

美学か美か

——自然と芸術における形式と意味——

ジャレ・エルツェン／要 真理子（訳）

本稿の論点が立脚しているのは、これまで自然美と芸術美のあいだの対照と連関が十分には考察されてこなかったという確信、そしてこれまで美と感性的な質のあいだの比較もまた十分には試みられてこなかったという確信である。私が明らかにしようとしているのはまさしく、芸術と自然に関して一般化できる基本的な相違が、自然が美についての経験を提供する一方で、芸術においては常に、形式を通じての意味が求められるという点で、本源的に美学と関わらざるを得ないということである。この比較によって私が述べたいのは、自然に見出せる美と芸術の美的経験が異なるものであるということである。近代、および今日の芸術が私たちに示してきたのは、美学は必ずしも常に美を問題としているわけではないということであった。自然の美学もまた存在していたが、それは自然がどのように知覚されるのかに関する言説であった。他方で、自然への観照的なアプローチは、自然を風景に換えてしまい、それゆえこの風景とは、芸術的な変換に巻き込まれ、意味を伴われた表象であった。そこから、私の主張は次のようなものとなる。すなわち、芸術を知覚するということが常に意味を生じさせるのとは対照的に、自然を見るということはそのことが私たちに美についての経験をもたらすということである。

美についての経験に関する最初の精緻な言説であるカントの『判断力批判』以来、自然の経験と芸術の経験との間の相違について十分に吟味されることはなかった。カントの著作においては、主として、自然における美と崇高の知覚について書かれており、意味の問題については語られていない¹⁾。カントの考えは、その本質主義的な特性のために批判されてきたとはいえ、自然美に対する意識は常に概念とは無関係であるという点に言及していた。カントによる自然における美についてのこの意識的な体験の定義は、芸術によって与えられる経験とは極めて異なっているように見える。この議論に沿って、いかに自然の美的経験が基本的に感情を引き起こす美についての経験である一方で、芸術の美的経験は常に意味を伴い、「意図」と結び付けられているのかを示したい²⁾。

私たちは自然を見る異なる三つの仕方を考えることができる。一つは、私たちが野原や森のなかを歩くときに経験するように、無媒介的で意図をもたないものである。私たちの動きは解釈や観照の時間を考慮に入れていない。この場合、実践的な知覚のようなもの、すなわち、私たちの動きを導く知覚も同様に働いている。実践的な知覚は無媒介的で、ほとんど非反省的な仕方、前提された意味を適用する。こんな風に私たちは実践的な知覚によって誘導されながら次に進むことができるし、そればかりでなく、私たちを取り巻くものを完全に沈黙した形式としてのみ知覚する。自然に対する知覚的反応の無媒介性は、反省なき反応が何よりも重要となる生存のメカニズムの一環として見るることができる。他方で、古今東西の文化を辿れば、自

然についての美的知覚においては観照的なアプローチが注目を集めていた。近代美学においては、観照的な態度は、あらゆる知覚が関与しているかあるいは関心をもっているかといった見方とは正反対の態度とされてきた。こうした見解の最大の擁護者の一人がアーノルド・バーリアントであり、その多くの著作は、環境美学と環境意識に関するものであって、この主題に関する重要な文献となっている³⁾。自然に向かう態度は、経済的、道徳的動機によってほとんど条件づけられている、と歴史を通じてずっと論じられてきたのである⁴⁾。

自然を理解したり規定したりすることは、不可能ではないにせよ難しい課題である。「ありのままの」自然を見ることは不可能である。事実、あらゆる知覚は、私たちの生理的条件と同様に文化的背景によっても条件付けられている。私たちは決して何のものにも近づくことはできないし、何ものも「ありのままに」知覚することはできないにもかかわらず、無媒介的な仕方では、表象することなしに自然を見ることと、風景として自然を見ることには相違があると考えても間違いないだろう。第一番目のアプローチは、感情、畏怖あるいは喜びに満ちている無媒介的な知覚である。この無媒介的な仕方というのは、佐々木健一が文化を顧慮せずに自然を見ることないし経験することに関する著作において意図したのとよく似た自然との向き合い方であると理解している⁵⁾。二番目のアプローチは、すでに心のなかで再構成されている自然についての知覚である。すなわち、それはすでに一つの表象であり、視野のフレームと場の選択を含意している。自然を一枚の写真に撮ることによって、自然の無媒介性を、明確な秩序をもった一つの風景に換えるのである。自然を風景に換えることは、観照的な注視を通じて生じる表象にも作用する。あらゆる表象のように、このことは意図を伴い、イメージに価値と意味を与える。

その一方で、私たちがいかに自然を表象しようとも、自然は本質的に何ら意味を提示しない。自然に対する人間の応答を映し出すのは人間の目、あるいは人間の精神なのである。有名な風景画家の一人は、自然と風景との間の違いについて私たちに手掛かりを与えてくれた。「私の風景画は、美しく郷愁に満ちているだけではなく、失われた楽園のように、ロマン主義的ないし明らかに古典的というばかりでなく、(必ずしもこうした局面を正確に示す手段が見つからなかったとしても) それらの風景のほとんどは『真実ではない』し、この『真実ではない』という言葉によって、私が言いたいのは、私たちが自然を見る際のいびつな仕方のことであって、その同じ自然が常にそのあらゆるかたちで私たちに対峙しているのだ。というのも、この自然は、でたらめで容赦がなく私たちに同情することもないし、この自然は、何も知らないのだから。つまり、徹底して心をもたないこの自然は私たちににとっての逆説そのものであり、絶対的に非人間的なものなのだ」⁶⁾。

テオドール・アドルノによれば、自然の美とは、観察するのが苦痛である。「美を前にして感じられる苦痛は、どこにおけるよりも自然経験のうちでひとときわ痛切に感じられるが、こうした苦痛は、美が自然経験を通して自らの正体を明かすことなしに約束するものを求める憧憬であり、美に等しいものになろうとしながら美を断念する不完全な現象によって与えられた苦悩でもある」⁷⁾。アドルノがみなすには、「自然美は、自然に密着したものであるが、だがもっとも密着する瞬間に身を隠す」。アドルノが、ちょうどゲルハルト・リヒターが主張したような「自然の意義深い沈黙」⁸⁾に言及するとき、この意義深い沈黙は、いかなる特別な意味も与えることはない。自然の沈黙と静けさは、それがいかなる意味ももたないならば、私たちの意味への

探求なのである。アドルノにとって自然は、それが未来への希望を与えるときには意味をも与えるか、さもなければ、「まだない」を示唆するのである。他の多くの書き手、とりわけ日本の詩人もしくは画家たちは、この苦痛の感情を美のはかなさについての自覚の結果として解釈してきた。またこのような苦痛のもう一つの説明としては、自然に属するものは何であれ、それらは自分自身に、つまり自然界に閉じこもっているというものである。そして、私たちが強く感銘を受けるにもかかわらず、いかなる本当の対話も確信できないという私たちの無力さが苦痛を与えるのである。とはいえ、この苦痛は喜びと渾然一体である。なぜなら美は、諸感覚に活気を与え、精神の高揚を促すからである。それゆえ、美の感覚は感情と混ざり合っている。美に対する私たちの反応の直接性と強度は、私たちが自然に反応する根拠を理解することを不可能なままにする。それはちょうど、カントが美への反応を完全に感覚的で概念を欠いたものだと説明したのに似ている。自然美に直面して、私たちは打ちのめされ、身動きがとれなくなってしまう。先のゲルハルト・リヒターの言葉は自然がいかなる意味ももたないことの確認なのである。人間の精神にとって意味の欠如、あるいは自らの経験からいかなる意味も引き出せないことは、苦痛と混乱を生じさせる。精神が自らに表象する何ものであれ、あるいはいかなる知覚であれ、それは直接に意味を伴って表される。精神は寄る辺ない気持ちにさせる無意味性を容認できない。いかなる人間のくわだてであれ、それは当然のことながら、意味を作り出すか、あるいは作り出そうとするのだと言えよう。自然に対する感情的な反応は、喜び、苦痛、悲しみ、あるいは恐怖を示唆するけれども、誰もその意味を知ることはできない。

カントの美に関する考えを芸術に関わるものとして読むならば、20世紀の前半に、モダニズムの画家たちとその代弁者であるクレメント・グリーンバーグが主張したことをいっそうよく理解できる⁹⁾。彼らにとって芸術の形式は芸術の内容として機能をするのであり、グリーンバーグが主張したのは、全ての芸術は、たとえそれがナラティブなものであれ、基本的には形式に関わっている、ということだった。カントが芸術作品における意味よりも形式に関心を寄せていたことは明らかである。カントは、いかなる表象もその形式の妥当性を通してのみ意味をなすことを強調する。「絵画、彫刻——それどころか一切の造形芸術においては、従ってまた建築や造園においても、これらのものが芸術である限り、線描的輪郭 [design] が本質的なものである。線描的輪郭においては、感覚によって満足を与えるものではなくて、形式によって我々に快いものが、趣味判断に対する一切の素質の基礎をなしているのである」¹⁰⁾。このことは、次のくだけりによっていっそう強調される。「ところで、色彩や楽音の純粋性、あるいはその多様性や対照のようなものも、それぞれ美に寄与するところがあるように思われる。しかしこのことは、これらの性質がいずれもそれ自体だけで快適であるから形式に関する適意に同種的なものをさらに付加する意味ではない。ただ、かかる性質は、形式をいっそう正確にまたいっそう明確かつ完全に直観させるし、その上——対象そのものに対する我々の注意を喚起し、保持することによって、——色彩あるいは楽音の感覚的刺激を援用して表象に生氣を与えるから、かかる適意に寄与するという意味に過ぎないのである」¹¹⁾。おおよそのところ、カントは芸術美を自然美と極めてよく似た仕方と考えている。カントが言及している表象は、形式の知覚、あるいはデザインの知覚と関係している。

カントによれば、自然のあらゆる表象は、それが装飾的なもののためであるかどうかにかか

ならず、それ自体は意味を欠いており、もっぱらその形式によって享受されるのみである。「花は自由な自然美である。ところで、ある花が本来どのようなものであるかということを正確に知っているのは植物学者だけで、余人はおそらくそこまでいきまい。また花が植物の生殖器官であることを承知している植物学者にしろ、これを趣味によって判断する場合には、かかる自然目的を無視して顧みないのである……また、ギリシャ風の線描的模様 [design] や、飾り縁あるいは壁紙に施された唐草模様などは、一定の概念によって規定されているようないかなる対象をも表示するのではなくて、いずれも自由な美なのである」¹²⁾。

啓蒙主義は、概念的および認識的な能力の重要性を強調し、合理性を重視すると同時に、自らが「理解し難いもの」に直面していると考えた。精神を理解することの限界、そして私たちがいかに理解するかを理解することの限界は、精神の無意識および潜在意識の状態の追求を開始させた。こうした追求は、心理学の科学としての進化と精神分析を促した。カントの第三批判において、自然の理解し難い現象は、崇高として定義される。啓蒙主義が人間界における合理的な説明と明晰な意味を追求するかたわらで、それが理解不可能なものと直面したことは明らかである。ロマン主義の画家たちが好んだテーマは、たとえば、ターナーやドラクロワが描いたような、しばしば自然から取ってこられたドラマチックな光景であった。他方で、内なる自然における崇高、言い換えれば人間界において理解できないもの、たとえば恐れ、怒り、残忍さ、狂気は、多くのロマン主義の芸術家たちの主題を形成した。啓蒙された文化が合理性を求め一方で、芸術は文化の別の顔を映し出すのであり、それは意味の欠如と不条理なものといった自然のなかだけでなく、内なる自然の侵しがたい側面なのである。自然の謎を解き、自然をコントロールしようと人間が執着するのは科学の野望というだけでなく、芸術もまたそうなのであって、とりわけ西洋におけるルネサンスはそのことに専念してきたのである。現代芸術において生物学的な内なる自然は、芸術がその領土を拡大しようとするための活気に満ちた主題でもあった。

(生物学的な)自然を扱う作品を例に挙げるなら、私たちは、たとえば死んだサメのようなダミアン・ハーストの作品を引きあいに出すことができる。すなわち、瀕死の人々を扱い、ビデオ撮影してきた芸術家もいれば、その一方で、人体構造や内部器官の写真やビデオ、サウンドトラックは現代アートの記録であり続けた。より最近では動物を用いた作品もまた目につくようになった¹³⁾。こうした作品においても、(木を植えたり、土地を耕したりなど)自然を扱った多くの作品においても、ヨゼフ・ボイスがその先駆者であって、死んだウサギやコヨーテを用いたパフォーマンスはよく知られている。

特に1980年代以降、エコロジー的な関心と自然との関係を遮断された極端な都市膨張によって、自然や農村環境やプリミティヴィズムへの新たな関心が引き起こされてきた。18世紀においては、宗教が民衆への支配力を消失し、そして経済状況が悪化するにつれて、それに続く社会の衰退がシンプルライフへの回帰、つまり普通の人々の自然と価値観への回帰によって解決できるのだと信じられた。ルソーとヴォルテールの著作、すなわちブルジョワと貴族による自然への関心は、その最初の運動と見ることができ、この運動はやがて工業化が自然に対して多大な脅威を及ぼすにつれ、幅広い関心を獲得することとなった。20世紀半ばに再び活気づいたこの関心は、これもまた地球の衰退に関する恐怖の結果ともみられる。エコロジカル・アート

とランド・アートは、第二次大戦後の多くの芸術家たちの注意を、その生のままの自然へと差し向けてきた。このような主題と関わる芸術の意味は、しばしば理解することが困難である。ハイデガーの著作、『芸術作品の起源』は、こうした作品が、芸術家たちによる特殊な形態へと自然が押し込められているときに、いかにしてハイデガーが「大地と世界」の間の闘争と呼んだものを象徴、もしくは解明するのかを知るためのヒントを与えてくれる。大地という言葉によって、ハイデガーは、自然のことを指しているのであり、世界という言葉によって文化、あるいは人間の生存における文脈を意味しているのである¹⁴⁾。

ほとんどのランド・アートは、たとえそれが芸術家によって付け加えられた形式上の様相を含んでいるときでさえ、自然の静けさを引きだした美、もしくは畏怖、あるいはその崇高な質への注意をかきたてようとしているように見える。ときに、これらの作品は、たとえば、ウォルター・デ・マリアの《ライトニング・フィールド》やデニス・オッペンハイムによって描かれた《雪上の環》のように、自然現象を生み出す。芸術家が付加的な形を作り出すことによって自然へと介入するときでさえ、それらは明らかに自然のプロセスを参照している。芸術家たちはまた、自然における時間の循環と歴史的なプロセスに関心を抱いてきた。「大地の記憶」をほのめかす作品は、自然に新たな次元を与えている。つまりそれは自然の静けさへと浸透していく人間の記憶の次元なのであって、それというのも、進化とはもっぱら人間の理解にとってのみ、意味をなすからなのである。人間の記憶の次元がなければ、自然は、いかなる時点にあっても、絶対的な現在を生きている。他方で、自然における人間の存在、あるいはその兆しは、どんなものであれ、自然を一つの人工物へと変容させ、それに主観性を供給してしまう。

エコロジカルな関心が芸術の主題の一部となって以来、自然美の概念は拡大していった。砂漠や荒野だと思われてきたものが、今では新たに認められた美的な質としてみなされるようになった。一般的なヨーロッパの基準では、よく手入れされた緑の牧場と木々の茂る丘が未だ美の範例であるとはいえ、大地との関わりで制作する芸術家たちは、不毛な土地（マイケル・ヘイザー）、奇妙な土地の構造（ジェームズ・タレル）、岩や石（リチャード・ロング）、暴風雨（ウォルター・デ・マリア）の美しさに私たちの注意を差し向けてきた。芸術家たちはまた、海の深み、海藻が積み重なる海岸、波が砂の上に残した形状にも注目してきた（メリケ・アバスマク・クルティチ）。20世紀初頭の抽象芸術もさることながら、抽象表現主義の芸術は、自然の形式に対する新たな評価の発展に影響を及ぼしてきたとも言える。偶然に浮かび上がる形態を好んだ抽象表現主義の芸術家は、しばしば原生自然の形態に似たイメージを作り出した。北極の上を飛行機で飛ぶとき、ポロック、フランツ・クライン、あるいはマザウエルの作品から飛び出してきたイメージを見ているように錯覚することもある。実際、荒々しい自然という背景に抗って発展したアメリカの文化はこのような自然を高く評価してきた。多くのランド・アートの作家たちは、エコロジカルな思想の先駆者と同様、アメリカ人であった。ヨーロッパの文化が基本的に都市的で自然というものをその飼いならされた形態において考察するとすれば、アメリカの文化は荒々しい自然条件への意識によって特徴づけられていると言えよう。アメリカの風景画家たちがしばしば草原や荒野を見つめていた一方で、アメリカのランド・アートの作家たちはそうした場所から引き出された自然の質に注意を向けてきた。

先に述べたように、再現としての芸術は常に、何らかの意味を前面に押し出そうとしている。

たとえ、この意味が、一見すると、言葉にすることができないとしても、私たちが自然を知覚する仕方は、常に感覚的な応答に帰着し、それはしばしば、カントが説明したように、形式の美や崇高なものの質に関わっている。芸術への反応と自然への反応を比較しつつ、ジョセフ・マーゴリスは、どれほど芸術作品を知覚することが意識的な行為であって私たち自身の理解へと導かれているかということ強調してきた。「私たちの認識能力は自然の属性と文化の属性という観点では非常に異なって機能する……」。マーゴリスの議論に従うなら、文化的なものあるいは人工物は、「前提となる意味をもつ。[つまり、それは、]物理的特性とは極めて異なっている」。私が示そうとしたように、「自然のような」ものに対する、あるいは自然についての私たちの知覚は、物理的特性の感覚的な統覚なのである¹⁵⁾。自然が芸術の主題と素材として扱われるとき、ちょうどランド・アートにおけるように、たとえ、明確な意味を問題としないとしても、何か特別なものを際立たせようとする芸術家の意図は、その意味が探し求められる内実となってしまう。これとは対照的に意味を引きだすいかなる意図的な努力なしに自然を見る仕方も存在している。アドルノによれば、自然は、ちょうど天気の良い日にはそうであるように、私たちに未来に対する希望を抱かせ、前向きな気持ちにさせてくれる。このことが意味しているのは、私たちが光や色、形態によって精神的にと同じくらい身体的にも影響を受けるということであり、私たちは自然の魔力のとりことなることに満足しているということである¹⁶⁾。自然は完全に意味や意図といったものを欠いており、抽象的だと言えよう。さらに、抽象芸術を自然とほとんど同じようにみなすこともできるだろう。なぜなら、私たちがそこに意味を付与しない限り、形式はそれ自身では何も意味しないからである。他方で、佐々木健一の評価に従えば、文化が生み出す何ものも自然と同程度に無限にあること、そして絶えざる変化のなかで美しくあることは不可能である¹⁷⁾。抽象芸術とランド・アートの双方が自然との親和性を持っている一方で、これらのアプローチはしばしば自然な、あるいは知覚上の質に手を加えている。この点において、洞窟壁画といった先史時代の、あるいは東洋の芸術のほとんどは自然を見つめることにおける感嘆と謙虚さを表明してきた。

その一方で、あらゆる表象は常に人間の解釈であり、それは表象された対象を一定の仕方で見ているのであり、一定の意味を伝えようとしている。先に述べたように、これらの意味は必ずしも直接に言葉へと表すことはできないものの、常に多様な解釈へと開かれている。あらゆる表象の背後にある意図とは、芸術家はその主題を眺めることで発見した一定の意味を伝えることにあるとさえ言うことができる。

意味を伝える何ものかとしての芸術と無言で不透明なものとしての自然はともに知覚の方法を生み出し、両者は様々な仕方で人間の心と認識能力に寄与する。しかしながら、マーゴリスが私たちに思い出させるのは、自然を理解することは文化によって提供された意味なしには不可能だということである。「自然それ自体と、独立した物理的世界に関する私たちの知識は認識において（存在においてということではないが）、人間の文化を反映した世界から抽出された仮の答えなのである」¹⁸⁾。ポール・クローザーは、私たちの認識能力に寄与することにおける芸術の重要性を主張し、また私たちの世界との関係は芸術的な経験によって強められるということも重視している。「……芸術と美的経験だけが人間主体と世界との根源的なあの出会いに完全な表現を与え、そこにおいては双方の根源的な相互性が確証されるのである」¹⁹⁾。加えて、ポー

ル・クローザーは、ヘーゲルの議論に言及しつつ、芸術の精神的な機能を強調している²⁰⁾。私が主張したいのは、ありのままの自然をその形態の真剣な知覚によって観察しながらも、芸術作品との出会い、そしてそれらを理解しようとする試みはともに重要だということである。芸術が解釈することと理解することにおいて私たちを教育するように、自然は純粋な形式の知覚において私たちの感覚を研ぎ澄ますのである。

注

- 1) カント（篠田英雄訳）『判断力批判』（上）（下）、岩波文庫、1993年；Kant, I., (1952) *The Critique of Judgement*, 英訳は、James Creed Meredith, Oxford: Clarendon Press
- 2) スザンヌ・ランガー（大久保直幹ほか訳）『感情と形式』、太陽社、1987年；Langer, Susanne. K., (1953) *Feeling and Form*, New York: Scribners
- 3) Berleant, A., (1997) *Living in the Landscape – Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas (p.35)
- 4) Fredriksson, A., 'Environmental Aesthetics Beyond The Dialectics of Interest and Disinterest Deconstructing the Myth of Pristine Nature', *The Nordic Journal of Aesthetics*, No.40-41, 2010-2011 (89-106)
- 5) Sasaki, K., (1998) *Aesthetics on Non-Western Principles*, Maastricht: Jan Van Eyck Academie
- 6) Exhibition catalogue "Gerhard Richter Landschaften", Sprengler Museum Hannover, 1998 (p.31)
- 7) テオドル・アドルノ（大久保健治訳）『美の理論』、河出書房新社、1989年、p.125；Adorno, T., (1970) *Aesthetic Theory*, 英訳は、C. Lenhardt, London: Routledge & Kegan Paul, pp.108-109
- 8) アドルノ（大久保訳）、前掲書、p.125-126；Adorno, *ibid.*, p.109
- 9) クレメント・グリーンバーグ（藤枝晃雄編訳、川田都樹子訳）「モダニズムの絵画」『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、pp.62-76；Greenberg, C., (1961) 'Modernist Painting' *Art in Modern Culture*, ed. Francis Frascina & Jonathan Harris, New York: Phaidon, pp. 308-314
- 10) カント（篠田訳）、前掲書（上）、p.109；Kant, *ibid.*, p.67, s.25
- 11) カント（篠田訳）、前掲書（上）、p.110；Kant, *ibid.*, p.68, s.10
- 12) カント（篠田訳）、前掲書（上）、p.116；Kant, *ibid.*, p.72, s.25
- 13) 動物やそれと芸術に関する論文については以下を参照——*Journal of Visual Art Practice*, Volume 9 Number 1, 2010
- 14) マルティン・ハイデッガー（関口浩訳）、『芸術作品の根源』、平凡社、2008年；Heidegger, M., 'The Origin of the Work of Art (1950)', *Philosophies of Art and Beauty* (1964), Ed. Albert Hofstadter & Richard Kuhns, Illinois: University of Chicago Press, pp.650-708
- 15) Joseph Margolis, (2001) *Selves and Other Texts*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, p.115
- 16) アドルノ（大久保訳）、前掲書、p.125；Adorno, *ibid.*, pp.108-109
- 17) Sasaki, K., (1998) *Aesthetics on Non-Western Principles*, Maastricht: Jan Van Eyck Academie
- 18) Joseph Margolis, (1999), *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, p.12
- 19) Crowther, P., (1993) *Art and Embodiment, from aesthetics to Self-consciousness*, Oxford: Clarendon Press, p. 65
- 20) Crowther, *ibid.*, pp. 119-149

