

モスクワ・コンセプチュアリズムと風景 ——「集団行為」における光景の分析を中心に——

生 熊 源 一

はじめに

本稿では、1970年代以降のソ連非公式芸術の特筆すべき潮流のひとつであるモスクワ・コンセプチュアリズムにおける自然ならびに風景に対する態度を取り上げる。自然をいかに捉えるかという問題は古くから重要なテーマであるが、ロシア・ソ連美術もまたその例外ではない。ロシア・アヴァンギャルドにおいても自然に対する認識は争点のひとつとなっており、次第に「自然のイメージの『人間をも包含した全一性』から『人間によって克服されるべき対象』への変化」¹が生じたとされる。続く社会主義リアリズムの時代においても、この自然の問題は同様に意識されていた。1920年代末から1930年代初頭にかけての社会主義リアリズム形成期には、それまで機械のメタファーで表現されていたものが自然のメタファーに置き換わり、闘争という形式を含んだ自然との密接な関係が主人公描写の鍵となっていくという。²

このようにソ連の世界観の根幹に自然との関係が組み込まれてきた経緯を踏まえれば、ソ連的な描写システムに迎合的ではなかったコンセプチュアリズムにおいて、既存の風景から距離を置こうとする姿勢が形成された可能性は十分にあると思われる。こうした背景のもと本稿では、コンセプチュアリストたちの自然に対する態度がある種の懐疑を含んだものであり、それゆえに風景を宙吊りにするようなアプローチが行われたのではないかと問いかける。それに加えて、ソ連という条件の下で培われた自然ならびに風景に対する認識が、ソ連崩壊あるいは技術の進展という環境の変化と呼応して現れた特徴を見出すようにも努めてみたい。彼らにとっての野外活動のイメージがソ連崩壊後に「自然」から「風景」へと変化していったと指摘した先行研究はあるが、³ その推移を自然空間との密接な関係の喪失として捉えるだけでは十分で

¹ 中村唯史「ロシア・アヴァンギャルド——その理想と変移」浅岡善治・中島毅ほか編『ロシア革命とソ連の世紀4：人間と文化の革新』岩波書店、2017年、118頁。

² Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual, Third Edition* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000), pp. 99-100.

³ Octavian Esanu, *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989* (Budapest-New York: Central European University Press, 2013), p. 255.

はないはずだ。ソ連という、活動の制約であると同時に原動力でもあったであろう環境を失った後、コンセプチュアリズムはそのアプローチを変化させたのかどうか。本稿の最後には、ソ連崩壊前後でのコンセプチュアリズム的な光景の推移を見てとるため、近年の事例に目配りすることになるだろう。

本稿はとりわけグループ「集団行為」を分析の対象としているが、その他のコンセプチュアリストたちの活動を度外視するわけではない。論文の前半部分で触れるように、多くの芸術家たちが風景の問題を共有していたことは間違いない。そういった先人および同時代人たちによって醸成された関心が、とりわけ意識的に表出された場として、このグループを積極的に取り上げる次第である。

1. 風景に対する疑義

集団行為についてのモノグラフの中でマリーナ・ゲルベルが詳解しているように、集団行為のリーダー的存在であるアンドレイ・モナストゥイルスキーは、「風景画のイデオロギー Идеология пейзажа」(1989)と題された文章において社会主義リアリズムの風景画について論じている。彼の議論の起点となっているのは、リアリズム的な風景画において一見すると一致している描写と現実が、実際には食い違っているということである。風景画家が行なっているのは、風景を自然の連続体から抽出しつつ塗り替えることであるとモナストゥイルスキーは考えている。この光景の断絶と、あたかもそれが同一物であるかのような飛躍こそが、社会主義リアリズムの風景画の効力であるということだ。その後モナストゥイルスキーは「種 вид」と「属 род」という生物分類の階級を援用しながら、いかに社会主義リアリズムの光景が民衆にとって受け入れやすいものであったかを説明しようと試みている。彼の答えは、社会主義リアリズムの風景画は生の光景(вид)を殺すことで、民衆(народ)に動物学的な階梯を登らせることを可能にするからだというものだ。⁴ すなわち、個人から人間全体のイメージへの飛躍を誘発し、個別の光景ではなくこの抽象化のイメージを生み出すがゆえに、社会主義リアリズムの風景画は人気があったのだ、という論理である。⁵

さらに、風景画は人間による自然の取り込みを表象しており、それゆえに単なる光景ではありえず、そのイデオロギー的根源にはキリスト教の神の天地創造のイメージ

⁴ Монастырский А. Эстетические исследования. М., 2009. С. 27.

⁵ Marina Gerber, *Empty Action: Labour and Free Time in the Art of Collective Actions* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2018), p. 97.

があると彼は考えている。⁶ モナストゥイルスキーが問題にしようとしているのは、天上のパースペクティブによって地上の現実を塗り替える営みである。この地上／天上という二項対立に関しては、イリヤ・カバコフも大地と天空というテーマで絵を描いたものだとモナストゥイルスキーが言及していることは興味深い。ほかにエリク・ブラートフやオレグ・ヴァシーリエフ、あるいはフセヴォロド・ネクラソフらの名前が挙げられていることから、モナストゥイルスキーが風景画の問題を周囲の芸術家たちとの共通項として理解していたことがわかる。とりわけヴァシーリエフの絵画について言及した以下の箇所は示唆的である。

オレグ・ヴァシーリエフは自らの創作において、「割れ砕ける」「リアリズム的」風景に注意を集中した。彼の風景から発される独特の「放射状の発光」は、ソヴィエトの「リアリズム的」風景において過度に蓄積された「殺害」の志向に形式面での表現を与え、それを暴露するものとみなすことができる。⁷

ヴァシーリエフの絵画の構成要素は、しばしば通常の風景画と異なるところのないようなタッチで描かれている。しかし彼の絵画を彼独自のものにしてしているのは、その画面全体に与えられた光のエフェクトである。スポットライトやプリズムのように煌めくこの光のことを、モナストゥイルスキーは「放射状の発光」と称し、その効果を直接に社会主義リアリズム的な風景画と結びつけて解釈している。すなわち、ヴァシーリエフが描く発光は社会主義リアリズム的な風景における現実の塗り替えを可視化すると同時に、その作用を一時停止させる試みとして理解されているのである。

このような風景に対する懐疑は、モナストゥイルスキーが指摘するのみならず、他のコンセプチュアリストたちの活動においても見出しうるものである。以下では3つの例からそのことを確認しよう。まず、カバコフには《これは空、これは湖、これは海 Это небо, это озеро, это море》(1970)という作品がある。画面全体には青が広がり、四隅にはキャラクターの名前と、それぞれが発する「これは湖」「これは清らかな空気」「これは海」「これは空」というテキストが書き込まれている。ここでは、それぞれの人物が共通の対象を思うままに切り取る様が描かれており、カバコフはキャラクターを介することで、光景を意味づける行為の奇妙さを浮かび上がらせているように見える。注目すべきは、注釈においてカバコフが「これはミニマリズムの作品」と述べる

⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷ *Монастырский. Эстетические исследования. С. 29.*

第五のキャラクターとしての観客を想定していることだろう。⁸ この観点からすれば、カバコフ作品に対して一義的な評価を下そうとする観客もまた、キャラクターの一人として作品の論理に取り込まれることになる。ここには見えているものとそれについて語る言葉の結合に関して、多少なりとも疑義を挟もうとする姿勢が垣間見える。光景の意義はどうとでも語りうると言わんばかりのカバコフの姿勢は、それが解釈の自由の表明であったとしても、社会主義リアリズム的な光景への懐疑を含んだものだっただろう。

モナストゥイルスキーは風景画のジャンルそれ自体の中での逸脱を試みたわけではないが、コンセプチュアリストの中からその実践者を挙げるとすればエリク・ブラートフやイワン・チュイコフになるだろう。ここで参考になるのが、ロシア・ソ連美術史に関して幅広い著述を行ってきた美術批評家エカテリーナ・ボプリンスカヤの議論である。彼女はコンセプチュアリズムにおいて見受けられるパノラマ的な光景の在り方に注目し、チュイコフやピヴォヴァロフの作品を取り上げている。彼女はチュイコフのシリーズ《パノラマ群 Панорамы》(1976-)に触れながら、以下のように述べる。

伝統的なパノラマにおいて人間が中心に位置し、権力の視座がまさに彼に属していたとすれば、パノラマ群において彼は追い出され、傍らに移される。描写された世界は彼の前に展開されず、空間を権力の視座で捉えることもできないが、未知の何かを内に隠している。それは《パノラマ群》という閉ざされた箱の、視線では捉えることのできない内なる空間である。[...] チュイコフの《パノラマ群》は単一の視線によって捉えることはできない。描写は常に逃れ去っていき、平行六面体の端の向こうへと「隠れてしまう」のだ。⁹

チュイコフのパノラマは風景を異なる角度から切り取った絵によって構成された平行六面体で、そこで表現されているのは複数形の風景とでも呼ぶことができるような類のものである。モナストゥイルスキーが批判していたのが単一にして絶対なる視線による風景の塗り替えであったとすれば、チュイコフのパノラマはそうした視線の限界を露呈させるものであったと言えるだろう。

チュイコフの試みをより直接的に、社会主義リアリズムを名指した形で現実化させたコンセプチュアリストたちもいる。1983年、集団行為のアクションにも参加していたニキータ・アレクセーエフらは「屋外でのアプト・アルト」という野外活動を企画

⁸ Кабаков И. Картины 1957-2008: Каталог-резюме. Т. 1. Билефельд, 2008. С. 85.

⁹ Бобринская Е. Чужие? М., 2013. С. 461-462.

し、多くの芸術家たちがカリストヴォの野原に自らの作品を配置し、パフォーマンスを行った。その中でもウラジーミル・ミロネンコは、「リアリズムはうまくいかない」という立て看板を木々の合間に設置し、透視図法的な視線を遮断するような構図を演出した（《リアリズムはうまくいかない Реализм не пройдет》, 1983）。¹⁰ 認識の限界を顕わにするという試みにおいて、これらの試みはモナストウイルスキーの風景画批判と軌を一にしていたと言える。このように考えていくなれば、コンセプチュアリストたちが主たる活動の場のひとつとした現実の野原もまた、風景の実験場とみなしうるように思われる。

コンセプチュアリストたちは、大自然を探索しようとしたわけではなかった。集団行為の記録集が『郊外への旅 Поездки за город』と名付けられていることからわかるように、彼らにとって重要だったのは郊外というトポスであり、野外空間そのものというよりも、そこで可能になる状態だったのだろう。集団行為の用語である「非識別地帯 Полоса неразличения」なども、まさに郊外という場によって可能になったものだと考えることができる。「非識別地帯」とはその名の通り、遠方にあったり、あるいは曖昧であったりすることによって、対象が何であるか捉えがたくなるような事態が発生する空間のことを指している。

このような認識の不確実性への着目は、明らかに風景画批判と無関係ではない。モナストウイルスキーが批判したような社会主義リアリズムの風景画は、自らのうちに謎を持たず、眼前の風景を余すところなく抽象的な人類のイメージへと還元する。翻って言えば、この種の抽象化のまなざしに回収されないことこそが、モナストウイルスキーにとっては肝要だったということである。この意味において、郊外における集団行為のアクション群は、風景画批判が設定する問題と密に関わっていると考えられる。そこで以下では集団行為にとっての郊外を、光景に対する異なるアプローチを可能にする空間として仮定しつつ、80年代のアクションの分析を行っていく。

2. 集団行為のアクションにおける光景

アクション《10の出現 Десять появлений》(1980)は光景の虚偽性を演出したアクションである。参加者たちは雪原の中心から放射状に散っていき、森へと出てからの彼らの行動は示唆されていなかった。このアクションでは参加者たちが森へと入っていく後ろ姿が撮影されたが、彼らはその時、まさに光景のフレームから外へ向かって

¹⁰ Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn and other authors. *Anti-Shows: APTART 1982-84* (London: Afterall Books, 2017), p. 132.

いく最中だったのである。加えて言えば、この撮影は実際には虚偽の記録を演出するためのものであった。雪原へと戻ってきた参加者たちには記録写真が渡されたが、そこに写っていたのは事前に撮影された別の人物たちだったのである。従ってそこで顕わになったのは、写されている光景と自らの体験の食い違いであると言える。モナストゥイルスキーが風景画批判で言及していた風景画における描写と現実の一致という幻想の暴露が、ここでは異なる形で表現されていると言えるだろう。

《10 の出現》のおよそ一年後に行われたアクション《滝を見ながら Глядя на водопад》(1981)においては、より直接的な形で風景画が意識されている。このアクションで参加者たちは、ニコライ・パニトコフが雪原を駆け回る姿を見ることになった。アクションの終わりにはアクションと同名の中国の水墨画のコピーが配布され、パニトコフが残した跡はこの絵をなぞったものであったことがわかるようになっていたという。¹¹ このアクションにおいて重要なことは、水墨画という抽象化された風景が、眼前で刻まれていくパニトコフという個人の足跡によって個別の光景へと移行していることだろう。その際参加者たちが体験したのは、雪原をキャンバスとして捉える俯瞰的な視点と、眼前で展開されるパニトコフの動きとその背景を見つめる奥行きある視線の交錯であったと考えられる。パニトコフはこうした視線の焦点として、水墨画とモスクワ郊外の光景の双方を一身に引き受ける存在となっていた。ここで参加者たちの眼前で展開される光景は、絵画とも行為ともつかない状態で宙吊りにされることになったのである。

ここまでは 80 年代初頭のアクションにおける絵や写真によるアプローチを見てきたが、続く 80 年代中頃には特色あるダイアグラムが記録上に現れるようになる。このダイアグラムは、『郊外への旅』第三巻に収められた 80 年代中頃の一連のアクションのシリーズとしての「言葉の空間のパースペクティブ Перспективы речевого пространства」に付されたもので、《行為の記述 Описание действия》《声 Голоса》《翻訳 Перевод》《木星 Юпитер》《樽 Бочка》《議論 Обсуждение》(《行為の記述》のみ 1984、ほかは 1985) が連なる様をまとめたものとなっている。¹² というのもこれらのアクションは、《声》においては《行為の記述》についてのコメントが録音されたテープレコーダーが使われ、《翻訳》の光景を演出したランプが《木星》で再利用され、という風に、明確に連動していたのである。とりわけ《議論》においてはこれらのアクションで使用

¹¹ *Коллективные действия. Поездки за город 2-3. Вологда, 2011. С. 22.*

¹² 図は以下を参照のこと。[<http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-39.html>] (2019 年 9 月 26 日閲覧).

された物体が室内に配置され、モナストウイルスキーがこれらのアクションについて論じたテキスト「既済 ЦЗИ-ЦЗИ」（1985）が朗読されており、84年から85年にかけての活動についての総括が行われていた。その「既済」では、まさに風景についての印象に言及した箇所がある。ここでは、《行為の記述》のひとつ前のアクションである《ロシアの世界 Русский мир》（1985）における野原が話題となっている。

倒されたウサギと共にロマシコが森の端の向こうへと隠れ去ったすぐ後、私が《ロシアの世界》から受けた印象の中で最も力強かったのが、森の端、灌木や空虚な野原といった風景の観照と体験であったことは興味深い。この体験の高まりは信じられないほど強く、その時自分がそれを自らにとってアクション全体の中心となる美学的な体験として心に留めたことを覚えている。ちなみに、文字通り次の日に禅に関するアルバムを開き、有名な「牛」の続唱を見ていたところ、9番目の円に見慣れた光景を見つけた。森の端、木、灌木、そして遠方の野原が描かれていたのである。つまりこのごみ箱のような文化的境界領域には「その向こう」へと向かう、知的思考の体系からほとんど自由な空間、すなわち自然に対する視線の可能性がある。¹³

モナストウイルスキーはロマシコが消えていった森の端にとりわけ関心を示している。この端という要素によって彼がアクションの光景と関連付けているのは、十牛図と呼ばれる禅画だろう。十牛図とは、悟りにいたる10の段階を自己になぞらえられた牛との関係によって描いたものである。これらは牛を見つけ、つかまえ、飼いならすものの、後半になると牛のことも自らのことも忘れ、悟りに至るプロセスを図示している。モナストウイルスキーが目にした9番目の図は「返本還源」と呼ばれ、そこに描かれる自然は「自己ならざる自己」¹⁴の体現となっているという。補足して言えば、これは牛になぞらえられた真の自己を目指す自己実現の道のりが、第八の空円相によって棄却された後の在り方を示すものである。十牛図のこのメッセージを、モナストウイルスキーの風景画批判と切り離すべきではないだろう。風景画批判も十牛図も——その探求の次元の差こそあれ——パースペクティブの探求と放棄に焦点が当てられているからだ。引用文の末尾にもあるように、集団行為にとっての郊外とはこのような意味での文化と自然の境界に位置するものであったと言えるだろう。では彼らのアクションにおいて、境界の向こう側へと向けられた視線はどのように機能して

¹³ *Монастырский. Эстетические исследования. С. 66.*

¹⁴ 上田閑照・柳田聖山『十牛図：自己の現象学』ちくま学芸文庫、1992年、62頁。

きたらろうか。

ダイアグラムの中央付近に登場する《行為の記述》に話を移そう。《行為の記述》は「言葉の空間のパースペクティブ」シリーズの発端となるアクションで、ダイアグラムも基本的には《行為の記述》の光景をもとに作られている。図の中心を見ると、「ロープ веревка」が左右に広がっていることが見て取れる。なぜなら、《行為の記述》はまさにロープを使ったアクションだったからである。図のイニシャルは3人の参加者を示しており、「H.П.」はニコライ・パニトコフ、「C.P.」はセルゲイ・ロマシコ、「A.M.」はアンドレイ・モナストゥイルスキーに対応している。森に背を向けて雪原の端に立ったパニトコフの腰にはロープが括り付けられ、左右にそれぞれ75メートル伸びていた。このときパニトコフは雪原の方を向いており、両脇の2人の姿は視界の端にあった。ロマシコとモナストゥイルスキーは、彼の視界に入ったりそこから外れたりするように動き、それが視界に入った際にはパニトコフがロープを引っ張ってそのことを示すことになっていた。これと同時にパニトコフは、体も頭も目も動かさず雪原の端をじっと見据えながら、彼の胸に吊るされたテープレコーダーに感想を吹き込んでいった。その後も二人が半円をなぞるように移動したり、それまでパニトコフが録音していたカセットを逆にして再生を始めたりとアクションは続いたが、重要なのはここにもう一人の登場人物、より正確に言えば外部観察者としてのカバコフが存在したことだろう。カバコフはアクションの筋書きを一切知らされないままパニトコフの背後15メートルの位置に立ち、同様にテープレコーダーに目の前で展開されていることに対する印象を吹き込んでいった。このことは、ダイアグラムにおいても「H.П.」(ニコライ・パニトコフ)の下方に位置する「И.К.」(イリヤ・カバコフ)という形で表現されている。以上が《行為の記述》の概略である。¹⁵

こうしてみると、《行為の記述》と対応しているのは二つ目の同心円の枠内ということになる。ここでは、パニトコフがまっすぐ雪原とその向こうの森を見据えており、両脇の視界の境目にはロープで結ばれたロマシコとモナストゥイルスキーがおり、背後にはカバコフが控えていることが図示されている。このアクションではパニトコフが直視する雪原の光景ではなく、その光景の脇や背後にある領域こそが主要な役割を果たしているが、ダイアグラムはまさにそのことを可視化していると言えるだろう。光景の裏側への関心という点では《行為の記述》はチュイコフのパノラマを想起させるが、実際の人間を用いてそれを演出している点で、集団行為はより体験可能なレベルでの光景の裏側を作り上げていたと言える。

¹⁵ Коллективные действия. Поездки за город 2-3. С. 285-286.

もうひとつ《行為の記述》の要点を挙げるとすれば、それはアクションの名前にもなっている記述の側面になるだろう。風景を眺めつつ印象を記録するパニコフを背後から観察するカバコフは、ある意味ではアクションがパニコフ一人による記録で終わらず、光景とそれにまつわる言説がさらに継続して展開されうることを示す存在となっている。この点について、モナストゥイルスキーはトートロジーという言葉を用いて以下のように説明している。

このアクションは一種のトートロジーとなっている。つまり行為に時を同じくして言葉による記述（カバコフのルポルタージュ）が重ねられていたのである。我々はこのトートロジーを、より広いトートロジーの枠に入れることに決めた。記述の記述を作り、直接的な繰り返しを用いた造形芸術的な手法としてのトートロジーを導き出そうとしたのだ。このようにしてトートロジーは距離を与えられ、深遠な構造のレベルへと移行し、「反復」はそれに対する意識的な操作のプロセスにおける美学的なカテゴリーとしての性格を獲得した [...]。¹⁶

モナストゥイルスキーの思索の起点となっているのは、光景について描写するパニコフらの行為を、さらにカバコフがその背後から観察して記録した二重性である。彼はこの記述の連鎖をトートロジーという言葉で捉え、繰り返しという動作に美学的な構造を与えようとしている。こうした観点からすれば、ダイアグラムは、「トートロジーは距離を与えられる」という彼の言葉を可視化したものとなっていると言えるだろう。「言葉の空間のパースペクティブ」シリーズは以前のアクションにまつわる記録を転用することで新たなアクションの構成要素を生み出すものとなっており、シリーズ最後のアクション《議論》はその総括として、アクションと関係する様々な物体を室内に配置したうえで、スライドショーを見せるものだった。ダイアグラムではこれらの物体が、《行為の記述》でパニコフが眺めていた光景の延長線上に位置づけられている。一方のパニコフの背後にはカバコフ、そしてそこからさらにその後のアクション群が加えられていることに鑑みれば、このダイアグラムは《行為の記述》に始まり《議論》に到着するところの一連のアクションによって構築された視覚と言説の連鎖を、あたかもひとつの空間的な厚みを有する記録の光景としてのダイアグラムへと圧縮したものであると言える。これらすべてのプロセスが《行為の記述》の光景から始まっていることは示唆的である。「言葉の空間のパースペクティブ」を加えること

¹⁶ *Монастырский. Эстетические исследования. С. 76.*

で光景の側面と背後への回路を開いていくことが、モナストウイルスキーが提起した風景画の問題点に対する彼らなりの回答であったと考えることができるだろう。

この際、光景の脇へと意識を向けるために使われたのがロープであることは興味深い事実である。実際、集団行為のアクションにおいて、ロープは最も頻繁に登場する道具のうちのひとつとなっている。木々にスローガンを取り付けるためなどに使われる道具としてのロープだけでなく、ロープを引っ張りながら野原を横断する《行為の時間 *Время действия*》(1978)のように、アクションの中心を成す行為としてロープが使用された例も多い。ミシェル・セールによれば紐とは自己と外界を関係づけ、組み合わせ直すものであり、本来的な自然へと立ち返ることを可能にするものである。¹⁷ 原始的な道具としての用法からは大きく離れているが、コンセプチュアリストたちの活動においてもまた、自然との関係の調整のためにロープが機能していたと考えられる。《行為の記述》において、参加者たちはロープによって風景と結ばれていたのである。

3. 電子的な光景

90年代以降のコンセプチュアリズムにおいて、このロープの役割を果たすようになったのはコンピューターなのかもしれない。とりわけハイパーリンクを使った参照行為の多用などは、注目に値する傾向である。このような技術の進歩は、彼らの活動の方向性を左右してきた可能性が高い。本節では、ソ連崩壊後の技術の進展と共に育まれたと考えられる、光景に対するその後のアプローチを、とりわけ2000年以降の事例から読み取っていきたい。それはソ連期の態度を引き継ぎつつも、新たな方向性を孕んだものとなっているはずだ。

集団行為の参加者のひとりであるセルゲイ・レートフによるコンセプチュアリズムのサイト(2004年～)が設置されてからは、このサイト上の機能を活用した電子的なアクションが存在している。ここではまず、それらのうちから象徴的な一例を紹介しよう。《118》と題された118番目のアクションは「ヴァーチャル・アクション」と呼ばれており、集団行為の全アクションの中で最も強くインターネットの特色を活かした作品だ。この作品はネット上にのみ存在している。トップページには、6つの地図の画像が置かれている。それぞれの中心には118と書かれた円形のアイコンがあり、それをクリックするとリンクによって別のページに飛ばされる。リンク先には集団行

¹⁷ 清水高志『ミシェル・セール：普遍学からアクター・ネットワークまで』白水社、2013年、134-136頁。

為に関係のある写真や、無関係のドイツや北米の写真などが待ち構えている。数字のアイコンとリンクによるジャンプは幾度となく続き、最終的にはアラスカのウェブ・カメラやイタリアの霊廟に関するウィキペディアのページなどに辿り着くことになる。つまりアクション《118》は、集団行為やその他の事象の記録を巡る作業によって、彼らの活動と外部世界を接続するプロセスをその手で体験させるものになっていると言える。《行為の記述》におけるロープは参加者の身体に括り付けられ、アクションの起点となっていたが、《118》において電子的なロープのような役割を果たすリンクは、集団行為の履歴を介して見る者と複数の風景を結び付けるのである。

続く 119 番目のアクション《移転3 Перемещение-3》(2009) は、113 番目のアクション《横断2 Пересечение-2》で使われた「113」と書かれた緑色の円形の物体を、別の場所へと移す行為から成り立っていた。つまりアクションの本筋自体がまさに記号の転移に他ならなかったのだが、それだけでなくインターネット上の記録においても工夫が成されていた。記録には「113」が移動した舞台、すなわちキエヴィ・ゴルキ草原の航空写真も添付されていた。そこでは中央に緑色の「113」という円形のアイコンが置かれ、その周りを囲むように「81」「93」「98」「106」「111」「119」の白い円形アイコンが配置されていた。周囲の数字をクリックすると、それぞれの数字に対応する集団行為の過去のアクションのページにジャンプするようになっていたが、中央の「113」のリンク先は原子番号 113 番の元素ニホニウム（当時はウンウントリウムと呼称）について解説するホームページだった。すなわちアクション「移転3」のページは、「113」の移動という当該アクションの行為、過去の集団行為のアクションの記録、ならびに数字によって結び付けられた原子についての情報を素材とするヴァーチャルな時空間を形成していたのだ。ここではインターネットという環境を背景に、アクションの記録番号が原子番号という異なる記号の系列と出会っており、記録の閲覧者はこの出会いを目撃するのである。

ここでは 2000 年代末という近年のアクションの事例を見たが、当然ながら彼らの試みはより早い段階から準備されてきたものである。その萌芽は、モナストウイルスキーのテキスト「印刷物の観察 Наблюдение печатей」(1992)に見てとれる。この文章においてモナストウイルスキーは、リンクと似たような記号操作としてのコンピューターゲームに関心を示している。彼によれば、タイトルにもなっている印刷物はある場所から別の場所への画像の移動を可能にするものであり、画像とはわれわれにとって現実の構成要素であるのだから、これは現実を移動させる壮大な行為と考えられる。¹⁸

¹⁸ *Монастырский. Эстетические исследования. С. 21.*

芸術もまたこうした営みであるが、多くの場合われわれは視覚によって記号を鑑賞する観客であるにとどまる。だが、モナストウイルスキーはその先の可能性をコンピューターゲームに見てとっていたようだ。

私が念頭においているのはコンピューターゲームであり、そこでは一定のやり方で手を使ってキーボード、ジョイスティック、あるいはマウスに働きかけ、そのことによってディスプレイ上のカーソルを動かすことで、我々はゲームの主人公、アイテム、風景、また同様にそれらのありとあらゆる特徴に関する記号を置き換えることができる。¹⁹

本稿の立場からすると、モナストウイルスキーがこのようなゲームにおける記号の操作可能性について語るうえで、現実の風景から印刷物へ、印刷物からコンピューターの画像へという推移を念頭に置いていることは見逃せない。²⁰ モナストウイルスキーは、この風景からコンピューターの画像への移行において重要なのは時空間のバランスであると考えている。風景として捉えられた自然が描写によって絵に移行するとき、そこでは自然の時空間的なバランスが空間的価値の方へと傾くと彼は言う。²¹ この点について詳しい説明はないが、描写と化すことによって自然な時間の流れから脱落することが意識されているのだろう。その後絵は印刷物としてコピーされ、さらに印刷物の層からコンピューターの画像への移行が生じる。この最後の段階になるとコンピューターの画像における時空間的なバランスが整い、自然状態を思わせるようになるという。²² この最後の段階について語るうえで、モナストウイルスキーはとりわけコンピューターの画像における時間的特質について注目しており、「ここで最も重要なのは、コンピューターの画像が異なる時間に（正確に言えば「時間の関数」に）基づいていることだ」²³ と述べている。時間の関数という言葉で彼が表現しようとしているのは、コンピューターの記号的特質によって、様々な時間があたかも集積されているかのような表現が可能になるということのようだ。

コンピューターゲームにおいて我々は、カーソルによってあたかも「凝固した時間」、高密

¹⁹ Там же. С. 22.

²⁰ この流れを可視化したダイアグラムについては以下を参照のこと。
[<http://conceptualism.letov.ru/Monastyrski-Nabl-pechatei.html>] (2019年9月26日閲覧).

²¹ Там же. С. 23-24.

²² Там же. С. 24.

²³ Там же. С. 23.

度の時間の層を這っていく。その層は、我々の前に風景、人影、アイテムなどの形で現れるものである。²⁴

モナストゥイルスキーがこのように記述するコンピューターゲームの特徴は、まさに上述のインターネット上のアクションの記録群へと受け継がれていったのではないだろうか。風景に対するアプローチという観点に立ち返るならば、ここでのモナストゥイルスキーの態度は「言葉の空間のパースペクティブ」シリーズを発展させたものとみなすことができる。「言葉の空間のパースペクティブ」では《行為の記述》の光景がまさに時空間的に拡張されていき、そのプロセスがダイアグラムとして結晶化したのだった。これと似た記号的構造物として、モナストゥイルスキーはコンピューターゲームの「凝固した時間」に関心を抱いたのだろう。媒体が大きく変化したことは事実であるものの、ソ連期の「言葉の空間のパースペクティブ」とソ連崩壊後のデジタルな記号操作が果たす役割には近いものがある。とはいえ両者にはベクトルの違いもある。ソ連期の風景に対するアプローチが光景を宙吊りさせる側面を持っていたとすれば、ソ連崩壊後の記録の層は異なる光景との邂逅を積極的に演出しているように見える。それは技術的な環境に由来する差異でもある。コンセプチュアリストたちは80年代にもタイプライターの原稿をファイルに収めてアーカイブ化していたが、90年代に書籍の形での出版が始まり、2000年代にはインターネットでの記録公開が始まったことで、モナストゥイルスキーが「印刷物の観察」で示したような変化を強く意識するようになったのだろう。この過程でモナストゥイルスキーが複数の時空間を統合したものとしてコンピューターゲームを理解したことは、その後、集団行為の記録を異なる時空間の光景と接続する一種の遊戯が生まれる土壌となったはずである。

結びに代えて

本稿が出発点として設定したのは、モナストゥイルスキーによる社会主義リアリズム的な風景画の批判だった。描写と現実の一致という風景画に内在する幻想が、個人から抽象的な人類への飛躍を支えていることを彼は看破した。本稿が主張してきたのは、コンセプチュアリズムの活動が、こうした風景についての認識に対する自覚と密接に関係するものとして解釈することができるということである。その代表例として本稿では主に集団行為のアクションを検討したが、そこで追及されたのは、風景の固

²⁴ Там же.

定化を回避すると同時にその背後や奥へとつながる回路を模索することだった。80年代中頃の「言葉の空間のパースペクティブ」シリーズの図において示されていたのはこのような風景の裏側へと向かう活動の履歴であり、この記録それ自体によって、アクション当日の光景に対するものとは異なった視線が集積されていったのだと考えることができるだろう。すなわち風景についての試行錯誤は、次第にそれを起点とする時空間の形成を導くようになったわけだが、ソ連崩壊後にはその性質に一定の変化が生じた。風景の宙吊りにとどまらず、記録の集積において異なる時間、異なる光景との接続が示唆されるようになったのである。とはいえ、80年代の試みと近年の事例を切り離して考えるべきではない。光景を二重化し、さらに事後的に語りと行為を重ねていこうとする80年代の実践が、次第に全く異なる記録の層を付け加えることになったとしても、驚くには当たらないだろう。トートロジーに距離を与えるというプロジェクトが生み出した帰結のひとつとして、この推移は理解できるはずだ。だがその装いは変わらずとも、ソ連的光景を宙吊りにするというプロジェクトの根本にある条件が変化した後、彼らの自己認識が変化した可能性は十分にある。このような自らを顧みる彼らの姿勢については、稿を改めて分析することにしたい。

Moscow Conceptualism and Landscape: Focus on the Perspective in Collective Actions Group

IKUMA Genichi

This paper studies the theme of landscapes in Moscow Conceptualism, especially in the activity of the Collective Actions group. Attitudes towards nature have been a point of issue in Russian and Soviet art. For example, it was the most controversial part of Russian Avant-garde in the 1910s and in the 1920s. Artists like Malevich, Tatlin, and Stepanova envisioned art and life in their relationship to nature, in one form or another. Given the continuity between Russian Avant-garde and Socialist Realism, it might be said that Socialist Realism had remnants of this kind of dialogue with nature. If so, the relationship with nature in Moscow Conceptualism,

which is sometimes called the second Russian Avant-garde and has gone through the world of Socialist Realism, would be worth considering. It is suggestive that the leader of the Collective Actions group, Andrei Monastyrski, criticizes the relationship with the nature of Socialist Realism. His subject of criticism was the Socialist Realistic landscape painting. This questioning attitude towards landscapes seems to have laid the groundwork for the further development of the Collective Actions group. Therefore, this paper attempts to find out their approach to nature that is different from that of Soviet landscape paintings, analyzing their performances called “action.” Doing so would reveal that their recent interest in electronic images is also not unrelated to the theme of landscapes. Thus, this demonstrates the continuity and change of their approach to nature.