

作品研究：ソル・ルウィット 《ウォール・ドローイング #769 黒い壁を覆う幅36インチ（90cm）のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。》（1994年）——「線と円弧」の探求

小川綾子

1. はじめに

ソル・ルウィット (Sol LeWitt, 1928-2007) の《ウォール・ドローイング #769 黒い壁を覆う幅36インチ(90cm)のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。》(1994年) (以下、《ウォール・ドローイング #769》) は、2020年12月、所蔵品ギャラリー3階の「建物を思う部屋」に完成した。東京国立近代美術館は、2018年度、《ウォール・ドローイング #769》を購入。そして、2020年10月から11月にかけて、ソル・ルウィットのエステートより指定されたドラフツマンの趙幸子とアシスタントの石村正美、平川淑子によって約1ヶ月間をかけて制作された。

本稿では、ルウィットがライフワークとなるウォール・ドローイングを制作するまでを辿り、《ウォール・ドローイング #769》を、70年代初頭から80年代初頭まで活発に制作された「線と円弧」をテーマとした作品群の一部として捉え、「線と円弧」の探求について見ていきたい。またルウィットの指示書に基づきウォール・ドローイングを描く「ドラフツマン」について、音楽との関係性から詳細に見ていきたい。

2. ウォール・ドローイングを描くまで

ルウィットはコンセプチュアル・アート、ミニマル・アートの先駆者、開拓者として20世紀のアメリカを代表する作家のうちの一人である。ルウィットは、米国コネチカット州ハートフォードに、ロシアからのユダヤ系移民の子として生まれた。父は医師、母は看護師だった。父はルウィットが5歳の時に他界した。シラキュース大学卒業後、1950年に、応募したリトグラフ作品によって、ティファニー財団より1000ドルの奨学金を得て欧州へ行き、各国を巡った。1951年の帰国直後、朝鮮戦争に徴兵され従軍。従軍中は日本と韓国に滞在した。除隊後、1953年にニューヨークへ移り、ザ・カトゥーンニスト・アンド・イラストレーターズ・スクール(現ザ・スクール・オブ・ヴィジュアルアーツ)へ入学。ルウィットはここでの学業には関心が持たず、雑誌『セブンティーン』で写植の仕事などに携わることになる。ここでタイポグラフィやレイアウトなどに興味を持つ。その後、1955年

に建築家 I.M. ペイの事務所に就職し、グラフィックデザイン部門で働いたが、レターヘッドのデザインなどの単調な仕事に飽きて、1年余りで退所した。同事務所に建築家として在籍していたアンソニー・キャンディド(Anthony Candido, b.1924-?)¹⁾からは大きな影響を受けた²⁾。キャンディドは画家でもあったので、会えばアートの話をし、一緒に10番街や57丁目のアートギャラリーに頻りに足を運ぶようになった。また、同事務所には画家で建築理論家のロバート・スラツキー(Robert Slutzky, 1929-2005)も在籍しており、スラツキーを通じて後にエヴァ・ヘッセ(Eva Hesse, 1936-1970)と出会う³⁾。エヴァは当時、イェール大学のアートスクールにて、ジョセフ・アルバースのもと美術を学んでいた。エヴァとルウィットの関わりについては後述する。1950年代半ばのニューヨークは抽象表現主義が全盛であった。ルウィットは、「抽象表現主義者たちの生き方、話し方、議論の仕方、すべてのやり方は、私とはまったく違って、私はそれについていけなかった⁴⁾と述べている。当初はルウィットも抽象表現主義的傾向を持つ絵画作品も制作していたが、実際に会ったり見たりする抽象表現主義者へ反発、前世代の作家たちとは違う新たな表現への模索から、モジュラー構造の立体作品、写真を使った作品制作へと移行していった。「当時、芸術は作家が制作の全過程で自身の感性によって構成するという考え方に反発し、より客観的な構成方法を模索するようになった⁵⁾。

ルウィットは、1960年からニューヨーク近代美術館(以下 MoMA)で下級職員(夜間受付など)として働き始めた。そこでは、その後の作家人生において重要な出会いがあった。同時期の MoMA には、その後ミニマル・アートの代表的な作家となるダン・フレイヴィン(Dan Flavin, 1933-1996)、ロバート・ライマン(Robert Ryman, 1930-2019)、ロバート・マンゴールド(Robert Mangold, b.1937-)が警備員として、後に美術評論家、キュレーターとなるルーシー・リパード(Lucy R. Lippard, b.1937-)は図書館スタッフとして働いていて、彼らはルウィットの親しい友人となった(マンゴールドはリパードの後任として、後に図書館スタッフに配置換え)。彼らは、皆近くに暮らし、アートについて議論を交わし、作品制作とそれぞれの人生に影響を与えあった。リパードは「このコミュニティは、私たちの人生すべてに影響を与えた⁶⁾と述べている。彼らは主義主張を同じくするグループを結成したりはしていない。しかしこのコミュニティは、ニューヨークにおける抽象表現主義以後の新しいラディカルな美学の創造に大きな役割を果たしたと言えよう。

また、作品制作の上でルウィットが最も影響を受けたと語るのが、エドワード・マイブリッジ(Eadweard Muybridge, 1830-1904)と音楽である。音楽については後述する。ルウィットは、友人からマイブリッジの作品集を借りて、連続写真のイメージに魅了される。1974年のカミングスとの対談の中では、マイブリッジの連続作品の魅力についてこう述べている。「私にとって重要だったのは、連続したイメージの論理でした。最初はイメージでしたが、やがて3つの異なるアングルから物事を見ることで、それらが出現し、変化していくという事実になっていきました。始まりがあり、終わりがある。哲学的リアリズムのようなものですね⁷⁾。マイブリッジの直接的な影響は初期の作品に表れており、《マイブリッジ I (模式的表現)》、《マイブリッジ II (模式的表現)》(いずれも1964年)という写真を使った立体作品を制作している。マイブリッジは、人体の動きを正確に描写するため全裸もしくは半裸の人間の様々な動きを連続写真で捉えた。ルウィットの《マイブ

リッジ I (模式的表現)》は、全裸の女性が遠くから徐々に近づいてきて最後は女性の臍によったところで終わる。これは10個の仕切りがある塗装された木の箱に裸体の女性の写真(バーバラ・ブラウンによる撮影)と明滅するライトが仕込んである作品であった。フラッシュライトと箱を覗き見ると言う行為により連続写真はよりアニメーション化し、ループした幻影的な時間を生む。この後ルウィットの作品はより幾何学的で脱主体的なキューブを基礎とする造形物へと変化していく。グリッドやキューブの増幅という同じ形の連続体であるモジュラー構造体(立体彫刻を壁に設置もしくは床置き)の連作を展開していく。モジュラー構造体は彫刻であるが、ルウィットは金属でドローイングをしているものだと考えていた⁸⁾。そして、キューブ型の金属によるモジュラー構造体を壁に設置するよりも、壁に直接描くほうがより自然だと思えるようになっていく。

3. 「ウォール・ドローイング」のはじまり

ルウィットの最初のウォール・ドローイング作品は、ギャラリーの白い壁に黒い鉛筆で、ルウィット自身によって描かれた。それ以降、ルウィットは1968年から亡くなる2007年までの39年にわたって、モチーフ、テーマを変容させながら1274点の番号付きのウォール・ドローイング作品(いくつかはA、B、Cといったバリエーションを持つ)を制作、総数は1300点を超える⁹⁾。

ルウィットは1968年10月、ニューヨークのポーラ・クーバー・ギャラリーで初のウォール・ドローイング作品《ウォール・ドローイング #1: ドローイング・シリーズ II 18 (A&B)》(1968年)を制作した。この作品を出品したのは、「ベトナム戦争終結学生運動委員会」のための慈善的な資金集めを目的としたグループ展で、批評家のルーシー・リパード、画家のロバート・フォット、反戦活動家のロン・ウォーリンが企画したものだった。ルウィットの他にもドナルド・ジャッド(Donald Judd, 1928-1994)、カール・アンドレ(Carl Andre, b.1935-)、ダン・フレイヴィン、ロバート・ライマン、ロバート・マンゴールド等、計14名のアーティストが反戦の意思表示と共に参加していた。

ルウィットの最初のウォール・ドローイング作品が1968年に誕生したことは、当時の社会状況と無縁ではなかった。1968年と言えば、世界中で同時多発的に社会の変革を求める運動が起こった年である。パリでは学生を中心に体制への異議申し立て運動である五月革命が起きた。アメリカでは4月にマーティン・ルーサー・キング、5月にロバート・F・ケネディが暗殺された事が社会の閉塞感を強め、学生を中心に長期化するベトナム戦争に対する反戦運動が高まった年である。コロンビア大学やハーヴァード大学でも学生による校舎占拠などが起こっていた。そのような時期に企画、開催されたグループ展の反戦と平和への意志表明は、出品作品にとっても無関係ではない。ルウィットの作品が具体的に反戦への政治的なメッセージ性を持っていたわけではないが、壁に描き、そして会期終了と共にそれを消し去るという刹那的な行為は、既存の芸術への反抗であり、同時に社会変革の精神に裏打ちされたものであった。そのような社会変革のうねりに連動して、この展覧会の出品者たちは共に新たな芸術をゼロから生み出そうとする意志を共有していた。

ルウィットは、社会におけるアートの倫理性について次のように述べている。

「私は、アートというのは、社会の中でケーキの上に生クリームを飾りとしてのせられるようなものではないと思っています。美学と倫理は、同じようなものだと思うのです。私がなぜこのようなやり方をするかという、自分にとってそれが必要なやり方だと思うからです。人の絵を描けないのは、それが倫理に反するからです。つまり私が壁に線を引くことができるのは、それが倫理的な行為だと思うからです」¹⁰⁾。

この時の出品作《ウォール・ドローイング#1》(1968年)は、セス・ジゲローブ(Seth Siegelau, 1941-2013)が企画した紙上展覧会『The Xerox Book(ザ・ゼロックス・ブック)』¹¹⁾のために制作したドローイング・シリーズを元になっている。『ザ・ゼロックス・ブック』とは、「芸術作品はホワイトキューブに展示されるものだ」という固定概念へのラディカルな問い直しであり、ルウィットの他に、カール・アンドレ、ロバート・バリー、ダグラス・ヒューブラー、ジョセフ・コースス、ロバート・モリス、ローレンス・ウェイナーが参加した。ルウィットが提出したドローイング・シリーズとは、一つの正方形を縦横に十字を入れて4分割し、分割された正方形を更に同様に4等分する。つまり大きな一つの正方形に小さな16個の正方形がある。その一つ一つの正方形は(1)垂直、(2)平行、(3)右斜め、(4)左斜めの線をハッチングで埋めたもののいずれかである。各ドローイングは、左上隅に設定された順列(1、2、3、4)の組み合わせで始まり、それが各ドローイングの四分の一の中で回転する。これは極めてシステムティックなものであり、完成する図像は、作家の意図によるデザインとは異なり偶発性を備えたものとなる。

このドローイング・シリーズにおける正方形のシステムは、鉛筆による初期のウォール・ドローイング作品だけでなく、その後も形を変えて登場していく。本稿の主題である「線と円弧」のシステムも、規則的な組み合わせによって描かれるという点で、この正方形のシステムの延長上にあると言える。

4. エヴァ・ヘッセへのオマージュ

最初のウォール・ドローイング誕生から2年後、ルウィットのウォール・ドローイングに一つの変化が生じる。直線のみで構成されていたルウィットのウォール・ドローイングに「まっすぐではない」線が登場する。これには、ある女性アーティストの早すぎる死が大きく関係していた。1970年5月、親友の彫刻家エヴァ・ヘッセが急逝する。エヴァとルウィットは、1950年代後半から良き友人となり、制作面においても多くのアイデアを交換し、お互いを尊重し、影響を与えあった。1965年にエヴァは夫で彫刻家のトム・ドイルと共にドイツへ渡るが、創作の壁にぶつかり、その苦悩をルウィットに打ち明けていた。その当時、ルウィットから送られたエヴァへの激励の手紙「DO」は、アーティストとして友人としてユーモアかつ詩的で精神的な助けとなるもので、『Letters of note』で紹介されて以来、多くの人に読まれ、今なお若き芸術家たちを励まし続けている¹²⁾。エヴァは、ラテックスやグラスファイバーなどの新しい素材を用い、有機的な形態の彫刻を制作した。エヴァの代表作の一つ《アクセション V》(1968年)は、亜鉛メッキ鋼とゴムチューブが密集したキューブ型の彫刻で、ルウィットからの影響を受けた作品だとされている。

亜鉛メッキ鋼のキューブには細かい穴が整然と隙間なくあいていて、その穴には黒いゴムのチューブが穴に通してある。幾何学的なキューブの内側面から黒いチューブが隙間なく太い毛のように飛び出し、異素材の稀有な融合によって、ルウィットの代名詞とも言えるキューブは、エヴァにおいては生物の内臓のようでもあり、見るものの視覚的な触覚性を刺激する。リパードはこう評した。「規則的にねじ込まれたチューブが、幾何学的な牢獄から脱出しようとする成長する生物を暗示している」¹³⁾。

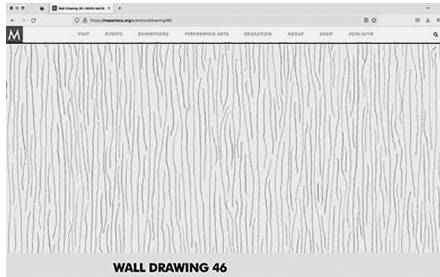


図1 《ウォール・ドローイング #46：垂直線、直線ではなく、接触していない、壁の全面を覆う最大密度で均一に分散した線。》(1970年)の部分図。

エヴァは1966年にドイツから帰国しニューヨークへ戻ると彫刻の制作に集中した。リパードの企画した「エキセントリック・アブストラクション」展(1966年10月、ニューヨーク、フィッシュバツハ・ギャラリー)などの重要な展示にも数多く参加、批評家からも高い評価を得ていた。そのような時期に、エヴァは脳腫瘍を患い、わずか34歳で夭折する。この突然の別れにルウィットは大きなショックを受け、エヴァからの影響を自身の作品に反映させたいと考えた。そして、エヴァが亡くなってすぐに開催されたパリのイヴォン・ランヴェール画廊での個展を、急遽エヴァに捧げるものとした(1970年6月4日-27日)。そして、エヴァの死から2日後、ルウィットはそれまで直線しか描かなかったウォール・ドローイングにエヴァへの敬意を表し、エヴァの作品の特徴である有機的なまっすぐではない縦の線を描いた。それが、《ウォール・ドローイング #46：垂直線、直線ではなく、接触していない、壁の全面を覆う最大密度で均一に分散した線。》(1970年)である。(図1)この時は、他のドラフツマンではなくルウィット自身が描いた。ここに描かれた有機的な線は、エヴァの作品へのオマージュであるとルウィットは述べている¹⁴⁾。

2014年には、米国オースティンのプラントン美術館で、エヴァとルウィットの稀有な影響関係をテーマとした展覧会「Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt」が開催された(2014年2月23日-5月18日)。同展キュレーターのヴェロニカ・ロバーツによれば、ルウィットはエヴァの代表作でインスタレーションの原型とも言われる《メトロノミック・イレギュラリティ(メトロノミックな不規則性) II》(1966年)の吊り込みの設営を手伝っていた。この作品は展示の度に再構築しなければならず、この作品の可変性は少なからずルウィットがウォール・ドローイングを制作する要因になったと考えられるという¹⁵⁾。ルウィットはエヴァの死後もこの作品を二度再構築して展示し、後世に残すべきだと主張したが、残念ながら作品のオリジナルは現在消息不明である。

5. 「線と円弧」の探求：《ウォール・ドローイング #769》を中心に

ここからは《ウォール・ドローイング #769》(1994年)について見ていきたい。この作品はタイトル通り769番のウォール・ドローイング作品である。1968年から2007年まで、時代によってルウィットのウォール・ドローイング作品のスタイルは変容する。その中でも、特に1970年初頭から80年代初頭まで、グリッド、円弧、三種類の線(直線、非直線、破線)の組み合わせを用い、「線と円弧」を視覚的な言語として使用したウォール・ドローイング作品を複数制作している。これらのウォール・ドローイング作品の他にも、グリッド、円弧、直線、非直線と言った共通する組み合わせによるドローイングと版画作品も70年代初頭に複数制作している。70年代初頭には、すでにこの「線と円弧」による一連のシステムは完成していたと考えられるが、その後幾度もウォール・ドローイングの語彙として登場するため、探求すべき重要なテーマであったことが推察される。ルウィットはこれを「シリーズ」ではなく、「システム」としている¹⁶⁾。《ウォール・ドローイング #769》は、制作年こそ1994年であるが、他の作例から考えるに、この「線と円弧」の組み合わせによる70年代初頭から始まるウォール・ドローイング作品群の一つと考えられるだろう。

改めて《ウォール・ドローイング #769》の副題を見てみよう。「黒い壁を覆う幅36インチ(90cm)のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。」ルウィットのウォール・ドローイング作品の副題は、作品の概要である。この部分のダイアグラム(図式)は、副題と共に作品の壁の一角に描かれている。(図2の右下)黒く塗られた壁には、鉛筆で辺が36インチ(90cm)120個のグリッドが隙間なく描かれている。(図3)ただし、このグリッドは鉛筆で描かれていて線が細いため、ウォール・ドローイング全体で見るとは一見気がつかない。しかし、このグリッドが一定の視覚的リズムを生み出す基盤となっている。なぜグリッドが36インチ(90cm)なのかについて、ルウィットはこう述べている。「モジュールの長さは、平均的な人間が弧を描くのに届く範囲(約1ヤードまたは1メートル)で決まります。これにより線は、ドラフツマンあるいはウーマンの能力に限定され、ヒューマンスケールに保たれるのです¹⁷⁾。グリッドは幾何学的な空間を作るためではなく、よりドラフツマンが合理的に描くためのシステム的一端を担っている。それは、身体のスケールである点から見るものにとっても視覚的に心地よいものとなる。

また、黒い壁もこの作品の重要な要素である。ルウィットは、黒い壁と白い線について次のように述べている。「黒い壁に白い線、大きな壁や部屋全体を使った場合、建築空間が見る者を包み込み、線が異なるかたちで一体となる。システムは同じでも、空間が違うので、線の組み合わせが違ってくる。黒い壁が閉鎖性を感じさせる。白い線はグリッドを維持し、変化することでシステムの手がかりとなる。プランが常に提示されることで、その変化が気まぐれなものではなく、システムティックなものであり、形の言語化、そして物語化されていることを鑑賞者は知ることができるのです¹⁸⁾。

大きな黒い壁がもたらす閉鎖性は空間を深淵なものとし、白い線を最大限に引き立たせる。線のリズムや繋がり連続性により意識を集中させる。ルウィットは「線と円弧に



図2 《ウォール・ドロ잉 #769》
(1994年、東京国立近代美術館蔵)

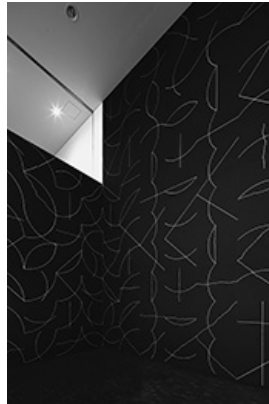


図3 《ウォール・ドロ잉 #769》
(1994年、東京国立近代美術館蔵)

よるシステムは形の言語化であり、物語化される¹⁹⁾と述べているが、もちろんここでルウィットが言う「物語」とはリニア的でナラティブなものではない。連続する「線と円弧」の回転、反転といった単純な要素の一見複雑な構成による巨大な視覚詩のようなものだ。ルウィットがマイブリッジの連続写真や音楽からインスピレーションを得て始まった「線や円弧」を語彙とする物語の探求は、線や円弧の連なり、組み合わせによって一種の視覚的なリズムを有する。線は何にも従属することなく、公平に存在する。ウォール・ドロイングの特徴として、マイブリッジの連続写真や音楽と大きく異なるのは、初めから終わりまで順に見ていくことに限定されないということである。言うまでもなく、連続写真も音楽も、ある一定のリニアな時間軸のうちに成り立つ。ウォール・ドロイングは壁が大きければ、鑑賞者の視点は全体を一気に見るよりは、図像を順に追うようになる。しかし、その立ち位置や視点は自由で、鑑賞者によって様々であり、壁面内を縦横無尽に、鑑賞者は視点を動かすことが可能だ。36インチのグリッド毎に指示書に従ってダイアグラムの数字順に見ていくことも可能であるし、それは意識せずに、36インチのグリッドにも縛られず、もっと大きなグリッドを単位として見ることもできる。つまり、線はグリッドの順序、位置を超えて繋がり、行き戻り、ズームしたりズームアウトしたりして、線の連なりによって見えてくる様々な形の類似や相似形を探することができる。その点において、ウォール・ドロイングの生み出す「物語」は時間的なリニア性から解放される。大きな空間におけるウォール・ドロイングの視覚体験は、リニア的な連続性も維持しつつ、同時に一つの大きな全体を見るという一見対立する状況を同時に体験することを可能とする。それが、「線と円弧」によるウォール・ドロイング作品の最大の特徴と言って良いだろう。

6. 「線と円弧」のシステム

ここからは、この「線と円弧」を使った作品の類例を、見ていくこととする。まずは、《ウォール・ドロイング #260：黒い壁に、角や辺から発する白い円弧、白い直線、非直線、破線から二種類の組み合わせ全部。》(1975年、ニューヨーク近代美術館所蔵) (図4)

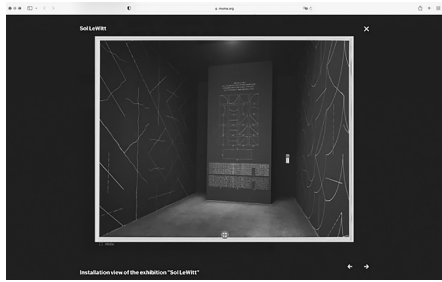


図4 《ウォール・ドローイング #260》(1975年、ニューヨーク近代美術館蔵)

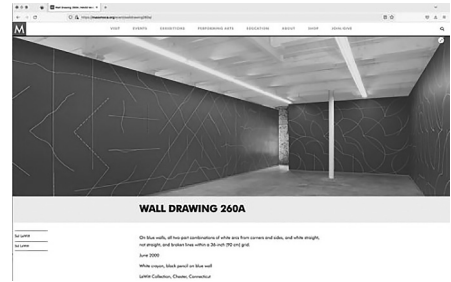


図5 《ウォール・ドローイング #260A》(1979年、ルウィットコレクション蔵)

である。この作品は、角から発する円弧、辺から発する円弧、垂直・平行線・右斜め・左斜めの直線、垂直・平行線・右斜め・左斜めの非直線、垂直・平行線・右斜め・左斜めの破線が全て4種、合計20種の「線と円弧」による2種類の組み合わせ(190通り)が各々36インチ(90センチ)のグリッドに配置され、壁に順に描かれている。「線と円弧」のシステムを使用した作品では、黒い壁のものとして線の要素が最大のものがこの作品である。黒い壁の類例の作品としては、イェール大学アートギャラリー所蔵の《ウォール・ドローイング #786A》(1995年)があげられる。この作品は、黒い壁に36インチ(90センチ)のグリッドと4つの角から発する円弧と4つの辺から発する円弧の二つの組み合わせ(28通り)からなる作品である²⁰⁾。この作品は、《ウォール・ドローイング #260》と比較すると、直線、非直線、破線が無いバージョンで、グリッドと円弧のみのシンプルな組み合わせである。使用する壁面も一面のみである。制作年から言っても、《ウォール・ドローイング #769》と同様、同システムで線の構成要素を減らした壁面の面積が少ないところで設置可能な作品である。この他にも、黒い壁に「線と円弧」のシステムを展開する作品は、《ウォール・ドローイング #291》(1976年)、《ウォール・ドローイング #358》(1981年)、《ウォール・ドローイング #912》(1999年)が挙げられる。

また、このシステムは黒い壁面だけで展開されるものではない。「線と円弧」を使った最初のウォール・ドローイング作品は、《ウォール・ドローイング #96: 4方向の直線または直線でない直線、または点と点を結ぶ円弧。40インチ、黒鉛筆と青クレヨン》(1971年)で、白い壁に青い線で個人コレクターの邸宅の壁に描かれたものだ。同じく白い壁に青いクレヨンで描かれたのが《ウォール・ドローイング #122: 交差する2本の線のすべての組み合わせ、ランダムに配置、角や辺からの円弧、直線、非直線、折れた線》(1972年)である²¹⁾。この作品は、150通りの組み合わせで描かれる作品で、組み合わせをランダムに配置する点が、他の「線と円弧」を語彙として使用した他の作品と大きく異なる。《ウォール・ドローイング #146: グリッド内の角と側面からの青い円弧、青い直線、直線でない線、破線すべての2部構成の組み合わせ全部。》(1972年、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館所蔵)も、白い壁に青い線で描かれた。この作品のバリエーションが《ウォール・ドローイング #146A: グリッド内の角と側面からの円弧、直線、直線でない線、すべての2部構成の組み合わせ全部。》(1972年)²²⁾で、こちらは青い壁に白クレヨンで描かれた。これらも類例の一つである。

《ウォール・ドローイング #260》のバリエーションが、《ウォール・ドローイング #260A: 青い壁に、角と側面からの白い円弧と、36インチのグリッド内の白い直線、直線でない線、破線のすべての2部構成の組み合わせ。》(1979年)である。(図5)この作品は、《ウォール・ドローイング #260》の黒い壁が青い壁に変化したバリエーションである。カラードローイングの場合は、赤、黄色、黒は印刷に使われる色(シアン、マゼンダ、イエロー、ブラック)と指定されている。青は、いわゆる「シアン」であり、黒い壁の時と違い、空のような明るい解放性を持つ²³⁾。

ここまで見てきた通り、ルウィットは1970年代初頭から80年代初頭にかけての時期に、多くの「線と円弧」を語彙とする作品を制作し、90年代に入り線や円弧の構成要素が異なる作品を制作している。前述の通り《ウォール・ドローイング #769》は、1994年の制作ではあるが、それは90年代のルウィットのウォール・ドローイング作品の特徴とは異なり、70年代初頭から80年代頭にかけての作例の連続的な作品の一部として捉えられるだろう。

80年代に入ると、ルウィットはイタリアの文化都市スポレトへ移住する。この時期からウォール・ドローイングの画材にグワッシュを取り入れる。作家活動の初期にはピエロ・デラ・フランチェスカの作品を模したドローイング作品を描き、ジョットについてもしばしば言及することがあったルウィットであるが、イタリアへの移住によって、ウォール・ドローイング作品は色彩豊かになり、フレスコ画的傾向を強めていく。

7. ドラフツマンと音楽：偶然性の導入

ここからは、ルウィットのウォール・ドローイング制作に欠かすことのできないドラフツマンについて見ていきたい。1970年にルウィットはウォール・ドローイングについてこう定義していた。「ウォール・ドローイングには、紙に描かれたインクによるドローイングが添えられる。これはアーティストが描くもので、壁のドローイングはアシスタントが描く。インクで描かれたドローイングは壁のドローイングのためのプランであり、複製ではない。それぞれが等しく重要である。単純な立体の側面を壁と考え、そこに描くことも可能である。ウォール・ドローイングは破壊されるまで、永久に設置される。一度行ったことは、元に戻すことはできない²⁴⁾。翌年、「ウォール・ドローイングをする」と題するエッセイでは、こう再定義している。「作家はウォール・ドローイングを構想し、計画する。プラン(文字、言葉、絵)はドラフツマンによって解釈され、ドラフツマンによって実現される。(中略)アーティストとドラフツマンが共同作業で作品を作る²⁵⁾。

前述のとおり、ルウィットは、初期の頃は自らもウォール・ドローイングを描いていたが、徐々に自身はアイデアの構想と指示書の制作に専念し、実際に壁に描く事はせず、ドラフツマンまたはドラフツウーマン(ドラフターと表記されることもある。以下、ドラフツマンとする。)が担う事となった。ルウィットの指示書を元に、ウォール・ドローイングを複数人(時に単独)のドラフツマンが仕上げる。《ウォール・ドローイング #2》では、すでに5人の地元の美術学校(Chouinard ART institute)の学生が制作を手伝った(1968年12月3日-1969年1月11日、ロサンゼルス、エース・ギャラリー)。また翌年、独デュッセルドルフのコンラッド・フィッシャー・ギャラリーで開催された個展で制作された

《ウォール・ドローイング #3: A40》では、ルウィットは制作に直接関与していない(1969年4月22日-5月16日)。この作品から、壁全体の大きな空間を使うようになっていった。「最初の100枚の壁画のうち、ルウィットが最初の制作に関わったのは35枚で、その後、その関わりは次第に減っていき、1980年代初頭までに熟練したドラフツマンチームを結成し、1982年(ウォール・ドローイング #371)以降は製図を完全に他人に任せた」²⁶⁾。

ドラフツマンの存在によって、ルウィットは仕事をしていないかのような神話が生まれてきたが、実際は真逆だったと長年チーフドラフツマンを務めたジェレミー・ジーマンは語っている。ジーマンによれば、ルウィットは晩年も毎日アトリエに来て、デスクで手を動かし、手書きの指示書やドローイングを常に制作していたという²⁷⁾。

ルウィットは、なぜ壁に描くことをドラフツマンに任せるようになったのだろうか。大型の作品を作るアーティストであれば、作家一人で制作する事はほぼ無いだろう。例えば、ルウィットと同時期に活躍したカール・アンドレの彫刻作品は作家の指示の元、工場で作られている。大型作品の制作においては、アシスタントや委託業者が存在することは暗黙の了解となっていると言ってよいだろう。しかし、アシスタントなどがいたとしても、クレジットには名前も残らない場合が多い。ルウィットも当初はアシスタントと呼ばれていたが、1970年にはドラフツマンと名付けている。ルウィットは、あえてアシスタントとは呼ばずに描く人をドラフツマンと呼び、それを公表し、名前を残させるようになった。ドラフツマンたちはルウィットの元で同様の訓練を積んだ人というわけでは無い。友人のアーティスト、ギャラリスト、美術学校の学生まで様々な人たちがドラフツマンになった。ドラフツマン各々で描く技量に差が出るが、ルウィットはあえてドラフツマンの不確定な関与を作品の中に組み入れた。とはいえ、もちろんそれは誰でも良い訳ではなく、誤差はあるとはいえ作品のクオリティを保ちアイデアに忠実に描ける人に限定される。ルウィットの死後は、ルウィットのエステートがドラフツマンを選定していて、現在もなおルウィットのウォール・ドローイングは世界中で制作されている。ルウィットは、ドラフツマンとの関係はコラボレーションであると述べているが、ドラフツマンとアーティストの関係は、作者が複数いるコラボレーションとも異なっており、ルウィットの作り出した「ドラフツマン」というシステムは、既存の「作者」概念の拡張であると言ってよいだろう。つまりドラフツマンの存在によって、「複製」ではなく、同じ作品が同時期に二つの場所で制作、展示することが可能であり、同じ作品が時代を超えて何度も制作されることも可能になる。アーティストの残した「指示書」があつてドラフツマンがいれば、複製ではなく再制作でもなく、同じ作品が別の環境で新たに制作・設置が可能なのだ。アーティストの存在の有無、オリジナルと複製という物理的な壁をルウィットのウォール・ドローイングのドラフツマンシステムは乗り越える。ドラフツマンは、作者＝ルウィットの解釈者、指示書の解読者でもあり作品を現実化する技師でもある。当時は外注芸術、家内工業などと揶揄されたりもしたが、ルウィットは、アーティストとドラフツマンの関係を、熱烈に愛好した音楽になぞらえて説明した。アーティストは、ウォール・ドローイングのアイデアと指示書を制作し、ドラフツマンが実際に描く。アイデアの制作者であるアーティストは「作曲家」であり、実際に描くドラフツマンは「演奏者」とであると語ることを好んだ。指示書はいわば「楽譜」であるのだ。「私はいつも音楽の演奏に例えています。

同じバッハのピアノやチェンバロのものを聴いても、同じ人であっても毎回違う。ワンダ・ランドフスカが3月に弾いて、4月に弾いたとしても、違う音になる。ラルフ・カークパトリックが弾けば、また違う音になる。誰がやっても、その人の足跡が残る。ある意味、ドラフツマンが参加しているのはいいことで、アーティストだけがやっているのではないのです²⁸⁾。ルウィットが愛したJ・S・バッハの『ゴールドベルク変奏曲 BWV988』や『平均律クラヴィーア曲集』は、様々な演奏家による演奏が存在する。上記のピアニストに加え、グレン・グールド、キース・ジャレットの演奏は同じ楽曲とはいえ、まるで曲の解釈や演奏方法が異なる。音楽においては、作曲家亡き後も解釈や演奏法を変化させながら、名曲は残り続けていく。ルウィットは、ウォール・ドロージングもそれと同じように、アーティストの不在にかかわらず、描かれては消されて、新たに制作されていく事を企図した。指示書や楽譜は、永久的なもの(作者の死後も延命される)であるが、ウォール・ドロージングは、演奏ほど一時的なものではないが、展示期間に限られ、塗り替えられる場合が多く、一時的で儂いものである。ルウィットは、指示書のアイディアと実際に描かれるウォール・ドロージングは、同等の価値があると考えていた。つまり、観念的なアイディアの従属的なものとして実作があるというヒエラルキーはない。その逆も然り。ルウィットは、自身の芸術を「コンセプチュアル・アート」とであると語り、「ミニマル・アート」と括られる事に嫌悪を示していた²⁹⁾。もちろんウォール・ドロージングは、コンセプチュアル・アートとして構想されていたが、アイディアやコンセプトが優位ではないのだ。実際に壁に描かれたものが、たとえ相対的で不確定性、偶発性、一時性が避けられないもののだとしても、それを積極的に受け入れていた。同じ楽譜(指示書)でも、演奏者(ドラフツマン)によって、同じ演奏者でもその時々の演奏によって、環境によってそれは同じものではないのだ。この「作品」のとらえ方は「複製」とも異なるもので、今やルウィットに固有と言えないが、それはルウィットによる開拓の恩恵である。

ルウィットの親しい友人でもあり、ルウィットがいかに音楽と深く関わっていたかを知っていたカール・アンドレはこのような詩を残している。「WHEN YOU GO TO SOL YOU SEE MUSIC/ TO SOL WHO KNOWS THAT ALL ART ASPIRES TO THE CONDITION OF MUSIC(ソルに行けば音楽が見える／すべての芸術は音楽の境地を目指すと知っているソルへ)」³⁰⁾。ルウィットがウォール・ドロージングを音楽に例えるのは、単なるアレゴリーとは言えない。ルウィットは、クラシック音楽(特にバロック以降の西洋音楽)の熱烈な愛好家であった。スタジオでの仕事では常に音楽をかけており、クラシックを中心に音楽のカセットテープのコレクションは約4000本に及んだ。ルウィットの死後、この約4000本のカセットテープや、ルウィットのテープコレクションについての自筆のカタログが調査され、ルウィットの音楽コレクションに焦点を当てた展覧会「Sol Lewitt: The Music Collection」が開催された(2013年9月23日-2014年3月9日、コネチカット州、アルドリッチ現代美術館)。ルウィットの、作品における図像的反復性やステープ・ライヒ、フィリップ・グラスとの交友関係や、グラスとのコラボレーションワークから、ルウィットの愛好する音楽も、ミニマルミュージックや前衛的な現代音楽であるように思われていた。もちろん、ライヒやグラスの楽曲も好み、両者の楽譜もコレクションしている。しかし、ルウィットのテープコレクションから判明したことは、バロック音楽から現

代までの幅広い作曲家のコレクションを持ち、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ブラームスを中心としたクラシック音楽の異なる演奏のバリエーションを多数保有していた事だった。例えば、ベートーヴェンのピアノソナタ第29番変ロ長調「ハンマークラヴィーア」ではカセットカタログに9回、ソナタ第30番ホ長調 op.109では5回登場する³¹⁾。美術史家のチャールズ・ハクスタウゼンは、この同じ曲の異なる演奏をルウィットが複数収集していた点に着目し、これらはウォール・ドローイングの制作、及びドラフツマンのシステム構築に少なからぬ影響を与えていたと指摘している³²⁾。

また、ドラフツマンのシステムだけでなく、「線と円弧」、「シリアル・プロジェクト」と呼ばれる初期のウォール・ドローイングのプランには、現代音楽家ピエール・ブーレーズによる作曲への「管理された偶然性」の導入からもインスピレーションを受けていたとも推察される。図像の順列によるシステムの導入は、偶然性の導入である。1950年代から60年代にかけて、ジョン・ケージによる作曲や演奏への偶然性や偶発性を積極的に取り入れた試みから波及し、偶然性の導入は音楽界を席卷した。ブーレーズはケージとは異なり、曲の構成自体は作曲家の管理下に置くものの、楽曲の一部に奏者による偶然性を導入した。ケージの試みは、音楽の領域を超えてアートにおける「ハプニング」や「イベント」へと展開していくことは周知の通りである。ルウィットの場合は、ケージの系譜での偶然性の導入ではなく、ブーレーズが提唱した「管理された偶然性」の導入である³³⁾。演奏者(=ドラフツマン)の関与、楽譜(=指示書)における「線や円弧」の順列による組み合わせ、演奏環境(=描く壁)や空間によって変化する図像の並びは、「管理された偶然性」とも言えるだろう。ブーレーズが「管理された偶然性」を作曲に導入し、作曲家、演奏者、聴者の関係の序列化、固定化を問い直し、演奏者の主体性を尊重し、既存の音楽の概念を拡張したように、ルウィットは視覚芸術においてアーティストの制作における客観性を重視し、実制作者の主体性を尊重し、実制作者の個による偶然性を導入することで、既存の「作家」や「作品」の概念を拡張したと言えよう。

8. 最後に：線のリアリティ

ルウィットは、線をコンセプチュアル・アートにおいて最も重要な表現言語であると考えていた。コンセプチュアル・アートは、非具象であるため、線は風景や人物のような実在の物を描くためにあるのではない。「もちろん、人物の絵は実在の人物ではないが、線の絵は実在の線である」³⁴⁾。線そのものがリアリティを持ち、何かの虚像を描く道具としてではなく、線は線として存在すると考えた。線が主役である。抽象絵画は目に見えない不可視の世界を視覚化しようという試みでもあったが、ルウィットにおいて線は不可視の世界の可視化ではない。それは、線は「線」という実在するリアルなもので、それ以上でもそれ以下でもない。「線はそれ自体を表すだけであり、線以外のものを表すことはないのだ」³⁵⁾。

ルウィットのウォール・ドローイングにおける線は線として存在するからこそ、鑑賞者は「見ることを視覚的なリアルな「体験」として享受できる。意味の編み目や記号に囚われることなく、線は純粹に一つの「かたち」であり、その規則的な連なりが視覚のリズムを

生み出す。その時、ウォール・ドロウイングの描かれた「壁」は何かを遮り閉ざすためのものではなく、視知覚の開かれた窓となり、観賞者はあたかも演奏を聴くように線のリズムを体感できるだろう。

註

- 1) アンソニー・キャンディドは I.M. ペイの事務所に1954年から57年まで在籍。(https://archswc.cooper.edu/Browse/projects/acet/entity_facet/id/58)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 2) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. California Oral History Project for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 3) Veronica Roberts, "Chronology Eva Hesse and Sol LeWitt," *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, Veronica Roberts (ed.), Blanton Museum of Art, In association with Yale University Press, c2014, p. 159.
- 4) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. California Oral History Project for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 5) Sol LeWitt, "Commentaries," in *SOL LEWITT, catalogue of the exhibition*, Alicia Legg (ed.), THE MUSEUM OF MODERN ART, New York, 1978, p. 77.
- 6) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, p. 57.
- 7) Ibid. 最終閲覧日2022年11月25日。
- 8) Lindsay Aveihé, "Long Live the Ephemeral," *LOCATING SOL LEWITT*, David S. Areford (ed.), New York: Yale University Press, 2021, p. 207.
- 9) Charles W. Haxthausen, "Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt," *Australian and New Zealand Journal of Art*, 2014. vol. 14, no. 1, pp. 42-57. (http://dx.doi.org/10.1080/14434318.2014.930971)最終閲覧日：2022年11月25日。*Sol LeWitt Wall Drawings Catalogue Raisonné*, Artifax Press, 2018では約1350点のウォール・ドロウイングを掲載している。
- 10) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974.
- 11) 本のタイトルにあるゼロックスとは、電子機器メーカーのゼロックス社のことである。当初は、それぞれの作家から紙を支持体とする25枚の作品を提出してもらい、それをゼロックス社のコピー機で複写して製本、出版する試みであったため、『ザ・ゼロックス・ブック』と名付けられた。しかしコストの面からそれは叶わず、結局はオフセット印刷で1000部出版された。初版は1968年、2015年に復刻版が出版された。
- 12) 「Letters of note」には、ルウィットからエヴァへ送られた実物の手紙が掲載されている。(https://lettersofnote.com/2015/07/06/do/)最終閲覧日：2022年11月25日。書籍版は、Shaun Usher, *Letters of Note: ART*, 2020.
- 13) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, p. 58.
- 14) 《ウォール・ドロウイング #146A》は現在、MASS MoCA で開催中の「Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective」にて2043年まで展示中。同展では105点のルウィットの大型ウォール・ドロウイング作品を展示している。(https://massmoca.org/event/walldrawing46/)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 15) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, pp. 57-58.
- 16) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974.
- 17) Sol LeWitt, "Commentaries," p. 130.
- 18) Sol LeWitt, "Commentaries," p. 135.
- 19) Ibid. 最終閲覧日：2022年11月25日。
- 20) イェール大学アートギャラリー所蔵。(https://artgallery.yale.edu/collections/objects/174194)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 21) ポーラ・クーパー・ギャラリーで開催された、ルウィットの個展「Arcs and Lines」(2011年5月7日～8月26日)にて制作された。1972年には、この作品はケンブリッジのマサチューセッツ工科大学に設置された。(https://www.paulacoopergallery.com/artists/sol-lewitt#tab:slideshow;slide:14)最終閲覧日：2022年12月17日。
- 22) ベルン美術館にて初展示。翌年ローマ、Galleria L'Attico で行われた "Wall Drawing, Drawings and Structures" にて展示。オリジナルのタイトルは、*All Combinations with two lines in each square*.
- 23) 《ウォール・ドロウイング #260A》は現在、MASS MoCA で開催中の「Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective」にて2043年まで展示中。(https://massmoca.org/event/walldrawing260a/)最終閲覧日：2022年12月17日。
- 24) Sol LeWitt, "WRITINGS OF SOL LEWITT," in *SOL LEWITT, catalogue of the exhibition*, Alicia Legg (ed.), THE MUSEUM OF MODERN ART, New York, 1978, p. 169.
- 25) Ibid. 最終閲覧日：2022年11月25日。

- 26) Charles W. Haxthausen, 2014. Op.cit.
- 27) Tate の YouTube 動画「Tate shots: Sol LeWitt」。(https://youtu.be/qIH8FOtW0Q)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 28) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 29) Sol LeWitt, “*WRITINGS OF SOL LEWITT*,” p. 169.
- 30) Charles W. Haxthausen, “THE WELL-TEMPERED GRID: ON SOL LEWITT AND MUSIC,” MA: Williams College Museum of Art, 2013. (https://www.academia.edu/15372633/The_Well_Tempered_Grid_On_Sol_LeWitt_and_Music)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 31) Charles W. Haxthausen, 2014, Op.cit.
- 32) Ibid. 最終閲覧日：2022年12月15日。
- 33) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 34) Sol LeWitt interviewed by Andrew Wilson on January 22, 1993, at the Museum of Modern Art, Oxford and published as “Sol LeWitt Interviewed,” *Art Monthly*, no.164, March 1993, pp. 3-9.
- 35) Alfred Pacquement, “Sol LeWitt,” *Opus international*, no. 22, January, 1971, p.30

図版

- 図1 MASS MoCA の Web サイト上にある《ウォール・ドローイング #46》(部分図)のページ。https://massmoca.org/event/walldrawing46/
- 図2、3 東京国立近代美術館所蔵品ギャラリー3F「建物を思う部屋」での展示風景。Courtesy the Estate of Sol LeWitt, Massimo De Carlo and TARO NASU Copyright the Estate of Sol LeWitt. 撮影：木奥恵三
- 図4 MoMA の Web サイト上にある過去展覧会アーカイブページ。February 3, 1978–April 4, 1978. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1197.35. Photograph by Kate Keller. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1971?installation_image_index=34
- 図5 MASS MoCA の Web サイト上にある《ウォール・ドローイング #260A》のページ。https://massmoca.org/event/walldrawing260a/

A Consideration of Lines and Arcs in Sol LeWitt's *Wall Drawing #769: A 36-inch (90cm) grid covering the black wall. All two-part combinations using arcs from corners and sides, and straight and not straight lines, systematically.*

Ogawa Ayako

In this paper, I trace the practice of the preeminent artist Sol LeWitt (1928-2007) from his early conceptual and minimal art to his wall drawings, which are seen as his life work. From 1968 until LeWitt's death in 2007, the artist produced a numbered series of 1,274 wall drawings. As some of the pieces include individual variations, the actual total exceeds 1,300 works. The theme of the works varies according to the period in which they were made, but regardless of the era, lines and arcs are a recurring theme. Linear variations in the series were influenced by LeWitt's close friend the sculptor Eva Hesse (1936-1970). I also consider the rare influence the two artists had on each other.

This is followed by a discussion of LeWitt's 1994 work *Wall Drawing #769: A 36-inch (90cm) grid covering the black wall. All two-part combinations using arcs from corners and sides, and straight and not straight lines, systematically.* This piece is seen as part of a group of works based on the theme of lines and arcs, which LeWitt actively produced between the early '70s and early '80s. I consider the work while drawing parallels to similar pieces. With his wall drawings, LeWitt did his utmost to eliminate artistic subjectivity and arbitrariness and to turn his works into objective systems. Rather than approaching a line as a tool for depicting a virtual image, he explored the reality of the line in itself.

Moreover, although LeWitt initially made the wall drawings himself and with other people, in the early '80s he began to concentrate on creating concepts and instructions for the works, which were entrusted to a "draftsman" to execute. What was the significance of the word "draftsman"? By comparing the process to music, for which he had a great love, LeWitt envisioned the artist as the composer, the instructions as the score, and the draftsman as the performer. This was not simply an allegory. A musical composition is performed anew in every age without being replicated. Similarly, the draftsman system is a way of making the work over and over again to provide people with enjoyment, and of expanding the existing concept of the artist and the work.