

氏名	寺田 衣里 (テラダ エリ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	甲第 72 号		
学位授与日	平成 30 年 3 月 23 日		
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当		
論文題目	実現しなかった広島原爆慰霊碑 —逆説としてのモニュメントの在り方とアートの可能性—		
審査委員	主査	教授	本江 邦夫
	副査	教授	小川 敦生
	副査	神奈川県立近代美術館 葉山館 館長	水沢 勉
	指導教員	教授	笠原 恵美子

内容の要旨

19 世紀後半頃より見られはじめるモニュメント性に対する懐疑から、その後 20 世紀後半にカウンター・モニュメントが登場するまでの転換期における重要なポイントとして、また近代から現代への移行期の考え方における象徴的な出来事である、イサム・ノグチによる実現しなかった広島原爆死没者慰霊碑案について研究する。カウンター・モニュメント（逆説としてのモニュメント）とは、過去の出来事を未来へ残し伝えるというモニュメントの目的のための造形である、記念性・永続性・不変性・壮大であることなどの要素（モニュメント性）を、あえて否定することで人々の記憶や意識にとどまるモニュメントをさす。もともとモニュメントは政治性を強く含んでおり権威や圧力の象徴でもあったが、第二次世界大戦以降、慰霊のためのモニュメント（慰霊碑）が多く作られるようになってから、それにふさわしい表現として出てきたものである。本論文の目的は、イサムによる原爆慰霊碑案をカウンター・モニュメントの先駆けとして位置づけ再考察することである。

第 1 章では広島原爆のイサムによる原爆慰霊碑が国籍を理由に却下されるまでの流れや簡単な背景について、時系列に沿った流れと、イサムによる慰霊碑案である《死者のためのメモリアル》、そして平和記念公園をデザインした丹下健三による現存する原爆死没者慰霊碑について見ていく。本論の導入として、原爆の世界初の被爆都市である広島市が、戦後平和記念都市として復興することに伴い、平和記念公園と原爆慰霊碑などが作られるまでの流れと、イサムと丹下による慰霊碑案のそれぞれのコンセプトを確認する。

第 2 章ではイサムの日系アメリカ人としての出自や作品から彼の考え方について検証する。日本でもアメリカでも、さまざまな差別を受けてきたイサムが、アーティストとして「地球市民」という考え方に至った経緯を確認するとともに、イサムの作品を通して彼の死生観や、日米で知られた詩人であったイサムの父・米次郎への思い、そして日本の元来もつ文化への興味などといった《死者のためのメモリアル》を考えるためのヒントになる要素を見ていく。

第 3 章では広島原爆の慰霊と記念性について、丹下をはじめ慰霊碑の計画や設置にかかわった人々から一般市民に至るまでその考え方を明らかにする。「社会的人間の尺度」への興味や、

戦時中の大東亜共栄圏記念堂設計案のコンペ案が平和記念公園とその構造がよく似ていることなどから、丹下の記念性についての考え方について分析する。そして当時の広島市長であった浜井信三が広島市を世界的な平和都市として復興させていく中でおきた市民たちとの考え方の乖離や、戦後まもない時期の広島原爆についての考え方を確認する。前例のない出来事についてどのように伝え残そうかという人々の迷いや葛藤は、広島原爆の慰霊碑の背景や状況をより理解するヒントとなる。

第4章ではアーティストによるモニュメント性の否定について考える。特に彫刻作品においては、モニュメントと同じ問題提議が見られ始め、オブジェクトとしての彫刻を否定するに至る移行期の作品としての《死者のためのメモリアル》を、ヘンリー・ムーアの《アトム・ピース》とも比較しながら考察する。ランドアートからみられるモニュメント性の否定を明らかにする。イサムやムーアのチャレンジが、1980年代以降から出てくるアーティストによるカウンター・モニュメントに繋がっていることを確認する。その代表的な例として、マヤ・リンやゲルツ夫妻などによるカウンター・モニュメントを見ていく。

第5章ではモニュメントにおける垂直軸と水平軸、そしてモニュメントの持つ意味について分析した上で、広島市の平和記念都市としての復興事業全体を対象として、平和記念公園と慰霊碑を含めて慰霊施設と呼び、それらの造形的な部分とモニュメントとしての在り方について分析を行う。造形については、公園の持つ直線の軸構造・オブジェクトとしての表現における慰霊碑の造形・慰霊碑の地下部分・原爆が落とされ多くの人が被爆した場所としての公園・光による表現に分けて、他のモニュメントやアートとも比較しながら考察する。

第6章ではモニュメントと逆説としてのモニュメントをつなぐものとして制作した自作について、そのコンセプトと、批評としてのアート制作について述べる。本論についての調査をきっかけに制作したものが、イサムによる逆説としてのモニュメントのカウンターワークとして、本論を考えるための新しいひとつの視点になるものとして再考察を行う。

《死者のためのメモリアル》は、それ自体も優れた作品であったが、戦後の日本の復興と急激な考え方や価値観の変化、そして近代から現代へ移行していくときのアートの動向において、その時代性を反映させアートへと昇華させた、イサムにしかできない偉業であったと確認し論を結ぶ。

審査結果の要旨

もともと西欧の概念に基づく美術史学の、たとえば英文に、日本語に訳しにくい用語があるのはむしろ当然のことです。典型的なのは“art”で、美術、芸術と文脈で訳し分けるのも面倒で今や「アート」となりがちですが、そのあまりの軽さに絶望的な気分になります。

“monumental”一実はこちらもやっかいな言葉です。「記念碑的な」で何が悪い、という考え方もあるでしょうが、神社仏閣は別として、本質的に恒久的であるべき記念碑なるものの、とりわけ威圧的な垂直性に馴染みの薄い環境ではかなり違和感のある言い方になります。

そもそも記念碑とは何か？ この素朴に過ぎる問いかけに、彫刻学科の寺田衣里さんがどの程度突き動かされていたのか、はっきりしたことは分かりません。しかし、目下のきな臭い状況下、広島原爆慰霊碑を主題とはしたものの、実現した丹下健三の構想になるのではなく、実現しなかったイサム・ノグチの原案に焦点を絞ったその姿勢には、本質的に超越的で威圧的かつ権威的な「記念碑」なるものに対する反撥ない批判が潜在していたことは否定できないでしょう。またこれが寺田さんの個人的な思いだけでなく一彼女自身が丁寧に論じているよ

うに一ホロコーストの過酷な現実に直面したドイツ的良心を中心に顕在化してきた「反-記念碑」(counter-monuments)の動きに連なる視点であることにも注目すべきでしょう。寺田さんによれば、

「カウンター・モニュメント（逆説としてのモニュメント）とは、過去の出来事を未来へ残し伝えるというモニュメントの目的のための造形である、記念性・永続性・不変性・壮大であることなどの要素（モニュメント性）を、あえて否定することで人々の記憶や意識にとどまるモニュメントを指す。」(p. 3)

これは分かりやすく言えば、虚によって実を、陰によって陽を、不在によって現前を知らしめる—ヴォリュームを重視する彫刻にあっては一きわめて概念的な主張です。背景にあるのは、可視的ではあるけれども風化しやすいモニュメントよりも不可視的な記憶の方が持続しやすいという考え方です。そして、本論文の最大の要点は、あくまでも実制作者の立場で、世界的な芸術家イサム・ノグチによる原爆慰霊碑案の結果的非実現性そのものを、カウンター・モニュメントの先駆け、あるいは早すぎたそれとして再考察する意欲を明瞭に示したことにあります。

論文の構成は以下の通り。第1章では、適切な資料の扱いとともに、丹下健三から依頼され、正式に承認されるはずのイサムによる慰霊碑原案《死者のためのメモリアル》がなぜ不採用になったか、その経緯が淡々と記述されます。アメリカに渡り、欧米で評価を高めたのち、帰国し、急激に日本回帰した詩人 Yone Noguchi (野口米次郎) を父に、当初は彼の英語の添削者でしかなかったレオニー・ギルモアを母に生まれたこと自体が、最終局面でのこの異例な却下のほとんど全面的な理由でした。現在の慰霊碑は、原案の却下後わずか一週間で構想された丹下健三(平和記念公園のデザイン担当)によるものです。

第2章ではイサム・ノグチの、いわば宿命的な出自と、おのずからそれを反映した彼の芸術観、世界観—具体的には二重国籍者の苦悩から地球市民への昇華ならび癒し(?) についての行き届いた記述が印象的です。興味深いのはイサムの名を一気に世に知らしめた照明器具のシリーズ《AKARI》には核戦争後の(?) 洞穴生活への連想があったことです(p. 24)。

第3章では、いわば社会的現象ないし存在としての原爆慰霊碑はいかなるものであったのか—何を慰霊し、何を記念したのかの、これまた行き届いた考察が見られます。イサムにとってかわった丹下が当初から「人間の尺度」を超えた「社会的人間の尺度」への興味をもっていたことや、平和記念公園が戦時中の大東亜共栄圏記念营造計画のコンペ案とその構造がよく似ていることなどから、丹下の内なるまさに「記念碑的な」性格が明らかにされます。一方で、記念碑にあるべき公共性の観点から、当時の広島市長であった浜井信三が広島市を世界的な平和都市として復興させていく中で起きた、市民たちとの考え方の乖離や、戦後まもない時期の広島原爆についての考え方が紹介されます。

ここで明らかになってくるのは、原爆投下のような前例のない惨事についていかに後世に伝えるべきか—この一見分かり切った問題提起に対しても人びとの迷いや葛藤があったこと(おそらく今も—原爆資料館を訪ねても風化し、妙に小ざれいになった遺物ばかりで、その恐怖はまったく伝わらず、それを話題にしたがらない多くの市民がいる)。あの有名な碑文「安らかに眠って下さい 過ちは繰返ませぬから」のあえて主語を消していること自体が—いったい何に気がつかっているのやら—ほとんど犯罪的のようにも思えます。

こうして「記念碑」のもつ、宿命的脆弱さが次第にはっきりしてきます。第4章が従来の「記念碑」をいわば脱-構築したカウンター・モニュメントを中心に展開されるのは当然の成り行きと言えるでしょう。最初の作例、ヘンリー・ムーア(彼自身には反-記念碑の自覚はなかったでしょう)のキノコ雲を造形化したとしか言いようのない《アトム・ピース》は「原爆」に対する両義的な作品として不気味に際立ったものであり(pp. 42-43)、もはや単純に「記念碑

的」と言えるようなものではありません（ドリッピング作家のポロックがデビュー時に原爆と絡めて紹介されたことを連想させます）。

現代とはある意味で、多かれ少なかれ公的な「記念碑」の胡散臭さが顕然化してきた時代かもしれませぬ。気鋭の芸術家たちによる反・記念碑的な試みが胸を打つのは、何といたってそこに体制や権力から距離をとった、自発的な創造力の真実があるからに他なりません。代表的な例として、マヤ・リンの《ベトナム戦争戦没者慰霊碑》、ゲルツ夫妻の《反ファシズムのマンマール》、レイチェル・ホワイトリード《ホロコースト記念碑》が挙げられ、議論の対象となっています。

第5章では今いちどヒロシマに戻り、慰霊施設の造形的かつ環境的分析がなされ、ここはとても読みごたえがあります。イサム・ノグチも丹下健三も発想の原点に家形埴輪があったことが明示され、慰霊碑の内なる「和風」が前面に出てきます。また権威の象徴としてのモニュメントが、第2次世界大戦後、慰霊や追悼の目的を担うことで、その根拠を問われるようになり、そこからランドアートやカウンター・モニュメントが登場してくる。そのまさに過渡期の象徴とも言えるのが、イサムによる原爆慰霊碑案であったという主張がなされます。ここはとても重要な論点であり、それ故にあるいは判断の分かれるところかもしれません。イサム自身にどこまで「反・記念碑的な」思想があったかはっきりしない—これは有効な反論の一つでしょう。第6章は本論文と並行するかたちでなされた、実制作品のいわば自作解説とも言うべきものです。《汚染された大地の古墳》—モニュメント性をめぐる、批判的な思考の結実として、威圧的な垂直性を排した面的な構成は、平和公園のプランをなぞり、そこに自らのカウンター・モニュメントの思念を照射したかのような興味深い作例です。

以上、本論文を通観してあらためて思うのは、イサム・ノグチの実現しなかった広島原爆慰霊碑案をめぐる複雑怪奇な状況と、イサム自身の個人史の光と影を、「反・記念碑」キー・コンセプトの下に有機的に結びつけ、一つの物語を実現した手際の粘り強い意欲です。

(本江 邦夫)