



ゴードン・マッタ＝クラーク研究 : 建物作品の残されたものの動的特性について

居村, 匠

(Citation)

美学芸術学論集, 11:34-46

(Issue Date)

2015-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81008812>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008812>



ゴードン・マッタ＝クラーク研究

—— 建物作品の残されたものの動的特性について ——

居村匠

はじめに

ゴードン・マッタ＝クラーク (Gordon Matta-Clark, 1943- 1978 年) は、1970 年代に活動した芸術家だ。ニューヨークの「先進的な」文化環境で育ったこの芸術家は、大学では建築を学び、1969 年に行われた「アース・アート」展¹に制作助手として参加する。この際、ランド・アーティストのロバート・スミッソンらと出会っている。その後、ソーホーを拠点として制作活動を本格的にはじめた彼は、パフォーマンスや映像作品、写真作品、レストラン経営など幅広い実践を行う。中でも、建物を素材として大規模に切断・加工する一連の建物作品は、癌によって若くして亡くなるこの芸術家の代表作であり、最も評価されている作品だと言える。

これら建物作品は、その伝説的な名声にもかかわらず、その完成後すべて取り壊されてしまっており、現存していない。そのため、今日この早世の芸術家について私たちが考えるためには、必然的に写真、映像、建物の断片／オブジェといった残されたもの (residuum) を通してしかありえない。その回顧展を企画したキュレーターのエリザベス・サスマンが端的に指摘するように、これには大変な困難がともなっている²。だが、従来のマッタ＝クラーク研究においては、この困難が感じられつつも、残されたものの特性と相互の関係性について、十分な考察が行われてこなかったように思われる³。マッタ＝クラークは、ギャラリーに展示される自身の写真やオブジェについて、次のように語っていた。

ギャラリー空間や展覧会の慣習についてのあらゆる問題は、私には難解なジレンマです。〔中略〕たとえ私の作品が、いつもスタジオ＝ギャラリーの文脈外の空間との関わりを強調しているとしても、私はギャラリー空間にオブジェや記録物を展示します。〔中略〕しかし私にとっては、展示の外部にあるものが、ますます本質的な経験となったのです⁴。

ギャラリーにある展示物は本質的ではないという、この返答を真に受ければ、残されたものはさして重要ではなく、場の作品に従属的なものだとみなすべきかもしれない。しかし、ここで私は、マッタ＝クラークの作家性を明らかにする上で、残されたものが重要な位置を占めると考えたい。

そのため本論文では、マッタ＝クラークの、建物作品にともなって制作された写真、映像、オブジェといった残されたものを対象として、考察を行なっていく。残されたものを、建物作品の従属物としてではなく、作品として捉えることで、それぞれの特性と相互の関係性を明らかにする。

本論に入る前に、議論の手順を述べておく。まず、マッタ＝クラークの建物写真を論じている先行研究を検討し、その不備を指摘した上で、残されたものの関係性に注目する意義を示す。次に、建物作品《切断》(*Splitting*, 1974 年)を対象に、その残されたものの分析を通して、残さ

れたものの特性を展示空間において扱うことの重要性を明らかにする。最後に結論として、次の主張が導かれる。マッタ＝クラークの写真、映像、オブジェは単体では、つまりメディアム・スペシフィックな観点からはその特性を十分に規定できない。そうではなく、残されたものの存在様態を、展示空間において捉えなおすことで、その差異と特性は、展示空間において、その都度織り成されるものであることが明らかになる。

先行研究検討

先にも述べたとおり、これまでのマッタ＝クラーク研究では、建物そのものや料理といったモチーフに比べて、建物作品にともなう残されたものについては、少数の研究が扱うに留まっている。その中でも重要なもののひとつは、美術史家クリスチャン・クラヴァーニャによる建物写真の分類だ。クラヴァーニャは、マッタ＝クラークの写真を単純な記録、シークエンス、コンセプチュアルな作品という三つに分けることを試みている⁵。確かに、この試みはマッタ＝クラークの写真作品の整理に寄与しているという点で、重要だ。しかし、この分類はあくまで作業仮説であり、残されたものの研究の第一歩に留まっている⁶。さらに言えば、単なる記録とコンセプチュアルな作品という二分法に基づく写真の序列化は、いかにも時代錯誤なものにも思われるし、ここでは依然として写真、映像、オブジェが互いにどのような関係にあるのかという点が問題にされぬままにある。

こうしたクラヴァーニャの論を受けて、さらに踏み込んだ考察を行っているのは、美術史家パメラ・リー⁷だ。リーは、ベルリン芸術アカデミーで2007年に開かれたマッタ＝クラークに関するシンポジウム⁸において、その写真作品が建物作品における場とは別の空間を成すことを報告し、これをもとに論文「別の諸空間：予期的写真」をまとめている。

ここでのリーの主張の根幹は、マッタ＝クラークの建物写真が、その被写体である建築物と絡み合い(intertwining)、場とは異なる空間を作りだしているということだ。どういうことか。一般に、写真は時間的なものであり、他方で建築は空間的なものであると思われる。だが、マッタ＝クラークの建物作品は取り壊しが決まっていたという点で儚い建築であり、その写真ははじめから建物の消滅を織り込み済みで撮影され、取り壊しの後に建物の空間を伝えるものであった。つまり、リーによれば、マッタ＝クラークの写真の役割は、建物の「単なる代わりではなく、なんらかそれを形作る方法にある⁹」のだ。したがって、マッタ＝クラークの建物写真は、建物の過ぎ去る「過去性」(pastness)を指し示すと共に、その場とは異なる別の諸空間(other spaces)を新たに構成し、伝えることとなる。

ここで注意しなければならないのは、この空間が、建物作品のもつ空間の再構成、再構築ではないということだろう。今日の鑑賞者にとって、マッタ＝クラークの建物作品の空間は体験しえず、いかなる写真を積み重ねようと、もとのように空間が構築されることはない。これは一見素朴な認識であるが、リーの主張の価値を理解する上でも、本論の考察を進める上でも重要だ。なぜなら、こうした認識によってこそ、写真や映像といった残されたものを単なる記録物として捉えるのではなく、別の指向性をもった作品として考察していくことができるからだ。リーがマッ

タ＝クラークの写真から「別の諸空間」を描きだしていることは、この点で有意義だと言えるだろう¹⁰。

しかし、その主張にも不十分な点が指摘できる。というのも、ここでは建物写真は一様に論じられ、その写真内に差異を見る視点は後退してしまっているからだ。クラヴァーニャが区別したような、建物作品の制作風景を捉えた写真と、建物内の写真を複数枚組み合わせた写真コラージュとの違いは、共に建物を写しているという共通点よりも重要ではないのだろうか¹¹。また、リーの論においても、写真、映像、オブジェそれぞれの関係は等閑視されており、上でクラヴァーニャに指摘した問題は解消されていない。

私がこの問題を重要だと考えるのは、故ないことではない。例えば112 グリーン・ストリート・ギャラリーでの《ブロンクス・フロアーズ》(*Bronx Floors*, 1972-3年)の展示風景を見てみよう【図1】。すると、ここでは写真やオブジェが序列なく並置されている様が見て取れる。この展示風景を鑑みれば、写真だけを特権化して論じることができないと言えよう。したがって、私たちは、残されたものそれぞれの差異と関係を明らかにする必要があるのだ。こうした観点から、ここからは、マッタ＝クラークの記念碑的建物作品《切断》における残されたものを対象に、その関係性を考察していく。

《切断》、残されたもの

《切断》は、マッタ＝クラークが、ギャラリストのソロモン夫妻¹²からニュージャージー州の一軒家を提供されて制作した建物作品だ【図2】。家は、一帯の再開発で取り壊されることになっており、レンガの基礎に建てられた簡素な二階建て住宅だった。制作にあたっては少人数のチームが生まれ、直接の作業は、主に芸術家自身の手で進められた。まず、彼らは電動ノコギリで、住宅の長辺を縦半分に切断し、次に、半分にした片方の基礎を斜めに若干下げ、切り口が上方へ広がるようにした。最後に、建物の上部四隅が切り取られ、作品は完成した。家は作品が完成して3ヶ月後に取り壊された。

この建物作品にともなって、多くの作品が残され、制作された。作業の工程や切断後の様子は写真と映像に撮られ、室内の写真からは写真コラージュが作られている。切りだされた家の四隅は、オブジェ《切断：四隅》(*Splitting: Four Corners*, 1974年)として、ニューヨークのジョン・ギブソン・ギャラリーに持ち込まれ、展示された。また、『切断¹³』という同名のアーティスト・ブックも出版されている。この本のなかでは、建物の外観と写真コラージュとが作業の進行に沿ってシークエンスで提示され、文書で簡単な説明が添えられている。ここからは、これら写真、映像、オブジェに注目し、それぞれ分析を行っていくこととする。

・写真

まず、リーの考察の及ばなかった写真コラージュから、考察を進めていく。

ここで取り上げる写真コラージュ《切断》は、三枚の白黒写真が縦に組み合わせられて出来てい

るものである【図3】。下から一枚目は、二階へとあがる階段の階下から一階の一室を写した写真である。部屋の隅から部屋全体が写されており、階段の反対側の壁からこちらにかけて、マッタ＝クラークによる切れ込みとそこから差し込む光が伸びて来ている。二枚目は、階下から二階を写した写真である。画面の半分ほどは半分に切られた一階の天井（二階の床）で、その向こうには二階の天井も切断されているのが見える。一階天井の切れ込みは、一枚目の壁の切れ目とつながるよう配置されている。三枚目は、階下から階段に沿って二階を写した写真である。階段の据えられた壁には切れ込みがあり、これが二枚目の二階天井の切れ込みと連続するよう配置されている。そのため、実際の建物の切断線は、一階の床から壁、天井を通して反対の壁へと一周しているが、写真上はコの字型になるよう組まれており、おおよそ縦方向に展開されている。

この三枚の写真が示す空間は、現実の空間のように有機的には接続されていない。さらに、写真コラージュに使用されている写真のなかには、垂直・水平の感覚を狂わすような、通常の視覚とは異なった視野をもたらすものもある。これらを単純に場の経験の代補、再構成とよぶことはできないだろう。これは後の建物の作品を撮影した写真においても見られる特徴である。もちろん、このばらばらな空間が観者に与えられた時、観者は、それぞれの写真が伝える空間を自身の内部で統合し、場の空間を新たに構成しようと試みるだろう。リーの主張する「別の諸空間」とはそのようなものだった。だが、残されたもの相互の関係性を捉えるためには、これとは異なる道をたどる必要がある。

ここで注目すべきなのは、この三枚の写真は、ばらばらであるにもかかわらず、ある種の一体性をもっているように見えるということである。それは、切断された切り口とそこから差し込む光が、見かけ上ひとつのラインを描くよう写真が組み合わされており、光のラインが他の部分に対してより大きな存在感をもっているからだ。光の描くラインは、いわば縫い目として、三枚の写真をひとつに結び合わせている。つまり、写真コラージュにおいては、建物の空間や経験ではなく、この切断・加工による切り口、そしてそこから差し込む光こそが前景化されていると言うべきだ。それは、通常の場の経験では見ることの出来ない視覚を生みだし、時に場の経験以上のものを示している。

・映像

映像作品《切断》（*Splitting*、16mm フィルム、カラー／白黒、サイレント、10分50秒、1974年）は、建物作品《切断》に際して、作業の様子を写したものである。映像は、「SPLITTING」の題字からはじまり、「縦の切れ込みを入れる」、「基礎を下げ裂け目を開く」、「家の四隅を取り除く」など、工程ごとに簡単な説明がテキストで表示され、時間軸に沿って進行する。

映像作品《切断》は、建物写真以上に単なる記録として見なされがちである。しかし、記録と言うにはいささか説明的ではないショットが、そこには多く見られる。この映像の中盤までは建物を外から切断していく工程であり、ここでは執拗に室内から、加工の様子が描写される【図4】。当然、室内からでは屋外で作業するマッタ＝クラークの姿は見え、ノコギリで切られた壁の裂け目が徐々に広がり、暗い室内に光が差し込んでくる様子だけが広がる。ここでも切断・加工による切り口が強調されていると言えるだろう¹⁴。切断の執拗な描写は、実際の作業の多大な労力

と時間以上に、作業が遅々として進まないという印象を与える。しばしば上半身裸のマッタ＝クラークの姿がバスト・ショットで映されることも相まって、映像《切断》は、この作業の身体的疲労とそれゆえの時間の伸長を伝えている【図5】。

・オブジェ

建物作品《切断》の制作に際して、建物の上部四隅が切り取られ、一組のオブジェ《切断：四隅》としてギャラリーへと持ち込まれた【図6】¹⁵。マッタ＝クラークのオブジェについて、リーは、既述の「別の諸空間」とモノグラフ『破壊される対象』とのふたつで言及している。ここでは、それぞれにおける主張からはじめていく。

まず前者では、リーのいう儂い建築イメージは拡張され、空間のみならず時に建物自体も、近代の過剰な輸送手段が与えられることで「動く」とされる¹⁶。リーによれば、こうした住宅や交通環境は、建物の断片にもその基礎となっている。というのも《切断：四隅》は、ニュージャージーの現場からトラックで持ち帰られ、マンハッタンのギャラリーで展示されたからだ。つまり、《切断：四隅》は、その成立において近代の交通環境というものを前提にしており、ある種の動く建物だと考えられる。それゆえリーの主張では、マッタ＝クラークの写真作品を特徴づけていた時間—空間の絡み合いが、近代の過剰な輸送手段を介して、建物の断片においても通底しているということになる¹⁷。

オブジェを「動く」建物と見るこの見解は、残されたものを固着した単なる記録物とする以外の視点を導く点で、興味深い。だが、近代的な交通環境をその成立要件としていたとしても、それだけでは《切断：四隅》を「動く」建物だと言うことはできないだろう。その成り立ちからすれば、それはすでに「動いてしまった」のであり、事物の移り変わりや移動のただ中にあると言うことはできない。だから、私たちはこの見解を評価しつつ、その根拠を別の場所に求めなければならない。話を先取りするならば、それは展示空間に、だ。

これに対し、後者はより早い時期に書かれながら、同様に示唆的な内容を含んでいる。本書においてリーは、オブジェ《ブロンクス・フロアーズ：敷居／穴》(*Bronx Floors: Threshold*, 1973年)をミニマリズムのオブジェと比較し、それがもともとは建物であったという事実を強調する。オブジェは、「それ以前の建築物としての有効期間が縫いつけられているために、ぎこちなくて〔訳者注：芸術作品に〕成りきれず、それらはその拠って立っていた基盤を覆い隠すことも、以前の用途を秘密にしておくこともない。したがって、それらは床それ自体と対話を打ち立てる¹⁸」。ここでリーは、オブジェはその建築物としての出自ゆえに芸術作品に成りきることができず、それが設置される美術館やギャラリーの場と相互作用を及ぼすと述べている。オブジェ《敷居／穴》では、元は床であった断片が、ギャラリーの床の上に置かれることで、それらは単純に分節することができない相互浸透的な関係性を結ぶようになる。展示によって生まれるこの関係性を、リーは評価している¹⁹。

確かにこの分析は、例えばオブジェ《切断：四隅》のような壁を切りだした作品に対しては、有効な説明を与えることが出来ない。《敷居／穴》が床と結ぶ相互浸透的な関係に対して、床とかつて壁、天井（屋根）であった《切断：四隅》の間には、もっと簡単に建築的な分節化と、オ

ブジェとしての作品化が行なわれてしまうからだ。実際、《切断：四隅》はミニチュア・ハウスのようにも見える。

だがこれは、オブジェを建物の作品の代替物と考えず、展示環境との関係において捉えているという点で、一定の妥当性をもっている。つまり、オブジェの特性をそれ自体に求めるのではなく、展示という観点から考えるということだ。私たちは、リーのこの観点を引き継いで、さらなる考察に進んでいこう。展示空間はオブジェのみならず、残されたもの相互が関係しあう場でもある。

残されたものの語法

ここまでの分析を通しては、写真、映像、オブジェは雑多な残余であるように思われ、いまだその差異と関係は見えてこないだろう。しかし、ここですでに、写真、映像において切り口が前景化されていること、オブジェを動的なものとして考えること、残されたものを展示空間において扱うことという重要な観点が抽出できている。また、残されたものが、建物作品に対して従属的でないという、その基本的な様態を共有していることは、しっかりと確認しておきたい。これらのことをふまえ、ここからはマッタ＝クラークの残されたもの相互の差異と関係がいかなるものかを、展示の場において明らかにする。それにあたって参照点となるのは、美術批評家ロザリンド・クラウスによる著名な論考「指標論パート2」だ。

クラウスは、1970年代の芸術の操作モデルとして写真が機能しているとして、その三要素を挙げる。一つ目は美的コンヴェンション（慣習＝約定）の放棄、二つ目はコードなきメッセージとしての完全な自己現前、三つ目はコードなきメッセージを補う言語のディスクールである。つまり、このような芸術作品は、モダニズム美術において重視されてきたメディウムのコンヴェンションを放棄しており、それにより事物の無言の現前性を得る。そして、この無言の現前を補うように、この種の作品には「語り」が付与される²⁰。

クラウスは、記号学者C・S・パースの記号の三分法を援用し、このような芸術作品を指標記号と見なす。指標としての芸術は、芸術作品を痕跡へと還元する。それは1960年代までの内省的なモダニズム芸術とは全く異なるあり方だ。クラウスは、エルスワース・ケリーの作品を例に、モダニズム絵画が絵画の意味作用（非連続性）のプロセスへと自己言及することを示した上で、それに対して、この新しい芸術が作品外部との連続性を指し示すことを明らかにする²¹。

そして、その具体例として挙げられるのが、1976年のPS1現代美術センターでの展覧会「ルームズ」(rooms)に際して制作された三人の芸術家による作品であり、そのうちのひとつがマッタ＝クラークの《扉、床、扉》(Doors, Floors, Doors, 1976年)だ【図7】。この作品は、建物の一階から三階まで貫通するよう、長方形に床と天井が切り取られ、建物の梁がむき出しにされている。この建物の作品は、まずは（絵画、彫刻といった）従来の美的コンヴェンションの放棄によって作られており、それによってその空虚を現前させる。これは、従来の美的語いによって語られることのない無言の現前だ。さらに、語りとはまた別のしかたでコードなき現前を補うものとして、空虚と建物との連続がその説明的テキストとされる²²。そうしてこの作品は、「かつてそこにあった」建物自体を指し示すのだ²³。

指標としての作品というクラウスの分析は、マッタ＝クラークの写真、映像、オブジェの全てについて指摘しうる。写真、映像は言うまでもなく、オブジェもまた、建物作品に見られる空虚の反転した指標記号だからだ。そして、残されたもの相互の差異と関係は、展示空間において失われた建物作品を指し示す、そのしかたの違いとして現れているとひとまずは理解できる。では、それはメディウムの違いなのか。おそらくそうではないだろう。指標としての芸術がメディウムのコンヴェンションを放棄しているならば、残されたもののメディウム・スペシフィシティを想定することはその差異を明らかにすることにはつながらない。残されたものの差異は、そのメディウムとは別の場所に求めなければならない。

そのために、私たちはクラウスの過誤を手がかりとしよう。写真史家ジェフリー・バッチェンが指摘するように、クラウスは現実を写真＝記号に先立つものとして扱う誤りを犯している。そのため、クラウスのなかで現実／記号という区別は温存され、写真は現実の一部とはみなされなくなる²⁴。しかし言うまでもなく、記号もまた現実を成すものだ。ここでは、オブジェがもとは建物であったというリーの指摘を思いおこそう。

《切断：四隅》をはじめ、建物から切りだされたオブジェは、なんら加工されることなく存在している。そうであるならば、オブジェを、消滅した建物を指し示す記号だと考えるとともに、いまだ建物「である」ものとして考えることも可能だろう。オブジェは作品であり、建物でもある。そしてこのように考えることで、建物であるオブジェ（《切断：四隅》）は、建物作品（《切断》）「でもある」ことになる。これはある種の倒錯のように思われるだろうか。もちろん、オブジェ《切断：四隅》が建物作品《切断》だということは、ふたつが同一のものということの意味するのではない。しかし、繰り返すように残されたものを独立した作品として捉えるならば、つまり建物作品を残されたものも含めたその総体の中で特権化しないならば、建物作品とオブジェはコインの表裏の関係にある。両者は、ネガとポジのように、おなじものの別の現れとしてあるということだ。

ここに来て、ようやく残されたものの差異と関係について考えることができる。残されたものが何をどのように指し示すのか。それが現れるのは残されたものが出会う場、展示空間においてに他ならない²⁵。

ここで、ふたたび1972年の《ブロンクス・フロアーズ》の展示風景を見てみよう【図1】。この時、展示されているのは写真とオブジェだけであるが、その際このふたつが序列なく並置されていることはすでに述べた。写真コラージュにおいて切り口が前景化されるのと同じく、ここで展示されている建物写真でも、建物を切りだした空虚が大写しにされている。この写真は、建物の切り口を前景化させると共に、確かに失われた建物作品を指し示す。だが、その指示は、失われた空間の（再）構成に関わるより前に、オブジェへと向かう。なぜなら、オブジェこそ反転した建物作品であり、写真、映像が前景化させる切り口とは、オブジェの外縁に他ならないからだ。またオブジェも、裏返ったそれ自身であるところの建物作品を指し示すより前に、写真作品を参照することになる。つまり、ここにはオブジェ、写真（映像）が建物作品とそれぞれ結び結ぶ二種類の反転関係があつて、建物作品の喪失がために、オブジェ—写真の間にはねじれた参照関係が生まれているのだ。写真の切り口から、オブジェの切り口へと、次々と、類推的に関係が結び結ばれていく。それは写真の《切断》からオブジェの《切断》へと、関係が結ばれていくことでもある。もちろん、この関係はどちらが先じるものでもない。参照の方向は双方向であり、この

過程は原理的に終わりが無い。写真とオブジェは、それらが並置される限りにおいて、相互参照を行いつづける。

もっと最近の展示風景も見てみよう。2007年の回顧展において、建物作品《切断》の残されたものが展示されている【図8】。写真には写っていないが、この時には映像作品も共に並べられた。注目すべきは、この展示写真のちょうど反対側に、別の建物作品の残されたものが展示されているということだ【図9】。展示空間において、それぞれの残されたものは厳密に切り離しえず、ゆるやかに連関している。つまり、参照のネットワークは、《切断》だけではなく、別の建物作品との間にも生まれているのだ。ひとつの建物作品の残されたもの同士の間だけでなく、写真同士、オブジェ同士へと網の目は広がっていく。たとえば、ここではオブジェ《切断：四隅》とオブジェ《ビンゴ》の対比から、素材となった住居、文脈の類似と異同を見て取れる。オブジェ《ビンゴ》が建物の加工と一体となったかたちで生成されたのに対して、オブジェ《切断：四隅》は、建物の切断とは関係なく家屋から切りだされている。あるいは《円錐の交差》のようなより大規模な作品では、建物が木造からコンクリートへと変わることで、オブジェがないということも指摘できる。そのオブジェの「なさ」が、現存する他のオブジェと比べられ、その写真、映像の特性をより説明的なものに変える。

もちろん、このネットワークは絶対的なものではない。展示空間における組み合わせ次第で、それは可変的に構成され、別々の像を結んでいく。それは場の経験とは異なる、建物作品のありえた可能性を生み出していく。そして、まさにここに、残されたものの差異と関係はある。残されたものが織り成す網の目から、それらは遡及的に導かれる。それはこのネットワークが可変的に構成されるのと同じく、その都度ごとに形を成すものだ。つまり、残されたものの差異と関係は、自律的に定められない。それらは展示空間において、その場限りで獲得されるものなのだ。

したがって、アル・ブルネルが、1974年という早い段階でマッタ＝クラークの写真について述べていることは、きわめて示唆的である。「彼 [(マッタ＝クラーク)] の場についての写真は際立っており、オリジナルな経験への欲望を引き起こす。しかし、それらは経験それ自体よりむしろ、経験についての〈諸用語〉(terms)を伝える²⁶」。私たちは展示空間において、残されたものがそれぞれ、相互に関係しつつ語るのを聞く。その様々な、ときに雑多な語法の交わりに、私たちは失われた経験を探しつつも、建物作品の後の生を感受するのだ。

おわりに

ここまで、マッタ＝クラークの写真、映像、オブジェといった、残されたものの特性について考察してきた。最後に、もう一度その要点を確認しよう。消滅を余儀なくされた建物作品は、残されたものを通してしか接近しえない。この残されたものを、単なる記録として捉えることは誤りであるが、その特性については従来十分な議論が成されてこなかった。本論では、リーによるマッタ＝クラークの建物写真論の不備を指摘した後、《切断》をその具体的対象として分析を行った。その結果、写真、映像、オブジェは単体では、つまりメディウム・スペシフィックな観点からはその特性を十分に規定できないことが明らかになった。そこで、クラウド「指標論」を

足場に、展示空間での残されたもの相互の関係に目を向けた。結論として、残されたものの特性は、展示空間において動的に織り成されるものであることが導かれた。残されたものの差異と特性が、相互の関係性のなかでしか規定しえないということは、決して否定的な事態ではない。それは、マッタ＝クラークの死後も、その残されたものがいまだアクチュアルでありうることを意味しているのだから。

本論を閉じるにあたって、今回扱うことのできなかったふたつの課題について述べておく。ひとつは、本論文では残されたものを視覚資料に限定していることである。写真などだけでなく、マッタ＝クラークは作品制作にともない多くのテキストを残している。それらはスミッソンのような同時代の芸術家のものと比べて必ずしも理論的形式を形づくってはいないが、検討が必要だろう。もうひとつは、他の芸術家との比較を行なえていないことである。ランド・アートといった美術制度の外へと活動の領野を広げた動向においても、ギャラリーや美術館での展示はある種の矛盾をはらむものであった。それら先行する世代のいわゆるサイト／ノン・サイトの関係と、マッタ＝クラークのそれとを比較することでマッタ＝クラークの残されたものの特性がよりはっきりと浮かび上がってくると考える²⁷。また、それによって得られた知見を、同時代の美術動向、作品に逆照射することで、60年代以降の美術作品のあり方を考える一助となるはずだ²⁸。

(いむら たくみ：神戸大学人文学研究科博士課程前期課程)

1 「アース・アート」展は、1969年2月11日から3月16日までアメリカ、コーネル大学で行われた。キュレーターはウィロビー・シャープ。マッタ＝クラークは、デニス・オッペンハイムの作品制作に参加した。

2 Elisabeth Sussman, "Invention and Presentation Then and Now: Gordon Matta-Clark", Hubertus von Amelnunx, Angela Lammert and Philip Ursprung, ed., *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*, Berlin, Akademie der Kunst, 2012, pp. 60-66. マッタ＝クラークの反キュレーターの態度に対して、サスマンは、マッタ＝クラークの視点で展覧会を構成しようと試みたと述べる。

3 クリスチャン・クラヴァーニャは、マッタ＝クラークの残されたものの扱いについて次のように評している。「サイト・スペシフィックな作品がどれも残っていないという事実に加えて、それらが常に彼の最も重要な作品とみなされているという事実は、彼の他の作品を単なる副産物か記録資料のように思わせるだろう。」Christian Kravagna, " " It's nothing worth documenting if it's not difficult to get" On the documentary nature of photography and film in the Gordon Matta-Clark", Corinne Diserens, ed., *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, 2003, p. 134.

4 Donald Wall, "Gordon Matta-Clark's Building Dissections", *Artsmagazine*, March 1976, reprinted in Florent Bex, ed., *GORDON MATTA-CLARK*, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1977, p. 39.

5 Christian Kravagna, *Ibid.*, pp. 134-139. クラヴァーニャは、単純な記録とコンセプチュアルな作品という分類を、視点、白黒／カラーという点からも指摘している。白黒写真とカラー写真を、作品と記録との用途に使い分けるとはありそうな話ではあるが、必ずしもそうではないように思われる。これは後に言及する映像作品《切断》においても同様であり、同一作品内でのカラー／白黒の使い分けは、恣意的に感じられる。

6 当然、別様の分類もありうる。グロリア・ムーアは、マッタ＝クラークの写真には撮影に比重を置いたものと、《フォト・フライ》といた写真を用いた「写真的探究」とに比重を置いたものがあると指摘している。Gloria Moure, "Short Term Eternity", Gloria Moure, ed., *Gordon Matta-Clark Works and Collected Writings*, New York, Distributed Art Publishers, 2006, p.22.

7 パメラ・リーは、ハーバード大学で美術史家イヴ＝アラン・ボワのもとで学び、現在スタンフォード大学で教鞭を取りつつ、*Grey Room* や *October* をはじめとする批評誌で執筆活動を行なっている。2001年に単著『破壊される対象 ゴードン・マッタ＝クラークの作品（以下、『破壊される対象』）』を上梓したリーは、マッタ＝クラーク研究の中心人物と言える。

8 このシンポジウムは、ベルリン芸術アカデミーでの *Raum. Orte der Kunst* 展に際して行われた。(Hubertus von Amelnunx, Angela Lammert and Philip Ursprung, ed., *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*, Berlin, Akademie der Kunst, 2012, p. 10.)

- 9 Pamela M. Lee, "Other Spaces: Proleptic Photography", Hubertus von Amelnxen, Angela Lammert and Philip Ursprung, ed., *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*, Berlin, Akademie der Künste, 2012., p. 109.
- 10 またリーは、建物写真の鑑賞の際、参照すべき建物作品がすでに残っていないため、観者には記憶ではなく思索的な労働が必要とされるところなど、作品の受容態度にも言及している。(Pamela M. Lee, *Ibid.*, pp. 105-106.)
- 11 もちろん「別の諸空間」では、自身の先行する著書『破壊される対象』において、写真コラージュを論じることができなかったという反省から出発している (Pamela M. Lee, *Ibid.*, p. 98.)。だが、リーの試みが十全に成されたとは言えない。
- 12 コレクターであったホラス、ホーリー・ソロモン夫妻は、1969年ソーホーにオルタナティブ・スペース、98グリーン・ストリート・ロフトを開いている。マッタークラークはそのオープンを手伝っており、パフォーマンスの発表などを行った。ホーリー・ソロモンへのインタビューを参照。Robert Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985, pp. 24-25
- 13 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New York, 98 Greene Street Loft Press, 1974. その内容は以下で確認できる。Corinne Diserens, ed., *Gordon Matta-Clark*, London, Phaidon Press, 2003, pp. 170-174.
- 14 マッタークラークは、1977年のインタビューで建物作品について次のように語っている。「除去によって生じる思いがけない眺めよりも、層をなす光景が私の興味を引くようです。それは表面ではなく、薄い縁、生成の自筆的過程を示す切断された表面です」。ここでは、加工により見えるようになる建物外の眺めよりも、建物自体の断面を重視する姿勢が見て取れる。「Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, September, 1977', Florent Bex, ed., *GORDON MATTA-CLARK*, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1977, p. 10.
- 15 《切断：四隅》にまつわる制作経緯、その破損と修復については以下に詳しい。Christian Scheidemann, "Material and Process Gordon Matta-Clark's Object Legacy", Elisabeth Sussman, ed., *Gordon Matta-Clark: "You Are the Measure"*, New York, Whitney Museum of American Art, 2007, pp. 118-123.
- 16 マッタークラークの初期の活動アナーキテクチャー (Anarchitecture) の一枚の写真が、例として挙げられている。写真は、二階建ての家屋がトラックに引かれて橋を渡っている様子を写している。ここではホテルが移動中であるということと、そしてまさに橋という境界を渡っている途中であるということが見て取れる。この建物は、「近代の過剰な輸送手段」を介して、まさに動きのただ中にある。アナーキテクチャーの活動は、都市の中の所有の論理の外部を捉えようとしたという点、匿名での作品発表を行ったという点で、シチュアシオニスト・インターナショナル (SI) との共通点を指摘できる。マッタークラークの SI からの影響についてはジェイムズ・アトリーの次の論文を参照。James Atlee and Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark The Space Between*, Portland, Nazraeli Press, 2003, pp. 25-44.
- 17 Pamela M. Lee, *Op*, cit., p. 112.
- 18 Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts, The MIT Press, 2001, pp. 77-81.
- 19 Lee, *Ibid.*, p. 81.
- 20 ロラン・バルト「写真のメッセージ」での記述が下敷きにされている。
- 21 ロザリンド・E・クラウス「指標論パート2」『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年、173頁。
- 22 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」での記述が下敷きにされている。
- 23 ロザリンド・E・クラウス「指標論パート2」『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年、174頁。
- 24 Geoffrey Batch, *Burning with Desire The Conception of Photography*, Massachusetts, The MIT Press, 1997, p. 197.
- 25 ここで議論は、インスタレーション・アートに接近している。これまで私たちのたどってきたマッタークラークの残されたものと、インスタレーション・アートとの違いを簡単に確認しておく。インスタレーション・アートとは、「観客が物理的にその中に入りこむような、しばしば「演劇的」、「没入的」、「体験的」と説明される種類の芸術を漠然と指す (Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005, p. 6.)」。クレア・ビショップは、インスタレーション・アートを感覚の参加、経験の面から論じているが、まずインスタレーション・アート (installation art) と芸術のインスタレーション (installation of art) とを区別している。この区分に従えば、私達が考慮すべきは後者であるが、これは一般的な絵画、彫刻の展示を指しており、展示は作品それ自体に対して二次的とされている。しかし、マッタークラークの残されたものにおいては、展示空間における並置こそが、相互の関係性を捉える上で重要であった。展示空間を本質的な要素とみなすこと、かつ観者の身体を物理的に包含するようなものではないこと。この点で、残されたものをインスタレーションと考えることはできない。
- 26 Al Brunelle, "The Great Divide: 'Anarchitecture' by Matta-Clark", *Art in America*, September 1974, reprinted in Florent Bex, ed., *GORDON MATTA-CLARK*, Antwerpen Internationaal Cultureel Centrum, 1977, p. 21.
- 27 特にスミソンとマッタークラークの相違、作品上の影響関係については評価の定まっていない部分が大きいように思う。
- 28 本論文は、露光研究発表会 2014、第 65 回美学会全国大会若手研究者フォーラムでの発表をもとに、内容に大幅な加筆、修正を加え、執筆したものである。各会で有益なご指摘をくださった諸賢に、感謝申し上げます。

参考文献一覧（出版年順）

単行本

ロザリンド・E・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年＝1985年。

Geoffrey Batch, *Burning with Desire The Conception of Photography*, Massachusetts, The MIT Press, 1997（ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジ』前川修、佐藤守弘、岩城覚久訳、青弓社、2010年）。

Pamela.M.Lee, *Object to Be Destroyed: The work of Gordon Matta=Clark*, Massachusetts, The MIT Press, 2001.

Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005.

展覧会カタログ、図録

Florent Bex, ed., *GORDON MATTA-CLARK*, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1977.

Robert Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985.

Corinne Diserens, ed., *Gordon Matta-Clark*, London, Phaidon Press, 2003.

James Atlee and Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, Portland, Nazraeli Press, 2003.

Gloria Moure, ed., *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, New York, Distributed Art Publishers, 2006.

Elisabeth Sussman, ed., *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*, New York, Whitney Museum of American Art, 2007.

Hubert von Amelnunx, Angela Lammert and Philip Ursprung, ed., *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*, Berlin, Akademie der Kunst, 2012.

ウェブサイト

UBUWEB, "Splitting, Bingo/Ninths, substrait" (http://ubu.com/film/gmc_splitting.html 最終アクセス 2015年1月31日)。

Whitney Museum of American Art, "Gordon Matta-Clark: "You Are The Measure"" (<http://whitney.org/Exhibitions/GordonMattaClark> 最終アクセス 2015年1月31日)。

図版リスト

【図1】《ブロンクス・フロアーズ》展示風景、1972年

【図2】《切断》外観、1974年

【図3】《切断》1974年、布地に白黒写真カラージュ、100×72.1cm、アヴィニョン、ランバート・コレクション蔵

【図4】《切断》16mmフィルム、カラー／白黒、サイレント、10分50秒、1974年

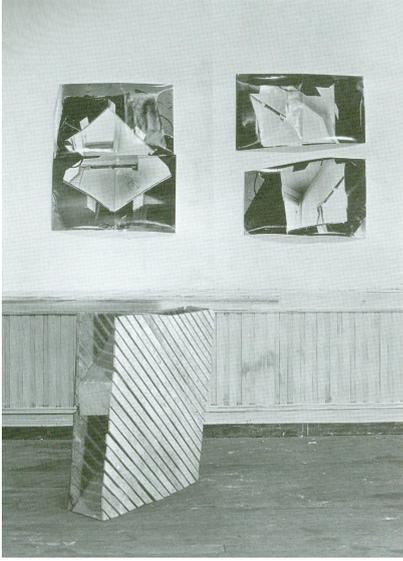
【図5】同上

【図6】《切断：四隅》1974年、四つの建物の断片、139.1×106.7×106.7cm、144.8×110.5×108.6cm、108.6×102.9×111.8cm、137.2×111.1×108cm、サンフランシスコ、サンフランシスコ現代美術館蔵

【図7】《扉、床、扉》PS1 現代美術センター、1976年

【図8】Gordon Matta-Clark: You Are The Measure 展示風景、ホイットニー美術館、2007年

【図9】同上



【図1】



【図2】



【図3】



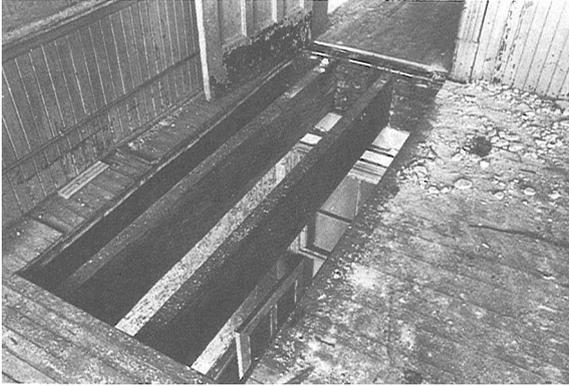
【図4】



【图5】



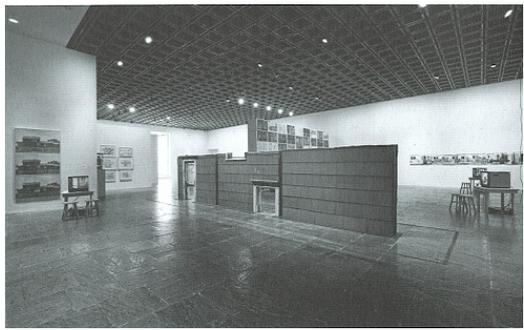
【图6】



【图7】



【图8】



【图9】