

アルケイアー記録・情報・歴史  
第八号 二〇一四年三月 四九―八六頁  
南山大学史料室

# アーカイヴと展覧会

渡部 葉子

慶應義塾大学アート・センター

---

## Archive and Exhibition

Keio University Art Center

WATANABE Yohko

*archeia: documents, information and history*  
No.8 March, 2014 pp.49-86  
Nanzan University Archives

はじめに——二〇一三年の夏ヴェネツィアで  
レディメイドとしての展覧会

居心地の悪い空間

「登録リスト」というフィクショナルな事実

ポンペイとしてのヴェネツィア版〈態度が形になるとき〉展  
展覧会をアーカイヴする——アート・アーカイヴのジレンマ  
可能性としてのアート・アーカイヴ

## アーカイヴと展覧会

渡部葉子

はじめに——二〇一三年の夏ヴェネツィアで

アート・アーカイヴの問題を考察するにあたり、ひとつの展覧会をモデルにして考えたいと思う。この展覧会は現代芸術の領域でアーカイヴについて考えるヒントを与えてくれるはずである。<sup>①</sup>

\*

\*

二〇一三年夏、一年おきにヴェネツィアで開催される現代美術の祭典、ヴェネツィア・ビエンナーレに時を合わせて一風変わった展覧会が開催された。会場は十八世紀の宮殿カ・コルネール・デッラ・レジーナである。カナル・グランデに面したこの宮殿はプラダ財団が修復を条件に借り受け、展覧会場として活用している。開催されたのは一九六九年にベルンのクンストハールを会場として開かれた〈態度が形になるとき〉展の再現である【図1】<sup>②</sup>。稀

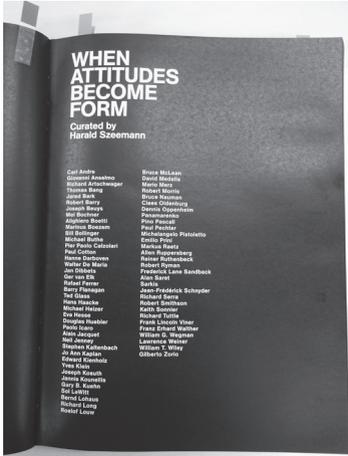


図1a



図1b

ヴェネツィアでの〈態度が形になるとき〉展のカタログの二つの扉  
(a-Venice, 2013, p.7/b-Venice, 2013, p.373)

代の展覧会メーカー、ハラルド・ゼーマン (Harald Szeemann, 1933-2005) の代表作と言ってよいこの歴史的な展覧会をヴェネツィアのバラツツォに場所も時代も移して再展示しようという試みだ。<sup>3)</sup>

そもそも展覧会を再展示するというのはどういうことだろうか。しかも、その対象となっているのはその後の現代美術展の在り方を変えたと言われるエポック・メイキングな展覧会である。この展覧会では、企画者が展示する個々の作品を選択するのではなく、出品作家を選択した上で、展示に関してはむしろ作家達に自由を与え、ありとあらゆる種類の素材を用いた作品——溶けた鉛、ガラス、リード、フェルト、電話、ごみ、など——が会場に並ぶ結果となったのである。出品作品はいわゆる絵画や彫刻とはおよそ異なったものであった。このような展覧会を再展示することについては最初からある種の困難さが予想される。即ち、作品の一部は既に存在しないその場限りのものであり、また、それ故、作品のその場に対する結びつきも強いということになるからである。<sup>4)</sup> 例えば、今回の展示でもメイン会場への階段の壁に設置されたローレ

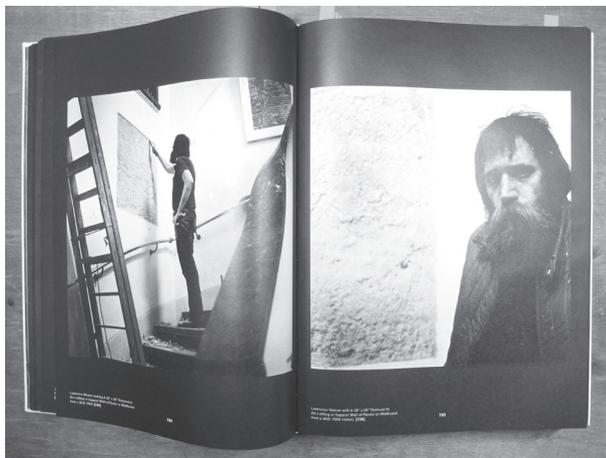


図2 作品制作／展示作業をするウイナー（ベルン展）  
(Venice, 2013, pp.194-195.)

ンス・ウイナー (Laurence Weiner b.1942) の作品を取り上げてみよう【図2】。我々が目にするのは正方形に壁の表面が剥がされた姿である。この作品のタイトルは《三六インチ×三六インチを、木摺りまで、あるいは石膏ボードまで、あるいは壁板を、壁から取り除く》となっている。タイトルが示す通り、壁をどの程度剥がすかは、その都度選択される。そればかりか、ここに示されている行為を行わずにタイトルのテクストがそのまま壁に書かれる場合さえある。同じ作品ではあるが、展覧会に出品することによって

の姿を変えるということである。ゼーマンが展覧会を企画した一九六〇年代末はこのような新しいタイプの作品が一挙に現れた時期であり、ゼーマンはその状況を捉え、展覧会にしようとしたのである。ウイナーは、ここでは、タイトルに示された行為を行い、その結果を作品として示した。「具体的な行為」と「その物理的な結果」を示すという形で作品を提示している。しかし、彼は、具体的な行為を行わず、それによる物理的な結果（行為の痕跡）を示すことなく、言語としてのみ提示しても作品として同じである、とも考えていた<sup>3)</sup>。このような作例は、それまで了解されていた「作品」というものの前提を崩し、展覧会の在り方そのものを変質させて行った。この状況に敏感に反応し、そのような作品／作家たちを集めてみせたのがゼーマンの展覧会（態度が形になるとき）であった——乱暴に総括してしまえ

ばそう言うことになる。今、この展覧会を再展示／再構築しようという動機はどこからもたらされるのであろうか。

### レディメイドとしての展覧会

ヴェネツィアの〈態度が形になるとき〉展は奇妙な始まり方をしている。入口を入ると最初のフロアーには資料類が展示されている【図3】。展覧会のポスター、ゼーマンのメモ類。おびただしい数の展示風景のデジタル写真がつまったタブレット端末、そして展覧会に取材した当時のテレビ番組を流す映像ルーム。この水面に面した一階



図3 資料展示のフロアーの様子  
(Venice, 2013, p.631.)

フロアーはヴェネツィアの館では倉庫と船付があり、メインの住居空間に属さない、いわば倉庫フロアーであるという。その意味では、このフロアーが資料類やいくつかの展示室に収まらない作品（ビュレンのストライプの紙面、カルテンバックの口紅スタンプ、コースの新聞掲載作品など）に場を与えていることは建物の機能と展示がシンクロしていると言ってよいかもしれない。このフロアーに示されているのは展示以前と展示以後と場外展示である。それは展覧会本体の周辺にあつて、

それを下支えし、周辺から豊かにするものだからである。

展覧会を訪れた者は、作品展示フロアーに行く前に、まずここで資料類を見て学ぶことを勧められる。それはこの展覧会が再展示／再構築であり、「再」というファクターが機能するためには、元の展覧会についての予備知識が必要とされるからである。前提なしでは、展覧会の意味が伝わらない、と考えられているからに他ならない。基本的に、この展覧会を「前提として」自分の中にもっている者を観客と想定していると言っても過言ではない。誰でも展覧会を見ることは可能である。しかしながら、ゼーマンの展覧会を全く知らないでこの展示を見たところで、それは本来、意味を成さない。しかも、今回の再展示の企画者ジェルマノ・チェラント (Germano Celant, b.1940) のとった方向性、方針はそのような「前提なしに見る」という見方に開かれていないのである。

では、チェラントの企画意図を確認することから始めよう。カタログに掲載されたチェラントのテキストは「レディメイド——態度が形になるとき」と題されている<sup>(6)</sup>。チェラントは自分が再展示する展覧会を「レディメイド」と捉えているのである。彼はゼーマンの「〈態度が形になるとき〉展は一九六九年以降の展覧会を実施するプロセスのパラダイム(範例)となった」とこの展覧会を評し、それは「あらゆるテクニク、あらゆる素材を用いた所産 artifact を一緒にすることを可能にするようなやり方で、ここでは『何でもアートである』という観点に従っている」としている。そして「展覧会をデュシャン風のレディメイドに変容させるのはこの宣言的な enunciative 要素であり、そこでは、キュレーションの所作<sup>(7)</sup>が別の所産を、すなわち展覧会そのものを産み出す」と指摘するのである。ゼーマンはこの〈態度が形になるとき〉と言う展覧会において、展覧会の作り方そのものを変質させ、キュレーションをアーティスト的仕事へと転換させたと言われる。作品や作家を用いて展覧会を一つの作品のようにキュレーターが作りあげる、展覧会はキュレーターの作品であるという捉え方の始まりとされる。即ち、「何でも

アートである」という宣言下、状況下においては、キュレーターがある所産のまとまりを「これが展覧会である」と宣言することによって展覧会になると言う訳である。展覧会は個々の作品から積み上げられるのではなく、展覧会を束ねる枠組みによって存在することになる。その意味で今や「展覧会はリレーショナルなモノ entity に変わっているのである」<sup>(8)</sup>。そして、そのような変容を展覧会にもたらしたのが、ゼーマンの〈態度が形になるとき〉展だということになる。

では、今回チェラントが企てた再展示と、レディメイドとして展覧会を捉えることはどのような関係にあるのだろうか。チェラントは上記のように一九六九年の状況下において展覧会がデュシャン風のレディメイドになったと捉えたが、今回の展示ではその観点はさらに強調され、新たに意義付けられることになる。即ち、過去に実施された〈態度が形になるとき〉展を「展覧会総体として」ヴェネツィアの宮殿という全く違った地理的・時間的コンテクストに挿入することによって、「新しい時間と空間の次元に差し込む」こと<sup>(9)</sup>によって、「この展覧会を何か新しいものとして受容する」ことを可能にしようとしているのである。ここで改めて、展覧会を一九六九年のベルンから二〇一三年のヴェネツィアに移す所作こそが、展覧会をレディメイドに変容させるとしている。そして、それはこの展覧会に「更なる認識の刺激として機能するような別の価値を与えることになる」。それ故これは、「新しい作り直しであり、それを通じてこの展覧会に一連の新しい意義を与え、今後作り出され、見出されるような別の関係性の領域を与えることになる」としている<sup>(10)</sup>。レディメイドという手法は日常的な見慣れた品が、新しいコンテクストに放り込まれることによって、全く違った姿を現す、同じものでありながら日常品として扱っていた時には認識していなかった側面が強調され、違ったものとして立ち現れてくるという効果を引き出す手法である。ここでは、一九六九年にスイスのベルンで開催された〈態度が形になるとき〉展が、四〇年余りの時間を超えて、ヴェネツィ

アという全く違う地理的条件下に移される。地理的にだけでなく、建築的にも一八世紀の宮殿という性質も異なる空間に布置されることになる。そして、この新しいコンテキストでレディメイドとして機能したとき、新しい意義、新しい関係性の領域に開かれることになるのである。そうだとするならば、レディメイドの手法が正しく発動するように、〈態度が形になるとき〉展はなるべく忠実に再現されなければならないだろう。こうして、レディメイドとして〈態度が形になるとき〉展を捉えるという企図を徹底するならば、出来るだけ忠実にベルンで開催された〈態度が形になるとき〉展を再現し、それを新しいコンテキストであるヴェネツィアの宮殿カ・コルネール・デッラ・レジーナに置かなければならないということになる。<sup>(1)</sup> 同じものが別のコンテキストに移されることによって別の意味を創出するとするならば。

### 居心地の悪い空間

次に実際の展示がどのようになされているか、見てみよう。チェラントは一九六九年にベルンのクンストホールで開催された〈態度が形になるとき〉展を二〇一三年にヴェネツィアの一八世紀の宮殿に何より『厳密にありのままに』再現するという考え<sup>(2)</sup>をもつてこの企画を遂行している。しかも再展示される建築に合わせて展覧会をアレンジしないという方針をはっきりさせている。というのも、もし、カ・コルネール・デッラ・レジーナに合わせて展示をしてしまったら、それは〈態度が形になるとき〉展を再現したのではなく、同展に展示された作品を集めて別会場で展覧会をアレンジしたことになるからである。そのために、色鮮やかな壁画が描かれた壁面はベルンのクンストホールレの壁を再現した仮設壁に覆われ、床も同様に再現されている。それは、極めて奇妙な印象



図4 仮設壁の設置面の様子 (Venice, 2013, p.398.)

複雑な部屋割りをもつにもかかわらず、ある部分に挿入するとほとんど空間全体の大ささとしては上手く埋り込んだのである【図6】。

こうして再現された展示空間の中に設置される作品も、その配置まで、正確に作品同士の関係を再現しようとして試みられている。しかしながら、先述したようにこの展覧会に出品されたのは実に多岐にわたる素材、技法の作品であり、また、所謂絵画、彫刻と異なり、展示された作品がそのまま残るタイプのものではないことも多かった。もともと保存収蔵されることを想定していない作品や、場所に深く関わる、その場限りで成立する作品などである。なるべく厳密に展覧会を再現するに当たってどのような方途が取られたのだろうか。

を与える。書き割りの様に仮設壁が大理石の装飾付柱の脇に嵌め込まれている【図4】。より奇妙なのは、ベルンの空間では柱がないはずのところに柱があったり、壁があったりする場合である【図5】。我々は厳密に再現しようという強烈な方針を見せられながら、別の建築物にそれが差し挟まれている事を不断に意識させられる。その観賞体験はどこまで行っても居心地の悪さ、ある種の異化作用を伴っている。しかしながら、この二つの全く関係のない建築物は奇跡的にフロア・プランを重ね合わせることが可能であった。特にメイン・フロアに関しては、双方が



図5 ベルン展では一部の場所に柱や壁があるヴェネツィア展の展示  
(*Venice, 2013*, pp.616-617.)



図6 ヴェネツィアのカ・コルネール・デッラ・レジーナにベルンのクストハーレのフロア・プランを重ねる  
(*Venice, 2013*, p.417.)

展覧会の具体的諸問題や進行については、チェラントとの対話形式でカタログに掲載されている<sup>(13)</sup>。出品に関してこの対話の中でチェラントは「出品交渉はまずはごくオーソドックスに、美術館やコレクターに依頼する形で行われたが、次にはソース（源泉／資源）に立ち返ること、この場合、作家自身や作家のアーカイヴに立ち返って展覧会用コピーか作品のレプリカのようなものを作れないかを依頼することを意味していた。そしてこれが美術館やコレクターだけでなく作家も巻き込む一連の問題を生じることになった<sup>(14)</sup>」と述べている。すなわち、作品が現存すればそれを展

示すべく所蔵者に交渉し、そうでない場合は作家自身あるいは、そのアーカイヴすなわち関連資料類にアクセスするところから始まるという訳である。そしてそこには実現に至るまでに種々の問題が生じたということであろう。

### 「登録リスト」というフィクショナルな事実

まず、カタログに掲載されている作品リストを参照してみよう。今回、カタログに掲載されている作品リストは普通の展覧会とは異なった名称「登録リスト(登録簿) register」が用いられている。注記にはこう書かれている。「この登録リストは、ハラルド・ゼーマンが一九六九年にベルンで企画した〈態度が形になるとき〉展と、二〇一三年にヴェネツィアのカ・コルネール・デッラ・レジーナで開催されたその再現である〈態度が形になるとき: Bern, 1969/ Venice, 2013〉展に関係する作品、ドキュメント、オブジェをリストにしている」<sup>(5)</sup>。このリストは通例の展覧会カタログに掲載される作品リストのように当該展覧会に展示されたもののリストではなく、元となるベルンの展覧会と今回の再現展の双方を包括する形のリストということになる。リストの構成を確認しよう(便宜的に各項目に番号を付す)。

- ① 整理番号 (Reference numbers) ≡ この書籍の中で作品を示すために使う番号
- ② 図版 (Images) ≡ 一九六九年ベルン展の記録資料からの図版
- ③ 作家 (Artist)
- ④ 作品 (Artworks) ≡ タイトル、制作年、素材、サイズ

- ⑤ドキュメント (Documents) Ⅱタイトル、制作年、素材、サイズ
- ⑥一九六九年ベルン展での展示位置とカタログ番号
- ⑦二〇一三年ヴェネツィア展Ⅱカ・コルネール・デッラ・レジーナでの展示
- ⑧二〇一三年ヴェネツィア展の所蔵者／取扱者

現行の展覧会の展示リストではなく、総括的リストとはどう言うことなのか、実際の作品例を取り出して見てみたい。リスト項目のうち、⑥、⑦が重要な参照項目となる。⑥にはベルン展での展示場所とカタログ掲載情報が示されている。その中には、いくつもの「カタログ不掲載 Not Listed」と記されている作品／ドキュメントがある。ドキュメントの場合は展示されてもカタログに番号を付して掲載されなかった場合が多い。例えばウォールター・デ・マリア (Walter De Maria, 1935-2013) の展示では、『電話によるアート』(Venezia, no.30/ Bem, no.58) は展示作品のリストに含まれているが、ドキュメント (Venezia, nos.31-34) は含まれていない。<sup>17)</sup> この例は、カタログに含まれている作家について、展示リストに含まれていない展示物があったケースが存在することを示している。現場制作的側面が大きかった(態度が形になるとき)展において、基本的に事前に準備されるカタログに含まれない展示物が生じる可能性が大きかったことは想像に難くない。

⑥にカタログ不掲載となつて別例を見よう。長澤英俊 (b. 1940) の《ドライ・アイス》(Venezia, no.87) 【図7】は特徴的なメイン会場入口部分の床が写っている展示写真が掲載されているが、ベルン展のカタログには掲載されていない。長澤の場合は、デ・マリアとは違って、出品作家としてもカタログに掲載されていない。つまり、二〇一三年版の掲載図版によって、明らかに展示された事実を目の当たりにするものの、ベルン展のカタログに

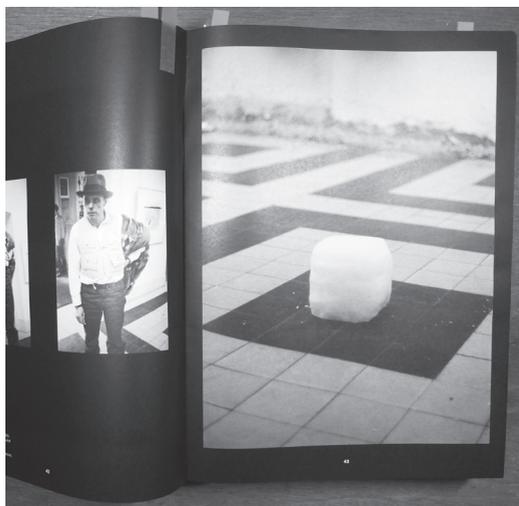


図7 長澤英俊作品の展示（ベルン展）  
(Venice, 2013, p.43.)

持ち込み、設置した。会場でゼーマンと行き会い作品のコンセプトを説明したところ、ゼーマンは作品を会場に在ることを了承したと言<sup>(19)</sup>う。このようなゲリラ的な参加の例としては、ダニエル・デュレン (Daniel Buren, b. 1935) が良く知られている【図8】。彼の場合はその後、記録写真の露出する機会が多かったために、自主参加の形でベルンの街中に八・七センチメートルの白とピンクのストライプの紙を貼ったのは周知のこととなっている<sup>(20)</sup>。ヴェネツアでは、展示会場外で提示された作品を集めた一階のフロアーの壁に同じ白とピンクのストライプの紙が貼られた。リストの項目⑦には、「展示——作家による再現

は長澤の痕跡は全くないのである。もう一度、登録リストの注記を参照すると、「この登録リストには、一九六九年のカタログに含まれている全ての作家、作品の詳細に加えて、文書資料、作家や所蔵者から提供された情報の分析を通して、ベルン展に出品したと確認が取れた全ての作品、ドキュメント、作家を含んでいる」と記されている<sup>(18)</sup>。カタログに掲載されていないが、展示された事実のある作品・作家は登録リストに含まれていることである。当時、既にイタリアで作家活動を開始していた長澤は、交流のあったアルテ・ポーヴェラの作家達がゼーマンに選ばれ（態度が形になるとき）展に参加する機会に、是非、自分もその展示に参加したいと考え、ドライ・アイスの作品を会場に

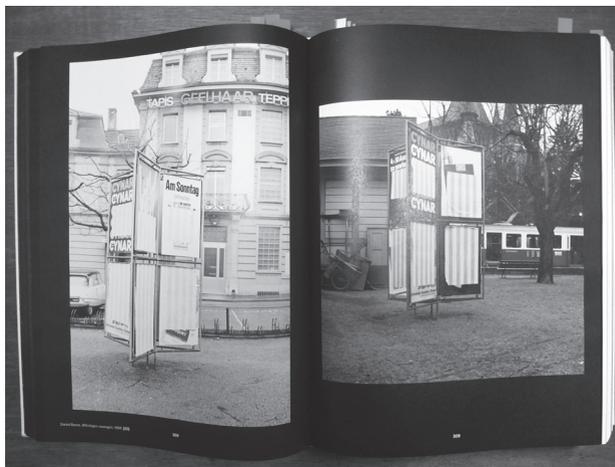


図8 ビュレンの街中での展示（ベルン展）

(Venice, 2013, pp.308-309.)

Exhibited: reenacted by artist」と記されている。一方、長澤は作品を出品することを承諾しなかったため、展示されていない。しかし、会場にはレファレンスが示されている。できるだけ厳密に作品の設置された場所を割り出した上で、その場所に作品の大きさと床に点線が描かれる。長澤作品の場合は四〇センチメートル角の立方体のドライ・アイスだったので、四〇センチメートル四方の正方形が床に点線で示され、その脇に証拠写真よろしく展示状況の

写真が置かれていた。ベルン展の時にカタログに含まれていない作家で、今回、展示しなかったのは長澤とジェームス・リー・バイヤース (James Lee Byars, 1932-1997) の二人だけであった。バイヤースの作品《帽子を被った二人(架空の博士号)》(Venezia, no.25)【図6】は、パフォーマンズの作品であること、本人が既に他界していることなどから、今回実現が難しかったのかもしれない。事情の詳細は分からない。一方、長澤はチェラントの出品依頼に対して、一九六九年の時点で正式に招待されていない者が、今回だけ参加するのはおかしいだろう、と言うことで断ったと言うことだった。しかしながら、会場には写真等によって作品のレファレンスが示されていたことを告げると、長澤は「事実として作品がそこに在った」ということの検証という観点に立てば、そこにあった事実確認としてそれはあり得るということになるだろう」という応答であった。

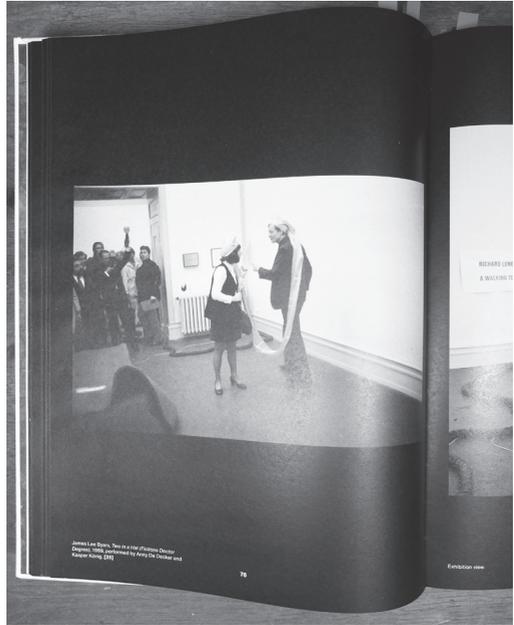


図9 バイヤース作品（バルン展、Anny De Decker と Kasper Königがパフォーマンス）（Venice, 2013, p.76.）

しかし、一九六九年バルンで作品が展示された、展覧会に関与した、という事実から逃れることはできないのである。つまり、今回の参加の仕方を選ぶことはできても、再現される展覧会に作品を置いたという事実を否定することはできない。長澤が了解したように、チェラントの交渉は、今回、作品の形でそこに置くかどうかであって、バルンのクンストハーレの床の上に長澤の《ドライ・アイス》が置かれたという事実を消すことは誰にも出来ないのである。ここに、チェラントが再現、それもそのままでと言った企画意図と、レディメイドとして展覧会を捉えることが深く関連づいてくる。即ち、レディメイドとしての〈態度が形になるとき〉展を再現するということは、チ

ここは重要なポイントである。展覧会の再現において、作品を展示するかどうか、これは、企画者の求めに応じて所蔵者や作家たちが選択することができる。作品が残っていたとしても、作品の状態が悪ければ出品は控えなければならぬかもしれない。また、展覧会のために展覧会用コピーを制作する場合もあるであろう。ビュレンの例のように「再現」と記されている作品も多い。カ・コルネール・デッラ・レジーナに作品として展示するかどうか、どのような形にするかの選択の余地はある。実は類似する他の作品に置き換えられている例もあるのである。

エラントには展示された事実に対して判断する権利はないのである。それは事実として関わった作家たちにおいても同様である。そこでは、展覧会総体をレディメイドとして他所に移すべく、正確に厳密に取り出すことが求められているのである。

この「発掘」を支えるのがアーカイヴ資料に他ならない。長澤の展示を裏付けているのは、展示の記録写真である。この〈態度が形になるとき〉展は最初にも述べたように、展覧会の在り方自体の転換点となるような重要な展覧会であり、おそらく二〇世紀後半でもっとも有名な展覧会だと言っても過言ではないだろう。しかしながら、その展示の実際については、ある時期までは書籍などに掲載された記録写真はそれ程多くなく、かなり限られたカットが繰り返し使用されていた印象がある。二〇〇五年にゼーマンが没した後、多くの記録写真が現れ研究が進んだという側面があることは否めない<sup>(23)</sup>。ゼーマンはフリーランスのキュレーターだったために、自分で個人アーカイヴを形成していた。それはゼーマンの豊かな展覧会活動を支えるものでもあったが、特にこの〈態度が形になるとき〉展以降、「自分の活動の可能な限り包括的なアーカイヴを構築しようという努力を倍加した」という<sup>(24)</sup>。ゼーマンのアーカイヴ資料と書籍類は二〇一一年にロサンジェルス Getty 研究所に収蔵された。ゼーマン・アーカイヴ & ライブラリーとして現在、数十万点に及ぶ資料の目録化が順次進められている。既に、写真類とプロジェクト・ファイルの目録化が完了し、ウェブ上で公開されている ([http://www.getty.edu/research/special\\_collections/notable/szeemann.html](http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html))。この資料体は学生時代から二〇〇五年に没するまでのゼーマンの活動と研究的な関心をドキュメントする類稀な資料体と言ってよいだろう。当然、今回の展覧会においてもこの資料体はフルに活用され、展覧会の再現に寄与するところ大であった。その点に関しては先の登録リストでも、このリスト自体が「ベルンの展覧会にまつわる資料類（手紙、ドキュメント、歴史的な画像、展覧会評、出版物）について実施された調査の成果である」と記

され、当然ゲッティ研究所のゼーマン・アーカイヴ&ライブラリーも言及されている<sup>(25)</sup>。先に見たように展覧会カタログに掲載されていない展示物を調べ上げ、特定するには関連資料が不可欠である。その意味で、この展覧会はアーカイヴ抜きには成立しえないと言えるのである。

誰も否定することができない展示の事実が反映している登録リストは、ヴェネツィアでの展示に沿ったリストではないという意味でフィクショナルなものであるが、実はそれを検証すればベルン展で展示された全てのものが分かるという点において事実を反映している。わたしたちは展覧会カタログを記録の拠り所として展覧会を考察したり、検証したりするが、展覧会というイベントにカタログが先立つものであるとき、そこには実際には展示されなかった作品が含まれ、展示された作品が含まれていないという可能性が常に否定できない。出来事である展覧会が起こる前に完成しているカタログが、出来事の記録としてズレが全くないということは、特に現場的な作品が含まれ、展覧会の在り方自体が変化した〈態度が形になるとき〉展以降の展覧会においては困難なことである。むしろズレを織り込み済みで考える必要があると言えるだろう。

### ポンペイとしてのヴェネツィア版〈態度が形になるとき〉展

チエラントはヴェネツィアで、展覧会を再構築するにあたり、ベルンの展示全体をそのままに展示しようとしたが、そこには写真やフィルムなどの記録資料を通してではなく「本物を通して」研究する時なのではないか、という思いが込められている。そして、全ての作品を再度取り出し、「正にそうあったように」再構築することによって、展覧会における諸関係を再検討しようと思図したのである。ゼーマンより少し年下ながら一九六〇年代末には二〇

代の若さで自分と同世代のアルテ・ポーヴェラを世に送り出し、ベルン展にも関わりをもったチェラントにとって（態度が形になるとき）展の再展示はゼーマンへのトリビュートであると共に、自ら同時代を生きた者としての検証行為に他ならない。チェラントが今や「本物を通して」検証するべき時と考えた背景には、この展覧会が非常に有名であるにもかかわらずその実像が伝わっている訳ではないという苛立ちがあったのではないだろうか。先に述べたように、ゼーマンのアーカイヴが公共化されるまで、公開されている展示風景の写真も限られていた。また、この展覧会は再展示しない限り分らない、という思いがあったのかもしれない。それは懐古的な態度と言うよりは、新しい意味にこの展覧会を開くために必要な作業と考えられていたと言ってよいだろう。

先述したように、ベルン展のリストに掲載されていないにもかかわらず展示された作品のうち、今回のヴェネツィア展で展示されなかったのは長澤英俊とジェームス・リー・バイヤースの二人だけであった。ベルン展をたどる基本資料であるカタログに痕跡がないものの、現実には展覧会の一部であった作品をヴェネツィア展に出品することはチェラントの大きな眼目の一つであった筈である。何故ならば、ある意味でここにこそ、ヴェネツィアにおける再現の意味があるからである。それは、長い人口に膾炙していながら、本当のところどうであったかということが曖昧なまま伝説化していたこの展覧会に、実体を取り戻す作業だからである。チェラントが引き寄せようとした実体／実在とはどの様なものであったのか。それを引き寄せることが二〇一三年においてどのような意味を持つのか。この再現にあたって、彼がとった作品展示の方策を見るとその点が見えてくる。

まず、オリジナルが残っていて、かつ展示可能な場合はそのまま展示される。これはリストでは展示 exhibited と記述されている<sup>①</sup>。これらの作品については、ベルンで展示されていたのと同様の姿——但し、基本的には四〇年を経た姿を見ることになるはずである。次に「展覧会用コピー exhibition copy」と記述されている作品がエヴァ・

ヘス (Eva Hess, 1936-70) 《〜なし〜 Sans III》 (Venezia, no.55/ Bern, no.36) など三点を数える。これらは制作年がいずれも二〇一三年となっていることから分かるように、この展覧会のために再制作され、基本的には今展覧会限りのものとなるということであろう。このような今回の展覧会の為に対応したケースで多いのは「再現 reenacted」と記されている作例である。そもそも状況的な作品 (エフェメラルな作品) で、展覧会終了後に形を留めておくのが難しいタイプの作品をこの展覧会場で再現しているケースを指している。それでも諸般の理由から作品が展示できない場合は、長澤作品の例のように、その作品が設置されていた位置が点線で示され、作品写真が置かれる。観者は写真をよすがとしながら示された具体的な大きさを目の前にして想像することになる。更に類似作品を代わりに展示する「置き換え replacement」という選択肢も取られている。この方策が最も奇異に映るだろう。実際のオリジナルが展示できないのならば、長澤作品の例のように作品の大きさの枠と作品写真という物理的情報とイメージ情報を与えれば良いではないか。例えばリチャード・セラ (Richard Serra, b.1939) の場合、現在ではプロップ (支え) と呼ばれている鉛の立体作品三点のうち棒状の一体 (Venezia, no.118/ Bern, no.95) はオリジナル作品、残りの二体 (Venezia, no.119-120/ Bern, no.95) は支え方の形状が同じ別作品が出品されている【図10】。確かにベルン展の作品とは大きさが多少違うものの、ここに三点の鉛の大型彫刻が実際に在ると一点だけ在って残りはヴァーチャルに示されるのでは展示としての効果が全く違ってしまっ28だろう。このケースを見て明らかのように、「厳密にそうであったように」展覧会を再現するという点において、チェラントが優先しているのは、展覧会として成立する形での正確さであって、データの正確さに道義的に忠実であることを求めている訳ではない。このような点にこそ、この展覧会におけるキュレーターとしてのチェラントの役割があるだろう。そして、恐らくそれは、チェラントがオリジナルの〈態度が形になるとき〉展の現場を知っている——視覚的記憶を有している——からこそ、可能になっ

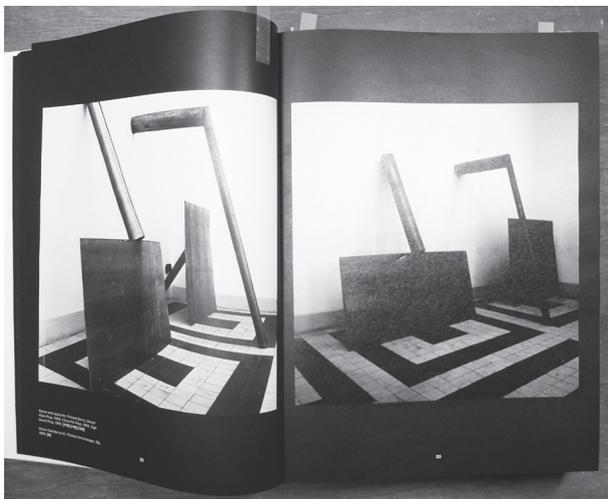


図10a セラ作品の展示（ベルン展）（*Venice, 2013*, pp.32-33.）



図10b セラ作品の展示（ヴェネツィア展）  
（*Venice, 2013*, pp.602-603.）

たことでもあっただろう。

展覧会の再現として腐心されているのは、作品同士の関係性や作品と建物の関係性に着目することである。というのも、作品個々でよければ展覧会総体としてではなく、個別の作品に着目することになってしまいうからである。その意味ではオリジナルの展覧会の関係性をどのくらい新しい場に移すことができるのか、と言う事が重要なポイント

となつてくる。ヴェネツィア展では、ベルン展のカタログに掲載されていないが実際には展示された作品の再展示が重視されていたことが指摘したが、今度は逆の例が問題となつてくる

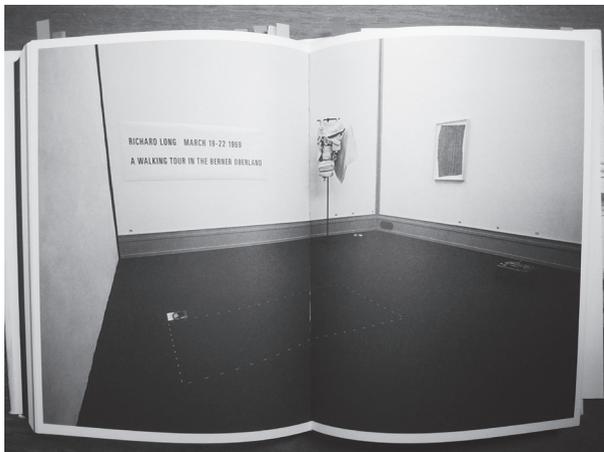


図11 ロング作品の展示（ヴェネツィア展）  
 (Venice, 2013, pp.606-607.)

されていないため、「情報 Information」という記載はない。例えばリチャード・ロング (Richard Long, b.1945) の作品《バーナー・オーバーランドへの徒歩のツアー A Walking Tour in the Berner Oberland》(Venice, no.76/Bern, no.55)【図11】は紙面にこの言葉と日付を記載した言葉を用いた作品であり、現在は確かに書かれている言葉をタイトルとしている。しかしながら一九六九年の展覧会の時点ではリストには「情報」とだけ記載されていた。一方、ブルース・

だろう。カタログには掲載されているが、展示が確認されていない作品群である。登録リストの図版欄は当然ながらブランクとなっている。しかし、記録写真が残っていない、正確な場所が確定していなくてもリストにある作品タイトルなどから、実体的な作品が導き出せる場合には、大体の場所を想定して展示にまで到達している（例えば、エミリオ・プリニー (Emilio Prini, b.1943) 《歩みで with a step》 Venice, no.103/Bern, no.80 など）。ところが、手がかりが全くないと言ってよいのがベルン展のカタログの展示リストに「情報 Information」と記された作品群である。これは、言語的表現を用いた作家たちの作品であった。しかし、カタログに「情報」と記載されながら、実際には完全に言語的表現だけでなく何らかの物理的側面を持つケースも多かった。今回のカタログでは調査した結果として、現況で確認されたタイトルのみが示されていて、ベルン展でのタイトルは一切記載

マクレーン (Bruce McLean, b.1944) の場合にはカタログに掲載されているもの (Venezia, no.79/Bern, no.57)「その「情報」が具体的にどのような作品を指すか分からないため、ヴェネツア版ではリストにタイトルすら記されないということになっている。姿のよすがのないこれらの作品は展覧会での存在が確認できないために、ここでは存在が認められていない。チェラントが再現しようとしたのは、あくまでも経験できる身体的な効果をもつ展覧会の実体である。その際にはこれらの作品はどこまでも後景に退いていくことになる。実際、何も展示されなかったのかもしれない。しかし、展示されたことを証明することができて、展示されなかったことを証明するのは極めて困難である。在ることを示すには記録写真や証言を証拠とすることができる。しかし、なかったことを証明することは難しい。かくして、これらの作品は身分保留のまま置いて置かれることになる。

再現展示について考えれば、身分保留の作品は基本的には少なくとも現在調査できる範囲では、他の作品との関係性も生じていないから、具体的に落とし込めない訳である。そうだとすれば、これらの作品は展覧会を、具体的なモノ——レディメイドとして扱おうとする立場にとつては、どこまでも保留にしておけばよい存在なのである。

こうして、一九六九年ベルンのクンストハレで開催された展覧会が、様々な再展示の方法を通して、ヴェネツアの宮殿に現れた訳である。そこで採られたのはある意味で考古学的手法であると言つてよいだろう。考古学では地層のあるシーンを取り出して示すことができる。言ってみれば、それは、ある土地や場所のある時点をレディメイドとして扱うということに他ならない。つまりそれを取り出して引用できるということである。ということは、展覧会の再現を実現する作業は考古学的な引用を可能にするための発掘作業に他ならない。展覧会を総体として掘り出すことなのである。それこそが、チェラントの意図したことであつただろう。ポンペイの遺跡は噴火という偶然の保存装置によって古代の街が封印され、後に総体として我々の前に姿を現したものである。我々は古代の道を

歩く体験を代え難いものとして行い、味わう。ヴェネツィアのカ・コルネール・デラ・レジーナに姿を現したのは発掘された〈態度が形になるとき〉展であり、重要なのは観者が直接的にそれを体験することである。何故ならば、この展覧会はそのタイトルが示すように、行為が形になるプロセスを展覧会として示そうとしたものであったからである。

### 展覧会をアーカイヴする——アート・アーカイヴのジレンマ

こうして見てくると分かるように、〈態度が形になるとき〉展はタイトルが展覧会の在り方を端的に示している。正式なタイトルは「あなたの頭の中で生きよ…態度が形になるとき——作品、コンセプト、プロセス、状況、情報」となっている。ここに並列されている言葉は展覧会に出品された数々の作品の特徴をよく表している。それは、恒久的であること、持続性、安定、物体としての確かさなどに重きを置いていない。仮設的でエフェメラルな作品が増大することになる。それらは今回の展示で再現され、新しい臨場感を生み出したが、確定的な存在様態を作品がもたないとしたならば、そもそも作品がどのようなものだったのかを知るために資料化が不可欠になる。記録写真やインスタレーションがなければ再現できないばかりか、展示作品の実体を知ることさえできないのである。この〈態度が形になるとき〉展以降、ゼーマンが自分の活動のアーカイヴ化に更に力を入れたことを先述したが、それは、この展覧会がアーカイヴ化の重要性を強く感じさせるものだったからに他ならない。〈態度が形になるとき〉展は展覧会の在り方自体を転換させたエポック・メイキングな展覧会であったが、それは同時にその後の展覧会においては、実際の展示がどうであったかという記録化、展覧会をアーカイヴする姿勢が不可欠になったことを示してい

実は、ゼーマンはこの展覧会の時点で既にそのことに自覚的であった。ベルン・クンストハーレ初の公式写真家バルタサル・ブルクハルトやユニット写真家ジャンクllケンダーに展示を撮影させている。展示設営中にテレビのクルーの取材を許可し、多くの作家達が現場制作中にインタビューされ、映像が残っていることもその現れである。展覧会の終了とともに姿を消してしまふエフエメラルな作品は、今回の展示でもそうであったように、物理的に実体を再度、獲得するためには再現をする必要がある。というよりもむしろエフエメラルな作品は既にその内に再制作を内包していると言ってもよいだろう。ウイナーやビュレンのような作家は、このような状況、即ち展覧会という場が同時に制作の場と化し、アトリエから解き放たれると同時に自らの作品が生成されストックされる場と機能を失うことを自覚していた。また、展覧会というシステムが入れ物として空虚に存在するのではなく、生成の場でもあり、企画者の表現の手段でもあり得ることを鋭く見抜いていた。彼等は自分たちが置かれている状況やそれを産み出しているシステムに敏感に反応した制作態度を取るようになる。その結果が、ウイナーが展示の際に付記を求める「作品に対する基本的な考え方」であり、ビュレンのストライプというツールを用いた作品である。エフエメラルな作品は再制作を内包するという事を逆手に取って、エフエメラルであるが故に常に——将来、未来永劫、作家が没しても——作品が現在という時間の内に着地するように企てられているのである。それは同時に作品が物理的に安定した形で残ることへの拒否でもあった。形を得て存在したとたんモノとなった作品は時間の経過をその中に受け入れることになるからである。このような作品が多く展示される展覧会は、一見、再現が困難と見えながら、既に再展示のモーメントを内在している作品が多いことから、再展示に開かれていると言ってもよいのかもしれない。そして、その展示の可能性を開いたのは記録写真や資料類であることは再三示してきたところであ

るが、展覧会の在り方が変わり、作品の様態がドラスティックに変化したということは、記録写真や資料と作品の関係も大きく変わったことを意味していた。

では、先ほどのウィナーとビュレンの例を見てみよう。彼等の作品はどのような形で保存／収蔵されているのだろうか。ウィナーの作品は、作品のタイトルであり内容であり、またインスタレーションでもあり得る文章が、紙にタイプ打ちされて封筒に収められている。それが収蔵される姿である。一方、ビュレンの場合はまず、ストライプは八・七センチメートルの白と他一色の条を繰り返すこと、それを守って紙を印刷し、作品ごとに示されているインスタレーションに従って紙を貼ることが指示され、これに従って作品は出現する。作品は、このような展示を実現するための指示書＋証明書の形をとり、所蔵者はその作品を実現する権利を所有することになるのである。これらの姿はアーカイヴに所管されている資料類と何ら変わらない。むしろ、美術館に収蔵される作品の分類に即するならば何処に分類するべきか、甚だ心許ないことになる。〈態度が形になるとき〉展の開催された時期は、アーカイヴ資料とオーバーラップするような作品が次々と産み出された時期でもあったのである。それは「作品」という概念自体が疑義にさらされることにより、実に様々な様態の作品が生まれたことを意味する。こうして、芸術に関わるアーカイヴは「芸術作品とは何か」という問いをそのうちに抱え込むことになるのである。

ここで展覧会に付随して発行されるカタログについて再考したい。展覧会の記録として機能してきたカタログであるが、この展覧会に展示された作品を当時のカタログにだけに依拠して割り出すことはできなかった。それは、ゼーマンが展覧会を組み上げている時から予想された事態であり、展示作品の性質を考えれば当然のことでもあった。むしろ、カタログは記録的な機能としての確実さを手放す代わりに「表現の場」という新しい機能を得ることになったのである。作家たちは出版物も表現の場と考えるようになっていった。その意味で、バインダーに綴じら

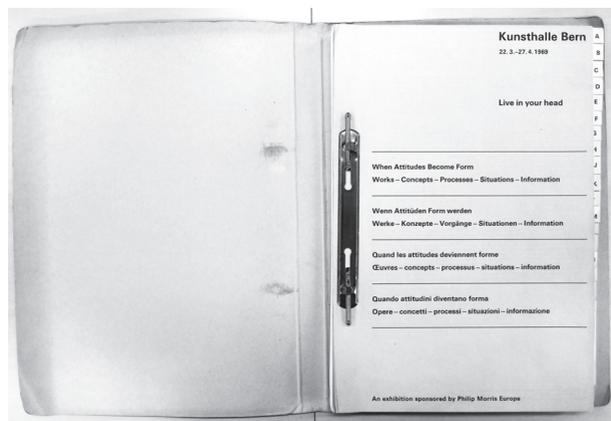


図12 〈態度が形になるとき〉展カタログ

れ、仮設的かつ拡張可能性を確保する形式をもったこの展覧会のカタログはそのまま、展覧会を自分の作品化したゼーマンの発想形式を反映したものであった【図12】。このカタログは、個人差はあるものの、各作家のページでは作家の表現が示され、全体としては企画者ゼーマンの発想を体現したものとなっていると言えるだろう。こうして出版物がアートの場として開かれていくことになる。

一方、展覧会の再展示を支えた大きなフアクターは記録写真であったことは言うまでもない。しかし、記録写真もまた、資料的なマテリアルから表現的なマテリアルへとこの時期に変化する面を持っているのである。勿論、写真は美術館にも写真のセクションが用意されていたように、一九六〇年代末に美術の領域として既に認められていたと言つてよいであろう。ここで、論じるのはドキュメンタ的な写真とそれを作品扱いすることについてである。この場合、その区分は写真というメディアにあるのではなく、作家の姿勢によることになる。例を挙げよう。ダニエル・ビュレンは自分の作品は現場で制作されたもののみで写真は全て記録にすぎない、ということを書明している。それ故、この〈態度が形になるとき〉展に自主参加した街中に貼られたストライプの紙を撮影した写真も過去のでき事の記録である。この写真の現物があつた場合、それは作品関連資料としていわばアーカイヴ資料として扱われるだろう。一方、同じく出品作家のリチャード・ロン



図13 写真を用いたロング作品（《イングランド》1968年）（《地球の上で》展览展示風景 東京都現代美術館、2003年、撮影：筆者）

現実には設置された作品を撮影した写真であるが、片方はあくまでもそれを記録資料として扱い、もう片方は、それをあるフォーマットでプリントし、額装して作品として扱っているのである。つまり、ありとあらゆる素材の作品が現れたと記述したが、それは溶けた鉛やガラス、木の枝というような多種多様な物理的な素材だけでなく、これまでであれば資料と考えられるようなものや、一般的な媒体も表現手段になったということである。

出版物もその例外ではなく、例えばジョゼフ・コースス（Joseph Kosuth, b.1945）の作品はベルンの四つの新聞の広告欄に展開するというものであった（《I. 空間（観念としての観念としての芸術）, "Tagwacht" 一九六九年三月八・九日、"Illustrierte" 一九六九年三月八・九日、"Der Bund" 八・九日、"Berner Tagblatt" 八・九日》Venezia, no.67/Bern, no.47

グは屋外で自然物を用いて形を作り彫刻として写真を撮り、その写真を作品として提示している。屋外での作家の行為の記録であり、時間を経ればその被写体たる作品は消えてなくなるのだが、ビュレンの場合はそれを単なる記録資料として扱い、ロングの場合は記録ではなく作品として扱い、それが美術館でそのまま展示される事になる【図13】。こうして同じ（記録）写真でも別の扱いが生まれてくることになる。書籍に図版として掲載されてしまうと、両方とも

ヴェネツィアでの再現（態度が形になるとき）展では、最初のセクションが資料展示であったことは先に述べた。再展示の意義が発動するためにそのセクションが必要であることを示したが、近年、このような資料類を展示する

### 可能性としてのアート・アーカイヴ



図14 コスース《I.空間》 2013年ヴェネツィア・バージョン

【図14】。コスースはカタログのコメントで「新聞が発行された時点で自分のアーティストとしての役割は終わっている」と書いている<sup>(33)</sup>。それ故、発行された新聞は作品というよりは記録資料という扱いとなっている。作品は「現地の四つの新聞の広告欄にコメントを掲載する」というコンセプトだからである。実際の新聞はビュレンドキュメントなのである。

印刷物、記録写真、地図、新聞、情報（言葉）……こうして作品とアーカイヴ資料は不断に領域を行き来する状況を迎える。

展覧会が著しく増加している。現実的にアーカイヴから資料を展覧会に貸し出す機会も頻繁になってきているが、これはどういうことだろうか。しかも一九六〇年代末以降、現代美術の領域では、作品の素材・技法が多様化して、アーカイヴ資料的な作品というものが現れていることも確かなのである。ここでは、用いられた媒体によって作品かアーカイヴ資料か峻別することはできない。更に複雑なのは、アーカイヴに作品と見なされる資料が所管されて矛盾がない場合も生じてくるという事態である。アーカイヴには基本的には、「作品」というカテゴリーを設置することはできない。なぜならば、それは価値づけられた選択的な分類であり、そのような分類はアーカイヴにはなじまないからである。それでも作品が所管されるとしたら、それはどのような場合であろうか。思い出して欲しい、(態度が形になるとき)展のカタログが担っていた役割はカタログでありながら、表現の場という側面を獲得していた。そして、アーティスト・ブックという領域も現れ出てくることになった。これはアーティストが本を表現媒体として使用していることを意味する。これらの書籍、あるいは書籍とは異なった形をもつ印刷物の数々、それがアーカイヴに収蔵されることは所蔵の形態として矛盾しない。更に、別の具体的な例をあげよう。慶應義塾大学アート・センターが所管している瀧口修造関連資料の中には作家達から送られた書簡類が含まれている。その中に、同一人物から毎週送付された同じ絵葉書が五枚ある。河原温から瀧口修造にメキシコから送られた絵葉書五枚である。通信面にはゴム印で起床の時間が押されている。河原温の〈私は起きた1 go up〉シリーズのごく初期の作例である。これらは書簡として分類され、日付に順に整理されている。この作品の場合、アーカイヴの所管だからこそ発動する要素がある。それは、何よりこの葉書が郵便物であり、その他の様々な郵便物と共に相手のところへ到達した、という「状況」である。通常、美術館で収蔵する場合は、この葉書だけがひとまとめにして所蔵されている。それ以上に、誰かに宛てて送られた葉書の一群を作品として購入するケースが専らである。アーカイヴに存在すること

によって、この《私は起きた》は他のケースでは失われてしまっているこの作品の一部分を失うことなく発動させているのである。こうして作品と扱われるべきものが正當にアーカイヴに存在する場合もある。

アーカイヴ的要素を強く持つ作品が増大する中で芸術を扱うアート・アーカイヴは「芸術作品とは何か」という問題をその内に抱えるようになるということは既に指摘した。しかし、アーカイヴに「作品」というカテゴリーを設けることはできない。一方、美術館は対象を収蔵することによって、それが作品であると規定する。一九七〇年に当時、非物質化 dematerialization と言われた物理的な形を拒否した作品群に着目して展覧会（インフォメーション）展を企画したマックシャインは、そのテクストの中で将来は「コレクションとすることの本質そのものが、コレクションということ自体が、恐らく廃れていくだろう」と述べている。<sup>16</sup>しかし、決してそうはならなかった。むしろ、逆に美術作品の領域は貪欲に広げられ、コレクションは続けられている。では、アート・アーカイヴの場はどこにあるのだろうか。その前にそもそもアート・アーカイヴというものをどのように定義するのだろうか。アート・アーカイヴという別立てのアーカイヴが存在し得るのだろうか。実際、アーカイヴ活動の中で抱える問題や活動の基礎などはアート・アーカイヴだからといって特殊なこととはそう多くはない。アート・アーカイヴの定義としては、「芸術に関わるアーカイヴ」という程度の形で大きく捉えている。そしてその在処は、美術館、図書館、大学の研究所から個人まで多岐にわたる。資料体のあるところアーカイヴは発動する訳で、それは施設的な要件によるものではない。アーカイヴは境界線が非常にあいまいなアメーバ的な存在と言ってよいだろう。そして、そこにこそ、アート・アーカイヴの大きな可能性が秘められている。夾雑物を排除せずに受け入れることができる場であり、同時にそれが新しい芸術活動の刺激ともなり得るのである。しかも、曖昧な存在ゆえに、そこから色々な場所に対して架橋が可能であろう。多種多様な表現形態が現れた時、作品であるかどうか断じることなしに、出現した現状をあり

のままに受け入れることができる容器（コンテナ）としての可能性をどこまでも留保するのがアーカイヴである。その中から展示場に引っ張り出されるものもあるだろう。こうして、アート・アーカイヴは作品を収蔵する美術館とは違った形で芸術の在り方に寄与するものとなるのである。これまで見てきたように現代芸術において、その重要性は特に高いと言つてよい。いや、むしろ、現代芸術を十全に受け取り、未来へとつないでいくためには、アーカイヴの存在は不可欠と言つてよいだろう。美術館や図書館のような堅牢な制度や組織ではこぼれ落ちてしまうものをアーカイヴはすくい取ることができるはずである。

\*

\*

一九六九年の（態度が形になるとき）展はその後の現代美術を扱う展覧会の在り方を変化させるようなパラダイムとなる展覧会であった。それは同時に展覧会をアーカイヴする必要性を生じさせた契機でもあった。即ち、展覧会という出来事をドキュメントしておかなければその実際がわかからないということになるのである。しかし、それは同時にドキュメントされれば、再展示に開かれた存在ともなる事を意味していた。ヴェネツアでの四〇年余りを経ての再展示は、それを実践してみせた。それは一九六九年の展覧会をなるべくあるがままの形で発掘し、違った時空に設置することによって、新しい意義をもたせるということでもあった。その目論見は成功していたのであるか。少なくともこの展覧会を体験する——何よりプロセスを直に感じさせる、というオリジナルの展覧会がもっていた意図を体験することは可能であった。それと同時に、レディメイドとして発掘されて、別の場に取り出された展覧会は、それ自身がアーカイヴとして機能することになる。レディメイドとして展覧会を扱うということは、

それにアーカイヴ的態度をとるということに他ならない。それは取り出して、別の場に置き、新しい意義に道を開く作業だからである。

註

(1) 筆者の所属する慶應義塾大学アート・センターでは一九九八年の土方巽資料受入を発端として、芸術に関わる研究アーカイヴを実践している。現在、土方巽に加え、瀧口修造、学内にあった建築空間ノグチ・ルーム（及び慶應義塾の建築）、油井正一、西脇順三郎、草月アート・センターに関わる資料体を所管し、研究利用に公開している。活動の詳細については、『慶應義塾大学アート・センター年報』を参照のこと。

(2) ベルンでの展覧会 = *Live in Your Head: When Attitudes Become Form, Works-Concepts-Processes-Situation-Information*, Kunsthalle, Bern, 1969.03.11-04.27.（予定の会期は四月二十七日までだったが、実際は数日前に終了した）。ヴェネツィアでの展覧会 = *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013.06.01-11.03  
 企画者ジェルマノ・チェラントは美術家トーマス・デマンド、建築家レム・コールハースとデイスカッションをしながらこの企画を進めている。会場で配布されたリーフレットには「ジェルマノ・チェラントの企画による。トーマス・

デマンドとレム・コールハースとの対話を経て。Curated by Germano Celant in dialogue with Thomas Demand and Rem Koolhaas」と記されている。

(3) ゼーマンの没後すぐに彼の業績を紹介しつつ追悼した書籍のタイトルが『展覧会メーカー』であった。フリーランスで展覧会企画をメインに仕事をするキュレーターというゼーマンが成立させた仕事のスタイルを象徴したタイトルである。Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit, Germany, 2006.

(4) この展覧会は実はドイツとイギリスに巡回している (Museum Haus Lange, Krefeld, 1969.05.10-06.25 / Institute of Contemporary Art, London, 1969.09.28-10.27)。巡回地での展示が既にベルン展の再展示の意味合いをもつだろう。しかし、特にクレイフェルトではゼーマンの意図は理解されたとさえなく、現場制作系の作家たちの展示は配慮に欠けるものだったという。ロンドンにはチャールズ・ハリスが監修し、イギリス作家を加えている。この二つの展示も合わせて論じるべき要素であるが、議論が複雑化するので、この論考ではベルン会

場のみを扱う。

Fondazione Prada, Milan, 2013 (以下 *Venice, 2013* と略記),

(5) 一九六九年以降、ウィナーは作品に左記の覚書を付記して

pp.389-392.

いる。これはウィナーの作品に対する考え方を端的に示すものであり、彼はコンセプトチュアル・アーティストの中で最も徹底してコンセプトを重視する姿勢を取る作家と言える。

(7) *Ibid.*, p.390.  
(8) *Ibid.*, p.390.

「作品についての覚書（一九六九年）」

(9) *Ibid.*, p.391.  
(10) *Ibid.*, pp.391-392.

さまざまな方法について：

(11) 展覧会を再展示するにあたり、レディメイドと捉えたチェ

一、作家は作品を作ることができる。

The artist may construct the piece.

二、作品は制作されてもよい。

The piece may be fabricated.

三、作品は実現される必要はない。

The piece need not be built.

この三つは同等であり作家の意図と矛盾しないので、どのような状態になるかの決定は作品を受け取る機会を得た受け手に依存している。

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.

(邦訳は『レボリユーション／美術の六〇年代』東京都現代美術館一九九五年、二七八頁による)

(9) Germano Celant, "A Ready-made: When Attitudes Become Form," in *When Attitudes Become Form*, Bern 1969/Venice 2013.

展覧会を再展示するにあたり、レディメイドと捉えたチェラントの着眼点は極めて慧眼である。しかし、ある意味でそれは直観的に為されていると言つてよいかもしれない。ここでチェラントはレディメイドの二つの位相を別々に適用しているにもかかわらず、区別せずに論じているところがあり、混乱を招きかねない。〈態度が形になるとき〉展のような「全てがアートである」と宣言する状況下では展覧会がすべからくレディメイド化するという場合にはレディメイドに於ける命名的な性格に依拠している。即ち、それを名付け、宣言することによって、それを芸術の枠組みの中に入れ得るという点を引き出している。一方、一九六九年ベルンの〈態度が形になるとき〉展を二〇一三年のヴェネツィアの時空に移す場合に〈態度が形になるとき〉展をレディメイドとして捉えてそれを行うというのは、レディメイドが本来のコンテクストから移されて別のコンテクストに投げ出されて示されるというコンテクストとの関係を引き出している。

(12) チェラントとともに展覧会に関わった建築家コールハース

はこのマッチングを発見した時に展覧会の見通しが立ったと言っている。<sup>14</sup> “Germano Celant/ Rem Koolhaas,” in *Venice, 2013*, pp.415-416.

- (13) “Why and How, A Conversation with Gelmano Celant” in *Venice, 2013*, pp.393-421. (途中でチュラントとデマンド・コールハースそれぞれとの対話が別テキストとして差し挟まれてい  
る “Germano Celant/ Thomas Demand,” pp.399-400, “Germano Celant/ Rem Koolhaas,” pp. 414-417)

- (14) *Ibid.* p.404.

- (15) *Venice, 2013*, p.548. 会場で配布されているリーフレットでは作品リスト List of Works として展示作品に即して記載。作品番号は上記の様に両方の展覧会に展示された全ての作品およびドキュメントを含んでいるカタログと共通であるため、リーフレットのリストでは番号が連続でなく欠番があることが注記されている。

- (16) この論考では言及にとどめるが、この二〇一三年カタログでドキュメントに分類されているものの内、ベルン展でカタログ番号が付されているものはどれか検証することには意味がある。当時、ドキュメントの中で作品的に扱われたものとしてでないものについての検証となるからである。

- (17) 以下、二〇一三年版カタログで付された整理番号を便宜的に “Venezia, no.〇”、ベルン展のカタログの作品番号を Bern, no.〇と二重形以示す。ベルン展のカタログのリストは「展

示作品 Works on exhibit」となっている。

- (18) *Venice, 2013*, p.548.

- (19) 長澤の展示にまつわるエピソードは筆者の長澤への電話でのインタビュー（二〇一三年八月十三日）による。

- (20) ビュレン自身が編んだ作品のカタログ・レゾネと書くべき書籍に写真が収録されている。“photo-souvenir n.46” in Daniel Buren, *Daniel Buren: photo-souvenir: 1965-1988*, Villeurbanne, 1988.

〈態度が形になるとき〉展の方向性を受け継いだ（ドクメンタ5）では、ゼーマンはビュレンを出品作家に選び、それ以降もゼーマンが繰り返し選択する作家の一人となったことも大きかったであろう。

- (21) 長澤への電話インタビュー（二〇一三年八月十三日）。

- (22) 実は作品の在り方によって、「再現」の位相は様々であるが、（その位相の様々が作品の在り方を示しているとも言える）ここでは詳述しない。

- (23) 今回のヴェネツァ展の下敷きとなるような展示図面を豊富な記録写真から導きだした次の書籍はその典型例である。Christian Rottemeyer, *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, London/ Vienna/ Eindhoven, 2010.

- (24) Glenn Phillips, “When ‘Attitudes’ Became History: The Harald Szeemann Archive,” in *Venice, 2013*, p.545.

- (25) *Venice, 2013*, p.548.
- (26) "Why and How" in *Venice, 2013*, pp.394-395.
- (27) 実はオリジナルにも幾つかのフェイスイがある。特に年号が二つ記されている場合はその年の再制作と考えられる。例えばマリオ・メルツ 1969 (2013) (*Venezia, no.83/Bern, no.61*)、ロバート・モリス 1967 (2011) (*Venezia, no.85/Bern, no.64*)、など。更に、ウィナーやビュレンの様に、作品の構造上、毎回作り直す事を強いられる作品については本来は「再現」ではなくて、単に「展示」(即ちオリジナル作品の展示扱い)とするべきなのではないだろうか。
- (28) 一九六九年の時点では、三点をセットにしてひとつの作品《鉛ピース(鉛作品)》(Bern, no.95)としており、カタログにはベルンで展覧会の為に制作すると記されている。このような経緯からも三点の状態が別々の展示というのにはあり得ないだろう。また、ヴェネツア展のカタログでは、どの作品も調査の結果、現在のタイトルが示されているため、この作品のケースの様に、一九六九年時点ではタイトルが異なっていた場合、それを知ることが出来ない。タイトルの変更はこのケースに見るように、しばしば単なる名称変更ではなく、作者のコンセプトの変遷を物語る場合が多いので、記載するべきだったのではないだろうか。
- (29) Celant, Op. Cit. in *Venice, 2013*, p.391.
- (30) 実はこの時期に開催されたこのようなタイプの展覧会はベルンの〈態度が形になるとき〉展だけではなかった。この展覧会はその後のゼーマンの仕事の道行きの影響等々もあり突出して有名な、それ故パラダイムとなる展覧会となったが、同様の作品を展示した同時代を対象とした展覧会が多く開催された。これらの展覧会においても基本的な事情は同じであった。同様の展覧会例：Op Losse Schroeven: *Situaties en Cryostructuren*(Square Pegs in Round Holes), "Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969.03.15-04.27. *Anti-Illusion: Procedures/ Materials*, Whitney Museum of American Art, New York, 1969.05.19-07.16. *Konzeption/Conception*, Städtische Museum, Leverkusen, 1969.10-11. *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino* (Germano Celant), 1970.06-07. *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970.7.02-09.20. 一九七〇年に日本で開催された〈第十回日本国際美術展〉(通称「東京ビエンナーレ1970」)又は「人間と物質」展、もここに連なる展覧会と考えて良い。なお、展覧会終了後、展示記録写真と諸経緯の説明を掲載したサブリメントを発行した同展は記録化という観点からすると欧米の展覧会より一歩先んじていたと言えるだろう。しかし、展覧会にまつわる資料をアーカイブ的に保存することに関しては欧米の美術館の方が組織的に行っており、現在、資料を参照しやすい状況であることも確かである。(〈第十回日本国際美術展〉の資料の一部は当時毎日新聞社の担当であった峯村敏明氏により保

存され、現在は慶應義塾大学アート・センターに寄託されている。上記サブコメントの説明記事も峯村氏によるところから、同展の記録化については峯村氏の個人的な見識と尽力に負うところが大きいと考えられる。

- (31) シャンク＝ケンダー Shunk-Kender はハリー・シャンクとジョン・ケンダー二人のコンビで、この連名で撮影者としてゐる。尚、写真家たちについては、下記文献を参照した。  
Arden Sherman, "Beyond Documentation: The Exhibition Photography of Shunk-Kender and Balhasar Burkhard," in *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 2, No. 2, 2013, pp. 90-110.
- (32) Gwen L. Allen, "The Catalogue as an Exhibition Space in the 1960s and 1970s," in *Venice*, 2013, pp. 505-510. チェラントは早い時期から書籍のこのような可能性に着目したことで知られ

る。Germano Celant, *Book as Artwork 1960/1972*, London, 1972.

- (33) ベルン展カタログ作家ページ掲載のコメント。

- (34) ヴェネツァ展の登録リストのタイトルはベルンでの新聞四紙となっているが、二〇一三年の展示では、現地イタリアの新聞四紙が用いられた。

- (35) この例では一週間に一通ずつ同じ曜日に送っているが、後に一ヶ月同じ人物に送り続けるというルールで発送するようになる。

- (36) Kynaston L. McShine, "Essay," in *Information*, The Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 141. この展覧会は〈態度が形になるとき〉展と同時期の同じタイプの展覧会と言ってよい(註30参照)。

\* 図1-11は *When Attitudes Become Form*, Bern 1969/ Venice 2013, Fondazione Prada, Milan, 2013 (*Venice*, 2013 と略記してページを示す) を撮影したものである。図版を詳細に参照する場合には同書を参照されたい。

## Archive and Exhibition

WATANABE Yohko

### Abstract

This paper aims to reconsider the concept of an 'art archive' through the analysis of a recent exhibition: "When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013." This re-staging of Szeeman's iconic "When Attitudes Become Form" (Kunsthalle, Bern, 1969) might be considered an archaeological approach to the idea of an 'exhibition,' or as its curator Germano Celant proposes, a kind of 'readymade.' Such an 'exhibition of an exhibition,' presents us with the possibility of an 'exhibition as archive,' which in turn leads us to evaluate the current state of art and archives. Since the late 1960s, there has been a convergence of what we consider to be artwork and archival material. This indicates that the concept of an 'art archive' also raises the question: what is art? And, at the same time, proposes the possibility of the archive as an alternative container for artworks.