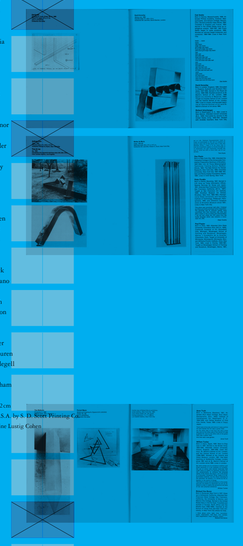
Primary Structures: Younger American and British Sculptors
プライマリー・ストラクチャーズ｜アメリカとイギリスの若手彫刻家たち

The Jewish Museum, New York
1966年4月27日–6月12日

Curated by
Kynaston McShine

Artists
Carl Andre
David Annesley
Richard Artschwager
Larry Bell
Ronald Bladen
Michael Bolus
Anthony Caro
Tony de Lap
Walter de Maria
Tom Doyle
Dan Flavin
Peter Forakis
Paul Frazier
Judy Gerowitz
Daniel Gorski
David Gray
Robert Grosvenor
David Hall
Douglas Huebler
Donald Judd
Ellsworth Kelly
Phillip King
Lyman Kipp
Gerald Laing
Sol Lewitt
John McCracken
Tina Markovic
Robert Morris
Forrest Myers
Peter Phillips
Peter Pinchbeck
Salvatore Romano
Tim Scott
Anthony Smith
Robert Smithson
Michael Todd
Anne Truitt
William Tucker
Richard Van Buren
David von Schlegell
Isaac Witkin
Derrick Woodham
=
Format | 21×24.2 cm
Printed in the U.S.A. by S. D. Scott Printing Co., Inc.
Designed by Elaine Lustig Cohen



今日多くの画家が、カンヴァスの伝統的な直線の形やその縁、表面の色、形体を作り出していくにあたっての巧み、さらにはカンヴァスの外の空間にまで挑戦し、疑問を呈している。［…中略…］同様に彫刻家たちも制作のなかで、台座の機能、観者と彫刻空間の関係、素材の選択に疑問を投げかけている。

［キナストン・マクシャイン］

「プライマリー・ストラクチャーズ」のカタログは、表紙以外モノクロで薄く簡素だが、その基本的な構成は現在の一般的な展覧会カタログと変わらない。巻頭に企画者キナストン・マクシャインのテキストを置き、作品写真とキャプションからなるカタログ部分が続く。その端に作家の略歴とメンバー、出品リストが配され、巻末に参考文献が付く。ただしレイアウトが見開きの左右で異なるため、作品写真と作家情報の対応関係は先に進むに従って大きく崩れていく。カタログは作家名のアルファベット順であり、スタンダードでコンパクト、かつ機械的に形式に内容が従っているようが最初の印象ではないだろうか。けれどもよく見れば、この展覧会の主要な関心であった同時代の「彫刻」概念の変動が残している。ニュートラルな背景に対して写真のワンショットによって作品を代表（represent）させるのが従来の作品写真だとするならば、それとは異なる例もあるのである。例えばアンソニー・カロとトニー・スミスの作品写真は屋外で樹木を背景とし、特に草の生えた斜面に設置された作品は斜めとの視点から撮影され、その見え方に潜在的には限りない可能性があることを示唆する。また、カール・アンドレとダン・フレヴィンの場合、写真ではなく素描が掲載され、これらは指示書のような性格をもっていたかもしれない。作品は設置によって初めて生じるから、事前に作家やギャラリーに依頼してカタログ用の写真を取り寄せることはできないのである。フレヴィンに関しては同じ年の個展の際の別の作品も掲載されているが、ロバート・モリスについても1964年の個展の展示風景写真（インスタレーション・ヴューが掲載され、展示空間との関係が示されている。

このように、作品を単一の視点に回収する「カタログ」の既定のフォーマットはところどころ破綻し、また抵抗がなされていた。なかでも最も意識的にカタログへの介入を行ったのはロバート・スミッソンだろう。スミッソンの出品作は、結晶をもとにした同じ形の六つのモジュールを壁に横一列に設置した水雪膜（The Cryophem）だった。カタログにはその六つのモジュールが掲載されているように見える。しかしキャプションには、「［水雪膜］のひとつのモジュールの六つの眺め」とあるので、ひとつのモジュールを六回撮影したのだろうか。ならば、ひとつのモジュールの角度による形の変化が同一平面上に同時に並んでいることになる。カタログに掲載されたスミッソン自身のコメントは作品の工業的な組成を強調するとともに、モジュールの内と外に付いた鏡によって見ることが拡散し、妨げられることを記述する。彼は同時期の作品について、その鏡面が周囲を反映し「室内空間を浸食（undermine）する」と述べていた。この写真とコメントはまた、制度化されたカタログの空間を浸食していたことに気づかされる。［平野千枝子］

The Art of the Real: USA 1948–1968
現実の芸術｜1948–1968年のアメリカ美術

The Museum of Modern Art, New York
1968年7月17日–9月8日

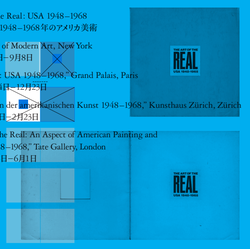
"L'art du réel: USA 1948–1968," Grand Palais, Paris
1968年11月14日–12月25日

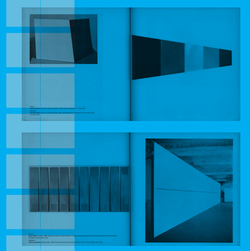
"Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948–1968," Kunsthaus Zürich, Zürich
1969年1月10日–2月25日

"The Art of the Real: An Aspect of American Painting and Sculpture 1948–1968," Tate Gallery, London
1969年4月24日–6月1日

Curated by
E. C. Goossen

Artists
Carl Andre
Darby Bannard
Paul Feeley
Ralph Humphrey
Robert Huot
Patricia Johanson
Jasper Johns
Donald Judd
Ellsworth Kelly
Lyman Kipp
Sol LeWitt
Alexander Liberman
Morris Louis
John McCracken
Agnes Martin
Antoni Milkowski
Robert Morris
Barnett Newman
Kenneth Noland
Doug Ohlson
Georgia O'Keeffe
Raymond Parker
Jackson Pollock
Larry Poons
Ad Reinhardt
Mark Rothko
David Smith
Tony Smith
Robert Smithson
Frank Stella
Clyfford Still
Robert Swain
Sanford Wurmfeld
=
Format | 23×23 cm
Designed by Joseph B. Del Valle
Cover designed by Donald E. Morton
Printed in the U.S.A. by Eastern Press, Inc.





ある芸術が他の芸術より「現実的」だと主張するなど、ばかげたことをわれわれにもかつてここで開以上にわたり、多くのアメリカの芸術家達は、その作品の本質的な部分で、より実的なものを提起してきたのだ。

［E・C・グーセン］

例えば風景の描かれた壁画を前にして、人は何を見ているのだろうか。少なくとも二つの答えがある。ひとつは表象された風景を見ているという答えであり、もうひとつは現実の壁を見ているという答えである。普段は画重なフレームによって分離された表象された空間と表象する空間が同時に問題とされる時、表象の根源的なパラドクスが現れてくる。ドナルド・ジャッドが「絵画の抱える問った問題はもっぱら、それが壁に平行に設置されて、ひとつの矩形の面だっていうことにある」と言う時、問題とされていたのは、この表象と現実の分裂を同時に眺める「全体性」をいかに実現するかということであった。

キュレイターのユージン・グーセンは「現実の芸術」の特徴として「絵画と彫刻の相互作用」という概念を提示し、エルズワース・ケリーの作品をこの展覧会の中心に据えた。左ページの彫刻は、まるで平面の世界に存在しているかと見て、右ページの絵画は逆に奥行きの中に存在しているのような感覚を引き起こす［pp. 52–53］。二次元の表象空間＝絵画と三次元の現実空間＝彫刻の間に交換が生じているのだ。

しかしケリーのページに続いて現れるメトリア・アジュハンソンの作品はさらなる「困った」問題を明らかにする。ケリーとジョハンソンの作品は、同じような台形のイメージとして表象され、カタログに収められている。しかし現実には、ケリーの作品が台形の平面であるのに対して、ジョハンソンの作品は長方形である。そして、その作品には見方のフレームをなす、表象イメージを決定づけているのは、なによりも写真なのである。

この「現実の芸術」が記録されたカタログを前にして人は何を見ているのだろうか。少なくとも三つの答えがある。ひとつは表象された絵画を見ているという答えであり、もうひとつは現実の展示空間を見ているという答えであり、そしてもうひとつは更なる現実の写真ないし印刷物を見ているという答えである。

「現実の芸術」から発した現実と表象の裂け目は、それを記録し、表象しようとするカタログへと反響する。そしてまた「現実の芸術」を歴史的に考察しようとする作業もまたこの裂け目を無視することは出来ないだろう。歴史の対象である記録資料は過去を表象する同時に現在の現実としても存在しているからだ。［松井勝正］

One Month: March 1969
一ヶ月：1969年3月

(1969年3月1日–31日)

Curated by
Seth Siegelaub

Artists
Carl Andre
Mike Asher
Terry Atkinson
Michael Baldwin
Robert Barry
Rick Bartchelme
Iain Baxter
James Byars
John Chamberlain
Ron Cooper
Barry Flanagan
Dan Flavin
Alex Hay
Douglas Huebler
Robert Huot
Stephen Kaltenbach
On Kawara
Joseph Kosuth
Christine Kozlov
Sol LeWitt
Richard Long
Robert Morris
Bruce Nauman
Claes Oldenburg
Dennis Oppenheim
Alan Ruppersberg
Ed Ruscha
Robert Smithson
De Wain Valentine
Lawrence Weiner
Ian Wilson
=
Format | 17.8×21.6 cm
Published by Seth Siegelaub

私は、1969年3月の31日間、毎日ひとりずつ31人の作家の「作品」による国際展を組織します。展覧会のタイトルは、「一ヶ月」とします。

［セス・ジーゲローブ］

1969年1月21日、セス・ジーゲローブは、エビグラフに引いた主旨文から始まる手紙を起草し、31人の作家に送りつけた。彼ら一人ひとりに3月の特定の日を割り当て、その日に「展示」されるべき「作品」としての言語情報の返送を求めたのである。その要求に応えるか応えないかは作家の側に任せて。

その依頼に応じて返送されてきた情報を31日の「日のカレンダー」の中に配し、展覧会カタログとして製本したものが「一ヶ月：1969年3月」である。無論、中心は、仕掛人ジーゲローブの注文に応えず、白紙のままに残された作品も、応答した者の言語情報としての作品も、共約不能な形式的・論理的混乱を示している。パフォーマンスの予告という形式を取る者もいれば、なにがしか現実世界の存在を指しいる言語表象だけという者いる。または、何の脈絡もなく、手元にある手紙をあたかもレディメイドのように提示する者も。

カレンダーというフレームの中に言語情報のみでいうフラットで均質な表象形式の中でこそ可能になるこのような提起とこのならい「作品」の共約不能な併存、もっぱらそれぞれの作品は、特定の日付に配されることによって、サチュ・スペシフィックなもの＆メタ・スペシフィックな存在性を帯びる。

60年代後半のコンセプチュアル・アートの文脈における作品の「非物質化」すなわち言語情報への還元は、物質的美学の廃から「作品」を解放すると同時に、その存在性格と受容者と関係を極端に複雑化（共犯化）する状況を出来させた。その流れの中でカタログという媒体にも、それまでとはいい機能が付与されるようになる。実在した展覧会の補完的な媒体であることから、より積極的に「作品空間」を組織する半自律的な媒体としての機能を存分に発揮するようになる。

「一ヶ月」は、そのような変動の中に生じたひとつの特異点であり、その構造上には、複数の作品コードがズレつつ重なりあっている。その隙間の空間には、カタログという印刷媒体の様々な展開可能性が宿されているという意味で、コンセプチュアル・アートの実践のマニュアルとも言える性格を内包した、濃密な結晶体でもある。［林道郎］

Live in Your Head
When Attitudes Become Form
WORKS – CONCEPTS – PROCESSES – SITUATIONS – INFORMATION
態度が形になるとき｜作品―概念―過程―状況―情報

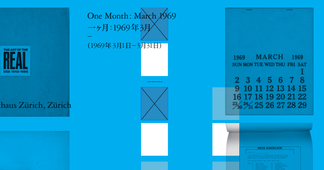
Kunsthalle Bern
1969年3月22日–4月27日

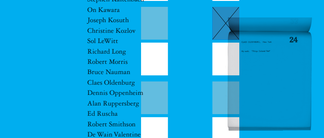
Museum Haus Lange / Haus Esters, Krefeld
1969年5月9日–15日

Institute of Contemporary Arts, London (ICA)
1969年9月28日–10月27日

Curated by
Harald Szeemann

Artists
Carl Andre
Giovanni Anselmo
Richard Artschwager
Thomas Bang
Robert Barry
Joseph Beuys
Mel Bochner
Alighiero e Boetti
Marinus Boezem
Bill Bollinger
Michael Buthe
Pier Paolo Calzolari
Paul Cotton
Hanne Darboven
Jan Dibbets
Ger van Elk
Rafael Ferrer
Barry Flanagan
Michael Heizer
Eva Hesse
Douglas Huebler
Alain Jacquet
Neil Jenney
Stephen Kaltenbach
Jo Ann Kaplan
Edward Kienholz
Yves Klein
Joseph Kosuth
Jannis Kounellis
Gary Kuehn
Sol LeWitt
Richard Long
Walter De Maria
Mario Merz
Robert Morris
Bruce Nauman
Claes Oldenburg
Panamarenko
Pino Pascali
Emilio Prini
Markus Raetz
Allen Ruppersberg
Reiner Ruthenbeck
Robert Ryman
Fred Sandback
Alan Saret
Sarkis
Jean-Frédéric Schnyder
Richard Serra
Robert Smithson
Keith Sonnier
Richard Tuttle
Frank Lincoln Viner
Franz Erhard Walther
Lawrence Weiner
William T. Wiley
Gilberto Zorio
=
With information by
Jim Burk
Ted Gram
Hans Haake
Paolo Icaro
Jo Ann Kaplan
Bernd Lohaus
Roelof Louw
Bruce Mclean
David Medalla
Denis Oppenheim
Paul Pechter
Michelangero Pistoletto
William Wegman
=
Format | 23.5×33.6 cm
Exhibition and Catalogue directed by Harald Szeemann, Berne
Printed in Switzerland by Stämpfli + Cie Ltd., Berne





彼らは物体から自由になろうと努め、そして物体の意味の諸相を深め、物体を超える意味の諸相を明らかにしようとする。彼らは、制作のプロセスそれ自体を、完成された作品や「展覧会」の過程において明らかに眼に見えるものにしようとするのだ。彼ら自身の肉体の質料と人間の動作の強度がこれまで芸術家にとってきわめて重要な役割を果たし、そして新たな「フォーム＆マテリアルのアルファベット」が形成されることが、重要なのである。

［ハラルト・ゼーマン］

「態度が形になるとき：作品―概念―過程―状況―情報」は、スイスのクンストハレ・ベルンにおいて、ハラルト・ゼーマンの企画のもと1969年に開催された展覧会である。この展覧会は、主として、ポップ・アートとミニマリズムというアメリカ主導で展開された傾向の、その次世代の台頭を裏付けるものとなる。アンチフォーム、プロセス・アート、コンセプチュアル・アート、ランド・アート、アルテ・ポーヴェラなどを代表する作家たちが名を連ねたこの展覧会は、60年代後半からの、欧米圏における同時代美術の同時多発的傾向を強調することになった。

ゼーマンは、この展覧会について「行為（gesture）を展示することは可能か」という問題意識から着想されたものであったと証言している。その意味で、この企画は、新たな傾向の芸術作品を展示するのみならず、作品の物理的投資以外の要素である、行為や過程（process）をいかに「展示」するか、という命題を備えていた。ゼーマンは、芸術的な姿勢や態度（attitudes）にもとづく行為や過程といった非形式的要素を、にもかかわらず「展示」しなければならないという、美術館制度それ自体に由来する背反した条件において、芸術作品の形式が成立する条件を改めて問うことになったのである。タイトルの副題に示されている通り、ゼーマンは、「作品―概念―過程―状況―情報」といった物理的要素以外の諸要素を、作品形式の構成要因に計上した。そこで、諸要素の動態的な集合と離散のダイナミズムにおいて、芸術が芸術に「なる（become）」ことはいかなる事態なのか、という問題が検討されたのである。展覧会に参加した多くのアーティストは、この命題への解答を具体的な仕方で行なった。

たとえば、展覧会では、行為や活動を担う主体と作品とが関わりあいて、電話やレコーダーなどの新たなメディアの可能性が検討された。ヨーゼフ・ボイスやウォルター・デ・マリは、メディアを、主体の行為＝態度を保存する容器として扱い、また彼らは主体の記録媒体としてのメディアを、「作品」として表象した。主体の副次的な反応としてのメディアの条件は、芸術的／媒体的な価値の二面性において検討されたのだった。なかでも、ブルース・ナウマンは、彫刻やパフォーマンスはじめとするメディアの使用において、自己は、物理的かつ匿名的な身体としてかに分割され、拡張しうるかを探究した作家であった。この試みにおいて、ナウマンはきわめて問題提起的な実践を、作品のみならず、自身に割り当てられたその展覧会カタログの紙面においても行なっている。このような視座を通して、ゼーマンとナウマンら出品作家のあいだに共有されたものの在処を、展覧会カタログと展覧会それ自体との接続的かつ構成的な分析によって示したいと思う。［沢山遼］

Anti-Illusion: Procedures/Materials
反―イリュージョン｜手続き／素材

Whitney Museum of American Art, New York
1969年5月19日–7月6日

Curated by
James Monte
Marcia Tucker

Artists
Carl André
Michael Asher
Linda Benglis
William Bollinger
John Duff
Rafael Ferrer
Robert Fiore
Philip Glass
Eva Hesse
Neil Jenney
Barry Le Va
Robert Lobe
Robert Morris
Bruce Nauman
Steve Reich
Robert Rohm
Robert Ryman
Alan Saret
Richard Serra
Joel Shapiro
Michael Snow
Keith Sonnier
Richard Tuttle
=
Format | 21.6×26.7 cm
Typographic Composition by Volk and Huxley, Inc.
Printed by S. D. Scott Printing Co., Inc.
Designed by Helen Kirkpatrick

企画の最中であったには、展覧会に含める作品をまず見て、それらが選定されたは提下するという、通常のキュレーション手続きに従うことはできないと気づいた。スタジオやギャラリーを巡ったあ、またスライドや写真を見たあとであったにちは、本展の大部分は、自分たちがいまだかつて見ていない、かつ開会の二、三週間前までは見る機会のない絵画や彫刻から構成されることになるのだと気づいた。

［ジェイムズ・モンティ］

本展のカタログは、この時代としては異例なほど多数の写真を収録しているが、大半はいわゆる「カタログ図版」の範疇にはうまくおさまらない。たとえば表紙をめくると見開き2ページにわたり合計36コマがグリッド状に配されていて、男性が壁に貼り付いた布状の物体を格闘している［pp. 1–2］。左下のキャプションは男性が本展出品者のひとりキース・ソニエであることを教える。ようするにこれは「作者近影」なのか。だがどのコマでもソニエの顔は正面から捉えられていない。そもそも撮影・隠されてあっていて見えない場合が多い。これらの写真は通常の意味での「作品図版」とも言いがたい。壁面上の物体が作品なのだろうか、やはりその全容が写されていないうえ、結局のところ形に行き着いたのかも不明だからだ。つまり、ここで焦点は作家でも作品でもなく、制作という行為にある。かつこの行為は明確な終着点（作品）を切り離されたいわば純粋な持続として提示されている。

周知のとおり「反―イリュージョン」は、ソニエやモリス、セラらプロセスアートを美術館という場で取り上げた最初の展覧会である。完成し固定した輪郭におさまった作品に替えて、動的な作品生成の過程に注目を促す――プロセスアートの狙いをこのように要約するなら、上述の見開きはその視覚化の試みとしてひとまず解釈できる。一方、ヘルメットをかぶった人物がバイクで駆け抜ける連続写真などといったページもある［pp. 8–9］。キャプションは「ボリンジャー」だが、このアーティストが実際に出品した作品は、写真ではまったく無関係だった（当時建設中だったワールドトレードセンターの工事現場から持ってきた大きな丸石一個）。ここでの写真は作品どころか制作行為さえも表象してはいないわけで、カタログと展示とのズレをことさらに強調している。

展覧会カタログとは、公式にはある出来事（展覧会）の記録とされがが、当該の出来事が始まる時点（会期初日）ではすでに完成しているから、いわば未来に向かって開かれている。展覧会カタログは、「反―イリュージョン」の場合、完成形態＝作品の特権視を批判するプロセスアートの精神に則って、おおむね出品作は既製ではなく新規に発注・制作されたので、カタログ準備の場面において、ふだんは自明視されてこうした逆説がにわかに前景化した（実際問題として、前もって作品図版やテキストを揃えておくことは原理的に不可能だった）。この特異な条件に直面して、本展カタログには上記二例を始めとするさまざまな戦略が、おそらくはキュレーター、出品作家、写真家、デザイナーの協働のもとにのぐられ、展覧会カタログの慣習を随所で逸脱している。こうした逸脱は、60年代末から70年代にかけて美術に生じつつあった地殻変動、またそれが美術の表象に加えつつあった圧力が鮮明に露呈する臨界点である。［近藤学］

人間と物質
Between Man and Matter
第10回日本国際美術展｜Tokyo Biennale '70

東京都美術館
1970年5月10日–30日

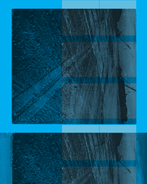
京都市美術館
1970年6月6日–28日

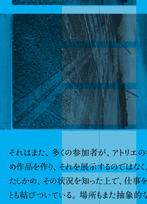
愛知県美術館
1970年7月13日–26日

福岡県文化会館
1970年8月11日–16日

Curated by
中原佑介｜Yusuke Nakahara

Artists
Dietrich Albrecht
Carl Andre
Boezem
Daniel Buren
Christo
Jan Dibbets
Ger van Elk
椹倉謙二｜Koji Enokura
Luciano Fabro
Barry Flanagan
Hans Haacke
堀川紀夫｜Michio Horikawa
海老塚一｜Kenji Iwamaki
Stephen James Kaltenbach
河口龍夫｜Tatsuo Kawaguchi
河原温｜On Kawara
小池一誠｜Kazumasa Koike
Stanislav Kolíbal
小清水漸｜Susumu Koshimizu
Jannis Kounellis
Edward Krasiński
Sol LeWitt
Roelof Louw
松沢宥｜Yutaka Matsuzawa
Mario Merz
成田克彦｜Katsuhiko Narita
Bruce Nauman
野村仁｜Hitoshi Nomura
Panamarenko
Giuseppe Penone
Markus Raetz
Klaus Rinke
Reiner Ruthenbeck
Jean-Frédéric Schnyder
Richard Serra
庄司達｜Satoru Shoji
Keith Sonnier
高松次郎｜Jiro Takamatsu
田中信太郎｜Shintaro Tanaka
Gilberto Zorio
=
Format | 23.5×25.5 cm
発行｜毎日新聞社／日本国際美術振興会
編集｜中原佑介／峯村敏明
表紙デザイン｜中平卓馬
制作｜美術出版デザインセンター
印刷｜内田印刷株式会社





それはまた、多くの参加者が、アトリエのなかであらかじめ作品を作り、それを展示するのではなく、直接、場所をたしかめ、その状況を知ったうえで、仕事をするという行為とも結びついている。場所もまた抽象的なものではなく、この人間と物質の触れ合いの中に包含される無関係さない要素だからである。おそらくこの臨場主義というべき態度も美術作品の根底的な変貌を指示唆するというのがわれわれにとってのこの臨場主義は、単に作品のディスプレイ、ということを意味しているのではない。それは、作品と場所を結びつけ、それらが切りはなすことのできない関係をもっていることの自覚なのである。

［中原佑介］

中原佑介が「展覧会の時代」と呼んだこの時代、展覧会カタログは一体どのような役割を担わされたのか。展覧会の会場を単に作品が展覧される場としてではなく、表現がまさに生起する場として捉えることは――中原は、新しい世代の作家たちに見られるそのような制作態度を「臨場主義」と呼んだ。ではそのような展覧会カタログは、どうやってさこに印刷された写真は、この「臨場主義」とどのような関係を結んだのか。写真を媒材として用いた作品（写真の作品）から、作品を記録した写真（作品の写真）まで、この時代の展覧会と展覧会カタログには、様々な（しかし一様に）写真が差し込まれた。「臨場主義」とは、人間と物質との無媒介性についての問いというよりはむしろ、直接性を確介するこの場所、この界面とは何か――つまり「写真」とは何かという問いの束ではなかったか。

カタログの表紙は中平卓馬によって準備された。中平が出品作家ではなかったことや、彼の写真の被写体が匿名的であることよりも、むしろこの写真の印刷物（印刷された物質 printed matter）への眼差しに焦点を合わせる必要があるだろう。中平のこの写真は、ファインダーを覗いた（眼レフ）眼差しの主体である写真家と、その眼差しの向こうにある風景以外に、一切の脈絡を持たないイメージなのだろうか。実はこの風景は、それが撮影される局面への臨場ではなく、それが印刷される局面への臨場として目論まれているのではないだろうか。

中平の風景は表1の上に横たえられ、図面を蓋し落とされ、このカタログが持つ正方形に近い判型（235×235 mm）に準じて、画面の約1/3が小口から表2側へと折り込まれている。漢字の部首「厂」のアナロジーで「垂直円」と呼ばれるこの折り込み部分を開閉し、反時計回りで90度回転すると、物理的な折り目が空を横切る、縦長の風景が現れる。読者は中平のイメージを、風景である同時に印刷物であるような（風景である以上は絵画も表象物であるような）矩形の表面にて経験する。この仕掛けの効果は、もう一方の「厂」を構成する表4の表面がイメージを伴わないことによって強調されている。中平の写真を特徴付けているイメージの粗い肌理は、印刷技術としての「網掛け」の肌理を伴ってこのカタログの表紙にマウントされているのであり、イメージはこの表紙に用いられている紙の質、インクの質と一体化することで、この風景が印刷物であることを――物質であることを白日の下に晒すのである。濃淡の差こそあれ、画面の半分強を占めている更地の黒さ、まるで焦げ跡のような、地平線上のコンテナーや重機、資材の黒さ、そして青空の黒さは、これらの二重の肌理によって脱分化し、均衡を与えられ、被写体が表1の表面から浮とうとするパースペクティヴを表1の表面まで押し戻す。この表面、「写真」が持つこの界面に向けられた眼差しこそが、人間／物質の間に差し込まれた「厂」を問う眼差しなのである。［上崎千］

Discussion
展覧会カタログの「二次構造」
Primary Structures in Print: Reconsidering the Postwar Exhibition Catalogues, USA, Europe and Japan, 1966–70

ART TRACE GALLERY, 渋谷
2014年6月7日［土］19:30–22:00（開場：19:15）
–
定員

Panelists
上崎千
近藤学
沢山遼
林道郎
平野千枝子
松井勝正
森天志郎

展覧会カタログの「二次構造」（ディスカッション）｜二〇一四年六月七日［土］｜午後七時三〇分–午後十時（開場：七時三五分）｜ART TRACE GALLERY［渋谷］

Discussion
Primary Structures in Print: Reconsidering the Postwar Exhibition Catalogues, USA, Europe and Japan, 1966–70

展覧会カタログを、二次的な記録媒体としてではなく、一次的な考察対象として扱ってみるとどのような景色が見えてくるのか。つまり、歴史を再構成するための透明な媒体ではなく、カタログ自体が歴史を構成するひとつの対象であるという認識から出発するとどのような問題群が姿を現わすのか。

そうした問いのもと、われわれは1960年代から1970年代に出版された展覧会カタログをテーマとした研究会を組織し、その分析を行なってきた。印刷物をモノとして捉える考古学的な視点から、テクスト、写真、デザインなどの細部に眼を向ける時、いわば無意識として印刷物に記録された情報に出会うことになる。そしてそこに浮かび上がってくるのは、芸術作品とそのドキュメントが織りなす密接な相関性であり、作品、物体、言説、記録写真といった諸要素が分かちがたく絡みあった地である。

–

今回のディスカッションでは出発点として、ミニマル・アートの台頭を示した1966年の展覧会「プライマリー・ストラクチャーズ」のカタログを取り上げる。そこから抽出された問題をもとに、1960年代から1970年代にかけて展覧会カタログに生じた重要な変化とはなにか、そしてその時代の芸術作品に生じた変化とはなにか、そして両者の変化のあいだにいかなる相関性があるのか、などの点へと議論を広げてゆきたい。

ミニマル・アート、プロセス・アート、コンセプチュアル・アートといった動向のなかで、芸術作品の形式は大きく変化していく。そしてそれに対応するように展覧会カタログの形式もまた変化していく。芸術が表象から物体へ近づくにつれ、カタログ上の記録写真は物体をある特定の観点から捕ーづける装置として機能し始める。結果としての作品ではなくその制作プロセスが注目された時、展覧会カタログが展示物に代わってプロセスを表象する媒体となる。そして作品の本質がコンセプトにあるとされた時、印刷物自体が直接の表現媒体となる。

–

こうした例に見られる作品と展覧会カタログの関係は、一次的な作品とそれを補う二次的なコンテクストという分類に収まるものではない。両者の変化に伴うように、作家自身が作品の記録媒体に意識的になり、同時に、芸術家自身が批評テクスト、記録写真、印刷物の発行にまで表現活動を拡張していく現象が顕著になるからだ。そうした直接的、間接的に「芸術」を構成する様々な要素が絡まり合い、その境界さえも変動していくさまを展覧会カタログを通して検証し、1960年代から1970年代の美術状況を歴史的に考察する方法を探ってゆきたい。

主催／パネリスト
上崎千［芸術学］、近藤学［近現代美術史］、
沢山遼［美術批評］、林道郎［美術批評］、
平野千枝子［近現代美術史］、松井勝正［芸術学］、
森天志郎［グラフィック・デザイン］

開催日時
2014年6月7日［土］19:30–22:00（開場：19:15）
–
会場
ART TRACE GALLERY
JR渋谷駅／東京メトロ銀座線渋谷駅／都営大江戸線渋谷駅A5出口徒歩5分
〒150-0021 東京都渋谷区猿楽町2-13-19 秋山ビル1F
HP｜http://www.gallery.arttrace.org/
E-mail｜info@arttrace.org
TEL｜050-8004-6019
–
定員｜50名（要予約、定員に達しました時点で締切り）
参加費｜500円（税込み）
予約方法｜「6月7日ディスカッション」参加希望の旨を、氏名、連絡先、電話番号を明記のうえ、info@arttrace.org 宛てにE-mail にてご連絡ください。
–
共催｜ART TRACE
共催・資料提供｜EOS Art Books

Format
188×257.5 mm
編集・デザイン
松井勝正
印刷・製本
上崎千
森天志郎
印刷
株式会社八紘美術