

失敗した写真 - ゲルハルト・リヒターの場合 -

| | |
|------------------------------|---|
| 著者（英） | Masaru Aoyama |
| journal or publication title | 心の危機と臨床の知 |
| volume | 1 |
| page range | 89-106 |
| year | 2000-07-20 |
| URL | http://doi.org/10.14990/00002440 |

失敗した写真

ゲルハルト・リヒターの場合

甲南大学博士研究員 青山 勝

「……その写真は恐怖をひきおこすが、同じモティーフの絵はむしろ哀悼をひきおこす。」

ゲルハルト・リヒター 『写真論／絵画論』

写真をめぐる違和感

写真は今日ますます、私たちの日常生活に深く入りこんでいる。新聞、雑誌、テレビ等を通じて私たちは毎日莫大な量の写真映像によって「襲撃」されており、またそうした映像の消費を通してこそ、私たちは「現実の世界」に関する情報を得ているという確信を得て安心しようとしているはずだ。他方軽量化、廉価化、簡便化した写真機のおかげで、私たちは映像の受容者としてのみならず、その生産者としても写真の世界をいつそつ身近なものにしていく。その歴史は決して短くはない。

にもかかわらず私たちはある種の写真映像、写真行為に対して奇妙な違和感を抱きつづけているようでもある。とりわけ、自分の写真を撮られる瞬間、現像されたその写真を眼にする瞬間に感じる不安は誰にも馴染みのものである。自分が映った写真を前にして私たちはとっさに「失敗」や「成功」の度合いを

測ろうとする。その試みはしばしば孤独な作業として行われ、「失敗した」写真は他人の目に触れないように隠され、破棄される。自己の映像に対して私たちは極度の執着と極度の拒絶という相反する反応のあいだで激しく揺れ動く。だが私たちは一体何を基準にそうした作業を行っているのだろうか。

客観的な類似性という基準は、「証明写真」の場合ですら、ほとんど役立てられることはないだろう。類似性が果たすれば、それは私が私についてもつ 鏡像体験の媒介によって理想化された 内的なイメージと写真イメージとの類似性が問題になるはずである。だが、ラカンの「鏡像段階」の議論を持ち出すまでもなく、この内的な自己像ほど曖昧なものはない。フランスの精神分析家セルジュ・ティスロンにいわせれば、「自己同一性」がそもそも鏡像を通じて形成された 疎外された 映像にすぎない以上、「自己同一性の映像（＝証明写真）」は、二重に疎外された「映像の映像」にほかならない（Tisseron 1996, 92）。「失敗した写真」に対する私たちの不安はもしかしたら、鏡をめぐるこうした原初的な自己の疎外と分裂とをそれが再び目覚めさせてしまったためなのかもしれない（画家の自画像と鏡をめぐるラカンの問題系については、Thevoz 1996＝1999、岡田2000も参照のこと）。

もちろん、写真をめぐる違和感が私たちの意識に浮上してくるのは、自己の写真を前にしたときだけではない。愛情の対象である近親者やかつて訪れた土地の風景が写真として出現してくるとき、とりわけそれらが現実にはすでに失われてしまっているとき、私たちはしばしば激しい心の動揺を覚えてしまう。それら

は「かつて存在した」被写体の現実の姿。そこから発せられた光のフィルムへの刻印。を定着しているはずなのだが、にもかかわらず私たちは、必ずしも自らが養ってきた内的イメージの対応物をそこに「再び見出す」とはかぎらないのである。

写真とトラウマ 健忘と記憶の侵入

このように見てくると写真という近代的なテクノロジーは鉄道や近代の戦争兵器などとならんで 私たちの心的生活に対して不断に潜在的な「不安」を与えつつけているといえるのかもじれない (Schivelbusch 1977=1982; 長谷 1999)。それはまさしく私たちをあらゆる方向から不意に「襲撃」し、私たちが自己と世界に対してもつ幻想を破壊してしまつ、「トラウマ」的な力を秘めている。

事実日々膨大な量の写真映像にさらされながら、しかし現代の私たちは、それを「取り込み」、「代謝し」、「同化」し、さらには象徴化し物語するための時間は充分に与えられていない。かつてヴァルター・ベンヤミンが語つた言葉を借用するなら、それは私たちの「経験」を「貧困」化してしまつ (Benjamin, 1933 = 1996) といつてもできよう。それらの映像は私たちの心的生活に取りこまれないまま、いわば異物として私たちの外に蓄積されつつけており、それ自体がトラウマ的な様相を示しているのである (Tisseron 1996, 20; Doane 1999)。

もっとも、近代的テクノロジーとしての列車がもつ潜在的な力を私たちが列車事故が起こったときぐらいにしか思い出さないように、写真についても、私たちがその脅威的な力を感じるのには例

外的な出来事に属するようである。そうでなければ、膨大な数の写真に取り囲まれた私たちは、一日たりとも平靜な生活を送ることができないはずだ。だが私たちは、たとえばさきに触れたように、すでに失われた人間や土地の写真が不意に目にとまるとき、単なる視覚的な経験をこえた、つまり他の諸感覚や情動の生々しい記憶をともなつた想起体験に圧倒されてしまうことがある。このような非意図的な記憶の侵入は単なる感傷への沈潜とは異なる写真に固有の経験であり、バルトが『明るい部屋』のなかで

「ストウディウム」に対する「ブランクアウト」として概念化してくれたものにはほぼ相当するものといつてもよい (Barthes 1980=1988)。健忘と記憶の侵入。写真をめぐる私たちの状況はまさしくトラウマ的な症状を呈しているとはいえないだろうか。

もちろん、このような写真に対する見方は、一面的なものにすぎない。写真というテクノロジーは個人や集団の心的生活にトラウマ的效果を及ぼす原因になっただけでなく、そうしたトラウマと「折り合い」をつけ、それに向かいあつたための道具でもあるからである。

たとえば、ティスロンは医学写真から観光写真まで、幅広い例をとりあげながら、写真映像や写真実践が持っている象徴化作用について論じている (Tisseron 1996, 17-34)。ここでティスロンの議論に深く立ち入ることはできないが、写真は、私たちの心身を激しく揺り動かすトラウマ的な力を秘めているのみならず、トラウマ的な出来事を馴致し、象徴化するための装置でもある。それは必ずしも「写真療法」に限定される問題ではない。



図 1



図 3



図 2



図 5



図 4



図 6



図 7



図8



图10



图9



图12

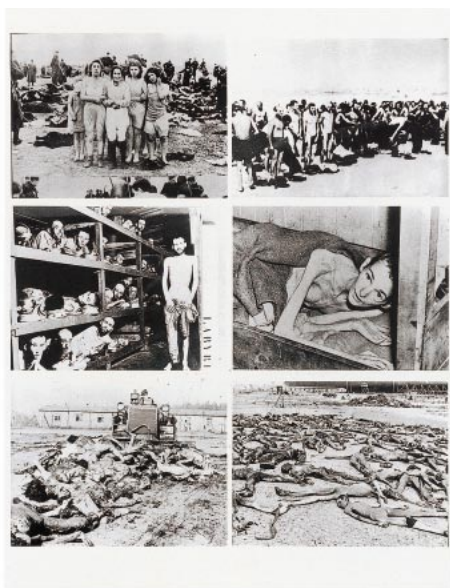


图11

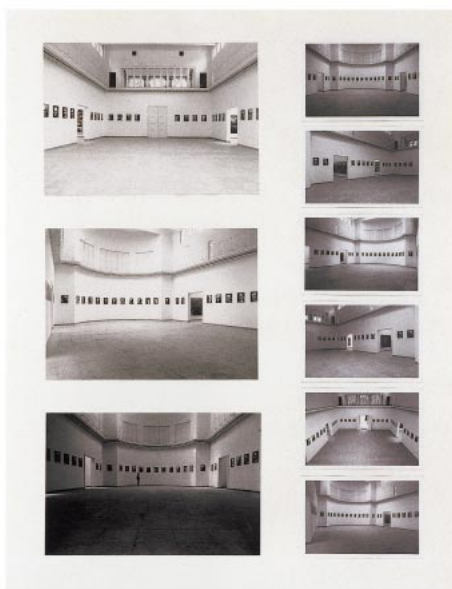


図14



図13

図版リスト

- 図1 《シノン》1987年 644 200×320cm
 図2 《死者》1988年 667-3 35×40cm
 図3 《管理棟》1964年 39 98×150cm
 図4 《ベティ》1988年 663-5 102×72cm
 図5 《アトラス》「さまざまなモチーフ」(部分)1978/84/88年 445(464)
 図6 《アトラス》「アルバム写真」1962-66年 3(3) 51.7×66.7cm
 図7 《アトラス》「新聞から採った写真」1962-66年 11(11) 51.7×66.7cm
 図8 《256色》1974年 352-4 222×414cm
 図9 《対抗(2)》1988年 671-2 112×102cm
 図10 《アトラス》「バーダー=マインホフ写真」1989年 471(489) 51.7×66.7cm
 図11 《アトラス》「本から採った写真」1967年 18(18) 51.7×66.7cm
 図12 《アトラス》「本から採った写真」1967年 19(19) 51.7×66.7cm
 図13 「ハーバート・ジョージ・ウェルズ1866-1946」〔《四八枚の肖像》1972年 324のなかの一枚〕 70×55cm
 図14 《アトラス》「インスタレーションのために」1972年 41(38) 51.7×66.7cm〔《四八枚の肖像》が出品された第36回ヴェネツィア・ビエンナーレの記録写真9枚〕

ゲルハルト・リヒターの「フォト・ペインティング」

どこかヨーロッパの片田舎の田園風景である。中央よりやや下を地平線が水平に延びており、画面のなかば以上を占める大きな空は、薄ぼんやりと広がる雲のために揺ぎ曇らされ、どこか陰鬱な気配を漂わせている。ゲルハルト・リヒターは、たとえばそうしたごく平凡で日常的な風景を、ただし、たとえば《シノン》(1987, 644)*という地名をタイトルに残しつつ、三メートルを超える幅の巨大なタブローのうちに描き出すことがある(図一)。まるで写真、しかもアマチュア写真家による写真を思わせるそのタブローを前にするとき、私たちは奇妙な感覚に襲われる。注意しなければならぬのは、この奇妙な感覚が「まるで写真のように」風景や人物を描き出すそのイリュージョニスティックな技量に対する驚愕から来しているのではない、といつことだ。事実彼のタブローは、「現実」を鏡のような正確さで描きだしているのではなく、むしろ「写真的」な映像を油絵具を使って実現しているからである。

「ピンぼけ」(図二)、「ぶれ」(図三)、「被写体ぶれ」、「露出オーバー」¹といった写真、失敗した写真、の効果が彼の「絵画」に確認されることがある。このとき私たちは、彼の絵画が単に「世界に開かれた窓」として構成されているのではない、²「³」
* 以下、リヒターの作品は、括弧内に制作年と次のカタログ・レンネの番号⁴を記す。

Catalogue raisonné, Editions Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993.

それがあくまで写真によって媒介された映像を内在的な参照点として、疑いなく理解するのである。

実際彼がさまざまな写真、新聞や雑誌に掲載された肖像写真、アマチュアの風景写真、家族写真などを独自のテクニクをつかってカンヴァスに再現していることは広く知られており、彼自身が撮影したり、収集したりした膨大な数の写真は、《アトラス》というタイトルの「写真集」*として出版されている。では彼は、現実の風景や人物を描いているのではなく、「写真を描いている」ということになるのだろうか。だとすれば、写真を巨大な絵画として再現しつつ、つづけるという彼の途方もない努力は一体何を意味するものなのか。

《ベティ》

もつ少し彼の作品を注意深く眺めてみることにしよう。いま私の眼のまえには、一九九三年から九四年にかけてパリ、ボン、ストックホルム、マドリッドを巡回した《ゲルハルト・リヒター》展のカタログ*がある。その一七頁には有名な《ベティ》(1988, 663-5)(図4)の精巧なカラー図版が収められている。顔

* Gerhard Richter, Atlas: der Fotos, Collagen und Skizzen, Lenbachhaus München, Oktagon Verlag, Köln, 1997. 以下《マルクス》の作品に言及する場合、このカタログの通し番号を使用する。

** Gerhart Richter, Editions Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993. (上記カタログ・レンネ)の巡回展の展覧会カタログ、カナルブローの「リヒター」巻 Buchloh 1993. ヴィキリ 註三冊目出版されたもの。

を真後ろに向けた少女の半身がそこではまさに「写真的」に捉えられている。

この図版の横に、今度は《アトラス》を置いてみることにしよう。都合のよいことに表紙カヴァーには《ベティ》の「オリジナル」と思われる写真が印刷されている(図5)。(リヒターはこの小さな写真を、一〇二×七二センチメートルというサイズに「引き延ばし」たわけである。では私たちはこの二つの写真図版

絵画の複製写真と写真の複製写真 を交互に眺めてみることで、リヒターの写真を再現する技術の精巧さに感嘆の念を抱くことになるのだろうか。たしかにこの二つの写真図版だけを並べられたなら、どちらが「写真」でどちらが「絵画」なのか、ほとんど区別できないほどである。それどころか、注意ぶかい観賞者であるなら、むしろ「絵画」の方がより写真的だと思ってしまうかもしれない。なぜなら、「絵画」作品の側では「ピンぼけ」といつまさしく「写真」に固有の視覚的效果がより歴然と刻印されているからである。

リュック・ラングが指摘しているように、《ベティ》は失敗した、少なくとも二重の意味で、写真を喚起する(Lang 1995, 36)。まず第一に、「この「写真」はピンントが正確に写っている」。本来ピンントは人物の顔にこそ合わせられているべきであろう。だが《ベティ》においてはピンントは少女のまえに突き出された最前景の左肩に合わされてしまっている。そのため奥の右腕の部分ではすでに、はっきりピンぼけの効果が見られているのだ。さらに第二に、これを肖像写真として考えるなら、写されるべき人物が後ろを向いている瞬間に撮影された写真はシャッター・タイムイン

グを誤っている、といわなければならない。もっとも、少女の髪の手で微妙に反射する光の揺れが主題だと考えれば、それは見事に「成功」した写真だともいえる。たとえばロバール・ドマシー《赤の習作》(一八九八年頃)のような作品を想起することも可能であろう。しかし、このタブローが、写真に固有の、つまり絵画的なポーズにはありえない「失敗」の契機を喚起してしまうという事実に変わりはない。さらに、私たちにとってとりわけ興味深いのは、「オリジナル」の写真には最初に挙げたピンぼけの効果がそれほど明確には現れていない、ということである。

《ベティ》に限らず、リヒターの他のフォト・ペインティングを「オリジナル」の写真と比較することで確認されるのは、リヒターが頻繁に「ピンぼけ」や「手ぶれ」、「露出オーバー」といった「写真」なしには考えられない視覚的效果を彼のタブローにおいて意図的に際立たせていることである。

だが、まさに「奇妙」なのは、にもかかわらずリヒターの実際のタブロー、写真と見紛わんばかりのタブロー、が、写真としてではなく、あくまで絵画として私たちの視線を惹き寄せ、私たちをそのまえにしばらく引き留めてしまうという逆説である。リュック・ラングの言葉を借りるなら、それはまさしく「絵画に相応しい眼差しの持続」(Lang 1995, 36)を要求するのである。この点に関して、鏡の表面のように滑らかな、物質性の印象が最小限化されたタブローと、その逆に激しいタッチを歴然と誇示するタブローとのあいだに差異は存在しない。リヒターのフォト・ペインティングの「奇妙さ」とは、純粹に写真的な効果と純粹に絵画的な効果(絵具の物質性)とが互いに相殺しあうことなく

異質なまま共存していること、この点から来ているように見える。彼のタブローは、たとえ写真を内在的な参照点としているとしても、依然としてその「絵画的性」は不透明な厚みをもって自らを主張しつつ、決して「写真」の背後に姿をくらませることはないのである。

《アトラス》と「記憶の危機」

ここでリヒターと《アトラス》との関係を検討しておく必要があるだろう。まず第一に確認しておかねばならないのは、《アトラス》というタイトルのもとに収集された膨大な写真の集積は、単にタブロー制作のための素材ではない、ということである。事実それらの写真はパネル上に比較的整然としたかたちで並べられ、それ自体が「作品」として公開されており、ベンジャミン・ブクローはこうした企画を六〇年代以降の現代美術に見られるある種の傾向、すなわちベツヒャーやボルタンスキー等における写真の「集積」の傾向にも結びつけている (Buchloh 1989, 117)。¹ そのなかでいわゆるフォト・ペインティングの「オリジナル」として取り上げられている写真は圧倒的に少数に留まっている。

よく知られているように、一九三二年旧東ドイツのドレスデンで生まれたリヒターは、一九六一年、旧西ドイツに亡命し、その後まもなく写真の収集を開始した。ブクローはこの写真収集を論じる際に、それをいくつかの層からなる「記憶の危機」² に関連づけている。まず眼につくのは、《アトラス》が、亡命による家族的、社会的文脈の喪失という個人的な経験とともに開始されたこ

とである。事実《アトラス》の初期のパネルでは家族写真を思わせる肖像が大きな重要性を示している (図 6)。また《アトラス》は同時に「国民国家としての同一性に対するドイツの自罰的破壊」との遭遇から開始されたという見方も可能だ。そのとき《アトラス》は戦前のもうひとつの《アトラス》、すなわちヴァールブルクの《ムネモシュネー・アトラス》の系列に連なるものに見えてくる。すなわち、社会的記憶の想起と(再)構築の試みとしての写真収集……

ブクローは、さらに異なる種類の「記憶の危機」にも言及している。一言でいうならそれは、「マス・カルチャー」としての写真の興隆である。ブクローによればそれは、すでに一九二〇年代の後半には、多くのアーティストや写真理論家が、多くの場合危機感とともに、感じ取っていたものであり、要するに芸術作品の「アウラ」に対するその荒廃的(もしくは解放的)効果がそれである(ちなみに《ムネモシュネー・アトラス》が最初に構想されたのは一九二五年のことである)。だが、ファシズム後のドイツという歴史的文脈において、このマス・カルチャーとしての写真の興隆は、以前にはない複雑な問題を背負い込むこととなるはずである。「……このことはとりわけ戦後ドイツの文化の基礎をなす状況であったといっておそらく間違いないだろう。戦後ドイツはあるダブル・バインド、すなわち近い過去の抑圧による歴史の集合的否認と、写真生産の装置のほとんどヒステリックな加速と拡張。これは人工的な欲望と消費を促進するためのものだ」というダブル・バインドに巻き込まれていたからである」

(Buchloh 1989, 136)。戦後西ドイツにおいて大衆的な写真文化が

ますます歴史の集合的抑圧に暴力的なかたちで加担していくのを眺めながら、リヒターは再びこの「記憶の危機」の問題　トラウマ的な歴史的記憶の破壊と写真による想起経験の問題　を自らのものとして引き受けようとしていたのではないか、というわけである。

事実、ブクローが指摘しているように、『アトラス』には第五パネル以降、「西側」移住後リヒターが突如として大量に眼にすることになった大衆的な写真映像（ファッション、観光、ポルノグラフィ、広告）がまざれ込みはじめている。女性の身体や家電製品などがそこでは商業的な写真を通じて　メディア文化に媒介されて　捉えられている。リヒターは　こつした写真を従来の個人的な「家族写真」とともに、そのまま、アーキヴィストのような　あるいは地図制作者のような　冷淡な手つきで整理と並置していくのである。このように内容的に異質で乱雑な写真群の集積を見つめるその冷ややかな眼差しに、しかしあからさまな皮肉や冷笑、批判は混入していないように見える。

さらに第十一パネル（一九六四年から六五年ごろに制作）（図7）では、強制収容所の写真が出現し、記憶（と健忘）の問題はここで鋭い痛みをとまないつつ先鋭化してくる。

その写真は、瘦せこけた数多くの死体が路上を覆いつくすように横たわる一枚の白黒写真である。だが、この写真は、さまざま動物写真の切り抜きや平凡な風景写真などとともに同じパネルのうえに　冷やかに　並置されている。まさにそれゆえにこそ、それらの写真はますます私たちの眼に「突き刺さる」てくるのだ。これは一体、どついつとことなのだろうか。

画家の距離、写真家の距離

ここで「フォト・ペインティング」に眼を戻すことにしよう。私たちがすでに見てきたように、それは写真的な性格を保持しつつも、絵画に相応しい眼差しの持続を要求するものであった。再びリュック・ラングの説明を聞いてみよう（Lang 1995, 32）。

彼によれば、リヒターは二つの異なる「距離」を発見した。第一のそれは、眼から手に至るまでの距離であり、ラングはこれを「画家の距離」と呼ぶ。画家にとつて絵具の染みはつねに、カンヴァスに直接残される刻印という鮮明さ（neteté）を有している。第二のそれはファインダーから対象までの距離であり、これは「写真家の距離」と呼ばれる。事実、写真家はファインダーを覗きながら、対象の表象的鮮明さを失わないように慎重にピントを調整するだろう。さて、この二つの距離に由来する二つの鮮明さは、程度の差異ではなく、いわば本性の差異を持つものであり、こつとして私たちは実際、二つのタイプの映像（イメージ）、二つのタイプの視覚性が存在することを理解することができる。私たちがリヒターのタブローに対して充分な　退き　をとつて眺めるとき、そこには、まるで写真のような「風景がまさに鮮明に（あるいは不鮮明に）現出してくる。だがもし私たちが同じタブローにぐつと接近してみたらどつただろう。私たちの視界から、もはや鮮明な輪郭をもつた対象は消え去り、それに代わって、ある場合には鏡のように滑らかな表面が、別の場合には激しい運筆の跡を残した絵具の厚みが触視的に押し出されてくることになる。そこには写真的「表象的鮮明さ」（ピントが合っていること）とは別種の、絵画的「直示的鮮明さ」が自らを主張しているのである。

(いつまでもなく、後者の鮮明さにとって、具象、抽象の区別は有効ではない)。リヒターは次のように述べている。「タブローは(中略)決してピンぼけになることはありません。不分明と私たちが考えるものは、実際には不正確さのことであり、それは、描かれる主題と比較して異なる、ということを意味しています。しかし、タブローは、それが現実と比較されるために制作されるのではない以上、不分明であったり、不正確であったり、あるいは異なっていたり(なにと異なるのでしょうか?)することはありえないのです。たとえば、どつしてカンヴァスうえに置かれた色が鮮明でないなどということがありえるでしょうか。(一九七二年のヴェネツィア・ビエンナーレのカタログに収められた Rolf Schön によるインタヴュー。Koch 1995, 67 かに引用)。

しかもリヒターはしばしば「失敗した写真」を「描いている。ピントが合っていない、手ぶれしている、露出が過剰だ、等々。そのような写真は、対象から発せられる光子の流動を媒介としてその対象の刻印をかるうじて保持しつつも、すでにその対象を喪失しかけている。このようなリヒターのタブローにおいて写真的「表象的な鮮明さ」は、今度は程度の差異として、不鮮明の側にあるといえる。しかしいつまでもなく、その絵画的「直示的な鮮明さ」はそれによつていささかも揺るぐことはないのだ(リヒターのタブローの場合、したがって通常語られる、絵画のアイコン性と写真のインデックス性という対立をむしろ逆転させる必要があるだろう)。

事実、私たちが「具象的」なフォト・ペインティングに対して捧げる「絵画にふさわしい眼差しの持続」は、その隣に置かれた

モノクローム絵画に対するときと違ふそれといささかも変わる「ところはないはずである。再びリヒターの言葉を引いておこう」。「経験によつて証明されたことなのですが、いわゆる写実的なカンヴァス、たとえば風景画、と抽象的なカンヴァスとのあいだには何ひとつ違いはありません。どちらも、観客に対しておおよそ同一の効果を及ぼします。」「私にとつては風景も抽象もないのです。(中略)。色彩表(図8)は、外面的にしか小さな緑の風景と区別されません。どつちも同一の基本的態度を反映しています。この態度こそが重要なのです。」「いれども、*Leart vivant*, février 1973, 15、引用は Koch 1995, 56 による、傍点(引用者)。

絵画による喪の作業?

だがどつして「失敗した写真」を模したリヒターのタブローが、それが本当に「失敗した写真」にすぎないものであるなら私たちは一瞥を投じるだけで充分だろう、これほど私たちの視線を引き留めてしまうのだろうか。この問いに対してラングは次のように答える。「しかしこれらの作品はピンぼけの失敗した写真、実質の喪失の、あるいは不在へむかう発端の痕跡を顯示する、として自らを呈示するのではなく、『真の』絵画として奇妙に私たちの心を揺るがしてしまふ。それらは写真的な可視性の領域そのものうちで映像のプロセスを逆転させるのだ。」「いふのも、それらは消滅という写真的な痕跡を出現という絵画的痕跡へとすつかり作り変え、そうすることで灰色の不分明な空間における形象の分散に、その同じ形象の、カンヴァスの表面へ出現を重ね合わせているからであり、さらにはいえば、写真の喪に絵

画の誕生を重ね合わせているからである」(Lang, 1985, 37)。

なるほど絵画が「無形式なマチエールにおいてある形式の定義づけと出現を目指す」のに対して、「失敗した」写真は、本性上、二重にも三重にも「消滅」へと向かう傾向性を帯びているように見える。《一九七七年一月一日》の連作(1988, 667-674)このシリーズについては、杉田(1988)に詳細な記述がある)の映像は、「ピントがずれ」、「露出が適正でない」ために表象される人物の容貌すらほとんど判然としないほどであり、「情報」としては何も含んでいないに等しい(図2, 9)。しかもこの写真はもともと警察の機密資料として保管所に眠りつけ、そのうち忘却の間に葬られるはずのものであった。したがって私たちがこのタブローに「絵画にふさわしい眼差しの持続」を向けるとき、そこで私たちは、写真の消滅へ向かう運動に抵抗し、そうすることで重層的な「喪の作業」をかるうじて想像的に実現しているのだ、といえるのかもしれない。リヒターはドイツ赤軍の死者たちを描いたこのシリーズについて聞かれて次のように答えている。「…作品は写真とも異質でなくてはなりません。そのちがいを、こういえるでしょう。この例でいうならば、その写真は恐怖をひきおこすが、同じモティーフの絵はむしろ哀悼をひきおこすと。それなら私の意図にも、たいへん近いいい方だと思います」(ゲルハルト・リヒター「写真論／絵画論」*清水穰訳、淡交社、一九九六年、六〇頁)。彼自身明確に述べているように、この哀悼において問題になっているのは、ドイツ赤軍の死者たちへの政治的な共感なのではない。もし「政治的」と形容しうるものがそこにあるとすれば、それは忘却と破壊の危険にさらされた写真に対して

まさしく「絵画にふさわしい眼差しの持続」を充当すること、その抵抗の身振りでなければならぬだろう。

だが、本当にそうなのだろうか。リヒターのフォト・ペインティングにおいて「写真」は「絵画」に对立し、それからの抵抗をひたすら待ち受けるに過ぎないものだろうか。さきに見てきた通り、リヒターはしばしば「オリジナル」の写真をおそらく再撮影することで、たとえばピントのぼけた写真に作り変え、そのうえでタブローの制作に着手している。もしこの写真的マニピュレーションが、形象を「消滅」へと向かう運動へと駆り立てるものであり、他方絵画がその同じ形象を「出現」へと向かう運動を加速、強化するものであるなら、たしかに「写真」と「絵画」は対立しあう関係に置かれる。だが、このような対立はいささか事態を単純化してもいるように思われるのだ。たとえば、リヒターのフォト・ペインティングに形象の消滅と出現という二つの対立しつつ相補的な運動が看取されるとしても、だが、この二つの運動をそれぞれ写真と絵画とに割当ることが本当に可能なのだろうか。

リヒターのフォトペインティングにおける写真と絵画の関係は、いうまでもなくこれまで再三論じられてきた。しかし、写真と絵画を単純な対立関係に置くだけでは、たとえば写真そのものの内部にある複雑な力学を考察の視野から追い払ってしまうこと

* この本は、以下のテキストの一部を日本語に翻訳したものである。
Gerhard Richter, *Texte, Schriften und Interviews*, hrsg. v. Hans-Ulrich Obrist, Insel Verlag, 1993.

になりかねない。《アトラス》の存在を無視することはできないのはそのためである。

たとえば、ゲルトルート・コッホはリヒターの写真技術の使用について次のように述べている。「彼は、世界をよりよく見るための見地を獲得する手助けとしては、絵画技法を信じていないのと同様、「写真」技法も信じてはいない。彼は、両方を単に同じベルに置く。《アトラス》の巨大な分量にここで眼を眩まされてはならない。たしかに、のちの絵画作品を暗に思わせるものが無数にそこには含まれており、それゆえ美術史家にとって一種のスケッチブックとしての資料価値をそれはもっている。しかし、独立した美的芸術作品として《アトラス》はすでに、リヒター自身の変容の痕跡、すなわち写真的具体主義から（中略）抽象への滑らかな移動の痕跡を留めている」（Koch 1992, 137-138）。写真的具体主義」から「抽象」への変容と「言い方が正當なものであるかどうかはさしあたり措くとして、《アトラス》の内部にある、ある微細な動きをコッホは見定めているように思われる。「ピンぼけ写真」の加工に典型的に現れるようなその動きを、次にもっと詳しく見てみることにしよう。

ピンぼけ写真と心的加工

もう一度《アトラス》に眼を転じてみる。私たちはブックローの議論を追いつながら、リヒターが旧西ドイツに移住後、「アトラス」として集積していった写真群を、重層的な「記憶の危機」と関係つけておいた。さて、初期のパネル群を視線で追っていくとき私たちが大きなショックを受けるのは、必ずしもそこに強制

収容所の悲惨な状況を示す写真が含まれているからではない。むしろそれは、リヒターがそつした写真を扱う冷酷ともいえる身振りから来るものであろう。まるでリヒターはメルカトル図法による地図を作成する人間が地図のどの部分にも均等な関心を払うように、その膨大な写真群に同等の関心を寄せているかのように見えるのだ。個々の写真や切り抜きのサイズはまちまちであるものの、それらの写真群は、家族写真から動物写真、ポルノグラフィまで、ほとんどが同一サイズのパネルに比較的整然と貼りつけられ、それらは同等の資格で並置される。

なるほど、そのなかでも強制収容所の写真は特権的な扱いを受けているようにも見える。さきほど触れた第十一パネルののち、第一六から第二〇までの五つのパネルは、眼を覆いたくなるような収容所の写真で構成されている。なかでも注目されるのは最後の二つのパネル（第一九、第二〇パネル）である。これら二つのパネルは、先行する第一六から第一八までのパネルに含まれる写真を再使用しているのだが、第一九パネルでは、ほとんど表情を識別できないまでに、ピンぼけ効果が付与され、第二〇パネルでは、ラフな着色やフレームの変形が施されている（図11、12）。このような写真の「変容」は、《アトラス》におさめられた図版で確認する限り、ここではじめて主題的に追求され（一九六七年）、その後《一九七七年一〇月一八日》の連作のための写真（図10）を含め、くり返し《アトラス》に現れてくるものである（Koch 1992も参照のこと）。

ここには対立しつつ相互補完的な二重の心的作用が確認されるはずである。一方には、忘却と否認の危険にさらされたトラウマ

的出来事に、写真的記録を通じて直視しようとする作用。他方には、それが与える耐えがたいまでの心的反響を、写真に対する物理的な加工を支持体としつつ、代謝し、取りこみ、同化しようとする心的な加工作用。もちろん、後者の心的加工のプロセスがついに完了することはあるまい。それは、ティスロンのいう「永続的な未完了」に留まらざるをえない要素を巻き込んでいる。そしてこの「永続的な未完了」の二重の心的作用こそ、『アトラス』全体、あるいはリヒターの作品歴全体を痛ましく煽りたてている衝動のように思われるのだ。

第一九パネルでは、再撮影によるピンぼけ効果の付与という物理的な加工が施されていた。いつまでもなく、ぼかしの効果によって、写真が与える情報量は減少する。しかし、だからといって、それが与える心的反響が遞減するわけではまったくない。それは私たちの情動的負荷をむしろ強化してしまつたのだ。それはなぜだろう。たしかに、個々の被写体はその輪郭を曖昧にしてしまい、そのため、遠近法的表象空間を支えてくれるような指標もそこから消え去つてしまつた。さらに、「悲惨な強制収容所の光景」といった摩耗したその意味作用も宙吊りにさせられ、滞つてしまつたろう。だが、このとき写真は、それがもつた別の側面を前景化させることになる。私たちが写真の「こちら側」から「向こう側」に広がる空間を覗き込むことをやめた途端、写真はまさにそのために「こちら側」に迫り出してくる。あるいは私たちがそのなかに引き込まれていく。ティスロンの提唱した用語を借り受けるなら、「日常的視覚性 (Vi-suel)」(Tisseron 1996, 119-120) が崩壊し、「目につかない可視界」(Un-visible) 個々の対象

を包み込む通常は透明で不可視的な写真表面 が、諸対象を横断的に包み込む連続的なぼかしとして私たちに押し迫ってくる、ということもできるだろう。この迫り出してくる表面は、私たちを包みこみ、単に視覚的だけではない、全身的な経験を私たちに与えてくれるのだ。「写真とは、今日だれでもが信じているもの、つまり『普通なもの』である。その、普通だと思つていたものが、あとから『普通でないもの』になると、その効果はベーコンやダリの作品のデフォルメよりも、はるかに強烈なのだ。そこで人は突然不安を覚えるのである」(『写真論／絵画論』、九三頁)。

しかも、『アトラス』に集積された写真群が、内容の点でも支持体の点でも多種多様であり、また同時にその整理のフォーマットが比較的均質で控えめな素地を用意するものであるため、この「写真表面」という被膜「はますます可視化されてくるように見える。その意味で注目されるのは、リヒターが強制収容所の写真を取り上げたまさにその同時期に、彼がボルノ写真に対しても同様の作業を行っていることである(第二一―三三パネル)。

この「写真表面」という被膜、こそあらゆる出来事、あらゆる対象を包容「平浄化 (contenir)」してくるしなやかな、ほとんど不可視の、刺激保護膜だと考えることもできるかもしれない (cf. Freud 1920-1996)。その被膜は、それを突き破つて侵入してきそつな、外傷性の刺激を馴致し、主体を危険から身を守りつつ、同時にその出来事の直視へと私たちを導いてくれる。写真を通じて出来事を直視しようとするれば、私たちは再び自らを危険に晒さねばならない。だがその危険から私たちを守つてくれるの

も、また写真なのである。映画やテレビのスクリーンが通常眼につかないように、写真表面という被膜は、通常ほとんど不可視の背景として沈みこんでいる。にもかかわらずそれは、私たちの視覚性を方向づけている当のものなのである。

「写真のための手段として絵画を利用する」

リヒターのフォト・ペインティングが油絵具を使って作り出するのも、この「写真表面」という被膜であると考えることはできないだろう。リヒターはこう書いている。「…写真を絵画としてみることも可能だ。そのとき、写真の情報は別の意味を獲得する。けれども、ただ呼び方を変えるだけで写真を絵画にすることは非常に難しいので、私は写真を描きつつさなければならぬ」(『写真論／絵画論』九三頁)。もちろん、「写真と絵画というメディアの差異は、たとえ個々の作品に関してそれらが、とりわけ写真図版のうえで、酷似してくるとしても、決して軽視してはならない。サイズの差異やテクスチャの差異は、私たちの作品経験を決定的に左右するものである。だが、それだけではない。

写真を拡大し、さらにピンぼけやぶれといった効果を付け加えつつ、「写真」を「絵画」に引き写す作業は、再びリュック・ラングの用語を援用するなら、表象＝再現的な「写真家の距離」に対して、直示的な「画家の距離」をもつばら特権化する。その作業のただなかでは、画家はカンヴァスのあらゆる地点に均質な関心を向けることになるだろう。「写真は、対象を絵画とは違う仕方でも再現するが、それはカメラが認識せずに、見るからである。《フリーハンド・ドローイング》においては、対象はその部分

量感、プロポーション(均整)、幾何学的形態から認識される。これらのパーツが記号として識別され、相互の関わりの中に読み取られていくのである。これは、現実を変形し、ある特定の様式化を促進する一つの抽象作用である。プロジェクターの助けを借りて輪郭をなぞるならば、このまわりくどい認識プロセスを回避できるだろう。人はもはや認識せず、認識しなかったものを見て、そしてつくる(アンフォルメル)。(中略)。ある腕がこれの長さや幅と重量である、と認識することは重要でないばかりか、もしそれでその腕をほんとうに理解したと信じるなら、それはごまかしになるだろう」(『写真論／絵画論』九五頁、傍点引用者)。

とりわけ「ピンぼけ」という効果の付加は、このカンヴァス平面の均質化をいっそう徹底化することになる。「輪郭をぼかすのは、すべてを均等にするため、すべてを等しく重要で、あるいは等しく重要でなくするためである。芸術くさく、手仕事くさく見えないように、つまりテクニカルで、滑らかで完璧にみえるように、ぼかすのである。すべての部分が互いに浸透しあうためにほかす。また、多すぎる無用な情報を拭い消すためともいえる」(『写真論／絵画論』九六頁、傍点引用者)。

つまり、写真をカンヴァスに描きつつ作業を通じて、もとの写真が持っていたイリュージョニスティックな空間性ではなく直示的な平面性にこそ照準が合わされてくることになる。

しかし、だからといってリヒターの仕事を、「写真」の機械的複製に対する「絵画」の手仕事性の勝利だと勘違いすることはどうしても避けねばならない。なぜなら、リヒターがこの描きつつ

すという作業によって際立たせている直示的平面性は、そのまま私たちが「写真表面」と呼んだものに対応するものだからである。《アトラス》をめぐって考察したように、それは日常的にはなかなか「眼につきにくい」ものながら、たとえば「ピンぼけ」といった「事故」が生じたときに突如として可視化され、私たちに向かって迫り出してくるようなものである。リヒターが「プロジェクトの助け」を借り、「ピンぼけ」の効果を付加しながら均質化し、可視化する表面は、まさに多様なモデルを包み込むこの「写真表面」という被膜¹³なのではないだろうか。事実リヒターは、絵筆の通過を証言する物質性を必ずしも誇示しているわけではない。この意味でこそ、「絵画のための手段として写真を利用するのではなく、写真のための手段として絵画を利用する」というリヒターの有名な言葉は理解されなければならないだろう（フォト・リアリストたちの仕事との決定的な差異もこの点にある）。「写真は、私たちのだれもがかくも頻繁に、また毎日使用するものであるにもかかわらず、私を驚かせました。…」（中略）…それは個人的な経験からの解放だったのです。ただひたすら純粹な映像があるだけでした。こうして私は写真を所有したい、写真を表象したいと思いました。つまり、写真を絵画のための手段として利用するのではなく、写真のための手段として絵画を使用するのです」（一九七二年のヴェネツィア・ビエンナーレのカタログに収められたRolf Schönによるインタビュー。Koch 1995, 59から引用）。

リヒターのフォト・ペインティングは単純に「写真」に対立するものではありえない。それはむしろ、写真そのものに内在する

対立的かつ相補的な二重の運動をそのまま引き継ぎつつ、それを加速、強化するものとみなされるべきであろう。

さらに、『アトラス』の写真群は、個々の写真に施されたピンぼけ効果によってだけでなく、それらがグリッド状に秩序だったかたちで集積されることによって、「写真表面」という被膜¹⁴の存在をますます強調していた。同じことが、リヒターの連作についてもいえるであろう。たとえば、肖像の連作（図13、14）。この膨大な数のフォト・ペインティングの集積は、個々のモデルの特殊性ではなく、むしろそれらの人物を包み込む写真というメディアの連続性、通常なら眼につかない、にこそ私たちの視線を誘導してしまうであろう。こうしてリヒターは、大量の写真による「襲撃」から身を守りつつ、しかし同時にそれを正面から受けとめる術を見出したのだ。フォト・ペインティングを開始した理由についてリヒターは、「毎日現像される大量の写真はひょっとしたら持続的なショックを私にあたえていたのかも知れない」（『写真論／絵画論』九四頁）とも書いている。

この、永続的に未完了に留まり続ける、いつまでも失敗しつづける、二重の運動は、『アトラス』における大量の写真の集積と多くの連作を含む絵画制作の多作さとをともに生氣づけているように思われるのである。

「私は絶対的な絵といつものを信じていません。接近しつつ、くりかえしとくりくんで、描いてみることができるだけです。このカタログ（「レゾネ」）でも、そのことを示したかったんです。つまり、ベストの作品ではなく、接近という作業のすべて。そこに

はあらゆる誤謬も含まれます。《アトラス》ではもつと極端ですよ。そこではイメージの洪水を制御するには秩序によるしかありません。個々の絵画というものは、もはやまったく存在しないのです。」(『写真論／絵画論』七〇頁)。

参考文献

- BARTHES Roland 1980, La chambre claire. Note sur la photographie, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil. =ロラン・バルト1985、花輪光訳、『明るい部屋 写真についての覚書』、みすず書房。
- BENJAMIN Walter 1933, Erfahrung und Armut = 1996、浅井健二郎訳「経験と貧困」『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』、ちくま学芸文庫、筑摩書房。
- BUCHLOH Benjamin H. D. 1993, Gerhard Richter, Editions Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993.
1999, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", in October 88, Spring 1999, pp.117-45.
- DOANE Mary Ann 1999, "Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema", in Janet Bergstrom(ed.), Endless Night: Cinema and Psychoanalysis Parallel Histories, University of California Press.
- FREUD Sigmund 1920, Jenseits des Lustprinzips, Internationaler Psychoanalytischer Verlag = 1996、中山元訳「快感原則の彼岸」『自我論集』、ちくま学芸文庫、筑摩書房。
- 長谷正人1999、「テクノロジーの経験としての映画 戦争、全体主義、そして生命のリズム」、『月蛙 Getua』(vol.1.) 子供社。
- 市原研太郎1993、『ゲルハルト・リヒター』、ワコウ・ワークス・オブ・アート。
- KOCH Gertud 1992, "The Richter-Scale of Blur", in October 62, Fall 1992, pp.133-142.
1995, "Photographie, peinture et reel: La question du paysage dans la peinture de Gerhard Richter, in Gerhard Richter, Dis Voir, pp.55-91.
- LANG Luc 1995, "La main du photographe. Ph nomologie et politique", in Gerhard Richter, Dis Voir, pp.29-53.
- 中村秀之1997、「野生の映像を解き放つ」、太田省一編著『分析・現代社会』、八千代出版。
- 岡田温司2000、『ミメーシスを超えて』、勁草書房。
- SCHIVELBUSCH Wolfgang 1977, Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Hanser Verlag. = ヴォルフガング・シヴェルプシュ1982、『鉄道旅行の歴史』、加藤二郎訳、法政大学出版局。
- 杉田敦1998、『リヒター、グールド、ベルンハルト』、みすず書房。
- THEVOZ Michel 1996, Le Miroir infidèle, Les Editions de Minuit, = ミシェル・テヴォー1999、岡田温司+青山勝訳、『不実なる鏡』、人文書院。
- TISSERON Serge, 1996, Le mystère de la chambre claire, Les Belles Lettres / Archimbaud. (セルジュ・ティスロン、青山勝訳、『明るい部屋の秘密』、人文書院、近刊予定)。