

自律性から関係性へ ——インスタレーション・アートにおける 観客の身体性——

河 合 大 介

インスタレーション・アートは、現在、最も支配的な表現形式であり、「観客が物理的にその中へと入ることができるタイプのアート、しばしば『演劇的 [theatrical]』、『没入的 [immersive]』、『経験的 [experimental]』と記述されるタイプのアートを漠然と指す」¹⁾。元来、「設置」を意味するこの言葉²⁾は、1970年前後から、空間全体を扱う作品群を指す総称として用いられ、1990年代以降、爆発的な普及を見ることとなる。それに伴って、インスタレーションに関する様々な研究が為されてきており、それらの議論では、特に「観客の関与」が中心的役割を演じている。

「観客の関与」を中心に論じた研究として、クレア・ビショップの『インスタレーション・アート：批判的歴史』およびユリアーネ・レーベンティッシュの『インスタレーションの美学』³⁾が挙げられる。レーベンティッシュは、「演劇性」、「インターメディアリティ」、「サイト・スペシフィシティ」という、しばしば語られるインスタレーションの三つの特徴を手掛かりとしながら、それらが如何にインスタレーションにおける観客の経験を構成しているかを論じるのであるが、彼女自身が序論で断っているように、そこでの議論は「インスタレーション・アートの発生を再構築したり、その実際の多様性に対する暫定的な見通しを与えたりすること」⁴⁾に向けられてはいない。むしろ、彼女の関心は、芸術独自の領域が物的対象としての作品の分析からではなく、その経験の分析によって初めて獲得されるということを示すことにあり、そのためにインスタレーション・アートを手掛かりとしているにすぎない。

他方でビショップは、「観客の直接的な現前を要請することが、インスタレーション・アートの鍵となる特徴だといってほぼ間違いないだろう」⁵⁾として、作品に対する観客の関わり方を四つの仕方に分類して分

析する。そうして、インスタレーションが「我々の主体性の真の本質を断片化され、脱中心化されたものとして明らかにし」、「我々がそのような〔主体性の〕モデルに適合し、世界における行為、他者に対する行為を取り決めるための能力を改善しうることを含意している」⁶⁾と結論づけている。しかし、序論で「インスタレーション・アートは身体化された観客を前提としている」⁷⁾と彼女自身が強調しているにも関わらず、その結論では、観客の身体的重要性はほとんど論じられていない。また、レーベンティッシュの論じた「インターメディアリティ」や「サイト・スペシフィシティ」といった特徴に関する考察もなされていない。

それに対して、本稿では、観客の身体性を議論の中心に据えつつ、「インターメディアリティ」と「サイト・スペシフィシティ」をそこへと回収することで、インスタレーションにおける観客の身体性が演じる役割を明らかにする。まず、第一章では、作品経験の成立における場や観客の重要性を最初に主題化したミニマル・アートをインスタレーションの先駆と見なし、そこでの観客の位置付けを明らかにすることで、それらの作品経験において観客の身体性・運動性が重要な役割を演じていることを示す。第二章では、ミニマル・アートの理論的源泉となったメルロ＝ポンティの知覚論⁸⁾を参照し、その〈身体図式〉という概念を手掛かりとして、作品経験における観客の身体性と場との関連について考察する。そして、第三章では、日常的な素材と特定の場が具体的なインスタレーション作品の経験においてどのように機能しているかを分析する。そうして、インスタレーションが、日常的な素材および特定の場との関連において観客の運動を誘発し、そこでの特異な経験において自らの知覚、すなわち世界との関係に対する反省を促すことによって、観客の身体図式の組み替えを引き起こすものであることを明らかにする。

1. ミニマル・アートにおける観客の属性

作品を構成する要素として観客を取り入れる傾向は、マイケル・フリードが論文「アートと客体性」の中でミニマル・アートを糾弾する際に用いた〈演劇的〉という言葉に含意されているもののひとつである。フリードによれば、「リテラリスト〔＝ミニマリスト〕の感性は演劇的である。というのも、まず第一に、観客がリテラリストの作品に出会う

実際の場面に関わっているからである。〔ロバート・〕モリスはこのことを明らかにする。かつてのアートにおいては、『作品から得られるべきものは厳密に作品の中にあった』のに対し、リテラリストのアートの経験は、或る状況におけるオブジェクトの経験である——それは、ほとんど定義上、観客を含んでいる⁹⁾。作品の経験に状況や観客を含むことをフリードは〈演劇的〉という言葉で否定的に語るのだが、彼が直後に引用するモリスの文章では、むしろそのことが肯定的に捉えられている。「より優れた最近の作品は、作品から諸関係を引き出し、それらを空間、光、観客の視野の関数としている」¹⁰⁾。すなわち、モリスにとっての「より優れた作品」とは、単に作品の内部における諸関係によって構成されるものではなく、周囲の環境や観客との関係において成立する、フリードの言う〈演劇的〉な作品なのである。そして、冒頭で引用したビショップの文章に見られるように、今日ではこの演劇性がインスタレーションの特徴として肯定的に用いられるようになっている。したがって、〈演劇性〉という言葉の下で意味されているミニマル・アートにおける観客と作品との関係が、インスタレーションにおけるそれらの関係と同じものだと考えて良いだろう¹¹⁾。

〈演劇性〉によって指示される観客の関与について考察する前に、まず、それを近年のインタラクティブ・アートに見られるような、作品が観客をその一部として利用するような関係と区別しておく必要がある。例えば、2007年のヴェネツィア・ビエンナーレにおけるメキシコ・パビリオンで展示されたラファエル・ロサノ・ヘンメルの作品《パルス・ルーム [Pulse Room]》(2006)は、観客の心拍を読み取る装置と、天井から吊された百個の電球からなる作品である(図1)。観客は、その装置を通じて自身の心拍のリズムを電球に伝え、そのリズムに合わせて目の前の電球が明滅する。そして、次の観客が同様に心拍を電球に伝えると、前の観客の与えた明滅が次の電球へと移動し、そうして次々に来場者の心拍のリズムが電球の明滅として百個の電球に順に保存されていく。ここでの観客の関与は、その心拍のリズムが作品の素材となるところにある。

これに対して、ミニマル・アートにおける観客の関与は、あくまでも観客が観客として作品を知覚するという点に重点が置かれている。モリスは、上で引用した箇所が続けて次のように述べている。「観客は、



図1 Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Room*, 2006

様々な位置で、光や空間的コンテキストが変化する状況の下で対象を把握することによって、彼自身に関係を成立させていることを、以前よりも良く意識するのである」¹²⁾。モリスは、作品を成立させる諸関係を観客や環境といった外部に求める、と語る際、このように、観客をあくまでも作品対象を知覚する存在として保持しつつ、その関係の変数として取り込んでいる。

そして、そのことはカール・アンドレの耐火レンガやダン・フレヴィンのネオン管のようなレディ・メイド、あるいはモリスの〈ユニタリー・フォーム〉のような、それ自体としては意味を担い得ないほどに単純な形体を用いることによって可能となる。フリードは、アンソニー・カロの彫刻を、「個々の要素が互いに意義を与え合うのは、まさにそれらの並置によってであり、カロのアートにおいて見るに値するものすべてはそのシンタクスにあるということは、そのような趣旨においてである。すなわち、それは意味の概念と解きがたく結びついているのだ」¹³⁾と評価し、諸部分による構成が言語的なものであることを強調する¹⁴⁾のだが、ミニマル・アートの作家たちは、カロらの作品における諸部分からの構成にアントロポモルフィズムを見出し、それから逃れるために内的な意味を見出し得ない形体を用いたのであり¹⁵⁾、それゆえに、作品の意味を成すシンタクスは、作品内部の構成によってではなく、設置されたオブジェクトと観客との関係によって構成される。

このことについては、ロザリンド・クラウスが、論文「ダブル・ネガティブ：彫刻のための新しいシンタクス」の中で詳細に考察している。彼女によれば、ミニマル・アートの彫刻家たちは、このような単純な形体の利用に際して、「彫刻された形体の内部性を否定すること——あるいは少なくとも、諸形体の内部をそれらの意義の源泉としないことを意図していた」¹⁶⁾のであり、「意味の外部性を表明することから始めた」¹⁷⁾のである。クラウスは、このことをモリスの《無題(Lビーム)》〔*Untitled*

(*L-Beams*)》(1965-67)を記述することによって説明している(図2)。「如何に明確に我々が、これら三つのLは構造的にもサイズのにも同一であるということを理解するだろうとしても、それらを同じように見ることは不可能である。それらオブジェクトの類似性という『事実』



図2 Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965-67.

は、経験に先立って存在する論理に帰属している。なぜなら、経験の瞬間には、あるいは経験においては、これらのLは論理を打ち破り、それらは『異なって』いるのである¹⁸⁾。クラウスがここで注目しているのは、ミニマル・アートの作品においては、対象の論理的事実としての客観的構造ではなく、その経験における現れの変化こそがその作品の意味だということである。マイケル・フリードがミニマル・アートの作品を、アンソニー・カロの作品との比較において、「汲み尽くすべきものが何もない¹⁹⁾と批判したこととは反対に、クラウスは、「この三つのLの現れの『差異』こそがミニマル・アートの彫刻的意味であり、この意味は、それら三つのLの形体と経験の空間との関係に依存している²⁰⁾と述べる。すなわち、フリードがカロの作品において、その意味を作品の諸部分のシンタクスに由来するものとして理解していたのに対して、ミニマル・アートのオブジェクトは、それ自体は単一の形体であるが、その外部にある環境や観客と関係づけられることによってシンタクスを成し、それが作品の意味となるのである。

ミニマル・アートの作品経験において、観客は、対象の無意味さゆえに、その現れの変化に、そして、その変化を生み出している環境と自身の運動とを意識する。そして、このような経験が成立するためには、インタラクティブ・アートのように観客が作品の素材として取り込まれるのではなく、あくまでも外部から作品を知覚する動的な観客がいなければならない。

インスタレーションにおける観客の関わり方も、ミニマル・アートにおけるように、あくまでも観客として作品を経験する〈演劇的〉なものである。そのうえで、両者を区別するのは、まず作品が設置される場の違いである。すなわち、ミニマル・アートの作品がホワイト・キューブという芸術経験のために用意されたモダニズムに特徴的な中立的空間に設置されているのに対して、インスタレーションは展示空間のみならず、その外部に広がるあらゆる場所に設置されうるのであり、そうしてあらゆる場が持つ特殊性を浮かび上がらせる。それゆえ、インスタレーション・アートにおいては、ホワイト・キューブですら、もはや中立な場ではなくなり、モダニズムのイデオロギ的装置であることが明らかにされる。

次の章では、インスタレーションにおける場の問題と観客の身体との関係について、メルロ＝ポンティの身体図式という概念を手掛かりに考察する。

2. 芸術経験における場と身体図式

ホワイト・キューブは、「外部の世界が入ってはならず」、「時間とその変転によって触れられることのない」²¹⁾モダニズムの展示空間を指し、そこで「我々は、自身の人間性を断念し、脱身体化された〈眼〔the Eye〕〉を持つ実質のない〈鑑賞者〔the Spectator〕〉になる」²²⁾。すなわち、モダニズムの作品経験が前提とするホワイト・キューブは、作品経験のための中立的空間であり、自律した対象としての絵画や彫刻を、周囲からの雑音無しに観客に提示することを可能にするための装置なのである。

しかし、そこではまた、作品を周囲から切り離して知覚するための、鑑賞者の適切な態度も要求され、養われてきたと言えるだろう。すなわち、絵画の場合、鑑賞者はその絵画が最も適切に知覚されうる距離をとるのであり、その結果として、周囲の環境、すなわち展示空間が知覚から排除されうる。このような知覚と身体的運動との不可分な関係について、モーリス・メルロ＝ポンティは、1962年に英訳され、ミニマル・アートの理論に影響を与えたとされる『知覚の現象学』で、次のように述べている。「私が『対象をもっとよく見ようとして』、それを私の方へ

近寄せたり、またはそれを指の中で回してみたりするのは、私の身体のそれぞれの姿勢が、私にとっては一挙に或る光景を成就する能力であり、それぞれの光景は、私にとって、或る運動感覚的状况においてあるところのものだからである。言い換えれば、それは、私の身体が諸々の事物を知覚すべくそれらの前で絶え間なく見張っており、また逆に、すべての現れが私にとっては或る身体的姿勢の中に包含されているものだからである、したがって、私が現れと運動感覚的状况との関係を知っているのは、或る法則によってとか、或る公式の中でではなく、私が身体を持ち、そしてこの身体によって私が世界に対する手掛かりを持っているからなのだ²³⁾。すなわち、知覚とは、それを成就するための適切な身体的運動の結果可能となるものであり、ホワイト・キューブでの観客は、自身の身体に由来するノイズを縮減するために、作品から適切な距離を置いて静止しつつ鑑賞し、作品に含まれている要素のみを知覚するような態度をとるのである。さらに、メルロ＝ポンティによれば、この知覚と身体的運動との関連を、我々は法則や公式においてではなく、身体において知っているという。

この身体的な知について、メルロ＝ポンティは習慣的に獲得されるものとしての〈身体図式〉という概念との関連で、いくつかの例を挙げながら説明している。「たとえば、ダンスの習慣を身につけることは、分析によって運動方式を見出し、この理念的な見取り図を辿りつつ、歩いたり走ったりの既得の運動の助けを借りてダンスの運動を再構築することだ、と考えるべきだろうか。けれども、新しいダンスの方式が一般的な運動性のいくつかの要素を統合してくるためには、その前にまず、その方式が運動性の是認のようなものを受け取っているのだからなければならない。しばしば語られたように、身体こそが運動を〈把握し〉、運動を〈了解〉するのである。習慣の獲得は、確かにひとつの意味の把握であるが、しかし、それは運動的な意味の運動的な把握なのである²⁴⁾。ここでは、習慣が身体を運動を通して獲得されるというのみならず、そもそも、意味の把握、すなわち知というものが、身体と関わっていることをも示唆している。次のタイプストの例でそれは明確になる。「タイプライターを習得するのに、何も語を構成している各文字がキーボード上のどこにあるかを指摘できるようになる必要はない。[...] 問題は、手の中にあって身体的努力によってのみ得られる知であり、これは客観的

な指定によっては翻訳不可能なものだ」²⁵⁾。したがって、メルロ＝ポンティが身体的な知について語る時、それは、身体の運動を通して習慣的に獲得されるものであり、それが身体図式として、我々の行為を規定していると考えられる。

メルロ＝ポンティの身体図式概念は、広汎な射程を持ち、またメルロ＝ポンティ自身も厳密な定義を与えていないのだが、ここでは本稿において重要だと思われる以下の点を確認しておく。すなわち、身体図式が習慣的に獲得されるものであること、各々の環境における行為および知覚は身体図式に基づいていること、その際、我々は身体図式に対して無自覚であること、である。

先に述べたように、ホワイト・キューブにおける作品経験は、自律した対象としての作品以外の要素、すなわち環境や観客自身をノイズとして知覚の対象から排除するような態度の下に成立している。このような、特にモダニズムにおいて顕著な鑑賞態度を、ここではさしあたり〈芸術的身体図式〉と呼ぶことにする。このような身体図式は、しかし、ミニマル・アートの作品経験において変化を迫られることになった。マイケル・フリードが『アートと客体性』でミニマル・アートの作品には汲み尽くすべきものがないというのは、あくまでも作品を自律的な対象として捉えているが故である。すなわち、モリスやクラウスが言うように、ミニマル・アートの作品の意味は外部の環境や観客といった、ホワイト・キューブではノイズとして排除されてきたものとの関係において、初めて獲得されるものなのである。したがって、メルロ＝ポンティが「習慣の獲得とは身体図式の組み替えであり更新である」²⁶⁾と述べるように、ミニマル・アートの作品経験に際して、観客は自律した対象として作品を知覚するのではなく、その環境や観客自身も作品を構成する要素として知覚対象とするべく、身体図式の組み替えが生じたのである。

ミニマル・アートは、確かに観客の運動を作品の要素として取り入れ、ホワイト・キューブの内部に時間性を、モダニズムにおける経験の瞬間性〔instantaneousness〕に代えて持続〔duration〕を持ち込んだのだが、ハル・フォスターが端的に述べるように、「ミニマリズムは、ギャラリーや美術館をイデオロギーの装置として考慮するほどには、主体を象徴的秩序の中に位置付けられた性別を持つ身体として考慮していな

い」²⁷⁾。確かに、ミニマル・アートは、環境と観客の運動とを作品の成立要素として取り込むことによって、ホワイト・キューブというシステムによって確保されていた作品対象の自律性を解体し、外部へと関係を拡張したが、そこで関係づけられる場や観客は、依然として中立的なものとして想定されていた。その点で、ホワイト・キューブの究極の意味とされる「特定の社会的目的のために偽装され、改変された、生を抹消する超越的渴望」²⁸⁾を完全には克服していなかったと言える。その克服は、ホワイト・キューブという閉じた領域の外部にまで作品の関係を拡張し、中立的な空間ではなく、様々なコンテクストの内部にある特定の場を持つ日常的世界、すなわち生へと作品を関係づけることによって、あるいはホワイト・キューブさえも特定の文脈に結びつけられた特殊な場として扱うことによって達成されるのであり²⁹⁾、そうして、主体もまた、中立的な鑑賞者ではなく、「象徴的秩序の中に位置付けられた性別を持つ身体」として考慮されることになるのである。

3. 身体図式の阻害によるその開示と組み替え

生と芸術との連関は、他方で、使用される素材によっても推進される。インターメディアリティは、多くの場合、モダニズムにおけるメディア・スペシフィシティとの関連において論じられてきた。すなわち、モダニズムは、個々の芸術が各々のメディアムに固有な表現を純化させていくことによって、芸術の領域が確保されると考えていた³⁰⁾のに対して、モダニズム以後、諸芸術間の領域横断性が進み、メディアムの特性を追求することの意義が疑われていったということである³¹⁾。

しかし、本論では日常性との関連という側面からインターメディアリティを捉える。「[ジム・] ダイン、[クレス・] オルデンバーグ、[アラン・] カプローのエンヴァイロメントが強く結びつけられていたひとつの方法は、ジャンク素材の使用にあった。『ジャンク』の美学が支配的なのは、これらの作家が自身の作品と日常生活との連続性を目指していたからだった」³²⁾とライスが言うように、実際、作家たちが実践において日常的素材を用い始めたのは、芸術と生とを結びつけるためでもあった。このことをライスは、「それ〔ジャンク素材を使った作品〕がまったく新しいアートであり、非伝統的で、気取っていないものであると



図3 Allan Kaprow, *Words*, 1962.

自身の作品を販売する店舗とスタジオを合わせたスペースを開いたオルデンバーグの《ストア [The Store]》(1961)に見られるように、彼らの方法論は、日常的素材を用いることによって、観客の日常的行為（書き込むこと、買うこと）を促すことでもあった。この方法論において重要なのは、単に日常的事物を素材として利用するというのではなく、むしろ、そのような素材の使用が、ホワイト・キューブでは禁止されていた日常の様々な行為を作品経験に取り入れることを可能にするということである。したがって、ここで芸術と結びつけられているのは、日常の多様な行為、普段の生活で我々の身に染みついた行為なのであり、素材はその呼び水のひとつでしかない。

この方法論は、現在のインスタレーションでも利用されている。例えば、フェリックス・ゴンザレス＝トレスによるインスタレーションには、展示空間に包装されたキャンディを敷き詰めて、観客がそれを持って行くことができるという一連の作品がある（図4）。そこに置かれているキャンディは、それを手にとって口に含むという一連の行為へと観客を誘う。しかし、上に挙げたエンヴァイロメントの作品と異なる点は、それが置かれている場所との関係である。《ワーズ》では、観客が紙に書き込むという行為は、その環境によってあらかじめ許可されてい

いうメッセージをも伝達した。

[...] ジャンクの使用は、ハイ・アートとそれが伝統的に仕えてきたエリートの観客に対する攻撃として理解されてよいだろう³³⁾と解釈している。すなわち、身近な素材を使うことで、アートにおけるエリート主義を批判し、アートをより身近なものにする意図があったと解釈されている。しかし、他方で、来場者のために筆記用具を用意し、ギャラリーの壁に貼られた紙に自由に書き込みができるようにしたカプローの作品《ワーズ [Words]》(1962：図3)や、

るし、《ストア》では、それが店の形態を取っている時点で、観客が買い物をすることの可能性を暗黙の内に了解している。しかし、ゴンザレス＝トレスの作品の場合、それは展示空間の中に置かれているのであり、そ



図4 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Placebo-Landscape-for Roni)*, 1993.

こでは通常、作品に触れることができないという不文律がある。すなわち、第二章で述べた、伝統的芸術経験において養われてきた〈芸術的身体図式〉が作動するホワイト・キューブなのである³⁴⁾。それにもかかわらず、時にキャプションに促されさえして、キャンディを手を取る行為は、まさにあの〈芸術的身体図式〉の抵抗によってこそ、より強く自覚されることとなる。そうして、ここでの「キャンディを口にする」という行為は、習慣的に繰り返される無数の行為のひとつではなく、代替不可能な、反復不可能な特異性を持った行為として身体に刻み込まれる。

すでに述べたように、インスタレーションにおいて重要なのは、日常性そのものではなく、むしろ、それを利用することをひとつの手段として、観客が自らの身体に染みついた習慣と自身の固有な身体的行為、〈芸術的身体図式〉をも含むあらゆる習慣を浮かび上がらせることである。

それゆえ、2003年のヴェネツィア・ビエンナーレでのスペイン・パヴァイリオンにおけるサンティアゴ・シエラ作品《空間を囲む壁 [Wall Enclosing a Space]》(図5)は、日常的な素材を使ってはいないものの、観客に自身の行為と身体的属性を自覚させる。この作品では、スペイン・パヴァイリオンの入り口がコンクリート・ブロックによって塞がれ、来場者が中に入れないようになっている。ただし、スペインのパスポートを所持している場合のみ、建物の裏側にある入り口で入国管理官にパスポートを提示することによって、中に入ることができる。この作品において観客は、誰もが展示空間に入れるということが観客の中立性を前



図5 Santiago Sierra, *Wall Enclosing a Space*, 2003. エントランス (上) および裏口 (下)

提としていることに気づくと共に、自身が固有の属性（この場合は国籍）を持っていることを自覚するのである。しかし、それは単に情報として自身の属性を知ることとは大きく異なる。というのも、この作品では、実際に観客が入国管理という権力機構において、自らの異邦性を突きつけられるのであり、いわば、実際の行為を通して身体に刻み込まれるのである。そうして、これまでは展示空間へ入ることが暗黙の内に承認されていたのに対して、そのような経験以降、自身の観客としての中立性が必ずしも保証されていないという疑いをもちながら「展示空間への入場」という行為が行われることになる一方で、日常社会における「入国管理」というシステムが、単に習慣的なものとして看過されるのではなく、我々の自由な交通を妨げるためにいつでも機能しうるものとして、まさに「知覚」の対象となり、認識されるようになるのである。

そして、この点においてこそ、インスタレーションが芸術と生を結びつけるのである。すなわち、インスタレーションの経験において、我々は知覚をも含む自らの行為を自覚すると同時に、それら行為を規定している身体図式の組み替えが生じるのであり、そうして獲得された新たな身体図式は、私の身体という乗り物に乗って、作品経験の領域から日常生活の領域へと運ばれ、我々の行為を規定するものとして機能し続けるのである。

結 論

伝統的な芸術経験は、外界から隔絶されたホワイト・キューブの内部で行われる。そこでは、作品の意味は自律的な対象の内部にのみ存在す

るのであって、それを鑑賞する観客はその作品の意味にとって無関係で、中立なものとして想定される。それゆえに、伝統的芸術作品は、〈その作品を経験したのは誰か?〉ということを経験することなく、誰もが客観的に作品の質を評価することができる。しかし、インスタレーションはそうではない。従来のインスタレーション研究が「観客の関与」を重視したように、インスタレーション作品の意味は、あくまでも観客との関係の内にある。それゆえに、インスタレーションは作品の客観的構成からは正しく理解することはできない。むしろ、作品と観客との間に生起する経験から理解する必要がある。

この経験へと観客を誘い込むために、インスタレーションは日常的な素材や場を用いる。伝統的な芸術経験の場であるホワイト・キューブや伝統的素材によって作られた絵画および彫刻などは、見ること以外の観客の行為を禁止するのに対して、日常的な場や素材は、観客を様々な行為へと導く。そして、両者の違いは、所与の環境における行為を規定する〈身体図式〉から理解される。伝統的芸術は観客の〈芸術的身体図式〉を作動させるのに対して、インスタレーションは日常的身体図式を作動させる。そうして、インスタレーションは日常との連関を保持しつつも、普段は意識されない自らの〈身体図式〉を、芸術経験という特殊な経験を通じて自覚させると共に、組み替えるのである。

「インスタレーション・アートが含意するのは、[...]我々が世界における行為、他者に対する行為を取り決めるための能力を改善しうることである」という冒頭で引用したビショップの結論は、観客が身体を持つ者であるとして、しかも、中立的で抽象的身体ではなく、各々が習慣的に身につけた身体図式を備えた身体を持つ者であるという視点から読まれることで、より具体的なものとなる。すなわち、インスタレーションの経験において観客の身体図式の組み替えが生じるのであるが、そうして獲得された新たな身体図式は、観客が日常生活へと戻っても保存されているのであり、その身体図式において、世界における、他者に対する行為が改善されうるのである。作品経験と日常とは、この身体において繋がっているのである。そして、この連続性ゆえに、インスタレーションは、モダニズムが芸術の領域内の問題のみに関わっていたのに対して、知覚のみならず、政治的、社会的、ジェンダー的、人種の問題などを主題として扱うのに有効なのである。というのも、インスタレーショ

ンにおいては、それらの問題が単に情報として与えられるのではなく、実際に自らの身体をもって経験されるのであり、その経験を通じて、我々の世界との関わり方を更新することができるからである。

注

- 1) Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (New York: Routledge, 2005), p.6.
- 2) 同ページにおいて、ビショップは「Installation」という語が絵画などの伝統的な展示に対しても適用されている点を指摘し、作品としての「インスタレーション・アート [Installation Art]」と展示としての「アートのインスタレーション [Installation of art]」を次のように区別している。「アートのインスタレーションは、それが含んでいる個別の作品に対して二次的な重要性しか持たないが、インスタレーション・アートにおいては、空間とそこに含まれる諸要素の調和とが、それらの全体性において単一の実体と見なされる」。
- 3) Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003).
- 4) *Ibid.*, p.7.
- 5) Bishop, *Installation Art*, p.6.
- 6) *Ibid.*, p.133.
- 7) *Ibid.*, p.6.
- 8) メルロ＝ポンティの知覚論とミニマル・アートの理論との関係については以下を参照。James Mayer, “Der Gebrauch von Merleau-Ponty,” in *Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Sabine Sanio, Nina Möntmann, Christoph Metzger (Ostfildern: Cantz, 1998), pp.178-187.
- 9) Michael Fried, “Art and Objecthood,” in *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p.153.
- 10) Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part II (1966),” in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed., Gregory Battcock (Berkeley: University of California Press, 1995), p.232.
- 11) 実際、レーベンティッシュは『インスタレーションの美学』の第一章「演劇性」においては、インスタレーションとミニマル・アートをほぼ区別することなく扱っている。Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, pp.21-78.
- 12) Morris, “Notes on Sculpture, Part II,” p.232.
- 13) Fried, “Art and Objecthood,” pp.161-162.
- 14) フリードは、ミニマリズムの批評家たちとは異なった観点からメルロ＝

- ポンティを参照し、カロの彫刻が前言語的身振りとして経験されるものと捉えている。フリードにおけるメルロ＝ポンティの理解については以下を参照。James Meyer, “Der Gebrauch von Merleau-Ponty,” pp.180–183.
- 15) フリード自身が言うように、「ほとんどの彫刻の『部分部分の』、『関係的な』特徴は、〔ドナルド・〕ジャッドによって、彼がアントロポモルフィズムと呼ぶものに結びつけられている。〔…〕そうした『多部分的』、『語尾屈折的』彫刻に反対して、ジャッドとモリスは、全体性、単一性、不可分性の価値を主張した」。Fried, “Art and Objecthood,” p.150.
 - 16) Rosalind Krauss, “Double Negative : A New Syntax for Sculpture,” in *Passage in Modern Sculpture* (Cambridge : MIT Press, 1977), p.254.
 - 17) *Ibid.*, p.266.
 - 18) *Ibid.*, p.267.
 - 19) Fried, “Art and Objecthood,” p.166.
 - 20) Krauss, “Double Negative,” p.267.
 - 21) Brian O’Doherty, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley : University of California Press, 1999), p.15.
 - 22) *Ibid.*, Introduction by Thomas McEvelley, pp.9–10. また、ここで言われている〈眼〉とは、「ただ形式的な視覚的手段にのみ関係する脱身体化された能力」を、〈鑑賞者〉は、「そこから〈眼〉が発し、その間は他に何もしいない自己の弱められ、漂白された生」を意味する。*Ibid.*, p. 9.
 - 23) メルロ＝ポンティ『知覚の現象学 2』、竹内芳郎・木田元・宮本忠雄訳、みすず書房、1974、p.157.
 - 24) メルロ＝ポンティ『知覚の現象学 1』、竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967、p.240.
 - 25) 同書、p.241.
 - 26) 同書、p.239.
 - 27) Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge : MIT Press, 1996), p.43.
 - 28) O’Doherty, *Inside the White Cube*, Introduction, p.12.
 - 29) トーマス・マケヴィリーは、オドハティの著作が「ホワイト・キューブの殺菌された手術室に対して、世界の現実の生を防護すること」であると述べており、ホワイト・キューブの対立物が現実の生であることを示唆している。*Ibid.*, Introduction, p.12.
 - 30) このことを最も明確に示すのは、グリーンバーグによる以下の文章である。「すぐに明らかになったのは、各々の芸術の権能にとって独特で固有の領域とは、それら各々のメediumの本性において独特なものすべてと一致するということである。自己批判の課題は、他の芸術のメediumによって借用されている、あるいはそれらから借用してきていると思われるあらゆる効果を、各々の芸術に特有な効果から除去することとなった。こ

うして、各々の芸術は『純粹』にされ、その『純粹さ』の中に、その芸術の自律性の保証と同じく、その質の諸基準の保証が見出されるだろう」

(Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *The Collective Essays and Criticism*, vol.4 [Chicago: The University of Chicago Press, 1993], p.86)。

- 31) 例えば、レーベントィッシュは前掲書の「インターメディアリティ」と題された章で、グリーンバーグ的思想の支配から脱することによって、芸術固有の領域が、メディアムに対する反省に基づく制作物においてではなく、芸術経験の構造において明らかにされると述べている。Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, p.80.
- 32) Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge: MIT Press, 1999), p.21.
- 33) *Ibid.*, p. 22.
- 34) ホワイト・キューブは、定義上、見ること以外の行為が禁止されているものと考えられている。「区別された自律的な〈眼〉の活動の強度のために、我々は生と自己との低減された水準を受け入れる。古典的なモダニズムのギャラリーでは、教会でのように、人は普通の声で話さない。笑ったり、食べたり、飲んだり、横になったり、眠ったりしない。病気になったり、狂ったり、歌ったり、踊ったり、愛し合ったりしない」(O'Doherty, *Inside the White Cube*, introduction, p.10)。