

# 支持／指示体としてのストライプ

——ミニマリズムとの比較によるダニエル・ビュレン芸術——

中村 泰士

はじめに

フランスの現代美術家ダニエル・ビュレン（Daniel Buren, 1938-）は、ニューヨークグッゲンハイム美術館で二度の展示機会を持ったが、一度目の 1971 年第 6 回国際展では美術館の検閲により建物内の作品の撤去を要請され<sup>(1)</sup>、事前に作品の計画が承認されていながら<sup>(2)</sup> 最終的にその展示にいたらないという、波乱を招く結果となった<sup>(3)</sup>。それに対し、30 数年を経た二度目の 2005 年の展示では、美術館全体を使っての大規模な個展が《嵐の眼》の名のもとに開催され、ビュレンの継続的な作家活動の一つの大きな里程標を示した。1971 年の作品撤去にいたる美術館の措置の前には、ドナルド・ジャッド（Donald Judd, 1928-1994）、ダン・フレイヴィン<sup>(4)</sup>（Dan Flavin, 1933-1996）、マイケル・ハイツァー（Michael Heizer, 1944-）ら 3 人ミニマリストによって、ビュレン作品の設置に対する反対活動が美術館に対してなされた、とされる<sup>(5)</sup>。そして美術館の措置に抗議して自分の作品引き上げるカール・アンドレ（Carl Andre, 1935-）<sup>(6)</sup> をはじめとして、ビュレンの作品撤去に反対する立場の参加者たちの数のほうが多かったにもかかわらず<sup>(7)</sup>、美術館は、当時既に著名であった一部のミニマリストの意見に同調した。アメリカの一部のミニマリストと一人のフランス人芸術家とのこのような対立は、単なる芸術家同士の個人的な衝突を超えたものを示唆している。垂直のストライプ作品をトレードマークとするビュレン作品は、その幾何学的で反復的な形象が、ミニマル・アートの芸術哲学と極めて近い関係を示唆するが、実際にはアメリカの一部のミニマリストたちとの間にはその方向性において大きな隔たりがあった。この点に関して、アレ

クサンダー・アルベッロ (Alexander Alberro) は、両者の芸術哲学上での立場の違いを示しながら、結局グッゲンハイム美術館によるビュレン作品の検閲は、その作品が議論を先鋭化させる可能性のある論争、当時ニューヨークで燃え上がろうとしていた伝統主義対前衛主義論争のただ中にグッゲンハイムの国際展が漂い込むのを避けるためであったと結論づけている<sup>(8)</sup>。アルベッロは、フレイヴィンとビュレンの作品との間に次のような類似点を挙げている。それは、①芸術作品におけるオーラの観念の排除、②つかの間の構造としての芸術の強調、③形式的発展の否認、④芸術家の役割の非中心化、の四点である。逆に両者の決定的違いとして、ビュレンの芸術哲学上の立場、すなわち文化的コードを支配している美術館の制度的な枠組みを問題視する立場を、政治的側面を強調して取り上げている<sup>(9)</sup>。国際展開催当日、1971年2月12日のニューヨークタイムズに取り上げられたビュレンの前日の発言、「私は自分の仕事に文化的コンテクストを必要としない。伝統的意味での芸術家や美術館は両者とも古臭いものであると思う」<sup>(10)</sup>と言った急進的発言は、美術館のディレクター、トーマス・メッサー (Thomas Messer) たちに作品の検閲の決断を促したかもしれないとする、アルベッロの指摘<sup>(11)</sup>は興味深いものである。ビュレンの美術館に対する批判的立場は、ミニマリストラの調和的な立場とは明らかに違うものである。しかしながら両者の違いは作品を取り巻く「場」に対する考え方だけではない。作品そのものに対する考え方にも大きな乖離があったのであり、本論ではその点を中心に初期のビュレン作品とミニマル・アートとの違いを見て行くこととしたい。ビュレンと比較する相手としては、主に、ミニマリズム運動の中心人物でもありその芸術哲学を論文「特殊な物体」で明確に示していたジャッドをとりあげる。

本論では、最初に第6回国際展に用意したビュレンの作品の記述をすることから始める。そしてミニマリズムの芸術的立場を、マイケル・フリード (Michael Freid, 1939-) が批判するために用いた視点、すなわち、作品、観客、場との関係性を問う視点などを参照しつつ、ミニマリストが示そうとしたものが、作品としての物体にあったことを示す。それに対して、ビュレンの芸術的立場は、「見えること」の純粹性の追求にあった。そのためにビュレンのストライブは現場 *in situ* を見えるようにする「地」として使われ、彼の作品とは、

現場を見る行為そのものであることを、彼の著作を読み解くことで示す。ミニマル・アートでは作品を支持する役割を果たした「場」は、ビュレンの場合ではところどころで支持体が露呈した作品そのものなのである。

## 2. 《絵画－彫刻》

グッゲンハイム美術館第6回国際展のために用意されたビュレンの作品《絵画－彫刻》(図1.)は、高さ20メートル、幅10メートルの巨大な大きさで、裏表とも青と白のストライプに織られた綿織物であった。そのストライプ幅は、ビュレン作品では常に一定とされる8.7cmで、両端のストライプは裏表とも白く塗られた。この必ず行われることとなっているペインティングは、ストライプ布を純粋なレディメイドであることから防いでいる。そこには彼のレディメイドに対する懐疑と、作品にレディメイド（その使用は作家性の排除を意味している）と絵画（白いペインティングは絵画とみなされている）の両面を組み込もうとする彼の意図が現れている。ビュレンは1988年の日本でのインタビューで次のように答えている。

レディメイドというアイデアをなぜ怪しいかと思うかという、結局レディメイドとは、あるがままの世界を認めることを意味するからだ。……工業的に生産されたものを美術館にもちこむことによって、そのものの意味する世界を無条件で承認してしまうことになるんだ。こういう態度に対して、哲学的にもしくは徹底的に反対の立場をとる。ぜんぜん弁証法的ではないし、ぼくらが今どんな状況に置かれているかという問いを忘れているからね。<sup>(12)</sup>

また、ビュレンはストライプ幅の8.7cmの大きさについては、フィリス・ローゼンズウェイク(Phyllis Rosenzweig)のインタビューに答えて次のように説明している<sup>(13)</sup>。1965年彼はパリのサン・ピエールの市で、カフェやレストランのテラスを覆うストライプの布地を見つけたが、それはまさに彼が当時絵画に対して形式的な方法で作りに出していたものに似ていた<sup>(14)</sup>。その最初に見つけた布のストライプ幅が8.7cmであったのであり、なぜその大きさが世界のいたるところで使われているのかは知らないが、その幅はおおむね普通の人

間の両目の間の距離である、と答えている。そして、そのストライプは決して視覚的幻影を生み出さず、のちに彼はそのストライプを「視覚的道具」と呼ぶようになった、と説明している。

ビュレンの巨大なストライプ布は、グッゲンハイム美術館のシリンダー型の中央空間を縦に半分に割るようなスタイルで吊るされた。フランク・ロイド・ライト（Frank Lloyd Wright, 1867-1959）の設計により 1959 年に完成したグッゲンハイム美術館は、中央の空間を取り巻いて螺旋を描いて登って行く、7 階の高さを持つスロープを特徴とする建築であり、観客はスロープを通じてその外延に沿って配置されている展示室を訪れるとともに、手すり沿いに建物のふきぬきを楽しむことができる構造を持っている。ビュレンの作品は、観客がスロープに沿って進むに応じて、ストライプ布の正面から側面の一直線、そして裏面へと至る変化を見ることができるよう設置されていた。ビュレンは、この作品は、「全面的に美術館の建物に応じて着想された」ものである、と言い、《絵画－彫刻》という題名を付けた理由を以下のように説明している。

それは絵画として見ることはできないにしても、ある面、依然としてひとつの描かれた布だった。それは彫刻に似ていないひとつの彫刻だった。それが吊るされていたからではなく一吊るされる彫刻はしばらく前から存在していた一、厚さがなかったからだ。<sup>(15)</sup>

ビュレンはグッゲンハイム美術館の建物の特異性について次のように指摘している。①建物の螺旋形のつらなりのために、互いに孤立しながら一続きに並置されている展示室の作品群はもはや区別されることがない。そこには芸術の混乱状態がある。②7 階の長きにわたって建物はその絶対力を発揮し、展示している全てのものを従わせ、美術館は中立なものではないと言うことを、明らかに示している。伝統的な美術館やギャラリーでは、中性のキューブとして展示室は作品を引き立たせるのに対し、グッゲンハイム美術館では、建築が力強く立ち現れ、逆に作品は消えてしまう<sup>(16)</sup>。ビュレンは、グッゲンハイム美術館の建築構造が、常に観客の視線を手すりの内側の中央空間にひきつけるよう作用している点に注意を向けた。そして、こうした美術館の「状況」を明らかに示すことがビュレンの作品の意図であった。すなわち、「空ではない、

何ものかへのまなざしの直接的対照によって、初めて、そうした現象を強調しようとした」のが巨大なストライプ布であったのであり、それは、「ストライプのイメージ以外のものは何も提供せず、その存在への問いを明確に提出する」<sup>(17)</sup>と考えられた。この作品についてアルベッロは次のように評している。

ビュレンの垂れ幕は執拗に観者の視界の中にあった。そのようにして、その作品はライトの意図、建物に設置された何によっても彼の傑作が超えられることのないように防衛するという意図を効果的に迂回した。同時に、中央空間にあるその絵画の、人を引きつける性質が、建築のコンテキストに中立な観点から設置が構想され、建築の力学を考慮に入れることを無視した数々の作品の、無意味を露呈してもいた。<sup>(18)</sup>

さらにアルベッロが記述している、ビュレンの作品が引き起こしたトラブルは次のようであった。一部の参加者からビュレンの作品が彼らのインスタレーションを視覚的に妨害している、とする苦情が美術館に出されることとなった。しかしその苦情は事実と反していた。なぜなら例えば苦情者の一人、ハイツァーの作品は、ビュレンの作品からは隔離された部屋の中で投影される写真スライドであったからで、他の苦情者の作品も、フレイヴィンの蛍光灯作品から発する光の広がり幾分か損なわれることを除けば、ビュレン作品によって視覚的に遮られることはなかった。すなわち、ビュレン作品への抗議の根底には、視覚的妨害とは無関係な何かが存在していた、とアルベッロは主張している。ビュレンの巨大ストライプのほぼ真下に作品を設置していたソル・ルウット (Sol Lewitt, 1928-2007) は、後に、スタジオ・インターナショナル誌で、ビュレンの作品は疑いなく他の作品を侵害していた、そしてグループ展では普通の事態だ、とコメントしている<sup>(19)</sup> ことから、アルベッロの主張はトラブルの本質を指摘している、と考えられる。

そして、館内に吊るされたストライプ作品 No.1 と連動して、屋外にも、マディソン街と五番街との間の 88 番通りの真中に、もうひとつの作品、高さ 1.5m 長さ 10m のストライプ No.2 が設置される予定であった——この路上作品の提示は、ビュレンにあっては常に、美術館という制度への問いかけを含んでいる——が、館内作品 No.1 の排除に伴い作品 No.2 も展示されることはなかった<sup>(20)</sup>。

### 3. 物体指向

ビュレンはそれまでストライプ布を壁から離して提示することはあったが、完全に自立して設置するようになったのはグッゲンハイム美術館での作品が最初であるとしている<sup>(21)</sup>。グッゲンハイムの建築との関係から生み出された彼の作品の立体性については、既にミニマリストたちが踏み込んでいた三次元での仕事と同じ領域にある。ジャッドは1965年頃から垂直方向に等間隔に積み重ねた複数の箱形立方体を壁に貼付けたシリーズ（stack スタックシリーズとも呼ばれる。図2.に一例を示す）をたびたび発表している。ジャッドは、1965年に発表した論文「特殊な物体」“Specific Objects”で、彼の芸術哲学を表明している。そこでは、当時現れていた優れた作品の数々は、「絵画でも彫刻でもない」、新しい「三次元の仕事」とであるとして、その中には二つの類型があると指摘している。一つは、「あるなんらかの物体 object、ある単一の物 thing である」仕事であり、もう一つは、「オープンで、拡張された、多かれ少なかれ環境的な」<sup>(22)</sup>仕事であり、両者（以下、前者の、室内に設置されるレディメイドや物体類の仕事を「物体としての作品」と、後者の、パブリックスペースや自然環境などの屋外に設置される物体類の仕事を「環境的な作品」と呼んで扱う）の間には外見ほど本質においては大きな違いはない、と記述している。

ジャッドのスタック作品群は、クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-1994）が提唱していた言説、つまりはモダニズムの絵画が彫刻的イリュージョンを取り去り平面性に向かってきたとする言説<sup>(23)</sup>に対して、異を示している。ジャッドが三次元の物体を直接提示しながらも、それらが彫刻というより絵画に近いと主張する時<sup>(24)</sup>、それは、絵画とはすなわち平面二次元の記号世界である、とする立場に反対する態度を示している。そしてそこには、さらに徹底したイリュージョン排除の指向が働いている。グリーンバーグはイリュージョンに関して次のように述べている。「絵画平面の強調された感性は、彫刻的イリュージョン sculptural illusion もトロンプ・ルイユももはや許容しないかもしれないが、視覚的なイリュージョン optical illusion は許容するし許容しなければならない」<sup>(25)</sup>。グリーンバーグにおいては「純粹に視覚的

なイリュージョン」が絵画を意味したのに対し、逆にジャッドは、グリーンバーグの排除した彫刻的感性をそのままに示すことで、絵画の領域を拡張しようとする。ジャッドは、三次元の仕事に関して次のように述べている。

三次元は現実空間である。それは、イリュージョニズムとありのままの空間との問題、記号と色彩の内部と周りにある空間との問題——ヨーロッパ芸術が目立った、最も異議のある遺物の一つを取り除くことである<sup>(26)</sup>。

すなわち、三次元の物体をありのままの現実空間において示すことが、三次元のものを二次元のものとして見せかける、遠近法などによる絵画の空間表現イリュージョンを免れる新たな方向性として積極的に解釈されている。さらに、ジャッドは手作業を排した機械製作による工業製品を作品とすることで、作家性を追い出し、「非人称性」「impersonality」にも向かう。バーバラ・ローズ(Barbara Rose)は、60年代当時のミニマリストたちの傾向の中に、「新しい、遠慮がちな非人称性と控えめの匿名性」<sup>(27)</sup>を認めたが、それは抽象表現主義における過度な主観性に対する反動として現れていた。そして、ジャッドの芸術表現は物体の存在そのものの提示へと行き着くこととなる。しかしはたして彼の物体はあらゆるイリュージョンを排除できているだろうか。ジャッドが三次元の作品が絵画に近い、と主張する時、絵画において作品を支え、外の空間との境を区切っていたフレームは、三次元作品ではそれを取り囲む空間、例えば展示室のホワイトキューブへと拡張される。そして、その三次元の作品に、ジャッドが単一な存在としての「統一体」<sup>(28)</sup>を見る時、その統一性は、それを取り囲む空間と観者が支えることとなり、作品と空間と観者との関係が前景化することとなる。例えば空間との関係で言えば、ジャッドの立方体の物体の形は作品を取り囲む空間の立方体を意識している、と言えるだろう。そこには作品と空間を調和させようとする意図が窺える。作品自体の統一性は、原理的には反復形式などによってもたらされうるが、それでもそれらの物体を作品のまとまりとして見る観者の視点は、美術館やギャラリーという空間的・制度的コンテクストや美術批評言説などに負っているのである。一つのタブローはどこに置かれようがタブローとして存在しうるが、工業的作業によって生み出さ

れた金属の箱の群は、そうした物体を作品として認める、日常空間から隔絶された特権的な場所や美術批評言説を必要とする。そのような場は、ある準備された芸術的観念が投影され、観者にそのことを教える儀式的な場であるとも言える。そして物体は、しつらえられた空間で賛辞すべき対象として取り上げられる。この「物体指向」は、ミニマル・アートの一つの特徴と言えるだろう。

絵画においては、フレームが観者を含む外の空間との境界を明確にするが、三次元作品においては、その境界はなくなり、観者は作品の支持体である空間に組み込まれることになる。彫刻作品もその状況は同じであるが、その中に内在する芸術的意味の充溢によって観者と独立したものとして空間の中で存在するのに対し、ミニマリストの物体作品における意味の欠如は、その意味作用を観者が補うことをしつこく要請する。そのようなミニマル・アートの劇場化した状況における観者と物体作品との関係をマイケル・フリードは、主体と客体の関係として捉え、物体作品の客体然とした様を「客体性」「objecthood」と名づけた<sup>(29)</sup>。彼はミニマリストをリテラリストと呼び、その芸術における内的関係性と遍在性の放棄、すなわち、作品の、空間と観者への関係性の要請と、サイト・スペシフィックな性格を批判した。フリードは、モダニズム芸術を擁護する立場を取り、ミニマル・アートの、作品としての自立的表現性の後退、すなわち、モダニズム作品が培ってきた主体としての立場から客体としての立場への変容と、観客に主体を転嫁する「演劇的」性格に反発したが、それこそむしろ 70 年代以降の多様な美術の潮流を的確に指摘する言説でもあった。

ミニマル・アート作品における内的関係の希薄は、作品の外部の要素、観客（主体）、展示空間（状況）と作品（客体）との関係性を前景化することになるが、林卓行は「ジャッドの作品の場合この外的な連関は、ロバート・モリス（Robert Morris, 1931-）に代表されるインスタレーション作品とは異なり、空間表現の上ではあくまで付随的なものである」<sup>(30)</sup>と指摘している。作品と展示空間の有機的关系性の強弱は作家に応じていると言えるだろう。ジャッドの場合、作品そのものの重点が大きく、純粋な物体提示という側面が強い、と言えるが、それでもわたしたちは、例えば彼の立方体の物体を垂直の壁面で支える空間を強く意識するのである。ジャッドは三次元作品を、「物体としての作品」と「環境的な作品」の二つに類型化した。例えばジャッドやフレイヴィ

ンの作品は前者に、クレス・オルデンバーグ（Claes Oldenburg, 1929-）の作品は前者と後者の両方に分類されうるだろう。そして「物体としての作品」では、展示空間は美術館やギャラリーなどの制度的コンテクストを前提としているのに対し、「環境的な作品」では、展示空間に置かれているものは芸術作品である、とするコンテクストは弱まり、観客、作品、空間の相互関係性がより強く必要とされるものとなる。さらに後期のウォルター・デ・マリア（Walter de Maria, 1935-）のような砂漠の中で展示するランド・アートにいたると、ホワイト・キューブの中で作品を見るといった慣習的な行為から隔てられることで、展示空間における制度的側面は消し去られることになる。

#### 4. 見えること（visualité）：絵画の縮小

さて、ビュレンも当時、絵画のイリュージョンの排除を強く主張していた。1967年のBMPT（ビュレン Buren, モッセ Mosset, パルマンティエ Parmentier, トノリ Tonori）による第一回目のマニフェスト（図3.）では、以下のような描くことの問いかけを表明する文言を連ねたちらしが配られた。

.....

なぜなら、描くとは唯美主義、花、女性、エロチズム、日常環境、芸術、ダダ、精神分析、ベトナム戦争、に応じて描くことだから。

わたしたちは画家ではない。<sup>(31)</sup>

その展示会では、ビュレンは縦のストライプ、モッセは白地の中央に一つの円、パルマンティエは横のストライプ、トノリは四角い筆跡の規則的配置といった各人の画布が並んで展示されたあと、夕刻にはそれらの作品は撤去され、「ビュレン、モッセ、パルマンティエ、トノリは展示しない」と書かれた横断幕だけが残された。そうしたBMPTの活動は、「絵画活動の意味を、批判的な仕方でも問いかけることを求め、コンセプチュアル・アートとミニマリズムの交差点にいた」<sup>(32)</sup>ものであった。彼らの表現上の立場は「絵画の零度」「le degré zéro de la peinture」を目指しているものであったが、絵画における再現や、イ

リュージュン、情動などといった一切の表現性を示すものの拒否は、彼らの活動を袋小路に追い込むことともなった。ビュレンは、「絵画の零度に関するほとくたちの言説は、それがいかに本質的であっても、絵画の実践の決定的中止しか招かなかった」<sup>(33)</sup>、とジェローム・サンス（Jérôme Sans）との会談で答えている。ロラン・バルト（Roland Barthes, 1915-1980）は、1953年の著作『エクリチュールの零度』の中で零度のエクリチュールを、カミュの『異邦人』を例に、「形式の中性で生氣のない状態によって言語の社会的あるいは神話的な性格が廃棄され」たもので、いずれのものにも加担しないジャーナリストのエクリチュールであると説明しているが<sup>(34)</sup>、ビュレンたちの主張した「絵画の零度」における一切の表現性の排除は、絵画活動そのものへの異義申し立てへと繋がる側面を含んでいた。その後、同じ年の1967年に行われた、BMPTの非人称性のマニフェスト No.5 では、彼らの各人の作品に共同署名する試みが、バルマンティエの離反を招くこととなった。この絵画の「非人称性」「匿名性」の概念は、ミニマリストのそれと同じように作者の痕跡の排除を要請するものであるが、BMPTの「非人称性」の概念には当時の文学的動向も影響していた。そして彼らは作品の中における作者の痕跡の排除ばかりではなく、作品の署名の個人帰属を無にすることで、その実践を極端に押し進めようとしていた。

1950年代、60年代のフランスにおいて、ヌボー・ロマン、ヌーベル・バーグなどに見られる表現スタイルの中性化への指向は一つの特徴的な潮流であった。そして1968年には、バルトは『作者の死』を発表し、読書の行為において「作者」という人格を排除することを主張していた。ビュレンは、アンヌ・バルダサーリ（Anne Baldassari）との会談で、当時彼が参照した作家たちとして、レリース、バタイユ、サルトル、レヴィ・ストロース、ニーチェ、バケット、状況主義者、ゴダールを挙げ、政治的事柄はビュレンらの議論における常に変わらないテーマであったと話している。さらに彼が「共通の背景」について語っていた時、それはモーリス・ブランショ（Maurice Blanchot, 1907-2003）から来ていた、としている<sup>(35)</sup>。また、サンスとのインタビューでも、ビュレンは、彼が用いている「非人称性」という言葉のブランショとの関係に触れている<sup>(36)</sup>。クリスティアン・ベッソン（Christian Besson）は、ビュレンのカタログレゾネ 1964/1966 の解説の中で、彼の文学的な源泉の一つとして、ブラン

ショの『文学空間』の中にある記述「非人称的な断言が発せられる空虚な場」を取り上げている<sup>(37)</sup>。その前後の文章を見てみよう。

作品は、作家が一切の《本性》、一切の性格を失うことを求める。彼を「私」とする決定を通して、他者や自分と関係をもつことをやめ、彼が非人称的 *impersonnelle* な断言が発せられる空虚な場となることを求める<sup>(38)</sup>。

フランス語では、「わたし *je*」でもない「あなた *vous*」でもない三人称の「彼 *il*」は、非人称表現でも用いられる人称代名詞である。「雨が降る」という表現の主語には、*il* が用いられる。ブランショは、カフカが「私」を「彼」に置き換えたときの解放の歩みに文学を見た<sup>(39)</sup>。作家が個性を消え去り、誰でもない者としての本質的孤独に属することがブランショの言う「非人称性」である。一方ビュレンは、作品の中性、「非人称性」について、論文「雨が降る、雪が降る、絵が描かれる」の中で次のように説明している。

それは〔作品の非人称性は〕、作品を提出する彼や彼女や彼等の匿名性のいかなる瞬間のことでもない。その意味ではこの匿名性は、実際は、いかなるはぐらかしにも満足しない問題意識を、断固としたものとして示そうとする一種のいんちきではないだろう。…… こうした匿名性はある避難所、ある特権的な要塞などではなく、問題提示に取って欠くことのできないある場所なのである。匿名のあるいはむしろ非人称（この言葉はより多義的でない）の「作品」は、偶然居合わせる観者に、回答も、励ましも、確信も、いかなる解釈も、観者自身についても、その意味では存在させられているだけである作品についても、何も提供しない<sup>(40)</sup>。

こうした発言には、一切の作家性、主義や流派、表現についての意図や固有の感性などから抜け出た、何もない状態への追求がある。さらにビュレンは論文の中で、ブランショの『文学空間』の中の言葉「そうしたある作品において——そしてそれ以上何もない」を引用し、そこにこそ問題の核心があり、絵画は、ある特殊なシステム、あるモードを生み出しながら「視線のための産物」、すなわち、「見えること *visibilité* 自体」であるべきだと主張する<sup>(41)</sup>。

絵画的イリュージョンの排除、反復的で幾何学的なグラフィカルな作品、「非人称性」の探求といった、当時の BMPT やビュレンの活動は、ミニマリズ

ムの傾向と同一のものである。しかしながらビュレンの作品は、ジャッドら一部のミニマリストたちのような物体指向へと向かうことはなかった。BMPTの活動の2年後、1970年に執筆されたビュレンの『警戒 No.3』では、絵画に対する根本的な問いとして、「わたしたちは、実在の／イリュージョンのない一つのことを創ることができるか？」という命題が提出される<sup>(42)</sup>。そしてこの問いに対する答えとして、先にも引用した、「見えること自体」が述べられている。

絵画の見えること自体とは、可視的なものとしての、永続的な絶え間ないそれ自身の消去である。それは結局、絵画としての不在であり、あるいはむしろ、まさに絵画が現れる瞬間への、自身を見えなくさせる自身への問いかけである。絵画の見えること自体は、視覚的なものとしての絵画の決定的な消滅である<sup>(43)</sup>。

本論で「見えること」<sup>(44)</sup>と訳した *visuallité* は、フランス語では広く一般的に認知されている言葉ではないが、英語では *visuality* に対応し<sup>(45)</sup>、「視覚的であることの性質」<sup>(46)</sup>を意味する。ハル・フォスター (Hal Foster, 1955-) は、肉体的メカニズムによって形成されるのが視覚であり、社会的・歴史的に形成されるのが視覚性であると定義している<sup>(47)</sup>。グリーンバーグは、「認識できる対象がその中に存在し得る類の空間の再現」<sup>(48)</sup>すなわち「三次元空間のイリュージョン」を排除してきたのがモダニズムの絵画が担ってきた方向性であるとして、視覚性を触覚的な連想の伴う視覚的経験と「純粋な視覚的経験」*purely optical experience*<sup>(49)</sup>に分け、前者を三次元空間のイリュージョンに対応するものとし、後者をモダニストの作り出すイリュージョンであるとした。そして純粋な視覚的経験にあっては、「目によってのみ通過することができると空間に似たイリュージョン」<sup>(50)</sup>、すなわち視覚的イリュージョンは許容されうる、と述べている。一方ビュレンの見えること自体は、彼のコメントが示すように、絵画であろうとしながら、その表現的な一切のありようを疑問に付すことで、絵画であることを放棄する状態であり、グリーンバーグが言う「純粋な視覚的経験」においても残っていたイリュージョンをも取り除いてしまっている。それは、純粋な見るという行為、を促す手段へと行き着く。そして、それは目を引きつけるストライプの性質に重なる。絵画はストライプによって見る対象で

はなく、「視覚的道具」“outil visuel”<sup>(51)</sup>に転換されるのである。

ビュレンが用いるストライプは、それぞれ同じ 8.7cm の幅を持つ色の帯と白地の帯が交互に現れるストライプであり、多くの場合既成の布製品が用いられる。その布製品は絵画ではない。しかしビュレンはその両端の白地の帯の部分さらに白くペインティングする。これにより、ストライプは純粋な既製品ではなくなり、それは描かれたものとして絵画の性格を有するようになる。とは言え、その塗られた白は個人的な身振りを全く反映せず、またもとの白地とほとんど区別がつかないことから、依然として指し示すこと以外意味をもたない純粋な視覚記号として作用する。すなわち、ビュレンのストライプは塗られた絵画でありながら、全く表現性を持たないものとして、絵画の縮小が意図されている。この視覚記号はなんらかの観念と結びつけられることはなく、その反復性のために人の目を引きつけるのであり、カフェのテラスの日よけのストライプが通行人の目をカフェに促すように、「視覚的道具」として機能する。ストライプは純粋な視覚性としての「見えること」を支える機能を果たしているのである<sup>(52)</sup>。

ビュレンは、初期の作品において、デザインものの布の上の一部分を塗ることで絵画制作を繰り返していた。そしてそのデザインは最終的に 8.7cm のストライプに行き着いた。すなわちビュレンのストライプは「地」であり、支持体である。そしてストライプの貼付けられている建物や壁や空間が提示されている対象なのである。ビュレンの作品では、「視覚的道具」はストライプの「地」として露呈する。彼のストライプは、ジャッドのようなミニマリストたちの、整えられた状況において提示される物体作品とは、同様の位置づけにはない。それは、一切の表現性、有効性、社会的秩序との関係を有さず、偶然に選ばれた状況＝現場を指し示すための道具として作用し、同時に一定期間現場に刻印される支持体としての役割を担う。ストライプは視線を引きつけるが意味を持っているのは現場そのものである。結局彼の作品においては、状況が主役で、それを支えるのがストライプであり、これはミニマル・アートにおける物体作品と状況との関係と逆転している。

## 5.現場 in situ

ビュレンは状況としての展示空間すなわち美術館やギャラリーというものに対して疑問を投げかける。1970年に発表した「批評的境界」では、レディメイドやミニマル・アートは、フレームやキャンバスなどの支持体の制約から逃れることで、従来の絵画に比べ前衛的ではあるものの、いまだに美術館や文化的領域の制約の中にあり、プチ・ブルジョワ的であるとしている。それに対し、彼やランド・アートの作家たちのような美術館の外での活動は、こうした美術館やギャラリーの制度的な制約からも逃れることで、いわば「革命的な前衛」である、と主張している<sup>(53)</sup>。あらゆる支持体の制約から逃れるという観点から、ビュレンは現場 in situ という概念を大きくクローズアップする。In situ という言葉はラテン語から発し「本来の場所で」という意味を有するが、彼の芸術活動の中心は、美術館やギャラリーといった、置かれた物体や行為を芸術化しうる特権的な場所を離れ、路上やパブリックスペース、列車などさまざまな場所で、その現場を改めて見ることの活動となる。ミニマル・アートの仕事もビュレンの仕事も両者ともフリードの指摘した「演劇性」を帯びているが、室内型のミニマル・アートの場合には、演劇的關係は観者と物体（客体）との間にあり、展示空間は儀式的な劇場となるのに対し、ビュレンの活動の場合には、演劇的關係は観者と劇場でもある現場との間のものとなる。すなわち現場は視覚的問いかけの劇場でありまた客体そのものでもある。

ジャッドは、作品に対して内在的關係性を否定しながらも「単一の物」であることを求めた。ビュレンは、そのようなジャッドの立場に、ヨーロッパ美術に繋がる伝統的感覚を見ている<sup>(54)</sup>。「物体指向」と統一性を目指し、そのための場をしつらえるジャッドの芸術的立場と、美術館やギャラリーのような展示空間に左右されず、視覚的道具としてのストライプによって現場 in situ を作品化するビュレンの芸術的立場には大きな隔たりがある、と言える。1971年のグッゲンハイム美術館での作品では、ビュレンは建築の主要部、シリンダー型の中央空間をストライプ布で遮断したが、それは美術館とその建築に対する問題提起であった。作品で提示されているのは、グッゲンハイム美術館の中央空間であり、ストライプ布は展示物を示す支持体であった、と言える。それに

対してジャッドは、美術館の構造と調和した二つのリングからなるメタル作品を展示した。皮肉にも、ビュレンの作品は、ジャッドの作品構造とも照応する、グッゲンハイム美術館のリング型の建築構造の中央部に干渉しようとしていた。

アルベッロはビュレンと一部のミニマリストの衝突に、前衛における保守主義と急進主義の対立を見た。ミニマル・アートは伝統的な表現性を否定する立場から、反保守主義、反ブルジョワ主義にみなされる位置にあったが、抽象表現主義から連なるアメリカ芸術のオリジナルな価値を担うスタイルのひとつとして、ミニマリスト自身の評論活動の後押しもあり、既に社会的に受け入れられ、独自の立場を確立していた。70年代、芸術活動の国際的広がりに伴う多様化が急速に始まりつつあった当時、ミニマリズムの立場は既に前衛の中での保守派になりつつあった。そして、ビュレンの、美術館が担っている社会的コンテクストに疑問を投げかけるラディカルな立場は、作品と空間の間に調和的立場をとるミニマリストの反感を引き起こした。グッゲンハイム美術館は（ミニマリストとはほぼ同様の狭量な前衛的価値観に位置していたとされる）、ビュレンの作品展示が、当時ニューヨークにおいて急速に勢いを増していた保守的な審美的立場、ブルジョワ的価値観を擁護する新保守主義者たちの間に、さらに大きな反発を引き起こすことを危惧した、とアルベッロは分析している<sup>(55)</sup>。しかしながら美術館という制度的空間に対する考え方の違いばかりではなく、ジャッドらミニマリストとビュレンとの間には、作品に対する概念自体に大きな根本的な違いがあった。前者は物体そのものをありのまま提示することに向かい、後者は現場をニュートラルな支持体で提示することに向かったのである。

## 6. 結論

グリーンバーグが定式化したモダニズム絵画の流れ、彫刻的イリュージョンを排除してきた方向性は、抽象表現主義の後、方向転換をする。ミニマリストたちが選んだ道筋は、視覚的イリュージョンを排除するための三次元作品の選択であった。そして、その表現性を閉め出す営みは、作品から内的関係性と作

家性を放棄することとなり、幾何学的でのっぺらぼうな物体が選択され、空間内における組織的配置がそれらの作品の性格を示すこととなった。これらの動きは芸術の「コード」なしの指向を促進した<sup>(56)</sup>、と指摘されている。ミニマル・アートの基本的特徴は「物体指向」と空間内関係性である。ミニマリストは「物体」を統一体として示すため、展示空間との間に一定の調和的關係を築こうとする。その関係性の中には観者も含まれることとなり、作品に応じて三者の關係は変化する。また、空間のタイプによって、室内に設置される「物体としての作品」群と屋外に設置される「環境的な作品」群に分類されるが、前者のタイプでは美術館やギャラリーといった制度的コンテクストを前提とするのに対し、後者のタイプではその前提は弱まるか解消される。ミニマリスト達に対してビュレンの場合、イリュージョンの排除と非人称性を求める立場は同じであったが、その手段と結果はまるで違ったものとなった。イリュージョンを排除する手段については、ミニマリストは空間に求め、ビュレンはストライプに求めた。ビュレンはストライプの目を引きつける性質に、純粋な視覚性そのものの、絵画の零度を見出した。それは結局見えることを指し示し、支えることである。ストライプは視覚的道具として再定義される。さらにこの視覚的道具は作品の支持体としての機能も果たすのであり、いわば現場に持ち込まれる下地である。そしてビュレンは、ストライプという支持体によって美術館という社会的コンテクストを必要とせず、美術館を離れ、さまざまな現場 *in situ* で活動を展開させることとなる。すなわち作品の主役は現場であり、ストライプは現場を指示し、支えるものである。ビュレン芸術の特徴は、現場の視覚的問いかけである。結局ミニマリズムとビュレン芸術の違いは、前者が空間という支持体の中の物体を作品として指向したのに対し、後者はストライプという支持体によって現場の作品化を指向した、と言える。ビュレンはその後、「視覚的道具」として、鏡や色フィルターなども使い、その道具の多様性を増やすようになる。2005年のグッゲンハイム美術館での全館を使つての個展では、美術館の中央空間に設置されたのは、その空間を突き抜けるように配置された巨大な鏡のL字体であった。これら様々な「視覚的道具」に対する考察については今後の検討課題としたい。

注

- (1) Daniel Buren, “Absence-présence, autour d’un détour” *Les Écrits (1965-1990)*, Tome I, capcMusée d’art contemporain de Bordeaux, pp.205-206. (以下 *Écrits* と略記する)
- (2) 以下に引用するグッゲンハイム美術館からビュレン宛ての手紙は、一通は建物の7階欄干までの高さを通知し、もう一通は第6回国際展への招待状である。Buren, *Mot à mot*, Centre Pompidou, 2002, C49, C39. (以下 *Mot* と略記する)  
一通目の手紙に関して、当時グッゲンハイム美術館の学芸員であったダイアン・ワルドマン (Diane Waldman) は、ビュレンの建物内の作品計画については、電話のやりとりの中でたびたびためらいを表明していたが、あらかじめの先入観を排し、要請された美術館のフロアプランをビュレンに送った、としている。“The Museum Responds : Statement by Diane Waldman,” Originally published in *Studio International*, June 1971, reprinted in *The Buren Times*, 1B-7, included in *The Eye of the Storm : Works In Situ By Daniel Buren*, Solomon R. Guggenheim Museum, march25-june8, 2005. (*The Buren Times* については以下と TBT と略記する)
- (3) この経緯に関する記述は以下の資料に基づいている。Mot, C38-C53 ; TBT ; Guy Lelong, *Daniel Buren*, Flammarion, 2001, pp.37-45 ; Alexander Alberro “The Turn of the Screw : Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition” *October*, Spring 1997 ; *Écrits* I, pp.205-215., *Écrits* III, pp. 214-218.
- (4) フレイヴィンはこの件に関し、ビュレンに宛ててビュレンを侮蔑するような手紙を送っている。Mot, C46.
- (5) Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Art Edition, 1988, p.287.
- (6) アンドレはビュレンに宛てて自分の作品を展覧会から引き上げたことを知らせる手紙を送っている。Mot, C47-1.
- (7) ビュレンは、《絵画－彫刻》が展示されるべきだとする、請願書を参加者達の間に回した。それには5人 (Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, Michael Heizer, and Joseph Kosuth) を除いて署名が得られた、とされる。Alberro, *op.cit.*, p.69. 請願書の写真は以下を参照。Mot, C44, C45.
- (8) Alberro, *ibid.*
- (9) *Ibid.*, p.80.
- (10) TBT, 1B-3.
- (11) Alberro, *op.cit.*, p.81.
- (12) 「ダニエル・ビュラン 作品は見る人の目を押し開く」『美術手帖』1988年7月号、123頁。

- (13) “Entretien avec Phyllis Rosenzweig,” *Écrits* III, pp.357-358.
- (14) 1964 年頃からビュレンは色のついたシートやごつごつした麻布をマスキングし、残りの部分に色を塗ることで作品としていた。そしてこの下地には徐々に模様地のものが使われるようになっていた。Daniel Buren, *Au sujet de...*, Flammarion, 1998, pp.27-28.
- (15) “Entrevue,” *Écrits* III, p.216.
- (16) “Absence – présence, autour d’un détour,” *Écrits* I, p.208.
- (17) *Ibid.*, pp.209-210.
- (18) Alberro, *op.cit.*, p.72.
- (19) TBT, 1B-7.
- (20) TBT, 1B-4.
- (21) “Entrevue,” *Écrits* III, pp.215-216.
- (22) Donald Judd, “Specific Objects,” *Complete Writings 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/2005, p.183.
- (23) Clement Greenberg, “Modernist painting,” *The Collected Essays and Criticism Volume 4*, The University of Chicago Press, 1993, pp.85-93.
- (24) Judd, *op.cit.*, p.183.
- (25) *Ibid.*, p.90.
- (26) Judd, *op.cit.*, p.184.
- (27) Barbara Rose, “ABC ART,” *Minimal Art*, ed. Gregory Battcock, University of California Press, 1995, P.280.
- (28) Judd, *op.cit.*, p.187.
- (29) Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998, pp.148-172.
- (30) 林卓行「同一性のかたち—ドナルド・ジャッドの芸術について—」『美学』1995 年春、60 頁。
- (31) Mot, M05.
- (32) *Le site de CAPC musée d’art contemporain de Bordeaux* (<http://www.capc-bordeaux.fr/niele-tononi>)
- (33) Buren, *Au sujet de...*, *op.cit.*, p.52.
- (34) Roland Barthes, *Œuvres complètes* I, Seul, 2002, pp.217-218.
- (35) “Entrevue,” *Écrits* III, p.206.
- (36) Buren, *Au sujet de...*, *op.cit.*, p.46.
- (37) Annick Boisnard/Daniel Buren, *Daniel Buren 1964/1966, catalogue raisonné chronologique tome II*, Musée d’art moderne Lille Métropole, 2000, p.19.

- (38) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Folio/Essais, Gallimard, 1955, p.61. 翻訳にあたっては、モーリス・ブランショ『文学空間』栗津則雄、出口裕弘訳、現代思潮社、1962年、を参考にした。
- (39) *Ibid.*, p.86.
- (40) “Il Pleut, il Neige, il Peint,” *Écrits I*, pp.104-105.
- (41) *Ibid.*, p.104.
- (42) “Mise en garde n°3,” *Écrits I*, p.114.
- (43) *Ibid.*, p.123.
- (44) 本論ではビュレンが用いている場合での *visualité* の翻訳としては、「見えること」と訳出するが（ビュレンがストライプの人の目を引きつける性質を意識していると考え理由による）、英語の *visuality* に対する翻訳では一般的につかわれている「視覚性」を用いる
- (45) スタジオ・インターナショナル 1970年3月号に掲載されたビュレンの英訳論文『警告』では *visualité* に対して *visuality* が用いられている。*Conceptual art*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge, MIT Press, 1999, P.147.
- (46) *Oxford English Dictionary Online*, Third edition.
- (47) ハル・フォスター編「視覚論」樽沼範久訳、平凡社、2000年、3頁。
- (48) Greenberg, *op.cit.*, p.87.
- (49) *Ibid.*, p.89.
- (50) *Ibid.*, p.90.
- (51) ビュレンによってテキストの中でこの語が用いられるのは 1977 年からである。
- (52) ダグラス・クリンプ (Douglas Crimp) は、ビュレンのストライプを「その形式は芸術のコードに同化されることはなかった」として、絵画の終焉と結びつけている。Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 1993, p.103-105.
- (53) “*Limites Critiques*,” *Écrits I*, pp.178-181.
- (54) “*Entrevue*,” *Écrits III*, p.200.
- (55) Alberro, *op.cit.*, pp.67-68.
- (56) 外山紀久子「ミニマル・アートと主体の変容」『山口大学文学会誌』49、1999年、173頁。



図 1. ダニエル・ビュレン 《絵画－彫刻》、1971 年、20 × 10m、グッゲンハイム美術館 [出典： Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Art Edition, 1988, No.61.]

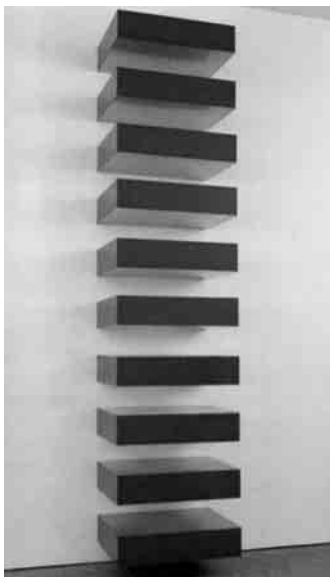


図 2. ドナルド・ジャッド 《スタック》、1972 年、102 × 79 × 23 cm [出典： *Collection Art Contemporain*, Centre Pompidou, 2007, p.237.]



図 3. BMPT 《マニフェスタシオン 1》、1967 年、パリ市立近代美術館 [出典： Daniel Buren, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Art Edition, 1988, No.17.]