

シンポジウム
Symposium

表象都市 metamorphosis 広島 —広島における芸術の意味とその世界性—

The Imaginary City “metamorphosis” Hiroshima;

The Meaning of Arts in Hiroshima and its Universality

dokumentation des symposiums

Symposium



シンポジウム：表象都市 metamorphosis 広島
テーマ：広島における芸術の意味とその世界性

日時：2003 年 9 月 28 日
会場：広島まちづくり市民交流プラザ 6 階マルチメディアスタジオ

主催：広島市立大学
広島市立大学「表象都市 metamorphosis 広島 芸術実験展示グループ」
助成：財団法人ポーラ美術振興財団
芸術文化振興基金
財団法人野村国際文化財団
財団法人芸術研究振興財団
財団法人エネルギー文化・スポーツ財団
後援：広島芸術学会
財団法人広島市ひと・まちネットワーク
広島市現代美術館
広島市教育委員会
広島県教育委員会
中国新聞社
NHK 広島放送局
ドイツ学術交流会 DAAD
ドイツ連邦共和国総領事館
協力：全日空 ANA



Symposium: The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima;
Theme: the Meaning of Arts in Hiroshima and its Universality

Date: 28.September, 2003
Place: Multimedia Studio, Hiroshima City Plaza for Town Development through Citizen Exchange

Organizer: Hiroshima City University
Hiroshima City University "The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima Experimental Artworks Group"

Grants from: POLA Art Foundation
Japan Arts Fund
The Nomura Cultural Foundation
Art Research Foundation
Energia Culture and Sports Foundation

Under the auspices of:
Hiroshima Art Society
Hiroshima City Plaza for Town Development
through Citizen Exchange Foundation
Hiroshima City Museum
of Contemporary Art
Hiroshima City Board of Education
Hiroshima Prefecture Board of Education
The Chugoku Newspaper
NHK Hiroshima Branch
DAAD Deutscher Akademischer
Austauschdienst Deutsches Generakonsulat

Cooperation: ANA

寄稿者及び参加作家の役職については、2003 年 9 月現在のものを表記しました。

朗講師（京都市立芸術大学、彫刻）／岡本敦生氏（彫刻）
／村井進吾氏（彫刻）／中瀬康志氏（彫刻）／丸山富之氏
（彫刻）／風袋宏幸氏（環境芸術・建築）／和田拓治郎助手
（広島市立大学、環境芸術・彫刻）／加納士朗（広島市立大
学ティーチングアシスタント、環境芸術・彫刻）／木村東
吾（広島市立大学博士課程、環境芸術・彫刻）／吉田樹人（広
島市立大学博士課程、空間造形）／江田 ゆかり（広島市立
大学博士課程、環境芸術・彫刻）

また、シンポジウムにパネリストとして参加された皆
様：金田晋教授／小松崎拓男氏（広島市現代美術館学芸課長、
現代美術）／椎原伸博助教授（実践女子大学、美学）／林
範宰 LIM, Bunjae 教授（弘益大学名誉教授、韓国、美学）
／関周植 MIN, Joosik 教授（嶺南大学、韓国、美学）／薛
羅軍 SETSU, Ragun 教授（湖南師範大学音楽院、中国、美学・
民族音楽学）／山口和子教授（岡山大学、美学）／利光功
教授（大分県立芸術文化短期大学学長、美学）。

さらに、研究協力者として、シンポジウムの司会を引き
受けられた寺田英子助教授（広島市立大学、経済学）／通
訳として協力された大野亜由未助教授（広島市立大学、教
育学）／同じようにご協力された阿部美由起助手（東京芸

術大学、美学）。

そして末尾になるが、このプロジェクトを温かく見守り、
助成と後援そして協力を給った諸関連団体、広島市と大
学当局、とりわけ広島市立大学学長藤本黎時先生、そして
広島市立大学の学生を含めた多くの有志個人の方々。

皆様、誠にありがとうございました。

さて、最後に申し述べたいこと。つまりこのプロジェク
トの経験に徴して私が痛切に感じたのは、都市「広島」と
いう場には国際美術展を将来定期的に開催しうる強いモ
ティベーション、つまり必要十分条件が備わっているとい
うことであった。さらになお、広島のみ以外のプレスをも
含めた美術関係者（アーティスト、美学・芸術学等の研究者、
学芸員）の評価がとりわけ好意的であったこともここに付
け加えておきたい。

2004 年春。

武藤三千夫

表象都市 metamorphosis 広島実験展示グループ チーフディレクター

Vorwort

Im Herbst 2003 führten wir auf dem Friedensboulevard und im ehemaligen Gebäude der japanischen Nationalbank in Hiroshima einen Monat lang (27. September bis 26. Oktober) ein experimentelles Ausstellungsprojekt durch. Das Thema lautete "Metamorphosen – Hiroshima als Vorstellung". Am 28. September, dem Tag nach der Ausstellungseröffnung, fand in der Stadthalle Hiroshima ein Symposium zum Thema "Metamorphosen – Hiroshima als Vorstellung: Die Bedeutung der Kunst in Hiroshima und ihre Globalität" statt. Der vorliegende Band basiert auf den während dieser Tagung entstandenen Aufzeichnungen.

Das Symposium war vor allem als Gelegenheit zum Austausch zwischen den an der Ausstellung beteiligten Künstlern geplant, aber wir hatten das Glück, dazu auch hervorragende Kunstwissenschaftler nicht nur aus Japan, sondern auch aus Deutschland, China und Südkorea einladen zu können.

Als Hauptorganisator möchte ich all denen sehr herzlich danken, die durch ihre Teilnahme und Unterstützung zum Gelingen des Projektes beitrugen und deren Namen ich in den folgenden Abschnitten noch einmal nennen möchte. Ich handele dabei auch im Namen meiner Kollegen an der Städtischen Universität Hiroshima, denen die Organisation der einzelnen Bereiche oblag: Akira Yoshii (Associate Professor; Malerei), Yoshiharu Maekawa (Associate Professor; Environmental Art) und Toshimitsu It (Associate Professor; Bildhauerei).

Als Redner für den Festvortrag hatten wir Gernot Böhme (Professor an der Technischen Universität Darmstadt; Philosophie und Ästhetik) gewinnen können. Als Berater, als Symposiumsteilnehmer sowie in zahlreichen anderen Funktionen unterstützte uns Susumu Kanata (Professor honoris causae an der Universität Hiroshima, Dekan der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Tōa-Universität; Ästhetik).

Von den Künstlerinnen und Künstlern, die diesem Projekt ihr Interesse schenkten und mit Leidenschaft daran mitwirkten, möchte ich zunächst diejenigen nennen, die aus dem Ausland nach Hiroshima kamen: Peter Tuma (Professor an der Fachhochschule Hannover; Malerei), Ulrich Eller (Professor an der Fachhochschule Hannover; Klanginstallation) und Charles Wothen (Bildhauer; geb. in den USA, tätig in Deutschland).

Aus Japan nahmen folgende Künstlerinnen und Künstler teil: Ken Kashiwa (Professor an der Hochschule für Kunst und Kunstgewerbe Kanazawa; Malerei), Takeshi Hayashi (Associate Professor an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik Tokyo; Bildhauerei), Tokihiro Sat (Associate Professor an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik Tokyo; Bildhauerei), Shiro Matsui (Assistant Professor an der Städtischen Hochschule für Kunst Kyoto; Bildhauerei), Atsuo Okamoto (Bildhauer), Shingo Murai (Bildhauer), Yasushi Nakase (Bildhauer), Tomiyuki Maruyama (Bildhauer), Hiroyuki Fūtai (Architektur, Computergraphik), Takujiro Wada (Assistent an der Städtischen Universität Hiroshima;

Bildhauerei), Shir Kan (Teaching Assistant an der Städtischen Universität Hiroshima; Environmental Art und Bildhauerei), Tōgo Kimura (Student im Doktor-Kursus an der Städtischen Universität Hiroshima; Environmental Art), Shigeto Yoshida (Student im Doktor-Kursus an der Städtischen Universität Hiroshima; Raumgestaltung), Yukari Eda (Studentin im Doktor-Kursus an der Städtischen Universität Hiroshima).

Die Teilnehmer des Symposiums waren: Susumu Kanata, Takuo Komatsuzaki (Direktor des Städtischen Museums für Gegenwartskunst Hiroshima; Zeitgenössische Kunst), Nobuhiro Shiihara (Associate Professor an der Jissen Frauen-Universität; Ästhetik), Bunjae Lim (Professor honoris causae der Hongik Universität, Korea; Ästhetik), Joosik Min (Professor an der Yeungnam Universität, Korea; Ästhetik), Ragun Setsu (Professor an der Hunan Universität, China; Ästhetik und Ethnomusikologie), Kazuko Yamaguchi (Professorin an der Staatlichen Universität Okayama; Ästhetik), Isao Toshimitsu (Rektor der Hochschule für Kunst und Kultur der Präfektur Ōita; Ästhetik).

Als wissenschaftliche Mitarbeiter unterstützten uns Hideko Terada (Associate Professor an der Städtischen Universität Hiroshima; Wirtschaftswissenschaften), die beim Symposium die Gesprächsleitung übernahm, Ayumi Ono (Associate Professor an der Städtischen Universität Hiroshima; Pädagogik), die übersetzte und dolmetschte, sowie Miyuki Abe (Assistentin an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik Tokyo; Ästhetik).

Außerdem möchte ich an dieser Stelle an die

Sponsoren erinnern, ohne deren Unterstützung das Projekt nicht hätte verwirklicht werden können. Entscheidend trug zum Erfolg auch die Städtische Universität Hiroshima bei. Stellvertretend seien neben dem Rektor, Professor Reiji Fujimoto, auch die vielen Studentinnen und Studenten genannt, die so fleißig mithalfen.

Allen Beteiligten danke ich noch einmal von ganzem Herzen.

Im Hinblick auf die Zukunft möchte ich zuletzt noch einen Eindruck weitergeben, der sich mir im Laufe der Organisation und Durchführung des Projekts vermittelte: nämlich, daß die Chance besteht, daß in Hiroshima internationale Ausstellungen ähnlich der unseren zukünftig in regelmäßigen Abständen stattfinden. Zumindest ist eine starke Motivation dazu vorhanden, womit eine unerläßliche Bedingung für die Umsetzung dieser Idee erfüllt wäre. In diesem Zusammenhang bleibt noch zu erwähnen, daß das Projekt auch von nicht beteiligten Künstlern, Kunstwissenschaftlern und Museumsspezialisten sehr gut beurteilt wurde und daß das Echo auch der überregionalen Presse ausgesprochen positiv war.

Im Frühjahr 2004

MUTŌ, Michio

Professor honoris causae an der Staatlichen Universität für Kunst und Musik Tokyo

Professor des Doktor-Kursus für Kunstwissenschaft an der Städtischen Universität Hiroshima; Ästhetik

この度は、意欲的な企画、「表象都市 metamorphosis 広島—芸術実験展示プロジェクト 2003—」の開催を心からお喜び申し上げます。本企画のプログラムは、ゲルノート・ペーメ博士の基調講演、シンポジウム、及び国内外の20名の著名なアーティストによる芸術作品の実験展示を中心といたしました。本学の武藤三千夫教授をチーフディレクターとして、教授の大変なご尽力によって実現した今回のプロジェクトは、被爆都市「広島」の新しい都市像を表すメタファー (metaphor、暗喩) を探ろうとする大胆で意欲的な試みでした。

60年前、広島市は一発の原子爆弾の投下によって完全に焼失し、破壊され、瞬時に十数万人の市民が殺傷されました。広島の惨禍は、長崎の惨禍とともに、人類史上他に比べようがない悲惨な出来事であることは誰しも認めるところです。今日、私たちは、時の経過とともに次第に風化してゆく広島の悲劇的な被爆体験の記憶を、子々孫々まで継承してゆくために最大限の努力をすることが私たち市民に課せられた重大な責務と考えています。さらに、被爆体験の記憶が普遍的な記憶として、すなわち全人類の悲劇として世界中の人々によって受容され、共有されることを期待しています。

今回のプロジェクトの表題となっているメタモーフosis (metamorphosis) とは、「魔術のような強烈な力によって変化し、変容した状態」を表す言葉です。この言葉は、被爆都市「広島」の都市像としてのメタファーを求める過程を示唆します。広島は廃墟から再生し、「国際平和文化都

市」として変貌を遂げ、21世紀の世界平和の象徴となりました。また、この言葉の示唆するところは、悲惨な被爆体験の記憶が世界中の人々に受容され、普遍的な記憶となって末永く継承されてゆく過程において、その記憶が世界恒久平和への願いへ、祈りへと変容 (metamorphose) してほしいという心からの期待です。

芸術作品の実験展示の目的は、世界平和の象徴として復興し、変貌を遂げた被爆都市「広島」の新しい都市像を表すメタファーの探求でした。メタファーとは、ある対象のもつ意味合いを広げ、深めるために、別の対象を利用する比喩的表現であり、そうすることによって、ある対象に別の対象のもつ類似性だけでなく価値をも転移することになります。

今回の芸術作品の実験展示を開催した私たちの意図は、芸術作品と被爆都市「広島」の新都市像とは互いに異質なものであるものとして認識的な距離を隔ててはいますが、メタファーという芸術的手段によって、芸術作品による新都市像の表象化を試みるところにありました。

最後になりましたが、今回の企画に暖かいご理解を示され、ご協力を賜り、さらに、貴重な芸術作品を快く貸し出してくださった方々に心から御礼申し上げます。また、この意義ある企画の実現のためにご後援、ご協賛、ご協力いただきました関係各位に厚く御礼申し上げます。

藤本 黎時
広島市立大学長

We are greatly honored and delighted to have held the ambitious art exhibition, "The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima; Experimental Artworks Exhibition 2003." The main program consisted of such events as the keynote lecture by Prof. Dr. Gernot Bohme, a symposium, and an experimental exhibition of the artistic achievements by 20 eminent artists in Japan and from abroad. This project, realized by the great efforts of Professor Michio Mutoh as a chief director, was a bold and highly motivated attempt to seek after a metaphor for a new city image of the atomic-bombed Hiroshima.

It is sixty years ago that Hiroshima City was burned down and destroyed completely by the atomic air raid bombing, and that tens of thousands of people were killed or injured on the spot the moment the atomic bomb exploded. There is no doubt that this calamity of Hiroshima, as well as that of Nagasaki, is the most tragic incident in human history. Now we, the people of Hiroshima, consider it our prime duty to make every effort to transmit from generation to generation the tragic memory of being atomic-bombed, which, we hope, will be accepted and approved by the world as a universal memory, that is, the tragedy for the whole humankind, otherwise it will pass out of our memory in the course of time.

The word, "metamorphosis," in the title means "the action, or the process, of being transformed completely in form or substance by a mighty force such as magic." It suggests the process of seeking a metaphorical image of the atomic-bombed Hiroshima, which, having risen from the ashes, has been transformed into "The international City of Peace and Culture," as a symbol of world peace in the 21st century. The word also suggests our sincere

hope that the tragic memory of being atomic-bombed should be metamorphosed into our wish or prayer for permanent peace all over the world, while it will be accepted and transmitted from generation to generation by the world as a universal memory.

The purpose of the experimental art exhibition was a quest for a metaphor or something which represents a new city image of Hiroshima as a symbol of world peace, restored and transformed from the atomic-bombed Hiroshima. The metaphor is a figurative expression in which, in order to extend and deepen the implications of some object, some other object is applied to it, and in which not only its similarity but also its value is transferred to it. Our aim in holding the experimental art exhibition was an attempt, by such an aesthetic means as metaphor, to make works of art represent a new city image of the atomic-bombed Hiroshima, though they are heterogeneous in nature, having a cognitive distance between them.

Lastly, we would like to take this opportunity to express our heartfelt appreciation to all those who have willingly lent their precious works to this exhibition, rendering their warm understanding and cooperation to this project. We would also like to thank the many individuals and organizations, including sponsors and patrons, who have contributed to the realization of this significant project.

FUJIMOTO, Reiji
President of Hiroshima City University

表象都市 metamorphosis 広島 - 芸術実験展示プロジェクト 2003 - Schedule

表象都市 metamorphosis 広島 - 芸術実験展示 2003 -
The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima;
Experimental Artworks Exhibition 2003

	September	
	27	
ギャラリートーク ●	28	● シンポジウム：表象都市 metamorphosis 広島
Gallery Talk	29	- 広島における芸術の意味とその世界性 -
	30	Symposium: The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima.
	October	the Meaning of Arts in Hiroshima and its Universality
	1	
	2	
	3	
	4	
	5	
	6	
	7	
	8	
	9	
	10	
	11	
	12	
広島在住若手アーティストによる ●	13	
ギャラリートーク	14	
Gallery Talk:	15	
Young Artists live in Hiroshima	16	
	17	
	18	
	19	
	20	
	21	
	22	
	23	
	24	
	25	
	26	

Contents

- 4 序詞
Vorwort
武藤 三千夫 MUTÔ, Michio
- 8 ごあいさつ
Foreword
藤本 黎時 Fujimoto, Reiji
- 12 《基調講演》 儚さというたおやかな芸術
Keynote lecture: Die sanfte Kunst des Ephemeren
ゲルノート・ベーメ Gernot BÖHME
- 34 《テーマ解題》 都市広島における芸術
Explanatory introduction: Art in the City Hiroshima
武藤 三千夫 MUTÔ, Michio
- 38 隠喩と文化
Metaphor and Culture
金田 晋 KANATA, Susumu
- 42 現代美術の現場から～
「広島」における芸術表現の可能性について
From the Site of Contemporary Art
- Possibility of the Expression in Art at Hiroshima -
小松崎 拓男 KOMATSUZAKI, Takuo
- 45 〈君はヒロシマで何も見なかった〉について
- ヒロシマで何を語る事が可能なのか? -
On "Tu n'as rien vu Hiroshima (=You saw nothing in Hiroshima)."
in Alain Resnais' flim Hiroshima, Mon Amour.
- Can we talk about the tragedy of Hiroshima? -
椎原 伸博 SHIHHARA, Nobuhiro
- 50 広島か?! - 新しいジャポニズムを望む -
Isn't It Hiroshima?! - waiting for new japonisme -
林 範宰 LIM, Bumjae
- 51 広島で芸術の意味を考える
Thinking Art in Hiroshima
関 周植 MIN, Joosik
- 53 芸術作品の最高境地は「自然」、自然の最高境地は「芸術作品」
Nature as the highest form of art works,
art works as the highest form of Nature
薛 羅軍 SETSU, Ragun
- 54 プロジェクトに参加して
Partaking in the Symposium
山口 和子 YAMAGUCHI, Kazuko
- 55 シンポジウム「広島における芸術の意味とその世界性」を顧みて
Looking Back the Symposium on the Meaning of Arts at the HIROSHIMA
利光 功 TOSHIMITSU, Isao

儚さというたおやかな芸術
Die sanfte Kunst des Ephemeren

ゲルノート・ベーメ教授 Prof. Dr. Gernot BÖHME
ダルムシュタット工科大学・ドイツ連邦共和国 (哲学・美学)

武藤三千夫・阿部美由起 訳

1. 序

今回、私が日本に来たその動機は、版画家歌川広重の足跡を訪ねるという願望にあった。広重、—彼は浮世絵師であり、流転する世界の、すなわち儚さとも言い換えられるような絵の世界のアーティストである。私が白浜のある展覧会で初めて広重の絵を見たとき、最初から私を魅了したのが、その絵にある雰囲気的なものであった。広重が描くさまざまな風景では、季節や一日の時の移り変わりの気配が感じられ、天候が察知でき、明暗の配置が重要な役割を果たすが、重要なのは、それら風景が日常の情景や凡俗の人々によって生彩を与えられていることである。

私が推測するに、日本と西欧の芸術には、いくつかの限られた時代ではあるが、束の間の瞬間への愛や、儚い人間の現存に向けられた肯定、そして自然の出来事による魅力において通じ合っており、—そのことは今日もまたあてはまる。この講演での私の主要な関心は、自然の内にあり、自然と共にあるような芸術の、つまりは現代芸術のそういう展開にある。しかしこれに加えてさしずめ私は、儚さの美学一般についていくつかのことを述べるであろう。そして、浮世絵芸術と印象派の関わりについて言及し、それから現代に辿り着くことになる

2. 儚いエフェーメロス ἐφήμερος

ドイツ語の<エフェーメア ephemer =儚い>という語は、古代ギリシア語に由来するが、これはすべての主要な西欧言語の要素である。この語は、ギリシャ語の前置詞エピ、ἐπι- と名詞ヘーメラ ἡμέρα から組み立てられている。<ヘーメラ>とは、昼間 Tag のことである。合成された語というものは多様に意味することができるが、というのも、前置詞がそれぞれの出来事に応じて別の意味をもつからである。ドイツの古典言語学者エルンスト・フレンケル Ernst Fränkel は、ギリシャ語の<エフェーメロス ἐφήμερος >について、三つの主要な意味を確認した。

- 昼間に支配される、変わりやすい
- 毎日の
- 一日の、短命な (注1)

これらの表現が適切に特徴づけるのは、日常性や日々の回帰性、また、一日の気まぐれさ、そして結局は、現存の束の間なこと Flüchtigkeit と崩落性 Hinfälligkeit 自体である。エルンスト・フレンケルが論証したのは、<エフェーメア ephemer >の表現が、ホメロスから始まり、ピンダロスのような抒情詩人で祝勝歌人にいたるちょうどギリシア詩の初期に、人間の現存を特徴付けるために用いられたこと、その結果エフェーメロイ ἐφήμεροι (儚きものたち) とは、プロトイ βροτοί 死すべきものたちと同じように、まさに人類の表記であった。この表現の中心に、ピンダロスの『ピュテイア祝勝歌』第八歌が見られる。

「儚い定めの人たちよ！
人とは何か？ 何が人ではないのか？
影の見る夢 —— それが人間なのだ。」(訳注1)

ここには、大きな諦めの響きがある。そして実際、エフェーメアとしての人生を特徴付けるとすれば、大抵の場合、嘆きであり、訴えである。人間とは過渡的なものであり、神々に比べてみずばらしく、老衰し、無意味なものである。人間は風にそよぐ葦のようなものであり、一日のあらゆる影響にさらされ、移ろいやすく、気まぐれであり、運命に身を任せている。それがますます意識されるのは、フレンケルが人間の現存における儚さの肯定的な意味をも確認できたことである。ギリシアの詩人ピンダロスの一箇所を、再び引用する。

「日々の喜びを 老年と生の定めの時へと心静かに進み
行くわたしを乱さざらんことを！」(注2) (訳注2)

この引用から解るのは、人生の儚い性格を弱点や無意味さの根源と見るか、それともまさにそこにこそ幸運の

源や人間にとっての本来的尊厳を見出すかは、明らかにその人の人生に対する態度次第ということである。このような考え方が照らし出すのは、たとえ束の間のものであっても、幸運というものが満たされた瞬間のうちに成り立ちうるということである。そして反対に、人間の不幸の原因とは、不死や永遠と来世への指向とに目配せすることにある。儚さはこうして、人生の肯定と現世への慈しみについてのキーワードとなるであう。

3. 浮世絵と印象派

さて、< ukiyo 浮世 (憂世) >という語の歴史に関して、私は注意深く述べなければならない。というのも私は、西洋の文献だけに依拠しているからである。こうした文献からまず援用できるのは、この表現がギリシア語の<エフェーメロス ἐφήμερος >という表現と類似した両面価値を有していることである。元来<浮世>とは、もろくも、はかない人生の呼び名であり、どちらかといえば否定的な響きを有していたとされる。その背景を形成しているのは、煩惱と死の世界である俗世からの解脱であったという。しかし江戸時代には、徐々に現世への、つまり日常と自然の世界への慈しみの念が起ってきたとされる。<浮世>という語によってひとつの価値転換、つまり「錯覚だけの価値なき世界」から「留まることなく流れゆく誘いの世界」への意味転換がなされたというのである。私はこうした視点をミュンヘンの日本学研究者ペーター・ベルトナー Peter Pörtner の論文「儚さの歎び」から知ったのだが、彼はこのような<浮世>概念の転換を小林一茶が「絶妙な句」によって俳句のなかにもたらしたとしている。(注3)

「露の世は 露の世ながら さりながら」(訳注3)

儚い世間をあらためて価値付けるには、通常、江戸時代における市民階級の台頭や固有の市民文化の形成と結び付けられる。このような説明の仕方は、少々混乱を招くが、というのも西欧、とりわけドイツでは、市民 Bürger という表現は、西欧の研究者が日本において特徴付けようとするのとは何か別ものであるからである。彼らが日本において考えるのは、手工業者や商人階級と幕藩体制における彼らの役割である。たしかに西欧でも、市民とは手工業者や商人のことではあるが、ただ彼らは、都市諸国家が独立していたので以前から自主的で政治的な身分をえてこそである。この相違を踏まえてさえいれば、やはり日本と西欧に

おける並行した展開についても語ることができる。つまり市民階級の強化とともに、世俗生活の積極的な評価が、すなわち労働や商業的成功の、そして日常の感覚的喜びの価値評価が、同時に現象するのである。

造形芸術における浮世絵や文学における浮世草子の様式は、こうした市民階級の発展の文化的表現である。(注4) 浮世絵の様式は、17世紀以降次第に展開した、—「浮世絵版画の祖は菱川師宣 (1618頃 -1694)」だが—その頂点は19世紀の前半、すなわち広重の時代である。(注5) このさい考慮すべきことは、木版彩色摺の技法が鈴木春信 (1724-1770) によって浮世絵芸術に 1765年に初めて導入されたことである。(注6)

すでに述べたように、浮世絵芸術は主題的に現世に向き合っている。浮世絵師の関心事とは、歌舞伎の役者絵、日常の情景、街道の場面、居酒屋や商店の場面、そして花々や動物の図であり、要するに風景描写である。こうした現世への愛情が意味しているのは—とりわけ中国の伝統とは対照的に—、造形芸術にある種のリアリズムが取り入れられているということ、さらには、平凡な人々にとっても芸術が身近になっているということである。もちろん描写には、さらに一種の芸術的様式化が見られるが、そこで主題となるのは神話や象徴ではなくて、ありのままの現実世界である。もちろん多くの場合、主題は有名な役者や芸者、そして名所の風景である。しかし、とりわけ好まれた主題の役を務めるのは、神々とか悪魔あるいは伝説上の形象ではない。

浮世絵版画の最盛期には、まさに西欧と日本の芸術の間の重要な相互作用が結びついている。しかも、この最盛期は、一方では、西欧の芸術が日本の芸術に与えた最初の影響によって準備され、他方で、浮世絵芸術が印象派という西欧での運動へ影響を与えたこととともに終息する。私はとりわけ、後者に関心を抱いているが、というのも浮世絵と印象派の間には、束の間の世界という共通のテーマがあるからである。それゆえ私は、両者の形式上の影響関係について簡単に纏めてみたい。

西欧の芸術の日本のそれへの影響は、主に蘭学研究 (蘭学者) から始まった。日本で最初にオランダ絵画の様式で描いた画家は、司馬江漢 (1747-1818) であった。そして、北斎や広重といった偉大な版画家たちは司馬江漢に学んだ。そして、北斎は直接の弟子、広重は間接的な弟子であった。日本の画家たちは、オランダの手本の影響を受けて平面全体を構成するようになった。また彼らは、遠近法や明暗法をも受け入れたのである。

ここまでが西欧芸術が浮世絵芸術に与えた影響である。これとは逆に、成熟した浮世絵芸術は印象派に影響を与えた。1870 年頃から、日本の版画が大量に西欧に流れ込み、とりわけ印象派の人々がこれに興味を抱いたのである。例えばモネは、230 枚の版画を所有し、その内の 49 枚は広重の作品であった。同じようにドガは、40 枚の、ゴッホは 43 枚の広重の作品を所有していた。さらにゴッホは、多数の日本の木版画を模倣したが、その内 2 枚は広重の作品であった。1880 年代のパリでは、日本美術を取り扱った多くの展覧会が催された。パリ在住のドイツ人美術商サミュエル・ビングは、日本美術に関する三巻からなる出版物を公刊したのであった。(注 7) (訳注 4)

表現形式に関して言えば、西欧の芸術家が日本人から学んだのは、とりわけ平面的コンポジション、対角線のコンポジション、対象を切り取る技法、そしてアシンメトリーな構成であったと言われている。(注 8)

しかし我々の関心にとって決定的な点は、印象派の画家たちが日本の浮世絵師の中に、いわば盟友を、つまり感覚世界の描写における気心の合った芸術家を見出だしていたということである。そのことがもっとも明快に見て取れるのは、ピサロの言葉であろう。彼は日本美術の展覧会を訪問した後で、自分の兄弟に宛てて「広重は素晴らしい印象派です」(注 9) と書いている。もちろん印象派の絵画は、浮世絵の版画芸術とはまったく異なるものである—それは、印象派の画家が油絵具で描くという点にある。しかし、主題において大きな類似性がある、しかもとりわけその描写の意図において。印象派と浮世絵のどちらにも、日常の情景に関心が注がれている—たとえそれが、しばしば

劇場あるいは公共の出来事の情景であったとしても—またどちらにも、滝、波、嵐、虹などの自然へ関心が注がれている。(注 10) しかしとりわけ関心が向けられているのは、現実の現象の仕方である。屋間の時間、四季、天候、採光が、描写するときに決定的な役割を果たす—実際それらは、ときに主題や描写する対象を覆い隠しさえする。この際立った例がターナーである。彼はときとして、ただわずか雰囲気だけを描く。そもそも浮世絵と印象派との関係にとって特徴的なのは、クロード・モネである。彼はたとえば、ルーアンの大聖堂を異なった採光で、異なった日中の時間に四回描いた。同じような連作は、「積み藁」にも見られる。彼はさらに事物に当たる光、つまり物体に戯れる光に関心をもった。そこで本来注目されているのは、事物ではなくて、その事物のそのつどの現象である—そしてそれらの現象は、事物自体によって決定されるばかりではなくて、それら事物が現象する位置関係によって、またそこで現象する光によって決定される。

こうした西欧の様式傾向が、＜印象主義＞と呼ばれる。実際、印象派の画家たちは、自らの身体的現前性において獲得した印象を再生しようとしたのである。しかし再現の仕方が目指すのは、まさに観察者にこうした印象を媒介するということである。それゆえ、この絵画は、観察者に向けられている以外のなにものでもない。画面に何が描かれているかではなくて、画面が何を放射するかが決定的に重要なのである。特徴的なのは、点描画法、つまり色彩の効果を生み出すことであって、それは色彩の混合によるのではなくて、空間における共同の効果による技法である。それゆえ、印象主義者 Impressionisten を表現主義者

Expressionisten と呼ぶことも可能であろう。ともかくも、このような移行が生じたことは驚くべきことではない。その主役は、ファン・ゴッホである。(図 1,2,3,4)

印象派の画家たちは、浮世絵師と共通の関心事の中に、彼らの画法を通して何か新しさをもたらしたのであった。このことを、もう一度繰り返したい。つまり、彼らが共に興味を抱いたこととは、儚さ、束の間の瞬間、そして我々の生きているこの感覚世界なのである。彼らは、移ろいやすい世界の中で、まさに束の間のこと、つまり通りすぎる閃光、瞬時の気分、偶然の位置関係 Konstellation、そして雰囲気、想いをはせることの大切さを教えてくれた。浮世絵師は何か重要なことを行っただけである。というのも彼らは、この現世と向き合うことによって、単純なもの、ありのままの自然、そして素朴な人々に—アドルノの言葉を借りれば、非同一性 das Nicht-Identische に—尊厳を返還したのであった。これによって彼らは、その作品において、生の歓びの記録を創造したのである。

今までの説明によって、印象派の芸術家からさらに我々の現代へと進む道行きを示すことができる。その道筋とは、絵画の実用論と絵画の受容の問題に関係する。浮世絵芸術の画像は、実際には記録である。浮世絵は、ある一定の地域はどのように見え、それはある天候のときどのように感じられ、そこではときおり何が起きかを、その観察者に知らせてくれる。浮世絵は記憶の手がかりとなる絵であり、また、旅人のスーヴェニールとして購入され、未知の土地の光景として情報のために、たとえば旅行ガイドとしても利用されたのである。(注 11) あの土地の雰囲気を感じ取るには、もちろんそこへ赴かなければならない。絵とは、そ

のための約束にすぎないのである。それゆえ一枚一枚の絵が伝達すべきは、この個々の絵に依存しているわけではない。浮世絵とは、もともと複製芸術なのである。

こうした点からすると、印象派の絵画は別である。印象派の絵画の場合、主題について伝達すべきことは、もはや中心にはない。それゆえしばしば、主題が不詳 anonym であり、それは決定的に重要ではない。というのも、印象派の画家たちの絵画は雰囲気を書き記そうとしているのではなくて、観察者が絵自体に雰囲気を感じ取るのを望むからである。束の間の瞬間は、絵に描写されるばかりではなくて、観察者自身による受容において遂行されるのである。観察者は、絵において経験することになる。このことは、すでに触れた描写技法と本質的に関わるのである。光と色彩の効果は、画面の上においてではなくて、絵に仕組まれた諸条件に基づいて観察者の眼差しに生ずるのである。それゆえ印象派の絵画は、本質的にたった一つのいわば正本 Unikate である。それら画像の写真やその他の技術的複製は、絵画と観察者の間に生ずるこのような出来事を繰り返すことができないのである。それにもかかわらず、印象派の絵画はいつまでも画像のままである。そして、束の間の世界の出来事が画像自体において生ずるのに役立つとしても、それら画像はそれ自身ではない何かを描写する、つねに技術的な物 Kunstdinge である。

このような点から見ると、20 世紀では、儚さの芸術には、さらに重要な変化が生ずることになる。

4. 儚さの美学 (注 12) (図 5)

おそらくもっとも重要な 20 世紀のドイツの美学者、テオドール・W・アドルノは、その『美的理論』の二箇所で、花火について触れている。それは、儚さが同時に彼の理論にとって意味をもつ箇所である。アドルノの美学はそれ自体、明示的に芸術作品の理論であって、作品の生産あるいは受容のそれではない。そして彼にとって作品に属するのは—まったく古典的で—完成と持続でもある。しかし彼は、自分の時代に芸術の本質的なものはまさにミーメシスにあると見たので、つまり彼にとっては芸術の他者への接近—前文化的なもの、質料的なもの、つまり非同一性 das Nicht-Identische—への接近にあると見たので、彼の理論では、芸術の周縁にある諸現象が驚くほどに中心的意義を担ったのである。これに花火も属している。私はここで、二箇所のうちの一つを全文引用する。



図版 1：
歌川広重「名所江戸百景」
大はしあたけの夕立



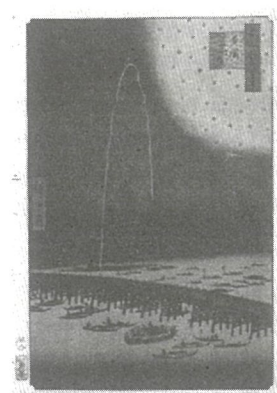
図版 2：
ゴッホ「雨の橋」(広重の模倣) 1887
Amsterdam, Rijksmuseum, Vincent van Gogh
Foundation



図版 3：
歌川広重「名所江戸百景」 亀戸梅屋舗



図版 4：
ヴィンセント・ファン・ゴッホ「梅の開花」(広重の模倣) 1887
Amsterdam, Rijksmuseum, Vincent van Gogh
Foundation



図版 5：
歌川広重「名所江戸百景」より 両国花火

「芸術作品の原型に花火という現象がある。花火は束の間のものゆえに、そして虚しい娯楽として、ほとんど理論的な眼差しに値するとはみなされなかった…それはアパリシオン apparition（出現、幻）、カテクソケン κατ' ἐξοχήν(主だったものたち)（訳注 5）である。つまり経験的に現象するものだが、持続としての経験の重荷から開放されている。花火はまた、天上のしるしであり、一つのものに制作され、不吉な前兆 Menetekel であり、きらめきながら消え去る文字だが、だがその意味に応じて読み解けないものである。どこまでも儚きものだという完成された目的の遠さに美的領域を隔離するのは、その領域の形式規定に留まるものではない。より高い完全性によってすら、芸術作品は誤りやすい存在者から離れられず、輝きながら表現的現象に現実化されることで花火と等しくなる。」（注 13）

良家の子息であるアドルノが、庶民の通俗的遊びに憧憬の念を抱きつつ眼差しを向け、そこに本来の生を予感しているのがこのような花火の箇所である。まさに芸術作品の持続こそが、その物象化 Verdinglichung の危険を隠す。そして、その作品としての完成は物象化の危険を内蔵しうる。これに対して花火は、「持続を望まない唯一の芸術」（注 14）として「卓越した気高さ」（注 15）をもって現象する。芸術作品が、「ばっと輝きながら現象に向けて現実化される」とき、このパラダイムによればもうたんなる事物を越える。

アドルノは、この弁証法によって作品概念の解体を先取りするが、その解体は、アドルノ以降の世代において実際に行われることとなった。私の教え子ディーター・メルシュは、こうした作品から出来事への移行としての展開を、そして作品美学からパフォーマンスの美学への推移としての展開を説明している。それは、ハプニングやフルクサスの運動であり、パフォーマンスとインスタレーション芸術の発生であるが、メルシュはこれらを 20 世紀後半にとって決定的なものと思なす。（注 16）彼のテーゼによれば、芸術の再アウラ化 Re-Auratisierung der Kunst が問題なのである。ヴァルター・ベンヤミンが 1937 年（注 17）のあの芸術作品についての論文で、複製技術が可能となったことによる芸術作品のアウラの消滅を分析して以降、芸術家の間には（複製技術によるアウラの消滅）に対抗する動きが発生したというのである。彼ら芸術家は、その作品自体が持続するのではなくて、むしろ現象することにこそその特徴をもつので、まさしく一回限りの〈作品〉を創作したというのである。作品が何でありどのようなものであるか

を知るためには、そこに居合わせなければならないのである。このような作品の芸術上の性格は、それがただ脱自的であること、つまりは作品が実際に輝いていることにおいて存立するというのである。たとえば、ボイスの〈作品〉は、生起した芸術のただの遺物、記録、そして痕跡と見られるのである。

こうして儚さは、テーマとして浮世絵芸術によって取り上げられ、そして印象派において始まり、芸術受容の側に広がったが、結局は芸術を全般にわたって変化させることになった。かつては移ろいやすい世界を超越しようとし、その作品自体において永遠の断片を実現する芸術、それは自ら儚いものとなったのである。芸術は、移ろいやすいものの世界に関心を向けただけでなく、それ自らが移ろいやすいものの世界に入り込んだのである。それゆえ芸術は、もはや世界を呈示する darstellen のではなくて、世界自身を現象させる。芸術はもはや存在を表現するのではなくて、現象するものを分節化 artikulieren させ、それをその現象において強めるのである。

5. 儚さという暴力的な芸術 儚さというたおやかな芸術

我々は、このことが何を意味するか、まずいくつかの具体的な例で見たいと思う。私はそのさい、儚さというたおやかな芸術に意識的に集中したい。というのも、上に挙げた芸術の展開には、暴力的な分派、すなわち「突発性の美学 Ästhetik der Plötzlichkeit」というタイトルで特徴付けられた分野も存在するからである。（注 18）この差異を明確にすることは重要である。というのも両者、すなわち儚さというたおやかな芸術と、儚さという暴力的な芸術が、観察者あるいは参加者に束の間の瞬間を感知させるという同じようなことを惹き起こすように見えるからである。

儚さという暴力的な芸術の例として、私は爆発芸術家の活動を挙げる。日本にも、一人の有名な代表的人物がいる。西欧ではスイス人のローマン・ジグナーが目立っている。例えば私は、彼の次のようなハプニングを観察した。そのアーティストは一つの小さなクッションの上に立つが、それが足元で突然に爆発する。クッションの切れ端と爆発の痕跡が、中心から部屋の隅々にまで散らばる。アーティストの身には何も起こらないが、彼は突如として数センチほどクッションの下にずり落ちた。その結果として、爆発の痕跡は〈展示〉としてその行為が行われた美術館の空間に保存されるのである。たとえ来館者の何人かが、その展示

を作品として観ることになるとしても、もちろん爆発の痕跡は作品ではない。それは芸術的出来事のたんなる記録にすぎないのである。この出来事を真正正銘に経験するのは、そこに居合わせた来館者だけである。

では彼らは、一体どのように束の間の瞬間を体験したのか。彼らはぼんやりと周りに立っていたであろう。一部の人は退屈し、一部の人は期待に胸を膨らませ、また一部の人は日常の仕事や心配事について思いめぐらしていたかもしれない、あるいはジグナーが説教者のようにクッションの上から身をかがめて語るその解説に耳を傾けていたかもしれない。そのとき — 突然爆発が起こるのである。驚愕、衝撃、そして安堵の気持ち。やがて人々は笑いとお喋りの中に解放される。明らかなことは、それまでは意識の状態が散漫であった来館者は、このときは自らがそこに居合わせているのを電撃的に感知するようになる。とはいえ、彼らは束の間の瞬間を自覚しているか？このような瞬間は点としての今でなく、一つの非連続性である。この非連続性は、来館者の意識にコンマや読点のような区切りを打ちはしたものの、彼らにとってその瞬間は、あとから初めて瞬間として意識される。爆発は、自覚的意識の状態を初めて呼び覚ますので、爆発自体はたんに記憶の痕跡としてのみ意識される。

我々はここで、束の間の瞬間が後続性においてのみ経験されるのを見た。これは明らかに、フランスの哲学者ジャック・デリダが考えること、つまり彼があらゆる思考と経験に対して抜きん出た部分における現存を脱構築しようとし、その現存に後続性と痕跡のカテゴリーを対置するときに考えたことである。（注 19）デリダが正当なのは、人が現在を非連続性の点と理解するときである。しかし、このような理解が一つの暴力的な経験に依拠していることも示される。つまり〈それ自体散逸している意識〉が、いま現在に連れ戻されるような仕方である。

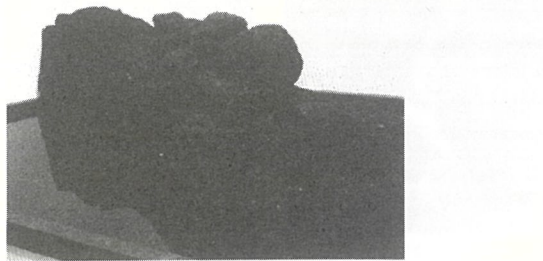
しかしそれは、たとえ技術的文明において支配的なものであるとしても、限定された経験の方式である。現代のこれとはまったく異なる経験方式を、儚さというたおやかな芸術が可能にする。

おそらく「可能にする」という表現は、適切ではない、というのも厳密に考えれば、儚さというたおやかな芸術は、一つの別の経験方式法を前提とするからである。それゆえ、相応しい芸術作品を評価するために、前提となるのは、いわば気持ちを和らげ、現在と関わりあい、日常の思考を未決にしておくことである。人はおそらく儚さというたおやかな芸術はある種の瞑想的な構えを前提すると言うかもし

れない。しかし、それもまたさほど適切とはいえない。というのも、このような芸術作品はそれ自体瞑想への契機であり、それゆえに相応しい態度を促すからである。儚さという暴力的な芸術に対するその決定的なこととは、それはある別種の時間構造という経験を備えていることである。意識はここで、いわば同時進行であり、穏やかに居合わせることである。束の間の瞬間は、いわば引き延ばされ、その連続性が保持される。

6. 事例

事例に話を向けてみよう。問題の中心となるのは、すべて自然における芸術と自然を用いた芸術の例である。人は、事例は自然の美しさと芸術作品における自然の美しさとの中間を呈示すると言うかもしれない。ヘーゲルが自然は芸術作品においてのみ—絵画や自然を歌った抒情詩においてのみ—美しいと考えたとすれば、自然の美しさを復権させたアドルノは、この美しさをその表現に対して弁護しなければならなかった。なぜならば、美しさの繰り返しはキツチュになるからであるという。（注 20）自然の中の芸術、そして自然を用いた芸術は、ここ、すなわち儚さというたおやかな芸術においてその中間項を見出したのである。カントが庭園芸術を具体的絵画 konkrete Malerei と特徴付けたとすれば、今日、具体的自然抒情詩 konkrete Naturlyrik について語るのも可能であろう。儚さというたおやかな芸術は、自然を存在させ、自然をもっぱら濃密なものにする。芸術家としての態度は、それについて二様に前提される。まず一方では、その態度は、芸術作品自身に移ろいやすいということに巻き込まれなければならない。素材のもつ自然性を考慮に入れなければならない。このようにしてニコラウス・ラングは、すでにカッセルにおけるドクメンタⅧで、水面に設置された泥炭の彫刻を展示した—それはもちろんゆっくりと崩壊したが。（図 6）このような道筋で進展しながら、自然の中の芸術作品とは今日、次の



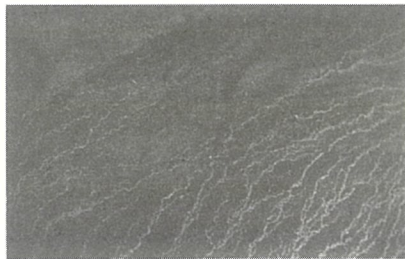
図版 6：
Nicolas Lang Documenta 8

瞬間には再びいわば自然から引き取られるというほんの意思表示にすぎない。ここで私は、韓国の女性アーティストのキム・ヘーシムの作品を示したい。それは、海岸で一個



„Der Formwechsel des Mondes“, Insel Hodo, Südkorea

図版 7 :
Kim Hea-Sim, Der Formwechsel des Mondes, Insel Hodo, Süd-Korea. Ausstellungskatalog Hier und Da, Süd-Korea, Deutsland, Japan, Naturschutzgebiet Schüberg, Ammersbek bei Hamburg 1992

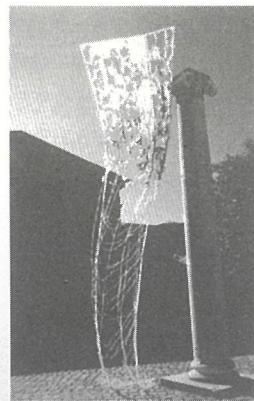


図版 8 :
Friedhelm Klein, Grafitbild auf Kreta 8

他方で芸術家は、自然を自分の作品に関わせようと、その心構えができていなければならない。とりわけこのような心の用意は、ミュンヘンのアーティスト、フリードヘ



図版 9 :
Friedhelm Klein, Grafitbild auf Kreta



図版 10 :
Friedhelm Klein, Der Rest des Netzes, an der Glyptothek München

ルム・クラインが示した。(図 8,9) 例えば彼は、タブローを波で洗わせたり、あるいは雨の中に石畳で描いたのである。このようにして自然は、芸術作品の中で現象するのである。対象としてではなくて、活きた自然として。ここでもう一枚、ミュンヘンのグリュプトテークでのインスタレーションのスライドをお見せしたい。(図 10) タイトルは「巢の残滓 Der Rest des Netzes」である。ここでは、小さな帯状の羊皮紙が風雨に曝されている。

これらが二つの前提、つまり芸術作品自体を自然の移ろいやすさにさらすという心の準備、そして、自然の活動に巻き込まれるという心の準備である。芸術家はこれによって、自然との合意と束の間の瞬間の歓びを提示する。儚さというたおやかな芸術において本来的に問題となるのは、自然の織り成す営みを分節化する artikulierem (=明確に表現する) ことである。(注 21)

まずいくつかのアレンジの例をお見せることを、お許しいただきたい。それは私が娘レベッカと—あるいは私ひとりでも、海岸で行ったことである— (図 11,12,13)、この後で、著名な芸術家の例をお見せする。このような芸術の場合、私にとって重要に思われるのは、人が自らその芸術にもう一步深く巻き込まれることによって芸術への理解が増すことである。他方で、このような芸術はまた日常的芸術のアレンジと結びついている。それは、実際日本で芸術へと洗練されていった生け花がその一例である。重要なのは、すでにそこに自発的に存在する自然にいわば語らせることである。これは、その自然に意味付けをするといったことではまったくない。自然をその固有の現象形式において高め、そして分節化するということである。例えば、風を目に見えるようにする、あるいは弧状の海岸線を分節化する、あるいは蒼穹をアレンジして遥か遠くに押し上げる、あるいはある光景を一つの縁取りで強調するといったことである。

多くの芸術家は今や、自然の活動を、自然連関の別の次元あるいは異なる素材において連続的に継承してきた。スイス人アーティスト、アンセルモ・フォックスの仕事を示したい。(図 14,15) 彼は一本の栗の木の中に骨からできた一つ造形物を制作した。それは膨張した泡か、見たこともない昆虫の巣のような印象を与える。次に韓国のアーティスト、カン・チュン-チュンの仕事を示したい。(図 16) 彼は大枝から蜘蛛の巣のようなものを制作した。これは周辺環境をまとめあげ、縁取りしている。

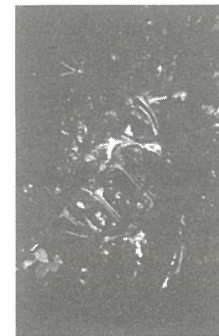
自然の分節化には、かならずしも自然の形式そのものによって行われる必要はない。いずれにせよ、有機的なもの



図版 11 :
Gernot und Rebecca Böhme, Installation auf der Düne auf Gran Canaria, 1993



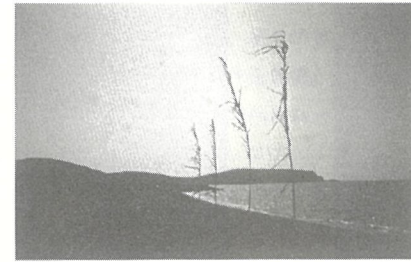
図版 13 :
Gernot und Rebecca Böhme, Installation auf Kreta, 1977



図版 15 :
Anselmo Fox, No object, Ausstellung Vogelfrei



図版 17 :
Susanne Radscheid, Wasserflecke, Ausstellung Vogelfrei, Darmstadt 2001



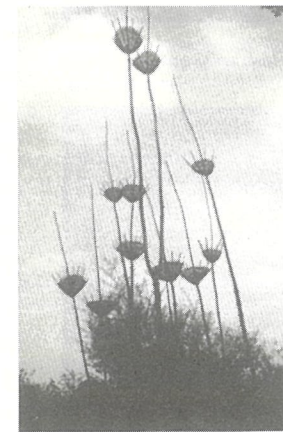
図版 12 :
Gernot Böhme, Installation auf Lesbos, 1994



図版 14 :
Anselmo Fox, No object, Ausstellung Vogelfrei, Darmstadt 1999



図版 16 :
Kang, Chung-chung, Who kills the nature?, Ausstellungskatalog Hier und Da.



図版 18 :
Anjali Göbel, 12 Nester, Natur/Spur 2, Dreieich 2000



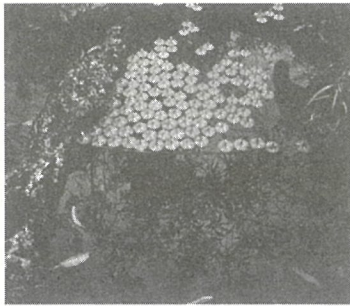
図版 19 :
Anjali Göbel, 12 Nester, Natur/Spur 2, Dreieich 2000



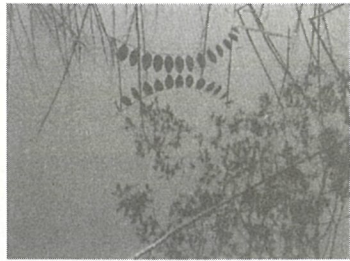
図版 20 :
Allmut Plate, transparente Zeichen, Philippeseich 1993



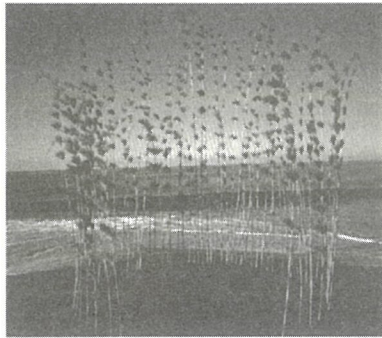
図版 21 :
Allmut Plate, transparente Zeichen, Philippeseich 1993



図版 22 :
Nils-Udo, aus der Ausstellung Towards Nature, Ausstellung Iwate Museum of Art, 2002



図版 23 :
Nils-Udo, aus der Ausstellung Towards Nature



図版 24 :
Nils-Udo, aus der Ausstellung Towards Nature



図版 25 :
Nils-Udo, aus der Ausstellung Towards Nature

による必要はない。ここで私は、ダルムシュタットのスザンネ・ラートシャイトの仕事を示したい。(図 17) それは、水を張った透明なアクリル容器の作品で、庭の小道にまるで巨大な雨粒のように置いたものである。次のスライドの真中には、アンニャリ・ゲーベルの巣が林立している。(図 18,19) この巣は、人工であることを隠してはいない。しかし重要なのは、この巣が空を分節化していること、またその開かれて伸びあがる姿によって空を飛ぶ鳥を待ち受けることである。最後にアルムート・プラートの仕事を示したい。(図 20,21) 豚の膀胱から作った造形物は、きわめて軽やかでふわふわと浮いている。彼の造形物は、生命を水によって見せてくれる。この他にも彼は例えば、魚と漁師、風と水などを用いている。

存在するものを、見せること。おそらくこれが、儚さというたおやかな芸術の一つの定義なのであろう。この芸術は、周囲の環境を尊重し、自然の連関に理解を示し、観察者を束の間の瞬間に滞留させる。

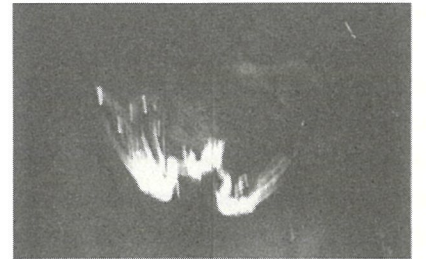
最後に私は、この分野の芸術における偉大な芸術家ニルス・ウドの仕事をいくつか示したい。(図 22,23,24,25) 彼が<岩手県立美術館>で大規模な展覧会を開催したとすれば、彼は日本でも無名のアーティストというわけではない。(訳注 6) 彼の作品には、私が今回述べたことすべてが凝縮されている。彼が制作するものは、自然の連関にはめ込み、こうしてこの連関を新たに見せる自然との類縁関係にあるような造形物である。例えば、花びらが鳥のように様々に浮んでいる作品である。彼は、そこに見出された自然のある断片を分節化する。例えば、葉を鎖状に繋ぎ合わせてヨシの生える湿地の水面を、あるいは、笹竹を半円形に差し込んである海岸を、分節化するのである。彼はまたシダの葉の束を水に浮かべたり、また大地のひび割れの線、あるいはシダの葉による氷のひび割れの線を、際立たせる。結局のところ彼は、その造形物を自然の中に持込むことになるが、その造形物は人工性を否定するのでなくて、しかしまさにそのたおやかな存在を通じて自然の静けさを語らせる。このような造形物では、造形物自体が重要なのではなくて、— 我々はアドルノの言葉を今や変化した形で受け入れることができるが — 問題なのは、「その造形物が輝きを発しながら自然を、この場所にそしてこの瞬間において現象へ向けて現実化する」ことである。

7. 結語：束の間の瞬間、作品、写真

結びとしてさらに、一つの所見を述べる必要がある。一般に行われるように、私はスライド、つまり写真を提示した。しかしこれら写真は、儚さの芸術とどのような関係にあるのか？この芸術の特徴は、自然連関の中での束の間の瞬間を分節化することにある。このような分節化を本来的な「芸術作品」として、あるいはさらに言えば芸術行為と見なすのであれば、私が提示した写真は、そのような芸術行為の証言として存在するのではない。それらの写真は、記憶の痕跡である。アーティストは、芸術行為を遂行するとき、そこに居合わせる観察者との関わりにも満足を見い出すのは予想されるが、それでもその束の間のアレンジが資料として保存されることに多大の価値を置いている。このことはもちろん、彼らの職業とも関わりがある。彼らはスポンサーの支援をうるためとはいえ、つねに繰り返し自らの実力を証明しなければならない。その一方で、資料保存のさいに、それ自体でも再び芸術作品とも見られうるような写真が成立する。これによって、ときには視点がずれるのである。人は儚いアレンジされたものを写真のためア

レンジと見て取る。多くの芸術的写真は、たしかに写真のために現実の演出すら前提としている。このことは、シンディ・シャーマンやヘルムート・ニュートンを考えればよい。私たちが考慮しなければならないのは、多くのアーティストのばあい、作品を存続させるという職業的強制が彼ら自身をしてしばしば儚いアレンジを写真のための演出と見なすことになる。これとは逆に言えるのは、写真の視線は、儚さというたおやかな芸術を特質 Proprium (訳注 7) と見なす束の間の瞬間のあの明瞭な分節化 jene Artikulation des flüchtigen Augenblicks でもありうるということである。とはいえその分節化は、観察者にとっては束の間の瞬間の証拠以外のなにものでもありえないのも明らかである。

私は最後に、この問題を説明するため、フリードヘルム・クラインの一つの作品をお見せしたい。(図 26) これはいわば、儚さの芸術と写真の芸術との中間にあるものである。フリードヘルム・クラインは、死んだ鳥の翼が海面に浮かんでいるその様子を写真に撮った。彼は、自然自身が自分に示してくれたことを、その写真で我々に示すのである。すなわち、この翼を通じて空と地の間の不分明な動きが濃密になったその様を、— こうしてこそ自然の「生命」と「活動」をその瞬間において現象へと現実のものとしたのである。



図版 26 :
Friedhelm Klein, Flügelschlag, Mittelmeer+Nordmeer, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshafen 1988



図版 27 :
Friedhelm Klein, Flügelschlag, Mittelmeer+Nordmeer, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshafen 1988

注

注 1 : ἐφημεροδ (エフェーメロス) は、人間本性のしるしである。In: Ernst Fränkel: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München: C.H.Beck 1968, S.36.

注 2 : Pindar, 7. Isthm. Ode. (ピンダロス『イストミア祝勝歌』第七歌 頌歌 40-42) 参照。私はここでフレンケル Fränkel の翻訳に従った。この詩節の最後の部分について、プレーマー Dieter Bremer は「運命の定める寿命に至るまで」と翻訳している。こちらのほうがより適切であろう。プレーマー版参照。Dieter Bremer Hrsg: Pindar, Siegeslieder, Darmstadt:WB 1992.

注 3 : Peter Pörtner, Die Freuden der Vergänglichkeit. Über eine Seite der bürgerlichen Kultur der Edo-Zeit. Im: Ehmcke, Franziska & Shono-Sladek, Masako(Hrsg.), Lifestyle in der Edo-Zeit. Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17.-19. Jahrhundert. München: iudicium 1994, S.37.

注 4 : Pörtner aaO. S.39.

注 5 : Michail Uspenski, Hiroshige. Hundert von Ansichten von Edo, Londres: Sirocco 2003, S.7.

注 6 : Uspenski, aaO. S.8. これに加えてブルヴァラー Pulverer 参照。Gerhard Pulverer, Japanische Holzschnitte und der Impressionismus, in: Ehmcke, Shono-Sladek, aaO. S.212.

注 7:全文は、アイトケン Aitken 参照。Aitken, Gnebiève, La collection d'estampe Japonaise de Claude Monet à Giverny, Giverny: Maison de Monet 1983.

注 8 : Pulverer aaO. S.218-221.

注 9 : Aitken aaO. S.13.

注 10 : Pulverer aaO. S.223.

注 11 : それゆえ我々にとってこの画像は、特に経済史や社会史の面でさらに豊かな情報源となる。そのような浮世絵の利用法として、例えば以下の資料を参照のこと。Franziska Ehmcke, Faszinierende Ein-Blicke in das Frühmoderne Japan – Die Tokaido-Holzschnittserien. In: OAG Notizen 672003, S. 10-31.(Dt. Ges. f. Natur-und Völkerkunde Ostasiens, Tokyo).

注 12 : 1987 年にこれと同じ題目で行った私の講演会を参照。G.Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M.:Suhrkamp 3. Aufl. 1999.

注 13:Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M.:Suhrkamp 7. Aufl. 1985., S.125f.

注 14 : aaO. S.49

注 15 : Ebd.

注 16 : Dieter Mersch, Vom Werk zum Ereignis. Zur performativen Wende in der Kunst, in: ders. Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. Suhrkamp 2002.

注 17 : Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 11. Aufl. 1979.(ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』)

注 18 :Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2. Aufl. 1987.

注 19 : これに関してはメルシュ Mersch を参照。Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002, S. 357ff.メルシュは著作『パフォーマンスの美学 Ästhetik der Performanz』において、たおやかな芸術と暴力的な芸術の区別はしていない。これに対応した現在の意識 Gegenwartsbewusstsein の二つの可能性も区別していない。

注 20 : Adorno, Ästhetische Theorie, aaO. S. 105.

注 21 : Leben und Weben とはドイツ観念論やロマン派にとって自然の営みを指す言い回しであった。この典拠は聖書にある。

訳注

訳注 1 :『ビュティア祝勝歌』内田次信訳 (『祝勝歌集／断片集』京都大学学術出版会 2001 年、197 頁)。

訳注 2:『イストミア祝勝歌』内田訳 (『祝勝歌集／断片集』2001 年、356 頁)。

訳注 3 : 一葉が、1819 年に娘の死を悼んで詠んだ句である。ペルトナーの論文ではドイツ語訳が掲載されているが、ここではこれに該当する原文を載せた。なお、ペルトナーのドイツ語訳は以下の通りである : Die Welt ist aus Tau gemacht, sie ist wie Tau so vergänglich...und doch!

訳注 4 : Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie, renuis par S. Bing. 1888-1891.

訳注 5:『ギリシャ語辞典』、古川晴風編著、大学書林、1989 (第 1 版)、389 頁、εἶδη の項目

訳注 6 : 岩手県立美術館における特別展「ニルス・ウド展—自然へ」(2002 年 9 月 22 日～11 月 4 日)。なお、この展覧会は巡回展として、群馬県立館林美術館および帯広美術館においても開催された。

訳注 7 : BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE 15, 1972, S.181

図版リスト

図版 1 : 歌川広重「名所江戸百景」大はしあたけの夕立

図版 2 : ゴッホ「雨の橋」(広重の模倣) 1887 Amsterdam, Rijkesmuseum, Vincent van Gogh Foundation

図版 3 : 歌川広重「名所江戸百景」亀戸梅屋舗

図版 4 : ヴィンセント・ファン・ゴッホ「梅の開花」(広重の模倣) 1887 Amsterdam, Rijkesmuseum, Vincent van Gogh Foundation

図版 5 : 歌川広重「名所江戸百景」より 両国花火

図版 6 : Nicolas Lang Documenta 8

図版 7 : Kim Hea-Sim, Der Formwechsel des Mondes, Insel Hodo, Süd-Korea. Ausstellungskatalog Hier und Da. Süd-Korea, Deutsland,

Japan, Naturschutzgebiet Schüberg, Ammersbek bei Hamburg 1992

図版 8 : Friedhelm Klein,Grafitbild auf Kreta

図版 9 : Friedhelm Klein,Grafitbild auf Kreta

図版 10 : Friedhelm Klein, Der Rest des Netzes, an der Glypthotek München

図版 11 : Gernot und Rebecca Böhme, Installation auf der Düne auf Gran Canaria, 1993

図版 12 : Gernot Böhme, Installation auf Lesbos, 1994

図版 13 : Gernot und Rebecca Böhme, Installation auf Kreta, 1977

図版 14 : Anselmo Fox, No object, Ausstellung *Vogelfrei*, Darmstadt 1999

図版 15 : Anselmo Fox, No object, Ausstellung *Vogelfrei*

図版 16 : Kang, Chung-chung, Who kills the nature?, Ausstellungskatalog *Hier und Da*.

図版 17 : Susanne Radscheid, Wasserflecke, Ausstellung *Vogelfrei*, Darmstadt 2001

図版 18 : Anjali Göhel, 12 Nester, Natur/Spur 2, Dreieich 2000

図版 19 : Anjali Göhel, 12 Nester, Natur/Spur 2, Dreieich 2000

図版 20 : Allmut Plate, transparente Zeichen, Philippeseich 1993

図版 21 : Allmut Plate, transparente Zeichen, Philippeseich 1993

図版 22 : Nils-Udo, aus der Ausstellung *Twards Nature*, Ausstellung Iwate Museum of Art, 2002

図版 23 : Nils-Udo, aus der Ausstellung *Twards Nature*

図版 24 : Nils-Udo, aus der Ausstellung *Twards Nature*

図版 25 : Nils-Udo, aus der Ausstellung *Twards Nature*

図版 26 : Friedhelm Klein, Flügelschlag, Mittelmeer+Nordmeer, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshafen 1988

図版 27 : Friedhelm Klein, Flügelschlag, Mittelmeer+Nordmeer, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshafen 1988

(※掲載した図版は、講演会時に使用されたスライドの一部である。文中の図版参照指示は、翻訳者が講演会時の記録をもとに挿入した。)

Die sanfte Kunst des Ephemerer

Gernot Böhme

Professor an der Technischen Universität Darmstadt,
Philosophie und Ästhetik

1. Einleitung

Der Anlass zu meinem diesjährigen Japanbesuch ist der Wunsch, auf den Spuren des Holzschnittsmeister Utagawa Hiroshige zu wandeln. Hiroshige – ein Künstler des Ukiyo-e, des Bildes der sich wandelnden Welt, des Ephemerer, wie man auch übersetzt. Es war das Atmosphärische in seinen Bildern, was mich von Anfang an faszinierte, als ich sie zum ersten Mal in einer Ausstellung in Shirahama sah: Dass er seinen Landschaften die Stimmung der Jahres- und Tageszeiten verleiht, dass die Witterung spürbar ist, die Beleuchtung eine Rolle spielt, und schließlich, dass sie von Alltagsszenen, vom gewöhnlichen Volk belebt sind.

Meine Vermutung ist, dass in der Liebe zum flüchtigen Augenblick, im Ja-Sagen zum hinfälligen menschlichen Dasein, in der Faszination durch das Ereignishafte der Natur sich japanische und europäische Kunst in bestimmten Epochen berühren – und dass das heute wieder der Fall ist. Mein Hauptinteresse in diesem Vortrag soll auf solchen Entwicklungen der gegenwärtigen Kunst liegen, der Kunst in und mit der Natur. Dazu werde ich jedoch zunächst einiges zur Ästhetik des Ephemerer im allgemeinen sagen, dann auf die Beziehung von Ukiyo-e-Kunst und Impressionismus zu sprechen kommen, um dann erst bei der Gegenwart anzukommen.

2. Ephemereros (ἐφήμερος)

Das Wort *ephemer* stammt aus dem Altgriechischen und ist Bestandteil aller großen europäischen Sprachen. Das Wort setzt sich aus der Präposition *epi* (ἐπὶ-) und dem Nomen *hemera* (ἡμέρα) zusammen. *Hemera* heißt der Tag. Das zusammengesetzte Wort kann vielerlei bedeuten, weil die Präposition je nach Kasus einen anderen Sinn hat. Der deutsche

Altphilologe Ernst Fränkel hat für *ephemereros* drei Hauptbedeutungen ausgemacht:

- dem Tag unterworfen, labil
- täglich
- eintägig, kurzlebig¹

Der Ausdruck ist damit geeignet, sowohl das Alltägliche und das täglich Wiederkehrende zu bezeichnen, als auch die Unberechenbarkeit dessen, was der Tag bringt, als auch schließlich die Flüchtigkeit und Hinfälligkeit des Daseins selbst.

Ernst Fränkel hat nun nachgewiesen, dass in der Frühzeit der griechischen Dichtung, d.h. also von Homer angefangen bis zu den Lyrikern und Festsängern wie Pindar, der Ausdruck *ephemer* zur Charakterisierung des menschlichen Dasein verwendet wurde, so dass ἐφήμεροι geradezu eine Bezeichnung des Menschengeschlechts war, so wie βροτοί, die Sterblichen. Seine zentrale Stelle findet sich in Pindars 8. Phythischem Gedicht:

„Tageswesen: Was ist man, und was nicht? Der Mensch ist ein Schatten im Traum“.

Das klingt sehr resignativ, und in der Tat ist die Charakterisierung des menschlichen Lebens als *ephemer* in der Regel klagend, ja anklagend: Die Menschen sind Vorübergehende, mit den Göttern verglichen armselig, hinfällig, bedeutungslos. Der Mensch ist ein schwankendes Rohr im Wind, allen Einflüssen des Tages ausgesetzt, unbeständig, wankelmütig, dem Schicksal unterworfen. Um so auffälliger ist, dass Fränkel auch positive Bedeutungen des Ephemerer im menschlichen Dasein ausmachen konnte. Ich zitiere wiederum eine Stelle des griechischen Dichters Pindar:

„Indem ich der ephemeren Freude nachgehe, werde ich mit Heiterkeit in mein Greisentum eintreten und in das Schicksal, das für mein Dasein verhängt ist“².

Man erkennt damit, dass es offenbar von der Haltung, die man zum menschlichen Leben einnimmt, abhängt, ob man dessen ephemeren Charakter als Schwäche und Grund von Bedeutungslosigkeit ansieht oder vielleicht gerade darin eine Quelle des Glücks findet oder gar die eigentliche Würde des Menschen. Der Gedanke leuchtet auf, dass Glück im erfüllten Augenblick liegen könnte, so flüchtig er auch sein mag, und dass umgekehrt das Unglück des Menschen seinen Grund gerade im Schielen nach der Unsterblichkeit und der Orientierung am Ewigen und Jenseitigen hat. Das Ephemere kann so zum Leitwort der Lebensbejahung und der Zuwendung zum Diesseitigen werden.

3. Ukiyo-e und der Impressionismus

Was nun die Geschichte des Wortes *ukiyo* angeht, muss ich mich vorsichtig ausdrücken, kann ich mich doch nur auf westliche Literatur stützen. Daraus ist nun zu entnehmen, dass dieser Ausdruck eine ähnliche Ambivalenz enthält wie der griechische Ausdruck *ephemereros*. Ursprünglich sei *ukiyo* auch eine Bezeichnung des hinfälligen und vergänglichen Lebens und habe eher einen negativen Klang gehabt. Den Hintergrund dafür bilde die buddhistische Abwendung von dieser unserer Welt, als einer Welt des Leidens und des Todes. In der Edo-Periode habe es dann aber eine allmähliche Zuwendung zur Welt, zur Welt des Alltags und der Natur gegeben, durch die *ukiyo* eine Umwertung erfahren habe von der Bedeutung „wertlose Welt der Täuschung“ zu „haltlosfließende Welt der Verlockungen“. Der Münchner Japanologe Peter Pörtner, dessen Aufsatz *Die Freuden der Vergänglichkeit*³ ich diese Einsicht entnehme, sieht diese Wende im Begriff *ukiyo* in einem Haiku von Kabayashi Issa „auf eine unnachahmliche Formel“ gebracht:

Diese Welt ist aus
Tau gemacht, sie ist wie Tau so
vergänglich... und doch!

Man verbindet die Neubewertung der vergänglichen Welt gewöhnlich mit dem zunehmenden Gewicht des Bürgertums und der Ausbildung einer eigenen bürgerlicher Kultur in der Edo-Zeit. Diese Redeweise ist ein bisschen irreführend, weil in Europa, insbesondere in Deutschland, der Ausdruck *Bürger* etwas anderes bezeichnet, als europäische Wissenschaftler in Japan bezeichnen wollen. Sie meinen in Japan die Schichten der Handwerker und Kaufleute und ihre Rolle im Shogun-Regime. Bürger sind in Europa zwar auch die Handwerker und Kaufleute, nur dass sie wegen der Selbstständigkeit der Stadt-Staaten seit je einen eigenständigen politischen Status gehabt haben. Wenn man diese Differenzen nicht vergisst, dann kann man aber doch von einer parallelen Entwicklung in Japan und Europa reden: nämlich dass mit dem Erstarken des Bürgertum eine positive Bewertung des weltlichen Lebens einherging, eine Aufwertung von Arbeit, geschäftlichem Erfolg und der sinnlichen Freuden des Alltags.

Der Stil des *ukiyo-e* in der bildenden Kunst und des *ukiyo-zoshi* in der Literatur⁴ sind der kulturelle Ausdruck dieser Entwicklung. Der Stil des *ukiyo-e* entwickelt sich langsam seit dem 17. Jahrhundert – „als Begründer des *ukiyo-e*-Holzschnittes gilt Hishikawa Mornobu (um 1618-1694)“⁵ – hat jedoch seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: also zur Zeit Hiroshiges. Dabei ist zu berücksichtigen, dass der farbige Holzschnitt in die *ukiyo-e*-Kunst erst 1765 durch Suzuki Harunobu (1724-1770) eingeführt wurde⁶.

Thematisch wendet sich, wie gesagt die Kunst des *ukiyo-e*, dem Diesseits zu. Es sind Bilder von Schauspielern und Schauspielerinnen – und zwar des Kabuki-Theaters –, es sind Alltagsszenen, Szenen der Straße, des Wirtshauses, des Geschäftes, es sind Blumen und Tierbilder und es ist schließlich die Landschaftsdarstellung, was die Künstler beschäftigt.

Diese Zuwendung zum Diesseits bedeutet – vor allem gegenüber der chinesischen Tradition –, dass ein gewisser Realismus in die bildende Kunst einzieht und ferner, dass die einfachen Leute kunsthändig werden. Natürlich gibt es auch weiterhin eine künstlerische Stilisierung in der Darstellung, aber es geht eben doch nicht um Mythen und Symbole, sondern um die wirkliche Welt, wie sie ist. Ferner geht es in der Darstellung natürlich immer noch um berühmte Schauspieler und Geishas, ebenso wie in der Darstellung der Landschaft um *meishos*, also um berühmte Orte. Aber es sind eben doch nicht Götter, Dämonen und Sagengestalten, die die bevorzugten Sujets abgeben.

Mit der Blüte des ukiyo-e-Holzschnittes ist eine wichtige Wechselwirkung zwischen europäischer und japanischer Kunst verbunden. Und zwar wird diese Blütezeit auf der einen Seite mit einem ersten Einfluss europäischer Kunst auf japanische eingeleitet, und sie klingt auf der anderen Seite aus mit einem Einfluss der ukiyo-e-Kunst auf die europäische Bewegung des Impressionismus. Mich interessiert vor allem das letztere wegen der gemeinsamen Thematisierung der flüchtigen Welt in ukiyo-e und Impressionismus. Ich werde mich deshalb bei den formalen Einflüssen kurz fassen.

Der Einfluss europäischer Kunst auf die japanische entsprang vor allem den Holland-Studien (*Rangakusha*). Der erste Maler, der in Japan im holländischen Stil malte, war Shiba Kokan (1747-1818). Die großen Meister des Holzschnittes Hokusai und Hiroshige haben von Shiba Kokan gelernt, Hokusai als direkter, Hiroshige als indirekter Schüler. Durch das holländische Vorbild beeindruckt fingen die japanischen Maler an, die ganze Fläche zu gestalten, sie übernahmen die perspektivische Darstellung und die Hell-Dunkel Modellierung (*Chiaroscuro*).

Soviel zum europäischen Einfluss auf die Kunst des ukiyo-e. Umgekehrt gibt es einen Einfluss des reifen ukiyo-e auf die Kunst des Impressionismus. Seit etwa 1870 wurden japanische Holzschnitte in

großer Menge nach Europa eingeführt und fanden insbesondere das Interesse der Impressionisten. So besaß beispielsweise Monet 230 japanische Holzschnitte, darunter 49 von Hiroshige. Ebenso besaß Degas 40 Hiroshiges und van Gogh 43. Van Gogh hat sogar mehrere japanische Holzschnitte

nachgemalt, darunter 2 von Hiroshige. In Paris gab es in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts mehrere Ausstellungen Japanischer Kunst und der in Paris lebende deutsche Kunstmanager Samuel Bing gab ein dreibändiges Werk über japanische Kunst heraus⁷.

Was die Form angeht, so sagt man, hätten die europäischen Künstler vor allem die flächenhafte Komposition, die Diagonalkomposition, die Technik des angeschnittenen Objekts und den asymmetrischen Aufbau von den Japanern gelernt⁸.

Für unseren Zusammenhang ist aber entscheidend, dass die Impressionisten in den japanischen ukiyo-e-Künstlern gewissermaßen Verbündete sahen, kongeniale Meister in der Darstellung der sinnlichen Welt. Am deutlichsten ist das wohl von Pissarro ausgesprochen worden, der nach dem Besuch einer Ausstellung japanischer Kunst an seinen Bruder schrieb. „Hiroshige est un impressioniste merveilleux“⁹.

Natürlich ist die Malerei etwas ganz anderes als die Holzschnittkunst des ukiyo-e – das liegt schon daran, dass die Impressionisten in Öl malten. Aber es gibt eine große Verwandtschaft in den Sujets und dann vor allem in der Darstellungsabsicht. Hier wie dort ein Interesse an Alltagszenen – wenngleich es häufig solche des Theaters oder öffentlicher Ereignisse waren –, hier wie dort das Interesse an Natur: Wasserfälle, Meereswellen, Sturm, Regenbögen¹⁰. Vor allem aber das Interesse an der aktuellen Erscheinungsweise: Tageszeit, Jahreszeit, Witterung, Beleuchtung spielen in der Darstellung die entscheidende Rolle – ja, sie überdecken manchmal geradezu das Sujet, den Gegenstand der Darstellung. Extrem wird das bei Turner, der manchmal überhaupt nur noch die Atmosphäre malt. Charakteristisch, wie überhaupt für die Beziehung

von ukiyo-e und Impressionismus, ist Claude Monet. So hat er beispielsweise die Kathedrale von Rouen viermal in anderer Beleuchtung, zu anderer Tageszeit gemalt. Eine entsprechende Serie gibt es von Heustadeln. Ferner interessierte er sich für das Licht auf den Dingen, das Licht, das an den Dingen spielt. Es sind nicht eigentlich die Dinge, um die es geht, sondern ihre jeweilige Erscheinung – und die ist nicht nur durch sie selbst bestimmt, sondern durch die Konstellation, in der sie erscheinen, und durch das Licht, in dem sie erscheinen.

Man nennt diese Europäische Stilrichtung *Impressionismus*. In der Tat wollten die Künstler den Eindruck wiedergeben, den sie in leiblicher Anwesenheit erhielten. Doch die Art der Wiedergabe zielt darauf, dem Betrachter diesen Eindruck zu vermitteln. Diese Malerei ist deshalb wie kaum eine andere am Betrachter orientiert. Nicht was auf dem Bild ist, sondern was es ausstrahlt, ist entscheidend. Charakteristisch ist die Maltechnik des Pointillismus, die Erzeugung einer Farbwirkung nicht durch Mischung der Farben, sondern ihre gemeinsame Wirkung im Raum. Deshalb könnte man die Impressionisten auch Expressionisten nennen, – jedenfalls ist es nicht erstaunlich, dass sich dieser Übergang vollzog. Der Protagonist dafür ist van Gogh.

Die Impressionisten haben durch ihre Malweise in das, was sie und die ukiyo-e-Künstler gemeinsam interessierte, etwas Neues hineingebracht. Um es noch einmal zu wiederholen: Was sie gemeinsam interessierte, war das Ephemere, der flüchtige Augenblick, und die hiesige, die sinnliche Welt, in der wir leben. Sie haben in der vergänglichen Welt gerade das Flüchtige zu schätzen gelehrt, das vorübergehende Aufleuchten, die momentane Stimmung, die zufällige Konstellation, die Atmosphäre. Die ukiyo-e-Künstler haben etwas Bedeutendes geleistet, indem sie in dieser Zuwendung zum Diesseits dem Einfachen, der Natur, wie sie sich gibt, und den einfachen Leuten, – um mit Adorno zu reden: dem Nicht-Identischen – die Würde zurück gaben. Sie haben damit in ihren Bildern

Dokumente der Lebensfreude geschaffen.

Von dieser Formulierung aus kann man nun den Schritt formulieren, der von den Impressionisten weiter in unsere Gegenwart führt. Er hat mit der Bildpragmatik und der Bildrezeption zu tun. Die Bilder der ukiyo-e-Kunst sind in der Tat Dokumente: Sie teilen einem Betrachter mit, wie eine bestimmte Gegend aussieht und wie sie sich in einer bestimmten Witterung ausnimmt und was dort gelegentlich geschieht. Sie sind Erinnerungsbilder und haben auch dazu gedient: sie wurden als Souvenir von Reisenden gekauft und als Ansichten von fremden Orten zur Information verwendet, auch z.B. in Reiseführern.¹¹ Um die Atmosphäre jener Orte zu spüren, musste man schon hinfahren, die Bilder sind dafür nur eine Verheißung. Was das einzelne Bild mitzuteilen hat, hängt deshalb auch nicht an diesem einzelnen: ukiyo-e ist von vornherein eine reproduktive Kunst.

In dieser Hinsicht sind die impressionistischen Gemälde anders. Bei ihnen steht nicht mehr im Vordergrund, was sie über ihre Sujets mitzuteilen haben. Die Sujets sind deshalb auch häufig anonym und es kommt auf sie nicht entscheidend an. Denn die Bilder der Impressionisten wollen nicht eine Atmosphäre dokumentieren, sondern sie wollen, dass der Betrachter sie am Bild selbst erfährt. Der flüchtige Augenblick wird nicht nur im Bild dargestellt, sondern er vollzieht sich in der Rezeption durch den Betrachter selbst: der Betrachter soll am Bild Erfahrungen machen. Dies hat wesentlich mit der schon erwähnten Maltechnik zu tun: die Licht- und Farbeffekte sind nicht auf dem Bilde, sondern ergeben sich auf Grund der im Bild gesetzten Bedingungen im Blick des Betrachters. Deshalb sind impressionistische Bilder auch wesentlich Unikate: ihre photographische oder sonstige technische Reproduktion kann dieses Ereignis, das sich zwischen Bild und Betrachter ergibt, nicht wiederholen. Gleichwohl bleiben sie Bilder; und obgleich sie dazu beitragen, dass sich an ihnen selbst ein Ereignis der flüchtigen Welt geschieht, sind sie noch immer Kunst Dinge, die etwas darstellen, das sie selbst nicht sind.

In dieser Hinsicht sollte sich im 20. Jahrhundert

in der Kunst des Ephemereren noch ein bedeutender Wandel vollziehen.

4. Die Ästhetik des Ephemereren¹²

Der wohl bedeutendste deutsche Ästhetiker des 20. Jahrhunderts, Theodor W. Adorno geht an zwei Stellen seiner Ästhetischen Theorie auf das Feuerwerk ein. Es sind Stellen, an denen zugleich das Ephemere für seine Theorie Bedeutung erhält. An sich ist Adornos Ästhetik explizit eine Theorie des Kunstwerks, nicht seiner Produktion oder Rezeption, und zum Werk gehört für ihn – ganz klassisch – auch Vollendung und Dauer. Doch da er für seine Zeit das Wesentliche der Kunst gerade in der Mimesis, und das hieß für ihn in der Annäherung an ihr Anderes – an das Vorkulturelle, das Materielle, kurz: das Nicht-Identische – sah, erhalten in seiner Theorie Randphänomene der Kunst eine überraschend zentrale Bedeutung. Dazu gehört das Feuerwerk: Ich zitiere eine der beiden Stellen in voller Länge:

„Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen Blicks gewürdigt wurde;Es ist apparition κατ' ἐξοχήν; empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen lässt. Die Absonderung des ästhetischen Bereichs in der vollendeten Zweckferne eines durch und durch Ephemereren bleibt nicht dessen formale Bestimmung. Nicht durch höhere Vollkommenheit scheiden sich die Kunstwerke vom fehlbaren Seienden, sondern gleich dem Feuerwerk dadurch, dass sie aufstrahlend zur ausdrückenden Erscheinung sich aktualisieren.“¹³ ■

Es sind solche Stellen, an denen Adorno wie ein Söhnchen aus gutem Hause sehnsüchtig den vulgären Spielen des Volkes zusieht und in ihnen das eigentliche Leben ahnt. Gerade die

Dauer von Kunstwerken birgt die Gefahr ihrer Verdinglichung und ihre Vollendung als Werk kann sie in sich verschließen. Demgegenüber erscheint das Feuerwerk „das als einzige Kunst nicht dauern wolle“¹⁴ von *unübertrefflicher noblesse*¹⁵. Kunstwerke sind nach diesem Paradigma nur mehr als bloße Dinge, wenn sie „aufstrahlend zur Erscheinung sich aktualisieren“.

Adorno antizipiert mit dieser Dialektik die Auflösung des Werkbegriffs, wie sie sich in der Generation nach ihm vollziehen sollte. Mein Schüler Dieter Mersch hat diese Entwicklung als Übergang vom Werk zum Ereignis und als Wandel von der Werk-Ästhetik zur Ästhetik der Performanz beschrieben¹⁶. Es sind die Bewegung des Happening und des Fluxus, die Entstehung der Kunst der Performance und der Installation, die er für die zweite Hälfte der 20. Jahrhunderts als entscheidend ansieht. Nach seiner These handelt sich um eine Re-Auratisierung der Kunst. Nachdem Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz von 1937¹⁷ eine Auflösung der Aura von Kunstwerken durch die Möglichkeit ihrer technischen Reproduzierbarkeit analysiert hatte, sei unter den Künstlern eine Gegen-Bewegung entstanden. Sie hätten *Werke* geschaffen, die schlechthin einmalig seien, weil sie selbst nicht von Dauer seien, sondern vielmehr Ereignischarakter hätten. Man müsse anwesend sein, um zu erfahren, was und wie sie sind. Ihr Kunstcharakter bestünde allein in ihrem Ekstatisch- sein, also in dem was sie aktualiter ausstrahlen. Werke von Beuys beispielsweise sind, so gesehen überhaupt nur Relikte, Dokumente und Spuren von Kunst, die sich ereignete.

Damit hat das Ephemere, das als Thema von der ukiyo-e-Kunst aufgenommen wurde und im Impressionismus anfang, auf die Seite der Kunstrezeption überzugreifen, schließlich die Kunst im ganzen verwandelt. Kunst, die einst die vergänglich Welt transzendieren wollte und in ihren Werken selbst ein Stück Ewigkeit realisieren, ist selbst ephemere geworden. Sie hat sich nicht nur der Welt des Vergänglichen zugewandt, sondern sie ist selbst in die Welt des Vergänglichen eingegangen. Sie stellt

deshalb die Welt auch nicht mehr dar, sondern bringt sie selbst zu Erscheinung. Sie repräsentiert nicht mehr, was ist, sondern artikuliert das Erscheinende und intensiviert es in seinem Erscheinen.

5. Die gewaltsame und die sanfte Kunst des Ephemereren

Wir wollen nun an einigen konkreten Beispielen sehen, was das bedeutet. Ich konzentriere mich dabei bewusst auf die sanfte Kunst des Ephemereren. Es gibt nämlich auch einen gewalttätigen Zweig der genannten Kunstentwicklung, einen Zweig, den man mit dem Titel *die Ästhetik der Plötzlichkeit* bezeichnet hat¹⁸. Es ist wichtig, sich diesen Unterschied klarzumachen, denn beide, die sanfte und die gewalttätige Kunst des Ephemereren scheinen dasselbe zu bewirken: dass der Betrachter oder Teilnehmer den flüchtigen Augenblick spürt.

Als Beispiel für die gewaltsame Kunst des Ephemereren möchte ich die Aktionen der Explosionskünstler nennen. Auch Japan hat hier einen berühmten Vertreter. In Europa ist der Schweizer Roman Signer hervorgetreten. Von ihm habe ich beispielweise folgendes Happening gesehen: Der Künstler steht auf einer kleinen Kiste, die plötzlich unter ihm explodiert. Teile der Kiste und Explosionsspuren verteilen sich vom Zentrum aus durch den ganzen Raum. Dem Künstler passiert nichts, er ist nur etwas abrupt ein paar Zentimeter tiefer gerutscht. In der Folge werden dann die Spuren der Explosion als *Ausstellung* in dem Raum des Museums, wo die Aktion stattfand, konserviert. Natürlich sind sie nicht das Werk, obgleich sie manche Besucher so sehen werden, sie sind nur Dokumentation des künstlerischen Ereignisses. Authentisch erfahren haben dieses aber nur die Besucher, die dabei waren.

Wie nun haben sie den flüchtigen Augenblick erlebt? Sie mögen herumgestanden haben, teils gelangweilt, teils erwartungsvoll, teils noch in Gedanken ihren Alltagsgeschäften und Sorgen nachhängend, teils den Ausführungen folgend, die Signer von seiner Kiste herabpredigend über sie ausbreitete. Da – plötzlich

die Explosion. Ein Schreck, ein Schock, dann eine Erleichterung, man löst sich in Lachen und Gerede. Es ist klar: den Besuchern, die vorher in einem Bewusstseinszustand der Zerstreuung waren, wird hier ihre Anwesenheit schlagartig spürbar. Doch sind sie sich des flüchtigen Augenblicks bewusst? Dieser Augenblick war nichts als ein punktueller Jetzt, eine Diskontinuität, die zwar im Bewusstsein der Besucher eine Zäsur gesetzt hat, doch als Augenblick wird er ihnen erst im Nachhinein bewusst. Da die Explosion den Zustand der Bewusstheit überhaupt erst auslöst, ist sie selbst nur als Erinnerungsspur bewusst.

Wir sehen, dass hier der flüchtige Augenblick nur in der Nachträglichkeit erfahren wird. Das ist es offenbar, was der französische Philosoph Jacques Derrida meint, wenn er die Präsenz in ihrer für alles Denken und Erfahren überragenden Stellung dekonstruieren will und ihr die Kategorie der Nachträglichkeit und der Spur entgegensetzt¹⁹. Er hat recht, wenn man die Gegenwart als Punkt der Diskontinuität versteht. Doch es zeigt sich, dass dieses Verständnis auf einer gewaltsamen Erfahrung beruht: es ist die Weise, in der das *an sich zerstreute Bewusstsein* in die Gegenwart zurückgeholt wird.

Doch das ist eine eingeschränkte Erfahrungsweise, wenngleich sie in der technischen Zivilisation die dominante ist. Eine ganz andere Erfahrungsweise der Gegenwart ermöglicht die sanfte Kunst des Ephemereren.

Vielleicht ist die Formulierung *ermöglicht* nicht angemessen, denn genau genommen setzt die sanfte Kunst des Ephemereren eine andere Erfahrungsweise voraus. So ist es eine Voraussetzung, um die entsprechenden Kunstwerke zu würdigen, dass man sich quasi herabstimmt, sich auf Gegenwart einlässt, Alltagsgedanken dahingestellt sein lässt. Man könnte vielleicht sagen, dass die sanfte Kunst des Ephemereren eine meditative Einstellung voraussetzt. Aber auch das ist nicht ganz zutreffend, denn diese Kunstwerke sind selbst Anlass zur Meditation und fördern deshalb eine entsprechende Haltung. Das Entscheidende gegenüber der gewaltsamen Kunst des Ephemereren ist, dass die Erfahrung eine andere

Zeitstruktur hat: Das Bewusstsein ist hier eher ein Mitgehen, ein ruhiges Dabei-Sein. Der flüchtige Augenblick wird quasi gedehnt, seine Kontinuität gewahrt.

6. Beispiele

Kommen wir zu den Beispielen. Es handelt sich durchweg um Beispiele von Kunst in und mit der Natur. Man könnte sagen, dass sie die Mitte darstellen zwischen der Schönheit der Natur und der Schönheit der Natur im Kunstwerk. Meinte Hegel, dass Natur nur im Kunstwerk – im Gemälde, der Naturlyrik – schön sei, so musste Adorno, der die Schönheit der Natur rehabilitierte, sie gegen ihre Darstellung verteidigen, weil ihre Wiederholung zum Kitsch werde²⁰. Die Kunst in und mit der Natur hat hier, in der sanften Kunst des Ephemerer, die Mitte gefunden. Wenn Kant die Gartenbaukunst als konkrete Malerei bezeichnete, so könnte man heute von einer konkreten Naturlyrik sprechen. Die sanfte Kunst des Ephemerer lässt die Natur sein, sie verdichtet sie nur. Die künstlerische Haltung setzt dafür zweierlei voraus. Zum einen muss sie sich darauf einlassen, dass das Kunstwerk selbst vergänglich ist, sie muss mit dem Naturcharakter ihres Materials rechnen. So hat Nikolaus Lang bereits auf der Dokumenta 8 in Kassel eine Skulptur gezeigt, die aus Torf gebildet war und im Wasser lag – sie zerfiel natürlich allmählich. Auf diesem Wege fortschreitend sind heute Kunstwerke in der Natur manchmal nur noch Gesten, die im nächsten Moment wieder quasi von der Natur zurückgenommen werden. Ich zeige Ihnen eine Arbeit der Koreanischen Künstlerin Kim, Hea-Sim, die einen Kreis am Saum des Meeres gezeichnet hat.

Zum anderen muss der Künstler bereit sein, die Natur an seinem Werk mitwirken zu lassen. Diese Bereitschaft hat vor allem der Münchener Künstler Fridhelm Klein geübt, der beispielsweise Gemälde von einer Welle überspülen ließ oder im Regen mit Graphit malte. Die Natur erscheint so im Kunstwerk, nicht als Objekt, sondern als tätige Natur. Ich füge noch ein Bild von einer Installation an der Münchner Glyptotek hinzu mit dem Titel *Der Rest des Netzes*.

Hier hat klein Pergament-Bahnen Wind und Wetter ausgesetzt.

Dies sind also die beiden Voraussetzungen: die Bereitschaft, das Kunstwerk selbst der Vergänglichkeit der Natur auszusetzen, und die Bereitschaft sich auf die Tätigkeit der Natur einzulassen. Der Künstler zeigt damit sein Einverständnis mit der Natur und seine Freude am flüchtigen Augenblick. In der sanften Kunst des Ephemerer geht es eigentlich darum, das Leben und Weben²¹ der Natur zu artikulieren.

Es sei erlaubt, zuerst ein paar Arrangements zu zeigen, die ich mit meiner Tochter Rebecca – oder auch ohne sie, am Strand gemacht habe – die großen Meister werde ich dann nachher zeigen. Es scheint mir bei dieser Kunst wichtig, dass ihr Verständnis dadurch wächst, dass man sich selbst ein Stück weit auf sie einlässt. Andererseits knüpft sie auch an die Alltagskunst zu arrangieren an – etwa an das Blumenstecken, das ja in Japan selbst zur Kunst kultiviert wurde. Es geht darum, die Natur, die schon von sich aus da ist, gewissermaßen zum Sprechen zu bringen. Das soll gerade nicht heißen: ihr Bedeutung verleihen, es soll heißen: sie in ihren eigenen Erscheinungsformen zu steigern und zu artikulieren. Also z.B. den Wind sichtbar zu machen, oder einen Strandbogen zu artikulieren, oder das Himmelsgewölbe durch ein Arrangement in die Ferne zu rücken, oder einen Anblick durch einen Rahmen zu intensivieren.

Manche Künstler haben nun die Tätigkeit der Natur in anderen Dimensionen oder anderen Materialien im natürlichen Zusammenhang fortgesetzt. Ich zeige Ihnen eine Arbeit des Schweizer Künstlers Anselmo Fox: Er hat in einem Kastanienbaum ein Gebilde aus Knochen geschaffen, das wie ein vergrößerter Schaum oder das Gespinnst eines unbekannten Insekts wirkt. Ich zeige Ihnen eine Arbeit des Koreanischen Künstlers Kang, Chun-Chung. Er hat aus Ästen eine Art Spinnennetz geschaffen, das die Umgebung zusammenfasst und rahmt.

Die Artikulation von Natur braucht dabei nicht unbedingt durch Naturformen selbst zu geschehen oder jedenfalls nicht durch organische. Ich

zeige Ihnen eine Arbeit von Susanne Radscheit aus Darmstadt, eine Arbeit mit wassergefüllten transparenten Plastikbehältern, die sie wie riesige Tropfen auf einem Gartenweg liegen lässt. In der Mitte steht Anjali Göbel mit ihren Nestern. Es sind Nester, die ihre Künstlichkeit nicht verbergen. Das Entscheidende ist aber, dass sie den Himmel artikulieren und durch ihre offene und aufstrebende Geste den Flug der Vögel erwarten. Schließlich eine Arbeit von Almut Plate. Die Gebilde aus Schweinsblasen sind äußerst leicht und beweglich. Sie lassen das Leben mit dem Wasser sehen: Fische und Fischer, Wind und Wasser.

Sehen lassen, was ist. Vielleicht ist das eine Formel für die sanfte Kunst des Ephemerer. Sie respektiert die Umgebung, geht auf den Naturzusammenhang ein und lässt den Betrachter im flüchtigen Augenblick verweilen.

Zum Schluss will ich Ihnen noch eine paar Arbeiten des großen Meisters in dieser Kunst, Nils Udo zeigen. Er ist in Japan kein Unbekannter, hat er doch in dem *Iwate Museum of Art* eine große Ausstellung gehabt. Er fasst in seinem Werk alles bisher Gesagte zusammen: Er schafft naturverwandte Gebilde, die er in den natürlichen Zusammenhang einfügt und ihn dadurch neu sehen lässt, wie z.B. seine verschiedenen schwimmenden Blumen-Inseln. Er artikuliert ein vorgefundenes Stück Natur, etwa die Fläche eines schilfigen Teiches durch ein Blattkette oder einen Strand durch einen Halbkreis von Bambusstäben. Er setzt Farnwedel ins Wasser oder hebt Bruchlinien in der Erde oder dem Eis durch Farnblätter hervor. Schließlich setzt auch er in die Natur Gebilde hinein, die ihre Künstlichkeit nicht verleugnen, doch gerade durch ihre sanfte Anwesenheit die Stille der Natur zum Sprechen bringen. Es geht bei diesen Gebilden nicht um sie selbst, sondern darum, – wie wir das Wort von Adorno jetzt in verwandelter Form aufnehmen können, – dass sie *aufstrahlend die Natur an diesem Ort und in diesem Augenblick zur Erscheinung aktualisieren*.

7. Schluss: das Flüchtige, das Werk, das Foto

Zum Schluss ist noch eine Bemerkung notwendig: ich habe Ihnen, wie üblich Dias gezeigt, Fotos. Doch in welchem Verhältnis stehen diese Fotos zur Kunst des Ephemerer? Das Charakteristische dieser Kunst besteht doch darin, dass sie den flüchtigen Augenblick im Naturzusammenhang artikuliert. Wenn man diese Artikulation als das eigentliche *Kunstwerk* oder besser als den Kunstakt ansieht, so sind die Fotos, die ich Ihnen gezeigt habe, nichts als Zeugnisse dieses Aktes, sie sind Erinnerungsspuren. Obgleich nun anzunehmen ist, dass die Künstler im Vollzug dieses Aktes ihre Erfüllung finden oder auch in der Teilnahme von anwesenden Zuschauern, so legen sie doch großen Wert darauf, dass ihr flüchtiges Arrangement auch dokumentiert wird. Das hat natürlich mit ihrem Beruf zu tun. Sie müssen sich immer wieder ausweisen, und sei es, um Sponsorengelder einzuwerben. Auf der anderen Seite entstehen bei den Dokumentationen Fotos, die man nun selbst wieder als Kunstwerke ansehen kann. Dadurch verschiebt sich u.U. die Perspektive: man kann das ephemere Arrangement auch als Arrangement für ein Foto ansehen. Viele künstlerische Fotos setzen ja eine Inszenierung der Wirklichkeit für das Foto voraus. Man denke nur an Cindy Sherman oder Helmut Newton. Wir müssen damit rechnen, dass der professionelle Zwang zum bleibenden Werk bei vielen Künstlern dazu führt, dass sie selbst häufig ihr ephemeres Arrangement als Inszenierung für ein Foto ansehen. Umgekehrt kann man sagen, dass der photographische Blick auch jene Artikulation des flüchtigen Augenblicks sein kann, die die sanfte Kunst des Ephemerer als ihr Proprium ansieht. Auch dann kann sie allerdings für den Betrachter nichts anderes sein als Zeugnis des flüchtigen Augenblicks.

Ich möchte Ihnen zur Illustration dieser Problematik zum Schluss noch eine Arbeit von Fridhelm Klein zeigen, die gewissermaßen in der Mitte zwischen der Kunst des Ephemerer und der Kunst der Fotografie steht: Fridhelm Klein hat auf dem Meer schwimmende Flügel von toten Vögeln fotografiert. Er zeigt uns in seinen Fotos, was die Natur selbst ihm gezeigt hat:

Wie durch diese Flügel die unbestimmte Bewegung zwischen Himmel und Erde sich verdichtete – und so das *Leben und Weben der Natur* im Augenblick zur Erscheinung aktualisierte.

note

1. als Kennwort für die menschliche Natur. In: ders. Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München: C.H. Beck 1968, S. 36.
2. Pindar, 7. Isthm. Ode, 40-42. Ich folge hier der Übersetzung von Fränkel. Der Schluß des Verses wird von Dieter Bremer wohl treffender mit „bis in die schicksalsbestimmte Lebenszeit“ übersetzt. Siehe die von ihm herausgegebene Ausgabe: Pindar, Siegeslieder, Darmstadt: WB 1992.
3. Peter Pörtner, Die Freuden der Vergänglichkeit. Über eine Seite der bürgerlichen Kultur der Edo-Zeit. In: Ehmcke, Franziska & Shōno-Sladek, Masako (Hrsg.), Lifestyle in der Edo-Zeit. Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17. – 19. Jahrhundert. München: iudicium 1994, S.37.
4. Pörtner aaO. S. 39.
5. Michail Uspenski, Hiroshige. Hundert Ansichten von Edo, Londres: Sirocco 2003, S.7.
6. Uspenski, aaO. S. 8. Ebenso Gerhard Pulverer, Japanische Holzschnitte und der Impressionismus, in: Ehmcke, Shōno-Sladek, aaO. S. 212.
7. Zu dem ganzen Komplex siehe Aitken, Geneviève, La collection d'estampe Japonaise de Claude Monet à Giverny, Giverny : Maison de Monet 1983.
8. Siehe dazu Pulverer aaO. S. 218-221.
9. Aitken aaO. S. 13.
10. Pulverer aaO. S. 223.
11. Deshalb sind auch für uns diese Bilder noch reiche Quellen von Information, insb. zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Für ein Beispiel einer solchen Auswertung von ukiyo-e-Bildern siehe Franziska Ehmcke, Faszinierende Ein-Blicke in das frühmoderne Japan – Die Tokaido-Holzschnittserien. In: OAG Notizen 672003, S. 10-31. (Dt. Ges. f. Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Tokyo).
12. Siehe dazu meinen gleichnamigen Vortrag 1987, abgedruckt in G. Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M.: Suhrkamp 3. Aufl. 1999.
13. Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 7. Aufl. 1985., S. 125f.
14. aaO. S. 49.
15. Ebd.

16. Dieter Mersch, Vom Werk zum Ereignis. Zur performativen Wende in der Kunst, in: ders. Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
17. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 11. Aufl. 1979.
18. Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2. Aufl. 1987.
19. Siehe dazu Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002, S. 357 ff. Mersch macht in seiner Ästhetik der Performanz übrigens nicht den Unterschied von sanfter und gewaltsamer Kunst und er unterscheidet entsprechend nicht zwei Möglichkeiten des Gegenwartsbewusstseins.
20. Adorno, Ästhetische Theorie, aaO. S. 105.
21. Leben und Weben ist eine Formel des deutschen Idealismus und der Romantik für die Tätigkeit der Natur. Sir stammt aus der Bibel.

《テーマ解題》 都市広島における芸術

武藤 三千夫 MUTÖ, Michio

「表象都市 metamorphosis 広島 –芸術実験展示プロジェクト 2003 –」チーフディレクター
東京芸術大学名誉教授・広島市立大学大学院芸術学研究科教授 (美学)・美学会会員

序

この解題の意図は、私たちのプロジェクト、すなわち「表象都市 metamorphosis 広島 — 芸術実験展示プロジェクト 2003 —」と、シンポジウム、すなわち「表象都市 metamorphosis 広島 —広島における芸術の意味とその世界性—」の、その両者に通底する連関の意味を考えるための手掛かりを与えることであった。

私が念頭に浮かべたのは、国際美術展という視野から都市「広島」を考えようとするとき、どうしても、ドイツのカッセル市の「ドクメンタ XI」¹や、イタリアで長い歴史をもつ「ヴェネツィア・ビエンナーレ」²、そして国内の国際現代美術展「大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ 2003」第二回展³等々であった。つまり、私どものプロジェクトも、同じようにささやかでも、都市「広島」を主題とした国際美術展を自負していたからである。思うに、地域やその中心となる都市では、そこにおける市民の普通の日常生活とは大分異なるが、芸術や文化というものが、どうやら構造的に、実は眼に見えないが、特別な深い関わりをもつのではないか。振り返るとこの経験は、美学研究者としての私にとっては、生まれて始めての生涯忘れえないものとして残った。そこで学んだもっとも重要なこととは、芸術と都市、すなわちアーティストが作品を制作するとき都市とどういう関係にあるか、その土地の特性と芸術制作がどのように関わるかが大きな問題であった。

第 1 章 芸術のためのモチベーション motivation 広島

広島はとりわけ被爆都市として、世界では無類の特異な土地である。そこで、次のように考えた。都市「広島」のこの地の「大義」とは、どのようなことかである。もちろん、「平和」であった。それは、「被爆」第一世代の体験を受け継いだ今日の第二世代の市民一人一人の意識の間に深く根差した宿望だが、あえて言うならば、ここ安芸の国の荒ぶる祖霊の世界へ向けての無言のメッセージのようなもので

はないか。祖霊と言ったのは、それはその土地と結びついた守護霊、換言すれば吾が民族に古来から知られるいわゆる道祖神⁴に象徴されるような霊的なものだと考えたからである。それは、ヨーロッパの古くはローマ時代のゲニウス・ロキ⁵ genius loci⁵、すなわち地域の守護霊と呼ばれたものに照応するのではないか。ともあれ、都市「広島」という特殊なサイト site = 場における大義は、確かに、人類の恒久平和を希求するという意味での普遍への強いメッセージ性をもったモチベーションといえる。

ところで、芸術には一般に、モチベーションあるいはいわゆるコンセプトが、明示的にせよあるいは暗黙にであれ、確実に存在しなければならない。これに基づいて、それはともかくもアーティスト個人の意識に内面化され、アーティストは自らの全責任において作品の実現を求め、全力で制作する。そこで私が確信したのは、表現者たるアーティストにとっては、自らが蒙るリアリティ探究の問いとして、この都市「広島」における「大義」、それが普遍への指向ゆえに積極的な芸術的動機、つまりモチベーションになりうるということであった。とするならば、都市「広島」には、アーティストのための明確で普遍的なモチベーションが存在するということになる。実はこのことは、私の芸術学的な解釈によれば、20 世紀ドイツ最大の哲学者 M. ハイデガーのその『芸術作品の根源』⁶で取り上げたあの作品存在の真理問題へと繋がるような、いわば芸術存在論の問いでもある。

第 2 章 metamorphosis としての都市のイメージ

私が触れなければならないのは、その「テーマ」の意味、つまり「表象都市 metamorphosis 広島」についてである。そこでまず表象だが、それは「イメージ」と考えればよい。「イメージ」とは、想像上の像あるいは観念ということである。そこで、「表象都市」とは、都市のイメージ、あるいはイメージとしての都市という意味になる。そして、これに続く metamorphosis というラテン語は、一般に「変生」とか「変容」などと訳されるが、それは、一定イメー

ジとしての定型 モルフェー μορφή⁷が超出され、新たなイメージに生まれ変わるということである。それは、広島にたえず新たな変化可能な都市のダイナミズムを期待する願望のことであった。

さてこのとき、世界史に登場するいくつかのよく知られる大都市のイメージを、思い浮かべた。そこには、一種の隠喩的形容詞によって修飾された、さまざまな言い回しが見られる。たとえば、古代都市ローマは「永遠の都 ウルプス・アエテルナ urbs aeterna」と呼ばれる。ウルプス urbs とは都市の意味のラテン語の女性名詞、英語の urban の語源でる。アエテルナ aeterna とは、永遠な aeternus という意味の形容詞が女性形に変化したものである。また、ルネサンスに栄えたヴェニス⁸のことは「水の都」、フランスの首都パリのことは「華の都」、ロンドン⁹は「霧の都」等々と言われるのは周知の通りである。私はロンドン=倫敦¹⁰という、あの夏目漱石がそこで留学中ひどく神経症に悩まされながら滞在したことを思い浮かべる。ともあれ私たちは、これらの言い回しを聴いて、その直接に指し示す言葉、つまり、永遠、水、華、霧などによって、かえってその都市の奥深さと豊かさ、あるいは市民の生活やそこでの想ひ、そして苦悩をも推し量れるのではないか。私はさらに、吾が民族の古来からの都市のイメージにも思いを馳せた。あの桓武天皇の長岡京からの遷都⁷以来一千有余年続いた京の都「平安京」は、我が国の首府として、その名は、激しい戦乱をくぐり抜けての「雅びの公家文化」を窺わせる。近世都市「江戸」も、入り江の水流の出入りする場所として、近世のおよそ 260 年余にわたるあの町人文化の繁栄を偲ばせる。

そしてそこで、あらためて、都市「広島」についてのイメージはどうであろうか。しかも、芸術や文化の側から。たんに「平和都市」とか「国際都市」だけでは、陳腐で、クリシェ cliché 決まり文句 のように聴こえないか。現代都市「広島」は、都市としてのその特徴をさらに豊かに表現すべき世界に通用する感性=アイステーシス⁸に基づいた芸術・文化の営みを充分に開花させるべきではないか。つまり、都市「広島」の文化と芸術の現状には、もしかするとその実体がいまだに浮遊しているゆえではないか。

第 3 章 隠喩と「感 性」の思考

ところで私は、プロジェクトの「芸術実験展示」における芸術の制作方法論として「隠喩法 Metaphorik」⁹を提案した。しかも、そのもっとも重要な根幹部分として豊かな

「感 性」の思考 aesthetic thinking, ästhetisches Denken」が中心に据えられなければならないと考えた。私の考えでは、「感 性」の思考」とは、感性に基底付けられた論理=ロゴス¹⁰といういかにも矛盾に満ちた構造ではあるが、実はアーティストこそそれをもっとも得意とするのではないか。

そこで、この「隠喩法」について、簡単に説明したい。すなわち、「隠喩 Metapher」¹¹とは、ある対象の特徴を別のなにか他の特徴に当てはめて思考することである。たとえば、ドイツ語には Kern という語彙がある。それは、果実の「種」という意味だが、それが都市の「中心部=センター」を、そしてさらに、議論における問題の「核心」を意味することになる。古代ギリシャ・ローマの修辞学では、隠喩は「本来の意味からはずれた」比喩的表現手段の一つに数えられた。これによって、弁舌は生き活きとなり、具体的でしかも人々を魅了するように（あるいは不明瞭にも）なりうるとされる。ギリシャの有名な哲学者アリストテレス Aristoteles 384-322 v.Chr.G が強調するのは、隠喩によって何か新しいもの、対象にとってかえって本来のものが把握されうるということ、そして、この卓越した应用能力こそが天才の徴表だという。決まり文句、紋切り型、慣用句などとは異なり、たとえば創造的な隠喩は、知覚、思考、そして判断一般の対象の間にそれまでになかったもろもろの関係を打ち立てるばかりか、創造的な「相互作用」へと通ずるという。このような創造性は、いわゆる「民衆の言葉」の機知や広告、経済、政治あるいは学問での言葉の創造にも現れる。¹⁰

それゆえ都市「広島」の大義も、cliché 決まり文句としてではなくて、私たちの日常の生のリアリティ=アイデンティティとして生き活きとならなければならないであろう。このような意味で私は、芸術制作とその方法論としての「隠喩法」を提案したのである。つまり芸術とは、イメージ喚起のためにもっとも相応しい手法であり、しかも力強いパラダイム転換のオルガノン Organon = 器官であると確信したからである。

結語 芸術の基底部 —「感 性」の思考」としての垂直思考—

私たちのプロジェクトは、そもそものどのような芸術のコンテクストに基づいて企画されたか。最後にこれについて触れたい。よく知られるように、19 世紀末から 20 世紀にかけての芸術の現象では、それまで受け入れられてきた伝統的なさまざま芸術様式とジャンルの区別が見捨てら

れ、新しい表現方法の追求が行われてきた。それは、アートの世界でのまさしく大変革であったし、現代も、その延長にあるといえる。前世紀後半ごろからは、モデルネ Moderne とポストモデルネ Postmoderne¹¹ という術語で、ポストモデルネとは、モデルネに属する芸術のもろもろのカテゴリーが追い越された結果としての、アートの様式多元主義に基づく批判と見なされている。つまり、一つ一つの作品が、理論的ないろいろの概念に固定しようという近代の幻想的な把握の仕方が徹底的に疑われるということになったのである。¹² とはいえ私たちには、これによってさえどうしても先が透けて見えないというのが実情ではなかるうか。私は、ポストアートなどという言い表わし方も試みたが、それでも不透明なままである。そこで私が辿りついたのが、つまり芸術自体の基底部を構成する精神態度が、古くして新しきものとして、あらためて原理的に問われなければならないということであった。¹³ つまり、現代の軽々しい、表面的で即物的な sachlich いわゆる批評というもの、根底からナンセンスなのではないかと、私が疑う所以である。

さてここで私は、私の研究分野の一つ、環境美学の視点を導入したい。環境といえば、20 世紀後半から、私たち人間の周囲を囲むものが、たんに「自然」ばかりではなくて、広くグローバルに人間「環境」全般にシフトした、つまりパラダイム転換をしたといえる。むろん、「自然」自体が問題にならなくなったのではなくて、むしろ人間の内側の認識的思考の枠組みが、変化したというべきであろう。そこで環境美学では、単純化すれば、先ず環境を「自然環境」と「人工環境」の二つに区別し、その相互連関の中ですべてを思考する。都市は、一応「人工環境」に属すが、とはいえ自然から切り離せば抽象論になる。つまり問題は、たんに抽象的で人工の「都市」ではなくて、そこに住まう「人間」の「環境」であり、これに伴う「文化・芸術」との関係ということである。このことは、すでに自然に巻き込まれた私という自己の、そしてその他者すなわち人間を含めた環境についての「感性の思考」の必然性を意味する。私は、グローバル化という言い回しをしばしば否定的に用いるが、それは確かに現代世界の現象的現実ではあるが、近年ときに耳にするようになったユビキタス ubiquitous すなわち遍在と同じように、世界全体をいわば上空飛行での視野に入れた一種の水平思考である。私は、このような思考はきわめて危ういつねに感じている。思うに芸術は、かえってこれとは異なり、垂直思考なしには存在しえないのではないか。つまり垂直思考とは、土地との繋がり、つまり具

体的な地域やその中心となる都市から切り離しえないアーティストの精神の深い「^{アイステーンツ}感性の思考」のことである。現代の「都市」の構想やアートとの経験にさいして、私たちに、ときとして輝かしき未来の夢が伴いがちである。確かに、それが現実ではあろう。そのことは、なおさら 21 世紀ともなると、本当にそうではないかと、疑いを密かに押し隠してまで、ますます信じこまれる。しかしそこに住まい、体験する人びとの意識の閾域には、過去の「都市」の沈澱した経験の堆積も存在することも忘れてはならない。私は次に、20 世紀最大の思想家 W. ベンヤミンの『バサーージュ論』からの引用をしたい。それは彼によって、大衆の集団意識の中で新しいものが古いものと浸透し合うようなイマージュについて、「願望イマージュ」とされるときである。「こうした傾向は、新しいものからその衝撃を受け取るイマージュのファンタジーを太古のものへとおし戻す。どの時代でも夢の中では、それに続く時代はいろいろのイマージュにおいて現われる。次ぎの時代は、この夢の中で根源の歴史 Urgeschichte の要素つまり階級なき社会のもろもろの要素と結びついて現われる。集団の無意識に保存されているこれら階級なき社会のさまざまな経験は、新しいものと浸透しあってユートピアを生み出す。このユートピアは永続的な建造物から束の間のモードにいたるまでの生活の無数の配置にその痕跡を残した。」¹⁴ 私はこの引用によって、「感性の思考」とはどのようなことかのほんの一例を示したかったのである。

注

1. ドイツのカッセル市で 1955 年に始められた国際美術展。4 年おきに開催される。第 1 回目の会場背景は、1937 年にナチスによって開催された「退廃芸術 Entartete Kunst」展に対する回答として、戦争で著しく破壊されたフリーデルキアーヌム美術館 Museum Fridericianum であった。大切だったのは、1945 年後のドイツの精神的な立場の確認であり、新しきドイツ美術の国際的なイベントへの再編入であった。Geschichte der documenta. documenta (1955), Documenta 11-Plattform5, 2002, S.10
2. Biennale di Venezia. 1895 年ヴェネツィア市が創設し、隔年で定期的に開催される総合的な国際美術展。とりわけ第二次大戦後、現代美術の動向に大きな影響を与えた。2002 年の「ドクメンタXI」のチーフディレクター、オクウィ・エンヴェゾーは、2003 年の「ヴェネツィア・ビエンナーレ」について、感想を述べる。「いまや、多くの人びとは各国のバビリオンが賞を競い合う形式に疑問を抱いているはず。国家間が敵対関係にあるかのような展覧会に、今日性もリアリティーも見いだせない。…アートには変化を起こす力があるはずなのに。」、「グローバル化が進むにつれて生じた矛盾が、今回のビエンナーレに現れているのではないか。」新川貴詩記、『美術手帳』、

美術出版社、9.2003、37 頁。

3. トリエンナーレ (3 年ごと) の第 2 回展。2003 年夏、新潟県の妻有地域の広大な地域で開催された国際現代美術展。「新潟の里山や樹田に 3 年ぶりに帰ってきた」、「反・効率こそが、地域振興も担う企画の狙いの一つといえる。豪雪地帯で、過疎化や高齢化も進む。グローバリズムや都市文明とは異なる「かわりあい」を基にした価値観を見いだす試みでもあるのだ」、(総合ディレクター北川フラム氏の語ったこととして)、「アートは、人と人、人と地域をつなぎ、他者との出あいを生む」、「ここに「自分自身との出あい」も加えておきたい。」大西若人記、朝日新聞、2003 年 8 月 13 日 (水)。
4. [どうそじん] 道路の悪霊を防いで行人を守護する神。「さえのかみ 臺の神」と習合されてきた。くなどのかみ、たむけのかみ、ふなどのかみ等。
5. ラテン語 Genius は gigno (=産む、生ずる) に由来する。それは、「生命を産出する者」で、元々はローマ人の間では、擬人化された男性の生産力、男性の内に働く精神の力の全体、その高尚な自己あるいは内的本質、内なる神的なもの、またそれと共に生まれついた守護霊。genius loci は、場所 Ort とか地域 Landschaft、rtlichkeit の守護霊 Genius der Gesellschaft, Genius des Orts である。Wörterbuch der Philososhischen Begriffe. Hrsg. Johannes Hoffmeister, 2.Aufl., PhB 225, Felix Meiner, S.259 / BROCKHAUS ENZYKLOP\EDIE 7, Wiesbaden, 1969, S. 105 / 『羅独－独羅学術語彙辞典 ONOMASTICON PHILOSOPHICUM LATINOTEUTONICUM ET』、麻生・黒崎・小田部・山内編、哲学書房、S.149
6. 「芸術の本質とは、存在の真理を作品化することである Das Wesen der Kunst ist >das Sich-ins-Werk-Setzen- der Wahrheit des Seienden<。」Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935; Philipp Reclam Jun. Stuttgart, mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, 1962, S.33, 62, 63, 68, 82, 85,86,89.
7. 794 年 (延暦 13 年)
8. ギリシャ語 ἡ αἰσθησις (名) 感覚 (内容)、感情、知覚、理解、意識、感覚器官 : ὁ αἰσθητής (名) 知覚する人 : αἰσθητικός (形) 感覚に関わる、知覚しうる : αἰσθητός (形) 知覚しうる / ドイツの哲学者バウムガルテン Alexander Gottlieb Baumgarten 1714-62 は、これらを語源として人類史上はじめて「美学」という学問の名称とその実質的確立を果たした。Aesthetica, I 1750, II 1758
9. 隱喩 希 ἡ μεταφορά、羅 metaphora, 英 metaphor, 独 Metapher, 仏 métaphore: 語源的には「転移」の意。ἡ φερά 運んでいくこと (もの)、動き、動かすこと / ἡ μεταφορά 移し変えること、移動、比喩。直喩と異なって、比較を明示せず、ある言語表象をそれ自体の固有の意味とは別の転化された意味に用いることで、本来表現されるべき内容を間接的に暗示するもの。
10. W. ヘンクマン / K. ロッター編『美学のキーワード』、後藤・武藤・利光・神林・太田・岩城監訳、勁草書房、2001、11-12 頁 W.Henckmann/K.Lotter, Lexikon der Ästhetik, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1992
11. モダンとポストモダンのドイツ語での表現

12. W. ヘンクマン / K. ロッター編上掲書、265-266 頁、278-280 頁
13. 福田達夫『芸術創造の美学』、春秋社、2003、222 頁
14. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften BandV-1, Das Passagen-Werk, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, stw 935, 1991, S.46-47

隠喩と文化

金田 晋 KANATA, Susumu

「表象都市 metamorphosis 広島—芸術実験展示プロジェクト 2003—」アドヴァイザー

広島大学名誉教授・東亜大学大学総合人間文化学部学部長（美学）・広島県博物館協議会会長・広島芸術学会代表委員

1. 隠喩 metaphor とは

隠喩とは修辞的表現法の一つで、直喩 simile との対比で説明される。前者は「のようだ」とか「の如し」をつかわない比喩法であり、「愛は危険なゲーム」／「バラ色の人生」／「塗炭の苦しみ」／「人生の黄昏」／「氷のやいば」などとつかわれる。後者としては「人生は旅のようなもの」といった例があげられよう。暗喩ともよばれ、「隠」とか「暗」という冠語がついて、どこか暗いイメージがつきまとうが、ただ「ようだ」とか「如し」という語が表から消えているというだけである。だがこの対比は表層的であると考ええる。

隠喩とはそもそもメタファー metaphor の訳語であり、古代ギリシア語の metapherein に由来する。メタフェレインとは meta- (別のところに) pherein(運ぶ)、「ある物を、乗物に乗せて、一つの場所から別の場所に運ぶ」を原義とする。19 世紀後半、イギリスのトマス・クックが、当時急速に発達した鉄道網を利用したツーリズムの開発をすすめたが、これはメタファーの原義にどこまでも近い。旅は構造としてメタファーである。ただ現代のように行く先々がどこも同じ顔ということになると、移ること、運ぶことへの感慨が減ってゆく。「一つの場所」と「別の場所」との質的量的な差異が際立つとき、メタファー（隠喩）は生きてくる。

アリストテレスは『詩学』の中で、metaphora を「本来は別の物を名指すために使われる語を、その物のために適用する」(Poetica1457b) と定義し、広い意味での「比喩」の意味に使っている。かれはこの比喩をいくつかの種類に分類している（類→種；種→類；種→種）が、その中でも比例 analogia による比喩を好んだ。かれは「人生の黄昏」という例をあげる。人生における老年と一日の太陽の周回における黄昏とが例えられる。つまり、人生の老年を、太陽の一日の周回という場面に移して成立する比喩である。

このような修辞学の分野で長く使用されてきた隠喩 metaphor を哲学的認識の場面にもちこんだのは、ニーチェであった。修辞学にとどまるかぎり、隠喩は説得の技術にとどまる。認識された事柄を、相手にどう伝えるかを考えるとき、隠喩は浮上してくる。その語り口によって、相手

に理解しやすくしたり、生き生きしたイメージをもたせることができる。だがそれは真理認識そのものにとっては内的連関をもたないと考えられてきた。だがニーチェは、哲学的真理の問題を伝達の場面、つまり修辞学の領分でとらえなおそうとしたのである。ゴットフリート・ベームは「非道徳的意味での真理と虚偽」と題されるニーチェの遺稿をとりあげ、虚偽が真理の一つのあり方でありうるのは、「隠喩が哲学的思考の中心にもちこまれたインクナーベル（摇篮）であるからだ」と言い、次ぎのように語っている。ニーチェにおいて「古代修辞学のすぐれた知識が隠喩の哲学的利用と結合された。しかしその隠喩が哲学的議論を積分する成分となるがゆえに、これまでの通念を打ち砕く力を獲得する」と。

私は本日の演題を「隠喩と文化」とした。ニーチェとともに隠喩を修辞学という狭い分野から解放し、さらにそれを認識の枠から突破して、生きる、創造するという場面におき移すことによって比較文化研究の方法意識へと転換させたいと考えたからである。

2. 複線的論理としての隠喩

本プロジェクトのチーフディレクターである武藤三千夫広島市立大学教授は、「隠喩法 Metaphorik」を提唱する。

広島は、20 世紀の後の半分、つまり第 2 次世界大戦後 50 年、世界から核兵器の廃絶を求めてたゆまぬ努力をしてきた。毎年 8 月 6 日には、原水爆禁止運動のメッカとして世界中から多くの人々が訪ねてくる。かれらは「核兵器廃絶」という直接目的に向かって行動する。しかもこの願いは、運動が世界化した 50 年前よりより普遍的、より根源的になりつつある。核兵器はそのころより数量的に言ってもその破壊力から言ってもはるかに増大している。核抑止力というコトバが頻繁につかわれ、国家防衛という大義名分のために多くの国々が競ってこれを所有してきた。原子力発電を平和利用の代表型とする神話はチェルノブイリ原発事故によってもろくも崩れ、さらに各地で小規模ではあるが、故障や機能不全が起きている。

この 50 年間、多くの芸術家たちは、ストレートにある

いは婉曲に原水爆反対のメッセージを訴えてきた。だが別の芸術家たちは、そこに張り付いている政治性を疎んじて、ひたすら手法としての芸術の自由を表現しようとした。だがこのあれかこれかの二者択一の論理は不毛であろう。芸術家は時代に生きなければならないし、その時代の響きをかたちにしようとすれば、芸術の自由を生きなければならないからだ。そしてどちらも言うとき、複線的論理が登場してくる。

ドイツ語の Bild は、像とか絵という意味のほかには比喩という意味をもっている。絵がそうであるように、比喩もまた複数のものが同時に並存している。ベームなどが 1980 年代に提起した「図像的転回 iconic turn」はまさにこのような並存的論理の重要性を強調したものであった。それはニーチェにつながる。かれにおいて提起された認識論的場面における隠喩の力を、創造的制作、行為的実践の場面に広げたい、それが武藤教授の問題意識であった。

3. 文化移植の力としての隠喩

隠喩を文化移植の場面で考えようとした人に、日仏学院の院長も勤めたフランスの地理学者オーギュスト・ベルクがいる。かれは、日本の近代化には創造にも似た巨大なエネルギーが内蔵していたことを正しく認識し、このようにのべた。「なぜなら、そこで動員されるのは知力だけでなく、全人格だからである。技術体系の移入とは事実、極限においては単なる諸技術の導入ではなく、まるまる一つの文化の比喩（メタファー、移動）なのだ。」ベルクは、第 1 次世界大戦と第 2 次世界大戦の間に北海道の酪農技術の向上に全精力を傾けた宇都宮仙太郎を、西欧文化の移入に果たした先駆者の一人として高く評価する。宇都宮の手法はたんにデンマークの酪農技術と経営の手法を導入するにとどまらず、生活のスタイルまでまるごと移植しようとするものであった。「衣服、食事、住居、社会・経済的関係（協同組合）、宗教」といった文化をこえて、日常生活の、それこそ箸のあげさげに至るまで、徹底的に模倣しようとしたのである。宇都宮は一技術の移植というものは、けっしてそれだけにとどまらず、その技術を生みだし、使用する人間の生き方とコミでなければならなかったと考えていた。ベルクはこう言う。「この意味で日本の西欧化はそのような一つのメタファーにほかならない。」

私は、翻訳という作業がそもそも隠喩的過程であると考ええる。たとえば明治初期に福沢諭吉や西周など開明派の知識人たちは、日本の近代国家建設のために、society の概

念を日本に定着しようと努力した。徳川幕府の下では、上意下達というタテ系列の意志伝達があるだけで、ヨコの関係をもとにした議論から積み上げて行く民意、パブリックという観念が欠落している。西周全集を編集した大久保利謙によれば、society の訳語の定着は、そのまま明治初期の西洋思想の受容史になる。「society、sociology、social の語は明治初年における西洋思想受容のうえに重要な働きをなしている。その訳語は移植者たちが苦心を重ねた結果、ついに社会、社会学、社会的に落ち着いたのである。そしてこの訳語が固定して一般的に普及したのは明治十年前後からであった。」。society に「社会」の語を当てたのは、明治 8 年、東京日日新聞主筆福地源一郎校痴であった。西周が明治 7 年「非学者職分論」で「社会の立つなり」と、「社会」の語を用いたとき、「結社」と同様に、同じ志を抱くものの集団を考えていたようである。福沢諭吉は明治 8 年バックルやギゾーの思想を学んで『文明論之概略』を執筆する。その中で society に「人民交際」、「人間交際」の訳語を当て、仇敵同士も含めて、意見を異にする者たちのあいだの交際の重要性を説いたのである。（『隠喩論』、『比較文化研究』23、1－21 頁。広島大学比較文化研究会、2000 年所収参照。また「美にはかたちがある—明治美学と西欧美術の移植」、『Symposion』18、30－41 頁。ドイツ語学文学研究会、国際コミュニケーション研究所、2003 年所収参照。）

society に対する「社会」という一つの訳語の定着の歴史は、そのまま西欧議会制民主主義の日本への移植の葛藤を表している。ベルクの言い方をとれば、これもすぐれた比喩、メタファーということになるう。

4. 絶望から希望への隠喩—リベスキンドの建築

ダニエル・リベスキンドは 2001 年 9 月 11 日テロで爆破されたニューヨークの世界貿易センターの跡に建築される新しい建築の設計者として、今脚光を浴びている。だが広島では、リベスキンドは第 5 回ヒロシマ賞受賞者として知られ、昨年広島市現代美術館で「存在の 6 段階のそれぞれのための 4 つのユートピア」という題の受賞記念展が開催された。

リベスキンドは広島で平和をテーマにするパフォーマンスを考えると、1950 年代廃墟の広島に贈った丹下健三の平和モニュメントを意識せざるをえない。平和公園という、原爆記念館—慰霊碑—原爆ドームへの明確な直線を基軸にした美しいプロジェクトを意識せざるをえない。かれはきわめて挑戦的に「丹下健三のプロジェクトはすばらしい

ものだと思いますが、それは知的に理解された平和、和解であり、非常に抽象的です。」と言い切る。かれの建築はそれでは満足しない。かれは言う、「そこで無視されているのが、情緒的、身体的、肉体的に空間を感じるという側面でしょう。」（図録 80 頁） リベスキンドは 21 世紀の初頭に立った今回の受賞を記念して新しい建築を提案する。建築は空間を内と外、私秘（プライベート）と公共（パブリック）、感情と知性、機能と形態を明確に切り分ける。近代建築はとくにそうであった。だがリベスキンドの建築は、内と外がメビウスの帯のように反転し合い、外がいつのまにか内になり、内が外へと移ってゆく。身体が建築に取り込まれて行く。「非平衡の空間」（図録 138 頁）の美学、出発点に戻ることにない「終わりにおける始まりとしての建築」の美学が、そこにはある。

リベスキンドは言う、人間存在に対して悲観的な作家や哲学者、「世界を半音減の和音で捉える音楽家、暗いレンズを通して世界を眺める画家、映画監督、詩人」はありえよう、だが建築の場合、「未来にはより明るい存在があり、もっとより人間的で、人より親しいものになると考えないと、構造的に不可能だ」、と。かれの構造物を貫く線は「とぎれとぎれの直線」（図録 107 頁）である。そのとぎれたところをつなぐ空白（ヴォイド）が大切である。

これは、本日のテーマ、隠喩法 Metaphorik にとってもきわめて重要な提言である。世界はカタストロフに向かっているように見える。少なくとも人間存在は死に向かってあがいているように見える。だから作家や哲学者はどこまでも悲観的に世界と人間存在を描こうとする。音楽家は世界を半音減で捉えようとする。画家や映画監督や詩人は暗いレンズを通して世界を眺めようとする。かれらは人間存在の暗さ、悲惨さを増殖する。建築家もまた時代に生き、世界に生き、人間存在を引き受ける以上、死に向かう絶望の淵から眼を背けることはできない。ただ建築家だけはちがう、とかれは言いたいのだ。「未来にはより明るい存在があり、もっとより人間的で、人より親しいものになると考えないと、構造的に不可能だ」、と。これは大変なメタファーである。つまり人間存在を、死とカタストロフのステージから明るい未来の生のステージへと移動させるのである。しかも、私は建築家リベスキンドの発言を芸術家全般に拡張してよいと考える。詩人も画家も映画監督も音楽家も、そして哲学者も、語の本源的な意味での建築家、アルキテクト、つまり「はじまりの構造」の創造者であることができ、そうである以上、人間存在の生を謳うことができるのではないか。生のメタファーをかたちにすることが

できるのでないか。1

かれは展覧会開会の日に行われたシンポジウムで、短いが含蓄のある基調報告で語った。現代という時間はカタストロフに向かっている。自分は、その歴史理解を反映することになる時間のための「一つの異なった建築（始原学）a different architecture を創造しようと努めて来た」。「異なった」とは「倫理的」という意味である。

5. 隠喩としての枯山水

作庭記（平安時代）に枯山水の記述が見られる。「池もなく遣水もなき所に、石をたつる事あり。これを枯れ山水となづく。」（日本思想体系 23 古代中世芸術論、226 頁）通常は池を作り、遣水をひき、その水中に島を配置する。水を用いなくて、水のある表現をする日本独特の庭園形式である。前期式枯山水は広い庭園の一部を枯山水にするもので、南北朝時代までつづく。私はその代表、平泉・毛越寺のスケールの大きい枯山水に感動した記憶がある。後期式枯山水では、全庭すべてが枯山水となり、室町時代以降に作られた。室町時代初期のものには抽象意匠多く、やがて中期から後期にかけて絵画的、具象的な様式が一般的になる。江戸時代初期には塀などの片側によせた具象的意匠多い。そのような一般的流れはあるが、先日、青森弘前城の庭園、豪快な枯山水を見て感動して帰ってきた。

水も草木もない庭、生命的なものをすべて殺ぎ落とした岩と白砂で構成される庭を介して、私たちは季節や植栽の成長に煩わされず、かえって静寂な永遠の生命を感じる。無生命から生命へのメタファー。

6. 絵画と詩、墨彩と色彩

張彦遠『歴代名画記』を読もう。北宋の郭熙は画論『林泉高致』で、「詩は是れ無形の画、画は有形の詩」と説いて、詩画一如の境地を示した。室町時代の画家土佐光起は『本朝画法大伝』で、郭熙の言を受けてであろう、「異国の画は文の如く、本朝の画は詩の如し、画は詩の形、詩は画の意ともいへり」と語る。南斉の画家謝赫は画に六法あることを説いた。曰く「気韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝模移写」の六法である。詩と画の隠喩は、気韻生動を第一におく東洋絵画の真骨頂であろう。

唐代初期の画家殷仲容の画を評して「墨色五采を兼ねる」とのべる。墨色は、どれほど濃淡に工夫をしても、墨の色であることに変わらない。そこに色彩を読むというの

は、やはりメタファーと言うべきであろう。

7. 隠喩の倫理性

ほどよい光線のもとに現れてくる風景を描く、ルネッサンス以来のヨーロッパ絵画の伝統に、クレーは異を唱える。P. クレーの魂を強調する発言には、どこか東洋の画家たちの響きがある。クレーはこう記す。「自然主義的な秀作で腕を磨いた私は、今また、魂の即興画という、私本来の領域に足を踏み入れることを許される、いまや魂の悩み・喜びを大胆に表現するのだ。自然はもはや間接的な役目しか果たさない。森羅万象を黒一色で塗りつぶす間の夜でも、線に移しかえることのできる体験を、私は記すのだ。」（日記：1908 年 11 月より）

そのクレーは芸術の比喩的性格に言及する。「芸術は創造に比喩という手法で関係している。Kunst verhaelt sich zur Schoepfung gleichnisartig.」芸術は、ヨーロッパ近代においては「模倣、ミーメーシス」を原理としてきた。そこでは、芸術は「既にあったもの」を、再現する、現前化するとされる。かれが「芸術は創造に関係する」と言うとき、芸術は「まだないもの」に向かうと宣言しているのである。芸術は一種の創造である。だが一直線に創造に関わるのでない。「比喩的という手法で」、そう付け加えられる。またクレーはこうも言います。「芸術はつねに一つの例である。それは地上のものが一つの宇宙的な例であるのに似ている。」

私は、リベスキンドを引きながら、建築の「倫理性」を語った。枯山水が、草木と水からなる庭よりももっと自然の生命を顕現させるというのも、それを鑑賞する者の精神性によること大であろう。クレーの発言もまた精神的であった。

8. 「表象都市 metamorphosis 広島」によせて

本シンポジウムの表題は「表象都市 metamorphosis 広島」と記される。「表象都市」という聞きなれない言い方に、私は最初とまどった。表象ではなく、人々がそこで仕事をし、生活をし、愛を営む現実の広島こそが重要なのではないか。表象とかイメージではなく、現実を直視するべきでないか。

だが、今、ベルクが日本の西洋文化の移植の例に挙げた宇都宮仙太郎、society という観念を日本に移植しようとした福沢諭吉や西周、ホロコーストの経験を希望の建築に移そうとするリベスキンドの仕事、それに東洋や 20 世紀ヨーロッパ芸術家たちの功業を見て行くとき、表象とは「い

まだない」という未来に向けての標的であり、「かくあるべし」という倫理性に裏付けられた精神の活動であると考えようになった。かれらはすべてメタファーの闘将であった。時代によって、環境によって、メタファーはかわる。瀬戸内の穏やかな陽射しを受ける都市であり、権力をもとめて、戦の修羅場になった地域であり、大陸に兵士を送り出していった港をもつ都市であり、世界最初の原子爆弾をうけた都市であり、国際平和を冠にいただく、世界でよく知られた都市である。

今、私たちは未来にどのような表象を立てるのか。芸術家の役割は大きい。

注

1. 展覧会は、リベスキンドがこれまでに建てたか建設計画中の美術館のユートピアを組み合わせた、オムニバス形式の 4 室から構成される。1 階には第 1 室の「フェリックス・ヌスパウム美術館-出口のない美術館：シェーンベルク、神の言を語るモーセ」と第 2 室の「ベルリン・ユダヤ博物館-緑の間に：ベルリンの「追悼の書」から抜粋された名前」、地階には第 3 室の「北帝国戦争博物館-粉砕された地球：緯線と経線、世界の投影」と第 4 室の「テンヴァー美術館増築計画-遊歩する二つの線：東西の磁場」。

たとえば、ヌスパウム美術館。敷地内には歴史博物館と、戦中ナチスの党本部につかわれた民俗博物館が既設されているが、その 2 館を結びつけ、同時にその地のユダヤ人画家ヌスパウムのコレクションを展示するための美術館。2 館のための「希望の背景となるように」（図録 98 頁）、しかもみずからの存在を語りだすために。第 2 室のユダヤ博物館のそれこそ主題化なのだが、ドイツの歴史はユダヤ人抜きに語れないが、その重要性にもかかわらず、ホロコースト、さらに生存者の消滅という運命がおしよせている。その現実をどう形にするか。かれは「空白 void」をキーワードに建築を造形する。

ひとつの美術館の中に 4 つの美術館がはめこまれる。まるで一面氷の極北の海で轟音を立ててぶつかる氷塊のような、鋭角の美術館の模型は外形として既に見る者に脅迫的であるが、その内部は外へと裏返しにされて、各展示室の床から壁から天井へと、津波のように広がって行く。見る者はその内側に巻き込まれて、シェーンベルクのオペラ「モーセとアロン」の終幕「おお言葉よ、汝言葉よ」というモーセの呼びかけを受容しながら、突然そこに抛り出される。黙示の言葉は、音楽においてでも言語においてでもなく、建築において受け止められ、完成される、とかれは言う。

だがこれらの展示された美術館の外部＝内部が、今度は黒川紀章の、1980 年代に広島に贈られたポストモダンの代表建築広島市現代美術館では内部であり、それはまた外部をもって一つのユートピアを語っている。

リベスキンドによって、私たちは建築言語によって、モダニズム、ポストモダン、21 世紀を歴史としてつなぎながら、ユダヤのホロコーストとヒロシマの核受難をつなぐ壮大な大合唱を聴くことができた。

現代美術の現場から～ 「広島」における芸術表現の可能性について

小松崎 拓男 KOMATSUZAKI, Takuo
広島市現代美術館学芸課長（現代美術）

「在る」というリアリティからの出発

被爆都市広島、それは平和を語り得るひとつの人類共通の起点となる世界に類をみない都市であるということはだれもが否定できない事実だろう。確かに、「広島」あるいは「ヒロシマ」という言葉によって何事かを、特に平和に関わるさまざまな問題について語ることは可能のようにみえる。しかし、ことは必ずしもそのように簡単なものとして立ち現れて来るとはいえない。

なぜなら、多くの人にとって、この広島が悲劇の象徴やそれを現わす記号としての意味を持つとしても、広島との関係性において、今ここに「在る」者とそれ以外の者の置かれた距離を考えると、この距離の乖離はほとんど決定的とも思われるからである。すなわち、今ここに「ない」あるいは「いない」というその「不在」や「非在」ゆえに、今ここに「在る」という「存在」の実感を伴った「reality」としては、今ここに「在る」者以外の者には決して「広島」を語り得ないだろうということは容易に想像され、そのことは非常に真実らしく見えるからである。しかもそれは、たとえこの広島に住み、暮らす者ですら、あるいは生まれ、育った者にとってすら、あの悲劇の当事者自身の体験した未曾有の現実、あるいは目撃者として遭遇した惨劇の過程以上の「reality」を持つことはほとんど不可能のように思えるからである。

この二重の、すなわちあの爆心に佇み一瞬の内に消えてしまった「実在」と、過去へと溯及することは不可能な「時間」の遥かなる隔たりの中で邂逅しなければならない今ここに「在る」者、そして今という「時間」を共有するとはいえ、そこらからさらに「空間」的に隔たらざるを得ない「不在」の者の、二重の「reality」の距離は、チェルノブイリにせよ、WTCにせよ、その爆心地＝グランド・ゼロから遠く離れるにつれて希薄にならざるを得ないという事実は極めて重い。

さらに、時間の隔たりは、真新しい記憶によって常に蘇ってきた新鮮な決意や希望を、ただ時が流れるということによっても、またあるポリティカルな判断によって忘却を加速させていくという歴史的過程によっても、磨耗させ疲労

させ、もはや、辟易した繰り言のような様相すら帯びる「飽き」へと変貌させるだろう。そしてそのことによって、意識しつつもその意識の下へと意志によって「広島」の事実を無理矢理に封じ込め、自ら忘れ去ってしまう、あるいは封印してしまうという、より困難で厄介な状況が再生産されていくことになる。そして、そこには「広島」を生真面目に語れば語る程、真実がすり減り、陳腐なものへと貶められてしまう負の状況が訪れることになる。

それゆえに、私たちの課題は、この「reality」とのどうにもならない永遠的ともいえる距離を意識しつつも、今ここに「在る」という事実からしか、すなわちこの場所、被爆都市「広島」という、ほかのどこでもないこの場所から始まる、あるいは始められなければならないだろう。そしてさらにいえば、今ここに「私」、すなわち「私」以外の誰でもない「私」そのものが「在る」という、「あなた」や「彼」あるいは「あなたたち」や「彼ら」ではない、この文章を読む当の「あなた」という「私」の「reality」から出発するということであり、それは広島に「在る」という「私」や「私たち」の「存在」の意味を指示していることにほかならないのではないか。

美術とは何か

ところで、「現代美術」と被爆都市「広島」との関係性を問う前に、「現代美術」とはいったい何であるのかということと、今ここに「在る」私たちと共に「時間」と「空間」を共有して存在する「現代美術」の現実の在り様を見ておく必要があるだろう。

美術が美術として存在するためには「美術」を構成するいくつかの要素がなくてはならない。この要素は、きわめて大雑把に言えば、私たちの生きているこの世界を、今仮に自ら思惟する「私」が、すなわち身体をもつ「主体」という物理的な存在としてあり、またその存在以外の「私」とは異なる物理的な存在、すなわち私以外の私と同様の存在の形式を持つ他者を含んだ、私以外の者／物ともである「客体」から構成されているものだと考えるとするとなら

ば、身体を持ち思惟する主体としての「私」である「ヒト」とその「ヒト」が触れ得る物理的な存在としての物質、すなわち「モノ」であるといえようか。また同時にこのとき、時間の中で生起する「コトガラ」についても注意を払っておく必要があるだろう。

美術は作品を制作するアーティストである「ヒト」すなわち作品という物理的な存在を創出する「創ルヒト」と呼ばれるアーティストと、制作された作品すなわち「モノ」である「創ラレタモノ」によってこの世界に現出する。このとき「創ラレタモノ」はその最初の時点においては美術ではない。「創ラレタモノ」が美術となるためには「宣言」を必要とする。すなわち「創ラレタモノ」が「美術」であるということ、すなわち「創ラレタモノ」を指して「これは美術である」という宣言が必要なのである。しかし、たとえ「これは美術である」という宣言がなされたからといってすぐさま指し示された当の物が「美術」であることを保証される訳ではない。この宣言は美術が「美術」であるための必要条件であり、十分条件とはならない。なぜなら「これは美術である」という言説には虚偽が含まれ得るからである。

さて、この「宣言」は、作品を「創ルヒト」自らの発言によっても、また作品の制作者とは別の他者、すなわち鑑賞者や通りすがりの誰かといったその作品を見ている「創ラレタモノヲ見ルヒト」の発言によってもよい。ただ重要なのは何よりもまず、美術が「美術」としてあるためには「これは美術である」という「宣言」がなくてはならず、この「宣言」のない美術は存在しない。すなわちそれは、必ず誰かが美術を美術として認知することであり、美術がア・プリオリに美術として存在するのではなく、つねにア・ポステリオリに存在することを意味する。この美術の存在の本質の後天性は、美術であったものが美術でなくなる可能性と美術ではなかったものが美術となる可能性のふたつの可能性を示しているだろう。

またさらにこの「宣言」には虚偽が混入する。たとえば、日曜画家が描いた作品は、自らその作品を美術と宣言し、他者も美術とみなすかもしれないが、その本質は美術ではない。このとき、「宣言」には真偽が存在し、それが真であるとみなされるクライテリア＝基準があることになるか、または、この「宣言」を保証する何ものかが必要になるということである。この保証書の発行主、すなわち発語人の身分の確からしさ、つまりあなたの隣人である匿名の誰かが「これは美術である」と発語してもそれは何らの保証にならないのであるが、高名な美術評論家が「これは美

術である」と「宣言」したとすれば、それは保証であるように思うだろう。だが、この宣言の構造はそうように単純ではない。発語人の身分の確からしさだけでは決して発語の内容を保証はできない。なぜなら、それは身分が確かであることを何ものかによって保証されるとしても、その発語された内容に誤謬が含まれる可能性があり、その可能性を発語者の身分の確からしさだけでは排除できないからである。従って発語人の身分の確からしさは内容の確からしさとは何ら関係がないと言える。

また「これは美術である」という発語は、「宣言」という形式だけではなく、「発見」という形式としても可能である。「宣言」の場合、現れたもの、すなわち作品は、これまで美術と呼ばれ習わされているものの複製物であるか、これとは全く逆に、これまでの美術とは異なる全く新しい何ものかである場合の発語の形式である。これに対して「発見」は、「宣言」のようにこれまでになかったものが新たに現出するのではなく、既に在るこれまで美術と呼ばれていなかった何ものかが、美術とみなされる時の状態をいう。すなわち何かを在るものが「美術」としてあらためて見出されるのである。

ところで、これらの一連の美術の現出の過程においては、決して「美術が何であるか」ということが明らかにされる訳ではない。ただ単に「美術」の生成の手順が述べられているに過ぎない。しかしこの生成の過程において常に「創ルヒト」「創ラレタモノ」「創ラレタモノヲ見ルヒト」の三者が関係すると同時に「宣言」や「発見」という契機によって「美術」が出現するという事実は見て取ることができる。

さらにいえば、このとき「美術」という言葉において与えられる事態は、「美術とは何か」という定義を与えられるのではなく、今ここにある「美術」とは何かという枠組み、すなわちフレームを与えられるのである。従って、「美術」そのものは枠組みによってカテゴライズされる常に可変的存在であり、普遍的な存在としてあらわれることはないといえるだろう。

そして今、この枠組みは大きな変容を迫られている。

現代美術の実相

現代美術と呼ばれる美術の世界では、絵画や彫刻といった伝統的な表現も含め、これまでの美術が経験したことがないほどに多種多様な形式の表現に溢れている。その中でも顕著な傾向と思われるのが、絵画表現の衰退であろうか。

周知のようにこれまで、近代美術の始まりを飾る印象主義にせよ、また第二次世界大戦後の現代美術の潮流となった抽象表現主義にせよ、絵画は美術の主要なムーブメントの主演をつとめてきたといえるだろう。しかし今や絵画はこうした流れの中心にあるとはいえず、それらに代わって現代美術の主流として台頭してきたのがインスタレーション（仮設展示、空間展示）とよばれる空間造形表現である。

こうした傾向は、ヨーロッパの歴史ある著明な国際美術展、たとえばドイツのドクメンタ、あるいはイタリアのヴェネチア・ビエンナーレなどでみられるばかりでなく、韓国で行われている広州ビエンナーレなどアジア地域で開催された比較的歴史の浅い国際展においても同様な傾向があらわれている。そしてそれは日本の国内の現代美術の展覧会においても変わらない。すなわち、今現代美術の主流と目されるのはインスタレーションを中心とした空間造形的な表現であり、絵画が大きな話題になる機会は減少しており、こうした状況は現代美術の洋の東西を問わないひとつの大きな流れとなっているといえるだろう。

さて、それでは何故こうした傾向が生まれしてきたのだろうか。それにはいくつかの理由が考えられるが、現代社会で進行する人間の疎外などひとつには「存在」にかかわる「reality」の問題があるといえるだろう。

元来、空間造形は、「空間」すなわち縦、横、高さの軸を持つ三次元の世界に「物」という質量のある物質的な存在や、「映像」あるいは「サウンド」など物質的存在感のない視覚的な像や音を組み合わせ構成された表現であり、今ここにある私たちの世界の延長にある。これに対して絵画は視覚を頼りに図像によって対象を指し示すものであって、具象的絵画であれば具体的に描かれた対象物の存在感や具象的なものによって構成された世界、抽象的絵画にあっては、描かれた抽象的な形象のつくり出すイメージから呼び起こされるものが、空間とは切り離された二次元の平面上の世界として存在する。したがって絵画における「reality」は、図像によって指し示される視覚的世界、あるいはイメージによってかるうじて見るものの心の内に想念される世界という想像界のリアルさでしかない。これに対して空間造形のそれは、空間の延長である故に生身の「身体」が感得するリアルさであり、空間的臨場感を伴う「reality」なのである。絵画はかつてこの「reality」の希薄さによって知り得ない彼岸の世界や天上の世界を現実感を伴って描くことができた。しかし、今や切実なのは彼岸や天上の世界の出来事ではなく、複雑に生起する事象が情報となって一気に駆け抜けていく、人間の存在そのものが疎外され希薄化

されていく生きている実感を感得することが困難な世界の存在の危機を前にした出来事なのである。こうした状況の中では絵画の遠く隔たる「reality」が、身体的な感覚によって受け取る、すなわち現実空間に身体を投じ、存在そのものの「reality」が圧倒的に迫ってくる空間表現が、絵空事と形容されうる絵画のそれにまさるのは当然であり、自明のことであるまいか。

芸術表現が都市広島において可能か？

この圧倒的な「reality」を持ち、場の力を借りてただ在るということにおいて、すでに日常的な空間を都市の風景の中で「異化」することのできる空間表現はそれだけで意味を持つだろう。ただし、それらはその空間を恒常的に占めてはならない。なぜならそれらは時間という流れの中で「異化」という作用を失い、ただの見慣れた存在へとゆっくりとあるいはたちまちに墜落してしまう。すなわち都市空間の中においては、芸術表現とりわけ空間造形的表現は、先づ一義的にはテンポラリーな存在であることを本質とするべきだろう。

一方絵画が意味を持つのは、記憶をトレースすることや情動、悲惨の記憶の断片をつなぎ合わせた図像やイメージを作り上げるような analogical な手法ではなく、歴史や言語によって語られる何ものかをもってこの今ある場所との関係を取り結ぶことが最も肝要なことであるだろう。すなわち絵画の図像というただ表面上の形象にのみ捕われることなく、今この場所にある「私」あるいは「あなた」自身の存在の「reality」に根ざさなくてはならないということである。これはあらゆることを他者として傍観するのではなく、すべての存在と結びつかざるを得ない関係性の中で常に主体的に、能動的に自らが今あるこの場所から、すなわち他のどこでもない都市広島から出発しなければならないことを意味するのである。

そしてこのとき、ようやくにして他者の言説や行為ではなく、今ここにある「私」という存在と共に都市広島からその存在の本質に根ざした普遍的な表現として芸術表現が立ち現れてくるのだといえるのではないだろうか。

「君はヒロシマで何も見なかった」について ーヒロシマで何を語ることが可能なのかー

椎原 伸博 SHIIHARA, Nobuhiro
実践女子大学（美学）

0. はじめに

本エッセイは、「表象都市 metamorphosis 広島ー芸術実験展示プロジェクト 2003ー」におけるシンポジウム「広島における芸術の意味とその世界性」で発表したことをもとにして、当日説明不十分であったことを補い、さらに考察を発展させることを目的とする。ところで、本展示プロジェクトに対し、武藤三千夫チーフディレクターは「現代都市『広島』を芸術イメージの対象と受け止め、作品を制作し、それを展示する」というプロセスによって「『広島』に新しい文化と芸術の視点」を見いだすことを期待し、参加作家に「隠喩法」という制作手法を提案した。

それは、「核兵器の廃絶や世界平和といった言い回しでさえも常套句化し、無感覚にときには、陳腐にさえ響く」状況において、「芸術作品の力強い表現によって、原爆投下で被災したあの広島の世界と文化の根源」への回帰を可能にし、さらには「『平和』という深く底知れぬ言葉の意味」を思考へ導くものとされた。

この手法を私は、似通わない「過去の広島＝死」と「現在の広島＝生」との間に、「類似」を再発見する作業と把握したのだが、いざシンポジウムに臨むに際し「過去の広島＝死」という、一見「自明すぎること＝原爆」に対して、全くリアリティが欠如していることを自覚せざるをえなかった。私は原爆の何を知っているというのか？今まで教育を受けてきた事を「知識」して語ることが出来たとしても、それが事実であるか否かは判断しがたいのだ。そのような状況では、「類似」を前提とする「隠喩法」の条件は、全く成立しないだろう。

そのため、最初に「自分にとっての広島とは何か？」を確認する作業からはじめたい。それは、広島という「特殊な場」に対する私なりの「敬意」の表明でもある。そして、そういった「敬意」なしで、広島について語ることこそ、そこでおこったこと、そこで死んでいったものに対する冒瀆であり、倫理に反すると思うのだ。

1. 広島の世界

1990年の秋、私は生まれて初めて広島を訪問した。このときに既に30歳、しかも広島大学における美学会全国大会を主目的とする訪問であり、どうしても広島を見ておきたいという要求にかられたものではなかった。確かにそのとき、平和記念公園を訪れ、原爆ドームや平和記念資料館を見学したのだが、そこに注がれたものは「観光的まなざし」以外の何ものでもなかった。

その「観光的まなざし」は、既に大量消費的に産業化されているものでもあり、ユネスコによる「世界遺産」への登録がそれを保証するものでもある。無論、そこでの体験は広島という惨劇を直視するのに十分なものであったが、それは長年の「平和教育」や「戦争報道」によって提示されてきた「イメージ」を「追体験」するものであった。それは必然的に、直接的体験ではなく、ある「メディア」を通しての間接的体験にすぎない。そして、博物館（＝平和記念資料館）そのものが、その「メディア」という機能を担っている。

この「メディア」は、博物館だけでなく、文学や日記、ルポルタージュ、さらには漫画やアニメ、映画、NHKが毎夏制作するようなドキュメンタリー映像など多岐にわたっている。そして、それらはさらに膨大な情報を提示し続けている。しかし、そのなかで私自身に強烈な印象を与え続けているのは、正直言って中沢啓治の漫画『はだしのゲン』と、アラン・レネの映画『ヒロシマモナムール（邦題『二十四時間の情事』）』くらいしかない。

このことは、広島に対するリアリティが極めて貧弱であることを意味しているだろう。しかし『はだしのゲン』における、ガラスの破片が顔中に刺さった子供の描写や、『ヒロシマモナムール』における「君はヒロシマで何も見なかった」と言い続ける描写、そして最終的に自らの名前をヒロシマであるとする男の描写は、どうしても忘れることの出来ないほどの強度を持っているのも事実なのだ。

ところで、NHK広島放送局報道番組ディレクター井上恭介氏は、2000年に『才願ヒ オラセ下サイ〜ヒロシマ・あの日の伝言〜』（8月6日放送）という番組を制作し、それをもとにして『ヒロシマー壁に残された伝言』（集英社新書、2003年）を著している。それを私は、シンポジウム

の準備のために読んだのだが、その会場である「広島市まちづくり市民交流プラザ」が、この番組と本で取り上げられている袋町小学校西校舎を解体した跡地に作られたものであることを知り、急に身近な存在に感じられ、その偶然に動揺した。

袋町小学校西校舎の一部は保存され「袋町小学校平和資料館」となっており、そこには井上が丹念にレポートしている「伝言」、つまり被爆直後に校舎の壁に書かれた連絡用の「伝言」が保存されている。それは、前述した「メディア」としての博物館に他ならないのだが、偶然による個人的な思い入れ＝動揺があった分、妙にリアルなものに思えた。しかし、そのリアルさは、かつてそこに伝言があったということ、想像することにおいて成立するものでもあった。

というのも、伝言が書かれている壁は依然として漆喰で覆われており、その一部が剥がれているだけであり（それにより、伝言の存在を思い出された）、未だ伝言の多くは不可視なままであるからだ。しかし、そこにかつて「伝言」が書かれていたということは、それを実際に書いたり、それを見た人の記憶の中にだけ封印されていたのではなく、菊池俊吉という写真家が撮影した記録写真によって、多くの人の記憶にも刻印されていたのだ。しかも、その写真は原爆資料館（平和記念資料館）にも展示されていたという。

現在そのときの写真は、漆喰が剥がれたことでかすかに読める「寮内」という文字を、照合するよう、等倍に拡大され証拠写真のごとく展示されている。あるいは、この下に書かれている文字の場所を正確に提示する「等倍の地図」のように展示されている。それは、その場所に刻印されている文字をフロッタージュしているようなものであり、チャールズ・サンダース・パースの記号論に従えば、物理的な痕跡を表示するインデックス記号に他ならない。

とはいえ、そのインデックスとしての写真は、「かつてそこにあった」という写真の本性を提示するに留まり、その下にある文字のリアリティは宙に浮いたままである。それは、写真を「見る」ことの限界であり、不可視の文字のリアリティは、漆喰の背後の文字をどれだけ想像出来るのかという人間の能力にかかっている。そして、私はその写真の前に佇み、手で触れるようにその文字が刻印されていることを確かめ、記憶にとどめるしかない。

それは『はだしのゲン』や『ヒロシマモナムール』が、私に刻印した記憶のように、極めて個人的な問題である。かつて大江健三郎は『ヒロシマ・ノート』（岩波新書、1965年）を、「個人的な内部の奥底にかかわっている」問

題として著した¹⁾。それは、外部の人間が広島について語る事の倫理であるように思えてならない。本エッセイも、私の問題として広島について考えること、そこに広島のリアリティを見いだすことにする。

2. 『ヒロシマモナムール』について

フランスの映画監督アラン・レネは、1959年にマルグリット・デュラスのシナリオにより『ヒロシマモナムール』を発表した。この映画は、ヒロシマでの平和に関する映画撮影のために来日したフランス人女優と、日本人建築家とが不倫の恋におちるという物語であり、我が国では『24時間の情事』という邦題により上映されてきた。

この映画の冒頭部は、抱擁し合う二人の肌に死の灰を連想させる砂が落ちていくシーンから始まるが、その後男はおもむろに「君はヒロシマで何も見なかった」と発話し、それに対して女は「私はすべて見た」と応える。女は続けて、病院をみたこと、4回も博物館（平和記念資料館）にいき、その中の展示物を確実にみたこと、ニュース映画も見たことなどを語るが、それに対し男は「君はヒロシマで何も見なかった」と悉く否定する。

男は原爆投下時には戦地にいたが、家族全員をヒロシマに残していた。一方、女は戦争中故郷のヌヴェールでドイツ兵と恋仲であったが、解放により恋人は殺害されると共に、自らは戦争協力者（コラボ）として頭髪を丸刈りにされ、それを恥じる家族により地下室に監禁されていた。

女は、ヌヴェールの辛い記憶を封印していたが、ヒロシマで出会った男から、その記憶を聞き出されることにより、過去のヌヴェールの恋のリアリティを取り戻したかのである。それは、現実のヒロシマの恋というリアリティと、ヌヴェールにおける過去のリアリティとが共鳴しあうことで、日常生活における「忘却という現実」から逃れているからである。

しかし、ここで注目すべきは、ヒロシマとヌヴェールにおけるリアリティとは、絶対的強度をもって個別の物語を超越しようとしている点である。映画の中で二人は、現実の名前を呼び合う事はなかったが、最後にお互いの名前を発見的に認知する。つまり、別れを惜しんで部屋を訪れた男に対して女は「ヒロシマ、それはあなたの名前」といい、男はそれに応じて女に「君の名はヌヴェール」というのであるが、そこで付与されたヒロシマとヌヴェールという名前は、自らの経験を超えたものであり、特定の男、女を指示するものではないだろう。それは、確かに固有名であるが、

その意味するところが何なのか不明である。そこで、次にヒロシマ、ヌヴェールという固有名について、芸術という固有名との類比から考察することにする。

3. 固有名としてのヒロシマ

ティエリー・ド・デューブは、その卓越した芸術批評『芸術の名において デュシャン以後のカント／デュシャンによるカント』において、近代性を「芸術はかつて固有名であった」時代とみなした。それは、マルセル・デュシャンのレディメイドがはらむアイロニーを解き明かす目的で書かれたものであったが、そこでの考えをヒロシマというアイロニーに重ね合わせることは可能だろう。

ド・デューブは、「芸術とはあなたが芸術と呼ぶものの名前」であり、「このことが芸術の唯一の理論的な身分規定に他ならない」とし、芸術は演繹や帰納を通じてではなく、「自分が芸術とのかかわりを持っているという確信を反省すること」²⁾によって表明されるものとした。そして、J・S・ミルから始まる固有名の歴史をひもとき、「これは芸術だ」という表明における「芸術」が、「外示は備わっていても内示を持たない」一種の符帳のようなものとする立場（ミル）から、厳密な意味での固有名は「これ」に他ならない立場（ラッセル、フレーゲ）、そしてそれを批判するクリプキへの変遷を説明する。

つまり、ラッセルは「固有名には意味が欠けているのではなく、固有名が特定の個体を指示できるとしたら、それは固有名が、その持ち主の特性を記述する確定記述の束に還元できるから」³⁾と主張し、特定の個体をはっきりと指示できる固有名は「これ」という指示詞だけとした（＝指示の記述理論）。それに対し、クリプキは固有名を確定記述に置き換えると、可能世界で矛盾が生ずることを論証し、因果連鎖説を提唱する。

クリプキは、「誰か、たとえば一人の赤ん坊が生まれたとしよう。その両親は彼をある特定の名前で呼ぶ。両親は、彼のことを友人たちに話す。他の人々が彼に会う。様々な種類の会話を通じて、其の名前は次から次へとあたかも鎖のように広がっていく」⁴⁾と説明する。そして、この流れを受けド・デューブは「これは芸術だ」という文章が「命名の儀式」に他ならならいとした。そして、この「命名の儀式」は、意味を語るものではないのであり、それが指示するものは「これ」ではないとする。

このド・デューブの言説をヒロシマに適用するならば、女が男をヒロシマと命名し、男が女をヌヴェールと命名す

る儀式が成立しているといえよう。しかし、その儀式は芸術におけるそれとは違い、トートロジーに陥るぎりぎりのところで、半ば秘儀的な印象を与えている。というのも、レディメイドのオブジェが芸術であるか否かという判断と、ヒロシマの惨禍を判断することの間には、大きな差違があるからだ。ここで、近代性を標榜する「固有名としての芸術」は、本来的に自己言及的であるが、「固有名としてのヒロシマ」は、その確定記述をはぎ取られながらも、端的にヒロシマ（そしてヌヴェール）という個体を指示しつづけるのである。

ところで、柄谷行人は『探求Ⅱ』において「固有名」をとりあげ、特殊性 (particularity) から区別される単独性 (singularity) について論じている。それは、①「私がある。」と②「この私がある。」を区別し、②の「この（この性 this-ness）」は、「一般性に所属しようのない個性性」であるとされた。そして、柄谷はこの②の単独性を、クリプキの可能世界論と結びつける。柄谷にとって固有名は「他ならぬこれ」を指示するものであり、「他ならぬ」とは、「他でない」だけでなく「他であったかもしれないが現実にごうである」という意味を見いだす。⁵⁾

この柄谷の「単独性」をヒロシマに適用するならば、「他ならぬヒロシマ」が成立し、そこから普遍性、社会性を導かれることになるだろう。このときヒロシマという固有名は「すべての可能世界において指示固定的であること、さらに固有名は社会的 (非対称的) な関係によって伝承される」とされた。そして、この社会的関係は「交通（コミュニケーション＝交換）」の問題に還元されることになる。

4. モノローグとダイアローグ

3において、固有名としてのヒロシマという位置づけを模索したが、それは非対称的な「交通」、つまりは柄谷が『探求Ⅰ』においてヴィトゲンシュタインから導いた「教える－学ぶ」という世代的コミュニケーションによって成立していた⁶⁾。それは、「話す－聞く」という関係がモノローグに留まるのに対し、共同体の外部に属す他者との間にダイアローグを可能にする。

ところで、『ヒロシマモナムール』において、男が「君はヒロシマで何も見なかった」と言い続けることは、非対称な関係に他ならないだろう。そして、名前を特定出来ない「男」と「女」の間の奇妙なダイアローグの積み重ねにより、最終的に「ヒロシマ（そしてヌヴェール）」という固有名を発見していったと言えるだろう。

広島出身の音楽評論家東琢磨は、広島市は独立すべきであると論じた「ひろしまの子」というエッセイの中で、『ヒロシマモナムール』と小倉豊文の『絶後の記録』⁷とを比較する可能性を示唆している⁸。『絶後の記録』は、原爆で亡くなった妻への手紙という形式によって書かれた、原爆の生々しい記録である。そこでは、「文代-」という問いかけをしたあとで、「俺は」という主語を用いて、極めて克明に原爆の被害を綴っている。

この『絶後の記録』は、被爆者の真摯な体験記に他ならないが、文代との対話という形をとりながらも、実際には文代からのレスポンスがないモノローグであり、その分広島島の悲劇性が伝わってくるかのようである。とはいえ、それらは個人的な記録、記憶に他ならない。それ故、この本が多くの人に読まれたとしても、そこに書かれていることは、小倉本人との同一性が根本原理となるだろう。

そして、その同一性原理は、国立広島原爆死没者追悼平和記念館によって収集され、しかもデジタル化された上で展示物（アーカイブ）となる被爆体験記、遺影、被爆証言映像の原理そのものでもある。しかし、無数の個人の記憶、記録は、さらに大きな同一性へと取り込まれていくかのように思えてならない。そこには、他者の意識が絶対的に欠落しており、ハイテク化された展示室のコンピュータ端末は、予定調和的に情報を提示するだけである。ここでの記録というシニフィアンは安定したシニフィエのみを生産し続けているのだ。そこでは、『ヒロシマモナムール』における「女」のように、全てを見たという錯覚をもたらしかねない。そして、「君はヒロシマで何も見なかった。」という言葉が響く代わりに、コンピュータの液晶ディスプレイは、「君はヒロシマで全てを見る」ことが出来るのだと言わんばかりに、情報のクリックを要求しているかのようである。

ところで、東は前述のエッセイにおいて、被害者から加害者へという意識の変化や、被差別部落、在日朝鮮・韓国人被爆者の問題が「平和都市」という言葉によって一蹴されることを、傲慢な日本が広島を利用しているとし、それならば広島市は独立すべきであると論じる。このとき、「日本」という同一性からこぼれ落ちるヒロシマは、「超国家・超宗教の空間として、世界中に開かれた理念のサイト」として機能するとされるが、それこそが非対称な関係性によって構築されるコミュニケーションの場であり、『ヒロシマモナムール』のラストシーンで提示される「固有名としてのヒロシマ」が示唆するものと言えよう。

それは、東自身の「原風景」としての「原爆スラム」の風景や、『ヒロシマモナムール』で映し出された日常的な広

島市内の風景（例えば「カサブランカ」や「どーむ」といった店の映像）、それらが原爆ドームや平和記念資料館のようなシンボリックなものと異なり、より身体的、あるいはより触覚的に意識において、そのリアリティを再獲得していかなければならないことも通じているだろう。

既に跡形もなくなった「原爆スラム」を求めて基町地区を彷徨い、「カサブランカ」を求めて流川を彷徨うとき、方向感覚が麻痺しながらも、かすかな痕跡を発見できたとするならば、その痕跡＝インデックスは、既にシニフィエを失い、特権的にその場に刻印されるシニフィアンのようなものである。『ヒロシマモナムール』の男と女が発する「固有名としてのヒロシマ（そしてヌヴェール）」も、それと同様にシニフィエを失いながらも、ヒロシマ（ヌヴェール）というインデックス＝シニフィアンを一生背負ってくしかないのだろう。

5. まとめにかえて

フランス・ストラスブールで開催された展覧会⁹で、『ヒロシマモナムール』（1994年）と題された写真作品に出会った。スイスを中心に活動しているアンヌリース・シュツルバ（Annelies Strba）によって撮影されたものであり、平和公園と思しき場所のベンチに座っているカップルが映し出されている。それは露出オーバー気味で、公園の松の木が薄く黄色がかかっていると共に、ピントも甘く画面全体はぼんやりとしていていた。

シュツルバは1994年と95年の日本滞在において、広島その他、東京、富士、そして阪神淡路大震災直後の神戸、あるいは鉄道の車内から写したごくありふれた日本の風景の写真を撮っている。それらは、『ヒロシマモナムール』同様に、ピントをずらされ、そこに映し出されている対象のアイコン性は後退し、網膜上の光のシミのような写真のインデックス性を強く意識させている¹⁰。

一方、ジャン・リュック・ゴダールの『映画史4B』（1988～98年）や『フランス映画の2×50年』（1995年）において、『ヒロシマモナムール』の「君はヒロシマで何も見なかった」という台詞が引用されている。興味深い事に、『映画史4B』では「君は何も見なかった（TU N'AS RIEN VU）」と書かれたショットの後に「ヒロシマで（À HIROSHIMA）」というショットが提示された後、さらに「レニングラードで（À LENNINGRAD）」「マダガスカルで（À MADAGASCAR）」「ドレスデンで（À DRESDE）」「ハノイで（À HANOI）」「サラエボで（À SARAJEVO）」とい

うショットが続く。

それは、ヒロシマという表象の歴史が、レニングラードをはじめとする他の都市にも繰り返されているということの意味していよう。すると、ヒロシマという場所の特権性は後退し『徴は至る所に』¹¹という副題が示すように、ヒロシマはどこにでもあるといえるだろう。それは「固有名としてのヒロシマ」というシニフィアンの過剰さを意味しているのであり、我々はその前で佇むしかないのだ。

シュツルバの写真はそういった佇むことによって生まれたのであり、そこでは「ヒロシマで何を語ることが可能なのか」という問い自体が無意味である。ここで我々に出来ることは、ヒロシマという出来事と共にあるという事だけであり、そこで起こった出来事の無数の記憶に身を委ねるしかない。しかし、その空間はヒロシマをめぐる一切の独我論を排除するものであり、それこそがヒロシマと向き合う倫理と言えるだろう。

注

1. プロログには、63年に初めて広島を訪問したとき、現在音楽家として活躍している光氏が「瀕死の状態でガラス箱のなかに横たわったまま回復のみこみはまったくたない」状態であり、打ちのめされた状態であったこと述懐している。
2. ティエリー・ド・デューブ（松浦寿夫、松岡新一郎訳）『芸術の名において』（青土社）2001年、50～51頁。
3. 出口誠「固有名」『辞典哲学の木（永井均他編）』（講談社）2002年、398頁。
4. ソールA. クリプキ（八木沢敬、野家啓一訳）『名指しと必然性』（産業図書）1985年、108頁
5. 柄谷行人『探求II』（講談社）1989年、58頁。
6. 柄谷行人『探求I』（講談社学術文庫）1992年、11頁。
7. 小倉豊文『絶後の記録』（1948年11月中央社刊）（中公文庫 BIBLIO 20世紀）2001年
8. 東琢磨「ひろしまの子」『現代思想』（青土社）2003年8月号、44～58頁。
9. FRAC 設立20周年展「公共の宝（Trésors Publics）展」における、ストラスブールの展示で、Villa Greiner で開かれた Du côté de chez soisoi 展、この作品はバース・ノルマンディー地域圏のFRACの所蔵作品である。
10. Annelies Strba Shades of Time. Lars Müller Publishers. 1997
11. スイスのシャルル＝フェルディナン・ラムユの1919年に出版した小説の名から取られている。

広島か?! - 新しいジャポニズムを望む -
Isn't It Hiroshima?! - waiting for new japonisme -

林 範宰 LIM, Bumjae
弘益大学名誉教授・韓国（美学）

日本列島も直接大きな脅威に曝されることになっている北朝鮮の核問題をめぐる緊張の厳しさのなかで、イラク戦争以前からすでにいわれていた「次ぎは第二次朝鮮戦争が現実のものとなりかねない」という次第のなかで、私の広島への初めての旅は核戦争の惨状を本当に知るよすがとなりうるだろうと思われた。「平和」という合言葉とか、世界史的「理性の狡智」に対する懐疑がたまらなく増幅した。去年9月27日、広島空港から市内展示場に直行、各作品を見回った。「平和大通り」に設置された巨石の作品は、採石から制作、運搬、トポロジーにかけて大変ご苦労なされたと思われて、感心した。巨石遺構のうちに秘められた先史人の不死への固い信仰の証しとしての石による造形は信仰の起源となったり、人々の想像力をかきたてたある民族の物語であったはずだ。「平和大通り」には、医師と看護婦の慰霊塔もあった。1945年8月6日、焼き尽きた手をさしのべた被爆炎火傷者を助けながら息絶えた人々、すなわち広島の医神アスクレピオスと彼の娘ヒュギエアではなかるうか。永久平和の訴えとして耳を傾けさせないであろうか。

ところが、28日朝、陽気な基調講演「儚さというたおやかな芸術」(G. ベーメ) は、シンポジウムの主テーマから見ればほど遠いものだった。苛酷な逆説になったかの観でがっかりした。したがって、ここが折角の広島か?! という疑念に盈ちた。1850-60年代ヨーロッパの印象派画家たちが競って浮世絵を受け入れたのはすでにわかりきったことである。しかし、「浮世絵は欧州絵画と本質的に異なり、自然や人間に対する観照の態度に相違があり、ちがった感覚や感情を表現している。」江戸幕府封建時代の町人の「たおやかな芸術」として、また「世界にまれなすぐれた芸術として賛美される」こともあるが、他方「主として遊女、茶屋女や歌舞伎役者を描いたために、淫蕩の芸術として蔑視される」(仲井宗太郎) こともある浮世の「儚さ」を語りながら、フランクフルトの町人(豪商)の子、マルキストのアドルノを引いたり、「儚さの美学」とか「突如の美学」というベーメさんのすばらしい(?)、しかも落ち着きのない言葉の様々の曖昧さは、繰り返して、シンポジウムのテーマの意味を一義的に規定すべき基調講演としては残念ながら適切ではなかった。

今度のテーマは、「表象都市 metamorphosis 広島」である。「表象」は、記憶の心象である。われわれの知覚と思维の中間にあるパンタシアとか構想力と呼ぶ心象のうちには「偽なるか真なるかのいずれかである」(アリストテレス『デ・アニマ』III、3,427b14)。われらにとって偽らない事実とは、「被爆」の広島、実のところ忘れたいけれども忘れ去ることができない。否、絶対に忘れてはならぬ、記憶し続けなければならぬことだ。記憶そのものが歴史であり、記憶の擬人化された女神ムネモシュネとゼウスの間から9人のムーサたちが生まれた。「広島における芸術の意味とその世界性」は、なるほど「広島における芸0術」のなかで発見される環境世界とともに、こうして発見される自然と人間、その歴史性が出会うそのものではなかるうか。「広島における芸術の意味とその世界性」は広島の記憶から発する。

大昔から至る所に靈魂輪廻(メテムプシュコシス)への信仰とともに造形芸術、文学、音楽、身振りの芸術のかたちをとって転身、変容(メタモルフォシス)神話があった。例えば、アポロン神が鷹のかたちの中に留まるとか、徳のある動物が人間に、人間が樹木とか花の妖精に化けて生き続けた。「広島における芸術」は広島のパンテオンに「安らかに」永遠保存されるだろう。敬虔の念で碑銘を刻む「広島における芸術」が、日本の平和と繁栄とともに、少なくとも韓国を含む東北アジアの平和確立の助けとなるよう心から祈って止まない。私の広島シンポジウム参加のお世話をして下さった広島市立大学学長藤本黎時、武藤三千夫、吉井章諸先生に謝意を表する。

広島で芸術の意味を考える

関 周植 MIN, Joosik
嶺南大学教授・韓国(美学)

最近、東洋の国々ではビエンナーレが盛んに行われるようになった。韓国でも、光州ビエンナーレが1995年から、また釜山ビエンナーレが2002年から始まり、内外の美術関係者および愛好家の関心を集めている。しかし惜しいのは、日本も例外ではなく、世界的に見ても、それらの多くがそれほど自らの特徴を示してはいないということである。それに関わっているコミッショナーの人たちも、だいたい重なり合っているようである。それゆえそれらは、およそ類似の性格を示している。一面では、コミッショナーたちが生き延びるために、その催しが行われているようにさえ思われる。それほどに、その性格も見えてこない部分があるのも現状である。

武藤三千夫先生や金田晋先生から、広島の今回のアート・プロジェクトのセミナーに参加するようにとお誘いを受けたのが夏前であった。私は昨年9月から、ちょうど京都の国際日本文化研究センターの客員として渡日する予定だったので、それはとてもよい機会になると思い、喜んで参加の返事を出した。日本を代表する美学者の一人武藤先生が、チーフ・ディレクターとして企画するのだから、そこでは何か違うところを見せてくれるだろうと期待した。美学者の企画した展示会というものは、あまり見当たらないので、何よりもその武藤先生のプランに興味をもたざるをえなかったのである。とりわけ、アート・プロジェクトとシンポジウムが一緒になっているのが興味深く思われた。

9月27日午後は、平和記念資料館国際会議場1階ロビーに集まり、「平和大通り」と「旧日本銀行広島支店」に展示されている作品を見学した。同行者の中には、私がソウル大学在学中にドイツ美学を教えていただいた林範宰先生、東京大学留学のときにご指導いただいた利光功先生、そして日韓美学研究会での友人薛羅軍さんも参加されていた。まず、「平和大通り」をゆっくり歩きながら、その両側に置かれている環境芸術領域の作品を見学した。その後、「旧日本銀行広島支店」に展示されている絵画・彫刻領域の作品を見学した。そして、日本の若い芸術家たちの活力とその場所性が、とりわけ私の興味を惹いた。

翌日は、一日中シンポジウムが行われた。基調講演では、ドイツのベーメ教授が、日本の浮世絵と西欧の印象派との芸術を比較しながら、芸術のたおやかな性格が人間に与える喜びを指摘して下さった。哲学的概念を用いながら、絵

画における世界を読み取るその試みが新鮮であった。金田晋教授は、プロジェクトのタイトル「表象都市」の意味を明瞭に語って下さった。人々が生を営む広島の現実、その表面ではたしかに重要なことだが、しかし表象とは未だ無いという未来に向かっての目標であるという提言には、肅然とせざるをえなかった。小松崎拓男氏は、隠喩が存在の淵源に触れうる一つの方法であるのを、また、椎原伸博氏は、芸術が求めるリアリティとは絶対的強度をもつ個別の物語を超えようとする点であると語った。両者共に貴重な指摘であった。

シンポジウムのサブタイトルは「広島における芸術の意味とその世界性」であったが、〈広島における〉というと、その場所性がどうしても何かを考えさせる。都市広島は被爆の経験、そして20世紀後半には平和運動の世界的な拠点として知られる。それゆえ、いつも多くの人々が集まる。人々は何かを期待し、また何かを求めて来る。そのような場所で芸術の意味を新しく問うということは、事象の原点に遡って考え直すことである。ところで現代芸術について、それは果たしてこれでいいのだろうかと思う。20世紀の芸術は自己表現が主流になって、作る側も受ける側も自己満足に留まってしまったのではないか。その結果、エンターテインメントへ向かっている。タイム誌TIMEの編集体系を見ても、「芸術と娯楽 Arts and Entertainment」が一つの紙面を構成している。いうまでもなく、それには大衆芸術の影響力が大きいのであろう。芸術の訴える力が益々希薄となってしまった感があるのである。しかし今回、広島のアート・プロジェクトの実験展示とシンポジウムでは、何かを考えさせるもの、また訴えるものがあつたのではないか。私にとっては、それが何よりも大きな収穫であった。

芸術とは、世界のメタファーであり、文化も都市も世界のメタファーであるといわれる。平和を強く求めるところには、戦争の傷痕がある。そこから新しく都市を表象しようとする広島こそ、模範的なメタファーの一例であろう。広島は、たんなる被爆の都市ではない。広島には、原爆ドームという世界文化遺産があるが、また、もう一つの世界文化遺産としての厳島神社がある。それは、美しい芸術的伝統を現在にも宿している。広島は日本の歴史において、さまざまな役割を果たしてきた。多様な都市のイメージをもつのである。今までの被害者、被爆者としての広島では

なくて、また受動的な立場から戦争や核兵器に対して抗議する都市に留まらず、より一層主体的に戦争と平和を考え、さらには、マイノリティについても考え、自然と生態系を大切にすることが期待される。ここでは、芸術の姿もたんなる個人の喜びの次元を超えて、共生というグローバルの理念に答えられる芸術文化の公共性 publicity、芸術文化の生態学を熟考しなければならない。

私は日韓美学研究会のことで、広島大学および広島芸術学会の方々に永い間お世話になった。今回のシンポジウムに参加して下さった水島裕雅先生やエン葉さんもその一員である。ところで、私が住む韓国の都市は大邱であるが、それは、広島市とは姉妹都市の関係にある。私はこの姉妹都市の市民として、プロジェクトが求める活動に深く共鳴し、今後も関心をもって見守りたい。

芸術作品の最高境地は「自然」、自然の最高境地は「芸術作品」

薛 羅軍 SETZU, Ragun
湖南師範大学音楽院・中国（美学・芸術学）

2003年9月27日から10月26日まで、広島主催のプロジェクト「表象都市 metamorphos 広島－芸術実験展示プロジェクト2003－」に参加しました。これに参加できて本当によかったと思っています。今回のプロジェクトには「絵画領域」、「彫刻領域」、「環境芸術領域」の三部門がありました。三部門それぞれに特徴があり、今でもまだ強い印象が残っています。

人は芸術作品の創作者であり、芸術作品の主人です。芸術作品は人のために存在しています。人が芸術作品を作るのは自分自身の生活をより豊かにするためであり、これは芸術作品の目的であり、芸術作品の原動力でもあります。そして、人々は前向きにさまざまな芸術作品を作ってきました。

今回の「表象都市 metamorphos 広島－芸術実験展示プロジェクト2003－」の作品の一部分は、平和大通りに展示されていました。私は9月27日午前10時くらいに広島に着き、平和大通りを歩いて、作品を拝見しました。広島町の景観はすばらしく、作品は景観に溶け込み、どれが作品でどれが自然なものかはっきりしないくらいでした。午後、武藤三千夫先生と前川義春先生の案内で、展示品の前で一つずつ説明された後、やっと全部の作品を拝見いたしました。

人の美に対する感受性はそれぞれ違います。ある人はある曲を聴いて大変感動しますが、他の人も同じ曲を聴いて同じように感動するとは限りません。美術作品も同様です。今回の「表象都市 metamorphosis 広島－芸術実験展示プロジェクト2003－」の作品に私は感銘を受けました。

展示場は自然の中で、道のそばに展示品を展示していました。「作品41 cave 吉田樹人作」、この作品は広島とこの街の風景そのままが作品になっていると聞きました。自然のものは芸術作品でしょう。また、展示場の作品にも街の風景が逆に映る。これは「作品22 光 - Hiroshima 佐藤時啓作」です。一日中同じ風景はなく、朝、昼、夜の風景はもちろん違いますが、自然の街風景が芸術作品になっています。あと Ulrich Eller の「作品26 折たたまれた音響インсталレーション」は高速道路で録音したものが作品になっていました。私はその作品の前で何回も聞きましたが、その意味するところが分かりませんでした。その後 Ulrich Eller 先生と話してみてやっと分かりました。芸

術もまた、人間の生み出した文化のほんの一分野なのです。文化とは、人間が自然に手を加えて形成してきた物・心両面の成果のことを言います。文化には、衣食住をはじめ、技術・学問・芸術・道徳・宗教・政治などの生活形成の様式と内容が含まれます。つまり、人間が自然の中からつくり、その自然に対立していったものを文化と言います。芸術作品は、その中でもほんの一握りの存在に過ぎませんが、私たち人間に喜びや快い気持ちを与えてくれる大切なものです。今回私が感銘を受けた作品のほとんどは自然なものでした。

私の専攻は民族音楽学ですので、ほとんど毎年中国少数民族地区へフィールドワークに行きます。民族音楽の調査の時にはその地域の文化についても知らなければなりません。文化が違えば考え方も違います。芸術に対するの考え方も違います。

芸術作品と言えば「真・善・美」のことでしょう。しかし、人によって、文化の違いによって、「善」と「美」の概念も異なります。時代によっても「善」と「美」の概念も異なるでしょう。

東洋人でしたら、「つまらない物です」と謙遜します。この「美」は東洋人としてはよく理解できます。西洋の方は「いい物ですよ」というでしょう。自分がいい物と感じた後、人に薦めます。これは「美」の例です。「善」の概念もまたよく変わるでしょう。戦争中の敵はすべて「悪」ですが、しかし、その敵も自分の家族に対しては「善」でしょう。

「真」についてですが、私の調査は「真」を求めています。原始なものをそのまま記録し、整理し、残っていきます。この「真」は「自然」とも言いますでしょう。今回、広島プロジェクト「表象都市 metamorphosis 広島－芸術実験展示プロジェクト2003－」で私が最もすばらしいと思う作品は「真」のもの、自然のものです。もちろん、芸術作品にはいろいろな表現方法がありますが、芸術家は自然の前で永遠なる生徒です。人間も自然界で生活していますし、人間は自然からいろんな恩恵を受けています。芸術作品の最高境地は自然です。逆に自然の最高境地は芸術作品でしょう。

プロジェクトに参加して

山口 和子 YAMAGUCHI, Kazuko
岡山大学（美学）

今回の広島における芸術実験展示プロジェクトは、色んな意味で重要な試みであったと考える。まず第一に、広島が世界で初めて被爆し、表象の限界に接する苦悩を経験した都市であるということを挙げねばならないであろう。広島について語るとき、いつもある種の気恥ずかしさのとまどいを感じるのだが、それは広島が受けた苦しみがさまざまに語られ、もはやそれを形容するすべての言葉がクリシェ cliché＝決まり文句）にしか聞こえないほどになっているからであろう。しかし、わたしたちは広島を知っているか。広島を知るとはどういうことなのか。現在の広島に被爆の傷跡（これもまたクリシェである）を捜すのは難しい。被爆の象徴である原爆ドームですら、時の経過が詩的なたずまいを持つ廃虚に変えてしまっている。旧日本銀行の広島支店の傷跡も衝撃を与えないどころか、逆効果となりさえするであろう。巨大なビルディングとにぎやかな音楽の流れる繁華街、町を忙しげに歩く人々、そのどれをとってもいわゆる苦悩の都市としての広島のイメージには合わない。なぜなら、不幸—こういう言葉を使って良いのだろうか—に直撃された人々の多くはもうこの町にはいないのだから。最大の苦しみ時はもう過ぎ去ってしまったのだから。そして時間は一切の悲しみを風化させる働きを持つ。しかしまさにそれゆえにわたしたちは広島を思い出さねばならない。それはフェティッシュ fetish な対象にするためではない。わたしたちがわたしたちであるために、わたしたちが未来に向けて生きうるために、わたしたちは広島の苦悩を知らねばならない。たとえ時のペールがその姿を変容させているとしても。そして広島をわたしたちの言葉であらたに語り継ぐすべを模索せねばならない。今回のプロジェクトはその第一歩ではないであろうか。

第二に、今回は理論家と作家が出会い、一つのテーマで対話をはじめた数少ないプロジェクトの一つであった。わたしにとってはこれは初めての経験である。作家の中にはテーマとは関係なく作品を作りたいとの発言もあったが、わたしはこれには反対である。それならなにも広島まで来る必要はないであろう。プロであるなら、受けたテーマに誠実であるべきであるし、しかも感受性がいささかでもあるなら、広島が受けた苦悩に対して一人の人間として真摯に対峙するのが当然だと思われる。創作の自由とテーマの設定はいささかも矛盾しない。ドイツから参加したトゥー

マ氏がアウシュビッツとの関係に触れていたが、まさに広島というテーマは、芸術表現の限界と可能性を問う、作家にも理論家にも非常な重大なテーマである。残念ながら時間が少なく、充分に対話が行えたとは言い難いが、対話の始まりとしては十分に評価できよう。

他にもまだいたいことはあるが、枚数の関係でこの程度にしておく。最後に、今回のプロジェクトを組織された武藤三千夫氏のご尽力に厚く御礼申し上げるとともに、このプロジェクトの継続を祈って筆を置きたい。

シンポジウム「広島における芸術の意味とその世界性」を顧みて

利光 功 TOSHIMITSU, Isao
大分県立芸術文化短期大学学長（美学）

広島そして長崎は原爆被災都市として日本人の心の裏に深く刻み込まれている。とはいえ若い世代の日本人にとっては、もはやこの両都市は日本のほかの都市と変わらないものとなってしまっているのではないか。もちろん平和を希求する都市として、若い世代の間にも格別の意味をもっているだろうし、この平和都市のイメージは世界に広められてもいるだろう。けれども今日のイラクや中近東の都市は、平和ないし反戦とは遠いものであり、爆弾テロの恐怖にさらされているバグダッドなどのあちらの都市と比較すれば、平和都市広島も影が薄くならざるをえない。このような状況のなかで開催された本シンポジウムはどのような意義をもっていたか、いささか振り返ってみたい。なお以下の簡単なコメントでは敬称を省略させていただく。

まずゲルノート・ペーメの「儚さというたおやかな芸術」と題する基調講演は、一時的で移ろいゆく現象と、それをとらえたたおやかな (sanft) 芸術をめぐる考察であり、それ自体としては極めて興味深く啓発されることの多い講演であった。けれども林範宰の指摘したとおり、この儚さあるいはたおやかな芸術と広島がどう関係するのかは不問に付されたままであり、その点からすれば本シンポジウムの基調講演として適格とは言い難い。

武藤三千夫のシンポジウムのテーマ解題は、広島という都市が芸術創作の動機となりうる根底を探ったものと言えようが、創作の方法を隠喩 (metaphor) によるべきことを強調したことは大いに評価できるものの、話題を広げすぎたために焦点が曖昧になったことが惜しまれる。

金田晋の「隠喩と文化」は、武藤三千夫の提言を受けて、隠喩表現のありようを検討し、その地平の広大なことを語る。すなわち隠喩はもともと言語表現の一方法に過ぎないのであるが、具体例を挙げて文化の移植、翻訳、それに建築、庭園、絵画の表現に隠喩をみるのである。これは方法論で思案している芸術家には創作上の指針となり、その活動を促すものとなるに違いない。

小松崎拓男は「現代美術の視点から」広島が芸術創造の可能性をもつ場でありうると説くが、被爆の歴史の断片的記憶をつなぎ合わせても広島を語ることはできないと言う。そもそも現実 (reality) は語りえないのであり、いま・ここに「ある」「いる」という現実から出発するしかないわけで、これが今日、絵画が衰退し、インスタレーションが中心と

なっている理由であるとする。しかし広島については、歴史上の現実、過ぎ去った現実を考えなければならず、その場合、創造はどうなるのであろうか。

椎原伸博の「＜君はヒロシマで何も見なかった＞について—ヒロシマで何を語ることが可能なのか？—」は、アラン・レネ監督の映画「ヒロシマわが愛」(邦題「24時間の情事」)の冒頭のシーンで、フランス人の女に対する日本人の男の発話「君はヒロシマで何も見なかった」を取り上げ、これは平和記念資料館などの展示を見た私たちすべてに問いかけられた言葉であるとする。何も見なければ、何も語れないわけで、沈黙するしかないのであるが、これではヒロシマは存在しないも同然ということにならないだろうか。

このあと林範宰、関周植、薛羅軍の外国勢、それに山口和子と私がコメントを加えたが、これについては省略する。意見の相違はあるにしても、総じて広島における芸術の意味を問うた本シンポジウムは、広島という都市の特殊性自体が希薄化している今日、芸術の側から、芸術を通して広島を照射し、広島を意味づけ浮かび上がらせようとしたものと言え、この点で意義のある催しであった。さらに芸術による意味づけに不可欠と思われたのは「芸術実験展示プロジェクト2003」であり、実際に平和大通りの一部と、旧日本銀行広島支店という場が作品の展示によって少なくともある期間特定の意味を持つことになったのである。またシンポジウムと芸術展示の双方における外国からの参加者は、広島の芸術的意味づけに国際性を改めて付与すると言うよりも、最初から国際性が前提であることを示していた。

もとよりシンポジウムに参加し、展示を鑑賞した者は相対的に少数であり、これが広島の今日置かれた状況にどれほどのインパクトを与えたかは疑問である。けれどもいかに小規模であってもこのようなプロジェクトを計画し実行しなくては何も始まらないのであって、今回の広島市立大学の武藤三千夫教授を中心とする試みには敬意を表したい。おそらくこのようなイベントを積み重ねていくことによってのみ表象都市広島が生まれ定着するのではあるまいか。

寄稿者

Contributors

武藤 三千夫

MUTÔ, Michio

東京芸術大学名誉教授・広島市立大学大学院芸術学研究科教授、美学、美学协会会员（生年月日、生地）1932.3.12.、宇都宮市生（プロフィール・社会的活動等）ドイツ観念論の美学、バウムガルテン、カント、ヘーゲル等の美学説を研究の手始めとして、その後近年は、我が国の近代化過程における西洋文化思想と芸術の受容の問題、そして環境美学の研究を行っている（論文・著作）「ヘーゲルの『美学講義』にみられる芸術家論」、『思想』No.555、岩波、1970；「造形的時間と詩的時間」、『比較芸術学研究－芸術とジャンル－』、第VI巻、山本正男編、美術出版社、1976；『美学／芸術教育学』、共著、勁草書房、1985；「バウムガルテンの美学」、『西洋美学のエッセンス－西洋美学理論の歴史と展開－』、今道友信編、ベリかん社、1987；「引用と芸術創造－W.ベンヤミンの翻訳理論を手掛かりとして－」、『国際高等研究所シンポジウム－文化の翻訳可能性』、人文書院、1993；「藝術における自然－アドルノのヘーゲル批判に抛りつつ－」、『KALLISTA カリスタ美学・藝術論研究』、No.3、東京藝術大学美学研究室、1996；「天心の憂愁－その美意識の無名性－」、『日本の芸術論－伝統と近代－』、神林恒道編、ミネルヴァ書房、2000（翻訳）H.フォン・アイネム『ドイツ近代絵画史－古典主義からロマン主義へ－』、共訳、岩崎美術社、1985；W.ヘンクマン・K.ロッター『美学のキーワード』、共同監訳、勁草書房、2001

ゲルノート・ベーメ

Gernot BÖHME

ドイツ・ダルムシュタット工科大学名誉教授、哲学・美学（生年月日、生地）1937.1.3.、ドイツ・テッサウ生（プロフィール・社会的活動等）【研究分野】古典哲学；カント；科学理論；ゲーテ；時間論；自然哲学；倫理学；技術と文明；人間学／【思想の特徴】同教授は、哲学、美学、科学論、技術論などの諸領域を横断し、精力的な研究活動を行っている現代ドイツの代表的哲学・美学者である。特に現代社会における技術・環境・自然・芸術の相互関係にいち早く着目し、哲学的省察を展開したことで知られる。彼の近年の最大の関心事は、人間の知覚に関する問題である。彼は抽象的理論に傾いた伝統的な芸術理論に対する問題提起として、具体的には芸術作品と人間の感覚の問題や、「雰囲気」概念を扱っており、この領域についての今後のさらなる思想展開に期待が寄せられる。（論文・著作）【論文・著作】省略【翻訳】【邦訳】『われわれは「自然」をどう考えてきたか』、G・ベーメ編、伊坂、長島監訳、どうぶつ社、1998；「雰囲気」、阿部訳、『KALLISTA カリスタ美学・藝術論研究』、No.9、東京藝術大学美学研究室、1996；「薄明の画像」、阿部訳、『KALLISTA カリスタ美学・芸術論研究』、No.4、1997；「新しい視点からみたカントの美学」、武藤、阿部共訳、『KALLISTA カリスタ美学・藝術論研究』、No.6、1999；「自然の現象学」、梶谷、斎藤訳；『新現象学運動』、小川・梶谷編、世界書院、1999；「自然には核もなければ殻もない－ゲーテの自然観察の方法論－」、宮田訳、『思想』、岩波、第906号、1999；「雰囲気としての光」、枅沢、内藤訳、『理想』、第667号、2001

金田 晉

KANATA, Susumu

広島大学名誉教授、東亜大学総合人間・文化学部学部長、美学、美学会委員（生年月日、生地）1938、堺市生（プロフィール・社会的活動等）1969、東京大学大学院人文科学研究科博士課程美学専攻単位取得退学、専門分野としては、解釈学や現象学によりながら、文芸や造形美術の作品構造を研究。近年は、東アジアにおける美学、芸術学の比較研究にも関心を広げる。現在、広島芸術学会代表委員、アジア芸術学会理事、日本現象学会委員、中国・山東大学客員教授（論文・著作）【著書】『絵画美の構造』、勁草書房；『芸術作品の現象学』、世界書院；『隠喩としての美学』、広島大学総合科学部比較文化研究会；『芸術学の100年』、勁草書房；【翻訳】『カンティンスキー』、パルコ出版、等多数

小松崎 拓男

KOMATSUZAKI, Takuo

2001.4.～、広島市現代美術館学芸課長、現代美術（生年月日、生地）1953生（プロフィール・社会的活動等）学習院大学大学院博士前期課程修了／NTTインターコミュニケーション・センター〔ICC〕学芸課長を経て、現在にいたる／メディア・アートなど先端芸術表現領域も視野にいたれた美術展を企画／主な企画した展覧会：「TOKYO POP」（平塚市美術館）；「New Media New Face/New York」（ICC）；「サイバー・アジア～メディア・アートの近未来」（広島市現代美術館）；「絵画新世紀」（同）など、

椎原 伸博

SHIIHARA, Nobuhiro

実践女子大学文学部助教授、美学・芸術学、美学会会員、日本アートマネジメント学会関東部会代表（生年月日、生地）1960、千葉県生（プロフィール・社会的活動等）東京芸術大学美学研究室を中心とする環境美学の研究に従事；パブリックアート論から「芸術と公共性」の問題を考察；東京都台東区谷中におけるコミュニティアートの実践として、「谷中芸工展」の運営に参加、

林 範宰

LIM, Bumjae

弘益大学名誉教授、韓国、近代美学・芸術学、1980-86 韓国美学会会長（生年月日、生地）1932.10.17.、ソウル生（プロフィール・社会的活動等）1950-53、朝鮮戦争に参戦；1959、ソウル大学美学科卒業、朴義鉉教授の下で指導を受ける；1961-70、ミュンヘン大学でヘルムート・クーン教授 Prof. Helmut KUHN の下で指導を受ける；1971-74、ソウル大学大学院非常勤講師；1974-98、弘益大学教授（論文・著作）【論文】「カントの「共通感覚」概念について」、『美学・芸術学の現代的課題』、東京芸術大学美学研究室編、玉川大学出版部、1986；「東洋美学への展開－一つの試み－」、『沖縄県立芸術大学紀要』第4号、1996；「精神のまなざし－ヘーゲル美学断想－」、『KALLISTA カリスタ美学・藝術論研究』、No.5、東京芸術大学美学研究室、1998；【著作】『美学散策－感性の彼方－』、榕樹書林、沖縄、2000

関 周植

MIN, Jaosik

嶺南大学教授、韓国、美学（生年月日、生地）1953生（プロフィール・社会的活動等）1975、韓国ソウル大学美学科卒業；1978、ソウル大学大学院文学碩士、同美学研究室助手；1979～84 東京大学大学院美学藝術学博士課程在学、文学博士（1997）；1984～、韓国嶺南大学助教授、副教授、教授（論文・著作）【論文】「韓国美術における自然性の美学」、1993；「リーグル A.Riegl の美術史と美術理論、1993；「美学の実践としての人間形成」、1994；「現代美術の難しさ」、1998；「朝鮮時代知識人の美的ユートピア」、1999；「東アジア美学における風流の概念」、2003；【著書】『韓国美学試論』、共著、1994；『ギリシャ美術模倣論』、1995；『美、その思考と論理』、2002；『美術史と私』、共著、2003

薛 羅軍

SETZ, Ragun

中国・湖南師範大学音楽学院教授、美学・芸術学（生年月日、生地）1961.10.16.生（プロフィール・社会的活動等）1991、北京・中国音楽学院音楽学部卒業；1996、東京学芸大学大学院教育学研究科修士課程修了；2000、大阪大学大学院文学研究科博士後期課程修了（文学博士）；2000、大阪大学文学部客員研究員、神戸女学院大学非常勤講師（論文・著作）「トン族の琵琶歌－中国湖南省通道トン族自治県の場合－」、『東洋音楽研究』、第63号、1998；「現代社会中の少数民族教育」、『大阪千代田短期大学紀要』、第28号、1999；「トン族の音楽が語る文化の静態と動態」、大阪大学大学院博士論文、2000；「トン族琵琶歌がはたす文化化の機能」、『上廣倫理財団第10回研究助成報告論文集』、2000；「文化交流の現場としてのトン族の琵琶歌」、『日本リズム協会年報』、第5号、2001；「土族のナドン漢化したモンゴル系民族の祭り」、共著、『季刊民族学』、第97号、2001；「族琵琶歌の歴史と現在」、『第6回在日中国人留学成果論文集』、2001；「茶文化とそれが地域生活に及ぼす影響に関する研究」、共著、『大阪千代田短期大学紀要』、第30号、2001；「チベット伝統文化と教育」、『アジア遊学42』、2002；「中国の少数民族の音楽－音楽の分類と民族教師の社会的地位について－」、『文化科学研究』、中京大学文化科学研究所、2002；「民族の宗教」、『文化科学研究』、中京大学文化科学研究所、2003；「公共空間に関する研究」、共著、『大阪千代田短期大学紀要』、第31号、2002

山口 和子

YAMAGUCHI, Kazuko

岡山大学文学部教授、美学、美学会会員（生年月日、生地）1946、神戸生（プロフィール・社会的活動等）1975、大阪大学文学研究科博士課程哲学・哲学史専攻単位取得退学；1983、岡山大学美学・美術史講座助教授；1997、同講座教授；近現代のドイツ美学を中心に研究しているが、とくにロマン主義の時代、なかでも芸術を哲学のオルガノンと考えたシェリングにはこの10年ほど強い関心をもっている。ロマン主義の時代は知および芸術美のパラダイムの変化した時代であり、現代の芸術理論との接点も少なからず認められ、その点から現代芸術にも食指を延ばしている。かたり尽くしえないもの、それは古今東西を問わず、芸術の魅力であろう。

利光 功

TOSHIMITSU, Isao

大分県立芸術文化短期大学学長、放送大学客員教授、美学・芸術学、美学会委員（生年月日、生地）1934、東京生（プロフィール・社会的活動等）1958、東京大学文学部美学美術史学科卒業；1961、東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了；玉川大学、東京工芸大学教授を歴任／2003.4.より現職、（論文・著作）【最近の著作】『パウハウスとその周辺Ⅱ』、共著、中央公論美術出版、1999；芸術文化政策Ⅰ『社会における人間と芸術』、共著、日本放送出版協会、2002；『美と芸術のフェイズ』、勁草書房、2003

PROJECT:
The Imaginary City metamorphosis Hiroshima; Experlmental Arts Exhibition 2003
dokumentation des symposiums
THEME: The Imaginary City metamorphosis Hiroshima - Meaning and Universality of Arts in Hiroshima -
EMCEE: MUTÔ, Michio Hiroshima City University, aesthetics

CONTENTS

6	PREFACE:	MUTÔ, Michio <i>Imaginary City metamorphosis Hiroshima Experimental Artworks Group Chief Director</i>
8	FOREWORD:	FUJIMOTO, Reiji <i>President of Hiroshima City University</i>
12	KEYNOTE LECTURE:	Die sanfte Kunst des Ephemereren Gernot BÖHME <i>Technische Hochschule Darmstadt, Germany, philosophy and aesthetics</i>
34	EXPLANATORY INTRODUCTION:	Art in the City Hiroshima MUTÔ, Michio <i>Imaginary City metamorphosis Hiroshima Experimental Artworks Group Chief Director</i>
	PANEL DISCUSSION:	
38	Paneler from the viewpoint of Japanese researchers	Metaphor and Culture KANATA, Susumu <i>Toa University, aesthetics</i>
42		From the Site of Contemporary Art - Possibility of the Expression in Art at Hiroshima - KOMATSZAKI, Takuo <i>Hiroshima City Museum of Contemporary Art, contemporary art</i>
45		On "Tu n'as rien vu Hiroshima (=You saw nothing in Hiroshima)." in Alain Resnais' flim Hiroshima, Mon Amour. - Can we talk about the tragedy of Hiroshima? - SHIIHARA, Nobuhiro <i>Jissen Women's University, aesthetics</i>
50	Paneler from the viewpoint of Asian researchers	Isn't It Hiroshima ?! - waiting for new japonisme LIM, Bunjae <i>Hongik University, Korea, aesthetics</i>
51		Thinking Art in Hiroshima MIN, Joosik <i>eungnam University, Korea, aesthetics</i>
53		Nature as the highest form of art works, art works as the highest form of Nature SETSU, Ragun <i>Hunan University(Faculty of Music), China, aesthetics, ethnomusicology</i>
54	Impression and Evaluation about the Project by Japanese researchers	Partaking in the Symposium YAMAGUCHI, Kazuko <i>Okayama University, aesthetics</i>
55		Looking Back the Symposium on the Meaning of Arts at the HIROSHIMA TOSHIMITU, Isao <i>President of ita Prefectural College, aesthetics</i>

表象都市 metamorphosis 広島 ―芸術実験展示プロジェクト 2003―

The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima; Experimental Artworks Exhibition 2003

2003年9月27日(土) - 10月26日(日)

[dokumentation des symposiums シンポジウム篇]

[シンポジウム]

表象都市 metamorphosis 広島 ―広島における芸術の意味とその世界性―

日時：2003年9月28日

会場：「広島市まちづくり市民交流プラザ」

主催：広島市立大学／「表象都市 metamorphosis 広島」芸術実験展示グループ

チーフディレクター：武藤三千夫

彫刻領域ディレクター：伊東敏光

絵画領域ディレクター：吉井章

環境芸術領域ディレクター：前川義春

助成：(財) ポーラ美術振興財団／芸術文化振興基金／(財) 野村国際文化財団／(財) 芸術研究振興財団／(財) エネルギア文化・スポーツ財団

協力：ANA

後援：(財) 広島市ひと・まちネットワーク／広島市教育委員会／広島県教育委員会／広島芸術学会／広島市現代美術館／中国新聞社／NHK 広島放送局

／ドイツ学術交流会 DAAD／ドイツ連邦総領事館

Symposium The Imaginary City "metamorphosis" Hiroshima: The Meaning of Arts in Hiroshima and its Universality

[シンポジウム記録]

協力：ウルリケ・ヴェール 大野亜由美

デザイン：中村圭

印刷：株式会社耕文社

発行年月日：2005年2月

Edited and Published by

広島市立大学／「表象都市 metamorphosis 広島」芸術実験展示グループ

〒731-3194 広島市安佐南区大塚東 3-4-1

Hiroshima City University/Group - The Imaginary City metamorphosis Hiroshima - Experlmental Arts Exhibition

3-4-1, Ozuka-higashi, Asaminami-ku, Hiroshima, 731-3194 Japan