Ricarda Roggan

Creatures of the 20th Century

PRESTEL

Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

CREATURES OF THE 20TH CENTURY

20 世紀に生まれたもの

Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

Baum
樹木
Tree

Serie
シリーズ
series

2007
2008

1

Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

Baum
樹木
Tree

Abbildungsverzeichnis
写真索引
Index of photographs

2007

Baumstück 1
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 2
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 3
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 4
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 5
樹木の一片
120 × 150 cm

2008

Baumstück 6
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 7
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 8
樹木の一片
120 × 150 cm

Baumstück 9
樹木の一片
120 × 150 cm

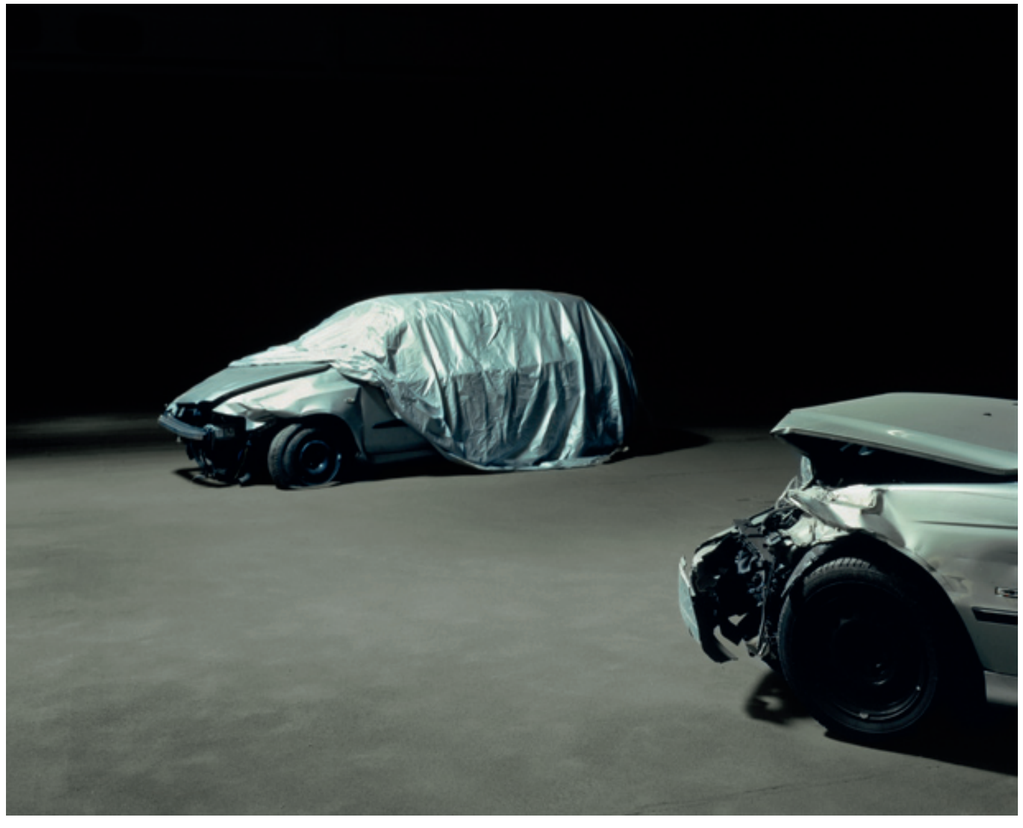
C-Print
Auflage / Edition 3

Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

Garage
ガレージ
Garage

Serie
シリーズ
series

2008



Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

Garage
ガレージ
Garage

Abbildungsverzeichnis
写真索引
Index of photographs

2008

Garage 1
ガレージ
150 × 191 cm

Garage 2
ガレージ
150 × 191 cm

Garage 3
ガレージ
150 × 187 cm

Garage 4
ガレージ
150 × 197 cm

Garage 5
ガレージ
150 × 189 cm

Garage 6
ガレージ
150 × 187 cm

Garage 7
ガレージ
150 × 192 cm

Garage 8
ガレージ
150 × 191 cm

Garage 9
ガレージ
150 × 184 cm

Garage 10
ガレージ
150 × 184 cm

Garage 11
ガレージ
150 × 200 cm

Garage 12
ガレージ
150 × 191 cm

Garage 13
ガレージ
150 × 180 cm

Garage 14
ガレージ
150 × 190 cm

C-Print
Auflage / Edition 3

Ricarda Roggan

リカルダ・ロッガン

1972 geboren in / born in Dresden
lebt und arbeitet in / lives and works in Leipzig

ドレスデン生まれ
ライプツィヒ在住、同地にて活動中

Biografie
Biography

略歴

1996 – 2002 Studium der Fotografie an der / studies of photography at Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei / with Prof. Timm Rautert

ライプツィヒ視覚芸術アカデミー写真科
ティム・ラウテルト教授に師事

2002 Diplom bei Prof. Timm Rautert / Diploma with Prof. Timm Rautert

ティム・ラウテルト教授の下で修士取得

2004 Meisterschülerabschluss bei / Master student degree with Prof. Timm Rautert an der / at Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

ライプツィヒ視覚芸術アカデミー修了
ラウテルト教授の下、マイスターシューラー（修士号に相当）取得

2003 – 2005 Royal College of Art, London, Master of Arts

ロンドン王立美術大学、マスター・オブ・アーツ

Stipendien, Preise
grants, awards

奨学金／受賞暦

2004 Kunstpreis der Sachsen LB / art-award of the Sachsen LB

ザクセン州銀行美術賞

2003 Stipendium der Stiftung Vordemberge-Gildewart / scholarship of the Stiftung Vordemberge-Gildewart.
DAAD Stipendium, Master of Arts, Royal College of Art London / DAAD scholarship for / at Royal College of Art London
Stipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen / scholarship of Kulturstiftung of State of Saxony

フォアデムベルゲ・ギルデバルト財団奨学金
ドイツ学術交流会（DAAD）の奨学金により
ロンドン王立美術大学へ留学、MAを取得
ザクセン州文化財団奨学金

2002 Stipendium für Zeitgenössische Deutsche Fotografie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung / scholarship for Contemporary German Photography by Alfried Krupp von Bohlen and Halbach-Stiftung

アルフリート・クルップ・フォン・ボーレン・
ウント・ハルバッハ財団より
現代ドイツ写真奨学金

1999 Translation, 1. Preis der Stadtwerke Halle für die Installation *Stadt N* / Translation, 1. Price of Stadtwerke Halle for the installation *Stadt N*.

インスタレーション『Stadt N（N市）』、
ハレ市市営事業トランスレーション賞一位受賞

	Einzelausstellungen solo exhibitions	個展
2009	*Creatures of the 20th Century*, Galerie EIGEN + ART Leipzig. Ando Gallery, Tokio / Tokyo, Japan	ライプツィヒ、ギャラリー EIGEN + ART 東京、安藤ギャラリー
2008	*Ricarda Roggan. Still Life*, Kunst-Werke Berlin	ベルリン、Kunst-Werke にて『Ricarda Roggan. Still Life』
2007	MART, Rovereto, Italien / Italy	イタリア、ロベレート市 MART 近代美術博物館
	Schacht, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリン、ギャラリー EIGEN + ART にて 『Schacht(壕)』
2006	Landesgalerie Linz, Österreich / Austria, Fotohof Salzburg, Österreich / Austria	オーストリア、リンツ市、州立美術館 オーストリア、ザルツブルク市、Fotohof
2005	*Law and Order*, Goethe-Institut, London, GB	英国、ロンドン・ゲーテ・インスティテュートにて『Law and Order』
	ATTIKA, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリン、ギャラリー EIGEN + ART にて『ATTIKA』
2004	*Letzte Dinge*, Galerie EIGEN + ART Leipzig	ライプツィヒ、ー EIGEN + ART にて『Letzte Dinge (最後のもの)』
	Das Paradies der Dinge, Museum der bildenden Künste Leipzig	ライプツィヒ造形美術館にて『Das Paradies der Dinge (ものの楽園)』
2003	Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, *Stuhl, Tisch und Bett*, Galerie EIGEN + ART Leipzig	ヴィーパースドルフ宮殿、アーティストハウス ライプツィヒ、ギャラリー EIGEN + ART にて 『Stuhl, Tisch und Bett (椅子と机とベッド)』
	Gruppenausstellungen group exhibitions	**グループ展**
2008	*inside // outside. Innenraum und Ausblick in der zeitgenössischen deutschen Fotografie*, MKM Museum Küppersmühle für moderne Kunst, Duisburg	デュイスブルク市、MKM キュッパースミューレ近代美術館にて 『inside // outside 現代ドイツ写真の内的空間と展望』
	Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig, Städtisches Museum Zwickau; Museum der Stadt Ratingen; Kunstmuseum Diesel-Kraftwerk Cottbus	ツビッカウ市立美術館、ラーティンゲン市立美術館、 コットブス市ディーゼル発電所美術館にて 『Mit Abstand – ganz nah (距離ありてこそ近しく)— ライプツィヒの写真』
	New Leipzig School, Cobra Museum, Amstelveen, Niederlande / The Netherlands	オランダ、アムステルヴェーン、コブラ美術館にて 『ニュー・ライプツィヒ・スクール展』
	Close the Gap. Studium der Fotografie bei Timm Rautert, Stadtgalerie Kiel; UBS Bank Zürich, Schweiz / Zurich, Switzerland	キール市立美術館およびスイス、チューリッヒ UBS 銀行画廊にて 『Close the Gap. ティム・ラウテルト門下で写真を学ぶ』
	Sommer bei EIGEN + ART, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリンのギャラリー EIGEN + ART にて『EIGEN + ART 夏季展』
	The Leipzig Phenomena, Mücsarnok Kunsthalle, Budapest, Ungarn / Hungary	ハンガリー、ブダペスト市ミュシャルノク美術ホールにて 『The Leipzig Phenomena (ライプツィヒ現象)』
	Von Kunst und Politik, Kunst-Raum im Deutschen Bundestag, Berlin	ベルリン、ドイツ衆議院美術室にて『芸術と政治』
2007	*Foto. Kunst*, Museum Essl, Klosterneuburg, Österreich / Austria	オーストリア、クロースターノイブルク市エッスル美術館にて 『Foto.Kunst』
	„I can only see things when I move". Positionen zeitgenössischer Kunst auf Papier, Residenzschloss Dresden/Kupferstichkabinett, Dresden	ドレスデン、ドレスデン宮殿内銅版画キャビネットにて『I can only see things when I move (動かなければ、何も見えない)。紙に記された現代芸術の立場表明』
	Plus. Stipendiaten der Stiftung Vordemberge-Gildewart, Museum Wiesbaden; Nassauischer Kunstverein.	ヴィースバーデン市立美術館にてナッサウ美術連盟主宰 『フォアデムベルゲ・ギルデバルト財団奨学生作品展 Plus』
	House Trip, Artforum Berlin 2007	ベルリン・アートフォーラム 2007 年『House Trip』
2006	*HOMESTORIES*, Münsterland e. V., Emsdetten; Kunstverein Grafschaft Bentheim, Neuenhaus	エムスデッテン市ミュンスターランド連盟および在ノイエンハウス市 ベントハイム公爵領美術連盟主催美術展『HOMESTORIES』
	Six artists from Leipzig, German Ambassador's Residence London, GB	在ロンドンドイツ大使公邸にて『Six artists from Leipzig』
	Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt, Museum Essl, Klosterneuburg, Österreich / Austria	オーストリア、クロースターノイブルク市エッスル修道院美術館にて 『Made in Leipzig。ある町の風景』

2006	*Of Mice and Men*, 4. berlin biennale, Berlin	ベルリン、第 4 回ビエナーレにて『Of men and mice』
	Landschaft, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリン、ギャラリー EIGEN + ART にて『風景』
	Vor aller Augen. Festival, Bâtiment d'art, Genf, Schweiz / Geneva, Switzerland	スイス、ジュネーブ市 Bâtiment d'art にて Vor aller Augen. Festival 参加
	Last Dance, Goethe Institut, Paris, Frankreich / France	フランス、パリ・ゲーテ・インスティトゥートにて『Last Dance』
	Leipzig und die Fotografie/2, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig	ライプツィヒ貯蓄金庫美術ホールにて『ライプツィヒと写真』
2005	*Der Blick auf Dresden – Die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette*, Brühlsche Terrasse, Lipsius-Bau, Dresden	ドレスデン市、ブリュール・テラス、リプシウスの館にて『ドレスデンを見る眼。聖母教会とドレスデン市のシルエットの成り立ち』
	Zwischen Wirklichkeit und Bild: Positionen deutscher Fotografie der Gegenwart, The National Museum of Modern Art, Tokyo; The National Museum of Modern Art, Kyoto; Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Kagawa, Japan	東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、香川県丸亀市猪熊弦一郎現代美術館にて『ドイツ写真の現在―変わり行く現実と向かい合うために』
	From Cotton to Culture, Bunkier Sztuki Krakow, Polen / Poland	ポーランド、クラコウ市、ギャラリー Bunkier Sztuki にて『From Cotton to Culture』
	Portrait, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリン、ギャラリー EIGEN + ART にて『Portrait』
2003	*Ricarda Roggan / Dan Perjovschi*, Kunstverein Arnsberg	アルンスベルク市美術連盟にて『Ricarda Roggan / Dan Perjovschi 展』
	Sommer bei EIGEN + ART, Galerie EIGEN + ART Berlin	ベルリン、ギャラリ EIGEN + ART にて 、『EIGEN + ART 夏季展』
	Zeitgenössische Deutsche Fotografie, Museum Folkwang Essen	エッセン市フォルクワンク美術館にて、『現代ドイツ写真展』
	Silver & Gold, Galerie 20.21 Essen / Festspielhaus Hellerau / Kunstverein Glückstadt / Städtische Galerie Wolfsburg	エッセン市、ギャラリー20.21、ヘッレラウコンサートホール、グリュックスシュタット美術連盟、ヴォルフスブルク市立美術館にて『Silver & Gold（銀と金）』
2002	*Wunschbilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig	ライプツィヒ造形美術館にて『Wunschbilder（願いの影像）』
	Konstruktion / Illusion, Galerie C/O Berlin	ベルリン、ギャラリー C/O にて『Konstruktion / Illusion（設計と幻影）』
	Malerei + Fotografie, Galerie EIGEN + ART Leipzig	ライプツィヒ、ギャラリーEIGEN + ART にて『Malerei + Fotografie、絵画と写真』
	Zurückgelassen, Kupferstich-Kabinett Dresden	ドレスデン、銅版画キャビネットにて『Zurückgelassen（遺棄）』
2000	*Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*, Kulturforum Lüneburg	リューネブルク市文化フォーラムにて『Hinausspringen aus der Totschlägerreihe（暴行者の列から飛び出せ）』
	Korridor, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig	ライプツィヒ現代美術館にて『Korridor（廊下）』
1999	*Ort Raum Identität*, Preussag Hannover	『Ort Raum Identität（場所、空間、アイデンティティー）』
	Translation, Villa Kobe in Halle / Saale	ハレ市ヴィラ・コベーにて、ハノーヴァー、プロイサック株式会社主催
1998	*Stadt N*, Galerie der Schule für Gestaltung Zürich, Schweiz / Zurich, Switzerland	スイス、チューリッヒ市造形美術学校ギャラリーにて『Stadt N（Nという町）』

Öffentliche Sammlungen
Public Collections
公開コレクション

About Change, Collection Stiftung	アバウトチェンジ・コレクション財団
Art Collection Deutsche Börse	ドイツ証券取引所アート・コレクション
Banco Espírito Santo de Investimento	ポルトガル、リスボア市、バンコエスピリトサント・コレクション
Bundessammlung zeitgenössischer Kunst, Bonn	ドイツ連邦現代美術コレクション、ボン
Fotografische Sammlung Museum Folkwang Essen	エッセン・フォルクワング美術館写真コレクション
Kunstfonds des Freistaates Sachsen	ザクセン州美術財団
Kunstsammlung des Deutschen Bundestages	ドイツ衆議院美術コレクション
Museum der bildenden Künste Leipzig	ライプツィヒ造形美術館
Olbricht Collection	オルブリヒト・コレクション
Pinakothek der Moderne, München	ミュンヘン近代美術ピナコテーク
Rubell Family Collection	ルベルファミリー・コレクション
Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg / Wien	クロースターノイブルク／ウィーン、エッスル財団コレクション
Sammlung Fotomuseum Winterthur	ウィンタートゥール写真美術館コレクション
Sammlung Kunst der Sachsen Bank	ザクセン銀行美術コレクション
Sammlung Rheingold	ラインゴルト・コレクション

Kataloge
Catalogues
カタログ

2008	*inside // outside. Innenraum und Ausblick in der zeitgenössischen deutschen Fotografie*, Ausst. Kat. / exhib. cat. MKM Museum Küppersmühle für moderne Kunst, Köln / Cologne 2008	『inside // outside. Innenraum und Ausblick in der zeitgenössischen deutschen Fotografie（現代ドイツ写真の内的空間と展望）』 MKMキュッパースミューレ近代美術館展覧会カタログ。2008 年ケルン
	New Leipzig School, Ausst. Kat. / exhib. cat. Cobra Museum, Amstelveen 2008	『New Leipzig School』コブラ美術館展覧会カタログ。 2008 年アムステルヴェーン
	Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig, Ausst. Kat. / exhib. cat. Städtisches Museum Zwickau, Bielefeld / Leipzig 2008	『Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig』 ツビッカウ市立美術館展覧会カタログ。 2008 年ビーレフェルト／ライプツィヒ
	The Leipzig Phenomena, Ausst. Kat. / exhib. cat. Mücsarnok / Kunsthalle, Budapest 2008	『The Leipzig Phenomena』ミュシャルノク展覧会カタログ。 2008 年ブダペスト
2007	*Photo Art. Fotografie im 20. Jahrhundert*, Uta Grosenick / Thomas Seelig (Hg. / ed.), Köln / Cologne 2007	『Photo Art. Fotografie im 20. Jahrhundert（20世紀の写真）』 ウタ・グロゼニック／トーマス・ゼーリク （Uta Grosenick/Thomas Seelig）編集。2007 年ケルン
	Plus. Stipendiaten der Stiftung Vordemberge-Gildewart, Ausst. Kat. / exhib. cat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2007	『Plus. Stipendiaten der Stiftung Vordemberge-Gildewart』 ヴィースバーデン美術館展覧会カタログ。 2007 年ヴィースバーデン
	Foto. Kunst, Ausst. Kat. Essl Museum, Klosterneuburg / Wien, Klosterneuburg / Vienna 2007	『Foto.Kunst』エッスル美術館展覧会カタログ。 2007 年クロースターノイブルク／ウィーン
	Young in the Future: Ricarda Roggan, Ausst. Kat. MaRT. Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Mailand / Milan 2007	『Young in the Future: Ricarda Roggan』 トレントおよびロベレート近代現代美術館展覧会カタログ。2007 年ミラノ
2006	*Ricarda Roggan. SCHACHT / ATTIKA / STALL*, Ausst. Kat. / exhib. cat. Fotohof Edition, Salzburg 2006	『Ricarda Roggan. SCHACHT / ATTIKA / STALL』 Fotohof 展覧会カタログ。2006 年ザルツブルク
	nullvier nullfünf. mdbk, Jahresheft des Museums der bildenden Künste Leipzig, Hans-Werner Schmidt (Hg. / ed.), Leipzig 2006	『nullvier nullfünf』ライプツィヒ造形美術館（mdbk）年鑑 ハンス・ヴェルナー・シュミット（Hans-Werner Schmidt 編集）。 2006 年ライプツィヒ
	HOMESTORIES, Ausst. Kat. / exhib. cat. Galerie Münsterland e. V. Emsdetten / Kunstverein Grafschaft Bentheim, Neuenhaus 2006	『HOMESTORIES』展覧会カタログ。 エムスデッテン市ギャラリー・ミュンスターランド美術連盟／ノイエンハウス市ベントハイム公爵領美術連盟、2006 年

2006	*Von Mäusen und Menschen / Of Mice and Men*, Ausst. Kat. / exhib. cat. 4. berlin biennale, Berlin 2006	『Von Mäusen und Menschen/Of Mice and Men』 第4回ベルリン・ベルリナーレ展覧会カタログ。2006年ベルリン
2005	*Zwischen Wirklichkeit und Bild. Positionen deutscher Fotografie der Gegenwart*, Ausst. Kat. / exhib. cat. The National Museum of Modern Art, Tokyo / Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art / The MIMOCA Foundation of the Promotion of Fine Arts / The Yomiuri Shimbun, Tokio / Tokyo 2005	『Zwischen Wirklichkeit und Bild. Positionen deutscher Fotografie der Gegenwart (ドイツ写真の現在ー変わり行く現実と向かい合うために』 展覧会カタログ。東京近代美術館／丸亀市猪熊弦一郎現代美術館／ 財団法人ミモカ美術振興財団／読売新聞、2005年
	Most Wanted. The Olbricht Collection, Sammlung Olbricht (Hg. / ed.), Verlag der Buchhandlung Walter König Köln / Cologne 2005	『Most Wanted. The Olbricht Collection』 オルブリヒトコレクション(編集)、ワルター・ケーニヒ書店 (Verlag der Buchhandlung Walter König)出版、2005年ケルン
	Der Blick auf Dresden. Die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette, Ausst. Kat. / exhib. cat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München/Berlin, Munich / Berlin 2005	『Der Blick auf Dresden. Die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette(ドレスデンを見る眼。聖母教会と ドレスデン市のシルエットの成り立ち)』ドレスデン州立美術コレクション 展覧会カタログ。2005年ミュンヘン／ベルリン
2004	*Ricarda Roggan. Das Paradies der Dinge*, Ausst. Kat./ exhib. cat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2004	『Ricarda Roggan. Das Paradies der Dinge(ものの楽園)』 ライプツィヒ造形美術館展覧会カタログ。2004年ライプツィヒ
2003	*Stuhl, Tisch und Bett*, Ausst. Kat. / exhib. cat. Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, Leipzig 2003	『Stuhl, Tisch und Bett(椅子と机とベッド)』ライプツィヒ／ベルリンの ギャラリーEIGEN + ART 展覧会カタログ。ライプツィヒ 2003年
	Zeitgenössische Deutsche Fotografie / Stipendiaten der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, mit Texten von / with texts by Esther Ruelfs, Janos Frecot, Steidl Verlag, Göttingen 2003	『Zeitgenössische Deutsche Fotografie / Stipendiaten der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (ドイツ現代写真／アルフリート・クルップ・フォン・ボーレン・ウント・ハルバッハ 財団奨学生)』、エスター・リュルフスおよびヤノシュ・フレコットのエッセイつき。 Steidl (シュタイドル)出版。ゲッチンゲン 2003年。
	Silver & Gold, Klasse Rautert / Fotografie, Ausst. Kat. / exhib. cat. Kunstfonds des Freistaates Sachsen Festspielhaus Hellerau / Kunstverein Glücksstadt / Städtische Galerie Wolfsburg, Köln / Cologne 2003	『Silver & Gold』ラウテルト教授写真科作品展。ザクセン州文化財団、 ヘッレラウ美術会、グリュックスシュタット美術会、 ヴォルフスブルク市立美術館共催展覧会カタログ。ケルン 2003年。
2002	*Zurückgelassen. Fotografien von Frank Müller und Ricarda Roggan*, Ausst. Kat. /exhib. cat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2002	『Zurückgelassen(『遺棄』)フランク・ミュラーとリカルダ・ロッガンの写真』 ドレスデン州立美術コレクション、銅版画キャビネット内展覧会カタログ。 2002年ドレスデン
	Jan 02. Katalog der Diplomandinnen und Diplomanden der Klasse Rautert, Ausst. Kat. / exhib. cat. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig 2002	『Jan 02』ライプツィヒ視覚芸術アカデミーラウテルト教授クラス卒業生 カタログ。2002年ライプツィヒ
2000	*Hinausspringen aus der Totschlägerreihe, Arbeiten und Texte von 19 Studierenden der Klasse Rautert*, Ausst. Kat. / exhib. cat. Kulturforum Lüneburg (erschienen als Bogen 19 a und 19 b der / published as sheet 19 a and 19 b of the Hochschule für Grafik und Buchkunst), Leipzig 2000	『Hinausspringen aus der Totschlägerreihe(暴行者の列から飛び出せ)。 ラウテルト教授クラスの学生19人の作品と文章』リューネブルク市文化 フォーラム展覧会カタログ(視覚芸術アカデミーの19aおよび19b頁として発表)。 ライプツィヒ 2000年『Korridor, eine Präsentation anlässlich der Ausstellung Ansicht, Aussicht, Einsicht』ライプツィヒ現代美術館展覧会
	Korridor, eine Präsentation anlässlich der Ausstellung Ansicht, Aussicht, Einsicht, Ausst. Kat. / exhib. cat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig 2000	『Ansicht, Aussicht, Einsicht(外観、展望、内視)』にあたって開催された プレゼンテーション『Korridor(廊下)』の展覧会カタログ。 ライプツィヒ 2000年
1999	*Ort, Raum, Identität*, Ausst. Kat. / exhib. cat. Preussag AG, Hannover / Leipzig 1999	『Ort, Raum, Identität(場所、空間、アイデンティティー)』展覧会カタログ。 プロイサック株式会社、ハノーヴァー／ライプツィヒ 1999年
	Translation. Kunst-Förderpreis der Stadtwerke Halle 1999, Ausst. Kat. / exhib. cat. Villa Kobe Halle / Saale, Halle / Saale 1999	『Translation』1999年度ハレ市市営事業美術賞展覧会カタログ。 ヴィラ・コベー(Villa Kobe)、1999年ハレ。

Garage A, 2008
ガレージ
125 × 171 cm

Falk Haberkorn
ファルク・ハベルコルン

Ein Industriezeitalter wird besichtigt
工業時代考
The Industrial Age Examined

工業時代考

商品とは物であり、それゆえ人間に対して無抵抗である。
カール・マルクス『資本論』第一巻

2000 年、自動車メーカーのクライスラーが「PTクルーザー」というモデルを市場に投入した。これは、中身の技術とは裏腹に 1930 年代半ばに製造された「エアフロー」というモデルの外観を明らかに流用したモデルであった。エアロダイナミズムに重きをおいたこの車は、当時見慣れぬ形をしていたために、売れ行きこそあまりよくなかったが、デザイン史上先駆的な存在であった。というのも、「エアフロー」は自動車の製造において初めて form-follows-function（機能重視の形態）の原則を徹底的に実現し、造形の段階で風洞においてテストされた流線形を考慮したものだったからである。
しかし、造形上画期的な「エアフロー」が当時最先端の技術を定義づけ、デザインの古典となったのに対し、それを真似た「PTクルーザー」は、単に斬新で現代的なデザインの挫折を裏付けているだけのようにみえる。つまり、「PTクルーザー」は、製品デザインにおいて「レトロ」という端的かつあいまいな表現で呼ばれる、数年前から強まってきた傾向の典型である。トースターから家具、建築（ファサード）に至るまで、多かれ少なかれ過ぎ去った過去の時代様式が引用され、模倣され、再生利用されている。とりわけ1920年代から1960年代は、人々が当時の必需品を好んで振り返る「典型的な」工業時代である。第一次世界大戦のトラウマを乗り越えた強烈なパトス（熱情）と、解放する技術力への揺るぎない信仰により、技術的にも工業的にも生産性において前代未聞の飛躍的発展を遂げた時代である。しかし同時に、そのポテンシャルにより20世紀史上最も恐ろしい危機や大惨事を生み出し、最後には、原子力による人類滅亡の可能性がもはや単なる前兆でなくなった時代でもあった。
今日の製品デザインが黙示的にしろ明示的にしろまさにこの時代を回顧する場合、その深部に潜む誘因を問うのはもっともなことであろう。一見、奇蹟の経済成長を自国で成し遂げてきた思い出の中でより輝いている時代への郷愁のように思える。それは、工業生産が盛んで、「都市の過疎化」といった言葉を聞くこともなかった時代、すなわち終焉近づく石炭、石油、鉄鋼の時代の最後の繁栄の直後、1973 年のオイルショックによって目覚めるまでの、黄金時代が約束されていたかのような時期である。まるで、完全には意識に浸透していない、上述のような現象の中に、ひとつの症状を現す社会的存在の深層構造が明示されているかのようだ。伝統的な工業国が他に追い越され、煙突の煙がかつてのルール地方のように中国の空を曇らせる時代の、一種の懐古的な自己確認である。これは、商品を生産する社会が、自らを顧みるある種の「無意識の内省」に関係すると推測できよう。またこれは、はなはだ矛盾するように見える回想作業である。というのも、生産・革新サイクルが短縮し続け、発展を至上のものとし、常に自らの歴史を追い越すべきものとして見てきた社会が、すでに後にした歴史を繰り返し、取り戻そうとしている。追い越してしまった、という事実自体を取り消すことはできないまま、過去を取り戻そうというレトロデザインには、加速化する時代の動きから逃れられないにしても、少なくともその力に抵抗しようとする資本主義社会深層部の動向が示現しているようである。もっとも、このような逆行運動すら、勢いある前進の力に埋もれてしまっているのだが。
レトロデザインは、そのため本質的に時代錯誤で、矛盾している。トーテム信仰のように、頭の中に描いた祖先に守られながらも、祖先をトーテムとして崇拝することにより、祖先を忘れ、自らの独立性を主張するからである。しかしこの先祖崇拝は、自覚してはならないがゆえに盲目的である。自覚してしまえば、一方向へしか前進できない本質的な進歩が妨げられてしまう。そのため、不均衡でシュールな、ずれた形でしか表現されない。「古典的な」折衷主義では、その不均衡が必ず顕在化して明らかに不均一であったのに対し、レトロ主義の製品デザインは、歴史的なフォルムの要素を、新しい、一見有機的な全体に融合したかのように見せかけ、

The Industrial Age Examined

Commodities are things, and therefore without the power of resistance against man.
Karl Marx, Capital, vol. 1

The car manufacturer Chrysler launched the *PT Cruiser* in 2000, a model whose exterior form (unlike its technological basis) borrowed heavily from a predecessor from the mid-1930s, the Chrysler *Airflow.* Because of its streamlined design, which was unusual for the day, the *Airflow* did not sell particularly well, but it did set trends in design history. It was the first attempt to rigorously apply ‘form follows function’ to automotive engineering and to factor into the design process the data on airflow properties tested in the wind tunnel. Whereas the revolutionary model was considered state of the art in its day and went on to become a design classic, its descendent seems only to demonstrate the failures of innovative modern design. The *PT Cruiser* epitomizes a trend in product design that has gained momentum over the last few years and is usually described by the pithy, yet fuzzy, term ‘retro’: from toasters to furniture to architectural facades, the formal elements of past stylistic periods are referenced, copied and recycled in a more or less demonstrative way. Designers draw primarily on the repertoire of the classic industrial age spanning the 1920s and the 1960s – an age that, with a pathos of progress salvaged from before the trauma of the First World War, and an unbroken belief in the liberating power of technology, made great advancements in the area of technological and industrial productivity. Yet it was also an age that drew on this potential to produce a singular series of crises and catastrophes, including the most horrific of the century, and that ultimately saw the threat of the nuclear self-destruction of mankind become alarmingly real.

If current product design implicitly or explicitly references this age, it is legitimate to question the deeper motives for this attachment. At first glance, these appear to be related to a yearning for a period that, in retrospect, shines all the more brightly because the rapid economic expansion was still homemade, industrial production was booming, and no one had yet heard of ‘shrinking cities’ – in short, for the late bloom of the nearly extinct age of coal, oil and steel, which, until the rude awakening of the 1973 oil crisis, had promised to be a golden one. It is as if retro design articulates a deep structure of social existence that does not fully penetrate into consciousness, but which manifests itself symptomatically in the abovementioned phenomena: a form of retrospective self-affirmation at a time when traditional industrial nations are being overtaken in the inside lane and chimney

Ein Industriezeitalter wird besichtigt

Die Waren sind Dinge und daher widerstandslos gegen den Menschen.
Karl Marx, Das Kapital, Bd.1

Im Jahr 2000 brachte der Automobilhersteller Chrysler mit dem *PT Cruiser* ein Modell auf den Markt, dessen äußere Gestalt (im Gegensatz zu seiner technischen Basis) deutliche Anleihen bei einem seiner Vorfahren nimmt, dem Mitte der 30er Jahre produzierten *Airflow*. Diesem auf Windschnittigkeit angelegten Wagen war aufgrund seiner für die damaligen Verhältnisse gewöhnungsbedürftigen Form kein großer Verkaufserfolg beschieden, doch erwies er sich dafür als designhistorisch wegweisend. Mit dem *Airflow* wurde erstmalig versucht, das *Form-follows-function*-Prinzip im Automobilbau konsequent umzusetzen und bei der Formgebung die im Windkanal getesteten Strömungseigenschaften zu berücksichtigen. Während der gestalterisch revolutionäre *Airflow* seinerzeit den State of the Art definierte und zum Designklassiker avancierte, scheint sein später Abkömmling lediglich noch das Scheitern innovativen, zeitgemäßen Designs vorzuführen. – Der *PT Cruiser* ist ein Musterbeispiel für eine sich seit einigen Jahren verstärkende Tendenz im Produktdesign, die zumeist unter dem so bündigen wie unscharfen Begriff ›Retro‹ firmiert: vom Toaster übers Möbelstück bis zur Architektur(fassade) werden, mehr oder weniger demonstrativ, Formelemente vergangener Stilepochen zitiert, kopiert oder recycelt. Es ist vor allem das ›klassische‹ Industriezeitalter der 1920er bis 1960er Jahre, auf dessen Fundus dabei bevorzugt zurückgegriffen wird: jene Zeit, die mit ihrem über das Trauma des ersten Weltkrieges geretteten Fortschrittspathos und dem ungebrochenen Glauben an die befreiende Macht der Technik einen ungeheuren Entwicklungssprung technologischer und industrieller Produktivität evoziert hatte – und zugleich auch jene Zeit, die mithilfe dieses Potentials eine einzige Abfolge von Krisen und Katastrophen produzierte, darunter die furchtbarsten des Jahrhunderts, und in der zuletzt die mögliche atomare Selbstvernichtung der Menschheit kaum mehr nur ein Menetekel war.

Wenn heutiges Produktdesign sich implizit oder explizit gerade auf diese Zeit besinnt, so ist die Frage nach den tieferen Beweggründen legitim. Zunächst scheint sich hier so etwas wie das Heimweh nach jenen im Rückblick um so glanzvolleren Jahren anzudeuten, da das Wirtschaftswunder noch hausgemacht war, die Industrieproduktion boomte und man von *shrinking cities* noch nichts gehört hatte – kurz, nach jener Spätblüte des sich seinem Ende zuneigenden Zeitalters von Kohle, Öl und Stahl, das, bis zum bösen Erwachen mit dem Ölschock 1973, stets das goldene zu werden versprochen hatte. Es ist, als artikuliere sich hier eine Tiefenstruktur des gesellschaftlichen Seins, die nicht ganz zum Bewußtsein durchdringt, sich aber im beschriebenen Phänomen symptomatisch zeigt: eine Form von retrospektiver Selbstvergewisserung in Zeiten, da die klassischen Industrienationen von rechts überholt werden und der Rauch der Schornsteine den

自然に生まれたかの如く見せている。新旧がひとつの統合体にまとまっていても、一見有機的なそれはキメラであることが明らかであるがゆえに、デザインが強制的に一体化しているに過ぎない。懐古趣味で歴史的デザインを再生利用する場合、これはまさにキマイラ(ギリシャ伝説に登場するライオンの頭と山羊の胴体、蛇の尻尾をもつ怪物)、あるいは、現代の遺伝子工学の用語を使えば、様々な個体の遺伝子情報を持つ細胞が混在する有機集合体であるキメラのようなものである。また、比喩的意味合いにおいても、レトロデザインはキメラである。それはまさしく、明らかに別なものを単に錯誤、妄想しているのではなく、異質なものを無理やり掛け合わせた「何か」であることが明確であるからこそ、自らの異常性を露呈するのである。あってはならないのに、確固として「存在する」「何か」(1)。いかに誠実に見せようとしても、レトロデザインのキメラ的製品がどこか不気味である所以である。これらの製品の中では、引用され、呼び起された浮かばれない先祖の魂が、朽ちていくのである。魂を鎮めようとすると呼び起こしてしまい、その呪いにかかってしまうのである。言うなれば、レトロデザインの製品こそ「霊媒」、すなわち、過ぎ去ろうとしない過去からの使者である。しかし、この過去は、製品自体のそれではない。製品に過去はないからだ。それは、製品のすべてを包含する工業社会の過去である。この過去は、過ぎ去る前にすでに進歩に追い越されていたために、過去になることができなかったものである。そのために、本来の自己に戻ることができなかった。すなわち、顧みられることがなかったのだ。過去になれずに過ぎ去ってしまったものの過去を無意識に回顧していることが、レトロデザインに現れるある種の不気味さなのである。

それだけではない。レトロデザインは、進歩と合致していないとすれば、進歩と絡み合っている普遍的な動きの可視的な外観を、顕在化した症状としてそのまま「見せて」いるだけである。勢いのある、絶え間ない前進は、一度追い越されたものの存在権を剥奪する。実証主義的な意味での進歩は、取り残されたすべてのものに対して盲目である。何しろそれは、恒常的な動きであるにもかかわらず、nunc stans (一瞬の永遠)の状態でしか存在しえないからだ。そのため、進歩にあるのは過去ではなく、過ぎ去ったもののみである(2)。だが、これは年月の経過が許される前に古くなってしまったものだ(3)。そして、すべての工業製品に宿る不気味さは、まさにここにある。工業製品は、消滅することがない。もっぱら無垢であることによって正当化されているその存在権は、製品が歴史(「磨耗」)に突入する瞬間において無効となるにもかかわらず、製品なるものは存在し続ける。モノは、消費されることで既に無用になりはじめる。一旦消費されはじめたら、後はひたすら消費され続けるしかないからである。それはつまり、ずっと破壊され続けるということだ。消費されるべく(永遠から追放され)解放されたすべての商品は、販売される(人に触られる)ことによって世俗化する。つまり「人間の付ける汚れ」によって汚される。製品は、選ばれた瞬間、既に捨てられはじめる。捨てられることは、時間の問題なのである(4)。

(無垢でなくてはならないという商品としての)特性に潜む魔力が、古くなった皮のようにモノから削げ落ち、モノ自体がごみになり始めてはじめて、かつて自らが「幸福の約束」として市場に運んできた頃にはなかったもの、すなわち個性(人間くささ)が生まれる。具象化の魔法から解放されてはじめて、真のモノとなるのだ。商品(非物体)としての形態のあるうちは、魔法に囚われたままだ。その魔法さえ解ければ、当初の目的とは違った独自の命を持ちはじめる。それが不気味であり、かつての呪文の残り火のようなものである。呪いが解けたときに勘定すなわち予測不可能、すなわち協約不可能に陥る。 だからこそこの世から廃棄、燃焼、埋葬、水没、溶解、解体されなくてはならないのだ。それでも、完全に消滅することはない。再利用の運命から逃れたものは、閉鎖された工場や空き倉庫、空き家、納屋、地下室、屋根裏部屋、駐車場など、都会の「荒野」に撤退する。そして、そこで甦りではなく、復讐の日を待つ。

smoke is darkening the sky in China as it once did in Germany's Ruhr region. What we are seeing here, it seems, is a process in which industrial society 'unconsciously recollects' itself. The work of memory seems all the more contradictory because this society – driven by the dictate of progress, plagued by ever shorter production and innovation cycles, viewing its own history solely as something that needs to be overtaken – because this society is suddenly driven to repeat, to *retrieve,* that which it has overtaken, even though it is unable to undo it. It appears as if retro design reveals the latent urge of capitalist society, if not to escape, then at least to resist its own increasingly unmanageable dynamics. This must always fail, of course, since the supposed backwards movement remains embedded in a forward-moving dynamic. It is for this reason that retro design is so divided and so anachronistic by nature: much like a totem, it invokes its ancestors so that it can – under their imaginary protection – erase them from memory and assert its own autonomy. But this invocation remains blind. It must not be permitted to enter consciousness, for otherwise the essential movement of progress, which knows but one direction, would be impeded. This invocation can therefore only appear in disguised, estranged and displaced form. Unlike traditional eclecticism, whose disparity always remains openly inhomogeneous, retro product design takes up historical formal elements, moulding them into a new, seemingly organic whole in order to give the impression of natural growth. The old and new combine to form a unit, but this unit has a forced character since its presumed organicity is exposed as chimerical. And this is precisely what the products of retro recycling are: chimeras, hybrid creatures, or, to use the language of modern genetics, organisms assembled out of the genetic materials of various individual organisms. They are chimeras in the figurative sense, too: illusions and phantasmagorias that do not simply simulate something they cannot be, but which present themselves as their own deviation, precisely *because* they are 'something' whose forced hybridity is evident, albeit not always plausible: illusions that manifest themselves as something that is prohibited but indisputably *is.* (1)

The chimerical products of retro design are eerie, even though their conventionality would suggest the opposite. The restless spirit of their ancestors, whom they reference and summon, exists within them. These products invoke and fall under their ancestors' spell in the attempt to exorcise them. They are, if you will, *media:* ambassadors of a past that refuses to pass. But this past is not their own, for they have no past themselves. It is the past of industrial society, a past that encompasses the entirety of its products. But this past, which refuses to be over, was never able to become a past because it was already overtaken by progress

1
レトロ主義は、この点で現代デザインのもうひとつの傾向であり、我々にとっては今でも馴染み深い、1960年代後期から発展遂してきた有機的デザインとかバイオデザインと呼ばれるものと接点を持つ。クライスラーの「エアフロー」は流線型の車体で、非常に早期にこの流れに参入した車のひとつである。有機的なフォルムは、必要な箇所ではその機能と分離することはできない。しかし、それがひとつの「スタイル」としてマニエリズム、すなわち機能性を超えて「装飾」になるとき、フォルムは独立し、蔓延しはじめるのだ。レトロ主義と同じく、バイオデザインもハイブリッド的な性格を持ち、非有機的なものと有機的なものを強制的に一体化する。製造、生産された車は、あたかも生物のように、自然に生まれたような風をしている。レトロデザインが過去を呼び出し、勝利するのと同様に、バイオデザインは自然を引用している。

2
そして未来もない。なぜならば、未来は常に現実となるからである。

3
言葉を変えていうならば、何がどれくらい古かろうと、一度進歩の運動により歴史に落とし込まれたものはすべて古くなる。古いものが、その特異性によって称賛されてはじめて、破壊に抵抗したということでひとつの修正要素となり、再び貴重なものになる。そして骨董商や博物館に収められる。

4
汚く、価値がなく、他に追い越されたために不要になったことが欠格の理由ではない。その逆である。捨てられたから、汚く、価値がなく、不要になるのだ。

1
Here 'retro' intersects with another trend in contemporary design, organic or bio-design, which, as we know it today, dates to the late 1960s. With its streamlined body, the Chrysler *Airflow* must be seen as an early representative of this trend. Organic form cannot be separated from functionality if it is required by it. But when form coheres into 'style', i.e. into a mannerism or ornament distinct from functionality, it becomes independent and begins to run riot. Like retro design, bio-design has a hybrid character since it forcibly combines anorganic and organic elements. It disguises what has been manufactured or produced, presenting it as biomorphic and natural. Just as retro triumphs over the past it evokes, so too does bio-design triumph over nature, to which it alludes.

1
An dieser Stelle berührt sich das Retrospektive mit einer anderen Tendenz im zeitgenössischen Design, dem sogenannten organischen oder Biodesign, das sich, so wie es uns heute geläufig ist, verstärkt seit den späten 1960er Jahren entwickelt hat. Der Chrysler *Airflow* ist mit seiner an der Stromlinienförmigkeit orientierten Karosserie durchaus als ein früher Vertreter dieser Richtung zu betrachten. Organische Form läßt sich von Funktionalität, wo diese jene fordert, nicht trennen. Wenn erstere sich aber zum ›Stil‹, d.h. zur Manier verdichtet, also über die Funktionalität hinaus zum »Ornament« wird, verselbständigt sie sich: sie beginnt zu wuchern. Ähnlich wie das Retrospektive hat auch das Biodesign einen Hybridcharakter, da es Anorganisches mit Organischem zusammenzwingt. Das Hergestellte, Produzierte, verstellt sich, indem es, biomorph, sich naturwüchsig gibt. Wie das Retrodesign über die Vergangenheit, die es beschwört, triumphiert, so das Biodesign über die Natur, auf die es sich beruft.

chinesischen Himmel verdüstert wie ehemals das Ruhrgebiet. Es handelt sich, so könnte man mutmaßen, um eine Form von ›bewußtloser Besinnung‹ der warenproduzierenden Gesellschaft auf sich selbst – eine Erinnerungsarbeit, die um so widersprüchlicher anmutet, als eben diese vom Fortschrittsdiktat getriebene Gesellschaft mit ihren immer kürzerern Produktions- und Innovationszyklen, die ihre eigene Geschichte stets nur als das zu Überholende angesehen hatte, plötzlich dazu getrieben wird, dieses Überholte zu wiederholen, *zurückzuholen* – ohne doch die Überholung ungeschehen machen zu können. Es scheint, als zeige sich im retrospektiven Design eine untergründige Tendenz der kapitalistischen Gesellschaft, der eigenen, zunehmend unbeherrschbaren Dynamik wenn nicht zu entkommen, so doch zu widerstehen – freilich ohne Erfolg, denn die vermeintliche Rückwärtsbewegung bleibt selbst in diese vorwärtsdrängende Dynamik eingebettet. Daher ist das retrospektive Design seiner Natur nach so zwiegespalten wie anachronistisch: es beschwört, gleichsam totemistisch, seine Ahnen, um diese – unter deren imaginärem Schutz – gerade vergessen zu machen und dagegen die eigene Autarkie zu behaupten. Aber diese Beschwörung bleibt blind. Sie darf nicht zu Bewußtsein kommen, denn sonst würde die essentielle Fortschrittsbewegung, für die es nur eine Richtung gibt, gehemmt. Daher kann sie sich nur in verstellter, verfremdeter, verschobener Form zeigen. Anders als beim ›klassischen‹ Eklektizismus, dessen Disparität stets offen inhomogen blieb, greift das retrospektive Produktdesign historische Formelemente dergestalt auf, daß sie zu einem neuen, scheinbar organischen Ganzen verschmolzen werden, um den Anschein von Naturwüchsigkeit zu erwecken. Altes und Neues schließen sich zu einer Einheit, die dennoch gezwungen bleibt, weil die vermeintliche Organizität sich als Chimäre entpuppt. Genau dies sind die Produkte des retrospektiven Recyclings: Chimären, Mischwesen, oder, in der Sprache der modernen Genetik: zusammengesetzte Organismen mit dem Erbgut verschiedener Individuen. Und sie sind Chimären auch im übertragenen Sinn: Täuschungen, Trugbilder, die nicht einfach etwas vorspiegeln, was sie nicht sind, sondern – gerade *weil* sie ›etwas‹ sind, dessen erzwungene Hybridität, sowenig sie einleuchtet, doch evident ist – sich selbst als ihr eigenes Abartiges zu erkennen geben: als etwas, das nicht sein dürfte und dennoch unfraglich *ist.* (1)

Die chimärischen Produkte des retrospektiven Designs sind unheimlich, obwohl sie in ihrer Biederkeit das Gegenteil suggerieren. In ihnen west der nicht zur Ruhe gekommene Geist ihrer Ahnen, den sie zitieren und herbeizitieren. Gerade indem sie ihn zu bannen versuchen, beschwören sie ihn herauf und geraten in seinen Bann. Sie sind, wenn man so will, *Medien:* Botschafter einer Vergangenheit, die nicht vergehen will. Aber diese Vergangenheit ist nicht die ihre, denn sie selbst haben keine. Es ist die der Industriegesellschaft selbst, die die Gesamtheit ihrer Produkte einbegreift. Diese Vergangenheit aber, die nicht vergeht, ist eine, die nie Vergangenheit werden konnte, weil sie, bevor sie hätte vergehen können, vom Fortschritt schon überholt war. Sie kam nicht zu sich. Das heißt: sie blieb besinnungslos. Und die ihrerseits besinnungslose Rückbesinnung auf die Besinnungslosig-

before it could have elapsed. It never ‘came to’ and, in other words, always remained unconscious. And its unconscious return to an unconsciousness of what had passed before it was able to pass accounts for that very eeriness that makes itself felt in retro design. And not only there. It only *manifests* itself there, for, as a manifest symptom, it is merely the visible outside form of a universal movement that is intermeshed, if not identical, with progress itself. The restless forward movement of progress robs that which has been overtaken of its right to exist. Positivistic progress is blind to what has been left behind. For it exists, though only as an unending movement, only in the mode of the *nunc stans,* of the ‘everlasting now’. This is why progress has no past and only that which has passed. (2) But all that has passed becomes antiquated before it has the chance to have aged. (3) Herein lies the eeriness inherent to all industrial products. They cannot expire. They continue to exist even though, once they enter history (the ‘wear and tear’), they forfeit their right to exist, which they owe solely to their unsullied state. Once they are used, they begin to become unusable, for now they can only be consumed – and that means: gradually destroyed. All the goods that are assigned to consumption (expelled from the *nunc stans*) are profaned by the act of selling (touching): they are besmirched by the *human stain.* The moment they are selected, they have already been dismissed. It is then only question of time. (4)

It is not until the magic of goods completely falls from things, like old skin – and not until things have become rubbish themselves – that something grows within them that they never possessed as goods but which they nevertheless brought to the market as their *promesse de bonheur:* individuality. Liberated from the magi-cal spell of reification, they now, and only now, become real things. As long as they still assumed the form of goods (and were non-things), they were held captive by their magic. But now, liberated, they begin to lead a life of their own for which they were not intended. That is their eerie element, the afterglow of their former spell. The breaking of this spell makes them unpredictable – incommensurable. And this is why they must be removed from the world, burnt, stowed away, sunk, melted down, torn to pieces. However, they do not allow themselves to be entirely destroyed. That which escapes utilisation retreats to decommissioned factories, abandoned warehouses, vacant buildings, sheds, cellars, attics, parking spaces: to the urban *wasteland.* It does not await its resurrection there, only its day of revenge.

2
And no future either: for progress *is* the future that is continuously becoming real.

3
In other words: no matter how old something is, it becomes antiquated as soon as it is forced into history by the movement of progress. When the ‘old’ is sanctified because of its exclusivity, it becomes valuable again, as a corrective, for the very reason that it has resisted destruction. At this point it becomes relevant to antiquities dealers and museums.

4
It is not the shabbiness, worthlessness and uselessness of what has been overtaken that disqualifies it beyond measure. The opposite is true: it becomes shabby, worthless and useless *because* it has been dismissed. It disqualifies itself.

2
Und auch keine Zukunft: denn er *ist* die permanent wirklichwerdende Zukunft.

3
Mit anderen Worten: ganz gleich wie alt etwas ist – sobald es von der Bewegung des Fortschritts in die Geschichte verstoßen wird, ist es *veraltet.* Erst da, wo das Alte aufgrund seiner Exklusivität die Weihe erfährt, wird es, gewissermaßen als Korrektiv, wieder wertvoll, weil es der Vernichtung widerstanden hat. Dann ist es ein Fall für die Antiquitätenhändler und Museen.

4
Es ist nicht die Schäbigkeit, Wertlosigkeit, Unbrauchbarkeit des Überholten, das es über alle Maßen disqualifiziert, sondern umgekehrt: *weil* es verworfen ist, wird es schäbig, wertlos und unbrauchbar. Es disqualifiziert sich von selbst.

keit dessen, was verging, bevor es vergehen konnte, ist eben jenes Unheimliche, das sich im retrospektiven Design bemerkbar macht. Aber nicht nur hier. Da *zeigt* es sich nur, denn es ist, als manifestes Symptom, lediglich die sichtbare Außenseite einer universalen Bewegung, die mit der des Fortschritts selbst verschränkt, wo nicht identisch ist. Dessen ruheloser Vorwärtsdrang nimmt dem einmal Überholten die Existenzberechtigung. Der positivistische Fortschritt ist blind gegenüber dem Zurückgelassenen. Denn er existiert, obwohl unablässige Bewegung, nur im Modus des *nunc stans,* des »stehenden Jetzt«. Daher gibt es für ihn keine Vergangenheit, sondern bloß Vergangenes (2). Das aber ist schon veraltet, bevor es je hätte altern können (3). Und genau hierin liegt das allen Industrieprodukten anhaftende Unheimliche: sie können nicht vergehen. Sie bestehen fort, obwohl sie ihr Existenzrecht, das sich einzig und allein ihrer Unbeflecktheit verdankte, verwirken, sobald sie in die Geschichte (den ›Abrieb‹) eintreten. Mit ihrem Gebrauch beginnen sie schon unbrauchbar zu werden, denn jetzt können sie nurmehr noch verbraucht werden. Und das heißt: sukzessive vernichtet. Alle zum Verbrauch freigegebenen (aus dem *nunc stans* verstoßenen) Waren werden durch den Verkauf (die Berührung) profaniert: befleckt vom *Human Stain.* Wo sie erwählt werden, sind sie schon verworfen. Dann ist es nur noch eine Frage der Zeit (4).

Erst wenn der Zauber des Warencharakters ganz von den Dingen abgefallen ist wie eine alte Haut und sie selbst zu Abfall geworden sind, erwächst ihnen etwas, das ihnen als Waren nie zugekommen war und das sie doch als ihre *promesse de bonheur* zu Markte getragen hatten: Individualität. Vom Zauberbann der Verdinglichung befreit, werden sie jetzt erst zu wirklichen Dingen. Solange sie noch Warenform hatten (Undinge waren), hielt gerade ihr Zauber sie gefangen. Nun aber, freigesetzt, beginnen sie, ein Eigenleben zu führen, für das sie nicht vorgesehen waren. Das ist ihr Unheimliches, gleichsam das Nachleuchten ihres einstigen Banns. Ihre Entzauberung macht sie unberechenbar – inkommensurabel. Daher müssen sie aus der Welt geschafft, verbrannt, deponiert, versenkt, eingeschmolzen, zerstückelt werden. Aber sie lassen sich nie ganz vernichten. Was der Verwertung entkommt, zieht sich zurück in stillgelegte Fabriken, verlassene Lagerhallen, leerstehende Häuser, in Schuppen, Keller, auf Dachböden, Parkplätze, ins urbane *wasteland.* Dort wartet es nicht auf seine Auferstehung, sondern auf den Tag der Rache.

歴史は、進歩の結果である。進歩そのものは、常に過ぎていくため、つかめないもの（ユートピア）である。残されたもの—ヴァルター・ベンヤミンによる比喩に例えるならば「残骸の足跡」—によってのみ、明らかになる。「歴史の概念について」の中でベンヤミンは、「進歩の概念は、大惨事の考え方において定義することができる」と、述べている。「『このまま続く』ことが大惨事なのだ」（5）という。そして「このまま続く」ためには、進歩は自ら追い抜いていくものを、すべて破壊しなくてはならない（6）。進歩のダイナミズムは、既存のものを越えること（超越）を求めている。そのため、モノが次々と作られるだけでなく、常に「新しいもの」が製造されるのだ。このように商品は、社会が単に自己を絶え間なく再生産する場であるだけではなく、自らと永久に分離していくものなのである。商品とは、「続かないもの」であるが故に、測量するといつも「軽すぎる」と判断される。このはかなさのトラウマを断ち切ろうとするが故に、加速度的に商品を生産しなくてはならぬはめになり、結果これが無限に続けられるのである。このように、すべての製品は、永遠の命を顕示しようとしているにもかかわらず、意に反して自らの、そして自らが代表する商品全体の memento mori（「死の警告」）となる。そのため、あっという間に陳腐化する。消費のために作られた商品の内部には、自ら抑圧したものから進歩によって逃れようとする社会の破壊的な歴史が蓄積されている。しかしながら、この抑圧されたものは醜怪な形で戻ってくる。商品を生産する社会は、このように、ベルトコンベアで自らの悪夢を製造しているようなものだ。この資本主義的無意識は、それだけでひとつのごみの山であり、非物体の唯物化は、見過ごされたものに関する記憶の恒常的な足跡である。解き放たれた商品の生産は、終末論に縛られた人類が無意識に残す「足跡」のようなものだ。この跡を残すことで、人類は地球全体に自らの縄張りの印を付けている。そして、商品生産の運動法則が、地球という天体を無駄なく利用することを要求している。人類は、結局は自らの存在を脅かすものによって、不安な未来に対して、自分たちがいつか存在していたことを証明しようとしている。進歩が、追い越したものを振り返ることのないように、商品を生産する社会は、自らの出自を無視している。工業の生産工程の物質的な基礎を提供しているのは、結局のところ自然であるからだ。工業生産にとって不老不死の薬である原料は自然の中から得られるが、この原料は、一種の聖化体により魔法のような（不透明な）方法で完成品と化す。ランボーの言葉を転用するならば、「バービー人形と化して目覚める石油に、何の責任があろう」。自然への帰属性からの独立を主張し自らの製品に自身を映すふりをする人類は、原料が魔法のように商品へと転化することで、自分自身の自然性、すなわち人間のもろさを忘れることができる。しかし人間は、周知の通り、重大なことを見落としている。「自然を従えよ」という聖書の戒律以来、人はこの星を征服し自然を支配して地球を変えたばかりか、「自分たちの歴史」の一部としてしまった。独立性を失ったのは、自然のほうである。もはや歴史となってしまった自然は、年をとるようになった。人間が手を加えていない時代についても年をとるようになったのだ。歴史の過程に対して、自然はもはや無関係ではいられなくなり、現実的にも仮想的にも独立したものとして考えられなくなった。すなわち、人間との接触により、自然は人間同様、無垢ではいられなくなったのである。本来の自然には、もう戻れない。人類が自然から得た最大の勝利は、自然を自らの原罪のシステムの中に取り込んだことだ。仮に、サイエンスフィクションが何度も繰り返しているように、このことが最終的には「私たちのいない世界」につながろうとも、自ら引き起こした滅亡後も世界には人間的なものが残るのである。エデンの園からの追放は、もはや追放されるような者が存在しなくなったとしても、二度と取り消すことはできない。一度人間の原罪のシステムに陥った自然は、人類が滅亡したとしても、キリストの自己犠牲がそうであったように、罪から救われることはないのだ。しかし、この信仰が執拗に維持されるのと同様、人類による穢れから解放された世界に自然の最終的な救済を思い描き、環境終末論を主張する者も、執拗に生き延びる。だが、自然は、自然的存在である人間という形をとって、自らに刃向かっているだけだといえる。自然が、ある日癒され、人間そして自然自身とも和解するという理念は、実際には実現不可能に見えるユートピア実現への努力—精神的なものにとどまらない、—無くしては維持できないものである。この事実と対峙することこそ、真の進歩であろう。

History is what progress tugs in its wake. Progress is ungraspable (utopian) because it is always gone. It is only identifiable by what remains, by – to use Walter Benjamin's imagery – its rubble heap. 'The concept of progress should be grounded in the idea of catastrophe,' writes Benjamin in *On the Concept of History.* 'That things just "keep on going" is the catastrophe.' (5) In order to allow things to 'keep on going', progress must destroy what it leaves behind. (6) It dynamics require that everything that exists be surpassed (transcended). This is why society is not only continually producing anew, but producing *the new.* As a result, goods are not simply the means by which society continually reproduces itself. They are also something it constantly splits from itself: something that is weighed and regularly found wanting, something 'does not make the grade'. This is the trauma of transience, which, when blocked out, leads to an increasingly accelerated production of goods and which perpetuates itself ad infinitum within this production. In this way, every product becomes the involuntary *memento mori* of itself and all the goods it represents, despite the fact that it is intended to suggest the exact opposite, namely, eternal life. It becomes all the more quickly antiquated. The goods slated for use store a ruinous social history that society seeks to escape through progress: its repressed memories. But these memories return in a monstrous form. As a result, industrial society fabricates its own nightmares on its assembly lines. The capitalist unconscious is a garbage dump, and the materialised absurdity of reification is the permanent trace of the memory of all that has been passed over. The unbridled production of goods resembles a track or a trace unconsciously left by an eschatologically obsessed mankind. Mankind uses this to mark its territory – the entire planet – whose near-total exploitation is required by production's law of motion. With the help of the very thing that threatens its existence, mankind demonstrates to an uncertain future that it once existed. Just as progress passes over all that has been surpassed, so too does industrial society pass over its origins. After all, it is nature itself that provides the material foundation for the industrial production process. Nature gives this process its elixir of life: natural resources. In a kind of transubstantiation process – in quasi magical (opaque) fashion – these resources are transformed into the finished product. To quote, and slightly modify, Rimbaud: what fault is it of oil if it awakes as a Barbie doll? The magical transformation of natural resources into goods allows mankind – which deludes itself about its self-sufficiency in relation to nature – to forget the agonizing memory of its own natural origins (i.e. its own infirmity). But, as is well known, man has left the most important element out of the equation. By taking control of nature, which began with the biblical command to subdue the earth, man has not only changed nature, but made it part of history, *his* history. It is

5
W. ベンヤミン著、*Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt/M. 1974 *Über den Begriff der Geschichte*（邦訳：野村修編訳『ボードレール他五編』1994 年、岩波文庫；浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション 1』1995 年、ちくま文庫など）

6
ここで説明される目的論的な進歩の概念は、終末的な性格のものだ（ベンヤミンでは救世的な伏線がある）。「歴史の終末」を不可避と考え、キリスト教だけではないが、特にキリスト教において恐ろしい終末として想像されてきたものだ。
商品を製造する社会では、この考え方が相応に転換されたに過ぎない。レトロデザインが、特に終末性に関しては、その前後に起きたことは一切かまわず、前代未聞の歴史的エポックに集中しているのは、そのためかも知れない。
第二次産業革命を思い起こすときに、その時代の恐怖に関する記憶を思い出さずにいられるだろうか。そして、この記憶は、グランプリ・デュ・プログレ（発展大賞）が、実質的にも象徴的にも、他から追い越されたものの壊滅であることを考えれば、この記憶が伏線として常に存続することも、何ら不思議ではない。

5
Walter Benjamin, *On the Concept of History,* in *Selected Writings,* vol. 4, edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings, translated by Edmund Jephcott et al. (Cambridge: Harvard University Press, 2003).

6
The teleological concept of progress that is formulated here is apocalyptic in nature (and has a messianic foundation in Benjamin's work). It takes aim at the 'end of history', which for millennia has been imagined as a horrible and frightful end (mainly, but not only, in Christianity). This idea has been appropriately adapted to industrial society. Incidentally, this might be the *other* reason that retro design alludes to a historical era whose apocalypticism remains unparalleled, despite all that came before and afterwards. Should the one be had without the other? Should the recollection of the second industrial revolution exist without the memory of its horrors? And shouldn't this memory continue to exist unconsciously if the *Grand prix du progrès* is the (real or symbolic) destruction of what has been surpassed?

5
W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte,* in: ders., *Gesammelte Schriften,* Bd. I/2, Frankfurt/M. 1974

6
Der hier formulierte teleologische Fortschrittsbegriff ist apokalyptischer Natur (und bei Benjamin messianisch unterfüttert). Er zielt notwendig auf das »Ende der Geschichte«, und dieses Ende ist von alters her – nicht nur, aber vor allem im Christentum – als Ende mit Schrecken imaginiert worden. In der warenproduzierenden Gesellschaft hat dieser Gedanke nur die ihm angemessene Umsetzung erfahren. (Das mag im übrigen der *andere* Grund sein, warum retrospektives Design gerade auf eine historische Epoche abhebt, deren Apokalyptik – ungeachtet all dessen, was davor war und danach noch kam – ihresgleichen sucht. Sollte das eine ohne das andere zu haben sein, die Rückbesinnung auf die zweite industrielle Revolution ohne die Erinnerung an deren Schrecken? Und sollte diese Erinnerung nicht untergründig fortbestehen, wenn doch der *Grand prix du progrès* die – reale oder symbolische – Vernichtung des Überschrittenen ist?

Die Geschichte ist dasjenige, was der Fortschritt nach sich zieht. Er selbst ist ungreifbar (utopisch), denn er ist immer schon fort. Kenntlich wird er nur an dem, was zurückbleibt. Mit einem Bild Walter Benjamins: an seiner Trümmerspur. »Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren«, heißt es den Thesen *über den Begriff der Geschichte:* »Daß es ›so weitergeht‹, ist die Katastrophe.« (5) Und damit es ›so weitergeht‹, muß der Fortschritt vernichten, was er hinter sich läßt (6). Seine Dynamik verlangt das Überschreiten (die Transzendenz) des Bestehenden. Daher wird nicht nur permanent neu, sondern auch permanent *Neues* produziert. So ist die Ware nicht bloß dasjenige, darin sich die Gesellschaft pausenlos reproduziert, sondern auch dasjenige, was sie permanent von sich abspaltet: was gewogen und regelmäßig für zu leicht befunden wird, weil es ›nicht besteht‹. Es ist das Trauma der Vergänglichkeit, dessen Ausblendung eine immer forciertere Warenproduktion erzwingt und das sich darin zugleich ins Endlose perpetuiert. So wird jedes Produkt zum unfreiwilligen *memento mori* seiner selbst sowie der Gesamtheit der von ihm repräsentierten Waren, obwohl es gerade das Gegenteil suggerieren soll, nämlich ewiges Leben. Um so schneller ist es veraltet. In den zum Verbrauch bestimmten Waren ist die ruinöse Geschichte einer Gesellschaft aufgespeichert, die ihr im Fortschritt zu entkommen sucht: ihr Verdrängtes. Das aber kehrt in monströser Form wieder. So fabriziert die warenproduzierende Gesellschaft ihre eigenen Alpträume am Fließband. Das kapitalistische Unbewußte ist eine einzige Müllhalde, und die materialisierten Undinge der Verdinglichung sind die Dauerspur der Erinnerung ans Übergangene. Die entfesselte Warenproduktion gleicht einer bewußtlos gelegten *Spur* der eschatologisch fixierten Menschheit. Mit ihr markiert sie ihr Revier – den gesamten Planeten, dessen virtuell restlose Verwertung das Bewegungsgesetz der Warenproduktion fordert. Eben mithilfe dessen, womit sie ihre Existenz bedroht, bezeugt die Menschheit einer ungewissen Zukunft, daß sie einmal existiert hat. Wie der Fortschritt das Überschrittene, so übergeht die warenproduzierende Gesellschaft ihre Herkunft. Denn schließlich ist es die Natur, die die materielle Grundlage des industriellen Produktionsprozesses bildet. Aus ihr gewinnt er sein Lebenselexier: den Rohstoff. Der wird in einer Art Transsubstantiationsprozeß auf gleichsam magische (undurchsichtige) Weise ins fertige Produkt verwandelt. Um eine Bemerkung Rimbauds zu variieren: was kann das Öl dafür, wenn es als Barbiepuppe erwacht? – Die magische Verwandlung von Rohstoff in Ware macht die quälende Erinnerung an die eigene Naturhaftigkeit und das heißt: Hinfälligkeit des Menschen vergessen, der seine Autarkie gegenüber seiner natürlichen Herkunft in seinen Produkten sich vorspiegelt. Aber er hat, wie man weiß, die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Denn indem er seit dem biblischen Gebot, die Erde sich untertan zu machen, die Natur in seine Regie nahm, hat er sie nicht nur verändert, sondern zum Teil der Geschichte, *seiner* Geschichte werden lassen. *Sie,* die Natur, ist es, die ihre Autarkie verlor. Indem sie selbst historisch wurde, altert sie – auch wo sie noch nicht vom Menschen zugerichtet worden ist. Sie ist nicht unbefangen im Geschichtsprozeß und kann daher weder real noch virtuell als

in fact nature that has lost its self-sufficiency. By becoming part of history, it has aged – even those parts that have not been touched by man. It has not had an unbiased role in the process of history and can therefore not be conceived as somehow independent in real or virtual terms. In other words, as a result of coming into contact with man, it is as guilty as man in the fallen world. Nature will no longer be the same. Man's greatest victory over nature lies in the fact that he has placed it in his context of guilt. If, as science fiction never tires of suggesting, this results in a *world without us,* a human element will nevertheless continue to exist in the world long after man has been forced to make his exit for reasons of his own doing. The expulsion from Paradise – even if there are no longer any aspirants for it – can never be reversed. Forced into the context of guilt, nature cannot be released by man's possible self-destruction any more than man's guilt can be atoned for by the self-sacrifices of Christ. This belief is nevertheless held as stubbornly as that of acknowledged and unacknowledged eco-apocalypticists, who imagine that nature will ultimately be saved if the world is liberated from human flaws. Not so: it is nature that has turned against itself in the form of the natural creature 'man'. The price to be paid for upholding the idea of a healed nature that is reconciled with both itself and the natural creature 'man' is the mentally (and otherwise) taxing quest for a utopia that demands fulfilment for the very reason that it must realistically be seen as unattainable. Taking on this challenge would be progress indeed.

irgendwie autonom gedacht werden. Mit anderen Worten: sie ist durch die Berührung mit dem Menschen genauso wenig mehr unschuldig, wie es der Mensch in der gefallenen Welt ist. Sie wird nie mehr dieselbe sein. Der größte Sieg des Menschen über die Natur besteht darin, daß er sie in seinen Schuldzusammenhang mit hineingenommen hat. Sollte dies, wie es der Science-Fiction immer wieder durchspielt, auf eine *Welt ohne uns* hinauslaufen, so wird auch nach dem selbstverschuldeten Ausgang des Menschen aus der Welt Menschliches darin fortwesen: die Vertreibung aus dem Paradies ist, auch wenn es keine Aspiranten darauf mehr gibt, nie wieder rückgängig zu machen. Die einmal in den Schuldzusammenhang gerissene Natur ist durch die mögliche Selbstvernichtung der Menschheit so wenig zu entsühnen wie diese durch das Selbstopfer Christi entsühnt wurde. Aber so hartnäckig sich dieser Glaube hält, so auch der andere jener eingestandenen oder uneingestandenen Ökoapokalyptiker, die in der vom menschlichen Makel befreiten Welt die finale Rettung der Natur imaginieren. Aber es ist ja die Natur selbst, die in Gestalt des Naturwesens Mensch sich gegen sich richtet. Der Gedanke einer geheilten, mit sich und dem Menschen versöhnten Natur ist nur zu halten um den Preis nicht nur gedanklich angestrengten Hinarbeitens auf eine Utopie, die, nur weil sie realistischerweise als unerreichbar angesehen werden muß, dennoch ihre Erfüllung einklagt. Sich dem zu stellen, wäre wirklich ein Fortschritt.

Ricarda Roggan
リカルダ・ロッガン

CREATURES OF THE 20TH CENTURY

20 世紀に生まれたもの

Galerie EIGEN+ART
Leipzig / Berlin
www.eigen-art.com
ANDO GALLERY
www.andogallery.co.jp
アンドーギャラリー

Text
Falk Haberkorn

Übersetzung
Translation
Adam Blauhut, transparent Language Solutions GmbH

Koordination Publikation
Coordination Publication
Corinna Wolfien

Lektorat
Copyediting
transparent Language Solutions GmbH,
Yasuko Sakai, Amanda Crain

Gestaltung
Layout
Claudia Siegel,
Anna Lena von Helldorf

Druck und Bindung
Printing and binding
Messedruck Leipzig,
Leipziger Verlags- und Industrie-buchbinderei GmbH

Ricarda Roggan dankt allen, die zur Entstehung der Arbeiten und zum Gelingen des Kataloges beigetragen haben.
リカルダ・ロッガンは、このカタログの編集そして完成にご協力くださったすべての方々に心よりお礼を申し上げます。

Copyright Prestel Verlag Munich, Berlin, London, New York 2008

Prestel Verlag
Königinstraße 9
80539 München
Tel. + 49 (0) 89 24 29 08-300
Fax + 49 (0) 89 24 29 08-335

www.prestel.de

Prestel Publishing Ltd.
4 Bloomsbury Place
London WC1A 2QA
Tel. + 44 (0) 20 7323-5004
Fax + 44 (0) 20 7636-8004

Prestel Publishing
900 Broadway, Suite 603
New York, N.Y. 10003
Tel. + 1 (212) 995-2720
Fax + 1 (212)995-2733

www.prestel.com

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

The Library of Congress Cataloguing-in-Publication data is available.
British Library Cataloguing-in-Publication Data: a catalogue record for this book is available from the British Library.
The Deutsche Bibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under: http://dnb.ddb.de

Copyright für die abgebildeten Werke von Ricarda Roggan / for the reproduced works by Ricarda Roggan. VG Bild Kunst, Bonn
全作品 / All works:
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin
掲載されたリカルダ・ロッガンの作品の著作権
for the reproduced works by Ricarda Roggan. VG Bild Kunst, (ボン)