

# ヨーゼフ・ボイス研究

## —《黒板》(東京藝術大学蔵)の成立過程とその意義をめぐって

On the "Blackboard" (1984, The National University of Fine Arts and Music) by Joseph Beuys

山本 和弘

YAMAMOTO Kazuhiro

On 2 June 1984 Joseph Beuys (1921-1986) had a discussion with 1000 art students at The Tokyo University of Fine Arts and Music. In the course of the discussion Beuys drew diagram on the blackboard [Fig.1]

This essay is to reveal what Beuys wanted to appeal to Japan by the means of the analysis of diagram-drawing.

When we see the words and graphs of the diagram very closely, we can find a lot of profound thought of Beuys. He tried to talk very kindly to the art students who were already hardened as sculptural material, so that he wanted to warm them and feed the seed of "social sculpture". The blackboard is not only the introduction of "social sculpture" but also to present a goal of "the expanded concept of art" with his last motto "Everybody is a King", which was the transformation of the famous motto "Everybody is an Artist".

---

### はじめに

ヨーゼフ・ボイス（1921-86年）は数多くの彫刻、空間インスタレーション、彫刻的絵画、マルチプル、ドローイングを制作し、数々のアクション、コンサート、講演、討論を「作品として」行っている。さらに講演、討論ではたくさんの黒板を描いている。マーク・ローゼンタールが「(黒板は) 1963年の最初のアクション《シベリア

交響曲Sibirische Symphonie》で初めて用いられた。それはアクションの遺物であり、独立した彫刻となる」[註1]と主張するように、ボイスの黒板は彫刻とさえ呼ばれる重要な作品である。

1984年に初めて日本を訪れたボイスは同年6月2日、東京藝術大学の体育館において学生との討論Diskursを行った。その討論の概要はいくつかの文献に記録されている[註2]。この討論はボイスのいう拡張された芸術概念Erweiterte Kunstbegriffに即してみると、作品そのものである。しかし、狭義の作品概念でみると今日の私たちに残されているのは《黒板》(1984年、東京藝術大学蔵) [図1] のみである。たしかにマリオ・クラマーは黒板のコンプレックス作品を含む《資本空間 1970-1977 Kapitalraum 1970-1977》(1977年、シャフハウゼン現代美術館蔵)に関して「それら（黒板）は密に描かれている。すなわち、テキストとダイアグラムはほどくことができない織物のように層をなしている」と述べ、ボイスが描いた黒板における構造的な複雑さを示唆している[註3]。

小論は、その複雑さを踏まえたうえで、その織物のような層を丹念にほぐしながら、

1. 《黒板》は討論の中のどのような状況において描かれたのか
  2. 《黒板》はどのような過程で描かれ、私たちに何を訴えているのか
  3. 《黒板》の造形的特色とその意義は何か
- をあらためて解明し、ヨーゼフ・ボイスが日本の若いアーティスト、そして21世紀の日本の社会に残した課題を蘇らせようとするものである。

## 1. ボイスの《黒板》は討論の中のどのような状況において描かれたのか

ボイスは約1000人の学生とともに討論を行っている〔註4〕。「いつも私は、長くしゃべりすぎて後でディスカッションの時間があまりなくなってしまったという経験」をしているので「今日は私のほうから長く話すことはやめて、すぐに質疑応答、議論に移りたいと思います」とボイスは述べ、すぐに討論が開始された〔註5〕。講演ではなく、あくまでも討論という形式をとったこの対話集会において、いつどのようにして黒板にダイアグラムが描かれたのか、はこれまで刊行された文献では確認することができなかつた〔註6〕。しかし、東京藝術大学に残されていた記録映像を筆者はみる機会を得て、その成立過程がおおむね解明された〔註7〕。

この討論は学生主体で開かれたものであるという。ボイスは日本語を話さない、また解さないために、討論はボイスのドイツ語と学生たちの日本語を交互に通訳する形で行われた〔註8〕。ボイスの言葉を三島憲一東京大学助教授が逐一ドイツ語から日本語へと翻訳するとともに、学生からの質問や意見も三島が逐一日本語からドイツ語へと通訳することになった。討論の初期段階でのボイスは椅子にかけたままドイツ語に訳された学生の言葉を聴き、同じく日本語に訳された自らの言葉に耳を傾けていた。しかし、ドイツ語から日本語へと自らの言葉が訳されている間、ボイスが退屈し始めた様子が映像からみてとれる。より正確に記すならば、「私には時間がないのです」〔註9〕とこの討論でも再三語っていたボイスは自分の言葉が日本語に訳される時間を惜しいと思うようになったと考えられる。そこで、ボイスは通訳が自分の言葉を日本語に訳している間の時間を黒板にダイアグラムを描く時間に当てるようになる。したがって、時間を有効に使うために、黒板にダイアグラムを描き始めたことがわかる。

次にこの黒板に描かれたダイアグラムは当初から、すなわち討論が始まる前から用意されていたものなのか否かを検討しよう。結論から言えば、これは当初から用意されていたものではなく、あくまでも学生との討論に応じて順次描かれていったものである。後に検討を加えることになるが、あくまでも学生の質問と意見に触発されて描き始められた黒板が最終的にはボイスの社会彫刻Soziale Plastikの

思想そのものをわかりやすく図解した作品として結実することになる。すなわち、学生からどのような質問や意見が出てくるかをボイスは予想することができなかつたにもかかわらず、学生たちの質問をあたかも予測していたかのように社会彫刻の構想がボイスから学生への一方通行的ではなく、あくまでもボイスと学生との双方向的に描き上げられていく〔註10〕。実は「予想していたかのように」と記したことはまったく正しくない。なぜなら、ほとんどすべての学生の質問はボイスの予想していたものとは次元の違うものだったからである。そのために討論の初期段階でボイスの表情は退屈そうに見える。より正確には落胆していたかに見える。すなわち、1970年前後から社会彫刻、自由国際大学Freie Internationale Universitätの活動を行ってきたボイスは〔註11〕、欧洲の学生と同じく社会彫刻を実践するうえでの支障や困難について日本の学生からの質問を期待していたと思われるからである〔註12〕。しかし、学生からの質問は社会彫刻に邁進するアーティストとしての困難に起因するポジティブな質問ではなく、それ以前の乏しい知識による誤解に満ちた質問が大半であった。あるいは有名アーティストを言い負かしてやろう、という気負いに満ちた質問にすぎなかつた〔註13〕。

たしかにボイスの落胆は表情と仕草にはっきりとみてとれる。しかし、そこで本領を発揮し始めてきたのは残された命の短さを知っている社会彫刻の実践者ボイスというよりも、学生の創造性を育むことにエネルギーを費やしてきた教師としてのボイスであった。それは二番目に質問にたった教官Aの「このアカデミーの教師です。いまの生産的でない質問をした人は私の教え子ではありません（笑）」という発言がきっかけである〔註14〕。ボイスはすかさず「まず先程の質問をした方自身が、非生産的であるということを言ったという印象があるなら、それを私としては訂正したいと思います（略）質問された学生の方が、非生産的な人間であるとか、精神的な意味でも肉体的な意味でも生産力がないと言っているわけではありません」とその教官と会場全体の誤解を解くことに語氣を荒げた〔註15〕。しかしながら、これらの発言をきっかけにボイスは日本の学生による社会彫刻の理解が極めて未熟であることを理解し、その未熟さを踏まえたうえで、それぞれの質問に丁寧に答えながら、徐々に社会彫刻の核心に触れる内容を語るようになる。と同時に学生から発せられた言葉と社会彫刻のキーワードを

組み合わせて黒板にダイアグラムを描いていくことになる。

次に《黒板》の制作過程を順にみていきたい。

## 2. 25の階梯—《黒板》はどのような過程で描かれ、私たちに何を訴えようとしているのか

先に考察したように黒板は講演や講義のように一気に描かれたのではなく、全部で25の階梯に分けて描かれていることが映像から確認できる [図16]。ボイスは自らの発言が日本語へ訳されている間に、前の学生の質問を反芻するかのようにかみしめしながら、しかもその発言を社会彫刻の理論に適応させながら描いている。ボイスのみならず、他のアーティストによる一般的なドローイングの場合、制作の順番や過程はそれほど重要ではない。あるいは鑑賞に役立つことはないであろう [註17]。しかし、文字と記号と図形を巧みに組み合わせながら、さらに討論参加者の理解のレベルを測りながら、限られた時間で社会彫刻への理解を促そうとしたボイスの黒板ドローイングを理解することにとって、成立過程を知ることは極めて重要な情報を獲得することになる。そこでは何よりもボイスの彫刻理論の本質が生かされている。すなわち、凝り固まったものを温めて柔らかく解きほぐしながら、新たな彫刻をつくる温熱法が生かされているからである [註18]。

まず、25の階梯を順にみてみよう。

第1階梯 [図2-1]：画面右に白チョーク（以下、「チョーク」は略す）による文字〈Ost〉。

学生Aによる最初の質問「日本の感性と西洋の感性との違い」を受けて、やや時間をおいて描かれた最初の文字。字義どおりには「東」であるが、ボイスにおいては地理的な東ではなく「未来」または「来るべき世界」として表される。

第2階梯 [図2-2]：画面左に白文字〈West〉。

最初の質問の反芻後に描かれる。字義どおりには「西」であるが、ボイスにおいては地理的な「西」ではなく「過去」または「古い世界」「克服すべき世界」である。

[質問者交代]

第3階梯 [図2-3]：画面中央に白図形〈譜面台〉と〈ザウアークラウト（酔漬けキャベツ）〉。

教官Aの質問後に描かれる。「ボイスの最初の挨拶は残念である。なぜなら、戦後の芸術は東洋と西洋との間にある根源的なアーキタイプに帰る運動であった」という教官Aの発言に、後述する人智學的進化論が理解されていないことをボイスは確認したと思われる。次いで「昨日の西武美術館でのレセプションで、ボイルされたキャベツというパフォーマンスをした。（略）シャーマン的なもの、原初的なものと文明との間にあるものについて伺いたい」という質問を受けてこの二つの図形が描かれる。現在の位置、すなわち過去と未来の中間地点であり私たちのいる位置が示される。現在を示す譜面台は東と西のちょうど中央に位置していることから、西と東が地理概念ではなく、時間概念を表していることが確認できる。

第4階梯 [図2-4]：画面中央上部に白文字〈シャーマン Schamane〉

同じく教官Aの質問に対応するもの。ボイスは「シャーマンをもう一度必要だと思っているから行っているわけではない。（略）シャーマン的なものを挑発として使ってみただけ」 [註19] と答え、ボイス自身をシャーマンととらえる誤解を解きほぐそうとしている。すなわち、計量可能なものの以外のものへの理解を促進しようとする。次いで第5階梯から第8階梯まで一気に描き進める。

第5階梯 [図2-5]：画面左半分に白図形〈(実線による Westを囲む) 円〉。

Westを囲む円は過去の古い世界の範囲を表す。現在とは接していない。

第6階梯 [図2-6]：画面左半分に白図形〈(実線による) Westを囲む円の天地と譜面台の中央点を結ぶ2本の切片〉。

過去は現在でいったん収斂する [註20]。

第7階梯 [図2-7]：画面右半分に白図形〈(譜面台から Ost) へ向かう放射状の点線〉。

現在から右、すなわち将来は可能性のためか実線ではなく点線で描かれる。

第8階梯 [図2-8]：画面右半分に白図形〈(点線による)

Ostを囲む円〉と〈円の周囲に実線による太陽〉。

[質問者交代]

学生B 「前回の国際交流基金からの招聘を受ける条件が今回も整っていないのに、なぜ日本での展覧会を引き受けたのか」には、この質問を待ち受けていたかのように「西武は今回の私の招待に関して、私がすでにドイツで行っているエコロジーの運動を経済的に支持すると約束した」と資本主義の企業が社会彫刻を実践的に支援することを表明するために快諾した旨を明快に述べる。また、すでに描いた第5階梯から8階梯までの言葉と図形を使って〈拡張された芸術概念〉をわかりやすく説明する。ボイスによる黒板の説明は以下のとおり。「真ん中に譜面台の立っているところは危機的なところで、現在の時間を表しています。左の丸いところ〈West〉ですが、これは全体性の世界を表しています。〈Ost〉は光輝く太陽であり、将来の来るべき地球の姿。このダイアグラムによって二つの要素をつなげようとしたのです。太古の壮大な全体性の世界と将来の全体性の世界と関係づけようとしたのです。つまり、古い芸術から新しい拡張された芸術概念へ移行することを考えています。ちょうど真ん中に伝統的な芸術を象徴する譜面台があります。伝統的なものは書かれたもの。譜面にしたがって奴隸のようにコンサートをすることはバカバカしいものです」[註21]。

[質問者交代]

第9階梯 [図2-9]：中央右上に白図形〈(譜面台から太陽にたなびく) ザウアークラウト〉。

学生C の「昨日の西武美術館での即興パフォーマンスのコンセプトについて」の質問を受けて、ボイスは「みなさんは問題というものを全然もっていないのではないか」と呆れるが、丁寧に譜面台とザウアークラウトの話ををする[註22]。譜面台による完璧なコンサート（過去の芸術）よりもザウアークラウトによるコンサート（未來の自由概念）が重要。「古い世界に我々は悩み苦しんでいます。これを突破して、新しい本

当の自由の世界へ、誰でも自由にものが言える世界へ、どんな人間でも歌うことができる世界への突破口に—ちょうどその境目に我々は立っているのです」[註23]。第10階梯から第12階梯まで描き進める。

第10階梯 [図2-10]：画面中央に赤文字〈(過去と未来が交差する現在の上に) Crisis危機〉=唯一英語で書かれている。

第11階梯 [図2-11]：画面中央左に白図形〈(West過去から現在に向かう) 五本の垂直の線分〉。

第12階梯 [図2-12]：画面中央左に白図形〈(過去から現在に向かう第三線分と第四線分の間に) 五線譜とト音記号と二つの音符〉。

[質問者交代]

第13階梯 [図2-13]：画面中央やや左に黄文字〈(五線譜の上部に) Kapitalismus資本主義〉〈(五線譜の下に) Kommunismus共産主義〉。

学生D 「〈すべての人は芸術家〉と言っているが、(私も絵描きをめざしている)」という典型的な誤解に次いで「私たちは自己の表現を榨取されているという現象がドイツにもあるか」という質問を受けたもの。「音楽とか彫刻とかダンスではなく、現代の社会の問題、労働の問題を議論していくなければならないのです」[註24]。第14階梯から15階梯まで描き進める。

第14階梯 [図2-14]：画面中央やや左に白図形〈資本主義と共産主義のうえに×バツ〉現在（当時の二つの経済システムの否定）。

第15階梯 [図2-15]：画面中央やや左に黄図形〈(×のついた資本主義と共産主義から) 未来に向かって黄色で点線→矢印〉。

第16階梯 [図2-16]：画面中央やや右に赤文字〈(×のついた資本主義から伸びた点線→の先に) Der freie Mensch自由な人間〉。

[質問者交代]

第17階梯 [図2-17]：画面中央やや左に青文字〈(×のついた資本主義のうえに) Seibu西武（百貨店）〉〈(×のついた共産主義の下に) Kunstdöden芸術荒野〉[註25]。

学生E 「自由を妨げている体制の最たるもののが西武である。西武の展覧会は残念である。グッ

ゲンハイムでは環境問題から展覧会になった。他に方法はなかったのか」。ボイスは「このような質問が出ることは初めから予期していました。この質問自体が古い芸術概念から出てきた月並な質問です。企業にとって何よりも重要なのは経済です。経済こそが人間の社会関係をもっとも強く支配しているのです」と個人の領域に閉じこめられた芸術よりも経済が重要であることを説く。「経済プロセスの中心に飛び込んで、その中から経済システムを変えていく umgestaltenする方にこそ意味があるのです。いまの質問は古い芸術家の質問です。芸術家が個人でバカをやっていてもダメなのです。経済などの社会現象と結びつくことによって芸術は意味があるのです。〈私たちはみな芸術家である〉とは拡張された芸術概念によるものであり、そうでなければ孤独の領域に閉じこもることになってしまふのです。現代の世界を分断している大きなイデオロギーの対立に飛び込んで自分の芸術をつくりあげることを私は選んだのです」とボイスが発言したところで大きな拍手が起こる。ようやく社会彫刻の端緒が理解され始めた。「西武で行われている仕事の方が芸術大学で行われていることよりもはるかに重要です。医学や物理に比べて芸術の方が楽だから芸術に進む人が多いのです。古い芸術の楽しみに浸っているだけでは新しい芸術の変革はおきません」。ここでまた拍手。「西武と芸術大学は同じ可能性をもっているので、共同作業をするべきです。それに成功すれば人間の将来に寄与するでしょう」。また拍手 [註26]。

#### [質問者交代]

第18階梯 [図2-18]：白文字〈黒板の左〔過去〕の下に〉Selbstbestimmung自己決定〉。

学生F「芸術で資本主義体制を倒せるというのは傲慢である」という意見には「資本主義を倒すのは共産主義と考えているのは表面的で間違った考えです。それらは同じなのです。芸術大学も中央集権的に管理された国家の大学です。誰が大学に入るかは最終的に国家が決めます。自分の内部にある創造性、クリエイティブ

な能力を意識化すれば、自由という衝動が出てくるはずです。自己決定という言葉はドイツで労働組合などが企業経営に参加するときに使う言葉もあります。自分が自分を決定することを徹底すれば、論理的に〈私たちはみな芸術家〉というテーゼが出てくるわけです。ネガティブな社会をポジティブな社会に変えていく、というのはちょうど彫刻家が出来の悪い彫刻を手直しして、いい彫刻に変えていくのと同じことです。つまり、どんな人間も社会という彫刻に加わる芸術家なのです。将来の社会を私たちが自分で決定するという意味でも〈私たちはみな芸術家〉なのです。それ以外のすべての芸術といわれているもの、すなわち絵画、文学、彫刻などはたいしたものではありません。社会を変革していくエコロジーの芸術活動が要請されているのです。この点で、拡張された芸術概念という点で西武の人びとは芸術大学の人よりも理解力があるのです。自由、自己決定から〈私たちはみな社会の変革をめざす芸術家である〉というテーゼが出てくるのです」。拍手が起こる。

第19階梯から22階梯まで描き進める [註27]。

第19階梯 [図2-19]：画面左下に白文字〈(Selbstbestimmungの右に) =Kreativität創造性〉。

第20階梯 [図2-20]：画面左下に白文字〈(Kreativitätの右に) =Freiheit自由〉。

第21階梯 [図2-21]：画面左下に白文字〈Freiheitの右に〉=Kunst芸術〉。

第22階梯 [図2-22]：画面左下に白文字〈「Kunstの右上に小さく」<sup>2</sup> (erweitert) 拡張された〉。

#### [質問者交代]

再び学生F「あるべき社会ということであれば、マルクスと同じではないか」という質問。「マルクスの書いた半分以上は非常に正しい。ただ、自由の問題を軽んじています。階級闘争は全人類を巻き込む大戦争になり、何も残さないでしょう。マルクスの資本主義批判は素晴らしい。しかし、『資本論』において本当の資本、すなわち精神に関しては何も語られてはいません。資本の概念に新しいものを加えてはいないのです」とマルクスの評価と批判で答える。

「本当の将来の社会つくりに参画するという意味で〈私たちはみな芸術家〉である。絵を書いたり、ピアノを弾いたりという狭い意味での芸術活動ではありません。人間の将来を形成し*gestalten*、そのために社会を変革する*umgestalten*という意味において〈私たちはみな芸術家〉なのです。これが今まで芸術に与えられることのなかった最高の課題なのです。伝統的な芸術はこの課題を与えられていませんでした。私たちは人間の創造性を総動員する作業に加わっているのです」[註28]。

#### [質問者交代]

学生G 「具体的方法論が伝わらない。人口増加の問題。ボイスは子孫を残した。僕は子供をつくるのをやめようかな、と考えている」という質問。ボイスは「できるだけ早く子供をつくってください。受肉化を妨げることに私は反対です。私はドイツでの入学制限に反対しています。まだ生まれていない人もまた自己決定の権利をもっています。エコロジーは生物学的な問題ではなく、創造性と自由の問題なのです。自己決定から私たちは始めなければならないのです」と広義のエコロジーと創造性と自由の問題を併せて論じ、社会彫刻のあるべき姿を語る[註29]。

#### [質問者交代]

針生一郎 「1968年にはボイスの家を訪ねることができた。現在スーパースターになったことのカリスマ性を戦略的に利用しようとしているのか、打ち破ろうとしているのかが、学生が本当に聴きたかったことではないのか」と質問。ボイスは「針生はいまだにモダン・アートの世界に住んでいるが、私はもはやモダン・アートの世界には住んでいません」ここでボイスは〈スーパースター〉という言葉を〈エリート〉という言葉に置き換えて、〈私たちはみなエリートである〉というモットーに変換している。すなわち、〈私たちはみな芸術家〉というモットーと同じく最後の作品《パラッツォ・レガーレ Palazzo Regale》(1985年、ノルトラインヴェストファーレン州立美術館蔵)で表明される

〈私たちはみな太陽王であるJeder Mensch ist Sonnenkönig〉を先取りしたボイス思想の到達点が表明されることになる[註30]。

第23階梯 [図2-23]：画面左上に白文字〈(黒板の左上に白色で) Haryu針生(一郎)〉。

第24階梯 [図2-24]：画面左下に白文字〈(黒板の左下・上のHaryuよりもやや左に) Tono東野(芳明)〉

第25階梯 [図2-25]：画面左上に白文字〈(Haryu針生の下に) アンダーライン、その下に白色でsoll Büro machen事務所をつくるべし〉[註31]。

以上のように《黒板》は質問者からの「勉強不足」の質問を受け、それを諭すかのように、温めるかのようにして優しく解きほぐしながら、知らず知らずのうちに社会彫刻の本質へ招き入れるようにして描かれたものである。一方的にボイスが「講義した内容」を描いたのではなく、「対話集会」の名にふさわしくボイスと学生との対話、すなわち双方向の交通によって成立したものであることが明らかになった。

### 3. 《黒板》の造形的特色－他の黒板作品との関連

ボイスは数多くの黒板作品を制作している。この《黒板》はどのように位置づけられるだろうか。まず、このダイアグラムの中で、言葉に注目してみよう。上の成立の階梯で見たように、ここでは18の言葉(単語)を用いている[註32]。ハーラルド・ゼーマンが1993年にヨーロッパを巡回させた大回顧展のひとつである国立レイナ・ソフィア美術館(マドリッド)を皮切りに行われた展覧会をきっかけに出版された『ボイス基本語録Beuysnobiiscum』には78語が選ばれているが、《黒板》に当てはまるのは〈シャーマンSchamane〉である。そこでボイスは「シャーマンの形象を私が用いるのは物質的なものと精神的なものとの統一した関係を示すため」と語り、けっして太古への回帰ではなく、現在の物質主義を克服するための方便であることを強調している[註33]。これは芸大討論で語ったこととまったく一致する。しかし、『ボイス基本語録』の中では、〈シャーマン〉の一語が《黒板》で用いられているにす

ぎない。では、この《黒板》は重要ではないのであろうか〔註34〕。実は『ボイス基本語録』にとらわれずに、《黒板》に描かれている他の「言葉」を見ると、〈自己決定Selbstbestimmung〉〔註35〕〈創造性Kreativität〉〈自由Freiheit〉〈(拡張された)芸術Kunst<sup>2</sup>〉〈事務所Büro〉〔註36〕「東Ost」「西West」「資本主義Kapitalismus」「共産主義Kommunismus」「自由な人間Der freie Mensch」などボイスが頻繁に用いる言葉と「西武(百貨店)」「針生(一郎)」「東野(芳明)」など《黒板》固有の言葉に分かれることがわかる。この点を見れば、ボイス本来の社会彫刻の概念と日本固有の状況が融合されて言葉で示されていることが理解できる。

次に記号的要素をみてみよう。《黒板》において四つの言葉を結びつける特徴的な記号「=等式」が用いられている他の黒板は《黒板(創造性=国民所得)Tafel(Creativity=National Income)》(1973年、マルクス・コレクション、アプタイベルク美術館寄託)である〔図3〕。この作品についてハラルド・ゼーマンは「社会彫刻においては〈国民所得〉を生み出すのは金銭や権力ではなく、人間の〈創造力〉であるという経済原理が支配している」と述べて、〈創造性〉=〈国民所得〉を説明している〔註37〕。ゼーマンの説明によってこの等式は明快になるが、〈自己決定〉を除けばボイスが用いる定番の言葉が結ばれた《黒板》における等式〈創造性〉=〈自由〉=〈(拡張された)芸術〉はより明快であえて説明を要しないだろう。すなわち、《黒板》は「平易に」描かれたものであるといえる。ボイスは学生がすでに冷えて固まつた素材となっていることを知ったうえで、温めて柔らかくしようとしている。また、四つの言葉の順序であるが、基本的にイコールで結ばれているので文字どおり等価なはずである。しかし、現実社会の労働問題(日本では西武)と関連させるために〈自己決定〉を最初(過去に近い左側)に置き、まったく認知度の低い「拡張された芸術概念」(ここでは〈芸術<sup>2</sup>〉)を右端(最も未来に近い位置)に描いたものと思われる。〔註38〕。

次に図形的要素をみてみよう。譜面台は他の黒板やドローイングではほとんどみかけない。これは討論前日の西武美術館でのオープニングの即興アクションで用いられた譜面台を直接描き込んだもので、《黒板》固有のものである。先に詳細に検討したように、譜面台もまた硬化した文明と解してよいだろう。さらに言えば、硬化し

たものを軟化させ、自由へと解き放つという意味において〈シャーマン〉=〈ザウアークラウト〉と翻訳することも可能であろう。

さて、二つの円を結ぶ線分が交差して描かれている作品は《レター・フロム・ロンドンLetter from London》(1974-77年、ウルブリヒト・コレクション、他)である〔図4〕。この作品の左の円の中には〈神話Myth〉があり、右の三重円とは天地の切片が交差する線が描かれている。その交叉点にはゾンデのようなものが描かれている。これは一種の探査機であり、「精神的エネルギーを受け取り、また受け渡す人間は発信機Transmitterであり受信機Receiverである」ともディーター・ケプリンは述べている〔註39〕。一種のセンサーであるゾンデとしての人間の位置に《黒板》では譜面台が位置している。危機的状況におかれた現在において、情報とコミュニケーションの重要性をボイスはすでに指摘していた、と解することも可能であろう。また、この作品においては、過去(神話)から現在に向かって収斂する三角形に特徴的な垂直の五本の線分がみられる。これはまさに《黒板》でみられるものと同じである。これら五本の線分の上には〈分析としての階梯steps as analysis〉という言葉が描かれている。そして現在を隔てた右側(未来)には〈総合synthesis〉という言葉がみえる。すなわち、過去から現在にいたる階梯を分析し、総合して未来につなげる、と《黒板》に描かれた五本の線分も理解してよいだろう。

次いで《黒板》で最も大きく特徴的な太陽の図形を精査しなければならない。太陽の図形が描かれた代表的な作品は《黒板：社会有機体－芸術作品Soziale Organismus－ein Kunstwerk》(1974年、個人蔵、デュッセルドルフ)〔図5〕、《無題(進化)Ohne Titel: Evolution》(1974年、フォルカー・ハーラン・コレクション、ボックム)〔図6〕と《無題(太陽の国Untitled: Sun State)》(1974年、ニューヨーク近代美術館蔵)〔図7〕である。まず《社会有機体－芸術作品》をみてみよう。この作品はボイスが巨大インスタレーション《作業場の蜂蜜ポンプHonigpumpe am Arbeitsplatz》と討論そのものの《FIU百日討論100 Tage》を「出品」して拡張された芸術概念を具体的に展開した1977年のドクメンタ6(カッセル)への「最初の構想」を描いたものであるという〔註40〕。この作品でも右側下に太陽の図形が認められる。「太陽の国」という理想が現実となるとき、ボイス

はユートピアにおける人間の領域をみている」とフayıト・レーアスとピア・ヴィッツマンが述べるように太陽はユートピアの象徴である〔註41〕。

また《無題（進化）》は紙と鉛筆によるドローイングであるが、やはり画面右側下に大きな太陽が描かれている。「人智学の重要性は《無題（進化）》と題された小さなインク・ドローイングに明確に表れている。これは西ドイツ・ボッフムの人智学校で描かれた。また、シカゴで制作された《無題（太陽の国）》を含む多くの他の作品と共に通したイメージをもっている」とアン・テムキンが述べているのが、まさに二つの円の天地を結ぶ接線である〔註42〕。「植物、動物、人間を表す形は二つの円錐形の中にある時間軸の上に描かれている。左から右に行くに従って、ダイアグラムは初期の神話時代からキリストの時代へと狭い小径を経て、理性の時代にいたる。現在の物質主義者の時代は磔刑の時代（五枚花弁のバラに小さなシンボルとしても示唆されている）とイコールで結ばれている。そこで円錐は再び広がり、太陽の国の未来へと開け放たれていく。そこはすべての個人が創造性の「暖かさ（熱）」行使することころである」〔註43〕。このように画面右手、すなわち来るべき未来、〈東Ost〉として表される太陽が文字どおり「熱」の源であることがわかる。

最後に《無題：太陽の国》を検討しよう。「《太陽の国》は初のアメリカ訪問でシカゴを訪れた際、アート・インスティテュートでのレクチャーの最中に描かれた」〔註44〕ものであり、最も美しい太陽が明確に描かれた例である。先にみた《社会有機体-芸術作品》はあくまでもドクメンタ6でのFIUの核心的な議論に入る前の構想として描かれたものであった。それに対して、この作品は社会彫刻の思想に熟達した人びとの集まるドクメンタではなく、ボイスの理解が日本とともに未熟な国アメリカで描かれたものである。さらに芸術系大学で行われたレクチャーで描かれた点において《黒板》と共通する要素をもつている。すなわち、太陽の図形には社会彫刻の未来をわかりやすく象徴させるとともに、学生に未来を託す、というボイスの願望が読みとれるのである。「黒板の右側に描かれている太陽ですが、これは社会の光という意味で描かれています。どんな行為も社会の光の中に立たなければ意味がありません」〔註45〕とボイス自身も芸大討論で語っている。

こうしてみると、《黒板》はボイスという嵐が過ぎ去った後に残された「遺物」ではなく、ボイスの社会彫刻の構想そのものを凝縮した「作品」であることがあるため理解できよう。その重要性は黒板による複合作品からなる二つの重要な空間インスタレーション《復元力Richtkräfte》(1974／77年、ハムブルガー・バーンホフ現代美術館蔵)や《資本空間1970-1977》(1977年、シャフハウゼン現代美術館蔵)と関連するのみならず、拡張された芸術概念を明確に提示した黒板の代表作とも共通する要素を多く含んでいることからも例証されよう。

「愚かな問い合わせとともにすべての革命は始まるMit dummen Fragen fängt jede Revolution an」と1977年にボイスは書いている〔註46〕。日本での学生との討論で発せられた数々の問いに、ボイスは落胆したのではなく、我が意を得たり、と微笑んだのかもしれない。

## おわりに

「もはや昔の古い芸術とのつき合いがなくなっています。また、博物館や美術館が、関心をもって色々な作品をリクエストするわけですが、もうそういう作品をつくって美術館を満足させることももはやできないのです。時間がないのです。その意味で今回の西武でやるような展覧会も一こんなことは本当はやっていられないのです。ぜんぜん時間がないわけです」とボイスはその死の二年前に東京で語った〔註47〕。ボイスにとって展覧会よりも大切なものは何か。それは社会彫刻の実現に向かって邁進することである。その意味において、若者という素材をこねるという彫刻行為、すなわち芸大討論はボイスにとってより重要な意義をになうものであったはずである。

社会彫刻は社会有機体の三分岐、すなわち芸術生活、法的生活、経済的生活からなる。特にこの芸大討論においてボイスは今日最も誤解されている経済生活について多く語った。ボイスという発電所がなくなった今、この黒板は活動停止の状態にある。ボイス特有の素材である脂肪がエネルギー源であり、バッテリーがエネルギーの受信・発信両用機とするならば、《黒板》は放電後のバッテリーにたとえられよう。《黒板》はたんなる鑑賞を待っているのではなく、新たなエネルギーの注入を待ち構え

ている、といってよいだろう。その注入者は日本の〈若いアーティスト〉たちである。換言するならば、この『黒板』は芸術教育者としてのヨーゼフ・ボイスが日本に向けて語った社会彫刻を基盤とする実践的教育論のシーケンスなのである。

## 註

1. Mark Rosenthal, 'Joseph Beuys: staging sculpture' in "Joseph Beuys: Action, Vitrines, Environment", Tate Modern, London, 2005, p.48
2. Art Vivant 『特集ヨーゼフ・ボイス』西武美術館, 1984年
3. Mario Kramer "Joseph Beuys -Das Kapitalraum 1970-1977", Edition Staech, 1991, S.194
4. Art Vivant, p.20
5. ibid. pp.21-22
6. 黒板を含むボイスのドローイングにおける文字と図形は一般にダイアグラムDiagramと呼ばれているが、小論の第1章では全体をダイアグラムと記し、第2章では「言葉」、「記号」、「图形」に分けて記することにする。
7. 有村森文氏撮影によるU-maticビデオ映像による（以下、有村撮影映像）、なお、映像の熟覧については米林雄一東京藝術大学彫刻科教授および佐藤時啓同大学先端表現科准教授の協力を得た。なお米林は学生と大学当局との橋渡しの重要な役目を果たしている。
8. 挨拶の最初のひとことと途中のわずかの会話だけは英語で行われた。
9. Art Vivant. p.31
10. ボイスの黒板作品の代表作である《復元力Richtkräfte》については次のような制作過程がキャロライン・ティスドルによって報告されている。1974年のロンドンICAでは来場者が「描き」、客がいないときにボイスが描いたものである。翌1975年にその黒板はニューヨークのルネ・ブロック・ギャラリーでボイスによって描き加えられ、設置し直され展示される。翌1976年にはヴェニス・ビエンナーレで加筆され、新たに展示される。最終的には1977年にベルリンの新国立美術館（現在はハムブルガー・バーンホフ現代美術館）の所蔵となる。Caroline Tisdall "Joseph Beuys: We go this Way", Violette Editions, London, 1998, pp.106-137
11. ゲツツ・アドリアーニらの分類によれば1969年以降が政治的活動の時期となるが、おおむね1970年前後とするのが妥当であろう。Cf. Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, "Joseph Beuys", Verlag M. DuMont Schauberg, 1973
12. 後に検討するように1974年のボイスの初訪米で重要な黒板作品が制作されているが、討論中に制作されたのか、講演中に制作されたのかは、現在のところ資料がない。
13. Art Vivantでは「予想された質問、前提となるべき論点、切実な問題意識に欠ける質問に多少苛立ちの様子」と記される。さらに「受け手の勉強不足が目につく」ことが指摘されている。
14. 有村撮影映像、cf. Art Vivant, pp.22-23
15. このボイスの発言に対する学生の反応は「笑い」という形でしか起こらなかった。ボイスの真意はここでも伝わってはない。cf. Art Vivant, p.23
16. 有村撮影映像を見る限り、25の階梯が数えられるのであって、この区切りは任意であり、数え方によっては多少前後するであろう。
17. 制作の過程は私たちには知るすべがない、といった方が適切かもしれない。ボイスの黒板ドローイングの制作プロセスを私たちが20年後の現在知りうるのはそれが討論であると同時に「ライブ・ドローイング」の現場であるという認識を共有していたからといってよいであろう。それが可能になるのはビデオという映像メディアのためである。
18. ボイスの社会彫刻にとっては、日本の若いアーティストもまたその若さにもかかわらず硬化した素材と映ったのであろう。
19. 有村撮影映像、cf. Art Vivant, p.24
20. アン・テムキンはこの図形を「円錐形」と呼んでおり、あたかも砂時計のクビレの位置、すなわち転換点として現在をみている点は興味深い。Ann Temkin "Thinking is Form" The Museum of Modern Art, New York, 1993. p.61。
21. 有村撮影映像、cf. Art Vivant. p.25
22. ibid. p.24
23. ibid. p.25
24. ibid. p.26
25. Kunstdenの読解については2005年9月1日のD/J Brand展（企画：渡辺好明東京藝術大学先端表現科教授、会場：東京藝術大学大学美術館）のオープニングに出席したBauhaus-Universität, WeimarのProf. Barbara NemitzとProf. Dr. Karl Schawelkaの教示をえた。
26. 有村撮影映像、cf. Art Vivant. p.27
27. ibid. p.28
28. ibid. pp.28-29
29. ibid. p.30
30. ボイスが語った「私たちはみな太陽王である Jeder Mensch ist Sonnenkönig」はノヴァーリスの「私たちはみな王座につかなければならぬAlle Menschen sollen thronfähig sein」から出たフレーズであることは拙稿「ボイスとノヴァーリスーあるモットーの淵源的研究序説」「ヨーゼフ・ボイス展」（2005年、カスヤの森現代美術館）カタログおよび「D/J Brand東京は燃えているか」を参照。Vgl. Novalis, "Glaube und Liebe König und Königin: Novalis Aphorismen": Insel Verlag, Leipzig, 1992, S.63, 「D/J Brand」 D/J Brand 展実行委員会、2005年
31. ボイスは「事務所は芸術であるBüro ist Kunst」とも語っていたという。Veit Loers und Pia Witzmann "Documenta Arbeiten", Edition Cantz, 1993, S.132" なお、芸大討論が契機となり、6月4日に「針生一郎氏を代表とする14人からなる〈国際自由大学〉（ママ）の日本事務局が開設される旨の発表が正式になされる」。Art Vivant. p.54
32. 助動詞sollと定冠詞derは数えないこととする。
33. Harald Szeemann, "Beuysnobiscum", Verlag der Kunst,

1993, S.314-323

34. もっともこの用語集はボイス自身による重要度ではなく、あくまでもゼーマンらボイス研究者がボイスの死後選んだ言葉なので、その重要度は絶対的なものではない。
35. ボイスはこの語を労働運動との関係で用いているが、ヨハン・ゴットリープ・フィヒテ (Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814) の哲学によって普及したというのが一般的である。
36. op.cit 註30
37. Harald Szeemann, Hans van der Grinten, Franz Joseph van der Grinten, Heiner Bastian, Götz Adriani, "Joseph Beuys" Kunsthause Zürich, 1993, S.92
38. なお、ボイスは〈創造性〉や〈自由〉などの単語と [=] で結ぶ際に芸術に [2 (erweitert) 拡張] と書く例はあまりみられない。《黒板》では拡張された芸術概念の日本の学生による理解度の低さを考慮して、あえて [2 (erweitert) 拡張] と記したものと思われる。
39. Dieter Koepllin, "Joseph Beuys in Basel: Band 1: Feuerstätte", Schirmer/Mosel, 2003, S.74。なお、《レター・フロム・ロンドン》についてはボイスのマルチプル作品をまとめたカタログ・レゾネにおいて、557点にのぼるマルチプルの中でヴィリー・ボンガールト Willi Bongardによるボイスへの詳細なインタビューが12ページにわたって唯一掲載されており、ダイアグラム解釈の特別な重要性をみることができる。また、ボイスはこの対談において今日のIT時代を予見する発言も行っている。さらに、ボイスはinformierenとexformierenという珍しい言葉を用いている。今日、情報と訳されるinformationをボイス流にin-form-iernen (形を与えること) とするなら、ex-form-iernenは形をほぐすということになり、ボイスの情報概念と彫刻概念が同一である、と解釈しうるであろう。Vgl." Joseph Beuys: Multiple", Edition Schellmann, 1971, S.555-564
40. op. cit., Loers und Witzman, S.196-202, なお、ドクメンタ6での討論中に描かれた35枚の黒板が《資本空間1970-1977》となってヴェニス・ビエンナーレ (1980) に展開していくことからも作品としての黒板のさらなる重要性がわかる。
41. ibid. S.242, なお《7000本の桜の木7000 Eichen》(1981-87)における桜の木と玄武岩の併置にみられるように、億年単位の長期的視点において存在者を見るボイスにとって、人間と植物もまた太陽のもとでの平等性を見ることもできる。また、ボイスのユートピア思想については拙稿「ヨーゼフ・ボイスと宮沢賢治ー〈芸術の東北〉研究序説」『東北芸術工科大学紀要No.13』東北芸術工科大学、2006年、pp.108-115を参照されたい。
42. op. cit. Temkin, p.61 なお、ボイス自身はこの線を接線 tangiale Linieと呼んでいる。Vgl." Joseph Beuys: Multiple", Edition Schellmann, 1971, S.559
43. ibid. なお、アメリカにおける珍しいボイス展が二人の女性キュレーターによって企画された事実は注目してよい。
44. Tisdall, op. cit. p.152
45. Art Vivant. p.34
46. Klaus Staech, "Joseph Beuys 'Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an.", Steidl, 1996, S.5

47. Art Vivant. p.31

なお、本文中に登場する固有名詞については、敬称を略させていただいた。

### 執筆者

山本 和弘  
YAMAMOTO Kazuhiro

デザイン工学部 情報デザイン学科  
School of Design/Department of Informatique Design  
非常勤講師  
Part-time Lecturer  
栃木県立美術館特別学芸員  
Senior Curator  
Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts

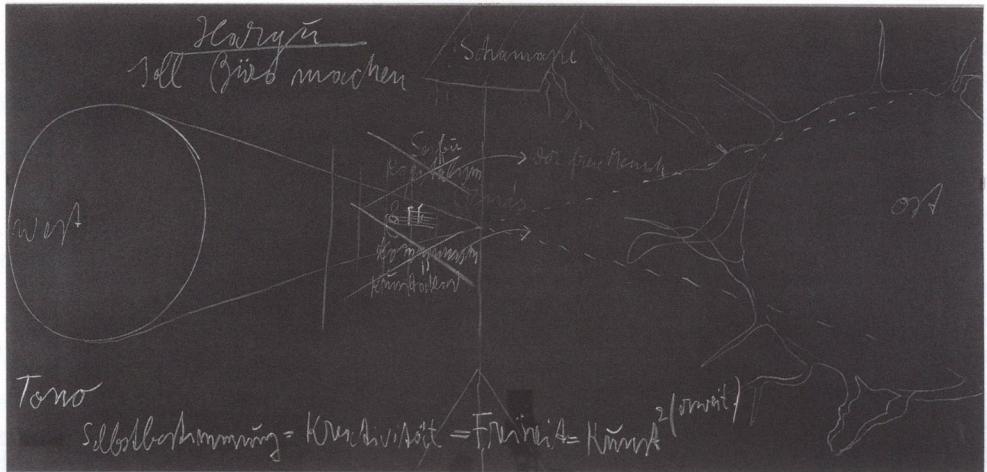


図1 《黒板》部分

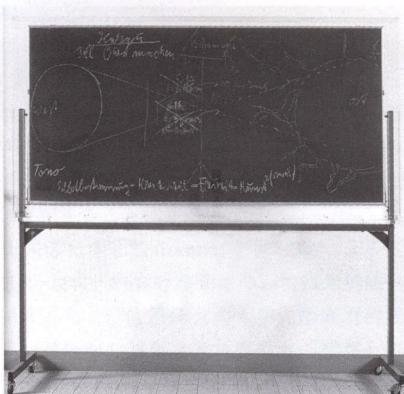


図1 (fig.1). 《黒板》1984年、黒板、チョーク、186.5  
×193.3cm、東京藝術大学蔵

撮影：大竹敦人、写真提供：東京藝術大学油画研究室

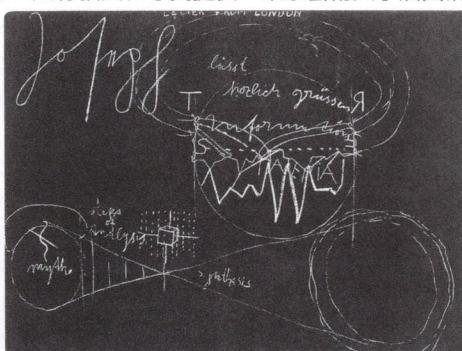


図4 《レター・フロム・ロンドン》1974-77年

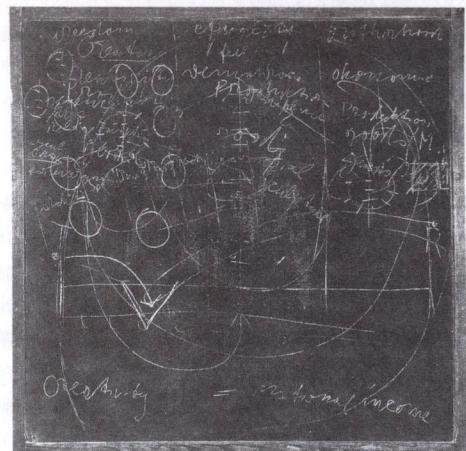


図3. 《黒板（創造性＝国民所得）》1973年

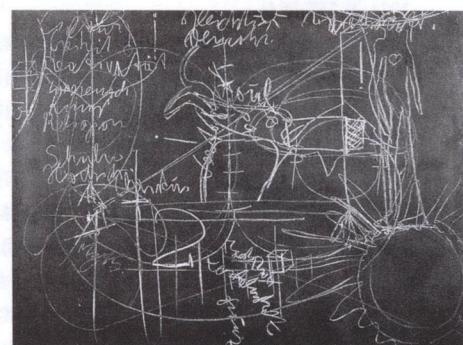


図5 《墨板：社会有機体－芸術作品》1974年

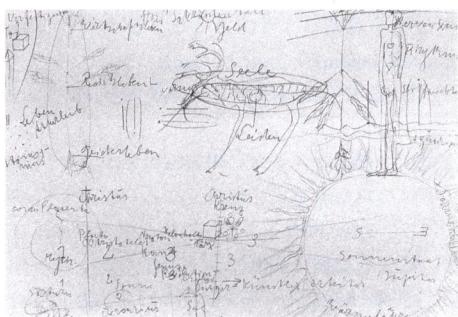


図6 《無題(進化)》1974年

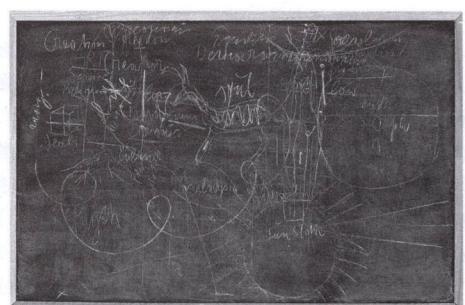


図7. 《無題（太陽の国）》 1974年

図2<25の制作階梯>



図2-1

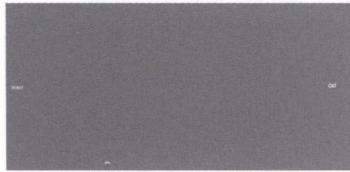


図2-2



図2-3

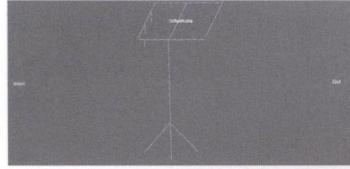


図2-4

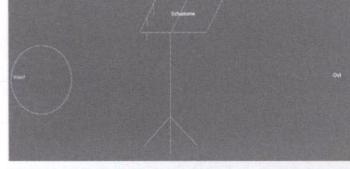


図2-5



図2-6



図2-7

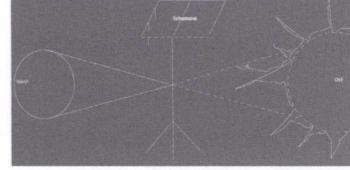


図2-8



図2-9

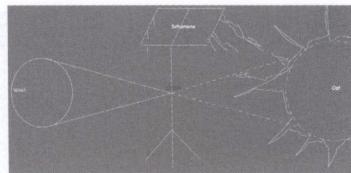


図2-10

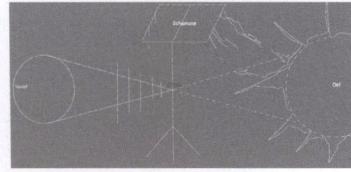


図2-11

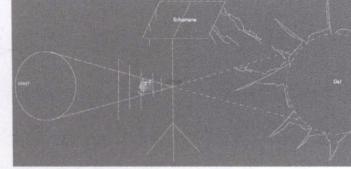


図2-12

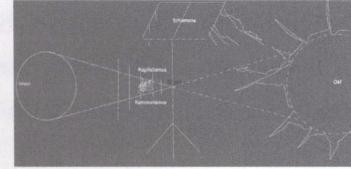


図2-13

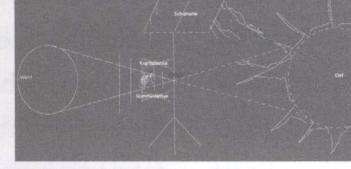


図2-14

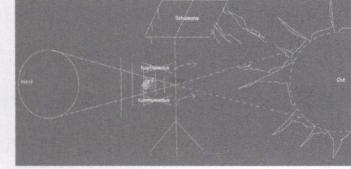


図2-15

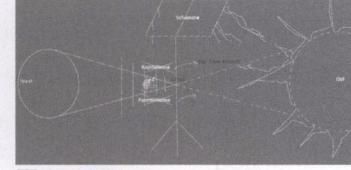


図2-16

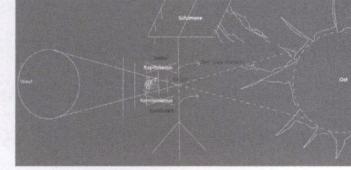


図2-17



図2-18

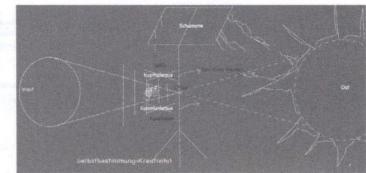


図2-19

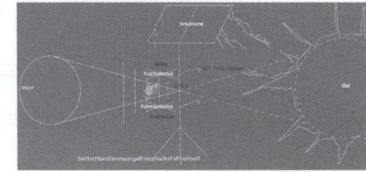


図2-20

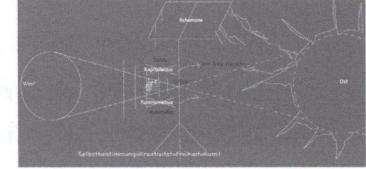


図2-21

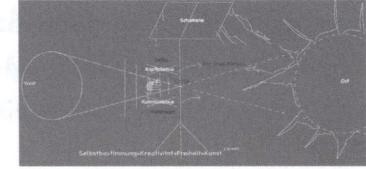


図2-22

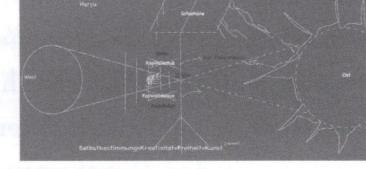


図2-23

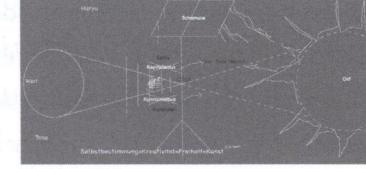


図2-24

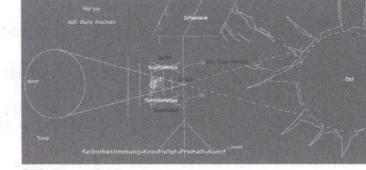


図2-25