

マイケル・フリードの「演劇性」概念について
——「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」
(1966) を中心として

茶園彩

1. はじめに

アメリカの美術史家であり美術批評家、さらには詩人としての顔も持つマイケル・フリード (Michael Fried: 1939-) は、1967年に『アートフォーラム』誌上で論考「芸術と客体性」⁽¹⁾ を発表した。この論考は、アーティストや美術批評家の間で議論を引き起こしたことで広く周知され⁽²⁾、ここでフリードはミニマル・アート、つまり物体それ自体を提示するもの——換言すればリテラリズム (literalist art) の作品を非難している。フリードは同じく美術批評家であるクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg: 1909-1994) の影響下でその思想の一部を批判しつつも継承し⁽³⁾、1960年代から70年代にかけてモダニズム芸術の批評を担う旗手として頭角を現してきた。

これまでの先行研究では、グリーンバーグの思想をもとに展開されるフリードのモダニズム芸術への批評の、鑑賞行為の解釈やそれを基盤とした理論とカントの「美の無関心性」との関連が指摘され⁽⁴⁾、またモダニズム芸術の作品以後に扱われた別の作品においても、その批評と同様の作品外の文脈を考慮しないモダニズム批評的な見方は批判されてきた⁽⁵⁾。さらに、この見方に彼自身のホモソーシャル的な価値観を見て取るジェンダー的な観点からもフリードの作品の分析手法は批判されている⁽⁶⁾。加えて、美術批評家のロザリンド・E・クラウス (Rosalind E. Krauss: 1940-) の思想ともこれまで比較されてきており、クラウスはこれらの作品における持続的な時間性に焦点を当てて、グリーンバーグやフリードにおける視覚のみに特化した芸術への訴求とその称揚に彼らの欲望の反映を読み取っている⁽⁷⁾。

しかしながら、これらの研究ではフリードの分析手法に対する批判が多く、それを乗り越えるためにクラウスの思想や「芸術と客体性」において示された「演劇性」概

念が一縷の望みとして最後に言及されるのみで⁽⁸⁾、これから先の芸術の展開においてなぜこの思想が重要で、またさらには必要とされるのかについてやこの概念の内実についての考察は十分になされていない。また近年では、インスタレーションやレクチャーパフォーマンスなどの分析において「演劇性」概念が使用されているが⁽⁹⁾、それはこれらの芸術領域に対する分析手法として借用されるのみでフリード自身の思想そのものに迫りその概念の内実を浮かびあがらせようとするものではない。おそらくこのような状況のために、モダニズム芸術の批評をやめたことを1996年の時点で吐露し⁽¹⁰⁾、また1980年を皮切りに18世紀のフランス絵画やクールベやマネの作品と観者の関係論、そして写真論を展開し、さらにはカラバッチョなどの様々な作品を使用した研究を展開しているのにも関わらず、長い間そしてさらには現在でもフリードは自身のモダニズム芸術の批評家としての立場を塗り替えられてはいない。

加えて、フリードはモダニズム芸術における批評活動後に、「反・演劇性」や写真論の観点から再度「演劇性」概念について考究していることがわかっている⁽¹¹⁾。つまり1967年時点でのこの概念は「芸術と客体性」において完成されたものではなく、むしろ完成させるための足場が組まれたにすぎない。フリードが長い間通底してこの概念に関心を持っていたことを踏まえても、彼独自の思想を理解するうえで重要な概念であると考えられる。

しかしながら、本論文ではフリードの思想を多岐に渡って概観し分析することはせず、この概念への理解において特に重要だと思われる1966年の論考「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」（以下「形式としての形」）⁽¹²⁾に限って、どのようにしてこの概念が形成されてきたのかの一端を描出することにしたい。

2. 「演劇性」概念について —— 「芸術と客体性」から

「演劇性」概念について再考するにあたって、まず「芸術と客体性」におけるこの概念の内実を整理することから始めたい。フリードはリテラリズムの作品の特徴を踏まえてこの概念を素描している。

この論考が書かれた当時モダニズムの絵画や彫刻はその進展を経て、ドナルド・ジャッド (Donald Clarence Judd: 1928-1994) やロバート・モリス (Robert Morris: 1931-2018) の作品に見られるように、作品においてそれ自体の形体⁽¹³⁾を強調するようになってきている。つまり、その作品と対峙する時、観者は部分としてというよりも全体として作品を把握し、その形体の全体性を感じることができるということである。このような作品の強調された形体をフリードは客体 (object) と呼ぶ。もし、モダニズムの絵画を絵画として維持するのであれば、作品を物体として認識されないようにすること、つまり絵画の形体としての性質——客体性 (objecthood) ——を回避しなければならない。しかしながら、この当時ジャッドやモリスのミニマル・アート作品、つまりリテラリズムの作品が自らの客体性を擁護するようになったため、望ましい状況とは相反する状況が生まれることになった。「演劇性」概念とはこのような背景をもとにして形成されたものである。フリードは、私たちがリテラリズムの作品を鑑賞するときの経験について以下のように説明する。

リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である——それは実質的には定義上、観者を含んでいるのである。⁽¹⁴⁾

私たちはリテラリズムの作品を鑑賞する時、作品それ自体に入り込み、その作品の意図を捉えようとするのではない。というよりも、むしろ作品が置かれている空間に一主体 (subject) として参加するような状況に置かれる。作品を成り立たせるために観者を含むというこのような状況は、演劇 (theater) が作り出す空間と同じものであり、そのためにこの作品の感性 (sensitivity) は演劇的 (theatrical) になる。つまり、これらの作品は演劇性 (theatricality) という感性を持つことになる。さらに、私たちがこの空間において一主体となるのは、リテラリズムの作品が身体的にも精神的にも「観者に距離を取らせる」⁽¹⁵⁾ からなのであるが、それはこれらの作品のスケールが大きいため、観者がその全体を把握するには作品から後退しなければならないためである⁽¹⁶⁾。

またフリードは、リテラリズムの作品を擬人的に捉え、その擬人観が演劇的である

と主張している。それは以下のような特徴として示される。まず、リテラリズムの作品が客体として存在するためには、あるいは客体性を獲得するためには、作品はある一定のスケールが必要とされる。そして、それは人間と同じぐらいのサイズのスケールである。さらにフリードは、これらの作品と出会うことは他者と出会うことに似ていると言及する。つまり、補足すれば私たちが他者と出会う時、私たちの目は最初に他者という人間の全体を捉え、それがリテラリズムの作品の全体を捉えることと類似しているということであろう。さらに、リテラリズムの作品は自らの形体の全体性を提示するが、それがかえって観者に作品の内側を感じさせ、その作品がまるで人間であるかのように思わせるとフリードは言う。これは他者と出会う時、目は人間の全体（リテラリズムの作品に即して言えば、形体）を把握するが、その他者と向かい合う時、私たちは向かい合うその人が何を考えているのかという人間の内面に思いを巡らせるのと同じだと言い換えることができるであろう。これらの特徴から、リテラリズムの作品は全体として提示されることによってその中身が空洞のように感じられるため、内側または内面を感じさせる形体を持つ。フリードはこの形体を「バイオモーフィック (biomorphic)」⁽¹⁷⁾なものだとした⁽¹⁸⁾。

リテラリズムの作品は以上のような特徴を持っている。しかしながら、これらがある場において「演劇的」な状況を作り出すとしても、「演劇的」な状況自体がリテラリズムの「作品」を必要とするわけではない。というのも、フリードにとって重要なこととはこれらの作品にあるのではなくむしろ擬人観のほうにあり、そしてその意味が「演劇的」であるとも主張するからである。そのため、「演劇的」な状況は、作品なしでも生み出すことが可能である。フリードはトニー・スミス (Tony Smith: 1912-1980) の高速道路で車を走行させた経験を例に出して、車窓からスミスの目に映る高速道路や滑走路、教練場での経験は、各々でしか所有しえない個人的な経験のみがあるのだと説明する。リテラリズムの作品の場合も同様に、作品と観者に一定の距離があることにより、鑑賞経験は作品が示すものを観者が汲み取るというよりはむしろ、ただただ作品が置かれた空間に対する身体的な参加とその一方的な解釈という経験にのみ収斂される。つまり、高速道路でのスミスの経験はリテラリズム作品と同様に観者に個人的な経験をもたらすという点において「演劇的」な状況と同じである。この

ようにして観者が一主体となる状況は、観者に状況が何も進展していないのにも関わらず、時間だけが過ぎ去っていくような気分、つまり時間の絶え間ない持続——「経験の持続」⁽¹⁹⁾——を感じさせる。フリードにしてみれば、モダニズムの芸術は、その作品に出会った一瞬でその価値を感じさせる確信をともなうものであるため、そうではない持続的な時間をともなう「演劇性」はリテラリズムの作品とともに批判の対象となる⁽²⁰⁾。

以上をまとめると、「演劇的」な状況とは作品またはそれにとって代わるものを作り出す状況の全てを一主体としての観者に負わせる時間の、そして「経験の持続」をともなう状況である。フリードは「演劇性」を、芸術が「墮落する」⁽²¹⁾ものであるとしてこの概念を否定的に捉えた。

3. 「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」について

「芸術と客体性」の解釈を踏まえて、論考「形式としての形」を通して「演劇性」概念を検討していく。筆者におけるこの論考の使用の端緒となるのは、『アートフォーラム』誌に掲載された『芸術と客体性』(1998)の書評にある。評者のトマス・クロウは「実質的には、芸術と客体性のきわめて重要な点はすでに『形式としての形』に現れている」⁽²²⁾と言及しており、両論考の関連がここにおいて示されている。

フリードはこの論考において、これまでジャクソン・ポロック (Jackson Pollock: 1912-1956) やバーネット・ニューマン (Barnett Newman: 1905-1970)、モリス・ルイス (Morris Louis: 1912-1962) などのモダニズム絵画が発展した過程では、「平面性よりも支持体の形をもとにした新しい視覚的な構造の様式」⁽²³⁾が探求されるようになった状況を整理し、その様式をもつ作品を順々に説明する⁽²⁴⁾。

フリードが取り上げるのは、フランク・ステラ (Frank Stella: 1936-) の《Union Pacific》(1960) とケネス・ノーランド (Kenneth Noland: 1924-2010) の《That》(1958-59) の作品に見られる「物体それ自体の形 (literal shape)」⁽²⁵⁾と「描かれた形 (depicted shape)」⁽²⁶⁾の関係についてである。ステラの作品においては、枠の上部中央と下部

両端がくり抜かれた支持体の形、つまり物体それ自体の形が描かれた形に影響を与えているのに対して、ノーランドの場合は、正方形の支持体の形に同心円が描かれることによって、正方形と同心円両方の対称性が明らかになり、描かれた形が物体それ自体の形に影響を与えていることがわかる。ノーランドはその後、V字型模様を用いることによって同心円の作品よりもさらに描かれた形が支持体の形に関係する作品を制作している。以上から、両者の作品に言えるのは物体それ自体の形が強調されるようになったこと、つまり、よりその形を意識するようになってきたこと——「描かれた形よりも物体それ自体の形の優位性 (primacy)」⁽²⁷⁾ ——である⁽²⁸⁾。

このような進展は、物体それ自体の形と支持体の形の不一致を招いた。このことを説明するために、さらにここではフリードが論考で用いたケネス・ノーランドの《Thaw》(1966)とジュールズ・オリツキー (Jules Olitski: 1922-2007) の《Hidden Combination》(1965)、そしてフランク・ステラの《Moultonboro III》(1966)の3つの作品を取り上げる。

フリードによれば、ノーランドは先に述べたモダニズム絵画の進展にともなう物体それ自体の形の優位性によって絵画が物体へと近づくことを懸念しており、このような状況を避けるために支持体の形それ自体を変えることにしたのだと言及されている。《Thaw》(1966年)は、4種類の色の帯が支持体の形に沿って描かれている。この作品を鑑賞する際、(右側から)見た場合は最下部の藍色の帯が下に引っ張られ、その鋭角がより鋭くなるのと同時に最上部の黄色の帯の鈍角が丸みを帯びる(左側から見た場合には、それは逆転される)⁽²⁹⁾。このような錯覚 (illusion) を通して支持体の形は視覚的にはそれ自体の定まった形をもはや持つことはできなくなっている。さらには、4つの帯の色が対比されることによってまるで屋根板のように重なっているようにさえ見える。この重なりによって、帯の間の境界線がより物体それ自体の形として——「リテラルネスまたは客体性」⁽³⁰⁾ として——強調されるようになる。つまり、支持体の形はもはや物体それ自体の形としては成り立たず、その代わりに帯の間の境界線がその形であるかのように私たちに感じさせるのである⁽³¹⁾。

このような特徴はオリツキーの作品によっても展開される。《Hidden Combination》(1965)は、支持体にスプレーが施された絵画作品である。フリードは、この作品は

描かれた形が完全に欠けており、物体それ自体の形のみが絶対的なものとしてあるように感じられる一方で、スプレーの使用によって、枠の縁の内部にではなく、枠の縁という境界線上に錯覚が現れるようになると主張する。そのため、オリツキーの絵画は人が物体それ自体の形のみ作品または物体として把握するのみにとどまらず、スプレーによって枠の縁が消失しているかのような錯覚ももたらす。ノーランドとオリツキーの絵画はこのようにして支持体の形が強調されないように——つまり、単なる物体としての作品として認識されないように絵画を制作していた⁽³²⁾。

彼らの絵画の支持体の形が不確かなものになっていくような状況はフランク・ステラのその当時の新作の絵画によってさらに展開される。フリードによれば、《Moultonboro III》(1966)においてステラは本来なら7辺の不規則な形としてしか認識されない支持体の形に三角形の薄い黄色の帯とそれに沿った濃い黄色の三角形を内部に配置することによって錯覚を生じさせた。というのも、その帯と三角形の1つの側面が支持体に沿うことで、この帯と三角形のほとんどが描かれた形なのにも拘らず、物体それ自体の形として感じられるようになっているからである。また、青色のZ型の形も上部が支持体の形に沿っており、下部が支持体から離れていることで、それ自体が物体であるかのように観者に思わせる。ステラの絵画は、物体それ自体の形と支持体の形が一致せず、また描かれた形が物体それ自体の形になるため、両者(描かれた形と物体それ自体の形)を分けて考えることはもはやできなくなっている。そして、このような2つの形の区別の不明瞭さと同時に、黄色の帯は、絵画を7辺の不規則な多角形にのみとどまらせるのではなく、その絵画の内部へと誘う⁽³³⁾。

以上のことからモダニズム絵画の進展にともなって、物体それ自体の形と描かれた形によって形成された作品から、ノーランドやオリツキーの作品に見られるように支持体それ自体の輪郭が錯覚によって次第にあやふやなものになり物体それ自体の形と分離し、最終的にはステラの作品のように支持体の形ではなく作品の内部に物体それ自体の形が宿るようになっていったことがわかった。そして、ノーランド、オリツキー、ステラの3者とも、支持体それ自体の形のみが捉えられること、つまり絵画が物体になることに対しては否定的であり、そのためリテラリストの感性は受け入れられてはいなかった⁽³⁴⁾。

4. おわりに ——2つの論考の交差による「演劇性」概念の素描

ここまで、1967年の論考「芸術と客体性」と1966年の論考「形式としての形」の内容を概観してきたが、以上の2つの論考からどのようにして「演劇性」概念の内実の一端を描出できるのだろうか。

これらの論考において共通していることは、モダニズム絵画の進展がリテラリズムの作品へと繋がることをフリードが拒否しているということにある。ちなみに、「形式としての形」では、「演劇的」や「演劇性」という言葉はこの段階ではまだ登場しておらず、描かれた形と物体それ自体の形の相克を通して、その当時のアーティストがいかにしてリテラリズムを回避してきたかを述べるにとどまっている。しかしながら、フリードが示したノーランドやオリツキー、ステラの作品の物体それ自体の形の支持体の形からの分離が錯覚によって引き起こされるという事態は、作品が観者を内に含むことを前提としているとは言えるであろう。というのも、これらの作品における錯覚は、観者一人ひとりの個人的な経験を必要とし、そのために結果的に作品はその鑑賞において観者を必要としていると帰結されるからである。つまり、ここで展開されるフリードの作品批評のロジックには観者の主体的な参与の前提があるのである。これはリテラリズムの作品が観者を必要とすることと同じことであり、それゆえにここには「演劇性」概念の一端が見てとれる。

さらに、フリードは先に示したオリツキーの作品に対して、この幅の狭く縦に長い長方形を「人間の姿 (human figure) のような存在」⁽³⁵⁾ と説明しこの作品を擬人的に捉えているが、これがリテラリズムな作品へと墮落することを避けるための一途として、既に述べたのと同様に私たち観者の積極的な参与を前提とした錯覚を用いている。つまり、ここにおいてモダニズム絵画は存続することが可能になってきたことが示唆される。そして、「芸術と客体性」において否定的に捉えられてきた「演劇性」は、「形式としての形」においてはモダニズム絵画を存続させるための補助輪として、まさに暗黙のうちに密輸入され、フリードはこの概念との不純な関係を取り結んでいるということが理解される。この点において、「リテラリズム＝演劇性」という単純な図式は破棄され、さらに「演劇性」はフリードの思想のねじれとして存在している。これ

から先の研究においては、このようなねじれを今回取り上げた「形式としての形」と「芸術と客体性」の両論考のみにとどまらずフリードの個々の著作物を通して抽出することが課題として示される。

註

- (1) Fried, Michael, "Art and Objecthood," *Art and Objecthood*, 1998, pp.148-172. (マイケル・フリード、藤枝晃雄・川田都樹子訳「芸術と客体性」『モダニズムのハードコア:現代美術批評の地平』1995年、臨時増刊号、66-99頁。)
- (2) Moran, Richard, "Modernism, Theatricality, and Objecthood," *Nonsite*, 2017, <https://nonsite.org/modernism-theatricality-and-objecthood/>. accessed: 25/09/2022
- (3) 特に以下の文献を参照。折居耕拓「マイケル・フリードの初期美術批評：絵画芸術の生存とその論理」『フィロカリア』2021年、38号、1-19頁。
- (4) Robbins, Christa Noel, "The Sensibility of Michael Fried," *Criticism*, vol. 60, 2018, p. 445.
- (5) Cf. Robbins, *ibid.* 邦文献では以下を参照。田中優奈「マイケル・フリード『没入と演劇性』: 18世紀のフランス絵画における観者と作品の関係」『デアルテ』、2022年、147-154頁。藤原貞朗「確信(犯)的自己没入: マイケル・フリードの美術史的研究について」『日仏美術学会報』、1995年、76-78頁。
- (6) Cf. Robbins, *ibid.*
- (7) 尾崎伸一郎「モダニズム美術と視覚性: グリーンバーグ、フリード、クラウス、ブライソンの批評に即して」『芸術理論の現在: モダニズムから』東信堂、1999年、270-273頁。
- (8) Robbins, *op. cit.*, p. 449. 田中優奈、上掲書、152-153頁。
- (9) Cf. Athanassopoulos, Vangelis, "Language, visibility, and the body. On the return of discourse in contemporary performance," *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 5, 2013; Tavani, Elena, "Theatricality in Installation Artworks: An Overview," *Aisthesis*, vol. 12, 2019, pp. 135-150.
- (10) Fried, Michael, "An introduction to my art criticism," *Art and Objecthood*, 1998, p. 14.
- (11) Abbott, Mathew, "Michael Fried and Philosophy," *Michael Fried and Philosophy*, 2020, p. 4, 9.
- (12) Fried, Michael, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons," *Art and Objecthood*, 1998, pp. 77-99.
- (13) ここでは shape を「形体」または「形」、form を「形式」として扱った。
- (14) Fried, *ibid.*, p. 153. [上掲書、71頁]

- (15) *Ibid.*, p. 154. [上掲書、72 頁]
- (16) *Ibid.*, pp. 148-154. [上掲書、66-72 頁]
- (17) *Ibid.*, p. 157. [上掲書、75 頁] この「バイオモーフィック (biomorphic)」という言葉は、「芸術と客体性」においてフリードが引用した以下のトニー・スミスの言及を受けて、リテラリズムの芸術を特徴づけるために使用されている。(Ibid., p. 156. [上掲書、74 頁]) 「私はますます靈気をつまったような諸々の構造に関心を持つようになってきた。そういうものにおいては、あらゆる物質が張りつめた状態にある。しかし私が興味を抱くのは、その形態の性質である。構築した結果として得られる諸々のバイオモーフィックな [訳註：生体的なものを思わせる] 形体は、私にとっては夢のような性質を持っており、少なくともかなり典型的なアメリカン・ドリームと言えるものだ。」(Wagstaff, Jr. Samuel, “Talking with Tony Smith”, *Artforum*, 1966, <https://www.artforum.com/print/196610/talking-with-tony-smith-36795>. accessed: 13/11/2022)
- (18) *Ibid.*, pp. 155-157. [上掲書、73-75 頁]
- (19) *Ibid.*, pp. 166-167. [上掲書、84 頁]
- (20) *Ibid.*, pp. 157-160, 164-167. [上掲書、75-78、82、84、93 頁]
- (21) *Ibid.*, p. 164. [上掲書、82 頁]
- (22) Crow, Tomas, “Art and Objecthood: Essays and Reviews (Book review)”, *Artforum International*, vol. 36, 1998.
- (23) Fried, *op. cit.*, p. 79.
- (24) *Ibid.*, pp. 78-81.
- (25) *Ibid.*, p. 77.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*, p. 81.
- (28) *Ibid.*, pp. 79-81.
- (29) この文章における括弧内は、フリードの記述を明確化するために筆者が補足した。
- (30) *Ibid.*, p. 83.
- (31) *Ibid.*, pp. 81-83.
- (32) *Ibid.*, pp. 84-85.
- (33) *Ibid.*, pp. 89-94.
- (34) *Ibid.*, p. 93, 95.
- (35) *Ibid.*, p. 85.

本稿は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110 の支援による研究成果の一部である。