

## ポスト・ミニマリズムにおけるメディアウム

三輪健仁

### 1 問題設定

#### 1-1 1970年前後のアメリカ美術におけるメディアウムの再考と拡張

1970年前後のアメリカにおいて、「芸術の地殻変動」、あるいは「芸術の拡張」とでも形容されるような、新規の表現形式を追求する動向が相次いで沸き起こる。これらの動向が生じる前提にはまず、当時なお支配的であったクレメント・グリーンバーグ的なモダニズム史観の存在がある。それは、単純化して言えば、自己批判による自己純化のプロセスとしてのモダニズムであり、たとえば絵画であれば、絵画というメディアウム(medium)の絶対的で最終的な特性としての、フラットな平面性へと自己を還元していくプロセスである。さらに直近の問題としては、1960年代にさかんに議論された、ドナルド・ジャッドの用語「スペシフィック・オブジェクト(Specific Object)」、マイケル・フリードがそのジャッドの作品に対して、観者(主体)と作品(客体)の間に「演劇的」な関係があると批判した「没入性(absorption)」をめぐる「瞬間性(instantaneousness)」と「持続(duration)」の問題などが、乗り越えるべき主要なテーマとして共有されていた。それら根底の議論と理論を共有しながらも、ビデオ・アート、身体を使ったパフォーマンス、コンセプチュアルアート、アース・ワークと言うように、表現上、多数の領域へと芸術は広がっていった。

そのような「芸術の拡張」という現象において、この時期にとりわけ特徴的なメディアウムとしてビデオが現れる。この背景には、1962年にソニーがVTRを量産し始め、1966年にポータブル型のVTR(通称「ポーター・バック」)開発が行われた結果、一般の人々が手軽にビデオを手にすることが出来るようになったという技術革新がある。優れた携帯性、リアルタイムでの画像再生可能性(フィードバック機能)などを主な特性とするビデオは、新たなコミュニケーション・ツール、新種のテクノロジーとしてアーティストたちに受け入れられ、多様な実験的試みが為されることとなる。ロザリンド・クラウスはその論考「ビデオ:ナルシシズムの美学」<sup>(1)</sup>において、ビデオというメディアウムが、それまでのメディアウムとどのように異なるかを論じ、新たな表現形式としての可能性を考察している。クラウスがこの時期のビデオ・アート作品の分析を通じて提起した「ビデオのメディアウムはナルシシズムである」というテーゼや、そのテーゼをめぐって展開される「主体(subject)／客体(object)」、「反映(reflection)／反省性(reflexiveness)」、「自己(self)／他者(other)」といった問題系は、単にビデオというメディ

ウムのみならず、この時期に現れた作家たち、とりわけポスト・ミニマリズムと呼ばれる一群の作家たちの、さまざまなメディアムに対する意識、あるいは自律した作品というグリーンバーグ的なモダニズム史観に対する彼らのリアクションを考える上で、有効な参照項となるように思われる。そこで、本稿ではまず、クラウスの論考「ビデオ：ナルシズムの美学」で展開された問題を概観、整理し、次にそこで提出された論点を、ポスト・ミニマリズムの動きにおいて最も重要な作家の一人であるロバート・スミッソンの立体作品の分析へ接続することを試みる。

## 2 ロザリンド・クラウス「ビデオ：ナルシズムの美学」

### 2-1 ナルシズムとしてのメディアム

1976年に、映像評論家のアネット・マイケルソンと共同で立ち上げた批評誌『オクトーバー』誌上に、ロザリンド・クラウスは「ビデオ：ナルシズムの美学」を発表する。クラウスはこの論考で、1960年代半ばから70年代にかけて、多くの作家たちが取り組んだビデオという新たなメディアムに注目し、その特性をタイトルにあるように「ビデオのメディアムはナルシズムである」と規定し、当時の作家たちがその特性をいかに批評的に利用していったかを例証していく。クラウスはまず、ビデオの新しい特質を既存のジャンルとの「メディアム」の性質の差異に見出す。メディアムという概念は、その当時（つまりグリーンバーグ的モダニズム史観がなお支配的であったアメリカの美術状況においては）、「物理的状态 (object-state)」に関わるもので、アーティスト自身の存在あるいは「内容」、「主題」などとは分けて考えられるべきものであった。つまり、絵画であれば、顔料に覆われた表面、彫刻であれば空間に延長された物質、フィルムであれば、セルロイドの帯の運動を通じて投影される光というように、「それぞれの形式 (form) に特有 (specific) の〈客観的 (objective)〉かつ〈物質的 (material)〉な要因と関連を有している」<sup>(2)</sup>ものである。このように「物質・客体・客観的 (objective)」な要因という「物理的条件 (physical condition)」に比重を置いている絵画、彫刻など、ビデオ以外のジャンルにおけるメディアムに対し、ビデオは、いわば正反対の概念「心理学的条件 (psychological condition)」をもって規定されるものとクラウスは主張する。クラウスにしたがって、ヴィト・アコンチ (1940-) のビデオ作品《センターズ (Centers)》(1971) (図1) を例にとりて見てみることにしよう<sup>(3)</sup>。クラウスはまず、ビデオ作品一般の構造上の特徴を次のようにまとめる。この時期のビデオ作品は、アコ

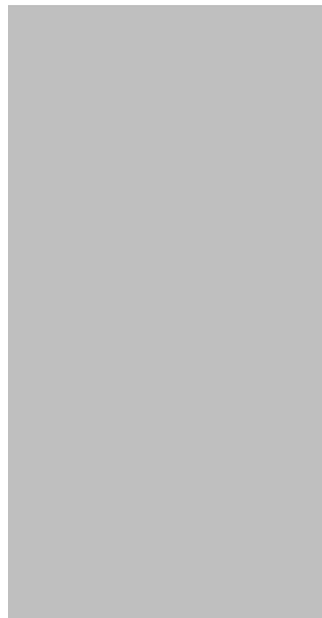


図1：ヴィト・アコンチ《センターズ》1971年

ンチに限らず、主にアーティスト自身の身体をモチーフに制作されている。そこで第一に、ビデオ・パフォーマンスは、括弧「( )」の始め「( )と終わり」)」とでも例えられよう二つの機器——ひとつはカメラ、そしてもうひとつはモニター——の間に、身体が位置するという図式で示されるような構造を持つ。そして、この構造における最大の特徴は、モニターとカメラという装置が持つ「瞬時のフィードバック(記録と伝達が同時に行われる)」機能である。

アコンチの《センターズ》とは、モニターの中心を20分間に亘って指さし続けるアコンチ自身を撮影したビデオ作品である。観者は、アコンチの視線が、前方へ突き出された腕、そして指を通過して、観者自身が見ているスクリーンの中心へ向けられているのに相対するわけだが、しかしこの仕組みのうちには「アコンチ自身が見ているモニター」の存在が潜在している。これは観者が見ている映像をアコンチがどのように撮影したか、そのプロセスを考えてみるとわかりやすい。まずカメラは「フィードバック」によってその前に立つアコンチをモニターに映し出す。自身の似姿が映ったそのモニターの中心を、アコンチは指さし続け、その姿をカメラが記録しているという手順となる。ここでモニターはフィードバックという特性によって、いわば「鏡」として機能していることがわかるだろう。したがって、作品を見る観者は、この撮影のプロセスを把握することにより、現実のアコンチの眼から始まり、腕と指にそって進み、彼の投影された分身像の眼を終着点とする一連の視線の流れ、言い換えれば、アーティストとその反映としてのイメージとの間の、宙吊りにされた結びつきの構造を読み取り、追体験せずにはいられない。ここにおいて、「〈私〉が、鏡に映る〈指さす私〉を指さす」、つまり自己のうちでループする構造、「自己反映(self-reflection)」というビデオ・パフォーマンスの性質が浮かび上がる。クラウスの比喩に倣えば、ビデオ・パフォーマンスとは「〈他者・物体(object)〉を、カメラとモニターという括弧から外して(bracketing out)、そこに鏡の反映を代置する」<sup>(4)</sup>のだ。そしてそこで提示されるのは「いかなる過去も持たず、自身に外的であるあらゆる対象といっさいの結びつきを持たないものと解されるような自己」<sup>(5)</sup>である。「物理的状态」からビデオのメディアムを語ることが不適切な理由はここにある。ここではカメラやモニターといったエレクトロニカルな装置とその性能といった「物質(object)」は単なる付属条件に過ぎない。「他者」、「物質」といった「object」を括弧の外へ排除するビデオの真のメディアムとは、「霊媒(Mediums)」<sup>(6)</sup>としてのメディアムに通じるような、「心理学的状態」として規定されるのであり、これは外的な「他者(an Other)」からの関心の後退と、その関心の「自己(the Self)」への傾注、言い換えれば、「対象リビドー(object libido)」を放棄し、そのリビドーを「自我リビドー(ego libido)」へ変形させるような「ナルシズム」の状況に他ならない<sup>(7)</sup>。

## 2-2 「無限のループ」からの離脱

以上が、クラウスが捉えたビデオというメディアムの特徴であるが、「ナルシズム」、「自己反映」といったこの特性自体は芸術の表現上、積極的な価値を持つものではなく、その特性をリテラルに提示するだけでは、もちろん新たな表現とはなりえない。アコンチの《センター

ズ)を見れば明らかなように、「瞬時のフィードバック」による自己反映は、「時間性の意識と主体／客体の分離の意識とを同時に〈沈める〉ことになり、〈一種の重さのない転落〉のような感覚を観者にもたらず」<sup>(8)</sup>のであり、自己内部での「無限のループ」の閉域に落ち込んでしまう。そこでクラウドは、論考の後半で、優れたビデオ作品は、このナルシズム的な条件という自身のメディアムの特質を顕在化させながらも、さらに、その「無限のループ」に亀裂を入れるような構造を有していると指摘し、そのための戦略を三つに分類して説明する<sup>(9)</sup>。

- 1) 「内部からの批評のためにビデオというメディアムを活用する形式」
- 2) 「心理的掌握から逃れるための、ビデオのメカニズムへの物理的襲撃を表象する形式」
- 3) 「このメディアムを絵画や彫刻の亜種として使用したビデオ・インスタレーションの形式」

ここでは第一の形式「内部からの批評のためにビデオというメディアムを活用する形式」に分類される、リチャード・セラ(1939-)とナンシー・ホルト(1938-)の《ブーメラン(Boomerang)》(1974)(図2)に関する分析を見てみることにする。画面には、レコーディングスタジオの中でヘッドフォンを身につけて座るホルトがクローズアップで映っている。ホルトが語りだすと装着したヘッドフォンを通して、彼女自身の声がフィードバックする仕組みになっている。彼女が語るのは自身が現在置かれている状況についてなのだが、フィードバックしてくる自身の声が、自らが発している声と同期してしまう(1秒以下という微細な遅れをもって自身の声が「ブーメラン」のように戻ってくる)。ホルトは混乱し、「自身の発話の最初の部分が戻ってくるために、その次に発すべき部分を忘れてしまい、一言も発することができなく」<sup>(10)</sup>になってしまう。「主体(subject)」のうちに閉塞し、自身の発する声を瞬時のフィードバックによって聴くという、自己に囲まれたホルト(“I am surrounded by me.”<sup>(11)</sup>)は、アコンチの《センターズ》同様の、ナルシスティックな状況を示している。しかし、ここでポイントとなるのは、フィードバックが視覚的ではなく聴覚的なものとして提示されているということである。観者は発話する必要がないために、ホルトの混乱に巻き込まれることはなく、彼女を閉塞したループの外側から観察することになる。つまり、「主体」のループを外側から観察する「批評的反省性(critical reflexivity)」<sup>(12)</sup>という安定的立場を観者が獲得することによって、「自己反映」のループには亀裂が入れられるのである。

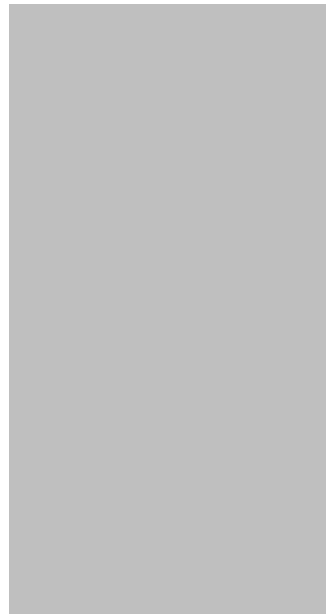


図2：リチャード・セラ、ナンシー・ホルト《ブーメラン》1974年

### 2-3 鏡・ロバート・スミッソンへの接合

クラウスがビデオ・アートの考察を通じて見出した、ナルシズムをめぐって展開されるこの「主体・主題(Subject)／客体・物体(Object)」、「反映(Reflection)／反省性(Reflexiveness)」といった問題は、確かにビデオというメディアムを通じてもっとも先鋭化されるものといえるだろうが、しかし決してビデオという手段のみで検証されたわけではない<sup>(13)</sup>。クラウスがこの論考で引いた分割線は、いわば「ビデオ／絵画、彫刻、フィルム」というジャンル間のものであったが、すぐれた作家たちは、ジャンルの境界を軽々と飛び越えて制作を進め、上記のような対立項にさまざまに反応していった。こういった状況を明確にするために、まずナルシズムという問題をより一般化してみよう。そもそもナルシズムという語は、水面に映った自己の似姿に恋したナルキッソスの神話に由来していることは言うまでもないが、《ブーメラン》における自身の状況を語った「〈鏡の反射〉のように……私は〈私〉に取り囲まれ、〈私〉の心が私を取り囲み、……そこに逃げ場はない」<sup>(14)</sup>というホルトの言葉に表れているように、そもそも「ナルシズム」の問題は、「鏡」の比喩を通してこそ語られてきたのである。つまり、ビデオ・アートにおけるカメラとモニターが作り出すナルシズムを、鏡とその反映をめぐる「Subject/Object」、「Reflection/Reflexiveness」の問題として一般化することで、この視点を当時の状況全体まで拡張して適応することが可能になるように思われる。

ここで、一人の作家、ロバート・スミッソン(1938-1973)の存在が浮かび上がる。マイケル・ハイザー、デニス・オッペンハイム、ウォルター・デ・マリアらとともに、ポスト・ミニマリズムのアース・ワークの開拓者として知られるスミッソンこそは、本稿に登場させるに最もふさわしい作家である。スミッソンは、アース・ワークのアイコン的存在《スパイラル・ジェットティ》(1970)の作者として有名であるが、近年、精力的な著述活動を展開した理論家としての側面について、あるいはその理論を展開すべく用いられた立体、写真、フィルム、ビデオ、印刷物といったさまざまな表現形式についての詳細な研究が進んでいる。その再評価の過程で、アース・アートの代表的作家という一語では括りきれない、きわめて多岐に亘る分野において、重要な視点を提供する活動を行っていたことが途々に明らかになってきている。そしてこのスミッソンは、そ



図3：ロバート・スミッソン《鏡像体の小室》1965年頃

の初期より、斜めに対面する二枚の鏡の間の反射によって、その間に立つ観者(主体)が消去されてしまうレリーフ状の作品《鏡像体の小室》(c.1965)(図3)、あるいは多数の鏡を屋外のさまざまな場所に設置し、写真を撮り、それを展示空間に持ち込む《ユカタン・ミラー・デ



図4：ロバート・スミソン《ユカタン・ミラー・ディスプレイズメンツ》(全9枚のうちの2枚)1969年

「ディスプレイズメンツ」(1969) (図4)をはじめ、鏡とその反映を作品の重要な構成要素として制作に取り入れてきたのである。さらに何より、後述するように、スミソン作品を理解するうえで欠かすことができない「サイト／ノンサイトの弁証法」という彼の理論・制作の基本原則において、鏡はその原理のモデルともなる決定的役割を与えられているのである。

クラウスは論考中でスミソンについては触れていない<sup>(15)</sup>。しかし論考においてビデオをめぐって提起された問題を、スミソンに接続すること、そしてビデオとは異なるメディアムである立体作品へと接続することで、ポスト・ミニマリズムの作家たち全般の作品が有していた、モダニズムへの批判的側面の可能性の一端を照射できるように思われる。同時に、この接続は、これまでともすれば哲学的、思弁的な解釈に流れがちであったスミソンの「サイト／ノンサイトの弁証法」という原理を、具体的な作品の分析から立ち上げ、再考していくためのサンプルとなることが期待される。

### 3 《コーナー・ピース(カユーガ岩塩坑プロジェクト)》

#### 3-1 作品の構造：三枚の鏡と岩塩

《コーナー・ピース(カユーガ岩塩坑プロジェクト)》(1969) (図5) は、1969年2月、コーネル大学のアンドリュー・ディクソン・ホワイト美術館で開催された「アース・アート」展に出品された〈カユーガ岩塩坑プロジェクト〉の一環として制作されたものである。この「アース・アート」展は、前年にニューヨークのドゥワン・ギャラリーでスミソン自身によってキュレーションされたグループ展「アースワークス」展と並んで、アース・アートの流れを形



図5：ロバート・スミソン《コーナー・ピース(カユーガ岩塩坑プロジェクト)》1969年





図6：「アース・アート」展(1969年)におけるロバート・スミッソンの  
〈カユエガ岩塩坑プロジェクト〉の展示風景

成する上でエポック・メイキングとなる展覧会である。スミッソン以外にも、出品作家にはウォルター・デ・マリア、マイケル・ハイザー、ロバート・モリス、ハンス・ハーケ、デニス・オッペンハイム、ゴードン・マッタ=クラークなど、そうそうたる顔ぶれが名を連ねている。スミッソンが出品した〈カユエガ岩塩坑プロジェクト〉は、現在残されている展示風景の記録写真(図6)が示すように、主に岩塩と鏡をさまざまな形式で複合させた立体数点、それに写真などから構成された一種のインスタレーションであり、《コーナー・ピース(カユエガ岩塩坑プロジェクト)》(以下、《コーナー・ピース》)はそのうちの一点である。

この《コーナー・ピース》を観者がどのように知覚していくか、そのプロセスを、とりわけ鏡の効果に注目しながら記述することで、そこに込められた問題系を明らかにしていきたい。作品を構成しているのは、一辺が約120cmの正方形の鏡三枚と、岩塩である。三枚の鏡は展示空間の部屋の隅、つまり二面の壁と床とが収斂する地点に設置され、その上に岩塩が山状に積み込まれている。以上のような構成要素から成るこの作品は、作品に近づいていく観者の眼に、まず、正方形の面三つによって作り出される「開かれた立方体」という形態と、その内部に置かれた岩塩、という姿として現れてくる。この岩塩の堆積は、実際には円錐の四分の一を成しているが、岩塩が接する鏡の反映によって補完され、堆積物の形態は完全な円錐という姿として認知される。では、ここで鏡は作品を観る主体(subject)の姿に対しては、どう働きかけるだろうか。ある距離を持ってまず眺める時には、高さ120cmの鏡が床に置かれているために、一見この作品には観者の身体はほとんど映りこまない。断片的に脚が見える程度だ。しかし、この円錐をよく眺めてみようとする瞬間、反映である「第二の自己」を発見する。「自己反映」という現象を瞬時に引き起こす「顔」が映りこむからである。通常、人は自己の鏡像を見て初めて、映りこんだ周囲の環境が仮象であることを認知するが、自分の姿だけは同一化しようと試みる。だがこの作品においては、さまざまなポジションをとる観者の視点は、最終的にはいつも、二枚の鏡が接することにより生じる垂直線へと戻ってきてしまうはずだ。そして反射によって映し出された観者の身体は、時にこの垂直線によって左右に分割され、時に二枚の鏡に映

りこむことで倍加され、自己の反映としてのイメージと同一化しようとする試みは先送りされ続ける。以上のような、作品が設置される場所、その形態、そしてサイズについてのきわめて巧妙な操作によって、観者は、自らの身体の似姿を鏡の中に認めながらも、ナルシシズム的な「ただひたすら自己と向き合っている」という「自己反映」の構造は解体され続けることとなる<sup>(16)</sup>。

### 3-2 「サイト／ノンサイトの弁証法」のモデルとしての鏡

鏡を用いながら、自己反映を回避し続ける《コーナー・ピース》において、では鏡はどのような働きを担わされているのか。そこには、スミソンの思考を規定する原理「サイト／ノンサイトの弁証法」が関わってくる。スミソンは1968年頃から〈ノンサイト〉シリーズ<sup>(17)</sup>と呼ばれる一連の作品を発表するが、それらに共通する構造とは、スミソンの好む鉱山や辺境の地などから採取してきた岩や砂などの鉱物を、ミニマルな構造の「箱」に収め、採取地の地図、写真などとともに展示するというものである。スミソンがこれらの作品において目論んだのは、野外に存在する「サイト(場)」とギャラリーで展開される「ノンサイト(非一場)」という概念を設定することによって、二つの場所を接続することであった。作品制作と物質の採取は選択されたある特定の場所において成されるが、場の選択自体は蓋然的で、一つの可能性の結果でしかない。したがって選択されなかった場所もまた、潜在的にその限界設定の枠の中に含みこまれることになる。こうした一連の作業がスミソンの語る「サイト」であり、それに対置される形で美術館に展示される「箱」は、その全体を内包する形で、「サイト」へ向かうための三次元の地図として機能する。これが「ノンサイト」である。

《コーナー・ピース》を前に、自己反映のループに閉塞することを免れた観者は、さまざまに位置を変えながら鏡の中を覗いたり、岩塩をつぶさに眺めたりする。鏡に映る自身の身体像との同一化を回避し、その身体像を「仮象の領域＝鏡の世界」に留まらせることで、岩塩の堆積物は、完全な円錐の姿を保ち続ける。そして、そのような岩塩の円錐を眺めるうちに、ある瞬間、中央の岩塩を円錐形として出現させる鏡の反映の効果が、この「ノンサイト」が設置された展示空間全体を取り込んでいることに気づく。その時、三つの鏡が接する地点、つまり部屋の隅を中心とした「抽象的空間」が立ち現れ、観者の目の前の空間は一挙に拡張する。「周縁(periphery)」は「中心(center)」へと突然「置換(displacement)」されるのである。この「置換」は同時に、周縁としての「サイト」が、中心としての「ノンサイト」という「指標(index)」によって呼び起こされるのを、観者が感知する瞬間でもある。そして先述したように、ここで出現する「場＝サイト」とは、先に述べたように円錐状に現れる鉱物が採取された「現実の場所」のみを指すのではない。実際にそこに行ってみても、荒漠たる光景が広がっているだけである。そうではなく、「ノンサイト」の鏡の反映がもたらすこの抽象的な地図、インデックスにより、実体的空間は破碎され、代わりに、さまざまな選択の可能性を含みこんだ、不確定で抽象的な場である「サイト」が生起するのである。このような「サイト／ノンサイト」の置換作用をこそ、スミソンは「弁証法」と呼んだ。「サイト」は実在する土地そのものではない。他方、ノンサイトそれ自身



も破片を入れた空虚な器に過ぎず、それ自身で何か独立した意味内容を持つわけではない。ノンサイトという限界設定、フレーミングによって初めてサイトは可視化し、ノンサイトはサイトを指示することのみ存在する。重要なのは、双方が現前するとともに不在であるという抽象的空間を浮かび上がらせる、この指示し指示される両者の間の「置換」の関係である。そしてこの「サイト／ノンサイト」の置換を呼び起こす蝶番となる「鏡」は、スミソンの以下の発言が端的に示すように、この弁証法自体のモデルとなるのである。

私が「鏡」を用いるのは、ある意味で、物理的な「鏡」であると同時にそれが「反映・反射・似姿(the reflection)」でもあるという理由からである：つまり概念であり抽象である鏡；それから、鏡の概念に内在する現実としての鏡。……ここにおいてサイト／ノンサイトは、概念としての鏡によって包含されることになる。つまり、反映するということ、あるいは弁証法としての鏡。鏡とは、きわめて物質的なやり方でサイトを包含し、反映する、抽象としての「置換」である<sup>(18)</sup>。

### 3-3 「抽象的地質学」

周縁から中心へと置換された《コーナー・ピース》をめぐる観者の体験はさらに続く。まず壁面上に垂直に設置された二枚の鏡の働きによって空間の拡張を体験した観者は、次にこの作品に用いられている第三の鏡を眼にすることとなる。つまり、観者は床に水平に置かれた第三

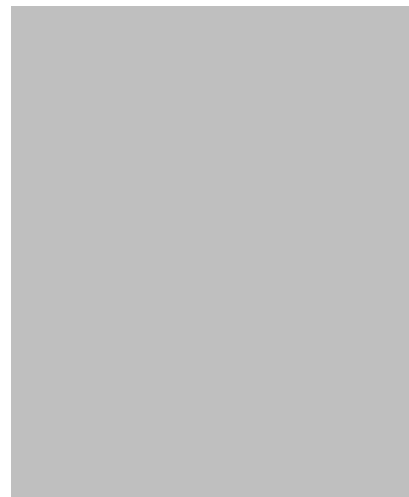


図7：カラヴァッジョ《ナルキッソス》1597年頃

番目の鏡を、あたかも神話上のナルキッソスのように、「覗き込む」のだ(図7)。しかし多くの部分を岩塩が覆っていること、そして観者の身体感覚を基準とした場合、上下方向の反転が生じるために感覚の揺らぎの度合いが大きいことなどから、観者自身の自己同一化はやはり回避される。すると、ここでさらなる空間の置換あるいは反転が生じる。第一の置換においては、垂直の鏡に向かい合い、水平方向へと反映が生じることで空間の拡張が体験されたのに対して、この「下」を覗き込むという行為においては、垂直方向に空間を映しこむ床置き鏡によって、展示空間の床には一つの「孔(hole)」が穿たれる<sup>(19)</sup>。そして、この孔を通して垣間見られる、地層を形成する鉱物であり、人間の前史的時間を含むもので

ある「岩塩」と、下層に出現する「抽象空間」とを同時に感知する体験は、観者を否が応でも、スミソンが好んで用いた「抽象的地質学(abstract geology)」<sup>(20)</sup>の時空間への「沈降(sedimentation)」へと導くだろう。ここでいう地質学的な時空間とは、たとえば言語が観念で



図8：ロバート・スミソン 《言語の堆積》1966年

はなく物として堆積している様を表した《言語の堆積》(1966) (図8) やガラスの透明性、反射性を人間の精神作用と見立てた上で、それが積層している様を表した《ガラスの地層》(1967) (図9)、さらには《ノンサイト(パリサデス、エッジウォーター、ニュージャージー)》(1968) (図10) などに見られる、地層的なイメージを有する重層空間であり、また人間の歴史的時間を越えて広がるような鉱物の時間、前人間的な地質学的時間である。以下のスミソンの言葉はそのような地層的風景を眺める様を想起させるとともに、「サイト／ノンサイト」の弁証法における時空間の在り方を示唆している点で、きわめて興味深い。「時間は、運動を失って場所となる。もしある時間が、ある場所であるなら、数えきれないほどの場所が可能となる。……時間は、断片化して多くの時間群となる」<sup>(21)</sup>。スミソンの「ノンサイト」は、断片化した多くの時間群、そして数えきれないほどの場所を潜在的に包含した「サイト」を召喚するのであり、その時間的・空間的スパンは、驚くほど広く、深い。



図9：ロバート・スミソン 《ガラスの地層》1967年

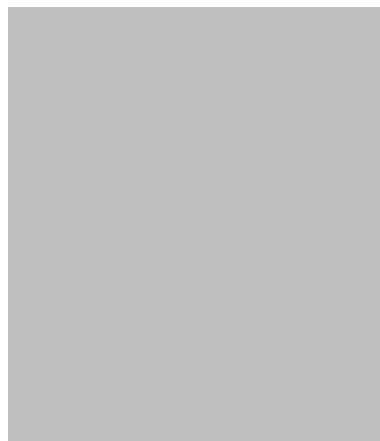


図10：ロバート・スミソン 《ノンサイト(パリサデス、エッジウォーター、ニュージャージー)》1968年

### 3-4 「置換」:アスペクトの変化の「体験」

以上のように1)「開かれた立方体」およびその内部に現れる円錐形の岩塩、2)円錐形の岩塩を中心として立ち現れる抽象的空間を通じて体験される、周縁と中心との弁証法的置換、3)床置き鏡の反映による地質学的相貌への沈降という風に、《コーナー・ピース》を見る観者の経験は変化を見せていく。このような、サイト→ノンサイト→サイトという切り替わり、「置換」



図11：ジャストロー図形(ウサギ/アヒル)

の体験は、ウサギ/アヒルの図(図11)のようなジャストロー図形(反転図形)で示される、「アスペクト」の認知に近いと思われる<sup>(22)</sup>。ジャストロー図形とは、与えられている図そのものは同じ、つまり、感覚に与えられているデータ(センス・データ)は同じであるのに、それが「何に見えるか」が人によって異なるような図形である。そしてある人には「ウサギに見える」、ある人には「アヒルに見える」といった「～に見える」というこの「見え方」が、「アスペクト(相貌、風景相)」と呼ばれるものである。そしてこのジャストロー図形においてもっとも重要なのは、

ワイトゲンシュタインの「われわれはそれが変化するときのみ、アスペクトを意識するようになるのである」(『心理学の哲学I』)という言葉が示すように、「アスペクトの認知」は、それまでの「或るものを見ている」状態から、それを「別のものとして見る」、その瞬間に生じる、という点である。例えば、ウサギ/アヒルの絵を見て、ある人はウサギだと主張し、またある人はアヒルだと主張している場面を想像してみるとよい。ウサギの形を認識している人はアヒルの形に気づかず、アヒルの形を認識している人はウサギの形を認識していない。ウサギとアヒルの二つの形の間には差異があるが、両者ともにその差異を体験しない。そこに、ウサギとアヒルの両方の形を認識できる、つまりこの絵は二つの形を現前させるということを知っている、と主張する第三者が現れたとする。しかし彼もまた差異を体験しない、なぜなら彼は二つの要素間の関係を一望しているからである。彼は二つの形を超越的な視点から整合させ、それを一つの形として認識している。しかし、あるきっかけによって、ウサギの形だけを認識していた人が、アヒルの形に気づき、認識したとする。彼はその時、いままで見ていたウサギが、アヒルに変化するという体験を持つ。ここから形と出会うことを認識と言い、変化＝差異と出会うことを体験と言うことができる。つまり、見方が変化したとき、われわれはそこに「別の可能性」が存在していたことを知る。そのとき、アスペクトを意識するようになる、というのである。この説明はそのまま、スミソンのサイト/ノンサイトをめぐる体験の説明となるだろう。《コーナー・ピース》の鏡は、アスペクトの「閃き」(ワイトゲンシュタイン)を引き起こす「指標」なのであり、この「鏡」を蝶番のように、観者は、さまざまに切り替わるアスペクトの変化ごとに、サイト/ノンサイトの間で置換、反転、移行が生じるのを、「認識」するのではなく「体験」する。

#### 4 「Subject/Object」をめぐる

##### 4-1 ナルシズム的「反映(reflection)とモダニズム的「反省性(reflexiveness)」

以上、見てきたように、スミソンの《コーナー・ピース》において、鏡の存在は、サイト／ノンサイトの弁証法を作動させ、観者の視覚を組み替え続けるための本質的要素としての役割を担うものであった。最後に、クラウスの論考で扱われたナルシズム的な反映をめぐる「Subject/Object」という対立項の問題が、スミソンの作品においてはどのように扱われており、そしてまたそれがグリーンバーグ的なモダニズム史観に対するどのような批評的射程を有するかについて簡単に触れておく。まずクラウスの論における「物質・客体・客観(object)」の排除による「自己反映(self-reflection)」というビデオの特性の問題に戻ると、クラウスはこの「自己反映」を、モダニズムにおける「反省性(reflexiveness)」と比較して、興味深い指摘をしている<sup>(23)</sup>。モダニズム的「反省性」とは「モダニズムは自身のメディアムと自らの歴史との客観的(objective)な必要条件の再発見を通して、自身の表現性を定位する。つまり、自身の〈主観性(subjectivity)〉の発見の可能性は、外的な〈物体・客体・客観(object)〉とメディアムとからの、自己の〈物質的(material)〉かつ〈歴史的(historical)〉な自律の認識を必要条件としてきた<sup>(24)</sup>という、言うなれば、グリーンバーグ的な「メディアム・スペシフィシティ」を指している。

そしてクラウスは、この「反省性」をジャスパー・ジョーンズの《アメリカの国旗》(図12)を例に説明する。《アメリカの国旗》は、支持体のキャンバスとそこに描かれる旗のイメージとが一致するという特徴を有する。ここにはs(イメージ=主題)=o(キャンバス=物理的支持体)、つまり図と地の間と同義性(synonymy)が指摘されるわけである<sup>(25)</sup>。しかしこの同義性により、観者はキャンバス内部(「絵(picture)」)における「図/地」の関係ではなく、「絵画(painting)」とそれが架けられる「壁面」という上位の「図/地」の関係性の認識へと導かれることとなる。その結果、観者には、「壁面」から独立して存在する「絵画」の存在が強く印象づけられる。いうなれば、キャンバス内部の「図/地」の同義性は、「絵(picture)」と「絵画(painting)」の関係性の非バランス化のために利用されるのであり、それによって「絵画」というメディアムの自律性と主観性が確保されるのである。したがって、ビデオが有する「自己反映」とモダニズムの絵画、彫刻、フィルムなどが確立した「反省性」の違いは以下のようにまとめられる。前者は《センターズ》で見たように、s/oの関係からobjectを排除し、自己とその反映という、いわばs=s'と表されるような二項の融合を誘発するため、表面的にシンメトリーの構造を成すものとされる。対して、後者は、一見すると前者と混同されるような、作品内部での「同義性(s=o)」を有しているが、それは上位レベルでS(絵画)/O(壁)が絶対的に分離することを目指すという意味において、根底的アシンメトリーを



図12：ジャスパー・ジョーンズ《アメリカの国旗》1954-55年

追求するものとして区分される<sup>(26)</sup>(図13)。

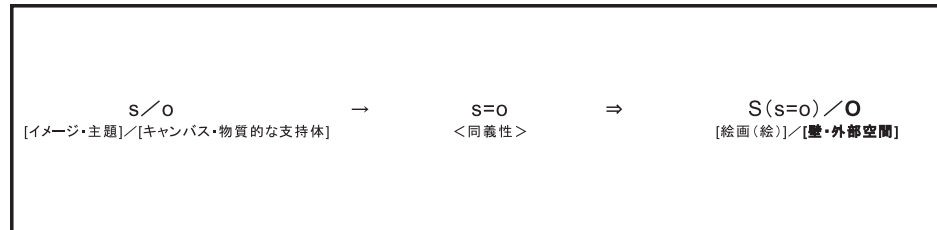


図13：ダイアグラム1:《アメリカの国旗》

しかし、ここで注意すべきは、確かに構造上の特性としてビデオは「自己反映」的であるのだが、クラウスがその「自己反映」の無限のループに裂け目を入れるものとして評価した《ブーメラン》などでは、実はジョーンズの《アメリカの国旗》と同様に、「反省性」が作動しているということである。つまり、《ブーメラン》ではホルトの「自己反映」的状況の外部に立つ客観的・超越的な存在としての観者が確保されることによって、自己のメディアムの条件や作品の構造などを客観的に捉えるような、「批評的反省性」が生じるのである。つまり《アメリカの国旗》、《ブーメラン》、いずれの場合も、ある「反省性」を獲得する装置として、作品の外部に超越的で自律した「物質・客体・客観(object)」が指定されるのである(図14)。

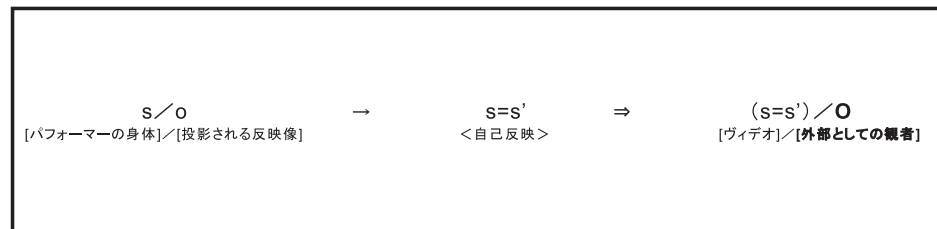


図14：ダイアグラム2:《ブーメラン》

この「Subject/Object」をめぐる「反省性」という観点からスミツソンのケースを考えてみよう。まず、《ブーメラン》におけるような、作品に対して自律した「客観(Object)」として機能する、外部としての観者の存在は否定されている。スミツソンの作品においては、あくまでアスペクトの切り替わり、変化の連続を「体験」することが目論まれたことを指摘したように、観者が作品全体を一望のもとに眺めるような構造は回避されているのである。先に見たように、《コーナー・ピース》においては、鏡の反映を用いながらも、観者はナルシスティックな構造に落ち込むことはなく、自己の反映との「自己同一化」は回避され続ける。鏡に映る自身の身体を仮象の領域にとどめ、岩塩の堆積を完全な円錐形として感知し続けることではじめて、空間の拡張が作動するのである。スミツソンの「サイト/ノンサイトの弁証法」の体験においては、統一的な「客観」としての観者は解体させられている。



そして《アメリカの国旗》におけるような、自律した「作品 (Subject)」を立ち上がらせるための、「作品」から独立した「客体 (Object)」としての外部空間というものも拒否されている。これまで見てきたように、スミッソンの作品においては、壁面を含む展示空間自体もまた、「ノンサイト」に取り込まれ、「サイト」へ置換される要素なのである。スミッソンの《コーナー・ピース》における鏡の反映は、そのすぐれた形態的操作により、自律的作品や安定した主体といった概念に揺さぶりをかけ、展示空間も観者という存在も解体させ、内に取り込みながら、「サイト／ノンサイトの弁証法」という「置換」を繰り返す。

註

- (1) Krauss, Rosalind E., 'Video: The Aesthetics of Narcissism', in "October (no.1, Spring 1976)" (Massachusetts: The MIT press, 1976), pp.50-64.
- (2) *ibid.*, p.52.
- (3) *ibid.*, p.51.
- (4) *ibid.*, p.55.
- (5) *ibid.*, p.55.
- (6) *ibid.*, p.52.
- (7) *ibid.*, p.57.
- (8) *ibid.*, p.59.
- (9) *ibid.*, p.59. それぞれの形式に分類されている主な作家は以下の通り。
  - 1)リチャード・セラ、ナンシー・ホルト《Boomerang》
  - 2)ジョアン・ジョナス《Vertical Roll》
  - 3)ピーター・キャンバス《mem》、《dor》
- (10) *ibid.*, p.53.
- (11) *ibid.*, p.53.
- (12) *ibid.*, p.59.
- (13) 実際クラウドは、ビデオ・アートにおけるこの動向と、ロバート・ラウシェンバーク、ミニマリズムの試みとにある共通項を読み取っている。*ibid.*, pp.62-64.
- (14) *ibid.*, p.53.
- (15) 1997年に発行されたクラウドとイヴ=アラン・ボアによる共著『アンフォルム』の「エントロピー」の項で、クラウドはスミソン作品における「鏡」の重要性を指摘している。Krauss, Rosalind E., and Bois, Yve-Alain, "Formless: A User's Guide" (New York: Zone Books, 1997), pp.73-78.
- (16) 鏡に相対した際の自己同一化については、ミシェル・テヴオーの以下の文献、とりわけ第二章「鏡の反転」に示唆を得ている。ミシェル・テヴオー『不実なる鏡—絵画・ラカン・精神病』(人文書院、1999年)、pp.23-52。
- (17) 本作品はタイトル自体に「ノンサイト」という語はつけられてはいないが、その制作年代や作品の構造から〈ノンサイト〉シリーズに属するものと考えてよい。
- (18) Smithson, Robert, 'Fragments of a Conversation (edited by Lipke, William C.)' (1969) in "Robert Smithson: The Collected Writings", edited by Flam, Jack (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), p.190. 完全な原文は以下の通り。  
 I'm using a mirror because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept. So that's a departure from the other kind of contained, scattering idea. But still the bi-polar unity between the two places is kept. Here the site/non-site becomes encompassed by mirror as a concept – mirroring, the mirror being a dialectic.  
 The mirror is a displacement, as an abstraction absorbing, reflecting the site in a very physical way. It's an addition to the site.
- (19) これはスミソンが映画館での体験に見たエントロピックな孔であろう。「時間は映画館の中では圧縮ないし停止され、それが逆に観客をエントロピックな状態に置く。映画館で時間をつぶすことは、生活に「孔」を空けることだ」。原文は以下の通り。  
 Time is compressed or stopped inside the movie house, and this in turn provides the viewer with an entropic condition. To spend time in a movie house is to make a "hole" in one's life.  
 Smithson, Robert, 'Entropy and the New Monuments' (1966) in "Robert Smithson: The Collected Writings", edited by Flam, Jack (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), p.17.
- (20) Smithson, Robert, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' (1968) in "Robert Smithson: The Collected Writings", edited by Flam, Jack (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), p.100
- (21) Smithson, 'Entropy and the New Monuments', p.11. 完全な原文は以下の通り。  
 Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. Flavin

turns gallery-space into gallery time. Time breaks down into many times.

- (22) このアスペクト認知の問題とスミソン作品における鏡の役割の分析との接続については、米田明、および松井勝正の以下の論考に示唆を得ている。米田は具体的な作品分析は行っていないが、「ロバート・スミソンやリチャード・セラが、ある特定の場所に設置するミニマルな構造物や鏡は、アスペクトを浮かび上がらせる反転図形のような役割を担っている」と指摘している。  
米田明「ポストミニマリズムが現代建築に示唆するもの」『建築文化』vol.49, no.570[1994年4月号](彰国社、1994年)、80頁。松井勝正「形と差異」(多摩美術大学芸術学科学士論文、1996年)。
- (23) Krauss, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', pp.55-57.
- (24) *ibid.*, p.58.
- (25) クラウスは、キャンバスに描かれた或るイメージという存在を「絵 (picture)」という語、壁にかけられ作品として自律しているような存在を「絵画 (painting)」という語によって区別している。 *ibid.*, p.56.
- (26) *ibid.*, p.56.

## The Medium in Post-Minimalism: An Analysis of Rosalind Krauss's Essay, "Video: The Aesthetics of Narcissism" and Robert Smithson's *Corner Piece (Cayuga Salt Mine Project)*

Kenjin Miwa

This essay attempts to shed light on the distinctive characteristics of thinking about the medium among Post-Minimalists by connecting the issue of a narcissistic medium posed in Rosalind Krauss's essay, "Video: The Aesthetics of Narcissism" in 1976 to an analysis of Robert Smithson's sculpture, *Corner Piece (Cayuga Salt Mine Project)*.

First, in introducing Krauss's paper, I marshal the points she raises in it. Before and after 1970 in the United States, a movement broadly labeled Post-Minimalism sought a new form of expression through, for example, video art, body performances, and earthworks. Krauss took up video as a medium particularly characteristic of that period and considered its potential as a new medium. Observing that the structure of video forms a closed loop between the self and the projected double on the monitor, she proposed that the essence of the medium in video art was self-reflectivity, i.e., narcissism.

I then link the set of issues such as subject/object, reflection/reflexiveness, self/other that develop concerning that narcissism (or "the mirror and the reflection") to an analysis of Smithson's *Corner Piece*. An artist who exemplifies Post-Minimalism, Smithson began to incorporate mirrors as important compositional elements from early in his career. Among them, *Corner Piece*, in which three mirrors are combined and set in a corner of a room, was one he included in the epoch-making exhibition, *Earth Art* of 1969. This work is one that shows Smithson's thinking most clearly. In this essay, I analyze the functions of the mirrors in that work in detail, following the observer's experience in perceiving it, and make clear how the observer's perception of time and space are reorganized and extended. Furthermore, through this analysis I show that in "the dialectics (displacement) of site/non-site" that is the fundamental principle underlying Smithson's work, the mirror itself is the model for that principle.

Connecting the issues that Krauss's essay on video raises to Smithson and his sculptural works, a medium very different from video, provides some clarification of the characteristics of the medium shared by the works of Post-Minimalists in general. Those characteristics have a sharp critical aspect with respect to the formalistic view of the history of modernism based on "sheer opticality," "medium specificity," and "instantaneousness," a line of thought that continues from Clement Greenberg to Michael Fried.

In addition, the phenomenological methodology adopted in this analysis of *Corner Piece* can serve as a model for starting from the analysis of specific works in rethinking Smithson's principle of the dialectics of site/non-site, of which interpretations have been apt to flow in a philosophical, speculative direction.