

60年代における視覚性の転換

——ロバート・モリスとマーシャル・マクルーハンの美学的志向——

飯盛 希

序

ロバート・モリスは、1960年代のニューヨークにおいて、いわゆる「ミニマル・アート」や「プロセス・アート」の彫刻家として活躍した人物である。本論では、モリスの作品にまつわる同時代の言説を比較することを通じ、「60年代の感性」として想定されていたものについて考察を加える。その手がかりとなるのが、マーシャル・マクルーハンの文明論である。

60年代における新興の芸術を擁護したバーバラ・ローズやスーザン・ソントグの批評は、いずれもマクルーハンの議論を承けたものだった。また、「ミニマル・アート」に反発したマイケル・フリードの態度は、マクルーハンの言う、典型的な——ひとを巻き込み、全感覚的な注意を要求するメディアに反発する——「文字教養的な視覚的西欧人」のものであるように思われる。モリスの一連の著作には、「全体」や「パブリック」、「脱分化」といった概念への志向が見られるが、これらについても、マクルーハンの所説と符合する点が認められる。

しかし、モリスとマクルーハンの関係を美学的な文脈から解釈する観点は先行研究に見られない。そこで本論では、モリスや同時代に活躍したアーティストたちの制作が、ある種の「視覚性」の転換にかかわっていた可能性を、マクルーハンの議論を背景に示すことを試みる。

60年代の「新しい感性」と「モダニズム」

バーバラ・ローズという美術批評家は、批評によるだけでなく、助言を与えたり、展覧会を企画したりして、直接的にも間接的にも「ミニマル・アート」のアーティストたちを支えた重要な人物である。ローズが1965年に発表した「ABCアート」⁽¹⁾というテキストは、いわゆる「ミニマル・アート」に関する最初の文章であり⁽²⁾、芸術家や思想家たちの文章を多数引用して、新しい時代に特有の「感性」なるものを描き出そうとしたものである。こうした批評の方法を採る理由を、ローズは「様式ではなく感性について語りたい。というのも、私が議論しているアーティストたちは[...]共通の様式という点よりも、共通の感性という点において、より関係しているからである」⁽³⁾と説明している。若いアーティストたちの制作について記述するために「フォーマリズム批評」の言語では不十分だとして、作品の形式ではなく、アーティストたちの共有する「時代精神」に注目したのである。

このときローズは、美術に限らず、新しい映画やダンスの作品が「退屈」なものであることに言及し、「退屈」なのは、「新しい感性」を共有するアーティストたちが、それを志向しているからだと主張した。

新しい絵画や彫刻、ダンス、もしくは映画を見る場合、退屈するようであれば、おそらく、そうしむけられているのである。[...] 彼らは、自分たちの芸術を、できるだけ、とっつきにくい、そっけない、よそよそしい、消化しにくいものにした。これを達成するひとつのしかたが、芸術を退屈なものにすることである。たいてい、もっとも才能あるものたちだが、果たして芸術は退屈だと見るようになったアーティストもいる⁽⁴⁾。

ところで、ローズの批評における「感性」という用語は、スーザン・ソントグの批評に依拠している。ソントグは「キャンプについての覚書」(1964年)⁽⁵⁾において、さまざまな具体例を挙げながら、それらに通底する「キャンプ」なる「感性」を描き出そうとした。その後、ソントグは、おそらくローズの「ABCアート」を受け、評

論集『反解釈』（1966年）に収められた「一つの文化と新しい感性」⁽⁶⁾において、新興の芸術が「退屈」なのは、「古い感性」にとってフラストレーションを起こさせるものであるからだと付け加えた。「感性」という用語によって「退屈」を説明しようとした点で、両者は一致している。

退屈とは、ある種の欲求不満の別名にすぎない。私たちの時代のおもしろい芸術が語る新しい言語は、ほとんどの教養人の感性にとって、欲求不満を起こさせるものなのである⁽⁷⁾。

マイケル・フリードは「芸術と客体性」（1967年）⁽⁸⁾において、「観衆」（audience）がつきものである「ミニマル・アート」（フリードの言いかたでは「リテラリズム」の芸術）の「演劇性」が、「モダニズムの感性」にとって度し難いものであるとして、反感を呈している。

[...] 他の芸術とちがひ、演劇には、観衆がある——[ただし]それは、ひとりのために存在する——。事実、他の何よりも、このことこそ、モダニズムの感性が一般的に演劇において度し難いと思うことなのである。ここでは、リテラリズムの芸術もまた——しかし、いくぶん特別な——観衆を有している、と言っておこう⁽⁹⁾。

フリードは、「ミニマル・アート」の作品が観客のひとりひとりを巻き込むことに嫌悪を示したのである。「芸術と客体性」には、「新しい感性」にかかわる芸術の特徴として「退屈」であることを賛美するローズに向けた皮肉が見られる。

リテラリズムの作品は、しばしば非難されて——非難される場合にそう言われるのだが——退屈だと言われる。[しかし]より厳しく告発するならば、それは単におもしろいだけなのである⁽¹⁰⁾。

フリードは、さらにソントグへの反感をもあからさまに呈示している。

[...] 彼女の様々なエッセーは、『反解釈』に集められているが、私が最近の批評において演劇的な感性と呼んできたものの、おそらく最も純粋な——あきらかに最も言語道断な——表出になっている⁽¹¹⁾。

フリード自身、ふたりの議論に応答するなかで「感性」という概念を受け容れてしまっていることに注目すべきである。彼のテキストは、「古い感性」である「モダニズム」すなわち「フォーマリズム批評」と、「新しい感性」にかかわる芸術を擁護しようとしたローズおよびソントグとのあいだの論争として読まれる。

「プライベート」から「パブリック」へ

「ミニマル・アート」は、「古い感性」の「モダニズム」に対し、「新しい感性」にかかわっていたと言える。しかし、「古い感性」や「新しい感性」というのは、それぞれ如何なるものだったのだろうか。それに関する重要な二項対立が「プライベート」と「パブリック」である。両者の反目について、「フリードの見かたでは、芸術というのはプライベートな経験であり、それゆえ、彼はパブリックな芸術としてのミニマリズムの可能性と思われるものに反抗したのである」⁽¹²⁾と説明する先行研究もある。

モリスが『アートフォーラム』誌に連載していた「彫刻についての覚書」では、作品の見かたについて、そのサイズと関連する「プライベート」と「パブリック」の概念を対立させて論じた箇所がある。たとえば「パブリックであるという特質は、サイズが我々に比して大きくなるにつれて付属する。このことは、大きなものの全体を見ていて、かつ部分を見ていない限り言える」⁽¹³⁾と述べている。作品が大きいとき、近づくと部分しか見えず、全体を見るためには遠ざからなくてはならない。したがって、モリスの言う「パブリック」とは、作品から遠ざかって見るときのことを指しているとも理解される。それに対して、詳細を見るために作品に近づくのは「プライベ

ト」なしかたであると言える（近づいて見る場合と遠ざかって見る場合を分ける考えかたについては、ヒルデブランドの『造形芸術における形式の問題』における所説を思い出しても好い）。

モリスは、「立方体のような単純なかたちは、それが我々自身のサイズより大きくなるにつれて、よりパブリックなしかたで見られるにちがいない」⁽¹⁴⁾とも論じている。部分を見ても意味がない抽象的なかたちの作品であれば、観客は自ずと全体を見るために作品から遠ざかり、したがって「パブリック」なしかたで見られることになる。「ミニマル・アート」の作品が単純なかたちをしていたのは、こうした「パブリック」なありかたを志向していたからに他ならない。

あるいは、作品に近づけば、ひとりで見るという意味で、「プライベート」であるとも言える。これに対し、作品から遠ざかるときは、みんなで見ることになるため（実際に大勢で見るとはさておき）「パブリック」であるということになる。モリスの「ミニマル・アート」の作品については、彼が参加していたジャドソン・ダンス・シアターにおける舞台作品と連続であることが、しばしば指摘される。「最初のミニマリズムの彫刻——《コラム》——は、美術館やギャラリーではなく、劇場で発表された」⁽¹⁵⁾として、そのことを強調する先行研究もある。フリードが「演劇性」として嫌悪したのは、まさに演劇における観衆のような「パブリック」な見かたのことだったのである。いわゆる「プロセス・アート」の作品についても、「プライベート」と「パブリック」の二項対立で説明されることがある。モリスがレオ・キャストリ・ギャラリーの倉庫において企画した9人展は、かつて創造の場所はスタジオ（アトリエ）という「プライベート」な空間しかないと思われていたのに対し、そのプロセスを呈示するものであり、公に開かれていたというのである⁽¹⁶⁾。また、ロザリンド・クラウスは、この9人展の一員でもあったリチャード・セラの制作について、モリスの作品に通じると述べた上で、「ミニマル・アート」の志向は内面の「プライバシー」ではなく「パブリック」な外側にあった、と敷衍した⁽¹⁷⁾。

視覚の「脱分化」

「古い感性」と「新しい感性」のそれぞれが志向する芸術のありかたのちがいに關する別の重要な概念が「脱分化」である。モリスが「プロセス・アート」について論じたテキストは、視覚の「脱分化」への志向が明白である。「彫刻についての覚書 パート4」(1969年)⁽¹⁸⁾においては、アントン・エーレンツヴァイクの『芸術の隠された秩序』や、オルテガ・イ・ガセットの「芸術における視点について」⁽¹⁹⁾をエピグラフとして引用し、やはり部分ではなく全体にかかわる、従来とは別の見かたが求められることを論じた。

エーレンツヴァイクは、発達心理学の理論に基づき、子どものように未分化な視覚のありかたを賛美した。

よりプリミティヴで統合的な子どもの視覚は、大人のように、抽象的な細部を分化しない。子どもは、ある具体的な対象のかたちを、より小さい抽象的な要素に分解し、ひとつひとつを描写の要素に組み合わせることはない。その視覚は、なお巨視的で、構成部分が未分化のままの、まるまる全体を見てとる⁽²⁰⁾。

全体的な視野を走査することにおける無意識の視覚の優れた効能は、闕下の視覚における実験によって確かめられている。[...] 闕下の視覚は、公平な鋭さで、図と地にかかわりなく細部を記録する⁽²¹⁾。

つまり、部分ではなく全体を見るような視覚によって、「図と地」の二項対立が解消されるというのである。エーレンツヴァイクは、こうした議論を通じ、「焦点を定めようとする試みは、私が無意識的走査の意識的なシグナルと述べた、空虚で全体包括的なまなざしに、とってかわられなければならない」⁽²²⁾と主張し、これまでとは別の視覚のありかたに移行する必要を説いたのである。

一方、オルテガは、細部を「注視」(look at) するのではなく、全体を「眺める」(see) ような、曖昧な視野について論じている。

たとえば、陶の壺を対象にして、これを目のほうに近づければ、両目はそれに集中する。このとき、視野は独特の構造をとる。その中心に、採りあげた対象があり、視線によって固定されている。そのかたちは鮮明で、完全に、細部にわたって、はっきりしている。この対象の周囲に、視野の限界まで、見てはいないが、しかし、間接的に、漠然と、注意せずに見えている帯域がある。この帯域にあるものは、すべて対象のうしろにあるようで、この帯域は「背景」と呼ばれる。しかし、さらに、こうした背景の全体は朦朧としており、ほとんど識別できず、目立ったものがなく、混然とした色のかたまりと化している⁽²³⁾。

こうした視覚のありかたは、「専門分化」された視覚——すなわち「モダニズム」における「純粹視覚」——と対極的である。「全体」や「図と地の解消」は、「プロセス・アート」のみならず「ミニマル・アート」の時期を通して、モリスの彫刻論に通底するテーマであり、そのための方法として、視覚の「脱分化」は「フォーマリズム批評」に対するアンチテーゼだったと考えられる。

マクルーハンの文明論

マクルーハンは、『メディアの理解』（1964年）において、電話やテレビといった新しいメディアに対する「文字教養的な視覚的西欧人」の反発を描写している⁽²⁴⁾。

電話は、書かれ、印刷されたページとちがい、完全な参加を要求する。文字教養人は、長らく断片的に注意することに慣れてきたので、そのように完全な注意を強く要求されることに腹が立つのである⁽²⁵⁾。

その理由としてマクルーハンが挙げたのは、「文字教養人が称賛する視覚的プライバシーのあらゆる要求を無視する」⁽²⁶⁾ というものである。ここで言う「視覚的プライ

バシー」とは、次の説明のとおり、視覚の「専門分化」の成果であり、フリードに代表される「モダニズム」ないし「フォーマリズム批評」における前提と類似している。

何百年来、感覚を厳密に区別そして専門分化し、視覚をヒエラルキーの頂上に据えて達成された西欧人の生きかたは、抽象的な「個人」という偉大な視覚の構造を洗い去るラジオやテレビの波に耐えることができない⁽²⁷⁾。

「個人」——すなわち、ひとりだけでもものを見る——という構造を揺るがすような事態に対する「文字教養人」の反発は、「ミニマル・アート」の「演劇性」に対するフリードの反発と酷似している。

先に述べたように、ローズの「ABCアート」は多数のエピグラフをもつテキストだが、その最初に引用されたのが、他ならぬマクルーハンの『メディアの理解』の一節だったことは示唆的である（ローズと親しかったモリスはマクルーハンを読んでいたと考えるのが蓋然的である）。ソントグの「一つの文化と新しい感性」もまた、マクルーハンの議論を踏まえたものであり⁽²⁸⁾、ソントグの言う「文学知識人」(literary educated)と、マクルーハンの言う「文字教養人」(literate)は、いずれも（具体的な人物を想定していたわけではないにせよ）フリードに当てはまるように思われる。

フリードが「ミニマル・アート」の制作に反感を覚えたのは、それが「純粹視覚」における「視覚的プライバシー」を解体しかねないものだったからである。マクルーハンが「良かれ悪しかれ、テレビの映像は、極度に文字教養的な人びとの感覚生活に、諸感覚を結びつけるような力を及ぼしたのである」⁽²⁹⁾と指摘したように、新たに到来した状況が、諸感覚の統合を要求するものだったというのも、モリスの彫刻論において「統合的な視覚」ないし視覚の「脱分化」への志向が頭をもたげる条件と対応している。

さらに付言するならば、マクルーハン自身の記述に「フォーマリズム批評」に対する皮肉ともとれる箇所が認められる。『ゲーテンベルクの銀河系』(1962年)において、マクルーハンが、ヴェルフリンやヒルデブラントといった視覚性に関するドイツ美学の系譜を視覚の「専門分化」に対する「脱分化」の議論として読み替えているのである。

ヴェルフリンは、彫刻家のアードルフ・フォン・ヒルデブラントの発見からとりかかった。[...] ヒルデブラントは、如何に触覚性が、ある種の共感覚ないし感覚間の相互作用であるか、そしてそうであるがゆえに、芸術がもたらす最も豊かなものの中核であるかを示した。というのは、触覚的なありかたにおける低い精細度の映像は、観るものに、積極的な参加者としての役割を強いるのである⁽³⁰⁾。

ゴンブリッチは、ハインリッヒ・ヴェルフリンが『美術史の基礎概念』でそうしたのと同様に、触覚性を『芸術と幻影』の中心的なテーマとしたのである。こうした新たな重要性の所以は、写真の時代において、他の諸感覚の相互作用から視覚の分離が押し進められ、反動を受けるに至ったことにある⁽³¹⁾。

こうしたマクルーハンの主張は、やや恣意的の観を免れないものの、芸術における「モダニズム」の視覚性に対してもアンチテーゼを示した言及として重要である。

結

60年代におけるモリスの制作は、「ミニマル・アート」と呼ばれるものにせよ「プロセス・アート」と呼ばれるものにせよ、「古い感性」の「モダニズム」に対する「新しい感性」、あるいは「フォーマリズム批評」において前提されていた「プライバシー」から「パブリック」な見かたへの移行、そして「純粹視覚」に対する「全体包括的」な視覚への「脱分化」といった概念にかかわっていたと言える。

マクルーハンの文明論は、これらの論点を同一の位相のもとに見る視点を与える。すなわち、ローズやソントグの言うように、モリスら若い世代の作品が「新しい感性」にかかわっているとすれば、それは、マクルーハンの言うように、西欧近代における視覚の「専門分化」に対する反動だったと考えられる。「モダニズム」に対する「視覚性」の転換という理解のしかたは、モリスだけでなく、しばしば比較される他のアーティ

ストたちの制作にも当てはまるかもしれない。同時代の美術批評を幅広く分析することを通じ、その可能性を検討することが今後の課題である。

註

- (1) Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America*, 53 (5), Oct./Nov. 1965, pp. 57-69.
- (2) 「ミニマル・アート」という言葉は、もともと、リチャード・ウォルハイムという哲学者が、マルセル・デュシャン、アド・ラインハート、ロバート・ラウシェンバーグといったアーティストによる既製品（レディメイド）を使用する制作に対して、芸術的な内容が無い、というような意味で造語したものである。ローズは、それを同世代のアーティストたちの制作に敷衍して説明しようとした。Richard Wollheim, "Minimal Art," *Arts Magazine*, 39 (4), Jan. 1965, pp. 26-32.
- (3) Rose, *op. cit.*, p. 61. 省略はエリプシス [...] で表した（以下、同じ）。
- (4) *Ibid.*, pp. 65-66.
- (5) Susan Sontag, "Notes on 'Camp' ," *Partisan Review*, 31 (4), fall 1964, pp. 515-530.
- (6) Susan Sontag, "One Culture and the New Sensibility," *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966, pp. 293-304. このテキストの初出は、ローズの「ABCアート」より前の1965年4月号の『マドモアゼル』誌に発表されたものだが、わずか2ページに「短縮」されたものである。"Opinion, Please (From New York: Susan Sontag)," *Mademoiselle*, 60 (6), Apr. 1965, pp. 58; 60.『反解釈』に収録される際、大幅な加筆および修正が行われた上、改題された。本稿において着目するのは、初出には認められない加筆された箇所である。
- (7) *Ibid.*, p. 303. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである（以下、同じ）。喜志哲雄[訳] スーザン・ソントグ「一つの文化と新しい感性」『反解釈』（竹内書店、1971年）324-336頁。
- (8) Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, 5 (10), Jun. 1967, pp. 12-23.
- (9) *Ibid.*, p. 21. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。川田都樹子・藤枝晃雄[訳] マイケル・フリード「芸術と客体性」浅田彰・岡崎乾二郎・松浦寿夫[編]『モダニズムのハード・コア——現代美術批評の地平』批評空間（第2期）臨時増刊号（太田出版、1995年）66-99頁。なお、川田・藤枝訳の底本であるフリードの評論集（Art and Objecthood）所収のテキストは、本論で参照する初出のテキストとは異なる点が多々認められる。
- (10) *Ibid.*, p. 21. 初出のテキストでは、「退屈」というのは非難されるべきであって賛美されるようなものではないと強調するためか、挿入句の when it is condemned の be 動詞が斜体になっている。

- (11) *Ibid.*, p. 23 (the 17th note).
- (12) Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, p. 129.
- (13) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 2," *Artforum*, 5 (2), Oct. 1966, p. 21.
- (14) *Ibid.*
- (15) Maurice Berger, *Labyrinth: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, New York: Harper & Row, 1989, p. 47.
- (16) Causey, *op. cit.*, p. 135.
- (17) Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977, pp. 269-270.
- (18) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects," *Artforum*, 7 (8), Apr. 1969, pp. 50-54.
- (19) José Ortega y Gasset, "On Point of View in the Arts," [trans.] Paul Snodgrass; Joseph Frank, *Partisan Review*, 16 (8), Aug. 1949, pp. 822-836; [rpt.] *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956, pp. 97-120.
- (20) Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley: University of California Press, 1967, p. 6. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。岩井 寛・中野久夫・高見堅志郎 [訳] アントン・エーレンツヴァイク『芸術の隠された秩序』（同文書院、1974年）。
- (21) *Ibid.*, pp. 32-33.
- (22) *Ibid.*, p. 67.
- (23) Ortega, *op. cit.*, p. 101. 傍点は引用者による。傍点を付した箇所が、それぞれ「注視」(look at)と「眺める」(see)にあたる。訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。川口正秋[訳] オルテガ・イ・ガセット「芸術における視点について」『芸術の非人間化』（荒地出版社、1968年）107-131頁、神吉敬三 [訳] オルテガ・イ・ガセット「美術における視点について」『芸術論集』[オルテガ著作集3]（白水社、1970年）9-34頁。神吉訳の底本は、原典（スペイン語）のオルテガ全集（*Obras completas*, Madrid: Revista de Occidente）だが、川口訳の底本は、モリスが読んでいたと思われる英語訳の評論集である。ところで、バーバラ・ローズは、既製品の使用や機械製造による「匿名」で「無内容」な「ミニマル・アート」の特徴として、「退屈」であることを「子どもがアルファベットをくり返し叫ぶよう」なものであると喩えた（p. 57）。「ABCアート」という表題は、このことに由来する。こうした性質はオルテガの言う「芸術の非人間化」に準えられるが、これについてサーゼン・ソントグは、やはり「一つの文化と新しい感性」において、おそらくローズの記述を承け、「子

どものような無邪気さではなく、むしろ、わけ知り顔の、きわめて大人な反応」だと是正した (p. 301)。モリスはオルテガの文章も引用したが、エーレンツヴァイクの議論においては子どものような視覚のありかたが賛美されている。本論では、それが子どもらしいか大人らしいかという評価は些細な問題であり、従来の芸術観に対する「新しい感性」という点で共通する志向にこそ注目すべきであると考ええる。

(24) アメリカにおいて電話やテレビが広く人びとのあいだに普及したのは、いずれも戦後であると考えて好い。

(25) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, p. 267. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。後藤和彦・高儀進 [訳] マーシャル・マクルーハン『人間拡張の原理——メディアの理解』（竹内書店、1967年）。

(26) *Ibid.*, pp. 271-272.

(27) *Ibid.*, p. 315.

(28) たとえば、マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系』において、「芸術」と「科学」という「二つの王国」の分離に言及しているが、ソントグは「一つの文化」という標題で、そのように言われている現象は、実のところ「二つの文化」の分裂ではなく「新しい感性」の創出なのだとは是正した。

(29) McLuhan, *op. cit.*, p. 315.

(30) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 41. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。高儀進 [訳] マーシャル・マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系——活字的人間の形成』（竹内書店、1968年）。

(31) *Ibid.*, p. 81.