

# ロバート・スミッソン：結晶構造からノン・サイトへ

Robert Smithson : From Crystal Structure to Non-Site

小西 信之

KONISHI Nobuyuki

In 1972 Robert Smithson said to Paul Cummings in an interview, “ I would say that I began to function as a conscious artist around 1964-65.” And he also said, “And the real breakthrough came once I was able to overcome this lurking pagan religious anthropomorphism. I was able to get into crystalline structure in terms of matter and that sort of thing.” So Crystal was the key concept for Smithson to break with modernist art and he used crystalline structures in his own works and saw them in the works of Donald Judd, what Smithson calls “New Monuments,” the structure of the city, mapping of the earth, and many other things. As crystal has grids that map the world and dialectic which mirrors enantiomorphic structure, it naturally led him outside of the gallery and to the dialectic structure of Site/Non-Site. You could say Non-Site came as a logical effect of the crystal structure. He says, “The Non-Site is a three-dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site.” And rocks from a site bring you “the ponderousness of the material” which Smithson thought indispensable element for the work of art.

筆者はこれまでロバート・スミッソンについての研究を本学紀要に掲載してきたが（註1）、今回もその続編である。彫刻家として「再起動」したスミッソンが、新しい素材であるプラスチックや鏡等を用い、結晶構造を参照することで「擬似ミニマル・アートの」（ホップス）とされる作品を生み出す。そしてそこから、いよいよギャラリーの外部、自然の中に出動する「ノン・サイト」に至る過程を追う。

\*

\*

これまでも書いてきた通り、スミッソンはある時点で、初期の抽象表現主義的絵画や宗教的テーマを持った絵画に見切りをつけ、新たに同時代の潮流の只中においてアーティストとして歩み始めるわけだが、その変貌の根底には、モダニズムを批判するだけでなく、その元になっている美術史あるいは美学そのものも相対化しようとする壮大な射程を持った企てが横たわっていた。そのためその行程は非常に捉えにくい複雑で複合的な様相を呈していると言わなければならない。例えばスミッソンが65年より援用する結晶的な構造が、幾何学的であるという点においてはミニマル・アートに類似するが、それはヴォリンガーの言う自然的・有機的な抽象と対立する非人間的な

抽象に根を張り、他方で、結晶が自己増殖して構成されていく時間を含むという点で、モダニズムの「瞬間性」に対峙するクブラー的な時間へと開かれている。また鏡の多用によって遠近法的空間を混乱させ、単一焦点の遠近法を解体し、時に視覚性そのものを無化する。ミニマル・アートを代表するとされるドナルド・ジャッドが幾何学を用いて視覚性と全体性、瞬間的知覚というものの表現を重視していたとするなら、スミッソンの作品は幾何学に時間という駆動力を与え、結晶的増殖運動を開始しエントロピックな時間へとズレていくのである。そしてそれがモダニズム的な空間性をイリュージョンとして退け、マニエリスム的な時間へと雪崩れていき、エントロピーに導かれて美術史・美学、あるいは美術界という閉域を突き崩し「抽象的地質学」の時間へとアートそのものを投げ出していくことになる。

これだけの力業を展開するための準備をスミッソンは、1962年ごろから1965年あたりまでに一気に済ませていたように思える。これまでの拙論でその変化の原因やプロセスを探ってきたが、ここでもう一度——一部復習となるが——スミッソン自身の言葉によって辿ってみようと思う。これまで何度も引用してきた『ロバート・スミッソン著作集』（ジャック・フラム編、1996年）（註2）には、スミッソンが生前に発表した文章と未発表の草稿に加え、多数のインタビューが掲載されている。その中でポール・カミングスによって行われたアメリカン・アート・アーカイヴスのためのインタビューは、スミッソンの生い立ちから始まって編年的に自らの制作活動について詳細に語っており、スミッソンの作品を解明するための多くのヒントを与えてくれる。以下このインタビューをはじめその他の著述等の内容も交えながら、この変貌の原因と意味を改めて探ってみようと思う。まずはユングの「元型」的イコノロジーをまだ宿し抽象表現主義風の具象的絵画を描いていた時代から、有名な「意識的なアーティストになった」のフレーズが出るまでを少々長い引用する；

スミッソン：前にも言ったとおり、彼 [ジョージ・レスター] はアラン・ギャラリーで展示していた《流砂》という作品を基に展覧会をやらないかと言ってきました。当時私は抽象を描くことにまったく興味がありませんでした。実は宗教に興味を持っていました、ご存知の通り、原型的なものです。おそらくヨーロッパに対する関心と、関係を理解すること・・・カミングス：そのときヨーロッパに行ったのですか？

スミッソン：ええ、1961年にローマに約三ヶ月間滞在しました。そしてシエナを訪れました。私はビザンチンに大変興味を持ちました。それで、ふらふらと古いバロックの教会を彷徨って歩いたり、迷宮のような地下の納骨堂に行きました。同時に、ウィリアム・バロウズのような人の小説を読んでいたのです。奇妙な仕方で、両者はぴったりと合致するように思えたのです。

カミングス：バロウズ以外には何を読んでいたのですか？

スミッソン：T・S・エリオットには当時非常に大きな影響を受けました。もちろん、ローマに行った後です。それで私は、伝統とアングロ・カトリック主義、そういったすべての特有の問題と格闘しなければなりません。[・・・中略・・・]

カミングス：ローマに若いアメリカ人として行き、展覧会をやるというのはどんな感じでしたか？

スミッソン：非常に刺激的でした。私はローマそれ自体に大変興味を持っていました。私はその場の一員になりたい、あるいはそれを理解したいと思いました。

カミングス：どのようにですか？どんな性質でしたか？

スミッソン：私は——こうってよいと思うのですが、西欧文明のルーツを本当に理解しなかったのと、宗教がどのようにアートに影響したのかを理解しなかったのです。

カミングス：その時点であなたに宗教に興味を持たせた、あるいは引き込んだのは何だったのですか？あなたが知っていた人たちという文脈の中でそれは興味深いなと思ったのです。というのもそれは普通それほど興味を持つことではありませんから。

スミッソン：ええと、私が読んでいたのは——『夜の森』のジューナ・バーンズ、T・S・エリオット、そしてエズラ・パウンドといったひとたちでした。ヨーロッパ史の感覚が支配的でした。それと私はウィングダム・ルイスにも非常に影響を受けました。

カミングス：本当ですか？しかしパウンドは特に宗教との関わりは・・・

スミッソン：ええ、彼は西欧芸術がどこから発生し、それに何が起こったのか、といったようなことに興味を抱いていました。つまりそれは、ルネサンスとそれに先立つもの、とりわけビザンチンによって、西欧芸術の歴史を発見する方法だったのです。

カミングス：ということは、儀式や観念やそういったことですね？

スミッソン：そうです、ある種のユング派への熱中です——ジャクソン・ポロックが元型的な構造に興味を持ったように。カトリック教義には、ただちょっとそのうわべに興味があっただけです。

[・・・中略・・・]

スミッソン：私は、モダニズムの発展以前に、ヨーロッパ芸術が根を下ろしていたものの、言ってみれば、原動力というものを理解しなければならぬと思います。そしてそれを理解するというのが、私にとって非常に重要だったのです。いったんそれを理解してしまえば、モダニズムを理解でき、自分自身の駒を動かすことができるのです。私は自分が意識的なアーティストとして機能し始めたのは、およそ 1964 - 65 年頃だろうと思っています。そのとき私は、成熟した作品を制作し始めたのです。1964 - 65 年以前の時期、私はある種手探り状態であり、調査研究の時期だったのです。」(RSCW,p.283)

このように 64 年以前のスミッソンは、ヨーロッパ芸術の根源的原動力を理解しようとしていた。そのために古代ローマやビザンツを中心とするヨーロッパ中世、バロックのヨーロッパと宗教、キリスト教に関心を持った。しかしそれはある意味でユング的「元型」を求めてのことであり、ウィリアム・バロウズを読んでマヤ文明的な世界と比較しながらであり、ある意味では文化人類学的な観点から見ていると言っても良いかもしれない。それ故そこに敬虔な信仰や改宗といったようない

わゆる宗教的な帰依に関わるようなことは全くなかったように思われる。重要なのはそれを通じて「モダニズムを理解」し、「自分自身の駒を動かせる」ようになることだったのである。

またこれ以前にスミソンは直近の抽象表現主義に影響を受けていたが、何故そこから脱したのかについては次のように語っている。

スミソン:最初は——ええと、私が19歳だったとき、衝撃だったのは、ニューマン、ポロック、デュビュッフェ、ラウシェンバーグ、デ・クーニングでした。アラン・ディヴィですら、たしかヴィヴィアノ画廊で見て衝撃を受けました。つまりニューヨーク・スクールの絵画全般です。私は10代後半のときにそれらを見て非常に心やすらいだ気持ちになりました。しかしそれから私は、もっと伝統的なアプローチの方を好んでそれを拒絶しました。そしてそれはおそらく、1960年から63年まで続きました。

カミングス:あなたは何故それらを拒絶したのだと思いますか?

スミソン:私は要するに——彼らが本当には、何よりもまず、<sup>アンソロポモルフィズム</sup>擬人的有機形態主義を理解していなかった。それはいつもポロックやデ・クーニングの絵画に潜んでいた。私はそれをいつも問題だと感じていました。あれらのすべての絵具の塊の下には、どういうわけかそれがごった返しているとも感じてきました。そしてニューマンさえもその晩年の作品において、ある種のユダヤ=キリスト教的価値に依然として言及していました。私はある種パウハウス風のフォーマリズムの見方にはさほど惹かれていませんでした。私は、原初的な欲求や無意識の深みに基づく、この種の原型的で本能的な状況に興味を持っていました。そして本当の突破口は、私がこの、潜在する異教的で、宗教的な擬人的有機形態主義を克服できた時に見えたのです。私は、物質やそうしたものの構造によって、結晶構造にたどりつくことができたのです。(RSCW,p.283)

抽象表現主義には、<sup>アンソロポモルフィズム</sup>「擬人的有機形態主義」が横たわっていた。それはあくまでも人間中心主義的な世界観であり表出的な芸術のあり方である。それはモダニズムに残存する、近代の芸術観の残余であり、スミソンはそれを「克服」する必要があったのだ。他所でスミソンは、「ルネサンス以来の解剖学の研究は、生物学に基づいたアートの概念を導いてきた」、「あらゆる「フォーマリズムの批評」の根底には生物学的なメタファが存在する」、あるいは、「「表現」という意図を持って始まるアートはすべて、抽象ではなく、再現的である。」、「アートを空間によって解釈する批評家は、美術史を、3次元のイリュージョン空間を〈われわれの身体と同じ空間秩序〉(クレメント・グリーンバーグ)へと削減することと見なす。ここでグリーンバーグは、〈空間〉を〈われわれの身体〉と同一視し、この削減を抽象と解釈している。この空間の擬人化は、美学的に〈感傷的誤謬〉であり、いかなる意味においても抽象ではない」、「クブラーは、生物学的科学でなく物理化学から引いたメタファの方が、アートの条件を記述するのによりふさわしいだろうと述べている」などと書いている(「擬似-無限と空間の減衰」(RSCW,pp.34-37))。このようにスミソンはモダニズムの価

値観が生み出している閉域を突破していく必要があると考えたのである。カミングスは、何がその異変を引き起こしたのかと訊く。

スミッソン：そうですね、私はヨーロッパはその文化を使い尽くしたように感じたのです。エリオット-パウンド-ウィンダム・ルイス状況によって伝統的な作品を再建しようと試みるのではなくて、よりマルクス主義的な見方に対するわずかな自覚というものが、初めて浮かび始めた気がします。アメリカの画家たちにはある純真さがあると思いました——彼らの作品はよいのですけれども。

カミングス：あなたはマルクス主義に興味を持ったのですか？

スミッソン：いいえ。それがただちょっとちらついただけです。つまり私は、物質の構造それ自体に、結晶の構造により関心を持つようになったのです。結晶構造は次第に写像構造<sup>マッピング</sup>に成長していきました。

カミングス：視覚的にですか、概念的にですか？

スミッソン：視覚的にです、というのも私は 1963 年頃に絵画を放棄し、プラスチックを用いてある種の結晶的な方法で制作するようになりました。そして私は、物質の元素自体の構造に基づいた構造を編み出すようになりました。しかしそれは本質的に抽象であり、いかなる種類の神話的内容も持たないのです。

カミングス：そこには具象的なものの含みは全くない。

スミッソン：そうです。私は完全にその問題を克服したのです。ジャクソン・ポロックは決してそのことを理解しなかった、それでも私は彼を依然として偉大だと思っていますが、私はまだ、それが常に彼の作品を内側から食いつぶしているものだと思っています。

カミングス：しかしそれは興味深いですね、というのも伝統的な具象表現から離脱する展開をしておきながら、なお依然として自然物との関わりを持つ・・・

スミッソン：そうですね、それは 1965 年から 66 年頃に表面化してきたと言えると思います。そのときに私は、そこに足を踏み入れ、私の考えでは、自覚的なアーティストとして登場したというわけです。それ以前に私は別の領域に入っていこうと奮闘していました。1964 年、1965 年、1966 年と、私は意見がよりかみ合う人々に会いました。つまり、ソル・ルウィット、ダン・フレイヴィンそしてドナルド・ジャッドです。当時我々はダニエルズ・ギャラリーで展覧会を行いました。1965 年だったと思います。私は結晶的なタイプの作品を制作しており、地質学や地球科学に対する私の初期の関心が、ヨーロッパ文化の覆いの上にはっきりと現れてきたのです。私は後者を私の思考回路から追い出したのです。

カミングス：カオスから生まれたのは・・・

スミッソン：そうです。機能停止したと私が考える、このヨーロッパの階級文化から私は、本質的に私自身のものであり、アメリカにおける私自身の経験に根を張った何ものかを展開したのです。(RSCW,p.284)

ここでスミソンは「アメリカにおける私自身の経験に根をはった何ものか」と言い放っている。これまでのヨーロッパの宗教（中世キリスト教）と芸術（ビザンツ芸術やバロック芸術等）を探究し放浪する若き求道者でありつつ、崇高でマッチョな芸術（抽象表現主義）とポップな快樂主義（バロウズ等）の影響の間で揺れながら芸術の根源と文明のユング的「元型」にたどり着こうとする、言わばポスト・ビート・アーティストであることをやめ、生の自分自身を見つめ、自分自身のアメリカにおける経験に基づいて作品を構想するようになったと言って良いだろう。だからこそ「自覚的な芸術家」という言葉にもなるのだろう。

ここでスミソンが述べている「プラスチックを用いてある種の結晶的な方法で制作」された作品は、ケプラーの宇宙論の図を思い起こさせるような、鉄でできた三角形の幾何学フレームに鏡やプラスチックの板をはめ込んだ壁掛けのレリーフ状の立体作品《無題》（1964年）等やプラスチックだけで作られた《クイックミリオンズ》（1965年）や《FRINGE》（1965年）を指している。その後、スミソンにとって最も重要なギャラリー、ドゥアン・ギャラリーでの「ザ・テン」展にスミソンは出品するが、その経緯は以下のようなものだった。

カミングス：あなたはどうやってドゥアン・ギャラリーに関わったのですか？

スミソン：そうですね、こんな具合です。私は1965年にアド・ラインハルトに会いました。そして、実際1963年から64年にかけて私はあれらのプラスチック絵画や結晶絵画を制作していました。そして私は1966年にドゥアンで見たような連続的構造にさらに熱中していきました。アド・ラインハルトが、ロバート・モリスと一緒に、ドゥアンでの展覧会「ザ・テン」展一の企画を手伝ってくれないかと言ってきました。私は《アロゴン》という題の作品をつくりました、現在ホイットニーが持っているものです。それを構成する要素は一ええと、実際には、それは7つの逆様の階段のように見え、「テン」展で出しました。さらにその頃、私はソル・ルウィットやドナルド・ジャッドとかなりよく話していました。多くの事がうまくまとまり始めました。ドゥアン・ギャラリーと一緒にやっていくようになる前に、《対掌体の部屋》を展示しました。今はハワード・リップマンが持っています。この作品がヴァージニア・ドゥアンに感銘を与えたのです。「テン」展で展示した後、彼女は私にギャラリーにはいらぬか尋ねてきました。（RSCW,p.290）

この連続構造の作品というのは具体的には、66年の著名な「プライマリー・ストラクチャーズ」展に出品された《クライオスフェア》、同年ドゥアン・ギャラリーでの最初の個展での《アロゴン # 1》、翌年の《プランジ》から68年の《ジャイロスタシス》、《ポイントレス・ヴァニッシング・ポイント》などに至る連続的・結晶構造の作品である。それは「結晶学の父」と呼ばれるルネ＝ジュスト・アユイの「結晶は小さなユニットの繰り返しでできている」という理論に従うものであり、例えば《プランジ》は、10個のユニットが並んでできているが、それぞれのユニットは4つの立方体が斜めにズレて重なって構成され、その4つの立方体は一番下から一番上まで一辺3インチづ

つ小さくなっていく。また 10 のユニットは、1/2 インチずつ小さくなっていく。従ってここには互いに無関係な 2 重の縮減効果、2 重の遠近法的イリュージョンを生み出しながら立方体が増殖していくのである。《アロゴン》同様、あたかも二重の合わせ鏡に囲まれてこの 2 つの異なった世界の遠近法が共存するかのようイリュージョンが生まれ、一点透視図法的な論理的な空間性は破綻する。《アロゴン# 1》は、ロゴス（論理）の欠如を意味し、《プランジ》は地質学用語で「軸傾斜」を意味する。これらの作品は、数年前にデビューしてニューヨークの美術界で圧倒的な存在感を示していたドナルド・ジャッドの同一ユニットを規則正しく反復する作品や、ロバート・モリスのゲシュタルトとしての形態を意図した作品とは、単純な幾何学的形態という外見的・表面的な類縁性はあるものの、本質は全く異なっている。ただしジャッドからスミソンが多大な影響を受けたことは間違いない。というのもスミソンの最初の批評文はジャッドについてだった。そしてスミソンはまるで自分の作品のようにジャッドの作品について語っている。

何らかのあらかじめ考えられた科学的内容は別として、結晶学の形式的論理はジャッドのアートに抽象的なかたちで関係している。もし我々が 1 つの抽象的結晶を、左右対称に群を形成し、軸と呼ばれる何本かの想像上の線に対して一定の関係を持った表面で囲まれた 1 つの固体と定義するならば、我々はジャッドの「ピンク色のプレキシガラスの箱」の構造の手がかりを手にすることになる。箱の内部には 5 本のワイヤーが、結晶学的な軸の概念に酷似したかたちで張り渡らされている。だがジャッドの軸は、何らかの自然の結晶と一致しているわけではない。箱全体は、軸の張力がなければ崩壊してしまうだろう。5 本の軸は、2 つのステンレス・スティールの側板の間で二極化されている。内部のスティールの側板の表面は、透明なプレ



1966年11月29日から67年1月5日まで行われたドゥアン・ギャラリーでの最初の個展の八つ折りパンフレット。上が表で順にアルファベットが縮小していく SMITHSON の文字と展覧会情報が左右鏡像にレイアウトされている。裏面は左から作品《プランジ》の展示場所変更の日程（日数が 1 日ずつ増える）、ポジション・チェンジのコードの図、《プランジ》の形状と漸次的寸法変化量等の記述、「無の次元へと高められた定数」の 10 の項目、各ユニットの寸法、重なった部分の面積比率が記載されている。この展覧会には他に《ターナル》《アロゴン# 2》《ジグラッド・ミラー》が出品された。

キシガラスを透かして見えている。あらゆる表面が丸見えで、そのことが内部と外部の重要性を等価にしている。ジャッドの多くの作品のように、箱の個々のパーツは、テンションとバランスで結びついており、両者は、作品の静的な存在を強めている。(「ドナルド・ジャッド」(RSCW,p.6))

そして彼のエッセイ「クリスタル・ランド」(1966年)では「初めてドン〔ドナルド〕・ジャッドの〈ピンク・プレキシガラスの箱〉を見たとき、僕にはそれが他の惑星からやって来た巨大な結晶に思われた。」と書いており(RSCW,p.7)、また他所では「ドナルド・ジャッドは、〈固体 solid object〉としての〈進行〉と〈後戻り〉に関心を抱いてきた。彼は〈逆自然数 inverse natural number〉をベースにした作品を何点かつくっている。」と述べているように(RSCW,p.32)、ジャッドの作品における変化の要素を強調し、自らの作品に引き寄せて語っているのがわかる。またスミソンは、1966年に行われた、ミニマル・アートを印象付けた最初の高名な展覧会「プライマリー・ストラクチャーズ」展に含まれ、また例えばグレゴリー・バトコックはスミソンの「テン」展のための採用されなかった文章や《アロゴン # 2》の図版を彼の編纂した有名なアンソロジー『ミニマル・アート』(Dutton, 1968年)に含んでいる。あるいはスミソンが書いた「エントロピーと新たなモニュメント」というユニークで難解なエッセイを、ある記事が(おそらくは十分な理解もなく)ミニマル・アートのマニフェストのような扱いをした。これに対し——以前書いたように(紀要 No.43, p.93)——ジャッドは「スミソンは我々のスポークスマンではない」とわざわざ美術雑誌に投稿しているほどだ。

また《対掌体の部屋》(1964年)は極めてユニークなスミソンの両眼視の視覚に対する深い考察を含んだ作品である。スミソンは、それは「互いを鏡像化する2つの形体を指しています。換言すれば、左手と右手は対掌体と見做すことができるでしょう。それは、結晶構造から現れたある種の双極性の概念です。それらは互いに関係し合う、別々のものなのです。」と述べており、そこにはモダニズムの「視覚性」あるいはジャッドの「全体性」とは異なった視覚へのアプローチが見られる。さらに彼は「《対掌体の部屋》にはまた、ある種の弁証法的思考の兆候があると言えるでしょう、そしてそれは後に非常に強力にノンサイトの作品群において現れるものです」と述べ、結晶体のもつ双極性もたらす「ある種の弁証法」を通じて後の「ノンサイト」の作品にも結びつくと述べている。(RSCW,p.292)

さらに同じ年にスミソンは都市や建築というテーマを介して、もう一つの重要なプロジェクトに出会っている。場所は空港であり、屋外の巨大プロジェクトについてスミソンは「意識的なアーティスト」になってすぐに考えることを要請されていたと言っても良いだろう。

スミソン：実際 1965年に、私はイエール大学で、ブライアン・オドハティ、ジョン・ハイタワーそしてポール・ヴァイスと共に「都市の中のアート」というテーマでトークを行いました。結晶構造についての私の考えの多くがそこではっきりと表に現れたのだらうと思ひ



ます、というのも私は都市全体を、結晶のネットワークとして論じていたからです。ティベット、アボット、マッカーシー・アンド・ストラットン建築事務所の建築家が聴衆の中において、空港とは何かの答えを出すべく、ダラス・フォートワース空港の建造に参加したいかどうか尋ねてきました。それで私は、アーティスト・コンサルタントという仕事を私自身のために考案して、そして1965年から66年までの約1年半の間、そこへ行って、建築家たちと話ししました。マッピングと結晶構造に関する直観とが真に、大地の区画という観点で結び付いたのは、そこでだったのです——私は広大な土地の塊の上に重ねられたグリッドに取り組んでいたのです。従って、アースワークの兆しはそこにあったのです。(RSCW.p.290)

このようにスミッソンが再起動すると同時に、言わば彼のアーティストとしてのその後のキャリアの種子の全てがそこに出揃っていたと言っても過言ではないかもしれない。すなわち結晶構造、弁証法、視覚的なもの、サイト、ノンサイト、エントロピー、アースワーク等々。とりわけ空港プロジェクトにおいて「私の最終的なプロポーザルは〈航空アート〉で、それは飛行場の縁につくられ、空から見るためのアースワーク」(RSCW.p.291)だったことはこの後のスミッソンの展開を考えると非常に暗示的である。それらが混沌と含まれた初期のエッセイが66年の「エントロピーと新たなモニュメント」(RSCW.pp.10-23)であるだろう。60年代半ば以降、ギャラリーの外に作品を展開するアーティストが増えたとするカミングスに対してスミッソンはこう答えている。

パブリック・アートに向かおうとする動きは常にありました。しかしそれはまだ、建物の前の広場に置かれる大規模な彫刻作品と繋がっていました。そして私はちょうどサイトに興味を持つようになっていました。・・・ある意味で、これらのサイトはエントロピーと関わりがあったと思います。それは全てを貫く支配的な主題の一つです。初期の西欧文明に対する私の早い時期のこだわりは、ものごとの到来と消滅に対してある種魅惑された結果だった。そして私はそれらすべてを、私が『アートフォーラム』に書いた最初の原稿「エントロピーと新たなモニュメント」でひとつにまとめたのです。そして私はある種の地味な風景に興味を抱くようになりました、すなわち採石場や採鉱地帯であり、我々はそれをエントロピックな風景と呼びました。ある種の僻地あるいは周縁領域です。それで「エントロピー」原稿では、ギャラリー的な状況から外部となるサイトがふんだんに示唆されていたのです。この記事には、アカデミックなアートの通常の限定的な側面を破壊する、あらゆる種類の素材があったのです。(RSCW.p.293)

スミッソンは実際にサイト／ノンサイトの作品を作る前に（最初のノンサイトの作品は68年の《ノンサイト、パイン・バレン、ニュージャージー、1968冬》である）、すでにそのエッセイにおいてサイトに出かけていっている。まずは先ほども触れた66年の最初期のエッセイ「クリスタル・ランド」は以前にも書いたとおり（紀要No.43、p.98-103）、ニュージャージー州パターソンの採



センチュリー・アパートメンツ ニューヨーク、筆者撮影

石場への鉱物採取の小旅行であり、67年の重要なエッセイ「ニュージャージー州、パセーイクのモニュメントへの旅」では郊外の荒廃した工業跡地や凡庸で空虚な街並みの中に様々なアンチモニュメントを訪れていく。モニュメントは66年の「エントロピーと新たなモニュメント」とは性格づけがだいぶ変わり、現実の實在の橋や老朽化した工業施設となり、それらは写真や映画に喩えられ（「日中の照りつける太陽が、このサイトを映画一化し、橋と川を露出オーバーの写真に変えていた。私のインスタマチック 400 でその写真を撮るのは、まるで写真を写真に撮っているようだった。」）（RSCW.p.70）、稼働していないブルドーザーは恐竜となる（「土曜日だったため、機械はほとんど稼働してない、そのためそれらは泥の中に捕らえられた先史時代の生き物に似ていた、あるいは、もっと言えば、廃れた機械——皮を剥がれた機械仕掛けの恐竜だった」）（RSCW.p.77）。こうして、空港プロジェクトも含めて、スミソンは66年ごろから屋外のサイトに強烈に惹きつけられているのがわかる（もちろん少年時代から旅行好きでグランドキャニオンやイエローストーンに行き博物学者を夢見、青年時代にはヒッチハイクでアメリカ中を回っているわけだから、アーティストになる以前からそういう性向はあったわけだが）。

また結晶的な形態は、採石場のような現実の鉱物的結晶以外に人工の世界の中にもスミソンは見出していった。「クリスタル・ランド」においては「ハイウェイは街の中で十字に交差し、コンクリートでできた人工の地質学的網状組織<sup>ネットワーク</sup>となる。輝くクロームの食堂からショッピングセンターのガラス窓まで、結晶作用の感覚が広がっている。」（RSCW.p.8）と書き、さらに「ウルトラモダン」と題された67年のエッセイでは30年代の「ウルトラモダン」の建築に結晶作用を見る。「時間には二つの種類がある——有機的（モダニズム）と結晶的（ウルトラ主義）である。30年代というあの多面的な時間の文節の境界の中で、我々は兆候、迷路、周期そして反復を見出し、そしてそれらは我々を無限の具体的領域へと導く。セントラル・パーク・ウェストの30年代のアパートメント・ビルは、当惑するものや遠く離れたものから名付けられている——「ザ・センチュリー」（上



図参照)、「ザ・マジスティック」、「ジ・エルドラド」。いくつかのウルトラ・タワーの頂きに我々はジググラトすなわち「宇宙の山」を見出す。」(RSCW.p.63)と述べる。自然主義と有機的なものを排除し、自己反復と連続的秩序、そして内部には鏡を多用するビルに象徴される「ウルトラモダン」の結晶的30年代は、同時代の有機的な社会主義リアリズムや50年代の自然主義的抽象表現とは異なっており、60年代と呼応していると述べている。また67年のエッセイ「エア・ターミナル・サイトの開発に向かって」では、「測量技師達が、陸塊と気団を調和させることで開発する地図は、結晶体からなるグリッドのネットワークに似ている。地球や月やその他の惑星の地図を描くマッピングは、結晶の地図を描くことに似ている」と書く(RSCW.p.54)。スミッソンは現実の都市や郊外とその建築あるいは30年代のウルトラ主義建築や惑星の地図をつくることなどの、我々の営みの中に非有機的な結晶作用や、地質学的な堆積のような現象があり、それがエントロピックな時間と結びついて作用し続けていることに注目し続ける。そして彼の結晶構造に従う彫刻は、彼のサイトスペシフィックなトラヴェログのエッセイと合体し、美術界のギャラリーという閉域から、世界に広がる「結晶世界」の「サイト」と交信するための受信機「ノンサイト」へと変容を遂げるのだ。

スミッソンは68年に最初のノンサイトの作品《ノンサイト、パイン・バレン、ニュージャージー、1968冬》をつくる。ニュージャージー州パインバレンの飛行場のある地点を中心にした正六角形の地図に、各頂点から中心に放射状に線がひかれ、同心の6つの六角形の輪郭線が等間隔に順次拡大して描かれ、総計31の区域に分割されて作図されている。床にはこれと相似の青く塗られた31の台形状のアルミニウム製コンテナ（これ自体結晶構造に従うこれまでの彼の彫刻を彷彿とさせるものだが）が地図と相同に放射状に配置され、それぞれに該当するサイトから採取された砂が収容された。スミッソンは68年に「ノンサイトの暫定的理論」を書いている。

《ノン・サイト（室内アースワーク）》は、3次元の論理的 <sup>ピクチャー</sup> 像 であり、それは抽象的である、しかしそれは現実のN.J.のサイト（パインバレン平原）を <sup>リプレゼン</sup> 表象する。あるサイトがそれと似ていないもう一つのサイトを再現できる——それ故、ノン・サイトなのだ——のは、この3次元のメタファによってである。このサイトの言語を理解するということは、シンタクスの構成体と、観念の複合体の間のメタファーを、前者を絵画のようには見えない3次元の <sup>ピクチャー</sup> 像 として機能させつつ、理解するということである。「表出的アート」は論理の問題を避ける。それ故、それは本当の意味では抽象ではない。論理的な直観が、自然的、現実主義的表出内容なしに、完全に「新たなメタファーの感覚」において現れ出ることができるのだ。パインバレンにおける〈実際のサイト〉と、〈ノン・サイト〉それ自体の間には、メタフォリックな意味作用の空間が存在する。この空間の「旅行」が、広大なメタファーであるということか



もしれない。二つのサイトの間に存在するすべてが、自然な意味と現実主義的な想定を欠いた、物理的でメタフォリカルな素材となり得るだろう。〈ノン・サイト〉のサイトへ行こうとすると、人は架空の旅行へ出かけることになるかと仮定してみよう。この「旅行」は発明され、創案された人為的なものとなる、それ故、それは〈ノン・サイト〉からサイトへのノン・トリップ（非旅行）と呼べるかもしれない。ひとたび「飛行場」に着くと、それが人の手で六角形の形につくられたものだということを見出す、そして私がこのサイトを、政治的もしくは経済的境界線によってでなく、美学的な境界線（31の分割）によってマップしたということがわかるだろう。（RSCW.p.364）

スミソンはこの「暫定的理論」にこう付け加える。「この小さな理論は、試論であり、いかなる時点でも放棄することができる。ものと同じように理論も、捨てられる。理論が永遠であるというのは、疑わしい。消え失せた理論が構成するのは、多くの忘れ去られた本の地層なのだ。」すなわち理論もエントロピーの原理に従って風化するということだ。

結晶構造の彫刻は、人間中心主義的で有機的なもの、生物学的メタファー、モダニズム、フォーマリズム、純粋主義、空間、ダイナミズムに対し、有機的なルーツを持たない抽象、物理学や数学的メタファー、ウルトラモダニズム、エントロピー、時間、静止といった対局的立場をもたらし、ノンサイトはそこから誕生した。ある対談でデニス・オッペンハイムがスミソンをこう挑発する。

オッペンハイム：いったいどうしてノン・サイトなどにかまけているんだい？ [・・・]  
単純にあるサイトを指定すればいいんじゃないか？

スミソン：何故なら僕は物質の重々しさが好きだからだ。僕は国を横断して岩を運んで戻ってくるという考えが好きだ。それは僕により重い感覚を授けてくれる。もし僕がそれをただ考えるだけで、心の中に抱いているだけだったら、それは観念論的な還元の説明となるだろう。僕はそれには興味がない。（RSCW.p.250）



K O P E N S S A T U R D A Y F E B R U A R Y 1

---

註

1. 「アースワークを訪ねて」(No.29)「初期ロバート・スミッソン」(No.41)「初期ロバート・スミッソン(2)」(No.42)「ロバート・スミッソン再起動——彫刻家」(No.43)「ロバート・スミッソン再起動——彫刻家(2)」(No.44)さらに No.46 では米国での研究の成果の一部を報告し(「アーカイヴ・オブ・アメリカン・アート所蔵「ロバート・スミッソン・アンド・ナンシー・ホルト・ペーパーズ、1905年-1987年、主に1952年-1987年」について)、No.48ではスミッソンのレクチャー「ホテル・パレンケ」の翻訳を掲載した。
2. Robert Smithson: *The Collected Writings*, edited by Jack Flam, University of California Press. 1996. 以下本書をRSCWと略す。

\*本稿で使用したパンフレットの写像はいずれも筆者の所有するパンフレットよりスキャンしたものである。

1969年2月1日から26日までドゥアン・ギャラリーでの個展「ノンサイト」展のパンフレット(p.80-p.83 上が表で下が裏)。1.9cm×88cmという細い帯状の八つ折りのパンフレット。いわゆる青焼きコピーの色で印刷されている。高さ1.9cmの地図は、左端のモノ湖から右端のニューヨークまでが一直線につながっている。文字の側は左端に「モノ湖 サイト」右端に「モノ湖 ノンサイト」と記されている。

