

ゲルハルト・リヒターのフォト・ペインティングを描く目的
生い立ち・ドイツ国内の政治状況とブレ・ボカシ等の効果から考察

文学部文学科ドイツ文学専攻

わたなべ ももこ
渡邊 桃子

序論

2022年10月、私は東京国立近代美術館で開かれたゲルハルト・リヒター展を訪れた。この展示がリヒターの作品との初めての出会いだったが、様々な作品が並べられている中で、私はフォト・ペインティングシリーズに強く惹かれた。理由はわざわざ写真を描き写し、またその上からブレやボカシが加筆されていることで何を伝えたいのか、作品をどうとらえるべきなのか全くと言っていいほど思いつかなかったからだ。また後日、作品の題材となった写真について調べ、背景情報を知ったうえで作品を眺めると、初めて見た際の作品への感情とは全く別の感情で作品と対峙することとなった経験が非常に印象的であった。本論文では、フォト・ペインティングを描く目的を、リヒターの生い立ちやドイツ国内の状況、加筆されたブレやボカシ等の効果から明らかにすることを目的とし、考えを展開する。結論として、フォト・ペインティングを描く意味は過去のトラウマと向き合うばかりではなく、新しい絵画の模索であったし、むしろ後者にリヒターの画家としての思索は向けられていた。

リヒターに関する先行研究の多くは、《ビルケナウ 連作》(2014)から検証されており、リヒターの制作目的は、過去のトラウマと向き合うためとされているものが大半を占めていた。清水(2022)や西野(2020)等も《ビルケナウ 連作》(2014)からリヒターが過去のトラウマと向き合うための制作をしていると主張している。しかし、リヒターの制作目的を考えるならば、フォト・ペインティングから検証するべきだと考える。理由は、トラウマとされる出来事の多くはリヒターが子供時代に経験したナチスの記憶であり、西ドイツ移住以降に本格的な芸術活動が行われていることから、《ビルケナウ 連作》(2014)よりも、1960年代に主な制作スタイルとしていたフォト・ペインティングに焦点を当てることで、リヒターの本質的な制作意図が見えてくるのではないかと考えたからである。そのため、本論文では、フォト・ペインティングを描く意図についての考えを述べる。また、リヒターが描いた作品の題材は様々であり、制作意図を過去のトラウマの克服のみとすることは不十分だと考えた。本論文では、リヒターの生い立ち等の過去の出来事とリヒターが残したノートやインタビュー等の発言、フォト・ペインティングの技法的効果、実際の作品の分析等の複数の視点から研究をすることでリヒターの本質的な部分に近づけると考え研究を進める。

第1章では、リヒターの生い立ちやフォト・ペインティングが描かれた当時の東ドイツ国内の政治状況がリヒターにどのような影響を与えたのか、芸術活動に対する考え方の根本となる出来事を取り上げる。第2章ではフォト・ペインティングの題材の選択方法やブレやボカシ等が観覧者に与える効果に注目し、具体的にいくつかの作品を例に挙げることでフォト・ペインティングの技法を検証する。第3章ではリヒターの芸術活動の目的を明確に示し、1・2章で論じたことをもとに主張を展開する。

なお、本論文では、フォト・ペインティングの定義として、写真をもとに制作されていること、白黒もしくは2、3色以内で描かれているものとする。また、写真を描き写すことが始められた正確な時期は定かではないが、フォト・ペインティングの多くが1962年頃から1968年頃までに制作されているため、この期間に該当するものを本論文で扱うフォト・ペインティングとする。

第1章 リヒターの生い立ちと1930年代から1960年代にかけてのドイツ

第1節 生い立ちと経歴

フォト・ペインティングの制作が本格的に始められたのは、リヒターが東ドイツから西ドイツへ移住して間もない1962年頃であるため、それまでの経験がフォト・ペインティングに大きく影響していると考えられる。そのため、戦前のドイツ東部および戦後の東ドイツに住んでいた時期である1932年から1961年のリヒターの生活環境と経歴を見ていく。

リヒターは1932年2月9日に旧東ドイツのドレスデンの中流家庭に生まれた。リヒターの母のヒルデガルトは、ニーチェやゲーテなどの文学や音楽が好きで、ピアニストであった。しかし、絵や画家についての知識はなく、リヒター自身も母から得たものは文学的なものだけだったと話している⁽¹⁾。父のホルストは教師であったが、数年間の失業期間の後、1936年ライヒェナウで再び教師の職に就くことができ、家族共々ドレスデンからライヒェナウへ引っ越すことになった。しかし、平和な日々は続かず、第二次世界大戦勃発直後の1939年9月1日から1946年までの7年間、父のホルストは徴兵された。そのため、父のホルストとリヒターは7歳から14歳の時期にほとんどかわりを持っていない。加えて、この大戦中にリヒターは母方の叔父と叔母を失ってしまう経験をする。叔父のルディはナチスの党员であり、リヒターは父親以上に慕っていた。叔母のマリアヌは精神疾患を患っていたため、1945年ナチスの安楽死プログラムにより、餓死させられている。さらに言えば、この安楽死政策の責任者をしていた医師は、後にリヒターの最初の妻となり、ともに西ドイツへ逃れることとなるマリアヌの父であった。第二次世界大戦中の1943年、疎開のため母とともに田舎のヴァルターズドルフへ移り住むことになる。

第二次世界大戦後の1947年、15歳のリヒターはツィッタウの商業学校で学んでいたが、町の小学校に画家が訪れ、壁に直接絵を描くフレスコ画の制作工程の見学をする。この見学からリヒターに絵画への関心呼び起こした。これがリヒターにとって初めての芸術家との出会いであり、絵を学ぶために夜間コースに通うきっかけとなる。その後、1948年ツィッタウの商業学校を卒業し、広告会社の助手として雇われる。ここでの仕事は、古くなった看板を洗浄し、新しい絵が描けるようにきれいな状態にすることだったが、リヒターは絵を描ける環境を求めていたため、仕事内容への不満から約半年で退職した。次に市立劇場での舞台美術部で仕事を得ている。しかし、ここでの仕事もすぐに辞めることになった。広告会社の助手と市立劇場での仕事を辞めた理由は共通しており、芸術家として絵を描くことができない上に、雑用をしなければならないことに耐えかねたからである。この時すでにリヒター自身の中で芸術家としての意識が芽生えていたことがうかがえる。しかし、リヒターが住んでいた田舎のヴァルターズドルフではリヒターが求める芸術家としての仕事に就く機会はなかったのである。一方で、写真のラボで働いていたこともあり、毎日大量に現像されていく

(1) マルコ・ブラウ“音楽を聴くと、イメージが浮かぶ”，西野路代訳，ユリイカ，青土社，2022，ユリイカ，vol. 54-7, no. 790, 69-75頁。

写真を目にし、印象に強く残っていると述べている⁽²⁾。

リヒターはいくつかの職を経験した後、本格的に絵を学ぶ機会を求めてドレスデン芸術大学に入学願書を提出する。しかし、このとき審査を通過することはできなかった。代わりに大学からは、東ドイツ政府の機関に就職し、そこからの派遣という形で入学ができるという助言をもらい、1950年10月1日からドイツ広告宣伝協会の専属画家として働き、1951年にもう一度願書を提出し入学することができた。入学後、リヒターは社会主義リアリズムの教育を受けており、壁画も数点制作している。ドレスデン芸術大学を卒業した後、1957年リヒターはドレスデン芸術大学に新設された大学院に迎えられた。ここでの教育は将来有望な画家を育成することを目的としており、リヒターにも専用のアトリエが用意され、制作に没頭できる環境が用意されていた。大学院では、社会主義リアリズムの影響をそれほど受けない壁画の分野で、ある程度の自由のもとリヒターの芸術活動は続けられた。壁画は装飾の役割が強く、絵画ほど描くものに制限がなかったためである。同年、芸術活動以外にも、リヒターは当時交際していたマリアンネ・オイフィガーと結婚する。その後、1961年リヒターは妻のマリアンネとともに西ドイツへ移住することになるのだが、この時期はベルリンの壁が建設されるわずか2か月前のことであった。また、西ドイツ移住後はカテゴリーCの難民⁽³⁾として認定されていたため、その年から1987年に東ドイツで展覧会が開かれるまでの26年間リヒターは両親の住む東ドイツへ入国することはできず、存命中の両親と再会することは叶わなかった。

このように家族や親戚などからの直接的影響で芸術家の道を選んだわけではないが、早い段階で芸術と出会い、リヒター自身、自ら芸術家としての活動ができる場所を求めて行動していたことが読み取れる。また、ナチスの時代を経験しており、家族や親戚もその影響を強く受けていることから、リヒター自身にも強い記憶として残されていると考えられる。

第2節 社会主義リアリズムから見る東ドイツ国内の様子

リヒターが子供時代を過ごした1930年代から、ドレスデン芸術大学で本格的に芸術を学ぶこととなる1950年代までのドイツ東部および東ドイツがどのような状況だったのか見ていく。特にリヒターがドレスデン芸術大学で学び、作品制作に取り組んでいた時代の芸術に対する国家としての方針は、リヒターだけではなく当時の東ドイツで活動していた芸術家たちにとって、強く影響しないではいなかった。そのため、この時期のドイツ国内の状況を知らなければならない。

リヒターが生まれた次の年の1933年1月30日、ヒトラーが政権を掌握し、1945年5月に第2次世界大戦でドイツが連合軍に降伏するまでの12年間ナチスの時代は続いた。リヒターの父もこの時期に徴兵されていることから、リヒターにとって幼少期の記憶や経験、思考などにも影響していることは容易に想像がつく。敗戦後、ドイツ国内では混乱が続き、そのような状況下で、ドイツはアメリカとソ連の対立から冷戦に巻き込まれ、1949年5月23

(2) ゲルハルト・リヒター他, 『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』, 清水穰訳, 淡交社, 2022, 第5版, 1964年NOTESより236頁。

(3) カテゴリーCの難民とは、政治難民のことである。

日、アメリカの資本主義によるドイツ連邦共和国が成立し、同年10月7日、ソ連の社会主義によるドイツ民主共和国も創立された。

東ドイツに住んでいたリヒターは、東ドイツで提唱された社会主義リアリズムの影響を強く受けていた。この社会主義リアリズムは、後にリヒターが西ドイツに移る理由の一つにもなるため詳しく見ておこう。まず、社会主義リアリズムは1934年以降に適用された理論のことで、内容は次の通りである。「社会主義リアリズムとは、ソヴィエトの芸術的文学と文学批評の基本的な方法として、芸術家に、革命的発展における現実を、忠実に、そして歴史のかつ具体的に描写することを要求する。この点では、現実の芸術的描写における真実性と歴史的具体性は、社会主義の精神において労働者をイデオロギー的に変革し、教育するという課題と結びつかねばならない」⁽⁴⁾。この社会主義リアリズムは芸術活動に対して内容面での定義において具体性を欠いているが、求められる機能に関しては明確である。「社会主義の精神において労働者をイデオロギー的に教育」すること。つまり、芸術家は労働者にとって模範とするべき理想像を描き、示すことに限った活動に制限されたといえる。抽象絵画などは公に発表することは許されず、芸術家に対して強い制約があったのである。

東ドイツ国内でも社会主義リアリズムは提唱されることとなる。1949年10月7日、ドイツ民主共和国成立後、社会主義統一党の方針に沿った規制と政治的指標が導入された。1952年7月に行われたドイツ社会主義統一党第2回党大会における、国家評議会第一議長のヴァルター・ウルブリヒトの演説の中で、「人々の発展の中のこの新しく進歩的なものを具体化することによって、芸術家は何百万という人々を進歩的人間へと教育することに協力できるのである」⁽⁵⁾。つまり、芸術活動においても国家として制作されるべき作品の方向が定められ、許されたのはソ連を手本にとった社会主義リアリズムだけであった。敗戦後という状況下で国の再建を図るための行動指針だったともいえるが、社会主義リアリズムは芸術家にとってはひどく窮屈で、自由な表現ができる環境ではなく、芸術家という職業が、ただ国の方針に従いものを作る仕事になってしまっていたのだ。このような状況に対し後のリヒターは「社会主義リアリズムとは愚の骨頂です。中味もなく無意味で、ただのイラストに過ぎない。もちろんなんの役にも立たない。その芸術の中に新しさはなくなにも生きていない」⁽⁶⁾。と述べているように、当時東ドイツで芸術活動をしていたリヒターにとって、自分の表現が国家によって制限されることに強く嫌悪感を抱き、強い否定的な感情を持っていたことが読み取れる。またリヒターは、この社会主義リアリズムの制約が少ないことを期待し、ドレスデン芸術大学では壁画コースに進学したほどであった。

第3節 東ドイツから西ドイツへ移り住んだ理由

フォト・ペインティングのほとんどは、リヒターが西ドイツへ移住した後の1962年から制作されているため、西ドイツへの移住という出来事もリヒターのフォト・ペインティングの制作意図を読み解く鍵となると考えた。そのため、東ドイツから西ドイツへ移住した理由

(4) J・E・ポウルト編著『ロシア・アヴァンギャルド芸術』、川端香男里・望月哲男・西中村浩訳、岩波書店、1988、339頁-340頁。

(5) (6) デイトマー・エルガー『評伝 ゲルハルト・リヒター』、清水穰訳、美術出版社、2017、20頁。

について明確にしなければならない。

リヒターが東ドイツから西ドイツへ移り住んだ理由は2つある。1つ目は、前節で述べたように東ドイツの社会主義リアリズムによる芸術活動に対する制限から逃れるためである。2つ目は、リヒターが第2回ドクメンタにて西ドイツの芸術を目にし、明確に西ドイツでの芸術活動を意識したことである。この2つの理由をリヒターの発言をもとに見てみよう。

1つ目の理由である社会主義リアリズムの芸術活動への制約下における暮らしに関して、リヒターは東ドイツでの様子を次のように述べている。「結局のところ、私は東ドイツでそこそこ良い暮らしをしていたのです。『壁画家』という職業のおかげで、油絵の画家ほど形式主義という批判を受けずに済みまし、壁画の注文には事欠きませんでした。つまり、そうやって生きていけたらうし、それほど社会主義システムに邪魔されることなく過ごせたでしょう。でもそういう見通しに満足は出来ませんでした。なによりも、私がこれまでのように仕事と平行して制作していた作品が、つまり私にとって本来大切な仕事のほうが、どんどん劣化し、不自由に、不純になっていったからです」⁽⁷⁾。この発言から分かるように、東ドイツで生活をしてきたリヒターは壁画家として安定した収入を得ており、生活に困っていなかった。また、壁画家という社会主義リアリズムの影響を受けにくい職であったため、画家としてそのまま東ドイツで生きていくことはできたのにも関わらず、西へ移ることを決めている。そこには芸術家としての自分が死んでしまう危機感、表現者として東ドイツで生きるよりも西ドイツへ移るべきだと感じていたことがうかがえる。つまり、リヒターが芸術家として表現したいことは東ドイツの政治的制約の中では実現できなかった。仕事と平行して制作されていた作品こそ本来リヒターが描きたかった作品であり、リヒターは芸術家であり続けるために西ドイツ移住を決めたのである。

加えて、妻マリアンネとともに東ドイツから西ドイツへ逃れた後に、恩師であるハインツ・ローマーへあてた手紙の中でこう述べている。「私たちはドレスデンを捨て、西ドイツで新しい人生を始めます。(中略)理由は主に私の仕事に関わることです。(中略)私にとって西側の文化的環境、その芸術的運動が、東のそれよりも多くの期待に込めてくれ、私の人生により相応しいからだ、と言え、主な理由の説明になっているはず」⁽⁸⁾。安定した職を捨て、家族と離れることになっても西ドイツへ移ることを決めたリヒターにはそれだけの強い意志があったと言える。だが、単に東ドイツでの社会主義を否定し、西ドイツを肯定したわけではない。リヒターは「私が西側へきたのは『物質主義』から逃れるためではない。物質主義なら、ほとんど西側の独占状態であって、東よりも精神性を欠いているほどだ。私が逃れねばならなかったのは、社会主義者たちの犯罪的な「理想主義」であった」⁽⁹⁾。と述べている。この発言からリヒターは東ドイツを離れる理由として東ドイツでの学びや芸術を否定しているわけではなく、理想を押し付けられる環境に対して強く嫌悪している。東ドイツは、自由な芸術活動ができる環境を求めるリヒターにとっては非常に窮屈だったのである。

(7) デイトマー・エルガー、『評伝 ゲルハルト・リヒター』、清水穰訳、美術出版社、2017、37頁。

(8) ハインツ・ローマー宛、1961年4月6日付手紙。同書 38頁。

(9) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、1962年NOTESより235頁。

リヒターが述べている西側の文化的環境と芸術に関しては2つ目の理由ともかかわるため、次の段落で詳しく見ることにする。

2つ目の理由である第2回ドクメンタで、西ドイツの芸術を目にしたことで明確に西ドイツでの芸術活動を意識した点について、ドクメンタとは1955年以降、かつての東ドイツと西ドイツの国境付近にあるカッセルで4～5年に1度開かれている現代美術のグループ展である。第2回ドクメンタは、1959年7月11日～10月11日に開かれた。このドクメンタをリヒターは訪れていた。この展示の特徴は、戦後の現代芸術に焦点を当て、抽象絵画こそ新しい芸術だと主張するものだった。リヒターはこの展示でジャクソン・ポロックやルーチョ・フォンタナの作品を見ており、「恐ろしいほど強い印象を与えた」⁽¹⁰⁾。「彼らの恥知らずなほどの自由！それに私は魅了され、強く揺さぶられた。彼らの作品こそが、東ドイツを離れた本当の理由だったと言ってもいいくらいだ。私のそれまでの考え方と調和しないなにかがそこに存在することに気がついたんだ」⁽¹¹⁾。と1986年のベンジャミン・ブクローによるインタビューで述べている。ジャクソン・ポロックはアクションペインティングという絵具を飛び散らせるような描き方が特徴であり、抽象画を描く画家である。ルーチョ・フォンタナはカンバスにナイフで切り込みを入れた作品を制作するなど、絵画の形式に対し挑戦をした芸術家であった。当時のリヒターにとって、この二人の自由な表現は非常に強烈で強い印象を受けたことは上記の発言から間違いない。東ドイツでは絶対にできない自由な表現を西ドイツではできることを、リヒター自身が感じた瞬間だったのである。

第2章 フォト・ペインティング

第1節 リヒターの絵画・写真の定義

フォト・ペインティングを具体的に見ていく前に、リヒターが絵画・写真をどのように捉えているのかについて見ておく。理由は、写真と絵画の違いまたは共通点をどのように捉えているかを知ること、あえて写真という最初から完成されたものを、もう一度描き写すことの意図は何なのかを知ることができると思ったからである。

絵画についてリヒターは、1966年彼のアトリエで行われたインタビューで、「理解できてしまう絵はダメな絵です」⁽¹²⁾。と述べている。さらに、後の1981年のノートでは「絵画とは目にみえず理解できないようなものをつくりだすことである。絵画によって、目にみえず理解できないものが具体的なかたちをとり、認識されるべきなのである」⁽¹³⁾とも述べている。このように、リヒターは60年代から少なくとも80年代にかけての間、絵画とは理解されるものではダメだという考えを貫いている。また、理解できないものを認識できる形にすることも絵画のあるべき姿であるとも述べている。理解できないものは、すぐに理解できてしま

(10) (11) 同書 39頁。

(12) Corinna Belz: *GERHARD RICHTER PAINTING* (2011), IVC Ltd 2020. (DVD)

(13) ゲルハルト・リヒター他, 『ゲルハルト・リヒター写真論/絵画論』, 清水穰訳, 淡交社, 2022, 第5版, 1981年NOTESより246頁。

うものと違い、観覧者の思考を止めることはない。逆を言えば、理解できるものはすぐに消費され、記憶からも流れてしまうということだと論者は考える。つまり、リヒターの考える良い絵とは簡単に消費されないものなのだ。加えて、目に見えていない理解できないものを具体的な形を描くことで認識できるようにすることは、理解できていると感じてそれ以上思考することをしなかった、もしくは本質を理解していないことに気が付いていない観者に対して、絵画という形をとり、本質的で重要な情報を選び描いて提示するということであると考える。

写真について、リヒターは次のようにとらえている。「写真はもっとも完璧な絵画である。不変で、絶対的で、なにからも独立しており、いかなる条件にもしたがわず、いかなるスタイルももたない。だからこそ、なにをいかに伝えるかという点で、写真は手本である」⁽¹⁴⁾。これは1964年から1965年にかけてリヒターのノートに記されている文章であり、フォト・ペインティングを制作していた時期とも重なっていることから、重要な発言である。たとえば、ピントが合わずにぼやけてしまったとしてもその写真は、真実であることに変わりはなく、報道写真のように歴史的瞬間を残している写真ではなくても、一瞬を切り取った、もっとも信用できる疑いのない真実なのだとしリヒターは考えていると解釈した。

リヒターは、絵画とは、目に見えず理解できないものをつくりだすことであり、フォト・ペインティングを制作していた時期に、写真とは、もっとも完璧な絵画であると考えている点から、リヒターにとって写真を描き写す過程は、写真という絵画の存在を脅かすものと、どのように向き合い、絵画にしか表現できないことを探すかという思考の過程であり、真実を描くために必要な過程であったと言える。

第2節 写真を描き写す2つの目的

リヒターが写真を描き写す目的は2つある。1つ目は過去と向き合うためである。2つ目は東ドイツ時代の政府のプロパガンダに対する対抗意識の表れである。

1つ目の目的について、フォト・ペインティングで選ばれている題材の多くは死や事件の被害者を扱ったものが多い。例えば、《8人の女性見習看護師》(1966)や《マリアンネ叔母さん》(1965)、《死者》(1963)である。リヒターが生きた1930年代以降はドイツ国民であれば誰もがナチスの記憶を持ち、どのようにこの歴史と向き合うのかは非常に大きな課題であった。フォト・ペインティング以外にも、アウシュビッツ収容所で隠し撮りされた写真をもとに《ビルケナウ》(2014)などが制作されている等、スタイルこそ変化しているが、リヒターの中で長い間、過去と向き合うということがキーワードになっていることは間違いない。

2つ目の目的について、リヒターが芸術に興味を持ち、東ドイツの芸術大学で学んでいた時期は、芸術活動に対して強く規制されている環境だった。国家としての理想を描かせようとしていた東ドイツから離れ、西ドイツ移住後にフォト・ペインティングの制作は本格的に

(14) 同書 1964～1965年 NOTES より 239頁。

始められた⁽¹⁵⁾。東ドイツの社会主義リアリズムの制約がなくなった事で、リヒターは自由な制作ができるようになり、それまでに描くことができなかつた作品を作ろうとすることが予測できる。つまり、理想を描かせようとした政府に対して現実を写した写真という対比で対抗したのだ。

また、写真を描き写すことを選んだ理由としてリヒターは次のような発言をしている。1972年のペーター・ザーガーによるインタビューにて、60年代のフォト・ペインティングを振り返りこのように述べている。「写真とは、私にとって現実のかわりになるものではなく、現実へいたるために必要な杖でした」⁽¹⁶⁾。この発言で注目すべきことは、写真が現実へいたるために必要なものだったという点である。この発言を次のように解釈した。リヒターは、過去に自分自身で経験した現実と向き合おうとしたが、自分の記憶からではそれが難しかった。代わりに、写真という自分の感情や思考と一切の関わりがなく、過去を正確に写し、事実のみを写した写真を、リヒターと現実ないし過去の出来事の間で強制的に挟むことによって、現実と向き合ったと考える。さらに、何を描くのかを考えることが最も難しいと語るリヒターは1986年のノートでこのように述べている、「一九六二年、最初の解決策を見つけた。写真を描きうつすことによって、主題選びや主題の構成から解放された。たしかに写真を選ばなければならなかつたが、主題へのかたよりを避けるように選ぶことができた。つまり、あまり主題のない、反時代的なモチーフの写真を選んだのだ。こうして、写真を取りあげ、いささかの変更もなく、現代的なフォルムへの翻訳もしないで描きうつすこと、それはすでに主題の回避であった」⁽¹⁷⁾。前節で、リヒターが絵画は理解されないものが良いとしていることに触れたが、この発言からも主題への偏りを意図的に避けることで、作者の思考を読ませない意図がある。また、リヒターは制作を進めるうえで、何を選ぶのかよりも、いかに描くのかという絵画への追求のためにすでに完成されている写真を描き写すことを選んだと言える。また、フォト・ペインティングの題材には、山や蠟燭等が何度も少しずつ角度を変えて制作されている例が複数あるが、これらも描くことへの貪欲な探求心の結果であり、描き方に集中した結果だと言える。そのため、フォト・ペインティングの作品群に日用品や山等の風景といったテーマ性が読み取れない作品がいくつも存在していることが、リヒターの制作意図が定まらない理由として挙げられることが多かつたが、それが純粹に画家として絵画を描くことへの探求の結果だと考えると、この探求こそ制作意図の1つと考えるのもいいのではないだろうか。

第3節 フォト・ペインティングの題材の傾向と共通点

リヒターの作風は様々で、フォト・ペインティングシリーズに関しても、しばしば一貫性がないと言われることがある。実際に、題材として机やトイレットペーパー、蠟燭等の日用

(15) 東ドイツ時代に写真をもとに制作していた可能性はある。作品集の1番目に置かれている《机》(1962年)以外に1964年のメモにはブリジット・バルドーの写真を描き写したことが最初の作品ともいわれており、正確なフォト・ペインティングの開始時期は曖昧である。

(16) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論/絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、ペーター・ザーガーによるインタビュー、1972年、26頁。

(17) 同書 NOTES1986より260頁。

品を描いたものも複数ある。一方で、戦争や事件の被害者のような題材は何度も取り上げられている。このような連続して選ばれている題材や描き方からリヒターの思考、作品傾向を見ていくことは可能だと考える。

1986年のベンジャミン・ブクローによるインタビューの中で、どのような基準で写真を選択しているのかについて尋ねられると、リヒターはこのように答えている。「もちろん内容だよ。以前には、写真を描きうつして、内容への無関心さを強調することが重要だったのだから、内容はなんの関係ももたない、といて否定したことがあるかもしれないが」⁽¹⁸⁾。リヒターがフォト・ペインティングを集中して描いていた時期の1966年に書かれたノートには、自分のことを一貫性がなく、どんなシステムやスタイルにも関心がないと述べている⁽¹⁹⁾ことから、当時はメディアに対して、作品に対する自分の姿勢を明らかにすることも自分の作品傾向を読み解くヒントになる可能性を与えると考えており、この時代の発言からリヒターの思考を読み取ることは難しいと判断した。しかし、過去に題材の選択の意図について否定されていたものの、1986年のインタビューで写真を選ぶ基準が内容にあるという発言があることから、題材の傾向を見ていくことができると考えた。さらに、同インタビューではっきりとした選択基準があるのかについて尋ねられると、「僕自身の現在がうつつている写真を探したんだ。つまり、僕に衝撃をあたえた写真を」⁽²⁰⁾と述べられているようにリヒターの中で題材選びは明確に基準があり、リヒターは過去の出来事も含め、その時の自分が向き合うべきことと絵画を通して対峙していると考えられ、それらがフォト・ペインティングとなっているのである。

題材の多くは新聞や雑誌の切り抜き、または家族や親戚の写真、外国の王族やナイアガラの滝等を描いた風景写真だ。その中でも新聞や雑誌の切り抜きから写真を選択している点、リヒターが好んで制作していたのは戦争や事件の被害者たちであり、被害者たちを題材にした作品に共通していることは、微笑みの表情を浮かべている点⁽²¹⁾である、この2つから考察する。

まず、新聞や雑誌の切り抜きから題材が多く選ばれている点について、新聞や雑誌の切り抜きに共通していることは、写真以外に文章で情報が加えられていることである。このことにより、写真単体で見える状態と背景にある情報がある状態では同じ写真であっても見え方が全く変わる。リヒターは現実の不確かさについて「我々がみている現実をあてにはできません。人がみるのは、目というレンズ装置が偶然伝え、そして日常の経験によって訂正された映像だけなのです。それでは不十分であり、みるものすべてのほんとうの姿はべつなのではないか、と好奇心をもつからこそ、描くのです」⁽²²⁾というようにも述べており、目に見える情報を単純に受け取るだけでは不十分だという考えを持っている。新聞や雑誌等のメ

(18) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、ベンジャミン・ブクローによるインタビュー、1986年、53頁。

(19) 同書 1966年NOTESより 244頁。

(20) 同書 ベンジャミン・ブクローによるインタビュー、1986年、54頁。

(21) ≪8人の看護師見習い≫(1966/1971)、≪マリアンネ叔母さん≫(1965)、≪ルディ叔父さん≫(1965)。

(22) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、ペーター・ザーガーによるインタビュー、1972年、28頁。

ディアや日常生活のあらゆるもの事に対して、名前を付け、情報を追加することで方向付けをし、本来の真実とは関係なく、簡単に決めつけて済ませてしまう状況に対して、情報をそぎ落とすことがリヒターの目的だった。メディアや様々な媒体を通して得られる情報は、物事を理解しやすくすることに関して大きな役割を担っているが、同時に観覧者の思考の機会を奪い、事実をゆがめてしまう危険性もある。その顕著な例が新聞や雑誌の記事だったと考えられる。

次に、リヒターは加害者ではなく被害者を題材にし、微笑みを添えて描かれる傾向について、被害者を題材として選ぶことは加害者を題材とするよりも衝撃を与えやすいのではないかと考える。またそれらに微笑みという要素が加えられるのは、被害者という悲劇性をはらんだ題材に、微笑みという真逆の要素を加えることで、より印象的に、より注意深く観察することになるからであり、絵画を複雑にするためだと考える。

リヒターは作品のタイトルに、題材とした写真が事件や戦争の被害者だという情報を一切含めることがなく、情報をそぎ落とし、その人そのものに焦点を当てる。その結果、何も知らない観覧者は誰だかわからない人に対して特別な感情を抱くことはないのだが、実はそれらの作品のもととなった写真は悲惨な事件の被害者だったという事実を知ったとき、観覧者は大きな衝撃をもってもう一度作品を見ることになる。その時には加えられた情報が邪魔をして最初は見えていたものが見えなくなる。逆に新聞や雑誌に載せられた写真たちは常に情報が加えられているため、本来見えているはずのものも最初から見えにくくなってしまっているのだ。そのため、リヒターは新聞や雑誌の切り抜き写真から被害者という題材を選ぶ傾向があると考えられる。

第4節 ブレや輪郭のボカシの効果と検証

リヒターが写真をもとに描くフォト・ペインティングシリーズでは、写真特有のブレや輪郭のボカシが加筆されている。このブレや輪郭のボカシの効果は2つあると考えた。1つ目はリヒター自身の絵画制作における、新しい絵画の形を示すこと。2つ目は普段目にしていく情報の不確実性を、情報を均一化することで観覧者に示すことである。

1つ目の新しい絵画の形を示すということについて、1972年のペーター・ザーガーによるインタビューにて、ブレやボカシを加筆するリヒターに対し以下のような質問が投げかけられる。「あなたは、たんに写真を描きうつしてなどいません。ぼかしてピンぼけ写真のような印象をつくりだし、写真に変更を加えています。なぜこうしたぼかしや、輪郭のブレを用いるのですか？」⁽²³⁾ これに対し、リヒターはこのように答えている。「それがもっとも写真的で、ほとんど絵画となんの関係もないからです」⁽²⁴⁾。リヒターは画家として絵画を制作している。しかしそんな絵画と全く関係のない写真的要素を加えることは、これまでの絵画から全く新しいものを作り出そうとする行動だったと考えられる。1977年のあるインタビューの中で、写真家がポートレイトを撮るようになってから、画家の競争相手として登場し、また写真というものが絵画よりも確実性や安さ等、多面的に優れていることを認めている発言

(23) (24) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、ペーター・ザーガーによるインタビュー、1972年、27頁。

をしている⁽²⁵⁾ ことからそれまでの絵画とは違う、また写真とも違う別のものを作り出そうとしていたことがわかる。そのための方法として写真を描き写すことで絵画をつくり、もっとも写真的な要素であるブレやボカシを加筆しており、その結果、それまでにはなかった絵画の新しい可能性を示す効果があると論者は考えた。

2つ目の情報を均一化することで観覧者に目にしている情報の不確実性を示す効果について、1964 から 65 年に書かれたノートの中で、「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」⁽²⁶⁾。と述べられている。前節で、新聞や雑誌の切り抜きをフォト・ペインティングにすることで、情報を削ぎ落とす効果があると述べたが、これもリヒターの考える均一化である。さらにブレやボカシを加えることで、被写体の像ははっきりと見えなくなり、表情や背景に至るまで正確にそれらを把握することはできない。その結果、観覧者はそれらの絵に対して具体的な情報を読み取ることが難しくなり、作者の意図を読み取ることも困難となる。すべてを均一化するという点で、ブレや輪郭のボカシを加筆することは非常に有効的な手段である。

一方で、1964～65年のノートに輪郭をぼかすことが1番重要なことではない⁽²⁷⁾。と書かれていることにも注目しなければならない。このボカシは、絵画の内容を不明瞭にするためではなく、表面をスムーズにしたことで、内容を明瞭にするため⁽²⁸⁾であり、単純に写真特有のブレやボカシを加筆しているわけではないのだ。上記で均一化されることで具体的な情報を読み取ることが困難だと述べたが、ここでの明瞭化とは、ブレやボカシにより、必要以上に加えられた情報を強制的に排除することで、本来の情報のみを提示することである。実際のフォト・ペインティングは、ぼかされていることで視覚的に像をはっきりととらえることはできないが、情報としては必要最低限のものになっており、明瞭であると言える。

具体的に3点のフォト・ペインティングからブレやボカシの効果の検証をする。《ルディ叔父さん》(1965)、《マリアンネ叔母さん》(1965) 《8人の女性見習看護師》(1966)の3つを例に挙げる。この3つの作品を例に挙げる理由は次の通りである。リヒターが描くフォト・ペインティングは題材が絞られないこともあり、すべてのテーマについて検証することは難しいと判断した。そのため、リヒターが好んで作品の題材としている『死』と『被害者』から検証する作品を選ぶことにした。また、この3つの作品の共通点は、制作時期が近いことや描かれている人物の表情に微笑みが見られること等も例に挙げることができ、何度も似たテーマや描き方をしている点から、ブレやボカシを加筆することの意図と効果の共通点が見えると考えた。

検証する内容は、1. ブレと輪郭のボカシの加筆により、情報が均一化されたことで、描かれた人物は匿名性を獲得できているのか、2. 情報が加えられた際の作品の見え方に変化があるのか、の2点とする。以下それぞれ1と2で表記する。

はじめに《ルディ叔父さん》(1965)は、タイトルの通り、リヒターの叔父の姿を写した写真をもとに描かれている。その姿はきちりとしたコートと軍の帽子を被り、微笑んでいる。1について、タイトルがない状態ではこの作品に描かれている人物が誰なのか、リヒ

(25) 同書 アミーネ・ハーゼによるインタビュー、1977年、34頁。

(26) (27) (28) 同書 NOTES 1964-65, 242頁。

ターとどのような関係にあるのかを知ることができない。また、この人物の背景も同様にボカシが加えられていることから、どこで撮られたものなのかも知ることができない。ただわかることは軍人が微笑んでいる、それだけである。情報は限定的であり、人物の匿名性は獲得されていると言える。2について、この作品についてわかる情報は、この人物がリヒターの叔父であり、かつてナチスに直接関与していた人物である。また、身に着けているコートはナチス将校の軍服であり、第二次世界大戦中に入隊からわずか2週間後の1939年、ドイツ軍がポーランド侵攻を始めたその日に死亡している。情報が加えられたことで作品を思考することができるようになる。彼がリヒターの親戚であり、ナチスとの関係もある人物だというある種の偏見があることで、観覧者は作品をどのように見るか方向付けされることとなり、情報が無い状態と比べると、作品は理解されやすくなったと言える。

次に《マリアンネ叔母さん》(1965)を見ていく。1について、上記の《ルディ叔父さん》(1965)と同様に、タイトルがなければリヒターとどのような関係にある人物か、彼女が誰なのかを知るきっかけがなく、ただの家族写真に過ぎずない。画面全体がぼかさされ、背景から読み取れる情報もなく、わかることは微笑んでいる表情くらいである。このことから匿名性の獲得に成功しているといえる。2について、まず、タイトルの通り、彼女はリヒターの叔母である。作品の中央に描かれている子供はリヒターであり、若いころのマリアンネ叔母さんを描いている。彼女は精神疾患を患っていた。当時、ナチスの政権下であったドイツでは、政府の優生政策により、精神障害者や、身体障害者は安楽死の対象とされていたため、彼女も同様に安楽死させられている。第1章でも触れているが、マリアンネ叔母さんを安楽死させた医者は、リヒターの1番目の妻であるマリアンネの父である。これらの情報が加えられると、マリアンネ叔母さんの悲劇的な生涯と微笑みの表情との対比が印象的に映る。情報が加えられることで、《ルディ叔父さん》(1965)と同様に観覧者は作品を同じ角度から見ようになり、絵画は単純なものになってしまうのだ。

最後に《8人の女性見習看護師》(1966)を見ていく。1について、描かれた女性は8人、タイトルから看護師見習いをしている女性だということがわかる。それ以外に背景から読み取れる情報もなく、ただぼやけた顔が均等に並べられただけの作品である。この作品も2つの前作と同様に解釈するまでもなく、どこかの誰かを切り取った顔写真という情報に留まり、匿名性の獲得がされている。2について、彼女たちの情報を追加する。1966年7月14日、シカゴのジェリーフマナーという住宅街にある看護婦寮で一晩に8人の女性が殺害される事件が起きた。この看護婦寮は2階建てで、その部屋のあちこちに遺体は横たわっていた。遺体には縛られたときに付いたと思われる濃いあざと刺し傷がいくつも残されていた。彼女たちはこの事件の被害者である。ジェリーフマナーという町は当時犯罪率も高くなく、この事件のような凄惨な事件は大きく報道された。また、作品に使われた彼女たちの顔写真は、看護学校の卒業アルバムに載せられたものである。上記2つの作品と比べても情報が加えられる前と後ではかなり印象が変わる。彼女たちは、メディアによって被害者という情報が加えられた状態で世間の目にさらされてきたが、リヒターはブレやボカシを加筆することで、できる限りの情報を取り除いた。その結果、純粹に看護学生として未来のある若者の写真として写真が撮られた本来の目的を表現しつつ、情報が加えられたときに微笑みと真実の情報が交差することで、順を追って観覧者が絵を考えることができる構造にもなっているのではな

いかと考えた。

以上、3点の作品からブレやボカシを加筆することの効果について検証をした。ブレやボカシを加筆することは情報を均一化し、人物は匿名性を獲得する。そして、情報の有無で明らかに絵に対する見方が変化すると言える。



《 Onkel Rudi 》 (1965) 87cm × 50cm
Catalogue number 85 Oil on canvas
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=6>
2023年12月21日閲覧



《 Tante Mariann 》 (1965) 100cm × 115cm
Catalogue number 87 Oil on canvas
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/aunt-marianne-5597?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=7>
2023年12月21日閲覧



《 Acht Lernschwestern 》 (1966) 95cm × 70cm
Catalogue number 130 Oil on canvas
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/eight-student-nurses-5770?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=11>
2023年12月20日閲覧

第5節 写真の拡大と文字が追加されることの効果と検証

リヒターは写真をもとに制作することで、制作工程の中で難しいとされている主題の選択から解放されたと1986年のノートでも述べられていたが⁽²⁹⁾、選択されたモチーフを拡大させたり、文字を追加したりすることで、リヒター自身が描くものを選択している例がある。モチーフの拡大については、理由が比較的明確である。前章のブレやボカシの効果と同じように、情報を最低限なものにすることで、そのもの自体に注目させられるからである。ところが、文字の追加という特徴は、文字というはっきりと意味が読み取れる情報があえて追加されている点で異質である。また、文字の追加と同様に新聞や雑誌から描き写したことがわかるように描かれた点にも注目したい。

具体的には《死者》(1963)を例に検討をする。まず、文字という情報の追加について。この作品のもととなった写真の出典は『クイック』という戦後ドイツで発行された写真報道雑誌である⁽³⁰⁾。作品はぼかされていて何が描かれているのか読み取りにくい、下部の黒く見えるものは海難事故で亡くなった船員の下半身である。その上に乗っている白い塊のようなものは、巨大な氷の塊である。内容としては実に悲惨で、目をそらしたくなるような光景であるが、その光景よりも最初に目に入るのは『Tote』の文字ではないだろうか。画面全体にボカシが加えられており、作品の中で正確にはっきりと読み取れるこの文字は、明らかに観覧者に対して視線誘導がされている。そしてToteとは死者という意味であり、写真を説明する情報としては十分である。フォト・ペインティングにおいて、ブレやボカシにより、情報の均一化がされる作品群の中でこの文字の情報は異質なのだ。裏を返せば、この時代のリヒターの発言は限られており、リヒター自身が自分の制作に対する意図を隠そうとしていたことを考慮すると、《死者》(1963)のようにわかりやすく表現された作品は作者の意図の提示例として注目すべきことだと考える。第2章の中で、フォト・ペインティングについていくつかの視点から掘り下げることを行っているが、リヒターが制作の題材として死、あるいは「被害者」を好み、それだけではなく、当時のリヒターにとって印象的だったものや衝撃を受けたものが作品の題材になる傾向があることから、意識的にも無意識的にもリヒターにとっての関心事が明確に提示された例として見ることができる。

次に、新聞や雑誌から描き写したことをあえてわかるように示した点について、過去の出来事を取り上げていることを示す効果があると考えた。《死者》(1963)という作品の題材となった海難事故はすでに過去のものであり、また、現実としての写真という形だけではなく、新聞や雑誌の切り抜きであることをあえて強調することで、観覧者は強制的に時差を意識させられる。つまり、フォト・ペインティングにおけるブレや輪郭のボカシの効果と同様に、観覧者は過去という変えようのない事実に必要な以上の感情移入ができない状況に置かれるのである。その結果、文字という情報で『死』という衝撃的な内容が示されていたとしても観覧者は特に特別な感情を持つことなく一つの事実として認識されるだけである。

(29) ゲルハルト・リヒター他、『ゲルハルト・リヒター写真論/絵画論』、清水穰訳、淡交社、2022、第5版、NOTES1986より260頁。

(30) 林寿美(2022)『ゲルハルト・リヒター 絵画の未来へ』、2022水声社、17頁。



《 Tote 》 (1963) 100cm × 150cm

Catalogue number 9 Oil on canvas

Gerhard Richter

<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/dead-5263?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=3>

2023年12月20日閲覧

第3章 フォト・ペインティングをしなくなった理由と主張

第1節 リヒターの制作テーマと問題意識

フォト・ペインティングから抽象画へ制作スタイルが変化したことと、リヒターが様々な制作スタイルを持っていることに関して、リヒターの芸術活動のテーマから見てみる。1964年から65年に書かれたノートには、「私の絵画における中心的な課題は光である」⁽³¹⁾。また、1989年に書かれたノートより、「イリュージョン——より適切には仮象＝光。光は私の一生のテーマだ」⁽³²⁾。と述べられている。リヒターは光を描いているのだという。例えば、目に見えるものは全て光が反映されたものであり、ガラス作品やカラーチャート、アブストラクト・ペインティング等、もちろんフォト・ペインティングもその一つである。リヒターが常に持ち続けている問題意識について次のように述べている。「絵画になにができるのかを試すこと。今日自分はどのように、なにを描けるのか。いいかえれば、今なにがおこっているのかについて、自分自身のために一つの映像をつくらうとしつづけることです」⁽³³⁾。この発言から、リヒターが絵画を描くとき、過去を振り返って作品を作っているというよりも、現在の自分に焦点を当てて作品と向き合うことで、結果として過去と向き合うことになっている構図になるのではないかと考えた。

(31) ゲルハルト・リヒター他, 『ゲルハルト・リヒター写真論 / 絵画論』, 清水穰訳, 淡交社, 2022, 第5版, NOTES1964～1965より 244頁.

(32) 同書 NOTES1989より 267頁.

(33) 同書 33頁.

フォト・ペインティングのブレやボカシや、アブストラクト・ペインティングの制作過程で行われるスクイージーでの絵具の塗り重ねや削る行為に共通することは、はじめに描かれた部分を隠しつつ、同時に見えるようにしている点であり、見ているものと認識できているものの違いを意識させることであり、この層こそリヒターが表現した仮象＝光なのである。

第2節 具象性と抽象性、様々な挑戦とスタイル変更後の類似点

制作スタイルが変更された時期をリヒターの発言をもとに見ていく。1977年にアミーネ・ハーゼによるインタビューにて、なぜフォト・ペインティングをしなくなったのかについて言及されている。このインタビューの中でリヒターは次のように発言している。「もっとすばらしい興味が新しくわいてきたからです。そこには絵画の可能性が豊かにあったので、写真を忘れることができました」⁽³⁴⁾。フォト・ペインティングシリーズ以降、リヒターはカラーチャートやアブストラクト・ペインティングの制作を行っている。しかし、この転換は急に行われたわけではない。フォト・ペインティングの制作が行われていた1964年から1968年にかけて、《カーテン》(1964)や《窓》(1968)といった、作品も手掛けている、これらは写真をもとに制作したものではなく、ブレやボカシの加筆もない。完成した作品はフォト・ペインティングのように拡大されているものやはっきりと形をとらえられる作品も多く、具象画のようにも見えるが、これらの作品は抽象画へ移行するための段階的な試行錯誤の結果だと言える。

また、フォト・ペインティングを具象画として捉えるのか抽象画として捉えるのかも重要な点だと考える。本論文では、フォト・ペインティングは現実を捉えた写真を描き写しているものであり、完成された作品はブレやボカシが加えられているものの、無駄な情報を削ぎ落とすためのブレやボカシであると捉えているため、表現したいものが明確にあり具体的なものを描いているフォト・ペインティングは具象画として捉える。

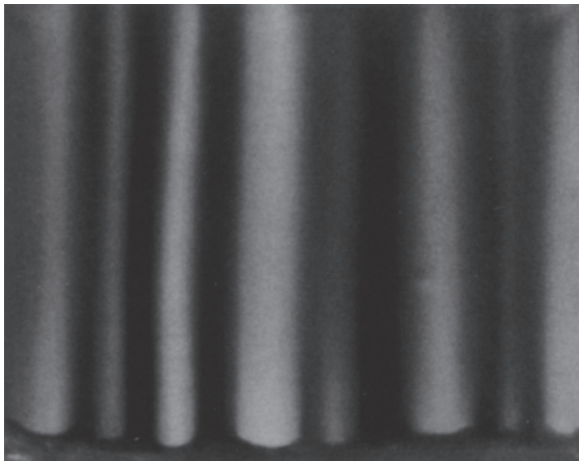
加えて、具象画と抽象画の両方の要素を持った作品がスタイルの移行前と移行後でも見られる。その例として、《机》(1962)と、《ビルケナウ》(2014)がある。《机》(1962)はフォト・ペインティングシリーズの最初期の作品であるが、描かれた題材は机という明確なものだという具象性と、その机の中央が筆で黒く塗りつぶされていることから抽象性の両面を持ち合わせている。《ビルケナウ》(2014)は一見すると抽象画としか見ることができないが、制作が始められた際、強制収容所で隠し撮りされた写真をもとに描き始めており、はじめははっきりと人の姿や様子を認識できるものであった。その後、制作過程で何重にも絵具が重ねられ、最終的に最下層に描かれたものは見えなくなり抽象画となっている。つまり描き始めは具象画の要素を持っていたのである。

また制作スタイルが変更されたことで、描き方が全く別のものになったかというところではない。フォト・ペインティングではブレや輪郭のボカシを作るために、刷毛や布で作品の表面を擦るという工程を行っているが、後の抽象画でも同じような工程を行っている。絵具を何層にも塗り重ね、その上からヘラを使い塗り重ねていた層を削り、中の色を表面に出現

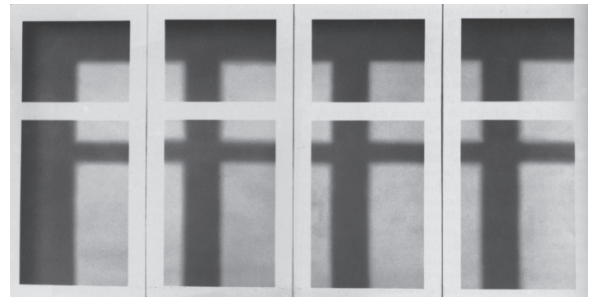
(34) ゲルハルト・リヒター他『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2022、第5版、アミーネ・ハーゼによるインタビュー、1977年 36頁。

させるという工程がその例である。描いた作品に後から手を加える工程とその工程が内側に描かれたものを際立たせるという点で同じような描き方をされていることがわかる。

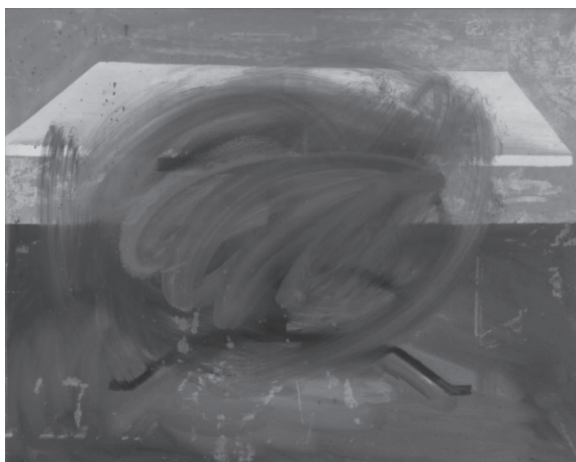
つまり、リヒターは具象と抽象を行き来していることから、本人は具象画か抽象画を描こうといった意識ではなかったと考えられる。ただ、西ドイツで自由な芸術活動ができるようになり、東ドイツで描いていた具象画や東ドイツ時代との区切りの為にこのような具象と抽象を行き来するような描き方をしていたとも考えられる。その目的は一貫して絵画にできる表現の可能性を探るためであると考えられる。



《 Vorhang 》 (1964) 24cm × 30cm
Catalogue number 36-a
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/curtains-25/curtain-6370?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=1>
2023年12月22日閲覧



《 Fenster 》 (1968) 200cm × 400cm
Catalogue number 204
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/shadow-paintings-57/window-5566?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=2>
2023年12月22日閲覧



《 Tisch 》 (1962) 90 × 113cm
Catalogue number 1
Gerhard Richter
<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/household-icons-39/table-4954?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=1>
2023年12月21日閲覧



《 Birkenau 》 (2014) 260 × 200cm Catalogue number 937-1, 2, 3, 4

Gerhard Richter

<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17974/?title=birkenau&referer=search-art>

<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17972/?title=birkenau&referer=search-art>

<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17973/?title=birkenau&referer=search-art>

<https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-2005-onwards-69/birkenau-17971?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=30>

2023年12月21日閲覧

第3節 まとめと主張

第1章では、リヒターの生い立ちや当時の東ドイツの状況を振り返ることで、リヒターがナチスの時代を生きており、近い親戚がナチスの犯罪的施策で亡くなっていることや、第二次世界大戦中のドイツを生き抜いた実体験から、この時期の経験が大きく制作テーマにも関わっていることがわかった。また、戦後の東ドイツでは、社会主義リアリズムの影響で芸術家は活動を制限されており、リヒターも同じように自由な表現ができる環境ではなかった。そして、この環境から逃れるために西ドイツへ移住する決意をしていること、カッセルで開かれたドクメンタで見た作品の影響を強く受けており、この出来事が移住の一番の理由だと語っていたことから、自由な表現・芸術活動に対する探求心の高さがわかった。

第2章では、フォト・ペインティングの題材となる写真を、リヒター自身が意識的に選んでいることがわかり、その題材の傾向として死や被害者に関連するものが多く、重要な制作テーマだと言える。加えて、ブレやボカシを加筆することにより、情報の均一化がされている。リヒターの目指す絵画の形として消費されないことがあげられていることから、絵画の新しい表現を模索していたことがわかった。

第3章では、リヒターがフォト・ペインティングをしなくなった理由を探るために、リヒターの根本的な芸術活動に対する目的の掘り下げを行ったことで、制作スタイルが変更されていても共通する描き方で作られた作品があることや、一貫して絵画の新しい表現を模索する過程で、描き方や表現方法が変化し、様々な制作スタイルが生まれたことがわかった。

これらの結果から次のように考えた。リヒターに関しての先行研究で、制作目的が過去の

トラウマと向き合っているといった趣旨の結論が述べられることも多く、私もこの結果に関して一部は同じ結果を導き出した。しかし、過去のトラウマと向き合うためだけの絵画ではなく、ただ自由に制作がしたかったという芸術家としてのシンプルな動機を強く感じていたため、本論文での主張として、フォト・ペインティングを描くことの目的は2つあると考える。1つ目は、過去のトラウマと向き合うことである。ただし、この過去のトラウマはリヒターにとって現在の自分と向き合うことと同義である。リヒターは常に現在の自分と向き合う中で過去のトラウマも同時に消化しており、過去を過去のこととして描いているのではなく、現在の自分にとって重要で、情報を整理し向き合うべきことを絵画に写す工程を通して過去のトラウマと向き合っているのである。2つ目は、新しい絵画を作り出すためである。ポートレート写真が普及してきたことに対して絵画にしかできないことの模索を始めた。特に1961年の西ドイツ移住後、芸術表現への制限がなくなったことで、東西両方の芸術大学で技法や表現を学んだリヒターは、東ドイツ時代のリアリズムと西ドイツで新たに挑戦したモダニズムの両方から新しい絵画を作ろうとしている。この探求する姿勢は他の芸術家と大きく異なる点である。リヒターは、芸術活動の目的を大枠では光を描くことに見ているが、その制作スタイルに関して縛りがなく自由に変化をさせていること、完成されたものだけを見ると非常に一貫性がないのだが、実際は新しい絵画への探求をしている過程も作品に含まれていることから、この探求もリヒターにとって大事な制作の目的となっていると言いたい。この主張はフォト・ペインティングだけではなく、全ての制作スタイルにも共通していることだと論者は考える。

第4章 おわりに

本論文の目的はフォト・ペインティングを描くことの目的について、リヒターの生い立ちや当時のドイツ国内の状況、加筆されたブレやボカシ等の効果から明らかにすることであった。研究方法としてはリヒターが書き残したノートやインタビュー等の発言、そして実際の作品を複数取り上げることで研究を行い、その結果、以下のことが明らかになった。フォト・ペインティングを描くことの意味は題材の選択からの解放、新しい絵画への挑戦、過去のトラウマと向き合うということが絡み合う重層的なものである。ブレやボカシを加筆する効果は情報を均一化し、観覧者が容易に絵画を理解できず消費されないようにするためである。消費されない絵画とはリヒターにとって絵画のあるべき姿と考えられているため、絵画制作への挑戦から生まれた技法であると言える。ただし、このブレやボカシは情報を不明瞭にするためではなく、明瞭化するために加筆されていることを忘れてはならない。これらの結果は先行研究でリヒターの制作の中心がリヒター自身の過去のトラウマと向き合うこととされていたことに対して、絵画の可能性への探求こそリヒターの芸術活動における目的だという新たな解釈を付与することができたと考える。

参考文献一覧

- 1) 浅沼敬子“ゲルハルト・リヒターのフォト・ペインティング作品（1962-67年）に使用された写真群について”，北海道大学文学研究科紀要，北海道大学，2008，125巻，1（左）-31（左）.
- 2) 片山誠『ゲルハルト・リヒター』，株式会社青幻舎，2022.
- 3) ゲルハルト・リヒター他『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』，清水穰訳，淡交社，2022，第5版.
- 4) 斎藤 哲他『二十世紀ドイツの光と影 歴史から見た経済と社会』，株式会社芦書房，2005，第1刷.
- 5) 清水穰“ビルケナウの鏡 ゲルハルト・リヒターの《ビルケナウ》インスタレーション”，ユリイカ，青土社，2022，vol. 54-7，no. 790，79-83頁.
- 6) ディートマー・エルガー『評伝 ゲルハルト・リヒター』，清水穰訳，美術出版社，2017.
- 7) 西野路代“キャンバスという盾：ゲルハルト・リヒターの芸術と「民主主義」の意味”，2019年度フェリス女学院大学学内共同研究：ポピュリズムとアート，フェリス女学院大学，2020，73-84頁.
- 8) 林寿美『ゲルハルト・リヒター 絵画の未来へ』，水声社，2022.
- 9) マルコ・ブラウ（2022）“音楽を聴くと、イメージが浮かぶ”，西野路代訳，ユリイカ，青土社，2022，vol. 54-7，no. 790，69-75頁.
- 10) ミシェル・オクチュリエ『社会主義リアリズム』，矢野卓訳，白水社，2018.
- 11) 渡辺えつこ“ [Review ゲルハルト・リヒター展] 教師としてのゲルハルト・リヒター渡辺悦子インタビュー”，現代の眼，東京国立近代美術館，2023，637号，26-29頁.
- 12) 渡辺真也“ドイツの戦争のトラウマを作品のテーマとすることは可能か？ ヨーゼフ・ボイスがゲルハルト・リヒターに与えた影響”，ユリイカ，青土社，2022，vol. 54-7，no. 790，130-138頁.
- 13) J・E・ボウルト編著『ロシア・アヴァンギャルド芸術』，川端香男里・望月哲男・西中村浩訳，岩波書店，1988.
- 14) Monika Jenni-Preihs: *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*, Lit Verlag 2013.
- 15) Corinna Belz: *GERHARD RICHTER PAINTING* (2011), IVC Ltd 2020. (DVD)
- 16) History.com Editors : A mass murderer leaves eight women dead. (2019)
<https://www.history.com/this-day-in-history/a-mass-murderer-leaves-eight-women-dead>
2023年12月30日閲覧