

芸術の補償機能と感性化あるいは美化 Ästhetisierungをめぐる ー1980年代後半から90年代初頭のドイツでー

今村美邦子

要 約

モダンのアヴァンギャルド運動が既に失墜し、メディア・テクノロジーの進出によって現実世界も大きく変容しつつあった1980年代後半から90年代初頭、ドイツにおいて盛んに議論された芸術上の論題の一つが、芸術の補償機能と美化・感性化である。本稿では、その理論の代表的なものとして、O.マルカードの“モダンの芸術の補償機能”、R.ブプナーの“生活世界の美化と芸術の免責”、W.ヴェルシュの“現代における無感性化と感性的思考”について、それぞれの問題意識の方向性の差異を考慮しながら論じた。

In Deutschland, von der zweiten Hälfte 1980er Jahre bis die frühe 90er Jahre, ging es häufig sehr um die Kompensationsfunktion von der Kunst und das Ästhetischen, indem die avantgardische Bewegung der Moderne bereits verfallen hat und die unsere Wirklichkeiten sich allmählich groß durch die Entwicklung der Medien und Technologie veränderten. Darum versuchte ich, O.Marquards “Kompensationsfunktion von der modernen Kunst”, R.Bubners “Ästhetisierung der Lebenswelt und die ästhetische Entlastung” und W.Welschs “Anästhetisierung und ästhetisches Denken in der modernen Wirklichkeit” zu erforschen. Dabei nahm ich mich vor ihnen Unterscheiden in Acht, weil ihre Zugänge zur Fragen gründlich unterschiedlich waren.

キーワード：芸術の補償機能、美化あるいは感性化、無感性化、現実の変容、メディアとテクノロジー
Kompensationsfunktion der Kunst, Ästhetisierung, Anästhetisierung, die veränderte Wirklichkeit, Medien und Technologie

序

本稿の主旨は、1980年代後半から90年代初頭、ドイツの美学者達に共有されていた美や芸術上の問題点がどのように議論され思索されていたのかを、彼らの著作さらにはドイツの有力な美術雑誌『クンストフォーラム・インターナショナル』での彼らの発言や投稿を基に、浮かび上がらせ検証することにある。

劇的な変貌を遂げた20世紀の造形芸術と、その背景となるテクノロジー・メディア社会に目を向ける時、これまで妥当してきた伝統的美学

の有効性に疑問の声が挙がる。それは、多様化・多次元化する世界とともに人間の意識・知覚・精神の在り方が変容せざるを得ず、そのような世界に対して迅速にかつ敏感に反応する芸術もまた、その変容に晒されざるを得ないことに困っている。

90年代初頭は、特にドイツでは、80年代に「主に哲学の議題」(NP185)とされたポストモダンの問題や合理性の類型について議論が交わされ、「芸術の終焉」や「美術史の終焉」などの、これもまた様々な終焉が論じられた後、芸術の領

域への更に新たなメディア・テクノロジーの侵入によって、作品の表現形態・概念もその理論も、新たなものへ移行しようとしていた時期である。そのような中、多くの理論家達によって、メディア・テクノロジーに加え、資本主義経済の成長も絡まって、生活世界が‘美化 Ästhetisierung’されることと、その世界の中での現実性 Wirklichkeit の持つ意味が問われるようになる。そして、20世紀初頭から始まった多様で短命な芸術運動の勃興とその終息は依然続いていたが、作り手とアートマーケットによる秘教的な共犯関係を背後に持つような沈滞したアートシーンに直面して、芸術の在り方・機能を再定義することが改めて求められており、それが、ここでの共通の問題として捉えられると思われる [注1]。その代表者として、オード・マルカード、リューディガー・ブプナー、ヴォルフガング・ヴェルシュを挙げ、それぞれの思索の差異に留意しつつそれらの問題をまとめたみたい [注2]。

1. 先行するアートシーン受容と問題意識の共有

まず、それまでの芸術状況を振り返ってみると、周知のごとく、1900年に入ってからすぐ、多くの芸術運動は、過激なまでにそれまでの芸術の伝統の破壊・解消を目指して突き進んだが、今や‘古典的’と呼ばれるモダンのアヴァンギャルド運動は、90年代初頭には、言わずもがな失墜している。第二次世界大戦以降展開されたミニマルアートやポップアートなど、実に多様な数々の芸術運動も、微細に見ればそれぞれかなりの差異が見出せ、その意味づけが為されるものの、ドイツの理論家達からみれば、それらは、過大な実験群でありアヴァンギャルドの一端である。その中でも特に、90年代初頭に疑問視されているのは、それらの行き着く先とも思えるコンセプチュアルアートである。「概念芸術」と訳せるコンセプチュアルアートは、50年代にすでにその先行形態としてハプニングやパフォーマンスが行われていたが、通常70年代に見られ、空間や身体・言語など、従来扱えなかった非物質的なものを含む様々な対象を作品の素材として使用し、作品を「作ることから見ることへ」[注

3] のシフトを促し、ボディアートやプロセスアート・パフォーマンスといった更なる表現形態を生む切っ掛けとなったとされる。

ところが、ドイツでは、タイムラグとまでは行かずとも、70年代ではなく80年代の多くの作品が、戦略的に語るべき直接的内容を持たず、芸術を一つの言語・記号の体系と見なし、いわゆるコンセプチュアルアートの“自己言及的 selbstreferentiell”で“分析的な”手法を取っている。芸術が、空間・場・状況・制度等にまで拡張されれば、社会的現実の領域をも含む「すべての任意のものが、素材となりうる」(EA,310)。芸術は、「もはや如何なる特権的な場を占めることはなく、至る所で生じうる」(EA,310)し、当然現実と切り離すことが出来ない。それと共に、芸術は、「潜在的に至る所で可能な経験にもなる」(EA,310)し、‘裂け目’や‘分裂’という語で表現される「状況が美的知覚へ転換すること」・「内容無き判断が突然現れること」(EA,310)が、「芸術だ」(T. ドゥ・デュブ; EA,310)ということになる。かかる“ポストモダンの”状況は、例えば、1990年11月の「美学の終焉ー芸術の始まり」と題されたシンポジウムで報告されたが、そのことに多くの批評家達が、決してポジティブな評価を下さず「不安を抱いている」(EA,309)というのも、ドイツ的と言えよう。

このシンポジウムは、美学の終焉というテーマを担っていたが、80年代は、歴史の終焉や美術史の終焉など、芸術・思想界を超えた広い領域で終焉が語られた。それは、モダンとポストモダンの問題とも重なって議論されたのだが、単なる終焉論ブームというだけでなく、何かが終わった・大きく変容されつつあるということが、明確に多くの理論家達の意識に浮上してきたということを意味する。特に造形芸術の場合、絵画と彫刻といったジャンル間の融合・解体は、R. ラウシェンバークのコンバインペインティング、更に遡ればキュビズムのコラージュなどですでに為されていたものの、このコンセプチュアルアートは、これまでの芸術概念の変容の一つの極地、言い換えれば、まだ来ぬ20世紀の世紀末を前にした造形芸術に関する思考の転換点

を指示するものであろう。

これらのことは、‘反芸術家・テクノ芸術家’を自称し理論家でもある P. ヴァイベルの発言によく反映されている。ここでそれに注目してみると、彼は、「芸術の担い手としてのタブローは、テキストに置き換えられ」(SK,237)、「芸術作品は作られる必要が無くなり、作者もそれを仕上げる必要が無くなった」(SK,237) コンセプチュアルアートの中で、「何かとてつもない芸術の変化が生じた」(SK,237)という。そして、これまでの伝統的な哲学の中では、例えば、ヘーゲル美学の場合、芸術美は絶対的真理の感性的現れのうちに存するとされてきたように、芸術の真理は、仮象との相関関係のうちで論じられ、仮象としての芸術は、最終的に論理では解き明かされない神秘性を内包するというのが一般的理解であったが、ヴァイベルは、今や現れ *Erscheinung* は、仮面 *Maske* であり、「その背後に何も隠されていない」(SK,236)、仮面だけが変わえられるのであり、真理は仮面の背後に差し入れられているのではなく、「仮面そのものが真理である」(SK,236)と言う。さらに、現実的なものが芸術の中に持ち込まれているのではなく、「現実的なものの中で、芸術は消滅している」(SK,236)とさえ言う。作品素材は、非物質的なものを含むまで拡張されて、それによって無限の自由が与えられたように受けとめられるが、そうではなく、彼は、逆に芸術は、“管理の美学”によって全面的に支配されており、マーケットの一部となっていると捉える。彼の言う管理の美学とは、ギャラリー・美術館・各賞など、いわゆる芸術の制度を指すと考えられるが、アドルノが憤怒の念を持って語った文化産業が、今やアートシーンに抜きがたい巨大な根を張っていることは、誰の目にも明らかとなっている。ヴァイベルは、今世紀初頭の抽象、デュシャン、シュルレアリスムからポップアートに至るオブジェ芸術、「様式の加速度的なすさまじい崩壊」(SK,239)も、経済と科学の発展の中で、言い換えれば、産業の革新や社会的諸力との関連の中で生じたと捉えるべきで、「芸術は、資本主義の一つのイデオロギー的ファンタジーだ」(SK,239)と語る。

巨視的に見れば、20世紀芸術は、資本主義経済のサイクルと連動しそれに取り込まれ、巨大なシステムと化したアートマーケットの中でしか生き残れないという見解は、多くの批評家達に共有されてきた。ヴァイベルは、かかる認識を持ちつつも、作家として、90年代広く急速に浸透していくデジタル機器を使用したアートに関心を寄せる。このメディアアートでは、観照者がある定位置から作品を鑑賞するといったこれまでの両者の固定的関係を破壊し、観照者も参加者として「共に画像を構成するアクティブな部分となる」(SK,246)。かかるアートは、視覚や聴覚といった一つの器官に働きかけるのではなく、人間の感官・五感に同時に多様に作用を及ぼし、これまでにない通常隠されていた感覚・意識を呼び覚ますことを狙うのだが、そこでは、そのための装置と人間との間で予測不可能な多様な経験が生まれる。作品が予想不可能な結果・作用をもたらす、つまり“意のままにならないこと *Unverfügbare*”は、例えば、アースワークの代表作ヴァルター・デ・マリアの『ライトニング・フィールド』(1971-77、ニューメキシコの広大な大地に雷を落とすべく400本もの真鍮の棒を刺した作品)などに既に見られるが、ヴァイベルは、こういった装置と人間との極めて新しい関係に接して、量子力学がある一定の領域にのみ妥当するように、古典的美学も「モダンの芸術の一部の領域にのみ妥当する」(SK,246)とするのである。

こういった非常に多様な表現形態を持ち、それまでの芸術経験とその理解に変更を迫る作品群に直面した90年代初頭の理論家達は、共通の問題意識として、ヴェルシュは、「哲学的美学は、まず芸術理論か芸術解釈であるべきだ」(SK,243)という立場は既に過ぎ去り、「包括的で統一的な美学が不可能であることは認められている」(SK,243)と語り、レッツェは、ロマン主義では一つの避難所であった「包括的に設定された美の理論は崩壊した」(SK,243)とし、ブプナーは、モダンの芸術が我々に強いる経験を適切に把握できる哲学理論は、「古典的美学体系では無い」(AL,90)と述べている。つまり、多くの美学者・理論家達は、20世紀末の過激に

変容を続ける混沌とした芸術現象に対して、それらを把握しようとする場合、これまでの哲学的美学の妥当性・有効性に疑念を抱き、その改変・破棄の必要性を主張するのである。

批評の地平では、一つの語義の含意が不正確なまま議論されることが多々あるが、より厳密な定義が必要であることは言うまでもない。特に重要な美的なるもの *das Ästhetische* については、各論者の含意がかなり異なっているので、以下それに注意して論じる。

2. マルカードの“芸術の補償機能”

まず、80年代非常に明確に美的なるもの・芸術の補償機能についての言説を展開したのは、マルカードである。絶対的な原理に関しては“懐疑論者”でありつつ既存の伝統や文化を擁護する保守的“モラリスト”と称されるマルカードは、彼の歴史哲学的構想の中で、哲学・美学・宗教の問題を、補償 *Kompensation* という観点から、まさに哲学的に展開している。それは、壮大な哲学体系を形成するものではないが、ウィットに富んでおり、特に本稿において重要な美的なるものと芸術の規定、およびモダンにおける両者の関係についての論述は、一定の説得力を持つものである。

そもそも哲学史を遡れば、周知のごとく、哲学の始まりにおいて、美の哲学はいかなる芸術の哲学でもなかったし、芸術の哲学は美の哲学でもなかった。美の哲学は、美しく良く真なるものとは何かについての哲学だったのであり、存在者としての美は、技術によって作られたものではなかった。芸術も、いつも美しい芸術と捉えられたのではなく、手仕事の意味における‘テクネー’や‘ポイエーシス’と考えられていた。マルカードは、この関係が変化するのが、モダンだとする。1750年バウムガルテンが最初の哲学的美学書『美学 *Aesthetica*』を、1790年にカントが『判断力批判』を出版するが、美しい芸術の哲学を美学であるとしたのは、シェリングの『芸術哲学』(1802-03)である。美が芸術の事象となり、芸術が感性の事象となり、さらに、美しい芸術が自律的であると同時に天才の事象となった。ここに至る哲学上の裏付け・

保証を、マルカードは、“芸術の美化”と捉える。「モダン以降初めて、美学と芸術の美化が存在した」(MV,195)のである。

そして、このモダンの世界は、それまで聖書が保証してきた神聖不可侵さを捨て、「人間の所行のための素材となるまで脱魔術化された *entzaubert*」(MA,13)ことによって、「人間による人工物」(MA,13)となる。言い換えれば、世界は、「学実験的世界、技術的生産の世界、商業上の金銭と商品の世界、政治上の国家と改革の世界」(MA,13)となるのである。そして、理性もまた、この世界とパラレルに「実験的、技術的、商業的政治的理性へと中立化される」(MA,13)。

さらにそれと共に、芸術は、美的芸術と捉えられるようになり、「美的になっていく」(MA,13)。つまり、芸術は、モダンにおいて宗教や礼拝的価値から自らを解放し自律的になっていくのだが、マルカードは、それは、「モダンの芸術が“芸術の内在性 *Kunstimmanenz*”へ退くこと」(MK,165)、言い換えれば、抽象が確立されて作品内の実存的要素が軽んじられ、形式が優位となっていくことでもあるという。この様なモダンの芸術の美化と自律化は、芸術が終焉した後も生き残れるための「自律的条件を引き受けざるを得なかった」(MA,13)ためだとする。ここでマルカードが言う“芸術の終焉”は、ヘーゲル美学における‘芸術の過去の性格’、つまりヘーゲルの哲学体系における‘絶対精神の芸術から宗教への自己超出’による芸術の終焉についての言説を指している。彼は、ヘーゲルのこのテーゼは、「美的芸術がまず存在してから芸術の終焉があったのではなく、逆に、芸術の終焉があつて初めて、それが芸術の美化と自律化を強いた」(MV,196)ということの意味していると言うのである。ただ、マルカードの中でのモダンの芸術が、ヘーゲル美学で語られる‘ロマン的芸術’に限定されているのかは明確ではないが、モダンの世界は大きく3つ、つまり、古典的啓蒙の立場である“過去を犠牲とした現状肯定のモダン”、ロマン主義的な“過去へ向かう遡及的現状否定の反モダン”、未来派に代表される“未来を志向する進歩的現状否定の反

モダン”の3つに区分されている。

脱魔術化されたこのモダンの世界は、今ある世界とその創造者の終焉までも言及する。そのことによって、1750年頃、「終末論的世界の無化 eschatologischer Weltverlust」が生じるが、人間は人間によって自らを助けざるを得ず、“自己救済の歴史”が始まる。すべてを運命的に引き受けるのではなく、自らによって成し遂げるという“革命の歴史”と、新しいものへ向けて進歩するという新たな“単一の神話 Monomythos”が指定されることになる。しかし、この革命への期待は失望に終わり、“現実の美化”の段階へ移る。シェリングを代表とするロマン主義は、実際には失望に終わった政治上の革命的試みと人間の救済を、美的プログラムのうちで成し遂げようとするのであって、1796年、シェリングの同一哲学と共に始まる新しい神話は、現実全体を芸術作品とする“総合芸術作品”の理念である。この考えは、19および20世紀においても、すべての芸術形式を結びつけるワグナーや、逆に、すべての芸術形式を破壊する未来派やシュルレアリスムのうちに継続している。それは、「総合芸術を現実全体に、あるいは現実全体を総合芸術にさせる」(MA,17)という、これまた単一の神話なのである。そうであるならば、芸術と非芸術の境界は消去され、唯一単一の芸術作品のみを認めるということになる。人間の自己救済のために、「すべての人間と現実とが美的に同調する」(MA,17)という全面的な総合芸術、すなわち、現実の美化を、マルカードは、いかがわしく危険なものと捉える。「美的なものが、あまりに現実的になる」(MA,17)ことで、“人間の無美化 Anästhetisierung”が生じると捉えられているためである。この「現実」は、技術的に作り出される、あるいは巨大な社会の改革案によって計画される瞬間に、同時により強力に機能化される」(MV,197)。マルカードの視点からすると、20世紀の現代もまたモダンの延長となるが、ハイテク技術とメディアによって支配されたモダンの世界においては、商品は次々と産み出され、事物を変えていく速度は極度に速められて、世界は、“加速度的に進行する世界 Beschleunigungswelt”となる。すべて

が素早く変えられるこの世界では、「我々の生の経験もまた素早く古臭くなる」(MV,197)のであり、「期待と経験との間に亀裂」(MV,197)が生じ、経験の喪失が生まれる。そして、「技術化、イデオロギー化、現実のユートピア化という意味における合理化」(MV,201)によって生じる現実の喪失を補償するのが、芸術なのである。学とテクノロジーによって理性は狭隘化され、現実自身が技術化されたとしても、逆にそのことによって、理性とは別の美的なものによって、「除外されたものが何か確認される」(MV,196)のであり、彼にとって芸術は、かかる合理化・機能化に耐えうるだけ十分強いもの」(MV,194)なのである。むしろ、芸術は、「現実の喪失を解体することに自らの課題を見出し」(MV,201)、その喪失を「妨害し方向のズレを修正する」(MV,201)とされる。さらに、強力な合理化・機能化の中で、「現実、より強くフィクションになっていく」(MV,197)。従来は、芸術を虚構・イリュージョンの世界とする定義が優先的に扱われてきたが、マルカードは、物象化され機能化されたモダンの世界においては、フィクションと化した現実に対し、「芸術は、現実とは別のものでなければならず」(MK,171)、「現実によって取り替えできないもの」(MK,168)として、すなわち“反-虚構 Anti-Fiktion”として定義しようとするのである。よって、反-虚構の場であり“範例的領域”として扱われる芸術は、むしろ「かなりの程度、認識的機能を受け継ぐ」(MV,197)ものであって、「機能化されない現実への道を拓く基本的な知覚形式」(MV,196-197)を提供するとされるところから、現実のイリュージョン化に権利を与えようとする芸術は退けられることになろう。彼は、“モダンの世界がモダンになればなるほど、美的なものは不可避となる”というテーゼを導出するが、そこには、この様な事柄が含意されていたのである。

従って、マルカードの理論では、モダンの世界において、芸術の美化と自律化は必然的で不可避であるが、それと共に引き起こされた物象化・機能化によって生じる現実の美化と虚構化は、無美化をもたらし危険を孕むものであって、

芸術は、反・虚構としてそれを補償するというところに行き着くのである。

3. ブプナーの“生活世界の美化”と“免責”

ガダマーの高弟ブプナーは、現代の芸術現象をつねに念頭に置きつつ、哲学と芸術の関係について実にシャープに論じているが、彼の理論の根底には、特にモダン・現代において美とその理論はいかにして可能かという問いかけがある。というのも、その思索は、現代における哲学と美学の疎遠な関係とそこから生じる困難さに焦点が当たっているが、それは、モダンにおいて、芸術は、「従来の存在論の領域からラジカルに自らを解放し、あらゆるカノンを計画的に克服して」(BA,9) いったが、そうすれば、芸術理論の可能性はほとんど残っていないのではないか、また、哲学も「芸術に実際に生じていることにもはや語るべきすべを持っていない」(BA,9) のではないかということから発せられている。

現代において、哲学が芸術について言及すること自体が少ないのだが、ブプナーは、それらの言及を見てみると、そこには、芸術を、哲学が自らの理論を確認するための「媒体として役立てる」(BA,11) という共通のメルクマールを見出すことが出来るという。古来より、真理はまさに哲学の主要な射程領域 *Gehege* であったが、現代では、哲学的反省はその真理を信頼できず、殊にハイデガーとガダマーは、明確に「哲学にとっての規範的意味を獲得する真理が現れる場」(BA,11) を芸術に認めた。ハイデガーは、存在の真理を問い、さらにその問う時の哲学的反省の根拠を問うたが、最終的に可能性の根拠は明らかにならず、「“作品の中に真理を措定すること”と規定された」(BA,12) 芸術だけが、「反省の介入を免れる真理」(BA,12) を目の前にもたすことが出来るとした。ガダマーの解釈学においても、「真理の問題は、芸術の把握において“露呈 *freilegen* される」(BA,12)。つまり、カントとシラーにその起源を見出せる美的次元の「ラジカルな主観主義化」(GW,105) による美的意識 *ästhetisches Bewußtsein* の立場、言い換えれば、「芸術を“美しい仮象”に還元する意

識の立場は、克服」(BA,12-13) されるべきであり、観照者の主観性や対象の客体性を越えた‘真理の出来事’として、芸術の真理を捉えるべきだとされた。これらの見解は、「芸術を“哲学のオルガン”とするシェリングの規定」(BA,12) を継承するものであり、哲学が自らの限界にぶつかるとする「真理を現前化する媒体 *Medium*」(BA,12) として、芸術を拠り所としているのである。これらの理論においては、作品は、「特別に意味を担う形象」(BA,32)・「直感的真理の担い手として美学にとって不可欠である」(BA,32) だけでなく、「真理の出来事を可能にするもの」(BA,32) として、極めて重要な「存在論的支え」(BA,19) と考えられているのである。

しかし、ブプナーからすれば、「芸術作品を真理の現れの間として規定するすべての試みは、作品とその統一のカテゴリーを前提とせねばならないが、それはモダンの芸術によって堀崩された」(BL,84)。「芸術の自律的發展」(BA,9) は19世紀半ばから始まり、この歴史的展開を、彼はモダンと呼ぶが、周知のごとく、モダンのアヴァンギャルド運動は、「つねに新しいものに我々の注意を向けさせる」(BA,7) ところにその本質を持ち、古典的作品の理想・作品の整合性・自立性・完結性は勿論のこと、伝統的作品の統一性すべての解体を目指す。それらの徹底した粉碎は、キュビズムや未来派、レディメイドに顕著に見られるが、「ダダの判じ絵やシュルレアリスムの衝撃は、作品の統一を爆破する行為そのものを芸術のテーマとしている」(BA,33) し、ハプニングに至っては、芸術と生の間は流動的になり、「作品という特別な地位は、水平化あるいは解消」(BA,33) されてしまった。「予期せぬ逸脱の新しさ、人跡未踏の地の征服、自己破壊、慣れ親しんだ形式の徹底的な拒絶、先鋭化されたショック効果」(BA,44) などを、現代芸術の特徴として挙げる事が出来るが、何よりも重要であるのは、“作品カテゴリーの解消”である。“伝統的作品概念の破壊”を「モダンの本質的兆候」(BA,33)・モダンの「根本動向」(BA,88) と捉えるブプナーは、真理の現前の間を作品に託した哲学的美学は、その基盤を完全に失い途方に暮れるが、それは、「避

けられない根本的な困難を背負う現代美学の宿命」(BA,19)なのだと見ている。

また、1920年代のアヴァンギャルドの夢であった「生活と芸術との直接的な融合化」(BA,149)は、芸術の領域を越えて、都市計画やデザインの盛況ぶりなどに見られるように現実に実現されていった。ブプナーによれば、日常生活そのものが“直接的に”美化されていく根拠・理由を確定することは難しいが、それを先鋭化したのは、「近代合理化の過程」(BA,148)である。かつては‘例外的で特別な事態’として非日常的高尚さ・敬虔さをもたらした“祝祭 Fest”が、日常の要求の補充を行ってきたが、近代の合理化はその意味を奪い、その代償として“生活世界の美化”が広まったとする。現代において、人々は、自らの所有物を素晴らしいものに美化し、日々を彩るようになっていく。ブプナーも他の思想家達と同様、モダンの世界における学 Wissenschaft と人間との乖離した関係に注目し、ベーコンを初めとして近代の初頭までは、「新しい学は人間に幸福をもたらす」(BL,85)と考えられてきたが、現代においてそう捉える者はもはやおらず、学が「支配的な生の力にまで高められ」(BL,85)自律的となっていき、「人間の生の要求や自己理解と一致しない」(BL,85)展開を遂げたとする。合理化の進展した現代は、社会システムや法制度などの多様な要求が混在したグローバル世界であり、個人では到底「見渡すことが出来ないほどの複雑さ」(BA,151)を持っており、その徹底的に機能化された連関は、「任意に構築され増殖されていっている」(BA,151)。この機能化に対し、人間は負担の免責 Entlastung を求める。それに該当するのが、ブプナーにおいては、「補充 Ersatz としての芸術」(BL,85)であり、機能化された日常を背景にしながら、祝祭のように「非日常的で思いもよらない領域を開示する」(BA,151)“美的経験”である。「日常を永続的に祝祭にする」(BA,152)生活世界の美化が進行する現代において、ベンヤミンの“アウラ”に類するような美的経験の“束の間の”“希有な”瞬間を獲得することで、日常の負担・機能連関から解放されるというものである。彼は、先のマルカードに見られたよ

うな芸術の補償理論は、満たされねばならない要求の帳尻を合わす意味が込められているとして、「あまりに機能的だ」(BL,85)と言う。ブプナーは、アリストテレスが『詩学』の中で、虚構による媒介が、現実の「苦境を解消するよう働く」(BA,154)ことを看取していたように、芸術が繰り広げる世界は、たとえ仮象であっても日常へ「遠隔的に作用を及ぼす」(BA,154)ことで、現実における深刻さを帯びた真面目な問題 Ernst に対し、方向性を求める要求を充足させると捉えている。今日その要求を満たすのは、「“芸術家美学”」(BA,9)と言われるまで分不相応な期待が寄せられる芸術家達である。ブプナーは、勿論そのことに否定的であるが、「美的な免責と極めて複雑な現代の現実は、密接に関わり合っている」(BL,87)し、多くの仮象を作り出す生産者達と答えを待ち望む大衆も、互いに結託しているのである。

ブプナーは、先に作品概念を不可欠のものと前提する美学の困難さを指摘していたが、「そこに必ずしも依拠せずとも成立する」(BA,35)美的経験についての解釈の指針を、カントの『判断力批判』の中に見出し、美的経験が、単なる知覚経験と異なって、“確定しがたく”“非完結的”であり、そこに「美的に感受され溢れ出るもの Überschuß」(BA,42)が生成してくることを指摘しており、カントに準拠した美的経験の解釈に、現代における美の理論の可能性への望みを託している。しかし、芸術作品のカテゴリーが崩壊したとされる後の経験を、‘美的’経験と呼びうる根拠がどこにあるのかは、問われねばならないのではないか。また、凡庸なものと芸術的なものとの境界がもはや消滅した90年代初頭においては、言わずもがな「アヴァンギャルドの挑発の針は失われ」(BL,89)、シュルレアリスト的ショック効果・不意打ちも、次の日には「すでに後衛になって」(BA,153)意味の摩耗と水平化を露呈している。彼は、ベンヤミンのように、すべての細部に絶対的な地位を認めようとする「“神なき一つの神学”」(BL,89)を唱えることは、「海を飲み干すことと同じで」(BL,89)、「人間はそのような胃を持っていない」(BL,90)と語り、現代における美的なものの持

つ救済および批判的次元の確保を、必ずしも肯定的に捉えていたわけではない。ププナー自身も気づいていたように、祝祭とのアナロジーで日常との「対比による経験」(BA,120)として美の次元を確保しようとすれば、先述のヴァイベルの発言ではないが、その対比の解消が進展した現代にあっては、もはや日常とは異なった別の現実を開示する美的仮象・虚構という考察の枠組み自体に、困難が見出されることになるのであろう。

4. ヴェルシュの“感性化と無感性化”および“感性的思考”

1980年代から90年代にかけてのヴェルシュの考察は、マルカードのようにヘーゲルなどの哲学体系を経由して導出されるというよりは、特に20世紀後半における美的なもののブームとまで言われる表面上の美的・感性的現象の分析からスタートし、現実の変容に焦点を当て、現実の虚構性の解明と知覚の関係についての問題へ展開される。小綺麗に整えられ消費を駆り立てる大都会の演出は、ファッションやショッピングモールなど随所に見られ、まさに美的な生活世界を体験させる。「美的要素で現実を飾り付け」(WG,11)、美的雰囲気醸し出すようにするのは、“表面上の美化・感性化 *Oberflächenästhetisierung*”であるが、ヴェルシュは、我々の文化的社会は、「美化・感性化の時代」(WA,13)だという。こう語られる美的要素・美的なものの活況という場合の美的は、“審美的”という意味に近い。ヴェルシュの論考を読み解くに当たって、厄介でありかつ重要なことは、彼自身自らの立場を、“アイステーシス *aisthesis* の学”として規定しているため *ästhetisch* は、場合によっては‘美的・審美的・美学的’であるが、主には‘感性的・感性学的’と訳さざるを得ないことである。確かに、もともとバウムガルテンにおいて、「感性的なものに関する知の獲得を目指す」(WA,9)“感性的認識 *episteme aisthetike* の学”が、*Ästhetik* と名付けられ、我々はそれを美学と命名しているため、*ästhetisch* も‘美的’という訳語になるが、ヴェルシュの場合、「あらゆる種類の知覚を主

題化する学」(WA,9)を主張するところから、より広く‘感性的’と言う訳語を当てはめざるを得ないことになる。

ヴェルシュが指摘するまでもなく、我々を取り巻く社会的状況・環境の大きな変貌は、今日誰にも明白である。これは飽くまで社会のハードの面での変貌と言えるが、ヴェルシュにとって、かつての現実・「かつての自然」(WA,19)を変えたのは、先の都市設計による美的演出や、資本主義経済システムによって消費行動に拍車が駆けられるファッションやグルメブームだけでなく、無尽蔵のイメージを形成・流通させるテレビ・エレクトロニクスなどのメディアと、それを支えるテクノロジーである。「すべての現実がフィクションとしての性格を帯びるとするニーチェのテーゼ」(WA,57)を先見の明として示さずとも、メディアによって作り出された現実が、‘真の’現実と捉えられるだけでなく、俗に言われる‘仮想現実’の巨大化・メディアによる「現実のイメージ化の進展」(WA,15)が続行され、現実全体が「シミュレーションに凌駕され」(WA,16-17)ている。心地よさや娯楽が広く享受・追求され、「文化の新しいマトリックスとして」(WG,12)の‘快樂主義’が蔓延し、世界は、いかなる欲望も実現しうるといった「快樂のエレクトロニクスの庭園」(WA,17)と化している。また、膨大なイメージ群の広がり一方で、一個人は、「窓を欠いたモナドへ変容し」(WA,16)、「遠隔通信テレコミュニケーションの論理」(WA,16)によって出来上がるテレ・オントロジー *Tele-Ontologie* に基づく新しい現実が登場して、かつて人間が持っていた時間と空間に対する信頼は失われている。かかる加工された人工の現実の中では、オリジナルとは何かという問いすら意識されることはなく、すべてが自らに迫るというような切迫感の無さ、例えば、チェルノブイリでの核の脅威ですら遙か自分と遠ざけられたものとしか捉えられず、「決定的な破壊力はもはや知覚され得ない」(WA,64)。ヴェルシュは、こういった知覚・感覚の鈍麻・麻痺状態に陥ってしまうことを無感性化 *Anästhetisierung* と呼び、現代においては「感性化が巨大な無感性化へと転化している」

(WA,13) とする。

先述のマルカードも、美化と無美化を論じていたが、ヴェルシュは、マルカードの美的という用語の使用は曖昧で、彼のいう対概念とその理解は「独善的だ」(WA,12)と批判的である。マルカードの場合、芸術と現実、美化と無美化は対立項で捉えられており、すべてを均一化する無美化に対抗すべく、芸術を「醜く苦痛を伴った現実に対立する美しい麻酔薬」(WA,12)と捉え、それに免責機能を負わすからこそ、彼の理論の整合性が得られるとヴェルシュは見るのである。それらに対し、ヴェルシュの言う我々の時代において現れた無感性化は、「感性の裏面に関わり」(WA,10)、「感性的なものの基本的条件 - 感覚を感受する力 - が破棄されている状態」(WA,10)を意味するのだが、それは、決してネガティブな要因に過ぎないのではなく、「進歩した産業社会の存立基盤として」(WA,64)「生に利益を与える」(WA,18)面もあるとされ、むしろ、感性化と無感性化の相互性・弁証法が主題にされるべきだとする。ここで彼の言う無感性化の利点とは、メディアによって作り出されるヴァーチャルな世界が、例えば、海外に旅行し体験した気にさせてくれ、そのことで団体客による文化財の破壊や負担が効率的に「軽減される」(WA,21)というものである。そして、表面的に捉えやすい無感性化よりも高次の知覚形式における無感性化は、社会的文化的に形成された基本的「原型的」(WA,34)イメージに取り囲まれ一体化しているという。例えば、家庭内での男女の理想的な役割といったイメージは、日常の様々な場面で「無感性化という隠れ蓑」(WA,35)を纏って我々の行動や知覚を規制し拘束しているといった場合がそうである。この様に、メディアによって外的現実が形成・再生されることは勿論、内的な自己理解までもがメディアによって構成されるようになるのであり、ヴェルシュは、この「物質的なものの感性化が、同時に非物質的なものの感性化を結果的に引き起こす」(WG,15)ことを、“深部に届く感性化 Tiefenästhetisierung”と呼んでいる。仮象と実在、虚構と現実といった古いカテゴリーは、もはや通用せず、両者が区別不可能なまでに絡み合っ

ているような時代では、このプロセス・状況を解明するために必要なのは、「柔軟でしなやかな思考」(WA,59)・「知覚を出発点とし知覚をメディアとする思考」(WA,58)であり、彼は、それを“感性的思考 ästhetisches Denken”とするのである。

言うまでもなく、我々の現代社会の現実、極めて多様で異質な要素が緩やかに幾重にも絡まり合った「網の目」(WA,75)から成り立っている。ヴェルシュのいう感性的思考にとって重要な知覚とは、「感覚による知覚 Sinneswahrnehmung に留まらない知覚」(WA,48)であり、「真理要求にも結びつく把握」(WA,48)・「真として - 受け取ること Wahrnehmung」(WA,48)である。それは、この複雑な社会の中で、差異が承認されなかったり、個人の生が「還元不可能であること Irreduzibilität」と通約不可能であること Inkommensurabilität」(WA,75)が侵害されていることに対して敏感に反応する能力、例えば、どこに過剰な支配が現れているのかや、どのような場合に抑圧者の権利を擁護すべきかといったことを「嗅ぎつけ感づく」(WA,75)知覚の能力を指している。この思考を働かすことが出来れば、型にはまった現実の理解を突破し、絶対的な視点から他者性を断罪することなく認め、「未来へ開かれた別の可能性」(WA,76)と「あり得べき他の真理」(WA,76)を認めることが出来るようになるとヴェルシュは言う。この思考の‘柔軟さ’ということのうちには、一つの方向付けられた世界のみを認めるのではなく、諸々の異質な意味を持つ世界を「横断的に移行していく力」(WA,77)を持つ、言い換えれば、様々な意味・コード・イメージを結び付け合って別の可能性を見出すという意味が込められていて、ヴェルシュは、この“横断性 Transversalität”と“多元性 Pluralität”を殊に強調している。

そして、明らかに、現代芸術は多元的で複合的な表現形態を持つが、ヴェルシュが支持するのは、たとえ作品内に風刺や注釈など幾重にも重なったコード化が為されていたとしても、ファイヤアーベント流の所謂“何でもあり anything goes”といった騒がしいごった煮・皮相的折衷主義とは対照的に、結び合わされた異

質で対立的な要素が「現代に一般的な問題の焦点」(WA,72)・核心を言い当てているもので、そのごった煮を敏感に嗅ぎつけ“批判的”思考を働かせてくれる作品である。彼は、芸術は“感性的思考のモデル”的機能を果たすのだとし、現実の中に「無意識的なもの」(WA,35)として潜在的に入り込み刷り込まれ紛れ込んでいるものを「暴き出す」(WA,36)というところに、20世紀の「躍動する芸術の力と意義」(WA,37-38)を見出しているのである。ここまでのヴェルシュの考察は、J-F＝リオタールのポストモダン理論を分析して取り込んでいることが見て取れるが、こと現代芸術に関しては、自ら「リオタールの眼差しで現代芸術に目を向ける」(WA,84)と述べるほど顕著である。カントは、「構想力という能力を原理的に越えた‘超感性的’能力の感情を目覚めさせること」(WA,89)を‘崇高’と名付けたが、リオタールと共にヴェルシュも、この意味において、現代芸術は“崇高の芸術”であるとする。伝統的な芸術は、再現しうる現実を信頼してきたが、現代芸術はもはやそれを認めず、これまで芸術という概念・制度を構成してきたものを解体する。それ故、アヴァンギャルドと呼ばれるわけだが、現実を起点とする代わりに、自らを起点として「反省的になり」(WA,88)、「精神と思考の企て」(WA,88)となる。現代芸術は、文芸学者 H-R＝ヤウスらによって“もはや美しくない芸術 *die nicht mehr schöne Kunst*”と定義される〔注4〕に至ったが、美の対極としての醜や不快を目指すのではなく、狭義の「単なる感覚的知覚を超出」(WA,67)していくものである。特に現代絵画は、「視覚的なもの、推定されたに過ぎない‘事実性’を転覆させ」(WA,88)、「現実がいかに現実的でないか」(WA,87)を示し、「知覚し得ないものの知覚」(WA,67)・「表現できないものの表現」(WA,88)を追求しようとするのである。リオタールが、「現代芸術の際立った2つの特性として、異質性と通約不可能性」(WA,96)を挙げ、その視点から、M. デュシャン、B. ニューマン、D. ビュラン等を論じたように、ヴェルシュも、S. シャーマン、A. ライナー等の作品を論評しているが、そこで挙げられたブルース・ナウマンの『テー

プレコーダー』(1968)は、把握・知覚・描写しえないものへ向かう現代芸術の好例であろう。この作品は、一見すれば電気コードの付いたコンクリートの塊であるが、そこに添えられた説明文から、その中でテープレコーダーが動いており、拷問を受けた人の叫び声が再生されていることが分かるというものである。観照者は、世界中の何万もの人々の叫びに無関心であること、つまり自らの無感性にドキリとさせられ、目に見え知覚しうるものと知覚し得ない叫びとの差異、感性的なものと無感性との亀裂を強く意識させられるのである。

「最も深い層においてイメージ・像に取り囲まれて *bildhaft*」(SK,244)形成されている現代の現実の状況にあって、無感性化という概念で、メディアによる画像処理の背後に隠された意図やイデオロギーもまでも明らかにしようとするヴェルシュの考察は、その無感性化を映し出していると考えられる現代の作品を積極的に評価する指針を与えてくれるものであろう。だが、「すべての問題を知覚の問題」(SK,244)に還元してしまうと、例えば、彼の言う真理要求に結びつく“横断的理性”はいかに確保されるのかなどとといった、多くの根本的な問いが生じてくることになるであろう。

結び

以上、芸術と生の融合化および新たなメディア・テクノロジーの進出による現実世界の変貌を背景に、芸術理論の改変が急務とされた80年代後半から90年代初頭、特にドイツにおいて、美や芸術をめぐる論争のトピックの一つであった芸術の補償機能と美化・感性化について、3人の美学者の理論を考察した。なお、本稿は、現代芸術の理解に際し、J. ディッキーや A-C. ダントーなどのアメリカの芸術制度論を直に受容した日本では、取り上げられることが極めて少ない視点から為されたものであり〔注5〕、ドイツの美学者の考察に限定することによって、それらとは別の理解を浮かび上がらせようとするものである。

以下、各論のまとめと問題点を指摘する。広く18世紀後半以降をモダンと捉えるマルカード

の歴史哲学の中では、宗教的支配から抜け出した人間の自己救済が始まるモダンの世界において、学・技術・イデオロギーによって、現実の終末化と物象化・虚構化が必然的に生じ、それに対して自律化した美的な芸術が、反-虚構としてその現実の喪失を補償する機能を持つとされた。この考察は、モダンにおける芸術を宗教・哲学との関連から捉える今や少なくなった理論であるが、20世紀後半の芸術がそこで主張されるまでの力を持つのかどうか、あるいは、今日芸術と際立った対立項として現実を捉えうのかどうかという疑念は残る。マルカードと同様、現代の美化された現実に対して考察するブブナーも、芸術に免責機能を認める。しかし、それまで与えられていなかった領域・意味を開示する美的経験によって、日常の重荷・機能連関から束の間解放されるとしても、生活と芸術の融合化・水平化を夢見たアヴァンギャルド運動の失墜による作品カテゴリーの崩壊と、現実世界が美化されていく20世紀末の状況を射程に入れば、美的経験自体の確保とその理論付けにはつねに困難が伴うことになるのではなかろうか。また、メディア・テクノロジーによって形成された画像的世界の現実の分析からスタートしたヴェルシュの考察は、感性化と無感性化をマルカードのように対立項ではなく、両者の相互関係を中心として論じたもので、現実の中に無感性化という形で刷り込まれている多様で異質なコード・イメージを、横断的に組み合わせ新たに読み解いていくという感性的思考の必要性を説いている。それは、無感性化を映し出す現代芸術を積極的に評価する可能性を与えるものであろうが、その思考の可能性の条件は何かなどを問わねばならなくなるように思われる。

註

注1. 言うまでもなく、美的なるもの das Ästhetische をいかに考えるのかということは、美の理論の根本問題であり、古代以来様々に論じられてきたのであって、当該の時期だけに限られる訳ではない。例えば、H-R. ヤウスらが主催した研究グループ「詩学と解釈学」は、すでに1960年代中頃、現代における美的なるものに関わる論争を大々的に展開し、それらをまとめて書籍として出版している。

そこでは、現代の芸術理解においてもはや避けて通れない美の正統性に対する懐疑、“限界現象 Grenzphänomen”として美的なるものを捉えざるをえないことなど、言い換えれば、従来の芸術理論の枠組み・カテゴリー・カノンからの解放や改変が語られているのだが、それらの議論に関しては別の機会に譲り、本稿では触れない。

注2. ただ、本稿の執筆者・私は、これまで「芸術の終焉」についてのディスクールを、下記の論考で、ドイツとアメリカの美術批評から追ってみたが、そこに込められた意味・定義の含意には、両者の間かなりの差異が見られたし、ほとんどがアメリカ経由で入ってきていると思われる日本で一般に受け入れられているこのテーマに関する理解ともズレを感じた。本稿においても、取り上げられることが少ないドイツでの言及に限定して論じることで、第二次世界大戦以降、アメリカ中心に展開されるアートシーンおよびモダンの世界を、ドイツの論客達がどのように捉えているのか、どのような視点・土壌から問いを発しているのかも、明らかになってくるように思われる。

拙稿、「芸術の終焉」再考 - ドイツとアメリカの批評から -、美学・芸術学、第二十八号、二〇一三年

注3. 暮沢剛巳編『現代美術を知るクリティカル・ワークス』、フィルムアート社、二〇〇二年、一三〇頁

注4. 注1でも述べたように、上記の研究グループ「詩学と解釈学」は、モダンの芸術を“もはや美しくない芸術”と規定し、そこでの詳細な議論の内容を、書籍として出版された『詩学と解釈学』シリーズ3で報告している。

(Hg.) H-R=Jauß, Die nicht mehr schönen Künste Grenzphänomene des Ästhetischen, Poetik und Hermeneutik III, München, 1968.

注5. 上記の拙稿および注2において指摘したことが、日本では、ドイツとアメリカの批評のスタンスの差異すら問題とされていない。

☆以下の文献は略号を使用している

Bubner,Rüdiger,

BA = Ästhetische Erfahrung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

BL = “Ästhetisierung der Lebenswelt - Ein Gespräch von Florian Rötzer -”, Kunstforum International, Bd.112, 1991.

Gadamer,Hans-Georg,

GW = Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 7.Auflage, 2010.

Koslowski, Peter Lüdeking, Karlheinz Marquard, Odo Weibel, Peter Welsch, Wolfgang

SK = "Schwindel der Kunst - Florian Rötzer moderiert ein Gespräch mit Peter Koslowski, Karlheinz Lüdeking, Odo Marquard, Peter Weibel und Wolfgang Welsch - ", Kunstforum International, Bd.120, 1992.

Marquard, Odo,

MA = Aesthetica und Anaesthetica : Philosophische Überlegungen, München, 1989.

MV = "Von der Unvermeidlichkeit des Ästhetischen - Florian Rötzer sprach mit Odo Marquard" , Kunstforum International, Bd.111, 1991.

MK = "Kunst als Kompensation ihres Endes" , in; (Hg.) W.Oelmüller, Kolloquium Kunst und Philosophie 1 Ästhetische Erfahrung, München, 1981.

Meinhardt, Johannes,

EA = "Ende der Ästhetik - Beginn der Kunst? Ein Symposium von 23. bis zum 25 November in Stuttgart" , Kunstforum International, Bd.111, 1991.

Noll, Wulf

NP = "Postmoderne, Quo Vadis? Zur Entwicklung der postmodernen und der nachpostmodernen Positionen bei Welsch, Sloterdijk und Flusser" , Kunstforum International, Bd.129, 1995.

Welsch, Wolfgang,

WA = Ästhetisches Denken, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1990.

WG = Grenzgänge der Ästhetik, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996.