2023（令和5）年度

東京藝術大学大学院映像研究科博士論文

装置とクリティカリティ

マイケル・フリードの批評的概念の分析を通じた

インスタレーション・アートの演劇的経験のモデルの構築

Dispositif and Criticality

Construction of the Model of Theatrical Experience of Installation Art

through Analysis of Michael Fried's Critical Conceptions

大岩雄典

東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻

copyright Euske Oiwa, 2024 ©

2023（令和5）年度

東京藝術大学大学院映像研究科

博士学位論文

装置とクリティカリティ

――マイケル・フリードの批評的概念の分析を通じたインスタレーション・アートの演劇的経験のモデルの構築

Dispositif and Criticality

: Construction of the Model of Theatrical Experience of Installation Art through Analysis of Michael Fried's Critical Conceptions

東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻　大岩雄典

指導教員（主査）：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 桂英史

副査：東京藝術大学大学院映像研究科 准教授 服部浩之

副査：東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科 准教授 鷲田めるろ

副査：名古屋芸術大学大学院美術研究科 准教授 田村友一郎

副査：東京大学大学院総合文化研究科 准教授 星野太

Doctoral Dissertation, Submitted to the department of Film and New Media, and the committee on graduate studies of Tokyo University of the Arts, Yokohama in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Dispositif and Criticality

: Construction of the Model of Theatrical Experience of Installation Art through Analysis of Michael Fried's Critical Conceptions

Euske Oiwa
A Candidate for Doctor of Philosophy Graduate School of Film and New Media,
Tokyo University of the Arts (2019 – 2024)

Eishi Katsura
Principal Adviser / Professor
Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts
Hiroyuki Hattori
Adviser / Associate Professor
Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts
Meruro Washida
Adviser / Associate Professor
Graduate School of Grobal Arts, Tokyo University of the Arts
Yuichiro Tamura
Adviser / Associate Professor
Graaduate School of the Arts, Nagoya University of the Arts
Futoshi Hoshino
Adviser / Associate Professor
Graduate School of Arts and Science, The University of Tokyo

Dispositif and Criticality

: Construction of the Model of Theatrical Experience of Installation Art through Analysis of Michael Fried's Critical Conceptions

Euske Oiwa

Abstract

This thesis consists of two parts.

In the first part, we construct a model to explain the experience of installation art through the analysis of Michael Fried's critical conceptions.

Installation art has often been associated with the genre-specific characteristic of "theatricality." This term was introduced by Fried in his essay "Art and Objecthood" (1967), in order to criticize the sensibility of minimal art as literalism. Specifically, the models proposed by Juliane Rebentisch and Anne Ring Petersen placed "theatricality" at the core of the structure of the experience of installation art.

However, these adaptations have been limited to fragmentary or superficial application of descriptions about minimal art in "Art and Objecthood" to installation art; they fail to accurately reflect and capture Fried's critical and philosophical development, extending beyond and around the concept of "theatricality." Indeed, Fried's later discussions on installation art do not consistently align with these models.

This study aims to propose a critically refined model linking the experience of installation art with theatricality. Initially, by scrutinizing the contextual background of "Art and Objecthood" and a close reading of the text, we clearly define the concept of "theatricality;" we then compare it with adaptations in previous installation art research to identify differences.

Furthermore, by analyzing the relation among Fried's critical concepts post "Art and Objecthood" and organizing them into two series, this study reconstructs the model of the experience of installation art. It categorizes them into two series: "series of the durational" developed from the concept of "absorption" proposed in *Absorption and Theatricality* and "series of the specular" developed from the concept of "strikingness" introduced in *Manet's Modernism*.

These two series correspond not only to the two temporalities of experience, "durational" and "instantaneous," characterizing literalism and modernism in "Art and Objecthood" but also

to the two moments in the act of creation, “immersion” and “specularity,” discussed in *The Moment of Caravaggio* (2010). While the former two were taken as mutually exclusive, the latter two structure a single act of creation. A painter, immersed in the act of creation and the conditioning “dispositif,” all at once faces the specular moment of acknowledging the work as an autonomous entity from him/herself.

Fried’s criticism after “Art and Objecthood” introduced the perspective of “projection” by investigating the “realism” of Courbet, Eakins, and Menzel. An act of the painter, a painting, and a viewer’s experience are interrelated as mutual projections and interpretations. Building upon this, our study understands the viewer’s experience as not opposing but integrating the two temporalities, projecting the two moments of the painter’s pictorial act within its dispotisif. It views installation art as a “dispositif at work” experienced as such and proposes “criticality” as a moment of experience corresponding to the artist’s “specularity”

In the second part, we explains the applicant’s artwork *Card Game* using this model.

Keywords: Dispositif, Installation Art, Michael Fried, Theatricality

装置とクリティカリティ

――マイケル・フリードの批評的概念を通じたインスタレーション・アートの演劇的経験のモデルの構築

大岩雄典

和文要旨

本論文は2部から成る。

第一部では、マイケル・フリードの批評的概念の分析を通じて、インスタレーション・アート作品の経験を説明するモデルを構成する。

インスタレーション・アートはしばしば、そのジャンル的特徴として「演劇性」に言及されてきた。これはフリードのエッセイ「芸術と客体性」(1967)で、ミニマル・アートの理念をリテラリズムと呼んで批判するさいに用いた表現である。特にユリアーネ・レーベンティッシュおよびそれを参照したアンネ・リング・ペーターセンのモデルはこの概念を、インスタレーション・アート作品の経験の構造の中枢に据えた。

他方こうした転用は、「芸術と客体性」のミニマル・アートについての記述を断片的に、あるいは表面的にインスタレーション・アートに適用するにとどまり、フリードの当時の、また「演劇性」概念を主軸としてそれ以降広範に展開する思想全体を充分に反映できておらず、後年にインスタレーション・アート作品を論じたフリードの記述とも一貫しない。

本研究は、インスタレーション・アートの経験と演劇性を関連づけるモデルの批判的な改良を目的にする。まず「芸術と客体性」の文脈的背景の精査と本文の精読をもとに「演劇性」の含意を明確に定め、インスタレーション・アート研究におけるこれまでの転用と比較し、相異を確認する。

さらに、「芸術と客体性」以降のフリードの批評的概念のネットワークを分析し、2つの系列に整理することで、インスタレーション・アートの経験のモデルを再構成する。『没入と客体性』で提案される「没入」を起点にした「持続の系列」、また『マネのモダニズム』で提案される「激突」に連なる「反射の系列」として整理する。

この2つの系列は、「芸術と客体性」でリテラリズムとモダニズムを特徴づけた「持続」と「瞬間性」という経験の2つの時間性に対応すると同時に、『カラヴァッジョの局面』(2010)でフリードが画家の制作行為に見出した「没頭」と「反射」の2つの局面にも対応する。前者2つは排他的に対照づけられていたが、後者2つはひとつの制作行為を構造づけている。画家は制作行為とそれを条件づける「装置」に没頭しながら、あるときその作

品を自身から独立したひとつの存在として見出す反射の局面に直面する。

「芸術と客体性」以降のフリードの批評は、クールベやイーキンズ、メンツェルの「リアリズム」の研究を経て、「投影」の観点を導入した。画家の行為、絵画、観賞者の経験は、相互の投影とその解釈として関係づけられる。ここから本研究は、画家の側の装置への「没頭」と「反射」の2つの局面を投影するように、2つの時間性を対置せず総合したものとして観賞者の経験を解釈し、インスタレーション･アートをそのように経験される「作動する装置」として捉えるモデルと、芸術家の「反射」に対応する経験の局面として「クリティカリティ」を提案する。

第二部ではそのモデルをもとに、自身の制作した芸術作品《カードゲーム》を解説する。

キーワード　インスタレーション･アート　演劇性　装置　マイケル･フリード

目次

凡例

第一部

はじめに 1

本研究の目的と意義 1

インスタレーション･アートと演劇性 2

マイケル･フリードの批評 3

本論文の構成 5

第1章 インスタレーション･アートはなぜ「演劇的」と呼ばれるか 7

1.1 インスタレーション･アートにおける先行研究のマッピング ―― 発展と相違点の整理 7

1.1.1 マイケル･アーチャー「Toward Installation」(1994) ―― 文脈侵犯的操作としての「インスタレーション」 10

1.1.2 マーク･ローゼンタール『Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer』(2003) ―― 所与の場所と観賞者という現実 14

1.1.3 デ･オリヴェイラら『Installation Art in the New Millennium』(2003) ―― 場所の所与から観賞の文脈の所与へ 20

1.1.4 ジュリー･H･ライス『From Margin to Center: The Spaces of Installation Art』(1999) ―― 観賞者の「参加」という主題の歴史的意義 22

1.1.5 クレア･ビショップ『Installation Art: A Critical History』(2005) ―― 観賞者の主体的反省の複数のモード 27

1.1.6 グレアム･コールター= スミス『Deconstructing Installation Art』(2006) ―― 妥協した前衛への批判 32

1.1.7 ユリアーネ･レーベンティッシュ『Ästhetik der Installation』(2003) ―― 美的プロセスの時空間的な賦活 36

1.1.8 キャサリン･エルウェス『Installation and Moving Image』(2015) ―― 映像のインスタレーションにおける二重性 40

1.1.9 ソティリオス･バーツェツィス「Geschichte der Installation」(2006) ―― モネにおける絵画の空間化、デュシャンにおける空間の主体化 44

1.1.10 アンネ・リング・ペーターセン『Installation Art: Between Image and Stage』(2009) —— 空間が多重化する演劇的プロセス 50
1.2 インスタレーション・アートの「演劇的」構造 57
1.2.1 インスタレーション・アートを一般的に特徴づける 57
1.2.2 ペーターセンの意図のモデル①:作品の全体性 61
1.2.3 ペーターセンの意図のモデル②:意図性と演劇性 66
1.2.4 全体性の境界と演劇性のきりのなさ 69
1.2.5 エレナ・タヴィニ「Theatricality in Installation Artworks」(2019) —— インスタレーション・アートの「没入」と「演劇性」 73
1.3 本章のまとめ 77
第2章「芸術と客体性」—— モダニズム、カヴェル、演劇性 79
2.1 「芸術と客体性」の位置づけと背景① —— モダニズムの歴史的な「現在性」 81
2.1.1 1960年代における「ミニマル」 82
2.1.2 ルカーチとメルロ = ポンティの弁証法的な歴史観 86
2.1.3 歴史の「局面 (moment)」—— エドワーズのエピグラフの含意 94
2.2 「芸術と客体性」の位置づけと背景② —— カヴェルからの影響 97
2.2.1 カヴェルの芸術論 —— リテラルであること、オブジェクトの身分 98
2.2.2 カヴェルのコミュニケーション論 —— 文法と承認 112
2.2.3 カヴェルの演劇論 —— 空間と時間 123
2.3 「芸術と客体性」精読 —— リテラリズムはなぜ「演劇的」か 130
2.3.1 「芸術と客体性」1節 —— ジャッドにおけるイリュージョンのリテラル化 130
2.3.2 「芸術と客体性」2–5節 —— 存在感、状況、隠れた擬人性 135
2.3.3 「芸術と客体性」5–8節 —— きりのなさの演劇性、関心 145
2.4 インスタレーション・アートの言説における「演劇性」概念の検証 157
2.4.1 「芸術と客体性」概略と演劇性の定義 157
2.4.2 「演劇性」の援用の再検討① —— アンフラマンス 159
2.4.3 「演劇性」の援用の再検討② —— 非コミュニケーション化と非時間化 163
2.4.4 モリス《Untitled (L Beams)》は演劇的か 166
2.4.5 ゴードン《Play Dead》はなぜ演劇的でないか 170
2.4.6 補遺:演劇性とホモフォビア —— ロビンスによる批判から 175

2.5　本章のまとめ 178

第3章　フリードの批評からインスタレーション・アートのモデルを再構築する

――作動する装置としての芸術 180

3.1　映画と映像インスタレーション・アート 182

3.2　フリードにおける持続の系列――没入、持続、投影 187

3.2.1　没入とはなにか――観賞者の存在感の否定 187

3.2.2　没入と持続――田園詩的構想とインスタレーション・アート 193

3.2.3　没入のシンタクス――主題の意図的構成 197

3.2.4　率直な投影としての没入 201

3.2.5　率直さのアレゴリーとしての没入――フリードの批評における「as such」 205

3.2.6　フリードのリアリズム――行為の解釈可能性 209

3.2.7　補遺:没入になおも残る演劇的窃視――グルーディンによる批判から 211

3.3　フリードにおける反射の系列

――激突、瞬間性、現在性、残遺、毀損、反射的局面 216

3.3.1　貫き――観賞の状況づけられた時間性 216

3.3.2　激突――過剰に意志されたタブローへ 221

3.3.3　貫きと激突――フリードとレーベンティッシュと比較する 226

3.3.4　瞬間性、現在性――持続を打ち切る 228

3.3.5　無表情性、無関係性――投影を打ち切る 236

3.3.6　残遺――解釈を打ち切る 241

3.3.7　毀損――投影のコンフリクトとその演劇性の抑圧 246

3.3.8　反射的局面――投影から観賞者を切り離す 257

3.4　作動する装置――自画像、写真、ヴァーチャル・リアリティ 266

3.4.1　作動する装置としてのインスタレーション・アート 266

3.4.2　見られるものだということ――没入と演劇性の相互汚染 268

3.4.3　間メディウム的な装置

――フリードにおけるメディウム・スペシフィシティの理念の再考 272

3.4.4　装置としての自画像と写真 274

3.4.5　私有地としてのインスタレーション・アート

――日常への没頭から日常性の反射へ 285

3.4.6　投影と反射 —— ヴァーチャル・リアリティの装置としての絵画　291
3.5　本章のまとめ　298
第4章　作動する装置とクリティカリティ —— インスタレーション・アートの経験　300
4.1　インスタレーション・アート作品の具体例の分析　302
4.2　反射的局面と崇高の構造との比較　351
4.2.1　形式化を関心づける可能性 —— 中断としての崇高　352
4.2.2　フリードにおける精神分析と崇高
—— 投影の相互性の理念は詐取されるほかない　356
4.2.3　フリードにおけるアレゴリー —— 放物線状の解釈　360
4.3　クリティカリティの経験　367
結論　370

第二部　《カードゲーム》（2022–）作品解説
はじめに　375
これまでの作品（2015–2022）　376
《カードゲーム》（2022–）—— プレイアビリティのインスタレーション　383
本作の概要　384
本作の成立 —— ルールの設計　399
本作の展開①：拡張パック「BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA」（2022）　406
本作の展開②：
大会「CMCG オープントーナメント for beginners」「可能｜Possible」（2022）　412
本作の展開③：分散型自律展覧会「実効｜Work」（2023）　416
まとめ　432
資料　433

註　447
参考文献　485
謝辞　495

凡例

(1)　引用･翻訳について

･外国語文献からの引用はすべて新たに訳出した。日本語訳が存在する著作はできるかぎり参照した。

･引用文中における丸括弧（　　）内の記述は原著者による補足、山括弧〔　　〕内の記述はすべて引用者による文脈の補足ないし原文の単語の表示である。〔…〕は省略を表す。また適宜典拠を補った箇所がある。

･イタリック体で記された箇所について。強調の場合は、訳文では原則的にすべて傍点を付した。原文にとって外国語の単語を指す場合は、原則的に傍点は付さない。

･書名は二重鍵括弧『　　』、論文･記事名は一重鍵括弧「　　」、美術作品は二重山括弧《　　》で示した。基本的に原文のタイトルを用いたが、必要･著名性等に応じて英訳題ないし日本語訳題を示した。日本語以外で表記される人名はカタカナに音写した。

･クォーテーションマーク“　　”やギュメ»　　«で囲われている箇所は、訳文では原則的にすべて一重鉤括弧で囲んだ。引用者による強調の場合は各引用末尾で記した。

･本文中、いちど引用した記述を再度示す場合がある。その場合、引用末尾に「再掲」と記した。ただし、その全体でなく必要な箇所のみ再掲する場合でも同様に記した。そのさい山括弧〔　　〕で文脈を補ったものもある。

（2）マイケル･フリードの著作について

マイケル･フリード（Fried, Michael）の著作のうち書籍に以下の略号を充てた。文中では原則的に日本語訳題で示した。

AT　*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*〔没入と演劇性:ディドロの時代の絵画と観者〕（1980）

CR　*Courbet's Modernism*〔クールベのモダニズム〕（1990）

MM　*Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*〔マネのモダニズム:あるいは、1960年代の絵画の顔〕（1996）

AO　*Art and Objecthood: Essays and Reviews*〔芸術と客体性:エッセイとレビュー〕（1998）

MR　*Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*〔メンツェルのリアリズム：19世紀にベルリンにおける芸術と身体化〕（2002）

WPM　*Why Photography Matters as Art as Never Before*〔なぜ写真はいま、芸術としてこれまでになく重要なのか〕(2008)

MC　*The Moment of Caravaggio*〔カラヴァッジョの局面〕(2010)

FHO　*Four Honest Outlaws*：*Sala Ray Marioni Gordon*〔4人の正直な不法者：サラ、レイ、マリオーニ、ゴードン〕(2011)

FG　*Flaubert's "Gueuloir": on* Madame Bovary *and* Salammbô〔フローベールの〈咽喉(のど)〉：『ボヴァリー夫人』『サランボー』について〕(2012)

AL　*Another Light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*〔もうひとつの光：ジャック＝ルイ・ダヴィッドからトーマス・デマンドまで〕(2014)

AC　*After Caravaggio*〔カラヴァッジョ以後〕(2016)

WLI　*What was Literary Impressionism?*〔印象主義文学とは何だったのか〕(2018)

第一部

同時に認識されるべきは――この点は特別に強調する価値がある――
絵画だけでなく批評もまた解釈の必要に立たされるということだ。[AT 2]

はじめに

本研究の目的と意義

本研究の目的は、インスタレーション・アートがどのように経験される芸術なのかを特徴づけることにある。

「インスタレーション・アート（installation art）」と呼ばれる芸術ジャンルは、おおむね1960年代から1970年代にかけて普及・定着したといえる。[*1]

出原均によれば、1950年代から1960年代にかけて、「Artforum」や「Art in America」などのアメリカの美術雑誌の図版キャプションにおいて、作品の設置作業やその成果である展示、その総体を指す語として、「インスタレーション（installation）」という語が用いられはじめた［出原 2000］。この時点で「インスタレーション」という語は、個々の作品自体に属するジャンル的特徴を指すわけではなかった。1960年代を経て、「インスタレーション」という語がより意義を増し、特定の作品の経験や傾向、ジャンルを指すようになる、あるいは指すべきそうした対象を美術の言説のなかに成立させるようになる。

本論では、設置作業やその成果を「インスタレーション」、作品ジャンルやその例を「インスタレーション・アート」と呼んで区別する。引用文中の「インスタレーション」が文脈上明確に後者を指す場合は山括弧で補足する。

インスタレーション・アートはどのような芸術を指すのか。デ・オリヴェイラらは、1994年に著した、インスタレーション・アートを主題とした最初のモノグラフである『Installation Art』の序文で、その実践の広範さを理由に、最終的な定義の提案には消極的な態度を示し、代わりに「インスタレーションという語の意味するものを理解するのに役立つ」、けして相互排他的でないテーマとして、サイト、メディア、美術館、建築というセクションを提案する［de Oliveira et al. 1994］。論者によって基準は違えど、こうした分類によってこのジャンルのコノテーションや特徴を探ろうとするアプローチは、インスタレーション・アート研究の典型である［Rosenthal 2003, Bishop 2005］。いっぽうジュリー・H・ライスのアプローチは、戦後ニューヨークにコーパスを限ることで、インスタレーション・アートの異

種混淆性の中でひとつの歴史を描き出そうとする［Reiss 1999］。しかしそれによる恣意的な物語化や取捨選択には批判がある［Osborne 2001］。外延がなく、異種混淆的であるために、インスタレーション・アートなるものの全体を志向することは難しく、恣意的で遡及的な投影を免れない。この困難は芸術メディウム一般の定義づけやその歴史の叙述一般にも言えるが、ことインスタレーション・アートについては顕著だ。ユリアーネ・レーベンティッシュは、このようなジャンル的定義の困難自体をこそその特徴に帰している［Rebentisch 2003:15］。

このようにいまだその特異性をはっきりと論じがたいインスタレーション・アートという芸術について、一定の見通しを与えることを本研究は目標とする。

インスタレーション・アートと演劇性

本研究はまず「演劇性（theatricality）」という語に注目する。「演劇性」は、美術批評家マイケル・フリードが1967年のエッセイ「芸術と客体性〔Art and Objecthood〕」［Fried 1998］で、当時隆盛を迎えていた、のちにいわゆる「ミニマリズム」と呼ばれる作家の作品や理念を厳しく批判するときに用いた表現である。

ソティリオス・バーツェツィスが指摘するように、この語は「インスタレーション・アートの理論的・批評的記述において他のどの用語よりも重要な位置を占める」［Bahtsetzis 2006:21］。後に概観するように、演劇性の概念はインスタレーション・アートの議論の多くに登場するいっぽう、それぞれにおける位置や役割に相違がある。

一方では、本来この語が紐付けられていた1960年代の作品とインスタレーション・アートとの類比に依拠した言及が典型的にある。この類比は、前者が後者へと発展したという歴史的な観点と、両者に共通する形態的・構造的な観点という二つの側面をもつ。特に後者の説明においてしばしば、フリードによる作品記述が直接に参照される［谷ら 1997, 上田 1997, 谷川 1997, 清水 1997, Reiss 1999, Bahtzetzis 2003, Bishop 2005, Nollert 2004, 河合 2008, Elwes 2015, Petersen 2015, Tavini 2019］。もちろんこの両側面は独立したものではなく、形態的な共通性が、言説において1960年代の作品をインスタレーション・アートの先例として見出させしめているといえる。他方で、形態的な観点に依拠せずに、フリードの議論の文化史的ないし存在論的側面を参照する研究もある［Archer 1994, Rebentisch 2003, Bishop 2005］。

演劇性という語は、「芸術と客体性」の議論と分かちがたく、複雑に絡み合っている。1960年代におけるフリードのモダニズム観とその変化、「客体性」「リテラル」といった独

自の用語、「瞬間／持続」という時間的表現、そして主な批判対象であるドナルド・ジャッドやロバート・モリスの作品・理念にたいするフリードの解釈とその記述との関係のなかにこそ、演劇性という概念の本来の存在意義がある。

しかしインスタレーション・アートの先行研究において、フリードの批評的仕事全般を通じて絡み合う複雑な関連性を充分に概観したうえでインスタレーション・アートと比較する議論はない。「他のどの用語よりも重要」と言って取り上げるバーツェツィスの議論でさえ例外ではない。「演劇性」という語は、インスタレーション・アートの議論において多様に用いられるが、それはフリードの理念や記述のどこを局所的かつ恣意的に取り出すかに拠っており、バーツェツィスも「状況的経験の構成」という狭義の概念で代えている［Bahtsetzis 2006:22］。この偏向した抜粋ゆえに、概念の明らかな混同や誤解を犯した記述もある［Reiss 1993:xiii, 60, McTighe 2012:7, 124］。

「演劇性」の概念を引用して、インスタレーション・アートに特有の特徴および構造を充分かつ明確に論じるためには、フリードの議論とその記述の精読が不可欠である。それなしには、抽出された「演劇性」という語は、本来のテクストにおける複雑な位置づけと批評性を失い、前もって措定されたインスタレーション・アートにたいする観点を反映するだけ、あまつさえ歴史的な「お墨付き」を与えるだけの援用に堕してしまう。

演劇性の概念からインスタレーション・アートに特有の側面を充分に照らし出すためには、フリードの議論が本来もつ、芸術作品の形式的な分析とその現象学的また存在論的側面との組み合わさったニュアンスの参照が不可欠である。したがって本研究は、フリードの批評における演劇性概念のもつ複雑性を失わないために、その議論と記述の精読を方法とする。

マイケル・フリードの批評

フリードの「演劇性」の議論は「芸術と客体性」に留まるものではない。むしろマイケル・フリードの批評的仕事の全体が、このテクストを繰り返し参照しながら、ほぼ一貫してこの概念をめぐって展開してきたといえる［Green 2017:98］。

マイケル・フリードは1960年代、同時代の絵画・彫刻についての批評を執筆していた。「演劇性」と関連づけられる語彙は「芸術と客体性」以前の批評や、それ以後の著作にも登場する。「芸術と客体性」と並んでしばしば言及されるのが『没入と演劇性』(1980)である。18世

紀の批評家ディドロのサロン評や芸術論を参照したこの著作でフリードは、絵画が演劇性を避けるための主題として描かれまた論じられた形象およびその性質である「没入」を取り上げた。

没入と演劇性との関連性は、のちの『マネのモダニズム』や『なぜ写真はいま、芸術としてかつてないほど重要なのか』など以降の著作において、より弁証法的に発展している。[*2] しかし、インスタレーション・アートが「演劇性」という語で語られるさいにこうした文脈が参照されるケースはほとんどなく、もっぱら芸術と客体性の記述をそのまま形式的に引用するにとどまる。例外といえるのが、「没入」と「演劇性」との緊張としてインスタレーション・アートを特徴づけたエレナ・タヴィニである。

没入や演劇性の概念は、絵画・写真を代表としたジャンルの芸術作品が個々にもつ性質を指す以上に、その基礎にあるフリードの芸術観の把握が重要である。フリードにとって芸術には、人間のコミュニケーションの原理がなにより投影されている。もともと演劇性という語は、初期のフリードと相互に影響を与えていたスタンリー・カヴェルのコミュニケーション論やそれを背景とした演劇論と密接な関わりをもつ。フリードの批評やそこで用いられる概念は、意識や意図、確信というコミュニケーション的な諸相が芸術作品に投影されることにもとづく。このような投影は、第3章で詳しくみるように、フリードにおけるリアリズム的な側面といえるだろう。芸術作品は、人間を描いたもの、人間に作られたものとして、人間の観賞者に見られる。そこで参照されるのが、人間同士が互いの言動に関して共有する理解のフォーマット、カヴェルの概念でいえば「文法」の投影である。

本研究は、演劇性をめぐる議論を明確に捉えるために、フリードの記述の細部を分析・照合していくことで、しばしば杜撰に同一視されているグリーンバーグ的なフォーマリズムとはまったく異なるフリードの批評の理念を描出する。フリードのテクストには、ただ演劇的かそうでないかを二元論的に割り振るような誤った批評家像とは似つかない、解釈という行為それ自体がもつエージェンシー、そしてその拭い去れない演劇性と格闘した痕跡がある。芸術経験においてもっとも重視する「確信」の契機を、その抽象的な対立項である「演劇性」を警戒しながら論じるダイナミズムが、フリードの批評の中心にある。このねじれは、単に批評の自意識過剰な困惑ではなく、そもそも芸術作品はいかに芸術作品としてのステータスを得られるのかという存在論的な問いをもつ。

本研究がインスタレーション・アートの分析において、演劇性概念ひいてはフリードの批評の理念に着目する理由はここにある。インスタレーション・アートという、そのメディ

ウムを明確に指し示すことがいまだ難しいジャンルの作品は、「芸術作品としていかに確信されるか」というこの問いをこそ、内在的かつ潜在的に主題としてもつ。

フリードの批評は、絵画や彫刻から写真、映像、あるいは文学へと概念を共有しながら、芸術作品が芸術作品として形を得る経験を論じている。それはグリーンバーグの、各芸術を厳しく峻別して純粋性を求めるメディウム・スペシフィシティの理念にはもはや縛られない。メディウムの純粋性からのこの離反こそ、新たな芸術作品を芸術作品としてそのたびに発見するという経験の構造的な帰結である。ひとつひとつの芸術作品の解釈は、そのたびに必然的に間メディウム的になされるほかない。この点においてこそフリードの批評は、インスタレーション・アートという、いまだそのメディウムや全体性の条件を形式づけることの難しい芸術形式に適用できるポテンシャルをもっている。

本研究は、「芸術と客体性」を読解するとともに、他の著作群における概念の展開に沈潜することで、フリードが芸術作品の構造として理解するモデルを詳らかにして、インスタレーション・アートの経験を特徴づける基盤におく。コミュニケーション的な相互投影が芸術作品の解釈を形作るという前提を確認して、インスタレーション・アートの経験を論じるうえで好適な概念として「作動する装置」「クリティカリティ」を提案する。

したがって本研究の意義は、(1) いまだ充分にその理念を検討されず、あまつさえ1960年代の仕事に偏って参照されることでモダニズム批評という美術史上の一局面に還元されてしまいがちなマイケル・フリードの批評について、独自のポテンシャルを全般的に明らかにすること、(2) それが特有にインスタレーション・アートに特異な経験を論じるのに適した概念を提供すると実践的に示すことにある。

本論文の構成

第1章では、インスタレーション・アートの言説のおける「演劇性」概念の位置づけを確認する。まず、ジャンルとしてのインスタレーション・アート一般を論じた先行研究を概観する（1.1節）。次にそれぞれのアプローチを比較して、相違を整理する（1.2節）。さらに、2節で概観した各アプローチを総合しながら、特にユリアーネ・レーベンティッシュの議論、アンネ・リング・ペーターセンのモデルに着目し、そのなかで「演劇性」という概念が担う意味を分析したうえで、本論文で取り組むべき問いを提示する（1.3節）。

第2章では、「芸術と客体性」を精読する。はじめに、「芸術と客体性」をフリードが執筆

した文脈的背景を確認する。まず、1960年代当時のミニマル・アートをめぐる文脈、メルロ＝ポンティからの影響を整理する（2.1節）。次に、この時期のフリードの批評に大きな影響を与えているスタンリー・カヴェルの議論を整理する（2.2節）。これらをもとに、「芸術と客体性」を節ごとに精読する（2.3節）。そして、ここまでの整理と精読で得られた諸概念の理解をもとに、第1章でみたインスタレーション・アートの言説における「芸術と客体性」を参照した記述を検討し、「演劇性」の概念だけをフォーマリスティックにインスタレーション・アートに適用するだけでは、その経験を充分に記述できない点を主張する（2.4節）。

第3章では、中期以降のフリードの議論で用いられる諸概念のネットワークを分析し、インスタレーション・アートのモデルとして再構成する。まずフリードにおける映画の位置づけを映像インスタレーションと比較する（3.1節）。次に、「没入」に連なる諸概念を「持続の系列」として（3.2節）、「現在性」に連なる諸概念を「反射の系列」として（3.3節）整理し、フリードの批評における諸概念のネットワークを再構成する。これをもとに、フリードの批評的枠組みのもとでインスタレーション・アートを「作動する装置」として捉える観点を提案し、フリードによる自画像論・写真論を分析する（3.4節）。

第4章では、前章で提案した「作動する装置」モデルを検討し、本研究が提案するもうひとつの重要な概念「クリティカリティ」を素描する。まず実際のインスタレーション・アート作品の経験を具体的に分析する（4.1節）。次に、「崇高」の議論との比較をつうじて、「クリティカリティ」がどのような構造をもつか抽象的に描出する（4.2節）。最後に、「作動する装置」のモデルで解釈した経験における特異な局面を指す概念として「クリティカリティ」を提案する（4.3節）。

第1章　インスタレーション・アートのメディウム――それは「演劇的」なのか

1.1　インスタレーション・アートにおける先行研究のマッピング
―― 発展と相違点の整理

本節では、先行研究においてインスタレーション・アートがいかにジャンルとして特徴・定義づけられているかを整理し、その相違を確認する。

そのまえにまず、先行研究の発展史を概観する。

インスタレーション・アートをジャンルとして主題に掲げるモノグラフは、1990年代から登場する。先駆的なものとして、ニコラス・デ・オリヴェイラら編『Installation Art』に掲載された、マイケル・アーチャーによる概説「Towards Installation」[Archer 1994]が挙げられる。アーチャーは、未来派や構成主義といった前衛の系譜にインスタレーション・アートの思想的背景を探る。必ずしも現在の観点から「インスタレーション・アート」と言えるわけでないルチオ・フォンタナの絵画やマリネッティのドローイング、ウラジーミル・タトリンのモニュメントなどを参照しながら、1950年代のハプニングやポップ・アート、1960年代のミニマル・アートまで、幅広い年代の作家を参照項におく。このようにインスタレーション・アートを同時代的または先駆的な表現と結びつけるアーチャーの様式批評的アプローチは、一部を共通の参照項にもちながら、アーチャーの言及しない1970年代以降の戦後美術まで含んで跡づけたマーク・ローゼンタール『Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer』[Rosenthal 2003]や、2000年前後の作品を集中的に取り上げた、オリヴェイラら編『Installation Art in the New Millennium』[de Oliveira et al. 2003]で補完されるといえる。

これらの著作が幅広い年代と地域を横断して扱ういっぽう、ジュリー・H・ライス『From Margin to Center: The Spaces of Installation Art』[Reiss 1999]は、主に1950年代のニューヨークに範囲を絞り、アラン・カプローの「ハプニング」を端緒として、とくに用語「エンヴァイロンメント」を主軸とした発展史を描く。たいしてクレア・ビショップは、ライスが関わりの薄い作品にまで類似を見いだすために「インスタレーション・アート」という語の意味するところが茫洋としていると批判する[Bishop 2004]。ライスはリシツキーやシュヴィッタース、デュシャンをまとめて一つの「正典」の源流に置くが、ビショップ自身は大きく四つの主題に分けて「複数の歴史」として発展史を論じる。単線的な歴史ないし短絡への批判は、

先に挙げたアーチャーやローゼンタールの観点にも共通する。さらに、グレアム・コールター＝スミス『Deconstructing Installation Art』〔Coulter-Smith 2009〕は、同様にダダやシュルレアリスム、デュシャンを参照しながらも、時空間にかんする認識論的な側面より、ペーター・ビュルガーの議論にもとづいて、規範にたいする「脱構築的芸術」の系譜にインスタレーション・アートのポテンシャルを置き、とくに制度批判的表現との関連を強調する。

これらのアプローチは、主題に即した歴史ないし「系譜」を、単線的なものにせよ複数的ないし入り組んだものにせよ見出そうとする。たいして、美学的に一般的な特徴づけを試みるアプローチとして、ユリアーネ・レーベンティッシュ『Ästhetik der Installation』〔Rebentisch 2003〕と、ソティリオス・バーツェツィスの論文「Geschichte der Installation: Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne」〔Bahtsetzis 2005〕が挙げられる。レーベンティッシュは、G・E・レッシングとフリードの議論にもとづいて、芸術作品の経験の美的性格を、そのなかでの時間進行や空間移動によって賦活される「無限のプロセス」とみなす。特にインスタレーション・アートの場合、マルチメディアであること、間メディウム的であること（intermediality）がそのプロセスを賦活する。たいしてバーツェツィスは、観賞者が行なう身体的・想像的運動を主眼として、「状況的な経験の形成〔Situative Erfahrungsgestaltung〕」をインスタレーション・アートの核心的特徴とみなす。その先史的系譜として、上記リシツキー、シュヴィッタース、デュシャンに加え、クロード・モネやピエト・モンドリアンの絵画を並置して論じる。

このように系譜学的・美学的とそれぞれ特徴づけられるアプローチを総合的に発展させた議論が、アンネ・リング・ペーターセン『Installation Art: Between Image and Stage』〔Petersen 2015〕である。ペーターセンはインスタレーション・アートと舞台芸術およびパフォーマンスの言説を突き合わせ、インスタレーション・アートにおける観賞者の身体運動、現象学的な自己反省、インタラクティヴな要素の実行を「パフォーマティヴィティ」の語のもとに分析する。

またペーターセンは自身のアプローチを「言説分析」と定め、インスタレーション・アートにかかわる諸言説を渉猟し、マッピングしている。そこで取り扱われる諸言説は、前述した一連の議論に加え、ロザリンド・クラウス〔Krauss 1977, 1985〕、アレックス・ポッツ〔Potts 2000, 2001〕、フリード〔Fried 1998〕やその批判の矛先であるロバート・モリスのテクスト〔Morris 1993〕など戦後彫刻にかんする現象学的な著作や、さらに2001年の「Oxford Art Journal」のインスタレーション・アート特集の掲載論文を含む。それらをペーターセンは「現象

学的」「文脈主義的」「パフォーマンス的・受容美学的」の三つの観点に分類する［Petersen 2015:76］。この三つの分類は排他的ではなく、たとえばビショップの議論はすべてにまたがって位置づけられる。

ペーターセン以降、インスタレーション・アートというジャンル一般を対象とする議論は少ない。人種の主題をつうじてインスタレーション・アートが観賞者に身体的感覚をもたらす特有の形式を論じたジェニファー・ゴンザレス『Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art』［Gonzalez 2009］を除けば、同様の発展史を辿るもの［Pugliese 2013, Coëllier 2021］、あるいは具体的な作品論が多い［Jones 2018 など］。

以降本節は各著作について、逐次相違関係を示しつつ概括的に論じる。おおまかに年代順に取り上げるが、議論の類似や参照関係を優先するため、前後が入れ替わるものもある。これは、次節でその特徴づけを総合したうえで「演劇性」の語が登場する箇所を取り出して整理するための準備である。

1.1.1 マイケル・アーチャー「Toward Installation」(1994) —— 文脈侵犯的操作としての「インスタレーション」

アーチャーはまず、「アサンブラージュ」「エンヴァイロンメント」といった語と、「インスタレーション」という語とを対比する。前者が作品に内在する形式的属性を直接に指すのにたいし、後者はその語源からして展覧会の実践にこそかかわるためだ。

> 1960年代初頭には、「アサンブラージュ」と「エンヴァイロンメント」という語が、作家が多くのものを集めて所与の空間を満たすような作品を指す語として一般に用いられていた。当時、インスタレーション〔という語〕が指すのは、展覧会がどのように行われるか(how an exhibition had been hung)以上のものではなかった。とはいえ、その本質的にキュレーション的な含意は、現代のインスタレーションにおいて空間のもつ積極的な役割について私たちが理解するうえで、依然重要である。[Archer, 11–12]

アーチャーが重視するのは、インストールされる先の展示室という空間が作品にもたらす影響である。両項の関係をアーチャーは「キュレーション的」と呼び、20世紀を通じて展示室のホワイトキューブやその壁への意識的反省が高まったことを論じたブライアン・オドハティ『Inside the White Cube』(1976)や、壁に落ちる影で絵画の表面を強調するためにキャンヴァスの厚みを標準より厚くするというフランク・ステラの発言に言及する。

しかしアーチャーは、作品とそれがある周辺空間との関係にインスタレーション・アートを還元するわけではない。アーチャーはルチオ・フォンタナの、作品と展示空間との統合を志向する「空間主義〔spazialismo〕」的絵画を挙げ、ステラと比較する。作品と空間の統合を目指すフォンタナの志向と、コントラストを強調するステラの志向とは対照的である。作品と周辺空間との関係を十把一絡げに特徴とするのでは、両者の志向はうやむやに等価視されてしまうとアーチャーは注意する。

アーチャーが重視するのは、インスタレーションが、作品と周囲の展示空間とのあいだに慣習的に措定されていた断絶を乗り越え、相互に浸透可能にする操作的なものだという点である。

> 芸術作品の領域から私たちを——つまり、大量生産という日常の世界を——隔て

るその壁を、うまく浸透されうる状態にできた限りで、意味、作品の内容が、その周囲に漏出できるようにする。[13]。

作品がその外にある周囲と関係を取り結び、その意味が閉合したものでなくなることを、アーチャーはインスタレーションの効果として見いだしている。

アーチャーは、この意味での「インスタレーション」の「概念的な先行例」として、、1910年代から1920年代の実践を取り上げる。リヒャルト・ヴァーグナーの視覚的で動的な舞台やそれを承けて発展したバウハウスの舞台設計、空間に漏れ出る音や匂いを組み合わせた未来派の絵画、らせん状の構造が人の動態を求めるウラジーミル・タトリンのモニュメント、壁の接する角や隅を積極的に侵犯したり平行を避けたりすることで展示室の形態を強調するエル・リシツキーの構成、さらにシュヴィッタースのメルツバウを挙げ、それらを「演劇的」と特徴づける。

「演劇的」と形容されるのは芸術作品だけではない。アーチャーは、未来派が戦争をもまた「演劇的な観点で」見ていたと言及してから、「事実、20世紀において演劇とは、芸術と日常との隠喩的な混合のアリーナをもたらすものである」と述べる[18]。すなわちここで「演劇的」とは、芸術作品とその展示空間との差異が知覚的・身体的にうやむやになることを契機に、芸術を日常の延長として見るのみならず、日常をも芸術の延長として見ることが可能になる感性を指す。

芸術が政治的現実と必ずしも分離したものではなくなるこの「演劇」の状態について、アーチャーは、シュヴィッタースを重要な参照先にもつヨーゼフ・ボイスを、同時代の芸術家と対比する。イヴ・クラインのパフォーマンスや、デュシャンをパロディしたピエロ・マンゾーニの作品、クラインの「空虚」展に応答してギャラリーをごみで満たしたアルマンの「充満」展などをアーチャーは挙げ、これらはあくまで芸術のアイデンティティについての問いにとどまると指摘して、ベンジャミン・ブクローの記述を引用する。

1950年代のヨーロッパの同胞 —— ピエロ・マンゾーニ、アルマン、イヴ・クラインも —— と異なり、ボイスは言説の中でオブジェクトの状態を変えることはしない。[20]

クラインやマンゾーニのように芸術を独立隔離させる言説の内側での操作ではなく、ボ

イスのように芸術と政治的現実とを横断する「演劇」的な操作こそ、アーチャーがインスタレーションと呼ぶものである。この意味でアーチャーは、ドイツ緑の党の結成において役目を果たしたパフォーマンスやランドアート的なアプローチを指して、ボイスに「インスタレーションとしか呼ぶほかない膨大な物質的創意」〔20〕を見いだす。

さらにアーチャーは、ボイスとリチャード・セラの作品との形態的な類似を指摘するブクローの記述を引用して、1960年代から1970年代にかけての、ミニマリズムおよびポスト・ミニマリズムもまた「インスタレーション」の理解に寄与すると述べる。ロバート・モリスは「彫刻についてのノート」〔Morris 1985〕で、オブジェクトとそれの置かれた空間の見え方、さらにそれを見ている観賞者の視界そのもののあいだで「差異化〔differenciation〕」がなくなると主張している。これはアーチャーが「インスタレーション」に見いだす、芸術を他のものから隔てる認識の文脈的違いが消去されることの、より知覚的なヴァージョンといえる。

この文脈からアーチャーは、ポスト・ミニマルやロバート・ラウシェンバーグ、ハプニング、アルテ・ポーヴェラの作品に、マックス・コズロフの述べる「関係性の価値切り下げ〔devaluation of relationships〕」を共通点として見いだす〔Archer 1994:26〕。固有の内容をもたず、社会に開かれた場においてさまざまに意味をもちうる作品では、いまや観賞者の側にこそ、そこで起きていることの意味を見いだす必要がある。このように経験される作品をアーチャーは「プロセス」と形容して、シチュアシオニストのいう「状況」と類比する。シチュアシオニストが用いる、素材の文脈を侵犯した使用を指す「転用（détournement）」の概念こそ、現代のインスタレーションの定義づけに大きく関わるとアーチャーは主張する。

だがいっぽうで、このような浸透的・転用的な操作としてのインスタレーションはボイスやシチュアシオニストの左派の美学やアプローチにのみ一致するわけではない。アーチャーはここまで跡づけた「芸術作品の粉砕と、文化的な場をまたいだ、その意味の散逸」〔28〕が、フレドリック・ジェイムソンのポストモダニズム観すなわち後期資本主義的な感性にも共通することを強調する。

> ニューヨークの芸術家・批評家であるジョン・ミラーが指摘したように、フリードの「演劇」概念は、ミニマリズム彫刻と露骨な商品との関係をうまく明らかにしていた。フリードのいう演劇はこの点で、ギー・ドゥボールのスペクタクルの概念と似ている。ミニマリズムの、意図をもたぬ意味作用のようなものを描き出すことで、フ

> リードはこんにちの芸術制作にまで、支配とは言わずとも影響しつづけるこの傾向を明確にするという課題以上のところまで進んでいた。取り返しのつかないことに、演劇の感覚 —— ケージによればこの演劇とは、「現実に私たちがその中に住んでいる」ものだ —— との芸術の小競り合いは、その理想的な領域から、ヴァルター・ベンヤミンが『パサージュ』で検討した商品資本主義の大いなる「夢の国」へと引きずり出されてしまう。〔…〕ベンヤミンにおけるのと同様、必要なのはこの夢から資本主義という現実へと覚めることであり、インスタレーションやパフォーマンスの発展を導いた、1960年代の、空間やその中での身体の徹底化がもっていた主な側面とは、アートワールドの確からしさを不安定にすることを通じて、経済的で政治的な現実を指し示すという望みでもあったのだ。[30]

つまりアーチャーにとってインスタレーションの演劇性は、芸術を日常の文脈へ開きながら、同様の文脈侵犯にもとづいて作動する後期資本主義の演劇性を指摘する。

以上のようにアーチャーの観点は、インスタレーション（·アート）に、作品や観賞者を空間の内側に囲うような形態的な側面にとどまらない、芸術と日常ないし商品とのあいだの文脈の遺漏という同時代的な側面を、作品をその外の文脈に浸透させる展示（exhibition）の操作から見出し、これを演劇的と形容している。

しかしアーチャーの記述は、演劇性という共通点から、時代や地域を横断した共通性をインスタレーションやその先例に見出すいっぽうで、ハプニングやパフォーマンス、またボディ·アートやコンセプチュアリズムなど、通常インスタレーション·アートから区別される同時代の芸術との違いは示していない。これは、インスタレーションという操作自体が、どの文脈にも適用できてしまうという侵犯的な性質に原理的にもとづくためである。そのため、芸術ジャンルの区別は後景化している。アーチャーの遠心的な特徴づけは、なぜインスタレーション·アートが、同様の演劇的な操作にもとづくパフォーマンスやコンセプチュアリズムとは異なる、ほかならぬインスタレーション·アートというジャンルであるのか、よりスペシフィックな特徴づけによって補完されうる必要がある。

1.1.2 マーク・ローゼンタール『Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer』(2003) —— 所与の場所と観賞者という現実

ローゼンタールはアーチャーと同様に、インスタレーション・アートがもつ境界侵犯的な性質を強調しながら、さらに、作品やイメージがインストールされる先の場所 (site)・空間 (space) のもつ物理的固有性と芸術家の意志との関係を重視する。

> イメージと組み合わせられる空間の物理的性質〔physical charatcer〕は、その小さな部屋での物語的描写や観賞経験について芸術家が下す無数の美的決断にとって、非常に重要である。[Rosenthal 2003:25]

> 過去80年にわたる芸術へのこのアプローチの着想や動機、類型は多様かつ多面的であるから、おそらく定義は物質的な記述に委ねるほかないだろう。インスタレーションは、さまざまな種類の現象を前に出すことでひとつの芸術的なヴィジョンやアウラがその中で働くように充てられた空間を指す。インスタレーションは、作品のための部屋が与えられたときに芸術家が為したい何かしらとして定義されるだろう。この定義はあえて広範な可能性を用意している。[26 (下線引用者)]

この大胆な包括的定義は、制作に先立ってまず固有の空間が与えられるという特徴づけに重点がある。すなわちローゼンタールの定義は、アーチャーの「インスタレーション」における展示物と展示室との関係に、前者に先立つ後者がその作品のもつ意味を条件づけるという側面を加えている。

作品とそれに先立つ固有の条件という二者関係を、ローゼンタールは、芸術と「生〔life〕」すなわち日常という、従来隔離されていた領域に対応させる。芸術家たちは近代を通じてこの隔離に不満を抱いてきたとローゼンタールは述べ、ラウシェンバーグが自身の芸術の位置を「芸術と生との隙間」に置いた発言を引いて、インスタレーション・アートを制作する芸術家は芸術を生に包含するような関係の樹立を試みると述べる。

インスタレーション・アートはそのため、実際の空間とまた観賞者がそれを踏査するときの実際の時間において「生を模した〔lifelike〕」性質を組織する、とローゼンタールは強調する。

観賞者の時間と空間は芸術と一致し、知覚する者とその対象との分離や対立はない。つまり、生はこの芸術形式に浸透するのだ。[27]

この浸透をローゼンタールは「物理的な収斂〔physical convergence〕」と述べ、日用品の使用と類似することでインスタレーション・アートは人間の生やその環境を反映すると考える。

すなわちローゼンタールにとってインスタレーション・アートは、芸術をいかに日常・生と接続できるかという実存的なコンセプトをもった時空間的な実践である。ローゼンタールは、そのような作品の意味はそれが実現する場所の固有性すなわち「ロケーション〔location〕」との関係に左右されると論じ、この関係の分類として「魔法〔enchantments〕」「真似事〔impersonations〕」「介入〔interventions〕」「接近〔rapproachments〕」の四つを提案する[28]。

「魔法」「真似事」の二つは、作品の諸要素が空間全体と必ずしも強い結びつきをもたず、そのため周りから孤立して見えさえする作品を指す。たいして「介入」「関係の樹立」の二つはサイト・スペシフィックなタイプの作品を指す。つまり、ロケーションを作品構成に含み、物質的内容や意味をその文脈から引き出す作品だ。

この分類は一見、後者二つだけがローゼンタールの観点に沿い、前者二つにおいて芸術作品は外の文脈つまり日常性からむしろ切り離されているように読める。しかし、ところどころ両義的な語彙で記述されるところはあるにせよ、前述および以下の記述のとおり、ローゼンタールにおいてあくまで芸術の「生を模した」性質を媒介するのは、観賞における空間と時間が物理的・身体的な現実であるという側面でありる。よって、実際にそこがどんな場所かという固有性は必ずしも直接作品に反映される必要はない。

観賞者と空間を共有し、また観賞者の経験のどこにおいても本物である〔authentic〕ような、フレームづけのないこの芸術形式をもって、私たちは、空間、時間、そしてこの世界の正確な記述へ向かう芸術の頂点に至ったのである。[27]

以降ローゼンタールは、前述した四分類は排他的でないとしながら、それぞれにあたる具体的な作品の系譜を提示していく。以下に概観する。

(1)「魔法」に分類されるのは、シュヴィッタース《メルツバウ》(c. 1919–1937)や、また第一回国際シュルレアリスム展に展示されたデュシャン《1200の石炭袋》(1938)、荒廃したマ

ネキン人形を自動車の中に座らせたサルバドール・ダリ《雨のタクシー》(1938)、デュシャン《与えられたとせよ》(1946–1966)などだ。このアプローチをローゼンタールは、ヴァーグナーの総合芸術や、また1955年にカリフォルニアに開園したディズニーランドに類比する。それらは、建築や場所のもつ物質的性質を活用しながらも、根本的には現実の場所から遊離した、「精神を没入させるスペクタクル」として機能する〔33–35〕。

別世界かのように体験されるこのタイプのインスタレーション・アートをローゼンタールは「タブロー」と特徴づけ、さらにジョージ・シーガルやエドワード・キーンホルツ、フアン・ムニョスといった人物像を空間に配置するタイプの作品や、ビデオ・インスタレーション一般、また代表的な作家としてイリヤ・カバコフを挙げる。カバコフの《10の登場人物:アパートから宇宙へ逃げた男》(1988)について、そのインスタレーションの空間が、展示会場となる美術館やギャラリーの空間と、壁や通路によって隔てられていることで、外の世界から離れた別世界へ入るような感覚を観賞者にもたらす点にローゼンタールは注目する〔41〕。この点は、インスタレーション・アートが芸術とその外の日常とを一致させるという観点に一見背くようにも読めるが、そうではない。観賞者は作品に入り込んむことで、自身の時間・空間として別世界を体験する。ローゼンタールの強調する「生〔life〕」は、必ずしも現実(reality)とのみ一致するわけではなく、別世界の生を観賞者が体験するような作品もあるのだ。ローゼンタールはデュシャン《与えられたとせよ》について、インスタレーションの空間に観賞者が入室することを感知して照明がつく点を強調する。これも、現実から切り離された別の世界を演出する。

日常と離接する「魔法」にたいして(2)「真似事」は、日常と連続する作品を指す。

> 魔法〔に分類されるインスタレーション・アート〕においては、芸術と日常的世界との境界は守られ、維持されており、観賞者は芸術の前にいるという感覚があった。たいして真似事〔に分類されるインスタレーション・アート〕は、しばしばこの分割を横断し、観賞者は芸術作品の存在を認識さえしないかもしれないものである。〔47〕

「魔法」が、しばしば物語的でさえある芸術家個人の想像力を投影してそこに観賞者を招き入れるのにたいし、「真似事」はあくまで日常の感覚の延長にとどまる。ローゼンタールはデュシャンのレディメイド《泉》(1917)を、インスタレーション・アートでないと断りながらも、「真似事」のタイプの作品の始点に据えている。日用品、商品、またヤニス・クネ

リスが1969年に展示した本物の馬のような、本来実用の文脈にある「日常的なオブジェクト〔everyday objects〕」が芸術の文脈に置き直されることで、両領域の境界を侵犯する［48］。

さらに、商業店舗を模したオルデンバーグ《The Store》（1961）、オフィスを模したマーティン・キッペンバーガー《The Happy End of Kafka's "America"》（1994）、料理を提供するリクリット・ティラヴァーニャ《Untitled（Still）》（1995）など、現実の空間の機能を模倣あるいは実演する種類の作品もローゼンタールは「真似事」の例に挙げる［51–54］。

「真似事」が日常的な文脈にあるものを持ち込むインスタレーションによって空間を作り出すのにたいし、(3)「介入」は逆に、日常的な文脈をもつ空間へ芸術を侵入させるタイプのインスタレーション・アートを指す。ローゼンタールは「介入」に分類される芸術家を以下のように特徴づける。

> 一部の作家は、作品制作を依頼されたロケーションの、物質的・機能的・知的・文化的・制度的な性質を検討するために、インスタレーションというメディウムを用いる。これらの作家にとって、芸術作品のもつ場所とは、中立的なものでも、意味づけのないものでもなく、インスタレーションの役割とは、この場所への批評さらにはその侵犯でさえある。〔…〕このアプローチでは、インスタレーションは芸術の慣習的な主題を離れ、実際の〔literal〕周辺空間に指し向けられる。［61］

「真似事」と「介入」との対比は、アーチャーがマンゾーニらとボイスとのあいだに置いた対比と重なる。両者とも日常と浸透的ではあるが、前者があくまで芸術の空間にとどまるのにたいし、後者は現実の空間に芸術をもってアプローチする。

ローゼンタールは「介入」のパイオニアにダニエル・ビュレンを挙げる。またデュシャン《1マイルの糸》（1942）、ミニマリズムの作品、カール・アンドレやリチャード・セラなどポスト・ミニマルにあたる作品など、展示室にいる観賞者の身体移動や知覚に介入する種類の作品もこの分類に加える。展示室やそこにいる観賞者は、中立的でない「物質的・機能的・知的・文化的・制度的な性質」をもつ空間的条件であり、このことを主題とするアプローチが「介入」にあたる。

この特徴づけは一見、「真似事」との境界をやや不分明にするようにも見える。たしかに理念上は、「真似事」はインストールされる物の、「介入」はインストールされる先の場所にたいする文脈的操作を主題とする、と区別できる。しかし「真似事」のセクションで紹介

されるホルヘ・パルドの作品が「介入」でも再び言及されるように、前者はしばしば後者を賦活する。パルドの《Untitled》(1999)は、フィラデルフィアの美術館のコミッションで、実際に用いられるロビーと映像鑑賞室を改装したもので、両方の特徴をもつといえるだろう。「介入」の例に、マイケル・アッシャーの、商業ギャラリーの展示室部分とオフィス部分とを隔てる壁を取り払ったインスタレーション(1974)も挙げられる。これはビュレンの「介入」的アプローチだけでなく、キッペンバーガーやパルドの「真似事」的アプローチとも類比できる。

また「介入」には、下着姿や裸体の女性を展示するヴァネッサ・ビークロフトのアプローチも挙げられる。「介入」の対象とされる空間の慣習に、観賞者自身の視線、ここでは「男性の視線(male gaze)」も含まれることは批評的に重要である[70]。ローゼンタールはビークロフトの作品について、「魔法」に分類されていたデュシャン《与えられたとせよ》の裸体が「観賞者の空間へと一歩踏み出した」と述べる。

すなわちローゼンタールにとってインスタレーションとは、観賞の時間・空間が媒介する「生を模した」性質をその特徴にもち、この性質が現実の日常的なものや空間および慣習の慣習を主題として扱う(あるいは扱わない)にあたって、分類した四種類のモードを、ときに複数重複してもつ芸術ジャンルである、といえる。

第四の分類である(4)「接近」についてローゼンタールは、物質的文脈の突出をその特徴に挙げる。はじめの例は、展示室内に紗幕を垂らしたロバート・アーウィン《Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light》(1977)である。空間に影響を与えるこのアプローチはポスト・ミニマルの典型といえるが、ローゼンタールはこれが「介入」に近い点を認めたうえで、以下のように述べて「接近」という分類の特質を示す。

> 接近〔のアプローチ〕において、その芸術作品がもつ特徴は、しばしば文化的というより形式的である。このインスタレーションはサイト・スペシフィックであるほど、そしてそのロケーションと一体になるほど、この種の作品はときに不可視になる。そのような作品は端的にいまそこにあって、匿名的に作られた、芸術家の手の跡のないものに見える。オブジェクトがそれ自体で役割をもつ場合、その役割とは全体に統合される一部であるか、空間に溶解して見え、この空間それ自体が芸術として示されるものである。[77]

> 接近における観賞者の経験には、ある種の自然な性質があり、観賞者は芸術と物理的に〔physically〕共存し、歴史的・分析的・想像的な領域にではなく、いま、現実の時間と場所において住まっている。知覚的な散策が最も重要である。身体は視覚とともに巻き込まれ、物質的で感覚的な認知が、その空間の理解に加わる。その場所の経験は、自己についての前述した感覚と組み合わさる。[77]

この記述から、芸術と日常とがあくまで別項としてあることで意味をもつ「介入」にたいして、「接近」は知覚的・現象学的な両者の溶解を特徴にもつと区別できる。先例にミース・ファン・デル・ローエのバルセロナ・パヴィリオン（1929）や、エル・リシツキー《Proun Room》（1923）を挙げ、さらに戦後の作家としてイヴ・クラインの「空虚」展（1958）、空の見える四角い穴を天井に開けるジェームズ・タレルの《His Sky Piece》（2000）、ロバート・スミッソン《Spiral Jetty》（1970）、さらにドイツの国会議事堂を布で覆ったクリスト & ジャンヌ = クロード《Wrapped Reichstag, Berlin》（1977–1995）が挙がる［78–84］。

だが、クラインにせよクリスト & ジャンヌ = クロードにせよ、またアーウィンにせよ、「介入」に分類されるアンドレやビュレンのアプローチと、異なるよりむしろ類比する部分が多いことは否定しがたい。つまり知覚に焦点を当てた操作は、展示室や議事堂といった場所の文化的・政治的性質をも強く反映する。

以上のようにローゼンタールは、アーチャーがインスタレーションすなわち「展示」の操作をモデルに特徴づけた「文脈を横断する」という性質を、観賞のもつ物質的な時間・空間の側面で論じ直した。インスタレーション・アートは制作に先立つ所与の特定の空間を必要とし、この空間との関係にかんして複数のアプローチがある。ローゼンタールは、(1) 別の想像的なタブローを立ち上げる（魔法）；(2) 現実的な文脈をもつものを展示室に持ち込む・再現する（真似事）；(3) 展示行為によって、その場所や観賞者自身の現実的・文化的な性格を主題に取り上げる（介入）；(4) 日常を知覚的・現象学的に芸術と溶解する（接近）、という四つに分類した。ただしこれらは排他的な分類ではなく、ひとつの作品が複数のアプローチをともにもつことがある。特に「介入」「接近」はその対象となる場所に展示室も含み、「真似事」と連続的な相にある。

1.1.3 デ･オリヴェイラら『Installation Art in the New Millennium』(2003)―― 場所の所与から観賞の文脈の所与へ

アーチャーのテクストが掲載された『Installation Art』の編集者であるデ･オリヴェイラ、ニコラ･オクスリー、マイケル･ペトリが新たに編集した『Installation Art in the New Millennium』は、題のとおり2000年前後の作品を集中して取り上げている。

デ･オリヴェイラらは、ハル･フォスター『The Return to the Real』(1996)の、現代美術の実践や理論が「メディウム･スペシフィックな洗練からディベート･スペシフィックなプロジェクトへ」転回したという指摘〔Foster 1996:xi〕を引用する。インスタレーション･アートの定義は伝統的なメディウム観によってではなく、「芸術家と観賞者との関係を検討する言説を構成する探究的プロセス」によってなされると述べ、これを「言説的環境〔discursive environment〕」〔de Oliveira et al. 2003:14〕と呼ぶ。

美術館批判や政治、観賞者の立場といった観点はもはや前提となった、というキュレーターのロシェル･スタイナーの指摘を引いて、デ･オリヴェイラらは、それらはインスタレーションに限らず芸術作品が位置づけられる「所与」の基盤になったと述べる。さらに情報技術や演劇的空間、映像メディアとの関係など、同時代のインスタレーション･アートの多様な展開を羅列したうえで、インスタレーションという語が広範なメディウムにまたがる活動を指す雑多な言葉となり、「介入」「インタラクション」「インテリア」「環境的」「イヴェント」「プロジェクト」といった、より特有な種々の活動を包括するようになったとデ･オリヴェイラらは指摘する。

> インスタレーションの終焉を告げる声もちらほら聞こえるようになり、少なくともその可能性は、前述した用語のひとつずつへと分裂した、あるいは置き換えられていて、しかし重要なのは、インスタレーションの位置は均質性を離れ、その異種混淆的な性質を強調するところまで移動しているように見えることだ。〔28〕

このような実践の拡散において、必ずしもサイト･スペシフィックなものでない、美術館やギャラリーの仕組みに適合した可搬的なインスタレーション･アートも増加した。固有の場所は必ずしも作品にとって重要でなくなり、むしろロケーションは、芸術家がプロジェクトを展開するうえで渡り歩く、制作にとって一時的にすぎない条件になった。場所(site)が

固有に持つあるいは持ちうる意味とは、作品とその場所との関係性で示されるものではもはやなく、民族誌者･アーキビスト･ツアーガイドとしての芸術家の手による、出来事やアクションの断片的連続から構成されるプロセスまたはテクスト的構成物である［28–31］。

前節で見たように、ローゼンタールは、インスタレーション･アートの制作にはそれを展示する空間が先立つとみなした。この所与の空間こそ、アーチャーのいう「インスタレーション」が演劇的操作として作用する、芸術とその外の文脈との接点だった。しかしいまやインスタレーション･アートが介入しうる場所･文脈は、所与のものではなくそれによって同時に構成される。この状況で所与のものとなっているのは、特定の空間ではなく、前述したように、美術館や観賞者、政治といった抽象的な諸条件の文脈である。

公共空間を展示場所とするインスタレーション・アートは依然として発表されている。他方で美術館やギャラリーといった場所へのインスタレーション・アートの「室内化〔internalization〕」も進んでいることを、デ･オリヴェイラらは、制度による外圧として理解するだけでなく、芸術家･観賞者の主体性（subjectivity）の私的･内省的な再発見をも促すと指摘する。ここまで見たように、《メルツバウ》からホワイトキューブの再考、ミニマリズムに至るまで、人間の側の主体性の賦活という主題は従来、インスタレーション･アートが「空間」に観賞者を包含することの第一の効果として論じられてきた。

デ･オリヴェイラらはそのような作品の例として、観賞者がガラス窓越しの豚を前にして狭い小屋に集団で閉じ込められることで観賞者同士の存在感を鋭く知覚するカールステン･ヘラー & ローズマリー･トロッケルのインスタレーション《豚と人のための家》（1997）、実在しない場所のミニチュアを置くことで想像の中でその空間に入り込むハンス・オプ・デ・ビーク《Exercising the Nowhere》（2000）、美術館の窓外に見える橋の縮小模型を制作したクリス･バーデン《Mexican Bridge》（1998–1999）を挙げる［36–43］。

デ･オリヴェイラらは本書で、インスタレーション･アートの包括的な定義の提案はしていない。同時代の実践の多様性を概観することで、1990年代を通じた再展示や所蔵に耐える可搬性をもつ作品の増加によって、インスタレーション・アートというジャンルの特徴が、所与の空間･場所の固有性との関わりではなく、美術館を含む制度や政治といった典型的な文脈を背景にした観賞者との関わりの構成にこそ求められるものになった、という変化を示している。たんに知覚的で現象学的な反省に限らない観賞者の主体性が、インスタレーション・アートの歴史的研究の多くが先例に挙げるシュヴィッタースやデュシャンから連続する一般的主題として強調される。

1.1.4 ジュリー・H・ライス『From Margin to Center: The Spaces of Installation Art』(1999)―― 観賞者の「参加」という主題の歴史的意義

ここまでみたように、ローゼンタールとデ・オリヴェイラらはともに、インスタレーション・アート一般をジャンルとして観賞者という観点で特徴づけるが、その重点はやや異なっている。ローゼンタールにおいて観賞者は、インスタレーションのための空間と同様、作品が存在し芸術家がそれを構成するための所与のものである。観賞者が現実的に有する物質的・文化的性格が、作品ごとのアプローチに関わる。たいしてデ・オリヴェイラらがインスタレーション・アートの実践特有の関心として見出すのは、観賞者の主体性である。サイト・スペシフィシティに関する1990年代のパラダイムの変化を経てもなお続く主題として、観賞者の主体性は見出される。

観賞者がもつこれらの役割はそれぞれ、作品にとって所与・前提となる(物理的・言説的)側面と、作品と相互に賦活しあう側面と言い換えられる。いずれも、観賞者という存在に象徴される他律性であり、インスタレーション・アートというジャンルは、このような他律的構造をもつとしばしば特徴づけられる。インスタレーション・アートは、観賞者という所与の外部に闖入されながら、その主体性を賦活する。

さて、作品にこのような関係が形式づけられていることを指す概念が「参加」である。ジュリー・H・ライス『From Margin to Center』(1999)は、「インスタレーション・アートは、特定の空間や状況の形成に依存している」と述べ、「その空間の物理的な特徴」が与える影響を強調する〔Reiss 1999:xix〕。この観点はローゼンタールに似ているが、ライスが最大の重点を置くのは、空間に入る観賞者の「参加」である。

> インスタレーション・アートの本質は鑑賞者の参加である。だが参加の定義は、アーティストによって、また同じアーティストの作品同士でも大きく異なる。参加とは、観賞者にスペシフィックな活動を与える、という意味でとらえられる。それは、観賞者が空間のなかを歩きまわり、そこにあるものに直面することを求めるという意味でもある。オブジェクトは観賞者の歩く正面にあるか、空間を探索してようやく見つけられる。これらの状況ごとに、鑑賞者は作品を完成させるために必要である。〔作品の〕意味は二者のあいだの相互行為から現れる。〔xiii〕

ライスによれば「参加」こそ、他の諸形式にたいしてインスタレーション・アートがもつ特異性である。インスタレーション・アートは複数の作品の置かれたギャラリーではなく「ひとつの状況〔single situation〕」であり、観賞者は状況としてのこの作品の「完成に不可欠〔integral to the completion〕」である。

ライスの言う「参加」は、いわゆる「参加型アート」が観賞者に求めるような、自分で言葉を書いたり、ものを食べたり、人と話したりといった特有な行為だけに限られない。歩くことやものを見つけることなど、移動と視覚から成る行為や受動的な認識をまず基礎的なものとして「参加」は含む。同定しやすい行為・出来事に依拠する点で、ライスによる特徴づけはローゼンタールやデ・オリヴェイラらに比べて形式的といえる。ただしビショップが指摘するように〔Bishop 2005:6〕、それだけで状況が「完成」するのかどうかは詳らかにされない。

すでに述べたとおり、ライスの議論は1950年代終わりから1990年代初頭にかけてニューヨークで見られた実践に範囲を限っている。「能動的な観賞者の参加」を重視した系譜のランドマークとしてアラン・カプローのエンヴァイロンメント、特に《Words》(1962)を挙げ、その系譜の先達にシュヴィッタース《メルツバウ》、未来派、デュシャン《1マイルの糸》を置く。この列挙はアーチャーやローゼンタールとも共通する。ライスはカプローに準じながら、芸術家が観賞者の参加の形を構成する点を重視する。

> 芸術家が成立させた構造の内側で(within the structure)、観賞者によって何かがもたらされる。ある観賞者が加えた言葉が作品の一部となり、次の観賞者はそれを読むことができる。〔Reiss 1999:14〕

ここでライスが言う「構造の内側」が、物理的つまり壁や床などで組み立てられた構造の内側という意味ではなく、カプローの言葉でいう「その芸術作品の、直接かつ根底的な主題によって決定づけられた〔dictated〕」もの、つまり抽象的に輪郭づけられた構造を指すことは重要である。《Words》について、言葉の書かれた紙を壁ではなく床に貼る行為は「不適切」であるとカプローが註釈するように、物理的に可能な何もかもがその作品にたいする観賞者の参加になるわけではなく、あくまで行為に意味をもたらす構造がある。とはいえそれは恣意的な命令ではなく、作品それ自体の「主題によって」方向づけられる。

カプローや、その影響を受けたオルデンバーグ、ジム・ダインらが展開したエンヴァイロンメントは、ジャドソン・ギャラリーやルーベン・ギャラリーでの発表を経て段階的に膾炙する。しかしそののち、シーガルの彫刻やオルデンバーグ《Bedroom Ensemble》(1964)のように、内側に入れずそのため踏査も含めた行為を求めない種類の作品が登場したことで、エンヴァイロンメントの理念は参加を重視するカプローの含意にとどまらなくなる。ライスはここで参加の問題の軸足をミニマル・アート(ミニマリズム)の実践に移して論じる。

ライスはミニマル・アートについても、その定義を建築的空間の構成だけに求めるのは不十分として、観賞者の役割(role)を重視する[51]。

> 1960年代初頭のミニマリズムをめぐって登場した、観賞者の参加というものの意味は、芸術家ごとに、またその芸術作品が置かれる状況をめぐる時期ごとに異なっていた。ロバート・モリスの3体のL字ビームは、同一のものでありながらその空間に置かれた向き〔の違い〕によって、その作品を知るうえでの自身の役割を意識することを観賞者に求めた。〔…〕ここには、これ〔3体のビームの形態の同一性と経験の違い〕が明らかになっていくときの時間という要素、そして観賞者がそれらオブジェクトに直面するという参加の要素がある。個人がその作品を経験すること、また芸術の本性についてその作品が持ち上げるだろう問いが、参加を構成するのである。[51]

このようにライスは、ミニマル・アートの作品が構成する空間(環境)は知覚的な参加と不可分であるとみなし、ドナルド・ジャッドやロバート・モリス、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィンの作品に「状況」の性質を見いだす。こうした特徴を、批判的な論調ながら明確にとらえたテクストとして、ライスはフリードの「芸術と客体性」(1967)を挙げる。

> 1967年、「環境的」は「演劇的」に道を譲る。演劇性とは、この年代のミニマリズム批判の中でも代表的な仕事である、〔…〕マイケル・フリードの記事「芸術と客体性」の中心にある問題である。モダニストの批評家であるフリードは、ミニマリズムの演劇性を非難する。フリードは、ジャッドやモリスの作品をひとまとめにして、その中に時間的でインタラクティヴな側面を見出し、演劇性という用語を与えた。フリードにとって演劇性が否定的な特徴であるのは、絵画や彫刻といった純粋なカテゴリーへの違犯(violated)をそれが意味していたためだ。もはやそこにあるのは、演

劇という新たな領野であり、これは〔絵画･彫刻という〕両方の領域の外にある。[58–59]

フリードによれば、ミニマリズム（あるいはフリードの呼び方ではリテラリズム）の芸術は、芸術ではないという状態を乗り越えられていない。それは単なるオブジェクトで、見るための時間の持続を求め、それが存在する空間や観賞者のほうにばかり強調点がある。事実、それは観賞者と空間 —— 言い換えれば、状況に依存している。[59]

ライスは「演劇性」を参加とほぼ同一視している。とくに、フリードがミニマリズムに批判する「時間的な性質〔temporal quality〕」、つまりモダニズムの芸術が「瞬間的に把握されうる」のと対照的に、ミニマル･アートにおいて「作品の理念が時間をかけて自らをあらわす」性質をライスは強調する。

部屋のスケールをもつ芸術は、把握されるために探査され、あちこち動き回られるほかなく、この探査は、いかに短くとも、時間を要する。[60]

すなわち、ミニマル･アートについてフリードが演劇的と批判する要素を、ライスは「参加」の範例的な形式ととらえている。カプローらのエンヴァイロンメントは、観賞者がハプニングに参加するための舞台すなわち「状況」である。ライスはフリードの議論を蝶番にして、エンヴァイロンメント、ミニマリズム、インスタレーション･アートに、観賞者の参加という共通項を「演劇性」や「状況」という語のもとで見いだす。この詳細な妥当性は次章に検討する。

アーチャーは、インスタレーション･アートの物理的形式のあいまいさにもとづいて、芸術と日常とを侵犯する性格を強調した。この性格は、1960年代以降の美術館制度やその外部における芸術作品の扱いについてのライスの記述にも見いだされる。

エンヴァイロンメントが芸術と日常とを接続させるために採ったアプローチは、ジャンクな日用品の利用（「真似事」）、展示室外の環境への意識（「介入」）であり、その背景には民主主義･共同体主義的な含意がある。1960年代後半の政治的緊張とくにベトナム戦争をきっかけとする美術館に対する全般的な抗議運動を契機に、エンヴァイロンメントないしインスタレーション･アートの政治的含意も反保守･反資本主義的な傾向を強く帯びはじめる。抗議運動は美術館の体制変化にもつながり、パーマネント･コレクションの権威性への疑

義は、若手作家へ展示の機会を開くきっかけにもなった。これを経て、インスタレーション・アートやプロセス・アートやコンセプチュアル・アートといった、エフェメラルな（耐久性のない素材や、解体の必要があり、展示会期のあいだしか存在しない）性格をもつために従来の美術館の慣習を挑発しうるポテンシャルをもつ芸術も展示されるようになる。

こうした要求から実現したのが、ニューヨーク近代美術館（MoMA）で開催された、モリス、フレイヴィン、アッシャー、ラリー・ベル、Pulsa などが参加した「Spaces」展（1969–1970）である。それは、のちにインスタレーション・アートと呼ばれる表現の制度化、つまり当初抵抗していたはずの美術館のもとでの馴致の始まりでもあった［82–97］。ローゼンタールがインスタレーション・アートの条件として挙げる所与の空間が、美術館という制度のもとでも与えられるようになったといえる。とはいえ、安全性の危惧や、ハプニングやアースワークの記録展示にたいする消極性から、MoMA だけでなくホイットニー美術館やテートモダンも含めた美術館はふたたび保守的な態度に転向した［105–106］。

いっぽうでインスタレーション・アートの隆盛に貢献したのは、1960 年代末から 1970 年代にかけて開いた、ソーホーのギャラリー、112 Greene Street、The Clocktower、P.S.1 などのオルタナティヴ・スペースである。ライスは、ゴードン・マッタ＝クラーク、ジョージ・トレイカス、アッシャー、パトリック・アイルランドらを、美術館だけでなくそうしたオルタナティヴ・スペースで活躍した芸術家として取り上げる。ライスの議論を要約すれば、傍流カルチャーの市場への吸収や、ビエンナーレでの展示カテゴリとしての定着と普及、ディア・センターの開館などを背景に、インスタレーション・アートは 1980 年代から 1990 年代にかけて完全に定着し、再び主要な美術館はインスタレーション・アートをコミッションするようになる［111–138］。

1991 年に MoMA で開かれた、1969 年以来のインスタレーション・アートの企画展「Dislocatons」の背後に、制度とアーティスト・コミュニティとの積極的な関係構築への貢献という役割、1970 年代のカウンター・カルチャー的な含意と意義の喪失をライスは指摘する。こうした政治的なポテンシャルの沈静とともに、ジャンルとしてのインスタレーション・アートを定義づける本質的な性質・基準は参加とサイト・スペシフィシティに収斂した点をライスは強調する［138–149］。

以上のように、ライスは観賞者の「参加」という主題を、エンヴァイロンメントにおけるカプローらの思想とその展開と、ミニマル・アートに対するフリードの批判における記述、またその政治的含意と展示空間の必要をめぐる美術館制度およびオルタナティヴなカ

ルチャーとの両義的な関係まで追うことで、20 世紀後半のニューヨークを舞台にひとつの系譜として描き出している。ここで重要であるのは、アーチャーやローゼンタールがインスタレーション･アートを主題的に特徴づけるのにたいし、ライスは形式的な特徴づけにも重きを置き、そのための過程でフリードの分析的記述を参照する点である。ライスが「参加」という題目のもとで描く歴史は、主題と形式との対応の系譜であり、その言説的な蝶番にフリードがいる。いっぽうライスの議論の単線性を批判し、「複数の歴史」を記述する必要を主張したのがビショップである。

1.1.5 クレア･ビショップ『Installation Art: A Critical History』(2005)―― 観賞者の主体的反省の複数のモード

クレア･ビショップ『Installation Art: A Criticall History』はその冒頭で、単に壁に絵画を掛けるような展示はあくまで「芸術の設置 (installation of art)」にすぎないと斥け、インスタレーション・アートと本来呼ばれるべきものから区別する。両者を区別するのは、後者だけが「全体性」としての「状況」を作り出す点である。

> 芸術の設置は、それが含む個々の作品にとって二次的に重要でしかないが、インスタレーション・アート作品においては、空間と、そこの中にある要素の組み合わせが、それら総体として、ひとつの存在としてみなされる。インスタレーション･アートは観賞者がその中へ身体的に入り込む状況〔situation〕を作り出し、ひとつの全体性としてこれを見るよう主張する。[6(下線引用者)]

状況に入り込む観賞者の身体の役割について、ビショップはさらに次のように述べる。

> そのため、インスタレーション・アートは、その空間にリテラルに存在するものとしての観賞者に直接指し向けられるという点で、伝統的なメディウム (彫刻、絵画、写真、ヴィデオ) と異なる。距離をとって作品を眺める、身体をもたない左右の目として観賞者を想像するのではなく、視覚と同等に触覚、嗅覚、聴覚を高められた、「身体をもつ」観賞者を、インスタレーション･アートは前提とする。観賞者のリテラルな存在を強調することが、インスタレーション・アートの鍵となる特徴といえるだろ

う。〔6（下線引用者）〕

すなわちビショップは、観賞者の身体が経験してこそ「状況」としての全体性が作品として存在するという、存在論的な主張を行なっている。

さらにビショップは、リシツキーやシュヴィッタース、デュシャンを起点として、1950年代のエンヴァイロンメント、1960年代のミニマリズム彫刻、その後の発展と1990年代の制度的公認という「規範的な歴史」では、本質的に異なる、関わりの薄い作品にまで類似性を押し付けてしまうと批判する。明らかにこれは暗にライスの著述を指している。ビショップはそれにたいし、作品経験のタイプに応じて多様な影響を背景とした「複数の歴史」が必要と主張する。

ビショップはこの歴史の複数性を、観賞者の入り込む状況がいかに「主体〔subject〕」を「アクティヴェート〔activating〕」するかに関するモデルの違いにおく。状況の全体性とは、このアクティヴェーションの一貫性でもあるといえよう。以下の四分類が各章に対応する。

（1）シュルレアリスムを範例とした「心理的、より正確には精神分析的な」〔10〕主体のモデル
（2）メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』を起点にした現象学的な主体のモデル
（3）主体が自己を知覚的に意識することを抑制し、観賞者を空間に融合するような、後期フロイトになぞらえれば主体の分裂（disintegration）のモデル
（4）民主制へのポスト構造主義的批判に根ざした政治的主体のモデル

以上の四分類に沿って、本書は各章に分かれている〔10, 101〕。

第1章「夢の場面」で扱われる作品の特徴は、マイク・ネルソン作品をもとに以下のように記述される。

> このような〔ネルソン作品を範例にできる、この章で扱ったインスタレーション・アート〕作品は、心理的に吸い込まれる感覚や身体的な没入感によって〔by psychological absorption and by physical immersion〕特徴づけられる ―― 観賞者は、場面に描かれた登場人物と同一化するわけではないが、主人公の立場に置かれる。結果として、この形式のインスタレーション・アートはしばしば、絵画や読書、映画館のもつ没入的な特徴にあるし

かたで関係するように見える。この類比はどれも妥当で、というのも、本章で論じたインスタレーションの多くに、強く物語的な要素があるからだ。しかしそのインスタレーションが、観賞者の心の中に空想や、個人的な記憶、文化的な連想を呼び起こそうとしていることで、象徴的な意味をおびた「夢の場面」は、これらの作品の経験を比較するうえで、豊かで最も強烈なモデルを提供する。[47][*3]

ローゼンタールのいう「魔法」にも類似したこのタイプの経験は、同章で扱われるクレス・オルデンバーグやルーカス・サマラス、またグレゴール・シュナイダーなどの作品の特徴にある程度合致し、インスタレーション・アートのひとつの典型的なタイプを取り出しているといえる。

ただしこの章は主題的な一貫性を大きく欠き、関わりの薄い作品に説得力の低い類似性を押し付けているというライスへの批判がビショップ自身に該当する点は否めない。上の記述にも暗示されているように、章題の「夢」はジークムント・フロイト『夢診断』を参照している。フロイトが夢の経験について述べた特徴を、「意識的な知覚の感覚的な直接性」「自由連想をつうじた意味の解明」とビショップは敷衍して［Bishop 2005:16］、たとえばカバコフ《アパートから宇宙へ逃げた男》のような、ある場面に観賞者が想像的に自身を投影するタイプのインスタレーション・アートの経験に適用するが、本来無意識の領域について言う「自由連想」を、カバコフが物質的に作る架空の情景の、政治的な含意さえもつ一種のイコノグラフィの解釈に結びつけるのは、フロイトの援用としてはあまりに牽強付会といえる。そのうえ、この特徴づけの延長に置くことの難しい作品が、同章では散漫に列挙される。たしかに、作者の精神生活を反映したシュヴィッタース《メルツバウ》の細部や、精神分析と関わりの深い国際シュルレアリスム展のジオラマ的演出に「心理的」側面を見いだすことはできる。しかしそれに続くセクションで、デュシャン《1マイルの糸》やカプローのエンヴァイロンメントに言及し、その環境の身体的で多感覚的な構成を取り上げるとき、主題の連続性は不明瞭である。

このような不明瞭さは、「複数の歴史」の区別をも弛緩させる。たとえばシルド・メイレレス作品について「〔…〕高められた知覚的経験を舞台に舞台に上げることで、この時代のブラジル美術における多くの現象学的関心を示している」と述べており、これは明らかに第2章の主題に該当する［37–39］。またジュディ・シカゴやミリアム・シャピロのフェミニズム・アート、マルセル・ブロータース《近代美術館鷹部門》（1974）に代表させた制度批判への

言及もまた、「夢」の主題との接続は不明瞭で、政治的ポテンシャルを扱う第4章の主題との比較も欠いている。

第2章はミニマリズムを中心とした、現象学的な反省を観賞者に促す作品を取り上げる。ビショップは、それぞれの意図の相違に言及しつつ、ジャッドやモリスらのミニマリズムとエンヴァイロンメントとの共通点を挙げ、さらにアーウィン、ナウマン、アッシャーらポスト・ミニマルに属する作家、また（本来メイレレスも属するべきだった）エリオ・オイティシカやリジア・クラークら現象学的関心をもつブラジルの運動「コンクレティスム」に言及する［54–61］。知覚的なアクティベーションという主題を固守しながら、パフォーマンスやヴィデオなどマルチメディアのインスタレーション、フェミニズムや制度批評との接続をビショップは的確に概観する［66–76］。この章はローゼンタールによる「介入」と「接近」の分類をおおむねカヴァーしている。

第3章は、観賞者の自己にたいする意識を現象学的に賦活させるのではなく、逆に抑制するタイプを挙げる。空間を一色の光が包むタレル《Arhirit》（1976）や、合わせ鏡を用いた草間彌生やルーカス・サマラスの作品など、前章で扱ったタイプよりも、視覚・触覚に均質な刺激を与える空間構成をもつものが多い。特にヴィデオ・インスタレーションに関しては、映画館的な暗室環境やそれが促す映像それ自体への没頭を指摘している［94–99］。

> 〔ビル・ヴィオラの作品〕《Five Angels for the Millennium》（2001）では、アンビエントの音楽に満たされた広い暗室に、5つの大きな映像投影がある。吸い込まれるような暗闇と没頭させられるイメージとが組み合わさり、観賞者を取り囲み、緊張を解く。［97］

こうした記述は、第2章にある、以下のような記述と好対照をなし、両章の主題の違いを明確に示している。

> 〔スーザン・ヒラーやダグ・エイケンなど、複数の投影を用いる〕これらのヴィデオ・インスタレーションは、想像的な同一化を強く促す、非常に魅惑的なイメージをもちながらも、私たちの身体、また同じ部屋にいる他者との関係についての、高められた身体的な意識によって、作品に心理的に吸い込まれる感覚はしばしば阻まれる。［76］

すなわちビショップは、没入感（第3章）と意識的反省（第2章）という二項から成る現象学

的モードの違い、さらに物語的･想像的といえるモード（第1章）を加えた三つのタイプをここまでに提案していると整理できる。ローゼンタールの四分類が現実のもつ社会的･物理的な固有性を極にもつ文脈的なスペクトラムであったのにたいし、より観賞者の主体的経験に即したスペクトラムといえる。

第4章「アクティベートされた観賞者性（Activated Spectatorship）」は、この意識的反省というモードが、現象学的なものではなく、政治的ないしコミュニケーション的なアクティベーションとして働く作品を取り上げる。章題こそ本書全体を象徴する語から成るため含意が不明瞭だが、冒頭の段落でこの章の主題の範囲は明示されている。

> この最終章では、インスタレーション･アートが観賞者を脱中心化する目的をもつ方法の分析に着目し、政治化された美的実践としてアクティベートされた観賞者性という考えを検討する。観賞者のアクティベート（絵画や彫刻を「ただ見る」のとは異なり、私たちは作品に囲まれて役割を与えられるということ）を目指す取り組みが、やがて政治的なアクションへの欲望とますます同等のものになってきたことは明白である。［102］

ビショップはこれについて、インスタレーション・アートが巻き込む観賞者たちのあいだの関係を重視する。「知覚の関数として」の関係（第2章）ではなく「コミュニケーションを生む」関係だと強調し、ボイスの「社会彫刻」の理念や、ハーケ、ビュレン、アッシャーらの作品の政治的含意に言及する。さらに、同様に第2章で扱った文脈と区別して、クラークやオイティシカらブラジルの作家の作品について、カウンター･カルチャーとの接近や、リベラルな思想が強調されていく展開を挙げる［102–110］。

また、作品を通じて人間同士の相互作用やその社会的な意味を賦活する形式をもつ作品を論じたニコラ・ブリオーの『関係性の美学』（1998、英訳は2002）、その範例とされるティラヴァーニャやフェリックス・ゴンザレス＝トレスにビショップは言及する［116–118］。しかしビショップは、ティラヴァーニャに特に反映されるブリオーの「関係性の美学」のコンセプトが「〔…〕対話を提唱するという非常にゆるい意味でしか政治的なものを理解しておらず、どの点をとっても、政治的意志の同意にとどまっている」と批判を向け、たいしてエルネスト・ラクラウ＆シャンタル・ムフの、インクルーシヴであるだけでは必ずしも民主性は実現せず、むしろ見えない排除に晒されてきた人々を念頭に入れる限りでこそ公共の領域は民主的でありうるという議論をもって反駁する［119］。ラクラウ＆ムフの用語「敵

対〔antagonism〕」は、いまだ相互に他者を認めるプロセスの途上にある主体同士の関係を指す。ビショップは「敵対」を主題とする作家の例として、移民・難民、外国人旅行者、低賃金労働者、違法露天商などと契約してパフォーマンスを含むインスタレーション・アートを制作するサンティアゴ・シエラを挙げる〔120–123〕。

以上のようにビショップの議論は、作品を経験する「主体」としての観賞者の（非）反省的経験、またそれをアクティベートするモードの違いによってインスタレーション・アートの分類を提案する。このモードの分析のために、フロイト、ジャック・ラカンの精神分析理論、またラカンに影響を受けたラクラウ & ムフが参照され、従来の現象学的ないし前衛主義的なモデルと合流している。

結論部でビショップは、この「主体」のアクティヴェートについて、各章で論じてきたような主体のモデルと、実際に観賞するリテラルな主体との緊張という観点を導入する。これはフリード「芸術と客体性」におけるリテラリズムと現在性との緊張の構図を発展させたものである〔131–133〕。すなわちライス同様、観賞者の主体性に着目するためにビショップはフリードの議論を参照している。これは「演劇性」を文化的・産業的な含意から解釈したアーチャーとは大きく異なる。この点については本章後半また第2章で詳しく論じる。

1.1.6 グレアム・コールター＝スミス『Deconstructing Installation Art』（2006）―― 妥協した前衛への批判

ここまでみたアプローチは、作品の外の空間と、またその空間に含まれる観賞者という二項こそが、インスタレーション・アートにとっての所与であり条件だとみなすローゼンタールの観点を蝶番に、二つの系譜に分けることができる。一方には、作品がその外の空間に接触するということを、「生」ないし「日常」の領域へ芸術を侵犯・浸透させるという操作およびその効果として着目する観点だ。アーチャーはこれを「演劇性」と呼び、後期資本主義の状況に呼応するとみなした。他方には、観賞者をアクティベーションするような参加・主体的経験の形式に着目するライスやビショップがいる。デ・オリヴェイラらの同時代的な分析は、前者のような侵犯的な文脈自体がすでに所与となった現況と、その中でも観賞者の主体性がインスタレーション・アート特有の主題として説得力をなおもつことを概観したといえる。

グレアム・コールター＝スミス『Deconstructing Installation Art』（2006）のアプローチは、

前者の「文脈侵犯」の系譜に属する。

コールター＝スミスは、インスタレーション・アートの先例として頻繁に挙げられるダダやシュルレアリスム、デュシャンなどが、(1) 既存の芸術概念の脱却や、(2) 日常生活と芸術との統合、(3) それ自体が断片的であるために観賞者に創造プロセスへの参加 (engage in creative process) を求める点を指して、ペーター・ビュルガーのいう「前衛主義」的な芸術の系譜にインスタレーション・アートがあると主張する [216]。その「「侵犯的な」美学 (‘transgressive’ aesthetics)」こそが、戦後芸術の多くの運動・様式、直近のものではアプロプリエーションと同様に、インスタレーション・アートを動機づけてきたと考える。

コールター＝スミスが、黎明期とされる 1960 年代でなく 1990 年代にこそインスタレーション・アートが重要になったと捉えるのは、この時期におけるインスタレーション・アートの充分な制度化を、本来の侵犯的美学の妥協が典型的に実現したとみなすためである。

> 言い換えれば、侵犯は美術館に保護・収蔵される、そして極めて重要な個人の産物として枠づけられる、教化された活動になった。[217]

すなわち、アーチャーが跡づけたようなインスタレーション・アートの美的な侵犯性は、1990 年代にすでに、ライスがニューヨークに関して論じたように美術館制度へ迎合し、改めてかつてのファイン・アートと同様に、社会・生活から分離されたものとなっている。

コールター＝スミスはこのような侵犯の制度化の先例をデュシャン《泉》(1917) に見たうえで、インスタレーション・アートにおけるその萌芽を、1960 年代における、展示空間を対象化する操作に見出す。

> ドナルド・ジャッドの箱型彫刻、たとえばギャラリーの環境を文字どおり捕捉する《Untitled》(1966) を例にとろう。この箱をギャラリーの壁にボルトで固定することによって、ジャッドは展示空間を自身の作品の一部にして、その空間を所有したのである、おそらく世間から離れたもの (芸術制度) が個人のアーティストよりも強力であるとは気づかないまま。[219–220]

すなわちコールター＝スミスは、展示室に作品を置くというインスタレーション自体に、侵犯の制度化のアレゴリーをすでにアイロニカルに見ている。アーチャーにおいて、侵

犯的な意味は「インスタレーション」に仮託され、壁とキャンバスとの関係を強調するステラの発言がそのアレゴリカルな前兆として引かれていた。しかしコールター＝スミスは、ギャラリーへの侵犯や介入は共謀を前提にしており、生活と芸術とが侵犯するアクチュアリティはインスタレーション・アートの領域ではすでに妥協されていたと指摘する。

コールター＝スミスは、インスタレーション・アートに期待される侵犯的性質に伏在するこの妥協が、ビショップがその経験の特徴におく観賞者のアクティベーションの理念自体を疑問に付すことを強調する［220］。インスタレーション・アートの観賞は、知覚的にもすでに制度化されている以上、従来の絵画と同じ受容的なモードにとどまり、それに紐付けられた政治性も型なしになる。「関係性の美学」に座する作家はもちろん、制度的共同体への批判的距離をビショップが評価するシエラやトーマス・ヒルシュホルンについても、コールター＝スミスによれば、不徹底でなおも制度の内側にいる［263–264, 272–273, 276–278］。

すなわち、ビショップによるアクティベーションは、関係性や敵対といった方針の差異が生じる段階にすら至らないとコールター＝スミスは厳しく批判する。

> ビショップのインスタレーションの定義の核心にあるのは、そこで問題となる芸術作品が、ひとが中に入ることのできるようなものであるということだ。〔…〕多くの例において、インスタレーションのもつ演劇性や情報的性質は、その〔作品の〕「中に」入ったところで、没入よりも距離があるのは確実だ。［234］

コールター＝スミスは、ビショップがインスタレーション・アートに期待する理念である、日常に接続した観賞者の能動性や創造的参加を真に実現する例として、デジタルメディアを用いたインタラクティヴィティや、演劇・映画に通じる物語性を挙げる。前者には、インタラクティヴなパノラマ・プロジェクションを用いたジェフリー・ショウや、誰でもウェブブラウザ経由で操作可能なサーチライトを公共空間に設置するラファエル・ロザノ＝ヘマーを挙げる。後者には、オラファー・エリアソン《The Weather Project》（2003）や、コースター型のインスタレーションであるカールステン・ヘラー《Test Site》（2006）、狭い通路を這って進んでいくヨーン・ボック《Klutterkammer》（2004）を挙げる。

特に後者について、観賞者が能動的に断片を集めていくようなノンリニアな構造にとくコールター＝スミスは期待する［229–231］。とはいえこのタイプのインスタレーション・アートは、ローゼンタールが「魔法」、またビショップの「夢の場面」に分類する作品と

共通する部分もある。とくに前者をローゼンタールは、前述したように、展示空間の固有性から独立した空間を構成することを重視しており、これは慣習的な受容を促す美術館の文脈をむしろ遮断することに貢献していると解釈できる。また、コールター＝スミスの挙げるネルソンやシュナイダーはビショップも挙げている。

またコールター＝スミスは、現実の生活に直接に影響を与える作品として、実際にコミューンとして運営されるアトリエ・ファン・リーショウト《AVL-Ville》(2001)、酪農場の汚染した牛乳の廃棄対策としてチーズへの加工を提案するダン・ピーターマン《Store (Cheese)》(1991–1993) を挙げる。

以上のようにコールター＝スミスは、典型的なインスタレーション・アートの歴史的理解で範例とされるデュシャン、ミニマリズムといった例が、一見「侵犯」的であっても、ギャラリー・美術館をその相対項とする限りではじめから制度化に妥協しており、日常に本質的な影響を与えないと指摘し、ビショップなどが想定する観賞者のアクティベーションともども、実際は伝統的な受動的美学にとどまるにすぎないと批判した。それにたいして、ニューメディアによるインタラクション、ノンリニアな物語性、また現実の社会的空間に直接働きかけるプロジェクト型作品こそ、観賞者に能動的なインタラクティビティを提供すること、すなわち日常に芸術として介入する前衛の実践に成功しているとみなす。

この二項対立をコールター＝スミスは「ファインアート」と「メディアアート」という二つのジャンルに象徴するが、メディアアートが必ずしも美術館制度の外にあるわけではないように、コールター＝スミスの作品の評価は両義的・恣意的なものが少なくない。

その意味で、コールター＝スミスの議論は、一貫してビショップのアプローチにたいして批判的態度をとるように、インスタレーション・アートを特徴づけてきた理念にたいする批評的アプローチとしてとらえるべきである。1920年前後のヨーロッパにおける前衛、1960年代のミニマリズム、そして1990年代の政治的転回とを結びつける「規範的な歴史」に、侵犯やアクティベーションといった理念を遡及的に読み取る傾向を批判し、むしろそこで主流に置かれてきた実践こそ妥協的であり、たいして傍流に退かされてきた実践こそ、保守的・ロマン主義的な旧来の美学に対するラディカルな切断を実現しうると位置づける点で、コールター＝スミスの議論の目的はたしかにインスタレーション・アートの言説的側面の「脱構築」にある。

1.1.7 ユリアーネ・レーベンティッシュ『Ästhetik der Installation』(2003)――美的プロセスの時空間的な賦活

レーベンティッシュ『Ästhetik der Installation』(2003、英訳2012)は冒頭で、同書のアプローチが(1)類型学やそれによる定義を目指すものでも、(2)その起源を再構成するものでも、(3)現在の多様性への暫定的なサーベイを行なうものでもない、と述べる[7]。この退けられる3つの方針は、ここまで本章でみた論者では(1)アーチャー、ビショップ、ローゼンタール、(2)ライス、(3)デ・オリヴェイラらにそれぞれ該当する。

たいしてレーベンティッシュは自身のアプローチを「哲学的美学」と定め、多様かつ展開のさなかにあるインスタレーション・アートについて論じるため、1960年代以降の美術批評の、とくに「諸芸術の内側〔*innerhalb* der einzelnen Künste〕」での議論を参照すると述べる。これは、フリードやテオドール・アドルノがコミットした、芸術のカテゴリーに関する問題を念頭に置いている。すなわちレーベンティッシュは、「芸術としてインスタレーション〔・アート〕を受け入れるか、その芸術としての身分を否定するかが、あるひとつの芸術の概念を維持することさえ意味する」という、ものはいかにして芸術なのかという存在論的問いこそ、インスタレーション・アートについて特有に見いだせる美学的問題でありその特徴と考える[8][*4]。

この問いを象徴するのが、第1章で検討される「演劇性」の概念である。レーベンティッシュは、「演劇性」をあらゆる芸術の構造的特徴であるとみなし、この普遍的問題をインスタレーション・アートは取り出すと主張する[23]。

フリードの読解のまえに、その議論に影響を与えたスタンリー・カヴェルの演劇論をレーベンティッシュは要約する。カヴェルは演劇を題材に、舞台上にいる人々と観客である自分たちとの関係を論じる。『リア王』のような凄惨な悲劇を前にして、観客は舞台上に上がってそれを助けたり介入したりしようとはしない。一見これは演劇の上演の慣習として当然のものに見えるが、カヴェルはこれを、他者にたいして隠遁しただ眺めている観客の態度の倫理的かつ現実的な問題とみなす。この構造が演劇の条件すなわち「演劇性」であり、私たちに他者に対する倫理的な反省のきっかけを与える。レーベンティッシュはこの議論で、他者にたいして自分の身分や立場を示そうとしない非倫理的なふるまいが、舞台上のフィクションにたいして観客が外部に居続けるという「存在論的な分断〔ontologishe Trennung〕」に類比されていると解釈する[29]。観客が舞台に上がったところで、中断するのは芝居その

ものであり劇中の出来事ではない。だが表象におけるそのような分断を、他者との実存的関係として倫理的に受け止める機会として演劇（劇場）を捉えることにカヴェルの演劇論の要点はある。

しかしレーベンティッシュはこの類比をあくまで「せいぜい隠喩にすぎない」「美的な文脈と美の外の文脈との違いを考慮していない」〔34〕と反論して、演劇性の議論から倫理的な価値づけを差し引く。そのため演劇性は、打破すべきものではなく、美的なものに本来備わるニュートラルな性質とみなされる。演劇性とは「俳優と劇中人物、あるいはより普遍的には、表象するものと表象されるもののあいだの、止揚しがたい緊張」〔38〕であり、この緊張においてこそ、役者が何らかの役となるように、対象は何らかを意味するものとなり、解釈の可能性を開く。

レーベンティッシュはカヴェルの議論を視覚芸術にパラフレーズした主張としてフリードの議論をとらえる。カヴェルのモデルから導き出した「表象するものと表象されるもの」との緊張が、フリードの用語を用いて、「〈リテラル〉な〔それそのままである〕ものの次元と意味の次元」〔52〕さらに「ものとしてと記号としての二重の存在〔*Doppelpräsenz*〕」と言い換えられる。この緊張ないし二重性は、ミニマル・アートが前者（リテラルなもの）、フリードが後者（意味）に期待したのと異なり、けしてどちらかに還元されることはない。観賞者は、その二重性のあいだで解釈をしつづける主体である。これをレーベンティッシュは美的経験の特徴として、あらゆる芸術の構造的側面とする。

レーベンティッシュによれば、解釈のプロセスを賦活するのはミニマル・アートのオブジェクトやインスタレーション・アートの諸要素の周りを観賞者が動き回る「身体的なアクティヴィティ〔körperliche Aktivität〕のため」である。レーベンティッシュは、身体および空間はあくまで美的な関係のひとつの契機であり、この関係はそれらに還元されるわけではなく、本質的には「状況の包含性〔*Inklusivität* der〔…〕Situation〕」を条件とすると述べる〔59〕。

この状況づけられた関係を論じるにあたってレーベンティッシュが依拠するのは、美的経験を重視するルディガー・ブブナーの美学、そして美的経験の基盤を対象と主体のどちらにも還元しないマルティン・ハイデッガーの美学である。

> むしろこの美的状況は、対象にたいして主体が優越することで特徴づけられるわけでも、逆に対象のほうが優力であることで特徴づけられるわけでもない。そうではなく、それは主体と対象との関係の変化に存する。〔66〕

そのためパフォーマティヴィティは、意図的に引き起こされたある行為という意味というより、主体と客体とのあいだのある出来事〔ereinisses〕として理解されるものであり、〔だから〕この出来事は、美的経験の主体によって意図的に起こされるというより、むしろ「降りかかる〔widerfärt〕」ものなのだ。[68]

このような、美的経験つまりその作品の内容をその対象にも主体にも還元しない点は、身体的な要素を誘因とする点でも、ライスが「参加」および「状況」に与える特徴と共通するところが多い。

インスタレーション・アートの本質は鑑賞者の参加である。〔…〕それは、観賞者が空間のなかを歩きまわり、そこにあるものに直面することを求めるという意味でもある。オブジェクトは観賞者の歩く正面にあるか、空間を探索してようやく見つけられる。これらの状況ごとに、鑑賞者は作品を完成させるために必要である。〔作品の〕意味は二者のあいだの相互行為から現れる。[Reiss 1999:xiii（再掲）]

とはいえ、ライスはエンヴァイロンメントをインスタレーション・アートの原基とみなし、ミニマル・アートとの共通項を重視したことで、結果的に、鑑賞者の側の主体性や、観賞者を内に含む空間性にばかりフォーカスした。[*5] たいしてレーベンティッシュはこの相互行為を「プロセス」と呼ぶことで、解釈が進んでいく経験の時間的な性格を強調する。

〔…〕それ〔ミニマリズムの対象〕は、当の観賞において、それに固有のしかたで不安定で、それ自体でプロセス的に構成づけられたものだ。ミニマリズムのオブジェクトの、プロセス性〔Prozessualität〕あるいは内的な時間化〔interne Verzeitlichung〕は、その美的経験のプロセス性をつうじて媒介されたときにこそ、「それ自体で」把握可能になる。そしてその基礎にあるのは、止揚しえない美的対象の二重の読解可能性が、原理的にきりのない〔unabschließbar〕ものだということだ。[60]

このプロセスに限りのないことが、フリードが演劇的な経験に言う「きりのなさ〔endlessness〕」だとレーベンティッシュは述べる。この点については後に立ち返る。

以上のようにレーベンティッシュは『Ästhetik der Installation』第1章で、フリードのミニマル・アート批判に代表されるモダニズム的な問題意識から、その議論で対立している対象と主体の優位性をどちらも斥け、両者のあいだで、あるいはともに生成する「プロセス」の経験に存する美学を提案する。特にそれが際立つ例として、空間をもつことで身体的運動を誘発し、パフォーマティヴィティが起こるようにするタイプのジャンルとしてインスタレーション・アートを特徴づける。

以降第2章では、「メディウム」の概念を整理したのち、インスタレーション・アートを間メディウム的（intermedial）だと指摘する。間メディウム的とは、絵画や彫刻、映像といった意味でのメディウムと、従来その内側で個々の作品形式を実現してきた慣習という二項の関係がゆるみ、後者が自由に前者に適用されるようになり、前者のスペシフィシティ自体が芸術的な制作の対象になった事態を指す［126］。

前述した「ノンリニアな物語」についてコールター＝スミスは、映像インスタレーションを例に挙げながらも、ロラン・バルトなどを参照して、テクストになぞらえた捉え方をしている。レーベンティッシュがインスタレーション・アートの特徴にこの間メディウム性を含めることは、コールター＝スミスの言う「物語」を文字通りの言語的所産に還元させない、補完的な利点がある。

第2章後半でレーベンティッシュは、美的プロセスについて、前述したような時間的性格と相応する「空間的」な性格を主張する。これは、身体が入り込むという意味での空間ではなく、G・E・レッシングが絵画を範例として論じる、作品の構成要素の並列性である。詩のような芸術と異なり、絵画の要素は順序を与えられていない。観賞者は、それら並列した要素を往復して知覚するうちに、そこに描かれた出来事の筋や展開を見いだす。この特権的な「含蓄ある瞬間」［レッシング 1979:199］に至るためには、一瞥ではなくプロセスが必要である［Rebentisch 2003:146–149］。

このようにしてレーベンティッシュは「美的プロセス」の概念を、身体が入り込む空間や実際に流れる時間とは異なる、決まった順序を与えられていない要素のあいだで解釈がきりなく展開するという意味で「時空間的」なものとして定立する。レーベンティッシュが二重性と呼ぶ「リテラルな次元と意味の次元」は、その二項の懸隔において解釈を促す点で「空間」的である。解釈の発生を通じて美的対象を美的対象たらしめ、美的主体を美的主体たらしめるこの「時空間的」プロセスを賦活する誘因が、観賞における実際の時間・空間である。

プロセスの時空間と、観賞における実際の時空間との関係自体、意味とリテラルなものという二重性をなぞっている。すなわちインスタレーション･アートは､身体や移動によるリテラルな時空間の経験が、その途上で出会うものについて意味を解釈する時空間的再編成を賦活する。このモデルをもとにレーベンティッシュは、カバコフのインスタレーション･アートにおける複数の部屋を回る経験や、スタン･ダグラスの、周回のたびにカットの組み合わせが変わる映像インスタレーション《Win, Place or Show》(1998) の観賞プロセスを分析する。とくに映像インスタレーション・アートに典型的な映像のループ再生は、作品の要素のもつ順序と並置関係が、実際の観賞の時間と緊張関係にある点で、このモデルを端的に説明する例といえる［195–200］。

第3章では、空間に関して同様に緊張関係が検討される。ここまで論じてきたプロセスの「空間」を賦活させる要素には､(1) ミニマル･アートのアプローチで動員される、観賞者が身体的に入り込む展示室の三次元的広がりのみならず､(2) ハイデッガーの論じる意味で、人間がこの世界に住まううえで道具を用いる実践的･技術的空間や､(3) ビュレン作品が「介入」するような､社会的･政治的空間も含まれる。このようにさまざまな意味での空間が、より抽象的な意味で「空間的」と表現される美的プロセスの誘因となることを指して、レーベンティッシュはインスタレーション・アートを「その最も広い意味で空間に関係する芸術形式〔im weitesten Sinne um eine Kunstform, die es mit dem Raum zu tun hat〕」だと主張する［146］。

1.1.8 キャサリン・エルウェス『Installation and Moving Image』(2015) ―― 映像のインスタレーションにおける二重性

レーベンティッシュは、インスタレーション・アートの経験において、要素の解釈を促す基盤として、ジャンルごとに作品を形式づける慣習と諸メディウムとの関係の相対的な自由化を挙げ､「間メディウム性」と呼んでいた。

キャサリン･エルウェス『Installation and the Moving Image』(2015) は、絵画や彫刻、とくに映画･映像を中心とした既存の諸ジャンルと比較してインスタレーション･アートを論じる点で､「間メディウム性」の具体的なコメンタリーとして機能する。レーベンティッシュへの直接の参照はないが､以降見るように､エルウェスも同様に「二重性」の原理に着目している。

とはいえエルウェスの議論は、ジャンルとしてのインスタレーション・アート一般の性

格を求めようとするわけではない。第1章で短く示されるインスタレーション･アートの発展史も、本章でここまで扱った例の概略と外れるところはない〔Elwes 2015:11〕。イントロダクション冒頭で「慣習的な考えでは、インスタレーション･アートの目的は、境界づけられた空間のなかで実際に働く、観賞者のなかに空間的な意識、現象学的な感受性をもたらすことだと仮定される」と述べており〔1〕、これもすでにみた複数の研究で扱われた特徴の一部にすぎない。とはいえ「慣習的な考えでは」という注記に含意されているように、この記述は以降の議論の呼び水にすぎず、積極的にジャンルの定義をしていると受け取る必要はないだろう。

エルウェスが注目するのはあくまで、映像メディアが観賞者を没頭させる性質とインスタレーション・アートにおける意識のアクティベーションとの緊張である。エルウェスの関心は映像芸術の一ジャンルとしてのヴィデオ･インスタレーション･アートにあり、特に伝統的な映画のような形式とは異なる、インスタレーションによってこそ映像メディアに付加される空間的･現象学的な特徴を、映像以外の諸ジャンルや、映像表現史上の先例との比較を通じて記述することがその目的である。

冒頭の4章では、レーベンティッシュがいうような「二重性」が、さまざまな間メディウム性について分析される。以下簡単に概観する。

第1章の「建築」は観賞者の身体的動きに注目する。建物内部の構造によってひとの動きが方向づけられるとき、政治的示威や資本主義といったイデオロギー的含意を含む「秩序づけ〔orderliness〕」〔16〕の象徴的意義が、動き回る身体の動きに組み合わさる。これをエルウェスは「認知的な二重性〔cognitive doubleness〕」〔15〕と呼び、映像インスタレーションにも共通する特徴だと論じる。これはレーベンティッシュが、カバコフの「複数の部屋をもつ〔mehrraum〕」〔Rebentisch 2003:167〕インスタレーションについて、それを巡回して鑑賞する時間･空間について論じる点と同型である。

続けて第2章の「絵画」は、絵画においてその物体的表面の知覚と、イリュージョン空間の認識とが同時にある点を指して、リチャード･ウォルハイムの「二重性〔twofold〔ness〕〕」の概念をエルウェスは引く〔Elwes 2015:23〕。絵画史上のイリュージョンに関する取り組みを参照しつつ、映像インスタレーションにおいて個々の映像イメージが空間的な関係を観賞者ともつ点に類比する。

第3章「彫刻」では、20世紀とくに1970年代ごろの彫刻の間メディウム化に触れる。特にモリスが推し進めたような、彫刻のオブジェクトと周辺空間との関係に注目する。これ

を映像インスタレーションにおける映像の投影と結びつけ、美術史家アレックス・ポッツが述べる「見ることが中心化したり分散したりするあいだの不安定な振動」が両者に共通すると指摘する〔43〕。

第4章「パフォーマンス」でエルウェスは、インスタレーション・アートにおける観賞者のアクティヴェーションを、プロセニアム舞台から離れたパフォーマンス・アートも志向すると指摘する。映像インスタレーション・アートにおいて、映像に映る空間や身体と、実際の空間とは、同時かつ別個に経験される。アンドリュー・ウロスキーはこれを「二重の意識〔double consciousness〕」と呼び、エルウェスは映像インスタレーション・アートの特徴として取り上げる〔66〕。さらにパフォーマンス史を概観したのち、限られた時間だけ存在するという「一時性〔ephemerality〕」や、一時的にしか存在しない作品に立ち会っているという観賞の「ライヴ性〔liveness〕」の強調、さらに作家自身やパフォーマーが映像越しに語りかけ演じる点を、映像インスタレーションとパフォーマンスとの共通点に挙げる〔66–68〕。

このように映像メディアのインスタレーションでは、その映像イメージとインスタレーションされる先の実際の空間とが必然的に関係づけられるため、イメージや物質の「二重性」が特有に賦活される。インスタレーションという操作自体がこの二重性を生むと敷衍すれば、エルウェスの議論はアーチャーの観点とも通じる。

> すでに強調したように、〔映像を用いる〕インスタレーション〔・アート〕における出会いのドラマは、多くの場合、〔映像の〕フレームのなかの要素の〔モンタージュを代表とする〕対照づけから、物質的・建築的な現実の異化効果と、スクリーン上のイリュージョン的な現象へと移る。〔94〕

エルウェスはこのような特徴を「空間の批評的な占有〔its critical occupation of space〕」と呼び、インスタレーション・アートの決定的特徴だと示唆する。批評的な占有は、空間に含まれる断片的要素に、作品としての内的なドラマをもたせる〔96–97（下線引用者）〕。これは、ビショップが単なる作品設置と区別するためインスタレーション・アートの存在要件としてみなした「ひとつの全体性」としての状況と、ほとんど同じ点を指す。

すなわち、映像メディアのイメージがもたらすイリュージョンは、それがインストールされた空間や観賞者の身体と緊張しながらも、この緊張と解釈を通じて、その空間を占有する全体性として捉えられる。[*6] インスタレーション・アートはこの再解釈にこそもとづい

て存在しうる。

> ここまで論じてきたように、インスタレーション〔·アートの作品〕にある映画的要素を鑑賞するとき、その映像を、イリュージョン的な奥に広がる空間という「別の」現実として読むだけでなく、物質的な現象〔material phenomenon〕としても読むという私たちの能力が動員される。私たちは、知るということのこの二つの形式を同時にもつことで、その理解の編み上げられた状況から結論を引き出す。[148]

緊張·二重性にかんするモデルは共通するものの、結論すなわち全体性に至るという記述は、解釈プロセスのきりのなさを強調するレーベンティッシュと決定的に対照的である。

このような構図からエルウェスは、映像メディアを用いた表現史における、イリュージョンを異化する例として物語映画の自然主義的なモードを批判したローラ·マルヴィやリズ·ローズなどフェミニズム·アートにおける映像作家、またフィルムや上映装置など物質的側面や、点滅やループなど形式的側面を強調した、構造映画やエキスパンデッド·シネマなど1970年前後のアプローチを挙げる[chap.6–9]。特に後者について、ストップモーション·タイムラプス·過度な長尺といった操作が、イリュージョンに自然主義的に期待される時間の流れの表象と拮抗するという点への言及は[116–121]、前述した、映像のループ再生が観賞の時間と拮抗する効果についてのレーベンティッシュの注目と同型である。

またこのときエルウェスは、前者の背景にある、映画産業やテレビ放送に対するイデオロギー的批判の前提を批判してもいる。映像イメージへの没入を映像インスタレーション·アートが抑制するからといって、それが観賞者を抑圧から解放して批評的にするという観点は楽観的である[155]。没入に対する「気散じな受容〔distracted reception〕」[144]はむしろホワイトキューブで制度化されており、それどころか、ストリーミングサーヴィスをはじめとした映像メディアの隆盛によって、気散じにそうした批評性はますます期待できないとエルウェスは指摘する[156]。これは、観賞者の知覚的アクティヴェーションに政治的ポテンシャルを期待するビショップの立場への批判であるだけでなく、インスタレーション·アートの制度化を理由にメディア·アートのインタラクティヴィティを擁護するコールター＝スミスの立場にも同調しない批評的態度であるといえる。

以上のようにエルウェスは、レーベンティッシュが詳細にに論じていない「二重性」と「間メディウム性」との関連を補完する議論を展開している。ただし、映像のもつ視覚

的･自然主義的イリュージョンと触覚的･物質的な空間や身体という二重性は、エルウェスが集中する映像メディアを含むインスタレーション･アートの特徴であり、レーベンティッシュの述べる美的なもの一般ないしインスタレーション・アート一般がそればかりに還元されるのではない。

1.1.9 ソティリオス・バーツェツィス「Geschichte der Installation」(2006) ―― モネにおける絵画の空間化、デュシャンにおける空間の主体化

レーベンティッシュが示した理論的モデルを、より具体的な作品に即して展開したのがゾティリオス･バーツェツィスの議論である。

バーツェツィスは自身のアプローチについて、暫定的なサーベイや超歴史的な定義を示すのではなく、類型的分析によって、近代美術史におけるインスタレーションの理念の連続性と再文脈化を説明すると述べる〔Bahtsetzis 2006:6〕。レーベンティッシュのモデルを前提におき、インスタレーション･アートにおける観賞者の関わりすなわち美的プロセスが、パフォーマーの行為や、観賞者にたいする指示ではなく、作品自体がもつ「空間の構成〔räumliche Gestaltung〕」にこそもとづくとバーツェツィスは強調し、これを「状況的」と呼ぶ〔13〕。レーベンティッシュが言う「二重の存在論的状態〔doppelten ontologischen Status〕」を、空間の構成に応じた「運動学的〔kinematisce〕」な知覚の枠組みが反映する〔15〕。

> インスタレーション〔･アート〕の美的な展開によって引き起こされる知覚のプロセスについて考えると、インスタレーション〔･アート〕が時間にもとづく芸術形式であるとわかる。〔…〕空間の構成は、観賞者の動きや視点そのものを可能なかぎり指定する〔vorzuschreiben〕という考えから決定される。まさにこの点においてこそ、この動きを運動学的と言うことができる。インスタレーション〔･アート〕の空間の展開は、この時空間的な前･後のある観賞にこそ決定されるのであり、同時にその空間の中をいまや自由に歩いていくだろう観賞者の動きも書き込まれている〔diktiert〕。〔16〕

ライスやエルウェスが重視する、作品に設計された意図的な構造をバーツェツィスも強調している。ここで「運動学的」と呼ばれる性質の範例に挙げられるのは、すでにみた、カバコフの複数の部屋をもつインスタレーション・アート作品を観賞するときの時空間的な

美的緊張である。このタイプの観賞者の参加および状況の空間的構成こそ、19世紀末まで遡るインスタレーション・アートの理念であるとバーツェツィスは見出している。

観賞者の動きをあらかじめ書き込む空間構成を、バーツェツィスは以降端的に「状況的な経験構成〔Situative Erfahrungsgestaltung〕」と呼び、改めて種々の作家に適用して分類を試みる。(1) セラやスミッソンなどミニマリズムの関心に端を発するサイト・スペシフィシティ、(2) カプローやヴォルフ・フォステルなどより能動的な参加を求めるエンヴァイロンメント、(3) クラインやボイスなど作家自身のパフォーマンスによる演出、(4) アッシャーやハーケ、ブロータースなどによる制度批判、(5) ナウマンやグレアムら知覚的な実験の五つをバーツェツィスは提案する提案する。

この分類は、ライスにおけるスミッソンの等閑視〔Osborne 2001〕や、ビショップやローゼンタールにおける制度批判的作品のあいまいな位置づけにたいする補完・解消であるとともに、(3) への独自の注目を達成している。この項は、イヴ・クラインやヨーゼフ・ボイスにおいて、作家自身がパフォーマンスすることで状況が構成されるインスタレーション・アートを指す。

> クラインは「展覧会芸術家〔Ausstellungkünstler〕」であり、慣習化された儀式や、ホワイトキューブのような、制度化されてその機能を支持する空間を利用した。それと同時に、芸術家がいること〔Präsenz〕からのみ空間が起こるという、空間を生み出す根源も作り出している。その芸術家は、自身の行動をとおして、美的な反省を空間的にも時間的にもその場のものとすることで、状況的に操作された空間を「創造」できるという点で、本質的に芸術作品であるのだ。〔55〕

このように捉えられる、「展覧会」というメディウムにおける「制作〔Arbeiten〕」を、そこで潜在的な観賞者と芸術家とのコミュニケーションを可能にすることとしてボイスは再解釈する〔112〕。

> 空間はそのようにして、芸術家そのひとを代行するものとなり、また芸術家のほうが、受容者を代表するように行為する。行為する芸術家がいることを「状況をつくりだす素材」として流用することで、「出来事」の場所と瞬間を公衆に意識させるという戦略から生じた状況的な経験構成は、1960年代をつうじて発展し、すぐさま重

要となった。[62]

これに続けてバーツェツィスは、アッシャー、ハーケ、ブロータースに特有な制度批判的な側面を検討する。ボイスとのこれら作家との関連は、ビショップが「コミュニケーションを生じさせる」インスタレーション・アートの例にボイス、アッシャー、ハーケらをまとめて挙げた点を補完的に掘り下げる〔Bishop 2005:105〕。

加えてバーツェツィスは、「インスタレーション・ビュー」と呼ばれる記録写真の慣習からの影響を指摘している。1960年代後半以降増加したインスタレーション・ビューもまた、作品にたいする作家のディレクションを反映するように、空間と写真との相互の演出のもとで形成される。[*7] この意味でインスタレーション・ビューもまた時空間的なもので、バーツェツィスはこれを映画のミザンセーヌになぞらえている〔34–35〕。

このようにバーツェツィスがおこなった、1950年代から1970年代までの「ネオ・アヴァンギャルド」と称される時期に展開したインスタレーション・アートの種々のアプローチの整理は、限られた時期・作家を並列的に扱い、またごく少数に代表させたもののいずれも作家自身の発言に依拠したことで、複数とはいえ各々に直線的な系譜を記そうとしたローゼンタールやビショップに比して、解釈や分類の恣意性が低い整理を達成している。

バーツェツィスはさらに19世紀末から20世紀前半にかけての、モダニズムと呼ばれる時期まで遡り、こうしたアプローチの先例として、モネ、モンドリアン、リシツキー、シュヴィッタース、デュシャンを、同様に各々自身の発言に綿密に依拠しながら取り上げる。

モネがオランジュリー美術館に設計した「睡蓮」連作のための楕円形の展示室についてバーツェツィスは、「空間的なイリュージョンの極端な単純化」であり「観賞者が身体的に動いてそこにいることと、作品の複合体との関わりを変化させる」と述べ〔87〕、モネの絵画自体における空間的なアプローチと結びつける。モネが晩年に取り組んだ「睡蓮」の連作では、シリーズが進むと次第に岸辺や水平線が描かれなくなり、曖昧な水面の広がりが画面全体を覆うようになった。観賞者は画中に想像的な位置を得られず、没入的に視るようになる〔88–91〕。加えて、モネ自身が連作全体を「空間的に一体となったもの〔geschlossene, räumliche Einheit〕」として展示することを構想していた点〔93〕、またロザリンド・クラウスが論じたように、遠近法を排して横に大きく広がった絵画が、ホワイトキューブの壁面そのものと「同義性〔Synonymie〕」をもった点〔95〕をバーツェツィスは指摘し、オランジュリーの展示室の楕円形の配置が観賞者に移動を強いて絵画との距離を変動させつづける点〔100〕

に結びつけ、「観賞者の空間をインスタレーション的に包含する」〔103〕と分析する。

すなわちバーツェツィスは、モネが印象派の美学において取り組んでいた絵画の内部空間の拡張が、展示空間の観賞者の移動によってアクティベートされて実現する状況を構成したインスタレーションとしてこの展示室をとらえている。バーツェツィスはこの経験について、観賞者は「巨視的には」楕円の展示室の中での「身体の存在感〔körperliche Präsenz〕」をとらえながら、「微視的には〔…〕色彩の連続へ視覚的に没入する〔visuellen Eintauchen〕」と述べる〔102〕。これはそれぞれビショップの第2章・第3章の各分類（自覚・没頭）に相当する。しかしむしろ、その二つの視覚のモードのあいだにもまたレーベンティッシュの言う意味での二重性があって、経験のプロセスを賦活するともいえる。

同様に、モンドリアンとリシツキーについても、両者がもともと絵画の媒体において取り組んでいた空間的感覚の延長として、モンドリアンについては画家自身のアトリエの設計が、リシツキーについては「プロウン」と名付けられた、絵画制作と空間設計が一体となった取り組みが言及される。

ここで注目すべきは、アーチャーがステラについて述べたような、あるいはフリードがジャッドに批判したようなものとは異なる関係が、絵画の実践とインスタレーション・アートのあいだに見出されている点である。前者において絵画はインスタレーションという操作の対象でしかなく、また後者においてモダニズム絵画はジャッドが唾棄したパラダイムであった。しかしマネやモンドリアン、リシツキーにバーツェツィスが見出したのは、絵画における空間的感覚それ自体の展示室への連続的に拡張する展開である。これはむしろライスが言及するような、カプローのエンヴァイロンメントの形式の背景にジャクソン・ポロックやハンス・ホフマンの絵画への解釈がある点に類比できる〔Reiss 1999:xx, 8, 30–31〕。

デュシャンに関しても絵画からバーツェツィスは分析する。初期の絵画《階段を下りる裸婦》（1913）に始まる、運動の時空間への関心をバーツェツィスは見出している。

> 〔デュシャンにおいて〕運動は〔…〕時間と空間とが一体となった連続体を理解を作り出す手段であり、これは、観賞する主体の身体性を作品の本質的な構成要素として認識することで、絵画の空間の現実性やそれに結びついた芸術作品を作ることの現実性と、観賞者の空間の身体的な現実性とを、知的な遊び〔intellekutuellen Spiel〕のなかでともに組み合わせるものだ。〔Bahtsetzis 2006:192〕

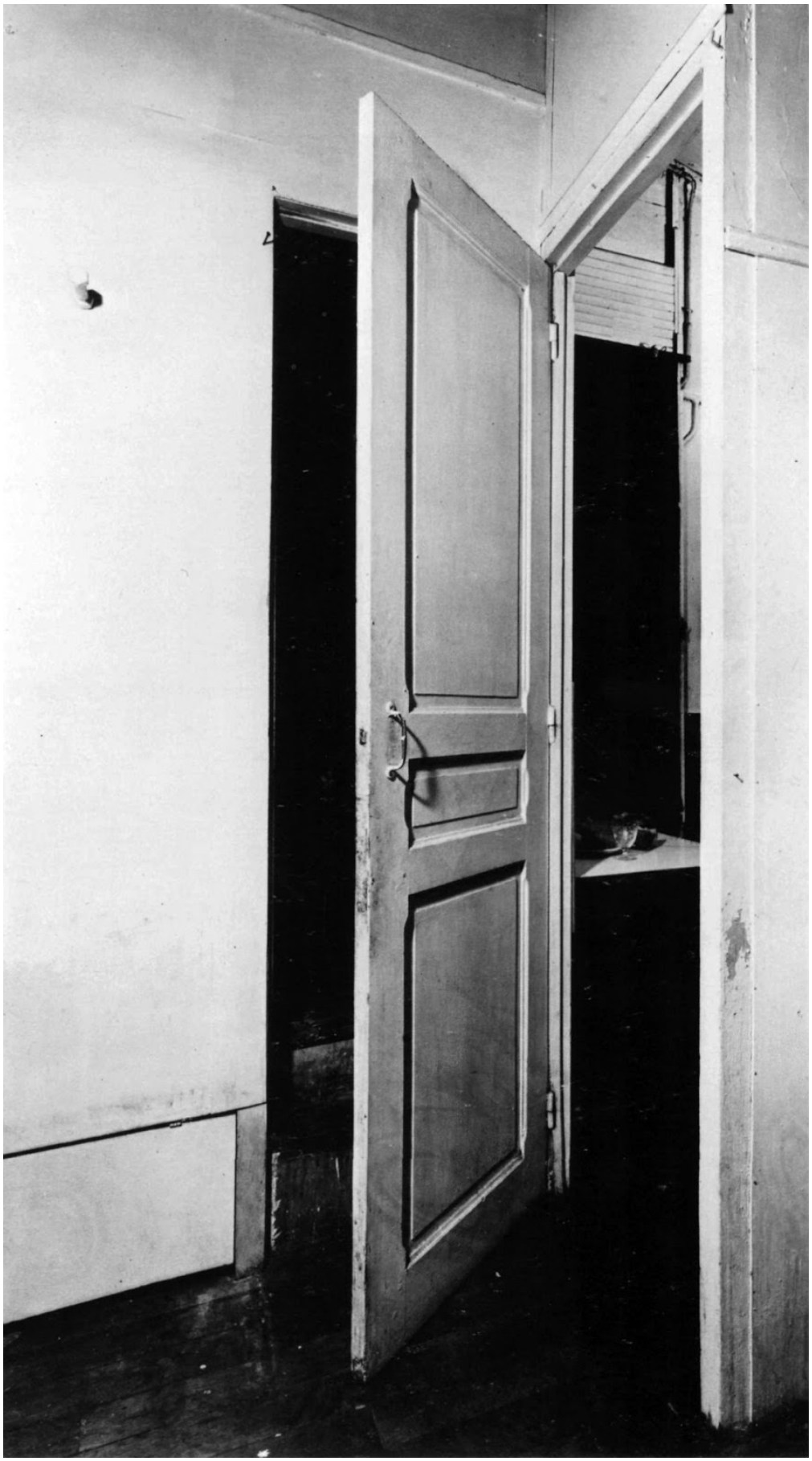
デュシャンの絵画においてまず検討された「運動」という観点から、バーツェツィスはデュシャンの作品群を概観する。「ロトレリーフ」と呼ばれる回転盤のシリーズや《自転車の車輪》(1913)といった、光学的かつ運動学的なものとして回転体を見出した作品、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915–1923)におけるセクシュアルな身体、アトリエ床に釘で衣紋掛けを打ち付けたもので、デュシャン自身しばしば躓いて転倒していたレディメイド《罠》(1917)、同様に90度の回転をモチーフとした《ラリー通り11番地のドア》(1927)[fig. 1]などが挙げられる。

最後の《ドア》は特に注目に値する。直角に接触する二つのドア枠に一枚だけドアを取り付け、つねに一方から他方へドアを「開け・閉め」するようにしたこの作品について、「本来の機能と芸術作品としての意味のあいだで宙吊りになった場に、空間の揺れ動く含意が形式をもつ」試みであるとバーツェツィスは示唆し、状況に結びついた、すなわち「サイトスペシフィック」なインスタレーションの最初の例とみなしている[217]。ここで運動は、身体的なもののみならず、回転のモーメントとして、二重性のなかで緊張する意味の揺れ動き、すなわちプロセスの一局面に呼応している。ドアを一方から他方へ動かすとき、本来のドアとしての機能と、そこに生じる新たな意味とのあいだの緊張について、まさに当の開閉行為によって生じていると意識することで、このプロセスは、その対象である現象と主体である観賞者とを同時に作り出す。

このような回転をモデルとした見当識を転倒させる操作を、バーツェツィスは「蝶番の原理〔Scharnier-Prinzip〕」と呼び[198]、デュシャンが全体の配置と仲介を務めた「国際シュルレアリスム展」(1938)で、非常口に回転ドアを取り付けたことや、天井を石炭袋で埋めて外光を遮り代わりの照明として床にストーブを置くことで部屋の天地を逆転させた演出にも結びつける。

このように、デュシャンにおけるインスタレーションの萌芽として、視覚に結びついた慣習的な見当識にたいして緊張する運動をバーツェツィスは見出す。《遺作》(1946–1966)もまた、眼と身体との慣習的な連合をずらす操作だ。奥まった部屋で木製のドアの向こうを覗き見る観賞者の身体は、後から来た二人目の観賞者にとっては見る対象になる。バーツェツィスはこの、見るという行為自体が二重化する構造に注目して、状況構成の範例的な例であると主張する。

以上のようにバーツェツィスは、レーベンティッシュにおいてモデル化されたプロセスを、作品の具体的な状況について、特に作家本人の発言やスケッチ等記録の精査によって



［fig. 1］Marcel Duchamp, 1927, *Door, 11 rue Larrey*

分析している。特に、ミニマル・アートの言説やアーチャーの議論において暗に前提されていた絵画とインスタレーション・アートとのの背反とは異なり、むしろ絵画メディウムにおける空間的感覚の追究から建築的要素に結びついたモネやモンドリアン、リシツキーを論じることで、絵画とのあいだの間メディウム的な関係を記述しえている。

また、既存の研究において散発的に関係づけられてきたデュシャンについて、複数の関心やその共通項としての身体のアクティベーションを、一連の作品や発言に見出している。最終的に「空間の主体化〔Subjektvierung des Raums〕」[258]という語で要約される、回転や運動といった契機に結びつけられた特有の操作は、デュシャンにおいて絵画からレディメイド、さらに潜在的にインスタレーション・アートへと「自由に」適用された操作である。その象徴といえる《ドア》はそれ自体、二重性ないし緊張によって諸局面＝回転運動（moment）を構成されるプロセスのアレゴリーとして機能する。

バーツェツィスの議論の多くは基本的に絵画を主としたオールドメディアに集中している。これは対象とする時代を20世紀初頭に限定したためだが、同時にグレアムやボイス、アッシャーやハーケなど、映像メディア、パフォーマンス、制度批判も前半部でまた短く特徴づけられており、従来の歴史記述や分類を補完する仕事といえる。

1.1.10　アンネ・リング・ペーターセン『Installation Art: Between Image and Stage』（2009）―― 空間が多重化する演劇的プロセス

バーツェツィスが個々の作家における状況の設計を分析したのにたいし、より一般的なその経験の構造を検討したのがアンネ・リング・ペーターセン『Installation Art: Between Image and Stage』（2009、英訳2015）である。とはいえこの著作はそのような具体的なモデルを提案するだけでなく、従来の研究にたいする総覧的なセクションも含み、内容は大きく三部に分けられる。

まずペーターセンは「言説分析〔discourse analysis〕」と名付けた一種のメタ・アプローチをとる［Petersen 2015:56–57］。インスタレーション・アートのジャンル論、さらにはマイケル・フリード「芸術と客体性」まで遡る複数の彫刻論までを対象にとり、それらのアプローチを比較することで、大きく「現象学的」「文脈主義的」「パフォーマティヴかつ受容美学的」の三種類に分類する［75–89］。

「現象学的」なアプローチは、すでに多くの論者に関して概観したように、ミニマル・アー

トに端を発する、身体･空間の知覚を重視するもので、主に1960年代から1970年代に書かれた議論やそれを参照する議論を指す。ローゼンタールの第3章やビショップの第2章がこれに当たる。

たいして「文脈主義的」なアプローチは、ライスが跡づけたような1970年代以後の作家の政治的転回、現象学の非政治性への批判から、作品がその周囲と関係をもつ点を重視する方向である。たとえば､モリスの彫刻の現象学的な理念を文脈侵犯的な理念に読み替え、後期資本主義的イデオロギーに対する批判的ポテンシャルまで読み取るアーチャーの議論はその例である。ローゼンタールやビショップにおいてこれらは各々分類されて扱われている。

この二つはあくまで言説のアプローチにたいする区別であり、実際のインスタレーション･アート作品を分類するわけではないし､たとえばアッシャーやシエラは両方の側面から満足に分析できる。インスタレーション･アートの現象学的な側面と解釈的な側面は､観賞者の受容のプロセスにおいて協働する。観賞者の存在がもつこの構成的役割に注目するのが､第三の「パフォーマティヴかつ受容美学的」なアプローチである。「参加」の名目のもとでライスが充分に扱えなかった観賞者のアクティベーションの観点を論じるビショップ､またより中間的な「プロセス」を原理に据えるレーベンティッシュがその代表例である。とはいえ､レーベンティッシュはフリードの「演劇性」を二重性に還元するため現象学的な議論はほとんどなく「現象学的」アプローチに数えられない。いっぽう､そのようなプロセスが生じる状況の空間設計を現象学的に分析したバーツェツィスには、文脈主義的な論点は少ない。

三つのアプローチは独立しているが､おおまかには1960年代以降の､インスタレーション･アートに関する議論の洗練の諸段階といえる。ペーターセン自身、実際受容美学的なアプローチを現在の主流とみなしており､インスタレーション･アートにおける「参加への強調」を、同時代的な「パフォーマンス的転回」の視覚芸術における結果ととらえる〔133〕。

これに続いてペーターセンは、インスタレーション･アートへの具体的な分析に入る。本書の主要なパートである。ペーターセンは観賞者の役割を不可欠な要素としながら、ライスやアーチャーのように過度に重視するアプローチを批判し､「参加」より「空間の構造〔spatial structure〕」を明確に重要に位置づける。

インスタレーション〔･アート〕を他の芸術から区別する主な特徴は、観賞者の顕著な

参加ではなく、空間の構造である。〔…〕つまり、インスタレーションが彫刻と異なるのは、オブジェクトを設計するのではなく、建築のように空間を設計し、演劇のようにその空間を観客のための舞台とするという点である。〔…〕この空間の編成〔spatial organization〕が観賞者の関わりをより強めるのであり、逆ではない。関わっている観賞者のほうに重きがあるという考えから来るように見えるが、そうではないのだ。ゆえにインスタレーション〔・アート〕は、芸術的なオブジェクトのいちタイプとして定義されるべきではない。それはむしろ、周辺の環境や観賞者を、絵画や彫刻以上に強く巻き込むことを意図して、空間の形態とアクティヴェーションを重視する、コンセプチュアルかつ現象学的なプロジェクトとして定義される。[149]

これの指すところはバーツェツィスが、観賞者の移動や関わりを運動学的に書き込んだ空間的構造と定義した「状況的な経験構成」に非常に近い観点である。他方、バーツェツィスが20世紀初頭の作家を挙げてインスタレーション・アートの知覚的な状況を構成する原型として論じたのにたいし、ペーターセンは認識論的な四つの要素を区別して、より一般的なダイアグラムを構想する。

まず (1)「美的に編成された空間」と呼ばれるのは、形式的にその空間的境界を記述できるような空間である。これは静的な配置や壁囲いだけでなく、機構によって形状が動的に変化するようなものも含む[159–162]。次に、(2) 観賞者が空間にアフォーダンスを理解して動いたり行為したりする側面を「空間性」とペーターセンは呼ぶ。これはややあいまいなカテゴリだが、これはレーベンティッシュがハイデッガーに求めた、その世界に住まうものとしての現象学的な空間の受容と同様である[162–168]。

この (1) と (2) は一見、レーベンティッシュが解釈のプロセスの前提にみなす、リテラルな対象であるものと主体にとっての意味との「二重性」を構成するように見えるかもしれない。しかしそうではなく、同型の緊張があるのは (2) と、次に説明する (3)「演劇性」とのあいだである。

観賞者は、(1) の意味で編成されたインスタレーション・アートの空間を、(2) つまり日常的なしかたでただ受容するだけではない。たとえば、ギヨーム・バイルのインスタレーション・アート作品は、ベンジャミン・ブクローが「レディメイドの空間化〔spatialization of ready-made〕」と呼ぶように、病院の空間そのものに酷似している。だがそこでは、本物の病院を歩くような知覚や身体感覚が現象学的に呼び起こされようとも、むしろなおさら、本

物の病院のように経験されはしない。その経験はたとえば規範や社会構造、個人的経験にも関わるような、何らかの付加的な意味をもつ［170］。

空間の現象学的な「あらわれの水準〔presentational level〕」にたいして「表象〔representation〕」の水準が重なるこの二重性こそ［168–169］、レーベンティッシュにおけるのと同じ意味で（3）「演劇性」である。

> インスタレーション〔·アート〕を日常的な空間と取り違える人がほとんどいないというのは、上述した〔観賞が制度化されていることによる〕異化効果の証明であるだけでなく、そのインスタレーション〔·アート〕の演劇性である。この演劇的な側面は、まず、観賞者が入り込むという意味での場面として空間が組織されていること、すなわち空間が舞台になっていることに、次に、その作品が、作家が当の作品を構築するにあたり、その作品がある状況における対象だということ、つまりこれはほとんど定義だが、観賞者がそこにいること〔viewer's presence〕を含みこんだ状況にある対象だという意識をもっていること、この二つに存する。インスタレーション〔·アート〕には、マイケル·フリードが舞台のようにあること〔stage-like presence〕と呼んだものがある。［172］

このような演劇的な二重化によってインスタレーション·アートがもつ側面をペーターセンは「意味論的」と呼ぶ［174, 175］。インスタレーション·アートは物理的な空間に依拠し、それは作品構造に形を与えると同時に、別の空間へと二重化するための基礎である。この別の空間をペーターセンは、日常的で機能的な空間から切り離された（4）「フィクション的空間〔fictional space〕」と呼ぶ。

> 〔…〕フィクション的空間はすなわち、観賞者が意味を「読むこと」によって作られるもの、そのインスタレーション〔·アート〕のもつ様々な要素のあいだのインタラクションが作り出すストーリーである。言い換えれば、フィクション的な空間は受容されるフィクション、解読される表象、作家が規定し観賞者が解釈する意味の構造の総計である。〔…〕フィクション的空間は、作品と観賞者との出会いの中で作り出されるもので、この出会いは、インスタレーションのもつ演劇的な性質によってその特別な性質を引き起こし、受容する。だからこそ、あるインスタレーション〔·アート〕のフィクション的空間について記述するには、その作品に身体的にどう関わるか

を含む、観賞者の参加を念頭に入れなければならない。インスタレーションという表現形式に特有でまた重要な特徴とは、そのフィクション的･意味論的な面と、本書がすでに空間性という概念でとらえようとしたその物理的な面との、この協働にほかならない。[175–176]

すなわちペーターセンは、インスタレーション･アートにおける、実在的といえる (1) 物理的空間と、それが芸術として固有にもつ (4) 意味の側面とを結ぶものとして、(2) 前者にたいする観賞者の身体･知覚において起こる現象学的受容と、そしてこの受容が (3) そのような主体の存在を前提とした「状況」として作家の意志によって構築されている、また制度によって効果づけられていることが意識される「演劇性」を位置づけている。

このモデルは、レーベンティッシュが「演劇性」の分析によって芸術一般について提示した二重性にもとづく美的プロセスを、インスタレーション・アートにローカライズするように、バーツェツィスが重視する空間構成にかんして再構成したものといえる。

ここで指摘すべきは、ペーターセンのモデルの四段階について用いられる「空間」という概念に、多義性つまり意味のずれがある点である。フィクション的「空間」というのはあくまで比喩であり、たとえば「領域」という語にも代替可能である。いっぽう「演劇性」を空間の側面のひとつにおくこともやや不自然だ。あるいはすでに述べたように、レッシング的な意味で空間的である。つまり、ペーターセンのモデルがインスタレーション・アートに見出すこの連鎖した空間は、多義的に「空間」である。レーベンティッシュが『Ästhetik der Installation』第3章で様々な意味での空間を取り上げたのと同様に、「その最も広い意味で」インスタレーション･アートないし自身の理論を空間に関係づけるといえる。

*

ペーターセンはさらに、時間がインスタレーション･アートにおいて主題化されるパターンを考察する [199]。これは上述の空間の場合と異なり、不可欠な美的構造ではない。

短くまとめると、(1) 素材の物理的な不可逆性による「一時的〔temporary〕」なもの [202]。本物の氷が溶けてなくなるラファエル・フェラー《Ice》(1969) や、建物の切断を始終記録したマッタ = クラーク《Splitting》(1974) など。(2) 現実に流れる時間自体のモデルとなるもの。カレンダーを用いたハンネ・ダーボーフェンの作品や、周期的に電球が点滅するソー

ビョーン・ラウステンの作品。(3)「物語的〔narrative〕」なもの〔225〕。これも文学的な意味での物語に限らない、順序づけられた要素から観賞者が内容を構築するという意味で、レーベンティッシュがレッシングを参照して時間と呼ぶもの。とはいえ、たとえば巨大な段ボールの構造物がゆっくりと段階的にがくずおれていく野村仁《遅延論》(1967)や、ペーターセン自身が挙げる、溶ける氷を定期的にドキュメンテーションしたキルステン・ユステセン《Meltingtime #11》(2003)のように、(1)によって(2)の性格をもつものは少なくないだろう。その点で(3)だけが異義的である。

ここまで整理したように、インスタレーション・アートにおいては、観賞者による受容によって、複数の空間・時間を織り合わせる美的なプロセスが発動する。このとき、フィクション的空間の表象が、類似やミメーシスによるものではなく、観賞者自身の実際の身体的行為にもとづいて受容されるとペーターセンは主張し、これを「パフォーマティヴなリアリズム〔performative realism〕」と呼ぶ〔248〕。このリアリズムを作動させる行為のタイプとして、ただ見ながら歩くだけの行為から、設計された一連の認識に乗ること、空間にある物を用いたりする想像、さらに実際に滑り台を使ったりする利用など、複数のヴァリエーションがあるとペーターセンは記述する〔250–259〕。

以降でペーターセンが行なうのは、インスタレーション・アートと同時代的に発展したパフォーマンス・アートの整理、ヴィデオ・インスタレーションについての応用的考察、またミウォン・クウォンを参照した、サイト・スペシフィシティ概念の検討である。

注目すべきは、ペーターセンによるビショップへの批判である。ペーターセンは、ヴィデオ・インスタレーションの特徴として「没入」と「インタラクション」とを同等に取り上げる。これはエルウェスの議論や、ペーターセンが「演劇性」の基礎におく二側面にも対応しているだろう。ペーターセンは、ビショップがインタラクションのほうにこそ政治的含意をもった「参加」や「アクティヴェーション」を読み込み、没入のほうを受動的だと嫌悪していると指摘する〔344–345〕。しかし実際には、たとえ動かずじっと画面を観ていたり、他人と関わらなくても、身体的・反省的なアクティヴェーションは起こるとペーターセンは主張する〔345–346〕。このように、政治的なポテンシャルをフォーマリスティックに規定することなく没入にもアクティヴィティを見いだすペーターセンの態度は、前述したモネの展示室の巨視的かつ微視的なアクティヴェーションについてのバーツェツィスの分析に通じると同時に、この政治的な境界線をデジタル・インタラクティブ・インスタレーションとミニマリズムとのあいだに引き直したのすぎないコールター＝スミスへの批判にもなる。

以上のようにペーターセンは､インスタレーション･アートについての理論の変遷を通覧したうえで、現在の主流である受容美学的なアプローチに数えられるレーベンティッシュとバーツェツィスのモデルに現象学的な観点を加え､「空間」を中心とした分析モデルを提案する。このとき、参加、アクティヴェーション、状況とさまざまに呼ばれてきた側面を、現象学的な身体やその行為を媒介として物理的に実在する構造に接地させることで、それらの側面によってインスタレーション･アートの特徴づけがあいまいになるのを防いでいる。

1.2　インスタレーション・アートの構造としての「演劇性」―― 本研究の問い

本節では、前節で概観した各先行研究において「演劇性」の概念がどのように用いられているか確認し、本研究で取り組む問いを示す。物質的・形態的に特徴づけることの難しいインスタレーション・アートというジャンルの作品は、どのようなものとして存在するのか。演劇性の概念はその説明にどう寄与するのか、またその説明にはどこに限界があるのか。

1.2.1　インスタレーション・アートを一般的に特徴づける

まず前節でみた先行研究について、論旨の相異を整理し、インスタレーション・アートを一般的に特徴づける。

おおまかに見たとおり、インスタレーション・アートをジャンルとして分析する言説は、まず分類による検討から始まり、主題の抽出と歴史的な諸系譜の記述、観賞者の主体性へ着目した美学的理論化へと発展した。また 1.1.10 節で述べたとおり、ペーターセンは各言説を、現象学的アプローチ、文脈主義的アプローチ、受容美学的なアプローチに分類している。

ペーターセンは、前二者の衝突を後一者が統合すると捉えている。両アプローチの衝突は多くの議論では、分類によって避けられるか、主題の恣意性によってないまぜにされる形で現れてきた。前者の例はたとえばビショップやローゼンタール、後者の例はたとえば「参加」を掲げるライスや、文脈侵犯を指す「演劇」を掲げるアーチャーである。すでにみたように、ビショップやペーターセンは後者の恣意性とあいまいさを批判しているが、いっぽうで前者にも、分類の基準ないし個々の分類カテゴリの中に同様の問題がある。

またペーターセンが指摘するとおり、文脈主義的なアプローチはしばしば現象学的アプローチを等閑視する。たとえばミニマル・アートに関する議論を、ピーター・オズボーンは存在論的な問題の提起に［Osborne 2001］、レーベンティッシュは二重性の問題に還元してしまっている［Rebentisch 2003］。アーチャーもミニマル・アートについて、後期資本主義的やフェミニズム・アートによる批判の文脈の観点から触れるにとどまる［Archer 1994］。

いっぽうで、現象学的アプローチだけではインスタレーション・アートの一般的説明にはならない。事実、「現象学的アプローチ」にのみ該当する言説は、1960 年代から 1970 年代のあくまで彫刻における転回を論じたものに限られる［Petersen 2015:76］。例外は「現象学的な感

受性」をインスタレーション・アートの一般的特徴に挙げるエルウェスだが［Elwes 2015:1］、すでにみたようにこれは包括的な定義を目指したわけではなく、文脈主義的な観点はエルウェスの議論にもところどころ含まれる。

こうした両アプローチのすれ違いを解決する一般的な受容美学的原理の提案が、レーベンティッシュを下敷きにして、バーツェツィスとペーターセンによって試みられた。レーベンティッシュはレッシングを参照してプロセス的な空間・時間の概念を導入した。これは、美的な二重性に応じて解釈が展開するための、要素の並置と継起を指す。レーベンティッシュはこれを用いた形式的な分析に加え、現象学的・政治的な意味での「サイト」を並列的に論じた［Rebentisch 2003, chap. 2, 3］。バーツェツィスはレーベンティッシュのいう「プロセス」を賦活する原理を観賞者の身体運動・行為におくことで、インスタレーション・アートの基本的な原理を「状況的な経験構成」と定め、文脈主義的・政治的な関心はサイト・スペシフィシティと制度批判という二次的分類におさめた。ペーターセンは、バーツェツィスの議論を深める形で、レーベンティッシュはあくまで並列的にしか論じていなかった多様な意味での空間を、四段階に集約することで構造づけた。いっぽう「サイト」に関しては、ミウォン・クウォンの議論を参照して、現象学的なロケーションから言説的なプロジェクトへというパラダイムの発展を別個に論じた。前者はバーツェツィスが「サイト・状況のスペシフィシティ〔Orts-Situationsspezifik〕」［Bahtsetzis 2006:39］、後者はデ・オリヴェイラらがフォスターを引いて「ディベート・スペシフィック」と呼ぶ展開にあたる。いっぽうでバーツェツィスとペーターセンの両方において、レーベンティッシュが強調した間メディウム的性質は、後者が映像インスタレーションについて論じる章を除き、後景に退いている。

以上整理したように、インスタレーション・アートの議論は、ミニマリズム・現象学、参加、サイト・スペシフィシティ、制度批判、間メディウム性、また後期資本主義やフェミニズムとの文化史的関係といった複数の主題をもちながら、それらの関係を論じるにあたって、段階的に恣意性を解消しながら分類を洗練させた。また、よりマイナーな主題として没入やパフォーマンスや関係性の美学、さらに曖昧な概念として「アクティヴェーション」が挙げられる。

本研究が重視するのは、作品がそれとして固有の意味をもつような「全体性」［Bishop 2005:6］を実現する原理である。作品に固有の全体性は、初期の議論では物理的な観点でも、また文脈侵犯という性格に注目するうえでも、消極的にしか扱われてこなかった。しかし観賞者の受容のタイプの分類を重視したビショップの定義に含まれたのち、バーツェツィ

スの「構成〔gestaltung〕」を経て、ペーターセンが「空間」概念を構造化することで記述が試みられた。

先にみたようにペーターセンのモデルは、芸術家が構成したもの（「美的に編成された空間」）と観賞者が解釈した結果（「フィクション的空間」）との連絡構造を記述する点で、インスタレーション・アートという芸術形式にスペシフィックなメディウムを提案しているといえる。この連絡の蝶番として採用されるのが、ハイデッガー的な意味での現象学的空間と「演劇性」である。

従来の概念の一部もこのモデルに合流する。「アクティヴェーション」と呼ばれていたものは、ビショップやコールター＝スミスがフォーマリスティックに期待した政治的含意を斥けたうえで、この連絡構造に収斂する。観賞者の行動や意識に政治的含意を読み込むことは「フィクション的空間」の水準にあたる、あくまで偶然的・相対的な主題である。ビショップは「アクティヴェート」を、コールター＝スミスは「没入」を恣意的に称揚したにすぎない。また「参加」の概念は、カプローの実践のように前衛的主題として扱うならばバーツェツィスが論じたような主題のパターンのひとつに、ライスのようにより広く形式的な特徴として扱うならば「状況的な経験」の概念に吸収される。

以上を概括して、本研究はまずインスタレーション・アートのスペシフィシティを以下のように総合的に特徴づける。ペーターセンの構造を踏襲しつつ、各先行研究において洗練されてきた諸特徴との関係を明確にする。

> インスタレーション・アートは、(1) 作家によって意図的に構成された対象を、(2) 観賞者が移動を含む広義の身体的・日常的行為をつうじて経験し、しかしそれがただ現象学的に受容されるにとどまらず、(3) それに回収されない解釈のプロセスが「演劇的」に引き起こされ、(4) 固有の意味を得る芸術のジャンルである。
>
> (3) が引き起こされる (1) ないし (2) の性質をおおまかに「状況」と呼び、そのときの観賞者や対象について「状況に含まれている」「状況づけられている」と形容する。これは参加やアクティヴェーションと呼ばれることもあるが、必ずしもカプローやビショップがこれらの語で含意するようなイデオロギー的な主題や機能を普遍的にもつわけではない。美術館を主な現場とした反資本主義・反制度的文脈はインスタレーション・アートの発展に大きく寄与したのはたしかだが、あくまで (4) の内容として検討すべき相対的な性質である。同じく、映像メディアや暗室に結びつけ

られる、一見アクティヴェーションがないように見えるために上述の政治的な含意で批判的に言及される「没入」も相対的な性質である。(2) でいう行為には、移動せず立って眺めているのみならず、座る・眠る行為さえも含まれる。

インスタレーション・アート作品は、それが設置・鑑賞される場所から自律している場合もあれば、そうでない場合もある。後者はたとえば、ある特定の場所や、その既存の物理的・社会的環境が (1) に含まれる場合を指す。これが (2) (3) を経由して (4) の内容を大きく規定する。この実践の例には、ミニマリズムの現象学的関心から発展したサイト・スペシフィックなアプローチや、それが美術館やギャラリーをそのサイトとするところから発展した、プロセス・アートを含む制度批判的アプローチがある。これらは、同時代に発展したコンセプチュアル・アートやフェミニズム・アートの思想・実践からも大きく影響を受けている。さらに2000年代には、サイトは既存の物理的・政治的・制度的な構築物であるだけでなく、作家の実践によって新たに言説的に構築されるものを指すようにもなる。そのため、そのようにプロジェクトとして構築されるネットワークという抽象的な意味でのサイトも (1) に含まれる。

またインスタレーション・アートはしばしばマルチメディア的でありえ、同時に間メディウム的でもありうる。これは (1) の特徴でありながら、(2) における既存のメディアの現象学的受容自体を改めて意識させる点で、(3) のプロセスで解釈される一要素として前面化する。たとえば映像インスタレーションは、映像メディアの投影・上映の慣習をしばしば俎上にあげる。

以上の慣習のため、(1) を画定する境界は、必ずしも物理的・幾何学的なものではない。

このようにジャンルとしてのインスタレーション・アートを特徴づけたとき、問いは二つに集約する。

(i) (1) 構成された境界すなわち作品の「空間」はいかに同定できるのか。

(ii)「演劇的」とは何を指すのか。

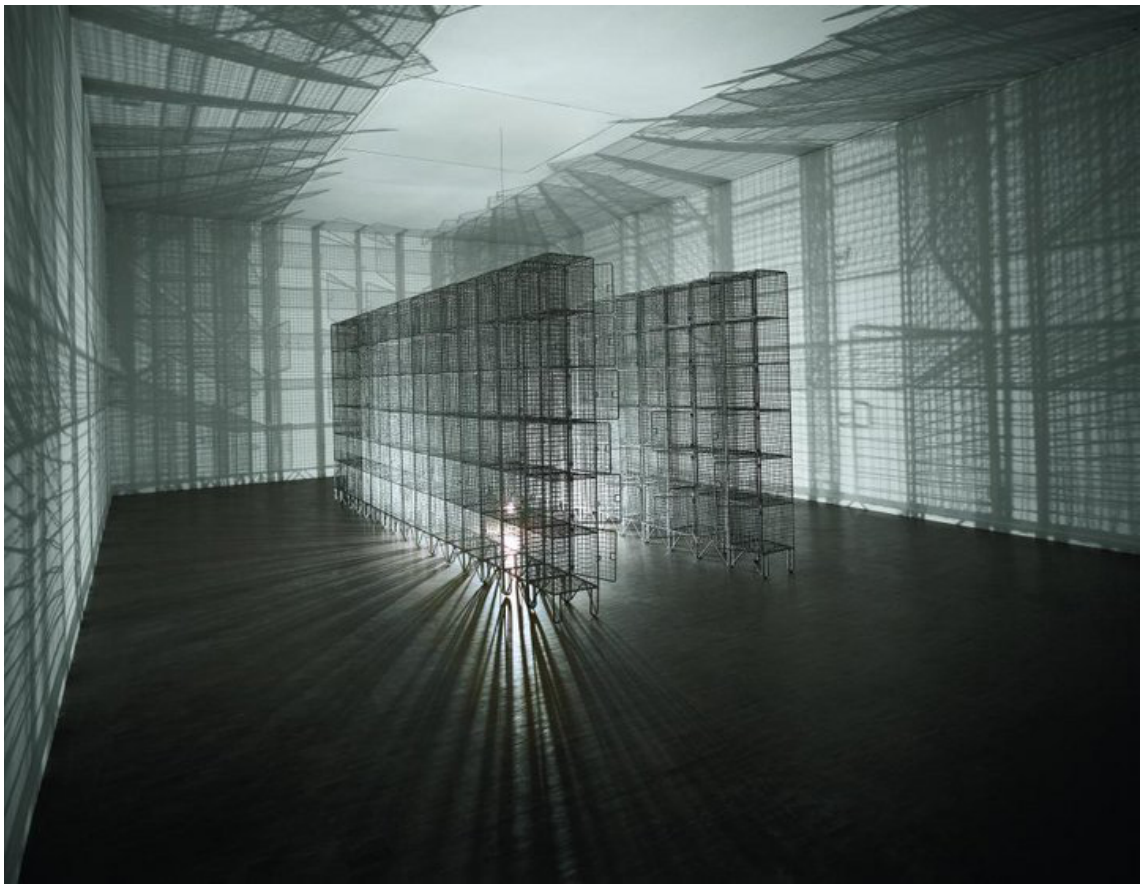
以下にみるように、二つの問いは独立したものではない。本章では以降、まずペーターセンにおけるこれらの複雑な関係を確認したのち、レーベンティッシュの主張とのあいだにある未解消の齟齬を確認する。

1.2.2　ペーターセンの意図のモデル①：作品の全体性

インスタレーション・アート作品において発生し経験される特有の美的プロセスは、その作品の空間がどのように構成されているかと相関する。個々の作品が「ひとつの全体性」〔Bishop 2005:6〕をもつことは、経験と構成とのこの相関に依拠する。

この「構成」は前述のとおり、ペーターセンのモデルの第一段階「美的に構成された空間」を参照する。ペーターセンは、インスタレーション・アートの空間的構造を説明するにあたり、モナ・ハトゥムの作品《Light Sentence》（1992）〔fig. 2〕を例に挙げている〔149–157〕。これらの構成に関するペーターセンの記述を確認する。

《Light Sentence》は、収蔵されているカナダ国立美術館のウェブサイトの記載によれば、「36のワイヤーメッシュの仕切り、電気モーター、電球〔36 wire mesh compartments, electric motor, light bulb〕／198 × 185 × 490cm」と素材・サイズの記載がある。[*8] 36脚ある各「仕切



〔fig. 2〕Mona Hatoum, 1992, *Light Sentence*
Installation; 198 × 185 × 490 cm.
Paris, Centre Pompidou.

り」は、立方体のワイヤーメッシュのユニットが垂直に6段重なった構造をしており、各ユニットの半分ほどの高さの脚で底上げされている。2メートルほどの高さだ。ペーターセンが「大量生産品のキャビネット」とこれを呼ぶように、各立方体ユニットの一面は開閉可能になっており、開いている。この「キャビネット」が隣接して、奥に長いコの字型に並んでいる。向かい合う辺はそれぞれ16脚ずつ、両角の1脚を共有して短辺は6脚から成る。ペーターセンは「人の身長ほどより高い障壁」と表現し、観賞者がその「キャビネットの外側と展示室の壁とのあいだの通路」を歩くだけでなく、コの字の内側にも入ることができる点に言及する。内側には電球が吊り下がっており、モーターでゆっくりと上下している。この光源によってワイヤーメッシュの影が展示室の壁に落ち、影もまた上下している。このような光と影の演出や、個々のユニットの扉が開いていることが、観賞者が歩き回る領域がコの字の構造の内側と外側に分かたれていることを強調する。

ペーターセンは《Light Sentence》について、「周りの現実の物理的空間に描き出される〔draws in〕ものだが、ひとつの特定の場所を意図したサイト・スペシフィックな作品ではない」と述べ、展示室の大きさによって、「その場所に応じた異なるヴァージョンで実現する」と判断する〔152〕。展示室ほど広いほどミステリアスな、狭いほど脅迫的な印象をもつとペーターセンがいうように、サイトの差異が現象学的な経験に大きな変化をもたらす。ペーターセンは、ルイジアナ美術館で観賞した経験をもとに以下のように記す。

> モナ・ハトゥム〔のこの作品〕の特徴は、その部屋が、さまざまな意味のレヴェルで安定を失うことである。文字通りそれは、具体的な空間、つまり芸術の制度・機関において周縁化されてきたホワイトキューブが、 クリティカルに侵食されること〔critical undermining〕を意味する。同時にまた、ハトゥムがミニマリズムの厳密に論理的な編成〔logical organisation〕の原理（グリッドと反復構造の連続）を変容させて用いていることは、このインスタレーション〔・アート〕の空間的構造をより実存的に解釈することを誘う。グリッドの静的な構造は、その内側に含まれる物理的な空間と身体をコントロールしようという、動かない秩序や欲望を通常連想させる。この欲望は、現実性のイメージを編成するよう正方形のグリッドを用いるしかたとしては、ルネサンスの芸術家が遠近法を研究して以来その最も強烈な表現になっているかもしれない。〔153〕

ペーターセンはこのように、「内側」と「外側」のコントラストをこの作品の主題に見い

だす。文字通りのコの字型の区切りの内外だけでなく、安定と不安定のコントラストでもあると示唆されるように、「内外」という主題には現象学的な、そして実存的な意味を含まれる。ペーターセンは、《Light Sentence》の「形式的な関係性〔formal relationships〕」がこのような解釈を引き起こすと述べ、さらに作家自身の私的経験を連想しうることと、いっぽうで作家自身はそのような表現主義的解釈にたいして消極的態度をとっていることとに言及する〔153–154〕。

ここでいう「形式的」とは、「美的に編成された空間」についてペーターセンが定義づける、「形式的な観点から記述できる」という点にあたる。

> 観賞者を直接の参加者として現象学的に深く巻き込むことは、《Light Sentence》の空間的な構成にある程度存している。実際にハトゥムは観賞者を、インスタレーションの舞台、とくに檻と壁とのあいだの通路へをとどまらせる。この作品は観客に、距離をとった、無関係な立場をとることを許さず、こうしたものこそインスタレーション〔・アート〕の受容美学の範例である。〔…〕《Light Sentence》は身体的にも、心理的にもひとを閉じ込め、それは檻の影がその格子状のパターンを、観客の顔や身体に置い、象徴的にその構造をそこに「刻み込む」ことで、視覚的に示されている。このように《Light Sentence》は、観賞者が（絵画を眺めるのとは違って）参加者として受容する身体経験が、作品の意味論的な読解を支えるだけの二次的な経験ではないインスタレーション〔・アート〕の例である。身体的経験は、このクリティカルな作品を解釈するうえで第一の、そして全く不可避な基礎である。〔156〕

すなわちこの記述は、ハトゥムによる物理的・幾何学的構成がいかに観賞者やそれらの対象を「状況」づけるかを示している。《Light Sentence》は、ミニマル・アート的な原理たとえば要素の連続、また展示室と矩形・方形との相応によって、ハトゥムが設計した要素と、それが展示されうる、大抵の場合ホワイトキューブである空間とを関係づける。そのためこの作品の「構成」は、ワイヤーメッシュと電球から成る構造物にのみ還元されることなく、展示室、また両者の幾何学的・視覚的関係まで含む。このため、観賞者の身体や認識から切り離して作品の輪郭を同定できない。

このように経験を状況づける構造、つまり演劇的プロセスを意図的に引き起こす関係性を、作家の構成した配置の「実質〔substance〕」とペーターセンは呼ぶ〔159〕。

> インスタレーション・アートは、作家によって設計された、意識的に形づくられた〔*shaped*〕空間として特徴づけられる。この「形づくられた」という語はここでは、作家がある「実質」から作り上げた設計〔arrangement〕、すなわちそれによって、ある固有の意図を満たし、意図された効果を作り出す形をもつ組み合わせについて指している。この点で実質とは、物理的な物質やその効果であるだけでなく、触ることのできない実質でもありうる。つまり作品の主題的な問題や内容である。作品の視覚的な提示の形、その意味の形は、一枚のコインの両面として捉えられる。なぜなら、形〔shape〕の見た目の変化は意味の変化でもあるからだ。〔159〕

このようにインスタレーション・アートとして同定される「形」は、意図と照らし合わされる設計を指す。

ペーターセンが言う「意図」と実際に作家が抱いていた意図との関係はすなわち、芸術作品の意味にとって意図というものをどう位置づけるかに関する問題である。ロバート・ステッカーは、作品の意味を作家が実際に抱いた意図であるとみなす「現実意図主義」と、両者を無関係とみなす「反意図主義」という極端な対立から始める〔Stecker 2010:145–162〕。この両極に比べてより説得力のある立場として、意図と慣習とのバランスをとり、意図せず含んでしまった要素さえ作品の意味をなしうると捉える「穏健な意図主義」や、公的な情報にアクセスする理想的な観賞者によって仮説的に再構成した意図を重視する「仮説的意図主義」とをステッカーは挙げる。ステッカーやノエル・キャロルは最終的に前者を支持するが〔Stecker 2010:160, Caroll 2009:152〕、いずれにせよこの両立場は、観賞者の側の意図が供給されることで、作品を構成する要素を境界づける意図が再構成されるという意味で、キャロルの言うとおり受容理論的である〔Caroll 2009:150〕。

《Light Sentence》のペーターセンの記述もまた、現象学的な受容とその解釈をつうじた「意図」の再構成が含まれている。たとえば、展示室の大小によって「異なるヴァージョンで実現する」という記述は、この作品の実質がサイズやその比率に依拠するわけではないというペーターセンの判断にもとづく。《Light Sentence》は展示室を現象的に含みこみながら、所蔵品として物質的に同定されるのは、前述のとおりキャビネットと電球部分であり、「作品サイズ」はその配置の範囲を指している。しかし、この所蔵上のプロファイルによって、「作品サイズ」たる約10平米の領域の外側にいるとき、つまり「キャビネットの

外側と展示室の壁とのあいだの通路」にいるときの経験が、この作品の経験からはじき出されるわけではない。むしろ《Light Sentence》は、サイト・スペシフィックではなく、様々な周囲の空間のパラメータを許容するからこそ、つねに作品の「外」に存在するホワイトキューブのもつ制度的な性質を、積極的に問題にすることができる。[*9]

さらにペーターセンは、自身の生い立ちを背景にした解釈を作家が拒絶することを「正当」と註釈しながらも、それに関連づけた解釈も「信頼できるように見える〔seems credible〕」と述べる。ハトゥムの経歴やその発言の引用を交えて作品の意味を解釈する記述では、ペーターセンは仮説的意図主義の立場をとるように見える〔Petersen 2015:154〕。ハトゥム自身が自身の経験と作品の主題とを結びつける発言も引かれている。

とはいえここでの主眼は、ペーターセンの立場がどちらの意図主義かを厳密に分析することにはない。確認すべきは、(1) インスタレーション・アートの空間として構成され観賞者がそれとして経験・認識する範囲が単なる物理的・幾何学的ステータスに帰せられないこと、(2) またそれを境界づける「意図」が、作家が実際にそう意図したことのみに存するわけでもない、つまり現実意図主義は採用できないことである。すでに述べたようにローゼンタールはインスタレーション・アートを「作品のための部屋が与えられたときに芸術家が為したい何かしら〔anything the artist wants to do when given a room in which to work〕」と定義したが〔26〕、これを変形して、「芸術家が為したかっただろう何か〔anything the artist *would* want to do〕」ないし「為したかったとしたということになる何か〔anything the artist was *supposed* to want to do〕」と書き換えると、ペーターセンの受容美学的な立場に接近する。すなわちインスタレーション・アートは、観賞者を状況づけることをそのスペシフィックなメディウムに含むかぎり、その意図を再構成しながら空間に照合することがその存在論的なステータスを左右する芸術である。

改めて注記すれば、それは最終的な参照先が作者の意図以外ないということではない。ハトゥム作品のとくに電球が落とす影の効果またタイトルとの組み合わせは、仮に作家が否定したとしても――たとえば、射影のようなデュシャン的主題をもつ観念的なオブジェだと主張したとしても――ペーターセンが解釈したような「状況」すなわち演劇性を、現象学的に成立させるように見える。これは穏健な意図主義が求める慣習的な妥当性をクリアするし、その点で仮説的な意図とも一致するだろう。

他方ペーターセンが注意するように、現象学的な要素だけでは、モリスのようなミニマル・アートの作品と、ハトゥム作品に含まれる主題とを区別できない場合がある。これらが

区別できないと、たまたま現象学的に関心深いだけの空間と、意図を介して成立するインスタレーション・アートとを区別する根拠も薄弱だになってしまう。前述した、本物の病院の空間と病院の「レディ・メイドの空間化」とが区別できる根拠を、ペーターセンが制度的な異化効果に求めた点はその例である。その空間が制度的であるという点を作家は認識し、これが考慮されていると意図したうえで観賞者も作品を受容する。同様に、ミニマル・アートとハトゥムの作品それぞれについて、制度的な空間にかんする意図の内容は、各々の諸要素から解釈される。

以上のように、インスタレーション・アートにおいて観賞者が現象学的に受容する、当の作品のアイデンティカルな構造、つまり美的に編成された空間は、物理的な構成を無視できないが、けして同一視できない。(たとえば) 美術館の展示室に展示されたり、異なる展示室ごとに異なる印象をもたらしたり、それらに共通する抽象的な実質が再解釈されたりすることも含めて、作家が作品の物理的な構成や収蔵のステータスを念頭に置いて意図した効果が満たされているとみなされる。ペーターセンは、他の例としてダン・グレアム《Rooftop Urban Park Project》(1981/1991) を挙げ、設置場所の周囲の建物群やその材質との関係を「備えつけの参照項〔in-built references〕」と呼び、サイト・スペシフィックな作品の条件とみなす [161–162]。

この意味でインスタレーション・アート作品は、その存在の様態に意図の解釈と再構成を含むという意味でつねにパフォーマティヴである。ひとつの展示室をひとつのインスタレーション・アートが占めるというときも、たとえば天井の空調装置はその作品の「空間」に含まれない (作品の一部として読解できる場合を除いて)。これは絵画や彫刻、あるいは映画においてその境界を形式的に画定できることとは大きく異なる。

次節でみるようにこのことは、現象学的な受容にとどまらない解釈のプロセスを観賞者の側で引き起こす演劇性と循環する構造にある。

1.2.3　ペーターセンの意図のモデル②：意図性と演劇性

ペーターセンは「演劇性」を、「インスタレーション・アートをひとつのジャンル的なタイプとして言語的に定義する試みに一貫して現れる」「鍵語」とみなしたうえで [15, 114]、自身の研究の目的を「インスタレーション・アートの特徴を、演劇性と、空間的・可塑的な表現の特有の形式、そして観賞者がそのインスタレーション〔・アート〕の文脈を見ることを促す

ような知的・感覚的なリアリズムとを組み合わせた芸術形式として同定すること」と定める〔16〕。1.1.10節でみた、四段階の多義的な空間モデルにこれは示されている。

すでに確認したとおり、アーチャーは「演劇性」をミハイル・バフチンの「カーニヴァル」概念と類比して、インスタレーションの操作がもつ文脈侵犯的な性格を指す語として用い、後期資本主義の美学とみなした〔Archer 1994:14〕。またライスは「演劇性」を、時間的であること、インタラクティヴであることを指す語とみなした〔Reiss 1999:58〕。ペーターセンは両者の解釈を典型的だが不完全であると批判して[*10]、「演劇性」の定義は「関係的な何か」だと主張する〔66–67〕。

> 「芸術と客体性」において演劇性は関係的な何かとして定義されている。この語が指すのは、作品が主体／対象の関係にどのように織り込まれているかであり、それは芸術を、空間と時間という観点から、自律的なもの〔autonomous〕ではなく他律的なもの〔heteronomous〕として理解することを求める。〔67〕

この自律と他律の対立を、演劇性の理解において不可欠な文脈である、モダニズムとミニマル・アートとのイデオロギー的な対立だとペーターセンは理解している。ここでいう他律とは、観賞者がそこにいることを「必要とする〔demands〕」性質であり、状況が持続することをも必要とする。これはそれぞれ「空間」と「時間」の観点にあたる。

ペーターセンの四段階の多義的な空間モデルにおける「演劇性」は、「芸術と客体性」が置かれたこのような言説的文脈を背景にして、「他律性」を再解釈したものだ。

> インスタレーション〔・アート〕を日常的な空間と取り違える人がほとんどいないというのは、上述した異化効果の証明であるだけでなく、そのインスタレーション〔・アート〕の演劇性である。この演劇的な側面は、まず、観賞者が入り込むという意味での場面として空間が組織されていること、すなわち空間が舞台になっていることに、次に、その作品が、作家が当の作品を構築するにあたり、その作品がある状況における対象だということ、つまりこれはほとんど定義だが、観賞者がそこにいることを含みこんだ状況にある対象だという意識をもっていること〔the artists construct their work with an awareness that〔…〕〕、この二つに存する。〔172（再掲・下線引用者）〕

すなわちペーターセンのモデルに組み込まれた「演劇性」は、他律性の二つの様相から成る。ひとつは、観賞者が入り込む空間であること、もうひとつは、それを観賞者がそこにいることを含んだ状況だと作家が意識して構築したことである。その空間は観賞者なしには演劇的なプロセスが賦活されないし、そのように意識されずに構築された空間にひとが入り込んでもやはり演劇的なプロセスは賦活されない。

「みずからの場面としての性質を指し示す〔points to its scenic qualities〕」とペーターセンが特徴づけるように［182］、演劇性は作家による一種の間接的なコミュニケーションとして作品に埋め込まれている。

> インスタレーション・アートの場合、作家の演劇的な意識にもふつう、観賞者自身の視線や身体、その作品を受容するにあたって観賞者自身が当て込んでいるもの〔investment〕を、観賞者に自覚させる〔make the visitor aware〕という目論見が含まれている。［260］

前節でみた、作品の意味にたいする観賞者の側の意図の供給が、ここでいう「当て込み〔investment〕」である。すなわちある作品の演劇性とは、その作品について、観賞者の側で現象学的受容をもとに意味を当て込むということを前提にして、そのように観賞者の自覚が高まるプロセスを作家の側が意図して当の作品に前もって構築した演出によって、自己保証する形で作動する。演劇性は当の演劇性の必然性をまず演劇的に指し示す。

先に見たようにペーターセンは「演劇性」を、インスタレーション・アートを構造づけるひとつの「空間」として位置づけている。演劇性自体が空間であるというのは、野放図に解釈を拡大するわけではなく、観賞者の意図とその自覚を媒体にしてみずからの存する範囲を輪郭づける性格を指す。

> 演劇性はまた、インスタレーション・アートをフレーミングする機能のひとつとして見ることができる。第５章・第６章で述べたような、時間・空間によるフレーミングの機能とは異なり、演劇性によるフレームの設定は、まず観賞者の側から発されるものだ。［284］

このフレームは空間の「内部と外部とを分ける」［285］。演劇性は、作家が意図したことそ

のものに存するわけでも、ただ観賞者の自発的な認識だけに存するわけでもない。演劇性は、観賞者が供給しうる意味や意図を作家が予め意図することでそれが発動するプロセスが準備されて実際の受容においてたしかにそれが発動するように、両者の意図とその反照を媒体にして自らにおいて産出される。これは実時間や実空間によるフレーミングとは異なるフレーミングである。すなわち《Light Sentence》の物理的な占有範囲を越えて展示室の壁に落ちる影は、彫刻作品が天井照明によって床に落とす影とは異なり、観賞者が意味を当て込めるものとして前もって考慮・想定され、またそこまで作家が意図していると観賞者もまた意識することでたしかに意味をもつ。これが「たしか」であるという当為を、インスタレーション・アートのメディウムは組み込んでいる。

前節で確認したとおり、インスタレーション・アートの美的に編成された空間はまずもって作家による意図をその画定に含む。本節で確認したのは、ここで作家が意図する参照先のひとつに、観賞者が自ら意図を当て込むという想定がある点である。すなわちインスタレーション・アートは、観賞者が意図を供給する解釈のプロセスを作家が意図して設計する、必ずしも実際の時間や空間に還元されない演劇性のフレーミングを、その「空間」構造の不可欠な一部としてもつ。

作品と観賞者とのあいだのこのような解釈プロセスは、レーベンティッシュが言うように、たしかに芸術一般に起こりうる特徴である。しかしインスタレーション・アートは、絵画や映画のように、物理的な空間・時間の占有によるフレーミングを、解釈を通じて再構成された全体性の基準として前提することが必ずしもできない。意図が美的に編成されていると遡及的に読解しうるプロセスにこそ、作品の構造が存する。このプロセスは、同定できるだろうその作品の境界を見定めるプロセスでもある。しかし、そもそもここで「見定め」られる境界とは何か。物理的な観点で規定できる時空間のフレーミングと、意図の演劇的交換を参照したうえで形式的な観点で記述できる作品の全体性も、そもそも「一致」しうるものなのか。この「一致」こそペーターセンが演劇性の理解について不可欠な文脈と強調する、モダニズムの自律の理念である。

1.2.4　全体性の境界と演劇性のきりのなさ

インスタレーション・アートの一般的特徴として「演劇性」はしばしば取り上げられる［Morse 1990:158, 河合 2008:51, Wilder 2011:298, Elwes 2015:54, Zečević 2017:56］。フリードを参照

しない一般的な意味で「演劇的」という言及を含めればほとんどの文献にこの形容は現れる〔Coutlet-Smith 2006, Gonzalez 2008〕。本節ではペーターセン以外の、フリードとくに「芸術と客体性」が参照されて用いられる箇所をまず通覧し、最後にレーベンティッシュの議論をペーターセンと比較する。

アーチャー、ライスに関しては前節ですでに述べた。

アンゲリカ・ノラートは、同題の展覧会に際した論集『Performative Installation』(2004)の序文で、エマニュエル・アンティル、ジャネット・カーディフ & ジョージ・ビュレス・ミラー、アイシェ・エルクメンなどのインスタレーション・アート作品について、観賞者が能動的な知覚を意識するようになって「役割」を与えられると指摘し、「演劇性」をもつと述べて、作品を受容する行為を「遅くするよう努める」という〔Nollert 2004:16–17〕。演劇的な観賞におけるその状況の「持続」に、観賞者が寄与することを示している。

同論集でシルヴィア・エイプルマイアは、インスタレーション・アートにおける「演劇的」な要素が、芸術作品に特権的な地位を与えることにもとづくモダニズム的理念・慣習の廃棄として機能すると説明したうえで、作品と観賞者との関係があらゆる文脈を含みうる批評的・自己言及的なプロセスとして展開すると述べる〔Eiblmayr 2004:33〕。

バーツェツィスの「状況的な経験構成」のモデルは、フリードが「芸術と客体性」で演劇性と密接に結びつける「状況」という語を参照している。バーツェツィスも観賞者の能動的な役割、またモダニズムの自律の理念との対立を演劇性の性質に挙げる〔21〕。

> フリードの批評が示したように、ミニマリズムのオブジェクトが占める位置は、受容美学的な意味において「空虚な位置〔Leerstellen〕」として機能し、それが完成すること、つまり内容が満たされるためには、観賞者がそこにいてパフォーマティヴ的な生産をすること〔performativ-hervorbringende Präsenz des Betrachters〕が必要になる。〔…〕レーベンティッシュが的確に強調したように、ここでまず打ち立てられるのは、観賞者の自己反省的でパフォーマティヴなアクティヴィティが、対象と観賞者とのあいだに起こる触覚的・身体的な行為や実際的なインタラクションに還元されるものではないということだ。フリードが論じるミニマリズムの芸術に内在する特徴とはむしろ、作品の美的経験の構造が、インタラクションが作り込まれているということだ。〔Bahtsetzis 2006:21〕

バーツェツィスもペーターセン同様レーベンティッシュにならい、演劇性は身体的な受容に還元されるのではなく、むしろそのうえで、作品の構造が観賞者自身によって喚起する解釈として捉えている。ビショップはこれを「自意識」と端的に換言する［Bishop 2005:66］。[*11] あるいは谷川渥は、舞台演劇を成立させる観客側の加担意識を指すアンリ・グイエの「善意」という言葉を引いて、「インスタレーション〔・アート〕としての認知あるいは許容は、観者の側の積極的な「善意」にかかっている」と述べ、その本性の不安定さに注意を向けている［谷川 1997］。

すでにみたように、インスタレーション・アートにおけるこのような自意識は、観賞者との共有された時空間における現象学的な受容をその契機とする。これを単に空間的な拡がりによる観賞時間の延長とのみ捉える言及もあるが［谷ら 1997, Talbot 2016］、重要なのはレーベンティッシュが述べる、相互の意図性 —— 対象がある意図に媒介されて成立していること —— を賦活するプロセスである。

このような「プロセス」的な性質を、1997 年にすでに清水哲朗が指摘している。清水は、単に空間への配置という意味での「インスタレーション」から区別して、主体が対象をどう認識するかという水準で演劇的な「インスタレーション」の瞬間があると述べており、受容美学的な観点を先取りしたといえる。とくに清水はこの、対象を認識するとき、それをただの物質と分け難くしている作用を、デュシャンの「極薄（アンフラマンス）」になぞらえている［清水 1997］。

このような二重性から生起するプロセスについて、レーベンティッシュはそのきりのなさを繰り返し強調していた。

ここまで概観したような「持続」「状況」「きりのなさ」への言及はいずれも、「芸術と客体性」においてフリードが、ミニマル・アートを「リテラリズム」と呼んで批判的に特徴づけたさいの記述を引いたものである。

> 従来の芸術においては、「作品から得られるべきものはその厳重にその内側に位置づけられる」〔モリス〕のにたいして、リテラリズムの芸術の経験とは、ある対象を状況において経験することなのだ —— 状況とは、実質その定義からして、観賞者を含みこむものである。［AO 153］

リテラリズムが時間に夢中であるのは —— より正確には、経験の持続に夢中である

のは――、私が思うに、典型的に演劇的なことであり、それはまるで演劇が観賞者を、客体性のだけでなく時間のきりのなさ〔endlessness〕にも直面させ、そうすることで孤立させるかのようである。あるいは、演劇がそもそも示している感覚とは時間性の感覚、過ぎ去るとともに到来し、近づくと同時に遠ざかる、まるで無限遠において把握されるかのような時間の感覚なのだ……。[166–167]

フリードがミニマル・アート（リテラリズム）にたいして批判する演劇性の概念を共有する以上、インスタレーション・アートが観賞者を含みこむ状況も「きりなく」持続するはずだ。レーベンティッシュはこのプロセスの「きりのなさ」を芸術の一般原理とみなし、それをもって芸術作品の「自律」を特徴づけた。

フリードの「芸術と客体性」において「きりのなさ」は、観賞者を含みこむ状況にとって「本質的」と述べられている。フリードは、トニー・スミスが高速道路を走行したエピソードに描かれた体験がどのような「状況」であるのかと問う。

ターンパイクや〔スミスが類比した例に挙げる〕滑走路、練兵場は、リテラリズムの芸術のもつ演劇的な特徴を示しているのであり、ただオブジェクト、つまり芸術そのものだけが欠けていたにすぎない――オブジェクトが必要なのは部屋の中だけのようだ〔…〕。〔…〕さらにいえば、どの場合でも、限りなく進み続けられるということがその本質にある〔being able to go on and on indefinitely is of the essence〕。オブジェクトに置き代わるものは――閉じた部屋でオブジェクトが観賞者に距離をとらせたり、孤立させたり、主体にするのと同じ仕事をするのは――、何よりもその接近や押し寄せ、遠近感のもつきりのなさ〔endlessness〕、オブジェクトのなさである。[159]

演劇的な状況の「本質」に「きりのなさ」がある。観賞者は当の状況にたいして、距離をはかりながら、延々とそれを経験しつづけられるのであり、むしろそれに結末がないために、その主体として状況に含まれつづける。状況において、対象として究極的に同定されるべきものが本質的に存在しないことを、展示室に傀儡としてのオブジェクトを置くミニマル・アートの展示以上に、何もない高速道路をひた走るスミスの体験は示している。

しかし、前節でみたようにペーターセンのモデルは演劇性に内在するこの「きりのなさ」を前提しない。「演劇性」がこのように本質的にきりのない、対象となるべきものを本

質的にもたないプロセスであるならば、ペーターセンのモデル、あるいはそれをもとに本研究が整理したモデルにおけるインスタレーション・アート作品の境界の画定は、いかにしてなされるのか。

ペーターセンとレーベンティッシュの理論はすれ違う。前者はインスタレーション･アートを他律的で、意図にもとづく境界をもつと捉えるが、後者はその解釈にきりがないために自律的だと捉える。ペーターセンにとってインスタレーション・アートは、演劇的なフレーミングを本体とし、それが還元されるような物理的･幾何学的な空間や時間の範囲を前もって画定しない。観賞者の意図が当て込まれることと、それを念頭におく作家の意図を観賞者が反照するということにその構成はもとづき、演劇的な空間としてインスタレーション･アートは成立する。しかしレーベンティッシュも強調するようにこの二重性､演劇性が原理的に画定できないものならば[60]、インスタレーション･アートの演劇的なフレーミングはどのように画定するのか。恣意的な中断や妥協にすぎないのだろうか。何をもって、ペーターセンはハトゥム作品のアイデンティティを、形式的また主題的に記述することができたのか。

この問いは以下のように要約される。

> インスタレーション・アートが演劇的であるならば、その原理的にきりのないプロセスにおいて意味（フィクション的空間）が変容しつづけるなかで、観賞者はいかにしてその美的な編成の境界を画定できるのか。

すなわちインスタレーション・アートの演劇性の問いとは、作品のアイデンティティが物理的なステータスに還元しがたく観賞者を含みこむ状況を主たる要素にもつこのジャンルについて、その本性を認識論的･受容美学的かつ存在論的に追究する問いである。

1.2.5　エレナ・タヴィニ「Theatricality in Installation Artworks」（2019）
―― 演劇的プロセスの形態としてのインスタレーション・アート

本研究は第2章以降、インスタレーション・アートにおけるこの「演劇性」の問いについて、マイケル・フリードのテクストの批判的読解をつうじて、双方の言説にとって発展的に応答することを目的とする。

その前に本節では、「演劇性」概念のさらなる検討からインスタレーション・アートに特有の様態を記述を試みたエレナ・タヴィニ「Theatricality in Installation Artworks: An Overview」(2019)の議論を確認しておく[Tavini 2019][*12]。

タヴィニはインスタレーション・アートにおける「演劇性」を、「要素の配置」と「観賞者を含みこむこと」との両方の意味で読みうると述べ、それぞれをミザンセーヌの側面、実行の側面と換言する。前者は特有の環境や雰囲気を作り出し、後者は作品と観賞者の両者がパフォーマンスを相互に供給する、と特徴づける。これらは本研究が提示したモデルではそれぞれ「状況」「演劇性」と呼ばれる[140]。またタヴィニはこれをフリードの没入の議論に結びつけているが、それについては第3章で詳しく論じる。

タイムベースドなメディアやパフォーマンス・アートなど他のジャンルに比べ、「実行」の必要が観賞者の側にもあるのがインスタレーション・アートの特徴である。ミザンセーヌとこの「時空間的な実行」との関係を、タヴィニは以下のように記述する。

> ひとりの来場者〔visitor〕は、インスタレーション〔・アート〕の制限づけられた空間に物理的に位置を占め、立っていたり、動くことのできる空間を動いていたりする。観賞者はインスタレーション〔・アート〕を解釈また目撃し、このどちらの活動においても、この観賞者＝参加者〔beholder-participant〕は、作家の計画と、一種の「指図された状況」として展示されたその実現とを媒介する[140]。

観賞者による「実行」は作家の意図を参照・媒介し、「その場において空間を変容させる」[145]。このような演劇性の作用は前節でみたとおり、バーツェツィスやペーターセンに共通する。再言すれば、作家と観賞者とのあいだで意図の当て込みを相互に前提・反映することが、インスタレーション・アート作品がそれとして存在するために必要である。このように経験をつうじて作品が自身を形成する性質を、タヴィニは「枠づけ」という語で表現する。

> これを出発点にして、わたしたちはインスタレーションを、自身を位置づけるという形式において自身を配置し、また、鑑賞者がそこにいるということでその展示の時間のなかで作られるような相互客体的・相互主体的な一連の関係を実質的に枠づけ予期するセッティング〔setting〕として理解し始められる。[141]

この「枠づけ」ないし「セッティング」という表現は、ハイデッガーと関連する語彙である。ハイデッガーが『技術についての問い』『芸術作品の根源』で論じた「ゲシュテル〔Gestell〕」概念が「インスタレーション」の意味を説明するとタヴィニは主張する。ゲシュテルとインスタレーション・アートの関連についてはレーベンティッシュがすでに、ラクー＝ラバルトが前者を「installation」と仏訳したことに触れている〔Rebentisch 2003:242〕。

『技術についての問い』で「ゲシュテル」は、たとえば川を、発電に使う水圧供給者や、観光に使う物件として諸技術が「用立て」する、テクノロジーのもつ「やりかた〔Weise〕」をいう。技術は川や旅客機や土地などを「用立て」、そこに「潜み隠れていたもの〔Verborgenheit〕」を「開蔵する〔entbergen〕」。ハイデッガーはアレーテイアなどの概念を参照してこの開蔵を「真理〔Wahrheit〕」と呼ぶ〔Heidegger 2000:13〕。

ゲシュテルはこの開蔵のやりかたを指すが、それ自体で必ずしも技術的なものではない。『芸術作品の根源』でハイデッガーは、芸術作品がいかなるものかについて、ゲシュテルおよび「形態〔Gestalt〕」の概念から論じる。

芸術作品は、木や石や色彩や音声といった「物的なもの〔Dinghafte〕」の内に存在しながら、それを土台・下部構造として「芸術的なもの」が付帯して築かれているとハイデッガーは言う〔Heidegger 1977:11〕。芸術作品は、有用性のもとに素材が組み合わさった道具と異なる。しかし単なる物とも異なる。石ならばその重さを計測できる端的な数値ではなく何かへの荷重として、色ならば周波数ではなくひとつの鮮明な輝きとして現れることが、芸術作品がその内に自身を置く「物的なもの」である。ハイデッガーはこれを「大地〔Erde〕」と呼ぶ〔19〕。

重要なのは、芸術作品がこの「大地」と、その上に立ち現れる芸術的なもの――「世界〔Welt〕」という二つの「本質的特徴〔Wesenszüge〕」の関係として論じられる点である〔29〕。ハイデッガーは芸術作品が創作されていることを、「真理が形態の内へ確立されていること」とみなす〔51〕。技術が川を用立ててその真理を開蔵するように、芸術作品においては諸素材がその物的なものを開蔵して作品にとっての大地をなす。ゲシュテルとはこのような開蔵のやりかたであったが、芸術作品においてこの大地は「境界画定〔Ausgrenzens〕」されている〔33〕。大地は本質的に閉じた、限られたものとして保たれるのにたいし、世界は「開けたところ〔Offene〕」としてそのうえに維持される〔31〕。これをタヴィニは「感覚の開かれ〔an opening of sense〕」〔Tavini 2019:147〕、レーベンティッシュは「作品が意味の地平を外に開く〔eröffneten Sinnhorizont auf〕」〔Rebentisch 2003:241〕と呼ぶ。

ハイデッガーにとって芸術作品とは、このような大地という境界と、開かれる意味としての世界との対立であり、その緊張によって保たれている現場である。形態とは両者の亀裂が組み立ったもの（Gefüge）であり、これを通じてこそ作品の下部構造たる物的なものが何たるかも明らかになる。形態のこのような役割をタヴィニは以下のようにパラフレーズする。

> 形態〔Gestalt〕が示すのは、芸術作品の緊張が、ある形〔figure〕の中に枠づけられ〔framed〕、その立ち上げ〔setting up〕を見出しえるということだ。[Tavini 2019:146]

ハイデッガーは芸術作品の範例を神殿で表現したが、タヴィニにとってはインスタレーション・アートがそれに代わる。ハイデッガーは絵画や音楽や詩などあらゆる芸術作品を対象とするが、インスタレーション・アートというジャンルを特別に区別するのは前述のとおり、タヴィニが「演劇性」の語のもとに論じたミザンセーヌと実行という二つの側面である。インスタレーション・アートは形態づけられた演劇的プロセスである。

タヴィニはハイデッガーを参照することで、インスタレーション・アートを、意図性を介して実行される解釈プロセスのきりのなさと、このプロセスの発動がその内側にとどめられる境界づけられた空間との、維持された緊張として再解釈する。これは本論文が前節で掲げた問いに対応しており、たしかにレーベンティッシュとペーターセンとのあいだで宙づりになっていたインスタレーション・アートの特徴を批判的に捉えている。とはいえ、認識論的な緊張を形而上学的な緊張に置き換えたにすぎず、前者に具体的な記述を与えたわけではない。本研究の問いは、インスタレーション・アートが作品と観賞者との、演劇的に無限に供給・反照されうるパフォーマンスを「実質的に枠づけ予期する」形であるならば、この「予期」がいかにして境界づけられた「実質的な枠づけ」に至るものとして経験されるのか、という問いである。

1.3 本章のまとめ

本章では、インスタレーション・アートに関する先行研究を概観し、参加やサイト、間メディウム性といった複数の問題が、分類や系譜としての描出を経て、インスタレーション･アートの各作品で典型的に扱われる諸主題として再考されるまでを確認した（1.1節）。

ビショップによる観賞者の受容への注目（1.1.5節）、レーベンティッシュによるプロセスの美学の提案（1.1.7節）、バーツェツィスによる状況の構成への注目を経て（1.1.9節）、ペーターセンによる、現象学的な空間と「演劇性」の概念をもとに提案された多義的な「空間」を構造づけたモデルを確認した（1.1.10節）。

これらをもとに、改めて総合的な特徴づけを行なった（1.2.1節）。ペーターセンのモデルでは、美的に編成された空間を、観賞者がその中で移動･行為しながら現象学的に受容するときに、その行動がただの観賞の上での行動にとどまらず、観賞者自身の意図が当て込まれて「舞台化」されることで、新たなフィクション的空間すなわち固有の意味をもつ。このような行動の舞台化をペーターセンは「演劇性」と呼ぶ（1.2.2節、1.2.3節）。

ペーターセンに限らず、「演劇性」概念はインスタレーション・アートの先行研究に多く登場する。「演劇性」はフリードがミニマル・アートの「リテラリズム」を批判したテクスト「芸術と客体性」に帰せられる語で、このテクストの記述を参照することで、インスタレーション･アートを特徴づける代表的な語のひとつになっている。フリードが用いる「演劇性」や関連づけられる「観賞者の包含」「状況」などの概念が、インスタレーション・アートの議論における空間的構成や参加の概念と収斂させられる。ペーターセンのモデルはこれを整理･統合している。

だがいっぽうで、レーベンティッシュが重視する、リテラリズムの演劇性の本質である「きりのなさ」を、ペーターセンは無視している（1.2.4節）。ペーターセンのモデルでは、美的に編成された空間は、物理的に占められる空間や時間だけに還元されない。それは観賞者の側での意図の「当て込み」と、それを認識しあらかじめ計画する作家の意図とが反照されることで画定される、演劇的なフレーミングに相応する。しかしこの演劇的なプロセスが「きりのない」ものであるならば、このフレーミングはいかにして安定しうるのか。

レーベンティッシュはプロセスの無限性として、バーツェツィスやペーターセンは美的なフレーミングの動因として、それぞれインスタレーション・アートにおける演劇性の役割に着目する。両者の対照的な立場を総合した議論は不足している。タヴィニはハイデッ

ガーを参照して、この緊張を芸術の存在論的な原理としては重視したが、美的経験の構造を充分に説明してはいない（1.2.5節）。

「演劇性」概念の参照に端を発するこれらの矛盾が、フリードの記述に由来する以上、その総合的解決はそのテクストの読解に求められるだろう。本論文は以下、フリードのテクスト全体を精読また批判的に読解することで、「演劇性」概念や、それに関連する他の概念について詳らかにする。それをつうじて、インスタレーション・アートという芸術の経験を改めて特異に特徴づける。

第2章では「芸術と客体性」（1967）を精読し、その議論の含意を確認する。第3章では、以降のフリードの著作で展開する諸概念のネットワークを、「持続の系列」と「反射の系列」に分けて分析し、それを再構成して「作動する装置」としてのインスタレーション・アートの経験のモデルを提案する。第4章では、再構成したモデルをもとにインスタレーション・アートの実例を論じたのち、崇高の構造との比較をつうじて、「クリティカリティ」の概念を提案する。

第2章 「芸術と客体性」――モダニズム、カヴェル、演劇性

マイケル・フリードの批評的仕事は、「芸術と客体性」の時期のメディウムの理念を重視した「演劇性」の議論にはじまり、『没入と演劇性』以降、リアリズムの観点を導入してさらに発展していく。この発展のなかで提出された諸概念の分析をつうじて本研究は、ミニマル・アートの記述に還元されない、特定のメディウムに限定されない作品経験の演劇性および時間性についてのフリードの批評的洞察を取り出し、それをもとにインスタレーション・アートの経験のモデルを再構成する。

マイケル・フリードは、1960年代には同時代の美術批評に取り組みつつ、1980年以降は軸足を19世紀以前の作家論に移した。2000年代には写真を中心とした同時代美術の議論に復帰し、文芸論を含む多くの著作を発表している。各著作の元となる論文の書かれた時期は幅広く散らばってはいるものの、その批評的段階は大まかに次のように区切ることができる（副題は省略）。

初期（1960年代～1970年代）：「Art International」「Artforum」などに掲載した同時代美術の批評。メディウムの慣習を重視した議論。『芸術と客体性：エッセイとレビュー』（1998）に採録。

中期（1980年代～2000年代）：「「没入」三部作」と「19世紀リアリズム三部作」とフリードが呼ぶ、18世紀～19世紀の絵画を主に論じたモノグラフ[*13]。具象画の発展を題材にしたことで、リアリズムの観点が導入される。

『没入と演劇性』（1980）『リアリズム、書記、毀損』（1987）『クールベのリアリズム』（1990）『マネのモダニズム』（1996）『メンツェルのリアリズム』（2002）

後期（2000年代～）：19世紀以前の美術に加え、写真や映像を含む同時代美術を論じる。またカラヴァッジョや文学への関心。個々のメディウムより、制作行為およびその表象や帰結としての作品を分析する。

『なぜ写真はいま、かつてないほど芸術として重要なのか』（2008）『カラヴァッジョの局面』（2010）『四人の正直な不法者』（2011）『フローベールの〈咽喉（のど）〉』（2012）『もうひとつの光』（2014）『カラヴァッジョ以後』（2016）『印象主義文学とは何だったのか？』（2018）

ただしこの区切りが、あくまで各著作の刊行を基準としている点には注意されたい。た

とえば『マネのモダニズム』に収められた論文「マネの元ネタ〔Manet's Source〕」は1969年にハーヴァード大学に提出されたフリードの博士論文で、同書の刊行（1996）までに四半世紀の時間差がある。あるいは『印象主義文学とは何だったのか』（2018）に収められる論文にも、初出が1990年まで遡るものがある。

本論文は第2章と第3章にかけて、フリードの批評の諸概念を分析し、その含意を明快に整理する。

第2章は「芸術と客体性」を対象とする。まず、1960年代にフリードがメルロ＝ポンティやスタンリー・カヴェルなどから得た文脈的影響を確認することで、「芸術と客体性」のテクストの背景を確認する（2.1節、2.2節）。次に、それによって得られたフリードの「モダニズム」観の描像をもとに「芸術と客体性」を一節ずつ順に精読する（2.3節）。背景を理解することで、当時のフリードの芸術観に即してこのテクストの趣旨を把握することを可能にし、従来の研究であまり取り上げられなかった細部の表現の意図も明らかになる。

精読をつうじて、フリードが文中ではっきりと示していない[*14]「演劇性」概念の含意を特定・記述し、第1章でみたインスタレーション・アートの先行研究における「演劇性」概念の援用と比較して、各々の的確さやあいまいさ、混用を整理する（2.4.1–2.4.3節）。そして「芸術と客体性」の記述を表面的に引くだけでは充分に説明できない判断がフリードの批評にあることを確認する（2.4.4, 2.4.5節）。

第3章では中期以降のテクストを分析することで、フリードの批評的モデルをより深長に理解する。「演劇性」から派生した諸概念を2つの系列に整理して分析し、それをもとにインスタレーション・アートの経験のモデルを独自に再構成し、「作動する装置」の概念を提案する。

2.1　「芸術と客体性」の位置づけと背景① ―― モダニズムの歴史的な「現在性」

本節では「芸術と客体性」(1967) が書かれた背景を整理することで、次節にその詳しい内容を精査する足場とする。

まず大きく三つの文脈を本節では確認する。

はじめに、1960 年代に「ミニマル」という語で特徴づけられた芸術作品の隆盛を確認する。しかしこの語は、ジャッドやモリス、アンドレなどの作家をおおまかに指す現在の用法ほどには、1960 年代、明確なコンセンサスをもった語ではなかった。本節ではまず、フリードが冒頭に挙げる固有名詞を確認し、フリードが「リテラリズム」と呼んで批判するようなミニマル・アートの感性が、当時まだ内包的に認識されていたわけではなかったことを確認する。

次に、ジェルジ・ルカーチと特にモーリス・メルロ = ポンティの弁証法的な歴史観ないし芸術史観がフリードに及ぼした影響を整理する。1960 年代後半のフリードはグリーンバーグの理念を後継したとしばしば誤解されているが、両者が「モダニズム」と呼ぶ芸術観には、絵画や彫刻といったメディウムそれぞれの峻別は共通するいっぽうで、メディウムと歴史との関係について観点の大きな違いがある。フリードのモダニズム観は、メルロ = ポンティとまたそれ以上にスタンリー・カヴェルに大きくまた独自に影響されている。本節ではまず前者からの影響を確認する。

最後に、「芸術と客体性」冒頭のエピグラフが、フリードのモダニズムとくにその歴史観にとってどのような比喩として働いているか確認し、「現在性」という語の含意を確認する。これは以降みていくような、「芸術と客体性」および以降の批評的仕事で重要なしかたで用いられる時間的な比喩表現の的確な理解に必要である。

これらを整理することで、1963 年から 1967 年ごろに形成されたフリードのモダニズム観および「芸術と客体性」に至るリテラリズム批判を概観するための前提の半面を示すことができる。残りの半面を、カヴェルの議論を手がかりに次節で描出する。

「芸術と客体性」の背景をなす文脈は、すべてが本文や註釈に明示されるわけではなく、また明示される場合でも多くは不充分な説明にとどまっている。本節および次節では、テクストの表現に具さに注目してそれらを補完することで、その主旨の明解な整理に努める。

2.1.1 1960年代における「ミニマル」

「芸術と客体性」は「Artforum」1967年夏号に掲載された。その後グレゴリー・バトコック編『Minimal Art: A Critical Anthology』(1968)やジョージ・ディッキー & リチャード・スクラファニ編『Aesthetics: A Critical Anthology』(1977)などに再録されたのち、この時期のフリードの批評を採録した論集『芸術と客体性:エッセイとレビュー』(1998)にも収録された。

フリードの批評は、留学先のロンドンの展覧会のレビューを「Arts Magazine」に連載することから始まった。1960年代の仕事は、同誌や「Artforum」に掲載されたもの、また展覧会のカタログに寄せた文章から成る。「芸術と客体性」に次ぐこの時期の重要なテクストとしては、1965年に開催した同名の展覧会に際して執筆した「3人のアメリカ人画家:ケネス・ノーランド、ジュールズ・オリツキ、フランク・ステラ」、同年のステラ論「形式としての形態:フランク・ステラの不規則な多角形」、直前の時期に書かれた「モーリス・ルイス」「ジュールズ・オリツキ」などがある。また1963年に書いた個展の紹介文に始まり、1970年代にかけて継続的にアンソニー・カロ論が書かれている。「芸術と客体性」の中で名前の挙がるステラ、オリツキ、カロへの簡素な言及は、これらのテクストの議論を前提にしている。

とはいえ、それらの議論が作家に肯定的なものであるのにたいし、「芸術と客体性」の議論の中心はいわゆる「ミニマル・アート」への批判、より正確には、特定の作品やテクストにフリードが見いだして「リテラリズム」と呼ぶ理念および感性にたいする批判にある。

注意すべきは、当時「ミニマル」の語を冠して呼ばれていた傾向と、現在ミニマル・アート」と総称される一群の作家ないし作品とに、少なからぬ差異がある点である。後者の収斂に「芸術と客体性」は大きく寄与した側面もあるいっぽうで、フリードの議論を離れて「ミニマル・アート」をリテラリズムと同一視はできない。

本節はまずこれらのコノテーションと差異を整理しながら、フリードの批判の背景にある「ミニマル」な芸術の隆盛を跡づける。

> ミニマル・アート〔Minimal Art〕、ABCアート〔ABC Art〕、プライマリー・ストラクチャー〔Primary Structures〕、スペシフィックなオブジェクト〔Specific Object〕など、さまざまな名前で知られるこの一連の仕事はかなりのところイデオロギー的なものだ。〔AO 148〕

フリードのテクストに註釈はないが、列挙される名詞はそれぞれ特定のテクストや展覧会を指す。「ミニマル・アート」は、ロンドン留学時代のフリードの指導教員でもあったリチャード・ウォルハイムが「Arts Magazine」に寄稿した「Minimal Art」(1965)、「ABC アート」は同年にバーバラ・ローズが「Art in America」に寄稿したエッセイ「A B C Art」、また「プライマリー・ストラクチャー」はキュレーターのキナストン・マクシャインが批評家のルーシー・リパードとの共同発案で1966年にニューヨークのユダヤ美術館で企画した展覧会の題である。「スペシフィックなオブジェクト」は「Arts Yearbook」から寄託を受けたドナルド・ジャッドが1964年に執筆、翌年に掲載されたテクストを指す。これらはどれも、1950年代末から1960年代にかけて現れた新進の芸術表現に反応して書かれた・企画されたもので、それぞれの着眼点に沿って扱う作家も大きく異なる。

たとえばウォルハイム「Minimal Art」は「芸術的内容を最低限だけもっている」作品として、アド・ラインハートの絵画、ロバート・ラウシェンバーグのコンバイン、またデュシャンのレディメイドを挙げる〔Wollheim 1965:26〕。ここでいう「内容」を、ウォルハイムはタイプとトークンの問題とみなしている。詩のような芸術形式では、各々の印刷物は、タイプである作品が個々の実現したトークンである。たいしてファインアートはトークンでしかありえないとウォルハイムは主張する。ところでラウシェンバーグのコンバインは、複数の既存の物品を組み合わせたものだが、別人が同じものを組み合わせても同一の作品になるわけではない。本物のコンバイン作品と模倣品も、デュシャン《泉》と同型の便器も、同じタイプに属するトークンではあるが、芸術作品は片項だけである。すなわち、それらを芸術作品としてそうでないものから区別する内容とくに芸術家の判断は、従来の芸術制作の基準とは異なる〔28–30〕。ウォルハイムが挙げる作家のうち、「芸術と客体性」と共通するのはラウシェンバーグのみだ。

たいしてローズ「A B C Art」の扱う作家は広範である。ローズは、複雑さの理念を放棄したカジミール・マレーヴィチと、唯一性の理念を放棄したデュシャンを「両極」に置く。前者にはリチャード・タトルやアン・トゥルイット、ロナルド・ブレイデンなど、後者にはリチャード・アーツシュワガーやアンディ・ウォーホル、ジョン・ケージなどが近いとして、さらに「芸術と客体性」で槍玉に挙がるジャッド、ロバート・モリス、カール・アンドレを両極の中間層に位置づける〔Rose 1995:277–278〕。とはいえローズはそれ以上一般化することはせず、個々の作家を主題ごとに分けて紹介する。ジャッドやダン・フレイヴィン、特に

モリスへの言及が多く、作品における理論を作家が明示することや、リズミカルな反復構造といった主題が取り沙汰される。

ジャッドの「スペシフィックなオブジェクト」はより限定的な感性を論じる。ものの形態や、あるいは物体としての性質そのものを強調する作家をジャッドは取り上げる。絵画の支持体の矩形を強調する作家として、ジャクソン・ポロックやマーク・ロスコ、バーネット・ニューマン、ケネス・ノーランドがある。とはいえジャッドによれば、それらにイリュージョン的効果がないわけではなく、浅い奥行きを感じさせる効果はある。ポロックやノーランドはフリードが肯定的に評価する画家だが、たいしてより物体的な作家としてジャッドが挙げる、モリス、スミス、フレイヴィン、トゥルイットやまたジョージ・シーガルは「芸術と客体性」で批判的に言及がある〔Judd 1965〕。

展覧会の題に掲げた「プライマリー・ストラクチャー」の概念をマクシャインは「抽象的で直接に経験される、非常に単純化され、自足した「オブジェクト」」と捉える。共通項のひとつにジャッドが「スペシフィックなオブジェクト」で従来の絵画や彫刻に代わりカテゴリとして提案した「三次元性〔three-dimentionality〕」をマクシャインは挙げる〔Colpitt 1990:111〕。そのため同展の参加作家には「芸術と客体性」で批判的に言及される作家が多く含まれる。ジャッド、アンドレ、フレイヴィン、さらに代表作のひとつ《Untitled（L Beams）》（1966–1967）を展示したモリス、ロバート・スミッソン、ブレイデン、ロバート・グロスヴェナー、アン・トゥルイット、ソル・ルウィット、ジョン・マクラケン、そしてトニー・スミスがそれにあたる。

このように、「芸術と客体性」が発表された1967年初頭の時点で、その冒頭で挙げられる動向は、のちに「ミニマル・アート」や「ミニマリズム」という語で括られる作家を同一に指していたわけではない。「ミニマル」という語のコノテーションもけして一致していなかった。フランシス・コルピットは「ミニマル・アート」を「1960年代のアメリカで制作された、抽象的で幾何学的な絵画・彫刻」を指す言葉とするが、これは上述のウォルハイムの語が指すものとは大きな隔たりがある〔1〕。荒川徹が「ミニマル・アート」という呼称の形成過程に挙げる論集『Minimal Art』の刊行、またハーグ市美術館での「Minimal Art」展の開催はいずれも翌1968年のことである〔荒川 2019:13〕。

また「スペシフィックなオブジェクト」でカンヴァスの形態を強調する典型的な作家としてステラが言及され、「プライマリー・ストラクチャー」にはアンソニー・カロが参加している点は重要である。両者はともに、「芸術と客体性」では「モダニズム」の作家として肯定

的に挙げられ、ジャッドやモリスなどと鋭く対置されている。[*15]

先に引用したように、フリードはこうした相違をもつ四つの呼称を十把一絡げに「一連の仕事」とまとめたうえで――「かなりのところ〔largely〕」と和らげつつも――「イデオロギー的」と述べる〔148〕。フリードによればこの「イデオロギー的」仕事は、言説によって自身の立場を宣言・形成しようとしており、この点がミニマル・アートとモダニズムとの違い、またミニマル・アートとポップ・アートやオプ・アートとの違いをしるしづける。とはいえ、上述のテクストにはウォーホルやオルデンバーグ、ジャスパー・ジョーンズへの言及もあり、フリードが主張する後者の相違は必ずしも反映されていない。

すなわち「芸術と客体性」でフリードが見定める批判的対象は、列挙したテクストや展覧会で挙がる作家を直接総合したものでは必ずしもない。それらを論じる「言説」をフリードが注視するとき、フリード自身もイデオロギー的にこの対立を仕掛けている。立場を異にする主張として引用されるのは、主にジャッド「スペシフィックなオブジェクト」と、モリス「彫刻についてのノート パート1/2」(ともに1966)である。[*16]「芸術と客体性」の本文は8節に分かれているが、それぞれ1節と3節で両テクストは扱われる。フリードは両者の立場や発言から批判対象の理念を混成させていることを自覚・註釈している。[*17]

> ジャッドとモリスに共通する立場だと私に見えるものの見取り図を描くにあたって付け加えなければならないのは、私は両者のあいだの様々な差異を無視したし、またいくつかの発言を、二人の意図していなかっただろう文脈で用いているということだ。さらにいえば、特定のフレーズを二人のうちどちらかが言ったり書いたりしたか、つねに〔本文中で〕示しているわけではない。そうしなければ註釈だらけになってしまっただろう。〔168n2〕

フリードは、先に挙げた四つの名称のあいだでも、またジャッドとモリスのあいだでも、著者たちの意図に共通していたわけではない「立場」を、いわば既成事実的に構築している。「芸術と客体性」は単に当時の既存の意識的傾向に向こうを張ったのではなく、むしろ批判する対象をみずから言説によって形成している、それ自身が「かなりのところ」イデオロギー的なテクストといえる。それは、フリードの主張はそれらに無関係で空理空論だということではなく、本章で以降みるように、各主張に内在する芸術哲学的な主題に触れており、むしろその主題がフリードにこの批判対象の仮構を促した。したがって、「芸術と客

体性」が主張する「(反) 演劇性」というひとつの立場ないし対抗的立場は、当時すでにあったミニマル･アートの傾向･動向を活写したものではなく、それらの作品や作家のテクストと、以降詳しくみるように、フリードに固有の文脈的背景とくにカヴェルの芸術観とを関連づけて出現したものであり、つまり「芸術と客体性」というテクストに内在的に構成されたものといえる。

2.1.2 ルカーチとメルロ = ポンティの弁証法的な歴史観

「芸術と客体性」が批判対象として構成したのが「リテラリズム」という理念である。フリードは自身が顕揚する「モダニズム」と対照的な理念としてこれを対置し、苛烈に批判する。本節と次節では、「リテラリズム」の内実を論じる準備段階として、フリードにおける「モダニズム」に特有の弁証法的な歴史観を確認する。

フリードの批評はその初期からクレメント･グリーンバーグに影響を受けている。グリーンバーグは「モダニズムの絵画」(1960) で、メディウムの「自己純化」に関する理論化をおこなう。絵画や彫刻といった芸術の個々のメディウムの作品は、そのメディウムにのみ還元される効果に排他的に専心すべきとグリーンバーグは主張する。たとえばマネ以降の絵画は、彫刻のような三次元的立体感や文学のような物語的内容を段階的に放逐し、ブラックらの分析的キュビスムを経たのち、ポロックやニューマンなど抽象表現主義に至る。この過程の果てに残るのが絵画の「本質」たる「平面性〔flatness〕」で、絵画は平面性に制限づけられ、またこれを強調する。たとえば、分析的キュビスムやポロック、ホフマンの絵画には、小片が浮き沈みするような、平面ならではの視覚的なイリュージョンがある。この微妙な奥行きのイリュージョンが、画面自体の即物的な平面と緊張し、その「平面性」を強調する。

このような、メディウムの歴史はその「本質」へ向かう過程だという理念が、グリーンバーグはモダニズムの中心にある。これはメディウムの自己純化ないしモダニズム的「還元」と呼ばれる。

フリードは1963年に執筆した「アンソニー･カロ」の時点では、「新しい彫刻」(1949) でグリーンバーグが示す同様の彫刻史観について、基本的にはその「モダニズム的「還元」」という理論的側面に追従している〔AO 272〕。

フリードのモダニズム解釈がグリーンバーグから逸脱し始めるのは1965年頃である。「3

人のアメリカ人画家」は、フリードが企画した同名の展覧会に際して書かれた。当時の新しい絵画を分析する適切なアプローチとして「フォーマリズム批評」を標榜し［214］、グリーンバーグ[*18]も評価したポロックやニューマンに言及したうえで、ノーランド、オリツキ、ステラの達成を位置づける。

ノーランドの同心円や山型のモチーフは、カンヴァスの矩形の中心や角、辺の中点から直接に設計されている。つまりノーランドの絵画は、支持体の形態から構造を引き出している。これをフリードは「演繹的構造〔deductive structure〕」と呼ぶ。フリードはノーランドの一連の展開を、この演繹的構造についての形式的な応答と捉える。

> この解釈は、この時期のノーランドが、彼が目指していただろう明快な演繹的構造にとって絶対に本質的でないものは何であれ次々に取り除いていった点からも補強される。［240］

このようなモチベーションの記述は、メディウムはその本質に専心すべしというグリーンバーグ的モダニズムの理念と同型である。しかし、ここで追究されているのは平面性ではなく、矩形というカンヴァスの形態への応答である。フリードは、グリーンバーグの自己批判のモデルを引き継ぎながらも、その平面性という唯一の本質への還元は承認しない。

ノーランドは以後、あえて中心や中点からずらした非対称の構造へ展開したのち、この展覧会でダイヤモンド形の新作を発表している。フリードはノーランドの継続的な変化を「いままでの自分の最良の作品への根本的な批判」とみなし、これをモダニズム絵画の、問題を不断に再認識しつづける自己懐疑的な態度であると主張する［242–243］。

> ノーランドが、非対称山型なり何なりのフォーマットで満足しつづけることを拒絶することは、そのような解決法を不完全とか部分的にすぎないとノーランドが考えるようになったことを意味するわけではない。むしろ逆で、ノーランドの継続的な不満足が実際根ざすのは、モダニズム絵画において、特定のフォーマットが特定の形式的問題に対して完全に適切・明快でまた反復可能な解決法を達成したかもしれない、ということにであるように見える。ノーランドが非対称山型を結果的に批判したのは、そのフォーマットに弱点を見出したのではなく、むしろその強度に対するものなのだ。［243（下線引用者）］

ここで「モダニズム」という語が指すものは、グリーンバーグにおける目的論的な理念から変容を蒙っている。すなわち、最終的な純化ではなく現在時の安寧への不満にフリードの「モダニズム」は動機づけられる。

このようなモダニズム観の変容は、グリーンバーグやその背景にあるハインリッヒ・ヴェルフリンの美術史観にフリードが加えた「弁証法」的な再解釈に起因する。

> 何にもまして、彼ら〔ヴェルフリンとグリーンバーグ〕の思想における弁証法的なものは、現在の状況を達成可能なものとして理解することを事実上の基盤として打ち立てられた自己にたいする、根本的に自己批判であり、これこそが行動の理想なのだ。〔218〕

ヴェルフリンの、様式の発展は外圧でなく内的なダイナミズムにもとづくという「ヘーゲル的な美術史観」を、フリードはグリーンバーグに読み込む〔217〕。ただし、弁証法的なダイナミズムはもとよりグリーンバーグに異質だったわけではない。たとえば画面の平面性と彫刻的イリュージョンとの「明白な矛盾が、その芸術の成功、実際絵画芸術の成功にとって不可欠であった」と「モダニズムの絵画」で述べている。むしろフリードの解釈に特異なところは、これを「理想のようなものをめぐる目的論的なものは何もない」「永遠の革命〔perpetual revolution〕」と捉える点である。

この解釈のモデルとしてフリードは、初期のジェルジ・ルカーチ、また晩年のモーリス・メルロ = ポンティの弁証法観からの影響を自認する。とくにそれぞれ『歴史と階級意識』の仏訳（1961）、『弁証法の冒険』（1955）ならびに『シーニュ』（1960）所収の「間接的言語と沈黙の声」が挙げられる〔217–219, Fried et al. 1987:72, Fried 2021〕。

ルカーチ『歴史と階級意識』について、フリードは書名を挙げるにとどまり特定の箇所を指すわけではないが、たとえば以下のような歴史観が影響しているのは明白である。

> 歴史を構成するものは、全て固定してしまえば幻想に陥るということにほかならない。歴史とはまさしく、人間存在を形づくる対象性形態のたえまない変革〔bouleversement ininterrompu〕の歴史なのである。〔Lukàcs 1960:230〕

いかなる対象をこそ芸術作品とするかは、人間がいかに存在するかと相関する。ルカー

チに負ってフリードが歴史と呼ぶのはそのたえまない変革である。変革による不安定とは、けしてただ相対主義的なものではない。歴史的プロセスのなかで、多様な「真理」の具体的な意義が解明されるとルカーチは主張する。これをルカーチは「歴史的弁証法」と呼ぶ。

> 歴史的弁証法だけが、根本的に新しい状況を作り出す。というのも、それ〔歴史的弁証法〕において、限界そのものが相対化される、というよりはむしろ、限界が流動化されるからだ。それだけでなく、絶対者が多様な形式のもとで概念的にあらわれる、そのあらゆる存在の形式は過程のなかへ解消され、具体的で歴史的な現象として把握されるからだ。そのため絶対者は、過程そのもののある局面〔moment〕として、抽象的ではない、具体的で歴史的な姿をとる。さらにいえば、歴史の過程とは、その単一性〔unicité〕、弁証法的な進展そして弁証法的な再発における、真理が宿りそして上昇するところのための、人間の（社会的な）自己意識へ到るための、たえまない闘争なのだから。[233]

このような、歴史は人間の認識が高められていくために対象の形態を変化させつづける過程だというルカーチの弁証法的な歴史観が、「現在」により強調点を置き、また直接に芸術史を対象としたメルロ＝ポンティの歴史観とともに、グリーンバーグの「メディウム」の理念の再解釈をフリードに促す。

メルロ＝ポンティの弁証法観もまた、最終的な総合を目指すのではない、自己形成的な運動として理解される〔常深 2023:45〕。「間接的言語と沈黙の声」でメルロ＝ポンティは、絵画を言語活動（パロール）と類比することで、みずから世界との関わりを固有に語るものとして論じている。メルロ＝ポンティはソシュールの言語学を参照する。ソシュールによれば言語の意味は記号同士の差異にもとづく。そこからメルロ＝ポンティは、一度ごとの言語活動において意味が発生するというのは、多様な語や表現同士の側生的関係のなかにもたらされる折り目であり、関係全体の内側における運動だと捉える〔Merleau-Ponty 1960:44–45〕。言語の意味は、既存の何かに照らして得られるのではなく、創造的にその場で再構成され、一挙に与えられる。

メルロ＝ポンティは、描くという行為もこれと同様に、個々の線や点が全体として効果を作りだすと考える。それは、自分の住まう世界にたいする画家の知覚が要請した「スタイル」であり、見ている者にもそれを理解させることができる。

そこにあるのは、世界に住まい、扱い、その顔の衣服から、身振りの敏捷さや身体の慣性から解釈する、ひとつの手法の象徴〔l'emblème d'une manière〕だろう。つまりその存在とのある関係の象徴だろう。[55]

メルロ＝ポンティは描くという行為を、このような「無意識な、つまり生きた歴史性」[63]をもった、画家が身体を用いた行ないととらえる[67]。一度ごとの言語活動がその言語活動全体に結びついているように、一回の行為は他のすべての動作とひとつの「シンタクス〔syntaxe〕」を共有している。絵画とはこのような、画家の知覚的・身体的な動作を刻印された行為であり、歴史とはその蓄積である。メルロ＝ポンティはこれをヘーゲルの弁証法的な歴史のモデルに置く。

それはすなわち、芸術にとって本質的なことは、自身を展開すること、つまり、変化するとともに、ヘーゲルの言うように「それ自体へ回帰する」こと、すなわち歴史の形式のもとで自身を現存させること〔se présenter〕である。その表現する行為の意味のうえに、私たちが絵画の一体性を打ち立てているのであり、この意味とは原理的に、発生状態にある意味なのである。[69]

つまりそれ〔弁証法〕は、出来事の恩寵〔grâce〕のような何かであり、私たちを悪しきものから良きものへ連れていき、たとえば私たちが自分の関心〔intérêt〕だけを追っていると考えているときにも、普遍的なものへ私たちを投ずるのである。それはおよそヘーゲルの言う、自身が進む方向を創造するとともに自身へと回帰する歩みである。[72]

このようにメルロ＝ポンティにおいて絵画とは、画家の身体的な身振りとしてその生きた世界を示す行為であり、これが自己触発して歴史として蓄積する運動が弁証法である。それは、最終的な総合ないし本質への到達を目的するのではなく、現在時において歴史という連続的な全体を触発する。フリードによるノーランドの評価には、こうした弁証法的な芸術観が反映されている。

いずれにせよ、ノーランドにとってモダニズム絵画は、まるでひとつの言語であり、そのシンタクスの規則〔統辞〕は、それを用いる者 —— それを作り出す者でもある —— によってたえまなく変容させられ、それによってこそ、それ自体にとって重要な意味を成しつづけることができる。[AO 243]

この記述は、フリードの文中にそれだけで見るとわかりづらいが、ほとんどメルロ = ポンティのモデルを語彙ごと踏襲している。「シンタクス〔syntax〕」という語は「芸術と客体性」を含めたこの時期のフリードの批評でたびたび用いられる。

特にカロの彫刻の評価はこの語に集約される。フリードは1963年の「アンソニー・カロ」で、カロの彫刻が人間の身振りを身体から解放し、素材の配置によって表していると解釈して、「シンタクス」と呼ぶ。

〔…〕カロの彫刻でひとが注意を向けるのは、その身振り〔gesture〕そのものにである。カロの芸術にあるすべては —— 色を例外として —— そのシンタクスのうちにある。〔…〕彫刻の三次元性〔three-dimensionality〕が〔重要であるのは〕、私たちがそこで存在し、動き、知覚し、経験し、そして他者とコミュニケーションするような現象学的な枠組みとそれが相応するからである。その彫刻の身体性〔corporeality〕は、もっとも抽象的なものであれ、私たち自身の身体性と同じものだ。モダニズム彫刻 —— モダニズム絵画ではなく —— は、配置構成を作り出して身振りを解放するのであり、この身振りはその根本的な物体性〔physicality〕において、あらゆる言語や表現が究極的にもとづいている物体性と類似したものだ —— ただし、そのイリュージョン的な視覚性においては、重力が物体の身振りに課す通常の制限を克服するかもしれない。[273–274]

フリードがカロの彫刻のこうした性格を、子供が単語の意味をまだわからないまま言語を習得しはじめているときに捉える「抽象的な配置構成〔abstract configuration〕」に喩える。この点もメルロ = ポンティを踏襲している。言葉や文法とカロを類比した言及は「芸術と客体性」にもある。この点は2.3節で改めて見る。

すなわちフリードは、絵画や彫刻といった芸術的表現を、メルロ = ポンティに倣って、人間が何らかの意味を成そうとする言動になぞらえて理解している。そうした言動が意味

をもつような「シンタクス」とはいわば私たちの住まっている世界であり、日常の身振りと共通した文法をもつために絵画や彫刻は理解される。身振りは言語活動のように、その条件となっているシンタクス全体を自己触発する運動である。この運動をフリードは弁証法ととらえており、これが先にみたルカーチの、継続的な変革を求める歴史観と組み合わさる。要約すれば、もともとグリーンバーグにおいて目的論的なモデルであった「モダニズム」は、フリードにおいて、メディウムの歴史の連続的な全体を現在時の局面における行為としての作品制作が常に触発しつづける運動である、という弁証法的な再解釈を蒙っている。

メルロ = ポンティの『弁証法の冒険』は、弁証法を歴史にたいする「連続的な直観」と表現している。

> 弁証法とは、このような連続的な直観〔intuition continuée〕、実際の歴史の一貫した読み方、主体と客体とのあいだの波乱にみちた関係や、終わりのない交流を復元することである。そこにはただひとつの知、私たちの世界の生成についての知だけがあり、その知それ自体もその生成に含まれている。[Merleau-Ponty 1955:37]

歴史の弁証法的な展開は、それ自体の連続性を直観させる。このような観点が、「芸術と客体性」の終盤でフリードが唐突に用いる鍵語「現在性〔presentness〕」の背景にある。

> あたかも、後者〔モダニズムの絵画や彫刻〕の経験は持続をもたないかのようだ――これは、ノーランドやオリツキの絵画やデイヴィッド・スミスやカロの彫刻を、一切時間をかけずに見るというわけではなくて、いかなる局面においても、その作品自体の全体が明白に現れている〔*at every moment the work itself is wholly manifest*〕からである。〔…〕この、連続的で全体的な現在性〔continuous and entire *presentness*〕は、それ自身の永遠の創造であり、ひとが一種の瞬間性〔*instantaneousness*〕として経験するものだ〔…〕[167]

折居耕拓はこの「現在性」という語を、作品を経験する現在と、歴史における現在との瞬間的架橋と捉える。

> このように、作品の価値を永遠に創造し続けるものとしての現在性は、作品の豊饒さの源泉であるのみならず、その豊饒さの把捉を通じて、絵画の諸条件を発見する瞬間を示していると考えられる。現在性とは、作品の経験における現在の時間と、作品の歴史における現在の時間を、架橋する点を指し示すために求められる概念であり、その点にこそフリードは、絵画芸術の約束事を発見する瞬間を見いだすだろう。〔折居 2021:15〕

すなわち、フリードのいう「連続的で全体的な現在性」の「永遠の創造」は、メルロ＝ポンティのいう「連続的な直観」「自身が進む方向を創造するとともに自身へと回帰する歩み」と同型である。「芸術と客体性」の「現在性は恩寵である〔Presentness is grace〕」という結句も〔AO 168〕、既に引用したメルロ＝ポンティの「恩寵」という表現の踏襲にみえる。

以上のようにフリードのモダニズムは、しばしば類比されるグリーンバーグの目的論的な「自己純化」のモデルとは大きく異なる、ルカーチとメルロ＝ポンティの弁証法的な歴史観に影響された「自己触発」のモデルへと再構成されている。芸術作品やその制作はそのたびごとの行為であり、それが条件であるシンタクスを触発することで、芸術の対象に変化を与え続けて歴史全体を形成する。そのため、重点が置かれるのは歴史の究極的な到達点ではなく、現在におけるその発展の連続性への直観である。

ここで注意すべきは、ディアルミッド・コステロが指摘するように、このような再解釈を経て廃棄されたのは、メディウム・スペシフィシティ概念そのものではなく、グリーンバーグの還元主義における非歴史性ないし超歴史性の理念である〔Costello 2008:286,295〕。「芸術と客体性」でフリードは、メディウムの「本質」の存在を否定せず、ルカーチから「局面」という語を引き継いで、本質は歴史的に変化しながら存在すると捉える。

> これは、絵画に本質などないと言っているのではない。ここで主張しているのは、本質――すなわち、確信を強いるもの――は、直近の過去の重要な作品によって大きく左右され、またそのため、それへの応答によって連続的に変化するものだということだ。絵画の本質は、それ以上還元不可能になる何かではない。むしろ、モダニズムの画家の務めとは、与えられた局面において〔at a given moment〕、自身の作品が絵画であるというアイデンティティをそれだけで確立できるような、その慣習〔conventions〕を見出すことである。〔AO 169〕

あるメディウムの歴史の自己触発は、その連続性のなかの「局面」ごとに慣習を発見することでなされる。これをフリードは本質と呼ぶ。ふつう不変なものに思える「本質」を、変化する「慣習」と同一視する一見奇妙なアイデアは、2.2節で詳しくみるように、スタンリー・カヴェルのヴィトゲンシュタイン解釈にもとづく。

その前に次節では、「芸術と客体性」冒頭に引かれているエピグラフを参照して、この「局面〔moment〕」という語の意味を整理する。

2.1.3　歴史の「局面（moment）」――エドワーズのエピグラフの含意

本節では、前節で確認した弁証法的なモダニズムのモデルについて、エピグラフで引用されるペリー・ミラー『ジョナサン・エドワーズ』(1949) と「moment」の概念の関連を簡潔に確認する。ここでミラーは、18世紀の神学者ジョナサン・エドワーズの日記にある、世界は瞬間的な破壊と再創造が続いているという思想を紹介している。

> エドワーズは日記で、めったに出版を許すことのなかった瞑想を繰り広げては検めている――彼は記す。もしも世界がまるごと消滅すれば、すぐにまた新たな世界が創造されるだろう、たとえそれが、この世界とあらゆる点まですべて同じように存在するものだとしても。すなわち、連続、つまり時間があるために、「世界がその瞬間ごとに新たに存在すると、たしかに感じられる。ものの存在はあらゆる瞬間に終わり、あらゆる瞬間に新たに始まる」。永遠の保証があるのは、「私たちがあらゆる瞬間に神についての同じ確証を手に入れる、もし私たちが主がはじめてこの世界を創造するのを見ていたならばそう見ただろうように〔as we should have seen if we had seen Him create the world at first〕」ということだ。[Miller 1959:329–330 quoted in AO 148（「moment」は「瞬間」と訳した）]

このエピグラフは、前節で触れた「現在性は恩寵である〔Presentness is grace〕」と合わせて、「芸術と客体性」というテクストに宗教的・神学的な響き、また倫理的・道徳的な調子を与えているとしばしば指摘される[Lee 1995, Meyer 2012, 入江 2021, 折居 2021]。ジェイムズ・マイ

ヤーはこの記述自体が「モダニズムのアレゴリーとして読める」と述べる〔Meyer 2012:75〕。

再言すれば、「芸術と客体性」においてフリードが主張するモダニズムとは、芸術がみずからを成立させるシンタクスないし歴史という全体性に直面しては自らを再確立しつづける、弁証法的な自己触発の過程を指す。そのような繰り返しの確立の過程を観賞者に確信させるとき、ひとはその現在性を「一種の瞬間性として経験する」。エドワーズの記述はこのモデルのアレゴリーないし隠喩として持ち出されている[*19]。フリード自身、後年以下のように説明する。

> 私はこのエピグラフが、現在性という概念の注解としてとらえられると意図した〔…〕。いまになって言えるのは、当時の私が重点を置いていたのは、モダニズムの絵画や彫刻が観賞者にたいして示す求めが、あたかも〔as if〕それ以外に当の表現性の条件などないかのように、いかなる局面においても〔at every moment〕完全に更新されるという点であったことだ。同じように、ある作品の真摯さについての観賞者の確信つまりその「質」が、疑い〔…〕の可能性にさらされないのは、けしてその当座にすぎないものではなく〔never for a moment〕、あるいは当座のものでしかないということだ〔only for a moment〕。確信 —— 恩寵 —— は、その作品だけでなく、観賞者つまり私たちが経験することのなかで、あたかも〔as though〕連続的であるかのように繰り返し確保されるものにほかならない。〔AO 46–47〕

「瞬間性〔instantaneousness〕」と「局面〔moment〕」の二語の関係を明確にしよう。この二語は、一見どちらもごく短い現実の時間という意味の「瞬間」を指すように見えるが、そうではない。前者は、前節で確認したように、現在時において歴史の連続性を直観するとき（現在性）の経験の質であり、「瞬間」という時間的表現はあくまで「比喩的〔metaphorical〕」である〔FHO 10〕。後者も、修辞的な対句表現からもわかるように比喩的な表現であるものの、「瞬間性」と同義ではない。

ルカーチに影響されたフリードの弁証法的モダニズムにおいて「局面」は、歴史が展開する過程の個々の具体的な場面を指す。

> モダニズムの画家が自身の作品において発見するとされるものとは —— それにおいて画家の前に露わになるとされるものは ——、あらゆる絵画のそれ以上還元不

> 可能な本質ではなく、絵画の歴史の中の現在の局面において〔at the present moment in painting's history〕ある確信をもてるような本質であり、その確信とは、自分の作品が、モダニズムそして前モダニズムという過去の、その質を疑うべくもない作品に比肩するという確信である。〔AO 99〕

いっぽうでこの語は、作品の経験における微分的単位をも指す語である。

> 〔オリツキの絵画について〕さらにいえば、〔観賞者の目に強く迫ってくる〕個々の色を〔認識の上で〕押さえ込むことは、それの個々の一片ずつ〔each bit〕を押さえ込むということであり、まるでそれは、点から点へ、現在の局面から現在の局面へ〔from present moment to present moment〕微妙に変化しつづけるかのようである。〔136–137〕

ここで述べられる「現在の局面」も、それが実際の時間としてごく短いことではなく、オリツキの場合はスプレーで塗布された色の細かな点という絵画の諸要素を一片ずつ見ていく現在的変化を指している。

ここから、二つの概念の関係を以下のように整理できる。「局面」とは、歴史の展開についても、いち作品の観賞についても、そのけして固定しない連続的変化の単位を指す。「瞬間性」とは、この歴史の連続的な現在性と、ある作品（たとえば絵画）をいま目の前にした経験の現在性とが触れ合う直観を指す。[*20] その局面においてこそ、その絵画の絵画として意味は確信される。フリードはこれを、実時間の流れとは切り離された、連続性がいま更新されたかのような特異な経験として捉えている。見る者に確信を与えられる芸術作品をフリードは「真摯〔serious〕」と表現している〔AO 101,155〕。

2.2 「芸術と客体性」の位置づけと背景② ―― カヴェルのモダニズム芸術論

フリードのモダニズムのグリーンバーグ的理念からの脱却は、すでに述べたように1965年ごろにはすでに始まっていた。後年フリードは、1966年の時点でグリーンバーグの、平面性へ絵画を還元する本質主義には納得できなくなっていたと述べる［Fried et al. 1987:56］。同年のステラ論「形式としての形態」をグリーンバーグの理論へのはじめの対立と位置づけ、このテクストから「芸術と客体性」で展開するミニマリズム批判は始まったとみなす［AO 11］。「芸術と客体性」の註釈でも、グリーンバーグにたいする明確な疑義が示されている［AO 168–169n6］。

この脱却は、ルカーチやメルロ＝ポンティを介した再解釈のみならず、多くの論者が、またフリード自身が繰り返し強調するとおり、1960年代前半にハーヴァードで親交を結んだスタンリー・カヴェルの哲学との相互の影響を抜きに考えることはできない［Abbott 2012a:2,12, Butler 2018:147–148, Costello 2008:288, Dahl 2011:60, Fried 1967:23n10, 1982:223, Fried et al. 1987:57, Lee 2004:46, Levine 2000:293, Melville 2020:10; Meyer 2000a:72, Robbins 2018:439, 折居 2021:17］。

フリードに影響したカヴェルの議論は広範で、(1) モダニズム芸術観、(2) 後期ヴィトゲンシュタインの解釈、(3) 演劇論の三つに大きく分けられる。

(1) はここまで論じてきたような、グリーンバーグから脱却したモダニズム観の形成に大きく寄与しており、特に、前節で触れた「確信」「連続的な現在性」、また「芸術と客体性」でフリードが用いる概念「オブジェクトの身分〔客体性：objecthood〕」「演劇性」に、カヴェルのテクストからの影響がみられる。また、ルイスやカロの作品への評価を通じて、絵画・彫刻といったメディウムについての観点をフリードとカヴェルは共有している。

(2) がカヴェルの本領で、(1) (3) の理論的な基盤である。特に「承認〔acknowledgement〕」の概念は、前述のステラ論や同年のオリツキ論で、フリードのモダニズム的評価の中心に据えられる。またフリードがミニマル・アートの表現に与える「リテラル」という表現もグリーンバーグとカヴェルに共通するもので、これを介して、承認や「オブジェクトの身分」の概念がメディウム・スペシフィシティを重視するモダニズム的観点に接続する。

(3) は、ウィリアム・シェイクスピアの『リア王』(1605年ごろ初演) を題材とした「愛の回避」と、サミュエル・ベケットの『ゲームの終わり〔Endgame〕』(1957年初演) を論じた「待つというゲームの終わり〔Ending the waiting game〕」という2つの演劇論を指す。この2つのテクストは「芸術と客体性」の最後の注で参照され、明確な説明なしに「演劇性」概念との関係を

示唆されている。「愛の回避」でカヴェルは、実際の劇場の経験を現象学的に分析して、「演劇性」と前述の「承認」の概念とを関係づけている。このためフリードの演劇性概念は、「承認」にたいするモダニズム的評価と双子をなすように、眼前の他者とのコミュニケーションに関するカヴェルの議論の倫理的な主題を引き継いでいる〔Lee 2004, Levine 2000〕。

本節ではこの三つの主題それぞれについて、フリードへのカヴェルの影響を確認し、「芸術と客体性」の趣旨、また各概念や用語の意味を予備的に把握する。

2.2.1 カヴェルの芸術論 —— リテラルであること、オブジェクトの身分

カヴェルは「かきみだされた音楽〔Music discomposed〕」と「それを意味するということ〔A matter of meaning it〕」という2つのテクストで芸術のモダニズムを論じている。前者は、作曲されるものを例として芸術的対象の本性について論じたもので、後者は、前者にたいするモンロー・ビアズリーとジョセフ・マーゴリスの批判的コメントに対する反論として書かれた。

フリードはこの両方を、「モダニズムの芸術における本質や慣習の性質について」の参照文献として、「芸術と客体性」の註で言及している[*21]〔AO 169〕。註の主旨は、すでに2.1.2節で一部引用したが、グリーンバーグのモダニズムにおける非歴史性を否定し、「連続的に変化する」弁証法的な局面をもつものとしてメディウムの本質を位置づけ直す主張である。フリードはここで、グリーンバーグ「抽象表現主義以後」(1962)における「張って留めたカンヴァス」という観点に疑義を呈する。この箇所を含むグリーンバーグの記述を引用する。

> 〔モダニズムの芸術の内的論理である〕自己批判の目的とは、これは全く経験的なもので、最終的に理論の問題ではないのだが、芸術に働いている還元できない本質を特定し、また個々の諸芸術を特定することである。モダニズムのこの探査〔testing〕のもとで、絵画という芸術の慣習のうちますます多くが、それ自体ではなくても問題のない、非本質的なものだと示されている。いまや、絵画芸術の還元できない本質は、たった二つの構成的慣習ないし規範〔constitutive conventions or norms〕から成ると見えるようにまでなった。平面性、そして平面性という制限である。ただ〔merely〕これら二つの規範に従うだけで、絵画として経験されうるオブジェクトを作るには充分とまでに見えるようになった。こうして、張って留めたカンヴァス〔stretched and tacked

canvas〕はそれですでに絵画として存在する ―― 必ずしも成功した絵画ではなくとも。（還元によるこのような逆説的な帰結は、絵画的なものの可能性を狭めるどころか、実際は広げるものである。以前よりずっと多くのものが、いまでは絵画的に経験されうるように、または絵画的なものと意味ある関係をもつようになった。大きいものから小さいものまで、かつては恣意的で視覚的に意味のない領域にまるごと属していたあらゆるものが。）［Greenberg 1962:30 quoted in AO 169（ただしフリードの引用には丸括弧に囲まれた部分は含まれない）］

グリーンバーグはこのような変化を、ただ楽観的に絵画の要件が緩くなったと捉えているわけではない。平面性をただ主題とすることでは満足いかなくなり、ニューマンなどの画家は「構想」を質の源泉とするようになったとグリーンバーグは認識している。すなわち独創的な着想にこそ作品の成功は左右される。この主張は弁証法的なモダニズム観にもそぐうもので、フリードは「大枠は明らかに正しい」と述べる[*22]［AO 169］。

他方フリードが疑義を呈するのは、「張って留めたカンヴァス」をグリーンバーグが、成功を問わずに「絵画」とみなす点だ。フリードは、「壁に張られた、何も描かれていないカンヴァスは「必ずしも」成功した絵画にならない〔a bare canvas tacked to a wall is not “necessarily” a successful picture〕」どころか「そうなるとは到底思えない〔not *conceivably* one〕」と異議を唱える。フリードにとって平面性ないし平面性の制限といった「慣習」は、「何かが絵画として見えるための最小限の条件〔*minimal conditions*〕」にすぎず、それだけを満たしたとて「取るに足らない絵画、絵画と言えるだけのもの以上にはならない〔no more than trivially or nominally a painting〕」［AO 169］。

つまりここでフリードは、認識論的な問いと質的な問いの関係について、グリーンバーグとの立場の違いを主張している。前者は、何が絵画として見えるか、何が絵画を構成しているか、という問いである。後者は、どのような絵画が成功した絵画か、つまり確信を与える絵画か、という問いである。フリードは両者を異なる経験としながらも、モダニズムにおいて両者は分離できず、前者は後者の中へ「見えなくなっていく〔disappear〕」と主張する。すなわちモダニズムにおいて、それが絵画だという認識は、確信と成功という質的な判断なしに見えてくることはない。

なぜなら、確信は、超歴史的本質ではなく、連続的な変化の中のある局面において、そのときの絵画を条件づける慣習の発見にもとづくからだ。これが絵画だ、と示すことがフ

リードのモダニズムにおける質である。逆に言えば､ある性質を超歴史的に有効とみなし、ただそれを満たすだけで絵画であるというように示しても、確信はもたらされない。

グリーンバーグは前年に発表した「モダニズムの絵画」(1961)で、絵画の経験は、このような「張って留めたカンヴァス」の経験にたいする破壊を条件とするとみなしている。

> モダニズムが自身をそれに向けて方向づけたような平面性とは、けして絶対的な平面性〔absolute flatness〕ではない。絵画の面〔plane〕という極まった感性は、もはや彫刻的なイリュージョンやトロンプ･ルイユの余地を認めないが、しかし視覚的なイリュージョンの余地は認めるし、そうしなければならない。カンヴァスに施される最初の一筆が、そのリテラルで全くの平面性〔the literal and utter flatness〕を破壊し、モンドリアンのような芸術家がなしたその印の結果は、なおも一種のイリュージョンであり、一種の三次元を暗示するものである。いまに限ってそれは厳密に絵画的で、厳密に視覚的な三次元である。過去の巨匠が作り出した空間のイリュージョンは、その奥へと自分が歩いて入ることを人が想像できるようなものだったが、モダニズムの画家による似たようなイリュージョンは、覗き込むしかできない、リテラルにも比喩的にも、目をもってしかそこを進むことのできないものだ。[Greenberg 1995:90]

ここでグリーンバーグは、最初の一筆によって破壊される、つまりまだ何も描かれていない段階のカンヴァスの平面性を「絶対的」「リテラル」と呼び、モダニズムが追求するのはそれではないと主張している。

奥行きある空間の表象ではない、浮沈効果のような立体感はたとえば、この2年前に書かれた「コラージュ」(1959)で論じられている。ジョルジュ・ブラック《ヴァイオリンと水差し》(1910)〔fig. 3〕は、典型的な分析的キュビスムの、小区画に区切られてその個々に陰影のつけられた画面構成をもつ。他方、画面をまるで一枚の張り紙にするかのように、画面天辺近くに釘が描かれている。グリーンバーグは両者の対照に注目する。後者の釘は影を落としており、その意味で、ごく浅いとはいえ「歩いて入ることを想像できるような」種類の奥行きをもつ。たいして前者の構成は、一貫した奥行きを表象するわけでない。

この段階には、絵画の「内側」――その内容――が、その「外側」――そのリテラ

［fig. 3］Georges Braque, 1910, *Pitcehr and Violin*
Oil on Canvas; 116.8 × 73.2 cm
Basel, Kunstmuseum.

ルな平面 —— と混ざらないようにすることが主要な問題となっていた。描かれた平面性 —— つまり、この切子状の面 —— は、リテラルな平面性から充分に分離されていなければならず、それによって、二者のあいだに三次元空間の最小限のイリュージョンが残る余地が認められた。[Greenberg 1961:71–72]

ここでもグリーンバーグは、リテラルな平面性を、イリュージョンによって現れる平面性と区別し、両者の分離を重視している。キュビスムの小片の浮沈は、完全に平面的な表象（たとえばテーブルクロスを真上から描いたような）ではないし、あくまでばらばらに前後しているだけで、一貫した奥行きを構成するわけでもない。つまり彫刻的な三次元性を否定するために、このイリュージョンは「平面的」なのである。リテラルな平面がそれと一致せず、たがいの平面性を強調することで、「平面性」はこの絵画の主題になる。

「リテラル」を、物質的という意味と同一視しないよう注意するべきである。たしかに1940年代のグリーンバーグは、マルクス主義的な唯物論的観点を背景に、芸術作品の物理的な性質を重視していた。上記のようなイリュージョン、「作品と観賞者とのあいだに状況づけられる希薄な光学」に関心が移行したのは1950年代、イヴ＝アラン・ボワが「グリーンバーグ修正条項」と呼ぶ過程である[Kajiya 2005:204][*23]。そもそも平面性とはそもそも物質的な性質ではなく、まず幾何学的な性質か、認識的な性質であるはずだ。さらに、前述のモンドリアンの「一筆」の記述をみるに、リテラルな平面性の破壊とは幾何学的な破壊 —— 折り曲げたり、あるいは絵の具の立体感で凹凸をつけられたり —— ではない。実際モンドリアンの塗布面は幾何学的にもおおむね平滑である。そこで破壊される平面性とはその意味で、物理的でも幾何学的でもなく、それがただの平面であるという意味で「リテラルな平面性」である。描かれた平面性とリテラルな平面性とを隔てるものは、イリュージョン的か物質的かという違いではなく、空間的イリュージョンをもちながら奥行きが否定されるようにして意図的に特異につくられた平面性と、それによって背後に追いやられてはじめて強調されるただの平面性との違いである。

フリードのモダニズム観では、絵画的表象の慣習を意識した前者は不可欠である。しかし「抽象表現主義以後」でグリーンバーグは後者があるだけで絵画だと言ってしまった。したがって両者の意見の相違は、張って留めただけのカンヴァスが「ただの平面性（絵画ではない）」か、「（とりあえず平面性がある）ただの絵画」かという違いだと換言できる。

「ただの〔mere〕」の概念を、ティエリー・ド・デューヴは芸術的なものと明確に対比して

記述する。

> いかなるものも――まさに何も描いていないカンヴァスではなく――絵画と呼ばれるためには、まずそれよりはじめに、あるいは同じ理由で、芸術と（芸術として）呼ばれなければいけない。何も描かれていないカンヴァス、それこそ画材屋にあるようなものは、単なるオブジェクト〔mere object〕であり、そこに絵を描くための、俗世のものだ〔worldly thing〕。それはまだ絵画でも芸術作品でもない。［de Duve 1996:221］

ド・デューヴにとって芸術作品は、「単なるオブジェクト」や「現世のもの」ではなく、まずそう呼ばれるものである。もちろん勝手にそう呼べばよいというわけではなく――「絵画と言えるだけのもの」ではない――、《泉》を単なる便器から区別させるような、ひとを強制する感じのある存在論的な美的判断にもとづく［33］。

フリードとド・デューヴの立場はこのように、芸術とただのものとを対置し、「ただの絵画」をあいだに差し挟まない点で近い。いっぽうでこれらを区別する基準は異なる。ド・デューヴがデュシャン《泉》について、（レディ・メイドという）芸術のカテゴリの確立によってメディウム・スペシフィシティ概念から脱却したと評価しているのにたいして、フリードはその両点はあくまで別の問題だとして、絵画や彫刻同様の「質」を重視している［Beaulieu et al. 2000:391］。すなわち、ド・デューヴが個別のメディウムにかかずらわない芸術と呼べる存在を可能とみなすのにたいして、フリードは、明確には述べないものの、その質を左右するメディウムをレディ・メイドにも前提する。

なぜならフリードにとって、芸術作品は必ずメディウムの慣習にもとづき、質はそのような芸術の条件であるからだ。このスタンスは、「張って留めただけのカンヴァス」が「成功した絵画」になる未来を不本意ながら想定する記述にも見い出せる［AO 169］。そうなってしまった絵画は「もはや名前しか残っていない」とフリードは述べる。つまりフリードはメディウムとして全く変容してしまった「絵画」、ほとんどレディ・メイドとなった「絵画」を消極的にだが仮定している。この仮定の前提には、何かが芸術として呼ばれる以上、それは質を確信されたもので、たとえ今知られている「絵画」とは別物だとしても、何らかのメディウムの慣習やその連続的発展がある（あった）はずだという観点がある。

つまり確信を与えないものはフリードにとって、グリーンバーグが言うような成功していない絵画でも、あるいはド・デューヴの言うようなメディウムに関わらない芸術でもあ

りえない。それは芸術ではなく、単なるオブジェクトである。

芸術が単なる「もの」ではないという観点をカヴェルも共有する。

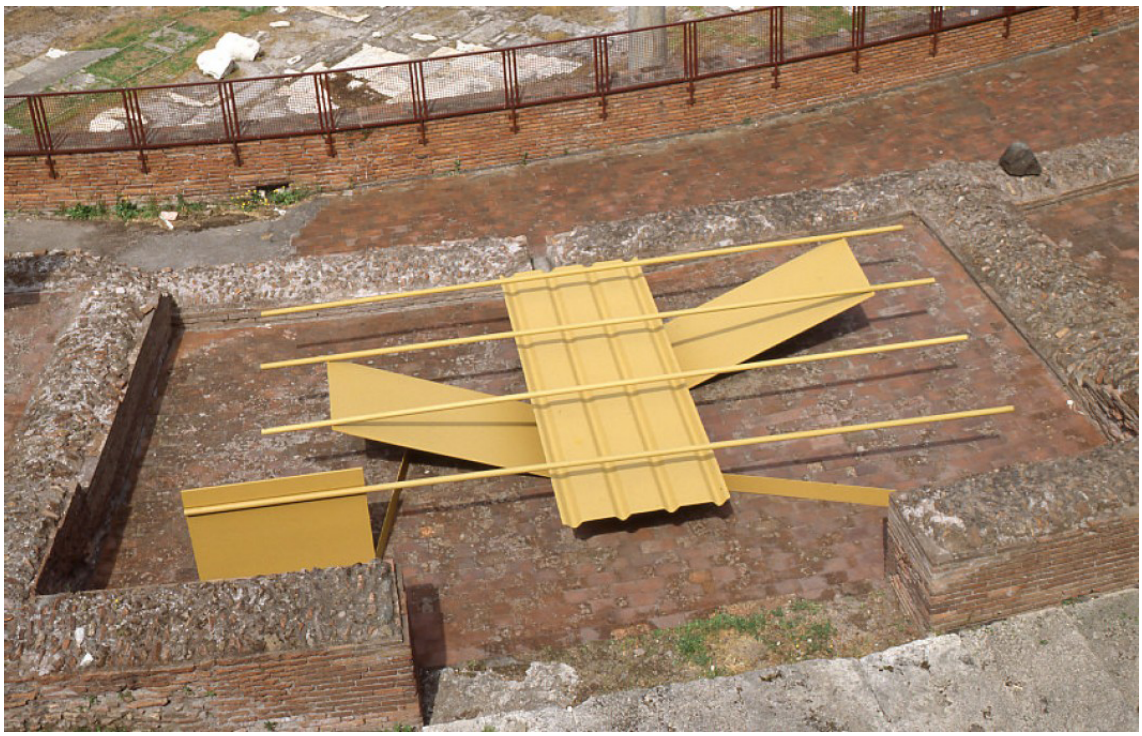
> 私がカロの鉄の彫刻を評価するのは、それが私にとって、彫刻とは何かという問いをもちあげるものだからだ。私は――私だけでなく誰しもだと思うが――彫刻作品とは、何か加工された（彫る、削る、磨くなど）ものだと思っていた〔…〕。しかしカロは自分で加工（曲げる、ねじる）していない鉄の棒、梁、板を用いて、むしろいわば配置するのだ。私は、彫刻作品とは自然物のようなまとまり〔coherence〕をもっていて、つまりこう言ってよければ空間的に閉じた、空間的に連続したをもった（あるいは、そのようなまとまりをもつものが集まってできている）ものだと考えていた。しかしカロ〔の作品〕は開いていて、連続的でもなく、あるパーツは別のパーツから派生してもいないし、合流しても接続してもおらず、それらは並置していたり、そこから屈折変化したものだ〔an inflection from it〕。私は彫刻作品とは台座に乗って（あるいは段差に寝転んだり）直立したものと思っていたが、カロは地面にじかに置かれ、直立するというより広がったり、伸びたり、開いたものもある。私は、彫刻はかつて塗装されていて、それは今はもはやない流行や趣味の問題と捉えられると聞いたことがあるが〔…〕、カロは作品を塗装しており、この塗装はその作品にとって外在的で付加的なものではなく、それが作り出すオブジェクトはいわば塗られたとか色つきだとか言いたくならないようなものだ。それは、たとえば棚や壁のように色がついているのではなくて、草や土のように色がついている。カロは色つきの梁や棒や板を使っているのではなく、その色の梁や棒や板を使っているのだ。それはほとんどまるで、この色がその支持体となるオブジェクトが物質でなくなるのを助けているかのようだ。それらには重みがないとさえ言いたくなるだろうし、それはこれらの非常に重たい物質が軽そうに見えるという意味ではなく、驚くかもしれないが、軽くも重くもない、重さという概念自体に抵抗しているという意味だ――同じように、サイズという概念にもそれは抵抗している。大きいとか小さいとかに見えないのだ。同様に、それらは質感という、他の彫刻では重要な基準になるものもないように見える。それはもはやもの〔things〕ではない。［Cavell 2002:200–201］

この記述には大きく二つの論点がある。まずカロの彫刻が、構成や展示という面で彫刻

の慣習を問うていること。次に、物質に由来する重さや支持関係、サイズ、質感という概念をもたないかのようであること。この二つの点はそれぞれ、局面ごとに慣習を発見し展開するというフリードの弁証法的モダニズムの確信と、もののもつリテラルな性質から分離したイリュージョンを作り出すというグリーンバーグ的な観点にそれぞれ対応する。

モダニズム絵画の主題とする「平面性」とは、即物的・幾何学的に平らだということではなく、ものが平らであると捉えられたり、またあるいは、奥行きや空間のイリュージョンによって平らに見えなくなったりする、そうした一連の、日常的な認識に根ざした性質を指す。そうした「俗世〔worldly〕」の性質を「リテラル」と呼ぶ。絵画という芸術において平面性は、改めて「描かれ」、リテラルな平面性と緊張した関係に置かれることで、主題として示される。カヴェルがカロに着目したのも、物に重さやサイズがあること、別の物を支持する物質的強度をもつことに、イリュージョンによって、俗世と異なる見え方を与えている点だ。そうした操作が、ブラックの場合は分析的キュビスムの様式と釘の描写、カロの場合は開放的な配置と色彩によって実現している。

フリードの複数のカロ論は、カヴェルの概括的な評価への詳細な註釈になる。たとえば《Prairie》(1967)〔fig. 4〕についてフリードは、宙空に水平かつ平行に伸びる同じ長さの4



〔fig. 4〕Anthony Caro, 1967, *Prairie.*
Painted steel; 96.5 × 582 × 320 cm.
©2024 Anthony Caro Estate / Image courtesy of Barford Sculptures Limited.

本のポールが、それぞれ全く異なる構造によって支持されていることに注目する。うち3本のポールは、その下にある腕のような構造によって、それぞれ左端一点、両端二点、右端一点で支持されている。残る1本は、それらの支持構造とはまったく異なる、ひとつだけ別に置かれた直立する鉄板に左端を支えられることで水平を保っている。この構造が私たちの日常的な認識の慣習を穿つ。ふつう、同じ長さのものが平行に伸びていれば、それらはすべて同じ構造で支えられていると私たちは想像する。しかしカロの作品は、各々ごとにまったく違う構造で、結果的に平行になるよう宙空に支えられているにすぎない。ましてや分離した最後の1本は、そう置かれているにすぎない。

> この意図的な互い違いの配列は、頭では完璧に理解できても、結局それらのポールが本当は〔truly〕支えられていないかのように見えるほど、目を惑わせる。[AO 183]

《Prairie》は、「軽さ」のイリュージョンどころか、支持そのものが存在しないかのようなイリュージョン、「重さという概念自体への抵抗」のイリュージョンをもつ。フリードはこの感覚を「挙上〔lift〕」と呼び、4本のポールだけ他の部分よりやや明るい色をしている点がこの効果に貢献していると指摘する。

また1966年にカロが取り組んだ、テーブルなどの台に置かれる小ぶりな彫刻のシリーズについて、フリードはその「小さいということ〔smallness〕」を論じる。この言及は、(多くのカロ作品のうように)もっと大きく制作されることもありえた彫刻作品を相対的に縮小したような「単に〔merely〕偶然的で量的な事実」「現実のサイズの機能」を指すのではない[204, 205]。これらの作品は、それを持って扱えるようなハンドルがついていたり、置かれたテーブル面より下方に伸びる要素の存在によって地面への設置を想像できなくさせたりすることで、手で持てるほど、テーブルに置けるほど「小さい」という性質を示すとフリードは主張する。むしろこの観点からいえば、それらの作品は量的にはむしろそれなりに大きく、かえってそのことで、当の配置や支持が可能な「最小限」のサイズだという質的な小ささを強調する[190]。

このように、ある性質が私たちの日常や世界においてどのようなものなのか示す表現をフリードは「抽象」と呼び、「リテラル」と対置する。

> 短く言えば、テーブル彫刻の背景にある野心とは、単に大きなものの縮小版に見え

ないような小さい作品を作ること――それが小さいということが、単にそのリテラルで量的な事実にとどまるのではなく、抽象的に確保され、その本質の一部となっているような彫刻を作ることであった。[189]

平面性がもはや絵画の唯一不変の本質ではないように、支持構造や小ささといった要素も彫刻の不変の本質ではない。それらは俗世の、人間が世界に住まうなかで認識される諸概念であり、人間の生はそうした概念のもつ性質にたいするリテラルな掌握を基礎としている。たいして絵画や彫刻は、その形状や性質をただ有するだけのものとは異なるという認識に、存在論的に根ざしている。これはすでにみた、ハイデッガーの芸術観とも共通している。芸術のメディウムとは、ただの日常的性質から、ただのものではないイリュージョンを構成する文法である。フリードにとってモダニズムの芸術制作とは、その慣習を繰り返し新たに発見することで、連続的な歴史として絵画や彫刻といった個々のメディウムを直観する実践である。だからこそ既存の慣習へのフリーライドは、「単なる絵画」「単なる彫刻」という、フリードの観点からすればありえない存在への落伍にすぎない。

このような、それだけではリテラルなものと、メディウムの慣習に根ざした操作によって作られるイリュージョンや抽象との対照性は、ステラにおいては「形態〔shape〕」をめぐって論じられる。カロにおいて配置や色彩が従来の彫刻の慣習を裏切り、その支持構造への認識にリテラルでない様相が加わったように、ステラにおいては、カンヴァスや図像の形態がそれを行なう。これをフリードは「形態の賦活能力〔viability of shape〕」と呼ぶ。

それらは、いままで形態というものがもってこなかった、そしてモダニズムの絵画の展開自身によってこそ授けられた、責任とは言わずとも、ある力、または潜在性である。この意味で形態は、伝統的な絵画や、さらに言えば最近のモダニズム絵画におけるのとは異なる何かになった。いわばそれは、確信の対象〔an object of conviction〕になったのだ。以前は単に……オブジェクトの一種〔a kind of object〕にすぎなかった。[78]

ポロックやニューマン、特にノーランド以降は、平面性ではなく形態について、リテラルなものと描かれたものとの関係が問題となる。

前節で論じたノーランドの山型のモチーフや、1950年代後半にステラが制作した、カ

ンヴァスの外形を中心に向かって繰り返すように縞模様を描いていく構造を、フリードは「演繹的構造」と呼んだ。カンヴァスという支持体のリテラルな形態によって描かれる形態が決定されるため、後者にたいする前者の「優越〔primacy〕」、あるいは前者にたいする後者の「依存〔dependence〕」が前提となる。このような構造の登場の背景に、その時期までに至る平面性の強調があるとフリードは考える。描かれる形態が恣意的でないと解釈されるためには、それが究極的には支持体に依存すると「承認〔acknowledgement〕」するように反復することでしか成立できなかった［81］。

すなわち平面性の追求が、そのような支持体の外形と描かれるべき形態との関係を、新たな局面としてもたらした。したがって、次はこの慣習の発見によって、絵画というメディ

［fig. 5］Frank Stella, 1966, *Moultonboro III.*
Alkyd and epoxy on shaped canvas; 279.4 × 304.8 cm.
©2024 Frank Stella.

ウムはさらに次の局面へ向かって自己触発する。

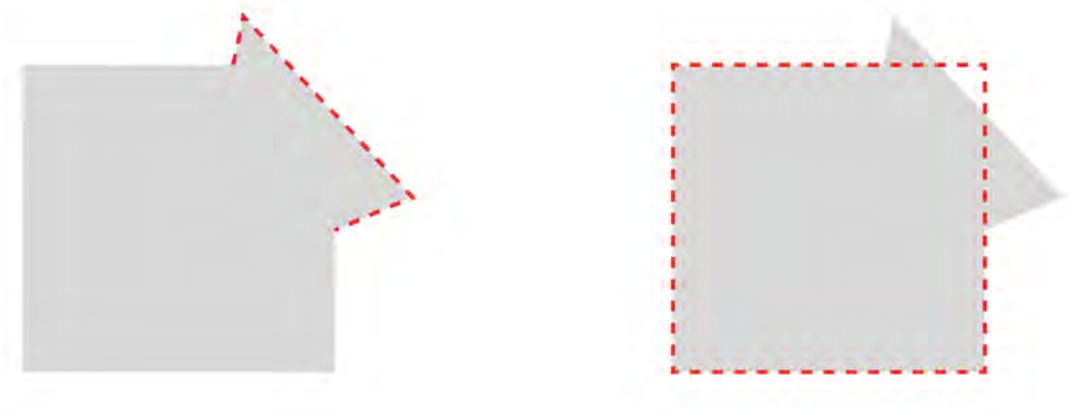
その例としてステラの変形カンヴァス絵画《Moultonboro III》(1966)［fig. 5］が分析される［89–90］。この支持体は正方形に右上から三角形が突き刺さったような不規則な七角形をしている。ストライプ絵画を思わせるしかたで、その三角形の外郭や、また正方形との境界線を囲むような帯が塗られている。

しかしストライプ絵画の「演繹的構造」とは異なり、この三角形の認識はカンヴァスの形態にではなく、描かれた帯自身のほうにもとづいている。この黄色い帯なしには、それはカンヴァスの七角形の一部をなす、台形のような三辺にしかならない。描かれる形態はリテラルな形態に依存せず、優越されない。これをつうじて、形態同士の依存・優越関係の慣習があったことが改めて発見される。

フリードは強いて記述していないが、この構造は赤い正方形についてもいえる。その正方形の形態は辺のほとんどをカンヴァスの支持体の外郭と共有しているが、右上の角にあたるだろう位置は、カンヴァスの形態の外に位置する。これも同様に、カンヴァスのリテラルな形態によってではなく、辺や角の関係、また正方形という概念にもとづいて、抽象的に見出されるイリュージョンである［fig. 6］。

以上の議論を、「芸術と客体性」2節前半でフリードは次のように概括して、「リテラルである性質〔literalness〕」と「オブジェクトの身分であること〔objecthood〕」とを関連づける。

最近書いたエッセイ〔「形式としての形態」〕でも、ケネス・ノーランドやジュールズ・オ



［fig. 6］描かれた形態と支持体の形態との依存・優越関係は撹乱されている。筆者作成

リツキ、そしてステラの作品のなかで、オブジェクトの根本的な性質としての形態と、絵画のメディウムとしての形態とのあいだにだんだんと現れてきた衝突が、どのように現れてきたのかを示そうとした。〔…〕この衝突に賭けられているのは、そこで絵画もしくはオブジェクトと呼ばれるものが、絵画とオブジェクトのどちらとして経験されるのかということであり、絵画としてのアイデンティティを左右するのは、形態として特徴的になるという必要に直面することなのだ。そうでなければただのオブジェクトとして経験されるにすぎない。まとめると、モダニズムの絵画は、自身がオブジェクトの身分にあること〔its own objecthood〕を打破したり、宙吊りにしたりすることを不可欠とみなすようになった。その達成において重要になるのが形態であるが、それは絵画に属するべき形態である――つまりそれは絵画的であるべきもので、リテラル、あるいは単にリテラルであってはいけない〔it must be pictorial, not, or not merely, literal〕。[151]

この記述は具体的な作品の描写なく概略しているために主旨を掴みづらいが、「形式としての形態」の議論を圧縮した内容である。改めて注意すべきは、ここでいうオブジェクトが物質や物体という意味ではなく、カヴェルの言う「もの〔thing〕」やド・デューヴの言う「俗世のもの〔worldly thing〕」に近いという点だ。芸術作品は単なるオブジェクトではない。四角ければ壁に掲げやすく、支持されていればその強度が違和感なく見てとれるような、リテラルつまりただの形態やただの支持構造というオブジェクトの身分は、それらの「賦活能力」を活用して、そメディウムの慣習との関係を露わにし、イリュージョンや抽象を示すことで打破される。そのようにして、あるメディウムという連続的な諸局面における一慣習として自己触発することが、その形態が「絵画に属する」「絵画的である」資格である。カヴェルがカロの彫刻について、重さの概念自体に抵抗すると述べるように、「芸術作品というものは〔…〕何か本質的な点でオブジェクトではないかのようだ」[152]。

芸術作品に「オブジェクトの身分」があること自体、「芸術と客体性」が書かれる間際である1960年代半ばに、ある慣習として発見されてきたとフリードは示唆する。

〔…〕しかしこれは、現在の状況がこうなる前から、絵画ないし彫刻が単純にオブジェクトであった、と言っているわけではなく、私が思うに、それらは〔今までは〕単純にはオブジェクトでなかったと言うほうが真実に近いだろう。芸術作品をオブジェ

クトにすぎないものとして見るリスクや、いや可能性すら、存在しなかったのである。そのような可能性が現れ始めたのが1960年ごろであり、それは大部分、モダニズム絵画の内の展開の結果であった。[160]

すなわち、オブジェクトの身分はこの時期になって、モダニズムの内なる疑義としてまず認識されはじめた。それを単にリテラルなままにしておく限り、芸術作品にはならない。

「リテラリズム」とは、もののリテラルな性質だけをもって芸術であろうとする理念や感性を指す。

しかしリテラリズムの芸術は何もかもを、オブジェクトの所与の性質としての形態に —— 形態がそれ自体で一種のオブジェクトとしてあるわけではないとしても —— 賭けてしまう。[151]

リテラリズムは、オブジェクトの身分の打破ではなく、発見や投影を目指す。このような追認が、この時期における芸術の否定である「演劇」を訴求するとフリードは述べる[153]。この「演劇」については次節以降で詳しくみていく。

オブジェクトの身分の発見は、たしかにモダニズムの内部に現れたひとつの慣習の発見ではあるかもしれない。しかしただのものは絵画や彫刻ではないという存在論的な身分そのものである。これを本質のひとつとするなら、モダニズムの展開はメディウムの外部へ出てしまい、諸芸術の境界もなくなる。質や価値という概念に意味があるのは、個々の実践がメディウムの連続的な展開のうちに位置づけられる範囲、すなわち「個別の芸術それぞれの内でだけ」である。フリードは、1960年代に「それらの芸術の個々が、それぞれの本質を構成する慣習と、以前より明確な関係をもたなくなった」と述べながらも、複数の芸術が統合するわけではないと改めて強調する[164]。

以上のように、フリードのモダニズムにおいて芸術作品は、それがただの平面やただの形態ではないことを確信させるという質によって認識され、存在する。グリーンバーグの言うように、ひとつの本質的規範をただ追従すれば実現できるような、質を問わないただの絵画という概念はフリードにはない。質は存在論的な条件であり、この質はそれぞれのメディウムにおいて連続的に変化する慣習の発見を通じて賦活される。イリュージョンや抽象を作り出して、単なるオブジェクトの身分を振り払うことで、芸術は自己を確立する。

議論を先取りすれば、本研究はインスタレーション･アートというジャンルについて、それがいかに制作･認識されるのか―― 言い換えれば、それがただの「何」でないものとして確信されてきたのかを問う。日常的な「リテラル」な認識のネットワークと、メディウムとの慣習的関係を発見したうえで作られる意味との関係は、すでに見たハイデッガーのいう「大地」と「世界」の概念の対に似ている。絵画は「オブジェクトでないかのよう」であるが、実際にオブジェクトでないわけではなく、それは緊張の形象なのだ。

他方、質も確信もなくオブジェクトの身分を振り払うどころかただその発見だけに乗じて芸術を名乗るのがリテラリズムである。よって本研究の問いを裏返せば、インスタレーション･アートが確信を与えないただのインスタレーション[*24]であるのはどのような場合か、という問いになる。それは「ただの空間」を指すのだろうか。

ところで、リテラリズムの作品が文字通りただオブジェクトであるだけならば、それは「張って留めたカンヴァス」のようにただのものにすぎない、ただ芸術でないだけだ。フリードはなぜ、リテラリズムの、特にジャッドやモリスの作品をあえて「演劇的」と呼び、さらに「倒錯」「堕落」という倫理的な調子をもつ語彙によって批判するのか。それは、俗世にある板や箱と何が異なるというのか。

次節･次々節では、この「演劇性」という語彙の背景にある倫理的文脈について確認する。まずカヴェルにおけるモダニズム芸術の議論の背景に、後期ヴィトゲンシュタイン哲学の解釈にもとづく、懐疑論という認識論的問題があることを跡づける。そして、この懐疑論という問題から、カヴェルの演劇論における「演劇性」という語の指すところを説明し、フリードにおけるこの語の流用を検証する。

2.2.2　カヴェルのコミュニケーション論 ―― 文法と承認

前節で見たように、芸術をオブジェクトの身分から脱却させるのは確信であり、つまり芸術作品の存在は確信にかかっている。確信は慣習の発見や投影（リテラリズム）によって自動的に得られるものではない。本節ではこの確信をカヴェルが、人間同士のコミュニケーションと同型にとらえていることを確認する。

カヴェルは、前述したカロの彫刻についての評価のあと、「問題は、これが彫刻だと知っていることから、言ってみれば、私は抜け出せないということ〔stuck with〕だ」と述べる。

問題は、彫刻とは何なのか、なぜ私が何らかのオブジェクトを、最も〔彫刻として〕中心的で伝統的なものでさえ、彫刻作品と呼ぶのか、私がもはやわからないということだ。[Cavell 2002:201]

彫刻という概念を明確に理解していないままある対象をそう呼んでしまうことについて、カヴェルは、ひとの経験が誤ったり一貫性をもたなかったりする可能性の告白だとみなす。カロを前にしたひとは、これを彫刻として自分が経験するのを「受け入れる〔accept〕」ことで、彫刻という芸術がもはや加工や連続性にもとづかないと結論づけざるをえないとカヴェルは言う[202]。これこそが「モダンな芸術が、芸術一般の条件を露わにする」論点である。モダニズムの芸術が自身の慣習や限界を俎上に上げるたびに、何が絵画かどうか、彫刻かどうかという規準や根拠がそもそもはっきりとあるわけではないことが露わになる。連続的な存在であるメディウムとしての絵画を直観するためには、「絵画として受け入れられる対象は何か、そしてなぜそう受け入れられるのか」が局面ごとに作品に見出されつづける必要がある[203]。

あるものを芸術として受け入れるときの根拠は、「芸術の意図や帰結」であるとカヴェルは考える。

そして「何かを絵画として受け入れる」ことは、「何かを芸術作品として受け入れる」こと、つまり芸術の意図や帰結を携えた何か〔something carrying the intention and consequences of art〕として受け入れることだ。受け入れるということの本性がまったく重要なのだ。[203]

フリードにおける芸術作品への確信とは、カヴェルにおいて、ある対象を芸術を意図したものとして受け入れることにあたる。感性的な「受け入れ」が重要であるのは、カヴェルがモダニズムの経験の本質に「欺き〔fraudulence〕」を置くためである。

私の関心は〔…〕モダンなものの経験が、欺きと真正さについての問いをそれ自体でもたらすような経験であるという、明白にもかかわらず顧みられてこなかった事実に注意を向けることにある〔…〕。[198]

真正さと欺きの概念は真作と贋作を指すのではない。真正の（genuine）芸術は、それ自体について認識される何かにもとづく「批評的な特定〔critical determination〕」を蒙る［176］。この「批評的」とは、文章のジャンルとしての批評を指すのではない。芸術的な対象をそれとして認識し受け入れることは、日常的なものをただ見てそれを知るに足るのとは異なる。芸術作品は、誰かに作られたと感じさせるように何かを意味するもので、それゆえ意図のカテゴリーは避けられない。

> 芸術のオブジェクトは、ただ私たちの関心を引き、没入させるだけでなく、私たちの心を動かす。私たちはそれらにただ関わるだけではなく、気にかけ、ケアする。私たちはそれらを特別なしかたで扱い、ふつうの人々が他人に向けてしか与えないような価値を――そして同じたぐいの軽蔑や怒りも――付与する。それが私たちにとって何かを意味するとき、それは発言〔statement〕が何かを意味をするようにそうするだけではなく、人々が何かを意味するようにそうするのだ。〔…〕そのようなオブジェクトに私たちが引かれるのは、ただそれらがそれ自体で関心深いからではなく、誰かがそれらを作ったと感じるためだ――だから私たちはこれらについて話すとき、意図、個人のスタイル、感覚、不正直、権威、独創性、深遠さ、まことしやかさといったカテゴリーを用いる。芸術のオブジェクトについて話すときに意図というカテゴリーが避けられないのは（あるいは避けられても結果は同じだが）、人間の言動について話すときそうであるようなものだ。それなしには、それらが何なのか理解できないだろう。要するにそれらは、自然の作品ではなく、芸術の作品なのだ（つまり、行為、才能、技能の）。［183］

ただし、ここでカヴェルが言う「意図」は、たとえば作品の「制作意図」として芸術家が明言するような、作品に先立って独立に実在する特定の意図を指すわけではない[*25]。そうではなく、ここで意図とは、人間が世界の中で行なう行為を単なる物理運動から区別するカテゴリである。

> 芸術作品は、特定の意図を表現する（発言がするように）のでも、特定の目標を達成する（目的をもった技能や倫理的行動がするように）のでもなく、言うなれば、人間が自分の人生を少しでも意図できる（そうしたければ、自由に選ぶことができるということ）という事

実、無関心な自然や取り決められた社会に際して少しでもその行動が一貫した、実効的なものであるという事実を、祝福するのだ。[183]

カヴェルはこれをカントの「目的なき合目的性」になぞらえるが、この観点は、先にみたようなメルロ＝ポンティの芸術観とも親和性がある。メルロ＝ポンティは画家が絵を描く行為を言語行為になぞらえ、それがある統辞（シンタクス）の中で意味をもつ行為とみなしていた。ある行為やその結果が芸術を意図したのではないリテラルなものと認識される一方、別の行為やその結果は芸術として何かの意味をもつ。このような区別は経験として「受け入れられ」、確信される。

こんなもの子どもでもできるじゃないか。自分でもできる。だからこそ、それが芸術ならば、問うべきものがある。これはどのように見られるはずのものなのか。画家は何をしているのか。ここでの問題は、いわば、霊感を逃れることではなく、これをするためにひとがいかなる霊感を得たのか、なぜこれを必然的または満足と感じたのか、これをどのように意味しえるのかを特定することにある。[188]

芸術的意味のこのようなコミットメントに失敗することをカヴェルは「欺き」と述べる。つまりそれはひとを騙そうとして意図的につかれる嘘（贋作）ではなく、いわば不渡りである。モダニズムは、芸術作品の存在一般が意味の不渡りと成功の危険に元来さらされていることを顕著に示す。

カヴェルは作曲において「即興」「偶然性」の概念がもつ役割を例にとり、前述の意味で、即興や偶然の旋律に意図の構成をどのように聞き取ることができるか、という点に作曲の問題を位置づける。たとえばフレデリック・ショパンやフランツ・リストの作曲は、作曲家が即興演奏で得られた旋律の成功を、公衆の求める完成や永続性をもつものとして再演するために「ドラマ化」したものとして聞くことができる。しかし調性音楽の解体以降、即興や偶然性の概念は、創造の自由のなかで行動がいかに一貫性をもちうるのか、それがどれほど自分の霊感に端を発するものではないか、という作曲の形而上学的な問題を導く。カヴェルは、芸術作品一般における意図の構成（composition）のアレゴリーとして音楽の作曲（composition）を語っている。

芸術がいかに構成されるかという問題への応答が、モダニズムの求める美的成果であ

る［191］。カヴェルはその例に、近代の詩がしばしば詩の制作やその困難を主題にとったことや、ベケット、ジャン・ジュネやベルトルト・ブレヒトといった劇作家が、観客という「そこにいるのに役者が無視している人々」の地位を問うたことを例に挙げる［194］。

カロを経験することで、彫刻作品が、それが何らかの素材を掘ったり刻んだりしたものであることともはや「文法的に」関係がないと露わになったとカヴェルは述べる［202］。芸術作品の構成や意図についての認識の領域をカヴェルは「文法」と表現する。

> 私の主張は、芸術作品が、それがどのように作られたか、どのような理由から作られたかということにたいしてもつ関係、またある程度が真摯である程度がまがい物だと考えることを抜きにして、それら芸術作品自体に依拠するものではない。むしろ私の主張は、そうしたものごとを知ることが、芸術作品が何かを知るということ――こう言えるとすれば、そうしたものごとが、その〔芸術の〕文法の一部であるということだ。［196］

つまりカヴェルにとって芸術は、芸術は「文法」に即してその意図をもつもの、たとえば彫刻や音楽であると受け入れることにもとづく。この観点で重要であるのは、芸術作品が、人間の行為が意図的だというのと同等に意図的であることである。それを意図的なものとして受け入れる経験には必ずしも一貫した形式的基準はなく、意味の不在に欺かれる危険につねに晒されている。フリードにモダニズム観における、作品は局面ごとの慣習を発見したうえである確信をもたせることでメディウムの連続性に通ずる意味を得るというモデルに、カヴェルの観点は接続する。リテラリズムは確信を与えないという言及も、「意図」「文法」「受け入れ」の概念に照らせばより明確に理解できる。また次節でみるように、カヴェルに由来する「演劇性」という語との関係も跡づけられる。

カヴェルが用いた「文法」の概念はヴィトゲンシュタイン『哲学探究』に由来する。文法とは「あるものがいかなる種類のオブジェクトなのか私たちに教える」［Wittgenstein 1958: §373］ものである。この働きは、私たちが日常的にものを言ったり呼んだり、また伝えたり、認識したりすること（言語ゲーム）において明らかだ。文法に即した言語ゲームに従うことをヴィトゲンシュタインは、動物とは異なる人間の「自然史」と呼ぶ。

> 〔…〕命令すること、質問すること、想起すること、おしゃべりすることは、歩いたり、

食べたり、飲んだり、遊んだりするのと同様、私たちの自然史の一部である。〔§25〕

「自然史」という語は、「芸術と客体性」の冒頭にもやや唐突に登場する。註釈はないが、おそらくカヴェルのエッセイ「後期ヴィトゲンシュタイン哲学の有用性」での言及から影響されている。

> リテラリズムの芸術はそれが始まったときから、趣味の歴史の一挿話以上の何かであった。むしろそれは感性の歴史 —— それはほとんど自然史である —— に属するものであり、ひとつだけ孤立した一挿話ではなく、一般的ですみずみまで行き渡った条件の表出なのである。〔AO 148–149〕

フリードは、芸術が構成される文法すなわちメディウムの慣習の連続的な展開を「自然史」と表現する。作品とは、いわばそのメディウムの言語ゲームの局面ごとに意味をなすような行為の実現であった。ルールを受け入れることをカヴェルは、「慣習〔conventions〕」や「生の形式〔forms of life〕」というヴィトゲンシュタインの表現で言い換える。「生の形式」は「受け入れられるべきもの〔what has to be accepted〕」であり〔Wittgenstein 1958:226 quoted in Cavell 2002:46〕、カヴェルはこれを「確信」に結びつける。

> ヴィトゲンシュタインが言っているのは、「私たちがルールを受け入れるということは、私たちが確信をもったということの表現や結果だ」ということである。私たちは、ルールを受け入れるかどうかを決められないし、同様に確信をもつかどうかも決められない。また、私たちの確信をここで何が表現するかも決められないし、他のものについての確信を何が表現するかも決められない〔…〕。〔Cavell 2002:49〕

以上のように、芸術のあるメディウムや、それに応じた芸術作品の構成、つまりそれがただのものではなく意図をもつものとして感じられること、そのように受け入れられる文法、自然史、生の形式、受け入れることに表現される確信といった各概念は、カヴェルとフリードをまたいで、人間の言語や行為と、芸術作品という特異なもののありかたとを類比して語るモデルを形成している。

フリードは、たとえばステラのストライプ絵画について、支持体の形態から演繹した形

態を描くことで前者への後者の依存という慣習を「承認〔acknowledgement〕」したと書く。このようなリテラルな性質の「承認」は、私たちの日常的な認識と芸術的表現の成立とに地続きの文法の「受け入れ〔acceptance〕」を意味する［Dahl 2011:60］。

さて、カヴェルにおいて「承認」はもともと、他者の心の存在や他者の行為に意図を感じることについて用いられた言葉だ。以降本節ではカヴェルの議論を追って「承認」の概念を確認する。

カヴェルは「痛み」を例に挙げる。痛みの持ち主や同一性の問題は、痛みの場所や程度や種類といった規準に還元できない。ある二人が痛みを感じているとして、双方の痛みが身体的に似ているとしてもそれを「同じ痛みだ」とは言えない。痛みとはまず当人それぞれがもつ、それぞれの痛みでしかない。では、痛みの持ち主について言及することは、何を意味するのか。

> 〔…〕ある頭痛が私の頭痛である（と記述できる）とき、それを私に結びつけることにおいて重要なのは、あなたの頭痛から〔私の頭痛を〕区別することでは必ずしもない。〔わたしが頭痛を訴えるとき〕あなたもたまたま頭痛をもっていたとして、それがわたしの頭痛と異なるのかどうかは、一般的に重要にはならない。同じ場所や、同じくらい痛むかどうかを特定しようとするのも、それは原因を診断する助けになるからとか、同病相憐れむというものだ。その痛みを私に結びつけることで重要であるのは、多かれ少なかれ、私が痛みを持っていると示すことの重要さである。「私の頭痛がひどい〔My headache is worse〕」というのは、「頭痛がする〔I have a headahce〕」というのと同じような頭痛の表現である。〔…〕誰かが痛みをもっているということの根本的な重要性とは、彼がそれをもっているということなのだ。そしてこの重要性の本性 —— つまり、彼が苦しんでいること、彼が注目を求めていること —— が、痛みの場所やひどさ、種類を知ること〔…〕を重要なことにする。［Cavell 2002:226］

つまり、痛みを「私の痛み」や「あなたの痛み」ということの要点は、比較や同定にではなく、共感や訴求にある。定量的な測定をしたとて、それは診断や共感に役立つとしても、それで他者同士の痛みを「同じ」と言ってしまえるわけではない。痛みは、二人が同じ型の車を持っているとか、別のものが同じ色をしていると言うのとは別の「文法」をもつ。

「同じ（と記述できる）」と言うときに私たちがふつう関心を向けているのは、その対象が同じとされるような標準〔standard〕にたいしてであり〔…〕、その物理的な同一性についてではない〔…〕［227］

この議論は、グリーンバーグの「張って留めたカンヴァス」に接近する。モダニズム絵画において、平面性が絵画の「本質」としての意味をなすとき、関心の的にあるのは、それらを平面と言えるための文法や標準である。他人同士の痛みを物理的な同一性に還元するのは、「ただ物理的に同じというだけだ」と反論される。それは、私やあなた個々の痛みであるという重要なことを無視している。同様に、絵画をリテラルな平面に還元するのは、ただ事実として平面だというだけで、平面性がなぜそこで重要なのかを無視している。

カヴェルがこのように主張するのは、懐疑論者を相手にとるためである。懐疑論者は痛みの同一性や不可知性を問題視する。

懐疑論者は恐ろしい結論に至る —— 私たちが同じ感覚や同じ痛みをもたず、相手が感じているようにそれを感じることができない以上、他人が何を感じているのか知ることはできない —— そして私たちはショックを受ける。〔…〕何かが起きたとき、懐疑論者はこうした事実の重要性を求めるより、私たちが同じ痛みをもてるのか、ひとは他人の痛みをもてるのか、という問いに捕まってしまう —— ように見える。［228］

懐疑論者は、痛みを訴える他人にたいしてとるべき態度を、その同一性を判定できるかどうかに還元し、判定できないと嘆く。他人の痛みが本当にあるかどうかを知ることはできないという認識論的な限界に足踏みし、共感も訴求も退いてしまう。カヴェルは、「痛み」の概念に「知る〔know〕」という表現が共起するときどのような意味をもつかを論じる。

「私は彼の痛みを知っている〔I know he is in pain〕」と言うのは、何を意味するのか。またそれは、「私は私の痛みを知っている〔I know I am in pain〕」と言うこととどう異なるのか。おそらくこうしたことを、懐疑論者の言う「他人の痛みを、彼がそうするように知る」という望みを甘受する前に私は問うべきだったのかもしれない。

カヴェルは、「私は私の痛みを知っている」という言明は「意味をなさない〔senseless〕」と一旦述べる。自分の内面はその真贋を「知る」ようなものではない。それは他人の内面が究極的にその真贋を「知る」ことのできないものであるのと同等である。ある痛みの存在を知っているかどうかは、自分か他人かの境界に還元される。これが「痛み」や「知る」という概念の標準である。したがって、他人の痛みの真贋を見極めたいという懐疑論者の望みは、カヴェルによれば「支離滅裂である〔incoherent〕」。それは「誰かの痛み」と「知る」という概念の文法に即した認識ではない。

> 私が他人について知ることは、人々が言葉や行動で自身をどう表現しているかに依拠する、という事実を、いずれ懐疑論者は認識する。それはたしかに、認めるべき本質的な事実〔essential fact〕だ。そして懐疑論者は、他人が自身を実際は表現していないかもしれないことや、その表現が（わざとでも、そうでなくとも）偽られているかもしれないことにも気づく。これもまた否定できない。つまりそのような場合、他人の中で何が起こっているのか、私は知ることができない。懐疑論者は、この事実を表現しようとして、こう付け加えるのだ――「でも彼は知っている」。〔235〕

古田徹也はこれを、「心的なもの」に関する不確実性と述べる〔古田 2021〕。私たちが自身を示すさいの言動には文法があるが、この文法は嘘や演技の条件でもある。腹痛のふりは、腹痛を訴えるふるまいに則る。他者とはこの不透明性の揺らぎであって、たとえば子どもを、嘘をつかない存在、つまり懐疑を差し挟む必要がない透明な対象として扱うことは、他者として受け入れていないこと、もはや自分自身として扱うことである。

よって、自分の内心・感覚について「知っている」とか、他人の内心・感覚について「知りえない」と、確実性を示す語として「知る」と用いることは、それを言う意味をなさない。つまり「私は私が痛がっていると確信している〔I'm certain I'm in pain〕」という主張は「文法」的にナンセンスである。

いっぽうで、「私は知っている〔I know〕」という言葉は確実性だけを示すものではない。たとえば「ニューヨークのことは知っている〔I know New York〕」と言うのは熟知の表現であり、「私が邪魔者だというのはわかっている〔I know I am a nuisance〕」「遅刻したのはわかっています〔I know I am late〕」と言うのは認知や承認の表現だとカヴェルは述べる。カヴェルは「I know I am in pain」という言い回しについて、痛みや立腹、または「自分

が痛いというのは〔いままで見て見ぬふりをしていたけれど〕わかっているんです」という「承認〔acknowledgement〕」の機能をもちうると強調する［236］。

痛みという、たがいに確実に知る･知らせることのできないものは、その不確実性をわきまえたうえで、信頼して共感したり吐露したり、ときに信頼を賭けて疑ったりするほかない。痛みについての承認とは、痛みは本人が言わなければ相手には伝わらないこと、しかも嘘や演技の可能性を拭えないという、自他の「心的なもの」とは限界そのものであるという「文法」を承知したうえで、あるコミュニケーションの態度を示すことである。したがって「あなたの痛みを私は知っている」という表現は、（本来不可知な対象への、ありえない）確実性の表現ではなく、同情や寄り添いの表現である［243］。他人の受難にたいして、私が示せるのは、それを承認するという態度しかない。

カヴェルはこのように、他者の内心を知ることはできず、だからこそただ承認する、もしくは承認し損ねる以外にないことを「私たちの分裂の感覚」と呼び、「形而上学的な有限性〔metaphysical finitude〕」と表現する［242］。私たちがそれらの文法に従うということは、この有限性、知るのではなくただ共感だけができるということを承認すること、受け入れることである。「あなたの痛みを知ることができない」という言い方は、それが有限性自体のただのディスクリプションであるなら、わたしとあなたのあいだのコミュニケーションではない（この発言がコミュニケーションで意味をもつのは、共感を拒否する意図で発せられる場合だ）。カヴェルはこの有限性を「人間性の条件」とも呼ぶ。懐疑論はこれを受け入れず、あえて知的な困難、謎へと逆転させてしまう態度である［Cavell 1987:138］。

すでにみたようにフリードは、芸術とくにモダニズムの絵画や彫刻が、支持体のリテラルな性質を「承認」すると表現する。絵画や彫刻といったメディウムは、私たちの「文法」に准じることで、リテラルな性質を用いて意図を読み取らせる。リテラルな性質は、芸術のメディウムにとっての「形而上学的な有限性」である。しかしリテラリズムは、オブジェクトの身分という根本的なリテラルな性質をただ発見する以上のことはしない。懐疑論者が文法的に無意味な問いを繰り返すのと同じように、リテラリズムはメディウムの文法に即した意味をなさない。

モダニズムは、芸術がリテラルな性質（ステラであれば形態）を用いる慣習の有限性を見出したうえで、その性質（形態）の「賦活能力」によって、意味ある本質を構成する。「本質は文法が表現する」［Wittgenstein 1958:§371］。この点で、フリードとカヴェルのモダニズム観は、その有限性をただ投影するのではなく、コミュニケーションの条件として承認し、それを

作品という行為で実践的に示すという点で、人間の心的なものの扱いと共通した側面をもつ〔Meyer 2000a:72–81〕。

「芸術と客体性」の4年後に出版された『眼に映る世界』(1971)でカヴェルは、フリードがモダニズム絵画を「自身の条件を承認するもの」として論じていると紹介したうえで、「率直〔candid〕」というより倫理的な形容を与える。

> 芸術たる絵画は、露呈〔revelation〕である。露呈であるのは、承認であるからだ。承認であることで、それはそれ自体とその世界についての知識である。〔…〕たとえば絵画は、その正面性、ないし有限性、あるいは特有にそこにあるということ――つまり、その現在性を承認するだろう。よって、あなたがそれを受け入れることは、絶対的にそれが今ここにあるという面において、その世界もしくは何らかの世界に対するあなたの正面性、方向性ないし垂直性――ないしあなたの現在性――の承認を意味することになるだろう。あるいは絵画が宣言するのは、絵画が、自然と同じように、ひとつの色以上のものであること、その様々な色が同時に起こるというころだ。これは、出来事の同時性ではなく、世界の階層の同時性であろう。〔…〕私がここで強調したい質や条件は、その〔絵画の〕全体がそこにあることを、まったく開かれてるという出来事、同時性を宣言する出来事として語ることに由来する。私の念頭にある質は、瞬間性〔instantaneousness〕をつうじて達成される、オープンであること――率直なものもこのように特徴づけられる――として表現されるだろう。率直なものは、逆の特徴も持っている。それは私や誰かしらの観客とは独立して起こるべきもので、私なしに完成するべきもので、その意味で私にたいして閉じてもいる。これは、演技における率直さが、役者がその役に完全に集中し、彼にたいする私の意識の一切のコントロールを絶対的に否定することで達成されることの理由でもある。〔Cavell 1979b:110–111〕

特に注目すべきは後半の、演劇を例にとった記述である。まず絵画の率直さに類比した例として演技の率直さが挙げられる。両者はともに、観る側からコントロールされず独立しているという意味で「閉じている」。しかしそのような独立は、両者の「共謀」によって失われてしまう。

率直さの質が達せられるために、承認が必要である。2.1.3節でみた「現在性」という概

念が、ここでは絵画とそれを観る「あなた」に関して用いられている。絵画の現在性の受け入れ（承認）が観る者の現在性であり、その経験をカヴェルは「同時性」「瞬間性」と表現している。現在の局面の慣習を承認することは、作品が「それ自体とその世界」すなわち、その作品自体とそれが文法的にもとづくメディウムについての知識を承認することである。すでにのべたとおり芸術メディウムの文法とは、私たちがリテラルだとみなす世俗のものから、作品として意味が構成されるための条件である。したがってこの知識は、私たちの認識についての知識でもある。

カヴェルのモデルがフリードの「芸術と客体性」にも通じるのは明らかだ。特に演劇に類比するくだりは、カヴェル自身の演劇論とも合わせて、「演劇性」概念を検討するために重要である。

2.2.3　カヴェルの演劇論 —— 空間と時間

ここまでの議論を概括する。

フリードの「モダニズム」には、ルカーチの歴史観と、同様に弁証法的なメルロ = ポンティの芸術史観、またカヴェルの芸術観が色濃く影響しており、グリーンバーグの還元主義的・目的論的な理念からの脱却に貢献している。芸術作品やその制作は、メディウムの歴史の全体性の内で自己触発し、当の局面において意味をもつ行為である。

メディウムの全体性は言語になぞらえられる。メルロ = ポンティはソシュールを背景に「シンタクス（統辞）」、カヴェルはヴィトゲンシュタインにもとづき「文法」と表現する。絵画や彫刻には、それぞれそのメディウムの文法をなす慣習がある。この慣習は唯一不変のものではなく、先立つ作品に応じて連続的に展開する。展開の局面ごとに、そのとき慣習的であるようなメディウムの文法を発見し、イリュージョンや抽象によって指し示すことを通じて、メディウムの連続性が「確信」される。これをフリードはモダニズム芸術の価値に置く。確信は、観賞者にその作品がいま露呈されていることと、その連続的な歴史のその一局面における必然的な意味をもつこととをその瞬間に架橋する点で「現在性」と呼ばれる。

他方、張っただけの無地のカンヴァスで「平面性」や「形態」をただ示しても、絵画の文法を満たさない。たしかにそれらリテラルな性質を、絵画は慣習的に用いてきた。しかしリテラルな性質は、それが芸術の条件かつ有限性として承認される・受け入れられることで

こそ、正しく絵画に文法的に属する。ブラックやステラ、カロのように、リテラルな性質とは異なる平面性や身振りを描いて示すことで、確信は得られる。こうして「芸術の意図や帰結」をそれは携える。

メディウムの文法は個々の芸術にスペシフィックではあるが、どれも私たちの認識、行為、身体といった日常的な生の形式から独立したものではない。平面であるということや、重さをもつということは、他者の痛みについて知りえないことと同じように、私たちの生、「人間であること〔personhood〕」[Levine 2000:296]を形式づけている有限性である。[*26] 私たちは生においても、芸術においても、その有限性を世界として受け入れている。絵画の正面を向いていること、隠れた部分がないことは、率直なものに共通する特徴である。

フリードのモダニズムはこのようにカヴェルを介して倫理的な含意をもつ。[*27] カヴェルにおいて、承認ないし露呈の問題は演劇に結びつく。本節ではカヴェルの演劇論を整理し、そこで「演劇性」また「リテラル化」と呼ばれているものを確認する。

演劇性をリテラル化したものとしての劇場

カヴェルはシェイクスピア『リア王』を題材にとった演劇論「愛の回避」の後半部で、悲劇の舞台上で起こる残酷な出来事にたいして、なぜ観客は駆け上がって制止しないのかと問い、舞台上の人物にたいして私たちがどのように「直面して〔confront〕」あるいは「見て〔see〕」いるかを論じる。

> 問題は、私たちが、暮らしのなかのどこか〔劇場とは〕別の場所で関わる人々をただ見る〔merely see〕ようには、その登場人物たちをただ見ているわけではない〔no more merely see〕ということだ――あるいは、ただその登場人物たちを見るならば、それは私たちに向けられた求めにたいして特有の反応、特有の承認の形式を示しているのだ。たとえば、拒絶だ。[Cavell 2002:305]

つまり、演劇における登場人物たちと観客との対面は、日常的な対面関係ではない。ここからカヴェルは「舞台の上の登場人物の存在とは何なのか、これはどのような種類の〔文法的〕存在者なのか」と問う。

登場人物は、観客の存在を意識しない。屋内劇場の暗さはこの事実を誇張して表現しているとカヴェルは述べる。場内照明が点けば見えるようになるが、今度は登場人物に声を

聞かれることもなく、動くこともできないという別の事実が浮き彫りになる。たいして登場人物のほうは私たちの前に姿を現している。つまり私たちはその言葉や行為を一方的に目撃している。私たちは痛みや危険を表現する人々を前に、現実ならば助けに向かいうるところを、劇場では拒絶している。

カヴェルによれば、劇場におけるこの非対称性は、現実における承認の不完全性、つまり「承認は完璧にはなりえない〔cannot be completed〕」ことを示す〔306〕。私たちは、絵画のように相手にたいして自分を露呈して率直でいることはできない。すでに述べたように、人間の有限性とは、疑いのない率直さを確実に知ることが原理的にできないということだ。その承認とは、露呈の限界の承認である。誰かに嘘をついたり、ふりをしたりしてしまうとき、自分が相手を承認し損ねうること、承認され損ねうることを私たちは実感する。劇場はそのような現実を、演劇というメディウムの慣習によって表現する。カヴェルはこれを「リテラル化」という語で表現する。

> 承認はどのように表現されるのか。つまり、私たちはどのように他者の前に自分を置くことができるのか。ここまで用いてきた言い方ではこう言える。私たちを露呈すること、自分を見えるようにすることによってだ。そうせず、暗闇の中に留まった結果が、私たちは他者を登場人物に換え、世界をその舞台にする。虚構的な存在が襲いかかり、そしてそこにある演劇性こそ、『リア王』のような演劇が克服せねばならず、それを意図しているのであり、この克服に失敗したとき現れるのが悲劇だ。演劇の条件は、私たちがその外で存在するための条件 —— 隠れていること、黙っていること、ひとりでいること —— をリテラル化し、そのような在り方を〔その劇場の中では〕普通のことにする〔The conditions of theater literalize the conditions we exact for existence outside — hiddenness, silence, isolation — hence make that existence plain〕。〔306–307〕

劇場では、暗闇と、そこに黙って隠れていることで、私たちは相手として互いを承認できない状態に置かれている、つまりリテラルな事態にされている。助けを求める「舞台上の人物に近づかない」のは、ただ観客席に座り続ける以外の選択肢が、私たちには劇場という慣習のうえで与えられていないのだ。

しかし現実では、私たちは他者にたいして、自分を露呈せず、黙ったり隠れたりすることで、その関係を演劇のようにしてしまう。カヴェルはこれを「演劇化〔theatricalize〕」と呼

ぶ〔307〕。劇場は他者の傍観の「リテラル化」、現実の他者の傍観は「演劇化」なのだ。

カヴェルは劇場の慣習におけるこのリテラル化を、空間と時間というカテゴリーで特徴づけている。

> つまり、私たちをひとりの登場人物のいるところに置く〔putting ourselves into a character's presence〕とはどういうことだろうか？〔…〕彼に近づくことができないと私たちは知っている。それがなされないからではなく、そうしたところで何の意味もないだろうからだ。言い方を変えれば、私たち〔観客と登場人物〕は同じ空間を共有していないのだ〔do not occupy the same space〕。私のいる場所から彼のところへ通じる道はない。（こうとも言える。私たちのあいだに距離はない〔…〕）〔308〕

観客と登場人物との、たがいの干渉がない分裂を、カヴェルは空間（の否定）と表現している。観客のほうが隠伏しているという非対称性によって、両者は同じ空間で直面できていない。

カヴェルは、「しかし、私たち〔観客と登場人物〕は同じ時間を共有する」と述べる[*28]。カヴェルは小説と演劇を対比する。語り手に語られている小説は過去時制こそ自然だが、たいして語り手のいない演劇では、いま目の前で起こっている瞬間において直接に登場人物と向き合うとカヴェルは言う。これは表象される場面の時系列の問題ではなく、パフォーマンスがいま起こっていることを指す。むしろ、表象される物語がはるか過去を描いたものであっても、それは観客が見ている時間と、パフォーマンスの瞬間の現在性によって接続される。

> こう言おう。私たちは登場人物たちのいるところにいない〔We are not in〔…〕the presence of the chatacters〕し、みずからを置くことができない。しかし私たちは、登場人物たちの現在にいる〔We are in〔…〕their present〕し、みずからを置くことができる。彼らの現在を私たちの現在とし、彼らの諸局面をそれらが起こるに任せることにおいて、私たちは彼らにたいする承認を完全なものにする。〔310〕

絵画において相互の現在性の受け入れがその関係の承認であることは前節ですでに確認した。劇場においては空間が非対称に分かたれている以上、現在性の受け入れは相互では

ない。観客側が登場人物の現在を自らのものでもあるとして引き受けるしかない。劇場における承認はそのように達成される。すでに痛みの例でみたように、承認とは対象を熟知することではなく、「私たちの知識が穴だらけであること」に直面することだ。登場人物は、これから何が起こるかを知らない。小説の語り手はそれを過去として語るが、観客はそれを自分の現在でもあるとして向き合うとき、未来に対する不知を登場人物と共有する。

カヴェルは時間や空間というカテゴリを用いて、知の共有の有限性を論じている。自分の内心や他人の内心も同様に、互いに知ることのできないものである。

> 他者の心についての認識論は、別の時間や別の場所についての形而上学と同じものである。[310]

共有の限界という認識論的な問題を、劇場の時空間はリテラル化している。カヴェルにおいてリテラル化（ないし演劇化）とは、日常的なコミュニケーションと芸術との現象学的な類比を論じる語彙である。

舞台上で惨劇が起こるときに観客が自身の無力を実感するのは、登場人物たちと現在を共有しながら空間を共有していないという、劇場の有限性の承認である。そして、劇場で舞台と観客席とのあいだにあるこの非対称な関係は、日常では各人のあいだにある。日常の不道徳にたいして、悲劇はむしろ行動のための感情を復活させる役割をもつ。芸術と日常との類比は、このような倫理的な含みをもつ。前節でみたようにカヴェルにとって芸術作品とは、意図をもつものとして受け入れられることで、人間が生きるうえでもつ意図や実効性を祝福するものだった。

> 報道機関が、その規模のまったき全体性と適材によって、起こっているあらゆることを、覆い尽くすような現在として提示すること ―― まるで古い劇場の出来事のように ―― で、起こっているものに注意を向けさせないものとなるような時代には、真摯な芸術を作ろうとする意図はそれ自体で政治的な行為なのだ。〔…〕なぜなら、それはひとの確信に値し、また誰かを我に返しさえするようなものを作ろうとする意図だからである。[320（下線引用者）]

「真摯」という表現が、すでにみたようにフリードにも共通する。芸術作品がその局面に

おける必然的な表現であると観賞者が確信することは、「私たちがいる空間と時間がスペシフィックなものであるという事実」を思い出させてくれる。自身が自身である現在性を意識することをカヴェルは「ケア〔care〕」と表現する〔321〕。

したがってコミュニケーションの演劇化とは、意味をコミュニケーションするためのスペシフィックな有限性が承認されていない状態を指す。舞台上の登場人物にたいするように、ある状況に置かれた他人に対して、自分が何を知り、何を知りえないのか共有せずに向き合うならば、私たちはその人物を「登場人物に換え」てしまう。そしてそのような知のギャップを解消しようとするとき、すなわち自分や相手の有限性を認めないとき、ひとは懐疑論に陥る。

ところで、観客と登場人物にさらに俳優という第三項が加わることで、関係性はさらに複雑になる。カヴェルは、演技の率直さを失わせるのは俳優と観客との「相互の共謀」だと指摘していた。話の登場人物にたいして、それを演じる俳優は、観客と同じ立場に立ちうる。というのも登場人物にとって、観客が暗闇に隠れて見えないように、俳優もまた見えないところにいるからだ。俳優は、劇の顛末を知ったうえでその人物の苦境を演じるため、登場人物と現在性を共有しない。しかし、観客にとって演技が率直である、つまり登場人物が観客を意識していないという相互の時空間の独立を確保するためには、それを媒介する俳優の意識が入り込むことは排されねばならない。俳優が自身の有限性にたいする承認を失い、観客を意識して演じると、登場人物もまるでそれが劇だとわかっているようにわざとらしくなり、演劇的になる。

俳優による媒介が、登場人物の現在性を毀損しかねない。だからこそ、ステラが絵画の形態に、カロが彫刻の構成要素についてそうしたように、演劇における役者と役との慣習的関係を発見し、意図的に操作した達成として、カヴェルはベケットとブレヒトをモダニズムの演劇作家として挙げる。

> 真摯なドラマは私〔観客〕のコントロールをオープンに否定しなければならなかった――たとえば役者がその中に見えなくなるような「役」を消し去ったり（ベケット）、役者と観客とのこの相互の意識を、役者と役とのあいだで分裂させたり（ブレヒト）することによって。〔Cavell 1979b:111〕

フリードは「芸術と客体性」の註釈で、ブレヒトの演出を反演劇的と評価している。その[*29]

理由に挙げるのは、舞台照明が観客から見えている点、「舞台に立っているのは劇作家の書いた登場人物であって自分自身ではない、と観客を説得する必要がない」点、「舞台の上で起こる出来事が一度もリハーサルされたことがない、そこで初めて、一度だけ起こるかのようなふりを〔俳優が〕する必要もない」点である〔Brecht 1964:194–196 quoted in AO 172〕。俳優が観客に堂々と直面し、話の顛末も知ったうえで見せていると公認される――いわばミメーシスからディエゲーシスに換える――ことで、劇中の時空間的なスペシフィシティはむしろ脅かされなくなる。[*30]

以上のようにカヴェルにおける演劇性とは、コミュニケーションする主体相互の、独立したスペシフィックな現在性が承認されていない状態の性質を指す。私が私であり、他者が他者であること、私は私の時空間を生き、他者は他者の時空間を生きること。この有限性を相互に承認したうえで、私たちのコミュニケーションは可能になっている。これを承認しないとき、ひとは他者を演劇化したり、きりのない懐疑を向けたりする。あるいは、自分とは異なる人間のスペシフィシティを振る舞うことで、私たちの嘘や演技は可能になる。たがいが率直に向き合うためには、こうした有限性を承認しなければならない。したがってこれらの概念には倫理的な含意がある。

演劇という芸術において、劇場の慣習は、暗闇やミザンセーヌ、干渉不可能性の慣習によって、以上のような演劇性を現象学的にリテラル化している。またカヴェルは絵画の正面性・全体性には率直さを見出していた。一般化すれば、ある芸術メディウムがもつ文法は、観賞者の経験する時空間に、承認やその欠損（演劇性）といったコミュニケーションの諸モードをリテラル化しうる。以降本研究ではこれを「現象学的なリテラル化」と呼ぶ。

カヴェルの影響を受けたフリードの「演劇性」概念、またそれに端を発する一連の議論も、諸芸術におけるこのような現象学的なリテラル化を分析するものといえる。フリードの芸術批評の基礎にあるのは、各々メディウムが特有に可能にする観賞者とのコミュニケーションの分析にある。

2.3 「芸術と客体性」精読 ―― リテラリズムはなぜ「演劇的」か

本節では、ここまでの議論にもとづいて「芸術と客体性」のテクストの各節を追って精読することで、その論旨とくにリテラリズムにたいする批判的表現としての「演劇性」の意味を明らかにする。

2.3.1 「芸術と客体性」1節 ―― ジャッドにおけるイリュージョンのリテラル化

1節

「芸術と客体性」1節は、「ミニマル」と形容される芸術表現の隆盛が、モダニズムとの関係から出現したことを、ジャッドのテクスト「スペシフィックなオブジェクト」の記述を参照しながら跡づけていく。

2.1.1節でみたように、当時「ミニマル」などと呼ばれた作品は必ずしも論者ごとに一致しているわけではない。その作品や言説についてフリードが「非常はイデオロギー的」と呼ぶ立場、とくに「リテラリズム」の理念は、フリードの批判自体によって構成された側面がある。本節の議論の目的のひとつはその構成の過程を具さに見ることである。

フリードの述べる「私たちの自然史」においてリテラリズムはモダニズムと鋭く対立する。フリードがリテラリズムを「一般的で浸透している条件」と言うのは〔AO 149〕、ここまで見たように、そもそもカンヴァスが平面で輪郭をもつ、物体は重さや床に置くべきサイズをもつという「リテラル」な認識が、人間が日常的に行為するさいの文法の一部であり、ふだん私たちはそれに従って生活することを指す。

カロやステラに例をみたように、モダニズムの絵画や彫刻は、そのメディウムがリテラルな諸性質を用いるうえでの諸慣習を、その性質を賦活することで自己触発する。慣習を充分条件ではなく有限性として見出すことで、その文法を変え、メディウムを歴史的に発展させる。たいしてリテラリズムは「その両方〔モダニズムの絵画や彫刻〕について、特有の疑念あるいはもっと悪いものによって〔by specific reservations or worse〕動機づけられている」とフリードは主張する〔149〕。「疑念」がリテラリズムを特徴づけるということが、「芸術と客体性」の最重要のテーゼである。フリードはこの「疑念」を以降ジャッドに見出していく。[*31]

まずフリードは、絵画とリテラリズムとの対立点として、(1) 絵画の関係的な性質と (2) イリュージョンの遍在の2点を挙げる。ただしこれらは以降の本文で整然と説明さ

れるわけではないため、以下説明を加える。

「関係的な性質」とは、ジャッドが1964年にステラとともに受けたインタビューで述べた、芸術作品の全体を部分同士が構成しているその関係を指す。まずステラはモンドリアンなど1920年代・1930年代のヨーロッパの「幾何学的絵画」と、自分やノーランドを含むアメリカの「新しい絵画」とを対置する。前者の構図は、たとえば対角に描かれる要素同士のバランスをとるという理念にもとづく「関係的」なものであるが、後者の構図は、要素は対称的でこそあっても関係的ではないとみなす。直後にジャッドが言い換えるように、「関係的」であるとは「構成の印象〔compostional effect〕」をもつこととほぼ同義である〔Glaser 1995:150〕。ジャッドはこれをヨーロッパ的伝統の構造や価値とみなし、それから離れたいと述べて、以下のように主張する。

> 〔絵画にある〕諸部分を関係づけるとき、ひとはまず、そこにぼんやりとした全体 —— カンヴァスの長方形 —— と、決定的な諸部分があると前提する。だがこれが全くいけない。というのも、そこでもつべきはある決定的な全体だけで、部分などないか、せいぜいわずかにあればいいからだ。〔151–154 quoted in AO 149〕

こうした非関係的ないし非構成的な絵画への志向[*32]をフリードは、ステラ論で述べたような、平面性の追求を経て支持体の形態が強調されてきた状況の一端とみなす。フリードにとってこの状況へのモダニズム的な応答が、ノーランドやステラの演繹的構造だった。

支持体の形態への重視をジャッドも共有している。フリードは「スペシフィックなオブジェクト」から以下の一節を引く。

> 形態や表面は、長方形の面の中や上でのみ、もっともらしく存在できるにすぎない。部分というものはほとんどなく、あってもその一体性に従属したもので、普通の意味での〔in ordinary sense〕部分ではない。およそ絵画とは存在者、ひとつのものであり、集合した存在者や参照の、説明できない総計ではない。これまでの絵画を、ひとつのもの〔the one thing〕がねじ伏せる。それは長方形を、決定的な形式として確立する。それはもはやある程度中立の限界とはいえない。形式とは、さまざまなしかたでこそ用いられるものだ。この長方形の面にも寿命がある。長方形を強調するためのその単純さが、その内側でありうる配置を限界づけているのだ。〔Judd 2016a:136–137

quoted in AO 149（下線引用者）］

ジャッドのこの一節は、ポロックやマーク･ロスコ、ステラ、エド･ラインハートやノーランドの作品における長方形の強調に言及したうえで呈された現況の観察であり、この観点はフリードの「3人のアメリカ人画家」やステラ論と共通している。

ジャッドがフリードと異なるのは、これを配置の問題として捉える点だ。。フリードが演繹的構造を評価したのと対照的に、ジャッドは、配置を形態が賦活することの限界を問題視して、形態の内側に要素を配置するという絵画の文法自体をもはや不要とみなそうとしている。フリードは引用していないが、記述はこのように続く。

> 面〔plane〕もまた強調され、これはほとんどひとつのものである。それはあきらかに、壁というもうひとつの平面の前に1から2インチ離れたところに平行にある面である。この二つの面の関係性こそスペシフィックなものだ。これこそが形式だ。絵画の面の上にあるもの、あるいは少々はその中にあるものは、水平方向に並べられるほかない。［Judd 2016a:137］

すなわちジャッドは絵画というメディウムにスペシフィックな「形式」を、支持体の長方形やその内側の配置ではなく、それが掛けられる壁との面平行関係におく。面平行性も「平面性」と同様、絵画が慣習的に用いるリテラルな性質である。[*33] これをジャッドは「三次元性〔three-dimentionality〕」と呼ぶ［135］。

ジャッドは絵画は「空間」的だとも強調するが、これは「三次元性」と同義ではない。「垂直の長方形の面と空間の不在とでできることはそう多くないのではないか。表面にあるあらゆるものは、その後ろに空間をもつのだ」というように［137］、[*34] ジャッドの言う「空間」は、グリーンバーグの言うイリュージョンとほぼ同義である。

> 同じ表面に置かれた二つの色は、ほとんどつねに異なる奥行きをもつ。ひとつの色でさえ、とりわけ油彩においては、その絵画の全体かほとんどを覆っていたりすると、ほとんどつねに、平面的であると同時に、無限に奥行きをもつのだ。長方形の面が強調された作品ではこの空間は浅い。［137］

［fig.7］Donald Judd, 1966, *Untitled.*
Stainless steel and amber plexiglass; 4 units, each 86.4 × 86.4 × 86.4 cm).
©2024 Judd Foundation / Image courtesy of Judd Foundation.

ジャッドはこのイリュージョンと三次元性とを地続きに見ている。

> 完全で変化のない色やしるしの広がりを除けば、長方形のなかにあるもの、面のうえにあるものはどんなものでも、別のものの内側や上にある何かやその周辺の中にある何かを意味し、それはその空間にあるオブジェクトや形を意味する。これらは相似した世界 —— これこそ絵画の主目的だ —— のもっと明白な例となる。〔138〕

ジャッドにとっては、絵画と壁との三次元的関係も、平面に描かれた要素が認識させる空間的なイリュージョンも、いずれもものの同士の位置関係を示すものである。ジャッドにとって三次元の配置とは、絵画の空間的イリュージョンを現実の空間に「リテラル化」したようなものなのだ。フリードが要約するとおり「ひとつの面のうえで作るのは諦めて三次元におもねよ」というのが、形態の問題にたいするジャッドの応答である〔AO 149〕。

絵画がひとつのイリュージョンであることを三次元の空間と区別しないならば、従来の絵画の文法の多くは「短絡する〔abridge〕」〔Judd 2016a:138〕。もはや絵画において「場の制限は通常なくなり、それらは無限に大きい何かから切り取られた一部のような見た目をもたら

す」とジャッドは述べる〔139〕。第1章でみたように、無限性から作品がいかに画定されるかは、インスタレーション・アートの問題でもある。絵画の有限性はジャッドの言うとおり「見た目」によって保持されるが、ではミニマル・アートやインスタレーション・アートの場合、作品の有限性すなわちその時空間的なスペシフィシティはどのように保持されるのか。

フリードのテクストに戻ろう。ジャッドやモリスがこのように離反を宣言した関係的な性質を、ジャッドは「擬人性〔anthropomorphism〕」に結びつけられる。

> 〔マーク・ディ・スヴェロの彫刻において〕梁が突き出したり、鉄のパーツが身振りを真似る。これらはともになって、自然主義的で擬人的なイメージをかたちづくる。〔138〕

ジャッドは明確な定義を示していないが、従来の芸術が複数の色や表面を組み合わせて「一体性〔unity〕」を維持していたのにたいして、三次元的な芸術は擬人的なイメージを含まないと対置する〔143〕。すなわち、三次元的な作品の一体性は諸部分の関係に依拠するのではない。さらにフリードはモリスの記述にも、一体的な彫刻とこの種の「多くの部分をもち〔multipart〕、相互を反映している〔屈折変化した：inflected〕」という関係的な性質とを対置する箇所を見出し、両者がともに「関係的」から距離を置くと強調する〔AO 150〕。

このような関係的・擬人的な性質とは対照的にジャッドやモリスが重視する概念として、「全体性〔wholeness：両者〕、ひとつであること〔singleness：両者〕、個別性〔individuality〕」[*35]「スペシフィックなオブジェクト〔ジャッド〕」「ゲシュタルト〔モリス〕」をフリードは列挙する。またジャッド作品における要素の反復もそれに含める。

以上のようにフリードは、絵画における形態への観点をジャッドと共有したうえで、伝統的で「ヨーロッパ的」な「関係的な性質」にたいするジャッドとモリスの反感と、ジャッドの場合「三次元性」にもとづく、両者に共通する「全体性」への志向を整理する。

ただし1節の最後で、フリードは両者のアプローチがなおも形態の問題系にあると牽制している。

> しかしジャッドとモリスの両者にとって、重要な問題とは形態なのだ。〔150〕

モリスの多面体作品にせよ、ゲシュタルトという理念にせよそれはあくまで「形態」であ

ること、ジャッド自身も作品を「なににもまして形態である」と述べているとフリードは指摘する〔Glaser 1995:155 quoted in AO 151〕。フリードは「この形態はオブジェクトである」と述べるが、この「オブジェクトである」という述部は、すでにみたように「芸術である」の対義語である。ジャッドやモリスの作品自体には、むしろステラのような描かれた形態はなく、ただ一体的であるリテラルな形態しかないとフリードは示唆しているのだ。

フリードはこれを、多くの批評家がミニマリズムについて述べるという「hollow」という印象に結びつける。ローズやクラウスがジャッドを論じた文章でこの語が指すのは、あくまで形態的な中空であるが〔Rose 1965:32, Krauss 1966:25〕、フリードは恣意的にこれに字義通りでない「空虚な」というニュアンスを暗示している。[*36]

2節前半

「芸術と客体性」2節は、すでに触れたように、ステラ論「形態としての形式」でも記述した1960年代の状況の概括から始まる。ノーランドやステラのモダニズム的確信にたいして、リテラリズムはオブジェクトの身分で満足するとフリードは特徴づける。

本節以降、なぜ**ただのもの**にすぎないリテラリズムのオブジェクトを、フリードが「演劇的」と特徴づけ蛇蝎のごとく嫌うのかが示される。その過程でリテラリズムの特徴として連続的に分析されていくのが、「存在感」(2節)「状況」(3節)「舞台にいること」(4節)「隠れた擬人性」「きりのなさ」(5節)である。以下、これらの概念の意味するところを順に明らかにしていく。

2.3.2 「芸術と客体性」2–5節 —— 存在感、状況、隠れた擬人性

2節後半

「芸術と客体性」2節後半でフリードが用いる「存在感〔presence〕」という語は、グリーンバーグのエッセイ「彫刻の最近」(1967)に由来する。[*37] グリーンバーグはミニマリズムを予見した作家としてアン・トゥルイットを挙げ〔fig. 8〕、その近作について論じている。トゥルイット作品のもつ大きさや、その「見た目〔look〕」がもたらす「**存在感**の効果」を取り上げ、「感性に本質的ではない」と批判する〔Greenberg 1995:185〕。

「彫刻の最近」からフリードは一節しか引用しないが、以降は引用元の本文を穿って含意を確認しよう。グリーンバーグは、従来の絵画や彫刻がその存在感の向こうに「隠れること

［fig. 8］Installation View of Ann Truitt's First Solo Show at New York, 1963.
©2024 Ann Truitt / Image courtesy of Artist.

ができた〔could hide〕」のにたいし、トゥルイットの彫刻は「隠れていなかった〔did not hide〕」、そしてミニマリズムの彫刻は「隠れることもできる〔can also hide〕」と三者を対置する。「存在感」というのは、それが目の前にある（in presence）という性質を指す。つまり、目の前にその作品が存在するという端的でリテラルな事実への認識である。カヴェルの演劇論では、登場人物と観客との空間的関係を指すさいにこの語は用いられていた。

存在感に「隠れる」かどうかについてのモードの違いとは、端的にいえば、リテラルな性質そのものとの関係である。絵画や彫刻は、そのメディウムがもとづくリテラルな性質のなかに隠れることができる。つまり、メディウムの文法はそのような諸性質を慣習的に用いる。重要なのは「できた〔could〕」という助動詞のモダリティとアスペクトである。つまり絵画や彫刻は、そうできたにもかかわらず、しなかった。この点に、メディウムの慣習に迎合せず、明るみに出してきたというモダニズムの理念がある。

他方、トゥルイットはこの効果に「面白半分に手を出した〔flirt〕」とグリーンバーグは言う。トゥルイットの彫刻では、存在感というリテラルな性質はただそこにあるだけで、作品の象徴的意味やイリュージョンの後ろに隠れるわけでもなく、逆にそのような意図を隠

すわけでもなかった。[*38]

問題はミニマル・アートの場合である。このような隠れ方のヴァリエーションをミニマル・アートの作品の経験から学んだとグリーンバーグは述べる。ジャッドやモリスやアンドレなどのミニマル・アートは「隠れることもできる」というのは何を指すのか。

カヴェルのコミュニケーション論・演劇論と関連づけてこれを解釈できる。現実で私たちは相手にたいして率直にも演劇的にもなりえる。率直だと相手に確信させないまま、どちらでもありえる状態にとどまる態度が演劇的である。私たちのコミュニケーションの演劇性は、率直さは究極的には伝わらないという原理的なものであると同時に、いま目の前の相手が率直かわからないという経験的なものでもある。

では、彫刻においてなぜ「存在感」が率直さの隠れ蓑になるのか。存在感をそのようにする「見た目」とはいかなるものか。グリーンバーグは「にぶい〔inert〕」「芸術でないものの見た目」と述べる。2.1.2節でみたように、ミニマル・アートを経て、芸術と非芸術との境界は1960年代には積極的に検討されていた。「張って留めたカンヴァス」を絵画として半ば認めていた「抽象表現主義」(1962)に比べ、「彫刻の最近」(1967)でグリーンバーグは「芸術でないものの見た目」はもはや絵画の選択肢にないと指摘しており〔182〕、つまりこの時点でよりフリードの立場に近づいたように見える。

いっぽうでグリーンバーグは、ミニマル・アートはどれほど単純であっても「空間的な隔たりの関係と相互関係」がなおもあるため「芸術として読解可能」とみなす。この「関係」は、ジャッドが放棄した伝統的な構成ではなく、ジャッドのいう「三次元性」、たとえば画面と壁との平行関係のほうを指すと解せる。

すなわち1967年時点のグリーンバーグの見解は、イリュージョンなきリテラルな性質だけで一応は絵画であるとみなしていた1962年の立場から、フリードとすれ違い、リテラルな三次元空間はイリュージョンであるというジャッドの立場のほうに近づいている。

1960年代の芸術とくにミニマル・アートにおいて、形態にせよ存在感にせよ、ものがリテラルにもつ性質つまりオブジェクトの身分(objecthood)が提示されながら、それがただのものでない何かとして経験される。これをフリードはあくまでモダニズムの芸術と区別する〔AO 152〕。

> ともかく、そこには鋭い対照がある。リテラリズムがオブジェクトの身分を信奉する――ほとんどその身分自体を芸術として信奉するように見える――ことと、

モダニズムの絵画が自身に課す、自身のオブジェクトの身分を打破なり宙吊りにすべしという責務とのあいだの対照だ。〔152–153〕

フリードはこのように明確に両者を対置したうえで、ではリテラリズムにおいてオブジェクトの身分が「投影、あるいはその実物として呈示されている〔projected and hypostatized〕」とは何を指すのか、と問いを提起する。

3節

「芸術と客体性」3節は、この問いの答えに「演劇」を置く。これは舞台演劇一般を指すのではない。先述したように、グリーンバーグのミニマル・アートの特徴づけは、カヴェルのコミュニケーション論における演劇性と通ずるところがある。

とはいえ、ミニマル・アートがなぜ「ただのもの」で済まないのか、「隠れることもできる」かはまだ説明されていない。リテラリズムにおいて、オブジェクトの身分はなぜ「演劇」であるのか。フリードはこれを「状況」の概念に求める。

リテラリズムの感性が演劇的であるのはなぜかというと、そもそもリテラリズムの関心が、観賞者がリテラリズムの作品を前にして実際に行動する事態〔actual circumstance〕に向けられているためである。モリスははっきり表現している。従来の芸術においては、「その作品から得らるべきものは、もっぱら〔その〕中に位置づけられる」のにたいして、リテラリズムの芸術の経験とは、ある状況におけるオブジェクトの経験なのだ —— 状況とは、実質的にその定義からして、観賞者をそこに含みこむものである。〔153（モリスの記述は Morris 1993b:21）〕

劇場において観客は、ただ物理的・幾何学的にその内側にいるのではなく、暗闇や沈黙の慣習に従っている。同様に、リテラリズムの「状況」もまた展示空間との物理的・幾何学的な内包関係に還元されるものではない。モリスが述べるように、その空間の物理的特性、見るという行為、さらにその知覚的なインタラクティヴィティについての自意識などの、身体と認識にかかわる文法的関係が状況を作る。

この新しく優れた作品は、作品から関係性を取り出し、それを空間や光、観賞者の

視界の作用とする。オブジェクトは、この新たな美学のうちでは要素のひとつにすぎない。ある意味でこれが再帰的なのは、自分が作品と同じ空間に存在するという意識が、より多くの内的関係性をもつことで、従来の作品より強まるためだ。[Morris 1993b:15]

ジャッドの「三次元性」に比してより主体にとっての現象学的な側面にモリスは着目している。リテラリズムの状況は、その展示物や環境がオブジェクトの身分をもっていること、つまり身体·認識によって、日常的なオブジェクトに対するようにそこで行為するはめになっていることについての観賞者自身の意識に存する。

この意識を強める要素として、対象のゲシュタルトが観賞者の移動や知覚の基準になること、そのスケールを見ながら近づいたり距離をとったりすることをフリードは挙げる。距離をとることは、ただ物理的なのではなく、コミュニケーションにおけるその行為と類比する点で「精神的〔psychically〕」でもある。オブジェクトは単に特定の距離にあるのではなく、着いたり離れたりという日常的行為の対象である[AO 154]。このような行為の現象学的関係をもって、観賞者と対象とが「同じ空間に存在する」とモリスが言うことは、カヴェルが登場人物と観客にいう「空間」の非共有のちょうど裏返しである。カヴェルも「距離」の概念でこの空間的関係を説明していた。

自分が何らかのもの —— 人間も含む —— と同じ空間にいるという感覚はごく日常的である。フリードが指摘するように、「ものが自分とともに空間にある」状態と、「自分がその空間でものに囲まれている」状態とは、主語が異なるだけで、確固とした区別はない。行為の対象が自分とともにその空間にあるという存在感を意識するか、行為に意識を強く向けずただ三次元的な包囲関係だと思うかは、認識の内にこそ区別がある。リテラリズムは前者つまり「存在感」の認識を賦活して状況を演出する。この点をフリードはさまざまに表現している。

状況の中心や焦点にとどまるのはオブジェクトであり、観賞者ではない。しかし、状況それ自体が観賞者に属する —— それは彼の状況である。

リテラリズムの芸術作品であるようなもの〔things〕は、観賞者とどういうわけか直面する〔*confront*〕 —— それは、彼と同じ空間にあるだけでなく、彼が進む先に〔in his

way〕置かれるはずだ、といえるだろう。〔154〕

このような操作をモリスは「状況全体のさらなるコントロールや協働〔more control of or/and cooperation of entire situation〕」と述べる[*39]〔Morris 1993b:17〕。この観点はカヴェルが述べた、俳優が観賞者の意識をコントロール（共謀）すると演技の率直さが損なわれるということの反転になっている。

フリードはこの「状況全体」に観賞者の身体が含まれることを強調して、その経験に無関係なものが視界からなくなると主張する。2.2.3節でみたように、カヴェルもまた、あらゆるものごとが覆い尽くすように提示される時代でスペシフィックな有限性を作りだすのが真摯な芸術の（政治的）務めだと主張していた。しかしリテラリズムの状況は、絵画において率直さを確保する有限性、「私や誰かしらの観客とは独立して起こるべきもので、私なしで完成するべきもので、その意味で私にたいして閉じてもいる」〔Cavell 1979a:109–110〕という特徴を欠いている。観賞者の身体が動いたりする行為や、それによって視界に入ってくるものは、そのたび他の要素と必ず文法的に関連する状況の一部となるため、次々と「あらゆるものが考慮に入る」〔AO 155〕。

フリードがリテラリズムの状況を演劇的と呼ぶのはこのためである。その作品としての経験に無関係な領域があることが否認される。諸関係に囲まれて行為するたびに要素がたえず繰り込まれ、作品の有限性はつねに先延ばしにされつづける。これはカヴェルのいう、俳優と観客との相互意識が、演じられる登場人物の時空間の有限性を損なうのと同型である。状況は観賞者の認識を含みそれに依存するために、けして観賞者から独立した全体的なものにならない。カヴェルにおいて相互の独立性の維持とは、ひとがスペシフィックな自分の意図を実効させられると実感させる点で、政治的であった。その毀損は、ひとの経験がもつべき有限性を、全体像の見えない状況に溶かす。

4節

「芸術と客体性」4節冒頭でフリードは、ミニマリズムの状況におけるオブジェクトの「存在感」が、「舞台にいること〔*stage* presence〕」の一種である「演劇的な効果や質」であると述べる。3節でみたように、状況は日常的な行為への意識を強める。フリードは「存在感」の、観賞者にたいする現象学的・精神的なその特徴を挙げる。

それは、リテラリズムの作品がでしゃばっていたり、時に攻撃的でさえあることの作用であるだけでなく、その作品が観賞者から無理に引き出す特別な共犯関係の作用でもある。何かが存在感をもつと言われるのは、気にかけることや、真面目に受け取ることを観賞者に求めるときである――そして、その要求が、単にその作品を意識したり、言ってしまえば行動するだけで〔in acting〕満たされるときである。〔…〕ここで再び、作品から距離をとっているという経験が重要に思える。観賞者は、自分が、定まったもののない、オープンエンドの――要求の甘い〔unexacting〕――関係を、壁や床にある無表情のオブジェクト〔impassive obeject〕にたいして服従してもっていることを知る。実際、そのようなオブジェクトから距離をとっていることは、私はこう考えるのだが、誰かが静かにそこにいて、距離をとったり詰め寄られたりするのと、全く似ていないということはない。リテラリズムのオブジェクトに――たとえば、少し暗くなった部屋で――予期せず出くわす経験は、たとえ一瞬のことだとしても、ちょうどこのように、ひどく不安を掻き立てるものだ。〔155〕

この「少し暗くなった部屋」に、観客席の暗闇と同じ効果があることは明らかだ。とはいえ劇場では観客のほうが隠れていたのにたいし、ミニマル・アートの状況ではオブジェクトのほうが暗がりから現れる。立場は反転している。それはまるで舞台上の登場人物の視点から、ふと観客席の側がやや明るみ、それまで隠れていた観客の無表情に沈黙した姿がふいに見えてぎょっとするかのような経験だ。

さらに注目すべきは、フリードがリテラリズムのオブジェクトのもたらす印象について、ふつう人間について使う言葉で記述している点だ。つまり、人間のふるまいを形容する文法と概念を、フリードはオブジェクトに適用している。人間が他人に詰め寄ったり、何かを黙って求めたりするときにするもつ姿勢や行為や佇まいの性質を、リテラリズムは状況を構成するうえで「効果」に用いるとフリードは考えている。たとえば人が直立しているだけでも、その姿はただ物理的にただそうあるだけでなく、ときに脅迫的に、ときに立派に振る舞っている。黙ってこちらを見ている人は、ただその姿勢をとっているのではなく、何かをこちらに求めている。こうした文法がものに用いられるのは、リテラリズムに限らない、ごく日常的なことである。たとえば門はそれ自体が門番のように人を牽制する。

すなわち「存在感」は人間の日常的ふるまいのアプロプリエーションによって賦活される。フリードは、リテラリズムのオブジェクトがいかに人間のように振る舞うか、作

品と作家の言葉をもとに、3点に分けて主張する。(1) 人間に近いサイズをしていること〔155〕。(2) 次に、部分と関係に分けられないものは「他人」に似ていること。

> 関係的でないもの〔the nonrelational〕、一体化したもの、全体的なものというリテラリズムの理想に最も近づいている、日常の経験で出会う存在とは、他人である。〔156〕

リテラリズムのオブジェクトの対称的・反復的なパターンも、ニュートラルで哲学的な理由より、生物や人体のもつ自然な対称性に由来するとフリードは指摘する。(3) 最後に、その内側を感じさせる「中空〔hollow〕」の見た目。モリスのリング状の作品《Untitled》(1965)〔fig. 9〕は、その隙間に内側から光が漏れているために、「内なる、密かでさえあるような生〔life〕をもつかのよう」な効果が特にあるという〔156〕。

こうして挙げられる特徴は、ミニマル・アートの作品一般に言えるものではなく、具体的な作品や傾向の分析としての説得力は低い。人間のサイズであることや中空であることは、

〔fig. 9〕Robert Morris, 1965–1966, *Untitled (Ring with Light)*.
Painted wood and fiberglass and fluorescent light; 2 units, each 24 inch high × 14 inch deep; overall diameter 97 inch.
©2024 Robert Morris Foundation / Image Courtesy of Castelli Gallery.

キャリアの初頭から自分が立って入ることのできる箱状の作品を制作していたモリスには深く関わるが、一辺6フィートのスミス《Die》(1966)のサイズに比べればジャッドやアンドレの作品は小さいし、スミスの他の作品は巨大なものも多い。フリード自身このあとの記述で、「演劇的」な作品としてロナルド・ブレイデンやロバート・グロスヴェナーの巨大な作品を挙げている。ジャッドの作品は中空でなく素材の詰まったものも多い。こうした限定的な特徴づけと、スミスの発言の引用の恣意的な解釈が組み合わせられて[*40]、オブジェクトの現象学的な人間らしさが、「存在感」を強調する手段の典型として仮構されている。その言説上の蝶番に、「中空」という形容、「謎めいた感じ」というスミスの発言、物理的・精神的に「距離をとる〔distanced〕」という表現が引き合いに出されている。

リテラリズムの状況は観賞者の身体を含み、それによって観賞者が知覚しつづけるあらゆるものを考慮に入れさせ、全体性の呈示を先延ばしにする。存在感のある対象を前にして、観賞者は自分もそこにいるという空間性を感じたままになる。スペシフィシティは相互汚染してしまう。

すでに述べたとおり、これはカヴェルが述べたような劇場におけるリテラル化を反転したヴァージョンになっている。劇場では登場人物と観客とは、「距離」という空間を共有しないまま「いま」という時間を共有する(瞬間性)。これが、他者に自分が一方的に演劇的にふるまってしまう状態を現象学的にリテラル化したものだった。たいしてリテラリズムの状況では、観賞者はスペシフィックな意味を与えられないまま物言わぬ対象と同じ空間にいつづけさせられる。これは、他者の演劇性を自分が蒙っている状態を現象学的にリテラル化している。

フリードはブレヒトと並んで演劇性を打破した劇作家としてベケットを数える。カヴェルがベケットについて、その登場人物はもはや「最終的なプロットを見つけている」「何も待つものなどないと知っている」と述べる〔Cavell 2002:122〕。たいしてリテラリズムの状況では、観賞者は「待つ」べきものがまだあるのかどうか知らされないままでいる。

5節前半

「芸術と客体性」5節の冒頭では、4節で牽強付会に見出したミニマル・アートのオブジェクトの人間らしさが「隠れた」と形容される。

ここで私が言いたいのは、一種の潜んだ・隠れた自然主義、実際のところ擬人性が、

リテラリズムの理論と実践の中核にあるということだ。[AO 157]

この直後に「存在感」とほぼ言い換えられることからも、ここで隠れているとされる「擬人性」とは、ジャッドが伝統的な関係的性質を指して言う「擬人性」[*41]よりも、フリードがミニマル・アートのオブジェクトに言う「擬人性」を指す。フリードは、この擬人性が「隠れていること」こそ演劇的だと糾弾する。

> 〔…〕リテラリズムの作品の誤ちとは、それが擬人的であることではなく、それの意味、つまりその擬人性が隠れていることが、救いようもないほど演劇的だということである。〔…〕私の提案する重要な区別とは、根本的に演劇的な作品と、そうでない作品とのあいだの区別である。[157]

この「隠れている」という語は、グリーンバーグがトゥルイットにも用いた表現と類比できる。ミニマル・アートは慣習を受け入れず、「存在感」というリテラルな性質をただ示すにとどまる。「擬人性」はその存在感を強めるだけで、ジャッドやモリスがこの語に見出すような意図のある身振りをけして示さない。存在感は「気にかけることや、真面目に受け取ることを観賞者に求める」ばかりで、最終的に何を理解すればいいのかは、存在感の向こうに隠れたまま、いっこうに露呈されない。

このときフリードは、ジャッドがカロやデイヴィッド・スミスを（関係的な性質をもつという意味で）「擬人的」と特徴づけたことと、実際はジャッドらの作品においてこそ擬人性（存在感）が隠れていることとが「同じ理由〔by the same token〕」だと指摘している。

> その擬人性がいかに潜んでいる・隠れているかというと、すでに見たように、リテラリズムの作家のほうが、対立するモダニズムの芸術〔…〕を遠慮なく擬人的だと特徴づけてきたほどだ —— これははじめから想像にすぎない、骨抜きの特徴づけである。とはいえこれと同じ理由で、リテラリズムの作品の誤ちとは〔…〕[157（下線引用者）]

文中の「これ」は何を指すのか。フリードはミニマル・アートのオブジェクトの存在感の理由のひとつに「関係的でないこと」を挙げており、これはリテラリズムの作家（実際は

ジャッド）がモダニズムに「擬人的」と呼ぶ関係的な性質とはまったく逆であるはずだ。

文中の「これ」が指すのは、ジャッドの誤診である。フリードの観点では、ジャッドやリテラリズムの作家は、自らのオブジェクトのもつ存在感を「擬人的」と自称せずに、対立する様式における別のもの（関係的な性質）を「擬人的」と呼ぶに至った。ここからわかるように、リテラリズムの問題は作品自体だけでなく、この語を用いる文法、つまり私たちの自然史としての感性の水準にある。フリードからすれば、ジャッドらは「擬人性」の何たるかを理解していないために、自分たちの作品と批判対象の両方を誤診している。オブジェクトのリテラルな存在感がどのような効果を発揮しているか承認していたら使えるはずの文法を、リテラリズムの言説は正しく用いることができない。2.2.2 節でみたカヴェルの議論をパラフレーズすれば、それは「I *don't know* I am anthropomorphic（自分が擬人的だなんて知らない）」と言っているようなものだ。オブジェクトの擬人性はジャッド当人にとっても「隠れて」しまったために、カロやスミスのほうを「擬人的」と誤って呼んだ――とフリードは解釈て、その感性こそ救いようもなく演劇的だと批判している。

2.3.3 「芸術と客体性」5–8 節 —— きりのなさの演劇性、関心

ここまでみたようにリテラリズムの感性は、状況を作り維持するために発揮している存在感のリテラルな性質をみずから承認できないために、演劇的である。

5 節後半

5 節でフリードは改めてリテラリズムとモダニズムとを強く対照づけたのち、トニー・スミスのドライブのエピソードを引く。1966 年の「Artforum」誌上でのサミュエル・ワグスタッフ・Jr によるインタビューでスミスは、1950 年代前半に学生を連れて未完成のニュージャージー・ターンパイクに侵入・走行したときの経験を語っている。このインタビューは「芸術と客体性」と同じ掲載号でスミッソンも言及しており［Smithson 1996b:102–103］、ミニマル・アートの感性の新奇性を象徴する記述として、現在でもしばしば取り沙汰される。

> 夜は暗く、灯りも、路肩を示す印や線、ガードレールも何もなくて、あるのはただ真っ平らな風景を進んでいく暗い舗装、それが遠くの丘に囲まれていて、煙突、塔、煙、色のついた光が句読点を打つようにただ区切りをつけていた。このドライ

ブは露呈の経験〔revealing experience〕だった。道とほとんどの風景は人工物で、芸術作品と言えるようなものではなかった。でもその一方で、それは芸術がいままでしてこなかった何かをしている、と私には思えたのだ。はじめはそれがわからなかったけれど、芸術について私の抱えてきた多くの視点から、解放してくれるような効果〔effect〕があった。そこには、芸術で表現されたことのなかった現実がずっとあったのだと思えた。

道路でのこの経験は、地図に書くことはできるけれど、社会に認識されていない何かだった。心の中で私は、それがはっきりと、芸術の終わりだと思った。それ以降、大抵の絵画はいかにも絵画らしく〔pretty pictorial〕見える。それをフレームづけられるやり方はなく、ただ経験するほかない。[Wagstaff Jr. 1995:386]

文中にある、「露呈」と「絵画らしい」という語のあいだにカヴェル的なコノテーションをフリードは見出している。

その夜スミスへと露呈されたように見えるのは、絵画の絵画的な性質〔the pictorial nature of painting〕だった――芸術の慣習的な性質だったとさえいえる。そしてそれを、スミスは芸術の本質が露わになっているとではなく、その終焉を告げるものだと理解したようだ。[AO 158]

すでに何度も確認したように、フリードのモダニズムにおいて、確信をもたらすような本質の表現は、そのメディウムの、歴史的に連続して変化する慣習の発見を条件としていた。つまりフリードは、スミスの報告を、モダニズムの画家の務めと同じ絵画の芸術としての慣習の発見にあたると読解している。そのうえで、スミスはそれを本質にではなく終焉に結びつけた、と捉える。この解釈には、グリーンバーグの目的論的なモダニズムへの不服が潜んでいる。

したがってフリードはスミスの記述を、芸術の文法に関するものとして解釈している。

スミスが、道路での自分の経験を「フレーム」づけられない、芸術という観点では理解できない〔no way〔…〕 to make sense of it in terms of art〕、それを芸術にできない、少なくとも当時そうだったような芸術にはできない、と感じたようだ。[158（下線引用者）]

すなわち、スミスはこの壮大な体験に絵画の慣習といえるリテラルな何かを発見したはずだったが、それを何らかの芸術の文法ではっきりと理解はできず、「芸術で表現されたことのなかった現実」と受け取っている。そのため、従来の絵画にもただその慣習とリテラルな部分ばかりが目立って見えるだけになった。フリードからすれば、スミスは絵画のモダニズム的自己触発に頓挫している。

スミスはこの体験から、廃滑走路やニュルンベルクの練兵場などを連想し、「シュルレアリスムの風景」「文化の中に前例のない人工的な風景」と形容する。またこの記述の前に、ニューメキシコの都市タオス・プエブロの家並みや、フランク・ロイド・ライトがロサンゼルス郊外に建てた複数の家を挙げ、キュビスムに連想づけてもいる。さらに同じプエブロ族の遺跡を残すメサ・ヴェルデ国立公園、チャンディーガル高等裁判所、そしてル・コルビュジェについて評価している〔Wagstaff Jr. 1995:384–385〕。スミスがこれらの経験を「誰でも得ることができる〔available〕」と述べるのにたいし、フリードはモダニズムの経験はそのようなものでなく、確信はつねに問いに開かれると述べており〔AO 158–159〕、ここでもリテラリズムとモダニズムの感性は対置されている。前者ではリテラルなものの経験はその発見と投影で満足されるのにたいして、後者におけるその芸術の本質の確信は、平面性の追究が形態の問いを導いたように、歴史をさらなる問いに展開させる。

フリードは次にスミスが経験が「演劇」であると自明視する。

> 〔…〕ターンパイクなり滑走路なり練兵場なりが芸術作品でないとすれば、それらは何なのか―― 空虚だとか、「廃棄された」ものでないとして、それは実際どのような状況なのか。スミスの経験が、私が演劇と呼んできたようなものの経験でないとしたら、何だったというのか。〔159〕

スミスが挙げる例には、ミニマル・アートのような、観賞者がそれにたいして距離をとったり気にかけたりする存在感を呈するオブジェクトはない。フリードはその代わりに作用するものとして、走行にともない足元の道路が過ぎ去っていくことそのものを指す。

> 上の例それぞれでオブジェクトは、いわば何かに置き代えられている。たとえばターンパイクでは、その道が途切れることなく押し寄せてくることや、同時に、ひた進

むヘッドライトで照らされた暗い舗装路が奥に消えていくこと、ターンパイク自体が、巨大で廃棄された、遺棄された何かで、スミスと同乗者たちだけのために存在するかのような感覚によって …… この最後の点が重要だ。[159]

ここに挙がる理由でターンパイクは、ミニマル・アートの状況が存在感の効果によってその観賞者に属するのと同様の効果をもつ。道路が延々と押し寄せると同時に消えていくこと、巨大さは、ミニマル・アートのオブジェクトが距離を詰めたりとらせたりつづけたりさせるのと同じように観賞者と周囲の環境とを切り離せないようにする。これから開通する道路が「遺棄された」かのようというのは一見奇妙だが、かつて日常的に使用されていたものが使用されなくなって、その形態や構造が露呈しているような感覚を指すとすれば、これもミニマル・アートのオブジェクトに通ずる。

ミニマル・アートにせよスミスの例にせよ、状況は観賞者たる私だけのために存在するかのようである。両者のスペシフィシティは互いに独立しない。フリードはこの状況の本質に「きりのなさ」を挙げている。「芸術と客体性」の中でもこの記述は、リテラリズムの経験の説明として最も重要である。

〔…〕スミスがいること〔presence〕で確立する状況は、どの場合も、自分のものであるようにスミスには感じられる。さらにいえばどの場合も、限りなく進み続けられるということ〔being able to go on and on〕がその本質にある。オブジェクトに置き代わるものは —— 閉じた部屋でオブジェクトが観賞者に距離をとらせたり、孤立させたり、主体にするのと同じ仕事をするのは ——、何よりもその接近や押し寄せ、遠近感のもつきりのなさ〔endlessness〕、オブジェクトのなさ〔objectlessness〕である。その明白さ〔explicitness〕、いわば、その経験が観賞者の外から（ターンパイクでは車の外から）彼に向けられたものとしてあることの、まったくの存続性〔sheer persistence〕が、同時に彼を主体にして —— 従わせて —— その経験そのものを、オブジェクトの経験のような何か、というか、オブジェクトの身分の経験であるような何かとして確立する。[159]

実際にターンパイクが永遠に走行できるわけではもちろんない［荒川 2019:61］。とはいえここで重要なのは、何かが、あるいは何かを延々と通り過ぎていくときに起こる「きりの

ない」感覚である。客観的･事実的な永続ではなく、終わりが見えず、オブジェクトに突き当たることさえなく、自分なしにそれは続かないようにさえ思ってしまうような、主観的なきりのなさを、フリードは状況の演劇性の時間的な側面と見ている。

対象さえないために「明白」にきりがないこと――「まったくの存続性」によって、この経験は、ミニマル･アートのオブジェクトの身分の経験に類比する。これは、ジャッドがオブジェクトの「全体」を「決定的」なものとして求めたことの裏返しである。ミニマル･アートの状況にせよ、高速道路の状況にせよ、内側に関係性をもたないオブジェクトや道路の進み行きという帰結を明白に欠くものを観賞者に与え､その状況の存在･継続を観賞者の主体性と切り離せないようにする。

すなわち、フリードにとって演劇性とは、オブジェクト自体の有無よりも、意味が定まらないまま状況が存続することに存する。この存続のために、観賞者の存在と不可分になることが必要で、ミニマル･アートのオブジェクトの存在感はそれをつなぎとめる手段のひとつにすぎない。

> スミスの見解が示唆するように見えるのは、そのセッティング〔a setting〕がますます効果を発揮する〔effective〕―― 演劇として効果を発揮するという意味で ―― ほど、作品そのものはますます余計になるということだ。[159–160]

演劇的状況に寄与させるものが何かは、その演劇性にとって大した問題ではない。だからこそミニマル･アートのオブジェクトは内側に関係を必要としない。明白なきりのなさが、それの置かれたセッティングのリテラルな側面を現象学的に賦活しつづけ、状況とする。

6節前半

「芸術と客体性」6節でフリードは、あらためてモダニズムと演劇との対立関係を､「経験、確信、感性をめぐる戦争」と形容したのち[160]、すでに1節や2節でみたような、オブジェクトの身分をめぐるモダニズム絵画の経緯と、それを背景に出現したジャッドの着想を概括する。

重要であるのは、フリードがリテラリズムを､「すでに演劇に侵された」視点からモダニズム絵画の展開を別様に解釈した応答であると位置づける点だ[161]。フリードは､モダニ[*42]

ズムにおいてオブジェクトの身分の打破を強いたものは、メディウムに内在すべき展開だけでなく、1960年代に特有の演劇性の広がりでもあったと考えている。平面性や形態を絵画のメディウムの慣習に内在するリテラルな性質として発見したのは、従来通りの承認をためらった演劇的な懐疑である。そうした要素を「本質的でない、ただリテラルなものではないか」と懐疑することが、メディウムの慣習を刷新する契機になる。

他方、演劇性に侵されたリテラリズムの感性はモダニズムの絵画のような展開を、「説得力も存在感もない演劇としか見られなかった」とフリードは解釈する〔161〕。スミスが絵画的なものの露呈を「終焉」と感じてしまったように、芸術の文法を承認しそこねるリテラリズムは、新たな本質を確信することがない。そのためモダニズムの展開を、ただきりのない自己懐疑のプロット —— 演劇 —— を続けているようにしか見ない。そのため絵画から引き継いだ芸術の「主目的」たるイリュージョンとして、三次元性や存在感を擁立する。

モダニズムの展開全体はたしかに永続的なものである。しかしそれは状況のように「きりのない」感覚を延々ともたらすのではなく、むしろそのたびごとの確信によって打ち刻まれている。[*43]

6節後半

6節の後半は、カロの彫刻とオリツキの彫刻作品《Bunga 45》について、それらがいかに反演劇的な芸術かを記述する。後者については次章で検討する。

カロについての記述は、すでに2.1.2節で予告したように、1963年の「アンソニー・カロ」を下敷きとしている。

> 〔カロの彫刻に含まれる、鉄板やパイプなど〕ひとつずつの要素のアイデンティティよりも、それらの相互の屈折変化〔inflection〕こそが重要なのだ —— むろん、どれかひとつの要素のアイデンティティを換えてしまうことは、その配置を換えてしまうのと同じくらい根本的な変化である。（個々の要素のアイデンティティは、〔たとえば〕腕が、ないしこの腕がある特定の身振りをすることとか、他ならぬこの単語や音が文章や旋律の中で特定の場所にあることと同じしかたで重要なのだ。）個々の要素が、また別の要素に意味を与える。この意味でそれは、意味という概念に離れがたく関係しており、カロの芸術において目を向ける価値のあるすべては、そのシンタクスの中にある。〔…〕それら〔カロの彫刻〕がオブジェクトの身分を打破する、あるいは鎮めるのは、身振りをそのまま真似ることに

よってではなく、身振りの有効性を真似ることによってである。音楽や詩のように、それらは人間の身体についての知識と、それが数々の手段やムードによってどのように意味をもつのかを背負っている。まるでそれは、カロの彫刻が、意味をもつということそのものをその本質にするかのようだ—— 私たちが言ったり行なったりするものがそれだけで〔*alone*〕意味をもつ可能性が、カロの彫刻を可能にしているかのようだ。カロの芸術を反リテラリズム・反演劇性の感性の源泉にせしめるものは、これを措いてほかにない。[162]

要素同士の「屈折変化〔inflection〕」という特徴は、2節でフリードが引用する、従来の「関係的な」彫刻をモリスが特徴づけた「多くの部分をもち、相互に反映している〔multipart, inflected〕」という表現と対応している。フリードはカロの彫刻を、人間の身振りのようにシンタクスによって「それだけで」意味をもつ自律性を体現する芸術として評価し、確信を一向に与えないリテラリズムの状況と最大限に鋭く対置している。

2.1.2節でみたように「シンタクス」という語は、メルロ = ポンティを下敷きとしている。フリードの文脈では、人間が芸術制作や身振りにおいて何らかの意味を成そうとする構造や規則を指す。芸術と日常は、身体や運動、認識といったリテラルな要素を扱うシンタクスを共通のフレームワークにもつために、相互に触発しあう。観賞する身体の日常性を介して、芸術のメディウムはリテラルな部分を発見し、それをきっかけに歴史的に展開する。

7節

7節は「芸術と客体性」のここまでの主張を三つのテーゼに整理して改めて提示する。(1) モダニズムは演劇を打破すべき。(2) モダニズムが絵画や彫刻といったメディウムを区別するのにたいして、まるで演劇は多様な活動を包括する共通分母であり、この区別の障壁がなくなっているように見える。[*44] ただしそれは錯覚で、あくまで諸メディウムの慣習がわかりづらくなっただけである。(3) モダニズムは、個別のメディウムの内でのみ意味をもつような質や価値を重視する理念である。[*45]

この箇所は、基本的に既出の主張を補足・強調するものだが、逸脱する論点が大きく二つある。ひとつは、(1) のついでに述べられる、映画が自動的に演劇を逃れるためモダニズムではないという点。これは次章で詳しく論じる。

もうひとつは、確信を与えないリテラリズムのオブジェクトが「芸術」を名乗ったり、あ

るいは作家がそう信じたりするとき、「関心ぶかい〔interesting〕」という価値が引っ張り出されるという指摘だ。これはジャッドの「作品はただ関心を引きさえすればいい」という発言に依拠している［Judd 2016a:142 quoted in AO 165］。

フリードは、リテラリズムの感性が重視するのは、作品が関心を「引き、引き続けること〔elicit and sustain〕」であると述べる。関心の持続は状況を「きりのない」ものにする。[*46]

この効果に貢献するのは存在感だけでなく、ジャッドであれば新奇な材質や要素の反復、モリスであればゲシュタルト、またスミスのいう「謎めいた感じ」などがある。そうした手段はどれも、経験の内部で「掴み取られたり、直感されたり、認識されたり、きりが見える〔seen once for all〕もの」ではなく、「単純に宣言されたり、与えられたり、はじめに確立された〔established at the very outset〕もの」にすぎない［AO 165］。つまり、それ自体を超える何かをもたないまま観賞者を向き合わせ続ける。

> 私が関心をもっているのは、ものがもつ測り知れなさや謎めいた感じである。〔…〕それ〔謎めいた感じをもつもの〕は私たちを繰り返し〔time and time again〕活性化する。私たちはそれを一瞬で見ることはできず、読解を続ける。［Wagstaff Jr. 1966:18 quoted in AO 165］

リテラリズムの経験の汲み尽くせなさは、そもそも汲み尽くすべきものなどないからだとフリードは指摘する。たいしてモダニズムの作品は満たされているために汲み尽くせない。これは先に述べた、前者はきりのない感覚をもたらすが後者は確信を繰り返し与えるという対置と同型である。ジャッドのユニット反復のような「限りなく進み続けられる」経験を、フリードは「持続」という時間的なカテゴリで捉え直す。

> ここで問題になっているような経験は、時間のなかで存続している〔persist in time〕ものであり、ここまで主張してきたようにリテラリズムの芸術や理論の核心である、きりのなさがいまあるということ〔the presentment of endlessness〕は、本質的には、きりがなく、決定的でない持続〔duration〕があるということである。［AO 166］

きりのなさ、決定的でなさが「持続」という語に集約する。フリードは、演劇の感覚はそもそも「時間性の感覚〔a sense of temporality〕」であると述べ、ここにモダニズムとの大きな違いがあると改めて強調する。[*47]

モダニズムの絵画や彫刻の経験が「あたかも持続をもたないかのよう〔*as though*〔…〕has no duration〕」とフリードが述べるのは〔167（強調引用者）〕、実際の観賞にリテラルな時間がかかることを否定しているわけではない。モダニズムの作品であろうと、観賞の経験において近づいたり遠ざかったりといったことは当然あり、ある程度の時間、関心は引かれている。だがそのようなリテラルな時間経過より、確信の存在がフリードのモダニズムの質の条件である。確信するまでに実際どれほど時間をかけたかはその作品にとって意味はなく、観賞者は観賞のどの局面でも、その作品の現在性に至りうる。

> これは、ノーランドやオリツキの絵画やデイヴィッド・スミスやカロの彫刻を、一切時間をかけずに見るというわけではなくて、いかなる局面においても、その作品自体の全体が明白に現れているからである。〔…〕この、連続的で全体的な現在性は、それ自身の永遠の創造であり、ひとが瞬間性として経験するものだ〔167（再掲）〕

現在性および瞬間性については2.1節ですでに論じた。

ところで、「芸術と客体性」の文脈に置かれた「関心を引く」という表現について、ジャッドは、自分の発言をフリードが曲解して「単に関心を引くだけ〔merely interesting〕」というクリシェに還元したと激しく反論する〔Judd 2016b:205〕。このような意味の恣意的な操作は、モリスとジャッドの立場を意図的に混合しているのと同じく、フリードがリテラリズムを自らイデオロギー的に仮構することに加担している。[*48]

シアンヌ・ンガイはこの「関心ぶかい」という美的感覚を広範に論じている〔Ngai 2012〕。フリードリヒ・シュレーゲルやノヴァーリス、ヤン・ミエツコフスキを参照しながら、「関心ぶかいものとは、継起し、比較していく個別化の様式である」とンガイは述べる〔122〕。ミエツコフスキが言うように、「関心ぶかい」ものはこのオープンエンドなプロセスにたいする主体の感受性に依存するもので、その感覚は美の形式の「完了性〔finality〕」とは逆のものである〔125〕。このような対比は、フリードがリテラリズムの経験に見出した持続と、モダニズムに措定した確信の瞬間性との時間性の対比と一致する。

しかしンガイは、たしかにこれがヘーゲル的な目的論的理念とはそぐわないとしながらも、「関心ぶかい」ものは決定的な内容を欠いて見えるからこそ、感覚的な快の位相にたいする情動的な価値づけをもつと主張する〔128〕。

何かが違うこと〔difference〕を感じ取ったにもかかわらずその名前がわからないことで喚起される、関心ぶかいものの経験とは、本質的には〈まだわからない〉〔not-yet-knowing〕の感覚である。美的判断が、ものが何かという概念にではなく、ものがどう見えるかに関わる感覚にもとづくとすれば、「関心ぶかい」は、概念の不在を明確に感じとる感覚にもとづく価値づけになると思われる。それは一種のゼロ度の美的判断であり、価値づけというもの一般について考えるにはうってつけのモデルを提供する。あらゆる判断の基礎をなす、情動的なものと概念的なものとの重なり合いにおいて、関心ぶかいものは、私たちの感じているものが実は何なのか（情動にたいする認知の関係）について概念的な知識を欠いているための〈まだわからない〉という感覚（認知にたいする情動の関係）として現れる。［132］

すなわち関心ぶかい感覚は、まだ不確かな感覚の正体を認識したいという情動的トリガーになる。このため継続や繰り返し、また予期や遡及といった、経験の「物語化」を促す［133］。

「関心ぶかい」という感覚は、メロドラマの登場にともない、私的な日常生活に向けられたものであり［139］、換言すれば、そうでなければただリテラルなだけのはずのものに新鮮な違いを見出す美学でもある。ンガイはロマン主義や資本主義に連なるこの系譜のひとつとして1960年代のモダニティを挙げる。すなわち、レディメイド、ミニマル・アート、ハプニング、コンセプチュアリズムなど、メディウムの慣習を承認したうえで、それをただリテラルなものとしないための「情報」という差異を関心ぶかいものとするパラダイムである。[*49]

〔…〕関心ぶかいものは差異や新しさの経験であり、「新しさを認識するためには馴染み深い文脈が必要になる」〔ニクラス・ルーマン〕からこそ、関心ぶかいものの経験は、ジャンルの分類にもっぱら依存する。〔…〕言い換えれば、「関心ぶかい」という判断は、ある対象を、そのタイプの別のものにたいして意味ある違いがある〔meaningfully different〕ものだと認識することに懸かっている。［149（引用部は Luhmann 2000:28）］

すなわち、違いが何か意味をもつものとして判断されるために、ジャンルという文脈が必要になる。これはフリードにおけるメディウムの慣習や文法にあたる。モダニズムの芸術が

自身のメディウムの慣習を発見し、意味ある違いを構成して自己触発していくとき、それがただリテラルなままのものではないという認識に結びつけるのは「関心ぶかい」という感覚である。これは、演劇性がモダニズムの動因のひとつであるというフリードの観点と平行である。関心ぶかいという演劇的感覚に侵され、「単に関心を引くだけ〔mere interesting〕」で良いととらえた感性がリテラリズムだ。

ンガイはフリードの議論にも言及しながら、コンセプチュアル・アートも共有する点として、関心ぶかいという感覚にある概念と知覚との緊張を、両者の時間の不一致と捉える［166］。

> それは本質的に、美的価値づけの時間を伸ばすことを求めているのだ。この映画について話し続けてみよう。それはたしかに良いものではないが、注目し続けてみよう。もう少し続ける価値がこの対象にはある〔…〕という確信にもとづいてこそ、私たちはその価値についての自分の主張の正しさを相手に説得できるようなしかたで、証拠を示したり裏づけを与えたりするのだ。［Ngai 2012:170］

すなわちンガイはこのような、関心ぶかさからコミュニケーションを開き延長することと、確信による最終的説得とを対比している。関心ぶかさの先に確信があるのであり、これはモダニズムの作品を見るときの経験に合致する。[*50]

以上のように、フリードにおいて芸術の経験は、関心と確信、持続と瞬間、演劇性と率直性、時間や空間の分離と共有などといった、前者にリテラリズム、後者にモダニズムが割り振られるような、差異と一致の二元論に貫かれている。しかしこれは単純に対立するものではなく、確信はメディウムの関心の展開のうえの数々の局面においてこそあらわれ、またこの条件ゆえにリテラリズムに内側から苛まれる。モダニズムが求める承認とは、これら対立する二項の絡み合いのほどきがたさを承認することである。このほどきがたさは、承認それ自体が完全に済むことの不可能そのものだ。私たちは承認がこのように限界づけられているという文法のうちで、そのたびごとに芸術の意味を見出すしかない。[*51]

8節

「芸術と客体性」8節はごく短い。フリードは演劇的な感性が「実質的に普遍であること」を強調したうえで、「私たちは人生のほとんどないしすべてにおいてリテラリストであ

る」と述べる。私たちは必ず確信を抱けるわけではけしてなく、関心に次の瞬間を引かれ続けながら、特段終わりのない日常を生きている。それがただ関心ぶかいだけならば退屈になだれ込むが、ときどきその連続的な全体にとっての意味を見つけられる現在に出会えたならそれは「恩寵〔grace〕」である［AO 168］。[*52]

2.4　インスタレーション・アートの言説における「演劇性」概念の検証

本章ではここまで、2.1節で主にメルロ = ポンティに影響されたフリードの弁証法的なモダニズム観を、2.2節でカヴェルの芸術論、ヴィトゲンシュタイン解釈、演劇論からの影響を、2.3節でそれらの背景にもとづいた「芸術と客体性」本文の精読を行ない、「演劇性」を含むこのテクスト特有の諸概念の相互関係を分析した。

本節では、まずここまでの内容を要約し、演劇性の定義を示す。次に、1.2節で確認した、インスタレーション・アート研究特にレーベンティッシュとペーターセンにおける「演劇性」概念の援用を、「芸術と客体性」における含意、さらにロバート・モリスについてのロザリンド・クラウスの記述、映像インスタレーション・アート作品についてのフリード自身の記述と比較し、そのポテンシャルと齟齬を確認する。

2.4.1 「芸術と客体性」概略と演劇性の定義

ここまでの内容を要約する。

フリードにおけるモダニズム芸術観は、グリーンバーグのメディウム・スペシフィシティへの重視つまり諸芸術の峻別の理念から影響を受けながらも、各芸術が本質を還元主義的・超歴史的な自己純化によって求めるという理念は採用していない。フリードのモダニズムは、1960年代前半に触れたルカーチ、メルロ = ポンティ、カヴェルの議論を反映して再解釈されている。

メルロ = ポンティのモデルは「弁証法的」といえる。ある芸術作品の制作はそのメディウムの歴史的な発展のうちの一回の行為として行なわれ、それは現在におけるその発展全体の連続性の自己触発となる。（2.1.2節）

カヴェルのモデルも同様に芸術を一種の行為とみている。この行為が芸術としての意図や結果をもつ、つまり「ただのもの」でなくなるためには、そのメディウムの文法・慣習に即す必要があり、芸術は意図に失敗して欺きになる可能性に晒されている。特にモダニズムはこの欺きの危険が顕著になった動きであり[*53]、たとえばカロの彫刻のように、それを受け入れることで私のもつ彫刻の文法自体が刷新する経験である。

この両者をフリードのモダニズム観は反映している。「ただのもの」は私たちの日常における文法に従い、その文法に従って私たちもふだん行為している。これが私たち人間の有

限性である。さて、絵画は平面性や形態という、私たちの日常と地続きのリテラルな認識の概念に根ざしている。しかしただ平面や長方形であれば絵画になるわけではない。それは「ただの平面」「ただの長方形」である。

平面であるだけ、長方形であるだけでは芸術にはならない。絵画は平面として意味をもつ必要がある。手をただ左右に振るのではなく、それは別れの挨拶として意味をもたなければならない［Melville 1981:59］。もちろん、素振りや特定の性質から自動的に他人の内心や芸術の意図が確実にわかるわけではない。だからといって内実を不必要に問うたり（懐疑論）、それで美的経験だと満足したり（リテラリズム）するのは芸術的経験ではない。歴史の局面ごとのメディウムの慣習を有限性として受け入れること（承認）で、作品の意味は通じる。

1960年代の前半ごろから、この種の懐疑論やリテラリズムが顕著になる。グリーンバーグの「張って留めたカンヴァス」やアン・トゥルイット評がその先駆けで、ミニマル・アートがその最もたる反映である。「芸術と客体性」はこのような背景をもって書かれた。（2.2.1節、2.2.2節）

カヴェルは、他人に対して率直に自分を露呈しないコミュニケーション、つまり嘘や演技に隠れたコミュニケーションが「リテラル化」したものとして演劇を捉えた。舞台上の登場人物にたいして観客は、暗闇に黙って隠れたまま見ている。劇場は、私たちが他人にたいする承認を避けてしまう態度を時空間にリテラル化している。本研究では、ある芸術メディウムがこのように人間の相互の承認にまつわる文法を時空間の形で表現することを「現象学的なリテラル化」と表現した。（2.2.3節）

ジャッドやモリス、トニー・スミスらミニマル・アートの作品は、サイズや形態によってオブジェクトに人間のような存在感をもたせることで、観賞者がそれを気にかけざるをえない、つまり観賞者本人を内に含んだ状況を作り出す。（2.3.2節）

状況づけられた空間では、観賞者自身の移動や行為、それに伴う知覚はすべて考慮に入りつづけ、帰結がない。なぜならそのような作品は、そのサイズや形態の存在感というリテラルな性質で観賞者が巻き込まれることの発見に満足し、その向こうになにも意図が見られないからだ（リテラリズム）。観賞者はきりがなく関心を引かれ続け（持続）、ある意味を確信する瞬間は到来しない。[*54] これは承認を避けた相手にたいするコミュニケーションのもつ時間的な側面であり、フリードは演劇的と非難する。（2.3.3節）

＊

以上にもとづき、「芸術と客体性」における演劇性という概念に、一般的な定義とより限定的な定義を与える。

前者は、カヴェルとフリードに共通する定義である。演劇性とは承認を避けたコミュニケーションのモードである。舞台演劇の劇場やミニマル・アートの状況の時空間においてリテラル化される。

後者はそこから派生した、「芸術と客体性」のミニマル・アート批判における定義である。存在感をはじめとしたオブジェクトのリテラルな性質が提示されているだけ（リテラリズム）で、確信すべきものが一向に見当たらない関係に観賞者が引き込まれ、経験がきりなく持続するというタイプの演劇性である。状況とは特にこの種の演劇性が現象学的にリテラル化したものである。

2.4.2 「演劇性」の援用の再検討① —— アンフラマンス

本節と次節では、1.2 節で確認した、インスタレーション・アート研究で「芸術の客体性」を参照して「演劇性」概念が援用されるときの含意を検討する。

ライスは「演劇性」を、「鑑賞者がそこにいることを承認する〔acknowledges the presence of the viewer〕芸術」、また「ジャッドやモリスの作品にフリードが知覚した、時間的でインタラクティヴな側面」であると述べている［Reiss 1999:xiii,58］。この二つの特徴の関係をライスは示していない。

ライスが後者を演劇性と同一視するのは、原因と効果との混同である。インタラクティヴな側面は、オブジェクトと周辺環境との関係性や、オブジェクトの存在感によって観賞者の行動が賦活されることの効果であり、これが演劇的なきりのなさを効果としてもたらす原因である。さらにライスは、インタラクションとともに経過する実際の時間と、観賞者が関心をきりなく引かれ続ける時間性とを区別していないように見える。フリードの言うとおり、たしかに演劇性はこの両方の感覚にかかわるが［AO 167］、しかしあくまで区別されるべきだ。

前者はフリードの含意に近いようだが、不明瞭である。劇場では、観賞者がそこにいることは、舞台の俳優から（そのことで観賞者自身にも）承認されない。たいしてミニマリズムの状況では、観賞者の身体がそこにあること（presence）を前提するもので、オブジェクトの存在感（presence）との相互作用などによって作られる。とはいえミニマリズムの状況はそれを

リテラルにただ示しているだけで、これを「承認している」とはフリードは言わないし、演劇性を他律性だけに還元するのは、やはり原因と効果の混同である。

ビショップは、フリードが「演劇性」という語を用いて「芸術の領域同士の、望ましくない交差汚染を指した〔denote〕」と述べる［Bishop 2005:83］。すなわち間メディウム性の前提として用いている。諸芸術の境界を侵犯するという点はライスやアーチャーも演劇性の否定的含意として言及している［Reiss 1999:58–59, Archer 1994:29］。

たしかにフリードは「演劇」概念を諸芸術の区別と関係づけており［AO 164］、ビショップやライスの認識は「諸芸術のあいだにあるのが演劇である」という記述にもとづいていると思われる。リテラリズムは、三次元性や存在感のように他の芸術にも共通しうる日常的でリテラルな性質を、特定の文法に基づく意図をもたせることなくただそれだけで提示する点で、メディウムの文法の承認を怠る。諸芸術の内側の質や価値を尊重しないため、ジャンルを侵犯しかねない。フリードがこの記述で言う「演劇」は、舞台演劇そのものを指すとか演劇性の概念と同義であるというより、このような影響関係や帰結そのものの換喩であると解するのが妥当に思える。この根拠として、他の箇所でフリードが「演劇はいま、芸術の否定なのだ」「それらの芸術〔モダニズムの諸芸術〕が成功する、あるいはせめて生き残るには、演劇を打破できるかどうかに、ますます左右されるようになってきている」と述べていることを挙げられる［153,163］。すでに述べたように演劇性はモダニズムの展開の動因のひとつであり、ここで打破すべきと言われる「演劇」はこれと区別して、上述のような、リテラリズムに顕著な反ジャンル的帰結を指すといえる。[*55]

この意味でビショップやライスの言及は、まったく間違っているとはいえないが、複数の特徴を整理せず組み合わせる点で、正確ではない。また、後年フリードはこの記述にあった「いま〔now〕」という限定が見逃されてきたと述べる［Fried et al. 1987:57］。そこで「演劇」と呼ばれていたのは、「いま」つまり1960年代における、リテラリズムに代表される態度であり、これが諸芸術の境界侵犯をもたらそうとしていた。逆に言えば、諸芸術の境界侵犯一般を演劇というのは、やはり関連性を逆転させた誤解といえる。もちろん1960年代における芸術の境界の危機が、インスタレーション・アートの隆盛しが現代も続いているという意味で、これらの概念をフリードが実質的に同一視することはありうる。とはいえのちに詳しくみるように、フリードは2012年の時点で、モダニズムにとってメディウム・スペシフィシティの問題つまりジャンルに内在する質の問題はもはや重要でないと考えている［FHO 204］。

ノラートの演劇性の理解は比較的正確である。演劇性をもつインスタレーション・アートについてノラートは、「観賞者は、自分たちのために作られた舞台の状況において、自分がその役割を満たすような、知覚し行為する登場人物として、自身をだんだんと経験する」ために、「オープンで誘うような手法でふるまい、作品を受容する行為が遅くなるようにしている」〔Nollert 16–17〕と述べている。とはいえ演劇性が確信の否定である以上、「遅くなる」より「きりのなさ」のほうが本来重要である。

エイプルマイアの理解はさらに、慣習や確信の不在という観点をとらえている。ミニマル・アートにおいて「主体と対象とのあいだのこの関係は、決定的でない、移り変わるしかたで展開する。主体と対象、見ることと見られること、能動的と受動的とのあいだの、ふるまいと配置の慣習的モードが問題となる〔…〕この批評的で自己参照的なプロセスの論理的な帰結とは、あらゆる文脈的な領域を内に含みうる」〔Eiblmayr 2004:33〕。

両者の記述は、厳密には状況の定義のほうに合致するといえる。演劇性とはあくまで状況のもつ性質であり、概念の核は承認の不在、確信のなさ、率直さの否定である。

バーツェツィスの「観賞者がそこにいてパフォーマティヴな生産をすること」〔Bahtsetzis 2006:21〕、タヴィニの「観賞者を含みこむこと」〔Tavini 2019:140〕も状況の条件に一致する。両者に比べるとやや曖昧だが、ビショップの言う「自意識」〔Bishop 2005:66〕、谷川がグイエから援用する「善意」という特徴も、観賞者の存在や志向が再帰的に作用する性質を指している。ただし状況は観賞者のパフォーマンスだけでなく、オブジェクトの存在感などの効果によっても作り上げられる。

マーガレット・モースの言及は、一般的なほうの演劇性の定義に接近している。モースは「伝統的な演劇における、舞台上の出来事を「ここではない場所」で安全に起こっているものとして観客が受容するような二つの世界と、出来事が観賞者のいる今・ここと同じ面で起こるような演劇とには、大きな違いがある」と述べ、フリードがみた1960年代のミニマル彫刻は後者にあたると捉えた〔Morse 1990:158〕。この記述は、舞台演劇における空間の分離と、ミニマル・アートの状況における空間の共有をそれぞれ指している。ただしモースがいう「今・ここ」が、現在性ではなく、ノラートが述べるような遅延の持続、フリードの言葉では「きりのなさがいまあるということ〔presentment〕」を指している。モースもまた、実際の時間と美的経験の時間性との違いを曖昧に捉えているように見える。フリードの記述する演劇性に重要なのは後者である。

このように、状況はしばしば端的に時空間の共有と捉えられるし〔Talbot 2016:27〕、そのう

え演劇性とも同一視されやすい。ケン・ワイルダーは、フリードの述べた意味の演劇性とは、観賞者にとって「舞台に上がった」感じがするだけでなく、「虚構的なものと現実的なものとの存在論的分断を無視する」「空間的かつ時間的な、内在的な形而上学的分断を無視する」と述べる［Wilder 2011:297］。平たく言えば、フィクションの中に入ったような感覚ということだ。ワイルダーにとっては、マイク・ネルソンやカバコフのようなインスタレーション・アートでは「私たちは身体的に参加することで、平行した自足した世界の中へ入っていける」から「正当に演劇的といえる」が、参照する別世界のないミニマル・アートはそうではないという［298］。つまりワイルダーは演劇性をただ形而上学的問題として捉えている。しかしすでにみたとおり、演劇性は承認の不完全性というコミュニケーションの認識論的な側面のリテラルな表現である。ワイルダーは物語劇とフィクションの存在論をモデルにした先入見によって演劇性の定義を狭めてしまっている。[*56]

いっぽうでクラウスは、演劇作品の小道具として用いられる彫刻について、「周りの空間の全体を演劇的・ドラマ的な文脈へ変容させる」わけでなくとも、それ自体を「動きのエージェントとして」投影することが演劇性の感覚を内在化すると述べている［Krauss 1977:204］。これは、ミニマル・アートのオブジェクトの「擬人性」にある程度通じる。さらに、オルデンバーグやモリス、ナウマンの作品における演劇性が彫刻にもたらした変容として、「そのオブジェクトが何か、どのように知ればいいのか、「それを知る」とは何を意味しているのか」と挙げ、そうした「彫刻的である意味」を脅かすと述べるとき、メディウムの文法の承認ないし懐疑という背景を、強調しないまでも正しく捉えている［242］。

先に述べたとおり、対象の認識という問題を清水哲朗は早くから指摘している［清水 1997:39］。清水はこれをデュシャンの概念「極薄（アンフラマンス）」になぞらえており、フリードも翌年この点に言及している［AO 67］。デュシャンの「アンフラマンス」概念は、明確に定義された概念ではないが、ものにたいする認識論的な相をおおむね指す。リテラルなものと芸術の文法に従うものとのあいだの位相についてデュシャンは述べている。

> 可能なものはひとつのアンフラマンスである。可能なものは何かになることを含意している —— ひとつのものから他のものへの移行〔passage〕は、アンフラマンスにおいて起こる。［Duchamp 1999:21］

コーデュロイのズボン —— ちょうどこういう —— がこすれたときにたてる音あ

るいは音楽は、アンフラマンスのもとにある。[Duchamp 1945 reported in de Rougemont 1968:46（下線引用者）]

中尾拓哉は、デュシャンも参照していたアンリ・ポアンカレの「無限の薄い〔二次元の〕生物」という記述を引いて、この「薄さ」を次元の差とみなす〔中尾 256〕。三次元にたいして二次元は無限に薄い。つまりアンフラマンスとは、ある次元空間の内部ではパラメータとして判定できないプラスアルファの次元である。中尾によれば、デュシャンにおける「回転」のモチーフは単に物理的な操作にとどまらない、アンフラマンスの次元におけるパラメータの変化である。1.1.9節でみたように、バーツェツィスはデュシャンの回転の操作、とくに《ラリー通り11番地のドア》を、インスタレーション・アートの初期の美学として捉えていた〔Bahtsetzis 2006:217〕。二つのドア枠を往復するドアの回転運動＝局面（moment）は、意味の揺れ動く境界、つまりアンフラマンスをリテラル化したものだ。

清水は「演劇性」概念自体については、「「対象」と「対象」を認識する「主体」との関係によって前提的に出来上がっている」仕掛けを指すと述べる〔清水 1997:39〕。これは状況の定義である。

2.4.3 「演劇性」の援用の再検討② ―― 非コミュニケーション化と非時間化

次に、レーベンティッシュとペーターセンの解釈を検証する。

先にみたとおり、リテラルな次元と意味の次元という認識論的な相にはレーベンティッシュも着目していた。レーベンティッシュはこれを「二重性」と述べ、あらゆる芸術の構造的側面とみなした。

たしかにフリードは、たとえばステラについてであれば、リテラルな形態と描かれた形態という二重性を見出している。対象との関係はこの二重性のために根本的に不確かであり、ここにカヴェルは「欺き」の危険を見出した。フリードとカヴェルにとって芸術とは、最終的にこの欺きを打破した「何か本質的な点でオブジェクトでないかのよう」なものである。

他方ミニマル・アートの状況は、そこに包含される観賞者の存在や志向より、それが賦活するこの不確かさにこそ根本的に由来する。このような認識からレーベンティッシュは、「演劇性」に新しく定義を与えている。[*57]

> 演劇性とは、主体と客体のヒエラルキー的関係を確立することの名前というより、ある開かれた可能性の空間 —— 美的経験の空間ともいえるだろう ——、そこで主体が、少なくとも実験的な、命令的とはいえない〔gerade nicht verfügendes〕関係を対象にたいして維持する空間を指す名前である。〔Rebentisch 2003:56–57〕

これはほとんど状況の定義である。だがより重要であるのは、レーベンティッシュが、存在感などの効果によって対象や状況が観賞者を「主体とする —— 従わせる」〔AO 159〕というフリードの観点を斥け、対象と主体の関係をよりニュートラルに置く点だ。

芸術のメディウムの文法は、リテラルな性質を日常におけるままにはとどめず、何らかの意味をもたせる。よって二重性はたしかに芸術的存在や美的経験の条件である。だがすでにみたとおり、ミニマル・アートが演劇的であるのは、リテラルな性質をただリテラルなままにもせず、しかし芸術的確信を与えもせず、ただそれを意識させ関心を向けさせ続ける「美的な経験」だけで芸術としようとするそのリテラリズムゆえである。

レーベンティッシュはこのプロセスを解釈と呼び、「身体的なアクティヴィティ」によって賦活されるとみなす点でフリードと軌を一にしているが、この解釈の経験を原理的に「きりのない」ものとみなして満足するとき、レーベンティッシュはまさにリテラリズムの言説を完成している。認識的不確かさ、経験のきりのなさが芸術の「自律性」であるとレーベンティッシュは述べるが、これは「形態、一体性、投影、秩序、色は〔…〕スペシフィックである」「実際の空間は〔…〕スペシフィックである」というような、リテラルな性質がそれだけで特有に意味をもつと捉えるジャッドの発言と同型である〔Judd 2016a:141〕。リテラリズムの経験は、関与しつづける観賞者自身にとってきりのないものであり、レーベンティッシュはこれを、もの一般がそれでもつ解釈可能性が実体化しているかのように取り違えている。

フリードのリテラリズム批判における倫理的な調子は、エドワーズの神学的な調子に還元されるものではない。すでにみたとおり、フリードとカヴェルのモダニズム観は、文法というコミュニケーションの条件の承認に美的かつ倫理的（さらに政治的）な重点を置く。芸術であるための必要十分条件があるかのようにフォーマリスティックにリテラルなものを扱うのではなく、それが意図や意味をなすうえでの有限性としての文法をつねに問いながら承認することに関わる点で、マイヤーの言う「コミュニケーションの倫理」の側面をも

つ［Meyer 2000a:72］。

すなわちレーベンティッシュは演劇性の理念を非コミュニケーション化している。

レーベンティッシュはカヴェルの議論からも倫理的・コミュニケーション的な側面を差し引いている。カヴェルは、登場人物にたいする観客の立場を、現実における不誠実なコミュニケーションのリテラル化だと論じるが、この立場についてレーベンティッシュは「演劇における表象へのこの意識を、世界や他者にたいする窃視的な関係とはなから同一視することは、奇妙に思わざるをえない」「美的な文脈と美的なものの外にある文脈との違いを考慮していない」と批判し［Rebentisch 2003:34］、その関係はせいぜい隠喩にすぎないと断ずる。

しかしレーベンティッシュのいう美的経験は、そのような二つの文脈のあいだの認識論的な緊張にそもそも由来し、特にその弁別が不可能であるからこそきりなく続くものであったはずだ。レーベンティッシュは、美的経験に二重性は必須だと自ら主張しながらも、その片面であるリテラルな（非美的な）ものの次元から、倫理的な次元だけを恣意的かつ自己矛盾的に排除してしまう。

だが観賞者の主体性に賦活されるコミュニケーションというリテラルな次元なしに、解釈としての美的経験は説明できない。レーベンティッシュのいう美的経験は、意図や全体性を与えない永遠の解釈を求めるものであり、堂々とコミュニケーションの格律を反故にする点で、リテラリズムに向けられたのと同じ批判をフリードから受けるだろう。

＊

すでにみたとおり、レーベンティッシュの認識論的な二重性の問題をペーターセンも共有しながら、「演劇性」の概念をやはりフリードとは異なるモードで解釈している。

> インスタレーション〔・アート〕を日常的な空間と取り違える人がほとんどいないというのは、上述した異化効果の証明であるだけでなく、そのインスタレーション〔・アート〕の演劇性である。この演劇的な側面は、まず、観賞者が入り込むという意味での場面として空間が組織されていること、すなわち空間が舞台になっていることに、次に、その作品が、作家が当の作品を構築するにあたり、その作品がある状況における対象だということ、つまりこれはほとんど定義だが、観賞者がそこにいること

を含みこんだ状況にある対象だという意識をもっていること、この二つに存する。インスタレーション〔・アート〕には、マイケル・フリードが舞台のようにあることと呼んだものがある。〔172（再掲）〕

この記述も「状況」の説明を含んでいる。また、「演劇性」によってその作品の経験が日常の経験つまりリテラルな経験から区別されると捉える点で、演劇性こそ作品の自律だとするレーベンティッシュと同型の主張をしている。しかし演劇性とは、結果的に日常の文脈と取り違えないことではなく、取り違えうるかのようであるからこそ解釈をきりなく賦活しつづけることを指す。先にみたようにペーターセンのモデルでは、インスタレーション・アートの空間は作家の意図を再構成することによって、この「演劇的」と呼ばれる効果も含めて「意味論的」に境界づけられている。つまり、最終的に「芸術の意図と帰結」を確信できることがその前提になっている。

レーベンティッシュが述べた美的経験の解釈的「プロセス」をつうじて、観賞者が作家の意図を確信することで、ペーターセンのいう「美的に編成された空間」がどのようなものか遡及的に確認される。「その作品から得らるべきものは、もっぱら〔その〕中に位置づけられる」〔Morris 1993:21 quoted in AO 153〕。他方、「演劇性」がフリードの定義に即して、関心を引き続ける「きりのない」ものであるならば、1.2 節ですでに問うたとおり、インスタレーション・アートの「演劇的」フレーミングは記述できないはずだ。

ペーターセンのモデルは、経験がきりなく持続して確信を与えないという、フリードが演劇性に最も批判した点を抑圧することで、形式的、現象学的、そしてフィクション的な「空間」の諸段階が最終的に一致するという想定に依拠している。すなわちペーターセンは演劇性を非時間化している。

2.4.4 モリス《Untitled（L Beams）》はなぜ演劇的か

河合大介はインスタレーション・アートをミニマル・アートと比較することで、肯定的特徴として演劇性を記述しようとする。河合はフリードのミニマル・アート批判をとりあげ、「ミニマル・アートの作品経験において、観客は、対象の無意味さゆえに、その現れの変化に、そして、その変化を生み出している環境と自身の運動とを意識する」と、状況の性質について正しく要約するいっぽう、この状況にカロと同等の「シンタクス」をも見出し

ている。

> すなわち、フリードがカロの作品において、その意味を作品の諸部分のシンタクスに由来するものとして理解していたのに対して、ミニマル・アートのオブジェクトは、それ自体は単一の形体であるが、その外部にある環境や観客と関係づけられることによってシンタクスを成し、それが作品の意味となるのである。〔河合 2008:90〕

この主張はフリードとは別の観点である。フリードの観点では、要素が互いに意味を与え合うカロの彫刻がそれの暗示する「シンタクス」の内に価値をもつことを、反リテラリズムの極みと見ている。たいして、ミニマル・アートのオブジェクトが外の環境とのあいだにもつ関係性は、観賞者の身体を含むために、知覚される何もかもを問題とするため、シンタクスの内に意味を保持できない。

しかし河合はフリードが「状況」と呼ぶこのセッティングにシンタクスを見出す。河合が依拠するのはロザリンド・クラウスの記述だ。クラウスは、同型のL字型構造物3つを異なる角度で並べたモリスの《Untitled（L Beams）》（1963）についてこう述べる。

> ミニマリズムの彫刻家は、意味の外在性を宣言するプロセスにとりかかったのだ。〔…〕それが何なのか〔*what it is*〕を特定しようとした、オブジェクトの外面という事実への極まった依拠は、3つの大きなベニヤ製のL字型構造を用いてロバート・モリスが1965年に制作した無題の彫刻のうちに見られる。〔…〕したがって、モリスが言っているように見えるのは、オブジェクトの類似という「事実」が、経験に先立つ論理に属しているということだ。なぜなら経験の局面では、あるいは経験においては、この複数のLはこの論理を打破し、「異なる」ものだからだ。それらの「同じであること」は理想的な構造にしか属さない——私たちが見ることのできない、内なる存在にしか。〔たいして〕それらの差異はその外面に属する——私たちの経験のパブリックな世界にそれらが浮上する地点で。この「差異」こそこれらの彫刻的な意味だ。そしてこの意味は、これらの形態がその経験の空間と結びついていることに依拠している。〔Krauss 1977:266–267〕（下線引用者）

クラウスには、モリスの作品の主題は認識論的なものだいう確信がある。つまり、意図

を読み取れないものではない。河合がシンタクスと呼ぶのはこのためである。

本研究の文脈で注目すべきはさらに続く記述である。クラウスは、フリードも重視しているモリスのオブジェクトの人体との類似性、心理な私秘性との関係を問いとして提示して、モリスの意図をコミュニケーション的なカテゴリで記述する。

> モリスが示唆しているのは、私たちが示しうる意味 —— 身体と身振りを通じて表現する意味 ——が、それを示す他なる存在や、私たちがそのために意味を成そうとするその観点に完全に依存しているということである。モリスが示唆しているのは、満たされた全体（自身と、自身が構築できる真実にとってのみ透明なもの）としての自己のイメージは、他者や他者の心と結びつこうとする行為の前に粉砕するということだ。モリスのL字型の梁がある種の同じ根をもつといえるのは、意図や意味が裸形で依拠しているのが身体であり、この身体はその動きや身振りの ——つまり経験のうちでやっと理解される自己の —— ひとつずつの外向性においてこの世界に現れるということだ。[267]

クラウスの観点は、フリードと同じ問題を扱っていながら、興味深い対照をなす。フリードはミニマル・アートの状況について、承認を反故にしていると批判した。たいしてクラウスがモリスの作品の意図として見出すのは、「私たちが示しうる意味」が「他なる存在」や「観点」に依存しているという、まさに承認のリテラルな有限性、裸形の演劇性のアレゴリーである。

換言すれば、フリードが、状況に観客の身体が含み込まれるがゆえにその経験はコミュニケーションとしてきりのない持続になってしまうと捉えたのにたいし、クラウスはそのこと自体が主題として、ミニマル・アートの作品には（フリードの言う意味で）抽象的に表現されていると捉える。

河合は状況がもつ「シンタクス」の経験について以下のように述べている。

> そして、このような〔環境と自身の運動とを意識する〕経験が成立するためには、〔…〕あくまでも外部から作品を知覚する動的な観客がいなければならない。[河合 2008:90]

河合のいう「外部から作品を知覚する」とは、フリードが状況の定義として言う「観賞者

を内に含む」という性質とまったく対義的である。つまり、状況のシンタクスの中にもはや観賞者は含まれていない。

さらに河合は、インスタレーション・アートがホワイトキューブ以外にも設置されうることに言及する。ミニマル・アートが前提とするホワイトキューブでは、日常的で、それごとに特定の文脈にある「身体図式」（メルロ＝ポンティ）が排除・抑制されてきた。インスタレーション・アートはこの「身体図式」を積極的に動員すると河合は述べる［河合 2008:93–94］。河合はこのような日常的行為の取り入れこそインスタレーション・アートの「間メディウム性」であると捉え、作品に用いられる素材がそれを媒介していると捉える。

> すでに述べたように、インスタレーションにおいて重要なのは、日常性そのものではなく、むしろ、それを利用することをひとつの手段として、観客が自らの身体に染みついた習慣と自身の固有な身体的行為、〈芸術的身体図式〉をも含むあらゆる習慣を浮かび上がらせることである。［96］

河合とクラウスの主張から総合的に導かれるのは次のようなことだ。インスタレーション・アートは、リテラルな性質をつうじて日常的行為のアプロプリエーションすることで、そうした行為を行う私たちの身体や意図、さらにはその文法を主題としうるということだ。そのために、作品を外部から知覚すること、ペーターセンの言う「異化」が必要になる。

すなわち、観賞者はミニマル・アートやインスタレーション・アートの構成の内に身体的に入りながらも、「外部から作品を知覚する」ことができる。この点をフリードは、身体的にインタラクトせざるをえないという物理的な水準を、状況の内に含まれるという認識論的な相の水準と短絡することで見逃している。

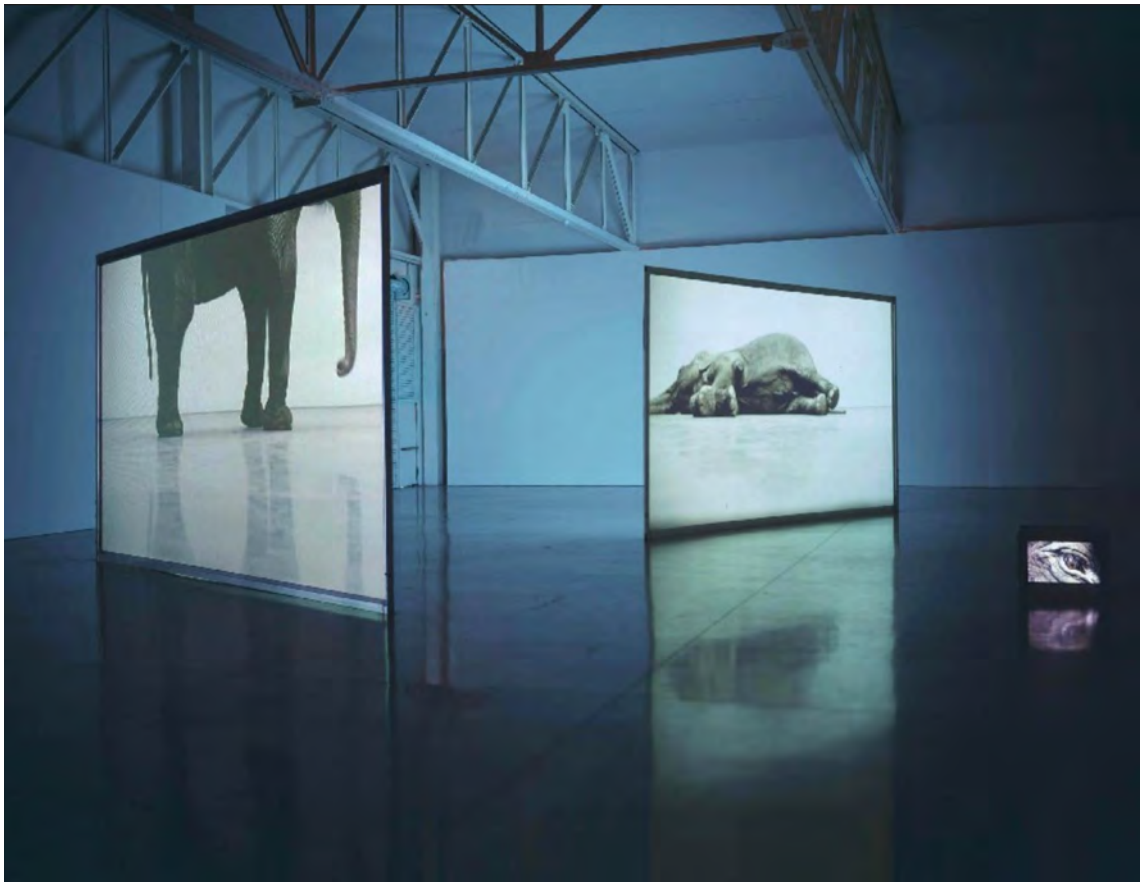
あるいはこのように捉えることもできる。フリードは「ミニマル・アートの経験はきりがない、意図が確信できない」という自身の主張とは裏腹に、すでにミニマル・アートの経験を「外から」、状況やコミュニケーションといった論点で解釈しえているのだ。フリードは、モリスがあえてパフォーマティヴに行なっている身振りの不渡りを、それが作家の意図したアイロニーであると捉えず、作品に意図が見えないと批判しているのではないか。クラウスは同じような「意味」に思い至ったうえで、それをモリスの意図に帰している。

フリードはなぜ、自身がミニマル・アートの実践に批評的に特定した「演劇性」概念のアレゴリー的表現としてモリス作品を解釈することはないのか。

2.4.5　ゴードン《Play Dead》はなぜ演劇的でないか

他方フリードにとって、あらゆるインスタレーション･アートが自動的に状況的･演劇的であるというわけでもない。後年、ダグラス・ゴードンの映像インスタレーション・アート作品《Play Dead》(2001)［fig. 10］について、フリードはその「ミニマリズム／リテラリズム」的表現手法を否定している。

> 最後に、これはおそらく最も重要な点だが、この展示の編成 ―― 暗室、2枚のスクリーン、その横にTVモニター―― によってたえず意識させられるのは、その作品全体が観賞者のために存在するのみならず、すでに述べたように、そのギャラリーを訪れているあいだずっと持続する ―― その「現実の時間」の ――、観賞者



［fig. 10］Douglas Gordon, 2003, *Play Dead: Real Time*.
3-channel video (color, silent), 2 projectors, 2 screens, monitor;
19:11 min., 14:44 min. (on large screens), 21:58 min. (on monitor); Minimum Room Size: 24.8 m x 13.07 m.
© 2024 Douglas Gordon / Acquired through the generosity of Richard J. Massey.
Image Courtesy of Museum of Modern Art, New York.

の能動的な関与を求めるということである。

この最後のポイントがもたらす問いがある。それは、《Play Dead》においてこのような戦略をゴードンが用いることが、結局作品それ自体を観賞者の「経験」に取って代えてしまうような効果のための、ミニマリズム／リテラリズム的な表現手法の、極端にポストモダンないしポスト・ポストモダンなヴァージョンにすぎないのだろうか、という問いだ。私の答えはノーだ。この作品を構成するのは、今回の〔展示の〕場合、スクリーン、モニター、プロジェクション装置だけでなく（実際のところ、元々のギャラリーの広報では1つでなく3つの作品として案内されていた）、ギャラリーの暗い空間における各々同士の関係もその要素となっている。その空間を観賞者が踏査すること、どちらのスクリーンのプロジェクションあるいはモニターを見るかという観賞者の決定は、ギャツビー〔F・スコット・フィッツジェラルド『偉大なるギャツビー』の登場人物〕ならこう言うだろうが、ただ個人的なことだ〔merely personal〕。実際そこでは、これらの設計全体による観賞者の「アクティヴェーション」によって、プロジェクション自体にとって当の観賞者が構造的に無関係であること〔the structural indifference〕が強調される —— 浮き彫りにする —— 強い感覚がある。［FHO 172（下線引用者）］

《Play Dead》は、死んだふりを繰り返す象を撮影した映像から主に構成される、典型的な映像インスタレーション・アート作品である。フリードの記述にある「観賞者のために存在する」「持続する〔…〕能動的な関与を求める」という特徴は、「芸術と客体性」で述べるリテラリズムの状況ほぼ一致する。しかしフリードは《Play Dead》のこの設計が「ミニマリズム／リテラリズム的な表現手法」であるとは考えない。作品の「暗い空間における〔要素〕各々同士の関係」とは、河合がミニマル・アートについてシンタクスと呼んだものである。観賞者の能動化が強調するのは、このシンタクスにとって観賞者自身が構造的に無関係であることつまり「外部」にいることだ。

このような記述した配置全体〔…〕において、ガゴシアン〔展示会場のギャラリー〕の来場者〔…〕は、その作品全体を決定的に観るに至ったと感じられる可能性はないだろう。むしろ逆に観賞者が必ず意識するのは、どこで何を（どの距離で）見るかをあらゆる局面で自分が決めていること、そしてそのようにできるようになっている —— 実際にはさせられている —— 選択にたいする対価や少なくとも充当が必ず無視され

ており、〔作品は〕その局面で見られていなかろうが、それ自体で勝手に進むということである。[168]

《Play Dead》の観賞者は、絵画の鑑賞のように作品の全体なるものを認識することはなく。しかし、この空間編成に従って移動・行為することで、自分がどこで・どのタイミングで・どの部分を見ていようと作品の内容とは関係がないと直感し、作品のシンタクスの外部に立つ。たとえば、一枚のスクリーンへのプロジェクションが裏側に反転して映っており、すなわち両面のプロジェクションが「ひとつ〔*singular*〕」であることにフリードは注目している[172]。スクリーンのどちら側に立っているかは、全体の構造についての解釈にかかずらわない。

したがって観賞者の選択は「ただ個人的なこと」である。クレア・ビショップはこの、観賞者が個人ごとに自由に行動する側面を「リテラル」と特徴づけて、作品のシンタクスの一部として組み込まれた「主体」ないし「モデル」と区別する。

> ブルース・ナウマンのインスタレーションによって配置される現象学的意識の主体と、私（クレア・ビショップ）とは交換できるものではない。だが逆説的に、ナウマンの作品によって私（クレア・ビショップ）は、自足・一貫したエゴとしての自身の知覚を断片化するような実験を課されるのだ。〔…〕インスタレーション・アートが、自ら存在する〔self-present〕観賞者を呼び出すのは、断片化のプロセスを彼／彼女に課すためだ。それが成功するとき、作品が前提する主体性という哲学的モデルと、それを直接経験するリテラルな観賞者の中でそのモデルが作られること〔production〕との重なり合いをこれ〔作品の経験〕は含むのである。〔…〕インスタレーション・アートの達成とは、いくつかの場合において（それはけしてよくあることではないだろうが）主体の理想的なモデルが、私たちのリテラルな経験と重なることであり、私たちはその作品との出会いによって、混乱、方向喪失、不安定を真に感じるのだ〔genuinely do feel confused, disoriented and destabilised〕。[Bishop 2005:131–133（下線引用者）]

リテラルにそこにいる存在としての観賞者は、作品の編成が前提するモデルと、断片的にではあるが重なり合う。ビショップは「リテラル／モデル」というペアについてフリードを念頭に置くいっぽうで、立場の違いも強調する。ビショップによれば、フリードがモダ

ニズムに前提する主体のモデルが、絵画に適応した「中心にある超越論的」なものであるにたいし、インスタレーション・アートは多様な文脈にもとづきうるため、身体的にそこにいる観賞者は「脱中心化の経験」に従わせられる。この対比は、河合の主張する、ホワイトキューブに置かれるミニマル・アートと日常の文脈に置かれるインスタレーション・アートという対比と同型だ。インスタレーション・アートの特質としれ日常とのリテラルな接触を見出す前衛主義的観点はアーチャーやローゼンタールにも通ずる。とはいえすでにみたように、フリードがモダニズムに見出す「抽象」はけして日常世界からの孤立を指すわけではなく、日常に対する美的な再解釈である。観賞者を「リテラル／モデル」に二重化するビショップの議論は、必ずしもフリードと対置づける必要はない。

すなわち、インスタレーション・アートの中で観賞者はその日常的・身体的行為をアクティヴェートされるが、そうした行為を抽象的に含むシンタクスが自律した構造として直感されることで、観賞者は身体的にはその内側にいながらも作品の「外部」に立ち、絵画を範例とするような相互の自律が美的な質としてあらわれる。

2.1.2 節・2.3.3 節でみたように、フリードにとってシンタクスを象徴する芸術家はカロである。フリードはカロの彫刻について、日常的身体やその身振りを抽象化する点で意味をもつという 1963 年時点の主張に加え、「芸術と客体性」では、それが「意味をもつということそのものを本質とする〔essentialize the meaningfulness *as such*〕」〔AO 162〕と付け加えている。カロの彫刻はフリードにとって、芸術作品が意味を通用させることそれ自体のアレゴリーである。

《Play Dead》において観賞者が「構造的に無関係であること」を、フリードは中期以降の著作で論じた「没入」概念と結びつける。フリードは『没入と演劇性』で引用したディドロの記述を再引用する。ディドロにとって絵画の理想とは、「カンヴァスがその空間すべてを閉じ、その向こうには誰もいない」ようになっていることである〔AT 96 quoted in FHO 169〕。フリードは、《Play Dead》が観賞者を象に感情移入させる効果を指摘して、その仕組みを「丸裸にして見せること〔laying bare〕」をモダニズムの基本的な表現技法とみなす。

> 実際、ここから先に進んで、《Play Dead》、またゴードン（や他の現代作家）の他の作品が没入の伝統、この伝統がそのはじめから依拠している、感情移入的投影のメカニズム〔empathic-projective mechanism〕を丸裸にして見せる〔laying bare〕こと ―― モダニズムの基本的な表現技法である ―― の一局面をしるしづけると主張したい。〔177〕

「丸裸にして見せること」は、フリードがミニマル・アートの擬人性について批判した「隠れた」という性質と対照的である。コミュニケーションの文法を「丸裸にして見せること」は「構造的、意図的、また抽象的とも言いうる」。前節でみたように、リテラリズム逆にコミュニケーションの文法にフリーライドするものだった。こうした区別から、《Play Dead》は「ミニマリズム／リテラリズム」的感性にはないとフリードは主張する。

フリードの議論におけるさまざまな概念と、モダニズム／リテラリズムの感性の理念との関係はこの記述によく現れている。観賞者が状況づけられたり、観賞に時間がかかることで自動的にリテラリズムと判断されるわけではない。インスタレーション・アートでも観賞者は、作品の構造の外部に置かれうる。この構造はシンタクスと呼ばれる。シンタクスとは、そこに観賞者がいることをつうじて動員される日常的身体や行為を抽象化したものである。この意図的な抽象を確信させる作品は、リテラリズムの演劇的な状況とは区別される。

*

以上のように、《Play Dead》はそのインスタレーションによって観賞者をリテラルに演劇的な状況の内に含むものの、意図的構造すなわちシンタクスの確信を与えることで、外部からそれを知覚させる。他方前節でみたように、フリードはカロを「意図されているということ」のアレゴリーとして確信するが、モリスの《Untitled（L beams）》の構造を演劇性の意図的なアレゴリーとして認めることはない。この違いに、フリードが状況的芸術におけるシンタクスの可能性をどう捉えているかが示唆されている。次章でさらに分析する。

演劇性と確信の概念は、単純に形式主義的に排他的な関係にあるわけではない。本論文は次章で、この両概念が結びつけられている2つの時間性 —— 持続と瞬間性 —— に対応した2つの系列に分類することで、「芸術と客体性」以降のフリードの著作における諸概念を分析する。時間性に注目することで、両系列の概念は排他的どころかむしろ密接に関連し、最終的には芸術作品の制作・経験をともに構造づけるというモデルにフリードが至ったことが明らかになる。本研究はこのように整理したモデルを、インスタレーション・アートの経験のモデルに転用する。

2.4.6　補遺：演劇性とホモフォビア ―― ロビンスによる批判から

次章に進む前に、フリードの演劇性の議論とホモフォビアとの関係を概観する。

フリードはしばしば、ミニマル・アートのオブジェクトにたいする不安や侵襲、威圧の情動を、フリードはしばしば記述している。

> それは、リテラリズムの作品がでしゃばっていたり〔obtrusiveness〕、時に侵略的でさえあること〔aggressiveness〕の作用であるだけでなく、その作品が観賞者から無理に引き出す特別な共犯関係の作用でもある。〔…〕実際、そのようなオブジェクトから距離をとっていることは、私はこう考えるのだが、誰かが静かにそこにいて、距離をとったり詰め寄られたり〔distanced, or crowded〕するのと、全く似ていないということはない。リテラリズムのオブジェクトに――たとえば、少し暗くなった部屋で――予期せず出くわす経験は、たとえ一瞬のことだとしても、ちょうどこのように、ひどく不安を掻き立てるものだ〔strongly〔…〕disquieting〕。［AO 155（再掲）］

> 観賞者の身体にリテラリズムが指し向くことへの私の批判とは、そのような身体的なものの場所は芸術にはないということではなく、むしろリテラリズムがその身体を演劇化し、きりのない舞台に上げ、それ自体にとって不気味で不透明なもの〔uncanny and opaque〕にして、虚ろにくり抜き〔hollowed it out〕、その表現性を死に至らしめ〔deadened its expressivebess〕、その有限性、ある意味で人間性を否定する……などのことにある。こう言えるならば、リテラリズムには、身体について何かぼんやりと怪物的なものがある〔something vaguely *monstrous*〕。［42］

このようなフリードの情動について、クリスタ・ノエル・ロビンスはホモセクシュアリティとの関係を論じる［Robbins 2018］。ロビンスは、フリードがリテラリズムの感性を「faggot な感性」と記していることを批判する。「faggot」は男性同性愛者を侮蔑的に指す隠語であり、これは「芸術と客体性」執筆前に「Artforum」編集長にフリードが宛てた、その内容を予告する私信の中に現れる。こうした形容が、「芸術と客体性」の本文で「倒錯」「堕落」などの語に置き換えられたとロビンスは指摘する。

フリードがミニマリズムの感性を「faggot な感性」と特徴づけたことの資料的証拠を見ると、公刊されたそのエッセイにおいて、ミニマリズムの関係を描写するために「倒錯した〔perverted〕」「堕落した〔corrupt〕」といった語が用いられることは、美学の言語をつうじたセクシュアリティの同様の統制〔policing〕を思い起こさざるをえない。［Robbins 2018:438］

ロビンスは、美術史の公的言説と、それを形づくる批評家の個人的感性との影響関係を指摘し、フリードがミニマル･アートをこのように理解したことこそ、ミニマル･アートがモダニズムにたいする「クィア」な介入であったことのの証左とみなす［432］。

フリードの理解の背景にあるのが、2.2 節でみたカヴェルの哲学に通底する、懐疑論の問題である。「欺き」という語に象徴されるカヴェルの懐疑論は、フリードの批評に、「オブジェクトの種類をどう区別するのか、またそれらオブジェクトへの私たち自身の判断をいかに信頼しつづけるのか」という問題として導入された［439］。フリードを悩ませるのは、リテラルなものと意味のあるものにたいする区別の要求とそのきりのない不完全さであり、これはすでに述べたような、他者の内心を確実に知ろうとする懐疑論者の要求にあたるとロビンスは指摘する。

芸術のオブジェクトの真正性――リテラリズムなのかモダニズムなのか――にたいするこの懐疑論を、ホモセクシュアリティの提示をめぐる懐疑論のようなものと見ることはまったく難しいことではない。［440］

フリードの芸術論の背景にある、他者の内心にたいする懐疑論は、他者のアイデンティティないしセクシュアリティにたいする懐疑論を導く。ロビンスは、20 世紀中盤のアメリカにおける、ホモセクシュアリティをめぐる「認識論的不安」に言及する。「男性のホモセクシュアリティに結びついた可読性の欠落についての特異な不安」が、ヘテロセクシュアルの可読性の不在にたいする不安でもあるということだ［440］。ロビンスは、フリードの私信は単純にホモフォビア的なのではなく、むしろそのような不安や男性同性愛の概念と戯れる記述を見出す。

フリードの美学的理論の文脈ではそれ〔「faggot な感性」という表現〕は、ゲイ男性への

> 安直な侮辱としてではなく、むしろそのようなアイデンティティの不安定さにたいする恐怖や不安の表出として読まれる。[441]

他者のアイデンティティをけして確実に判断できない「可視的身体の限界づけられた能力」(ギャビン・バット)が、私たちの「文法」の有限性には含まれている。フリードの美学におけるリテラルなものへの懐疑、関心のきりのない不安はこのような、他者の内心や発言、アイデンティティにたいして不安を向ける懐疑論的感性の「徹底的な浸透しやすさ――それが実質的に普遍であること」[AO 168]と切り離せない。そしてこの演劇的な懐疑だけでなく、フリードが恩寵という「確信」もまた暴力の可能性がある。だからこそ私たちには、承認の不完全性を承認する倫理的必要が永遠に、あらゆる局面において、なおある。

演劇性という概念を非コミュニケーション化することは、このような懐疑それ自体をリテラルなものとして、その不安や危うさを「美的経験」に収斂してしまうことでもある。インスタレーション・アートが「演劇性」という語で特徴づけられる傾向にあるならば、その作品の形式的な側面は、つねにそのような情動や倫理のリテラルさを、少なくとも間接的に主題にもたざるをえない。

2.5 本章のまとめ

本章では、フリードが「芸術と客体性」を書くにあたってのその文脈的背景（2.1節）、とくにカヴェルからの影響を確認し（2.2節）、それにもとづいて「芸術と客体性」本文を精読した。これによって、フリード特有の「現在性」「瞬間性」「確信」「リテラル」「存在感」「状況」「きりのなさ」「演劇性」といった概念の含意を整理した（2.3節）。

とくに演劇性について、コミュニケーションと時空間のカテゴリから論じ、その含意を特定した。ある作品が意味をなすには、その芸術メディウムの文法にしたがう必要がある。この文法は、日常的でリテラルなものに関わる点で、私たちの感性の「自然史」と地続きのものである。文法は連続的に変化する慣習であり、これをフリードはそのメディウムの本質と捉える。モダニズムはその変化の局面ごとに、メディウムの文法をリテラルなものが限界づけていることを承認することで、それを賦活して公然と主題にする。他方、この文法を承認せず、そのリテラルなものや慣習を発見・投影するだけの感性がある。これをフリードは、リテラリズムの感性と呼ぶ。

このような承認の不全もまた、私たちの日常的な認識とくにコミュニケーションの認識論と結びついている。他者とはその内心や本性を確実に知れないものであり、私たちはそのような有限性を承認したうえでコミュニケーションする。有限性に乗じて率直さを欠いたコミュニケーションを、本研究の語彙でいえば「現象学的にリテラル化」したものが、劇場やミニマル・アートの状況である。劇場で私たち観客は、登場人物と出来事の起こる瞬間を共有しながらも、暗闇に隠れ、自らの姿を現そうとしない。ミニマル・アートのオブジェクトは、配置や存在感などの効果で私たち観賞者の関心を引きつづけながら、芸術のメディウムの文法に即した意味を確信させることはない（2.2.3節・2.3.2節）。この二つを合わせて、演劇性とは一般的に、芸術メディウムにリテラル化される率直でないコミュニケーションの性質であると定義し、リテラリズムの状況は1960年代におけるその典型であると述べた（2.4.1節）。

この定義にもとづき、1章でみたインスタレーション・アートの各先行研究における「演劇性」概念の援用と比較し、それぞれの的確さや、混用や過誤、またアンフラマンス概念との関係を指摘した（2.4.2節）。さらにレーベンティッシュにおけるこの概念の非コミュニケーション化、ペーターセンにおける非時間化を指摘した（2.4.3節）。最後に、河合、クラウス、また《Play Dead》を論じるフリード自身の記述を参照することで、インスタレーショ

ン・アートにおいて観賞者が演劇的にアクティヴェートされる状況がシンタクスに至りうる点を検討した（2.4.4節）。

本章の議論から改めて指摘できるのは、従来のインスタレーション・アートが用いていたフォーマリスティックな「演劇性」理解、つまり観賞者を内部に含んだりインタラクティヴィティがあったりする側面に「演劇性」を還元した理解には問題があるということだ。フリードの議論を充分に反映せず、齟齬さえあるこのような援用は、作品の諸側面を呼び替えるだけにとどまり、インスタレーション・アートの経験を明確に示すことに貢献していない。

フリードの演劇性の概念において重要であるのは、コミュニケーション論的な背景と、それにもとづく、経験の時間性の記述である。次章では、中期以降のフリードの批評を読解し、諸概念を時間性の側面から系列づけて分析することで、インスタレーション・アートのモデルを再構成する。

第3章　フリード批評の諸概念からインスタレーション・アートのモデルを再構築する ―― 作動する装置としての芸術

本章では、「芸術と客体性」以降のフリードの議論で用いられる諸概念の分析をつうじて、インスタレーション・アートのモデルを再構築する。

本論文第1章では、インスタレーション・アートの言説における「演劇性」概念の援用を整理した。第2章では演劇性の概念がもともと提示されたフリード「芸術と客体性」を精読することでこの概念の本来の含意を確認した。

フリードは「芸術と客体性」で、リテラリズムとモダニズムとを鋭く対照づける。フリードは後者を演劇的と批判したことから、演劇性の概念はしばしばミニマル・アートの状況の様式的特徴と混同されてきた。とはいえフリードのモダニズムの理念やその背景に照らせば、「芸術と客体性」において確信と演劇性とは、経験の時間性の対照である。確信を与えないままきりなく持続する経験が演劇的であり、たいしてモダニズムの確信は、あたかも持続をもたないかのように瞬間的に経験される。

本章で見るように、この時間性の対比は以降もフリードの批評的仕事の中心にある。「演劇性」概念はたびたび振り返られ、以降の著作で登場する「没入」や「直面性」、「残遺」「印象主義」をはじめとした他の諸概念と緊密なネットワークをなす。これらは、絵画・写真・映像・文学など、多様なメディウムの芸術をそのたび論じながら導入・再利用される。フリードの批評的概念は間メディウム的に適用されるポテンシャルをもっている。本研究は、演劇性をミニマル・アートの状況と同一視せず、フリードの議論全体を視野に入れることで、多様かつ間メディウム的なインスタレーション・アート作品にこの概念を適切に適用したモデルを提案する。

本章では、半世紀にわたるフリードの批評における諸概念のネットワークを、2つの系列に分けて整理することで、最終的にインスタレーション・アート論を再構成する。フリードの著作はそのほとんどが作家論や特定のメディウムを論じたものだが、本章では概念ごとに各節を再構成する。

まず3.1節ではこれらの議論の下準備として、前章で先送りにした、「芸術と客体性」の映画に関する記述をみる。3.2節では『没入と演劇性』で導入される「没入」を皮切りに「持続」「投影」の諸概念の含意を「持続の系列」として、3.3節では『マネのモダニズム』でマネについて論じた「解釈の貫きの拒絶」から「瞬間性」「現在性」「無関係」「残遺」「毀

損」「反射的局面」「装置」の諸概念の含意を「反射の系列」として分析する。これらを通じて、フリードの議論をより概念に即した体系として理解する。

それぞれに「持続」と「瞬間性」が含まれることからわかるように、両系列は「芸術と客体性」で示された対照的な時間性に対応する。とはいえ「芸術と客体性」以降のフリードの議論では、この二つの時間性は必ずしも対置されるのではない。後にみるように『カラヴァッジョの局面』でフリードは、絵画の制作をこの二つの時間性そして「装置」の概念から構造づける。

3.4節ではまずこの構造を踏まえて、インスタレーション・アートの経験を「作動する装置」の経験として捉えるモデルを提案する。『なぜ写真はいまかつてないほど芸術として重要なのか』〔以後「なぜ写真はいま」と略す〕の議論は、撮影という「装置」をつうじて制作されたものとして写真作品を分析したといえる。これを概観したのち、「日常性」「世界」といった語でフリードが芸術に求める固有の価値を分析する。

3.1　映画と映像インスタレーション・アート

本節では、前章で先送りにした「芸術と客体性」7節の映画に関する記述をみる。フリードは映画が「演劇を避ける」と述べる。

> さて、演劇を完全に回避する芸術がひとつ存在する —— 映画だ〔the movies〕。〔…〕映画館〔cinema〕は演劇を避ける —— いわば自動的に〔automatically〕 —— ために、演劇や演劇性と戦争状態にある〔モダニズムの〕感性を暖かく迎え入れ、没入させる〔absorbing〕避難所を提供する。そして同時に、この避難所のもつ、自動的で、保証された性質 —— より正確にいえば、そこで提供されているものが演劇からの避難所でありそれへの勝利ではないこと、没入であり勝利ではないという事実 —— は、その映画館が、もっとも実験的なものでさえ、モダニズムの芸術ではないことを意味する。[AO 164][*58]

ここで「映画」は芸術ジャンルを、「映画館」はその上映の慣習的環境をそれぞれ指し分けている。フリードは「映画館の現象学」に価値があると主張しながら、その理由や詳細を示すのは難しい問いだとも述べる[171]。以下ではこの問いに答える。

前章でみたように、劇場は他者から見当たらないように振る舞うようなコミュニケーションを、ミニマル・アートの状況は、それを反転したように、正体を示さない他者を前にしたコミュニケーションを（現象学的に）リテラル化している。いずれも承認を避けたコミュニケーションだ。

では映画館がリテラル化するのはどのようなコミュニケーションか。フリードが映画館と舞台演劇との違いとして挙げるのは、(1)「俳優が身体的にそこにいない〔not physically present〕」、(2)「フィルム自体が観賞者から離して〔*away*〕投影されている」(3)「スクリーンが、私たち〔観客〕と特有の身体的関係〔specific physical relation〕をもつオブジェクトの一種として経験されない」の3点である。語彙からみて、(1) は劇場と、(3) はミニマル・アートの状況と対比されている。つまり映画館には、観客にとっての俳優、また観賞者にとってのオブジェクトのような、「身体的」な存在感（presence）を経験させるものがない。

これに関連して、(2) で強調される「away」という副詞に注目する。「自動的に」という副詞の強調からも、映画のメディウムについてのフリードの解釈は、後年に『眼に映る世

界〔The World Viewed〕』の題で公刊されるカヴェルの映画論に大きく依拠していると推測される。カヴェルは以下のように述べる。[*59]

> ドラマ的に説明することが、私たちが他人のふるまいを理解する自然なモードであるのをやめるとき〔…〕〔映画の〕白黒は私たちの生が確信をもって活写されるようなモードであるのをやめる。とはいえつい最近まで、ドラマ的な造形は人間がそのように見えるというモードであったし、その緊張と解消は、私たちが人間性を人間として理解する観点からも完全に満足のいくものだったのだが、それがそうでなくなったことは、人間的なものの消滅のように私たちには見えるほかないのだ。絵画と彫刻は、現在性と美への人間の満たされえない希望のために、人間を描写することを棄て去るという方法を見出した――たとえば色相のあいだで色価のコントラストをなくして絵画を制作する方法を見出した。しかし映画は、人間を描いたり示したりを棄て去ることはできない〔…〕。カラー映画は、そうした表現を最近私たちが自然に（ドラマ的に）把握するのを棄て去ったわけだが、それは撮影された世界と私たちとの結びつきの否定や中和によってではない。私たちの前にある〔that is presented to us〕のは結局私たちの世界で、私たちの前にいる人々〔those figures presented to us〕は結局私たちに似ているのだが、にもかかわらず私たちにとって心理的にはもはやいないものであって〔psychically present to us〕、だから私たちはこの人々を脱心理化したもの、これは私たちからすれば非演劇化を意味するのだが、そのようなものとして読み取るのだ。そこから唯一理にかなうのは、この人々を未来に住まうもの、私たちが知る過去（私たちの知るところのものとしての）から離れた突然変異して投影することなのだ〔to project them as inhabiting the future, a mutation away from the past we know（as we know it）〕。［Cavell 1979:94（下線引用者）］

かつて映画が依拠していたドラマ的な描写が失墜した以上、映画に登場する人間の姿は、たとえ自然に描かれていても心理的にもはやいるとは感じられない。これを非演劇化とカヴェルは分析している。カヴェルは「過去」と「未来」を対比している。私たちにとって「過去」は既知だが、当の過去に住まう人物にとっては行く末のわからないものである。両者のあいだには不均衡がある。過去にいる存在を見る私たちは、劇場の暗闇に潜む観客と同じ立場にある。たいして「未来」の場合、その行く末は私たちも知らない。この意味で映画

の時空間は私たちから「離れた〔away〕」ものとして投影されている。

演劇性は、時空間や知の認識論的な格差に存する。私の内心は私本人にしか、相手の内心は相手本人にしかわからないという人間の有限性は、必然的に、私は私の内心に関して相手より、相手は相手の内心に関して私よりよく知っているという、相互の勾配を作り出す。私たちがコミュニケーションにおいて承認すべきはこの相互の勾配である。私たちは互いの演劇性を根本的に拭い去れない。承認は、自分の内心については自分のほうがより有利に知っている立場にいることを前提に、究極的には達成できない率直さを目指す態度である。

カヴェルはこの態度の倫理的側面を「責任〔responsibility〕」という言葉で強調する。

> ヴィトゲンシュタインは、言語の公共性を強調したことで知られている。だがその強調は、私が自分の言葉に結びつける意味にたいする私の責任の絶対性にも等しく置かれていた。公共性とは共有された責任である。私たちの共有するものが表面的であるならば、それもまた私たちの責任なのだ。［127（下線引用者）］

すでにみたとおり、芸術家も自身の作品における行為や主張について同様の責任を負っている［188］。

改めて整理すれば、この双方向的な勾配のうち片方ずつを取り出したものが、それぞれ劇場とミニマル・アートの状況の演劇性である。だが映画の場合、劇場における観客の「〔相手から〕見えていないと感じながら〔相手を〕視る〔to view, feeling unseen〕」［102］という立場の責任が「自動的に」回避されるとカヴェルは言う。

「自動的」はカヴェルの映画論の鍵語である。カヴェルは、「映画のメディウムの物質的な基盤とは（平面的で限界づけられた支持体に乗った絵の具が絵画のメディウムの物質的基盤であるように）、〔…〕自動的な世界の投影の連続である」と、撮影から上映まで通じるその機械的性質を強調する［72］。

> 映画を観ることは、この条件を自動的にせしめ、それへの責任を私たちの手から取り上げる。だから映画は現実よりも自然に見える。それは、幻想へと逃避するからではなく、むしろ私性という幻想やその責任からの気晴らしであるからだ。［102］

フリードが映画館における演劇の回避を「自動的」と呼ぶのはこれに準じている。[*60]

ところで後年フリードは、ゴードンの映像インスタレーション《Déjà vu》(2000)［fig. 11］について、映像を「演劇化」したうえでその演劇性を打破していると分析して、モダニズム的な達成を見出している。

《Déjà vu》は探偵映画『D.O.A.』(1950、ルドルフ・マテ監督)を横方向に3面並べて上映する作品だ。この3面は再生速度がずれており、標準速度(1秒24フレーム)の中央に対して、左はわずかに速く(1秒25フレーム)、右はわずかに遅い(1秒23フレーム)ため、映画が進むにつれ、場面の時間的なずれは大きくなる。フリードによれば、ハリウッド映画は物語の展開を最優先するために、それが撮影されたというリテラルな事実が見えないようにしており、その意味で「透明」である。たいして《Déjà vu》の構造は、そのような「ほとんど全面的な没頭へのアクセスを観賞者に与えない」ことで、映画をいちど「不透明にする〔opaques〕」。この不透明化をフリードは映画の演劇化の一種と述べる［FHO 191］。ハリウッド映画では観客の関心は登場人物の運命にあり、俳優の側の「より微妙なニュアンス」にはない［184］。だ

［fig. 11］Douglas Gordon, 2000, *Déjà vu.*
Video, 3 projectors; black and white, and sound (mono); size variable.
© 2024 Douglas Gordon / Image Courtesy of The Tate Modern.

が《Déjà vu》の次第にずれていく上映は物語を追うことを困難にし、個々の演技が前面化する。それによって、その人物たちがあくまで演じられていることがよく示される。

すでにブレヒトに関してみたように、役者は当然その演じる役より多くのこと、特にその時点でまだ知らないはずの未来のことを台本で知っている。これが演技に滲み出るとき演技はわざとらしくなる。つまり、役者と役とのあいだの認識論的な格差が演技の率直さを損なう。たいして卓越した演技は、先のことをけして知らないかのように行なわれる。《Déjà vu》では場面の前後が横並びになって、3つの上映の進行が少しずつずれていくことで、俳優の演技がいかにそれぞれの瞬間に入り込んでいるか顕著に表れる。こうして、映画における演技の慣習がよく示され、このインスタレーションに確信を与える。

この点に、映画が自動的に演劇をリテラルに回避することと、モダニズムの作品が確信によって演劇性を打破することの差異がある。自動性と確信とはともに演劇性と対置されるが、自動性と確信もまた対照的であることに注意すべきだ。映画では原則的に、イリュージョンへの自動的な没頭の経験は遮られない。だがモダニズムの芸術は、イリュージョンを成り立たせている条件の有限性をあえて公然と示し、それを作品の主題とする。

この対比を踏まえて、次節で持続の系列、次々節では反射の系列に連なる諸概念の含意を確認する。

3.2　フリードにおける持続の系列 —— 没入、持続、投影

本節では、『没入と演劇性』(1980) で導入された「没入」概念を起点とするフリードの批評的概念の系譜を検討する。

『没入と演劇性』は1750年代を中心としたフランス絵画と同時代の批評を論じる。フリードはこの仕事を「あくまで最初の段階」と位置づける［AT 4］。フランス絵画の発展を追う仕事は、続く『クールベのモダニズム』(1990) や『マネのモダニズム』(1996)、また後に『もうひとつの光』(2014) に収録される批評に連続する。一連でフリードが目指しているのは、従来の美術史研究で様式や主題の観点から新古典主義・ロマン主義・リアリズムなどに区分されていたフランス絵画の展開を、没入とそれを脅かす演劇性という二つの性質のあいだで止揚を繰り返す「単一の弁証法的な企て」として再解釈することだ。[*61] 没入と演劇性との緊張という主題は、さらに『なぜ写真はいま』(2008) に引き継がれる。[*62]

いっぽうで没入と演劇性は排他的な性質ではない。本節でみるように、「没入」は「芸術と客体性」で論じられた観賞の時間性、すなわち持続と密接に関わる。第1章で論じたように、リテラリズムの状況における持続の時間性は、タヴィニがインスタレーション・アートの経験について演劇的プロセスとみなした時間性に相応する。

また没入は、フリードにおける「リアリズム」の問題と結びつく。3.2.6節でみるように、フリードはヘーゲルを下敷きに、行為の投影とその解釈可能性として芸術のリアリズムを捉える。フリードにおいて没入の形象は、投影とその解釈のうえに成り立つ形象の範例である。

本節は『没入と演劇性』を中心にフリードの記述を追うことで、以上の概念的な関係 ——「持続の系列」と本研究では呼ぶ —— を明らかにし、インスタレーション・アートのモデルに応用する準備をする。

3.2.1　没入とはなにか —— 観賞者の存在感の否定

「没入」とはいかなる質か。『没入と演劇性』におけるフリードの概念のモデルは、ドニ・ディドロをはじめとした当時の批評や芸術論における記述の解釈に主に依拠する。同書第1章で扱われる画家は主にジャン＝バプティスト＝シメオン・シャルダンとジャン・バプティスト・グルーズであり、この二人の名はこの議論を要約する代表格として、のちの

著作でも繰り返し言及される〔RWD 12, MM 413, WPM 26–27, MC 178, FHO 12〕。

フリードは、シャルダン《読書に没頭する哲学者》(1753)〔fig. 12〕にたいするマルク = アントワーヌ・ロージエの評価、グルーズ《子供たちに聖書を読み聞かせる家長》(1755)〔fig. 13〕へのアッベ・ド・ラ・ポルトの評価に共通する「本質的に没入的〔absorptive〕」という記述を見出す〔10〕。絵の中に描かれた、本を読む父親とそれに聞き入る子供たち、また自分の読書に没頭する人物は、考えや感情や状況に「完全に没入」している。

演劇性が、登場人物や俳優、オブジェクトや鑑賞者の、互いの存在感(presence)のあいだの関係性の質であることはすでにみた。カヴェルが論じる劇場、フリードが論じるミニマル・アートの状況は、演劇性の条件をそれぞれにリテラル化している。また映画館は演劇を回避する条件をリテラル化している。

没入もまた、このような存在感の関係性の質である。

フリードは没入の説得的表現とは、人物の、まさに没入している対象以外を一切忘れている、見えなくなっている、気づいていない状態を喚起することにあると特徴づける〔AT 31, 66〕。たとえばシャルダン《しゃぼん玉》(1733–1734)の、窓から乗り出してしゃぼん玉を吹くことに熱中する人物は、窓縁に置かれたコップを今にも自分の右肘が突き落としそうであることに気づかない。

さらにフリードは、1750年代中盤から1760年代にかけて、その忘れるべき対象に「観賞者がいるということ〔=鑑賞者の存在感:the presence of the beholder〕」が含まれるようになったと述べる〔66–67(下線引用者)〕。絵画にとって観賞者がいることは、芸術作品として最もリテラルな条件、「根源的な慣習〔primordial convention〕」〔93〕である。フリードは、1760年代以降の没入的絵画が目指す、観賞者がいることの否定を「究極の虚構〔supreme fiction〕」と述べ、ディドロの著作における絵画観がこれに立脚すると述べる。

> ディドロがはっきり感じていただろうのは次のようなことだ。観賞者に自分が気づいていると少なくともわからせうるはずの、意識をもった行為者について、その気づいているということの痕跡を予防したり消し去ったりするためには、その行為や苦しみを主題にとることで、それにおいて、またそれを通じて達成するのが最も効果的である。さらに言えば、すでに示唆したとおり、絵画の一体性の絶対的に明晰なモードの必要とは、少なくともその絵画の前に観賞者がいることの否定の必要なのである。ここまで示そうとしたように、行為や感情がどのような主題よりも、こ

［fig. 12］Jean-Baptiste-Simeon Chardin, Salon of 1753, *A Philosopher Occupied by his Reading.*
Oil on canvas; 138 × 105 cm. Paris, Louvre.

［fig. 13］Jean-Baptiste Greuze, 1755, *A Father Reading the Bible to His Family.*
Oil on canvas; 65.3 × 82.4 cm. Image Courtesy of Ferens Art Gallery.

の一体性の達成をたやすく実現しやすい。そのため歴史画家は他のジャンルの画家たちより、観賞者の否認の達成には有利だった。これらすべては次のように要約できるだろう。ディドロの絵画観はつまるところ、カンヴァスの前に観賞者が存在しない、観賞者は実際そこにいない、という究極の虚構に、立脚しているのだ。[103][*63]

すなわち没入とは観賞者の存在感（presence）の否定の性質である。アンドレア・カーンは観賞者の意識にたいするこの時空間的な排除を、作品の「全体性〔totality〕」の理念だと捉えている。

芸術作品は、そのカンヴァスの外部に何も存在しないとき、そのカンヴァスが存在すると知覚される空間の全体性となるときに初めて、観賞者にとって、世界を描き出す芸術作品になる。ディドロに即せば、没入した観賞者が観るのは、この外部なき全体性である。〔…〕観賞者は自分自身を、自分の見ている対象が属するような、行動の同じ時空間的な世界の一部として意識しつづけることはできない。[Kern 2018:218–219（下線引用者）]

没入において、観賞者は作品が自分と同じ時空間にあるとは感じない。没入は、「外から及ぼされる影響〔alien influence〕」[AT 153]を作品から排除することで達成される、全体性の感覚である。

フリードは18世紀中盤の没入的感性の高まりを、フランソワ・ブーシェを代表とするロココの美学の隆盛にたいする反動だと主張する。[*64]ニコラ・プッサンらの古典主義ののちに登場したロココの美学は、次第にディドロが「わざとらしいもの〔la manière〕」と批判するように否定的に評われるようになった[52, 71]。

自分の行為に完全に没入できていない〔n'est pas tout entier〕ひとが、わざとらしくないというのはめったにない。「見てくれ、上手く泣いているだろう、上手く怒っているだろう、うまく哀願しているだろう」このように私たちに語るように見える人物は誰しも偽りで、わざとらしい〔faux et *maniéré*〕。[Diderot quoted in AT 99]

ここでディドロが絵画に見出しているのは、まさにカヴェルのいう「率直さ」を欠いた、観客の意識と共謀した演技と同様のものである。フリードは、このわざとらしさが絵画のイリュージョンを損ない「演劇」になると述べる［100］。演技も絵画も、観賞者の存在感を意識することで「外から及ぼされる影響」が、ミニマル・アートの状況と同様、全体性や瞬間性を損なう。ロココのこのような感性は「観賞者のために存在する」という他律性を根本にもつ［Melville 1986:9］。他律性はミニマル・アートの状況にも共通する。

> 演劇は観客をもつ――それのために存在する――点で、他の芸術と異なる。〔…〕観賞者がリテラリズムの作品に直面する状況は、その作品が自分のためだけに存在する、それに重要な意味があるように、自分のものとして経験される状況である。［AO 163（下線引用者）］

シャルダンの日常的な演出にせよ、グルーズの感情的な演出にせよ、観賞者の存在感を否定する没入は、この状況的な演劇性を抑制する。

ところで、没入は劇場に似ているようにも一見思える。劇場では、観客は登場人物を見ているが、登場人物からは見えない。この窃視的な認識論的格差を、カヴェルは現実のコミュニケーションに類比した。没入における、没入した人物と、その存在を意識されていない鑑賞者との関係もまた、このような窃視を思わせる。

しかしフリードは後年、没入と窃視とを鋭く区別している［WPM 28, Fried 2008:251］。本章で以降詳しくみるように『没入と演劇性』で没入と演劇性はディドロの言説に即して対置され、また中期以降もフリードは一貫して没入を反演劇的な質として扱っている。劇場の窃視と没入とはどのように異なるのか。

これは「タブロー」の概念を通じて説明できる。ディドロは「タブロー」こそ舞台演劇の理想だと主張する。タブローとは、カヴェルも絵画に見出したような。一目瞭然な一体性、全体性が舞台において実現し把握できるような性質である［AT 89］。折居によればタブローの概念は本来、ルイ14世統治下の18世紀において、国王の威権に貢献する歴史画の推進において生まれた、描かれる行為や情念の統一性、配置・明暗の統一性を重視する理念である［折居 2022:29］。これをディドロはいわば間メディウム的に演劇の慣習に加えたのである。

折居は、ディドロにおいてこのようなタブローの性質が、演劇の経験の時間性と対置されている記述に注目する。

> 一方には、魂の状態についての全体的かつ瞬時的な感覚があり、他方には、この状態を分析し、明示し、われわれが理解するためにその状態に与えることを強いられているような、継続的かつ詳細な注意がある。〔…〕魂は、表現のように段階を踏んで進行するのではない。〔ディドロ〕[30]

いっぽうディドロ『私生児対話』『劇詩論』では、タブロー概念は、舞台で起きている行為から観客を画然と排除するような登場人物の配置を指している[31]。折居は、ディドロのタブロー概念のもつこの二つの意味を、フリードはそれぞれ、作品（絵画、舞台）の世界と観客（観賞者）の世界との分離、絵画における時間の統一性として解釈したと整理する[32]。

> こうした二つの意味でのタブローを、ディドロの絵画観に照らし合わせることによって、観者の現前から隔絶されみずからのうちへと没入する、統一された絵画という理念が生み出される。[32]

タブローの理念が、すでにみたような、フリードが芸術作品にもとめるモダニズム的な質に近いことは明らかだ。

では没入とタブローはどのように関わるか。後年フリードは、タブローによる存在論的イリュージョン、すなわち鑑賞者が存在しないという「究極の虚構」が「原理的に二つの仕方で」でなされると整理している。ひとつに、鑑賞者の存在感ごと一切を忘れているかのような人物の没入。もうひとつに、絵画のあらゆる要素が一つのドラマ的要求に従っていて「それがそうでしかありえないと直感的に感じられる〔they cannot be other than as they are〕」こと[MC 1–2]。ドラマ的な全体性と人物の没入とが協働することが、ディドロのタブローの理念にそぐう「究極の虚構」の条件である。

整理すれば、没入は鑑賞者が「存在しない〔not exist〕」というイリュージョンに貢献する質であり、演劇性は「隠れた〔hidden〕」存在感の質である。劇場の暗闇に隠れる鑑賞者は、自身の隠れた存在感、窃視者の立場を感じる。いっぽう没入には認識論的なパズルがある。鑑賞者は自身がそもそもいないように感じる。いないのだから窃視者ではない。私がいないという存在論的な矛盾を含んだ理念こそ、フリードがこれを虚構（フィクション）と呼ぶ所以である。

3.2.2 没入と持続 —— 田園詩的構想とインスタレーション・アート

ディドロが舞台演劇に求めたような意味での「ドラマ」を、より直截に絵画で実現するのがグルーズである。場面設定や画面の要素の関係の必然性・統一性を重視し、主題の面でも感情的なものや性的なものを取り入れたグルーズの戦略を、フリードは「物語的」「ドラマ的」と呼ぶ〔AT 61,67–68〕。絵画はひとつのアクションの瞬間の充足した描写であることを求められ、そのとき構図が「こうなる以外にない〔it could not be organized otherwise〕」という印象を瞬間的に与える〔85〕。これは、要素の必然的関係という意味でも、ある行為の表現という意味でも、シンタクスや身振りとフリードが呼んで重視した性質に近い。

> 第一の、ドラマ的な構想〔conception〕が求めるのは、鑑賞者の不在〔nonexistence〕というフィクションの確立であり、これは、自分たちのアクション・感情・行動・感覚・心的状態に完全に没入した人物たちを表象することにおいて、また通じてなされる。〔…〕統一した構図の構造のうちどの部分でもなるべく人物たちを組み込む〔subsume〕ことで、閉じた・自己充足したシステムの性格を絵画に与え、フィクションのあるべき形になされた〔to be driven home〕。〔132〕

他方フリードは、「絵画と鑑賞者との関係の脱演劇化」に貢献する、「ドラマ」とは異なるタイプの構想を、ディドロの記述から抽出する。クロード＝ジョゼフ・ヴェルネやジャン＝オノレ・フラゴナールについてディドロが、その絵の中に「身体的に入り込む」〔122〕ような、自身がその風景を散歩する登場人物であるかのような描写で評していることにフリードは注目する。このような絵画の設計を「田園詩的」と呼び、ドラマと並置する〔132〕。田園詩的な構想は、「絵画の内側に鑑賞者が身体的にいる〔physical presence within the painting〕という虚構」を確立し、これによって絵画の外の鑑賞者の存在感が否定される。

> 〔サルヴァトール・〕ローザやクロード〔・ロラン〕の絵画の中には、〔ヴェルネほどの〕多くの視点が描き込まれてはいない。これらの視点のひとつひとつが競い合うように、鑑賞者の注目、あるスポットに想像的にいること〔imagined presence at that spot〕を取り合う。道、小道、坂、橋、遠くの船、さらにそのほとんどかすべてにいる旅人の姿が増えていき、その描写によって絵画を身体的に探索するという考えが明白な

表現を得る。相対的な距離の程度が複数あって、より一般的にいえば、構図全体の距離やスケールの関係の極度の不定さがあって、それらが一緒になって、描かれた場面を部分から部分へ、暗黙のうちに時間を含みながら読解すること〔part-by-part and implicitly temporal reading〕を促す。最後に――密接に関連する点だが――、視点に司られる一体性を破砕することで、場面をひとつの瞬間的に把握できる全体として鑑賞者として把握することを実質的に不可能にさせ、またそれによって、鑑賞者が画布の前の位置から動かないという想像を問いに付す――その足下から溶解する――に至る。〔…〕これ〔ヴェルネ《滝と人物のいる風景》(1768)〔fig. 14〕の描写〕が示すのは、右下から始まって場面全体を探索し、絵画の左下から出ていって終わる、という回遊〔circuit〕の理念であるが、入口・出口がどこになるか、ひとたび中に入ってどの道のりを辿るか、前もって決まっているわけではない。[134]

タブローの理念に由来するドラマの構想が、対象全体のシンタクスを瞬間的に感じ取ることに存するのにたいして、田園詩的な構想ではそれが「不可能」であるために、「暗黙のうちに時間を含みながら」読解させる。ところで、フリードがミニマル・アートの状況について演劇的だと批判したのは、関心を引き続けて経験を先延ばしにする「きりがない」持続であった。田園詩的な絵画の経験が脱演劇的であるならば、この時間的経験はどのようにきりのあるものであるのか。

フリードは「田園詩的」構想を「ドラマ的」構想の特殊なケースとみなしている。[*65]

〔田園詩的な構想の絵画では〕そうした〔鑑賞者の想像を次々に促す〕誘因〔solicitatons〕が、一体的で、即座に把握できる装飾的な図式の中に組み込まれている〔subsumed〕。そのため、そうした各要素が〔画面の各所に〕分散していること、また〔それによる経験の各局面のずれを〕統制的に解消しようとすることに逆らっていることが累積して生まれる効果も、分裂や不協和ではなく、(一体性についての満足の)遅延として考えられるかもしれない〔…〕。[136]

フリードはここで、一体性が瞬間的に把握される「装飾的なものの領域」と、鑑賞者が場面のなかへ自身を持続的に投影する「想像的なものの領域」とを区別している。後者において、持続する経験が不協和でないという感覚が、遅延しながら徐々に把握される一体性、

［fig. 14］Claude-Joseph Vernet, 1768, *Landscape with Waterfall and Figures.*
Oil on canvas; 176.2 × 135.2 cm. Baltimore, The Walters Art Museum.

いわば持続的な確信として感じられる。

この二つの領域はインスタレーション・アートの経験のモデルになぞらえることができる。「装飾的なものの領域」は、ペーターセンのいう「美的に編成された空間」、またタヴィニのいう「要素の配置」にあたる。「想像的なものの領域」は、ペーターセンのいう「フィクション的空間」にあたる。前者の構成によって観賞者の現象学的な知覚や行為が賦活され、後者としても経験される。

重要であるのは、両者とも、この賦活の誘因に演劇性を位置づけていることだ。とくにタヴィニは、田園詩的構想を構造づけるこの演劇的な局面をインスタレーション・アートの「ミザンセーヌの側面」の効果として重視する。

> ディドロへの註釈においてフリードは、ディドロの演劇性の理念が、没入した態度への鑑賞者の美的な同化を通じて、鑑賞者のパフォーマンスの観点とどのように折り合いがつくのか、完全に気づいてはなかったように見える。驚くことにフリードは、描かれた場面への鑑賞者の想像的な投影の情動的また美的な結果を、没入の局面としてしか記述しない。〔だが〕ディドロが仲間（語られるフィクションで、絵の中でディドロとともに散歩する修道院長）に、その理想郷じみた環境の真ん中で動物たちと寝転んでみせるよう急かすところ、〔…〕なにより印象ぶかいのは、鑑賞者が、自分の鑑賞者という条件を役者という条件に変える動きである。絵に描かれた登場人物たちと同じ場面を共有するものとしての役者だ。［Tavini 2019:138（下線引用者）］

タヴィニは、田園詩的構想の経験は没入的であるだけでなく演劇的でもあると指摘している。想像的投影という演劇的賦活が、観賞者の「没頭〔immersion〕」をまず引き出すとタヴィニは述べる。

以下のように整理できる。フリードのいうドラマ的構想は、構成されたシンタクスを瞬間的に確信させることを理念にもつ。たいして田園詩的構想は持続的に確信させることを理念にもつ。そのため後者では、観賞者の存在感の想像的な投影が演劇的に介在する。

この投影の回遊は、画面の「左下から出ていって終わる」。《滝と人物のいる風景》左下部を見ると、暗がりに、左下隅にいまにも向かおうとする馬と、その背に乗った人物、さらに傍らで杖をついて歩き出そうとするもうひとりの人物が描かれている。これらのモチーフの運動に加え、左下隅全体を覆うこの暗がりの形状は、矢印形のように鑑賞者の意識を

左下から排出する。フリードは必ずしも経路は唯一でないと付言しているが、いずれにせよこの持続の終了は、装飾的な設計によって、想像的な投影の領域に、遅まきながらもたらされる。後者の持続的な確信が、前者のカンヴァスのリテラルな有限性の水準で構成されたシンタクスに一致する。

ところで、インスタレーション･アートの持続的な経験がシンタクスの確信に至る例を、本研究はすでに《Play Dead》の記述にみた。フリードは《Play Dead》について、観賞者はその全体の認識なしに、作品の内容の構造にたいして自身の存在感が無関係だと直感すると述べている。つまり《Play Dead》の経験は、分裂や、統制への逆らいを含みながらも、最終的にはシンタクスとして確信される。

インスタレーション･アートは、たしかにしばしば制度的に画定された展示室に有限づけられているとはいえ、すでにみたように、それは絵画におけるカンヴァスのような、本質的なリテラルな有限性を慣習にもつわけではない。したがって本研究の問いは、鑑賞者はインスタレーション･アートから――ヴェルネの風景から出ていくディドロのように――どのように退出するのか、と言い換えることもできる。

3.2.3　没入のシンタクス ―― 主題の意図的構成

田園詩的構想の絵画は最終的に、リテラルな有限性との一致に至る。インスタレーション・アートの演劇的に賦活された経験の持続は、この一致に相当する局面にどのように至るのだろうか。これは、1.2.4 節で提示した。インスタレーション・アートのきりのない演劇的プロセスがいかに美的な境界画定に至るかという問いと同義である。

これを検討するため、「没入」概念をさらに掘り下げる。没入を構造づけるのは、演劇的な持続とシンタクスという二つの側面である。まず後者の側面を確認する。

フリードはグルーズ《家長》について、父親の朗読に家族が聞き入る中でひとりだけ犬に気を取られている（没入していない）少年や、無意識にそれを手で嗜める老女に当時の批評家が揃って注目していることに言及して、こうした要素が、主要人物たちの強い没入にたいする観賞者の意識を高め、「より明晰にして〔make more perspicuous〕」いるとする［10–11］。

フリードは初期の批評から、この「明晰な〔perspicuous〕」という形容詞を頻繁に用いている。この語はヴィトゲンシュタインにかかわる。「3 人のアメリカ人画家」（1965）の註で言及されるカヴェルのエッセイに、ヴィトゲンシュタインの「明晰な表象〔perspicuous

representation〕」という表現が引かれている。さらに、フリード自身、『なぜ写真はいま』でこの「明晰な表象」について概説している〔WPM 80〕。

ヴィトゲンシュタインは、人間が自分たちの言語使用を見通しているわけではないことを指して「私たちの文法はこの種の明晰さを欠いている」と述べる。私たちは発話のたびに「関連を見ること〔seeing connexions〕」でその意味を理解する。物事の文法は、一般的にではなく、個々の表現において理解されるのであり、これをヴィトゲンシュタインは「明晰な表象」と呼ぶ〔Wittgenstein 1958:§122〕。カヴェル自身この言い回しを用いて説明するように、この明晰さは「確信」に該当する〔Cavell 2002:80〕。

フリードは、服のほつれや半開きの引き出しを描くシャルダンが、それらが人物の没入を強調する効果を自覚していたと主張する〔AT 67〕〔fig. 15〕。その絵の主題が没入であることが、画家の構成によって確信される。フリードは、「注目、忘却、気散じへの抵抗といった関連する主題」も同様に当時膾炙していたというが、これも、没入に文法的に関係する概念が共起することで、主題に貢献していたと解釈できる〔AT 13〕。フリードはシャルダンやグルーズ、またカルル・ヴァン・ローやジョゼフ＝マリー・ヴィアンなどの、同様に「没入」の形象と主題が見いだせる絵画を列挙する。必ずしも読書や暗誦のような穏やかな活動だけでなく、雄弁さや説教もモチーフとなる。さらに、睡眠のような「自動的、不随意の、無意識の活動」が特に強い没入のしるしとして注目されたとフリードは述べる〔31〕。もちろん、それらの主題が「自動的に」、没入の明晰な表象を与えるわけではない。確信されるのは、没入という主題・文法について睡眠のモチーフを用いる画家の芸術的意図である。

いっぽうで、没入という抽象的主題を構成する描かれた人物の没入は、田園詩的な構想と同様に、演劇的な投影によっても構造づけられている。フリードはシャルダンについて以下のように述べる。

> もはや分析を拒みさえするほどの技術的な離れ業によって〔…〕それら〔シャルダンの人物画〕は、リテラルな持続、カンヴァスの前にひとがいるときの時間の経過を、純粋に絵画的な効果へとほとんど翻訳している。その描かれたイメージが安定していること、変化しないことは、そうであるほかないような物質的な性質としてではなく、あたかも、偶然続いている没入の状態 —— いわば、イメージの自身への没入 —— の提示であるかのように知覚される。その結果、逆説的なことだが、その安定性や不変性は、今にも何かが起こりそうな、あるいは徐々に、または唐突にさ

［fig. 15］Jean-Baptiste Siméon Chardin, ca. 1738, *Young Student Drawing.*
Oil on panel; 21 × 17.1 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum.

え変化が起こりそうなイリュージョンを作り出す力を、驚くほど充分に与えられる。［AT 49–50（下線引用者）］

絵画のイメージは物質的に動かない。他方、それを見ているあいだ、観賞者の時間は過ぎていく。本来ふたつの時間ないし時間性には存在論的な差異があるはずだが、観賞者が

自分の時間経過を絵画に描かれた状況に想像的に投影することで、画中の人物がそのあいだ同じ姿勢のまま静止している、いまそこで静止している印象になるとフリードは主張している。[*66]「今にも何かが起こりそう」――つまり、ふいにしゃぼん玉が割れたり、画中の人物がふと観賞者の存在に気づいて振り向いたりしそう――でありながら、いまのところ何も起こらない。こうして、没入する姿に投影された時間が、観賞者の関心を引き続ける［fig. 16］。換言すれば、見るという行為を投影することで、「この人は何かに没入していてまだ動きそうにない」というリテラルな日常的認識の文法を演劇的に喚起する。[*67]「何かが起こりそう」なこの感覚は、タブローの理念である「それがそうでしかありえない」という全体性の感覚を引き延ばす。

［fig. 16］Jean-Baptiste Siméon Chardin, ca. 1733–1734, *Soap Bubble.* Oil on canvas; 61 × 63.2 cm. New York, The Metropolitan Museum.

没入する人物像への観賞者の時間の持続的な投影と、没入の主題を観賞者が確信するシンタクスとして絵画が構成される。したがって、これらの絵画の経験には二つの局面がある。没入とは、描かれた人物像に、持続する没入が持続的に投影されるリテラルな共感の局面と、没入とはいかなる状態かを、忘却や気散じなどの関連するモチーフとの組み合わせから抽象的に確信する局面である。二つの局面は、「芸術と客体性」で対照づけられていた持続と現在性に相当する。

2.4.5節で述べたように、フリードは《Play Dead》について、共感のメカニズムが丸裸にされることを評価していた。シャルダンやグルーズの絵画もまた、没入へ共感させながら、その人工性を示すことで、同様の価値を得ている。

3.2.4 率直な投影としての没入

見る側が時間を投影することで没入は賦活される。さらにフリードは時間だけでなく、心的状態そのものの相応を示唆している。

> 〔…〕これら〔シャルダンの絵画〕は、没入の表現としての気晴らしの、新しい、道徳を別にした見え方を実現している。あるいはこうした見え方は、没入はどんな場合でもそれだけで良いものだということに応じた私的な道徳感〔unofficial morality〕を、非常に日常的な状態や活動から抽出したものと言うべきかもしれない。あるいはシンプルに、シャルダンは自身の描く人物の没入する姿に、絵を描く行為への自分の没頭の自然な相関物や、完成した作品を前にして観賞者が没入するにちがいないと彼が信じているその予見的鏡映〔proleptic mirroring〕を見出したのかもしれない。[51]

フリードは、ある没入の状態が、別の没入の状態の投影として「見出される」ことについて、倫理的な性質を示唆している。まず確認しておきたいのは、ここで挙げられる三者の没入の関係が非対称だという点だ。[*68] シャルダンや観賞者が没入する対象は、絵画に描かれた没入した人物であるが、その人物が没入しているのは、読書や手遊び、自分や他人の話、自分の睡眠などである。

他方で、両者は非対称であるが共通する面もある。それは没入という状態の率直さである。没入している人物は原理上、意識に入っていない相手の存在感に左右されることはな

い。そのためけしてわざとらしくならず、他者を演劇的に惑わせることはない。したがって、没入はカヴェルのいう率直さの倫理をもつだろう。私たちが他人の率直な没入状態を見ることに没入しているとき、その私たちの様子もまた別の人からみれば率直な没入状態に見える。没入の倫理は、このように率直さを承認する連鎖的な呼応である。[*69]

この構造は、セーレン・キェルケゴール『反復』のエピソードをフリードが論じた記述にも見いだせる。劇場を訪れたコンスタンティウス（キェルケゴールの変名）は、同じ観客である一人の女性について記述する。

> 彼女は自分が観察されていると疑いもしない。こんなにも私の視線が注いでいても、だ。これは彼女にたいする、そして残念なことに、私にとっての罪。そこにある〔彼女の〕無垢、無意識には、最も純な考えでさえ脅威になりかねない。ひとは自分ではこれ〔自分が脅威になること〕に気づかないが、善なる守護霊がその素朴な私性の隠れるところを教えてくれたならば、彼はそれに足を踏み入れるのをやめ、守護霊を悲しませることもない。〔だが〕もし少女がわたしの物言わぬ、なかばのぼせた愉悦を疑いはじめてしまえば、すべてはもはや取り返しがつかなくなる、彼女の愛さえも。〔キェルケゴール〕［Fried 2018:249］

コンスタンティウスを満足させるのは、目の前の観客の存在感など忘れたかのように集中した――没入した――舞台上の俳優たちのパフォーマンスよりも、コンスタンティウスの視線に本当に気づいていない若い女性の「シンプルなありかた〔simple existence〕」だったとフリードは指摘する。後日コンスタンティウスは、わざわざ郊外の公園へ出向いて別の少女を覗き見る。フリードはこの二回ともを「窃視」であると特徴づける。

> 簡単に言えば、両者にたいするコンスタンティウスの関係は窃視的といえるもので、これはとどのつまり、ディドロ的プロジェクトの本質ではない。なんなら、庭の少女を覗いたことの叙述のすべての箇所が、コンスタンティウスの行動が――私の読む限り――物語っているのだが、その動機の下劣さを強調するのだ〔…〕。つまり、劇場の少女に気づいて魅了されたのは、明らかに偶然起こったことだ。しかしコペンハーゲン郊外へ繰り返し車を飛ばしたことほど、意図的で、言うまでもなく衝動的な行動もない（そのために御者を騙してさえいる）。［251–252］

パフォーマーの没入に満足ならないコンスタンティウスは、より無垢なはずの少女をわざわざ標的にする。フリードはさらに『反復』後半の、婚約の必然性を疑う青年と、その疑いを焚き付けるコンスタンティウスの描写に言及する。つまりコンスタンティウスの行動は、エスカレートする窃視同様、懐疑論的な態度に動機づけられており、この点で他者の率直さを率直に信じるディドロ的な倫理を欠いている。完全な窃視を希求する懐疑論的エスカレートは、『なぜ写真はいま』でも三島由紀夫の小説を題材に言及される。この点は後の節で触れる。

たいして、倫理的に呼応する没入の例として、トマス・イーキンズ《熟練能書家〔*The Writing Master*〕》(1882)〔fig. 17〕に着目しよう。イーキンズは画家を目指す前の1861年ごろ、能書家

〔fig. 17〕Thomas Eakins, 1882, *The Writing Master.*
Oil on canvas; 76.2 × 87 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

の父から能書の訓練を受けてその仕事を手伝っていた〔Turner 1978:41〕。フリードは、イーキンズの絵画の多くの要素をこの技術に結びつける。ボートの側面や子どもの積み木など、絵画にところどころ書き込まれた細かな文字にフリードは注目し、美しく装飾的に文字を清書する技倆や身体がそこに動員されると捉える〔RWD 21–41〕。

《熟練能書家》は、その父が机で能書に取り組む姿をイーキンズが描いた肖像である。机に向かって書くというモチーフは、すでにシャルダンにもみたように、典型的な没入のモチーフだ。フリードはイーキンズの他の絵画にもピアノ演奏など没入的なモチーフが見られることを挙げ、リアリズムとの結びつきを強調する。

> これらの名前〔カラヴァッジョ、シャルダン、クールベ〕が示すように、私の言及している伝統は本質的にリアリズムの伝統であり、十中八九、それは没入とそれの表すリアリズムとの結びつきが、単に偶然的〔merely accidental〕なのではなく、機能的〔functional〕ということだろう。たとえば没入的な主題は時間の拡張〔temporal dilation〕の効果を求め、この拡張は、落ち着いた手つきで表象された場面を観賞者に探索〔explore〕させることで、絵画的リアリズムの目的を果たす。〔43〕

前節でみた没入に投影される持続の効果を、ここでフリードはリアリズムの機能とみなしている。フリードはさらにシャルダンやヨハネス・フェルメールを挙げ、「自己充足〔self-sufficiency〕」「充満〔repleteness〕」をその特徴に挙げる。

イーキンズが父を描くさい、ただ眺めるように描いたわけはない。父はイーキンズに能書の技術を教えたその人である。能書の精密な作業がいかなる集中や運動をもつものか、イーキンズは知っている。加えて、その作業姿を見ることもまた学習の一環でさえあったはずだ。そのような父の姿を描くことは、演奏など他の没入的状態にある人物を描く以上に、時間以上に自身の経験を色濃く投影せざるをえない。とりわけ、画中の父が書く文字をイーキンズが自らの技倆で描くとき、没入の投影と呼応は最大限に発揮される。こうしたことは、シャルダン《しゃぼん玉》のストローとそれを持つ指が、細い絵筆とそれを持つ指の形に重なりうる点、細いストローを描くために集中を要しただろう点にも部分的に言えるだろう。

没入は、対象に一向に満足しない窃視によってではなく、その姿が率直に没入していることを感情移入的投影によって信じる、人間のふるまいの文法についての承認のコミュニ

ケーションの質である。[*70]

3.2.5　率直さのアレゴリーとしての没入 —— フリードの批評における「as such」

没入は、率直さの感情移入的投影とシンタクスから成る。これは、フリードがカロの作品について「意味をもつということそのもの〔meaningfulness *as such*〕をその本質にする」と述べたのと同型の構造として考えられる。

前節でみたように、フリードにおいて没入は、没入の率直さそのもの（absorptive candidness as such）をその本質にする。フリードによればカロ作品は、身ぶりが意味をもつということそのものをシンタクスの意味にもつ。つまり、自身の主題を反映した抽象である。没入的な絵画もまた、没入の率直さをシンタクスによって率直にあらわす、同様に自己の主題を反映する抽象である。

フリードの批評ではしばしばこのような自己主題化（アレゴリー）が注目される。「as such」という表現はその符牒である。[*71]「形式としての形態」でフリードは、ステラの作品が「形態というものそのものの賦活能力〔the viability of shape as such〕」を検討した点を評価している［AO 77］。「as such」を付すことで、リテラルな性質はメディウムのステータス、すなわちそれを通じて芸術的意味が出来しうる賦活能力を発見される。

> 形態というものそのものと言って私が意味したいのは、単に支持体の輪郭（リテラルな形態と呼ぼう）や、所与の絵画の要素の外形（描かれた形態と私は呼ぼう）のことではなく、リテラルな諸形態や描かれた諸形態についての選択がその内でなされ、それらを相互に呼応させるような、メディウムとしての形態のことである。［AO 77（下線引用者）］

『クールベのリアリズム』でも「as such」はあらわれる。フリードはクールベの絵画を、絵画のなかに画家が身体的に入り込もうとする企てと解釈したうえで、それが「観るということそのもの」の水準の取り組みだと述べる。

> 〔クールベの絵画は〕画家＝〔最初のひとりとしての〕観賞者を、あたかも絵画のなかに身体的に没入させること、またそうすることで、すでに論じたように、基礎的な水準——観るということそのものの水準〔that of beholding as such〕、鑑賞者である身分と

いうその可能性を構築している非個人的なものないし客観的なものという条件〔*the impersonal or objective conditions constitutive of the very possibility of spectatorship*〕の水準において演劇性を打ち倒すことに、関心の少なくとも一部がある。（絵画のなかにリテラルに没入した鑑賞者、それと身体的に一つになった観賞者は、もはやその語のもちうるいかなる意味でも鑑賞者ではない。）［CR 132］

「as such」と付された「観るということ〔beholding〕」は、リテラルな個人性とは切り離された抽象的な性格と、また観賞それ自体を可能にする条件としてのステータスを与えられている。すなわち、観るという行為がどのように人間主体にとって共有され行われるか―― 第2章でみたカヴェルの議論の語彙でいえば「文法」を指す。

『なぜ写真はいま』でも「as such」はあらわれる。フリードはトーマス・デマンドの写真作品を「意図されているということそのもの〔intendedness as such〕」のアレゴリーとして見出す［WPM 271–275］。デマンドの写真作品は、ある特定の場所を等身大のペーパークラフトで

［fig. 18s］Thomas Demand, 2001, *Poll*.
Chromogenic color print; 180.3 × 259.1 cm.
©2024 Thomas Demand / Image Courtesy of Chicago, Museum of Contemporary Art of Chicago.

忠実に再現し、それを撮影して制作される〔fig. 18〕。

写真というメディウムは絵画と異なり、画面に映る全てを隅々まで写真家が意図して取捨選択できるわけではなく、意図していないものが偶然映り込みうる。これをジョン・バージャーは「意図性が弱い」と呼ぶ[*72]。だがデマンドの場合、被写体は撮影者自身が制作したペーパークラフトであり、意図せざるものが映り込むことはない。つまりデマンドの写真では、写真というメディウムにおける意図というもののエージェンシーが主題として取り沙汰されている。この構造にフリードはアレゴリー的な性質を見出す。

> 〔…〕デマンドの目的は、すべて意図された対象――この場合は、すべてがデジタルに編集された写真――を作ることではなく、意図されているということそのものを表象、あるいは言ってみればアレゴリー化するような写真を作ることであり、これは伝統的な写真イメージの「〔意図性の〕弱さ」の利用を、まさにこの観点で活用すること〔exploiting〕を必要とするとわかる。〔272〕

ペーパークラフトを被写体とすることに加え、ストレート写真であることで、デマンドの作品は、写真固有の意図性ないし「意図されていること」を主題として賦活している。これはシャルダンの描く服のほつれや、グルーズの描く気散じな子どもが、没入の主題を強調する画家の芸術的意図として特定されるのと同様である。

ステラ作品も、支持体の形態と描かれた形態の組み合わせによって、形態というものそのものがメディウムとして発揮する賦活能力を示している。この組み合わせがシンタクスである。カロの場合は意味をもつということそのものが、没入の場合は率直にあらわれるということそのものが、それがメディウムたる所以である賦活能力を自らにおいて示す。

ところで、「形式としての形態」でフリードはリテラリズムについてあえて「as such」を用いて、シンタクスの可能性を否定している。

> 同様に見ておくべきは、ドナルド・ジャッドやラリー・ベルといった作家の作品においてそれだけ取り出されて実物として示されている、リテラルであること〔literalness〕が、この一世紀を通じて先進的な絵画が承認してきたのと同じリテラルであることではけしてないという点だ。それは支持体がリテラルであること〔literalness *of the support*〕ではない。さらにいえば、実物として示すことは承認で

はない。支持体のリテラルな性質をいかに承認するか――何を承認とするといえるのか――というなおも続く問題が、少なくともモダニズムの絵画の展開にとってリテラルであるという事実と同等に重要なのだが、そうした作家はこの問いを、解決するのではなく消し去っているのだ。彼らの作品は、リテラルであることを承認するとは言えない。ただリテラルであるだけだ。そして、マネからノーランドやオリツキやステラに至る慣習から離れて、リテラルであるということそのものが、リテラルであることに価値を与えられているのか〔how literalness as such〔…〕have *given* literalness value〕、確信をもたらすものにできているのか、それら両方の源泉として経験されうるのか――加えて、新たな慣習、新たな芸術を生み出すほど力強いものなのか、そのようには到底見えない。〔AO 88（下線引用者）〕

基本的な主張は第2章でみたのと変わらない。重要であるのは、修辞的疑問で記された最後の一文だ。リテラルであるということ自体はリテラルであるということに価値を与えない。リテラルであることは定義上ただそうである以上のものでなく、ゆえに原理的にそれを「承認するとは言えない」。したがって、ある性質が意味のメディウムとして承認される局面を指して用いる「as such」は、「literalness」という単語には空回りする。

フリードが、カロ作品を「意味をもつということそのもの」のアレゴリーとして認め、いっぽうモリス作品を、意味の他律性つまり演劇性を主題とするアレゴリーとして認めないのは、このような理由による。リテラルとは、芸術のメディウムの慣習において様々な性質が「as such」を付して主題として新たな局面を取り沙汰されうるその足元になおも残り続ける、いまだただそうである以上でない性質の性質である。

インスタレーション・アートの演劇的なきりのなさは、時空間にセッティングされたリテラルな性質が、演劇性をつうじて賦活しつづけることにもとづく。ペーターセンの言う「パフォーマティヴなリアリズム」、または本論文2.4.4節で述べた「日常的行為のアプロプリエーション」はこの賦活を指す。インスタレーション・アートでは、主に移動と注目からなるさまざまな日常的行為の文法が舞台に上げられ、相互の要素が関係を結ぼうとして美的経験が持続する。こうした文法の主題化が、作品の意味のシンタクスを構成する。

3.2.6　フリードのリアリズム —— 行為の解釈可能性

芸術作品に、メディウムの慣習を通じて日常的行為が投影されていて、観賞者の投影をつうじてそれとして賦活される。これはフリードにおいて、リアリズムとして論じられる。

スティーヴン・メルヴィルは、リアリズム絵画が「説明を求めるように見える」というフリードの記述［CR 52］に注目する。素朴に考えれば、リアリズムこそ写実的で説明不要に思える。メルヴィルは、『クールベのリアリズム』でヘーゲルの議論をフリードが参照する箇所に注意を促す［Melville 2004:190］。

> ヘーゲルによれば、芸術制作とはそもそも自己表象であり（あるいは自己制作。これはマルクスを予見した語だ）、しかしここで自己表象とは、単純に自分を鏡に映すこととは違う何かを含んでいる。これを説明してくれるのは、ヘーゲルが持ち出す、川に石を投げる少年の例である。この場面にはナルシッサスの神話を思い出さざるをえない（明らかにそのように仕組まれている）。だが少年は、穏やかな水面に映る自分の姿に恋をしてしまうのではなく、むしろヘーゲルは少年にその水面を乱させていて（つまり、その鏡としての性質を破壊して）、いわば、見ることを受動的に欲望することを〔…〕、「自分自身のしている何かについて直感するための効果」を生み出す、世界への行為に置き換えるのだ。〔…〕日常的な行為と、芸術作品を作る行為との連続性は、水面に円い波紋を描くこと〔drawing〕のイメージによってすでに含意されている。［CR 276–277］

フリードは、芸術制作を自己表象だというヘーゲルの見解を取り上げながら、日常的な行為との連続性を強調している。すでに第2章でみたように、芸術のメディウムは、日常的に用いられる物質や行為、またその認識を用いる文法である。そこで用いられるリテラルなものについて意味のシンタクスを構成し、公然と観賞者に示して確信させるのが、フリードにとっての芸術的な質であり、メディウムの歴史を先に進める契機である。

フリードが強調するのは、この自己表象つまり日常的な身体や行為の反映が、ナルシス的な鏡像とは異なる、「非ミメーシス的〔nonmimetic〕」あるいは「非「写実的」〔non-“realistic”〕」なものだという点だ。すなわち、石や波紋が少年に似ていないように、それは類似による表象ではない。続く以下の記述は、フリードの批評観の基礎を端的に表している。

〔…〕ヘーゲルによれば、自己表象の効果は類似によって決まるものではない（少年が石を投げ入れて水面にできる円は少年には似ていない）。それがそのようなものとして認識されるために必要なのは、解釈の仕事――ヘーゲルは直感と呼ぶ――、いわば、原因と結果とを結びつけること、力強いアナロジーを掴み取ること、隠喩とアレゴリーを読むことの仕事である。〔277〕

ロバート・B・ピピンは、フリードのこのようなリアリズムが、観賞者と世界との深く身体的でさえある「分離不可能性〔inseparability〕」にあると主張する〔Pippin 2021:116〕。

現実的なものとは、この身体的に分離不可能な身体の本来の全体性であり、この身体は共有された自然的・文化的世界において、空間の中で働き、時間の中で動くものだ。その理解可能性とは、そうした実践、身体的な位置、共感的な投影、そして実際の動きから照らし出される。〔116〕

フリードにおけるリアリズムとは、身体や共感の文法を共有することにもとづく、人間相互の理解可能性を指す。フリードがカロについて「身振り」という語で述べたような、ふるまう身体のシンタクス的「全体性」こそ、絵画の構成的な全体性（タブロー）に、没入の形象が貢献する性質である。たいしてコンスタンティウスの窃視を動機づける懐疑論的不満は、没入における全体性の直感を脅かす「外からの影響」といえる。

身体の日常的行為・認識は、芸術制作および作品と、この意味でリアリズム的に結びつく。その結びつきは直感的な「解釈の仕事」によって理解される。シャルダンやイーキンズにおいて、絵を描く人間や見る人間とその絵に描かれた人間の没入とを呼応させるのは、私たちが日常で、没入状態にある人を見て没入していると認めるときに用いるのと同じ直感である。そうした直感をあえて蔑ろにしたり不渡りにする表現こそ、フリードが「演劇的」と呼んで美的そして倫理的に批判するものだ。

3.2.7　補遺：没入になおも残る演劇的窃視 ―― グルーディンによる批判から

ところで、没入の率直さやその「直感」が十全であると安易に前提することはできない。アンソニー・グルーディンは『没入と演劇性』で論じられる絵画にしばしば描かれている乞食や隠者が、眠っている・盲目であるというだけで没入的とされる点に着目し、その視線の非対称性を指摘する〔Grudin 2016:38〕。

> 盲目や眠りはそうした人々を最大限、「見られる〔beheld〕」ないし「目をかけられる〔beholden〕」ものとする。その人々は誰もに見られているが、見返すことはできない。〔39〕

すでにみたようにフリードは窃視と没入を、後者における演劇的な懐疑が前者にはない点で区別している。だが没入がそれを構造づける演劇性を抑圧する質でもあることをここまでに指摘した。持続によって賦活される、「今にも起こりそう」と感じられる何かは、コンスタンティウスの懐疑を駆り立てている、少女がこちらを意識しかねないという不安であり、率直さの直感はつねにこの不安を抑圧する。

グルーディンが重視するのは、抑圧される非対称性の経済的側面である。そのような人々は経済的に貧困で、土地の農産物や他者の寛大さにその生存を頼る点で「目をかけられる」ものだ。高貴な身分にあったディドロのいう没入は、そのような貧者にたいする想像的投影であり、共同性の想像でもあったとグルーディンは論じ、フリードがこの共感・政治の局面、感情の構造を「ごまかしている」と批判する〔39〕。

フリードは『没入と演劇性』冒頭で、絵画の分析を社会・経済・政治と結びつけないことを宣言している〔AT 4〕。その理由のひとつに、美術史において18世紀後半のフランス絵画の発展を、粗野で芸術に疎い中産階級の大衆の登場と結びつけてきた伝統的解釈を誤解だと思うことを挙げている。すなわちフリードは、演劇性という形式的・現象学的問題に重点をおくばかりに、「リアリズム」を脅かしかねない階級の観点を透明化し、「直感」を中立化している。

グルーディンは、以降のフリードの著作でもこうした没入と貧困、「経済的に目をかけられていること〔economic beholdenness〕」との関係が軽視されていることを指摘する。[*73] たとえば画中の人物のとるポーズにも、雇用と報酬を背景とした資本主義的圧力があると捉える。

［fig. 19］Jean-Baptiste Siméon Chardin, 18th century, *The Blind Beggar.*
Oil on canvas; 29.8 × 23 cm. Cambridge, Harvard Art Museum.

すなわち演劇性の他律性とは経済的な依存の表現でもある。

> 究極的にはディドロにとって芸術の質は、それが観賞者に「借りがあること〔beholdenness〕」をフレームづけ、タブローの中に押し込めて支配する能力に懸かっている。「借りがあること」がこのフレームから漏れ出るとき、それは芸術家やその作品が、物理的――商業的――に借りがあることを露呈する。〔Grudin 2016:41〕

グルーディンは、フリードのいう確信もまた伝統に通じた教育を条件とした経験であり、教育を受けていない観賞者を排除すると指摘する。すなわちそれは演劇性へのニュートラルな解決ではなく、同様に経済的なものだ。

率直な解釈を擁するフリードのリアリズムは、経済的に格差があり、またそれゆえに異なる身体や行為をもつ他者を、没入と演劇とに恣意的に割り振る危険をもっている。

これはウォルター・ベン・マイケルズのランシエール批判と平行的である。マイケルズは、没入の美学の危機を資本主義と関連づけて、ジャック・ランシエールの主張を「ネオリベラリズムの美学」と批判する〔Michaels 2015:68,87〕。ランシエールはエッセイ「物思いにふけるイメージ」で、写真はそこに映る人々が「感性論的に規定づけられていないこと」を示すと述べる〔Rancière 2008:123〕。ランシエールは、リネケ・ダイクストラやウォーカー・エヴァンスの写真作品を取り上げながら、それが社会的身分の同定を不確定にする効果をもつと主張する。

> むしろそれは、ある抑制なのだ。それらの作品が得ているありふれたもの〔le banal〕は、ある種の無差別〔indifférence〕である。文章や写真のフレーミングのもつニュートラルな性質は、社会的な身分を同定するための固有性を宙吊りに〔en flottement〕する。このような宙吊りは、みずからを見えないようにする芸術の作業の結果でもある。イメージの作業とは、芸術の非人称性のなかで、社会的にありふれたものをとらえ、そこから、それをある状況や規定された特徴の単純な表現としてるものを取り去る。〔126–127〕[*74]

ランシエールの美的・政治的主張にたいしてマイケルズは、「反差別は現代の資本主義への批判ではなくその良心として働く」と批判する〔Michaels 2015:62〕。目に見える違いだけを

その格差や差別として宙吊りにしたところで、そこには目に見えない経済的格差がある。ランシエールの美的な反差別は、格差をなくしたり和らげるどころかその正当化と温存として働く。

2.4.6節でみた他者の内面やセクシュアリティにたいする認識論的な判別の限界は、ここでは経済的なアイデンティティという形で現れている。グルーディンが述べるように、演劇性とはむしろ格差や依存の美的なあらわれであり、マイケルズの言うように、写真作品の美はその被写体が手に入れるものではなく、撮影する写真家と被写体とのあいだの不平等のしるしである［143］。これを美的な領域、すなわち目に見える世界から排除しようとする没入の美学は、まさに「ネオリベラリズムの美学」といえよう。

たいしてノックス・ペデンは、ランシエールの眼目はそのような不確定性の美学の推進ではなく、認識論的なものと美的なものとのジレンマにおける、後者の戦略的性質の強調であると擁護し、マイケルズを牽制している［Peden 2018:202］。すなわちランシエールの美的な政治は観賞者を、受動的に追従するものではなく、能動的に交渉するものと捉えている。これを支持する点でペデンは、フリードないしカヴェルにおける「意図」の重視の立場に近づく。

> 〔…〕作品の意味は諸行為のあいだ、作品を作った行為とそれを見る行為とのあいだの邂逅において生まれる。［202］

フリードは、主題を構成する画家の意図が確信できる構成を「明晰」と表現した。他者の姿に没入を演劇的に措定する視線が、この意図を構成する要素としての没入した人物像を成り立たせる。

グルーディンの観点では、フリードはディドロの記述から社会的側面を脱色し、その社会的な「距離」を否認して、映画の登場人物のような「そこにいないもの〔away〕」、動かない絵画のようにこちらを見返すはずのないものとして、盲者や乞食に没入を観照する。それはカヴェルが言うような「他者を登場人物に換える」演劇性である。他方、主題としての没入を明晰に確信させるためのモダニズムの基本的な表現技法として、没入の感情移入的投影のメカニズムを「丸裸にして見せること」があるとフリードは論じている。モダニズムによる演劇性の打破が、公然となっていない隠れた演劇的投影の欺瞞を打破するならば、想像的共同性すなわち「平等性」を「恩寵」として確信できる契機でもある［191］。感性的な領

域にとどまらない、社会経済的な領域における意図の実現こそ、特に1990年代以降のインスタレーション・アートには賭けられる。この点は第4章で詳しく見る。

ミニマル・アートの状況のごとく、私たちは社会的、経済的、政治的な距離を互いにもった状況に主体として含まれている。他者の不気味な存在感はリテラルである。人生のリテラリズムにおいて恩寵とは、映画館のようなつかの間の避難ではなく、そこにまだ見ぬ平等性を持ち込む契機であるべきだ。盲者は、没入の文法をリテラル化した表現ではなく、私たちの文法の一部である。

*

本節では、『没入と演劇性』で導入された「没入」の概念が、単に行為や感情に没入した人物像を指すだけでなく、フリードの批評的仕事全体に共通する側面を含んでいることを整理した。

まず没入は、絵画が物質的に動いていないことが、実際に人が動かずに止まっているかのような時間性を喚起する、経験の持続と関わる。没入の説得力が、それを見ること、描くことの没入を投影するためだ。このような行為・認識の投影とその直感的理解が、フリードの批評におけるリアリズムの感性である。

没入が観賞者の存在感の隠伏ではなく否定であることは、没入を条件づける演劇性の抑圧でもある。没入は観賞者の側の時間や内心を投影されてはじめて感じられるが、没入はその観賞者の存在感を否定するからだ。

没入はその投影の原理的な率直さにこそ存する点で、範例的にリアリズム的な主題である。したがって没入の形象は没入の率直さそのもののアレゴリーである。

このようにアレゴリーされる性質を、フリードは「as such」という符牒で表現する。この点で、デマンドの写真は「意図されているということそのもの〔intendedness as such〕」のアレゴリー、カロの彫刻は「意味をもつということそのものの〔meaningfulness as such〕」のアレゴリーに値する。

次節では、『マネのモダニズム』『カラヴァッジョの局面』の記述を中心に、没入に見られるような持続・投影を打ち切る性質として、「瞬間性」「現在性」「無関係」「残遺」「毀損」「反射の局面」といった一連の概念を「反射の系列」として分析する。

3.3　フリードにおける反射の系列 —— 激突、瞬間性、現在性、残遺、毀損、反射的局面

3.3.1　貫き —— 観賞の状況づけられた時間性

3.2.2 節でみたように、タヴィニはヴェルネの田園詩的絵画にたいする想像的な投影を、インスタレーション・アートにおいて観賞者のパフォーマンスを促すインタラクティヴなミザンセーヌに類比していた。このような持続的効果は没入にも見いだされる。没入した人物の形象は、観賞者がそれを見ている時間経過を投影させることで、「偶然続いている没入の状態」のように感じられる「純粋に絵画的な効果」をもたらす。

このような効果が 19 世紀後半に「貫く」と表現されていたことに、フリードは『マネのモダニズム』(1996) で注目している。

> 〔…〕だがここで強調したいのは〔ジュール＝アントワーヌ・〕カスタニャリの、彼独自のというわけではないが、その批評的な修辞表現の一貫性である。1860 年代と 1870 年代を通じて（またそれ以降）、「親密〔intimacy〕」、intimité という語が用いられるのは、没入の場面と関連するときのみであった〔…〕。それと同様に、「貫く〔penetrating〕」、pénétrante という語が、その〔没入の〕効果が一定時間起こる〔takes place over time〕ことを指して用いられた。［MM 217–218（下線引用者）］

ここで「貫く」と呼ばれる演劇的持続と、タブローの瞬間的全体性の理念との対比はすでにみた。いっぽうでフリードは、カスタニャリと同時代の批評家ザッカー・アストリュクの記述においてこの二つの理念が結びつけられている点に注目する。

> 1868 年、アストリュクは肖像画と〔…〕タブローとを鋭く区別する。「肖像画は、その顔つきという表現的な言語によって自らを示し、いわば私たちが観るやいなやその意味を伝達するはずだ。よってそれは私たちに激突する〔it must strike us〕、――それは、その美しい諸部分で少しずつ〔私たちを〕貫くタブローとは真逆のものである」。また「肖像画は、色の調子や絵の具の扱いの的確さや構想の驚きをその源泉にもつわけではない。肖像画とは力強く、生きた存在から、その個人的な生の強度を取り出したオブジェクトのように私たちに焼き付く〔impress〕」。言い換

［fig. 20］Édouard Manet, 1862, *Portrait of Victorine Meurent.* Oil on canvas; 42.9 × 43.8 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

> えれば、アストリュクにとってタブローは「遅く」、内的に複雑で、観賞者にとってまったく受動的とはいわずともともかくかなり穏やかである（観賞者に原理的に気づいていないことで、それはあたかも密かに一定時間効果を及ぼす）のにたいして、肖像画は、本質的に直面的〔confrontational〕であることで、その〔観賞者にたいして〕差し向けられているというモードにおいて、瞬間的で攻撃的、ほとんど脅迫的で、ほとんど生きている。（この対照は、アストリュクがここで用いる二つの動詞、「貫く」と「激突する」の対比にあらわれており、この語の使用や含意はと当時の批評とも一貫している。）［233–235（下線引用者）］

『没入と演劇性』で論じられたディドロの言説で瞬間性と結びつけられていたタブローは、『マネのモダニズム』で論じられる 1860 年代の言説では、「貫く」という持続的な質に結

びつけられる。たいして瞬間性は「激突する」という動詞を与えられ、肖像画と結びつけられる。すなわち、瞬間的確信から持続的確信へパラダイムは移り、観賞のプロセスが強調されている。

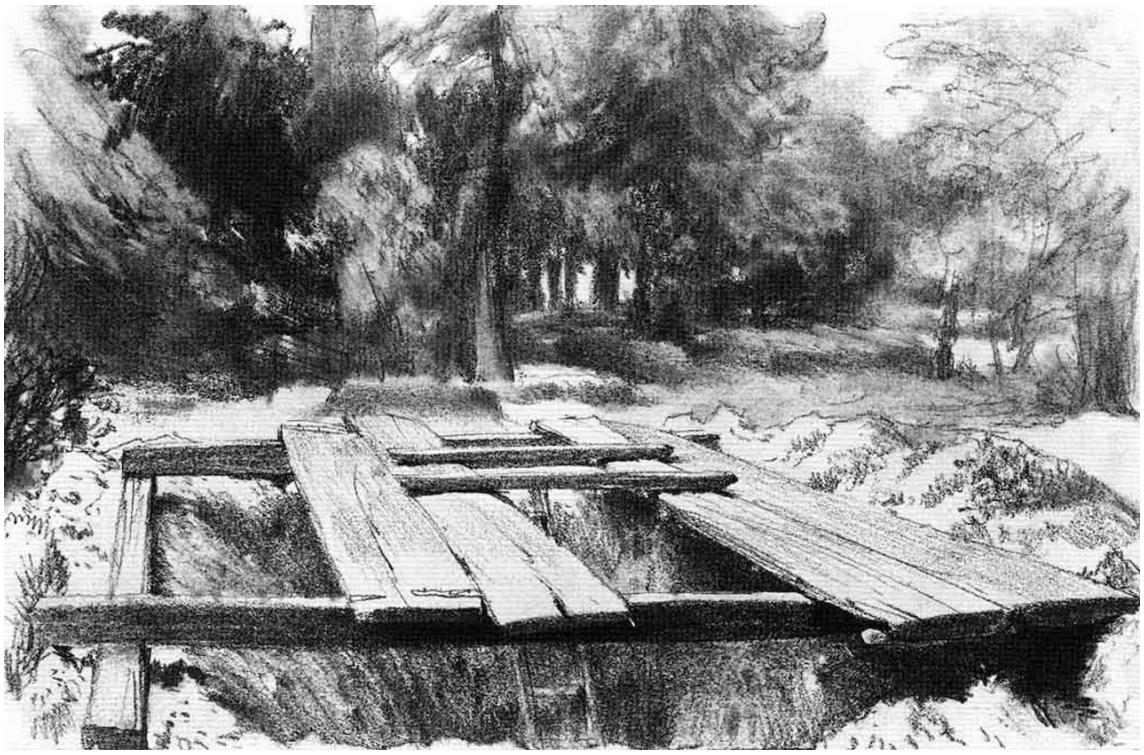
「貫く」という動詞をフリードは、『マネのモダニズム』の6年後に出版される『メンツェルのリアリズム』で、アドルフ・メンツェルの絵画の観賞について強調符合つきで用いられている。その記述は、田園詩的構想の絵画の経験と同型のものである。

> これで私が意味したいのは、描かれた場面の偶発性、仮設性、未完性〔contingency, makeshiftness, and unfinishedness〕は、観賞者に半ば催眠的に訴えるようになり、この観賞者がひとたび絵画の空間に「貫入して〔penetrate〕」、その内容に感情的に反応し、カンヴァスから目を離せなくなる自分（ここでは私自身を指す）を見出すことだ。あるいは、見ている当の作品を完遂するために（そして催眠同然の状態を引き出すために）観賞者に求められるこの知覚的・想像的な活動が、最終的には、絵という場に命を吹き込む、あるいは生き返らせるものであり、それに伴っている投影的なエネルギー〔projective energy〕は、強度は措いても種類としては、はじめからそれを生じさせようとするエネルギーにあたる、ということかもしれない。［MR 232］

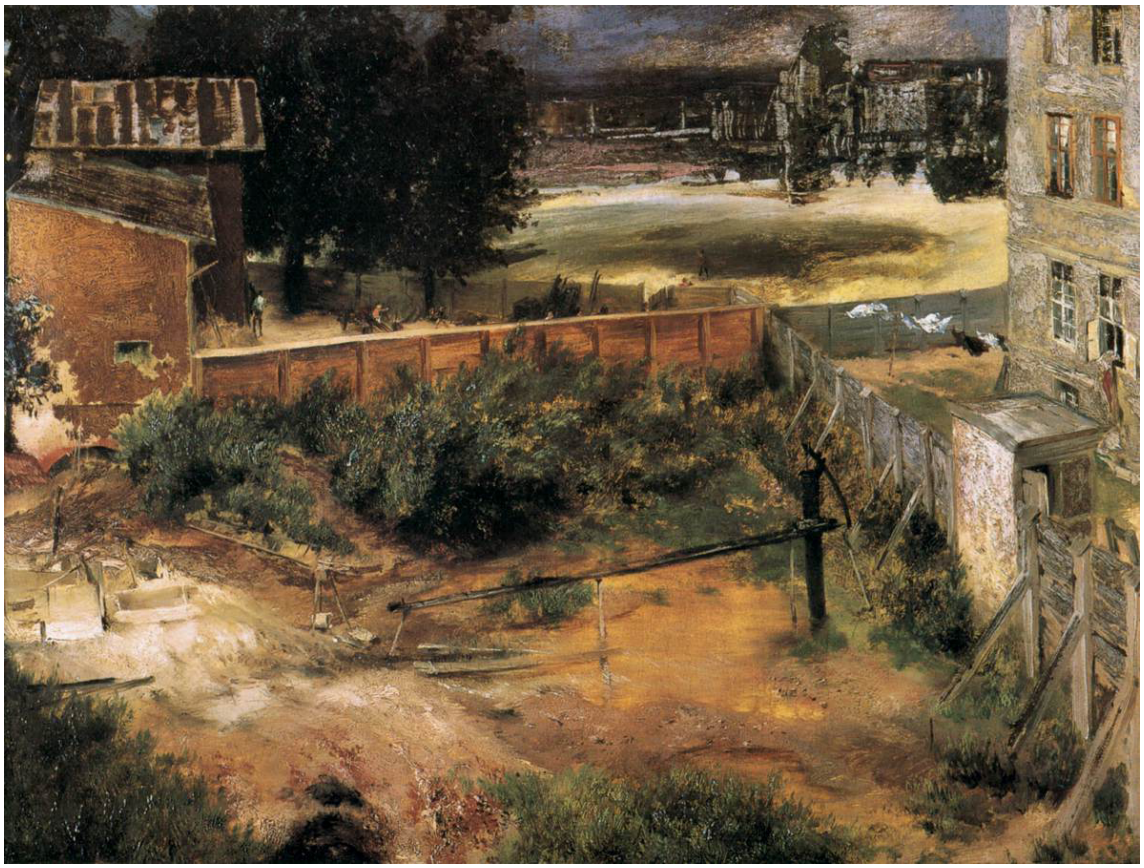
「貫く〔penetrate〕」という動詞が、『マネのモダニズム』と主客こそ変わっているものの、同様に絵画に自身を持続的に投影する経験を記述している。

フリードによれば「偶発性」はT・J・クラークの用語で、過去より未来を重視するとして近代の心性を指し示そうとした表現だが、同書の文脈でフリードは、直後に置かれた「仮設性」とほぼ同義と述べる［231–232］。「仮設」という語をフリードは、たとえば埋葬前の墓穴とその中央に棺を置くために架けられた桁を描いたスケッチについて用いている［fig. 21］。角材を簡素に組み合わせたその桁は、ただ最終的な組み立てだけでなく、為そうとしているプロセスや作業を目的とする「仮設の構造物」だ。それを組み合わせるときの身体的作業などは、説明されたり熟考するまでもなく直感的に理解できる、とフリードは特徴づける［32］。この語は他にも、高所作業員の使うはしごや、管を組み合わせて水を運ぶ装置［fig. 22］、引っ越しのために道路に積み上げられた調度品［fig. 23］などのモチーフにも用いられる［34, 77, 154］。

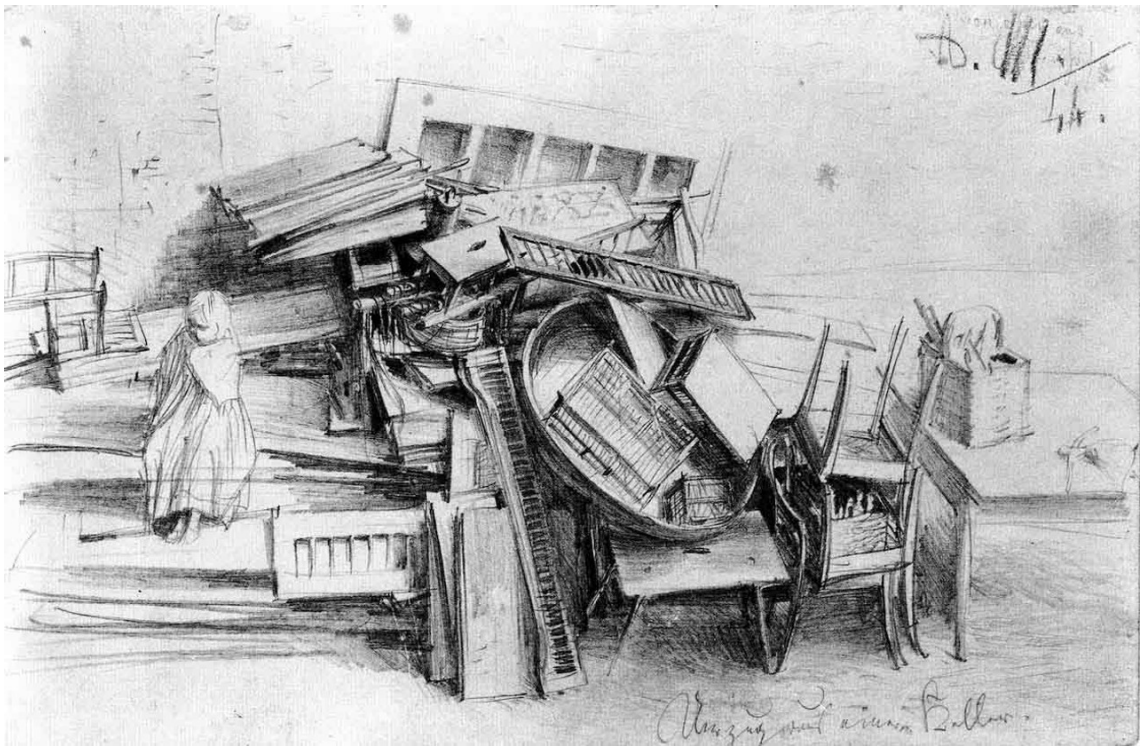
いっぽう「未完性」とは「ワーク・イン・プログレスであることの表れ」［152］で、メンツェ



［fig. 21］Adolphe Menzel, 1846–1847, *Cemetery among the Trees, with an Open Grave.*
Pencil; 12.9 × 20.4 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



［fig. 22］Adolphe Menzel, 1844, *Rear Courtyard and House.*
Oil on canvas; 44.5 × 61.5 cm. Berlin, Nationalgalerie.



［fig. 23］Adolphe Menzel, 1844, *Moving Out of a Cellar.*
Pencil; 13.1 × 20.8 inch. Berlin, Kupferstichkabinett.

ルの絵画やスケッチにしばしば見られる、鉛筆の下書きの部分が残っているなどの未完状態を指す。メンツェルが絵画を「閉合しそこねていること」をフリードは失敗とみなさない。木版スケッチ《ロイテンの戦いの前に将校に演説するフリードリヒ王》(1839–1842)の、顔や目が最終的に削り落とされている点をフリードは、「身体化の重要性の肯定」であるとともに「その絵画がただ未完であるだけでなく、完成しない〔unfinishable〕ことの承認」ととらえている〔45〕。同書の副題にも掲げるように、「身体化〔embodiment〕」はフリードがメンツェルを論じるうえで鍵となる概念である。メンツェルの絵画やドローイングに「身体的経験を想像的に投影する無数の行為」が含まれており、観賞者はその投影に繰り返し誘われるとフリードは述べる。行為の投影を誘う効果は、すでに述べた「仮設」の構造物や、自転車や補綴具などのモチーフ、道や階段、さらに首を動かして見るような、複数の角度の視界を複合したような構図に反映されている。

とくにこの最後の点についてフリードは、《シャフグラーベン川の氾濫》(ca. 1842–1843)《アルバート皇太子の宮庭》(1846/1876)といった絵において、身体がある場所を占めること、すなわち「状況づけられているということそのもの〔situated as such〕」が主題として示

されていると強調する［22］。

したがってフリードのメンツェル評において、「身体化」とは行為や知覚全般の投影を、「状況づけられていること」は特にその物理空間と知覚のインタラクティヴィティの投影を指す概念である。フリードが未完性に身体化の主題を見出すのは、そこに描かれている、あるいは描かれるべきものが何か推定させる、知覚や筋肉運動を承認するためである［84］。

偶発性、仮設性、未完性を備えた好例としてメンツェルのスケッチ《裏庭と家》（1844）［fig. 22］をフリードは挙げる。

> やや言い方を変えれば、《裏庭と家》が示す世界の見え方とは、あらゆるところが工事中で、しかも形を失いかけつづけてもいて、観賞者はそこに内含された〔画家がそこで描いていた〕位置に繋ぎ止められながらも、共感的な注意を誘うものが競合することで脱中心化される、そんな見え方だ。「アクティヴェートできる〔activatable〕」諸要素にきりがないほど満ちていながら〔endlessly full of〕、目を引き付けてとどまらせるようなもののない空虚〔empty〕でもある感覚が充満している――私が思うに、そうした対立した質が共存する、それどころか相互貫入していることが、この絵画の結局汲み尽くすことのできない魅力に力強く貢献している。［232］[*75]

ここで「貫く／貫入」という語はさらに、要素間の関係に用いられている。「貫く」という動詞でフリードは、絵画に持続的効果をもたらす構造一般を形容している。いずれにせよ、メンツェルの「身体化」に範例化されたこうした「貫く」特徴は、フリードのいう田園詩的な設計、またペーターセンのいうパフォーマティヴなリアリズムに合致する。以降の著作でも「貫く」という表現は、持続やインタラクションを感じさせる想像的投影を指して、写真や彫刻について用いられる［WPM 21, FHO 228］。

3.3.2　激突 ―― 過剰に意志されたタブローへ

『マネのモダニズム』でフリードは、「貫く」タブローと「激突する」肖像画との境界例として、アストリュクのミレー観を挙げている。アストリュクはミレーの描く農民、機械的な労働への没入の迫真を評価し、「演劇はない」と述べる［MM 233］［fig, 24］。他方ミレーの没

入の過剰な強さを、わざとらしく演劇的でさえあると受け取る批評家もいた［191］。フリードは、ミレー本来の意図は反演劇的ではあるとしながらも、ミレーの絵画に典型的な「遠ざかるような〔receding〕、またしばしば広大な空間のアリーナの前景に人物を配置する」構成が「その人物の質素な、おそらく無自覚な〔unself-couscious〕アクションをモニュメント化する」と指摘する。配色も相まって、ミレーはその「一見ドラマ的でない被写体を、実は舞台に上げる〔stage〕――ある意味でドラマ化してしまう」［CR 44］。すなわち、ミレーの描く人物の没入は、率直な投影を必ずしも実現していない。

このような両義的な特徴をもつミレーの絵画が、1860年代には改めてその強度を評価されるようになったことを、ルイ・エドモン・デュランティの評価を参照しつつフリードはまとめる。

> すでに示唆したように、この変化はミレーについての記述において最も顕著である。ミレーはその芸術的な意志の強さ、いわばその明晰さ〔perpsicuousness〕、不屈の意志を称賛された。意志された〔*voulu*, willed〕という形容詞は内在的に、悪いのではなく、良いものとしてその時期は席巻していた。ミレーは〔批評家テオドール・〕ペロケ

［fig. 24］Jean-François Millet, 1857, *The Gleaners*.
Oil on canvas; 83.8 × 111.8 cm. Paris, Musée d'Orsay

宛の、頻繁に引用される手紙の中で、自身の芸術的プロジェクトについて述べている――「〔絵の中の〕ものが、偶然、たまたま集まっているような雰囲気をもたないように。そうではなく、必然的で強いられた結びつきをそれらがもつように」――これは、必然性というものの新たな観点の好例である。[195]

フリードが示唆しているのは、ディドロのタブロー理念とのモードの違いである。

ディドロにおける絵画の構想では、絵画の一体性がドラマ的であるという理想は、動的な必然性の効果と等しいものだったが、そうした効果は、強いられたり、意志されたように見えるべきではないと捉えられていた。そうなってしまうと、内的な必然性という（反演劇的な）イリュージョンは、外的な制約という（演劇的な）印象に道を譲ってしまう。[194]

構成が意志されている印象をめぐって、ディドロの理念と、ミレーの評価とは対照している。フリードがここで「イリュージョン」と言うように、必然性が内的であることは絵画的な効果である。これは、「究極の虚構」が観賞者の存在感の否認であるのと同様に、絵画に外的なものの存在感の否認を示唆する。だが絵画は、その根源的な慣習として「見られるために作られた」[AT 93]のと同等に意志されて作られたものである。ディドロの理念が否認していたのは、観賞者の存在感だけでなく画家の意志でもある。

『没入と演劇性』でフリードは、画家による意志を抑制する効果を、描く行為やその様式を画家が内面化することに訴える。様式とは「ある種の誇張」であり、フリードはそれこそ芸術的表象の本質とみなす。

言い換えれば、1760 年代後半までディドロは、〔絵画〕のジャンルごとに、自然を誇張し、美しく演出し、変形するための、それ自体の特徴的な様式〔mode〕ないし「理想的な美」があり、画家がその様式を直感しいわば内面化できないかぎり、当のジャンルにおける努力は失敗に終わるという意見を固持していた。すなわち、そこにはある種の誇張があり、この誇張の根本は、観賞者に印象を与えようという願望にではなく、芸術的表象の本質にある。[98–99]

芸術の本質としてのこの様式的誇張は、フリードが批判する「自然主義」〔von Held 2017:38〕の対極にある。ディドロが美徳とするのは、画家が自身の意志を中和するように、様式を身振りとして内面化すること、つまり一種の没入である。

ディドロの没入が意志と対立するのにたいして、ミレーの評価では、没入の描写と意志の印象とが共存する。この両方への肯定がミレーへのアストリュクの評価にある。

> だがすでに示唆したように、アストリュクのミレー観の重要な点とは、それだけ取り上げるなら、意志されてまた過剰に没入的なタブロー〔the willfully and excessively absorptive tableau〕とが、それ自体で決定的に肖像画のようであるという構想を含んでいることだ。それは、絵の中のひとりや複数人の人物が観賞者に直面する〔face〕ためではなく（こちらを向いていないのは明らか）、そのようなタブロー、アストリュクにしてみれば理想的肖像画が、とりわけ強度をもちまた激突する〔striking〕ものであるためだ――あたかも適切な条件のもとでは、貫きが激突になりうるかのようだ。〔MM 255〕

没入の「過剰さ」への言及は、箱状の奉納物に祈りを捧げる人々を描いたアルフォンス・ルグロ《奉納物》（1860）〔fig. 25〕へのデュランティの評価にもある。ミレーにも匹敵する没入した主題の強調、また構成の過剰さにデュランティが言及することをフリードは取り上げ、ディドロ的な没入の体制にはもはやおさまらないと指摘する。ルグロの構成の過剰さとは、人物たちがごく浅い空間に配置されて[*76]――メンツェルの空間性とは対照的である――シルエット的になっていることや、手前に描かれたひざまずく女性の服の白さ、奉納物の派手なデザインである。とりわけこの奉納物の向きをフリードは強調する。奉納物に祈る人々がほとんど真横に左向きであるのにたいして、奉納物自体は真横に右向きに相対するのではなく、45度ほど画面側つまり観賞者のいる側に回転している。フリードはこれが観賞者に「直面している〔*facing*〕」と表現する〔195〕。

> つまり、ルグロの《奉納物》には、観賞者を否認しながら直接に指し向くという、二重で分裂した構造が見いだされる。この構図は一見矛盾しているという点でも、デュランティのテクストがまず注意を促した、没入の過剰な主題化の論理と一貫している。やや言い方を変えれば、（〔当時の〕多くの批評家にとって）強度として復権する

［fig. 25］Alphonse Legros, 1860, *Ex-Voto.*
Oil on canvas; 174 × 197 cm. Dijon, Musee des Beaux-Art.

> に至ったと私が述べたこの過剰さは、一種の演劇性に表現を探るにも至ったのである。しかしそれは、メロドラマ的としばしば言われたような種類の修辞や身振りの過多と伝統的に結びついた演劇性ではなく、直面性そのものという、より「抽象的」で提示的な演劇性〔the more “abstract” or presentational theatricality of *facingness as such*〕である。［196］

直面性とは、ディドロの体制が否定していた、絵画の根源的慣習すなわちリテラルに観賞者と向き合っているということを指す。[*77]「as such」が付してあるように、直面性は絵画の慣習として発見され、芸術的な意味のメディウムとして賦活されている。

ここで演劇性が「より抽象」と価値づけられている点について補足する。カロの例にみたように、フリードにおいて「抽象」とは、芸術作品が日常的認識と共有するリテラルな事実が作品において主題化されることを指す。比較級であるのは、演劇性がすでに、私たちの

不誠実なコミュニケーションを抽象化した性質であるためだ。演劇的関係のリテラルな事実として、フリードは「直面」を抽出している。

3.3.3　貫きと激突 —— フリードをレーベンティッシュと比較する

アストリュクのいう理想的肖像画では「貫きが激突になりうる」とフリードは表現していた。[*78] そこで欠落するのは持続の投影である。

『マネのモダニズム』結論部でフリードは、エドゥアール・マネが1860年代またある程度はそれ以降の画業において「解釈の貫き〔hermeneutic *penetration*〕のあらゆる試みを拒絶、少なくとも抵抗した」と要約する〔401〕。持続を示す貫きという語を「解釈」に結びつけた表現は、第1章でみたインスタレーション・アートの議論、とくにレーベンティッシュの分析やその影響を受けたモデルに関わる。以下では先にこれをみたのち、マネの絵画がそれを拒絶・抵抗するというフリードの見解を分析する。

1.1.7節でみたように、レーベンティッシュは、決まった順序の与えられていない要素のあいだで解釈がきりなく展開するという意味で「時空間的」な経験として「美的プロセス」を提案した。この解釈のプロセスを賦活するのが、フリードにもとづいて「演劇性」と呼ばれるものである。

> それが二重に読み取れることにもとづいて、ミニマリズムのオブジェクトは構造的に不気味でありつづける。かくして、オブジェクトにたいする関係を何であれ瞬間的なものとして理解する可能性〔…〕は問いに付される。オブジェクトの「救いようもなく演劇的な」、言うなれば美的な二重化をつうじて、これにたいする主体の理解のアクセス〔verstehende Zugang〕が再帰的に主題的〔Reflexiv thematisch〕になる。演劇性とは〔…〕ある開かれた可能性の空間——美的経験の空間ともいえるだろう——〔…〕を指す名前である。〔Rebentisch 2003:56–57〕

よって、ミニマル・アートのオブジェクトは「観るときに、特有のしかたで不安定になるのであり、それ自体プロセス的だといえる」〔60〕。オブジェクト自体のこの「プロセス性」を「内的時間化〔interne Verzeitlichung〕」とレーベンティッシュは言い換え、経験のプロセス性を介してこれが理解されるという。このことは、シャルダンの没入の「絵画的効果」が、

観賞者の側の時間の演劇的な投影であることと共通の構造をもっている。

成功した芸術作品には「予想だにしない明白さ」を特質にもつというニクラス・ルーマンの記述を引いて、レーベンティッシュはこれを「美的な一貫性〔aesthetischer Stimmigkeit〕」と言い換える［92］。ルーマンによればこれは、作品が芸術メディウムのうちで掴み取った形式であり、「秩序の強制力の証拠〔Nachweis von Ordnungszwängen〕」である。

しかし、ルーマンはこれを芸術家の決断すなわち制作プロセスの再構築であると捉えるいっぽう［92–93］、レーベンティッシュは、芸術作品の美的な明白さを制作のアナロジーに還元すべきでないと主張して、明白でありながらも「偶発的〔kontingent〕」であることを求める［95］。レーベンティッシュにとって、蓄積する解釈がどれも偶発的であるという「美的なあらわれ〔ästhetischen Scheins〕」こそが、芸術作品の美的経験における質であり、それはけして客体として観賞者から独立に措定されるものではない。レーベンティッシュはこのあらわれを「突然〔*unvermittelt* / plötzliche〕」という時間性で特徴づけている［96］。それは非連続性、非同一性の経験であり、終着地点ではない。

> 芸術がそれ自体で、それを経験する視点からプロセス的に構成されたものであるのは、個々の要素が充分に対照づけられた形式のなかで、同様に相互に客体的なものとして自由であるからではなく、その美的経験のなかで、作品にある、あるいは作品における結びつきが、けして明白に結論づけられない〔abschließend evident〕からである。［118］

レーベンティッシュとフリードとははたしてすれ違っているのだろうか。たしかにレーベンティッシュは美的プロセスの「きりのなさ」を強調し、「芸術と客体性」における瞬間性の理念は退けている。だがここまで追ったフリードの議論をみると、ディドロのタブロー理念を敷衍して言う「それはそうでしかありえない」「内的な必然性」、あるいは要素の相互の関係づけとしてのシンタクスや、主題についての閉合の確信、さらにルグロやミレーについて言う「意志」、適切な条件のもとで貫きが転化した「激突」といった概念のレパートリーは、レーベンティッシュの、解釈が貫くプロセスのなかで突然に意味の偶発的な累積が「美的なあらわれ」として経験されるというモデルと、端的に不一致とはいえない。

すなわち、「芸術と客体性」以降に展開したフリードの批評は、インスタレーション・アートの経験の理論と、相応する部分があるのではないか。これを検討するため、以下では、

解釈の貫きへの「抵抗」としてフリードがマネに見出した特徴をみていく。

3.3.4 瞬間性、現在性 —— 持続を打ち切る

レーベンティッシュの「プロセスの美学」が斥けるのが、フリードの「瞬間性」と「現在性」、またその概念的な連合である。すでにみたように、プロセスの概念はレッシングのモデルにもとづいている。絵画のような、「空間的」につまり定められた順序なく要素の配置された芸術において、その要素が構成されて「含蓄ある瞬間」に至る。しかしレーベンティッシュは、プロセスに最終的局面はないという主張を維持するため、「含蓄ある」のはプロセスを際限なく賦活するリテラルな物質性そのものであるとして、経験における瞬間的な性質を否定する〔149〕。

これと対照的に、解釈の貫き（プロセス）を拒絶する方途のひとつとして瞬間性をフリードはマネに見出す。すでにみたようにアストリュクは肖像画の特徴に瞬間性を挙げた。フリードはマネの絵画をこれと類比しながら、瞬間性がどのような質か整理している。[*79]

> 〔瞬間性という時間的モードとは〕要はイーゼル絵画とは実質すべてが表面〔*all* surfaces〕だということ、その表面のあらゆる単位が観賞者に直面すること、そして物理的に範囲を限られていることで、「全体として」一挙に〔all at once〕、ひとつのとらえきれないほど短い一瞥においてとらえられることである。（人間の目が実際にこれをできるかどうかは問題ではない。重要なのは、それができる、それをするという観賞者の確信のほうである。）没入的なタブローが達成する一体性は、そのプロセスや確信を、持続という時間的効果に貢献する没入的効果として促進するものだ。いわば、没入的なタブローはその描かれた場面への即座の想像的なアクセスを観賞者にもたらすようデザインされており、そうしてひとつの構成〔…〕、本質的には明らかに非瞬間的である構成の前に、観賞者を定まりなく引き止める〔hold the viewer indefinitely〕。〔291（下線引用者）〕[*80]

この「瞬間性」の記述は、人間の視力に還元しないよう注記する点も含め、[*81]「芸術と客体性」の記述とほぼ一致している。

注目すべきは、没入的なタブローが持続を想像的に投影させる契機に「瞬間性」の印象があるという箇所だ。これに対して、解釈が「貫く」のを否定するマネの絵画はどのように瞬

［fig. 26］Edouard Manet, 1862, *Street Singer.*
Oil on canvas; 175.2 × 108.5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

間的なのか。フリードはマネの瞬間性に静まった感じや没入がないと指摘したうえで、マネの瞬間的絵画の範例として《街の女歌手》(1862)［fig. 26］を取り上げる。以下にデスクリプション全体を引く。

〔この絵画に描かれているのは〕カフェを出たところの若い女性〔…〕で、左手にギターをもち、曲げた左腕に黄色い紙に包まれたさくらんぼの房を抱え、右手を上げてそのさくらんぼをいくつか、自分の（開いていないように見える）口に運んでいる。緑色のカフェの扉は、おそらくその直前には彼女が敷居を出たことでこの瞬間は外向きにス

イングしたのだろうが、今は振り戻って店内に向いており、その向こうに白いエプロンをつけて立つウェイターや、ひとりふたりの客、さらに奥の壁に掛かった数個のつば帽子が見える。女性の服装は黒色の飾りのついたグレーのドレスとジャケット、上がった裾からは白いペチコートが正面に見え、歩き出したところだとわかる。正面から照らされた〔front-lit〕顔は表情がない〔expressionless〕。前を見ているが、観賞者を直接見ているのではなく、まるで突然通りに出てきて、まだ周りに焦点を合わせられていないかのようだ。例によって、ドアの角度はこれでは動かない。そのドアがカフェの空間に振り戻るためには、彼女はその通り道に近すぎるように見える。しかし、彼女のチョークのような青ざめた顔、何も見ていない視線、その行為の瞬間的だが穏やかな様子の組み合わせにあるその「おかしな感じ〔wrongness〕」の効果は、時間の伸縮、光景への分解の効果である〔…〕。《街の女歌手》のこの提示的なモードは露呈〔revelation〕―― この女性のだけでなく、絵画の露呈 ―― と特徴づけられるだろう〔…〕。[292]

フリードは、別々に起こっただろう複数の動作が画面に散らばっているように見える構成を指して、「時間の伸縮〔telescoping of time〕」「光景への分解〔exploding into view〕」と表現している。扉が振り戻る動作、歩き出す動作、さくらんぼを持ち上げる動作のあいだに本来自然にあるべきタイミングのずれが画面の上では抹消されることで、連続して起こったすべてが一挙に示されるように見える。これは異時同図やクイックモーションに似ている。[*82]

《街の女歌手》の「おかしな感じ」とは、観賞者と画中の世界とで時間のスケールが合わない、時間性の分断の質である。そこには、人間が直面するときにあるような、共有・投影できる時間スケールが見いだせない。持続が没入的・演劇的に投影される「引き延ばされた時間の効果〔protracted temporal effects〕」[296]はない。マネにおける瞬間性は、持続が始まらない、すでに打ち切られているという感覚である。

この意味でフリードは写真メディウムについて、「瞬間的」という形容を頻用している〔WPM 89,111,155,253, FHO 62〕。それに関連して、引用部終盤にある「露呈」という表現について、『なぜ写真はいま』のベアト・ストロイリの映像作品〔fig. 27〕についての記述は注目する価値がある。

〔ストロイリの、街にいる人物を映した映像作品について〕まずなにより、そのスローモーショ

［fig. 27］Beat Streuili, 2002, *8th Avenue/35th Street.*
Screenshot. Video; 20 min.
©2024 Beat Streuili / Image Courtesy of Artist and Jochen Hempel Gallery.

ンは、観賞者の感じる、露呈という感覚、日常において見ないだろう、実際見ることができないだろう、人間のふるまいの諸側面が観察できるようになる感覚を強める。これ自体はオリジナルの考えではないが（ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」の概念を思い起こせる）、おそらくストロイリのヴィデオにその驚くべき露呈の力を与えているのは、そのスローモーションが、カメラを隠し、また望遠レンズを組み合わせことで、たとえばその顔の、私秘的であるだけでなく〔…〕ふつうの視覚には文字通りアクセスできないような表情の動きについて、じっと考えられるようにするそのやり方だ。同時に、スローになった表情の動きは、ある重要な点で、読み取りがたい〔unreadable〕ものに感じられる —— これはあくまで私の主張だが —— だからこの露呈の感覚はまた、避けがたく、ストロイリの上映する世界の外に私たちがいるという直感〔an intuition of our outsideness from the world of Streuil's projection〕でもあるのだ。［WPM 245］[*83]

ストロイリの被写体もまた、隠し撮りとスローモーションのために、その身振りが演技である可能性を剥奪されている。その表情は、演技どころかその意図さえ「読み取りがたい」。この読み取りがたさが、フリードが露呈を「世界の外にいる」感覚とみなす理由であることに着目しよう。

「芸術と客体性」でフリードは、瞬間性と現在性とを密接に結びつけていた。だが、『もうひとつの光』に収められたトーマス・デマンド《Pacific Sun》(2012)［fig. 28］を論じた批評でフリードは、これらの関係を批判的に見直している。フリードは現在性を「正確に定義することはできない性質だが、ともかく持続の強調から最も離れた極と私は理解している」と述べたうえで、しかし瞬間性で持続を――マネのように――迂回するのではなく、むしろ持続をポジティヴに用いた例として《Pacific Sun》を取り上げる。

《Pacific Sun》は、同名のクルーズ船が嵐に見舞われたさいの船内カメラの記録映像にもとづく映像作品である。すでに述べたようにデマンドは、資料をもとに特定の場所を再現したペーパークラフトを撮影する写真作品で知られるが、この作品は同様の手法で制作し

［fig. 28］Thomas Demand, 2012, *Pacific Sun.*
Video; 120 sec.
©2024 Thomas Demand / Image Courtesy of LACMA and The Israel Museum, and Matthew Marks Gallery

たストップモーション映像である。記録映像のカメラは固定されているため、画角は揺れずに変わらないまま、船内の大きな揺れに応じて無数のものが右に左に滑っては散らばる様子を捉えている。デマンドは映っているものをペーパークラフトで再現したのち、それらをオリジナルの映像に合わせて少しずつ動かしては撮影したストップモーションを作成した。

フリードは、この映像作品が揺れる船内の状況を描いていると観賞者がすぐに理解する点に着目する。デマンドは、本来の記録映像にない吊り照明を加えることで、それが左右に傾くことで船の揺れを示した。まずこの照明が左右に振れ、その直後にものが次々滑ってくるという因果関係がすんなりと感取できる。モチーフの選択とストップモーションという技術が組み合わさることで、物の衝突の様子は「予測できないが、しかし改めて機械的な決定による」ように見える［259］。

このような演出が「映像全体の意図の構造」を強調するとフリードは述べる［260］。さらにフリードはこの作品がループ上映される点に着目する。

> 〔…〕それは15秒もない間隔で繰り返し再生されるため、はじめの一周でも、はじめの十周でも、百周でも（ともかく原理的に）、見逃したものを見るチャンスは〔何度でも〕与えられる。この点は本映像の、偶然的特徴ではなく、構造的な特徴である。《Pacific Sun》を観るとき、あまりに速く、あまりに大量で、観賞者にとってはあまりに多いばらばらの「空間」で物事が起こっているという強い感覚がある。どの瞬間でも断片以上のものはとらえがたいのだが、同時に、それらをもう一度見ること、別の場所に注目することができるだろうという気づきもあり、（たとえば）モップワゴンや花瓶、あちこちに滑るピアノのような食器棚、あれやこれやのもの（近景に小皿の山がある）が落下するのも、映像終盤で女性もののサンダルが右から不気味滑り込んでくるのも、待ち受けていられる〔…〕。〔…〕正確にいえば、それは反復の感覚ではない。反復と言うには、一度ずつの視聴が強度も唯一性もありすぎる。［264–265］

フリードは「それぞれのものがただいちど、ただいちどだけ」というライナー・マリア・リルケの詩を引き合いに出して、《Pacific Sun》のこの効果がループ上映によって可能になっていると指摘し、「現在性としての一回性〔Onceness as presentness〕」と付言する。フリードはこ

れを、終わりが見えないままずっと続くリテラリズムの「きりのなさ」と対照づけている。

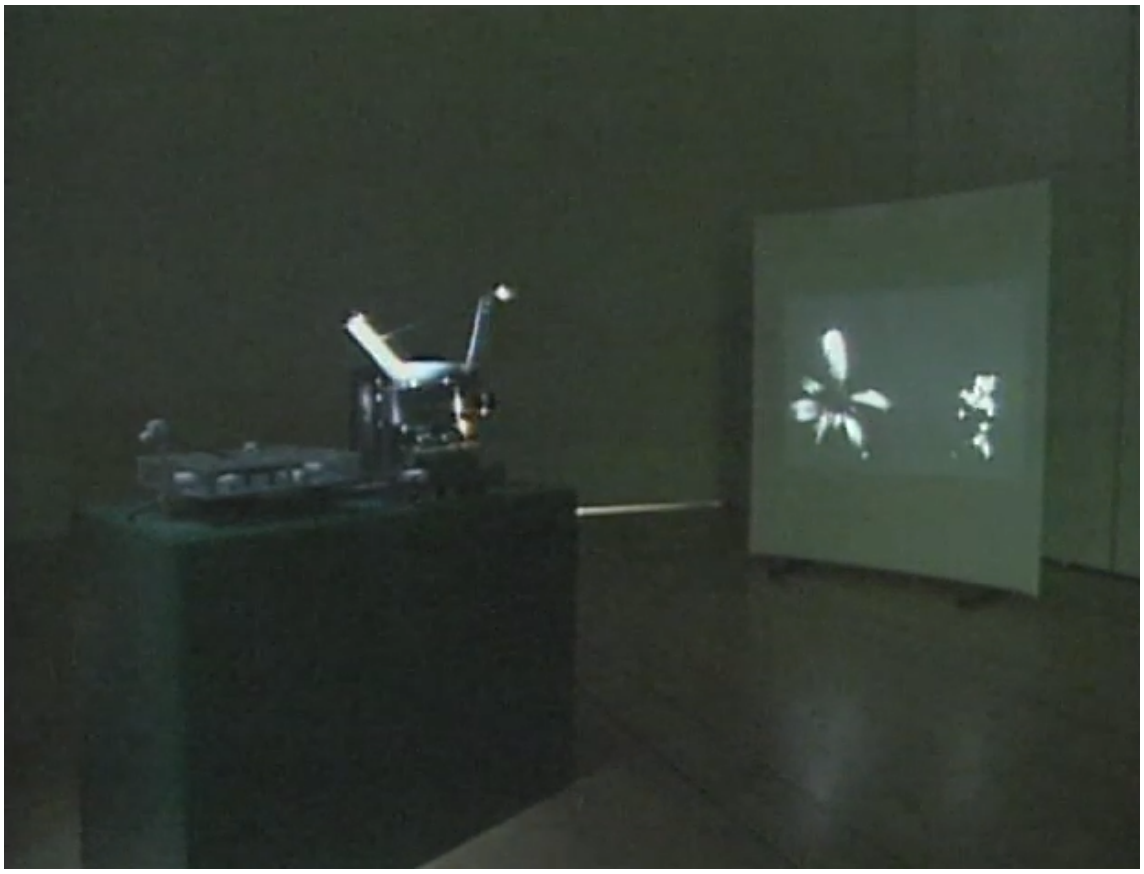
すなわち《Pacific Sun》もマネの場合と同様に、観賞者の側に流れる現実時間の持続を投影させない。モチーフと手法による「確定性〔determinacy〕」[259]の印象とあいまり、これもまたストロイリの映像のように、観賞者の生きる時間にたいして別の世界として切り離された印象を与える。フリードはこれを「フレーム」と呼び、フレームづけられない演劇的なきりのなさと対比する[265]。船の揺れというひとつの原因に左右されるものの動きは、一見混沌としていながらも、カロの彫刻が抽象的に示す身振りのようであるとフリードは示唆する。

映像のループは、レーベンティッシュがインスタレーション・アートにおける緊張した時間性の範例的表現として取り上げていたものである。

> ループに終わりがないこと〔Endlosigkeit〕は観賞者を、自身の経験の時間と、その映像ごとの時間との対照へ、固有のしかたで直面させる。〔…〕ループに終わりがないことが、映像技術的なインスタレーション〔・アート〕の関心ぶかい手法〔interessanten Mittel〕となるのは、ループの反復構造自体が、その作品構造に属すときであり、それは当のインスタレーション・アートから退出させるよりもむしろ残留させる。[Rebentisch 2003:197]

レーベンティッシュはループを効果的に用いた作品の例にブルース・ヨネモト《Time Machine》(1999)[fig. 29]を挙げる。百合の生花が咲いて萎れるまでのタイムラプスと、それを粘土で模したストップモーション映像が並べてループ上映される映像インスタレーション・アート作品である。前者はクイックモーション、後者はアニメーションである。それぞれのメディウムは、花が萎れるまでの同じ持続した時間を、それぞれに慣習的な仕方で表象する。これらを投影するスライドプロジェクターが同じ部屋にあることで、映像のループ上映それ自体が強調されているとレーベンティッシュは　指摘する。表象された時間と表象する時間との緊張は、レーベンティッシュが美的経験の作用因とみなす二重性である。

> プロジェクターの機械的な作動音とともに、終わりなく生まれては枯れていく百合を観ていると、二つの機械の時間（その映像自体の〔ループする〕時間とそれが描写している〔花の〕時間）と、また観ている時間との一致の感覚はだんだん失われる。ループのもつ



［fig. 29］Bruce Yonemoto, 1999 *Time Machine.*
Video; 120 sec.
©2024 Bruce Yonemoto / Image Courtesy of Artist

> 終わりなき同一の反復〔endlos identische Wiederholung〕が、経験がずっと続いていくこと〔Unendlichkeit〕とは対応しないままで、新たにまたそのたび異なって何度でも咲いては萎れるのを見る――そう見えるほかない――その経験は、機械的に構成されたものではない。［197］

クイックモーションとループによって、観賞者の時間を投影できる感覚は消失する。これは、フリードがマネ《街の女歌手》の瞬間性、デマンド《Pacific Sun》の現在性として分析された経験とよく似ている。さらにレーベンティッシュはスローモーションの例としてビル・ヴィオラ《The Quintet of the Unseen》(2000)、ダグラス・ゴードン《24 Hours Psycho》(2006) を挙げており［200］、フリードも後者とまたヴィオラの別の作品《The Passions》(2003) を関連づけている［FHO 189］。ストロイリの場合とは逆に、映画フッテージのスローモーションは「役を演じる俳優の意図的なふるまいと、呼吸・まばたき・唾を飲む

など、カメラの前で同時に起こっている不随意の、意図的でない行為全般との 区別が難しい、あるいはほとんどできない」[186–187]。演技はそもそも不随意の行為に支えられている。このようなスローモーションにも「露呈的な力」があるとフリードは述べる。

以上のように、持続の自然主義的投影を防止する・打ち切る表象は、そのメディウム自体がタイムベースドであろうと（非等速の映像やループ）なかろうと（瞬間的な絵画）、現在性（presentness）の質をもち、それによって露呈の質をもつ。

現在性とは、自律した時間性に直面したときに観賞者が感じる、自分がそこから切り離されているという感覚である。「芸術と客体性」の議論に戻れば、特にこの前者の性質が、当のメディウムのスペシフィックな歴史と、その連続性を構成するそのたびごとの行為としての制作行為を意識させる効果をもつ。

インスタレーション・アートは、映像やサウンドなどタイムベースドなものを含む、時間を表象するさまざまなメディウムによってしばしば構成される。ノンリニアなものや、テクストもこれに含まれる。レーベンティッシュはこのようなマルチメディア性を間メディウム性を並べてインスタレーション・アートの特徴として論じる。それぞれのメディウムは、固有の文法で時間を表象する。異種のメディウムがともに観賞されるとき、それぞれの時間表象は慣習的に見られるときよりも不透明になり、たがいに美的に賦活する。[*84]《Time Machine》でクイックモーションとアニメーションが並置されたように、それは観賞者が時間を投影できない、独立した時間性を構成する。

3.3.5　無表情性、無関係性 —— 投影を打ち切る

マネにおいて「解釈の貫き」を拒絶する性質を、フリードは「不可解さ〔opacity〕」「あるいは「無表情性」「無関係性」〔or “blankness“ or “indifference”〕」と呼ぶ［401］。

フリードは、落選展における《草上の昼食》［fig. 30］に対する当時の反応を参照しながら、マネの絵画に描かれた人物の「理解しがたい無表情、不可解、非コミュニケーション的」と指摘する。たとえば指差す人物の意図にせよ、人物たちの関係にせよ、心理的な内面は見受けられず、物語的・ドラマ的な読解に抵抗している［MM 282, 285］。

> より正確に言うならば、《老音楽家》《草上の昼食》《オランピア》といった絵画において〔画面の〕外を見ている視線の悪名高い無表情性、感情の欠落は、観賞者に距

［fig. 30］Édouard Manet, 1862–1863, *The Luncheon on the Grass.*
Oil on canvas; 208 × 264.5 cm. Paris, Musée d'Orsay.

離をとらせ、疎外しながらも、そこにいること〔＝存在感：presence〕を求めるかのようである。［339］

T・J・クラークはこのような「読み取れなさ」を被写体の社会的アイデンティティと結びつけるが[*85]、フリードは表立っては反論しないものの、この解釈は核心的でないと述べる。

無表情が観賞者の存在感を求めるならば、観賞者の存在感を否定する没入とは対照的である。フリードは《老音楽家》［fig. 31］の無表情性を「没入とその特徴的効果を拒否するという決断の産物」とみなし、マネの意志をそこに感じ取る[*86]。中央右に描かれた音楽家の正面を向く無表情だけでなく、左端に描かれた幼児を抱える人物についても、伝統的に没入と結びつくはずの横顔が、ここでは感情を欠いたシルエットのように見えるとフリードは指摘して［288］、これをルグロ《奉納物》の奉納物のような「直面性」、つまり画面として観賞者に正対するような形態的性質の強調とみなす。

［fig. 31］Édouard Manet, 1862, *Old Musician.*
Oil on canvas; 187.4 × 248.2 cm. Washington D.C., National Gallery of Art,.

〔…〕《老音楽家》は、そうした心理学的なものを空虚化･宙吊りしているいっぽうで、アストリュクがすぐに肖像画と固有に結びつけた質をもかなりもっている。その質とは、鑑賞者の視線を瞬間的に〔instantly〕とらえることを目的として、その物語的･ドラマ的一貫性を明らかに欠いていることや、人物同士が触れるほど近く隣り合っていたり、フレームの縁で右側の男が突然見切れていたりする様々な形式的装置によって、視覚にとって、全体でひとつになった、強度をもって直面するオブジェクト〔a single intense facing object of vision〕―― 視界にとってのひとつの衝突するオブジェクト ―― として受け取ることを、観賞者に求める。［289］[*87]

このような直面性や先述した瞬間性と組み合わせられることで、マネの無表情性は貫きや没入、または演劇的投影を拒絶する効果をもつ。

「無表情性」やそれに類する性質を、他のメディウムにもフリードは見いだしてい

る。『なぜ写真はいま』ではトーマス・ルフやリュク・デラエの写真に映るデッドパンの人物だけでなく、キャンディダ・ヘーファーが撮影する無人の部屋にもフリードは「無表情性〔blankness〕」を指摘する〔WPM 285〕。部屋の細部まで映るヘーファーの写真は、そこにある家具などがその日常的使用を想像させながらも、それと裏腹に観賞者を「排除する〔excluded〕」質をもつとフリードは述べる。《Ballettzentrum Hamburg III》(2001)〔fig. 32〕に映る広い部屋の中央に置かれた椅子は、「近づくことも、ましてや座ることも想像できない」〔286〕。フリードはこれを、アンドレアス・グルスキーの望遠撮影と結びつける。たとえば山間で撮影されたグルスキー《Klausen Pass》(1984)〔fig. 33〕には、はるか遠くを歩く登山

〔fig. 32〕Candida Höfer, 2001, *Ballettzentrum Hamburg III.*
Chromogenic process print; 152 × 152 cm.
©Candida Höfer / Image Courtesy of Sonnabend Gallery

［fig. 33］Andreas Gursky, 1984, *Klausenpass.*
Chromogenic process print; 92 × 81 cm.
©2024 Andreas Gursky / Image Courtesy of Artist.

者が映り込んでいるが、当然撮影者には気づいていない。見ている側からのコミュニケーションが絶たれたこの質は反演劇的である［157–158］。フリードはヘーファーの椅子をこれと類比して、「分離〔severing〕」と特徴づける［268］。

ヘーファーの写真に映る部屋を、ミニマル・アートの「ある種類の場所に所与の作品を置く実践」とフリードは対比する。たしかにミニマル・アートの状況において、オブジェクトと同等にそれの置かれる「部屋の概念」は重要である［AO 170］。部屋によって、観賞者がオブジェクトと「向かい合うための理想的な場所」が作られる［WPM 288］。しかしヘーファーの映す部屋は、観賞者の身体を侵入させない。やや高めの撮影位置や、床の上での運動を想像させない光沢反射[*88]によって観賞者は空間から「排除」される。これをフリードは、リテラリズムよりモダニズムの美学にそぐうと捉える。

観賞者を状況の内に含む（include）のではなく排除する（exclude）という美学が、前節にみた現在性と共通する。観賞者は作品へ持続を投影できず、あるいはそれを打ち切られて、自

身のいる現在性へ立ち返る。フリードのいう「無関係性」とは、作品の意味の空間からの観賞者の存在の排除である。すでにみたように《Play Dead》のインスタレーションがリテラリズム的でない理由として、「〔映像の〕プロジェクション自体にとって当の観賞者が構造的に無関係であること〔the structural indifference〕」をフリードは述べていた。《Play Dead》の無関係性は、観賞者の「アクティヴェーション」つまり行為の投影を経て確信されるものだった。たいしてマネの場合は、瞬間性や無表情性が無関係性に貢献している。

さらに、マネが観賞者を「排除」する別のアプローチとして、画家とモデルとの関係性の存在論的なステータスをフリードは指摘する。マネは個人的な交友・縁戚関係にある人物をモデルに用いることで、被写体の実在性を強調する。[*89]「画家／絵画／モデルの三者関係は、絵画／観賞者の二者関係に、存在論的に先行する」とフリードは言う〔343〕。さて、当たり前のことだが、絵画は観られる前に描かれている。これは、絵画は観られるために描かれている、画家に意志されて描かれているというのと同等に、絵画の「根源的な慣習」である。マネの場合、モデルの実在性がこの事実を強調して、ロラン・バルトが「かつてそこにあった」と特徴づけるような「写真的」効果を絵画に与える〔339, 594n213〕。[*90]観賞者は、その人物は画家の前にいるのであって自分の前にはいないという排除の感覚を得る。このため観賞者にとっては、絵画の存在感とモデルの不在が同時に強調され、また絵画にたいする自身の存在感も強調される〔344, 594〕。画中の人物にコミュニケーションを投影することはできず、没入は拒絶される。[*91]

3.3.6　残遺 —— 解釈を打ち切る

ここまでみたように、マネの絵画は没入の貫きを拒絶する性質を複合的にもつ。フリードがこの貫きを最終的に「解釈の貫き」と解釈するのは、マネの絵画にある「残遺」という要素のためである。「残遺〔remainder / restance〕」の語はジャック・デリダに由来する。

「残遺」という語が指すものを確認する。フリードはデリダ『絵画における真理』を直接の参照元とするが、同じ語はジョン・サールとの論争にもとづくデリダの別の著書『有限責任会社』で、より積極的に用いられている。サールは、話し言葉にたいして書き言葉はその著者の没後も読まれうるという意味で相対的な「永続性」があると述べる。永続性が、発言を発生源から分離することを可能にする。サールは、デリダが書き言葉について、この永続性と、言語表現を引用して元の使用から切り離しうるような「反覆可能性」とを混同して

いると主張する。デリダはこの点に反論、自分の立場を堅持する。デリダは、自分が言語の反覆について述べたのは「残遺〔restance〕」だと強調する。論争の大元になったテクスト「署名 出来事 コンテクスト」でデリダは、話される言語においてさえ、ひとつの語が繰り返し用いられるとき、その同一性の再認はそれが記号であることに依拠すると前置きしたうえで、それぞれの記号が個別であることがそもそも、それが反覆できることに拠るとも述べる。すなわち記号は、何を指すかによってまず区別されたわけではなく、他の記号ではないためにその記号である。デリダはこれを「示差的」と呼び、示差的なマークには「非現前的な残遺」があると言う〔Derrida 1977:24〕。けして実体としてあるのではないが、なくすことのできない何かが、記号を可能たらしめている。デリダは、このような反覆可能性を永続性と混同したのはサールだとして、それこそ元々のテクストの「永続性」をサールが読み損ねており、サール自身の主張を議論を毀損していると再批判する〔50–54〕。

この「残遺」の英訳に採用された語が「remainder」である。これはフリードが参照する『絵画における真理』英訳にも共通している。ただし「remainder」は原文「reste〔残余〕」の訳にも充てられているため、ここでは同等の含意を持ちうるととらえて検討する。

『絵画における真理』でデリダは、言語行為が出来事を生産するように、描くことも遂行的であると述べて、その条件を問う。言語行為論では、発言について意図や誠実さといった価値が引き合いに出されるとデリダは述べ、そのように清算を求めるような「真理」が絵画についてもあると問う。何かを新しく言ったり描いたりできる、すなわち「出来事が自身と契約する」〔Derrida 1978:8〕のは、言語や絵画の残余のためだ。発話を意味ある発話たらしめ、絵画を絵画という芸術たらしめるのが、つねに現前せずに潜在する「残遺」である。これをデリダはハイデッガー『芸術作品の根源』の「残余〔Rest〕」に結びつける〔78〕。道具が道具としての性質つまり有用性を（壊れたりすることで）引き剥がされたとき、「物としてのその存在〔Dingsein〕」が、そこに残存するものにある。ハイデッガーはこの「残余」がけして固有に規定されないと述べており、これはデリダの「残遺」と一致する。たいして、有用性つまり形式と質料との一致として物を捉えることは、物としての存在にたいする「解釈〔Auglegung〕」である。

すなわち残遺とは、レーベンティッシュが美的経験の原理というような「二重性」への解釈が遂行される、つまり出来事が起こるときに、その条件でありながらもまだなお別の出来事のために残りつづける、それ自体は規定できないものである。フリードの議論でいえば、残遺はものが演劇的になる条件であり、ものがただのもの（mere thing / bloß Ding）、リテ

ラルなものであることと類比できる。

しかし、残遺が解釈を賦活するならば、マネの絵画における「解釈の〔hermeneutic〕貫き」を拒絶する残遺とは何なのか。そもそもデリダないしハイデッガーの議論に即せば、残遺がそこに現前することはありえない。フリードがこの語を用いるのは、《ロンシャンの競馬》(1866)〔fig. 34〕の構成の不可解さについての記述である。

> 当時の観客にとって、《ロンシャンの競馬》のおそらく最も難解だっただろうものとは、馬たちが鑑賞者に向けてまっすぐ突っ込んでくるという印象でも、その構図が〔左右に〕分断されているという大胆さでも、〔分断された各パートの〕絵の具の仕上げかたの明確な違いでもなく、その二つに分かれた両部分をシンプルに対照的にしなかったという、つまり、このような頑なで、〔構成に〕組み込むことのできない、その意味で理解不可能な残遺なしにまとめなかったという画家の拒否である。〔MM 322〕

デリダの議論では「残遺なしに」という表現はできないだろう。その点でフリードは自身の議論で、残遺を概念として形而上学化しかけている。フリードがここで残遺と呼ぶのは、絵画の中に、理解可能な構成に組み込めない何かが残るということだ。フリードはこれを、画家の「拒否」つまり意志と捉えている。

残遺の言及は《皇帝マクシミリアンの処刑》(1868–1869)〔fig. 35〕についての記述にもある。フリードは、この絵画の「真理」は、全体を統御する機械的な雰囲気ではないと述べたう

〔fig. 34〕Édouard Manet, 1864, *Race Course at Longchamp.*
Watercolor; 22.1 × 56.4 cm. Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art University.

［fig. 35］Édouard Manet, 1868, *The Execution of Emperor Maximilian.*
Oil on canvas; 252 × 305 cm. Mannheim, Kunsthalle Mannheim.

えで、銃をマクシミリアンたちに向けて並ぶ騎兵の足のあいだに見える「赤い絵の具の筋」［fig. 36］に注目する。

> 近くで見たところで、この絵の具の筋はただそれ以上のものには見えない〔merely that and nothing more〕。それは、表象という仕事へ同化することへ絶対的に抵抗しており、私はこれを、完成や未完成という、マネの作品にたいする当時の反応を構造づけていた性懲りのないカテゴリを逃れているものと考える。この赤い筋を「押し進め」、より「完璧」にするために何がなされるべきだったかなど、想像もつかない。これもまたせいぜい残遺〔…〕、つまり表象の務めが終わったあとに残る何か、マネの絵画におけるすべてを象徴する何かとして考えるほかないのかもしれない。閉合に断固として抵抗し、取り返しのつかないほど分裂し、過剰さといえる範囲にさえ

［fig. 36］Detail of *The Execution of Emperor Maximilian.*

> とどまることのできなかった激突性を追究し、観賞者にとっては攻撃的で把握できないとしか思えないしかたで繰り返し問い詰め、そして実際、マネの絵を歴史的な文脈の中に置くことで――どんな文脈かはさておき――その意味を安定させられるという私たちの最大限の努力さえも打破〔defeat〕しつづけるのが、マネの絵画のすべてなのだ。［359］

すなわちフリードの言う残遺とは、絵画が閉合を逃れ、解釈されきることがないという原理である。赤い絵の具を「せいぜい残遺として考えるほかないのかもしれない〔Perhaps it too is best thought as *remainder*〕」という保険をかけた言い回しには、あくまで残遺を実体化させない意図が表れている。より重要であるのは、残遺が「マネの芸術におけるすべて〔everything〕を象徴する何か」と同格に置かれる点だ。残遺を「すべて」の象徴とみなすことはデリダの議論に背いているが、直後でこの絵の具の筋を「開かれた秘密〔*open* secret〕」とフリードが言うように、一種の撞着は意識されている［360］。「開かれた」とは、けして根絶できない秘密が「守秘という主題」として承認されていることを指す。いわば解釈できないものが残るということそのもの（remainedness as such）をフリードは「〔それを芸術として制作せしめた〕マネ「自身」のしるしないし痕跡」として見出している。

3.3.7　毀損 —— 投影のコンフリクトとその演劇性の抑圧

残遺のように解釈に抵抗する要素を、フリードは『リアリズム、書記、毀損』(1987) 前半のイーキンズ論で、代表作《グロス博士の臨床講義》(1875) [fig. 39] にも指摘している。

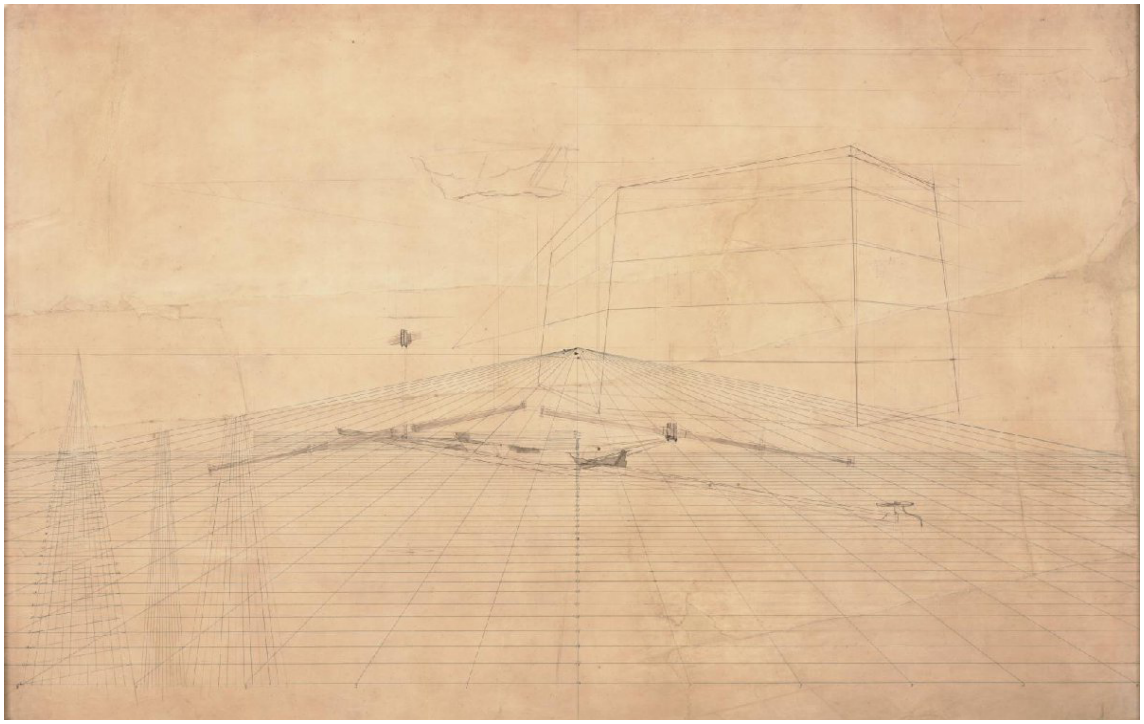
フリードはイーキンズの絵画に、「描くこと〔painting〕」と「書くこと〔writing〕」という二つのモードの共存あるいは相克を見出す。すでに述べたように、イーキンズは青年時に能書の訓練を受けており、その技倆が画中の細かい文字を描くときに発揮・投影されているとフリードは指摘した。ときに横向きや上下逆さにも書かれた文字を取り上げ、フリードは「書くことへのオブセッション」と述べる [RWD 35]。

フリードはさらに、ボート漕ぎを描いた絵画 [fig. 37] にも注目する。水面に反転して映る力漕する人物の姿やその運動などが没入的だと述べながらも、さらに重要な点として、それらの描画における「遠近法のドローイング」すなわち「書くこと」を指摘する。準備段階のスケッチに、典型的な一点透視法のグリッドや、水面に幾重にも反射する像の輪郭線が描かれているのを示し [fig. 38]、「絵画的〔painterly〕」な室内画のシリーズにたいして、ボート漕ぎを描いた絵画は「線的〔linear〕」であると特徴づける。

> 私が考えているのは、船を漕ぐ様子の絵画にあるこの自己主張的な、遠近法のかかった地平面の役割、そして、その平面と、書くこと／ドローイングの水平面とに暗示されるアナロジーであり、それはこの文脈では、絵画のもつ垂直・直立した平面と根本的に異なるもののはずだ。つまり、これらの絵画の根底にある遠近法的構造には、水面を、イメージを支える〔image-bearing〕水平面として鋭く意識させるという原理的な効果があり、〔…〕完成した絵画の内に、それ自体の制作の条件、つまり書くこと／ドローイングにおけるその起源〔genesis〕を見ることを誘う。少し言い方を変えれば、船を漕ぐ様子のこれらの絵は、紙が本来含意する水平性が、張られたカンヴァスの垂直性に取って代わられることで体よく抑圧されてしまうことを拒むのだ。[52]

すなわちフリードはイーキンズの描く水面を、2つの意味で絵画的でないものとして捉えている。(1) まず、(ナルシスのように) 覗き込む自分の姿を映すような面ではないこと。(2) 次に、垂直ではなく水平的であること。イーキンズの空間の端正な奥行きは、グ

［fig. 37］Thomas Eakins, 1872, *The Pair-Oared Shell.*
Oil on canvas; 61 × 91.4 cm. Philadelphia, Philapldelphia Museum of Art.



［fig. 38］Thomas Eakins, 1872, *Perspective Drawing for "The Pair-Oared Shell."*
Graphite, ink, and wash on wove paper lined with Japanese tissue; 78.9 × 119.7 cm. Philadelphia, Philapldelphia Museum of Art.

リッドを引くという作業を経由して実現している。ルグロの奉納物の正面性とは対照的といえる。習得に時間を費やし、のちに美術学校で教えるにまでなった遠近法は［Turner 1978:17–19］、先述の能書や、のちの《グロス博士の臨床講義》にも結びつく解剖学の知見とともに、イーキンズを特徴づける身体的･認識的な技倆である。

すなわちこの絵画の制作プロセスは、直立ないし座った姿勢でカンヴァスや光景に向かって絵の具を載せるだけでなく、机に水平に敷いた紙に下書きをする過程を多く含んでいる。そうして特有に出来上がる端正さが、波紋が投石との因果関係を直感させるように、それ自体の制作プロセスにおける身体的･認識的な経緯を直感させる［fig. 37, 38］。

しかし、絵画の垂直なモードと「書くこと」の水平的なモードは、容易に調停しない。二つのモードの衝突を、フリードは《グロス博士の臨床講義》に見出す。

《グロス博士の臨床講義》は、実在の外科医サミュエル･D･グロスによる外科手術の実演講義に取材している。フリードはこの絵画に、「書くこと」に関連するモチーフとして水平面と筆記用具を見つける。遠近法的な角度のついた手術台と、その上の横たわる人体。さらに奥の演台に座る人物が赤いペンで何かを書いており、これはグロス自身が掲げる血まみれのメスと呼応する。手前で手術助手が血のついたプローブ（探り針）を切創に突っ込んでいる様子を、フリードは水面を掻くオールになぞらえる［54–55］［fig. 40］。また、画面奥右端には、情景をスケッチするイーキンズ自身が描かれている。

いっぽうで「描くこと」や絵画の垂直性に関連するものも見いだされる。グロスの直立した姿勢。また手にもつメスの血が、それを描いたクリムゾンの色そのものであること［fig. 40］。グロスの姿をフリードは「描くという営みの間接的か隠喩的な表象」［15–16］と述べる。

水平性と垂直性という「見ること〔seeing〕の根本的に異なるモード」が《グロス博士の臨床講義》はじめイーキンズの絵画では共存する。フリードはそれぞれのモードを「投影的･参加的」「絵画的」と呼び、それぞれの特質として無限性と全体性を示唆する［72］。[*92]

> ひとつめのモード〔投影的･参加的〕は、表象の場に「入り」、その主人公と関心を一体化させるモードであり、これはそうするプロセスにおいてその全体を見失わざるをえない〔losing sight of the whole〕〔…〕、もうひとつのモード〔絵画的〕は、表象の外側にきっぱりと留まるモードであり、無関心な何かとして絵画を、ある種の「形式的」な価値を重視して観る。［72］

［fig. 39］Thomas Eakins, 1875, *Gross Clinic.*
Oil on canvas; 243.8 × 198.1 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

投影的･参加的なモードの特徴は、リテラリズムにみた状況の記述と類似している。たいして絵画的なモードの「無関心」は、《Play Dead》にもみた、シンタクスの全体性の条件である。投影的モードは「さらに、さらに見よ〔to see more and more〕」、絵画的モードは「ここで見るのを止めよ〔seeing stop here〕」と要求する〔87〕。対照的な 2 つのモードの衝突をフリード

［fig. 40］Details of *Gross Clinic*.

は「表象の内側の空間と、画面の表面との緊張」と呼んでおり、これはマネやルグロに見た直面性のもつ効果に近い。

2つの空間的モードによって、観賞者は自身を投影すると同時に分離される。フリードはイーキンズにおけるこの不一致の残存、「表象の場のもつ最終的な解決不可能性」を指摘し、「コンフリクト」と呼ぶ［72–88］。たとえば《クイナを狩ろうとするウィル・シュースターと黒人》（1876）［fig. 41］は、水面に浮かぶボートの上、猟銃を水平に向ける人物の集中に観賞者は投影的に没入 —— フリードは「アクティヴェート」と言う —— するが、シャツのまばゆい赤色が「観賞者を絵画から弾き返す」［72］。

2つのモードの並存がコンフリクトになるのは、両方に同時に接する観賞者の側の経験が分裂し、安定しないためである。フリードは《グロス博士の臨床講義》に描かれた場面やその描写のもつ極度の痛々しさに注目する。この痛々しさはそれを見る観賞者を、情動的・心理的なコンフリクト —— つまり、視るのも痛々しいが目を背けることもできないという板挟みに置く。[*93]

> カラヴァッジョにおいてしばしばあるように、イーキンズのその〔描かれるモチーフの〕攻撃性の中や、明暗法の黒さや不透明さには、見ることへの侮辱が含意されて

［fig. 41］Thomas Eakins, 1876, *Will Schuester and Black for Hunting.*
Oil on canvas; 56.2 × 76.8 cm. New Haven, Yale University.

いる――見ることの失神、あるいはより悪く言えば、見ることの外傷――ここから想像させられるのは、決定的なリアリズム絵画というのは、観賞者にとってリテラルに視るに堪えない〔literally could not bear to look at〕ものだろうということだ。それはあたかも、極端な場合、あるいはこの場合がそうだが、リアリズムの試みが求めるのは、視ることにおける見ることの消去であるかのようだ。〔…〕《グロス博士の臨床講義》において、観賞者としての私たちに直面するものは、視るのも痛々しいが〔painful to look at〕（私たちの視覚の防御を刺すように脅かす）、その痛々しさゆえに目を背ける〔to look away from〕ことだけはできない（私たち自身の身体の現実を確かめることへの渇望は強い）。そして何よりこの私たちの状況のコンフリクトが、この絵の前で私たちを、掴み、ひどく苦しめ、最後には実質麻痺させる。［64–65］

このような「見ることの痛み」が、左奥の椅子に座る、手で視界を覆った女性に「ドラマ化」されているとフリードは述べる。[*94] また、コンフリクトの「最も濃密で説得力あるイメー

ジ」に挙げられるのが、グロスの掲げる血まみれのメスである［88］。観賞者の目は、グロスの持つメスと、横たわる患者の切創とそれを開く鉗子や挿し込まれた器具とを往復する。すでに述べたように、このメスは「書くこと」と「描くこと」の両方の特徴をもっている。

フリードがマネに見出したような構成のコンフリクトは、《グロス博士の臨床講義》では「視覚に対する脅し」として主題化されている。しかしその意味のシンタクスは、一方には水平的、他方には垂直的な、相反する身体性の投影のモードと結びついている。フリードは、身体的な感覚の投影を誘いながら同時に抵抗する要素[*95]として、横たわる患者の姿を記述している。

> まず、患者の身体の描写に注目しよう。〔美術史家ロイド・〕グッドリッチが観察したように、また〔この絵の〕最初の観賞者である〔イーキンズと同時代の画家〕ウィリアム・クラークも述べたように、この身体の配置には何か謎のようなものがあって、理解のために観賞者に努力を強いる。さらに言うべきは〔…〕、この患者の身体を把握しようとして見て、また再構成する試みが、明らかに不快である点だ。この身体のイーキンズの描写、また究極的にはこちらのほうが重要だが、その描写に含意される、その身体に向かう観賞者の態度には、かなりの意図的な攻撃性、私の考えではサディズムさえある。それは、大胆に遠近法的に短縮されて描かれた〔foreshortening〕ことで、頭部を含めて患者の身体のほとんどが見えなくなっているからだけではない。見えている部分も〔身体のどの部分か〕容易に同定できない。そのためはじめ見たときの、また最終的でこそないが残存する印象とは、瞬間的には解読できなくとも一貫した総体〔ensemble〕というより、ほとんど差異化されていない二、三の身体の部分である。［59］

シンタクスとは部分同士の差異化によって得られる総体である。それを欠いた身体の断片は、観賞者に身体感覚の投影を誘いながらも抵抗する。特にこの遠近法的短縮の操作をフリードは「毀損する〔disfiguring〕」と形容する［64］。

フリードはさらにこれを一般化して、垂直な現実の光景を水平なドローイングに描き直し、そのドローイングをまた垂直の絵画に写し直す、というシステマティックな変換操作についても「毀損」と表現する［82］。これらの変換操作は「動機づけられていない〔*unmotivated*〕」と特徴づけられる。つまり、毀損は画家が恣意的に行なうものではなく、

その絵画が制作されるさいのシステムが表象に課すものだ。[*96]

「毀損〔disfiguration〕」は同書の題にもある鍵概念である。索引を見ると、直接にこの語が文中で用いられていない箇所でも、外科手術や遠近法、イリュージョンに関する記述のあるページをフリードは参照指示している〔209〕。

この語はさらに、「印象主義文学」の小説家スティーヴン・クレインを論じた同書後半部分で本格的に頻用される。フリードが「毀損」と呼ぶのは、クレインの小説に登場する人体やその顔の様子である。埋葬された死体の顔に土をかけたり、倒れたところに薬品が降り注いで破壊されたり、死体の兵士のひげを風が不気味になぜたりするのを指してフリードは「毀損」と呼ぶ〔100〕。いずれも仰向けの顔に起こる、暴力的で不快感を誘う描写であり、フリードはこれらにも、主人公の視覚を通して「見ることの難しさ」の主題を指摘する。

イーキンズの「見ること」が、能書や遠近法といった「書くこと」と結びついていたのにたいし、クレインの場合は執筆に結びつく。「毀損」する顔が仰向けであることに、原稿用紙の水平性をフリードは想起し、また文中の譬喩にも「インク」「原稿用紙」「白墨」「白／黒」「白紙〔＝無表情:blank〕」など執筆を連想させる語やその隠喩があると分析する。さらに後者には「もだえる〔writhing〕」「乱舞する〔rioting〕」など、「書くこと〔writing〕」と響きの似た語まで含まれる。

イーキンズにおいて「書くこと」は、身体的投影のコンフリクトを通じて「見ることの難しさ」に結びついていた。ではクレインの場合はどうか。小説の場合、「書くこと」を主題化することに「構造的なコンフリクト」があるとフリードは指摘する。クレインは前述のような表現を通じて「書くこと」をイメージとして喚起させ、そのイメージが物語を構成する。しかし、物語としてなめらかに読まれるほど、その当の文章を構成している文字や言葉自体が「表面から消え〔efface〕」ていく〔120〕。逆にそれが書かれたものとしてその「物質性」を意識されると、スムーズに物語が読まれることは妨げられる。フリードはこれを「書くことの物質性が引き出されると同時に抑圧されている」と特徴づけ〔xiv〕、このような「深くコンフリクト的な性質」が印象主義文学にあるという〔115〕。

イーキンズにおいてコンフリクトが投影に抵抗する身体の毀損のイメージでしるしづけられるように、クレインにおいては顔面の毀損のイメージでしるしづけられる。重要であるのは、フリードがこのようなコンフリクトを「演劇」に例えていることだ。

実際、こうした比喩表現や前面化へ慣れるほど、〔クレインの小説〕『赤い武功章』のス

トーリーを読もうという欲望と、書くことの光景の諸側面、書いたものであるというテクストの現実〔…〕とすでに私が特徴づけたものが、たえまなく見えたり見えなくなったりする場、ほとんど演劇としてのそのテクスト〔the text as the site, almost the theater, of incessant becoming-visible and disappearing〕への関心とを調停することは、ますます難しくなる。[127（下線引用者）]

投影のコンフリクトは明滅を起こす。フリードがここで述べているのは、リテラルな性質とそれに投影される別の意味とのたえまない明滅である。その止まない緊張をフリードは、また倣ってレーベンティッシュは「演劇性」と呼ぶ。残遺とは、この明滅が止まず、シンタクスの後にも何かが残り続けることを指す。毀損とは、それを象徴するしばしば侵襲的な形象を指す。

フリードは1992年、クレイン論とその後に書かれた同時代の小説家ジョゼフ・コンラッド論にたいするビル・ブラウンの批判に応える中で、自身の印象主義文学の解釈が、モダニズムについて新たな理解の観点を与えることに気づいたと述べる。フリードはモダニズムの伝統的な解釈を、ブラウンに準じて「自身の物質性を前に出す自己言及性」とまとめている。これは本論文ですでにみた、カロ（重さ・小ささ）やステラ（形態）、あるいはマネ（直面性）やデマンド（意図性）がモダニズムの価値に適うのと同じである。フリードは自身のモダニズム文学の解釈を、執筆中の文学論集で示すと述べている。これは後年『印象主義文学とは何だったのか』(2018)として実現する。

同書結論部で、印象主義文学とモダニズム文学とが対比される。「ざっくりとした概略」しか示さないと述べつつ、印象主義文学にあった「書くことの光景に焦点を置いた構造的なコンフリクト」がモダニズム文学では消去され、「より問題なく視覚的に示す、またしばしばより問題なく物質的に示すやり方」に移行したと述べる［WLI 317］。

特に「印象主義文学の基本的前提にたいするほとんどシステマティックな否定」に挙げられるのが、ガートルード・スタイン『アメリカ地理史』である［323］。フリードの解釈では、スタインは絵画や文学を「自律した、観客を拒否する」芸術作品として捉え［323］、文学が時間や出来事を含むことを否定する。スタインは以下のように書く。

1分それが意味する何かこれは人間の精神とは何の関係もない、そう人間の性質と関係するものだ、〔…〕だれもがいまや知っている、何かが後に続くものなどいかに

何もないか。[Stein 1995:82]

出来事は人間の性質と結びつくが人間の精神とは結びつかない、だから出来事と関係をもつあらゆる書き物は書き直されるべきだ、書くことと関係するべき書き物〔the writing that has to do with writing〕は何度も書かれるべきではない、何度もというのはこの意味で上書きと同じだ。[108]

スタインの考えは印象主義文学の「進行性〔ongoingness〕」と相容れない、とフリードは指摘する[WLI 325]。進行性の好例はH・G・ウェルズ『宇宙戦争』(1895)における地図の効果である。この小説では実在する地名が200近く登場し、最近の版では地図が掲載されている[189]。ウェルズも当時の軍用地図に依拠して執筆していただろうと述べたのち、フリードはこれを「書くことの光景」に結びつける。

本書のより大きな議論全体に照らして重要であるのは、〔物語中の〕地理を、目の前に水平に広げられた大きな地図や海図として(気球から見るかのように)視覚化すること、さらにそれを横断するように、怪物のごときペンが黒いインクを飛ばしては、あらゆる方向にそれが伸びて広がっていくように、「まさに撥ねたインクがしみのついた紙の上に広がっていくように」見ることを、語り手が読者に誘っている点である。〔…〕言い方を変えれば、ウェルズのテクストが読者に誘っている、あるいはおそらく求めているとさえ言うべきことは、当の物語を進行的に書いているそのこと〔the ongoing writing〕を、正確に地図の上の場所という点に視覚化することであり、後者〔地図〕を、読者が完全に精通しているだけでなく、これは完全に〔フリードが〕説明できているかわからないが、その目の前に広がっているように想像することだ。その結果、さまざまなところに、そのような物語と、それが継続的に喚起する書くこと(そして地図を読むこと)の光景との触知的な緊張がある〔…〕。[192]

すなわち進行性とは、読むことで経験される物語の展開と緊張する、当のテクストに刻み残された「書き込むことの連続性〔scriptive continuity〕」である。[*97]『宇宙戦争』を読みながら想像上の地図を展開する読者の経験は、ただ物語にたいするだけでなく、小説家が物語を書いていく行為がリテラルにもつ時空間的プロセスにたいする、リアリズム的な投影の持続

の経験である。執筆中のウェルズが地図を追ったように、読者も地図を追う。

スタインがこのような進行性ないし時間を忌避することに、レーベンティッシュも言及している［Rebentisch 2003:152］。スタインは演劇について、表象されている時間性と、観賞者の見ている上演の時間性とのずれが経験を「神経質〔nervous〕」にすると述べ、それを解消するためにドラマ自体を拒絶した「風景劇」を提案する。たいしてレーベンティッシュは、それでも表象に内在する緊張は解消しえないと指摘する［158］。

いずれにせよ重要なのは、ここでスタインが為している操作を「空間化」、つまり決まった順序的継起から要素を遊離して解釈を賦活させる効果をもつとレーベンティッシュが捉えている点だ。すでにみたように映像インスタレーション・アートにおけるループも、映像で表象されている時間から内容を遊離させる点で同様の効果をもつ。インスタレーションとは、メディウムが慣習のなかで動員しながら抑圧しているリテラルな質を、このように「空間的」に賦活させる操作の名である。レーベンティッシュがそれを間メディウム的（intermedial）と呼ぶのはこのためである。

*

ここまでみた、シャルダンにおける絵画的効果、ミニマル・アートにおける持続、文学における進行性と呼ばれた時間性の演劇的な投影は、モダニズムの原理的価値としてフリードがみなす現在性と、「芸術と客体性」の時点では対立するものであった。しかし《Play Dead》や《Pacific Sun》にみるように、インスタレーションにおいて、タイムベースドなものも含む諸メディウムの要素の空間化は、進行性を全く排除するわけではなく、レーベンティッシュの立場ではそれは原理的に不可能である。あるいはマネについてフリードが見出したように、残遺がある。一望できない展示室内に分散した要素にせよ、ループ映像や複数のスクリーンにさまざまなタイミングで現れる要素にせよ、本来の個々のメディウムに――絵画にも――多様にある慣習づけられた時間性を空間化する。この操作によって、どのメディウムにも還元されない、そのたび新しいノンリニアで自己触発する進行性が、インスタレーション・アートの作品ごとに構成される。

インスタレーション・アートは間メディウム的であることで、特定のメディウムがすでに慣習的に運用・様式化している時空間的な構成を、典型的なアプローチを挙げれば展示室に状況づけたり、映像をループしたり、レディメイドを介入させたりすることで、改めて

空間化（賦活）する。芸術のメディウムは、日常においても認識されるはずのさまざまな性質 —— 平面性、形態、直面、意図、道具を用いる身体など —— を動員する。イーキンズが《グロス博士の臨床講義》で手術台の患者に施した、直立の身体をいちど手前奥方向に横たえて、また垂直の絵画面に投影する「毀損する」操作も間メディウム的である。この意味で、インスタレーションは毀損する操作である。

3.3.8 反射的局面 —— 投影から観賞者を切り離す

印象主義とモダニズムとの違いは、間メディウム的なコンフリクトの明滅を、抑圧して進行させたままにするか、主題に取り上げて解消するかの違いである。フリードはモダニズム文学の特徴としてほかに、小説に登場するイメージが、目に飛び込むような「攻撃性」を帯びていることや、雑誌『ブラスト』表紙やヘミングウェイの奥付のタイポグラフィの印象深さ、さらにヘミングウェイの文章が読者の注目を抗いがたく捉える点を挙げる［WLI 317,329–330］。視線を捕まえるようなこれらの特徴は、イーキンズの「血まみれのメス」の攻撃性や、アストリュクが肖像画やマネに見出した「激突する」性質にも通じる。後者はすでにみたように、解釈の貫きにたいする抵抗・拒絶と結びつく。

観賞者を攻撃的に見返す、解釈にたいする拒絶のしるしを、フリードはマネ《ロンシャンの競馬》の「距離マーカー」にも見出していた［fig. 42］。

> この水彩画〔《ロンシャンの競馬》〕において〔読解の〕拒絶のために機能しているものが〔構図の分裂に加え〕もうひとつある。構図の中央すぐ右に、頂点に空いた円のある直立した距離マーカーだ。この円〔…〕は、観賞者の視線を磁石のように引き付け、向かってくる馬や観客たちから離れさせるだけでなく、いわば、これは誇張ではなく、観賞者を見返している〔gaze back〕といえる。つまりそれは《草上の昼食》や《オランピア》の〔モデル〕ヴィクトリーヌ・ムーランの、無表情で向ける視線と同等の役割をもつのだ。実際その空虚さ、上の空〔abstractness〕において、それはマネの芸術における、その見返し〔address〕のライヴ性のために一切の心理や主観的「奥行き」を欠いた、顔や目の純粋な象徴かもしれない〔…〕。絵の中には、この円以上に激突的なものはなく、その異様な力はマネの想定以上だったかもしれない。［MM 323］

［fig. 42］Detail of *Race Course at Longchamps.*

フリードはこの要素について、印象主義的な明滅、構成的なコンフリクト、無表情性、解釈の貫きに抗うように視線を激突的に奪う性質を述べている。[*98]

『カラヴァッジョの局面』(2010)でフリードは、このように目を驚かせて留める性質を、芸術作品が作品として自律する契機として捉えている。フリードはカラヴァッジョの絵画に「没頭的〔immersive〕」と「反射的〔specular〕」という二つの局面(moment)が含まれると論じる。[*99]とくに《トカゲに噛まれた少年》(ca. 1595)［fig. 43］が、範例的に後者をドラマ化していると指摘する。

> 単刀直入にいえば、《トカゲに噛まれた少年》が究極的に描いているのは〔…〕その制作における、ひとつではなくふたつの「局面」だと私は主張したい。ひとつめは引き延ばされた持続の「局面」、描くという進行形で反復的、半ば自動的な行為に画家が専心している「局面」である。これを没頭的〔*immersive*〕「局面」と呼ぼう。画家は、その絵画への自身の作業のこの段階へととらわれ、没頭しており、絵画と自身とのはっきりとした区別を充分意識していない。ふたつめは、理念的には瞬間的な、絵画からの分裂〔separating〕ないしは飛び退く「局面」、それからデタッチする「局面」であり、画家はもはやその作業へ没頭してはおらず、むしろをそれをはじめてかのように見て、理解する。これを反射的〔*specular*〕「局面」と呼ぼう。これが強調するの

［fig.43］Caravaggio, 1593, *Boy Bitten by Lizard*
Oil on canvas; 65 × 52 cm. Florence, Fondazione Roberto Longhi.

は、画家＝観賞者とイメージないし彼がそこで実現せしめたイメージという人工物〔image-artifact〕との厳密に視覚的・目による関係である。二つの「局面」のコントラストとはいわば、絵画の「中にいる」（あるいは少なくとも、その描かれるイメージがカンヴァスに作られていく進行中のプロセスにおいてそれを「連続的」である）芸術家の存在と、自分を絵画の「外に」見出すこと、それからデタッチしたのみならず距離をとって、相互の直面（そして相互の凍結）という関係性において発見することとのコントラストである。描かれたイメージがイメージとして確立し、それによって絵画は絵として、根本的に観賞者へと――その一人目が画家自身である――差し向けられた〔addressed〕ものとして確立する。[39]

《トカゲに噛まれた少年》はタイトルの通り、少年が指をトカゲに噛まれて怯む瞬間を描いている。画面に対する少年の姿勢から、この絵は鏡を用いた自画像の一種、つまり画家自身をモデルとしているとフリードは分析する。

鏡のこのような設置は、絵画にとって一種の「装置〔*dispositif*〕」だとフリードは言う。スティーヴン・メルヴィルはこの語を「絵画にとって外的でありながら、その絵画が起こる手段を与えるセットアップ」「絵画にその構造を与えうる何か」を指すと説明する[Melville 1998 quoted in MC 9][*100]。自画像のために鏡を設置することは、右利きの画家が画中では左手に筆をもったり、カンヴァスの縁が当の絵画の内が映り込んだりする帰結をおのずと導く。《トカゲに噛まれた少年》にもこれに該当する特徴がある。

ここまで述べてきたその構造ないし装置――基本的な技術――に応じて私たちは、カンヴァスと鏡との角度が「元々は」直角で、画家＝観賞者は鏡に映った自分の反転したイメージを検分するためそのあいだに位置し、右方向に体を軸回転させながらその筆のもと、それを絵画にだんだんと置き換えていった、と想像する。[15]

画家は自身のイメージ、または装置によってそれが置換される現象に没頭していた。イメージを見る・描くという行為は未分化した状態にあった。だがこの絵に描かれているのは、その没頭が途切れて、イメージ・絵画から画家が分離する「反射的局面」の瞬間である。トカゲに噛まれるという身体的な痛みに、絵画と自分との分離、つまり互いの自律した存在感の直面が主題化されているとフリードは解釈する。

［fig. 44］Annibale Caracci, c. 1601, *Rinaldo and Almida.*
Oil on canvas; 166 × 237 cm. Naples, Museo di Capodimonte

フリードは、「没頭的局面」のほうを描いた画家としてギュスターヴ・クールベを対置しながら、カラヴァッジョは鏡がそこにあること（presence）を承認していると述べる［49］。[*101] 描かれた人物の視線、利き手などの左右反転が、鏡の存在をしるしづけている。これはイーキンズの水面や文字の記入が、画家の技倆の投影をしるしづけるのと同様である。

関連して、アンニバレ・カラッチ《リナルドとアルミーダ》（1601–1602）［fig. 44］にフリードは言及する。この絵は、騎士を誘惑してとりこにし一体化しようとする魔女にたいして「鏡の盾」で我を取り戻すというタッソーの叙事詩を題材にしている。画中の騎士の脇下に覗く左胸と乳首が、同一化の雰囲気を打ち壊すとフリードは指摘する。この要素は、観賞者が気づいた瞬間「はっと驚かせる〔startling〕」、反射的局面を経験させる。

定義をそのままにとれば、「装置」には画家自身やその身体・行為も含まれる。遠近法や能書に取り組むイーキンズの技倆や、ドローイングのために水平に敷かれた紙も装置の一部である。画家はその中に行為する身体として没入している。カラヴァッジョやカラッチにフリードが見るのは、その表象ないし行為からの画家の「分離」や「退去」のドラマ化である。[*102] フリードはカラヴァッジョについてこれを、メデューサやナルシスといったモチーフ、また

［fig. 45］Caravaggio, c. 1598–1599, *Judith Beheading Holofernes.*
Oil on canvas; 145 × 195 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

特に暴力の主題と結びつける。傷や荊冠に加え、《ゴリアテの首をもつダヴィド》（1606）《殉教者ジョンの頭部を受け取るサロメ》（1609）《ユディトとホロフェルネス》（ca. 1599）［fig. 45］などの斬首のモチーフ、《聖マタイの殉教》の嫌悪の表情や逃走する人物がある［153, 207］。

フリードは《ユディトのホロフェルネス》の剣と頭部をもつ両腕に画家の身体の投影を見出し、またその姿勢のぎこちなさや背景の暗さから、この絵画がスタジオでモデルのとるポーズにもとづいて描かれたと指摘する［154］。このことから、斬首は画家が画面から後ずさりする反射的局面だけでなく、「新たな物質的・芸術的存在、絵画という新たなメディウム、自己充足した自律的なギャラリー絵画の暴力的登場・突出」[*103]をもアレゴリー化しているとフリードは解釈する［207］。

私が特別主張したいのは、カラヴァッジョにとって、常にとは言えないが充分に彼の芸術の特徴だと言えるのは、イーゼルの上のその作品を、周囲や、直後置かれる

> 環境、何なら今後置かれる環境からだけでなく――はるかに激しくまた疑念も伴って――制作者としての自身からも切り離すことで、作品の最終的な自己充足と自律を確立する試み、それによって自分から独立した世界へと送り出す試みが、描くという行為に含まれていることだ。〔208（下線引用者）〕

描く行為や画家から分離されることで、絵画は「本質的に可搬〔essentially portable〕」になる〔83〕。《聖トマスの不信》（1601–1602）の横長のフォーマットやサイズ、浅い空間に並ぶ人物は、当時のイーゼル絵画の典型的様式であり、身体的存在感のイリュージョンを可能にする〔84〕。構図の形態、深く没入した人物像と合わせて、この様式は、絵画のオブジェクトとしての身分や直面性を強調する。

こうして周囲の時空間から自律した可搬的な絵画を、ふたたび周囲の文脈に侵犯させる操作こそ、1.1.1節でみた、アーチャーが「インスタレーション」に与えた定義であった。[*104]

＊

反射的局面は、画家あるいは観賞者――装置の作動主――を作品から切り離し、相互に自律させる。このような局面が映像インスタレーション・アートの経験で如実に表れる記述として、あらためて《Play Dead》についてのフリードの記述を分析しよう。

フリードは《Play Dead》で上映される映像の画角やディレクション、展示室の空間構成から、それらを見ている観賞者の自分、象に指示を出す画面外の調教師、またカメラマンといったそれぞれの人物の存在感が承認されていると述べる。すなわち、人々がこの映像の制作にどのように関与しているのかが、《Play Dead》の構造には率直に確信できる。その関与の関係を解釈する主体として、観賞者の「モデル」（ビショップ）が準備されているのだ。

象という知的で訓練できる動物が演者に含まれ、死んだふりを繰り返すことで投影を露骨に誘う。このような「作品に埋め込まれたスペシフィックな効果」〔FHO 177〕によって、《Play Dead》は「意図性」の主題をもつ、より抽象的な構造として成り立っている。象以外の撮影スタッフが、存在感はあるのに画面にけして映らないことが、認識のコンフリクトとして「ますます観賞者の頭の中にのしかかってくる〔comes increasingly to weigh on the viewer's mind〕」〔172〕。こうした解釈を突き詰めた結果ふいに直面するのが、モニターにクロースアップで映される象の目〔fig. 46〕である。

［fig. 46］Douglas Gordon, 2003, *Play Dead: Real Time* (Detail).
Image Courtesy of Gagosian Gallery, New York.

〔この映像にたいする両義的な感情のうち〕ある程度は、観賞者が「感情移入的投影」〔…〕、強力でまたこの場合かなりのところ不要ないし不当でもある感情的反応と呼ばれるものへの、抗えない傾向のせいである。象ミニー〔名前〕にたいする、いわばその大きな頭部の奇怪さと高貴さにたいする、大きな瞳孔と太すぎる涙腺をもつ、奇妙にもじっと表情もなく見つめてくる〔fixed and unexpressive〕目（テレビ・モニターのほうに映る、頬を流れる一粒の涙を見たとして、それは何を意味したのだろうか〔if so what did it signify?〕）にたいする、その重そうな脚や肥沃なしわ、ねずみのような尾とたるんだ皮、そして――なによりも――聞こえない調教師の指示に不服なく従うその意志の明らかなおとなしさにたいする、感情移入である。［175–176］

「何を意味したのだろうか」とフリードが自問するように、その涙は《Play Dead》の構成の中で、残遺のような理解不可能性をもつ。「強力」だが「不当」な両義的反応を求めて、じっと無表情にこちらを見つめてくる。マネ《ロンシャンの競馬場》の距離マーカーのように、象の瞳孔あるいは涙は機能して、目が合う観賞者に反射的局面をもたらす。

＊

本節で「反射の系列」として整理した各性質は、前節でみた「持続の系列」の各側面を —— 瞬間性は持続を、無関係性は投影を、残遺は解釈を —— 打ち切る。

この両系列をフリードは『カラヴァッジョの局面』で、没頭と反射という、芸術作品の制作行為を構造づける二つの局面に改めてモデル化している。持続する投影に「没頭」していた画家は、ある「反射」的な契機によって、自身と作品との相互の自律を直感する。現在性はこの、時空間が相互に自律していることを指す性質である。

フリードがカラヴァッジョの暴力的描写にその範例を見出す「反射的局面」の理念は、イーキンズの絵画における痛みや血まみれのメスの効果の議論に祖型がある。フリードはこれを、投影に構造的に起因するコンフリクトと結びつけ、特に「毀損」という語で形容する。投影は原理的に間メディウム的であり、それゆえにコンフリクトを起こす。フリードはその効果を演劇的とみなしている。レーベンティッシュもまた、インスタレーション・アートの典型的な演劇的な緊張に間メディウム性を挙げる。

フリードがカラヴァッジョに没頭的局面の範例として、画家が自身の鏡像を見ながら描く自画像のイメージを挙げる。鏡とカンヴァス、画家の身体と位置関係などから組み合わせられる、この自画像のイメージが「起こる」ためのセッティングを、フリードは「装置」と呼ぶ。

さて、インスタレーション・アートが間メディウム的に構成され、日常的な行為の投影を誘うならば、その空間は、観賞者を投影に没頭させる表象がそこで起こる装置として作動しているといえる。そして芸術作品の自律が没頭と反射の二局面から成るならば、インスタレーション・アート作品は装置として観賞者を没頭させながら、観賞者を「構造的に無関係」な存在として切り離しもする。次節ではまずこのような経験の構造を、「作動する装置」というモデルとして提案する。

3.4　作動する装置 ── 自画像、写真、ヴァーチャル・リアリティ

3.4.1　作動する装置としてのインスタレーション・アート

「装置」は絵画に構造を与える。鏡によって自画像を描くことが、ある姿勢や視線の描写、あるいはイメージへの画家の没頭をおのずと生み出す。

フリードは「毀損する」操作を「動機づけられていない」と特徴づけていた。光景をいちど遠近法のグリッドに落とし込んでからカンヴァスに写し取ることがイーキンズの水面の端正さを、水平の原稿用紙に向かっていることが印象主義文学における横たわった死体のモチーフをおのずと導く。波紋からそれの原因たる投石行為が直感的に解釈されるように、装置を通した行為の帰結として作品は解釈される。これがフリードにおけるリアリズムの観点である。

さて、フリードが『カラヴァッジョの局面』で提案した「没頭」「反射」という2つの局面は、持続と瞬間性という、「芸術と客体性」ですでに提出されていた対照的な時間性とそれぞれ対応する。[*105] しかしいまや両者は組み合わさった構造として、芸術作品の制作や経験に共存する。したがってフリードの批評的仕事は、この2つの「比喩的な」時間性〔FHO 10〕が、「芸術と客体性」において演劇性と現在性という理念に割り振られ、『カラヴァッジョの局面』で改めて合流したといえる。

この分配と合流のあいだで導入されたのが投影のリアリズムである。クールベとマネ、特にイーキンズの読解を経て、作品制作は行為として、作品経験は行為の解釈として理解される。すなわち、芸術家と観賞者との経験は相互に投影するものとして確立される。

シンタクスは、画家が反射的局面において最終的に見出した作品の自律である。装置の中でイメージに没頭していた画家が「反射的局面」において弾き出されて、有限で抽象的なシンタクスを作品として見出す。観賞者の存在もこのシンタクスの発見によって、作品から「構造的に無関係」なものとして、その作品の本質から「排除」される。つまり、画家の制作行為における「反射的局面」が、観賞者の側の「確信」の局面と相互に投影する。

これはペーターセンのモデルにおける、画家と観賞者の相互の意図性の反映に相当する。しかし2.4.3節で指摘したように、このモデルは演劇性の重要な側面である時間性を無視していた。本研究が「芸術と客体性」以後のフリードの議論を読解することで目指したのは、持続と瞬間性の両方からなる時間性の構造的な重要性を明らかにし、演劇性の概念を用いてインスタレーション・アートの経験を説明するモデルに再導入することである。

本研究が提案するのは、インスタレーション・アートを「装置」の概念で捉えるモデルである。絵画や写真は、ある装置を媒介した芸術家の行為の帰結として解釈可能な有限なシンタクスとして作品である。たいしてインスタレーション・アートは、観賞者がそれを経験する装置である。観賞者は、この装置にいちど没頭することで解釈を展開し、パフォーマティヴに表象を得ていく。そして《Play Dead》のように、やがて確信できるシンタクスを発見する。すなわち、制作における「装置への没頭」「イメージからの反射」という2局面構造を、観賞者の側の経験に移し替えたモデルである。

芸術のメディウムはそれぞれの慣習に応じて、日常的なものをその「賦活能力〔viability〕」によって動員、変形・毀損して用いることで、意味ある表象を作り出す。インスタレーション・アートは、絵画や音楽といった特定のメディウムに還元されないという意味で間メディウム的である。そのため、従来の特定のメディウムの慣習では透明化するリテラルな性質が再賦活する。マルチメディアな表現では、複数の慣習のあいだでそれらが共有・緊張する。映像のループやスローモーション（レーベンティッシュ）、レディメイドにおける回転（バーツェツィス）、絵画の反可搬的な設置（アーチャー）といった操作がこれを促す。レーベンティッシュはこうした操作を「空間化」と呼ぶ。

インスタレーション・アートは装置を通した行為の帰結であるより、観賞者の行為がそれを通じてその場で変形する、作動する装置（dispositif at work）である。ペーターセンがインスタレーション・アートについて、観賞者の運動、現象学的反省、インタラクティヴィティを総合して「パフォーマティヴなリアリズム」と呼ぶものは、フリードのリアリズム解釈と結び合わせてこそ、このジャンルの作品の美的経験を理解することを助ける。[*106]

インスタレーション・アートの観賞者は、ミザンセーヌとしての装置の作動にまず没頭する。そのさなかで、自分の行為の偶然性を差し引いて解釈する、つまり作動のシンタクスを抽象的に理解したとき、自分の行為や位置がその作品と「構造的に無関係」「ただ個人的」であることを承認する。[*107]装置に埋め込まれたプロセスの時空間と、自身の鑑賞行為が定位する時空間とが独立し、「現在性」が出来する。いっぽうフリードがリテラリズムと批判する美学では、観賞者は状況から自分の行為の偶然性を差し引けない、あるいは差し引くとそこにはただの物体以外何もなくなってしまう。

＊

本章では以降、フリードの自画像論と写真論に着目する。カラヴァッジョ《トカゲに噛まれた少年》でみたように、フリードの「装置」概念は、自画像を描くにあたって配置された鏡、カンヴァス、身体、画材などのシステムを指していた。フリードの写真論も、撮影のシチュエーションを一種の装置として読み解く記述といえる。自画像と写真はインスタレーション・アートそのものではないが、インスタレーション・アートを装置として解釈するにあたって、装置論としてフリードの自画像論・写真論を整理することは有用である。

写真とは、撮影のシチュエーションへの演劇的没頭から切り取られた自律した対象である。以下みていくように、フリードは写真のメディウムやメンツェルの絵画に、演劇的な状況のなかで自律した空間を確保する感性を見出している。それは、「ほとんどないしすべてにおいてリテラリスト」であらざるをえない私たちの人生において、固有の意味をもつ時空間を恩寵として確保する実存的技術でもある。インスタレーション・アートもまた固有の時空間を周囲から自律させて維持する芸術であり、フリードが写真やメンツェルに期待するのと同様の感性をもつだろう。

以降では、まずフリードの写真論の前提として、演劇性の広範な汚染と（3.4.2節）、メディウム・スペシフィシティの理念の放棄をみたのち（3.4.3節）、フリードの自画像論と写真論を読解し（3.4.4節）、上記の実存的な議論をあらためて整理する（3.4.5節）。最後にジャック＝ルイ・ダヴィッドの自画像を分析し、自画像の制作装置が一種のインスタレーション・アートのように機能したと解釈する（3.4.6節）。メンツェルの読解は次章で行なう。

3.4.2　見られるものだということ ―― 没入と演劇性との相互汚染

3.1節で整理したように、フリードは窃視と没入とを鋭く区別する。観賞者の存在感が前者では「隠れている」が、後者では「否定」されている。『なぜ写真はいま』（2008）でフリードは、18世紀の匿名のコント『アデライド』、三島由紀夫の小説『暁の寺』の場面を引き合いに出して、改めて窃視と没入の関係を俎上に上げる。

『アデライド』から引かれるのは、主人公アデライドが、修道院に入った元夫マルキに会いに行く場面だ。マルキは目を伏せアデライドに視線を向けることなく、二人は物別れになる。フリードはマルキが宗教的営みに「没入して見える〔seemingly absorbed〕」のを私たちは想像すると述べ〔WPM 26〕、そのイメージを『没入と演劇性』のディドロないしシャルダンに関する議論になぞらえる。

〔…〕アデライドの視点からすれば、マルキが宗教的行事に心に没入している場合でも、彼の前にアデライドが姿を表したのち彼女から目を伏せて行事に向き直りながらもその視線が自分に注いでいるともうはっきり気づいている場合でも、マルキの外見のふるまいにはいかなる違いも見てとれない〔…〕。

視覚的な違いの不在こそ、私が表象の危機といって意味したものだ〔…〕。［26（下線引用者）］

いっぽう『暁の寺』から引かれるのは、主人公本多繁邦が、王女ジン・ジャンの脱衣という「誰も見たことのない姿」を密かに覗こうとする場面だ。窃視の認識論的な関係が、没入の存在論的問題と接続する。

絶対に見られていないということと、見られているということに気づいていないということとは、似ていて実は本来別々のことなのだけれども。［三島 1977:257］

そこでジン・ジャンの、人に知られぬ裸の姿を見たいという本多の欲望は、認識と恋との矛盾に両足をかけた不可能な欲望になった。なぜなら、見ることはすでに認識の領域であり、たとえジン・ジャンに気づかれていなくても、あの書棚の奥の光りの穴からジン・ジャンを覗くときには、すでにその瞬間から、ジン・ジャンは本多の認識の作った世界の住人になるであろう。彼の目が見た途端に汚染されるジン・ジャンの世界には、決して本当に本多の見たいものは現前しない。恋は叶えられないのである。もし見なければまた、恋は永久に到達不可能だった。〔…〕

今にして明らかなことは、本多の欲望なのぞむ最終のもの、彼の本当に本当に本当に見たいものは、彼のいない世界にしか存在しえない、ということだった。［332–333（下線引用者）］

ここで理想は、気づかれていないという認識論的な条件ではなく、見る者が存在しないという存在論的な条件に置かれている。この本多の思弁を「窃視のラディカル化・形而上学化」とフリードは述べる［WPM 29］。

両方の引用に共通するのは、没入を脅かす懐疑論的な契機である。マルキの内心が究極

的に不明であることにせよ、自分が覗くという事実だけですでにジン・ジャンの世界が汚染されるにせよ、いかなる没入的な形象にも懐疑の侵入を避けがたいという状況が意識されている。

隅々まで演劇性に汚染された世界を表現した例に、映画『トゥルーマン・ショー』(1998／監督：ピーター・ウィアー)を挙げられるだろう。青年トゥルーマンはその誕生のときからその人生を、街全体を模した巨大なセットで収録される「リアリティ・ショー」番組のコンテンツとして、あらゆる場所に隠された監視カメラで常時放送されている。もちろんトゥルーマンはそんなことを想像さえせずに暮らしている。彼が日常のルーティーンをこなすかぎり、またときに気まぐれな行動をとっても、その世界がセットであることは迅速かつ周到に隠されている。[*108]

このときトゥルーマンは、たまたま窃視に気づいていないのではない。つまり、窃視の可能性を認識したうえで「いまのところ窃視されていない」と信じているわけではない。そんな可能性ごとトゥルーマンにとっては存在せず、この意味でトゥルーマンはその世界の日常に没入している。だが番組として観ている・制作している側にとっては、気づかれているかどうかは大きな問題だ。トゥルーマンの一挙一動にたいして「撮影に気づいているのではないか」と疑念をもつ。しかしその懐疑の源泉にあるのは、自分が窃視しているという事実、あるいは窃視しうる存在として自分がいるという可能性の実在である。

番組側のミスが重なりその隠蔽に翻弄して以降、トゥルーマンは何かを訝しむようになる。はじめそれは、明確に「自分の生活が監視されている」というはっきりした疑いではない。トゥルーマンはイレギュラーな行動をとったりしながらも、友人に不安を相談してしまう。病院の手術が実際に行われているのか、自分が街の外のフィジー島に旅立てるのか実験する。疑念は、直接に世界の存在論的ステータス、あるいはトゥルーマンの実存の問題になる。

没入に窃視の可能性を侵入させるのは、自分も他人を偽るかもしれないという可能性の投影である。フリードは『カラヴァッジョの局面』で、人物の没入の描写をカヴェルの懐疑論の問題に直結している。悔悛するマリアが椅子に静かにうなだれた描写について、「絶対的にミニマルな表情・身振りによって、感情のコミュニケーションの力強いモードが発動することの発見」と述べたうえで［MC 77］、他人が自分のように心を持っているという「有心性〔mindedness〕」の想像は容易であるがそれは何も保証しない、と注意する［103］。[*109]

カヴェルとフリードが倫理的に重視するのは、すでにのべたように、他者の内心につい

ての究極的な証明不可能性ではなく、そのような自己の有限性、世界が「分かれていること〔apartness〕」の承認である。フリードは、カラヴァッジョの絵画が取り組んでいたのは、無媒介にその現実性を信じられるのは何かという探究であり、それが描く行為ないし「絵画的行為〔pictorial act〕」の自己表象に結実したと主張する。

> 私〔フリード〕が言っているのは画家としてのカラヴァッジョ自身の活動、すなわちその絵画の内に見てきた、カラヴァッジョが自身を描いているという単なる事実だけでなく、その実行の身体的･物理的な基礎（鏡、カンヴァス、筆、絵の具、パレット、モデル、スタジオなどが含まれる）、そして絵画的行為において存在論的に区別されながらも不可避に相互に絡み合った二つの「局面」（没頭的･反射的）をも含意したそれである。［108］

カラヴァッジョにフリードが見出すのは、認識論的で存在論的な疑念に他者や世界が覆われてしまうことにたいする、自らの行為の帰結のリアリティを確信する契機としての制作である。行為は装置に媒介されており、そこで働く没頭と反射の二局面にこそ、つまり自己の偶然性を差し引いて直感できる「絵画的行為の内的構造〔*the internal structure of pictorial act*〕」の探究がある［206］。

『なぜ写真はいま』は、同様に行為を媒介する装置として写真を見出す。ここでいう写真もまた、物理的なプリントだけでなく、写真家やモデル、その双方のコミュニケーション（あるいはその不在）、撮影のディレクション、ポストプロダクションなども含む写真的プロセス全般を指す。

> 『暁の寺』における窃視のラディカル化を思い出しつつ言えば、私が主張しているのは、見られているという単なる事実だけで「世界」が「汚染」されるとひとたび想像できるようになったならば、この状況は、そうした「汚染」を受け入れる〔accept〕美学がその処置〔procedures〕の基礎として登場する用意ができたということだ。そうした美学が場所を得るのは、やはり写真だった。［WPM 35］

2.2節でみたように、「受け入れる」は「承認する」と同義である。写真はここで演劇性の汚染を承認する感性という位置を与えられている。シャルダンに由来する没入の形象が写真において発見する主題をフリードは「見られるものだということ〔to-be-seenness〕」と呼ぶ。

3.4.3 間メディウム的な装置――フリードにおけるメディウム・スペシフィシティの理念の再考

ところで「芸術と客体性」(1967)でフリードは、芸術という概念は絵画や彫刻といった個別の諸概念の内でのみ意味があると主張していた[AO 164]。つまりフリードはグリーンバーグのモダニズムから、唯一の本質への最終的純化という理念を退けながら、個別のメディウムのスペシフィックな独立という理念は維持していた。

しかし40年余を経た『四人の正直な不法者』(2011)の結論部で、メディウム・スペシフィシティはもはや重要でなくなったとフリードは考えている[FHO 204]。つまり芸術作品のモダニズム的成功は、もはや必ずしもそのメディウムの歴史的先例への認識にもとづくわけではない。

フリードはこれを、ロザリンド・クラウスのいう「ポスト・メディウム的条件」と峻別する[234n2]。クラウスがメディウム・スペシフィシティの概念を「技術的な支持体〔technical suport〕」の概念を通じて改めて理論づけようとする点にフリードは特に不満を示す。《Dejà vu》についてフリードが着目した俳優の演技はたしかに「技術的な支持体」を構成するが、フリードにとってより重要なのは、演技なるものへのゴードンの介入が何のためのものか、すなわち芸術的意図である。

メディウム・スペシフィシティ概念の放棄を準備した段階のひとつに、絵画に追究してきた没入概念を写真に適用した『なぜ写真はいま』の議論がある。つまりフリードは、メディウムの峻別を犯して絵画と写真とを比較している。

ディアルミッド・コステロは、のちに『なぜ写真はいま』に収録されるフリードの写真論[*110]やそれへの指摘を参照して、「写真が、過去の絵画が為しとげた達成に比肩することに成功するならば、それはフリードの説明では優れた絵画になるのか」と問う[Costello 2008:295]。コステロはジェフ・ウォールとゲルハルト・リヒターを例に挙げる。ウォールは歴史画のフォーマットや、没入や直面性といった絵画の慣習的問題を写真の構成に用いる。他方リヒターは、画家自身が「写真を作っている」とさえ述べるように、自動性という写真に本質的な性質を絵画の構成に用いる。両者とも、絵画と写真の本質的特徴を、互いのメディウムの文法において利用している。これはグリーンバーグの理念には明らかに反する。

だがそのことでウォールの写真が写真でなくなり、リヒターの絵画が絵画でなくなることはない。むしろ没入は写真のもつドキュメンタリー的な性質を、自動性は絵画のもつ表

現主義的な性質を賦活し、ともに芸術的意図を構成する。

カヴェルは、カロ作品を通じて彫刻の文法が更新される経験を記述していた。ウォールやリヒターの場合も、あるメディウムの文法のうちで別のメディウムに本質的な性質を用いることで、そのような発見をなすといえる。

コステロは、カヴェルの影響を受けたフリードのメディウム概念は「融通の利く〔accommodating〕」と指摘する。コステロによればそれは、グリーンバーグの理論にあった「芸術のメディウムは、あらかじめスペシフィックに指定された〔specified in advance〕芸術実践に何らか物質的な制限を課す」という理念を阻害する。グリーンバーグにおいて芸術のメディウムは、最終的に還元される本質の区別に即してその個別性が約束されていた。しかし2.1節でみたように、フリードにおいてメディウムは自己触発して変化する。

実際フリード自身「芸術と客体性」の時点で、彫刻と絵画との間メディウム的な相互賦活をすでに論じている。ジュールズ・オリツキの、スプレーで着彩された金属管を組み合わせた作品《Bunga 45》(1967)について、「巻かれた平面」として絵画の平面性と着彩との関係を発見していると評価する〔AO 162–163〕。フリードは《Bunga 45》について「絵画を彫刻にする、ないし「翻訳する」試み、いわば表面 ——つまり絵画の表面 —— を彫刻のメディウムとして確立する試みを遥かに凌ぐ何か〔something far more〕」と述べるが、絵画の問題が彫刻を賦活することをすでに認めている。あるいは、マネについて写真的効果を指摘するさいも同様である。

いかなるメディウムも、歴史の次の局面では別の慣習と混交する。ゆえに、いまそのメディウムとして捉えられているものは、混交の歴史が経てきた現在の状態である。フリードがあるメディウムの歴史的連続性を外部なき全体性と措定するとき、今まで他の芸術メディウムが混入してこなかったかのように錯覚している。つまりメディウムにこれまで内在してきた異種混交性を抑圧している。これを踏まえればインスタレーション・アートは、歴史的に累積してきた間メディウム的混交を空間化するといえる〔Rebentisch 2003:126〕。

間メディウム的な関係は、人間のリテラルな認識や物質の共同利用によって可能になっている。コステロは、絵画と写真をまたいだウォールの実践を「ピクチャーを作る〔picturing〕」と述べ、絵画・写真・映画を「ピクチャーを作る」ことの連続体と捉える〔300〕。注目したいのは、この連続性を「日常」というウォールの主題と結びつける点だ。

> ウォール作品にはさまざまな差異があるが〔…〕そのイメージに共有されるものと

して、日常生活の描写へのコミットメントがある。特に共有されているのは、日常生活を描くにあたって、絵画に限られたものでなくとも、ひとつの個別のメディウムとされる写真より、ピクチャーの連続体としての絵画・写真・映画にこそ合わせて調律するという構想である。[Costello 2008:300]

絵画・写真・映画のあいだで、「絵を作る」(「絵を見る」も含まれるだろう) 行為の日常性が共有されている。元来シャルル・ボードレールが「近代生活の画家」で指摘したような絵と生活との関係は、写真や映画といった後進のメディウムにも共用され、ウォールの実践の必然性を支える。

カヴェルを下敷きにしてフリードの議論を読解することで得られるのは、日常的でリテラルなものを利用する慣習的な文法の動的な同一性として諸メディウムを捉えるという観点であった。そのためにメディウムは相互に混交・触発する。この点は、インスタレーション・アートにおいてこそ間メディウム性が発揮されるというレーベンティッシュの主張、ペーターセンのいう「パフォーマティヴなリアリズム」の理念への、現象学的な観点からの補完でもある。没入、直面、演劇性といった、人間のコミュニケーションの現象学を原型にした概念も同様にメディウムに共有される性質である。

芸術作品はそれぞれの装置に媒介された行為の帰結であり、芸術的意図がその解釈を通じて確信される。この構造を前提にすれば、写真の装置は、写真家やモデルの対面コミュニケーションを、モデルを用いる絵画と同様にしかし異なる形で、リテラルに含んでいる。マネの瞬間性やモデルの利用についての議論や、鏡を用いる自画像の制作の議論は、行為と装置にたいするフリードの読解を絵画と写真に架橋させる。

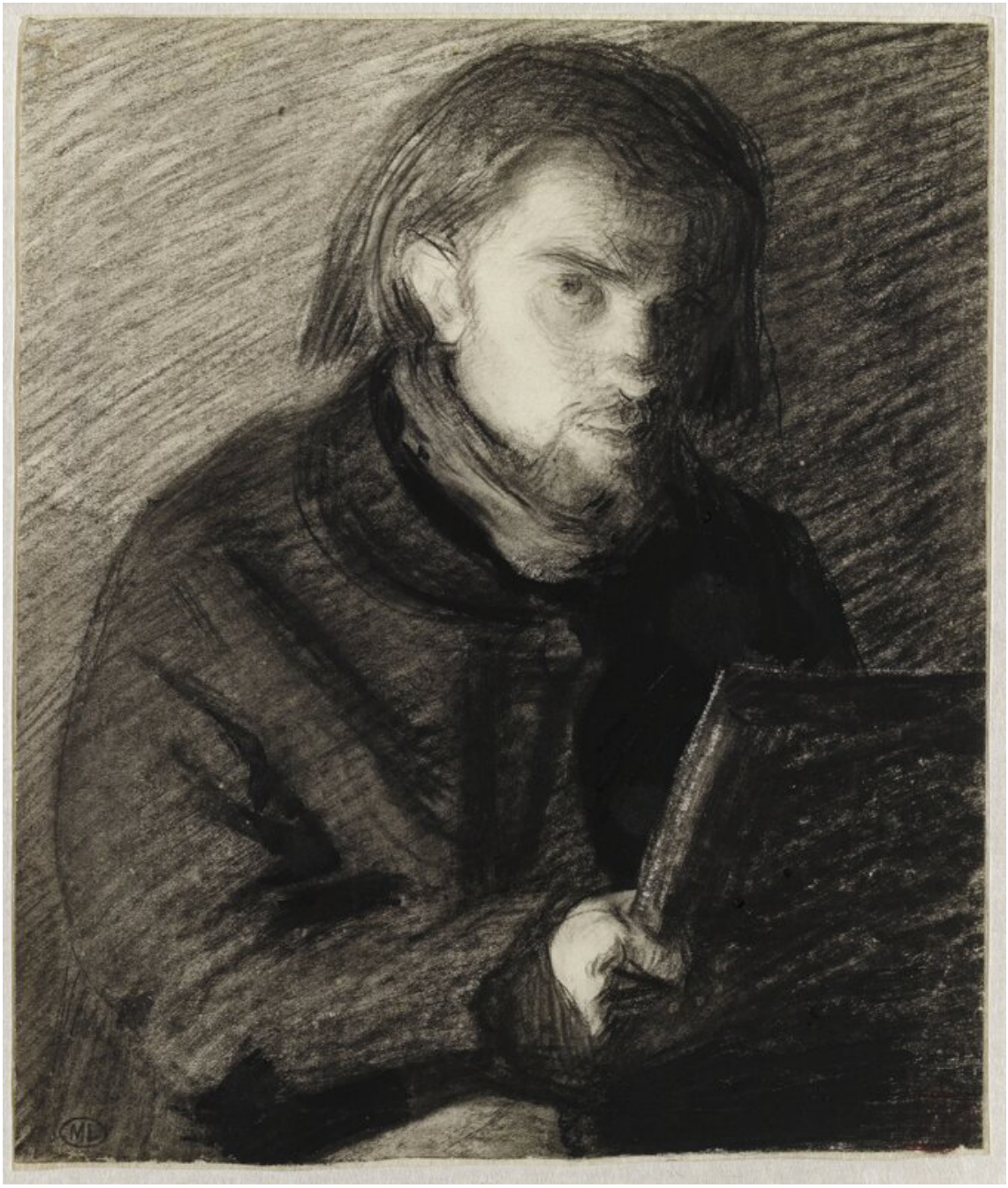
インスタレーション・アートが作動する装置であるならば、インスタレーション・アートの観賞経験は、鏡に向かって自画像を捻出する経験、特定のセッティングのうえで写真に撮られる経験に似るとさえいえるだろう。

3.4.4 装置としての自画像と写真

『マネのモダニズム』第5章は、マネと同年代 (「1863年世代」とフリードは呼ぶ) の画家の、鏡を用いた自画像に着目する。[*111] 前節で、カラヴァッジョの《トカゲに噛まれた少年》に、両腕の身振りも含めた姿勢が投影されていることはすでにみた。

ファンタン＝ラトゥールとマネの自画像にフリードは、さらに細かな目と手・身体のエージェンシーを穿って分析する。

ファンタン＝ラトゥール《自画像》(ca. 1860)［fig. 47］が鏡の反転を介していることを、描かれた視線だけでなくハッチングの向きからも推測できるとフリードは述べる［MM 370］。木炭のハッチングは右上から左下に伸びる右利き特有のものだ。しかし描かれている画家



［fig. 47］Henri Fantin-Latour, 1860, *Self-Portrait.*
Pencil, charcoal, and whitener on paper; 20 × 14.8 cm. Paris, Louvre.

は左利きに見える。

自画像が描かれた環境すなわち「装置」の内実は、画面の要素から推測せざるをえない。これを「仮定した現実世界での関係性」とフリードは呼ぶ［373］。鏡面反転の自画像は、画家（＝モデル）・鏡・カンヴァスのあいだの三者関係、さらにそれらを媒介する目と手を装置として、行為を投影する。

ファンタン＝ラトゥールの自画像では、鏡像を再反転していないため、ハッチングが示す利き手とイメージが示す利き手は矛盾したままだ。フリードはこの点に、当時過渡期を迎えていた「二つの根本的に異なるリアリズム」が組み合わせられていると捉える。ひとつは先行世代のクールベに由来する、身体的経験に忠実な「身体のリアリズム〔*a realism of the body*〕」、もうひとつは見えるもの、この場合は反転像に忠実な「視界・視覚的知覚のリアリズム――目のリアリズム〔ocular realism〕」である［380］。この自画像に、二つのリアリズムのモードの共存、相互の定立と分裂が描き込まれていることをフリードは強調する。

自画像の装置でつねに問題になるのは、自身を描かなければいけない利き手の存在である。ファンタン＝ラトゥールの別の自画像《絵筆を持って立つ自画像》（1859）についてフリードは、右肩が暗がりに消えている点と、そこに画家のサインが垂直に記されている点に注目する。フリードはこれを「右腕・右手の行為の承認」の承認と述べる［382］――すなわち、利き手と方向性を投影せざるをえない文字というものがその位置にあることを、画家が自身の身体の装置的な側面を承認した徴候として見出す。

> 文字に内在する方向性は、画家が実際に板に刻み込んだ反転したイメージについて考えることを抑圧して、〔最終的に刷られた〕紙を強調する。（〔…〕つまり、1863年世代の芸術において左右反転の意味は、他のものと同等のメディウムの作用〔function〕であった。）［387–388］

イーキンズにおいて遠近法に媒介された垂直面と水平面、印象主義文学において水平に置かれた原稿用紙の白い紙面が投影されたように、ここでは文字が右利きで書かれ読まれる紙面が投影されている。絵画の面は、グリーンバーグにおいては平らな面として賦活されていた。しかしイーキンズやファンタン＝ラトゥールにおいては、面である（planarity）というリテラルな性質がさまざまな装置のもとで多様に賦活された、といえる。さらに画家の身体の機能や構造、体格や技倆も装置に組み込まれ、画面に反映される。作品を身体的リアリズムのモードで解釈するとは、その因果関係を読解することである。

［fig. 48］Édouard Manet, 1879, *Self-Portrait with Palette.*
Oil on canvas; 83 × 67 cm. Private collection.

〔…〕画家の身体という限界〔confines〕へ、身体的リアリズムがこのように自らを制限づけたこと ―― が、私たちが印象派と呼ぶ目のリアリズムが発展した段階の展開の前触れとなった。［394］

身体は、私たちの文法的有限性の代表的な部分であり、私たちは日常ではリテラルにその中に没入している ―― 利き手とはまさに没入である。

さらにフリードは、同じく鏡面反転自画像のマネ《パレットを持った自画像》(1878–1879)〔fig. 48〕、特にそのざっくりとした筆跡に注目する。《草上の昼食》をはじめマネの絵画には、「早々と切り上げてしまった」「急いで描かれた〔hastely painted〕」かのような仕上げがたびたび見られる。その見た目が直面性や瞬間性の効果に貢献していることをフリードは指摘している[*112]〔303, 317〕。

描く行為において、目が描像を視認する時間と手が筆を動かす時間とのあいだにはずれが生じる。それゆえマネの自画像の、まるで光景を一瞬で ―― つまり一瞬を ―― 捉えたような仕上げは[*113]、特有の「虚構」を構成する。

> より正確に言えば、《パレットをもった自画像》に含意される虚構とは、マネが鏡の中に反転した自身のイメージを見るやいなやその手と筆の超絶技巧によってそれを絵の具にせしめたというものだ。やや言い方を変えれば、鏡面反転の効果を取り消すには、彼にあったよりももっと時間が必要だったのだ。描かれたマネの、絵筆をもつ左手(実際の右手)の極度にかいつまんだ性質にあるのは、そのような虚構が、敏速で止まらぬ動き ―― なにもかも一挙の ―― にあったその手は、絵の具にとらえられず、定着できなかったという虚構である。〔397〕

ここでもファンタン＝ラトゥールと同様あるいはそれ以上に鋭い現象学的な矛盾が見いだされる。それは身体と目との二つのリアリズムのコンフリクトである。左右反転した像をそのまま描く操作――すなわち「目のリアリズム」だけに従う操作は、装置に組み込まれたこのコンフリクトにたいする抑圧を画面に投影する(印象主義)。たいしてファンタン＝ラトゥールやマネの自画像におけるぎこちなさの承認は、このコンフリクト自体の投影である。

鏡で反転した自画像がこのように「自らの制作を描く〔portray its own production〕」いっぽう〔MC 18〕、写真は当のイメージが撮られた状況を自動的に定着するメディウムである。

ジェフ・ウォール《Picture for Women》(1979)〔fig. 49〕はその範例的なイメージといえる。正面を向いたカメラが画面中央に映っていることで、この写真が鏡に正対して撮影されたことが明晰にわかる。鏡とカンヴァスに対する画家の角度が画中の姿勢におのずと反映さ

［fig. 49］Jeff Wall, 1979, *Picture for Woman.*
Cibachrome transparency mounted on a lightbox; 204.5 × 142.5 cm.
©2024 Jeff Wall / Image Courtesy of Paris, Musée National d'Art Moderne.

れるように、鏡とカメラの位置関係は写真の中の鏡に映るカメラの向きに不可避に反映される。画面の左側にはモデルが、右側には撮影するウォール自身が映り込む。鏡越しの二人の目は、互いに何に視線と意識を向けているかを示す。モデルはカメラを、ウォールはモデルを見ているという視線の交錯は、撮影に際してカメラ・モデル・撮影者のあいだにあった緊張を表している。ウォールの手にレリーズ装置が握られているのが見える。モデルを注視する目との身体的協働、腕の筋肉の緊張 —— ウォールの半袖の黒い服は腕のゲシュタルトを強調する —— をこれは示している。さらに、こうした視覚的・身体的な関係の易読性が、写真が等身大に印刷されていること[*114]、画面のほぼすべてが鏡で占められていることで強調されている。

《Picture for Women》では、絵画とくにマネにおいて用いられた直面性や無表情性が、写真においてまた別の意味をもち、写真ならではの他の要素からも意味を触媒的に引き出している。同じくウォール《Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver》（1992）［fig. 50］も、

［fig. 50］Jeff Wall, 1992,
Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver.
Cibachrome transparency mounted on a lightbox; 119 × 64 cm.
©2024 Jeff Wall / Image Courtesy of Museum of Modern Art, NewYork.

没入によって写真特有の状況を賦活しているといえる。

《Adrian Walker》は、若い男性エイドリアン・ウォーカーが作業机に向かう背中姿を撮影した写真である。これをフリードは、シャルダンの《若い素描家》(1733–1738)や《若い製図家》(1737)に描かれる没入と類比する。しかし撮影距離や画面の構成を鑑みれば、エイドリアンが撮影に気づいていないわけがないと直感的に理解できる。

だが、このように状況が「明らかに舞台じみて〔staged〕」いても［WPM 41］、エイドリアンは必ずしもカメラを意識してポーズをとっているだけとは限らない。フリードの言うように「仕上がった自分のドローイングに目を奪われることも、複製した標本を見ることもありうる」［42］。つまり、エイドリアンが没入しているかどうかは曖昧なままである。

ミレーの描く農民［fig. 24］に没入しているふりやわざとらしさが見いだされたのと対照的に、ウォールの撮影するエイドリアンには、ポーズと没入が共存しないわけではないこと、他人の内心が解消できない懐疑の重ね合わせにあることが、率直に示されている。

『没入と演劇性』でフリードは、絵画の根源的な慣習として「見られるために作られた〔made to be beheld〕」ことを指摘し〔AT 93〕、この否定こそ没入的な絵画が目指す「究極の虚構」と呼んだ。写真は自動性によって同様の慣習を承認する。すなわち「見られるものだということ〔to-be-seenness〕――〔…〕―― 表象されている場面と、それを提示する行為との両方」が、特に《Adrian Walker》のような写真では承認されている〔43〕。

〈見られるものだということ〉は、自身の姿やそのイメージがいかに見られうるか、そのイメージを成立させる意図（モデル、撮影者自身、将来の観賞者）が相互に理解・承認されていることの質である。したがってそれら相互の存在感も否定されない。フリードはマネが、「観賞者の存在感を抽象的に確立する必要性」を認識していたと述べる〔MM 265〕。写真では絵画以上に、観賞者は抽象的な存在として、その装置にすでに含みこまれている。写真は、〈見られるものだということ〉による「汚染」を、ミレーやマネ以上に装置に慣習的に含み込み、カジュアルな写真でさえ、それを半ば自動的に承認している。

つまり写真の装置には、観賞者による解釈を抽象的に前提した、撮影者や被写体の意図が特有に含まれる。これはインスタレーション・アートの「演劇的な側面」が存する基盤としてペーターセンが指摘した、作家と観賞者との意図性の相互投影によく似ている。

> インスタレーション〔・アート〕を日常的な空間と取り違える人がほとんどいないというのは、上述した〔観賞が制度化されていることによる〕異化効果の証明であるだけでなく、そのインスタレーション〔・アート〕の演劇性である。この演劇的な側面は、まず、観賞者が入り込むという意味での場面として空間が組織されていること、すなわち空間が舞台になっていることに、次に、その作品が、作家が当の作品を構築するにあたり、その作品がある状況における対象だということ、つまりこれはほとんど定義だが、観賞者がそこにいることを含みこんだ状況にある対象だという意識をもっていること、この二つに存する。インスタレーション〔・アート〕には、マイケル・フリードが舞台のようにあることと呼んだものがある。〔Petersen 2015:172（再掲・下線引用者）〕

物理的には日常とリテラルに連続的な空間にあるインスタレーション・アートが日常的空間と区別されるのは、この意図性の介在への直感的な解釈にもとづく。写真についてバルトは、「ポーズ」概念を被写体の「態度」ではなく、イメージの中に読解可能になっている意図性の性質一般と捉えている。

> 写真の本質の基礎をなすのはポーズである。そのポーズの物理的な持続はあまり重要ではない。たとえ100万分の1秒という時間でさえ（H·D·エジャートンのミルクの雫）、そこには必ずポーズがある。ここでポーズというのは、写す対象の態度でもなければ、撮影者の技術でもない。それは読解の「意図〔intention〕」の問題である。写真を見るとき、私はその瞬間のことについて、どんなに短くても、ある現実のものが目の前で動かないものになったその瞬間のことを、念頭に入れざるをえない〔j'inclus fatalement dans mon regard la penseé de cet instant〕。私はいまあるこの写真が動かないことをその撮られた過去へと投影する〔reverser〔…〕sur〕、ポーズを構成するのはこの停止である。［Barthes 1980: § 33 quoted in WPM 111］

シャルダンの絵画において持続が投影されていたイメージの物質的静止は、写真においては意図性、または「意図されているということ〔intendedness〕」を投影される。観賞者がこの意図性の相互投影に捉えるものがバルトが「ストゥディウム」と呼ぶもの、捉えられないものが「プンクトゥム」と呼ぶものにあたるとフリードは整理する［WPM 96–101］。フリードは後者を称揚するバルトをディドロに連なる反演劇的な感性の系譜に位置づける。

他方、〈見られるものだということ〉の承認は、この概念をフリードが「舞台にいること〔stage presence〕」とほぼ同義とみなすように［252］、演劇性の承認であり、バルトとはやや異なる立場にある。

〈見られるものだということ〉を承認した写真では、被写体の身振りはただ没入的であることもただ演劇的であることもない。《Adrian Walker》は、表情や状況にもとづいて判別できないことを主題とする。フリードにとって、ポートレートはこの主題を主に扱うジャンルだ。海岸で思春期の青少年を映したリネケ・ダイクストラの正面ポートレートや、知人家族を映したトーマス・シュトゥルートのポートレートで、言うまでもなくカメラの存在は被写体に意識されている。しかしフリードが指摘するように、その姿勢や遺伝的類似がどう見えるかを被写体自身が隅々までコントロールできるわけではない。

特にシュトゥルートの技巧は、ポーズをとることに被写体を没入させるコミュニケーションにある［203］。被写体の態度のリラックスや緊張の設計も装置の中で行われる。トーマス・ルフのポートレート・シリーズの、心理的解釈を拒絶する画一的な無表情は、特定の撮影プロトコルを遵守することで得られる［14］。また掘削作業にあたる人々を撮影した

［fig. 51］Jeff Wall, 2004–2005, *A View from Apartment.*
Cibachrome transparency mounted on a lightbox; 167 × 244 cm.
©2024 Jeff Wall / Image Courtesy of Tate Modern, London.

ウォールの写真作品では、写真家自身が毎日現場に通い詰めたことで、被写体はウォールの存在に慣れてきて、「自然に、まるで彼〔ウォール〕などそこにいない〔not present〕かのようにふるまう」ようになった［82］。

被写体との個人的な関係が絵画にしるしづけられ、没入の質に影響することは、能書の師である父を描いたイーキンズ《熟練能書家》や友人縁戚を被写体に用いたマネにも通じる。ウォール《A View from an Apartment》（2004–2005）［fig. 51］は、アパートメントにいる二人の人物を捉えた写真だ。ウォールはオーディションで被写体の一人を選んだのち、部屋の家具・内装は彼女の好みどおりに揃え、また可能なかぎりこのアパートに滞在させた。二人目の被写体は、一人目の友人である。撮影期間も2週間に渡り、アイロンがけという日常的な家事行為を何度も繰り返すことで、自然な雰囲気を得た［57］。フリードは、アイロンがけを終えて上の空に移動しながら足下の何かに気をとられる被写体に注目して、手にもつアイロンで何をするのか、どこに向かうのかが判然としない点に着目する。《A View from an Apartment》は、シャルダン的な日常的行為への没入と、マネ的な読解不可能性が、

写真メディウムに特有のリテラルな要素といえる被写体の実在によって共存する。その共存によって、コステロが「ピクチャーを作る」と呼ぶ絵画との連続性のうえで、写真としての意図的構造をこの構成は明晰に示している。

フリードは《A View from an Apartment》の、室内照明が反射で映り込んだ窓を、ウォールが写真作品のディスプレイで用いるライトボックスと類比し、自己言及的であると解釈する。窓外の工業地帯や街灯、室内照明、写真自体のバックライトの相応から、この作品の主題のひとつにエネルギー利用の日常性があると主張する。1.2.5節でみたように、ハイデッガーは技術を「用立て」るやり方をゲシュテルと呼んだ。ハイデッガーが「危険は、技術の時代には示されるどころかなおも潜み隠れる」と述べる〔Heidegger 2000:35〕。フリードは、技術のゲシュテルが人間を実用的な活動に「没入」させると解釈して、これを「没入的リアリズム」と呼ぶ〔48–49〕。たとえば道具が壊れずに直感的に使えているかぎり、その活動はゲシュテルの全体性に割り当てられ、私たちは「世界の内にいる〔being in〕」[*115]。この全体性がハイデッガーのいう「世界性〔worldhood〕」である。フリードは《A View from an Apartment》の被写体の二人に、このイメージに現れている世界性への没入すなわち「住まっていること〔at-homeness〕」「日常性〔everydayness〕」を見出す〔62〕。

ディドロのタブロー概念ないしシャルダンに見出された「没入」の理想はここで、日常性への人物の深い没入を感じ取る、というモデルに変わっている。ヴィトゲンシュタインの記述をフリードはその骨子として引いている。

> 自分は誰にも見られていないと思っている人が、何か全く単純な日常的行為に取り組んでいるのを見るほど、注目に値するものはない。〔Wittgenstein 1998:6e quoted in WPM 76〕

さらにヴィトゲンシュタインは、芸術作品こそがこの日常の個別性を表象し、「世界がそれを通じて「永遠の相のもとに〔sub specie æterni〕」捉えられる」と述べる〔Wittgenstein 1998:7e quoted in WPM 77〕。これはフリードのいう「現在性」の理念に合致する。

すでにみたように、フリードがヴィトゲンシュタインや日常性と関連づけるハイデッガーの「ゲシュテル」は、[*116]タヴィニやレーベンティッシュがインスタレーション・アートを特徴づけるときに用いた概念でもあった。芸術は、技術のゲシュテルに埋没していた日常性を、形態（Gestalt）のうちに世界として開く。

本研究はインスタレーション・アートを、間メディウム的な「作動する装置」として捉える。観賞者が実行せざるをえない日常的行為や認識を、芸術のメディウムの慣習が動員、ときにマルチメディア的に共用することでその意味を賦活する。それは絵画や映画といった伝統的なメディウムの慣習に置いて満足するのではない。オブジェクトならば展示室との関係、映像メディアならば映像技術という、その慣習に伏蔵した側面を発見・賦活することで、既存のメディウムの慣習をゆるませ、観賞者の行為の意味の賦活を促進する。

インスタレーション・アートの編成を指す「ミザンセーヌ」を、ペーターセンやタヴィニは実時空間的な構造に還元する。しかし着目すべきは、その内側で発生する行為と必ずインタラクトするよう設計された装置としての働きである。このようにして観賞者の行為や認識の日常性 —— 平面、形態、直面、見られるものだということ、意図、解釈と残遺 —— はそのようなもの（as such）として抽象化され、その行為・認識に対する観賞者自身の個人性を捨象した「永遠の相のもとに」形態のうちに開かれる。

したがって、インスタレーション・アートという芸術のメディウムの文法を構成する —— あるいは構成しうるのは —— あらゆる人間の日常的な行為や認識である。絵画や彫刻、音楽や詩、映画といった諸メディウムもその一部を用いており、その慣習は歴史的・技術的に動的に組織づけられる。しかしインスタレーション・アートのスペシフィシティは動員しうる文法の原理的な全般性、メディウム・アンスペシフィシティにある。コステロの指摘を参照して論じたように、フリードのモデルにおいて絵画や写真といった諸メディウムは、つねにすでに間メディウム的に混淆している。インスタレーション・アートの間メディウム性は、メディウムのこの原理的なアンスペシフィシティ —— 異質な文法に開かれている —— の空間化である。インスタレーション・アートの形式が同時代にいくつ新たに制作されても、動員しうる日常的行為・認識のヴァリエーションはつねに汲み尽くせず、歴史的な本質はない。あらゆる行為や認識が別様に意味をもちうるという間メディウム性の日常的残遺こそ、インスタレーション・アート作品をそのたびにパフォーマティヴに根拠づけるメディウムである。

3.4.5　私有地としてのインスタレーション・アート —— 日常への没頭から日常性の反射へ

《A View from an Apartment》は、二人の被写体が没入している現代の技術的ゲシュテルの日常性を、入念なディレクションを通して主題化し、写真の形態のうちに開いている。

日常の日常性を世界として賦活するインスタレーション・アートの経験は、そのように写真に撮られる経験に似ているといえるだろう。インスタレーション・アートは作品ごとにさまざまな主題をもちうるが、ここまでみたように、フリードが特に評価するのは、そのメディウムが自身の本質を抽象的に示すこと、すなわちアレゴリーとして解釈できることである。日常的行為を題材としたウォールの写真に日常性のアレゴリーをフリードは見出し、それへの主体の没入をハイデッガーの言葉を用いて「世界性」と呼んだ。

フリードが写真メディウムに期待するのは、窃視の拭いきれなさに汚染した世界に対処するため、没入しうる別世界を改めて美的に形態に落とし込む感性である。マグダレーナ・オスタスは、『没入と演劇性』以降のフリードの関心が、観賞者と関係をもたない「別世界」に置かれるようになったと分析する。

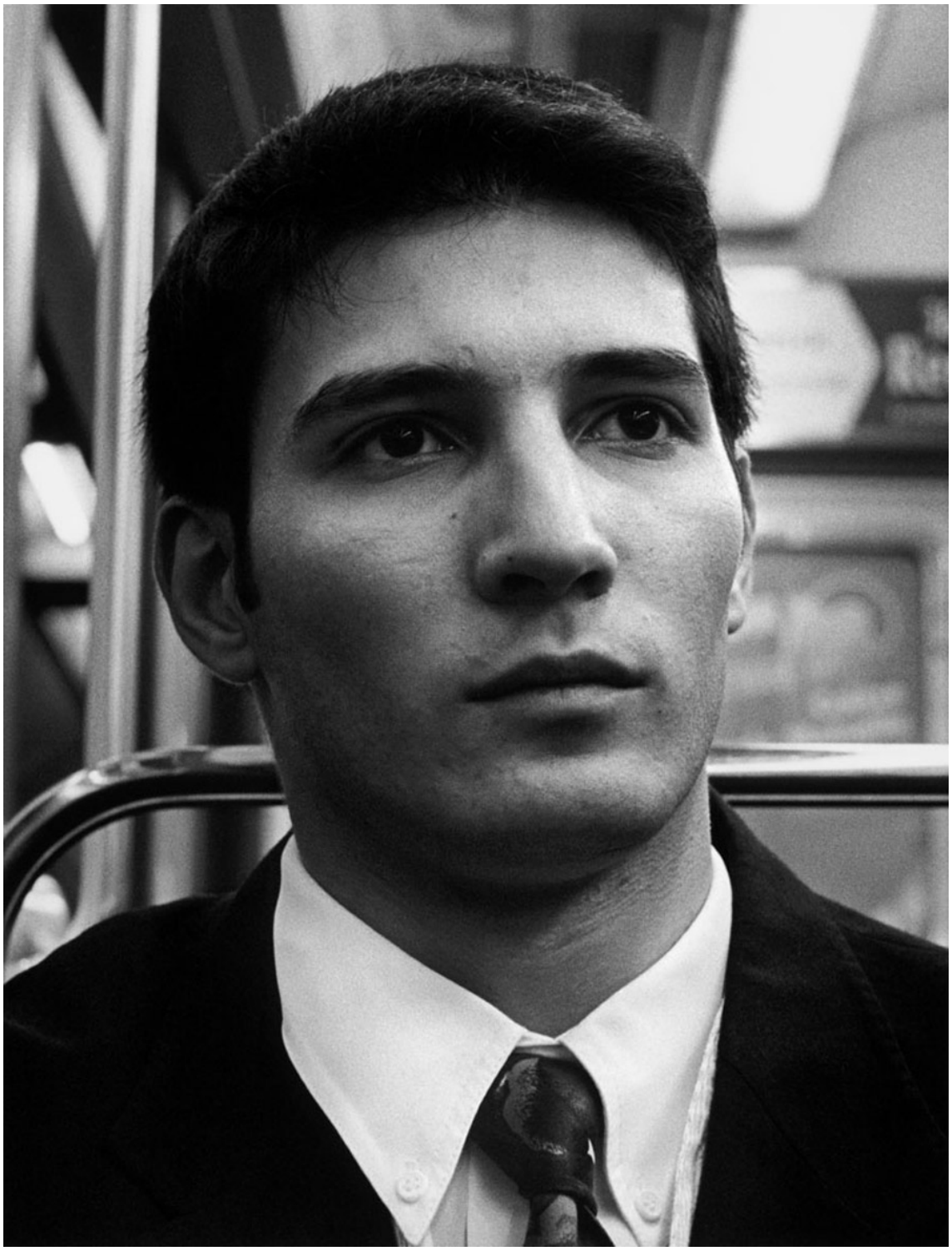
> かくして〔観賞者の不在という「究極の虚構」と、実際にリテラルに観賞者が存在することとのコンフリクトによって〕、シャルダン、グルーズ、ディドロが求めていた観賞者の完全な不在は、フリードの以降の思考では、その作品からの差異、排除、あるいは「締め出し〔confinement〕」［MC 106］を観賞者自身が知覚する条件、つまり現代写真についての著作でフリードが簡潔に「世界の分離の描写ないし喚起」［WPM 30］と呼ぶものへの関心に置きかわった。〔フリードにとって〕芸術作品はもはや、私たちが実際にそこにいないという虚構を編むのではなく、「別世界であること〔world-apartness〕」［WPM 124,129］をシンプルに宣言する。［Ostas 2018:176］[*117]

フリードは『マネのモダニズム』で、ルグロ《奉納物》をデュランティが形容した「別世界」という表現を引いている［MM 401］。

> デュランティの言う「あるひとつの世界〔a particular world〕」、つまり別世界を指すのだが、これは、その住まう人々をそこに閉じ込めた〔enclosed〕、気密の世界という意味である。［193］

このように「別世界」「気密」[*118]また「修道院〔cloister〕」［253］といった語を用いて、観賞者の見る行為から離れたものとしての世界をフリードは表現する。

フリードにとってこれは喫緊の同時代性を帯びている。『なぜ写真はいま』第7章でフ



［fig. 52］Luc Delahaye, 1999, *L'Autre* (detail)

©2024 Luc Delahaye / Book published by Phaidon Press, London

リードは、ダグラス・ゴードンとフィリップ・パレーノの映像作品《Zidane: A Twenty-First Century Portrait》(2006)を取り上げる。プロサッカー選手ジネディーヌ・ジダンの、無数の観客に囲まれた中で試合に深く「没入」する姿を遠隔撮影で追った映像作品だ。フリードは後年その議論を、「公共性が最大化したという現代の状況のなかで没入を維持する可能性へのほとんどディドロ的な検討」[AL 226]とまとめている。「芸術と客体性」でフリードは、モリスが自身の作品が構成するという「個人的でない、パブリックなモード」に演劇性を指摘している[AO 154]。

この「公共性の最大化」が具体的に何を指すかフリードは詳述しないが、リュク・デラエの写真集『L'Autre』(1999)[fig. 52]の分析にその一端を見てとることができる。『L'Autre』は、パリの地下鉄の乗客の表情を隠しカメラで撮影した写真から構成される。これは、ニューヨークの地下鉄で同様の隠し撮りを行ったウォーカー・エヴァンスのシリーズ《Subway Portrait》(1938–1941)の形式をなぞっている。デラエはエヴァンスの手法を再利用することによって、歴史的・社会的局面の変化を如実に捉えている。

> おかしな、許されざる視線から逃れて、壁を見続ける。私たちはこうしたパブリック・スペースにたったひとりでいて、閉じた世界をこうして静かに受け入れることに暴力があるのだ。〔デラエ〕[WPM 222]

> 『L'Autre』に収められたデラエの写真に見いだせるのは、1990年代半ばにおいて「地下鉄写真」パラダイムがもう耐えられないことの承認――デラエの被写体は、ただ個々にだけでなくまさにその反復性、ある写真と続く写真との構造的な類似において、私たちがカメラのではなく他者〔Other〕の視線に晒されていることを痛いほど意識しているように見えること〔…〕――と同時に、集団的で、究極的に運命づけられているものかもしれない、心理的にいなくなることへの切望としてのその意識を主題化する試みである。[222]

フリードによれば、エヴァンス《Subway Portrait》の目的はスタジオ撮影にたいする反抗であり、「本来のまた厳密にディドロ的な形式」といえる[222]。たいしてデラエ『L'Autre』の時代状況では、乗客それぞれの顔はすでに抽象的な視線に晒されている。同じく隠し撮りを用いたディコルシア《New York》(2003)に映る市井の人々についても、「意識していな

いし、疑いもしないが、それにもかかわらず役者で、為していることはパフォームといえる」とフリードは述べる［256］。

1990年代の都市生活において、実存が視線につねに侵され蝕まれていることこそ、フリードが「公共性の最大化」あるいは「汚染」と端的に呼ぶものだ。3.2.7節でみたように、グルーディンは『没入と演劇性』でフリードが参照するディドロの美学で、没入の範例として盲人や乞食が挙げられる点について、「見られる〔beheld〕」状態を「目をかけられる〔beholden〕」状態に読み替え、そのような視線の非対称性の美学が、ただ認識論的なだけでなく経済的な格差をも保存することを批判した。デラエの写真に見いだせるのは、もはや誰しもがこの認識論的な、暗に資本主義的な格差を日常でつねに蒙っているという同時代的な局面である。ショシャナ・ズボフは『監視資本主義の時代』（2019）で、GAFAなどの企業がウェブブラウザを通じてユーザーに関するビッグデータを渉猟し使用する状況の認識論的な格差を指摘する。

> 監視資本主義は、これまでにない程度の知識の非対称と、その知識に対して増大する力を通じて作動する。監視資本主義者は私たちについてあらゆることを知るいっぽう、その作動は、私たちが知られることのできないように設計されている。［Zuboff 2019:11］

宮﨑裕助はこの「作動」の演算処理が人工知能によって行われていることを指摘し、「人々がAIのアルゴリズムに沿って自己形成を図るという転倒が生じる」と指摘する［宮﨑 2021:178］。私たちはそうした現代的な演劇的技術のゲシュテルの中で――用立てられるエネルギーはここでは電気ではなくデジタル登記された情報や注目や信用である――経済的に演劇的なふるまいへ没入する。窃視の普遍化、存在感の演劇的にきりのない相互賦活は、ソーシャル・ネットワーキング・サーヴィス（SNS）にもプラットフォームとして実装されている。《Pacific Sun》のループが時空間の有限性を承認するのとは逆に、SNSのタイムラインのインターフェイスは、アルゴリズムに従って新規エントリ（自分や自分以外のユーザーの投稿）がきりなく更新される。

芸術が、すでに演劇性に汚染されたものとして没入される日常から、改めてその日常性を抽象的に、観賞者の個別性を捨象した形で示しうるものならば、その対象となる日常的な行為や認識には、都市生活における通勤と同様に、SNSプラットフォームや

ウェブブラウザのユーザーとして人々が行なう言動も含まれる。

ボリス･グロイスはインスタレーション･アートの制作を、展覧会のキュレーションと区別して以下のように述べる。

> キュレーターは、この〔空っぽで中立的な公共空間として理解される〕展示空間を大衆の名において――大衆の代表者として――管理運営する。それゆえキュレーターの役回りとは、個々の芸術作品を公共空間に置き、それを大衆にとって近しいものとし、公に宣伝することで、芸術の公的な性格を保護することにあるのだ。〔…〕
>
> 〔…〕インスタレーションは、公的な展示空間を象徴的に私有化することによって力を補うのだ。一見するとそれは標準的な、キュレーションを施された展示のように見えるかもしれない。しかしその空間は、あるひとりの芸術家の主権的な意志によって設計されており、その展示に含まれるオブジェの選択や、インスタレーション空間全体の構成について、芸術家がそれらを公式に正当化することは想定されていないのだ。〔…〕インスタレーションは、空っぽの中立的な公共空間を、ひとつの芸術作品に変容させる。そしてその空間を、全体的で包括的な芸術作品の空間として経験するよう観客に促すのだ。〔…〕芸術家によるインスタレーションは、芸術家の主権がおよぶ範囲を、個々の芸術的事物から展示空間そのものへと拡張するための方法なのだ。
>
> 〔…〕すでに述べたように、キュレーターとは――いわゆるインディペンデント・キュレーターも含めて――つきつめれば民主的な大衆の名において選択を行なうものである。［グロイス 2018:67–70］

グロイスは、芸術家の主権によって創設された「政体」が維持される空間、いわば一種の国家としてインスタレーション・アートを論じる。共同体は民主的でありうるが、それを創設する主権的自由こそ民主主義の条件であり、インスタレーション・アートの実践はこの象徴だという。ここでグロイスは、キュレーションとインスタレーションとをそれぞれ公共的･私的な実践として対比するだけでなく、周囲から独立した空間の内側で作動する公共性と、その秩序を創設した主権的行為の私性とのトポロジカルな対比をインスタレーション･アートの「空間」に象徴させるといえる。これは、インスタレーション･アートの有限な空間がいかに境界画定されるかという問いに関連する。ただしグロイスの観点は、ビ

ショップやレーベンティッシュやペーターセンの受容美学的な言説や、観賞者の行為の日常性とその媒介を重視する本研究の立場より、芸術家の設計に第一に依拠する点で、ローゼンタールの定義――「作品のための部屋が与えられたときに芸術家が為したい何かしら」[Rosenthal 2003:26]――に親近性がある。

インスタレーション・アートのこのような抽象的な私有地性（private-propertyness）は、フリードが「別世界」や「修道院」という比喩を与える空間性に似ている。とはいえフリードがウォールやデラエ、あるいはヘーファーやデマンドの作品に見出すのは、日常に没入する感性ではなく、その日常性そのものを世界として、現在性ないし永遠の相のもとに、すなわちデタッチした無関係なものとして見る感性である。この点はグロイスも、ヴァルター・ベンヤミンのエッセイ「複製技術時代の芸術作品」と、特にアウラの概念を参照して指摘している。[*119]

> インスタレーションが流動的かつ回遊型のマルチチュード〔インスタレーション・アートをひとつの空間として看取する来場者の集合体・共同体〕にもたらすのは、ほかでもなく、いま・ここというアウラである。〔…〕一般に、インスタレーションは複製物を反転させるものとして機能するとも言えるだろう。インスタレーションは、匿名の流通経路という何でもない、開かれた空間から複製物を取り出し、それを――一時的なものであるにせよ――トポロジカルに規定された「いま・ここ」という固定され、安定した、閉鎖空間に置き入れる。〔…〕
>
> 〔…〕現代文化の枠組みのもとでは、イメージはあるメディウムから別のメディウムへと、ある閉じた文脈から別の閉じた文脈へとたえず循環している。たとえば、ある映画のフッテージの一部が映画館で上映されるとしよう。するとそれはデジタル形式に変換され、誰かのウェブサイト上に出現することもある。もしくは、ある学術会議の図版のひとつとして示されることもあれば、誰かのリビングルームのテレビで個人的に観賞されたり、ミュージアムのインスタレーションという文脈のもとで提示されることもある。このように、異なる文脈やメディアを通して、ある映画のフッテージの一部は異なるプログラミング言語、異なるソフトウェア、スクリーン上の異なるフレーミング、インスタレーション空間の異なる位置づけなどのもとで、さまざまな変換を蒙るのである。〔…〕
>
> 〔…〕あらゆる文脈の変更、あらゆるメディウムの変更は、複製物の複製物として

の地位を否定するものとして理解されうるだろう――すなわち、本質的な切断、そして新たな未来を開く新たな始まりとして。この意味において、複製物は実際には決して複製物なのではない。そうではなく、新たな文脈においては、それこそが新たなオリジナルとなるのだ。〔…〕あるイメージをオリジナルなものと見なすか、複製物と見なすかという決定は、その文脈に――すなわちその決定がなされる場面に――依存している。この決定は、つねに同時代的な決定なのであり、過去や未来ではなく、むしろ現在にこそ属している。この決定はまた、つねに主権的な決定である。事実、インスタレーションとは、「いま・ここ」が出来し、大衆の世俗的な啓示が生じる、そのような決定のための空間なのである。［グロイス 2018:75–77］

映像のような代表的な複製可能なメディウムがインスタレーションを蒙ることで「アウラ化」する点を、レーベンティッシュも指摘している［Rebentisch 2003:184］。芸術作品の「アウラ的単一性」は、複製可能性に対する複製不可能性としての単一性ではなく、そのインスタレーションに特有な美的なものとして確立される。映像フッテージは、川の水や、ユーザーのアクティヴィティ情報と同様に、ゲシュテルを成す無数の文脈で用立てられる。インスタレーション・アートがそれを「いま・ここ」で、つまり現在性において観賞者に示すのは、その個々の用立てが主権的であること、観賞者自身とは別の主権によるものであること、それを別のしかたで用立てる可能性がつねに日常に残っていることである。

芸術の役割とは、むしろ、ふだん見逃されている現実を示し、目に見えさせることなのである。芸術家はきわめて明示的な方法で、インスタレーション空間を設計することに美的な責任を負う。そうすることで、今日の民主的な秩序における隠された主権的次元――多くの場合、政治はそれを隠そうとする――を明るみに出すのだ。〔…〕それゆえ、芸術家によるインスタレーションとは、民主的秩序の曖昧な透明さの背後に隠された、ヘテロトピア的で主権的な権力が（ハイデガー的な意味において）露呈する空間なのである。［グロイス 2018:79］

インスタレーション・アートの経験は、観賞者が自身の行為をアプロプリエーションされ、美的に賦活されてそれらが別の目的のもとに総合的に用立てられることで、私の行為の抽象性なポテンシャルを理解し、私でない主体に意図されるということをパフォーマティ

ヴにくぐり抜ける経験である。

3.4.6　投影と反射 —— ヴァーチャル・リアリティの装置としての絵画

この観点でふたたび、インスタレーション・アートの経験を、鏡を用いて自画像を描く経験と比較する。

『もうひとつの光』に収録された短いエッセイ「ダヴィッド／マラー」でフリードは、ジャック＝ルイ・ダヴィッドが1794年に獄中で描いた自画像と、その前年に革命家ジャン＝ポール・マラーを描いた《死せるマラー》(1793)［fig. 53］とを比較している。

マラーはフランス革命下で、雑誌「人民の友」の発行や急進的な反体制運動に取り組んでいた。マラーとダヴィッドはともにジャコバン派（のち山岳派）に属した。1793年、皮膚病で療養中のマラーが自宅で、対立するジロンド派の支持者シャルロット・コルデーに暗殺される。マラーは治療のため浴槽に浸かったまま応対しており、入室したコルデーに刺殺された。[*120]《マラーの死》は、同1793年にマラーを悼んで、浴槽に死せる姿をダヴィッドが描いたものだ。この絵は国民公会にも展示され、その直後にパンテオンに葬られるマラーの神格化に寄与した。

翌1794年、指導者のマクシミリアン・ロベスピエールが失脚した。ロベスピエールを含む100人超がギロチン処刑（テルミドール9日のクーデター）されたことで山岳派は減退、同党のダヴィッドの政治的立場も危うくなり、一時的に投獄された。[*121]自画像はこの投獄中に描かれた。

右利きのダヴィッドが、画中では左手に筆、右手にパレットをもつことから、鏡を用いて描かれたことがわかる。フリードはこの絵を再反転する。つまり、描いていたときに生身のダヴィッドがとっていた姿勢と同じ向きに戻す［fig. 54］。これを《マラーの死》と比べながら、図像的な共通点をフリードは見出していく。身体の向き、よりかかった姿勢、両手にもつものの相応（筆とペン、パレットと書類）、首元・頭に巻いたリネン、ダヴィッドの腕とマラーの小机に共通する画面への近さ、左頬のできもの、仕上げなどに着目し、この自画像が《マラーの死》に「もとづく〔based〕」「重ね合わせられている〔superimposing〕」と主張する［AL 45,47］。さらにT・J・クラークによる指摘も参照して、血を喚起する色や落ちかけの襟、またパレットの描写から、「本質的に死を喚起する〔essentially deathly〕」性質をこの自画像に指摘する。

［fig. 53］Jacques-Louis David, 1793, *The Death of Marat.*
Oil on canvas; 162 × 128 cm. Brussel, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.

［fig. 54］Jacques-Louis David, 1794, *Self-Portrait*. Reversed.
Oil on canvas; 81 × 64 cm. Paris, Louvre.

ここからフリードは、この自画像は、前年に斃れた革命の同胞を称賛しながら自身を重ね合わせた絵画であると解釈するとともに、獄中で面していただろう処刑の危機へのおそれが影響していると示唆し、「絵画的かつ政治的な遺言」[50]であっただろうと主張する。

フリードの分析を超えて注目したいのは、この自画像を描くための鏡と《マラーの死》とが合わさって作動した、インスタレーション・アートとしての性質である。

《マラーの死》のマラーに重なるのは、再反転したイメージである以前に、はじめにダヴィッド自身がカンヴァスの前でとった生身のポーズである。つまりダヴィッドは自分を描くにあたって、前年描いたマラーの姿を自身の身体でなぞるような姿勢をとっているのだ。イーキンズが父を描くときにその身体や技倆に自身を投影しただろうように、ダヴィッドもまた死せるマラーの身体と同じ姿勢をとることで自身を投影しただろう。

仮に二枚の描かれた順番が逆であったら――つまり自画像を描いたのち、その反転像に重なるようにマラーを描いたとしたら――、この他者の身体を真似る上演は存在しない。実際、この自画像を描くためにダヴィッドが獄中まで弟子に鏡を調達させたことを踏まえれば[41]、描画のまえに上演のパフォーマンスがあったことはなおさら重要になる。この自画像は、身体的パフォーマンスの痕跡であるという意味で「アクション・ペインティング」である。[*122]《マラーの死》の構図やマラーの姿勢は、死の状況を伝え聞いたダヴィッドが推測して構成したものだ。獄中のダヴィッドが自身の描いたマラーの死の身振りを自らなぞり、鏡を求め、マラーが死の間際まで用いていた羽ペンに重なり合う筆を動かして、死者のアニメーションとして自らの姿をカンヴァスに描くとき、《マラーの死》と自画像用の鏡の組み合わせは、このパフォーマンスのためのヴァーチャル・リアリティとして画家に経験されたはずだ。[*123]それは文字通り私でない主体――友人にして死者――の行為と身体を上演・賦活する行為である。

このヴァーチャルなパフォーマンスは、顔という「反射的局面」に激突する。自画像に描かれたダヴィッドの左右の瞳の位置は対称性を大きく欠いている。同時代の肖像からわかるようにダヴィッドの両目はやや外斜視ぎみで、[*124]それはこの自画像にも反映されているが、眼窩の位置の非対称はそれらと比べても大きい。自画像における目は、マネの《パレットをもつ自画像》において分裂する右手と同様の事態を招く。カンヴァスを見る両目は、筆が画面に触れる一点に焦点を定めるため、そのとき描かれる片目ごとにしか注視できない。画家の視線は画面上の左右の目を往復し、けして安定して見て描くことはできない。描くという行為が介在することで、通常の鏡以上に鏡像と目が合わなくなる。

ダヴィッドの右頬（実際は左頬）のできものと、マラーの顔にある皮膚疾患とをフリードは対応づけ、これを「毀損する〔disfiguring〕」と形容している［41］。ダヴィッドはこの腫瘍も、両目と並行するように両頬を往復して描いたはずだ。腫瘍と往復による視線の混乱こそ、この装置におけるマラーの死の再演とアニメーションへの没頭から、そのパフォーマーであったダヴィッド自身を画家として改めて引きはがした反射的局面である。

*

本節ではまず、フリードの批評的モデルが、「芸術と客体性」の構図に投影のリアリズムを導入することで、芸術家の行為の局面と観賞者によるその解釈の局面とが相互に投影するモデルに至ったことを指摘した。これを踏まえ、行為を絵画や写真の作品に帰結させる「装置」に対して、それと対称的な「作動する装置」としてインスタレーション・アート作品を捉える観点を提案した。またフリードにおいて、メディウム・スペシフィシティの理念は実は堅固ではなく、いかなるメディウムも原理的に間メディウム的な混淆体であることを指摘した。インスタレーション・アートが間メディウム的な装置であるならば、《マラーの死》が、死者の上演とパフォーマンスのための装置、それによってアクション・ペインティングとして自画像を制作する装置として作動するとき、それはインスタレーション・アートに接近する。

フリードが写真に期待したのは、演劇性にあまねく汚染された世界において、抽象的な日常性を確保する感性である。フリードが没頭と反射と呼ぶ局面は、芸術制作において作品がそのように有限な時空間として確保されるプロセスを構造づけている。インスタレーション・アートが「作動する装置」であるならば、その鑑賞経験は、行為や認識の賦活をとおして、日常のリテラルなものを私的に用立てられる主権的行為の存在を私たちに直感させる。

3.5　本章のまとめ

本章では、「芸術と客体性」以降に展開した諸概念を、「持続の系列」（3.2節）と「反射の系列」（3.3節）とに整理・分析することで、「芸術と客体性」で対置された持続と瞬間性という2つの時間性が、以降のフリードの批評で導入されたリアリズムの観点を通じて、芸術の制作行為を構造づける2つの局面に再構成されたことを確認した。

ヘーゲルを下敷きにしたフリードのリアリズムによれば、絵画とは画家の行為が投影された痕跡である。観賞者は、自身のリテラルな身体や認識を投影することでそれを直感的に解釈する。

『没入と演劇性』で検討されたその範例が没入である。描かれた没入した人物像は、絵画が物質的に不動であることを、その人物がいま動いていないかのように観賞の時間を持続として投影する経験によって没入の質を得る。これらを「持続の系列」として整理した（3.2.1–3.2.6節）。

『マネのモダニズム』では、肖像画やマネの絵画、写真を分析することで、持続の経験は「貫き」という語を与えられ、「激突」という過剰さや瞬間的な性質と対置される。後者は、瞬間性、現在性といった反持続的な時間性をもつ。さらに「貫き」が解釈のプロセス性とも結びつけられることで、投影ないし解釈を打ち切る無表情・残遺（マネ）、毀損（イーキンズ、印象主義文学）といった性質もこの「反射の系列」に挙げられる（3.3.1–3.3.7節）。

没入が持続する経験と、とりわけ残遺や毀損がもつ激突の経験は、『カラヴァッジョの局面』において、絵画制作の二つの局面として改めて構造づけられる。画家が自らの制作するイメージやその描画行為、またそれを発生させる「装置」に混然と同一化する「没頭的局面」と、見る者を見返すような要素や痛々しい表象によって画家自身が作品から切り離されて相互が自律する「反射的局面」である（3.3.8節）。

芸術のメディウムは自身の慣習によって人間の日常的・身体的な認識や行為を用立てる。インスタレーション・アートの間メディウム性とは、そうした認識や行為が複数のメディウムの慣習に複合的に共有されることで、相互の解釈を賦活する性質を指す。たとえばフリードは映画を演劇を回避したメディウムとみなすが、映像インスタレーションはそれを改めて演劇化するといえる（3.1節）。

「装置」が画家の行為をあるメディウムに投影して表象を作り出すならば、インスタレーション・アートは観賞者にとって「作動する装置」であると捉えられる。観賞者は、自らの

行為や認識を通じてある表象に持続的に没頭する。やがて、自身はひとりの偶然の観賞者にすぎないと直感し、その個人性を差し引いた抽象的な、自律したシンタクスとしてこの装置を再発見する（3.4.1, 3.4.3節）。

したがってインスタレーション・アートの経験は、鏡に向かって自画像を描いたり、有るディレクションのもとで写真に撮られたりといった、装置の中で行為する経験に比せられる（3.3.4節）。フリードは写真に「見られるものだということ」を承認した美学を見出す。すなわち写真はこうした相互投影、演劇性の「汚染」を前提した装置である（3.4.2, 3.4.5節）。あるいは、ダヴィッドが自身の描いたマラーの姿勢を自らの身体でパフォーマンスしながら鏡に向かって自画像を描くとき、それは死者を上演しながら、生者を自律させるインスタレーション・アートして作動する（3.4.6節）。

第4章　作動する装置とクリティカリティ――インスタレーション・アートの経験

前章では、フリードの批評における諸概念を「持続」と「反射」の2つの系列に整理した。すでに述べたとおり、これらは「芸術と客体性」で対照づけられた持続と瞬間性・現在性という2つの時間性に対応している。

『没入と演劇性』以降の著作でフリードは、絵画に画家の行為や状態が投影され、観賞者は自身の行為・態度やその認識を投影することで作品を直感的に解釈するという「リアリズム」の観点を導入した。持続とは、このような投影が続いている時間性を指す。カラヴァッジョにフリードが見出したのは、画家が「装置」の中で自身のイメージとその制作に没頭する持続の局面である。反射とは、この持続的な投影が打ち切られる局面で、そのとき作品は主体から自律した何かとして存在する。「芸術と客体性」で鋭く対照づけられた観賞の2つの時間性は、カラヴァッジョにおいてともに制作を構成する2つの局面として再解釈されている。制作と観賞とに相互投影的な関係があることから、持続と瞬間性・現在性という2つの時間性も、リテラリズムとモダニズムに排他的に分類されるのではなく、観賞の2つの局面を構成すると考えられるだろう。つまり、観賞もまた演劇的な関心の持続とシンタクスの確信の瞬間という2つの局面から構成される。

インスタレーション・アートにおいて観賞者は、自らが行なうさまざまな日常的行為・認識――移動も含む――を通じて、作品を投影的に解釈する。ハトゥム《Light Sentence》の観賞者は、自身の移動やふるまいが、電球によって作られる影の動きに投影されることを直感・意識し、またその自分の影がグリッド状の影と重なり合うことで、檻の中にいるようなイメージを自分の身体に再投影する。観賞者の移動や認識は、監禁や閉塞のイメージを伴ってチューニングされる。ゴードン《Play Dead》の観賞者は展示室を歩き回りながら、観賞者としてだけでなく、調教師やカメラマン、さらに死んだふりを繰り返す象といったさまざまなエージェンシーに自身を身体的また心理的に投影して、撮影された状況の全体像、カメラワークの意図、コミュニケーションやその限界を想像的に理解する。こうした多様な投影によって賦活された経験によって、それぞれの作品の主題が表象され、解釈される。

絵画がある装置の中で行為を投影されたイメージによる表象であるならば、インスタレーション・アート、そこで観賞者自身の行為の投影を通じて表象が作り出される「作動する装置」である。インスタレーション・アートの観賞の持続の局面にあたるのは、それが演

劇的投影の装置として持続的に作動している局面である。そうした持続の中で、自身がいま偶然にしている行為の如何とは無関係の、自身から自律したものとしてその装置および作動をシンタクスとして作品の存在を見出すのが、反射の局面である。インスタレーション・アートを「作動する装置」として解釈するモデルは、この反射の局面を加えて完成する。

本節はこの反射の局面について、まず具体的なインスタレーション・アート作品の分析を行なう（4.1節）。さまざまな作品をモチーフや形態を介して比較しながら、各々に没頭の局面と反射の局面があり、その組み合わせによって、知覚的、政治的、実存的な主題を作品に実現していることを、批評的分析を通じて明らかにする。次に、インスタレーション・アートの経験における反射の局面を「崇高」の議論と比較することで、美的経験としての理論的な考察を行なう（4.2節）。カラヴァッジョにおける没頭と反射の局面において、フリードは経験的に述べるだけで、理論的な補強はない。芸術作品の制作と観賞を構造づけるこの議論を、フリードの概念のネットワークの内側にとどめないために、哲学的な観点から反射の局面を論じる。以上の具体的な考察と抽象的な考察を経て、反射の局面の諸側面を含意する言葉として、改めて「クリティカリティ」の概念を提案する。本研究は、インスタレーション・アートを、そのなかで観賞者が行為するうちに「クリティカリティ」を経験し、それによって存在する「作動する装置」として理解する。

4.1　インスタレーション・アート作品の具体例の分析

本節では、具体的なインスタレーション・アート作品を「作動する装置」として分析し、没頭的局面と反射的局面を経験の構造にもつこと、それによって主題を表現していることを論じる。

身体運動の没頭と反射 —— ドア、廊下、螺旋、ランド・アート

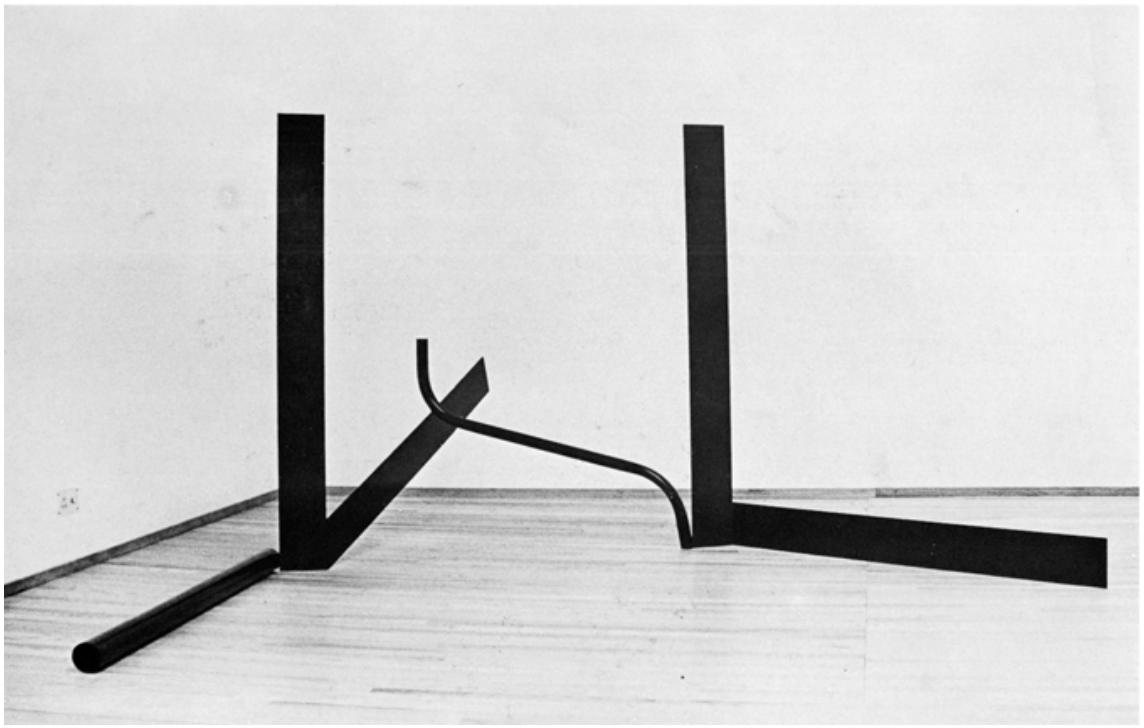
まず第1章でみたデュシャン《ラリー通り11番地のドア》[fig. 1]を、フリードがモダニズム彫刻の好例に挙げたカロ《Deep Body Blue》(1967)[fig. 55]と比較する。

デュシャン《ドア》について、二つのドア枠がつねに同時に「開・閉」の状態になる点を、意味の揺れ動く回転運動＝局面(moment)のリテラル化であると2.4.2節ですでに論じた。バーツェツィスは《ドア》を、「見出された(ファウンドの)空間の諸条件と、それと結びついた視覚的な習慣、ないし観賞者＝使用者にたいして定められた機能に反応した」インスタレーション・アートであると特徴づけている[Bahtsetzis 2006:217]。《ドア》は、ドア状のものの見た目や機能に誘われて観賞者が実際に開閉する行為(没頭)をつうじて、それが単なる開閉ではなく、意味の揺れ動きを象徴しているというシンタクスが見出される(反射)。

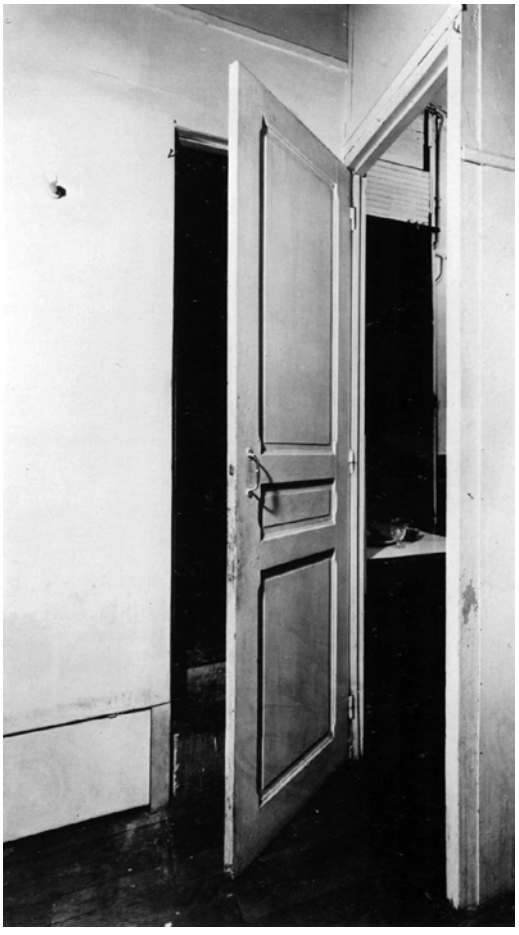
他方カロの《Deep Body Blue》をフリードは「ドア性〔doorness〕」という語で論じている。管と細い鉄板から成る要素が2つ、床に並んで独立に置かれており、それは「広げた腕のように、またドアが開いているように開いて」いる。各1本ずつある垂直な要素をフリードは「抽象的なドアのように経験される」と述べる。

> カロの作品の見た目や本質が建築的であるわけではない、カロの彫刻は、人間が身体をもって物理的な世界の中で行きているという事実、あるいはその事実の暗示への関心を、建築と共有しているのだ。建築においては、この関心は自然で、避けがたくリテラルなところに落ち着く。〔しかし〕絵画や彫刻において、同じ関心はもはや自然なところには落ち着かない。それそのままにする〔put it there〕のは、カロのような作家には到底できない仕事である。これ〔関心の落としどころ〕は、ただ反リテラルな、ないし(私の言い方では)抽象的な形にすることでこそなされる。[AO 180]

《Deep Body Blue》は、建築が本物のドアの設計で実現するドアへの関心を、抽象的な



［fig. 55］Anthony Caro, 1967, *Deep Body Blue.*
Painted steel; 123 × 256 × 315 cm.
©2024 Anthony Caro Estate / Image Courtesy of Annely Juda Fine Arts.



［fig. 1］Marcel Duchamp, 1927, *Door, 11 rue Larrey*（再掲）

形で表す。その「ドア性」が幾何学的な構成に認識されることをフリードは詳述する。

> たとえば、《Deep Body Blue》にある 2 つの垂直な要素を一種のドアとして経験することにとって本質であるのは、それらが同じ面上にあるということだ。4 フィートほどの高さしかないとか、まぐさ〔ドアの上辺を担う横材〕のたぐいを欠いているとか、その間を通り抜けようとそそられもしないし可能でさえないことは問題ではない。2 本が同じ面上に数フィート離れてあるという事実だけで、抽象的なドアとして（そしてそのうえで大きいとか広いとか）経験するには充分なのだ。同じように、仮にそれらの配置が〔本来の位置関係から〕少しでもずれたなら、それらの「ドア性〔doorness〕」は崩壊し、彫刻全体がばらばらになり、恣意的な、したがって芸術として無意味なものになりはじめる。カロの達成のこうした側面は次のようにを言い換えられる。カロは、抽象的なドアを構成するものを発見した、あるいは何かをドアにする慣習を――深遠な必要に釣り合う――発見したのだ。［181］

《Prairie》の場合と同様、カロ作品はしばしばパーツ同士が独立しているため、それらの配置関係も作品のアイデンティティに含んでいる。いわば「〔観賞者が見るための〕構成されたイメージによってではなく、それらの作る意味によってこそひとつに組み合わさって」いる［175］。だがとくにここで重要なのは、カロ作品の観賞経験は、その幾何学的な配置を周回しながら、たとえば 3D モデルを回転させるように把握する作業であり、実際に通過することは誘因されないし可能でさえないという点だ。《Deep Body Blue》の経験には開閉や通過の行為も、機能に結びついた認識もない。この点がインスタレーション・アートの原型としての《ドア》と彫刻作品としての《Deep Body Blue》を大きく分かつ。

ジョージ・シーガルにも、実寸大のドアを要素に含んだ彫刻《Girl Looking Through Doorway》（1987）や《Couple in Open Doorway》（1977）［fig. 56］がある。タイトルの通り、ドアの経路には人物の鋳像が立ちはだかり、これも通過できない。しかしドアの機能や、それによって「ドア越しに見つめる人」や「ドアを塞ぐカップル」は身体的に認識される。

ブライアン・オドハティは、エド・キーンホルツとともにシーガルを――フリードは二人とも演劇的な作風とみなしている［AO 170n13］――、伝統的な絵画のイリュージョンを活用するという意味で「タブロー」と特徴づけて、そこで日常的な素材がアッサンブラージュされていることに特有の効果を見出す。

［fig. 56］George Segal, 1977, *Couple in Open Doorway.*
Plaster, paint, wood, and metal; 96 x 69 x 52 in.
©2024 The George and Helen Segal Foundation /
Image Courtesy of William College Museum of Art, Williamstown.

タブローの中の観賞者は、自分がそこにいるべきでないとどこか感じる。誰の作品よりもこれを明らかにするのがシーガルの作品だ。彼の作品にあるオブジェクト――大量にある――は、バスも食堂もドアも、以前利用されていたかのような来歴をまとっている。その馴染みやすさはギャラリーの文脈と、石膏の人物像がもたらす利用されているかのような感覚によって異化されている。人物像は、その使用の歴史を、ある特定の時間で凍結している。ピリオド・ルーム〔博物館にある、特定の時代の生活様式などを模した展示室〕のように、シーガルの作品は、密接に時間と結びつきながら、永遠を模倣している。環境がすでに〔人物像に〕利用されていることで、それに対する私たちの関係性は、その人物たちにすでに先手を取られていて、このことが生き生きした姿を彼らから奪っているのだ。彼らは――機械で製造され

たものであるとはいえ――生きもののシミュラクラであり、死者への苛立った無関心〔indifference〕のようなものをもって、私たちを無視する。関係性を上演するというより記号として示すその姿勢とは裏腹に、彼らはおたがいに無関心であるようにも見える。各々のあいだ、また各々と環境とのあいだには、遅い、抽象的な時差がある。その環境の占有が大きな主題だ。だがそこに加わった観賞者への効果とは、不法侵入〔trespass〕のそれである。というのも不法侵入はひとを、なかばそのひと自身に見えるようにするからだ。それはボディランゲージを抑え込み、沈黙の慣習へいざない、観賞者を目に代え置く傾向にある。これはまさに、もしシーガルのタブローが描かれた絵であったなら起こっていたことだろう。「リアリズム」の非常に洗練された形式だ。シーガルの白い石膏は、除去の慣習、なのだ。〔O'Doherty 2001:49–50（下線引用者）〕

ここで「不法侵入」と呼ばれる経験は、反射的局面と状況的な演劇性とを両義的にもつといえる。観賞者は、ドアに対して自分がとりうる立場 —— 開閉したり、立ちふさがったり ——に先客があるために、自分が「そこにいるべきでない」、自分に「無関心」なタブローの閉合を感じる。これによって起こる、「自身に見えるように」なる経験は、反射的局面の特徴である。

他方、オドハティが反実仮想（下線部）で強調するように、シーガルの彫刻は「描かれた絵」ではない。目の前にある実物のドアは、開閉できる・通過できるという身体的・直感的な認識を駆り立てることで、ミニマル・アートのオブジェクトと同様に、観賞者を含みこんだ状況を成立させる。その情景は持続を感じさせない ——「抽象的な時差がある」—— 瞬間的な質をもちながらも、観賞者は「不法侵入」の立場から解放されず、身振りを求められながらも抑圧されつづける。

シーガルの人物像とドアが引き起こす効果を、ダイアモンド・スティンギリーのインスタレーション・アート《Entryways》（2021）［fig. 57］シリーズと比較する。《Entryways》は、年季の入った凡そ白色のドアが各々（同一のデザインではない）直立し、黒い野球バットが立てかけられている。自宅にいても理不尽な暴力に脅かされる黒人コミュニティ、また女性の家族の自衛を主題にとるこの作品は、シーガルと同様実物のドアを含むため、ドアを開けたりその前に立つような認識・行為を賦活する。シーガルの場合はここに石膏像があり、ドアの前の場所は占有されている。他方、スティンギリーの場合は視覚的にも身体的にも、ド

［fig. 57］Diamond Stingily, 2021, *Entryways.*
Door with bat, hardware; 201 × 81 × 66 cm.
©2024 Diamond Stingily / Image Courtesy of Museum of Modern Art, New York.

アの向こうに迫っているかもしれない暴力を恐れる立場に観賞者は置かれうる。またドアの裏側に回れば、観賞者は一転、屋内の誰かを脅かしうる立場、あるいはバットで反撃されうる立場に立たされる。ドアとバットの色彩が暗示するように、この作品に表象された場面への関わりは、白人か黒人かというアイデンティティに色濃く左右される。観賞者は自身の人種あるいは階級･コミュニティに関わるアイデンティティを反照され､その自意識は、ドアの周囲のどこに自身を置きうるかの試金石になる。そのようにして「自身が見える」ようになる反射的局面が出来する。

カロは要素の関係によるドアの抽象性を構成する。シーガルはドアの機能への認識に観賞者をコミットさせつつ、その機能の使用からは遠ざける。たいしてデュシャン《ドア》は「本来の〔ドアとしての〕機能と芸術作品としての意味との緊張領域のなかで揺れ動く空間の意味を形にする」［Bahtsetzis 2006:217］。スティンギリー《Entryways》は、開閉よりも封鎖や防衛というドアの機能に着目する。エリカ･スダーバーグが言うように、デュシャン《ドア》の機能･利用の文脈と展示･反機能の文脈との「どちらが「インストール」されるかは観賞者／来客が選ぶ」［Suderburg 2000:12］。だがその選択は、観賞者自らがそのドアを開閉

［fig. 58］Carlsten Höller, 2003, *Sliding Doors*.
Glass, metal, plastic and motor; 240 × 462 cm, length variable.
©2024 Carlsten Höller / Presented by Tate Members 2006 / Photo: Tate, London.

し――《Entyrways》ならば両側に立ち――、その結果を体験することで実行される。このような日常的行為・機能による作品経験の持続が、カロやシーガルの場合は含まれない。ドアの操作や移動を通じて意味の二重性そのものを経験したのち、やがて一回の開閉操作自体や位置の新規性はなくなり、観賞者は操作を止める。

カールステン・ヘラー《Sliding Doors》(2003)［fig. 58］は、5台の自動ドアが通過方向に一直線に連なったインスタレーション・アート作品である。扉と戸袋の面がすべて鏡面になっているため、前後の扉が閉まると、合わせ鏡によって廊下が延々と続いているように見える。自動ドアに近づけば自動的に開き離れれば自動的に閉じるという認識は、手動で開閉するデュシャンの《ドア》と同等に日常的なものであるいっぽう、位置移動に応じた操作を生む点で、《ドア》以上に否応なく観賞者の身体を状況づけ、鏡像との関係に没頭させる。

自身の鏡像に近づけば扉が開き、奥の扉が現れる。鏡像は手前から奥の扉へ移動したかのように見える。あるいは一直線に抜けてから振り返ってみれば、はじめに抜けた扉から順に再び閉まっていく。鏡像は、最も遠い扉に映るものから、その手前の扉が閉まるたびにだんだんと近づいてくる。自動ドアと移動という日常的な認識と、神出鬼没な鏡像の出

現･移動が組み合わさることで、足下だけを鏡映するモリス《Untitled》(1965) 以上に現象学的な惑乱に観賞者は立たされる。だがこの連鎖する開閉と鏡映に没頭しながらも、往復するうちに自身を関数としたインタラクティヴィティは把握される。開閉と鏡像のアニメーションのいくつかのパターンが整理されることで、全体のシンタクスから自身がどのように無関係かが認識される。

出入口や廊下のような、観賞者の移動プロセスに一次元の (直線とは限らない) パラメータを与える線状の要素が、しばしばインスタレーション・アートでは用いられる。観賞者はその線に沿って移動･往復しながら、その位置に応じた変化に没頭する。ブルース･ナウマンはしばしば廊下を用いる。《Live-Taped Video Corridor》(1970) [fig. 59] はその典型である。

［fig. 59］Bruce Nauman, 1970, *Live Taped-Video Corridor.*
Painted wallboard, video camera, two video monitors, video recording, and video playback device; 366 x 975 x 51 cm.
©2024 Bruce Nauman/Artists Rights Society(ARS), New York / Image Courtesy of New York, Guggenheim Museum.

人間がひとり通れるほどの狭い幅の10メートルほどの廊下の行き止まりに、ブラウン管が2台縦に積まれている。近づくと2台の画面とも、その廊下の内部を映した映像が再生されていると見てわかる。入口側から奥側を向いた画角である。2台のうち上に置かれた画面に映る廊下に、後ろ姿の人影が現れる。観賞者は、その人影と自身の身体の連動から、それが自分の後ろ姿で、映像はリアルタイム中継しているものだと気づく。ポーズをとったり、振り向いてカメラを探したりしてそれを確かめ、中継システムとのインタラクティヴィティに没頭する。カメラは廊下入口上部にあるため、カメラに顔を向ければ画面に背中を向けることになり、自分の顔が中継されているのを直接見ることはできない。いっぽう下に置かれた画面に映る廊下には、待てども人影は現れない。

フリードはカラヴァッジョ《ナルシス》(ca. 1597–1599)［fig. 60］に、没頭的局面と反射的局面の両方のアレゴリーを見出している。水面に映る自身の鏡像に見惚れて、触れようと無意識に手で掻いているナルシスは、没頭的な状態にある。他方、構図の上下の分裂や、ナルシスの顔以上に明るく照らされた、「ほとんど卑猥な」膝が観賞者の視線を見返す点に、反射的局面をフリードは指摘している。

［fig. 60］Caravaggio, 1597–1599, *Narcissus*.
Oil on canvas; 110 × 92 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

［fig. 61］Robert Morris, 1974, *Labyrinth.*
Masonite and wood; 243cm height, 914 cm diameter.
©2024 Robert Morris/Artists Rights Society(ARS), New York /
Image Courtesy of Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

《Live Taped-Video Corridor》の、観賞者自身を中継して映す上画面と、何も起きない下画面の対比は、《ナルシス》の手で掻かれる水面と、何も映らず凪いだ水面のように、自分のイメージのアイデンティティをめぐる没頭と反射の局面の両方を担う。

《Live Taped-Video Corridor》の廊下状の空間は、最奥でカメラとのインタラクティヴィティに没頭したのち、引き返して出ていくしかない。つまり移動の側面でも没頭（往路）と反射（折り返し）の局面のプロセスをリテラル化している。これを、迷路状のインスタレーション・アートであるモリス《Labyrinth》（1974）［fig. 61］と比較しよう。モリスの同シリーズには、形状には円形・三角・オーヴァル、また壁も不透明・透明・フェンスなどのヴァリエーションがあるが、いずれも内部を繰り返し曲がって中央にたどり着く。すなわち一本道であり、枝分かれのある迷路ではない。しかし繰り返す方向転換によって、観賞者は自身の位置・方向を見失う。中央の行き止まりに着いたときも、出入口方向や自分の辿ってきたルートを

同定するのは困難である。このような見当識不全への没頭から解放されるのは出入口から脱出するときで、出たところでどのような内部構造を往復したのか直感的に想起・把握するのは難しい。同シリーズの、壁に鉄製のフェンスを用いた《Masan Labyrinth》(2010)[fig. 62]と、同じくフェンスを用いたナウマン《Double Steel Cage Piece》(1974)[fig. 63]を比較しても、前者がフェンスの向こうの通路が「これから通る」のか「すでに通った」のか判然としないような見当識不全を引き起こすのにたいして、後者は二重になった檻の狭い隙間を周回するだけなので、内外関係で混乱することはない。内側の檻を外から眺めつつ、自身も外側の檻の内に閉じ込められた存在として周囲の視線に晒される。出入口から出たあとも、「檻の外にいるようで、もっと大きな檻の中にいる」という抽象的な入れ子構造を作品の意味として把握したことで、《Double Steel Cage Piece》全体を外から眺め直しているときにさえ、抽象的な――実際には存在しない――「より大きな檻」を象徴的に想像する。自分の存在を差し引いた、主題とシンタクスとの抽象的な相応が理解される(反射)。

モリスの《Masan Labyrinth》の場合は、観賞者同士はフェンス越しに相互に見る関係に置かれる。迷路の中でさ迷う他人をただ見る対象として空間に往還させる設計は、フリードが隠れた擬人性と呼んだ、身振りの意味が判然としない人体の演劇的なアプロプリエーションである。アーティストグループ目[mé]が「さいたま国際芸術祭2023」で設計した動線は、モリスのフェンスの迷路によく似ている。入り組んだ導線がガラス越しに何度も隣り合い、ときに観賞者同士が観察の対象になるのだ。

> メイン会場のほとんどの作品の所在や部屋そのものへのアクセスは、非常にわかりづらい。会場の入口で受け取ったマップを見ても、どこがどこにつながっているのか皆目見当がつかないというわけである。ただしそれは、マップそのものが読み取りづらい(作品の場所は大まかなエリアで示されるのみ)以上に、「旧市民会館おおみや」のファサードを大きく貫通するガラスと梁の大階段と、建物全体を縦横無尽に幾重にも分断するガラス壁の存在によるものだ。[きりとりめでる 2023]

会場ではこの導線に沿って、作為のありそうな日常的な品物が無数に点在する。きりとりめでるは「「作品と日常の境界を撹拌する」以上に何を生み出すだろう」と投げかけ、日常的なモチーフの一部である、意図的に配置された、不可思議な存在感をもつ人物たち「スケーパー」に着目する。スケーパーも含めた「会場内のあからさまな嘘(散らかり、作為)は、

［fig. 62］Robert Morris, 2010, *Masan Labyrinth.*
Stainless steel and chain-link fence; 243 cm height, 1220 cm exterior walls.
©2024 Robert Morris/Artists Rights Society(ARS), New York / Image Courtesy of Panza Collection.

［fig. 63］Bruce Nauman, 1974, *Double Steel Cage Piece.*
Steel; 216 × 392 × 520 cm.
©2024 Bruce Nauman / Image Courtesy of Museum Boijmans Van Beuningen, Rotteldam.

会場の外に出た瞬間、判別不能になる」ときりとりめでるは指摘する。本性不明なスケーパーは、フリードがミニマル・アートのオブジェクトに批判した、意図や意味を確信できない「隠れた擬人性」に通ずる。

2.4.6節でみたように、オブジェクトの演劇的な「隠れた擬人性」にたいするフリードの忌避に、ロビンスはホモセクシュアリティとの関係を指摘していた〔Robbins 2018〕。オブジェクトのステータスの区別の要求とそのきりのない不完全さは、他者の性的アイデンティティを確実に知ろうとする懐疑論者の要求に通じるとロビンスは批判する。フリードがみずから恐れる懐疑論的な感性の「徹底的な浸透しやすさ――それが実質的に普遍であること」〔AO 168〕に、私たちは日常的に晒されている。きりとりめでるが「スケーパー」の職業選定について指摘するのは、こうした懐疑論を向けられる対象のキュレトリアルな選別と観賞者にその感性を分有せんとする状況である。

> 何らかの職務に従事している人を「（彼らもわたしと同じ）スケーパーかもしれない」と眼差すことは、日常のスペクタクル化ということ以上に、観賞対象として他者を楽しむ機会となる。〔…〕だがしかし、スケーパーに選定されていると思しき職業が、なぜ巡回する警察官ではあれないのか、訓練中の消防隊員ではないのか、ということから、スケーパーとは何者を他者としているのかとを考えつつ、わたしは清掃員はスケーパーではなく幽霊なのだという説の延命を模索してしまうのだった。〔きりとりめでる 2023〕

3.2.7節でみたように、グルーディンは演劇性が認識論的なだけでなく経済的な格差のあらわれでもあると指摘していた。きりとりめでるが注目するように、そのアイデンティティにたいして演劇的に懐疑を向けられる対象として特定の職業が選ばれることは、「何者を他者とするのか」すなわち差別の問題と切り離せない。

さて、モリスが1970年に描いたドローイング〔fig. 64〕にも、「Labyrinth」と同様に見当識の喪失をもたらす構造の構想がうかがえる。直径30メートル強（100フィート）、高さ2.2メートル（7フィート）、通路幅90センチメートル（3フィート）と書かれており、人間がこの通路に入っていくことが想定されている。「Labyrinth」シリーズとの違いは、出入口が2つある点である。螺旋が二重であることで、2つの隙間が螺旋状に平行する。これが2本の通路をなす。通路は中央で合流し、観賞者はもう1つのルートに折り返すことができる。

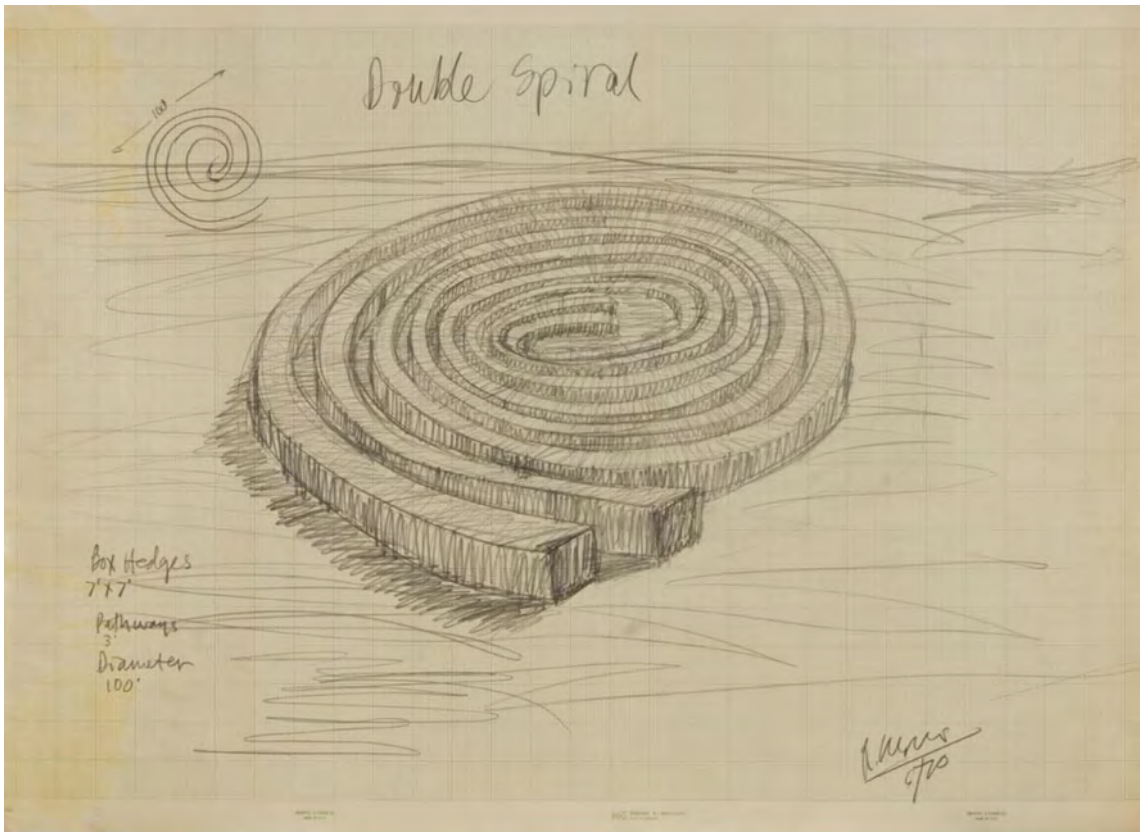
このスケッチの構想は実現していないが、「Labyrinth」同様、地上から内部の経路が想像しづらい壁の高さに設定されている。他方、同じく螺旋形の巨大な構造体であるロバート・スミッソン《Spiral Jetty》(1970)〔fig. 65〕では、螺旋形であることは別の役割をもつ。同名題の映画が作家によって制作されている。平倉圭はそのカメラワークを分析して、空撮によってこの構造物の二次元の側面、つまり螺旋形が強調される点に注目する。

> 空撮は、高度の変化とともに被写体のスケールを変える。地上においてゴロゴロした岩の集合であったものは、ヘリコプターの上昇とともに二次元的な螺旋図形に圧縮される。物体から抽象される螺旋図形を、以降「螺旋ダイアグラム」と呼ぶことにする。〔平倉 2019:152〕

平倉は、《Spiral Jetty》において物質的な側面とこの抽象的な「ダイアグラム」とが混淆すると述べて、「複数の人間的・非人間的作用者の交渉」にそれが由来すると主張する。さらに、映画における回転・螺旋のモチーフの反復や、「神話的」な口調で建設現場における回転の感覚を語る作家の記述をみたうえで、平倉は「主－客の区別ができなくなる目眩状の場から、螺旋ダイアグラムは現れる」と述べる〔162〕。このような「目眩状の場」こそ、カラヴァッジョが自身のイメージに没頭し、自身と表象との区別がないまぜになる局面である。

アレグザンダー・グラハム・ベルの四面体の凧にスミッソンは関心を向けていた。凧を揚げて観察するため、ベルは同じく四面体型の観測所を造っていた。平倉はこれを「ベルの凧＝観測所は、スケールの異なる地と空の物体を等式で結び、鏡映・反復の関係に置くことで、現実の物体から、スケールフリーなパターンないしダイアグラムとしての四面体を剥離する」と総括し〔167〕、スミッソンにおける螺旋形の相互投影に重ね合わせる。平倉はチャールズ・サンダース・パースを参照しながら、物質の次元と絡み合った螺旋同士の類似を観賞者が解釈すると強調する。

> パースの記号分類を借りて言えば、〔スミッソンがテクストで羅列する〕「複数の中心のスケール」は概ね、スケールの異なる螺旋ダイアグラムのイコン的（類似的）な関係によって、異質なものを連鎖させている。連鎖を現実化するのは、そこに類似を見出す解釈者（作者、観者、読者）の心だ。つまり解釈者がそこに類似を見る（螺旋を再認する）ことで、類似が解釈者の心において現実的に作動する。〔…〕次のように言うことがで



［fig. 64］Robert Morris, 1970, *Double Spiral.*
Pencil on paper; 56.9 × 73.7 cm.
©2024 Robert Morris/Artists Rights Society(ARS), New York.

［fig. 65］Robert Smithson, 1970, *Spiral Jetty.*
Mud, precipitated salt crystals, rocks, water; 457.2 m long and 4.6 m wide.
Dia Art Foundation / © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York.

きるだろう。いかなるものも、その質において、際限なく多数のものと「似る」ことが可能である〔…〕。それゆえイコン記号は、無際限な可能的関係であり、解釈者はその一部を知覚することで類似を縮減しかつ現実化する。［172–175］

場への没頭において、ものの可能的関係への解釈が生じるのは、本研究が提案しているモデルにそぐう。航跡が螺旋に、あるいは巻き貝が螺旋に似ることは、フリードの言う「力強いアナロジーを掴み取る」解釈の作業である［CR 277］。3.4.6節でみたダヴィッドの像とマラーの像との類似もこのようなアナロジーであった。

フリードは、クールベ《麦をふるう人》（1854）［fig. 66］に描かれた人物や周辺に置かれたものにも、画家の身振りや画材・カンヴァスとのアナロジーと見出す。

したがって、たとえば〔《麦をふるう人》の画面の〕中央でひざまずく女性の姿を、その

［fig. 66］Gustave Courbet, 1854, *The Wheat Sifters.*
Oil on canvas; 131 × 167 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes.

姿勢（絵画の前で椅子に座る画家の姿勢と同じではなくとも似ている）や体の向き（絵画直面する向きとざっくり一致する）、取り組んでいる動作の性質（集中した、身体を使う、両手を必要とする）から、画家＝観賞者の代替物として見ることができる。〔もうひとりの〕座って眠そうにしているふるい子〔sifter〕が皿からもみがらをむしっているのも、同様の代替と捉えられる。実際さらに進んで言ってみるならば、〔クールベの別の絵画〕《砕石夫》に似て、その相対的な受動性、従属したあり方、構図の中での位置は、パレットをもつ画家＝観賞者の左手の比喩に彼女を仕立てるのであり、そうなるとひざまずくほうのふるい子は、筆かナイフをもつ画家＝観賞者の右手を特に表象していると理解できるのと対称的である。〔…〕《麦をふるう人》の、ひざまずいて床に広げた白っぽい布に穀粒をしっかり振り落とすすがやは、ここまで検討してきた文脈をとりあえず受け入れるとすれば、カンヴァスに絵の具を移して付着させる試みの表象として読むことを誘う。［152］

こうした折り重なる解釈が、さまざまな物体や認識のあいだで螺旋ダイアグラムが往還するスミッソンの表象でも発生し、やがて抽象的な螺旋形を意識するようになる（反射）。スティーヴン・メルヴィルが「解釈によって強要されるのではないが、解釈の仕事を通じてのみ獲得できる奇妙な種類の確信」と呼ぶ、このような全体的意味の創出こそ［Melville 2004:196（下線引用者）］、平倉が《Spiral Jetty》の観賞者について「類似を縮減しかつ現実化する」と述べる働きである。

他方、スミッソンと1960年代のフリードの思想は真っ向から対立する。スミッソンは「芸術と客体性」の教条性や時間に関する両義性を揶揄して［Smithson 1996a:66–67］、メディウム・スペシフィシティの有限性に固執するフリードの態度を批判している［103］。

両者はともに、スミスの高速道路のエピソードに言及している。この応酬を見ていこう。2.3.3節でみたように、フリードはこのエピソードについて、既存のメディウムの文法に「フレームづけられない」とスミスが述べることから演劇的状況とみなしていた。他方スミッソンは、「句読点を打つように区切りをつけていた〔puctuated〕」というスミスの表現から、この高速道路が「無数の抽象的句読点が飛び交うダイアグラム的文へ変換される」と解釈する［平倉 2019:168］。フリードがこの高速道路を、芸術の文法に沿って「読めない」ものと解釈するのにたいし、スミスはそれ自体で「読める」ダイアグラムとして解釈している。

フリードはスミッソンの読解が、この高速道路の体験を「物質と接触をもつという「原初

的プロセス」における〔スミスの〕精神状態」の象徴と捉えていると指摘する。それは「「限界のなさ〔limitlessness〕」に関する宙吊りの問い」を含む［Smithson 1996b:103 quoted in AO 71n71］。他方スミッソンは「多くの批評家は「自己と非自己」の〔…〕あいだの境界の宙吊りに耐えられない」と、メディウムの「境界」を強調するグリーンバーグや当時のフリードを示唆しつつ述べて、「無限」を拒絶するフリードの記述を挑発する。当の記述はこのようなものだ。

> 何も着手されていないカンヴァスの、目眩を催させるような無地〔＝無表情：blankness〕は、無限の奈落のように、目を跳ね返すと同時に飲み込むのであり〔repulses and engulfs〕、この奈落は、〔カンヴァスの〕平らな表面にもたらすわずかなしるしの向こうに開く奈落、あるいは芸術と実際の生活の両方にある無数の慣習が、狭い範囲に私たちの行為の帰結を制限を仮にしなくなったならば開くだろうような奈落なのだ。［AO 119–120 quoted in Smithson 1996b:103］

フリードが警戒する「奈落」を、スミッソンは物質的な奈落と読み替える。物質の領域にこそいる芸術家にとって「無数の慣習」など存在しない、とスミッソンはフリードを挑発する。この奈落とは、芸術や日常の文法・慣習を逃れた基底にあるリテラルなもののフレームづけられなさにあたる。両者はこれをともに前提しながら、スミッソンはリテラルな物質や類似の連鎖の無際限さを称揚し、たいしてフリードは行為の意図の有限な帰結が芸術を存在せしめるという立場をとる。

とはいえスミッソンはこの挑発の直後で、「物理的に飲み込まれた芸術家は、本来の限りない状態にたいする限界づけられた（マッピングされた）修正を通じて、この経験に物証〔evidence〕を与えようとする」と主張している。無限な奈落にたいして、物証はそれを限界づける有限性である。スミッソンは、「限界は、トニー・スミスが語っている原初的経験のものではない」点は同意すると述べており、フリードの解釈に歩み寄っているといえる［Smithson 1996b:104］。

スミッソンはこれに関連して、自身の「ノンサイト」シリーズにおける瓶や容器は、生の物質という「奈落」で経験した諸断片を寄せ集めていると説明する。つまりそれらは「物証」である。したがってスミッソンの用語の、物質的現場を指す「サイト」とそこから抽象的に抽出された「ノンサイト」との差異は、無限性と有限性というフリードないしインスタレーション・アートの問いに平行する。

ところで、先の引用でフリードはカンヴァスの無地の「奈落」について、《グロス博士の臨床講義》のメスに用いたのと同じ、視覚にたいする両義的表現を用いている。したがってフリードの「恐怖（危惧）」［104］は、のちに「毀損」という語のもとで語られる、表象にまつわるコンフリクトの兆候である。まだ何も描かれていないカンヴァスは、ただの物体でありながら、今後もたらされる操作によって賦活されうる茫漠とした空間の表象であるかもしれない。無地のその未決定な表面は、そのような2つのステータスがコンフリクトする状態にある。フリードが重視するのは、絵筆による行為が与えうる確信であり、これはメディウムの慣習の有限性に即している。他方スミッソンが重視するのは物証であり、そこから解釈が無際限に展開する ——「解釈者の「心」に依存するこの可能的類似記号の現実化」［平倉 2019:175］。

整理すれば、スミッソンとフリードは双方とも、物や認識のリテラルな側面を基底にもつ解釈の作用を評価する。スミッソンは有限な「物証」に落とし込みながら、レーベンティッシュと同型の解釈の無際限さを期待する。フリードは、無限の「奈落」を条件と認めながら、観賞者が作品の意味に相対する反射的局面に至るべきと考えている。

他方、スミッソンは「Spiral Jetty」と題したテクストで以下のように述べる。

> 〔視聴覚に訴える螺旋同士の〕波うつ共鳴は、視聴覚のスケールの生成的な力を抑え込む「客観的な批評」を拒否する。「主観的な概念」におもねるというわけではない。むしろ、目と耳の周りにあるものを、いかに不安定でも儚くても捉えること。ひとは螺旋を掌握し、螺旋はひとつの掌握〔＝発作：seizure〕になる。［Smithson 1996c:147］

スミッソンはメディウムごとに文法を前提する「客観的な批評」を拒否するいっぽう、作家の側の理念にも作品の意味を帰着させず、諸感覚を通じた「螺旋の掌握」を経験のピークに置く。つまりスミッソンは、間メディウム的な「螺旋」が最終的にシンタクスとして見出される反射的局面を重視している。これはメディウム・スペシフィシティの堅持を放棄した後期フリードの批評のモデルにはそぐう価値である。

スミッソンの1960年代後半の作品［fig. 67］が、ミニマル・アートの形態的語彙に、地図や写真、また採取した石や砂などを組み合わせて「掌握」させようとするのは、写真や言語、形態、また実物のインスタレーションといった間メディウム的操作によって変換された、その土地の抽象的なシンタクスである。観賞者は、容器や瓶の周りを歩いたり、そのよう

［fig. 67］Robert Smithson, 1968, *A Nonsite(Franklin, New Jersey).*
Painted wooden bins, limestone, gelatin silver prints,
and typescript on paper with graphite and transfer letters, and mounted on mat board;
Bins installed: 41.9 × 208.9 × 261.6 cm; framed: 103.5 × 78.1 × 2.5 cm; sheet: 101.3 × 75.9cm.
© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

な運動のイメージを空撮写真を見ながら、土地を二次元的な図形に圧縮してマッピングしたりする。このプロセスを通じて、それらに共通するある抽象的なダイアグラム、意味の偏在が、現実の「サイト」を作家がそのように読解した痕跡として掌握される。

「ノンサイト」シリーズは必ず写真を含んでいるが、すでにみたように「写真的効果」は、観賞者を表象された時空間から弾き出すものだ。「ノンサイト」におけるインスタレーションへの没頭は、この装置を通じて痕跡だけが読み取られた「サイト」に、観賞者自身はいないという反射的局面とともに、この作品の経験を構造づけている。

《Spiral Jetty》にはこの形式のインスタレーション・アートはないが、上述の映画および

テクスト、またそれに付随する空撮写真がこれに相当する。改めてモリスの螺旋のドローイングと比べてみよう。モリスの迷路は、ドローイングでこそ俯瞰して描かれているが、実際には全体像を観賞者が見ることはなく、見当識は混乱させられる。たいしてスミッソンは、いま論じたように、間メディウム的な経験において螺旋という形を繰り返し掌握することに重点を置く。

ここで、螺旋形が廊下と同様に、ひとを線的に移動させる性質をもつことに注目しよう。螺旋に沿って歩く動きを、観賞者は容易に想像する。《Spiral Jetty》の空撮を見るとき、岩肌や水面との見た目からひとは縮尺を逆算する。同時に、推測したサイズの螺旋の上を歩く運動の想像を促される。螺旋の上を視線でたどりながら、想像の中で螺旋の上を歩く。

ペーターセンはインスタレーション・アートの「パフォーマティヴ」な経験に、「見ながら歩く〔walking while viewing〕」「オブジェクトとのインタラクションないし間主体的な関わりの想像上の／実際の利用」を例に挙げている［Petersen 2015:250, 254–257］。

> 美的経験がつねにパフォーマティヴであるというのは、芸術作品（観賞者の視線の対象）が前もって与えられたプロセス、とはいえ観賞者が様々な知覚と解釈の段階を通じてだんだんと作品の経験また洞察に到るプロセスとしてそれが発生するという意味でのことである。〔…〕よって芸術作品の美的経験は、反覆的なものと単一的なもの〔the iterative and the singular〕を含んでいる。〔それぞれ言い換えれば〕反復・共有されるものと、個人的で主観的なものであり、後者は、観賞者を共有の経験へ一体化させる一般的パターンを破壊しうる。［250（下線引用者）］

ペーターセンは形式的には両者を区別するが、インスタレーション・アートの経験はむしろ、装置の作動においてこの両項の混ざりあった没頭的局面から始まる。《Spiral Jetty》の海上の道を歩むとき、その刺激や光景に身体的にダイナミックに没頭する経験は、次第に螺旋という抽象的な形の上に自身をマッピングする認識に替わり（モリスの迷路が阻害するのはこの認識である）、自分抜きに「螺旋」を掌握する反射的局面に到る。螺旋上の自身の身体運動や位置移動は、螺旋形に移動しながらその岩を積み上げた強大な力への想像、また想起される渦や竜巻のイメージなどを賦活しながら、その共通項である螺旋形を抽出する経験になる。ランドアートを撮影した写真が示すのは、モニュメンタルなアクションの記録物としての作品という存在論的ないし制度批判的なポテンシャルだけではない。その場（サイ

［fig. 68］Michael Heizer, 1970, *Double Negative.*
Located at Moapa Valley on Mormon Mesa near Overton, Nevada.
©2024 Michael Heizer / Image Coutesy of Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

ト）にいて経験できる持続と、その場にいない身でインスタレーション・ビューに身体や認識を投影する現在性とのコントラストを、ランドアートの写真は賦活するのだ。

《Spiral Jetty》同様、マイケル・ハイザー《Double Negative》（1969）［fig. 68］や《Circular Surface Planar Displacement Drawing》（1970）、あるいはリチャード・ロング《Dusty Boots Line》（1988）［fig. 69］が、ミニマル・アートの影響下にある単純な形状をとること、また象徴的でない比較的直示的な題をもつことは、身体や認識を投影しやすい装置として総合的に機能する。

他者の立場への没頭と反射 —— 土地、労働、動物、日常

アイシェ・エルクメン《On Water》（2017）［fig. 70］は、ミュンスターの街なかにある短い運河を徒歩で横断できるよう「桟橋〔jetty〕」を架けた屋外インスタレーション・アートである［Anklam 2017］。この作品は、街の中心地に近くカフェの立ち並ぶ遊歩道と、運河を隔てた工場エリアとを往復可能にすることで、街区のあいだの地理的隔絶とその背後にある経済的な関係にたいする想像を促す。この運河はもともと、主に工業製品の運搬のために整

［fig. 69］Richard Long, 1988, *Dusty Boots Line.*
©2024 Richard Long / Image Coutesy of Artist.

［fig. 70］Ayşe Erkmen, 2017, *On Water.*
©2024 Ayşe Erkmen / Image Coutesy of Artist.

備された入江である。

橋は水面浅くに設置されるため、それ自体は遠目には水面の反射で見えない。橋の存在を示すのは水面を歩くように見える観賞者たちである。本作は「ミュンスター彫刻プロジェクト」の出展作であり、橋を渡る人々には、市民だけでなくこの期間だけ滞在する観光客も含まれる。観光客の主な移動エリアはこの遊歩道側であり、工場エリアにはオスカー・トゥアゾンの野外彫刻《Burn the Formwork》(2017)を除けば同企画出展作はない。

市民にせよ観光客にせよ、《On Water》の往復を通じて、とりわけ工業エリア側に降り立ったり、遊歩道側に戻ったりするたびに、街にたいする自身のアイデンティティを意識する。《On Water》はこのようにサイト・スペシフィックなインスタレーション・アートであると同時に、写真に撮影されたときランドアートと同様に、移動の想像を掻き立てるイメージとなる。作家のウェブサイトにあるインスタレーション・ビューは地上の視点よりかなり高い位置から撮影され、水面下の構造物を視認させる。実際の歩行と、両岸を直線に結びつけるイメージが、《Spiral Jetty》の螺旋同様に、2点の往復という単純な「ダイアグラム」を認識させ、それが地理的ないし経済的な地図上に、ときに同企画の配布された地図に実際に書き込まれる。会期終了後に撤去されたのちも、そのように描き込まれたダイアグラムは、残存する写真イメージと現場の光景との相互の想起によって、市民を含む観賞者の記憶に残る。

ランドアートがしばしば用いる、想像や認識を賦活する題の直示性は、サンティアゴ・シエラの作品においてより積極的な効果を見せる。シエラは、個人を雇用して肉体労働を含めた様々なパフォーマンスを行わせるインスタレーション・アートで知られる。「委託されたパフォーマンス」の一種といえるシエラの作品についてビショップは、「人々の「値段」に不一致を生じさせている社会的・政治的条件についての残酷な省察」と評価する〔Bishop 2004:70〕。

《報酬を受けた人にタトゥーで彫られた30センチメートルの線〔Line of 30cm tattooed on a remunerated person〕》(1998)《5名の人々によって引っ張られ、地面から60度の傾きで維持されるギャラリーの壁〔The wall of a gallery pulled out, inclined sixty degree from the ground and sustain by five people〕》(2000)〔fig. 71〕《段ボール箱の中に留まるよう支払いを受けた12人の労働者〔12 workers paid to remain inside cardboard boxes〕》(2000)といった題は、そこで雇われた人々がなす業務を指す。分詞節を用いた名詞文ともいえるその構文は、作品と作家、雇われた人々との関係を文字通りのシンタクスとして示している。

［fig. 71］Santiago Sierra, 2000, *The wall of a gallery pulled out, inclined sixty degree from the ground and sustain by five people.*
Exhibited at Mexico City, Acceso A.
©2024 Santiago Sierra / Image Coutesy of Artist.

ところでこの題からは、作家と観賞者を示す名詞が明らかに排除されている。雇われた人々が受けた業務委託の内には作品として見られることも含まれているが、「シエラの芸術作品の一部として（as a part of a work of art）」や「観賞者に向けて展示されるために（to be exhibited to audience）」「あなたに見られている（beheld by you）」といった表現は含まれていない。

ビショップは、《段ボール箱の》におけるミニマル・アートの様式の「政治化」を指摘する。ミニマル・アートのオブジェクトにフリードが指摘した「隠れた擬人性」が、この作品では段ボールに隠れた不法移民労働者 —— 隠れずに労働できない —— というステータスに重なっている。

ビショップは、シエラの作品で雇われた人々に対する観賞者の態度を、感情移入ではなく、「「これは私ではない〔this is not me〕」という辛辣な人種的・経済的非同一化」であると述べる［79］。非同一化はまさに反射の経験である。

> 相互の非同一化の局面を前面に示すことで、シエラの行為〔action〕は、暗黙の人種的・階級的な排除や見え透いた商売の目くらましにこそもとづく観客のアイデン

ティティの感覚をかき乱した。[73]

目の前で人々がその業務に従事して展示されているシエラのインスタレーション・アートを、シーガルの「タブロー」彫刻《Depression Bread Line》[fig. 72]と比較してみよう。この彫刻は、1930年代アメリカの恐慌期の、食糧を求めて並ぶ5人の男性たちをモデルにしている。そうした背景は題からしか窺えないが、人物たちの暗い表情と姿勢ややつれたコートが、経済的なものであれ実存的なものであれ、少なくとも彼らの置かれた不安を表している。

すでにみたようにオドハティは、家具や建築を題材にしたシーガル作品について、観賞者の「不法侵入」すなわち「そこにいるべきでない」ものとして無視されている感覚を指摘していた。《Depression Bread Line》はたしかに「ある特定の時間で凍結している」写真的な印象をもつ。しかしすでにみた《Couple in Open Doorway》ほど、観賞者の居場所が「すでに先手を取られた」ようには感じない。人物像は列をなしており、観賞者はいつでもその6人目に加わることができる。シエラの作品がしばしば題に雇用人数を含んでいたり、背を向けて顔を伏せた《Group of people facing a wall》(2002)[fig. 73]が観賞者の合流を心理的に拒んでいるのとは対照的に、シーガルのこの作品は誰でも恐慌を蒙ったそのひとりになりうる可能性を示している。

他方、シーガルの列の5人がいずれも同じ服装の中年男性、それも明らかに白人を示唆していることは、シエラ作品の特徴と比較できる。ビショップが「人種的」と述べるように、シエラ作品で雇用される人々は移民であったり、ときに染髪や、肌を見せる作業、また性的機能に関わる作業で報酬を受けたりすることで、その人種的・性的アイデンティティを露出させられる。

シエラ作品における「非同一化」について菅原伸也は、ビショップが参照するエルネスト・ラクラウとシャンタル・ムフの著書『民主主義の革命』から「「他者」の現前は、私が全面的に私自身であることを妨げる」という記述を引く[菅原 2023:20]。さらに菅原は、ビショップの解釈にたいするアンドレス・ダビ・モンテネグロ・ロセロの批判を紹介する。観賞者もまたほとんどが雇用された労働者であり、「これは私ではない」どころか「それは私でありうる〔That could be me〕」という同一化の可能性をロセロは指摘している[21]。しかし菅原は、シエラ作品はむしろ観賞者には実際には嫌悪感や忌避感を抱かせ、またシエラ自身芸術の観客を高度な教育を受けた「文化エリート」とみなすと指摘し、ロセロの批判は不適当とみ

［fig. 72］George Segal, 1977, *Depression Bread Line.*
Bronze; 274 x 376 x 91 cm.
©2024 The George and Helen Segal Foundation /
Image Courtesy of Madison Museum of Contemporary, Madison.

［fig. 73］Santiago Sierra, 2002, *Group of people facing a wall.*
Exhibited at London, Lisson Gallery.
©2024 Santiago Sierra / Image Coutesy of Artist.

なす。その「強烈な差異の感情」によって、ビショップが主張するアイデンティティの不安定化どころか、むしろアイデンティティ感覚すなわち「金銭のための屈辱的な労働を行う必要のない自らの立場」の感覚が強化されると菅原は主張する〔22–23〕。とはいえ、不安定化（ビショップ）と強化（菅原）、あるいは部分的な同一化（ロセロ）の経験を、必ずしも相互に排他的なものとして解釈する必要はない。それらは絡み合った反射と没頭の局面に相当する。忌避感や自問による自身の存在感の賦活は、本研究が反射的と呼ぶ局面であり、それは経済的なゲシュテルとしての日常に没頭する私たちのアイデンティティを一時的に舞台に上げる。

ビショップは、シエラと同様に他者との「非同一化」を賦活する作家としてトーマス・ヒルシュホルンを挙げる。「ドクメンタ 11」で展示された《Bataille Monument》（2002）〔fig.74〕は、同企画の主要会場のある市中心部から北に離れた郊外の公営住宅団地の敷地内に設置された。この敷地は、「民族的にも経済的にも、ドクメンタの観客として想定されていないステータスのコミュニティ」〔Bishop 2004:75〕の生活エリアである。《Bataille Monument》は、ジョルジュ・バタイユの資料で満たされた掘っ立て小屋、地元家族が経営するバー、木彫のオブジェクトから構成されるインスタレーション・アートだ。

市中心部から「提携のトルコ系タクシー会社の運転」で送迎される来場者は、必然的にそのバーで迎車を待つことになり、自分が「不運な侵入者〔hapless intruder〕」かのように感じるとビショップは述べる〔76〕。他方で地元住人は「潜在的なバタイユの読者として真摯に扱われる」。この構造によって、両者の文化的アイデンティティとその関係がシエラ同様に省みられる。ビショップはヒルシュホルンの作品について、リクリット・ティラヴァーニャ作品における食事・会食のように「リテラルに参加する〔participate literally〕」必要がなく、「ただ思慮深く省察する来場者であるよう求められる」と述べて、芸術作品が再び「自律〔autonomy〕」するようになると主張する。

> ヒルシュホルンが自身の作品で主張する独立した〔independent〕立場は――ヒルシュホルンの作品は、協働的に制作されたものではあるが、個人としての芸術家のヴィジョンの産物なのだ――芸術の自律という段階へ再び入ることを暗示する。同様に、観賞者はもはや芸術家による相互作用の要求を満たすよう強いられることはなく、独立した思考の主体という、政治的行為に不可欠な必要条件として前提される。〔77〕

［fig. 74］Thomas Hirschhorn, 2002, *Bataille Monument.*
Mixed-media Project at Documenta 11, Kassel.
©2024 Thomas Hirschhorn.

ビショップはこの「自律」を、グリーンバーグのモダニズムが前提するようなものではなく、「社会的なものと美的なものの、より複雑な折り重なり」であると再解釈する。主体のあいだの調停されない「敵対〔antagonism〕」が依拠するこの不可能な解決は、「相互に排斥した領域として捉えられる、芸術と社会との緊張と鏡映しである」［78］。

シエラとヒルシュホルンについての分析を経て、『Installation Art』でビショップは、自己の反映と断片化の経験をビショップはインスタレーション・アート一般のものとして敷衍する。この反映と断片化が、本研究でいう没頭と反射にあたることは明らかだ。

> 観賞者の直接のアクティヴェーションにも、作品へのリテラルな参加にも結びつけられないことで、インスタレーション・アートはいまや、自身の内部崩壊〔implosion〕を目撃する――そして、そもそもの始まりであった、芸術と生活とを混ぜ合わせよう

というアヴァンギャルドの呼びかけから遠く離れたところに自らを見出す。[127]

言い換えれば、インスタレーション・アートは、主体性の分散（組織づける原則や中心なしに世界の中で反映される）という理知的な考えを活写するだけでなく、そこで観賞主体がこの断片化を直接に経験するようなセットを構築する。[130]

モダニズム芸術において提唱され、アヴァンギャルドが対立した、芸術の世俗からの「自律」のパラダイムは、ビショップにおいて、芸術と日常との解消しえない相互の敵対として再解釈され、改めて政治的行為の条件に置かれる。これは3.4.5節でみた、グロイスがインスタレーション・アートについて、それを私的空間として創設する芸術家の「美的な責任」「ヘテロトピア的で主権的な権力」を民主主義の条件とみなしたことと同型だ。

すなわち、芸術家が制作環境から独立したものとして作品と自己のアイデンティティを見出す反射の局面は、カラヴァッジョにおけるように認識論的・存在論的なものであるだけでなく、公共圏への介入に関して主権を揮う自身の主体性を実感するという政治的なものでもある。

他方コールター＝スミスはヒルシュホルンを批判する。作品の見た目こそ粗末にしておきながら、芸術家としての自身の啓蒙する立場を堅持するヒルシュホルンの両義的な美学を、コールター＝スミスは「グランジ〔あえてだらしなく汚したファッション〕」と呼ぶ［Coulter-Smith 2006:272］。

ヒルシュホルンの芸術作品を作り出す労働力を管理することは、たしかにヒルシュホルンの側の経営者としての達成である。自分のアパートメントに忍び込まれラップトップやヴィデオ、ハイファイ、カメラ機材を盗まれたときも、自身の持ち物を返すよう、働いている人々にヒルシュホルンは説得した。この事実が示すのは、彼ら〔雇われた地元住民〕と芸術家ヒルシュホルンとの大きな社会的な分裂である。1990年代・2000年代の多くの芸術家と同様、ヒルシュホルンは経営者、いわば上司、とはいえ多かれ少なかれ啓蒙された上司として行為する。〔…〕ヒルシュホルンがするべきだったことはただ、《Bataille Monument》を作るのを手伝ってくれた人々の名前をクレジットすること〔…〕だった。[273]

ビショップによるシエラとヒルシュホルンの評価は、第1章でみたように、ブリオーの「関係性の美学」を「〔…〕対話を提唱するという非常にゆるい意味でしか政治的なものを理解していない」として批判する言説であった。たいしてコールター＝スミスの指摘は、ビショップの挙げる「敵対」もまた、緊張に直面した美的な反省を促すどころか、芸術の領域内で主題として用いられるに過ぎず、それどころか芸術作品それ自体が格差を保存・助長したうえに成り立ちさえしている点に向けられている。

コールター＝スミスの批判は、グロイスの言うような、芸術家が揮う主権的な権力やそれによって創設されるヘテロトピアも、そこに誘われ自身をアクティヴェートする観賞者も、依然として芸術という限られた慣習の領域にとどまっていて、その「政治的」態度は保守的なブルジョワのものでしかないという批判である。作家と労働者との経済的関係を「グランジ」な様式のもとで後景化する――「私は芸術家であり、ソーシャル・ワーカーではない」（ヒルシュホルン）［quoted in Coulter-Smith 2006:272］――ヒルシュホルンにたいして、雇用関係の存在を明示するシエラのほうは「グランジ」と呼ばず、「芸術が生活から分離していると捉えられていることの鮮やかな脱構築」と一定の評価をコールター＝スミスが与えるのはこの点にある［276］。

コールター＝スミスの批判は、3.2.7節でみた、ランシエールの感性的体制にたいしてマイケルズが投げかけた批判と同型である。マイケルズは、美的な契機ばかりを称揚するランシエールの態度が、非美的な経済的格差を保存する「ネオリベラルの美学」だと批判した。他者のアイデンティティや内心を視覚的に判断できないことを、平等なコミュニケーションが開く倫理的な契機として評価するとき、感性的に判断できない格差は、その美的かつ倫理的な契機を可能にする――つまり、一方を被写体に、他方を観賞者に割り振る――構造として保存される。

他方すでにみたように、シエラの直示的な題はそのような経済的関係をある程度明示する。シエラ作品の観賞は、目の前の労働だけでなく題を参照することを必要とする。観賞者はその両項のあいだで、部分的に同一化するにせよ（ロセロ）、非同一性を意識するにせよ（ビショップ・菅原）、自身の、彼らを間接的に雇う側でありながら、同時に作品の裏側にある経済的な格差を芸術家によって都合よく隠匿されてもいる立場として見出す。

ミニマル・アートの「状況」にフリードが批判した演劇性とは、観賞者の一挙一動まで経験に含まれうるという侵襲的な経験である。つまり演劇性とは認識論的格差の不利を蒙る立場の感覚である。3.2.7節でみたグルーディンの指摘は、この認識論的格差が経済的な格

［fig. 75］Santiago Sierra, 2002, *Gallery close by corrugated metal.*
Exhibited at London, Lisson Gallery.
©2024 Santiago Sierra / Image Coutesy of Lisson Gallery, London.

差と相互に助長しあう点に向けられていた。3.4.5節で触れたように、監視資本社会において私たちはつねに演劇性の脅威に晒されている。インスタレーション・アートが、グロイスの言うように芸術家によって主権的に設立し管理されるものであるかぎり、その格差は芸術家と観賞者、また作品に含まれる労働者とのあいだに維持されうる。

コールター＝スミスは、シエラの政治性の機微を評価する一方で、《Gallery closed by corrugated metal》（2002）［fig. 75］や《Wall Enclosing a Space》（2003）など観賞者を締め出す作品について、観賞者の立場は雇用される人々と同等に蔑まれていると批判する［277–278］。

前者は、恐慌に際して入口を金属板で閉鎖したアルゼンチンの銀行を参照しているが、この参照という「物語的な次元」によって、シエラとギャラリーが得た報酬などの実際の経済的な側面が隠されているとコールター＝スミスは批判する。

コールター＝スミスが肯定的に評価するのは、雇用関係や、参加者の関与、機械・プログラムの相互作用など、インタラクティヴィティのメカニクスがいわば「公然」になってい

ることと、その証左としての観賞者の能動性である。

3.2節でみたように、没入と窃視は異なる。没入は懐疑論的な窃視とは異なり、対等な有心性を相手に率直に見出す経験を指す。認識論的格差にもとづく演劇性と没入が対置されるのはこのためだ。フリードにおいて演劇性の打破はつねに「互恵的で瞬間的な開示〔reciprocal and instantaneous disclosure〕」[Fried 1970:46n46]を理想とする。それは必ずしも没入でのみ達成されるのではなく、フリードは直面にも共同性の価値を求めている［AO 164］。フリードが、没入の「感情移入的投影のメカニズムを丸裸にして見せる」ことをモダニズムの典型的な表現技法に数えるのは、「有心性」の確信が、そのような判断が主観的でありかつ普遍的であること自体の確信でもあるためだ。

《Play Dead》における象への感情移入的投影を、「〔私たちの側の〕無償の、あるいは対価を求めるわけでもない感情的反応〔gratuitous or unearned emotional response〕」とフリードは述べる［FHO 175］。瞳を含む象の全身の部位にたいして、私たちはそれを「真剣に擬人化」し、自身の意識を「そのイメージの上に、あるいは中に〔onto or into〕」感情移入的に投影する［176］。ここでどちらの前置詞を使うべきかわからない、とフリードは付記する。これはイメージに対して観賞者が、反射と没頭の両義的な状態にあることを指す。

インスタレーション・アートの「作動する装置」は、いちどその作動に没頭して経験することでしかそのシンタクスを確信できる反射的局面を得られない。《Play Dead》も同様である。「感情移入的投影」のメカニズムは、象が人間に見えるほどの没頭と懐疑という「明白に両義的な感覚」によってのみ検証される。

> 〔…〕この感情移入的投影が向けられるのは、ミニーの大きな頭部の異様さや同時に高貴さ、奇妙に見つめてくるが感情の読めない大きな虹彩をもつ目、大きすぎる涙腺（ブラウン管に見える、ミニーの頬を流れ落ちる涙もそうだとして、それは何を意味するのか）、重い脚、肥沃なしわ、ねずみのような尾、筋にある肌、そして――なににもまして――〔映像では〕聞こえない調教師の指示に、一瞬も拒むことなく喜んで従う彼女の姿に見えるおとなしさである。つまり、ミニーにたいする観賞者の反応は、〔ミニーを〕強く擬人化するもので、イメージが切り取られ脚だけが見えるようになるとき、それは実は象のコスチュームを着た二人の両足なのではないかという馬鹿げた考えがよぎるとき、それは極まる。［175–176］

後期フリードにおいて、メディウム・スペシフィシティに依存した質に代わって、芸術作品に求められるのは、それが意図的に構築された人工物であることの承認である［22］。『なぜ写真はいま』でフリードは、被写体の素朴な没入がありえないような近距離撮影や、ウォールのライトボックス、均等な焦点、ポーズなどの「人工性〔artifactuality〕」を重視する［WPM 42, 82, 83, 111, 240］。

フリードが「没頭的行為から切り離された反射的な人工物」［MC 63］としての芸術作品に期待するのは、もしかしたら自分は何かの視線から「締め出されて」いるのではないかという私たちの懐疑的な「監禁状態〔confinement〕」からの活路としての、率直に自身を投影できる関係のためである。

> 観賞者は当然――自分でも不可避にわかっているように、そのただ描かれているだけの人物からは、明白に「締め出されて〔confined from〕」いる。同時に、制作された人工物〔worked artifact〕として絵画がもつ真のアクセシビリティ、その全面的な露顕〔exposure〕、もっと前向きな言葉を使えば、視線へのその現在性は、観賞者が感じるそのような「締め出し」の感覚を解きほぐす、少なくとも和らげるものの側にあるように見える。さらにいえばそのわけはまさに、それは絵画に描かれた人物が、いかに写実的であろうと、実際の人間ではなく単なる描画として理解されること、自身の中に「閉じ込められている〔confinement〕」という観賞者の――何なら懐疑論者の――感覚がある重要なやり方で不可避に和らげられるだろうことにある。［MC 106］

周囲の人物を鋭くトリミングしたアンニバレ・カラッチ《他人のいる自画像》［fig. 76］にフリードは、「周辺環境から絵画という人工物を切り離す、選別的包含の能力」を見出す［180］。この能力が、インスタレーション・アートが存在するためにも求められる。インスタレーション・アートは、没頭をつうじて解釈され、その解釈によって反射の局面を迎える作動する装置である。

とはいえフリードが主に論じているのは、絵画や写真において視覚的に直感できる心理的な率直さである。コールター＝スミスやグルーディンが間接的に指摘するような社会的･経済的な演劇性の打破のためには、感性的でない領域での率直さが求められる。

ヒルシュホルンにおいて「グランジ」と批判されたような掘っ立て小屋が、演劇性を克

［fig. 76］Annibale Caracci, c. 1593, *Self-portrait with Figures.*
Oil on canvas; 60 × 92 cm. Milan, Pinacoteca Brera,.

服して率直なコミュニケーションの装置を目指した例として、「ドクメンタ15」のキュレーションは検討に値する。

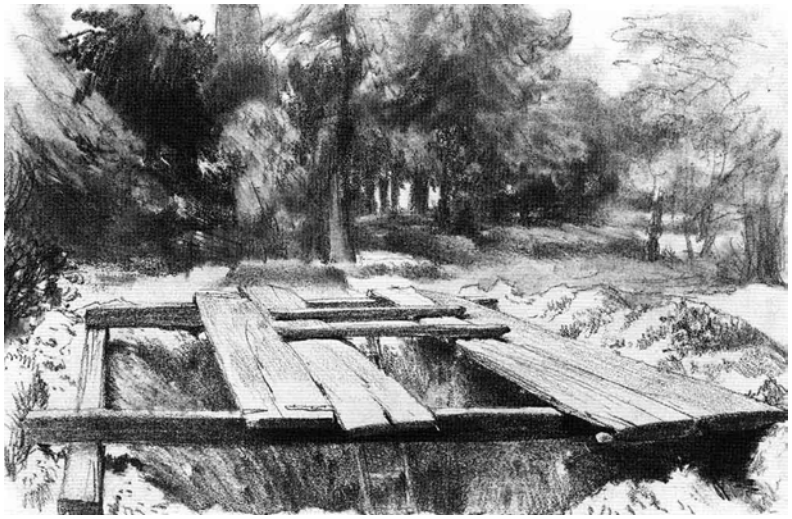
同展キュレーターを務めたアーティスト・コレクティヴ「ルアンルパ」は、活動拠点であるインドネシアの言葉で、農村共同体が共有する米倉庫を指す「ルンブン（lumbung）」という語を鍵語に同企画のキュレーションを行なった。ルンブンの理念は、気軽なおしゃべりや集まり、さらに教育や物の交換、映像上映や出版などの多様な実践から生まれた成果（ハーヴェスト）を貯蔵し、共同体のリソースとして管理することで、他者の行為のためにそのたび「翻訳」するというものだ［documenta fifteen handbook 2022］。

ルアンルパは、まず「ルンブン・メンバー」として一定数のアーティストやコレクティヴを国際的に招聘し、さらにルンブン・メンバーもまた分散的にアーティストやコレクティヴを招聘することで、大規模かつ水平な参画を構想した。市街に散らばった各会場のうち主要な地点に共通するのは、その場所が作家にとっての制作の装置として機能していると明ら

かにわかる点だ。たとえばドクメンタハレにある印刷所「ルンブン・プレス」には紙が積まれ、つねにポスターや小冊子を印刷している［fig. 77］。印刷機材は作家が自由に活用できるもので、そうして刷られたものが市街に散在している。あるいは、コレクティヴ「エル・ワルチャ」による DIY の椅子制作ワークショップとその成果の展示に始まる、屋外も含めた各会場における手作りの什器や椅子・机や、主幹美術館「フリデリチアヌム」を拠点とした、ルアンルパらの継続的なフリースクール型プロジェクト「グッドスクール（Gudskul）」の作りつけの装飾や楽器・ミシンなど［fig. 78］は、経済的・実用的な側面も含めてその制作や必要の経緯を直感的に伝える。

こうした特徴は、メンツェルの絵画やスケッチにフリードが見出した「偶発性、仮設性、未完性」に相当する［fig. 21］。3.3.1 節でみたように、仮設性はその構成や用途、身体的な関わりを観賞者に想像させる。未完性は「ワーク・イン・プログレス」であるゆえに認識や行為の投影を誘う。メンツェルの場合は画家と観賞者がその主体であったが、ドクメンタ 15 の場合は、観賞者と参加作家が、日常的な行為・認識の文法を共有するかぎりで等しくそれらの使用可能性を見てとることができる。

目に見える機材や部材だけでなく、イヴェント・プログラム、ウェブサイトのデザイン、また印刷と手書きを組み合わせれば容易に模倣できるヴィジュアル・アイデンティティ、予算を中央集権的に管理するのではなく小規模のグループごとに供託する「シードマネー」の仕組みなども［40］、制作行為に開かれた仮設性を示す。



［fig. 21］Adolphe Menzel, *Cemetery among the Trees*（再掲）

［fig. 77］lumbumg press at documenta 15.
Documentahalle, Kassel. 筆者撮影 .

［fig. 78］Gudskul at documenta 15.
Fridericianum, Kassel. 筆者撮影 .

ルンブンの成果を生み出し蓄積するための可塑的な素材で仮設的に構築された空間は、作業場としてのインスタレーション・アートのような性格をもち、会期のあいだそれに関わっているコミュニティと空間の中に日常的な行為としての制作を促進する。これがフリードが「世界」と呼ぶ自律した空間として理解される反射の局面は、当の空間から離れて、身体的行為や経済的・社会的活動の賦活能力だけが観賞者に余韻として残るときだ。展示を巡覧し、ワークショップに参加し、会話を交わすことは、当の作品が扱っていた具体的主題とは別に、その語り方や示し方の抽象的な形式を解釈するプロセスになる。

メンツェルの絵画に頻出するれんがが、積み重なることで世界を意味で満たす日常的行為を象徴するとフリードは論じる。れんが積みの高所作業を描いたガッシュのスケッチ《Bricklayers on a Building Site》(1875)[fig. 79]について、フリードは「人間の社会性の可能性」を解釈している。

> れんが積み職人たちの個々の動作の描写にこそメンツェルは最高の能力を発揮する。観賞者は、その微妙な身体的・心理的な気色への半ば同一化するような敏感な感性をもって、感情移入的にそれを知覚するよう誘われると私は考える――同様の観点をもつデュランティは、れんが積みという当時の労働と文化の本質が、未来の時代にこの作品から再発見されるだろうと信じていた。たとえば、つば帽子とヴェストを着て立っている人物が左手に持ったれんがを金槌の尖った側で叩くその集中力と正確さ、その左側にいる人物がれんがの縁を小手でなぜる気遣い〔care〕、木桶に乗って背中を向けている人物のバランス感覚だ。もうひとつメンツェルに典型的なのが、音の世界の喚起である。木々を抜ける風(画面上半分の木の葉が意図的にぼかされている)、れんがを道具でなぜる音、大股で歩く職人とその左側(私たちから見て右側)に立つ2人のあいだの大声であろう会話(風にかき消されないようにだろうか)、そして言うまでもなくいま起こっている、れんがを金槌で叩く音。〔メンツェルの絵では〕おなじみの梯子が画面手前にそびえるれんがの壁面に掛かっており、その右にあるれんがの出っ張りには食べかけの食事がある。おしなべてこうした特徴から、《Bricklayers on a Building Site》は、深く楽観的で、ユートピア的でさえある作品として読める。人間の社会性の可能性への信頼のしるし――バベルの塔とは違うもの――であり、それは6人のよく自立した職人たちが、協力しながらも強制されずに、人間的な営みへ共に参加することにもとづいており、この営みこそ、ドローイングや絵画とと

［fig. 79］Adolphe Menzel, 1875, *Bricklayers on a Building Site.* Gouache on paper; 40 × 26 cm. Private collection, New York.

もに、画家〔メンツェル〕の魂に最も近しかったものであろう。［MR 157］

「気遣い〔＝ケア：care〕」という語をフリードは『なぜ写真はいま』で、ハイデッガーを参照して用いている。木の枝の管理や塗装用具をモチーフにしたウォールの写真や、本論文の 3.4.4 節で論じた《A View from an Apartment》について、共有の世界を維持する日常的な「ケア〔care / Sorge〕」を見出す。それらの写真は、映っている用具が置かれた目的と、それらが用立てられる「仕事－世界」とをともに主題化する［WPM 55］。

フリードにとって世界を確保する芸術作品とは、人間の行為がリテラルな無意味や懐疑

の奈落に飲み込まれることなく、その意味や解釈をケアされる装置である。たとえばマイケル・アッシャーの中期以降の作品は、ギャラリーや展覧会、美術館の「仕事の世界」において、作家のみならず学芸員、警備員、ラーニング・プログラムに参加する学生といった人々の行為をケアし、従来の制度的日常への没頭から、個人としての能力を反射的に意識させ、また制度から美的にデタッチさせるアプローチだったと言えるだろう。

他者の生への没入と反射 —— ゴンザレス = トレスのステップと下着

最後にフェリックス・ゴンザレス = トレスの作品を分析する。

ゴンザレス = トレス《Untitled》(1991)〔fig. 80〕は、乱れたベッドの枕元の白黒写真を掲示板や看板に設置するインスタレーション・アート作品だ。2つ並んだ枕に残る凹みは、さっきまで誰かがそこに寝ていたことを示唆する。「ペア」のモチーフは、時計や鏡、紙束、電球、グラフなど、しばしばゴンザレス = トレス作品に現れる。ニコラ・ブリオーはこれに「カップルの、つまりともに住まうこと〔une cohabitation〕の物語」を見出す〔Bourriaud 1998:55〕。同性愛者の見舞われたエイズ禍 —— 作家も後年それに斃れた —— における喪失という自伝的背景もその背景にはあるが、ブリオーはあくまでそこに「二人がともに愛し合って住まうことで維持する、親密な関係の形態」一般、たとえば「出会って一つになること」「相手を知ること」「幸福な瞬間が連なるようにともに生きること」「どの作品にもある不在のイメージを含む、別離」「死を悼むこと」という一般的な主題を見出す〔55〕。

これらの主題を支える擬人性を与えるのが、ミニマル・アートを参照することで得られる擬人性である。フリードが指摘した、ある程度のサイズの単純で規則的な形態のオブジェクトがまとう擬人性は、すでにみたようにシエラ〔Bishop 2005:123〕、またゴンザレス = トレスと相互に作品で献辞を捧げ合うロニ・ホーン〔Meyer 2000b:42〕も活用している。ゴンザレス = トレスの場合、総重量が成人男性の平均体重(ときに2人分)と一致する無数のキャンディや、連なる電球や積み重ねられた紙といった同一物の累積が用いられる。

フリードは、ハンネ・ダーボーフェンの作品を、メンツェルのれんが積みのモチーフの反復性・日常性と類比している。ダーヴォーフェンの、紙片に手書きで日付や計算を手書きで相当数反復する作品を、「毎日というものの折り重ねられた固有のヴァージョン〔a layered and idiosyncratic version of the everyday〕」を主題として読み取る〔MR 283–286n14〕。

フリードはさらに、ダーボーフェンの絵葉書を用いた作品や日記帳とメンツェルのスケッチブックとを比べる。ダーボーフェン作品における時間の主題は、ペーターセンも指

摘している。カレンダーをモチーフにした作品のもつシステマティックな連続性に、直線的な時系列から解放された時間サイクルのモデルを見出している〔Petersen 2015:214–215〕。ゴンザレス = トレスにも紙束（paper stacks）のシリーズがある。来場者が少しずつ持ち帰ることで、紙束はスタックされた日常の日々を象徴するものから、ひとりひとりの1日を隠喩するものに変わる。

ベッドシーツも同様に、日々の営みの痕跡を残しまたリセットされる薄物である。乱れたままのベッドを描いたメンツェルのスケッチ〔fig. 81〕についてフリードは、特にその凹んだ枕やシーツのしわに「半ば生命をもった関係性〔quasi-animate relationship〕」を指摘しながらも、それ自体の「露骨な擬人性」より、ベッド全体にわたる身体感覚を重視する。ベッドには一回の起床だけでなく、日々体を横たえたり、眠ったり起きたりを繰り返す身体的な記憶が投影されているとフリードは指摘する〔MR 41–42〕。

このように、ゴンザレス = トレスとメンツェルに共通する乱れたベッドのモチーフには、ペーターセンのい、「反覆的なもの」と「単一的なもの」が組み合わさっている。反復・共有される前者と、個人的で主観的な後者は、本研究のモデルでいえば没頭と反射に相当する。紙束やベッドは、日々の積み重なりという誰しもに共通する経験に観賞者を投影させながら、その1枚の紙、1回の睡眠ごとが象徴する単一性は、観賞者もまたひとりの個人であることを同時に反照する。

《Untitled》（1991）がインスタレーションに用いるビルボード（街頭掲示板）はに注目しよう。ビルボードは、日常的にその道の通用者の視界に入る。ブリオーはゴンザレス = トレスをモニュメントの実践とみなす。従来のモニュメントのように物質として長期的に残存するのではない、記憶を存続させる機能をブリオーは強調する〔Bourriaud 1998:57–60〕。一定期間ビルボードに掲げられたモチーフは、毎日同じように視界に入ることで、紙束と同じように、日々の連続性を空間化する効果がある。

同性愛運動に関わる固有名詞と年号を並べてビルボードに掲げる《Untitled》（1989）〔fig. 82〕は、映画字幕のようなレイアウトによってそれが「いま声で読まれている」ようなイメージを与える。観賞者の日単位の生活に年単位の歴史を嵌入することで、日と年という本来異なるスケールがともに想像される、時間の空間化をおこなう。ビルボードを用いた作品には、空を飛ぶ鳥のシルエットや砂についた足跡の写真を掲示するものもある。これらは、年という長い時間とは逆に、一時的・瞬間的な時間を同様に日常に嵌入する。「ただ時間の問題だ〔It's Just a Matter of Time〕」という文句を（掲示地域の言語で）掲げる《Untitled（It's Just

［fig. 80］Félix Gonzalez-Torres, 1991, *Untitled.*
Exhibited at south of Cass Street, Princeton, NJ. 1 of 12 outdoor billboard locations around the greater Princeton area.
©2024 Félix Gonzalez-Torres Fountation / Image Coutesy of Princeton University Art Museum, Princeton.

［fig. 81］Adolphe Menzel, c. 1845, *Unmade Bed.*
Black stone and stump on greenish-gray paper; 22.1 × 35.3 cm. Kupferstichkabinett, Berlin.

［fig. 82］Félix Gonzalez-Torres, 1989, *Untitled.*
Installed on the corner of Christopher Street and Seventh Avenue, New York, NY,
for “Untitled” (Billboard). Sheridan Square, New York, NY. Mar. – Sep. 1989.
©2024 Félix Gonzalez-Torres Fountation / Sponsored by the Public Art Fund, New York, NY. / Image Courtesy of the Public Art Fund.

a Matter of Time）》作品（1992）は、この命題の一般性と、エイズに冒された作家の個人的な時間性とが、同様に「反覆的な」日常と「単一的なもの」としての死として組み合わさっている。ゴンザレス＝トレスのキャンディや紙束は、有限ゆえにいつか尽きることと想像させる。この解釈は一見、キャンディや紙束が永遠に補充される（endless supply）よう設定されていることに矛盾するように思えるかもしれない。しかし、尽きる瞬間をリテラルに一回にするのではなく（リテラリズム）、観賞者ひとりひとりがキャンディを一粒、ポスターを1枚とるごとに、同等に減尽に近づいているという抽象性が、この作品と観賞者との出会いに現在性の質を与えている。減っていく束全体にではなく、自分がとる1枚にゴンザレス＝トレスは着目させる。

ゴンザレス＝トレスの作品では、作品において表象されるないしパフォーマティヴに発生する、他者（ときに病に冒され、ときに死者である）の時間と観賞者の時間との直面が、アイデンティティや身体や愛といった主題を通じて、観賞者に感情や感覚を投影させる。同時に、ビルボードを見たり、紙やキャンディを拾う行為によって、観賞者は自身の固有の日常に

引き戻される。フリードが写真やメンツェルに見出した、有限なものとして切り取られた日常性が、ゴンザレス＝トレス作品で表象されている。グロイスは芸術作品の、周囲から隔絶した私有地としての性質を「ヘテロトピア」と呼んだ。これになぞらえ、ゴンザレス＝トレスの作品は、ヘテロなカイロス（異質な時間）の表現といえる。他者の時間に一時的に向き合わせながら、観賞者をひとりの個人として跳ね返す。そのような没頭と反射を経験させる装置として、ゴンザレス＝トレスのインスタレーション・アートは作動する。

ミニマル・アートのオブジェクトとゴンザレス＝トレスにおけるその美学の再利用における擬人性の違いは、この時間性にある。きりのない、固有な有限性のない時間性をもつ前者にたいして、後者は固有の死の一回性を表象している。2枚同時に映ることのできない並んだ円形の鏡《Untitled（March 5th）》（1991）、切れては替えられる電球のシリーズは、ひとりひとりの生や死が一致しないという固有性を主題にする。あるいは同じ時刻で止まった2つの時計《Untitled（Perfect Lovers）》（1987–1990）は、一致する奇跡のフィクションを表象している。

ゴンザレス＝トレスにおける、他者と自己との時間のずれを表現するモチーフに、ダンスのステップがある。最後に《Untitled（Arena）》（1993）［fig. 83］と《Untitled（Go-Go Dancing Platform）》（1991）［fig. 84］を比較して分析する。

《Untitled（Arena）》は、天井を電球の装飾で囲まれた空間と、1台の音楽プレーヤーに繋がった2組の有線イヤフォンから構成される。イヤフォンには音楽が流れており、観賞者は2人組で装着して、電球で区切られた領域をダンスホールのようにして、共にステップを踏んで踊ることができる。イヤフォンが有線であることは、2人に聞こえる音楽が同期していることを保証する。[*125] ケーブルの長さが、両者の身体的な距離を一定に保つ。ダンスにおいては、自分が音楽に反応するステップと、相手が同じ音楽に反応するステップとがコミュニケーションする。同じリズムに合わせて2人でステップを踏むことは、本研究の言う意味で「率直」なコミュニケーションになる。相手の挙動を繊細に窺うことは、躓きからお互いを守るという意味でも互恵的である。そこでは、流れている特定の音楽だけでなく、音楽的なもの一般にたいする解釈可能性を等しく共有していることが確信される。ステップという調和した連続的な現在性をもつ、意味で充足した身振りに、2人は没入する。

音楽がスピーカーでなくイヤフォンであることは複数の効果をもたらす。まず、その音楽が2人だけに共有である。したがって、イヤフォンをしていない周りの人々からはその音楽が聞こえない。そのため、聞こえるのは音楽抜きの2人のステップの足音だけである。

［fig. 83］Félix Gonzalez-Torres, 1993, *Untitled (Arena).*
Installed in Felix Gonzalez-Torres: Travels; Travel #2. Galerie Jennifer Flay, Paris, France. 30 Oct. – 1 Dec. 1993.
©2024 Félix Gonzalez-Torres Fountation / Image Coutesy of Félix Gonzalez-Torres Fountation.

［fig. 84］Félix Gonzalez-Torres, 1991, *Untitled (Go-Go Dancing Platform).*
Installed in Danser sa vie. Centre Pompidou, Paris, France. 23 Nov. 2011 – 2 Apr. 2012. Cur. Christine Macel.
©2024 Félix Gonzalez-Torres Fountation / Photographer: Jean-Claude Planchet / Image courtesy of Centre Pompidou, Paris.

2人にしか聞こえない音楽で踊る局面と、ダンスの外に置かれる局面 —— 踊り終えた、あるいは踊る前の観賞者も含む —— とのあいだに、没頭と反射が割り振られる。開放された空間での2人だけのダンスに集中することは、写真にフリードが見出したような「見られるものだということ」への承認が含まれている。絡み合った2人ぶんのステップは、イヤフォンにしか聞こえない音楽を解釈した表現である。その様子を外から眺める鑑賞者は、音楽自体が聞こえないことで、2人の閉じた時空間とその外に置かれた自分の時空間とのコントラスト（現在性）を感じる。《Untitled（Arena）》は、このような行為と視聴覚を通して没入と反射の局面を構成する装置として作動する。

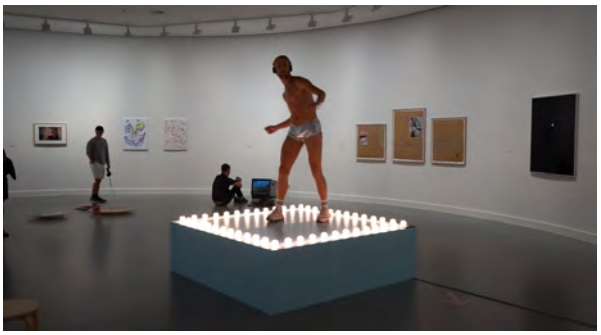
この主題とモチーフを別の形式に展開したのが《Untitled（Go-Go Dancing Platform）》である。音楽の聞こえる側と聞こえない側の対比、身体が媒介するステップは、この作品ではまた別の構成を与えられている。

《Untitled（Go-Go Dancing Platform）》は、膝上ほどの高さの、一辺が人の身長ほどの正方形の面をもつ台座と、その上で踊る1人のパフォーマーから構成される。台座の縁は電球で囲われている。パフォーマーはスニーカーと靴下、銀色の下着のみをつけ、耳にイヤフォンもしくはヘッドフォンをつけてステップを踏んでいる。そのため《Untitled（Arena）》と異なり、観賞者が音楽を聞くことはない。

1人だけで踏むステップは、2人の場合と大きく異なる。2人で組み合って踊るとき、ステップをそれぞれが勝手に踏むことはできない。2人のステップが呼応することで、外から見ても、それがひとつの音楽に即していると直感される。波紋を投石の結果として直感するような、行為と帰結の関係にたいするこの明晰さは、1人で踏むステップにたいしては弱まる。2人のステップの場合、その相応自体を音楽的なものとして聴くことができる。しかし1人の場合、イヤフォンの音楽に合わせているのか、頭の中の音楽で踊っているのか究極的にはわからないように、外から見た身振りは、充分率直なものとして解釈されることはない。これは何度もみたように、ミニマル・アートのオブジェクトにフリードが感じる、他者のアイデンティティの不明瞭さと同じ印象である。

他方でパフォーマーが裸でいることは、リネケ・ダイクストラのポートレートにフリードが指摘したような、本人が意識していないところまで〈見られるものだということ〉を承認していることを示す。以上のような特徴から、シャルダンの没入にフリードが見出したような率直な投影の可能性は、《Untitled（Go-Go Dancing Platform）》ではより微妙なバランスに置かれる。

［fig. 85］Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform).*
Installed in week two of Every Week There is Something Different.
A four-part project by Felix Gonzalez-Torres.
Andrea Rosen Gallery, New York, NY. 2 May – 1 Jun. 1991.
Photographer: Peter Muscato.
Image Courtesy of Andrea Rosen Gallery.



［fig. 86］Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform).*
Installed in TOGETHER.
Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA),
Antwerp, Belgium. 6 Aug. – 6 Sep. 2020.
Organized in partnership with Antwerp Pride. Cur. Philip Huyghe.
Image courtesy of Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen.

反射的局面をもたらすのは、パフォーマーが身につける銀色の下着のつやだ。臀部や外性器を想像させるその凹凸が、台座の電球の光を反射する。実際、目線の高さで撮影された記録写真ではどれも、およそ画面中央の高さに銀の下着のつやが反射している［fig. 85, 86］。アンニバレ・カラッチ《リナルドとアルミーダ》の騎士の脇下に覗く左胸と乳首にフリードが見たような、同一化の雰囲気を打ち壊す反射的局面をこの下着の銀色は象徴する。

下着のつやや乱れたベッドは、性愛ないしセクシュアリティの主題を示唆する。2.4.6節でみたように、フリードがミニマル・アートのオブジェクトに「隠れた」擬人性を見出し嫌悪した背景にホモフォビックな感性があることをロビンスは指摘した。トレスの作品はしばしば同性愛を主題とし、ブリオーはトレスにとって同性愛が「誰もがそれぞれにおいて共有可能で〔partageable〕、ひとりひとりが同一化できる生のモデル」であったとも述べる［Bourriaud 1998:54］。

有心性・没入・演劇性・確信といったフリードの批評的概念の背景に、対象にたいする同質的なアイデンティティの策定において問題となる懐疑論的感性と、またそれと相似する、セクシュアリティや経済的身分の可読性の不在への不安があるならば、そうした概念が系列的に発展した没頭的・反射的という2つの局面も、同じ問題を背景にもつはずだ。

ブリオーはゴンザレス＝トレス作品に代表させながら、今日芸術的経験の前提に「作品を前にして鑑賞者たちともにいること〔*coprésence*〕」があると述べる［61］。フリードが芸術作品の価値として重視するのは、私たちの人間としての共存や、行為や感覚や認識にたいする解釈において抽象的なダイアグラムが共有されていることをつうじて、ともに住まっ

ている日常を「世界」として改めて確信できる機会である。この機会を与えうるのが、芸術作品の観賞における没頭的局面と反射的局面との緊張である。「芸術と客体性」のテクストに伏在するホモフォビックな感性、アイデンティティの可読性を欠いた対象を忌避する感性を批判しながら、自他ともにいえる可読性の普遍的不在について繰り返し自覚し、コミュニケーションを限界づけるとともに基礎づけている原理的な演劇性を人間の条件である有限性として美的に受け入れることこそ、『マネのモダニズム』における直面性や残遺の議論、そして他者への投影可能性から自己の「締め出し」を打破しようとするフリードのリアリズムの理念には読解される必要がある。

《Untitled（Arena）》と《Untitled（Go-Go Dancing Platform）》という対称的な2つの作品は、いずれもステップを見ること・聞くことを介して、音楽を解釈する身体を私たちが共有することことを扱う。それぞれ、他者にたいする充実した率直な投影と、拭い去れない他者との隔絶の表現に成功している。しかし後者は、つねに互いに異質である個人どうしが、その承認の不完全さごと相互に承認しうることの表現でもあり、また実現する装置でもある。反射的局面は単なる反発ではない。《Bricklayers on a Building Site》にみたような、人間が同じ世界に住まうこと、すなわち社会性の可能性への信頼のしるしとしての、相互の自立の感覚である。反射によって自己の存在を感覚することで、改めて個人は、「締め出し」の恐れを克服して共同の営みに参加する。芸術作品が自律した存在であることは、個人の自律を実感させる契機のひとつであり、個人が互いに自律した存在でありながら共同性をもちうることを抽象的に確信できる特異な営みでもある。

ゴンザレス＝トレス作品の「同性愛の美学」におけるこのような他者の代表は死者である。《Untitled（Ross）》（1991）の題にある名が、同年にエイズで亡くなったゴンザレス＝トレスのパートナーの名であることはよく知られている。黒く縁取られた紙束《Untitled（The End）》（1990）や、けして折り返さないグラフのシリーズなど、死やそれをもたらす病を示唆した作品は多い。ゴンザレス＝トレスの作品におけるヘテロなカイロスとは、けしてもう並走できない死者の時間性でもある。他者への没頭的な投影と反射的な自律の経験は、私もいつか死にうる個別の存在であることへの直感である。ダヴィッドは、死せるマラーと同じ姿勢をとりながら、鏡に映して描き、その投影の装置からひとつの自画像を切り出した。芸術作品は、死者ひいては他者にたいする共同の可能性を経験させるために、解釈可能な文法や慣習のうえに構成される。インスタレーション・アートは「作動する装置」であり、そこに自身の異他性――「私はいない」――を発見して切り出す行為を経験すること

に依拠した芸術である。

＊

本節では、身体、経済的なアイデンティティ、さらに生きるものとしてのアイデンティティという側面から、インスタレーション・アートにおける没入と反射の局面の経験、またその構造がどのように主題を表現するかを、具体的な作品を分析して検討した。またをそれをつうじて、あらためてフリードの批評のもつ倫理的･実存的側面を指摘した。

次節では、反射の局面を「崇高」の議論と比較する。「崇高」は、有限性と無限性と密接にかかわる美学的概念であり、以降みるように、フリードも自身の議論との関係を示唆している。没頭と反射の経験を崇高の概念をつうじて論じることで、その抽象的な構造の裏付けをおこなう。

本節における具体的な記述、次節における抽象的な分析を経て、本章は最終節で、観賞におけるこの局面の特徴を指す「クリティカリティ」の概念を独自に提案する。

4.2　反射的局面と崇高の構造との比較

フリードは「芸術と客体性」のジョナサン・エドワーズのエピグラフに「明白な「崇高性」」があると言及したうえで、モダニズムとリテラリズムとの関係を「（良い）美と（悪い）崇高」の対照として読解してはならないと注意を促している［AO 47］。フリードは、スミスの高速道路のエピソードはたしかに一見「崇高」の含意があると述べ[*126]、当時そう聞かれていたらリテラリズムの崇高性に同意してしまっただろうと認める。他方、いまではむしろ自分の議論は「その〔美と崇高を対照づける〕枠組みを越えている」と捉えている［71n71］。

いっぽうでデイヴィッド・キャリアは演劇的な芸術について、その経験にきりがなく有限の形式をもたないように見えるという点で「おおざっぱには崇高の概念にもとづいている」と述べる［Carrier 1977:464］。ノックス・ペデンも同様にリテラリズム芸術と崇高な自然をいずれも形式を超えたものとみなす［Peden 2018:203］。他方ポール・J・グデルはキャリアの見解に不満を示し、オブジェクトの形式ではなく、人間の行為があらゆる機能・文脈の外に置かれることでこそ演劇性は崇高なものと見られると述べる［Gudel 2018:131］。すなわち、リテラリズムのオブジェクトは「ただのもの」であるため、それで何かを意味・意図したいという人間的な概念や必要の領域から出てしまう。そのため解釈はきりのないものにしかならない。このような主張と比較すれば、明確な理由を示さないフリードの観点より、やはりリテラリズムこそが崇高で、モダニズムは作品の意味の閉合を求める点で美にあたると捉えるほうが説得的にも見える。

しかし、比較の尺度を超えて「大であること」［ナンシー 1999:71］を指す崇高を、キャリアやペデンのように形式づけられないという意味の無限定性と安易に同一視することはできない。また、人間的関心の有無に訴えるグデルの主張は、同様に無関心な快である美と崇高とを区別できない。

本章では、なぜフリードの議論と崇高との関係について、複数の観点から分析する。これは本研究が跡づけてきた、「芸術と客体性」においてリテラリズムとモダニズムの対立に応じて割り振られた持続と現在性、関心と確信、そして『カラヴァッジョの局面』における没頭と反射の概念的関係についての理論的な分析である。つまりこれを通じて、本章で明らかにしようとする――のちに「クリティカリティ」という概念を提案する――「作動する装置」における反射的局面が、持続する没頭的局面と、美的経験においてどのように関係するかを抽象的に概観する。

4.2.1 形式化を関心づける可能性 —— 中断としての崇高

まず本節では、崇高と美との関係に関する脱構築的議論を確認する。

崇高の表出は、無限定なものに際した人間がそれを形式でとらえようとする能力すなわち想像力（構想力）との緊張において起こるとされる。本研究でフリードの議論から導出したインスタレーション・アートの経験のモデルは、その装置としての作動への没頭が持続する局面から、解釈をつうじて、抽象的なものとしての作品と観賞者自身との相互の自律を確信する反射的局面が訪れるというものだった。この解釈は純粋に美感的なものだけには限られないが、関心に動機づけられた無限定なプロセスのうちで、ある形式が発見される経験だと言い換えられる。

しかし宮﨑裕助は、カントの美と崇高をそれぞれ形式づけられる限定と形式づけられない無限定として対称的に把握することを、そもそも美という美学的概念の条件を形而上学的に反復しているにすぎないと批判し、この枠組みに閉じ込められないものとして崇高を論じる。

宮﨑はまず美について、ハイデッガー『芸術作品の根源』とジャック・デリダ『絵画における真理』を参照しながら、美における関心のなさとはむしろ、存在する対象を形式づけて現前させようとするどころか、そのような現前を中断させる操作、切断による縁取りであると述べる。

> 美的判断力の契機がこうした「なしに」の否定の積み重ねのなかで、対象の形相＝形式（としての目的）からの「純粋な切断」のなかで否定的に見いだされるかぎり、美はそれ自体としては際限なく後退していく。〔…〕ここに示唆されているのは、美というカテゴリーの根本的な不安定さ、壊れやすさ、脆弱さ、移ろいやすさ、といった性格である〔…〕。美が形相の美学、美学そのものに取り込まれてしまう手前には、瞬間のエステティクス、消失のエステティクスであるような何ものかがある。［宮﨑 2009:83］

> 美は、たんなる形式の不在ではなく、それでもなお形式の不在の「形式」として指し示されるからには、まったく予期されていないというわけではない。だがその「形式」は、概念や目的の規定的な形式をもつのではない。それは、出現するやいなやもはやそれ自体としては見いだすことができないという不可能な「形式」なのだが、

にもかかわらず、そのような形式が出現してくる可能性だけはつねに予期することができるという、いわば「約束」〔カント〕としての形式、約束であるかぎりでの美なのである。[131]

リオタールは、カントが崇高について、きりのない把捉や絶大なものに際した想像力が限界に達し、そのような否定的なものの理念が消極的に呈示される表出であると述べることに言及し、これを「呈示不可能なものの呈示」と定式化する。これに宮﨑は言及して、むしろそのような崇高は美と対照的なものではなく、形式からの切断である美の「別名」ではないかと解釈する[87]。美は、対象を何らかの形式でとらえられなかった後退であり、たいして崇高はただ形式をもたないのではなく、何かが形式化しうるという、美の可能性と不可能性両方の条件である。美は、形式化の約束によってのみ可能であり、むしろその形式化ではとらえられない。

本研究では3.4.4節で、インスタレーション･アートについて以下のように特徴づけた。

したがって、インスタレーション・アートという芸術のメディウムの文法を構成する――あるいは構成しうるのは――あらゆる人間の日常的な行為や認識である。絵画や彫刻、音楽や詩、映画といった諸メディウムもその一部を用い、その慣習は歴史的・技術的に動的に組織づけられる。しかしインスタレーション・アートのスペシフィシティは動員しうる文法の原理的な全般性、そしてメディウム・アンスペシフィシティにある。コステロの指摘を参照して論じたように、フリードのモデルにおいて絵画や写真といった諸メディウムは、つねにすでに間メディウム的に混淆している。インスタレーション・アートの間メディウム性は、メディウムのこの原理的なアンスペシフィシティ――異質な文法に開かれている――の空間化である。インスタレーション・アートの形式が同時代にいくつ新たに制作されても、動員しうる日常的行為・認識のヴァリエーションはつねに汲み尽くせず、歴史的な本質はない。あらゆる行為や認識が別様に意味をもちうるという間メディウム性の日常的残遺こそ、インスタレーション・アート作品をそのたびにパフォーマティヴに根拠づけるメディウムである。[本論文285]

すなわちインスタレーション･アートは、絵画や彫刻といった形式だけではとらえられ

ない、なおも日常の文法のなかに残りつづける可能性をこそメディウムとする。この可能性によって、リテラルなものと意味との明滅は残存し、「装置」の動力となる。したがって、グデルの見解に修正に加えることで、インスタレーション・アートやリテラリズムの経験に適用できる。すなわちそれらの経験は、人間の日常的行為が文脈の外に置かれたためにではなく、その行為が文脈の外にある可能性それ自体において崇高なのである。

崇高それ自体は、形式の破綻において逆説的に、呈示しえないはずのものを否定的に呈示できるものへ転化する「詐取」[86]によって表出される。崇高は無限定なものや形式なきものの性質ではなく、無限定なものや形式なきものにおいて引きだされうるものである。

フリードはイーキンズ論で積極的に崇高について論じている。《グロス博士の臨床講義》における暴力的な表象が、痛みだけでなく快や生めかしさを含み、「視るには痛々しいが〔…〕その痛々しさゆえに目を背けることだけはできない」[RWD 65]という点について、フリードはエドマンド・バークの崇高の概念を連想する。リアリズムの伝統にある暴力的・残虐な表象は、観賞者にとって「安全の余裕がある位置から見たときに快楽をもたらしうるような〔…〕脅威の光景」[RWD 65]として受容される。フリードはさらに精神分析的な観点に結びつけるが、この点は次節で立ち返る。

このような破壊的な脅威と魅力との関連がカントの崇高にもある点を宮﨑は整理している[宮﨑 2009:100]。暴力の圧倒はたしかに想像力をくじく――毀損する――が、それによってこそ想像力が理念の呈示に駆り立てられるという魅力もある。フリードが血まみれのメスのイメージに見出す「毀損」の性質とは、投影システムのコンフリクト、すなわと表象を悟性が構成することの限界に接したときに、別のカテゴリーが喚起されてこのコンフリクトを抑圧する感覚であった。この点でたしかにリアリズム絵画における毀損は崇高的なものであり、すでにみたように毀損は反射の経験をもたらす。

毀損の崇高的な側面は、観賞のプロセス的な観点からも記述できる。ジャン＝フランソワ・リオタールは、カントが数学的と呼ぶ崇高の表出を、時間的なものとしても捉え直す[リオタール 2020:36]。対象を継起的に認識していく（把捉する）と、ある瞬間においてひとつの直観において総括できずに想像力の限界を越えて破綻する。このとき表出するのが崇高の感情である。

フリードがマネ《皇帝マクシミリアンの処刑》の赤い絵の具の筋や、あるいはクールベ《馬の背に乗った狩人》の諸要素について、他の絵の主題と一貫した解釈を与えられずに、解釈不可能なものとして解釈するとき、崇高のモデルに類比した「詐取」を行なってい

るといえる。

あらためてそれが美感的な反応では必ずしもないことには注意しなければならないが、フリードの批評は、芸術作品や芸術家のプロジェクトに一貫した形式を与えようとする解釈が挫折したときに、むしろそれを打ち切るものとしての毀損や残遺といった否定的な理念を与える。それは、美的能力が崇高に直面する経験の記述と相似している。

このような直面は、持続していた関心を中断する無関心な局面である。レーベンティッシュがいうように、美的経験は「降りかかる」[Rebentisch 2003:68]。スティーヴン・メルヴィルはこの点でフリードの「激突」をカントの議論と結びつける。

> 美的な対象が私たちの精神の構造をとらえるのは、私たちがそれを動かそうとすることなく動かされるときである。カントが美に与える身分は、エージェンシーやそれに類するものを観賞者や制作者ではなく対象に帰すという私たちの美的な語彙の諸要素にこそ開かれている〔…〕。私たちが折に触れて「激突」とみなせるカントの概念は、普遍性の概念とも密接に結びついている。激突するものは、私たちがそれにたいして働きかけることと関係なく〔apart from〕私たちに作用する。したがって私たちに差し向けられるものは、私たちの多様な関心のなかにではなく、私たちが共有する受容性の構造のなかにあるのだ。[Melville 2000:105（下線引用者）]

すなわち、作品に見返される激突的・反射的経験は、ものを認識したり行為したりする文法を私たちが普遍的に共有しているからこそ否応なくかつ瞬間的に出来する。

ンガイもまた、関心ぶかいという引き延ばされた持続の時間性とは対照的なものとして崇高を位置づける。

> 〔シルヴァン・〕トムキンスが〔関心の心理について〕言及する「長時間にわたる作動〔long-term effort〕」や、「何度も戻ってくる」という反復的な時間性は、関心ぶかいものと進行性〔ongoingness〕との関連に私たちを立ち戻らせる。崇高という「突然燃え上がり、未来もない」感覚、美というそのありかたに「通時的な時間の停止」を含む感覚とは対照的に、関心ぶかいという経験は、予期的であると同時に連続的である。[Ngai 2012:134]

インスタレーション･アートを経験する観賞者は、関心づけられた自身の行為に没頭し、リテラルなものが意味と明滅するという局面（状況）を経るうちに、自身の存在感の反射に衝突して、作品のシンタクスの抽象性の理解（確信）に至る。

まとめると演劇性は、それが無形であるためにではなく、リテラルなものから芸術としての形式を見出す条件であるために、崇高に値する働きをもつ。「作動する装置」たるインスタレーション･アートへの没頭は、このような演劇性の働きを賦活することである。それは、リテラリズムに崇高を、モダニズムに美を割り当てて対置する枠組みにはおさまらない。両者を対置させる演劇性自体が形式化の可能性の条件である。やがてアクティヴェートされた崇高的作用として芸術作品が見いだされ、関心のプロセスは一時中断する。[*127]

4.2.2 フリードにおける精神分析と崇高 —— 投影の相互性の理念は詐取されるほかない

加治屋健司は、グリーンバーグの「瞬間性」の概念がごく短い時間（一瞬）を指すのはないことを、ジャック･ラカンの議論をもちいて解釈する。

グリーンバーグは初期に執筆したある書評で、芸術作品の経験は「個々の連続した局面〔discrete, sequential moments〕」から成ると主張する。つまり、物理時間の線上に連続するひとつづきの瞬間としてではなく「論理的な諸局面〔logical moments〕」としてこそ芸術経験は分析される。加治屋はさらに、「〔作品〕は、その全体を把握するには驚きをもってとらえなければならないかのように、その最大のものはひとめの瞬間的なショックの中にパッケージされている」というグリーンバーグの記述を引いて、解釈にかかる時間と瞬間性の関係に注目する。芸術作品の全体性の把握はある瞬間的なショックにおいて与えられる。よってその瞬間は、そこまでに見ていたものがそのとき遡及的に再構成されるという「理解の遅さ〔slowness of understanding〕」を含んでいる［Kajiya 2005:209］。

このような時間的構造を、加治屋はラカンの「論理的な時間と先取りされた確実性の断言」（1945）をもとに解釈する。このテクストでラカンは、ある状況に面した複数の主体が、相互の立場を想像･投影することを通じて、その状況の全体性を遡及的に理解する瞬間を論じている。

ラカンは、一種の論理パズルである「三囚人の問題」を題材にとる。まず、「三囚人の問題」について、伊藤正博による簡潔な要約を引こう。

> 刑務所長が三人の囚人を呼び出し、五枚（うち三枚は白で二枚は黒）の円盤を見

せて、「この内の一枚を各人の背中に貼る。自分の円盤の色がどちらか、最も早く、かつ正当な推論によって言い当てた者を釈放する」と言う。そして所長は全員に白い円盤を貼る。

三人はしばらく互いを観察しあったのち、同時に所長の前に進み出る。そして次のような同様の論拠を述べる。すなわち「私は白だ。もしわたしが黒だったなら、あとの二人は「もしわたしも黒だったなら、残る一人は即座に自分は白だと分かるはずだから、すぐに出て行ったはずだ。しかし彼は動こうとしない。だからわたしは黒ではない」と推論できたはずだ。そして二人とも自分が白だと確信して出て行っただろう。ところが二人はいつまで経っても動こうとはしなかった。それはわたしが黒ではないからだ」と。〔伊藤 2017:67（ただし傍線部を修正した）〕

三人の囚人が取り組むこの複雑なパズルは、それぞれがたがいの立場を二重の背理法によって推論することで解決している。すなわち、「自分が黒であれば、もうひとりもまた『自分が黒であれば三人目はこう動くはずだし、そうでなければ動かないから、自分は白だ』と考える。つまり自分が黒であれば相手はいずれにせよ結論を得て動き出す。だがそうでないようなので、自分は白だ」という立論である。

加治屋は、この問題によってラカンがモデルづけた時間性を分析する。

それぞれの囚人が辿ったプロセスを記述するにあたり、ラカンは時間の要素を導入し、それを三つの局面に分割する。一目の瞬間、理解にかかる時間、そして結論の局面である。〔three moments: the instant of the glance, the time for comprehending, and the moment of concluding〕。一目の瞬間は、それぞれから二枚の白い円盤が見えるような状況において、与えられているものを囚人が注目するときの局面である。理解のための時間は、一連の理由づけをするときに起こるときの局面である。結論の局面は、その同じ囚人が、相手がずっと立ったままであるのを、躊躇として解釈すると気づくときのものだ。

この最後の段階が重要であるのは、囚人がその理由づけのプロセスを即座に終わらせてドアに走るということだ。なぜなら相手が自分より先に行ってしまえば、相手が躊躇していることを理由づけの要素として用いることができなくなってしまう。したがって、結論の瞬間において、囚人のふるまいは新たな理由となるおとは

なく、判断の構造によって一連の理由づけは終わる。この判断を作り出すものこそ、ラカンが「先取りされた確実性〔anticipated certainty〕」と呼ぶものであり、つまりそこで囚人が飛びつく結論の合理性とは、その判断がなされたのちにだけ立証できるものにすぎないのだ。〔Kajiya 2005:211〕

加治屋はこれにグリーンバーグの理論を突き合わせ、瞬間性を理解するモデルに用いる。芸術作品にたいする美的な期待はまず経験のなかで作られ、遅れてきた瞬間によって遡及的に意味が充実する。「理解のための時間」の局面を経たことで、当初の印象やそこからの相互作用が圧縮されて掌握される瞬間が来る。グリーンバーグにおける美的経験の時間モデルをこのように加治屋は論じる。

加治屋は、グリーンバーグのこのような遡及的ないし「二段階の構造」が、グリーンバーグ自身の記述よりもフリードの影響のもとで、「単なる瞬間性の概念へ収束してしまった」と述べる〔214–215〕。しかし、本研究がすでに分析したように、フリードにもこの構造は見出される。解釈の貫きから全体性への確信、没頭的局面から反射的局面に至る構造こそが、グリーンバーグの二段階で遡及的な時間的構造を引き継ぐと捉えられる。反射的局面をフリードは「理念としては瞬間的〔notionally instantaneous〕」と述べており〔MC 39〕、これはグリーンバーグが瞬間性を「論理的」と形容することに相当するだろう。

ラカンが「三囚人の問題」を用いて論じるのは、囚人が自身の円盤の色を探るために他人の動きをどう解釈するのか、つまり「自分であればこの判断材料にもとづいてこうする」という知的な判断を相手に投影するプロセスである。同じ背理法のシミュレーションを辿って同時に答えを出すことは、「やはり相手も自分と同じように躊躇して動かなかったのだ」と後から納得できるような、私たちが文法と能力を等しく共有していることの証左である。

つまり「結論の局面」において、三人の囚人の相互理解が確信づけられる。このプロセスについて、伊藤正博は「二度の立ち止まり」の構造を詳解する〔伊藤 2017:69〕。囚人たちが自分を白だと推論する根拠は、他の囚人がそれまで動かなかったことである。そのため、自分が走り出すと同時に相手も走り出してしまうとき、その推論は一度修正を迫られる。やはり自分は黒で、相手はそれを根拠に自身の色をついに確信したのだろうか。そう思い返して囚人はそれぞれまた同時に立ち止まる。すると次のように思う。もし本当にそうであれば、自分は推論の修正を迫られるが、相手の推論は修正する必要がない。立ち止まる必

要はないはずだ。だが実際は、全員が再び立ち止まった。ということは、やはり本来の、全員白だから動けなかったという推論がやはり正しかったのである。三人はそう考えて再び同時に走り出す。このとき、「やはり立ち止まらないのか」と推論の前提は再び検討されるが、「『彼らが一旦立ち止まった』という事実が消えずに残る以上、結論を変更する必要はない」。

この二回の停止で起こったのは、相手が自分と同じ推論の有限性をもつことの確信ないし承認である。伊藤は、「理解の時間」において囚人たちが互いの立場をシミュレーションして推論を進める構造が、自分から見える視点だけに制約されない「「客観的な」空間表象」を得るプロセスであると指摘する［70］。

> 精神分析理論の観点から言えば、ここに表れる視点なき眼差しは自我理想である。それは、世界を見下ろすとともに、その世界の中に一個体として主体自身を位置づけもする眼差しである。［70–71（下線引用者）］

主体（囚人）は、たがいの推論の能力を演算することで、自分という個体から独立した抽象的な一貫性に至り、それと同時に主体としての自身を見出す。前節でみたように、「作動する装置」を経験することで鑑賞者は、人間としての抽象性を発見すると同時に、自身の個別性をそれとは無関係な変数として見出す。伊藤が論じているプロセスはこれによく似ている。

本研究では2.2節で、フリードの芸術作品の解釈の根底に、カヴェルから影響を受けた、日常文法の相互承認の理念があると確認した。「三囚人の問題」における「もし相手が自分と同じ文法を理解していれば」と抽象的な文法のもとに対象を解釈して全体性を確信するというアイデアは同型である。カラヴァッジョのほとんど無表情のマリアの姿に見る者が内心の存在を投影するのと同様に、囚人たちは、動き出さない互いの様子に、推論する能力としての「有心性」を投影することで、状況の抽象的な構造を直感する。おたがいに判断を保留している関係性は、伊藤は「客観的な」空間と呼ぶ、自分のパースペクティヴに還元できない自律した構造である。

伊藤はこのようなプロセスをカントの崇高の議論と比較する［72–73］。前節で述べたように、崇高は想像力が挫折するために理念が担ぎ出される表出である。伊藤によれば、一度目の立ち止まりのとき主体（囚人）は、それまでに想像力によってかたちづくられた推論が

覆される事態（相手が動き出したこと）に直面する。この挫折が、他者の思考に一貫性を見出すための因果的なカテゴリーをあらためて必要とさせる点で「崇高なもの」と類比的であると伊藤はみなす。これは宮﨑が「詐取」と呼んだプロセスである。形式化が破綻したとき、それを埋め合わせるよう別の理念が請求される。

フリードのいう芸術経験においても、伊藤が論じる「三囚人」の状況においても、そこまでの解釈に全体性を後から与える崇高な瞬間を経てこそ、私たちが確かに文法を共有していたことがわかる。

フリードがイーキンズ《グロス博士の臨床講義》について、崇高の概念を精神分析的観点に結びつけることも、これをもとに解釈できる。フリードはトーマス・ウィスケルの議論を参照して、去勢不安からのエディプス・コンプレックスの確立までを崇高のプロセスとみなす[*128]。すなわち、主体は自身のアイデンティティが欠如を含んでいるのではないかという想像的な不安に直面したのち、自身の中で、その欠如の原因たる父という理念を象徴的に内面化していく。そのアレゴリー的な形象として、フリードは《臨床講義》のグロスの父親然とした姿や、去勢を思わせるメスを解釈する。重要であるのは、絵画とフロイト的寓話との類比それ自体ではなく、フリードがここでも、想像のプロセスが遡及的に一貫したものとして、ある瞬間や局所（この場合はメス）を契機にして理由づけられるというモデルを採用していることだ。システムのコンフリクトを毀損的なイメージで抑圧することは、この意味で精神分析的な含意がある。確信は、没頭している経験が特段一貫性をもたないかもしれないという裂け目を急迫的に覆い隠すイメージでもある。

4.2.3 フリードにおけるアレゴリー —— 放物線状の解釈

スティーヴン・Z・レヴィーンはフリードのテクストに「あたかも〔as if / as though〕」という言い回しが頻出することを指摘する[*129]。この言い回しがフリードの記述において、絵画の「一見直截的な形式的記述を、〔…〕切迫した倫理的言説の中に引き継ぐないし移し替える、アレゴリー的な実践」のなかに読者を置く効果をもつとレヴィーンは指摘する［Levine 2000:292］。これは、本研究がフリードにおける投影のリアリズムと呼んできたものの一角をなす。

> 〔フリードやカヴェルにおいて〕絵画を見るとは、単純にその物質的なスペシフィシティをではなく、それが絵画となったことにまつわる複雑な歴史的条件と慣習をより根本的に承認するのであり、それは私とあなたとが、今・ここで、私たちが人間であ

ること〔personhood〕の（倫理的、形式的、あるいは他の）条件と慣習について相互に承認することを鏡写しに反映している。［Levine 2000:296］

フリードの批評およびリアリズムにおける要ともいえるこの「あたかも」が、崇高に通じる性質をもつことを、以下みていく。

「あたかも／のような」という語は、それによって繋がれる2つの項に直喩的な関係を与える。これを詩の原理として重視したのはミシェル・ドゥギーである。郷原佳以は、モーリス・ブランショの「言語のショート・サーキット」という表現に注目して、これをドゥギーのいう「のような〔comme〕の神秘」と関連づける。言語のショート・サーキットとは、以下のような現象を指す。

〔ジャン・ポーランの掌編で語られる小話〕あるフランス人が、キクユ族（ケニアの民族）は天の川［voie lactée（ミルク色の道）］のことを「天の蔓［liane de ciel］」と呼ぶと知って、「何と詩的なんだ」と驚いた。しかし、あるキクユ人は、自分にとっての蔓がフランス人にとっては「ミルク色の道」であると聞いて、「何と優美なイメージなのだろう」と感動した。だが、フランス人はミルクのことを考えてはいなかったし、キクユ人も蔓のことを考えてはいなかった。〔…〕通常なにげなく用いている「voie lactée」という表現が、外国人の視点で二語に分解されるとき、指示対象とは異なるあるイメージが現れ、そのために伝達は一時的に中断する。〔…〕「詩」は「詩的イメージ」に存するのではなく、「言語のショート・サーキット」という現象自体に存するのである。〔…〕「voie lactée」が〔天の川を意味するイディオムとしてではなく〕「ミルク色の道」として現れたときに「ショート・サーキット」が起こるとすれば、それは、伝達の一時停滞のなかで、「voie lactée」という語の二つの側面（指示対象と文字どおりの意味）が、何か説明のつかない仕方で一挙に結びつけられ、同時に表れるということなのである。［郷原 2011:270–271（下線引用者）］[*130]

リテラルなものが別の意味と一挙に結びつけられた状態で現れるこの現象によって、詩はその全体としての意味に達する。詩において要素をこのように「構成＝共置〔composition〕」する「結びつけ」作用を、郷原はドゥギーの「のようなの神秘」と結びつける［273］。ドゥギーは、「のような〔comme〕」によって両側に結びつけるものが「互いに紹介

＝呈示される」と表現する。「のような」は、二つ以上のものを共に出現させ、「比喩するもの（comparant）と比喩されるもの（comparé）」とを混乱させながら相互に反映させ、それらを互いが互いである「かのように〔comme si〕」させる［238–240］。

レーベンティッシュは「表象するものと表象されるもの」つまりリテラルなものと記号による意味との二重性を「演劇性」と同一視した。2.4.3節でみたように、フリードがステラの形態について見出す二重性も、それ自体が演劇性ではないが、「演劇」的な効果の条件である。3.3.7節で印象主義文学論についてみたように、言語についても同様の見解をフリードはもつ。

> 〔…〕ストーリーを読もうという欲望と、書くことの光景の諸側面、書いたものであるというテクストの現実〔…〕とすでに私が特徴づけたものが、たえまなく見えたり見えなくなったりする場、ほとんど演劇〔劇場〕としてのそのテクスト〔…〕［RWD 127（再掲）］

フリードは、郷原が「混乱」と呼ぶ、言語の内側に起こる意味とリテラルなものとのコンフリクトを持続的に捉えている。読む行為のうえで、あるいは読むことによって、二重性が入れ替わり立ち替わりする演劇的な明滅の経験である。これが印象主義文学の特徴としてフリードが挙げた「進行性」の効果である。

レヴィーンがフリードにいう「アレゴリー的な実践」は、絵画の慣習と人間の倫理的な慣習とを、互いが互いである「かのように〔as if / comme si〕」記述する実践である。それによってフリードの批評は、芸術の美的なありかたと人間の倫理的なありかたとが結びついたシンタクスを得る。それはフリードのいうように、作品を解釈していくなかで意味が明滅する演劇的なプロセスが、ある局面で遡及的に抑圧することで得られる。これは前節で加治屋の議論にみた時間的構造である。

星野太は「崇高」について、ロンギノス『崇高論』が用いた本来のギリシャ語である「ヒュプソス」の原義である「高さ」を強調したうえで、それがドゥギーにおいて「誇張法〔hyperbole〕」の主題と結びついていることに注目する。[*131] この結びつきに、「のような」の詩学が関係する。

> 誇張〔法〕〔hyperbole〕とは、それによって思考が上昇し、一挙に高い地点に到達する

運動である。〔…〕〔ここで言う〕ある眺望とは、つねに眺望「のようなもの〔comme〕」であり、準－眺望のことである。［ドゥギー（星野訳）quoted in 星野 2017:194］

星野はこの記述を、誇張法という修辞的技法についての説明ではなく、ドゥギーが理解する意味での「崇高」に到達する過程であると説明する。星野によれば、比喩と崇高とは相互補完的な関係にある。一方では、「比喩があまりにも過剰になりすぎると〔誇張〕、結果としてそれはしばしば聞き手の側に疑念を引き起こしてしまう」［196］。他方で、比喩によって形成された「崇高」はそうした比喩の演出を隠し、目立たなくさせ、疑念から救い出すものである。

フリードは『クールベのリアリズム』で、クールベの絵画のあらゆるところに画家の身体の隠喩を見出す。またすでにみたように、クレインの小説のあらゆる表現に、書くことの光景・物質性の隠喩を見出す。フリードは「あたかも」という言い回しを繰り返し、サインの色や単語の類似にまで執着することで、自身の解釈を必然的なものに見せる。フリードの批評にはこのように、「あたかも」を用いた比喩の崇高さに頼った構造がある。

他方で『クールベのリアリズム』最終盤でフリードは、《馬の背に乗った狩人》について、解釈不能な要素に直面して困惑している。

この解釈で私はどう説得されるのか。〔…〕だがしかし《馬の背に乗った狩人》がクールベのこれらや他の作品と響き合っているという（私には）否定しがたい事実が〔…〕、いま示した解釈がまったく信じるにふさわしくないと確信するのを同様に難しくさせる。《馬の背に乗った狩人》には他の重要な欠落があることにも注目しよう。ふつう〔クールベの絵画では〕キャンバスの左下隅にあるはずの画家のサインが欠落しているのだ。しかしある意味で、この絵画はサインされているのだ、まさにクールベがサインに好んで用いた色の〔馬の足元の雪にある〕血の斑点で。これは、〔他の絵には見られる〕画家の筆の比喩としての武器と馬の尾との組み合わせの不在について私の読解を支えるのだろうか。馬の尾と乗る者のスカーフとの平行性は何なのか、影と同じ血の赤色であるのはたまたまなのか。これは関係があるのか、それとも他とは関わりのないただデタッチした観察なのか。［CR 289］

自問の集積に至って終わるこの記述は、いわばフリードのテクストの「毀損」であり、解

釈する主体としてフリード自身が蒙る反射的局面である。自身の解釈を「恣意的で信じがたい」とフリードが感じていることをスティーヴン・メルヴィルは指摘し、このような理解不可能性がしばしばフリードの批評に「取り憑く〔haunting〕」〔287〕と述べる。

> それはなくならない、たとえ頭から追い払われても――ものにそれらが意味を与えようとすることに抗って論じようとしたところで、ひとは意味の問いに先立ってそこにそれを見出し、結局それは絵画を見ることに結びついているのだ。〔Melville 2004:195〕

こうした局面は、すでに残遺や毀損の議論でみた。フリードの当惑は、持続を中断しながら、それによって見ることをやめさせるわけではない。反射的局面とは、演劇性がたった一瞬だけ鎮圧される局面である。

星野は、ドゥギーにおける崇高の議論に現れる、山の登攀とその帰路、イカロスの墜落といったモチーフ、そして「頂上に出口なし」という簡潔な表現に注目する。ドゥギーにおける崇高の眺望は「ある高さの極みからの転落が避けがたいということ、上昇には墜落が避けがたくともなう」〔203〕。星野は、ドゥギーがこれに名付ける「パラボリックな超越」という表現について、「パラボリック〔parabolique〕」が「放物線状」という意味と「寓話的な」という意味とを二重に含んでいると述べる〔204〕。超越とは形而上学的なものではなく、崇高へ向かう人間の運動であり、放物線上の頂点に達したのちの落下を運命づけられている。

「寓話〔fable〕」でこそないが、フリードの批評においてしばしば「アレゴリー（寓意）」がその特異点として現れたことに注目しよう。3.2.6節でみたように、フリードのリアリズムの基底にある、投影された自己表象をそれとして認識する「解釈の仕事」には、アナロジーや隠喩と並んでアレゴリーが挙げられていた〔CR 277〕。

「アレゴリー」はフリードの批評の随所に登場する。まず『クールベのリアリズム』で、クールベ《麦をふるう人》（1854–1855）において、布のうえで麦をふるいおとす人物像を、筆をもって画布に絵の具を乗せる画家の姿であると解釈する。また題に「アレゴリー」を含む《画家のアトリエ：我が芸術的（そして倫理的）な生の七年という一時期を決定づけるリアルのアレゴリー》（1855）についても、中央に座っている画家・裸婦・風景画の組み合わせを、絵画に身体的に同一化することのアレゴリーだと解釈する。あるいはすでに論じたマネの《皇帝マクシミリアンの処刑》、イーキンズの《グロス博士の臨床講義》、クレインの短編

小説「死と子供」、デマンドの写真作品、カラヴァッジョの斬首を描いた多くの作品など、自身の批評的解釈をそのまま図示するかのように解釈できる作品を、フリードは「アレゴリー」として見出す。

こうした一連の作品をフリードが「アレゴリー」と特別に呼称することは、先に述べたヘーゲルの記述と、またクールベが《画家のアトリエ》に付した副題から導出されたと思われる。「アレゴリー」は、フリードの議論の内部では、単なる隠喩ではない特権的な位置を帯びている。

カヴェルはアレゴリーの性質として「表現を読まれるべきものにする」と述べる〔Cavell 1979a:356〕。メルヴィルはこれを引用して、フリードがミニマル・アートのオブジェクトに「隠れた」擬人性を見出す記述に言及する〔Melville 1981:60〕。

> 私たちはこの種のアイロニーをもって他人〔people〕をわかっている。他人は、彼ら彼女らが魂をもっているかどうか、その表情に人間性があるかどうかを私たちに決定させる。
>
> 私たちはたがいに（まだ）火星人ではなく、こんにちはとさようならが私たちの国でちょうど同じに見えること、他者を読解するという感覚が不確かさのなかに永遠に宙吊りにされることが真であるならば、同様に真実であるのは、私たちは他人を実際読んでいるということだ（好適にであれどうであれ）。〔61〕

他者をコミュニケーション可能な存在として承認することは、文法を投影し、読解可能にするということだ。フリードにおける芸術のメディウムの文法の理解に、カヴェルのモデルが影響している以上、芸術作品の意味の読解も、鑑賞者が画家・芸術家と共有する人間的文法を投影して解釈する点で、アレゴリーの一種である。

メルヴィルは、「アレゴリーは、読解と記述のモード、創造と批評のモードとを、つねに分かちがたく混ぜ合わせてきた」と指摘する〔78〕。アレゴリーとは、クレイグ・オーウェンスが端的に言うとおり、先立つ意味を補完する、まさに書くことの作用である「代補」である〔Owens 1980:69,84〕。アンガス・フレッチャーの言うように、「アレゴリーのもつ誇張する力の効果は、行動を誘発する点にある」〔フレッチャー 2017:323〕ために崇高である。

したがってフリードの批評におけるアレゴリーは、「のような」の解釈が累積した先に到達する「頂点」といえる。アレゴリーはさらなる解釈を準備するというより、まさにグリー

ンバーグの意味で瞬間的かつ一挙にそこまでの演劇的な解釈のプロセスをまとめあげる折返し地点である。遡及的･反照的にその全体性が崇高に説得されることで､解釈のプロセスは中断する。このような放物線状の運動の、頂点に辿り着こうとする局面こそがフリードのアレゴリーの解釈である。解釈しきれない残遺に衝突することで、毀損とともに全体性が詐取される。

すでにみたように、インスタレーション･アートが「作動する装置」としてもつ没頭と反射の局面は、同型の確信にもとづく。つまり、インスタレーション･アートの経験は、放物線的で寓意的な運動を描く。この放物線は、行為によって没頭する時間を横軸、解釈の累積を縦軸にもつ。この軌跡はあるところで、確信という出口のない頂点に達する。

*

以上のように本節では、本研究が跡づけてきたフリードの批評、そしてそれを反映して導出した､没頭と反射の局面で構造づけられた「作動する装置」の構造を､崇高の概念と比較した。

インスタレーション･アートを経験するさい、観賞者は行為することで、無限定な日常の文法にもとづいて、いまだその実体のわからない状況に形式を与えようと、解釈を進めていく。解釈はああだこうだと､深化･修正しながら累積していく。このプロセスが極まる地点で、観賞者は、自分という個別の存在を差し引いたひとつの自律したものとして作品を見出す。つまりインスタレーション･アートの経験は、演劇性によってだんだんと確信を目指しながら､自己とのコンフリクトによって作品の意味を「成る程」と確信するピークに到る、放物線的な軌道を描く。[*132]

インスタレーション･アートとは、累積する解釈の果ての当為が、観賞者自身の行為をつうじて発生するような､作動する装置である。最後に次節で、この「成る程」という当為の経験を「クリティカリティ」として定義する。

4.3　クリティカリティの経験

ハム：目覚まし、動いてるか。〔The alarm, is it working?〕

クロヴ：動いてないわけあるか。

ハム：動きすぎだから。

クロヴ：いや結局ほとんど動いてなかった。

ハム（怒って）：だったら動かなすぎるせいだ！

［Beckett 2009:30］

本研究はインスタレーション･アートを「作動する装置」として理解した。観賞者は行為を通じてこの装置を作動させ、その作動に没頭する。その過程で、自分があくまで個別の偶然的なエージェンシーであることを自覚し、作品の抽象的な構造と自身とを相互に自律したものとして確信する「反射的局面」に至る。本研究は、以下の3つの観点からこの局面を「クリティカリティ（criticality）」と呼んで特徴づける。[*133]

（1）　芸術作品にたいする確信は批評的（critical）である。

2.2.2節でみたように、カヴェルは芸術的な対象をそれとして認識し受け入れる「批評的な特定〔critical determination〕」と呼ぶ。[*134]この「批評」は文章のジャンルではなく、特別に意味されたものとして日常のリテラルなものからそれを峻別する判断を指す。インスタレーション･アートの経験における、解釈が積み上がって最後に確信に至る経験は、この意味で「批評的」である。

（2）　インスタレーション・アートにおいて、没頭の持続のなかで至る反射的局面は臨界点（critical point）である。

放物線において、その微分が0である曲線上の点、すなわち折り返す点を臨界点（critical point）という。前節でフリードの批評的確信のモデルとして論じた崇高の放物線状の運動について、ドゥギーは以下のように述べている。

> 高みの尖った切っ先は、臨界点にあって（critique）、死すべきものと不死なるものとの分割を作りなおす先端である。［ドゥギー 2011:11］

4.2.3節でみたように、インスタレーション・アートの経験は、解釈が積み重なってある地点で「成る程」と折り返す放物線状のプロセスを描く。この意味で、確信は放物線の「臨界点」にあたる。

（3） 反射的局面は観賞者を、有限で致命的（critical）**な存在である個人として反射する。**

ダヴィッドとマラー、あるいはゴンザレス＝トレスに見たように、観賞者が自身を個体として芸術作品の抽象性から切り離す局面は、まさにドゥギーが「死すべきものと不死なるものとの分割」と呼ぶ、自身の致死性を確信させる経験である。イーキンズのメスや、クレインの破壊された顔面もまたそのアレゴリーである。私たちは芸術作品とは別の有限な時空間に縛りつけられた存在――「人生のほとんど、すべてにおいてリテラリスト」［AO 168］――であるからこそ、インスタレーション・アートの空間を見定めたのち遠からず退出するほかない。

＊

上記3点を総合した表現を、クレイン「死と子供」についてフリードが総括する一節に見出すことができる。

> 簡潔にいえば、「死と子供」において、書くことという主題ははじめから多様な表現を与えられ、そのクリティカルな接合点〔*critical juncture*〕において、その結果、末期的に恐ろしいものに擬人化される〔*personified as terminally dreadful*〕。このあからさまな逆転をどう理解すればいいか。「死と子供」が、クレインの「印象主義」の試みへの一般的な註釈を提供するという私の主張は正しいのか、その註釈はいかに理解されるのか。［RWD 119（傍点は原文、下線は引用者）］

ここでフリードは、「死と子供」の文章に、書くことの物質性という主題の隠喩が「たえまなく見えたり見えなくなったりする」なかで、その「末期的に」つまり終着地点として、ここでは死体という恐ろしいものの形象として現れると述べている。

もちろん、あらゆるインスタレーション・アートに必ずしも具体的に恐ろしい形象が登

場したり、見るに堪えない経験で観賞者を迎撃したりするわけではない。だがフリードの議論において、関心そしてそれを抑圧する確信の局面が強く情動的であることは無視できない。必ずしも恐ろしいイメージや致死性を主題にしなくとも、すでに (2) の意味で解釈の限界は、私たちの時間の有限性によって急き立てられた折り返し＝回転運動である。これは､芸術作品には私たちが人間として共有する文法の相互承認が賭けられているという、フリードの批評の倫理的な理念にも関わる。

インスタレーション･アートの経験とは、その「作動する装置」においてたえず行為という契機を積み重ねながら、ある時点でそれがクリティカルな局面として降りかかり、その演劇性が中和されて作品の全体性が得られる臨界点をもつプロセスである。

結論

本研究では、マイケル・フリードの批評的概念を整理・分析することで、インスタレーション・アート作品経験を解釈するモデルとして「作動する装置」、その重要な局面を指す概念として「クリティカリティ」の概念を提案した。

インスタレーション・アートは従来、フリードが1967年のエッセイ「芸術と客体性」で用いた「演劇性」の概念を引き合いに特徴づけられてきた。本論文はまず、その用法や導出されたモデルに齟齬があり、充分にインスタレーション・アートの経験の時空間的な側面を記述できていないことを指摘した。（第1章）

次に、「芸術と客体性」の文脈的背景を整理し、本文を精読することで「演劇性」やそれに関連する諸概念の含意を明確に示した。とくに「演劇性」の概念には、スタンリー・カヴェルの議論が背景にある。芸術のメディウムも人間のコミュニケーションも、そこで共有されている文法・慣習を、その不完全さや有限性も含めて、独立した存在として相互に受け入れ、またそれを相互に承認することにもとづく。演劇性とは、この承認を確信できないままの状態に置かれるきりのない経験を指す。本論文ではこの定義を、インスタレーション・アートにおける同概念の援用と照合し、改めて従来のモデルの問題点を具体的に指摘した。（第2章）

これを解決するために、「芸術と客体性」以降のフリードの批評的仕事、とくに概念の発展を整理した。「芸術と客体性」でフリードは、批判するリテラリズムと、擁護するモダニズムとを対置して、前者に持続、後者に瞬間性という時間性を割り振っている。この両概念から発展した諸概念を、前者については「持続の系列」、後者については「反射の系列」として整理した。持続の系列は、観賞者が自らのもつ行為や認識を対象に投影しながら解釈する経験にかかわる。反射の系列は、そのような投影への没頭から自身を偶然的なものとして再度切り離し、抽象的で自律した芸術作品の意味（シンタクス）を発見する経験にかかわる。この二つの系列は『カラヴァッジョの局面』において、「没頭的局面」と「反射的局面」という対概念に結実する。絵画の制作は、カンヴァスが画材、画家自身の行為やイメージから構成される装置への没頭と、そこから自分を切り離して自律した存在として作品を見出す反射という二局面から成る。本研究はこれをインスタレーション・アートの経験に応用し、インスタレーション・アート作品そのものが、観賞者が行為や認識によって没頭する「作動する装置」とみなすモデルを提案した。その没頭から自身を切り離してこそ、その装置の

働きすなわち作品の意味を、自律したものとして見出す。(第3章)

最後に、このモデルにもとづいて具体的なインスタレーション・アート作品を分析し、各作品において没頭と反射の両局面があり、この構造が主題を表現することを確認した。さらに、没頭的局面の持続と反射的局面の瞬間との関係を崇高の概念の議論と比較した。これらの作業を通じて、「作動する装置」において観賞者が有限で偶然的な存在として作品の抽象的なシンタクスから反射的に自律させられる局面の経験に「クリティカリティ」という概念を与えた。(第4章)

インスタレーション・アートの文法は、必ずしも絵画や彫刻といった伝統的なメディウムとの関係で形式づけられていない。インスタレーション・アートは間メディウム的である。むしろ、伝統的なメディウムの文法においてすでに相互浸透していた、人間の認識や身体。技術を投影されたものとして解釈するのを可能にする「日常の文法」にこそ、インスタレーション・アートは全般的に依拠する。すなわち、私たちが人間として日常を生きるさいに用いる文法は、つねに新たなインスタレーション・アートの形式を発見する可能性として残存する。この残存こそがインスタレーション・アートにスペシフィックなメディウムであり、それによって意味が明滅するプロセスは原理的にきりのないものとなる。そのようなきりのないものを抑圧し、作品を作品として確信的に発見して受け止める。本研究ではこの確信の経験を、それが批評的であること、臨界点であること、そして観賞者であるわたしの致死的で有限な存在が懸けられることから、「クリティカリティ」と呼ぶ。

第二部

《カードゲーム》（2022–）作品解説

だがマネについてこれほど生真面目な本などほかにあるまい。

〔But no truly serious book on Manet could be otherwise.〕［MM 416］

はじめに

第二部では、第一部で示したインスタレーション・アートのモデルにもとづき、申請者の制作した芸術作品《カードゲーム》(2022–) を解説する。

第一部では、インスタレーション・アートを「作動する装置」と捉えるモデルを提案した。観賞者はインスタレーション・アート作品において、行為や認識を投影する。投影を通じて、日常と不可分なものすなわちリテラルなものに意味が演劇的に明滅する。このプロセスはきりなく持続しうるが、ある局面で観賞者は、そのような装置のたゆまぬ作動から自分を切り離す。芸術作品はある抽象的なシンタクスとして、たいして観賞者は有限で個別の存在として、相互に自律する。この切り離しの局面の経験を、本研究では「クリティカリティ」と称した。

マイケル・フリードの批評、とりわけ『カラヴァッジョの局面』の分析から導出したこの局面は、観賞を構成するものである以前に、まずもって制作を構成するものであった。すなわち芸術家は、自らの認識や身体を投影した制作に没頭しながら、あるときそこにある作品を自律したものとして見出し、自らから切り離す。作品はいかにして、芸術家の行為から自律するのか。あるいは、そのとき意味が別様になる可能性 —— 残遺 —— は、芸術家自身によっていかに承認され、抑圧されるのか。フリードが細部を穿って芸術作品あるいは芸術家のプロジェクトを残遺に至るまで記述したように、すでに完成したものとして公に示された作品についての芸術家自身の記述は、どのように修辞を凝らそうとも、あるいは凝らすほどに抑圧の側面を含むだろう。芸術家自身による作品の記述は、その作品の没入的なステータスを汚染する演劇性であらざるをえない。

インスタレーション・アートのそのような経験の構造を論じたモデルと、それによって自身の限界を自覚する作品の解説とを並置するとき、書き手は、記述によって再びその制作行為を反復することになる。

これまでの作品（2015–2022）

まず申請者のこれまでの制作活動について簡潔に解説し、《カードゲーム》が制作された背景を明らかにする。

申請者は2014年に公募展「トーキョーワンダーウォール2014」（東京都現代美術館）に入選以降、美術作品の展示を中心に、継続的に芸術活動を行なっている。

同公募入選者から選抜される「TWS-Emerging 2015」に採択され、2015年12月19日から翌2016年1月24日にかけて個展「わたしはこれらを展示できてうれしいし、あなたはこれらを見てうれしく、これらは展示されてうれしい」（トーキョーワンダーサイト渋谷・東京）［fig. 87］を行ない、同名のインスタレーション・アート作品（以下《Pleasure》）を発表した。[*135]

割り当てられた展示会場は、手前に広い展示室C、奥に狭い展示室Dがあり、細い通路で結ばれていた。すなわち、部屋Cを通って部屋Dに入り、復路で部屋Cに戻る。部屋Cを必然的に反復する構造から《Pleasure》は着想された。両部屋に、標識をかたどったオブジェや、水槽と電球を用いたオブジェ、ブラウン管に再生する映像作品などを配置した。部屋Dの壁面には、それらを「話者」として名指した戯曲を掲示した。「標識」「水槽」「ブラウン管」などがせりふを独り言つ。この戯曲を読む前と後で、オブジェの印象が変化する。したがって、二部屋を往復する動き、またオブジェにたいする認識が、戯曲を読むときを基準に折り返す。戯曲で語る話者の中には、実際には展示室にいない「猫」が含まれていた。実際に展示室に見つかるのは、アニメーション『トムとジェリー』のねずみジェリーを思わせる、シールで足元に貼られた後ろ姿のねずみと巣穴である。それらは一組ではなく、複数散らばっている。各所に散らばったことで、展示室を巡る観賞者からは、まるでアニメーションのように、ねずみは猫から逃げ回って見える。観賞者はねずみの姿を追いながら、不在の猫の行動に重ね合わされる。

このような、観賞者がその空間をどのように進み何を観るかのプロセスが、申請者の制作する作品における主要なメディウムである。ザプルーダー・フィルム、秋山豊寛の宇宙からの交信第一報、扇風機の往復首振り、巣穴に消えては現れてを繰り返すねずみなどをモチーフにとった《Pleasure》は、出来事の反復と一回性を主題とし、随所で観賞者がほかならぬそのときそれを見ている事実を反射するように構成されていた。

特に、ブラウン管で再生される映像に注目する。一見15秒ほどの短いヴィデオのループ再生に見えるが、ときどき無作為に変化が起きる。映像の中の出来事の時間への没頭が遮

られ、それを観ている観賞者の時間と緊張する。いつ変化が起こるかわからないことと、ヴィデオの尺の短さによって、観賞者は次の周回の確認のためにブラウン管の前に引き止められる。

このような、内容と再生の時間性や順序のずれに依拠した構造で表現できる主題を以降も検討した。映像インスタレーション《11/11》[*136]（2017, 東京芸術大学美術学部卒業制作）、映像作品《五階くらいの高さから落ちても（あの）猫は死なないと言う ―― じゃあイエネコは？》[*137]（2017）はオムニバス形式を採る。ねずみが穴を通って神出鬼没に移動するように、各チャプターの内容が、その順序とは別のルール ―― エピソード、遠隔通信、言い回しの重複 ―― によって、前者では夏目漱石「夢十夜」のような構成の怪談が、後者では「猫」をモチーフとしたレクチャーが相互に連絡する。この構造は、映像作品《Windows》[*138]も該当する。デスクトップを模した画面に2つのウィンドウが並んで開き、それぞれで、字幕で怪談が語られ、そこで記述される部屋の特徴が重なり合う。また2018年の映像インスタレーション《いつまでも見知らぬ二人》[*139][fig. 88]ではプログラムによって、チャプターはすごろくのように、毎周ごとに無作為に飛ばし飛ばしに進む。[*140]

また同様の関心は展示空間の構成にも向かう。2017年のグループ展「理想の収納」[*141]（東京芸術大学学生会館）[fig. 89]および「太陽光と …」[*142]（テラス計画・札幌／キュレーション：飯岡陸）のインスタレーションではそれぞれ、申請者の実家のリビングの間取り、架空のワンルームの間取りを、会場床面に白線で展開した。観賞者が作品を見るために動くと、必然的にその間取りの上を同時に移動し、想像的に家の中を歩くことになる。後者は強盗のモチーフが用いられている。《Pleasure》で猫の立場のねずみの追跡を演じたように、観賞者の移動は押し入った強盗の足取りに重なったり離れたりする。

こうした種々の関心は、2019年に同名の個展（駒込倉庫・東京）で発表された《スローアクター》[*143][fig. 90]で、より大きな規模で総合的に取り組まれた。《スローアクター》は2階建ての展示会場にその構成を負っている。1階と2階は、《Pleasure》の2つの展示室と同様、必然的に往復する関係にある。

1階は暗く、木材や布、箱や日用品などさまざまなものが山積・散逸している。2階は明るく、水槽や球状のオブジェクト、階段状の足場などが展示されている。注目すべきは2階最奥のバルコニーにある花の活けられた花瓶だ。これは真下の位置にあたる1階の床に割れた花瓶と同型のものである。この花瓶を通じて、両階には時空間的な関係が与えられる。つまり、「2階の花瓶」が真下に落下して「1階で割れた」かのような関係である。1階に

散らばっていたものは、2階に展示されている什器やカーテン、足場などが落下してばらばらに破砕したのだと観賞者はとらえる。

このような（フィクショナルに仮構される［福尾 2019］）落下の時間的順序は、観賞者の移動プロセスとすれ違う。落下前の2階が過去、落下後の1階が未来であるならば、はじめ1階から2階に上るとき、未来から過去へ時間を遡っていたことになる。逆に、バルコニーの花瓶を確認したのち、2階（過去）から1階（未来）へ降りて戻ることは、あらかじめ予定された落下の時間をなぞって追うような経験になる。

このように《スローアクター》は「折り返し」構造をもつ。折り返し地点に解釈プロセスのピークを置く往復構造は、本研究が提案した「作動する装置」と「クリティカリティ」の経験、とくにその時間性を、リテラルな形で実現している。この折り返しにおけるクリティカリティを語る一観賞者の記述を引く。

> 向こう側にガラス瓶に活けられた黄色い花があるのだけ見えて　そのとき事態が猛烈にクリアになった［河野 2019（下線引用者）］

落下と時間という主題は、軋む階段や、日用品に含まれるベル、スリンキー（ばね状のおもちゃ）、水槽の水、また映像作品で語られる「遅効性の毒」というモチーフなどの組み合わせによって、全体の緊密なシンタクスを構成する。解釈の臨界点たるクリティカリティは、このような「わかる」「知る」局面の不可逆性を強調する。[*144] 1階の山積した瓦礫のあいだで再生されている音声はこのように繰り返す。

> なにかを知ることは、取り返しがつかない。

本研究でフリードの批評にみた、「わかる」経験が解釈する私を毀損するものでもあることを主題としたのが、《スローアクター》とほぼ同時期に発表された映像インスタレーション《トレイラー》[*145]（2019, 東京芸術大学大学院美術研究科修了制作）である。中央のスクリーンに上映される映像は、自ら積極的に懐疑を挟みながら、マルセル・デュシャンとシャーロック・ホームズとが「同一人物」であるかのように、滝（《遺作》（1946–1966）と、「ホームズ最後の事件」で落下したライヘンバッハの滝）や顔つき（写真とイラストの横顔の一致）、レプリカへの両者の関心や関わりなどから語っていく。[*146] 語られるものの不一致や信頼不可能性への関心は、「不自然な物語

論」への関心と合流し、複数の話者が別個のメディウムによって一つの出来事を報告することで脚色が交雑するインスタレーション・アート《別れ話》[*147]（2020）に結実する。

2020年には、COVID-19の感染拡大をきっかけに、時間・空間・語りという主題はそうした情況に応えて発展する。首都圏の外出自粛（ロックダウン）期間の2020年4月30日から5月26日にかけて、電話で聞く展示「Emergency Call」[*148]を企画した。また同様にプライヴェート空間の封鎖と隙間を主題として、壁から幻聴が聞こえる「盗言器」をめぐる攻防を語るコント漫才を含んだインスタレーション・アート《バカンス》[*149]［fig. 91］を、同名の個展（トーキョーアーツアンドスペース本郷, 企画公募「OPEN SITE 5」採択企画）で発表した。

これに続く《口ずさまないように》[*150]（2020）《無闇》[*151]（2021）［fig. 92］《悪寒》[*152]（2021, 砂山太一と共作）［fig. 93］の三作では、もともと時空間への関心から用いてきた時間・因果の乱れ、それに応じた遅効性の毒や悪夢、幻聴、予言のモチーフ、さらにCOVID-19禍の継続や陰謀論の席巻、マーク・フィッシャーが提唱する「ぞっとする〔eerie〕」［Fisher 2016］という経験の様態への関心から、広義のホラーの経験が重視される。フィッシャーは「ぞっとする」感覚を「不在の失敗ないし存在の失敗からなる」「何もないべき場所に何かがあったり、何かあるべきところに何もないようなときに起こる」と特徴づける［61–62］。

このような感覚を、《悪寒》ではCOVID-19禍における感染の経路の不明さに接続した。《悪寒》は物語を含むインスタレーション・アートだ。展示室の中央には、当該の展示室を縮小再現した紙製模型がある。模型の内部を中継する映像がスクリーンに投影されており、その上辺近くに重ねて表示される字幕が物語を語る。

物語は「予感症」という架空の感染症をめぐるSFである。「予感症」に罹ったひとは、将来のことの予感がするようになり、症状は予言、予見と進んで、最終的には現在と未来の区別がつかなくなる「時間不省」に陥る。

この語りはフィクション内の登場人物を話者にとる。そのため、話者本人が「予感症」に罹っている可能性があるかぎり、個々の語りの瞬間をどの時間に定位するべきかは不安定になる。その語りは「予言」かもしれないのだ。さらに過去のことの想起や劇中劇も入ることで、話の時系列は混濁する。

「予感症」のモチーフは、インスタレーション・アートに典型的な映像のループと結びついている。映像の二周目を観るとき、すでに内容を知っている観賞者は――推理小説をすぐ再読するように――、展開やモチーフの意味が頭に入ったうえで見る。したがって、擬似的に「予感症」の状態を体験する[*153]。このことは、一方では架空の感染症の状態に観賞者

自ら没頭する局面でありながら、ブレヒトの演出にフリードが見出した、フィクションの時間と観客の時間とが分離される反射的な局面ともいえる。

「予感症」という知覚のフィクショナルなモデルが、観賞者を没頭させる装置を構成する。これに似たモチーフはすでに《スローアクター》の時点ですでに用いられている。1階と2階のあいだに置かれた映像作品で語り部を務める主人公は、「落ちてしまう毒」を盛られている。主人公は劇中で繰り返し階段を踏み外して落下するが、観賞者もこの映像を見てから1階まで階段で降りなければならない。

フィクショナルな概念を装置として用いる手法は、2022年に開催された個展「渦中のP」[*154]（十和田市現代美術館／キュレーション：中川千恵子）［fig. 94］で、より単純な形で動員される。「渦中のP」の展示室は建物の2階にあり、外階段から上がって入場する。室内には会話劇を日本語・英語で併記したポスターが8枚貼られ、観賞者は壁沿いに巡回してそれを読む。

会話劇中の警官は「放火魔」に気をつけろと警告する。放火魔が火種とするものは、どれも「P」が頭文字につくもの――紙（Paper）、画鋲（Pushpin）、ポスター（Poster）、塗料（Paint）、窓ガラス（Pane）等々――である。観賞者が展示室を出ると、外階段のすぐ真下に、警官が示唆するピンク色（Pink）の車の助手席（Passenger seat）の灯油（Paraffin）が見つかる。すなわち展示室の中も外も、意識すれば「P」で名指せるもので溢れている。

しかし、ただ「P」を頭文字にもつものの無作為な集積が充実した意味をもつはずがない。駐車場や自販機、プラネタリウム、横断歩道など、挙げればきりがない。知的コストのかからないルールの単純さも含め、「P」の連鎖はミニマル・アートの状況のリテラリズムによく似ている。他方、会話劇に登場した「妄執（Paranoia）」「念力（Psychokinesis）」「場当たり（Purposeless）」「愉快犯（for Pleasure）」「パントマイム（Pantomime）」という語によって、観賞者は「火種」を探す放火魔や警官の立場へ没頭すると同時に、無意味である暗示された行為を律儀に実行・想像する自身の存在感を意識する。ここでも《スローアクター》《悪寒》同様に、作品の装置は観賞者に二つの局面を経験させるように作動する。

＊

以上のように申請者は、一貫して時空間や恐怖、パラノイアなどの主題へ関心を持ちながら、インスタレーション・アートでその経験を実現するために、映像やオブジェクトだけでなく、観賞者の移動プロセスの設計やフィクション、漫才や劇などを用いて、間メ

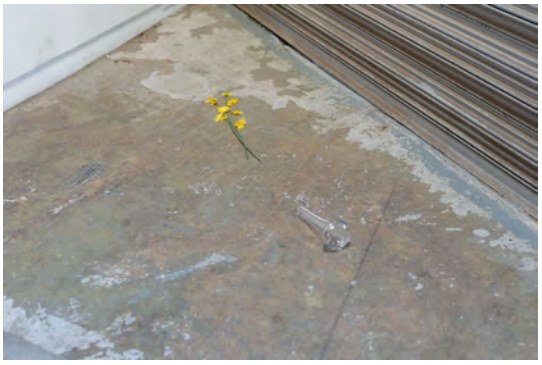
ディウム的な技法を独創的に用いたクリティカリティの局面を創案してきた。「作動する装置」と「クリティカリティ」のモデルの抽象性は、恐怖や笑いなどの情動や、認識や感覚に備わる共同性、ある社会情況下での閉塞感、心理的な動機づけといったものに、私という有限で偶然的な個体がどのように関わるかという問題がもつ普遍性でもある。

《カードゲーム》(2022–)は題のとおりカードゲーム状の作品である。実空間に広がりや位置をもち、鑑賞者が身体的に探索するような典型的なインスタレーション・アートではない。しかし《カードゲーム》は、ここまでみた申請者の作品の延長線上にあるとともに、本研究が分析するインスタレーション・アートという芸術形式のスペシフィシティと密接に関係する作品である。次節以降で、《カードゲーム》とその複数の展開について解説する。

［fig. 87］大岩雄典 , 2015, わたしはこれらを展示できてうれしいし、
あなたはこれらを見てうれしく、これらは展示されてうれしい
© 大岩雄典 / 写真 ©Tokyo Wonder Site

［fig. 88］大岩雄典 , 2018, いつまでも見知らぬ二人
© 大岩雄典 / スクリーンショット

［fig. 89］大岩雄典 , 2017, 理想の収納
© 大岩雄典 / 写真：吉野俊太郎



［fig. 90］大岩雄典 , 2019, スローアクター
© 大岩雄典 / 写真：野口羊

［fig. 91］大岩雄典 , 2020, バカンス
© 大岩雄典 / スクリーンショット / 動画撮影：屋上

［fig. 92］大岩雄典 , 2021, 無闇
© 大岩雄典 / 写真：屋上

［fig. 93］大岩雄典＋砂山太一 , 2021, 悪寒
© 大岩雄典＋砂山太一 / 映像のスクリーンショット

［fig. 94］大岩雄典 , 2022, 渦中の P
© 大岩雄典 / 写真：小山田邦哉

《カードゲーム》（2022–）—— プレイアビリティのインスタレーション

申請者の作品《カードゲーム》（2022–）を解説する。申請者は、活動当初から抱いていた、また個展「スローアクター」以降とくに高まった、インスタレーション・アートという芸術ジャンルへの関心、特にそれがどのような「空間」において実現する芸術かという関心から、前節でみたような制作活動を経て、本作の制作に至った。

先述のとおり《カードゲーム》はカードゲーム状の作品で、大規模な展示室に部材を建てたり映像を流したりする典型的なインスタレーション・アート とは異なる。本作におけるインスタレーション・アートのスペシフィシティ、特にプレイアブルであることと本研究の提案するモデルとのあいだにいかなる関係があるか、本節で明らかにする。

まず本作の概要を示したのち、プレイフロー、成立の経緯と改訂の意図、鑑賞経験を、本論文第一部で示した洞察を参照しながら追う。そののち、「拡張パック」への展開、本作を用いた大会型イベント「CMCG グランプリシリーズ」と、展覧会「実効 | Work」について順に解説する。

［fig. 95］大岩雄典 , 2022–, カードゲーム
外箱 / © 大岩雄典 / 写真：湯田洟

本作の概要

《カードゲーム》はカードゲーム状のインスタレーション・アート作品である。

《カードゲーム》はマルチプル[*155]である。

《カードゲーム》1点は、外箱、210枚のカード、マニュアル、また箱の中でカードの束が乱れないようにする仕切り板から成る。新品の場合はカードが封紙で綴じられているが、これは廃棄して問題ない。

外箱のおもてには以下のように記されている[*156] [fig. 95]。

準備　1. シャッフルしたカードを
2. 場札の枚数をきめておもて向きでおき
3. 手札として場札と同じ枚数ずつくばり
4. 山札として残りを伏せて始める
手番　5. 自分からおもてのみえる１枚を
どれでもよみあげてそれをおこない
6. 手札が減れば場札より
場札が減れば山札より　すぐにおぎなう
7. 場札と山札が尽きれば
すぐにゲームを終える

[通称] カードゲーム
2022
大岩雄典 / カード（210枚）、ルール

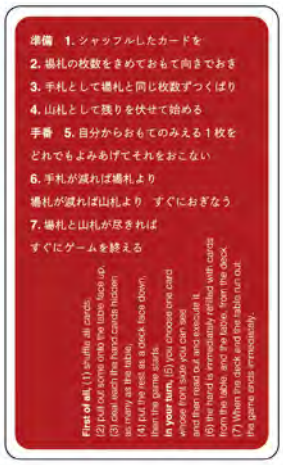
「カードゲーム」はあくまで公認の通称で、正式なタイトルは上記、「準備」「手番」の2セクションからなるルールそれ自体である。ただし本論文では便宜のため以降も本作を「カードゲーム」と呼称し、このタイトルの文言を「ルール」と呼称する。

《カードゲーム》は、複数人の観賞者（プレイヤー）がこのルールに従ってカードを動かすことで観賞される。以下便宜に応じて「観賞者／プレイヤー」を使い分ける。

二つ折りのマニュアルは「人間が自然に円滑にプレイするためのマニュアル」と題され、

ルールに書かれた指示が、具体的なケースを交えつつ、より明快に記されている。[*157]

210枚のカードはすべて角の丸い名刺サイズの紙で、赤い面と白い面をもつ［fig. 96］。赤い面（裏面）はすべて共通で、ルールが日本語と英語で書かれている。白い面（おもて面）はカードごとに異なる。おもて面は70種類が3枚ずつあり[*158]**［資料1］**、また各カードに「価」として、0から10までの数値が付されている（以降、カードの文面を引用する際はゴシック体で示す）。



裏面

おもて面

［fig. 96］大岩雄典 , 2022–, カードゲーム
カードの裏面（共通）とおもて面（一例）。

プレイフロー

ルールに沿ってプレイの進行を説明する。ルールは「**準備**」と「**手番**」の2つのパートから成り、前者はゲームを「**始める**」までの準備が記されている。

以下、マニュアルの記述も適宜参照しながら番号順に見ていく（必要に応じて改行を読点に替える）。本解説では、テーブルを4人のプレイヤーが囲んで観賞していると想定する。

準備　1. シャッフルしたカードを

まず、ゲームに使用するカードをシャッフルする。

［fig. 97］大岩雄典 , 2022–, カードゲーム
はじめ、手札はおもて面が自分だけに見えるように持つ / © 大岩雄典 / 写真：湯田冴

［fig. 98］大岩雄典 , 2022–, カードゲーム
手札をおもてに明かすこともある / © 大岩雄典 / 写真：湯田冴

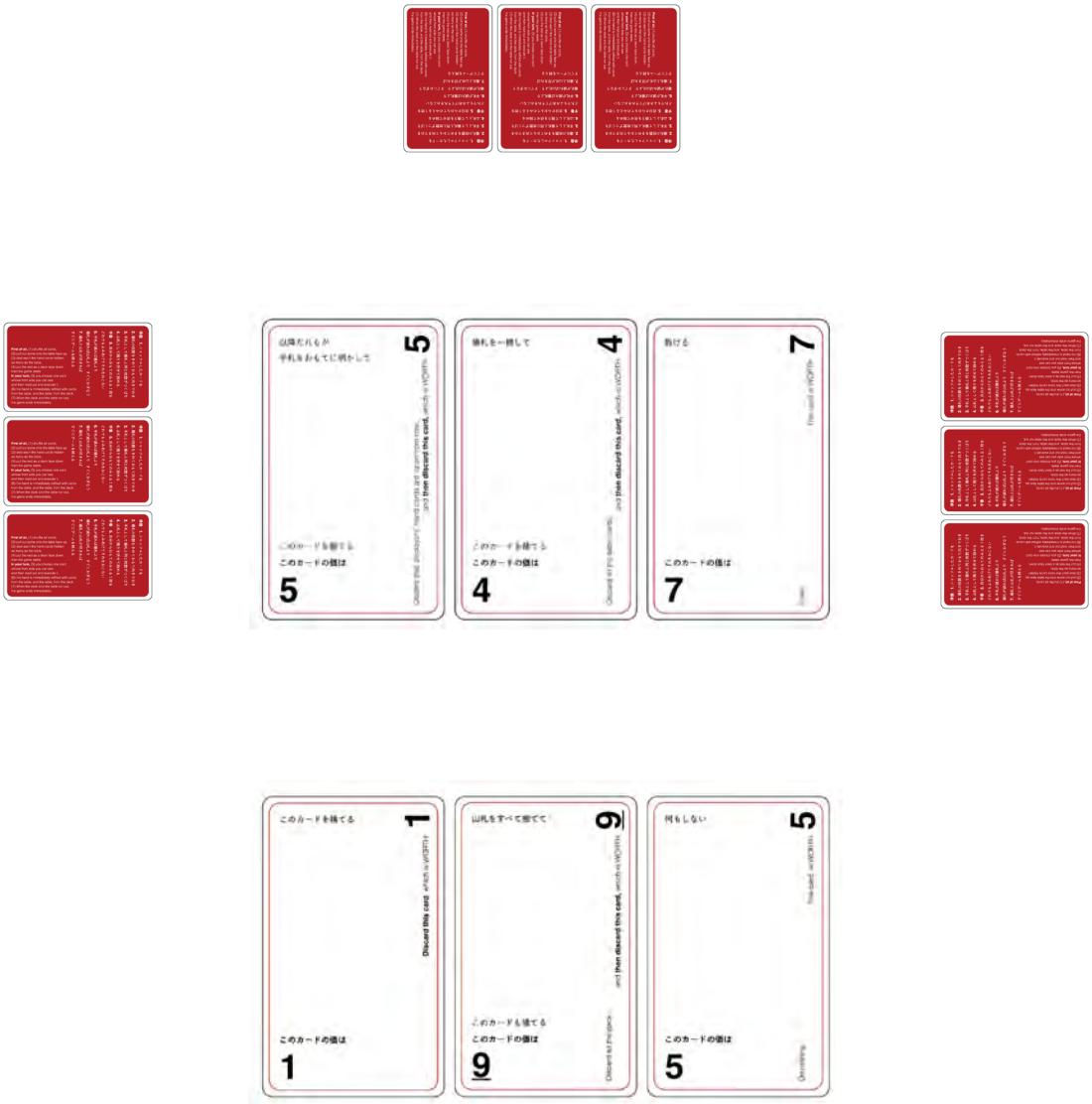
2. 場札の枚数をきめておもて向きでおき

この記述によって場札の存在が定義される。枚数の決め方は明示されておらず、マニュアルにも「任意」と書いてある。本解説では「3枚」に決めたとする。おもて面（白い面）が全員に見えるように3枚、シャッフルしたカードの束から引かれ、机上に置かれる［fig. 99］。

［fig. 99］場札を 3 枚に決め、おもて向きに並べる

3. 手札として場札と同じ枚数ずつくばり

この記述によって手札の存在が定義される。プレイヤー1人につき3枚、同様に配られる。マニュアルには「はじめの状態では、手札のおもて側は自分だけがみることができ、ほかの人にはみせません」とある［fig. 100］。



自分の手札は自分にのみ見える

［fig. 100］場札と同じ数（3枚）ずつ手札を配る。
下のプレイヤーの手札を自分に見立て、他は小さく示した。

4. 山札として残りを伏せて始める

この記述によって山札の存在が定義される。残った束を机上に伏せ、ゲームを始める。

すなわちゲームが始まる時点で、机上にはおもて向きの場札（3枚）と裏向きに伏せられた山札が、各プレイヤーの手元には本人しかおもて面をみられない手札3枚ずつがある［fig. 101］。

［fig. 101］山札を伏せる。なお、本解説では捨札の山は省略する。

手番　5. 自分からおもてのみえる１枚を、どれでもよみあげてそれをおこない

この項は、プレイヤーが手番でとることのできる選択肢を示す。この時点で、あるプレイヤーから「おもて面」が見えるのは、まず全員におもて面が見えるよう机上に置かれた場札（3枚）と、自分だけにおもて面が見えるよう手元に配られた手札（3枚）の計６枚である［fig. 102］。プレイヤーはこの６枚に書かれた指示を「どれでもよみあげてそれをおこな」える。

場札のおもて面が見える

自分の手札のおもて面が見える

［fig. 102］この状態では、場札の３枚と自分の手札の３枚のおもて面が見えるため、それらが選択肢になる。

たとえば次の書かれたカードが読み上げられるとする［fig. 103］。

以降だれもが

手札をおもてに明かして

このカードを捨てる〔価：5〕

［fig. 103］場札の（おもて面になった）1 枚を選ぶ。

これを実行すると、プレイヤー（この場合は5人）の手札がすべておもてに明かされる［fig. 104］。机上には、場札と4人ぶんの手札、計15枚のカードがおもて向きに置かれることになる。

使って捨てられたため、
新しいカードに変わった

おもて面は全員に見える

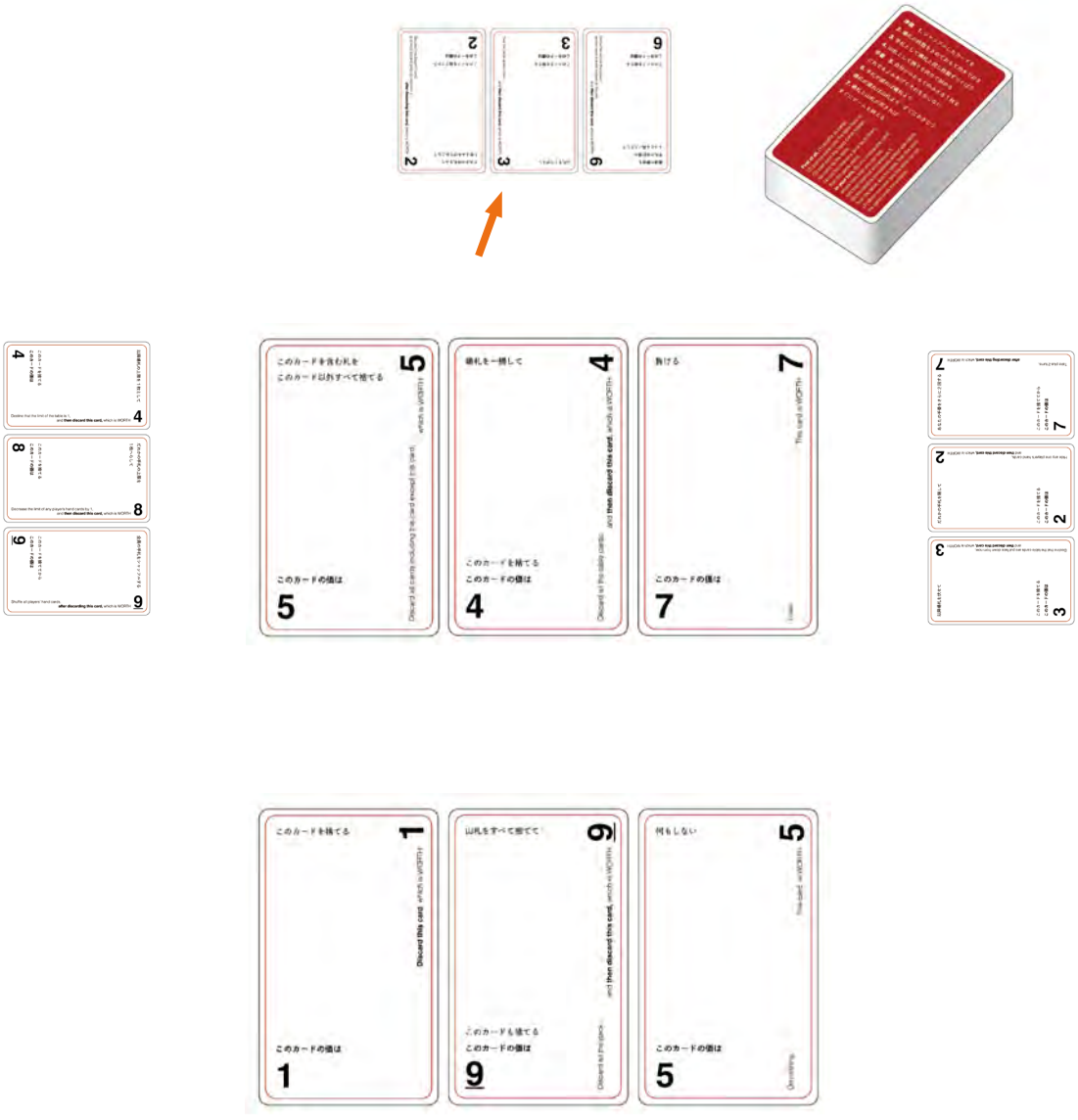
［fig. 104］全員の手札がおもてに明かされる。

ルールでは、手番に選択できるカードは「おもてのみえる１枚」と記されている。したがって、この状態では15枚がおもての見えるため、すべて選択肢である。

さらに何手番かシミュレートする。見えるようになった相手の手札から、次のカードを読む［fig. 105］。

山札をくつがえし

このカードを捨てる〔価：3〕



［fig. 105］見えるようになった相手の手札を選ぶことができる。

山札がひっくり返ることで、最上札のおもて面が見えるようになる。したがって、現状の15枚に山札の1枚を加えた16枚が選択肢になる［fig. 106］。この時点で、おもて面の見えないカードは1枚もない。

さらに進める。

以降場札を伏せて

このカードを捨てる〔価：3〕

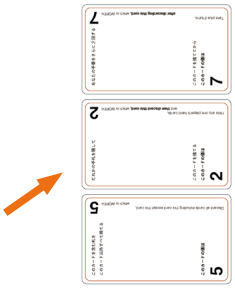
［fig. 106］山札がくつがえり、最上札はおもて面が見えるようになる。次のカードが読まれる。

場札が裏向きに伏せられ、おもて面が見えなくなる［fig. 107］。おもてが見えるのは、各プレイヤーの手札３枚ずつ４人ぶんと山札の１枚の計13枚にある。さらに進める。

だれかの手札を隠して

このカードを捨てる〔価：2〕

これを相手のプレイヤーが実行したとする。



使って捨てられたため、
新しいカードに変わった

［fig. 107］場札が伏せられ、おもて面は誰からも見えなくなる。当初の状態（fig. 95）から各要素の表裏が逆転している。次のカードが読まれる。

相手プレイヤーは隠す手札として自分の手札を選ぶ。相手の手札のおもて面は本人だけが見えるようになる。私からは、自分を含めた3人の手札と山札の1枚を合わせた10枚が、選択肢として残っている［fig. 108］。だが手札を隠したプレイヤーからは、本人の手札を加えた13枚が見えている。

手札を隠し、
この3枚を加えた計13枚が
見えている

使って捨てられたため、
新しいカードに変わった

［fig. 108］相手ひとりの手札が隠され、他のプレイヤーから見えなくなる。

以上のように《カードゲーム》は、山札·場札·手札にあるすべてのカードが、効果の連鎖によって、おもて向きにも裏向きにもなりえ、手番ごとの状況によって、プレイヤーから見えるおもてのカードのセットは変わるため、選択肢も変化する。

6. 手札が減れば場札より、場札が減れば山札より、すぐにおぎなう

この項は､減った手札や場札を補充する法則を示す。カードの多くには指示の後半に「このカードを捨てる」と記されている。手札からカードを選んで用いて捨てたとき、そのぶんを補充するためすぐに場札から1枚選んで補充する。これによって場札が1枚減るため、山札から1枚引いて補充する。

すなわち、手札や場札が保持する枚数から減ったとき、手札のぶんは場札から、場札のぶんは山札から即座に補われるため､枚数は維持される。この維持される枚数を「上限」と呼ぶ。上限もまた、カードの効果によって変化する。以下に例を示す。

だれかの手札の上限を
1枚ふやして
このカードを捨てる〔価：8〕

だれかの手札の上限を
1枚へらして
このカードを捨てる〔価：8〕

以降場札の上限を1枚として
このカードを捨てる〔価：4〕

すなわち手札や場札の上限は、はじめに定めた枚数（この場合は3枚）から増減する。

7. 場札と山札が尽きれば、すぐにゲームを終える

この項は、ゲームの終了の条件を示す。場札が山札から補われ続ければ、いずれ山札が尽きる。続いて場札が、使われて捨てられたり、手札の不足を補ったりすることで順に減り、尽きる。このときゲームが終了する。

いわば、山札はそのゲーム全体の残り時間を表象する。カードの中には、「山札を半分捨てる」「山札をすべて捨てる」という指示をもつものがあり、これは残り時間を半分に、あるいは終了直前にする。また、「ゲームを終える」というカードがある。これが実行されたとき、山札と場札の枚数にかかわらずゲームが即時終了する。

《カードゲーム》における勝利

《カードゲーム》で最も特徴的なのは勝利に関する部分である。《カードゲーム》のルールに勝敗の条件は定められていない。70種類のカードのなかに、勝者の条件を定めるカードが6種類含まれている。たとえば次のような1枚だ。

最後の勝者を
手札の合計価のもっとも高い人として
このカードを捨てる〔価：6〕

実行されることでこの条件が設定される。この条件のもとでは、ゲームの終了した時点で手札のカードの価の合計が最も高いプレイヤーが勝者になる。

勝者の条件はほかに、「手札の合計価のもっとも低い人」「手札の上限のもっとも大きい人」「手札の上限のもっとも小さい人」「手札の平均価がもっとも5に近い人」「もっとも価の高い1枚をもつ人」がある。それぞれゲーム終了時に該当する人物（同点も含む）を勝者と定義する。勝者の条件が定められる前にゲームが終われば、勝者はいない。また勝者の条件は、新しいものが古いものを上書きする。

本作の成立 ── ルールの設計

2022年2月11日から20日にかけて開催された二人展「人数・時間・対象年齢」（PARA上板橋・東京／企画：岸井大輔）で、《カードゲーム》のプロトタイプ《刑吏たち伴奏たち》（2022）が発表された［fig. 109］。その後、デザインの変更やカードの追加修正などを経て、同年10月に現在の形で発表された。

本節では、《刑吏たち伴奏たち》の制作の背景にあったインスタレーション・アートへの関心と、《カードゲーム》へリファインしたさいの修正点を整理することで、《カードゲーム》がいかなる経験を目指して設計されたかを明らかにする。

制作の背景 ── インスタレーション・アートへの関心

特に、「人数・時間・対象年齢」は、大岩雄典（申請者）とゲーム作家の米光一成との二人展として企画された。米光一成は、「はぁって言うゲーム」（2017–・幻冬舎）「あいうえバトル」（2021・Anaguma games）など、旺盛にカードゲーム・ボードゲームを発表するゲーム作家で

［fig. 109］大岩雄典 , 2022, 刑吏たち伴奏たち . プレイの様子 / © 大岩雄典 / 写真：湯田冴

ある。申請者と米光はこの企画以前からトークイベントに同席するなどして知己があり、[*159] 米光のゲーム作品に申請者は親しんでいた。申請者はこの企画に際して、企画者の岸井から「米光のゲームをインスタレーションしてほしい」と依頼された。これが《カードゲーム》前身となる《刑吏たち伴奏たち》制作のきっかけになる。

申請者はこの「ゲームをインスタレーションする」というオファーについて、ただ特定のゲームのプレイに最適な空間を演出・設計するだけにとどめず、「インスタレーション・アート」というジャンルにたいする自身の関心や解釈を賦活するような仕方での応答を考えた。この時期申請者はインスタレーション・アートを特徴づける「空間」を、三次元の環境だけに換言することなく、行為や認識の多義性そのものだと捉えていた［大岩 2020b, 2021a］。インスタレーション・アートの観賞者はある位置を占め、その領域にある対象を認識しながら何らかの行動をとる。それが、日常におけるように端的で単一の意味に還元されずに、主題を帯びた意味がそれに重なる。それによって行為や認識を条件づけることがインスタレーション・アートの芸術である。このように、本研究で「演劇性」「投影」「作動する装置」という概念で論じられるアイデアの祖型を、申請者はこの時点で抱いていた。こ特に、三次元の環境における「死角」の概念にこの解釈を象徴させていた。[*160] 情報が可視的であったり不可視であったりするパターンが、観賞の時空間を設計し、行為や認識を条件づける。

この「死角」のアイデアと、米光の SNS 上での発言との呼応が、《刑吏たち伴奏たち》の構想に直接寄与した。以下に引く。

> カードゲームだと、(おおよそ)
> 「全員が知ってる情報」公開情報：場札
> 「自分だけが知ってる情報」秘匿情報：手札
> 「誰もしらない情報」未公開情報：山札
> でいける〔ゲームにおける情報のステータスを区別できる〕のか。(@yonemitsu)[*161]

典型的な三次元のインスタレーション・アート作品では、壁や照明による死角や、映像・音声やテクストなどのタイムベースドメディアによって、観賞者がナヴィゲートしていく情報のパターンが設計される。たいしてカードゲームの環境は、米光の整理では、場札・手札・山札という可視性のステータスによって情報のパターンが設計される。山札や手札から

カードが場札に出ればそれは未知の情報から既知の情報になるし、逆の場合は情報が隠れる。シャッフル等のカードゲーム特有の操作も、これに影響する。

ただし実際は、たとえば特定のプレイヤーに紐づく「手札」の中身が全員に公開されていたり、逆に本人にも知られていなかったりするゲームはありうる。たとえば「インディアン・ポーカー」の手札の見え方は米光による特徴づけとは一致しない。米光の整理は、場札・手札・山札を定義づけるというより、カードというメディウムにおいて情報がどの範囲に・どの程度で知られうるかのヴァリエーションの慣習を抽象的に整理したものといえる。

ルールの設計

カードのステータスを可視性で整理する米光のアイデアが、(《カードゲーム》の前身となる)《刑吏たち伴奏たち》の設計にインスピレーションを与えた。申請者は、カードの公開・非公開をいわばカードというメディウムの本質的慣習として見出し、これを第一の主題として《刑吏たち伴奏たち》を構想した。すなわち「どのカードが誰に見えるか」が終始主題となるよう、(i) 場札・手札・山札の3つのステータスがあること、(ii) いかなるカードも公開・非公開の状態になりうること、(iii) 公開情報が直接プレイヤーの選択肢を示すこと、を構造に採用した。

条件 (i) から、場札・手札・山札を米光の整理にしたがって設定するルール (2, 3, 4) を設計した。枚数の任意性については後述する。(iii) から、おもて面の見えるカードを実行できるルール (5) を設計した。また (ii) から、カードの状態がなるべく変化するため、山札・場札・手札間を移動するルールを設けた。なるべく複雑になるよう、山札から場札、場札から手札という2段階を踏むように設計した (6)。申請者は、山札を「ゲームの残り時間」と説明するのと同様に、補充の規則は「カードを動かす重力」であるとしばしば説明する。ルール6を設定したことで、尽きる順序 (手札だけ尽きたり、場札がはじめに尽きたりすることがない) が決定した。山札が尽きる前と尽きた後の二局面がプレイに含まれるほうが良いと判断し、場札まで尽きたときをゲームの終了とした (7)。このような経緯でルールがまず設計された。[*162] 表示のさいに示す順序や文言を調整したが、根幹はこの時点から変わっていない。

カードの設計 —— 対称性と一貫性

《刑吏たち伴奏たち》の段階では、カードのおもて面は50種類、4枚ずつの計200枚で

構成される。枚数は、印刷所の商品パターン、予算、また手に持ってシャッフルできる量を基準に決定した。

カードの内容は、場札・自他の手札・山札に関してあらゆる可変の要素に影響する操作を列挙するつもりで設計した。あらゆるカードやそのまとまりは、オープンになったり、枚数が変わったり、移動しうる。カードの種類ごとに枚数に差を設けていないのは、すべての可能性が等しく出現するようにするためである。

カードの内容は対称性を重視する。場札や手札の上限を増やすカードがあれば減らすカードも作る。伏せるカードがあればおもてに明かすカードも作る。勝者の条件も同様で、合計価が高いほうが有利なカードがあれば、低いほうが有利なカードもある。手札を増やすのが有利か不利かがそのとき設定されている勝者の条件次第であるのと同様に、ほとんどのカードの有用性は状況に応じてさまざまに変化する。

他方、カードの価には大小がある。価の割り振りは、プレイの状況に与える影響の大きいものや、また効果の対象を選ぶ余地の大きいカードに、高い価が割り振られている。手札の合計価を高くしたいならば、価の高い効果的なカードを保持することで合計価は高くなる。しかし実行すると捨てざるをえない。逆に低くしたいときは、価の高いカードは手元に置こうとしないため、効果的なカードを自分以外のプレイヤーが実行する可能性が高くなる。このように価の大小は、プレイヤーの行為の選択にゲーム特有のジレンマを引き起こす。

カードの価の大小比の検討には、「ヴァルール（色価）」の概念を参照している。ヴァルールとは、デッサンや絵画における、色同士の明度比を指す概念である。各色同士のヴァルールが正しく設定されていれば、同じ光源に照らされているように見える。すなわち空間の表象に一貫性が生まれる。カードに与えるべき価の大小やその比率も、「このカードよりこのカードのほうが便利とは思えない、だから価が大きいのはおかしい」と言うように判断して調整している。

《カードゲーム》はこのように《刑吏たち伴奏たち》の段階から、行為の可能性としての空間が対称・一様であることを目指して設計されている。カードを増やすことが必ず有利なわけでも、必ず不利なわけでもない。あらゆるカードやそのまとまりのステータスが変化にさらされ、無数の組み合わせがある。状況はたった1枚の効果 —— 手札の交換や、勝者の条件の変更 —— で逆転しうるため、プレイヤーはそのたびに状況を新しく考え直す必要がある。

《カードゲーム》へのリファイン —— 対称性と可逆性の強化

「人数·時間·対象年齢」の会期後、《刑吏たち伴奏たち》は、会期中に見つかったグリッチの修正、新たなカード20種類の追加、またデザインの変更[*163]を経て、現在の《カードゲーム》の形になる。カードの追加·修正の対応表を資料に付す **[資料2]**。

リファインの内容を分析することで、《カードゲーム》という作品がどのような経験を目指しているか明らかにできる。文言や改行位置の修正、あいまいな表現や不可能な操作の修正を除けば[*164]、最も顕著な修正は、対称性·可逆性の強化である。たとえば「**あなたの手札の上限をふやす**」と対称的な「**へらす**」、「**カードを捨てるおこないを禁止する**」と対称的な「**解禁する**」が追加されている。また、「〔他の任意のカードの〕**価を負にする**」を「**価の正負を逆転する**」に代えたり、場札や手札の上限を「**はじめにきめた数にもどす**」カード、手札·場札間で自由に1枚移動させて上限を増減させるカードなどが追加されている。これらによってゲームの可逆性が高まり、各要素のステータスがより固定しないよう調整されている。さらに勝者の条件を変更するカードも2種類が追加され、勝者の条件が変更される確率も上がっている。

「**負ける**」は、追加されたカードの中でも特に目立つ。もちろん、あえて読まないかぎり負けることはない。例外的に、相手に手札のカードをすべて読ませる効果をもつカードを実行すれば、「**負ける**」を手札にもつプレイヤーを負けさせることができる。とはいえこのカードの重要な点は、それが見えるだけで印象深いことである。これ以外のカードは、すべてカードそのものや、勝者の条件を操作する効果をもつ。どれを読むべきかは、状況によってある程度おのずと決まる。しかし「**負ける**」は〔真剣に勝利を目指すならば〕実行すべき場面はない。このカードは没頭すべき戦局の構図から独立して、負けをみずから選ぶことさえできるというプレイヤーの可能性と、この可能性がもとづく「そのカードが私に見えている」ことへの自覚という反射の局面をもたらす。プレイヤーの致死性 —— 負けうるということ —— を示唆する点で、「**負ける**」は典型的なクリティカリティの経験である。

プレイのクリティカリティ —— 推論の相互投影

申請者が《カードゲーム》を「カードゲーム状のインスタレーション·アート」と呼ぶのは、このように積極された設計された状況のたえまない変化が、その演劇性ゆえに没頭を観賞者に求めるためである。ゲームにおける相手の手の読みは、第一部4.2.2節で分析した「三囚人の問題」と同様に、推論の投影である。特に《カードゲーム》では「見える」とい

う状態が、この相互の投影を明快に示している。「自分や相手からどのカードのおもて面が見えているか」もまた、お互いに見えている。たとえばおもてに明かされた場札や手札は、自分の選択肢であるだけでなく、相手の選択肢でもある。自分がそれを使おうとするとき、相手もそれを使おうとしているだろうかと推理せざるをえない。フリードが写真について「見られるものだということ」と述べた性質が、《カードゲーム》ではルール５によって、プレイの構造そのものの内に設計されている。

互いに手番が進むゲームでは、真剣に勝とうとするほど、相手の手の裏を読んで出し抜く必要がある。だが論理的には、「裏を掻く」ことは無限に後退し、確信を与えない。どちらもありうる状況でどちらかの一手に決断するには、そのような懐疑のコンフリクトを抑圧しなければならない。だが、自分の手役の強さが覆らないポーカーや、手札が不可逆に漸減する大富豪といったカードゲームと異なり、《カードゲーム》はジェネラルな方向性を徹底的に欠いている。手番ごとにカードの意味が真逆にさえなりうるならば、全うに勝利を狙うことは難しいのではないか。すなわち、勝とうと思って勝てるというより、経験の大部分は、ただ翻弄されるだけの時間なのではないか。

《カードゲーム》が本研究の「作動する装置」への没頭とクリティカリティと密接に関わるのはこの点である。「三囚人の問題」は、囚人たちが相互に、相手に、自分と同様かつ同等に推論する能力があると前提するからこそ、全員が同時に確信をもつことができた。《カードゲーム》において、カードが今後いかなる役割をもつのか、いま直面している状況はどの方向に進もうとしているのか、そうした傾向を安定させるのは、プレイヤー同士が相互に意図を投影することである。

もちろん、相互投影自体は多くのゲームにある。ポーカーの場合はビッド（賭け）、あるいは七並べの場合は用いられているトランプの全体（カードプール）と手札の相対性が、自身の手札や手番における選択の意義を安定させる役割を果たす。だが《カードゲーム》は、この相互投影自体なしにはカードや戦局の意味がすぐに霧散するという点で特有である。勝者の条件が設定されないかぎり、相手の選択を推測する手段も必要もなく、各カードは「カードをただ動かす」だけの、行為のリテラリズムにすぎない。あるいは、勝敗をはなから目指さずに無作為にカードを選ぶプレイヤーが現れたとき、戦局におけるカードの意味はたちまち不安定になり、勝とうとしているプレイヤーがとるべき選択肢の必然性も漸減する。

たしかに、勝利をスポイルされることでプレイ体験が毀損するのはほとんどのゲームに言える。たとえばポーカーや大富豪で誰かが無作為に行動して良手を放棄すると、他のプ

レイヤーがより良い役を揃えようとする選択にはほとんど影響がなく、基本的に有利になる。しかし《カードゲーム》は、プレイヤーが互いに相手に同等の推論を前提し、勝とうと思い込むことでしか、そもそもゲームのように作動しない。《カードゲーム》の経験のほとんどはゲームというより、その前提である、充分に没頭できる相互投影を作り出そうとする紆余曲折である。しばしば、山札から予想外のカードが登場するだけで途中で戦局の安定は瓦解する。他方で、このような演劇性を抑え込み、相互の推論の投影を安定させれば、ようやく自分のパースペクティヴをそこから引き離せるような、自律した戦局が現れる。

要約すれば、戦局や行為の意味は相手の真剣な演算能力を信じることではじめて解釈可能になり、自分もそれにもとづいて判断できるようになる。全員でともに確信を先取りすることが、その確信さるべき結末を実現するように《カードゲーム》は構成されている。ゲームが成り立つと同時に終結しようとするとき、どの手が無駄や裏目だったのか、遡ってどの手が決め手だったのかを裏付けられるようなクリティカリティの局面にプレイヤーたちは到る。

こうした構造を示す例として、《カードゲーム》で真剣に勝とうとするプレイヤーが、しばしば相手のとるべき最善手を助言する現象を挙げられる。これは一見、相手を出し抜こうとするならば不合理な行動に思える。しかしそうではない。むしろ、相互の解釈や予測を共有して相手に最善手をとらせることによって、意味の明滅を抑制して戦局を安定させ、自身のとるべき手の価値を維持できる。

以上のように《カードゲーム》は、本研究がインスタレーション・アートのモデルとして論じた、没入を経てクリティカリティの局面を経験できる装置が、プレイのたびに、カードの順序とプレイヤーの相互投影を通じて新しく組み立てられるという意味で、インスタレーション・アートのスペシフィシティを明確に主題とする作品といえる。

本作の発展①：拡張パック「BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA」（2022）

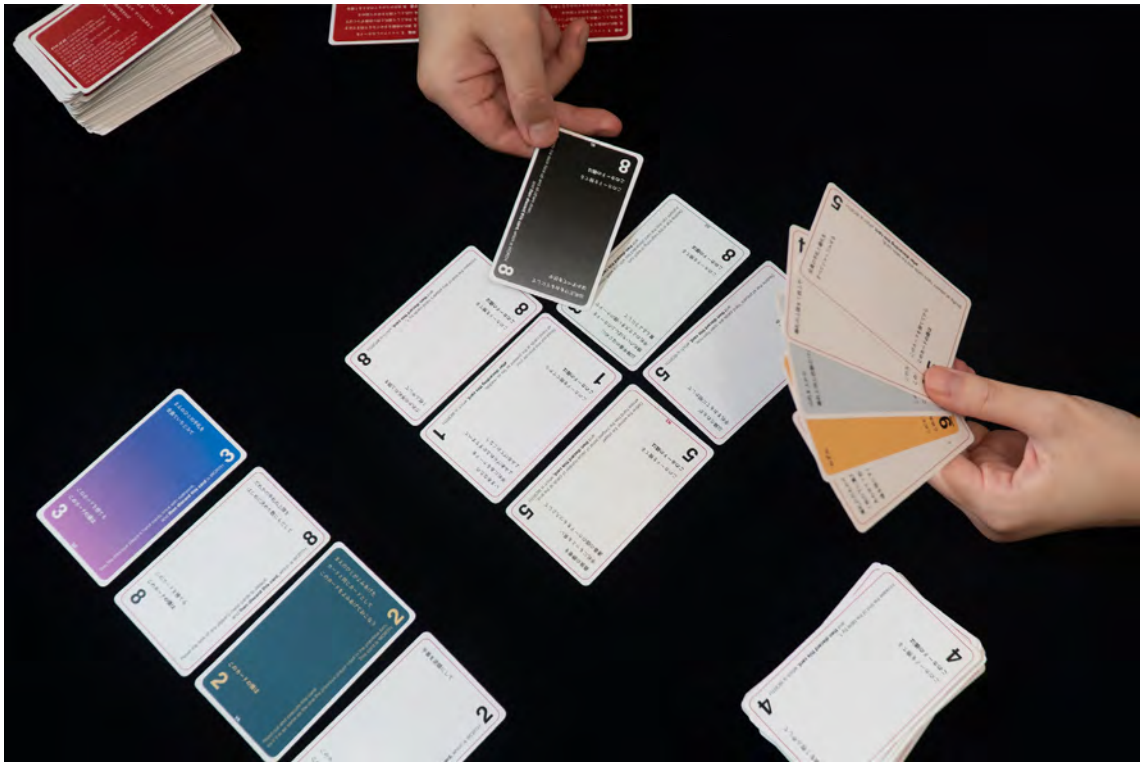
アトリエとしての《カードゲーム》

本節では、《カードゲーム》にカードを追加する「拡張パック」として制作された《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》（2022）を分析して、《カードゲーム》が一回ごとに勝敗を決するゲームとしてとは別に、制作の「装置」としても機能する点を論じる。

先述したように、《カードゲーム》は70種類3枚ずつの計210枚のカードから成る。申請者はこれに加えてプレイできる追加カード「拡張パック」を、2022年から2023年にかけて4種類制作している。《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》はそのひとつである。

拡張パックのカードはいずれも、《カードゲーム》の210枚に混ぜてシャッフルするだけで「インストール」できる。プレイしたあとに《カードゲーム》本体のカードと分別するのを容易にするため、拡張パックのカードのおもて面は白以外の色で刷られている［fig. 110］。

拡張パックは基本的に、より複雑な指示や条件をプレイに組み込むことで、より難解な推論の空間を開くことをねらいとする。たとえば「だれものカードを本人だけに隠して明



［fig. 110］大岩雄典 , 2022–, カードゲーム / W1, W2, G1, G2 / BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA
拡張パックは白以外の色で制作されている / © 大岩雄典 / 写真：湯田冴

かして」(《W1, W2, G1, G2》)を実行すると、インディアン・ポーカーでひたいに掲げるカードのように、手札のカードのおもて面は相手に見えて自分に見えなくなる。カードのステータスがとりうるパラメータをひとつ増えることで、より複雑なプレイが要求される。このカードは、いわば《カードゲーム》において可能な構造の中で、インディアン・ポーカーの状況における行為や推論をスケッチする試みである。ほかに、相手の嘘を見抜くトランプゲーム「ダウト」や、役を揃える麻雀のあがりを題材にしたカードもある。

すでにみたように、《カードゲーム》本体にはすべての種類のカードが同数含まれている。総数も多く、カードの内容比にプレイのアイデンティティはあまり依存しない。実際、ある程度の枚数を抜いても(あるいは倍加しても)プレイは可能であるし、数枚抜く程度ならばほとんどのプレイヤーは気づかないだろう。

すでにみたように《カードゲーム》のアイデンティティは、「見る」行為の相互の投影に没頭させるルールにある。このルールのもとでプレイヤーによって解釈・実行可能である限り、どんなカードも《カードゲーム》の空間では存在できる。「山札の半分を水平に90度回転させて」(《W3, G3, G4, G5, R1, BI》)というアクロバティックな指示さえ実行可能だ。

このようなルールのリテラルネス[*165]によって、《カードゲーム》のプレイは可塑的な性質をもつ。どんな指示でもそこに書いてあるとおりに実行できるなら、実行してみせることが

[fig. 111]《カードゲーム》拡張パック制作用のテストカード(コーディネート:西村梨緒葉)
プレイすることで露見した語義のあいまいさや矛盾などをそのたび修正しながらテストしている。筆者撮影。

できる。実際申請者はこうした拡張パックを制作するにあたって、テスト用の安価なカード用紙に刷ったり、ペンで直接書いたりしたもの［fig. 111］を山札に混ぜながら、プレイの感触を確認している。

文言に不備があればその場で書き直せるような身軽さは、《カードゲーム》のルールを装置とした、プレイアブルな経験のドローイングともいえる。画家がカンヴァスや鏡、資料やエスキース、画像編集ソフトウェアなどから構成された装置に没頭してイメージを描いていくように、申請者は《カードゲーム》について、このルール通りにカードを動かし、プレイヤー同士で推論しあう構造に没頭することで、「このようなカードが実行されたらどうか」「このようなパラメータの追加は可能か」「この空間でインディアン・ポーカーを模写するならどのようにできるか」と考案しては、テスト用のカードで実行し、試行錯誤する。画家が筆や絵の具といった装置に没頭した試行錯誤を通じて、絵画というメディウムが経験・制作させうるイメージの可能性を探索するように、申請者は《カードゲーム》のシステムが可能にする可能性の空間に没頭することで、結果的に却下される無数のテクストを実行しながら、そのルールのもとで経験されうる推論や判断の可能性を探索する。

インスタレーション・アートをカードに翻訳する

さまざまな指示表現を受け入れうる《カードゲーム》を、申請者は「展示室」に喩える。《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》は、このようなアイデアにもとづいて制作された。

《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》は、申請者が今までに制作したインスタレーション・アートを《カードゲーム》に翻訳するという構想で制作された[*166]。小箱に48枚が封入されている。題材となった作品は7種類あり、対応する作品ごとにカードのおもて面の色が分かれ、また識別符号がカード下辺近くに印されている。識別符号「BL」「BR」「CH」「MR」「PL」「SA」「VA」のそれぞれが作品題に対応する[*167]。たとえば「SA」と小さく印字された水色のカード群［fig. 112］は、同封された説明書によれば《スローアクター》を題材にするシリーズだ。以下、このシリーズについて解説する。

第二部冒頭で説明したように、《スローアクター》は、展示物の落下という出来事の事後と事前とに分かれた1階と2階の組み合わせから構成されたインスタレーション・アート作品であった。1階の散逸した木材や什器は、2階の展示品が真下に落下した散らばったかのように見える。このような時間関係を象徴するのが、2階バルコニーにある花瓶と、その真下にあたる1階の床に落ちている割れた花瓶である［fig. 90］。

［fig. 112］大岩雄典 , 2022, BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA
「SA」のうち 2 枚。

「SA」は《スローアクター》のこのような構造を題材にする。「SA」には以下のようなカードが含まれる。

花瓶

このカードを捨てる〔価：1〕

「花瓶」が

捨札にあれば

それ以降の捨札を

シャッフルして山札の上におき

捨札にもだれの手札にも

場札にもなければ

それが出るまで山札を

順にすべて捨てる

このカードを捨ててから〔価：1〕

「花瓶」のカードは、捨札の山か山札の中にあることが想定されている。捨札の中にあった場合、もっとも最近捨てられたカードから「花瓶」までのカードが、シャッフルされて山

札の上に戻る。すなわち、すでに使われた過去のカードが、これから山札から出てくる未来のカードとして回帰する。捨札にも手札にも場札にもなく、すなわち消去法で山札にあると推測される場合[*168]、山札のいちばん上から順に、「花瓶」のカードが出てくるまで1枚ずつカードを捨てる。すなわち、これから出てくるはずだった未来が早送りされるように過ぎ去り、過去のものになる。

《スローアクター》では、花瓶の落下を蝶番にして、1階と2階に分かれた二つの時間が組み合わされていた。これを題材にした「SA」をインストールした《カードゲーム》では、山札と捨札とのあいだで、「花瓶以降の時間」が回帰したり、「花瓶以前の時間」が過ぎ去ったりする。すなわち「花瓶」の位置を蝶番にして、カードの束はそれ以前とそれ以降に分かれている。

このように拡張パック《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》において、申請者は、《カードゲーム》の装置を通じて過去に制作した作品を再解釈している。次に、《悪寒》を題材にしたシリーズ「CH」を解説する。

すでにみたように、《悪寒》は「予感症」という架空の感染症を物語 SF を含む映像インスタレーション・アートである。予感に取り憑かれる、すなわち未来を感づいたり知ったりしてしまうという「予感症」の症状が、「CH」では「山札のカードを先んじて見ること」として再解釈されている。

あなたとだれかもう１人が
山札を上から
好きな枚数だけみて
このカードを捨てる〔価：5〕

このカードを実行したプレイヤーは、だれかを選び、一緒に山札をめくって、これから出てくるカードを見る。以降、山札からカードが場札に出てくるとき、2人は「すでにこれを知っている」、また「相手もこれを知っている」という感覚をもち、このような予知の恩恵を受けていないそれ以外のプレイヤーとの差異を感じる。

「はじめに」の最後で、申請者はこれまで時空間というモチーフに関心を持ってインスタレーション・アートを制作してきたと述べた。《カードゲーム》において、時間は手番の進行やカードの補充の方向、また山札の漸減に、空間は場札・手札・山札を舞台にした情報の

開示･隠匿や共有によって表現される。すなわち、時計のように連続的に時間が進むのではなく、一手一枚ごとにプレイの時間は刻まれる。三次元の空間とは異なり、次の瞬間には死角と視界とが入れ替わっているような、ダイナミックな空間性をもつ。《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》は、これまで現実の物理空間で設計してきた体験を、その抽象的な構造や主題を維持しながら、別の時空間としての《カードゲーム》の中に移植する試みである。またそれを通じて、勝敗によって構造づけられたプレイだけでない、カードを用いたプロセスによる美的表現を検討･観察できるアトリエないし展示室としての《カードゲーム》の機能を実験するアプローチでもある。拡張パックで取り組んだ「実験を促す装置＝アトリエ」として《カードゲーム》を探索するという観点は、以降にみる「実効｜ Work」での「空白カード」の実践に展開する。

本作の展開②:「CMCG オープントーナメント for beginners」「可能｜Possible」(2022)

プレイヤーコミュニティの発生

《カードゲーム》は《刑吏たち伴奏たち》からのリファインを経て、2022年10月11日から30日まで開催されたグループ展「M·THERESIA·D·G·R·IMP·HU·BO·REG·ARCHI D·AVST·DUX·BURG·CO·TYR· 1780·X」(CADAN有楽町·東京／企画:Satoko Oe Contemporary × TALION GALLERY)で発表された。

会期中の10月23日に関連イベントとして、《カードゲーム》のトーナメント大会「CMCG オープントーナメント for beginners」が、展覧会企画者のTALION GALLERYの発案で開催された。1試合4人で4試合、計16人のエントリーを募り、盛会を催した[fig. 113]。[*169]

申請者はこの大会以降、《カードゲーム》のリレーショナルな側面に着目する。大会当日は、開始時間に参加者が集合し、挨拶とガイダンスののち、くじ引きで参加ラウンドを割り振った。参加者の多くは、自分の参戦するラウンド以外も観戦した。特に印象深いのが、大会開催日以前に一度来場してリサーチをしていた参加者が、会場の隅で他の参加者と、戦略のこつや、観戦した試合について、熱心に話しあっていたことだ。同時に、試合中は

[fig. 113]「CMCG オープントーナメント for beginners」
決勝戦の様子。/ 企画・運営:TALION GALLERY / 会場:CADAN 有楽町 / 写真:TALION GALLERY

スタッフとレフェリーによって試合は進行し、申請者は作者であるにもかかわらず、奥のデスクで遠巻きに観戦していた。試合に興じる参加者たちは申請者の存在をまったく気にしておらず、目の前の試合展開に白熱していた。[*170]

翌 11 月 18 日から 27 日にかけて、同作をフィーチャーした個展「可能 | Possible」(PARA 神保町 · 東京) で開催された。[*171] 会場には机と椅子が配置され、各机には《カードゲーム》が置かれた [fig. 114]。毎日 14 時から 21 時まで開場し、また一度入場すれば会期中何度でも再入場可能なフリーパス制を採った。「CMCG オープントーナメント for beginners」の参加者含め、連続して通う「常連」が何人も現れた。日に日に参加者は増えた。ある日、スタッフが逼迫するほどに会場が盛況になったさい、常連の来場者に、初心者への《カードゲーム》のルールの案内を依頼したところ、即座に快諾いただいた。以降も似たような場面がたびたびあり、前述の大会も含めて、互いに顔見知りになる来場者が増えていった。

《カードゲーム》がプレイヤーのコミュニティ形成を促し、コミュニケーションと交歓の場として展覧会をこのように雀荘化したというリレーショナルな展開に申請者は強く関心をもった。あるゲームをプレイできるということは、ただ一回のゲームで勝敗を競うとい

[fig. 114] 大岩雄典個展「可能 | Possible」
インスタレーション・ビュー / © 大岩雄典 / 筆者撮影。

うだけでなく、初心者に教えたり、あるいは中級者と戦略について話し合ったり、プレイヤー同士で遊びに誘ったりするような関係を生む。

プレイアビリティという現場

これを総称して、作品の「プレイアビリティ（プレイできるという性質）」と呼ぶ。プレイアビリティとは、その作品をプレイしたことがある・慣れている・またプレイする人々のあいだで共有された現場（サイト）であり、プレイのたびに賦活されては、新しくプレイする人へと広がりうる。このようなプレイアビリティの空間は、本研究が提案する、「作動する装置」としてのインスタレーション・アートという観点でも分析できる。プレイアビリティは、観賞者のその作品をプレイした経験、発想、記憶、仮説や実験意欲などを積極的に誘引し、新たなプレイの想像を投影させ、多くの場合は実行させる。実際に作品をプレイすることで、プレイアビリティはさらに賦活して、その場でより多様で旺盛なプレイを引き出し、それによってプレイアビリティはその観賞者やコミュニティにとって、より盤石で活発になり、ときにますます深遠に見えるようになる。プレイアビリティは、作品をその核としながら存在し、それが実際にプレイできる場所や機会、誘因などによって賦活される。作品はユニークな場合もマルチプルな場合もあるが、特にマルチプルな場合、プレイアビティという場所は、その作品の現在地と結びついた現実の地図上に名指せるような特定の位置ではなく、プレイによってアクセスできるような具体的な経験や発想や記憶や仮説の倉庫のように存在する。その極端な例がトランプや、トランプのゲームである。

「プレイヤー」の、コミュニケーションや実験、歓談や研究を含む多様な行為を引き出す装置として、作品とそれがプレイできる環境の組み合わせは作動する。フリードがカラヴァッジョについて述べた「装置〔dispositif〕」と、この概念から本研究が特にインスタレーション・アートについて提案する「作動する装置（dispositif at work）」との違いは、その時間性にある。前者は、絵画からフリードが推測・分析する、画家がその絵画を描くときにイメージや行為と混濁するように没頭し、最終的にそこから自身を切り離したものを言う。当の絵画の自律が、画家の「装置」を存在論的に過去に位置づけている。たいしてインスタレーション・アートの装置は「作動中（at work）」であり、これは、映像や音が流れっぱなしであるとか、二十四時間入場可能であるとかを指すのではない。観賞者が行為可能性を投影したり、実際に行為するときに、それを促し維持しているような装置として作動しているという時間性を指す。プレイアビリティもまた同様に「作動中（at play）」である。それは、過去

プレイ可能であったことや、現在時や未来に目の前でプレイ可能であることではない。プレイの想像を投影させ、実際のプレイにおいてこそ、それをさらに促し、維持し、リプレイを約束するものだ。

「CMCG オープントーナメント for beginners」と「可能｜Possible」は、このようにプレイアビリティを賦活させたイベント・展覧会であった。申請者にとって両者は、《カードゲーム》が観賞される現場としてそれ自体のプレイアビリティの存在を強く意識するきっかけになった。

「CMCG オープントーナメント for beginners」は「CMCG グランプリシリーズ」[*172]（主催：eyuum）に引き継がれる。2023 年度の春・夏・秋・冬の 4 期に 1 回ずつ大会を開催、各大会の優勝者 4 人が改めて「グランプリファイナル」で対戦し、年間優勝者を決定する。定期的に開かれることで、プレイアビリティの現実の現場として機能するとともに、戦略の深化を促進する。[*173] 実際に、プレイヤー同士で好敵手として認識したり、秋大会（2023 年 10 月 9 日、会場：TALION GALLERY）の時期には、相互に練習試合を重ねることで実力向上を目指すプレイヤーのグループ（ギルド）も登場した。

大会は勝敗を基準としたプレイアビリティを賦活させる装置として、また「可能｜Possible」は、雀荘のように通える場所として機能することで、コミュニティのプレイアビリティを活性化する装置として機能した。これは、前節で論じたような、《カードゲーム》が「アトリエ」として新しいカードの出現や実験に開かれるプレイアビリティとも不可分である。前者のリレーショナルな側面と、後者の創発的な側面とを合流された展開が、2023 年に長期に渡って展開した分散型自律展覧会「実効｜Work」である。

本作の展開③：分散型自律展覧会「実効｜Work」（2023）

具体性を蓄積するテーブル —— 分散自律型展覧会「実効｜ Work」

拡張パックの制作を経て、2022 年内には《カードゲーム》に、作家本人以外が新しいカードを制作・追加できる可能性を検討し始めた。当初は、芸術家や研究者を招聘して、各自が制作した拡張カードをまとめてパッケージングし、それを頒布する形で展開する「マルチプルな展覧会」の構想があった。しかし、大会を通じたコミュニティの発達や、「可能｜Possible」を経たリレーショナルな側面への関心、特に作家が主権を揮って「自分の作品の拡張用カードを制作する人」を選別することによるプレイアビリティの抑圧への懸念から、招聘展の形式を放棄し、別の形式を模索した。

ヒントになったのは、先述したドクメンタ 15 の構想である。ドクメンタ 15 は、会期の 100 日間を超えた、それ以前・以後にも「ルンブン」が継続した状態を理想とし、市内での小規模なイベントや会合、公開ミーティングを長期に渡って続けた。そのあいだに、ルンブン・メンバーを通じて多くの作家や市民がドクメンタ 15 の主題や活動にコミットし、展覧会がオープンする会期はそのような長期的に賦活されている関心が特に集中するコアタイムに位置づけられた。

分散型自律展覧会「実効｜ Work」は、《カードゲーム》のプレイアビリティをこのように長期的に賦活させるという構想で、2023 年 4 月 17 日に開始した。9 日前には「CMCG グランプリシリーズ」の春季大会があったばかりで、そのさいにも感じたコミュニティの存在感と、同時に、以降の大会の定期開催を控えたことで、勝敗を基準としたプレイアビリティへの関心の集中への懸念を感じていた時期だった。

プレイアビリティがひとつの現場であるように、展覧会自体もまた関心とコミットメントの現場として構築することを構想し、「実効｜ Work」は、《カードゲーム》がプレイされている現場をすでに展覧会であるものとして見出すという宣言から始めた。Twitter（現 X）の音声配信機能「Space」を利用し、2022 年から同作のコーディネーションに携わっていた西村梨緒葉を企画コーディネーターとしてローンチメンバーに誘い、「新企画をオープンに作ります」という題で配信した[*174]。上記の経緯と主旨を話しながら、「具体性」の概念を提案・議論した。プレイヤーは作品のプレイを重ねるごとに、その作品についての具体的な記憶や知識、想像を蓄積する。作品に関する「具体性」を蓄積する場となる展覧会という理念を配信中に提唱した。配信中に、Google のサービスである Google フォームを利用

して、視聴者からの「おたより」を募集した。「おたより」による即席のインタラクティヴィティがすでに、《カードゲーム》ないし「実効｜Work」のプレイアビリティのアドホックな共有である。

展覧会「実効 | Work」パンフレット

NEWS：Googleドキュメント開設→「パンフレット」に変更（4/19）
NEWS：4/20(木) 21(金) はうそのたばこ店で《カードゲーム》を！

目次
◉はじめに
◉《カードゲーム》
◉コアタイムについて
○語彙集
○音声チャットの履歴
○絵
○絵の受付フォーム

◉はじめに
ここは展覧会「実効 | Work」の会場であり、制作現場であり、パンフレットです。
パンフレットなので、これだけで読んだり、他の会場を見るとき手元に置いておいたり……

内容やデザインは、今後制作・公開を続けていくなかで設定し直されることがあります。
（＊変更履歴を見ることで、だれがどう書き換えたのか確認することができます）

現在の編集権限はコアメンバーにあります。コアメンバーは以下です。

- 大岩雄典（アーティスト）
- 西村梨緒菜（《カードゲーム》コーディネーター／大会レフェリー）

だれがこの展覧会の参加者、ドキュメントの編集者に入るのか、のガイドラインは継続的に模索していきます。

◉《カードゲーム》
《カードゲーム》は大岩雄典が2022年に制作した美術作品です。名前の通りカードゲームで、遊ぶことができます。

コアタイム会場
コアタイムの期間は、現実空間の場所を会場として開くことを予定しています。
その場所も、このドキュメントと同じように、上記の「新カード」を遊ぶだけにとどまらない、新しいルールや作品を受け入れられるデザインで運営する予定です。

目標
コアタイムで達成したい事項には、「大岩以外のいろいろな人が作った拡張カードを、みんなでプレイできるようにする」をとりあえず置いています。

《カードゲーム》は、基本パック（210枚）に新たなカードを追加するだけで、新しいことが起こります。すでに大岩によるディレクションの拡張パックが複数、作られています。大岩以外が拡張カードを制作、みんなでプレイするのが現状のコアタイムの目標です。

もともと、「作者以外の創作可能性を開く」というコンセプトから「他の人がカードを作る」が始まり、展覧会もこのように、ドキュメントや、SNS上で開ける音声チャットも会場として開いています。

なぜ「新カードを作る」？
《カードゲーム》を核に起こる拡張は、「新たなカードを加える」だけでなく、「既存のカードを減らす」「ローカルルールを提案する」「プレイの場やコミュニティを作り出す」など色々ありそうです。今年は大会シリーズが開催されています。

そのなかで「新たなカード」を重要に掲げているのは、たぶん、買って配ることができるからです。刷るには準備時間も費用がかかり、部数もあります。
実物が生まれることで、限りなく「制作」が広がりかねないこの企画に、物理的な新面を与えられるからだ、と今のところ考えています。

他のことがあってもいい
たとえば、コアタイム会場が追加される可能性もあります。スタッフや運営コストなど、現実的な課題がありますが、クリアすれば実現するかもしれません。
逆に、現実空間の会場をゼロにして、新カードの郵送だけで展覧会を実現する選択肢もあります。その場合も、何ができるようになるのか、できなくなるのかが選択の助けになります。

○語彙集
この展覧会や《カードゲーム》を制作するうえで使えそうな「語彙」です。おしゃべりやドキュメントで生まれたものを記録します。

このゲームの概要についての情報は以下にあります。

- CMCGグランプリシリーズ
- 大岩雄典ウェブサイト
- 展覧会「可能」ウェブサイト

「実効 | Work」はこの作品を基準にした展覧会です。
すでにこのドキュメントが制作と展示の現場です。さらに、SNS上の音声チャット、定期的に開催するプレイ会、勝手に発生する集まり、コアタイム（2023年末）の会場を舞台とする展覧会です。

◉コアタイムについて
「実効 | Work」は、集中期間＝「コアタイム」を設けます。

コアタイムの時期
「実効 | Work」は継続的な会期の展覧会ですが、
コアタイムは2023年10月後半〜12月を考えています。
助成金の使用限度が2023年内であるのが主な理由です。

「作品」
「実効 | Work」では、《カードゲーム》という「作品」が存在することで、想像や働いたり、提案が生まれたりすると思います。《カードゲーム》はゲーム型の作品なので、実際にプレイすることがステップになるでしょう。
そこにあり、アクセスされることで個人や集団を活性化し、新たな出来事を発生させる「具体性の謎」に、「作品」を位置づけようと思います。

「具体性」
「実効 | Work」には必然的に、「中心〜裾野」のようなものがあります。
たとえば、《カードゲーム》を制作したアーティストや、大会でレフェリーを務めるコーディネーターは「中心」に近く、まだ遊んだことのない人は、何度も遊んだことがある人より「中心」から遠い感じがします。

このような「中心〜裾野」の感覚を、「具体性」の濃淡と考えます。大会参加者が戦況について話題にしたり、プレイ中にデザインの改善点を発見したりするのは、作品にコミットしたときに発生する「具体性」の濃さです。

具体性は、初心者や未プレイの人を排除するのではなく、散逸する概念です。濃淡の逆があることで、レフェリーの的確な案内で初心者がプレイし、面白さを感じることが可能になります。
プレイするだけで「具体性」は確実に作られていきます。「具体性」という指標は、誰にされていない改造に、着実な階段を整備していくようなものだと捉えています。

「プレイヤー」
《カードゲーム》をプレイしたことがある、プレイ方法を知っている人を指します。
「具体性」の項で書かれているように、プレイヤーには具体性の濃淡があります。
誰かにこのゲームのプレイを説明できるようになったら、すでに初心者より「濃い」プレイヤーです。
プレイの微妙な判断を迫られる場面でも自信をもって判断できるようになったら、もう「レフェリー」といえるでしょう。

［fig. 115］展覧会「実効 | Work」パンフレット（文責：大岩雄典・西村梨緒菜）
2023 年 4 月 19 日 1 時 48 分（履歴より復元）

配信直後にGoogleドキュメントを「パンフレット会場」として制作し［fig. 115］、2日後に開かれた第2回の配信で公開した。この時点のドキュメントは、《カードゲーム》の紹介や展覧会主旨の説明、「作品」や「具体性」を定義しようとする語彙集から構成される。第2回の配信ではこれを読み上げながら説明し、逐次課題を洗い出した。

このとき、2023年後半に、現実に集まることのできる会場を用いた「コアタイム」の開催を予定した。すなわち「実効｜Work」は、コアタイムに向けて《カードゲーム》の具体性を多くの観賞者に蓄積し、プレイアビリティを維持･賦活しつづける展覧会であった。この時点の「パンフレット会場」冒頭にはこう記されている。

> 「実効｜Work」はこの作品を基準にした展覧会です。
> すでにこのドキュメントが制作と展示の現場です。さらに、SNS上の音声チャット、定期的に開催するプレイ会、勝手に発生する集まり、コアタイム（2023年末）の会場を舞台とする展覧会です。［fig. 113］

また「語彙集」のセクションにある「作品」「具体性」の項にはこのような説明がある（見やすさのため、見出しを黒正方形で囲む形に書き換えた。以下同じ）。

> **■作品■**
> 「実効｜Work」では、《カードゲーム》という「作品」が存在することで、想像や働いたり、提案が生まれたりすると思います。《カードゲーム》はゲーム型の作品なので、実際にプレイすることがステップになるでしょう。
> **そこにあり、アクセスされることで個人や集団を活性化し、新たな出来事を発生させる「具体性の源」**に、「作品」を位置づけようと思います。
>
> **■具体性■**
> 「実効｜Work」には必然的に、**「中心〜裾野」のようなもの**があります。
> たとえば、《カードゲーム》を制作したアーティストや、大会でレフェリーを務めるコーディネーターは「中心」に近く、まだ遊んだことのない人は、何度も遊んだことがある人より「中心」から遠い感じがします。

［fig. 116］展覧会「実効｜Work」パンフレット（作成：大岩雄典）
2023 年 4 月 19 日 1 時 48 分（履歴より復元）より「具体性」の図

〔この位置に図［fig. 116］〕

このような「中心〜裾野」の感覚を、「具体性」の濃淡と考えます。大会参加者が戦法について話題にしたり、プレイ中にデザインの改善点を発見したりするのは、作品にコミットしたときに発生する「具体性」の濃さです。

具体性は、初心者や未プレイの人を排除するのではなく、歓迎する概念です。濃淡の差があることで、レフェリーの的確な案内で初心者がプレイし、面白さを感じることが可能になります。
プレイするだけで「具体性」は確実に作られていきます。**「具体性」という指標は、舗装されていない坂道に、着実な階段を整備していく**ようなものだと捉えています。

「パンフレット」冒頭では、《カードゲーム》の販売店のひとつであるカフェバー「うそのたばこ店」（浅草橋）にてオープンなプレイ会を 4 月下旬に開催する旨が告知されている。2023 年 4 月から 5 月にかけて展覧会「実効｜ Work」は、《カードゲーム》をプレイするを継続的かつ散発的に作りながら、その経験やコミュニケーションを通じて、展覧会を構成する「作品」や「具体性」という概念をウェブ上で検討しつづけることを主軸にしていた。

6 日後の 4 月 29 日時点の「パンフレット」では、上に引用した「中央〜裾野」モデルは批判的に放棄され、語彙集は以下のように書き換わっている。

■作品■

「実効｜ Work」にとって《カードゲーム》のことです。

「実効｜ Work」では、《カードゲーム》という「作品」が存在することで、想像が働いたり、具体的な提案が生まれたりすると思います。《カードゲーム》はゲーム型の作品なので、実際にプレイすることがステップになるでしょう。

そこにあり、アクセスされることで個人や集団を活性化し、新たな出来事を発生させる「具体性の源」に、「作品」を位置づけようと思います。

■具体性■

「実効｜ Work」の空間は、**「具体性」のやりとり**によってあらわれます。

大会参加者が戦法について話題にしたり、プレイ中にデザインの改善点を発見したり、家族で毎日遊ぶうちにカードにあだ名がついたりするのは、作品にコミットしたときに発生するさまざまな「具体性」です。

《カードゲーム》をたくさん遊んできた人は、そのぶんたくさんの「具体性」を蓄えています。**人々が同じテーブルについてプレイすることで、「具体性」をやりとりしたり、新しい「具体性」が作られたりします。**

まだ遊んだことのない人は、これからだれかとテーブルにつくことで、「具体性」を受け取ったり、また新しい「具体性」をつくることもできるでしょう。

■テーブル■

「テーブル」とは、プレイがおこなわれ、具体性が持ち寄られ、生まれる場所です。

そこにはプレイヤーがいて、それを見ている人もいます。

《カードゲーム》を遊んでいる卓では、カードや戦略、遊び方についてのさまざまな具体性が生まれます。

《カードゲーム》の持ち主（ホルダー）なら、どこにでも「テーブル」を生み出すことができます。

プレイによってその具体性は編集・交換されていき、プレイヤーやそれを見ている人は、「テーブル」から具体性を持ち帰ることができます。

同じように、このドキュメントや毎回の音声チャットも、文章の編集やおしゃべりをつうじて、展覧会の具体性を採掘している「テーブル」です。

この「テーブル」が並んでいるのが「会場」です。

以降もこのGoogleドキュメントは､情報を集約したパンフレットかつ概念を編集する作

［fig. 117］展覧会「実効｜Work」ロゴデザイン
誰でも書くことができるよう、形態ではなく書き方だけが指定された。

［fig. 118］展覧会「実効｜Work」ウェブサイト（デザイン・コーディング：大岩雄典）
2023年5月15日20時時点。開くとまず標語とパンフレットへのリンクがある。右上には背景の赤色のカラーコードが示されている。

［fig. 119］展覧会「実効｜Work」月報（4･5 月合併号②）（文責:大岩雄典･西村梨緒葉）
Google スプレッドシートのセルを繋ぎ、A4 サイズで印刷できるように設計された。

業場の役割を負う。5 月にはロゴが制作され［fig. 117］、またウェブサイト［fig. 118］、さらに Google スプレッドシートを活用した「月報」［fig. 119］が公開された。月報は、その月に「実効｜ Work」で起こったことや、音声配信で話されたこと、プレイ会の報告や、寄せられた「おたより」からの抜粋などを掲載するもので、毎月末日の更新を目安にした。

ウェブサイトは「ロビー」と称し、前述のパンフレットや、繰り返し「Space」で開催していた音声配信の記録、プレイ会の開催情報などにアクセスするハブとして構想された。ドメインのトップページには、簡潔な説明とリンクだけが掲載された。

リンク先のひとつに「標語」がある。これは、「実効｜ Work」の主旨を端的に示す 6 つの標語で、コアタイムに向けて繰り返し用いることで、展覧会全体に一貫性をもたせる機能を期待した。たとえば**「テストプレイで制作する」「分散型自律展覧会」「テーブルに誘う／テーブルを並べる」**という標語には以下のような説明が付してある。[*175]

■テストプレイで制作する■

作品は制作が「完了」したものではありません。鑑賞はただ眺めることではなく、作品の実験、つまりテストプレイです。そのたびに、知的な、美的な、具体的ななにかを作品で収穫できます。

展覧会「実効｜ Work」は、作品《カードゲーム》やそれを共有する環境を、無数にテストプレイすることで作られる展覧会です。作品は鉱山であり、つるはしでもあります。テストプレイのたびに会期と会場はあり、主催やアーティストの役割さえ変わります。

「実効｜ Work」は、展覧会がもつ要素を、別の形でとらえ直す実践です。

■分散型自律展覧会■

展覧会「実効｜ Work」は、一箇所に囲まれたものではありません。複数の、散発する会場をもちます。それぞれの会場は､《カードゲーム》というひとつの作品に、異なるアプローチをしています。探究、実験、制作、観賞、共有、試供。

《カードゲーム》はマルチプル（複製）の作品で、誰でも・どこでも所有することができます。作品があれば、それを囲んでみる「テーブル」があります。このかずかずのテーブルの集合とネットワークがこの展覧会です。

■テーブルに誘う／テーブルを並べる■

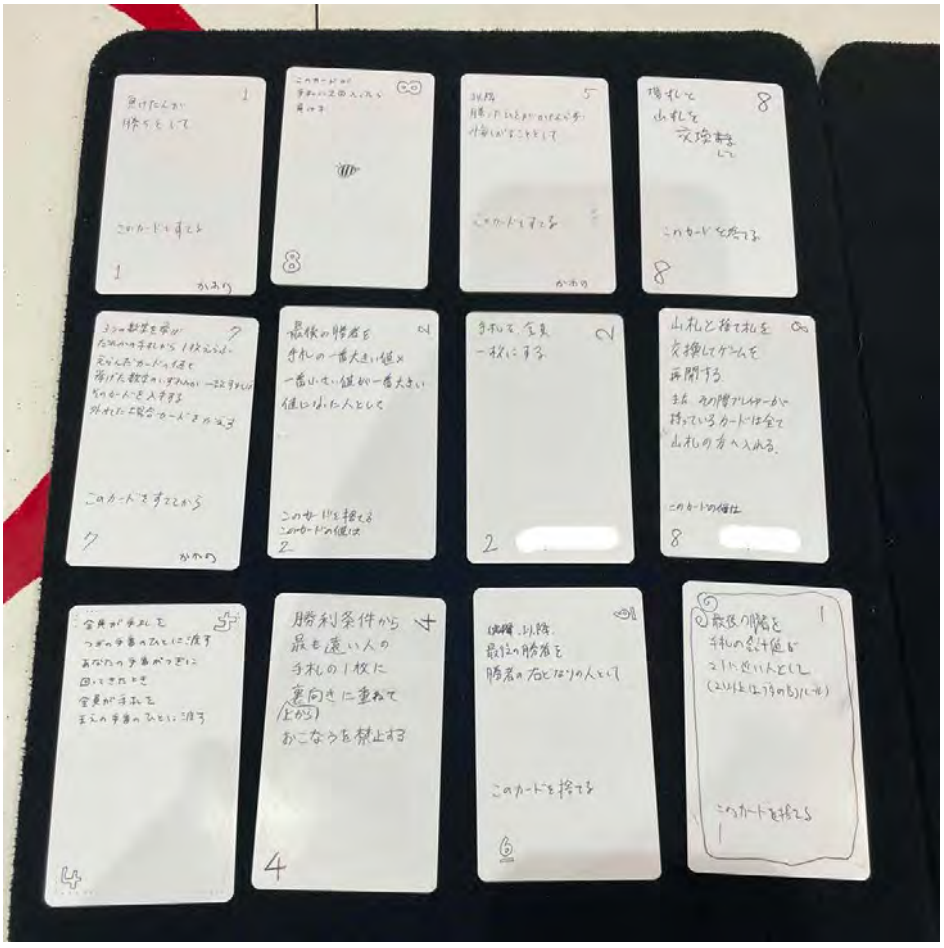
「テーブル」は文字通りの机から連想した概念です。ゲームを遊ぶには机が必要です。展覧会「実効｜ Work」では、作品を囲んでみるひとつひとつの機会をテーブルと呼びます。

《カードゲーム》の所有者（ホルダー）はいつでもテーブルを用意できます。人を誘って鑑賞がはじまります。毎回なにか発見があるでしょう。この具体的な成果を持ち帰り、次の機会に備えます。かずかずのテーブルの集合とネットワークがこの展覧会です。

このように、4月の段階で推敲されていたパンフレットの「語彙集」の項目が、5月の段階で標語に製錬された。以降「実効｜ Work」は、この標語を掲げつつ、各地での定期的なプレイ会を開催し［fig. 120, 121］、また前節で言及した大会とも提携しつつ、来場者との成果

［fig. 120］プレイ会の様子。
2023 年 6 月 9 日。6okken（山梨）にて撮影。

［fig. 121］プレイ会の様子。
2023 年 7 月 15 日。うそのたばこ店にて撮影。



［fig. 122］来場者が書き込んだ空白カード（コーディネート：西村梨緒葉）
2023 年 7 月 21 日。うそのたばこ店にて撮影。

の共有を中心に展開していく。特に重要なのは、7月のプレイ会以降配布されるようになる「空白カード」である［fig. 122］。

「空白カード」は、裏面は《カードゲーム》と同一だが、おもて面に何も書かれていないカードである。7月以降、プレイ会では数百枚の空白カードの束と速乾ボールペンが用意され、来場者がオリジナルのカードをその場で制作、混ぜてプレイできるようにした。その日にはじめてプレイした来場者でも、数回ほどプレイすると、ルールの中で機能するような指示が書ける。プレイすれば新しいカードが書けるという事実や経験が、前節で論じた、制作の装置としての《カードゲーム》の作動であり、「実効｜Work」がプレイアビリティの具体性と呼ぶもののひとつである。オリジナルのカードは本人が持って帰らない限り毎回預かり、プレイ会のたびに文字通り蓄積した。プレイ会ではプレイだけでなく、空白カードのやりとりも含め、「実効｜Work」の主旨を観賞者と共有した。

予定していた「コアタイム」は6月時点で会期・会場が決定し、同時期から「実効ガラ」と

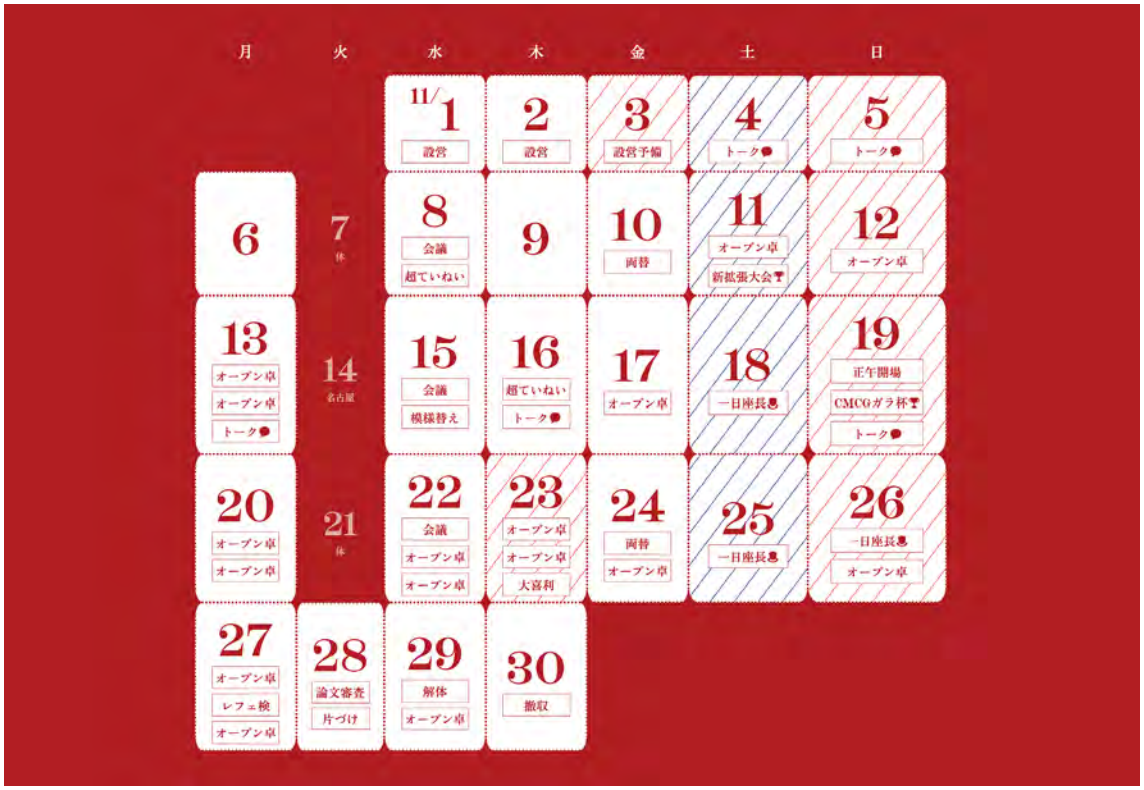
［fig. 123］展覧会「実効｜Work」月報（7·8月合併号②）（文責：大岩雄典·西村梨緒葉）

呼ばれ始めた。7月には、プレイヤー同士の交流用 discord サーバーが用意され、プレイ会の報知やコミュニケーション、また企画会議などが行なわれるようになった。

実効ガラ —— ホットスポット・雀荘・収穫祭としての展覧会

分散型自律展覧会「実効｜Work」の「集中期間」[*176]である「実効ガラ」は、2023年11月1日から30日まで開催された。当日券とフリーパスの両方が用意された。チケットはカレンダー型で、入場した日付にロゴのスタンプが押される［fig. 124］。

［fig. 124］「実効ガラ」チケット（デザイン：大岩雄典／コーディネート：西村梨緒葉）



［fig. 125］「実効ガラ」ウェブサイトより、カレンダー
クリックすると各日の詳細情報が示される。「オープン卓」の予約が入るたびに更新された。オープン卓のコーディネートは西村梨緒葉。

会期中には多くのイベントが企画された。トークイベントのほか、作家を招聘してイベントを依頼する「一日座長」や、お題に沿ってオリジナルカードを応募する「大喜利」、大会でレフェリーを務める技倆を試験形式で測る「レフェリー検定試験」などが散発的に開催された。

それに加えて、会場のテーブルを来場者が貸し切って自前のイベントを開催したりプレイを練習したりできる「オープン卓」の予約システムが設置された［fig. 125］。会期後半になるほどオープン卓の予約は増え、改造したルールを実験する卓や［fig. 126］、オリジナルの上演型拡張パックを制作して公演する卓、大会のレギュレーションについてディスカッションする卓、ひとりではカードを持つこともままならない着ぐるみを介助しながら《カードゲーム》をプレイする卓など、多種多様なイベントが来場者によって持ち込まれた。それぞれのイベント情報は、随時ウェブサイトと、会場の張り紙にまとめられた。

会場には、「可能 | Possible」同様のプレイ用の机・椅子のほか、工作や陳列のための大きな机、文房具一式やプリンター、ラミネーター、白紙などが用意され、来場者は自由に利用することができた［fig. 127, 128］。来場者は会場に通うほど、この空間のどこに何が置いてあり、何ができるのかを把握して、自然に道具を使ったり、自分のエリアを確保したりするようになる。あるテーブルで《カードゲーム》を初心者にレクチャーする卓もあれば、隣

［fig. 126］改造したルールをテストプレイする来場者。
来場者同士で誘い合い、即興でテストプレイが始まる。2023 年 11 月 24 日撮影

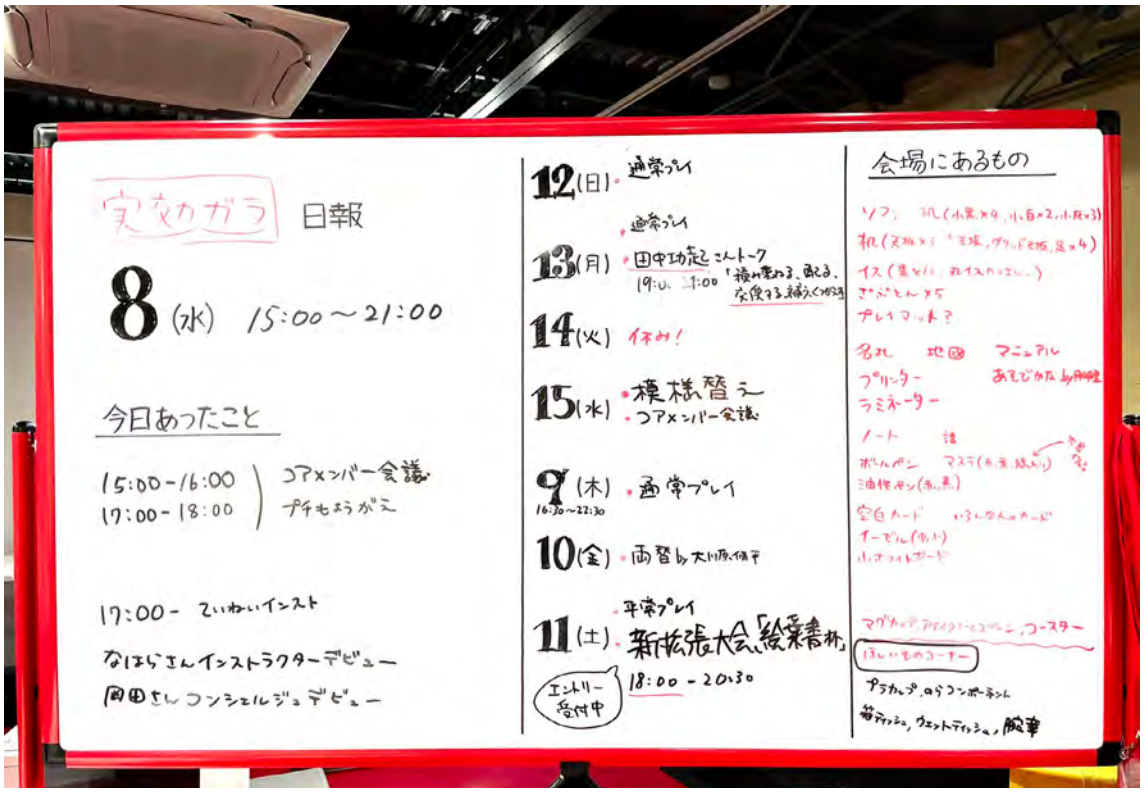
［fig. 127］「実効ガラ」会場の様子
手前と奥では来場者による別々のオープン卓が開催されている。さらに奥に黙々と作業する来場者がいる。2023 年 11 月 22 日撮影

［fig. 128］「実効ガラ」会場の様子
奥側のスペースでイベントが開催されたため、テーブルがまとまっている。
手前には配布物や販売物、窓際に機材がまとめられ、中央にはソファと読み物スペースが作られている 2023 年 11 月 18 日撮影

で自作のカードを制作する卓もある。自身が開催するイベントの下準備のために会場に通うゲストもいれば、その隣で会場に置かれた資料を読み耽る来場者もいる。コースターには標語が書いてあるため、毎日標識のように、そのテーブルで行われるイベントに合わせて移動する。日々のプレイの記憶が蓄積するにつれ、全体の机の配置はゆるやかに移動し、有機的に動線が作られる。会場全体のコーディネートのため、毎週水曜日には会場で公開の会議が行われ、標語をひとつずつ読み上げながら会場の様子を検証するプロセスが踏まれた。

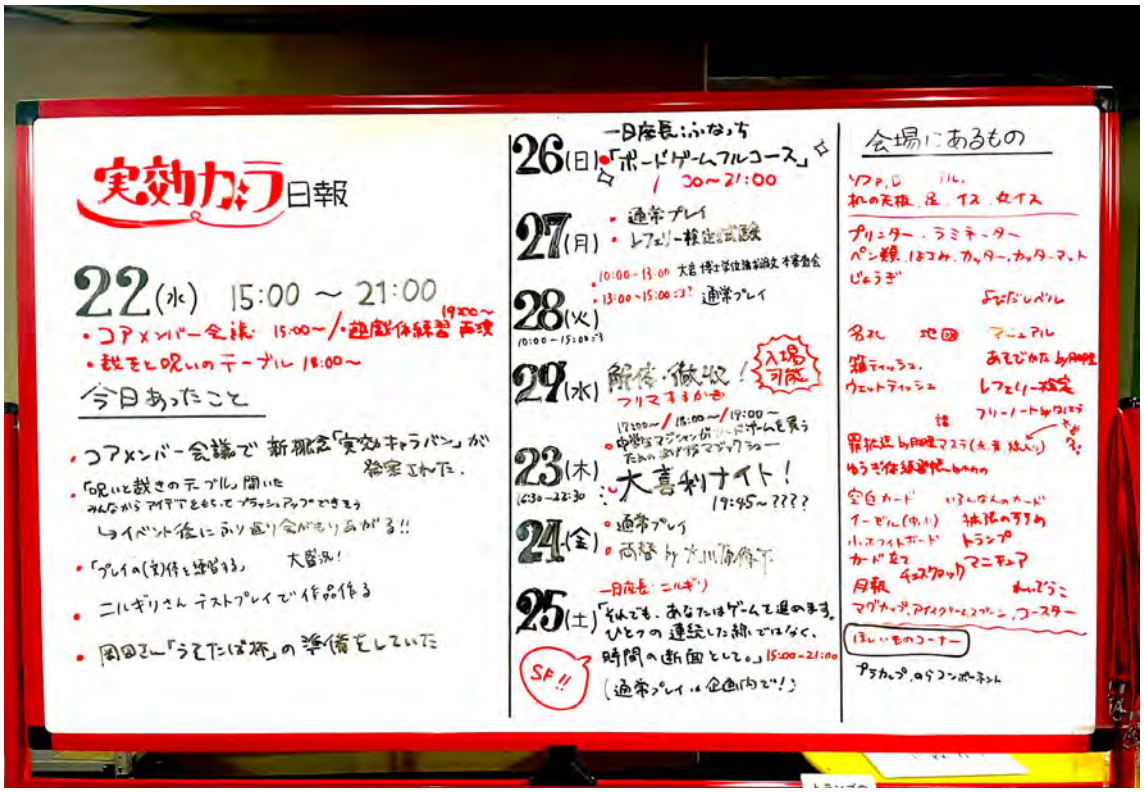
こうした毎日の変化を象徴していたのが、赤い縁の可動式ホワイトボードで連載されていた「日報」である。会場にある物品一覧、向こう一週間分のイベントカレンダー、その日のイベントと、起こったことの報告が毎日書き換えられた［fig. 129, 130］。閉場時間が近づくと、会場にいる来場者とコミュニケーションをとりながら、一日を振り返って記述して、写真に撮影する。

「実効ガラ」の会場は、日々のその場のプレイや目的に従って組み替えられる。ほとん



［fig. 129］「実効ガラ」会場のホワイトボード（日報）（コーディネート：西村梨緒葉／記入：大岩雄典、西村）
2023 年 11 月 8 日撮影

［fig. 131］「実効ガラ」会場のローテーブル（コーディネート：西村梨緒葉）
プレスリリースの抜き刷り、《カードゲーム》記譜法の制作ノート、有志作成のマニュアル、
オリジナルカードの山とそれを入れて遊ぶ抽選箱などがある。2023 年 11 月 15 日撮影



［fig. 130］「実効ガラ」会場のホワイトボード（日報）（デザイン：大岩雄典、コーディネート：西村梨緒葉）
2023 年 11 月 22 日撮影

どの机が可動すること、ホワイトボードやポスターなど書き換えや張り替えが頻繁になされること、脚のない天板が自由に使い回されることで、4.1節でドクメンタ15に見たような「偶然性、仮設性、未完性」が「実効ガラ」でも実現している。ホワイトボードの手書きの文字が日々部分的に更新されて痕跡が蓄積したり、また机上に来場者が手書きしたオリジナルカードが溜まっていくこと、チケットのカレンダーにスタンプが溜まっていくことは、メンツェルのれんが積みのモチーフやバーボーフェンのカレンダーにフリードが見出したような身体化された日常性である。会場に通ううちに、我が家のようにリラックスしたり、物の居場所がわかるようになることは、ウォール《A View from an Apartment》で被写体が撮影場所のアパートメントに滞在するうちに身につけた、行為や必要への没入である。「実効ガラ」は、展覧会場を使いやすく可変的なものとしてデザインすることと、「実効｜Work」全体と共有する《カードゲーム》の可塑性のプレイアビリティとを連続させる。来場者は、《カードゲーム》のプレイアビリティをコアにして、会場の「作動する装置」に没頭する。

他方、「実効ガラ」におけるクリティカリティの局面は、《カードゲーム》という作品がプレイされるたびに来場者をひとりのプレイヤーとして反射する、一回ごとのプレイの自律にあらわれる。「実効ガラ」を通じてこの作品はさまざまにプレイされるいっぽう、プレイのたびに直面する戦局の難しさは、プレイヤーをこの作品の固有性に向き合わせる。「実効ガラ」は会期終盤に会場を解体したが、撤収後の期間も開場日に含んでいた。29日夕方には会場は解体･撤去され、床全体を覆っていた赤い絨毯が取り払われ、元々の黒い床に戻ったが、《カードゲーム》は引き続きプレイできた。プレイは会場備品の無骨な机と椅子で行われた。

会場に溢れた物品･機材と使用の蓄積によって賦活されたプレイアビリティがリセットされたことで、残った《カードゲーム》は、あらためてひとつの作品として向き合われる。来場者たちが没頭していた拡張されたプレイアビリティの可塑性にたいする、作品の自律が強調される。

具体性によって交歓する収穫祭が終わったのち、「実効｜Work」および「実効ガラ」で得た具体性は各人に残存し、《カードゲーム》のプレイのたびに呼び起こされる。最終日の30日も入場可能であったが、《カードゲーム》はすべて片付けられ、この日だけ会場でのプレイはできなかった。

まとめ

第二部では、まず申請者のこれまでの制作活動を概観した。申請者は、観賞者の移動プロセスの設計や、映像のループ構造などから、インスタレーション・アートにおける時間性に関心をもち、一貫してこのジャンルのポテンシャルを検討してきた。

カードゲーム状の作品《カードゲーム》(2022–)は、カードという媒体の性質に注目することで、インスタレーション・アート特有の演劇的な時空間の経験をとらえる。カードは裏面とおもて面によって情報の公開を統御する。カードを用いたゲームはおしなべてこの特性によって構造づけられている。申請者はカードが構成する情報の可視性の構造を、壁による死角やタイムベースドメディアを組み合わせて設計する典型的なインスタレーション・アートに類比し、「どのカードが誰に見えるか」をプレイの主題とするのルールを設計した。

カード同士の関係や勝敗の条件が対称的・可逆的に設計されているため、《カードゲーム》の戦局は極端に安定しない。これを安定させるのは、プレイヤー同士が相互かつ同等に推論能力を投影する没入のプロセスである。相手の行為の意味は、真剣な没入によってはじめて充分に解釈可能になり、それにもとづいてはじめて、相手を出し抜く判断をする主体として自分を見いだせるクリティカリティの局面に到る。《カードゲーム》は、プレイのたびに没頭すべき装置をその場で協働的に組み上げることを求め、その達成と同時に勝敗というクリティカリティの局面を作動させるインスタレーション・アートである。

本論文では《カードゲーム》の成立の経緯、特にプロトタイプからの修正点を見ることでこのようなデザインの意図を確認した。さらに、拡張パックの制作における本作の「創発を促す装置」としてのポテンシャル、大会「CMCG グランプリシリーズ」や展覧会「可能｜Possible」の展開における本作のリレーショナルなポテンシャルを確認した。《カードゲーム》はその可塑的な設計によって、このルールのもとで実行できる新たなカードを創案させる。また、プレイを通じて蓄積した知識や記憶は、それを交換する場としてプレイヤーのコミュニティを見出す。申請者はこの両側面に関心をもち、そのような作品のプレイアビリティそのものを「会場」とする分散型自律展覧会「実効｜ Work」を構想、実現に移した。特に、日常性と仮設性によって《カードゲーム》のプレイアビリティを最大限賦活する「実効ガラ」の設計をたどり、インスタレーション・アートとしての側面を概観した。

資料

1.《カードゲーム》カード一覧

2.《刑吏たち伴奏たち》《カードゲーム》異同

資料１

場札かだれかの手札の
１枚の下に重ねて
あわせて１枚となり
おこなうのを禁止する

このカードの価は
0

Underlay and combine this card
with one card from the table or any player's hand
and make it unexecutable.

This card is WORTH **0**

このカードを捨てる

このカードの価は
1

Discard this card, which is WORTH **1**

場札かだれかの手札の
１枚の下に重ねて
あわせて１枚となり
価の正負を逆転する

このカードの価は
0

Underlay and combine this card
with one card from the table or any player's hand
and reverse the sign of its value.

This card is WORTH **0**

いまあなたの
手札にあるカードを
よみあげられるかぎりすべて
よみあげておこなう

このカードを捨ててから
このカードの価は
1

Read out and execute your
all hand cards at the present as fas as readble,
after discarding this card, which is WORTH **1**

場札かだれかの手札の
１枚の下に重ねて
あわせて１枚となり
価を倍にする

このカードの価は
0

Underlay and combine this card
with one card from the table or any player's hand
and double its value.

This card is WORTH **0**

場札かだれかの手札の１枚を
このカードと交換する

このカードの価は
2

Exchange with one from the table or any player's hand,
this card, which is WORTH **2**

ゲームを終える

このカードの価は
1

End the game.

This card is WORTH **1**

手番を逆順にして

このカードを捨てる
このカードの価は
2

Reverse the turn,
and **then discard this card,** which is WORTH **2**

あなたの手札を
以降おもてに明かして

このカードを捨てる
このカードの価は
1

Destine that your hand is open from now,
and **then discard this card**, which is WORTH **1**

つぎのひとを飛ばす

このカードを捨ててから
このカードの価は
2

Skip the next player,
after discarding this card, which is WORTH **2**

だれかの手札を隠して

このカードを捨てる

このカードの価は **2**

Hide any one player's hand cards,
and **then discard this card,** which is WORTH **2**

山札のいちばん上のカードを
みてよみあげておこなう

このカードを捨ててから

このカードの価は **2**

See the top card of the deck, and read out and execute it,
after discarding this card, which is WORTH **2**

だれかの手札をみて
1枚よみあげておこなう

このカードを捨ててから

このカードの価は **2**

See any one player's hand
and read out and execute one from it.
after discarding this card, which is WORTH **2**

以降全員
手札からカードを捨てる
おこないを禁止する

このカードを捨ててから

このカードの価は **2**

Destine that no one can do any execution
which includes discarding card from hand from now,
after discarding this card, which is WORTH **2**

何もしない

このカードの価は **3**

Do nothing.

This card is WORTH **3**

あなたの手札をすべて捨てる

このカードを捨てる

このカードの価は **3**

Discard your all hand cards.

This card is WORTH **3**

山札をくつがえし

このカードを捨てる

このカードの価は **3**

Turn the deck upside down,
and **then discard this card,** which is WORTH **3**

あなたの手札の上限を
1枚へらして

このカードを捨てる

このカードの価は **3**

Decrease the limit of your hand cards by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH **3**

以降場札を伏せて

このカードを捨てる

このカードの価は **3**

Destine that the table cards are put face down from now,
and **then discard this card,** which is WORTH **3**

すべての上限を
はじめにきめた数にもどして

このカードを捨てる

このカードの価は **3**

Reset the limits of all the hand to default,
and **then discard this card,** which is WORTH **3**

山札が
場札の 3 倍以下の枚数に
なるまで捨てて

このカードも捨てる
このカードの価は

3

Discard cards from the deck
until its number becomes 3 times one of the table,
and **then discard this card,** which is WORTH

3

場札を一掃して

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Discard all the table cards,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

場札の上限を 1 枚ふやして

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Increase the limit of the table by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

以降場札をおもてにして

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Destine that the table cards are put face up from now,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

以降場札の上限を 1 枚として

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Destine that the limit of the table is 1,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

最後の勝者を
手札の合計価の
もっとも低い人として

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Define the winner the player whose hand is worth lowest at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

場札の上限を
はじめにきめた数にもどして

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Reset the limits of the table to default,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

全員の手札の上限を
もっとも大きい人にそろえて
あなたから順に山札よりおぎない

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Make the limits of all the hand as same as the largest
and refill them with cards from the deck from you,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

全員の手札の上限を
はじめにきめた数にもどして

このカードを捨てる
このカードの価は

4

Reset the limits of all the hand to default,
and **then discard this card,** which is WORTH

4

何もしない

このカードの価は

5

Do nothing.

This card is WORTH

5

このカードを捨てる

Discard this card, which is WORTH **5**

このカードの価は

5

あなた以外の手札を
いちどみて

See the other players' hands once,
and **then discard this card,** which is WORTH **6**

このカードを捨てる

このカードの価は

6

あなたの手札の上限を
１枚ふやして

Increase the limit of your hand cards by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH **5**

このカードを捨てる

このカードの価は

5

だれか２人の手札を
上限ごと交換する

Exchange two players' all hand cards and their limits,
after discarding this card, which is WORTH **5**

このカードを捨ててから

このカードの価は

5

いまおこなった交換を撤回して

Undo the exchange executed in the previous player's turn,
and **then discard this card,** which is WORTH **5**

このカードを捨てる

このカードの価は

5

全員の手札と場札を
すべてシャッフルする

Shuffle all players' hand cards and the table cards,
after discarding this card, which is WORTH **5**

このカードを捨ててから

このカードの価は

5

以降だれもが
手札をおもてに明かして

Destine that all players' hand cards are open from now,
and **then discard this card,** which is WORTH **5**

このカードを捨てる

このカードの価は

5

いまきめた条件を撤回して

Undo the change of conditions executed in the previous player's turn,
and **then discard this card,** which is WORTH **5**

このカードを捨てる

このカードの価は

5

最後の勝者を
手札の平均価が
もっとも５に近い人として

Define the winner the player
whose average value of hand cards is closest to 5 at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH **5**

このカードを捨てる

このカードの価は

5

捨札をシャッフルして
山札に重ねて

Shuffle the discard pile and put them on the deck,
and **then discard this card,** which is WORTH **4**

このカードを捨てる

このカードの価は

4

このカードを含む札を
このカード以外すべて捨てる

このカードの価は

5

Discard all cards including this card except this card,
which is WORTH **5**

最後の勝者を
手札の上限の
もっとも小さい人として

このカードを捨てる

このカードの価は

6

Define the winner the player
whose hand limit is the smallest at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH **6**

あなたの手札と場札を
上限ごと交換する

このカードの価は

6

Exchange your all hand cards with the table cards and their limits.
This card is WORTH **6**

以降だれもが手札を隠して

このカードを捨てる

このカードの価は

6

Destine that all players hide their hand cards from now,
and **then discard this card,** which is WORTH **6**

場札かだれかの手札から
1枚と1枚を交換する

このカードを捨ててから

このカードの価は

6

Exchange two cards from the table or any player's hand.
after discarding this card, which is WORTH **6**

すべての上限を1枚ふやして
あなたから順に山札よりおぎなう

このカードを捨ててから

このカードの価は

6

Increase all limits by 1
and refill them with cards from the deck in order,
after discarding this card, which is WORTH **6**

山札の半分を捨てて

このカードも捨てる

このカードの価は

6

Discard the half of the deck,
and **then discard this card,** which is WORTH **6**

負ける

このカードの価は

7

Lose.
This card is WORTH **7**

最後の勝者を
手札の合計価の
もっとも高い人として

このカードを捨てる

このカードの価は

6

Define the winner the player
whose hand is worth highest at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH **6**

あなたの手番をさらに2回する

このカードを捨ててから

このカードの価は

7

Take plus 2 turns,
after discarding this card, which is WORTH **7**

全員の手札の上限を
1枚へらして

7

Decrease the limit of all players' hand cards by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

7

最後の勝者を
もっとも価の高い1枚を
もつ人として

7

Define the winner the player
who has the most valuable card at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

7

手札でもっとも価の低い1枚を
おこなわずに捨てて

7

Discard one of the cards worth lowest in your hand without execution,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードも捨てる
このカードの価は

7

手札から1枚
よみあげておこない

7

Read out and execute one card from your hand,
but **instead of it discard this card,** which is WORTH

このカードを代わりに捨てる
このカードの価は

7

すべての重なったカードを
分解し
下に重なっていたほうのカードを
すべて捨てて

7

Decompose all the combined card
and discard all underlain card,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードも捨てる
このカードの価は

7

捨札の1枚と
交換する

8

This card is WORTH

Exchange this card with one from the discarded.

このカードの価は

8

だれかの手札を
以降おもてに明かして

8

Destine that any player's hand is open from now,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

8

だれかの手札の上限を
1枚ふやして

8

Increase the limit of any player's hand cards by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

8

だれかの手札の上限を
1枚へらして

8

Decrease the limit of any player's hand cards by 1,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

8

だれかの手札の上限を
はじめにきめた数にもどして

8

Reset the limit of any player's hand cards to default,
and **then discard this card,** which is WORTH

このカードを捨てる
このカードの価は

8

最後の勝者を
手札の上限の
もっとも大きい人として

8

このカードを捨てる
このカードの価は

8

Define the winner the player
whose hand limit is the largest at the end,
and **then discard this card,** which is WORTH

8

すべての上限を倍にして
あなたから順に
山札よりおぎなう

8

このカードを捨ててから
このカードの価は

8

Double all the limits
and refill them with cards from the deck from you,
after discarding this card, which is WORTH

9

何もしない

This card is WORTH

このカードの価は

9

Do nothing.

9

全員の手札をシャッフルする

このカードを捨ててから
このカードの価は

9

Shuffle all players' hand cards,
after discarding this card, which is WORTH

9

このカードを捨てる

Discard this card, which is WORTH

このカードの価は

9

山札をすべて捨てて

このカードも捨てる
このカードの価は

9

Discard all the deck,
and **then discard this card,** which is WORTH

9

つぎの手番のひとは
いま手札にあるカードを
よみあげられるかぎりすべて
よみあげておこなうこととして

このカードを捨てる
このカードの価は

9

Destine that in the next turn
the next player reads out and executes
all cards of own hand at the present as far as readble,
and **then discard this card,** which is WORTH

9

以降
手札からカードを捨てる
おこないを解禁して

このカードを捨てる
このカードの価は

9

Destine that everyone can do an execution
which includes discarding card from hand from now,
and **then discard this card,** which is WORTH

9

だれかの手札から１枚抜いて
上限をへらし
だれかの手札に加えて
上限をふやす

このカードを捨ててから
このカードの価は

9

Draw one card from any player's hand and decrease its limit
and add it to any player's hand and increase the limit,
after discarding this card, which is WORTH

10

ゲームを終える

このカードを捨ててから
このカードの価は

10

End the game,
after discarding this card, which is WORTH

資料２

《刑吏たち伴奏たち》

場札かだれかの手札の１枚の下に重ねて あわせて１枚となり 価を倍にする		**0**
場札かだれかの手札の１枚の下に重ねて あわせて１枚となり 価を負にする		**0**
あなたの手札を以降おもてに明かして	このカードを 捨てる	**1**
いまのあなたの手札をすべて 順によみあげておこない	このカードを 捨てる	**1**
いま起きたことをなかったことにして	このカードを 捨てる	**1**
ゲームを終える		**1**
このカードを捨てる		**1**
だれかから１枚奪い よみあげておこない	このカードを 捨てる	**2**
だれかの手札を隠して	このカードを 捨てる	**2**
つぎのひとを飛ばして	このカードを 捨てる	**2**

《カードゲーム》

場札かだれかの手札の１枚の下に重ねて あわせて１枚となり 価を倍にする		**0**
場札かだれかの手札の１枚の下に重ねて あわせて１枚となり 価の正負を逆転する		**0**
場札かだれかの手札の１枚の下に重ねて あわせて１枚となり おこなうのを禁止する		**0**
あなたの手札を 以降おもてに明かして	このカードを 捨てる	**1**
いまあなたの 手札にあるカードを よみあげられるかぎりすべて よみあげておこなう	このカードを 捨ててから	**1**
いまおこなった交換を撤回して	このカードを 捨てる	**5**
いまきめた条件を撤回して	このカードを 捨てる	**5**
ゲームを終える		**1**
このカードを捨てる		**1**
だれかの手札をみて １枚よみあげておこなう	このカードを 捨ててから	**2**
だれかの手札を隠して	このカードを 捨てる	**2**
つぎのひとを飛ばして	このカードを 捨ててから	**2**

《刑吏たち伴奏たち》

以降全員手札からカードを捨てない		2
場札かだれかの手札の１枚と このカードを交換する		2
あなたの手札をすべて捨てる		3
このカードを捨てる		3
以降場札を伏せて	このカードを 捨てる	3
何もしない		3
山札をくつがえし	このカードを 捨てる	3
山札を場札の３倍の枚数以下まで捨てて	このカードを 捨てる	3

《カードゲーム》

以降全員 手札からカードを捨てる おこないを禁止する	このカードを 捨ててから	2
以降全員 手札からカードを捨てる おこないを解禁して	このカードを 捨てる	9
場札かだれかの手札の１枚と このカードを交換する		2
手番を逆順にして	このカードを 捨てる	2
山札のいちばん上のカードを みてよみあげておこなう		2
あなたの手札をすべて捨てる		3
以降場札を伏せて	このカードを 捨てる	3
何もしない		3
山札をくつがえし	このカードを 捨てる	3
山札が 場札の３倍以下の枚数に なるまで捨てて	このカードを 捨てる	3
あなたの手札の上限を１枚へらして	このカードを 捨てる	3

《刑吏たち伴奏たち》

以降場札の上限を１枚として	このカードを捨てる	4
以降場札をおもてにして	このカードを捨てる	4
最後の勝者を手札の合計価のもっとも低い人として	このカードを捨てる	4
場札の上限を１枚ふやして	このカードを捨てる	4
場札をいちど一掃して	このカードを捨てる	4
あなたの手札をこのカード以外すべて捨てる		5
以降だれもが手札をおもてに明かして	このカードを捨てる	5
最後の勝者を手札の平均価がもっとも５に近い人として	このカードを捨てる	5

《カードゲーム》

すべての上限をはじめにきめた数にもどして	このカードを捨てる	3
以降場札の上限を１枚として	このカードを捨てる	4
以降場札をおもてにして	このカードを捨てる	4
最後の勝者を手札の合計価のもっとも低い人として	このカードを捨てる	4
場札の上限を１枚ふやして	このカードを捨てる	4
場札を一掃して	このカードを捨てる	4
場札の上限をはじめにきめた数にもどして	このカードを捨てる	4
全員の手札の上限をはじめにきめた数にもどして	このカードを捨てる	4
全員の手札の上限をもっとも大きい人にそろえてあなたから順に山札よりおぎない	このカードを捨てる	4
このカードを含む札をこのカード以外すべて捨てる		5
以降だれもが手札をおもてに明かして	このカードを捨てる	5
最後の勝者を手札の平均価がもっとも５に近い人として	このカードを捨てる	5

《刑吏たち伴奏たち》

捨札をシャッフルして山札に重ねて	このカードを捨てる	5
だれか２人の手札をすべて交換する	このカードを捨てる	5
全員の手札と場札をすべてシャッフルして	このカードを捨てる	5
あなたの手札を場札と上限ごと交換する		6
以降だれもが手札を隠して	このカードを捨てる	6
最後の勝者を手札の合計価のもっとも高い人として	このカードを捨てる	6
山札の半分を捨てて	このカードを捨てる	6
場札かだれかの手札の２枚を交換して	このカードを捨てる	6
場札と全員の手札の上限を１枚ふやしてすぐに山札よりおぎなう	このカードを捨てる	6

《カードゲーム》

捨札をシャッフルして山札に重ねて	このカードを捨てる	4
だれか２人の手札を上限ごと交換する	このカードを捨てる	5
全員の手札と場札をすべてシャッフルして	このカードを捨てる	5
何もしない		5
このカードを捨てる		5
あなたの手札を場札と上限ごと交換する		6
以降だれもが手札を隠して	このカードを捨てる	6
最後の勝者を手札の合計価のもっとも高い人として	このカードを捨てる	6
最後の勝者を手札の上限のもっとも小さい人として	このカードを捨てる	6
山札の半分を捨てて	このカードを捨てる	6
場札かだれかの手札から１枚と１枚を交換する	このカードを捨てる	6
すべての上限を１枚ふやしてあなたから順に山札よりおぎなう	このカードを捨てる	6

《刑吏たち伴奏たち》

あなたの手番をさらに２回する	このカードを捨ててから	7
あなた以外の手札をいちどみて	このカードを捨てる	7
最後の勝者を もっとも価の高い１枚をもつ人として	このカードを捨てる	7
あなたの手札の上限を１枚ふやして	このカードを捨てる	8
このカードを代わりに捨てて 手札から１枚よみあげておこなう		8
だれかの手札を以降おもてに明かして	このカードを捨てる	8

《カードゲーム》

あなたの手番をさらに２回する	このカードを捨ててから	7
あなた以外の手札をいちどみて	このカードを捨てる	6
最後の勝者を もっとも価の高い１枚を もつ人として	このカードを捨てる	7
全員の手札の上限を １枚へらして	このカードを捨てる	7
負ける		7
すべての重なったカードを 分解し 下に重なっていたほうのカードを すべて捨てて	このカードを捨てる	7
あなたの手札の上限を １枚ふやして	このカードを捨てる	5
だれかの手札の上限を １枚ふやして	このカードを捨てる	8
だれかの手札の上限を １枚へらして	このカードを捨てる	8
だれかの手札の上限を はじめにきめた数にもどして	このカードを捨てる	8
手札から１枚よみあげておこない	このカードを代わりに捨てる	7
だれかの手札を 以降おもてに明かして	このカードを捨てる	8

《刑吏たち伴奏たち》

捨札の１枚と交換する		**8**
手札でいちばん価の低いカードを１枚おこなわずに捨てて	このカードを捨てる	**8**
場札と全員の手札の上限を倍にしてすぐに山札よりおぎなう	このカードを捨てる	**8**
全員の手札をシャッフルする	このカードを捨ててから	**8**
このカードを捨てる		**9**
つぎのターンにつぎのひとはいまの手札をすべて順によみあげておこなうこととして	このカードを捨てる	**9**
何もしない		**9**
山札をすべて捨てて	このカードを捨てる	**9**
このカードを捨てて	ゲームを終える	**10**

《カードゲーム》

捨札の１枚と交換する		**8**
手札でもっとも価の低い１枚をおこなわずに捨てて	このカードを捨てる	**8**
すべての上限を倍にしてあなたから順に山札よりおぎなう	このカードを捨てる	**8**
捨札の１枚と交換する	このカードを捨ててから	**9**
最後の勝者を手札の上限のもっとも大きい人として	このカードを捨てる	**8**
このカードを捨てる		**9**
つぎの手番のひとはいま手札にあるカードをよみあげられるかぎりすべてよみあげておこなうこととして	このカードを捨てる	**9**
何もしない		**9**
山札をすべて捨てて	このカードを捨てる	**9**
だれかの手札から１枚抜いて上限をへらしだれかの手札に加えて上限をふやす	このカードを捨てる	**9**
ゲームを終える	このカードを捨ててから	**10**

註

第一部

1 谷川 1997, Reiss 1999, Bishop 2004, McTighe 2012, Rebentisch 2012, Petersen 2015 など。Elwes 2015 が数多く挙げる「先祖」も 1960 年代までのもの。

2 「演劇性」の概念を共有するにもかかわらず、以降の著作と「芸術と客体性」との結びつきは両義的でありつづけた。

フリードはこの執筆時点で、題に「演劇性」を語を掲げたことを強調し、初期フリードの批評の読者はこれらの仕事のあいだの平行性を見出すだろうと述べる［5］。いっぽう後年には、批評的な仕事と美術史的な仕事とが結びつくという前提にはいくつかの誤りがあり、両者は架橋できないと主張する。フリードによれば両者の違いは、価値づけの有無ないし強弱にある。たとえば『クールベのリアリズム』が演劇の打破を価値基準としていないことをフリードは強調し、そもそもある絵画（芸術作品）が演劇的かどうかは内在的なことではないと述べる［AO 48–49］。すでに前章でみたように、演劇性にかんするメディウムの慣習は超歴史的なものではなく、たとえば「芸術と客体性」における演劇の脅威は 1960 年代に特有のものである。美術史的仕事において価値判断は拒否されるものであり、「芸術と客体性」の時期のミニマル・アート批判はあくまでその「奥行きある背景〔deep background〕」だとフリードは述べる［51］。

しかし『なぜ写真はいま』ではうってかわって、この対立はもはやないとフリードは主張し、この著作を批評でありかつ歴史でもあり、また判断的かつ非判断的と述べる［WPM 4］。このような立場の転回は、論集『芸術と客体性』にイントロダクションを述べたときに比べ、演劇性の問題が改めて写真のメディウムにおいてアクチュアルな問いとなったことにもとづく。この立場は写真以外の芸術も論じる『四人の正直な不法者』『もうひとつの光』でも継続していると見える［FHO, AL］。

3 ゲームデザイナーのドン・カーソンが「環境的ストーリーテリング」と呼ぶ空間デザインと類比できる［Carson 2000］。

4 この問いのより実践的でマイナーヴァージョンとして、単なる「アートのインスタレーション」をジャンルとしての「インスタレーション・アート」から区別し、それが「ひとつの全体性として見える」点を強調するビショップの主張を挙げられる［Bishop 2005:6］。

5 ピーター・オズボーンはこれを「目的論的」と批判する。［Osborne 2001:149］

6 バーツェツィスは「映像技術的インスタレーション〔kinematographische Installation〕」について、エルウェスと同様に物理的な展示空間に映像メディアが置かれる点を特徴とみなし、「空間と空間が入れ子になった状況で連続している」と分析する［Bahtsetzis 2006:37–38］。本文 3.1 節も参照。

7 モニカ・E・マクタイはインスタレーション・アート作品にたいしてその記録写真が補完的にそれを「フレームづける」機能を指摘している。

> そしてこのパレルゴンあるいは制度的フレームは、展示カタログの中では写真の形式をとる。これを踏まえて、作品における写真の役割を検討することで、インスタレーション・アートの別の側面を採取しうる。インスタレーション・アート作品の記録写真はふつうその作品実物の補完として満たれる。インスタレーションの写真、特に展示カタログにあるようなものは、それによってインスタレーション・アートがフレームづけられ、アメリア・ジョーンズの言う「象徴的なステータス」を得るもののひとつなのだ。［McTighe 2012:27］

マクタイはPS1のこけら落とし展「Rooms」(1976)のカタログにおいて写真のシーケンスが観賞者のウォークスルーを模倣していること、これによって展覧会や作品の経験の時間的側面が強調されていることを指摘する［38–39］。マクタイは、インスタレーション・アートのエフェメラルかつ不確定な存在のステータスを写真と比較し、デリダの「代補」概念を参照しながら、それらが相互に言説的に規定しあうと主張する。

> 写真と同様にインスタレーション・アートはつねに補完〔代補：supplement〕、アート・ワールドの文脈のなかでの何らかの種類のフレームを、たとえフレームの必要を拒否しようとも、インスタレーション・アートは、かたやそれが作られたリテラルな空間から、かたやより直接的でないイデオロギー的空間まで、拡張する様々なフレームをもちうる。そのうえ、このイデオロギー的・言説的な構造は、リテラルな展示空間だけでなく、インスタレーション・アートの展示カタログにある写真やテクストも含。これらのイメージやドキュメントは、あくまで作品の補完〔代補〕だと思われようとも、重要なしかたで作品の理解を条件づけつづける。［71］

このようなインスタレーション・アートの理解は、アーチャーやデ・オリヴェイラらの観点と比較できる。註113も参照。

8 Light Sentence | National Gallery of Canada https://www.gallery.ca/collection/artwork/light-sentence

9 これはアーチャーの文脈侵犯としての「インスタレーション」という観点や、コールター＝スミスのジャッドへの揶揄とも通じる。

10 ただしライスはイントロダクションでモダニズムとミニマリズムとの傾向の対比には言及している［Reiss 1999:xiv］。

11 ビショップは、この意味での演劇性は観賞者の自覚的なふるまいを指すとして、『Installation Art』第1章「夢の光景」に分類するような作品が「(舞台) 演劇的」であることと区別している［Bishop 2005:136］。つまりビショップは後者に自覚的なありかたをみとめていないのであり、これはビショップにおける参加や没入といったタームのイデオロギー的な割り振りにたいするペーターセンの批判の対象にあたる。

12 タヴィニは、「ものと記号とが二重にあること」というレーベンティッシュのアイデアを誤ってフリードに帰している。［Tavini 2019:139］

13 「「没入」三部作」は、「美術史三部作」または端に「三部作」と呼ばれることもある［WPM 98, FHO 19, AL 154］。あいだの時期に書かれた『リアリズム、書記、毀損』を4冊目に数える記述もある［FHO 17］。

14 「いま「芸術と客体性」のどのページをめくっても、演劇や演劇性は明確には定義されていない〔…〕」［Krauss et al. 1987:62］

15 他方でフリードの言説を離れれば、むしろステラのミニマル・アートにたいする影響は大きい［Meyer 2000b:21］。

16 のちにみるようにジャッドは「芸術と客体性」を強く批判しているが、モリスはこのテクストがフリードの存在を今まで忘れさせないできた (keep Michael Fried up at night) と評価している［Morris 2003:686］。

17 この立場の混成にのちにジャッドは指摘・抗議しており、フリードはこの点はジャッドの怒りに正当性があると述べながら、当時の必然的感覚を堅持する［FHO 8］。

18 フリード自身は「3人のアメリカ人画家」が自分にとって最後の「フォーマリズム」的なテクストだったと認識し、それ以降のテクストを読んでいない人々が自分をフォーマリズムの批評家だと臆見することに不満を呈している［Fried 2000:385］。

19 とはいえ入江哲朗は、この引用された一節が特段エドワーズの思想を代表するものでないこと、また恩寵が繰り返し過ぎ去っては確信されるというフリードの観点はエドワーズの恩寵概念とは相容れないことを指摘し、マイヤーによる両者の類比の説明を杜撰と批判したうえで、このよう歪んだエドワーズ像を持ち出す必要がフリードの議論にあったのかと疑義を呈する［入江 2021］。

20 ディドロの絵画批評でも「瞬間〔instant〕」の概念は重要な位置を占める。しかしこの概念が、フリードの言う「瞬間性〔instantaneousness〕」と、けして無関係ではないにせよ異なる性質をもつことを確認する。村山雄紀はディドロの絵画批評を分析して、絵画には寓話の無数の瞬間ではなく、選択されたひとつの瞬間が描かれるべきと考えていることを指摘する。とはいえ選ばれるべき瞬間は、出来事の如何を直截的に提示するものではなく、むしろそれを想像させるような瞬間である。

> ディドロの批評において注目すべきことは、ディドロが記述する「瞬間」は無時間的な固定した点としてではなく、持続を孕んだ揺れ動く線として存在していることである。例えば、「今にも転びそうである」、「あと数歩しかない」、「レースの終わりへと投げ出されるであろう」、「落下させることはないだろう」という言葉が顕著に示すように、ディドロが記述する「瞬間」は、無時間的に固定したものでなく、ゴールの結末という未来の時間性へと微妙に揺らいでいる。すなわち、ディドロが記述する「瞬間」は、特権的な「瞬間」の前後に間延びした「情況」の概念へと横滑りしているのである。ディドロは画家が選んだ「瞬間」それ自体ではなく、「瞬間」に内在する「情況」を記述することで、人物の躍動的な様子を伝えている。〔…〕ディドロが顕揚する「瞬間」とは、物語や出来事が絶頂に達する特権的な「瞬間」それ自体ではなく、決定的な「瞬間」から微妙に逸脱する持続性を備えている。［村山 2020:238–239］

このような持続の投影は、本研究のフリード読解の観点からすると関心ぶかい。村山はヴェルネの田園詩的没入についてのフリードの分析を正しく参照するが、本論文3.2節でもみたように、瞬間に持続が読み込まれることはシャルダンのタブロー的な没入にも充分見いだせる。改めて強調すれば、3.3節でみるようにフリードの「瞬間性」はむしろこの種の持続を打ち切る性質である。

21 これらは「芸術と客体性」執筆時には刊行されておらず、おそらく私的にカヴェルから受け取って見たものである。フリードが注記するとおり、これは後にW・H・キャプテン編の論集『Art, Mind and Religion』（1967）に、それからカヴェルの論集『Must we mean what we say?』に収録された。［AO 169］

22 ステラも「良い理念ではないだろうが、しかし妥当なのは確かだ」と、フリードとほぼ変わらない評価を下している［Glaser 1995:161］。

23 物質性から視覚性へのこのようなグリーンバーグの思想的移行をフリードは、「エリオット的トロツキズム」（T・J・クラーク）から「カント的反共産主義」（ジョン・オブライアン）への変化と述べる［MM 462n51］。

24 のちにフリードは、ミニマル・アートにおいて観賞者は確信の問題への応答を「妨害されていた〔stymied〕」のではなく「赦免されていた〔absolved〕」と表現する［Beaulieu et al. 2000:378］。

25 「フェリーニが〔神話〕ピロメーラーのことを考えていなかったとして、私の疑問にたいするその否定的な返答をどう想像すればいいのか――つまり、彼の言うことが重要でないとわかった以上。彼が「い

や、それは考えていなかった」と言うと想像したところで、問題が解決するのか。〔…〕続けてこう言いたくなる。フェリーニはその参照を意図しなかったが、芸術家であることで彼はむしろより良いことを成し遂げた。彼は自身のために、自身において、その神話自体の意図、もともとそれを作り出した感覚や欲求を再発見した、あるいは発見したのだ。〔…〕芸術家は、彼の作品のうちで起こるあらゆるものに責任をもつ――それを為したという意味だけでなく、それが意味されたという意味において。これは恐ろしい責任だ。」［Cavell 1979a:213–219］

26 ウォルター・ベン・マイケルズは、フリードがラリー・プーンズの絵画について「視覚検査」と形容する記述に注目する［Michaels 2004:85–88］。

27 スティーヴン・メルヴィルは、カヴェルの影響を受けたフリードの批評の眼目は「私たちがいかなる存在か、そして、他者を承認する私たちの能力と、表現する私たちの能力との結びつきについての議論」にあると述べる［Melville 2020:15］。

28 スティーヴン・Z・レヴィーンは演劇におけるこれを「空間の不可能な横断でなくとも、時間の可能な同時性によって」「架橋」する衝動と表現している［Levine 2000:295］。空間の横断は演劇においては慣習的に達成されない。カヴェルが言うように、舞台に上がって悲劇を制止したところで、「そんな極端なことをしたところでオセローには触れられず、彼は追い出される。午後の公演にただ〔merely〕邪魔が入ったにすぎない。劇場が落ち着けば、幕が上がり、オセローはまた現れる。相変わらず私たちの目の前で、私たちの声に耳を閉ざして。」［Cavell 1976:304］

29 フォーベ・フォン・ヘルドは、ブレヒトが自然主義的な時間の表象を避けている点を指摘している［von Held 2011:61］。フォン・ヘルドによれば、「芸術と客体性」の出発点にもまた自然主義批判がある［von Held 2017:38］。

30 ただしフリードは、1967年時点でのこのブレヒトへの評価を、1998年の論集への採録時に下方修正している。

> ブレヒトが求めたような時間の扱いが、はたして真の現在性といえるかどうか、それとも「存在感」の一種 —— 時間そのものをあたかも一種のリテラリズムのオブジェクトとして提示すること ——にすぎないのかは、はっきりとはわからない。［AO 172］

フリードは抒情詩を「主体」と述べてブレヒト劇と対置しており、すなわち感情移入的な共同性を重視している。ブレヒト劇における非一回性の強調は、それが現実のリテラルな時間のなかで演じられているということの呈示にしかならず、そこで演じられるフィクションと観賞者とが、互いにスペシフィックな時空間として接触する現在性があることの十分条件になるわけではないとフリードは考えている。

31 ところで、フリードは1964年にジャッドの個展について、確信を与えないとしながら、肯定的な評価を下している。

> 他方、なぜジャッドがそれらの質に価値を見出すのかは結局はっきりはしない。ジャッドが制作した様式や構造の個々の決断について、確信をもたらすような〔convincing〕内的な合理性を見出すことができないとわかった。〔…〕これがジャッドの初の個展であるが、今月ニューヨークで見られるもののなかではベストな展示のひとつである。［AO 312–313］

ジャッドへの評価が「芸術と客体性」で転落するのは言うまでもない。ロビンスはこのような評

価の変化を、当のミニマル・アートにおける判断の基盤のなさ、それによる判断の誤導に帰している［Robbins 2018:440］。

32 ただしステラは、ジャッドは新たな構成要素を見つけたわけではなく、なおも絵画には構築的・構成的な要素は残っていると述べる。グレイザーの質問が割り込むため、ステラのこの疑義へのジャッドの反論はない［Glazer 1995:154］。

33 厳密にはカンヴァス絵画や額縁にリテラルな性質である。壁に直接着彩された絵画や天井画は面平行性をもたない。ただし平面性にかんしては、フリードがオリツキ《Bunga 45》の筒状の構造にも見出すように、必ずしも曲面を十把一絡げに斥ける必要はないだろう。本文3.4.3節を参照。

34 このときジャッドはステラを「ほとんど非空間的」な例外として挙げている。ステラはジャッドとのインタビューで自身の作品について、キャンバスの厚みによって壁から離れることで、そこに落ちる影が表面を強調すると述べ、それによってオブジェクトではなく絵画のようになると考える［Glaser 1995:162］。ジャッドの判断は適切である。

35 この語だけ、当該のテクストでジャッドもモリスも用いていない。

36 つまりフリードは「hollow」という語をあえてリテラル（文字通り）に受け取らず、修辞的な意味を見出すことで、表現のうえでも「リテラリズム」に抵抗したといえる。

37 「芸術と客体性」冒頭に列挙される固有名詞が、このテクストでも列挙される。［Greenberg 1995:182］

38 トゥルイット作品には色彩の組み合わせの恣意性や墓石を暗示する象徴性があり、ジャッドの志向とはむしろ対照的だった［Meyer 2000b:24］。

39 フリードはこのフレーズから「協働」を割愛して引用するが［AO 154］、モリスが直後の文で「コントロール」だけを主語にとって続ける点で、この2語はほぼ同義といえる。

40 フリードは、「空気膜構造〔pneumatic structure〕」「生き物のような形〔biomorphic forms〕」に関心があるというトニー・スミスの発言参照している。しかし荒川徹によれば、スミスが関心をもっていたのは文字通り気体のもつ圧力的な緊張にまつわる構造であり、フリードが読み込むような擬人的なニュアンスはない。同様に、文中で触れた陶器について「謎めいた感じ」というスミスの記述についても、実際は機能性から感受性に移行するような見方の変化であり、フリードの「霊的」な文脈で読むべきものではないと荒川は指摘する［荒川 2019:58–61］。いわばここでフリードは、スミスのコノテーションを把握せず、自らの議論のアレゴリーとして見出すという意味で、「没入」している。［藤原 1994］

41 ジェイムズ・マイヤーはジャッド自身の「擬人性」批判や、この語が身体性とほぼ同義とされていた当時の言説を背景に、ミニマル・アートのもつこのような意味や情動を欠いた擬人性の暗示を、あえてそれを非難するためと捉え、フリードのジャッド批判はむしろそれにまんまと乗せられたと解釈する［Meyer 2012:25］。これが正しいとすれば、ミニマル・アートにあったその意図をフリードが確信できなかったといえる。この情動の欠如は、ルウィットがコンセプチュアル・アートの芸術家が自身の作品で目指す非感情的で「ドライ」な性質といえる［LeWitt 1967:80］。またマイヤーは擬人性のもつ不気味さや「クィア」な性質を、1990年代のチャールズ・レイやトム・バーらの彫刻に指摘している。とはいえこのような性質はむしろ1960年代のミニマルな表現にすでに内在していた。たとえば「プライマリー・ストラクチャー」展にもジュディ・シカゴ（ジェロウィッツ）が参加している。ミニマルな彫刻のもつクィアな身体性については、早いものではルーシー・リパード、また最近ではデイヴィッド・J・ゲッツィが論じている［Lippard 1971, Getsy 2015］。この点は本文2.4.6節で論じた、ロビンスによるフリードへの批判と関連する。

42 スミッソンはこの点で、リテラリズムを「マニエリスム的モダニズム」と表現する。［Smithson 1996b:66］

43 レックス・バトラーは、モダニズムの展開「一なるもの〔oneness〕」の「永遠の破壊と創造」（エドワー

ズ）と表現した。フリードはこれをリテラリズムの「きりのなさ」と対置させたが、この両者は、それぞれの局面で根本的に「新しい」ような「同じもの」を導くとバトラーは指摘している。[Butler 2018:147]。

44 1967年の「Artforum」掲載版では、この観点は註でスーザン・ソンタグ『反解釈』に帰せられていた。この註はアンソロジー『Minimal Art』への再録には残っているが、論集『Art and Objecthood』への再録では消されている。両者の註釈の異同には些細なものを除けば、カヴェルへの長い謝辞の削除［Fried 1967:23］、持続の慣習にかんする音楽と演劇の差異の追記、ブレヒトへの評価の下方修正［AO 172］がある。

45 ところでこの箇所に、「諸芸術のあいだにあるものが演劇である」という、しばしば参照される主張がある［AO 164］。この主張にある「演劇」という語についてディアルミッド・コステロは「演劇性」概念と必然的な内的関係はないとみなすが［Costello 2008:279］、本研究は次のように捉え、フリードがここで「演劇」と述べるとは、本章また以降でみるように、観客の存在感にばかり依拠する作品を指す。この意味で舞台演劇はそれをリテラルな条件としているが、ミニマル・アートのリテラリズムとは、そのオブジェクトの存在感によってのみこれに依拠する。これをフリードが批判するのは、それが特定のメディウムの文法にかかずらわない、つまりメディウム・スペシフィシティに属さない慣習である、すなわち「諸芸術のあいだにある」ためである。たしかにフリードの記述は明瞭性を欠くが、コステロが演劇に「メディウム・スペシフィシティ」の問題、演劇性に「芸術的な〔観賞者に向ける〕差し向け〔artistic address〕」を割り振って両者を切り離すのは解釈的撤退である。この主張の記述が不明瞭であるのは事実である。それらはいずれも演劇つまり観賞者の存在感とメディウムの文法との関係を承認しないことの副作用である。いわば演劇はメディウム・アンスペシフィックなメディウムである。すなわち諸芸術は、観賞者を否定できないという根本的な演劇性のうえに、個別のメディウムに固有の文法によって諸芸術なりえている。

46 フォーベ・フォン・ヘルドは、フリードにとっての持続的な時間性を、騙し合う主体同士の対話にとらわれるような経験であると論じ、ミニマリズムのオブジェクトの身分がその主体かのようにふるまうと述べる［von Held 2011:169］。

47 持続する時間にたいするフリードの嫌悪を、パメラ・B・リーは「時間恐怖〔Chronophobia〕」という語で論じ、スミッソンのエントロピーの美学やコンセプチュアル・アートにおける「連続性〔seriality〕」の美学、身体性、またコンピュータの登場などに関連づける［Lee 2004］。

48 本文でみたとおり、ジャッドは絵画のメディウムにおいて、モリスは彫刻のメディウムにおいて、従来のリテラルな閉合（カンヴァス、一塊性）を脱却した表現として、それぞれ三次元性にもとづくイリュージョン、意味の関係を空間を志向した。その点ではフリードがリテラリズムと呼ぶような、作品固有の意味を排した単なる直示も、演劇性と呼ぶような、その解釈の持続をきりなく引き伸ばす感性も、テクストの切り貼りから仮構されたものである。その理由に、弁証法的に再解釈されたとはいえ、むしろそれによって再強化された、メディウム・スペシフィシティの堅持があった。とはいえモリスはなおも彫刻のメディウムの、ジャッドはイーゼル絵画的な理念こそ否定しながらも絵画と呼ばれるべきメディウムとの連続性を意識していた。懐疑論を背景にしたカヴェルの議論を介してこそ、オブジェクトにはリテラリズムが、オブジェクトによる状況には演劇性が仮構され、両者は必然的な結びつきをもつように見える。しかし、リテラルな対象が演劇的であるために経験が持続するのではなく、持続的な経験がなべて多少演劇的であるだけで、それをリテラルな形態やゲシュタルトにまで感じるのは、フリードの側の懐疑論的感性に由来するのだ。本文で以降見るように、「芸術と客体性」でリテラリズムとモダニズムにそれぞれ割り振られ対照づけられた持続と瞬間性という二つの時間性

は、『カラヴァッジョの局面』ではむしろ制作行為を構造づける没頭的・反射的という二つの局面へ展開するが、そもそも二つの時間性が対照づけられたのが、反モダニズム的な感性としてリテラリズムという架空の立場が仮構されたことにもとづくだろう。『カラヴァッジョの局面』と同時期にメディウム・スペシフィシティの重視が放棄されるのも必然的といえる。

49 ソル・ルウィットの「コンセプチュアル・アートのための小文」にも「関心ぶかい」という語が登場することをンガイは指摘している［Ngai 2012:172］。ちなみにこのテクストは「芸術と客体性」と同じ「Artforum」の号に掲載された。

> コンセプチュアル・アートに関わる芸術家の目的とは、その作品を観賞者にとって知的に関心ぶかい〔mentally interesting〕ものにすることであり、だからこそそれが感情的にはドライになるのをふつう求めるのだろう。［LeWitt 1967:80］

ンガイはこの非感情的な「ドライさ〔dryness〕」を情動的な質だと述べ、その狙いを、概念と知覚との、視覚と志向、判断と正当化とのあいだの過程へ関心を向けることで、瞬間的であるより持続的であるような知覚の行為を作り出すことであると主張する。

50 ただしンガイはむしろ関心ぶかさが開くコミュニケーション、対話の可能性を重視する。

51 のちにフリードは承認を、「直接に、また私の考えでは生産的に、所与の局面におけるさらなる問いを呈示するような考え方」と言い換えている［FHO 9］。

52 マイヤーはこの恩寵が、保証されかねる「せいぜい束の間の感覚、瞬間的に感じるもの」だと正しく指摘している［Meyer 2000a:79］。

53 これは、のちにフリードが述べるとおり、T・J・クラークがマネ周辺にその発端を帰する「モダニズム」の定義でもある。このような表象への懐疑をフリードは、資本主義のもとでの脱人間化という「モダニティ」における「疎外」とみなし、この決定的始点を1860年代パリにおけるモダニズム絵画に求める［MM 14–15］。フリードはクラークがグリーンバーグと異なる点として平面性を「実物として呈示〔hypostatize〕」しなかったことを挙げる［16］。この語は「芸術と客体性」でリテラリズムに帰せられる述語であり［AO 153］、つまりこの時点でフリードはグリーンバーグの純化を明確にリテラリズム的なものとみなしている。これにたいして「意味を特異に試みること」を重視するクラークは確信を重視するフリードの立場に近く、その記述をフリードは「素晴らしく文句の余地がない」と高く評価する［MM 17］。

54 このように「意図」を軸とした整理はフリード自身がのちに簡潔な言葉で行なってもいる［WPM 270–271］。

55 フリードは「演劇を打破する」「オブジェクトの身分を打破する」とは述べるが、「演劇性を打破する」とは一度も書いていない［AO 148–172］。

56 むしろこれと同じ理由で、「観賞者に関わろうとするあらゆる芸術が、必ずしも『観賞者に向けて演じている』つまり定義上演劇的である」というワイルダーの主張は誤っていない［Wilder 2011:297］。

57 とはいえ、以降の章で「演劇性」という語をほとんど用いず、「二重性」という語を一貫して用いる点からも、レーベンティッシュ自身フリードとの主張の相違を承認していると思われる。

58 『没入と演劇性』における没入は、絵画に描かれた人物が、自身の行為や感情に没入するあまり周りに気づかないように見えること、特に観賞者の存在感が否定されて見えること、その効果をもたらすのがそのイメージへの観賞者自身の没入であること、から成る性質である。たしかに映画（館）は、ただ隠伏するに留める劇場と異なり、その自動性によって観賞者の存在感を否定するが、上記のような投

影的構造をもつわけではない。この点は、「芸術と客体性」の時点のフリードが、投影のリアリズムをまだ理論に積極的に組み入れていなかったことに対応する。エルウェスやリチャード・ラシュトン、トム・ガニングが映像の経験に関してフリードを参照していう「没入」と述べるさいも、両方のテクストが言及されるが、この用法は『没入と演劇性』の意味での「演劇性」にたいする対義語でありながら、投影的な没入構造をもつわけではないため、混成的な援用といえる［Elwes 2015, Gunning 1972, Rushton 2004］。

59 ロザリンド・クラウスは『北海航行』で、カヴェルによる映画の「自動性」の議論を参照して、これが「技術的（ないし物質的）支持体と、その支持体において特定のジャンルが作動・明示・機能するような慣習との関係を含んでいる」と指摘する。クラウスはこのようにメディウムを提案するカヴェルの観点を、「所与のメディウムの複数性の着目」として評価する。またこれを、美的なメディウムを物理的なものと同一視することの不可能性への着目だというクラウスの理解は、言うまでもなくフリードとカヴェルの関わりの根幹に共通する。クラウスが指摘するとおり、それはグリーンバーグによる芸術のマルクス主義的な物象化の還元にたいする反動であった［Krauss 1999a:5–6］。クラウスがメディウムをこのように複数的なものとみなすことは、同時期に「メディウムの再発明」で論じられたように、その解体と再構成の議論の背景をなす［Krauss 1999b］。「芸術と客体性」のフリードはその可能性を考慮していない。これは映像インスタレーションが登場していない1967年時点での限界づけられた見解であるだろうが、1990年の『クールベのリアリズム』で、カヴェルを参照して映画の登場が写真の反演劇的ポテンシャルを拡張したと強調するとき、ジャンルをまたいだメディウム同士の触発をフリードは見出している［CR 279,361n104］。フリードはいくつかの映像インスタレーションやシングルチャンネルの映像作品を肯定的に論じている［WPM chap.7, FHO chap.1,4, AL chap.7,8］。また映画がモダニズム芸術ではないという見解は修正したいと述べつつ、演劇を逃れるという主張は維持している［WPM 13］。すなわち、映像作品一般にたいして映画というジャンルにおけるこの文法と慣習を、フリードはより堅固とみなしている。

60 後年フリードはこの主張を基本的に維持しながら、自律した「映画の世界」の構築は容易ではなく、どんな映画でもそうなるという意味で「自動的」なわけではないと注記している［FHO 182］。

61 メルヴィルは、没入がすでに演劇的な投影に依拠する点を鑑みてか、この関係を「偽弁証法」と呼ぶ［Melville 2000:107］。

62 ジョゼフ・チェルマトーリは、両概念を非歴史的カテゴリーとしてみなすことを「誤解」と言って注意を促している。

> 美的な用語として、没入と演劇性はしばしば非歴史的カテゴリーとして安易に誤解されているが、フリードのより大きなプロジェクトとは、それはフランスの啓蒙主義に特有の歴史性をもったジャンル的な物語である。［Cermatori 2018:93］

しかしこれは、没入や演劇性がこの時代に限定された性質であることを指す主張ではない。チェルマトーリ自身この直後で、カラヴァッジョにおいて没入と演劇的な性質とが対立しないというフリードの議論を引いている。またフリードがそれらの概念を用いてミニマル・アートや写真を論じている点は言うまでもない。チェルマトーリの主張は、没入と演劇性とがディドロの時代において対立的な価値をもつこと、またそれが絵画というメディウムの慣習の特定の局面と結びつく点を強調し、その「非歴史化」をしないよう注意を促している、と解釈するほうが、フリードの議論に即せば自然である。

63 ただし折居によれば、フリードは隔絶を強調するあまり、舞台の視覚像が観賞者に訴えかけるという

タブロー本来の効果を消し去ってしまっている［折居 2022:32–33］。

> 観者は芸術作品の存立に干渉してはならないという原則は、あくまでフリード自身のものであり、フリードはディドロの演劇論のうちに同様の原則を読解しようと試みていると言えよう」［33］

64 ただし、没入のモチーフ自体はこの時代に限られるわけではない。プッサンやレンブラントなど17世紀以前の没入した人物を描いた絵画をフリードは挙げ、長くあるその伝統の盛衰があると捉えており［AT 43］、とくに1600年前後のカラヴァッジョにおける「有心性」と結びついて没入が発生したと論じている［MC chap. 3］。このことから、没入に着目したディドロらの批評をフリードは、「伝統的な素材を、絵画のそして存在論における優先事項の、根本的に変容した構造に芸術的に豊かに適用したもの」と解釈している［105］。

65 アンドレア・カーンはこのフリードの解釈にたいして、「ドラマ」的な観賞者の締め出しと「田園詩」的な観賞者の想像的にインタラクティヴな参加との差異は些末ではないと強調し、後者がいかに没入と捉えられるか、記述という点にその根拠を見出す［Kern 2018:213］。カーンは、絵画への完全な心的没入を記述すること自体が「パラドックス的」と指摘する。

> 〔…〕自分がその出来事や人物の観賞者であると意識することなく絵画の中の出来事や人物を意識する。この意味でひとは自分のしていること、つまり没入に完全に没入している。しかしディドロが、今自分が〔それを〕書いているという行為に一切意識的な関係をもたないと言うとき、このパラドックス的な言語行為は、彼の考える没入の状態の、よりラディカルな考え方を示唆している —— 自分の活動を意識していないと書くとき、それを意識していることを彼は露呈しているのだ。［216］

カーンはこれを、ディドロが見る行為だけでなく、行為一般の主体として自己を消し去っており ——「私は存在しない」—— その意味でよりラディカルだと捉える。見ることと語ることを結びつける、すなわち報告するという物語的な行為の承認がここでは回避されている。

他方、「ある出来事について報告する」という物語のテクスト（物語言説）の慣習を疑問視し、この前提にもとづくジェラール・ジュネットの構造主義的な物語論を批判的に解体する近年の議論として、「不自然な物語論（unnatural narratology）」、とくにヘンリク・スコフ・ニールセンの議論を参照できる。「口の中に運転士の手袋を押し込まれて私は起きて、二杯のコーヒーを飲んで超簡易目を通した」（レイモンド・チャンドラー『大いなる眠り』）をいう記述をニールセンは挙げ、このような一人称で状況を逐次報告する語りは、行動のたびにいちいち書いたり話したりしているのか、と問い、これは従来慣習的に許容されていたが、実際は不自然な態であると指摘する［Nielsen 2013:84–85］。態とは、語られる情報の範囲（叙法）にたいしてどのような人称や時制を選択するかを指す。ニールセンはさらに「私は枠の中へ入っていった。道の向かいに黒いリムジンが停車していることなど知らずに。」（ブレット・イーストン・エリス『Glamorama』）のような、語れるはずのないことについて語る一人称も同様に不自然な態の例に挙げる。

カーンがディドロに指摘するのは、書いている立場と書かれている立場の二つの「私」の切断、少なくともその投影的な重なりを棚上げする戦略といえる。世界の水準の存在論的な峻別にもとづく報告のミメーシスは、異質な存在論的ステータスをもつ二つの「私」が重なるかぎり、語られる出来事の全

体を知る「語る·書く私」と、いまだ全体を知らない「語られる·書かれる私」とのずれを拭えない。この物語的ずれを解消したブレヒトの演出を、フリードは舞台演劇における演劇性の打破として評価した。これを踏まえればディドロの記述は、「私」を「彼」に置き換えてもほとんど差し支えない、語り手と主人公との演劇的な関係性が回避されたテクストである。フランツ·カフカにおけるこの二つの「私」の圧潰に着目したドリット·コーンの議論［Cohn 1968］も参照。またヴィクトル·I·ストイキツァの、絵画を第一に「フレーム」で区切られたものとみなすモデルは、「一人称」「三人称」など物語論的な語彙を用いている点で本註の議論と比較できる［ストイキツァ 2001］。ジュネットは物語世界の階層を峻別する水準を例外的に侵犯する表現を「メタレプシス」と呼ぶが［ジュネット 2022］、これは『没入と演劇性』に照らして、物語論における演劇的な作用ともいえるだろう。と本研究が主張するように没入すなわち世界の自律が演劇的な効果によるものだという構造は、物語論に照らせば、存在論的に峻別された過去の報告が、一人称「私」の演劇的貫入によってこそまず始まるといえるだろう。語る行為を通じて別の世界に「私」を見出すダイナミズムとして『オイディプス』を論じたジョナサン·カラーの議論も参照［Culler 1981:chap. 9］。オイディプスの「自己目潰し」は、フリードがイーキンズ《グロス博士の臨床講義》に見出した「視覚に対する脅し」［RWD 62］、印象主義的文学に見出した、書く行為の演劇性を抑圧して現れるイメージとしての顔の損壊や何も見ていない視線［RWD 100,116, WLI 9,77］、また絵画の演劇化を避けるジェリコーが「毀損する眼差し〔disfiguring gaze〕」を恐れているという分析［AL 94］と少なからず通ずる。

66 これに似た効果を、フリードはギュスターヴ·カイユボット《イエール：雨の効果》（1875）の波紋にも言及している。描かれた川面には降雨による波紋がいくつも描かれている。

> もう一点言及しておきたいのは、同心円の真っ直ぐの広がりに、瞬間性ではなく、時間の持続が含意されていることだ。このモチーフ自体だけでなく、個々の円の「束」の直径にかなりの違いがあること（小さい円ほど、ごく近い時間に落ちた雨滴から始まったものだ）、そして「束」同士の部分的な重なり合い、減衰する円が他の円の孤と交わることが、時間の経過を強く喚起する。この経過において、観賞者のこの絵画の経験は、引き伸ばされた、没入した、身体化した凝視の行為を含みこむ。さらに本質的なのは、水面をまさに打つような雨滴、つまり小さな飛沫を上げる様子が見られないことだ。〔もし描かれていたら〕それは衝突の瞬間を主題化してしまい、カイユボットが引き出し維持している没入的なムードを壊してしまうだろう。［AL 182］

67 この点はのちに『マネのモダニズム』でより明確に整理された記述が与えられている。

> 〔絵画のもつ2つの限界のモードのうち〕ひとつめのモードは真なる持続のモードであり、これは物質的オブジェクトとしてのイーゼル絵画が、時間を経ても本質的に変化しないという、その永続〔persistence〕と関わる。〔…〕たとえば静物、風景、また人物画の場合は没入していたり、眠っていたり（没入の極限）、そうでなくとも動かない人物である。〔…〕その理由は様々あるが、少なくとも重要なのは、表象に内含される時間性と、絵画そのものが現実的のもつ（あるいは「物質的」な）時間性とを根本的に一致させる点〔underlying accord〕だ――いわば、西洋における絵画的リアリズムは、オブジェクトの堅実さという明白なイリュージョンと同じくらい、時間の流れ、真の持続のもつ、暗黙のあるいは潜在するイリュージョンをしばしば含みこんできたのである。［MM 291］

68 デュシャン《遺作》における「見ること」の二重化は、シャルダンを範例とするような、率直に相互投影されるものとしての没入ではなく、むしろ窃視の性格を強調する。本文1.1.9節も参照。

69 グレアム・ハーマンは自身が推進する哲学的立場「オブジェクト志向存在論（Object-Oriented Ontology: OOO）」とモダニズム美術批評の観点とを比較した著書『Art and Object』で、フリードの批評を論じている。

ハーマンのフリード解釈は良くも悪くもOOOの理念に引き寄せられており、フリード本来の理念に即していない部分と特筆すべき部分が絡み合っている。それは同時に、フリードの議論に内在する歪みを照らし出すものでもある。以下3点に分けて確認する。

（1）たとえば「芸術と客体性」についてハーマンは、フリードの主張に反して、状況と観賞者とは独立であり、また芸術作品は本来的に観賞者をその構成要素に含むと主張する［Harman 2018:55,58］。OOOはあらゆる対象の自律を重視する。対象（水）は、その内部関係（2つの水素原子と1つの酸素原子）に還元されるわけでも、外部関係（水の利用）に還元されるわけでもない。ハーマンはこの2つの還元をそれぞれ、対象の下方解体、上方解体と呼んで忌避する。ハーマンは、状況の全体論的関係を上方解体的なものとみなす。芸術作品は文脈主義的にのみ解釈されるものではない、と退けるいっぽう、観賞者だけを取り出して芸術作品を構成する必須の項として扱う。しかし、フリードが状況について批判する無限性は、観賞者の経験の、関心を引かれつづける「きりのなさ」であり、この点で状況と観賞者とを切り離すことはできない。ハーマンは、自身の哲学の対象の相互の自律というテーゼを援用のために恣意的に用いている。

（2）またハーマンは、対象の存在を別の関係に解体せずにそのままに扱う手段として「隠喩」を挙げる。たとえば「ろうそくのような怒り」と言うとき、ろうそくは蝋と芯の構造に下方解体されることも、着火や灯火といった目的へ上方解体されることもなく、怒りを表現するものとしてそれ自体として新たな一面を見せる。ハーマンは、「リテラル」を、このような「隠喩」に対置して文字通り「文字通り」と解し、隠喩ではない、すなわち対象を何らか解体してしまう感性とみなす。したがってリテラルであることは反芸術的であると解釈する［54］。他方、上述のように観賞者が必然的に芸術作品の要素であるならば、その関係は演劇的であるとハーマンは述べる。したがって演劇性は、フリードの理念と裏腹に美的経験の条件であると捉える［65, 71］。フリードとのこのようなすれ違いは、強調点は違えど、レーベンティッシュの立場に類似している。このようにハーマンの解釈では、リテラルなものは芸術に背くが、演劇的なものは芸術の条件である。註48で論じたように、「芸術と客体性」においてリテラリズムは、むしろフリードによって懐疑を演劇的に向けられたことで、確信を与えない演劇的な感性として仮構された架空の感性である。フリードの「リテラル」を隠喩との対比で捉えることは、フリードの原文に即したものではないが、それ自体で意味作用をなす後者に対して、日常の関係の中でのみ意味をもつ前者と位置づける限りの妥当性はある。

以上のような相異は、ハーマンの恣意的な読解だけでなく、上述したフリードのテクストのいびつさにも起因するだろう。以降のフリードの批評的概念を系列づける「持続」「瞬間性」といった時間性の概念をハーマンは等閑視する［62］。

（3）他方で「没入」についてハーマンは、モリスの作品のように観賞者をその一要素に含む「演劇的」な関係も、カロの彫刻のように作品の各要素が相互関係に安らっている「シンタクス」も、またクールベの絵画のように画家が絵画と混合しようとするアプローチも、没入ないし対象に対する「真摯さ〔sincerity〕」の多様な形式であると解釈する［76–80］。シャルダンの絵画についてフリードが言うような没入も、それを観賞者もまた没入して見るという演劇的関係の一部になる。ハーマンにとっ

て没入とは、このようにそれぞれに固有の関係項を含み込む対象のモデルである。この関係もまた個別の対象となって別の対象に含まれうる。ハーマンにとって芸術作品とは、観賞者をその要素に含む演劇的関係にもとづく対象である。この定義にもとづいてハーマンは、パフォーマンス・アートやコンセプチュアル・アート、インスタレーション・アートの芸術的ステータスを強調する［63］。

没入の演劇的な性質は、「投影」の概念のもとに本研究も指摘している。ハーマンと本研究の立場の違いは時間性の扱いにあるといえる。ハーマンはさまざまな関係を、入れ子になる関係も含めて別個に自律したものとして扱うが、本研究はそうした演劇的投影に加え、確信・反射の局面の性質を重視する。カラヴァッジョの例に見たように、没頭からの切断によって、芸術作品と相互に自律した観賞者は存在しうる。ハーマンは芸術作品の条件たる観賞者という存在者を先取している。本研究のモデルはこのような先取を避け、むしろインスタレーション・アートを、演劇的な没頭を経ることでこそ相互の自律を確立し、異他的な新たなものとして観賞者としての私を見いだすプロセスの芸術として理解する。

70 これをリチャード・モランは「感情的参加」と呼ぶ。

> 演劇性の打破が目的とするのは、その〔絵画に描かれた〕場面の現実感、あるいはある人物表現の真正性の感覚と、その場面への鑑賞者への（逆説的な言い方だが、世界の外に置かれることでの）感情的参加との両方にある。［Moran 2018:118］

モランは、批評的な解釈がむしろこの感情的参加を妨げ、演劇性を呼び込んでしまうことを指摘している。

> 批評家・鑑賞者にとって、表現のもつ真正性やリアリティの印象は、そもそもその印象が、視るために意図的・技巧的に作られた何かだと認識しないことには反省しえない。だが批評家のもつこの認識こそが、作品制作自体に内在する演劇性をあらわにし、描写のもつリアリティの感覚を転覆する。［118］

没入と批評とのこのジレンマこそ、フリード自身が「演劇的な」批評家たる所以である。このジレンマは、『マネのモダニズム』の「解釈の貫き」概念を通じて、『カラヴァッジョの局面』における制作における没頭と反射という二局面の構造に止揚する。

71 作品に見出すアレゴリーを指す「as such」の表現はほかに、「日常性そのもの〔the ordinary as such〕」［シャルダンについて：CR 11］、「フランス性そのもの〔Frenchness as such〕」［マネについて：MM 75］、「直面性そのもの〔facingness as such〕」［ルグロ《奉納物》について：MM 196］、「状況づけられていることそのもの〔situatedness as such〕」［メンツェルについて：MR 22］、「有限性がそのものとして現れる〔finitude emerges as such〕」［ベッヒャー夫妻のタイポロジー写真について：WPM 327］「意識そのもの〔consciousness as such〕」［フリードリヒ《窓辺の女》上部の窓の格子について：AL 123］が挙げられる。また重要であるのは、「没入そのものは、対象や状況の外面の没入的状態とは完全に無関係である」というフリードの主張である［WPM 39］。これは『没入と演劇性』などの議論と比べるとやや過剰な主張に見えるが、ともあれ「as such」を付した概念とイメージ・表象とをフリードが区別しているのは明白である。

スティーヴン・Z・レヴィーンは、フリードのテクストに頻出する「あたかも〔as if / as though〕」という表現に特有の修辞的効果を指摘している。一文に「あたかも」が連続する『マネのモダニズム』の文

を引いてレヴィーンは以下のように述べる。

> 「あたかも絵画そのものが、ひとを見る、見つめる、凝視しているかのようである――あたかも、ひとに直面し、そこに固定し、釘付けにさえするかのように」〔[MM 469n26]〕。この繰り返される「あたかも〔as though〕」においてこそ、フリードの最も根本的な修辞的実践、形而上学的隠喩というおなじみの効果、直面性という一見直截な形式的記述を、直面という切迫した倫理的言説のなかに引き継ぐないし移し替える、アレゴリー的な領域の中に私たちはいる。[Levine 2000:292]

たとえばシャルダンについての「あたかも、偶然続いている没入の状態――いわば、イメージの自身への没入」と述べる箇所にも［AT 50］、「あたかも」と結びついた「解釈の仕事」は見いだせる。本文4.2.3節も参照。

フリード自身、「あたかも」がリテラルな表現と区別する修辞的符牒であると意識していると思われる。「芸術と客体性」冒頭のエピグラフについてフリードは後年、これに含まれる「あたかも」という表現は、「瞬間性」を「額面通りに〔リテラルに：literally〕」ごく短い時間を指す語として受け取るべきでないことのしるしであると強調する［AO 46］。

72 ウォルター・ベン・マイケルズは、窃盗の写真は窃盗の証拠になるが、窃盗の絵を描いても証拠にはならないと述べ、写真が出来事の存在の証明になる点を挙げ、化石に比する。

> 写真を表象ではないと言うことは、言い換えれば、それは、それがその写真であるようなものを表象するわけでも、それを制作した人物の意図的な態度を表象するわけでもないということだ。化石も、三葉虫の肖像ではないし、三葉虫の信念の表現でもない。だがそれは三葉虫の存在の充分な証明で、出来事の写真とは、その出来事が起こったことの充分な証明なのだ。[Michaels 2007:435]

73 他方で、『もうひとつの光』（2014）に収録されたカイユボット論では、没入の形象と政治性を結びつけている［170–178］。パリ市中の橋を描いた《ヨーロッパ橋》（1876）について、黒いコートの遊歩者と、欄干によりかかる労働者との関係について、1870年の共和党政府の成立を背景にした社会階級間の緊張をフリードは見出す。両者の没入の度合いの違いが、交渉不可能な階級間の違いに呼応している。

フリードが没入に見出す政治性とは互いの住まう「世界」の隔絶であり、グルーディンが見出す「窃視」ないし認識論的な格差の問題とは異なる。本文3.2.1節でみたように窃視と没入は本来は異なる理念だが、実際にフリードが没入的モチーフを論じるさいの、自己の窃視性の棚上げについて、グルーディンの批判は適当である。

74 ランシエールのいう「ありふれたもの〔le banal〕」はフリードのいう「リテラル」と比較できるが、さらにアーサー・C・ダントーのいう「ありふれたもの〔the commonplace〕」とも両者が類比していることを指摘しておこう。ダントーは、物理的・知覚的には同じ2つのものが芸術作品になったりならなかったりする場合や、異なる芸術作品になる場合を挙げて、芸術作品の条件を論じ、最終的に「メタファー」にそれを求める［Danto 1981］。これは本文第2章で論じた問題や、フリードの「シンタクス」概念と遠くない。とはいえダントーが文脈主義的であるのにたいし、フリードはカヴェルのような、日常的な行為や認識の「文法」に重点を置く点でやや異なる。

75 この引用部には、「きりがない」「空虚」「汲み尽くすことのできない」という、リテラリズムやミニマ

ル・アートに対するフリードの記述と共通する語彙が用いられている。メンツェルの絵画を「状況づけられている」という概念で論じることからも、フリードが両者の経験に親近性をもつことは明白である。とはいえ「芸術の客体性」の時点で、リテラリズムの不毛な汲み尽くせなさとモダニズムの豊富な汲み尽くせなさをフリードは区別し［AO 166］、またメンツェルの絵画において演劇性は特段の主題ではないとも述べている［MR 139］。

76 フリードは《草上の昼食》について、奥の浴婦が本来見えるべきサイズより大きく見えることから、人物同士の空間的な関係があいまいになり、手前に不安に迫ってくると述べ、これが貫くような観賞を妨げ、瞬間性に貢献しているとみなす［MM 295］。

77 ジョゼフ・チェルマトーリは直面性を、演劇のパラバシス（舞台上から観客に向けて直に話しかける技法ないし関係）と関連づけている［Cermatori 2018:93］。これは没入のひとつのモデルであるタブローがディドロにおいてもともと演劇的な概念でもあったことと相似的な間メディウム的関係といえる。

78 裸の男児が床に置いたおもちゃの車で遊ぶ姿を模したチャールズ・レイの彫刻《The New Beetle》（2007）について、おもちゃ遊びに没入する男児に対する鑑賞者の側の「内面性〔inwardness〕」の投影をフリードは指摘しつつ、同様に「内側〔interior〕」をもちながら「透明な窓」をもつおもちゃの車が「想像による貫きにたいして決定的に閉じたものとして、鑑賞者に激突する」と述べる［FHO 118］。

79 1967年に記された「マネの諸源流」で「instantaneous」は二度マネに関連づけられる。ただしひとつめは、マネの判断の迅速さを述べた表現で、『マネのモダニズム』再録時には、鍵語として誤読されるを避けるためか「rapidity」に変更されている［Fried 1969:56, MM 96］。もうひとつは註釈にある。マネの絵画がもつ、惹きつけたり反発させたりする「即座で瞬間的な力〔immediate, instantaneous power〕」という表現で、これは近いニュアンスをもつとされたのか残されている［Fried 1970:73, MM 482n99］。ともあれこの時点では「芸術と客体性」の瞬間性に連なる意味を想定されていないといえるだろう。

80 フリードはこのような「瞬間的な出会い〔instantaneous encounter〕」について、「イーゼル絵画を決定づける物質的・形態的特徴」を動員して喚起したマネに比して、1920年代・1930年代におけるライカのポータブルなカメラの発明、感光時間の短いフィルムの登場を背景とした、アンリ・カルティエ＝ブレッソンやロバート・キャパ、ギャリー・ウィノグランドの登場を挙げ、被写体の「一過性〔fleetingness〕」と、写真そのものの不変性とのコントラストを強調する［FHO 58–60］。

81 フリードの瞬間性の理念をグリーンバーグの視覚性やリテラルな瞬間かのように誤解してフリードから不満を漏らされるのはロザリンド・クラウスである［Fried et al. 1987:80］。

82 鈴木雅雄は、漫画に特有の時空間とその知覚経験の背景を論じるなかで、フリードのマネの「正面性」の議論を参照している。鈴木は、しばしば漫画のコマが、異なるタイミングで起こった出来事を同時に描く「異時同図」であることなどを例に、漫画特有の時空間の表象が、それを読む私たちのもつ直線的な時間秩序と合致しないことについて指摘する。

> 時間的なずれは、向かいあった人物のような、空間的に引き離された表象間ではなく、重ね合わされた表象間にもごく普通に生じうる。これは一つのイメージに時間的な厚みが仮託されているといった事態ではない。同じような場面を映画に撮影し、フィルムのなかからこの場面に相当する一コマを取り出そうとしてもそれはできないだろう。［鈴木 2014:61］

さらに鈴木は、順序あるものが圧縮されるだけでなく、「一瞬であるはずの時間のなかで一度には知覚できるはずのない出来事が生起」する場合や、「違う速さで流れる複数の時間が明示される」場合を

挙げ、「マンガのコマは瞬間ではない」と述べる［62–65］。すなわち漫画は、時間と空間が不可分に結びついた私たちの時空間と、よく似ているとしても異なる時空間を形成している［鈴木 2017:132］。

鈴木は、そのような漫画を私たちが「なおも」読めることを重視し、その背景に、モダニズム美学における絵画的体験の瞬間性や、あるいはジョナサン・クレーリーが論じる19世紀の視覚装置、さらにシュルレアリスムの美学に結びつけたのち、マネの「正面性」がリテラルに「絵であること」を承認していると解釈して漫画に結びつける。

> 〔マネ〕《オランピア》が絵でしかないことから出発したのがモダニズム絵画であり、それでも彼女が動いてしまうと認めることから出発して作り出された膨大な視覚体験のおなかで、もっとも組織立っているとともに物語を語るという目的に特化したのがマンガであった。だとすると、彼女が動いてしまうのだと「カミングアウト」するときの不穏さのそばにいつまでもとどまろうとした人々の一部がシュルレアリストと呼ばれたのだと、そんなふうにいえるかもしれない。［鈴木 2014:84］

ここで鈴木はこの正面性の時間性を、絵の具が動かないというリテラルな瞬間に還元しており、本研究がフリードの思想的背景としてカヴェルの演劇論に求めた芸術メディウムにおける時空間の共有という観点はない。いっぽうで、瞬間的絵画に時間を再導入する感性をシュルレアリスティックな「不穏さ」と表現したこの一連の記述は、「芸術と客体性」でフリードが、ミニマル・アートの不穏なオブジェクトの存在感によって形成されるリテラリズムの状況をシュルレアリスムの美学と同一視したこと［AO 155, 171n22］と、いわばアレゴリー的な関係を結ぶようにさえ読める。

83 フリードはゴードン《24 Hours Psycho》（1993）のスローモーションについても「露呈的な力〔revelatory power〕」を指摘している［FHO 187］。

84 間メディウム的な賦活は、身体や行為にたいする認識についても同様にいえる。写真や映像などの実写フッテージや人物を描いた絵画だけでなく、本論文で「人間の日常的ふるまいのアプロプリエーション」とも表現したように、ミニマル・アートのような抽象的な形態でも、擬人性はオブジェクトに共通する間メディウム的な性質であり、それは観賞者自身の身体や行為を投影させる。

85 《フォリー・ベルジェールのバーにて》のバーメイドの無表情について。このようなフリードの政治的・社会的解釈への消極性は、3.2.7節で論じた、没入の対象の社会的アイデンティティをフリードが加味しないというグルーディンの批判を思わせる。いっぽうで、1965年にフリードはマネの視線を個人の疎外のしるしと捉えていたとレヴィーンは報告している［Levine 2000:290］。

86 シャルダン《カードのお城》（1737）の手前に描かれた半開きの引き出しから、2枚のトランプが覗いている。1枚は絵札を、もう1枚は白い裏面（当時のトランプに裏面の模様はなかった）を画面に見せている。フリードはこの前者が、観賞者に面している絵画の表面を、後者がカード遊びに興じる人物の内向的な意識を喚起すると述べ、「絵画全体のもつ構造的な二重性の、濃密なステートメント」と解釈する［WPM 39］。フリードはたびたび、絵画における没入を論じるさいこの作品を範例として引用するが、そのたび白い面を「blank」と表現し、無表情性との関係を示唆している［AT 48, CR 11, MM 196, WPM 39, MC 120］。また印象主義文学にかんして、原稿用紙の白紙を同様に「blank」と表現して［RWD 99–101, WLI 38–39］、登場人物の「無表情」や白い色彩がそれを主題化すると解釈する。解釈によって意味が貫かれていく「blank」という形象はフリードにおける間メディウム的な性質であり、もとをたどればモーリス・ルイスの「アンファールド」シリーズに見出される［AO 119］。

87 ここで言及される、激突性や一体性、反復やまた無表情性は、ミニマル・アートやまたジャッドやモ

リスの理念についてのフリードの記述と重複する語彙や性質が多い［AO 150, 155］。すなわちミニマル・アートの第一印象はマネの絵画に近いものがある。両者の違いはそのあとの時間性にある。マネは瞬間性によって、あるいは残遺によって解釈の貫きを打ち切り、たいしてミニマル・アートは観賞者を状況づけたままきりのない経験にとどめる。

88 本文2.4.5節で論じたゴードンの映像インスタレーション・アート作品《Play Dead》や、またアンリ・サラの映像作品《After Three Minutes》についても、フリードは床の反射を強調している［FHO 172, 225–226n7］。これらは文字通り、本文3.3.8節で論じる「反射」の効果をもつ。指摘すべきは、ヘーファーの写真にせよ、ゴードンのインスタレーション・アートにせよ、床の反射は、移動を主とした鑑賞者の側の身体的行為の投影にたいするものだという点だ。

89 フリードはカラヴァッジョについてもモデルの使用に注目するが［MC 88, AC 14］、カラヴァッジョの場合、スタジオの背景の暗闇と上から注ぐ日光によるキアロスクーロによって「存在感」に寄与する。むしろ人物の存在感を削ぐようなマネの「写真的効果」に寄与する、フリードが浮世絵にもなぞらえる種類のコントラストとは区別するべき。註98を参照。

90 フリードのいうマネの「写真的」な性格は、存在論的な側面だけでなく、瞬間性によっても構成されている。フリードはマネのコントラストの高い色調・明暗が写真的な見た目に貢献していると捉えたうえで、浮世絵との間メディウム的相関を強調する［MM 323–336］。

> 1860年代前半のマネの絵画において、写真と浮世絵が互いを解釈しているのだと私は考える。より正確にいえば、イメージの種類としてだけでなく技術としても、それらはたがいに類比したものとして見られており、その類比の強さにおいて、マネの芸術における互いの適切さや活用の媒体となったのである。これはどのような意味か。つまりそれは、マネが写真を――1860年代前半において写真は本質的な持続〔constitutive duration〕のしるし（動かないこと、固定されていること）を視覚的に負っていた――、あたかも瞬間的に〔instantaneously〕、一瞬〔a flash〕や一振りで、一枚の力強い版画のような印象を作り出した、と想像したにちがいないということだ〔…〕［MM 327］

91 これを踏まえると、「究極の虚構」に依拠する没入では、姿勢や表情の描写を通じて、モデルが感じている画家の視線に、観賞者が自分の視線を投影することが、うまく抑制されているといえる。

92 フリードは、「投影的・参加的」モードは「グラフィック」と呼ぶほうがふさわしいと述べ、後者にシフトする［RWD 87］。「graphic」という語は、文字や遠近法を指す「図像的」という意味と、《グロス博士の臨床講義》に通ずる「写実的・生々しい」という意味が組み合わさっている。ただし本研究では、「graphic」がイーキンズに特有に適当な表現であること、また「投影」の語が以降のメンツェルの議論でも用いられることから、フリードのリアリズムについて重視すべきはより一般的な「投影」と判断する。

93 このような痛みの投影について、当の手術台の上の患者が、麻酔で何も感じていないだろうことにフリードは注目する。これは、カヴェルの承認の議論が「他者の痛みを、外から見て知ることができない」ことの承認に始まったことを思い起こす。たいしてイーキンズの場合、当人が昏睡しているゆえに、実は画中の誰も直接に痛がってなどいないのだ。仮に麻酔が切れていたならばこの痛みに堪えられるはずがない。痛みは誰の身体にも存在せず、すでに痛々しさのイメージでしかない。それに気づくとき、観賞者はこの状況のコンフリクトから自身をデタッチできる［RWD 62］。

94 女性の左手が宙を掻くように歪んでいる点に、「視覚に対する脅し――少なくとも攻撃」である「極度

の情動」をフリードは解釈する。加えて、スカーフで顔が隠されている点には「ほのかな怪物性」があるという。この「怪物的な」という語を、リテラリズムにもフリードは用いている［AO 42］。フリードにとって、ミニマル・アートのオブジェクトにいう人体のような質感は、《グロス博士の臨床講義》における身体の切断や顔の見えなさと、侵襲的な印象を共有する。

95 『カラヴァッジョ以後』でフリードはこの「参加させると同時にはじき出す〔at once involving and repulsing〕」性質を一貫して「過剰〔excessive〕」と呼ぶ［AC 70］。

96 フリードは『リアリズム、書記、毀損』で、投影システムに由来するコンフリクトを毀損した表現について、イーキンズとクレインの両方がそれを「無意識」「無自覚」に行なっていると繰り返し強調する［RWD 53, 80, 121, 133, 134, 147, 149, 156］。この観点は『印象主義文学とは何だったのか』にも共通する［WLI 46, 47, 180］。

> なるべくわかりやすく言えば、本書をつうじて私は、クレインやコンラッド、ハドソンやフォード、キプリングなどの側のそれぞれの、小説家の意図の構造を明確に示したいと思っており、ただしここで重要なのは、そうした作家がかなりのところ、その意図の重要な側面を意識していない〔unaware〕とも私は想像しているという点だ。つまりその意図は、あたかも自動的に、意識的な気づきの閾の下で働くもの、少なくともそういうものだと認識されるだろう閾より下で働くものとして理解される。［WLI 26］

つまり、投影の必然的な演劇性は無意識によって抑圧されている。フリードは、クレインの無意識について用いた「oblivious」という表現を、絵を描く行為へのシャルダンの没入にも用いる［RWD 43］。この形容は『没入と演劇性』で、画中の没入する人物を特徴づけていた語でもある［AT 57, 66, 100］。すなわちフリードは、自身が批評的に見出した作品の構造を、芸術家は没入して無意識に行なっていると捉えている。これはグルーディンが批判した、認識論的な格差にもとづいて対象を没入しているとみなす構造と同型である（本文3.2.7節を参照）。

他方、フリードのマネ論は、このような画家の「意識／無意識」に関して複数の態度を揺れ動いてきた。のちの『マネのモダニズム』に再録される1969年の博士論文「マネの諸源流」では、国際的に絵画史を参照することで自律したジャンルとして絵画というメディウムを確立しようとしたプロジェクトとして、1860年代のマネの絵画をフリードは分析する。スペインやオランダ、イタリアや日本の絵画の形象を結び合わせるメディウムとしてフランス的な形象を用いるマネの制作を、フリードは比較的意識的なものと見なしている。次に1984年に書かれ、のちに『マネのモダニズム』第2章に組み込まれるボードレール論「絵画の記憶」［Fried 1984］を見ると、フリードによればボードレールの絵画観とは、優れた絵画とは過去の絵画への「きりなく後退する」痕跡を含みながら、その痕跡が「ほんの一瞬も舞台にあらわれずに、それへの意識の閾の下にとどまらなければならない」というものだ［521］。この表現から、ボードレールのこの要求をフリードは演劇的なものの抑圧とみなしているといえる［Melville 2000:109］。すなわちマネの意図した過去への参照は演劇的なプロセスを求めるため、抑圧されるべき位置に置かれる。フリードはマネの「意図」を「サブリミナルな意識」と言い直し、さらにボードレールがマネを形容した「耄碌〔décréptitude〕」［Baudelaire quoted in MM n.p. / 167］という表現を連想する。ここでもフリードは、イーキンズやクレイン同様に、芸術家の側に没入ないし「耄碌」を押しつけ、芸術家が自身の作品やプロジェクト感じたであろう確信を簒奪している。『没入と演劇性』でシャルダンに熱中的な没入［AT 51］と主題への自覚［67］とを代わる代わる割り当てる二枚舌や、フェリックス・ラヴェッソンの「習慣」概念に訴えてクールベにやはり「無意識」を押しつける記述［CR 49, 64,

182–184, 191, 234］も同根である。

こうした批評家側の認識論的な優位が見直されるのが、『マネのモダニズム』後半部の「残遺」の議論といえる。解釈の貫きにたいする拒絶にフリードはマネの意志を再度承認する。ボードレールの「スピリチュアル」［Fried 1984:532］な空間に対するマネの対抗は、「絵画の記憶」結論部ですでに予感されている。

> マネの〔絵画の文脈全体を総合的に扱うという〕新たな一体性の理想は、絵画の表面全体が観賞者に直面し、ひとめで、ひとつの瞬間的な一瞥で受け取られるという根源的慣習を最優先させ、このことはひるがえって、ボードレール的な「システム」が依拠する特有の時間的遡行〔temporal regressiveness〕を妨げたものだっただろう。［531］

フリードはマネのこのアプローチを「不可避の演劇性のほとんどブレヒト的承認」と呼ぶ。

結果的に『マネのモダニズム』の章立てでゆるく結び付けられる、フリードの20年間でのマネ解釈の変化は、批評が簒奪した確信を画家に返上するドラマであるといえる。演劇性を承認するのはフリード自身だ。批評的確信は、みずからだけが対象の全体性にアクセスしているとでもいうように、対象のエージェンシーを、時に「意図的」、時に「無意識」と恣意的に特徴づける。いずれにしてもそれは、対象が「露呈」していると一方的に見込む暴力的確信だ。しかし没入は衝突性に反転し、ルグロやミレーの絵画に当時の批評家は「意志された」印象を感じ取り反発した。それは暗闇に隠れてペンを独占していた批評家の存在感を引きずり出すという意味で「ほとんどブレヒト的」である。

97 ところでフリードの批評テクスト自体、この意味での「進行性」をしばしば帯びている。フリードは、クレインを論じたエッセイで最後の例に短編「退役軍人」（1896）を挙げ、フリードはこの短編を「たった数ページの中に、〔印象主義文学の主題である〕書くことの主題化・前面化をほとんど全体的に用いている」と述べ、以下のように続ける。

> ここまで〔の分析で〕してきたように要約や引用や分析を混ぜて進めるよりも、〔まず「退役軍人」の〕全文を示し、それから短い締めくくりのコメントを付すことにしたい。このエッセイが目的を達していたならば、さらに必要なものなどないはずだ。［RWD 156］

実際この直後から、「退役軍人」の全文が続く。読者はそれを読み下しながら、ここまでフリードが実演してきた批評的装置に倣って、「書くこと」を主題化するような形象を否応なしにいわば自動的かつ累積的に逐一発見していく。これは『宇宙戦争』を読み進めるプロセスにおいて、地図上への土地のプロッティングに似た演劇性をもつ。最終的にフリードは「答え合わせ」を省くため、読者は自分の発見した各要素について、自身がそれを見出してしまったというそのこと自体によってその有効性を承認するほかない。この構造はリテラリズムの状況と同型である。フリードは、「もしこのエッセイが目的を達していたならば」を仮定文で述べ、短編を読ませたのちの「さらに必要なものなどないはず」と予言することで、「近づくと同時に遠ざかる、まるで無限遠において把握されるかのような」［AO 166–167］演劇性を、自身の批評的説得に埋め込んでいる。

フリードはこの意味で「印象主義的」な書き手といえる。フリードの批評テクストとは、スミッソンが「編集者への手紙」で指摘する「二重のマイケル・フリード」――モダニズムを志す「非時間的なフリード」と、印象主義的にしかそれを捉えられない「時間的なフリード」［Smithson 1996b:67］が、「たえまなく見えたり見えなくなったりする場、ほとんど演劇としてのそのテクスト」である。

98 《ロンシャンの競馬》における距離マーカーのこのような性質は、ジェフ・ウォール《Passerby》(2005)[fig. n98]の標識にも同様に分析することができる。

《Passerby》は、深夜の路地で、画面奥に向かって逃げ去る男(画面中央)と、それに向けて振り向く男(画面右端)とが映る写真作品である。実際はフラッシュによって右側が強く照らされ、まず目につくのは後者であり、前者は街路樹の影のあいだにいて、後者の視線を追いかけることではじめて見つかる。フリードはこの写真に、写真とくにフラッシュ特有の瞬間性や、二人ともカメラに気づいていないかのような没入的モチーフに加え、画面左側の「STOP」と書かれた標識について「写真による手法の可能な限りの承認、すなわち見られるものだといこと」と暗示的に述べている[WPM 89–91]。

フリードが詳説しないこの標識の特徴を述べる。この八角形の看板は、表面の高反射素材によってフラッシュを照り返し、闇夜に白いシルエットで浮かんでいる。形態的にも《ロンシャンの競馬》の距離マーカーによく似ているだけではない。そもそも交通標識の機能とは、視線を瞬間的にとらえて理解させることである。標識や看板はリテラルに瞬間的かつ正面的なピクチャーである。加えて「STOP」という単語は、そこで観賞者の視線が止まるという事実や、撮影の瞬間に一人目の男が振り返って止まりかけたアクション、そして「ある現実のものが目の前で動かないものになったその瞬間」という写真の性質自体をも指すように読める。さらに、この時点でフリードは用いていないが、この標識は文字通り「反射的」でもある。

フリードはディコルシア《New York》についても、看板の文字について同様に「見られるものだということ」の承認を見出している[256]。フリードは『マネのモダニズム』で、写真とともにマネの絵画の視覚的参照項として浮世絵を挙げ、版画というメディウムに由来する、画面の形態にある強いコントラストを「型抜き〔stamp out〕」と表現している。この表現が、「形式としての形態」でステラに用

[fig. n98] Jeff Wall, 2005, *Passerby.*
Cibachrome transparency mounted on a lightbox; 250.5 × 337.5 cm.
©2024 Jeff Wall / Image Courtesy of The Collection of Chara Schreyer.

いたのと同じであることをフリードは註釈で強調して、激突·直面性の概念を、モダニズム絵画·彫刻の理念である「確信」に結びつけている［328］。

ところで「逃げ去る」人物像はウォールの別の作品にしばしば見られ、フリードはジェリコーの絵画と類比している［WPM 85–89］。さらにこれは、カラヴァッジョ《マタイの殉教》の「場面から逃げ去ろうとする」人物像とも比較できる。フリードは、カラヴァッジョによく似たこの男が、逃げながらも画面に向かって振り向いている点に注目する［MC 209］。ここには、殺されるマタイの苦痛の描写から逃れながらも（反射）目を離せない（没頭）という、イーキンズ《グロス博士の臨床講義》にも見出したような毀損的両義性を見出せる。

99 フリードは、絵画に描かれる「局面」について以下のように注意している。

> 結局アクションにおける局面とは何であるのか。まずそれは、時間の単位ではない。どうしてそんなことがあろうか。仮にそうだとして、その現実の持続などについて問えるというのか——絵画にそう問うなんて明らかに馬鹿げている。また物語の単位でもけしてない。あたかもひとつの物語が——たとえばホラティウスの物語が——別々の、短い、物語的に「等しい」、それぞれが明確なタブローとして現れるような〔…〕ある決まった数の諸段階へ分割できるとでもいうのか。［FHO 56（下線引用者）］

すなわち、没頭や反射といった局面は、本研究が示したようにそれぞれ別の時間性であり、観賞にかかる時間や表象された時間といった、それぞれ単一であるような時間性を等価に分割する「単位」ではない。

100 フリードはアンリ・サラの映像作品《After Three Minutes》（2007）について、シャッター速度とストロボの点滅の設定を「装置」と呼び、撮影される動画はそれによって「あまりに自動的に得られる〔the resultfollowed just a bit too automatically〕」と述べて、装置がイメージを作る自律した作動を強調し、「芸術と客体性」の時点で想像できなかった映像メディウムの現在性を示唆している［FHO 62］。この点でフリードは「持続」を通じた現在性の可能性を見出し、持続は必ずしも演劇性の側にない、と態度を修正する［202］。これは本論文3.1節でゴードン作品にみた、映像メディウムがあえていちど慣習化されたリテラルな性質を演劇的に引き出してからその演劇性を打破するアプローチと同型である。

101 本研究が「反射の系列」として整理したように、カラヴァッジョにおける反射の局面はマネの絵画の諸特徴に通ずる。したがってクールベとカラヴァッジョの対置は、『マネのモダニズム』第5章「リアリズムのあいだ」における、クールベに象徴される「身体的リアリズム〔corporeal realism〕」と1863年世代以降の印象派の画家に象徴される「目のリアリズム〔ocular realism〕」との対置と平行する［MM 380, 412, AC 16］。

102 カラヴァッジョにフリードが見出す「没頭」と「反射」の二局面は、モーリス・ブランショのいう「オルフェウスの振り向き」の議論に類比できる。オルフェウスは毒蛇に噛まれて死んだ妻エウリュディケーを取り戻そうと冥府へ向かい、なんとか奪還するも、冥界から抜け出すまで後ろ手のエウリュディケーの方を振り向いて見てはならないという警告を、地上すんでのところで破ってしまい、エウリュディケーを失ってしまう。ブランショはこのオルフェウスの「性急〔impatience〕」を芸術制作のダイナミズムに喩える。

> オルフェウスがエウリュディケーの方へ下ってゆく時、芸術とはひとつの力、夜がひらかせる力である。〔…〕すなわちエウリュディケーは彼にとって、芸術が到達することのでき

る極点であり、彼女を隠蔽するひとつの名前のもとにあって、彼女を覆う一枚のヴェールのもとにあって、芸術が、欲望が、死が、夜が目指すように思われる極度に暗黒の時点なのである。彼女は夜の本質がもうひとつの夜として近付いて来る瞬間なのだ。

オルフェウスの作品は、しかしこの「時点」の接近を、深部に下りてゆくことで確証するという点に存するのではない。彼の作品とは、この時点を昼の世界に引き出し、昼の世界に於てそれに形式を、形状を、実在性を与えることなのだ。オルフェウスにはすべてが可能だ、ただしこの「時点」を眼前に見ることだけは、夜の中に夜の中枢を見ることだけは除いて。〔…〕しかしオルフェウスは、その移住という運動のさなかにあって、完成すべき作品を忘れ去ってしまう。必然的に忘れ去るのだ。なぜなら彼の運動の最終的な要求とは、作品が存在するということではなくて、何者かがこの「時点」に面と向って立つこと、何者かがこの時点の本質を摑むこと、この本質が出現するところに於て、それが本質的であり、また本質的に出現であるようなところに於て、すなわち夜の核心に於て、この時点の本質を摑むことにあるからだ。

ギリシャ神話の語るところでは、人間は深部に関する度外れな体験 —— ギリシャ人たちが作品に欠くべからざるものと認めている体験、作品がそこで自身の逸脱に耐え得るごとき体験 —— が、それ自身として追求されるのではない時にのみ、作品を制作することができる。深部はまともに姿を見せるようなことはなく、それは作品の中に身を隠しながらでしか明らかに姿を現すことがないという。致命的な答え、仮借なき答えである。だが神話はまたオルフェウスの運命が、この最後的な掟に屈服しないということであるのをも同様に示しているのだ —— そしてオルフェウスは確かに、エウリュディケーの方へと振り返ることによって作品を破壊させる。作品は即座に崩壊し、エウリュディケーはふたたび闇に帰する。オルフェウスに注視されて、夜の本質は非本質的なものとしての姿を現すのだ。オルフェウスはこうして作品を裏切り、エウリュディケーを、夜を裏切る。だがエウリュディケーの方へ振り返らないこともまた、やはり裏切ることなのだ。[ブランショ 1962:240–241]

ブランショの言う「作品」が、いわゆる通常のひとつの芸術作品を指すのではない、芸術制作の経験そのものをほとんど指すことを除けば、引用した記述は、比喩的であるとはいえ、フリードが没頭と反射と呼ぶ運動に非常によく似ている。闇に沈潜するオルフェウスは、その無限を汲み尽くそうとしながら、耐え忍べずに振り返る。「性急とは時間の不在から逃れようとする人間の持つ欠陥であり、忍耐とはこの時間の不在を、それをしてもうひとつの時間、別の尺度で測られたもうひとつの時間たらしめることで制御しようとする策略の謂である」[243]。ブランショにとって、芸術制作という「別の時間」への沈潜の無限性は、その無限性と人間の時間の有限性とのギャップゆえに、このような中断の運命にある。本研究がインスタレーション・アートの観賞経験に見出す「クリティカリティ」は、カラヴァッジョの作品制作にフリードが見出した反射的局面を観賞経験に変換したものであり、本文4.3節で述べるように、人間が致命的（critical）であるという意味でも、作品の経験を自身から切り離す局面である。ブランショは「書くためには、すでにしてその前に書かねばならぬ」[248]と述べる。制作行為はリテラルな素材や原稿用紙の白紙に何か別のもの見出すことから始まる以上演劇的であり、それは本文1.2.3節で観賞行為について述べたように、演劇性が自身をまず指し示すことに対応する。

フリードはクレインにおける死体の描写に関して、ブランショ『オルフェウスの眼差し』のイメージ論を註で触れているが［RWD 186n31］、上記の類似に関する言及はない。他方、後年アンリ・サラ

作品を論じるさいに、シモーヌ・ヴェイユ『重力と恩寵』から「恩寵〔la grâce〕、それは下降する運動の法則である」という一節を引用して、オルフェウスを連想している［FHO 37］。フリードが「芸術と客体性」の末尾で記した恩寵が「確信」と関連することは明白であり、したがって反射の局面とオルフェウスも関連する。下降に関して、本文4.2.3節で論じる「放物線」「頂上に出口なし」も参照のこと。

また、フリードがクールベの絵画に関して、筆をもつ右手とパレットをもつ左手に象徴して、画家が能動性と受動性のあいだの状態ないし「能動性の受動性」にあると論じた記述を［CR 191］、K・マルコム・リチャーズはブランショの「受動性」の主題に結びつける［Richards 2000:285n62］。ブランショにおける「受苦［passion］」の議論は、上記のイメージ論と、制作行為のこのような受動性やそれに起因する性急な「振り向き」とを架橋しうる［郷原 2011:100–102, 293–298］。郷原はこれを、イメージの無際限性や彷徨と形象化とのあいだで板挟みになる受苦、「形象化のパッション」と名付ける。フリードがカラヴァッジョに見出す「没頭の局面」の原型が、クールベに見出した、制作行為における絵画と画家自身との、イメージと行為のうえでの融合であったことを思い出そう。

103 のちにフリードは、カラヴァッジョの後進の画家らによる、居酒屋（tavern）を主題にとる種類の「ギャラリー絵画」が目指すものを「一体性なき自律〔*autonomy without unity*〕」と呼ぶ［AC 101］。ここでいう「一体性」とはジャッドが関係的と呼んだような、伝統的に絵画芸術が範としてきた画面構成のバランスを指す。フリードはこれを「全き存在論的な密度と「そこにあるということ〔thereness〕」」とほぼ等置する［175］。「芸術と客体性」の構図になぞらえれば、関係性なき自律は、演劇性を打破した他者の存在感にあたる。

104 またこの「ギャラリー絵画」ないしイーゼル絵画を、350年後にジャッドは唾棄する。

105 フリードはのちに反射の局面を「典型的には、一見瞬間的な認識において作動する」、没頭の局面を「時間的に不確定〔temporally indefinite〕」「時間性のオープンエンドなモード〔open-ended mode〕」と改めて特徴づけている［AC 8］。「オープンエンド」という語がミニマル・アートのリテラリズムの状況にも用いられた形容である点に注目すること［AO 155］。

106 本研究はインスタレーション・アートの経験を演劇性に関して検討し、レーベンティッシュやペーターセンのモデルを参照しながら、没頭と反射の二局面ないし「作動する装置」への行為の投影とクリティカリティからモデルを構築するが、ところでこれはジャック・アンリオの「遊び」の現象学と共通する部分が多い。アンリオは遊びを主体の特種な態度とみなして、その条件を、存在の内側に「間隔」が生まれることにおく。

> 存在のなかに間隔が描かれ、うがたれ、それによって遊びがそれ自体として存在しうるようになる瞬間、遊びは存在しはじめる。［アンリオ 1986:119］

アンリオはこの態度のひとつに「二重性」を挙げ、行為の「持続」における主体の「離脱」として対置している。

> しかし、持続のなかに、行為の時間的展開に沿って（企画あるいは意思決定の瞬間から、結末および程度の差はあるがともかく射倖的な結果の生じる瞬間まで）存在する不確定性には、さらに、現におこなわれている行為の現段階ですでに、自分のおこないに対する主体のいわば後退と離脱という特徴がまた、深くしるしづけられている。まるで、行為する人間は二重に分身し、要するに遊びにすぎないのだという確信のもとに、自分の現にしていることをおこないつつある自分を、自分で眺めているとでもいう具合に、すべてが進行す

る。彼は自分の行為を、遊びながらおこない、おこないながら遊ぶ。〔…〕自分が遊んでいることを承知している遊び手の二重性の基盤となっているのは、役者をその演戯行為からへだてる間隔である。[124–125]

このような離脱こそが、遊びに「はいる」態度が「理解される」条件とアンリオはみなし、これを「イリュージョン」と呼んでいる。

遊ぶためには、遊びにはいらなければならない。遊びにはいるためには、それが遊びだと知っていなければならぬ。とすると、遊びはじめる人のがわには、あらかじめ遊びの意味への理解があるわけだ。〔…〕《遊ぶとは、まず、〔これから〕遊ぶのだということを措定することである》、それが、第一の合意、すなわち遊びを遊びとして基礎づける合意である、その合意はたとえ暗示的にことばであらわされなくても、やはり、暗示的に理解され、承認される。[126–127]

アンリオはこのような「遊び」の態度を、「ふり」をしている人の言動と区別する [129–130]。遊びにおいて自己は、「自身の行為を生み出しながら、自身を投企し、自身を発明するのでなければならない —— 言いかえれば、彼の存在自体が《遊びつつ存在する》ことでなければならぬ」[151]。

107 マイケルズは、モーリス・ルイスの絵画にたいするフリードの評価を参照して、そこでルイスが探究した、あるいはフリードが評価したことは、「作品の意味（意味すること自体）がその制作者の行為に一致すると示すことで、制作者の人格〔personality〕から作品が独立していると示す」と述べる [Michaels 2018:44]。つまりルイスの絵画が示すのは行為の人格からの抽象性である。

108 カヴェルは懐疑を、世界の喪失の感覚にたいして、喪（ヘンリー・デイヴィッド・ソロー）や気晴らし（デイヴィッド・ヒューム）で対処できないときにひとつの応答となる、哲学的思考の暴力として位置づける [Cavell 1988:172]。世界とはせいぜい懐疑のあとで回帰するものにすぎず、カヴェルはこれを、フロイトのエッセイ「不気味なもの」とハイデッガー『芸術作品の根源』を参照して「日常的なものの不気味」と呼ぶ [154]。カヴェルによれば懐疑論に応答するのは、哲学による説明ではなく、日常の再構築や再設定であり [176]、これはハイデッガーの「住まうこと」に霊感を受けた「家庭化〔domestication〕」の概念や、メロドラマにおける結婚のモチーフで象徴される [175]。カヴェルが映画ジャンルにおけるこの範例とみなす「再婚喜劇」の典型とは異なるが、『トゥルーマン・ショー』の舞台は文字通り「日常的なものの不気味」をリテラルに上演するもので、恋愛や家、日用品のモチーフがこの「家庭化」ないしそのほころんだ不気味を象徴するといえる。

109 カラヴァッジョの絵画における、「有心性」の発生と結びついた表情や身振りを抑制した描写にかんして、フリードは『カラヴァッジョの局面』全体にわたって「ミニマリズム〔minimalism〕」ないし「表現的ミニマリズム〔expressive minimalism〕」と述べている。これを「芸術と客体性」におけるミニマル・アートと直接に結びつけられはしないが、「芸術と客体性」でミニマル・アートのオブジェクトの擬人性を指摘するときにフリードが述べる「その作品は、まるで内側に、密やかでさえある生〔inner, even secret, life〕をもっているかのよう」という表現は示唆的である [AO 156]。本論はフリードの批評的仕事について、「芸術と客体性」でリテラリズムとモダニズムとに割り振られた性質の系列が、カラヴァッジョ論において制作＝観賞行為を構造づける二局面に昇華したと解釈するが、ミニマル・アートのオブジェクトにたいするこの言及は、懐疑論、擬人性、没入、投影といった概念の合流点である「有心性」が、この時点で（否定的にではあれ）予感されていたことを示す。

110 『なぜ写真はいま』刊行前の2007年に発表され、同書第2章・第3章のもとになったエッセイ「ジェフ・ウォール、ヴィトゲンシュタイン、日常」は2007年を指す［Fried 2007］。コステロの論文執筆時には『なぜ写真はいま』はまだ仮題しか発表されておらず、議論はこのエッセイのほうにもとづく。

111 マネ、アルフォンス・ルグロ、アンリ・ファンタン＝ラトゥール、ジェイムズ・マクネイル・ホイッスラーの4人を指す。「1863年」は、30歳前後の4人が耳目を集めた落選展の開催年である［MM 7］。

112 スティーヴン・Z・レヴィーンは、フリードが強調する、ラリー・プーンズの絵画の色の使用における表面性・平面性・有限性を、マネの絵画における筆触と類比し、ともに現在性をもとめるものと指摘する。［Levine 2000:303–304］

113 フリードはマネにおける瞬間性を、「絵画と観賞者とのあいだの相互の直面という原初的な出会い、不可避あるいは準超越論的関係のしるし」と解釈する［MM 397］。この「準超越論的」はジャック・デリダから借用されている。「準超越論的」とは、たとえば法の中にあるかのような「死刑」の存在によって法が条件づけられるように、超越論的な、すなわちアプリオリな基礎づけに条件づけられるように見えてそれ自体を基礎づけている密輸的なものを示す。フリードが相互の直面をこのように形容するのは、かつて――『没入と演劇性』によれば1760年代以前――観賞者の存在が問題になっていなかったところに、いまだ直面せざるものとしての観賞者が問題となって、没入・直面性・承認といったものが対面にまつわる法として定立されるとき、そもそもその相互の直面ないし相互性それ自体、いわばどこからともなくすでに密輸されていたことになることを指している。その意味でマネの瞬間性とは、持続の終わりとしてだけの瞬間を指す差延の質である。本研究の問いにパラフレーズすれば、インスタレーション・アートに何らかの最終的なアレゴリカルな意味を解釈できるとき、そのインスタレーション・アートが境界づけられて存在していたことになることにあたる。これはフリードが「リアリズムのあいだ」冒頭で引用されたデリダが論じている「線の超越論的退隠」を「インスタレーション・アートの境界の超越論的退隠」と言い換えたものである。あるいはデリダ『法の力』で論じられる立法の暴力の議論を参照してインスタレーション・アートの「立法者」として芸術家を位置づけたボリス・グロイスの議論は、これと同型である［Groys 2009］。グロイスの議論は一定の有効性があるものの、インスタレーション・アートという芸術作品が成立すること自体が、芸術というものの準-超越論的な性格であり、芸術家という社会的または美的に制度づけられた存在は、インスタレーション・アートを可能にするゲシュテルの中に、しかも二番手で遅れて存在するものにすぎない。

114 ウォールにおける等身大のイメージの利用が、ライトボックスと同様に、ミニマル・アートにおけるリテラリズム的な様式の意図的な利用である点をフリードは強調する［FHO 126］。

115 フリードはテオドール・ジェリコーについても「世界」の語を用いて論じている。帝政期フランスで活動したジェリコーは、ナポレオン政権下の演劇的なプロパガンダ絵画の奨励と、演劇性を抑制するという絵画的プロジェクトとのあいだで実存的な板挟みになっていたとフリードは論じる。《メデューズ号の筏》は模範的に没入的な絵画だが、フリードが着目するのは、馬をはじめとした動物、あるいは取っ組み合いのモチーフである。

> ここでさらに私が主張したいのは、ジェリコーのこの偏好を捉え直すひとつの道筋、生産的な道筋とは――これがジェリコーのロマン主義と私が呼ぶものを説明するのだが――、ジェリコーが絵画という芸術の限界と可能性においてそのようなコミットメント――身体的に非常に高度に展開した男性身体の、直感的であるとともに情熱をもって想像され意志された生の直接の表現へのコミットメント――に場所を求めたと考えることだ。すなわち〔…〕見られるとただ運命づけられるように見えないことを強調したしかたで（これが重

> 要な点だ)、そのコミットメントがそれとともにあるものが自由に作動するような世界を表現するということだ。〔…〕あたかも最初からジェリコーが、この〔ナポレオン政権下で演劇的な絵画が跋扈する〕現状を力によって転覆し、身体という手段によって身体のための世界を作ろうとしていたようにさえ、こうしたプロジェクトについて想像できる。[AL 85]

ジェリコーはダヴィッドのように反体制的運動・思想にコミットしていたわけではなく、むしろドラマ的表現に結びつく「国家的芸術」をフリードは見出している[Fried 1970:37]。あくまでジェリコーの困難とは絵画の演劇性にたいするコンセプチュアルなものであり、このジレンマ、「世界の御しがたさ〔the unavailability of world〕」[AL 89]の表現こそフリードが「ロマン主義」と呼ぶものだ。

ジェリコーの馬への執心をフリードは、ハイデッガーの「動物は世界が貧しい」というテーゼに結びつける。すなわち「馬の内在的に非演劇的な世界」はジェリコーにとっていわばますます演劇化する表象政治的情況からの「避難所〔refuge〕」[Fried 1970:43]である(この語をフリードは「芸術と客体性」で映画館について用いている)。フリードは乗馬事故で晩年寝たきりになったジェリコーの環境をあえて「世界」という語で称する[AL 102]。フリードはメンツェルについても、その低身長や人間関係の困難を特筆し[MR 5]、ジェリコー同様の世界との交渉不全を、メンツェルの絵画のコンセプチュアルな背景として解釈している[24]。

また動物が「非演劇的」な生を生きるという観点では、『なぜ写真はいま』でグルスキーの写真作品[WPM 173]、またヘーファーの「動物園」シリーズ[301–302]に言及している。また《Play Dead》の象に関して、『四人の正直な不法者』[FHO chap. 4]および本文3.3.8節および4.1節も参照。

116 ただし本来ハイデッガーにおいて「日常」はネガティヴな概念であり、フリードのポジティヴな用法はヴィトゲンシュタインに依拠している[WPM 64–66]。

117 フリードはのちに「confine」と「frame」と同義的に用いている[AC 22]。

118 フリードは『フローベールの〈咽喉〉』で、マルセル・プルーストがギュスターヴ・フローベールの文体について述べた「文体の気密的連続性」という表現を取り上げている。同義的に用いているわけではないが、このような気密的連続性が、他の統辞的・音韻的特徴と組み合わさって、フローベールの小説の「包括的な非人称性」という理想をなしているとフリードは述べる[FG 32]。フリードはこの非人称性に、読者の参加および没入・没頭の効果を見出している。

> 別言すれば、私が感じているのは、一般的な、そして読むという行為の「法悦的な〔ecstatic〕」高まりや強まりの瞬間に、ジャック・ネフの言うように、実際まるで『ボヴァリー夫人』が、テクストの内に向かう新たな種類の「アクティベーション」への読者の参加、そうでなくとも、その精神の中に複数の異なる意識のモードが同時には現れないような、完全な没入〔absorption〕ないし没頭の状況を求め、報いるのであり、それは読者がほとんど「同一化」の感覚を経験するようになった、その結果なのだ〔…〕。[32]

この記述からも、「参加」の理念を演劇性と同一視したり、演劇性と没入を端的に対置したりする理解が、フリードの議論と全く噛み合わないことがわかる。

このような没頭をもたらす「連続性」は、ダグラス・ゴードンの映像作品《k. 364: A Journey By train》(2011)を論じるさいに参照する、カヴェルがモーツァルトの音楽を範例に論じる「連続的な現在性〔continuous presentness〕」[AL 235–236]に類比できる。音楽や小説といった継起性をもつ芸術 —— これに、本文3.2.2節で論じた田園詩的な没入も加えられるだろう —— において現在性は、ど

の瞬間にあってもその全体のシンタクスの緊密さを感じ取れるという連続性において現れる。

119 フリードはベンヤミンのテクストを神聖視すべきでないと注意して、アウラの消滅を歴史的事実・所与と考えることに反対している［Fried et al. 1987:81］。

120 マラーの暗殺を描いた絵画はほかに、暗殺者であるシャルロット・コルデーに焦点を当てたポール・ボードリーの絵画《マラーの暗殺》（1860）［fig. n120a］がある。

年代からも推測できるとおり、ボードリーは1863年世代と同時期に活躍したフランスの画家で、マネより4歳年上である。ボードリーの名前は『マネのモダニズム』にも登場する［MM 423,433］。その箇所はフリードが「付録」として掲載した、アントナン・プルーストによるマネ論であり、厳密には原文と英訳で2回登場する（訳者はフリードではない）。

ボードリー《マラーの暗殺》は、ダヴィッド《マラーの死》［fig. 52］を、いわば90度回転させたような画角をとっている。浴槽に掛かった緑色の布や、浴槽の縁に接するように置かれた小机、インク壺と羽ペンの位置からして、明らかに《マラーの死》を下敷きにしている。《マラーの死》実物はダヴィッドが国外に持ち出していたが、プロパガンダのために革命時に多く複製が作られたことを考えると、ボードリーがその図像に通じていても不思議ではない。

重要なのは、この90度回転による変化である。《マラーの暗殺》では、マラーの足元側の浴槽脇にコルデーが描かれている。コルデーの位置は《マラーの死》からは二重に死角になっている。まず《マラーの死》ではマラーの足先側は描かれていない。つまりコルデーは《マラーの死》でいえば画面端より右にいる。次に、《マラーの死》の画面は小机の正面と一致している。すなわち《マラーの死》にこの小机より手前の空間はない。ボルドーの絵画を見ると、コルデーは壁に手をかけてつくように、小机の正面より右に立っている。つまり《マラーの死》でいえば画面より手前にいる。

《マラーの暗殺》には、本文でみた、正面性や直面性、無表情性、さらに痛々しさなどの特徴が見られる。もちろんそれらを挙げたからといって、ルグロやマネと直結するわけではない。

［fig. 53］Jacques-Louis David, *The Death of Marat.*

［fig. n120a］Paul Baudrey, 1860, *The Assassin of Marat.* Oil on canvas; 203 × 154 cm. Nantes, Nantes Museum of Arts.

まず正面性は、フランス全土を示す古地図の正面性である。これは、「回転」によって見えるようになったマラー足元側の壁に貼られている。国家に授与されるローマ賞受賞者で第二帝政下で働いたボードリーが、急進左派の活動家を暗殺したコルデーを、フランス国家に換喩させるように並べるのは不思議ではない。

ダヴィッド《マラーの死》の木箱には、正面に「マラーに／ダヴィッド」と記されている。たいしてボードリーは構図を回転させることで元々の正面を破壊し、古地図とコルデーの姿を正面に採用し直している。これは『没入と演劇性』でダヴィッド《施しを受けるベリサリウス》［fig. n120b］が、本来絵画の正面を示す記念碑を90度回転させることで正面性を避けているとフリードが分析した効果によく似ている。

さらに《マラーの死》との違いとして、マラーが苦悶の表情を浮かべていること、胸にはナイフが刺さったままであること、ペンと手紙を取り落としていることが挙げられる。この相違はいずれも、《マラーの死》で、政治のペンを握りつつも罠にはめられた穏やかな殉教者として描かれたマラー像を反転させている。《グロス博士の臨床講義》の横たわる患者のように、浴槽は奥に鋭く遠近法がつけられ、両腕はやや「毀損」されている。

このことは、小机の正面のラインを横切るように手前に倒れた椅子の直面性によっても強調されている。倒れた椅子はルグロの奉納物のごとく、やや遠近法の正確さを欠きながら画面に座面を向けている。この座面が籐の細かな格子模様であることは、その正面性をさらに強めている。

いっぽうで《マラーの死》では印象的だった血の赤はどこにも見当たらず、暗殺者コルデーの暴力性は抜き去られ、ただマラーだけが恐ろしい形象として構成されている。コルデーには青が配されている。マラーより強いキアロスクーロを与えられながら、同時にドレス全体の細いストライプが服全体のゲシュタルトを強調し、これはホイッスラーにフリードが見出すような正面性に貢献している。

最後に、コルデーの無表情性。「何も見ていない視線〔fixes sans regard〕」「石化〔pétrifiée〕」と形容さ

［fig. n120b］Jacques-Louis David, 1781, *Belisarius Begging for Alm.*
Oil on canvas; 288 × 312 cm.

れるその表情は、マラーのことを「忘れている〔oublie〕」ように見える［Ephrussi 1887:182］。これはマネの描く人物に典型的に見られた効果である。フリードによれば、マネにおいて人物の石化は画中の状況を過去に追いやる「写真的」な効果があった、しかし《マラーの暗殺》に描かれているのはそもそも過去の歴史的光景であり、ドラマティックな写真的な効果はむしろ、その間のフランスの歴史を逆説的に想像さえさせるだろう。

コルデーの体の傾きには2つの効果がある。まず、マラーの苦悶の表情からコルデーの精悍な表情を遠ざけ、その両者が同時に鑑賞者の視線に入るのを避けること。もうひとつは上述したように、《マラーの死》のいわば「舞台」そのものからコルデーを離していること。《マラーの死》はダヴィッドによってマラーの顕彰のために作り上げられた「構成」であり、コルデーは画角から外されていた。ボードリーの絵画はそのことを承認し、《マラーの死》のエリアからコルデーを明白に遠ざけることで、ダヴィッドに対する暗に政治的思想の距離と離別を示している。

ただし、マラーの右手から取り落とされた手紙には「共和党主義者（Republiciste）」の文字が見える。これは第二帝政下で、暗殺者の思想的背景としてさりげなく示されていると推測できる。

以上のような操作は、まるで《マラーの死》という絵画が、新たな政治的制作行為を動機づける装置のように作動していると言える。まるでボードリーは、《マラーの死》の中に入り込んで視点を回して、隠れたコルデーを見出した――あるいはそこに見つけることで、自身の政治的スタンスを反射されたかのようなのだ。

121 監獄は文字通り閉じこもり（confinement）の装置である。

122 「アメリカのアクション・ペインターたち」（1952）で「現実の対象であれ想像の対象であれを再現・再構成・分析・「表現」するための空間というよりも、行為するためのアリーナとして」カンヴァスを用いるという同時代の動向を記した点で［Rosenberg 1952:22］「アクション・ペインティング」の概念を準備したとされるハロルド・ローゼンバーグと、フリードの理論とに多少の親近性を見いだせる。たしかにフリードは、「3人のアメリカ人画家」（1965）では直接にポロックの評価に関して［AO 222］、また「ニューヨーク・レター」（1963）ではホフマンに関して藁人形的に想起する形で［305］、ローゼンバーグを否定的に一蹴しており、その後の言及もないことから、ローゼンバーグを、特にその実存主義的・心理学的な側面を評価しない。

他方で加治屋によれば、フリードは1967年、ルイス展のカタログに寄せるテクストの草稿で抽象表現主義絵画について用いた、「絵を描く行為」「ジェスチャー」という語について、グリーンバーグから否定的な反応を受け、応酬している。どちらもグリーンバーグと対立するローゼンバーグを想起させる語だが、前者は結果的に削除されたが、「行為の遂行者としての画家自身」を重視した表現であった。また後者について、フリードは「表現的な機能を持つものというより、身体の運動や行動を指している」と述べて一度は堅持したものの、のちに「線を引くという物理的な行為」に差し替えた。とはいえ加治屋が指摘するように、フリードは言葉遣いを変えはしたものの、主張内容は変えていない［加治屋 2023:45–49］。

画家の身体的な行為、またその発生の場としてのカンヴァスという観点は、本論文でもみたように、イーキンズ、クールベ、メンツェル、カラヴァッジョら「リアリズム」の画家についての議論で明白に展開している。とりわけ『カラヴァッジョの局面』における「絵画的行為〔pictorial act〕」という表現、また本研究が注目する、鏡を用いて自画像を描くさいの装置は、画家の行為の場として芸術制作を捉えている。またメンツェルやジェリコーに関して実存主義的な読解も加えている。

123 フリードにおける、観賞のみならず制作においてイメージに行為を持続的に投影するというリアリズムは、とりわけ『クールベのリアリズム』で頻繁に「ヴァーチャル」という語で表現される。

〔…〕《パイプを咥えた男》のパイプは、被写体が身体をもっているということの、ヴァーチャルな延長として機能するもので、そのゆっくりと燃えるたばこが、彼の肉体的な生に、視覚的で、実際多感覚的といえる、表現を与えている。［CR 78］

フリードはクールベの絵画的プロジェクトを、絵画と、その最初の観賞者であり画家である自身との「準身体的」な混合・没入・一体化［48, 153, 207］と解釈し、たとえば1840年代の自画像には姿勢やまた手の向き、《砕石夫》（1849）や《麦をふるう人》（1854–1855）で描かれる人物像には、筆とパレットをもつ画家の両手そのもののアナロジー、「ヴァーチャルな身体化」［153］を見ている。クールベの左手は画中のカゴを抱える人物に、右手は鎚をふるう人物になるというとき、それはコントローラーを握ってアヴァターに憑依する「ヴァーチャル・リアリティ」のような経験といえよう。

自画像群を象徴する作品である《革のベルトをした男》において、モデルの右手・右手首の中心での身振りは、このジャンルの規範の内で成し遂げられなさそう何かを為そうとしている。つまり、その〔モデルの〕右手を、画家＝観賞者〔自身〕の右手と揃え、さらに強調したいのは、その二つの手がヴァーチャルに一致するような、ひとつになるような状況を作ろうとしているのだ。［80］

124 たとえば、ともにダヴィッドに学んだ、フランソワ＝ジョゼフ・ナヴェスによる肖像（1817）や、ジョルジュ・ルジェに帰せられるもの（c. 1813–1815）。

125 ニューメディアを用いた作品において「有線」は、その両端の要素の有契性を表象する。代表的なものは、ディスプレイと結びついたオーディオケーブルや、電源ケーブルである。インスタレーション・アートではしばしば電線モールでケーブルが隠されるが、この操作は作品から視覚的にこの有契性の要素を隠蔽する。他方、ワイヤレス技術はこの有契性を曖昧にする効果がある。

時里充《リーディングリトルホーク・ローディングナンバー・ウェイティングボイス》（2019）は、ワイヤレス・スピーカーを効果的に使ったインスタレーション・アートである。縦に3つ連結したディスプレイと、床に置かれた横長のディスプレイが有線で繋がれ、その横に円筒形のワイヤレス・スピーカーがスタンドに設置されている。3つ連結したディスプレイには、回転する風向計、くじを引いてはめくる手元、キッチンタイマーが映っている。横長のディスプレイにはオレンジ色のプログレス・バーが表示される。スピーカーは、1から順に読み上げていく声を再生している。数字が読み上げるたび、プログレス・バーの中央に数字の英単語が表示される。

プログレス・バーのディスプレイから伸びたケーブルは、3つ連結したディスプレイの裏側に消えている。おそらく何らかの再生機器に繋がっているのだろうが、3つのどの映像と同期しているのかわからない。他方ワイヤレス・スピーカーも、どの映像ファイルと同期した音声なのかわからない。この作品は、有線と無線を用いることで、映像メディアにおけるファイル上の同期と、私たちが何を「同期している」とみなすかを明快に対置する［参考：水野 2019］。

126 グレアム・ハーマンもスミスのエピソードに「準崇高〔quasi-sublimity〕」があると述べる［61］。

127 ジャン＝フランソワ・リオタールのいう「中間休止」にあたる［星野 2008］。

128 トム・ガニングは、フリードがバーク的な崇高に結びつける、視線を誘引しながら跳ね返すコンフリクトと、自身の「アトラクションの映画」の「驚きの美学〔aesthetics of astonishment〕」美的な関連性を示唆している［Gunning 1941］。（ただし、崇高の伝統とこのコンフリクトとをフリードが「関係づけて

いない」とガニングは述べるが、実際には結びつけている［Gunning 1941:132n21, Fried 1985:73］）

129 註 71 も参照。

130 比喩表現によるこのような言語の効果は、グレアム・ハーマンが、対象の実在的側面が見出される手段として挙げる「隠喩」に似ている。二つの概念が隠喩において結びつけられるとき、平時の感覚的性質（SQ）の向こうに退隠しているその存在自体（RO）を感取できる。ハーマンは、このような関係がまた新しい対象（RO）と作ると述べるが、郷原がここでいう、「指示対象と文字どおりの意味」という二つの側面も、RO と SQ の関係に比較できる。註 69 も参照。

131 フリードは「大げさな〔hyperbolic〕」という形容を二度、絵画の中に入り込むというクールベ的プロジェクトについて用いている［AC 50, 146］。

132 フリードは、カラヴァッジョや後進作家の絵画における没頭と反射の局面は「連続的な振動〔continual oscillation〕」［AC 5］にあると述べるいっぽう、「明白さの、いわば逆説性のピーク」［16］「再没頭〔re-immersion〕」［19］と表現するように、反射が一種の折り返し、「理念的に瞬間的〔notionally〕」［124］であると捉える。没頭の局面は反射の局面に「理論的に先行」するが、絵画が不動の物質で、一挙に全体を見せるものであるために、実際の経験では両局面が同時に作動し、振動する。「理論的」という副詞についてフリードは、「構造を明確に説明するものであり、リテラルなシナリオを語っているのではない」［127–128］と註釈するが、本研究の観点は、この折り返しの時間性を経験のリテラルなシナリオとして作動させる空間として、インスタレーション・アート作品を特徴づけるといえる。

133 本研究のいう「クリティカリティ」は、『四人の正直な不法者』で二度登場する「批評性〔criticality〕」とは関わらない［FHO 24, 210］。フリードは、社会状況にたいする「批評性」はグローバリゼーションに屈従したアートワールドの欺瞞だとして否定的にみなし、自律した芸術の理念と対置している。

134 本文 1.1.8 節でみたように、エルウェスはインスタレーション・アートの空間的な側面について「空間の批評的な占有」と特徴づけている［Elwes 2015:96］。

第二部

135 “Pleasure”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2016/pleasure.html

136 “11/11”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2017/1111.html

137 “They say that cat never dies even if it falls from a height of about fifth floor, yet is a domestic cat so?”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2017/theysaythatcat.html

138 “Windows”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2020/windows.html

139 “Windows”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2020/windows.html

140 映像で語られる順序と、それを観賞者が視聴する順序との関係は、ジェラール・ジュネットの物語論で「錯時〔anachronie〕」と呼ばれる構造だが、映画ないし物語のメディウムの慣習から逸脱してこれ作品構造に用いた、『メメント』（2000, 監督：クリストファー・ノーラン）や『ロスト・ハイウェイ』（1997, 監督：デヴィッド・リンチ）、『エターナル・サンシャイン』（2004, 監督：ミシェル・ゴンドリー）などの映画を、ウォーレン・バックランドは「パズル映画〔puzzle film〕」と呼ぶ［Buckland 2009］。映画技術的インスタレーション・アートの例としてレーベンティッシュが挙げるスタン・ダグラス《Win, Place, or Show》や、コールター＝スミスが着目するノンリニアな物語のような、物語の時間性としての順序の空間化を映画の慣習において賦活させた点で、インスタレーション・アートと類比した表現といえるだろう。類似した議論に、トッド・マガウアンが『バタフライ・エフェクト』（2004, 監督：エリック・ブレス & J・マッキー・グラバー監督）や『パルプ・フィクション』（1994, 監督：クエンティン・タランティーノ監督）、また同様に『メメント』『エターナル・サンシャイン』を分析して提案した「無時間的映

画〔atemporal cinema〕」がある［McGowan 2007］。

141 “Best Housing”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2017/besthousing.html

142 “A Suffocating Plan”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2017/suffocatingplan.html

143 “Pleasure”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2016/pleasure.html

144 福尾匠はこのフレーズの「知る」という局面を「安心」と結びつけている。

> 展示で得られる安心のかたちのひとつには、私はこれを知っている、というものがある。〔…〕繰り返される「言ってる意味わかる？」という問いかけは字幕で “Are you following me?” と訳されており、知っているかどうか、わかるかどうか、ついていけるかどうかという良い鑑賞と悪い鑑賞の分割をアイロニカルに誇張している。ついていくことによって展示に入るときと展示から出るときの非対称性がつくられる。「スローアクター」は入ることと出ることの非対称性についての展示だ。［福尾 2019］

福尾はこの「安心」を「疲労」と対照づけている。この疲労とは、芸術鑑賞が「物をちゃんと見るという特殊でたいへんなこと」であり、「作品をどこから見るのか、どれくらい見て立ち去るのか」という「決断の連続」を含んでいるためだ。福尾は展覧会とは観賞者をそのように観賞させる装置であるとして、広報やステートメントの機能に言及し、「〔作品を理解にすることにたいする〕文化的な焦燥に駆られた疲労と安心のエコノミー」と表現し、《スローアクター》ないし大岩雄典の実践を、「そこから批判的な距離を取ろうとする」立場に置いている。

ここで、疲労と安心という二項は、本研究で論じた、作品の意図を理解するための放物線的なプロセスすなわち演劇的で不安定なプロセスが「クリティカリティ」に達してアレゴリーの確認へと折り返すという軌道に相似するとともに、そのより制度的･社会的な側面を言い当てている。すなわち、観賞がこのような軌道を描くとき、それは作品の美的な構造の作用でありながら、そのようにして作品を「わかる」ということが、制度的に促進されたもの、私たちの有限な時間と結びついた芸術の制度を投影したものである。1階で流れる音声の一周を締める「長話はよくない」というフレーズもまた同様の効果をなす。すなわちそれは解釈の有限性、4.3節で述べたように、私たち人間に与えられた時間の有限性のアレゴリーかのようなのだ。

また河野咲子は「没入」という言葉を用いつつ、この確信の両義的な性質について報告している。

> そろそろ帰ろうかなと思ったとき　どうしても階段を降りて1階へ降りなければいけないことに気づき　ね　ここで渋い顔をせざるを得ないよね？〔…〕女の子の声が　ひとたび知ってしまったら知る前の自分にもどることはできない　みたいなことを相変わらず言い続けていて　確かに　否応無しに足を滑らされてしまったのだということを抜きにしてこの空間を見渡すことはとてもできなくなってしまっていて　slow-acting の毒がそのときやっと効いて　だから展示が　SLOW ACTOR　遅行的に効く毒それ自体として名付けられているんだって合点がいった　あーあ〔…〕すごく気持ちのいい毒だったけど……　でもこの毒が気持ちいいというのはやっぱすごく怖いよね　この怖さはあえて暴き出されたということなのかもしれないし　あるいはわたしが毒の物語にことさらに没入しているだけなのかもしれないけれど……［河野 2019］

ここで河野は、確信（合点）のもつ恐怖と快楽という二重の質に言及しながら、物語への没入と、ま

た「あえて暴き出されたということなのかも」という反射的局面を記述している。

インスタレーション・アートがプロセスによってこのような情動をもたらすこと、あるいはその情動をもって意図の全体性を得ることを《スローアクター》は主題化する。毒というモチーフをつうじて、私たちが人間としてもつ時間的な有限性を、確信によって際立たせる。

145 “Trailer”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2019/trailer.html

146 諸岡卓真は、推理小説における「後期クイーン的問題」を分析する［諸岡 2010］。推理小説家の法月綸太郎が提唱した後期クイーン的問題とは、推理小説において、あらゆる証拠は探偵を欺く偽の証拠でありえたり、探偵が犯人と見定めた相手も、実は真犯人に操られていた替え玉でありえたりするように、出来事の一部までしか記せない小説の中で推理はけして真実を確実にすることはできず無限後退するという問題である。諸岡は、探偵の推理はロジックによる証明ではなくレトリックによる説得であると論じ、探偵の可謬性を超克を主題とした、1990 年代以降に登場した推理小説やヴィデオゲームの実践を分析する。このように慣習を発見して主題とする実践は、本研究が論じたモダニズムのそれに似ている。とはいえここで指摘したいのは、証拠や証言、容疑者の「二重性」―― 仕組まれたものかもしれない ―― によって推理がきりなく後退するというのは、フリードあるいはレーベンティッシュが演劇性のもとに論じたプロセスの無限性と同型であり、諸岡が指摘する、推理が最終的に修辞によって調停されて打ち切られるという観点は、本論がクリティカリティと呼ぶ、人間が自身の有限性に切迫して演劇性を抑圧し、抽象的な構造を確信する経験に重なる。

本研究のスコープでいえば、フリードの批評の運動は、演劇的すなわち懐疑論的な解釈と切迫したアレゴリー的確信とのパラノイア的な両輪 ――「だがそのような含意が全くないなどと、絶対的に確信できるだろうか」［FG 5］―― をもつといえる。リタ・フェルスキは、批評における解釈の遂行性を推理小説になぞらえている［フェルスキ 2020:141］。

147 “Breaking Relations”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2020/breaking.html

148 “ 電話展示｜ Emergency Call”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/2020emergencycall/

149 “Vacances”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2020/vacances_n.html

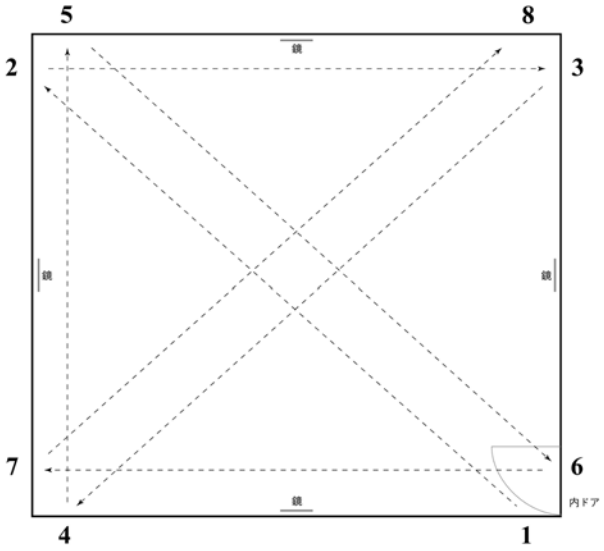
150 “Don’t sing to yourself”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2020/dontsingtoyourself.html

《口ずさまないように》は、メロディのない歌詞の作品である。シールに刷られたテクストは、連の構成や繰り返し、韻や語彙などによって歌詞のように見えるが、旋律は示されない。観賞者がこのテクストにあいまいにでも節をつけて歌ったとしても、その旋律は他の人と一致するわけではない。このような作品の構造は、本文 4.1 節後半でみたフェリックス・ゴンザレス = トレスの「ステップ」と音楽の関係の問題に類比できる。

151 “Blind”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2021/blind.html

《無闇》は、肉眼では何も見えない真っ暗な部屋で構成される。観賞者は手探りで進むか、スマートフォンや備え付けの懐中電灯で内部を照らす。照らして見えるのは、四角い部屋の各隅に 2 点ずつ掲げられた 8 点のテクストである。各テクストには 1 から 8 までの番号が振られ、観賞者は自然と番号順に辿る［fig. n151］。

テクストの内容は、雪山の山荘で眠らないように暗闇のなか部屋のよん隅を 4 人で巡回することするネットロア「雪山の怪談」をモチーフにしたものだが、鑑賞者がテクストの番号を辿ると、辺に沿うだけでなく対角線を経由した動きを辿る。この経路はサミュエル・ベケットの戯曲「クワッド」でパフォーマーが反復する軌道と同一である。



［fig. n151］大岩雄典 , 2021, 無闇
1 から **8** までたどるルート。筆者作成。

このような空間的ダイアグラムのずれは、観賞者をそのプロセスへの没頭と、その物語に位置をもたない存在としての反射という二つの局面の緊張を維持する。さらにこのテクストでは、観賞者による点灯･消灯や移動に呼応する表現があるいっぽうで、暗闇で見えないはずのものへ言及する台詞や、登場人物の死を暗示させる描写によって、ここでもフィクションのうちに位置を得ることを妨げもする。何より、展示室の暗闇を照らすことによって、暗闇で行動する人々の物語が読める点に、すでに両者の立場の拭い去れない齟齬がある。展示室にはさらに、四辺中央に人体サイズの鏡が設置されている。向かい合う鏡は合わせ鏡となるが、中央に観賞者が立つと、自分の姿で遮られるため、二重に反射した像は視認できない。またこの合わせ鏡は直交するため、片方を観ているあいだもう片方を見ることはできず、観賞者はつねに死角に自身の鏡像の存在感を感じる。ライトによって観賞者の影が壁に落ちることも含め、これはカラヴァッジョにフリードが見出した、鏡像としての自画像からの反射をさらにエスカレートした効果をもつ。

山本浩貴は《無闇》を例に挙げて、大岩雄典の作品で観賞者にこのような位置が自動的･強制的に与えられることを「先取り」と呼び、それが没頭どころか、芸術家の意識的な意志にたいする直感と相応していることを指摘している。

> 大岩の作品では先取りは隠されない。むしろ先取りの容易さや効能、避けられなさを過剰なまでに振りかざす者の顔をした作家がここにいて、すでに為された私の行為や思考、先取りに気づいたことで生じる経験の質が、みな先んじて作品を成立させる素材、プロセスとして利用されていたのだと認めるまでが先取りされる。例えば《無闇｜Blind》(2021)で真暗な部屋に入った私は自らスマートフォンで壁を照らし番号の振られた文章を順通りに読もうとするその身振りが文章に先取りされていたことを知る〔…〕［山本 2023:48］

152 “Chill”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2021/chill.html

153 大岩雄典は《無闇》と《悪寒》のあいだの時期に、ホラーに関する論考「時空間のホラー」(2021) を発表

し、クリストファー・ノーランの監督映画『TENET テネット』(2020) を取り上げる。まず大岩は同監督の『インターステラー』についてのトッド・マガウアンの記述を引く。

> 〈出来事〉が起こると、それは遡及的に ―― 〈出来事〉が可能となるように ―― 過去を変える。そうすることによって、〈出来事〉は不可避的に見え、それが起こる原因は初めから存在していたように見える。〔…〕〈出来事〉が起こることによって過去の構造が変わり、それが可能となるのである。[マガウアン 2017:393]

ここでいう「出来事」は、本研究で論じた、特に本文4.2.2節でみた「クリティカリティ」の遡及的な効果によく似ている。『TENET テネット』は、順行する時間と逆行する時間の緊張をモチーフにしたSF映画だ。時間が二つの方向に進むため、出来事の因果的な決定は一方向的なものではない。出来事を左右するのは、未来から見ても過去から見ても「そうなるほかない」という確信である。

> そうなるほかない ――『テネット』において時間や因果をも蝕むそれは、わたしたちの世界に敷衍すれば、いわばリアリズム、想像力 ―― 世界について直感できる範囲 ―― の問題でもある。[大岩 2021b:114]

この「そうなるほかない」という直感について、マーク・フィッシャーの「ぞっとする〔eerie〕」という概念を用いて大岩は説明する。

> 『テネット』の主人公が、逆行しながらふいに屋外に出て車に乗り込むとき、自分のすべきことが「何か」わかる前の、「わかりそう」なぞっとする直感を得てはいまいか。フィッシャーにおける「ぞっとするもの」の「媒介作用の不在」とは、媒介者＝作用因が実在しないのではなく、人間的な認識からこぼれ落ちていることを指している。[118]

フィッシャーは「ぞっとする」ものの例として、デュ・モーリエ『鳥』(1952) のなぜ襲ってくるのかわからない鳥の群れや、同じくデュ・モーリエの短編「今は見てはだめ」(1971) の予言などを挙げる。何によって媒介されたか人間の有限性からはわからないこれらの存在様態を、フィッシャーは「ぞっとする」と特徴づける。フィッシャーは『インターステラー』の、劇中で「たぶん私たちが意識して知覚できない、高い次元で起きている」と言及される「愛」もその例に挙げている。

『テネット』における出来事の発生の直感は、敵方を出し抜こうとすればいくらでも矛盾・逆転しうるなかで、その懐疑を打ち切るように得られる、「そうであるほかない」と確信する美的経験である。大岩はこのような構造的な予言性に着目し、インスタレーション・アートの経験に特有の質として構想している [大岩 2021:132]。

154 “P in case”. euskeoiwa ｜大岩雄典 . https://euskeoiwa.com/works/2022/pincase.html

「渦中の P」は「P in case」の日本語訳で、「P in case」は、展示会場である十和田市現代美術館サテライト展示室の名称「space」(元々はアーティストグループ目 [mé] が作品として設計) のアナグラムである。

155 2024年1月現在、第1版120点、第2版が100点の計220点制作、随時頒布されている。今後の増刷も制限されない。版が進むにつれカードの文言は、指すところのあいまいさを解消するため一部修正されている。

156 ただし第1版では「通称」の括弧はない。本論文では基本的に第2版を説明に用いる。
また、実際は英語の表記もある。以下に示す。

First of all, (1) shuffle all cards,
(2) pull out some onto the table face up,
(3) deal each the hand cards hidden
as many as the table,
(4) put the rest as a deck face down,
then the game starts.
In your turn, (5) you choose one card
whose front side you can see
and then read out and execute it,
(6) the hand is immediately refilled with cards
from the table, and the table, from the deck.
(7) When the deck and the table run out,
the game ends immediately.

[Call me] ***Card Game***
Euske Oiwa / 2022 / 210 cards, rule

157 マニュアルの内容は不定期に更新される。申請者のウェブサイトのドメインに最新版が公開されており、印刷されたマニュアルに掲載された URL からアクセスできる。
https://euskeoiwa.com/works/2022/cardgame/manual.pdf

158 白紙の予備カードはない。

159 トークイベント「物語に参加させるとはどういうことか:リアル脱出ゲーム、インスタレーション、参加型演劇、儀式」(2021年8月14日、登壇:岸井大輔＋米光一成＋大岩雄典、企画:千言万語、会場:秋葉原和堂(東京)＋オンライン配信)。

160 トークイベント「物語に参加させるとはどういうことか:リアル脱出ゲーム、インスタレーション、参加型演劇、儀式」(2021年8月14日、登壇:岸井大輔＋米光一成＋大岩雄典、企画:千言万語、会場:秋葉原和堂(東京)＋オンライン配信)。

161 米光一成:ゲーム作家(@yonemitsu) https://x.com/yonemitsu/status/1467709672912461826

162 2022年1月15日。

163 《刑吏たち伴奏たち》のカードのデザインには問題点が複数あった。(1) 字が小さく読みづらい、(2) 数字が横倒しのため6と9が判別しづらい、(3) 扇型にカードをもったときテクストや数字が隠れてしまいやすい。《カードゲーム》ではこれを解決した。(1) 字を大きくした。(2) 9に下線をつけ、また縦横に2箇所に配置した。(3) レイアウトを改善した。さらに (4) 縦横比を名刺サイズに変更した。
リデザインは何段階かのプロトタイプを経て行われた。特筆すべき点に、字が小さすぎると読みづらいが、字が充分大きい場合、プレイヤーはカードのテクストを読み上げることなく、黙って相手に直接見せるようになることが挙げられる。自分の声で詠唱せずに相手に「見せる」ため、プレイヤーはプレイに没頭しづらい。
「読み上げる」というアイデアはもともと、米光一成の作品「レディーファースト」(2016) を取材し

たうえで採用したものだった。男女のやりとりをモチーフにしたこのカードゲームは、各カードに口説いたり牽制したりする台詞が書いてあり、そのカードを手札から出すさいに台詞を読み上げるようルールに記されている。米光によれば、これを読み上げるかどうかでゲームの楽しさは大きく左右される。このことについて「人数･時間･対象年齢」初日に開催されたオープニング･トーク（2022年2月11日、登壇：大岩雄典、岸井大輔、米光一成）で話題に上げたとき、岸井氏が「呪文を唱える」というアイデアを述べた。呪文は発声することで世界に直接作用する言葉だ。《カードゲーム》は、読み上げたことが目の前のテーブルで起こる点で、一種の「呪文を唱える」ゲームといえる。《カードゲーム》の外箱底面には「呪文を唱えるゲーム」と説明が記されている。また、本文でも触れる「実効｜Work」展の標語のひとつ「呪文で呪文をつくる」も、このアイデアを念頭に置いている。

164 たとえば、「**場札と全員の手札をシャッフルしてこのカードを捨てる**」という指示では、当のカードが伏せられた場札に入ってしまったとき、どのプレイヤーも特定することができない。そのため「**このカードを捨ててから／場札と全員の手札をシャッフルする**」という形に改められた。また、「**いま起きたことをなかったことにする**」という指示も、シャッフルをリセットするのは至難であり、このカードは削除された。

165 ルールのリテラルネスへの関心は「渦中のP」（本文第二部「はじめに」）も参照。

166 以下に一覧を示す。

BL：《無闇〔**Bl**ind〕》（2021, 註151を参照）

BR：《別れ話〔**B**reaking **R**elations〕》（2020）

CH：《悪寒〔**Ch**ill〕》（2021, 本文第二部「はじめに」を参照）

MR：《**M**argin **R**eception〕》（2021）

PL：《わたしはこれらを展示できてうれしいし、あなたはこれらを見てうれしく、これらは展示されてうれしい〔**Pl**easure〕》（2015,「はじめに」を参照）

SA：《スローアクター〔**S**low **A**ctor〕》（2019,「はじめに」を参照）

VA：《バカンス〔**Va**cances〕》（2020）

《カードゲーム》と一連の拡張パックの制作には、多くの方にテストプレイにご協力いただいた。深く感謝する。ここで個々人の名前を挙げることは控えるが、申請者の過去の作品の多くを実見していただき、本拡張パックの制作において有益なコメントとアイデアを頂戴した西村梨緒葉氏には記して感謝する。

167 この構想は「人数、時間、対象年齢」の時点ですでにあり、トークイベント「大岩雄典 全イスタレーションを「人数･時間･対象年齢」で振り返る」（2022年2月19日、登壇：大岩雄典、オンライン）で話されている。

168 ただし、「**花瓶**」カードを混ぜていなかったり、あるいは他のカードの効果で捨札･場札･手札･山札のどこにもない場合、山札をすべて捨てることになる。

169 《カードゲーム》は本来同点勝者が発生しうる。また一回のゲームにどのくらい時間がかかるか予測しづらい。「CMCGオープントーナメント for beginners」では、最終的に決勝を4人対戦で遂行するため、予選各回から1人の「進出者」が出るよう、また1回の試合が30分程度で終わるよう、大会附則を制作した。これは改訂を重ねながら「CMCGグランプリシリーズ」にも引き継がれる。

170 これは本文3.2.1節で論じた「没入」の感覚である。試合の展開に集中するプレイヤーや観戦者が、当の作品の作者がいること（presence）をまったく忘れている、あるいは忘れられているように申請者は感じた。

フリードはカラヴァッジョの《いかさま仲間〔The Cardsharps〕》（ca. 1594–1595）［fig. n170］の人物

［fig. n170］Caravaggio, 1594–1595, *The Cardsharps*.
Oil on canvas; 127.5 × 162.2 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth.

たちにも、トランプのプレイ、あるいはチーティング（いかさま）への没入を見出す。

> しかし私がここで主張したいのは、歴史的にこれを捉える手段としても、「没入的」という形容を、いかにも確信的に〔convincingly〕没入しているような印象を与える作品にだけ適用して、《いかさま仲間》をその候補から弾いてしまうのは避けるべきだということだ。つまり私の理解では、没入とはそもそも芸術家がほのめかす意図と関係している――この観点に立てば、《いかさま仲間》の没入的な基盤はひとめでわかる。黒い服に身を包んだ小綺麗な若い男は、素朴に考え込んでいるが、これはゲームに没頭しているように見えるようにされている。特に、この年配の男が彼の手札を覗き込んでいることにも、共謀している若いいかさま仲間にサインを送っていること、そしてこの仲間が背中から欲しいカードをしれっと抜いて加えようとしていることにも気づいていないように見える。この若いいかさま仲間もまた、その手札にではなく、かもの心中を読むことに没頭していると見えるように意図されている。その横顔の表情は、小刻みに慎重に、いかさまされていると気づかれやしないか、かもの顔に何かが浮かび上がらないか、よく見ている。年配の仲間のほうも、その自分のしていることに単純に没頭している。やりすぎに見えるかどうかは気にしておらず、サインを出しているその厚かましさは滑稽なほどだが、手袋の指に空いた穴は、しるしのついたカードを検知できるようむき出しになっているのだろう〔…〕。［MC 122–123］

ここでフリードは、いかさまの隠密によって強調された、相手を出し抜こうとするプレイヤーたち

の没入について、「芸術家がほのめかす意図」が投影されていると解釈している。。《いかさま仲間》を傍目八目で見ている観賞者を、いわば《カードゲーム》はその固有のルールによって「見る」ことと「見える」ことの相互投影の内側に引きずり込む。確信は画面の外から一方的に見出すのではなく、装置を作り出すと同時にその内側で到達される。「作動する装置」におけるクリティカリティとは、プロセスが内側から全体性に到達する臨界点である。

171 会期前半（18日から23日まで）は「デバッグ」、会期後半（23日が重複し、27日まで）は「インストール」という副題でパート分けされ、前者では《刑吏たち伴奏たち》が、後者では拡張パック《W1, W2, G1, G2》《BL, BR, CH, MR, PL, SA, VA》が展示された。また会期を通して、《カードゲーム》の箱に封入されるマニュアルの改訂履歴も展示された。

172 CMCG グランプリシリーズ https://cmcg.eyuum.org

主催の eyuum のボードメンバーは、上田剛史、遠藤麻衣、大岩雄典、山本悠。春季大会は2023年4月8日、夏季大会は8月19日、秋季大会は10月9日（すべて会場：TALION GALLERY）。4回目は「ガラ特別杯」と称して、11月に開催されていた「実効ガラ」（PARA 神保町）の会場で開催された。グランプリファイナル大会は2024年2月12日に TALION GALLERY にて開催予定。

173 たとえば春季大会では「倍シャッフル」や「手札2枚戦法」が話題に上った。倍シャッフルとは、価が9の「全員の手札と場札をシャッフルする」カードに、「価を倍にする」カードを使用することで、同じ効果を保ったまま価を18にしたものを指す。価が大きいため戦況を左右すると同時に、敵方がそれを使って捨ててしまおうと思っても、発動させれば手札がシャッフルされて戦略が総崩れになるため、迂闊に手を出せない抑止力がある。「手札2枚戦法」は同大会の優勝者が提唱したもので、大会附則で定められたデフォルトである手札上限3枚から減らした2枚のほうが、より多様な勝者の条件に迅速に対応できるという仮説。

174 euskeoiwa ｜大岩雄典（@rovinata_）https://x.com/rovinata_/status/1647931735034986497

また「実効｜Work」で行なった音声配信は、すべて記録が「実効｜Work」の YouTube チャンネルで公開されている。https://www.youtube.com/@work_jikko

「実効｜Work」の成果は、主にアーティストを務める大岩とコーディネーターを務める西村、さらにそのたびの会場の来場者・プレイヤーとの協働から成る。

175 実効｜ Work ｜標語　https://euskeoiwa.com/2023work/slogan.html

本文中の標語の引用はすべてこのウェブページから。

176 「実効｜ Work」パンフレット、2023年5月3日より（履歴から復元）
https://docs.google.com/document/d/12FKiULCGP8YIzQVVCy-4StSo-utgDTPKxVFXeJeTYS0/edit?usp=sharing

参考文献

Abbott, Mathew. “Michael Fried and Philosophy” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018a）, p. 1–17.

Abbott, Mathew. “Modernism and the Discovery of Finitude” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality.* London: Routledge（2018b）, p. 18–32.

Anklam, Nico. “Skulptur Projekte Archiv” Skulptur Projekte Archiv.（2017）. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/182/.（Last Access at 2024.1.16. The same hereafter）

Archer, Michael. “Toward Installation” eds. Nicolas de Oliviera, Nicola Oxley, and Michael Petry. *Installation Art.* London: Thames and Hudson（1994）, p. 11–30.

Buckland, Warren. “Introduction: Puzzle Plots” ed. Warren Buckland. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. New Jersey: Wiley-Blackwell（2009）, p. 1–12.

Bahtsetzis, Sotirios. “Geschichte der Installation: Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne”（2006）. Technischen Universität Berlin, 2006, Ph. Phill. thesis.

Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la Photographie*. Paris: Gallimard（1980）.〔邦訳：ロラン・バルト 著, 花輪 光 訳.『明るい部屋：写真についての覚書』みすず書房（1997）.〕

Beaulieu, Jill et al.. “An Interview with Michael Fried” eds. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross. *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000）, p. 377–404.

Beckett, Samuel. Endgame. London: Faber & Faber（2009）.〔邦訳：サミュエル・ベケット 著, 岡室 美奈子 訳.「エンドゲーム」『新訳ベケット戯曲全集 1 ゴドーを待ちながら／エンドゲーム』白水社（2018）, p. 175–273.〕

Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” *October*, Autumn, 2004, Vol. 110 (Autumn, 2004). Cambridge: The MIT Press（2004）, p. 51–79.〔邦訳：クレア・ビショップ 著, 星野 太 訳.「敵対と関係性の美学」『表象 05』月曜社（2011）, p. 75–113.〕

Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing（2005）.

Bourriaud, Nicolas. Esthétique relationelle. Dijon: le presse du réel（1998）.〔邦訳：ニコラ・ブリオー 著, 辻 憲行 訳.『関係性の美学』水声社（2024）.〕

Butler, Rex. ““The Man Who Knows Too Much”: On Michael Fried’s “Impressionism”” eds. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross. *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000）, p. 155–176.

Butler, Rex. “Michael Fried's Intentionality” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 138–150.

Carrier, David. “Greenberg, Fried, and Philosophy” eds. George. Dickie and R. J. Sclafani. *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York: St. Martin Press（1977）, p. 461–469.

Carson, Don. “Environmental Storytelling: Creating Immersive 3D Worlds Using Lessons Learned from the Theme Park Industry”. Game Developper（2000）. https://www.gamedeveloper.com/design/environmental-storytelling-creating-immersive-3d-worlds-using-lessons-learned-from-the-theme-park-industry.

Cavell, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press（1979a）.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press（1979b）.〔邦訳：スタンリー・カヴェル 著, 石原 陽一郎 訳.『眼に映る世界〈新装版〉：映画の存在論につい

ての考察』法政大学出版局（2022）.〕

Cavell, Stanley. “Othello and the Stake of the Other” *Disowning Knowledge*. Canbridge: Cambridge University Press（1987）, p. 125–142.〔邦訳：スタンリー・カヴェル 著, 中川 雄一 訳.「オセローと他者の賭け金」『悲劇の構造：シェイクスピアと懐疑の哲学』春秋社（2016）, p. 203–230.〕

Cavell, Stanley. “The Uncanniness of the Ordinary” *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: The University of Chicago Press（1988）.

Cavell, Stanley. *Must we mean what we say? Updated Edition*. Cambridge: Cambridge University Press（2002）.

Cermatori, Joseph. “Allegories of Spectatorship: On Michael Fried's Theory of Drama” *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Volume 32, Number 2, Spring 2018. Department of Theatre, University of Kansas（2018）, p. 89–103.

Coëllier, Sylvie. “Installation: looking back over a history of the term, its modes of appearance and its meanings” *Installation art as experience of self, its space and time*. Wilmington: Vernon Press（2021）, p. 3–20.

Cohn, Dorrit. “Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in “Ein Landarzt” and Other First-Person Stories” *PMLA*, Mar., 1968, Vol. 83, No. 1.（1968）, p. 144–150.

Colpitt, Frances. “The Issue of Boredom: Is It Interesting?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer, 1985, Vol. 43, No. 4 (Summer, 1985). Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics（1985）, p. 359–365.

Colpitt, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press（1993）.

Costello, Diarmuid. “On the Very Idea of a ‘Specific’ Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts” *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 2 (Winter 2008). Chicago: The University of Chicago Press（2008）, p. 274–312.

Coulter-Smith, Graham. *Deconstructing Installation Art*. Madrid: brumaria（2009）.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London: Routledge（2001）.

Dahl, Espen. “Receiving Newman. Formalism, Minimalism, and their Philosophical Preconditions” *Nordic Journal of Aesthetics*, 23(42).（2011）, p. 50–68.

Danto, Authur C.. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press（1981）.〔邦訳：アーサー・C・ダントー 著, 松尾 大 訳.『ありふれたものの変容：芸術の哲学』慶應大学出版会（2017）.〕

de Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press（1996）.〔邦訳（部分）：ティエリー・ド・デューヴ 著, 松浦 寿夫・松岡 新一 訳.『芸術の名において：デュシャン以後のカント』青土社（2001）.〕

de Oliveira, Nicola et al.. *Installation Art in the New Milleniuum*. London: Thames and Hudson（2003）.

de Rougemont, Denis. *Peuvre, no.204*.（1968）, p. 43–47.

Derrida, Jacques. *Limited Inc.*. Maryland: Johns Hopkins University Press（1977）.〔邦訳：ジャック・デリダ 著, 高橋 哲哉・増田 一夫・宮崎 裕助 訳.『有限責任会社〈新装版〉』法政大学出版局（2020）.〕

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion（1978）.〔邦訳：ジャック・デリダ 著, 高橋 允昭・阿部 宏慈 訳.『絵画における真理〈上〉』法政大学出版局（2012）.阿部 宏慈 訳.『絵画における真理〈下〉』法政大学出版局（1998）.〕

documenta fifteen handbook. Berlin: Hatje Cantz（2022）.

Duchamp, Marcel. “Inframance” *Notes*. Paris: Flammarion（1999）, p. 21–36.〔邦訳：マルセル・デュシャン 著, 岩佐 鉄男 訳.「極薄（アンフラマンス）」『ユリイカ』1983年10月号. 青土社（1983）, p. 58–69.〕

Eiblmayr, Silvia. “Given... Construction and Situation” ed. Angelika Nollert *Performative Installation*. Ghent: snoeck（2004）, p. 32–55.

Elwes, Catharine. *Installation and the Moving Image*. New York: Columbia University Press（2015）.

Ephrussi, Charles. *Paul Baudry: Sa vie et son œuvre*. Paris: Baschet（1887）.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press（1996）.

Fried, Michael. “Art and Objecthood” *Artforum*, Summer 1967. New York: Artforum Inc.（1967）, p. 12–23.〔邦訳：マイケル・フリード 著, 川田 都樹子・藤枝 晃雄 訳.「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハード・コア』太田出版（1995）, p. 66–99.〕

Fried, Michael. “Manet’s Sources: Aspects of His Art, 1859–1865” *Artforum*, March 1969. New York: Artforum Inc.（1969）.

Fried, Michael. “Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century Painting” *Artforum*, Summer 1970. New York: Artforum Inc.（1970）, p. 36–46.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press（1980）.〔邦訳：マイケル・フリード 著, 伊藤 亜紗 訳.『没入と演劇性：ディドロの時代の絵画と観者』水声社（2020）.〕

Fried, Michael. “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark” *Critical Inquiry*, Sep., 1982, Vol. 9, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press（1982）, p. 217–234.〔邦訳：マイケル・フリード 著, 上田 高弘 訳.「モダニズムはいかに作動するのか：T. J. クラークへの反論」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハード・コア』太田出版（1995）, p. 122–141.〕

Fried, Michael. “Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces” *Representations*, No. 9, Special Issue: American Culture Between the Civil War and World War I (Winter, 1985). Oakland: University of California Press（1985）, p. 33–104.

Fried, Michael. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: The University of Chicago Press（1987）.

Fried, Michael. *Courbet’s Realism*. Chicago: The University of Chicago Press（1990）.

Fried, Michael. *Manet’s Realism: or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The University of Chicago Press（1996）.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press（1998）.

Fried, Michael. *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*. New Haven: Yale University Press（2002）.

Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press（2008）.

Fried, Michael. *The Moment of Caravaggio*. New Jersey: Princeton University Press（2010）.

Fried, Michael. *Four Honest Outlaws: Sala Ray Marioni Gordon*. New Haven: Yale University Press（2011）.

Fried, Michael. *Flaubert’s “Gueuloir：” on Madame Bovary and Salammbô*. New Haven: Yale University Press（2012）.

Fried, Michael. *Another Light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*. New Haven: Yale University Press（2014）.

Fried, Michael. “Constantin Constantius Goes to the Theater” *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 243–259.

Fried, Michael. *What was Liteary Impressionism?*. Cambridge: Harvard University Press（2018）.

Fried, Michael. “Marxism and Criticism” Nonsite, Issue #35.（2021）. https://nonsite.org/marxism-and-criticism/

Fried, Michael et. al.. “Theories of Art after Minimalism and Pop” ed. Hal Foster. *Discussions in Contemporary Culture: Number One*. New York: Dia Art Foundation（1987）, p. 55–58.〔邦訳：マイケル・フリード, ロザリンド・クラウス, ベンジャミン・ブクロー 著, 杉山 悦子 訳.「ミニマリズムとポップ以降の美術論」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハード・コア』太田出版（1995）, p. 172–191.〕

Getsy, David J.. *Abstract Bodies:Sixties Sculptures in the Expanded Field of Gender*. New Haven and London: New Haven: Yale University Press (2015).

Glaser, Bluce. "Questions to Stella and Judd" ed. Gregory Battcock. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Oakland: University of California Press (1995), p. 148–164.

Gonzalez, Jeniffer. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge: The MIT Press (2009).

Green, Alison. "'A Supreme Fiction': Michael Fried and Art Criticism" *journal of visual culture*, 16(1). California: SAGE Publications (2017), p. 89–102.

Greenberg, Clement. "Collage" *Art and Culture*. Boston: Beacon Press (1961), p. 70–83.〔邦訳：クレメント・グリーンバーグ 著, 大島 徹也 訳.「コラージュ」藤枝 晃雄 編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房 (2005), p. 82–101.〕

Greenberg, Clement. "After Abstract Expressionism" *Art International*, Vol.6 Issue 8. (1962), p. 24–32.〔邦訳：クレメント・グリーンバーグ 著, 川田 都樹子 訳.「抽象表現主義以後」藤枝 晃雄 編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房 (2005), p. 141–163.〕

Greenberg, Clement. "How Art Writing Earns Its Bad Name" ed. John O'Brian *Clement Greenberg, the Collected Essays and Criticism, Vol. 4*. Chicago: The University of Chicago Press (1993), p. 135–144.

Greenberg, Clement. "Recentness of Sculpture" ed. Gregory Battcock. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Oakland: University of California Press (1995), p. 180–186.〔邦訳：クレメント・グリーンバーグ 著, 上田 高弘 訳.「新しい彫刻」藤枝 晃雄 編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房 (2005), p. 102–110.〕

Grudin, Anthony E.. "Beholder, Beheld, Beholden: Theatricality and Capitalism in Fried" *Oxford Art Journal*, 39.1. Oxford: Oxford University Press (2016), p. 35–47.

Gudel, Paul J.. "Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism" ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge (2018), p. 129–137.

Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator" ed. Linda Willaims. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Jersey: Rutgers University Press (1994), p. 114–133.〔邦訳：トム・ガニング 著, 濱口 幸一 訳.「驚きの美学：初期映画と軽々しく信じ込む（ことのない）観客」『「新」映画理論集成 1』フィルムアート社 (1989), p. 102–117.〕

Harman, Graham. *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press (2020).

Heidegger, Martin. "Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)" *Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1940–1976 band 5: Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1977), p. 1–74.〔邦訳：マルティン・ハイデッガー 著, 関口 浩 訳.『芸術作品の根源』平凡社 (2008).〕

Heidegger, Martin. "Die Frage nach der Technik (1953)" *Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1940–1976 band 7: Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (2000), p. 5–36.〔邦訳：マルティン・ハイデッガー 著, 関口 浩 訳.『技術への問い』平凡社 (2013).〕

Jones, David Houston. *Installation Art and the Practices of Archivalism*. London: Routledge (2018).

Judd, Donald. "Specific Objects" ed. Flavin Judd. *Donald Judd Writings*. New York: Judd Foundation (2016a), p. 134–145.〔邦訳：ドナルド・ジャッド 著, 河合 大介 訳.「特種な客体」『フィルカル』Vol.4 No.1.フィルカル (2019), p. 342–357.〕

Judd, Donald. "Complaints: Part I" ed. Flavin Judd. *Donald Judd Writings*. New York: Judd Foundation (2016b), p. 200–209.

Kajiya, Kenji. "Deferred Instantaneity: Clement Greenberg's Time Problem" *The Japanese Journal of American*

Studies, No. 16.（2005）, p. 203–218.

Kern, Andrea. “Diderot’s Conception of Aesthetic Subjectivity and the Possibility of Art” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 206–225.

Krauss, Rosalind. “Allusion and Illusion in Donald Judd” *Artforum*, May 1966. New York: Artforum Inc.（1966）, p. 24–26.

Krauss, Rosalind E.. *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press（1977）.

Krauss, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*”*: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson（1999a）.〔邦訳：ロザリンド・クラウス 著, 井上 康彦 訳.『ポストメディウム時代の芸術：マルセル・ブロータース“北海航行”について』水声社（2023）.〕

Krauss, Rosalind E.. “Re-inventing the Medium” *Critical Inquiry*, Winter, 1999, Vol. 25, No. 2. Chicago: The University of Chicago Press（1999b）, p. 289–305.〔邦訳：ロザリンド・クラウス 著, 星野 太 訳.「メディウムの再発明」『表象 08』月曜社（2018）, p. 46–67.〕

Lee, Pamera M.. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: The MIT Press（2004）.

Levine, Steven Z.. “Mututal Facing: A Memoir of Friedom” eds. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross. *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000）, p. 289–324.

LeWitt, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art” *Artforum*, Summer 1967.（1967）, p. 79–83.

McGowan, Todd. *Out of Time; Desire in Atemporal Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press（2007）.

Lippard, Lucy R.. “Eccentric Abstraction” *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dulton（1971）, p. 98–111.

Luhmann, Niklas. trans. Kathleen Cross. *Reality of the Mass Media*. California: Stanford University Press（2000）.〔邦訳：ニクラス・ルーマン 著, 林 香里 訳.『マスメディアのリアリティ』木鐸社（2005）.〕

Lukàcs, Gyorgy. trans. Kostas Axelos and Jacqueline Bois. *Histoire et conscience de classe: Essai de dialectique marxiste*. Paris: Éditions de minuit（1960）.〔邦訳：ジェルジ・ルカーチ 著, 平井 俊彦 訳.『歴史と階級意識［新装版］』未来社（1998）.〕

Melville, Stephen. “Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism” *October*, Winter, 1981, Vol. 19 (Winter, 1981). Cambridge: The MIT Press（1981）, p. 55–92.

Melville, Stephen. “On Modernism” *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press（1986）, p. 3–30.

Melville, Stephen. “Attachments of Art History” Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies, issue 1（1998）. https://www.invisibleculturejournal.com/pub/attachments-of-art-history/release/1

Melville, Stephen. “The Difference Manet Makes” eds. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross. *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000）, p. 97–128.

Melville, Stephen. “Compelling Acts, Haunting Convictions” *Seams*. Oxfordshire: Taylor and Francis（2004）, p. 187–198.

Melville, Stephen. ““Art and Objecthood” A Lecture” Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona（2020）. https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/art-and-objecthood-lecture

Merleau-Ponty, Maurice. *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard（1955）.〔邦訳：M・メルロ = ポンティ 著, 滝浦 静雄 訳.『弁証法の冒険』みすず書房（1972）.〕

Merleau-Ponty, Maurice. *Signes*. Les Éditions Paris: Gallimard（1960）.〔邦訳：モーリス・メルロ = ポンティ 著, 廣瀬 浩司 編訳.『精選 シーニュ』みすず書房（1972）.〕

Meyer, James. “The Writing of ‘Art and Objecthood’” *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000a）, p. 61–96.

Meyer, James. *Minimalism*. New York: Phaidon Press（2000b）.〔邦訳：ジェイムズ・マイヤー 著, 小坂 雅行 訳.『ミニマリズム』ファイドン（2005）.〕

Meyer, James. “NOTES FROM THE FIELD: Anthropomorphism” *The Art Bulletin*, Vol. 94, No. 1 (March 2012). College Art Association（2012）, p. 24–27.

Michaels, Walter Benn. *The Shape of Signifier*. New Jersey: Princeton University Press（2004）.〔邦訳：ウォルター・ベン・マイケルズ 著, 三浦 玲一 訳.『シニフィアンのかたち：一九六七年から歴史の終わりまで』彩流社（1972）.〕

Michaels, Walter Benn. “Photographs and Fossils” *Photography Theory*. London: Routledge（2007）, p. 431–447.

Michaels, Walter Benn. *The Beauty of a Social Problem*. Chicago: The University of Chicago Press（2015）.

Michaels, Walter Benn. ““When I Raise My Arm:” Michael Fried’s Theory of Action” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality.* London: Routledge（2018b）, p. 33–47.

Miller, Perry. *Jonathan Edwards*. New York: Meridian Books（1959）.

Moran, Richard. “Formalism and the Appearance of Nature” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 117–128.

Morris, Robert. “Notes on Sculpture, Part 1” *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge: The MIT Press（1993a）, p. 1–10.〔邦訳（部分）：ロバート・モリス 著, 山口 勝弘 訳.「彫刻についてのノート：感覚の視覚化」『美術手帖』1969 年 3 月号. 美術出版社（1969）. p. 62–65.〕

Morris, Robert. “Notes on Sculpture, Part 2” *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge: The MIT Press（1993b）, p. 11–22.

Morris, Robert. “From a Chomskian Couch: The Imperialistic Uncouscious” *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 4 (Summer 2003). Chicago: The University of Chicago Press（2003）, p. 678–694.

Morse, Margaret. “Video lnstallation Art: The Body, the lmage, and the Space-in-Between” *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. San Fransisco: Aperture / Bavc（1990）, p. 153–167.

Ngai, Sianne. “Merely Interesting” *Our Aesthetic Categories*. Cambridge: Harvard University Press（2012）, p. 110–173.

Nielsen, Henrik Skov. “Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited” eds. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State University Press（2013）, p. 67–93.

Nollert, Angelika. “Performative Installation” ed. Angelica Nollert. *Performative Installation*. Ghent: snoeck（2004）, p. 8–29.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Oakland: University of California Press（1999）.

Osborne, Peter. “Installation, Performance, or What?” *Oxford Art Journal*, Vol. 24, No. 2 (2001). Oxford: Oxford University Press（2001）, p. 147–154.

Ostas, Magdalena. “The Aesthetics of Absorption” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 171–188.

Owens, Craig. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” *October*, Spring, 1980, Vol. 12 (Spring, 1980),. Cambridge: The MIT Press（1980）, p. 67–86.〔邦訳：クレイグ・オーウェンス 著, 新藤 淳 訳.「アレゴリー的衝動：ポストモダニズムの理論に向けて 第 1 部（前）」『ゲンロン＝Genron』1 巻.ゲンロン（2015）. p. 212–231. 同「アレゴリー的衝動：ポストモダニズムの理論に向けて 第 1 部（後）」『ゲンロン＝Genron』2

巻.ゲンロン（2016）. p. 258–266. 同「アレゴリー的衝動：ポストモダニズムの理論に向けて 第2部」『ゲンロン＝Genron』3巻.ゲンロン（2015）. p. 270–293.〕

Peden, Knox. “Grace and Equality, Fried and Rancicrc (and Kant)” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 189–205.

Petersen, Anne Ring. trans. Annemette Fogh and Nicolas Atkinson. *Installation Art: between Image and Stage*. Copenhagen: Museum Tusculanum（2015）.〔原著：Anne Ring Petersen. *Installationskunsten mellem billede og scene*. Copenhagen: Museum Tusculanum（2009）.〕

Pippin, Robert B.. “Why Does Photography Matter as Art Now, as Never Before? On Fried and Intention” ed. Mathew Abbott. *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*. London: Routledge（2018）, p. 38–63.

Pippin, Robert B.. “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History” *Philosophy by Other Means: The Arts in Philosophy and Philosophy in the Arts*. Chicago: The University of Chicago Press（2021）, p. 102–125.

Potts, Alex. “Installation and Sculpture” *Oxford Art Journal*, Vol. 24, No. 2 (2001). Oxford: Oxford University Press（2001）, p. 5–23.

Pugliese, Marina. “A Medium in Evolution: A Critical Hostory of Installations” eds. Barbara Ferriani and Marina Pugliese. *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*. Los Angeles: Getty Publications（2013）, p. 22–91.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions（2008）.〔邦訳：ジャック・ランシエール 著, 梶田 裕 訳.『解放された観客〈新装版〉』法政大学出版局（2018）.〕

Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation Art*. Berlin: Sternberg Press（2003）.

Reff, Theodore. “On “Manet's Sources”” *Artforum*, September 1969. New York: Artforum Inc.（1969）, p. 40–48.

Reiss, Julie H.. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: The MIT Press（1999）.

Richards, K. Malcolm. “Eavesdropping/Eve's Dropping” eds. Jill Beaulieu, Mary Roberts, and Toni Ross. *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications（2000）, p. 247–288.

Robbins, Christa Noel. “The Sensibility of Michael Fried” *Criticism*, Vol.60, No.4 (Fall 2018). Detroit: Wayne State University Press（2018）, p. 429–454.

Rose, Barbara. “A B C Art” ed. Gregory Battcock. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Oakland: University of California Press（1995）, p. 274–297.

Rosenberg, Harold. “The American Action Painters” *ARTnews*, 1952.1. New York: ARTnews（1952）, p. 22–23, 48–50.〔邦訳：ハロルド・ローゼンバーグ 著, 東野 芳明・中屋 健一 訳.「アメリカのアクション・ペインターたち」『新しいものの伝統』紀伊国屋書店（1965）. p. 31–37.〕

Rosenthal, Mark. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Munish: Prestel（2003）.

Rushton, Richard. “Early, classical and modern cinema: absorption and theatricality” *Screen*, Volume 45, Issue 3, Autumn 2004.（2004）, p. 226–244.

Smithson, Robert. “Letter to the Editor (1967)” ed. Jack Flam. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Oakland: University of California Press（1996a）, p. 66–67.

Smithson, Robert. “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)” ed. Jack Flam. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Oakland: University of California Press（1996b）, p. 100–113.

Smithson, Robert. “Spiral Jetty” ed. Jack Flam *Robert Smithson: The Collected Writings*. Oakland: University of California Press（1996c）, p. 143–153.

Stein, Gertrude. *The Geographical History of America, Or, The Relation of Human Nature to the Human Mind*.

Maryland: Johns Hopkins University Press（1995）.

Talbot, Jacques Peter. “Expanded Fields: Revisiting the Notion of a Framework for Installation Art in the 21st Century”（2016）. University of Alberta, 2016, M. Arts thesis.

Tavini, Elena. “Theatricality in Installation Artworks: An Overview” *Aisthesis*, 12. Florence: Firenze University Press（2017）, p. 125–150.

Turner, Evan H.. “Introduction” *The Thomas Eakins Collection*. Phladelphia: Philadelphia Museum of Art（1978）, p. 15–40.

von Held, Phoebe. *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*. London: Routledge（2011）.

von Held, Phoebe. “Brecht's Anti-Theatricality? Reflections on Brecht's Place in Michael Fried's Conceptual Framework” *journal of visual culture*, Vol. 116(1). California: SAGE Publications（2017）, p. 28–42.

Wagstaff Jr., Samuel. “Talking with Tony Smith” *Artforum*, December 1966. New York: Artforum Inc.（1966）, p. 14–19.

Wilder, Ken. “Michael Fried and Beholding Video Art” *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3.（2011）, p. 294–315.

Wilder, Ken. “Installation Art and Aesthetic Autonomy: Juliane Rebentisch and Beholder's Share” *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol.78 No.3 (Summer 2020).（2020）, p. 351–356.

Wittgenstein, Ludwig. trans. and ed. G. E. M. Anscombe. *Philosophical Investigation*. New Jersey: Wiley-Blackwell（1958）.〔邦訳：L・ウィトゲンシュタイン 著, 鬼界 彰夫 訳.『哲学探究』講談社（2020）.〕

Wittgenstein, Ludwig. trans. Peter Winch. ed. Georg Henrik von Wright. *Culture and Value*. New Jersey: Wiley-Blackwell（1998）.〔邦訳：ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン 著, 丘沢 静也 訳.『反哲学的断章：文化と価値』青土社（1999）.〕

Wollheim, Richard. “Minimal Art” *Arts Magazine*, Vol 39 Issue 4. New York: Art Digest Co.（1965）, p. 26–32.

Zečević, Marija. “Installation: Between the Artistic and Architectural Project” *AM Journal of Art and Media Studies*, 12. Belgrade: Singidunum University（2017）, p. 55–77.

Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Nw York: PublicAffairs（2019）.

アンリオ, ジャック. 佐藤 信夫 訳.『遊び《新装版》』白水社（1986）.〔原著：Henriot, Jacques. *Le Jeu*. Paris: Presses Universitaires de France（1969）.〕

グロイス, ボリス. 星野 太・石川 達紘 訳.「インスタレーションの政治学」『表象 12』月曜社（2018）, p. 66–79.（原著：Groys, Boris. “Politics of Installation” e-flux, Journal #02.（2009）. https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/ ）

ジュネット, ジェラール. 久保 昭博 訳.『メタレプシス』人文書院（2022）.〔原著：Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris: Seuil（2004）.〕

ストイキツァ, ヴィクトル I. 岡田 温司・松原 知生 訳.『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房（2001）.〔原著：Stoichita, Victor. Ieronim. *L'Instauration du Tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris: Méridiens Klincksieck（1993）.〕

ドゥギー, ミシェル. 梅木 達郎 訳.「大-言」『崇高とは何か』法政大学出版局（1999）, p. 5–46.〔原著：Deguy, Michel. “Le Grand-dire” ed. Jean-Luc Nancy. *Du Sublime*. Paris: Belin（1988）〕

ナンシー, ジャン = リュック. 梅木達郎 訳.「崇高な捧げもの」『崇高とは何か』法政大学出版局（1999）, p. 47–106.〔原著：Nancy, Jean-Luc. “L'offrande sublime” ed. Jean-Luc Nancy. *Du Sublime*. Paris: Belin（1988）〕

フェルスキ, リタ. 勝田 悠紀 訳.「『クリティークの限界』序論」『エクリヲ』vol.12.（2020）, p. 134–148.〔原著：

Felski, Rita. *The Limits of Crique*. Chicago: The University of Chicago Press (2015).〕

ブランショ, モーリス. 粟津 則雄・出口裕弘 訳.『文学空間』現代思潮社 (1962).〔原著: Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard (1955).〕

フレッチャー, アンガス. 伊藤 誓 訳.『アレゴリー : ある象徴的モードの理論』白水社 (2017).〔原著 : Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. New Jersey: Princeton University Press (2012).〕

リオタール, ジャン = フランソワ. 星野 太 訳.『崇高の分析論 : カント『判断力批判』についての講義録』法政大学出版局 (2020).〔原著: Lyotard, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Klincksieck (2015).〕

レッシング.『ラオコオン : 絵画と文学との限界について』斎藤栄治 訳. 岩波文庫 (1970).〔原著 : Lessing, Gotthold. Ephraim. *Laokoon: oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin: Zenodot Verlagsgesellscha (2016).〕

荒川, 徹.『ドナルド・ジャッド : 風景とミニマリズム』水声社 (2019).

出原, 均.「「インスタレーション」の展開とその受容」『美學』50 (4). (2000), p. 25–36.

伊藤, 正博.「なぜ彼は二度立ち止まったのか : ラカンの「論理的時間」の読解の試み」『大阪芸術大学紀要』40 号. (2017), p. 67–75.

入江, 哲朗.「現在性ははたして恩寵なのか : マイケル・フリード「芸術と客体性」のエピグラフをめぐる考察」『表象 15』東京: 月曜社 (2021), p. 102–116.

大岩, 雄典.「物語に「外」などない : ヴィデオゲームの不自然な物語論」東京芸術大学大学院映像研究科 編『LOOP 映像メディア学』vol. 10. 東京: 左右社 (2021a). p. 37–108.

大岩, 雄典.「ダンスホール : 空間の (再) 空間化」『ART RESEARCH ONLINE JOURNAL』2020 年 12 月号 (2020b). https://www.artresearchonline.com/issue-3a

大岩, 雄典.「インスタレーションの異質な空間の空間化 : プロセス化可能性とリテラルネス」東京芸術大学大学院映像研究科編『LOOP 映像メディア学』vol. 11. 東京: 左右社 (2021a). p. 93–116.

大岩, 雄典.「時空間のホラー : 怪奇なアルゴリズムとぞっとする時差」早稲田文学編集室 編『早稲田文学』二〇二一年秋号. 東京: 筑摩書房 (2021b). p. 110–133.

大岩, 雄典 ら.「re・だんだん・see : 一望できないものの設計と批評」euskeoiwa.com (2019). https://euskeoiwa.com/writings/online/20190603redundancy.html

折居, 耕拓.「マイケル・フリードの初期美術批評 : 絵画芸術の生存とその論理」『フィロカリア』38 号. (2021), p. 1–19.

折居, 耕拓.「反演劇性の伝統とタブロー」『美学』第 73 巻 1 号(260 号). (2022), p. 25–36.

加治屋, 健司.『絵画の解放 : カラーフィールド絵画と 20 世紀アメリカ文化』東京: 東京大学出版会 (2023).

河野, 咲子.「すごくこわくてきもちいい毒がじわじわ効いてくる (大岩雄典個展「スローアクター」をめぐるおしゃべり)」note (2019). https://note.com/lynoting/n/nb8aae6404741

河合, 大介.「自律性から関係性へ : インスタレーション・アートにおける観客の身体性」『成城文芸』第 203 号. (2008), p. 86–101.

きりとりめでる.「さいたま国際芸術祭 2023 メイン会場 : artscapeレビュー」artscape (2023). https://artscape.jp/report/review/10188915_1735.html

郷原, 佳以.『文学のミニマル・イメージ : モーリス・ブランショ論』東京: 水声社 (2011).

清水, 哲朗.「インスタレーションの系譜 : 泉はよみがえったか」『美術手帖』1997 年 11 月号. 東京: 美術出版社 (1997), p. 32–47.

鈴木, 雅雄.「瞬間は存在しない : マンガ的時間への問い」鈴木雅雄 編『マンガを「見る」という体験 : フレーム、キャラクター、モダン・アート』東京: 水声社 (2014), p. 57–86.

鈴木, 雅雄.「フキダシのないセリフ : 私はあなたの声を作り出す」『マンガ視覚文化論 : 見る、聞く、語る』東京: 水

声社 (2017), p. 123–150.
菅原, 伸也.『パンのパン 4 (下) 号外:同一化と非同一化の交錯』パンのパン (2023).
谷, 新 ら.「日本的表現空間とインスタレーション」『美術手帖』1997 年 11 月号. 東京: 美術出版社 (1997), p. 80–96.
常深, 新平.「メルロ = ポンティにおける弁証法概念受容:ジャン・イポリットとの関係に注目して」『哲學』150 号. (2023), p. 35–58.
水野, 勝仁.「069 :《リーディングリトルホーク・ローディングナンバー・ウェイティングボイス》における「・」」note (2019). https://note.com/mmmmm_mmmmm/n/nbd1188ce8cc2
平倉, 圭.『かたちは思考する』東京: 東京大学出版会 (2019).
福尾, 匠.「映像、テキスト、水、構造物 − 重層的な空間がおりなす体験とは。福尾匠評 大岩雄典「スローアクター」展」ウェブ版美術手帖 (2019). https://bijutsutecho.com/magazine/review/19656〔再録 : 美術手帖編集部 編『美術手帖 REVIEWS 2019.1.1–12.31』美術出版社 (2020), p. 91–96.〕
藤原, 貞朗.「確信 (犯) 的自己没入 : マイケル・フリードの美術史研究について」『日仏美術学会会報』第 14 号. (1994), p. 76–78.
星野, 太.「感性的なものの中間休止 : ジャン=フランソワ・リオタールの崇高論における時間論的転回」『東京大学超域文化科学紀要』(2008), p. 145–159.
星野, 太.『崇高の修辞学』東京: 月曜社 (2017).
三島, 由紀夫.『豊饒の海 第三巻 暁の寺』東京: 新潮社 (1977).
村山, 雄紀.「観者のまなざし : ドニ・ディドロの美術批評における「瞬間」をめぐって』『WASEDA RILAS JOURNAL』8 号. (2020), p. 235–248.
宮﨑, 裕助.『判断と崇高:カント美学のポリティクス』東京: 知泉書館 (2009).
宮﨑, 裕助.「情動の退隠 —— フロイトと現代ポピュリズムの問い」『エクリヲ』, vol.13. (2021), p. 177–199.
諸岡, 卓磨.『現代本格ミステリの研究:「後期クイーン的問題」をめぐって』札幌: 北海道大学出版会 (2010).
山本, 浩貴.「国と毒薬:捩じ切れられた時空間における民への先取り」『「大岩雄典 渦中のP」展 カタログ』十和田: 十和田市現代美術館 (2023), p. 48–64.

謝辞

本論文の執筆･審査にあたり､至らない部分や必要な議論を明確にご指摘ご指導くださった主査の桂英史先生､的確で示唆に富む助言をくださった田村友一郎先生､服部浩之先生､星野太先生、鷲田めるろ先生、また、私の芸術活動を深く理解し支えてくださった両親に感謝いたします。

また、本研究の構想の形成･発展や作品制作に資する芸術的･理論的な刺激や機会、温かい応援と力添えをくださった、明石陽介氏、青柳菜摘氏、飯岡陸氏、飯川雄大氏、飯盛元章氏、伊藤亜紗氏、伊藤悠氏、上田剛史氏、植村真氏、江口智之氏、遠藤進平氏、遠藤麻衣氏、近江ひかり氏、大川原脩平氏、大貫はなこ氏、岡田真太郎氏、奥泉理佐子氏、折居耕拓氏、カゲヤマ気象台氏、笠井康平氏、樫田祐一郎氏、河野咲子氏、木内久美子氏、岸井大輔氏、岸本佳子氏、木下知威氏、キヨスヨネスク氏、きりとりめでる氏、久保田晃弘氏、蔵屋美香氏、黒嵜想氏、見目はる香氏、小寺創太氏、齋藤恵汰氏、坂雄史氏、gnck 氏、白石正美氏、鈴木一平氏、鈴木太朗氏、砂山太一氏、髙木遊氏、高橋耕平氏、髙柳恵里氏、竹内均氏、田崎英明氏、谷口暁彦氏、田村正資氏、塚田優氏、筒｜ tsu-tsu 氏、土居伸彰氏、中川千恵子氏、永田康祐氏、中村大介氏、仲山ひふみ氏、成相肇氏、難波優輝氏、新田卓氏、西村菜はら氏、西村梨緒葉氏、ニルギリ氏、noirse 氏、野口羊氏、野路千晶氏、畠山宗明氏、日和下駄氏、福尾匠氏、藤枝大氏、藤崎圭一郎氏、増田義基氏、松浦知也氏、松永伸司氏、三木茜氏、宮坂直樹氏、宮﨑裕助氏、宮本悠平氏、村山雄紀氏、望月かおる氏、森下洋平氏、yaka 氏、安田聡志氏、矢野昌幸氏、山形一生氏、山川陸氏、山下拓也氏、山峰潤也氏、山本直輝氏、山本浩貴氏、山本悠氏、楊光耀氏、米光一成氏、吉野俊太郎氏、渡辺充洋氏に感謝いたします。