

# 現代美術における〈ヴァニタス〉の回帰 ——ジャン・ティンゲリの場合

香 川 檀

## はじめに<sup>1</sup>

人間は限りある生を生きている。生に終わりをもたらす死は、いつどのようなかたちで訪れるか知れず、自らの意志では如何ともしがたい運命の手に委ねられている。このような「生の儚さ」と死の観念が、美術史上の一時期、絵画の主題として盛んに描かれたことがある。17世紀バロック期のオランダで、静物画の特殊な一ジャンルとして現れた「ヴァニタス画」である。卓上に、現生の富を表す奢侈品、聴覚や味覚の喜びを表す楽器や果物と並んで、時の経過を可視化する砂時計や火の消えかかった蠟燭、儚さを象徴するシャボン玉などが置かれ、加えて多くの場合、人の頭蓋骨が描かれているのが特徴である。「ヴァニタス」の観念は、後述するように古く旧約聖書にまで遡るが、上に述べたヴァニタス画の諸モチーフは近世初期に新たに作られたもので、一般には、宗教的に基礎付けられたものではない<sup>2</sup>。しかし同時にまた、広義の意味においてヴァニタスの系譜に連なるものとして、より教訓的な性格のつよいメメント・モリ（死を想え）の図像や、中世末期からの「トランジ（腐敗する屍の像）」、「生の車輪」、「死の舞踏」といった主題の図像や絵画も含まれることがある。いずれも、短く移ろいやす

<sup>1</sup> 本稿は、2020年より予定している筆者とヴィクトリア・フォン・フレミング（ドイツ・ブラウンシュヴァイク美術大学教授）を中心とした日独共同研究プロジェクト「ヴァニタス表象」のための準備作業の一環として執筆したものである。

<sup>2</sup> 17世紀オランダ静物画に関する重要な基礎的文献としては、Ingvar Bergström(ed.), *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London: Faber & Faber, 1956. がある。また、ノーマン・ブライソンは、この時期の静物画では、教訓的な意味よりも、対象描写のリアリズムで画家の技量を示す意味が大きかったことを指摘している。(Bryson, Norman, *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.)

い現世での富や名声や快楽を追うことを戒め、死後の裁きに備えて信仰を篤く生きよ、というキリスト教の教訓がもともになったとされている。これら本来の図像伝統を引きずりつつ、宗教的な信仰が失われていく近世から近代にかけて、ヴァニタスの寓意表現は、各時代の諸芸術のなかに繰り返し現れることになる。そして20世紀において、1970年代の対抗文化的な文学や視覚芸術のなかにとりわけ顕著なかたちで回帰し、その傾向は現在に至るまで続いているのである。折りしも70年代以降、ポストモダンの視点に立った文化研究においてバロック美学の反復・回帰というテーマがひとつの潮流をなしており、ヴァニタス回帰のトピックもまたその研究動向のなかから浮上したものと見える<sup>3</sup>。

2018年初冬、ベルリン自由大学の歴史人類学学際センターが発行する定期刊行物『パラグラナ Pragrana』が特集を組んだ。題して、「ヴァニタス——現代の文学、美術、理論的言説における〈生の儚さ〉についての省察」<sup>4</sup>。これは、数年前からハンブルク大学とブラウンシュヴァイク美術大学を拠点に実施されている共同研究プロジェクトの中間報告集である。文学、美術、精神分析、メディア論、音楽学、美術館論など、多彩な研究領域の執筆者14名による現代文化研究のアンソロジーである。論考の対象としてとりあげられたジャンルは、写真や映像を含む現代美術、映画、テレビの連続ドラマ、現代詩、音響芸術、演劇、文学など多岐にわたり、それらにフロイトのテキスト読解や美術館の展示政策という、理論と実践の知が交差するように構成されている。ここで論集の寄稿者たちに共有された問題関心とは、中世から近世初期の死生観と図像学にもとづいたヴァニタス表現が、なぜ歴史の長きにわたって——しかも宗教的な基盤を失った後世までも——繰り返し召喚されるのか、そして現代におけるその発現において

<sup>3</sup> バロック美学の現代芸術への回帰については、Moser, Walter, “Barock“ in : Barck, K. u. a.(Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe ; Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd.1, Stuttgart, 1992, S.578-617. および von Flemming, Victoria und Alma-Elisa Kittner, *Barock-Moderne-Postmoderne : ungeklärte Beziehungen*, Wiesbaden, 2014. を参照。

<sup>4</sup> Benthien, Claudia und Victoria von Flemming (Hg.), *Vanitas: Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, in : *Paragrana ; Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd.27, 2018, Heft2. Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin, Verlag Walter de Gruyter. 2018.

現代美術における〈ヴァニタス〉の回帰——ジャン・ティンゲリの場合 香川 檀

寓意の意味作用はどのように変化をとげているのか、さらに芸術の表現媒体の違いによってどのようなメディア特有の意味付与がなされるのか、という問いである。

本稿は、この論集が提起する問題構制とその思想的背景を理解するために、まず特集号の序論を概観し、論点を確認する。そのうえで、ひとつの具体例として、編者のひとりであるフォン・フレミングが論じる現代美術家ジャン・ティンゲリの作品をとりあげ、ヴァニタス表現の現代における応用と意味の再コード化を検討し、伝統的図像や主題と、現代の機械彫刻という表現メディアとの関係を考察する。フォン・フレミングのティンゲリ論を下敷きにし、そこに批判的検討を加えつつ、現代のヴァニタス表象論の可能性を明らかにする手掛かりとしたい。

## 1. ヴァニタス定型表現とその現代における再意味付与

### ——歴史人類学的な常数と変数

まずは『パラグラーナ』ヴァニタス特集の巻頭におかれた序論での問題提起を整理するところから始めたい。ハンブルク大学のクラウディア・ベンティーン(文学・文化理論)とブラウンシュヴァイク美術大学のヴィクトリア・フォン・フレミング(中近世美術史・モダン／ポストモダン思想史)との共同署名による序論の要点を、以下にまとめてみる。

#### 1-1. 近世初期のヴァニタス表現

「ヴァニタス Vanitas」という語の語源は、旧約聖書の「コヘレト書(伝道の書)」のなかで、この世の虚しさ、生の儚さのメタファーとして語られる「微風(ヘブライ語で「ヘヴェル」)という語のラテン語訳である<sup>5</sup>。たしかな実体も意味も

<sup>5</sup> 旧約聖書の「伝道の書(コヘレト書)」には、例えば第1節「万物流転」に「エルサレムにある王ダビデの子コーヘレスの言葉。『空の空である』とコーヘレスがいう。『空の空、いっさいが空である。天が下で人間がいかに労しても、その労苦が、およそ何の益になろう。(…)]』とあり、第2節「人生の遍歴」では、「わしは天が下で行われるもろもろのわざを見たが、ああ、いっさいは空であり、風を捕らえるようであった。」として「空」なる「空しさ」が息や風のようなものとして語られている。(「旧約聖書」中沢治樹訳、中央公論社『世界の名著』12、281-282頁)

ない移ろいやすいもの、という喩えから生まれた言葉である。近世初期になると、この語に結びついた諸観念として、「取るに足らないこと *Nichtigkeit*」「うわへの仮象 *Schein*」「無益 *Vergeblichkeit*」「夢幻 *Traum*」「無用で無意味なこと *Nutz-und Sinnlosigkeit*」「偶像崇拜 *Idolatrie*」「空虚 *Leere*」「一時的なこと *Ephemer*」「過渡的なこと *Transitorisch*」「儚さ *Vergänglichkeit*」などの意味が付与され、ひとつの観念連合が形成された<sup>6</sup>。換言すれば、ヴァニタスの主題にさまざまな意味の位相が生まれたのである。それに伴い、当時の静物画に代表される図像モチーフの定型表現も取り揃えられ、「頭蓋骨とともに、シャボン玉、煙を立ち上らせたり消えてしまったりした蠟燭や煙草パイプ、死んだ幼子、時のすばやい経過を表す時計、外界の現実の壊れ易さを示す極薄のガラス食器、儚さを表現する萎れかけた花束や虫のくった果実、食物の腐敗を速める蠅、あるいは音やメロディーで東の間に消え去るものを示す楽器たち」<sup>7</sup>が、ヴァニタス図像の定型表現として定着した。また、静物画のモチーフではないが、前述したように中世末期からの「生の車輪」や「死の舞踏」の主題もヴァニタスの系譜に連なるメモント・モリ（死を想え）の図像として引き継がれた。「生の車輪 *Das Lebensrad*」とは、人間たちをその臨終にあたり天国と地獄に振り分けるシャベルのついた羽根車のことであり、いっぽう「死の舞踏 *Das Totentanz*」とは生者を死に誘う骸骨の姿をした死神と人間とのダンスを表したものである。いずれも死、あるいは死後の生というものが、人の意志で決定できない、不条理で偶然に委ねられた「他律性」<sup>ヘテロノミー</sup>に支配されていることを視覚化したものである。（本稿が後段で扱う美術家ジャン・ティンゲリのヴァニタス表現においては、とくにこの「生の車輪」と「死の舞踏」が中心的な役割を果たすことになる。）こうしたモチーフの定型表現と並んで、ジェンダーの観点から重要なのが、女性像によるヴァニタス表現である。死がとくに女性身体に投影された結果、女の虚栄や高慢といった不徳と重ねあわされた定型表現が生まれ、鏡に映った移ろいやすい自身の像を楽しむ女性像「乙女と死」や、ひとりの女性の身体で子供・成人・老人の人生の

<sup>6</sup> Benthien/von Flemming, Einleitung, dies. ebd., S.13. (注5)

<sup>7</sup> Ebd.

三段階を表す「女の三世代」などの図像表現が生まれたのだった<sup>8</sup>。

とはいえ、こうしたヴァニタス表現が意味するところは、多くの場合、一義的に決定することができず、ヴァニタスの観念連合それじたいが複雑な思考の構造をもっていたことは前述したとおりである。例えば、ヴァニタスには人生を振り返っての嘆き、すなわち自分の人生はすべて誤謬と虚偽にすぎなかったという認識、悔恨の念が含まれる。これは、先述した旧約聖書の「コヘレト書」に繰り返し語られる嘆きの言葉にも表れている。労苦を惜しまず働いて功成り財をなしても、ひとたびヴァニタスの観念が召喚されるや、その功労や富はたちまち相対的なものでしかなくなる。静物画に描かれた溢れんばかりの豪華な奢侈品や、人生を顕彰する画中画としての肖像画は、儚さや死の象徴と並置されることによって、こうした価値の相対化を示すものへと意味が反転したのである。(そして、このような相対化は、現代におけるヴァニタスの回帰においても少なからず重要な役割を果たすこととなる)。この他にも、近世初期のヴァニタス表現には、よりキリスト教の道德律に即した「メメント・モリ (死を想え)」の訓令があるが<sup>9</sup>、それと密接に関連して、「世の中への軽蔑」すなわち厭世というネガティブな精神的態度が色濃くみられる場合もあった。またそれとは反対に、生の儚さの裏返しとして現在の生の意義を強調し、「カルペ・ディエム *carpe diem*」(日を利用せよ／今を楽しめ)という呼びかけも存在し、限りある生であるからこそ日々を大切に生きよ、とバロックの抒情詩などに謳われたのである<sup>10</sup>。

## 1—2. 回帰・反復・死後の生

以上に概観したヴァニタス定型表現<sup>トポス</sup>は、西洋の芸術史で時代を下っていくと、1900年前後の世紀転換期に顕著なかたちで回帰してくる。フーゴ・フォン・ホーフマンスタールやライナー・マリア・リルケの詩、あるいは画家アルノルト・ベッ

<sup>8</sup> Ebd., S.13.

<sup>9</sup> 人生の終末観と死への意識を表現した「メメント・モリ」と「ヴァニタス」の思想は、本来、区別すべきものとされるが、図像表現に置き換えた場合、どちらも判断のつかない曖昧な場合も多く見られるため、論集の編者たちは「メメント・モリ」もヴァニタスの系譜のなかに位置付けている。

<sup>10</sup> Benthien/von Flemming, Einleitung, S.16.

クリーンやローヴィス・コリントの自画像などが例に挙げられる。しかし、『パラグラナ』論集の編者たちが注目するのは、とりわけ20世紀後半から現代に至る芸術・文化においてこの定型表現が際立って顕在化することである（これについては、本章第4節で改めて述べる）。このような回帰の現象の原因として、編者たちは、近代において屍体や墓など死の領域が日常生活から隔離され死がタブー化された結果として、「抑圧されたものの回帰」（フロイト）が起きているのではないかと指摘する<sup>11</sup>。つまり、抑圧の補償作用として、文化表象のなかに死とヴァニタスが横溢しているのである。現代において、そのようにヴァニタス表現が——必ずしも本来的な定型表現に則ったものではないにせよ——多様なかたちで見られる現象こそ、歴史的視座に立った美術研究の挑戦的な研究課題といえるのである。では、宗教的な基盤をほとんど失った現代のヴァニタスは、どのようなかたちで回帰しているのだろうか。現代の芸術や文化表象は、髑髏やろうそくなどヴァニタスの諸モチーフを、運命論的な諦念やメランコリーの気分のなかで死を扱うときに好んで使用しているように見える。あるときは、避けがたい終末に対する心の備えや慰めとして、またあるときはそれへの絶望的な反抗として、ヴァニタスは召喚される。いずれにせよ、近代性を経験した世界のなかで人間が死と向き合わねばならないことから生じる、「(ポスト)モダンのメランコリーの寓意」(Moser)<sup>12</sup>なのである。それはあたかも、文化科学と美術史イコノロジー研究の祖、アビ・ヴァールブルクが唱えたイメージの「死後の生 das Nachleben」、すなわち特殊な状況のなかで醸成される心的エネルギーによって、異なる時代をつらぬいて繰り返し回帰するイメージ記憶を思わせる。

とはいえ、「回帰 Wiederkehr」とはそもそもどのような時間意識に基づいた概念なのだろうか。ヴァニタスに限らず、議論の射程を広げてバロックの美学一般が歴史に繰り返し現れることについて考察するとき、ひとつの手掛かりとなる

<sup>11</sup> Benthien/von Flemming, Einleitung, S.11.

<sup>12</sup> Ebd., S.17. ここで参照されている Moser は、ドイツで2000年に出版された『美学の基礎概念』第1巻において「バロック」の項目を執筆しており、バロック概念の定義、および現代におけるバロック回帰の現象についてポストモダンの文化研究の視点から詳述している。Walter Moser, ebd. (注3) ヴァニタスの回帰に関する研究にとっても、この記述はきわめて示唆に富んでいる。

のはヴァルター・ベンヤミンの歴史哲学に関する思考モデルである。彼は、モデルネの芸術がバロックのそれにたち戻ることについて、一方では近代それぞれの時代が抱えるアクチュアルな事情が、過去に遡及させると考えた。と同時に他方では、17世紀バロック期に戯曲や絵画において新たなやり方で可視化されたメランコリーを、時代を下ったモデルネへと架橋しうる心性として見出したのである<sup>13</sup>。ベンヤミンのこのような時間意識を受けて、現在から過去へというベクトルと、過去から現在へというベクトルをふたつながら押さえつつ、文化事象の反復（と差異）という問題を考えていく議論が、ポスト構造主義のテキスト理論において活発になされている<sup>14</sup>。たとえばエックハルト・ロブジーエンによれば、反復の知覚はつねに時間の三つの位相に関わっている。すなわち、現在における過去の再認（＝想起）、未来における潜在的な反復可能性、そのスペクトルのなかで、現在という瞬間はつねに次々と消えゆくものとして認識される。このように現在のなかに過去を看取し、同時に未来を予知する点で、ヴァニタスもまた反復のアレゴリーという性格をおびているのである<sup>15</sup>。

### 1—3. メディウムがはらむ時間性

近現代の芸術に回帰したヴァニタスの意味作用を考えるうえで、モチーフによる定型表現ばかりでなく、見逃してはならない重要な要素として、表現メディウムの問題がある。かつてバロック期においてヴァニタスの表象を担うのは、もっぱら文学と美術であった。モデルネの時代や現代では、テクノロジーの進歩によって誕生した写真や映像などのニュー・メディアによっても担われるようになった。その際、それぞれのメディウムに固有の時間性が、もともと近世のヴァニタス定型表現<sup>トポス</sup>に内在していた時間性を顕在化することになる。知覚における様々な時間経験の様態、例えば瞬間を切り取る写真に対し、時間芸術である映画やビデオではスローモーションや早送りの操作によって、時間が引き延ばされたり加速

<sup>13</sup> Benthien/von Flemming, *Einleitung*, S.17-18. これについては、ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』（上・下）（浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、1999年）を参照。

<sup>14</sup> Benthien/von Flemming, *Einleitung*, S.18.

<sup>15</sup> Ebd.

されたりする。それはすなわち、メディアムが自身に内在する時間性を、自己反省のないし自己言及的に主題化していると見なすことができるのである。そこで生まれる現象学的な時間経験は、瞬間性や現在性という意識とともに、生の儚さや移ろいやすさに晒されているという感覚であり、これこそまさにヴァニタスの時間構造にほかならない。同様のことは、パフォーマンス芸術や演劇、音楽、インスタレーションなど、幅広いジャンルのメディアムについてもあてはまる。

ヴァニタス表象のメディアムに関するもうひとつの重要な要素として、堅固な実体をもたず移ろいやすい「エフェメラ（一時的な）」な素材の使用ということが挙げられる。美術の場合、絵画や彫刻といった永続的な物質性をもたない一過性の、仮設の作品という現代アートの領域があり、これには美術市場などの制度批判の意図も込められていた（作品の商品化の拒否）。これに対し音響芸術は、メディアムである音そのものが純粹に逃げ去る存在であるがゆえに、近世バロック期のヴァニタス図像では好まれた要素であり、しばしばリュートなど楽器のモチーフで表された。現代でも音という素材には潜在的にこの時間性が受け継がれている。

このように現代のヴァニタス表象は、メディアムの特性がもつ時間意識について多様な省察を重ねているのである。

#### 1-4. 定型表現の空疎化と再-意味付与

現代に回帰したヴァニタスを、モチーフの点から吟味してみると、現代文化のとくにサブカルチャー（例えばパンクやゴシック）のなかで、髑髏マークのようなかたちで頻出している。また、ハイ・アートの領域においても、アンディ・ウォーホルやシンディ・シャーマン、ゲアハルト・リヒターらの作品のなかに、髑髏や蠟燭のモチーフが、無関心な心理的距離をおいたかたちで登場している。これらの現象に注目したビュシ＝グリュックスマンは、ベンヤミンのメランコリー論に依拠しつつ、そこにポストモダン特有のうわべだけの表層的メランコリーを看取り、これを「二流のヴァニタス」と呼んでいる<sup>16</sup>。しかし、こうし

<sup>16</sup> Buci-Glucksmann, Christine : Les Vanités secondes. In : Charbonneaux, A. (Hg) ; Les

た現代芸術におけるヴァニタス図像の流用については、より芸術学に基礎をおいた分析によって、本来、複雑な思考構造をもったヴァニタス・モチーフがいかにも儂さの同義語として単純化・形骸化されているかを焙り出す必要がある。あるときは、寓意的な含意なしにまったく字義通りの意味で使用されている場合がある。しかし、またあるときは、吐き気を催させる不健康さや猥褻さの演出がなされて、メメント・モリを想わせるものがあるが、それらはしばしば腐敗や死と隣接する身体のおぞましい位相を表象する「オブジェクト・アート」や、腐敗の過程を見せる「プロセス・アート」といった、まったく別の作品構想と交錯していることもあるのだ。

その一方、現代におけるヴァニタスのなかには、たんに単純化・形骸化されているだけではないものも存在する。ある種の芸術作品では、ヴァニタス・モチーフが根本的な「歴史人類学的な常数」を表象しうるものとしてこれを試みている例も見られる。この常数とはすなわち、人間が己の人生を回顧して、自らの意志で成し遂げたことに反して、すべては予め（神の意志によって）決定されていたのではないかと感じる無力感の経験である。ヴァニタスの観念は、徒らに空しい目的を追うことで人生を無駄に浪費してしまった、という悔恨の念と結びついている。旧約聖書コヘレト書の思想の核心にはすでにこの常数が刻み込まれている。「過去のことは、すでにその前からあったこと、未来のことも、すでにあったことである。」（コヘレト書、五、十五）。人間の生を、神の畏怖すべき計画によって規則的な反復のなかにおかれたものと捉える時間経験、この認識し難さと自己欺瞞の思いが、ひとを無力感に陥れる。こうして、自身による意思決定と神による反復の予定との関係として、言い換えれば自律性と他律性との緊張関係というものが、時代を超えて死生観のなかに構造化されてきたのである。

これ対して、神による反復の予定と救済の地平が失われたモデルネの時代においては、全盛を極めている時代のなかに凋落を見て哀悼するメランコリーが現れる。世俗化とともに人生に対する人間の自己決定に重きが移ったにも拘らず、物

---

vanités dans l'art contemporain. 2. Aufl. Paris. 2010. S.52-87. Benthien / von Flemming. Einleitung, S.24 での引用

事が自身の思惑どおりにゆかないという運命の他律性と直面するためにメランコリーが生まれるのである。現代文化のなかのヴァニタスは、本質的にこの新たな他律性にまつわるものである。つまり、自己の意思では如何ともしがたい突然の死、無力感、厭世観、そして自らの人生設計への幻滅などである。重要なのは、この世に対する幻滅や厭世観から発したメランコリーと抑うつが、イロニーや禍々しさと政治批判のかたちへと変容することである。(興味深いことに、そうした際に、伝統的な宗教美術の諸形式、たとえば三幅対やキリスト十字架像、そして生の車輪などのモチーフが重要な役割をはたすことになる。これは、本稿の後段で述べるティンゲリの作品についても言えることである)。メランコリーがイロニーニッシュに反転したときに、しばしばその表現は社会・政治的意図による殺戮を主題としたものにもなる。ヴァニタス・モチーフが攻撃的に批判の道具となり、ナチスの大量虐殺、植民地主義、グローバル資本主義などへの抵抗と結びつけられもする。すなわち体制批判のための再・意味付与である<sup>17</sup>。

以上に見たように、現代芸術におけるヴァニタス表象は、イロニーニッシュで通俗化していく過去参照と、革新的で真摯な過去参照とのあいだの緊張関係のなかにある。それらの表現を芸術学の挑戦的な課題として取り上げる意義は大きい。なぜなら、過去について、そして現在についての訴求力にとんだ語りを可能にするために、芸術は卓越した実践の場であるからだ。次章では、現代のヴァニタスの具体例として、廃材の機械というメディアムによって、社会批判や政治批判への再・意味付与を行なっている作品を検討する。

## 2. ジャン・ティンゲリの機械彫刻にみるヴァニタス

現代におけるヴァニタスの回帰という点で、きわめて興味深い作品を生み出したのが美術家ジャン・ティンゲリ (Jean Tinguely, 1925-1991年) である。スイ

<sup>17</sup> 例として、ダミアン・ハーストの《神の愛のために For the Love of God》が挙げられよう。8000個のダイヤモンドで覆い尽くした髑髏のオブジェであり、奢侈品としてのダイヤモンドの蓄積と南西アフリカでの命がけのダイヤモンド採掘とを、近世ヴァニタス画における植民地の東南アジアからの高価な品々を溢れんばかりに積み上げたイロニーとにかけている。Benthien/von Flemming, Einleitung, S.28.

スのフリブールに生まれ、バーゼルの美術学校に学んだティンゲリは、戦前ドイツのダダイスト、クルト・シュヴィッターズの廃物を素材としたコラージュやアッサンブラージュ作品に影響を受ける。1953年にパリに出ると、やはりダダイストのトリスタン・ツァラとも接触をもち、50年代末から、廃棄された家電製品や機械の部品をつかって手動や電動でうごく作品を制作し始め、戦後フランスの前衛美術界で注目を集めるようになった。1960年には、ピエール・レスタニーが創始したヌーヴォー・レアリスムの中核メンバーとなる。同年、ニューヨーク近代美術館に出展した《ニューヨーク讃歌》は、運動の果てに自ら炎上する巨大な機械であり、その自己破壊の身振りが、機械の時代のイロロニッシュな反機械主義として評価された。それは、戦後のネオダダやポップアートとつうじる消費社会への諷刺であるだけでなく、東西冷戦のなかの核兵器の開発をあてこするのであり、さらに言えば短時間しか現存しないエフェメラの作品であるゆえに商品経済と美術市場を批判する射程をもっていた。

ティンゲリは、かなり自覚的にヴァニタスの図像伝統を参照している。50年代の前半にパリにやって来たとき、往年のキュビストとして知られたピカソやブ拉克を訪ねているが、当時ふたりの画家は、第二次世界大戦後の心象風景であろうか、髑髏をモチーフとした静物画を制作していた。ティンゲリはこれを見たにちがいないと言われている<sup>18</sup>。さらに、後年の幾度かのインタビューでは、近世バロック期のヴァニタスの寓意にこめられた「カルペ・ディエム（日を使え）」を自己流に拡大解釈した発言が見られ、彼が意識的に、人間の死すべき運命、限りある生といったテーマを取り上げていたことがわかる。しかし、フォン・フレミングも指摘するように、ティンゲリが関心をもっていたのは、図像学的なヴァニタス・モチーフのレパトリーではなく、あくまでその寓意にまつわる思想的・意味論的なレベルの構造であった。とりわけティンゲリの晩年、1980年代に制作された一連の作品は死をテーマにしており、ヴァニタス定型表現という観点から解読する価値があると思われる<sup>19</sup>。

<sup>18</sup> von Flemming, Victoria, „Jean Tinguely: Vanitas und die Kunst des Ephemeren“, in : Benthien, Claudia und V.von Flemming, *Vanitas*, ebd., S.75-96 (hier, S.75).

## 2—1. メディウムと作品構造

そこでまず、作品に用いられたモチーフの象徴性ではなく、造形素材として使われた材料や、それらを組み立てたときの構造的側面に注目し、ヴァニタスとの意味の連関を探ってみたい。ティンゲリの作品は、前にも述べたように、屑として廃棄された日用品や機械部品を組み立てて電動でうごく仕掛けをもった機械彫刻であり、その動作でなにか有用な目的に資するわけではない、無意味な装置である。廃物（ジャンク）を材料とするのは、戦前ドイツのダダイスト、クルト・シュヴィッターズが街頭の屑をあつめてコラージュやアッサンブラージュを制作した掣に倣ってのことであるが、ティンゲリはこの廃物に、消費社会における「ものの儚さ」という意味を託していた<sup>20</sup>。表現メディウムの選択それじたいに、ヴァニタスの寓意がこめられていたのである。さらに、無益な反復運動にいそしむ非生産的な機械という発想は、これもダダイストのマルセル・デュシャンの通称「大ガラス」やフランシス・ピカビアらの性愛機械につうじる、人間の欲望への皮肉なまなごしが窺える。ダダのナンセンスや非合理には、価値の転倒や笑いといった解放的な側面があるが、同時にまた既成社会の奥に潜む愚かしさを暴く批判的な面もあり、そのイロニーがヴァニタスの今日の意味と重なりあうのである。

廃物という作品の素材だけでなく、キネティックなアートとしての運動メカニズムもまた、ヴァニタスの要素として読み解くことができる。ティンゲリの作品は、多くの場合、作品に取り付けたスイッチを押すと、一定時間だけ作動するように造られている。あらかじめプログラミングされた数分間だけ、ギーギー、ガシャンガシャンと音をたてて動くが、やがてぴたりと止まってしまう。作家自身が語るころによれば、この運動と静止との対比は、生と死のメタファーなのであるという<sup>21</sup>。機械の形状はさまざまで、けっして自動人形のように人間の形姿をとってはいないが、人間と機械とのアナロジーを前提としていることは明白で

<sup>19</sup> 日本におけるティンゲリの受容を調べてみると、東野芳明による批評文が雑誌『みづゑ』に1961年と1976年の二回にわたって掲載されており、1996年には千葉県DIC川村記念美術館で妻のニキ・ド・サンファルとの二人展が開催されている。しかし、ティンゲリの晩年の大作は、ほとんど紹介されていない。

<sup>20</sup> von Flemming, ebd., S.77.

<sup>21</sup> Ebd.

ある。ただし、ここからただちにティンゲリの機械彫刻をヴァニタスに結び付けることには、一定の留保が必要である。というのも、作品の作動メカニズムが表すのは、死という終着点ではなく、あくまで生と死の循環性であるのに対し、ヴァニタスの時間概念にはそのような循環性というものは見られないからである。

とはいえ、機械は永遠に反復運動を行えるわけではなく、もともと廃材であった部品の磨耗などによって、いずれは寿命が尽きる運命にある。いわば「緩慢なる死」を死につつある作品といえるかもしれない。ティンゲリの作品は、概ねこうした長期にわたる破壊のプロセスを潜在させているのであり、なかにはより明白に自己破壊を演じているものがある。彼の名を一躍、国際的なものにした1960年、ニューヨーク近代美術館への出品作《ニューヨーク讃歌》をはじめ、60年代から70年代にかけて世界各地で行なったハプニングでは、キネティック・アートの巨大な構築物が、運動の果てに炎上する仕掛けになっていた。こうした自壊装置の構想には、作品を商品化する美術市場や美術館制度に対するティンゲリの制度批判があったことは前にも述べたとおりである。さらに加えて、ティンゲリ自身が制作意図を語った言葉として、核爆弾という人類の「絶対的な集団—自殺機械—ツール」を手にした現代文明に対する、より深い政治的動機があることを吐露している<sup>22</sup>。すなわち、無意味に運動し自壊していく機械という虚しいものを制作することによって、それをイローニッシュな政治批判へと反転させているのである。

## 2—2. 「生の車輪」——《ツェノドクスス祭壇》と《ローラ T180——ジョアキム・Bのためのメモリアル》

次に、ティンゲリが晩年の1980年代に制作した作品に現れる、「生の車輪」と「死の舞踏」という、いずれもヴァニタス・トポスの圏内にある主題について検討する。ティンゲリはこの時期、死や殺戮、そして死者の追悼といったテーマと取り組み、従来のように廃物の機械を組み立てた作品のなかに、動物の骨や、人造の人骨を組み込んでいる。

<sup>22</sup> Ebd., S.82.

1981年の《ツェノドクス祭壇》(図1)は、ザルツブルク音楽祭(演劇部門)で上演された劇の舞台美術としてティンゲリが制作したもので、上演後に解体破棄されたため現存せず、記録写真として残っているのみである。「ツェノドクス」とは、1600年からイエズス会士のヤコブ・ビーダーマンが執筆を開始し、1602年にアウグスブルクで初演されたバロック劇『ツェノドクス——パリの学者』<sup>23</sup>の主人公である。この博士は<sup>ドクトル</sup>傲岸不遜で名誉欲がつよく、臨終にあたって天国と地獄のいずれに行かせるか、神と悪魔がその魂をめぐる相争った物語として知られる。ザルツブルク音楽祭での翻案がどのようなものであったか、台本が残されていないため詳細は不明であり、またティンゲリの舞台装置がどれほどこの原作を踏まえて作られたものかもよく分かっていない。ただ写真で見ると確かかなことは、彼はツェノドクスを「機械主義的世界像の擁護者」として構想したということだ<sup>24</sup>。

この作品は、三つの長方形フレームを連ねた三幅祭壇の形式をとっており、両脇に供花のように見えるオブジェを具えている。まず目につくのが、中央部分の大きな車輪と、その上部のフレームから吊られた雄牛の頭蓋骨である。左右の側翼部分にも、小さな車輪と動物の頭骨の下顎部分が用いられ、スイッチを入れると中央の大車輪が回転を始め、左右の車輪に動力が伝わるようになっていたらしい。車輪がギーギーと軋みながら動くと、動物の顎骨がカタカタと鳴り、祭壇の左右や手前に設置された電球が背景に神秘的なシルエットを作り出す。光と音のスペクタクルが繰り返られるのである。ヴァニタスとの関係で重要なのは、もちろん死を直接的に指し示す「骨」のモチーフがまず挙げられるが、それにも増してこの作品で大きな意味をもつのは中央の地獄の領分に据えられた、魔女や悪魔がとりついた大車輪である。フォン・フレミングによれば、この車輪のイメージ源として、バーゼル大聖堂の側面玄関に14世紀に描かれ、19世紀に修復された「生の車輪 Das Lebensrad」の図への参照があったのではないかと推測される<sup>25</sup>(これと類似の先行例として、「フォルトゥナの車輪」[図2]を参照)。「生

<sup>23</sup> Bidermann, Jakob, *Cenodoxus : Der Doktor von Paris*, 1602.

<sup>24</sup> von Flemming, ebd., S.84.

現代美術における〈ヴァニタス〉の回帰——ジャン・ティンゲリの場合 香川 檀

の車輪」とは、中世キリスト教の図像の一つで、あらゆる階層の人間が死後にシャベルのついた羽根車に絡めとられ、生前の行いや信心とは関わりなく上方の天国かもしくは下方の地獄に放り投げられるというものである。その死生観を支配しているのは、運命が自身の意思ではどうにもならない他律的なものであること、偶然に委ねられたものであるという考え方である。しかし、ティンゲリがこの「生の車輪」という伝統的モチーフを作品に導入したとしても、それは図像学がしめす宗教的で教訓的な意味どおりではなく、むしろそれをイローニッシュに反転させたものであった。彼の機械装置は、錆び付いた廃物のキーキー、ガタガタいう音と、骨のカタカタ鳴る音と、光とシルエットの織りなすスペクタクルによって、まるで縁日の見世物のようにカーニヴァルのでキッシュな趣を呈している。彼はこうした自作の制作意図を次のように語っている。

死は（…中略…）完全には理解できない怖いことで、生けるものすべてにとってなにか徹頭徹尾ぞっとするようなものです。だから私はこの死（死神）と遊戯をする、ダンスを踊る、死の舞踏をおどるのです。死と戯れる、死を馬鹿にして<sup>からか</sup>擲揄う、死と馬鹿騒ぎをする、それもカーニバルの仮面や爆竹のようなおふざけのスタイルで。<sup>25</sup>

《ツェノドクスス祭壇》に見られる「生の車輪」のモチーフは、このように他律的で無慈悲な運命の象徴を、低俗で物質的なものに換骨奪胎することによって、皮肉に意味を転覆したのである。

この舞台美術作品を手がけた7年後の1988年、ティンゲリはやはり三幅祭壇の構造をもったアッサンプラージュ《ローラ T180——ジョアキム・Bのためのメモリアル》を制作している（図3）。「ローラ T180」とは、オートレース用のレーシングカーの車種であり、「ジョアキム・B」とは70年代前半にレース中の事故で亡くなった、ティンゲリの友人のレーサー、ジョアキム・ボニエを意味してい

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> von Flemming, ebd., S.87 での引用。

る。ティンゲリはF1レースのファンであり、スピードを競うマシンの美学に酔う反面、ただコースをひたすら何十周も周回する競技の無意味さと、レーサーや、しばしばコース周辺の観客までも巻き添いにして死に至らしめる危険に対して、アンビヴァレントな態度を見せていた。

それは本当にスペクタクルな大見もので、すべてがものすごくドラマチックです。とはいえ、それがまったく気狂いじみていることは承知していますし（…中略…）だからこそ、フォーミュラ1は私たちの社会の完璧なシンボルなのです。<sup>27</sup>

機械主義が生んだスピード礼賛の美学と、その裏返しとしての死に至る無意味なまでの危険。オートレースとはある意味で、現代社会のヴァニタスにほかならない。ティンゲリは死んだ友人のためのメモリアルとして、三幅祭壇の形式をとった作品を制作した。材料には——もはや伝説でしかなく確かめようがないのだが——実際そのレーサーが事故に遭ったときに乗っていたレーシングカーの車体の部品が使用されているという。中央には、ハンドルを思わせる車輪が据えられ、上部には金属のフレームで囲われた雄牛の頭蓋骨が冠せられている。それを両側から囲むように、左右の側翼部分がシンメトリーをなして、天使の翼のように羽を広げ、その付け根には牛の顎の骨が、これも左右対称につけられている。全体は、羽を広げた金属の巨大な鳥のようにも見える。運動を制御するはずの車のハンドルが、この作品のなかでは、人間の意思を寄せ付けない無慈悲な「生の車輪」へと様変わりしているのである。

### 2—3. 「死の舞踏」——《メンゲレ・トーテンタンツ》

この《ローラ T180》を手がける2年前の1986年、ティンゲリは14点のアサンプラージュからなる大掛かりなインスタレーション《メンゲレ・トーテンタンツ》を制作している（図4）。これまでの作品と同様に電気で作動し、照明が背

<sup>27</sup> von Flemming, ebd.,S.89.

景にシルエットを作り出す影絵芝居の趣向をとっている。また、祭壇やメモリアルを思わせる台座と側翼をもった「中央祭壇」を中心に据えていることも、他の作品との連続性を窺わせる。しかし、このアサンブラージュ群のまったく独自の点は、作品に用いられた金属や木材の多くに黒い焼け焦げの跡があること、そして他にもまして多くの動物の骨が使用されていることである。この焦げた材料は、作家があるとき偶然、間近で目撃した自然災害がもたらした産物であった。

1986年の夏、スイスのフリブル州のある村で、酪農を営む農家に落雷があり、牛舎など家屋が全焼した。数時間後、ティンゲリは、焼け焦げた牛の死骸に混じって散乱する畜産業の機械設備のパーツ、例えば飼料配給用のベルトコンベア、乾草攪拌機、トラクターの椅子などを運び出し、作品制作に使うためトラックに積み込んだ。すると、最後に収集したトウモロコシ圧搾機に、2箇所、「メンゲレ Mengele」の製造メーカー名が刻印してあることに気づいた。メンゲレといえば、ナチスのユダヤ人絶滅収容所で医師として生体実験やガス室での大量殺戮を監察したことで知られるヨーゼフ・メンゲレをすぐさま思い起こさせる固有名である。彼は、もともとこの農機具メーカーを営む一族の出身であり、戦後、南米ブラジルに潜伏していたところを1979年に発見、逮捕された。この名前を偶然に発見したことから、作品の構想が一挙にナチスのユダヤ人大量虐殺、すなわちホロコーストという暗い歴史的過去に収斂していくのである。

現在、バーゼルのティンゲリ美術館に一室をあてて展示されているこの《メンゲレ・トーテンタンツ》は、14点の機械彫刻（アサンブラージュ）から構成されている<sup>28</sup>。ほぼ中央、ひときわ高い2段構えの台座の上に、「中央祭壇」と呼ばれる、メンゲレ社製トウモロコシ圧搾機の残骸を用いた最大の彫刻が載せられている（図5）。三幅対の祭壇形式をとった構造物で、左右に翼を広げた姿から、「死の天使」とか「翼をひろげた悪魔」とも呼ばれている。トウモロコシ圧搾機のほかに、火災で炭化した建材の梁や木製の車輪、裁縫用ミシンなどが使われ、それらにさまざまな素材の端切れや金属部品などが組み合わせてある。中央部分の上

<sup>28</sup> この作品については、以下の文献を参照。Weyandt, Barbara, *Maschinerie des Todes : Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely, eine moderne Danse macabre und ihr*

部には河馬の頭骨が据えられ、電動で上下に揺れる仕組みになっている。さらに下段の台座には4点の小ぶりな彫刻「ミニストラント（ミサの侍者）」が控え、それぞれに「テレビ」「シュナップス瓶」「気楽さ」「司教」の名がつけられている。いずれも戦後社会の娯楽や消費文化、そして残存する権威主義などを意味すると思われる（この4点は、独立した彫刻とは見なされておらず、インスタレーションを構成する14点の点数には含まれていない）。祭壇、侍者、司教といったキリスト教の典礼をつよく指し示す指標と、ホロコーストのテーマとが、ここで遭遇するのである。

中央祭壇を挟むようにして並んだ13点の機械彫刻は、それぞれに謎めいた奇妙な名前がついている。（「母親」「死の伝達」「ラムボック」「ラムボックの妖精」「ざりがに」「スカラベ（おおたまおしこがね虫）」「蜘蛛」「太陽」「月光ソナタのために」「ブランコ」等々。）バルバラ・ヴァイヤントによる本作の詳細なモノグラフによれば<sup>29</sup>、個々の彫刻はどれも外形上はそのタイトルと一見、無関係な機械アサンブラージュであるが、仔細に観察すると意味の連関が読みとれるという。例えば「母親」（図6）には、畜牛に水を飲ませる給水装置の金属の椀が使用されており、養分を与える母親という連想から、ナチスによる母性礼賛のイデオロギーを暗示しているとも推測される。また、「ラムボック」についてみると、これは雄羊または雄牛を意味する、城壁や門を破壊して突破する昔の兵器のことで、太い丸太の柱頭に雄牛の頭部をつけて大勢で担いだり、木組みに吊るして鐘撞の要領で障害物を突破した。ティンゲリの「ラムボック」（図7）もまた焼け焦げた建物の梁を使用し、先頭に牛の頭骨が据えられており、形態上もかつての素朴な兵器を模していることがわかる。この彫刻がもうひとつの「ラムボックの妖精」と対になっていることは明らかで、こちらが繊細な女性的形姿をとっていることから、「ラムボック」は無骨で戦闘的ですからある男性原理を表していると思われる、ことによると性的な意味合いも含まれているのかもしれない。「太陽」は、鉤型

*Beitrag zur Erinnerungskultur*, St.Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002./ Schneider, Sarah, *Die Totentanzskulpturen des "Mengele Hochaltars" von Jean Tinguely*, GRIN Verlag, 2009. / Museum Tinguely, *Mengele Totentanz. Jean Tinguely*, Basel, 2017.

<sup>29</sup> Weyandt, ebd.,(Kapitel II, Form und Inhalt : Werkanalysen, S.56-131.)

にまがった金属製のスポークが回転する乾草攪拌器を用いたもので、照明のあて方によって背後の壁に、ナチ党のシンボルである鉤十字がシルエットとして黒々と浮かび上がる仕掛けになっている。

では、インスタレーション全体のタイトルとなっている「メンゲレ・トーテンタンツ」の「トーテンタンツ（死の舞踏）」は、作品の意味にどう関わってくるのだろうか。ここで、「死の舞踏」の図像伝統に立ち戻って、その定型表現と意味とを確認しておく<sup>30</sup>。この主題の起源ははっきり分かっているが、1340年代にヨーロッパを最初にペスト（黒死病）が襲ったあと、これと結びつけて語られてきた。1424年から25年にかけてフランスのパリの墓地に壁画として描かれたことがきっかけで、ヨーロッパ中に広まることとなった。典型的な図像は、貴族や平民や農民など社会のあらゆる階層の老若男女がタイプ別に描かれ、それぞれに骸骨がミイラ化した「死神」が腕を引くなどして死へと連れ去ろうとする場面が横並びに描かれたもので、死神と生者とのダンスが列をつくり、終わりなき不吉な輪舞を繰り返るのである。死は、身分や貧富の違いなどなく、いつ誰にでも忍び寄るものだという警告の図であり、伝染病に代表される死の遍在と偶然性が時代の死生観を支配していたのである。ティンゲリが青年期を過ごしたバーゼルには、15世紀に教会の墓地の壁に描かれた有名なフレスコ画「死の舞踏」があり、1806年に水彩で復元・模写されたものがバーゼル歴史博物館に展示されていた（図8）。彼は、この水彩のオリジナルか、もしくはこれを原画とした銅版画を見ていたにちがいないとされる<sup>31</sup>。

とはいえ、ティンゲリの《メンゲレ・トーテンタンツ》は、この伝統的な図像の定型とはほとんど関係がないと言ってよい。たしかに廃物の機械たちが電動でギーギーときしみながら動き、据え付けた骨がカタカタ鳴る様子は、不気味な「ダンス」を踊っていると見えなくもない。加えて、光に照らされた機械彫刻が背景

<sup>30</sup> 「死の舞踏」の図像伝統に関しては、主に以下の文献を参照。Oosterwijk, Sophie, „«Die tief verankerte Fantasie vom Tod»: Die Geschichte und das Wesen des Totentanzes im (sic) Europa des Mittelalters und der Renaissance“, in: Museum Tinguely, *Mengele Totentanz*, (ebda, 注 28), S.42-29.

<sup>31</sup> von Flemming, ebd., S.85.

につくりだす動く影絵は、実体のない異次元（彼岸・あの世）から訪れた、異形の死神が踊っているようでもある。しかし、この作品の死神には「メンゲレ」という固有名が与えられており、中央祭壇のかたちからは翼を広げ大鎌をもって人を刈りとっていく悪魔の姿が連想される。伝統の図像がもつ、死神とそのダンス相手との組み合わせは見当たらないのである。中央祭壇の左右に並ぶ13点の彫刻は、死神のダンス相手というよりも、それぞれの複雑な構造や謎めいた命名によって暗示的な連想、意味の網の目を形成している。そして、なによりその素材となった廢材がもつ、「焦げ跡」「焼却」「骨」という要素と「メンゲレ」という恐怖の名前の連想から、観る人には嫌がうえにもアウシュヴィッツを想起させるのである。

では、ティンゲリの「死の舞踏」表象は、伝統的なヴァニタスの回帰として捉え直したときに、意味論的にみるとどのような新しさがあるのだろうか。前述したように、伝統的な「死の舞踏」は14世紀のベスト流行の記憶と結びついており、姿の見えない死神（死の原因）への不安、自身の意志ではどうにもならない死の他律性というものに貫かれていた。だからこそ、神への信仰に帰依することによって救済され、死後の永遠の生が得られるという教えにつながっていた。また、「カルペ・ディエム（日を用いよ）」の警句のように、限られた生を意味あるものにせよという道徳が生まれていた。しかし、こうした宗教的世界観が世俗化によって崩壊した現代においては、このような意味論はもはや成り立たなくなる。ティンゲリが作り出す「死の舞踏」は、機械仕掛けの死神が支配する世界のそれであり、人間の意思を超えたところで作動する非人間的なメカニズムにただ巻き込まれるほかない、他律性と無力感を感じさせる。しかし、彼の作品は、たんに神なき時代の死の恐怖を描き出すだけでなく、そこで「アウシュヴィッツ」という歴史的現実を指し示すことによって、観る人に想起を促す。観者は、この想起の作業にみずからとりかかることで、他律性と無力感に晒された状態を脱して、能動的に世界の不条理を把握しようとする。ここに、いたずらに死の不安におびえていた段階をこえて、自律性を獲得する転換点があるのではないだろうか。ティンゲリの「死の舞踏」は、その意味で、伝統的なヴァニタス・トポスに対する、

現代のヴァニタスとしての再意味付与といえるのである。

### 3. 回帰・反復と再コード化

以上に見たジャン・ティンゲリの作例から、回帰したヴァニタスとは何か、またそこに新たに付加された、ないしは再コード化された意味とは何か、をまとめてみる。

彼の作品に明示的に使用されているヴァニタスの主題は、《ツェノドクスス祭壇》や《ローラ T180——ジョアキム・Bのためのメモリアル》に見られた「生の車輪」や、《メンゲレ・トーテンタンツ》における「死の舞踏」である。「生の車輪」は、作家自身が書いた文章に言及があるうえ、作品のなかにも機械部品として大きな車輪が組み込まれていることから、形態の類似性によっても確認できるのである。一方、「死の舞踏」のほうは、ほかならぬ《メンゲレ・トーテンタンツ》という作品タイトルのなかにも、はっきりと明示されている。「生の車輪」も「死の舞踏」も、中世末期からの死生観の図像として、人間の意志では制御できない死の偶然性と他律性を表していた。この文化の深層に脈打つ図像伝統が召喚されたということが、もっとも大きな「回帰」の位相であろう。加えて、宗教性を暗示する三幅祭壇のしつらえや、「ミサの侍者」といった礼拝の儀式の引用も、この図像伝統をキリスト教文化の文脈において補強するものであったといえる。そして、作品に使用された動物の頭骨が、「骨」という死の象徴として、かつてのヴァニタス静物画における髑髏のモチーフを暗示してした。

では、新しく付加された要素とは何だったのだろうか。まず、表現メディアの点で、廃物となった機械部品などを使用するという素材の選択において、消費文化における「物」の存在の儚さを意味しており、これは伝統的ヴァニタスにはなかった要素である。同様に、それら廃材を組み立てて、電気仕掛けでうごく「無意味な」機械彫刻にするという作品原理にもまた、機械文明に対するイロニーがこめられており、「虚しさ」の含意が生まれている。さらに、電気仕掛けによる「運動」と「静止」には、機械装置の「生」と「死」というメタファーが潜在しており、摩滅や故障というかたちでやがて完全な死を迎える作品の「末期」が予定さ

れているのである。またティンゲリの機械彫刻は、照明が内蔵されることによって背景に機械のシルエットが浮かびあがる仕掛けになっており、装置の作動によって動いたり静止したりする影絵芝居のような光景をつくりだす。光と影とが織りなす光景にもまた、実体のない虚像としての「儚さ」がつきまとうのである。

しかし、ティンゲリの作品は、たんに現代の素材を使用しての、幾重もの「儚さ」や「死」を暗示する重層的ヴァニタスであるにとどまらない。彼のアート作品には、美的虚構を打ち破るような、現実の出来事を指示対象としてもつ、現実指示性が付与されている。《ローラ T180——ジョアキム・Bのためのメモリアル》では、事故によって大破したレーシングカーのボディが素材として使用され（それが、作家の友人であったオートレーサーが事故死したときの車のボディかどうかは不明だが）、作品タイトルにその名前が明示されている。それは、実際の事件にティンゲリの個人的な追悼の念をこめたものであり、その個人的体験をとおして、自動車と機械の時代の「無意味な死」一般を、警告しているのである。同じことは、《メンゲレ・トーテンタンツ》にもあてはまり、ここでも素材は、実際に作家が目当たりにした落雷による火災の現場から拾われたものである。それだけであれば、自然災害の痕跡をおびた廃物による、黙示録的なカストローフの表象にもなりえたのだが、たまたまそこで発見した「メンゲレ」という固有名が、作品コンセプトを一挙にホロコーストという歴史的な過去へと転換させることになった。機械彫刻は、民族迫害を生み出した西洋社会の心性とその出来事に対する戦後の忘却を、指し示すものとなったのである。現実の社会事象を指向対象としてもつことで、ヴァニタスは、批判と諷刺の意味をつよめ、死の他律性を嘆くことから、その他律性をひきおこした人間社会のメカニズムを批判する手段へと「意味の反転」をとげたのである。

このように見てくると、ティンゲリの作品に「回帰」した現代のヴァニタスは、けっして過去の定型表現の空疎な記号化ではないことが確認できる。それはむしろ、現代アートが、生と死についての図像伝統に接続しつつ、それを戦略的に流用しながら政治や社会に言及するための、豊かな源泉なのである。

図版出典

- 図1～4. Paragrana : Internationaler Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd. 27. 2018.
- 図5、7、8. Museum Tinguely, *Mengele Totentanz*. Jean Tinguely. Basel. 2017.
- 図6. Barbara Weyandt, *Maschinerie des Todes*. Röhrig Universitätsverlag. 2002.

図2 《フォルトウナの車輪》、『Codex Buranus』挿絵、1230年  
バイエルン国立図書館

図3 ジャン・ティンゲリ 《ローラ T180——ジョアキム・Bのためのメモリアル》、  
1980年

図4 ジャン・ティンゲリ《メンゲレ・トーテンタンツ》1986年  
ジャン・ティンゲリ美術館、バーゼル

図5 《メンゲレ・トーテンタンツ》中央祭壇と侍者（司教、テレビ）

図6 《メンゲレ・トーテンタンツ》母親

図7 《メンゲレ・トーテンタンツ》ラムブック

図8 《バーゼルの死の舞踏》1430年代半ば（ヨハン・ルドルフ・ファイヤーアーベントによる複製水彩画、1806年）バーゼル歴史博物館

図8 《バーゼルの死の舞踏》複製水彩画、部分