

Title	コンセプチュアル・アートが生まれるとき：ローレンス・ウィーナーの『ステイトメンツ』
Sub Title	Conceptual art generated Lawrence Weiner's Statements
Author	平野, 千枝子(Hirano, Chieko)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2016
Jtitle	Booklet Vol.24, (2016.) ,p.52- 66
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and criticism 4 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0052

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

コンセプチュアル・アートが生まれるとき —ローレンス・ウィーナーの『ステイトメンツ』

Conceptual Art Generated Lawrence Weiner's *Statements*

平野千枝子 Chieko HIRANO

コンセプチュアル・アートの、印刷された文字や写真としてどこにでも現れることのできる「非物質化」は、絵画や彫刻といったメディアムを脱し、美術の制度を横断し、反復可能性に開かれるものと評価されてきた^{★1}。また一方でこうした様態は、グローバル化していく情報の流通に積極的に一致することでプロモートされたとの批判もなされる^{★2}。本稿では、コンセプチュアル・アートの作家と見なされているローレンス・ウィーナー (Lawrence Weiner 1942-) の1968年の印刷物『ステイトメンツ (Statements)』を主な対象として、これとは別の見方を導きたい。

1. 「作者」としてのウィーナー

ローレンス・ウィーナーは第二次世界大戦中にニューヨークに生まれ、ほぼ1960年代とともに美術の活動を始めた。20世紀の悲劇を目のあたりにし、あるいは身をもって潜り抜けてきた抽象表現主義の画家たちの後続の世代にあたる。かれらの多くが主張した、芸術家の主体を特権的な源とする作品理解への批判は、必ずしもこの世代に特有のものではない。シュルレアリスムの自己投擲は偶然性や無意識の招来 (オートマティスム) といったかたちで20世紀の美術に浸透している。また、世界と自己の対決という表現主義の立場を乗り越えようとしたさまざまな構成主義は、高次の普遍性を獲得しようとしたとしても、その脱自的な抽象によって後の「冷たい抽象」のモデルになった。とはいえ、大家となった抽象表現主義の画家たちに接していたアメリカの芸術家たちの間に、作品を芸術家の自発性や感情による身振りの結果とみなすことへの反発が広く共有されていたことは、1960年代の美術を語る上での前提となってきた。ウィーナー自身も、次のように述べている。

はっきりいえることは、受け手の立場、解釈、作品の見方に唯一の条件をおしつける人は誰でも、芸術をほとんど19世紀の文脈においている。そこにはある預言者によって生み出された特殊な、唯一の、感情的な対象があり、この対象はそれを作ったその人にしか作れないものである。その

表現主義者はこう言うだろう。「私はこの作品を作ることのできる唯一の人間だ。こうやって作る以外ほかに可能な方法はない。」私は表現主義を美的ファシズムに関係すると思う*3。

アンディ・ウォーホルがフォト・シルクスクリーンの代表作を次々に制作した1962年、ウィーナーは〈プロペラ絵画〉をシリーズで制作していた。そこにはテレビのテストパターンが、鮮やかな色彩でフラットに描かれた。深夜から未明まで放送休止中のテレビに現れる、円を中心に羽状の形が回転するカメラ調整用のパターンは、マス・メディアにおける共通体験ともいえるが、それ自体は視聴者にとって無意味な形にすぎない*4。これらの絵画は1964年、のちにコンセプチュアル・アートの形成に重要な役割を果たすことになるセス・シーゲローブのギャラリーで展示され、65年まで続けられた。1966年から始められた〈取り去り絵画 (Removal Painting)〉では、スプレーガンとコンプレッサーを使用し、「その絵画を受け取る相手がサイズ、色、取り去りの大きさの希望を述べ」て作られ、絵画の角が切り取られた*5。ウィーナーはスプレーを使用した理由を、絵具を塗るのが上手になってきたからだだと述べ、画家の技倆の価値を避ける態度を表明している*6。事前の設定はウィーナーのものだが、その項目について仲間から注文をとることで、作者による結果の決定は回避されている。1968年2月、すぐにコンセプチュアル・アートの芸術家として知られるようになるダグラス・ヒューブラーが働いていたマサチューセッツ州のブラッドフォード短期大学で、シーゲローブが展覧会を企画した。これにカール・アンドレ、ロバート・バリーと参加したウィーナーは、〈取り去り絵画〉のいくつかを展示した。この展覧会のシンポジウムに来ていた彫刻家のチャールズ・ジネヴァーが、ヴァーモント州のウィンダム・カレッジの敷地での低予算の展示を彼らに依頼した。この新しい機会に、ウィーナーは《止め釘、麻ひも、杭、芝生》をキャンパスに設置した。芝生の庭の70×100フィート（約21×30メートル）に34本の杭を打ち、510ヤード（約466メートル）の麻ひもを釘で止めてグリット状にした。そして矩形の角のグリットが一部取り去られた。これは面積を測るときに実際に用いられる方法であるという。また、〈取り去り絵画〉のフィールドへの展開には、アンドレが始めたばかりだった地面の上に水平に金属板を並べる作品からの示唆も指摘される。

この作品はコンセプチュアル・アートの歴史記述のなかで小さな伝説となっている。《止め釘、麻ひも、杭、芝生》は大学の二つの学生寮の間に設置され、そこはタッチ・フットボールの練習場所になっていたので、学生たちは麻ひもを切ってしまった。ジネヴァーは、「このときラリー（ウィーナー）は、作品は造られなくてもよいというアイデアを思いついた」と述べている*7。ウィーナー自身も、作品の破壊というこの出来事に、作品の存在が持続しないことを許容するに至った契機として言及している。

この頃はヘヴィ・メタルのマッチョな彫刻性がまだ残っていたので、俗物による破壊を解決しようとする自警団のようなものが作られた。私はそ

こへ行ってみて、彼ら俗物たちが特段作品を害したようには思えなかった。(…)このとき感情的な変化がおこって、彼らのしたことに問題はないと気づいた★⁸。

「取り去り絵画」においてすでに、作家による条件の設定と、受け手に委ねられる決定という方法が用いられていた。しかし、ウィーナーはその場での彫刻作品の存続の強行にマチズモを感じ、芸術を理解しない「俗物たち」の行為を許容することによって、作品の実現を必ずしも要しないという飛躍を行ったのである。作品の言語による提示であるウィーナーの『ステイトメンツ』は1968年12月、シーゲローブによって1025部が出版された。縦18センチ、横10センチほどの手帖のような簡素な冊子の右頁にひとつずつ、24のステイトメント(陳述)が印刷されている。(図1)ウィーナーは、作品の実現と並行して、紙にタイプされたり書かれたステイトメント自体の提示を始める。

作品は実現されなくてもよいというウィーナーの決定について考えるために、これをミニマリズムの作品と対比してみたい。初めに述べたように、作者を創造の起源と見なすことへの反発は、1960年代の美術を深く動機づけるものだった。ミニマリズムの作品に見られる同じユニットの反復は、作家の創意によるコンポジションを否定する性格をもつ。ウォーホルは擬似的な「ファクトリー」でアシスタントと制作したが、ドナルド・ジャッド(Donald Judd

図1 ウィーナー『ステイトメンツ』(1968年)表紙

1928-1994) は既製の工業材料の利用や工場への発注によって作者による制作の痕跡を消した。フランク・ステラは「アクション・ペインター」に反して、あらかじめキャンバスに引いた図式に従って塗装用の刷毛でストライプを黒一色に塗った。しかしジェームズ・マイヤーは、イタリアのコレクター、ジュゼッペ・パンツァとの係争を分析することで、ミニマリズムにおける「作者」の位置づけを再考している★⁹。

イタリアの不動産業者でムッソリーニ政権下に爵位を与えられたパンツァ家の後継者ジュゼッペ・パンツァは、第二次世界大戦後の美術を幅広く収集し、1990年、ミニマリズムを中心としたコレクションをニューヨークのグッゲンハイム美術館に高額で売却したことも知られる。そこにはフレヴィン 30点、ロバート・モリス 16点、アンドレ 14点、ジャッド 30点が含まれていた。

パンツァは、蛍光管を組み合わせて室内に設置するダン・フレヴィン (Dan Flavin 1933-1996) の初期からのパトロンで、1966年以降多くの作品を購入した。また1976年にはミラノ近郊ヴァレーズの自邸ヴィラ・リッタに《ヴァレーズの廊下》を委嘱した。しかし1988年、フレヴィンが『アート・イン・アメリカ』9月号にパンツァによる《無題 (ジャンとロン・グリーンバーグのために)》(1972-73年)の展示への批判を掲載し、両者の葛藤が公になった。この年、マドリードのソフィア王妃国立芸術センター美術館でパンツァ・コレクション展が行われたが、フレヴィンにとってそこでの自作の展示は間違いであり「空間と建築を誤って解釈」するものだった★¹⁰。《無題 (ジャンとロン・グリーンバーグのために)》は手前に緑、奥に黄色2列の蛍光管の列から成り、左側に蛍光管1本分のスペースが空いていることにより、手前から黄色の反映を見ることができが一度に両側を見ることはできない★¹¹。しかしパンツァによる展示では蛍光管の列の幅が倍で、左のスペースは蛍光管3本分あった。さらに作品は、18世紀のカルロス3世時代の病院を改修したこの美術館の廊下の高いヴォールトの下に設置されたので、上部に大きなアーチ状のスペースが生じていた。マイヤーは、フレヴィンの証明書 (certificate) は作者による展示を前提にしたおまかなものだと指摘する。そしてそれは、作品に対応できる近代的な展示空間を前提にしていた。実はフレヴィン自身による展示も、蛍光管の間隔などが必ずしも毎回同じではなく、作者による都度の決定がなされていた。しかしフレヴィンが、パンツァによる「解釈」を許容することはない。

一方、パンツァがジャッドの作品を購入ようになるのは1970年代初め、ジャッドがそれまでより大きいスケールの作品やサイト・スペシフィックな作品に取り組んだ時期にあたる。1971年のステンレスの作品 (DSS241) は長辺が327cmの二重の箱状の作品で、セントルイスのポリッツァー夫妻の庭の斜面に沿うように計画され、同地のアルファ・タンク&メタル製造会社によって造られた。同年、フィリップ・ジョンソンのマサチューセッツ州のグラス・ハウスの敷地には、直径381cmのコンクリートの円環状の作品 (DSS259) を設置した。この作品も斜面との関係を高さに取り入れ、同地のルイス・リー建設会社によって製作されたものである。しかしこの時期パンツァは、多くの作品を将来実現する「プラン」としてレオ・キャステリ画廊を通じて比較的安価に購

入した。ジャッドはサイト・スペシフィックの（転売できない）作品であることを考慮して、これらの価格を設定したのだという。しかしパンツァは、所有者が「プラン」を所有していると考えた。1990年、ジャッドはドイツの雑誌『クンスト・インテルン』で4回に渡って、パンツァが地元の製作所でジャッドの作品を安易に制作したことを批判し、その英語版をこの年のヴェネツィア・ビエンナーレで配布した。このなかでジャッドは、キャストリ画廊で発表され、ジャッドがヴァレーズでの再制作を許可した通称ヴァレーズ・ウォールについても、その金属の質を批判している。アーカイヴ調査によってかれらの契約を検討したマイヤーは、パンツァの法的正統性は認めている。証明書において、ジャッド自身が作品を制作する必要は言及されていない。ジャッド以外の人がそれを実現する可能性は、想定されていなかったのである。

現代美術の多くの作品の背後には、その正統性を保証する書類（サーティフィケート）だけでなく、素描や記述などの展示にあたっての指示書（インストラクション）などのドキュメントが存在している。美術館は、クレートに納めた作品だけでなくこれらの書類を保管することによって、その所蔵を確かなものにしていく。しかしこうしたインストラクションから自由に制作することができないのが共通の了解であろう。パンツァとの葛藤は、ミニマリズムによって、解釈の中心化を促すような「作者」は排除されていても、作者はなお作品の「質」を管理する責任を担うのが自明と考えられていることを、明らかにしたのである★¹²。

一方、紙にタイプしたり印刷物として提示されていたステイトメントを壁にペイントするようになった経緯について、ウィーナーはパンツァとのやりとりにも言及している。初期から自分の作品をかなり収集していたパンツァと初めて会った時、どのように展示するかを取り決めを行おうということになった。パンツァとの会話を楽しんだウィーナーは「彼が提示したいようにしてくれればいいと言った。」その後、ウィーナーはパンツァの家にコレクションを見に行き、自分の作品が壁にペイントされたり焼き印されているのを見た。「私は少し悩んで、ミラノの街をしばらく歩き回った。そしてそれが他と同じようによいて気づいた。それは全く私がやったことではなく、作品を使用する人によって行われたことだ。しわの寄ったタイプ用紙を持ち歩くのにうんざりしてもいたからだろう。」★¹³

「ステイトメント」のテンプレートのような役割は、メディアに遍在しコンテキストを横断するコンセプチュアル・アートの誕生とも見える。ウィーナー自身、唯一の作品ではなく情報として流動していく作品を理想としていた。しかし、学生の振る舞いを受け入れ、コレクターの解釈を受容するその過程は、コンセプチュアル・アートを理想的な拡張よりむしろ主体の撤退として見る可能性を示唆する。

2. 読者の行方

1969年のシーグローブになる展覧会／出版物『1969年1月5-31日』のウィーナーの頁には、以下のように記されている★¹⁴。

1. 芸術家はその作品を構成するかもしれない
2. その作品は製作されるかもしれない
3. その作品は造られなくてもよい

上記はどれも芸術家の意図と等しくまた一致しているが、条件に対する決定は受け手がそれを受ける際に行う

L.W.

ここでウィーナー (L.W.) は、受け手に作品実現についての選択を委ね、それが自動的に作家の意図になるかのように述べている。彼はまた、「言語で表されたものを見たら、50通りの方法でそれを得ることができるだろう。それぞれの人が自分の方法でそれを得るだろう」とも語った^{★15}。言語による提示は、実現の可能性自体を選択できるようにした。パンツァによる実現を受け入れたように、「作者」をラディカルに遠心化することで、ウィーナーは読者／観賞者の役割を増大させているように見える。この点を検討するにあたって、本節ではフルクサスの「スコア」との対比を行いたい。

フルクサスは、ジョージ・マチューナス (George Maciunas, 1931-1978) が組織した活動であるが、そこにはジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) のとりわけ 1950 年代以降の実験的な作曲の影響が大きい。周知のようにケージは、作曲家の主観的な決定を取り除くために、例えば易经を図表としてコイン投げによって周波数や音量などの要素について決定を下した。また、作曲だけでなく演奏にも偶然性や選択の自由を導入して、持続時間や強弱が自由な、オープンな記譜を行ったので、最終的な音は未知のものになった。これにより、厳格な楽譜の指示によって演奏者が制限されることはなくなった。無音の音楽として知られ 1952 年に初演された『4分 33秒』は三楽章に分かれ、合計が4分 33秒になるという条件で、音を出さなければそれぞれ自由な区分で演奏してよい。時間の無限の連続性をマークし、フレームするその構造が要請するのは、注意し、聴取する主体としての聴衆だった。ケージのこのようなプログラムされた不確定性、偶然性の導入による楽譜と演奏の任意性は、のちのさまざまな芸術活動に導入された^{★16}。

化学技師として働きながら 1958 年から 59 年のケージによるニュースクール・フォー・ソシアル・リサーチの講義の熱心な学生でもあったジョージ・ブレクト (George Brecht, 1926-2008) や、1959 年にダルムシュタットでケージの作品に触れ、この関係からサンフランシスコの振付家アナ・ハルプリンとも協働したラ・モンテ・ヤング (La Monte Young 1935-) らは、ケージの音楽とニューヨークの美術を媒介した。ケージ自身の作品には見られない持続音の暴力的な働きかけによって聞き手の身体を巻き込むヤングや、音響を越えてイベントを日常生活に拡張したブレクトは、ともに言葉によるスコアを残している。かれらの作品はそれぞれ異なるものだが、とりわけフルクサスの文脈においてはこうしたスコアが胚胎する可能性が重視された。マチューナスにとって、特にブレクトの作品がもつ日常生活との連続性や、スコアに潜在する実現の多様性、

技倆を要しない上演／参加は、安価なエディション作品としてのマルチプルの頒布と並んで、フルクサスという芸術の非階層的な拡散の夢のモデルになったのである。ヤングの《コンポジション 1960 #10 (ポップ・モリスへ)》(Draw a strait line and follow it.)は、1962年のフルクサス・フェスティバルで、ナム・ジュン・パイクによってインクとトマトジュースに浸けた頭、手、ネクタイによって上演された。(図2) こうした表現的ともいえる上演の一方で、ブレクトの《ピアノ・ピース》(a vase of flowers on (to) a piano.) (1962年)は、気づかれないほど日常に融けこんでいた。フルクサスにおいては、持続する知覚体験の一次性に対してドキュメンタリーとしての記録は二次的なものとして考えられたので、組織的な撮影は行われなかったという^{★17}。

ウィーナーが、「高価でない本を作って、作品に興味がある人は誰でもそれを買ってすべての情報を得ることができる。ある意味、一度私のある作品を知れば、あなたはそれを所有したことになる」^{★18} というとき、彼もまたこのようなアヴァンギャルドの夢の圏内にあったことが知られる。しかし、ウィーナーが誰のどの実現も任意のものとして、重要性や権威を与えないことは、受け手にも「作者」に対するのと同じ抑圧を課すことになるのではないだろうか。先に挙げた「芸術家はその作品を構成するかもしれない／その作品は製作されるかもしれない／その作品は造られなくてもよい」というオルタナティヴは、

図2 パイク《ゼン・フォー・ヘッド》(1962年8月9日、ウイスバーデン)

『1969年1月5-31日』のウィーナーにあてられた4ページのうち最後のページに見られるものである。最初のページには、8つの作品の言語による記述が印刷され、カタログ番号25から32が付与されている。その下に、次ページのキャプションとして、「カタログ番号27の写真」とある。27番は「標準的なエアゾール・スプレー缶からの直接床の上への2分のスプレーによるペイント。1968年。(Two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can, 1968.)」であり、図3がその写真である。この写真は多くのフォト・コンセプチュアリズムの無味乾燥な写真と同様に、一回性の実現の記録としての価値ではなく、実現が重要ではないこと、むしろ馬鹿げてすらいることを示している。それを、アクション・ペインティングに対する皮肉な笑いをひきおこすものとも見ることもできよう。A. アルベッロは次のように述べている。

私の見るところフルクサスの意図は芸術というコンセプトを世界に拡張しようとするものだった。一方コンセプチュアル・アートは逆で、芸術の普遍化ではなく、むしろ芸術から感性的快の経験を退かせることだと思う。だからそれは反対だ。一方は拡張、一方は撤退^{★19}。

ウィーナーの受け手への作品の解放という動機は、フルクサスの拡張の夢に繋がるものでもあり、事態はそれほど単純ではない。しかしウィーナーの陳述

図3 『1969年1月5-31日』(頁数なし)

においては唯一性の否定が解放の原理として機能していたので、実現の価値は下落する。このとき、床板に吹き付けられて鈍く反射する塗料の写真からは、社会への現れとして顕示される「作品」への抵抗としての衰退が、感じとられないだろうか。

3. 過去分詞の力学

ここまで、ウィーナー作品の「非物質化」の過程に、コンセプチュアル・アートの発生のひとつの様相を見てきた。『ステイトメンツ』は視覚性を批判し、メディアを横断する。それは情報として遍在し、美術館で展示されても、されなくてもよい。写真によって表象されても、されなくてもよい、とひとまずは言える。しかしながら、それぞれのステイトメント（陳述）を検討すると、素材への働きかけや変形としての制作というモデル自体は、保持されていることがわかる。その意味では、ラ・モンテ・ヤングが編集し1963年に出版された『アンソロジー』のほうがメディウムとしては一層異種混淆的である。マチューナスのデザインによるこの冊子には「チャンス・オペレーション、不確定性、コンセプチュアル・アート、アンチ・アート、無意味な作品、自然災害、物語、詩、エッセイ、図式、音楽、ダンスの構成、アクションのプラン、数学、作曲」とある★²⁰。

『ステイトメンツ』には、「一般的陳述 (general statements)」12に続き「特殊な陳述 (specific statements)」12が掲載されている。（「資料1」として文末に訳し、「一般的陳述」と「特殊な陳述」に、それぞれに便宜的に通し番号を振った。なお、実際の紙面においては文意よりも形式に従った強制的な改行に特徴がある。）「一般」の9番目は〈取り去り絵画〉であり、ほかに絵具や塗料を用いたものに、「一般」11、「特殊」5、7、9がある。「一般」の12は、《止め釘、麻ひも、杭、芝生》である。

「一般」の最初の「計画された同時のTNTの爆発によってくぼんだ野原 (A field cratered by structured simultaneous TNT explosions)」は、1960年にウィーナーが制作したという《クレーター・ピース》である。ニューヨークのサウス・ブロンクスで育ったウィーナーは、カリフォルニアに移住してその風景に強い印象を受け、サンフランシスコ北郊のミル・ヴァレーで爆薬のトリニトトルエンを用い、作品を構築するのではなく、地面に穴をあけたという。この出版の頃にはすでに明らかになっていたアースワークのモチーフ、西部の土地とその軍事利用を予見したような作品だ★²¹。ウィーナーが用いる過去分詞は、作品の実現のオープンさを構成している★²²。しかしその力の起源の空白は、ポスト・ミニマリズムと総称される彫刻の新たな展開、すなわち重力や散逸による崩壊という、もうひとつの「作者の死」の戦略を想起させる。ウィーナーの『ステイトメンツ』は、拡張された場における彫刻の展開として、メディウムとの紐帯を維持しているともいえるのである。

これまでミニマリズムおよびフルクサスとの共通性と差異を検討することでウィーナーの作品を「ネガティブ」に捉えることを試みてきたが、ここではロバート・スミッソンの「ノンサイト」との対比が可能かもしれない。スミッソ

図4 スミッソン《ノンサイト (オーバーハウゼン、ドイツ)》1968年 (展示風景、1968年)

ンは大規模なアースワークに取り組む以前から、ギャラリーなどの室内に、現実の場所(サイト)の地表の一部、地図、写真などからなる「ノンサイト」を構成した。(図4) スミッソンはそれを、オブジェクトとしての彫刻ではなく、現実のサイトの不在として、「弁証法的」な関係を生じさせるものと考えていた★²³。

1968年6月(…)私はペンシルヴァニア州バンゴー＝ペン・アーガイルの粘板岩の採掘場を訪ねた。(…)宙吊りになった粘板岩の層が、深い採掘場の底の緑がかった青い池の上に掛かっていた。この粘板岩の海のなかで、すべての境界と区別が意味を失い、ゲシュタルトの統一性が崩壊する。(…)私は小さいノン＝サイトのために麻袋いっぱい岩の破片を詰めた★²⁴。

「ノンサイト」の地図制作法によって、こうしたサイトは起源としての確かさや優越性を失い、情報のなかに編入される。この点からいえば「ノンサイト」というメディアの働きは、コンセプチュアル・アートの反復可能性にも通じて

いるのである。

『ステイトメンツ』「一般」2の「地面からの一定量の土の取り除き 標準的に加工された素材のこの穴への投棄」、「特殊」2の「よく育った芝の上の白いハイウェイ・ペンキの40パウンド圧のスプレーを3分間 芝生は白いハイウェイ・ペンキの跡がなくなるまで手入れされなくて成長したままにされる」あるいは「特殊」11の「標準的なひとつの車道を横切ってきられた幅2インチ深さ1インチの溝」などは、現実の地表に働きかけるアースワークを情報に抽象化しているようである。しかし、ここでは、サイトは存在するかどうかすら分からず、文字にとどまったままの可能性もある。こうして『ステイトメンツ』の頁の間には、脱中心化されたポスト・ミニマル彫刻に揺曳する匿名の力の発露からも身を引いている、黒く小さな文字の姿が浮かび上がってくる。変化可能な動態を秘めた文字の列に、芸術「活動」を行いながら、同時にその暴力を感受する漸進線があるのである。

結び 批評について

「最初期のコンセプチュアル・アートの展覧会」ともいわれる雑誌『アスペン』5-6号(1967年)のマラルメ特集にロラン・バルトがフランスでの公表に先立って「作者の死」を発表したことは、コンセプチュアル・アートとの積極的な関係をこの一文に与えている^{★25}。バルトは、作者を言語活動の所有者と見なす従来の文学批評を批判し、言語活動そのものの遂行に目を向けた。一片のテキストは、いくつもの文化からやってくる引用の織物であり、作家は先行してはいても起源とはならない。意味は固定されず、対話を行い、異議を唱え合う。しかしここで「作者」の死によってあがなわれる「読者」とは、個人ではなく、「あるエクリチュールを構成するあらゆる引用が、一つも失われることなく記入される空間」であり、「歴史も伝記も、心理ももたない人間」「書かれたものを構成している痕跡のすべてを、同じ一つの場を集めておく、あの誰か」として想定されている^{★26}。エクリチュールの多産性を称揚するとともに、いかなる意味も特権化しないことを目指した「読者」像が結ばれているのである。しかしミニマリズム、ポスト・ミニマリズム、コンセプチュアル・アートが、20世紀を通じた統一的な主体の批判自体を自己言及的に構造化したことによって空虚化した面も見えてきた。本稿では『ステイトメンツ』という局所において、その探究がもっていたアクチュアリティを見いだすために、ウィーナー作品の「発展」(あるいは後退)とインタビューも参照した。しかし美術批評の権力に対抗して芸術家のインタビューを掲載した雑誌『アヴァランチ』で、ウィーナーは「表現主義は美的ファシズムだと思う」と繰り返し、逆に作者の中心化を批判していた。私たちは、この言葉の歴史的深度を測らなければならぬだろう。それによって、作者からテキストを説明しようとする「旧来の批評」に抵抗したバルトの試みそれ自体を、コンセプチュアル・アートとの共闘として読み返すこともできる。

註

- ☆1 — Benjamin Bochloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique," in: Claude Gintz, *L'art conceptuel: Une perspective*, exh. cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 41-53; Thomas Crow, "Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture," in: Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, 1996, 212-242.
- ☆2 — Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, 2003.
- ☆3 — "Lawrence Weiner at Amsterdam" (The interview conducted on May 15, 1971 by Willoughby Sharp on Larry Weiner's boat, *Joma*, in Amsterdam, and later edited in New York by Liza Bear), *Avalanche* 4 (Spring 1972), 70.
- ☆4 — ウィーナーはジャスパー・ジョーンズの〈旗〉のシリーズから得た示唆に言及している。Alexander Alberro and Alice Zimmerman, "Not how it should were it be built but how it could were it to be built," in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, 39. 初期作品については以下も参照。Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, 84-100.
- ☆5 — "Lawrence Weiner, June 3, 1969," in: Alexander Alberro and Patricia Norvell ed., *Recording Conceptual Art*, University of California Press, 2001, 101.
- ☆6 — "Lawrence Weiner. Interview by Lynn Gumpert," in: *Early work: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, exh. cat., New York: New Museum, 1982, 46. <http://archive.newmuseum.org/> より取得。
- ☆7 — Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the landscape of the Sixties*, University of California Press, 2002, 83. 括弧は引用者。以下も参照。Ann Goldstein, "If it looks like a Duck and it Walks like a Duck, it is probably a Duck," in: Ann Goldstein and Donna De Salvo ed., *Lawrence Weiner: As Far as the Eye Can See*, Yale University Press, 2007, 110.
- ☆8 — "Lawrence Weiner. Interview by Lynn Gumpert," 48.
- ☆9 — James Meyer, "The Minimal Unconscious," in: *October*, vol. 130 (Fall 2009) 141-176. マイヤー自身の論点は、これ以前のイヴ＝アラン・ボワの議論を受けて、作品の創意と実現を分離する「アイデア (idea)」の概念をパンツァの美学において検討するものだが、ここではこの議論を踏まえつつ、むしろ彼がグッゲンハイム美術館の委嘱を受けて行ったアーカイヴ調査に依拠して記述した。Cf. Yve-Alain Bois, "Art of the Sixties and Seventies: Panza the Idealist?" in: *The Journal of Art* 29 (October 1990). グッゲンハイム美術館のパンツァ・コレクションについては以下。
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/about-the-collection/new-york/panza-collection/1649>
- ☆10 — Meyer, 158-9. Dan Flavin, letter to the editor, *Art in America* 76, no.9 (September 1988), 21.
- ☆11 — Michael Govan and Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights, 1961-1969*, Yale University Press, 2004, 314. [Inv. no.319.]
- ☆12 — なお、ロバート・モリスはパンツァによる制作を認めることで、自身の立場をジャッドらと区別している。Meyer, 172.
- ☆13 — "Lawrence Weiner. Interview by Lynn Gumpert," 48. ウィーナーの初期の印刷物にはしばしば所蔵者が明記されており、ウィーナーは言葉の作品を購入し所有することのパフォーマティヴィティを意識していた。"Lawrence Weiner at Amsterdam," 68. しかし本稿では、キャステリ画廊との契約後のウィーナー自身の証明書の問題は扱えなかった。壁への言葉のペイントの展開は言葉による再-視覚化という捻れを生じさせるだけでなく、壁画やパブリック・アートを通じ

て近年のリレーショナル・アートをめぐる主体化の議論も視野に入れた考察を要請するだろう。

☆14—January 5-31, 1969. Copyright Seth Siegelau 1969. n.p.

☆15—“Lawrence Weiner at Amsterdam,” 70.

☆16—リズ・コッツは、『4分33秒』はコンセプチュアルなプロジェクトではなく、生き生きと演奏されることを要請したという。Liz Kotz, *Word to be Looked at: Language in 1960s Art*, MIT Press, 2007, 55. ポール・グリフィスはそれ以前の『心象風景第4番』について、「ケージ本来の関心は、(…)実際に鳴り響く『興味深い』効果や『特別な効果』ではなく、むしろ『音楽作品を個人的趣味や記憶(心理)さらに文学や芸術の(伝統)からも自由な連続体に』していくことのほうにあった」という。P. グリフィス『ジョン・ケージの音楽』(堀内宏公訳)青土社、2003年、74頁。(Paul Griffiths, *Cage*, London, 1981.) ケージの作品に即した議論はコッツの論考に譲りたい。この分野の最近の研究として例えば以下。『表象』9(特集:音と聴取のアルケオロジー)、表象文化論学会、2015年。

☆17—Kotz, 181.

☆18—“Lawrence Weiner at Amsterdam,” 67.

☆19—Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Alexander Alberro, Thierry de Duve, Martha Buskirk and Yve-Alain Bois, “Conceptual Art and the Reception of Duchamp,” *October*, vol. 70 (Autumn, 1994), 132.

☆20—La Monte Young, ed., *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions*, New York, 1963; reprinted in 1970.

☆21—ウィーナーのパートナーでもあるアリス・ツィマーマンによると、「特殊」12にはベトナム戦争の含意があるという。スタイロフォームは第二次世界大戦中にアメリカで軍事目的の浮き具用に開発された発泡材である。Alberro and Zimmerman, “Not how it should were it be built but how it could were it to be built,” 47.

☆22—Alberro and Zimmerman, 49. 以下も参照。Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2003, 228-229. コッツはウィーナーの動詞をリチャード・セラの《動詞のリスト》(1967-68年)と比較して論じている。Kotz, 209.

☆23—スミッソンの「ノンサイト」については、以下の拙論で論じた。「樹木と結晶—スミッソンとマツ＝クラークの『自然』」『山梨大学教育人間科学部紀要』16、2015年、251頁。

☆24—Robert Smithson, “Sedimentation of the Mind: Earth Projects,” Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996, 110-111.

☆25—Buchloh, Krauss, Alberro, de Duve, Buskirk and Bois, “Conceptual Art and the Reception of Duchamp,” 144.

☆26—ロラン・バルト「作者の死」『物語の構造分析』(花輪光訳)みすず書房、1979年、79-89頁。(Roland Barthes, “La mort de l’auteur,” *Manteia*, V, fin 1968.) 以下、同書から引用。

資料 1

一般的陳述

- 1 計画された同時の TNT の爆発によってくぼんだ野原
- 2 地面からの一定量の土の取り除き
標準的に加工された素材のこの穴への投棄
- 3 床か壁に固定された一枚の合板

- 4 国境をまたいで置かれたままで次にある国の一部が他の国に侵入するようにさし向けられ置かれるひとつの正方形の物
- 5 支持板が石膏の下地か壁板の壁からの除去
- 6 海に投げ入れられたひとつの標準的なマーカー染料
- 7 塗られて乾かされる1片のメゾナイト板 一定の時間標準的な平らな仕上げ用研磨材で磨かれる そして壁か床に固定される
- 8 床か壁に固定された1枚の透明のプラスチックのシート
- 9 一定の時間絵具をスプレーされ四隅のひとつから矩形が取り去られた矩形のキャンバスと木枠
- 10 展示のときに示された位置の床に打ち込まれた普通の鉄くぎ
- 11 床の上に直接注がれ乾かされる一定の量の絵具
- 12 矩形を形づくるように規則的な間隔で地面に設置された一連の杭 グリットを区画するように杭から杭に結ばれたひも

特殊な陳述

- 1 ロサンゼルス高速道路の両側の白線から等距離に接着された標準的な8½インチ×11インチの2枚のタイプ用紙 途切れた二重線や他の線の利用によっても意図は変わらない
- 2 よく育った芝の上の白いハイウェイ・ペンキの40パウンド圧のスプレーを3分間 芝生は白いハイウェイ・ペンキの跡がなくなるまで手入れされないで成長したままにされる
- 3 床に四隅と正確な中心をネジで留めた任意の大きさと厚さの透明プレキシグラス1枚
- 4 任意の厚さの四角い砂岩の立方体 砂岩の上の面の縁に均等に接着した茶色い包装紙1枚
- 5 約1フィート×1フィート×1フィートの地面のひとつの穴 この穴に注がれる1ガロンの水で溶いた白い絵具
- 6 端がぴったり合うように床に接着された任意の幅のリノリウムの4つの切れ端 4つ目の切れ端はそれ以前の3つより一幅短い
- 7 床に直接最後まで噴射されたひとつのエアゾール缶のエナメル
- 8 壁にネジで四隅と正確な中心を固定された4フィート×8フィート×3¼インチの1枚の標準的な内装用グレードの合板
- 9 レンガの壁に投げられた1クォートの塗装用の緑のエナメル
- 10 床に貼付けられた同じ比率の取り去りのある任意の幅とその幅の2倍の長さの1枚の茶色い紙
- 11 標準的なひとつの車道を横切ってきられた幅2インチ深さ1インチの溝
- 12 地面に平らに埋められた「ダウ HD 300」のスタイロフォームの106×16インチの1枚の厚板

図版出典

図1 Ann Goldstein and Donna De Salvo ed., *Lawrence Weiner: As Far as the Eye Can See*, Yale University Press, 2007, p. 68. (Lawrence Weiner, *Statements*, New York: Louis Keller Foundation, Seth Siegelau, 1968.)

図2 http://web.guggenheim.org/exhibitions/thirdmind/paik_bio.swf

図3 *January 5-31, 1969*. Copyright Seth Siegelau, 1969. n.p. イオスアートブックス協力

図4 Eugenie Tsai et al., *Robert Smithson*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004, p. 158.

付記：本稿は、先行するセス・シーゲローブ編『1か月』に基づく共同的研究（近刊予定）から派生し、そこでの議論から考え始めたことをいったんまとめたものである。公表が前後する可能性をおことわりし、参加諸氏の多大な示唆に感謝申し上げます。ウィーナーとの出会いは1995年、その作品の実現を手伝ったときだった。2015年、アメリカの戦後美術について講じる機会に恵まれ、コンセプチュアル・アートを現在どのように語るができるのかを考えた。関係の皆様にお礼を申し上げたい。

（ひらの ちえこ・山梨大学大学院准教授／近現代美術史）