



"L'homme qui marche, Verkörperung des Sperrigen" Kunsthalle Bielefeld [Germany], 2019
Essay from Exhibition catalogue. [P34-47]

AVANTGARDE VERKÜNDEN アヴァンギャルドを告げる

フリードリヒ・メシェデ 著

中村 伸子 訳

歩く人

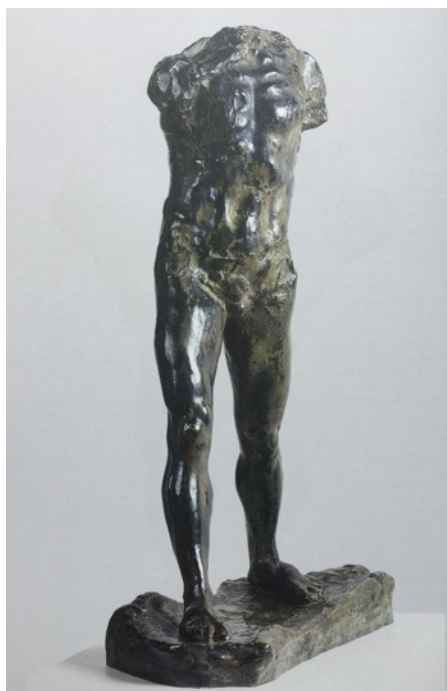
1900年、ロダン——当時60歳——はパリのパヴィリオン・ドゥ・ラルマで自ら展示を企画した。この展示のため作られた彼の最初の図録によれば、今日《歩く人 L'homme qui marche》というタイトルで知られる伝説的な塑像は、まだ《聖ジャン＝バプティスト Saint Jean-Baptiste》という名前であった。この区別には大きな意味がある。これは当図録の最後から2つめの図例である（図1）。つまり、1900年頃、今日のタイトルはロダンによって書き記されてはいなかった。ロダンはこの彫刻のモデル、すなわちキリスト教の聖像の中心的モチーフの名前をつけたのであった。J.A.・シュモル（通称アイゼンヴェル

ト)は1956年の論文で、ロダンが彫刻家として、生計を立てるためのブリュッセルの建築彫刻と《聖ジャン＝バプティスト》のような1878年以降のアレゴリー的な人物の創造との間でいかに葛藤していたかを証明している。1876年の塑像《青銅時代L'Âge d'airain》のモデルが知人のベルギー人兵士オーギュスト・ネットであったように、《聖ジャン＝バプティスト》の頭部のモデルはロダンの知人であった。ロダンは日常を描こうとしていた。あるいはライナー・マリア・リルケが1902年に綴ったように、「ロダンは目の向けるところならどこにでも存在する生命をとらえた」。

この印象的な塑像に後から付けられ、今日でも使われているタイトルであり、自律した芸術の形式としては未完成なものを近代彫刻史にもたらした《歩く人》は、もはやいかなる人物でもなく、歩くモチーフ、すなわち彫塑によって模倣される像が明るみにするトポスとしての「動くこと」を指し示している(110～111頁参照)。ここには実際のところ矛盾がある。静止した造形描写によって動きを表現するのだから。これには写真のはじまりの影響がある。一つ一つの歩みの連続が塑像の一瞬へと固定されるからだ。このことすべてが、新世紀はじめのロダンの作品を20世紀の彫刻史の重要なモチーフたらしめている。ウンベルト・ボッチョーニから、アルベルト・ジャコメッティ、ジェルメーヌ・リシェ、フリッツ・ヴォルトウバ、そしてトーマス・シュッテの《巨大な幽霊 Große Geister》に至るまで、歩くというライトモチーフの軌跡をモチーフ史的にたどることができる。



図1



左: P110. AUGUSTE RODIN/ L'HOMME QUI MARCHE(SCHREITENDER)

右: P111. (STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE)

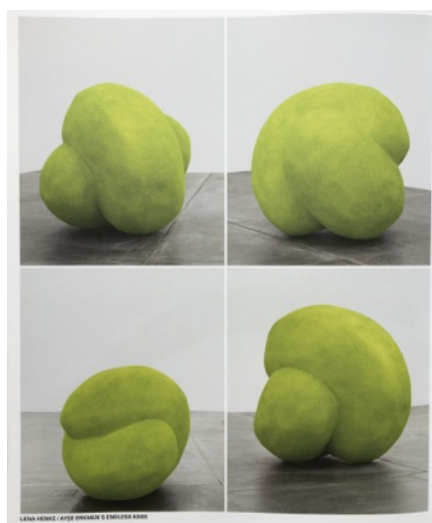
ヨーゼフ・A. シュモル＝アイゼンヴェルトは1956年の論文において、洗礼者ヨハネという肖像は、一義的な類型から具象性と存在感をもって生きるべき人物の新たな理解の一つとしての「抽象的な」、すなわち一般性をもったアレゴリーを導くには、ロダンにとって個人的で存在感がありすぎるように思えたのではないかと論じている。だからこそロダンは頭部すなわち肖像の部分を取り払い、洗礼者ヨハネの足と古代のトルソーを繋ぎ合わせ、それによって、伝承されてきたアレゴリー的なヴァニタスのモチーフを、新たに編み出された「生の全体 Lebensganzenのシンボル」（J・A・シュモル）へと変異させたのだ。「トルソーはロダンにとって、活気に満ちた人間的存在の根源である」とJ・A・シュモルは続ける。1952年にヨーゼフ・ガントナーが「前造形描写 Praefiguration」と呼んだ《歩く人》は、こうして新たな実体にもとづきつつ新たな「全体性」（ガントナー）を持つ画期的な作品となっているのだ。

今日まで

2018年にレナ・ヘンケは、緑青色がまるでモダン・デザインのような、ハイブリッドで球形の動く彫刻を制作した。（210～211頁参照）。《アイシェ・エルクメンの無限の膝 Ayse Erkmen's Endless Knee》というタイトルにまず、その作品のコード化され断片化された身体性を見いだすことができる。二つに重なった膝皿のモチーフが組み合わさって不規則な球体を成す。レナ・ヘンケは20世紀の彫刻史から自らの作品やインスタレーションを生み出す。それらは、彫刻史からの一つの引用にとどまるものではなく、彫刻史において参照され、彫刻史に組み込まれるものである。ガントナーが語った「全体性」こそが、レナ・ヘンケの新作を現存在（Da-Sein）として際立たせている。こうして我々の展示の柱が決まった。この展示は創設者ロダンから今日の作品まで、かつてオーギュスト・ロダンの作品によって呼び起こされ、その後に続くほぼすべての世代に影響を与えてきた表現を追求する。たとえば、アスタ・グレーティングが《カレーの市民》の放棄された台座だけを描くことでロダンと明確に異なる立場をとっているケースや、あるいは《マックス》のように、身近な生活世界を借用し、それでいてシュールレアリスム的に見えるピア・シュタットボイマーの造形描写を扱う。（201頁参照）。ロダンの作品は、彫刻史を見る上でのあらゆるパースペクティブの定点であり続けている。

失敗と発見

《歩く人》の制作は拒絶への反応でもあった。ロダンはこの像を、断片を繋ぎ合わせて創った。両足と腰からなる下半身は創作途中だった《ヨハネ》からとられ、トルソーには古代彫刻の残りが用いられた。トルソーに頭と腕がないため、余計に作品の彫塑的ボリュームが小さくなっている。そのトルソーは、構造上は骨盤が担うはずの造形的質量を具体化している。まぎれもなく上半身の重さを感じられる。パリ近郊ムードンのロダン美術館にある《歩く人》のオリジナルの石膏——もう一つの石膏はバーゼル美術館にある（図2）——は継ぎはぎ、あるいは、断片の間の傷跡、すなわち形



P.210



P.201

作られた下半身とおそらく発見されたトルソーの間のコントラストとも言える。パリのロダン美術館のブロンズに見ることができるように、ブロンズの鑄造は本来のコントラストを均一化する。

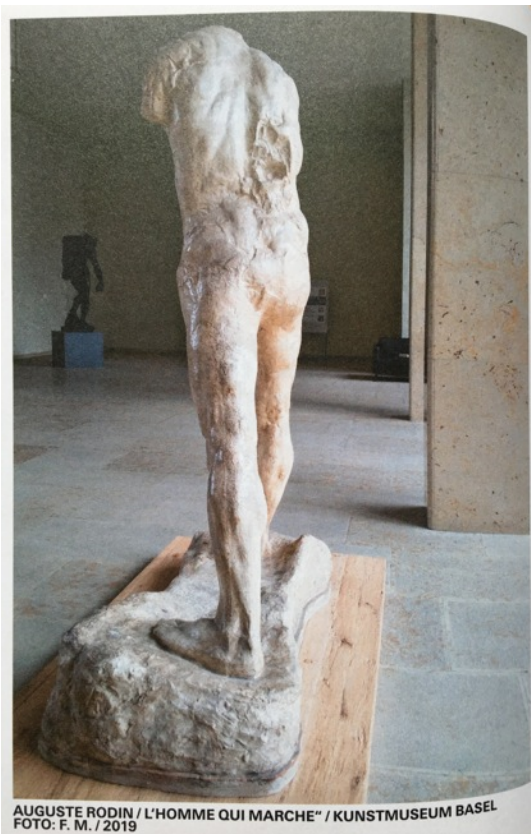


図2

こうして繋ぎ合わせて創られた彫塑《歩く人》は彫刻の新たな理解の具象メタファーとなり、この作品と共に「自然に倣って作る」というアカデミックな理想、より正確に言うなら古代への理想化からの離反が強調される。こうした模倣はロダンにとって命取りとなったこともある。彼が1876年にブリュッセルで制作した彫塑《青銅時代》は、次のような内容の非難の言葉とともに公開を拒否された。すなわち、当の作品はベルギーの兵士オーギュスト・ネットをモデルとしてまったくの実物大で作られており、あまりに完璧にみえたため人の手で作られたとは信じがたい、ロダンはモデルの体から、つまりその死体から型をとったのであろう、と。力がある故の失敗である。ロダンは言葉を失った。以来、傷が見えるように制作するようになった。彼が1878年に《聖ジャン＝バプティスト》を作りはじめたとき、《青銅時代》が受けた侮辱的な非難を受けることのないように、実物大より大きな像を構想した。《歩く人》は、近代の理念を具現化するものに、新しいことや非慣習的なことを告げる具象メタファーに、新しく自律的な彫塑の描出、そして観察する者の目でしっかりと探求すべき立体的な存在感の描出になる。そのため、観察する者は、展示されている場所を動き回ったり、像の周りを何度も回り歩いたり、そ

れぞれのパースペクティブや距離からその像を体感したりすることを強いられている。観察する者の運動能力は、二次元の想像ではなく三次元の観察によって刺激される。今日この効果は「相互作用的」と言われるが、当時は観察する者と作品の間の別種の閉ざされた関係がはじまったばかりで、この効果を指し示す言葉はまだなかった。あったとすれば、ライナー・マリア・リルケが1908年の詩『古代のアポロンのトルソ』で綴っているだけだ。「お前を見ていないところがないのなら、お前はあなたの人生を変えなければならない。」

20世紀の近代彫刻の発展のほぼすべての芸術史記述は、この二つのロダンの作品からはじまる。それらはフランス文化の一部を成すようになり、フランスの現代までの歴史の覆しようのないイメージの源となっている。

政治運動として歩く

エマニュエル・マクロンはロダンの彫塑になぞらえて彼の政治行動を「共和国前進」と名付けたのか？ 芸術史家が彫刻に与えた「生氣論」の具体的な解釈が政治に援用されているのか？ フランス語の動詞「歩く marcher」はフランスで生まれた概念である「アヴァンギャルド Avantgarde」のもう一つの表現で、かつて戦争中、見知らぬ敵国に侵入し占領の準備をするために先頭に行く、軍隊で編成された前衛のことではなかったか？ 19世紀初頭、「アヴァン・ギャルド avant-garde」という概念は、フランスの初期社会学者アンリ・ド・サン＝シモン（1760～1825）によって芸術家の一般的・社会的な「前衛」に援用された。サン＝シモンは、三角形あるいはピラミッドの図形を使って社会階層をヒエラルキーとして分類し、芸術を頂点に配し、他の社会カテゴリーよりも前に (avant) 位置づけた。このことは、啓蒙の影響、すなわち社会に関わる責任の新しい定義を証明している。「アヴァンギャルド」という概念は今日、軍隊の用語から教養の用語に置き換わっている。サン＝シモンの著述はヨーゼフ・

ボイスに歴然とした影響を与えた。ボイスは自らを「アヴァン・ギャルド avant-garde」、すなわち芸術家の責任から生まれた政治思想の最先端とみなした。彼はメシア信仰的な使命感にかられ、新たな社会構築を思い描いたのだ。そうすると《革命は我々だ》(図3)は、研究者の服を着て先頭を進む芸術家と理解できる。ボイスはものともせず観る者に歩み寄る。あまりにも毅然としているので彼から逃げたくなってしまうほどだ。この文脈で忘れてはならないのは、ヨーゼフ・ボイスが40年ほど前、緑の党の重要な創設メンバーの一人でもあったことだ。芸術的アヴァンギャルドの立場から、彼は政治的に社会に働きかけようとした。だからこそビーレフェルト美術館のために、ウルリヒ・ヴァイスナーは1982年カッセルでの《ドキュメンタ 7 documenta 7》に続き、ボイスの作品《7000のオーク—都市管理ではなく都市の緑地化 7000 Eichen—Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung》の植樹を獲得したのである。木々は美術館の前に植えられ、都市に作用する彫刻公園のコレクションの一つとなっている。今日、当時以上にアクチュアルな存在だ。

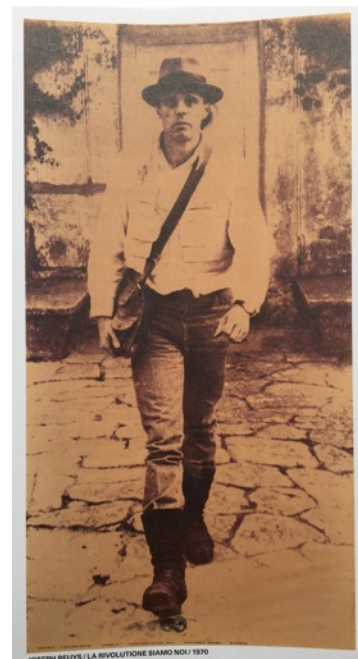


図3

作用史

この言語学的概念史の緊張状態のなかで、歩くという視覚的モチーフは直接そのような理念の具現化となり、未来へと歩くことのモチーフとして理解されるようになる。《歩く人》によって、そしてオーギュスト・ロダンがこの彫像を通じて明らかにして以来、前へ進むことは、使命感を持った芸術的自己理解のトポスとして理解され得る。ウンベルト・ボッチョーニは1913年の未来派創設のために彫刻作品を作り、それを《空間のなかの連続性の固有の形 *Forme uniche della continuità nello*》と名づけたが、これは今日20セント硬貨のイタリアの極印にもなっている(図4)。アルベルト・ジャコメッティは1947年から彼独特の痩せ細った彫刻を制作したが、彼の1950年の《歩く人 *L'homme qui marche*》は、ニューヨークのチェース・マンハッタン銀行の広場のための立像に由来する。この彫塑は今日スイスの100フラン紙幣に印刷され、日常的に見ることのできる作品となっている(図5)。1950~52年にはジェルメヌ・リシェは傷つけられた像《歩く人 *L'homme qui marche*》を制作した。ビーレフェルトのコレクションにある彼女の《ドン・キホーテ *Don Quichotte*》は、その文学的インスピレーションを受けたバージョンとみなすことができる。その後、フリッツ・ヴォルトウバが構造学的に構築された四肢によって《歩く人 *Schreitender*》を作っている。このライトモチーフを啓蒙思想に定着させるため、ヴォルトウバの作品は、ゴットホルト・エフライム・レッシングが1766年の著作『ラオコーン—絵画と文学との限界について *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*』で投げかけた次の問い、すなわち造形芸術と文学の間の根本的な違いについて扱っている。レッシングが、筋を描く文学を時間的に「順々に」起こるものとし、対する造形芸術を「同時に」現れる物体として目にするものとした、「恐ろしい瞬間 *der fruchtbare Augenblick*」(レッシング)についてである。ゲオルク・バゼリッツが好んで参戦するであろう、芸術理論において未だ決着がついて



図4



図5

いないパラゴンをめぐる論争である。

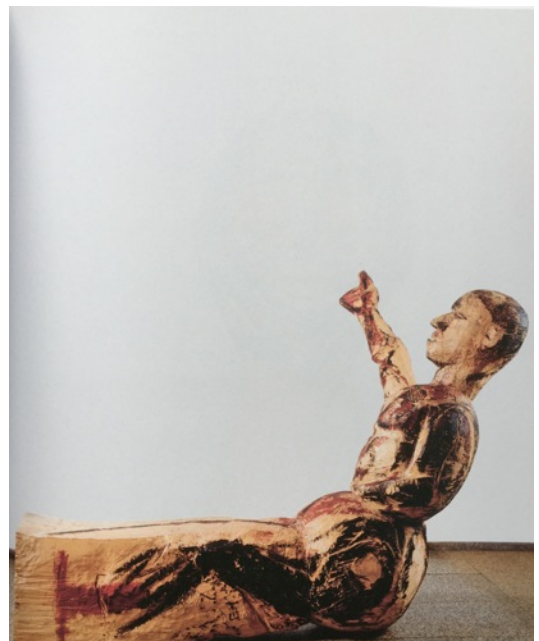
パラゴン

1965～66年から、ゲオルク・バゼリッツは「英雄画 Heldenbilder」と呼ばれる連作を制作した。荒廃した風景の前に立つ大きな人物や、不毛な広野にいる様々なさまよい人が描かれている。1965年の絵画《封鎖された人 Ein Versperrter》はこの連作の鍵となる作品で、このタイトルは、我々の展示の副題「封鎖の具体化 Verkörperung des Sperrungen」のもとになってもある（167頁参照）。ロダンと同じようにバゼリッツもまた、若い芸術家として自分の作品を希求していた。《封鎖された人》は彼の表現であると同時に、（当時）扱いにくいとされていた美学とともに新しいことを喚起する告白でもあった。画家として名を成していたゲオルク・バゼリッツは、当時フランクフルトのシュテーデル美術館の館長クラウス・ガルヴィッツの招待を受けてドイツ代表として1980年のヴェネチア・ビエンナーレに参加したが、その際、立体作品で人々を驚かせた。その正式なタイトルは《彫刻のためのモデル Modell für eine Skulptur》で、おそらく未完成で、ところどころに絵が描かれた、片手を高く上げて座る像であった（181頁参照）。以来、バゼリッツは彫刻家として知られるようになった。その像は座っているとも横たわっているとも言えず、その間の瞬間にいるように見える。ちょうどロダンの人物像が完全に歩いてはおらず、両足で台座にしっかりと立っているように。ロダンの作品では、それゆえに知覚心理学的なあらゆる緊張をもたらしており、まさにそれがこの作品を特別なものにしている。ロダンの彫像の上半身は、前にかがんだ胸郭のポジショニングによって、実際の歩行というモチーフよりも前へ進む動きをより演出している。両方に伸びた足は広い歩幅をとっているため、歩いていることよりも立っていることの方が印象付けられる。古典的なコントラポストは調和した体勢の交代にすぎないとして放棄され、歩くのではなく立つ造形描写によって新たな反論が申し立てられたのだ。とくに《歩く人》を後ろから見ると、前へ動き、そびえ立つような線のダイナミクスが、かかとから足、背中、そして突如として現れる頭のないトルソーの終わりまで明らかとなり、創作の瞬間の遊びとしての動きが理解される。

バゼリッツの場合も似ていて、上半身は木の幹に残った体よりも反抗を表現している。バゼリッツにとって重要だったのは、西洋と非西洋の彫刻の伝統どちらかに決めることだった。彼が絵画においては西洋的であり、彫刻においては非西洋の彫塑に魅了されていたことは一目瞭然であった。ウルリヒ・ヴァイスナーは1984年にビーレフェルト美術館で、ドイツの美術館としては初めてバゼリッツの彫刻を入手した。1982年の《青い頭 Blauer Kopf》である（183頁参照）。その後ビーレフェルトではバゼリッツの個人所蔵品からアフリカ彫塑コレクションが展示された。ヴェネツィアのドイツ館という重要な場所で



P.167



P.181

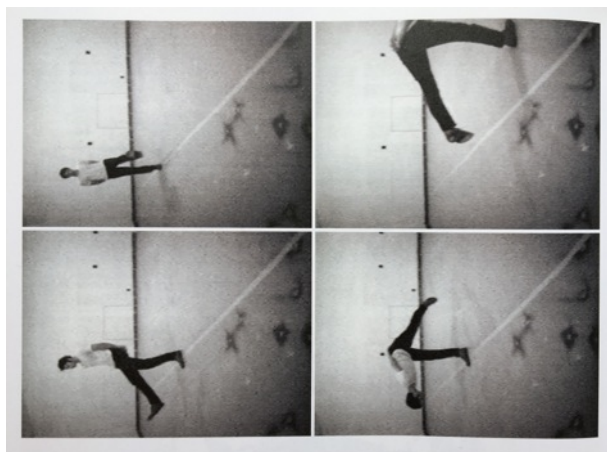
芸術界に新たな造形描写を見せるという実現とともに、一つの「彫刻」のモデルが、後から見ればミニマル・アートという空間をとらえる彫刻演出の終わりをも、10年も早く示していたのだ。バゼリッツのわずか2年前に、クラウス・ガルヴィッツは彫刻家ウルリッヒ・リュックリームを招き、分割された幾何学的な基礎形式《切断された白雲石 Dolomit gespalten》で空間を演出した。かつて（美術史家の）アンドレアス・フランツケが述べたように、ゲオルク・バゼリッツの「絵画彫刻」は、ロダン彫刻の伝統の系譜とは異なり、別の伝統に立つ。古典的な古代の人物像が原型となつてはおらず、ロダンのようにそれを打破している。バゼリッツは、ちょうど1906年にパブロ・ピカソによって取り入れられた、非西洋の人物像への結びつきを求めた。バゼリッツの木製彫刻はその空間を遮断するように在る。短く簡明的確にその違いは描写できる。すなわち、西洋の伝統はコントラポストの解釈、すなわち軸足とそうでない足の交換や、約1:7になる頭と体の比率の関係を希求した。一方のアフリカの彫刻は、まるでトーテムのように両足が地面から伸びている。体の比率も異なっており、様々であるが、胴体とのバランスに対して頭部は比較的大きいことが多い。空間のなかで目を引くようなジェスチャーをしているものもあれば、場を特定するポーズをとっているものもある。バゼリッツの絵画におけるいわゆる「英雄画」の表現は西洋の伝統に留まっている。彼がフランスの画家ギュスターヴ・クールベの1854年の標題画《こんにちは、クールベさん Bonjour Monsieur Courbet》の系譜にあることは間違いない。そこに《歩く人》が彼の思想に近づく。ただしロダンの場合は、洗礼者ヨハネが救世主を告げるが、ギュスターヴ・クールベとゲオルク・バゼリッツの場合は画家自身が告げる。バゼリッツは彫刻のなかにパラダイムシフトを、さらに非西洋的な形式言語のアナロジーを見出した。



P.183

新しいメディア

自身がパフォーマンスになる。意味の希求のまた別の具体化として、ブルース・ナウマンは1968年の映像《スロー・アングル・ウォーク Slow Angle Walk (ベケット・ウォーク Beckett Walk)》(170~171頁参照)に姿を現した。彼は、アトリエの床にチョークで真四角を書き、そこをひどく大げさなポーズをとりながら歩く。彼は一人でアトリエに閉じこもっているが、そのアトリエは、ナウマンにとって今日に至るまで常に、生体固有の演出の舞台という役割を果たしている。彼は、ただ自分のためだけに太股で歩き、不自然に自身を苦しめたりメランコリックに我を忘れたりして見せるが、常に前を向き、常に最初の地点を目指す。ここで連想されるのは、アルベール・カミュが1942年に執筆したエッセイ『シーシュポスの神話』のシーシュポスの岩である。ブルース・ナウマンは不可視に負荷をずらしているようにみえる。自らの身体で演出されたナウマンの作品は、レッシングの伝統よりもむしろ、カミュ以来のフランス実存主義の不合理の思想に位置付けられる。ブルース・ナウマンは、公共性を志向し社会に作用するヨーゼフ・ボイスに対する別の案を実行してみせている。ブルース・ナウマンは、瞑想修行の



P.170

なかで時代の先端を行くことについて語る隠者であるが、修行そのものが彼の作品において重要ではないようだ。

マイケル・アッシャーの映像はまた違っている。その映像は、この文脈ではドキュメンテーションとみなすことができる一方で、新しい現実性を獲得している（188～189頁参照）。彼は1987年のミュンスター彫刻プロジェクトのため、公共空間において介入に相応しい場所を探す。しかし、歩くという行為が完全に自己言及し、歩きながら彼は場所、広場、道を偵察し、都会から田舎まで、どこへ行くともなく大きな歩みで歩く。ここでは、歩くことそれ自体が目的となる。当時まだぶらぶらするものと捉えるような見方は、ラディカルに変わる。



P.188

これに関しては、とりわけアジアにおいて、人工知能（機械学習）による歩容認証を通じて人間の身元を特定できるようなバイオメトリクスと方法を開発する研究がある。はじめに眼球が、その後に顔認証に焦点が当てられるようになった。今日、研究者たちは、歩行パターンを記録し、個々人を認証するために、公共空間での人の歩行に注目している。このテーマについては、村山悟郎が今年名古屋で開催されたあいちトリエンナーレ2019で発表したインスタレーション《Decoy-walking》で取り組んでいる

（図6）。防犯カメラ、受動歩行機械、モニターと複数の映像作品からなるこのマルチメディア・インスタレーションは、大阪大学産業科学研究所の八木研究室と名古屋工業大学の佐野研究室との共同制作である。タイトルが示すのは、歩行者の新しい役割、つまり狩猟されるものとしての役割である。

「デコイ Decoy」とは英語で狩猟の専門用語で、「おとり鳥」のようなものを意味する。したがって、今や公共空間を歩く者でかつカメラに捉えられるものは誰でも、おとり鳥以上の興味を引く。人間の生体認証という村山が長年取り組んできたテーマから生まれたのは、今回展示されている映像、すなわちメビウスの輪の上で男とも女ともとれない像がシーシュポスのように終わりなく歩く映像だ。この例から見事なまでに読み取れるのは、彫刻家と近代への覚醒の個々の表現となったロダン的な彫塑が、今日では別の時代への覚醒のモチーフを呈示したり、個人の生体認証の表現となったりしていることだ。



図6

マーク・ウォリンガーが2004年にベルリン新ナショナルギャラリーで行ったパフォーマンスは、複数の芸術的な作法を通じて、異色な手段を用いたいわば不条理さの先見として理解されうる（192～193頁参照）。ウォリンガーは熊——ベルリンの紋章の動物——の着ぐるみに身を包み、ミース・ファン・デア・ローレによって建てられた建物の展示室の何もない空間で動く。観客はこの寂しげな像の動きを、外からガラス越しに、しかも夜10時に美術館が閉まってからしか見ることができない。この作品が伝えたのは、観客は締め出され、芸術家は美術館に閉じ込められる、ということだ。作品は美術館にあり、観客は外にいる。批評家リン・クックに



P.192

にとってこのパフォーマンスはアートフォーラム2004年展に選ぶべきものだった。この直前のベルリン新ナショナルギャラリーの展覧会が100万人の入場者を記録したMOMAのコレクション展（改装中であつたために作品貸し出しが実現した）であつたのにも関わらず。マーク・ウォリンガーを鑑賞した人はごくわずかで、その多くは偶然通りかかった人であつた。残つたのは具象だけである。それはメタファーに、意味を圧縮した具象的な表現になるのだ。ロダンの《歩く人 L'homme qui marche》は、文字通り訳すと《歩行者 Schreitender》で、より正確には《歩く人 Der Mann, der geht》である。これは20世紀の芸術史のライトモチーフをなしているが、ロダンによって歴史的軌道によって敷かれたものだった。最も最近のヴァージョンは、アイ・ウェイウェイが再現している。彼は、有名かつアイコン的なヨーゼフ・ボイスのポスター《革命は私だ Die Revolution bin ich》と関連させて、歩くことについて展示を行ったが、それに副題《どこに革命があるのか？ Wo ist die Revolution?》という問いを付け加えた。このとき、アイ・ウェイウェイはおそらくまだ村山悟郎について何も予見していなかったであろう。

ビーレフェルトのロダン

オーギュスト・ロダンは、今日なお100年に一人の彫刻家とみなすことができる。ミケランジェロがその100年前の一人であるように。彼は、普遍妥当で日常語的な意味において彫刻と彫刻家の真骨頂となった。このクリシェを前に、ロダンとその時代の論争を、我々の時代に置き直して新たに再現前化しなければならない。彼の苦しみのモチーフとライトモチーフは、記念碑のための下描きをいくつも却下し、拒否することだった。彼のライフワークは未完である。ロダンは彼の彫塑作品をブロンズにするために制作していたにもかかわらず、ほとんどそうすることができなかったのだから。ロダンの像の複雑さを越えることはできない。だからこそ、その複雑さは普遍妥当なメタファーとして歴史に刻まれ、アイデンティティ化の投影として多くの考察に役立ってきたのである。

オーギュスト・ロダンの彫塑《考える人 Le penseur》は1968年からビーレフェルト美術館にある（図7）。この作品は美術館のコレクションのオープニングに合わせて収蔵され、展示された。このモチーフは、ロダンのもう一つの代表作《地獄の門 Höllenpforte》に由来するが、彼は生前この作品の完成した姿を見ることはなかった。ムードンにある石膏型は断片的で、それは廃墟と言ってよいほどである。《地獄の門》のティンパヌムのために72cmで構想された考える人の像だけが、1902年に181cmとなってロダンによって鑄造された。これは、パリの公共都市空間に置かれた彼の最初の彫刻作品となった——ロダン62歳のことである（図7）。さらに12体鑄造された現存するモニュメント（バージョン）の連作は、1966年に作られたのち、世界中のさまざま

な場所やコレクションに所蔵され、ブエノス・アイレスから東京、ビーレフェルトからフィラデルフィアまで、その場を引き立てている。

ヨアヒム・ヴォルフガング・フォン・モルトケはなぜ、この彫塑を1968年にビーレフェルトに収蔵する気になったのだろうか？彼はこの作品の複雑で内的な歴史が、『神曲』の〈語りの作者〉と〈登場人物〉という二つの役割におけるダンテの具象化が、来館者にとって教材となると見做しえたのだろうか？それとも、彼は当時すでにこうしたクリシェを知っていて、それによって芸術の場を喚起し、彼自身の評価を上げようとしたのか？またこの像には筋肉がないが、ロダンがモデルとしたのは実在の格闘家でボクサーのジャン・ボードであった。よりもよってスポーツ選手がロダンのために詩人ダンテになりきり、『考える人』の主知主義を具現化することになった。

確かなのは、考える人の像がその成立以来の世界的人気のおかげで、考える人物像の代名詞であり続けていることだ

——グッズ、広告、風刺画、美術館などでロダンが茶化されていることにもわかるように。この像のポーズを真似せずしてパリのロダン美術館ビロン館で自撮りをする者はいない。ロダンの知識などなくとも誰でもこのポーズをとることができるし、芸術史の見本は画像として後から加えたり認めたりすることができる。ロダンは人類の集合的記憶に受け入れられ、根付いている。だからこそ彼が奮闘せざるを得なかった偉業や内容の複雑さは繰り返し思い出されなければならない。

ロダンの《考える人》は美術館の前に置かれているため、入場者が美術館に入る際に心構えをつくらせ、展示を見終えて去る際に、考えることは見ることの一部であることを今一度想起させたりする機能を持つ。そのように考え、それによって目に見えるものを言葉や概念に置き換えることは、芸術を捉え、理解することにつながる。オーギュスト・ロダンの《青銅時代》、《歩く人》、《考える人》の間の具象の宇宙は思考の宇宙を開き、それによって美術はヴァシリー・カンディンスキーがかつて述べたように「内的必然性」となる。さらに考えることと自らの思考の媒体として捉えられる。だからこそヨアヒム・ヴォルフガング・フォン・モルトケは、この作品を未来のビーレフェルト美術館のエンブレムとして選び、それによりビーレフェルト美術館が世界の他の铸件や他の美術館とともに、国際的親和性に結びつく様を思い浮かべたのだろう。

*Lettre International*の2019年夏号に、ボリス・グロイスによる論考「普遍的キュレーション——ユートピア的なトランスナショナル・プロジェクトとしてのグローバルな芸術システム (Universales Kuratieren - Das globale Kunstsystem als utopisches transnationales Projekt)」が掲載されている。タイトルそのものが挑発的である。グロイスはこう主張する。「現代芸術は人を選ぶためエリート主義的である——だからこそ民主的公共性の統制のもと公開されるべきである——とよく言われる。実際には、現代の展示実践と観客の好みや期待との間には見落とすことのできない乖離がある。その理由はシンプルで、展示



図7

の観客はその地域の人で、展示される芸術は大抵の場合国際的だからだ。つまり、現代芸術は狭くエリート主義的なパースペクティブを持っているのではなく、逆に広く普遍主義的で——まさに地域の観客をいらつかせる——パースペクティブを持つのである。」

土地固有の芸術であればこそ、むしろ同じであることをくり返し創出し、疑問を喚起することは重要ではない。《考える人》とともにフォン・モルトケはある主張をした。反抗的な、「国際的な様式」という理想のもとフィリップ・ジョンソンによってビールフェルトに建てられた美術館——ジョンソン自身がこの概念を1932年のヘンリー＝ラッセル・ヒッチコックとともにつくった——は、芸術と芸術作品を見ることに極めて重要な意味を持つ、この大きな普遍性の共同体の協働者となった。なぜなら、20世紀の近代の覚醒以来、芸術は展示されるようになり、それによって我々が見たり評価したりできるようになり、さらにはこの普遍性のなかで世界を理解できるようになるからだ、と。芸術が自由をもたらすというこの近代の誓いは、今日これまで以上に問いただされているが、私にとって今なお有効で、かつてないほどに不可欠に思われる。

エピローグ

「我々はシーシュポスを幸運な人間として思い描かなければならない。」

アルベール・カミュが1945年に『シーシュポスの神話』というタイトルで記した短いエッセイは、この一文で終わる。この登場人物の人生の瞬間瞬間の描写は、この人物が幸福であることの認識に先立っている。彼は、この文学作品が受容されることのなかで、そしてまた同時にアルベール・カミュにとっても、不条理の権化になった。説明はシーシュポスが課された罰の描写とともに始まり、それはメタファーの核となる。「神々はシーシュポスに判決を下し、絶え間なく岩塊を山の上へと転がし、頂上からその石を自らまた下へ転がすよう命じた。神々は、必要のない、見通しのきかない仕事ほど恐ろしい罰はないと考えたのだ。」このようなカミュの思考は、ロダンの時代から半世紀後に生まれたが、それは何世代にもわたって成し遂げられてきた芸術への取り組みを明示している。メビウスの輪——村山悟郎の作品において人物像が永遠に歩いているように見える——に迷い込むまでは、シーシュポスは岩を山頂に向かって何度も何度も転がすだろう。その岩は洗練されたものとなる。歩く目的はなくなり、歩くことそれ自体が目的となる。我々は、シーシュポスが幸運な人間だと思い浮かべなければならない。