

マクルーハン，環境芸術，大阪万博 —60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容—

飯田 豊*

大阪万博に関わっていた建築家や美術家の証言によれば、60年代後半、「環境」という概念に対する関心の高まりを背景に、マクルーハンがいち早く受容されていたようである。だが、芸術分野におけるマクルーハン受容の文脈については、今日までほとんど検証されていない。そこで本稿では、マクルーハンにいち早く着目した美術評論の読解を通じて、その思想が主に大阪万博を介していかに解釈されたのか、同時代的理解を試みる。それはまず、ポップ・アート以降の新しい芸術表現に強い関心を寄せていた、東野芳明、宮川淳、中原佑介、日向あき子といった若い美術評論家たちによって先鞭がつけられる。「反芸術」論争や「模造千円札」裁判などを契機として、日本における前衛芸術の行方が問われる中で、新しい工業素材やメディアを駆使した、合理的で領域横断的な芸術表現に注目が集まっていた当時、「環境」という概念を橋渡しとして、マクルーハンが広く読まれたのである。こうした動向は大阪万博の準備期間と重なっており、環境芸術の大実験場としての期待や懸念と相まって、マクルーハンの理論が頻繁に援用されていた。彼らが構想した「環境芸術論」は、美術評論の枠にとどまらず、日本における「メディア論」の萌芽と言えるような広い射程を備えていたのである。

キーワード：マーシャル・マクルーハン、環境芸術、大阪万博、東野芳明、中原佑介、日向あき子、前衛芸術、「反芸術」論争

はじめに

日本におけるマーシャル・マクルーハンの紹介は、『放送朝日』1966年8月号に掲載された2本の記事、竹村健一「テレビ時代の予言者M・マクルーハン—人物紹介」と後藤和彦「メディア即メッセージ—理論紹介」に始まり、「ビジネスへの応用に傾斜した竹村と、情報文明論的な学術的考察に踏みとどまろうとした後藤とを2本の軸にして展開」されたと言われ

る。だが、この対立軸とは一線を画して、美術評論家の日向あき子を「第3の軸」として、芸術分野における紹介や考察もおこなわれていた(宮澤 2001: 182-3)。

具体的には、『美術手帖』1967年12月号の特集「マクルーハン理論と現代芸術」が今日まで広く知られている。この特集は、日向あき子の「電気情報時代の芸術—マクルーハンにみるユリシイズ性の回復」を基調論文とし、その付録として「マクルーハンによる環境芸術・過去・現在・未来絵図」という図版が収録されている。また、「マクルーハンの著書ガイド」として、『機械の花嫁』を日向が、『ゲーテンベルク

*立命館大学産業社会学部准教授

の銀河系』を東野芳明が、『メディアの理解』を後藤和彦が、『メディアはマッサージである』を宮川淳が、それぞれ解題している。NHK 総合放送文化研究所の後藤を除く3名は、当時いずれも30代の美術評論家であった。

しかし、60年代の芸術分野におけるマクルーハン受容の経緯については、今日までほとんど顧みられていない。1986年に新訳として出版された『ゲーテンベルクの銀河系』（みすず書房）巻末の文献目録には、「我が国の新聞、雑誌に掲載されたマクルーハン学説に関する記事、論文」が紹介されている（McLuhan 1962=86:xxiii-xxiv）が、『美術手帖』や『SD』におけるマクルーハンの紹介記事はすべて見落とされている。

また、1970年に開催された日本万国博覧会（大阪万博）の準備期間が、マクルーハンが精力的に言論活動を展開していた時期と一致していることも、これまで奇妙にも見過ごされてきた。大阪万博に関わっていた建築家や美術家のあいだでは、「環境芸術」という新しい動向に関する理論的関心と相まって、マクルーハンの思想がいち早く受容されていたようである。たとえば、建築家の磯崎新は後年、次のように振り返る。

六〇年代の後半というのは国際的に、一九二五年から一九四〇年くらいまでの前後一五年くらいに生まれた建築家たちが、スタートした時代ですね。誰がどうなっていくかわからないけれど、みんな同時並行的に動いていた時期でした。今から考えてみると、アートのコンテクストに近かった。もうひとつは、メディアアートのとか、環境というか、当時マクルーハンなんかの影響があったと思います。（磯崎 2007: 195）

こうした動向のすべてを、竹村健一が1967年8月に出版した『マクルーハンの世界』を心臓とする、いわゆる「マクルーハン旋風」の一部として片付けるわけにはいかない。

そこで本稿では、60年代の日本における芸術分野の文脈で、マクルーハンがどのように受容されていたのか、同時代的理解を試みる。

本稿の構成は以下のとおりである。

まず、芸術分野におけるマクルーハン受容の背景として、前衛的な芸術表現を取り巻く動向に加えて、来るべき大阪万博の存在が強く影響していたことを確認する（＝1節）。先行研究を概観すれば、北米におけるマクルーハンと環境芸術の関係、日本における環境芸術と大阪万博の関係は、いずれも詳細に考察されている。それにも関わらず、マクルーハン、環境芸術、大阪万博の相互連関については、ほとんど着目されていない。

そこで次に、マクルーハンにいち早く着目した美術評論の読解を通じて、彼の思想が主に大阪万博を介していかに解釈されたのか、その過程を明らかにする。具体的には、東野芳明、中原佑介、日向あき子のテキストを中心に跡付けることになる（＝2節）。

周知のように、大阪万博は、戦後日本の科学技術と社会の関係のみならず、日本の学知、英知にとって重要な転換点であった。「マクルーハン旋風」の只中、社会学者の佐藤毅は「マクルーハン旋風をマッサージする—原像うすれ幻像出現」と難じた（『毎日新聞』1967年9月14日夕刊）が、マクルーハンの大衆化と一線を画して展開された「環境芸術論」は、彼の死後——本格的には90年代以降——に精練されていく「メディア論」¹⁾の原像をなしていたと考えられる（＝3節）。

1. マクルーハン、環境芸術、大阪万博

1. 1 堺屋太一によるマクルーハン批判

既に述べたように、大阪万博の準備期間が、マクルーハンが精力的に言論活動を展開していた時期と重なっていることは、これまでほとんど注目されていない。数少ない例外として、作家の堺屋太一が長年にわたって展開したマクルーハン批判が挙げられる。通産官僚として大阪万博の企画に関わっていた堺屋は、退職後、たびたびマクルーハンを厳しく難じている。堺屋は、マクルーハン理論の権威を失墜させたものこそ、1967年のモントリオール万博と1970年の大阪万博だったと言う。

堺屋によれば、この二つの万博の準備が進んでいた1965年頃、アメリカの研究所などで「マクルーハンの信奉者や弟子たち」が急増し、その最も有力な研究所の一つが、両万博の入場者予測調査を引き受けることになったという。「この種のものとしては破格の高価格だったが、何しろ当時のマクルーハンの権威からそれ以外は考えられない状況だった」（堺屋 1984: 82）。「権威あるスタッフたち」は、テレビのような「送達型情報メディア」の優位性を一方的に信奉する反面、万博のような「集人型情報メディア」を軽視しており、入場者予測は堺屋たちの想定をはるかに下回っていたという。

私たちはこの調査に反論もした。しかし、アメリカから来た六人の「権威者」と日本側の十人ほどのスタッフは、難解な専門用語とコンピューターの計算表を積み上げて一歩も譲らない。それどころか、マクルーハン大先生の語録を並べて、反論者の時代遅れを指摘するばかりだ。何とも自信

満々だったのである。加えて、日本の新聞や学者の多くが、「外国の大先生」を全面的に支持したから、主催者側はますます窮地に陥ったものだ。（堺屋 1984: 83）

ところが現実には、いずれの万博においても、調査結果を大きく上回る入場者数を達成したことから、マクルーハン理論は敗れ去ったと堺屋は処断するのである。堺屋はマクルーハンの「歴史的考察の欠如」を指摘する。「ごく短期的な傾向だけに捉われ、学問的な研究と分析がないままに、直感だけに頼って、ジャーナリストティックな発言だけを声高に呼ぶことに終始していた」（堺屋 1984: 88-9）。マクルーハンの再評価が進んだ現在から振り返れば、こうした批判の鋒先は明らかに、マクルーハン本人に対してではなく、ビジネス指向に偏ったマクルーハニズムに向けられるべきものであろう。それに対して、大阪万博におけるマクルーハンの影響について、後藤和彦は後年、推測混じりに次のように証言している。

大阪万博の前にモントリオール博がありましたけど、関係者はみんな見に行った。堺屋さんも見に行ったんでしょね。ほくもモントリオールの万博は、準備してるところに行きましたけど、あれはマクルーハンだったんですね。つまり触覚展示。[...] いろんなものを感じながら触ったりして、触ると何か変わるわけですね。人間のコミュニケーションは触覚であると。だから触覚展示みたいなことをやった。それでデザイナーの人たちが、大阪万博のときも、マクルーハンで行こうみたいな話をしきりとやったんですよ。ほくも万博の展示の人たちを集めてマクルーハンの話ばかりしていたんですね。まァ予測が違っているとい

う話だけれども、堺屋さんもあのころしきりとマクルーハンを気にしていた一人だろうと思うんですね。[原文ママ]（後藤・中野・森川 1982: 10）²⁾

どうやら「触覚展示」とは、今でいう「インタラクティブ・アート」と同義であり、後藤の発言にしたがえば、その代名詞が「マクルーハン」だったということになる。たしかにチェコ館やカナダ館は、映像作家のスタン・ヴァンダービークが先鞭をつけた「マルチ・プロジェクション」などの先端技術を採用しており、マクルーハニズムに一役買った『Life』誌は、それらを当時、「マクルーハンのミクスト・メディア」と呼んでいた。

そして後藤自身も当時、「万博の展示の人たちを集めてマクルーハンの話ばかりしていた」という。日本における「マクルーハン旋風」に危うさを感じていた後藤は60年代後半、芸術分野の活字媒体にも積極的に寄稿しているのだが、それらの多くは「環境」の解説に絞られている。1967年、『美術手帖』に寄せた『メディアの理解』の解題にも、「ここで論じられていないもので最近のマクルーハンの考え方の中で重要な位置を占めているものといえば、「環境論」があるくらいである」（後藤 1967b: 88）と書き添えているほどだった。

マクルーハンの思想が大阪万博に対して、直截的にどのような影響を与えたのかを検証することは難しい。だが、「環境芸術」という概念を梃子にすることによって、マクルーハンと大阪万博の結びつきが明瞭に浮かび上がってくる。

1. 2 マクルーハンと環境芸術—北米の展開

マクルーハンの芸術論における中心的な概念

は、言うまでもなく「環境」である。マクルーハンによれば、メディアが環境化することによって、ある時代の現実が形成されるようになると、その影響は不可視なものになる。新しい環境が登場することで相対的に古くなり、目に見えるようになった前の時代の環境（＝「反環境」）を作品として意識化させるのが、芸術の役割に他ならない。そして、エレクトロニクスという新しいテクノロジーの環境が登場してきた現在、環境そのものが芸術として扱われる段階（＝「環境芸術」）に初めて達したのではないかと指摘する。『メディアはマッサージである』の解題の中で、宮川淳は次のように断言している。

環境とは受動的な包みではなく、アクティブなプロセスであるが、それは眼に見えず、その浸み込んだ構造やパターンはおいそれと知覚されるものではない。この環境をはっきりと見ることができるのは反社会的タイプ、とくに芸術家である。[…]『機械の花嫁』以来、彼が一貫して主張してきたのは新しい環境をはっきり見ることだったのであり、彼の思想は根本的には《美的な》思想なのである。（宮川 1967: 91）

人間を取り巻く環境そのものを作品と見立てる「環境芸術」は、アラン・カプローが50年代に創始した「ハプニング」を皮切りに、バックミンスター・フラーやマクルーハンの理論的影響を背景として、モントリオール万博で大きく開花したといわれる。北米におけるマクルーハンと美術界や音楽界の関係については、グレン・グールドやジョン・ケージ、「サウンドスケープ」概念で知られるマリー・シェーファーといった音楽家との交流、前衛集団「フルクサ

ス」に対する思想的影響など、既に多くのことが知られている。ナム・ジュン・パイクが「McLuhan Caged」という作品を制作したのは1968年。ジョン・レノン、オノ・ヨーコと1969年に面会したエピソードも有名である。

50年代なかばにイギリスで登場した「ポップ・アート」以降の芸術運動、とりわけ60年代の北米で注目を集めた「ハプニング」、「エンバイラメント」、「インターメディア」といった概念は、総じてマクルーハンの議論と親和性が高かった³⁾。これら一連の趨勢は、芸術分野にエレクトロニクスという技術的手段が導入されたこと、とくに映画やテレビなどに関する装置が採用されたことが決定的に重要だったからである。そして60年代末には、ビデオアートが本格的に花開いた。

この当時、「環境芸術」をめぐる世界的な潮流として、ニューヨークを拠点とするE.A.T (Experiments in Art and Technology = 「芸術とテクノロジーの実験」グループ) が代表的である。アーティストのロバート・ラウシェンバーグと、ベル電話研究所のエンジニアだったビリー・クルーヴァーによって1966年に設立され、「産業界に資金面の援助ばかりでなく、制作に必要な素材や設備、さらにエンジニアや科学者の提供を求めて、現代芸術作成のプロセスへの援助を呼びかけること」と、「科学技術分野と芸術分野間における個人レベルでの緊密な共同作業を可能にするということ」が目標に掲げられた(クルーヴァー 1969a: 135-6)。60年代末までに世界各地にローカル・グループが生まれ、芸術家とエンジニアがそれぞれ1500人ずつ参加する組織に成長したという。日本人メンバーの中谷芙二子によって日本にもいち早く紹介され、大きな注目を集めた。「芸術家はテク

ノロジーに新しい内容を与え、芸術家—エンジニア共同プロジェクトは芸術とテクノロジーをこれまでのお互いの孤立状態から引き戻し、より深く社会とのかかわり合いを持たせる糸口を与えてくれる。共同制作の成功は、芸術家とエンジニア、科学者がわれわれの未来の環境造りに積極的に働きかける可能性を示すものである」[傍点引用者](クルーヴァー 1969b: 108)。

E.A.Tは大阪万博において、「ペプシ館」のデザインと館内のプログラムを手がけた。ただしスポンサーの通告によって、会期中途中で運営からの撤退を余儀なくされる。また、画家の宇佐美圭司は1968年、滞在先のニューヨークで開催した個展において、レーザー光線を使用した作品を初めて発表したのだが、その実現にE.A.Tが奔走したという(クルーヴァー 1969a)。その成果は大阪万博において、「鉄鋼館」のライト・インスタレーション「空間装置—エンカウンター '70」に結実した。

1. 3 環境芸術と大阪万博—日本の展開

日本における環境芸術と大阪万博の関わりについては、美術評論家の榎木野衣が『戦争と万博』(2005年)で詳細に跡付けている。

榎木によれば、大阪万博の最初期のプランを手がけた浅田孝こそが、日本で「環境」という概念を世に打ち出した人物であった。浅田が株式会社環境開発センターを設立した1961年当時、世間の人びとにとって「環境」とは、まったく聞き慣れない言葉だったという(榎木 2005: 20)。都市計画家で建築家でもある浅田は、1960年に開催された世界デザイン会議の事務局長であり、メタボリズムの結成に主導的役割を果たした。言うまでもなく、メタボリズムのメンバーは、大阪万博の会場計画や建築計画

の中核を担うことになる。

「環境」という概念は、60年代なかばには、美術界でも用いられるようになっていた⁴⁾。榎木によれば、浅田から大きな影響を受けて、建築、都市計画、前衛芸術のあいだを「環境」という概念を橋渡しにして活動していたのが、磯崎新であった。ところが、浅田自身は初期計画に関わっただけで大阪万博から撤退し、万博終了後に再び、跡地利用計画に携わることになる。そもそも土地利用に関する事前の具体的計画なくして、万博の開催自体ありえないとするのが浅田の理念であり、いまさら「跡地利用」という言葉が出てくるのは万博の失策に他ならない。原爆を思考の起点に据える浅田にとって、「建築から環境へ」という問題系は、人類の滅亡という終末論的認識と表裏一体であった（榎木 2005: 21-34）。しかし現実の万博は、モントリオール万博の方法論を踏襲しつつ、多くの若き芸術家たちによって世紀の「お祭り」として演出され、無数の大衆が動員されていった。したがって、60年代を通じて浅田が称えた「環境」と、大阪万博で花開く「環境芸術」には、まったく異なる背景があったことになる。

ともあれ60年代なかば以降、大阪万博に戦後日本の芸術が向き合う中で、「環境」が重要なキーワードとして語られるようになっていく。その象徴として知られているのが、1966年に「エンバイラメントの会」が銀座松屋で開催した、「空間から環境へ」展である⁵⁾。総勢38名のメンバーの中心にいたのが、東野芳明と磯崎新だった。榎木によれば、1963年を最後に中止に追い込まれた「読売アンデパンダン」展に代表される、破壊的で無軌道的な前衛芸術に対する反省から、当時、新しい工業素材やテクノロジーを駆使した、合理的で先進的な未来芸術の可

能性が希求される風潮があったという。

たしかに、「お祭り広場」のための調査・研究を実施した「日本万国博イヴェント調査委員会」には、「エンバイラメントの会」から磯崎をはじめ、秋山邦晴や山口勝弘など、複数のメンバーが参加している。

時期的なことも考え合わせると、この委員会は事実上、「環境」というキーワードを後ろ楯に「万博芸術」としての大きな資金力を得て、より広く脱ジャンルのなかたちでに「原文ママ」再編成された「エンバイラメントの会」であったといっても、過言ではないだろう。そして、この拡張された「エンバイラメントの会」が打ち出したインターメディア的な共同性によって、「万博芸術の時代」はいよいよその牽引力を獲得し、一九七〇年の万博開催へと向けて、六〇年代芸術のひとつの台風の目になっていくのである。（榎木 2005: 78）

榎木はさらに、かつて秋山や山口が参加していた「実験工房」（1951～57年）が、こうした潮流の起点にあると指摘する。よく知られているように、実験工房は7年のあいだに、音楽、美術、舞台などを越境したプロジェクトを精力的に展開し、多くの若い芸術家を輩出した。たしかに、実験工房の出身者で大阪万博に関わることになるのは、秋山と山口だけでなく、武満徹、佐藤慶次郎、湯浅譲二、今井直次など、枚挙に暇がない。また、実験工房の名付け親で、まとめ役でもあった瀧口修造が、『空間から環境へ』（『美術手帖』1966年11月号増刊）に巻頭言を寄稿していることも見過ごせない。したがって、実験工房が1950年代初頭、世界に先駆けて打ち出したインターメディア的な先進性こそが、60年代なかばに浮上する「環境」概念を橋

渡しに、万博芸術の潜在的な起爆力になっていたのではないかと、榎木は言う。

万博における企業展示は当初、あくまで国家的な展示に対して補助的な役割を果たすものに過ぎなかったが、アメリカでは1930年代以降、万国博覧会が「国家」と「生産」の博覧会から、「企業」と「消費」の博覧会へと変容を遂げていた（吉見 1992: 240-9）。その結果、万博において新しい技術を展示するための方法論は、技術開発者が担ってきた「公開実験」から、芸術家による「テクノロジー・アート」に大きく転回していく⁶⁾。こうした万博の構造転換は、瀧口が実験工房を通じて、若き芸術家たちに「実験の精神」を託すにいたった状況認識と共鳴していた。

実験ということが、なぜ現代にとって特に一つの大きな口実になったか、またならねばならないかということが問題である。それにはさきにふれた新しい世界像の変化と同時に、新しいメディアムが起ったことがあげられる。写真や映画やラジオやテレビといった新しいメカニズムの発明がその最もいちじるしいものである。こうした機械芸術の分野を芸術家が開拓するには実験期を経なければならない。ところがここにもう一つの大きな実験の外部的な要因がある。というのは、近代の芸術は多少とも資本主義的な産業組織の軌道に依存せざるをえないのであって、大衆化もそれによって可能とされる。しかし新しいメディアムの芸術はいちはやく大企業によって利用され、しかもほとんど実験的な過程を経る余裕をあたえられないということだ。ここに大きなディレンマがあり、また実験が特に現代的な相貌を帯びてくる理由がある。（瀧口 1952=92: 7）

こうした認識は奇しくも、60年代における環境芸術の展開、E.A.T.が目指した「実験」の企図を大きく先取りしていた⁷⁾。

もっとも、瀧口は「空間から環境へ」展に寄せたテキストの中で、「始めに徹底した環境論をかかげて、厳密な計算のものに作品を持ちより、さらに理想的な会場構成を制作するだけの条件が満たされていたとはいえない」と述べている（瀧口 1966: 2）。芸術分野における実践思想および批評言語としての「環境論」の輪郭は、いまだ明瞭でなかった。ここから大阪万博にいたる過程で、「環境論」は練り上げられていくことになるのだが、次節で述べるように、その中でマクルーハンが果たした役割はきわめて大きかったと考えられる。

2. 「環境芸術論」から「メディア論」へ

2. 1 「前衛芸術」と「環境芸術」の架橋 —東野芳明

美術評論家の東野芳明は、1966年4月にニューヨークのジュイッシュ美術館で開催された「プライマリー・ストラクチャーズ」展に影響を受けて、同年9月、東京日本橋の南画廊で「色彩と空間」展を企画した。この展覧会には、建築家の磯崎新のほか、「読売アンデパンダン」展の常連だった三木富雄、田中信太郎、山口勝弘などが出展している。11月に開催された「空間から環境へ」展はその影響下にあり、美術界に「環境」という概念、「発注芸術」という傾向が強く打ち出されるきっかけになった。

東野は1954年、『美術批評』の第1回新人評論募集に「パウル・クレエ試論」で一席を受賞し、評論家としてデビューを果たした。審査員の瀧口修造が東野を推挙し、その後、東野は瀧

口に私淑することになる。瀧口は1958年、ヴェネツィア・ビエンナーレのコミッショナーとして渡欧するが、東野は副コミッショナーとして随行した。先に帰国した瀧口と別れて、東野は翌年、ニューヨークに滞在する。ネオダダに代表されるアメリカの美術運動の薫陶を受けた東野は、帰国後、卓越した国際性を備えた評論家として活躍していた。

瀧口が巻頭言を寄せた『空間から環境へ』には、東野と磯崎の対談が掲載されている。この中で東野は、美術における「環境」という概念を説明するために、いち早くマクルーハンに言及している。

[東野] われわれを囲んでるほんとうの「環境」というものは、マクルーハンの「マスメディアはメッセージだ」という有名なことばがよくあらわしている。いままではメディアをとおしてなんかを言った内容がメッセージだったのだけれども、いまはメディアそのものがメッセージだという。その一種の具体的な例と思われるものがポップアートに、出ているように思う。リヒテンシュタインは新聞の漫画を持ってくる。ワーホールがジャクリーヌ・ケネディやマリリン・モンローをもってくる。[...] これはみんなマス・メディアの虚像ですよ。[...] むろんポップアート自身は作品で環境をつくるものではないけれども、われわれの〈虚〉の環境を派手やかにどきつく反映しているように思う。[原文ママ] (東野・磯崎 1966: 103)

東野はマクルーハンについて詳しく述べていないが、この『空間から環境へ』には別途、後藤和彦による「エレクトロニクス時代の環境—マクルーハンのコミュニケーション論」とい

う短い文章が収録されている。「最近ようやくわが国にも紹介されだしたカナダのコミュニケーション学者マーシャル・マクルーハンにおける「エンバイラメント」概念について、ということだが……」(後藤 1966: 106) という書き出しで始まり、マクルーハンによる「コミュニケーション」と「メディア」の捉え方が示された上で、1. 2で述べたような、「環境(エンバイラメント)」の概念が簡潔に解説されている。

さらに、二人の対談の話題は大阪万博に及んでおり、東野から磯崎に対して、それを「環境」の大実験にしてほしいと言っている。

[東野] 最後に、君はいま1970年の大阪の万国博覧会のマスター・プランをやっているそうですが、これこそ「環境」の大実験にしてほしいな。

[磯崎] 賛成だな。なんか今度の万国博で、もしなんか問題が出てくるとしたら、いま僕らがここで議論したような、新しいイメージの提出のしかたというか、つまり表現方法なり、それをするさっきの媒体なりをこちらで開発して、それでむしろ表現するもの自体も変えてしまうような、そういうチャンスがこういうことを契機になされていたら、社会的にも非常に大きな問題になる可能性があるのではないかと思うのです。[...] 環境的な芸術を作っていくうえで、ものすごく大きな実験ができる可能性が、もしかするとあるかもしれない。それをぜひ、なんとか実現する方向にもっていけたらと思っていますが。

[東野] それはすばらしいな。[...] 今度「エンバイラメントの会」をつくったのも、今度の展覧会の一回だけで終わっちゃうのじゃなくて、発展させてゆきたい。あなたがやってる万国博覧会などを頂点に目ざして、こういうなんとも言えない「環境」といった試みを、そのなかに盛り込んでいく

ということになったら、ほんとうにいいと思いませんね。（東野・磯崎 1966: 105）

翌1967年には「マクルーハン旋風」が吹き抜け、「環境」という概念が人口に膾炙することとなった。その年末、東野は次のように発言している。

「空間から環境へ」展から、モントリオール万国博まで、今年の話は、「環境」という、何やら魔術的で、何やら真新しい言葉に世界中がふりまわされた一事にあった。活字文明の終焉を予言し、エレクトロニクスによる新しい「環境的」なコミュニケーションの回復を唱えるマクルーハンが、ビジネスマンのハウ・ツー物として大流行したのも今年の話だが、マクルーハンが現代芸術に投げかける深刻な問題は、これも来年に持ちこさなければなるまい。（秋山ほか 1967: 57-8）

ちょうど同じ頃に出版された『マクルーハン—その人と理論』の中で、東野は数年後に迫った大阪万博を念頭に、マクルーハンの芸術論を日本の状況に敷衍している。大前正臣、後藤和彦、佐藤毅、東野芳明の4名によって書かれたこの本は、何よりもまず、「マクルーハン旋風」に対する批判の書であり、さらに「マクルーハニズムのイデオロギー的機能」（後藤 1967a: 75）を問うてもいた。

この本の中で東野は、環境芸術を实践するE.A.T.に対して、「エレクトロニクスに象徴される新しいテクノロジーこそ、人間の真のコミュニケーションの強力なメディアであると考え、積極的にこのメディアを表現の武器に使おうというグループであって、この点で、きわめてマクルーハンの」と評している（東野 1967b:

275）。さらに、「空間から環境へ」展を開催した「エンパイラメントの会」を日本における環境芸術として紹介したうえで、環境芸術の「大実験場」としての大阪万博に、改めて期待を表明するのである。

一九六七年のモントリオール万国博覧会は、まさに、新しいテクノロジーと結びついた「環境芸術」の大実験場であったといってよい。[…]「地球はエレクトロニクスによって縮められて一つの村落となった」との臨床例が、これほど鮮やかに具体的な形で、ひとつの場所で示されたことはかつてなかったといってよい。このエレクトロニクス時代の新しい叫喚は、おそらく、一九七〇年の大阪での万国博覧会に、一層強められ、展開した形でうけつがれてゆくことだろう。そこでは、芸術家が、さらに明確に、「コントロール・タワー」の位置につき、新しいテクノロジーから思いもかけぬ可能性をひき出してくることになってほしいと思われる。（東野 1967b: 276-7）

このようにマクルーハンを介して、モントリオール万国博から大阪万博に「環境芸術」の実験場としての水路付けがなされている。その一方、東野は赤瀬川原平の「模造千円札」裁判に触れ、日本における前衛芸術の現況にマクルーハンの芸術論を敷衍している。

赤瀬川は1963年、千円札の印刷物を加工した作品を「読売アンデパンダン」展に発表したことで、1965年に通貨及証券模造取締法違反で起訴される。1967年6月に東京地裁で執行猶予付きの有罪判決を受け、翌月に控訴したところであった。この裁判では瀧口修造をはじめ、美術評論家の中原佑介などが特別弁護人として出廷し、前衛芸術の現況を説いて赤瀬川を擁護し

た。東野によれば、中原の弁論は「いまにして思えばきわめてマクルーハンの」（東野 1967b: 261）だったという。それは次のようなものだった。

ポップ・アートに典型であるような、ポスターとか色刷りマンガとか写真、パッケージなどが、絵画の題材として姿をあらわすようになったのは、それらが氾濫して、われわれの生活がそのなかにとっぷりと浸かっているからでなく、われわれがそれらに醒めはじめたことのあらわれと思われる。つまり、印刷物に酔うのでなく、醒めるのである。[...] 赤瀬川のつくった「模型千円札」は、実物に一見似ていながら、ほんものそっくりであることを巧妙に拒否することによって、われわれを紙幣にたいして醒めさせるというものである。そして、こう「醒めた意識」はわれわれが印刷物に距離を抱きはじめてことに根ざしている。私が「歴史性」というのは、こういう距離感は時代の推移と密接に結びついているという意味である。（中原 1967b: 69）

この弁論を東野は次のように解釈する。

ここで中原がいおうとしていることは、紙幣をはじめ、すべての印刷物が、もはや、われわれをとりまく「環境」でなくなり、「距離感」を抱かせる、目に見える古い環境となったということだろう。マクルーハン流に言えば、それは、テレビを象徴とする、エレクトロニクステクノロジーが、われわれの新しい環境となったからであり、活字印刷の現代版ともいえる印刷物、つまりは機械時代の産物である印刷物は [...] 「遠くから山を眺めるように」芸術の内容として登場してきたのである。[...] 「印刷テクノロジーの基礎があっ

てはじめて成立する兌換紙幣」（マクルーハン）を赤瀬川があえて、古い環境として、芸術作品の「内容」となったこと自体、慣習的な社会通念への激的な批判であった。（東野 1967b: 262）

後述するように、中原は既にこの頃、マクルーハンに言及した論文を発表していたことから、実際にマクルーハンを念頭に置いて用意された弁論であった可能性が高い。

ここで想起しておきたいのは、『美術手帖』のマクルーハン特集に揃って寄稿している東野芳明と宮川淳の二人が、1964年に生じた「反芸術」論争の当事者だったということである。1960年の「読売アンデパンダン」展に出展されていた工藤哲巳の作品を東野が「反芸術」と呼び、従来の芸術行為と積極的に区別しようとしたことに対して、宮川はあくまで芸術概念に内在する二元論であると捉え、芸術と非芸術の境界を最終的に無化する「日常性への下降」（宮川 1964）を看取した。

東野が命名した「反芸術」、宮川が指摘する「日常性への下降」はいずれも、マクルーハンのいう「環境／反環境」と通底する概念に他ならない。そして、既に求心力を失いつつあった前衛芸術を、「環境」という概念を用いて擁護した東野だからこそ、その当事者たちによって、環境芸術（＝万博芸術）の嚆矢と位置付けられる「色彩と空間」展を実現できたのではなかったか。磯崎は、「反芸術」論争によって「東野たちの、いわば日本的なアヴァンギャルド理解の浅薄さみたいなものが見えてきた」（磯崎 2007: 190-1）と言う反面、次のように当時を振り返っている。

僕はこの展覧会が万博アートへの転換点だと思っ

ているんです。それは本当に一瞬の話ですが、メンバーは「反芸術」やってたときと同じですよ（笑）。（磯崎 2004: 108）

東野が美術出版社の第1回新人評論募集で一席となった翌年、1955年の第2回芸術評論募集の一席を受賞したのが中原佑介、さらに第4回の一席が宮川淳、佳作が日向あき子であり、いずれも瀧口が審査員として参加している。光田由里が指摘するように、「新進批評家」と呼ばれた東野や中原は、画壇追隨的な美術評論の旧弊に批判的であり、前衛陣営に批評のまなざしを向けた瀧口の方向性を継いでいたといえる（光田 2006: 40）。芸術分野において真っ先にマクルーハンを読んだのは、ポップ・アート以降のアメリカ美術に言及しなくなった瀧口に代わって、卓越した国際性を武器に、前衛の行方に関心を向けた若き評論家たちだったのである⁸⁾。

2. 2 芸術の環境化と環境の芸術化

—中原佑介

中原佑介は、『ブレーン』1967年10月号の特集「マクルーハニズムと広告」に、「マクルーハンの芸術観」という短い文章を寄稿した。「古い環境が新しい芸術形式になる」というのがマクルーハンの基本的な考えであると述べたうえで、前年にイギリスの美術雑誌に掲載された彼のインタビューを参照しながら、その芸術観を紹介している。「電気が古い機械的な環境を取り巻いたとき、古い機械の世界は芸術型式となった」、[同様、機械が西ヨーロッパに初めて出現して、農耕的環境を取り巻いたとき、自然は人類史上初めて芸術型式となった]という図式的な芸術観を解説するにとどめ、中原はみずか

らの価値判断を表明していない（中原 1967c）。

それに先立って、『美術手帖』1967年6月号の特集「環境芸術」では、中原の論文「芸術の環境化と環境の芸術化」が、いち早くマクルーハンに言及しつつ、独自の環境芸術論を展開している。

中原はまず、近代絵画を支えてきたのが「切りとり」の思想であるという。一部を切り取って全体を表すことが可能ということは、バラバラに分解できるということであり、それは個人を要素とする市民社会、分析を中心とする合理主義といった近代思想そのものである。「バラバラに分解しろ」というのは、裏がえせば、社会にしろ大自然にしろ、なんらかの要素あるいは部分があつまって、ある規則をもった「構造」をうみだしているということであり、それぞれが、ある役割り、つまり「機能」を分担しているということである」（中原 1967a: 132）。

それに対して、われわれを否応なく感じているのは、この「切りとり」の思想の崩壊であると中原はいう。「量産」と「情報」によって特徴づけられる現代社会は、それをバラバラの部分に分解することを許さない、連続的なつながりを持っている。そして今世紀の美術は、こうした情報社会の只中に置かれた「都市の美術」に他ならない。社会にしろ自然にしろ、それが連続性を持った動的な状態そのものであるというニュアンスを、中原は「環境」という概念に託している。既にみたように、日本の建築界では60年代なかば、主に浅田孝の活動を通じて「環境」が重要な概念として浮上していたが、中原はその動向を意識しつつ、次のように述べる。

環境という概念は、建築や都市計画では、すでに、かなりの歴史をもって論じられてきた。それ

は、都市が、バラバラな要素のあつまりでなく、たがいに関連し合い、つながりあった性格をもたないわけにゆかないという、現実的な要請にもとづいている。そして、芸術の分野で、環境ということが大きい問題として意識されだしたのは、芸術が建築や都市に接近してゆくのではなく、環境そのものが芸術になるという方向を示唆するもののように思われる。（中原 1967a: 140）

20世紀に入って生まれたコラージュ、アッサンブラージュといった美術思潮に見られる「よせ集め」の思想は、量産品に包囲された生活という現実根ざし、自分が置かれている世界がバラバラに分解できないという意識にもとづいている。量産品の氾濫を前提として成立するレディメイド、マス・プロ製品やマス・メディアのイメージを取り入れたポップ・アートの思考法も同様である。

マス・メディアは、コミュニケーションではあるが、現在の社会の環境でもある。マス・メディアのイメージをとり入れた絵画は、そのイメージを媒介にして、環境のなかにくりこまれるという性格を内在している。マンガの一コマを描いた絵画は、その背後に膨大な量のマンガをひきずっており、つまりは、環境と結びついているのだ。（中原 1967a: 136）

中原が提示する「マス・メディア＝環境」という視座は、言うまでもなく、マクルーハンに依るところが大きい。

環境と人間の相互作用の意識化、それは、マクルーハンふうというなら、人間の肉体から脳に至る外化、拡張が実現しつつあるかもしれない。

つまり、全肉体の外化によって、全肉体が疎外されつつあるからだ。マス・プロとマス・メディアで特徴づけられる現実の環境は、われわれにとって全身的な意識化をうながしているのである。それが、視覚、聴覚、触覚などを総合した環境の形成に、注意を向けさせるのである。（中原 1967a: 141）

環境と人間の相互作用を意識的に試みた先駆的な芸術として、中原は、ルーチョ・フォンタナが1949年に開催した「空間的環境」展を挙げている。観客が単に見るだけの存在ではなく、そこに「いる」ことを意識化されるという意味で、「空間から環境へ」展も同じ系譜にある。環境と人間の相互作用において、これらが環境のほうに力点を置いたものであるのに対して、「ハプニング」は人間の行為のほうに力点を置いたものであると位置づけられる。中原はさらに、E.A.Tを例に挙げて、環境と人間の相互作用を意識化することを意図した芸術活動は、「ビッグ・サイエンス」と似たような性格を持っていることから、「ビッグ・アート」と呼ぶに相応しいと指摘する。

注目すべきことに、この中原論文に併せて、編集部によって著された「ルポルターージュ日本万国博覧会 現代芸術はどのように参加する？」が掲載されている。この記事は、磯崎らを中心とする日本万国博イヴェント委員会の成果を中心に紹介したものだだった。

この2本のテキストのみで、特集「環境芸術」が構成されている。振り返ってみれば、大阪万博はまさに「ビッグ・アート」の祭典であった。こうして「環境」という概念を梃子に、マクルーハンと大阪万博が邂逅しているのである。

2. 3 文化人類学としての環境芸術論

一日向あき子

日向あき子は『SD』1967年9月号に、マクルーハンの講演録「人間の知識と未来」を翻訳した。そして『美術手帖』1967年10月号には、「ポップ・アート＝エロティシズム＝未来学」と題する論文を発表しているのだが、この中で日向は、マクルーハンに依拠した議論を展開している（日向 1967a）。

また、『現代』1967年11月号には、「あなたも触覚人間になっている—電気時代を解明したマクルーハンの最新の発言」と題する記事を寄稿している。オスヴァルト・シュペングラー、ポール・ヴァレリー、アンドレ・ジークフリードといった知性、あるいはマラルメやエリオットなどの詩人を引き合いに、「マクルーハンがこれら先覚者から一歩足を踏み出している点は、あるものの否定ではなく、その次にくるものの内容を、理論や分析だけでなく、エモーショナル（情緒的）に暗示し、とらえようとしているからだ。[...] それはまたヴィジョネール（幻視的）な領域に分け入るパスポートを与えられた、詩人や予言者のみに可能なことかもしれない」（日向 1967b: 140）と言い、詩的な発想やメタファーが多い『機械の花嫁』と『メディアはマッサージである』の2冊を中心に、マクルーハンの思想の特徴を紹介している。その中には「環境そのものが芸術化したような生活空間について考え、「環境芸術論」を展開することができる」という記述もある（日向 1967b: 143）。

そして、冒頭で述べたように、『美術手帖』1967年12月号に「マクルーハン理論と現代芸術」特集が組まれた。日向の基調論文では、マクルーハンの経歴や思想の解説が、とくに環境

芸術論を軸に展開されている。さらに翌月の特集は「エレクトロニック時代の芸術」であり、山口勝弘が「芸術の日常化—そのかるやかな感覚の世界」という基調論文を寄稿している（山口 1968）。この流れが決定的な決め手となって、日本においても北米と同様、「ハブニング」「エンバイラメント」「インターメディア」といった美術思潮をめぐる批評の中で、マクルーハンの理論が頻繁に援用されることになる。詩人で美術評論家の岡田隆彦は1969年、次のように述べている。「鋭敏な芸術家たちは、マクルーハンが論理的に把握したところのものをとうぜん至極なものとして、発想の発条と化し、今日の状況ないし環境のすべてをあばき、結果的にテクノロジーの絶大な機能と拮抗しうる想像力をもって、現実のただなかに、口ではなくヴィジョンをさしはさむことだろう」（岡田 1969: 185）。

日向はとりわけ、当時それほど注目されていなかった『機械の花嫁』を高く評価し、東野や中原とは観点の異なる評論を執筆していた。日向のマクルーハン理解の特徴を二点挙げておきたい。

第一に、エロティシズムに対する考察を目的のひとつとして、マクルーハンを読解していたことである。日向は1970年、初の単著となる評論集『ニュー・エロティシズム宣言』を出版している。この中で日向は、マクルーハンに幾度か言及し、メディアの高度化、情報環境の変容を補助線として、環境芸術化時代におけるエロティシズム（＝ニュー・エロティシズム）の行方について論じている⁹⁾。エロティシズムの変容に対する日向の問題意識は、環境芸術の可能性を考察することと地続きであった。

サイケデリック・アートや環境芸術または、新しいテクノロジーと結びついたエレクトロニック・アートは、まだ幼稚で、チャチではあるし、デザインと区別しがたい。だが、むしろもともと環境芸術であるデザインと一体化することで、特別な個所に飾り、それを聖とし芸術として拝跪するタブロー芸術をこえるのである。特別な個所を聖とし芸術とするアートと、全身的でなく、特別な個所にエロスの焦点を集中させるエロティシズムとは、同じ考え方を根にしているのだ。（日向 1970: 88）

日向によれば、環境芸術の旗手である「テクノロジー派」は、さしあたり技術を使いこなすのが精一杯で、それに相応しい意識や思想を会得しているとは言えないかもしれない。だが、現象やメディアが意識よりも先行しているのが現代の特徴であるとして、これを擁護する。

第二に、「マクルーハン旋風」の只中、日向は『機械の花嫁』に、柳田国男と共通する知的態度を見出し（日向 1967b）、マクルーハンとレヴィ＝ストロースの接点を繰り返し強調していた（日向 1967c, 日向 1967d, 日向 1968）。マクルーハンをすんなり読むことができたのは、それに先立ってレヴィ＝ストロースを読み、文化人類学の本を乱読していたからだったと日向は振り返る（日向 1981）。60年代に入って本格的に美術評論を始めた一方、文化人類学にも興味を抱き続けていた日向は、ようやく70年代初頭、「私が選ぶべきフィールド・ワークの対象は残された原始的社会ではなく、われわれが現に生きている時代こそ本名^{ほんめい}」であり、「われわれの生きている現在、現代を文化人類学の眼で見る」という方針を決めたという（日向 1993: 327）。

この視点に立つ時、[...] 当然新メディア論が浮上してくるのである。そしてマクルーハンのみれば、機能主義以後の文化人類学、殊にレヴィ＝ストロース（彼の言語論、彼のプリコラージュ＝道具論）も実は広義のメディア論だったと考えることができる。同様に、日本の柳田国男の場合も農耕的社会を対象としたフィールド・ワークつまりメディア論だろう。つまり文学でもある彼の「遠野物語」もメディア論と見ることができるのであり、私が広義のメディア論というもの、このあたりを指す。[傍点原文ママ]（日向 1993: 327）

道具やメディアを「生態系」と捉え、人間の知覚や感覚の変容に焦点をあてる「メディア論」の視角から、日向は美術に限らず、映画、演劇、音楽、写真など、さまざまな表現分野を批評の対象としていった（日向 1971）。

3. おわりに

60年代の芸術分野におけるマクルーハン受容の特徴は、次の三点にまとめられる。

それは第一に、ポップ・アート以降の新しい芸術表現に強い関心を寄せていた、東野芳明、宮川淳、中原佑介、日向あき子といった若い美術評論家たちによって先鞭がつけられた。「反芸術」論争や「模造千円札」裁判などを契機として、日本の前衛芸術の行方が問われる中で、新しい工業素材やメディアを駆使した、合理的で領域横断的な芸術表現に注目が集まっていた当時、「環境」という新奇な概念を橋渡しとして、マクルーハンが広く読まれたのである。

第二に、彼らは『ブレーション』や『現代』といった媒体にも寄稿することで、マクルーハンの大衆化に一役買った反面、中原や日向はそれぞれ

れの関心に立脚し、独自の「環境芸術論」を構想した。それは美術評論の枠にとどまらず、日本における「メディア論」の萌芽と言えるような広い射程を備えていた。

第三に、こうした動向は大阪万博の準備期間と重なっており、環境芸術の大実験場としての期待や懸念と相まって、マクルーハンの理論が頻繁に援用された。芸術分野においては総じて、マクルーハン、環境芸術、大阪万博が、相互連関する中で語られたのである。

「マクルーハン旋風」が過ぎ去った1970年、大阪万博の開催中に出版された『美術手帖（特集：EXPO '70 人間と文明）』において、後藤和彦は「環境」という概念を用いて万博自体を批評し、「もの万博」から「テーマ万博」へという主張を展開している。後藤によれば、技術革新が目覚ましいから万博が情報化したのではなく、停滞しているからこそ万博は情報化せざるを得ないという。

ここでわれわれはどうしても環境という概念を必要としてくる。ものと情報と人間が、一次元での直線として確定的な関係のうちに成立しえていた段階から、その結節の解除の段階に移るとき、メディアはなにかを伝達するものとしてではなく、不確定性の、完結しえないコミュニケーションの環境を生み出すものとしての意味を強くもってくるのである。

かつてのもの万博が集まった人々に情報を与え、教え、導くという説得コミュニケーションの単純な構造をもっていたとすれば、今回の万博は、原理上は、そこに集まってくる人間個々の環境経験そのものをスタートとするもので、説得とは無縁のものであるはずである。[傍点原文ママ]（後藤 1970: 181）

後藤はこの論文の中で、一度もマクルーハンの名前を明示していない。だが、1966年の「空間から環境へ」展から1970年の大阪万博まで、芸術分野の活字媒体に後藤が原稿を寄せ続けていたこと自体、日本の環境芸術におけるマクルーハンの影響を強く裏付けるものと言えよう。

この特集で、後藤の他にもう一人、マクルーハンに言及して「環境としての万博」という視点を提示したのが、「三井グループ館」を手がけた山口勝弘だった¹⁰⁾。山口もまた、東野や中原との交流を通じて、いち早くマクルーハンに着目していた。山口は1967年、『美術手帖』で1年にわたって「生きている前衛」という連載をおこなっているが、この中で「ハプニング」や「イベント」といった新しい芸術表現におけるコミュニケーションの特性について、マクルーハンを援用して論じていた（山口 1967）。

ところが、70年代に入ると芸術分野においても、マクルーハンの思想的影響は急速に減退していった。たとえば、大阪万博で「テーマ館」の映像プロデューサーを務めた映画評論家の岡田晋は、万博の会期末に『映像未来学』という本を出版している（岡田 1970）。「映像と情報」、「環境デザイン」といった観点から、大阪万博における「映像の氾濫」の功罪に当事者として向き合い、これからの映像の可能性を論じているのだが、マクルーハンに対する言及はさほど多くない。

それにも関わらず、70年代から90年代にかけてマクルーハンの理論を援用し続けた稀有な美術評論家が、日向あき子であった。よく知られているように、日向はマクルーハンの死後、『早稲田文学』に「たった一人の、マクルーハン追悼」というテキストを寄稿した（日向 1981）。

1978年には『視覚文化—メディア論のため

に』という著書を出版し、「環境としての映像」という観点から独自のメディア論を展開している。日向は70年代以降、高度消費社会に対する文化人類学的な関心にもとづいて、「環境芸術論」から「メディア論」へと批評の射程を広げていった。日向の追悼文を著した仲野泰生は、次のように指摘する。

消費社会の存在をあるがままに認めてしまって、消耗品の究極的な姿をあざやかなヴィジュアルで見せてくれたのがポップ・アートである。日向の文化人類学的な視点(批評)は、このような消費社会を背景に、自らが消費される運命を引き受け、飄々と活動するアーティストに注いでいたのである。[...] 日向はウォーホルを批評の対象とすることで、彼女自身が生きた60年代そのもの(すなわちポップ・アート)をも、ひとつの文化現象として批評しようとしたのである。(仲野 2003: 88)

「商品とはメディアのすべてであり、文明はメディアの総称である」(日向 1970: 140)と言い、ウォーホル以後の美術評論において、メディア論的な視点を補助線として導入するのが、日向が生涯こだわった手法であった。その一方、美術評論で培った知見を踏まえて、新しい「メディア論」の体系を構築することの重要性を繰り返し指摘している。日向が展開した「メディア論」の軌跡をなぞり返すだけの紙幅は残されていないが、80年代以降のアカデミズムにおける「メディア論」の構築(=マクルーハンの再評価)に果たした役割の検証を含めて、今後の課題としたい。

謝辞

本稿は、科学研究費(若手B)「[つながり]のメディア史」(課題番号23701010)と、財団法人電気通信普及財団「技術思想としてのアマチュアリズム」の助成を受けた研究成果の一部である。

注釈

- 1) 「メディア論」とは何かを説明することは、それ自体きわめて困難な作業だが、ここでは「日本語で書かれたメディア関連書では「メディア論」という言葉は、ふつうマーシャル・マクルーハンが提示したコミュニケーション分析の方法論を指し示すものとして用いられ」ている(北田 2004: 7)という慣用にしがたう。北田暁大が指摘するように、この意味での「メディア論」に対応する英語は存在しない。「八〇年代末の日本において、「メディアはメッセージである」という理論が持つ種差性を認知しうるだけの雰囲気がある程度醸成されていた」のであり、「おそらく、方法論としての「メディア論」を差異化する思考のハビトゥスは、八〇年代以前、狭義のメディア研究の内外でゆっくりと着実に育まれていた」(北田 2004: 8)。本稿は、そうした「雰囲気」と「思考のハビトゥス」の萌芽を、60年代の芸術分野に見出そうとする試みである。
- 2) この鼎談は、「メディア・レビュー」編集部編(1982)『ザ・メッセージ・マクルーハン以降のメディア環境』(平凡社)に再録されている。
- 3) 「一九五〇年代の半ばに生み出された「ハプニングス」はあきらかにこの種の活動の最初の核である。美術作品をそれを取り囲んでいる周辺の空間と都市の環境に向かって開放した初期のハプニングスはつぎつぎと新しい要素を運動に加えながらいくつもの名称を生んで行ったので、「ハプニングス」「イヴェント」「キネティック・エンバイラメント」「ミクスト・メディア」「インターメディア」——若干のニュアンスの相違こそあれこれらの名称はおなじ新しい動向について名付けられた」(石崎 1969: 78)。マクルーハンは60年代後半、幾度も「ハプニング」に

- 言及している（宮澤 2008: 137-8）。
- 4) 榎木野衣によれば、日本で「エンバイラメント」という概念を美術の領域に持ち込んだのは、メタボリズムのメンバーでグラフィックデザイナーの栗津潔だったという（榎木・五十嵐・小田 2004: 81）。
 - 5) 1969年12月に出版された『人間とテクノロジー』には、「EXPO '70—その実験と背景」というルポルタージュが収録されている。開催前にも関わらず、大阪万博における「映像のはんらん」の背景が既に問われており、1966年の「空間から環境へ」展の考えが万博に発展していったことが指摘されている（北村 1969）。
 - 6) マクルーハンは、「環境」の真の姿を見る力を持っている「反社会的」な存在として、「子ども」や「アマチュア」を挙げている。「専門家主義（プロフェッショナリズム）」というものは環境的である。アマチュアリズムは反環境的である。専門家主義は、個人を全環境のパターンの中に没入させる。それに対しアマチュアリズムは、個人に対する全体的認識と社会の基本原則に対する批判的認識を育てようとする」（McLuhan and Fiore 1967=2010: 93）。
 - 7) もっとも、実験工房の中心的人物だった山口勝弘は当時、E.A.T.に対して批判的な発言を残している。「技術者は、一つの会社の組織のなかに入っちゃって、創造的な仕事だとか、いままでやれなかったことをやろうと思っけていても、会社のなかではどうしようもない。そういう技術者側からのロマンチズムというようなものが、EATのなかに、かなり強く支配している気がする。芸術家は、勝手な注文を出して、技術者側からみれば、とてもついていけないということがあるわけですよ。[...] たとえばMITでやっているような、テクノロジーとか自然科学のなかから、だんだん芸術の方向に育ってきたというプロセスのほうが、大事ではないかという見方もある」（秋山ほか 1969: 146-7）。
 - 8) 磯崎新は後年、次のように述べている。「僕が大学に入った五〇年代初めの日本は、政治的アヴァンギャルドと芸術的アヴァンギャルドの対立・抗争が明瞭だった。政治的なアヴァンギャルドは共産党系の文化芸術活動の側に、瀧口修造さんはどちらかと言うとより芸術的アヴァンギャルド側だった。[...] 安部公房、勅使河原宏、針生一郎、中原佑介もこちら側かな。瀧口さんのところにいた東野芳明だけが違って、あの人は政治音痴みたいなのところがあるからさほど政治的なこととは関わりがなかったと思います。針生が一番左の正統派、中原佑介が真ん中で東野が右、政治状況はこういう御三家のバランスになっていました」（磯崎 2004: 104）。周知のように、針生一郎は大阪万博に反対の立場をとる。
 - 9) 美術評論家で、画家でもあったジョセフ・ラヴも同じ頃、マクルーハンの環境芸術論を踏まえたエロティシズム論を発表している（ラヴ 1969）。
 - 10) 「視聴覚メディアとしてみた万国博は、メディア自体のメッセージという全体的感受性による把握という点について、まだ正確な認識を受けていないというのが、私の意見である。むしろ、マクルーハンの批判している内容とか意味のレベルで判断され、人間の全体的経験である環境というインヴィジブルなものとしての捉え方がなされていない。そして、環境として捉えられる場合は、依然として、動く歩道の機能性だとか、人間の処理方法だとか、食堂や便所の不足といった第一次生活機能に関しての、古い環境論になってしまう」（山口 1970: 186-7）。

参考文献

- 秋山邦晴・磯崎新・東野芳明・東松照明・福田繁雄・吉村益信（1967）「環境からXへ—「空間から環境へ」展から1年」（討議）『美術手帖（美術年鑑1968）』1967年12月号増刊
- 秋山邦晴・伊藤隆道・伊藤隆康・幸村真佐男・坂本正治・槌屋治紀・山口勝弘・中原佑介（1969）「芸術とテクノロジー」（座談会）『人間とテクノロジー』美術出版社
- 浅田孝（1969）『環境開発論』SD 選書
- 北田暁大（2004）『〈意味〉への抗い—メディアエーションの文化政治学』せりか書房
- 北村由雄（1969）「EXPO '70—その実験と背景」『人

- 間とテクノロジー』美術出版社
- 後藤和彦 (1966) 「エレクトロニクス時代の環境—マクルーハンのコミュニケーション論」『美術手帖 (特集: 空間から環境へ)』1966年11月号増刊
- 後藤和彦 (1967a) 「マクルーハニズム総論」大前正臣・後藤和彦・佐藤毅・東野芳明『マクルーハン—その人と理論』大光社
- 後藤和彦 (1967b) 「マクルーハンの著書ガイド: メディアの理解—人間の諸延長形態」『美術手帖』1967年12月号
- 後藤和彦 (1970) 「情報とメディア」『美術手帖 (特集: EXPO '70 人間と文明)』1970年7月号増刊
- 後藤和彦・中野収・森川英太郎 (1982) 「やっぱりマクルーハンは新しい」(鼎談)『Media Review』1982年4月号 (通号9号)
- 日向あき子 (1967a) 「ポップ・アート=エロティシズム=未来学」『美術手帖』1967年10月号
- 日向あき子 (1967b) 「あなたも触覚人間になっている—電気時代を解明したマクルーハンの最新の発言」『現代』1967年11月号
- 日向あき子 (1967c) 「電気情報時代の芸術—マクルーハンのみ見るユリシーズ性の回復」『美術手帖』1967年12月号
- 日向あき子 (1967d) 「マクルーハンの著書ガイド: 機械の花嫁—工業生産時代のフォークロア」『美術手帖』1967年12月号
- 日向あき子 (1968) 「原始芸術論—原始と現代の環境芸術化」『季刊芸術』1968年秋号
- 日向あき子 (1970) 『ニュー・エロティシズム宣言』荒地出版社
- 日向あき子 (1971) 『原始の心—共有とBe 感覚』社会思想社
- 日向あき子 (1978) 『視覚文化—メディア論のために』カプセル叢書
- 日向あき子 (1981) 「たった一人の, マクルーハン追悼」『早稲田文学』60号
- 日向あき子 (1987) 『アンディ・ウォーホル』リポート
- 日向あき子 (1993) 『ポップ・マニエリスム—エロス, 恐怖, 残酷, 死, 楽園, 甘美, 神秘……ポップ・スタイルで描いた現代の物語の迷宮美術』沖積舎
- 石崎浩一郎 (1969) 「芸術をのりこえるもの」『美術手帖』1969年4月号
- 磯崎新 (2004) 「年代記的に—浅田孝, 瀧口修造, 六〇年代」(インタビュー, 聞き手: 五十嵐太郎・小田マサノリ)『10+1』36号
- 磯崎新 (2007) 「『建築の解体』へ—六〇年代のムーヴメントをマッピングする試み」(インタビュー, 聞き手: 日笠直彦)『10+1』49号
- クルーヴァー, ビリー (1969a) 「新しいテクノロジーと芸術家—E.A.T.の活動にみる」中谷芙二子訳『美術手帖』1969年4月号
- クルーヴァー, ビリー (1969b) 「芸術家と技術者—EATの場合」中谷芙二子訳『人間とテクノロジー』美術出版社
- ラヴ, ジョセフ (1969) 「知覚とメディアの対話—現代芸術にみる客体としてのエロス」富岡多恵子訳『美術手帖』1969年4月号
- McLuhan, Marshall (1962 = 86) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press = 『グーテンベルクの銀河系—活字人間の誕生』森常治訳, みすず書房
- McLuhan, Marshall and Quentin Fiore (1967 = 2010) *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Penguin Books = 『新装版 メディアはマッサージである』南博訳, 河出書房新社
- 「メディア・レビュー」編集部編 (1982) 『ザ・メッセージ—マクルーハン以降のメディア環境』平凡社
- 光田由里 (2006) 「美術批評の旅—瀧口修造と東野芳明」『Booklet 14 To and From Shuzo Takiguchi』慶應義塾大学アート・センター
- 宮川淳 (1964) 「反芸術—その日常性への下降」『美術手帖』1964年4月号
- 宮川淳 (1967) 「マクルーハンの著書ガイド: メディアウムはマッサージである」『美術手帖』1967年12月号
- 宮澤淳一編 (2001) 「文献目録」W・テレンス・ゴードン『マクルーハン』宮澤淳一訳, ちくま学芸文庫
- 宮澤淳一 (2008) 『マクルーハンの光景—メディア論

- がみえる』みすず書房
- 中原佑介 (1967a) 「芸術の環境化と環境の芸術化」『美術手帖』1967年6月号
- 中原佑介 (1967b) 「模型千円札事件—芸術は裁かれうるか」『美術手帖』1967年9月号
- 中原佑介 (1967c) 「マクラーハンの芸術観」『ブレーン』1967年10月号
- 仲野泰生 (2003) 「日向あき子論試論—美術批評の中の文化人類学的眼差し」『構造』14号
- 岡田晋 (1970) 『映像未来学』美術出版社
- 岡田隆彦 (1969) 「60年代の芸術とテクノロジー—その融合と離反」『人間とテクノロジー』美術出版社
- 堺屋太一 (1984) 『イベント・オリエンテッド・ポリシー—楽しみの経済学』NGS
- 榎木野衣・五十嵐太郎・小田マサノリ (2004) 「『戦争と万博—もうひとつの戦争美術』をめぐって」(対談)『10+1』36号
- 榎木野衣 (2005) 『戦争と万博』美術出版社
- 瀧口修造 (1952=92) 「芸術と実験」『コレクション 瀧口修造 (7) 実験工房 アンデパンダン』みすず書房
- 瀧口修造 (1966) 「環境について—ある状況からの発言」『美術手帖 (特集: 空間から環境へ)』1966年11月号増刊
- 東野芳明・磯崎新 (1966) 「〈環境〉について—美術・建築・都市・虚」(対談)『美術手帖 (特集: 空間から環境へ)』1966年11月号増刊
- 東野芳明 (1967a) 「マクラーハンの著書ガイド: グーテンベルグ星雲」『美術手帖』1967年12月号
- 東野芳明 (1967b) 「マクラーハンと現代芸術」大前正臣・後藤和彦・佐藤毅・東野芳明『マクラーハン—その人と理論』大光社
- 山口勝弘 (1967) 「感覚の解放 (生きている前衛 第10回)」『美術手帖』1967年10月号
- 山口勝弘 (1968) 「芸術の日常化—そのかろやかな感覚の世界」『美術手帖』1968年1月号
- 山口勝弘 (1970) 「二つの文化と環境への志向」『美術手帖 (特集: EXPO '70 人間と文明)』1970年7月号増刊
- 吉見俊哉 (1992) 『博覧会の政治学—まなざしの近代』中公新書

McLuhan, Environmental Art, Osaka Expo : Understanding McLuhan in the Field of Art in the 1960s in Japan

IIDA Yutaka *

Abstract: According to the testimonies of architects and artists who were involved in the 1970 Osaka Expo, it appears that Marshall McLuhan was quickly accepted in the late 1960s with the background of an increase in interest in the concept of “environment”. However, the details of the acceptance of McLuhan in the field of art have barely been examined to date. As such, this paper clarifies how his communication theory was interpreted through the reading and understanding of the art criticism that focused on McLuhan before others. Firstly, young art critics, who were strongly interested in new artistic expressions after pop art, focused on McLuhan. Rational and interdisciplinary artistic expressions making full use of new industrial materials and technologies started to gather attention and McLuhan was read with the concept of “environment” as the intermediary. This trend coincided with the preparation period of the Osaka Expo. McLuhan’s theory was frequently quoted under the expectation to attempt to make the expo into a proving ground for environmental art. While playing a part in the popularization of McLuhan, they conceptualized a unique “theory of environmental art” based on each issue and interest, which had such a wide range as could be called the sprouting of “media theory” in Japan, not limited to the boundaries of art criticism.

Keywords: Marshall McLuhan, Environmental Art, Osaka Expo, Yoshiaki Touno, Yusuke Nakahara, Akiko Hyuga, Avant-garde Art, “Anti-art” Controversy

*Associate Professor, Faculty of Social Sciences, Ritsumeikan University