



Title	再制作にみるロバート・モリスの独自性についての試論 : コレクターとの関わりから
Author(s)	鵜尾, 佳奈
Citation	フィロカリア. 2018, 35, p. 95-117
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76047
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

再制作にみるロバート・モリスの独自性についての試論

―コレクターとの関わりから―

鵜 尾 佳 奈

はじめに

1. コレクターによる「無許可の」再制作
 2. ジュゼッペ・パンザのパトロネージをめぐる先行研究
1. コレクターと作家の衝突――パンザとジャッド
 - 1-1. パンザの生い立ちとコレクターとしての出発
 - 1-2. ドナルド・ジャッドの視点から見た衝突の経緯
 - 1-3. オブジェクトか、アイデアか
2. コレクターと作家の協調――パンザとモリス
 - 2-1. 「いつでも再構成することができる」合板作品
 - 2-2. パンザがモリスに与えた影響
- おわりに

はじめに

1. コレクターによる「無許可の」再制作

一九九〇年三月、ドナルド・ジャッド（一九二八―一九九四年）はあるコレクターを弾劾するために次のような文面の広告を「アー

ト・イン・アメリカ」誌上に発表した。

一九八九年秋、インスタレーションを展示したロサンゼルスのエース・ギャラリーでの彫刻展は、誤ってドナルド・ジャッドの帰属となっている。この作品の制作はドナルド・ジャッドの許諾あるいは認可なく、ジュゼッペ・パンザの権限によって行われた。^{1]}

ここで矢面に立たされているジュゼッペ・パンザ（一九三三―二〇一〇年）とは、アメリカ戦後美術の主要なコレクターの一人に数えられるイタリア人の実業家である。パンザは一九五〇年代からアメリカ現代美術の購入を開始し、六〇年代にはまだほとんど買う者のなかつた、いわゆる「ミニマル・アート」や「コンセプチュアル・アート」をいち早く購入し、作家たちを支援した。そうして、多く

の画商、アーティストとも直接交流しながら、約三〇年間で北イタリア・ヴァレーゼの邸宅に大規模なコレクションを築き上げた。

しかし、一九九〇年前後にパンザは一部の所蔵作家たちから激しい非難を浴びることとなる。有力な支援者であるパンザを批判したのは、ジャッドをはじめ、ダン・フレイヴィン（一九三三―一九九六年）やカール・アンドレ（一九三五年―）ら、既製品や工業用の素材を用いて立体作品に従事する「ミニマル・アート」の作家たちだった。彼らの怒りの原因は、パンザが自身のコレクションとして購入した作品をその作者の意に反して、展覧会のために再制作させたことにあった。ジャッドは先に述べた広告の翌年に発表した声明の中で、作家不在の作品制作に対する批判から敷衍して、パンザがコレクションの形成のためにいかに横暴なパトロネージを行っていたかを告発した。だが実際には、一九七五年にパンザが作品購入する際に彼の弁護士と共に作成した契約書には、ジャッドによるインスタレーションに従って作られる限りにおいて、展覧会のために作品を再制作する権限をパンザに与えることが明記されていた。

ギャラリーにおける伝統的な絵画の取引は、唯一そこにしかない芸術作品を金と交換し、コレクターがその所有権を得るというごく単純なものだった。ところが、ジャッドやアンドレらを括って言うところの「ミニマル・アート」は、作家が自身の手で作品を作らず、工場への発注や職人への委託によって作品を制作することを一つの特徴としている。そのため、後に詳しく記述するが、アメリカから

遠く離れたヨーロッパに住居のあったパンザは、「ミニマル・アート」の作品が時に展覧会の会期終了後に解体されることを鑑み、作品そのものを輸送するよりも、指示書やプランの形で購入し、イタリアの職人に作らせたものを所蔵する方が良いと考えた。その結果、芸術の取引はものと金の交換ではなく、作品を所有する権利と共に、未だ作られていない作品を実現させる権利、あるいは失われたり破壊された作品を再制作する権利と、金が交換されるようになった。

このような方法は、一九七〇年代初頭から「コンセプチュアル・アート」の売買において採用されつつあったが、当時「ミニマル・アート」の作品の取引において用いられることは稀であった。ここで交わされる契約において、パンザはある作品を購入したと同時にいくつかの条件下で同作を再制作することを可能にしていた。ジャッドはこのことに気付かず契約書に署名したため、上記の混乱が起きたと思われる。

そして、本稿で中心的に論じるロバート・モリス（一九三二年―）もまた、ジャッドと同様の契約書にサインしていた。一九七五年十一月十二日に交わされた十一の作品に関する全ての契約書には、「私は本契約によって、パンザ博士と彼の後継者、財産の相続者に、この作品を組み立て、完成させる権利を与える。ただし、これが次に掲げる文書と全ての詳細とインスタレーションを参照し、厳正にかつ正確にこれらに従って成され、さらに私、または代理人か遺産財団にその完成を書面を以って通知することを条件とする」と記され

ている⁴⁾。また同契約は、やはりジャッドのものと同じように、展覧会に際して購入した作品をパンザの権限で再制作することを認可する内容となっており、実際にパンザはモリスの作品を彼に判断を求めることなく制作させることがあった。

しかし、モリスが書簡等を通じてパンザに対して再制作を咎めることも、ましてや公共の場で抗議の声を発することもなかった。このことは、モリスがパトロンの懐柔された、反抗心の無い従順な人物であることを示しているのではない。なぜならモリスは一九七〇年前後に、反戦思想と美術界の抑圧的な構造に対する反感を背景として、美術館での初めての回顧展をボイコットし、さらにはメトロポリタン美術館の前で抗議行動を起こしているからだ。さらに、この頃書かれたとみられる出版予定だった書籍の草稿では、「政治的な意識を育む代わりに、パターン化したパトロネージを望む」⁵⁾近年の作家たちを批判している。このような反権力思想を持ったモリスが、どのようにして所有する作品に対して強い独占意識を有したコレクターと調和することができたのだろうか。また、なぜモリスはコレクターによる作家不在の再制作を許容することができたのだろうか。

2. ジュゼッペ・パンザのパトロネージをめぐる先行研究

近年、一九六〇年代に「ミニマル・アート」を扱っていたアメリカの画商研究は飛躍的に進み、ニューヨークのグリーン・ギャラリー

や、ロサンゼルススのドウワン・ギャラリーの包括的な研究書が二〇一〇年代になって相次いで発表された⁶⁾。しかし、「ミニマル・アート」のコレクターについての研究は未だ少なく、ジュゼッペ・パンザについては、彼のコレクションを元にした展覧会図録やインタビューを書籍化したものはいくつも発表されているものの、彼のパトロネージに紙幅を費やした研究は主に次の二つに絞られる。まず一つめは、二〇〇三年に出版されたマース・バスカークによる研究書『コンテンツポラリー・アートにおける不確定なオブジェクト』の第一章である⁷⁾。この中でバスカークは、パンザが作家たちの許可なしに作品を再制作してギャラリーに展示したことで作家から公に告発されたことに着目し、「ミニマル・アート」において作品制作が作家ではなく工場の労働者や職人に委ねられたことで、所有権の譲渡が法的な書類によって行われるようになり、コレクターが作品制作に対して決定的なイニシアティブを持つようになったこと、またそれによってアーティストが売却した作品への占有欲が高まったことを明らかにした。しかし、モリスはパンザと特筆すべきトラブルを起こしたことはないため、同書ではモリスに関してほとんど分析されていない。

次に挙げられるのが、アナ・チェイヴが二〇〇八年に発表した論文「ミニマリズムを再評価する…パトロネージ、アウラ、場所」⁸⁾である。同論の中でチェイヴは、一九七〇年代頃から「ミニマル・アート」の作家を経済的に支援したディア芸術財団とパンザが、作品

制作に関して大きな権威を以って作家たちに神聖さや靈性といったイメージを踏襲した様式で作品を制作するよう促し、さらに財団が支援していた一部の作家は自らも宗教や神秘主義への傾倒を示していたことを詳らかにした。しかし、モリスは宗教や神秘的なものへの関心を明らかにしたことはなく、またディア芸術財団にも助成を受けなかったため、考察の対象となっていない。そこで本論では、二つの先行研究から抜け落ちた、パンザとコレクション作家との騒動において例外的なモリスを分析することで、当時コレクターが作家に対して持ち得た影響力を分析する。加えて、モリスの自作の再制作についての考えや態度について検討することで、モリスが他の「ミニマル・アート」の作家とも、「コンセプチュアル・アート」の作家とも異なる、独自の位置を占めていたことを論じる。そうすることで、戦後美術動向を名指す批評言語では捉えきれないモリスの作家像が浮彫りになることを望む。

1. コレクターと作家の衝突——パンザとジャッド

1-1 パンザの生い立ちとコレクターとしての出発

本論に入る前に、ジュゼッペ・パンザがどのような人物であったのかを確認するため、彼が「ミニマル・アート」と出会うまでの経歴を概観しておこう。パンザは、一九二三年にミラノの裕福な家庭に生まれた。父のエルネストは不動産投資とワインの流通業によって一代で資産を築き、一九四〇年にはヴィットーリオ・エマヌエー

レ三世から伯爵の称号を授けられた。後にパンザが美術コレクションを収蔵することになる邸宅、ウィッラ・パンザ（挿図1）は、パンザが八歳のときに父が購入したものである。第二次世界大戦中は徴兵を免れるためにスイスに避難し、終戦後は家業のためにミラノ大学で法律の学位を取得した。父が亡くなると、一九五四年から一年ほど単独でアメリカを周遊した後にはミラノに戻り、兄と共に本格的に家業である不動産投資を引き継いだ。⁹

美術品の収集を開始したのは、一九五〇年代半ばに妻のジョヴァンナとミラノのマンシオンで暮らし始めてからであった。幼い頃に百科事典で美術史を学んだだけであったパンザは、まずはミラノにある全てのギャラリーを回ることに始めたという。フランスの批評家ビエール・レスタニー（一九三〇〜二〇〇三年）と出会ったことで、ジャン・デュビュッフエ（一九〇一〜一九八五年）やヴォルス（一九二一〜一九五一年）ら当時既に前衛芸術の第一線で活躍するフランスの作家たちの動向について知り、まだ若手だったアントニ・タピエス（一九三三〜二〇二二年）やイヴ・クライン（一九二八〜一九六二年）らの作品を購入した。¹⁰ アメリカ美術に関心を持ったのは一九六〇年前後で、ヴェネチア・ビエンナーレやドクメンタなどの国際美術展を通じて「抽象表現主義」の絵画を実見したことで、マーク・ロスコ（一九〇三〜一九七〇年）の絵画の収集にも乗り出した。¹¹ その頃ニューヨークで知り合ったのが、イタリアはトリエステ出身の画商、レオ・キャステリ（一九〇七〜一九九九年）だった。レオ・

キャステリは後にジャッドやモリスの作品をパンザに先述した契約書と共に取り引きした人物であり、イタリアにルーツをもつ画商であったことも手伝い、パンザと親しく付き合った。キャステリにとってもパンザは大口の顧客の一人であり、パンザについてキャステリは、「一度アーティストに関心をもつたとなると、伯爵は作品を『まとめて』買い上げる」と述べ、熱意に溢れたコレクターとして真つ先にパンザの名を挙げている。¹²

「ポップ・アート」がニューヨーク・シーンを席卷していた一九六〇年代前半には、ロバート・ラウシェンバーグ（一九二五〜二〇〇八年）やロイ・リキテンスタイン（一九二三〜一九九七年）らの作品を購入したが、一九六四年になると、イタリア経済の停滞に伴って近親者のビジネスに翳りが見え始めたため、パンザは過去五年ほどで購入したラウシェンバーグやリキテンスタインの「名作」を売りに出さざるを得なくなってしまった。パンザはこのときに手放した作品を他のコレクターの家や美術館で見える度に心震え、今でも自分のもののように感じると話している。¹³ このことから、パンザが芸術の収集に並々ならぬ情熱を有しており、同時に、購入した作品に強い占有欲を示していたことが分かる。

一九六五年前後の経済的な危機によって、パンザは暫くの間ニューヨークに直接赴いて新しいアーティストを探そうことができなくなっていた。その頃ニューヨークのアート界で顕在化し始めていたのが、「ミニマル・アート」と呼ばれる動向だった。パンザはミラノの

ギャラリーでフレイヴィンの展覧会を見て初めてその動向の存在を知り、さらにキャステリから送られてきたモリスの作品の写真を見て気に入ったため、一九六六年に両者の作品をいくつか購入した。

一九六六年に送られたパンザからモリスへの手紙には、「あなたの作品のベスト・セレクトションを揃えるために、購入可能な全ての作品の写真を持っていることが重要なのです」と書かれており、知り合ったばかりであるにもかかわらず、モリスの主要なコレクターになることへの気概が見受けられる。六〇年代後半に財政的な安定を得られなかったパンザは、既に高値で取り引きされ始めていた「ポップ・アート」の作品の購入を諦め、当時まだ非常に安価であった「ミニマル・アート」のコレクションを築こうと決めたのであろう。

1-2. ドナルド・ジャッドの視点から見た衝突の経緯

次に、一九九〇年前後に起こったパンザと彼のコレクション作家たちが抱えた問題を、ドナルド・ジャッドを中心に概観する。ジャッドを考察の対象としたのは、パンザの作品「偽造」をめぐる問題の当事者のうち、ただ一人詳細な抗議文を公にした作家であり、モリスが表明した態度と好対照であるためである。なお、出来事の経緯は主にジャッドの証言を基礎に記述するが、客観性を保つため、本件について報じた雑誌記事とパンザへのインタビューも随時参照する。

ジャッドとパンザの軋轢が公となったのは冒頭に挙げた一九九〇

年の『アート・イン・アメリカ』誌の声明文だが、実際には一九七〇年代から両者は論争の火種を抱えていた。パンザが、キャステリ・ギャラリーを通じてジャッドの作品を収集し始めたのは一九七〇年頃からで、当初はジャッドが信用を置く国内の工場で作した彫刻を、アメリカからイタリアに輸送するという方法で購入した。しかしその数年後には、将来的にイタリアで制作されることを前提に、ジャッドの作品は設計図の形式で取引されるようになる。このよう

な売買方法は、一九七三年にキャステリ・ギャラリーで行われたジャッドの個展の出品作をパンザが一挙に購入しようとした際、それらが既に展覧会終了後解体されてしまっていたことに端を発している¹⁵。結果として、一九七六年までに購入された二十七の作品のうち、多くが紙面上にしか存在しないプランとしてパンザの手に渡った¹⁶。

一九七五年に交わされた契約書には、当該作品は同時に複数存在することも作家が新たに制作することも許されないが、展覧会に際して必要のあった場合は現地で再制作する権利、また作品を輸送するのが費用等の面で難しい場合は元の作品を破壊してやはり現地で再制作する権利、これらをパンザに与える旨が記されていた¹⁷。ジャッドはこのとき、紙面で取引された作品全てがパンザの邸宅で恒久的に展示されると考えていたが、同契約書にそのことを保証する文言は含まれていなかった。当時ジャッドはアート・ビジネスに対する忌避感から作品の取引をほとんどキャステリに任せていたため¹⁸、この時点では契約内容をさほど気に留めていなかったと思われる。

ジャッドがパンザに疑念を抱き始めたのは、一九七六年に北イタリアのパンザ邸で完成した「亜鉛メッキ鉄の壁」と呼ばれる《Untitled (Galvanized Iron Wall)⁶¹》(一九七一年)(挿図2)を目にしたときであった。同作は当初一九七〇年にキャステリ・ギャラリーで展示した作品(挿図3)で、その後作家が所蔵していた。オリジナルを複製する権利をパンザが購入し、邸宅内の一室に展示するためにイタリアで作らせたものだった。ジャッドの言によると、同作の制作について作家とコレクターの間にコミュニケーションはほとんど

挿図2 ドナルド・ジャッド《Untitled (Galvanized Iron Wall)》の展示風景、1977年、ヴィツラ・パンザ、ヴァレーゼ

挿図3 ドナルド・ジャッド《Untitled (Galvanized Iron Wall)》の展示風景、1970年、レオ・キャステリ・ギャラリー、ニューヨーク

なく、そのためか、作品の表面の仕上げは初めに作られたものとは異なり、両端のパネルのサイズも部屋の大きさに合わせて変えられていたという。⁽²⁰⁾さらに四年後にヴィッラ・パンザを訪れた際は、同行したアシスタントに展示されている自作の改変を求める手紙をその後パンザ宛に送付させている。ここでは、素材や展示方法に関する変更の要請に加え、設計図の如何にかかわらず、作品が完成する前に必ず作家本人に最終確認を仰ぐよう念を押している。⁽²¹⁾この頃ジャッドが抱いていた不満は、パンザが邸宅に展示する作品を彼にこれといった相談無く制作してしまうことであり、その結果、ジャッドが重要視していた使用される素材のテクスチャーや作品と展示空間との調和が看過されてしまうことにあった。

一九八〇年代になると、パンザは遠方の美術館やギャラリーにコレクションを貸し出すことが多くなり、作品を輸送するのではなく、現地付近の工場で作品を制作させて展示するようになる。その際、パンザは作家への相談なしに再制作を行うことがあり、一九八八年には、マドリードのソフィア王妃芸術センターでの展覧会にフレイヴィンの蛍光灯を用いた作品をやはり独断で再制作して出品したことで、パンザはフレイヴィンから全て撤去し破壊するように通達を受けている。⁽²²⁾そして、一九八九年にロサンゼルスのエース・ギャラリーで展示されていたジャッドとアンドレの作品が作家の許諾を得ることなく再制作されていたことで、ジャッドの怒りは堰を切って噴出した。ジャッドは『アート・イン・アメリカ』に前述した声明

文でパンザを告発し、アンドレもまた、同誌にこのとき展示されていた『523』(一九六八年)を「気味の悪い偽造品だ」として暗にパンザを批判した。そして、一九九〇年にパンザが「ミニマル・アート」や「コンセプトチュアル・アート」のコレクションをグッゲンハイム美術館に売却することが決まると、ジャッドは更なるパンザへの不満や怒りを述べた記事「パンザのための部屋」を、『クンスト・インテルン』誌に四度に渡って投稿した。⁽²³⁾美術館への作品売却は、国外財産に関してイタリアで新たな法律が施行されたことで、パンザがスイスの保管庫に所蔵していたコレクションを国外で売らざるを得なくなったためだった。しかし、作品がヴァレーゼの邸宅に恒久展示されることを望んでいたジャッドは、一度も展示されていない作品がスイスの所蔵庫に多く保管されていたという事実と、美術館に所蔵されるにあたって初めて制作されることになった作品が多くあったことも相俟って、パンザの芸術収集の目的が投資であったのではないかと強く非難した。⁽²⁴⁾パンザは騒動後に記者の取材に対して、自分には契約上その作品をいつでもでも制作できる権利があり、また、ジャッドが指定した材料と職人には多額の費用が掛かるため、自らが手配したよりコストのかからない工場に作品制作を依頼したと述べた。⁽²⁵⁾

1-3. オブジェクトか、アイディアか

ここまでジャッドをはじめとするコレクション作家たちとパンザ

の間に起きたトラブルのいきさつを、主に作家の視点から記述してきた。出来事の経緯を鑑みると、パンザは、一度作品の所有権がコレクターに移れば、プランとしてのアイディアも共に引き渡され、次に再制作される作品についても作家と同等の決定権を獲得すると考えていることが分かる。このことが示しているのは、パンザが芸術家に対して不遜であったことではなく、「ミニマル・アート」のもつオブジェクトとしての性質と観念性について、作家とコレクターとの間に意見の相違があったことである。

パンザの行動は同じ作品が複数地に同時に存在する状況を作り出したが、そもそもパンザがコレクション作家たちと契約を結んだのは、作品の唯一性と正統性を保証するためであった。契約への動機が生じる契機となったのは、恐らくパンザがキャステリ・ギャラリーから購入したいくつかの作品に複数のバージョンが存在し、それが市場に出ていることであつたと考えられる。既に購入したブルース・ナウマン（一九四一年〜）による作品のバリエーションが販売されていることに気付いたパンザは、一九七二年一月にレオ・キャステリに失望と怒りのこもつた事実確認の書簡を送っている。²⁶ また、その一週間後には、ジョセフ・コース（一九四五年〜）の作品に関して、所有権の譲渡と作品を複数制作しないことを明文化した保証書の作成を求めている。²⁷ 本来、ナウマンやコースらによる「コンセプチュアル・アート」と呼ばれる作品群は、芸術からアウラを抜き取ったマルチプルなものである場合が少なくない。このときパン

挿図4 ジョセフ・コース 《The Eighth Investigation, Proposition Three》の展示風景、1971年、レオ・キャステリ・ギャラリー、ニューヨーク

ザが購入したと見られるコスースの《The Eighth Investigation, Proposition Three》(一九七一年)も「八つめの調査」シリーズの一つであり、コスースは前年十月にキャストリ・ギャラリーで展示されたバージョン(挿図4)を「再構成」する権利をパンザに書面にて譲渡していた。²⁸⁾しかし、「八つめの調査」シリーズは全て同じ物品で構成されており、他の美術館やギャラリーで展示されたものと外観上は区別のつかないものとなっていたため、パンザに混乱をもたらしたと推測できる。コスースは自らパンザに書状を送り、本来「調査」シリーズは購入不可能な作品として制作しており、パンザに《The Eighth Investigation, Proposition Three》を再構成する権限を与えたのは、他の「八つめの調査」シリーズを「支援」してくれたからだと説明している。²⁹⁾当時コスースの作品を支援するコレクターは数少なく、「コンセプトチュアル・アート」の売買をめぐる倫理やノウハウについてディーラーのセス・シエージュラブ(一九四一―二〇二三年)らが議論を始めたばかりだった。³⁰⁾

同様に、同年九月にパンザから送られたキャストリ宛ての手紙では、ジャッドの作品について、所有者を明確化する書類を作成すること、異なるサイズや素材を用いたものであっても複製しないことを要求している。³¹⁾その翌年も、パンザはナウマンとジャッドの作品については同定できる書類の作成を引き続き求め、幾度となく作品の唯一性を保証することの重要性を訴えている。他の「ミニマル・アート」の作品の例に漏れず、ジャッドの作品は工場への発注によ

って制作されていたため、プランをもとに複製することが可能であった。この点を鑑みれば、ナウマンやコスースの場合と同じく、パンザは、ジャッドの作品が知らぬ間に複製されて市場に流出することを法的に防ぐ必要を感じていたと推測される。このことは、作品に対するパンザの強い独占欲と、契約という法的手段への厚い信頼を伺わせる。

そして、一九七〇年代半ばにパンザがプランの形式で購入した作品の証明書には、先述した通り、作品を制作する権利の譲渡に加え、展覧会を目的とした複製の制作や輸送費を省くための再制作までも認可する文言が組み入れられた。この契約書に作品の唯一性を担保する機能だけでなく、作品を所有者が何度でも再制作可能とする内容が盛り込まれたのは、恐らく作家との交流の中で紡いだパンザ独特の信念があったからだった。以下に、その思想が顕著に表れているパンザの言葉を引用する。これは、パンザが二〇〇七年に出版した自叙伝の中で、「ミニマル・アート」について回顧的に書いた文章である。

ジャッドやアンドレにとって、当初はアイデアを行使するために使われた鉄の作品は、作品の正当性のための弁明となってしまう。だが実際のところ、それは工房で労働者たちが制作した単なる鉄の一片でしかない。アーティストのすることと云えば、板金の裁断に間違いがないかを確かめることだが、間違

いなどほとんどあり得ないことだ。機械は一ミリの数十分の一までの精度を持つている。アーティストたちは昔ながらのコレクターたちに、何らかの物体ではなくプランを売ることで、いざこざが生じることを恐れた。その結果、彼らは単に経済的な理由で、アイデアの領域にしか存在しないある種の芸術がもつ理想的な純粋さを諦めてしまった。プランではなく再びオブジェクトに重点を置くというこのような見苦しい現実が消え去り、新たなアイデアの真理と美という原点に立ち戻らんことを願うばかりだ。他にも理由はあるのだが、コレクターがプロジェクトを購入する利点は、簡単に盗まれたり偽造され得る、重くて嵩張るオブジェクトを買うよりも都合が良いということだ。またプランは、アーティストと所有者の義務を明確に記した契約を伴ったとき、作品を不朽かつ永遠のものにするのだ。

パンザにとって、「ミニマル・アート」におけるアイデア、またはその見取り図となるプランは実現された作品よりも上位にあり、オブジェクトそのものは「単なる鉄の一片でしかない」のだ。さらに、芸術の純粋性は作品がアイデアの領域に留まることで保たれるが、ひとたびオブジェクトになることで失われる。ジャッドやアンドレの彫刻は、アイデアを現前化させたものに過ぎないとパンザは考えていたのだ。それ故、アイデアさえあれば、作品は作家の管理下になくとも十全に制作され得るし、所有者が永遠に複製し

続けることも可能になる。実際、パンザはエース・ギャラリーにおける作品「偽造」問題が発覚したときも、書面でジャッドに「良い芸術はアーティストよりも長生きする」のだから、将来誰もが展示を行えるようにより詳しい指示書を制作するよう求めている。パンザのこのような考えは明らかに、芸術の物質性よりも観念性に重きを置く、一般的な「コンセプトチュアル・アート」の理念そのものである。パンザはジャッドやフレイヴィンらいわゆる「ミニマル・アート」の作家たちが、工場への発注という非個人的な方法を採用していたことや、既製品や工業生産された素材で作品を構成していたことから、延長線上に存在していた「コンセプトチュアル・アート」の思想を彼らにも当て嵌めて理解していたのだ。

また、パンザがジャッドとの契約において採用した、作品購入時にプランと共にそれを再制作させる権利を与える方式は、まさに一九七〇年初頭から「コンセプトチュアル・アート」の取引で用いられた一つであった。このような方法を推進していたディーラーの一人が、前にも触れたディーラーのシエージュラブである。シエージュラブは芸術作品の観念的側面を重視する作家たちのオーダーシップを保障し、作品が容易に小売りされないよう、作品売買の際の同意書を弁護士と共に作成し、美術雑誌に掲載することで作家たちと権利意識を共有しようと試みた。コーススの場合、シエージュラブの同意書こそ用いなかったものの、一九七四年頃からは自らステートメントを作成し、それをプランと共にパンザに送付するこ

とで、作品を再制作する権利を譲渡していた。作品の唯一性をめぐるキャステリとの議論の中で、パンザもシエージュラブの同意書に触れているが、「作家の利益のみのために作成されている」とし、「全ての所有権が明白にコレクションに受け渡される」別のステートメントが必要であると述べている。⁽³⁵⁾先に引用したパンザの言葉にも見られるように、ジャッドとの契約に再制作の項目が取り入れられたのは、パンザが「ミニマル・アート」においてもアイディアが至上であり、アイディアとしてのプランさえあれば容易に複製できると考えたためであろう。当初パンザが作品の唯一性を希求したのは、作品が別のコレクターや作家本人に複製されることで作品の市場価値が減ぜられることを恐れたからかもしれない。しかし最終的には、再制作を含む作品に帰属する「全ての所有権」を手中に収めようとしたため、自ら作品が同時に複数存在する可能性を生み出した。

一方ジャッドは、自作の取引は伝統的な絵画の売買方法に近いと考えていた。つまり、作品そのものと金との単純な交換である。ジャッドにとっては、アメリカの工場で行われるべき作品制作が、ヨーロッパの工場に場を移しただけで、パンザの手元に渡るときにはオブジェクトとして完成した作品となっているはずだった。しかし、元の作品が破壊されたことでコレクターはプランを手に入れ、そのとき譲渡された所有権には、「オリジナル」を制作する権利がジャッドの知らぬうちに含まれていたのだ。ジャッドはプランを単なるスケッチとしか考えておらず、「最終的な決定を自身で下すため」、意

図的に「詳細を記述しない」こともあったという。⁽³⁷⁾翻って、所与のプランに則ってさえいれば作者不在でも作品は完璧に実現し得ると考えていたパンザは、ジャッドの再三の作品修正にかかる要求を看過することになった。ジャッド、フレイヴィン、そしてアンドレは、工場生産や既製品によって作品から作者性を拭い去ろうとしながらも、完成するオブジェクトを常にアイディアよりも優位に置いていたため、彼らの衝突はある時期から不可避なものとなっていた。

2. コレクターと作家の協調——パンザとモリス

2-1-1. 「いつでも再構成することができる」合板作品

コレクターによるコレクションの再制作行為は、ジャッドのようにオブジェクトとしての芸術を重視するアーティストにとっては作者性の蹂躪と略奪になり得た。その一方で、ジャッドと同様の契約をパンザと結びながら、パンザと協調関係を保っていたアーティストが、ロバート・モリスだった。ジャッドとパンザの不和が明らかになった際、この騒動について報じる記者たちも、彼の態度が他のコレクション作家たちと明らかに違っていることを指摘している。⁽³⁸⁾本節では、モリスが特定の作品の性質をコレクターとの関係において性格づけていった可能性を示唆しながら、作家がなぜパンザと友好的な関係を保てたのかを探る。

まず、モリスがパンザと敵対しなかった大きな要因として考えられるのは、彼が特定の彫刻に関して、もともと決まった素材とサイ

ズを設定していなかったことである。そのような作品のうち、本節で分析対象にしたいのは、モリスが一九六〇年代から制作しているいわゆる「ミニマル」な彫刻群である。それらは幾何学的形態かその組み合わせによる、合板に灰色の油絵具で着色された、ヒューマン・スケールの彫刻であり、六〇年代半ばに動向としての「ミニマル・アート」が取り沙汰されるようになったとき、モリスを一躍有名たらしめた。モリスは当該作品群について「合板作品 (plywood pieces)」や、括弧つきの「ミニマルな作品 (Minimal pieces)」、また書簡においては「大きめの作品 (larger works/objects)」と呼ぶこともある。そのため、モリスがそれぞれの言葉で指す作品の範囲は曖昧だが、合板製の「ミニマル」な外観の彫刻を他の様式の作品と区別して語っていたことは明らかである。ここでは一九六〇年代に合板を用いて制作された灰色の彫刻のみを総称して、合板作品と呼ぶこととする。

ここで分析対象を幾何学的形態を用いた合板製の彫刻に絞ったのは、モリスが同作品群を一九六〇年代以降断続的に別の素材で再制作しているためである。というのも、後に詳しく述べることになるが、このような再制作は、はじめコレクターのために行われた可能性が極めて高いからだ。まずは合板作品の簡単な制作経緯と、モリスがこれらの作品群についてどのような考えを持っていたのかを確認していこう。

合板作品は、一九六〇年のダンス作品のためにモリスが作った灰

色の直方体を、翌年独立した彫刻作品として作り直した《Column》(一九六一年)を嚆矢とする初期の大型作品である。これらは、当時モリスの関心事であった「空間的なオブジェクト」または「リテラルな空間」を追究した結果生まれたものである。モリスが「リテラル」という語を用いるとき意識されているのは、間違いなく、クレメント・グリーンバーグ(一九〇九―一九九四年)のモダニズム理論である。グリーンバーグ流のモダニズム史観において、絵画における空間はイリュージョンに過ぎず、漸進的に取り除かれていくべき要素である。モリスの言う「リテラル」な空間は、人間がオブジェクトと共有している実際の空間であり、絵画表面に現れる「リテラル」でないイリュージョニクな空間との対比で用いられている。一九六〇年代半ばから執筆し始めた彫刻論の中でモリスは、現実の空間において単純な形態のオブジェクトが観者にどのように知覚されるかを論じており、モリスにとって合板作品は空間との関係が何よりも重要であったことが分かる。

彫刻を制作する上で、合板という安価な素材を選んだ理由についてモリスは、一つには六〇年代初頭はデイヴィッド・スミス(一九〇六―一九六五年)らのスチールを使った彫刻が主流だったため、それと差異化を図ろうとしたことを挙げている。だがもう一つの重要な理由を、「金が全く無かったし、合板が都合が良かった。サイズを簡単に調整できるし、安上がりだったから、合板が自分には合っていた」と話している⁴¹。当時のモリスはカナル・ストリートにあっ

た金物店でほとんど全ての材料を調達しており、「決まったものがいくつか手元にあって、それを使った」、また「当時の現実的な関心事はコストだった」と述べていることから、当初から彫刻の素材についてそれほど関心を払っていなかったと考えられる。

また、モリスがこのとき借りていたスタジオはとても狭く、大型の合板彫刻を制作しても置いておく場所が無かったため、六〇年代前半に制作したこれらの大半を展覧会で展示した後破壊している。それゆえ、現存しているほとんどの「ミニマル」な灰色の彫刻は、再制作したものとなっているのだ。

それでは、なぜモリスは展覧会の後で解体した合板作品をもう一度制作するようになったのだろうか。先にも述べたように、合板作品が初めて別の素材で再制作されたのは、恐らくコレクターのためであった。一九六〇年代前半にモリスが活動の拠点としていたグリーン・ギャラリーの購入記録を見ると、大きな合板作品が初めて取引されたのは一九六五年五月である。購入されたのは《Untitled Sculpture (square doughnut)》(一九六二年)で、同ギャラリーの出资者でもあり、「ポップ・アート」のコレクターとしても著名なロバート・スカル(一九一七―一九八五年)がその購入者であった。⁴³⁾ 同作品は、グッゲンハイム美術館で行われた一九九四年の回顧展のカタログには《Untitled (Frame)》(挿図5)との表記で掲載されており、一九六二年に制作された当初は着彩された合板で作られたとみられる。⁴⁴⁾ 一方、ギャラリーの購入記録用紙の備考欄に目を向けてみると、

挿図6 ロバート・スカル・コレクションからオークションに出品された、再制作版のロバート・モリス《Untitled (Square Doughnut)》(1962年)(題名の表記は同カタログに準ずる)、1965年の再制作版、着彩されたアルミニウム、216×216×30.5cm、個人蔵

挿図5 グッゲンハイム美術館での回顧展のカタログに掲載された、ロバート・モリス《Untitled (Frame)》(1962年)、彩色された合板、84×84×12インチ、破壊

「購入者はアルミニウムへの変換の全費用を負担する」と書かれており、一九七三年にスカルがサザビーズに同作を出品した際は、アルミニウム製のものがオークション・カタログに掲載されている(挿図6)。アルミニウムへの素材の変更を誰が希望したかは不明だが、少なくとも合板作品は初めてコレクターに購入されたとき、合板製ではなくなった。

パンザがモリスの合板作品を初めて購入したときは、作家自らその再制作について進言している。パンザは一九六六年三月にロサンゼルスでのワン・ギャラリーで行われた個展に出品された三点を購入したため、同年九月にモリスから礼状が送られている。その中でモリスは、パンザが購入を検討している合板作品について、「プラスチックで制作しようと思っ⁴⁵ている」と述べ、それが一ヶ月ほど完成するので写真を送ると書いている。その後、木製の作品が輸送中に湿気が原因で破損したこともあり、モリスは過去に展示した合板作品はファイバーグラスやステインレス・スチールで再制作したものを購入するようパンザに勧めるようになっていった。特筆すべきは、初めての合板作品の購入者であるスカルがアルミニウム製のものを所有したことを契機に、モリスはコレクターのためにこれら⁴⁶をより頑丈な素材で作り直すようになり、後に同一の作品を様々な素材で生み出しているということだ。

一九七一年に批評家のルーシー・リパード(一九三七年〜)が行ったインタビューの中でモリスは、合板作品について、「いつでも

再構成することができる」一過的ではない作品として言及している⁴⁶。モリスが合板作品の特徴として、再構成可能であるということを見出した時期は定かではない。しかし、一度破壊された作品が何者かに所有されることによって別の素材で再制作されたことが、モリスに合板作品の性質を同定するきっかけを与えた可能性は無視できないだろう。

また、二〇一四年のインタビューには、モリスが合板作品の再制作を許容している理由が端的に見て取れる。

他の大きめの作品の多くがそうですが、正確なサイズや決まった素材は無いのです。作品はその時々で変化して、これらの諸変数が一つの状態で現れるのです。これら大きめの作品の多くについては、不確定な複製品があるのみで、「オリジナル」というものは無いと言えます⁴⁷。

モリスは合板作品について、サイズや素材の決まった完全な「オリジナル」はなく、それぞれ少しずつ異なった姿を持つコピーのみが存在していると考えていた。引用した発言は近年のものだが、パンザとジャッドの諍いに取材した一九九〇年の雑誌記事でも、初期の合板作品は「オリジナルの作品としてではなく、単なる複製品として実現される。それぞれの展示ごとに、新しい作品が制作される⁴⁸」とモリスは発言していることから、パンザとコレクション作家

との問題発覚前後に既に抱いていた考えであったと見られる。

モリスのこのような考え方は、一つにはマルセル・デュシャン（一八八七―一九六八年）の考えへの同調に因るところが大きいと考えられる。デュシャンと言えば、二〇世紀美術における記念碑的作である《Fontaine》（一九一七年）を、最初に制作した「オリジナル」が行方不明となったため、一九六〇年代に一七点のレプリカを委託制作させたことで知られている。モリスは立体作品を制作し始めた一九六〇年代はじめからデュシャンを強く意識しており、ジョン・ケージ（一九一二―一九九二年）と共にデュシャンの名前を挙げ、「私

が回答を出さなければならぬ二人だと感じていたし、私の作品は彼らとの対話だった」とも発言している。活動初期にはデュシャンの作品と同名のレリーフもいくつか制作しており、直接話す機会も何度かあったようだ。また、灰色の大型彫刻については、「いわゆるミニマルな作品を作っていたとき、その内いくつかは明白にデュシャンを参照していた」と述べて、その関連も示唆している。

とはいえ、大型作品の複製に対するモリスのある種寛容な態度を、単にデュシャンへのオマージュであると結論付けるのは短絡的だろう。合板作品は決定された姿を持たない彫刻であるため、コレクターの再制作の要望に応えやすく、展覧会のために一時的に制作され、そして破壊されることに抵抗しない。モリスの合板作品に関わる思想がコレクターからの直接的な影響で培われたとまでは考えられないが、《Untitled Sculpture (Square Doughnut)》がスカルの要望で

アルミニウム製に変えられたのだとしたら、合板作品はコレクターとの取引の中で特徴づけられていったとも言える。モリスはコレクターによる再制作の問題を扱った別の記者には、「オリジナルというものはないのだが、市場がそのこと全てを変えてしまった。誰かがあるものを買うと、それがオリジナルになる」とも話しており、少なくとも、市場やコレクターの介入によって、無いはずのオリジナルティーが作品に付与されるという認識は示していた。

作品の唯一性に執着せず、展示の度に複製されることを肯定的に捉えていたモリスは、アイデアやプランを上位に置き、そこから何度でも作品を再構成できると考えていたパンザと、作品の複数性を認めた点で共通していた。モリスは、パンザのように絶対的なアイデアとしてのプランを分有して作品が成立するとは考えてはいなかった。しかし、ジャッドとは異なり、作家の頭の中にもオリジナルを同定するための決定的な判断基準は存在しなかったため、例えばパンザが制作させた合板作品であっても「単なる複製品」として受け入れることができたのであろう。

2-1-2. パンザがモリスに与えた影響

以上、合板作品の再制作について、モリスがなぜこれを許容することができたのか、彼の発言を基礎に考察した。しかし、一九七〇年代半ばにパンザが購入した作品の契約書は、六〇年代に制作された合板作品以外の作品に関しても再制作を認める内容となっていた。

結論から述べれば、モリスは合板作品だけの特徴であったはずの再制作可能性というアイデンティティーを、パンザの要請によって徐々に他の作品にも拡大していったのだ。本節では主に書簡の分析を通じて、時系列に両者の関係性の変容を詳しく見ていく。

前節でも記したように、ジャッドとは異なり、モリスは合板作品のテクスチャーやスケールに拘泥することはなかった。しかし、少なくともパンザと交流を持ったばかりの一九六〇年代半ばの時点では、遠方で自作を制作させることには消極的であった。そのことが分かる文章が、一九六六年のモリスからパンザに宛てられた初めての書簡の中に記されている。書簡の中で、モリスはギャラリストから「くさび形」の作品をイタリアで制作してどうかと提案を受けており、パリのギャラリーを通じて作品を制作できる職人を探す手筈が整えられつつあることを伝えている。しかしその一方で、これはあくまで「可能性」であることを留意し、「現時点では、私の監督下で作品を作る方が最善の結果を得られるでしょう」という結論を出している。パンザ・コレクションのリストの中で、「くさび形」という語が題名に含まれ、かつ一九六六年までに制作されたものは二点のみで、その両方が灰色の合板作品である。このことから、モリスは当初合板作品の制作でさえ、自分の監視が及ばない場所で職人に制作を任せることには後ろ向きであったことが分かる。

しかし、先の手紙が送られた五年後の一九七一年の手紙の中では一転、「くさび形」の作品をイタリアで制作するためのスケッチを

同封し、イタリアの職人は「たぶんこちらの職人よりも優秀でしょうから、何の問題も無いでしょう」と記している。⁽⁵⁵⁾この頃には、パンザはプランとそれを実現させる権利のみを購入することが多くなっていた。つまり、作品それ自体をアメリカで制作して輸送するのはなく、作品のスケッチをパンザあるいはモリスがイタリアの工場に送った後、それをもとに特定の職人が設計図を作成し、組み立てるという工程を経て作品制作を行っていたと考えられる。

この五年の間でモリスの意見に転換をもたらず具体的な出来事があったことを示す資料は見つけられていないが、その後のパンザとのやりとりから、パンザとモリスの関係に変化が生じていることは分かる。それは、パンザが作品制作の過程でもち得る発言権の範囲の拡大である。一九七〇年代初頭に送られたと見られるパンザからキャストリに宛てた手紙には、「未だ実現していない作品の購入」に関心を寄せており、ドロイニングを同封したのでモリスに見せて制作するかどうか決定するよう伝える内容のものがある。⁽⁵⁶⁾そして一九七三年七月、モリスはパンザがキャストリ宛てに送ってきた「格子状の作品」のドロイニングについて、「実現できなかった重要な作品であると気がきました」と書き、このドロイニングをイタリアの職人に送る旨を伝えている。このことから、パンザは未だ実現していない過去のドロイニングをまず購入し、それを立体作品として制作することをギャラリーを通して作家に提案したと考えられる。

ここで言及されている「格子状の作品」とは、『Untitled (Floor

挿図7 グッゲンハイム美術館での回顧展のカタログに掲載された、ロバート・モリス《Untitled (Floor Grid)》(1979年)、1968年のプランをもとに制作、アルミニウム、27×7.26×6.71m、グッゲンハイム美術館、パンザ・コレクション

Grid)》(挿図7)のことを指しているとみられる。パンザが売却したモリスのコレクションを元に構成された一九九四年のグッゲンハイム美術館でのカタログには、同作について、一九六八年にドローイングを制作したが一九七九年まで実現していなかったと記されており、この後実際に制作され、パンザに所蔵されたことが分かる⁵⁹。つまり、パンザはモリスがドローイングのまま留めておいた作品を、コレクターの発案によってオブジェクトとして制作することを作家に決意させたのだ。

そして、一九七四年七月、パンザは「アーティストの手によって作られていない作品」のオーセンティシティを担保するため、また今後のディーラーによる作品の偽造を防ぐため、「あなた(モリス)によって作られるべきステートメント」【括弧内筆者】の草案をモリスに送付している。このステートメントは、本来は作家本人が作るべきところを、「両者の利益のため、パンザが弁護士と共に作成したものだ」とパンザは書面で述べている⁶⁰。パンザは原理的にはプランさえあれば誰でも制作可能な「ミニマル・アート」の特徴を鑑み、作品の同一性を保つために作家本人による承認を必要としていた。そして、その翌年に両者間で交わされた全ての契約書には、ジャッドのものと同じく、一回性の展覧会のための再制作と解体や、長距離の作品輸送に掛かる費用の削減のための再制作などを可能にする権限をパンザに与えるものとなっていた⁶¹。ジャッドにとってこの契約書は、後に作家なき作品制作を可能にした、自身の思想から甚

だしく逸脱する内容だったが、モリスにとって「いつでも再構成できる」という条件は一九七一年の時点で既に合板作品に与えていたものでもあった。^⑧ 契約後、モリスがパンザに不服を申し立てる書簡は残っておらず、モリスは契約内容に納得した上で署名したと考えると良いだろう。結果的に、パンザはこの契約によってモリスに合板作品を含むほぼ全てのコレクション作品を再制作可能にすることを要求し、それをモリスは許容した。

一九七〇年代後半になるとパンザの作品制作に及ぼす発言力は増し、作品の素材やサイズについて積極的に希望を呈するようになる。だが、物理的に不可能なものでない限り、モリスはパンザの提案のほとんどを受け入れている。そんな中、一九八五年のインタビューで、モリスは次のような発言をしている。

私は作品を輸送するよりも、再構成する方がより簡単であるというアイデアが好きです。これらの作品が展示されることになったら、例えばミルウォォーキーで展示の準備をしている誰かに、私が「この作品をもう一つ作ってくれ。店に行つて、ライト・グレーを買うんだ―その店にあるもので良い―そして木目が目立たないように、油絵具で塗るんだ」と言えればいい。作品がいつでもどこでも、例えば貴重な素材がなくても、完璧に再構成可能であるというアイデアが好きなのです。^⑨

モリスがここで念頭に置いているのは、やはり合板作品であると思われるが、作品の輸送と現地での再構成を比べる考えは、パンザのそれを想起させる。八〇年代において、ジャッドの不満はパンザが作家の最終決定を待たずに作品を完成させてしまうことにも向けられていたが、モリスの場合も、イタリアや遠方での作品制作および再制作にモリス本人が監督して行われるものは少なかった。^⑩ それでも、モリスとパンザの関係に亀裂が生じなかったのは、上記のような考えをパンザとの交流の中で培ったからではないだろうか。先行研究者のマーサ・バスカークは、ジャッドが自作を工場に発注することでむしろ完成作への拘泥を強めたことを、「作者性の重要性を減ずるよりも、アーティストの手の跡を排除することによって、作品とアーティストの繋がりはより顕著なものとなる」と表現したが、モリスの場合はこれに当て嵌まらなかった。モリスは作品の制作を職人に委託し、作品から手の痕跡を拭い去ったが、コレクターの考えに柔軟に適応していくことで、むしろ作品との絆は薄らいでいった。そして作家と作品の距離が遠のくと、モリスはパンザに実現させる作品の選定やサイズや素材に関わる決定権を与え、モリスは作品の持ち得る姿のバリエーションや同一性までも拡大していったのだ。

おわりに

以上述べてきたように、モリスはパンザの要請に応じて作品の様

態を変化させることで、作品の実現に関わる権限をコレクターに分け与えた。モリスにとって芸術作品は、「いま」「ここ」だけにしか存在しないものではなく、「いつでも」「どこでも」存在することができる複製芸術であるとも言えるだろう。ここまで記述してきた、

現実の彫刻に決定的な姿を定めないモリスの態度は、「コンセプト・ユアル・アート」の作家たちのそれに近いように思われるかもしれない。実際、モリスは《Continuous Project Altered Daily》(一九六九年)を代表とする、作品の制作過程そのものを展示期間中に見せ、会期終了後撤去されるという、芸術作品の物質的な側面を否定するかのような作品も制作している。しかし、モリスは観念を至上とする考えは一度も持ったことがなかった。第二節でも取り上げた一九七一年のリバードとの対話の中でモリスは、「自分をコンセプト・ユアル・アーティストだと思ったことはないし、そのように呼ばれることに常に抵抗してきました」と明言している。これはなぜだろうか。

モリスのオリジナルとコピーに対する考えは確かに、観念的作品を制作した作家たちとも、またジャッドとも違っているように思える。ジャッドのケースでは、テクスチャーやサイズが決定的であるという意味で作者と繋がり強いオリジナルの作品が解体された後、パンザが購入した所有権には、オリジナルを制作する権利が含まれていた。そのため、作品が展覧会のためにもう一つ制作されたとき、作家のアイデアが結実したプランに基づいている限り、パン

ザにとってそれは本物であり、オリジナルであった。しかし、ジャッドにとっては、作家の承認なしに制作された作品は偽物であり、例えばプランに照らし合わせて制作した作品でも、自身が承認しない限りそれは十全な芸術とはならなかった。一方、「コンセプト・ユアル・アート」の作品の取引においては、現前化されたオリジナルが存在しない状態が前提となっており、所有権の中に含まれているのはある「バージョン」を制作する権利である。モリスの場合、もともとサイズや素材に拘りがなく、作者との繋がりが弱い作品があり、初めに制作した作品は「オリジナル」と言うより「第一バージョン」であった。そのため、パンザとの取引で譲渡したのは「第二バージョン」とそれに続く第三、第四の「バージョン」を制作する権利であり、その制作が作家不在のまま行われたとしても、それを複製品として許容することができた。この点で、モリスは「コンセプト・ユアル・アーティスト」と呼ばれても遜色ない。だが、モリスがコーススラ作品の観念性に重きを置いた作家と異なり、ジャッドと重なる点があるとすれば、それは作品が展示される展示空間に対する強い関心である。

モリスの展示空間への関心は、パンザとの書簡において見出すことができる。一九七〇年代半ば頃から、パンザは当時建設を予定していたチューリッヒの美術館に、プランとして購入したモリスの作品をいくつか恒久的に展示したいと考えていた。それを聞いたモリスは、自作が展示される予定の空間について写真やフロアプランを

求め、実際に展示空間を見ながら美術館の建築家と話し合いたいと幾度となく書き送っている。美術館の建設は難航し、結局実現することは無かったため、モリスの要求は空を切り続けたが、彼がパンザとのやりとりの中で唯一拘っていたのが、展示空間とオブジェクトの調和であった。第二節冒頭でも述べた通り、オブジェクトと空間の関係は、モリスの著名な論考である「彫刻に関するノート」のシリーズを執筆した一九六〇年代半ば以来、常にモリスにとって重要なテーマであった。つまり、モリスはオブジェクトが現実空間に顕現するとき、それが展示される場所と作品については、こうでなければならぬという自身の主観的な判断を必要としていた。モリスの彫刻は、複製可能であるという意味で観念的でもあるが、空間との関係においてオブジェクトとしての明確な形態をもつこともあるということだ。

ジャッドをはじめ、作家不在の再制作を行ったパンザに抗議の声を上げた作家たちは、作品の原理的な複製可能性は認可あるいは黙認しながらも、実際に作品が同時に複数存在する状況に作者性を脅かされたと感じた。一方で、本論ではあまり扱うことができなかったが、コーススのようにアイデアを作品の中心的な要素とする作家たちは、市場から逃れるため「脱物質化」を標榜しつつも、指示書や証明書に観念を肩代わりさせることでオブジェクトあるいはインスタレーションを購入可能なものとした。そのような中で、モリスの彫刻は観念とオブジェクトの中間に座し、周囲の状況によって

どちらの要素を強めることもできた。あらゆるカテゴリーを回避するアンビバレントな芸術作品を制作するモリスと、「ミニマル・アート」を「コンセプトチュアル・アート」同様に観念的芸術として理解したパンザが衝突しなかったのは、ある意味で当然の成り行きだったのかもしれない。

註

- (1) Advertisement by Donald Judd, *Art in America: an illustrated magazine*, March 1990, p. 128.
- (2) First published (in four parts): Donald Judd, "Una Stanza per Panza," *Kunst Intern*, nos. 3, 4, 5, 6, 1990 (in German, with an English supplement); reprinted in: Flavin Judd, Catlin Murray ed., *Donald Judd Writings*, New York, London, Thames & Hudson, 2016, pp. 630-699.
- (3) Giuseppe Panza Papers, 1956-1990, Los Angeles, Special Collection of the Getty Research Library and the Getty Research Institute.
- (4) *Ibid.*
- (5) Maurice Burger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, p. 110.
- (6) 二〇一〇年代に発表されたクリーン・キャラリーとエタボン・キャラリーについての代表的な研究は: Judith E. Stein, *Eye of Sixties: Richard Bellamy and the Transformation of Modern Art*, New York, Farrar Straus & Giroux, 2016; James Meyer with Paige Rozanski and Virginia Dwan, *Los Angeles to New York: Dwan Gallery 1959-1971*, Washington, National Gallery of Art in association with the University of Chicago Press, 2016; Germano Celant, *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Milano, Skira, 2016.
- (7) Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*,

- Cambridge, London, MIT Press, 2003, chap. 1.
- (80) Anna Chave, "Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place," *New York Art Bulletin*, September 2008.
- (81) Giuseppe Panza, *Giuseppe and Giovanna Panza Collectors: An Interview by Philippe Unger*, trans. Letitia Farris Tousaint, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 31-47.
- (82) Giuseppe Panza, *Giuseppe Panza: Memories of a Collector*, trans. Michael Haggerty, New York, Abbeville Press, 2007, pp. 67-73.
- (83) *Ibid.*, pp. 120-121.
- (84) ローラ・ネー・ロビンソン 『アート・ネーローラー：現代美術を動かした人々』木下哲夫訳 P A R C O 出版局 一九八八年 一二五頁。
- (85) Panza, *Memories of a Collector*, op. cit., pp. 121.
- (86) Giuseppe Panza to Robert Morris, October 23, 1966, Panza Papers, op. cit.
- (87) *Ibid.*, p. 137.
- (88) Patricia Failing, "Judd and Panza Square Off," *New York ART news*, November 1990, p. 148.
- (89) Panza Papers, op. cit.
- (90) Judd, "Una Stanza per Panza", op. cit., p. 647.
- (91) シェパード・フリーマン『パナザと参照：Christopher Knight, Art of the Fifties, Sixties, and Seventies: the Panza Collection, Milan, Jaca Book, Antique Collectors' Club, 1999.
- (92) *Ibid.*, p. 656.
- (93) James Dearing to Giuseppe Panza, July 1, 1980, Panza Papers, op. cit.
- (94) Dan Flavin to Giuseppe Panza, September 14, 1988, Panza Papers, op. cit.
- (95) Judd, "Una Stanza per Panza," op. cit.
- (96) *Ibid.*, pp. 644-646.
- (97) Failing, "Judd and Panza," op. cit., p. 149.
- (98) Giuseppe Panza to Leo Castelli, January 10, 1972, Leo Castelli Gallery records, 1880-2000, Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- (99) Giuseppe Panza to Leo Castelli, January 1 and 16, 1972, Castelli Gallery Papers, op. cit.
- (100) Joseph Kosuth to Giuseppe Panza, 25 October, 1971, Panza Papers, op. cit.
- (101) Joseph Kosuth to Giuseppe Panza, March 7, 1972, *ibid.*
- (102) Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MIT Press, 2003, pp. 55-57.
- (103) Giuseppe Panza to Leo Castelli, 5 September, 1972, Castelli Gallery Papers, op. cit.
- (104) Panza, *Memories of a Collector*, op. cit., p. 130.
- (105) Judd, "Una Stanza per Panza," op. cit., p. 646.
- (106) Alberro, *Conceptual Art*, op. cit., pp. 163-170.
- (107) Panza Papers, op. cit.
- (108) Giuseppe Panza to Leo Castelli, January 16, 1972, Castelli Gallery Papers, op. cit.
- (109) Failing, "Judd and Panza," op. cit., p. 148.
- (110) *Ibid.*, p. 150, and Susan Haggood, "Remaking Art History," *New York Art in America: an illustrated magazine*, July 1990, p. 120.
- (111) Jeffrey Weiss, *Robert Morris: object sculpture, 1960-65*, London, New York, Yale University Press, Castelli Gallery, 2013, p. 305.
- (112) シェパード・フリーマン『パナザと参照：Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part1," New York, *Artforum*, February 1966, pp. 42-44, and "Notes on Sculpture, Part2," New York, *Artforum*, October, 1966, pp. 20-23, and "Notes on Sculpture, Part3," New York, *Artforum*, Summer 1967, pp. 24-29.
- (113) Benjamin Buchloh, "Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris," *New York, October*, Autumn 1994; re-

- printed in Martha Buskirk and Mignon Nixon eds. *the Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*. Cambridge. London. MIT Press, 1996. p. 50.
- (24) Weiss. *Object Sculpture*. op. cit., p. 27.
- (25) Richard Bellamy Papers. Queens, the Museum of Modern Art Archives.
- (26) *Robert Morris the Mind/ Body Problem*. New York. Solomon R. Guggenheim Museum. January-April. 1994. p. 108.
- (27) Robert Morris to Giuseppe Panza. September 15. 1966. Panza Papers. op. cit.
- (28) Lucy Lippard. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designed areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. Berkeley. University of California Press. 1997. p. 256.
- (29) Wade Guyton. "Interview with Robert Morris." *New York. Interview Magazine*. January 5. 2014.
- (30) Faling. "Judd and Panza." op. cit., p. 150.
- (31) Buchloh. "Three Conversation in 1985." op. cit., p. 47.
- (32) Weiss. *Object Sculpture*. op. cit., p. 307.
- (33) *Ibid.*, p. 21.
- (34) Buchloh. "Three Conversation in 1985." op. cit., p. 48.
- (35) Hapgood. "Remaking Art History." op. cit., p. 120.
- (36) Robert Morris to Giuseppe Panza. September 15. 1966. op. cit.
- (37) Robert Morris to Giuseppe Panza. July 28. 1971. Panza Papers. op. cit.
- (38) Giuseppe Panza to Leo Castelli. undated. Castelli Gallery Papers. op. cit.
- (39) *Robert Morris the Mind/ Body Problem*. op. cit., p. 188. pp. 210-211.
- (40) Giuseppe Panza to Robert Morris. July 2. 1974. Panza Papers. op. cit.
- (41) Panza Papers. op. cit.
- (42) Lippard. *Six Years*. op. cit., p. 256.
- (43) Buchloh. "Three Conversation in 1985." op. cit., pp. 49-50.
- (44) <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/robert-morris> (最終アクセス日：二〇一七年一〇月一日)
- (45) Buskirk. *The Contingent Object*. op. cit., p. 2.

(うお・かな 西洋美術史 博士課程学生)