

ウィリアム・ケントリッジによる

ドイツ領南西アフリカへの〈喪の労働〉

石谷 治寛

〈喪の労働 (Trauerarbeit)〉という言葉は、ジグムント・フロイトによる一九一五年の論文「悲哀とメランコリー」で提唱された言葉である。ラプランシュとポンタリスの『精神分析用語事典』によれば、次のように述べられている。「喪の作業という概念は、心的加工というより広い概念と関連づけて考えられなければならない。ここでいう心的加工とは、心的装置が外傷となる諸印象を拘束することの必要性のことである」⁽¹⁾。親しい人の喪失のさいには、喪失した対象との絆を断ち切ろうとし、新しい別の心的備給を可能にするための「心的な努力」が必要とされる。二〇世紀初頭の精神分析学は、文化や慣習に根付いていた喪の儀式を、「心的な努力」を必要とする「労働」として病理学のなかに位置づけ直した。フロイトがこうした考えを着想するに至った背景として、ヨーロッパを覆っていた第一次世界大戦の破壊的影響や兵士が患っていた戦争神経症に憂慮し

ていたことがあげられる⁽²⁾。フロイトはこの時期『トーテムとタブー』(一九二二年)で、民俗学者ジェイムズ・フレイザーを典拠としながら、「未開社会」における心的生活の研究に取り組んでいた。そこには、同時代の欧州による植民地主義が背景にあったはずだが、フロイトにとってそのことは明確に意識されていない。フロイトが戦争について述べた「戦争と死に関する時評」(一九一五年)の冒頭では、次のように未開社会について語られている。従来の戦争は「未開民族と文明民族とのあいだの戦争であり、互いに皮膚の色を異にする人種間の戦争であり、さらにはまた、ヨーロッパ内部でいえば、未発達のないは野蛮化した民族同士のあいだの戦争であった」⁽³⁾。フロイトは、かつては文明の段階の異なる民族同士で行われていた戦争が、第一次世界大戦において、いまやヨーロッパ内部で行われるようになった衝撃について語り、むしろ欧州の文明人のなかにも原始的な本能が退行して現れる傾向について説明した。そのときに見られるのは「死に対する態度の混乱」であり、それが神経症の基盤にあるという考えが披露されている。「戦争はわれわれから、より後期に形成された文化的層をはぎとり、われわれのなかにある原始人をふたたび出現させる。戦争はわれわれをふたたび、自己の死を信じないところの英雄たらしめようとし、見知らぬ者に敵のレッテルを張る。そして、その敵を死にいたらしめたり、敵の死を願ったりすることがわれわれ

に要求されるのだ。そしてまた戦争は、いとし人物の死を無視するようわれわれに勧めるのである」⁽⁴⁾。こうした観点から、喪の労働、死の衝動、集団心理学など、フロイトの精神分析学の形成にとって鍵となる議論が展開することになるが、とりわけここでは「死に対する態度の混乱」と「原始人をふたたび出現させる」という言葉に注目したい。パレスチナ人英文学者エドワード・サイードはロンドンのフロイト博物館主催の講演で、フロイトの議論にヨーロッパ中心主義が見られるとはいえず、フロイト自身セム人として非ヨーロッパ人に属していたという難問をめぐって、次のことに注意を促している。フロイトは「非ヨーロッパの原始とヨーロッパの文明を分断する障壁を乗り越えが不能なものとして打ち立てるのではなく、明示的とは言えないものの、むしろ拒絶している」、あるいは、非ヨーロッパ人の存在は、近親相姦のような普遍性の見かけをとって「抑圧されたものとして回帰する」と考えていた、というのがサイードの理解である⁽⁵⁾。サイードの指摘は示唆的で、彼は講演で『モーセと一神教』（一九三九年）を読み進めながら、パレスチナ問題をめぐるアンビヴァレンツを語っている。しかし、その着想としてフランツ・ファノンの議論を引用するサイードですらこの講演ですっかり見逃していたのは、フロイトの同時代のドイツでは、南西アフリカの植民地における混血児をめぐる人種主義的な議論が沸騰していたということである。



図1 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年
スタジオで撮影

ウィーンのフロイトが、当時ドイツ植民地だった南西アフリカの「混血児」に対する優生学の勃興にいくらかの関心や危機を抱いていたかどうかはわからない。またユダヤ人の迫害が開始されたウィーンから一九三三年にオランダを経由して亡命し、一九三五年に南アフリカに移住し精神分析研究所を設立し、南アフリカ軍の精神科医も務めた、ゲシュタルト心理学者の創始者フレデリック・パールズの著作にも関連する記述は見当たらないように思われる⁽⁶⁾。とはいえ、南アフリカ出身のウィリアム・ケントリッジは、第一次世界大戦以前の南西アフリカの歴史を通して、人種主義に基づく精神医学と「喪の労働」を表現したマルチメディア・インスタレーション《ブラックボックス》（二〇〇五年、図1）を発表した。二〇世紀初頭のアフリ

カでの出来事は、その後の歴史における人種隔離政策の礎になったことは明らかであり、ケントリッジは、フロイトに由来する「喪の労働」という言葉を流用しながら、それ以前の非ヨーロッパ人である南西アフリカのヘレロ人の歴史を作品の主題とすることで、フロ

イトの精神分析学を読み解くというよりも、精神分析学の成立期にすでに直面していたが、意識されず埋葬もされない歴史のトラウマや死者たちの亡霊にいかに応答するのかという問いを提起しているように思われる。さらにケントリッジは、この時代が、映画や写真などの視覚メディアが戦争に大々的に動員されはじめ、暴力を補完し、死を直視する手段になりはじめたことにも着目している⁽⁷⁾。一九世紀までの「喪の労働」の媒介となる集合的メディアが演劇やオペラだったとするならば、映画は二〇世紀に主流となるメディアになる。さらに二一世紀にはデジタル・イメージがそれらにとって変わっていくだろうか。いわば『ブラックボックス』は「喪の労働」をめぐる知と文化の考古学といった呈をなす作品だと考えられる。本稿では、ケントリッジの活動について手短に触れたうえで、『ブラックボックス』に焦点をあてて、南アフリカをめぐる歴史的背景を概観して、心的装置としての初期映画を準備した装置とケントリッジ作品のモチーフとの関連を考察していきたい。

ウィリアム・ケントリッジと南アフリカのモダニズム

ウィリアム・ケントリッジは、黒い木炭とパステルで描かれた素描のアニメーションによって、南アフリカの歴史を幻想的に浮かび上がらせてきた。彼のアニメーションでは、線を描い

ては消しというプロセスが繰り返され、その消し跡は痕跡として残され、「変更の歴史の幽霊」が記録される。その痕跡から、鑑賞者は制作のプロセスや過去の時間の存在を感じることができる。ケントリッジは一九九〇年代に南アフリカのアルバートヘイトの時代を描いたアニメーションのシリーズによって、国際的な評価を得たが、それ以前にも地元のヨハネスブルグで、演劇やイラストや美術や映像制作の領域で活躍しており、「ハンススプリング人形劇団 The Handspring Puppet Company」でマルチメディア・パフォーマン스에携わってきた⁽⁸⁾。アルフレッド・ジャリのユビュ王に着想を得た『ユビュ王真実を語る』（一九九六―一九七七年）では、同時代のアルバートヘイト撤廃と民主化にともなう「真実と和解調査委員会」の取り組みに並行して作品が制作された⁽⁹⁾。そうした経験を経てケントリッジは、活動を国際的な場に広げ、モーツァルトのオペラ『魔笛』（二〇〇二年）の舞台装置デザインを行なったことを皮切りに、ドミートリイ・ショスターコヴィッチによるゴッソー原作の『鼻』（二〇一〇年）、さらに最近ではアルバン・ベルクのオペラ『ルル』（二〇一五年）の演出に携わっている⁽¹⁰⁾。

ケントリッジの家系自体もまた彼の創作の主題と密接に結びついている。ケントリッジは東欧とロシアでのボグロムから逃れたリトアニアとドイツ系ユダヤ人の子孫であり、ケントリッジの祖父は、南アフリカの労働党の弁護士で議員を務め、祖母



図2 《時間の抵抗》 2013年 元立誠小学校
京都国際芸術祭プレイベント（2014年）
でのインスタレーション 撮影：石谷治
寛

美術館や芸術祭で、展示や回顧展が行われている⁽¹¹⁾。さらに、二〇一二年には《時間の抵抗 Refusal of Time》(図2)と題された総合インスタレーションを世界中で展示した。この作品は二〇一二年にドクメンタ13で展示されてから、全部で六つのエディションが

は南アフリカ初の法廷弁護士だった。そして、母は法律援助会を設立し、父は、弁護士としてアパルトヘイトが終わる時期にシャープヴィル虐殺の調査やマンデラ裁判などで重要な役割を果たした。ケントリッジは、大学では歴史と政治学を学ぶものの、素描の才能を発揮して芸術活動に進んでいく。素描家アルブレヒト・デューラーの《メランコリア》(一五一四年)、映画監督ジョルジュ・メリエスの『月世界旅行』(一九〇二年)、またゲオルグ・グロスなどドイツのダダをはじめとして、未来派やロシア構成主義、シュールレアリスム、抽象表現主義など、広範囲にわたる美術史や視覚文化の要素を意識的に再利用しながら、南アフリカの固有の歴史を語り直しており、国際的な評価を得ている。二〇〇九年での京都と東京を含めて、世界中の

制作され、メトロポリタン美術館をはじめとして、京都国際芸術祭など世界中で人々を呼び込むことになったケントリッジの代表作になる。

このインスタレーションは、科学史家のピーター・ガリソンとの協働によって、一八九四年のグリニッジ天文台爆破未遂事件を主題の中心に据えながら、百年以上前に登場した時間をめぐる新たな観念を、科学、歴史、芸術を通して再検討する試みである。《時間の抵抗》では、映画の発明、工業化時代の機械の美学に拮抗したモダンアートの様々な表現を白黒のアニメーションで模倣しながら、科学的発見と芸術的想像力の関連を振り返っている⁽¹²⁾。ケントリッジが表現の対象とするモチーフは、日常の標準化を進めていった一九世紀の鉄道、モルス信号による通信網、そして二〇世紀の電化といった諸要素である。それらのテクノロジーを配列させるために、世界標準時間が整備された⁽¹³⁾。標準化された時刻は、グローバルな交通・流通の流れを円滑にし、温度計は、絶えず変動する熱エネルギーをフレキシブルに統制して一定の水準に保つ。それらによって南アフリカが担っていた原料を採掘する鉱山や炭鉱、資源を加工する工場のアセンブリー・ラインが世界基準の中に統合されていった。しかし、科学的発見によって世界が連結される速度が増していった歴史の背後では、過度な労働による疲労が原因とされる神経衰弱が蔓延しはじめ、病理化され改善すべき健康衛

生の課題となった¹⁴⁾。

そうした近代化のプロセスと軌を一にしていたのは大量虐殺や民族浄化だった。一九世紀末から、東欧ではポグロムと呼ばれた民族浄化がはじまり、先に述べたように、ケントリッジの家系もそれによって移住を余儀なくされた人々の歴史と重なる。この時代はまた南アフリカでは、英国とオランダ人入植者によるボーア戦争（一八八〇―八一年、一八九九―一九〇二年）が繰り広げられ、捕虜は強制収容所で強制労働をさせられた¹⁵⁾。《セカンドハンド・リーディング》（二〇一三年）では、戦争と強制収容所の犠牲者を思わせる人々の姿が、オックスフォード英語辞典の頁に黒い筆で殴り書きされ、その頁をめくる様子が動画で撮影されている。その動画となったイメージはアニメーションとして動き出す。死んだイメージに生が吹き込まれるのと同時に、自画像として描かれた画家の姿は歩きながら物思いに耽る¹⁶⁾。いわば、英語という支配的な言語がコミュニケーション空間を独占するなかで、人々の生き死には、物や情報の流通と同じく、グローバルな工場ラインへと継ぎ目なしに組み込まれていたことが、これらの作品でメランコリックに回想されているのである。ケントリッジの作品は南アフリカのヨハネスブルグという都市を活動の舞台としているが、喜望峰がある南アフリカは、中心となるヨーロッパ文化の周縁として、さまざまな近代以降のグローバル化の諸力が混雑し、再配分され

る地理上の中継点として捉え直されている。それゆえケントリッジの創作を考察することは、二〇世紀初頭の歴史に南アフリカの歴史の視点から見ることで、キュビズムや未来派などのモダンアートや、テクノロジーや科学、精神医学や心理学や精神分析学の歴史の背後で、何が起きていたのかをあらためて考え直すことにもつながるだろう¹⁷⁾。

ドイツによる南西アフリカの植民地化と優生学

二〇〇五年に制作された《ブラックボックス（暗箱）》は喪の労働という観点が、明確に意図された作品である。作品の中には、メガフォンのついた看板が登場キャラクターの一人として動き出し、それが掲げる看板には「喪の労働 TRAUERARBEIT」と書かれている（図3）¹⁸⁾。この三角錐の形は、スピーカーでもあり投影機でもあり、擬人化されて口にも目にもなる。《ブラックボックス》は、資料の断片をコラージュして作り上げられた擬古風のプロセニアムアー



図3 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年
スタジオで撮影

た擬古風のプロセニアムアー

チが施された人形劇のための舞台装置になっている。その幕や舞台には、映像が投影され、音楽に合わせて登場人物が舞台上を機械仕掛けに動きながら横切る二〇分程の作品である。

映像には、作家自身による素描のアニメーション、新聞、当時の出版物の表紙や頁、歴史的な写真や映像のフーテージが映し出される。この作品のなかで、とりわけ印象的に繰り返されるイメージは、頭蓋骨と犀狩りの様子を写した人類学的な記録映像（『ドイツ領東アフリカの犀狩り *Nashornjagd in Deutsch Ostafrika* 一九一三年）であろう⁽¹⁹⁾。この作品は、ドイツ銀行とベルリンのグッゲンハイム美術館が支援するアート・プロジェクトのために制作された。この劇で映像や自動人形によって演じられる演目は、作品の制作のちょうど百年前の出来事、二〇世紀初頭にドイツの植民地であった「ドイツ領南西アフリカ」（現ナミビア）での叛乱とその鎮圧のために行われたドイツ防衛隊によるヘレロ虐殺とその帰結である。本作の検討に入る前にまずは、ドイツによる南西アフリカの植民地の歴史を確認しておきたい。

ドイツによるアフリカへの植民地の歴史は、欧州がアフリカを分割することを決議した一八八四―八五年のベルリン会議から第一次世界大戦までのおおよそ三十年間に過ぎなかったために、その後に大きな影響を残さなかったと考えられてきた。しかし、最近ではドイツによる植民地主義の過小評価は、疑問視されるよ

うになっている。ドイツでもアフリカのアーティストが参加する展覧会は、アフリカ系アメリカ人のオクウィ・エンヴェゾーのキュレーションによる二〇〇二年の「ドクメンタ 11」以来積極的に行われるようになり、二〇一〇年には、インカ・シヨニバレ、エル・アナツイらアフリカ系のアーティストが参加し、ドイツの植民地主義を再検証する『明日のことは分からない *Who Knows Tomorrow*』と題された展覧会も行われた⁽²⁰⁾。

そのカタログのなかでも触れられているが、ドイツによる南西アフリカへの入植活動は、一九世紀末に、ルター派のドイツの宣教師と牧畜業者によって行われ、彼らはビスマルクの支援を頼りにした。当時のドイツの植民地で最も重要な場所であったヘレロとナマクアでは、一九〇四年に先住民による革命運動が勃発する。その叛乱に対してドイツ軍は住民の虐殺によって応じ、ヘレロの人々は戦いで殺され、砂漠に追いやられて餓死させられたりすることになった。一九〇七年まで三年間ほど戦いが続き、その人口の八十パーセントが失われたと言われている。この時、捕虜となった先住民は収容所に送られ、断種や奴隷労働が選択された。ここから、後に南アフリカのアパルトヘイトのシステムのモデルとなるコントロールと抑圧のシステムが築かれていったとされる。一九一四年から一九九〇年に独立するまで、ナミビアは、南アフリカの統治下に置かれることになった。

とりわけ忘れてはならないのは、虐殺と並行して、医者・人類学者のオイゲン・フィッシャー Eugen Fischer のような社会ダーウィニズムを信奉する科学者によって、人種主義的な優生学の研究が促進されたことである。フィッシャーはドイツ人やボーア人の男性と当時「ホッテントット」と呼ばれたアフリカ人の女性とのあいだに生まれた子供を対象に、私生児の研究を一九〇八年から始める。彼は、戦争捕虜に対して医学的実験を行ったり、ヘレロとナマの人々の虐殺の犠牲者の骨や頭蓋骨を集めてベルリンに持ち帰り、それらを測定し比較したりした。それによってフィッシャーは、混血が人種的に劣っているという「科学的」主張を結論づけ、政治家に助言を行ったのである。

優生学の権威となったフィッシャーは、ヴァイマル共和国時代の一九二七年に、ロックフェラー財団の支援を受けて、ヴェルヘルム皇帝人類学・遺伝・優生学研究所を設立し、初代所長を務め、この研究は後のドイツの優生学の礎となった。ケントリッジは明確に次のような指摘を行っている。「犠牲者の骸骨は、洗浄され、「アーリア人」の優秀さを証明するためにドイツに測量されるために送られました。身体人類学の研究はナチスが権力をもつずっと前から築かれていたのです」²¹。

第二次世界大戦後を代表する哲学者ハンナ・アーレントは『イエルサレムのアイヒマン』で、ドイツにおける異人種婚禁止法について言及している²²。こうした人種隔離政策は先に

述べた「南西アフリカ」の地方行政に遡ることが指摘できる。

一九〇五年にはじめて異人種間の結婚の禁止が履行され、市民権が人種との関わりでパブリックに議論されるようになった。

この法律は、アフリカ系の女性と結婚した白人のドイツ人入植者の「人種的混血児」を、法律的に認められなかったドイツ市民権から排除することを目的としていた。すでに異人種婚を行っている人々に対しても、遡行的に法が適応された。アフリカ系の妻と離婚することができなかったドイツ人男性は市民権を失い、またその子供も、公共教育から排除されることになったのである。ヨーロッパ系白人とアフリカ系黒人の混血ムラートを排除する方向は、優生学的な不妊治療を促進し、アパルトヘイト政策の基盤となる。さらに、ドイツ人としての国民的アイデンティティが、人種の観点で定義されることになった。この時から、「人種的な混合」は、ドイツ国家に対する脅威と見なされるようになりはじめた。このような文脈で、フィッシャーの骨相学に基づいた優生学的な医学研究が政治的な力を有したのである。一九一二年にはすべてのドイツの植民地で異人種間の結婚が禁止されるまでにいたる。冒頭に述べたように、フロイトが未開部族の心的生活に関する研究を公表したのはこの時期であった。

さて、ナミビアでの虐殺と人種政策にドイツ側から遺憾の意が表面されるようになったのは、二二世紀になってからである。

ヘレロの人々は二〇〇一年に、アメリカの法廷で、ドイツ政府と、南アフリカの会社の財政支援をしていたドイツ銀行に対して賠償請求を訴えた。そして、虐殺百年にあたる二〇〇四年には、ドイツ経産省の大臣が公式に遺憾の意を表明した⁽²³⁾。さらに二〇〇八年には、ナミビア大使が、当時研究目的でドイツに持ち去られた遺骨の返還を求め、二〇一一年には、大学に保管されていた遺骨がナミビアに返還されることになる。

このように当時渦中にあったナミビアの歴史の再検証と賠償をめぐる争点と軌を一にして、ウィリアム・ケントリッジによって制作されたのが二〇〇五年の『ブラックボックス』であった。この物語は、先述の歴史的文脈にそって象徴的な表現で語られるが、虐殺を主題にしている点で、パブロ・ピカソの『ゲルニカ』(一九三七)年に匹敵する作品であろう。本稿では時系列ではなく、それぞれのモチーフに即して考察していく。まず印象的なのは機械的な動きによる労働の場面である。パウ・クレイが描いたような抽象化された機械の歯車が動き出すと、やがて二人の男の人影に変わり、手足の縛られた男を叩き続ける。繰り返し機械的に棒で叩かれた体はバラバラになったり立ち上がったたりして、最後には墓石のような形に変わる(図4)。この場面は、虐殺の出来事とその記念のあり方を表現しているように思える。ケントリッジは講演録『素描についての六つのレッスン』(二〇一四年)のなかで、ナミビアのウィンドホークに



図4 《ブラックボックス(暗箱)》の素描 2005年

ある虐殺をめぐる主要な記念碑は、ドイツ兵の騎馬像であり、最初の戦場地であるウォーターバーグには、戦死した一七人のドイツ兵の墓があるだけで、数千のヘレロの人々やその後に亡くなった数万人の人々に関して一言も触れられていないと指摘している。「これらについて疑問をもつて働くために、スタジオが象徴的な空間になる」とケントリッジは述べているが、彼にとって創作行為は、公的な歴史の記念碑とは異なる歴史の葬り去られた記念碑を掘り返し、再構築することにあるだろう⁽²⁴⁾。いかにしてヘレロ人の虐殺された身体が、ドイツ人兵の英雄的な墓石に変容することがありえたのか。ヨーロッパで発明された視覚装置のフレイムやレンズを通して、いかに南西アフリカの歴史を想起し直すことができるか。ケントリッジは、そうした疑問に繰り返し立ち返っていくのである。

「意識のハイウェイ」としての《ブラックボックス》 と三つの意味の変容

セントリッジのアニメーションの特徴は、白黒の素描が次々と別のものに変化していくことにある。《ブラックボックス》は次々とイメージが変化を繰り返るために、一見ではその内容が捉えきれない。幸い作品を個人撮影した映像がYouTubeにアップロードされているので、その映像と作品カタログを参照しながら作品の描写と分析を試みたい⁽²⁵⁾。《ブラックボックス》では冒頭に本作の主要なモチーフが次々と変身を繰り返す。 「信号機」が「カマキリ」に変わったかと思えば、「渦巻き」が画面を横切り、強い「フラッシュ」が画面を覆う「爆発」の後に、一瞬だけ「ノーベルのダイナマイト」と書かれた商標が画面に映る。その「灰」が下部に落ちると「タイプライター」になり、そこから「ドイツ語のスペル」が綴られる。それらは「蜘蛛」のような形の線に包まれ、「犀」が現れる。さらに、「科学薬品」の宣伝イメージが拡大されると、「直線」が交差し「カメラ」が描かれ、劇場の幕が開く。「ドイツ領南西アフリカ」という文字を背景に「地球儀」に乗った「黒鳥」が現れ、「ナミビアの風景」へと続いていく(図5)。この「地球儀」は後の場面で「頭蓋骨」に置き換えられる。セントリッジのアニ



図5 《ブラックボックス (暗箱)》の素描
2005年

メーションに特徴的なこうした影の形態の変容は、一九世紀末のボードヴィルの出し物や、ウインザー・マッケイのような初期のアニメーションで探求された特徴に通じている。セントリッジは、こう述べている。

観客にとつての喜びは、その人工性を認識すると同時に、驚くべき変容を目撃することができることにありました。初期映画は、こうしたメタモルフォーシスを見せる別の方法、つまり世界を事実として経験するのではなく、その本質として変容をとまなう過程として経験できること、静的ではなく一秒二四コマの動く世界として見つめることだと考えられます⁽²⁶⁾。

こうした初期映画におけるメタモルフォーシスへの驚きや喜びと同時に、《ブラックボックス》では、後半でも再び兵士の影が登場し、大きな頭蓋骨を叩き続け、砕けた頭蓋骨はナミビアの砂漠の山の風景に変わる。機械的かつリズムミカルな打撃のイ



図6 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年

メージは、過去の記憶や死が機械的な心的プロセスとして、同時に、それ自体が強制的な労働として表されていると考えられる（図6）。頭蓋骨の打撃は、外傷を被った心的装置の働きにおける自動症の記憶や想起や思考そのものを再現するかのようでもある。イメージが投影される劇場の空間自体は、創造のための部屋であり、ここで、へ喪の労働としての心的加工は、作家によって文字通りの機械整備工の技芸として扱われていると見なすことができるだろう。こうして、記憶にまつわる素材を圧縮し、置き換え、それを投影し、表象上演する芸術の実践を、喪の労働として捉え直す視座がもたらされる。ケントリッジにとって「スタジオは脳」であり、こう説明される。

一連の形式的な問いが生じます。木のおもちゃを使って、機械的な打撃をいかに見せられるでしょうか。「……」スタジオは、イメージ、アイデア、歴史的なリンクのために圧縮された部屋になります。ミニチュア劇場、スタジオは、さらに、

頭蓋骨の計測器や割りコンパス、ヘレロ人女性の代役となる一九世紀フランスの卵泡立器、諸要素がそれぞれに対して飛び跳ねる空間に変形します。ミニチュアの劇場とスタジオは両方とも、アイデアそれ自体の隠喩となり、私たちの頭蓋骨で覆われた内側で起こっていることと等価になるでしょう。

——霧箱としての頭です²⁷。

ケントリッジはこうしたイメージを、「意識の流れ」というよりも、むしろ「意識のハイウェイ」と呼ぶ。「様々な思考や異なる通路が、ひとつの考えを、縁へと追い抜き、追いやります。道路工事を辛抱強く続けるように生成しながら」²⁸。痛ましい暴力の反復とその打撃の音の「不協和音」を通して、いかに死者の記憶を意味のあるイメージに変容させることができるか。ケントリッジが《ブラックボックス》で投げかけているのは、こうした問いである。

作家によれば《ブラックボックス》は三種類の異なる視覚装置がモデルとなり合成されているとされる。ブラックボックスとは、(a)劇場を表す言葉、(b)写真カメラとしての暗箱 Camera Obscure/Chambre Noir、(c)飛行機の事故や災害の時に情報を記録する飛行データ記録、である。「ブラックボックス」という言葉から派生するこれら三つの視覚装置を、それぞれ上演、representation、撮影 shooting、データ記録 records といった要

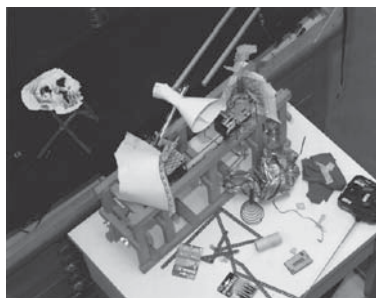


図7 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年

た、ヘレロの女性のかたちは、一九世紀に使われた卵泡立器がその身体に用いられ、紙でできた頭部と衣服が加えられる。このようにして日用品が擬人化されて表現されている。さらに「喪の労働」と書かれたプラカードをつけたメガホンも頭部のように生き生きと動かされ、伴奏となる音楽を

(a) 自動人形の劇場
先の引用のように本作では、日用品が変形されて基本的な登場人物が造形されている(図7、8)。足元に車輪がつけられたコンパスは人間の両足のように見立てられ、あわせてその両手が動き出す。これはおそらく科学を寓意した形象であり、その直線的で幾何学的な形象はドイツ兵の戯画をも思わせる。ま

素で表すこともできるだろう。これらの諸要素はケントリッジの他の作品でも繰り返し探求される基本的な仕掛けであり、多くの場合に諸要素は次々と混ぜ合わされ変形されている。ここでは、各シーンの描写を交えながら、個々の要素について詳しく述べてみたい。



図9 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年

動症の心的作用のように現在の眼前で展開しているように生き生きと感じられるようになること、異なる登場人物の複数的な



図8 《ブラックボックス（暗箱）》 2005年

発しているように見える。音楽に合わせて、紙を継接ぎしたハリボテで出来た髑髏が、爆発するようにバラバラになったり、元に戻って繋がったりしながら登場するが、これは口を開け閉めさせて笑っているようにも見える。この場面は「死の舞踏(ダンス・マカール)」と名付けられている(図9)。こうした自動人形の登場人物たちは、機械的な仕掛けを施された人形劇の芝居小屋で、映像と音楽に合わせて自動的に動き出し、意味の不明瞭なボードヴィルを演じる。兵士の打撃に加えて、オートマトンによる人形劇の上演がもたらす効果は次の点にあるだろう。死んだ過去が、自

視点を通して、百年前の歴史の出来事における心的葛藤や対話が再演されること、その人工的な動きや物語の単純化やユーモアの効果が生み出されることである。

セントリッジは、初期の平面的なアニメーションから進んで、登場人物の造形を、紙をちぎって生まれた形態の断片を組み合わせて構成するようになっていく。ばらばらに散乱した断片は、空間化された個々の登場人物の身体の中に立体的に再統合される。偶然的形態に投影されて見出された形象は、立体物として铸造され、見かけの生とそのメタモルフォーシスの可能性が与えられるのである²⁹。「上演」という契機は、ブラックボックスに投影される過去のフーテージを背景とした「死に対する態度の混乱」の物語を現在に蘇らせながらも、生き生きとした余興として演じられる効果をもたらすのである。

(b) 写真カメラとしての暗箱

自動人形が左右に動く舞台の背景として、様々な映像がプロジェクターで投影される。その時、イメージが投影される劇場は、ピン・ホールを通して外界を平面に投影する暗箱にも見立てられる。暗箱は外界を切り取る撮影装置にもなれば、投影されたイメージの動きを内的な幻想として鑑賞できる魔術幻燈のような役割をもたす(図10)。本作では手書きのアニメーションで描かれたカメラのカメラたちが幕の上に現れるとフラッシュで

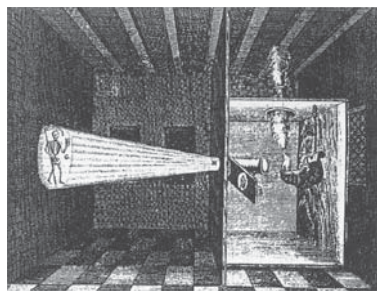


図10 A・キルヒヤー『光と影の偉大な技法』の第二版(1671)に掲載されたマジック・ランターン

でくる。映し出された木の倒立像に、遺体が吊るされた映像が挿入されるといように(図11)。

舞台では、ナミビアの自然を映した映像フーテージの次には、フェナキストスコープの円盤状に書かれたイメージが素早く回転しはじめ、その回転するイメージは、一瞬静止したかと思うと、銃口が開けられ、また回転が繰り返される。瓶や円が書かれたものを標的とする緑日の出し物を思わせるイメージは次々と標的を変え、カマキリやアルマジロが現れて撃たれたかと思えば、ハインリヒ・マンの書物『二つの種族の間で』(一九〇七年)の表紙の上に血のような黒い液体が広がり、白黒の画面を覆う(図12)。さらに、アフリカ人の頭部にも次々に弾丸の穴が開けられていくようになる(図13)。フェナキストスコープ

明るくなり、幕開けとなる。さらに、焦点を調整するレンズのアニメーションが挿入され、光学的な写真カメラとしての暗箱という要素も強調されている。《ブラックボックス》では、動くイメージが定着して静止する瞬間に、死の幻影が忍び込ん

は映画の発明以前に原初的な動画の効果を生み出すために用いられた装置だったが、ケントリッジはここで、撮影 shooting という言葉が、射撃という語と等しいことに注意を促している。とりわけ科学者のエチエンヌ・ジュール・マレーが、撮影機のもととなる装置を発明したさい、フィルムを連続的に送るために散弾銃のリボルバーを模した仕組みを通して写真銃として映

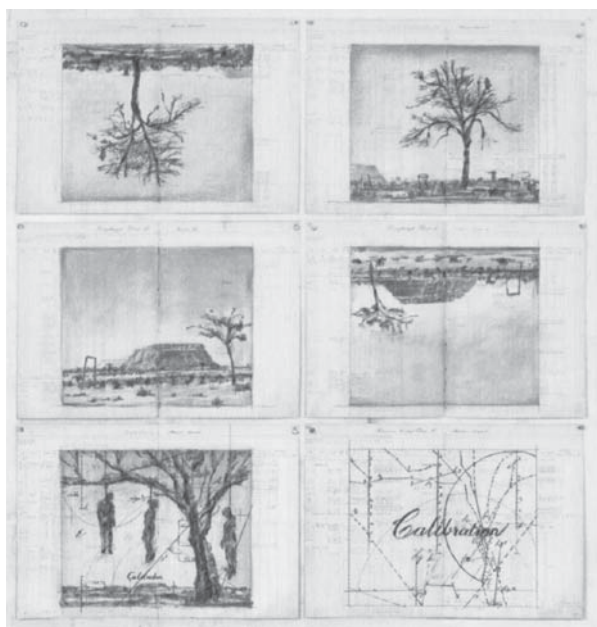


図11 《ブラックボックス (暗箱)》の素描 2005年

正面から撮影された記録写真が数多く引用されている³⁰。モンタージュされたフーテージが素早く出現と消失を反復する様子は、強迫的な記憶のフラッシュバックを思わせる。生命をもったイメージの動から静への転換は、ショックの感覚とともに死



図13 《ブラックボックス (暗箱)》の素描 2005年



図14 《ブラックボックス (暗箱)》の素描 2005年

像撮影用カメラが発明されたことはよく知られているだろう(図14)。ケントリッジはここで動く対象に視線を向け、それが静止するとき、銃口でナミビアの生命——動物も人間も含めて——が奪われたかのように表現している。

さらに次のシーンでは、素描のアニメーションに代わって、当時撮影された写真が素早くモンタージュされる。そこには、先住民を科学的な観察の対象とするために用いられた、



図14 エチエンヌ・ジュール・マレー
「写真銃」 1894年

を繰り返して喚起させる⁽³¹⁾。

これらの場面では、イメージが撮影・選択され、蓄積・抽出されるというアーカイヴの一連の機能が、視

覚と記憶の心的作用をメタファーとして再現されていると考えられるだろう。また先住民を観察の対象とする人類学的な眼差しと植民地化の暴力が連関されて表現されている。ケントリッジは、これらのイメージにコンパスで引かれた線を上書きし注釈を加えていく。死を与えられ標本となる生氣を欠いたイメージは、計量や数量化の痕跡が書き込まれる原板となつて、それらは抽象的なデータとして集計されて一覧表に変わる。

(c) 災害データ記録

《ブラックボックス》の第三の意味は、災害時のデータ記録装置である。ここで災害とは、南アフリカのヘレロ族の虐殺を意味している。《ブラックボックス》では、射撃のイメージの次には、砂漠地帯の風景パノラマが投影され、横にスクロールしながら、電柱や電線のようなイメージが書き足されていく。



図15 《ブラックボックス（暗箱）》の素描 2005年

さらに黒い線が現れ、草の茂みのようにも、地面が爆発しているようにも見える（図15）。アニメーションのイメージの動きで線の消された跡は、煙のようにも見える。角度の異なる直線が連結されて構成される抽象的な幾何学模様は交点を軸に形を変えながら動き出し、信号のようにメッセージを発信するようになる。そこに当時の記録書類の文字の断片が重ねられ、その中の一つに南西アフリカにおけるドイツ国防衛隊によるヘリオグラフィ式回光通信機の通信記録の書面が投影される。このヘリオグラフィとは、太陽光の反射を用いて、その光の明滅によってモールス信号などの符号を送り通信を行う装置であつた。この装置は防衛隊による南西アフリカの植民地化のさいに軍事利用された。暗号は、断片的な信号を継起的な時間軸に秩序付けることで意味作用をもつ。抽象的な線によって符号化された記録は、その背後の開発や植民地化のプロセスにおける土地や人の抹消や

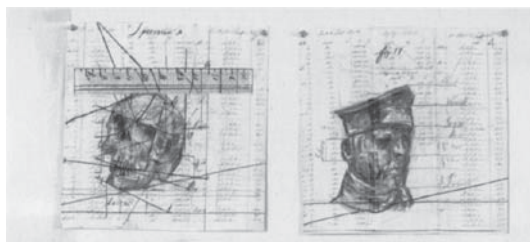


図16 《ブラックボックス (暗箱)》の素描 2005年

暴力の痕跡を、秘密の暗号として隠すと同時に、その暗号は解読可能なデータとして蓄積できるものになる。作成された地図の線描のなかに暴力の痕跡は所与のものとして含まれているのだ。さらに、頭蓋骨のイメージが現れ、コンパスによって測量され、その計量値やグラフが書き加えられていく(図16)。先述したフィッシャーの骨相学によるデータがこれらの計測値や数値に暗示されているのは明白であろう。同じ頭蓋骨のイメージは、レントゲン写真のように白黒の反転したようなイメージに変わり、頭蓋骨を突き刺すように引かれた線はオーラのような光を発し、その光のなかに頭部の輪郭は霞んでいく。

民族浄化や虐殺など、被害者や目撃者の証言が失われてしまうと、その記憶の痕跡はどのようにして残されるのか。死者の頭蓋骨に直接書き込まれていたというのがナミビアのケースである。ヘレロ人の虐殺を題材にその収集されたイメージやデータを投影しながら、ケントリッジはここできわめて根本的な問題を提起しているよ

うに思える。現在ではその人種主義ゆえに優生学の科学性は否定されているとしても、こうした頭蓋の内外の計測値のデータは科学的なエビデンスとして使用され、当時にはドイツ銀行やロックフェラー財団によって資金援助され研究資金を獲得することを可能にし、結果はさらなる人間の精神の序列化や病理を基準に人体実験や虐殺を許容した。そのとき、賠償という観点で、頭蓋骨が祖国に返還されるとしても、奪われ匿名とされた死者のデータは、収集されたビッグデータやそれに基づく知のなかに亡霊のように生き続けるしかないだろう。いかにしてそこから個々の生のデータを見分け、正當に埋葬することができるのか。そもそも死後の生のデータは、誰に帰属するものなのか。それを死者に返還することは可能だろうか。同じようにして暴力の痕跡を含む死者の写真や地図も、死者にその使用の権利を返還されるべきではないだろうか。なるほど、こうした一連の問いは愚かしい問いだと言われるかもしれない。しかし現在、死後に検索情報が削除される権利が主張されるほど、デジタルデータの権利と帰属の問題は、現代社会のアポリアとなっている。それを過去に遡行して考慮してみることもありうるだろう。

頭蓋骨の表現は、同じく南アフリカ出身のマルレーネ・デュマスによっても絵画に描かれており、二〇一五年のヴェネツィア・ビエンナーレでは三六点の骸骨のシリーズが展示された(図17)。デュマスの場合、伝統的な「ヴァニタス」や「メメン

きるかもしれない。詳細な議論については別の機会に譲りたい。いずれにせよ、ケントリッジの企画は、当事者であるドイツ銀行の支援を受けて、大学や資料室のなかで私有化され隠匿されてきたデータを、埋葬するのではなく芸術の展示空間のなかで公開し開示することによって、死者の情報はどこに帰属されるべきなのかという難問に、芸術家の立場から応答していると考えられる。ケントリッジは、司法的な賠償の政治学や経済に踏



図17 マルレーネ・デュマス《頭蓋骨》2013-2015年 ヴェネツィア・ビエンナーレ（2015年）にて展示 撮影：石谷治寛

ト・モリ（死を思え）」の主題を思わせるが、彼女のイメージが時代や出来事や状況の異なる写真をもとに絵画制作が行われていることを考えれば、頭蓋骨を通して、現代の生と死のイメージの隠匿と暴露をめぐる、ケントリッジと同類の問題意識を見出すことができる。

メントは、人々の胸のなかに住処を得て生き続けるだろう。

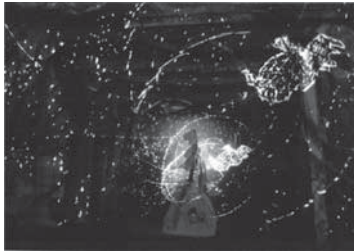


図19 《ブラックボックス（暗箱）》のインスタレーション 2005年



図18 《ブラックボックス（暗箱）》の素描 2005年

み込むのではなく、むしろ、きわめて詩的なやり方を通して、奪いとられたイメージやデータを持ち出し、死者が生きた土地に再び結びつけようと試みている。《ブラックボックス》において、「死者のリスト」と書かれた表の上には、ナミビアの地図に加えられた螺旋型の曲線が引かれていき、ナミビア人による歌の響きとともに、ポジとネガが反転して、黒字の白い点や線に変わっていく。そのイメージは、やがて夜空に瞬く星々に変形する（図18）。きらめく星々にはアルマジロや犀の姿が浮かびあがる。あたかも死者のデータは、土地に魂として帰着し、動物に変身して転生したかのようである（図19）。そのコスモスに浮かぶ星座となったモニユ

〈喪の労働〉を超えて——幻獣と家畜としての犀

《ブラックボックス》では中盤にかけて、既に触れた頭蓋骨が計測され光を発する場面と打撃によって頭蓋骨が砂漠の山に変わる場面とのあいだに、当時の犀狩りの映像が引用されている。この映像にはモーツァルトの『魔笛』からタミーノのアリア「なんと美しい絵姿」が付け加えられる。「私は感じる、この神々しい絵姿が新しい感動を私の胸に満たすのを」……」。

《ブラックボックス》は、ケントリッジがかつて取り組んだ『魔笛』の舞台化と関連して制作され、欧州の啓蒙主義の理想の終わりが告げられているとケントリッジは説明している。このシークエンスでは、犀の姿に理想との出会いや愛の恍惚感を表す歌が重ねられていると感じた瞬間、その美しい犀は狩猟者に無残に撃たれ息絶えてしまう。さらにここでは西洋人の狩猟者とアフリカの狩猟者が握手し、両者が協力して犀を狩る様子も映されていることにも注意したい。「……」そう、私は恍惚となつて、この人をこの熱い胸に抱きしめるだろう。そして、この人は永遠に私のものになるだろうに」。うっとりとした歌声に合わせるようにして犀の顔がクローズアップで映されたフーテージで、このシークエンスは締めくくられる(図20)。この動物の顔には、虐殺の犠牲にどう応答すべきか、という私たち

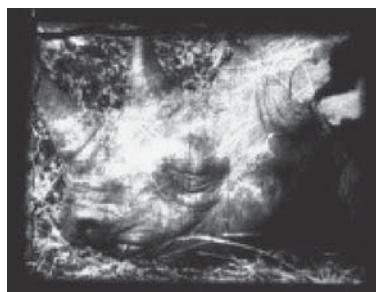


図20 《ブラックボックス (暗箱)》 2005年

の倫理が問い直されているだろう。

ここで港道隆とともに、哲学者イマニュエル・レヴィナスが動物を応答すべき他者だとみなさなかったことに対する批判について触れておきたい。港道は、レヴィナスにとって「暴力」は「顔」をもった人間にしか適用できない語で

あることを指摘している。「事物の破壊も、狩りも、生物の絶滅も、世界に属さない人間の顔を狙ってはいない。それは依然として労働に属しており、目的をもち、欲求に應えるのである」³²⁾。こうしたレヴィナスの倫理に対して港道は意義を唱える。「しかし、暴力と責任が問われる他者とは、人間以外の存在者ではないという根拠はあるのか」と³³⁾。港道にとって、人間の顔も、亡霊の顔も、動物の顔も、応答の責任を要請される他者性だと見なされる。動物の顔に他者性を認めないのは、供儀に基づくユダヤ・キリスト教の論理の枠内にあるからではないだろうか。また港道は、別の論考で、南アフリカの和解と赦しのプロセスにおいて、加害者としての他者に被害者が同一化することで、被害者が苦しみ続けるのではなく率先して「赦

す」ことが自己解放になる、という神学的な態度にも疑義を挟んでいる。これもまたユダヤ・キリスト教への改宗を思わせ、そうした「救し」は「喪の労働の勧め、ないし強要」であろうと。そうした観点から、港道は、南アフリカの和解での犠牲者の証言について粘り強く精緻な議論を展開したのだった。結論として「喪の労働」には、「証言から残り続ける他者体験を解消することは遂にできない」ことが認められ、そこに残されるのは、他者に救しを与えることも、救しを乞うても得るこのない「和解の（不）可能性」を通じた、よりよい和解の場の脱構築に向けた「正義への祈り」であると論じられている⁽³⁴⁾。他者に応答することは、和解が不可能であることに直面しながらも、来るべき和解の枠組みをさらに模索しつづけることであり、それは取り憑くように未来に相続される。狩りによる絶滅の危機がはじまる犀の顔にはそうした他者性が召喚されるだろう。来るべき民主主義の可能性とは、現在の構成員の意思の総体（全体意志）や国民の多数決や代議制ではなく（たとえば奴隷制が存続している時代に家財と見なされた奴隷、人権宣言以後長いあいだ参政権を奪われた女性、人身売買や暴力に脅かされて意志表明のできない現代奴隷制の被害者の意志は、一般意志に含まれるだろうか）、亡霊や動物も含む他者への応答責任を果たすために、果たしきれない「喪の労働」を通じて、あらたな和解を目指す法や正義を脱構築しつづけることであろう⁽³⁵⁾。

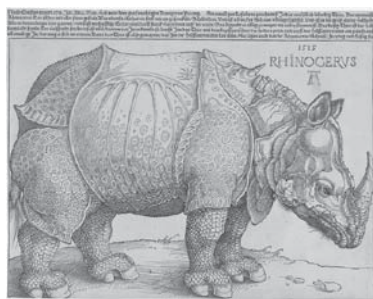


図21 アルブレヒト・デューラー 《犀》 1515年

ガル王に送られたものであり、インド洋を横断、喜望峯を回って大西洋を北に向かって運ばれた。ポルトガル王は、一四九八年にヴァスコ・ダ・ガマが喜望峯経由でのインドへの航路を「発見」して以来、極東における植民地化の占有権継続をローマ・カトリック教会に認めさせるために、この

ケントリッジは、ヘレロ人の頭蓋骨を巡る一連のシーンのあいだに犀の狩猟の映像を挿入し、犀の姿にヘレロ人を連想させる。ケントリッジは、犀のイメージは南アフリカの歴史と自然に結びついた動物であるだけでなく、ヨーロッパにおいて繰り返し幻想的なイメージとして表象された他者性を示していると述べている。そのことは、ここでも話題にしているドイツのより広い美術と、キリスト教化の世界史にも関連してくる⁽³⁶⁾。ケントリッジは、犀のイメージとしてアルブレヒト・デューラーが制作した一五一五年の木版画を源泉にしていることを説明している（図21）。この版画は一五一五年にリスボンに到着したインドサイのスケッチを元にしたとされる。図版のモデルとなったと考えられる犀は外交儀礼の贈答品としてインドからポルト



図22 ピエトロ・ロンギ《犀》1751年

よって犀は乱獲され絶滅の危機に瀕している一方で（漢方で長寿の効果があるとされるためにアジア圏の富豪層にアンチエイジング目的で消費されている）、他方で矛盾したことにサファリパークは南アフリカで最も安全な場所になっていることもケントリッジは付け加えている。ケントリッ

犀を教皇レオ十世への贈答品とすることを決めた。しかし、この犀はイタリアへの輸送の時に海に転落しおぼれてしまった。ケントリッジはデューラーが実物の犀を見ることができなかったために、複製図版に画家本人の空想が投影されて、キメラのような幻獣として、鎧を纏いたくましい角で威嚇するような姿として創造されたと指摘する³⁷⁾。また、一八世紀になるとピエトロ・ロンギの絵画（図22）に見られるように、犀はヴェネツィアの謝肉祭（カーニヴァル）の見世物としてクララと呼ばれる親しまれ、ヨーロッパを巡業した。鎧と角で武装した幻獣と角が取り去られ、飼いならされた家畜としての犀のイメージの両方の要素がケントリッジにとっては重要である。現在では、その角を求めたGPSを持ってAK-47で武装したギャングに



図23 《ブラックボックス（暗箱）》スタジオで撮影 2005年

空想の幻獣としての犀に象徴され、欧州の文明人とは、犀を家畜化して、へ喪の労働を唱える機械である。つまり、虐殺された原住民の死者の魂は、幻獣としての犀に変身して他者として現れる。その魂は私たちの胸の中に永遠に生きつづけており、それは私た

ジにとってデューラーの幻獣としての犀は、まったく他者性を表すと同時に、去勢によって親しさがあるというアンビヴァレンツな形象になっているのである。

《ブラックボックス》の最後の余興として、犀が軽業師のように直立して、〈喪の労働〉を表すメガフォンの上を宙返りしながら飛び越える場面では幕は閉じる（図23）。ケントリッジは、芸術家のスタジオとは、眠りを肯定し、愚かさを許容する場所だと言う。だが、この締めくくりに擬人化された〈喪の労働〉の機械と犀の曲芸の見世物は一体何を意味しているのだろうか。本論の冒頭の問題提起に戻りながら、次のように解釈して締めくくりたい。フロイトが非ヨーロッパ人に見出した、原始的な本能や抑圧されたものの回帰は、絶滅の危機に瀕しつつある

ちの〈喪の労働〉によって、ある程度手なずけ、踊らせることができる。それでもその幻獣の犀は、やすやすと私たちの生真面目な、あるいは強迫的な〈喪の労働〉を飛び越えもするのだ。こうした〈喪の労働〉を超えたところに現れるメランコリックな哄笑は、しかし肯定されるべきであろう。理性の勝利ではなく、この愚かさの礼賛を。

註

(1) ジャン・ラプランシュとJ・B・ポンタリス『精神分析用語辞典』村上仁訳、みすず書房、一九七七年、四四四―四四五頁。

(2) 港道隆は、トラウマ概念を再検討するために、子供の糸巻き遊びに関する、フロイトのエネルギー論的な理解を再検討した上で、ジャック・ラカンが形式的に理解していた不在と現前の論理だけでなく、ニコラ・アブラハムとマリア・トロークによる「これは遊びである」という他者に送るコミュニケーションが含まれているという理解を通して、他者のトラウマの相続の可能性を指摘している。港道にとってトラウマ概念や喪の労働として他者の応答可能性の問題につねに結びついている。「反復——プラスー」「埋葬と亡霊——トラウマ概念の再吟味」、人文書院、一九四―二一五頁。ここで港道氏との私的な思い出にも触れておきたい。港道氏が闘病中、一時快復されたときに会う機会があったが、そのときに彼は、「喪の労働」という言葉は「作業」ではなく「労働」

なんだ」と語られていたことが、とりわけ印象に残っている。実際、港道氏は論文のなかで、つねにこの語を「喪の労働」と表記しており、本稿でもその訳語を踏襲する。そのやりとりのなかで、私は次の質問を投げた。社会学者アンソン・ラビンバッハが一九世紀から二十世紀の労働学における疲労の概念関するエビステモロジーを検証し、神経衰弱という概念形成を労働学の歴史を通して論じているが、そうした問題に関連するだろうか。そのとき答えはなかったが、本論はその時の答えを求めて、港道氏のテキストを読み返すことで書きあげられた。港道氏は、トラウマというテーマに関して南アフリカの和解と赦しという難問に、哲学的な立場から考察を深めていた。本論は、港道氏の深い哲学的問いかけに対して、芸術学の視点からささやかながら接近しようとする試みである。ケントリッジ作品が南アフリカの歴史とドイツにおける労働疲労から喪の労働へとという概念の形成をたどるものだという本稿の解釈は、港道氏の言葉がヒントになり、それに応答する言葉を探りながらケントリッジ作品に触れていったことで練り上げられた。氏への感謝を込めてここに付記しておく。

(3) 「戦争と死に関する時評」(一九一五年)『フロイト著作集5』森山公夫訳、人文書院、一九六九年、三九八頁。

(4) 前書三九七頁。

(5) エドワード・W・サイード『フロイトと非——ヨーロッパ人』長原豊訳、鶴飼哲解説、平凡社、二〇〇三年、二七―二八頁。

(6) Frederick Salmon Perls, *Ego, Hunger and Aggression*, Gestalt Journal

- Press, 1992.
- (7) 映画メディアの戦争における使用はヴィリリオを参照。ポール・ヴィリリオ『戦争と映画——知覚の兵站術』、平凡社、一九九九年。
- (8) Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Phaidon Press, 1999; Neal Benezra, Dan Cameron, *William Kentridge*, Harry N. Abrams, 2001; Carolyn Christov-Bakargiev, Jane Taylorlane Taylor, *William Kentridge*, Skira, 2004; Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge: Five Themes (San Francisco Museum of Modern Art)*, Yale University Press, 2009.
- (9) Rory Doepel, *Ubu: +101*, William Kentridge, Robert Hodgins, Deborah Bell, *Johannesburg: French Institute of South Africa and the Art Galleries*, University of the Witwatersrand, 1997.
- (10) *William Kentridge Fute*, Bronwyn Law-Viljoen Ed., David Krut Publishing, 2007; *William Kentridge Nose*, Bronwyn Law-Viljoen Ed., David Krut Publishing, 2010.
- (11) 日本での展覧会は、南アフリカの歴史を扱った「プロジェクト・ソンのための9つのドローイング」のシリーズが一部屋で展示された。『ウィリアム・ケントリッジ——歩きながら歴史を考える……そしてドローイングは動きはじめた……』京都国立近代美術館、二〇〇九年。また二〇一三年の堂島リバービエンナーレでは《潮見表》(二〇〇三年)が展示された。
- (12) 拙レビューは次。「暗箱のなかのタイムマシン——ウィリアム・ケントリッジ《時間の抵抗》」http://reaktyoto.jp/review/william-kentridge_ishtiani-harunio/, Reaktyoto, 2014 (最終閲覧二〇一六年一月八日)。
- (13) スティーヴン・カーン『時間の文化史——時間と空間の文化：一八八〇—一九一八年へ上巻』、法政大学出版局、一九九三年。
- (14) Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the origins of modernity*, University of California Press, 1992.
- (15) ちなみにスティーブン・スピルバーグ『戦火の馬』(二〇一一年)では主人公の父がボーア戦争に英国兵として参加したことによるトラウマが原因で酒に溺れている。馬はその時の軍旗の一部を託されることで、第一次世界大戦に父のボーア戦争での経験が、トラウマ的に反復され帰されていることが暗示される。
- (16) 京都国際芸術祭 Parasophia (二〇一五年)で展示された。
- (17) ジェローム・サル『ケープタウン』(二〇一三年)は、ポスト・アパルトヘイト後の南アフリカを描く犯罪映画であり、和解後の社会の矛盾と葛藤が主題になっている。また医療業界に関わる犯罪映画になっており、後半刑事が犯罪組織を追って北西部の砂漠にたどり着く場面は、ナミビアの虐殺の歴史が背景になっていると思われる興味深い。
- (18) Maria-Christina Villaseñor, *William Kentridge: Black Box/Chambre Noire*, Solomon R Guggenheim Museum, 2006.
- (19) ドイツ映画における植民地の表象に関する最新の研究は次。Wolfgang Fuhrmann, *Imperial Projections: Screening the German*

- Colonies, Berghahn, 2015.
- (20) *Who Knows Tomorrow. Africa. SMB. Hamburger Bahnhof, König, Walthen*, 2010, pp. 545-554.
- (21) *Black Box, op. cit.*, p. 51.
- (22) ハンナ・アーレント『イエルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』、大久保和郎、みすず書房、一九六九年。
- (23) ジョン・C・トービー『歴史的賠償と「記憶」の解剖…ホロコースト・日系人強制収容・奴隷制・アパルトヘイト』藤川隆男、酒井一臣、津田博司訳、二〇一三年。
- (24) William Kentridge, *Six Drawing Lessons (The Charles Eliot Norton Lectures)*, Harvard University Press, 2014, p. 39.
- (25) *Black Box, op. cit.*, p. 43-51; <https://www.youtube.com/watch?v=Nn38eZC8400> (最終閲覧二〇一六年一月八日)
- (26) *Black Box, ibid.*, p. 49.
- (27) *Lessons, op. cit.*, p. 51.
- (28) *Ibid.*, p. 52.
- (29) ケントリッジは、近年はバラバラの断片的な素材を立体物によって構成し、その構成物を回転させ異なる角度からみると、ひとつのイメージが現れる造形を試みている。Francesca Pasini and Janet Taylor, *William Kentridge: Repair from the Beginning*, Charta/Fondazione Bevilacqua La Masa, 2009.
- (30) Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-Of-The-Century Visual Culture*, Columbia University Press, 2001.
- (31) Laura Mulvey, *Death 24x a Second*, Reaktion Books, 2006.
- (32) レヴィナス『全体性と無限』の一節が引用されている。港道隆「他者のトラウマ、他者の言語」『トラウマの表象と主体』森茂起編著、新曜社、二〇〇三年、一七七八頁。
- (33) 同書。
- (34) 港道隆「喪、救し、祈り——数ある例のひとつではない」『戦争の子ども』を考える——体験の記録と理解の試み』平凡社、二〇一三年、二九七頁。ジャック・デリダはデカルト、カント、レヴィナス、ラカン、ハイデggerなどの理論家の著述における動物をめぐる思考を追いながら、自我や他者、メランコリーや喪などの問題に関わる議論を最晩年に行っている。本稿では十分に参照できなかったが、幻獣でも曲芸師でもある犀を、ジェノサイドへの喪の労働として表現するケントリッジの試みに共振するところがあるように思われる。今後の課題としたい。デリダ「動物を追う、ゆえに私は（動物で）ある」鵜飼哲訳、筑摩書房、二〇一四年。
- (35) 啓蒙思想と民主主義のアポリアを体現する「キャリバン」という「怪物」の形象（シェイクスピアが造形した）をデリダの「たわいのなさ」や亡霊をめぐる憑在論に関連させて論じたことがある。石谷谷寛「理性の眠りは怪物を生み出すか？ インカ・シヨニバレの船と布地」『表象05』、月曜社、二〇一一年、一五八—一七八頁。新大陸の「発見」以来、カトリック教会の奴隷制への関与と謝罪、アフリカの現状と現代資本主義については次を参照。西山俊彦

『カトリック教会と奴隷貿易——現代資本主義の興隆に関連して』
サンパウロ、二〇〇五年。

(37) *Lectures, op. cit.*, pp. 137-141.

図版出典

- 1 《ブラックボックス（暗箱）》二〇〇五年、スタジオで撮影、素描のある劇場のモデル、機械人形、ビデオに変換された三五ミリアニメーション映画、22 min, 360 x 200 x 139.7 cm, Maria-Christina Villaseñor, *William Kentridge: Black Box/Chambre Noire*, Solomon R. Guggenheim Museum, 2006, p. 105.
 - 2 《時間の抵抗》二〇一三年、元立誠小学校、京都国際芸術祭プレイベント（二〇一四年）でのインスタレーション、撮影・石谷治寛。
 - 3 《ブラックボックス（暗箱）》二〇〇五年、スタジオで撮影、*Black Box, ibid.*, p. 103.
 - 4 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 85.
 - 5 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 56.
 - 6 《ブラックボックス（暗箱）》、撮影映像から抜粋。
 - 7 《ブラックボックス（暗箱）》二〇〇五年、スタジオでの写真、*Black Box, ibid.*, p. 61.
 - 8 《ブラックボックス（暗箱）》二〇〇五年、スタジオでの写真、
- 9 *Black Box, ibid.*, p. 113.
 - 10 《ブラックボックス（暗箱）》二〇〇五年、スタジオでの写真、*Black Box, ibid.*, p. 63.
 - 11 A・キルヒヤー『光と影の偉大な技法』の第二版（二六七二）に掲載されたマジック・ランターン、エリック・バーナウ『魔術師と映画』山本浩訳、ありな書房、一九八七年に掲載。
 - 12 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 101.
 - 13 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 36.
 - 14 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 38.
 - 15 エチエンヌ・ジュール・マレー「写真銃」*Etienne-Jules Marey, Le mouvement*, Paris: G. Masson, 1894, p. 108.
 - 16 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, op. cit.*, p. 34.
 - 17 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 51.
 - 18 マルレーネ・デumas『頭蓋骨』、二〇一三—二〇一五年、ヴェネツィア・ビエンナーレにて展示、撮影・石谷治寛。
 - 19 《ブラックボックス（暗箱）》の素描、二〇〇五年、*Black Box, ibid.*, p. 58.
 - 20 《ブラックボックス（暗箱）》のインスタレーション、二〇〇五年、

- 20 *What will come (has already come)*, Stroemfeld, 2007.
《ブラックボックス (暗箱)》撮影映像から抜粋。
- 21 アルブレヒト・デューラー《犀》一五一五年、https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dnea_Vico_after_Albrecht_D%C3%BCrer_-_Rhinceros.jpg
- 22 ピエトロ・ロンギ《犀》一七五一年、Collezione Banca Intesa, http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pietro_Longhi
- 23 《ブラックボックス (暗箱)》スタジオで撮影、*William Kentridge Flute*, Bronwyn Law-Viljoen Ed., David Krut Publishing, 2007.

(いしたに はるひろ／芸術学・視覚文化論)