

60年代の「新しい感性」について ——美術批評家バーバラ・ローズの功罪と可能性——

飯盛希（東京藝術大学）

1965年11月、美術批評家バーバラ・ローズが『アート・イン・アメリカ』誌に発表した「ABCアート」は、いわゆる「ミニマル・アート」——ロバート・モリス、ドナルド・ジャッド、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィンといった彫刻家たちの制作——における「新しい感性」(a new sensibility)を同時代の諸芸術に敷衍して論じた文章である。ローズは、1967年2月、同誌において、アーヴィング・サンドラーとともに「60年代の感性」(Sensibility of the Sixties)と題した特集を企画し、様々なジャンルで活躍するアーティストにアンケートを試みている。このことから、美術の様式を超えて60年代に通底する「時代精神」を描き出そうとしていたことが分かる。

ローズ自身の造語である「ABCアート」や「プライマリー・ストラクチャー」ではなく、他ならぬ「ミニマル・アート」という呼称が通用することになった理由のひとつが、「ミニマリズム」という傾向を前提する思考であると言える。延いては、それが60年代の彫刻に関する先行研究のありかたをも規定してきた。しかし、ローズの言うように、60年代の彫刻家たちが「新しい感性」を共有していたとするならば、それは「ミニマリズム」という言葉では名状しがたい、より抽象的な問題にかかわるものだったと考えられる。

1967年4月の「新しい美学」(A New Aesthetic)という文章は、マイケル・フリードによる「リテラリズム」の批判に対し、ジャッドらを擁護する立場から書かれたものである。そこでは、ローズ自身、彼らの制作に付される「ミニマル」というレッテルについては意に介さず、それが「新しい美学」と本質的なかわりをもつわけではないことを示唆している。ローズの助言のもとに書かれたというロバート・モリスの「彫刻についての覚書」(Notes on Sculpture)は、「ミニマル・アート」の理論的なステートメントとして知られている。そこに一貫して認められる「図と地」の解消という志向は、「モダニズム」の延長線上にあると思われる一方、「純粹視覚」に対するアンチテーゼとして、アラン・カプローの環境芸術や、マーシャル・マクラーハンのメディア論といった同時代の言説とも共通する可能性を示している。

60年代のアメリカにおける彫刻的なとりくみのなかには、「新しい感性」ないし「美学」の吟味なしには、真の意味で理解することができないものがあると思われる。本発表では、バーバラ・ローズによる著作を、他の批評家やアーティストたちとの関係から読みなおし、その功罪と可能性を検討することで、「ミニマル・アート」や「60年代」に関する議論に対し、新たな視座を与えるを試みる。

ミケル・デュフレンヌの芸術論 ——宇宙のエロースと距離——

川瀬智之（東京藝術大学）

ミケル・デュフレンヌは、1953年の『美的経験の現象学』以来、美学者として様々な芸術ジャンルについて論じている。彼は美学以外の分野を扱った著作も刊行しているが、彼の思想とその展開を辿るためには、やはりその芸術論に注目することは有益である。本発表の目的は、デュフレンヌの思想において、芸術がいかなるものとして考えられ、いかなる位置づけを得ていたかを作品と距離という観点から論じることによって、彼の思想全体のうちの芸術論の位置づけ、およびその変化を明らかにすることである。

『美的経験の現象学』という著作の目的は、芸術論を手掛かりとして、主体と客体、およびそれらの対立そのものを生み出す本源的なものとしての存在を論じることにある。この対立がひとたび成立し、二元的な構造が出来れば、それが再び一元的なものに回帰することはありえない。しかしそれでも自らへの還帰を目指す存在の働きこそが、この著作においてデュフレンヌが論じようとするものである。この著作は、このような見通しの中で、芸術作品とその体験を論じている。そこにおいて、彼は、芸術作品を現前、表象、表現（表情）の三層構造を持つものとして考えている。このうち現前から表象に至る段階において、彼が重視するのが、主体と対象の間の距離という契機である。しかし、芸術体験の中に含まれる距離化という契機は、上記の主体と客体の二元性から一元的な存在への回帰という方向性とは逆のベクトルを持つものである。

デュフレンヌは、1976年に「描くこと、それでもなお」という論文を執筆している。そこで彼は、絵画を見る体験を、草食動物が草を食む動作にたとえて論じている。それは、鑑賞者が絵画との距離を無化しようとしているということである。さらにその延長上に、1984年の論文「宇宙のエロースへ」がある。この論文において、彼は〈自然〉の働きによって生じた存在者が互いに一体となり〈自然〉へと回帰しようとする働きのことをエロースと呼ぶ。その働きは芸術にも及んでおり、芸術は鑑賞者がより十全な現前の体験を得て、〈自然〉への回帰を試みる場となる。『美的経験の現象学』における、現前・表象・表現（表情）という芸術作品の三層構造で言えば、現前が特権視されるようになるのである。デュフレンヌの思想の進展において、〈自然〉の概念が前面に押し出され、その中に芸術が組み込まれたことによって、『美的経験の現象学』における芸術作品の層構造が組み替えられ、彼の芸術論は、形而上的性格を強く持つようになったのである。

バウハウスにおける建築と舞台の関係 ——グロピウス、シュレンマー、モホイ=ナジの言説を中心に——

島津京（専修大学）

本発表は、バウハウスにおける舞台の存在意義を、主としてワルター・グロピウス、オスカー・シュレンマー、ラスロ・モホイ=ナジの言説に添いつつ考察する。バウハウスの舞台活動はワイマール時代に始まる。デッサウへの移転に伴いグロピウスが設計したバウハウス校舎には舞台が備えられ、オスカー・シュレンマーがバウハウスを去る1929年まで舞台工房が存在した。先行研究において、舞台工房の活動は、建築と舞台の空間構成における共通の見方を示唆し、造形活動の共通基盤の確立に寄与したと指摘される。では、舞台はグロピウスの建築理念に具体的にどのような影響を与えたのだろうか。本発表は、グロピウスの建築に関する言説の変化をシュレンマー、モホイ=ナジの言説に関連付けて解釈することを試みる。

バウハウスの基礎教育は素材と形態の探求に力点を置いたことが知られる。杉本俊多によれば、この方法はアカデミズムの規範から感性を解放させるのみならず、身体の新発見にも寄与した。この「身体の新発見」によって、建築は思弁的な建築とその設計方法から、現実の生きた空間が建築の姿を定めてくるようになる。身体の運動を通して「建築の理想的な形態が実験される」のである。そうであるならば、舞台に関わる体験もまた、形を造るという動的営みとして捉え直された「建築」(bau)に関連すると考えられる。

シュレンマーは、デッサウのバウハウス校舎に設置された舞台について、舞台作品を発展させるために空間とその構造的な法則を使う機会を提供すると述べている。舞台は「特殊で並外れた空間」であり、身体と空間との関係を検討する実験的な場として位置付けられる。一方モホイ=ナジは、舞台において光や速度、透明性などの概念を可視化しようと試みる。

建築をめぐるバウハウス時代のグロピウスの言説は、初期の形式主義的観点に対し、彼らの言説と呼応する点加わるように思われる。本発表はそれを、「空間体験」及び「いかなる手段により空間は形成されるか」という二つの観点であるとする。本発表では、まずシュレンマーとモホイ=ナジの舞台に関する言説を整理する。その上で、主として『バウハウスの舞台』および『デッサウのバウハウス建築』におけるグロピウスの建築の捉え方に着目し、これらをそれ以前のグロピウスの言説と比較することにより、舞台、あるいは舞台をめぐる探求が、その建築理念にどのように関連付けられたかを検討したい。