HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ソヴィエトの破片と生きる：「集団行為」の半世紀
Author(s)	生熊, 源一
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(学術)
Dissertation Number	甲第14564号
Issue Date	2021-03-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k14564
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/96802
Type	doctoral thesis
File Information	Genichi_Ikuma.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

令和 2 年度　学位論文

ソヴィエトの破片と生きる：「集団行為」の半世紀

歴史地域文化学専攻

スラブ・ユーラシア学研究室

05155003

生熊　源一

目次

図版 3
序論 24
第 1 部：モノとの関係を結び直す 36
第 1 章　ファヴォルスキーの影響圏としてのモスクワ・コンセプチュアリズム 37
1-1.「おじ様」の影響 37
1-2. ブラートフの驚嘆 39
1-3. ヴァシーリエフの名付け 44
1-4. カバコフの転回 46
第 2 章　モスクワ・コンセプチュアリズムにおける紙面の構築 53
2-1. いかなる平面か 53
2-2. ピヴォヴァロフと紙の出会い 54
2-3.プリゴフの紙面とルビンシテインのカード 56
2-4.モナストゥイルスキーと集団行為の理論的平面 60
第 3 章　息の転換：集団行為における対物関係 64
3-1. 活性化から謎へ 64
3-2. 初期作品における困難な呼吸 65
3-3. 吹き込みの外へ 69
3-3-1. アクションにおける呼吸 69
3-3-2. 集団行為の枠組みとしての呼吸 71
3-4. ソ連神話の呼吸 73
3-5. モノの呼吸 76
第 2 部　外部を取り込む空虚 81
第 4 章　言葉とモノに囲まれるコンセプチュアリストたち 88
4-1. ヤンキレフスキーの放射的生命とその遮蔽 89
4-2. カバコフの「粗悪な芸術」 92
4-3. 事物によるペッペルシテインの感染 96
4-4. 集団行為における囲繞 99
第 5 章　風景の裏側への旅：集団行為における光景の集積 107
5-1. 風景に対する疑義 108
5-2. 集団行為のアクションにおける光景 111
5-3. 電子的な光景 115
5-4. 風景から宇宙へ 119
第 6 章　地上の宇宙飛行士：モナストゥイルスキーと集団行為における天地の問題系 122
6-1. 60 年代という宇宙の時代の後で 123

6-2. 80 年代の天空と大地 126
6-3. 21 世紀の宇宙飛行士 130
6-4. ヴニェは生き延びる 134
第 3 部　埋葬する主体 137
第 7 章　モスクワ・コンセプチュアリズムにおけるキャラクターの美学の変遷 140
7-1. イメージの技法としてのキャラクター理解 142
7-2.「キャラクターとしての芸術家」概念の軌跡 145
7-3. 実践におけるキャラクター 148
7-3-1. ピヴォヴァロフのスケール 148
7-3-2. 集団行為とザハーロフの旅 150
7-4. 亡霊としてのキャラクター 155
第 8 章　時間との闘い：モナストゥイルスキーの日記と集団行為の図書館 164
8-1.『カシーラ街道』における世界の二重性と時間の停止 165
8-2.『修復工事』の時間観 167
8-3. 日記とアクションにおけるソ連へのまなざし 171
結論 183
参考文献 189

図版



図 1. モナストゥイルスキー《集団行為の環》（1996）
[http://conceptualism.letov.ru/Monastyrsky-installations.html]

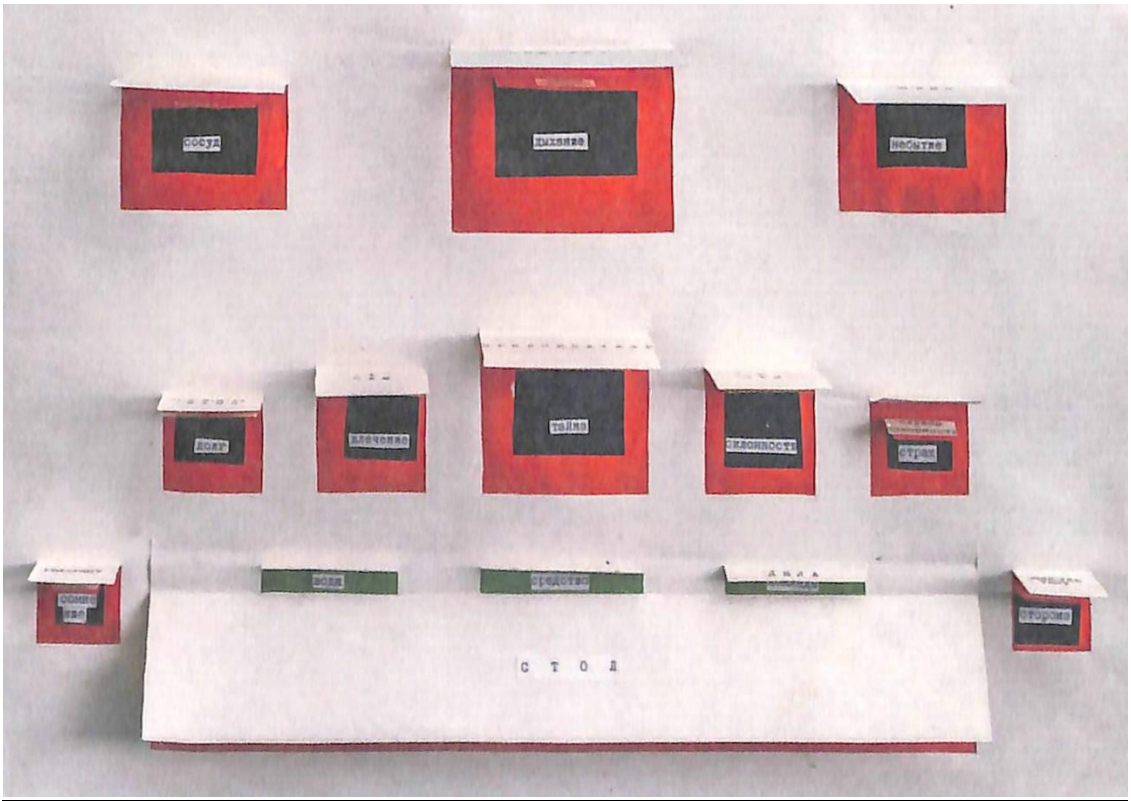


図 2. プリゴフ《机，出会い》（1973-74）
[The State Tretyakov Gallery, Dmitri Prigov: From Renaissance to Conceptualism and Beyond (Moscow: The State Tretyakov Gallery and The Dmitri Prigov Foundation, 2004), p. 49.]

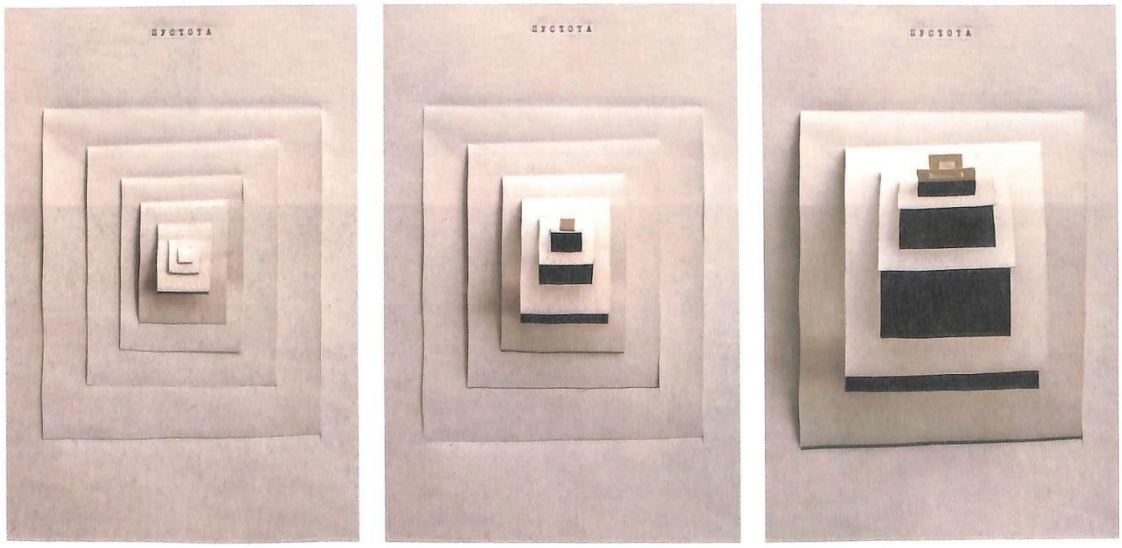


図 3. プリゴフ《空虚》（1973-74）

[The State Tretyakov Gallery, Dmitri Prigov: From Renaissance to Conceptualism and Beyond (Moscow: The State Tretyakov Gallery and The Dmitri Prigov Foundation, 2004), p. 47.]



図 4. ルビンシテインのカード群

[«К юбилею Льва Рубинштейна. В начале было слово. Поэт и контекст», Музей Москвы. 2017.]（筆者撮影）



図 5. 集団行為《絵》（1979）

[*Коллективные действия*. Поездки за город 1. Вологда, 2011. С.278.]

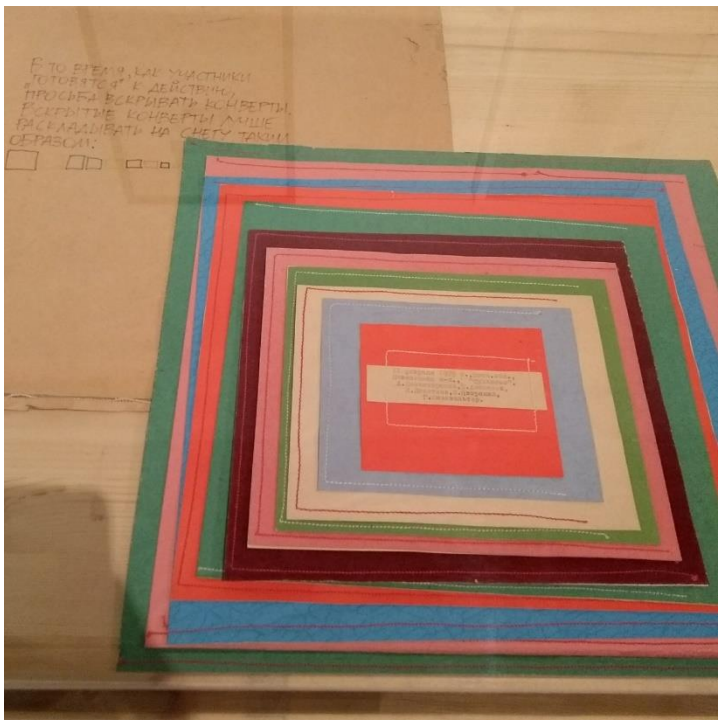


図 6. 集団行為《絵》（1979）

[«Институт Очень Современного Искусства Фактически Бакштейн», Московский музей современного искусства на Тверском бульваре. 2017.]（筆者撮影）

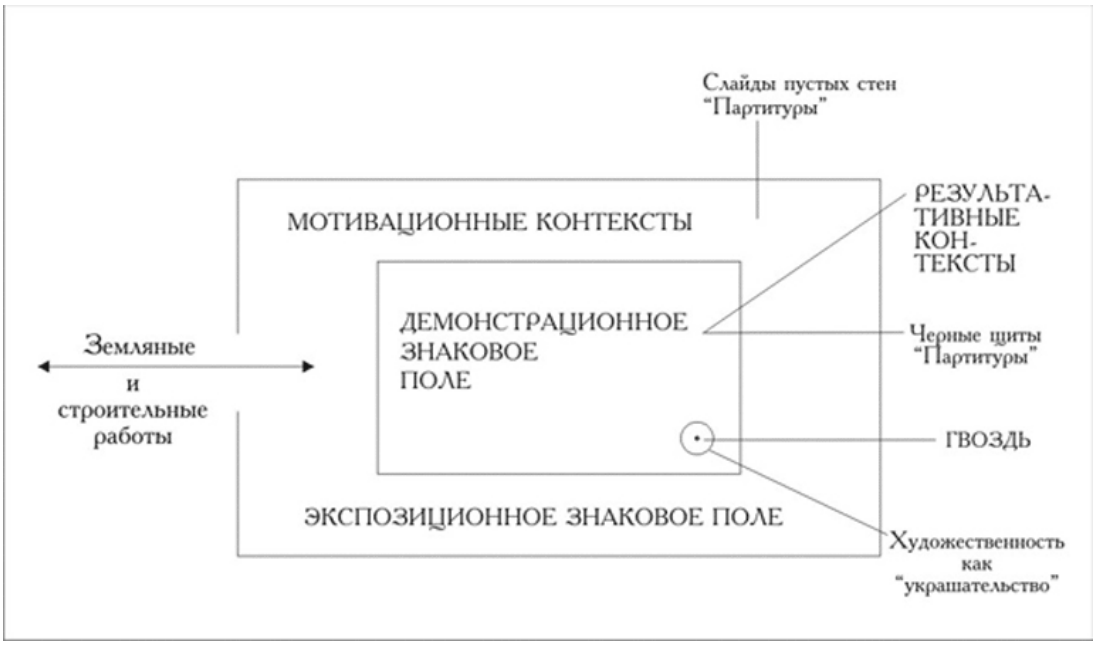


図 7. モナストゥイルスキー《土木工事》(1987)

[http://conceptualism.letov.ru/Andrey-Monastyrsky-earthworks.html]

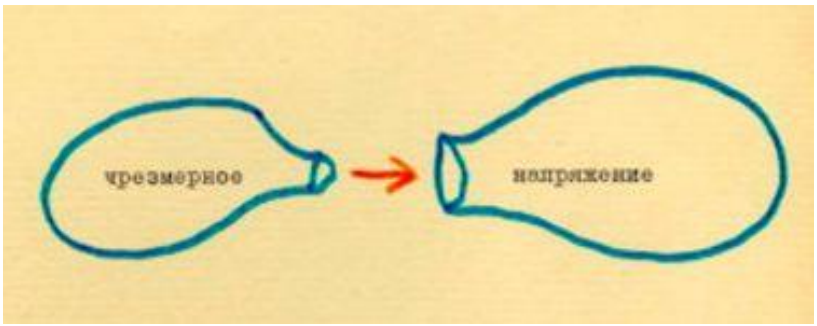


図 8. モナストゥイルスキー《極度の緊張》(1973)

[http://conceptualism.letov.ru/Monastyrski-Chrezmernoye-Napryazheniye.html]

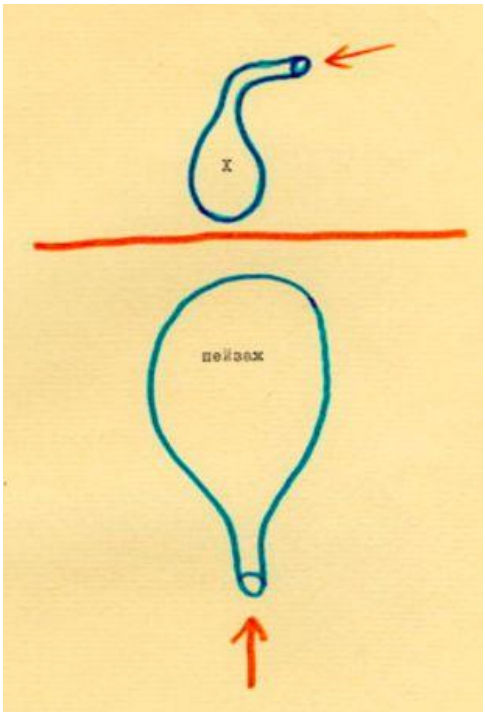


図 9. モナストゥイルスキー《極度の緊張》（1973）
[http://conceptualism.letov.ru/Monastyrski-Chrezmernoye-Napryazheniye.html]



図 10. モナストゥイルスキー《指》（1978）
[http://conceptualism.letov.ru/palets/palec.html]



図 11. ステンベルグ兄弟《ソヴィエト社会の鏡》（1930）
[https://www.e-flux.com/journal/29/68067/performing-objects-narrating-installations-moscow-conceptualism-and-the-rediscovery-of-the-art-object/]



図 12. モナストゥイルスキー《喧噪と静寂》（1977）
[*Монастырский А.В*. Поэтический сборник. Вологда, 2010. С. 245.]

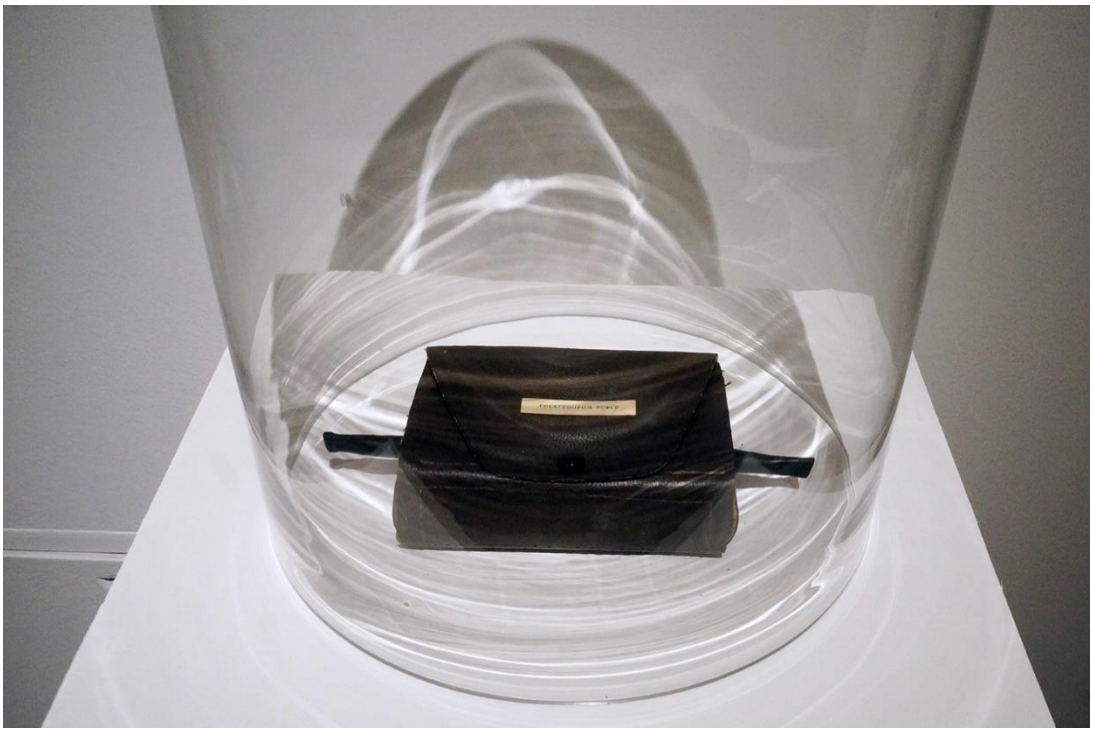


図 13. モナストゥイルスキー《国家農業委員会》（1987-1998）
[https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/glavnye-vystavki-90h-glazami-ih-avtorov/]

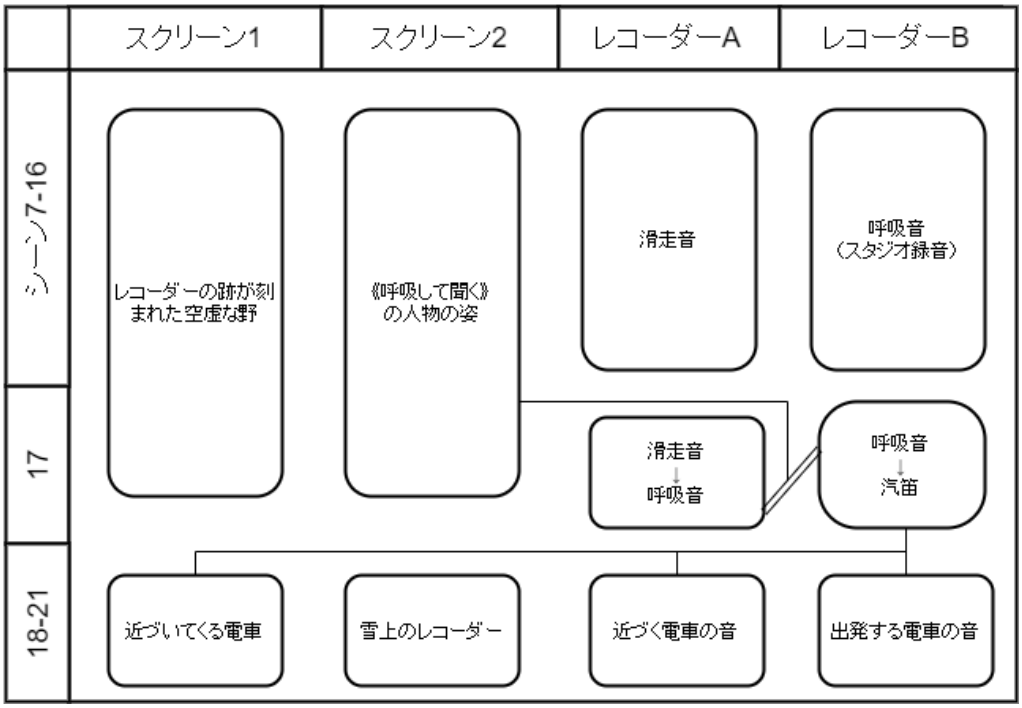


図 14. 《音声遠近法》上映会の進行表（筆者作成）



図 15. モナストゥイルスキー及び集団行為《呼吸して聞く》（1983）
[http://conceptualism.letov.ru/Monastyrsky-dyshu-i-slyshu.html]



図 16. 集団行為《銀の円環体》（1983）
[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-28.html]

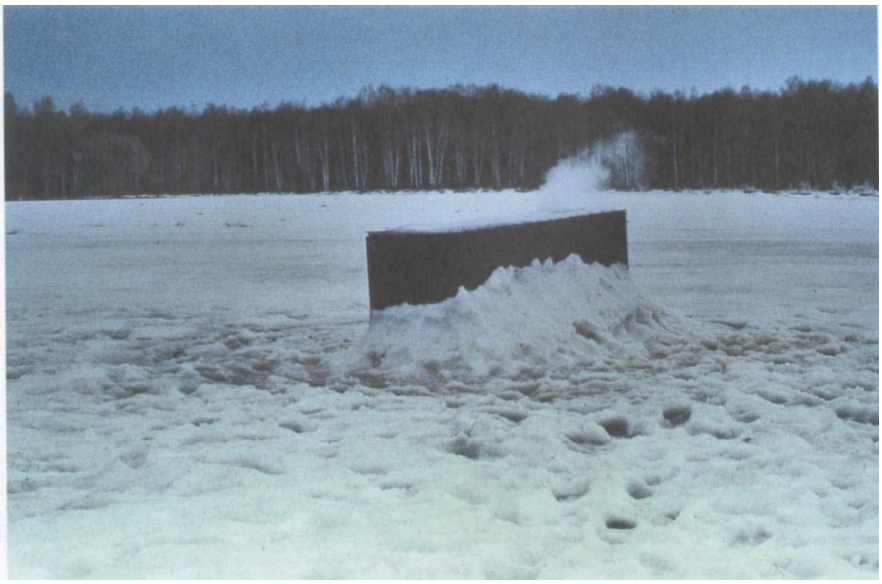


図 17. 集団行為《マカレーヴィチに（隕石の音楽）》（1989）

[*Коллективные действия*. Поездки за город 4-5+11-13. Вологда, 2016. С. 266.]

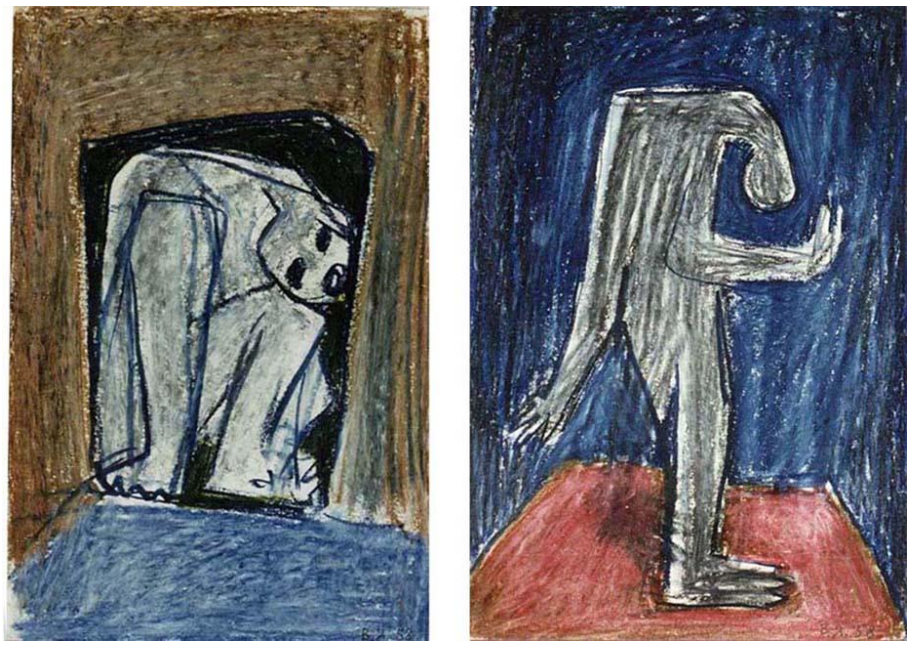


図 18. ヤンキレフスキー《箱の中の男》（1958）

[http://vladimiryankilevsky.com/cycle/early-works-2/attachment/1516/]



図 19. ヤンキレフスキー《箱の中の人々》（1990）

[http://vladimiryankilevsky.com/cycle/objects/a3-04-3/

]



図 20. カバコフ《箱とゴミ》（1981）

[*Бобринская.Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2012. С. 381.]

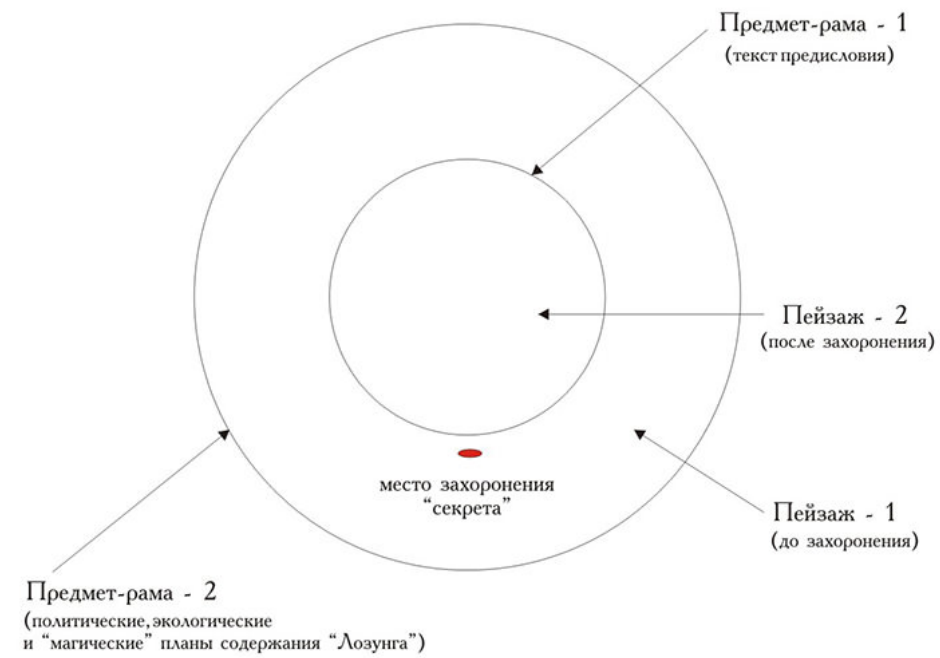


図 21. 集団行為《スローガン 86》(1986)

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-45.html]



図 22. 集団行為《スローガン 86》（1986）
[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-45.html]

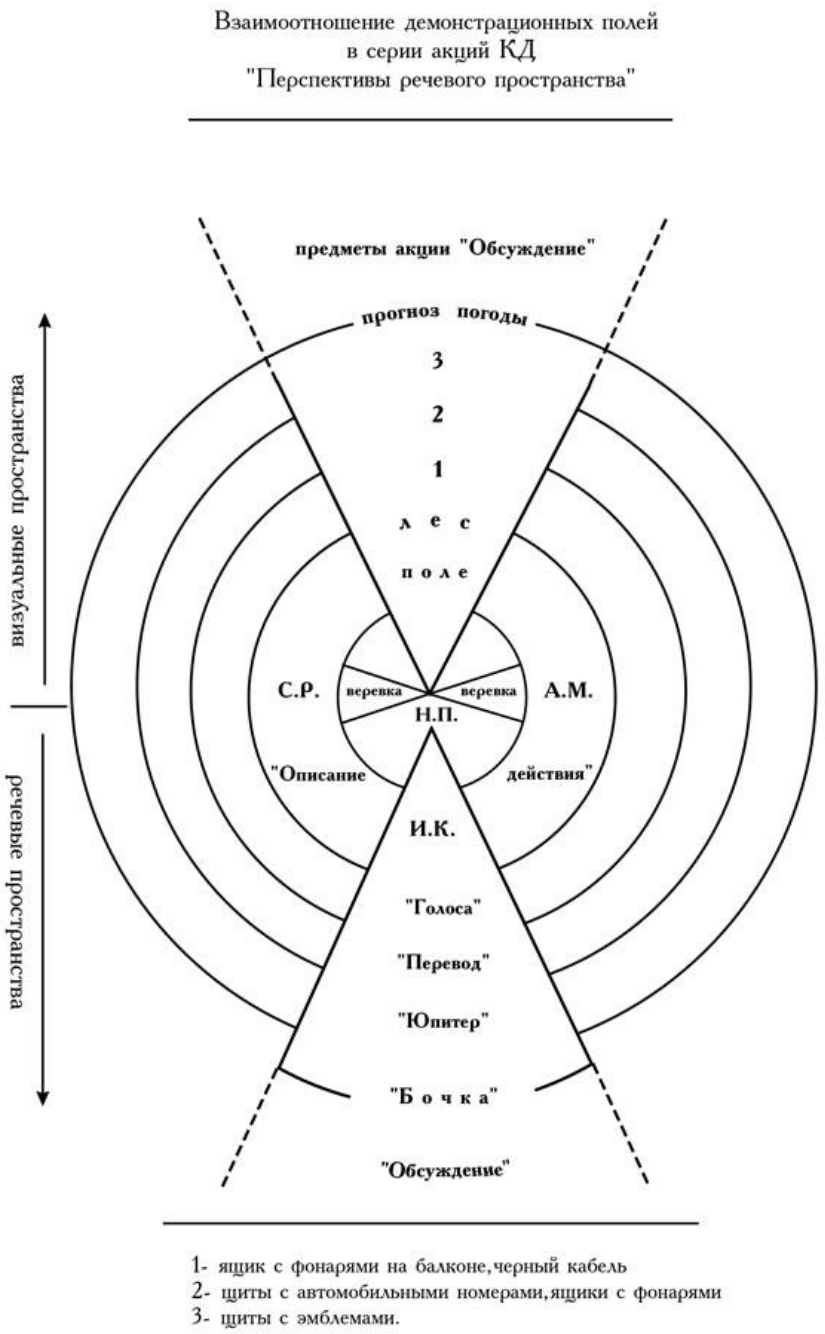


図 23. 集団行為《議論》（1985）の添付資料
[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-39.html]

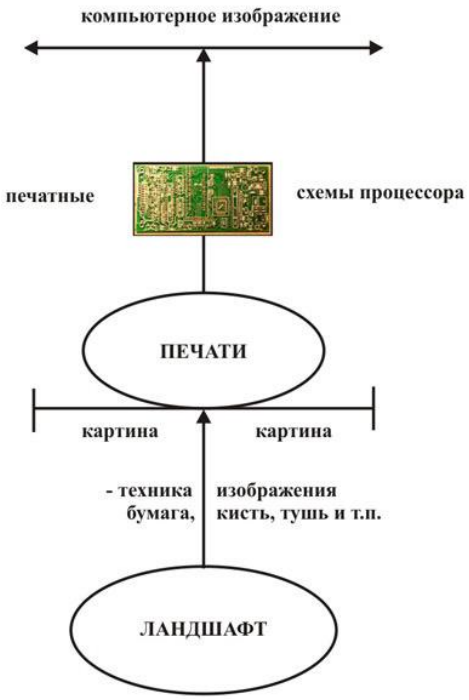


図 24. モナストゥイルスキー「印刷物の観察」（1992）
[http://conceptualism.letov.ru/Monastyrski-Nabl-pechatei.html]

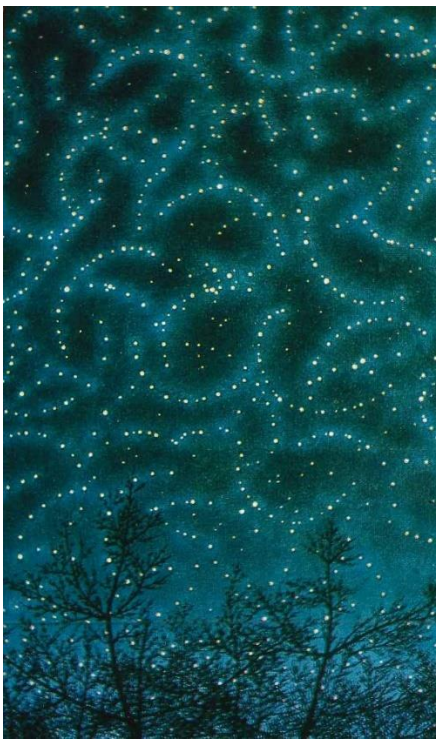


図 25. インファンテ《星空の再構築》（1963-1965）
[*Колейчук В.Ф.* Кинетизм. М., 1994. С. 95.]

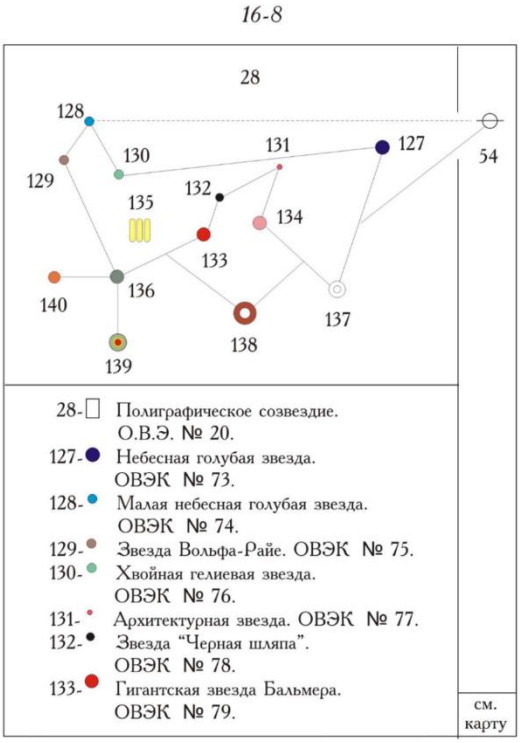


図 26. モナストゥイルスキー《エレメント詩 No.2 アトラス》（1975）
[http://conceptualism.letov.ru/1/slides/AM-ATLAS-45.html]

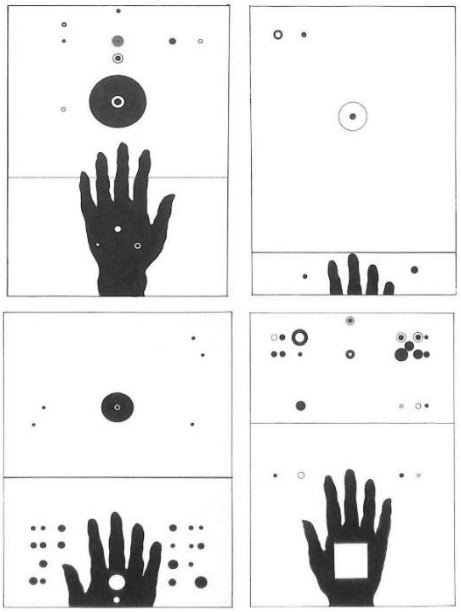


図 27. ソボレフ《手》（1976）
[*Романова А., Метеличенко Г.* (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 73.]

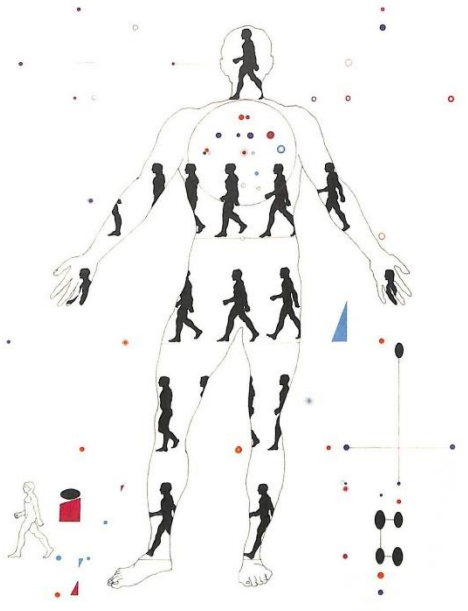


図 28. ソボレフ《無題》（1978）

[*Романова А., Метеличенко Г.* (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 79.]



図 29. 集団行為《土星への飛行》（2004）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-101.html]



図 30. 集団行為《月への飛行》（2005）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-104.html]





図 31-32. 集団行為《パニトコフへのイコンの譲渡》（2014）

[http://conceptualism.letov.ru/136/index.html]



図 33. ヴィクトル・ピヴォヴァロフ《顔》(1975)
[Виктор Пивоваров. Книга 1. М., 2014. С. 62.]

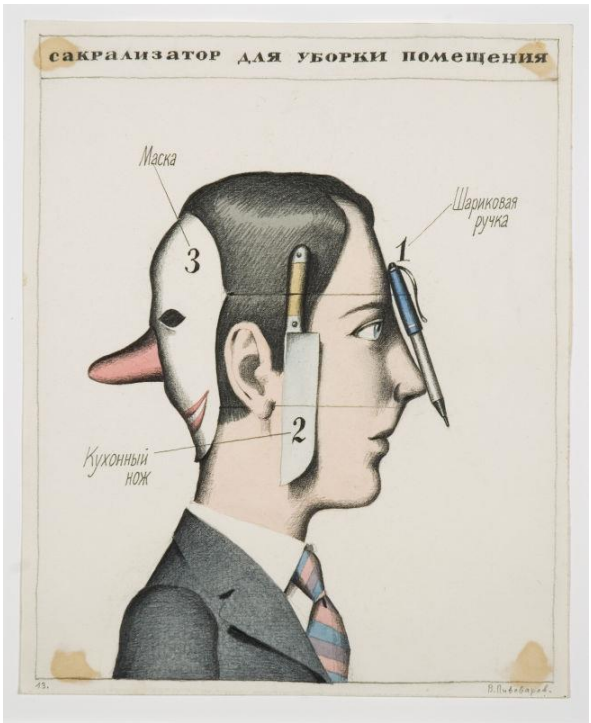


図 34. ヴィクトル・ピヴォヴァロフ《聖化するもの》(1979)
[Виктор Пивоваров. Книга 1. М., 2014. С. 52.]



図 35. 集団行為《喜劇》（1977）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-6.html]



図 36. 集団行為《第三案》（1978）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-9.html]



図 37. 集団行為《図書館》（1997）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-81.html]

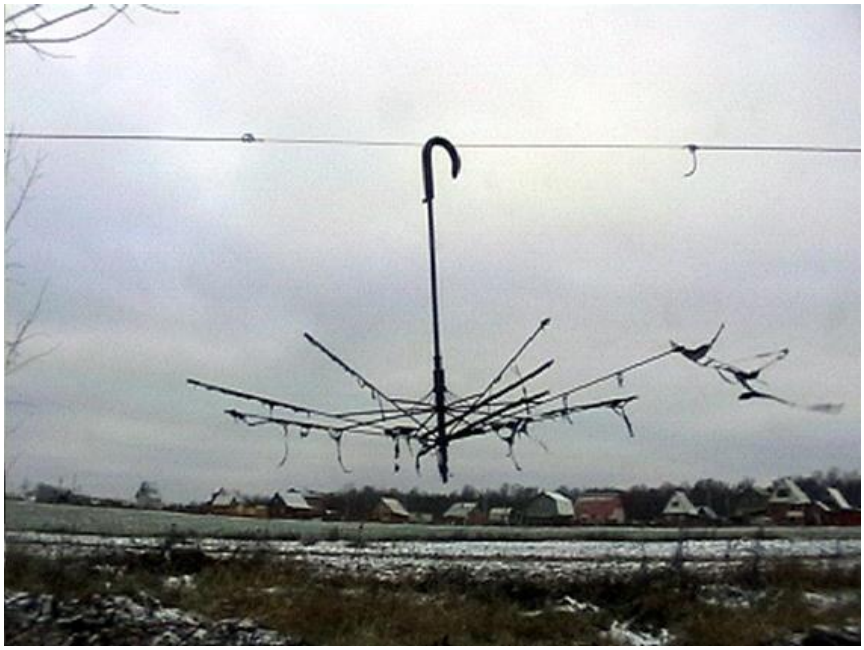


図 38. 集団行為《一条の光に》（2002）

[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-97.html]



форма и число ампул у томито
ие у трофонтов. После оседани
щируются у всех родов, кром
крупной ампулой, но у *Chilo*
ет; они сохран ются в процесс
доморфным пр знаком хилодох
едифференцир вка ампул томи
отходящие с него неясны
для хонотрих ампуле (рис. 1
, выводной пр ток которой пр
особо плотная могенная скле
ампулы и вы до границы с т
ами или мем нами, либо ц
ниже как с ные пластинк
мин, они образуют внутренний с
нно, это дериваты кутикулы.
ичина и форма эндостила, длин
ичина и облик ампул, степень
6, *A—M*). Так, ампула очень ме
trifaria (11—12 мк) и *H. coronat*
псевдостилом — *H. exilis* (до 51

図 39. モナストゥイルスキー《トロシチェイコヴォの滴虫類》（2004）

[http://conceptualism.letov.ru/infuzorii/index.html]



図40. モナストゥイルスキー《トロシチェイコヴォの滴虫類》（2004）

[http://conceptualism.letov.ru/infuzorii/index.html]

序論

本論文では，後期ソ連において発生した非公式芸術における，モスクワ・コンセプチュアリズムと呼ばれるコミュニティの動向を扱う。検討の中心的対象となるのは，1976 年に誕生し，90 年代前半の中断を挟みつつも現在まで活動を続けるグループ「集団行為」[1]である。このグループの活動には，後にモスクワ・コンセプチュアリズムの一員とみなされるアーティスト，すなわちコンセプチュアリストたちが多く参加していた。彼らは必ずしも芸術的なマニフェストを共有していたわけではなく，中心的なメンバーたちを除いては，ゆるやかな人的結びつきによってその時々で成立した集団としてアクションを体験していた。そのため集団行為が作り出す空間は，様々なバックグラウンドを持つ人物たちが集まって交流するプラットフォームとしても機能していたと言えるだろう。モスクワ・コンセプチュアリズムは主として 1970 年代から 1980 年代にかけて展開された息の長い運動だが，1980 年代に活動を始めたより若い世代のコンセプチュアリストたちにこのグループが与えた影響は計り知れない。集団行為がモスクワ・コンセプチュアリズムのすべてを体現していると考えることはできないが，少なくともこのコミュニティの動向に大きな影響を与え続けてきたことは間違いないだろう。そこで本論文では集団行為を中心的に扱いつつ，必要に応じてその他のコンセプチュアリストにも言及していく。

ここではまず，従来のモスクワ・コンセプチュアリズム研究の内から主要なものを，時系列に沿って概観しておく。コンセプチュアリズムについての研究の第一歩は，非公式文化の只中で踏み出されたと考えられる。美術批評家ボリス・グロイスが，パリで刊行されたタミズダートの雑誌『a-ya (a:я)』の第一号に「モスクワ・ロマンティック・コンセプチュアリズム」（1979）と題された論考を発表したのである。ここでグロイスは，レフ・ルビンシテイ

---

[1] グループ「集団行為 Коллективные действия」はアンドレイ・モナストゥイルスキー（1949-），ニコライ・パニトコフ（1952-），ニキータ・アレクセーエフ（1953-），エレーナ・エラーギナ（1949-），イーゴリ・マカレーヴィチ（1943-），ゲオルギー・キゼヴァリテル（1955-），セルゲイ・ロマシコ（1952-）を中心的なメンバーとしてきたが，アレクセーエフとキゼヴァリテルは 1980 年代以降，グループから距離を置いている。アクションの内容を考案するのはこの中心メンバーで，なかでもリーダー格のモナストゥイルスキーがその立場を担うことが最も多い。このほかに，知人や友人がアクションには参加することが多く，多いときには 20 人以上で郊外へ赴くこともある。現在は年に二回ほどアクションが行われ，その開催回数は通算で 140 回以上になっている。このアクション（Акция）とは，野外あるいは室内で行われるパフォーマンスのことであり，彼らは自分たちの活動をこのように称していた。以後，集団行為のパフォーマンスを示す際には原則として「アクション」を用いるが，その他の芸術家たちの営みや，類似した活動の総体に言及する際には「パフォーマンス」を用いることがある。

ン(1947-)，イワン・チュイコフ(1935-)，フランシスコ・インファンテ(1943-)，そして集団行為に言及している。インファンテはコンセプチュアリズムというよりキネティズムの中心人物であり，ルビンシテインもまた現代詩を代表する人物である。さらに，グロイスが彼らの特徴とする「抒情主義」[2]や「人間性」[3]は，西欧のコンセプチュアル・アートとの差異としての精神性を打ち出すために強調されている側面があった。グロイスの論考は，モスクワ・コンセプチュアリズムの性質を正確に描写するというよりも，モスクワ・コンセプチュアリズムなるコミュニティが成立しようとしていることを内外に伝え，その形成と維持を促進する役割を担ったと言ったほうがいいだろう。グロイスはモスクワ・コンセプチュアリズムの中心人物のひとりと言えるイリヤ・カバコフ（1933-）の親友であったが，少なくとも 1979 年の段階では，彼にすらコンセプチュアリズムの輪郭は明確に可視化されるものではなかったのである。

1980 年代においても，このコミュニティに関する研究が著しく進展したとは言い難い。1988 年にドイツの学者カール・アイメルマヘルは，戦後のモスクワの文化状況を整理する「統一性から多様性へ――1945 年から 1988 年にかけてのモスクワの芸術の社会・文化的諸相」と題された論考を執筆している。ここでモスクワ・コンセプチュアリズムは過去の伝統を否定し，自らの経験と社会状況を土台に新たな芸術を作り上げたとされるが[4]，その新規性の内容は詳述されていない。これはアイメルマヘル自身がこの新たなジャンルよりも旧来の絵画や彫刻に関心を寄せていたためでもあるが，80 年代には未だモスクワ・コンセプチュアリズムの営みがはっきりとした像を結んでいなかったことにも起因していると考えられる。一方で，1980 年代後半はソ連以外の人々による調査が進んだ時期でもあった。アメリカから訪れたアンドリュー・ソロモンがモスクワとペテルブルクの非公式サークルに出入りし，人類学的とも言える接触体験をしていたのもこの頃である。ソロモンは 1991 年にこの体験をまとめた書籍を刊行している[5]。

ソ連崩壊後の 1990 年代には，新たに設立されていったギャラリーや美術館でコンセプチュアリストたちの展示が行われたり，集団行為の記録集である『郊外への旅 Поездки за город』（1998）や『モスクワ・コンセプチュアル派用語辞典』（1999）などの資料が出版されたりしたことで，モスクワ・コンセプチュアリズムの輪郭がより明瞭になっていく。2001 年には集団行為の活動に参加していたサックス奏者のセルゲイ・レートフ（1956-）が，自らのホームページ上にコンセプチュアリズムに関する資料のアーカイブ・コーナーを作り，更なる情報公開を促進した。このサイトはコンセプチュアリズム研究の基礎となるもので

[2] Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С, 262.
[3] Там же.
[4] *Аймермахер К.* От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х - 1980-х годов. М., 2004. С. 100.
[5] *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М., 2013.

あり，本論文でもしばしば参照することになる。

90 年代になされたコンセプチュアリズムにまつわる議論をいくつか辿ってみよう。美術史研究者のエカテリーナ・ボブリンスカヤは，1994 年に『コンセプチュアリズム』を執筆してこのコミュニティが置かれた状況を整理したうえで，1998 年には集団行為に関する小論も手掛けている。この小論は，かなり正確に集団行為の活動の性格を描写することに成功したものだと言える。ボブリンスカヤは，20 世紀初頭から 1950 年代および 1960 年代まで続いてきた物質性に固執する伝統の中からモスクワ・コンセプチュアリズムが生まれ出で，1970 年代以降にはモスクワの芸術のある種の中心として機能したことはパラドックスであると述べつつ，その誕生の条件となったのは造形芸術が文学ならびに音楽との化学反応を起こしたからであるという見立てを行っている[6]。

この議論は，音楽性の側面からも文学性の側面からもさらなる展開が求められるように思われる。第一に，音楽性としては「リズムの組織」[7]等が指摘されているが，こうしたリズムは個別のアクションを超えたものと考える必要がある。たとえばモナストゥイルスキーはインスタレーション《集団行為の環》（1996[8]，図 1）において，これまで行われてきた無数のアクションにまつわる時間を可視化するため，それぞれのアクションとアクションの間に過ぎ去った月数を数字で示した紙を壁に貼り円環を演出した。この作品からは，彼らのリズムが決して一作品の内部で完結するものでなく，人生単位の構築物でもあったことが伝わってくる。また文学性に関してボブリンスカヤは，集団行為の文学性が世界の慣習的枠組みから隔絶した「純粋な観照」というテーマに結びつくと同時に，文学性それ自体が古くから続く書記文化という逸脱すべき慣習的枠組みでもあったと述べている[9]。文学，あるいは物語という枠組みが，彼らの行為の道具でありながら枷でもあったというこの指摘は実に示唆的である。だがボブリンスカヤは，集団行為における「社会性から自由な純粋に美学的問題」を明らかにしようとするあまり，彼らの営みに社会的側面が欠如していたわけではないことを見逃してしまっている。文学的な形式を借用していたことは指摘されなければならないが，モスクワ・コンセプチュアリズムにおける文学性とはそれに留まらず，自分たちの生にまつわる物語に対する取り組みだったのではないだろうか。こうした観点からコンセプチュアリストたちの営みを理解するのであれば，それは作品の形式の美学的検討というよりも，モスクワ・コンセプチュアリズムというコミュニティが生きてきた長きにわたる時間をこそ念頭に置くべきだろう。

ボブリンスカヤと同じく 1990 年代末には，モスクワ・コンセプチュアリズム出身の美術批評家・キュレーターのヨシフ・バクシテイン(1945-)も，コンセプチュアリズムを概観する

---

[6] *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 210.

[7] Там же. С. 220.

[8] 以降，作品後の括弧には原則として制作年を記す。また展示された作品に言及する際，制作年と発表年にずれがある場合にはその旨を別記する。

[9] *Бобринская Е.* Русский авангард. С. 225.

文章を書いている。バクシテインの場合にはこうした通時的意識が顕著である。彼はモスクワ・コンセプチュアリズムを移動派[10]，ロシア・アヴァンギャルド，そして社会主義リアリズムに続く第四の潮流であるとしたうえで，モスクワ・コンセプチュアリズムの注目すべき特徴としてその息の長さを挙げている。彼の主張によれば，あらゆる芸術的現象にはアクチュアリティが存続する一定の期間があるが，モスクワ・コンセプチュアリズムに関しては執筆時点の 90 年代末に至るまでその期間が続いていたという[11]。それは，たとえばカバコフという代表的な人物が，現在まで活発に作品を発表しているといったような事実だけを示唆しているわけではない。むしろバクシテインは，カバコフやコーマル＆メラミード（ヴィターリー・コーマル，1943-；アレクサンドル・メラミード，1945-）がその源流を作り，90 年代には若い世代のグループ「医療解釈学」が受け継ぎ，そこからさらに多様なアーティストたちが連なっていった長期にわたる系譜として，モスクワ・コンセプチュアリズムの水脈を意識している[12]。

バクシテインのコメントを，単なる身内による擁護として軽視するわけにはいかないだろう。彼の発言からは少なくとも，ソ連の崩壊という出来事が必ずしもモスクワ・コンセプチュアリズムを風化させる方向に働いたわけではなかったことが読み取れる。「パラドックスは，モスクワ・コンセプチュアリズムの理念の現実化が，美術館化の進展を背景に生じたものであることにある」[13]のであるとすれば，彼らが古典としての扱いを受け始めたソ連崩壊後についても，注意を払わずにはいられないことになるだろう。研究者たちは，得てしてソ連非公式芸術としてのモスクワ・コンセプチュアリズムに関心を抱き，ソ連期の活動を中心に据えた分析を行ってきた。これは実に当然のことだが，一方でソ連崩壊以降のコンセプチュアリストたちの活動についての言及が十分でなければ，長きにわたって展開されてきたモスクワ・コンセプチュアリズムの特徴の一端が可視化されないで残る事態も招きうる。従って本論文では，ソ連崩壊後にも積極的に焦点を当て，ソ連期とソ連崩壊後の営みを連続的に理解するべく努める。

ここまでは従来のモスクワ・コンセプチュアリズム研究を通時的に紹介してきたが，以下ではとりわけ集団行為に関する近年の先行研究に触れ，本論文の課題と結び付く論点を抽出する。集団行為を中心に据えた先行研究においても，上で指摘したような問題が存在しな

---

[10] バクシテインは，アカデミーとの論争が絶えなかったことで，移動派はロシア文化初の独立した芸術家たちの「集団行為」となったと述べている[*Монастырский А В. (сост.)* Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999. С. 16.]。この記述は，明らかにモスクワ・コンセプチュアリズムのグループとしての集団行為と通常の共同作業の意味を掛け合わせており，バクシテインがモスクワ・コンセプチュアリズムを移動派になぞらえようとしていたことがわかる。

[11] *Монастырский. (сост.)* Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 17.

[12] Там же.

[13] Там же.

いとは言い難い。エレーナ・カリンスキーはその博士論文において，とりわけ初期の集団行為の営みや理論の形成過程を詳述したうえで，80 年代には精神分析へ傾倒し，そして最後には言説それ自体を芸術的戦略と認識するようになったアーティストたちの来歴を論じている。だが，この後にも集団行為の活動は――中断を挟みつつも――変わらず狭いコミュニティにおいて継続されてきたのであり，90 年代以後の展開が課題であることは彼女自身が結びとして述べていることである[14]。

この作業に多かれ少なかれ取り組んできたのが，オクタヴィアン・エシャヌとマリーナ・ゲルバーである。両者はどちらも，集団行為の活動に焦点を当てた書籍を刊行している[15]。エシャヌの場合，彼らの営みのクロノロジカルな変化に対する問題意識が明確であり，1989 年を境目として，それ以前と以後での推移を検証しようとしている。この問題意識は本論文とも地続きのものであるが，エシャヌの議論では以前と以後の変化がいささか強調されすぎるきらいがある。そのことは，「アクションからインスタレーションへ」「ディスクリプションからプロジェクトへ」「無人地帯から住宅団地へ」「数霊術から統計学へ」という小見出しが並ぶ構成からも理解できる。それらの変化は示唆的だが，鮮烈な転換として処理しきれない側面について光が当てられていないこともまた事実である。エシャヌの研究は，集団行為研究の先鞭をつけるものであったが，推移の図式化の影に覆われた展開をこそ，我々は探っていくべきだろう。

一方のゲルバーは，基本的にはソ連期の集団行為に目を向けつつ，必要に応じて適宜 21 世紀に入ってからの活動にも言及している。その一例として目を引くのが，モナストゥイルスキーらが作成した独特の系譜図についての分析である。もともとは「ソヴィエト的カリスマの水滸伝」（1987）という文章に付されたこの系譜図には，2009 年に新たな項目が追加されているが，ゲルバーはさらに更新された 2018 年版を入手して用いている。この図には様々な数字が 6 列に並べられている。これらは ВДНХ のパビリオンに付けられた番号，コンセプチュアリストたちの生まれた年，易経の六十四卦，そして集団行為のアクションが実行された年や文集の出版年等，自分たち自身の活動にまつわる数字に大別される。そして，各列の始点となっているのは ВДНХ のパビリオン番号である。このパビリオン番号が 67 までであり，集団行為のアクションはといえば 76 年に始まったものであることをもって，ゲルバーは「アクションはそれ自体として労働あるいはソ連の成果物であるとは『解釈』されえないことを意味している」[16]が，それと同時に彼女はそれらのアクションはソ連の成果物（パビリオン番号）の血統に連なるものであり，「たとえアクションが自由時間に行われたものであったとしても，モナストゥイルスキーの理解では，彼らは労働あるいは成果物から完全

[14] Yelena Kalinsky, “Collective Actions: Moscow Conceptualism, Performance, and the Archive, 1976-1989” (PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2013) , p. 207.

[15] Octavian Eşanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989* (Budapest-New York: Central University Press, 2013); Marina Gerber, *Empty Action: Labour and Free Time in the Art of Collective Actions* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2018).

[16] Gerber, *Empty Action*, p. 125.

に自由ではなかったのである」[17]と述べる。

ゲルバーの記述からは，系譜図がソ連崩壊後も更新され続けてきたことの意義が読み取りがたい。モナストゥイルスキーは「ソヴィエト的カリスマの水滸伝」の系譜図を更新し続けることで，ソヴィエト的コンテクストとの連関の中でコンセプチュアリズムを理解しつつ，ソ連崩壊後の自分たちの活動もその文脈に連なるものとして提示してきたと言えるのではないか。であるとすれば，21 世紀に入って現実のソヴィエト体制から自由になったモナストゥイルスキーが依然としてこの系譜を更新するのは，時系列的な下流としての現在から絶えず上流にある「ソヴィエト的カリスマ」に対する応答を試みてきたからだと考えられるだろう。換言すれば，モナストゥイルスキーは積極的にソヴィエト時代との結びつきを主張しているのであり，ソヴィエト的コンテクストに対するアプローチはソ連崩壊後にもある程度まで継続されてきたのである。

この系譜図の継続性の検討は，その他の後期ソ連文化論への応答を導くものでもある。たとえば以下に続く「ソヴィエト的カリスマの水滸伝」におけるモナストゥイルスキーの記述からは，後期ソ連文化の研究者であるアレクセイ・ユルチャクの議論が想起されることだろう。モナストゥイルスキーはここで，ВДНХ における各種の像や建物がソヴィエト・イデオロギーを可視化する物質であると考えた上で，それらの聖性が弱体化されるという構図を描き出している。なおカリスマという語が，個々人の素質というよりは，ソ連において民衆を引きつける超人間的な諸力として使用されている点には注意が必要である。

> それぞれのカリスマの明瞭性および物質性は，2 つのタイプのクリエイティブなグループと結びついている。この明瞭性を作り出したグループ（当然のことながら，ВДНХ の創設の歴史を知らなければ，我々はこのグループについて何も語ることはできない）と，この明瞭性を（言語のレベルで）崩壊させ，脱聖化するグループである。その上，この第二の「解体」グループの発生は，ソヴィエト的カリスマのイデオロギーにおいてマニフェスト化されている明確で弁証法的な原理にもかかわらず，その物質性が形成されるごく初期の段階に避けがたく起こるのである（つまりソヴィエトのカリスマ的身体においては，当初からその不安定性が植え付けられているのだ）。[18]

モナストゥイルスキーがこのテクストで念頭に置いているのは ВДНХ の配置図のことであり，彼はそこでソヴィエト・イデオロギーがある種のマンダラのように，視覚的な明瞭さを伴って図示されていると考えている。この引用箇所に続く部分でモナストゥイルスキーは，徐々に弱まっていくソヴィエト的聖性と自分たちの活動が交錯した事例は無数に挙げ

---

[17] Ibid., pp. 125-126.
[18] *Монастырский А.В.* Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции. М., 2009. С. 168.

られるだろうと続けて語る[19]。この引用においてモナストゥイルスキーが念頭に置いていたものがソヴィエト・イデオロギーと非公式芸術であったことに鑑みれば，これはまさしくユルチャクが論じたヴニェの原理を体現するものであったと言えよう。それらは堅固に見えるのだが，当初から揺らぎを運命づけられていたというモナストゥイルスキーの見解は，以下のユルチャクの主張と一致するものであると言うことができる。

> ソ連システムは全国民の参加を得て自分自身を再生産し，一枚岩で不変のシステムだと思わせていたが，そうであればあるほど，突然変異をおこして内部が変化し，自己描写から遠ざかり，とらえがたい予想困難なものになっていた。システムのこうした内部変化が長期にわたって続くと，これを前提にしてソ連国民も全員一致でパフォ―マティヴな再生産を形式レベル（言語構成，儀礼，制度構造，規則，規範）で行い続ける。こうした関わり方は，一見するとシステムが予想どおりで永遠不変かのように思わせるが，その一方でこれを足場にして新たな生き方，新たな意味，新たな関心や主体のありようが生まれており，これらはシステムの予期しない，また隅々まで管理できないものだった。システムは，不変だと思えば思うほど，内部で変化していたのである。[20]

ユルチャクは，ソヴィエト・イデオロギー言説に対して過剰に反復し，同調する態度を取ってきた様々な人々の事例を紹介しており，コンセプチュアリストのひとりであるドミトリー・プリゴフ（1940-2007）が 19 世紀の作家たちの死についてソヴィエトの死亡記事のスタイルで記述した「追悼文」の連作にも触れている[21]。集団行為の活動は一見するとプリゴフの追悼文ほど形式的な反復に満ちたものではないが，アクションの終了時には，ソ連において無数に存在した書類のひとつであるかのような参加証明書が配られたり，先ほどの「ソヴィエト的カリスマの水滸伝」の末尾ではコンセプチュアリストたちを ВДНХ の各パビリオンが象徴するもの（「漁業」「物理学」など）に割り当てた一覧表が添付されたりするなど，要所要所でソヴィエト的な要素が顔を出す。

この一覧表については若干の補足が必要だろう。モナストゥイルスキーは 1987 年段階での ВДНХ の構成を転用して，以下のような一覧表を作った。このリストは全体で 20 項目以上にわたるが，ここではその冒頭だけを引用する。

> 漁業……カバコフ
> 土地改良・水資源管理……ネクラーソフ

---

[19] Там же. С. 169.

[20] アレクセイ・ユルチャク（半谷史郎訳）『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』みすず書房，2017 年，435 頁。

[21] ユルチャク『最後のソ連世代』，366-370 頁。

獣医学……ゴロホフスキー
花卉園芸・緑化……ピヴォヴァロフ
養禽……チュイコフ[22]

この表は，ソ連における重要な事柄をコンセプチュアリストたちが取り仕切り，新たな世界を構築しようとする野心を表明するものであるかのようにも見える。ただし，これが上述の脱聖化に関する記述に付されていることに鑑みれば，ソヴィエト・イデオロギーを「解体」するグループであるところのコンセプチュアリストたちをこれらの領域に想像的に割り当てることは，ВДНХ という神話的な空間を世俗的に読み替える試みであったと理解するのが妥当であるように思われる。モナストゥイルスキーらは――ロシア・アヴァンギャルドや社会主義リアリズムのように――新たな世界を作るというよりも，こうした転用を通してソヴィエト生活を自分たちなりに生き直そうとしてきたのである。それは単純な形式の反復にとどまらず，形式の転用を通してまさに「新たな生き方，新たな意味，新たな関心や主体のありよう」を模索するものだったと言えるだろう。

ユルチャクの議論は，ソ連が崩壊するに至る内部要因を記述したものであり，その分析は後期ソ連文化を対象としている。だが，モナストゥイルスキーが「ソヴィエト的カリスマの水滸伝」の図を二度にわたって更新し，2000 年にはこのテクストへの補足として，ソヴィエト権力が 90 年代に根幹から消え去ったと断定することは出来ないと述べている[23]ことに鑑みれば，ユルチャクが議論したような人々のその後の人生もまた，後期ソ連文化の残存として解釈する余地があるように思われる。そこで，モスクワ・コンセプチュアリズムの展開をこの残存の視点から検討することで，本論文ではユルチャクの議論を延長することを試みたい。

ユルチャクと同じく後期ソ連文化論を展開した注目すべき人物として，オレグ・アロンソンがいる。乗松亨平は，以下のようにアロンソンの著作『ボヘミアン――共同体の経験』の内容を要約している。

> 雪どけ期のソ連では，スターリン時代の弾圧や強制収容所の経験者たちによって，ボヘミアン的な結びつき――公式規範をひそかに切り裂く，日常に根差した共同性が実践されたという。「社会が語る言語は嘘だという理解」を共有する者たちが，明示的にではなく，権力が読みとりえない日常のひそかな身振り――「私的で偶然的で混沌とした否定の身振りの集まり」をとおしてたがいを認識し，暗黙の内に結びつく。[24]

---

[22] *Монастырский.* Эстетические исследования. С. 179.
[23] Там же. С. 180.
[24] 乗松亨平『ロシアあるいは対立の亡霊：「第二世界」のポストモダン』講談社選書メチエ，2015 年，208 頁。

こうした記述を，モスクワ・コンセプチュアリズムと無縁であると考えることはできない。事実，乗松はアロンソンについて議論する前にカバコフの作品と思想を紹介し，いかにソ連の居住空間が暴力的に人々に圧力をかけ，ソヴィエト的人間を作り出そうとするものであったかを語るカバコフの声を拾い上げている[25]。そこでは共同住宅において他者の視線と声が住民を常に包摂し，空間を通して権力が身体の隅にまで入り込んでいた事実が指摘されるが，乗松はカバコフをアロンソン的なボヘミアンの実践者として描くことまではしていない。だが，カバコフらがこのソヴィエト的な呼びかけをどのように切り裂き，「ひそかな身振り」を作り上げようとしてきたのかについては，やはり問われなければならないだろう。さらにカバコフが 80 年代半ばに亡命して彼本人はソ連社会から離脱していくことを考慮に入れると，長期にわたる「ボヘミアン的な結びつき」を探るうえでは個人としてのカバコフというよりも，コンセプチュアリストたちの集団的営みに目を向ける必要が生じてくる。本論文が当時の文化の結節点のひとつとして主に取り上げることになる集団行為の活動の分析は，こうした観点からも後期ソ連文化論の幅を広げることに貢献することができると思われる。

実際に，アロンソンがキュレーターのヴィクトル・ミジアーノとの対談において集団行為に言及していることは見逃せない事実である。ボヘミアン的な共同性についての議論にはモスクワ・コンセプチュアリズムという例が欠けているのではないかと問いかけるミジアーノに対してアロンソンは，集団行為やモナストゥイルスキーはソヴィエト的な経験と直接に結びついているが，その記録集である『郊外への旅』においては「この経験があたかも洗い流されて残ったかのようで」[26]あり，「その経験は，芸術家，学者，インテリ，異論派などとしての自認が可能な場所，つまり自己同一化が可能なあらゆる場所から人を押し出すような外的な力になっている」[27]と語る。アロンソンは集団行為にとっての郊外の空虚な空間を，アイデンティティを無効化しつつも権力やイデオロギーから逃げてきた人々の集合を可能にする場所として捉えているのである。完全には消え去らず，集合のための外的な力としてとどまるこのソヴィエト的経験が，現代においてもかすかに残ってきた可能性をアロンソンは以下のように指摘する。

> 私は集団行為の経験を，完全に現代的なものとして見ています。単にソヴィエトという過去がその発生の条件であったというだけで，今では諸条件こそ異なりますが，それはそういった経験が不可能になっているということを意味するわけではありません。[28]

---

[25] 同上，197-199 頁。

[26] *Аронсон О., Петровская Е.* Что остается от искусства. Труды ИПСИ. ТомII. М., 2015. С. 260.

[27] Там же. С. 260.

[28] Там же. С. 282.

アロンソンがこのように集団行為の活動は現在的なものであると述べていることは，彼の議論が多分にノスタルジーを含んだものであることを差し引いたとしても示唆的である。それが現在の状況に対する批判たりえているかどうかはともかく，コンセプチュアリストたちの実践が，ソ連崩壊後にもソ連的と形容可能なものであった可能性は十分にある。コンセプチュアリストたちの在り方を決定的に規定する条件としてソ連体制を理解するならば，彼らはそうした暴力的な自己形成に対する応答を長らく試み続けてきたのだとも言えるだろう。コンセプチュアリストたちは，素材について，出来事について，そして自分自身についての説明を行おうと言葉を駆使する。だが，第 1 章で後述するカバコフが陥った言語化における五里霧中のように，その説明は捉えどころがなく，絶えず滑り去っていってしまう類のものである。彼らはまるで，自分自身と格闘しているかのようだ。こうした自分たちの世界についての不安定な語りこそがコンセプチュアリズムを形作ってきたものであるとすれば，ソ連崩壊後にはなおさら自身についての語りが活発化したであろうことは容易に想像しうる。彼らがいかなる形で自己を表象してきたのかについて検討を重ねるうえでは，ジュディス・バトラーの『自分自身を説明すること』を参照することで，コンセプチュアリストたちの営みのパフォーマティブな側面に目を向けることが可能になるだろう。

> 結局のところ，呼びかけられることなしには誰も生き延びることはできないのであり，呼びかけられ，何らかの物語を与えられ，物語の言説的世界に参入させられることで言語のなかに創始されることなしには，誰も生き延びて自分の物語を語ることはないのである。言語が課され，何らかのかたちで情動を分節するような関係の網目を言語が生み出した後にのみ，ただ事後的にのみ，人は言語のなかに自分の道を見出すことができる。人は呼びかけられ，その結果として呼びかける何らかの方法を学ぶような幼児，子供として，コミュニケーション環境に参入する。この関係性の初期パターンは，いかに自分を説明しようとも，そこに不透明性として現れる。
>
> […] 私の説明が始まるとき，言語とともに何かがなされている。それは決まって，対話的，亡霊的，負荷的，説得的で戦略的なものだ。言語は真理を伝えるものかもしれないが，それが可能なのは――もし可能なら――言語の関係的次元を行使することによってのみである。[29]

バトラーの記述は，コンセプチュアリストたちの言説と無関係ではなく，後期ソ連文化を読み解くうえで示唆を与えてくれるものである。ソヴィエト・イデオロギーは，ソ連人にとってまさしく自らに対して呼びかけを行う「物語の言説的世界」となっていただろう。望むと望まざるとに関わらず，ソヴィエト的主体はこの物語によって分節されている。異論派の

---

[29] ジュディス・バトラー（佐藤嘉幸＋志満知子訳）『自分自身を説明すること：倫理的暴力の批判』月曜社，2008 年，115-116 頁。

ように明確な対立項として自らを認める場合だけでなく，モスクワ・コンセプチュアリズムのように一見すると権力との関係が見えにくい場合でも，この事実は変わらなかったに違いない。問題は，彼らの創造的営みの可能性を担保するものであった関係性が，同時に自分たちの主体の限界を規定するものでもあったということだ。そのことに対する自認はとりわけ時間の経過とともに育まれていき，彼らが自分自身を表象するにあたって影響を及ぼしたことだろう。以下に続く本論では，言説と行為の連続体としてのアクションを分析することで，いかなる自己形成が行われてきたのかを探っていきたい。

改めて先行研究との関係を整理してから本論に進みたい。従来の研究では，ソ連期とポストソ連期に跨る集団行為の営みの連動性が十全に捉えられていなかった。たしかに 2 つの時代において彼らを取り囲む状況は大きく変化したが，そこから生じた変化を過度に強調すると，ポストソ連期におけるソ連に対する問題意識を見落としてしまうことになる。彼らの試行錯誤はソ連の生活と切っても切れないものであり，その状況はソ連という環境それ自体が崩壊してからも続いてきたと考えられる。この点について検討し，ポストソ連期の活動をソ連的な問題意識との連関という観点から捉え直すことが，本論文の目的となる。これにより，両時代を対比する先行研究（エシャヌ）を異なる視点から補うと同時に，ソ連期の活動の性格について考察したいくつかの先行研究の射程の拡大に貢献することができるだろう。

本論の構成は以下の通りである。第 1 部では，ソ連非公式芸術の水脈を集団行為以前まで遡りつつ，コンセプチュアリストたちの問題意識がソ連という環境によって培われたものであることを可視化する。ここで見出されるのは，ユルチャクの議論とも関係する，外部にまつわる思考である。第 1 部ではとりわけ制作の素材となるモノに対する姿勢に注目し，モノとの対峙のプロセスから外部性の問いが生まれてきた可能性を指摘する。ここでは紙との接触や呼吸行為など，彼らが過ごしてきた日常生活と結び付いた営みに焦点を当てる。

第 2 部ではこうした外部性についての検討を，コンセプチュアリストたちの周囲にある環境にまで対象を広げながら進めていく。第 2 部が論じるのは風景や宇宙等，彼らを取り巻くソ連的な環境に対するアプローチである。ここでは，ソ連イデオロギーが規定する構図の外側へと踏み出すべく，彼らのアクションが行われてきたのではないかと問うことになる。加えて第 2 部ではポストソ連期の営みも分析の対象とし，ソ連時代に構築された問題意識がポストソ連期にも残存していることを確認する。

第 3 部では，第 2 部において展開したポストソ連期における残存という議論を継続しつつ，彼ら自身がいかに自分たち自身を見つめてきたのか明らかにする。分析の対象としては，コンセプチュアリストたちが作り上げたキャラクターの美学やモナストゥイルスキーの日記を俎上に載せる。こうした自己観察の営みの果てに，ポストソ連期の彼らの活動に喪の側面が生まれてきたのではないかと問いかけることが，第 3 部の課題である。ここではソ連期とポストソ連期が連動しているというだけでなく，その接続がある種の困難さを生み出すものでもあり，自らの過去の扱い方を模索するモナストゥイルスキーの姿が浮かび上がる

ことだろう。これらの分析を通して，ソ連期からポストソ連期に至るモナストゥイルスキーと集団行為の軌跡を明らかにしていきたい。

第 1 部：モノとの関係を結び直す

集団行為のアクションには，多くの場合，何らかのモノが登場する。しばしば用いられるのは封筒やボビンといった日用品であり，スローガン等の巨大な布地が野原に持ち込まれることもあった。モスクワ・コンセプチュアリズムは思弁的で，形而上学的な戯れに耽った集団だったとされることもあるが，そうした指摘はこれらのモノとの絡み合いに注意を払っていない。実際には，コンセプチュアリストたちは目の前のモノとの関係を郊外において再構築するそのプロセスの中から，思弁的な側面を発達させてきたと考えられる。そこで第 1 部では集団行為，そしてモスクワ・コンセプチュアリズムにおけるモノの重要性を指摘した上で，そこから彼らの言説が立ち上がってくる様を追う。第 1 部は，章を追うごとに年代が徐々に進んでいく構成を取っている。すなわち第 1 章ではモスクワ・コンセプチュアリズムの起源を辿り，モノと言説の交錯という性質の端緒がより上の世代の画家との関係性の中から開かれた可能性を指摘する。第 2 章はそれを受けて，紙／紙面というより具体的なレベルでモノと言説の相互作用を確認する。カバコフがアルバム作品を手掛け，作品やそれに付随する媒体に文章を大量に書き込んできたことはよく知られているが，当然ながら他のコンセプチュアリストたちも紙という素材を重要視してきた。第 2 章ではこうした画家や詩人たちの紙に対する取り組みの行き着く先に，集団行為のアクションと理論を位置付けるものである。結論を先取りして言えば，第 2 章で扱う紙という物体の背後には，コンセプチュアリズムの背景となるソ連世界の現実が透けて見えることだろう。そして第 3 章では，呼吸という行為に焦点を当てて集団行為におけるコンセプチュアリストとモノとの関係を検討する。そうすることによって，モノとの関係がまさにソ連という環境と不可分のものであり，彼らが野外で構築しようとしてきたのがオルタナティブな対物関係であったことが可視化されるはずだ。

第１章　ファヴォルスキーの影響圏としてのモスクワ・コンセプチュアリズム

1-1.「おじ様」の影響

本章では，20 世紀後半のソ連非公式芸術，とりわけモスクワ・コンセプチュアリズムの第一世代に対するウラジーミル・ファヴォルスキー[30]（1886-1964）の影響を論じる。言うまでもなく，ファヴォルスキーは公的に活躍した画家であり，彼自身が明確に社会主義リアリズムの規範から著しく逸脱する絵画を制作していたわけではない。とはいえ，彼の影響力が非公式の領野にも及んでいたことは看過しがたい事実である。教師として非常に尊敬されていたファヴォルスキーは，後にコンセプチュアリズムの祖とみなされるようになる 3 人の画家，すなわちカバコフ，エリク・ブラートフ（1933-），オレグ・ヴァシーリエフ（1931-2013）にとっても教師のような存在であった。美術批評家のエカテリーナ・ジョーゴチは，ファヴォルスキーの私的なつながりを以下のように取り上げている。

> 第二次世界大戦の後には，集団主義的なソヴィエト芸術が結局のところ全面的なものにはならなかったことが明らかになったが，そのシステムにおいてそれが意味したのは全面的な敗北に他ならなかった。私的な形式で存在する芸術が，その根絶不可能性を示したのだ。それらに関係しているのは，古い私有のスタジオ（何よりもまず，ファリクとファヴォルスキーのもの）や，この頃には公的な美術館から放逐されていたが，20 世紀初頭のアヴァンギャルドを見ることが可能であった，コレクターたちのサロンやある種の家の中の美術館（ゲオルギー・コスタキのサロン）などである。[31]

実際に多くの画家たちが，ファヴォルスキーやロベルト・ファリク（1886-1958）との交流を通してアヴァンギャルドの伝統に触れることになったことは，他の文献でも指摘されている[32]。ファヴォルスキーは公的機関で教鞭をとっていたが，私的空間においては自由な交流の場を提供していたのである。すなわち，多種多様な画家たちが混在する私的空間の一部として，ファヴォルスキーとコンセプチュアリストたちの交流は位置付けられる。ファヴォルスキーの公的な遺産としてはいわゆるコンポジションの理論や挿絵画家としての功績があり，それは後の世代の画家たちにとってある種の綱領となったわけだが，プライベートな師弟関係においてはそれとはいささか異なった形の痕跡が浮かび上がってくるのではないか。こうした観点から，しばしばファヴォルスキーに言及するにも関わらず影響関係が明確でないカバコフ，ブラートフ，ヴァシーリエフの 3 人組とファヴォルスキーの関係性に光

---

[30] ウラジーミル・ファヴォルスキーは，ソ連美術界において公的に活躍しつつ非公式画家たちとの接点もあった長老的な存在。

[31] *Деготь Е. Ю*. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 154.

[32] *Аймермахер К.* От единства к многообразию: Разыскания в области "другого" искусства 1950-х - 1980-х годов. М., 2004. С. 78.

を当てることが本章の目指すところである。

この 3 人組とファヴォルスキーの接し方には，トルコの作家オルハン・パムクの代表作『わたしの名は赤』を想起させるものがある。『わたしの名は赤』の中心的モチーフとなっているのは，オスマン帝国下における細密画の伝統である。作中では，「おじ様」と呼ばれる人物が伝統的技法ではなくヴェネツィア風のやり方で描かれた挿絵の入った革新的な書物を秘密裏に制作しようとし，彼のもとに高名な細密画師や主人公が足繁く通っている。細密画師たちが公の細密画工房を使わず，「おじ様」の邸宅で作業を行うのは，当然ヴェネツィア風の画法が規範に抵触するからである。主人公は「おじ様」から，この書物の挿絵にふさわしい文言を執筆するよう依頼される。

話の続きはこの現代の千夜一夜物語を実際に読んでいただくとして，筆者が主張したいのは，この「おじ様」の邸宅のような場所としてファヴォルスキーのアトリエが機能していたのではないか，という視点である。ただしそれは，ジョーゴチが教科書的に示して見せるほど単純に，社会主義リアリズムに対するアンチテーゼとしての私的空間とは言い切れない可能性はある。というのも，公的空間からの逸脱として彼のアトリエが組織されていたというよりは，公式／非公式問わず様々な画家たちが彼のもとを訪れる中で，次第に非公式芸術，というよりもコンセプチュアリズムの兆しが生じていったと考えられるからである。

本章の議論を先取りして言えば，この兆しとは言葉の兆しであり，発話の兆しである。この兆候をファヴォルスキーとの師弟関係の内に探るのには，以下に述べる背景がある。まず，モスクワ・コンセプチュアリズムの主要な特徴は，芸術と言葉が分かちがたく結びついており，造形芸術や言語芸術といった枠組みに収まらないジャンル混交的な営為を行ってきた点にある。ボブリンスカヤは，コンセプチュアリズムにおいてジャンルの境界があまりにも曖昧であるため，彼らの作品は文学作品として読めるほどであるといい[33]，オベリウなどの文学作品との比較を行っている。エヴゲーニー・バラバーノフもまたコンセプチュアリズムの特質としてテクストの重視を挙げているが，彼が言及するコンセプチュアリズムにおけるテクスト性は「詩，小説，物語，そして（しばしばソ連の大衆文化のプロトタイプを模倣した）回想，またそれらと並んで理論に基づいた判断，エッセー，論文，コメンタリー，『研究』，報告書，説明書，対談，議論を一字一句そのままに記録したもの，手紙，批評を含む」[34]ものであり，多種多様な言説が念頭に置かれている。このようなテクスト性を分析するにあたっては，文学作品だけを源泉として想定するわけにはいかない。より広い観点から見れば，こうした言葉に対する強い関心はソ連という環境そのものが生んだとも言えれば，同時代の西洋の現代美術や東洋思想の摂取によるものであるとも考えられる[35]。とはいえ文学の

---

[33] *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М., 1994. С. 20.

[34] Yevgeny Barabanov, “Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine,” in Alla Rosenfeld, ed., *Moscow Conceptualism in Context* (Munich: Prestel, and New Brunswick: Zimmerli Art Museum, 2011), p. 63.

[35] ソ連という環境に焦点を合わせるのであれば，スローガンやコムナルカでの会話などが

文脈ならびに日常生活や外国からの影響の一方で，とりわけ本章で検討するコンセプチュアリズム第一世代があくまでも画家として出発していることを踏まえれば，ソ連における美術の文脈から発生した言葉の流れを追うことも無駄にはならないはずだ。ジョーゴチの引用でも語られているように，ファヴォルスキーはアヴァンギャルドの時代への扉であった。だが彼は単なる伝達者ではなく，その語り自体にも弟子たちを刺激する力があったのではないか。換言すれば，理論ではなく身振りとしてのファヴォルスキーの言葉に晒されたことが，コンセプチュアリズムにおける言葉の土壌となった可能性がある。このように，内からの言葉（ソ連の日常生活）や外からの言葉（海外文化），そして文学的な起源を持つ言葉だけでなく，ファヴォルスキーという教師からの言葉もまたコンセプチュアリズムの原動力として想定できるのではないか。本章ではこの仮説を，カバコフ，ブラートフ，ヴァシーリエフというコンセプチュアリズム第一世代の画家たちのテクストから検討していく。

1-2. ブラートフの驚嘆

> 2 人の人物が私のプロとしての，そして単に人間としての意識の形成に決定的な影響を与えた。ロベルト・ファリクとウラジーミル・アンドレーヴィチ・ファヴォルスキーである[36]。

ブラートフはファヴォルスキーについての回想集で，ファヴォルスキーが自身の存在を根幹から規定する教師であったと述べている。ブラートフがファヴォルスキーから受け取った教えは，彼の言葉によれば，3 つの段階に分かれている。ひとつ目は，総体としての芸術の理解。2 つ目は，この総体における自身の位置の理解。そして 3 つ目は，自らのプロとしての責任を理解することである[37]。彼とヴァシーリエフは，スリコフ芸術学校を卒業した後，自分たちがそれまで教わってきたことを信じられず，本当の芸術を知っている「3 人の

コンセプチュアリズムの土壌のひとつとして考えられる。たとえばカバコフは台所で起きるような会話を，ブラートフは「ソ連共産党に栄光あれ！」といったフレーズを画面に描き込んだ。この場合，先駆的あるいは同時代的な運動として，ソ連イデオロギーを遊戯的に扱ってきたソッツ・アートが想定されるだろう。外国文化について言えば，とりわけカバコフ達より後の世代のコンセプチュアリストたちは，ジョセフ・コスース，ジョン・ケージ，ハイデガー，禅などについての知識があった。とりわけコスースなどのコンセプチュアル・アートの方法は，コンセプチュアリストたちが言葉を芸術に関与させる際の身振りに影響を及ぼしたことだろう。

[36] *Булатов. Э.В.* О В.А. Фаворском // В.А. Фаворский: Воспоминания о художнике / Под ред. Г.А. Загянской и Е.С. Левитана. М., 1990. С. 249.

[37] Там же.

F」，すなわちファリク，ファヴォルスキー，フォンヴィージン（アルトゥール・フォンヴィージン，1882-1973）のもとを訪ねたという[38]。このようにしてファヴォルスキーと初めて面会したブラートフの第一の感想は，芸術は理解不可能なものではなく理解可能だという驚きであった[39]。このエピソードから思い起こされるのは，ユルチャクが報告した，レーニンを描いてしまった子供たちである[40]。彼らは絵を描く授業の際に，レーニンを描いてしまったことで不意にソ連の記号システムの根幹的原理に触れることになった。すなわち，レーニンは歪めてはならず，それゆえ軽々しく描いてはいけないのである。彼らにとってこの出来事は不可解なものであったが，おそらくは同種の不可解さへの順応が，スリコフ芸術学校でも求められていたはずだ。ブラートフとヴァシーリエフは，規範を教えられてはいたが，それによって芸術を理解することはなく，自ら別の道を模索するに至ったのである。

興味深いのは，「突然分かったのは，全ては理解でき，全ては知ることができる。ただ質問すればいい。だが，質問する能力が必要だ。なぜなら，ウラジーミル・アンドレーヴィチは常にあらゆる質問に，全くの真剣さでもって非常に愚かな質問にも答えてくれるが，質問されたこと以上のことは述べないからだ」[41]というように，ブラートフが知ったものの中に質問の効用が含まれていることである。ここには，教師の言葉を理解しないままの鵜呑みではなく，質問を介した相互作用が認められる。この教育法が，コンセプチュアリズムの生成に方向性を与えた可能性は十分にある。そこで，以下ではファヴォルスキーの答弁に少しばかり注目してみよう。

ブラートフはもちろん具体的な絵画の作法についてファヴォルスキーから教えを受けたのだが，それにもまして，彼が強調するのは絵画についての頭の働かせ方であり，質問の仕方であり，議論の仕方である。だが，ファヴォルスキーとの対話において，教師と弟子は対等な立場で議論を繰り広げるわけではなかった。ここで師としてのファヴォルスキーは，あたかもユルチャクが指摘したソ連的記号世界における「主人のシニフィアン」[42]のように，ただ 1 人絶対的な正解を参照しているように見える。問題となるのは，議論の過程である。ブラートフは以下のように回想する。

> これらの結果や結論は，それらがどれだけ予想外のものだとしても，それと同じ程度に明白かつ美しいものであり，私たちにとって議論の余地のないものであった。一方，議論の歩みそれ自体は，しばしばはっきりしない，不可解なものに思われた。もっとも，結論自体が疑われることはなく，その真正さはその鮮明さから明らかであったが。結論

[38] Там же.
[39] Там же.
[40] ユルチャク『最後のソ連世代』113-114 頁。
[41] *Булатов.* О В.А. Фаворском. С. 250.
[42] ユルチャク『最後のソ連世代』114 頁。

が即座に我々の仄暗い精神における何かを照らし出したのである。[43]

この個所を読むと，ブラートフやヴァシーリエフによる質問がどれほど主体的に機能していたのか，疑問が生じてくる。すなわち，ファヴォルスキーが教師という立ち位置から，彼だけが主張することのできる正しさを提供していたのではないか，ということである。ただ実際には，こうした絶対的な立場にありつつも，ファヴォルスキーはブラートフの質問を愚かなものとして否定しなかった（ブラートフは，どれだけ簡単に彼が自分たちの愚かさを嘲笑できたことだろう，と述べている[44]）。だが，師が自分たちと同等の立場まで降下し，どんな質問にでも答えてくれるということが，かえってその絶対性を強化していたことも考えられる。そういった構図においては，言葉の内容それ自体というよりも，逆らい難い絶対者が自分たちと語り合うことそれ自体に神秘的な効果が生まれ得たことだろう。ブラートフはこの状況を以下のように描写している。

> これは詩的な言葉ではないか？
> 彼の言葉は今でも私を震撼させるし，当時はただただ陶酔していた。本当の詩のように。ファヴォルスキーの言葉は，この詩的な形象性を驚くほど簡潔かつ自然に，巨大な意味の容量と結びつけていた。このことが彼の言葉に，特別な重要性と，反駁しがたさを与えていた。この言葉のもとから逃れるのは，不可能なように思えた。とにかく，どうやったらその言葉と議論できるのか，見当もつかなかった。[45]

直接の弟子であるブラートフだけでなく，同じ世代の非公式画家であり，コンセプチュアリズムの祖の 1 人であるヴィクトル・ピヴォヴァロフ（1937-）もまた，ファヴォルスキーの言葉が行き着いた先について以下のような記述を残している。

> ファヴォルスキーは芸術の理論と実践の内に，彼が実に独創的なやり方で作り上げた空間の概念を導入した。彼は我慢強く詳細にわたって，紙と絵画の空間，文字とイラストの空間，線と斑点そして黒と白の空間についての理論を練り上げた。ファヴォルスキーが作り上げた空間概念は次第に，彼の無数の弟子たちの努力によって，独特の職業上の呪文のような，ファヴォルスキー本人には縁遠い絶対的に神聖で魔術的な意味を獲得するようになった。[46]

ピヴォヴァロフはここで，こうした聖性や魔術性を付与したのは彼の弟子たちであると

---

[43] *Булатов.* О В.А. Фаворском. С. 250.
[44] Там же.
[45] Там же. С. 251.
[46] *Пивоваров В.Д.* О любви слова и изображения. М., 2004. С. 9-10.

述べているが，ファヴォルスキーの言葉の内にその素地があったことは上記のブラートフの回想からも明白である。当然，ブラートフが語っているのはファヴォルスキーが口頭で語った言葉の魔術性である一方，ピヴォヴァロフはファヴォルスキーの理論の神聖化について記述しているという違いはある。だが，詩のように広範な意味を含み得る彼の語り口こそが，弟子たちによるある種の呪文化を準備したのではないだろうか。この観点からすればブラートフもまた，ファヴォルスキーの言葉を呪文化するのに一役買ったと考えることもできるだろう。

ファヴォルスキーの言葉がどれほど決定的な影響力を持っていたかは，「ファヴォルスキーについての夢」と題されたブラートフの別のテクストから窺い知ることができる。ブラートフは，1980 年代初頭，1980 年代中頃から後半にかけて，そして 2006 年の 3 回にわたってファヴォルスキーの夢を見たという。この 3 つの夢が我々の関心を引くのは，それらがすべてファヴォルスキーの言葉に関係しているからだ。この文章は 1997 年に書かれた第一の夢と第二の夢に関する部分と，2007 年に書かれた第三の夢についての部分から成り立っている。

第一の夢と第二の夢は，ブラートフのファヴォルスキーの言葉に対する態度を表している。第一の夢でブラートフは病気になったファヴォルスキーを見舞い，芸術上の悩み事について彼に相談し，ファヴォルスキーはブラートフの間違いを見事に指摘する。その結果ブラートフは目からうろこが落ちたような気持ちになるのだが，夢から覚めてみると彼の言葉が思い出せないことに気付く。すなわち，第一の夢はファヴォルスキーの言葉の喪失を表現している。第二の夢では，ブラートフ夫妻とファヴォルスキー夫妻が（実際にはブラートフはファヴォルスキーの妻を見たことがないにもかかわらず）談笑している。画家たちはファヴォルスキーのアトリエに移動しようとするが，アトリエの扉が開かれようとするその時，ファヴォルスキーは「厳格な試験官のような声」[47]で，自分が最後に言ったことを覚えているかと確認する。そこでブラートフは目を覚ます。つまるところ第一の夢と第二の夢は連動しており，第一の夢において忘却されたファヴォルスキーの言葉が，強迫観念のように第二の夢において回帰している。

これに対して第三の夢は，少し毛色が異なる。ブラートフは夢の内容に入る前に，ひとつの絵画において 2 つのタイプの空間を結合させることは不可能であるというファヴォルスキーの言葉に長らく抗おうとしてきたと前置きをしている[48]。この命題の帰結については後述するが，逆らおうとしてきたファヴォルスキーの言葉が自身の道を規定していたことに気付いたことが，第三の夢へとつながっていく。すなわち，第三の夢はファヴォルスキーの言葉の影響力そのものについて物語るものだ。この夢において，ふたたびブラートフはファヴォルスキーと対面するが，そこで彼は上記の命題が自身の創作を方向付けてきたことを告白する。すると夢の中のファヴォルスキーは「これだから気を付けて発言しないといけな

[47] *Булатов Э.В.* Горизонт. Вологда, 2013. С. 254.
[48] Там же. С. 255-256.

い。言葉は非常に危険なものになりうる」[49]と述べ，そこで夢が終わる。

3 回にわたって夢見るほどに，ブラートフにとってファヴォルスキーの言葉は強烈な存在感を持っていたことがわかる。そして，夢の中のファヴォルスキーをして危険であると語らしめるほどに，その言葉の魔術的権威性は強く意識されていたのである。

ファヴォルスキーはブラートフに盲目的でなく絵画を理解する方法を教えたが，その伝授の方法は，ある意味では非対称的・権威的なものであったのだろう。とはいえもちろん，同じような型を利用していたからといって，必ずしも同じものが出来上がってくるとは限らない。むしろ，この魔力的な言葉を媒介にして，社会主義リアリズムの解体が試みられた可能性は十分にある。

第三の夢の端緒となった，ファヴォルスキーが述べた不可能性の話に戻ろう。そこで問題になっていたのは，いわば遠近法的手法と逆遠近法的手法の反目である。すなわちそれは，鑑賞者の視点から絵画の奥へと向かう運動と絵画の奥から鑑賞者の側へと向かってくる運動の双方をひとつの絵画で表現することは不可能であり，どうしても「2 つの相反する空間における 2 つの絵画」[50]になってしまうということだった。換言すれば，ファヴォルスキーはひとつの絵画において 2 つの空間を結びつけることを不可能だと考え，そういった方向性の絵画の探求を（ブラートフにならって言えば）「禁止」[51]したのだ。だがブラートフの探求は，まさにこの不可能性を言葉によって乗り越えようとするものだった。彼は「ここで不可欠に思われたのが言葉である」[52]あるいは「ここで助けにやってくるのが言葉である」[53]と述べている。すなわちブラートフの作品に特有の言葉は，それが観客に語りかけてくるという意味において画面から迫ってくると同時に，画面においてはまた別の動きを担いうる。たとえば彼の代表作《私は行く》（1975）において「行く」という描かれた言葉は画面の奥へと向かっていくように見えるが，その意味内容は見る者の側へと伝達される。この形象と意味の別方向への同時的な運動の内に，ブラートフはファヴォルスキーのアポリアに対する回答を見出そうとしたのだ。

ファヴォルスキーの言葉によって啓蒙されたブラートフは，まさにそのファヴォルスキーの魔術的な言葉と格闘しつつ，作品の内に言葉を取り入れることに成功したと言える。ファヴォルスキーの言葉は，ブラートフの創作史の地盤を築き上げたのである。ヴァシーリエフもカバコフも，ブラートフほど明白にではないが，同様にファヴォルスキーの言葉を意識していたはずだ。次はヴァシーリエフの回想を検討してみよう。おそらくヴァシーリエフの視点からは，この魔術的な言葉も違って見えるはずだ。

---

[49] Там же. С. 257.
[50] Там же.
[51] Там же. С. 256.
[52] Там же. С. 65.
[53] Там же. С. 84.

1-3. ヴァシーリエフの名付け

ヴァシーリエフの回想は，かなりの程度まで，ブラートフのそれと重なる部分が多い。すなわち彼らがファヴォルスキーのもとへ通うようになる経緯，「3 人の F」，自由な空間としての絵画という理念等々について，ヴァシーリエフは物語っている。たとえば，彼はファヴォルスキーによって「モネを愛でるためにレヴィタンを罵倒する必要はなく，もし私がピカソを好んでいるとして，レーピンもまた悪くないものである」[54]ということ，すなわち，絵画は政治的正しさによって評価されるべきものではなく，客観的に空間として理解されるべきだということを学んだという。

このヴァシーリエフの回想のなかで特筆すべきは，彼もまた，ファヴォルスキーの魔術的な言葉について言及していることだろう。彼はファヴォルスキーのことを，すべてを説明できる者として形容する。

> そう。彼はすべてについて語り，説明することができる最初の人物であった。あなたが質問しうるのと同じ程度に，彼は必ずや答えてくれた。詳細に，穏やかに，焦ることなく。彼には好きなだけ質問しなおすことが出来た。[55]

この発言の後インタビュアーは，本当にファヴォルスキーはすべてを説明することが出来たのかと聞き返す。するとヴァシーリエフは，ファヴォルスキーが全能の説明者であるというよりも，説明を引き出す能力を持っている人物であることを明かす。

> すべてを説明する必要があるわけではない。ただ何らかの諸原則，たとえばなぜ突然これがうまくいかないのかといったことについては，説明することができる。なぜうまくいかないのか？どこが問題なのか検討し，答えを見出すことができる。すぐにはどうにもならなくとも，次第に結果が出るだろう。[56]

これらの 2 つの引用からすでに明らかなのは，ファヴォルスキーの説明それ自体が重要なのではなく，弟子たちによる質問を介してそれが引き出されるプロセスが肝要なのだということである。ブラートフが指摘していたように，ファヴォルスキーは「巨大な意味の容量」を準備していたのだ。では，ブラートフが述べていた，議論の結論が不明瞭な過程を照らし出すというプロセスを，この「意味」の問題と結びつけることはできるだろうか。おそらくは，言葉による表現自体が，ある種の脱出口としてイメージされていたのではないか。

---

[54] *Шендерович В.А.* В студии Олег Васильев. [https://www.svoboda.org/a/24203639.html]（2020/10/17 閲覧）

[55] Там же.

[56] Там же.

作りたいものを言葉で呼び表す試み，つまりこの自分のメモは，そもそも，すでにあなたにお話しした，すべてが手から逃れ落ちてしまった危機的状態からの出口として始まったということが言いたいのです。このエピソードは白海のアンゼル島で起きました。私はエリクと 2 人でそこに行き，私の記憶によれば，秋の 2 か月を過ごしたのです。

実を言えば，私はどうしてか，作りたいものを言葉で呼び表さなくてはならないと自分に課題を課したのです。絶対に誰にもわからない言葉で構わず，そのことによってその言葉は私のためだけにあるものになる，そうすればその時には……。そして実際に，こうした試みで 2 週間ほどが過ぎ，多分，「韻律とリズム」といったようなことを述べました。何かしらこの類のものです。もちろんその背後に横たわっていたのはファヴォルスキーでした。いや違う……「律動と呼吸」でしたが，その背後にはファヴォルスキーが，「韻律とリズム」がもちろん横たわっていたわけです。

当時私は理解していませんでしたが，そこで私ははじめて，自分の作品だと思える作品を作ったのでした。[57]

ヴァシーリエフはブラートフとは違い，彼が画面上に言葉を描き込むようになるのはかなり後になってのことである。とはいえ，作品の不可欠な構成要素としての言葉というコンセプチュアリズム的な契機は，すでにこのヴァシーリエフのアンゼル島での体験に宿っていたとも考えられる。自らの言葉で作品を物語らなければ，ヴァシーリエフはそれを自分のものと感じられなかったのだから，語りの重要性は計り知れない。ヴァシーリエフはファヴォルスキーがこの体験の背後にいると述べているが，この発言は「韻律とリズム」といった理念だけでなく，自らの言葉で説明する力の継承をも指していると理解していいだろう。このエピソードは，禅の修行のようである。誰にも理解されないかもしれないが，ある種の魔術的な力を持ち，自分のものである言葉。芸術について語りながら，そうした謎めいた言葉が弟子に叩き込まれる。自らが描くものについて自らが語ること，すなわち自らの手による作品の言語化への欲求を，ヴァシーリエフはファヴォルスキーから受け継いだのである。ブラートフがファヴォルスキーの言葉に感嘆し，時には抵抗し，自らの作品に言葉を導入したのに対し，ヴァシーリエフの場合はむしろ彼独自の創作が開始されるまさにその瞬間に，ファヴォルスキー的な言葉によって自らの芸術を表現しなければならなかったのである。

ヴァシーリエフは後年，作品についての注釈を試みながら，こうした名づけの契機について再び言及している。

[57] Там же.

私の言葉たちと記憶と多少とも結びついているそれらの独特な空間についての若干の言葉。

名づけられることを願い，名前を要求しているものに名前を与えようとするとき，他者の詩句が記憶のなかに蘇ってくる。

どこかで，すでに他者の声とつながりながら存在しているものを思い出すかのように，私は言葉を口にする。より完全な存在である他者の生きた抑揚による正当化。

これは，言葉に必須の信頼が私に生まれるための条件である。[58]

ヴァシーリエフが念頭においているのは，当然ながら他者一般のことだろう。しかし，名づけの試みの際にそれを正当化する，より完全な存在としての他者をヴァシーリエフが語るとき，そこにはファヴォルスキーの姿が見え隠れする。あるいは，芸術を語る際に必要とされる他者のイメージの形成自体に，創作初期の師としてのファヴォルスキーの言葉が影響を及ぼしたと考えることもできるかもしれない。

1-4. カバコフの転回

3 人組の最後の 1 人，カバコフについてはどうだろうか。当然のことのように，カバコフについてもファヴォルスキーへの傾倒を指摘する声は存在する[59]。ただし，ファヴォルスキーの弟子はブラートフという見解が多くを占め，カバコフについてはファリクとの関係に言及が及ぶことが多いようだ。実際，彼の自伝を読み込んでみても，ファヴォルスキーについてはほぼ触れられることはなく，代わりにファリクは冒頭から重要人物として登場する。ファリクからの影響は，彼の記述に従えば，絵画と意味の結合についての示唆であったようだ。それは，絵画における意味の欠如及び過剰な意味という，2 つの極へ向かう志向性として現れる。ファリクと出会い，彼のアトリエに通っていた時期についての回想で，カバコフはこう述べる。

カンバスの力強く，謎めいた〈絵画性〉が，つまりカンバスに描かれている，まずく窮屈に構成されていたそもそも〈目立ちようもない〉対象や人物たち，要するに〈モデル〉たちがみすぼらしく何も意味していないような状態にいるということが，当時，私をひどく興奮させた。[60]

---

[58] オレグ・ヴァシーリエフ「周囲との接触領域における記憶：絵画空間についてのいまだ書かれていない論文への序文」イリヤ・カバコフ（鴻英良訳）『イリヤ・カバコフ自伝：60 年代—70 年代，非公式の芸術』みすず書房，2007 年，375 頁。

[59] *Ковалев А.А.* Непрозрачные окна Ивана Чуйкова. [http://www.guelman.ru/culture/reviews/2001-12-07/Kovalev291101/]（2020/10/17 閲覧）

[60] カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』11 頁。

一方彼は，ファリクと出会った 57 年の自身の絵画について「すべてが光をかすかに放つ〈ファリク的な〉たそがれ時の霞のなかに沈み込んでいる」[61]「すべてが深い思索と形而上学に満ち，すべてが意味に満たされている」[62]と語っている。すなわち，彼がファリクについて言及する際に焦点が当てられているのは，絵画の画面と意味がいかにして関係しているのかという問題なのである。これはある意味で，画家にとって中心的にならざるを得ないテーマだろう。ファリクに対する饒舌さとは異なって，カバコフがファヴォルスキーに対してあまり言及しない一因もそこにあるのかもしれない。換言すれば筆者が問いかけたいのは，ファヴォルスキーの痕跡は（ファリクのような）絵画の中心から離れた領域，すなわち画面の外にあるのではないかということである。

そこで以下では 2 つの観点から，カバコフとファヴォルスキーの接点を探ってみよう。まず指摘可能なのは，枠に対する考え方の継承である。すなわちこれは，絵画を構成する枠への書き込みという手法がファヴォルスキーからコンセプチュアリズムの始祖たちに受け継がれた可能性である。パーヴェル・ゲラシメンコによれば，カバコフ，ブラートフ，ヴァシーリエフの 3 人はこの問題を共有しており，加えてそこにはファヴォルスキーの名前が出てくる。

> 「周辺への描き込み」は，カバコフのアルバムに特徴的な主要な性質のひとつである。枠のコンポジションは，ファヴォルスキーからの影響をカバコフよりも強く受けたブラートフとヴァシーリエフの挿絵でも同様に使われている。枠および装飾模様に描き加えられた図は間違いなく，より以前の他の画家の場合にも装飾の一要素として存在したが，カバコフははじめて「紙の裏に」位置する空間と紙の空間という 2 つの出会いを演出したのである。[63]

カバコフの典型的な手法であるこうした「周辺への描き込み」[64]，「枠の外」の空間の使用

---

61 同上，13 頁。

62 同上。

63 *Герасименко П.* Двойная жизнь концептуалиста. [http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1958-dvojnaja_zhiznj_konceptualista/1/?action=register]（2020/10/17 閲覧）

64 この言葉は，ポストソ連思想の一角を占めた哲学グループ「余白の哲学」を想起させる。当然のことながら本章が論じている初期コンセプチュアリズムとは時代が異なり，余白という言葉の狭い意味に限れば絵画と哲学で扱う具体的な問題も異なるが，それまでの枠組みから抜け落ちてきた「余白」に注目するマージナリズムの観点からは共通する部分があると言える。とりわけこのグループの思想家のひとりであるミハイル・ルィクリン（1948-）はコンセプチュアリズムの芸術家たちと親交があり，いくつかのアクションに参

は, 挿絵画家の先達であるコナシェーヴィチ（ウラジーミル・コナシェーヴィチ, 1888-1963）などによる絵本のイラストから学んだ部分も多かっただろう。しかし，ファヴォルスキーもまた先駆者のひとりとして名を挙げるに値する。少し長くなるが, 以下のピヴォヴァロフの記述を参照するとファヴォルスキーが枠の問題系に深く関わっていたことが明確になる。

> 画家が紙の上に枠を描き，その内部にも描画をするとき，そこには全くもって特別な空間が現れる。枠というのはモスクワ・コンセプチュアリズムにとって非常に特徴的な要素である。
>
> [...]
>
> ファヴォルスキーが教えたのは――ブラートフとヴァシーリエフがそれに応えてさらに発展させた――，枠の中には対角線上に枠の端々を結び付けたり水平・垂直の軸に従って動いたりする特別な力線やエネルギーの流れが生じるということである。
>
> [...]
>
> これらのファヴォルスキーの教訓は，明らかにヴァシーリエフの挿絵と絵画に見て取ることができる。
>
> カバコフもほとんど常に枠の内部に絵を描いていたが，そこに力線やエネルギーの流れに対する関心を見出すことは難しい。彼が興味を示したのは，ファヴォルスキーの理論の形而上学的なアスペクトである。紙は彼にとって，何よりもまず白いものであった。この白いものは, 三位一体となって登場しうる。すなわち平面として, 空間として, そして光としての白いものである。カバコフは 3 つのカテゴリーすべてを用いたが，彼にとって主要なものは白の最後の意味だった。カバコフのもとでそれは，空虚へと，そこですべてが溶解する絶対的な無の側へと渡っていく無限の光という特質をますます獲得していった。[65]

ピヴォヴァロフが伝えようとしているのは，まずもって枠の問題系にファヴォルスキーが取り組み始めたこと，次にブラートフとヴァシーリエフがその理念を受け継いだこと，そ

加してきたほか，妻であるアンナ・アリチューク（1955-2008）と「枠」というグループを作って芸術活動も行っていた。なお,「枠」の活動を記録した文集は，90 年代にコンセプチュアリズムのプラットフォームとなっていた出版社・ギャラリーの「Obscuri Viri」から発行されている。

[65] *Пивоваров.* О любви слова и изображения. С. 30-31.

してカバコフがその形而上学的な側面を独自に展開させていったことである。こうしてみると，カバコフとファヴォルスキーの影響関係が見えにくいのは，ファヴォルスキーがあくまでも画面を構成する一要素としてとらえていた枠の問題をカバコフがより広範な形而上学的概念として展開させたからだと考えられる。ピヴォヴァロフも枠への描画はモスクワ・コンセプチュアリズムに特有の性質だと述べているが，カバコフによるこの展開を考慮に入れるならば，枠の哲学はモスクワ・コンセプチュアリズム全般を理解するうえで避けては通れないテーマとみなしうる[66]。こうした枠組みの土台となったのが，ファヴォルスキーの理論であった。

ファヴォルスキーとカバコフを近づける 2 つ目の点は，モノに対する態度である。当然これはこの 2 人に限った問題ではないが，画家としてはさしてファヴォルスキーから影響を受けなかったカバコフが，版画家としてファヴォルスキーが残した発言と共鳴する部分を持つことは興味深い事実である。まずはファヴォルスキーの見解を確認しよう。彼は絵画と版画という自らの 2 つの仕事の違いを強く意識しており，そこからそれぞれの芸術は自らのメディウムによって制限を受けると語る。たとえば絵画は多くの色を使うことができるが版画は白黒であり，そのために表現方法を工夫する必要がある[67]。そして，ファヴォルスキーがより好むのは，こうした制限の強いジャンルである。

> そういうわけで，すでに述べたようにどうしてか私を惹きつけるのは，手段に制限があり，場所に条件付けられる芸術なのである。たとえば壁画，本のイラスト，劇の上演，そして加工し難い材料。
>
> […]
>
> 事情が違うのは，石や木である。芸術家は石や木から苦労して像を切り出す。石はあたかも抵抗するかのようであり，容易に芸術家に従いはしない。その代わり，石や何かしら硬い材料の塊は，芸術家にそれが何を表したいのか伝え，助けてくれる。[68]

ファヴォルスキーは——少なくとも公的に出版されたこのテクストが示す限りにおいて

---

[66] カバコフ以降のコンセプチュアリストたちにおいても，枠というテーマはしばしば登場する。たとえば集団行為のアクション「スローガン 86」においては，彼らの文集である『郊外への旅』の序文が「対象-枠」であると規定されている。すなわちここでは，彼らがアクションを行った場所の風景を取り巻く枠組みとして，序文というテクストが機能すると考えられている。このことは，ファヴォルスキーやカバコフが枠に描き込みを始めたことと無縁ではないだろう。

[67] *Фаворский В.А.* В мире прекрасного. Рассказы художника-гравера. М., 1976. С. 27.

[68] Там же. С. 28-29.

――芸術家に従わない事物を肯定的に捉え，それを創作に取り込むことに成功している。カバコフもまた，こうした芸術家に従うことのない事物との直面を創作の根本に位置付けている。ただしカバコフの場合，彼の記述に楽観的なところは全くない。

> 最初の 3 つの〈絵画〉を作りはじめたときに私が直面した最初のものは，対象それ自体，つまり，その制作のプロセスのなかで生み出されてくる事物であった。紙片においては，その諸条件ゆえに存在しないが，私の外部に，私を無視するかたちで存在する物質のこの馬鹿げた，苦痛なほどに手強い〈除去不可能性〉とかかわらなければならなかった。もっとも興味深く重要で主要なことは，この発生しつつある《事物》に名前がなかったということだ。[69]

カバコフはファヴォルスキーと同じく事物の抵抗に遭い，そしてファヴォルスキーの公的な発言とは違って，その抵抗を制御することに困難さを覚えている。見逃すわけにいかないのは，カバコフがこの事物の抵抗の問題を，名前や説明と結び付けていることだ。ファヴォルスキーであれば，彼がいかにしてそれらの素材を加工したかについて――彼が実際に自身の著作で語っているように――滔々と語るだろう。カバコフも同様に，事物についての説明を加える。彼もまた，ブラートフがファヴォルスキーの説明する言葉に驚嘆したのと同程度には，何らかの答えを希求していたかのようである。事物についてのカバコフの記述は以下のように続いていく。

> 同時に，私にとって，これらの〈事物〉は，特別な心理的な経験の凝塊（かたまり）であった。私は自分がこの神秘と空虚に満たされた世界に押し込められ，押しつけられながら，まるで宙吊り状態で，言葉を口にすることもなく，ぎこちなく待たされているように感じていた。蓋の閉まらないトランクのように，すべてがこの世界に半分だけ突っ込まれているのだ。すべてが回答者のいない質問であり，すべては目に見えるが，そっぽを向きあっている，すべてが隣人ではない誰かに向けられている。そして，この〈何か〉を，そのなかにすべてが埋まっている，あるいはその上にすべてが設置されている，あるいは，その上に何かが塗られているこの〈何か〉を，私は描きたかった，いや，より正確にいえば，作りたかった。[70]

「回答者のいない質問」のような世界の中で，カバコフの事物と言葉は，やはり回答に至ることはない。むしろ，回答無き堂々巡りの条件として，事物はまさにそれがなりたいと望

---

[69] カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』29 頁。

[70] 同上，29-30 頁。

むものへの生成変化を繰り広げることになる。

> 私の〈絵画〉においては，いつも，主人公はこの事物なのである。そして，宙吊りにされた対象のすべてがただ馬鹿げた主題の連鎖を形成していくのであり，それゆえ直ちに「それでどうした」と聞きたくなるのである。それで事物がその馬鹿げた存在の形式においてふたたびモチーフを欠いた説明不可能なものだということが判明するのである。[71]

事物自体が望むように展開されていくこと。ファヴォルスキーにおいてもカバコフにおいても起こっている事態に変わりはないが，ファヴォルスキーが事物の声を聞き最終的には自らの理論に組み込んで語っているのに対して，カバコフは「それでどうした」と説明不可能性を露呈させる。まるで，ファヴォルスキーがカバコフの言う「回答者」であり，カバコフはそういった説明する能力を持たない者たちの世界における表現を模索しているかのようだ。

これまで述べてきたことを要約しよう。カバコフは，画面だけではなく枠の外やそれについて語る言葉も含めた芸術空間に対する意識をファヴォルスキーから受け継いだ可能性がある。また従来の絵画とは別のメディウムに対する関心という観点からも，彼と共鳴する部分があった。しかし事物とそれについての説明という点においては，カバコフはファヴォルスキーを裏返しにしたような姿勢で制作に取り組んでおり，このことがかえってカバコフの実験をファヴォルスキーの影響圏の内に位置付けることを可能にしている。

本章で検討してきたことから明らかなのは，ブラートフ，ヴァシーリエフ，カバコフというコンセプチュアリズム第一世代の画家たちにとって，ファヴォルスキーという教師の影響が絵画の技法はもちろんのこと，芸術における言葉に対する感度に関わっていたことである。このことは――とりわけカバコフからさらに後の世代へと受け継がれていった――コンセプチュアリズムに特有の過剰なまでの言説性と関係していると考えることができる。換言すれば，非公式芸術の「おじ様」としてのファヴォルスキーはオルタナティブな教育を体現することで，別種の芸術の種をまいたのではないか。とはいえ当然ながら，非公式芸術の場においてファヴォルスキーの系譜が支配的な影響力を持ったわけではなく，この方法論に疑義が挟まれなかったわけでもない。3 人組より一世代後のコンセプチュアリストであり，集団行為の中心的メンバーの 1 人でもあったマカレーヴィチは，自分はカバコフらより 10 歳若いためファヴォルスキーとの影響関係はないと述べた上で，「ファヴォルスキーの信奉者たちは非常に非政治的で，ある種の高尚で不明瞭なスコラ哲学的要素に取り組んでいた」[72]と語っている。マカレーヴィチのこの指摘は，ファヴォルスキーと弟子たちの関係を

---

[71] 同上，30 頁。

[72] *Ковалев А.А*. Нейтральная метафизика. [http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-07-

批判的に捉えたものだと言うことができるだろう。だがそうした批判が生じるのも，カバコフを介してファヴォルスキーの痕跡が垣間見えていたからと考えられる。そうであるならば，そうした意識は実際のモノとの相互作用において，「スコラ哲学的」でないと言えるような方向への推進力になった可能性がある。第 2 章と第 3 章では紙と呼吸という個別のテーマを設定し，モスクワ・コンセプチュアリズムのモノと言説がどのように接点を持ちつつ展開されていったのかを見ていこう。

19/Kovalev170702/]（2020/10/17 閲覧）

第 2 章　モスクワ・コンセプチュアリズムにおける紙面の構築

2-1. いかなる平面か

コンセプチュアリズムの中心世代にとって重要だったのは，先人たちが追求した詩や絵画といった個別のジャンルではなく，アクションや議論といった総合的な形式であった。この形式的な推移を前世代との断絶として片付けるのではなく，それまで言葉やイメージが書き込まれていた紙面や画面についての試行錯誤が現実の空間で展開されていったのだとひとまず考えてみよう。たとえばカバコフが公的に絵本のイラストレーターとして働き，非公式には《10 の人物》などのアルバム作品に従事していたことは有名だが，絵本やアルバムの素材としての紙との接触は間違いなく後のインスタレーション作品に影を落としたはずだ。

従って，第 2 章で問われる仮説は以下のようになる。コンセプチュアリストたちは――それが絵画平面の継承と言えるかどうかはともかくとして――紙面から出発して独自の記号的な平面を構築しようと試みてきたのではないか。本章では，このようなコンセプチュアリズムにおける平面の展開を扱う。

たとえばブラートフは，平面（Плоскость）がわれわれと隔絶された安定したイメージである一方で，表面（Поверхность）はわれわれと直接につながっており面前で展開されていく世界なのだと述べている[73]。ここでは明確に表面と平面が対置されており，表面が空間を前提とする一方，平面はそういった依拠を必要とせず，それだけで成立しうるものとして描かれる[74]。しかしこのような理想的な平面は実際には存在しないため，ブラートフの思考はもっぱら表面に向けられることになる。本章の全編にわたって平面と表面を峻別するわけではないが，こうした区別はわれわれにとってひとつの手がかりとなりうる。ここから推察されるのは，独立した平面ではなく現実的な空間において展開される表面に対してコンセプチュアリズムが関心を寄せていたということだ。その背景には，鈴木正美が「美術品と一般の物の区別をとりはらい，視野を拡大し，社会にあふれる諸記号，諸イメージを作品にとりこむことがコンセプチュアリズムの課題となった」[75]と述べたように，社会主義リアリズムの剰余たる領域を組み込もうとした姿勢があるだろう。

カバコフの発言をもとにしたボブリンスカヤの論を下敷きにして考えるなら，コンセプチュアリズムの面のひとつの類型は「パノラマ」的なスクリーンであるということになる。それは，現実の社会空間において名画たりえない作品に従事する非公式画家が，想像上にお

---

[73] エリック・ブラートフ「表面―光」カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』361-362 頁。

[74] 同上，364-366 頁。

[75] 鈴木正美「障害としての芸術」[http://www2.human.niigata-u.ac.jp/~masami/Art/trouble.htm]（2018/11/10 閲覧）

いてあらゆる様式の作品を配置し，自らの殿堂を作り上げる平面のことだ[76]。この「パノラマ」概念は，非公式芸術にあらゆる記号やイメージが共存する楽園的な側面があったことを指摘したグロイスのコンセプチュアリズム理解に通じるものがある[77]。上で引用したように，記号とイメージを吸収することを目指したコンセプチュアリズムにおいて，こうした側面が存在していたことは否定しがたい。だがそれは，カバコフの「パノラマ」のように夢想的で，グロイスが描写するように楽園のような包摂の平面であった一方で，ブラートフの表面のように面前の世界との対峙を示す面でもあったはずだ。コンセプチュアリストたちの雪原上のアクションをカジミール・マレーヴィチ（1879-1935）の白い正方形から読み解いたグロイス自身のアプローチ[78]から学ぶことがあるとすれば，それはコンセプチュアリズムの営みを空間的な平野と記号的な平面の交点として理解する姿勢だろう。ここではそこに，素材としての紙面が加わることになる。素材としての紙面，記号的な平面，そして空間的な平野は，どのように交錯し，コンセプチュアリズムの作業台を形成していっただろうか。以下ではこのような観点から，コンセプチュアリズムの平面の生成過程を追っていく。

2-2. ピヴォヴァロフと紙の出会い

起点となるのはコンセプチュアリズムの祖のひとり，ピヴォヴァロフである。ここでは，ピヴォヴァロフが自身にとって重要な素材である紙について語った「テクストとしての紙」（2003）を取り上げたい。ここでピヴォヴァロフは自分だけでなく，他の多くのコンセプチュアリストたちも書籍に関わる仕事に従事していたことを指摘し，そのため「モスクワ・コンセプチュアリズムは紙にまつわるものだ」[79]と言ってのける。

このようなコンセプチュアリズムと紙との特別な結びつきを語るうえで出てくるのが，ファヴォルスキーの教えである。ピヴォヴァロフはプーシキン美術館で行われていたファヴォルスキーの講義に参加したことがあり，「講義のほぼすべてが紙についてのものだった」[80]という。

ファヴォルスキーの芸術哲学の鍵概念は空間についての理解だった。閉所恐怖症的

---

[76] *Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепцииМ., 2012. С. 224. ボブリンスカヤが依拠しているカバコフの発言については以下を参照のこと。[*Кабаков И.И.* Тексты. Вологда, 2010. С. 502-503.]

[77] ボリス・グロイス（石田圭子ほか訳）『アート・パワー』現代企画室，2017 年，278-279 頁。

[78] ボリス・グロイス（三本松倫代訳）「生政治（バイオポリティクス）時代の芸術――芸術作品（アートワーク）からアート・ドキュメンテーションへ」『表象 05』表象文化論学会／月曜社，2011 年，119-120 頁。

[79] *Пивоваров.* О любви слова и изображения. С. 28.

[80] Там же.

な閉ざされたソ連のシステムにおいて，何らかの出口を探すことが不可欠であったのは驚くべきことではない。ファヴォルスキーにとってのそうした出口は，あらゆる対象を空間として形而上学的に理解することの内にあった。彼にとっては紙も文字も，そしてあらゆる描かれた対象が自身の空間を備えていたのである。[81]

世界のあらゆる対象を空間として理解するファヴォルスキーの姿勢は，「全世界，これは表面である」[82]と宣言し，その表面の成立には空間が不可欠であるとするブラートフを思わせるものだ。正確に言えば，ファヴォルスキーの隠れた弟子であったブラートフが彼の理念を独自に展開させていったと考えるべきだろう。ピヴォヴァロフの画面構成も，このファヴォルスキーの講義に多くを負っていることは間違いない。しかし，ピヴォヴァロフの紙面理解はより屈折したものとなっている。ピヴォヴァロフは，この形而上学的な紙の空間が綻びを孕んだものであることに気付いたのである。彼の 1976 年のアルバム《庭》第 2 部の最終頁は青空を描いたものだったが，この一枚は半分にちぎられていた。

引き裂かれた紙。それは何について私に語るのだろうか。当然ながら，傷について，痛みについてである。だが，これだけに尽きるわけではない。引き裂かれた紙は，いずれにせよ私のアルバムの紙においては，裂け目，通路，決壊であるかのようだった。[83]

形而上学的な理念の構築という崇高な目的を失った紙の空間は，紙ゴミとしてコンセプチュアリストたちの目の前に現れるようになる。

ちょうどこのくらいの時期に紙は突然，自身の過度の形而上学的重要性を恥じ入ったかのように，自身について何かしら完全に反対のことを伝えるようになった。それは自らがゴミであると表明したのだ！カバコフはこのゴミ——様々な受領証，付箋，包み紙，勘定書き，メモの切れ端など——を集め，大きな灰色の紙に貼り付け，コメントすることを始めた。[84]

形而上学的な重要性を反転させたものとしての紙ゴミ的な言葉。コンセプチュアリストたちはある時から，ファヴォルスキー的な紙の概念の裏側を見据えて活動してきたと言っていいだろう。換言すれば，ピヴォヴァロフの目に写ったのは紙ゴミであることも形而上学の支えであることもできるような物体としての紙であり，そこに書かれる言葉であった。当然ながら，紙に書かれる言葉はイデオロギーを運ぶ媒体でもあり，ピヴォヴァロフはそのこ

---

[81] Там же. С. 29-30.
[82] ブラートフ「表面—光」カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』，363 頁。
[83] *Пивоваров.* О любви слова и изображения. С. 32.
[84] Там же. С. 33.

とも意識していた[85]。

さて，ピヴォヴァロフのこのエッセーは，形而上学的な性質を失ったあとに紙がその物質性を明らかにすること，そしてプリゴフやゲルロヴィン夫妻（ヴァレリー・ゲルロヴィン，1945-；リマ・ゲルロヴィナ，1951-），ナホワ（イリーナ・ナホワ，1955-）などの芸術家がそうした物体としての紙というテーマに取り組んできたことを踏まえた上で[86]，紙という素材がコンセプチュアリストのみならず，多くの非公式芸術の画家たちのもとで様々な役割を果たしてきたことを示唆して終わっている[87]。このことは，紙の問題が非公式文化において広範に共有されていたことを示している。アクションという新たな営為を開拓した 70 年代 80 年代のコンセプチュアリズムの活動へと進む前に，絵画とは別の角度からこの展開を準備したと思われる詩人たちの紙面について検討していこう。

2-3.プリゴフの紙面とルビンシテインのカード

まずはドミトリー・プリゴフを取り上げよう。プリゴフはしばしば新聞などの素材を用いて創作を行っており，彼にとって紙が重要なメディウムであったことは疑いようがない。では，プリゴフは素材としての紙とどのように向き合ってきただろうか。

ヤンポリスキーはプリゴフにおける紙の厚みある物質性に注目しつつ，彼のいくつかの作品に言及している。その中でもっとも紙の物質性が表れる例となっているのは《2 つの肖像》（1977）だろう。この作品では，中央を円形に切り抜かれた左右のページの底にレーニンとブレジネフの肖像が描かれ，次第に円が大きくなっていくためページをめくるにつれてブレジネフの肖像が大写しになっていく。ヤンポリスキーはこうしたメディウムの貫通における「通過性」，すなわちある領域から別の領域へと向かう運動を描写するが，そういった効果の土台には紙の層化という状態がある。たとえば文字列のあいだの空白が詩人たちの肖像のように見えるプリゴフの視覚詩的なタイプライター原稿について，彼は以下のように述べる。

> こういった種類のテクスト群はそれ自体が平面であり，紙上の層であり，それを貫いて通過テクストが染み出ることのできるメディウムなのである。そこでは闇と光の交代が実現し，言葉は「貫いて」染み出，浸透する。[88]

ヤンポリスキーの議論の中心は「通過性」というテーマであるため，プリゴフの紙面の意義はあくまでも浸透あるいは貫通という視点から解釈されている。それに対し本章では，こ

---

[85] Там же.
[86] Там же. С. 36.
[87] Там же. С. 37-38.
[88] *Ямпольский М.Б.* Пригов: Очерки художественного номинализма. М., 2016. С. 133.

ういった浸透と貫通を可能にする層の構築に注目したい。たとえば，窓のように紙を切り抜く方法を用いたシリーズ（図 2，3）を仮にヤンポリスキーが解釈したとすれば，それは奥から手前へと――あるいは手前から奥へと――染み出る運動に注目したものになるだろう。そのようなプリゴフ独自の特徴がたしかに存在する一方で，紙面の層化という観点からすれば，彼の創作には他のコンセプチュアリストたちの実践と共通するところがあるように思われる。

ふたたびヤンポリスキーによれば，紙の物質性に取り組んだ作品は時間的な側面を持っており，それは後期プリゴフのインスタレーション作品へとつながるものであった[89]。そうであるならば，貫かれる層を構築することは，三次元的な現実の時空間への展開の下地になっていたと言えるだろう。換言すれば，切り抜かれたページや切り込みを与えられた紙といった素材は，それ自体として完結した「平面」としての一体性を解かれることによって，面前の世界として展開される可能性を切り開いていったのである。

このことを踏まえて言えば，多層的な面の構築や時間を伴った記号の展開といった観点から，紙面の広範な使用法，そしてそこから発展したパフォーマンスを捉え直すことができるはずである。以下ではこうした特徴をプリゴフ特有のものとして捉えるのではなく，コンセプチュアリズムの共通項のひとつとして理解することを試みたい。

プリゴフが紙上の操作を行ったとすれば，紙を現実の空間と出会わせたのがレフ・ルビンシテインである。周知のように，彼はごく短いテクストの書かれたカード群によって詩作を行い，それらを仲間たちの前で読み上げるパフォーマンスを行っていた。これはいわゆる朗読とは毛色が異なり，読まれるテクストは休止を伴って次から次へと変わっていき，そのことによって様々なジャンルが響きあう場が作り出されていた。ルビンシテインは以下のように語っている。

> 私が「テクスト」と定義するあらゆる私の作品は，ジャンルの紐帯を「爆破する」と同時に，新たなそれを作りもする。「ジャンルの記憶」に従って，テクストのあらゆる断片，あるいはテクストの全体は読者の受容に際して伝統的な諸ジャンルを連想させることになる。テクストはこのように，時には風俗小説，時には戯曲，時には抒情詩などとして読まれる。つまりそれはジャンルのあいだを滑り抜け，鏡のように，ほんの少しのあいだそれらの各々を反映するのである。そのどれとも一体化することなしに。[90]

マルク・リポヴェツキーによれば，ルビンシテインのこのようなジャンル間の滑走はバロック的で静的な「言葉の劇場化」[91]にも見えるが，実際にルビンシテインが行っているのは

---

[89] Там же. С. 125.
[90] *Рубинштейн Л.С.* Регулярное письмо. СПб., 2012. С. 5.
[91] *Липовецкий М.Н.* Паралогии. Трансформацияи (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008. С. 330.

コンテクストから切り離された諸々の言説の生死を儀式的に確かめることであったという[92]。これらの脱文脈化されたカードたちを，ルビンシテインはそれにリズムを与えることで再編成していく。リポヴェツキーは以下のように語っている。

> 互いの後に続き，互いに重なり，あるいは同時に響くことができるリズミカルな「プロット群」がこれらの身振りから形作られるが，その際「対位法」において，「言葉のゴミ」，あるいはいずれにしても論理的なつながりのない諸要素から織り成されたテクストの独特の旋律が形成される。[93]

換言すれば，ルビンシテインのカードが連なって織りなすリズムは，「論理的なつながりのない諸要素」が出会う場になっている。その上このリズムは，不可避的にテクストを読み上げる「私」とも関係している。リポヴェツキーがこのことを論じる上で取り上げているのが「これが私だ」という 1995 年の作品である。この作品は 119 のカード群から成り立っており，それらはいくつかのグループに分類できる。まず序盤は，あたかも家族写真を見ながら解説しているかのようなカードから始まる。

1.
これが私だ。

2.
これも私。

3.
そしてこれが私。

4.
これは両親。キスロヴォツクでのものと思われる。「1952 年」と書かれている。

5.
ミーシャとバレーボールの球。[94]

この家族写真の描写は長く続かず，途中から架空の書籍の書誌情報が織り交ざることになる。中盤からは「〜を我々は見ている」と「そしてこう書かれている」という 2 つの系列

---

[92] Там же. С. 331.
[93] Там же. С. 333.
[94] *Рубинштейн.* Регулярное письмо. С. 172.

のカードが交互に展開していき，最終的には去り行く人々の会話の後，「これが私だ」という声も消えていく。リポヴェツキーは，家族写真のような自伝的な性質を持つテクストが書誌情報という他者のデータと入り混じることがこの作品の特質だと指摘している[95]。この混交は，中盤においては「〜を我々は見ている」という映像的系列と，「そしてこう書かれている」という言語的系列の対話として現れる[96]。補足的に説明するとすれば，序盤には家族写真における親密な名指しと書誌情報における硬質な他者に対する言及が絡み合い，中盤にはそれが言葉とイメージの 2 つの系列の並走へと変わり，最後には他者と「私」という根本的なテーマが見えてくるのが「これが私だ」の構造ということになる。

リポヴェツキーの指摘を本章の議論に引きつけて言うならば，こうした諸イメージの混交という主題はピヴォヴァロフ的な「引き裂かれた紙」と無関係ではない。というのは作中で，「24./（そして春の小川を漂う写真の切れ端）」[97]「40./ そして我々は，革製の安楽椅子のシートの上の半分に引き裂かれたスペードのジャックを見ている」[98]といった形で，記憶の断片あるいは断片的な記号として紙片が表象されているからだ。そのような紙片の堆積として，ルビンシテインのカード群は存在していると考えられる（図 4）。

「これらすべてが私だ」[99]という行は示唆的だ。リズムによって結びついた断片としてのカード群が諸要素を縫い合わせる糸であるとすれば，この糸によってさらに「私」が新たに縫合されることがルビンシテインのカードを使ったパフォーマンスの革新的な点だったと言えるだろう。詩行をひとつひとつ読み上げ記号の断片を積み重ねていくなかで，多重化された「私」が発話するのである。作品としては「これが私だ」は 90 年代中頃と遅い時期のものだが，その方法自体は当初から継続されてきたものであり，むしろ「これが私だ」はそれまでの彼の営みにおいて構築されてきた主体性を振り返って作品化したものだと考えることもできる。

初期にはルビンシテインも参加していた集団行為のアクション《スローガン 1977》(1977) では，モナストゥイルスキーの詩がスローガンとして雪原に掲げられたが，テクストの文脈を外して新たに配置するという身振りはルビンシテインのカードの使用法を思わせる。次節では，こうしたパフォーマンス以後の世代のコンセプチュアリストたちにおける紙と平面の問題を追っていこう。

---

[95] *Липовецкий.* Паралогии. С. 348.
[96] Там же. С. 350.
[97] *Рубинштейн.* Регулярное письмо. С. 174.
[98] Там же. С. 175.
[99] Там же. С. 177.

2-4.モナストゥイルスキーと集団行為の理論的平面

集団行為はその活動の初期から，紙を使って自分たちのアクションを展開させてきた。たとえば最初のアクション《出現》[100]（1976）では参加者たちに参加証明書が配られ，以後，こうした証明書（あるいは参加を証明する物体）の配布は伝統となった。そのほかに初期のアクションで注目すべき紙の使用例があるとすれば，それは封筒の利用である。とりわけ《絵》(1979）においては色とりどりの紙で自作された封筒が 44 枚も使われている。ここで封筒は中に書類を入れる容器として機能したわけではない。それぞれの封筒の上には，「① 観客のための指示 ② すべてのアクションの行為の時間 ③ 行為の場所 ④ 天気 ⑤ 封筒の色 ⑥ 音 ⑦ 知覚の対象 ⑧ 身振り（行為）の終了時間 ⑨ 観客の反応 ⑩ 身振り（行為）の意味 ⑪ 解釈，指示 ⑫ 事実の記録」[101]というアクションを構成するありとあらゆる可能な状態にまつわるテクストが書かれていた。それは当日のアクションとは関係なく，たとえば天気の項目が書かれた封筒群には「小雨」や「曇り」「晴れ」といった書き込みがあった。参加者たちはまずこれらの封筒を雪上に一続きに並べ，約 50 メートルに及ぶ封筒が織り成す一連のテクストを読んでいった。このルビンシテインのカード群を思わせるプロセスが進行するなか，参加者たちの内の 3 人がこの場を去っていった。その後，参加者たちはこれらの封筒を書かれたテクストが隠れるように大きいものを下にして貼り合わせていき，ピラミッドを上から見たような「絵」を 12 枚作り上げた（図 5，6)。

この「絵」は驚くほどプリゴフの「窓」のシリーズとよく似ている。ルビンシテインによるテクストの縫合と，プリゴフによるテクストの層化の双方を現実の空間において実現したのが《絵》というアクションであったと言えるだろう。プリゴフの物質性を備えた言葉，ルビンシテインのカード群，そして集団行為の《絵》は，そのいずれもがテクストの連続性を断ち切り，バラバラになった言葉を編み直す作品となっている。ピヴォヴァロフが直面した引き裂かれた紙面というテーマの発展形をここに見てとることができるだろう。

《絵》についてもうひとつ指摘しなければならないのは，並置と重層化という 2 つの作業が行われる最中に姿を消した参加者たちの存在である。モナストゥイルスキーは「アクションの行為そのものが〈目をそらさせるために〉遂行される」[102]と考えており，参加者の知覚

---

[100] 集団行為《1. 出現 Появление》（1976）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-1.htm]（2020/10/21 閲覧）以降，初出アクションの注では同様にアクションの通し番号，名称（日本語訳・原語表記)，実施された年，記録の URL を記載する。本文では紹介の及ばない細部も多いため，必要に応じてウェブ上のアーカイブを参照されたい。なお，URL に「ACTIONS-J」の文字列が含まれるアクションは記録文が日本語化されている。

[101] 集団行為《11. 絵 Картины》（1979）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-11.htm]（2020/10/21 閲覧）

[102] アンドレイ・モナストゥイルスキー（上田洋子訳）「『郊外への旅』第一巻序文」[http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-VOLUME-1-J.htm]（2018/11/10 閲

を裏切ることに大きな関心を寄せていた。すなわち絵の制作はアクションの中心的行為ではあるが，そこに込められた何らかの意味の読解が主眼ではないということだ。モナストゥイルスキーが「あとになって〈皆が一方向を見ていたとき，主な出来事はまったく違うところで起こっていた〉，この場合は観客自身の意識の中で起こっていたのだということをわからせるのだ」[103]と言うように，制作された絵それ自体とは異なる場所で生起する出来事に対する示唆として，遠方に去っていく人影が存在していたのだと考えることができる。観客の意識を含め，絵の外側に広がる空間こそが《絵》というアクションにおいて枢要だったのである。断片的なテクストを貼り合わせるという行為は，こうした外部のための誘い水となっていたことがわかる。

モナストゥイルスキーがこの外というテーマを，現実的な外界との接触の問題に転化させた写真作品およびテクストが《土木工事》（1987）である。コンセプチュアリズムにインスピレーションを与えたとされる建物や光景を撮影した写真群に付されたこの文章では，彼らがいかに外部の環境に条件付けられて活動を行ってきたかが詳述されている。彼によれば，道路や建物の工事は「エクスポジションの記号野」として，芸術家たちが創作を行う「デモンストレーションの記号野」の下地となってきた。たとえば，カバコフが中心に何も書かれていない作品を作り出したのは，彼の家の前に巨大な工事用の土台穴があり，15 年近くも工事が進まずそのままであった時期にあたる，といった具合に[104]。

示唆的なのは，こうした構造についての記述の着想が，壁に 4 つの黒いシートを釘で打ち付けた際に得られたと述べられていることだ[105]。この作業は，スクリーンに映写された写真群とそれと共に流れる音楽と声から成るアクション《スコア》[106]（1985）のために行われたもので，黒いシートの裏にはスクリーンに映っている壁の部分が隠れているという仕掛けになっていた。ここから，「記号野」がスクリーンを介して重層的に重なりうるものとして捉えられていたということが指摘可能だろう。作業の際に使われた釘は，この構図において 2 つのレイヤーの関係性を示すものとして隠喩化されている。すなわち釘は，「デモンストレーションの記号野」がどの程度明白に「エクスポジションの記号野」を反映しているかという「透過性」の指標となっているのである。「土木工事」に付された図は，この釘によって重ねられたレイヤーを表している（図 7）。

本章の趣旨からして触れておかねばならないのは，個々の「デモンストレーションの記号野」，つまり芸術作品の領野が絡み合うことによって生まれる「結果的なコンテクスト」だ。カバコフの創作源となった建物などを切り取った写真群としての《土木工事》も，まさにこ

覧）

[103] 同上。

[104] *Монастырский*. Эстетические исследования. С. 157-158.

[105] Там же. С. 155.

[106] 集団行為《41. スコア Партитура》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-41.html]（2020/10/21 閲覧）

の「結果的なコンテクスト」に依拠しているとされる[107]。外界を背景として個別の作品が作られ，それらの作品が集って壁紙の模様のようにコンテクストを描き出す。こうしたコンセプチュアリズムにおける創作のプロセスが，壁にシートを重ねるという身振りを通して理解されていたのである。この意味においては，集団行為が行ってきた行為と記述の連鎖もまた，シートを重ねていくような多層的な営為として考えることができるだろう。

《土木工事》の着想の元となったというバクシテインとモナストゥイルスキーの 1986 年の対話では，このような連鎖の果てに現れた新たな層が，旧来の構造を逸脱し始めていることが語られている[108]。彼らの認識は以下の通りである。図式的に言えば，カバコフや 70 年代の集団行為は中心が空虚になっている図面に，自分たちの言説を組み込む営為を行ってきた。しかしこの空虚自体が周縁に押し出されたため，コンセプチュアリズムの言説もそれに伴って脇へと移動することになった[109]。その結果，周辺領域としての「枠」の層が生まれる[110]。ここに至って，これまで境界であった枠が，外部の領域へ向かう出口として機能する可能性を持つようになる。先ほどの《土木工事》の図がソ連の環境を下地に構築される記号的建造物を示していたとすれば，こちらの場合は中央に建てられるそれではなく，周縁を外部と接続するいわば通風孔に焦点が当てられていたのである。この抽象化された構図においても，その根底にあるのが紙面のイメージであることは十分に考えられる。紙面の余白はページの限界でありながら，絶えず横や背後の別の領域とつながっているのだから。

本章ではモスクワ・コンセプチュアリズムにおける紙という媒体と，そこから生まれる紙面というテーマの展開について論じた。ピヴォヴァロフが指摘しているように，形而上学的な理念を担う媒体であった紙は，いちどバラバラに引き裂かれることによって，新たな平面を構築することを可能にした。この紙の再構築が進んだのは，詩人や画家というジャンルごとの立場を越えて，コンセプチュアリズムの共通の地平が形成されていった時期のことだった。書き，また描くための媒体としての平面が次第に立体化し，インスタレーションやアクションへ組み込まれていったのである。まさにそういった新たな形式の模索であったスクリーンを使ったアクション《スコア》を通して，今度は理念的なレベルにおいても重層的な平面のイメージが培われ，ソ連という環境における自分たちの身振りを位置付けるフレームとなった。当初の問いに立ち返って言えば，それはカバコフが述べた「パノラマ」と似ているようでいながら自分たちの現実を組み込んで編まれた面であり，夢想的なスクリーンというよりは現実的な作業台である。そしてこの面は，断裂や重層化，あるいは周縁・境界への志向性によって特徴づけられており，ブラートフが述べたような空間から独立して存在する理想化された「平面」とは異なった表面となっている。

---

[107] Там же. С. 165.
[108] *Монастырский А.В., Бакштейн И.М., Модель Е.* ТСО или черные дыры концептуализма // Сборник МАНИ: Московский Архив Нового Искусства / Под. ред. А.В. Монастырского и Ю.А. Лейдермана. Вологда, 2010. С. 26.
[109] Там же. С. 22.
[110] Там же. С. 26.

こうした紙面に由来する面の形象は，その後の世代においてどのような道筋を辿っただろうか。間違いなく言えるのは，少なからず素材としての紙が使用され続けたことだろう。とはいえ紙面に由来する平面についての思考が変質していったことも確かである。たとえばコンセプチュアリズムの最後の世代のグループである「医療解釈学」においては，行為とその説明があまりに乖離していたため「記録するにはファクトゥーラ[111]がありすぎる」[112]状態が生み出されていたとされる。すなわち解釈を跳ね付けるような，トゲのあるパフォーマンスが行われていたということだ。これはそれぞれの領野が「釘」によって重層的に連結され，行為と解釈の連鎖が目指されていた集団行為の場合とは対照的である。医療解釈学も紙面に関する理論的テクストを書いているが[113]，これはもっぱら裂け目と縫い目についての抽象的で晦渋な思索であり，言ってみれば現実的な空間との接点を持たない「平面」論である。そのため，紙面の操作を通して現実との関係を築こうとするような姿勢は失われていったと考えることもできるだろう。だが即座に付け加えなくてはならないのは，本章でピヴォヴァロフにとって引き裂かれた紙が重要な役割を演じてきたことを取り上げたように，そもそもコンセプチュアリストたちがモノを見つめる際に，ある種の裂開や断絶のイメージが喚起されてきたことも事実だということである。従って，集団行為が紙面という形象をもとに自らと現実との関係を結び直そうとした裏側で，モノにどのような解体の契機を見出していたのかについても詳しく問われるべきだろう。この問題に関しては，次章で取り扱うことにする。

---

111 ファクトゥーラは，絵画表面の物質性を意味する，ロシア・アヴァンギャルドや構成主義においてしばしば議論された概念。ここでは絵画というよりも，パフォーマンスに使用された物体の特異な存在感が念頭に置かれていると思われる。

112 *Инспекция «Медицинская герменевтика»*. Пустотный канон II. Вологда, 2014. С. 285.

113 Там же. С. 215-236.

第 3 章　息の転換：集団行為における対物関係

3-1. 活性化から謎へ

本章では，集団行為におけるモノの位置づけを論じる。一般的にモスクワ・コンセプチュアリズムは言語による説明に重点を置いていたとみなされているが，たとえばエレーナ・カリンスキーのような研究者は近年，非公式芸術をモノという観点から捉え直そうとしている。彼女が描き出したのは，パフォーマンス以前の世代の非公式画家たちにおけるモノとの生真面目な対峙から，ソッツ・アートにおけるソ連イデオロギーをパロディ化するモノの操作を経て，モノを通して観客の参加を促すコンセプチュアリズムへ向かう流れである。彼女によれば，モナストゥイルスキーの初期作品の背後には，「物理的にも談話的にもモノを活性化するための，観客に対するモノとの触れ合いの要求」[114]がある。その一方で，観客の知覚を刺激し「主体／客体関係」[115]を提起するモナストゥイルスキーのモノたちは「1982 年以降また異なった，より謎めいた性格」[116]を帯びることになるという。カリンスキーはこの謎めいた性質をコードからの離脱として理解し，モナストゥイルスキーのモノを彼ら自身の文化的状況の攪乱という戦略へと結びつける[117]。だが，モノを活性化させる欲求がいかにしてコードを解体するような謎へと変容したのかという問題は，依然として残ったままである。またそれは，前章で触れた「医療解釈学」における行為とその説明の間に横たわる乖離のような，自らの内に破綻を抱えた謎だったのだろうか。おそらくは，破綻こそが集団行為におけるモノの性格のひとつではあったことだろう。だがそれは解釈を跳ね付けるような理解不可能性ではなく，関係する者にソ連世界についての洞察をもたらすような謎であったのではないだろうか。つまり，この謎には来歴があるように見える。そこで本章ではモナストゥイルスキー及び集団行為の作品における「息の吹き込み」という契機を見出すことで，この変貌の様態を可視化することを試みたい。吹き込み，そして呼吸の問題を取り上げるのは，後述するように，まさにそれがモノを活性化させる欲望に関わっているからである。

本章の構成を確認しておきたい。第 2 節ではまず，モナストゥイルスキーが集団行為を結成する以前から制作していた初期作品を扱う。ここでは 70 年代前半からすでに息の吹き込みというモチーフが存在していたことを確認したうえで，呼吸が問題含みの形象として描かれていることを示したい。第 3 節と第 4 節では，こうした息の吹き込みの展開を見て取る。第 3 節では吹き込みというプロセスの外部を予感させるアクションとテクストを分析し，第 4 節では呼吸における人間とモノとの関係が逆転するアクションを論じる。これらを検討することで，集団行為における吹き込みがモノとの密接な関係を批判的に取り上げる

---

114 Yelena Kalinsky, “The Schizoid Objects of Moscow Conceptualism," in *Thinking Pictures: The Visual Field of Moscow Conceptualism*, ed. Jane A. Sharp, ed. (New Brunswick: Zimmerli Art Museum, 2016), p. 38.
115 Ibid., p. 38.
116 Ibid.
117 Ibid., p. 40.

身振りとして機能しており，この吹き込みを自身から引き離し対象化しようとする姿勢が次第に現れていったことがわかるはずである。このプロセスの検証が，第 2 章の末尾で問いかけたモノの内に解体の契機を見出す視線の可視化につながることだろう。

3-2. 初期作品における困難な呼吸

本節では，モナストゥイルスキーの創作にとって呼吸が重要な契機であり，呼吸を通して対物関係の問題が見えてくることを確認したい。基本的にはモナストゥイルスキーの初期個人創作シリーズである「アクション・オブジェクト」を取り上げるが，導入としてここではまず，アクション・オブジェクトよりも早い時期に作られた初期の彼の詩《二本足の友人のために》（1972）及び《極度の緊張》（1973）に目をとめたい。先取りして言えば，前者においては動物と呼吸が組み合わされ，後者においてはモノと吹き込みがテーマになっている。

モナストゥイルスキーの個人作品を収録した書物である『詩的集成 Поэтический сборник』の冒頭を飾る詩《二本足の友人のために》は，一行目からポーの《ユーラリューム》[118]が登場する，荒涼としたイメージに満ちた詩篇である。ここでは全体を解釈することはしないが，この段階ですでに呼吸が問題含みのものとして想定されていることを指摘したい。この 311 行の詩において呼吸のモチーフは 4 回登場するが，そのどれもが呼吸の困難さ，あるいは苦しみに満ちた呼吸を表現している。詩の内容を見てみよう。「雨雲が徐々に近づいてくる／呼吸もできないようなところから」[119]という連において初めて呼吸が現れ，その後もう一度別の連で「呼吸もできないようなブランコの上では／動物の胴体だけが鳴いている」（Поэтический сборник, 15）として，呼吸の困難さが繰り返される。注目すべきは，ここで呼吸が動物と関係付けられていることである。動物は，呼吸が描かれる残りのふたつの連においても登場する。

> 暗くなる
> 子牛が窓へ息を吹きかける
> ロッキングチェアでは 9 歳の子牛が
> 幻影を待っている

---

[118] 女性の死を題材にしたポーの詩篇《ユーラリューム Ulalume》（1847）において，語り手は擬人化した自らの魂と語り合っている。このユーラリュームが第一連に登場することで，《二本足の友人のために》が死や過ぎ去ったものを主題としていることがわかる。

[119] *Монастырский А.В.* Поэтический сборник. Вологда, 2010. С. 10. 以後，本章でモナストゥイルスキーの主要著作を繰り返し引用する場合には，（Поэтический сборник, 10）といった形で本文中に略記する。

他の子牛はボールを拾おうと屈んでいる
机を囲むのは 2 匹の子牛
弾丸で芯まで貫かれ
眠っている
一方の見張りは撃つ
子牛の
魂で満ちた園を　（Поэтический сборник, 18）

窓に息を吹きかけ，ロッキングチェアにたたずむ子牛のイメージが，後半になると発砲され弾丸に貫かれる肉塊に変化する。この後半の描写は，「呼吸もできないようなブランコの上では／動物の胴体だけが鳴いている」という行とも呼応していることだろう。あるいは，監視の中で唯一残されているのが，呼吸の領域だと言えるかもしれない。ポーの詩《ユーラリューム》において語り手が自らの魂を対話相手として登場させていたように，この動物たちの存在も語り手と分かち難く結びついている。このことは，最後に呼吸が現れる箇所によく表現されている。

私の内側では
森の端で
冬の動物たちが
私を貪り喰らい続ける

だが，どうして動物たちの身体は
深い呼吸ごとに重くなっていくのだろう？（Поэтический сборник, 22）

ここで動物は「私」を侵食するが，同時に呼吸によって負荷を増していく宿命にある。動物の形象はコンセプチュアリズムにおける人間像を検討するうえで避けては通れないテーマである[120]が，ここでは呼吸がある種の障害として表現されていることを指摘するに留めよう。こうした困難な呼吸のイメージは，より視覚的に表現された《極度の緊張》でも示されている。

《極度の緊張》は風船のような吹き出しに，「極度の」「緊張」などの単語が書き込まれたページによって構成されている（図 8）。図 8 は最初のページであり，その後，風船がひと

[120] たとえばジャクソンはカバコフの《頭》（1967）において，子どもたちの顔が異様に大人びておりソ連的な規範に囚われている一方で，その横に描かれる動物たちの顔が自由気ままであることを指摘している。Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), p. 89.

つだけ描かれ，その中に「極度の」「緊張」と書かれ，風船に対して矢印が向けられているもの，それぞれ「夫婦の」「均衡」と書かれた 2 つの袋の双方から矢印の向きが流れ込み途中で合流するもの,「発動概念 Двигательная идея」と書かれた風船に矢印が向いているもの，そしてそれぞれ「X」「風景」と書かれた風船 2 つが，線によって区切られ，矢印の流れも出会うことのないもの（図 9）が続く。まず間違いないのは，この作品において 2 つのものの関係が，風船への吹き込みを想起させるイメージによって描かれているということだ。概念や風景といった個別の内容についての解釈をひとまず置き，最後に 2 つの風船が線によって隔てられることに注目すれば，この二者関係は緊張から不干渉に向かっているように見える。《二本足の友人のために》における困難な呼吸というモチーフが，ここでは風船というモノを介して現れる，吹き込みにまつわる障壁として表現されていると言える。

《極度の緊張》に描かれたような関係性はその後集団行為やアクション・オブジェクトの系列において，3 次元的な物体を介した形で再び現れることになる。76 年に活動を開始した翌年，集団行為は《玉》[121]（1977）という風船を使ったアクションを行っている。このアクションで参加者たちは無数の風船を膨らませ，それらを布で覆い，ひとつの巨大な「玉」として川に流した。マシュー・ジェシー・ジャクソンの言葉を借りれば，ここでは息の吹き込みという形で人間の痕跡が風船に注ぎ込まれているが，それは空を飛ぶことなく水面を流れていってしまう[122]。以下では呼吸をモチーフとしたアクション・オブジェクトの物体が，《玉》における風船のように捉えがたく逃げ去っていくものとして現れていることを指摘したい。

アクション・オブジェクトに関する先行文献としては，《指》（1978, 図 10）を扱ったジョーゴチの論考を挙げることができる。《指》は正面に穴の開いた黒い箱に腕を入れ，穴から指を出して自らを指し示すというアクション・オブジェクトである。ジョーゴチは，《指》における 2 つの契機を指摘する。すなわち，そこでは指差されることによって主体が客体化すると同時に，モノが主体と同等の立場を占めるようになり，主体化するというのである[123]。彼女はこの「モノの主体化」[124]がソ連の美学と類似していると述べる。ジョーゴチが《指》との類似性を指摘するのはステンベルグ兄弟（ウラジーミル・ステンベルグ，1899-1982；ゲオルギー・ステンベルグ，1900-1933）の《ソヴィエト社会の鏡》（1930, 図 11）であり，そこでは新聞が見る者の真の姿を映し出す「同志としてのモノ」[125]として描かれているという。だが，この類似性だけを強調するわけにはいかない。ソ連という空間の間借り人のよう

---

121 集団行為《5. 玉 Шар》（1977）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-5.htm]（2020/10/21 閲覧）

122 Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group*, pp. 152-153.

123 Ekaterina Degot, “Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object,” in *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited,* Boris Groys, ed. (Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 30-31.

124 Ibid., 32.

125 Ibid., 30.

な存在であったコンセプチュアリズムの性質[126]を考慮に入れるなら，そうした「同志としてのモノ」性が発揮されればされるほど，戯画的な印象が強まることになる。というよりも，おそらくアクション・オブジェクトの系列においては，こうした主体と客体の照応関係が崩れる様が表現されているように思われる。

呼吸に関係する作品の分析に移ろう。アクション・オブジェクトにおいてはじめて呼吸のモチーフが現れる《呼吸器》（1977）は，一見すると何も問題を抱えていないような作品である。この作品は，黒い長方形の箱からマウスピースが突き出ており，そこに息を吹き入れると中に取り付けてある風船が膨らみ，口を離せば息が戻ってくるというものだった。何も問題がなさそうに見えるこの作品だが，モナストゥイルスキーに言わせれば，その引っかかりのなさこそが問題となる。彼の理論的テクスト，小説，インスタレーション作品などをまとめた書物『美学探求 Эстетические исследования』に収められたアクション・オブジェクトに関する注釈においてモナストゥイルスキーは，「『行ったり来たり』の運動があるのだが両者の間には何もない」[127]こと，つまり「《呼吸器》と接触する人間は，何にも引っかかることなく，外へと飛び出してしまう」（Эстетические исследования, 457）ことを問題視する。彼はこの状況を，岸辺に浮いた石を何度も蹴るものの，石はその場を動くことがないようなものだと述べている（Эстетические исследования, 457）。換言すれば，人間とモノの相互作用の不可能性が意識されているのだ。

この不可能性は，様々な形で現れてきた。《喧噪と静寂》（1977, 図 12）もまた黒い箱に息を吹き込むアクション・オブジェクトだが，ここで参加者は自分で吹き込んだ息の音を，箱から伸びている管を通して耳にすることになっている。モナストゥイルスキーはこの作品を失敗作として廃棄している。なぜ失敗作とみなされたかと言えば，この箱には聞こえてくる音とその時の状態を記述したテクストが書いてあったのだが，それがあまりに芸術的で，構成上の矛盾をきたしていたからだという（Поэтический сборник, 245）。モナストゥイルスキーがこのアクション・オブジェクトを《呼吸器》の後に続くものとして想定していることに鑑みれば，この矛盾とはある種の摩擦に関係していたと考えることができるだろう。つまり《喧騒と静寂》における過度に芸術的な記述は，呼吸音が本来表現するはずのモノとの接触のプロセスを不可視化してしまったのではないか。《呼吸器》と同じような引っかかりのなさこそが，《喧騒と静寂》が失敗作とみなされた所以だろう。この失敗作は，後に集団行為のアクションの内部で再利用されることになるが，今は他の種類の失敗した関係性を見ていこう。

《玉》，《呼吸器》，《喧噪と静寂》から数年後のアクション・オブジェクト《ここを吹け》（1983）において，呼吸を介したモノとの関係はもはやアイロニカルなものへと転化している。《ここを吹け》はその名の通り，黒い箱へと息を吹きかけることを促される物体である。

---

[126] *Тупицын В.* Московский коммунальный концептуализм. [http://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Moskovsky-Communalny-Conceptualism.html] （2017/05/05 閲覧）。

[127] *Монастырский.* Эстетические исследования. С. 457.

しかし，この箱はあまりに軽く，《呼吸器》や《喧噪と静寂》とは違ってマウスピースも付いていないため，息を吹きかけるとすぐさま倒れてしまう。《呼吸器》では呼吸が何にも引っかからず，言い換えれば摩擦係数がゼロだったのに対して，《ここを吹け》ではモノとの間にある摩擦が過剰になっているのだ。このように，アクション・オブジェクトにおいてはモノとの無関係性や，そうでなければモノとの衝突が描かれてきたのである。

アクション・オブジェクトに分類されることもある作品《国家農業委員会》（1987）は，こうしたアクション・オブジェクトの諸作品における呼吸とモノの関係の行きつく先を示しているように思われる。この作品のタイトルはソ連当局を指し示しており，モナストゥイルスキー自身，ソ連イデオロギーの儀式性を念頭に置いていたと語っている[128]。だがアクション・オブジェクトの系譜という観点からすれば，我々の目を引くのはそこではもはやマウスピースを使った呼吸が後景へと退いてしまっていることだろう。《国家農業委員会》は革のケースにマウスピースを差し込み，その内部にコンドームが入れられた作品だが，何より問題なのは展示方法である。この作品が展示されたのは，制作年から 10 年以上経ちソ連が崩壊した後の 1998 年のことだった。そこでこの物体はガラスケースに入れられ（図 13），アクション・オブジェクトは元来芸術家や観客が手で触れることを目的とした物体であったにもかかわらず，肝心の身振りがイメージできなくなっているのだ。この意味で，《国家農業委員会》は呼吸の痕跡が残る，アクション・オブジェクトの化石だと言っても過言ではない。だが，ある種の挫折を経た呼吸とモノとの関係を，ソ連崩壊後に化石のような形で世に出てきた《国家農業委員会》のみで判断するのは早計だろう。従って，次節以降では集団行為のアクションや言説に目を向け，様々な形で展開されてきた息の転換を探る。

3-3. 吹き込みの外へ

3-3-1. アクションにおける呼吸

前節では，モナストゥイルスキーの初期作品において呼吸のモチーフが，人間とモノとの密接な関係を構築するどころか，両者のズレを意識させるものとなっていたことを確認した。失敗作として廃棄された《喧噪と静寂》に象徴されるように，モナストゥイルスキーはこの不一致を前にして戸惑っていたようにも見える。しかし，投げ捨てられた物体は打ち捨てられたままでいたわけではなかった。《ここを吹け》において呼吸が箱を倒してしまっていたのと同じ年に，集団行為はアクション《郊外への旅の音声遠近法》[129]（1983，以下《音

---

[128] «Реконструкция-2»: главные выставки 90-х глазами их авторов [https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/glavnye-vystavki-90h-glazami-ih-avtorov/]（2020/10/19 閲覧）

[129] 集団行為《21. 郊外への旅の音声遠近法 Звуковые перспективы поездки за город》（1983）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-21.html]（2020/10/21 閲覧）

声遠近法》と略）を行い，このアクションにおいて《喧噪と静寂》に似た物体が用いられることになったのだ。このアクションに参加したマカレーヴィチは，彼らの記録集である『郊外への旅』第二巻に収められることになったインタビューにおいて，このアクションが人間と物体の結びつきを扱ったものだと感じたと述べている[130]。そしてこの対物関係は，やはり呼吸を軸として構成されている。

まずはアクションの大筋を確認しよう。15 人の観客が，巨大な雪原の端へと案内される。雪上には黒い布が横たわっており，布の下には雪原を横切って森の逆側へと伸びる長いロープが結びつけられていた。観客たちが指示に従って「引いてください！」と叫ぶと，雪原の逆側で 2 人の主催者がロープを引っ張る。すると布の下からは，小さな橇の上に固定されたテープレコーダーが現れた。引きずられていく間，レコーダーは橇が雪の上を動く音を録音していた。ロープが見えなくなると観客たちには，参加した事実を証明する装飾された紙が配られた。

一見するとこれは，呼吸が登場する余地のない，ロープを引っ張るだけのアクションに見える。だが重要なのは，アクションのあとに開かれた上映会である。マカレーヴィチのアトリエで行われたこの上映会では，2 つのスクリーン（以下，スクリーン 1 とスクリーン 2）とそのそれぞれの下に置かれた 2 つのテープレコーダー（以下，レコーダーA とレコーダーB）が用意された。この 4 つの装置の光景と音の流れの主要な部分を，図 14 に示した。

大まかに言えば，スクリーン 1 とレコーダーA の前半ではアクションの場所であった雪原と，そこを滑走していったレコーダーが，スクリーン 2 の前半では《喧騒と静寂》を再利用した《呼吸して聞く》と呼ばれる物体を持った人物（図 15）が，そしてレコーダーB の前半ではスクリーン 2 の人物と対応するかのような（しかし別の場所で録音された）呼吸音が流される。後半にはこれらが列車の映像と音に切り替わるのだが，その転換点となっているのがシーン 17 だ。シーン 17 においてはスクリーン 2 の人影とレコーダーB の呼吸音が対応しているような効果が生まれる（Поездки за город 2-3, 44）が，ここに長らく滑走音を再生していたレコーダーA から発せられる，もうひとつの呼吸音が合流する。この呼吸音は，ロープを引きずり終わったモナストゥイルスキーが，レコーダーを回収する際に疲れのために自然と出したものだった。「この呼吸音は『B』の録音における呼吸と重なる」（Поездки за город 2-3, 48）ものだったため，スクリーン 2，レコーダーA，そしてレコーダーB の呼吸がそれぞれ重なる一瞬があったことになる（図 14 の線はこの対応関係を示している）。シーン 18 以降には列車の映像と音が続くことになるが，そのきっかけとなっているのもシーン 17 の呼吸である。《呼吸して聞く》の箱に書き込まれている駅名がスクリーン 2 で大写しになり，レコーダーB では呼吸音が終わった後，即座に列車の汽笛が三度，大音量で鳴る。モナストゥイルスキーは不意に録音されてしまった自らの呼吸について，「蒸気機関車のように，わたしは疲れから呼吸したのだった」（Поездки за город 2-3, 12）と述べ，呼吸と列車の

[130] *Коллективные действия.* Поездки за город 2-3. Вологда, 2011. С. 48.

接点を強調している。すなわち《音声遠近法》の上映会では，呼吸装置（《呼吸して聞く》），テープレコーダー，列車という 3 つのモノが重ね合わせられていたのである。

これらの 3 つのモノの重なり合いの端緒となっているのが上述の不意に録音されたモナストゥイルスキーの吐息である。彼はスタジオで録音されたレコーダーB の「特別に強化された」（Поездки за город 2-3, 12）呼吸音と，自然に吐き出された自らの「特別には強化されていない」（Поездки за город 2-3, 12）呼吸音の出会いを肯定的に捉えている。《呼吸して聞く》の前身であった《喧騒と静寂》が廃棄された理由が，実際に聞こえてくる音と記述の食い違いであったことを思い出そう。《喧噪と静寂》から数年経ち，芸術家たちはこの装置を性質の異なる 2 つの呼吸音が出会う場所として再利用したのである。

アクションの当日には登場せず，また撮影された場所も異なる《呼吸して聞く》の人物の姿および異なる場所で収録された呼吸音は，外部，あるいは遠方のアレゴリーとして理解することができるように思われる。《呼吸して聞く》の内部で循環する呼気は，スタジオ録音の呼吸，「蒸気機関車のように」吐き出される息，自らが滑走する音を録音するレコーダー，そして列車のイメージと出会い，その時々でイメージを変化させながら，アクション・オブジェクトの枠組みの外へと踏み出している。別の言葉で表現すれば，アクション・オブジェクトの何にも引っかかることなく戻ってきてしまう呼気や物体と衝突して倒してしまう呼気が外へ向かって吐き出され，「滑走」していったのだと言えるだろう。80 年代に入った集団行為の美学は，初期のアクション・オブジェクトにおける呼吸の型を相対化し，その外部として機能しうる別種の吹き込みを結びつけたのである。

このことは，《玉》において巨大な風船が川を流れていったのとは異なった意味合いを持っている。《玉》において外部として機能したのは自然そのものであり，モノとの関係は自然の中に消え去っていっていた。一方で，《音声遠近法》においては呼吸のイメージがそれまでのアクション・オブジェクトの枠組みの外へ向かって滑り出しているのであり，そこではいわば記号的な外部空間の創出が試みられていたと言える。

3-3-2. 集団行為の枠組みとしての呼吸

《音声遠近法》においてアクションとその記録は，彼らの身振りによって表現される意味内容を支えているのではなく，呼吸を接続する枠組みとして機能している。モナストゥイルスキーの盟友でありアメリカでのソ連非公式芸術の紹介に一役買った批評家ヴィクトル・トゥピツィン(1945-)によれば，こうした構造自体を呼吸として捉えることができるという。すなわち彼はレヴィナスなどを引きながら，呼吸というものは（吸い込みと吐き出しの）2 つの時間的契機によって構成される，とりわけ「遅滞，休止，延期」[131]に関わるものであり，

[131] *Тупицын В.* Московский коммунальный концептуализм. [http://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Moskovsky-Communalny-Conceptualism.html]（2017/05/05 閲覧）

コンセプチュアリズムはこのモデルに従って読解可能であると述べる[132]。たとえば彼は，集団行為においては「言葉への欲求」[133]が遅延しているという。というのは，集団行為において体験が言語化されるのはアクションの時点ではなく，それが終わってある程度時間が経ってからだからである。トゥピツィンは明確に定式化してはいないが，アクションの体験が「吸い込み」，それについての記述が「吐き出し」だとすると，その間の時間が「遅滞，休止，延期」としての「息を止めた状態」であるということだろう。

これを呼吸として説明したのはトゥピツィンであるが，こうした見方自体は他の論者によっても語られているところである。たとえばクレア・ビショップは，集団行為における行為と記録の時間的間隙を「距離の関係項」[134]と呼んでいる。ビデオカメラなどの使用や参加記というスタイルの定着などによって，80 年代はこうした「距離の関係項」の探査が進んでいった時期だと言えるだろう。

「休止」に対する関心は，モナストゥイルスキーその人が表明していることでもある。上で引用したトゥピツィンの論文が公表されたのと同じ年には，《『集団行為』の環》（1996）と名付けられたインスタレーションが制作されている。これは壁一面に数字と不等号の書かれた紙を貼ったもので，それらは集団行為が行ってきたアクションの間の月数を表していた。たとえば，1979 年 10 月 7 日のアクションから 1980 年 2 月 17 日のアクションの間には 4 か月強が過ぎているため，この期間に対応する紙には「>4」と書かれている。こうした数字が円状に並び観客を取り囲む《『集団行為』の環》は，モナストゥイルスキーによれば，ジョン・ケージ的な「休止」と関係しているという（Эстетические исследования，492）。そして彼によれば，このインスタレーションにおいて主役となっている「休止」は，アクションとアクションの間の間隙だけでなく，アクション内にも「空虚な行為」という形で存在している（Эстетические исследования，492）。「空虚な行為」は観客の認識を宙吊りにするアクションの構成要素を指しており，彼がここで挙げている例でいえば，穴に入ってそこから長い時間出てこない者（観客の位置からは彼がその後も穴の中にいるのかどうか見えない）や，雪の下で鳴り響いているベルなどがそれにあたる。つまり，実際にはどうなっていたのか（穴の中にい続けたのか，ベルは鳴り続けたのか）は後々アクションを記述するテクストに触れたときに分かるという理解の「遅滞，休止，延期」がここにはある。

このように，モナストゥイルスキー自身がアクション内外の「休止」を連続したものとして語っていることは，呼吸もまたアクションの内外のレベルで機能していたと考えることを可能にするように思われる。モナストゥイルスキーが強調するのはもっぱらアクション間の時間的な距離ではあるが，この「休止」をトゥピツィンが述べる呼吸と組み合わせて理解するのであれば，時間的には次の，そして空間的には別の領域を志向する呼吸の性質が見

---

[132] Там же.
[133] Там же.
[134] クレア・ビショップ（大森俊克訳）『人工地獄：現代アートと観客の政治学』フィルムアート社，2016 年，252 頁。

えてくる。

この性格は，《音声遠近法》の構成それ自体にも見出すことができる。ここでは《呼吸して聞く》において呼吸が主題となっており，それが記録において他の呼気と結合しているというだけでなく，以前の《喧騒と静寂》の着想を換骨奪胎し（「吸い込み」），誰も見ることのない「空虚な行為」として《呼吸して聞く》が現れ（「息を止めた状態」），最後に記録上でほかの形象と結びつく（「吐き出し」）という自らの過去を素材とした時空間的な組み換えの作用を認めることができるだろう。集団行為の枠組みとしても作品内の形象としても，呼吸がひとつの領域で完結することのない，「次」や「外」へとつながる身振りに転じていったことがわかる。

3-4. ソ連神話の呼吸

呼吸と記号空間の連関は，上で論じたような作品のレベルのみならず，宗教や神話といった別の層においても想定されている。例のひとつとして，モナストゥイルスキーによって編纂された『モスクワ・コンセプチュアル派用語辞典』（1999）における「ロゴスタトゥス Логостатус」の項を挙げよう。この語に対する説明の全文は以下の通りである。

> 言語におけるあれこれの現象によって占められる場所。たとえば，「神的なロゴスタトゥス」がそれにあたる。ユダヤ・キリスト教の伝統において神は言語の本源であると同時に，その絶対的な参照先でもある。仏教においては神的なロゴスタトゥスは空虚と関連付けられる。すなわちそれは言語における脱落であり，言語の呼気と吹き出す機能を供給するものなのである。[135]

『用語辞典』は様々なコンセプチュアリストたちによって書かれたテクストの断片を集めたものであり，この項目も精神科医のヴィクトル・マージン（1958-）とより後の世代のコンセプチュアリストであるパーヴェル・ペッペルシテイン（1966-）によって書かれたものである。従って，この記述をそのままモナストゥイルスキーと集団行為の分析に当てはめることはできないが，ここで挙げられている東西の宗教の双方にモナストゥイルスキーが関心を持っていたことは間違いない。たとえば彼は，初期のアクション・オブジェクトである《大砲》（1975）の解釈のひとつとして，新約聖書的な視覚から旧約聖書的な聴覚への変化を挙げている[136]。だがより重要なのは，東洋思想の影響だろう。鈴木正美が指摘したように

---

[135] *Монастырский. (сост.)* Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 173.
[136] *Монастырский А.В.* Ремонтные работы на Каширском Шоссе // Х.Д.К. альманах №1. Вологда, 2011. С. 167. 《大砲》は黒い箱に覗き込むための筒が付いており，観客がそれを覗き込みスイッチを押すと，何かが見えるという期待に反して音が鳴り響くというアクション・オブジェクトである。ここでは視覚から聴覚へという転換があるわけだが，モナス

モナストゥイルスキーの美学は仏教の空概念と深く結びついており[137]，そのことは上記の引用部分からも明白だ。そして本章の立場からして看過しがたいのは，この仏教への関心と呼吸の問題が結びついていることである。明らかにここでは，自己充足的なユダヤ・キリスト教の「言語の位置」とは異なった戦略として，コンセプチュアリズムの美学の中心である空虚の実践としての語り＝呼吸が提示されている。呼吸に焦点を当てて言い換えれば，「ロゴスタトゥス」の項目から理解できるのは，記号体系の間隙として呼吸が理解されているということだ。その「言語の位置」が示すのが，体系の内部ではありえないことは明白だ。

呼吸とモノ，そして記号的外部の創出という問題は，『美学探求』に収められた「ВДНХは世界の首都」という 1986 年のモナストゥイルスキーのテクストにも見出すことができる。このテクストでモナストゥイルスキーは，ソ連国民経済達成博覧会（ВДНХ）における各種パビリオンの布置が，ソ連という神話的・記号的世界を表現していると述べる。だが同時にモナストゥイルスキーは，こうした記号の配置の内にソ連における記号システムの綻びを見て取りもする。すなわち，パビリオンの記号的布置に表現されているような集合的無意識は常に自己解体の危険性を秘めており，その場合個人には破滅の可能性を秘めた空虚であると同時に，新しい物体性を獲得できるような空間が開かれうるというのだ（Эстетические исследования, 12）。この逸脱した個人的領域について話題が及んだ際に言及されるのが，やはり呼吸である。

> ある意味で，その聖性が人間にとって自由になるものとして呼吸だけを（とはいえここには多くの誇張もあるわけだが）残すような社会は，潜在的に（社会のそれぞれの成員において）プラジャーパティを（現実的な意味においては精神分裂症患者を）育て上げており，その呼吸が理性を生み，理性が神々を，神々が（自身の，精神病理的な）諸世界を生み出すのである。（Эстетические исследования, 12）

従ってモノと呼吸は，全体主義社会において唯一残された，とはいえ狂気をはらんだ個人的圏域として描き出されている。引用中のプラジャーパティとは，『プラーナ文献』などのインド神話に登場する 10 の創造神の呼び名である。このインドの神の逸話を，モナストゥイルスキーはさらにソ連の状況へと接続する。

> […]ただ，古代インド人のもとに一柱のプラジャーパティがいたのとは違って，我々のもとには潜在的に 2 億 5000 万の彼らがいて，そのそれぞれが，自身の精神の最も深いところで，自らの宇宙的孤独と周縁性を感じている。そして彼らは「喜びを

トゥイルスキーは前者を新約聖書，後者を旧約聖書と対応させている。

[137] 鈴木正美「アンドレイ・モナストゥイルスキーとコンセプチュアリズム」[http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/94/03suzuki.pdf]（2017/05/04 閲覧）

知らない」。その周りには，象徴的で非日常的な，息をしておらず生気のない，噴水「諸民族の友好」の石で出来た女性（これは同時にソ連における男女の身体性の本質を指し示している）に似たモノ，そして噴水「黄金の穂」（この噴水は実存が現れる場を示しているが，それは周縁においてのみ現れるのだ！）の幹に似た動かないモノがあるだけである。自らの周りでこのような光景を見たとき，古代のプラジャーパティが喜ぶことはなかった（以下は引用）。「彼は決めた。『彼らに命を吹き込むべく，私が彼らの中に入ろう』。彼は風のようになり，彼らの中に入ることを望んだ。しかし，1 人であったので，そうすることが出来なかった。彼は，プラーナ，アパーナ，サマーナ，ウダーナ，ヴィヤーナと呼ばれる 5 つの部位に分かれた」。（Эстетические исследования, 13）

モナストゥイルスキーの記述は，記号的世界の登場人物であるソ連人たちの，プラジャーパティ的な生気への憧れを代弁しているかのようである。このプラジャーパティがそもそも 10 柱の神の総称であり，引用でも身体が 5 つの部分へと分化する様が描かれていることは興味深い。この 5 つは，現在もヨガにおいて実践される呼吸の種類でもある。モナストゥイルスキーはこのプラジャーパティの分割された呼吸を，ソ連市民の精神性の諸類型へと結びつけている。彼によれば，ソ連市民それぞれの精神に 5 つの類型，すなわち「宇宙飛行士」「巨人」「ロストル」[138]「小さな人」「グルジア人」があり，これらがプラジャーパティの五種類の呼吸に対応しているという（Эстетические исследования, 18）。モナストゥイルスキーのこの記述は，ソ連という記号世界が構造化されていく際に，呼吸による生気付けという契機が存在したことを暗示しているようにも見える。

だがこの生気付けは，問題含みのものである。上記の引用の直後，モナストゥイルスキーは「その後『歴史』が始まったのだ。では以後我々の『プラジャーパティ』はどうなったのか？現在彼らは誰もが，二重人格，つまり精神疾患を抱えている」（Эстетические исследования, 13）と述べ，プラジャーパティ的な呼吸の末路を示している。モナストゥイルスキーが言わんとしているのは，呼吸は個人の自由になるものではあるが，避けがたく病的なものとして現れるということだろう。

このテクストの最後には，こうしたソ連的な記号的世界からの抜け道，つまりソ連国民経済達成博覧会に新設された物見やぐらのような建物によじ登って外の写真を撮影すること

---

[138] ロストル（колосники）とは，暖炉や焚火台などに使われる鉄網を指す。モナストゥイルスキーは，この要素はいわゆるソ連人である「小さな人」と対置されるところの党幹部と異論派で，この層の性格をよく表しているのが 1930 年代に生じた党幹部同士での粛清であると考えている。そこでは党の一部がその他の部分を「食らい尽くした」(Эстетические исследования, 15)ことが強調されており，この類型にはある種の滅却のイメージが与えられている。

への希望が綴られている。すなわち，呼吸による生気の吹き込みという図式の外へ視線が向けられているのだ。ここでも《音声遠近法》の場合と同じように，従来の吹き込みのモデルを批判的に検討し，その外部として機能しうる領域を探し出そうとする姿勢がうかがえると言えよう。

3-5. モノの呼吸

吹き込みによるモノの活性化という図式の外部への逸脱が意識されていたとすれば，次第に前景化していったのは「非吹き込み型」の呼吸であったと考えられる。実際に，80 年代のアクションの内にはもはやモノへと吹き込まれない呼吸の様態が垣間見える。例として挙げられるのは,《銀の円環体》[139]（1983）と《I. マカレーヴィチに（隕石の音楽）》[140]（1989, 以下《マカレーヴィチに》）である。この 2 つのアクションにおいて，もはや人はモノに息を吹き込むことをやめる。以下では，呼吸が次第に人間からモノの側へと重心をずらしていくことを明らかにしたい。

《銀の円環体》は,《音声遠近法》のおよそ半年後に行われた，比較的シンプルなあらすじのアクションだ。ここでは参加者の 1 人が草原に横たわり，巨大なアルミホイルで顔を包まれていく（図 16)。その際，顔に当たる部分には呼吸のための穴があけられる。アルミホイルを十分に巻き終え，それが銀の玉のような形になると，その近くでモナストゥイルスキーたちが即興演奏を始める。その後，穴を通して歌のテクストが渡される。彼はこの歌を，銀の玉の内部から歌うことになるのだ。演奏が終わると，頭からアルミホイルを取り，それを丸めてアクションは終了となる。

ここで呼吸はモノへと吹き込むものではなく，モノの内部からどうにかこうにか吐き出されるものとして登場している。人間とモノの関係における主導権は逆転し，いわば彼はアルミホイルに取り憑かれた状態にある。彼はこの歌の中で,「自分がどこにいるのかわからない／とても暑い／ブラックホールの中心にいるのだと思う」「私は動けない／アルミホイルの中に閉じ込められて／もしかしたら 1 世紀ここにいるのかもしれない」（Поездки за город 2-3, 240）などと歌い上げる。この「どこにいるのかわからない」という感覚は示唆的である。彼が歌う方向喪失の感覚は単なる位置の問題というよりも，対物関係における主体の位置についての戸惑いを表明したものとして理解することができるだろう。次に検討するアクション《マカレーヴィチに》（図 17）でも，そうした方向喪失が問題となっている。

以下ではまずこのアクションの筋を確認しよう。マカレーヴィチに捧げられたこのアク

---

[139] 集団行為《28. 銀の円環体 Серебрянный тор》(1983) [http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-28.html]（2020/10/21 閲覧）

[140] 集団行為《53. I. マカレーヴィチに（隕石の音楽） И. Макаревичу (Метеоритная музыка)》（1989）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-53.html]（2020/10/21 閲覧）

ションで，マカレーヴィチは雪原の中心で棺のような黒い箱を見つける。その箱の蓋には直径 21 センチの丸い穴が開いており，箱の内部ではコンロの上でやかんが音を立てて熱くなっていた。10 メートル離れたところに置かれていた安楽椅子に彼は座り，20 分経つとやかんは沸き始め，ヒューヒューと音が鳴り，穴から蒸気がもうもうと出た。さらに 15 分経つとやかんの水が沸騰し，音は止んだ。マカレーヴィチは箱に近づき，それを開けた。その後，箱に結びつけられたロープを引いて箱を持ち去っていった。

上で述べたのはアクションの説明文の要約であるが，マカレーヴィチ自身の印象は，このアクションについて彼が語った参加記から読み取ることができる。そこで強調されているのは当惑だ。彼は安楽椅子に置いてあった封筒に書かれた指令を見て，以下のような感想を抱いたという。

> 黒い箱からは小さく音が鳴っており，そのことが私を面食らわせた。封筒には「動作が終わった後，この封筒を開けなければならない」と書いてあり，真ん中には小さなフォントで動作が終了した目印についての注解があった。そのほか，「いまこの指令を読んでいる際のものと同じ環境がふたたび生じる」とあったが，いま私を動揺させている「環境」は，何よりもまず黒い箱から生じている音なのだ。つまり，音はまず止んで，そのあと再び生じるのか？最後に大文字で書かれた「この封筒を開けなければならない」は当惑を呼び起こす。安楽椅子に座る必要があるのか？あるいはシューシューいう音が終わるのを待つ必要があるのか？[141]

《喧噪と静寂》に表現されていた描写と実態の乖離が，ここでは主催者たちによる指令と参加者であるマカレーヴィチの眼前にあらわれる状況とのあいだで引き裂かれた彼の戸惑いとして現れている。そしてその当惑を引き起こしているのは，主催者たちが「環境」として，すなわちマカレーヴィチを取り巻くものとして表現している箱からの蒸気の吹き出しそのものなのだ。この引用から読み取れるのは，単なる合図として想定されていた蒸気の吹き出しがその機能を果たさず，むしろ謎を生み出しているということだ。ここに至ってモノは，人間の呼吸を受け止めるどころか，蒸気を発することで人間の認識を危うくさせるものとして機能し始めている。この後安楽椅子に座って長時間箱を見つめることになったマカレーヴィチは——酒の助けもあってのことだが——次第に「催眠的な反応」（Поездки за город 4-5 +11-13, 232）が起き，黒い箱に対する認識が変容していったと語っている。

> またいくらか飲むと，飲み物はそのありがたい効果を発揮し，空間が動き，伸張するようになってきた。そして黒い箱に近づいているような，遠ざかっているような，その上に登っているような，下からそれを眺めているような感じがした。

[141] *Коллективные действия.* Поездки за город 4-5 +11-13. Вологда, 2016. С. 231.

（Поездки за город 4-5 +11-13, 232）

蒸気を吹き出す箱は遠く，マカレーヴィチは対峙しつつもこれを正確に捉えることはできない。モノに対して息を吹き込もうとしていた芸術家たちの姿はどこにもなく，息を吐きだすモノをマカレーヴィチは見ているだけである。アクション・オブジェクトに始まってモノとの緊密な対応関係とは違った路線を模索し始め，《音声遠近法》やソ連国民経済達成博覧会に関するテクストで呼吸の外側に目を向けていたモナストゥイルスキーたちは，呼吸それ自体が人間の手を離れる状態を作り出すに至った。だが，マカレーヴィチの語りの調子は決して絶望的なものではなく，むしろ蒸気を吐き出す装置を遠目に眺める立場に満足しているようにすら見える。彼はこのモノとの対峙を「非常に快いものだった」（Поездки за город 4-5 +11-13, 232）と述べている。この快が飲酒によるものでないとすれば，あたかもそれは，困難な吹き込みという営為から解放された安堵のようである。

このように，《マカレーヴィチに》では呼吸がモノの領分となり，人間はそれを遠方から眺めるだけの存在となっている。言い換えれば，ここでは人間から呼吸が切り離されようとしている。一方，ソ連崩壊後の個人作品においては，マカレーヴィチがとるアプローチは真逆のものとなる。彼は 96 年以降のシリーズ《HOMO LIGNUM》において，架空のソ連人であるボリーソフという登場人物を作り出し，その日記やイラスト，マカレーヴィチがボリーソフに扮した写真などを展示するインスタレーションを何度も行っている。このボリーソフという人物はあまりにも木へと憧れるあまり，自分自身がピノキオのような木材で出来た人間になろうとする。ボリーソフは木に近づこうとするあまり，呼吸を制限する道具を発明する。なぜなら，「私が木から出来ているのであれば，呼吸も相応しいものでなければならない」[142]のであり，「木々は非常にゆっくりと呼吸するから」[143]だ。マカレーヴィチはここでも，人間ではないものの呼吸へと注意を向けようとしているわけだ。このボリーソフの形象は，マカレーヴィチが《マカレーヴィチに》に参加したことから生まれてきたのだろうとモナストゥイルスキーは回想している[144]。モナストゥイルスキーが念頭に置いているのは，長時間安楽椅子に座り，あたかもマカレーヴィチ自身がモノのようになっていた状況のことだろう。マカレーヴィチがモノのように静止して蒸気を吐き出す箱を凝視していた一方で，マカレーヴィチが作り出したボリーソフは，自分自身が木の呼吸を会得しようとした。この 2 つは，異なっているように見えて，同じ構造を備えているように思われる。すなわち，対象が完全なモノであるか非人間になろうとする人間であるかはともかく，（登場人物ではなく）芸術家としてのマカレーヴィチは，呼吸が人間から離れていく様を見つめている

142 *Макаревич И.Г.* Избранные места из записей Николая Ивановича Борисова. 1927-1989 // Х.Д.К. альманах №1. Вологда, 2011. С. 338.
143 Там же. С. 338.
144 *Монастырский А.В.* Макаревич и Борисов. [http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=743]（2017/01/31 閲覧）

のだ。

これまで検討してきた作品と言説から，モナストゥイルスキーと集団行為の営為が呼吸におけるある種の野心的な関係性を示していることが理解できる。呼吸は主体とモノを結び付け，プラジャーパティのようにモノを活性化させようとするが，そうした志向性の向かう先には《銀の円環体》のように人間を取り込むモノや，呼吸を媒介としてピノキオ的な存在になろうとするボリーソフのような症状が待っている。換言すれば，集団行為のメンバーたちはアクション・オブジェクト以来，呼吸によってモノを活性化させようとする姿勢によって生じうるこうした疎外を，作品によって対象化しようとしてきたと言えるだろう。

《国家農業委員会》（1987）で吹き込みを象徴するモノ（マウスピース）は真空パックのように標本化され，《マカレーヴィチに》（1989）でモノの呼吸は距離を置いて眺められるものと化す。とはいえ吹き込みが提起してきた対物関係は，ソ連崩壊と共に消滅したわけではない。90 年代に入って彼らの親密なアクションが見知らぬ観客の訪れる展示（インスタレーション）へと変わっていくことを考慮に入れれば，吹き込みにおいて示されてきた人間とモノの関係がまた異なった形で表現されるようになることは容易に想像しうる。《銀の円環体》や《マカレーヴィチに》に現れていた方向喪失の感覚は，ソ連崩壊後の世界における方位測定の出発点のひとつとなったはずだ。

《マカレーヴィチに》においてモノは触れられるものではなく，見つめられ想像されるものとして機能し始めている。実際，《マカレーヴィチに》に関するマカレーヴィチの記述では，モノをいかに把握するかという点が強調されていた。このことは，芸術家自身による吹き込みから対象の凝視へと，アクションの中心的要素が変化していったことを証言していると考えられる。「吹き込む」ことから「見つめる」ことへと，鍵となる身振りが移っていったのだ。このことは間違いなく，ソ連崩壊後のギャラリーや美術館での展示という新たな形式とも結びついたものだったはずだ。とりわけ 1990 年代前半には，集団行為のメンバーたちは個人での作品発表を主軸として活動していた。そこではソ連期に身内の人間によって構成されていたアクションの参加者が無名の観客たちに置き換わり，モノは不特定多数の視線を受け止める展示品としての性格を強めていったことだろう。

当初の問いに立ち帰って結論付ければ，モノの活性化への志向性がコンテクストを揺さぶる謎へと変貌する契機のひとつは，対物関係そのものの内に潜んでいたと言える。これまで検討してきたように，集団行為は人が息を吹き込むことでモノが活性化するという構図を解体していくと同時に，吹き込みという身振り自体を見つめられるものとしての謎に組み替えようとしたのである。《国家農業委員会》はまさしく，こうしたモノと呼吸との蜜月関係を封じ込めた謎として展示されたと言えるだろう。

モノを活性化させようとする欲望が存在する一方で，人間とモノとの間には避けがたく距離が存在すること。そしてその綻びゆえに人間とモノの関係の構図を解体し，そこから外側へと滑り出すことが可能になること。モナストゥイルスキーたちがこうした視点のもとでモノとの関係を結び直してきたとすれば，第 2 章で検討した紙面を背景とする理論的枠

組みによって把握される現実とコンセプチュアリストたちの層的な絡み合いもまた，裂開や解体，あるいは組み換えといった契機を孕んだものであったと想定される。それはとりもなおさず，身の回りのモノを通して現実に亀裂を入れる運動であったと言えるだろう。換言すれば，第 1 章の末尾に登場した「スコラ哲学」とは異なった形で現実にアプローチする実践の一環として，コンセプチュアリストたちはモノに関して言葉を尽くすことを止めなかったと考えられる。

このモノを介した亀裂の探求は，第 1 章や第 2 章で論じた外部の問題をその内側に孕んでいる。改めて振り返れば，第 1 章ではファヴォルスキー以来の言葉の探求の系譜において，コンセプチュアリズムの始祖であるカバコフが画布の枠外に新たな実験場を見出したことを取り上げた。それは紙面とその裏側の空間を出合わせることでもあり，第 2 章ではまさにその発展として，破れ，重ね合わせられる紙面に端を発する，枠の外部に対する思考を誘発しながら自分たちが生きる現実を整理する思考の平面が見出しうることを指摘した。本章で検討した対物関係の表れとしての吹き込みの批判的探求も，平面の構築と同様に外部の創出に関わる試みであった。それは，人間がモノに生気を吹き込むという構図の外側へと抜け出そうとする試みに他ならない。かつて形而上学的な役割を果たしていた，言うなれば破れる以前の紙の存在に対応するのが，この魔術的な吹き込みということになるだろう。紙面の再構築にしても吹き込みの再編成にしても，彼らの実践には常に，ソヴィエト的なモノの世界の裏側を見出そうとする姿勢が見受けられると言える。

本章の最後で垣間見たように，こうした批判的探求は 90 年代に入ってからも形を変えて展開されていった。本論文の趣旨からして，この展開を無視するわけにはいかない。第 2 部では議論の軸をモノそれ自体からコンセプチュアリストたちを取り囲むソ連という環境に移し，その現実と適切な距離を取るべくソ連期に構築されてきた性質が体制の崩壊後にも残存した可能性について検討したい。

第 2 部　外部を取り込む空虚

集団行為が作り出した多くの用語は,「空虚な пустой」という語によって形容されている。彼らのアクションの簡素さと相まって，空虚は集団行為の代名詞になっていると言っても過言ではないだろう。空虚にまつわるイメージは，コンセプチュアリスト達のみならず，同時代の多くの文化の担い手によって共有されてきたものだ。「空虚な」という形容はしばしば「ロシア」を修飾し，ロシア文化において独特の空間イメージを形成してきた。望月哲男によれば，コンセプチュアリズムの祖のひとりであるカバコフも含め，とりわけ 20 世紀末において「空虚なロシア」は流行イメージとなり，中心に真空を抱えるものとしてのロシア像が構築されていたという[145]。だが集団行為にとっての空虚イメージは，こういったロシア観の構成要素というだけでなく，アクションのためのより実践的な役割を果たしてきた可能性がある。そこで本節ではオクタヴィアン・エシャヌの議論を参照しつつ，第 2 部の導入として集団行為における空虚の特性を概観しておきたい。

エシャヌはコンセプチュアリズムの先駆者としてロシア・アヴァンギャルド，60 年代の画家たち，そして東洋思想を挙げているが，その中でも示唆的なのはアヴァンギャルドとの対比である。コンセプチュアリズムとアヴァンギャルドとの関係は，グロイスによっても指摘されてきた。そこでは集団行為がアクションを行ってきた雪原が，マレーヴィチの絵画に例えられている[146]。だが，エシャヌはアヴァンギャルド――とりわけマレーヴィチ――との過度の類推からは距離を置き，アヴァンギャルドにおける「何もないこと nothingness」とコンセプチュアリズムにおける「空虚であること emptiness」を対置する[147]。具体例として彼が対比的に扱っているのは，マレーヴィチの《黒の正方形》(1915) とカバコフの作品《クローゼットの中》(1973) である。彼によればこの 2 つは，同じような黒い塗りつぶしが主要なモチーフとなっているものの，明らかに異なる性質を備えている。マレーヴィチがいわば絶対的無を描き出そうとしているのに対して，カバコフの黒い空虚は表象空間の絶対的な否定ではなく，その他のものとの関係の中で成立しているというのである[148]。エシャヌがその例として挙げるのは，カバコフの絵の右下に書き込まれたタイトル及び署名である[149]。

おそらくはそれ以外に，《クローゼットの中》を取り巻く物語の内容からもマレーヴィチにおける絶対的な無とは異なる性格が見えてくるだろう。《クローゼットの中》は独立した絵画ではなく，アルバム《10 の人物》を構成する 10 の物語の内の「クローゼットの中で座

---

145 望月哲男「ロシアの空間イメージによせて」松里公孝編『講座スラブ・ユーラシア学 3』講談社，2008 年，140 頁。

146 グロイス「生政治時代の芸術」119-120 頁。

147 Octavian Eşanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989* (Budapest-New York: Central University Press, 2013), p. 75.

148 Ibid., p. 85.

149 Ibid.

るプリマコフ」（全 47 ページ）の 1 枚である。ここでは，エシャヌが触れていない「クローゼットの中で座るプリマコフ」の物語の内容を参照する。以下に引用するのは，藤田瑞穂による要約である。

> プリマコフは幼い頃，クローゼットの中に長い間こもっていた。そこでは誰も彼を邪魔することなく，また耳を澄ませば外で起こっていることもすべてわかった。彼はクローゼットの中で想像を巡らせていた。5 月のおわり，3 日間ずっとクローゼットの扉が開かなかったことがあった。そこで両親がクローゼットを開けてみると，中には誰もいなかった……。[150]

《クローゼットの中》に描かれているのは，文字通りクローゼットの中から見える暗闇なのである。この暗闇もまた絶対的なものではなく，クローゼットの隙間からは部屋が垣間見えたり，家族がプリマコフに向けた言葉が暗闇の中に書き込まれたりする。暗闇としての空虚は，プリマコフと外界を隔てる膜として機能しているのだ。《クローゼットの中》における空虚は，絵画のレベルにおいても物語のレベルにおいても外部との関係において成り立つものであると言える。

こういったカバコフにおける空虚の相対性を，エシャヌが集団行為における現実の野原と結びつけていることは興味深い。すなわち，野原で行われる空虚な営為は，それを見る観客との関係において成立するというのである[151]。野原が空虚なキャンバスだとすれば，そこで観客たちは枠外に接する縁に立ち，半ば外部からこの空虚を見つめることになる。エシャヌが指摘するこの空間的配置は，コンセプチュアリストたち自身によっても強く意識されており，それが生み出す効果が理論化されるに至った。以下では，外部の流入を前提とする空虚の性格について，彼ら自身の用語を通して検討していこう。

集団行為のテクストにおいて最も多く「空虚な」という形容詞が出現するのは，「空虚な行為 Пустое действие」という表現が用いられる際である。1980 年の『郊外への旅』第 1 巻の序文の中で，モナストゥイルスキーは以下のように「空虚な行為」を説明している。

> われわれは自由な解釈を〈外部の観察者〉のデモンストレーション的立場として考えている。この立場にあり，またこの立場にのみあるのが，たとえば，アクションを記述したテクストの読者である。一方，アクションそれ自体の間，そして特にそれが見かけ上終了した後の一定の時間，こうした立場の形成を妨げるいくつかの方法がある。そうした方法のひとつがデモンストレーション外の要素の導入で，体験のレベルを継続し，

---

150 藤田瑞穂「イリヤ・カバコフ作品におけるテクストの役割について:〈アルバム〉と絵本挿画の関わりを手がかりとして」『待兼山論叢』第 43 号文学篇，2009 年，136 頁。

151 Eşanu, *Transition in Post-Soviet Art*, p. 86.

アクションの時間的終了が不明瞭であるという印象を与える作用がある。行為のさまざまな段階における，デモンストレーション外の要素のデモンストレーションの構造への導入と，そのデモンストレーションの時間への流入を，以下，〈空虚な行為〉と呼ぶことにする。

観客に，彼らの意識が出来事の設計に（あるいは自覚行動への準備に）含められていたことが明らかになるために，また，出来事が起こっている間，彼らの意識も物理的には存在しない〈外部の観察者〉のためのデモンストレーションの対象となっていたという事実が，認識する回想に沿って，観客によって考察されるために，われわれはデモンストレーション的な関係のシステムを示しつつ，観客-参加者の意識を同時に美的行動の成分のひとつとしても形成する〈空虚な行為〉を導入する。[152]

この一続きのパラグラフ群の中ですら，「空虚な行為」は一義的には定義されず，モナストゥイルスキーの説明は衒学的である。だが，そこに一定の傾向を見出すことは不可能ではない。彼が「空虚な行為」を説明する際，そこには常に内外の境界意識が見受けられる。引用文では，アクションにおける体験者と観察者の境界が取り上げられ，「空虚な行為」はその区分を複雑化するものとされている。このことから分かるように，「空虚な行為」は外部へと向けられた認識を基盤にして成り立っており，その意味で「何もない」という絶対的な真空を描き出すものではない。集団行為における空虚とは，他者や外部との関係において機能を果たす空白だと考えられる。

以下ではその状態を示す実例として，第 1 部第 2 章でも扱ったアクション《絵》（1979）における「空虚な行為」の実例を見ていきたい。そこで論じた通り，このアクションは参加者たちに色付き封筒を重ね合わせ，絵画のような物体を作らせるものだった。だが，アクションはこの作業だけで成り立っていたわけではない。実際には，この作業が行われている間に，アクションを組織した主催者の内の 3 人が，人知れず行為の場から立ち去っていた。この行為に関して，参加者の 1 人であるカバコフは以下のように書いている。

我々が全員これらの絵を貼った際，参加者たちの退出はすでに行われていた。彼らは奇術師キオ[153]のように散っていった。拍手についての考えや彼らを見ていようとする欲求は生まれなかった。なぜなら，注意はすぐに，そして急激に自分自身やプロセスの全て，また近くにいる人々などへと転じたからだ。[...]全ては内的経験に転じたのだ。

---

152 モナストゥイルスキー「『郊外への旅』第 1 巻序文」[http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-VOLUME-1-J.htm]（2020/05/28 閲覧）

153 伝説的なマジシャンであったエミール・キオ（1894-1965）とその息子たちのことを指していると思われる。

154

主催者たちの退出は，封筒の貼り合わせという作業に比べると，副次的で，およそ芸術とは言い難い出来事である。つまり，これはモナストゥイルスキーの言う「デモンストレーション外の要素のデモンストレーションの構造への導入」であると考えられる。カバコフはこの「デモンストレーション外の要素」に気付いたが，その注意は即座に「内的経験」へと転化する。これについては，カバコフが退出について努めて理解しないようにしたとも，退出という外的契機によって，カバコフの周囲で起きている出来事についての内的認識が誘導されたとも言えるだろう。この退出という行為は封筒の貼り合わせの終わりを示すようでありながら，実際には封筒とは無関係な筋のはじまりでもある。封筒の作業に没入していたカバコフの注意は，単純な封筒絵画の完成でもって終わるのではなく，一旦退出へと向けられることによって，自分たちの置かれている状況それ自体に関しても注がれることになった。

「デモンストレーションの構造」をアクションで行われる中心的な行為として解釈するならば，「空虚な行為」が示す「デモンストレーション外の要素のデモンストレーションの構造への導入」は，アクションに対して外的な要素を流入させることを示していると考えられる。ユルチャクは「ヴニェ」という用語でソヴィエトにおけるイデオロギー空間からの逸脱を示したが，集団行為の「空虚な行為」の実践もまた，そうした外部性に触れる試みだったと考えることができるだろう。

こうした外部と自分たちの活動の関わりについての認識は，80 年代後半にもなると相当に社会的な性格を帯びるようになる。第 2 章で言及したプロジェクト《土木工事》(1987) におけるソ連の日常的光景を写した写真群の中には，コンセプチュアリストたちの芸術のきっかけとなった建築だけではなく，偶然出くわした対象を収めたように見えるものがある。ジョーゴチは，これらの内のひとつである，郊外の風景の中にモナストゥイルスキーが佇み，手にラケットのような物体を持って地面を指し示している写真について言及している。

> プロジェクト用のテクストの中でモナストゥイルスキーは，ソ連においては政治の領野と国家が，あらかじめ美学化され完全にイデオロギー的な「生」の領域（それを彼は「エクスポジションの野」と呼ぶ）を作り出したと書いている。芸術家たちにできるのは，その上に異なるレイヤー（「デモンストレーションの野」）を作り上げることだけである。実際，放浪する中でモナストゥイルスキーが出くわし撮影した「非-建築」のいくつかは，60 年代のソ連新構成主義建築の遺物，それもオヒトーヴィチが構想していたような再利用可能で生分解性の素材から出来た古典的な構成主義建築であったの

154 *Коллективные действия*. Поездки за город. Вологда, 2011. С. 75.

かもしれない。これらを指し示し，発見し，自身の作品の一部とすることで，モナストゥイルスキーはそれらに生をもたらしている。あるいはむしろ，生を出でて，芸術のレベルへと導いているのだ。[155]

ジョーゴチはここでモナストゥイルスキーがオヒトーヴィチらの遺物と出会った可能性に言及しているが，他の箇所ではコンセプチュアリズムにおけるナラティブを前提として成り立つ芸術と，オヒトーヴィチらが構想した周辺環境に溶け込み最後には見えなくなる建築群との間にアナロジーを打ち立てようとしている。引用箇所にある，自然環境の中で容易に分解される生分解性の素材に代表されるように，芸術が一時的に存在し，周辺環境と混ざり合うものだという認識が両者には共通すると彼女は考えているのだ[156]。この新構成主義建築との類似はさておき，モナストゥイルスキーの写真が指差しによって日常の風景を取り込み，それによって周辺環境自体を芸術の対象としていることは間違いない。

ジョーゴチは指し示すことによってソ連の遺物を芸術の領域へと束の間引き戻すことがこの写真の肝であると考えているわけだが，それは言ってみれば，モナストゥイルスキーの制作にコンセプチュアリズムの外部のコンテクストを導入することでもあった。ここに外という契機が存在したであろうことを間接的に物語っているのは，ジョーゴチが注目する指示行為を可能にしているラケットのような物体に他ならない。というのも，この物体は 1985 年のアクション《ロシアの世界》[157]で誰にも見えない「空虚な行為」を演出するために作られたものであり，その出自からして外部を導入する空虚と切っても切れない関係にあったからだ。

《土木工事》におけるこうした空虚にまつわる小道具による指示行為が，イデオロギー的な生の領域「の上に異なるレイヤー（「デモンストレーションの野」）を作り上げることだけ」のものとして考えられていたわけではなかったことは，モナストゥイルスキー自身の記述から理解することができる。文化と社会の関係性について語った「頭の中の輪と共に С колесом в голове」（1985）というテクストにおいてモナストゥイルスキーがまず指摘するのは，モスクワ・コンセプチュアリズムやソッツ・アートが登場してくる 70 年代以前には，ソ連の前衛芸術はあくまでも社会的・政治的な抵抗運動に留まっていたということだ[158]。こうした先行世代の行き詰まりに対してモナストゥイルスキーが提示するのは，美学的転回とでも言うべき方策である。モナストゥイルスキーの考えによれば，文化それ自体が社会的関係性を更新する可能性を持つという。当然のことながら，彼が想定しているのは社会にお

---

155 Degot, “Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object,” p. 38.
156 Ibid., p. 34.
157 集団行為《33．ロシアの世界 Русский мир》(1985)[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-33.html]（2020/10/21 閲覧）
158 *Монастырский А.В.* С колесом в голове // Эстетические исследования. М., 2009. С. 119.

ける何らかの実体的効力ではなく，想像的な方法である。モナストゥイルスキーは，例としてスローガンの使用を挙げる。初期の集団行為が好んで使ったスローガンの形式は，ほとんど誰も通ることのない森林に掲げられ，非政治的でナンセンスな内容で満たされることにより，スローガンという政治的道具を異化することに成功している。

> 集団行為のスローガンの形式と赤い色によって印付けられた共同体を，私たちは充填剤，彫塑的方法，そして背景を成すエネルギーとして利用した。とりわけ芸術-実存的空間を，美学的取り決めの新しい枠を構築するためにそれらを利用したのだ。この新しい枠の中にそれ，すなわち共同体が在ったのであって，その逆ではない。1967 年のデモにおいてはこれが逆であって，その時私たちはスローガンと共に，共同体におけるカッコつきの「芸術的」空間の中に，その登場人物として存在していたのだ。[159]

ここではスローガンを例にとり，「社会の中の芸術」から「芸術の中の社会」への移行が仄めかされている。この移行に際して生まれたのが，「空虚な行為」概念であったと考えることは十分に可能だろう。カバコフのインスタレーション《自分のアパートから宇宙へと飛び去った男》（1985）ではソ連の精神的共同財産を盗用することで外部空間へと消えた男の存在が示唆されていた[160]。そこでソ連という共同体は，発射のためのエネルギーを充填する装置となる。集団行為の営みは同様に，「空虚な行為」を通してソ連という共同体のエネルギーを取り込み，それをアクションの素材に転化する芸術となっていたのである。

これまで述べてきたことを簡単に振り返っておこう。空虚とはロシア文化に典型的なテーマであり，ロシア・アヴァンギャルド等においても類似した表現が模索されてきた。その源流がカバコフにあるとも考えられる集団行為における空虚をその他の表現から区別しているのは，空虚を外部との関係性において理解しようとする姿勢だった。1980 年には外部性の導入としての空虚が理論化されると，80 年代半ばから後半にかけては外部空間としてのソ連世界が強く意識されるようになっていく。 以下に続く第 2 部でまず検討するのは，コンセプチュアリズムの活動の基盤として，こうしたソ連における事物や人間の観察の営みが想定しうるのではないかという点である。これは第 4 章に相当する。ここでは，コンセプチュアリズムの世界に登場する外部とはソ連におけるイデオロギー的事物なのであり，彼らはそうした外的な事物の圧力を背景として自分たちの思考を展開させてきたのではないかと問いかけてみたい。さらにもう一点問われるべきは，ジョーゴチの言葉を借りれば「イデオロギー的な『生』の領域」，そしてモナストゥイルスキー自身の表現によれば「エクスポジションの野」といった形で言及されるソヴィエト的な環境の，どのような側面にコンセプチュアリストたちが目を向けてきたのかという点だ。これについては第 5 章と第 6 章

---

159 Там же. С. 128.
160 Boris Groys, *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (Cambridge: The MIT Press, 2006), pp. 5-6.

でそれぞれ風景と宇宙という個別のテーマを立てた上で，そういった記号空間との格闘こそが集団行為の軸となってきたことを示したい。

第４章　言葉とモノに囲まれるコンセプチュアリストたち

ソ連非公式芸術の典型的な例のひとつとして，ソヴィエト・イデオロギーと自在に戯れてみせるコーマル＆メラミードらのソッツ・アートが挙げられる。モスクワ・コンセプチュアリズムはこのソッツ・アートと似ているようでいて，実際には完全に同一ではないアプローチを採ってきた。コンセプチュアリストたちもまたイデオロギーに関する問題を対象化しないわけではなかったが，少なくともそれは，ロシア・アヴァンギャルド，社会主義リアリズム，そしてソッツ・アートのように直接的にユートピア的ヴィジョンを取り扱うものではなかった。むしろ彼らは，イデオロギーの内実に操作を加えることよりも，ソヴィエトにおける主体がイデオロギー的事物に取り囲まれて暮らしてきたこと自体を主題化してきたように思われる。それは言い換えれば，何事かに囲まれながら存在すること自体に焦点を当てる試みであったのではないだろうか。本章では，集団行為のみならずモスクワ・コンセプチュアリズムの多くの担い手においてそうした対象化が行われてきたことを指摘しつつ，取り囲まれることに目を向ける一連のコンセプチュアリストたちの系譜において集団行為のアクションを再提示してみたい。このことにより，第 1 部で検討を重ねてきたモノとの関係の再構築のプロセスに対しても，囲繞の形象化という別の角度から光を当てることができるはずである。

批評家のケチ・チュフロフは，コンセプチュアリストたちがすでに概念化された世界と関わってきたと指摘している。チュフロフによれば，ソヴィエトにおける物体は特定の機能のためにだけ存在していたのであり，その例として何かを曲げるためだけに存在するベンチが挙げられている[161]。つまりソヴィエトの物体は，分かちがたく理想的な使用法と結びついていたというのである。こうしたソヴィエト的事物に囲まれて生活してきたことは，避けがたくコンセプチュアリストたちの制作に影響を及ぼし，彼らをソヴィエト的事物の分析に駆り立てたことだろう。そこで本章では，このような分析的態度を基調とするモスクワ・コンセプチュアリズムの始祖たちがいかに事物と遭遇したのかをまず取り上げ，その後の世代によって，言葉とモノによる囲繞という構図に対する関心が醸成されていったことを確認する。そのため本章では，ウラジーミル・ヤンキレフスキー（1938-2018），カバコフ，ペッペルシテイン，そして集団行為という多彩なアーティストたちに言及し，周辺環境の分析が彼らの活動に共通する軸のひとつであったことを論じる。

---

[161] Keti Chukhrov, “Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow Conceptualism,” in *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*, Boris Groys, ed. (Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 84.

その時フルシチョフは，彼の考える良い芸術家と芸術作品の例を挙げた。彼は，ソルジェニーツィン，ミハイル・ショーロホフ，「てぬぐい」の歌，そしてある芸術家が描いた，生き生きとした小さな葉のある木に言及した。

ニイズヴェースヌィとの対話の力学が変化した。つまり，最初はフルシチョフが多くを語っていたのだが，エルンストが優位に立ち，自分自身でフルシチョフを案内してホールを回り始めたのだ。たとえば，「これは飛行を象徴する翼です」といった説明を加えながら。彼はいくつかの公的な図案やガガーリンの記念碑などを見せ，フルシチョフは興味を持って耳を傾けるようになった。アカデミー会員たちは非常に苛立っていた。彼らはあきらかに主導権を逃したのだ。見学を終えた後，フルシチョフはエルンストの手をとって別れを告げ，好意的にこう言った。「あなたの中には天使と悪魔がいる。天使のことは気に入っているが，しかし我々は悪魔を駆除することになる」。これにて，今では有名となった交戦は終わった。[162]

ここに引用したのは，主に 1960 年代にカバコフらと親しく交流していた画家ウラジーミル・ヤンキレフスキーの回想である。ヤンキレフスキーは，フルシチョフが抽象的な傾向を持つ画家たちの作品を「ロバの尻尾」で描いたようなものだと批判したことでその後の非公式芸術の流れを決定づけた，1962 年の芸術家連盟モスクワ支部 30 周年記念展におけるフルシチョフとエルンスト・ニイズヴェースヌィ（1925-2016）の会話を想起している。この展覧会をコーディネートしたエリイ・ベリューチン（1925-2012）は，彼自身当局の意向に反する抽象絵画に携わっていながら，展覧会を開くにあたって当局へと手紙を送り，この展覧会が「ロシア女性の美しさを賛美する」[163]ものであると述べていた。ヤンキレフスキーはこのベリューチンの転向ともとれる振る舞いに驚いたに違いない。ある意味では，ベリューチンにおける前衛的性質と当局への迎合という 2 つの面が，フルシチョフの指摘するニイズヴェースヌィの内に潜む天使と悪魔に対応しているのかもしれない。この「天使」の側に属しているのは，フルシチョフが述べる生き生きとした木であり，またベリューチンが語るロシア女性の美しさなのだろう。それは美と健康，つまりは生き生きとした生であり，そうした理想的生という理念の描写なのである。

一方，ニイズヴェースヌィとの会話において語調を和らげる前に，フルシチョフが前衛絵画に対する苛烈な批判を行ったことを忘れる訳にはいかない。ここで批判されたものが，彼にとっての「悪魔」であったと考えることができる。彼が展示された絵画をソ連人にそぐ

---

162 Vladimir Yankilevsky, “Memories of the Manezh Exhibition, 1962,” *Zimmerli Journal.* Fall 2003. No. 1. p. 75.
163 Ibid.

わない醜さであると考え[164]，また「お前らは全員木材を伐採しに行かせるぞ！」[165]などとがなり立てたこと，ならびに同展の観客からは「なぜ画家は小頭症を描くのか」[166]という声が発せられたことなどを考慮すると，フルシチョフにとっての「天使」は健康であり，美しく，自然に親しむような存在であると推測される。この会話を聞いたヤンキレフスキーは，2 つの原理の衝突を感じ取ったことだろう。その後，フルシチョフが追い出すことに失敗した「悪魔」は，相反する原理の同居という構造を保持しながら，より深い地下へと沈潜していくことになる。

以下では，ヤンキレフスキーにおける 2 原理性とそれに関連する身体表象，ならびに創作という営為に関する彼の洞察を検討していく。この作業を経ることで，彼の作品における人間のあり方，そして芸術家の身振りが垣間見えるはずだ。先取りして言えば，そこで展開されているのはフルシチョフが提唱する生き生きとした生の描写としての芸術ではなく，むしろそういった身体に宿る生が衝突することになる障壁についての思考である。まさにこの思考において，後にモスクワ・コンセプチュアリズムにおいて展開されていく包囲の形象の萌芽が見受けられるのではないか。ヤンキレフスキー自身はコンセプチュアリストとして広く認知されているわけではないが，そもそもモスクワ・コンセプチュアリズムというコミュニティ自体が厳密に定められたマニフェストのもとに集ったアーティストたちではなく，芸術的行為に携わる人々の緩やかなつながりであったことに鑑みれば，ヤンキレフスキーの創作の姿勢をコンセプチュアリズムの主要人物たちとの連関の中で理解することは十分に意義のあることだろう。

ジョーゴチは，ヤンキレフスキーの創作を「爆発人類学」と呼ぶ[167]。とはいえ，十分な説明がないので，それが意味するところは明確ではない。せいぜい，ヤンキレフスキーの創作が「人間と機械の突然変異」[168]を表現しているという程度のことしかわからない。何が爆発するのか。ヤンキレフスキーの作品において明らかに爆発しているのは，紛れもなく人間の輪郭であり，人間と思しき存在それ自体である。彼が描く人間のほとんどは異形であり，機械とも化け物ともつかないような見た目をしていることが多い。そうであるとすればジョーゴチの用語は，通常の人間の輪郭を爆発させることで，逆説的に人間そのものについての知見を与えてくれるイメージに言及していると言えるだろう。そこで輪郭は完全に閉じたものとはならず，外部に対して剥き出しの存在が描かれている。

> 「男性原理」というテーマは，実際のところ「自画像」のテーマでもある。このテーマにおいてはいくつかの理念が結びついている。「予言者」，「生者と死者」，「私―彼」「父と子」などの理念がそれである。

---

164 *Герчук Ю.* Кровоизлияние в МОСХ. М., 2008. С. 250-251.
165 Yankilevsky, “Memories of the Manezh Exhibition, 1962,” p. 74.
166 *Герчук.* Кровоизлияние в МОСХ. С. 268.
167 *Деготь.* Русское искусство XX века. С. 163.
168 Там же.

「生者」と「死者」の頭というテーマは，「外部」と「内部」の不一致というテーマである。生きている人間は，その生が放射のように外面の境界を超え出て行くという意味において自分自身と「等しくない」ということが，私を常に感動させてきた。それは視線，言葉，聴くこと，思考などのエネルギーである。このエネルギー，すなわち放射が消えるとき，つまり人間が死ぬとき，自分自身に等しいマスク，すなわち死が残ることになる。この「似て」はいるがマスクのように死に絶えている顔の輪郭と生のエネルギーの衝突は，私の「自画像群」のテーマともなっている。[169]

ヤンキレフスキーのこの記述からは，「男性／女性」「生／死」「外部／内部」「自己／他者」「親／子」といった 2 つの原理の間で働く，片方からもう片方への放射的なエネルギー伝達の運動として，彼が人間の営みを理解していたことがわかる。このようにヤンキレフスキーにおいては二項対立的思考がひときわ目立つが，その二項が人間の身体を通して表象され，思考されていることが肝要である。内部から外部へと放射される生のエネルギーは，身体を媒介にして放たれる。以下では，ヤンキレフスキーにおいて身体の機能が美や芸術と直結していることを示す箇所を引用しよう。

美とは何か。私の考えでは，それは生である。死体の姿は，なぜああいった無意識的な恐怖を引き起こすのか。なぜマネキンは自然な姿に作られれば作られるほど死体に似てしまい，不自然に見えるようになってしまうのか。おそらく，それは生というものが放射であり，エネルギーの交換だからである。人間が生きているためには，その鼻孔が空気を吸い込み，目が見て，耳が音のシグナルを受け取り，脳が情報を消化して決定を行い，またテレパシーと呼ばれる議論の余地ある特質を備えている必要がある[…]。[170]

若干唐突な印象を与えるが，ヤンキレフスキーが述べる「テレパシー」もまた，それが現実的なものかどうかはともかくとして，人間の内部と外部を接続する能力を表していると言える。このテレパシーは「自らの位置を定め，バランスを保ち，両足が人間を必要な方向へと進ませるため」[171]に必要であるとされる。換言すれば，ヤンキレフスキーにとっての生とは，身体による絶えざる外部との関係の調整であり，自らを外部との関係において位置付けることなのである。マネキンは，それ自体と一致するだけの仮面であり，外部への放射とエネルギーの差異を伴う交換を成し得ないために，死んだモノにしか見えない——ヤンキレフスキーはそう考えている。重要なのは，この「テレパシー」が歩むための定位である点だ。すなわちその内外の交通は透明な反射ではなく，手探りの不透明性を備えた往還なの

169 *Янкилевский В.Б.* И две фигуры...: Рассказы для друга. М., 2003. С. 29.
170 Там же. С. 102.
171 Там же.

だ。

こうした外部との連携を妨げ，身体を死んだように凝固させるものとして現れるのが壁であり，箱である。たとえば《箱の中の男》（図 18）という作品では，左側には箱の中に入り窮屈そうに体を曲げている男が描かれ，一方右側ではそれとは対照的に，立ち上がる人影が佇んでいる。どちらの絵画も配色は暗く，男たちの姿は閉塞感と不気味さ不気味なを醸し出している。ここでは，箱という障壁によって生じる暗澹たる空気感が表現されていると言えるだろう。彼が 1958 年というかなり早い段階から，外部と内部の接続不良という視点から人間像を描き続けてきたことがわかる。

この「箱の中の男」の形象は，後の立体作品においてさらに発展していくことになる。1990 年以降ヤンキレフスキーは，実際の細長い箱にマネキンを入れ，様々な奇妙なポーズをとらせた《箱の中の人々》（図 19）シリーズの制作を行っている。このシリーズは，ヤンキレフスキーによる爆発しているような肖像画群の輪郭，先程の《箱の中の男》のマネキン性，ならびにヤンキレフスキーの特徴のひとつであるサイバネティックな形象を，全て掛けあわせたような作品である。ここでは《箱の中の男》と比べて，人々はより不自然な，あるいは不可能な姿勢を取らされている。さらに，壁は内部と外部の断絶をより明瞭に打ち出している。性行為に及んでいるように見える右端の二体の接触は箱によって妨げられ，拡声器で外界に声を伝えようとしている左端の像の声は，そもそも拡声器と彼の間に壁があることで届かない。また，彼は手に「GO!」と書かれた小さな旗を持っているが，姿勢を固定されたままで，ましてや片足が反対側へと折れている状況ではどこへも行くことはできない。左から二番目の箱の間に，2 つの黒いゴミ袋が置かれていることも示唆的である。「箱の中の人々」は，ゴミと同じように黒い壁に包まれ，阻まれる存在として描かれているのだ。

ヤンキレフスキーの創作は，2 つの原理の衝突を描くものである。そして，彼にとっての芸術ならびに生は，内部と外部の関係性の内にこそ発現するものと考えられている。だが，彼は異形の人間像を描くと同時に，《箱の中の男》ならびに《箱の中の人々》シリーズにおいて，人間性を阻むものとしての箱を提示してきた。では，モスクワ・コンセプチュアリズムの代表者たちにとっての事物は，こうした疎外だけを引き起こすものなのだろうか。事物との関わりにおける主体性の在り方を，以下ではコンセプチュアリズムの中心人物たちそれぞれの問題系において読み取っていきたい。

4-2. カバコフの「粗悪な芸術」

ボブリンスカヤは，カバコフの「粗悪品 Плохая вещь」についての記述を参考にしながら，「粗悪な芸術 Плохое искусство」の系譜をソ連非公式芸術の内に見出している[172]。この「粗悪品」に対するカバコフの認識は，外部と内部の不一致こそが生の基盤を成していると考え

[172] *Бобринская*. Чужие? С. 333.

る点において，ヤンキレフスキーの美学に通じるものがある。ただしカバコフは，人間そのものというよりも，とりわけソヴィエト的人間を取り巻く事物に焦点を当てており，第 1 部でモノとの関係を論じてきた本論文にとって多くの示唆を含んだものとなっている。

カバコフが制作を始めた際，彼は周囲の事物が「粗悪的」であると悟ったという。そして，この粗悪な性質は，彼の芸術にも見出されるものであった。しかし，ここで言う「粗悪品」あるいは「粗悪な芸術」とは，美学的基準を満たしていなかったり，あるいは乱雑に作られていたりといった事態を指すわけではない。ヤンキレフスキーと関連付けて言えば，不確かなのはまさにそこに現れる事物の境界線であり，輪郭なのである。

> 私が何を考えているのかを分かりやすくするために，ロダン，ゴループキナ，また一般的に印象派によってしばしば使用されてきた大理石の彫刻の仕上げ方に目を向けてみよう。彼らの作品において，胴体（トルソー），頭部，手は，まだ形のない，どろどろした一枚岩の素材の塊から抜け出そう，その姿を出現させよう，苦しみながらもほとばしり出ようとしているかのようであるが，それらは最後までそこから離れることも，抜け出すこともできない。場所によっては自由になり，完成形になっているところもあるが，ほかのところは形態のない全体のなかに埋もれ，埋没している。しかし，原則として，われわれはここに結合と離反，自覚的な生きた事物と無自覚な死んだ魂というふたつの原理の反目を見ているのである。
>
> われわれを取り囲む事物はすべて，私の理解によれば，まさにこの〈彫刻的〉な意味において，〈粗悪的〉なのである。それらは，部分的にのみ，皿，テレビ，椅子，路面電車，家々などの形態と機能を持つのであり，その大部分は，眼もイメージもない〈無〉，われわれを取りまくものすべてを完全に貫き，満たすあの混沌（カオス）に属しているのである。この〈無〉は，多くの場合，そこから抜け出そうと願っているもの，それに対立しているものよりもはっきりした目的を持っており，より強固であり，行動的であり，意味があるのである。[…] この〈無〉は，まったく形は持たないが，その代わり，全一的で強力な〈大陸的〉な状態にある恒常性を表わしている。
>
> 事物が関係しているのは，思うに，同じ事物ではなく，あらゆるものの背後にあってすべてに浸透しているごみの堆積の普遍的な統一体（インテグラル）なのだ。つまり，すべてはごみの堆積物になるのであり，束の間そこから抜け出そうとして，自らをコップとか，パイプとか，家とか名のっていたのである。[…]
>
> このことこそ，私がオブジェ＝絵画を作りはじめたときに感じていたことだ。それらは最終的には，この二重性を完全に保持していなければならなかった。一方において，

〈事物（オブジェ）〉は，何かを語り，何らかの関連を暗示し，何か（絵画，筋立て，逸話，要するに意味）のように見えたにちがいない。他方，それは，それが存在している部屋にある他の対象，つまり，壁や椅子，外套，机などとともに，顔のない全一的な何か，あるいは無のなかにゆっくりと消えていかなければならなかった。[…]

いまにも消えそうな束の間の〈外見〉，偶然性，恣意性と意味を持たない永遠の無形性というこのふたつの絶え間ない二重性こそが，私が〈粗悪品〉と名づけるものの本質を形成している。[173]

「自覚的な生きた事物と無自覚な死んだ魂というふたつの原理の反目」が事物それ自体に潜んでいるという考えは，ヤンキレフスキーにおけるふたつの原理の衝突の焦点を人間からモノへと移したかのような印象を与える。とはいえ，カバコフの関心はより社会的なものである。彼がここで事物という題材によって語っているのは，ボブリンスカヤが指摘するように，「『社会的領域』の解釈とそれとの個人，私人の相互作用のメカニズム」[174]であると言えよう。具体的には彫刻やオブジェといったモノが話題になっているが，そこで言及されている統一体からの不完全な分離作用は，そのまま非公式芸術とそれが描き出す人間像へと適応可能な概念であると思われる。その意味で，「粗悪品」と格闘する「粗悪な芸術」は，全体主義的な社会に埋没せず，プライベートな領域を作り出し，ぼんやりとした統一体に切れ目を入れ，個物を切り出す可能性を垣間見せるものだと言っていいだろう。粗悪品は正典や規範に回収されないことで，個物としての存在感を主張する，いわば非公式芸術家たちの立ち位置のメタファーともなっているのだ。付け加えて言えば，カバコフにとっての「粗悪品」の束の間の形象化が，プロットや意味といった言説性を帯びたものであったという発言も見逃せない。コンセプチュアリストたちを取り囲む全体的な領域との関連においてこそ，彼らの言葉とモノを理解する必要があることがわかる。

ボブリンスカヤはこういったカバコフの立場を起点として，ソ連非公式芸術の一連の流れを系譜化している。様々な論点があるためここですべてを扱うことはできないが，コンセプチュアリズムとも深く関連するゴミというテーマを看過するわけにはいかない。ボブリンスカヤによれば，「粗悪な芸術」におけるゴミの美学には様々なタイプが存在するが，中でも非公式芸術の第一世代の中心的人物であり，表現主義的傾向を持つ画家アナトーリー・ズヴェレフ（1931-1986）は，ぼろきれなどのゴミを道具として絵画を描いてしまうという意味で，「粗悪な芸術」の体現者であった[175]。ここではもはや芸術家の営為はアトラクションと化し，作品はというと一時的に価値を付与されるだけのモノとなる[176]。この一時性をも

---

173 カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』55-56 頁。

174 *Бобринская.* Чужие? С. 336.

175 Там же. С. 344.

176 Там же.

って，ボブリンスカヤはズヴェレフを「粗悪な芸術」の系譜に組み込んでいるが，カバコフがズヴェレフをある種の反面教師にしていたことを考慮に入れれば[177]，ズヴェレフの魔術的とすら言える身振りが事物に与える一時的な造形の価値にカバコフはより懐疑的だったことだろう。同じくゴミと一時性という要素を備えているとしても，カバコフはゴミを芸術作品へと転化するのではなく，自分たちの生活を取り巻く多種多様なゴミの在り方を分析し，制作において提示したのだと考えることができる。

ボブリンスカヤが指摘するように，こうした姿勢はモナストゥイルスキーの初期作品《堆積》（1975）においても見受けられる[178]。彼は参加者にポケットやカバンに入っているゴミのような物体を机に積み上げていってもらい，その品目や参加者の名前，時刻等を記録したリストを含んだ制作物を作り上げた。この作品を本章の観点から再検討するならば，ここでは人々の持ち寄った事物の堆積が，カバコフにおける全体を想起させるような統合体となりつつも，品目リストによって個物としてのそれらの区別は維持されていることが見て取れる。カバコフは自分たちを取り巻く事物のことを「粗悪品」と称していたわけだが，モナストゥイルスキーの《堆積》はまさにそうした「粗悪品」のメタファーとなっていたと言うことができるだろう。

さて，カバコフは《箱とゴミ》（1981，図 20）というインスタレーションにおいて，箱の周囲に散らかったゴミに様々な「言葉のゴミ」（罵言や会話の断片など）が書かれた札を付けることで，ゴミという物体と言葉を接続してみせたことがある。ボブリンスカヤがこの作品から引き出そうとするのは，秘密の宝箱のような箱を中心として周囲に配置されている言葉のゴミ，あるいはゴミのような言葉が，極めて親密で秘められた内面の印となっているという結論である[179]。たしかにこの作品の写真を見ると，ゴミと箱は単に乱雑に並べられているだけでなく，カバコフの《自分の部屋から宇宙へ飛び去った男》の場合と同様，そこには登場人物の不在のためにこそ喚起される物語性がある。というのも，ゴミに囲まれた箱にはひとつの椅子が正対して置かれており，それが箱とゴミに対する何らかの働きかけを示唆しているからだ。その場面に登場する人物は箱からゴミを取り出して記憶の中にある言葉を添えたのかもしれないし，あるいはゴミのような言葉をこれから封印するところなのかもしれない。箱の中にゴミが詰められた状態の写真も残っており，これもまたゴミの出し入れという行為の存在を裏付けていると言える。このように《箱とゴミ》は，向かい合う椅子を媒介として何らかの動作主体を指し示しているように思われる。その椅子に座る主体が，カバコフ本人であるかカバコフが想像する登場人物であるかは重要ではない。いずれにしてもここから読み取りうることとして重要なのは，ボブリンスカヤが言うようにこの箱に内面の秘密の宝箱のような意味付けが与えうるとして，その内面の周囲にゴミとしての言葉が展開されているということである。言い換えれば，ここでは内面そのものが表現され

177 Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group*, p. 25.
178 *Бобринская.* Чужие? С. 379.
179 Там же. С. 381.

ているというよりも，むしろゴミとしての言葉が外部へと持ち出された後の空虚さが提示されていると見た方がいいだろう。あるいは箱が内面の謂いであるとすれば，その心はゴミのような言葉に取り巻かれているのだ。

この構図は，前節で扱ったヤンキレフスキーの作品《箱の中の人々》でも，箱に閉じ込められた人々の外部にゴミ袋が置かれていたことを想起させる。ボブリンスカヤが論じたように箱とゴミが粗悪品の世界を表現しているとするならば，椅子によって暗に示されているソヴィエト的人間の存在もまた，言葉とモノの絡み合いにおける内部と外部の交錯において理解されるべきだということになるだろう。カバコフのこの作品は，ゴミとしての言葉に取り巻かれた彼ら自身の自画像にも見える。それでは物質性を備えた言葉による囲繞というこのモチーフを，後続世代のコンセプチュアリストたちはどのように展開していっただろうか。

4-3. 事物によるペッペルシテインの感染

カバコフと同世代のコンセプチュアリストであるヴィクトル・ピヴォヴァロフの息子として生まれたパーヴェル・ペッペルシテインは，父と同じくモスクワ・コンセプチュアリズムの一員として活躍した。父であるピヴォヴァロフの時代からすでに作品には言葉が書き込まれ，自分たちの生活を取り巻く言葉は十分に意識されていたと言えるが，ペッペルシテインの言葉に対する感度はそれ以上であった。ペッペルシテインがセルゲイ・アヌフリエフ（1964-）やユーリー・レイデルマン（1963-）と共に 1987 年に結成した若手コンセプチュアリストたちのグループ「医療解釈学」においては，言説の展開にこそ重きが置かれていた。カバコフやピヴォヴァロフといった画業の担い手たちにおいては言葉とイメージが均衡を保っていたが，1980 年代末の若い世代のコンセプチュアリストたちにとっては，議論や対話といった活動こそが自分たちの営みの核心として認識されていたのだろう。

ペッペルシテインはしかし，言葉以外を等閑視してきたわけではない。たとえば事物との接触はペッペルシテインにとっての関心事であった。より正確に言えば，「パッソと脱-偉業化 Пассо и детриумфация」（1985）という文章において，ペッペルシテインは事物によって発生する困難を認識しようとしてきた。以下ではこれらの記述の内に，ペッペルシテインにおける言葉とモノの交錯の在り方を見出してみたい。

「パッソと脱-偉業化」の冒頭で，ペッペルシテインは人とモノとの関係性を三種類に分類している[180]。第一のタイプにおいてはモノが人を憎み，第二のタイプにおいては逆にモノが人を愛する。そして第三のタイプにおいては，人がモノに執着するという。第三のタイプの典型例はコレクターであり，そこでモノは情熱の対象となり，受動性の具現化として見られることになる。ペッペルシテインの議論はこの第三のタイプについての発展形であり，彼

[180] *Пепперштейн П.В.* Диета старика. Тексты 1982-1997 годов. М., 1998. С. 81-83.

は受動性が注目されるからこそモノ内部の活動を見出すことが重要なのだと語る[181]。

モノの受動性を背景としてそこに活動性を見出そうとするペッペルシテインの記述は難解だが，「内なる生」[182]あるいは「物体の魂」[183]を見出すため，彼は「パッソ пассо」という新たな用語を導入しようとする。パッソは受動性に由来する造語だが，そこには単なる受動性以上の意味が込められている。ペッペルシテインの記述を見てみよう。

> 「パッソ」が物体の思索的な本質を表しているとして，「パッソ性 пассонарность」とはパッソが自らを顕わにする場，つまり我々の知覚がまだ「飛び込む」ことができる一方で，「パッソ」自体は反対の縁で「飛び出す」ことができる場所である。我々はそのことによって，震えるような，滑りやすく，不明瞭な影として束の間それを垣間見ることができる。[184]

この一節からは，モノが人間のまなざしを一身に受ける存在でありながら，それと同時にその知覚から抜け出ることこそがモノの特質であるとペッペルシテインが考えていることがわかる。ここで注目すべきは，物体の曖昧な輪郭が強調されていることだろう。このことは，パッソと関係するもうひとつの独特の用語である「脱-偉業化」においても説明されている。自然界は常に混沌へと傾いており，自らの不明瞭さを秩序によって克服しているという神学的な理論を持ち出しつつ，ペッペルシテインは「脱-偉業化」とは物体が固定化された形から逸脱することを指すと述べる[185]。彼によれば，「モルモ」と呼ばれる外圧が物体の形をコントロールしているが，そのバランスが失われると物体の「パッソ」が自由になり，物体は変形し始める[186]。それゆえ「パッソ」と「脱-偉業化」は非常に近しい関係にあり，そのどちらもがカバコフが関心を寄せていたソ連の日常生活に浸透する「粗悪品」を想起させる性格を指し示している。

それでは，そういった事物とのいかなる関係をペッペルシテインは念頭に置いていたのだろうか。結局のところ，彼の主な関心はナラティブにあったように思われる。つまり，いかにして我々はモノについて語り，そのことによってモノとの関係を結び直すことができるのかという問いがそこにはある。以下の箇所において，物語ることという出来事の中に逸脱や変形の契機があるとほのめかされていることは示唆的である。

> モノというのは出来事であるが，それは特別な時間を持っており，その中でモノは実現される。我々がモノについて話す時，我々は言葉を使う。その時，我々は潜在的に「モ

---

181 Там же. С. 84.
182 Там же.
183 Там же. С. 89.
184 Там же.
185 Там же. С. 89-90.
186 Там же. С. 90.

ノによって話す」こと，つまりモノについてモノによって話すことを望んでいる。そのために，我々は術語群に対して渇望を覚えるのだ。加えて，実際のところ我々が新たな術語を求めるのは，新語の導入が常に不都合かつ非合理的ですらあるものの，他方でそれが空から落ちてきて魂無き哄笑を放つモノのような魅力を持っているからだ。どんなに叩く音やはじける音に似ているとしても，それでもこのモノの笑いは感染する。上記の理由としては，それが笑いによってではなく，その物体性によって我々に感染することがある。我々はそれによって，我々自身の内にある骨格や，我々がそれであるところの他の事物を連想する。[187]

ペッペルシテインの記述はわかりにくいが，大前提として，モスクワ・コンセプチュアリズムというコミュニティが非常に多くの新語を生み出してきたことは念頭に置いたおいたほうがいいだろう。1999 年には，そういった用語を数多く収録した『モスクワ・コンセプチュアル派用語辞典』が出版されている。これまで取り上げてきた「パッソ」もそこに掲載された用語のひとつである。

ペッペルシテインは「モノによって話す」ことを我々が望んでいると主張するが，この背景にあるのは言葉をモノとして理解する姿勢だろう。彼がここで「パッソ」及び「脱-偉業化」を念頭に置いていることを考慮に入れれば，モノの笑いとはまさにある種の逸脱の契機を指しているであろうことがわかる。そうであるとすれば，モノについて議論してきたペッペルシテインは，ここに至ってその性質を自分たち自身とも深く関係するものとして提示し直したことになる。そのことは，引用文の最後で我々自身が事物に他ならないと述べられていることからも明らかだ。

ただし，ペッペルシテインが強調しているのが主に新語の創出であることには注意を払わなければならない。この文章は，パッソのような新語に与えられた時間は非常に短く，それらは我々の目の前で生きて死ぬためにこそ作られるのだと述べる一文によって終わっている[188]。つまり，モノによって語るという行為は言葉の生死を見届けることであり，その観点からこそ言葉は一時的に形を成すモノとして理解されているのである。このプロセスはカバコフが語った「粗悪品」を想起させるが，外圧の帰結として生じる逸脱の契機に主体が密接に関わっていることを示した点がペッペルシテインの特徴となっている。ヤンキレフスキーにおいて表現された人間に対する外圧と，カバコフが論じたソ連のモノに対する外圧を，人間とは言葉という名のモノで構成されているという視点によって結び付けたのがペッペルシテインだったと言えるだろう。

このことは，本節の冒頭で述べた言葉とイメージの均衡の問題と無縁ではない。先ほどの引用でペッペルシテインは，モノとしての言葉に感染し，自らもまたそのような事物に他ならないとする記述を展開していた。まさにこの感染が彼らの世代において著しく進行し，お

[187] Там же. С. 88.
[188] Там же. С. 92.

びただしい数の新語を生み出してきたのだとすれば，ペッペルシテイン及びその他の若い世代における言葉とモノの関係の再考は，従来展開されてきたコンセプチュアリズムの言葉とイメージの連関を更新する新機軸を準備したものだったと考えられる。世代的にはカバコフやピヴォヴァロフとペッペルシテインの間に位置する集団行為のアクションも，そのような前世代の画業を置換する新たな方向性を模索して，言葉とモノの関係性を探求したものだと捉え直すことができるだろう。

加えて注目すべきは，ペッペルシテインがこの議論に記憶の問題を組み込んでいることだ。簡潔に言えば，パッソは自らの内に広漠たる非記憶的な領野を保持しているが，それにもかかわらず人間の記憶と記録の層に入り込む性質を持っているという[189]。モノとしての言葉の操作が，一定の距離を保ちつつ記憶と記録に関与してくること。ペッペルシテインのこうした特徴への関心は，周囲のコンセプチュアリストたちによる実践と結びついたものであったに違いない。次節では第 4 章の締めくくりとして，集団行為のアクションがこうした文脈において理解可能な現象であることを示したい。

4-4. 集団行為における囲繞

本節では，上で扱ってきたコンセプチュアリストたちによる，モノを媒介としつつ展開される内部と外部の交錯についての思索との連関の内にあるものとして集団行為のアクションを検討する。だがその前に，第 3 章でも扱ったジョーゴチの議論について振り返っておきたい。ジョーゴチはモナストゥイルスキーの初期作品《指》（1978）について触れながら，それがステンベルグ兄弟の作品を想起させると述べていた。ただしここで取り上げたいのは，それとは別にジョーゴチが指摘したもうひとつの特徴である。彼女によれば《指》においてモナストゥイルスキーは，指さされることで架空のキャラクターとして対象化されるのだという[190]。ジョーゴチのこの指摘は，自らをキャラクターとみなす実践としてコンセプチュアリズムを捉え直す道筋を示していると言える。これについては第 3 部で詳しく扱うことにしたい。

《指》に関してジョーゴチは指し示される主体に焦点を当てているが，自らを指し示すことになる指の存在についても考慮が必要だろう。《指》に先駆けて制作された《大砲》（1975）が筒を覗き込ませることで視覚的効果を示唆しつつも音を発する装置であったように，《指》においても触れる者に驚きをもたらすことが目論まれていたことだろう。その驚きが何によって生じるかと言えば，まずもって黒い箱の使用法であったはずである。《指》は中心に穴の開いた縦長のカメラのような物体であり，その下部から腕を潜り込ませて指を自らに向けるように穴から突き出すという使用法は想定しがたい。従って，《指》に腕を差し

189 Там же. С. 91.
190 Degot, “Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object,” p. 31.

込む者は思いもよらぬ形で自らの身体がある種の指し棒へと転じる様を体験することになる。こうした自己が外部化される運動の初期の例として，《指》は理解することができる。主体が架空のキャラクターとして立ち上がるためには，それまでのあり方から一定程度切り離され，新たな文脈に規定されることが前提となる。《指》においては，その環境を提供したのが黒い箱であり，モナストゥイルスキーはここで指示する／されるとはまた別のレイヤーにおいて黒い箱に包まれていたと言えるだろう。すなわち，ここでは箱による腕の包摂の結果，対象化される身体とは別の機能を果たすものとして指が分離されたと考えることができる。この分離と対象化，あるいは対象の新生が，モノや言葉に囲まれる空間的な配置を通して集団行為のアクションでは表現されてきたのではないだろうか。以下ではこうした観点から，70 年代後半から 90 年代初頭にかけて行われたアクションを検討する。

初期の集団行為の代名詞と言えば《出現》（1976）やスローガンを使ったアクションのシリーズだが，グループが結成された 1976 年にはそれとは異なる特徴を持つアクションも行われていた。そのひとつである《テント》[191]（1976）は，集団行為の 3 番目のアクションだった。ここではニキータ・アレクセーエフが布に描いた 12 枚の絵が縫い合わされ，テントとして組み立てられた後，モスクワ郊外の森に放置された。記録写真を見る限り，このテントはしっかりと寝泊まりができるようなものではなく，ロープに布をぶら下げただけの作りだったようだ。言い換えれば，ここでモナストゥイルスキー達はテントの中で滞在することを考えていたわけでなく，絵をテントのような物体へと作り変えることに関心を寄せていた。

《テント》において，コンセプチュアリストたちがその内部へと入り込むことはなかった。あるいは，それが記録されるほどの出来事とみなされることはなかった。だが 80 年代に入ると，その内部と外部の関わりが彼らの関心事となっていったようだ。《N.パニトコフに》[192]（1980）は，彼らがこの方向性を模索し始めたことを示す好例となっている。このアクションは，集団行為の中心メンバーのひとりであるニコライ・パニトコフが雪原上の椅子に座るところから始まった。その後，いくつかの板を用いて屋根のような覆いが彼の上に構築される。この内容は複数の素材を接ぎ合わせる点で《テント》を想起させるが，それが人を覆うためのものである点が大きく異なっていると言える。さらに，アクションの参加者たちが屋根に雪をかぶせることで，雪の積もった丘のような外観が出来上がった。その雪で覆われた屋根には黒い遮光性の布がかぶせられ，大きな箱のようなスペースが成立した。加えて，この構造体の外側にはラジオが置かれ，放送を流していた。

このように，《N.パニトコフに》ではいくつもの層がパニトコフを覆う構造が作られてい

---

[191] 集団行為《3. テント Палатка》（1976）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-3.htm]（2020/10/21 閲覧）

[192] 集団行為《13. N.パニトコフに（3 つの暗闇）H. Паниткову. (Три темноты) 》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-13.htm]（2020/10/17 閲覧）

た。これを利用して，パニトコフが外に出たと思っても遮光性の布によって変わらず暗闇の中にいるという驚きが演出される予定であったが，素材に小さな穴が複数開いてしまったためそれは失敗に終わったという[193]。この結末は外部環境を遮ることの不可能性を示唆しているようで興味深い。その後の集団行為のアクションにおいても，コンセプチュアリストたちは密閉空間それ自体というより，外部との関係性にこそ関心を寄せてきたように思われる。そしてこの外部の分析は，分かちがたくコンセプチュアリストたちの自己表象とも結びついていく。

《N.パニトコフに》と同じように，80 年代初頭の先駆的な例となっているのがアクション《再生》[194]（1981）である。《再生》ではテープレコーダーが用いられており，このアクションは記録もまた集団行為の重要な構成要素であることを示す初期の例となっている。《再生》の参加者たちはまずアパートの一室へと案内され，そこで壁に向かって座るように指示される。壁にはハンマーで叩いたような痕跡があり，背後からはハンマーの音や騒音が聞こえてくる。それらの音は椅子の背後に隠されたテープレコーダーから流れてくるもので，音源は 2 つあった。ひとつはアクションを準備する段階で行われたハンマーを叩く音で，もうひとつはアクションの直前に参加者たちが入ってくる際の物音だった。つまり，参加者たちは自己と他者の痕跡が入り混じる音響に身を包まれる経験をすることになった。参加者たちがこの音が自ら発したものを再生していると気づいたかどうかは定かではないが，ここでは明らかに《指》において作用していたような分離・対象化が生じており，テープレコーダーはその触媒となっている。換言すれば，《指》において思いもよらぬ指の使用法を可能にしていたのは黒い箱だったが，《再生》においてはテープレコーダーの配置された部屋全体がこの機能を果たしていたと言えるだろう。《N.パニトコフに》や《再生》は郊外や室内空間を全面的に利用して，自己と他者，内部と外部の接触を体験させるものであったと言える。

ここまでは，ある意味ではヤンキレフスキーの《箱の中の男》と同じように，箱や部屋の外部についての関心が強調されているわけではないアクションを扱ってきた。だが 80 年代中頃のアクションは，積極的に外界との関係性を構築しようとする姿勢を見せる。80 年代中頃には音楽家のレートフの参加もあり，音楽的なアクションが増加した時代だが，この時期に行われた《内外の音楽》[195]（1984）もその名称が示す通り外部環境を強く意識した実践となっている。

このアクションではまず，主催者たちがトラムの停留所の近くで，大音量で楽器を演奏し

---

193 同上。

194 集団行為《17. 再生 Воспроизведение》（1981）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-17.html]

195 集団行為《31. 内外の音楽 Музыка внутри и снаружи》（1984）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-31.htm]（2020/10/21 閲覧）

ながら録音を行うことから始まった。その翌日，集団行為の中心メンバーであるロマシコは録音が行われた地点に立ち，ヘッドフォンでその録音を聞いた。すなわちアクションの名称となっている「内外の音楽」とは，ヘッドフォンの内側で聞こえる前日の音と，その外側から聞こえてくる当日のトラムや周囲の音のことを指している。ここでは前日のトラムの音とそれに合わせた演奏，そしてヘッドフォン越しに聞こえる当日のトラムの音が入り混じる環境が舞台となっていたのである。このアクションの中心人物であったロマシコは，事前に録音された音と今現在走行しているトラムの音が完全に重なり合う瞬間のことを「非識別地帯 Полоса неразличения」[196]として描写した[197]。重要なのは，こうした内外の混交がアクションの中で体験されていたことであり，その経験が集団行為に特有の用語として結晶化していったことである。こうした用語が定着したのは，似たような体験がコンセプチュアリストたちによって共有されてきたからなのだろう。

実際に，音の混交について語ったテクストがモナストゥイルスキーにも存在する。《内外の音楽》から遡ること 3 年, 1981 年の「芸術のオートノミーについて Об автономии искусства」（1981）と題されたテクストにおいて，モナストゥイルスキーは芸術の境域を話題にしている。ただし，ここで語られているのは直接に芸術に関係する話題ではなく，彼が日常生活において体験した奇妙なエピソードである。ある日モナストゥイルスキーは，嘔吐する酔っぱらいの嗚咽とカラスの鳴き声を聞いたという。最初に聞こえてきたのは嗚咽だった。だが 20 分以上それが続いた後，聞こえてくるのは 2 つの音であって，それらがリズミカルに交代していることに彼は気づく。注意深く聞くと，どうやら嗚咽する男はカラスの鳴き声を真似していたらしい。モナストゥイルスキーは，「はじめはこれらの音の間にいかなる結び付きもなかった。酔っぱらいは嘔吐して，カラスはカーカー言っていたのだ。その後，おそらく嘔吐する酔っぱらいとカーカー言うカラスの間に何かしらの音声的結合が生じたのだろう」[198]と述べている。注目すべきは，酔っぱらいとカラスという騒がしい組み合わせに，彼が肯定的な評価を与えていることだろう。

> 酔っぱらいとカラスが一緒に鳴く声は，長く，整然と，音楽的に面白く続いた。[…] 酔っぱらいの声には，オリジナルに対する優しい，ほとんど愛情のような感謝がはっき

---

196 *Ромашко С.А.* Рассказ С. Ромашко об акции «Музыка внутрии с наружи» [http://conceptualism.letov.ru/Romashko-o-muzyke-vnutri-i-snaruzhi.html] (2020/05/22 閲覧)

197 美術批評家のクレア・ビショップはこの用語に注目し，「非識別地帯――集団行為と参加型アート」という論考を書いている。彼女はここでアクション《10 の出現》について触れ，このアクションにおける「非判別地帯」が時間の問題とも関係することを説明している。[Claire Bishop, “Zone of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art,” in *Empty Zones: Andrei Monastyrski and Collective Actions* (London: Black Dog Publishing, 2011), p. 13.]

198 *Монастырский.* Эстетические исследования. С. 188.

りと感じられた。[199]

2 つの快適とは言い難い音の聴取は，まさにそれらが重なっているという事実によって，一定の芸術的効果を生み出していた。このことは，《内外の音楽》における内部と外部の混交の構図と類似している。《内外の音楽》はこうした混交のヴィジョンを現実空間において発展させたものだったと考えられる。

《内外の音楽》において内外に展開されるものは音だったが，集団行為のアクションのすべてが音を素材としてきたわけではない。しばしば言葉や意識といった領野の投影が想定されてきたことは，注目すべき特徴である。自分たちのアクションが参加者の期待という心理状態を引き出そうとしている点について触れながら，モナストゥイルスキーは以下のように語っている。

> われわれは期待のかなり大きな〈野〉に〈囲まれて〉おり，あたかも端からかなりの距離まで足を踏み入れて，今では自分自身の中に閉じこもったかのようであるが，それはわれわれにデモンストレーションされたものが，実際にはわれわれの知覚のデモンストレーションであったからであり，それ以上のなにものでもなかったのだ。[200]

モナストゥイルスキーはここで，野という言葉を空間と意識の双方に対して適用している。つまり，アクションの参加者たちは現実の空間としての野原に囲まれることになるが，そこで彼らを取り巻くもうひとつの領野があり，それこそが期待の地平なのである。この意識と空間の重なりは，実際のアクションではさらに言語化された形で展開されてきた。先ほど言及したスローガンを用いたアクションのシリーズも，この観点から理解することができる。このシリーズの第一弾となるアクション《スローガン 1977》[201]（1977）では，「何も文句はないし，すべていいと思う。ここに来たことは一度もなく，この場所について何も知らないのだが」[202]と書かれた布が木々の間に吊るされた。さらに一年後には第二弾として今度は別の場所で「ここに来たことは一度もなく，この場所について何も知らないと，何故私は自分に嘘をついたのだろう――実際，ここは他のあらゆる場所と同じではないか，ただそれをより鋭く感じ，より深くわからなくなるだけだ」[203]と書かれた布が吊るされ，この行為

---

[199] Там же. С. 189.

[200] モナストゥイルスキー「『郊外への旅』第 1 巻序文」[http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-VOLUME-1-J.htm]（2020/05/28 閲覧）

[201] 集団行為《スローガン 1977 Лозунг-1977》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-4.htm]（2020/10/21 閲覧）

[202] 同上。

[203] 集団行為《スローガン 1978 Лозунг-1978》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-8.htm]（2020/10/21 閲覧）

は《スローガン 1978》と名付けられた。これらのスローガンは，あたかもアクションの参加者の声のような文面でもって参加者たちを出迎える。もちろんこの語り手を無条件に参加者たちの声と同一視することはできないが，この状況がモナストゥイルスキーの語る「知覚のデモンストレーション」であり，「自分自身の中に閉じこもったかのよう」な感覚を支えていたことは十分考えられるだろう。コンセプチュアリストのひとりであるコンスタンチン・ズヴェズドチョートフ(1958-)が制作した《冷蔵庫小説》（1982）では冷蔵庫の内側に登場人物の内面が，外側には外部の状況が書き込まれていたが，これらのスローガンは内部と外部の双方に声を展開させるような試みであったと言えるだろう。

この内部と外部の交錯は，《スローガン 86》[204]（1986）においてまさしく識別不能の域に至る。というのも，このアクションにおいては実体のあるものとしてのスローガンが登場しないのだ。《スローガン 86》の行為は，ソ連の地図を犬とフクロウの形に切り取るところから始まった。これらの犬とフクロウの形をした地図は，電灯やガラスが重ねられ，一定の高さを備えた構造物として地中に埋められた。この埋葬のような作業の前後には，一枚ずつ写真が撮影されたという。アクションの筋書きは以上であり，従って物体としてのスローガンはここには登場しない。では何がスローガンとしてみなされているかといえば，それは彼らを取り巻くコンテクストそのものである。記録に付された図（図 21）では，この 2 つの風景が『郊外への旅』の序文や，アクションが関係する種々のコンテクストに囲まれていることが示されている。この図を外側から内側へと向かう時系列的な経過を示すものとして捉えるとすれば，アクションで行われた埋葬は，自分たちを取り巻く種々のコンテクストに対して自分たち自身のコンテクストを接ぎ木することで，別の風景を可能にする試みであったと考えることができるだろう。換言すれば，《スローガン 86》は囲繞というテーマをアクションに組み込みつつ，自分たちの言葉自体を周囲のコンテクストと同等のレベルに落とし込み，外圧と内圧のような構図によって世界との関係を結び直そうとしていたのである。

埋葬の場所は「秘密 секрет」と名付けられており，このことはカバコフの《箱とゴミ》における秘密の内面を想起させる。見えないスローガンが主題ではあるものの，《スローガン 86》においてはこの秘密の場所の創出も等しく重要であったと思われる。その際，あたかもフクロウの両眼が上部を見つめるかのような形で，これらの物体が埋められたことは示唆的である。ここでは同一のソ連地図を構成していたものが 2 つの動物の輪郭へと変形され，両者が深さに差をつけて重ねられ，それらを貫通する電灯がフクロウの眼のように上部を見つめる（図 21 の下部及び図 22 を参照）。だが，ソ連を示す記号を二重化して生まれたこの構造物のまなざしを，彼らは土で覆ってしまう。この遮断の末にこそ，新たな風景が撮影可能になるということが《スローガン 86》では示唆されていると言えるだろう。

これまで検討してきた囲繞という空間認識を通して自己を分析する姿勢が，ソ連崩壊後

---

[204] 集団行為《スローガン 86 Лозунг-86》[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-45.html]（2020/10/17 閲覧）

にも継続された点は注目に値する。《D.A. プリゴフに（秘密の果樹園)》[205]（1992）は，プリゴフという特定のコンセプチュアリストに焦点を当てながら，やはり周辺環境を通して自己分析的な体験を準備するものとなっている。このアクションでは，植物園の樫林を覆うフェンスが舞台となった。まず，モナストゥイルスキーがこのフェンスの上に 200 メートルおきにプリゴフの詩集のページの拡大コピーを丸めて取り付けていく。後からその場所へと向かったプリゴフはそれらを回収するごとに，そこに書かれた内容を朗読していった。最終的には，それらをまとめてひとつのノートが作られ，プリゴフに手渡された[206]。ここでは《スローガン 86》と同じく秘密の位置付けを与えられた樫林を中心に，それを取り囲むフェンスを辿りながらプリゴフが自作と出会い，そのページを束ね直していく。秘密の外周を構成する記号にアクセスすることで，既知の事物が新たな外観を獲得するという点において，このアクションは《スローガン 86》のさらなる展開として位置付けることができる。集団行為の構成員たちはこのように，彼らを取り囲む周辺環境に目を向けつつ，中心と周縁，内部と外部，あるいは囲繞といった構図を通して自分たち自身についての問いかけを行ってきたのである。

これまで辿ってきた道筋を確認しよう。本章では第 2 部の導入として，コンセプチュアリストたちがソ連的環境の分析を通して囲繞という基本的様態を見出し，その構図を自分たちの制作に取り込んできたことについて述べた。まず，コンセプチュアリズムに近い位置にいたヤンキレフスキーが，内部と外部の交感という基本理念を持ちつつ，人間の身体が包囲される様を描いてきたことを確認した。ヤンキレフスキーにおいて人間を取り囲む壁がソ連の環境を指していたと断言することはできないが，少なくともその発想の源として彼らが生きてきた生活空間を想定することはできる。カバコフはこの生活空間における事物について，それが個を包摂する統一的全体の中で束の間形象化し，何事かを語る性質を持つことを論じた。つまり本章の前半から浮かび上がってくるのは，ソ連における主体と事物の双方が，その存在様態の内に被包囲の契機を含んでいることに芸術家たちが目を向けてきたということである。

こうした来歴を背景に，ペッペルシテイン及び集団行為というより若い世代のコンセプチュアリストたちの営みにおいて，事物と言葉，そして主体がどのように絡み合ってきたのかを検討しようとしたのが本章の後半部分となっている。ペッペルシテインは，カバコフの立場を受け継ぐような形でモノについての分析を展開した。そこでペッペルシテインが見出したのは，形態を規定する外圧から逸脱するモノである。人々がこうしたモノについてモノそれ自体によって語ることを望むとするペッペルシテインは，その例として新語の創出を挙げる。新たな形態へと逸脱する新語は，外圧から抜け出すモノとみなしうるということ

---

[205] 集団行為《D.A.プリゴフに（秘密の果樹園）Д.А. Пригову (Заповедная дубрава)》[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-64.html]（2020/10/21 閲覧）

[206] 同上。

である。彼はこのモノの性質が人間に感染すると述べることで，人間もまたモノによって構成され，外圧に晒される存在であることを示したと言える。

カバコフの影響下にあると同時にペッペルシテインに対して影響を及ぼした集団行為は，彼らの思索に類するような表現をアクションの形で繰り広げてきた。囲繞を基調とする空間的配置によって内部と外部の接触が表現され，その場は自分たちの言葉やコンテクストと出会い直すために機能する。こうした集団行為のアクションは，カバコフやペッペルシテインが論じたような事物と主体の関係性を郊外という場において体現したものだったと言えるだろう。

本章では 80 年代の事例を中心的に扱ってきたが，当然ながらこの時代が集団行為のすべてではない。《D.A. プリゴフに》が 1992 年に開催されつつも，色濃く 80 年代の性格を受け継いでいたように，ソ連崩壊後の来歴もまた，80 年代に展開されてきた方向性のもとに検討されるべきだろう。この際，《スローガン 86》において現れた風景の問題が参考になるように思われる。《スローガン 86》においてはいわば見えない風景としてのコンテクストが問題となっていたが，集団行為の野外活動が一般的な意味での風景と関わるものであったことは言うまでもない。次章では，風景という観点から 80 年代とそれ以降の集団行為の活動を結び付けて考えてみたい。

第 5 章　風景の裏側への旅：集団行為における光景の集積

本章では，集団行為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」[207]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ったという[208]。

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。こうした背景を踏まえ本章では，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この姿勢が，ソ連崩壊あるいは技術の進展という環境の変化の後にも持続したのかどうかを検討したい。

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[209]，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。本章の最後には，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，近年の事例に目配せすることになるだろう。

ここではとりわけ集団行為を分析の対象とするが，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。本章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，集団行為というコミュニティを理解することができるだろう。

---

[207] 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。

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

[209] Eşanu, *Transition in Post-Soviet Art,* p. 255.

5-1. 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・ゲルバーが詳解しているように，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容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[210]。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[211]。

さらに，風景画は人間による自然のアプロプリエーションを表象しており，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があると彼は考えている[212]。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，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。ほかにブラートフやヴァシーリエフ，あるいはフセヴォロド・ネクラーソフ(1934-2009)らの名前が挙げられていることからも，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。[213]

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いるのは，その画面全体に

---

[210] *Монастырский*. Эстетические исследования. С. 27.

[211] Gerber, *Empty Action: Labour and Free Time in the Art of Collective Actions*, p. 97.

[212] Ibid., p. 96.

[213] *Монастырский*. Эстетические исследования. С. 29.

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」というテク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[214]。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 1 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この姿勢の背後には，社会主義リアリズム的な光景への懐疑が存在したことだろう。

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ボブ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。[215]

---

[214] *Кабаков И.И.* Картины 1957-2008: Каталог-резоне. Том 1. Биелефелд, 2008. С. 85.
[215] *Бобринская.* Чужие? С. 461-462.

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(1959-)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かのような構図を演出した（《リアリズムはうまくいかない Реализмус не пройдет》, 1983）[216]。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ゥ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らば，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』と名付けられていることからもわかるように，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。集団行為においてしばしば用いられる用語である「非識別地帯」が示す状態も，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。モナストゥ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，自らの内に謎を持たず，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，モナストゥ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。

---

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

5-2. 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》[217]（1981）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森に向かって放射状に散っていき，森に入った後の彼らの行動は指示されていなかった。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》の直後に行われたアクション《滝を見ながら》[218]（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[219]。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。図 23 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

---

[217] 集団行為《16. 10 の出現 Десять появлений》（1981）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-16.html]（2020/10/21 閲覧）

[218] 集団行為《18. 滝を見ながら Глядя на водопад》（1981）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-18.html]（2020/10/21 閲覧）

[219] *Коллективные действия.* Поездки за город 2-3. Вологда, 2011. С. 22.

ので，《行為の記述》[220]《声》[221]《翻訳》[222]《木星》[223]《樽》[224]《議論》[225]（《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。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された物体が室内に配置され，モナストゥイルスキーがこれらのアクションについて論じたテクスト「既済 ЦЗИ-ЦЗИ」（1985）を朗読しており，84 年から 85 年にかけての活動が総括されていた。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》（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。[226]

モナストゥ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

---

[220] 集団行為《34. 行為の記述 Описание действия》（1984）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-34.html]（2020/10/21 閲覧）

[221] 集団行為《35. 声 Голоса》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-35.html]（2020/10/21 閲覧）

[222] 集団行為《36. 翻訳 Перевод》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-36.html]（2020/10/21 閲覧）

[223] 集団行為《37. 木星 Юпитер》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-37.html]（2020/10/21 閲覧）

[224] 集団行為《38. 樽 Бочка》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-38.html]（2020/10/21 閲覧）

[225] 集団行為《39. 議論 Обсуждение》（1985）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-39.html]（2020/10/21 閲覧）

[226] *Монастырский.* Эстетические исследования. С. 66.

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。モナストゥ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」[227]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，8 番目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，モナストゥ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きただろうか。

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》の光景を下敷きにして作られている。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，「Н.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 2 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 1 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「Н.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[228]。

こうしてみると，《行為の記述》と対応しているのは 2 つ目の同心円の枠内ということに

---

[227] 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。

[228] *Коллективные действия.* Поездки за город 2-3. С. 285-286.

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。

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ト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トコフ 1 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[...]。[229]

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トコフらの行為を，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》でパニト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。一方のパニト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

[229] *Монастырский*. Эстетические исследования. С. 76.

ラムは《行為の記述》に始まり《議論》に終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，空間的な厚みを有する記録の光景として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，モナストゥ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》[230]（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[231]。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。

5-3. 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だったのではないか。その萌芽は，モナストゥイルスキーのテクスト「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ゥイルスキーは，記号を操作する営み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[232]。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，モナストゥ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

---

[230] 集団行為《10. 行為の時間 Время действия》（1978）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-10.htm]（2020/10/21 閲覧）

[231] 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。

[232] *Монастырский.* Эстетические исследования. С. 21.

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[233]。

モナストゥ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。図 24 ではこの流れが可視化されている。モナストゥイルスキーは，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[234]。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[235]。この最後の段階について語るうえで，モナストゥ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」[236]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。[237]

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。

「印刷物の観察」ではゲームの構成要素としての風景が言及されていたが，さらに時間が経ち 2009 年になると，コンピューターと風景の接点がより強調されるようになる。ここで

---

233 Там же. С. 22.
234 Там же. С. 23-24.
235 Там же. С. 24.
236 Там же. С. 23.
237 Там же.

取り上げたいのは，2008 年から 2009 年にかけてモナストゥイルスキー，ワジム・ザハーロフ（1959-），レイデルマンが新たに作ったグループ「カピトン」[238]の活動の一端である。「カピトン」は集団行為のように多人数での活動に従事したわけではなく，基本的にはこの 3 人が定期的に集まり，自らの作品を提示することによって成立していた。「カピトン」の会合が 10 回目を数えた 2009 年 3 月 29 日，モナストゥイルスキーは「印刷物の観察」を朗読し，このテクストに対して再びの注目を促した。その後，彼は「印刷物の観察」で使われたプロセッサーの画像を風景写真に貼り付けたコラージュを見せたが，そこにはプロセッサーの下に「異端」という文字が印刷されていた。モナストゥイルスキーは，この文字列が上にあるプロセッサーに対しても背後にある風景に対しても機能し，「一方では風景も異端，もう一方ではボードも異端」[239]であると述べた。このコラージュについて述べた以下の引用文からわかるように，モナストゥイルスキーはここでも第 2 部の冒頭で取り上げた空虚の性質に触れることを忘れていない。

> つまり異端はキーワードとして，空虚なハブとしてあり，その周囲では（真逆の）意味が回転する。カピトン自体，そして一般に「カピトニズム」もまた異端であり，その周囲ではすべてが回転し，変形するのである。そこには，この言葉を通してこの時間についての言説全体も異端として現れることが含まれる。すなわちこの「異端」という作業すべてが空虚への接近であり，空虚についての言説における障害としての時間の管と層を通ってそこへと潜入する試みなのである。[240]

モナストゥイルスキーはグループ名の由来となった古儀式派の僧カピトンから異端という形容を用いているが，これを単に古儀式派とコンセプチュアリズムの相似の表現として，コンセプチュアリズムが置かれていた状況の説明として理解するべきではないだろう。モナストゥイルスキーは前提として，空虚を中心とする車輪のような構図を想定している。そしてこの車輪を構成しているのは「時間の管と層」であるとされており，これは「高密度の時間の層を這っていく」様に言及した「印刷物の観察」を思わせる記述である。ここで重要なのは，モナストゥイルスキーが自らの営みを周囲との関わりにおいて理解し，周囲を変容させると同時に自らも変容するものとみなしていることだろう。風景は「空虚なハブ」の回転によって生じる遠心力により変容するが，回転を引き起こそうとする言説自体にもその作用が生じうることを，モナストゥイルスキーは念頭に置いていたと思われる。

このような周辺世界と結び付いた形での変容に対する契機は，同時期の集団行為のアクションにおいても見出しうる。集団行為の参加者のひとりであるレートフによるコンセプ

---

238 カピトンは，17 世紀における古儀式派の僧を指す。彼はニコンの改革などに抵抗した。

239 *Захаров В.А., Лейдерман Ю.А., Монастырский А.В.* Капитон. Вологда, 2009. С. 223.

240 Там же.

チュアリズムのサイト（2001-）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，それらの中から象徴的な一例を紹介しよう。《118》[241]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，その運動が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，複数の風景と結び付いた新たな集団行為の輪郭を作り出す導線となっていると言える。

続く 119 番目のアクション《移転 3》[242]（2009）は，113 番目のアクション《横断 2 Пересечение-2》[243]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施されている。

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が添付されているが，その中央には緑色の「113」という円刑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」を示す白い円形のアイコンが置かれている。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おり，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である。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る。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と言えるだろう。電子的な光景によって集団行為の輪郭を

---

241 集団行為《118》[http://conceptualism.letov.ru/118/KD-actions-118.html]（2020/10/21 閲覧）

242 集団行為《119. 移転 3 Перемещение-3》（2009）[http://conceptualism.letov.ru/119/index.html]（2020/10/21 閲覧）

243 集団行為《113. 横断 2 Пересечение-2》（2008）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-113.html]（2020/10/21 閲覧）

書き替えようとするこれらのアクションは,「カピトン」と同時期に展開されたこともあり,「印刷物の観察」との連関の中にあるものだと考えられる。

これまで見てきたように，媒体が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しいものがある。とはいえ両者には違いもある。ソ連期の風景に対するアプローチが今ここにある光景を宙吊りにす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。

5-4. 風景から宇宙へ

本章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。本章が主張してきたのは，集団行為の活動が，こうした風景についての認識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。80年代中頃の集団行為の一連のアクションで追及されたのは，風景の固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。「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。

このような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。コンピューターグラフィックの分析を通して，風景の宙吊りにとどまらず，自分たちの記録を集積するホームページ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。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。

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には，コンセプチュアリストたち自身も変わって行かざるをえなかったことだろう。彼らを取り巻く光景の変化が，2009年の「カピトン」における風景と言説の共同的な異端化というヴィ

ジョンの背景となっているのかもしれない。モナストゥイルスキーが空虚な軸の周囲で回転する風景というヴィジョンを描き出していたように，ソ連における風景からの逸脱を試みてきた集団行為は，単なるアンチ・ソヴィエトとしての自己認識を継続してきたのではなく，また新時代にふさわしい革新的な方法論を模索するのでもなく，ソ連時代の方法論を引き継ぎながらも新たな光景との出会いによって自らの輪郭を変化させるように振る舞ってきた。このことは見方を変えれば，異なる光景に対する接ぎ木を行うことでソヴィエト的な風景の問題を存続させるような身振りでもあったと考えることができるだろう。

実は，モナストゥイルスキーが風景論に再注目したカピトンの第 10 回において，レイデルマンが物語的なパフォーマンスを行っている。このパフォーマンスはモナストゥイルスキーの部屋で行われたが，レイデルマンはこの部屋を 1969 年 7 月 20 日，月へ向かうロケットが発射された日のプレスセンターに見立てた。このプレスセンターはなぜか酒場としての側面も持っており，テーブルの上にはワインの象徴と思しき葡萄がロケットの発射台のような台の上に乗せられている。レイデルマンの設定では，ここは人々がロケットについての会話を交わす場所であったらしい。この酒場についての表記は「[酒場]」と括弧にくくられているが，レイデルマンの主張によればこの括弧こそがパフォーマンスの肝であったようだ。

> だがこの作品の中心は，まさにこの象徴化の作用を受けることのない，まるで無駄にも見える方形の括弧に閉じられた一言［酒場］にあるのである。燃えはしても消失しない，燃え尽きることのない柴が，無ではなく何かを意味しているように。[…] これらの方形の括弧において，エクスタシーはもはや低下することがない。その程度は不明であるものの，それは低下しえないのである。[244]

示唆的なのは，レイデルマンがこの括弧の原型としてみなしているのが，ほかならぬ集団行為の名称だったことだ。集団行為は 1989 年から一時停止していたが，1995 年に「[集団行為]」として活動を再開した。1997 年には取られることになるこの括弧は，ポスト・ソヴィエト時代のモスクワにおける新たな集団性に対する言及でもあったという[245]。レイデルマンは 2009 年になっても，この奇妙な括弧のことを忘れていなかった。モナストゥイルスキーが同日に「印刷物の観察」を再び取り上げたように，彼にとってはこの括弧こそが衰えることのない引力を備えたものだったのだろう。この衰えることを知らないエクスタシーにまつわるパフォーマンスの設定として，彼が 60 年代末の宇宙に対する人々の視線を取り上げたことは注目に値する。ここでロケットのような葡萄から伸びる紐によってモナストゥイルスキーとザハーロフが縛られるという動作が行われたことに鑑みれば，レイデルマンのパフォーマンスは間接的に集団行為と宇宙に対する視線の絡み合いを描き出している

---

[244] *Захаров, Лейдерман, Монастырский.* Капитон. С. 217.
[245] Eşanu, *Trantision in Post-Soviet Art,* p. 213.

と考えることができる。果たして集団行為は，宇宙に対して恍惚としたまなざしを送ってきたのだろうか。あるいはいかなる性質を備えたものであれ，その視線の強度が衰えることはなかったのだろうか。風景と同じように，宇宙というテーマもソ連崩壊を跨いで存続してきた可能性について次章では検討してみたい。

第 6 章　地上の宇宙飛行士：モナストゥイルスキーと集団行為における天地の問題系

ソ連にとって，宇宙空間及びそれに関する表象が重要であったことは言うまでもない。その環境下で活動を続けたアーティストたちにとっても，宇宙は多かれ少なかれ関心を寄せる対象であった。1970 年代以降の非公式芸術における典型的な例としては，《自分の部屋から宇宙へと飛び去った男》（1985）を制作したカバコフが挙げられるだろう。

カバコフの周辺に成立していたモスクワ・コンセプチュアリズムのサークルの中に，他にも宇宙を扱ったアーティストたちがいたことは先行研究の語るところである。たとえばアレッサンドラ・フラネトーヴィチは，1970 年代から 1990 年代にかけて，コンセプチュアリズムの内に一連の宇宙表象が見出しうることを指摘している[246]。そこではカバコフやブラートフといった先駆的な画家のみならず，ザハーロフやレイデルマンといった若い世代のコンセプチュアリストの宇宙に関連する制作が俎上に載せられ，1970 年代および 1980 年代には直観的・本能的に個別に模索されていた宇宙のテーマが，1990 年代に入ると歴史的なパースペクティブと共に理論化されていったことが語られる[247]。この記述は，前章で取り上げた「カピトン」におけるレイデルマンの回顧的な視線と概ね対応していると言えるだろう。だが 90 年代に重きを置いているためか，フラネトーヴィチの議論では 80 年代についての検討が十分であるとは言えず，このことは解決されるべき課題として残っている。そこで本章はモナストゥイルスキー及び集団行為の 80 年代の営みに焦点を当て，その視点を 60 年代や 21 世紀における宇宙に対する関心と関連付けて論じることで，先行研究の成果を異なる角度から補完することを目標とする。

本章が検討するのは，ソ連においてユートピア的なヴィジョンを生み出すことになる宇宙飛行に対して，とりわけ 80 年代のモナストゥイルスキーが批評的な距離をもって臨んでいたのではないかという仮説である。こうした特徴は，フラネトーヴィチが論じたようなコンセプチュアリストたち自身による歴史化の視線を通してこそ浮かび上がってくると思われる。以下ではその他のアーティストとの比較も交えつつ，モナストゥイルスキーらがいかに宇宙との距離を測り，このテーマを通して自分たちの来歴を表現してきたのかを追っていきたい。

---

[246] Alessandra Franetovich, “Cosmic Thoughts: The Paradigm of Space in Moscow Conceptualism,” *e-flux journal*, issue 99 (2019), p. 4.
[247] Ibid., p. 12.

6-1. 60 年代という宇宙の時代の後で

1961 年 4 月 12 日，ガガーリンが人類初の軌道飛行に成功。ソ連では翌 62 年には同日を宇宙飛行士の日と制定した。こうして始まった宇宙の 60 年代は，非公式芸術が胎動した 60 年代でもあった。グロイスは「1961 年にユーリー・ガガーリンが自らの飛行を完遂してから，ソ連人は誇りをもって空を眺めるようになった。おそらくは，まさにこの感覚こそがソヴィエト国家とその住民との間の一致を担保していた。というのも宇宙飛行はユートピアを生み出し，そのユートピアはかつてソヴィエトの権力を生み出したものだったからである」[248]と述べている。さらにゲニスとワイリによれば 60 年代における宇宙飛行士は，誰よりも高く上昇した人間であり，天上と地上を繋ぐ役割を体現していたという[249]。その後，1975 年にはアポロ・ソユーズテスト計画という宇宙競争の終焉を象徴する出来事があった。これらの歴史的出来事に鑑みるに，コンセプチュアリズムがその輪郭を形作っていく 70 年代中頃より前の世代こそが，宇宙に対する視線に満ちた世界を生きていたと言えそうである。では，この時期のアーティストたちはどのように宇宙を見つめてきただろうか。本節では星座という観点から，60 年代から 70 年代にかけての宇宙表象を探ってみたい。

まさしく宇宙に関心を抱いていたアーティストとして注目すべきは，キネティズムの面々だろう。1960 年代から 1970 年代にかけて，ヴャチェスラフ・コレイチューク(1941-2018)やレフ・ヌスベルグ(1937-)らは，光や音，そして物体を組み合わせた制作に取り組んでいた。コレイチュークによれば，そこでは運動（движение）の理念を解放することが重要であり，その先駆者としてウラジーミル・タトリン（1885-1953）やアレクサンドル・ロトチェンコ（1891-1956），ナウム・ガボ(1890-1977)らの名前が挙げられている[250]。つまりキネティズムは，構成主義の遺産を意識的に受け継ごうとする潮流であった。彼らはこうした先人たちのフォルムを用いつつ，コレイチュークの《宇宙的螺旋》（1972）のような一連の宇宙的イメージを展開していったのである。コレイチュークは後に宇宙飛行士記念博物館のデザインに携わっているが，このことは，ゲニスとワイリならびにグロイスが語ったような宇宙飛行士を見上げる視線を作り上げる一端をキネティズムが担ってきたことを物語っているように思われる[251]。

ヌスベルグが主宰するグループ「運動 Движение」に参加していたインファンテもまた，アヴァンギャルドの遺産を引き継ぎつつ自らの宇宙を築こうとした 1 人である。批評家のアンドレイ・コワリョフは，インファンテの作品を以下のように紹介している。

---

248 *Гройс Б.Е.* Статьи об Илье Кабакове. М., 2016. С. 98.
249 *Вайль П.Л., Генис А.А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 23.
250 *Колейчук В.Ф.* Кинетизм. М., 1994. С. 7.
251 キネティズムと構成主義，そして 60 年代の宇宙飛行の成功体験との関連については，以下の報告から示唆を得た。[*Kawamura. A.* Медиаискусство в СССР: Кинетическое искусство 1960-70 годов. The 10th East Asian Conference on Slavic Eurasian Studies. 2019/06/29]

> 今ではもう，計測器具のスクリーンに浮かぶ形から芸術家がインスピレーションを得ることができたと想像することも難しい。《星空の再構築プロジェクト》（1965-1967）シリーズが何の冗談でもないと信じることはほとんど不可能である。あまり大きくないキャンバスの上で，天文学的なカオスが整頓された幾何学的形象へと変化する。いかなる安っぽい占星術もそこにはない。星々が人々を管理するのではなく，人々が星々を管理するのである。[252]

コワリョフによれば，1962 年にマレーヴィチの創作に触れたインファンテは，幾何学的抽象をマレーヴィチが忌み嫌った自然と融和させようと試みていたのだという[253]。コワリョフが言及している《星空の再構築プロジェクト》(図 25) を見てみると，夜空に浮かぶ星々が非現実的な形で並べられており，まさに天体の制御が描かれていると言える。このことは少し後の《宇宙のシステム「ネックレス」》（1970-1971）でも変わらず，そこではインファンテが古くから描いてきた螺旋が地球に絡められたネックレスのように描かれており，それは人的制御を象徴するかのようである。コレイチュークによればこれらの奇妙な表象は，それを見る者に自らが抱く宇宙のステレオタイプを見直す効果を与えるものだったというが[254]，いずれにしてもインファンテらが現実の宇宙を出発点として制作を行ってきたことは間違いない。興味深いのは，70 年代中頃になると，こうした宇宙変革のパトスが消失していき，写真を使ったある種のトリックによって見た目だけが変化した世界の演出が始まったという指摘だ[255]。それ以後に隆盛したコンセプチュアリズムにおいては，もはや宇宙に対する情熱は共有されえなかったのではないだろうか。以下ではキネティズムとは異なった形で，コンセプチュアリストたちが自らの創作に星座のイメージを組み込んできたのではないかと問いかけてみたい。

70 年代に活動を開始した集団行為の中心的存在であるモナストゥイルスキーは，グループでの活動以前に星座を模した作品を制作している。この《エレメント詩 No.2 アトラス》（1975, 図 26）では，文字や数字が散りばめられたページが 50 以上続き，それらの諸要素に「ケージ-デュシャン-ケージ-デュシャン-ケージ-デュシャン星」などと名称がつけられることで，全体が巨大な文化的星座として構築されている。インファンテは星空を再構築しようとしたが，ここでモナストゥイルスキーはロシア文化（チュッチェフの詩，マレーヴィチの正方形）と西洋文化（デュシャン，ケージ，スタンダール，クラナッハ）を混ぜ合わせたうえで再配置を行っている。マレーヴィチの宇宙観を進展させたインファンテとは異なり，モナストゥイルスキーの態度は幾何学的な図形を組み込んでいながらも，マレーヴィチの活動自体を星座の一部として相対化していると言える。

---

252 *Ковалев А.А.* Книга перемен. Том 1. [б. м.] : Издательские решения, 2017. С. 367.
253 Там же. С. 369.
254 *Колейчук*. Кинетизм. С. 106.
255 *Ковалев.* Книга перемен. С. 371-372.

この文化的所産を星座に見立てる姿勢を持っていたアーティストを，60 年代に活躍した世代から探すとすれば，ユーリー・ソボレフ(1928-2002)の名前が挙がるだろう。マルチメディア・アーティストであるソボレフは，一見するとモナストゥイルスキーとは縁が薄いように見える。しかし，彼はエストニアのカスム（Käsmu）で毎年のようにモナストゥイルスキーやルビンシテイン，アレクセーエフらと夏を過ごしていたという[256]。モナストゥイルスキーが，このエストニア・ネットワークとでも言うべき関係から何かしらを吸収していたとしても不思議な点はない。モナストゥイルスキーと密接な関係にあったカバコフが，ソボレフが取りまとめていた科学雑誌のイラストの仕事を行っていたことを考慮すれば，ソボレフ周辺の動向は検討に値するものだと言えそうである。

ソボレフが中心人物であった科学雑誌『ズナーニエ＝シーラ（知識は力)』では，ソボレフとカバコフ以外にもヤンキレフスキー, ゲルロヴィン, ヴァグリチ・バフチャニャン(1938-2009)，ユロ・ソオステル(1924-1970)などが表紙や挿絵に携わっていた。とりわけソオステルはカバコフとソボレフの盟友であり，カバコフは彼の制作に関する評論も手掛けている[257]。そのソオステルによる宇宙を表現したイラストが『ズナーニエ-シーラ』誌の 1968 年第 1 号に掲載されているのみならず[258]，同誌 1968 年第 11 号では火星探索のイラストが表紙を飾っており，時代に即して彼らの思考に宇宙のイメージが浸透していたことは十分考えられる。

問題なのは，ソボレフらにとっての宇宙が持っていたはずのコノテーションである。ソボレフとソオステルの宇宙観を観察したカバコフによる以下の記述からは，おぼろげながらその答えが見えてくる。「非公式の芸術家は観客を求めて信号を宇宙に向けて発信しているようなものだった」と述べるカバコフは，そのような発信が向かう先としてヴェルナツキーの人智圏（ノースフェーラ）を想定してみせるが，その交信の抜きんでた例として扱われているのがソボレフその人なのだ[259]。だが，人智圏と交信するとはどういうことだろうか。あらゆる文化の営みが「大きな文化的な全景（パノラマ）の巨大な網の目」（カバコフ自伝, 242）の一部であり，ソボレフはそのネットワークの把握に長けていたとするカバコフの記述からは，目の前の作品と全宇宙とを関係づける作業こそが，カバコフが想定するところの人智圏への交信だったことがわかる。それは，目の前の作品を宇宙の一部としてみなすことであり，目の前の作品の内に全宇宙を見出す視線につながっている。ソボレフ（ユーラ）についてカバコフは，「紙片の上には宇宙全体がなければならないという思想はユーラのものなのだ。彼は

---

256 *Герловина Р.А., Герловин В.М.* Sobolev // Острова Юрия Соболева / Под ред. Анны Романовой и Галины Метеличенко. М., 2014. С. 96.
257 *Кабаков И.И.* О картинах Юло Соостера // Х.Д.К. №1. Вологда, 2011. С. 19-80.
258 Знание-сила. 1968. №11. С. 30.
259 カバコフ『イリヤ・カバコフ自伝』243 頁。 以下，本章で同書を繰り返し引用する場合には（カバコフ自伝, 243）の形で本文中に略記する。

わが国の絵画における宇宙論的な原理を提示していた。つまり，世界の断片ではなく，世界全体をというわけだ」（カバコフ自伝, 247）と述べ，ソオステルについても，彼は「宇宙論的な構造を作り出そうと試みていた」（カバコフ自伝, 247）と語っている。すなわち，カバコフの視点からすればこの 2 人は宇宙観を共有していたのである。換言すれば，カバコフから薫陶を受けるということは，この宇宙的なヴィジョンによって先達の営為を理解する視点を共有することでもあったのだろう。

さて，《私用のための宇宙》（1974-1975）や《手》（1976, 図 27），あるいは《無題》（1978, 図 28）といったソボレフ本人の作品を眺めると，モナストゥイルスキーの《アトラス》と同じように，無数の円と線の結合が目に入ってくる。とりわけ《無題》においては人間の輪郭の中に多数の人間像が描き込まれ，幾何学的な模様と合わさって巨大な星座を構築しているように見える。「数学の公式や化学式から図面に至るまで，ユーラ・ソボレフが，その完成した美学的なコンポジションのなかに持ち込もうとしなかった対象はなにひとつ存在しない」（カバコフ自伝, 250）とカバコフが評し，ヨーロッパだけでなく東洋の文化についてもその「パノラマ」に含んでいたとされるソボレフの制作（カバコフ自伝, 249）は，モナストゥイルスキーの《アトラス》と明らかに共鳴している。ソボレフから大きな影響を受けたカバコフと深い親交を結んでいたモナストゥイルスキーが，ソボレフの「人智圏」的なヴィジョンの系譜に連なっていたと考えることは十分可能だろう。だが，我々がここまで検討したのは 1975 年時点でのモナストゥイルスキーの個人制作だけである。それ以降のモナストゥイルスキーの思索と集団行為のアクションにおける宇宙のテーマの展開については，次節以降で確認したい。グループでの活動に従事するようになったモナストゥイルスキーのいわば発展期にこそ，「はじめに」で述べた批評的な側面が垣間見えるようになるはずだ。

6-2. 80 年代の天空と大地

結論から言えば，1976 年に創始された集団行為のソ連期の活動において，宇宙のテーマははっきりとは見えにくいものとなっている。だが，だからといって彼らが空を見上げなかったわけではない。おそらく，宇宙は姿を変えて彼らの制作の中に根を張ってきた。実際，モナストゥイルスキーとカバコフの発想がかなりの程度まで近かったことを示すエピソードもある。カバコフのアトリエ近くを通る際，モナストゥイルスキーはしばしばある夢想をしたという[260]。その内容は，カバコフがアトリエの窓を突き破り，両手を翼のようにして羽ばたくというもので，カバコフの《自分のアパートから宇宙へと飛び去った男》を彷彿とさせる。驚くべきは，これがカバコフの《飛び去った男》の制作以前の夢想だったということだ。それゆえ，モナストゥイルスキーはカバコフが《飛び去った男》を制作したことを聞く

[260] *Монастырский А.В.* Эстетические исследования. М., 2009. С. 83. 以下，本章で同書を繰り返し引用する場合には（Эстетические исследования, 83）の形で本文中に略記する。

と戸惑いを覚えたという（Эстетические исследования, 83）。このエピソードは，飛翔のイメージがカバコフとモナストゥイルスキーによって無意識的に共有されていたことを示していると言える。だが，カバコフの登場人物が宇宙へと飛び去ったのと対比的に，モナストゥイルスキーの思索はあくまでも地上との関連において深められていった。このことを示すため，以下では 80 年代の彼のテクストの性格を検討していきたい。

彼の文章に宇宙そのものはほぼ登場しないが，天地という軸は見受けられる。モナストゥイルスキーがこの天空と大地という構図に与える性格が，認識のカテゴリーという極めて人間的なものであったことは，1985 年のテクスト「既済」から理解できる。

> 認識の基本的なカテゴリーとは，「ある」と「ない」である。文化的・認識論的な衝動（それは常に心理的な動機を背負い込んでいる）は，これらの操作可能なカテゴリーのすり替えを求める。「ある」は「地」として，「ない」は「天」として理解される。この「地－天」の軸上でこそ文化は展開されるのだ。この展開と同時に，「ある」は軸を上へと這い始める。最後には「ある」が「ある」である（「地」が「地」であり，「陽」が「陽」である）という，既済の同語反復的状況が生じる瞬間が訪れる。そのような状況下では，おそらく，あらゆる運動は停止し，「その場での回転」が生じ，その後強力で感情的な，しばしば精神病的な爆発（「黒い」表出主義）が「改名」（天上の「ある」の破壊）プロセスの端緒として発生する。（Эстетические исследования, 79）

絶えず韜晦を続けるモナストゥイルスキーの記述を真正面から読み解く必要はないが，少なくとも推察できるのは，ここで天地のイメージが人々の認識と明確に結び付けられ，「天上の『ある』」がゲニスとワイリやグロイスが宇宙の時代に特徴的であると指摘した上方を尊ぶ視線に近いものを示唆しているであろうことである。「天」と「ある」が対応し，「地」は「ない」とされる認識が逆転し，「地＝ある／天＝ない」が導かれる。さらにこの逆転を超えて，もはや二項対立的な思考が放棄されている点は示唆的である。モナストゥイルスキーは徹頭徹尾「地」に視線を向けており，そのことは病的なほどの感情を取り上げていることからも読み取れる。モナストゥイルスキーが描く「地」の同語反復の世界における人間は，超人的な宇宙飛行士像の対極にある。

モナストゥイルスキーの天地に対する関心は，別の文章でも垣間見ることができる。彼は「ВДНХ は世界の首都」（1986）と題されたテクストにおいて，ВДНХ のパビリオン群という，ソ連的宇宙のマンダラとでも言うべき記号世界を解読しようと試みている。モナストゥイルスキーは，雄牛の像が「コスモス（秩序＝宇宙）」パビリオンに吸収されるような光景を作り出す建物群の構造が，秩序が混沌を飲みこむ様を描いていると考える（Эстетические исследования, 9）。興味深いのは，このパビリオン群から読み取った結論として，ВДНХ では「『蒼穹を地上に引き降ろすこと』，つまり地上に楽園を建設すること」（Эстетические исследования, 9）が目論まれていたとされる点である。すなわちモナストゥイルスキーが見

据えるソ連世界の宇宙は，ロケットを発射して開拓すべき空間というよりも，地面の上に展開されうる星座であったとひとまずは考えることができるだろう。

> 「コスモス」という概念の重要性は，しかもそれが「接地」という動態にある際には，この神聖なる「コスモス」のエネルギー部門があたかも弱体化し，日常へと移行する分散地帯によって ВДНХ が囲まれているかのようであることによって，さらに強調される。たとえば，ВДНХ の隣には巨大なホテル「コスモス」，映画館「コスモス」，宇宙に関係する無数の通り――「ロケット」のオベリスクとツィオルコフスキー記念碑がある宇宙飛行士の並木道，コロリョフ大通り，キバリチチ通り，コンドラチューク通り，ツァンデル通り等――がある。（Эстетические исследования, 9）

このように抽出された宇宙のイメージは，集団行為の活動においてより地上的なものへと組み替えられていく。その萌芽はすでに，1983 年に行われた集団行為のアクション《M》[261]とそれを解説したテクスト「移動と停留」（1983）に見受けられる。《M》でモスクワ郊外の野原に招待された参加者たちは，地下鉄でエスカレーターが生み出す金属音を再生するテープレコーダーの側を通り過ぎ，そこから 500 メートル野原を横切り，そこに置かれた小さな机の上に示された指示に従った。指示の内容は，双眼鏡で出発地点に残っている参加者たちを見，この指示書自体を備え付けられた封筒に入れて持ち，ホイッスルを森に向かって鳴らして応答する音が聞こえた方へ向かえというものだった。その音を出していたのはレートフで，彼のもとに行くとさらに森の奥に向かうように言われる。その先で地下鉄の車両の轟音が地下から響く草地に辿りついた参加者は，木々の間に吊るされた黄金の翼と銀色の球体を目にすることになった。その先にも，「周縁の音楽」と名付けられた即興が流れるテープレコーダーが置いてあった[262]。

この《M》も，天地の問題系と関係がある。《M》について論じた「移動と停留」においてモナストゥイルスキーは，タイトルにもなっている「移動と停留」という輸送をモデルとするような思考のシステムが存在し，たとえば地下鉄や空港の装飾などもその美学と切り離せないと述べる（Эстетические исследования, 48-49）。この輸送の美学の特徴は，絶えず最終目的地を想定させ，ここではないどこかへと押し出されるように人々を導くことにある（Эстетические исследования, 49）。そのようにして生み出される空間は生きづらく，時間は堪え忍んで克服すべきものとなる（Эстетические исследования, 50）。だが，輸送ではなく芸術の観点から眺めてみれば，駅や停留所，店舗やホテルなどが複雑に絡み合う興味深いシステムが浮かび上がってくるという（Эстетические исследования, 51-52）。そういった芸術的

---

[261] 集団行為《29. M》（1983）
[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-29.htm]（2020/10/21 閲覧）

[262] 同上。

な輸送空間が「一見すると全く異なり，全くもって相反するようにさえ見える対象――つまり「大地と天空」――をその表現の平面図において連動させ，結合させる」（Эстетические исследования, 52）と考えるモナストゥイルスキーは，「《M》において輸送・芸術空間をその『天-地』の一体性の中でモデル化し，この結びつきが存在することを示そうと試みた」（Эстетические исследования, 52）という。

《M》において天地を象徴するような要素があるとすれば，それは，出発地点と到着地点で鳴り響く地下鉄関連の録音と，飛翔を象徴する翼ならびに惑星のようにも見える球だろう。参加者たちは，黄金の翼と銀色の球を目的地として探索を行うように指示されており，その行路は象徴的には宇宙飛行士のような上昇を示唆しているように見えなくもない。だが，翼と球が吊るされた空間には地下鉄の音が鳴り響いており，このことは参加者たちに出発地点の印象を蘇らせる効果を与えたことだろう。また，銀色の球は実際には干し草を丸めて作ったものであり，その素材からして大地を象徴する物体であったことも看過できない事実である。天上の惑星であるかのように浮遊する球体が，あくまでも地上的な素材から成り立っていること[263]。モナストゥイルスキーが言うようにここでは移動を介して天地の一体性が演出されているが，それは ВДНХ における宇宙の接地化のヴィジョン，すなわち秩序による混沌の吸収の再現というよりも，地下鉄の轟音と素材としての干し草によって表現された，地下と地上による天上の侵食であったと理解することができるだろう。

80 年代中頃のモナストゥイルスキーはこのように，ソヴィエト社会に暮らす自分たちの足元を見据えた形で天上に対する認識を構築していた。これは，実際の宇宙をモデル化しようと試みる態度とも，自らの芸術の内に宇宙的原理を表現しようとする姿勢とも異なる。彼にとって現実の宇宙空間は関心の外にあり，宇宙飛行士的な上昇への憧憬は限りなく地上的な営みの中で霧消していた。従ってこの時期のモナストゥイルスキーらの実践は，宇宙観の系譜という観点からすれば，宇宙を見上げるまなざしが停止し，自分たちの足元を支える地面に向かう転換期の産物であったと考えられる。ただし，集団行為の来歴をソ連期に限らず検討するならば，さらに後になって宇宙のテーマが顕現する時期を無視するわけにはいかない。次節では後になって現れたこの直接的な言及が持つ意味について考えてみたい。

263 コンセプチュアリストのヴァレリー・ゲルロヴィンは，地球儀を土によって作り上げる《地球儀》（1975）という作品を制作している。ここでは地球が土によって出来た球体であることが強調されており，コンセプチュアリストたちが宇宙的というよりも，地上的な視線によって惑星を捉えていたことが示されている。

6-3. 21 世紀の宇宙飛行士

90 年代には活動の一時休止などもあり，集団行為のアクションに宇宙表象が現れることはほとんどなかった。しかし 21 世紀になると，彼らは突如として直接的に惑星や宇宙飛行士たちを制作に取り込み始める。前節が扱った事例と同時期，80 年代中頃に行われたアクション《木星》(1985) では，直接的に宇宙のイメージが提示されることはなかったのだが，2012 年になると，公式サイト上のこのアクションの記録に宇宙飛行士の集合写真が追加された。このことは，当時の彼らの宇宙に対する関心を補足的に説明するものであるようにも見える。本節では 21 世紀のいくつかの事例をもとに，集団行為の営みの中で遅れて登場したかに見えるこれらの宇宙表象の性格を検討してみたい。

集団行為の 101 回目のアクションは，《土星への飛行》[264]（2004, 図 29）と名付けられている。あらすじは以下の通りである。舞台はモスクワ郊外のドミトロフスコエ街道で発見され，少し前までは雪に覆われていた，堆肥などが積みあがって出来上がった丘の近辺だった。幾何学的な形状から，それが人工的な発生過程を経たものであることは当初から一目瞭然であったという[265]。この丘の上でハリイ・ハリスン(1925-2012)の土星への飛行についての SF 小説（1969 年の短篇「プレッシャー」）の録音を再生した後，丘から降りて録音が聞こえるか聞こえないかの距離まで主催者たちが移動し，そこでまだ雪に覆われた野原の上にモナストゥイルスキーの《アトラス》(1975) の拡大コピーが敷かれた。その四隅に黒パンの塊が置かれたが，パンの中心部はくり抜かれ，そこにはソヴィエト大百科事典第二版から切り抜かれた人物たちの肖像が埋め込まれていた。その後，参加者はこの物体を見に行き，丘に戻ってくると記録を受け取ってアクションは終了した[266]。

ここでも《M》の場合と同じように，天空と大地が交錯している。土星への飛行を物語る声が再生されるのが堆肥の堆積の上であるということに加え，使われた事典のひとつが 1952 年の 16 巻（「鉄」から「地」の項）であり，使われた肖像の内に飛行士の A.K.セローフや有機化学者のザイツェフがいたことも，天地の軸を連想させる効果があったことだろう。とはいえこのアクションに関するモナストゥイルスキーの視線は，《M》の時代と比べるとかなり直接的に宇宙を幻視していると言える。雪に覆われた丘を見つけた時，それがあまりに幾何学的に整然としていることから，彼は「『宇宙的な』印象」（Эстетические исследования, 210）を抱き，半円状の弧から惑星の軌道を連想したという（Эстетические исследования, 210）。この宇宙的なイメージを生み出した丘のふもとで，モナストゥイルスキーが過去に制作した星座的な作品《アトラス》が展開される。宇宙的な光景を目にしたアーティストたちは，天空への飛翔を夢見るのではなく，宇宙的な原理を表現しようとするのでもなく，自分たちの過去という別方向の遠方にまなざしを向け，過去の事物を現代へと召

---

[264] 集団行為《101. 土星への飛行 Полет на Сатурн》(2004)
[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-101.html]（2020/10/21 閲覧）
[265] *Коллективные действия.* Поездки за город 6-11. М., 2009. С. 305.
[266] Там же. С. 305-306.

喚しようとした。「歴史の天使」的とも表現しうるこのまなざしは，しかし破局を見つめているわけではない。

> このアクションに親しむ大多数の人々にとって，肖像付きの細長いパンは何らかの「棺」，墓，納骨堂を連想させるものだ。このイメージを思いついた時，私はそういったものを念頭に置いていたわけでは全くなかった。思いもよらぬ対比や，不条理こそが自分にとって重要なことだった。ある蜃気楼的な混交がかろうじてこれらのパンの内に垣間見えるのは，土星が古代ローマ人にとって播種と豊穣の神だったという意味においてのみである。むしろこれらのパンは，（私にとって）見知らぬ科学の担い手たちと飛行士セローフの肖像群が「超越する」場とみなすことができる。（Эстетические исследования, 211-212）

宇宙的な光景からスタートした集団行為のアクション《土星への飛行》において，参加者たちが土星へと飛び立つことはない。モナストゥイルスキーの記述からすると，むしろ土星と関わり合っているのは雪原上に置かれた事物のようである。ソヴィエト大百科事典から持ってこられた科学者と飛行士の肖像画は，モナストゥイルスキーがソ連時代に生み出した記号的宇宙である《アトラス》の上に置かれたパンに埋め込まれることで時代を超えて蘇った。モナストゥイルスキーはこのことをサトゥルヌスが象徴する農耕の営みのように描き出している。この際，丘の上で読み上げられる土星に関するストーリーがいわば天上に対する想像力を示しているとすれば，丘から離れて行われる「蜃気楼的な混交」はそれとは異なる地上的な恩恵を示す記号としての宇宙を媒介として作動していると言える。こうした記号的な混交はそもそも《アトラス》の特徴でもあったが，重要なのは 21 世紀のモナストゥイルスキーが丘の上下という構図を用いて《アトラス》を再配置したことだろう。このことによりモナストゥイルスキーは，初期の記号的宇宙を天地の問題系において理解することを可能にした。

こうした過去と宇宙との結合という契機は，翌年のアクション《月への飛行》[267]（2005）でも見受けられる。このアクションの内容を概観しつつ，今度は月という天体がどのような役割を果たしたかを見てみよう。《土星への飛行》の場合と同様，ここでも過去の資料が拡大コピーされ，雪原上に 8 枚の巨大な紙面が並ぶことになった。これは『フラッシュ・アート』誌の 76-77 号（1977）の切り抜きであり，デニス・オッペンハイム(1938-2011)やリチャード・セラ(1938-)，ヨーゼフ・ボイス(1921-1986)を扱ったページに加えて，集団行為の 1976 年の初期アクション群を紹介する記事が含まれていた。これらの中心には同じサイズの黒い紙が敷かれ，その上には月球儀が置かれていた。月球儀には宇宙船が着陸した場所が赤い

[267] 集団行為《104. 月への飛行 Полеты на Луну》（2005）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-104.html]（2020/10/21 閲覧）

点で示されており，同じく赤い字でその船の名前と着陸の日付も書かれていた。これらの物体に親しんだ後，参加者たちには同様のページのより小さいコピーが入った封筒を渡された。そこには赤い文字で，「集団行為」という名称と，このアクションの開催日が記されていた[268]。

ここでは赤文字によって，集団行為のアクションと月へと向かう飛行の相同性がほのめかされている。主催者たちは意図的に 2 つの表示を赤で表現していたが，この連関に気付いた参加者はいなかったと記録されているのだ[269]。この記述は，長年表現されることのなかった集団行為と宇宙飛行の連関を，21 世紀になって示しているように見える。では，両者の関係性はいかなるものであったのか。そのヒントは，このアクションについて語るニキータ・アレクセーエフの声に隠されているように思われる。アレクセーエフはモナストゥイルスキーに今回のアクションの名称を尋ね，名称が「ルナ・パーク」[270]であり，「このアクションが，30 年前の芸術は真剣で重苦しいものだったが，今では軽妙で娯楽的なものであることに関するもの」であることに由来すると悟ったという[271]。軽さと重さを対比させる彼の姿勢は，70 年代から 80 年代にかけてコンセプチュアリストたちが感じていた重力ないし地表性を想起させる。この軽さと重さが天地の軸と対応するとすれば，初期の集団行為の活動は地上的な重さに縛られた活動として認識されていたと考えることができる。

とはいえアクション《月への飛行》が示しているのは，天上的な現象としての宇宙飛行に対して，集団行為の活動が地上的な重さに満ちていたという対比だけではない。むしろそれは，月球儀とアーティストたちの活動の記録を同じ雪原に置くことによって，宇宙飛行と芸術活動の近接性を演出するものであるようにも見える。集団行為のものではないが，包帯を巻かれた球体を使ったパフォーマンスの記録写真が月球儀の隣に置かれていることも両者の近接性を示唆していると言えるだろう（図 30）[272]。ここで 2 つの球体が隣接物として提示されていることは明らかである。集団行為にも球体を用いたアクション《球》（1977）が

---

[268] *Коллективные действия*. Поездки за город 6-11. С. 333.
[269] Там же. С. 334.
[270] アクションの当日には「ルナ・パーク」という名称が使用され，後に記録化される際に《月への飛行》として記載されることになった。
[271] *Коллективные действия*. Поездки за город 6-11. С. 336.
[272] ここに写っているのは，ウィーン・アクショニズムの一員であったルドルフ・シュワルツコグラー（1940-1969）の《第 3 のアクション》（1965）である。ウィーン・アクショニズムは，1960 年代にウィーンで展開されたヘルマン・ニッチュ（1938-）らによる芸術運動。彼らはしばしば動物の死体や血液などを用いて過激なパフォーマンスを行った。《第 3 のアクション》の一連のパフォーマンスでシュワルツコグラーは，包帯を自らの身体に巻き付けるなど様々なやり方で用いた。ここでは包帯の巻き付けられた球体の周囲に，シュワルツコグラーがくわえる呼吸器のような管が散乱しており，治療現場のような印象を与えている。

あり，そしてそれが《月への飛行》で雪原上に記録が展開された他のアクションと同時期に行われた活動であったことに鑑みれば，赤文字によって月球儀と封筒に与えられた隠れた相同性を抜きにしても，《月への飛行》の光景は天上の月へと向かう現実の宇宙飛行と地上で行われてきた自分たちの芸術活動を紐付けていると言える。

示唆的なのは，高さという観点から見た際にこの月球儀が地表すぐ近くに置かれていることだ。80 年代の論考においてモナストゥイルスキーがコスモスの接地化という議論を展開したことを考慮に入れるならば，この近さは宇宙の接地化をモデル化したようにも見える。そうした観点からすれば，月球儀とパフォーマンスに使用された球体の並置も，80 年代に語られた天地の軸の錯綜を思わせる。こうした 80 年代の文脈を考慮に入れるとすれば，月球儀の下に敷かれた集団行為の記録もまた，宇宙に対するまなざしを地上から脱構築する役割を果たすものとして位置付けられたのだと考えられる。《月への飛行》において雪原上に置かれた月球儀は，赤文字によって現実の宇宙飛行を示唆しつつ，それが前提とする天地の軸を揺るがす地上の宇宙飛行士とでも言うべき存在としてコンセプチュアリストたちを提示し直すものだったのである。足元の雪原上に展開された月球儀と芸術活動の記録を見下ろすという構図により，参加者たちは宇宙表象の地上化を直接的に体感したことだろう。

これまで見てきた 2 つの事例は，宇宙をガジェットとして利用することによって，改めて自分たちの来歴を整理しようとする営みであるように思われる。この意味では，カバコフの《自分の部屋から宇宙へ飛び去った男》のヴァリアントであるかのように，当時は到達することのできなかった世界に生きる者たちの，置き去りにした地面を振り返るような視線が，これらのアクションにおける宇宙の登場の背景となっているのかもしれない。その視線は，時間の経過と共に強度を増していったに違いない。《月への飛行》ではかすかにほのめかされるに過ぎなかった集団行為と宇宙飛行の連関は，さらに 10 年近くが経過した後にはより明度を増し，そこに人工衛星のイメージが付け加えられることになる。

アクション《パニトコフへのイコンの譲渡》[273]（2014）では，ВДНХ 近くの「ダイナソー・パーク」の周囲にある空間が舞台となり，そこではイコンが木に取り付けられ，それを同様に木に取り付けられたライトが照らし出していた。行為の筋自体は，アレクサンドル・イワーノフ(1806-1858)の《民衆の前に現れたキリスト》（1857）のように参加者たちの前に現れたニコライ・パニトコフにイコンが手渡されるというシンプルなものだった。このアクションのテーマは過去の文化的事象の再演だったと考えられるが，このアクションで配布された参加を証明する物体は，その観点からすると看過するわけにはいかない特徴を備えている。それは蓋にソ連初の人工衛星「スプートニク 1 号」（1957）が描かれた小さな鏡であり，その曇った鏡面にはアクションの名称が刻印されていたのである（図 31）。さらに公式記録

[273] 集団行為《136. パニトコフへのイコンの譲渡 Передача иконы Паниткову》（2014）[http://conceptualism.letov.ru/136/index.html]（2020/10/21 閲覧）

に付された写真を見ると，底の鏡面を撮影するカメラ自体が鏡に写り込み，蓋に描かれた人工衛星のような輪郭を呈している（図 32）。この類似は，集団行為のアクション及びその記録と人工衛星とのあいだの相似を物語っているように見えるが，そうでなくとも蓋と底という形でこの 2 つが対になっていることは示唆的である。地球の周囲を回り，その温度情報を 0.3 秒ごとに発信した人工衛星のイメージの裏側には，地表を彷徨い，その記録を残し続けた集団行為の営みが隠れている。彼らの地上における活動が，時として宇宙に対するまなざしを変形させつつ反射する性質を備えたものであったことを，この結合が示していると考えることは十分可能だろう。

6-4. ヴニェは生き延びる

本章では，モナストゥイルスキー及び集団行為における宇宙に対する関心を検討してきた。冒頭で述べたように，1961 年にはガガーリンが人類初の軌道飛行に成功しており，60 年代は宇宙の時代としての側面を持っていたと言える。意識せずとも日常へと浸透していたと予想されるこの外部空間のイメージが，コンセプチュアリズムの営みとどのような関係を取り結んでいたのか。そのことを本章では理解しようと試みた。

最初に，キネティズムの直接的な姿勢とは対照的な宇宙解釈の系譜に初期のモナストゥイルスキーの創作が位置づけられうることを指摘した。マレーヴィチ等の遺産をそのまま継承するのではなく，むしろその軌跡自体を図式的な星座として相対化する姿勢は批評的な距離の萌芽であると言えるが，この段階では現実の宇宙飛行に対する視線はまだ見られない。80 年代の活動にも直接的な宇宙表象はあまり登場しないが，モスクワのメトロや ВДНХ に関する記述には，ソ連における地上と天上を関連付けて理解しようとする意識が見受けられる。この発想は ВДНХ における宇宙の地上化という理念に端を発していると考えられるが，天地の軸の操作に介入しようとするモナストゥイルスキーはある程度まで戦略的だったと言えるだろう。21 世紀になってから突如として急増した宇宙飛行士や惑星の表現は，80 年代の思索のひとつの展開として解釈しうる。

この 21 世紀の宇宙に関する表現を，単なる過去の説明として単純化してはならないだろう。21 世紀の集団行為における宇宙への言及は，ソ連社会を生きた自分たちの過去に向けられたパフォーマティブな機能を持っていたのではないだろうか。換言すれば，彼らは地上の宇宙飛行士であったという真実を述べようとしているのではなく，「地上の宇宙飛行士であったかもしれない」と示すことでソ連時代の過去を新しい姿で出現させるのである。そして密閉された手鏡の蓋とそれを反射する鏡面が蓋を開けなければ並べ見ることができないように，往時のコンテクストから抜け出して初めてこの推定が可能になったということも考えられる。いずれにしても 21 世紀の集団行為は，自分たちの過去を提示し直すにあたっても批評的なまなざしを発揮するようになったのだと言えるだろう。この態度は，第 5 章で言及した「カピトン」における空虚なハブの作用を想起させる。すなわち集団行為は宇宙と

いうテーマを語り直すことを通して，それと関わりを持つ自己の輪郭をも見つめ直そうとしている。

第 1 部ではモノに対する視線を分析し，そしてこの第 2 部ではそこから引き出された囲繞というモチーフを手掛かりに，風景と宇宙という周辺環境に対する集団行為の態度を取り上げた。この風景と宇宙の双方が，集団行為にとってのソヴィエト的な条件として機能しつつ，ソ連崩壊後も彼らの創作を駆り立てる原動力となってきたことが，第 2 部では明らかになったように思われる。「カピトン」の第 10 回においてレイデルマンが括弧によってエクスタシーが存続すると語ったことを思い起こそう。ソヴィエト市民たちの視線を括弧に入れるかのような活動を展開してきた集団行為の面々は，まさにそのことによって，ソヴィエト的な問題系を括弧に入れた状態で現在まで記憶してきたのだと言えるだろう。

ユルチャクはソ連におけるヴニェという在り方がソ連崩壊の根源のひとつであると考えた。ソ連時代の集団行為の活動も，こうしたヴニェ的な営みであったとみなすべきだろう。それはソ連イデオロギー言語の過度の反復という典型的な形を常に取ってきたわけではないが，ソ連イデオロギーが作り出す光景を念頭に置きながら出来事を複層化しようとする彼らの姿勢は，ソヴィエト的環境に対する同一化と逸脱としてのヴニェと無縁ではない。だが重要なのは，集団行為の活動履歴がソ連崩壊時点で途絶えているわけではないことである。ヴニェがソ連崩壊の根源のひとつであったとして，集団行為のヴニェはむしろソ連崩壊を源として第二の生を迎えたと考えることができるだろう。換言すれば，集団行為のアクションはヴニェの戦略を継続しつつ新たな光景と出会うことで，ソ連の残滓を再び活性化する身振りとして機能した側面を持つのではないか。第 2 部冒頭で引用したように，ジョーゴチはモナストゥイルスキーが《土木工事》において 60 年代の建築の残骸に出会った可能性を指摘していた[274]。それは 60 年代のソ連建築と 80 年代の集団行為の出会いの想像だが，80 年代の集団行為の問題意識はさらに 20 年後に自らの手で掘り起こされるとともに現在化したのである。

当然ながら，ソ連的なものへの視線は当時と変わらず残ったわけではない。それは，第 5 章と第 6 章において検討した風景と宇宙の問題系が多少なりとも変化を被っていたことからも明らかである。より正確に言えば，「カピトン」における過去のテクストの再利用や 21 世紀における宇宙に対する言及のように，時間的に隔絶した自らの過去を見つめ直すまなざしこそがこれらのテーマを更新してきたと言える。反復によってその内実に微細な変化が生じるという構図はユルチャクのヴニェそのものであり，集団行為において自己との対話がそのような変化を生み出していたことは示唆的である。そしてこのような自己観察の技法は，ソ連崩壊後に突如として現れたわけではないだろう。

そこで続く第 3 部ではソ連崩壊後の過去の回帰に焦点を当てるとともに，その背景となる集団行為における自己観察の在り方について検討を加えていきたい。ここで自己観察に

[274] Degot, “Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object,” p. 38.

注目するのは，第 1 部ではモノ，第 2 部では周辺環境に対する視線を検討してきたが，そのほかに重要なアクションの構成要素となっているのが人影だからでもある。彼らの最初のアクション《出現》（1976）からして，野原の遠方から近づいてくる 2 つの人影に目を凝らすという内容だった。また同じく初期のアクション《行為の場》（1979）でも参加者たちは，他の参加者の姿を撮影すると同時に自らの姿をカメラの前に晒すという経験をすることになった。このように，自分たち自身に対するまなざしは当初から彼らの活動と不可分であった。ヴニェの戦略とも関係を持っていたと考えられるソヴィエト世界における自己観察が，ポスト・ソヴィエト期へいかなる形で引き継がれたのか。そしてこの観察において過去はどのように呼び出されるのか。第 3 部ではこれらの点について問いかける。

第 3 部　埋葬する主体

第 2 部では，集団行為が周辺環境とのコンタクトを通して自らの方向性を定め，そこからソ連崩壊以降も残存することになる問題系を見出してきたことを示した。そのことによって，ソ連期とソ連崩壊後の彼らの活動が一定の連続性を持つものであることが確かめられた。ただし，彼ら自身がこのつながりをどのように受け止め，表現してきたかについては未だ検討が十分であるとは言えない。

第 4 章と第 5 章では，21 世紀に入ると集団行為の視線が回顧的な性格を帯びるようになることが示された。このことは，集団行為やモスクワ・コンセプチュアリズムだけでなく，ポスト・ソヴィエト時代の文化に共通して現れた特質であると言える。イリヤ・カリーニンやアレクサンドル・エトキントは，ロシアにおけるソヴィエトに対する視線を分析し，それらが過去を受け止め損ねていることを指摘している。以下ではこれらの著者の議論を踏まえ，その問いを集団行為と関連付けてみたい。

カリーニンは，水中というトポスがソ連とポスト・ソヴィエト時代のロシアを結び付ける機能を果たしていることを示して見せた。そこで具体的な事例として挙げられているのは，「水中ソフホーズ」の建設を描いたソ連時代の SF 小説（アレクサンドル・ベリャーエフ『水中農民』，1929 年）と，ドネツクの退役軍人が撤去されたレーニン像を海底に移動させて作ったタルハンクト水中博物館である。ソヴィエト時代からある種のフロンティアとして想像力の対象となっていた水中というトポスが，ソ連崩壊後には過去を投影する舞台となる。カリーニンはフロイトを参照しながら，この投影について以下のように語っている。

> 海底に葬られたアトランティスの似像（イメージ）は，かつては他なるものを指し示す重要な歴史的シンボルであったかもしれない。人々はそれをとおして，既存のものとは異なる社会秩序を空想することができた。しかし現代の空想は，失われた対象への到達不可能性を受け入れることができない。なぜならその到達不可能性は，他なるもののトラウマ的存在を喚起してしまうからである。かつてアトランティスが，永久保存されるために破壊され消滅せねばならなかったとしたら，現代においては，空想が己の対象と出会うために，アトランティスの廃墟は再現されねばならない。しかしこの対象は，もはや到達不可能な他なるものではなく，ナルシシスティックな主体自身の生み出した投影にすぎないのである。[275]

カリーニンはここで，ポスト・ソヴィエト的主体とソヴィエトという過去の間の幼児的と

---

[275] イリヤ・カリーニン（平松潤奈訳）「魚類メランコリー学，あるいは過去への沈潜」『ゲンロン 7 特集ロシア現代思想II』ゲンロン，2017 年，189 頁。

も言える距離の近さを問題にしている。「そこでは，他なるものを己のものとして経験することが可能になり，外部が内部になり，自我と外界のあいだの境界は取りはらわれ，外界の客観的断片のなかに溶け入ることが可能だという幻想が生まれ，その断片のなかに多種多様な欲望の延長が見いだされる」[276]というのである。この記述は，第 2 部で扱ってきた集団行為における外部と内部に関するアプローチを部分的に想起させうる。だが，とりわけ第 5 章で風景のテーマを例として論じたように，彼らが言ってみれば距離の美学とでも言うべき方向性に向かって進んできたことは看過しがたい事実である。加えて言えば，それはソ連崩壊後に生じた回顧である以前に，ソ連時代にこそ端を発する特徴である。外部環境のみならず，自らに対しても彼らが距離のある視線を構築してきたとするならば，その実践はソ連崩壊後の回顧にも一定の影響を及ぼしたことだろう。集団行為における回顧的視線が，幼児的で距離を無化する投影の性格をある程度でも免れる側面を持つのかどうか検討するために，とりわけ第 7 章では自己へのまなざしの起源をソ連時代に見出してみたい。ここでは彼らが自分たちをある種のキャラクターに見立てる技法を発展させてきたことに焦点を当てる。

カリーニンと同様に，アレクサンドル・エトキントがポスト・ソヴィエトにおける過去の問題に積極的に取り組んできたことはよく知られている。ロシアにおいて過去の記憶がうまく整理されず，不健全な形で過去と現在が結びついてしまうことを指摘する彼の論調はカリーニンと共鳴している。エトキントの議論は広範にわたるが，『歪んだ喪』ではラーゲリを体験した画家ボリス・スヴェシニコフ（1927-1998）の分析に多くのページが割かれている。その他にも無数の事例が挙げられているが，その中でも本章の観点からして興味深いのは，ユルチャクに反駁する形でエトキントがペテルブルクの地下サークル「ネクロリアリズム」に言及していることだ。ネクロリアリズムはユルチャクが近年関心を寄せる対象であり，死者のような姿をした人間を撮影するなど，生と死というテーマのもとに活動してきたエヴゲーニー・ユフィト（1961-2016）の周辺に集った人々を指している。

ユルチャクがイタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベンの議論を援用しながらネクロリアリストたちにおける「区別不可能性のポリティクス」を論じ，ひいてはその「区別不可能地帯」の分析をソ連崩壊につながる政治的なものと非政治的なものの区別不可能性にまで議論を拡張したことに対してエトキントは，アガンベンとユルチャクの議論には乖離があり，より後になって展開される哲学的議論の先駆けとして彼らに言及するのは不適切であるとして，ネクロリアリズムをソ連の過去と関係付けるべきだと述べる[277]。

エトキントはユルチャクを否定するというより，ユルチャクの議論を自らが展開する喪の文脈に引き寄せて理解しようとしているが，その理由として彼は主体の問題を挙げている。アガンベンが人間と非人間の区別不可能性を論じた時，そこでは主体を定立することは

---

[276] 同上。

[277] Alexander Etkind, *Warped Mourning* (Stanford: Stanford University Press, 2013) , pp. 98-99.

不可能であったが，ユルチャクが論じたネクロリアリズムのような運動は，実際の死の経験というよりも観照や美学化を伴う文化的プロセスだというのである[278]。

エトキントはネクロリアリズムの詳細な分析には手を付けず，他の事例へと足早に移っていくが，この「区別不可能地帯」を巡るユルチャクとエトキントの不一致は，まさしく「非識別地帯」という用語を頻繁に用いていた集団行為を分析する本論文の立場からすれば素通りできるようなものではない。都市と自然が識別不可能になるような郊外の空間で，遠方にかすかに見える人影やスローガンの識別不可能性を問うことによって――当然ながらその試みの方向性は異なるものの――集団行為はネクロリアリズムと同様にソ連の記号空間を侵食していたと言える。エトキントが指摘するように，こういった動向の文化的プロセスとしての側面が無視できず，主体の問題を考慮に入れる必要があるとすれば，コンセプチュアリズムの中でもとりわけ集団行為が体験してきた時間の流れを無視するわけにはいかないだろう。

集団行為における識別不可能性の探求は，ユルチャク的な論点からすればソ連を同時代的に葬るような身振りであったと考えられるが，それはエトキントがネクロリアリズムのケースで指摘したのと同様，一回性の死をもたらすというよりも，まさに文化的なプロセスとして展開されていった。当初からソ連的な事象を曖昧化するという意味でのユルチャク的な脱構築の作用が発揮されつつも，ポストソ連期になるとその帰結のひとつとして回顧的な性格が現れるようになり，そこではエトキントが扱ってきたような追憶のまなざしが見出されること。以下に続く第 3 部では，こうしたプロセスをたどった集団行為の実践を，ユルチャクとエトキント双方の議論と関係するものとして理解した上で論じていく。同時代的なソ連の脱構築と，ポストソ連期の回顧的な視線の 2 つの性格をその歴史の内に抱える集団行為を分析することは，エトキントの批判を加味した形でユルチャクの議論を更新することにつながるはずだ。

第 8 章では，とりわけモナストゥイルスキーの日記を対象として，この追憶に至る道筋を辿っていくことになる。キャラクターの美学と日記という 2 つの自己言及の形式の変遷を通して，ポスト・ソヴィエト時代の集団行為の営みを残存するソ連世界に対するアプローチとして理解してみたい。

[278] Ibid., p. 98.

第７章　モスクワ・コンセプチュアリズムにおけるキャラクターの美学の変遷

モスクワ・コンセプチュアリズムの特質としてしばしば指摘されるのは，彼らの作品では言葉とイメージの相関こそが問題であり，文学的要素，つまりテクストに重きが置かれていることだ[279]。代表的な例としてはカバコフやピヴォヴァロフなどの，表向きは絵本の挿絵画家として働いてきた第一世代のコンセプチュアリストたちが挙げられるだろう。彼らは絵本のような画面構成を転用し，イラストにコメントや注釈を付け加える作風を作り上げた。こうした文学的な方法から生まれてきたのが「キャラクター Персонаж」の問題系である。カバコフによれば，以下のようにコンセプチュアリストたちはそれぞれのキャラクターを作り上げてきた。

> モスクワ・コンセプチュアル・サークルでも同様に,「キャラクターとしての芸術家」の原理はよく知られており，よく研究されていた。V.コーマルと A.メラミードはブチュモフとジャブロフという 2 人の芸術家を作り出し，また彼らの作品を作った。V.ザハーロフは彼が考え出した幾人かのキャラクターの名前で活動したし，プリゴフはドミトリー・アレクサンドロヴィチの名の下に活動した。Iu.アリベルトは「鉛筆」の名前で絵を描き，V.ピヴォヴァロフには「孤独な人間」というキャラクターがいた。そして I.マカレーヴィチの場合は,「木製の主人公」だ。[280]

コンセプチュアリストたちは自分自身の分身とも言えるキャラクターを生み出し，時にはそのキャラクター名義で作品を提示していた。カバコフ自身を例にとれば，70 年代初頭のアルバムシリーズ《10 の人物》はまさにキャラクターの問題に焦点を当てた作品となっている。そこでは「クローゼットのプリマコフ」などの特徴的なキャラクターが作り出され，それぞれのアルバムでこれらのキャラクターの人生が描かれたあと，キャラクターの友人たちの声がコメンテーターによる注釈として加えられている[281]。またカバコフも指摘しているように，プリゴフの詩もキャラクターという観点から理解できる。プリゴフの場合には，多種多様なキャラクターの声を並置させるのみならず，自分自身をもキャラクターとして自由自在に変容させていく点に特徴がある[282]。

---

[279] *Бобринская.* Концептуализм. С. 20-21. ; Barabanov, “Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine,” p. 63.

[280] *Кабаков.* Тексты. С. 618.

[281] カバコフの《10 の人物》におけるコメンテーターの役割については，以下の文献を参照：藤田瑞穂「イリヤ・カバコフ作品におけるテクストの役割について」大阪大学大学院文学研究科『待兼山論叢』第 43 号, 2009 年, 134-137 頁.

[282] 鈴木正美「ドミトリ・プリゴフにおける詩的言語の実験――声のコラージュから言葉のインスタレーションへ――」新潟大学人文学部『人文科学研究』第 136 輯, 2015 年, 38

このような手法は，オベリウの活動を思い起こさせるかもしれない。ジョーゴチによれば，オベリウとコンセプチュアリズムは不条理に対する感覚が共通しており[283]，さらにコンセプチュアリズムやソッツ・アート[284]のキャラクターという方法論はオベリウによって準備されてきたものだった[285]。またエカテリーナ・アンドレーエワによれば，カバコフやモナストゥイルスキーはオベリウの伝統を参照しており，空虚なキャラクターの創出や，虫のメタファーなどが両者の接点であるという[286]。カバコフの一連の作品においてハエがキャラクターとして登場していることからもわかるように，虫というテーマもキャラクター性と関係を持っている。

オベリウ以外にも，カバコフらコンセプチュアリズムの画家たちは「ダイヤのジャック」創始者のひとりであるファリクに師事するなど，20 世紀初頭の先駆者たちの遺産を換骨奪胎し，後にポストモダニズムと呼ばれるような手法を育んできた。このようなモダニズムからポストモダニズムへという文化的継承の視点に立ち——同じくオベリウやコンセプチュアリズムを俎上に載せながら——20 世紀から 21 世紀のロシア文化を爆発や対立という観点から読み解いたのがリポヴェツキーの『パラロジー』である[287]。リポヴェツキーによれば，コンセプチュアリズムは「空虚な中心」をめぐる反復の儀式をその特徴としており，このモデルの「遠心力的バージョン」を作り上げてきたという[288]。この反復の事例のひとつとして引き合いに出されているのが，上で名前を挙げたプリゴフの数々のペルソナである。プリゴフの詩における人格は，「ロシアの大詩人」と「小さな人間」というロシア文化に現れる 2 つの極の相互関係として成り立っているというのだ[289]。そして論が進むにつれ，この 2 つが別個の存在ではないことが示されていく。カオスから秩序を構築するという「小さな人間」に潜む「大詩人」性が明らかになり，最終的には「大詩人」のソ連版である「国家詩人」すら「小さな人間」から生まれたものであることが暴露されるのである。

頁.

[283] *Деготь*. Русское искусство XX века. С. 162-163.

[284] ソッツ・アートは，コンセプチュアリズムとほぼ同時期の非公式芸術の潮流。ヴィターリー・コーマル(1943-)とアレクサンドル・メラミード(1945-)を中心として，ボリス・オルロフ(1941-)，アレクサンドル・コソラポフ(1943-)などが加わってソ連的なイメージとアイロニカルに戯れる作風を築いた。コーマルとメラミードは 1973 年，アペレス・ジャブロフとニコライ・ブチュモフという二人の架空の芸術家の展示によって，非公式芸術におけるキャラクターという手法の先鞭をつけた。

[285] *Деготь*. Русское искусство XX века. С. 179.

[286] *Андреева Е.Ю.* Угол несоответствия: Школы нонконформизма Москва-Ленинград 1946-1991. М., 2012. С. 189-190.

[287] 『パラロジー』の概要については以下を参照のこと：乗松亨平『ロシアあるいは対立の亡霊』124-128 頁.

[288] *Липовецкий*. Паралогии. С. 250.

[289] Там же. С. 253-254.

リポヴェツキーはこのように，プリゴフのペルソナたちを脱構築の文脈に置く。彼の読解は魅力的だが，キャラクター性の問題は二項対立とその脱構築という構図に収まりきるものではない。リポヴェツキーの議論を批判的に展開させていくのであれば，彼の言う「遠心力」の意義を再考しなければいけないだろう。リポヴェツキーはこの用語に詳細な説明を加えてはいないが，おそらくは回転運動の反復性によって生まれる――リポヴェツキーの用語で言えば爆発的な――力が念頭に置かれているに違いない。この反復による逸脱という構図は，ユルチャクの後期ソ連文化論を思い起こさせる。ユルチャクは『最後のソ連世代』において，ソ連のイデオロギー言説の形式的な反復によって生じる多様な意味に注目し，規範の内側でも外側でもあるような領域に生きた人々のことを描き出した。彼が取り上げる事例はどれもシステムを内部から掘り崩す類のものだが，重要なのはこの種の振る舞いの一部がソ連崩壊後も残存した可能性ではないだろうか。遠心力の根源であると同時に解体の対象となるような活動の背景を喪失した後，その過程で生まれたキャラクターの美学はどのような役割を担ったのか。本章では，ソ連の中枢から時間的にも遠ざかっていくなかで集団行為やその他のコンセプチュアリストたちが培ってきた自己観察の技法の履歴を辿り直す。

7-1. イメージの技法としてのキャラクター理解

モスクワ・コンセプチュアリズムの作品における語りは，芸術家と作品の同一視を避け，誰のものでもない声を演出する効果を持っているとされる[290]。「絵における話し言葉や書き言葉は誰に属することもなく，その源泉は空虚，すなわち白あるいは彩色された背景にほかならない」[291]。換言すれば，コンセプチュアリズムの作品において現れる言葉はそれが誰による発話なのかという問いと不可分であり，発話者の位置を攪乱するものだということである。

コンセプチュアリズム出身の批評家たちも，キャラクター性をこうした文脈に位置付けてきた。つまりキャラクターの創出は，グロイスが「問題になっているのは自己消去の戦略であり，作者が彼自身の考え出した無数の偽名の後ろに消え去ることを可能にする隠蔽の戦略なのである」[292]と述べるように，まずもって芸術家の隠れ蓑であると認識されてきたのである。グロイスが言及しているのはカバコフのキャラクター性だが，彼によればこうした戦略はソ連非公式芸術が置かれた状況そのものに由来しているという[293]。すなわち，ソ連の公式芸術においては個人ではなく党という他者の名の下に芸術制作が行われる一方で，アンダーグラウンドにおいては独立した個人による創造という神話が信奉されてきた。カバ

290 *Бобринская.* Концептуализм. С. 30.
291 Там же.
292 *Гройс.* Статьи об Илье Кабакове. С. 60.
293 Там же. С. 61-62.

コフはこのような，誰の名における芸術かという問題に常にさらされていたがために，ある意味で第三の道とも言えるキャラクター性の方向へと歩みを進めたというのがグロイスの見解である。

示唆的なのは，グロイスがジャン＝リュック・ナンシーの『無為の共同体』を引き合いに出しつつ，カバコフの戦略を共同体におけるイメージの問題と結び付けていることだ。まずもって問題なのは，主体が共同性の次元へと参入する際，自分の手ではもはやコントロールできない自己自身についてのイメージが生じることである[294]。グロイスに倣って言えば，カバコフの作品におけるキャラクターたちを使った手法は，こうした自分たち自身のイメージを取り戻そうとする作業であるということになる。本章ではこうした前提の下，コンセプチュアリストたちが自らの輪郭に対する認識を深めるプロセスを追っていくが，その際この問題に対する異なる参照項となり得るのが，グロイスと同じく非公式芸術のサークルから出た批評家であるトゥピツィンの共同性についての見解である。

トゥピツィンはコンセプチュアリズムのキャラクターたちを中心的に扱っているわけではないが，コンセプチュアリズムを取り巻くソ連の言説空間における幼児的なものの役割を語るうえで，以下のようにキャラクター性に言及している。

> この共同的な言葉[295]の空間において，人は自らをリリパット国民たちのあいだでのガリヴァーのように感じる。この効果はある程度は，大人が「死亡ちゃん」「お墓ちゃん」「神ちゃん」「スメタナちゃんの付いたチーズちゃん」といった語に満ちた幼児的な言葉を口走ることに起因している。大人の唇において子供じみた語彙は，借用，模倣，反復と並んで，指小接尾辞の形で姿を現す。「反復は学習の母である」と，偉人の言葉やスローガン，文学作品などを記憶する学校教育的練習から持ち込まれたよく知られた決まり文句は述べる。同じ伝統の一部を成しているのが，我々の（愛，羨望，恐怖あるいは魅了の，現実的であれ虚構的なものであれ）対象 a と融合し，彼あるいは彼女と「同居」し，我々と「彼あるいは彼女を同居させ」，あるいはさらに文学のキャラクターとしての自分自身と「同居する」我々の能力である。[296]

トゥピツィンはカバコフやピヴォヴァロフが児童書に対するイラストを描いていた経験

---

[294] Там же. С. 69.

[295] トゥピツィンが言及する「共同的な言葉」とは，ソ連の集合住宅において絶え間なく展開されていた言葉のやりとりのことである。彼の考えるところによると，ソ連世界には社会主義リアリズムと共同的な言葉という二つの世界が存在し，その間隙から第三の言語としてモスクワ・コンセプチュアリズムが生まれてきたという[Victor Tupitsyn, *The Museological Unconscious: Communal (Post) Modernism in Russia* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), p. 103.]。

[296] Tupitsyn, *The Museological Unconscious*, p. 224.

を単なる表向きの職業として切り捨てず，そこから吸収した幼児性がコンセプチュアリズムの方向性を規定したと考えている。トゥピツィンの炯眼は，この幼児性をしばしば指摘されるもうひとつのコンセプチュアリズムの特徴である引用や反復の技法と結びつけるところにある。すなわちここでは借用の手法が，学習の対象を反復して吸収しようとする子供の身振りになぞらえて理解されているのである。

ここで注意すべきは，トゥピツィンがガリヴァーを引き合いに出していることだ。彼が問題にしているのはあくまでも大人が小人の世界に接する際のズレであり，このソヴィエト的な言説空間と自らの間に横たわる間隙こそが，コンセプチュアリズムが共同的な言葉と異なるものとして自らの活動を展開する原動力になったのだと考えられる。

トゥピツィンはこの引用の直前で，コンセプチュアリズムの特徴のひとつとして「表象に対する意志の鈍化」[297]が挙げられると述べている。ここで彼が「表象」と呼んでいるものは，大衆と権力者の合致を表すようなソ連的表象のことであると推察される。このことは，グスタフ・クルツィス（1895-1944）などのポスターが論じられた個所から理解できる。ここでは，労働者たちの小さな顔写真が集まって，指導者の巨大なひとつの想像的身体が構成されているポスターが取り上げられている。こうしたイメージは「大衆がそれと同化することを奨励されるイコン的な像」[298]であり，「見る者とキャラクターとの間の距離を縮小する」[299]ための視覚効果が働いていたとされる。

こうしたソ連的な「表象に対する意志」の欠如を考慮に入れるならば，コンセプチュアリズムにおけるキャラクターの取り扱いが，共同的な言葉との幼児的な同居に終始してきたとは考えにくい。ソ連的な光学に背を向けたのがコンセプチュアリストたちであったとすれば，そのキャラクター性は同居の欲望を背景としつつも，キャラクターとの間の距離を拡大する方向に向かっていったと推測される。グロイスが論じた「偽名の後ろに消え去る」営為も，この路線と合致するものだと言えるだろう。

キャラクターたちが距離化をもたらす遠心力を備えていたとするならば，それはコンセプチュアリズムにいかなる視座をもたらしただろうか。本章が想定するのは，ガリヴァーの冒険におけるスケールの変化や外部観察者としての立場がイギリスや人間そのものの風刺のために編み出されたものであるように，コンセプチュアリズムのキャラクターという方法論がこの共同体における自己観察のプロセスと関係していた可能性である。こうした問いを背景に，以下ではコンセプチュアリストたちの議論及び作品における「キャラクターとしての芸術家」の展開を追っていく。

---

297 Ibid.
298 Ibid., p. 126.
299 Ibid.

7-2.「キャラクターとしての芸術家」概念の軌跡

「キャラクターとしての芸術家 Художник-персонаж」という概念は，グロイスやトゥピツィンといった批評家たちが与えたというより，芸術家たちによる議論の中から生まれてきたと言った方が正しい。1999 年に出たコンセプチュアリストたちの独特のジャーゴンを集めた『モスクワ・コンセプチュアル派用語辞典』にはまさしく「キャラクターとしての芸術家」の項目があり，「作品の作者とその観客のあいだの媒介者の形象である」[300]と説明されている。この辞典によれば，スヴェン・グンドラフ（1959-），カバコフ，モナストゥイルスキー，バクシテインといった面々が「キャラクターとしての芸術家」概念の歩みに関わってきたという[301]。そこで以下ではこれらの人物に注目し，「キャラクターとしての芸術家」概念の展開を見てみることにしよう。

まずはコンセプチュアリズムのグループ「ムホモール」の一員であったグンドラフによるテクストを確認したい。グンドラフのこの文章は，1979 年からパリで刊行されていた，非公式芸術についての雑誌『a-ya』の文学号に掲載されたものである。実際にその内容を紐解いてみると，そこで話題になっているのはウラジーミル・ソローキン(1955-)の小説であることがわかる。グンドラフはソローキンが 1970 年代末の非公式文化によって育ったことを指摘したうえで，作者像に対する操作にソローキンの創作の特質があると述べる。

> 条件付きながら，これを「精神的ポップ・アート」と呼ぶことができるだろう。一方，ここから「キャラクター的作者」が出現するまではもはやあと一歩である。ポップ・アートの方法をモノの領域から観念の領域へと移し替えることは，関係するファクターの音域を広げるだけでなく，結局のところまずはある「作者」を考え出し，その後その作者，つまりキャラクターによってあれこれの作品を創出することを可能にした。[302]

グンドラフが想定しているのは作品中のキャラクターではなく，作品の言葉によって構成される作者像であると考えていいだろう。実際，彼が具体例として出すのは 30 ページにわたる空白や，『マリーナの 30 番目の恋』のラストにおいて突如として現れる新聞的言説を混ぜ合わせた長文などの「様々な文体の配合」[303]である。すなわち，様々な声をコラージュするある種の作業台として現れる作家像を指して，彼は「キャラクター的」という形容を使用したと言える。

次に，「キャラクターとしての芸術家」概念を展開させたといわれるカバコフの事例を見てみよう。カバコフにおける「キャラクターとしての芸術家」像はシンプルである。すなわち芸術家が自身の名において作品を作り出すのではなく，異なる名を持つ架空の芸術家を

---

300 *Монастырский. (сост.)* Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 93-94.
301 Там же. С. 94.
302 *Гундлах С.В.* Персонажный автор // А-Я. №1. 1985. С. 76-77.
303 Там же. С. 77.

作り出し，作り出された作品を架空の芸術家のものとする。この手法を用いた代表作となっているのが，1999 年に水戸芸術館で行われた「シャルル・ローゼンタールの人生と創造」展である。カバコフはここでローゼンタールという架空の芸術家名義で作品を作り，カタログではローゼンタールが何を考えていたのかについて，カバコフ自身は他人であるかのように推測してみせる[304]。ローゼンタールはカバコフの分身であると同時に 2 人の間には距離が存在し，そのことがカバコフの作品についての語りを可能にしているのである。この構図において，「キャラクターとしての芸術家」はまさしく作者とその作品とのあいだの媒介として機能することになる。

いかにしてカバコフはこのアルターエゴ的な手法を発明するに至ったのだろうか。ウラジーミル・パペルヌィによれば，この発明はカバコフ自身のバイオグラフィーと密接に関係している。カバコフは絵画学校に通っていたころから，自分の画家としての才能に疑問を抱いていた。そこで彼は生計を立てるために児童書のイラストレーターという職業に就くわけだが，この生活のための職業というある種の実存的仮面を被ることが，その後の《10 の人物》におけるキャラクターたちを生み出す源になったとパペルヌィは考えている[305]。キャラクターの創造という一見すれば作者と無関係な身振りこそが，キャラクター的に生活していたカバコフにとってはリアリティーのあるテーマだったということだろう。

このようにカバコフが基礎付けた「キャラクターとしての芸術家」という形象は，コンセプチュアリズムという共同体の中でどのように受け止められていっただろうか。以下では 1988 年に行われたカバコフとモナストゥイルスキーの対話および 1989 年に行われたモナストゥイルスキーとバクシテインの対話を取り上げたい。「キャラクターとしての観客」と題されたカバコフとモナストゥイルスキーの対話の前半部分でモナストゥイルスキーは，カバコフのアルバムにおいてキャラクターの発言が外部のコメンテーターの言葉によって「中性化され，空虚化される」[306]場面に言及している。彼はこの外からのコメントという構図が集団行為の野外活動においても引き継がれており，川辺で行われたアクションの際に対岸に不意に現れた漁師が「観客たちを観察する外部観察者」[307]となっていたと述べている。このアクションにおいて行われたのは，主催者のひとりが川を渡り，観客たちの前で絵画を提示するという身振りだった。同行者たちはこの行為の観客となっていたわけだが，さらに彼らを見つめる存在として，遠方の部外者が偶然にも現れたことが驚きをもって語られているのである。

こうした外部観察者についての考察を重ねたカバコフとモナストゥイルスキーがたどり

---

[304] イリヤ・カバコフ『シャルル・ローゼンタールの人生と創造 II』水戸芸術館現代美術センター，1999 年，59 頁。

[305] *Паперный В.З.* Мос-Анджелес 2. М., 2009. С. 170.

[306] *Кабаков И.И., Монастырский А.В*. Зритель-персонаж // Сборник МАНИ. Вологда, 2011. С. 497.

[307] Там же. С. 498.

着くのが，対話の標題ともなっている「キャラクターとしての観客」である。この概念は当時新たな芸術の形式として登場したインスタレーションを念頭に置いており，従って問題となっているのはインスタレーションの空間に入り込んだ観客の立場である。インスタレーションにおいては，集団行為のアクションにおいて観客たちを見つめることになった漁師の立場を意識することが求められる。すなわち，「インスタレーションにおいて人はインスタレーションを見つめる人自身から剥離しなければならない」[308]という。換言すればここでは，通常観客に対して期待される「見る」という役割それ自体を意識することが求められている。こうした「自らを脇から見る」[309]身振りの遂行者として「キャラクターとしての観客」は想定されているのである。興味深いのは，モナストゥイルスキーがもはや作中のキャラクターに拘泥しておらず，「芸術的身振りはどこでも遂行され得る」[310]と述べることで「キャラクターとしての芸術家」が担ってきた役割をより広範に展開させようとしていることだ。

このような展開の一例が，翌年に行われたモナストゥイルスキーとバクシテインの対話に現れている。モナストゥイルスキーはこの対話において，まず「キャラクターとしての芸術家」の効用を確認している。彼によれば，「キャラクターとしての芸術家」は「一定の様式，それも大衆的な様式と『同一化する』こと」[311]を目指すが，芸術家はむしろこの一体化によって対象から心的に距離を取っており，「その外にいた」[312]という。

このような離脱の方法論を語るうえで現れるのが，「キャラクターとしての批評家」と「キャラクターとしてのイデオローグ」という更なる用語である。この時期モナストゥイルスキーは，批評家やイデオローグもまた文脈に縛られるキャラクターであると考えるようになったようだ。より正確に言えば，批評家というキャラクターはイデオローグの支配下にあり，イデオローグというキャラクターはテクストそれ自体の流れの支配下にあるというのが彼の見解である[313]。そしてモナストゥイルスキーは，カバコフとの対話において観客の見る役割からの離脱が提唱されたのと同じように，批評家も自らに与えられたコンテクストから抜け出る努力をすべきだと結論付けている[314]。

これまで見てきたことから明らかなのは，芸術家／観客／批評家というそれぞれの立場をキャラクターという視点から論じることで，同一化と脱同一化の身振りによる既定の役割からの剥離が目指されていたということである。だが，あくまでもグンドラフやカバコフが当初念頭に置いていたのは比較的シンプルな制作上の手法であったことは意識しておきたい。キャラクター性という概念の適用範囲が広がるにつれて，その意味するところの重点

---

308 Там же. С. 515.
309 Там же. С. 516.
310 Там же.
311 *Бакштейн И.М., Монастырский А.В.* Концептуализм и критик // Искусство. №2-3. 2011. С. 61.
312 Там же.
313 Там же. С. 62.
314 Там же.

も「架空の作者を作り上げること」から「自分自身と距離を置き，外部を意識すること」へとゆるやかに移っていったのだろう。この遠心力を孕む変化に対応して，作品におけるキャラクター性も拡張された形で現れてきたとしても不思議はない。以下では，各世代のコンセプチュアリストたちの営為におけるキャラクター性の展開を探る。

7-3. 実践におけるキャラクター

7-3-1. ピヴォヴァロフのスケール

まずはカバコフと年齢が近く，コンセプチュアリズムの最年長の世代のひとりであるピヴォヴァロフを取り上げたい。カバコフが列挙していた中にあったように，彼もまた《孤独な人間のためのプロジェクト》（1975）に代表されるキャラクター性を培ってきた 1 人である。このアルバムでピヴォヴァロフは絵の中に言葉を導入し，画面を時間割や説明書，間取り図や風景の記述として構成した。ここでは，無数の指示の言葉によって雁字搦めになったソ連人がキャラクター化されていると考えることができる。このほかにも《顔》（1975）《聖化するもの》（1979）《ミクロゴムス》（1979）といったアルバム群によって，彼は 70 年代中頃からキャラクターたちを描いてきた。例を挙げれば《顔》では，ピヴォヴァロフを思わせる人物の輪郭が，様々なイメージが映し出されるある種のスクリーンとなっている。「じゃあ顔は，僕の顔は覚えているかい？」と上部に書き込まれ，その顔はというとジグソーパズルのようにばらばらに空中分解しているページは印象的である（図 33）。このセリフはまさしくキャラクターによる人物像の攪乱を表現しているように見える。《聖化するもの》ではキャラクター自体の身体が変化しない代わりに，彼らは顔面にトイレットペーパーやハンガーなどの日用品を奇妙な形で装備している。これらがある種の仮面として想定されていることは，ペンと包丁と並んで仮面を顔につけているキャラクターが描かれていることからも理解できる（図 34）。

また《ミクロゴムス》においては，人間をリンゴやコップなどよりも小さくする「実験」が描かれている。ガリヴァーと同じように，ピヴォヴァロフのキャラクターはスケールの変化を経験しているのだ。この変化が生み出すのは周囲の事物の「ファクトム」化であると，ピヴォヴァロフの画面は以下のように語る。

> 実験の初期段階ではいくらかのありふれた物体が使用される。機能性を剥奪されたこれらの物体は「ファクトム」，すなわち同時に事実であり虚構であるものとなる。[315]

実験者が小人へと変化し日用品以下のサイズになることで，事物の機能と現実味が失われる。「ファクト」と「ファントム」を掛けたと思われる「ファクトム」は，このような事

[315] *Пивоваров В.Д.* Микрогомус // Виктор Пивоваров. Книга 1. М., 2014. С. 80.

物の異化を表現している。それは外界を別様に観察する技法だと言えるが,《ミクロゴムス》においては主人公もまたこの「ファクトム」的な曖昧な領域の引力に引き寄せられていく。ここで生じる「ミクロゴムスの自然発生的で不可逆の縮小」[316]こそが，アルバムの終わりで「ミクロゴムスの未知の空間への移動」[317]を導くことになる。主人公は縮小の果てに机の引き出しの中のマッチ箱の風景と一体化し，さらにその風景からも消えて行ってしまうのだ。カバコフの《10 の人物》においてもキャラクターが消失することによって物語は終わりを告げるが，ピヴォヴァロフの《ミクロゴムス》の場合に特徴的なのはスケールの縮小という方法を導入したことと，消失ではなく転移として結末を描いたことだろう。ピヴォヴァロフは主人公が消えてしまった後，未知の空間へと消えてしまった彼と連絡を取ることに成功したという体で，実験者とミクロゴムスの「質疑応答」を記述している。これらの質問は，以下のように彼が消えて行ってしまった先の世界について問うものとなっている。

質問：たとえば，そこに木はありますか？花や草は？
応答：なんと言ったらいいか……ある意味ではそうです。

質問：ではそこに動物はいますか？
応答：とても難しい質問です。いるとは思いますが……説明するのが難しいです。[318]

主人公の答えはこのようにはっきりせず，彼は何も説明できない。はっきりとした情報があるのは，彼が瓶の中に住んでいると答える部分くらいのものだ。最後の質問は元の世界よりその未知の世界の方が彼にとってより良いものであるかというもので，彼はそれにイエスと答えるが，その回答を考え直そうとするところで通信が終わる。この亡命を思わせる別世界への転移はカバコフの《アパートから宇宙に飛び立った男》（1985）に通じるものがあるが，カバコフの消えた主人公が垂直に宇宙へと飛び立っていくのに対し，ピヴォヴァロフの主人公は極限まで小さくなった結果として別世界に消えてしまう。

ピヴォヴァロフは，こうしたスケールの縮小という手法によって自分たち自身を捉えようとしていた節がある。たとえばピヴォヴァロフ宅で起こった様々な出来事をフィリモンというネズミの視点から記録したとされるテクスト「フィリモン，あるいは地下からの真実の手記」（執筆年不明）においては，出来事がネズミ的なスケールで解釈される。フィリモンはこのことに自覚的である。

もちろん僕は，他とは違ったパースペクティブですべてを見ている。自分にとってあら

316 Там же. С. 82.
317 Там же.
318 *Пивоваров В.Д.* АХ и ОХ. Вологда, 2010. С. 116.

ゆる人間は物理的にだけでなく，言ってみれば精神的にも巨大なのだ。[319]

ここで行われているのは，自分たちを別様に眺める実践である。この方法は，カバコフとモナストゥイルスキーが提唱した「キャラクターとしての観客」のような「脇から見る」身振りであったと言えるだろう。このフィリモンの日記の末尾には，彼が集めたとされるコンセプチュアリズムの関係者たちの写真や作品が「フィリモンのコレクション」としてまとめられている。フィリモンという「脇から眺める」キャラクターを介することで，コンセプチュアリズムという共同体の輪郭が描き直されていることがわかる。ミクロゴムスの場合にも，小人の冒険は単なる消失ではなく，別の世界の調査という形をとっていたことを忘れるべきではない。ピヴォヴァロフがミクロゴムスの縮小と消失を描くことによって，瓶の中という全くスケールの異なる世界が形作られているのだ。言ってみれば，ピヴォヴァロフはキャラクターを作り出すことによって自分たちの共同体に対する新たな視点を獲得したと言える。以下では，より若い世代のコンセプチュアリストたちもこうした視点を創出してきたことを指摘したい。

7-3-2. 集団行為とザハーロフの旅

集団行為の最初のアクション《出現》（1976）は，雪原の端に観客たちを待機させ，向かい側から雪原を横切って近づいてくる 2 人の人物を眺めるというものである。彼らはただ歩いてくるだけで，接近した後も観客たちに「参加証明書」を渡すことしかしない。逆に言えば，雪原上で観客たちが行う身振りは 2 人の人物を観察すること以外にないのだ。また別のアクション《喜劇》[320]（1977）では，ピヴォヴァロフの《ミクロゴムス》を思わせるようなキャラクターの消失が起こり，この消失はピヴォヴァロフの場合と同じように別世界へとつながる回路を開く。この別世界への転位については後述するとして，まずはこのアクションの概略を確認しよう。ここでも観客たちは野原の向かい側に現れた 2 人の人物を観察することになるが，《喜劇》の人物たちはその名の通りキャラクター的であり，その片方は非常に長いローブを着ている。観客から 80 メートルの地点まで近づくと，もう 1 人がローブを来た人物のローブの中に潜り込み，そのままさらに近づいてくる。25 メートルの距離になったところでローブを持ち上げると，もう 1 人の人物がそこにはいないことが明らかになる[321]。からくりとしては，もう 1 人の人物がローブの後ろで事前に掘ってあった穴に寝ころんで観客の視界から消えることで，あたかもローブの中にいるかのような錯覚を作り

---

[319] *Пивоваров В.Д.* Влюбленный агент. М., 2016. С. 99.

[320] 集団行為《6. 喜劇 Комедия》（1977）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-6.htm]（2020/10/21 閲覧）

[321] 同上。

出していたというわけである（図 35）。似たような消失と入れ替わりの手法はアクション《第三案》（1978）にも認められるが，こちらでは穴を使った入れ替わりによってマレーヴィチを思わせるような頭部が風船になっているキャラクターが出現する（図 36）。

このように初期集団行為のアクションにおいて目立つのはキャラクターの観察という身振りであると言えるが，この観察者という立場もまた――カバコフのアルバムにおける注釈者やピヴォヴァロフの《ミクロゴムス》における実験者のように――アクションの構成要素の一部としてキャラクター的に想定されていた。「空虚な行為」に関する説明として第 2 部冒頭で引用した『郊外への旅』の第一巻序文においても，観客の立ち位置に対する注視は顕著である。該当箇所をもう一度見てみよう。

> 観客に，彼らの意識が出来事の設計に（あるいは自覚するという行為の準備に）含められていたことが明らかになるために，また，出来事が起こっている間，彼らの意識も物理的には存在しない〈外部の観察者〉のためのデモンストレーションの対象となっていたという事実が，認識する回想に沿って，観客によって考察されるために，われわれはデモンストレーション的な関係のシステムを示しつつ，観客-参加者の意識を同時に美的行動の成分のひとつとしても形成する〈空虚な行為〉を導入する。[322]

モナストゥイルスキーの説明に従えば，演者たちによる動作だけでなくそれを観察する観客たちもまた重要なのである。彼は「外部の観察者」による視線を想定して，その場にいる観客たちも――演者と同じように――観察されうる構成要素となっていることを強調しようとする。換言すれば，モナストゥイルスキーの狙いはキャラクターの観察そのものというより，観察の構造へ意識を向けさせることにあったと言えよう。こうした戦略はカバコフの「キャラクターとしての観客」を先取りするものと考えられる。あるいは初期集団行為のアクションに参加していたカバコフが，こうした体験を後にインスタレーションの文脈で語り直したと言ってもいいだろう。

観察されキャラクター化される自己のイメージに対する取り組みは，名称がカバコフのアルバムへのオマージュとなっているアクション《10 の出現》（1981）においても展開された。このアクションについては第 5 章でも簡単に触れたが，ここではその内容をより詳細に追ってみよう。《10 の出現》は，雪原の中心に置かれた板に据え付けられたボビンから糸を引っ張りながら，10 人の参加者が放射状にそれぞれ別の方向に森の中へと向かっていくアクションである。森の中をある程度進んだ後に彼らは糸をたぐりよせることになっており，糸の端にはアクションに参加した事実を記した紙が結び付けられていた。その後の指示は

---

322 モナストゥイルスキー（上田洋子訳）「『郊外への旅』第一巻序文」。引用にあたって一部訳語を変更した。[http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-VOLUME-1-J.htm]（2020/10/15）

なかったため，10 人中 7 人が来た道を戻り，1 人は別の道から戻り，2 人は戻らなかったという[323]。操り人形を想起させる糸という道具やいかに道を歩むかという軌跡の選択，そして去って行ってしまった参加者たちの存在も十分に示唆的だが，ここで注目したいのは戻っていった参加者たちにはある写真が与えられたことである。この写真には，それが森に入っていく際の参加者たちの後ろ姿を撮影したものであるかのように，カバコフの場合には「カバコフの出現」，ピヴォヴァロフの場合には「ピヴォヴァロフの出現」とそれぞれの参加者の名前が書きこまれていた。つまり参加者たちは，距離によって判別しがたくなっている，あたかも自分であるかのようなイメージを手にすることになる。再びピヴォヴァロフの《ミクロゴムス》を参照すれば，このイメージはファクトム的な曖昧さに満ちていると言えるだろう。モナストゥイルスキーによる『郊外への旅』第二巻序文の《10 の人物》に言及した部分においては，この写真がまさにキャラクター的なものとしての自己観察を導くものであることが示されている。

> 「彼らの出現が描かれている」この写真を受け取った後，彼らはある意味で過去に出演した映画を見る俳優の立場にいたことになる。それと異なっているのは，観客たちにとってずっと以前に撮影が終わったその映画への参加が完全に予想外だったということだ。[324]

集団行為のアクションでは通例として，参加者たちがそれぞれの体験を「物語 рассказ」として書くことになっている。これらの物語が無数に集まり，『郊外への旅』という記録集が作り上げられていったのである。観客をパフォーマンスに組み入れることは西洋演劇などでも見られる手法だが，彼らの場合は観客とはいっても自分たちの知人・友人であり，観察する側も共同体の一員となっている点に特徴があった。従って『郊外への旅』という記録集は，こうしたキャラクター的なものとしてのコンセプチュアリストたちの姿の相互観察の集積であると言える。集団行為の実践においては，街でも完全な自然でもない郊外へと定期的に赴くことが，自分たち自身の輪郭を観察し描き直していく作業に直結していたのである。

同様のテーマに取り組んできた，さらに若いコンセプチュアリストがザハーロフである。彼は 1983 年に海賊に扮装した経験を皮切りに，その後も様々なキャラクターを演じてきた。ザハーロフはその後『パーストル』（1992-2001）という雑誌の出版者となり，そこからさらに同名の「パーストル」（牧師）というアーカイブ管理人として振る舞うようになっていく

---

[323]集団行為《10 の出現 Десять появлений》（1981）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-16.html]（2020/10/17 閲覧）

[324] *Монастырский А.В.* Предисловие к 2 тому «Поездок за город». [http://conceptualism.letov.ru/KD-preface-2.html]（2020/10/17 閲覧）

のだが，この出版者・アーカイブ管理人という立場もキャラクター的に理解されている。美術批評家のエカテリーナ・ジョーゴチは「ザハーロフは黒い眼帯と共に身に着けた海賊の仮面を，パーストル・ゾンドの仮面に取り替えた。『パーストル・ゾンド』という雑誌においては新たなキャラクターが生まれている」[325]と述べている[326]。集団行為において垣間見えていた自己記述とキャラクターの交点が，アーカイブ管理人としての牧師というキャラクターにおいてはより明瞭になっていると言えよう。このキャラクターは――アーカイブ管理人であるだけに――それまでのザハーロフのキャラクターたちとも結びついたものであり，そのような無数のアイデンティティをひとつの人格の内に宿すことがザハーロフの戦略であったという[327]。

キャラクターたちは牧師というアーカイブ的な器のなかで，圧縮されて保存されている。再びジョーゴチによれば，たとえばザハーロフの海賊というキャラクターはソ連児童文学から生まれたと考えられるが，その仮面は抽象的なものになっており原典にあったような生き生きとした人物性は剥ぎ取られている[328]。また《滑稽で哀愁を誘う愚かな牧師の冒険》（1996）という彼が牧師の黒衣を着て行った一連の旅においても，その喜劇性は生き生きと描かれるどころか希薄であり，内容にしても非常に単純化されたものとなっている[329]。

ザハーロフ自身によれば牧師の旅は，子供の馬鹿げた夢想を大人が実現してみることで，「巨大で恐ろしく非人間的な」[330]社会のメカニズムを検討するというコンセプトのもとに成り立っていた[331]。すなわち問題となっているのは，巨大なるものとしての制度に子供の夢想というスケールのずれた対象をぶつけることで，どのような反応が起こりうるのかということである[332]。もしジョーゴチが指摘するように旅の内容が空疎であるとすれば，それは

---

[325] *Деготь Е.Ю.* Творчество Захарова построено как саморазвивающееся квазилитературное произведение. [http://www.artinfo.ru/artbank/scripts/russian/author.asp?author_id=786]

[326]ザハーロフがアーカイヴにまつわる作業をライフワーク化するに至る過程については，以下を参照のこと：神岡理恵子「ワジム・ザハロフとモスクワ・コンセプチュアリズム：アーカイヴへの欲望とその埋葬への軌跡」『ロシア文化研究』第 23 号, 2016 年, 60-63 頁.

[327] *Хайке Фон Валентин*. Сражение с ветряными мельницами, или Как Пастор стал искателем приключений // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006. С. 53.

[328] *Деготь.* Творчество Захарова построено как саморазвивающееся квазилитературное произведение.

[329] Там же.

[330] *Захаров В.А*. Смешные и грустные приключения Глупого пастора // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006. С. 74.

[331] ザハーロフが子供の夢想という観点を持っていたことを考慮すれば，明言はされていないものの，この牧師像の原型のひとつとなったのはハジ・ムラート・ムガーエフの《皇后のダイヤモンド》（1968）[*Мугаев, Хаджи-Мурат.* Бриллианты императрицы // Мир приключений. 1968. №14. С. 210-293.]ではないかと考えられる。この中編小説では，かつては帝政ロシアに仕え，今ではデュッセルドルフの牧師として暮らしている主人公が，平凡なソ連人を装って 1960 年代のオルジョニキゼ（現ウラジカフカス）を彷徨う。

[332] Там же.

旅によって何かを表現することではなく，特異な構図の内に牧師を配置すること自体に焦点が当てられていたからだろう。すなわちザハーロフにとって肝要なのは，異なるスケールの世界における牧師像の見え方である。

ザハーロフは「キャラクターとしての芸術家」や集団行為における観察記録の場合にも似て，牧師というキャラクターをまさに脇から見られるものとして想定している。それはアーカイブを収集し管理する能動的主体であると同程度かそれ以上に，黒衣をまとうことで人々の視線にさらされる存在なのである。

> 慎重に見積もると，牧師の法衣を着る根本的な動機となったのは，私にとっては「トータルな可視性」という考えだった。ここで私は何を念頭においているのか？イデオロギー的な形象としての牧師はつねに観察のプロジェクターの焦点となっている。牧師の法衣を着ることで，私は即座に全方向から見えるようになった。そしてこの避けられない超可視性が，当時はまだ自覚されていなかった主要なモチーフである，隠れずに「世界の前に現れること」ともなった。
>
> […]
>
> 牧師の黒衣はいくつかの平面が融合する場となっている。すなわちそれらは，人間的平面と人工的平面，イデオロギー的平面と宗教的平面，道化師的・演劇的平面と児童的平面である。このことは多くの写真において明瞭だ。牧師の微小な黒い姿はあらゆるものがそこへ向かう，現実が集合する唯一の点であり，このことが自らを私的なものではなくあらゆるものの理解として定義付けている。この黒点において，現実は自分自身に可視化されていく。たとえ瞬間的であろうとも。[333]

ここで表現されているのは，社会的視線にさらされ，そのことによって現実を反映する点になること以外の内実をもたないキャラクター像である。すなわち児童文学の抽象化されたキャラクター像を自らに宿し，内実に欠ける旅によって社会を映す容器になったのがザハーロフであった。こうした観点からすれば，自らは空でありながら外にあるものを取り込んでいく空虚な地点としてのアーカイブそのものがキャラクター化されていったとすら考えられる。無数のキャラクターに自身を開くことによって，自分自身「から」の逸脱と自分自身「への」集約という 2 つのベクトルが，「たとえ瞬間的であろうとも」同居することになったのである。

これまで見てきたように，ピヴォヴァロフ，集団行為，ザハーロフというコンセプチュアリストたちの実践においては，キャラクターを媒介した自己観察の身振りが際立っていた。

---

[333] *Захаров В.А.* Глупый пастор как фигура понимания // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006. С. 85.

ピヴォヴァロフはコンセプチュアリズムの中でも年長世代にあたり，その制作も集団行為やザハーロフとは異なり，絵を基本とするものであった。しかし，その媒体と世代の違いにもかかわらず，彼らの共同体を観察する視点の前景化は一貫していると言える。ただし，本節で扱ってきた活動は，最も遅いものでもザハーロフの 1996 年の冒険であった。これ以降の展開において，後期ソ連時代から続く視線にも一定の変化が生じたと考える余地は十分にある。次節ではキャラクターの問題系に加わった新たな側面を検討していきたい。

7-4. 亡霊としてのキャラクター

本章ではここまで，モスクワ・コンセプチュアリズムに特徴的な「キャラクターとしての芸術家」像についての検討を行ってきた。この用語をめぐる議論から明らかになったのは，当初は比較的素朴な形で想定されていた「キャラクターとしての芸術家」像が，80 年代以降にはより広範な意味を獲得し，語の適用範囲も拡張されていったことである。この変化を一言で表現すれば，架空の作者としてのキャラクターの構築から，芸術家・観客・批評家の別を問わず所与の自分自身から分離していくための形象へ，ということになる。この「キャラクターとしての芸術家」像の変化がコンセプチュアリストたちの実践と軌を一にしていた可能性を探るため，彼らの作品をキャラクター性の観点から分析してきた。その結果として，いわゆる架空の作者の措定だけではない拡張された意味におけるキャラクター性が可視化されたと言える。この拡張されたキャラクター性の大きな特徴として，それが観察と記述という人類学的な身振りと不可分であったことが挙げられる。すなわち，モスクワ・コンセプチュアリズムにおけるキャラクターは「制作する作家像」として理解されることが多いが，「見られる／書かれる対象」としてのキャラクターという側面もまた存在したことが指摘できる。

この観察記録は，とりわけ集団行為やザハーロフにおいてアーカイブの問題とも結びついていた。コンセプチュアリズムという共同体にとってキャラクターによって自己から離れるという手法は，翻ってより大きな単位での自分たちの領域を構築する作用をもたらしていたのである。当初の問いに立ち戻って言えばこのことは，ソ連的なものの脱構築という遠心力が別の共同体の構築という求心力と表裏一体であった例のひとつであると言えるだろう。90 年代後半のザハーロフが語るキャラクターにおけるブラックホールのような性質は，このような作用を体現するものであると言える。

ソ連崩壊後，ザハーロフはドイツに拠点を置き，牧師の姿で各国を渡り歩いた。それに対して閉所恐怖症のため飛行機に乗れないモナストゥイルスキーは，現在に至るまでモスクワに住み続けている。集団行為が 90 年代前半にドイツやイタリアでアクションを行っていたことは事実としても，その後のこの経歴の差異を軽視してはならないだろう。モナストゥイルスキーはコンセプチュアリストたちの中でも，とりわけソ連ノスタルジーを感じやすい立場にいたはずだ。ザハーロフの表現を借りるのであれば，「微小な黒点」として無数の記号的平面と接続されるようになったキャラクターの姿が，モナストゥイルスキーと集団

行為の営みにおいてはソ連との関わりの中で出現してきた可能性がある。

第 3 部の冒頭では，エトキントがネクロリアリズムを——ユルチャクがするようにアガンベンら海外の哲学者の議論に接続するよりも——ソ連の過去へのまなざしとして受け止めることを提案していることについて述べた。この議論の方向性は，時期としてはより後のことになるものの，ソ連崩壊後の集団行為とも合致するものと思われる。というのは，モナストゥイルスキーらがモスクワに残り集団行為を結成した 90 年代後半以降，ソ連を意識したアクションの数が増えていくからだ。たとえばアクション《図書館》[334]（1997）において彼らは，結成の年である 1976 年から 1996 年までの 20 年間に行われたアクションの記録を各アクションと対応する年に刊行された書籍の中に貼り付け，それらを時計と共に地中へ埋葬した。この際，彼らはこれらの物体を金属箔や蝋で覆うように加工し（図 37），電池の寿命を考慮して 10 年後の掘り起こしを計画したという。第 5 章において論じたアクション《スローガン 86》においてすでに埋葬のような営みは行われていたが，《スローガン 86》が現存するソ連の地図を埋めたのに対し，ここではソ連崩壊後の 90 年代後半になっても残存するソ連性を今一度葬ることこそが目論まれているように見える。このような埋葬の試みは，おそらくはこれまで本章が扱ってきたキャラクターの問題系と無縁ではない。以下では 90 年代後半以降のアクションにおいてキャラクターの問題系の残滓が見られるのではないかという仮説を設定した上で，過ぎ去りしソ連との間にモナストゥイルスキーらがいかなる関係性を構築しようとしてきたのかを見ていこう。

上で述べたように《図書館》が過去の埋葬というテーマを持っていたとすれば，その《図書館》から派生したアクションのひとつである《一条の光に》[335]（2002）は，埋葬とキャラクターの問題が無関係ではないことを示す例となっている。このアクションでは，「地平線 горизонт」という単語を分解すると「傘を燃やせ」と読み解けることを踏まえて，実際に木と木の間に逆向きに吊るされた傘が燃やされた。だが，なぜ彼らは地平線を解体しなければならなかったのか。コンセプチュアリズムにおける地平線と言えばブラートフの《水平線》（1971-1972）が思い起こされる。このアクションはブラートフ作品のように政治的ニュアンスを明らかに示すものではないが，《図書館》で埋められた時計を掘り起こした《袋》[336]（2001）などの直近のアクションに対する応答として構想されており，回顧的な性格を有するものだとは言える。モナストゥイルスキーはこのアクションについて述べた文章「精神修復」（2002）において，精神的な地平とはテクストの出来事なのだからその「増築」[337]もま

---

[334] 集団行為《81. 図書館 Библиотека》（1996）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-81.html]（2020/10/21 閲覧）

[335] 集団行為《97. 一条の光に На просвет》（2002）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-97.html]（2020/10/21 閲覧）

[336] 集団行為《93. 袋 Мешок》（2001）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-93.html]（2020/10/21 閲覧）

[337] *Монастырский А.В.* Менталоремонт. Об акции «На просвет» // Поездки за город 6-11. М.,

たテクストを介して行われるべきであり，それゆえに地平線という言葉に対する操作を行ったのだと語っている。彼がここで精神的な地平という言葉を通して想定しているのは《袋》などにおいて醸成された雰囲気のことであり，地平線のように見える紐の下での傘の燃焼（図 38）は，こうした自分たちの過去の更新を象徴するものだったのである。

この傘の燃焼という出来事は，以上のように集団行為における精神的地平の組み換えという意義を持ちながら，集団行為のメンバー以外の観客に向けられたものだった。というのも，この紐の向かい側の木には北朝鮮風に描かれた絵画が掛けられ，そこに描かれた 3 人の人物が観客のような視線を向けていたからである。モナストゥイルスキーはこのことについて，このアクションが絵画上のキャラクターを観客として想定するものであり，「キャラクターとしての芸術家」に続く「『キャラクター的』アクション «Персонажная» акция」[338]という新たなジャンルの始まりとなると述べている[339]。ここで重要なのは，過去の地平に対してアプローチする上でキャラクターの問題が再び現れたことだろう。

このアクションは初期のアクション《絵》などを踏まえていたために絵画上に浮かび上がるキャラクターの視線を演出していたが，キャラクター的アクションという表現が現れたことには，単に絵画をキャラクターとみなすこと以上の意味があると思われる。モナストゥイルスキーが明記しているわけではないものの，おそらくは写真やテクストもキャラクター的アクションの構成要素となっているのではないだろうか。北朝鮮風の絵画そのものではなく傘や「地平線」という語との関係性においてキャラクター的アクションが構成されていたのだから，この新たなキャラクターの媒体は絵画に限られるわけではないはずだ。以下ではそのことを示すため，本章の締めくくりとして 2004 年に行われた 2 つのアクションを取り上げたい。

《スタンド新聞》[340]（2004）は，《図書館》と《一条の光に》の性格を併せ持ったようなアクションとなっている。アクションの内容は一見するとシンプルで，野原の両端に 2 つのスタンドが向かい合うようにして置かれ，そこには諸々の資料が貼り付けられた。片方にはこれまで集団行為がこの野原で行ってきたアクションにおける観客の配置図が，そしてもう片方には主にソヴィエト大百科事典から抜き出された写真やテクスト等が貼り付けられた。後者において事典以外からとられたものとしては，集団行為の初期のアクション《喜劇》（1977）の記録文，野原の周辺地図，ゲオルギー・マルトゥイノフ（1906-1983）の『奈落からの客』（1961）の断片が含まれていた。事典からは，ハンティ人の猟師の写真，ノヴォシビルスク州の野原を耕作して走るトラクターの写真，植物学者ツィツィン(1898-1980)の肖像，フレデリック・ジョリオ＝キュリー（1900-1958）の肖像，電動チェーンソーによる木

2009. C. 272.

338 Там же.

339 Там же.

340 集団行為《102. スタンド新聞 Стенд-газета》（2004）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-102.html]（2020/10/21 閲覧）

の伐採の写真，キナ樹に木登りする人影の写真，そしてアメリカの企業スウィフト・アンド・カンパニーについての記事が使用されている。

《図書館》を彷彿とさせるのは，集団行為とその他のソ連の営みの記録が組み合わせて使用されている点である。モナストゥイルスキー自身，アクションの実行場所が近かったこととだけでなく，書籍などの使用法からも 2 つのアクションは関係があり，《スタンド新聞》は《図書館》の文脈で理解することができると述べている[341]。《図書館》でイデオロギー的な書物の中に集団行為の記録文が挟まれたように，スタンドの片方にはソヴィエト大百科事典の記事群の中にアクション《喜劇》の記録が位置している。《図書館》は埋葬と掘り起こしというテーマを打ち出していたが，《スタンド新聞》も過去を掘り起こすような行為であったことは間違いないだろう。

大祖国戦争で瀕死の重傷を負った主人公が棺に入れられ，18 世紀先の未来で目覚めることになるマルトゥイノフの小説の引用は，そのことを物語っているように思われる。ここでは，何かの記念碑の破片が見つかった地点から少し離れた場所の地下で，石灰層に覆われた石のような状態の棺が発見されたことを告げる箇所が引用されている。つまり，未来の人々はこれから主人公を見つけ，蘇生しようとすることになる。モナストゥイルスキーがこのシーンを《図書館》と結び付けているのは示唆的である。彼によれば，このテクストにおいて石のような状態で発見される棺は，《図書館》で埋められ 10 年後に掘り起こされることになる金属と蝋に覆われた物体を示唆しているという[342]。さらに，スタンドに記録が貼り付けられたアクション《喜劇》は，人影が人知れず地中に消えるという一種のトリックのような行為を行うものであった。モナストゥイルスキーはこの《喜劇》において消失した人影が，マルトゥイノフの小説の主人公という別のキャラクターの復活を通して再演されたのだと考えている[343]。このように《スタンド新聞》の素材から見出しうる埋葬と復活の契機は，集団行為自身の来歴と分かちがたく結びついたものとして構想されていた。

観客の配置図は，こうした人影の出没を観察するために向かい合わせに置かれているかのようである。この構図は《一条の光に》と似ているが，《一条の光に》で北朝鮮風の絵画上の人物たちが観客の役割を与えられたのに対し，ここではソ連という舞台の登場人物たちが観察される立ち位置にある点が特徴的である。モナストゥイルスキーは，これらの木登りする人物，猟師，チェーンソーで木を切る人物の姿はすべて集団行為を連想させるものであり，《喜劇》のテクストと農工業の領野の間で明滅していると語る[344]。このように，片方のスタンドではソ連における無数の人影の中に集団行為の人影が合流し，それらが復活する様をもう片方のスタンドを介して自己観察するというストーリーが《スタンド新聞》には存在するように見える。

---

341 *Монастырский А.В.* Экспозиционный сюжет акции «Стенд-газета» // Поездки за город 6-11. М., 2009. С. 324.
342 Там же. С. 326.
343 Там же.
344 Там же. С. 325.

ではこれは，カリーニンやエトキントが述べたようなポスト・ソヴィエト時代に特有の不健康な回顧であると考えられるだろうか。モナストゥイルスキーは《スタンド新聞》で使われた資料が 50 年代のソヴィエト大百科事典のものであることについて触れながら，事典が登場した 50 年代の子供時代を振り返り，その時分にはこの事典をよく読んだものだと語る[345]。その語り口は過去を懐かしむ類のものではあるが，そこで安易な投影が成されていると結論付けるのは難しいだろう。スタンドには確かに集団行為の営みを思わせるような写真群が並べられているが，あくまでもこれらは並置であり，それらは完全に同一物として提示されているわけではない。

むしろモナストゥイルスキーは，《喜劇》で消えた人影がマルトゥイノフの小説における別のキャラクターのストーリーを借りて復活したのと同様に，ある種の経年変化，あるいは因果関係をこれらの構成から汲み取ろうとしている。連鎖反応（核分裂）の発見者のひとりであったジョリオ＝キュリーの肖像が事典第 16 巻（「鉄-地」の巻）に掲載されていることを指摘した上でモナストゥイルスキーは，これがアクション《土星への飛行》（2004）で使われた連鎖反応の研究者ニコライ・セミョーノフ(1896-1986)の肖像とともに「鉄と地の連鎖」という一連の主題を構成していると述べている[346]。さらに彼は，それが初期の集団行為の方向性の「変形あるいはアンチテーゼ」[347]になっているとも考えている。どのように変化したのかその内実については触れられていないが，ジョリオ＝キュリーやセミョーノフへの関心からすれば，まさに原子核の変化をモデルとして自分たちの活動の道筋が捉えられていたのではないだろうか。ジョリオ＝キュリーはアルファ線によって原子を破壊することで人工放射能が生成可能であることを発見したが，ソ連崩壊以前のテーマもまた，その断絶によってこそ形を変えて残存していったということだろう。『奈落からの客』の主人公は 18 世紀先の未来で目覚めその社会で生きて行こうとするが，未来人たちと交流するにつれ，次第に劣等感と疎外感，そして望郷の念を覚えるようになる。この主人公の姿に《喜劇》で消えた人物の人影が仮託されるのであれば，そこで示唆されているのは――『奈落からの客』では 18 世紀，《喜劇》からすれば《スタンド新聞》まで 27 年の――不可逆な時の流れに他ならない。第 3 部冒頭で引用したカリーニンの論ではポスト・ソヴィエト時代の主体が失われた対象の到達不可能性を受け止めきれていないことが指摘されていたが，ここではかえって過去との距離が強調されていると言っていいだろう。いずれにしてもこれは単なるソ連の痕跡との同一化ではなく，あくまでも 600 メートルの距離を挟んだ観察の実践であった。

仮にこれが同一化を目指すものだったとしても，その対象がいかに認知されていたかについては確認しておくべきだろう。《スタンド新聞》のスタンドに貼り付けられたソ連大百科事典の項目群は，カリーニンが例としていた水中に移されたレーニン像のように明白なソ連イメージを提供するものだっただろうか。トラクターの写真などについてはそうだと

345 Там же.
346 Там же.
347 Там же.

言えるかもしれないが，ここには違和感をもたらすものもある。それは，アメリカの食肉加工会社であるスウィフト・アンド・カンパニーに関する項目である。モナストゥイルスキーはこの項目をスタンドに貼り付けた理由として，彼がしばしば読んでいたジョナサン・スウィフトとの名前の一致を挙げている。

> 「スウィフト・アンド・カンパニー」についてのテクストは，もっぱらその「スウィフト」という名称によって我々の「内的な」文脈に加わる。我々の活動に関して，私はよくジョナサン・スウィフトのパンフレット『桶物語』[348]――『クジラ用の樽』――のメタファーを使っていた。クジラの注意を船自体からそらすために，船から樽を投げ捨てたという話だ。そもそもこの記事がソヴィエト大百科事典の中に存在することやそれがそこに現れた動因は，とりわけ事典の他の全記事の文脈からすれば相当に奇妙である。では，どうしてそこには他の似たような西洋の会社についての記事がなかったのだろうか（それらの内のいくつかがこの記事内で列挙されているだけである）。この記事は百科事典において全くの異物に見える。一見すると，《スタンド新聞》及び集団行為の活動文脈においてそれが異物に見えるのと同様に。[349]

モナストゥイルスキーはここで，スウィフト・アンド・カンパニーの項目の存在自体がソヴィエト大百科事典という巨大な船の目眩ましのようであると暗に示唆しているかのようである。換言すれば，ソ連表象における例外的な存在としてのスウィフト・アンド・カンパニーを持ち出すことで，彼はこれを集団行為の記録文と等しく逸脱的な項目として示そうとしているのかもしれない。《喜劇》の人影がマルトゥイノフの小説の登場人物を介して蘇るとしても，それが典型的なソ連イメージへの耽溺とは異なることが，ソ連的なコンテクストの連鎖から外れたこの項目の存在によっても示されていると考えられるだろう。この姿勢は幼児的な同一化というよりも，一義的ではない形で復活を提示して見せることで，過去を振り返ると同時にそれに対する没入を避けようとするものであるように思われる。

近づくと同時に遠ざかるようでもあるこの姿勢は，《スタンド新聞》の二カ月後に行われたアクション《ムラノヴォ―サファリノ》[350]（2004）にも見出すことができる。ここでは集団行為の中心メンバーであるパニトコフが中心的な行為者となった。パニトコフは，その他のメンバーと共にバラトゥインスキー・チュッチェフ旧居博物館などのあるムラノヴォの雪原へと向かい，大きな黒いフェルトブーツを履いた。左のブーツには黒い織物が巻き付けられており，右にはソヴィエト大百科事典の「木材移送機」の記事からとられた 8 行がラミ

---

348 ロシア語では«Сказка бочки»と訳されている。

349 *Монастырский.* Экспозиционный сюжет акции «Стенд-газета». С. 325.

350 集団行為《103. ムラノヴォ―サファリノ Мураново-Сафарино》（2004）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-103.html]（2020/10/21 閲覧）

ネート加工されて貼り付けられていた。雪に覆われた丘に登ったパニトコフは，右足のブーツを脱ぎ，同じく黒い織物を巻き付けられた灰色のブーツに履き替えた。それまで履いていたブーツを丘に残したまま，一行は 5 キロほど離れたサファリノ（ソフリノ）へと移動した。ここでパニトコフが左のブーツの覆いを解くと，そこには「木材移送機」の項目のメインとなる部分が貼り付けられていた。その後パニトコフは観客たちから 50 メートルほど離れた場所でこの左のブーツを脱いで雪原に置いた上で，二足目となる灰色のブーツに履き替えた。右の灰色のブーツを覆っていた黒い覆いも取り払われたが，そこには何も隠されておらず，彼は両足とも灰色のブーツを履いた状態になった。その後観客たちには，ブレジネフが自らの娘と踊る写真が配られたが，そこには両者を結び付けるように国鉄のシンボルであった翼の付いた車輪のエンブレムが 3 つコラージュされていた。

《スタンド新聞》と同じくここでもソヴィエト大百科事典が素材として用いられ，過去のシンボルとして登場している。このアクションのテーマとなっているのは間違いなく履き替えであり，履き替えられる靴に付随しているのが「木材移送機」の項目であることは，このアクションがソヴィエト的なものの痕跡と向きあうものであることを示しているように見える。最後に配布された写真には翼の付いた車輪のエンブレムが取り付けられていたが，このことはソヴィエト的シンボルの残存を注視する姿勢を表していたと言えるだろう。ソ連運輸通信省で使われていたこのエンブレムは，2003 年にロシア国鉄が新設されてからも継続して採用されていたものだからだ[351]。そのエンブレムが，ブレジネフ親子を結び付けていることは象徴的である。この写真について，前節で扱ったコンセプチュアリストのザハーロフは示唆的なコメントを残している。

> 白と黒のブーツはおそらく，白と黒の服で踊るペア――父と娘――（コーリャは 2 つの異なるブーツを履いて歩いていた）の直接的な類似物だ。レオニード・ブレジネフとは，広漠たるロシアの冬に取り残された 2 つの黒いブーツなのである。基本的な結論を言えば，これは 2 つの空間に書き込まれたブレジネフ時代に対するある種のモニュメントなのである。[352]

ザハーロフが言う 2 つの空間とは，アクションの名前にもなっているムラノヴォとサファリノを指している。前者に関して彼は，ロシア文学の伝統を残す地の丘陵にソヴィエトの神話的イメージを合流させることで，「ブレジネフ時代の過去の栄光へのノスタルジー的貢

---

[351] このエンブレムは 2007 年には廃止されることになるが，《ムラノヴォ―サファリノ》は 2004 年に行われているため当時はソヴィエト的なものの継続として理解されていたことだろう。

[352] *Захаров В.А.* Два монумента. (Об акции «Мураново-сафарино») // Поездки за город 6-11. М., 2009. С. 332.

物」[353]がなされたと考える。そしてもうひとつの空間は，ロシア正教の墓地だとされている。これに関しては若干の補足が必要だろう。アクションの記録文には単にムラノヴォから 5 キロ東にあるサファリノ地区へ向かったと書かれているだけだが，この位置にはスモレンスカヤ教会があり，周囲には墓地が存在する。ザハーロフが言及しているのはこの墓地のことだ。集団行為が勝手に埋葬を行ったことに対して 300 ルーブル払ったらよかっただろうと彼が述べていることからも，《ムラノヴォ―サファリノ》の一連の行為が埋葬的なものとして認識されたことが伝わってくる[354]。

この正教の墓地は，単なる行為の舞台であったというだけでなく象徴的な意味合いを持っている。それはザハーロフが正教の内に，ソ連システムの善なる部分を権威化しようとする姿勢を読み取っているからである[355]。ザハーロフの見立てに従うならば，集団行為はソ連性を保持しようとする組織の空間に踏み込み，まさにそこにソヴィエトの過去に対するモニュメントを置き去ったのだと言える。ザハーロフは重要でない結論として，家父長制のモニュメントになるくらいしか使い道のない男性用の黒いブーツよりも，女性用の白いブーツを履いて踊り，永遠に生きた方がよいと語っている[356]。これは配布されたブレジネフ親子の写真からの着想だと思われるが，ここで指し示されているのはソヴィエトの過去のことでもあるに違いない。とはいえこの新しい白いブーツがブレジネフの娘と関連付けられていることからして，その身振りは過去と完全に一体化しようとするものでも，過去との断絶を強調しようとするものでもない。むしろ彼らが実践していたのは，過去が亡霊のように蘇ってくることを直視し，その人影と改めて向かい合うことだったのではないだろうか。この意味で 21 世紀の集団行為においては，これまでのキャラクターの問題系の内に亡霊としてのキャラクターという新たな項目が加わったと言っていいだろう。ソ連において培われた自らを外部から眺める技法は，過ぎ去ったはずのソ連的なものの影で自らを覆いつつも，あくまでもそれを外部に置くことを可能にする条件となっていたと言える。

《スタンド新聞》におけるマルトゥイノフの小説への言及によって垣間見えたのは，初期の集団行為の人影が長きにわたる時間を経て復活するというヴィジョンであり，そこでは 20 年弱という現実の時間の経過が 2000 年弱という小説の時間の経過によって間接的に表現されていた。同様に《図書館》においても，10 年後に埋葬した書物を掘り起こすというプランによって，直接に時間の流れが主題化された。このような時間の流れに対する注視は，おそらくはキャラクターの問題系に限らず自己観察の実践に特有の傾向であったと思われる。続く第 8 章ではモナストゥイルスキーの日記を取り上げ，彼がいかに時間の経過とともにソ連の影と向き合うようになっていったかを検討してみたい。日記の執筆という行為もまた，時間の流れを主題化しつつソ連時代とポスト・ソヴィエト時代の営みを結び付ける手

353 Там же.
354 Там же.
355 Там же.
356 Там же.

段となっていたのではないだろうか。

第 8 章　時間との闘い：モナストゥイルスキーの日記と集団行為の図書館

ソ連が崩壊したことで，ソヴィエト芸術あるいはソヴィエト生活のオルタナティブとして機能していた非公式芸術はその役割を終えたと一般的にはみなされている。しかしながら，アンダーグラウンドで活動していた芸術家たちがポスト・ソヴィエト時代においても活動を続けているケースは少なくなく，特にコンセプチュアリストたちの活動は現在においてもなお活発である。第 7 章でキャラクターの美学を例として確認したように，21 世紀に入った集団行為の視線には回顧的な特徴が備わり，そしてそれはソ連時代から続く実践の延長線上に位置付けられうるものだった。第 7 章では分身としてのキャラクターを介したアプローチを検討したが，紛れもない自分自身の履歴に対していかなる視線が注がれてきたかについては十分に議論できたとは言えない。そこで本章では日記という素材を分析することにより，モナストゥイルスキーにおける自己観察と回顧の展開を辿ることを試みる。

本章が扱うのはモナストゥイルスキーの日記テクストとなるが，それらは刊行されたものと未刊行のものの二種類に大別される。刊行されたものは日記小説とでも言うべき特徴を備えており，その内のひとつは 1987 年に『カシーラ街道　Каширское шоссе』として，もうひとつは 2009 年に『カシーラ街道の修復工事 Ремонтные работы на Каширском шоссе』（以下『修復工事』と略）として発表された。この 2 つの作品は一見すると同じような日記小説でありながら，そこに現れているモナストゥイルスキーの視点は明確に異なっている。本章ではこの 2 つを比較しつつ, そこに未刊行資料から得られた情報を付け加えていく[357]。自伝的とも言える要素は集団行為のアクションにも見出しうると考えられるため，後半では日記から浮かび上がってきた特徴と関連を持つアクションにも言及することになる。時期と形式の異なるそれらの記録から，モナストゥイルスキー及び集団行為における自己観察の姿勢を明らかにしたい。

2 つの『カシーラ街道』の具体的な分析に入る前に，これらのテクストの特徴を簡単に記述しておきたい。『カシーラ街道』の概要は以下の通りである。モナストゥイルスキーは 1981 年に精神に変調をきたし，精神と肉体の乖離や宗教的世界観への過度の傾倒といった症状に陥る。彼は入院するが，退院しても状態は良くならない。1982 年 8 月に彼の症状は一層悪化し，自らを神であると感じるようになる。彼は職場の同僚であるアーニャの家に向かお

---

[357] 近年のモナストゥイルスキーは日記を Word ファイルや PDF ファイルの形で電子的に記録しており，本章の後半で引用するいくつかの未刊行日記の引用元はそのファイルとなっている。筆者は研究利用のため，これらのファイルに対するアクセスを認められている。引用に際し，クラウド上に保存されているものについてはその URL を，そうではなく，モナストゥイルスキーから筆者へのメールに添付されたものについては受信日時を記載する。なお，引用時に URL を記載することについてはモナストゥイルスキーから許可を得た。

うとするが，間違った列車に乗ってしまい，目的地と全く違う駅に着いてしまう。アーニャの家を探そうとして入り込んだ水たまりの中で彼は，宗教的体験のクライマックスを迎える。永遠に時間が止まったような感覚からなんとか脱出し，彼は線路に沿ってモスクワの方へと歩いて行く。

『カシーラ街道』はこのように，ひとつの整然とした物語として記述することが可能である。日記を元にしていながらも，ここには語り手によって語り直された，私小説的な物語構造がある。それに対して『修復工事』はより日記そのものとしての性格が目立つ。『修復工事』の日記は 2005 年から 2009 年にかけてのものだ。これらは一日ずつ記されているわけではなく，かなり間が開くこともある。一貫しているのはアパートの住人たちが，上階の床を激しく踏みつけたり，奇妙な音楽を流したり，中庭のベンチで大騒ぎしたりする騒音によって，モナストゥイルスキーの精神状態が悪化していく様子の描写である。騒音で彼を悩ませる隣人たちは「悪霊たち」と称され，この騒音による彼の苦悩が徹底して反復的に記述されている。主要な物語の筋と言えるのは二回にわたる引越し程度であり，その他の部分は苦悩に端を発する思索や回想で埋め尽くされている。肝心の騒音問題にしても，特段解決することもなくテクストは終わっている。

一見するとこれらの 2 つの日記小説は，どちらもモナストゥイルスキーの苦悩を描いている。しかしながら，それが何に対する受難であったのかであったのかを問うてみることは無駄ではないように思われる。この 2 つの日記小説に共通しているのは，それらが時間を巡る問いと不可分な記述の集積であるという点である。そしてこの時間の問題は，それ自体がソ連時代とソ連崩壊後を結び付けるものであり，それゆえに日記を執筆するモナストゥイルスキーの意識は過去の回帰や埋葬へと向けられることになる。モナストゥイルスキーが自分自身について記述する中で，いかにしてこれらの問題が現れてきたのかを，以下では彼の複数の日記から読み取っていきたい。

8-1. 『カシーラ街道』における世界の二重性と時間の停止

トマシュ・グランツが指摘するように，『カシーラ街道』における最も特徴的な要素は世界観の二重性である[358]。モナストゥイルスキーは現実世界の経験に，キリスト教や仏教などの観念を貼り合わせて世界を解釈する。職場の同僚のアーニャは天使であり，病室で一緒になった患者たちは悪霊であり，また物語の終盤で自らを神だと思い込む際にはシヴァ神であるかのような感覚だったと語られる。ここでは例として，同僚アーニャの顔に対する認識が変化する様を見てみよう。

物語の序盤に，モナストゥイルスキーが同僚のアーニャとカフェに寄る場面がある。彼ら

[358] *Гланц Т.* Психоделический реализм. [http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html]（2020/07/03 閲覧）

は列に並び，アーニャはスメタナとパンを頼むが，モナストゥイルスキーは何も食べようとしない。アーニャはスメタナを食べ，まるで自分自身を食べているようだと言う。以下の引用は，その直後に生じた変化についてモナストゥイルスキーが記述したものである。

> 彼女は手のひらで顔をおおい，その後ゆっくりとその上部を少し開け，額，眉，そして目があらわになった。頭を少し横に傾け，彼女は「私のこと分かる？」と尋ねた。それはかなりの猫撫で声で語られたのだが，私にとってそれは雷鳴のように響いた。私は実際彼女を「知っていた」。つまり，私の前には寸分違わず天使の相貌があり，その上雷雨のような，赤みを帯びた照り返しの中では，もっと正確に言うとそれはカザンの聖母の相貌であった。[359]

この引用部分から明らかなように，『カシーラ街道』においてモナストゥイルスキーは常に現実世界と宗教世界を結びつけて暮らしているわけではない。アーニャが顔を隠し，「私のこと分かる？」という印象的なセリフを述べるといったようなきっかけをもとにして，モナストゥイルスキーは宗教的世界に没入していくのである。

こういった没入の体験は，宗教のみに関わるものではない。たとえばエマニュエル・ランドルトは『カシーラ街道』について，「この小説全体が，根源に囚われること，すなわち過去，世界の誕生の起源，そして神へと向かう旅として読解可能である」[360]と述べている。換言すれば，宗教は装置であり，それそのものというよりも何らかの根源に対する志向こそが彼の思考の基盤を成していたのである[361]。その文脈からすれば，彼の日記小説にある種の光源に対する関心が認められたとしても不思議なことではない。ここでは光源もまた絶対的起源のひとつとなっている。ここで指摘したいのは，起源への遡行としての過去への旅が重要なだけでなく，光と時間の流れが結びつき，超越的世界の体験を作り出しているということだ。『カシーラ街道』における時間を巡る記述で印象的なのは，時間が停止する様を描いた部分である。作中でモナストゥイルスキーは何度も，時間が停止したような感覚に襲われる。以下は 2 度目の時間停止のシーンからの引用である。

> そうして，次の「時間の停止」を私は昼に，自分の部屋の中で体験した。私は窓辺に立

---

[359] *Монастырский, А.В.* Эстетические исследования. М., 2009. С. 246.
[360] *Ландолт Э.* «Каширское шоссе»: отчаянное хождение в метафизику // И после Авангарда – Авангард: сборник статей. Под ред. К. Ичина. Белград, 2017. С. 242.
[361] モナストゥイルスキーらが東洋思想に傾倒していたことはよく知られているが，バラバーノフによれば，この背景にあるのは彼らの文化的基盤の脆弱さである[Barabanov, “Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine,” pp. 60-61.]。すなわち彼らは自分たちの活動の根拠となるような参照先を探していたのである。こうした態度は，『カシーラ街道』における記号世界への志向性とも関連していると思われる。

っていて，路上は明るく雪で覆われていた。唐突に，あたかも光を放ち深奥へと果てしない，私の意識という縁によってのみ輪郭があらわになる，外的現実の回転する奔流が，私の頭の中に生起し，不意にあらゆる外的現実の思考形式が私の頭の中に入り込み，思いもよらず燃え上がったかのようであった。この内的光景の衝撃，爆発がかくも強力なものであったので，私はよろめき，そこで完全に動けなくなり，カタレプシー・トランスに陥った。常に我々の周りを動く時間の車輪が，突然滞留し，私の頭の中で停止したのだ。それと同時に，私の現実感，私自身が存在するという感覚も停止した。[362]

引用箇所では雪の照り返しを起点として時間の停止が生じているが，別の時間停止の際にもやはり共通項として存在しているのが光である。1 度目は修道院内の明かり，2 度目は上記の通り雪上で照り返す光，そして 3 度目は起床直後に目に入った陽光によってという風に，これらの時間停止は光を眺めることによって生じている。宗教的世界への没入だけではなく，超越的根源としての光と永遠に対する同化もまた注目すべき出来事であると言えよう。時間の停止による永遠への接続と並行して，形而上学的・象徴的世界観は構築されていったのである。

加えて言えば，この事態に対する彼の姿勢は肯定的である。引用部分の後，彼はすぐに通常の状態へと復帰するが，そこでは，時間の流れから外れたことで，かえって永遠を知覚できるようになったと語られている[363]。時間という観点から見ても，『カシーラ街道』においては停止した時間としての超越的な永遠が君臨しているのである。物語の最後に水たまりにはまることで，モナストゥイルスキーは記号世界からの転落を感じ，「語り手はあらゆる創作に先立つ空虚化を体験する」[364]。では，その創作の後には何が起こっただろうか。ここでは論点を時間の問題に絞り，モナストゥイルスキーのもうひとつの日記小説に焦点を当ててみよう。

8-2. 『修復工事』の時間観

ソ連崩壊後，時間・過去・歴史といったテーマがコンセプチュアリストたちの作品において強調されるようになっていった。ただし，それは単なる牧歌的なノスタルジーであるとは限らない。たとえば，80 年代から雑誌の刊行などの作業を通してアーカイブ化に携わってきたザハーロフは，アーカイブとはアーティストという生贄を求める殺し屋であり，アーカイブ管理人としての自分はこの 3 者の間でのバランスを模索しているという発言をしたことがある。神岡は近年このバランスが崩れた可能性を指摘し，ザハーロフの「アーカイブ管理人のインテリア」(2014) という展示に触れながら，「その不条理で病的なまでに歪んだ世

362 *Монастырский*. Эстетические исследования. С. 329.
363 Там же. С. 330.
364 *Ландолт*. «Каширское шоссе»: отчаянное хождение в метафизику. С. 252.

界では，すべてが保存の法則に従い，制御できない欲望のなかにすべてが固定され，管理人は『現在』の囚人となっているのである」[365]と述べる。

換言すれば，長きにわたって活動記録を保存してきた彼らの営みそれ自体が，避けがたく重苦しさを伴うようになってきたということである。この歴史の集積による圧迫と同様に，『修復工事』のモナストゥイルスキーの時間認識はより切迫したものとなり，時間の流れは否応なく彼を捕らえるものとして描かれる。以下では，時間に翻弄されるモナストゥイルスキーの姿をいくつかの側面から浮かび上がらせていく。

『修復工事』においてモナストゥイルスキーは常に騒音を出す隣人たちに悩まされ，彼らのことを悪霊たちと呼んで度々呪詛を投げかけている。住居の管理人を通して苦情を訴えたり，直接彼らの部屋に出向いて文句を言ったりもするのだが，基本的に彼らは何を言っても聞き入れず，変わらず異様な音でモナストゥイルスキーを苦しめる。この際モナストゥイルスキーが彼らに対する対抗策として考えるものが 2 つある。それは引っ越しと，時間経過による彼らの自然死である。彼は実際に引っ越しを行うが，それでも状況は改善せず，金銭的に再度の引っ越しは望めなくなる。そのため，現実的に彼が期待をかけるのは時間の経過による悪霊たちの死のみとなる。この時間の経過は，クロノス神の姿を借りて表現されている。

> 悪霊たちが屈する唯一の現実の神がいる。それはクロノスである。彼は悪霊たちが来る時間と去る時間を定める。
> クロノスがやってきてあらゆる悪霊たちを貪り食うのだ。[366]

この引用箇所からは，クロノスとして名前を与えられている時間の流れが，残酷な，死をもたらすものとして捉えられていることが理解できる。『カシーラ街道』においては永遠が絶対的な位置を占めていたが，『修復工事』では現実的な時の流れこそが意識されていると言えよう。もちろんこの通常の時間は，モナストゥイルスキー自身にも影響を及ぼさざるをえない。時間の悪影響は老いという形で現れ，否応なく彼を苦しめることになる[367]。

このように老いや死といった直接的な災厄をもたらすものとして時間を捉える記述に加えて，『修復工事』においては時間の推移を業（カルマ）とみなす姿勢も顕著である。モナストゥイルスキーの意見に従えば，80 年代に自分が騒音を出していたために，21 世紀になって今度は騒音に苦しむ側になったという。彼は上階の住人が苦情を言いに来た日のこと

---

[365] 神岡理恵子「ワジム・ザハロフとモスクワ・コンセプチュアリズム――アーカイヴへの欲望とその埋葬への軌跡」早稲田大学ロシア文学会『ロシア文化研究』第 23 号，2016 年，68-69 頁。

[366] *Монастырский А.В.* Ремонтные работы на Каширском Шоссе // Х.Д.К. №1. Вологда, 2011. С. 250.

[367] Там же. С. 195-196.

を思い出しながら，以下のように述懐する。

> 私はその時，そして轟音で音楽をかき鳴らしていた 80 年代を通して，非常に騒々しく振る舞っていた。シュルツェ[368]などの音楽を大音量でかけ，それから大声でわめいたり，ピアノを弾いたりしていた。
>
> すなわち，近年の騒音に伴われたあらゆる失敗がカルマであって，これらの私が起こした騒音に対する報復だということが全くもってありうるのだ。[369]

モナストゥイルスキーは仏教的文脈を考慮して業（カルマ）という用語を用いている。業とは因果関係を想定するものであり，過去と現在，現在と未来が因果関係によって結び付けられるという時間観がこの概念の根底にはある。この引用では報復という語が用いられていたが，この観点を彼はすぐに撤回する。

> これが罪に対する何らかの自覚された懲罰であると実存的に感じられたとしても，そうではない。これがカルマだとしても，それは何らかの機械的なもの，うつろなもの，際限のないものであって，もはや大方死ぬまで続くのだ（私が《私は音を聞く》と《呼吸して聞く》を書くと，頭上に音が現れるという具合に）。[370]

《私は音を聞く》と《呼吸して聞く》はモナストゥイルスキーの初期作品であり，どちらも音が中心的テーマとなっている。この音をテーマとして作品を作ったがために，30 年以上後になって音に悩まされることになったと彼はみなすわけだが，この事態は道徳的な観点から引き起こされているのではない。モナストゥイルスキーがカルマとして想定しているのは，何らかの裁きではなく因果関係，あるいは連鎖反応のような作用のことであるようだ。

興味深いのは，カルマという語の本来の意味に立ち返ると，この語が示すものは輪廻転生における個別の生を超えた時間軸の結びつきであるということだ。このことに鑑みるならば，70-80 年代と 21 世紀という断絶を抱えた 2 つの時代を因果関係や連鎖反応によって結びつけようとする志向性がここに現れていると解釈することもできるだろう。この点については次節で詳しく検討したい。

上で取り上げた 2 つの時間の様態，すなわち死をもたらすクロノス神及びカルマにおいては，具体的な不利益をもたらすものとしての時間が表現されていた。一方，抽象的な時間論においても『修復工事』のモナストゥイルスキーは時間に対して警戒心を示しているよう

---

368 ドイツのシンセサイザー奏者・作曲家であるクラウス・シュルツェ（1947-）のことと思われる。

369 *Монастырский.* Ремонтные работы на Каширском Шоссе. С. 206.

370 Там же. С. 215.

に思われる。彼は以下のような時間論を展開する。

> メトロで，重苦しい脳内にこういった考えが浮かんだ。この宇宙は単に**時間**であって，その全現象は**時間**の，すなわち**永遠**に対置されるものの偶然の事象なのである。この宇宙にある全ては時間でもあるのだ。しかし，何らかの「他の諸宇宙」を考えることは馬鹿げたことであり，**非宇宙**だけが正常なものである。超越的なものは内在的であると述べた際に，ナーガールジュナが**非宇宙**のエネルギーによってこの恐ろしい宇宙（そこに我々は「根を下ろす」）を貫き通すことを念頭に置いていたということもありうる。
>
> 「悪霊たち」，これは特別に難儀なこの時間の凝結物である。それは暗くなっている塊で，**非宇宙**にほとんど貫かれていないものだ。それは強迫観念や譫言，集約した時間のような滞留なのである。[371]

引用部分にはモナストゥイルスキー独自の用語があり，一読しただけでは理解しにくいものとなっている。この文章を難解にしている用語「非宇宙 НЕВСЕЛЕННАЯ」については，1) 彼が他の箇所でこの用語に与えている説明，2) 念頭に置かれているナーガールジュナの理論との関係，3) この引用箇所内でのコンテクストからの解釈が可能であるように思われる。

モナストゥイルスキーは他の箇所で，非宇宙について以下のような説明を加えている。これは，エネルギーとしての意識についての用語だとされる。たとえば，光や重力といったエネルギーがある。これらのエネルギーを認識する際には，必ず意識の根源はこの世界に存在する。しかし，出所がこの世界に存在しない場合をモナストゥイルスキーは想定する。こういったケースにおいては，その根源は別の宇宙にあるのではなく非宇宙に在り，それゆえ超越しているものとみなされる[372]。この論理展開は，『カシーラ街道』において形而上学的な根源が求められていたことを想起させるだろう。だがここでは根源の不在こそが焦点となっており，それは時間の停止を招くというよりも，時間の凝固を解きほぐすものとして想定されている。

次に，モナストゥイルスキーはこの非宇宙を仏教と関連させて語っているが，彼が念頭に置いていると思われるのは，『中論』第二十二章における如来を巡る議論である。この第二十二章の特に十五節と十六節では，如来という超越的な存在は，無自性（空性）として世界に内在するということが述べられている[373]。ナーガールジュナにおいて確立された空の理論は，あらゆる現象が因果関係によって成立しており，それ自体のみで存在するものはない

---

371 Там же. С. 259. 太字は原文における大文字表記と対応している。

372 Там же. С. 283.

373 廣澤隆之「覚鑁における超越と内在」『現代密教』通号 5，1993 年，50-65 頁。

ことを示したとされる[374]。このナーガールジュナの理論との関連で言えば，非宇宙とは仏教における空に相当するものであることになる。

最後に，「非宇宙 НЕВСЕЛЕННАЯ」は「根を下ろす вселить」と意味を掛けられていることが指摘できる。引用箇所では，「宇宙 ВСЕЛЕННАЯ」に我々は「植え付けられており вселены」，それを「非宇宙 НЕВСЕЛЕННАЯ」で貫くという構図が示されている。従って，この文脈に限って言えば非宇宙は，この世界に植え付けられた我々という存在の根拠を疑うものであると言えるだろう。

これら 3 つの解釈は総合すべきものではなく，その時その時においてこの単語に与えられた意味づけが変化していると見るのが妥当だろう。だが非宇宙に対してどの解釈をとろうとも，現世的な時間の象徴としての悪霊たちに対処するためにモナストゥイルスキーが自らの時間論を展開していることに変わりはない。時間としての世界に対して彼は恐怖を抱き，この時間が凝縮したものが悪霊たちであるとする。従って，『修復工事』における時間とは，関わるものに災厄をもたらす逃れるべき機構なのであり，それに対して彼は永遠への夢想に耽溺することなく抵抗しようと試みているように見える。

『カシーラ街道』においては，時間の停止という形で現世的な桎梏を回避することが可能であった。それと対照的に，『修復工事』において時間は回避不可能な，直面せざるをえないものとして描かれている。この背景として，モナストゥイルスキー自身が時間的変化に由来する諸問題に直面したことが想定できるのではないだろうか。次節では，《修復工事》前後の時期のモナストゥイルスキーの歩みを補完しつつ，モナストゥイルスキーが凝固した時間の象徴としての悪霊たちと闘うことになる背景として，日記の記述から浮かび上がってくる時間の経過によるソヴィエト的なものの回帰という問題を取り上げたい。

8-3. 日記とアクションにおけるソ連へのまなざし

これまで見てきたように，『カシーラ街道』においては時間が停止するとともに象徴的な世界への回路が開かれ，一方の『修復工事』においては時間が凝固することによって悪霊が生み出されるとされてきた。一見すると，後者における凝固した時間は前者における停止した時間を想起させるが，そうであるとすればこの時間においても異なる世界につながる回路が生み出されてきたと言えるだろうか。あるいは，80 年代に現実逃避の装置としての形而上学的な世界が夢想されたとして，21 世紀にその役割を担ったのが自らの生きたソ連世界への追憶であったと考えることはできるだろうか。これらの問いを念頭に置きつつ，『修復工事』とその前後の時期におけるモナストゥイルスキーにおけるノスタルジーの様態を前章とも関連付けながら検討していこう。そこでは日記と並行して時間についての思索が展開される場となった図書館のテーマが現れてくるはずである。

---

[374] 中村元『龍樹』講談社学術文庫，2002 年，234-238 頁。

まずは，悪霊たちの問題がソヴィエト世界と無関係ではないことを示したい。『修復工事』のモナストゥイルスキーが，悪霊の発生の鍵としてソ連的なトポスを想定していることは示唆的である。以下の引用箇所において，彼は自らの前に立ちはだかる悪霊たちの存在が，ソ連の象徴の消失と密接に結び付いた形で生起したものであることを明かしている。

> 「悪霊たち」とは何だろうか。これは無意識における何らかの野蛮な欲望の忌まわしい集合体であり，この欲望の忌まわしい集合体こそが存在を作り上げもしたのである。それを焼き尽くすとすれば，その時にはニルヴァーナが訪れる。仏教によればこの通りだが，これらの「悪霊たち」には屑のような暗愚な人間の姿をした手先が必要であり，それ，つまりその担い手無しでは彼らは何もできない。「悪霊たち」は私が作り上げたものだ。正確にはそれは無意識の暗闇の深遠においてひとりでに，《私は音を聞く》やその後の《呼吸して聞く》などのようなテクストを通して青年時代の初期から始まるプロットとして作り上げられてきたのである。それらは（コンピューターのプログラムがアクティブ化するように）ВДНХ の「狩猟」パビリオンが焼失した 2005 年にアクティブ化した[...]。[375]

モナストゥイルスキーによればこの焼失が契機となったのは，このパビリオンの 3 人の猟師像に悪霊たちを抑えておく役割を託していたからだという[376]。言ってみれば，ソ連時代から人知れず自らの内で生成され，2005 年に露見することになった時限爆弾のようなものとして，モナストゥイルスキーは悪霊たちのことを理解しているのである。『修復工事』がまさに 2005 年から執筆されたものであることを考えれば，このパビリオンの焼失は『修復工事』におけるモナストゥイルスキーの精神的苦難の鍵となる出来事であったのだろう。

なお焼失に関して言えば，前年の 2004 年にはモナストゥイルスキーの甥のダーチャが燃え，彼が亡くなるという事件も起きている。モナストゥイルスキーは未刊行の 2004 年 11 月 9 日の日記において，前章で扱った《ムラノヴォ―サファリノ》には甥の事件も関与していると述べ，その喪の対象としてベスランの犠牲者などその年に起きた多くの悲劇を名指している[377]。この記述は，《ムラノヴォ―サファリノ》というアクションが喪の行為であり，上記の直近の喪失によってソ連の記憶に対するアプローチが促進されたことを示すものとなっている。この時点では，現在と過去の喪失は同一のアクションと関係付けられて思考されているものの，あくまでもそれらは喪の対象であり，同年の《スタンド新聞》のように復活の描写があったとしてもそれは現在時を脅かすものではなかった。すなわち《図書館》に

---

375 *Монастырский*. Ремонтные работы на Каширском Шоссе. С. 303.
376 Там же.
377 *Монастырский А.В*. Дневник с 2002 года – ПРАВИЛЬНЫЙ файл 3. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4YZkg2TzlCRlN1VUU/view?usp=sharing]（2020/10/14 閲覧）

始まる埋葬行為に取り組んできた集団行為のアクションにおいては，埋葬される過去にまつわる事物との間の一定の距離が前提となっていたと言えるだろう。

このバランスが崩れているのが 2005 年以降の『修復工事』の時期である。ВДНХ のパビリオン及び甥の焼失によって適切な喪の姿勢が取れなくなり，その結果としてモナストゥイルスキーの脳裏にはソ連の亡霊としての悪霊たちがはびこるようになっていった。この観点からすれば，ソ連時代から続く無意識の集合体としての悪霊たちに苦しめられたモナストゥイルスキーの経験は，ソヴィエト世界との過剰接続によって生じた問題であったと考えることができるだろう。とはいえこのソヴィエト世界との連続性を感じ取ろうとする姿勢は，2005 年以前のモナストゥイルスキーの記述にも見出すことができないわけではない。以下ではこれらの記述を取り上げ，ソ連崩壊後のモナストゥイルスキーにとってソ連がどのような距離感で理解されてきたかを追ってみよう。

モナストゥイルスキーは 1994 年の日記において，とりわけオレグ・クリークの牛を挙げた上で，それが放つ中心的な輝きはソ連公式芸術と入れ替わったものなのだと述べる[378]。とはいえ注意しておかなければならないのは，この入れ替わりは客観的な事実というよりも，コンセプチュアリズムというコミュニティを生きるモナストゥイルスキーの視点から観察されたものだという点だろう。彼曰く，コンセプチュアリズムにはそれまで「周縁の美学」と「空虚な中心」の二極が存在したが，そこに新たに加わったのがこの「中央美学セクター」であった。興味深いのは，この新たなセクターに分類されるのがアクショニストだけではないことだ。そこにはクリークやオスモロフスキー，ブレーネルだけでなく，コンセプチュアリストのバクシテインやレイデルマンも含まれるべきだとモナストゥイルスキーは考えている。つまりこれは新たな時代の地殻変動によって，コンセプチュアリストの中からも中心的な文化を担う人物が出現したことを意味しているのだろう。1994 年のモナストゥイルスキーはこのように，新たな文化状況をソ連公式芸術の置換という観点から捉えることで，現代の事象をソ連に由来するものとして理解していた。そしてこの姿勢は，アートだけでなく社会全体の理解にも関わるものであった。ザビーネ・ヘンスゲンに宛てた 1999 年 1 月 26 日の手紙はまさにそのことの証左となっている。そこではソ連と 90 年代の連続性だけでなく，スターリン時代までもが射程に収められている。

モナストゥイルスキーはこの手紙で，90 年代のロシアで肥大化した犯罪者集団のルーツをスターリン時代の収容所にまで遡ろうとする。彼によれば，ソ連には支配的な 3 つの根幹があり，それらは党，KGB，そして内閣によって構成されていたが，実際にはラーゲリに送られた犯罪者集団が当地の一般人たちの上に立ち，第 4 の幹になっていったという[379]。モナ

---

[378] *Монастырский А.В*. Дневник 1994-1997. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4Yd04zQmF0QWprVjQ/view?usp=sharing]（2020/10/14 閲覧）

[379] *Монастырский А.В*. 1998 – 99: из толстой серой книжки и из писем к СХ. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4YeHpBUDM2ZFRGOW8/view?usp=sharing]

ストゥイルスキーの見立てでは，90 年代に入るとこの第 4 の幹が残りの 3 つと結合し，ほぼ合法化されるに至った[380]。モナストゥイルスキーはこのように，ソ連崩壊後の世界をスターリン時代のラーゲリの経験と結び付けてみせる。ここで彼が描く構図は，多少なりとも『修復工事』における悪霊たちの出現を想起させるものではある。すなわち悪霊たちにしても第 4 の幹としての犯罪者集団にしても，ソ連時代の営みの変形として現代に現れる点においては一致していると言える。しかし，後者に対する言及の方がより批評的な態度でもってソ連における出来事を系譜化している点には注意が必要だろう。

悪霊たちはソ連時代に生み出した騒音の帰結として描かれているものだが，同様にソ連世界の記憶と音の結合に関する別の記述も彼の日記と手紙には存在する。それは，『ソ連の動物相』と題された書籍及び同名のモナストゥイルスキーの歌に関するものである。『ソ連の動物相』は 1911 年から続くシリーズで，ソ連版は 1929 年から 1990 年までの間に刊行されており，1990 年の膜翅類の巻は集団行為のアクション《図書館》でも埋葬されていた。

彼は 2001 年 5 月 9 日の日記の中で，1983 年に制作した歌の音源をディスク化したことを書き留めている[381]。そしてそのすぐ翌日には，ヘンスゲン宛ての手紙の中でモナストゥイルスキーはこのディスクを「ソ連の動物相」と名付けたと伝えている[382]。さらにここでは，再度『ソ連の動物相』を使用した行為を構想していたことが明かされるが，この構想は，この時期のモナストゥイルスキーのソ連に対する距離感を示すものとなっている。彼は「『ソ連の動物相』への『入口』を考えついた」[383]として紹介を始めるのだが，その内容はといえば，滴虫類についての巻からの引用を A0 用紙に拡大コピーし，それらをバスの停留所か塀のような形にし，参加者たちがそれらを読み上げて内容を吹き込んだテープレコーダーを湖に投げ捨てるという内容だった[384]。『ソ連の動物相』によって過去へと開かれた門のような構造物を作りながらも，参加者たちが行うのはその構成要素を抽出して投げ捨てることであるという点において，この構想はモナストゥイルスキーが感じていたノスタルジーだけでなく，同時にそこから距離を取ろうとする姿勢を示していると考えられる。90 年代から 2005 年までのモナストゥイルスキーは，ソ連と新生ロシアの連続性を感じ取りつつも，それゆえにこそ過去の埋葬を積極的に演出しようとしていたように見える。

それでは逆に，『修復工事』以降のモナストゥイルスキーはどのような思索を展開してきただろうか。『修復工事』は 2009 年 6 月の記録で終了しているため，以下ではそれ以降のモナストゥイルスキーの日記における記述をいくつか拾い上げてみよう。まず，『修復工事』の最後の日付から約半年が経過した後の 2010 年 1 月の日記では，ソ連及び音という『修復工事』では忌まわしさの象徴として扱われていた対象に対する態度の変化が見られる。モナ

（2020/10/14 閲覧）

380 Там же.
381 Там же.
382 Там же.
383 Там же.
384 Там же.

ストゥイルスキーはこの日の記述を，ソ連という国家が人間の一生にあたる 70 年間存続し，そしてそれだけの時間は一生には十分なものだと語ることから始めている[385]。その後，まさにソ連時代の現在まで続く影響に思いを馳せるかのように，定期的に行っているラーゲリや銃殺についての読書が自らの薄暗く抑圧された気分を生み出しているとモナストゥイルスキーは書き留める[386]。このことは「頭脳が地獄につながれていること」[387]と表現されており，悪霊たちに対する記述を想起させるものの，死者たちに対する関心は精神の抑圧だけをもたらしているわけではない。彼はクラシック音楽，とりわけ元々好きではなかったというチャイコフスキーを例に挙げ，作曲者がすでに死んでいることによりその作品は永遠となり，ある種の不在を感じることによって快が訪れるのだと述べている[388]。示唆的なのは，彼がこのジャンルを悪霊たちの生み出す音とは異なると明記していることだろう。ラーゲリや銃殺についての情報によって抑圧的な気分が生み出されてはいるものの，この日のモナストゥイルスキーはそのことを悪霊たちとは関連付けず，別種の音に耳を澄まそうとしている。未だソ連的なものの回帰から抜け出したとは言えないが，そうであるからこそ，ここでは悪霊たちの騒音に完全に支配されていた『修復工事』からの微細な変化が際立っているように思われる。

それから 2 年半後の 2013 年 6 月 24 日の記述では，スケールの転換という観点から自らの来歴を整理しようとするモナストゥイルスキーの姿が見られる。ここでも過剰な接続というよりも，ソ連時代からの移行に対する冷静な分析がなされているように思われる。彼によれば，以下のように集団行為のスケールはソ連時代から変化した。

> 集団行為のソ連時代，76 年から 81 年にかけて，このあたりにはどこでも空虚があった。野原の数々があり，車は少なく，見分けがたい灰色の人々がいて（それほど多くない），他にも空虚の特徴があった。そして我々は単に，自らのアクション群においてこの空虚に緊張を与え，それを活性化・現実化させてきたのである（空虚のミメーシス，「空虚の詩」）。当然ながら，とりわけ《行為の時間》がそうだ。これは空虚の大きなシステムであった。
>
> 今ではそれが極小になっている。熊のケースの中のこれらのマイクロ SD（のプラン）のように。概してそこにはデジタルな極小の単位が付随する。
>
> そのため《トロシチェイコヴォの滴虫類》のアクションは，何よりもよくこの小さいものの段階の特性を表している（それに加えて，蚊の雄の性器の図入りの動物形象に関する言説も）。[389]

---

385 *Монастырский А.В.* zapisi 2010 JANVAR APREL.（2013/06/30 受信）

386 Там же.

387 Там же.

388 Там же.

389 *Монастырский А.В*. Запись 2013 ALL CORRECT 12 кегль двусторонний.（2015/09/21 受

『修復工事』における過剰な描写とは対照的に，2013年の日記におけるモナストゥイルスキーはソ連における空虚に対するアプローチとして発展した自分たちの活動のスケールの推移について分析的に語る。このようなソ連崩壊前後での対比はエシャヌが様々な角度から提示してみせたものだが，その変容を当人たちが実際に認識し，それについて分析的に語るに至るまでには悪霊たちとの格闘のような一筋縄ではいかない体験が存在したのである。ここではモナストゥイルスキーが挙げている事例に注目したい。蚊の図入り言説とは，モナストゥイルスキーが1991年に『マニ』に収録したキノコバエに関する書籍の断片のことを指していると思われる。また《トロシチェイコヴォの滴虫類》の方は，先ほど触れたモナストゥイルスキーが構想した『ソ連の動物相』を使ったアクションが，異なる形で2004年5月10日に実現したものである。2013年のモナストゥイルスキーが小さなスケールの時代を説明するにあたって1991年と2004年の活動を取り上げていることは，『修復工事』で悲嘆に暮れた数年をある種のブランクとみなす姿勢の裏返しでもあるように思われるが，いずれにしても2004年が重要な時節として理解されていることは間違いないだろう。もしこの小さなスケールの美学がソ連崩壊後の集団行為を貫く基本姿勢のひとつであり，そして『修復工事』がそこから零れ落ちる部分であるとすれば，その代表例である《トロシチェイコヴォの滴虫類》や熊のケースを用いたアクションにおいて何が生じていたのかを紐解く意義は十分にあるに違いない。

《トロシチェイコヴォの滴虫類》[390]（2004）は，『ソ連の動物相』における滴虫類の一種の「基質への吸着」に関する記事を拡大コピーし，それをトロシチェイコヴォ村の停留所の壁に貼り付けるという行為から成り立つモナストゥイルスキーの個人アクション（集団行為のアクションとは異なるものとされる）だった。この記事の上には中国製の花瓶が5つ貼り付けられ，その表面には海老の絵が描き込まれていたという。さらに中央の花瓶には，同じく『ソ連の動物相』の滴虫類の巻の表紙を縮小コピーした紙が丸められた状態で差し込まれていた（図39）[391]。

極小の微生物である滴虫類についての記事を拡大したり縮小したりするスケールの変化にこそ，このアクションの狙いはあったと言える。重要なのは，この記事が他の生物への吸着に関するものだったことだろう。滴虫類のこの性質は，アクションの解釈にも関わってくる。モナストゥイルスキーによれば，このアクションにおいては吸着の方向の逆転現象が生じたように感じられたという。つまり，自然界であれば小さな滴虫類がより大きな海老に吸着するのだが，このアクションでは海老が滴虫類に関する記事に貼りついている

信）

390 *Монастырский А.В.* Инфузории в Трощейково. [http://conceptualism.letov.ru/infuzorii/index.html] (2020/07/08 閲覧)

391 同上。

ように見えたということだ。つまりここでは，海老に吸着する滴虫類について解説するソ連の記事という構図はなく，滴虫類について解説するソ連の記事に海老が吸着するという奇妙な逆転が生じていた。ここで停留所という場所は，この逆転したパースペクティブを停留させると同時に，より外部の空間へと展開させもする両義的な役割を果たしていたとモナストゥイルスキーは語る。だが，停留所によって遮断されていることによって，その外部空間まではテクストの影響力は及ばない。そのためこの言説の力を留まらせる停留所は，直接的な知覚（風景，空）と直観像的な知覚（蒼穹）への分割をもたらすメカニズムを体現していたとされる[392]。

滴虫類についての記事を『ソ連の動物相』が体現するソ連的世界の残滓と捉えるならば，モナストゥイルスキーが用いている直観像という単語に注目する必要が生じてくる。直観像とは，ある事物を見た後，ときにはその数年後であってもそのイメージが鮮明に再現されるものである。つまりは特別に鮮明な残像を例に出し，モナストゥイルスキーはソ連において刊行された書物の影響力を計ろうとしているのである。当初の日記の記述に戻れば，そこで問題になっていたのは空虚に対するアプローチが極小になっているということだった。この発言は，《トロシチェイコヴォの滴虫類》に関して言えば2つの意味を持っていると思われる。第一に，滴虫類という微生物を通してソ連の過去を想起しようという態度。そして第二に，その想起のプロセスにおいてある種の倒錯が生じた結果として，ソ連における言説の効力が拡大することになったとしても，それが停留所内に留まりうるという意味での影響力の小ささである。この第二の点に関しては，停留所の内外を対比させるような記録写真を参照されたい（図40）。かつての集団行為は野原や雪原全体によってソ連の空虚を活性化させようとしたが，今ではその効果範囲は停留所という区切られた領域に限られ，その外部には別の世界が広がっていることをこの写真は物語っているように見える。必ずしも集団行為のアクションのすべてに共通する性格ではないとしても，ソ連のテクストによる過度の侵食を防ぎつつ小さな単位で追憶を行おうとするこのアクションの姿勢は，とりわけ『修復工事』の前年に当たる2004年に遂行されたことからしても示唆的だと言えよう。

この小さな美学の代表例としてモナストゥイルスキーが挙げているもうひとつの事例である「熊のケース」を使ったアクションについても触れておこう。このアクションは正式には《ハイデガーの空き地における地中の越冬》[393]（2013）といい，2 つの SD カードにそれぞれ集団行為のメンバーと観客たちの映像を保存し，それを冬眠させるべく熊の形をしたケースに入れ，地中に埋めるというものだった。これらのケースは当初から翌年に掘り起こされることが計画されており，それを実行したのがアクション《地中の五カ年計

---

[392] Там же.

[393] 集団行為《134. ハイデガーの空き地における地中の越冬 Зимовка в земле на просеке Хайдеггера》（2013）[http://conceptualism.letov.ru/134/index.html]（2020/10/21 閲覧）

画》[394]（2014）であった。その際には，SD カードが使用可能な状態にあることも確認された。今度は集団行為の公式ホームページのデータや，モスクワ・コンセプチュアリズム叢書の PDF ファイル等がコピーされたカードの入った熊のケースが，掘り返されたのと全く同じ穴に埋められ，2020 年以降に再度掘り返されることが計画された。

その後，実際にアクション《地中の五カ年計画その 2，80 年代その 1》[395](2019)が行われた。ここではモナストゥイルスキーが 1987 年に ВДНХ のパビリオンで撮影した写真を印刷した巨大な布が木々の間に掛けられ，それを背景として 2014 年に埋められた熊のケースが掘り返された。このアクションが興味深いのは，それがソ連の過去を写し出す巨大な布の前で行われたからではなく，この過去の埋葬と発掘というプロセスが幾度となく行われてきたことに起因する，ソ連的なものの回帰に対する姿勢のかすかな変化が表れているように見えるからである。参加記を読むと，このアクションにおいて参加者たちが，2014 年に誰が埋めたのか分からない謎のディスクを発見し，そこに宇宙飛行シミュレーター「Orbiter」のアプリが入っていたことが明かされている[396]。モナストゥイルスキーはこの謎の出土品を誰が埋めたのか聞いて回ったが，結局のところ誰もが自分ではないと語り，最終的に彼はこの物体の存在を過去のアクションで不意に登場した漁師のような要素を持つものだと述べている[397]。この漁師は，前章で扱ったように，モナストゥイルスキーが対談の中で自分自身からの距離化を象徴するキャラクターとして言及していたものだ[398]。つまり，ВДНХ の写真を背景として行われた発掘の結果として現れたのは，過去の埋葬と発掘に従事する自分たち自身から距離を置くことそれ自体の示唆であったと言える。この漁師の要素に対する言及は後ほど加えられたものだが，それと似たような効果はアクションの当日から意識されていた。モナストゥイルスキーは記述文において，発掘と並行してヘンスゲンがこの発掘の場所から少し離れた空き地に立っていたことが重要だったのだと述べているのである[399]。ヘンスゲンの立ち位置はまさに外部観察者のそれであり，このことはソ連的なものを背景とする埋葬と発掘に対して一定の距離を置いた視線が構築されていたことを意味している。

この距離は，回帰する過去に対する余裕にも結び付いていたに違いない。目を引くの

---

394 集団行為《137. 地中の五カ年計画 Подземная пятилетка》（2014）[http://conceptualism.letov.ru/137/index.html]（2020/10/21 閲覧）

395 集団行為《151. 地中の五カ年計画その 2，80 年代その 1 Подземная пятилетка-2, 80-е годы-1》（2019）[http://conceptualism.letov.ru/151/index.html]（2020/10/21 閲覧）

396 *Монастырский А.В.* Детективная история Об акции «Подземная пятилетка-2, 1980-е годы-1». [http://conceptualism.letov.ru/151/AM-detective.pdf] （2020/07/08 閲覧）

397 Там же.

398 7-2 節を参照。7-4 節で議論した猟師とは異なることに注意されたい。

399 *Коллективные действия*. Позземная пятилетка-2, 80-е годы-1. [http://conceptualism.letov.ru/151/index.html]（2020/07/08 閲覧）

は，謎のディスクの存在に当惑しつつも，宇宙飛行シミュレーターによって《土星への飛行》などのアクションにおいて現れた宇宙のテーマを再度取り上げようとするモナストゥイルスキーの姿勢である。モナストゥイルスキーの参加記は「探偵物語」と題されており，思わぬ発見を解き明かす一種の娯楽としての側面がうかがえる。繰り返される埋葬と発掘の中でいわば過去に対する吸着力が弱まり，自らの歴史を楽しんでみせるだけの余裕が彼らに備わっていったのではないだろうか。

この「五カ年計画」シリーズは，明らかにアクション《図書館》の系列に属している。そこで最後に，《図書館》の系譜を振り返りつつ，その展開を『修復工事』に代表される日記群の展開と照らし合わせてみよう。繰り返しになるが，集団行為は 90 年代前半に活動を一時休止した後，1997 年のアクション《図書館》においてソ連（及びソ連崩壊後のロシア）で刊行されてきた書籍に加えて時計を埋葬した。《図書館》で埋められたこれらの物体に関しては，約 10 年経って時計の電池が切れる頃に掘り起こすことが計画された。その計画を時計に関して実現したのがアクション《袋》（2001）である。《袋》では掘り起こされた時計が木に括り付けられ，そこに向かってジャガイモを投げつけるといういわば時間に対する攻撃のような行為が行われた。『修復工事』で後に展開されることになる，時間の流れとの抗争というテーマがここで表現され始めたと考えることも可能だろう。

この攻撃の結果と安易に理解するべきではないだろうが，2005 年から 2007 年という『修復工事』が執筆された期間に行われた《図書館》シリーズの続編においては，埋葬行為に付随する物体が奇妙な姿をとるようになっていく。《図書館 2005》[400]（2005）では，《図書館》で埋められた 13 冊の書籍の内の 1 冊が掘り起こされるとともに，《袋》で時計を掘り起こした場所に先端部分が亀の形になっている釘を打ち付け，その上に GPS 測定装置を置いてその場所の座標を測った[401]。ここでは埋葬された時計に対する攻撃的な態度の後に，自分たちがいかなる土壌の上に立っているかを確認するかのような姿勢が示されたと言えるが，亀の形をした物体がその指標となっていることが《図書館》や《袋》におけるシンプルな埋葬と発掘とは異なっていると言える。この亀が埋葬と発掘に際しての遅々として進まない時間感覚を表していることは十分に考えられるが，いずれにしても重要なのは，埋葬され発掘される過去のイメージが動物の形に結晶化していく兆しが見られることだろう。このことは，前章で論じた《スタンド新聞》（2004）に関してモナストゥイルスキーが，自分たちの過去が異なる姿で蘇ってくると語っていたことを想起させる。スタンドに貼り付けられた無数の人影と同様，この亀もまた，過去と向き合う上で呼び出されたキャラクターの一種であったと考えられるだろう。

---

400 集団行為《106. 図書館 2005 Библиотека-2005》（2005）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-106.html]（2020/10/21 閲覧）

401 同上。

この更なる続編となるアクション《図書館 2007》[402]（2007）に話を移そう。ここでも，2005 年と同じくどの書籍の入った包みを掘り起こすかが最初に決められ，今回は五箇所を掘り起こすことが決まった。とはいえ，1 カ所では包みが発見できなかったようである。この発見されなかった箇所の穴には，台座に乗った中国の獅子像の写真が印刷されたラミネート紙が新たに埋められ，そこにはこの獅子の場所をメールで伝えてくださいと書かれていた。メンバーたちは実際にこの獅子像を準備しており，その頭部を外して箱に入れ，代わりに緑色の球体を頭部にはめ込んだ上でそれらを持って移動を開始した。埋められたラミネート写真の端には糸が括り付けられ，その糸は同行したパニトコフが持って歩いた釣り竿に結び付けられていたが，30 メートル程歩いたところで千切れてしまったという。その後到着した空き地で，本来の頭部の入った箱が地面に置かれ，その上に獅子像が乗せられた。ここまで移動してようやく，掘り起こされた包みのひとつが開封されたが，残りは未開封のままであった。最後に，獅子像が置かれた地点から 30 メートル離れた場所で，集団行為が 1976 年から 2007 年の間に野原に置き去りにしてきた物体の写真付きリストが載ったラミネート紙が釣り竿を使って白樺の頂点に固定された[403]。

このアクションはこれまでの《図書館》シリーズと比べると相当に複雑だが，間違いなく指摘可能なのはここで変身あるいは変形の契機に焦点が当てられていたことだろう。その特別な関心は，アクションの記述文において獅子像の名称が途中から「球頭」の像と表記されることからも伝わってくる。記述文ではこのアクションが 1997 年の《図書館》において計画された 10 年という時間を体現するものであるとされており，そうであるとすればこの獅子像の変貌は埋葬されたソ連の記憶の変容とアナロジカルな関係にあるものとして理解されるべきだろう。エトキントはペレーヴィンの小説などを例に出しつつ，ポスト・ソヴィエト期において怪物的で非人間的な形象がしばしば観察されることを指摘した[404]。頭部を挿げ替えられた後の獅子像は異様な外見になっており，とりわけこのアクションが行われた時期にモナストゥイルスキーが悪霊たちに苛まれていたことを加味すれば，埋葬された集団行為及びソ連の記録から怪物化の端緒が導かれたのだとみなすことも可能だろう。

《図書館》シリーズを改めて振り返ってみよう。《図書館》（1996）においては書籍と時計が埋められ，《袋》（2001）では時計が掘り出されてジャガイモを投げつけられることによって歪められ，《図書館 2005》（2005）では書籍の埋葬場所に GPS 装置が設置されることで定位が試みられたものの，最終的に《図書館 2007》（2007）では書籍の見つからなかった穴から代わりに怪物めいた獅子像が現れた。この獅子像は同時に，発見次第連絡求む

---

402 集団行為《111. 図書館 2007 Библиотека-2007》（2007）[http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-111.html]（2020/10/21 閲覧）

403 同上。

404 Etkind, *Warped Mourning*, pp. 224-225.

という迷い犬のような扱いを受けているモニュメントでもある。この演出はあたかも，姿を変えて現れ出でた過去がコントロール不能なものであることを示唆するかのようである。1997 年に始まった埋葬のプロセスは，約束された 10 年後にはこのようなある種の歪さを抱えた形で展開されていたのである。

注目すべきは，2005 年から 2007 年という『修復工事』に対応する時期にこの怪物的表象の兆しが現れたことである。このことは翻って，2013 年から再び行われるようになった熊のケースを使った埋葬行為が『修復工事』以後のアクションであることを際立たせる。2007 年以降は目立たなくなっていた記録の埋葬行為は，《ハイデガーの空き地における地中の越冬》（2013）や『地中の五カ年計画』（2014）において再開されるに至ったが，後者で使用された SD カードにはアクションの時点までのあらゆる記録が詰め込まれており，そのことはソ連の書籍群に自分たちの活動記録を挟み込んだ《図書館》から始まった旧シリーズと異なる特徴となっている。前者の《地中の越冬》において SD カードにコピーされた映像を見ると，そのどれもが彼らの現在を写し出すものであり，そこにはソ連の記憶に対する示唆はほとんどないことがわかる。舞台装置として五カ年計画や ВДНХ に対する目配せはあるものの，埋葬の中心にソ連が位置していないことは，彼らの足取りが旧来の《図書館》シリーズから先へと進んだことを示していると言えるだろう。

日記の記述で見たように，2013 年のモナストゥイルスキーは小さなスケールに注目し，その例として《トロシチェイコヴォの滴虫類》（2004）と《ハイデガーの空き地における地中の越冬》（2013）を挙げていた。これまで検討してきたことを踏まえるならば，この間の 10 年間に一貫してその傾向が見られるわけではないことはすでに明らかだろう。むしろ《図書館》シリーズと『修復工事』という埋葬の困難さを示す一連の表現は，2000 年代前半に形成され始めた小さな追憶の展開を押しとどめていたと言えるのではないか。そして過去の変容というプロセスを経て，集団行為の面々はいわばノスタルジーを縮小し，ソ連の記憶を現在のための背景として利用する方向に進んでいった。『修復工事』やその他の日記の記述群は，このようにモナストゥイルスキーにおいてソ連の記憶が困難とともに蘇り，その埋葬の試みによってこそ 21 世紀の集団行為の歩みが形成されてきたことを示しているのである。

2013 年 11 月 28 日の日記において，モナストゥイルスキーは興味深い意見を打ち出している。彼によれば，コンセプチュアリズムは結局のところソ連とともに生きた芸術潮流であり，ソ連崩壊によってコンセプチュアリストたちの創作も多かれ少なかれ死んでいったという[405]。示唆的なのはここでモナストゥイルスキーが設定する数値である。そこではソローキンは 99 パーセント，ブラートフは 89 パーセント，カバコフは 49 パーセント，そして集団行為は 9 パーセントの部分をソ連崩壊によって失ったとされる[406]。おそらく，こ

---

[405] *Монастырский А.В*. Запись 2013.（2013/06/30 受信）

[406] Там же.

れが 2013 年ではなく 2005 年の記述であったとすれば，集団行為の数値は 9 パーセントでは済まされなかったことだろう。他のコンセプチュアリストたちとの差別化のテーマとなるほどに，2013 年のモナストゥイルスキーはソ連に対する拘泥を消化しつつあったに違いない。ソ連の記憶の断片の埋葬と発掘は，ソ連崩壊によるショックから 9 割方立ち直るために必要なプロセスであったと考えられるのではないだろうか。

最後に，集団行為の来歴を改めて振り返っておこう。集団行為の活動は，カバコフ等の先駆者たちの問題系を受け継ぎながら，ソ連という環境に囚われた主体を外側から観察することで，一定の外部性を担保するような手法を構築してきた。この手法自体は一貫したものであり，ソ連期とポストソ連期で根本的な変化があったわけではない。ただし，それがいかなる外部を創出してきたかという点では差異が見出されうる。ソ連期には彼ら自身が過ごす日常に対する外部が示唆されてきた一方で，ポストソ連期には記憶の外部化とでも言うべき方向性が模索されたのである。そして後者のポストソ連期の集団行為の足取りは，必ずしも一直線に進んでいったわけではなかった。2000 年代には記憶の問題がある種の危機を迎え，《図書館》シリーズや『修復工事』において蘇り続ける過去に対する対処の困難さが表現されてきた。その後 2010 年代になると過去に対する彼らの姿勢は落ち着き，自分たちの手法が取り戻されていく。1970 年代から現在まで半世紀近く続いてきた集団行為の履歴は，このように捉え直すことができるだろう。

結論

本論文では，ソ連非公式芸術の重要な潮流であるモスクワ・コンセプチュアリズムに関して、グループ集団行為の動向を中心に分析を行ってきた。まず第 1 部では，彼らの芸術の素材となるモノとの関係について，時期としてはソ連期に焦点を当てて論じた。続く第 2 部では，80 年代とソ連崩壊後の連続性を念頭に置きつつ，彼らが自らを取り巻く周辺環境をいかに制作に取り込んできたかを検討した。最後に第 3 部では，彼らが自分たち自身についての記述をどのように展開してきたのかに目を向け，そこからソ連崩壊後の回顧的な視線を浮かび上がらせた。これらの分析を通して，これまであまり検討されてこなかった集団行為におけるソ連期とソ連崩壊後の連関が可視化されたと言えるだろう。

その連関を際立たせているのは，とりわけ第 3 部で扱った埋葬という行為にほかならない。各章での記述においてそのことを強調することはなかったが，実際には第 1 部にも第 2 部にも埋葬のテーマは現れてきた。たとえば，第 3 章におけるアクション・オブジェクトの展示における封印は一種の埋葬であり，あるいは第 5 章の風景論で扱ったアクション《スローガン 86》では直接的にソ連の埋葬が表現されていた。この双方が，80 年代後半の構想であることは示唆的である。前者は実際にはアクション《図書館》と同時期の 1990 年代後半に展示され，ソ連崩壊を跨いだ行為となった。これらの事例を考慮に入れるならば，埋葬のテーマは 1997 年の《図書館》において突如として出現したものではなく，ソ連期から準備されてきたものだったと考えられる。

改めて各章の流れを捉え直してみよう。第 1 部ではコンセプチュアリズムにおけるモノとの関係を問い直した。第 1 章ではモナストゥイルスキーと集団行為以前のコンセプチュアリズムの胎動を扱ったが，そこでカバコフらの念頭にあったのは素材を前にして言語がいかに働きうるかという問いであった。彼らの非公式の師であったファヴォルスキーは素材と言語を使いこなしたが，カバコフやブラートフといったコンセプチュアリズムの祖たちは，その素材と言語の蜜月を十全な形で受け継ぐことはなかった。こうしてとりわけカバコフにおいて生じることになったのが，事物を説明する能力を持たない言説の増殖である。言ってみれば，コンセプチュアリズムの言説とはある種の屈折を当初から抱えたものであり，事物との距離と語ることの不可能性ゆえに絶えず語ることを試みるような性質を持って生まれてきたのである。

第 2 章ではコンセプチュアリズムが接してきた事物の代表例として紙を想定し，そこから紙面あるいは平面についての思考が生み出されたのではないかと問いかけた。第 1 章では説明能力に欠ける言説について言及したが，その言説が展開される媒体であった紙においても，綻びと修繕の契機が確認される。ピヴォヴァロフ，ルビンシテイン，プリゴフといったコンセプチュアリズムの担い手たちが探求してきた紙面の断片化と再構築の試みは，モナストゥイルスキー及び集団行為の制作の先駆けとなっていた。モナストゥイルスキーはこうした紙面のイメージを基に，自分たちの営みが外界のコンテクスト上に構築された

ある種の平面であるという言説を展開した。この態度は芸術によって現実を刷新しようとするアヴァンギャルドとは大きく異なり，現存する世界を指し示しながら分析することで，自分たちの生についての認識を改める類のものだった。このように重層的な紙面の構築が，理論的なレベルにおいても自分たちの身振りを位置付けるためのフレームワークとして機能していた可能性を指摘した。

第 3 章では事物に吹きかけられる吐息に注目し，モナストゥイルスキー及び集団行為におけるモノと呼吸の連関が，ソ連的な対物関係への応答として理解可能であることを示した。彼らの方向性は端的に言えば，息を吹き込むことによってモノを活性化させようとするソ連的な欲望を転倒させ，モノが発する呼吸の観察を行い，人間による吹き込みという行為自体を凍結させるようなものであったと言える。吹き込みを象徴するマウスピースを化石のように展示してみせた《国家農業委員会》が 1987 年に制作され，ソ連崩壊を経て 1998 年に展示されるに至ったことは，この時期の集団行為のモノに対する関心が埋葬的なものへと向かっていたことを示唆している。このように第 1 部の事例からわかるのは，ソ連期の集団行為のモノとの関係が，ソ連世界を下敷きにしつつ，そこに生じた亀裂を追求する営みの歴史の中で構築されてきたということである。

ユルチャクに倣って表現するとすればこのヴニェの探求は，ソ連崩壊期にその役目を終えたのではなく，ソ連崩壊後にも姿を現すことがあった。この視点の下，主に 1980 年代という集団行為の最盛期とソ連崩壊後の連続性を提示しようとしたのが第 2 部である。第 4 章では，第 1 部で検討した事物の問題を念頭に置きつつ，コンセプチュアリズムにおける言葉とモノの探求が周辺環境の分析と地続きであることを示そうとした。集団行為に関して言えば，彼らは野外空間において外部と内部の接触という構図を用いて，自分たちを取り囲むコンテクストを巧みに表現してきた。

続く第 5 章と第 6 章では，彼らの外部に対するアプローチの事例として，風景と宇宙というテーマを取り上げた。双方の章に共通するのは，ソ連世界における風景ならびに宇宙の意義付けに対する批評的な意識である。この批評的アプローチが，ソ連崩壊後にも継続されてきた事実は見逃しがたい。ただし，すでに解体すべきソ連という条件が失われたからには，彼らの基本戦略もある程度まで変容せざるをえなかった。この変容の例として顕著なのが，時間の問題に対する関心の増加である。風景と宇宙に対するアプローチの中で，自らの活動が時間の流れとともにあることが強く意識されていったと言えよう。すなわち，ソ連世界からの逸脱行為として始まった集団行為のヴニェは，まさにソ連世界の外としてのソ連崩壊後において残存することにより，外部性を創出するだけでなく，自らの内に潜む過去の残滓と向き合うように変化していったと考えられる。

第 3 部ではこのことを受け，コンセプチュアリズム及び集団行為における主体性の問題と埋葬行為に焦点を当て，第 7 章ではキャラクターの美学，第 8 章では日記を取り上げた。コンセプチュアリズムの作品に登場する種々のキャラクターは，コンセプチュアリストたちが外側から自らを観察する上で重要な役割を果たしていた。彼らは「キャラクターとして

の芸術家」などのキーワードについての議論を重ねてきたが，ソ連崩壊前のキャラクターに関する言説は多くの場合，自分自身からの逸脱を示唆するものだった。集団行為に関して言えば，彼らのアクションにおいて重要視される人影の存在は，一種のキャラクター的な役割を果たしていたと言える。この人影は，ソ連崩壊後になると過去の観察のために機能するようになっていく。たとえば 2004 年には，過去から現在に至る時流の変化を改めて整理するような筋書きにおいてフルシチョフの写真がアクションの構成要素として使用されており，そこではキャラクターとしてのフルシチョフが埋葬されていたと考えられる。

第 8 章で扱った日記においては，モナストゥイルスキーが時間の流れを問題視するに至る経緯が明らかになる。第 8 章では，1980 年代に執筆された日記小説『カシーラ街道』，21 世紀に入ってから執筆されたその続編『カシーラ街道の修復工事』，そして刊行はされず Word ファイルや PDF ファイルの形で保存されてきた日記群を対象として議論を進めた。モナストゥイルスキーの日記から見えてくるのは，1980 年代には永遠というある種の無時間的な観念に耽りながら別世界へと没頭したのに対し，ソ連崩壊後には不可避的な時間の流れに捉えられ，ポスト・ソヴィエト時代におけるソ連世界の残存に関心を寄せるようになった彼の姿である。2004 年までのモナストゥイルスキーはソ連とポスト・ソヴィエト世界の連続性を強く意識していたに過ぎないが，2005 年前後を転換期として，『修復工事』の記述が始まる 2009 年頃にはモナストゥイルスキーは過去から現在に向かって展開される悪しき因果関係という強迫観念に囚われ，ソ連世界との連続性によって心を蝕まれていく。1997 年に始まったアクション《図書館》シリーズ及び 2013 年から始まった熊のケースを用いた一連の埋葬行為は，このソ連の残滓への拘泥との連関において理解されるべきであると考えられる。

結びとして，集団行為における喪の性格について整理しておきたい。地中にモノや自分たちの身体を埋めるという意味では，集団行為における埋葬行為はソ連時代から継続して展開されてきたと言うことができる。1970 年代及び 1980 年代のこの営みが，明示的に喪の範疇にあると語られてきたわけではないが，とりわけ地中深くにソ連の地図を埋めた《スローガン 86》のようなケースにおいては，ソ連的なものに対する同時代的な追悼の儀式としての性格が現れ始めていた。この儀式は，ソ連崩壊後になると回顧的な追憶の性格を帯びるようになる。この追憶はノスタルジーを内包しているが，その在り方は一義的ではない。

集団行為の喪が抱えるノスタルジーの性格については，スヴェトラーナ・ボイムによるノスタルジー論が参考になる。ボイムは 90 年代のロシアにおけるノスタルジーを分析するにあたって「復興的ノスタルジー」と「反省的ノスタルジー」という 2 つの様態が存在すると指摘した[407]。復興的ノスタルジーとは失われた対象の再構築を試みるもので，第 3

[407] 松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後のロシア文学を読み解く』共和国，2020 年，80 頁。[Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xviii.]

部の冒頭で取り上げたカリーニンらによって批判されていたノスタルジーの在り方と非常に近い。一方の反省的ノスタルジーは，文字通りノスタルジーが抱える憧憬に対してある種の疑義を呈するものであり，ポストソ連期の集団行為の喪から見て取れるのは，基本的にはこの反省的ノスタルジーの方向性だろう。ただし，集団行為の営みを徹底的な疑義，批判の提出と見てしまうと，彼らの動態を取り逃すことになる。第 7 章や第 8 章で扱った近年のアクションの中には，復興的ノスタルジーそのものとは言えずとも，ソ連大百科事典の貼り付け等，部分的にはそれを思わせるような性格を持つ行為も見受けられるからだ。とりわけ『修復工事』における悪しき因果関係への拘泥などは，こうした無防備な回顧を体現していると言える。集団行為は，復興的ノスタルジーの萌芽を自らの内に感じ取っていたからこそ，それをアクションにおいて分析的ノスタルジーへと昇華させていったのではないだろうか。

繰り返しになるが，集団行為がソ連の外部を模索して行ってきた一連の行為は，このような展開の末，とりわけソ連崩壊後には喪としての側面を持つようになっていった。この事実は，コンセプチュアリズムの分析を超えて，先行するソ連・ロシア文化論に対する補足を可能にするだろう。それは，本論文が依拠するところの多いユルチャクとエトキントの議論に関係するものである。第 3 部の冒頭でも確認したように，ユルチャクとエトキントはネクロリアリズムという後期ソ連文化について，ユルチャクは同時代的なソ連世界の脱構築，エトキントはソ連の過去に対する回顧的な視線と，異なる観点から言及していた。この際エトキントが指摘した主体の問題と文化的プロセスの展開という 2 つの側面をカバーする分析対象としての集団行為の分析を通じて，彼らの議論を接続する以下の 2 つの補足を提出することができるように思われる。

第一の補足はユルチャクに関係する。すなわち，ユルチャクが議論した後期ソ連文化におけるヴニェという同化及び逸脱の契機はソ連崩壊の遠因であったかもしれないが，それらの一部はソ連崩壊によって消滅せず，ソ連ノスタルジーの引力からの脱出装置として機能した側面があること。換言すれば，後期ソ連文化の担い手たちのポスト・ソヴィエト時代の活動の背後には，依然としてソ連世界という条件が見出しうるということが指摘しうる。このポスト・ソヴィエト時代のヴニェは，埋葬という様態を取ることがあった。

集団行為におけるこの喪の営みの性格から，エトキントに関する第二の補足が導かれる。集団行為における埋葬に類する行為が比較的初期から観察される一方で[408]，それらの行為に喪の性格が強く現れるのはソ連崩壊後かなりの時間が経ってからのことだった。第 8 章

---

[408] たとえばアクション《行為の場》（1979）では参加者たちが次々と地面に掘られた穴に横たわり，その姿が撮影されていったが，ここで意図されていたのは遠方からそれを眺める観察者にとっての人影の消失であり，明確な喪の性格が与えられていたわけではなかった。アクションの詳細については以下を参照されたい：集団行為《12. 行為の場 Место действия》（1979）[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-12.htm]（2020/10/21 閲覧）

で扱ったように，モナストゥイルスキーは 1999 年及び 2010 年にラーゲリに関する記述を残しているが，このことは集団行為のアクションにおける回顧的な視線の強化と結び付いたものだったに違いない。集団行為は，第一の補足で述べたユルチャク的なヴニェの残存を経験することにより，1976 年のグループ結成当初よりもはるかに長い回顧の射程を獲得したように思われる。エトキントはユルチャクが行ったネクロリアリズムの分析に関して，彼らの活動が西洋的な脱構築の営みというよりソ連の過去に対するアプローチであったはずだと述べていた。ネクロリアリズムについてはともかく集団行為の場合には，まさにある種のソ連世界の脱構築の試みの果てにこそ，ソ連の過去に対する喪の観点が生まれてきたと言えるだろう。集団行為においては長い時間をかけて喪が準備されてきたのであり，それはかつて発展させた自らの様式抜きには成り立たないものだったのである。

権力の呼びかけという観点からすれば，ソ連的な生を送れという呼び声は，ソ連崩壊後にも復興的ノスタルジーという形でコンセプチュアリストたちを拘束し続けたと言えるのかもしれない。この意味では，ポスト・ソヴィエト時代のヴニェはこうしたノスタルジーからの離脱の意味合いを備えていたと考えられる。安易なノスタルジーとの同一化に対する距離こそ，自己反復のようにも見えるソ連崩壊後の集団行為の営みにアクチュアリティを担保するものだろう。

第 3 章でも言及したことだが，美術批評家のクレア・ビショップはその著書『人工地獄：現代アートと観客の政治学』において集団行為を取り上げ，ソ連以外の地域の現代美術との連関を念頭に置きながら以下のように語っている。

> この構成にみられる知的追求が，1960 年代のモデルの重要な発展形であることは言うまでもない。このモデルでは，なにかが「起こる」だけで事足りるとみなされ，それによって参加主体は（たとえば，クニージャークやカプローの表現にみられるように）より鮮烈で真に迫るリアリティーに達する。モナストゥイルスキーは，ときにアクションを実際に体験しているのかそうでないのか判別困難なほど，なにが起きているのか参加者がつかめない状況をつくり出そうとした。そしてそれによって，彼はこのモデルの規範を複雑化させるのだ。最終的に参加者たちのかかわりが生じたとき，それは彼らの予想とは決して相容れなかった。「集団行為」は，出来事に基礎を置く芸術が持つ一時的という特性を，純粋な現前から，「その時点」（「体験したと感じた」）と「現時点」（「それを別の角度から理解する」）の間の距離の関係項へと拡張してみせたのだった。また重要であるのは，この距離の創出が時間的であるに留まらず社会的であり，そしてソビエトの集団主義の堅牢な一枚岩のイデオロギーに欠如しがちだった，コミュニケーションの多義性の場を切り拓いたということだ。[409]

---

[409] ビショップ『人工地獄：現代アートと観客の政治学』242-243 頁 [Bishop, “Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art,” p. 12.]。本書の訳文では

出来事の生起とその別様な解釈との間の時間的かつ社会的な距離。当初はごくわずかな間隔であったこの距離が，集団行為の活動が長期化するにつれ，次第に延長されていったのではないか。集団行為のアクションでは過去のアクションに対する言及が頻出するが，それは単なる繰り返しではなく，1970 年代や 1980 年代を起点とするこの距離を絶えず延長していく身振りなのであり，その意味では彼らは未だ残存するソヴィエトの破片と生きていると考えられる。

ビショップはパフォーマンス・アートの複数の歴史の中の一章として，集団行為やチェコスロヴァキアの事例を論じている。おそらくは，回顧や埋葬といった側面に焦点を当てることで，集団行為のケースを参照項として旧共産圏芸術の来歴を新たに辿り直すことが可能になるだろう。20 世紀後半のチェコスロヴァキアやポーランドといった中欧のソ連衛星国では，ソ連の非公式芸術と比較しうる特徴を持った現代美術が展開されてきた。しかし美術批評家ボリス・グロイスによれば，旧共産圏の諸国は個々の伝統にこだわるあまり，実際には共通するところの多い文化的環境にあまり目を向けてこなかったという[410]。モスクワ・コンセプチュアリズムの事例から出発して，旧共産圏芸術における過去の残存とその埋葬の様態を比較することが，これからの重要な研究課題となりうる。

だがその前に，モスクワ・コンセプチュアリズムという共同体において集団行為が重要なハブとして機能してきたとはいえ，他のコンセプチュアリストたちの動向についても精査が必要であることにも注意しておかねばならない。集団行為の来歴はコンセプチュアリズムの文脈と分離しえないが，本論文ではアリベルトなど，その他の重要なコンセプチュアリストたちに対する言及が十分であるとは言えない。コンセプチュアリズムにおけるユートピアの残存をより広い視野から再検討しつつ，それを国際的な比較のための土台とすることが，今後のコンセプチュアリズム研究が進みうる方向性のひとつとなることだろう。

「モナスティルスキー」表記が採られているが，引用では本論文のその他の箇所に合わせて「モナストゥイルスキー」表記に変更した。また翻訳では「集散主義」となっているが，原文は“Collectivism”のため，「集団主義」に訂正した上で引用した。

410 Boris Groys, “Haunted by Communism,” in *Contemporary Art in Eastern Europe* (London: Black Dog Publishing, 2010), p. 18.

参考文献

Adler, Phoebe and McCorquodale, Duncan, eds., *Contemporary Art in Eastern Europe* (London: Black Dog Publishing, 2010).

Barabanov, Yevgeny, "Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine," in Alla Rosenfeld, ed., *Moscow Conceptualism in Context* (Munich: Prestel, and New Brunswick: Zimmerli Art Museum, 2011).

Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History* (London: Tate Publishing, 2005).

Bryzgel, Amy, *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980* (London and New York: I.B. Tauris, 2013).

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).

Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

Empty Zones: Andrei Monastyrski and Collective Actions (London: Black Dog Publishing, 2011).

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

Etkind, Alexander, *Warped Mourning* (Stanford: Stanford University Press, 2013).

Franetovich, Alessandra "Cosmic Thoughts: The Paradigm of Space in Moscow Conceptualism," *e-flux journal*, issue 99 (2019). [https://www.e-flux.com/journal/99/263593/cosmic-thoughts-the-paradigm-of-space-in-moscow-conceptualism/]

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

Groys, Boris, *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2006).

—— *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2010).

Groys, Boris, ed., *Empty Zones: Andrei Monastyrski and Collective Actions* (London: Black Dog Publishing, 2011).

Groys, Boris, ed., *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited* (Berlin: Sternberg Press, 2012).

Jackson, Matthew Jesse, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010).

Kalinsky, Yelena, "The View from Out Here: Western Conceptual Art in the Moscow Conceptualist Imagination," *Athanor XXIX,* no.29 (2011), pp. 97-105.

—— ” Drowning in Documents: Action, Documentation, and Factography in Early Work by the Collective Actions Group,” *ARTMargins* vol. 2, no. 1 (2013), pp. 82-105.

—— “Collective Actions: Moscow Conceptualism, Performance, and the Archive, 1976-1989” (PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2013).

Piotrowski, Piotr (Translated by Anna Brzyski), *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (London: Reaktion Books, 2011).

Piotrowski, Piotr (Translated by Anna Brzyski), *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (London: Reaktion Books, 2012).

Rosenfeld, Alla, ed., *Moscow Conceptualism in Context* (Munich: Prestel Pub, 2011).

Ross, David A., ed., *Between Spring and Summer* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1990).

Sharp, Jane A., ed., *Thinking Pictures: The Visual Field of Moscow Conceptualism* (New Brunswick: Zimmerli Art Museum, 2016).

Tamruchi, Natalia, *Moscow Conceptualism: 1970-1990* (New South Wales: Craftsman House, 1995).

The State Tretyakov Gallery, Dmitri Prigov: From Renaissance to Conceptualism and Beyond (Moscow: The State Tretyakov Gallery and The Dmitri Prigov Foundation, 2004).

Tupitsyn, Victor, *The Museological Unconscious: Communal (Post) Modernism in Russia* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009).

Tupitsyn, Margarita, *Moscow Vanguard Art 1922-1992* (London and New Haven: Yale University Press, 2017).

Tupitsyn, Victor and Tupitsyn, Margarita et al. *Anti-Shows: APTART 1982-84* (London: Afterall Books, 2017).

Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006). アレクセイ・ユルチャク（半谷史郎訳）『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』みすず書房，2017 年。

Zimmerli Journal. Fall 2003. No. 1.

Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х - 1980-х годов. М., 2004.

Андреева Е.Ю. Угол несоответствия: Школы нонконформизма Москва-Ленинград 1946-1991. М., 2012.

Аронсон О.В., Петровская Е.В. Что остается от искусства. Труды ИПСИ. ТомII. М., 2015.

Аткинсон А., Монастырский А.В. Особенные истории. М., 1990.

Бакштейн, И.М., Монастырский, А.В. Концептуализм и критик // Искусство. 2011. №2-3.

Бобринская Е.А. Концептуализм. М., 1994.

—— Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

—— Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2012.

Булатов Э.В. Горизонт. Вологда, 2013.

Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998.

Галерея Obscuri Viri. Избранные выставки 1994-1998. М., 1999.

Герасименко П. Двойная жизнь концептуалиста. [http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1958-dvojnaja_zhiznj_konceptualista/1/?action=register]

Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ. М., 2008.

Гланц, Т. Психоделический реализм. [http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/glanz.html]

Гройс Б.Э. Утопия и обмен. М., 1993.

—— *Статьи об Илье Кабакове*. М., 2016.

Гундлах, С.Г. Персонажный автор // Литературное издание «а-я». 1985. №1.

Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века. М., 2000.

—— Андрей Монастырский. М., 2014.

—— Творчество Захарова построено как саморазвивающееся квазилитературное произведение // *Artinfo*, [http://www.artinfo.ru/artbank/scripts/russian/author.asp?author_id=786]

Дёготь Е.Ю., Захаров В.А. (сост.) Московский концептуализм. М., 2005.

Захаров В.А. Смешные и грустные приключения Глупого пастора // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006.

—— Глупый пастор как фигура понимания // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006.

Захаров В.А., Лейдерман Ю.А., Монастырский А.В. Капитон. Вологда, 2009.

Захаров В.А., Порудоминская М. (сост.) Пастор: Сборник избранных материалов опубликованных в журнале «Пастор» 1992-2001. Вологда, 2009.

Захаров В.А., Лейдерман Ю.А., Монастырский А.В. О терминологии «московского концептуализма». [http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/]

Захаров В.А., Макаревич И.Г., Монастырский А.В., Панитков Н., Титов Г.А. Х.Д.К. №1. Вологда, 2011.

Загянская Г.А., Левитан Е.С. (сост.) В. А. Фаворский: Воспоминания о художнике. М., 1990.

Знание-сила. 1968. №11.

Инспекция «Медицинская герменевтика». Пустотный канонI. Вологда, 2014.

—— Пустотный канонII. Вологда, 2014.

Иоффе Д. Постсемиозис Андрея Монастырского в традициях московского концептуализма: Экфразис и проблема визуально-иронической суггестии // Russian Literature. 2013. № 74 (1). С. 255-273.

Кабаков И.И. Картины 1957-2008: Каталог-резоне. Том 1. Биелефелд, 2008.

—— Картины 1957-2008: Каталог-резоне. Том 2. Биелефелд, 2008.

—— Тексты. Вологда, 2010.

—— Голоса за дверью. Вологда, 2011.

Кизевальтер Г.Д. (сост.) Эти странные семидесятые, или потеря невинности. М., 2010.

Ковалев А.А. Нейтральная метафизика. [http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-07-19/Kovalev170702/]

—— Именной указатель. М., 2005.

—— Книга перемен. Том 1. [б. м.] : Издательские решения, 2017.

Колейчук В.Ф. Кинетизм. М., 1994.

Коллективные действия. Поездки за город. М., 1998.

—— Поездки за город 6-11. М., 2009.

—— Поездки за город. Вологда, 2011.

—— Поездки за город 2-3. Вологда, 2011.

—— Поездки за город 4-5 +11-13. Вологда, 2016.

Ландолт Э. «Каширское шоссе»: отчаянное хождение в метафизику // И после Авангарда – Авангард: сборник статей. Под ред. К. Ичина. Белград, 2017. С. 236-252.

Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920 – 2000-х годов. М., 2008.

Монастырский А.В. Предисловие к 2 тому «Поездок за город». [http://conceptualism.letov.ru/KD-preface-2.html]

—— Макаревич и Борисов. [http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=743]

—— Инфузории в Трощейково. [http://conceptualism.letov.ru/infuzorii/index.html]

—— Детективная история Об акции "Подземная пятилетка-2, 1980-е годы-1". [http://conceptualism.letov.ru/151/AM-detective.pdf]

—— Окрестности Галереи Риджина Арт. // ДИ. 1991. №9-10. С. 68.

—— (ред.) *Словарь терминов московской концептуальной школы*, М., 1999.

—— Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции. М., 2009.

—— Поэтический сборник. Вологда, 2010.

—— Дневник 1994-1997. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4Yd04zQmF0QWprVjQ/view?usp=sharing]

—— 1998 – 99: из толстой серой книжки и из писем к СХ. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4YeHpBUDM2ZFRGOW8/view?usp=sharing]

—— Дневник с 2002 года – ПРАВИЛЬНЫЙ файл 3. [https://drive.google.com/file/d/0Bz00cqFKRH4YZkg2TzlCRlN1VUU/view?usp=sharing]

—— zapisi 2010 JANVAR APREL.（2013/06/30 受信）

—— Запись 2013 ALL CORRECT 12 кегль двусторонний.（2015/09/21 受信）

Монастырский А.В., Панитков Н., Алексеев Н.Ф., Макаревич И.Г., Елагина Е., Кизевальтер Г.Д., Ромашко С.А., Хэнсген С. Поездки за город. М., 1998.

Монастырский А.В., Лейдерман Ю.А. Сборник МАНИ: Московский Архив Нового Искусства. Вологда, 2010.

Монастырский А.В., Агамов-Тупицын В. ТЕТ-А-ТЕТ: Переписка, Диалоги, Интерпретация, Фактография. Вологда, 2013.

Обухова А.(сост.) Реконструкция. 1990-2000. Том 1. Каталог выставки. М., 2013.

—— Реконструкция. 1990-2000. Том 2. Каталог выставки. М., 2014.

Паперный В.З. Мос-Анджелес 2. М., 2009.

Пепперштейн П.В. Диета старика. Тексты 1982-1997 годов. М., 1998.

Пивоваров В.Д. АХ и ОХ. Вологда, 2010.

—— О любви слова и изображения. М., 2004.

—— Виктор Пивоваров. Книга 1. М., 2014.

—— Влюбленный агент. М., 2016.

—— Серые тетради. М., 2017.

Романова А., Метеличенко Г. (ред.) Острова Юрия Соболева. М., 2014.

Ромашко С.А. Рассказ С. Ромашко об акции "Музыка внутрии с наружи" [http://conceptualism.letov.ru/Romashko-o-muzyke-vnutri-i-snaruzhi.html]

Рубинштейн Л.С. Регулярное письмо. СПб., 2012.

Рыклин М.К. Искусство как препятствие. М., 1997.

Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М., 2013.

Тупицын В. Московский коммунальный концептуализм. [http://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Moskovsky-Communalny-Conceptualism.html]

—— Господин № Я. Вологда, 2013.

Фаворский В.А. В мире прекрасного. Рассказы художника-гравера. М., 1976.

Фон Валентин, Хайке. Сражение с ветряными мельницами, или как Пастор стал искателем приключений // Вадим Захаров: 25 лет на одной странице. М., 2006.

Шендерович, В.А. В студии Олег Васильев. [https://www.svoboda.org/a/24203639.html]

Ямпольский М.Б. Пригов: Очерки художественного номинализма. М., 2016.

Янкилевский В.Б. И две фигуры...: Рассказы для друга. М., 2003.

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。

東浩紀（編）『ゲンロン 7 特集ロシア現代思想II』ゲンロン，2017 年。

岩本和久『トラウマの果ての声——新世紀のロシア文学』群像社，2007 年。

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。

鴻英良『二十世紀劇場 歴史としての芸術と世界』朝日新聞社，1998 年。

イリヤ・カバコフ『シャルル・ローゼンタールの人生と創造（Ⅰ・Ⅱ）』水戸芸術館現代美術センター，1999 年。

イリヤ・カバコフ（鴻英良訳）『イリヤ・カバコフ自伝：60 年代—70 年代，非公式の芸術』みすず書房，2007 年。

神岡理恵子 (2016)「ワジム・ザハロフとモスクワ・コンセプチュアリズム：アーカイヴへの欲望とその埋葬への軌跡」『ロシア文化研究』第 23 号。

河村彩『ロシア構成主義：生活と造形の組織学』共和国，2019 年。

ボリス・グロイス（亀山郁夫・古賀義顕訳）『全体芸術様式スターリン』現代思潮新社，2000 年。

ボリス・グロイス（石田圭子ほか訳）『アート・パワー』現代企画室，2017 年。

イーゴリ・ゴロムシトク（貝澤哉訳）『全体主義芸術』水星社，2007 年。

『思想』2018 年第 4 号（1128 号）。

塩川伸明「《成熟＝停滞》期のソ連社会――政治人類学的考察の試み」『スラヴ文化研究』Vol. 9, 2010 年, 29-37 頁。

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。

集団行為《スローガン 1977》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-4.htm]

集団行為《スローガン 1978》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-8.htm]

集団行為《絵》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-11.htm]

集団行為《N.パニトコフに》[http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-J-13.htm]

鈴木正美「ドミトリ・プリゴフにおける詩的言語の実験――声のコラージュから言葉のインスタレーションへ――」新潟大学人文学部『人文科学研究』第 136 輯，2015 年，27-46 頁。

――「コンセプチュアリズムと空――アンドレイ・モナストゥイルスキイ」『ユリイカ』2003 年，5 月号，242-243 頁。

――「障害としての芸術」[http://www2.human.niigata-u.ac.jp/~masami/Art/trouble.htm]

――「アンドレイ・モナストゥイルスキーとコンセプチュアリズム」[http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/94/03suzuki.pdf]

——「ディズニーランドとしての……——『イリヤ・カバコフ展　シャルル・ローゼンタールの人生と創造』を読む」
[http://www2.human.niigata-u.ac.jp/~masami/Art/AsDisnelyandKabakov.htm]

中村元『龍樹』講談社学術文庫，2002 年。

沼野充義（編）『イリヤ・カバコフの芸術』五柳叢書，1999 年。

乗松亨平 『ロシアあるいは対立の亡霊：「第二世界」のポストモダン』講談社，2015 年。

ジュディス・バトラー（佐藤嘉幸＋志満知子訳）『自分自身を説明すること：倫理的暴力の批判』月曜社，2008 年。

オルハン・パムク（宮下遼訳）『わたしの名は赤 [新訳版]』（上・下）ハヤカワ epi 文庫，2012 年。

クレア・ビショップ（大森俊克訳）『人工地獄：現代アートと観客の政治学』フィルムアート社，2016 年。

廣澤隆之「覚鑁における超越と内在」『現代密教』通号 5，1993 年，50-65 頁。

『表象 05』表象文化論学会／月曜社，2011 年。

藤田瑞穂「イリヤ・カバコフ作品におけるテクストの役割について」大阪大学大学院文学研究科『待兼山論叢』第 43 号，2009 年。

J.E.ボウルト（編）川端香男里／望月哲男／西中村浩（訳）『ロシア・アヴァンギャルド芸術：理論と批評，1902-34 年』岩波書店，1988 年。

松井康浩『スターリニズムの経験：市民の手紙・日記・回想録から』岩波書店，2014 年。

松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後のロシア文学を読み解く』共和国，2020 年。

望月哲男ほか『現代ロシア文化』国書刊行会，2000 年。

望月哲男「ロシアの空間イメージによせて」松里公孝（編）『ユーラシア——帝国の大陸』

北海道大学スラブ研究センター，2008 年 139-176 頁。

アンドレイ・モナストゥイルスキー（上田洋子訳）「『郊外への旅』第一巻序文」，[http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-VOLUME-1-J.htm]

スーザン・バック=モース（堀江則雄訳）『夢の世界とカタストロフィ：東西における大衆ユートピアの消滅』岩波書店，2008 年。