

カンバスという盾

ゲルハルト・リヒターの芸術と「民主主義」の意味

西野路代

序

ゲルハルト・リヒターは2014年に『ビルケナウ』[Birkenau]という四枚の抽象絵画を制作している。作品のタイトルである「ビルケナウ」はナチス・ドイツ時代にユダヤ人の大量殺戮のため、いわゆる「ガス室」を備え、殺戮を目的にした絶滅収容所として機能していたアウシュヴィッツ-ビルケナウ強制収容所を意味しており、この作品がアウシュヴィッツを主題に持っていることを示している。

『ビルケナウ』は現在、複製の形でドイツ連邦議会議事堂のエントランスホールで見ることができる。この複製はドイツ連邦議会議事堂の展示専用には制作されたもので、リヒターは連邦議会議事堂にこの複製の自由な使用を許可している。また『ビルケナウ』の複製と対面するエントランスホールの壁面には、リヒター自身が1999年に制作した『黒・赤・金』[Schwarz, Rot, Gold]という作品が設置されている。リヒターは多岐にわたる芸術活動の中で、ドイツ人として1960年代より五十年以上にわたってアウシュヴィッツの表象可能性と取り組み続けてきた芸術家であるが、この試みの重要な契機となる作品が『黒・赤・金』であり、『ビルケナウ』と同様にアウシュヴィッツを主題に持っている。

2017年9月、リヒター自身も立会いのもと、ドイツ連邦議会議事堂において『ビルケナウ』の複製はこの場に引き渡された。ナチス・ドイツ時代に引き起こされたドイツの負の歴史を表現するリヒターの二つの作品を対面させるという決定に対し、当時の連邦議会議長だったノルベルト・ランメルトはこの作品の引き渡しに際して「ドイツとその負の歴史についての芸術および美学的な論争に対して確固たる場を与える」という目的を明示しつつ、そのための場所が連邦議会議事堂という「ドイツの民主主義における中心的な場」であることを強調している。

アウシュヴィッツを主題に持つ『ビルケナウ』と『黒・赤・金』を両者の関係性の中で解釈しようとするとき、この二つの作品に向けられた評論や解説の中に「民主主義」という言葉が多く用いられていることに目が行く。「民主主義」という概念は本研究会のテーマである「ポピュリズム」の類似概念にもなりうるし、対立概念にもなりうるものだろう。そもそも「ポピュリズム」という概念自体が

多義的な意味を持っていて、その本質を規定することも困難である。しかしドイツ美術の観点から「ポピュリズム」を考えると、ナチス・ドイツ時代の全体主義と、昨今の世界を覆うナショナリズムの動きとの関連性に目を向けざるを得ず、悪しき動きとしてのイメージが先行する。そして本論で扱うリヒターの作品はこうした動きに一石を投じるものとして解釈することが可能である。リヒターの周辺に置かれている「民主主義」というキーワードを拾い上げることによって「ポピュリズムとアート」というテーマに接近することは可能であろうか。以下にそれを試みたい。

1：『ビルケナウ』の構成と展開

『ビルケナウ』はアウシュヴィッツを主題に持つ四枚の抽象絵画からなる連作であるが、その成り立ちや制作過程、展示方法、また制作後に生じた展開などにおいていささか複雑な様相を呈している。

『ビルケナウ』がアウシュヴィッツをテーマに持つことについては冒頭で述べたが、さらに具体的な成り立ちについて触れると、この作品は1944年8月にアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所内で、「ゾンダーコマンド (Sonderkommando)」と呼ばれるユダヤ人捕虜によって内部告発の目的で隠し撮りされた四枚の写真をもとに描かれている。ゾンダーコマンドとは強制収容所に送られたユダヤ人捕虜の中から選ばれ、主にガス室と火葬場の運営を任された者たちのことであり、ふつう「特殊労働班」や「労務部隊」などと訳される。しかし、これは国防省などの「特殊部隊」をナチスが皮肉に言い換えた婉曲表現であり、彼らは命令により同胞が同胞の大量殺戮に関与するという常軌を逸した任務を背負われていた。この四枚の写真は、死体処理の任務を課されたゾンダーコマンドたちが野外焼却溝に並べられた死体を焼く様子を写したものが二枚、林の中をガス室に向かって歩いていく着衣を剥がれた女性たちの姿を捉えたものが一枚、かろうじて梢と判別できるものが写っているピントの合わないものが一枚という構成になっている。

リヒターは『ビルケナウ』を制作するに至ったきっかけとして、フランスの哲学者であり美術史家であるジョルジュ・ディディ＝ユベルマンがこの写真について論じた『イメージ、すべてに抗して』¹⁾のドイツ語訳の書評をFAZ紙上で目にしたことをあげている。ディディ＝ユベルマンはこの評論のなかで、これら四枚の

1 Vgl. Georges Didi-Huberman: Images malgré tout, Minuit 2003. ドイツ語訳の情報は以下の通り。Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, aus dem Französischen von Peter Geimer, München 2007.

写真について論じているが、これが一人のユダヤ人捕虜によって内部告発の目的で命の危険を賭して隠し撮りされたものであり、写真のフィルムは歯磨き粉のチューブに隠されてポーランドのレジスタンス活動家によって外部に持ち出され、また撮影したユダヤ人捕虜は後に処刑されていることを伝えている。リヒターは制作に先立ってこの四枚の写真のうちゾンダーコマンドたちが野外で死体を焼く写真の一枚を自らのアトリエの壁に掛け、作品の構想を練っていた。また、ガス室に向かって歩いていく着衣を剥がれた女性たちを捉えた写真は、リヒターが1967年に制作した強制収容所をテーマに持つコラージュ作品²の中ですでに用いているものでもあり、これを主題とするリヒター自身の過去の作品ともつながりを有している。これらの写真が『ビルケナウ』の制作にとって多大なインスピレーションを与えるものであったことが窺える。

2：『ビルケナウ』の制作過程

この四枚の写真がどのように『ビルケナウ』に反映されているか。これについてはこの絵画の制作過程が如実に伝えている。リヒターは『ビルケナウ』が完成に至るまでのプロセスをまだ何も描かれていない真っ白なカンバスの状態から写真として記録に残しているが、これにより完成した『ビルケナウ』という抽象絵画の目に見える像の下にいくつかの層があることが明らかにされている。この作品はゾンダーコマンドと呼ばれるアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所のユダヤ人捕虜が撮影した四枚の写真がもとになっていることは上述の通りだが、リヒターは最初これら四枚の写真を「フォトペインティング」³の手法にしたがって、白黒写真を思わせるグリザイユ作品に仕上げることを目論んでいた。『ビルケナウ』の一番下の層には件の四枚の写真の写実的な像が油絵具によって描かれていることが制作過程にはっきり残されている。しかし、リヒターは写真を模写した写実的な像によってアウシュヴィッツというテーマを表現することを断念し、この像を覆い隠すかのように絵具の層を何層にもわたって重ねている。

- 2 このコラージュ作品は、リヒターの『アトラス』（1960年代から現在進行形で続けられている作品群。新聞の切抜きや、写真、リヒター自身の作品の習作などが紙のシート上に収められており、リヒターの絵画制作上のアイデアやイメージの集積庫にもなっている）パネル19、20、21、22を指す。これは1967年にデュッセルドルフで行われたコンラート・ルーとの展覧会に出品される予定だったが、強制収容所の写真とボルノグラフィーを同時に並べるという衝撃的な作品であったため、スキャンダルを引き起こすことを恐れたリヒターは最終的に出品を断念している。
- 3 これは写真をもとに絵画を描くリヒターの代表的な手法である。目視あるいはプロジェクターによってカンバス上に写真を投影し、それを模写することで描かれる。完成した作品は写真のようにリアルであるが、ときにリヒターはこれに絵筆によってほかしやゆがみを加えている。

四枚の写真をもとにフォトペインティングによって描かれた最初の像の上に重ねられた絵具は、パールオレンジにも似た薄いブラウン⁴であるが、これは人間の肌の色を連想させる。「ラケル」⁵と呼ばれる画具によって四枚の写真をもとにした像を覆い隠すように、このブラウンが全面に塗られているが、こうして塗られた絵具にはところどころにかすれが生じ、この段階では下絵がまだ透けて見える。その上に赤い絵具が、さらに緑の絵具が前段階と同じくラケルによってキャンバス全体に塗り重ねられていく。最後に黒と白の絵具が重ねられ、最下層にあった四枚の写真の像は完全に覆い隠されている。ここでもところどころに生じた絵具のかすれの下に、赤と緑がその色彩をのぞかせているが、全体としてはモノトーンを基調とした陰鬱な印象を与える四枚の抽象絵画として完成している。この制作過程から『ビルケナウ』という抽象絵画は、アウシュヴィッツで撮影された四枚の写真をもとにした具体的な像の上に、抽象の層が多層に重なる構造を持つということが明らかにされている。

3：複製とディテール

リヒターはこの作品が完成した後に、この絵画の「複製」を制作するという興味深い作業を行っている。これは作品の一部とすることを意図するかのように『ビルケナウ』の完成に引き続いて行われた作業であり、冒頭で述べたドイツ連邦議会議事堂の複製とはまた別のものである。この「複製」はオリジナルの絵画をデジタル写真によって撮影し、それをアルミニウム複合板にオリジナルと全く同じサイズで印刷するという工程によって製作されているが、その際、複製は四分割されて印刷が行われ、結果として複製には、オリジナルの『ビルケナウ』にはない細い十字の線が絵画を四分割する形で生じている。またリヒターはこの「複製」の制作後、絵画を再度オリジナルと同じサイズに印刷し、一枚の絵画につき32分割、四枚合計で128分割するという作業を行っている。さらにその中から93の断片を選び、『93のディテール』として写真集の形で出版してもいる⁶。

4 キュレーターへのヘルムート・フリーデルは、このブラウンが「Caput mortuum」という色名であり、「死者の頭」という意味を持っていることに言及している。Vgl: Helmut Friedel, Gerhard Richter, Aufgehoben im Bild — Zum Birkenau-Bild. In: Gerhard Richter Birkenau, Ausst. - Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Köln 2016, S.7.

5 ラケル (Rakel) はリヒターがしばしば絵画制作に用いる画具である。ラケルとは通常、印刷機のインクをこすり取るドクターブレードの意味で用いられるが、リヒターはこの形状に似たブレードを絵画制作に用いている。リヒターは『ビルケナウ』制作の際にキャンバスと同じほどの幅がある大きな木製のブレードをキャンバス上に滑らせ、色を塗りつける作業を行っている。また絵具が完全に乾いていない状態で次の色を重ねる際には、混ざり合う絵具が作り出す偶然の描写も意図されている。

6 Gerhard Richter: Birkenau. 93 Details aus meinem Bild Birkenau, Köln, 2016.

『ビルケナウ』は2015年にリヒターの生誕地でもあるドレスデンで最初に公開されるが、この展覧会では『ビルケナウ』というタイトルは与えられておらず、作品番号とともに『抽象画』と表記されていただけであった。そしてその際、オリジナルと同じ大きさで制作された「複製」が『ビルケナウ』と向かい合わせに展示されている。その後、2016年にバーデン＝バーデンのフリーダー・ブルダ美術館でも『ビルケナウ』は公開される。ここではドレスデンではなかった『ビルケナウ』というタイトルが与えられ、オリジナルと複製を中心としたインスタレーション空間になっており、この二つに加えて作品の素材となった四枚の写真も同時に展示されている。また『93のディテール』もインスタレーションの一部を構成していた。この展覧会はアウシュヴィッツというテーマを前面に打ち出したものになっており、鑑賞者に対してこれ以降『ビルケナウ』とアウシュヴィッツというテーマを切り離して考えることができないほど明確なイメージを付与するものでもあったといえる。むしろドレスデンでは意図的にこの主題に触れずにいたかのようにさえ見える。ドレスデンでの展覧会の後に写真集として出版された『93のディテール』は、実際の絵画の前に立つことなく『ビルケナウ』の像が広く鑑賞者の目に触れることを可能にしているが、この写真集の副題には『ビルケナウ』というタイトルがはっきりと示されている。これら「複製」とそれに次ぐ「ディテール」制作の一連の作業は、『ビルケナウ』という作品を増殖させるためのものであるようにも見える。そしてそれはアウシュヴィッツというテーマを表現するリヒターの焦眉の衝動をすら感じさせるものでもある。

4：『ビルケナウ』に見るアウシュヴィッツの相対化

田中純は『ビルケナウ』について、これがリヒターの個人的な水準にとどまらず「社会的な次元におけるショーアの事後性のもと」にあり「そのような次元に達していることこそがこの作品の源泉なのである」と述べているが⁷、この作品がアウシュヴィッツという過去の出来事の想起を促すだけでなく、その歴史認識を通じてアウシュヴィッツという出来事のアクチュアリティを現代社会に投影する力を持っていることは確かであるように思われる。

美術史家のベンジャミン・ブクローはこの作品について色彩論的なアプローチを試みているが、特にこの絵画に用いられている「緑」と「赤」という二つの色に触れながら「この二つの色彩の指示作用は、色彩自体の性質と同様に、言葉を持たず、残酷なまでの自然の物質性をここでは示している。つまり、この色彩が

7 田中純：その地下室—ゲルハルト・リヒター《ビルケナウ》、〔東京大学出版会『up』、第48巻6号、2019年、54頁。〕

もつ作用は、ほとんど終わりのない人間的で歴史的な反復強制を示すものと読むことができる。また、見たところ、癒しもなくまた同じように救いのない破壊と自然の生長のサイクルでもある。あたかもこれは無批判な自然の手に落ちた歴史の、歴史的な条件ではなく存在論的な条件であるかのようである⁸と論じている。またブクローは『ビルケナウ』の「複製」の制作の意図について「この比類なき絵画の複製と拡張において、つまりこの絵画が記念碑化とフェティシズム化に対して抵抗するという試みにおいて、ナチ政権によって引き起こされたショアーが、ユダヤ人に対してなされた犯罪のうちで、そして20世紀の人類に対するあらゆる犯罪のうちでもっとも恐ろしいものとして特異なものであり、なにものとも比較できないということではなくて、想像を絶する人間の犯罪のトラウマとして残る歴史として、すでに現在の新たな脅威や悲劇と連なっているということが明らかになるのである⁹と述べている。ブクローが指摘するように、『ビルケナウ』という作品には「自然」という契機が含まれている¹⁰。それはアウシュヴィッツという出来事をドイツの過去として見つめながら、それを人間存在そのものが持ちうる罪へと相対化したときに現れる形而上的な審級である。さらに『ビルケナウ』によってアウシュヴィッツという出来事を「自然」という契機によって相対化するということは、アウシュヴィッツという過去の歴史的な出来事をいままさに現代社会が孕んでいる問題に繋げる意図を有している。それによって人間のなかにある自然の本性と、それを誤った形で発動させる危険性を孕む社会のシステムの問題、自然を支配する過程のなかで錯誤を生み出しうる文化の問題、さらにはいうならばそこで生じた錯誤をそのまま強いる権力の問題をも提示しているといえるだろう。そしてアウシュヴィッツという出来事のアクチュアリティを表現した『ビルケナウ』と『黒・赤・金』がいまドイツ連邦議会議事堂という場で対面しているのである。

5：『黒・赤・金』

現在、ドイツ連邦議会議事堂のエントランスホールで『ビルケナウ』と対面している『黒・赤・金』という作品は、リヒターが1999年に制作したものである。現在のドイツ連邦議会議事堂は帝政ドイツ時代、ワイマール共和国時代を通して議会の議場として機能していたが、1933年の不審火、第二次世界大戦の空爆によ

8 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richters Birkenau-Bilder, Köln 2016, S.24.

9 Benjamin H.D.Buchloh: a.a.O., S.24.

10 リヒターにおけるアウシュヴィッツの相対化について以下の拙論で詳しく触れている。西野路代：イメージと倫理の位相—ゲルハルト・リヒター 《ビルケナウ》とアウシュヴィッツ〔首都大学東京人文科学研究科『人文学報』(515-14)、2019年、27-57頁〕。

る損傷で長らく廃墟と化していた。しかし、東西ドイツ再統一以降、ベルリンへの首都機能の移転に伴い、修復を経て1999年に連邦議会の議場として機能を回復する。その際、このエントランスホールのために制作されたのが『黒・赤・金』という作品である。そして黒と赤と黄のエナメルガラス六枚を配したこの作品は、一瞥してドイツ国旗を思わせる。

リヒターは『アトラス』のシート647からシート655においてこの作品の制作過程を公表している。この制作過程を見ると、最初に強制収容所を撮影した写真（『ビルケナウ』の素材になった写真とはまた別の写真である）をもとにフォトペインティングの手法によって描かれたグリザイユ作品が縦方向に四枚並んでいるのがわかる¹¹。写真をもとにして描かれたこの四枚のグリザイユは「カラーチャート」¹²を思わせるモチーフへと変化し、さらに「黒・赤・金」の三色を用いたモチーフ群を経て、最終的に『黒・赤・金』の完成形に至っている。これを見ると、強制収容所を描いた具体的な像が、「カラーチャート」という手法によって抽象化され、それがドイツ国旗を表す色彩である「黒・赤・金」を用いたモチーフ群を経て、ドイツ国旗を思わせる『黒・赤・金』へと再構成されていく過程が示されており、「この作品」の背景にはアウシュヴィッツのテーマが潜んでいることがこの構想により明らかにされているのである。

リヒター自身はこの作品が最終的に強制収容所の具体的な像をとらなかったことについて、「写真を拡大して絵画にしたところでこの壁面に対して効果があるかどうか疑問であった」と述べると同時に、「ドイツの再統一に向けて希望のあるものにしたかった。新しいドイツ連邦議会議事堂のエントランスホールを飾るのにふさわしいものにしたかった」と述べている¹³。これはたしかに一面の真実かもしれない。またこの作品は1990年の東西ドイツ再統一後のドイツにみられた「記憶の文化」、つまり、ナチス・ドイツ時代の記憶を芸術によって残そうという文化政策上の動きの中に位置づけられるものでもある。その意味では当時のドイツにおける社会的要請を正確に読み取ったうえでの発言でもあり、自らの影響力に自覚的であるリヒターならではの精度をもった言葉であるともいえるだろう。しかし、きわめて公的なものであり政治的なものでもある、そしてナチスの

11 『ビルケナウ』は横方向に四枚並べての展示が通常の形態だが、ドイツ連邦議会議事堂の「複製」は縦方向に設置されており、『黒・赤・金』の構想段階にあった四枚のグリザイユと呼応する形になっている。

12 リヒターが1960年代から用いてきた絵画制作上のモチーフであり、工業用の色見本をパネル状に並べたものである。これに対する解釈にはさまざまなものがあるが、ここでは色という要素による具体的な事物の抽象化という効果をひとつあげておきたい。

13 Vgl. Gespräch mit Gerhard Richter, »Man kann Auschwitz nicht abmalen«, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.02.2016.

歴史をも否応なく連想させるドイツ連邦議会議事堂という場に、ドイツの国旗を思わせる作品とともに強制収容所のイメージを置くという試みには別の意図も感じさせる。

6：『黒・赤・金』における国旗というモチーフ

『黒・赤・金』から連想されるモチーフである国旗とは、いわば国の象徴でもあり、ナショナリズムの最たる表現であるともいえるが、美術史家のウヴェ・フリッカーは『黒・赤・金』がナショナリズムの対極にある「民主主義」的な作品であると評している¹⁴。またミゲル・メスキータ・ドゥアールテはこの作品について、八十年代のコール政権下の旧西ドイツに見られた政治的状况をそのまま表現している、つまり、負の過去を消去する方向性を有していた八十年代のドイツの政治をそのまま表現しているのもであると解釈している¹⁵。つまりこの作品は、ドイツの過去を扱う上での政治ないしは社会の要請に忠実に応えながら、逆説的に（あるいは必然的にもいえるだろうか）政治に対するある種の意思表示を含んだ作品にもなっているといえるのである。1980年代、右傾化しつつあったドイツの政治はコール政権下、アウシュヴィッツというドイツの負の過去を政治的に利用しながら結果としてそれを消去する方向を向いてもいた。ドイツの過去を記憶にとどめることを意図しながら、それを抽象化し、国旗というモチーフの下に隠してしまうというその制作過程は、そのまま当時のドイツ政治をなぞることにもなる。そうだとしたならば芸術による政治や社会への同調などではありえない。むしろそれとわからぬように皮肉が込められており、そうした効果をリヒターは狙っているのではないだろうか。この作品は、壁画画家としての教育を受け、アメリカのミニマル・アートの影響を受けたりヒターが、それが設置される場と要求されるコンセプトを正確に捉えた上で抽象芸術としてきわめて美的に作品に集約しながら、「民主主義」的な視点で強いメッセージを発してもいる。

またこの国旗というモチーフについて前述のドゥアールテは特にその「黒・赤・金」という色に意味を見出している¹⁶。この「黒・赤・金」によって構成される三色旗はいまやドイツのシンボルとして認識されているが、これは1990年のドイツ再統一の際に改めて制定された国旗であり、ドイツの国旗の歴史をたどると、

14 Vgl. Uwe Flicker: Gerhard Richter: Schwarz Rot Gold 1998. In Artnet Magazine 31, Januar 2005.

15 Vgl. Miguel Mesquita Duarte: Figuration of Memory in, around and beyond Gerhard Richter's Atlas: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction, RIHA Journal 0200, 2018, Abschn. 33-39.

16 Vgl. Miguel Mesquita Duarte: a.a.O., Abschn. 33.

この三色旗が国旗として採用されていた期間は実はそれほど長くはない。ドイツにとって初めての統一国家となった1871年のドイツ帝国成立の際に用いられた国旗は「黒・赤・金」ではなく「黒・赤・白」の三色だった。この「黒・赤・白」の三色はナチス・ドイツ時代の鉤十字をモチーフとした国旗でも継承されており、この時代の国旗に「金」を表す黄色はない。また一方で「黒・赤・金」の三色旗はドイツ史において自由主義運動と結びついている。この三色は1815年に創設されたドイツの学生結社連合であり、自由主義運動と結びついた「イエーナ・ブルシェンシャフト」の制服の色（制服の「黒」、コートの「赤」、ボタンの「金」）に基づいている。また1848年のドイツ革命の際にもこの三色旗が自由主義運動と連動する形で用いられていた。また1919年から1933年まで、つまり第一次世界大戦の終結からベルサイユ体制を経て、ヒトラーによるナチス・ドイツが政権を掌握するまでの時代であるワイマール共和国において正式に国旗として用いられたものでもあり、これはドイツ史を振り返ると「民主主義」と強く結びついた色であることが指摘できるのである。

こうした背景を踏まえて『黒・赤・金』に見られる国旗のモチーフを考えると、ワイマール共和国を経て、ナチス・ドイツへ至った歴史と、ドイツ再統一を経て現在へ連なる歴史が皮肉な形で示されていることに思い至る。『黒・赤・金』という作品には表があり裏がある。背後にはナチス・ドイツ時代の過去があり、そのさらに背後にはワイマール共和国がある。また六枚のエナメルガラスを使用したこの作品は鏡面のように行きかう人々を映し出しているが、これは表に映る現在のドイツの姿でもある。そして現在、これに対面する形で『ビルケナウ』が置かれており、『ビルケナウ』の抽象の層の下にはアウシュヴィッツを描いた像がある。対面する二つの作品によって過去と未来が繋がれ、後戻りする時間と未来に向かっていく両義的な時間が円環を作り、反復する時間構造が作り出されているかのようである。むしろ『ビルケナウ』によって未来に向かって伸びていく時間が強調されているようにも見える。ならばこれは反復される歴史への警告の意味すら帯びているのではないだろうか。

7：カンバスという盾

ゲルハルト・リヒターは1988年に『1977年10月18日』というタイトルの絵画を発表しているが、これは1970年代に西ドイツ社会を揺るがせたドイツ赤軍派のテロ（いわゆる「ドイツの秋」）を扱った15枚の絵画からなる連作である。戦後ドイツの政治闘争をテーマにしたこの作品は、フォトペインティングによって描かれた白黒写真を思わせるグリザイユ作品であり、『ビルケナウ』と『黒・赤・金』

の制作の過程で用いられていた技法を共有している作品でもある。ここでは政治とそのもとに置かれる個人との緊張関係がテーマとして扱われているが、リヒターがこの15枚の連作のなかで描いているのはあくまでテロリストとその周辺に関するもので、テロによる犠牲者は描かれていない。そうした事実の一方でリヒターは「ドイツ赤軍の目的や方法に対する理解を流布するようなことは絶対に避けたいと思っていた」と述べ、さらに次のように続けている。

テロリストたちのエネルギーや、妥協のない意志、絶対的な勇気には心を動かされはするものの、私は国家をその非情さのゆえに非難することはできない。国家というのはそうしたものであり、もっと容赦ない国家が他にあるということ、身をもって知っているからだ¹⁷。

ドイツ赤軍のコンセプトを拒絶していたというリヒターは、テロリストに対して一定の距離を置いているが、それでもこの作品を描く原動力になったのは「イデオロギー的な態度の犠牲者」であるテロリストに対する「哀悼」であったと述べている。ここに「国家」という体制に対するリヒターの考えが垣間見られといえるだろう。リヒターはこうした力に真っ向から対峙することはない。田中純はリヒターの『1977年10月18日』と政治と芸術の関係について、政治的権力と芸術の指導権、あるいは芸術の主権という観点をふまえて次のように論じている。

政治が芸術の理論、美の論理によって駆動され、その芸術的な指導権に依拠して、権力の亡霊を追求する過激化—それは一心不乱に死をめざすものでさえありうる—にいたることがあるのではないか。現実的政治で行使される妥協と譲歩に満ちた相対的権力ではなく、何らかの絶対的権力へと向かう政治としてのテロリズムに魅惑が宿るとすれば、それは芸術が政治に接近し、政治が美の論理に従う、この交錯においてであろう¹⁸。

さらに田中はリヒターが『1977年10月18日』によってこれを表現することに成功しているのは、テロリストたちを「亡霊」として描いたからであると指摘する。リヒターが芸術の名のもとにつくりあげているものは、「亡霊」つまり現実という世界の中に投影される芸術による「仮象」である。リヒターはいわば芸術の世界の主権者として現実の世界に美の世界を投影しているが、その力は現実の世界

17 1988年11月のノートより。Vgl. Gerhard Richter : Text, Köln, 2008, S.205.

18 田中純：政治の美学 権力と表象（東京大学出版会）、2008年、95頁。

の政治的権力と対峙することや、現実の世界を転覆することを目的としてはいない。そして私たちの生の現実は多分に美の世界の仮象によってではなく、政治的世界の現実によって規定されている。私たちに国民という属性が与えられている限り、少なくともその現実からは完全に逃れることはできそうにない。そうした事実を目の当たりにするとき、リヒターの作品は「国家」の前に静かに立つ盾であるように見える。「ドイツの再統一に向けて希望のあるもの」を表現することによって政治的空間に場を得ながら、それをキャンバスという盾に変え、政治に対する批判的契機を静かに突き付けてもいる。それはまるで異なるものをひとつの絵の中に同時に見せる騙し絵のようでもある。

ドイツ連邦議会議事堂は『ビルケナウ』に次のような解説を寄せているが、そこには「ゲルハルト・リヒターは『ビルケナウ』によって、絵画を媒介として捕虜たちの運命にひとつの記念碑を捧げるための彼独自の道を表現している。彼は一義的な意味だけを与えているのではなく、リヒター自身の疑念から生じた表現への苦難の道のりを鑑賞者がしかと受け止めることに委ねている」¹⁹と書かれている。また「彼の絵画は、警告的な意味を持つ記憶に対して、芸術はどんな貢献をすることが可能なのかという議論に対する一つの提案である。この姿勢はリヒターの思考と絵画にとっては根本的なものである。リヒターは一人の人間としての鑑賞者に対して、注意深く見ること、よく考えること、解釈すること、自分自身の道を見つけること、そのような努力を期待し、それがなされることを信じている。そして目前にあるものに対してそれを自律的に扱えるということをも最も良き民主主義の意味において尊重し、真剣に受け取ること、しかもそれを要求するという姿勢を一人の人間に委ねている」と続けている。

国旗という明らかな象徴をドイツの過去と結びつけながら、作品化するという試みは、リヒターがかつて過ごした旧東ドイツの社会主義的リアリズムのようなナショナリズムと結びついたものとは絶対的に異なり、民主主義的な地点に立つものである。そしてリヒターが『ビルケナウ』によって鑑賞者に求めているものは、この作品から集団的なイメージや集団的な過去の記憶、共有しうるただ一つの過去を受け取るのではなく、この記憶を個々の経験にまで高めることなのではないだろうか。社会的なイデオロギーに染まることのない鑑賞者にとってのただ一つの経験として作品を見ることが求められている。『ビルケナウ』という作品を前にその鑑賞という経験を深く自らに問うということは、民主主義がまだ我々にその余地を残していることを認識することでもあるのではないだろうか。

19 ドイツ連邦議会議事堂公式HPにおける『ビルケナウ』の解説より (<https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/richter/birkenau-546600>)。

そしてこれは大衆を操作し飲みこむ悪しきポピュリズムの対極にあるものである。ナチス・ドイツ時代に少年期を過ごし、社会主義下にあった旧東ドイツでの生活を経た後、表現の自由を求めて西へ移住し、さらにドイツ人としてのアイデンティティを保持しながら、アメリカに活動の幅を広げることによってより広い視座のもとドイツの過去を相対化すべく芸術活動を続けてきたリヒターにとって、民主主義の重み、自律という言葉が持つ意味は大きいに違いない。

『黒・赤・金』という作品に見られる国旗という象徴性とアウシュヴィッツの過去、そしてその過去を共有する『ビルケナウ』という作品が持つ自然という審級。この二つの作品とその関係性を鑑賞者である一人一人の人間がいかにして経験として自らのうちに取り込むことができるのか。リヒターの芸術はそうした問いを我々に投げかけている。この作品が示す象徴性を鵜呑みにしてはいけなく、圧倒されてもいけない。また無反省な理解も避けなくてはならない。立ち向かい、解釈し、個々の経験としてこの作品を真に理解することをリヒターは求めている²⁰。作品の抽象性の意味もそこにあるといえるだろう。かつての全体主義がそうであったように、政治の力にのみ込まれていくのが人々であれば、ここに対峙するのも人々である。リヒターの芸術は我々を飲み込むものを前にして盾となって立っている。そしてそのような力と私たちを隔てながら、絵画を媒介としてそれと対話することを促している。この作品との対話によってアウシュヴィッツという出来事について理解し、それぞれが鑑賞という経験を持つことは、一人一人が自らの中に小さな盾を持つことにもなるだろう。

こうした対話の場を可能としているのは、ドイツが自国の過去と向き合い続けていること、民主主義がまだ機能しうることのあらわれなのであろうか。それは今なお、真に機能しうるものなのだろうか。私たちのまわりの民主主義はどうだろうか。私たちの民主主義がポピュリズムの動きと連動した時、それはどのような様相を見せるのだろうか。そのとき、この小さな盾は防具となりうるのだろうか。そうしたことからこの絵画は考えさせる。

20 連邦議会議事堂が作成した『ビルケナウ』の解説では、この作品が公的な場に置かれていることのもう一つの意味としてアウシュヴィッツの事実を知るものが少なくなっていく中で、次世代にこの歴史的事実を伝える必要性について言及されている。また『ビルケナウ』の『93のディテール』が強制収容所の生存者の手記の装丁に使用されたことについても触れられている。この『93のディテール』が鑑賞者の「経験」を促す意図を持っていることについては以下の拙論を参照されたい。西野路代：—ゲルハルト・リヒター 《ビルケナウ》と《93のディテール》〔首都大学東京人文科学研究科『人文学報』(516-14)、2020年、25-37頁〕。