

ロバート・スミッソン： ノンサイト

Robert Smithson : Non-Site

小西 信之
KONISHI Nobuyuki

Since 1965 Robert Smithson has become interested in “the physicality of the terrain” of sites as opposed to formalistic art. And he gradually incorporated them into his art. The site for him is a place “sinking into timelessness” or “end of selfhood.” The Non-Site is the word invented by him and which “became the maps that pointed to sites in the world outside the gallery” and which “contains the disruption of the site.” So “a dialectical view began to subsume a purist, abstract tendency.” Thus he could establish dialectics between the Site/Non-Site and start to incorporate “the physicality of the terrain” into his work.

This essay is my 7th research paper on Smithson in this bulletin. This time I try to clarify his concepts of the Site/Non-Site through his writings and interviews, thereby bridging his former works and subsequent earthworks.

1. 写真

ロバート・スミッソンは、1969年に美術史家ウィリアム・リブケとの「会話断片」冒頭の「写真と絵画」でこう語っている。

セザンヌと彼の同時代人は写真によって、スタジオから追い出された。彼らは現実に写真と争い、それでサイトへと向かった。なぜなら写真は実際に「自然」を現実性のない概念にするからだ。それはどういうわけか「自然」という概念全体を、写真以降の地球がむしろ博物館になってしまったという点で、軽いものにしてしまうのだ。地質学者は常に地球を「博

物館」として語り、「無限」について語り、それを人工物という観点から扱う。失われた文明の断片の回復と岩の回復は、地球をある種の人工物に仕立て上げる。

——ロバート・スミソン「会話断片（1969年）」ウィリアム・リプケ編¹

欧米において、画家が絵画を制作するために、風景の中に分け入り、現実の場所に向かうようになったのはいつからだろうか。もちろん彼らはスケッチ旅行はしただろうが、最終的にはアトリエでモデルをポーズさせて人物たちのコンポジションによって絵画を生み出した。唐宋の山水画家たちの多くは記憶の中で描いたという。欧米においては19世紀に登場するウジェーヌ・ブーダンのような風景画家たちを待って初めて、戸外にイーゼルを立てて自然に向き合い始めたとされている。ただし西欧的な絵画観においてはそれらは美的に再構成されねばならず、同時代の古典主義的な絵画観にとっては自然の無秩序のままではなかなか受け入れられるものではなかった。自然をそのまま切り取ったようなテオドル・ルソーよりも、カラーのように、ローマ風の建築物や橋梁を構図に取り入れ、幾何学的な枠組みの中に自然を秩序立てた絵画がサロンに早く受け入れられていったのは当然であった。だが、ルソーやドービニー、ブーダン、コンスタブル、そして19世紀後半よりモネをはじめ印象派の画家たちが次々とアトリエを後にして、自然の中へと向かっていった。そこでは古典主義的なデッサンではなく、現実、印象、感覚が重視されていく。このことによってアカデミズムと近代芸術、前衛芸術との巨大な亀裂が生じ始めていくと言って良いだろう。ボードレーやマラルメの説く「近代」は、神話、宗教、物語を描き出す絵画を過去のものとし、近代都市の「現在」を描く絵画を前景化していったわけである。

そのきっかけに、市民革命を経て市民社会が誕生することによって個人の表現が重視されるようになったこと、産業革命によって社会の生産様式が変わり、科学があらゆる事柄の基本として、すなわち真理の一般的根拠として定着つづいたことがあるだろう。19世紀前半に発明された写真の存在が、そのような時代の変化を導いた原因の一つであり、その象徴的な存在であると言ってもいいだろう。なぜなら写真は言わば「現在」そのものを映し出し、そこには神話も宗教も文学も映し出されず、科学の所産である機械の眼によって生み出された光の痕跡という現実そのものが映し出されたのだから。

写真はあらゆるものを矩形に切り取る。あらゆる種類のランダムな視点が、矩形のフォーマットに捉えられ、その結果、未踏の地へ行くとか、無限なるものといったロマンティックな考えはこのことによって抑制され、その結果、物事は測定されるものとなるのだ。アーティストたちは、写真をただ受け入れるのではなく、かたちをねじ曲げ、歪める。(RSCW, p.188)

¹ Robert Smithson : *Collected Writings*, ed. by Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, p.188. 続くロバート・スミソンの引用はすべて本書からのもので、以下 RSCW, p.xx のように本文中に記す。

こうして写真は、世界の隅から隅までを撮影し尽くし、世界を矩形の写真の集合体に、「博物館」に変えてしまうのだ。科学を手にして「自由」となった市民は、宗教や神話の無限世界を失い、資本主義社会の有限で、人工的な「博物館」としての自然の中に放り出される。それらの写真は画家のスタジオに押し寄せ、反対運動を行なったアングルでさえも自らのアトリエに写真を導き入れている。こうしてスミッソンによれば「セザンヌと彼の同時代人は写真によって、スタジオから追い出された。彼らは現実に写真と争い、それでサイトへと向かった」のである。当時、サント・ヴィクトワール山を「サイト」とは言わないだろう。それはあくまで、アトリエに対する「戸外」の「風景」であり、自然のなかのモチーフであり、画家の故郷の風景なのだ。それに対して「サイト」という言葉には「地点」といった意味のある種の客観性、または位置性あるいは機能性のようなものが含まれている。だがスミッソンは自らの〈サイト／ノンサイト〉の作品に引き寄せて、サント・ヴィクトワール山さえもサイトと呼ぶのである。

セザンヌの振る舞いと彼がサイトへと導かれた動機を探ってみることは、興味深いことである。キュビスト達がセザンヌと彼の作品を空虚なフォーマリズムへと仕立て上げたフォーマリズムの用語——われわれはそこから極めて高度な抽象へと到達した——で考える代わりに、今度はわれわれがある種の物性を再導入しなければならない。すなわち、スタジオ的なものに過ぎない装飾への傾向よりも、現実の場所である。キュビスト達はセザンヌをスタジオに連れ戻してしまったのだから。この時期の様々なサイトにおけるアーティストの心理的態度のエコロジーを論じてみるのは興味深いことであろう。というのも現在その作品を見ると、すべてはただ色と形と先の問題だという風には言えないからだ。物理的な参照対象があり、その主題の選択は単に避けるべき再現的なものだというわけにはいかないからだ。それは重要な物理的含意を持っている。そしてそこにセザンヌの知覚があるのだ。それは地面の上に存在し、ある種の土壌の上に投げ戻された知覚である。私は別の視点を得るために、遠近法を反転させているのだ。なぜならわれわれはあまりにも長い間それを装飾的なデザインの視点から見てきたからであり、大地の物性という視点から見てこなかったからだ。この知覚は今、抽象なるものよりも、より必要とされている。(RSCW, p.188.)

スミッソンはここでサイトをフォーマリズムと対置させており、単なる色と形の問題ではなく、自らに引きよせるように「ある土壌へと投げ出された知覚」、「大地の物性という視点」をセザンヌに見ているのである。サイトは、フォーマリズムから抜け出すための起点となるのである。

2. サイト＝大地の物性

では、スミッソンにとって「サイト」とは何なのか？そして「ノンサイト」とは？ 本稿は、以下引用が多くなるが、彼の著作集より、この両者に言及する箇所を取り上げ、その意図するところを見ていこうと思う。まずはサイトについて。スミッソンは、1969年にコーネル大学で行われた「アース」と題されたシンポジウムでこう述べている。

サイトとは、ある意味、物理的な生の現実で、地球、地面のことです——我々が屋内やスタジオその他といったところにいたりするときには本当にはそれに気付いていないのです。(RSCW, p.178.)

サイトとは、「地球」であり、普段我々が気づいていない「物理的な生の現実」であるという。また彼は1969年当時修士論文を執筆中だった彫刻家パツィ・ノヴェルにはやや平易にこう述べている。

私は最初旅をして、鉄や絵具や何か他のものに精製される以前の特定の区域の生の物質にただ向き合うことによって様々な場所に興味を持ったのです。サイトに対する私の関心は、実際、素材の起源に遡ること、精製された物質のある種の非物質化にあったのです。まるで絵具のチューブを手にとって、そのもともとの源にさかのぼったようなものです。(RSCW, p.192)

ここではサイトは「素材の起源」とされている。あるいはこうである。

「自我」の存在は、あらゆる人に彼らがたまたま立っている地面についての恐怖に直面することから守るのだ・・・サイトは時間の効果、ある種の無時間の中への沈下を示すのだ。ある種の無時間的音階を奏でるサイトに出くわすと、私はそこを使う。サイトの選択は偶然である。故意の選択はまったくない。零度のサイト、物質が心を打つ場所、不在が目の前に現れ、私に訴えかける場所、空間と時間の崩壊が極めて明らかに思われる場所だ。ある種の自我性の終焉・・・しばらくの間自我は消えるのだ。(RSCW, pp.193-194)

サイトはまた「ある種の無時間の中への沈下」であり、「空間と時間が崩壊する」場所、「自我が消える」場所である。それが「地面」「地球」であり、「生の現実」である。スミッソンはわれわれの社会的現実の下、あるいは人間的尺度を超えた「自然」を示す場所をサイトと呼ぶのである。さらに1970年の、美術史を学んでいたポール・トナーとの対話の中で次のように語っている。

私はただ、抽象的で幾何学的な形態とともに、生の物質を素材として制作することに興味

を持ったのだ。私はまた、特殊な物体の方向付け specific object orientation を避けたかった。私はマッピングという在り方に興味を抱き、そしてギャラリーや美術館の白い壁の外に新たなサイトを見つけ出すことに興味を持った (RSCW, p.234.)

ここでスミッソンは、「生の物質」という素材としてサイトを特徴づけ、また「特殊な物体という方向付け」を回避するために、サイトに関心を持つようになったとしている。ここでいう「特殊な物体という方向」とは広義には、芸術作品が鑑賞されるオブジェクトとして存在することを指し、狭義にはドナルド・ジャッドの同名のエッセイが示したような傾向ということになる。スミッソンははっきりとそれを「避け」たかった、としている。「サイト」の存在理由の一つは当時圧倒的な存在感を持っていたジャッドの「特殊な物体」に対抗するものだったのだ。美術批評家ポール・カミングスはそのことを問いたです。

カミングス：^{スペシフィック・オブジェクト}特殊な物体をつくることに対立する、サイトとノンサイトのアイデアをどうやって生み出したのですか？

スミッソン：そうですね、私は極めて真剣に、「ゲシュタルト」の概念全体、もの自体、特殊な物体について問い直し始めました。私はものごとをもっと関係的な方法で見始めたのです。換言すれば、私が問わなければならなかったのは——作品はどこにあるのか、それらは何に関わっているのか、ということでした。中立的な白い壁を持つギャラリーという構造そのものが、疑問の対象となりました。それで私は、一つの部屋としてのギャラリーの抽象性に注意を向けることに関心を払うようになり、しかしまた同時により中立的でないサイトも考慮に入れることにも関心を注いだのです、そして、そのサイトはある意味でギャラリーによって中性化されるのです。(RSCW, p.296.)

スミッソンが批評家として最初に書いた文章はジャッドについてだった (1965年)。しかしそれはジャッドにとってはスミッソン独自の曲解で、納得のいくものではなかった。またその後にスミッソンが書いた「エントロピーと新たなモニュメント」(1966年)でその違いは一層明らかとなり、以前書いた通り、ジャッドもスミッソンを「われわれのスポークスマンではない」と釘を刺すほどだった。次第にスミッソンは、ジャッドとは袂を分かち、ジャッド的「特殊な物体」の路線を明確に拒否し、「サイト」へと向かっていったのである。そしてそれは、ある中心地点に対する「周縁」として位置付けられていくことになる。伝説的なアート雑誌『アヴァランシュ』1970年1号における、3人の代表的ランド・アーティスト、マイケル・ハイザーとデニス・オッペンハイムとスミッソンによる有名な討論から、スミッソンのノンサイトに関する発言を引用しておこう。

司会者：君のノン・サイトというコンセプトは正確にはどういうものなのか？

スミッソン：中心的焦点があり、それがノン・サイトだ。サイトの方は焦点の定まらない周

縁で、そこでは心はその境界を失い、言わば大洋感情が広がる。僕は、静かなカタストロフが起きているという観念が好きだ……。サイトに関して面白いのは、ノン・サイトと異なって、人を周縁に追いやるということだ。換言すれば、燃え殻以外にはつかめるものもなく、特定の場所に焦点を絞る方法もない。その場所は姿をくらましてしまったか、行方不明となったとさえ言えるかもしれない。これは、何処かへ人を連れて行く地図であるが、そこに着いたとき、自分がどこにいるかは全くわからないのです。ある意味で、ノン・サイトはシステムの中心です、そしてサイト自身は周縁またはへりなのです。(RSCW, p.249.)

サイトとは「周縁」であり「境界を失った」「大洋感情」の中で「行方不明」となる場所である。＜サイト／ノンサイト＞の作品を生み出す以前からスミツソンは、サイトに友人を誘って出かけていた。例えば1966年に、カール・アンドレやヴァージニア・ドゥアンらとスミツソンは「土木作業 earth-moving」プロジェクトのサイトを探しに行ったことを未発表の著述の中で書いている。

1966年春のあるうららかな日曜の朝、我々のグループ、カール・アンドレ、ロバート・モリスとヴァージニア・ドゥアン、私の妻ナンシーと私は、レンタカーのステーション・ワゴンに乗って、サウス・ジャージーに「土木作業」プロジェクトのためのサイトを選ぶため、地図製作探検に出掛けた。我々はエッソの地図で、パースアンボイの近くのラリタン川に面したキーズビーという小さな街に行こうとした。その近郊の巨大なコンクリートの橋の下には、レンガとタイルの溶鉱炉、カーボランダム工場、鉛製造所がある。ナンシーとヴァージニアはそのエリアで何枚か写真を撮った。それから我々は高速道路を下って、レジャー・ヴィレッジという場所の近くで州道70号線に入った。そこから我々は、20枚近い陸地区画図を床に重ねて、南西のパイン・バレンズに向かった。(RSCW, p.332.)

スミツソンは65年頃よりアーティスト仲間を誘って「サイト」探索に出かけている（「私は1965年から特定のサイトへ旅行し始めました。ある種のサイトが私の興味を惹きました——何らかの仕方で崩壊していたり粉砕されていたりする場所です。」RSCW, pp.244.）それは彼が幼少時代に父親に連れていかれた国定公園への旅行であったり、20代前半にヒッチハイクでアメリカ国内さまざまな場所に旅行したこともおそらくつながっており、あるいはケルアックの『オン・ザ・ロード』（1951年）の影響や、ロジャー・コーマン監督の《ワイルド・エンジェル》（1966年）がヒットするような時代背景もあっただろう。またその行き先は当初、主に彼の生まれ故郷のニュージャージーのどこかの荒地であった。そこは彼の幼少時代の主治医にしてアメリカを代表する詩人でもあるウィリアム・カーロス・ウィリアムスが代表作『バターソン』（1946～58年）において詠いあげた場所でもあった。またスミツソンは、その小旅行のムービーまで構想していた。残念ながら実現できなかったようだが、そのプロットが残っているので以下に紹介する。「ザ・モニュメント」と題されているが、この言葉はスミツソンが同年に書いたエッセイ「パセイクのモニュメントへの旅」につながるものであろう。

そこでは工業跡地などの荒廃した土地に残る人工物の残骸が「モニュメント」とされていた。ここでは目的地が「パイン・バレン」であるから、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年冬》と関わりがある旅と思われる。

ザ・モニュメント：フィルムのアウトライン（1967年）

1. アパートの室内

アーティストのグループやその他の人たちが、景観設計やアースワークやサイトそしてヴァージニア・ドゥアンのアパートにあるモニュメントについて話している。彼らは制作を行うサイトを探すために、ニュージャージーのパイン・バレンを訪れる計画を練っている。

2. ステーションワゴンの車内

4人のアーティスト、2人の女性、ギャラリーのディレクター。美術批評家、映画、ラジオのロックンロール、そしてアートの展覧会についての会話——工業的風景、高速道路、料金ゲート、等々の車から見たショット。

3. 高速道路のレストランの中

一人のアーティストによるパイン・バレンの先住民「パイニー」たちの説明。

4. 高速道路を下るステーションワゴンの空撮ショット

会話の断片と、ロックンロールのSFっぽいサウンドとともに。ステーションワゴンは点になる。新しい空飛ぶ円盤のレポートがラジオに流れる。会話は続く。

5. ステーションワゴンの車内に戻る

サウス・ジャージーの歴史的「ゴーストタウン」の単色カラーの「スチール」。一人のアーティストがヘンリー・チャールトン・ベックの『南ニュージャージーの忘れられた街』を読んでいる姿。

6. パイン・バレン平原への到着

ニューヨークのギャラリーのための景観プロジェクトのサイトが見つかる——白い砂の道と小径をさまようショット——ギャラリー・プロジェクトのために砂を集める——空撮ショット——サイトの地図。出発。

7. アトランティック・シティにある空飛ぶ円盤大会、あるいはアズベリー・パークを訪れる

ミス U.F.O. コンテスト、円盤狂へのインタビュー。空飛ぶ円盤のスチール写真——（航空現象ニュージャージー・アソシエーション）——NJAAP。

8. 夜間——モーターのセクション

モーターの室内のショット——夢——空飛ぶ円盤に捕らえられる——ティーンエージャーたちは別世界のサディスティックな生き物だ。——太陽が海の上に現れるにつれてフェードアウト——波と泡のショット。

9. ニューヨークへ戻る

紫のフィルターを掛けたホランド・トンネル。

10. プロジェクト制作中のアーティストのショット

ロフトや金属工場での情景。模型制作、等。

11. ギャラリー・オープニング

作品のショット。観客の動きは、周期的に停止する。

12. パーティ

会話は一連のタブロー・ヴィヴァンに変わる——顔や手への素早いズーム・ショット。彫像が壊れて粉々になる効果を加える。立ち聞きされたアース・プロジェクトについての考え、断片化されているが、はっきりとしている。文にはエコーがかかっている。踊る——スロー・モーション、「ヴァニラ・ファッジ」がロックンロールを演奏する。(RSCW, pp.356-357.)

スミソンはこうした実現されなかったムービーのプロットをいくつか残しており、それらは想像するだけに見てみたいと思わせる内容だ。また旅行の計画から展覧会とパーティの様子まで含んだこの内容から、計画と旅と展覧会とパーティといった一連の行動全体をスミソンは作品と捉えているのかもしれない。また、ステーションワゴンがUFOに変わるの、「宇宙人」の視点からこの小旅行を捉えるためだろう。このUFOは重要である。それは言わば全てを相対化しようとするスミソンの哄笑を響かせるのである。宇宙人やUFO、宇宙飛行士と言ったモチーフは、ロジャー・コーマンのようなB級映画を好んだ50年代のスミソンのドローイングの定数であった。最後の「ヴァニラ・ファッジ」はアート・ロックの先駆けと言われるバンドで、この年(1967年)「ユー・キープ・ミー・ハンギング・オン」という大ヒット曲をリリースしている。また「ギャラリー・プロジェクトのために砂を集める」と書いているからこのときすでに「ノンサイト」が構想されているのがわかる。初期の「クリスタル・ランド」(1966年)や「パセイクのモニュメントへの旅」(1967年)はすでにサイトへのトラヴェローグでもあったわけだから、サイト／ノンサイトの構想は1966年からすでにその萌芽があったと考えて良いだろう。

3. ノンサイト

誰かが編み出した造語が、その業界で一定の役割を持って流布することがあるが、「ノンサイト」という概念を生み出し美術界に定着させたのはロバート・スミソンであった。それはサイト／ノンサイトという対において、弁証法的に措定された概念だったが、サイトという言葉は既成の概念で単純にその場所や敷地を指すのに対し、「ノンサイト」と言う言葉は造語で、まさに何を指しているのか分からないといった概念であった。ではノンサイトとは何か？簡単に言ってしまうればそれは、

ここではない場所、具体的な場所性を持たない場所、抽象的で観念的な場所、実在しない場所ということになるのか。サイト／ノンサイトを「場所／非場所」と訳してもいいかもしれない。そして、実はサイトの方は、この非場所と対になって初めて現れるという意味では、どこでもいい実在の場所ではなくなる。それはある意味でノンサイトと対になることによるのみ初めて「場所」となるのである。

従ってこの意味において、サイト／ノンサイトの対を、シニフィエ／シニフィアンという言葉の記号学的言語構造に準えることもできるだろう。2つが対になって初めて、指示対象を持った「言語」あるいは「記号」となるのである。考えてみれば、例えば現実の風景を描いた絵画は、大雑把に言えば、その風景をシニフィエとするシニフィアンだと言えないこともない。それは類似を軸とした支持関係を持つアイコン（類似記号）だとパースならば言うであろう。そして写真が痕跡を介したインデックス（指標記号）だとすれば、ノンサイトは何であろうか？ スミッソン自身による定義を、以下にまた引用して検証していきたいと思う。その前に一つ押さえておきたいのは、「ノンサイト」の表記についてである。著作集の編者のジャック・フラムが言う通り、「〈Non-Site〉（ノン・サイト）の表記のヴァリエーション」があって、スミッソン自身、〈Nonsite〉と書いたり〈non-site〉、あるいは〈nonsite〉と書いたりしており、これらに厳密な区別がなされているとは思われない。本エッセイでは、訳文は原文表記に従い、本文では一律に「ノンサイト」と表記していく。

まず最初は、しばしば研究者たちによって引用される1968年の「ノン・サイトの暫定的理論」であるが、これは拙論「ロバート・スミッソン：結晶構造からノンサイトへ」（本紀要 No.49, pp.81-82）ですでに訳してあるので、要点を抜き出しておく。スミッソンは、地図や図面というものが、自らが表しているものに対して絵画のように似ていないという意味で、「論理的な2次元の像^{ピクチャー}」であり、「2次元のメタファ」であると述べる。その上で、ノンサイトは、「抽象的でありながら」しかし現実のサイトを「表象する represent」「3次元の論理的像^{ピクチャー}」だとし、それがサイトを表象できるのは「3次元のメタファによって」だとしている。そして「論理的直観」がこの「新たなメタファの感覚」を感取できるのである。その結果「〈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 metaphoric significance の空間が存在」する。従ってノンサイトは、スミッソン自身もある種の記号だと見做していると考えて良いかもしれない。先に私がパースを援用して述べた記号の分類法に従えば、アイコンでもインデックスでもないとすればシンボルにあたるのだろうか？ メタファや論理性にかかわり、類似性が欠如するという点では重なる部分もあるだろう。その厳密な定義は難しい。いずれにしても、私にはノンサイトは複合的で動的な何かであるように思われる。ノンサイトはサイトを指示するが、ある種の“受信機”でもあり、メタフォリックで、語義矛盾するが双方向的なシニフィアンの一種なのではないだろうか。

続いて、スミッソンの重要なエッセイ「精神の堆積：アース・プロジェクト」に書かれた具体的な例を見てみよう。

1968年、私の妻のナンシーと、ヴァージニア・ドゥワン、ダン・グラハムそして私で、ペンシルヴァニア州のペン・アーガイルのバンゴーにある粘板岩採石場を訪れた。深い採石場の底で、石板の土手がいくつも宙に浮き、緑がかかった青い池の上に迫り出している。この石板の海の中では、あらゆる境界と識別がその意味を失い、ゲシュタルト的統一性の概念はすべて崩壊する。現在は前や後ろに倒れて、アントン・エーレンツヴァイクがエントロピーのために用いた語を使えば「未分化 de-differentiation」の混乱の中に落ち込んでいく。それはあたかも石化した海の底にいて、際限のない傾斜面の方向に陥っていった無数の層序学的 stratigraphic な地平線をじっと見詰めているかのようだ。向斜(下向き)および背斜面(上向き)の露出そして非対称的な陥没は、かるい恍惚と目眩を引き起こした。この場所のもろさは、まわり一帯に広がっているように思われ、地盤がずれるような感覚を引き起こした。私は小さな《ノン・サイト》用に、キャンヴァス地の袋一杯に石板の切れ端を詰めた。

だが、アートがアートであるためには限界というものがなければならない。この「大洋的 oceanic」なサイトをいかにして封じ込めることができるのか？ 私は《ノン・サイト》を編み出したが、それは物理的な意味で、サイトの崩壊を封じ込めるものだ。コンテナはある意味で断片そのものであり、三次元のマップと呼びうる何かだ。「ゲシュタルト」や「アンチフォーム」に訴えることなく、それは実際に、より大きな断片化の一つの断片としてある。それは、自らの限界 containment の欠如を内包しながら、全体から切り離された3次元的な遠近法である。これらの痕跡には何の神秘もなく、終わりの形跡も始まりの形跡もないのである (RSCW, pp.110-111)。

前半はサイトについての復習となったが、後半部では「ノンサイト」とは「未分化」なサイトに「限界 limits」をもたらすものであり、「その崩壊を封じ込めるもの」「より大きな断片化の一つの断片」であり、そのコンテナは「3次元のマップ」「3次元的遠近法」だと述べている。「ゲシュタルト」や「アンチフォーム」というのは、ロバート・モリスが当時論じた概念をさしていると思われ、当時スミッソンがジャッドともモリスとも異なる道を自分が歩んでいるのだということを強調する意味もあったと思われる。1973年に美術史家モイラ・ロスによるインタビューでスミッソンはこう回想する。

私の初期の作品は実際にはミニマルではありませんでした。それらはより抽象に関する結晶化された概念と関係していました。ですから抽象に向かう傾向はありました、しかし決して私のオブジェクトを何らかの特定の方法で孤立化させようとは一度も思いませんでした。徐々に、そしてますます、私はそれらと外的世界との関係を見るようになり、そしてついに私は《ノンサイト》をつくり始めたのです。弁証法は非常に堅固になりました。これらのノンサイトはギャラリーの外部にある外的世界のサイトを指し示す地図となったのです。そして弁証法的な見方が、純粹主義的、抽象的傾向を飲み込み始めたのです。(RSCW, p.311)

スミッソンは「孤立したオブジェクト」をつくるアートの世界の慣例を越えなければならないと感じており、「外的世界」を言わば発見する。そしてそれは必ず「弁証法的」構図の中に置かれた。既出のリプケとの「会話断片」でこう述べている。

私はある指定された地域にあるひとつの地点をつくることに興味がある。それが焦点だ。このときその地点とその縁の間には弁証法が生じる。ひとつの焦点のうちに、ある種パスカル的な微分学が、縁と中心あるいは周縁と中心の間で、ある指定された地域の中で作用するのである。(RSCW, p.188)

ここでいう「ある種パスカル的な微分学」とはスミッソンが好んで引用する、「自然は無限の球体であり、その中心はあらゆるところにあり、周縁は何処にもない」という状況を指していると思われる。パスカルによれば、本来「周縁はどこにもない」わけだが、スミッソンは中心を設定することで周縁を暫定的に生み出し、そこに「弁証法」を構成する。スミッソンはエッセイ「スパイラル・ジェティ」の註1で、以下のような対比を行なっている。左の列がサイトの属性、右の列がそれに対応するノンサイトの属性だ。

サイトとノンサイトの弁証法

サイト	ノンサイト
1. 無制限	1. 閉じた限界
2. 点の連続	2. 物質の列
3. 外的座標	3. 内的座標
4. 減法	4. 加法
5. 明確でない確定性	5. 明確な不確定性
6. 散乱する情報	6. 収容された情報
7. 反映	7. 鏡
8. 縁	8. 中心
9. ある場所（物理的）	9. 非場所（抽象的）
10. 多	10. 一

(RSCW, pp.152-153)

このようにスミッソンはサイトとノンサイトを真逆の性質を持ったものとし、ノンサイトの作品はいずれもこの弁証法の力学を含んでいるものと考えている。先に私がノンサイトを、サイトを受信／指示する双方向性のシニフィアン的一种と呼んだのはこの意味においてのつもりである。ノンサイトは、サイトとの間に弁証法的関係を打ち立てるものであるが、これを起点にさらにスミッソン

の仕事はそのヴァリエーションを生み出していくことになる。

1968年から1970年にかけてスミソンは、ノンサイト、ミラー・ディスプレイメント（最も代表的なものは、フォト・トラヴェローグ・エッセイ「ユカタン半島における鏡の転移」(1969年)、アース・マップ（《貝殻でつくった仮想大陸：レムリア》(1969年)など）を経て、いよいよラージスケールのアースワークに踏み出していくのである。

執筆者

小西 信之（美術学部芸術学専攻 教授）