

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・コーススとの比較を通じて

[要旨]

アメリカのコンセプチュアル・アートの芸術家として広く知られているローレンス・ウィナーは、1960年代初頭から現在に至るまで長きに渡り制作活動を行っている。彼は1968年には言語に比重を置くような長文タイトルの作品に取り組み始めたが、この1960年代後半という時期はアメリカにおいてコンセプチュアル・アートが興隆し、ソル・ルウィットの「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」やジョセフ・コーススの「哲学以後の芸術」といった著名な маниフェストが表明された時である。ウィナーも同時期にそうした態度表明を行ったうちの一人であり、彼は1969年の「1969年1月5-31日」展のカタログにおいて、それ以降の彼の作品展示に付随的に示される「意図の宣言」を提示した。

本論文では、ウィナーの「意図の宣言」について、芸術家のアイデアやコンセプトの重要性をコンセプチュアル・アートの作家の中でもとりわけ強調したルウィット及びコーススとの比較を通じて考察する。それによって本論文では、ウィナーは「意図の宣言」において芸術家の主要な役割を受け手に移譲し、芸術家による作品のアイデアやコンセプトを重要事項として据えるルウィット及びコーススとは趣を異にする一方、彼らと通底する側面を持つことを明らかにする。

大澤慶久

序

アメリカのコンセプチュアル・アートの芸術家として広く知られているローレンス・ウイナー (Lawrence Weiner, 1942-) は、一九六〇年代初頭から現在に至るまで長きに渡り制作活動を行っている。彼は六〇年代中頃まで、カリフォルニアの土地にクレーターを形成する活動を始めて、*「プロペラ」* 絵画のシリーズ、「取り去り」絵画のシリーズを制作した後、一九六八年には言語に比重を置くような長文タイトルの作品——例えば《One Pint Gloss White Lacquer Poured Directly upon the Floor and Allowed to Dry》(床に直接注がれた乾燥しても差し支えない1パイントの白のグロスラッカー)——に取り組んだ。この一九六〇年代後半という時期はアメリカにおいてコンセプチュアル・アートが興隆し、ソル・ルウィットの「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」(一九六七年) やジョセフ・コースの「哲学以後の芸術」(一九六九年) といった著名なマニフェストが矢継ぎ早に表明された時である。作品の制作に先立つ芸術家のコンセプトこそ重要であるということ、また作品はその実現であり芸術家によるその実際の作業や美的な事柄は無用のものであるということが、それらに通底する基本的スタンスである。

ウイナーも同時期にそうした態度表明を行ったうちの一人である。彼は、一九六九年のセス・ジューゲローブによる展覧会「1969年1月5-31日」のカタログにおいて、それ以降の彼の作品展示に付随的に示される「意図の宣言」を提示した。そこでウイナーは次のように記している。「1 芸術

家は作品を構築するかもしれない／2 作品は製作されてもかまわない／3 作品は作らなくてもよい／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」。一見するとこれは、芸術家による作品の意図を重視する宣言文であるように捉えられる。だが対照的に、芸術家の役割を受け手に全面的に譲渡するものとして読むこともできる。われわれはこうした性格をもつ宣言文をいかに理解することができるだろうか。本論文では、ウィナーの「意図の宣言」について、芸術家のアイディアやコンセプットの重要性をコンセプチュアル・アートの作家の中でもとりわけ強調したルウィット及びコーススとの比較を通じて考察する。

以下本論文ではまず、(Ⅰ)コンセプチュアル・アートの著名なマニフェストであるルウィットの「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」とコーススの「哲学以後の芸術」における芸術家のアイディア、コンセプットの重要性に関する彼らの基本的な考えを確認することから始めたい。次に、(Ⅱ)ウィナーの「意図の宣言」についての先行研究を参照しながら、その輪郭を描き出すことにする。そして、そこでの解釈を踏まえ、(Ⅲ)ウィナーのいくつかのインタヴューから引き出される「公的な自由保有権」、「美的フアシズム」、「所有」、「責任」といったキー概念を軸に、これまで先行研究では留意されてこなかった点を浮かび上がらせよう。それから、(Ⅳ)ルウィット及びコーススによるほかのテキストを参照することで論を補強しつつ、ウィナー、ルウィット、コーススの三者における相違性と共通性を浮き彫りにすることを試みる。このような考察を通じて本論文は、ウィナーは、芸術家／鑑賞者の従来のな役割を悉く解体する一方で、ルウィット及びコーススと同様、意図を担う芸術家としての主体性を保持しているということを明らかにする。

I ソル・ルウィット「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」と
ジョセフ・コース「哲学以後の芸術」の概要

1 ソル・ルウィット「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」

まずは、ソル・ルウィットの一九六七年に『アートフォーラム』誌に掲載された「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」の要点をみてみよう。ルウィットはまず以下のように宣言することである。 「アイディア(idea)またはコンセプト(concept)は作品のもっとも重要な側面である。芸術家が芸術のコンセプチュアルな形式を用いるとき、それが意味しているのはプランと決定のすべては前もって行われているということであり、その遂行は形式的なものである。アイディアは芸術を作る機械となる」⁽¹⁾。すなわちコンセプチュアル・アートではアイディア、コンセプトこそ重要であって、それが作品として現実化されるまでの一つ一つのプロセスはただプランに従って行われる機械的なものに過ぎない。そしてこのような考えは、手わざを具えたアルティザンとしての芸術家という伝統的な見方を払拭することに繋がっている。ルウィットは次のように言う。「コンセプチュアル・アートは通例、職人としての芸術家の技術に頼ることから解放されている」⁽²⁾。さらに、コンセプチュアル・アートは観賞者に知的な関心を抱かせるものであつて感情的なものに関わるものではないということも重要なポイントである。すなわち「作品に対して観賞者に知的に関心を持たせることはコンセプチュアル・

アートに関わる芸術家の目的である。それゆえ通例、彼は作品が感情的に無味乾燥なものとなることを望むだろう」⁽³⁾。また、ルウィットにおいて表現主義はコンセプチュアル・アートを「知覚することから鑑賞者をためらわせる」⁽⁴⁾ものであり、知的な関心を持たせることを目的とするコンセプチュアル・アートにそぐわないのである。

2 ジョセフ・コースス「哲学以後の芸術」

次に、ジョセフ・コーススの一九六九年の「哲学以後の芸術」の要点を確認していききたい。コーススは、芸術家のコンセプト、アイデアを作品においてもっとも重要な側面と捉える点や、表現主義をコンセプチュアル・アートとは関連性のないものとして捉える点に関してルウィットと同様の考えをもっている。ただ、そのように捉える観点においては、コーススはルウィットとは異なる。まず、コーススはコンセプトを旨とするコンセプチュアル・アートをマルセル・デュシャン以降の現代芸術における歴史的展開として考えている。「〈外観〉から〈概念〉(conception)へのこの変化は、〈現代の〉芸術および〈概念的な〉芸術の始まりであった。(デュシャン以後)すべての芸術は(本質的に)概念的(conceptual)である。何故なら芸術は、ただ概念的にのみ存続しているからである」⁽⁵⁾。ここで言われている「外観」の問題とは、感覚や経験的事柄を抛り所として作品における色彩や形態について云々することである。すなわち芸術はデュシャン以後、作品の視覚的な性質を問う形式主義の問題から「概念」の問題へと移行したというわけである。では、概念の問題とはどういうことか。コーススは次のように

言う。「芸術作品は、芸術についてのコメントとして芸術のコンテクストの内示される一種の命題 (proposition) である」⁽⁹⁾。なお、コーススはこの命題を、カントの区分に立脚するA・J・エイヤーの説
明を拠る所に、「総合的 (synthetic)」なものではなく、「分析的 (analytic)」なものであるとしている⁽¹⁰⁾。つまり、感覚的、経験的な事柄に基づくものではなく、あくまで芸術のコンテクストにおいて芸術についての諸々の命題を基に示されるものであるということである⁽¹¹⁾。そして、この命題を提示するものは鑑賞者でも批評家でもなく、あくまで芸術家である。したがって「芸術作品は芸術家の意図 (intention) の提示」⁽¹²⁾ ということになる。この具体的な例として分かりやすいのはポロックの例であるだろう。「もしポロックが重要だとすれば、それは彼が固定されていないキャンヴァスに水平に床に向けて描いたからである。重要でないことは彼がのちにそのドリッピング絵画を枠に張り、壁に掛けたことである」⁽¹³⁾。つまり、ポロックは、ただ慣習に従って木枠に張られ垂直立てられたキャンヴァスに描くのではなく、床の上に水平に置かれたキャンヴァスに描き、それを芸術作品とする「意図の提示」を行ったわけである。

さらにルウィットとの関連性で言えば、コーススは表現主義について彼と同様の考えを表明している。上記の引用に続けてコーススは次のように述べる。「より一層重要でないことは、ポロックの〈自己表現〉という理解である。何故なら、この種の主観的な伝達内容は、彼と個人的に関わりのある者以外の人間にとって無益なものだからである。また、その〈個別的な〉質は、芸術のコンテクストから作品を締め出してしまふのだ」⁽¹⁴⁾。

3 ルウィットとコーススにおける「アイディア」、「コンセプト」、「意図」について

以上ではソル・ルウィットの「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」とジョセフ・コーススの「哲学以後の芸術」について説明してきたが、ここでは両者のいう「アイディア」、「コンセプト」、「意図」について確認することにした。何故なら、両者においてそれらはおよそ同義的に使用される一方で、「アイディア」と「コンセプト」には「意図」とは異なつて特別な含意を認めることができ、この差異は彼ら自身の立場に関わる留意すべき事柄であるからである。

まずはルウィットである。彼は、先に引用したコンセプチュアル・アートについての冒頭の一文⁽¹²⁾を述べるとき、「アイディアまたはコンセプト」と選言的に述べることで両者を等しく扱っていた。だが「コンセプチュアル・アート」についてのセンテンス（一九六九年）においてルウィットは次のような規定を与えている。「9 コンセプトとアイディアは異なるものである。前者は一般的な方向性を示唆しているのに対し、後者はその諸部分である。アイディアはコンセプトを⁽¹³⁾実行する」。また、「10 諸々のアイディアのみ、芸術作品になりうる。それらは、最終的にある形式に到達しうる諸々のアイディアの一連の展開にある」⁽¹⁴⁾。すなわちここでは、コンセプトとアイディアは全体と部分の関係であり、アイディアはコンセプトを遂行し芸術作品へと至らせる重要な要因であると考えられている。それでは、「意図」についてはどうだろうか。ルウィットはこの語に対して「アイディア」や「コンセプト」のような特別な規定は与えていない。とはいえ、「意図」という語が彼のテクストにおいてそぐわないものであるというわけではなく、「三次元のオブジェの物質性はその「コンセプチュアル・アートの」非感情的

な意図(intent)に対立するものである」⁽¹⁵⁾といったようにその使用例は認められる。

次にコーススにおける三種の語について確認していく。彼はルウィットとは異なり、それらに何らかの明確な規定は与えていない。ただコーススの一九六〇年代後半の作品、たとえば《タイトルルド》に「アイディアとしてのアイディアとしての芸術」という副題が付されていることに着目するならば、「アイディア」は彼において重要な概念であったということが読み取れる。コーススは、ジョン・シーゲルによるインタヴューにおいてその副題が意味するところについて尋ねられ、たんに「アイディアとしての芸術」とするとアイディアの物象化となってしまうが、アイディアを二重化することによってその創造的プロセスを示すことを意図していたと述べている⁽¹⁶⁾。つまり彼は「アイディア」という語に、それを産み出す芸術家の創造性という意味を持たせたいと理解することができるところである。また、「コンセプト」については、たとえ特別な規定が与えられていないとしても、先に引用した「(外觀)から(概念)へのこの変化は、(現代の)芸術および(概念的な)芸術の始まりであった。(デュシャン以後)すべての芸術は(本質的に)概念的である。何故なら芸術は、ただ概念的にのみ存続しているからである」という文言からも分かるように、コンセプチュアル・アートの芸術家としての立場を端的に示す概念である。

最後に本章を纏めよう。ルウィットとコーススは、芸術家によるアイディアやコンセプトを提示することを作品におけるもつとも重要な側面と捉えており、それはルウィットにおいては知性的なもの、コーススにおいては概念的なものである。またそれは、知性的ないし概念的であるがゆえに、感情や感覚的なものとは関わりがない。両者が異なるのはそのように捉える視座である。すなわちルウィッ

トのテキストではアイディアが職人としての芸術家の手わざや主観的な事柄を排して作品として現実化されるその制作のあり方に力点が置かれているのに対して、コーススのテキストでは芸術家のコンセプトないし意図の提示がデュシャン以後の現代芸術における歴史的な展開であるということ、またそれが芸術のコンセプトの内て示されるということに力点が置かれている。このような違いがあるとはいえ、繰り返し述べているように、コンセプチュアル・アートのマニフェストとしてこれらのテキストは芸術家による作品のアイディア、コンセプト、意図の重要性をその要諦としている。それでは、これらとほぼ同時期に初めてカタログに掲載され、それ以降の作品展示に付随的に示されてきたウィナーの「意図の宣言」はどうだろうか。次章では、その輪郭を、先行研究を参照しながら描くことにしよう。

II これまでの解釈

ウィナーの「意図の宣言」は、一九六九年のセス・ジューグロープによる展覧会「1969年1月5日—31日」展のカタログにおいてはじめて掲載された。ここでは八つの言語作品——二、三例を挙げれば、《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付けられるスプレー塗料の2分間）（一九六八年）

(以下、『Two minutes』と略称)、『Field cratered by simultaneously exploded 1/3 lb. TNT charges』(3分の1ポンドのTNT爆薬を同時に爆破させることによりクレーターが形成される地面)(一九六八年)、『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分間。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)(一九六八年)(以下、『Three minutes』と略称)など——が掲載されている。ウィナーに於てられた掲載スペースの最後に、それ以降彼の作品展示に付随的に示されてきた「意図の宣言」が記されている。

- 1 芸術家は作品を構築するかもしれない
 - 2 作品は製作されてもかまわない
 - 3 作品は作らなくてもよい
- 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⁽⁵⁾

この宣言は、ウィナーの作品を取り扱うためのいわばガイドラインである。ここでは、列挙されたそれぞれの条件が「芸術家の意図(intent)と等しく、また一致している」と述べられており、ウィナーは

芸術家として自身の意図を堅持しているようである。また同時に、列挙された「条件についての決定は、受容の際に受け手に委ねられる」とも述べられており、芸術家の役割を受け手に一任しているようでもある。このガイドラインに従えば、例えば《Three minutes》という作品は、ウィナーが実際にそれを制作するかもしれないし、しないかもしれない。受け手が製作してもかまわない。そして、必ずしも作らなくてもよい、ということになるのである。では、これまで「意図の宣言」はどのように解釈されてきたのだろうか。

1 作品の自由裁量

アン・ロリマーは「意図の宣言」について、とくに作品の物理的な現実化の自由に着目する。「ウィナーはこの声明によって、あらゆる彼の作品の実際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の規定しているのである」⁽¹⁸⁾。そしてウィナーの作品の取り扱いについてのこのような規定は、その言語という形態も相俟って、彼の作品に次のような性格を与えている。ロリマーは以下のように述べている。「ウィナーの作品は原理的には物理的に構築されうるが、それはまず何よりも先に想像によつて表されなければならぬ。それが言語において具体的に示される方法であるため、それは解釈される一つの変化のない型に従属する最終的な記述であることは決してない。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」⁽¹⁹⁾。

つまりウイナーの作品は物理的に構築されうるものであるが、彼の想像において発想され、それが言語として具体化されることがまず先にある。とはいえ、それは言語という抽象的な形式であるゆえ、その現実化は方法や文脈に従って無数にあることになる。例えば、『Two minutes』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に風の入る窓が開いているか否かの状況などによって、この作品が現実化されるあり方は数限りなく存在しうるのである。このようにウイナーの作品が一つの特定の帰結に至ることがないのは、作品が言語という抽象的な形式であるということ、そしてそのガイドラインである「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。

2 芸術家の脱中心化

「意図の宣言」は上述のことに加え、芸術家／鑑賞者の伝統的な関係に対して問題を投げかけるものでもある。アレクサンダー・アルベッロは、それに関して三つの点から述べている。第一に、それは作品の生産においてウイナーと受け手とを等しく位置づけている。「それによって、芸術家を中心とする生産という伝統的な考えを廃棄する」⁽²⁰⁾のである。第二にそれは、鑑賞者が作品の生産に参加することで「鑑賞と生産の距離を縮める」⁽²¹⁾ことに繋がる。第三に、「作者の神話を弱体化することによって「作品は二十世紀の美術史では事実上前例のないほどの平等主義によって、芸術の生産、分配、消費の方法を表している」⁽²²⁾。またアルベッロは、特に第三の点に関して、「意図の宣言」における

三つ目の条件と最後に付された一文を抛り所に次のように述べる。「作品の明示的な条件の一つは、作品は作らなくてもよいというものであり、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」⁽²³⁾。なお、アルベッロはこの引用の注釈において「ウィナーよりもわずか数年早く、ロラン・バルトが『作者の死』で作者から読者へのこの移行を理論化(かつ提唱)した」⁽²⁴⁾と述べ、ウィナーとバルトを類比的に捉えている。それゆえアルベッロが「意図の宣言」において特に着目している点は、芸術家／鑑賞者の役割が均質化され、芸術家の伝統的な作者像が脱中心化されるところにある。

III 「意図の宣言」——その背景から

本章ではまず、これまで理解されてきたような受け手による作品の自由裁量や、伝統的な作者像の脱中心化の背景を、「公的な自由保有権」、「作品の所有」、「美的ファシズム」というキー概念を軸にみていきたい。それからこれらのキー概念における主張とは響きの異なる「受け手の責任」についてのウィナーの考えを明らかにする。そして最後に、「意図の宣言」における意図を纏めるとも

に、その意図を担う芸術家としての彼の主体性について考察する。

1 公的な自由保有権

ウィナーは一九六九年のパトリシア・ノーヴェルのインタヴューにおいて、自身が参加した『ゼロックス・ブック』を彼にとって完璧なものと評している。『ゼロックス・ブック』は、一九六八年にセス・ジューゲローブによって企画され、七名の作家が参加し、各作家には二五ページのスペースが割り当てられたものである。これをウィナーは「公的な自由保有権(public freehold)」をもつ作品であるとし、その理由を次のように述べている。「『ゼロックス・ブック』を購入した者はみなその作品を所有し、その理由は私にとって公的な自由保有権と呼ばれるものです」⁽²⁵⁾。つまり、『ゼロックス・ブック』は公に刊行された出版物であり、それを望むものは(もつとも部数は限定されているが)購入することができる。そしてそれは展覧会のカタログではなく、それ自体展覧会であることが企図された誌上展覧会であるゆえ、それを購入することがそのまま作品を所有することになる。したがってウィナーにとって「公的な自由保有権」をもつ作品とはその所有が公的に開かれているもののものであり、『ゼロックス・ブック』は彼の初期の作品におけるその適例なのである⁽²⁶⁾。

ただし、ウィナーのいう「公的な自由保有権」の要点は、作品を自由に購入し所有することができるところにあるのではない。ウィナーは、一九八二年のリン・ガンパートのインタヴューでこの用語の由来について尋ねられ、次のように答えている。「専制的であるイギリスのようなところでは、

人々は自身の土地を所有することができません。つまり彼らはそれをただ国から賃貸することしかできないのです。人々が所有する共有の土地は「…」公的な自由保有権です。それは次のような現実に対する批判となります。もし芸術を所有することを望むならそれを購入しなければならぬという意味において芸術は本質的に権威主義であり、『民衆のための芸術』というものは存在しないという現実です」⁽²⁷⁾。もとより「自由保有権(Freehold)」はイギリスにおける不動産の所有形態の用語でありその永続的な所有権を意味するが、ウィナーはそれに「公的な」という形容詞を付し、誰もが所有することのできる公的なものという意味を与えている。ウィナーにおいて芸術の世界は「民衆のための芸術」が存在しない権威主義的なものであるゆえ、「公的な自由保有権」、すなわち誰もが作品を購入することなく自由かつ永続的に所有できるという概念が彼にとって重要なのである。

2 作品の所有

このようにウィナーは自身の作品の自由な「所有」を「公的な自由保有権」という語で保証しようとしているわけであるが、そもそも彼にとつて「所有する(own)」とはどういうことか。一九七二年のウィロビー・シャープのインタヴューでウィナーは次のように述べている。「いったんあなたが私の作品について知る(know)と、あなたは私の作品を所有することになります。私が誰かの頭の中に入りよじ登って、それを頭の中から取り去ることなんてできませんから」⁽²⁸⁾。これに対してシャープは「どのように人は作品について知る(know)のでしょうか」⁽²⁹⁾と問い、ウィナーは「あなたは自身は座って、私が

ある時に作った作品について私に意見を述べ、私はそれについて話します。そしてあなたはその作品を好きだとか嫌いだとか理解できないなどと言ひ、それからあなたは——」⁽³⁰⁾と答えている。要するに「作品について知る」とは、作品について意見を述べその良し悪しを判断できる程度に理解すること、解釈することである。したがって、ウイナーにおいて作品を「所有する」というのは、物理的に作品を所有することのみならず、それについて理解・解釈することも意味しているのである。もしそうでなければ、ウイナーが望む「自由保有権」は、実際に彼の作品を購入することができる人々に限られることになり、彼の作品は「公的、自由保有権」を有するものではなくてしまふだろう。彼はこの点に関して注意を払っているようであり、先の一九八二年のインタヴューにおいても、「私が作ったすべてのものは、それを解釈する(read)誰もが所有することができます」⁽³¹⁾と同様の発言を行っている。

3 美的ファシズム

ところでウイナーが「公的な自由保有権」のもと、上述のように誰もが彼の作品を所有／解釈することができる自由を積極的に主張するのは、彼のいう「押し付ける(impose)」芸術に対する強い批判的意識が彼の中にあるからである。ウイナーはそれを「美的ファシズム(aesthetic fascism)」と呼ぶ。まず、次の発言を引用しよう。「私はたった一つのコンテクストにおいて提示する芸術はファシストの振る舞いであると不平を言うでしょう。私はファシストという言葉が非常に含みのあるものであ

ることは知っていますが、そのような芸術は人々に対して、それを受容するただ一つの条件を押し付けるのです」⁽³²⁾。ここで言われている一つのコンテクストとは、作品を解釈する一つの意味ということである。つまり、作品をただ一つの意味において提示することはファシストの振る舞いと同じである。何故なら、それを受け手に押し付けることになるからである。また、ウィナーはこのことを表現主義に関連づけている。「はつきり言いましよう。受容のための、解釈のための、作品を見るための唯一の条件を押し付ける誰もが、およそ一九世紀のコンテクストに芸術を追いやっています。先駆者によって産み出された、これを作ることでできる固有の、唯一の、感情的なオブジェクトがあります。『私はこの作品を作ることができる唯一の者である。それを実現する手段は他にはない』⁽³³⁾と言えば表現主義者になります。私は、表現主義は美的ファシズムに関係していると思います」⁽³³⁾。すなわちウィナーにとって表現主義とは、作品の起源としての唯一無二の作者という芸術思想の謂いである。そうした思想において作品の意味は、たとえ多様な解釈がありうるとしても、その作者の固有性に収斂されてしまう。その結果、作品はただ一つの意味を受け手に押し付けるということになるわけである。作品解釈の不自由さに対するウィナーの痛烈な批判的意識は、「美的ファシズム」という呼称にまざまざと現れていると言える。

4 受け手の責任

以上、それぞれのインタヴューから明らかになったように、ウィナーは受け手の誰もが自身の作品

を所有することの自由、いかようにも解釈することの自由を強く望んでいる。そしてそうした考えが「意図の宣言」において受け手の自由裁量やその役割の増大、それに伴う伝統的な作者像の脱中心化といった側面に表れていると言える。しかしながら、そのように自由や平等を声高に唱えるのとはやや毛色の異なる主張をウィナーは行っている。受け手の「責任(responsibility)」である。一九六九年のインタヴューにおいてウィナーは次のように言っている。「ある人が私の作品を受容するというのは、その作品の責任を引き受けることです。〔…〕これは芸術である、という責任を私が引き受けるのと同じく、彼らもその責任を引き受けるのです」⁽³⁴⁾。また一九七二年のシャープのインタヴューにおいても、シャープの「あなたはこう言っています。たとえば私の作品がステイトメントとして完全に存在すると個人的に感じていたとしても、他の人たちが別の仕方で捉えるという事実を受け入れる」という質問に対し、ウィナーは「もしその人たちがその責任を引き受けるつもりがあるならね」と答えている⁽³⁵⁾。つまり彼は、責任を引き受けるという条件付きで「それぞれの人が自己流で作品を受容する」⁽³⁶⁾ことを認めるのである。

このように作品の受け手はそれを受容する際、その捉え方がどのようなものであっても、これは芸術であると判断する責任を引き受けなければならない。ウィナーは芸術家の役割を受け手に譲渡する一方で、その責任を共有させるのである。

5 「意図の宣言」における意図と芸術家としての主体性

これまで論じてきたことから、「意図の宣言」における「意図」は、芸術家が作品に与えるアイディアやコンセプトのことではなく、以下のものであることが読み取れただろう。すなわち、作品を製作することやその所有／解釈を受け手に対し自由に開くということ、そしてこのことのみならず、作品を芸術として判断する責任主体を受け手に共有させるという狙いがある。ただし、次のことは注意されたい。たしかにウィナーは芸術家による作品の意図を作品受容の自由のために放棄したといえるが、そうだからといって彼が芸術家の意図を完全に手放してしまったということにはならない。ウィナーが意図を頑として保持しているということは、「意図の宣言」の三つの条件のあとに記された一文の「それぞれの条件は芸術家の意図と等しく、一致している」という箇所から窺うことができる。また、その宣言を彼の作品展示の際に提示していることから、意図を有する芸術家の姿がその都度立ち現れることになるだろう。かりにウィナーが自身の意図を重要なものとして捉えていなかったならば、ことさらに「芸術家の意図と等しく、一致している」という文言を付さなかっただろうし、わざわざ作品展示の度にこの宣言を提示しなかっただろう。したがって、ウィナーにとって芸術家の意図——すなわち芸術家が与える作品の意図ではなく、作品の取り扱いについての芸術家の意図——は重要なのである。

IV ルウィット、コスース、ウイナー

以上の議論によつて、ルウィット、コスース、ウイナーの三者を比較考察する道具立ては揃った。本章では、この三者における相違性・共通性について論じていく。なお、Iでのルウィットとコスースの説明は彼らの基本的な考えを纏めたものであるため、序で予告したように彼らのほかのテキストを適宜参照し彼らの主張を補強しながら論を進めよう。

1 芸術家の意図について

ルウィットにおいて作品の意図、すなわちそのアイデアまたはコンセプトは芸術家が作品制作に先立って決定するものであり、制作プロセスやその結果である作品よりも重要なものである。そしてコスースにおいてそれは、芸術家が芸術のコンテキストの内に提示する作品の意図のことである。ルウィットと同様、コスースはそれをもっとも重要なものとして捉えているが、一九九六年のコスースの論考「インテンション(ズ)」では、「われわれが猿や子どもの絵を芸術であると考えない理由は、意図のためである。すなわち、芸術家の意図なくして芸術は存在しない、ということだ」⁽⁵⁷⁾とまで述べている。つまりコスースにとって作品の意図は、コンセプチュアル・アートのみならず芸術一般において重要なものなのである。その重要性をコンセプチュアル・アートに関して主張するルウィットとは趣を異

にすると行ってよい。

ではウィナーはどうだろうか。ウィナーにとって意図とは、芸術家が提示する作品の意味のことでない。彼は、受け手に伝達される意味を作品に与えることを目指さないのである。ウィナーにとってそれは、彼の作品の取り扱いについての芸術家の意図であり、この点においてルウィット及びコーストとは大きく異なる。とはいえ、芸術家の意図を重要なものとして捉える点は両者と通底している。ルウィットにおいてアイディアやコンセプトが作品に先行して芸術家の中になければならないことと類似して、ウィナーの意図、すなわち「意図の宣言」は、彼の作品展示の折に付随的に示されることから、つねに作品を発表することに先行して存在するものである。ウィナーが自身の作品の取り扱いについての意図を重要なものとして捉えていることは明らかである。

なお、芸術家の意図の提示ということに関連して、表現主義の問題についての三者の比較も付け加えておきたい。ルウィットにおいてコンセプチュアル・アートに関わる芸術家の目的は、鑑賞者に知的な関心を抱かせることである。それゆえ作品が芸術家の感情の表れであるという考えは、鑑賞者が作品を知性的に捉えることから阻むことになる。そしてコーストの場合、作品の意図の提示は芸術のコンテクストの内で行うものであるから、主観的なものである感情の表現を事とする表現主義は彼にとつてまったく重要なものではない。ウィナーもまたルウィット及びコーストと同様、表現主義に対して批判的であった。彼は表現主義に辛辣にも「美的ファシズム」という呼称を与えるほどである。ただし、ウィナーの批判の観点はルウィットとコーストとはやや異なる。ウィナーの場合、そもそも作品は唯一無二の作者に帰属する意味の提示ではない。いかようにも解釈される自由を持つもの

でなければならない。そうでないと、受け手に意味を押し付けることになるからである。

2 責任について

ルウィットは、芸術家のアイデア、コンセプトを最重視し、それを作品として示すことが芸術家の目的であるということを言明している点で（コンセプチュアル・アートに関わる者としての）芸術家の責任を考慮していると言えるだろう。このことは、一九六九年の彼の「コンセプチュアル・アートに関するセンテンス」においても表れている。たとえば、「6 もし芸術家が制作の途上で気を変えることがあれば、彼はその結果に妥協しているのであり、過去の成果を反復しているのである」⁽³⁸⁾や「29 制作のプロセスは機械的であり、みだりに変更されるべきではない」⁽³⁹⁾といったやや強い主張から、芸術家の責務に対するルウィットの考えを汲み取ることができる。とはいえ、それはコーススが芸術家の責任について論じる語調とはまるで異なるものである。

コーススは先に引用した「インテンション（ズ）」において、芸術家の責任について繰り返し主張している。すなわち、「もしコンセプチュアル・アートに様式以上の意義があるとすれば、意味の生産における芸術上の責任についての再考に打ち立てられる」⁽⁴⁰⁾。また、「命題を『ゲームへ』と持ち来す（制作）手続きは、芸術家の責任の一つである」⁽⁴¹⁾。そして次のようにも述べている。「芸術作品の背後にあるその意味に対し責任を負う主体〔芸術家〕の存在が、一点の作品としてそれを真正なものにするのである」⁽⁴²⁾。このようにコーススにおいて、芸術家は芸術のコンテクストに作品を位置付ける、作品の

意味の生産者としての責任を持たなければならない。そしてその責任を負うことによって、芸術家は、作品を真正なものにすることができるとコスースは考えているのである。

最後にウィナーであるが、彼の考えにおいて責任は芸術家のみが負うものではなく、芸術家と等しく受け手も負わなければならないものである。ルウィットとコスースがその責任を芸術家にも帰属させることと異なることは明らかである。しかしながら、芸術家を芸術作品の作り手ということに置き換えれば、ウィナーとルウィット、特にコスースは、作り手が作品を芸術たらしめる責任を負わなければならないとする点において、両者は重なり合っている。もっとも責任についてのコスースとウィナーの語調には程度の差があり、ウィナーはコスースほどそれについて強い主張を行っているわけではないということは認めなければならない。

結語

これまで本論文は、ローレンス・ウィナーの「意図の宣言」について、それとソル・ルウィット及びジョセフ・コスースの考えを比較し考察してきた。ウィナーの作品展示に付随的に示される「意図の宣言」は、芸術家のアイデアやコンセプトをもっとも重要な側面と捉え、その提示を芸術家の責務とするルウィットとコスースの姿勢とは趣を異にする。ウィナーの「意図の宣言」は、自由保有権や美的ファ

シズムといった考えを背景に、むしろ芸術家の役割を作品の受け手へと譲渡するものである。ただしそれはこれまで先行研究において指摘されてきた作品の自由裁量や伝統的な作者像の脱中心化ということにとどまらない。ウィナーの作品の受け手は、芸術の解釈者または作り手としての責任を引き受けることになる。つまり受け手は、これは芸術であるという判断・決定を行う責任主体でなければならぬのである。そして、このような姿勢は、ルウィット、とりわけコースと共通するところであるが、一方でそれが受け手にまで及ぶという点で、ウィナーはルウィット及びコースと一線を画する。ただしウィナーは、そうだ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、芸術家によつて与えられる作品の意図かの違いにあるのであり、一見すると「意図の宣言」は芸術家の役割を受け手へと全面的に譲渡するものであるが、それでも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ースと通底しているのである。

最後に、以上の議論から引き出される今後の展望・課題を二、三提示することで本論文を結ぶことにしたい。第一に、サーティフイクイト(作品証明書)に関する問題である。コースは作品の所有権を保証するものとして、また何より作品の再制作を可能にするものとしてサーティフイクイトに注意を払っているが⁽⁴³⁾、「作品は製作されてもかまわない」と受け手にその役割を譲渡するウィナーの場合はどうだろうか。第二に、本論文ではコースにおけるコンテクストの考えを初期のものにフォーカスを絞ったゆえ、芸術の内部に留まらず広く社会的、文化的なコンテクストにおいて芸術を考える

「人類学者としての芸術家」(一九七五年)以降のコスースは前景化させていない。より広い文脈に身を浸しつつ芸術のコンテクストにおいて芸術作品の意味を生成するコスースの姿勢は、ときに文化へのコミットを主張するウィナーと比較・検討する余地があり、このことは別稿にて考察することにした。

(おおさわよしひさ)

- 1 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* 5, no. 10
(June 1967), p. 80.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," *Studio International* 178, no.
915 (October 1969), p. 135.
- 6 Ibid., p. 136.
- 7 Ibid.
- 8 なお、コーススが自身の主張の説明に役立つものとしてハイヤーから
引用しているのは、分析命題／総合命題の基本的な区分に関する
ことであり、また彼は自身の主張があべこげなれとの「マナロミー」
と断言していることに注意されたら (Ibid.)。
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 LeWitt, op. cit., p. 80.
- 13 Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art," (1969) in Alexander
Alberro and Blake Stinson (eds.), *Conceptual Art: A Critical
Anthology* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1999), p.
106.
- 14 Ibid., p. 107.
- 15 LeWitt, 1967, op. cit., p. 83.
- 16 Joseph Kosuth, "Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne
Siegel," in Gabriele Guercio (ed.), *Art after Philosophy and After:
Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, Mass. and London: The
MIT Press, 1991), p. 47.
- 17 Lawrence Weiner, *January 5-31, 1969*, exh. cat. (New York: Seth
Siegelau, 1969), n. p.
- 18 Anne Rorimer, "String 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.
- 19 Ibid.
- 20 Alexander Alberro, "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977,"
in Alexander Alberro and Blake Stinson (eds.), *Conceptual Art: A
Critical Anthology* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press,
1999), p. 23.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid., p. 33.
- 25 Lawrence Weiner, interview by Patricia Norvell, in Alexander
Alberro and Patricia Norvell (eds.), *Recording Conceptual Art*
(Berkeley: University of California Press, 2001), p. 105.
- 26 ハンターが画ハンタスターと銘する「公的な自由保有権」をめぐり自
身の作品の例として「ロマンティック」の他、カリンケルムの
土壇とエズエにちなむハンターを形成した「ハンター・シュー
ズ」や、ハンタスター・カレッジ展にやれた作品 (《A SERIES OF
STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO
FORM A RECTANGLE—TWINNE STRUNG FROM STAKE TO
STAKE TO DEMARK A GRID—A RECTANGLE REMOVED
FROM THIS RECTANGLE》) を挙げよう。
- 27 Lawrence Weiner, "Lawrence Weiner: Interview by Lynn Gumpert,"
in *Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence
Weiner: Early Works*, exh. cat. (New York: The New Museum, 1982),

- p. 53.
- 28 Lawrence Weiner, "Lawrence Weiner at Amsterdam," interview by Willoughby Sharp, *Avantgarde* (New York), no. 4 (Spring 1972), p. 67.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 Weiner, interview by Gumpert, p. 53.
- 32 Weiner, interview by Sharp, p. 69.
- 33 Ibid., p. 70.
- 34 Weiner, interview by Norvell, p. 102.
- 35 Weiner, interview by Sharp, p. 68.
- 36 Ibid.
- 37 Joseph Kosuth, "Intention(s)," *The Art Bulletin* 78, no. 3 (September 1996), p. 412.
- 38 LeWirt, 1969, op. cit., p. 106.
- 39 Ibid., p. 107.
- 40 Kosuth, 1996, op. cit., p. 408.
- 41 Ibid.
- 42 Ibid., p. 412.
- 43 コースは作品の所有権の保証や再制作を可能にするものとして、彼の署名がなされたサーティフケットが果たす役割を認める一方で、芸術はサーティフケットではなく、作品に帰属するアイディアそれ自体にあることを主張している (Kosuth, op. cit., p. 407)。このことは、サーティフケットこそ芸術作品のオリジナルであるとする考えに抗するものであると言える。一方、ウィナーは所有権を正式に証明するものを紙において取り交すと述べている。また、再制作されるものはすべてオリジナルであるとも言っている (Weiner, interview by Norvell, p. 102)。ウィナーにおける「サーティフケ

イトに類する書類、ウィナー自身によって制作された言語作品、再制作された作品の三者の関係や位置付けなどについて一考の余地がある。

Lawrence Weiner's "Statement of Intent": Comparing Sol LeWitt and Joseph Kosuth

OSAWA Yoshihisa

Lawrence Weiner is well-known as a conceptual artist in America. He has been working since the early 1960s. He worked on a piece in 1968 that had a long title and linguistic feature. In the latter half of 1960s in America, conceptual art became active, and famous manifests such as "Paragraphs on Conceptual Art" by Sol LeWitt or "Art After Philosophy" by Joseph Kosuth were written one after another.

Weiner is one of those artists who expressed their attitudes related to conceptual art. He presented his "Statement of Intent" in the catalogue for the *January 5-31, 1969* show organized by Seth Siegelau. The proclamation has accompanied presentations of his work since 1969. It is stated as follows: "1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. 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."

This paper aims to consider his "Statement of Intent", comparing Sol LeWitt and Joseph Kosuth who emphasized artist's idea or concept especially among conceptual artists. Through this consideration, I suggest as follows: while Weiner transfers the main role of the artist to the receiver, which is different from LeWitt and Kosuth who consider artist's idea or concept as the most important thing in art, he has some aspects in common with them.