OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ミニマル・アートと場 : ジャッドとモリスを巡って
Author(s)	辰巳, 晃伸
Citation	デザイン理論. 2000, 39, p. 71-84
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53255
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ミニマル・アートと場
── ジャッドとモリスを巡って ──

辰巳晃伸
京都工芸繊維大学

キーワード
ミニマル・アート，サイト・スペシフィシティ，
ドナルド・ジャッド，ロバート・モリス
Minimal Art, Site Specificity, Donald Judd,
Robert Morris

はじめに
1．ミニマリズムの変遷
2．ジャッドと場
3．モリスと場
4．ミニマリズムとサイト・スペシフィシティ

はじめに

伝統的な芸術観を転覆しようとした60年代は，芸術の自律性の否定やジャンルの解体といった前衛の活動を通じて，芸術と日常との結びつきを問題にした。当時，連続的に起こった三つの動向（ポップ・アート，ミニマル・アート，ポストミニマリズム）は，個々が完結したものではなく，相互に影響を与えた一連の運動とさえ見ることができるが，これらの芸術が目指した現実や社会の把握は，結果的に芸術を美術館の外に連れ出し，社会の中での芸術のあり方や，美術の制度を問うことになった。これらを再考することは，延いては芸術と場との関係を明らかにし，現在のパブリック・アートにまで関わる場の問題を考えることでもある。

本稿は，その一つとして「ミニマル・アートと場」を取り上げる。ミニマル・アートは，その禁欲的で感情移入を拒む抽象的な形態ゆえに，還元的だとか観念的だとか考えられたが，同時に作品とそれが置かれる場や観者との関係も問題にされた。このことは，60年代の芸術と場を考える上で，最も重要な論点の一つである。本論では最初に，60年代当時の批評と80年代以降の再考を通じて，ミニマリズムの文脈の変遷をたどる。それから，ミニマリズムの代表的な作家であるドナルド・ジャッドとロバート・モリスの場合を取り上げ，この対照的な二人の作家の立場の違いを通じて，それぞれの場との関係

を考察する。彼らの実践やその結果を通じて，現在の芸術と場の問題を考えてみたい[1]。

1．ミニマリズムの変遷

60年代当時にいち早く「ミニマル・アート」という語を用いたのは，リチャード・ウォルハイムである。彼は，「ミニマル・アート」(1965) で，近来の芸術の状況にある共通する様相があり，それを「芸術的内容が最小限」だと指摘した。それは「極度に差異がなく，極めて低い内容をもっているか，あるいは芸術家からではなく自然や工場のような非芸術的な源泉から生ずる」[2] という。

また同じ年，バーバラ・ローズは「ＡＢＣアート」で，「空虚で，ニュートラルで，機械的な非人間性をもつ芸術，感情や内容の明らかな欠如によって見る者が寒気をおぼえるような芸術」の先駆を，デュシャンとマレーヴィッチに見出す。彼らの決断は共に放棄だった。「デュシャンの方は，芸術品の唯一性，日常品からの区別という観念の放棄，マレーヴィッチの方は，芸術は複雑でなければならないという観念の放棄である」[3]。

これらは，伝統的な芸術の要素や，芸術として作品を他のものから区別できる度合いが極めて低い，それゆえミニマルな芸術である，という定義づけである。このような，ミニマル・アートを文字通り還元的 (reductive) な芸術として解釈する見方に対して異議を唱えたのが，ドナルド・ジャッドである。「その用語が意味しうるのは，せいぜい新しい作品は古い作品がもっているものをもっていない，ということである」。1966年に開催されたプライマリー・ストラクチャーズ展に際して書かれたステイトメントで，彼はこう批判する。「『ミニマル』や『還元的』は共に，最初はその言葉があてはまる作品を好んだ批評家たちによって，そして後にそれを袋小路と考えた人々によって使われたのだ」[4]。

「スペシフィック・オブジェクツ」(1965) において，ジャッドは当時の芸術を「絵画でもなければ彫刻でもない」[5] と分析する。新しい作品は，絵画よりも明らかに彫刻に似ているが，絵画の方により近いとし，現実空間である三次元の使用は，イリュージョニズムやフォーマリズムから自由になることであるという。つまり，ジャッドは当時の動きを，グリンバーグの拡張と同時に，それとの断絶としてとらえる。

しかしながらモリスは，ジャッドと意見が異なる。モリスは，「彫刻に関するノート，第一部及び第二部」(1966) で，彫刻の関心事は，時には絵画の関心事と異なっていただけでなくそれらと敵対していて，彫刻はイリュージョニズムと関係がなかったとする。また彫刻の自律的でリテラルな性質は，それが絵画と共有する表面ではなく，それ自身の同等にリテラルな空間をもつべきあるという。彼は，強いゲシュタルトをつくる単純

な形態を「ユニタリーな形態」と呼び，これこそがモリスにとって最も重要な彫刻的価値である。そしてこのことは，彫刻の新しい制約と新しい自由の両方を確立する。つまり，身体の大きさとの相対的な対比から，主体と客体との関係が問題になる。それゆえミニマリズムの作品は，それが存在する「空間や，光，観者の視野の関数」になる[6]。

このことに対して最も批判的であったのが，マイケル・フリードであり，「芸術と客体性」(1967) で，ミニマリズム ── 彼のいうリテラリズム ── の芸術における主体と客体との関係を「演劇的」だと述べた。彼によれば，非芸術の状態，つまり彼のいう「客体性」において，一方でリテラリズムが客体性を擁護し，他方でモダニズムの絵画が自らの客体性の打破や保留を否応なしに課す，という対照がある。すなわち，演劇的なものと絵画的なものとの戦いであり，「芸術は演劇の状態に近づくにつれて退化する」という[7]。

1960年代は，50年代の抽象表現主義やフォーマリズムに対する批判が起こると共に，戦後のベビーブーマーたちが自分たちの新しい価値を主張し始める時代であった。一方で，アラン・カプローやラウシェンバーグといった作家がハプニングスを始め，他方で，ドナルド・ジャッドや，ロバート・モリス，ダン・フレヴィン，カール・アンドレといった作家がミニマルな彫刻を制作した。60年代のカウンター・カルチャーの台頭と，伝統的な価値の転覆は，ミニマリズムのみならず一貫して戦後の現代美術の主題となったが，それ以降，表現主義的な芸術の度重なる揺り戻しの中で，ミニマリズムは乗り越えなければならない難問として批判の対象となる。

「ミニマリズムの難問」(1986) と題した論文で，ハル・フォスターは，60年代に反対する政治的な情熱が高まっていることを指摘しつつ，次のように述べる。「……ミニマリズムは遠い袋小路ではなく，同時代の難問として，今日作り上げ続けられるポストモダニズムの実践へのパラダイム・シフトとして現れるだろう。最終的にこの系統図は，1960年代に，つまり戦後の文化や，政治学，経済学のこの重大な局面におけるミニマリズムの場所にさかのぼるだろう」[8]。

フォスターは，アメリカの1960年代におけるデュシャンやロシア構成主義などの，前衛の回帰 ── ネオ・アヴァンギャルド ── を指摘する。グリンバーグにとっての前衛芸術は，超越的でなければならず，日常品とは一線を画するものであった。すなわち，この形式主義的な前衛は，本来のモダニズムの前衛が崩そうとした，芸術の制度的な自律性を守ろうとしたのだ。このことは，「我々は，家具のような音楽を成し遂げなければならない」[9] というジョン・ケージに対して，「ミニマリズムの作品は，芸術と判読できる。ドアやテーブル，白紙の紙を含む，今日たいていどんなものでもそうであるように」[10] と

いう冷ややかなグリンバーグの見解にも明かである。アメリカでは，本来の前衛がフォーマリズムにすり替えられた故に，ミニマリストたちは，デュシャンや構成主義者たちに救いを求めたのである。

またフォスターは，60年代当時の驚きを取り戻すには難しいとしながらも，ミニマリズムの概念的な挑発をこう解説する。「ミニマリズムは，最も伝統的な彫刻における擬人化された基礎を拒絶しただけでなく，それはまた最も抽象的な彫刻における場を欠いた（siteless な）状態をも拒否した」[11]。つまりミニマリズムは，周囲の環境や空間の文脈から切り離された，超越的で普遍的な芸術としてではなく，ものの中で位置を変えられ，場所の観点から再定義されるという。ここで60年代当時の文脈が，いかに読み直されたかを見るのは面白い。というのも，フリードのいう「演劇性」とは，本来，リテラリズムと共にミニマル・アートを批判する用語であるのに対して，80年代以降の再考の中では，それをサイト・スペシフィシティという観点でむしろ肯定的に読み直したものである。したがって，この点でミニマリズムは，モダニズムの極致であると同時にポストモダニズムの先駆けであると考えられる。

2．ジャッドと場

ミニマリズムは，最初からその振る舞いの一つとして，工業的生産のテクノロジーのなかにあった。作家の手業の痕跡を見せないために，また現代の工業化された社会の現実をとらえるために，工業的な素材を使って工場でつくられたこのミニマル・アートは，美術における厄介な論争を生むことになる。作品が発注を受けて図面を元につくられるということは，こうした図面や計画そのものが，重要な概念的な地位を獲得したことを意味し，作家と作品の関係のみならず，彫刻のサイト・スペシフィシティや，美術の制度の問題をも提起する。

この話の発端は，作家の抗議の手紙から始まった。『アート・イン・アメリカ』の1990年4月号で，ドナルド・ジャッドは，自分の作品が許可なく再制作されて，ある展覧会に勝手に出品されていることに憤り，「『複製された』彫刻を自作とは認めない」として，その作品は「贋作だ」と非難した[12]。この作品は，イタリアのコレクター，ジュゼッペ・パンザが所有するものであるが，彼は1989年10月の展覧会

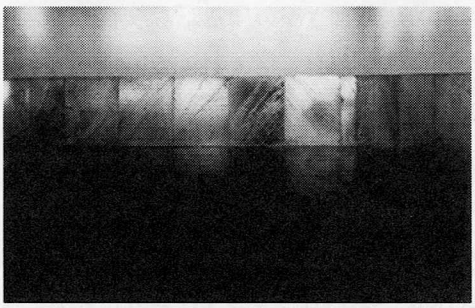

図1　Donald Judd, *Untitled*, 1970
Hot-dipped galvanized iron, fifteen units

のためにその彫刻をギャラリーに貸すことに同意した。その作品は，工業的に制作された金属彫刻であり，イタリアからカリフォルニアまで梱包して運ぶのには重く大きすぎて，費用がかかりすぎた。ジャッドのこの作品は，亜鉛メッキされた鉄の「壁」で，パンザの私有地の部屋の三面の壁に，約1.5mの高さで取り付けられている。イタリアからこの彫刻を輸送する代わりに，パンザは，詳細な説明書に基づいてカリフォルニアでつくり直すことを認めた。ギャラリー側とパンザは，その作品は単なる「賃借物」で，この展覧会一回限りの複製であるから，そのことをいちいち作家に断る必要はないと判断した。しかしながらジャッドにとっては，その再制作に際して作家の関与がないが故に，それは「贋作」でしかなかったのだ[13]。

パンザは，自分の私有地にサイト・スペシフィックなインスタレーションを数多く所有していたが，後にグッゲンハイム美術館にそれらを売却した。このとき「サイト・スペシフィック」という用語は，「作家の参加や許可があれば，他の場所のために作り直されることが許される」，つまり「適切な状況下で動かせる」という意味になった。これら一連の事件は，スーザン・ハプグッドによって，1990年7月号の『アート・イン・アメリカ』で「美術史再製」と題して取り上げられているが，彼女はまた次のようにも述べている。「美術館は，美術の番人と思われているので，特に責任のある立場にある。同時に美術館は，しばしば再制作を支える推進力である」[14]。

こうした複製を黙認したのが，本来なら保有財産の地位を擁護することに最大の関心を払うと思われているコレクターや画廊，美術館であった，というのは面白い[15]。しかしながら，作家のラディカルな考えや活動を支援する彼らですら，オリジナリティやヴィンテージという作品の価値を捨てることはできなかった。すなわち，再制作されようがされまいが，「本物」の作品は結局，作家の委任（authorization）を必要とするのである。スーザン・ハプグッドが指摘するように，「現代美術の観者として，もし我々が唯一でオリジナルな美術品の概念を放棄するのに気が進まないなら，もし全ての作品は詐欺であると主張するなら，我々は60年代と70年代のキーワードの多くの本質を誤解していることになる。……もしオリジナルなオブジェが，もとの意味を傷つけることなしに取り替えられるなら，再制作は何の議論も引き起こさないだろう」[16]。

こうして，ミニマリズムの工業的な手続きの中に潜在的に含まれていた，複製や量産という要素は，サイト・スペシフィシティの問題を，作品のオリジナリティや，美術の市場の問題にまで拡張してしまう。このことに対して，ドナルド・ジャッドは，徹底して作家の立場や作品を最後まで守ろうとした。文字通り「自分の作品を守るために」(1977) と題された彼のステイトメントは，彼の晩年の活動を理解する上で，最も重要で

明快なものである。

私や他の作家たちの作品は，創り出されると同時に設置される。だから作品は，空間的にも社会的にも時間的にも制作された場から切り離されてはならない。しかし，たいていの美術館ではそれが切り離されてしまうことになる。私の作品にとって，それを取り囲む空間は決定的に重要であり，作品そのものと同じくらい考え抜かれたものである。ニューヨークとマーファでの設置（インスタレーション）は，他の場所での私の作品の設置の規範となるものである。私や他の作家の作品はしばしばひどい展示の仕方をされ，展示期間もきまって短い。だから，どこかに適切かつ恒久的に設置できるところが必要だったのだ。このことは，美術館はその使命を果たすのに不十分だという事実をはっきり示している。私はインスタレーションと建築を，自分の作品を守るために行っている。視覚芸術，空間芸術をその場限りのパフォーマンスにしてはならないのである。

私が持っている自分や同時代の作家たちの作品は，財産にされてはならない。それはただ単に芸術なのだ。そうしたあるべき姿で作品を保存したいというのが，私の願いだ。作品は，市場に出回らず，販売もされず，大衆の無知や間違った解釈にさらされることもない[17]。

ジャッドは，1968年からニューヨークのスプリング・ストリートのビルを購入し，スタジオとして使っていたが，1971年にテキサス州マーファを訪問して以来，晩年はそこを拠点として，自分と他の作家の作品を恒久的に設置する活動を行った。かつては軍の施設があった広大な砂漠の土地でのこのプロジェクトは，恒久的なインスタレーションを目的としている点で，一時的な展覧会を絶えず入れ替えて行う通常の美術館とは全く異なるものである。これは，ディア・アート・ファウンデーションが1979年から81年にかけて，旧駐屯地を購入したときに始まり，1986年に作品や建物などと共にチナティ・ファウンデーションに受け継がれた[18]。1971年の訪問以来，ジャッドはマーファの中心部の主な建物と周囲の土地を購入し，アトリエ，事務所，図書館，宿泊施設などを整えていった。当時マーファでは家具の入手が困難であったことから，ジャッドは自分で使う家具の設計も始めることになる。ニューヨークでもマーファでも，彼は一貫して，自分の作品を常に最良の状態で展示し，それを眺めながらそこで生活し，制作する，というスタイルにこだわっていた。生活，芸術，建築に対する彼の考え方は，先のステイトメントの冒頭の部分にも明かである。「チナティ・ファウンデーションの目的は，自分と他の作家の作品を，それらにふさわしいと私が考える空間に保存することである。私はそのために作品の制作に次ぐ努力を払ってきた。そして制作と保存という二つの関心は徐々

に融合し，建築に繋がっていったのである」[19]。

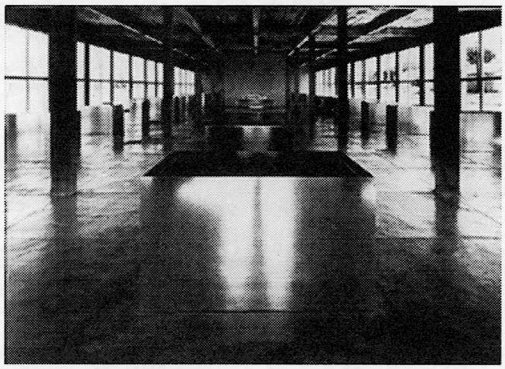

図2　The Chinati Foundation, Marfa, Texas
改装した砲器格納庫に，ジャッドの100点のアルミニウム作品が恒久展示されている

ミニマリズムの彫刻は，フリードが冷ややかに述べた「演劇性」ゆえに，作品とそれが置かれる空間や環境との関係が重要になる。そのとき，どのように展示されるかは，作家の意向よりも，むしろ学芸員の意向，美術館の空間の制約による場合が多い。また，先に挙げたパンザ・コレクションのように，展示の際の再制作の問題もある。こうした既存の美術の制度を激しく嫌い，自分の理想とする空間で永久に展示することを目指したのが，マーファのプロジェクトなのである。彼の場合の「サイト・スペシフィック」なインスタレーションとは，つくられた本来の場所で，作家が全てをコントロールし最善を尽くした状態で置かれることを意味する。すなわち，展覧会の巡回のために持ち運び可能であってはならず，作家と作品の間に他人が介在するのを許さないことを意味する。その結果，マーファでのジャッドの作品は，94年の彼の死以後，サイト・スペシフィックであるが故に，展覧会での巡回展示や売買が難しくなっている。こうして，場を自らコントロールすることで，彫刻のサイト・スペシフィシティの問題や，美術の制度と対峙したジャッドは，結果的に孤立することになる。

3．モリスと場

ハード・エッジで，単純な幾何学的形態は，1960年代のモリスの代表的なミニマル・アートの作品であるが，モリスのこの明快で単純な形態と，その後に展開される「アンチ・フォーム」の作品，すなわちフェルトや糸くずのインスタレーションは，全く異なるスタイルで一見矛盾するように思われる。同じ作家によってつくられたこの二つの様式には，何の共通する要素も観念もないのか，あるいはあるとしたらそれはいったい何か。

「彫刻に関するノート，第二部」(1966) で，モリスは，作品と観者との相対的な大きさの問題に触れている。作品が大きければ大きいほど，観者はそれから距離を大きくとらなければならない。このことから主体と客体との関係が問題になり，作品は「空間や，光，観者の視野の関数」として捉えられる[20]。これこそがフリードの批判する「演劇性」であり，芸術は演劇に近づくにつれて退化する，と非難される[21]。しかしながら，このモ

ダニズムのジャンルの解体としての演劇性は，モリスのミニマリズムの作品には必然的にその最初期からあったことがうかがえるのだ[22]。

抽象表現主義の画家として始めたロバート・モリスが，絵画をやめて，初めて彫刻的なオブジェをつくったのは，1960年だった。《柱 Column》と題されたその作品は，後にニューヨークのリビング・シアターでのパフォーマンスに使われた。飾りのない灰色の四角い柱を舞台の中央に置いて，彼はそれを三分半の間，立てたままにした後，舞台のそでから紐で倒して，同じく三分半の間，倒したままにした。立っていると倒れているという二つの状態しかなく，あらゆるダンスの表現を取り去ったにもかかわらず，その柱はパフォーマーの身体の代理と見なされた。このことは，オブジェは自発的に動くように見えるべきだというモリスの意図が表れている。本来は，パフォーマンスの間，その柱の空洞の中にモリス自身が入り，倒れるはずだったのだが，転倒の結果として受けた頭のけがで，最終的なパフォーマンスでは仕方なく舞台のそでから紐で倒すという便宜的な手段になったのだ。このように最初の抽象彫刻は，その後モリスが何年も展開したミニマリズムを特徴づけている。すなわちそれは，空間に身体を置くという，もともとのリビング・シアターのパフォーマンスの主張を暗示しているのである[23]。

すでに軽いフェルトや床にまき散らしたぼろ布で実験していたモリスが，工業用のフェルトを研究し始めるのは，1967年の夏，あるレジデンス・プログラムに他の作家たちと共に参加したときだった。そのフェルトは，もっと重くて触感があり，彼の芸術的な要求にずっとあっているようだった[24]。巻かれ，折り重ねられ，壁から床に垂れた，さまざまなこれらのフェルトは，1968年4月にニューヨークのレオ・キャステリ・ギャラリーで展示され，同じ月に「アンチ・フォーム」が『アート・フォーラム』に掲載された。そこでモリスは，彫刻における新しい傾向を次のように述べている。「最近，堅い工業用の素材とは違う素材が現れ始めている。……これらの場合では，重力の考察が空間の考察と同じくらい重要になる。……でたらめな積み上げ，いい加減な積み重ねやつり下げは，素材に偶然の形態を与える」[25]。

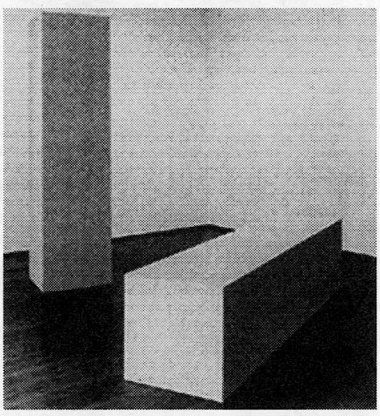

図3　Robert Morris, *Columns*, 1961/73
Painted aluminum

フェルトを使ったモリスの作品を特徴づける不定形な特質は，エヴァ・ヘスや，リチャード・セラ，バリー・ル・ヴァ，アラン・サレット，キース・ソニアなど，当時の他の作家たちによっても探求されていたが，先のモリスの分析からも，こ

のことは明らかにオルデンバーグのソフト・スカルプチャーを連想させる。柔軟で，触覚的で，皮膚のようなフェルトは，ハード・エッジのミニマリズムの作品とは根本的に異なる。また，モリスは制作の過程にふれて，「ポロックの過程の回収は，制作における素材と道具の両方の役割の深い再考を含む」[26] と述べているように，ミニマリズムが切り捨ててきたと思われたさまざまな要素を問い直し始めた。

1968年末に自分のスタジオに据え付け，翌年ニューヨークのレオ・キャステリ・ギャラリーで展示した《無題 Untitled（糸くず Threadwaste)》で，モリスは工業用のフェルトの使用と，知覚に関する彫刻の問題の拡張を試みた。貨車のベアリングのための潤滑油を塗られた詰め物として使われたこの糸くずに加えて，モリスはフェルトの端切れや，銅，パイプ，アスファルトの分厚い板などを部屋一面にまき散らした[27]。大量の糸くずと雑多な素材の山の中に置かれた矩形の両面鏡が，散乱した品々の水平の広がりを反復させている。同じ1969年にモリスは，「彫刻に関するノート，第四部：オブジェを越えて」において，ミニマリズムからアンチ・フォームへの変遷を取り上げた。ここで彼は，作品の水平の広がりと不確定性を強調し，焦点が定まらない状態をつくることで，見る者に視野そのものを気づかせることを試みる[28]。これは，ミニマリズムの彫刻がもつ「形象方式」から，後のアースワークスのような「風景方式」に導くものである。

このような「アンチ・フォーム」に見られる，フェルトや糸くずのインスタレーションは，初期のモリスのミニマルな彫刻とはあまりに異なるので，我々はその飛躍的な展開に驚きと戸惑いを覚える。ミニマル・アートからプロセス・アートやアンチ・フォームのインスタレーションに至る変遷には，先に挙げた過程の回収や，柔らかい素材と重力の考察，あるいは素材の混合や，横方向の水平の広がりが見られるが，それだけではモリスの作品を貫く思想のようなものを表すにはまだ何か物足りない。モリスは，絵画をやめて彫刻に移行する途中の1960年代初めを「不活性な期間」[29] と呼んでいるが，この時期の彼の実験的な活動が後の展開を理解する上で手がかりになりそうだ。

図4　Robert Morris, *Untitled*, 1968

モリスの最初期の彫刻的なオブジェである，1961年の《箱とそれ自身の制作の音 Box with the Sound of Its Own Making》は，初期の習作とし

て重要なものの一つである。先に取り上げたモリスの1960年の《柱》が彫刻と演劇の間の空間で作用したように,《箱とそれ自身の制作の音》は,伝統的な造形芸術に「音」を使うことによって,ジャンルというモダニズムの分類を侵害した。この極めて単純な立方体の視覚的経験は,このオブジェが強いる聴覚的経験によってその自律性を失う。つまりこの箱は,美術と音楽の間で作用するのだ。この手作りの小さな木箱から聞こえてくるのは,モリスがこれをつくるために,鋸で切ったり,金槌でたたいたり,サンドペーパーで磨いた際に生じた,あらゆる音のテープ録音である[30]。

また,1962年の《カード・ファイル Card File》は,壁に取り付けられた箱に,アルファベット順に並んだカードが入っているものである。「概念」,「不満」,「中断」,「紛失」,「間違い」,「数」など,さまざまなテーマの見出しのついたカードには,作品の制作に加わった事柄や状況がタイプされている。例えば,「カードを一束なくしたが,そこに何て書いてあったか思い出せない」とか,「ニューヨークの公共図書館でコーヒーを飲んでいる最中だ」とか,「アド・ラインハートのところにファイルを探しに行ったのに,五時半までしゃべっていて遅くなってしまった」とか書いてあるのだが,それらは作家が作品を考えてつくる際に,たどっていく段階を単に記録しているだけである。すなわち,このカード・ファイルは,作家の創造的な自発性を否定し,作家の意図や行為の総和としての美術作品という伝統的な考え方を茶化している[31]。

これら二つの作品は,芸術のジャンルの分類や自律性の否定,作品は作家の創造的行為の集積だという考え方の否定であり,あきらかにネオダダの前衛を連想させる。ブランデン・ジョセフは,「ロバート・モリスとジョン・ケージ:対話の再現」という最近の論文で,モリスとケージの類似を指摘している。それは,モリスの芸術家としての初期の経歴にあるという。絵画を放棄した後,モリスは実験映画やハプニングの可能性を試みているが,その際にケージの美学や手法を探求し始め,実際にジョン・ケージやアラン・カプローたちとも交流があったようである[32]。モリスは,1960年前半に自分の実験的なパフォーマンスについて,ジョン・ケージに宛てた手紙で次のように意見を述べている。

> ……その作品が,表現することから見ることへ焦点を変えるのに大いに役立つとは思いませんが,そうしてみたいものです。……私には,これらのものに存在を与える方法,そして同時に,習慣の点でそれらに多くを生じさせすぎる「私」を取り除く方法が必要です。── それらの連続,不連続でさえ,私は自分の表現から取り除きたいのです[33]。

ここでモリスは,受容の場への転換 ──「表現することから見ることへの焦点」の変

化――において，芸術家の表現の排除を試みている。つまりモリスは，作品が作家にではなく，観客や場そのものに依存することを望んでいた。このことは，先に取り上げたモリス自身の「アンチ・フォーム」や「彫刻に関するノート，第四部：オブジェを越えて」のなかで，ケージの用語「偶然性，不確定性」が何度も繰り返されていることからも明かである。モリスは，場そのものをコントロールするのではなく，むしろその場の偶然性や不確定性に委ねることによって，作家の表現を排除しようと試みるのである。そしてこのことは，ミニマリズムからアンチ・フォーム，そしてそれ以降の多様なモリスの作品の変遷を貫く思想となっているのである。

4．ミニマリズムとサイト・スペシフィシティ

ロザリンド・クラウスは，「展開された場における彫刻」（1979）の中で，近代以前から，モダニズム，さらにはポストモダニズムへの彫刻の変遷を，それが置かれる場所との関係において次のように捉えている。彼女は，近代以前の彫刻を例証しながら，彫刻の理論はモニュメントの理論と切り離せないものであり，その台座は「現実の場所と再現（＝表象）的な記号を媒体するための彫刻の重要な部分である」とする。しかしながら，例えばロダンの《地獄門》は，本来の場所には一つも存在せず，複製されたそれは多くの美術館に展示されているばかりか，扉としての役割すら果たしていない。この時点で，彫刻は「一種の場所の喪失，あるいは故郷の喪失，場所の絶対的な欠如」，すなわちモダニズムに突入したと見る。このモダニズムの彫刻は，本質的に「ノマド（遊牧民）的」なものである。ブランクーシの作品の変遷を通じて明らかなように，「彫刻は地面に降りてきて台座をそれ自身に吸収し，現実の場所から離れる」のである。ところが，60年代以降の，このモダニズムの彫刻の理論が通用しない，どういうふうに分類していいのか分からないような諸作品の出現によって，彫刻の概念は「批評の手の中でこねくりまわされ，引き伸ばされ，ねじまげられ」，「かなり驚くべきものが彫刻と呼ばれるようになってきた」。そこでクラウスは，これらを「彫刻でもなければ建築でもない」といったような，否定的な二項としての論理的対立の展開図を示して，新たな分類を試みている[34]。

インスタレーションに代表される現在の彫刻の重要な論点の一つは，まさにこのような彫刻と場との関係，すなわちサイト・スペシフィシティである。しかしながら，インスタレーションやサイト・スペシフィシティといった用語の歴史的出発点や定義については，あいまいである。なぜなら，それらがいつからどのように使われているのかは，それが使われる文脈に依存し，誰がどのように紹介するかによる。

ジュリー・リースは,『周縁から中心へ：インスタレーション・アートの空間』(1999)というインスタレーションに関する著書の中で，クルト・シュヴィッタースの《メルツバウ》や，エル・リシツキーの《プロウン・ルーム》，フレデリック・キースラーの《銀河系》などにインスタレーションの歴史的な父祖を認めながら，直接的な出発点をアラン・カプローの《インヴァイラメント》と見なしている。そして彼女は，カプローの「環境的」からマイケル・フリードの「演劇的」に至る文脈，すなわちネオダダから，ミニマル・アート，さらにはポストミニマリズムに至る文脈を，インスタレーションの最も重要な論点の一つである「観者の参加」という観点から説き明かそうとする[35]。

ダクラス・クリンプは，論文集『美術館の廃墟に』(1993)の序文で，ポストモダニズムにおける美術館の概念の危機に際して，サイト・スペシフィシティを次のように述べている。「近代芸術の観念論は，その作品が〈本質的に自然に〉不動の超歴史的な意味をもつと見られ，それはオブジェの場の欠如，つまりどんな特定の場所にも，実際には美術館であるどんな場所にも属さないことを決定した。サイト・スペシフィシティは，循環の運動性の拒否，つまり〈特定の〉場への帰属によってその観念論に対立した」[36]。

厳格な幾何学的形態をもったミニマリズムは，感情移入を拒むその禁欲的な表象ゆえに，還元的で観念的であるとされ，モダニズムの極致だと理解された。その一方で，工業的な素材から仕様書をもとに製作されることで，職人的な手業が放棄され，作家の主体性やオリジナリティの新たな問題も提起された。ミニマル彫刻は，作家と作品の両方の威信を攻撃することで，それを観者に譲渡することになった。ここにおいて主体と客体は，作家と作品から，観者と作品という関係に転換され，展覧会場における観者と作品との対峙 ── マイケル・フリードのいう「演劇性」 ── が問題にされた。ミウォン・クォンは，「場から場へ：サイト・スペシフィシティに関するメモ」(1997)の中で，上記のクラウスやクリンプの理論に基づいて，「サイト・スペシフィックな作品は，1960年代末から70年代初頭のミニマリズムの登場によって初めて現れたように，この近代的な範例の劇的な反転を押し進めた」と述べる。そしてさらに次のように続ける。「この文脈における作品や出来事は，……それぞれの見る主体の身体的存在を通じて，空間の緊張と時間の持続の感覚的直截さにおいて（マイケル・フリードが演劇性と冷ややかに述べたものだが），この場で単に〈経験される〉ことであった。そしてその最初期の形成におけるサイト・スペシフィックな作品は，作品と場とのもつれた，割り切れない関係を築くことに焦点を当て，作品の完成のために観者の身体的存在を要求した」[37]。以上のことから明らかなように，ミニマリズムとそれ以降の彫刻におけるサイト・スペシフィシティは，フリードのいう「演劇性」を前提として含意し，さらにそれはモダニズムとの断絶を意

味する。そしてこのことは後に肯定的に再評価され，ミニマリズムはポストモダニズムの先駆けと考えられている。

本稿では，ドナルド・ジャッドとロバート・モリスという，対照的な二人の作家を通じて，ミニマリズムについて考えてみたが，それぞれの作家の立場の違いが，結果的に作品と場との関係にまで表れているようだ。

ジャッドは，パンザ・コレクションの一件でも明らかなように，作品の決定権は作家にあり，作品の再制作やその設置には作家の委任が必要なので，勝手に「複製された」作品は自作とは認めない，と言い張る。一方，モリスはオリジナルや唯一の作品という論点についてあまり気にしていないようだ。1985年のベンジャミン・ブクローとのインタビューで，モリスは，初期のミニマルな彫刻について，船に積むより作り直した方が早いという考え方，いつでもどこでも完全に再構成可能であるという考え方が気に入っていた，と述べている[38]。

またジャッドは，「自分の作品を守るために」，既存の美術の制度や美術館とは隔絶した砂漠で，自分の理想の空間に作品を永久に保存・展示することをめざし，作品を買い取ることや持ち運ぶことを拒む。一方，モリスは，「偶然や不確定性」に左右される柔らかい素材を用い，時間的・空間的に完結され得ない，変わりやすい素材を使うことで，伝統的な芸術の「静的なイコン・オブジェ」に帰することを拒んだ。

結局，ジャッドのサイト・スペシフィシティとは，作家が全てをコントロールすることであり，作家と作品は，場に関して主従の関係でしかない。それに対して，モリスにとってのサイト・スペシフィシティとは，受容の場への転換，つまり作品を観客やその場に委ねることであり，作家と作品は，場に関してインタラクティブな関係である。それは，ちょうどジョン・ケージの《4分33秒》の音楽のように，作家の表現を排除し，観客の反応やその場の状況と共鳴させることで作品を成立させるのである。すなわち，ここでの違いは，作家と作品の間に他の要素――観客や，その場の歴史性や地域社会，美術館や画廊といった美術の制度など――が介入することを許すか許さないか，ということである。

本稿は，1999年7月31日に行われた意匠学会第160回例会における口頭発表に基づくものである。

注

1）ポストモダニズムを巡る60年代以降の現代美術の再考に際して，インスタレーションやパブリック・アートに関わるサイト・スペシフィシティについての多くの研究がなされているが，私のこの研究のきっかけになったのは，『オクトーバー』誌の次の論文による。Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October* 80, Spring 1997, pp. 85–110.

2）Richard Wollheim, "Minimal Art," *Arts Magazine,* January 1965, reprinted in ed. regory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968), p. 387.

3) Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America,* October-November 1965, reprinted in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology,* pp. 274-277.
4) Donald Judd, statement in the exhibition catalogue *Primary Structure: Yonger American and British Sculptors* (New York: The Jewish Museum, 1966), reprinted in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975), p. 190.
5) Donald Judd, "Specific Objects," *Arts Yearbook* 8, 1965, reprinted in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975,* pp. 181-189. 黒岩恭介訳「明確なオブジェ」,『ドナルド・ジャッド』展のカタログ, 静岡県立美術館, 1992年, pp. 24-32.
6) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part1/Part2," *Artforum,* February/October 1966, reprinted in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology,* pp. 222-235, and in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge: The MIT Press, 1993), pp. 1-21.
7) Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum,* June 1967, reprinted in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology,* pp. 116-147. 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』, 批評空間, 1995年臨時増刊号, pp. 66-99.
8) Hal Foster, "The Crux of Minimalism," in *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986,* ed. Howard Singerman (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1986), reprinted in Hal Foster, *The Return of the Real* (The MIT Press, 1996), p. 36.
9) John Cage, *Silence* (Middleton: Wesleyan University Press, 1961), p. 76. 柿沼敏江訳『サイレンス』, 水声社, 1996年.
10) Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in the exhibition catalogue *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles County Museum of Art, 1967), reprinted in ed. Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology,* p. 183.
11) Hal Foster, "The Crux of Minimalism," p. 38.
12) Donald Judd, "Artist Disowns 'Copied' Sculpture," *Art in America,* April 1990, p. 33.
13) See Susan Hapgood, "Remaking Art History," *Art in America,* July 1990.
14) Ibid., pp. 122-181.
15) See Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of Late Capitalist Museum," *October* 54, Fall 1990, reprinted in *October: The Second Decade, 1986-1996* (The MIT Press, 1997).
16) Susan Hapgood, "Remaking Art History," p. 122.
17) Donald Judd, "In defense of my work," written in December 1977 and first published in *Complete Writings 1975-1986* (Eindhoven: van Abbemuseum, 1987), p. 163. 平野千枝子訳「自分の作品を守るために」,『ドナルド・ジャッド1960－1991』展のカタログ, 埼玉県立近代美術館, 1999年, p. 176.
18) See Donald Judd, "Statement for the Chinati Foundation," in the catalogue *The Chinati Foundation* (Marfa, 1987). 平野千枝子訳「チナティ・ファウンデーションのためのステイトメント」,『ドナルド・ジャッド1960－1991』展のカタログ, 埼玉県立近代美術館, 1999年, pp. 117-118.
19) Donald Judd, "In defense of my work." 同カタログ pp. 175-176.
20) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part2."
21) Michael Fried, "Art and Objecthood."
22) モリスや彼の作品の詳細については, 1994年のグッゲンハイム美術館におけるモリスの回顧展のカタログの解説に基づいている。See the exhibition catalogue *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994).
23) Ibid., p. 90.
24) Ibid., p. 212.
25) Robert Morris, "Anti Form," *Artforum,* April 1968, reprinted in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily* (The MIT Press, 1993), p. 46.
26) Ibid., p. 43.
27) *Robert Morris: The Mind/Body Problem,* p. 226.
28) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part4: Beyond Objects," *Artforum,* April 1969, reprinted in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily* (The MIT Press, 1993), p. 57.
29) Paul Cummings and Robert Morris, "Interview for the Archives of American Art," March 10, 1968, p. 23, quoted by Branden W. Joseph, "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue," *October* 81, Summer 1997, p. 62.
30) *Robert Morris: The Mind/Body Problem,* p. 104.
31) Ibid., p. 126.
32) See Branden W. Joseph, "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue."
33) Robert Morris, "Letters to John Cage," written in August 8, 1960, published in *October* 81, Summer 1997, p. 71.
34) Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in *October* 8, Spring 1979, reprinted in ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (New York: The New Press, 1983), pp. 31-42. 室井尚＋吉岡洋訳『反美学：ポストモダンの諸相』, 勁草書房, 1987年. pp. 65-80.
35) Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (The MIT Press, 1999).
36) Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (The MIT Press, 1993), p. 17.
37) Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October* 80, Spring 1997, pp. 85-86.
38) Benjamin Buchloh, "Conversation with Robert Morris," December 17, 1985, published in *October* 70, Fall 1994, p. 50.