

ローレンス・ウィナーの初期言語作品とその物質性についての一考察 ——『ステイトメンツ』を中心に

大澤慶久

序

アメリカの芸術家ローレンス・ウィナー (Lawrence Weiner, 1942–2021) はコンセプチュアル・アートの旗手の一人として知られている。彼は1960年代前半から後半にわたり絵画のシリーズ——前半に「プロペラ絵画」のシリーズ、後半に「取り去り絵画」のシリーズ——を制作した後、1960年代末から言語を媒体とする作品を晩年に至るまで制作し続けた。60年代末という時期はルーシー・リパード (Lucy R. Lippard) の高名な「芸術の非物質化」(1968年)が発表された時と重なるが、ウィナーは「非物質化」の言説とは対照的に、「私が示そうとしている芸術は、物質 materialがすべてです」¹と言い、あなたの作品の主題は何かと問われれば「物質 materialです」²と答え、言語作品における自身の関心はあくまで物質にあるということ、さまざまなインタビューで表明している。また、「取り去り絵画」のシリーズは絵画のイメージではなく、すでに物質への関心が表れたものであり³、1968年の4月から5月にかけてウイングム・カレッジのキャンパスで開催された野外展示では《Staples, Stakes, Twine, Turf》(杭、止めくぎ、麻ひも、芝地)という彫刻作品を制作していることから、その時にウィナーは物理的に扱っていた絵画から、一定の空間を占める彫刻へと移行したと言える。同作はその展示の折、そのグラウンドでタッチフットボールを練習していた学生により作品が壊されてしまったが、ウィナーはその事実から物理的な作品そのものは重要ではないことを自覚した⁴。以来、ウィナーは、彫刻としての言語作品を制作することとなる⁵。

ウィナーいわく、「タイトルは私の作品である」⁶。1968年12月に出版された『ステイトメンツ』の作品を2、3挙げよう。たとえば、《A field cratered by structured simultaneous TNT explosions》(計画された、同時に起こるTNTの爆発によってクレーターが形成される地面)、《A removal of an amount of earth from the ground The intrusion into this hole of a standard processed material》(地面から一定量の土の除去 標準的な加工された物質のこの穴への侵入)、《One standard dye marker thrown into the sea》(海に投げられる一つのダ

イマーカー)などがある。タイトルは、『ステイトメンツ』が制作されたときから、統語上の変更は加えられず作品として呈示される。

ウィナーの初期言語作品は主に、セス・ジエグローブ (Seth Siegelaub) によって編纂された1968年12月の『ステイトメンツ』と、同じくジエグローブによって企画・開催された1969年1月の「1969年1月5日–31日」展(以下、「1969年」展)にて発表されたものがある(前者の作品のうちの3点は後者においても発表されている)。これまでの研究において、ウィナーの言語作品における物質性についての言及は主にその参照先についてであった。上記の言語作品の参照先が物質あるいは物質性を有する事柄であり、それゆえにウィナーの作品が主に物質に関わる言語作品であると認めることはそれなりに容易いことと言える。けれどもそれでは彼が物質に関心があり、それを言語的に記述しているという理解に留まるのではないだろうか。そこで本論文では、初期作品の言語形態を分析することによって、物質の存在様態をめぐるその作品構造を明らかにすることを目指す。また、本論文を通じて、これまで見過ごされてきた物質に対するウィナーの身振りやまなざし、さらにそれを言語へと翻訳する彼の振る舞いも浮かび上がってくるだろう。

そのために、本論文は以下の手順で考察を進めることにしたい。第一に、ウィナーの初期作品のおよその特徴について、同時代の言語作品に視線を向けつつ確認する。1960年代後半はコンセプチュアル・アートが隆盛し始めた時であるが、その時期における同様の言語作品との差異について顧慮しておく必要があるだろう(I)。第二に、ウィナーの言語作品の企図について説明する。ウィナーの作品には「1969年」展以降、「意図の宣言」(1968年)が添えられることになるが、そこでは、作品の物理的な制作の権限を、作品の受容者 receiver に関く旨が記されている。また、ウィナーは——もとより作品形式が物質から言語に移行したことから推察されることではあるが——作品を「特殊 specific」ではなく「一般 general」として呈示しようとしていた。しかし同時にまた、彼自身が物質に直接関わる「既成事実 fait accompli」として呈示しようとしていることについて論じる(II)。IとIIにおいて彼の作品

のあり方と企図について大まかな輪郭を描いた上で、第三に、初期作品の言語形態の分析に着手したい。ここでは、時制や動作主、名詞の扱いなどの観点から分析する。この分析によって、ウィナーの言語作品が、「一般」を保持しながらも、物質についての芸術家自身の特殊・個別的な経験「既成事実 *fait accompli*」がその言語形態から読み取れることが分かる(III)。最後に、初期言語作品の特徴から読み取れる芸術家のまなざしが、後のタイポグラフィカルな呈示形式にも現れていることを指摘することで本論文を結ぶことにしたい。

I 同時代の言語作品との比較

ウィナーの初期の言語作品は左から右に直線的に読まれるようにタイプされたものであり、その構成や配置は特別な動きを持つものではない。たとえば、《A field cratered by structured simultaneous TNT explosions》という作品は、この文字列通りに呈示されるだけである。それに対して、同時代のダン・グレーム(Dan Graham)やカール・アンドレ(Carl Andre)の言語作品は、記された言葉がさまざまな場所に動きをもって配置される視覚詩の様相を呈している。一例を挙げれば、グレームの1968年の作品《愛こそはすべて》では、文字の大きさや書体はさまざまであり、斜め方向に向かって記述されている言葉もある。また、それぞれの単語や文章の接続関係は必ずしも明瞭なものではなく、必ずしも文法に則った句や節が記されているわけではない。同様に、アンドレの言語作品も、アルファベットの集合で正方形を形作ったものや、複数の単語を動的に配置したものなどがあり、視覚詩あるいは実験詩と呼ぶのが相応しいだろう。

では、ウィナーの作品はどうだろうか。『ステイトメンツ』の24点の全作品および「1969年」展に掲載された8点の作品はすべて、あくまで左から右に直線的に読む、文法規則に従った句ないし節である。そこでは、単語が句や節から独立して並べられることもなく、句の後に節が続く場合、後続する節は先立つ句との関係において意味の上で逸脱することはない。ウィナーの初期言語作品では、句や節はつねに文法に則ったものであり、その点では視覚詩、実験詩然とした作品に比して1点の作品の意味は全体として明確に示されていると言ってよい。

もっとも、コンセプチュアル・アートの中心的人物として知られるジョセフ・コスース(Joseph Kosuth)も、ウィナーと同様、主として文法規則にそくした言語作品を制作している。コスースは、ウィナーも出品した「1969年」

展にて、《タイトルド(アイディアとしてのアイディアとしての芸術)》(1967年)を発表している。これは辞書の「絵画」の定義を転写した作品であり、その定義が記されているだけであるから、言葉が示す通りに左から右に直線的に読まれる種類のものである。指摘すべきウィナーの作品との形式上の違いは、コスースの《タイトルド》では黒い正方形の支持体を必要とするという点である。ウィナーの作品はタイトルの文字列がそのまま作品であるから、それを公に示す場合にきまった支持体はない。紙や壁など、どこでも構わないわけである。

あるいは、フルクサスをはじめとする言葉によるインスタレーション作品などとの相違についてはどうだろうか。次のウィナーの発言を確認したい。

ステイトメンツ [ウィナーの言語作品] は、作品を構築するためのインスタレーションではない。私はそれを行う権利はありません。[……] 私は「左側、右側に線を引け」と言うことはできません。それは私の役割ではありません。芸術家の役割は呈示 presentation です。⁷

ウィナーはここで具体的な作品例を挙げているわけではないが、インスタレーション形式の作品が自身の作品とは異なるものであると主張していることが分かる⁸。実際、ウィナーの作品は、初期作品のみならず1970年以降のタイポグラフィカルな作品すべてにおいて、命令形が一切用いられていない。それはウィナーいわく、「命令形の使用は私にとって独裁的なもののように思える」⁹からである。つまり、作品の受け手に何かを指示するのではなく、あくまで文字列を呈示することが彼の作品では目指されているわけである。

なお、この発言の中において、ウィナーが上記引用のインタビューでインスタレーション形式と異なって自身の作品の特徴と考えているのは、彼いわく「既成事実 *fait accompli*」の呈示である。これについては、次章にて説明したい。

II 言語作品の企図

1 「意図の宣言」

本論文の冒頭で触れておいたように、ウィナーは「意図の宣言」(1968年)を1969年に行われた「1969年」展以降、自身の作品展示に添えるようになった。これは、ウィナーの作品の受け手に向けて示された、彼の作品受

容についてのガイダンスのようなものと言える。同展カタログにおけるウィナーに割り当てられた最後のページには、以下のように記されている¹⁰。

- 1 芸術家は作品を構築してもよい
The artist may construct the piece
- 2 作品は製作されてもかまわない
The piece may be fabricated
- 3 作品は作らなくてもよい
The piece need not be built

それぞれは芸術家の意図と等しく、また一致しているが、条件についての決定は、受容の際に受け手に委ねられる。

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership

このようにこの宣言文では、ウィナーの作品の「受け手 receiver」——ここで言われている受け手は、作品の購入者や鑑賞者など、彼の作品を観る者すべてを含む——に向けて3点の条件が列挙されており、最後に、それぞれの条件は芸術家(ウィナー自身)の意図であること、そしてその裁量は受け手に委ねられることが付記されている。この宣言文について、ひとつ具体例をあげて説明しよう。たとえば、『Two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can』(標準的なエアゾール・スプレーから床に直接吹きつけられるスプレー塗料の2分)という作品において、ウィナーはこの作品を実際に物理的に構築 construct してもしなくてもよいし、受け手が製作 fabricate してもよく、さらには必ずしもその作品は物理的に現実化されなくてもよい、ということになる。この宣言文の意義を考察する先行解釈がいくつかあるが、たとえば、アン・ロリマー(Anne Rorimer)は、作品の物理的な現実化の鑑賞者の自由裁量に重点を置いて解釈し¹¹、アレクサンダー・アルベロ(Alexander Alberro)は、この宣言文が暗に投げかけている芸術家の脱中心化に重点を置いて解釈する¹²。たとえばロリマーは、「ウィナーはこの宣言によって、あらゆる彼の作品の物理的な現実化は必要条件ではなく、ウィナーを含むあらゆる受け手に対し自由裁量に開かれた選択項目であるということを規定しているのである」¹³と述べ、アルベロは、「作品に実際に物理的な形式を与えるか否かの決定は鑑賞者、すなわちウィナーの用語では『受け手 receiver』に完全に委ねられる。受け手のその活

性化は、芸術家という作者像が衰退する直接的な結果を生むのだ」¹⁴と述べている。いずれの解釈においても、受け手が作品を作ること、すなわち物理的な現実化の自由が受け手に開かれていることが、この宣言の主軸として捉えられている。この点についてさらに言えば、ウィナーの言語作品において物理的に現実化される作品は、受け手が作る数だけ無数のあり方で存在するということになる。このことをロリマーは、「特定の帰結に至ることなく、それらは無数の方法とコンテキストにおいて視覚化および／または現実化されるポテンシャルを持っているのだ」¹⁵と表現している。

たとえば、上記の『Two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can』(標準的なエアゾール・スプレーから床に直接吹きつけられるスプレー塗料の2分)にそくして考えてみるならば、塗料を直接吹き付ける床、塗料の色、スプレーと床との距離や角度、さらに言えば、噴射の際のその空間の空気の流れなどによって、この作品『Two minutes』が、物質として現実化されるあり方は無数に存在することになるわけである。このようにウィナーの作品が種々様々に個別的なあり方において現実化される可能性を有しているのは、まずもってそのガイドラインと言える「意図の宣言」が作品の自由な裁量を受け手に開いているからである¹⁶。

2 ウィナーにおける一般と特殊の問題

ウィナーにおいて「一般 general」と「特殊 specific」の問題は、彼の仕事につねに関わってくるものであったと言える。『ステイトメンツ』では、24作品のうち12作品は「一般的なステイトメンツ General Statements」、残りの12作品は「特殊なステイトメンツ Specific Statements」というタイトルのもと区分されている。また、1993年のウィナーのカタログプレゾネは、『Specific & General Works』と題されており、この対概念に対する関心が彼の仕事全体にわたって窺えるだろう。しかしながら、『ステイトメンツ』と『Specific & General Works』のいずれにおいても、ウィナー自身によるこの対概念の規定はなされていない。とはいえ、インタビューやシンポジウムなどでは、自身の仕事についてこの対概念に関わりうる発言を行っている。以下の引用は、セス・ジューゲローブによって企画されたシンポジウムでの発言である。

[……] 私は、完全な一般性 generalities の領域内で仕事をします。[受け手は] いかなる読み誤りをすることもありません。誰かが一つの作品を受容する

際、それを自身で構築する選択をするならば、彼らは、間違ってそれを行うことはないのです。彼らは、私を個人的に、しかし美的にはなく喜ばせないかもしれない方法でそれを行うことができます。彼らは、それを誤つて行うことはありません。¹⁷

この発言に対し、コースは「概念的にね」と応答し、ウィナーは「概念的にはありません。彼らはたんにそれを誤つて行うことはないのです。あなたは『コンセプチュアル』という言葉が好きですね。あなたにとってそれは結構なことです。それはあなたにフィットしている。私にそれがフィットしているとは全く思いません。私はある予め考えられた概念があるとは思わないのです。何故なら、物質は非常に不規則なもの erratic だからです」と答えている¹⁸。ここでウィナーが述べていることは、まず、彼は一般性の領域内で仕事をするということ、すなわち作品の自由裁量を受け手に開く言語作品の制作に努めているということである。そして、ここでウィナーは彼の作品の受け手が自ら作品を構築することについて話しており、一点の言語作品から構築される作品のあり方はそれが物質である以上、「不規則なもの erratic」であり、多様性を持つものであるということを述べていると理解できる。それゆえ、受け手はウィナーの言語作品を読み、作品をどのように現実化するとしても、誤つて行うということにはならないわけである。以上より、ウィナーの言語作品は自ら言明するように「一般」であり、受け手がそれを物質として現実化するところの作品が「特殊」であるとひとまず理解することができるだろう。

さて、ここで先に触れた『ステイトメンツ』と『Specific & General Works』について、特に前者における「一般的なステイトメンツ」と「特殊なステイトメンツ」の区分について言及しておかなければならない。何故なら、この場合、両者はどちらも言語作品だからである。この点に関して、グレゴール・シュテムリッヒ(Gregor Stemrich)の解釈を確認したい。シュテムリッヒは、「[ウィナーの言語]作品の個々の物理的な現実化や個々の作品の呈示、サイト・スペシフィックなものでも、特殊specificであり、一方で、[言語]作品それ自体は一般generalの状態を保持する」¹⁹と言い、個々の物理的な現実化と個々の作品の特殊性と、作品それ自体の言語としての一般性ととの区別を認めたうえで、次のように述べている。

それでもやはり、その一般と特殊の違いは、作品とその現実化あるいは作品とその提示の違いと、かなら

ずしも単純に同じものというわけではない。というのも、言語の使用はまた、この相違を言語において明白にすることの可能性を作品にもたらすからである。それゆえ、ウィナーは、彼の最初の本を二つの部分「一般的なステイトメンツ」と「特殊なステイトメンツ」に分割し、そして1993年に、自身の作品のカタログにまで『Specific & General Works』というタイトルを与えたわけである。²⁰

すなわちウィナーにおいて、一般と特殊の問題は、言語の一般性と個々の作品の物理的な現実化の特殊性という区別に留まるものではなく、言語の使用にまで及んでいるがゆえに、彼は『ステイトメンツ』には「一般的なステイトメンツ」/「特殊なステイトメンツ」という区別を設け、自身のカタログには『Specific & General Works』というタイトルを付したという解釈である。シュテムリッヒは、『ステイトメンツ』における両者の区別を、「特殊なステイトメンツ」の作品では任意のサイズや具体的な事物が記述されているのに対して、「一般的なステイトメンツ」では、より一般的に記述されていると解釈する。たとえば、「特殊なステイトメンツ」において、《Three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestiges of white highway paint》(手入れの行き届いた芝生の上への白の路面塗料の40ポンドの圧力噴射の3分。その芝生は芝が白の路面塗料の跡がすべてなくなるまで生長が許され手入れがされない)という作品では「3分」や「40ポンド」が具体的な記述として捉えられる。ほかにもサイズや場所、素材について具体的に記述された作品が多い。一方、「一般的なステイトメンツ」では、たしかに具体的なサイズや素材についての記述が少ないが、とはいえ「一般的なステイトメンツ」においても具体的な素材の記述のある作品もあれば、「特殊なステイトメンツ」でも《One aerosol can of enamel sprayed to conclusion directly upon the floor》(床に直接最後まで噴射されるエナメルのエアゾール・スプレー)など、「一般」に属するものもあり、『ステイトメンツ』における一般と特殊は論理的な区別というよりも、程度問題における区別と言える²¹。また同様に、キャスリン・チョン(Kathryn Chiong)は『Specific & General Works』に関して、「作品が一般と特殊を往来するということを示唆するだけで、いかなる明確な区別も設けていない」と解釈している²²。

他方で、ウィナーは『ステイトメンツ』の制作時期を振

り返り、「私は、特殊なものよりも、物質の一般的なアイデアを扱うことに、私の残りの人生を費やしたいということに気づきました。〔……〕私はやはり今日でも特殊な作品よりも一般的な作品に関心があります」²³とも述べている。すなわちウィナーの発言からは、自身の言語作品はあくまで「一般」であることを求めていたことが読み取れる。

3 物質との関わりと「既成事実 fait accompli」の呈示

とはいえ、ウィナーが物質を言語として作品化する際の、芸術家と物質との個々の直接的な関係もまた、個別的、特殊なものとして捉えられるのではないだろうか。実際、自身の作品を「一般」であると積極的に主張しながらも、「特殊」に対する彼の強いこだわりを窺うことができるのである。ウィナーの次の発言から確認することにした。

私が作品を制作するとき私を惹きつけるのは、物質を発見することであり、物質とともに取り組むことです。私の仕事は本当に物質的であり、まさに歴史的な彫刻家の仕事のように。そういうわけで私はスタジオ・アーティストです。それから、私は物質を言語に翻訳 translate します。²⁴

この発言に対して、インタヴューアのジャン・マルク・ポワソ(Jean-Marc Poinsot)は、「ではあなたは、はじめに物質に取り組むまでは、作品のアイデアは進展しないのですか」²⁵と問い、ウィナーは「物質的なものなくしてそれはどうにもできません。翻訳を行うのは不可能です」²⁶と答えたうえで次のように発言する。

私は物質を発見しなければならず、私はそれを構築しなければならず、それから物質を翻訳しなければなりません。私は、翻訳から出発しようしていましたが、それはうまくいきません。それは詩の問題でもなく、感情の問題でもないのです。²⁷

すなわち、ウィナーの作品制作では、第一に物質との直接的な関わりがある。彼の言語作品は物質に関する事柄やその想像を基に記述したものではなく、あくまで彼自身の物質との特殊・個別的な経験を基にしたものなのである。そこでは物質から想起される事柄や彼の私的な感情が翻訳されることはなく、彼と物質との直接的な関わりが言語へと翻訳される。このことからポワソは、「それは、あなたの作品がつねに過去時制 past tense において

定式化される理由の一つですか」²⁸と尋ね、次のようにウィナーは答えている。

そう、つねにです。〔……〕私は既成事実 fait accompli として呈示を行う芸術家です。社会がこの既成事実を受け入れないことは可能ですし、社会がこの作品には価値がないとすることも可能です。しかし、私は「左側、右側に線を引け」と言うことはできません。それは私の役割ではありません。芸術家の役割は呈示です。²⁹

ウィナーは、自身が物質との関わりにおいて経験したことを言語化する。したがって、それはウィナーの過去の特殊・個別的な経験であるから、彼はそれを「既成事実 fait accompli」と表現するのである。彼は、自身の「既成事実」を社会が受け入れるか否かについて頓着しない。過去に行った覆せない事実 fait accompli を呈示することこそ自身の仕事であるとウィナーは強く自覚しているからである。

さて、ここまでの考察をいったん纏めよう。すなわち、ウィナーは、作品展示の際には彼の作品の自由裁量を受け手に開く「意図の宣言」を付しており、彼は「完全な一般性の領域内」で仕事をしていると発言している。それに対して、作品の受け手によって物理的に現実化される無数の作品は「特殊」であると言える。その一方、ウィナーの言語作品は、自ら物質に接し、その感触を確かめ、物質を構築していることに基づき、芸術家自身の「既成事実」として呈示されるものでなければならない。つまり彼の特殊・個別的な「既成事実」である。したがって、ウィナーの言語作品は、受け手に開くべく「一般」として呈示されるものであると同時に、物質に対する芸術家自身の「特殊」な経験も呈示されるものである。すなわち、言語作品＝一般／現実化される物質＝特殊という関係のみならず——先にグレゴール・シュテムリッヒが別の解釈で示していたように——言語の水準において、一般と特殊が共存しているわけである。われわれはウィナーのこのような言語作品のアンビバレントなあり方をいかに理解すればよいだろうか。次章において、ウィナーの初期作品における言語形態を分析することによってこの問題を明らかにしよう。

III 言語形態の分析

1 過去分詞の時制の問題

まずは時制の問題から考察することにして。いまII-3で論じたように、ウィナーの作品では、過去の事柄として、言い換えれば、過去時制で捉えられる彼の経験が呈示されている。ふたたび引用しておく、ウィナーは「それは、あなたの作品がつねに過去時制 *past tense* において定式化される理由の一つですか」と尋ねられ、「そう、つねにです」と答えている³⁰。ビルギット・ペルツァー(Birgit Pelzer)はこの問題に関連するように、ウィナーの作品を、彼の「過去の諸行為の転写 *transcribing past actions*」として次のように述べている。「実際に、ウィナーは時として彼が行った物理的な諸行為を転写する。たとえば、グラウンドに杭を設置すること、穴を作ること、注ぐこと、くぼみを作ること、取り除くことなどである。それらが物理的な現実に関わる限り、ステイトメンツ〔ウィナーの言語作品〕はつねに、過去の彫刻的な行為を参照する。ステイトメンツ001(1968)には次のように書かれている。《A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE》(この矩形から取り除かれる矩形であるグリッドの境界を区分する杭から杭へと通される麻ひもの矩形を形成する一定の間隔で設置されるグラウンドにおける一連の杭)³¹。この作品は、序で述べたウィンダム・カレッジで展示された彫刻作品を再定式化したものであり、とりわけ過去の行為が基になっていることが明らかである作品である。ただ、ここでペルツァーは、「過去時制」という言い方はせず、あくまで「過去の諸行為」という表現をしている。

一方で、アレクサンダー・アルベッロとアリス・ツィーマン(Alice Zimmerman)は、「ウィナーの誌上展覧会『STATEMENTS』における作品の特徴は、純粋に言語的な観点において、その過去時制 *past tense* において定式化される」³²と述べている。ここでは、「過去時制」と述べているものの、ほかの箇所ではおおむね「過去分詞 *past participle*」という言い方を採用している。そして彼らは、ウィナーが「過去分詞」を用いることの重要性について次のように述べている。「ウィナーのステイトメンツにおける過去分詞の彼の継続的な使用は、それ自体重要である。何故なら、それは、〔過去の事実の〕記述という決定された事柄のみならず、同時に、その未来の現実化の可

能性も許容するからである」³³。過去の事実と未来の現実化の可能性の両者を許容するのは、過去分詞の時制は文脈によって決定されるニュートラルなものだからである。たとえば、ウィナーの作品《One standard dye marker thrown into the sea》において、「thrown」は文脈によって「投げられた」とも「投げられる」とも捉えられる。それゆえ、この作品は、実際のウィナー本人の過去の行為としても捉えられると同時に、受け手がこの作品を読み、未来において現実化する可能性としても捉えられるわけである。

このように考えてみると、ウィナーの作品における過去分詞は過去時制に限定されて用いられていないというのが妥当であるように思われる。次節では、この点について、動作主の観点から作品を検証し明らかにしたい。

2 動作主の非人称的構造

先の《One standard dye marker thrown into the sea》を例にとってみよう。この作品は主語と述語から成る文ではなく、「thrown into the sea」が「One standard dye marker」を修飾する繫辞を欠いた名詞句である。名詞句のかたちをとっているのは、『ステイトメンツ』における他の作品《A field cratered by structured simultaneous TNT explosions》、《One sheet of plywood secured to the floor or wall》、《An amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry》など、『ステイトメンツ』では全24点中、23点がそうである。23点の作品では、まず冒頭に名詞が置かれ、前置詞句を伴った過去分詞がその名詞を後置修飾することで、作品全体が作られている。そしてすべての作品において、過去分詞によって動作が示されているものの、その動作主は示されていない。もし、名詞句の中に、by meやby you、by her、by him、by usといったby + 人称あるいは人名のかたちが付されているならば、主語・述語文でなくとも、過去分詞の動作主を示すことになるが、『ステイトメンツ』の全作品では一切そのようなかたちは現れていない。

では、全24点中1点のみの、名詞句で完結しない作品ではどうだろうか。《Three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestiges of white highway paint》(手入れの行き届いた芝生の上への白の路面塗料の40ポンドの圧力噴射の3分。その芝生は芝が白の路面塗料の跡がすべてなくなるまで生長が許され手入れがされない)である。この作品では、まず名詞句が置かれ、それに後続して主語・述語文が置かれている。そ

の文の冒頭の「The lawn」の定冠詞から分かるように、後続の文は名詞句の「a well tended lawn」についての追加の記述である。この文の主語は人ではなく事物であり受け身であるが、その動作主が by などによって示されていない。

したがってウィナーの言語作品は、名詞句の作品においても文が後続する作品においても動作主が示されない非人称的構造を備えたものなのである。このような構造的特徴は翻って、動作主が作品の作り手であるウィナー自身によっても、それを受容する受け手によっても、作品の現実化が可能となるあり方をしていると言えよう。ふたたび、《One standard dye marker thrown into the sea》を例に考えてみるならば、海にダイマーカーを投げる主体はウィナー本人でも、受け手でも可能であるように作品が開かれている。また、同作が、ウィナー自身が行った過去の動作という事実を知っているならば、それをも含んでいるのである。かりに、この名詞句に by me と記されていたらその動作を行ったウィナー自身を指すことになる。つまり、この作品はウィナーの過去の行為を表すものとして限定されることになる。あるいは、by you であれば、作品の受け手を指示していることになり、by us であれば、ウィナーと受け手の両者を指示していることになる。by us の場合、作品はウィナーの過去の行為として呈示されると同時に受け手にも開かれており、一見すると問題ないように思われるかもしれないが、この場合、「意図の宣言」の第3項「作品は作らなくてもよい」という条件と相容れないことになる³⁴。

さて、上述した言語形態は特定の動作主を限定しないがゆえに、作品の一般性に寄与するものであると言える。すなわち、ウィナーが制作したという過去の事実や、特定の誰かが行うことあるいは行ったということを限定しないことにより、特殊性をもたらす要素を捨象しようとする芸術家の制作態度が感取されるだろう。

3 名詞と事物の個性

ここで、いまいちどIIの末尾に記した問題提起を振り返ってみたい。そこでは、ウィナーの言語作品は、受け手に開くべく一般として呈示されるものであると同時に、物質に対する芸術家自身の特殊な経験も呈示されるものであると論じた上で、言語の水準において一般と特殊が共存している言語作品のアンビバレントなあり方をいかに理解すればよいのだろうかと問うた。前者については、言語形態の非人称的構造の点から考察したが、後者についてはどうだろうか。一般として呈示されると同時に、II-3で

論じたウィナー自身の物質についての特殊・個別的な「既成事実」はどのように言語へと翻訳されているのだろうか。次のウィナーの発言を確認することにしたい。

私はある物質に関心を持つようになりますが、それが何故だか分かりません。石灰岩やブルーライトのアイデアやそのほかのものであったりと。そして当該の物質がいかなるものであるかについて、その「詳細」を私は蓄積し始めます。スタジオで私はその物質を動かします。内容を成す構成の段階になると、私はなぜそれに関心を持っていたかということを理解し始め、私はそれを翻訳します。それは言語であり、〔言語への翻訳は〕私が感取するものによってもたらされます。その翻訳は、それから私が整えて呈示するところのものです。私は名詞の観点から感取するので、私の散文 prose はその接合を解かれます。そして、私は、芸術であると理解するあらゆる行為もひとつの物質的営為と捉えるので、いかなる行為も名詞として感取します。だから、それは私を良い散文家にするのではないのです。³⁵

以上のウィナーの言葉から、彼の物質に対する身振り、そしてそれを言語に翻訳し言語作品へと呈示する彼の振る舞いが窺えたのだろうか。ウィナーはまず物質についての詳細を集めることから始め、物質を動かすなどを行い、彼にとって物質の構成が内容のあるものと思える段になったとき、物質を言語へと翻訳する。もっとも、物質を観察し、移動させている際には、物そのものの肌理や質感、色、重さといったさまざまな側面について、なにかしかな私的な事柄が次々と芸術家の心のうちに現れるかもしれない。しかしながら——以下の手続きこそ重要であるが——ウィナーの念頭に浮かびうるそうした「散文」は、翻訳の過程において個々に分離させられる。それというのも、彼は名詞の観点から物質を捉え言語へと翻訳しているからである。さらに、ウィナーは、物質のみならず、行為でさえも名詞の観点から捉えているというのである。すなわち彼は、物質や行為に対して特殊・個別的に接しながらも、彼はあくまでその経験を名詞という視座から捉え直し、言語への翻訳を行っているわけである。一般に名詞とは、さまざまに変容する事物に対し、個別的な存在として対象を指示する機能を果たすものである。それゆえウィナーは、物質と接する中で、物質や行為の連続性を切り分け、そこから取り出される事物の個別性に着眼していることが窺える。

さて、このことは、作品における名詞の扱いを検討することでより明らかになる。すなわち、事物がひとつの纏まりあるいは区切りをもつ個別具体的な存在として捉えられているか、それともそうした纏まりや区切りをもたない存在として捉えられているかは、名詞の文法形態を確認することで判明する³⁶。前者であれば、名詞は可算名詞であれ不可算名詞であれ、a や one、数詞などを伴い、後者であれば、無冠詞となる。たとえば、《Three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestiges of white highway paint》(手入れの行き届いた芝生の上への白の路面塗料の40ポンドの圧力噴射の3分。その芝生は芝が白の路面塗料の跡がすべてなくなるまで生長が許され手入れがされない)における、可算名詞「芝生 lawn」を例にとってみると、不定冠詞 a が付されている。それゆえ、区切りのない漠然とした芝生を指しているのでもなく、あくまで一つの区切りをもつ芝地としてその存在様態が捉えられている。あるいは、《Four strips of linoleum of arbitrary width cemented to the floor edge to edge with the fourth strip one width shorter than the preceding three》(4つ目は先行する3つよりも1つ分幅が短い端がぴったりと合うように床に接着される任意の幅のリノリウムの4つの敷面)の不可算名詞

「リノリウム」において、物質名詞であるリノリウムに「Four strips of」が付されており、リノリウムがひと纏まりの個体として捉えられている。以上のことは、『ステイトメント』および「1969年」展出品作の全作品に該当する文法形態上の特徴である。

結

本論文を纏めよう。ウィナーの初期言語作品は、受け手に開くべく一般が志向されたものであると同時に、ウィナー自身の特殊・個別的な経験を内包している。それは、言語作品＝一般／現実化される物理的な作品＝特殊という区別のみならず、言語の水準において共存しているものでもあり、このアンビバレントなあり方は言語形態上の特徴に認められるものである。すなわち一般への志向は、過去分詞の使用と動作主の非人称性に現れており、特殊——ウィナー自身の物質に対する直接的な経験——への志向は、名詞の文法形態上の特徴に現れている。つまり、不定冠詞や数詞の使用において、事物をひとつの纏まりをもつ個別具体的な存在として捉える芸術家のまなざしが窺えるのである。

ところで、初期言語作品に顕著に現れているこのようなまなざしは、後のタイポグラフィカルな呈示形式における、その装飾的特徴から読み取れるものがある。たとえば、

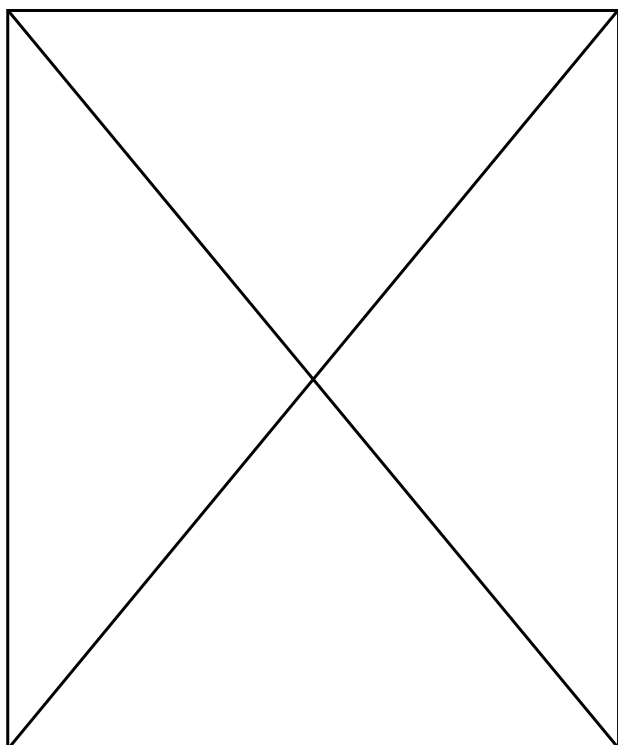


図1 《WITHIN A REALM OF DISTANCE》(2015年) プレナム宮殿での展示風景

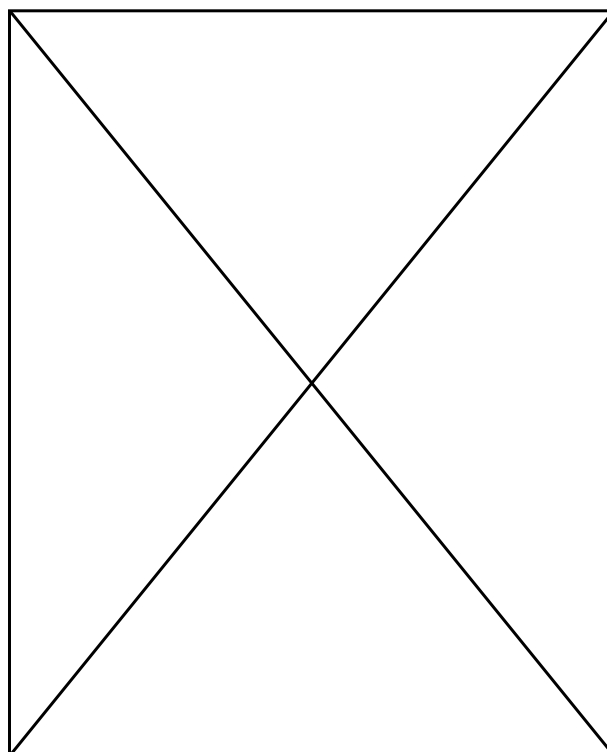


図2 《A PENNY HERE A PENNY THERE》(2013年) プレナム宮殿での展示風景

《WITHIN A REALM OF DISTANCE》(距離のある範囲内で)【図1】や《A PENNY HERE A PENNY THERE》(ここに1個の銅貨 そこに1個の銅貨)【図2】において不定冠詞 a が線で丸く囲まれている。この表現は明らかに、不定冠詞による名詞の存在様態、すなわち前者は、限定された一つの範囲、後者は、ここに一個の銅貨とそこに一個の銅貨というように、それらの個別性や個性を浮かび上がらせようとするウィナーのまなざしに依っている。

もっとも、タイポグラフィカルな呈示形式において、名詞や副詞、接続詞などを矩形で囲ったりするなどウィナーは種々様々に展開しており、言語形態と装飾性の関係に一貫したあり方を見出すのは困難なことである。だが、それはウィナーの意図にはないだろう。というのも、一貫したあり方から特定の意味が引き出されてしまい、作品の現実化の可能性が限定されてしまうからである。とはいえ、本論文で分析した言語形態、すなわち主語・述語文ではないということ、過去分詞が使用されていること、その時制を限定しない非人称的構造であることは、ほかの多くのタイポグラフィカルな呈示形式の作品にも見出せる。本論文で示した初期言語作品は名詞句であったが、1970年以降の作品では、名詞句のみならず、先の《WITHIN A REALM OF DISTANCE》と同様、《BE-SIDE ITSELF》(1971年)や《TO THE SEA/ON THE SEA /FROM THE SEA/AT THE SEA/BORDERING THE SEA》(1971年)など前置詞句のみで完結するかたちも多用される。つまり、主語・述語文ではなく、句というひとつの纏まりにおいて呈示されるわけである。

このように、ウィナーの初期言語作品に現れていた文法形態上の特徴は後年の作品においてはタイポグラフィカルな呈示形式においても表されているのであり、同時にまた、そこから初期言語作品へと逆照射することも可能なのである。

【附記】本稿は、2023年度第1回美学会東部会例会(於実践女子大学)での口頭発表の原稿に加筆修正を行ったものである。

【図版出典】

図1 Lawrence Weiner, *Within A Realm of Distance: Lawrence Weiner at Blenheim Palace*, exhibition catalog (Woodstock: Blenheim Art Foundation, 2015), p.77.

図2 Ibid., p.125.

- 1) “Art Without Space: A Symposium,” in Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (eds.), *Having been said: Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968–2003* (Hatje Cantz Verlag, 2004), p. 31.
- 2) Ibid., interview with Arthur R. Rose, p. 22.
- 3) 「取り去り絵画 Removal Painting」は、カンバスの枠の角が物理的に取り除かれたシリーズである。アレクサンダー・アルベッロは、「『取り去り絵画』のシリーズは、1960年代のフランク・ステラ(Frank Stella)の『アルミニウム』のシリーズや1965–1966年のロバート・マンゴールド(Robert Mangold)の『エリア』のシリーズを想起させるものであり、彫刻的な要素を有していた」と述べている(Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. And London: The MIT Press, 1999, p. 88)。実際、ウィナー自身、「取り去るというアイデアは、もしかすると空間に作られた物体を置き入れること以上に、彫刻のように興味深い」と発言している(Weiner, op.cit., interview with Arthur R. Rose, p. 22)。
- 4) Ibid., interview with Lynn Gumpert, p. 122.
- 5) ウィナーは自身の作品を初期作品からしばしば「彫刻」と言い表しているが、その都度それについての規定を与えているわけではない。マイケル・ギブスのインタビューにおいて、「あなたは何故、自身の作品を『彫刻』と呼ぶのですか」という問いに対して、ウィナーは「それは易しい質問ですね。じつさい、私の作品は彫刻です。というも、物体に対する物体の関係を示しているからです」と答えていることや(ibid., interview with Michael Gibbs, p. 158)、スザンヌ・バジェのインタビューでは、「私の作品は彫刻的物質やコンセプトに言及していますし、それらを扱っています。[……] 言語はいまや彫刻的物質として文化に加わっています」という答えから(ibid., interview with Suzanne Pagé, p. 162)、ウィナーにとっては、第一に物質に関わって制作されたものは、たとえ作品の呈示形式が言語であるとしても、とりもなおさず彫刻であると捉えられる。
- 6) Ibid., interview with Jean-Marc Poinsot, p. 182.
- 7) Ibid.
- 8) 平野千枝子は「コンセプチュアル・アートが生まれるとき——ローレンス・ウィナーの『ステイトメンツ』」(『Art and Criticism』4、慶應義塾大学アート・センター、2016年、52–66頁)において、フルクサスの「スコア」とウィナーの作品との対比を行っている。平野はラ・モンテ・ヤング(La Monte Young)の《コンポジション1960#10(ポップ・モリスへ)》のナム・ジュン・パイク(Nam June Paik)による上演や、ジョージ・ブレクト(George Brecht)の《ピアノ・ピース》の上演は、スコアの現実化における体験そのものが重要であるのに対して、ウィナーにおいては「実現が重要ではないこと、むしろ馬鹿げてすらいる。(同上、59頁)ものとして捉えることで、両者の対照性を明瞭に描き出している。
- 9) John Anthony Thwaites, “Lawrence Weiner: An Interview and an Interpretation,” *Art and Artists*, 7:5 (August 1972), p. 23.
- 10) *January 5–31, 1969*, exhibition catalog (New York: Seth Siegel, 1969), n.p.
- 11) Anne Rorimer, “Siting the Page: Exhibiting Works in Publications—Some Examples of Conceptual Art in the USA,” in Michael Newman and Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art* (London: Reaktion Books, 1999), p. 13.
- 12) Alexander Alberro, “Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977,” in Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, Mass. And London: The MIT Press, 1999), p. xxiii.
- 13) Rorimer, op.cit., p. 13.
- 14) Alberro, op.cit., p. 23.
- 15) Rorimer, op.cit.
- 16) 拙論「ローレンス・ウィナーの「意図の宣言」——ソル・ルウィットとジョセフ・コスースとの比較を通じて」(『カリスタ』27号、東京藝術大学 美学・藝術論研究会、2021年、4–31頁)では、「意図の宣言」についてロリマーとアルベッロの先行解釈を踏まえつつ、ウィナーが「意図の宣言」において芸術家／鑑賞者の従来の役割を悉く解体する一方で、ソル・ルウィット(Sol LeWitt)及びコスースと同様、意図を担う芸術家としての主体性を保持していることについて考察した。すなわちウィナーは受け手に作品の自由裁量を譲渡したからといって、「芸術家の意図を放棄したわけではなく、彼の作品の取り扱いについての芸術家の意図はつねに考慮されている。それについてのウィナーとルウィット及びコスースとの相違点は作品の取り扱いに関する芸術家の意図か、芸術家によって与えられる作品の意図かの違いにある[……] ウィナーは意図を有する芸術家としての主体性を保持している点においてルウィット及びコスースと通底しているのである」(同上、27頁)。
- 17) “Art Without Space: A Symposium,” *Having been said*, p. 33.
- 18) Ibid.
- 19) Gregor Stemmrich, “Lawrence Weiner -Material and Methodology,” *Having Been Said*, p. 435.

- 20) Ibid.
- 21) アン・ロリマーは、諸々のステイトメントはそれぞれが含む種々様々な諸要素を抛り所とし、多かれ少なかれ特殊であると述べている (Anne Rorimer, "Lawrence Weiner: Displacement," *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, No.1, New York: Dia Center for the Arts, 1996, p. 24)。
- 22) Kathryn Chiong, "Words Matter: The Work of Lawrence Weiner," PhD diss., Columbia University, 2013, p. 51.
- 23) Interview with Lynn Gumpert, *Having Been Said*, p. 121.
- 24) Interview with Jean-Marc Poinsot, *Having Been Said*, p. 182.
- 25) Ibid.
- 26) Ibid.
- 27) Ibid.
- 28) Ibid.
- 29) Ibid.
- 30) Ibid.
- 31) Birgit Pelzer, "Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner," *October*, Vol. 90 (Autumn, 1999), p. 93.
- 32) Alexander Alberro and Alice Zimmerman, "NOT HOW IT SHOULD WERE IT TO BE BUILT BUT HOW IT COULD WERE IT TO BE BUILT," *Lawrence Weiner* (London: Phaidon Press, 1998), pp. 46-47.
- 33) Ibid., p. 49.
- 34) 通例、動作主が一般的な人々など明々白々である場合、たとえばby peopleなどは省略されるが、ウィナーの言語作品ではことさら言う必要のない動作主が省略されているわけではない。彼の作品は動作主がもとより未決定のものとして呈示されているのである。
- 35) Interview with Phyllis Rosenzweig, *Having Been Said*, p. 236.
- 36) 織田稔『存在の様態と確認——英語冠詞の研究』(風間書房、1982年)の特に「1-1 個体観念の発生と消滅」を参照されたい。そこで織田は、不定冠詞ないし無冠詞複数形語尾のかたちを、ひとつの「個体」を表す文法標識として、また、無冠詞の単数形のかたちを個体性が解体されていることを表す文法標識として説明している。「個体性の獲得と喪失が、不定冠詞形(あるいは複数形)と無冠詞ゼロ形との交替によって示される〔……〕自然によって与えられた姿にしる、また人間によって与えられた形にしる、形あるものは滅び、また生まれる。そしてその存在の様態変化を写すのが、無冠詞ゼロ形と、不定冠詞形あるいは複数形の役割りであると言える」(8-9頁)。また、別のところで織田は、「英語母語話者が不定冠詞に求めたものは、1つと数えるに先立って、それに必要な、1つと数えることのできる存在様態の認識とその表示の標識である。すなわち、数詞 one を用いて1つと数えるためには、まずそのものを、数えることのできる個体として認識することが必要であり、個と認めて初めて1つと数えることができる。このような数詞 one の counting 機能の基礎的前提となる countable individuality とその認識表示こそが、不定冠詞に求められた機能であった」と述べている(織田稔「個の標識としての英語不定冠詞」『関西大学外国語教育研究』関西大学、2001年、11頁)。

A Study of Lawrence Weiner's Early Language Works and Their Materiality: Centering on *Statements*

OSAWA, Yoshihisa

Lawrence Weiner (1942–2021) is widely recognized as one of the leading figures in conceptual art in the United States. He continued to produce works using language as a medium from the late 1960s until his later years. While the late 1960s coincided with the publication of Lucy Lippard's influential "The Dematerialization of Art" (1968), Weiner, in contrast to the discourse of "dematerialization," has consistently expressed in various interviews that his interest in language works lies within the realm of material. The purpose of this paper is to clarify the characteristics of the linguistic form concerning the mode of existence of material through an examination of Weiner's early linguistic works, mainly focusing on *Statements* and his interviews.

Weiner's early language works are oriented generally to be open to the receiver, but at the same time they contain his own specific and individual experience. These works coexist at the level of language, and the ambivalent of this state is discernible in the characteristics of linguistic form. The general orientation is evident in the use of the past participle and the impersonal nature of the action subject, whereas the specific orientation——Weiner's own direct experiences with material——is reflected in the grammatical form of the noun. In other words, in the use of the indefinite article and numerals, we can observe the artist's perspective of perceiving things as a unified and concrete entity. Furthermore, this observation extends not only to the early language works but also to subsequent typographical presentation formats.