこの出来事に関心を寄せなかったとは到底考えられない。

とすればノグチは、個人住宅の小さな庭というトポスにおかれた記念柱のありようをよくよく認識せざるをえなかっただろう。《無限の柱》を前にしたスタイケンの庭でブランクーシやマン・レイがテーブルを囲んで談笑する写真を見ると、後年ノグチが《ノグチ・ルーム》の庭に彫刻《無》をおいたとき、そこにスタイケン宅の庭の《無限の柱》を重ねあわせていた事態は想像に難くない(図20、21)。

旧来の彫刻家という存在を超克しようとしたブランクーシは、空間環境的造形を早くから意識していたから、自身の実験的試行とともに、ドイツほかの建築家や造形作家たちが試みていた「トポスの記念作品」の新しい動向も知悉していたにちがいない。ノグチのパリの友人にはやがてドイツ・ナチズムの作家と烙印をおされるドイツ人彫刻家アルノ・ブレーカーもいた。ブレーカーはクライスやドイツの彫刻家・建築家の作品を当然よく知っていたから、ドイツ語という言葉の不自由さがあったとはいえ、写真図版そのほかで作品をノグチに紹介した可能性は否定できない。クライスもやがてナチズムの建築家への道を歩むことになる。ノグチは『自伝』で「彫刻的ランドスケープ」にふれ、《鋤のモニュメント》と《ベンジャミン・フランクリン》におけるアメリカの広大な大地に言及する<sup>★21</sup>。すなわち、彫刻的ランドスケープとトポスのモニュメント／メモリアル／記念作品はノグチにとってひとつのパラダイムにほかならないのである。そもそもノグチのシベリア横断鉄道旅行(1930)の目的のひとつがモスクワでタトリンの《第三インターナショナル記念塔》を調べることだったのも、ノグチの「記念作品」への関心を明示していよう。

いささか空想の翼をひろげてみてもよい。1930年、ノグチがパリからベルリン、モスクワをへて中国にむかう鉄道の旅の途次、通常の列車でベルリンにむかう路線は必ずポルタ・ヴェストファリカ／ミンデンを通過する。日中であれば、自然空間と記念柱との特異な結合に眼を奪われないはずがない。ノグチは初めて慶應義塾を訪問したときに三田の丘を「アクロポリス」と形容した、と谷口吉郎が伝えている<sup>★22</sup>。ヨーロッパ近代における「トポスの記念作品」の代表作はクレンツェの《ヴァルハラ》である。谷口がドイツ留学の体験から、クレンツェの永遠のライバルたるプロイセンの建築家カール・フリードリヒ・シンケルを研究していたことを考慮すれば、谷口が《ヴァルハラ》に無関心なことはありえない。とすれば、「アクロポリス」というノグチの発言もそれほど単純ではありえないだろう(図11、12)。アクロポリスを模した《ヴァルハラ》とは、偉大なドイツを築いた先人たちの死者の記念堂である。バイエルン王ルートヴィヒ一世の《ヴァルハラ》のもつゲルマン的イデオロギーのエネルギーをいかに20世紀の抽象性に止揚し、かつ「トポスの彫刻」に記念性を付与しうるのか——ノグチと

谷口が《ノグチ・ルーム》についてそのような意見を交換していたと考えても、さほど乱暴な指摘にはなるまい。

《ノグチ・ルーム》は、たんにコスモロジーに連動するランドスケープ的環境造形にとどまらない。ノグチにおける「トポスの造形」は「記念作品」を含意し、とりわけ1950年当時におけるノグチは20世紀初頭からヨーロッパで展開しつつあったトポスの記念作品をつよく意識していたはずである。とすれば、あらためて《ノグチ・ルーム》における企図記憶価値を考察しなくてはならない。それは、トポスとは別様な意味の「場所」に、すなわち「サイト」概念に照明をあてることを意味しよう。

#### 4. サイト・スペシフィックとマーンマール

ノグチが1950年5月2日に日本に到着したとき、ノグチの身体をみだしていたのは、1949年5月にパリから開始した約1年におよぶ旅でふれてきた人類の造形の膨大な記憶であった。フランス国内と英国の先史時代の遺跡から、ローマ、フィレンツェ、ヴェネツィア、ポンペイ、バルセロナ、ギリシャ、エジプト、インド、スリランカ、インドネシア、カンボジア、タイ。そして日本到着後の京都への旅行。われわれは、ノグチが1950年7月に《ノグチ・ルーム》の構想を練り始めたときを思うと、どうしても一点の水彩画を念頭におかざるをえない。

それは、英国の建築家チャールズ・ロバート・コッケレルの《教授の夢》(1848) (図23) である<sup>★23</sup>。というのも、この巨大な水彩画は、とりあえずエクゾティシズムという19世紀半ばの時代特有な扮装をまとっているとしても、建築家のイメージにおける歴史や記憶という時間の位相を空間として提示しているからだ。最前景のアジア的洞窟からエジプトの建造物、そして中景のギリシャ様式をはじめとする無数の諸様式の建築、遠景中央の最上部のサン・ピエトロ大聖堂、そしてすべてを総括するように最後に、ピラミッドの輪郭。ここにあるのは、時代様式としての時間性と地方様式としての空間性がないまぜにされた「集積」としての建築である。ピラミッドの位置が告げるように、発展史的な時間ではなく、また歴史主義的な時間でもなく、また、集積が告げるように、特定の地域空間に対する価値付与でもない。だからこそ「教授の夢」なのだろうが、とすればその「夢」は、リーグルのいう、「永遠の現在」にも似た「企図記憶価値」の空間、すなわち企図 (wollen) を媒介とする過去と現在との特異な交通の空間にほかなるまい。

それゆえ、われわれは近代の造形のひとつの本質的状况を確認していることになる。それは、建築や彫刻の作品における「場所性」の問題である。建築や彫刻という点を強調したのは、これらの領域では本来、建築や彫刻という形状のみならず、どこにあるのかという「場所性」が作品概念に協働するからだ。だが、「教授の夢」は、建築の場所性を無化している。この「夢」は、近現代建築が歩む道筋を予示していよう。ロザリンド・クラウス

の指摘をまつまでもなく、そもそも彫刻において、それがあべき場所から、あるいは少なくとも、あべき場所を設定する「台座」から離脱することが、彫刻の近代化を意味する。他方、建築も同様な近代化の道を歩み、トポスを喪失した位置を「センター・ビル」と仮称し、やがて空間すらもたない「表象建築」を志向する現代を迎えている。

記憶空間としての建築を考察する場合、記憶のカテゴリーや内容は多種多様にわたる。本論では、記憶に関しては、限定してリーグルをふまつつ企図記憶価値という水準で考察を行ってきたが、さらに建築や彫刻に関しては、場所性と建築・彫刻作品との関連という水準に限ったうえで、記憶の意味を検討しなければならない。

建築・彫刻と場所性をめぐる記憶空間については、われわれは、トポスの記憶とサイトの記憶との差異を確認しておかねばならない。旧約聖書『創世記』28章のヤコブの夢は周知のように、建築の始まりの物語である。ヤコブはハランに向かう途中、日が暮れたので野宿し、石を枕に眠りにつく。夢のなかに天使が上り下りする階段と主なる神が現れ、ヤコブの使命を語りかける。夢から覚めたヤコブは言う。「なんと私は、主がここにおられるのに、それを知らなかったのだ」。そして言う、「聖なるかな、この場所よ。こここそ、神の家。天にいたる門」。ヤコブは朝はやく起き、枕にした石をまっすぐに建てて石碑とし、油を注いだ。

そしてヤコブはこう誓う (tat ein Gelübde)。「私が石碑 (Steinmal) として建てたこの石を、神の家 (Gottes Haus) といたします。主よ、私は、あなたがお与えになるものの十分の一を、あなたにお捧げします」★<sup>24</sup>。

ここに示されているように、建てることの誓い、意味や目的が造形物・建造物ならびにその立地に明確に付託された場所がサイト (語源はラテン語 situs 建てられた所) である。それに対し、トポスとは、ある地形・地勢のもつ一定の特性を示す場所を意味する。それは、ランドスケープ環境とみなしてかまわない (しばしば安易に言及されるゲニウス・ロキ<場の守護霊>は一応このトポスの外延に位置づけておいて間違いにはならない★<sup>25</sup>)。トポスは制作者の意味づけや企図に起因しない自然状態であり、サイトは制作者の企図に連動し、いわば場所に即した新しい物語の創出にほかならない。したがってサイトをめぐる物語の記憶は、記念作品にきわめて接近していることは明らかである。もちろん、記念作品であっても、サイトとは無縁に移動可能な形状をとる作品もあり、また固定した位置・立地をとるとしても場所との物語的連動をとらない作品もある。他方で、サイトであっても、時代価値、歴史価値、企図記憶価値といった記憶価値を喪失または消却してしまえば、たんなる最広義での遺物、遺構であって記念作品ではない。こうした状況を視野にいれておく必要がある、もとよりトポスのもつ記憶、感性的原風景とでもいべき記憶も見落としてはならない。ヤコブの夢につ

いて言えば、荒地や砂漠というトポスの記憶が働くからこそ、サイトの記憶が鮮明になるわけだろう。さりながら、建築や彫刻における記念作品では、トポスの記憶を後景として作動する前景のサイトの記憶こそ、企画記憶を支える主体であることは、確認しておかねばならない。

コックレルの《教授の夢》に戻ろう。この作品は、建築の場所性の無化を示していると述べたが、それは、トポスの記憶もサイトの記憶もいずれをも抹消しているという意味で無化なのだ。モダニズムの追究した自律的で自己言及的な制作空間はトポスやサイトとは無縁であり、「教授の夢」は「ヤコブの夢」の正反対に位置する。それが近代の「夢」であり、それはそのまま「記念作品の否定」を意味している。

1950年5月、ノグチは西洋から東洋への旅の終わりにあった。ノグチの表象世界は《教授の夢》に近かっただろうが、しかし、かれの制作意思を粹づけていたのは、すでに指摘したように、「記念作品」の再構築だった。言い換えれば、それは、トポスの記憶とサイトの記憶の復権による《教授の夢》の打破であったにちがいない。

一般にノグチの作品について、トポス性の意義をやや過剰に強調する傾向がつよい。たとえば建築家の発言を『素顔のイサム・ノグチ——日米54人の証言』に任意にみてみよう<sup>★26</sup>。丹下健三は、「大地そのものの彫刻」や「日本の自然と歴史が刻み込まれた川の石や山の石」に感動しているノグチに言及する。磯崎新は「自然の意志を見出す」人、「石の声を聞く」人と形容し、川村純一は「大地そのものを彫刻として地球を彫り込む」ノグチを強調する。いずれも、ノグチにおけるトポス性への関心、20世紀のノグチ以外の彫刻家には見いだしがたい関心についての正当な指摘ではあるものの、われわれの立場からみれば、サイト性への理解を欠いては、ノグチの作品の解釈にはいたりえない。ノグチの本質たる「記念作品」性は、ただトポス性のみをもっては説明しえず、サイト性の視点が不可欠だからだ。

しかも、それにもまして重要な点は、ノグチのサイト性への関心が、本来的なサイト性への志向とともに、特異なサイト性への関心、つまりサイト・スペシフィックな志向をもつことだ。サイト性への関心が二重構造をもつことこそ、ノグチ作品の、とりわけ《ノグチ・ルーム》の特性なのである。

わが国の思想世界では先端性を標榜するあまり、新しい概念の不消化や誤用が少なくない。この2年間の《ノグチ・ルーム》をめぐる議論でも、ときにそうした場面に際会した。「サイト・スペシフィック (site-specific)」はその最たるひとつである。この概念は1960年代末から登場し始め、とくにリチャード・セラがニューヨークのフェデラル・プラザに設置し、多様な議論を呼びながらついに撤去を余儀なくされたインスタレーション作品《傾いた弧》(1981-89)を機に脚光をあびることとなった<sup>★27</sup>。今日では、site-conscious、site-referencedなどのパラダイムが形成されつつある。

わが国では最近、『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』(2002)に専門用語として紹介されたが、間違いではないものの、誤解を招くだけの定義でしかない<sup>★28</sup>。同書の定義を引用すると、「場の特異性。特定の場所、特定の空間と分かちがたく結びつき、そのような不可分の関係性の中で成立する美術作品のあり方を指す」のだが、これは、ヤコブの夢にもとづく「石碑」を想起すれば明確なように、サイト性の規定でしかない。現代美術の専門家ですら認識不足の状況ゆえ、一般の人の無理解を責めるわけにはゆかないとしても、サイト性と「サイト・スペシフィック」性とは、同一ではない。これは、重要な点なのだ。

「サイト・スペシフィック」とは実は、そうしたサイト性そのものを覆してみせ、多義化することなのである。あるいは、サイトのもつ物語に別様な物語を付加し、物語を重層化するような屈折した環境創出と言い換えてもよい。セラの作品を考えよう。連邦裁判所に面し、アメリカの伝統、自由を訴える良きニューヨーク市民や旅行者のための空間たるフェデラル・プラザという広場で、いったん民主性という物語を停止させ、市民の通行や休憩を遮断し、混乱させる巨大な鉄板を設置すること、それがサイト・スペシフィックな営為なのである。

サイト・スペシフィックの特性はしたがって、こうした現象に即して考えてみると、「警告性」にあると考えてかまわない。もちろん、サイト・スペシフィックはオリジナリティやオーセンティシティに対するオルタナティブな志向で、ポスト・モダニズムの指標ともなる概念である。サイト・スペシフィックという概念を導いた美術作品を想起すると、多様な側面があるけれども、ここではとくに、警告性というこの特性を重視しておこう。なぜなら、記念作品というわれわれの関心からすると、サイト・スペシフィックな作品はただちに「カウンター・モニュメント (counter-monument)」、ドイツにおける「マーンマール (警告的記念碑 Mahnmal)」に結びつくからである。

ドイツ語圏でのデンクマール／記念作品は、ときに祝意的記念作品 (Ehrenmal)、追憶的記念作品 (Gedächtnismal) とパラフレーズされ、さらに「警告的記念作品 (マーンマール Mahnmal)」に応用される。マーンマールの言葉自体はすでに1920年代に使用されていたが、とくに第二次世界大戦後は、新しい意味を獲得する。つまり、デンクマールとはいえ、むしろ「記憶されたものが再来しないように誓願するデンクマール」であり、ナチによるホロコーストに対する重要な「記念作品」となった。今日、マーンマールについては議論がたえない。大量虐殺を主題とするデンクマールの成立根拠や政治的出来事の歴史的強度が芸術的価値に変換可能か否かの議論であり、またマーンマール作品でさえ美術市場の商品に組みこんでしまう消費社会のアート・ワールド問題である。

マーンマールは美術史学の領域では、デンクマールの作品の運用機能論の焦点に位置する概念である。ヴェルナー・ブッシュの編纂による美術史

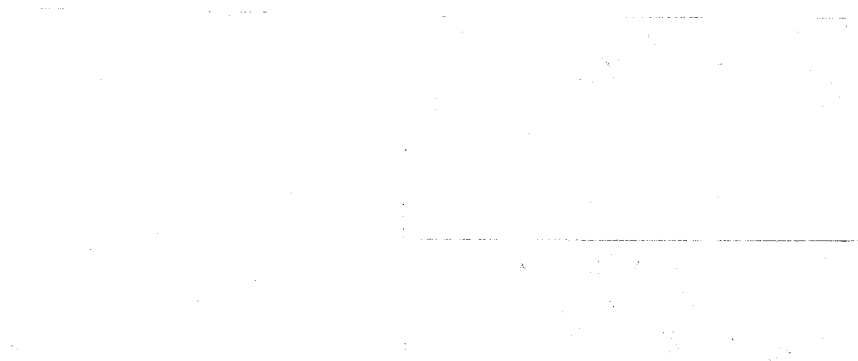


図25 イサム・ノグチ《無》1951

図24 ゲルツ夫妻《反ファシズムのマンマー  
ル》1986-93 ハンブルク・ハールブル  
ク (J.E.Young, At Memory's Edge, After-  
images of the Holocaust in  
Contemporary Art and Architecture, Yale  
UP, 2000.より)

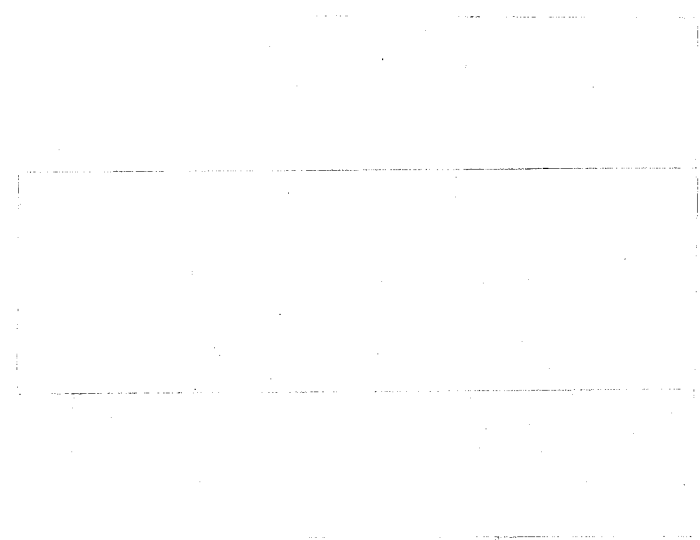


図26 カラヴァン《マアヤン》1995 宮城県美術館

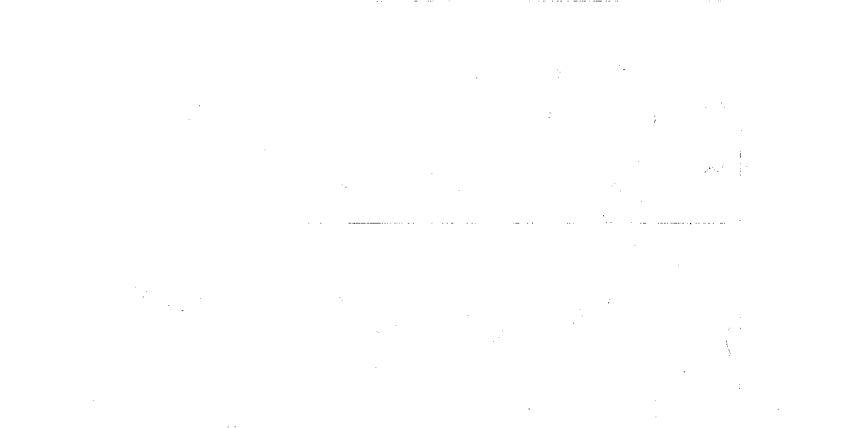


図27 イサム・ノグチ《無》1951

学の運用機能論の入門的かつラディカルな論集が刊行されたのは1987年で、芸術のもつ宗教的機能、感性論的機能、政治的機能、模写的機能を主題とするが、政治的機能を論じた九つの論文のひとつでハンス＝エルンスト・ミッティヒはそのデンクマル論の最後にマーンマルに言及している★<sup>29</sup>。マーンマル問題がとくに注目を集め始めるのはこの時期である★<sup>30</sup>。ヨッヘン・ゲルツとエステル・ゲルツ夫妻による《反ファシズムのマーンマル》がハンブルク・ハールブルク地区で注目を集めたのは1986年であり、クリスティアン・ポルトンスキーがベルリンに設けた《消えた家》の出現は1990年である。《消えた家》は、旧東ベルリンの一地区で爆撃によって崩壊した建物に住んでいた人びとの名前や職業をプレートに銘記し、その建物に隣接する壁面に、かつての居室に対応する位置を与えて取り付けられた作品である。インスタレーション性をより強くもつ《反ファシズムのマーンマル》は《消滅のモニュメント》とも呼ばれた。鋼鉄性の約12メートルの角柱で、そこに来た者がファシズムに抗議する署名を柱に記し、それが一杯になるとその部分が隠れるように角柱を地中に沈め、新しい署名スペースをつくる、という手続きの反復である。署名が1986年10月に始まってから、角柱は次第に沈下し、1993年11月、ついに角柱は完全に地中に消滅し、いまは広場の片隅の地表に角柱頂部の正方形プレートが確認できるのみである(図24)。マーンマルはこのように、ときに消滅のインスタレーションの形式をとり、伝統的な作品の誇示するオリジナリティとオーセンティシティに対し、反オリジナリティと反オーセンティシティを告知する。

わが国のマーンマル作品として、ダニー・カラヴァンによる宮城県美術館の作品《マアヤン (Ma'ayan/Spring of Life)》(1995)が重要である(図26)。これは白色コンクリート製の8本の角柱とその脚部を縫う水路からなり、水路地下部にはさらに水琴窟も設けられている。角柱は約3.2メートル、全長は41メートルに及ぶ。一見穏やかな表情をもつインスタレーション作品だが、実はこの柱列の方向軸は正確に広島に向けられている。これは、広島原爆投下というホロコーストに対する「マーンマル」作品なのである。それも正確な意味で。なぜなら、広島から遠く離れた美術館の入口という特別なサイトをしめながら、しかも美術館という自己充足的なサイトに対し、ホロコーストの記憶という異化の物語をつきつけるサイト・スペシフィックな作品だからである★<sup>31</sup>。

ノグチの作品を考えれば、《広島原爆記念碑》や広島の二本の橋《生きる》、《死ぬ》は、原爆投下の記憶をそのまま投影する広島に設置されている点で、サイトの記念作品である。だが、三田のキャンパスの台地に、戦場からついに帰還しえなかった学生を悼むように、《無》を西方にむけて設置した事実は、平和で「幸福の記号」たりうる大学のキャンパスにサイト・スペシフィックな記念作品を設置したことを意味する(図25, 27)。ノグチの広島への思いを忖度すれば、ノグチ・ルーム室内から《無》の頂部



の円形を結ぶ軸線がカラヴァンの《マアヤン》同様、広島に向けられていると解釈して必ずしも間違いにはならないだろう。むしろ、その軸線の逆方位は生命にみちた希望の陽光に向けられているとしても、である。

#### 5. 《ノグチ・ルーム》のいま

《ノグチ・ルーム》は、近代的造形空間作品として歴史にのこる傑作である。のみならず、三田の丘のトポス性を後景としつつ、前景にサイト性とサイト・スペシフィック性を提示する「記念作品」としての建築／造形空間である。なるほど、《ノグチ・ルーム》の室内デザインのもつ豊かな表情をすべてサイト・スペシフィック性に還元してしまうことは解釈の勇み足になりかねない。だが、この作品を生動させている基軸、つまり西／東、哀悼／希望という軸線は、記憶と警告と記念に則してひかかれているのだ。この作品は、わが国には類例をみない「カウンター・モニュメント／マーンマール」的造形と評しても、けっして過言ではない。こうした重層性をもつ造形空間は、1951年という時点では世界でも稀な存在であった。この作品はすでにない。

かつての第二研究室の《ノグチ・ルーム》部分はしかし、2004年12月のいま、新校舎3階のルーフ・テラス部分に新しい姿を現そうとしている。2004年秋に、あらたに室内空間については建築家隈研吾氏が、庭園部分に関してはフランスの環境デザイナー、ミシェル・デヴィーニュ氏が新デザインを担当することとなったと聞く。2005年3月の竣工をめざす新校舎の建築過程ではまさに限定的な最終局面である以上、ただただ良き成果を祈るほかはない。

2002年初めに新校舎建設の計画が具体化し、第二研究室の解体、新校舎建築着工という3年間の推移をへて、いまわれわれは3ヶ月後の竣工を目前にしている<sup>★32</sup>。この間に、芸術作品の継承や文化財の保護、芸術上の著作権、保存技術の水準などの諸問題をめぐってたえず論争が生じた。歴史的建造物保護の観点から移設反対運動も形成され、残念なことに法廷を舞台とする場面さえ生じた。

この間にわれわれが直面したのは、文化的感性や価値観に関する無関心であり、その無関心を前提とした手続き論である。経済的効率を指標とする都市空間再開発と異なり、今回の議論の舞台は、学塾の教育研究空間であったはずだ。もとより、正論を装う貧しい権威主義は、幸いなことにこの学塾には存在しない。いま、慶應義塾の未来を見据えるために「価値」の次元をめぐる開かれた論議が望まれて、何の異議もありえないだろう。現在も、これからも、文化の「記憶」という価値をめぐる、心ひらかれた良き討議の場面が学内の諸処に生まれるよう期待してやまない。

サイト・スペシフィック／カウンター・モニュメントの重要な特性は、ノマド性であり、反・重力性、反トポス性である。しかし、それは「記念作品」である以上、「幸福な記号」には帰着しない。本論はそうした展望に

たつて、イサム・ノグチ作品にトポスのコスモロジーではなく、むしろサイト・スペシフィックな造形意思を見いだそうとする美術史上の試みである。

「それは、一つの舞台です。・・・静かに劇的な・・・」<sup>★33</sup>。イサム・ノグチは、《ノグチ・ルーム》をそう形容した。われわれが眼前にしている竣工まじかの新校舎内の《ノグチ・ルーム》(この名称が実際に付与されるか否かはどうでもよい)は文字通り、3階ルーフ・テラスに設置される反・重力的な浮遊空間である。これが真正の意味で、サイト・スペシフィック/カウンター・モニュメントたりうるか否かは、言うまでもなくわれわれのつくる物語の内実、これからの良き語り手の登場にかかっている。この舞台をこれから未来にむけて「静かに劇的に」働かせてゆく責任は、ひとえに慶應義塾に託されている。

#### 註

- ☆1——ジョン・ラスキン『建築の七燈』杉山真紀子訳、鹿島出版会、1999年、254頁 (J.Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, 1849)。
- ☆2——ハインリヒ・ヴェルフリン『建築心理学序説』上松佑二訳、中央公論美術出版、1988年 (H.Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, in: Ders., *Kleine Schriften*, Basel, 1946)。
- ☆3——ジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』今村・塚原訳、紀伊國屋書店、1995年 (J.Baudrillard, *La Société de Consommation*, Paris, 1970)。
- ☆4——たとえば、ロバート・S・ネルソン、リチャード・シフ編『美術史を語る言葉——22の理論と実践』加藤他訳、ブリュッケ、2002年 (R.S.Nelson and R.Schiff eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago, 1996) の再版2003年版では、九つの用語が追加された。そのひとつは、ジェームズ・ヤングによる「記憶 (Memory)」である。
- ☆5——E.Bacher (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien, 1995.
- ☆6——『Anyplace』磯崎新・浅田彰監修、NTT出版、1996年。Bauten und Orte als Träger von Erinnerung, hrsg.v.H.-R.Meier u. M.Wohlleben, ETH Zürich, 2000.
- ☆7——『イサム・ノグチ作品展』図録パンフレット、日本橋、三越、1950年。本稿では、「第二研究室」および「ノグチ・ルーム (庭園部を含む)」という名称を使用する。ただし、ノグチの著作における名称と表記「万來舎」などはそのまま引用する。本稿中の引用文傍点は引用者による。
- ☆8——ドーレ・アシュトン『評伝イサム・ノグチ』笹谷純雄訳、白水社、1997年、355頁 (D.Ashton, *Noguchi, East nad West*, NY, 1992)。
- ☆9——ノグチ・ルームについては、1997年の建築学会主催「谷口吉郎展」に協力して行われた慶應義塾大学「第二研究室見学会」のために作成したパンフレットを参照。前田富士男・小坂智子「谷口吉郎とイサム・ノグチ——慶應義塾大学第

- 二研究室をめぐって——」、慶應義塾大学アート・センター、1997年9月、2-4頁。
- ☆10——イサム・ノグチ「劇的な舞台——東京の展覧会に寄せて」、『イサム・ノグチ展』図録パンフレット、☆7。
- ☆11——『イサム・ノグチ展』図録、東京国立近代美術館、1992年、ほかを参照。
- ☆12——『イサム・ノグチ——ある彫刻家の世界』小倉忠夫訳、美術出版社、1969年 (Isamu Noguchi, a Sculptor's World, NY, 1968, 2nd.ed. NY, 2004)。訳文は適宜変更した。
- ☆13——歴史学、美術史学、建築史学の用語を比較照合するために、ここではクレーナー社のほぼ同時期に刊行された著名な辞典を参照する。Wörterbuch zur Geschichte, hrsg.v.E.Bayer, Kröners Taschenausgabe, 1965. Wörterbuch der Kunst, verf.v.J.Jahn, Kröners Taschenausgabe, 1966. Wörterbuch der Architektur, v.H.Koepf, Kröners Taschenausgabe, 1968.
- ☆14——E.Bacher (Hrsg.), ☆5, S.80.
- ☆15——『記憶された身体——アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫』国立西洋美術館、一九九九年。参照。
- ☆16——アンリ・ベルクソン『物質と記憶』田島節夫訳 (『ベルクソン全集』第二卷)、白水社、266頁 (H.Bergson, Matière et mémoire, Paris, 1896.)。
- ☆17——アンリ・ベルクソン、☆16, 253頁。
- ☆18——大原まゆみ『ドイツ国民記念碑——1813年～1913年』東信堂、2003年。
- ☆19——大原まゆみ☆18, 101頁。
- ☆20——La Colonne sans fin, Les carnets de l'Atelier Brancusi, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
- ☆21——『イサム・ノグチ——ある彫刻家の世界』☆12。
- ☆22——谷口吉郎「彫刻と建築」、☆7。
- ☆23——Der Traum vom Raum, Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten, Ausst.Kat. Nürnberg, Kunsthalle, 1986.
- ☆24——Das erste Buch Mose, nach der Übersetzung M. Luthers, 28-20.
- ☆25——クリスチャン・ノルベルク＝シュルツ『ゲニウス・ロキ——建築の現象学をめざして』加藤・田崎訳、住まいの図書館出版局、1994年 (Christian Norberg-Schulz, Genius loci, Stuttgart, 1982.)。
- ☆26——『素顔のイサム・ノグチ——日米54人の証言』四国新聞社、2002年。
- ☆27——M.Kwon, One Place after Another, Site-specific Art and Locational Identity, Massachusetts, 2002.
- ☆28——暮沢剛巳編『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』フィルム・アート社、2002年。
- ☆29——H.-E.Mittig, Das Denkmal, in:Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg.v.W.Busch, Bd.2, München, 1987, S.532ff.
- ☆30——ドイツの情勢については、大石紀一郎「現代ドイツにおける『記憶の文化』について」、『モダニズムの越境』2, 人文書院、2002年、247頁以下。マーンマ

ールについては、M.Diers (Hrsg.), Monumente, Formen und Funktionen ephemerer Dnakmäler, Berlin, 1993. R.Koselleck u. M.Jeismann (Hrsg.), Der politische Totenkult, Kriegsdenkmäler in der Moderne, München, 1994. U.Borsdorf u. H.Th.Grütter (Hrsg.), Orte der Erinnerung, Denkmal, Gedenkstätte, Museum, F.a.M., 1999. J.E.Young, The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning, Yale UP, 1993. J.E.Young, At Memory's Edge, After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, Yale UP, 2000. S.Hornstein, L.Levitt a. L.J.Silberstein(ed.), Impossible Images, Contemporary Art after the Holocaust, NYYP, 2003. K.W.Forster, Monument/Memory and the Mortality of Architecture, in: Oppositions,25, 1982. 建築と彫刻については、M. Brüdelin, Archi-Skulptur, Dialog zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhnndert bis heute, Ostfildern, 2004.

☆31——カラヴァンの作品については、宮城県美術館学芸課後藤文子氏から資料を提供していただき。記して謝意を表す。

☆32——保存問題の推移、および筆者が座長を務めた「ノグチ・ルーム保存ワーキング・グループによる活動報告ならびに答申」(前田報告)(2002年12月12日作成)の概要については、前田富士男「ノグチ・ルーム/第二研究室の保存問題——慶應義塾大学三田新校舎建設計画をめぐる」、『慶應義塾大学アート・センター年報10』慶應義塾大学アート・センター、2003年、10-21頁、を参照のこと。

☆33——イサム・ノグチ、☆10。

(まえだ ふじお・所長、慶應義塾大学文学部教授/西洋美術史・芸術学)