

2020 年度学位論文（博士）

芸術体験としての「読書行為」における読者の役割

—アーティスト・ブックスとコーススの作品分析を中心とした考察—

(The role of readers in 'Act of Reading' as an artistic experience

—A study focusing on Artists Books and artworks by J. Kosuth—)

京都芸術大学大学院
芸術研究科芸術専攻
姜 亞妙

目次

序章 研究の背景及び目的	2
第一章 20 世紀書物の変異と拡張	7
第一節 書物のメディア性への再考	7
第二節 アートとしての書物	9
第三節 アートとして「読まれる」ことの意義	13
第二章 コスースとの作品から考える読書	17
第一節 アートと言葉：「読む」アート	17
第二節 作品読解のプロセス	24
第三節 テキストと空間性による読書	28
第三章 演劇的体験としての読書	33
第一節 テキストと鑑賞者の相互関係	33
第二節 自律したテキストへの実践	37
第三節 「読者」の創造的な役割への探究	42
終章 行為としての読書	47
【注】	50
【参考資料】	53
【図版】	56

序章 研究の背景及び目的

書物とは、まず「物」である。それでは、その「物」を作る人は誰だろう。書物において、「制作者」という言葉はあまり使われていない。それより「著者」と表現されることが多い。それは書物において「物」は副次的要素であって、その本質が「書」にあることを示している。そして書物にはもう一つの主体、「読者」の存在が不可欠である。書物とは「読みもの」であり、そして「読まれる」という動詞には著者と読者との関係性、書物の意味生成、という基礎的な原理が含蓄されているのである。

本来「記録」のために考案された書物において、「文字」の存在は必然であった。書物の歴史は、すなわち文字の歴史であるともいえるだろう。文字は人類の歴史でもある。書物そのものは命に直接関わってくる衣食住のようなものではないが、それを支える根底には書物が在った。その意味で「本は文明の旗だ」¹という恩地考四郎の言葉にも頷ける。記録することは生存と繁盛のための、人間の基本的な欲求であったかもしれない。文明の発展には必ず「文字」の存在があり、「文字」がその存在感を現すために書かれることは当然のことで、書くためには書く道具と書かれるオブジェが必要である。そのオブジェは時代によって、そして文化圏によって、洞窟の壁から石板、植物、動物の皮など、様々な素材に頼ってきた。

人類と文字の長い歴史に比べて、現在、わたしたちがほとんど同じ「記録オブジェ」を使用し、それを「書物（book）」という共通の名称で共有しているのはわずかの時間である。この名称が提示される際、今は世界の誰もが四角形の紙を束ねた六面体を連想するだろう。一定サイズの紙に何かが印刷（記録）され、それを綴じて表紙をつけるなど、ある程度の定型化されたものをわたしたちは「書物」（あるいは「本」）と呼んでいる。それは書物が普及されるうちに自然と、書物に対する一定の規格、社会的約束が形成されたためである。このような意味で書物は一種の「製品」に近いものであると認められる。

マクルーハン（Marshall McLuhan, 1911-1980）は「印刷本は史上初の大量生産物であったが、それと同時にやはり最初の均質にして、反復可能な「商品」でもあった。」²

と指摘する。大量生産には一定の需要が従うが、かつて「文字」は誰もが読める、書けるものではなかった。「文字」自体が特権層の専有物であった昔のことを考えてみると、その時代の書物（文字を盛る容器）は非常に貴重なもので、書物に盛り込まれた言葉によって神聖なものにもなり、絶対的な権力にもなれた。無論のこと、そこには書物の制作にかかる費用や技術、かなりの努力が伴う必要があったことも認められるが、一冊の本が莫大な影響力を果たすほど、書物がもつ象徴的意味、そしてその波及効果は相当のものであった。

また書物はオブジェとして必然的に、その造形性による美意識も揃えてきた。先にも述べたように書物が盛り込んでいる内容と同一化された書物は、それに相応しい格好をつけられた。しかし、その裏面には技術力と資本力に直結した特権性をもったメディアとしての傾向もみられる。

書物の外見や美的要素に新しい傾向が現れてきたのは、18世紀から19世紀にかけてのことで、新しい印刷技術や紙の大量生産、急激に成長した出版業界の中で書物が民衆へと普及されることになる。その過程で象徴的・装飾的な要素が強かった書物の造形性がより実用性と機能性を加えたモダンなデザインへ向かうのである³。

そして印刷や製本の技術が実用化された19世紀の書物において、「本の美」というものは、文字の装飾と収録される挿絵の美的造形性に繋がるが、このような要素は現代の書物のデザインの基盤となるもので、書物の製本、表紙、ページのレイアウト、タイポグラフィなどへと拡張されていく。

さらに写真の複製やカラー印刷などの技術の多様化が進み、書物はアーティストたちの新しい表現の場として浮かび上がる。書物のための表現ではなく、アーティストの表現メディアとして書物を取り入れられるのである。アーティストによる書物の造形性・メディア性への探究が続けられる一方、20世紀後半、世界規模で急変する社会状況の中で現れてきた様々な芸術運動と共に、旧来の書物の概念から脱皮を図る新たな見方の書物が登場する。それらはアーティスト・ブックス、ブック・アート、ブック・オブジェなどと呼ば

れ、美術の新しいジャンルとして位置を占めた。

昨今では、本に関連する展覧会やアートフェアなどをしばしば目にすることが少なくない。世界的なブームであるアートブックフェア⁴など、アーティストが書物を積極的に活用し独自の表現として立ち上げることはもう新しいことではない。さらに電子書籍、電子出版など、書物に関わるメディアも多様化していく中、こういった変化は自然と書物と読者との関係性、そして読書の方式にも変則をもたらした。その中で、わたしたちは何を書物と認識し、どのような感覚で読書を行っているのか。読書が行われる最低限の条件とは何か。ここでアートはどうかかわっているのだろうか。今まで当たり前に関わっているもの、あるいは書物ではないと思っていたものが、実はそうではないかもしれない。さらにその範疇の識別が難しくなった現代のアートのなかで「書物」はどのように分類できるのか。その解答にたどり着くためには目に見える事実要素ではなく、目には見えない原論的な関係解釈の中からヒントを得られるのではないだろうか。

本研究は制作者の側から上記のような問いに従って真剣に向き合い、アートとして書物とは何か、鑑賞者はどのような経路で読書を行い、それが芸術体験に繋がるためにアーティストの役割とは何か、といった問題への考察である。さらに、制作の実践を通して理論の具現化を目指す。

本論で「アーティスト・ブックス」という用語が使われているが、美術館やギャラリーによる規範と同じ脈絡で取り上げた。他方、多数の美術館でアーティスト・ブックス関連の展覧会が企画され、資料化されたが、展覧会の扱いや資料の大部分は時代や思潮またはアーティスト・ブックスのオブジェ性の特徴による分類が多く占めている。本研究はアーティスト・ブックスを紹介する又は、分類や定義することに目的を置いていない。用語を限定するよりも「アートとしての書物」と表現することによってより広い範囲で書物を理解し、書物の概念へ根本的に接近することを求めた。「ブック」であるにも関わらず、読みものとしては強調されなかったアーティスト・ブックスを、視覚的な要素から、さらに、それを読む行為を芸術行為の中で捉えることによって、アーティスト・ブックスに対する

より拡張された視野を提示することを目指す。

本来の書物は「言葉」を伝達する媒介または文献情報を入れるための器のとして存在する。それに対してアーティスト・ブックスはアーティスト自身による発信を含め、その媒体自体がアーティストの「言葉」として同等の資格をもち同じ機能を果たしている。書物の大前提となるのは「読みもの」であることにほかならない。読み物は必ず「言葉」を伴い、それを「読む行為」によって意味が伝達され機能する。書物にとって、その読書体験こそ最も重要である。それでは、わたしたちは何を通して読書体験を行っているのか。単純に文字を読むだけではなく、五感で楽しむ原初的な読書とは何か。アーティスト・ブックスはわたしたちに新たな読書のあり方の提案を示しながら、同じ問いを投げかけている。

従ってこの本論では確実にアーティスト・ブックスとして扱われている作品を取り上げるよりも、アーティスト・ブックスとの関連性について言及されることが少ないジョセフ・コースス（Joseph Kosuth, 1945-）のインタレーション作品を中心的に述べていく。コーススのテキストを用いた作品への接近方法を分析することにおいて読書への新たな見方の提示が期待される。

本論文では「アーティストによる書物」の意味として「アーティスト・ブックス」と称する。また英文表記の「book」を和訳して表記する際に、書物・本・書籍・冊子など、微妙な五感の差を最小化するため、「ブック」とそのまま表記し、日本語では「書物」に統一している。

第一章では、印刷術による書物の多様化と普及化に目を向けたアーティストたち、世界大戦や社会革命など、激動の20世紀に次々と出沒した新思想のアーティスト・グループからメディアとして採択された書物の拡張を中心に述べる。特に20世紀のヨーロッパとアメリカに現れたアーティスト・ブックス、そして美術館とギャラリーでの扱いを調査し、資料として多くの展示図録を参考にしている。主に、作品の付属品ではなく、メインの作品として扱い始めた美術館の傾向を研究することによって、アーティスト・ブックスが提示したアートとしての書物の意義と共にアーティスト・ブックスに対する解釈の限界点を

確認する。そこから、アーティスト・ブックスと評価されているエド・ルシェ（Edward Ruscha, 1937-）とマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）の作品を比較し、アートとしての書物における「読む行為」について考察することによって、アーティスト・ブックスのオブジェ性から離れ、作家・作品・鑑賞者の関係性に注目する。

第二章は、コンセプチュアル・アートで最も重要視される「言葉」の意味と活用、ならびに言葉を用いたコースの作品を重点的に語っていく。実際にコースの作品を例として挙げながら、「読書行為」を通した「芸術体験」について深層的に分析する。コースの作品における「言葉」の機能、「可視性」と「可読性」が当時に進行されることによって表れる多様な解釈のプロセス、さらに空間への拡張による読書の無限性まで、拡張された領域のなかでのアーティスト・ブックスについて考察を進める。さらに鑑賞者における解釈のプロセスをより具体化させ、作品の完成において鑑賞者がもつ必然的な役割に関して明らかにする。

第三章では、本研究を通して構築された論理に基づいて、制作者としての実験を報告する。作品における鑑賞者の読書行為がさらに「演劇的体験」へと繋がっていくことを目指した。その試みとして戯曲のテキストを作品の素材とし、「演者」が存在せず、テキストだけで成り立つ「スペクタクル」について検討した。時間と空間へ拡張されるテキストは立体的な読書体験へと繋がる。そこからジャック・ランシエール（Jacques Rancière, 1940-）の著書『解放された観客』で解釈された「芸術家」と「観客」の関係性を取り上げることで、鑑賞者を単なる受容者ではなく、能動的にはたらく「演者」へと転換されるプロセスを究明した。

最後に、アーティスト・ブックスからコースの作品まで、大きな関連性が目立たなかった作品をアートの中で行われる読書行為にスポットライトをあてて、その行為を通して転換される鑑賞者の立場をあらためて確認する。そして、制作の実践から、作家・作品・鑑賞者の関係構造を具体化することによって明らかになった今後の検討課題を確認する。

第一章 20世紀書物の変異と拡張

第一節 書物のメディア性への再考

キュビズム、未来派、ロシア・アバンギャルド、ダダ、シュルレアリスムなど、20世紀初頭の芸術界は急激な変動と次々に現れる新たな思想で激動の局面を迎えた。前衛芸術運動と呼ばれ、戦闘的な性格も併せもっていたこれらの動きは、数百年間その絶対的な特権性を営んでいた既存の美術を全面的に反駁し、新たな表現形式を生み出そうとした。これまでアーティストの固有のメディアであった絵画や彫刻に替えて、オブジェ、音、ビデオ、ムーブメントなど多様なメディアを融合させ、総合芸術としての傾向を示し、さらに、時にはアーティスト自身がメディアとなり、メッセージを発信するプロセスへの挑戦を試みた。

このような動きは芸術領域全般において多発的に起き、絵画や彫刻と同様に「書物」も例外なくその特権性を喪失することになった。長い間少数の特権層の専有物であった「書物の美」というものは、アーティストによる自由な表現物というよりも、二次的で従属的な複製手段または装飾的な存在であった。高価で貴重なものであった書物は宝石や高級皮革で飾られるなど、宗教的または政治的な意味として扱われ、時には神聖なものとして、時には不敬なものとして影響力を行使してきた。権力と地位の象徴のようなものであった書物がメディアとして、そして製品として変位したのは、印刷技術が発展した17世紀から19世紀にかけてのことである。技術や商業化による書物の多様化と普及化は、書物を大衆的な媒体として位置付け、20世紀初頭、大衆小説や詩集の挿絵に画家たちが協業するようになる。

印刷業界は19世紀中葉からすでにカラー印刷が実用化され、大量の紙の生産までできるようになる。それに従って書籍のマーケットも広がり版画を用いた挿絵本や豪華本も活発に企画されることになり、その流れに当代の画家たちも積極的に関わることになる。このようなアーティストたちによる挿絵本は、19世紀末の代表的な工芸家であるウィリアム・モリス（William Morris, 1834-1896）⁵の「美しい本」とはまた別の傾向をみせる。

ウィリアム・モリスが中世時代をモチーフとした伝統工芸芸術の価値を強調したとするなら、ピカソ、マティス、シャガール、カンディンスキーなどのアーティストたちが関わった挿絵本は、書物のためというよりも、アーティストの作品世界をそのまま書物へと展開したと考えられる。

こういった挿絵本からさらに、アーティストたちは書物のオブジェ性とメディア性にも注目し、活用することを試みる。1909年、詩人マリネッティ⁶の未来派宣言から始まるイタリア未来派は動的なページ・レイアウトや、金属やボルトを使った製本などダイナミックなイメージを感じさせる詩集を出版する。ロシア革命の時期と重なるロシア・アバンギャルドのアーティストたちは、彼らの理想や革命思想を交流するためには適切な媒体であった雑誌や本を積極的に活用する。他にも、既成の印刷物を利用し創造的なコラージュを作ったシュルレアリスムなど、20世紀前半には書物というメディアを活発に活用した、機関紙、雑誌など、多種の出版物が次々と現われた。

このようにアートの世界で「書物」が興隆した理由の中には「詩」の存在があった。アバンギャルドの美術を含め、音楽、演劇など社会全般的な前衛芸術運動の中心には「詩」があり、未来派、ロシア・アバンギャルド、シュルレアリスムも「詩」が主導的役割を果たした。発表の場所が限られていたアーティストたちには、自分らの活動において重要であった宣言やメッセージを伝えるために雑誌や本、機関紙などの媒体が必ず必須であった。思想や作品を発信し、伝達し、また仲間たちと共有すること、それに雑誌や本ほど適切なものはなかったのである。言い換えると、本や雑誌がコミュニケーションのメディアの役割を果たしながら、同時に表現手段ひいては表現そのものでもあったのである。

このような書物の多彩な展開は1960年に入って、ポップアート、フルクサス、ミニマリズムやコンセプチュアル・アートのアーティストに出会うことによって、より挑戦的で実験的な様相を現す。多様なジャンルのアーティストたちから新しく生み出された20世紀の書物はドキュメンテーション、マニフェスト、アンソロジー、ステートメント、マガジン、ダイアリー、カタログ、コレクション、スケッチブックなど様々な名称で呼ばれた。

既存の書物（それとも出版物）の規範から外れたそれらは、挿絵や絵画とも選を異にしたものであって特定の言葉に規定するには多少難解であった。既存書物（codex）の形から型破りの形まで、装丁や文字組み、多様な材料、写真やオブジェの利用など、書物は新たな感覚を盛り込んだ。アーティストたちの表現の場として採択された書物には外形的な要素はもちろん、内容的にも変化が図られた。規範されないこれらの書物は、突然現れてきた全く新しいものというよりも、領域の中から変異、分裂し、他の領域と融合するなど、既存の秩序や規約から制約されずに自由な形態へと流動性をみせた。

第二節 アートとしての書物

1960年代の美術界では、新しい形式の書物の出現に応じて、「アーティスト・ブックス（Artists' Books）」という用語が使い始められる。本来「アーティスト・ブックス」とは言葉の通り、芸術家の本、カタログや画集、あるいは蔵書などを意味するが、1963年に出版されたエド・ルシェ（Edward Ruscha, 1937-）の作品《26のガソリンスタンド 1962（Twentysix Gasoline Station 1962）》（1963）を彼自身が「アーティスト・ブックス（Artists' Books）」と称したことから、「アーティスト・ブックス」はアートの新たなジャンルとして位置を占めることになる。

次々と現れてくるアーティスト・ブックスに美術館やギャラリーも注目し始める。1972年、ロンドンのニジェル・グリーンウッド画廊（Nigel Greenwood Gallery）で異色の展覧会が開かれる。アーティストたちの表現としての書物だけを集めた展覧会で、夫々の名前と呼ばれていた書物が「BOOK AS ARTWORK」という総括的なタイトルで紹介された。この展覧会には1960年から72年まで発行された252点の作品がリストアップされたが、1975年、「アートワークとしての本」のタイトルで同じ企画が日本でも展示され、美術出版社の雑誌『みづゑ』842号（1975年5月）に「本＝アートワーク」という特集として紹介された。

この展覧会をはじめ、1973年にムーア・カレッジ・オブ・アート（Moore college of Art）では「Artists' Books」というタイトルで展覧会が行われた。ルシェの作品以降、「アーティスト・ブックス」という言葉が公式的に使われたのはこの展覧会が初めてで、今まで主役ではなかったアーティストたちの本に光を当て、デイヴィッド・ホックニー（David Hockney, 1937-）、ギルバート&ジョージ（Gilbert Prousch, 1943- & George Passmore, 1942-）、ディーター・ロス（Dieter Roth, 1930-1998）など全く異なるジャンルのアーティストたちの作品が「ブック」という共通点で扱われた。

20世紀現代美術の要衝であるニューヨーク近代美術館（以下MOMA）はかつてアーティスト・ブックスを独立したジャンルとして注目し、その芸術性と多様性に目を向け、1977年「Bookworks」展をはじめ多数の展覧会を企画してきた。1994年企画された「A Century of Artists Books」展は、その以降のアーティスト・ブックス関連の展覧会への指針となった。ウィリアム・モリスの豪華本からポップアートのコマーシャル本まで、195点のアーティスト・ブックスが収録された。

この展覧会で興味深い点はロバート・ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg 1925-2008）の作品《影（Shades）》（1964）〔図1〕をアーティスト・ブックスとして紹介していることである。一番手前のアクリル樹脂に印刷されている「Rauschenberg」と「Shades」という文字以外は、合成された新聞紙イメージしかなかったものの、展覧会の図録では「出版物に含まれた言葉のない本」⁷と記録している。リバ・キャッスルマン（Riva Castleman）⁸はこの作品に対して明確に「ラウシェンバーグ初の本」と示し、アクリル樹脂（plexiglass）をページ（pages）と称した⁹。この複数枚のアクリル樹脂は読者によって自由に再配列されることができた。紙に印刷され綴じられるのが一般的な認識であったときに、ラウシェンバーグの《影》は既存の書物の形態から完全に脱皮した方式で「書物」の物理的特徴を再考させる。

日本でも、1975年「アートワークとしての本」の展覧会以降、アーティスト・ブックスに関わるテーマで様々な展覧会が行われ、多数のアーティスト・ブックスが紹介された。

特に、2000年に開館されたうらわ美術館は、「本をめぐるアート」という企画の下で日本最大のアーティスト・ブックスのコレクションを収集してきた。開館記念展Ⅱとして開かれた「もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—」では、ボナールやピカソなど様々なジャンルのアーティストが挿絵に関わった小説や詩集から、芸術運動における маниフェストやカタログ、そして多様な展開をみせた戦後の本まで、20世紀を代表するアーティストたちの作品が「アーティストの本」として紹介された。

美術館はこのように「新書物」に関して、「アーティスト・ブックス」「ブック・オブジェ」「ブック・アート」「ブックワーク」など、様々な名称を付け、アーティストたちから提示された「アート」と「ブック」の連結点を多様な角度から研究し、究明することを試みた。美術館が書物の存在をアートとして捉え、そのマテリアルや形に拘泥されず、幅広く受けようとしたのは意義をもつだろう。

その一方で、上記、うらわ美術館の「もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—」展の200点を超える様々な本の作品の中で、他の作品たちとは少し性質が異なる作品が一つあった。「本をテーマにした立体作品」として紹介されたクリスト（Christo, 1935-2020）の《梱包されたモダンアート・ブック（Wrapped Modern Art Book）》（1978）[図2]がそれである。通常では「アーティストの本」として扱われる出版物、カタログ、 маниフェストなどの夫々のものはアーティストの活動そのものの重要な一形態として表現されたものであって、既成の書籍を単に包むだけでは「アーティストの本」として成立しないものである。しかし、清里現代美術館の伊藤信吾はクリストの場合はそれが成立し、作品《梱包されたモダンアート・ブック》について「アートワークとしての本」と本来の意味の作品との違いを改めて考えさせると指摘する¹⁰。クリストの作品は徳島県立近代美術館の展覧会「本と美術—20世紀の挿絵本からアーティスト・ブックスまで」展¹¹でもアーティスト・ブックスとして紹介されている。しかし、《梱包されたモダンアート・ブック》はアーティスト・ブックスとして捉えても良いのだろうか。そもそも《梱包されたモダンアート・ブック》は実際のところに「ブック」と言えるのか。

クリストの作品《梱包されたモダンアート・ブック》はそのタイトルの通りに、書籍『Modern Art: painting, sculpture, architecture』¹²を半透明のビニールで梱包したもので、誰がみても明らかに「ブック」であるが、「ブック」としての機能は全くない。この結論に至るためには、まずクリストにとっての「梱包する行為」に対する理解が必要であるだろう。クリストの作品において最も特徴的であるのは「機能の喪失」であるが、彼はオブジェを梱包することによって、オリジナルの物体とは異なる、物体から生み出された新たな表現を通して対象のイメージを現すのである。つまり立体を梱包することによって異なるオブジェ、マテリアル、表面への三次元的なアプローチを試みている。

しかし《梱包されたモダンアート・ブック》は単なるオブジェを超え、美術史の文脈における原論的な考察へ深く浸透し、現代のわたしたちに何らかの問いを投げかけている。それは《梱包されたモダンアート・ブック》で包まれている「モダンアート・ブック」が「ブック」または「オブジェ」というよりも「アート」として認められるからである。《梱包されたモダンアート・ブック》はクリストとジャンヌ＝クロード（Christo and Jeanne-Claude）の巨大なプロジェクトの始まりでもある《梱包されたシカゴ現代美術館の床と階段（Wrapped Floor and Stairway, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1968-69）》[図3]のように「アートを包む」概念の延長線で捉えるのが妥当である。

クリストの作品は梱包されていることで物理的な読書行為が成立しないものであるが、そこに大きな意義を求める必要はないだろう。何故なら、《梱包されたモダンアート・ブック》はブルーノ・ムナリ（Bruno Munari, 1907-1998）の《読めない本（Libro Illeggibile）》シリーズのような読む行為への研究実践ではなく、むしろ読む必要のない、または読むことが要求されない「アート」を象徴する概念的なものであるためであるのだ。

その意味で、《梱包されたモダンアート・ブック》が「アートワークとしての本」と本来の意味の作品との違いを改めて考えさせるという指摘に納得できるだろう。《梱包されたモダンアート・ブック》は物理的分類として明確に「書物」であるが、その本質はそうではないということから、ただ目に見える現象や物質性による判断ではなく、「書物」の

根本的な構成要素に関して再考を迫る。

美術館で「アーティスト・ブックス」への扱いが主観的な見解の傾向をみせているのは、その分類に明確な基準となる軸が整理されていないため、外見的要素それともコンセプトに頼るしかなかったことが原因として挙げられる。そこには大部分のアーティストたちが自分の作品においてこれは明確に「アーティスト・ブックス」であると示すことはなく、むしろ「ブック」ということ自体を念頭に置いていないことがほとんどであるのだ。結局その判断は鑑賞者に任されるのである。

その際に、わたしたちはどう判断できるのか。「書物」の物質的要素が消去されても、それは「書物」としてありうるのか。序章にも言及したように、「書物」の本質は「書」にあって、例えば単純な白紙のノートを「書物」として認識しないように、わたしたちが「書物」として受容することにおける最小条件は「読む」（その対象が文字言語であれ、ビジュアルであれ、何でも）ことであると考えられる。これはアーティスト・ブックスが「ブック」であるにもかかわらず、「読みもの」よりも「見るもの」として扱われてきた傾向を指している。それに対して、アートの実践から派生された読書のかたちをアーティスト・ブックスの機能として捉えることは、深く研究されていなかったのである。

第三節 アートとして「読まれる」ことの意義

まず、「アーティスト・ブックス」という概念を初めて言及したエド・ルシェの本についてより詳しく述べたいと思う。ルシェはどういう意図で自身の作品を「アーティスト・ブックス」と称したのだろうか。

作品《26のガソリンスタンド 1962》[図4]は、ルシェが住んでいたロスアンゼルスから、彼が育てられたオクラホマ州までの26ヶ所のガソリンスタンドの写真と、そのブランドと場所のキャプションを単純に並べたもので、1963年、リミテッド・エディションとして400冊が出版された。以降1967年、第2版（総部数500）まで

出版されるこのエディションはピカソ、シャガール、マティス、ミロなどが制作した限定版の種類とはまた異なるものであった。当時の値段で、たった3ドルで販売されたルシェの本は、持ちやすいポケットのサイズで制作され、ルシェ自身も作品において高価な価値を求めていなかった。ルシェは現代アートの月刊誌「Artforum」のインタビューで「《26のガソリンスタンド 1962》はそのテーマに最も符合する方式で表現したもので、〈ブック〉というマテリアルは中立的な意味として使用し、自身の作品はレディメイドのコレクションに近い」¹³と述べる。

写真と出版物をマテリアルとしたルシェの他の連作《サンセット通りの建物（Every Building on the Sunset Strip）》（1966）[図5]もアーティスト・ブックを語る際に必ず言及される作品の一つである。署名もなく、安価に印刷されたこの作品は、ロサンゼルス の側面またはロスアンゼルスとオクラホマの間、往復の側面を記録している。写真を地図作成あるいは地形学的研究の形式として使用することは、ドキュメンタリーというよりは概念的な推力を示している¹⁴。

文章が除去され、特別なこともない単調なスナップショットが並べられただけで、そこにはメッセージ性も主題性も求められない。退屈な写真は純粋な事実（natural facts）だけを現象化しているのだ。そこにはいかなる隠喩も比喩もない。コンセプチュアル・アートにおけるブックやカタログの関連性について、セス・シーゲローブ（Seth Siegelaub）¹⁵は次のように述べる。

アートがもはや物理的存在に依存せず、抽象化される際、ブックの再生産による歪曲または変形は起こらない。本来、アートの再生産であるブックやカタログは二次的な情報であるにもかかわらず、それは「基本情報（primary information）」になる。さらにその情報が「基本（primary）」であると、そのブックやカタログは展示（exhibition）に成り立つ。¹⁶

作家の意図や操作は加入していないもの、ルシェの本は展示として読み解かれるだろう。

このようなルシェの作品の特性は、それより30年前の作品を連想させる。アーティスト・ボックスを語る際、必然的に触られるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）の《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも（La Mariée mise à nu par ses célibataires, même）》、通称《グリーン・ボックス（La boîte verte）》（1934）[図6]がそれである。《グリーン・ボックス》はデュシャンの代表作である同名の立体作品、通称《大ガラス（Le Grand Verre）》の制作ために構想されたメモ、アイデア・スケッチ、作品の写真などをオリジナルの紙質まで密着に複製し、それらを緑色のボックスに収めたものである。《グリーン・ボックス》は筆写本やドローイングが追加された非売品、20部を含め、合わせて320部制作された。

デュシャンが1915年から1923年にかけて制作した《大ガラス》は残念ながら未完成のまま終わってしまう。《大ガラス》の未完成のため、《グリーン・ボックス》の内容から考察された視覚的形態の物質は存在しない。しかし、デュシャンの場合は、その概念（文章、写真、ドローイング）が《大ガラス》と同等な資格で成り立っている。この作品において一番適切な鑑賞法は二つの作品を並べて当時に見ることだろう。

まだコンセプチュアル・アートの概念が形成されていなかった当時に、《グリーン・ボックス》の扱いは難解なものであっただろう。そもそも、多くの展覧会や書籍で今では当たり前「アーティスト・ボックス」として扱われる《グリーン・ボックス》は「ブック」なのだろうか。

第二章でより深く述べるが、デュシャンの《グリーン・ボックス》は、後期コンセプチュアル・アートに見られるアートの新たなプレゼンテーション方式の模範となる前例として捉えることができる。《大ガラス》が「見る」ことによって認識できるものである反面、《大ガラス》と全く同じ目的を志向しているにもかかわらず、《グリーン・ボックス》は「見る」だけでは把握できない。完全な《グリーン・ボックス》つまり《大ガラス》を体験するためには、鑑賞者は読者になって、「解読」しなければならないのだ。

読者はまず箱を開き、中の紙をいちいちめくりながら、イメージを見て、デュシャンのメモを読まなければならない。バラバラの用紙一枚で与えられた情報を、読者が自ら能動的に解説そして理解し、さらに各々の方法で《彼女の独身者たちによって神にされた花嫁、さえも》に対する文脈を作っていかなければならない。このような観点からみると、アーティスト・ブックスは独立したオブジェとしての存在というよりも、芸術的体験を伴うひとつの空間として機能すると言えよう。アーティスト・ブックスを「ブック」という限定された概念の下で理解を求めると難関に逢着するのである。

今日では美術用語として「アーティスト・ブックス」という言葉はもはや新しい言葉ではないが、「アーティスト・ブックス」は手工芸の装丁からアーティストの作品集まで、かなり幅広く主観的な意味で使用されている。さらに、「ブック・アート」「ブック・オブジェ」などの用語とも併用され、「本の形を活用したアートワーク」¹⁷という表現もかなり曖昧な基準であり、「アーティスト・ブックス」に対する明確な定義や区分は今でも難しく感じられるものである。

本論文の目的は、「アーティスト・ブックス」を明確に定義することや作品を規範することではない。このような用語の問題は、使い側の発想によって夫々の意味で使われ、いくらかでも応用されて良いだろう。本論文では触れないが、今日でも、書物とアートに関する多様な挑戦が美術館や書店などで行われている。その中でただ出版物や工芸品ではなく、アートとして「書物」という言葉が提示された際に、わたしたちはその物質性ではなく関係性に注目する必要を迫られる。作家・作品・鑑賞者の連結には「読む行為」が中心となってその文脈を形成していく。そして「書物」から「読書」へのプロセスから、かえて「読む行為」から「書物」へと、物質から脱した産出へ到達することができるだろう。読書が行われる最低限の条件とは何か。その関係性に光を当てることによって、その核心へとより近づけるのではないのか。

第二章 コスースとの作品から考える読書

第一節 アートと言葉：「読む」アート

20世紀初頭以来、既存の美術制度への抵抗と挑戦、メディアの多様性、表現による思想の具現において「言葉」は純粋な表現手段として、あるいは言語記号として、そして造形の統合としてアーティストたちに採択されてきた。未来派による詩や宣言の出版物、文字デザインやレイアウト、印刷、造本など複合的な要素をみせるバウハウスの雑誌、1950年代以降ドイツの詩人オイゲン・ゴムリンガー（Eugen Gomringer, 1925-）によって提唱されたコンクリート・ポエトリーなど、アートのなかで「言葉」はアーティスト・ブックスという新たなジャンルの開拓を含め、タイポグラフィやデザイン史にも繋がり、「読みもの」への意味拡張までもたらした。その中でもミニマリズムとコンセプチュアル・アートは積極的に「言葉」を活用したグループである。

1960年代、新たな芸術ジャンルとして登場したコンセプチュアル・アートは視覚的な形式よりも、アーティストのアイデアと、理論的実践の強調を重視する。ミニマリズムとコンセプチュアル・アートの運動に主軸であったソル・ルウィット（Sol LeWitt, 1928-2007）は「アイデア自体は、視覚化されていなくても、完成品と同じくらい芸術作品である。」¹⁸と述べる。コンセプチュアル・アートは制作、流通、展示の根本的なイデオロギーと構造を批評し、作品を通して「アートとは何か」という概念的な問いを投げかけた。

アートへの原論的な考察、すなわち視覚的な表現よりアーティストから提示された表象の意味へと重点を置いたコンセプチュアル・アートにおいて、「言葉」は重要なツールであった。ブラシやキャンバスなど、従来の素材の代わりに「言葉」はアーティストの表現そのものとして採用され、視覚的な存在として、さらにメッセージの発信において主な役割を果たした。

ジョセフ・コスース（Joseph Kosuth, 1945-）が編集者として関わっていたジャーナル《アート・ランゲージ（Art-Language: The Journal of Conceptual Art）》（1969-1985）¹⁹

からコンセプチュアル・アートの広範囲な活動を観測することができる。コンセプチュアル・アートのアーティストたちを中心に発行されたこのジャーナルは、作品の制作、さらに「アート」に対する原論的な問いに対し議論した。また、既存の「非言語」の美術形態からテキストを用いて、より論理的なアートワークへの実践を試みた。コンセプチュアル・アート作品の発表の場でもあった《アート・ランゲージ》はコンセプチュアル・アートの指標となり、延いてコンテンポラリーアートへも大きな影響力を与えた²⁰。

哲学者でもあるコスースはこのようなコンセプチュアル・アートの精神を充実に見せている。コスースは人類学的研究と共にアート、社会とのコミュニケーションを図った。60年代以来、コンセプチュアル・アートからポップアートなど同時多発的に言葉を用いた作品の例は数多く見られるが、コスースは特にイメージとテキストの関係性、そしてそこから派生する思考のプロセスをアートワークとして視覚的に表すことに取り組み、自身の論文『哲学以降の芸術（Art after Philosophy）』（1969）で作品の根拠となるアートの定義、そしてその実践における論拠に関して考察した。

コスースはコンセプチュアル・アートやミニマリズムアートのアーティストたちと共に、作品の新たな提示方法を試みる。その中でもゼロックス（Xerox）社により開発された新しい技術のコピー機「ゼロックス 914」で印刷した《ゼロックス・ブック（Xerox book）》（1968）[図7]はアーティスト・ブックスとして非常に興味深い作品だといえる。表紙はただの白紙で本の中にもタイトルの表記はないもの、通称で「ゼロックス・ブック」と呼ばれている。コスースを含め七人のアーティスト（Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner）が25頁ずつ担当し、各自が自分らの方法でページを込めた。七人のアーティストが書いたオリジナルページからコピーしたものを一冊に束ね、限定版として1000部制作された。セス・シーゲローブ（Seth Siegelau）とジャック・ヴェンドラー（Jack Wendler）の共同作業で企画されたこのプロジェクトは《ゼロックス・ブック》が唯一の作品である同時に、《ゼロックス・ブック》そのものが展覧会であった。《ゼロックス・ブック》は複製に対

する概念の表出であった。オリジナルのものからコピー機を使って最終的な形にまとめるまでの全てのプロセスがこのプロジェクトの主題であった。

コースは《ゼロックス・ブック》の25ページにかけてこのプロジェクトを表す「言葉」を並べる。[図8]

1. TITLE OF PROJECT (プロジェクトのタイトル)
2. PHOTOGRAPH OF XEROX MACHINE USED (使用したゼロックス機の写真)
3. XEROX MACHINE'S SPECIFICATIONS (ゼロックスの仕様書)
4. PHOTOGRAPH OF OFFSET MACHINE USED (使用したオフセット印刷機の写真)
5. OFFSET MACHINE'S SPECIFICATIONS (オフセット印刷機の仕様書)
6. PHOTOGRAPH OF COLLATION MACHINE USED (使用した丁合機の写真)
7. COLLATION MACHINE'S SPECIFICATIONS (丁合機の仕様書)
8. PHOTOGRAPH OF BINDING MACHINE USED (使用した製本機の写真)
9. BINDING MACHINE'S SPECIFICATIONS (製本機の仕様書)
10. PHOTOGRAPH OF PAPER USED (使用した紙の写真)
11. SPECIFICATIONS OF PAPER USED (使用した紙の仕様書)
12. PHOTOGRAPH OF INK AND TONER USED (使用したインクとトナーの写真)
13. SPECIFICATIONS OF INK AND TONER USED (使用したインクとトナーの仕様書)
14. PHOTOGRAPH OF GLUE USED IN BINDING (製本に使用した糊の写真)
15. SPECIFICATIONS OF GLUE USED IN BINDING (製本に使用した糊の仕様書)
16. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF WORKERS AT XEROX (ゼロックスで働く人の合成写真)
17. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF ARTISTS AND DIRECTOR OF PROJECT (プロジェクトの芸術家と監督の合成写真)
18. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF CARL ANDRE'S PROJECT (カール・アンドレのプロ

ジェクトの合成写真)

19. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF ROBERT BARRY'S PROJECT (ロバート・バリーのプロジェクトの合成写真)

20. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF DOUGLAS HUEBLER'S PROJECT (ダグラス・ヒューブラーのプロジェクトの合成写真)

21. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF JOSEPH KOSUTH'S PROJECT (ジョセフ・コーススのプロジェクトの合成写真)

22. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF SOL LEWITT'S PROJECT (ソル・ルウィットのプロジェクトの合成写真)

23. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF ROBERT MORRIS' PROJECT (ロバート・モリスのプロジェクトの合成写真)

24. COMPOSITE PHOTOGRAPH OF LAWRENCE WEINER'S PROJECT (ローレンス・ウィナーのプロジェクトの合成写真)

25. PHOTOGRAPH OF WHOLE BOOK (本全体の写真)

《ゼロックス・ブック》から抜き書き²¹

コーススはこのプロジェクトに使われた機材と材料の写真と仕様書、そして関わったスタッフとアーティストの写真を、上記の「言葉」で表記した。対象の写真やイメージを言葉で振り替えている。コーススの25頁には、大量コピーへの理解に基づいた書物の空間活用がみられる。《ゼロックス・ブック》で言葉へと置き換えたイメージは、他のドローイングやスケッチなど、何よりも、複製されたイメージを強く表しているのである。

この展覧会の空間を占める作品はただコピー機で複製された《ゼロックス・ブック》が全てであった。低廉で大量に作られ、その内容もドローイングやアイデア、コンセプトに近いものを束ねたものであった《ゼロックス・ブック》は、カタログでもない、作品集とも言えない新しいかたちの「作品」であったのである。このプロジェクトはアーティスト

とアートディレクター、美術館やコマーシャルギャラリーへアートの新たな方式のプレゼンテーションを提示した。

《ゼロックス・ブック》の前に注目すべき展覧会がある。1966年12月、メル・ボックナー (Mel Bochner, 1940-) がニューヨークの美術学校ギャラリーで行った《必ずしも芸術として見られるつもりのない下絵と紙の上の視覚的なものたち (Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art) 》展である[図9]。

本来はクリスマス関連の展示で企画を頼まれたが、ボックナーは「芸術作品」と制限されていないとして、友人のアーティストたちから資料を集めることにする。それらにはカール・アンドレ (Carl Andre)、ジョン・ケージ (John cage)、ソル・ルウィット (Sol LeWitt)、ダン・フレイヴィン (Dan Flavin) など多数のアーティストのドローイングやアイデア・スケッチなどの様々なペーパーが集められた。ボックナーは集められたものをファイルのサイズに縮小、コピー機「ゼロックス」を使って複数コピーし、ルーズリーフ・ノートにまとめた。ファイルの初頁はギャラリーの平面図が、最後の頁には使用したコピー機「ゼロックス」の機械図面が収められた。同じ内容で4部制作し、まとめられたファイルを各々展示台の上にのせて展示した。来場者は作品を「見る」ためにまとめられたファイルのページを自発的にめくる必要があった。夫々のページを解読し、この曖昧な作品からアートへの思考を得るためには、来場者が「見る者」から「解読者」となって能動的この展覧会に参加しなければならなかった²²。そもそこの展覧会におけるボックナーの立場も曖昧である。まとめられたファイルの制作者（作家）であるのか、それともキュレーターとして認める方が適切なのかは疑問である。

ボックナーの実験的な展覧会は第一章でも述べたルシェの本やデュシャンの《グリーン・ボックス》と重なるところが多い。本論文では触れないが、1935年から1940年の間に制作されたデュシャンの他の作品《トランクの箱 (Boîte en valise) 》²³とも似た脈絡を共有している。縮小及び複製され、まとめられた複数の作品はコンパクトで、いつ、どこ

でも組み合わせて設置することができる。移動式のアーカイブまたは移動式美術館のような象徴的概念として読み取っても良いだろう。主題性を維持しながら、可変的でもあったこのような作品の例は、物質の本質と伝達方法への意味合いを再考させる。

このようなアートのも物質性と産出への多様な試みはアートのあり方、そしてそれらの鑑賞についても改めて喚起させた。アートの形態と方式の変転は、それに対する接近方法、反応、受ける方法も当然変わることである。メディアとなるマテリアルから完全に切り離れることはできないが、コーススの《ゼロックス・ブック》、ボックナーの展覧会やデュシャンの《グリーン・ボックス》はマテリアル自体の意味やビジュアルよりもそのメディアが示唆する意味に重要度を置いたのである。

その意味で「非物質性 (dematerialization)」と「言葉 (language)」との必然的な関連性は当然なものであるかもしれない。デュシャンの《グリーン・ボックス》や《トランクの箱》は明らかに「物」であるが、「物」そのものとして存在価値が認められる絵画や彫刻とはその本質が違う。デュシャンの作品を解釈 (又は理解) するためには「物」から「非物質」への翻訳過程を経らなければならない。鑑賞者はその過程から得られた「情報」を再構築し、イメージ化することによってデュシャンの作品が形象化されるのであるのだ。

ボックナーの《必ずしも芸術として見られるつもりのない下絵と紙の上の視覚的なものたち》展と《ゼロックス・ブック》でのコーススの25頁は、「物」から「非物質」へさらに「形象」へのプロセスを具現化させたアートワークとして理解できる。デュシャンの作品を含め、このような作品の鑑賞法は文学作品の鑑賞における読書の作用とも近似している現状であり、アーティストたちが作品の表現において「書物」のかたち、特にコンセプチュアル・アートが「言葉」を通した意味生産に取り組んだのは、鑑賞者の思考への挑戦であったかもしれない。

美術評論家の中川素子はコンセプチュアル・アートの活動において、何よりも「書物」が活用された理由として次のように指摘する。

コンセプチュアリズムが伝播するのに本が重要な役割を果たしたのは、コンセプトを表現しやすい文字、言葉、写真、図面などを入れられること、一冊の中に多くのコンセプトを束ねること、一点制作でなくたくさん刷れること、たくさんの人に配れること、などである。²⁴

「一冊で束ねる」ことは断面の頁でコンセプトを描く（又は書く）というよりも、そのコンセプトに充実した完全な世界の構築であるだろう。展覧会の企画や巨大な空間を作品で占めるなどの労力より、一点制作でたくさん刷れ、配れる「書物」の特性はアーティストたちに魅力的なメディアであったことに他らない。特に「言葉」を表現の表に出したコンセプチュアル・アートにおいて、「書物」は新たな言語表現への可能性を開いた発見の地であったかもしれない。彼らの「書物」というものは言葉で成り立っている既存の文学作品とはまた異なる側面をみせた。

今日は「グリーン・ボックス」や「ゼロックス・ブック」など、多くの美術館で「アーティスト・ボックス」として紹介されているが、実は本章で取り上げている作品のほとんどは、その制作者が「ブック」という概念を念頭に置いて作ったものではない。

伝統メディアの代わりに情報やアイデア自体がメディアである同時に主題であったコンセプチュアル・アートにおいて、作品の「外見」というものは重要ではなかった。デュシャンの芸術哲学から影響を受けたコースは『哲学以降の芸術』で次のように述べる。

マルセル・デュシャンの最初の（無修正）レディメイドこそ、「それまでとは異なった用語を用いていること」ができるという認識を可能にし、芸術において再現でさえ意味を持つ事象であろう。（無修正）レディメイドによって、芸術はその焦点を、言語の形式から内容へと変えた。このことは、レディメイドが芸術の本質を形態の問題から機能の問題へと移行させたことを意味する。この「外見」から「概念」への変更は、モダンアートの始まりであるとともに、コンセプチュアル・アートの始まりでもあった。²⁵

言葉の形式から内容への変化は、既存の作品鑑賞法への再考まで促した。鑑賞者は「概念」として与えられた視覚情報をどの方式で受け取れるのかという課題を渡されたのである。これは今まで「アーティスト・ブックス」と名称されてきた作品、なおその以外の作品においても重要なポイントであるだろう。このような思考の移動は「書物」の物理的な特性も可変化させ、さらには物質からの脱皮を可能にした。読者はどのように頁をめくって、どういう順番で読むのかなどの一次的な問題から、何を読み、受け取り、そして、どう解釈するのかというより原論的な問題に直面したのである。

第二節 作品読解のプロセス

芸術作品における鑑賞方法あるいは鑑賞者の反応は作品のメディア性によって夫々要求されることを、コンセプチュアル・アートを重点的に前述してきた。「All art after Duchamp」²⁶というコーススの発言のように、美術史の中で大事件であったデュシャンのレディメイドから、その概念を「言葉」を用いて伝承したコーススの作品の本質には交錯する要素が見られる。

コンセプチュアル・アートは言葉の通り、その核心は「概念」であって「作る」ことはもはや重要な問題ではなかった。その代わりにアーティストたちは「選択」することに集中した。トニー・ゴドフリー (Tony Godfrey) はコンセプチュアル・アートの特徴を大きく四つの要素で分析している。

コンセプチュアル・アートが媒体やスタイルで規定できるものでないとするれば、それに出会ったとき、これはコンセプチュアル・アートであると認知するにはどうしたらよいのだろう。一般論だが、つぎの4つの形態のどれかをとっているはずだ。「レディメイド (Ready-made) 」。これはデュシャンが発案した言葉で、外の世界からもってき

た物品でありながら美術であると主張する、あるいは美術として提出されるものをさしている。この言葉は美術作品の固有性と、芸術家の手が関与することの必然性をともに否定している。「加入（intervention）」。これは、なんらかの画像、文、あるいはものが予想外の脈絡や環境のなかに配置され、その結果、この脈絡や環境に関心ふぁ向けられる場合である。「記録（documentation）」。概念なり行為なりの実際の作品がノート、地図や配置図、チャート、そしてもっとも多いものとして写真といった証拠品をもってしか提示されない場合だ。そして「言葉（language）」。この場合は、概念、提言、調査といったものが言葉というかたちで提示される。²⁷

前節でも述べたが、ゴドフリーが挙げた四つの要素は「物質」からの脱皮、「非物質性」への転換を意味する。鑑賞者が美術館で接するのは芸術品ではなく、アーティストの思考による選択の産物であるのだ。コーススの作品は上記の要素を純粋に満たしているといえる。彼のほとんどの作品が「言葉」を用いているが、それらはアーティストから創作された文章や詩というよりも単純にコーススからピックアップされたレディメイドに過ぎないのだ。

コンセプチュアル・アートのアイコンとして扱われているコーススの作品《ひとつおよび3つの椅子（One and Three Chairs）》（1965）[図10]は上記のゴドフリーの理論と符合する作品である。椅子に関する三つの記号（実物の「椅子」、椅子の実物大の「写真」、辞書から抜粋した椅子の「定義」）をギャラリー壁面に並べたもので、「オブジェ」、「イメージ」、「テキスト」によって三重構造のトートロジーが行われている。このような作品は他のオブジェにも適用され、シリーズに続く。三つの記号は同一の情報「椅子」を示しているが、個々は発信のメディアが違い、将来のコンテキストも異なる。初めてこの作品が展示された時、《ひとつおよび3つの椅子》は展示後、解体され、実物の椅子はデザイン部門、椅子の写真は写真部門、そして辞書からコピーした椅子の定義のパネルは図書館に保管される。それはこの作品が既存美術のジャンル分類法に従わない、新たな規

範であることを示しているのである。つまりメディアによるジャンル区分はもはやその意味を失ったとみられる。コンセプチュアル・アートのほとんどがそうであるが、美術館や展覧会など、アートとして作用する一定の規範がない限り、一般人がその作品を「アートワーク」として認識するのには難しいことである。その面で「言葉」はメッセージの伝達において何よりも重要な情報として働くのだ。

コーススの別の作品《ガラス 言葉 素材 説明 (Glass Words Material Described) 》(1965) [図11]も同じプロセスで読み取ることができる。コーススは視覚言語と文字言語を用いて、一つの対象において二つの形態の翻訳で発信している。並べられたガラスと単語から読むことと見ることが同時に進行され、オブジェとテキストが夫々認識される。与えられた各データは鑑賞者によって連結され、一つの文脈になる。コーススの作品はアートワークとしてそのもの自体が価値をもつというよりも、鑑賞者つまり読者が読み解くことによってその価値が生まれ、完全な作品になる。鑑賞者による解釈が行われないと作品《ガラス 言葉 素材 説明》には、四枚のガラス版の価値しかないだろう。コーススの作品において、アーティストの概念ほど、鑑賞者の思考も作品を構成する重要な要因であるのだ。

その意味でコーススの作品は「言葉の作品」というよりも「読む作品」と表現する方が正しいと思われる。言葉は「見る」ことが可能な同時に、「読む」こともできる。言葉が既に存在するある対象、外形的な物事の再現であるといえ、ある意味で言葉はオリジナルの翻訳 (translation) であると理解できる。言葉は社会的な約束でもあって、言葉を「読む」ためには共通のルールを共有しなければならない。コーススの作品は一種のコミュニケーションの道具として果たしていると考えられる。コミュニケーションは、ルールの共有の中で行われる作品と鑑賞者との相互作用によって形成される。このようなコミュニケーションの過程を通して鑑賞者は自分らの文脈を作り出すのである。

コーススは「選択」における文脈を形成しているが、「選択」は自然に「削除」を伴う。読者は「選択」による視覚情報と「削除」による空白まで情報として受け入れる。「消す

行為」は、実は生産することであるともいえる。ある対象や存在を完全に消すことはできないだろう。何故なら、既存のコンテキストで実行された「削除」から消された痕跡が残るからである。コーススの場合は消された痕跡を付いていくことによって、その対象がさらに再現されると考えられる。「選択」の段階ですでに「削除」という行為は行っている。コーススの場合、あるコンテキストからある特殊のテキストを「選択」すること自体が、選択されていないテキストに対しする「削除」が認められる。

作品《ひとつおよび3つの椅子》においても、鑑賞者はコーススから「選択」された三つのテキスト、実物の椅子、その椅子の写真、その椅子の言葉的定义を一つの線上で捉え、それらが本来所属していたコンテキストを推測し、情報を切り替え、新たな文脈を類推していく。

フランス、アメリカ、ベルギー、ドイツなど、各所の美術館とギャラリーで行われた《ゼロ&ナット (Zero & Not) 》(1985-86) [図12]展は「選択」と「削除」による読者の推測と類推の意味行為を端的に表している。フロイト (Sigmund Freud) の著書『日常生活の精神病理学 (The Psychopathology of Everyday Life) 』(1901) のテキストをオフセット印刷し、空間の全壁面に込めたこの作品は、文章の最初から最後まで全テキストの上に下線が引かれてあり、文字の一部しか見えないものの、テキストで出来上がっている作品であるにも関わらず読むことができない。《ゼロ&ナット》はフロイトの理論に対する理解から意味をもつのが、コーススはこのコンテキストにおいて、フロイトのテキストは《ゼロ&ナット》の「著者」として用いられたものであって、それは理論的な対象と動的なシステムを提供する概念的な「構築」、レディメイドであると述べる²⁸。消されることによって構築された消去の部屋は単なる「不在」を提示するのではなく、縮小された言から再び文章へ、さらに段落へ到達させるのである。

前述のようにコーススの作品は「創造」よりも「選択」の結果であり、「選択」は既に「削除」を伴い、それらを提示する際に行う「羅列」「配置」「編集」「連結」「比較」は、受ける側にも「分析」「判断」「発見」をもたらす。そのような思考のはたらきかけ、

接近方法、そして産出へ至るまでのプロセス、その全てが作品を完成させているのである。コースの作品は既存のコンテキストからあるデータ（文字、イメージ、オブジェなど）を切り取り、それを新たな領域に再配列させ、また別のコンテキストから取られたデータと接続させることによって新たなパラダイムを生み出す。

領域とはデータが属していた既存のコンテキストとは関係性のない別の領域を示して、デュシャンが既製の男性用の便器を展覧会の美術品として出したように、椅子であれば、本来、椅子が椅子として機能する脈絡ではなく、美術館という象徴的な空間へ持ち込まれることによってアートという新たな文脈に組み込まれるのである。このように再配置された各データは既存の情報を踏まえたうえ、さらに新たな規範から連結づけられた新情報を発信する。鑑賞者はそれぞれ収集したデータを分析し、解釈のプロセスを経てから、自ら結果の産出へ到達するのである。

第三節 テキストと空間性による読書

今までコースの作品における鑑賞のプロセスについて述べたが、前述の通り新しい領域へ再配置されることには「空間」が欲求される。その空間がキャンバスであれ、書物であれ、他の媒体であれ、物理的な空間が必要とされるのだ。コースはインスタレーションを通して、その空間性を積極的に引き込み、一つの領域（コンテキスト）として、またはデータ（テキスト）として機能させた。コースは美術館やギャラリーを含めて、それとはまったく異なる場所性をもった空間にも浸透し、作品を展開させた。

美術館やギャラリーなど、特定された空間（芸術的な行為を求めている空間としても）の中でアーティストから与えられた情報の「分析」「解釈」「理解」は鑑賞者によって行われる。第二節で述べた通り、作品から得た情報から意味を生産し、既存のデータを把握した上で再配置し接続させるのはあくまでも鑑賞者の役割で、このようなプロセスを通して新しい文脈を作るのである。

ここで欠かせないのが空間の性質である。先述のように再配置されたデータがアートとして認識される要因は、データから発信される新たなメッセージ性とそれを取り囲んでいる環境だといえる。データが配置されている空間も一つの同等なデータとして働くのである。そういう意味でコーススの空間的な作品の展開は、ダダイストの実験的なディスプレイの試み以降からミニマリズム、コンセプチュアル・アートでも盛行したインタレーションの延長線として捉えられる。アーティストから介入された空間は「状況」や「環境」が形成され、公的空間として機能するのだ。

ニューヨークのブロードウェイの屋外看板に設置された《テキスト／コンテキスト (Text-Context)》(1979) [図13]はアーティストが公共空間に浸透した例として挙げられる。普通に人が通る道路の建物の看板に書き込まれたテキストは、その場に立て意図的に読もうとしない限りにはそのまま通り過ぎてしまうだろう。野外の看板を利用したこの作品はフェリックス・ゴンザレス＝トレス (Felix Gonzalez-Torres, 1957-1996) の作品《アンタイトルド (Untitled)》(1991) [図14]も連想させる。ゴンザレスの場合は、あくまでも個人的な事件をテキスト化し、それを公的空間に展示したものである反面、コーススの場合はマテリアルとして「選択」された空間とテキストを同等な資格として捉えている。どちらにしても、オブジェから脱皮し、公的空間への浸透はメッセージの拡散へ繋がる。コーススは《テキスト／コンテキスト》を屋外看板だけではなく、新聞の広告欄にも記載した。屋外看板が設置された空間と同じく新聞もひとつの空間として活用されたのである。

コーススの別の作品《フォルト！／ダ！ (Fort!/Da!)》(1985) [図15]は美術館内部の一面を撮った写真を写真と同じ場所で掛けた展示である。美術館という場所を写真に複製し、その写真を実際の美術館場所に展示することによって、表象がその実体に代わる。ここで美術館が持つ場所特徴は相対化されコンテキストとして機能するのである。ここで複製された場所とテキストは、その場所の来場者に読まれるそして見られることによってさらに複製、反復され、再生産される。まるで鏡のような照り返しの作用は無限の文脈を

生み出す。ここでは来場者の位置が何よりも重要な要素として作用する。来場者は単純に鑑賞者の立場ではなく、対象を写し、そして反射する鏡の役割を果たすからである。

《フォルト！／ダ！》とはまた異なる意味で美術館の場所特徴をコンテキストとして上手く活かした作品がある。1990年9月、コースはブルックリン美術館のグラウンド・ロビー（サイトスペシフィックのインスタレーションのシリーズ）で挑戦的な作品を企画する。《言及しえぬものの遊戯（The Play of the Unmentionable）》（1990）〔図16〕というタイトルの展覧会で、主なるテーマは社会的及び政治的文脈における「アートとは何か」についてへの考察であった。《フォルト！／ダ！》では「美術館」が一つの起点として作用する反面、《言及しえぬものの遊戯》での「美術館」は複数の集団を包括する大きな脈略として作用する。

コースはブルックリン美術館のコレクションから100点の作品を選び、それらをグラウンド・ロビーに並べた。それは古代エジプトのオブジェからコンテンポラリーアートの写真に至るまで、当時、宗教的、社会的、政治的、あるいは美術史的な問題として不快とされていた作品の集合であった。作品と共にアドルフ・ヒトラー（Adolf Hitler）やジョージ・バーナード・ショー（George Bernard Shaw）など、多様な出典から引用したテキストが空間に羅列された。ブルックリン美術館のコレクションと既製のテキストを美術館へ持ち込むことはある意味で「レディメイド」であるといえる²⁹。

コースの「選択」と「配置」によって、時代も文化圏も異なる、互いに何の連続性もなさそうな100点の作品とテキストは相互補完的な役割と転換される。来場者は目に入ってくる断片的な情報から、延いては目に見えない巨大な流れまで読み解くことが要求される。そして、それらを収容する過程の中で各々の文脈を作り出す。コースはこの展覧会において「観客が作品を完成する。彼らは意味の形成の半分を担っている。」³⁰と述べた。

コース自身もブルックリン美術館で行われた展覧会について、キュレーションよりもインスタレーションの仕事であると述べる。ここで美術館は純粋な造形的場所ではなく、政治的・心理的な空間として作用する。コースはこの作業について、既製の言葉を用い

て新しい文章を作る行為に例えているのである。

ある意味で芸術作品は言語と似ている。個々の語は独自の全体性を有しているが、それらを組み合わせて全く違う文章を生み出すこともできる。そしてわたしが著作者であると主張するのは、この文章に対してである。³¹

上記のようなコーススの発言から、読書への無限な可能性が期待できる。コンセプチュアル・アートの核心はその可能性（配置、プロセス、数量など）が無限であることである³²。コーススから作成された文章をまとめ編集し、一冊の本として再構築するのはあくまでも読者の仕事で、そこから無数の連結ができるのである。換言すると、彼の作品は空間をマテリアルとした巨大な書物であると言えるだろう。すなわち、コーススの作品を鑑賞する際における「インプット」から「アウトプット」までのプロセスが、言わば読書行為であり、鑑賞者の頭の中では無意識に夫々の読書が行われているのである。

コーススの作品における解説のプロセスと鑑賞者との相互作用は、アーティスト・ブックスの分類におけるオブジェ性の扱いにも大きな疑問を提起する。紙やテキスト、マテリアルは書物を構成する一部分のものであり、「書物」として成り立つ核心要素は「読書行為」なのではないだろうか。

それでは鑑賞者は、一般の書物、つまり読みものではない、アーティストから与えられた視覚的な情報をどのように読み捉えているのだろうか。今日までコーススの作品は「概念」に充実したコンセプチュアル・アートの象徴として集中的に照明されてきた。コーススの作品に用いられた「言葉」も「非物質性」の論点に合わせて扱われることが多かった。その反面、「概念」として提示された「非物質的言語」として、それに対する「読み」、そして鑑賞者における「読書行為」に関しては深く研究されていなかった。

作品の完成において、読者（鑑賞者）から読まれることによって意味生産が生じる側面から、作品は「読書行為」を通して完全体となるといえる。つまり、アーティストの意図

や制作のプロセスはもはや作品に影響力を行使することはできない。そのかわりに、鑑賞者の思考と行動が比重を占めていくのである。作品が完成へ向かう全てのプロセスは読者の内面で行われ、読者の「読書行為」において「芸術体験」が成立するのだといえよう。

第三章 演劇的体験としての読書

第一節 テキストと鑑賞者の相互関係

一般的に、テキストは読まれることが前提になっており、書物においても「読む」という動詞が連鎖して付いてくる。特に文学と視覚芸術の作品受容を比較した場合、相対的に文学作品を「鑑賞する（理解するという問題は別にしても）」ためには鑑賞者が自ら意志を持ち、積極的に物理的な行為を行わなければならない。単に目に入ってくる情報を受けるのではなく、意識活動が前提とした「読む行為」が必然であるのだ。

20世紀に現れたアーティスト・ブックスは「読まれる」ことへの考察から考案されたものというよりも、「ブック」の特性を最大に活用し、いかにアーティストとして自由な発信が可能であるのか、そのオブジェ性とメディア性への多様な挑戦であったと見られる。アーティスト・ブックスは完全に新たな未知の領域というよりは、「ブック」の範疇の中から外へと、その範囲を広げてゆき、他の領域と混ざり合ったり、独断的に突出したりするなど、より自在に多様なかたちへと変異していったものである。その反面、第二章で扱ったコーススの作品は「ブック」の物理性から離れ、自己空間を構築し、鑑賞する側を読者へと変換させることによって、作品に書物のようなはたらきをさせた。どちらにしても、アートの中で「読む行為」への意義に再考を攻め、美術の鑑賞においても新しい体験をさせたが、それは一般的に行われる読書のかたちとはまた異なるものであった。

「読書」に関しては多くの論考が参照されるように、「読書法」「読書論」「読書技術」など、人文学的側面、歴史的側面、教育学的側面からは従来より分析され、深く研究されてきた。しかし、文学作品とは異なる観点から、芸術作品の鑑賞における読書のかたちに関してはそれほど深く扱われることはなかった。そこに「読書行為」に対して、その対象となるのは「書物」であるという一般論が前提となって、アーティスト・ブックスやコーススのテキストを用いた作品においても「見る」、ひいては「読む」動詞までは受け入れられているもの、「読書」とは認識されていないことが指摘できる。文学作品としてアウトプットされた形ではなく、そのものがアートとして提示されたテキストにおいて、読

書のかたちはどう変わってくるのだろうか。そこでテキストはどのような作用をみせるのか。

ここで注目したのが戯曲の鑑賞法である。戯曲は文学作品の一ジャンルとして「本」で出版され、読まれていると同時に、台本・脚本としての在り方もあり得る特殊なジャンルである。ケア・イーラム (Kier Elam) は著書『A Semiotics of Theatre and Drama, 1980』で「演劇」と「戯曲」を区別しているが、演劇学者の山内登美雄はイーラムの理論について以下のようにまとめている。

「演劇」とは演者＝観客のはたらきかけ、つまり上演自体での意味の産出と伝達や、その根底にある諸システムに関連する現象の複合体をさし、「戯曲」とは舞台表現を目指して、特定の戯曲的約束事に従って構成されたフィクションの様式をさす。(略) ここから記号論の分析対象として独特のテキストが生じる。美学や美術の場合とちがい、分析者は劇場のなかで産み出されたものと、劇場のために産み出されたものという、密接に相互関連するけれども、まったく異なるタイプの二つのテキスト材料に直面させられる。³³

イーラムは前者に対して「上演テキスト」、そして後者に対しては「戯曲テキスト」と称したと山内は述べる。どちらにしても、そのテキストを読むことから演劇行為は始まるが、実のところ「読みもの」としての「演劇」は書物の出演以降のことで、書かれることから創作される詩や小説とは異なり、戯曲は口から口へ伝えられるものであり、劇のテキストは役者の所作や演技をたすける叙事詩のようなものであった。その意味で、本来、戯曲作品における読書とは音読に近いものであったともいえる。

古代および中世時代を通して「読み」は音読を、ときには誦詠すら意味していた。ローマでは新著の発表に際して公衆の前で朗読するのが、今日の本の出版に匹敵する形式であった。(略) 印刷技術が発明されるまで読書とはこのようなものであったのであ

る。³⁴

そもそも、わたしたちが「読書」として認知している行為というものは「文字が読める」ということが前提となっていて、文字自体が読めなかった社会的階層があり朗読が普通であった時代には音読又は聴取が社会的な読書のかたちであったかもしれない。その意味で、演者が発信するテキスト（＝台詞）自体が読書であり、その場で観て聴く観客においても同じく読書行為が行われていると認められる。このような総合的現象を演劇的体験と考えられるが、言い換えると演劇的体験の中には「読書行為」が備わっていると指摘できる。

しかし、その構造には演者と観客という条件が必要である。上記のイーラムの理論によると、上演システムの中で演者と観客は相互依存関係であり、その関係において舞台というものは不可分要素である。つまり、観客だけではパフォーマンスにならないことを示し、文字状態のテキストは「演劇」として成り立たないことを指摘できる。ここで上演システムとは離れた、観客（鑑賞者）が主体となる読書というものはあり得ないのだろうか。

前述の通り、戯曲が文学作品として純粋に読まれ始めたのは、書物の制作や出版が普及してからのもので、読みものとしての戯曲というものは新しく出帆したジャンルであったともいえるだろう。今日、戯曲書籍を読むことはもはや珍しいことではないが、それにしても、基本的に、戯曲の最終目的はあくまでも「公演」であって、出版だけを目的とする戯曲はないだろう。

そのため、戯曲が二次元の文字情報で表現されているにもかかわらず、そのテキストが志向しているのは三次元の現実世界である。それは文学作品を読む時に頭の中で連想できる無限なイメージとはちがい、徹底的に計算され具現された現物の世界である。その世界が「公演」というかたちで再現されることによって、鑑賞者は「読者」ではなく「観客」の立場となり、戯曲作品を体験することにおいても「読む」ではなく「観る」と表現されるのである。無論のこと、純粋にテキストを「読む」だけでも戯曲を鑑賞することも可能である。戯曲を「読む」時にその内容が表している時空を体験することはできるだろう。

媒体そのものは静止しているとしても、読者はテキストを読むことによって時間と空間を感じることができる。

それなら、戯曲を読むときに読者の頭の中で連想されるイメージは、作品の世界であるのか、それとも演技や舞台上のイメージであるのか。本来、舞台上で上演される目的で書かれた戯曲のテキストは、役者への指示語（ト書き）、台詞、舞台の描写などで限られている。それは「演者」のためのテキストで（劇のテキスト原本を公開しない作家もいるように）、基本的に「読者」あるいは「読まれる」ことに目的を置いていないものである。総合芸術とも呼ばれる「演劇」において、劇の根源となるテキストは演じられることによって具現化されるといえる。だが、戯曲は楽譜とは違って、公演者が存在しなくても文字さえ読めば誰しも読むことができる。音楽的な理解がない人にして楽譜は単なる謎の記号に過ぎないが、文字情報は同じルールの共有の中で解読できる記号である。とすれば、戯曲のテキストが二次元の「文字形態」の状態が存在する際に、すなわち、純粹に戯曲のテキストを解読する読書の状態では、鑑賞者における演劇的体験は成立しないものなのか。

その回答に到達するためには、鑑賞者における理解が必要であるだろう。演劇的体験とはアーティストから提供されるものではなく、鑑賞者の内に自ら生じるものであるからである。ジャック・ランシエール（Jacques Rancière）は、著書『無知な教師』の理論を基盤とし、後に『解放された観客』で知的解放の思惟を演劇と観客の関係性から探究しているが、ランシエールは観客を自由に感じ、考え、新たな可能性をもつ能動的な解釈者として捉えている。

芸術家と観客の間には距離がある。しかし、パフォーマンスが一つのスペクタクル、一つの自律したモノとして、芸術家の抱いた観念と観客の感覚ないし理解の間に介在している限りにおいて、パフォーマンスそのものに内在する距離もあるのだ。解放の論理においては、無知な教師と解放された見習いの間に、常に第三のモノ——一つの書物あるいは全く別の書き物の断片がある。この第三のモノは教師と生徒双方にとって未知の

ものであり、双方がそれを参照することで、生徒が見たもの、それについて生徒が言っていること、そして考えることを、一緒に確かめることができるのである。パフォーマンスについても同様である。パフォーマンスは芸術家の知や息吹を観客に伝達することなのではない。それは、誰が持ち主なのでもなく、誰が意味を所有しているのでもない第三のモノであり、芸術家と観客の間にあって、物事の同一なままの伝達、原因と結果の同一性を、ことごとく退けるのである。³⁵

ランシエールは教師と生徒の関係を借りて演劇と観客に代入して解説しているが、このような関係は拡張されたアートの領域でも適用できる。上記の引用によるとアーティストから提示された「第三のモノ」はアーティストからも自律したモノであって、それはアーティストと鑑賞者双方にとって未知なものである。言い換えると、アーティストと鑑賞者は同等な立場から「第三のモノ」との関係をもつことをさす。このような観点から、演者・舞台から自律した戯曲のテキストに対する鑑賞者の相互関係を制作の実践を通して究明することを試みた。

第二節 自律したテキストへの実践

本研究では、鑑賞者が主体となった読書における演劇的体験への考察を制作の実践と共に、「言葉」のはたらきに集中することによってその可能性を探ることを試みた。アート表現あるいはメッセージの発信において「言葉」は切り離されないものである。それが視覚情報であれ、言語情報であれ、どのようなかたちであるとしても、「文字」なしのメディアはあるとしても「言葉」がないメディアはないだろう。作品の工夫において、戯曲のビジュアル要素（イメージ）ではなく「言葉」に着目し、それ自体が独立性をもったアートワークとして成り立つことに重点を置いた。

制作の基になる戯曲の選択においては良く知られている劇であること、現在でも公演さ

れていること、そして多くの言語で翻訳されている作品の中で選別した。その中でも、独特な言語観を現している、サミュエル・ベケット（Samuel Beckett, 1906-1989）の戯曲『ゴドーを待ちながら（En Attendant Godot）』（1952）のアレンジを試みた。

自作《ゴドーを待ちながら 365》（2018年10月）[図17]は、365枚の透明フィルム（110 x 110mm）に原作から切り取った台詞の断片を印刷したもので、複数のフィルムを重ねて読む作品である。フィルムには台詞と共に、「一本の木」と「月」を表す四角形と円形が夫々のサイズと色で表現されている。

『ゴドーを待ちながら』はベケットが作品を発表した翌年の1953年1月、パリで初演され、日本でも1960年5月、白水社の日本語版を高橋康也と共訳した安堂信也の演出で初めて紹介された。初演から67年が経つ今日でも、世界各地で公演されているベケットの代表作であるといえる。

不条理劇の代名詞とも言われる「ゴドー」は、舞台の変化なし、特殊の出来事もなし、およそ2時間という公演時間を完全に役者が堪えなければならない。「ゴドー」を舞台上で形成させ、最後まで引っ張っていくのは役者の台詞、つまり「言葉」である。言葉で成り立っている戯曲作品において言葉の存在を切り離せないことは当然なもの、ところが、特に「ゴドー」は劇のほとんどの規則・表象が「言葉」で構築されている。第一幕の初頭に指示されている「田舎道。一本の木。夕暮れ。（A country road. A tree. Evening.）」は「ゴドー」の世界を表す雄一の時空の描写文で、この舞台の最小条件でありながら絶対的条件である。このような制限的な条件は第二幕に「翌日。同じ時間。同じ場所。（Next day. Same time. Same place.）」と続き、「ゴドー」の世界観を限定している。登場人物数も少ない、この二日間の物語は観客を混同させる。登場人物と共に同じ時間・同じ場所から拘束された観客は、微妙に反復される台詞と状況の中で混乱してしまうのだ。矛盾だらけで、つじつまが合わないこの劇は、結局「ゴドー」という人物は最後まで登場せず、その翌日も同じ時間・同じ場所で同じことが起きることを暗示しながら終わってしまう。

『ゴドーを待ちながら』を演劇公演で鑑賞する際の混同は脚本で読む時にも同じく生じ

る。この内容をすでに読んだ気がするという疑いから、頁を進む度に何度も前の頁を確かめながら比較しなければならない。演劇公演では見失っていた細かい矛盾がさらに明らかに見えてくる。そして、舞台上で微妙にずれる間隔と不自然な時間の流れが、脚本では「言語化」され、読むことによって実感することができる。第一幕の終わりの登場する少年が退場する直後「光が、いきなり弱くなり、一瞬と夜になる。（A light suddenly fails. In a moment it is night.）」という指示文と、第一幕の状況が繰り返される第二幕にも少年が退場した後の指示文「沈黙。太陽が沈み、月がのぼる。（Silence. A sun sets, A moon rises.）」から、「ゴドーを待つ」名分がなくなる瞬間、一気に時間が経ち、一日が終わってしまうことがわかる。

このような不思議な時間の間隔は人物たちの対話の中でも読み取ることができる。高橋康也は『ゴドーを待ちながら』に対して「全篇これ隙き間で成り立っている」³⁶と指摘する。「隙き間」は人物たちの対話からも観測できるが、「ゴドー」のテキストを読む際に特に目立つ言葉がある。「沈黙（Silence）」と「間（Pause）」である。台詞の途中、対話の間々、再々登場する「沈黙」と「間」はまるで人物たちの台詞の一部のように劇全体での比重を占めてあり、このような「隙き間」は劇全体のリズムを造成する。

作品《ゴドーを待ちながら 365》は、この無限に続く「待ち」と繰り返される台詞、ずれる時間の間隔、そして同じ時間・同じ場所に縛られている「ゴドー」の世界観を脚本そのもので表現したものである。『ゴドーを待ちながら』のテキストを「読む」ことによって、その世界観を体験できることを目指した。ここで「読む行為」は劇に対する積極的な参加を及ぼす。ランダムで与えられたカードを選び、自由に配列しながら読んでいくうちに無数のパターンが出来、新たな「ゴドー」の世界観が形成される。ここで「読む行為」は演劇的体験に近いものであるといえる。

「演劇」と「読む」は必然的な関係をもつ。演劇を読むことについて、渡辺守章は「舞台を読む」と「戯曲を読む」に分けて分析している³⁷。「舞台を読む」ということは具体的な空間の解釈に繋がる。演劇は必ず劇場（演じる場）で成り立ち、舞台空間というもの

は、人物・物・行為と共に劇を構想する必然的な要素である。舞台と観客の関係、舞台の機能的役割、空間の特性による流れを読むことを意味する。「戯曲を読む」ことにおいては暗黙の約束を共有することである。舞台上で表れるすべての表象は意味があり、その意味を支える規則をコード（code）と呼ぶ。「戯曲を立てて読む」というのは一般的コードとその作品固有のコードの弁証法的な関係を理解することである。これは演出家が作品をどのように読む（解釈する）のかにつながる。そして、舞台上でどのような装置と表象でコードの共有を行うのかへの根本ともなるものである。

《ゴドーを待ちながら 365》は公演者ではない、一般の読者たちの読む行為におけるコードの共有である。ここでは読者が作品本来の固有コードを理解することが前提となる必要がある。すなわち、この作品は、戯曲『ゴドーを待ちながら』を知っている読者に限ってより極大化されるのである。本来の『ゴドーを待ちながら』を知らない読者にしては不親切なテキストであるかもしれない。

それに対して、「和中庵を読む一書物としての建築」展で企画した作品《桜の園》（2018年12月）[図18]は、空間の特性を活用し、固有のコードを別の領域に再配置することによって、新たな文脈の形成を試みた作品である。

ロシア作家、アントン・チェーホフ（Anton Chekhov, 1860-1904）の戯曲『桜の園（A Cherry Orchard）』（1903）から、ラネーフスカヤ（女地主）、アーニャ（その娘、十七歳）、フィールス（老僕、八十七歳）、三人の台詞から一部を切り取り、和中庵の2階、和室の障子にそのテキストを詰めたインスタレーション作品である。

《桜の園》は第二章で述べたコースのインスタレーション作品と相通ずるといえる。作品において空間の性格が強く作用するのである。この作品は戯曲『桜の園』を知っている鑑賞者にしてはそれらの意味合いで、事前知識が全くないとしても作品の解読することにおいて問題にはならない。各々の要素が独立したテキストとして存在し、それらの意味を解釈し、接続させるのは鑑賞者の自由領域であるのだ。

チェーホフの最後の作品でもある『桜の園』は、1904年1月、モスクワ芸術劇場で初演

された後、出版された。作品の背景となる19世紀末のロシアは、1861年の農奴解放から近代化へ進もうとする動きと資本主義の到来、そして激しい経済恐慌で混乱な状況であった。さらに初演の翌年である1905年から勃発した第一次ロシア革命のことから、混雑と激動であった当時のロシアの事情が分かる。没落する旧世代と古い慣習、そこから立ち上がる新しい世代と新社会制度、『桜の園』にはそのようなロシアの時代的背景が様々な人物を通して描かれている。

展示空間であった「和中庵」はある意味で『桜の園』と似ている。1928年、藤井商店の創業者である藤井彦四郎から邸宅として建てられた「和中庵」は、その後はノートルダム修学院として使用され、現在はノートルダム女学院中学高等学校に移管されている。時代の要求に合わせてその用途を変えてきた「和中庵」には、興り、衰える人間の歴史が溶け込んでいる。

しかし、鑑賞者はこのようなコンテキストを必ず知っておく必要はない。舞台ではない他の空間（文脈）で展開される『桜の園』は単なる劇の再現ではなく、「オリジナル＝『桜の園』」とはまた異なる新たな「翻訳＝《桜の園》」として捉えられるのである。その際に、「翻訳」は「オリジナル」の二次的な位置として理解されるのではなく、相対化されたものとして「オリジナル」と同等の価値が認められる。『桜の園』のテキストをこの空間へ可視化することは、『桜の園』と「和中庵」のメッセージ性をより極大化させる役割を果たした。原作を知っている鑑賞者は既存のコンテキストから抜粋されたテキストを「和中庵」へ再配置することで、そして、背景知識がない鑑賞者はテキストを新しい情報として受け入れ、与えられたテキストたちを連結して推測するのである。

このようなプロセスを通して、テキストを「読む行為」はただ「読書」にとどまらず、演劇的体験に繋がるのである。コースの作品からも適用できるように、空間を「見る」と「読む」ことが同時に行われることは、静止している作品から進行中の時空の作品に転換されることである。つまり、「読む＝進行中の時間」と、「見る＝進行中の空間」と考えられる。このような特性はインスタレーション作品がもつ有限性であるとも言えるが、

時空間の制約が伴う読書は、「不完全」で「不確定的」な過程であり、既製の書物に行われる読書のプロセスとは異なる、「偶然性」と「演劇性」を伴った新たな読書へのアプローチである。

作品《ゴドーを待ちながら 365》は言語化された時間を2次元へ視覚化したもので、それが三次元の言葉としてはたらきかけるためには読者の経験と蓄積された時間が求められる。しかし、そのためにはある程度アーティストの仕掛けが関与するのである。アーティストの手から離れた、ランシエールの言葉を借りると「解放された観客」からさらに「解放されたゴドー」へ求めるための、読者の反応、そしてオリジナル劇を知らない読者における「ゴドー」の世界観への実験が行われなかった。《ゴドーを待ちながら 365》が書物とは異なるマテリアルで印刷したものであれば、《桜の園》は文字のサイズを極大化させ和中庵の部屋を文字で占めた作品であった。ある意味で《桜の園》は、単純に本文から書き抜いたテキストの一部を拡大させただけのものであるといえるかもしれない。しかし、テキストが全く同じ内容であるにもかかわらず、読む方法が変わることによって、戯曲で読むことや演劇で見ることは全く違う体験をさせるのである。それは鑑賞者が単に意味を受け入れるのではなく、懸命に新たな読み方を探り、散らばっていた意味を繋ごうと活発に反応することから効果が引き出されるのである。

第三節 「読者」の創造的な役割への探究

上記にも述べたが「読む行為」が求められる作品の鑑賞において、鑑賞者は一方的な受容者ではなく、創造的な役割の遂行が欲求される。ここで鑑賞者は読者に転換され、自らの意識活動を前提とした読書を行う。ヴォルフガング・イーザー（Wolfgang Iser, 1926-2007）はテキストと読者の関係性について「読書はテキストに導かれる行為だが、この行為を通じて、読者によるテキスト加工が、加工を行う読者にフィードバック効果を及ぼす。」³⁸と述べる。イーザーは主にフィクション（虚構）におけるテキストと読者の相互

作用を究明し、それらを文学の美的作用と受容の観点から考察しているが、イーザーの理論によると、このようなテキストと読者の相互作用は新たなコミュニケーションを生じる。イーザーは文学作品（フィクション）における相互作用について述べているが、それはアートの領域でも同じく適用されるだろう。コーススの作品でも観測できるように、視覚情報として表現されたテキストは既存の文脈とは異なる新たな環境・状況の中で、鑑賞者とのコミュニケーションが生まれるのである。ここで生じるコミュニケーションは鑑賞者が読者として行う「創造活動」を基盤とする。第二章にも述べたが、観客が作品の意味の形成の半分を担っているというコーススの発言も同じ脈絡で捕えられるだろう。

作品《詩 I》（2019年10月）[図19]はそのような読者の役割を極大化させた実験である。ソポクレス（Sophokles Sophilou, 496/5-406/5 B.C.）の悲劇『アンティゴネー（Antigone）』（推定 441 B.C.）と、ポストに貯まった日常のチラシから言葉を取集し、読者によって新しく生み出される「詩」を求めた。

「詩」が作られる過程を考えてみると、それは目的のない「言」と「言」が意識活動の中で結び付けられ、特定の意味をもった「言葉」になり、その「言葉」が構造化され、一つの世界観を構築することであると考えられる。それは、目に見えないものから可視化へのプロセスであるともいえるだろう。このような世界観の構築は星座の形成過程に例えることができる。カオスの宇宙から星を見つけ、無秩序の中から連結点を探り、意味を付与することで一つの世界観が生まれる。ここで人間はまるで創造者のような役割を果たしているだろう。混沌の中から秩序を見つけ出すこと、それが詩の形成過程ではないのかという発想から、作品《詩 I》を試みた。

「チラシ」と「アンティゴネー」のテキストは本来の目的も全くちがひ、その性質も異なるものである。まず、デザインという要素から離れて、チラシは美的・文学的な価値を求められていない。必要としなくても、受ける側の要求とは関係なくただで配られるものである。その反面、ソポクレスの『アンティゴネー』はギリシャ悲劇の象徴的な劇作でもある。しかし、作品《詩 I》では本来『アンティゴネー』がもつ作品性は重要に扱われ

ていない。「チラシ」と同じく破片化され、解体されることがこの作品の要点で、本質を失い、初期化されることに注目した。このように、相対化された「チラシ」と「アンティゴネー」は同等の資格をもつことができる。完成形から初期の状態、つまりカオスへ戻ることを求めた。テキストの叙事は省略され、鑑賞者には「チラシ」と「アンティゴネー」という「言葉」だけ残るのである。

《詩 I》には「偶然性」と「意図性」が同時に現れる。無作為で与えられた「言」から意味を形成するのはあくまでの読者の役割である。アーティストではなく、読者の「意図」が反映されるのである。そこから無数の「詩」が生じ、複数の読者が関与することによって無限の「詩集」が出来る。すなわち、作品《詩 I》は、人が関与することによって完成へ向かっていくと言える。

《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》（2020年10月）[図20]でも同じくギリシャ悲劇からテキストを引用しているが、《詩 I》とは異なる目的で採択された。作品のタイトルでもあり、中心テキストでもある《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》は、和訳で「あなたの悲劇はわたしの慰めになった」という意味で、アリストテレス（Aristotelēs, 384-322 B.C.）が著書『詩学（Poetics）』でまとめた悲劇論から着目したインスタレーション作品である。時にギリシャ悲劇を論じる際に欠かせない「カタルシス（katharsis）」という概念が、今回の作品において重要なテーマとなった。

《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》は、ソポクレスの悲劇『オイディプス王（Oedipus Tyrannus）』から引用したテキストが書かれてある透明の幕が、様々な空間に設置され、鑑賞者は空間の中で自由な動線に従ってテキストを読むことができる。透明の幕は完璧に空間を分離しているわけでもないが、「こっち」と「相手側」という心理的な分けが生起する。設置された幕は完全に透ける透明の素材であり、人と人の間、そして空間の鑑賞において、観客の視野を遮るのは「言葉」が全てである。同じ時間、空間に滞在しているにも関わらず、空間を分ける透明ビニールとテキストは境界線を形成させる。鑑賞者の目の前に与えられた一次情報は、進行中の時空間で行われる読書によって情

報は次々と更新される。

ここで「言葉」は視覚的情報として、さらに物体として働く。「language is not transparent（言葉は透明ではない）」というメル・ボックナーの言葉のように、言葉は指示対象の複製である当時に、固有の形象をもっている。すなわち、言葉は物質であると考えられる。言葉の物質性は言葉が現している可視的な現象を意味する。観客は、作品で扱われたテキストをまず、この環境の中で「見る」ことから視覚情報として空間を読み取り、そして「読む」ことによって、テキストは観客の意識の中で加工され、そしてフィードバックをもらい、相互作用に及ぶ。この二つの行為は同時に行われ、観客は自然に関連付け、意味を導出するのである。

《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》はインスタレーションとしての全体像が重要性をもつ作品ではない。設置された空間や作品の配列はあくまでの読書のために与えられた環境であって、鑑賞者の目の前に映っている場面が書物の一頁のようなはたらしをかけ、作品のかたちは鑑賞者の視線の進行に従って形成されるのである。

この作品は同じ内容でギャラリーのショーウィンドウにも設置されたが、ギャラリーはたえず閉廊の状態で、内部に別途の作品はなし、ショーウィンドウに書かれた色透明のテキストがこの展覧会の全てであった。[図21]この展覧会は、「任意」と「偶発」への挑戦である。太陽光によって複製され、鮮明になり不透明にもなるテキストの変化は、アーティストの統制領域を逸し、予想外のイメージを作り出す。そして、町を通る不特定多数に読まれることによってテキストから産出される言葉の無数の可能性への試みであった。

前述したイーターの言葉の通り、読書がテキストに導かれる行為であると言えば、アーティストの仕事はそのテキストを提供することによって方向性を提示することであり、夫々の道を歩んでいくのは読者の領域で、そこからはアーティストも予想していなかった多様な要素が関与されてくるのだ。例えば、アーティストが作品の前面に表していなくても、またその意図性を完全に否定するとしても、作品の鑑賞において社会的・時代状況というものとは自動的に一つのテキストとして作用するだろう。

第一節で記したランシエールの言葉を借りて作品を「第三のモノ」に代入すると、「第三のモノ」に関してはアーティストも完璧な把握をしていないもの、鑑賞者と同じ立場であるといえる。アーティスト自身も「第三のモノ」に対する定義はできないため、鑑賞者の探究活動、つまり作品における鑑賞者の読書行為は「第三のモノ」に対する判読において絶対的に欠かせない要素であるのだ。

作品《詩 I》や《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》で提供されたテキストはあくまでも最小限の道標であり、作品を取り巻く環境や状況によって、そして鑑賞者によって夫々の解釈ができる。結局演劇的体験とは、演者のないテキストに対して鑑賞者の自ら能動的に動き、とうとう観客が演者へと転換される瞬間である。

観客であることは二つの理由で悪しきことである。第一に、じっと見ることは知ることとは反対のことである。観客はある仮象の前に、それが生み出される過程、あるいはそれが覆い隠している現実を知ることのないままたずんでいるのだ。第二に、じっと見ることは行動することとは反対のことである。観客は自分の場所から動くことがなく、受動的である。観客であること、それは同時に知る能力と行動する能力から切り離されていることなのだ。³⁹

上記の引用は言い換えると、観客の知る能力と行動する能力によって観客の位置はいくらでも変えることを示唆する。読書行為を通して受容した情報から新たな文脈を算出する作業は「創造的活動」と言えるもの、このような直接的体験による鑑賞者の「創造的活動」によって作品は完全なものになるのである。

終章 行為としての読書

前章を通して、20世紀に新しく現れてきたアーティスト・ブックスから書物の物質性とメディア性を活用した作品による読みものへの新たな見方、そしてコースのインсталेशन作品をめぐりながら改めて「読む行為」への意義、それらがアートの領域の中で書物と鑑賞者がどのような作用を起こるのかについて述べてきた。論考のポイントは書物を停止状態のオブジェとして対象化するのではなく、一つの空間として認識することであった。そして、その空間の形成過程には、テキストの働きかけによる鑑賞者の参加が最も重要である。イーターはテキストと読者の関係を次のように述べる。

テキストは物と違う。物は一般にその全体を眺めることができるか、少なくとも全体を想定してみることができる。ところが、テキストという＜対象＞は読書の連続したさまざまな相を通してしか想像することができない。われわれは事物に対しては、その外におり、テキストに対しては、いつもその中にいる。従って、テキストと読者との関係は、事物と観察者との関係とは全く異なる。主体－客体関係とは違って、読者は自分にとらえようとするものの内部で、遠近法の視点をとりながら移動して行く。⁴⁰

つまり、鑑賞者すなわち読者は独立した客体として書物と対置の状態に置かれているというよりも、その空間に属している有機体として書物の意味形成において役割の遂行が求められるのである。そのプロセスの中で鑑賞者に行われる作用とは何だろうか。アーティストによって既存の「コンテキスト」から選択、削除された「データ」が知覚可能なかたちで新しい領域、未整理領域へ配置される。再配列されたこれらはそこで新たな領域を形成していくのが、ここまでがアーティストの創作活動領域であって、その以降のプロセスにおいてはアーティストのコントロール範囲から離れていくのである。そしてそこには、アーティストから提示された各々の「データ」をただ感覚で受け入れる「鑑賞者」がまざっている。このような「データ」の受容の段階では鑑賞者によるどのような創出・アウトプッ

トも行われていない状態で、この時の「データ」と鑑賞者はただの対置状態でまだ関係形成はできていないところである。そこから鑑賞者が各々の「データ」を認知・把握し、それらを連結させ、未整理領域に対しても規範を探り、自らその総体に対して意味構成を行う。ここから鑑賞者は単なる受容者から独自の「読む行為」を遂行する「読者」へと転換される。読者の読む行為にける意味生産活動には、与えられた「データ」以外の要素も関わってくる。イーザーは「つまり、テキストは、読者の視点を特定の方向に向ける力をそなえているが、それはテキストの意味構成を可能とするばかりではなく、さらに読者自身が自分で構成したものを見通すことができるようにする働きがある。」⁴¹と指摘するが、言い換えると読者がもっている社会観、世界観、価値観、判断基準など、こういった作家の予想以外の要素から様々な読者が行う意味生産は、独自性と固有性をもつと主張できる。それは当時に読む行為がもつ意義、可能性へと改めで喚起させるのだろう。それからさらに「データ」が空間の中に展開されると読者の参加はより強く欲求されることになる。読者は空間の外から中へと入り込み、自ら働かなければならない。空間の中で「三次元化」された「データ」と共に時間の蓄積による「立体的読書」が行われる。そして読者は舞台上に立っている「演者」のようにその空間に対しての責任が求められる。

要するに、演劇の舞台を、多種多様なパフォーマンスが互いに互いを翻訳し合う、平等の新たな舞台として考えることを提案するのである。というのも、これらすべてのパフォーマンスにおいて問題となるのは、知っていることと知らないことを結びつけることであり、自らの能力を発揮するパフォーマーであると同時に、この能力が新たなコンテキストのなかで、ほかの観客たちに対して何を生み出すことができるのかを観察する観客でもあることだからだ。⁴²

ランシエールのこの言葉はパフォーマーが観客へという転換について述べているが、進行中の時空間で行う読書に対しては、もはや観客とパフォーマーの役割区別の必要がなく

なっている。つまり、アーティストと鑑賞者とも空間の外では各々の立場で同等な距離に置かれているが、両方とも空間の中へ入り、参加する瞬間パフォーマーの立場しか残らないのである。その空間の完成においてパフォーマーは当然責任をもつわけだが、そこにはどのような制約もかかわらない。読者の自由な読書プロセスを通して演劇的体験としての読書が成り立つのである。そして、その空間を「書物」と称した。

序章でも言及したが、「書物」も「アート」も、人間が生きていくための必須条件ではない。しかし、人間が生きることに對してその精神を支えてきた存在であろう。人間の表現欲求と思考の産物であるアートは独立した領域を形成しない。アートに疑問をもつことは文化・社会に内在している価値へ疑問を呈することである。20世紀からもはやメディア社会と言われ、そういった生活が当たり前になった21世紀のわたしたちは何の違和感も抵抗ももっていないようだ。さまざまなモノ・コトがあふれている今、読みものも、読む媒体も、読む方法も多様化していく中で、逆に読者の役割は徐々に狭まっている。従って本研究は、あらためて「読む行為」がもつ意義を探り、そこからアーティストが提案できる新たな読書のかたちとは何だろうか、という問いに対する制作者としての考察であった。さらに、この省察を通して鑑賞者は何を経験し得られるのかという問題への実践を伴う研究である。鑑賞者における読書作用を芸術体験の一環で解釈することによって、アートとしての書物に対してより根本的かつ立体的な接近方法の可能性を示そうとした。ここで生まれた思考過程は、制作者でありながら読者であること、読者は制作者でもあることを示唆しているのである。

【注】

-
- ¹ 恩地孝四郎、『本の美術』、出版ニュース社、1973 (p.2)
- ² M.マクルーハン、『グーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』、森常治、みすず書房、1986 (p.193)
- ³ マーティス・ライアンズ、『本の歴史文化図鑑—5000年の書物の力』、柊風舎、2012 (p.132)
- ⁴ アートブックフェアとは、アートブックやアーティスト・ブック、ZINEなどを制作する個人、グループ、企業などがブースを持ち、来場者を直接交流しながら書籍の売買を行うイベントである。出版者は個人のアーティストからアート出版社、ギャラリー、書店などさまざまである。多様な表現に触れることのできる機会となり、また、書籍という比較的に入れやすい価格帯のものを取り扱うことで、アートに触れる入り口として絶好の機会にもなっていく。(出処：<https://tokyoartbookfair.com/about/> 2020.06.29 閲覧)
- 2005年、ニューヨークのNYABF (New York Art Book Fair) を起点に、日本では2009年からTABF (Tokyo Art Book Fair)、韓国でもUE (Unlimited Edition) が毎年開催されている。
- ⁵ ウィリアム・モリスは、1891年、ケルムスコット・プレスを設立し、手動印刷と手作り紙という伝統的な印刷方法で、50点以上の作品を出版する。中世の彩色写本をモチーフにした豪華本を制作し、書物の美的な要素を高めた。
- ⁶ Filippo Tommaso Marinetti (1879-1944)
- ⁷ Riva Castleman, *A century of artists books*, The Museum of Modern Art: Distributed by H. N. Abrams, 1994 (p.53)
- ⁸ リバ・キャッスルマン (Riva Castleman, 1930-2014) はアメリカの美術史家、アートキュレーター、作家であり、『*A century of artists books*』の著者でもある。
- ⁹ Riva Castleman (前掲書) (p.226)
- ¹⁰ うらわ美術館「開館記念展II もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—」、2000 (p.171)
- ¹¹ 2002年に開かれたこの展覧会は、アーティスト・ブックを20世紀思潮によって分類したうらわ美術館「もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—」展とは違って、1900年代の時代ごとの分類をしている。クリストの《*Wrapped Modern Art Book*》はチャプター「60年代以降 アーティスト・ブックの時代」で、ルシェの《*Twentysix Gasoline Stations 1962*》(1963) やコンセプチュアル・アートのアーティストたちが参加した《*Xerox book*》(1968)、日本のアーティスト、柏原えつとむ、加納光於、山口勝弘の作品と共に収録された。2年差で企画されたこの二つの展覧

会には、リストアップされた作品の多少が重なる傾向がみられる。

¹² Sam HunterとJohn Jacobusが執筆し1976年に出版された現代芸術書である。さらに2004年に再び改訂・拡張され第3版まで出版されて現在でも読まれている芸術書籍である。

¹³ “Concerning ‘Various Small Fires’ – Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications,” Artforum 3, no.5 (February 1965)

¹⁴ <https://www.moma.org/collection/works/146931> (2020.06.22 閲覧)

¹⁵ セス・シーゲローブ (Seth Siegelau, 1941-2013) は、アメリカ生まれのアートディーラー、キュレーター、作家、研究者である。1960年代および70年代のニューヨークでのコンセプチュアル・アートの核心的なプロモーションで最もよく知られている。(出処：ウィキペディア) 《Xerox book》のディレクターでもある。(本論p.19参照)

¹⁶ Ursula Meyer, *Conceptual Art*, E. P. DUTTON, 1972 (p.14)

¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_book (2020.05.20 閲覧)

¹⁸ Peter Osborne, *Conceptual Art(Themes & Movements)*, Phaidon Press, 2002 (p.214) Sol LeWitt, ‘Paragraphs on Conceptual Art’, Artforum, 1967

¹⁹ 1968年イギリスで四人のアーティスト (Michael Baldwin, Terry Atkinson, Harold Hurrell, David Bainbridge) で結成され、1969年5月に出版される。同じ年ニューヨークで、Terry Atkinsonと共に夏休みを過ごしたコースが《Art-Language》アメリカの編集長を担当することになる。

²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Art-Language#cite_note-13 (2020.06.17 閲覧)

²¹ https://monoskop.org/File:Siegelaub_Seth_ed_Xerox_Book.pdf (2020.06.01 閲覧)

和訳 中川素子、中川素子・坂本満、『ブック・アートの世界—絵本からインスタレーションまで』、水声社、2006 (pp.218-220) を参考に筆者修正。

²² トニー・ゴドフリー、『コンセプチュアル・アート』、木幡和枝、岩波書店、2001 (p.116)

²³ 《Boîte en valise》箱にはデュシャンの作品69点を複製したものが収められ、ファストエディションとして制作された20点にはデュシャンのオリジナル作品が含まれるなど、夫々デザインや内容が少し異なるように工夫された。後、1950年から1960年にかけて六つの異なるシリーズとして制作される。

²⁴ 中川素子・坂本満 (前掲書) (pp.216-217)

²⁵ 「The event that made conceivable the realization that it was possible to “speak another language” and still make sense in art was Marcel Duchamp’s first unassisted Ready-made, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change—one from “appearance” to

“conception”—was the beginning of conceptual art.」

Joseph Kosuth, 'Art After Philosophy', Ursula Meyer, *Conceptual Art*, E. P. DUTTON, 1972 (p.162)
和訳 水沼啓和、『ジョセフ・コサース コンセプチュアル・アートの軌跡 1965-1999展』、千葉市美術館/徳島県立近代美術館、1999 (p.57)

²⁶ Joseph Kosuth, 'Art After Philosophy' (前掲書) (p.162)

²⁷ トニー・ゴドフリー (前掲書) (p.7)

²⁸ 'A PRELIMINARY MAP FOR 'ZERO & NOT' 1986', Joseph Kosuth, first published in *Chambres d'amis* [exh. cat.], Museum van, Hedendaagse Kunst, Gent, 1986

²⁹ <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/8190> (2020年06月15日 閲覧)

³⁰ 和訳 水沼啓和 (前掲書) (p.33)

³¹ 和訳 水沼啓和 (前掲書) (p.30)

³² Hal Foster, *Art Since 1900: Modernism * Antimodernism * Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd, 2006 (p.633)

³³ 山内登美雄、「上演と戯曲の関係」、『講座・記号論〈3〉記号としての芸術』、勁草書房、1982 (pp.281-283)

³⁴ M.マクルーハン (前掲書) (p.133)

³⁵ ジャック・ランシエール、『解放された観客』、梶田裕、法政大学出版局、2013 (p.20)

³⁶ サミュエル・ベケット、『ゴドーを待ちながら』、安堂信也・高橋康也、白水社、2013 (p.220)

³⁷ 渡辺守章・渡辺保・浅田彰、『演劇を読む』、放送大学教育振興会、1997 (p.13)

³⁸ W.イーザー、『行為としての読書—美的作用の理論』、轡田収、岩波書店、1998 (p.280)

³⁹ ジャック・ランシエール (前掲書) (p.5)

⁴⁰ W.イーザー (前掲書) (p.187)

⁴¹ W.イーザー (前掲書) (p.267)

⁴² ジャック・ランシエール (前掲書) (p.29)

【参考資料】

書籍

- 針生一郎、『現代の美術10—記号とイメージ』、KODANSHA、1971
- Ursula Meyer, *Conceptual Art*, E. P. DUTTON, 1972
- 恩地孝四郎、『本の美術』、出版ニュース社、1973
- M.マクルーハン、『ゲーテンベルクの銀河系—活字人間の形成』、森常治、みすず書房、1986
- M.マクルーハン、『メディア論』、栗原裕・河本仲聖、みすず書房、1987
- ロジェ・シャルチェ編、『書物から読書へ』、水林章・泉利明・露崎俊和、みすず書房、1992
- 中川素子、『本の美術誌』、工作舎、1995
- 渡辺守章・渡辺保・浅田彰、『演劇を読む』、放送大学教育振興会、1997
- W.イーザー、『行為としての読書—美的作用の理論』、轡田収、岩波書店、1998
- 신방훈 (シン・バンフン), 『시각예술과 언어철학 (視覚芸術と言語哲学)』, 생각과 나무 (itree book), 2001
- トニー・ゴドフリー、『コンセプチュアル・アート』、木幡和枝、岩波書店、2001
- Peter Osborne, *Conceptual Art (Themes & Movements)*, Phaidon Press, 2002
- Hal Foster, *Art Since 1900: Modernism * Antimodernism * Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd, 2006
- 中川素子・坂本満、『ブック・アートの世界—絵本からインスタレーションまで』、水声社、2006
- 柳正彦、『ライフ＝ワークス＝プロジェクト＝クリストとジャンヌ＝クロード』、図書新聞、2009
- マーティス・ライアンズ、『本の歴史文化図鑑—5000年の書物の力』、柊風舎、2012
- ジャック・ランシエール、『解放された観客』、梶田裕、法政大学出版局、2013
- 정연심 (ジョン・ヨンシム), 『현대공간과 설치미술 (インスタレーション・アート・アンド・イン・コンテンポラリー・スペース)』, A&C, 2014
- 大崎哲哉、『現代アートとは何か』、河出書房新社、2018

雑誌

- 『みづゑ』842号「特集・本＝アートワーク」、美術出版社、1975年5月

新聞

「진중권의 현대미술 이야기 (6)개념미술 (진·쥬ンゴンの現代美術物語 ⑥概念美術)」, 경향신문(京郷新聞), 2012.10.12

「国立国際美術館ニュース」, 第223号、国立国際美術館 (大阪)、2017.12

展覧会図録

Riva Castleman, *A century of artists books*, The Museum of Modern Art(New York): Distributed by H.N. Abrams, 1994

Cornelia Lauf・Clive Phillot, *ARTIST/AUTHORS CONTEMPORARY ARTISTS' BOOKS*, Distributed Art Pub Inc, 1995

『本の宇宙—詩想をはこぶ容器』、栃木県立美術館、1992

『ジョセフ・コッス コンセプチュアル・アートの軌跡 1965-1999展』、千葉市美術館/徳島県立近代美術館、1999

『もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—』、うらわ美術館、2000

『藤本由紀夫「四次元の読書」』、CCGA現代グラフィックアートセンター、2001

『本という美術—大正期の装幀から現代のオブジェまで—』、うらわ美術館、2001

『本と美術—20世紀の挿絵本からアーティスト・ブックスまで』、徳島県立現代美術館、2002

『Art Book Art』、National Museum of Modern and Contemporary Art(Seoul)、2003

『眺める本—初公開作品を中心に』、うらわ美術館、2003

『フルクサス展—芸術から日常へ』、うらわ美術館、2004

『ABCアートとブックのコラボレーション展』、北九州市立美術館/うらわ美術館、2011

『近現代のブックデザイン考 I —書物にとっての美—』、武蔵野美術大学 美術館・図書館、2012

『美術への挑戦—1960's - 80's 秘蔵されていたアート・ブック』、うらわ美術館、2018

その他論文

山元隆春、「<Blanks>試論—W・イーザー—行為としての読書を読む—」、『日本文学』、日本文学協会、Vol41、4号、1992.4.10、pp. 82-86

井上優、「今日、戯曲を読むとは?」、『明治大学文学部紀要』(132)、明治大学部研究所文芸研究会、2019、pp. 29-38

ウェブサイト

https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_book (2020年04月20日 閲覧)

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language (2020年04月20日 閲覧)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Art-Language> (2020年04月20日 閲覧)

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art/
(2020年04月20日 閲覧)

http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Ulises_Carrion:The_New_Art_of_Making_Books.pdf (2020年05月30日 閲覧)

<https://christojeanneclaude.net/> (2020年06月02日 閲覧)

<http://www.melbochner.net/> (2020年06月02日 閲覧)

<https://books-on-books.com/tag/germano-celant/> (2020年06月15日 閲覧)

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/8190> (2020年06月15日 閲覧)

映像資料

Joseph Kosuth Artist. Art Space Germany: Master of the 20th Century Conceptual Art, Artist Talk by Joseph Kosuth (2016). Web. 서울대학교 미술관 (ソウル大学 美術館); 독일국제교류처 (ドイツ国際交流所); 주한독일문화원 (駐韓ドイツ文化院) 2016-09-06 93 min.

【図版】



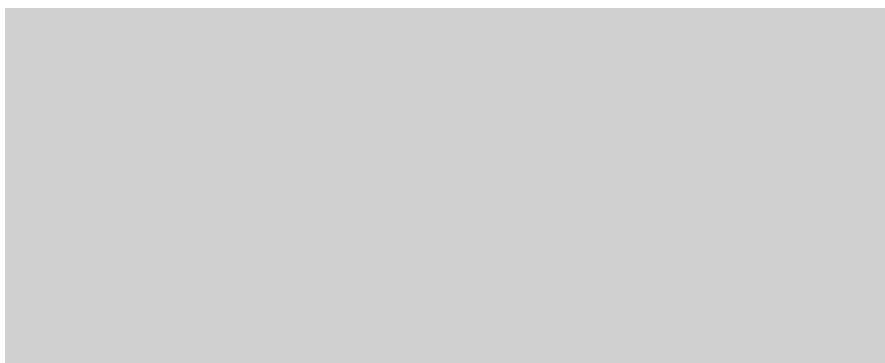
【図1】 ロバート・ラウシェンバーグ《影》（1964）

<https://www.moma.org/collection/works/14718> より



【図2】 クリスト《梱包されたモダンアート・ブック》（1978）

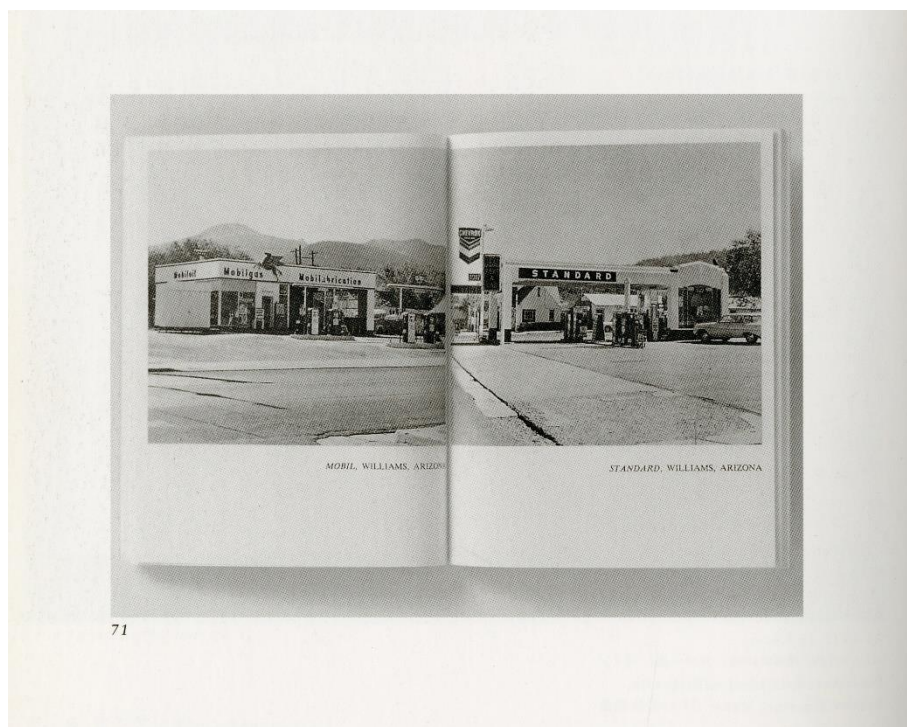
図録『もうひとつの扉—20世紀・アーティストの本—』、うらわ美術館、2000、p.253 より



【図3】 クリストとジャンヌ＝クロード

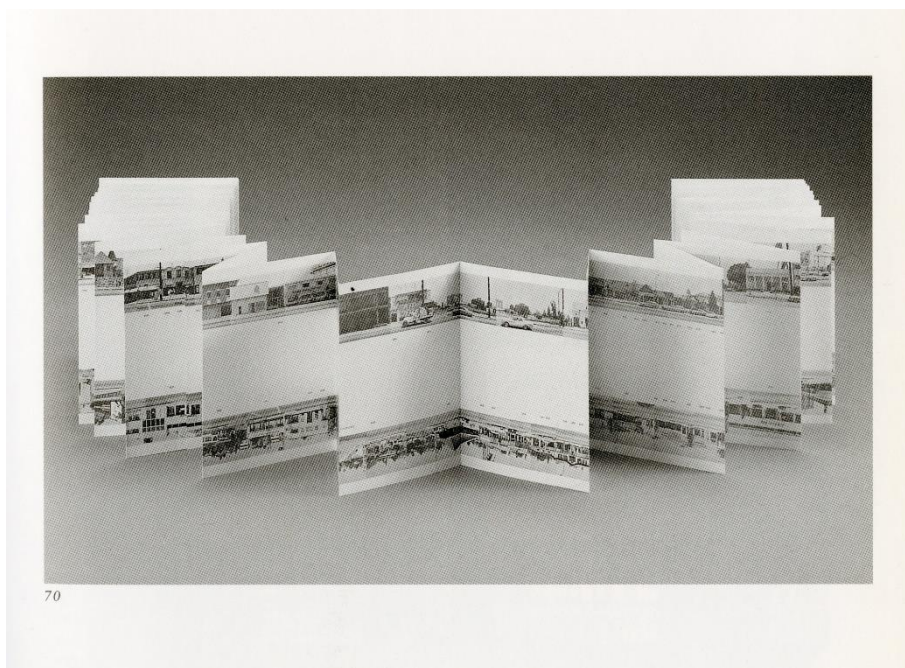
《Wrapped Floor and Stairway, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1968-69》

<https://christojeanneclaude.net/> より



【図4】 エド・ルシェ 《26のガソリンスタンド 1962》

図録『本と美術—20世紀の挿絵本からアーティスト・ブックスまで』、徳島県立現代美術館、2002、p.97 より



【図5】 エド・ルシェ 《サンセット通りの建物》(1966)

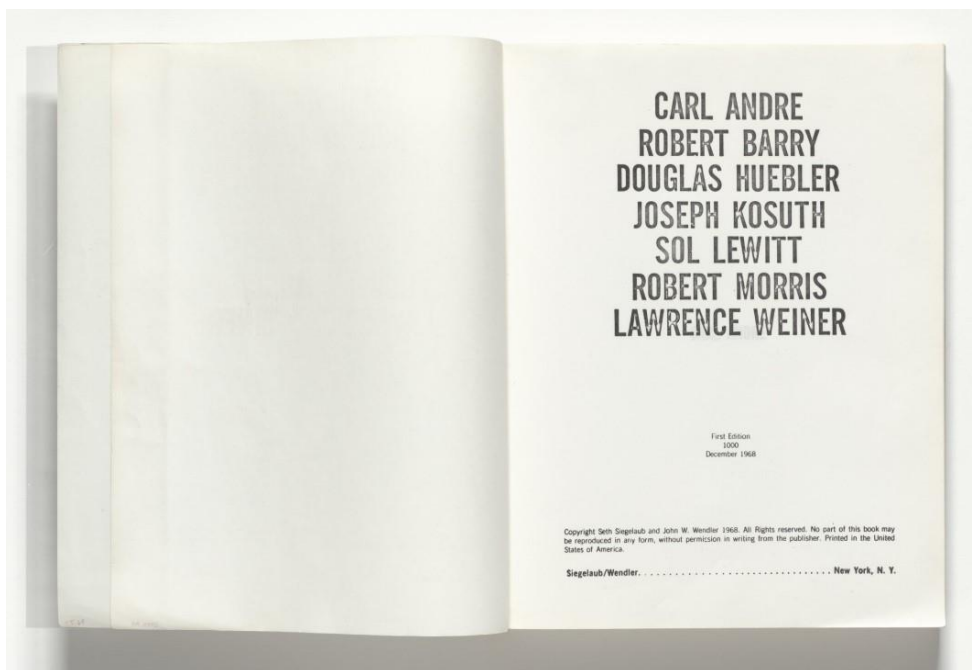
図録『本と美術—20世紀の挿絵本からアーティスト・ブックスまで』、徳島県立現代美術館、2002、
p.96 より



【図6】 マルセル・デュシャン 《グリーン・ボックス》(1934)

Marcel Duchamp.

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box) (La Mariée mise à nu par
ses célibataires, même [Boîte verte]). 1934 | MoMA より



【図7】 ジョセフ・コースと他《ゼロックス・ブック》（1968）
《ゼロックス・ブック》より（筆者撮影）



【図8】 《ゼロックス・ブック》の一部
《ゼロックス・ブック》より（筆者撮影）



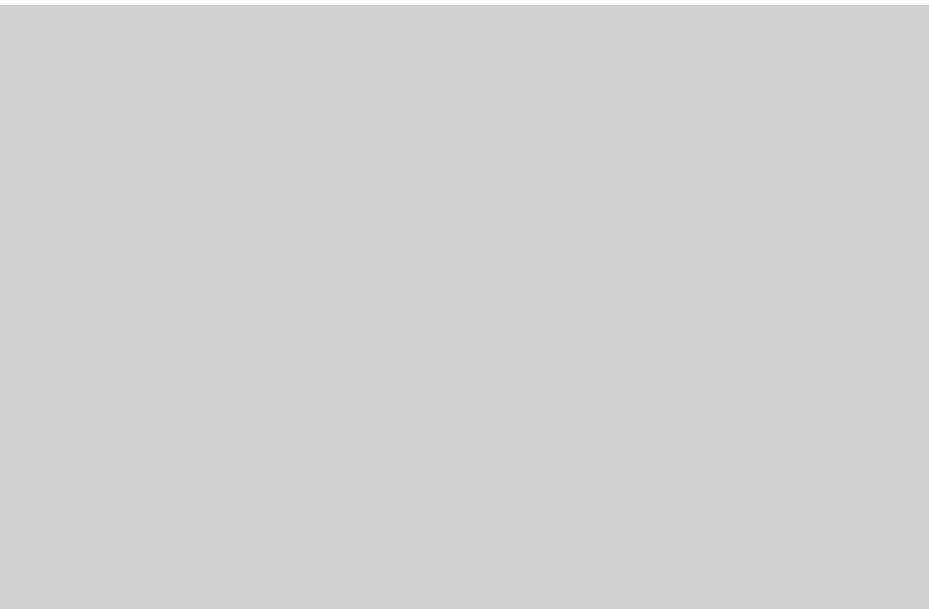
【図9】メル・ボックナー《必ずしも芸術として見られるつもりのない下絵と紙の上の視覚的なものたち》(1966)

<http://www.melbochner.net/> より



[図10] ジョセフ・コースス 《ひとつおよび3つの椅子》(1965)

Joseph Kosuth. One and Three Chairs. 1965 | MoMA より



[図11] ジョセフ・コースス 《ガラス 言葉 素材 説明》(1965)

Joseph Kosuth - Artists - Sean Kelly Gallery (skny.com) より



[図12] ジョセフ・コースス 《ゼロ & ナット》 (1985-86)

Joseph Kosuth - Exhibitions - Castelli Gallery より



[図13] ジョセフ・コースス 《テキスト／コンテキスト》 (1979)

Joseph Kosuth: Text / Context - Fragments: 420 West Broadway - Exhibitions - Castelli Gallery
より



【図 14】 フェリックス・ゴンザレス＝トレス 《アンタイトルド》 (1991)
정연심 (ジョン・ヨンシム), 『현대공간과 설치미술 (인스태레이션·아트·앳드·
인·컨텐포ラリー·스페이스)』, A&C, 2014、p.226 より



【図 15】 ジョセフ・コースス 《フォルト！／ダ！》 (1985)
Fort! Da! - Lia Rumma より



〔図16〕 ジョセフ・コスース 《言及しえぬものの遊戯》（1990）

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/8190> より

© Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Painting and Sculpture. The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth). [09/27/1990 - 12/31/1990]. Installation view: Grand Lobby.



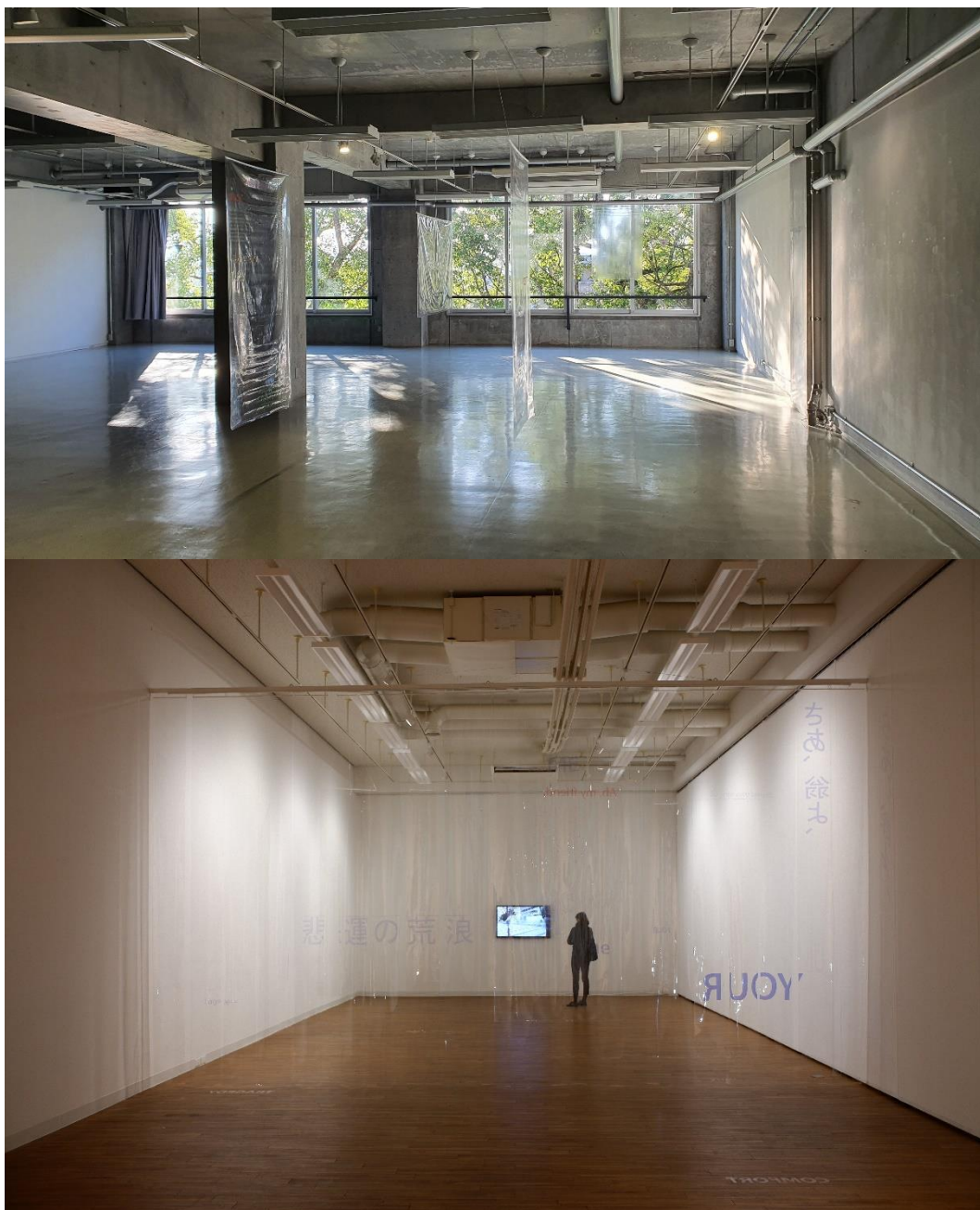
〔図 17〕《ゴドーを待ちながら 365》（2018 年 10 月）



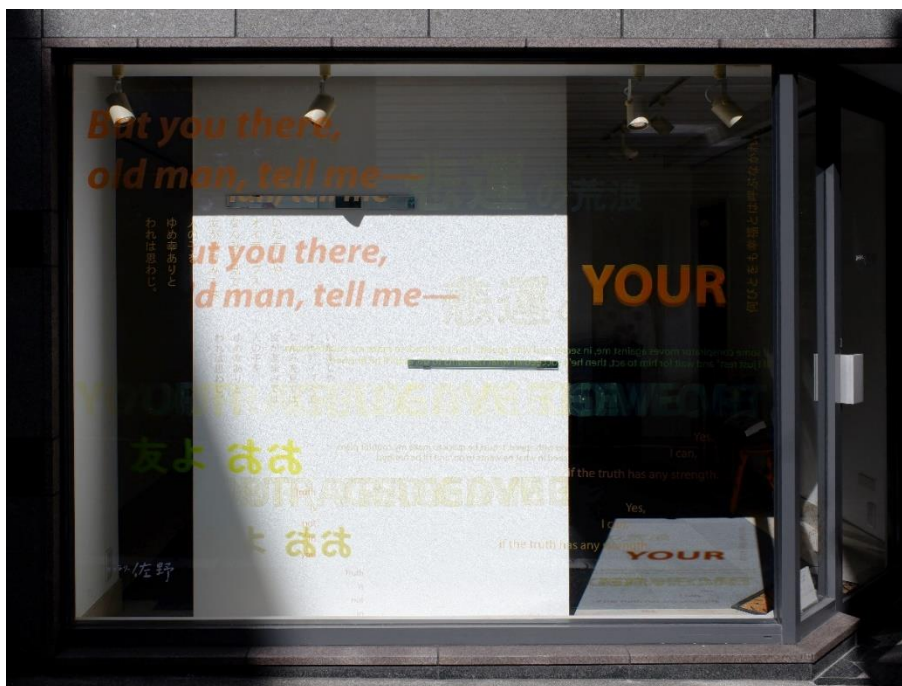
〔図 18〕《桜の園》（2018 年 12 月）



[図 19] 《詩 I》（2019 年 10 月）



[図 20] 《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》
 上 (2020 年 10 月) 下 (2021 年 1 月)



〔図 21〕 《YOUR TRAGEDY GAVE ME THE COMFORT》

上 ギャラリー佐野（京都）（2020 年 10 月）

下 東京の町（2020 年 11 月）