



Title	インスタレーション・アートにおける写真：ブレッド・ウィルソンのインスタレーション作品を一例に
Author(s)	小林, 美香
Citation	デザイン理論. 2002, 41, p. 19-31
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52858">https://doi.org/10.18910/52858</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# インスタレーション・アートにおける写真 —フレッド・ wilsonのインスタレーション作品を一例に—

小林 美香

京都工芸繊維大学大学院（博士課程後期）



図1 《彼女は私たちのもの?》  
ルイーズ・ローラー (1990年)

## キーワード

インスタレーション・アート、写真、写真史、  
ポストモダニズムの写真理論、フレッド・wilson  
installation art, photography, history of photography,  
postmodernist theory of photography, Fred Wilson

## はじめに

- (1) 写真の美術館への導入
- (2) 写真の制度化とポストモダニズムの写真評論
- (3) フレッド・wilsonのインスタレーション作品

## はじめに

本稿では、写真が美術館や展示とどのように関わってきたのかということを、写真を用いたインスタレーション・アートの作品に焦点を合わせて論考する。元来、「インスタレーション」とは、機械の「設置」や「取り付け」などを意味する言葉であり、芸術の領域においては、絵画や彫刻作品の「展示」や「陳列作業」を指すものとして使われてきた。そしてこのインスタレーション・アートという言葉は、芸術用語としては1970年代後半以降に一般的に用いられるようになった<sup>(1)</sup>。

この語の内容を理解する上での最初の手がかりとして、アメリカの現代芸術家ルイーズ・ローラーを例に取るなら、彼女は美術館やギャラリー、オークション・ハウス、コレクターの私邸など、さまざまな展示空間の写真を撮影している(図1)。彼女の写真は、作品と展示との関係を、インスタレーション・アートという観点から考察する上での示唆を与えてくれる。ローラーが撮影した写真には、絵画や彫刻などの芸術作品が、額縁やガラスケース、キャプションの書かれたラベルなど、その周辺にあるものと一緒に写されている。これらの芸術作品の中にはその一部分がフレームの外にはみ出していたり、別の作品の背後に隠れていたりするものもある。また、ガラスケースの光の反射や、額縁の影——これらは作品鑑賞にとっては妨げとなる場合もある——も写し取られている。そして作品と作品との組み合わせ方、配置の仕方、

作品と室内の調度品との取り合わせ方にも注意が向けられている。ローラーは、芸術作品を鑑賞する際に、通常その背後や周辺にありながら見過ごされがちなものの影響、言い換えるならば展示空間が作品の見え方に大きな影響をもたらしていることを、示唆している。それと同時に作品とその周辺にあるものを、その作品を蒐集し展示を行う美術館やコレクターの価値観や趣向を反映するものとしてとらえている<sup>⑫</sup>。

インスタレーション・アートには、字義どおりに展示という行為が、意識的に作品制作の一部に組み込まれている。インスタレーション・アートとは、さまざまなものがある空間に展示することによって、その空間全体を作品に仕立て上げることであり、ローラーの写真において提示されているような、通常では作品以外の要素としてみなされているようなものをも作品の中に取り込む行為であるといえる。したがって、従来自明のものとされてきた芸術作品と展示空間との間の境界は、インスタレーション・アートにおいては消失し、作品と展示空間とはひとつものへと融合している。

インスタレーション・アートが作品展示という行為を含む限り、これを従来の芸術作品と同じような方法で、形式や表現手段の観点から明確に定義づけることは不可能である。しかし、いくつかの基本点を指摘できる。すなわち、ある空間に依拠する作品形態であるため、特定の空間や時間と密接なつながりを持つということ、そして作品は恒久的というよりも、一時的なものであり、また時間の経過と共に変化するということである。とりわけ、インスタレーション・アートの作品には、従来の芸術作品のあり方に対する批判や問いかけがその中に含まれている。また、展示という行為が作品制作の一部であるため、芸術家はキュレーターとしての側面を併せ持つことにもなる。芸術家は、作品として作り上げた展示空間を通じて、その空間の中にいる人に対して何らかのメッセージを伝えたり、働きかけを行ったりするのであり、その空間がどのように受け止められるのかということが重要な意味を持つことにもなる<sup>⑬</sup>。

本稿においてはインスタレーション・アートを、従来の展示空間や作品という概念に対して問い合わせかける試みとして位置づける。そして、インスタレーション・アートの作品を構成するさまざまなものの中でも、とくに写真に焦点を合わせる。その理由のひとつは、絵画や彫刻など従来から存在する芸術形式に比べて歴史の浅い写真が、芸術としての承認を得るために、美術館での展示が特に必要とされてきたからである。もう一つの理由は、美術館の中に複製技術である写真を作品として導入するということが、オリジナルであることを前提とする従来の芸術作品の概念に対して、問い合わせを含んでいるという側面を持つからである。

以上このような観点から、本稿での論旨を展開する上で、3つの時代的な段階を指定しておきたい。(1)最初に、写真が美術館の中で芸術作品としての価値を与えられ、芸術としての写真の価値を支える言説と制度とが形成された段階。これは1940年にニューヨーク近代美術館に

開設された写真部門の経緯と重ねながら検証することができる。その次に、(2)1970年代後半以降のポストモダニズムの写真評論と写真活動の段階。ここで上のような写真の制度と言説に対して、どのような疑問や異議が提示されていったのか、ということを考察する。(3)そしてそのような展開をふまえた上で、第3の段階として、アメリカの芸術家フレッド・ウィルソンが、1999年に写真を用いて制作したインスタレーション作品を挙げることができる。この作品を巡って、それが美術館や写真史の言説という制度に対して、また見る者に対してどのような働きかけをしているのかということを分析し、写真と展示の可能性についての提言を試みる。

### (1) 写真の美術館への導入

写真を芸術作品として価値付けるために、美術館はどのような役割を果たしてきただろうか。1940年にニューヨーク近代美術館の写真部門の開設を記念して開催された展覧会「60枚の写真：カメラ美学の探究」は、美術館での写真の展覧会の原型とも言うべきものであった。写真是その一点一点に額装とマッティングが施され、絵画や版画、ドローイング作品と同じような方法で扱われていた（図2）。この展覧会を企画した写真部門の初代部長ボーモント・ニューホールは、写真部門の開設に先だって「写真1839－1937年」と題された、写真の一世纪の歴史を辿る展覧会を企画している<sup>④</sup>。ニューホールがこのような展覧会を企画するようになった背景として、大きく分けて3つの系譜からの影響を指摘することができる。第1には、19世紀末から第一次世界大戦前までを中心に展開したピクトリアリズムの運動、第2には、1920年代以降のヨーロッパにおける展示方法の合理化とドイツにおけるノイエ・フォトグラフィの展開、そして第3には、これら2つの系譜を継承していったニューヨーク近代美術館の設立と展示の制度化である。

まず第1のピクトリアリズムとは、撮影やネガの操作、印画技法など、さまざまな方法を駆使することによって、絵画的な効果を追求した芸術写真運動のことである。この運動の展開は1880年代以降の写真産業の拡大や、写真機材の普及に伴って急増したアマチュア写真家の活

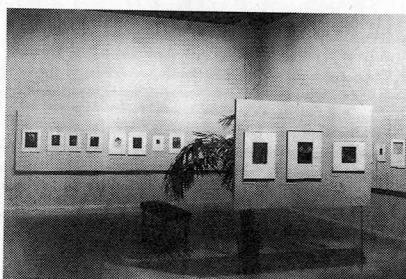


図2 「60枚の写真：カメラ美学の探究」展会場 ニューヨーク近代美術館（1940年）



図3 リトル・ギャラリーズ・オブ・フォトセセッションでの展示（1906年）

動と深く関わっている。芸術的な写真を志向するアマチュア写真家たちは、さまざまなグループを結成して活動を行っていた。彼らの活動は、芸術的な作品を制作することだけではなく、その作品を発表するための展覧会や出版活動を行ったり、社交の場を設けたりすることにも向けられていた<sup>⑤</sup>。

さまざまなグループの中でもピクトリアリズムの展開に大きく寄与したのが、1902年に、アルフレッド・スティーグリッツを主幹としてニューヨークで結成されたフォトセッションである。スティーグリッツは、芸術としての写真を確立するという理想を抱き、写真家としての作品を制作するのみならず、自らの出資・企画・運営により、グループのメンバーの作品や評論を紹介する季刊誌『カメラ・ワーク』を創刊し、1905年にはリトル・ギャラリーズ・オブ・フォトセッションを設立する。このギャラリー（図3）では、1917年に閉鎖されるまで、写真の展覧会のみならず、ヨーロッパのアヴァンギャルド芸術を紹介する展覧会も数多く開催された。また、作品の鑑賞に相応しい環境を作り上げるために、展示方法や、照明器具、内装にいたるまで細心の配慮がなされていた<sup>⑥</sup>。

第2の要因である展示方法の合理化の代表例としては、1920年代後半にハノーファー州立美術館で行われた展示の改裝が挙げられる。当時館長を務めていたアレクサンドル・ドルネーは、壁面全体を作品で埋めつくすような従来の展示方法（図4）を一掃した。そして、見る人の目の高さにあわせて壁に作品を掛け、また作品と作品との間に充分に間隔をあけるという方法を採用した。（図5）また、美術史的な年代や様式によって作品を分類して並べたり、時代の雰囲気に合わせて展示室の壁面の色を調節したりすることによって、展示を、所蔵品の開陳だけではなく、美術史に基づく作品の体系化やその教育・伝達という働きを持つものへと洗練させたのである<sup>⑦</sup>。1929年にドイツのシュトゥットガルトで開催された「映画と写真」展では、1920年代にドイツを中心に展開したノイエ・フォトグラフィやニュー・ヴィジョンの写真運動を総覽すると同時に、展示を通して写真技術の発展の歴史を辿ることがその目的となっていた。展覧会の導入となる第一展示室（図6）では、写真技術の進歩と、印刷媒体を通した写真の用法の広がりを辿るために、ダゲレオタイプから科学写真、報道写真にいたるまでのさまざ



図4 ハノーファー州立美術館の43展示室  
改装前（1920年代初頭）

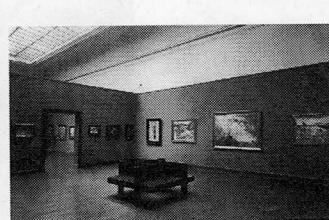


図5 ハノーファー州立美術館の44展示室  
改装後（1920年代末）



図6 「映画と写真」展 第一展示室  
(1929年)

まな種類の写真が展示された<sup>⑧</sup>。

1929年に設立されたニューヨーク近代美術館は、このようなヨーロッパにおける展示方法の合理化とアヴァンギャルド芸術の展開をアメリカに紹介する役割を、担うことになる。初代館長のアルフレッド・バー・Jr.は、「キュビズムと抽象芸術」(1936年),「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」(図7) (1937年)などの展覧会の企画を通してヨーロッパのモダンアートの系譜付けを行った(図8)。そして、後にホワイト・キューブと呼ばれるような、モダンアートの展示空間を作り上げ、展示に際しては作品に解説のラベルを添えるという方法を定着させていった<sup>⑨</sup>。バーは美術館設立以前にヨーロッパを旅行し、その中で写真、映画、デザイン、建築の動向に触れていた。そして美術館設立当時から、それぞれの部門を設けることを計画していた。彼はモダンアートの系譜付けと同様に、写真の歴史を明確に系譜付ける必要があると考え、ボーモント・ニューホールに写真の一世纪を辿る展覧会の企画を依頼する。

ニューホールが目指したのは、ピクトリアリズムの展示のように一点一点のプリントに芸術作品としての価値を与えると同時に、美術史家の視点から作品を蒐集し、分類し、理論づけることであった。彼は「映画と写真」展の構成を参考にして、写真技術の歴史を軸に据えた上で、写真というメディアがどのような特質や伝統を具えているのかということを、美術史的な視点から理論づけようとした。そして写真部門を、芸術としての写真を擁護しその歴史を築き上げる権威ある機関とならしめるための基盤として、築いていったのである。

ニューホールは、初期写真術であるダゲレオタイプとカロタイプを写真の二つの源流として位置づけ、前者の「鮮鋭なディテールの再現性」と後者の「階調表現」が、写真史全体を貫く表現上の特徴であるとしていた<sup>⑩</sup>。このように、写真に具わる美的な特質を定義しようとするニューホールの姿勢は、1962年に写真部門の部長に就任したジョン・シャーカフスキイに引き継がれていった。シャーカフスキイは1964年に企画した展覧会「写真家の眼」とそのカタログ(1966年刊行)において、「ものそれ自体」、「時間」、「ディテール」、「フレーム」、「ヴァ

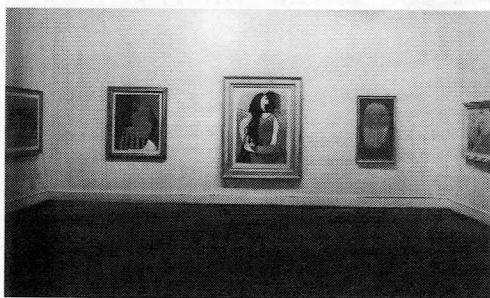


図7 「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」展  
ニューヨーク近代美術館 (1936-1937年)

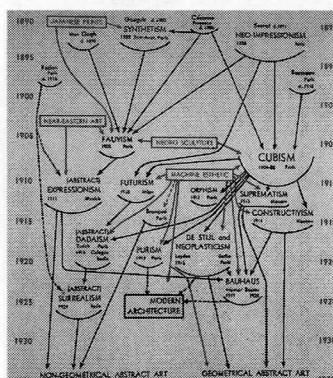


図8  
「キュビズムと抽象芸術」展のカタログのカバーに掲載されたモダンアートの系譜を表すフローチャート(1936年)

ンテージ・ポイント（写真を撮影する有利な地点）」という5つのキーワードによって写真を分析し、写真それ自体が持つ表現の特性と伝統とを立証しようとした。また、1973年には写真部門が所蔵する写真を100点選び出して『写真を見ること』という本を出版した。そして彼らは、写真をフォーマリズム的な視点から分析して価値付ける視点を強調し、写真部門が正統な写真史を作り上げてきた権威ある機関であることを示した<sup>10</sup>。写真を芸術作品として価値付けるために美術館が果たしてきた役割とは、要するにこのような写真部門の確立ということに集約されるであろう。

## (2) 写真の制度化とポストモダニズムの写真評論

写真がこのように美術館の中に芸術作品として導入されることによって、写真は美術市場へと参入し、それに伴いさまざまな制度が確立されていくことになる。写真は複製技術であるため、原理的には一枚のネガから無数にプリントを創り出すことができる。しかし、芸術作品としての写真は、プリントの年代や質、写真家の手にどれだけ近いのか、という基準に則って評価を下される。たとえば、写真家自身の手や、写真家の厳密な指示に従って撮影と同時期に制作されたプリントは、ヴァインテージ・プリント、あるいはオリジナル・プリントとも呼ばれ、稀少価値を持つものとして扱われる。このような価値観に基づいて、1960年代以降には写真をコレクションの対象とする美術館や、写真専門のギャラリーが急増し、欧米を中心に写真の美術市場が形成されていった。また、作品の発表の場を美術館やギャラリーに求める写真家も増え、写真史の研究も盛んに行われるようになっていった。写真史の研究が進められることによって、それ以前には博物館や図書館の中で「資料」として扱われ、時代やテーマによって分類されていた写真、とくに19世紀の写真の中には、撮影した写真家によって分類し直され、写真家の「作品」として評価されるようになったものもある<sup>11</sup>。つまり、元来は美術館やギャラリーの中で展示することが意図されていなかった写真も含め、写真「作品」を作り出し、それに評価を与えていくさまざまな制度——美術市場、教育、展覧会、研究活動など——が確立されていったのである<sup>12</sup>。

ところで、このように形成されていった写真の制度は、1960年代以降の芸術活動における写真のあり方とは乖離したり、対立したりするような関係にもなっていった。例えば、ロバート・ラウシェンバーグやアンディ・ウォーホルのシルクスクリーン作品に代表されるように、ポップ・アートの中では、写真は大衆文化の記号として繰り返し複写されて用いられている。また、エドワード・ルシャやジョセフ・コスースのようなコンセプチュアル・アートの芸術家は、概念を伝達するための記号として写真を用いている。そのような芸術活動の中では、芸術作品としての写真に対して与えられるオリジナル・プリントという概念は、予め破棄されてい

る<sup>44</sup>。

1970年代後半以降には、『アートフォーラム (Artforum)』や『アートニュース (ART news)』のような美術雑誌、そして『オクトーバー (October)』のような批評雑誌において、写真評論が盛んに行われ、写真の制度に対する疑問や異議を提示するものも現れるようになった。『オクトーバー』では、1978年の写真特集号を始めとして、ダグラス・クリンプやクリストファー・フィリップス、アビゲイル・ソロモン＝ゴドー、アラン・セクーラ、ロザリンド・クラウスなどの評論家が論文を発表し、従来の写真史の枠組みを問い直し、その歴史観の修正が試みられてきた<sup>45</sup>。

これらポストモダニズムの写真評論の指摘の1つは、こうである。すなわち美術史を範とする写真史やフォーマリズムに根ざした写真論は、写真家や写真作品を評価するための美的な価値観を作り上げてきたが、写真の意味や価値は実際のところ写真に内在する要因に決定されるのではなく、時代や発表形態などのコンテキストによって決められる、と。

たとえば、写真家であり評論家でもあるアラン・セクーラは、1975年に『アートフォーラム』誌上で「写真の意味の発明について」という論文を発表し、その中で、20世紀初頭に撮影された2枚の写真——どちらもヨーロッパからの移民がニューヨークの港に到着した光景を撮影したもの——を比較している。一枚は、芸術としての写真を追求していたアルフレッド・スティーグリッツが撮影した《三等汽船》であり、もう一枚は社会改革運動に尽力し、写真を社会調査の道具として用いていたルイス・W・ハインが撮影した《タラップを降りる移民達》である(図9)。写真史の文脈において前者は芸術写真として、後者はドキュメンタリー(記録)写真として評価されている。セクーラは、それぞれの写真の意味と価値は、写真そのものによって決定されるのではなく、展示や出版物のような、その写真が提示されるコンテキスト——スティーグリッツの場合は芸術・美的なコンテキスト、ハインの場合は社会的なコンテキスト——によって決定されるということを主張する。そしてそのコンテキストの違いが、「表現としての写真」／「記録としての写真」、「創造性」／「経験的な事実」という、対立項的な位置づけへとつながっているのだとしている<sup>46</sup>。

セクーラのほかにも、写真史の言説のあり方に向けられた数々の批評が他の評論家たちによってなされた。例えば、19世紀の写真——アメリカ西部の開拓期に地勢調査のために撮影された写真や、帝国主義の時代にアジアやアフリカで撮影された風景写真や遺跡の写真など——が資料や記録としてではなく、写真家の作品として評価されるような写真史の言説の中では、写真が撮影された当時の目的や用法、またイデオロギー的なコンテキストが無視されている、ということへの批判である<sup>47</sup>。

これらの評論家は、ポストモダニズムの写真活動が従来の写真史の言説に対して提示してい



図9 左：《三等船室》，アルフレッド・スティーガリット（1907年）右：《タラップを降りる移民たち》ルイス・W・ハイン（1905年）

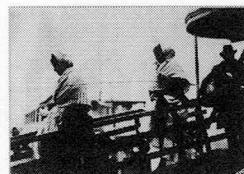
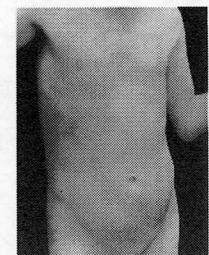


図10 左：《無題：ウォーカー・エヴァンズに倣って》 右：《無題：エドワード・ウェストンに倣って》シェリー・レヴィン（1981年）



る問題に注目し、その中でもアプロカリエーション（イメージを元のコンテクストから切り離し別の目的のために用いること、剽窃、流用とも訳される。）という手法の意義を理論づけ支援している。例えば、ダグラス・クリンプやアビゲイル・ソロモン＝ゴードーは、その評論活動と展覧会の企画を通して、このようなアプロカリエーションを行っている現代芸術家シェリー・レヴィンの作品に注目している。レヴィンは、1979年から1982年の間に、エドワード・ウェストンやウォーカー・エヴァンズ等のモダニズム写真の巨匠と呼ばれる写真家が撮影した写真を複写し、その写真を自らの作品として展示する展覧会を行った（図10）。彼女は、複写という、作者の権威を放棄する手法によって、男性中心的な芸術の制度に対して異議を申し立て、女性の芸術家の無名性を訴えると同時に、写真の「オリジナルの不在」を提示した<sup>13</sup>。このように、ポストモダニズムの写真評論と写真活動は、従来の芸術の価値観に則って写真を価値付けることの問題点や矛盾を露わにすると同時に、美術館の果たす役割——作品の蒐集や所蔵、分類、展示——とそれらが意味することを浮き彫りにすることになった。

### （3）フレッド・ウィルソンのインスタレーション作品

特定の空間や時間と密接な結びつきを持ち、一時的な作品形態であるインスタレーション・アートが芸術用語として1970年代後半以降に定着してきたということは、そのような制作活動が、現代の芸術において周縁的なものではなく主流的なものへと価値づけられることになった、ということを意味している。美術館においても、展覧会の企画者やキュレーターによって、インスタレーション・アートとの関わり合い方が、さまざまな仕方で検討されるようになった。そして、芸術家の中にも、美術館の果たす役割を意識した上で、制作活動を試みる者も現れるようになった。

アメリカの現代芸術家フレッド・ウィルソンは、インスタレーション作品の制作を通して、芸術家と美術館、展示と美術館、そして展示とそれを見る者との関係について、重要な示唆を

提示している。ウィルソンは、1980年代初頭から作品制作の傍らニューヨークの美術館で守衛、教育者として働く中で、美術館や博物館などの施設が、どのようにして文化的な価値観を形成し、見る者に伝達しているのか、ということに深い関心を抱くようになる。そして1980年代末からは、さまざまな美術館や博物館と提携して、それぞれの施設が所蔵する作品を利用したり、その施設が地域の中で担う役割やその地域の歴史を参照したりして、インスタレーション作品を制作し続けている。また、それらの施設に対する彼の姿勢には、アフリカ系アメリカ人であるという彼自身の民族性の問題が深く関わっている<sup>49</sup>。

ウィルソンは、1992年にメリーランド歴史博物館の委託を受け、同博物館の8つの展示室を用いて「博物館を調査（採掘）する」というインスタレーション作品を制作し、耳目を集めた。彼は、博物館の所蔵品——その中には南北戦争以前のものも含まれる——をくまなく調査し、収蔵庫の中に収められ公開されてこなかったものを展示したり、それまでとは違う展示の仕方をしたりすることによって、博物館とメリーランド州の歴史の隠蔽されてきた側面を露わにしている。その一例として、「金属加工品 1793–1880」というラベルが添えられたガラス・ケースを用いた作品がある。このケースの中には元来、銀食器が収められていたのだが、ウィルソンはそのケースの中に、それまで収蔵庫の中に収められ、一般に公開されてこなかった黒人奴隸の拘束具を銀食器と並べて展示した（図11）。こうすることによって、ウィルソンは奴隸制の歴史を当時の生活や文化の一部に関連づけて提示したのである<sup>50</sup>。

ウィルソンは、自らの制作方法について、「自分は、他の人がものを集めるさまざまな習慣や方法を、蒐集している」のであり、「美術館をパレットとして扱っている」のだと述べている<sup>51</sup>。そして、さまざまな蒐集や展示のあり方に含まれる意味を自らの作品のなかに取り込むことによって、展示という行為によって何が明らかにされ、何が隠蔽されるのかということを、見る者に気づかせようとしている。このようなウィルソンの姿勢は、1999年にニューヨークの国際写真センターで開催された展覧会「救済へ」においても明確に反映されている。

この展覧会は、在米ユダヤ人を支援する団体であるJDC（Joint Distribution Committee）が所蔵する約50,000点の写真アーカイヴを、8人の芸術家の手によって甦らせるという主旨の元に開催された。この写真のアーカイヴには、戦争や迫害によって住む場所を追われたユダヤ人達の移住を支援してきたJDCの活動の記録や、離散した家族のアルバムに収められていた写真、強制収容所で撮影された写真などさまざまな写真が含まれている。ウィルソンがこの展覧会のためのインスタレーション作品の構想を練る中で、その出発点となった考えとは、50,000点という膨大な数の写真アーカイヴすべてには、作り手も、見る人も、そのすべてに対峙することはできない、ということである<sup>52</sup>。

以下にウィルソンのインスタレーション作品、《H RR R and H PE》について解説する<sup>53</sup>。

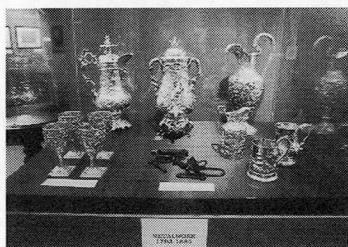


図11 美術館を調査（発掘）する  
「金属加工品 1783-1880」。  
フレッド・ウィルソン（1992年）



図12 4点の写真のかけられた壁面

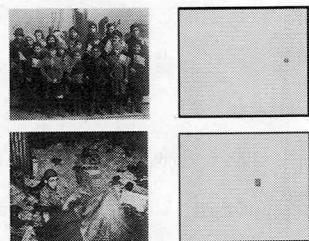


図13 4点の写真（部分）

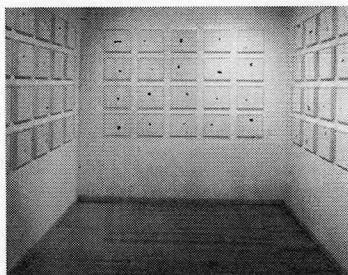


図14 60点の写真がかけられた壁面

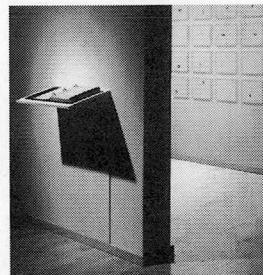


図15 アーカイヴのデータを記載  
した帳簿が設置された壁面

図12~15  
「To the Rescue（救済へ）」展  
インストレーション、  
フレッド・ウィルソン（1999年）

この作品はコの字形に設営された壁面を用いて、3つの部分により構成されており、それぞれの部分からは別の部分は見えないようになっている。1つめの壁面には、4つの額縁がかけられている（図12）。左上にはアメリカの国旗を持って居並ぶ子供達の写真が、左下の額縁にはユダヤ人強制収容所の中を撮影した写真が収められている（図13）。それぞれの右隣の額縁には、オーヴァーマットで画面の殆どを覆われた写真が収められており、どちらの写真もその一部分が小さな矩形の縞模様としてしか見えないようになっている。左右の並置により、隣り合わせの二枚の写真がそれぞれ同一のものであることは明らかである。オーヴァーマットを被せるという、美術館で写真を展示する際に作品を保護するために一般的に用いられる展示方法が、ここでは写真を隠蔽する役割を担っている。そのような観点から見ると、左側の写真は、画面全体を表しているように見えるが、実際には撮影された写真の一部分である可能性をも示唆している。このような展示によってウィルソンは、これらの写真がさまざまな選択の結果の末に提示されているのであり、その背後には見えない膨大な記録や、記録されていない歴史の局面が存在することを伝えている。コの字形の内側の壁面には、額装された60枚の写真が、網目状に並べられて展示されている（図14）。写真是すべてオーヴァーマットによって、一部分を残してすべて隠されており、撮影された光景がどのようなものだったのかを判別する手がかり

は与えられない。つまり、上述の組み合わせのように比較参照するための光景すら与えられていない。これらの60点の写真は、アーカイヴの広がりを断片的な形で見る者に想起させる。三番目の壁には、写真のアーカイヴに関するデータを記載した帳簿が閲覧できるように設置されている（図15）が、さまざまな写真がこのアーカイヴに収められるようになった経緯や、展示された写真との関係は全く示唆されていない。つまり写真と帳簿に記載されたデータとの間から何が喚起されるのかということは、見る人それぞれの探求心と想像力に委ねられている。

ウィルソンは、写真をこのような方法で展示することによって、見る者や美術館のキュレーターに、そして自分自身に対しても、さまざまな問い合わせを投げかける。つまり、展示された写真を見る者に対しては、写真を通して何かを知るとき、どのような選択が見る者自身や他者によってなされているのか、という問い合わせをしている。そして美術館のキュレーターに対しては、従来の展示の役割——つまり美的な価値を主張すること、歴史を整序して、作品の価値や意味を正確に伝達すること——の拠り所や前提に搖さぶりをかけている。そして美術館と見る者との間に介在するウィルソン自身が、作品を制作する芸術家として、美的、あるいは文化的な価値観を伝達する上でどのような役割を果たしうるのかということを内省してもいる。このように、ウィルソンはインスタレーション作品を通して、その空間やものに対して働きかけるだけではなく、展示空間に関わる人と人の間に対話を導き出そうとしている。

ウィルソンの作品を、彼のインスタレーション制作の変遷という観点から見るならば、まず写真という素材の位置づけが重要な意味を帯びてくる。彼は作品のテーマや素材の多くを、彼自身が体験してきた人種の問題にかかわるもの——絵画や彫刻作品、博物館の所蔵品など——から選択してきた。それに対して、この作品のテーマであるユダヤ人の歴史的事象とは、彼自身の体験に直接結びつくものではない。つまり、ウィルソンは、この作品で写真という素材に焦点を合わせることによって、作品制作のテーマの幅を彼自身の関わる文化や歴史以外のものへと拡げている。次に彼は、写真というメディアを通して、このテーマを特定の歴史的事象としてのみならず、より広い問題意識の中で捉えている。その問題意識とはすなわち、写真のアーカイヴを編成することの意義とは何か、そしてそれらの写真を通していかに歴史に対峙するのか、歴史に対する意識や感覚は、このような写真からどのような影響を受けるのか、ということである。第三にこれらの問い合わせは、ポストモダニズムの写真理論において導き出された論点——写真が作られ提示されるコンテクストの強調、従来の写真史の言説に対する批判——に根ざすものであり、その応答の仕方はインスタレーション作品を見る者それぞれに委ねられている。

以上を総括するなら、ウィルソンのインスタレーション作品においては、展示という行為が、アーカイヴの中から選び出された写真に対して一方的に価値や意味を付与するのではなく、そ

の行為そのものが、何かを明らかにすると同時に、隠蔽する作用があるということが浮き彫りにされる。そしてそれを見る人ととの間にさまざまな対話が導き出される場が生まれる。このようにして写真は、特定の事象の記録としてだけではなく、より広範囲にわたる、そしてより深く深層に及ぶ歴史を想起させるものとなっている。その意味で、彼の作品は、インスタレーション・アートの展開において、ひとつの画期的な道標としての意義を持つものであることがわかる。

## 註

- (1) Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, (The MIT Press, 1999), pp. xi-xiii
- (2) Johannes Meinhardt, "The Sites of Art: Photographing the In-between" in Louise Lawler, *An Arrangement of Pictures* (Assouline, 2000), n.p.
- (3) Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley and Michael Petry, "On Installation" in *Art & Design*, vol. 8, No 5/6 (March-April 1993) pp. 7-11
- (4) Beaumont Newhall, *FOCUS: Memoirs of a Life in Photography*, (Bulfinch Press, 1993), pp. 43-66
- (5) Ulrich F. Keller, "The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis", in *History of Photography*, vol. 8 (Oct.-Dec., 1984), p. 253
- (6) Pam Roberts, "Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work" in *Alfred Stieglitz Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*, (TASCHEN 1997), pp. 20-21
- (7) Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (The MIT Press, 1998), pp. 16-20
- (8) Eleanor M. Hight, *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*, (The MIT Press, 1995), pp. 203-206
- (9) Christoph Grunenberg, "The Modern Art Museum", in *Contemporary Cultures of Display*, Emma Barker (ed.), (Yale University Press in association with The Open University 1999), pp. 26-49
- (10) Christopher Phillips, "The Judgment Seat of Photography", in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (ed.) (The MIT Press, 1989) pp. 19-20
- (11) Joel Eisinger, *Trace & Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*, (University of New Mexico Press, 1995), pp. 218-229
- (12) ニューヨーク・パブリック・ライブラリーでの事例については、以下を参照。Douglas Crimp, "The Museum's Old/ The Library's New Subject", in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (ed.) (The MIT Press, 1989) pp. 3-11

- (13) Stuart Alexander, "Photographic Institutions and Practices", in *A New History of Photography*, Michel Frizot (ed.,) (Könneman, 1999), pp. 695–707
- (14) Andy Grundberg, "Art and Photography, Photography and Art: Across the Modernist Membrane", in *Veronica's Revenge: Contemporary Perspectives on Photography*, Elizabeth Janus (ed.,) (LAC, Switzerland / SCALO, 1998), pp. 43–44
- (15) The Editors, "Photography: A Special Issue", in *October*, no. 5, (Summer, 1977), pp. 3–5
- (16) Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", in *Photography in Print*, Vicki Goldberg (ed.,) (University of New Mexico Press, 1981), pp. 452–473
- (17) 写真史の言説が、写真が元来置かれていたコンテクストを無視した上で成立している、という批判を展開している論考としては、以下のようなものが挙げられる。Ben Lifson and Abigail Solomon-Godeau, "Photophilia: A Conversation about the Photography Scene", in *October* no. 25 (Summer, 1983) pp. 103–118; Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Space", in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (ed.,) (The MIT Press, 1989), pp. 287–301
- (18) Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", in *October* no. 15 (Winter, 1980), pp. 97–99
- (19) Ivan Karp and Fred Wilson, "Constructing the Spectacle of Culture in Museums", in *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.,) (Routledge 1996), pp. 251–253
- (20) Judith E. Stein, "Sins of Omission", in *Art in America*, (October, 1993), pp. 110–115
- (21) Fred Wilson, "Mining the Museum in Me", in *Pictures, Patents, Monkeys and More... On Collecting* (Independent Curators International, 2001), pp. 53–55
- (22) Marvin Heiferman and Carole Kismaric, "Introduction", in *To the Rescue: Eight Artists in an Archive*, (The American Joint Distribution Committee, 1999), pp. 11–13
- (23) 《H RR R and H PE》の詳細については、以下を参照。Fred Wilson, in *To the Rescue: Eight Artists in an Archive*, pp. 74–79.; Maurice Berger with contributions by Fred Wilson and Jennifer Gonzalez, *Fred Wilson: Objects and Installations 1979–2000*, (Center for Art and Visual Culture / University of Maryland Baltimore County, 2001), p. 140–141, p. 163