

道具としての「演劇性」

—— マイケル・フリードの彩色の問題を中心に ——

茶 圓 彩

京都大学大学院 人間・環境学研究科 人間・環境学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、アメリカの美術批評家並びに美術史家、そして詩人であるマイケル・フリードが論考「芸術と客体性」(1967 年)において提示した「演劇性」概念について彩色という観点から考究するものである。この論考において「演劇性」という言葉はフリード独自の術語としてミニマル・アート作品を批評するために用いられており、このような言葉が使用されるのはその作品が演劇と同じように舞台を顕現させ観者を俳優へと作り変えてしまうからである。これを踏まえて、この概念を考究するためにまず第 1 節では、「芸術と客体性」ならびに「形式としての形——フランク・ステラの不規則な多角形」(1966 年)を用いて、演劇の内実を彩色との関連性から論証することで明らかにした。第 2 節ではこの彩色の役割を作家であるジュールズ・オリツキーの絵画から検討し、第 3 節では前節を受けて作家のアンソニー・カロやミニマル・アートのそれぞれの作品においてどのような彩色の変化が起きているのかを論じた後、ポール・J・グデルの論文「マイケル・フリード、演劇性、そして懐疑論の脅威」によって演劇と「演劇性」概念が付与されたミニマル・アート作品、そして彩色に共通する役割を見出した。以上の議論を踏まえて、最終的にこの概念の内実を観者を作品を完成させるための道具にしてしまうことを意味するものだとし、フリードはここから人間存在それ自体への危機意識を持ち「芸術と客体性」を描いたのではないかと結論づけた。

序 論

マイケル・フリード (Michael Fried: 1939-) は、アメリカのモダニズム芸術批評の代表的な批評家のうちの 1 人であり、1960 年代から 1970 年代にかけて活躍した。現在は、美術史家並びに詩人としての肩書きも持つフリードではあるが、彼が美術業界に広く周知されるようになったのは美術批評家としてであり、それは 1967 年に雑誌『アートフォーラム』に掲載された論考「芸術と客体性」¹⁾に端を発する²⁾。この論考では、その当時の新たな美術潮流として出現したミニマル・アートの批判的解釈が試みられており、フリードはミニマル・アートに共通する物体をそのまま物体として提示するという手法にもとづいて、このア

ートをリテラリズム (*literalist art*)³⁾ と言い換えた。このような作品はこれまでのモダニズム芸術とは異なり、空間の中に観者が組み込まれて初めて作品として完成するものである⁴⁾。フリードは観者の存在によって成り立つこの鑑賞構造を演劇における俳優と舞台の構造、すなわち観者を俳優とし、作品が置かれた空間を舞台とみなすことによって、ミニマル・アートの作品を「演劇的 (*theatrical*)」な感性を持つもの、すなわちその感性に「演劇性 (*theatricality*)」というフリード独自の術語⁵⁾を当てはめた⁶⁾。しかしながら、「演劇性」という言葉を 1 つの概念として捉える時、その概念の内実は作品と観者という関係性やその両者が存在する空間のことにのみにはとどまらないように思われる⁷⁾。そこで本稿では、モダニズム芸術批評の中でフリードがたびたび言及してきた色彩⁸⁾に関す

る記述を手がかりとして、「芸術と客体性」で設定されたこの概念の枠組みを詳細に検討し、その内実を明らかにすることを試みる。先行研究にはミニマル・アートやモダニズム芸術の色彩に関しての論考⁹⁾、そしてフリードの「演劇性」概念について触れた論考¹⁰⁾があるが、この概念が色彩という観点から考察されたことはあまりない。そのため、このような観点から検討することで、この概念の新たな内実を導き出すこととしたい。

以上を踏まえて、第1節では「芸術と客体性」と論考「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」)(1966年)¹¹⁾での記述に照らして色彩の具体的な役割を説明すると同時に、色彩が「演劇性」概念の基盤である演劇と関連していること論じる。第2節では、論考「ジュールズ・オリツキー」(1967年)¹²⁾を使用してモダニズム芸術の作家のうちの1人であるジュールズ・オリツキーの絵画を検討し、色彩の役割をさらに考究していく。第3節では、アンソニー・カロの作品について論じた論考「アンソニー・カロによる2つの彫刻」¹³⁾とポール・J・グデルの論文「マイケル・フリード、演劇性、そして懷疑論の脅威」を使用して、色彩と演劇の関連をリテラリズム作品からさらに論証していく。最後に結論では「演劇性」概念の内実を明らかにし、「芸術と客体性」が今もなお芸術において批判的な参照項になりうることにについて触れる。また、本稿では「形式としての形」を論証のために使用しているが、それは「芸術と客体性」においてフリードが色彩に関する論考としてこれを取り上げているからである¹⁴⁾。そのため、この論考は色彩を検討するにあたって重要なものであることをここに記しておく。

1. 演劇と色彩 —— 諸芸術間に位置するもの

「演劇性」概念の内実を明らかにするためには、まず初めにその概念が形成される基盤となった演劇をフリードがどのように捉えているのかを理解する必要がある。フリードは「芸術と客体性」の中で演劇を以下のように説明する。すなわち演劇

とは、「諸芸術同士の間隙に位置して」¹⁵⁾おり、それぞれに固有の性質を持っているとみなされる芸術ジャンルを繋ぎ、その境界を消失させるようなものである、と¹⁶⁾。フリードは、このことについてジョン・ケージの音楽やロバート・ラウシェンバーグの絵画を例に持ち出し、それを演劇的な作品であるとする事で以上のように言及している¹⁷⁾。しかしながら、これら2人の芸術家の具体的な作品名は取り上げられておらず、また何よりも演劇の作品を例示して具体的に説明することはなされていないため、演劇が芸術と芸術の間にあるとは一体どのような状態のことを指しており、また演劇がジャンルを繋ぐことでその境界を消失させるということが一体どのようにして行われ、そしてそれは何を意味しているのかは漠然としたままになっている。これにより、演劇が「演劇性」概念の基盤であるにも拘らず、このような曖昧な記述が結果的にこの概念の内実自体をもそのまま判然としないものにさせてしまっている。

ただ、フリードはこの問いに対して明確な答えを提示してはいないものの、演劇の代替になり得るものを用意してくれている——それは色彩である。フリードは「芸術と客体性」の中で色彩が果たす役割について言及している。それは、色彩が作品を完成させるためにただ表面に塗布されるものであるだけでなく、1つの作品の中で彫刻と絵画のジャンル間の行き来を可能にする役割も持つということについてである¹⁸⁾。ここから類推するに、彫刻と絵画の繋ぎ目となりその両者の境界を曖昧にする役割を持つ色彩は芸術において演劇と同じ役割を果たしていると考えてみることができる。もちろん、こういった色彩と演劇の関連性を指摘するのであれば、それを単なる推測にとどめるのではなく論証していかなければならない。そこで、ここからはこの指摘が妥当であることをフリードの色彩に関するより詳細な記述を考察することで示し、さらにはこの関連性から導き出される「演劇性」概念の内実を描出することとしたい。

このような色彩の役割に関する具体的な内容は「芸術と客体性」と「形式としての形」を通してまずは確認される。では、「芸術と客体性」においてフリードがモダニズム彫刻における色彩の役

割をどのように捉えているのかを以下の記述から見てみよう。

色彩がモダニズム彫刻にとって厄介なものとなってきたのは、色彩が施されていることを人が感知する（senses）からではなく、所与の彫刻の色彩が、それが施されたものであれ素材が未加工な状態においてのものであれ、その表面と一体化するからである。そして、客体の全てが表面を有している限り、彫刻の表面について意識することはその客体性を暗示する。¹⁹⁾

ここで言及されるモダニズム彫刻はこの文章の後にカロの作品への言及があることからカロの彫刻のことを意味している²⁰⁾。また「客体」とは物体としての彫刻のことであり²¹⁾、「客体性を暗示する」とはその作品の意味がはぎ取られ物体の形だけが捉えられる可能性のことを指している。つまり、こういった事態になるのは物体の表面に色彩が塗布されることで、その作品の形がより強調されるからである。したがって、ここでの色彩とは、リタリズム作品のように形が強調された単なる物体のみをわれわれに知覚させる危険性をモダニズム彫刻にもたらすものである。

しかしながら、色彩は彫刻を物体にするだけでなくあたかも絵画のような表面を作り出すという役割も持っている。これについて具体的に説明するのに適した作品とは、「形式としての形」におけるアンソニー・カロの《Bennington》（1964年）、《Yellow Swing》（1965年）（図1）と「芸術と客体性」におけるジュールズ・オリツキーの《Bunga 45》（1967年）（図2）である。フリードは、「形式としての形」の最終章で彫刻における色彩の問題に関して以下のように言及している。

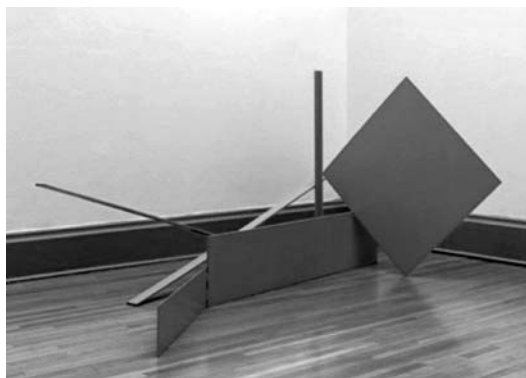
私が言いたいことというのは単に施された色彩の妥当性ではなく、すべてが固体のような、すなわち不透明な物体のような彫刻のすべてが色が塗られているか、または色を持っているか、あるいはいずれにせよ表面を持っているという事実である。それはまるで最終的に

先進的な彫刻が熱望する視覚性が、まさに物体そのままであることに対峙してではなく、私たちが硬い物体を知覚する（perceive）時に視界が表面（そして表面の一部のみ）以上の関わりを持たないという事実に対峙して人を立ち止まらせるかのようなのである。²²⁾

フリードはこの引用の前後でカロの彫刻について触れており、それが《Bennington》と《Yellow Swing》であることから「先進的な彫刻」とはこの2つの作品のことを指していることがわかる²³⁾。また、「彫刻のすべてが色が塗られているか、または色を持っているか、あるいはいずれにせよ表面を持っている」という記述は、彫刻である物体は色が塗られたものかそもそも色の備わったもののどちらかであり、物体が色彩を有することによりその表面が感知されるということを示している。そして、この引用箇所でも重要な点は、カロの作品が彫刻であるのにも拘らず、このような色彩の使用によって私たちがその表面しか感知し得なくなっているということにある。もちろん、そうなる理由としてはこれらの彫刻が従来の彫刻に見られるような丸みや具体的な対象を想起させる形で成り立っており、幅や長さの異なる平らな板だけが簡易的に接続されていることも原因とみなされるであろう。つまり、カロの作品を私たちが1つの立体として認識することは困難であり、そのため通常の彫刻に見られる動きや奥行きよりも過度に表面に着目して作品を捉えてしまうという可能性が考えられるのである。ただ、そのような推測がなされても、「硬い物体を知覚する時に」という記述がある限り、依然としてこの彫刻は物体として私たちに知覚されてもいる。

ここで注目されるのは、フリードがその後の記述で「私が言いたいのは、このような（つまり、カロのような）彫刻と比較した時、絵画はすべてが表面である」²⁴⁾として彫刻と絵画をあくまでも区別し、さらには「カロにおける（絵画と同じような）同等の薄さという要素は固体として経験される」²⁵⁾として、素材が同じ薄さであってもカロの作品の表面は物体としての表面であり絵画の表面と同じではないとしている点である。つまり、

カロの作品は視覚的に表面のみの印象を与えるとしてもそれが絵画でないとされている以上、あくまでも彫刻としての領分に属するのである。そのため、彫刻と絵画のジャンル間の行き来をするという色彩の役割はここでは果たされていない。しかしながら、1966年の「形式としての形」で、色彩によって彫刻の表面がより顕著に目立つようになってきたことや、また1967年の「芸術と客体性」での彫刻というよりも物体の形としての側面が色彩によって強調されるようになってきたというフリードの指摘は、以下のようにもまとめられる。それは、カロの作品の中で色彩によって表面を感知することが可能になっていると同時に、物体——より正確に言えば、物体の形——を知覚することも可能になっているということである。これは、1つの彫刻の中で表面と形が行き来しているとも言い換えられる。つまり、カロの作品を私たちが見た場合、表面と形を視覚的に行き来することになり、その行き来は色彩によって自覚されるのである。そのため、カロの作品のなかで色彩によって絵画と彫刻との芸術ジャンル間の移動が行われているとは断言できないものの、あくまでもその移動は視覚的には成立している。



© Anthony Caro. All rights reserved, DACS & JASPAR 2023 X0158

図1 Anthony Caro《Yellow Swing》色付けされた銅、
187.96×186.69×406.6 cm、1965年

このようなカロの彫刻で見出された色彩による表面と形が行き来は、オリツキーの《Bunga 45》で実際に彫刻と絵画の芸術ジャンル間の行き来へと移行している。この作品は15本から20本の金属が隣り合わせに並べられており、これらの金属

管の最上部には赤色の線が、最下部には赤色の線よりも細い青色の線が引かれている²⁶⁾。こういった特徴に注意を払ったフリードは、これらの線が引かれることで金属管という物体に枠が与えられ、それによりこの作品は彫刻なのにも拘らず絵画の表面であるかのような印象を私たちに抱かせると主張する²⁷⁾。さらにフリードはこの作品を「全部が表面である」²⁸⁾としており、これは「形式としての形」の中で言われていた「絵画はすべてが表面である」という言及と符合している。つまり、この彫刻作品を絵画であるとみなすこともできるというわけである。

しかしながら、オリツキーの彫刻はカロの彫刻とは異なり、金属管という物体が取り払われ表面だけに終始した絵画になっているとみなすことは完全にはできないだろう。なぜなら、オリツキーのそれはあたかも絵画の表面のようであり、まるで物体としての存在が消え去るように思えるという暫定的な印象にとどまるからである。その意味で、カロの作品と同様に、私たちの目にその表面が瞬間的に開示されることはあっても永久にとどまりはしないのであり、それと物体の形は視覚的に行き来しているのである。すなわち、ここでもこの作品は色彩によって表面と形を行き来することが可能となっており、それがフリードの記述の



© 2023 Jules Olitski Art Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY & JASPAR, Tokyo X0158

図2 Jules Olitski《Bunga 45》アクリル絵具、
アルミニウム、304.8×111.76 cm、1967年

仕方によって彫刻と絵画との行き来という芸術ジャンル間の移動に置き換えられている。

ここまで、フリードの記述をもとにしてカロとオリツキーの作品における色彩の役割を具体的に説明してきた。簡潔に言えば、色彩は1つの作品のなかに彫刻と絵画（あるいは形と表面）のどちらもが現れることを可能にするものである。では、ここにおいて演劇との関連性はいかにして見出されるのだろうか。すでに述べたように、フリードは演劇について言及する際にラウシェンバークとケージの作品を持ち出している。もちろん、この2人の芸術家の具体的な作品を知ることはできないが、これについて言及した段落の注釈の中で引用されたスーザン・ソントグの文章から、これらの作品をフリードがいかに捉えていたのかを理解することができる。ソントグは1965年の時点での芸術を、あらゆるものをごちゃ混ぜにしたものであると捉えており、そのような芸術は、既存の美術や音楽という範疇を超え、もはや何でもありとされるありさまになっていた²⁹⁾。これを踏まえれば、2人の芸術家の作品は1つの作品のなかにあらゆるものを内包するものであり、それゆえフリードは、演劇を様々な芸術ジャンルを一緒くたにするものであるとみなしている。つまり、色彩は1つの作品の中に彫刻と絵画のどちらをも内包させるという点で、演劇と同じ役割を果たしていると言える。とはいえ、オリツキーの作品が絵画になるのは、色彩の効果によるものではなく線の効果によるものではないかという疑問も新たに付されるだろう³⁰⁾。そこで次節では、論考「ジュールズ・オリツキー」の色彩の役割について考察しこの問いに答えていく。

2. 「ジュールズ・オリツキー」における色彩の役割

論考「ジュールズ・オリツキー」は、アメリカのココラン美術館、パサデナ美術館（現ノートン・サイモン美術館）³¹⁾、そしてサンフランシスコ美術館（現サンフランシスコ近代美術館）³²⁾の3つの美術館で1967年に開催されたオリツキーの展覧会「ジュールズ・オリツキー：絵画 1963-

67」の図録に寄稿されたものである³³⁾。フリードはこの論考でオリツキーの様々なスプレー絵画を扱い、そこで用いられた手法とその効果について説明している。第2節では、その中でも1965年に制作された作品《Hidden Combination》（図3）に焦点を当てて論じていく。この絵画はキャンバスの表面に水混和性のアクリル絵具が噴射されており、そこでは色がある色から別の色へと移行したり色調が変化したりしている³⁴⁾。フリードに言わせればこのようなグラデーションは、この絵画が単なる表面であるのと同時にその表面上に奥行きという錯覚が現れることも可能にする効果を持つものである³⁵⁾。



© 2023 Jules Olitski Art Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY & JASPAR, Tokyo X0158

図3 Jules Olitski 《Hidden Combination》、水混性アクリル絵具、キャンバス、215.9×53.34 cm、1965年

加えて、フリードはこの絵画も含む様々なスプレー絵画に共通した特徴を描出している。その特徴とは、それらの絵画が私たちにその形とサイズ、すなわち枠を私たちに意識させるようにして制作されているというものである³⁶⁾。このような形を意識させるための手法は時期によって2段階に分けられる。まず1段階目である初期スプレー絵画に関してフリードはグリーンバークの文章を踏まえて以下のように詳述している。

狭い垂直面はオリツキーの初期のスプレー絵画群において最も強力なものである。それは

大まかに言えば、形として成立する明瞭さによってである。(…)私はその形としての明瞭さ——単にリテラルとしてではなく、絵画としてその形が経験されるという事実——が絵画としてのアイデンティティを手に入れるものであることをどこかで論じた。支持体が形として成立するか、絵画がただ物体として経験されるかのどちらかである。³⁷⁾

この「初期のスプレー絵画群」には《Hidden Combination》も含まれており³⁸⁾、「狭い垂直面」とはグリーンバーグの文章の中で示されたオリツキーの絵画の形の特徴である「高くて幅の狭い形」³⁹⁾のことを指している。つまり、《Hidden Combination》という絵画の形を私たちが意識することができるようになってきているのは、この「高くて幅の狭い形」のおかげであり、それによって絵画として成立することが可能となっている。ただ、絵画として成立していても、それは通常の絵画とまったく同じであるとは言えない。なぜなら、フリードが指摘するようにこの形は自らを絵画の形として私たちに意識させるような圧を持っており、つまりその圧によって私たちは通常の絵画よりもその形を強く捉えるようになるからである⁴⁰⁾。ただ、このような形への強い意識は先に示した「絵画はすべてが表面である」という主張とは矛盾したものである。

「高くて幅の狭い形」が私たちにとりわけ絵画の形として意識させる理由はこの論考で説明されていないが、それを「形式としての形」と「芸術と客体性」によって導き出すことができる。まず、「ジュールズ・オリツキー」において《Hidden Combination》の形は「1つの形 (a single shape)」⁴¹⁾としても捉えられており、さらに「形式としての形」ではこの絵画は「人間の姿のような存在 (a presence, like that of a human figure)」⁴²⁾として記述されている。これは、「芸術と客体性」でのリテラリズム作品に見られる特徴と同じである⁴³⁾。というのも、リテラリズム作品も1つの形 (a single shape) としてのみ把握され、その大きさが人間の身体の大きさと近く設定されているからである⁴⁴⁾。つまり、私たちがこの絵画の形を形

として強く捉えることができるのは、物体の形を強調するリテラリズム作品とこの絵画が以上のようにして同じ特徴を持っているからである。そうであるとすれば、かえってこの絵画も物体として捉えられるのではないかということが疑問に思われてくる。もちろんフリードが述べたようにそう捉えられてしまえばこの絵画は絵画として成立できない。しかしながら、こう言うことができるだろう。つまり、絵画という物体にはなり得るのである。それは、もし私たちが壁に薄い木の板が立てかけられているのを見た場合に、それを薄い板(という単なる物体)ではないかと考えるのみならず絵画(の裏面)ではないかと連想することと似ている。つまり、この絵画の形を意識することは絵画という物体を知覚することにほかならないのである。

その一方で、この絵画を物体として知覚されるのみであるみなしてしまえば、それは「絵画はすべてが表面である」と捉えるフリードの考えにすぐわないものになるだろう。では、ここにおいて表面はどのようにして視覚的に現れることになるのだろうか。それは非常に単純な回答として示される。つまり、色彩によって表面が物体のみにならずにすんでいるということである。すでに述べたように、この絵画に塗布された色彩は、その表面においてさまざまな色彩が混ざり合い濃淡も含めてグラデーションをなしており、それによって絵画に奥行きという錯覚が生じている。つまり錯覚が生じているという時点で、私たちの目は表面に引き寄せられているのであり、ここにおいてこの絵画の表面は顕現しているのである。また、そのような錯覚が色彩の変化によってもたらされているということは、私たちの目が色彩の変化を捉える時に表面が現れるとも言い換えられる。このような表面の出現によって、この絵画は形の強調に圧倒されることなく表面をもつ絵画としても成り立つことができ絵画の範疇に収まっている。そして、ここにおいても色彩は物体を表面へと、すなわち表面と形の行き来を可能にさせるものとなっている⁴⁵⁾。

では、第1節で提示された、《Bunga 45》の表面が色彩の効果ではなく線の効果によって確立さ

れたものではないかという疑問はどのようにして回収されるのだろうか。フリードによれば、オリツキーは1966年に制作した《Prince Patutsky's Command》や《Thigh Smoke》, 《C+J+B》, 《Maximum》, 《patutusky in Paradise》(図4), 《Heightened》そして1967年に制作された《End Run》に、薄い線を支持体の縁に沿うように、そしてその縁により近接したかたちで引くことにより、これらのスプレー絵画の形を意識させることなく絵画として確立することに成功した⁴⁶⁾。つまり、1965年の《Hidden Combination》と、1966年と1967年の7点の作品の違いは支持体の縁に沿って線が引かれているか否かであり、これにより後者の作品群は形に過度に捉われることなく絵画の表面全体のみを受け取ることが可能になっている。それゆえ後者においては、表面と物体をさまようことがなくなるのである。ただ、たとえそうだとにしても前者と後者において私たちの表面の受け取り方がまったく異なるものになっているわけではない。なぜなら、後者の作品でさえもが色彩の変化によって表面を出現させていると言えるからである。後者の作品群は線が引かれているが、それが線であると自覚されるのはそこに線が引かれるからではない。それは、線の色とキャンバスの大部分を占める色が異なっていることが——すなわち色彩の変化が——私たちの目によって捉えられるからである。もし、キャンバスの大部分と同じ色の線を引いたら線が自覚されることはほぼ

ないだろう。つまり線によって色彩が自覚されるのではなく、色彩によって線は自覚されている。ここにおいて前者と後者の表面の現れ方は色彩の変化という共通するものになっており、さらには《Bunga 45》にもそれは適用されるのである。

しかしながら、前者と後者に微細な違いがあることも指摘しておかねばならないだろう。というのも、もし前者に線が引かれた場合、それは色彩の変化だとしても表面の印象は以前とは違うものになっているだろうからである。つまり、グラデーションのような緩やかな色彩の変化と線を引くことによって生じた急激なその変化はどちらも私たちの目に表面を出現させる効果を持つとしても、その表面の印象はやはり異なっている。色彩の変化は緩やかであればあるほど平面を感じにくいものになっており、その変化が激しければ激しいほどそれを感じやすいものになっている。前者である《Hidden Combination》の場合、その変化は穏やかであるため絵画が表面だけでなく物体であることを意識させることにも繋がりやすくなっている。そのため、「高くて幅の狭い形」のみならずこの色彩も絵画が物体の形として強調されることを支えるものになっているのである。

以上の議論からオリツキーの《Hidden Combination》は以下のようにまとめられる。それは、この絵画はカロの作品やオリツキーの《Bunga 45》と同様に表面と形（物体）を行き来するものであり、「高くて幅の狭い形」によって絵画という形（物体）が強調されているのにも拘らず色彩の変化によりあたかも絵画であるかのようにその表面を出現させることができているということである。

《Bunga 45》が色彩によって絵画であるかのような印象を私たちに与える彫刻であることは先に示したとおりである。だとするならば、カロの彫刻の単一の色彩が塗布された平板はいかにして私たちと表面のみ関わり合うのであろうか。第3節ではカロの別の作品を取り上げて、このことについて応答していこう。



© 2023 Jules Olitski Art Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY & JASPAR, Tokyo X0158

図4 Jules Olitski 《patutusky in Paradise》, アクリル絵具, キャンバス, 292.1×411.48 cm, 1966年

3. リテラリズム作品における観者の役割

ここまで扱ってきたカロやオリツキーの作品に見られる絵画と彫刻の両義的な側面という性質は、つまるところ私たちの目を混乱させるものである。このような視覚的な混乱についてフリードは、1968年に雑誌『アートフォーラム』で発表した論考「アンソニー・カロによる2つの彫刻」によって自らの見解を詳述した。ここでフリードはカロのその当時の新作である《Prairie》(1967年)(図5)を取り上げて、その混乱について説明している。ここで議論の中心となるのは、この作品に使用された4つの棒である。フリードの記述によれば、これら4つのうちまず2つの棒は斜めに配置された2つの薄い板のどちらかに置かれており、薄い板と接触した1点の支点によって平行を保っている。そして、残りの2つのうち1つは同じ2つの薄い板のどちらとも接触しており、2つの支点によって支えられている。さらに最後の1つは長方形の板に接触しており、これも2つの管と同様に1つの支点しか持たないものとなっている。フリードはこの1つの支点のみで支えられた3つの管について、以下のように言及する。

3つの長い金属の棒が1つの端のみによって支えられているということは各々の棒の全ての重さが中心から離れた1つの支えによって支えられているということを意味していることは理解される。しかし棒がそのまま、つまりまるで重さがなく支えなしにどこかに置かれているかのようにバランスが保たれているようにも見えるのである。⁴⁷⁾

このことからカロの作品はその構造が理解できるものであるにも関わらず、鑑賞する際にはその理解とは異なる印象を持つようなものになってしまう。また、フリードはこの3つの棒以外の残り1つに対しても、「まるで何にも支えられていないかのよう」⁴⁸⁾な印象を抱いており、そのためにカロの作品を「私たちに知ることよりも見ることを信じるように強制してくる」⁴⁹⁾ものである

としている。このようなカロの特徴はフリードによれば1959年以降の作品に存在しており、制作年に従えば第1節で検討した《Bennington》と《Yellow Swing》にも当てはまるものである。たしかにこれらの作品は物体であると知っているのにも拘らず表面としか関わりを持たないように見える点で、この論考で検討されている理解すること(知っていること)と見ることの違いにうまい具合に符合している。⁵⁰⁾



© Anthony Caro. All rights reserved, DACS & JASPAR 2023 X0158

図5 Anthony Caro《Prairie》、黄色に塗られた銅、
96.52×581.66×320.04 cm, 1967年

加えて、《Bennington》と《Yellow Swing》、そして《Prairie》の3作品は錯覚を生じさせるものであるというだけでなく、それが色彩によってもたらされているという点において共通したものになっている。フリードは《Prairie》の金属の棒と平板が同じ黄色であるけれども前者の方が後者に比べて明るく、その差異がこのような錯覚をもたらすことの要因の1つになっていると述べている⁵¹⁾。それは、この金属の棒が浮いているように見えるという錯覚が、そこで起こる色彩の変化によってもたらされているということとも言い換えられる。つまり、この棒と平板でできた作品を物体としてだけでなく表面としても捉え、自らが立っている地点から見えた景色も含めて1つの場面として切り取り、その場面に映し出された色彩の変化を捉えることでこの錯覚は生じているのである。フリードはそこにある様々な色彩の中で他の色よりも明るい黄色を強く感じたため、この棒が目立って浮いているように感じている。そうであるとすれば、《Bennington》と《Yellow Swing》の中での表面のみ感じるという錯覚も同

じようにフリードが切り取った場面のなかで起きているものになる。この場合の錯覚は、その作品の色彩（つまり黄色）とそれがおかれた背景の色彩の変化によって生じており、簡易的に接続された平板の隙間から見える背景の色と比較されて黄色が最も強調され、物体でありながらも表面として強く感じるようになっている。この2作品と《Bunga 45》との違いは、色彩の変化が物体の内側と外側のどちらにおいて起きているかであり、錯覚が生じることににおいてはどちらもその変化に起因したものである。

以上の議論から、本稿で取り上げた《Bennington》と《Yellow Swing》、オリツキーの《Bunga45》と《Hidden Combination》についてこのようにまとめることができる。それはこれらの作品が物体であるにも拘らず、色彩の変化から生じた錯覚によって絵画のような表面を作り出すことに成功しているということである。よって色彩は1つの作品の中で形と表面、すなわち彫刻と絵画のジャンル間の行き来を可能にしており、これは第1節ですでに検討された演劇の役割と同じである。

では、これを演劇や「演劇性」概念が付与されたリテラリズム作品の側から色彩に結びつけて考察した場合にどのようなことが導き出されるのだろうか。ポール・J・グデルはこの概念について触れた論文「マイケル・フリード、演劇性、そして懐疑論の脅威」（2018年）において、リテラリズム作品に対して以下のように説明している。

リテラリズム作品は人間の条件の根源的な性質について啓示的であることを主張するものである。その条件とは（…）私たちは最も基本的には世界を「通り過ぎていく場面」としてまさに観察しているというものである。⁵²⁾

「芸術と客体性」において、リテラリズム作品は定まった視点から鑑賞されるのではなく、その作品を動き回ることによって経験されるとみなされている⁵³⁾。つまり、ここでグデルによって言及された「通り過ぎていく場面」という言葉が意味するのは、私たちがこの作品を動き回ることによって幾重にも

様々な場面を視覚的に経験することを指している。では、場面として切り取られるカロの作品のようにリテラリズム作品が表面として捉えられないのは一体何が原因なのであろうか。後者の作品として「芸術と客体性」で例示されているトニー・スミスの《Die》（1962年）⁵⁴⁾は立方体であるが、それが物体としてしか捉えられないのは、それぞれ同じ大きさの平面の端がびったりと重なり、それが90度に折り曲げられているために視覚的には立体にしか見えないからである。こういった作品の特徴は前者にはなく表面として現れることが可能となっているが、後者はそうではない。

では、このようなリテラリズム作品の特徴を踏まえた場合、「演劇性」概念の基盤となった演劇と色彩はどのようにして関連づけられるのだろうか。色彩はこれまでみてきたように作品を形と表面、あるいは彫刻と絵画を行き来させるものとして機能しており、つまりそれは視覚的に場面を転換する役割を担うものであった。また、序論で述べたようにフリードはリテラリズム作品を観者も含めて成立するものとしており、作品が置かれた空間と観者を演劇における舞台と俳優として捉えている。そして、このような作品はそれが置かれた空間を舞台とし、観者を俳優にするような機能を持っているものである。この作品と演劇の両者において、観者が幾重にも場面を経験するということは、俳優が舞台で場面転換が起きるのを経験することと同じである。リテラリズム作品の場合この場面転換の役割を担うのは、まさに観者にほかならないだろう。なぜなら、観者が動かなければ場面は展開していかないからである。ここにおいて、観者は作品を鑑賞するだけでなく作品を完成させるため要素として色彩と同じ役割を果たしている。それゆえ、色彩は彫刻と絵画という複数の芸術を内包するだけでなく、その転換も行う点において演劇と関連性を持っていると述べることができるのである。

さらにここで指摘しておかねばならないのは、フリードがオリツキーの作品の色彩を道具（instrument）として捉えていたことについてだろう⁵⁵⁾。リテラリズム作品の場合、この作品に観者が出会った時、観者は作品を避けることができず

にその作品を意識することのみを強いられるということが「芸術と客体性」の中で指摘されており、観者が自分自身でいることは全く保障されていない⁵⁶⁾。それはフリードがこの作品から何かしらの意味を汲み尽くすことはできないと述べているように⁵⁷⁾、観者は場面を視覚的に受動的にただ経験するものになっていることを意味している。これを踏まえ、リテラリズム作品における観者は色彩と同じように作品を完成させるための道具になっていると言える。また、ここから観者が演劇における俳優と同じであるとみなされているのは妥当なものであると言える。というのも、俳優は演劇において演劇を完成させるために役を演じており、ある意味では演劇を完成させるための道具であるからである。では、ここからどのようなことが「演劇性」概念の内実として明らかにされるのだろうか。

結論、「演劇性」概念の内実 —— 道具としての人間

ここまで、「芸術と客体性」、「形式としての形」、「ジュールズ・オリツキー」、そして「アンソニー・カロによる2つの彫刻」という4つの論考を検討することでカロとオリツキーの作品における色彩の具体的な役割について考察してきた。繰り返しになるが、これらの作品の色彩の役割とは、形と表面あるいは彫刻と絵画という芸術ジャンルを行き来させるものであり、演劇が様々な芸術ジャンルを内包するのと同じような機能を持っている。そして、それが可能となるのは色彩が変化することによって作品は物体でありながらも、その表面が現れるものになっているからである。加えて、これらの作品はフリードにとってモダニズム芸術の範疇に入るのであるから、モダニズム芸術における色彩の役割であると結論づけることもできるだろう。

こういった検討の後、ゲデルの「マイケル・フリード、演劇性、そして懐疑論の脅威」を用いてリテラリズム作品における観者の役割が色彩と同じであることを示し、それにより演劇と色彩は場面を転換するという点において、そして道具に

なりかわるということにおいて関連性があることを指摘した。ここにおいて「演劇性」概念の内実は、作品が演劇のようになること——作品が置かれた空間が舞台になり、観者が俳優になること——を単に述べているだけでなく、観者である人間が作品を完成させるための道具になるということも意味するものとなっている。

フリードは「芸術と客体性」において「演劇とは今や芸術の否定である (theater is now the negation of art)」⁵⁸⁾と主張し、モダニズム芸術を称揚する代わりに「演劇性」概念が付与されたリテラリズム作品を芸術にとって否定的なものであるとした。この論考においてフリードはミニマル・アートという新しい芸術潮流について懸念を示しているが、以上でしてきた議論を踏まえればそれは芸術それ自体のみへの危機意識であるだけでなく、芸術のために人間が道具になりうるということそれ自体への、すなわち人間存在それ自体への危機意識からきたものであったとも言えるのかもしれない。それは、人間が芸術を主導するのではなく、芸術が芸術そのものを完遂するために人間をも飲み込もうとすることへの警鐘としても捉えられるのである。このような意味で、1967年に発表された「芸術と客体性」は、現代においても参加型アートやSEAのように人間をも素材とする新しい芸術への批判的な参照項として今もなお読み続けることのできるものになっている。

付記1：訳文に関しては既訳があるものは原文を参照しつつ基本的にそれをそのまま使用するかたちをとっているが、一部変更しているものがあることをお断りしておく。

付記2：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。

注

- 1) Fried, Michael, "Art and Objecthood (以下 AO)," *Art and Objecthood: essays and reviews* (以下 AO), The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172. 以下のサイトにもこの論考は掲載されている。Fried, Michael, *Art and Objecthood*, *Artforum*, 1967, <https://www.artforum.com/print/196706/art-and->

- objecthood-36708, accessed: 15/09/2023. [マイケル・フリード, 川田都樹子・藤枝晃雄訳「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』太田出版, 1995年, 66-99頁.]
- 2) Moran, Richard, "Modernism, Theatricality, and Objecthood," *Nonsite*, 2017, <https://nonsite.org/modernism-theatricality-and-objecthood/>. Accessed: 31/03/2023
- 3) AO, p. 148. [上掲書, 66頁.]
- 4) 観者という言葉に関しては, 大西によって「観者とは, 絵と人間の関係を, そのような一对一の, ほとんど人工的なまでに純粹化された関係として把握した, モダニズムの文化の中でのみ意味をもつ言葉であった」と説明されているように, 絵と一对一の関係を結ぶ人間のことを指している(林道郎, 田中正之, 大西廣「集中連載美術史を読む 第四回マイケル・フリード——批評と歴史」『美術手帖』, 4月号, 美術出版社, 1996年, 139頁.) Ibid, p. 153. [上掲書, 71頁.]
- 5) グリーンバーグの語彙にない独自の術語であることは, 以下の論文によって示される. Abbott, Mathew, "Michael Fried and Philosophy," Abbott, Mathew (ed.), *Michael Fried and Philosophy*, Routledge, 2018, p. 2.
- 6) Ibid., pp. 153-155. [上掲書, 71-73頁.]
- 7) フリードの著作物には Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (以下 AT), The University of Chicago Press, 1988 (初版は 1980 年). [マイケル・フリード, 伊藤亜紗訳『没入と演劇性: デイドロの時代の絵画と観者 (以下『没入と演劇性』), 水声社, 2020 年.] という書籍があるために, 「演劇性」の再考に際して対概念として「没入 (absorption)」が想定されるかもしれない. しかしながら, 「芸術と客体性」では「没入」という言葉はまだ登場しておらず, この段階において最も近いとされる「没頭 (preoccupation)」に關しても対概念というよりは「演劇性」に付随するものとみなされている. (AO, pp. 166-167. [上掲書, 84 頁.]) そのため「没頭」と「没入」をまったく同じものとして扱うことには慎重になる必要があるように思われる. しかしながら, フリードが『没入と演劇性』, 『クールベのリアリズム (Courbet's Realism)』(1990 年)『マネのモダニズム, あるいは 1860 年代の絵画の対面 (Manet's Modernism Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s)』(1996 年)の絵画と観者の関係論の 3 部作に対して「芸術と客体性」を序章 (prologue) または続き (sequel) と設定している (Fried, Michael, "An Introduction to My Art Criticism," AO, p. 2) ことや『没入と演劇性』の序文においてもこの論考が「パラレルな関係」(AT, p. 5. [上掲書, 26 頁.])にあると言及されていることから, 「芸術と客体性」と『没入と演劇性』の関連性は確認される. 以上から, これら 2 つの言葉の差異はさらなる詳細な検討が必要となることを予想しており, 今回は扱わないものの今後の課題としたい.
- 8) 本稿は色のグラデーションについても触れるため表題を「彩色」にしているが, 「芸術と客体性」の訳文との齟齬の解消のために次節以降は「色彩」という言葉を使用している.
- 9) 以下の文献を参照. 加治屋健司「カラーフィールド絵画における非コンポジション」『カラーフィールド 色の海を泳ぐ』DIC 川村記念美術館, 2022 年, 146-154 頁. /水沼啓和「ミニマリズムにおける色彩——ドナルド・ジャッドを中心に」, 前田富士男編『色彩から見る近代美術——ゲーテより現代へ』理想社, 2014 年, 343-361 頁.
- 10) 以下の文献を参照. Abbott, Mathew, "Michael Fried and Philosophy," Abbott, Mathew (ed.), *Michael Fried and Philosophy*, Routledge, 2018, pp. 1-17./ Gudel, Paul J, "Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism," *Michael Fried and Philosophy*, Routledge, 2018, pp. 129-137. /入江哲郎「現在性ははたして恩寵なのか——マイケル・フリード『芸術と客体性』のエピグラフをめぐる考察」『表象』月曜社, 2021 年, 102-116 頁/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』大阪大学, 2021 年, 38 号, 1-19 頁.
- 11) Fried, Michael, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons (以下 SF)," AO, pp. 77-99.
- 12) Fried, Michael, "Jules Olitski (以下 JO)," AO, pp. 132-147.
- 13) Fried, Michael, "Two Sculptures by Anthony Caro (TS)," AO, pp. 180-184. 以下のサイトにもこの論考は掲載されている. Fried, Michael, Two Sculptures by Anthony Caro, *Artforum*, 1968, <https://www.artforum.com/print/196802/two-sculptures-by-anthony-caro-36641>, accessed: 31/03/2023.
- 14) AO においては削除されているが以下のサイトで確認することができる. Art and Objecthood, *Artforum*, <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>, accessed: 15/09/2023. [上掲書, 96 頁.]
- 15) AO, p. 164. [上掲書, 82 頁.]
- 16) Ibid. [上掲書.]
- 17) Ibid. [上掲書.]
- 18) 特にオリツキーの作品においてこのことは示される. Ibid., pp. 162-163. [上掲書, 80 頁.]
- 19) 既訳を一部変更している. Ibid, p. 162. [上掲書, 80 頁.]
- 20) 「芸術と客体性」の中では, 《昼日中》(1960 年), 《彫刻 7》(1961 年), 《ベニントン》(1964 年) が取り上げられている. [上掲書, 90-91 頁.] Ibid, p. 162. [上掲書, 80 頁.]
- 21) 以下のサイトでは, 「客体=物体」としており, ここではそれに準じた. 森啓輔, "客体性". Artscape. <https://artscape.jp/artword/index.php/%E5%AE%A2%E4%BD%93%E6%80%A7>, (参照 2023 年 9 月 15 日)

- 22) “I mean not simply the propriety of applied color but the fact that all sculpture, like all solid, opaque objects, is colored, or has color, or anyway has surface. It is as though, finally, the opticality toward which advanced sculpture aspires brings one up short, not against its literalness exactly, but against the fact that when we perceive a solid object, eyesight makes contact with no more than its surface (and then only part of that).” SF, p. 97.
- 23) Ibid, pp. 96-97.
- 24) 括弧内は筆者の補足による。Ibid, p. 97.
- 25) 括弧内は筆者の補足による。Ibid.
- 26) AO, p. 162. [上掲書, 80 頁.]
- 27) Ibid, pp. 162-163. [上掲書.]
- 28) Ibid, p. 163. [上掲書.]
- 29) AO においては削除されているが以下のサイトで確認することができる。Art and Objecthood, *Artforum*, <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>, accessed: 15/09/2023. [上掲書, 97 頁.] また, ソンタグの引用は以下を参照した。Sontag, Susan, *Against Interpretation*, Anchor Books Doubleday, 1990, pp. 296-297./スーザン・ソンタグ, 高橋康也, 出淵博, 由良君美, 海老根宏, 河村錠一郎, 喜志哲雄訳『反解釈』筑摩書房, 1996 年, 468 頁.
- 30) 実際, この彫刻が絵画の表面として確立されることをフリードは「絵筆 (brush)」という言葉によっても説明している。AO, p. 162. [上掲書, 80 頁.]
- 31) 美術館の名前の変更は以下のサイトを参照。Museum History, *Norton Simon Museum*, <https://www.nortonsimon.org/about/museum-history/>, accessed: 15/09/2023.
- 32) 美術館の名前の変更は以下のサイトを参照。Our History, *SFMOMA*, 2015, <https://www.sfmoma.org/read/our-history/>, accessed: 15/09/2023.
- 33) JO, p. 132.
- 34) Ibid, pp. 133-134.
- 35) Ibid, pp. 134-135.
- 36) Ibid, pp. 141-142.
- 37) “The narrow verticals are the strongest of Olitski’s early spray paintings, largely because of the perspicuousness with which they stamp themselves out as shapes. …I have argued elsewhere that their perspicuousness as shape—the fact that their shapes are experienced as pictorial, not merely literal—is what secures their identity as painting. Either the support stamps itself out as shape or the painting is experienced as nothing more than a kind of object.” Ibid, p. 142.
- 38) この作品が初期のスプレー絵画群に入るとみなされるのは以下の 3 つの理由による。(1) フリードによればオリツキーは 1965 年にスプレー絵画を始めているから (Ibid, p. 132.). (2) 初期のスプレー絵画群は 1966 年以降のスプレー絵画と区別されているから (Ibid, pp. 141-144) (3) 「群」ということでこの作品も当然入るだろうから.
- 39) Ibid, p. 142; Greenberg. Clement, “Introduction to Jules Olitski at the Venice Biennale,” Greenberg. Clement, O’Brian. John (ed.), *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, vol. 4, The University of Chicago Press, 1993, p. 230.
- 40) JO, p. 142.
- 41) Ibid, p. 141.
- 42) SF, p. 85.
- 43) この形とリテラリズムの作品との関連は, 拙稿でも少し触れた。茶圓彩「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」『第 73 回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』美学会, 2023 年 3 月, 114 頁.
- 44) AO, pp. 150-151, 155. [上掲書, 68-69, 73 頁.]
- 45) フリードは「形式としての形」で《Hidden Combination》に関して「枠が錯覚を含んでいるように思われるのではなく, 逆に錯覚が枠を含んでいるのだ」(SF, p. 85)と言及している。拙稿 (2023) では, この言及に対してこの作品の枠は錯覚によって現れたり消えたりすると解釈した。本稿ではこれを, この作品の中で形と表面が行き来する錯覚によって起きているとさらに解釈するものであり, それが色彩によって生じると論ずるものである。茶圓彩, 上掲書, 113 頁.
- 46) JO, p. 143.
- 47) “that three of the long metal poles are held up at only one end is *understood* to mean that the full weight of each pole is borne by a single support far from its center; but the poles are *seen* as being in a state of balance as they are, as if they weighed nothing and could be placed anywhere without support.” TS, p. 182.
- 48) TS, p. 183.
- 49) Ibid.
- 50) この段落自体の註である。Ibid., pp. 182-183.
- 51) Ibid, p. 183.
- 52) Gudel., “The literalist work is one which purports to be revelatory about the fundamental nature of the human condition. That condition is (……) a condition in which we most basically do observe the world as “passing scene”,” p. 134.
- 53) AO, pp. 153-155. [上掲書, 71-73 頁.]
- 54) Ibid, p. 155. [上掲書, 73 頁.]
- 55) JO, p. 144.
- 56) AO, pp. 154-155. [上掲書, 72-73 頁.]
- 57) Ibid, p. 166. [上掲書, 83 頁.]
- 58) Ibid, p. 153. [上掲書, 71 頁.]

“Theatricality” as an instrument: Focusing on the problem of Michael Fried’s coloring

Aya CHAEN

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary In this paper, I shall investigate the concept of theatricality which was applied by the essay “Art and Objecthood (1967)” written by the famous art critic, art historian, and poet, Michael Fried. In this essay, “theatricality” is the unique term created by him to discuss the works of Minimalism and is originated from theater—in the case of that a beholder and a space become an actor and a stage, if a work of Minimalism is placed in a space.

Based on this, firstly, I demonstrate the relation between theater and color, referring from what he said in the essays, “Art and Objecthood” and “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons (1966)” After that, I clarify the concept of theater which was determined by him. Secondly, I consider the role of color from Jules Olitski’s spray paintings, and thirdly, I argue how color plays the role in the works of Anthony Caro and Minimalism based on the role of the Olitski’s one. And, reviewing the article, “Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism (2018)” written by Paul J Gudel, I find roles in common between theater, the concept of theatricality, and color. Finally, I conclude that this concept means humans become instruments to complete the work of art perfectly and that’s why Fried wrote the essay “Art and Objecthood” from the awareness of crisis to human existence.