

ダニエル・ビュレンヌは、1969年、8ミリフィルムを使って8本の映像作品を制作している(註1)(Fig.1)。タイプ打ちされた文章が画面をどんどん流れてゆき、それが読み上げられてゆくだけの映像、街角の自動撮影機で証明写真を撮影している様子を撮ったほとんど一瞬の映像、ラスコーの壁画に始まる美術史上有名な作品の画像を年代順にナレーション付きで撮っていくもの、バスの中で求人広告を見る男性を撮影した映像、誰もが知っているアーティストの顔を印刷したトランプを並べていく映像など、内容はばらばらで、長さはそれぞれ長くても数分程度である。通りがかりの男性が、庭先に置いてある瓶乾燥機を見て、「いいデュシャンですね。」と声を掛けるというだけの、レディメイドをネタにしたコントのような一瞬の映像は、黙っていれば誰もそれをビュレンヌの作品だとは思わないだろう。これらの映像は決して高い完成度を持つわけではないが、そのみずみずしさから、映像という時間性を持ったメディアを新たに手にしたときの興奮にも近い感覚が伝わってくる。こうした映像を見ると、「空間」という観点からではなく、「時間」という観点からビュレンヌの活動を捉え直すことが可能ではないかと思えてくる。この小論では、彼の作品制作におけるテレビ、新聞、ポスターといったメディアとの関わりを手がかりに、彼の作品の「時間性」について考えてみたい。

1968年4月、ビュレンヌはパリの街頭約200箇所に、緑と白のストライプが印刷されたポスターを許可なしに貼ってゆくという行為を作品として行った(Fig.2)。美術館やギャラリーの企画として行われたわけではないこの行為は、「閉じた一部の人のための」美術館ではなく、誰でも見ることができる「公共」の街頭で行われたという理由で「公共的」だと

思われがちである。だが、はたしてそうだろうか。

1969年に画廊主セット・ジーゲラウブとともに再びパリでポスターを貼っていった時には、一応7月から9月という期間を定めている。しかし、他のポスターの上に重ねるように無断で貼られたポスターは、無断で貼っている以上、貼られた瞬間から、剥がされたり、その上に別のポスターを貼り付けられる可能性を含んでいた。ビュレンヌは次のように書いている。「作品は3ヶ月間にわたり、夜も昼も、特別な人でなくても誰でも見ることができる。作品自体特別なものではなく、ポスターが上に貼られたり、剥がされたり、落書きされたり、悪天候によって徐々に消滅してゆく」(註2)。街のポスターは次々と上に貼り重ねられてゆくが、貼り重ねられる時は予測できない。ストライプのポスターは、例えば選挙ポスターのように何らかの告知の機能を持たないため、無視されて明日にも上に貼り重ねられるかもしれない。だが逆に、それは、何かの告知といった目的を一切持たないという全く同じ理由によって、ポスターが使用済みになる期日がなく、そのために剥がされることはない。その結果偶然残り続けるかもしれない。ポスターが街の中に存在し続ける時間の長さはコントロールできない。ストライプは、美術館やギャラリーというシステムの外に出ることで、展示期間という時間の枠を失い、時の流れの中に投げ出されたのである。

一方で、ビュレンヌはポスターを街頭に貼るという行為を人に伝える手段を工夫した。1968年にパリで行った時は、同じ緑と白のストライプの紙を封筒に入れて差出人の名前を書かずに関係者に郵送した。1969年に行った際は、フランスならどこでも手に入る週刊の『Les Lettres Françaises』という新聞の「Notre Temps」欄の下の方(Fig.3)に、作品のある場所の住所を広告として掲載した。だが、ここにも「赤と白のストライプ」と書かれているだけで、作家名や画廊名は一切書かれていない。ストライプのポスターを見てもそれがビュレンヌのものとは分からないのと同様、告知でも匿名性は守られたままである。ビュレンヌは「誰でも見ることができる」としつつも開かれた公共性を目指してはいない。ジー

ゲラウブに宛てた手紙でビュレンヌは『Les Lettres Françaises』を選んだ理由として、誰にでも入手しやすいこと、広告費が安いことを挙げているが(註3)、その「誰にでも入手しやすい」という理由は、誰に対しても開かれた公共性を得るためではなく、むしろ、その流通量を利用して自らの痕跡を消去し、追跡を逃れるというそぶりを示すためであったと考えられる。それは勝手に他社の広告を覆ってしまうという「犯罪行為」に、さらに犯罪らしさを加えるための手段であった。

従ってストライプのポスターを街頭に貼った行為は、人が最も注目するであろう場所をいかに狙って貼られようと、どこでも入手可能などんなに一般的な新聞を使っても、全く「公共的」なことではなかった。それは、ポスターがいつまで残るか分からないこと、匿名性が高められていることで、むしろ閉じられた共同体を形成する方向に作用する。新聞に掲載された告知を見ても、それは誰によるものか分からないし、その住所を辿っていても、そこに貼られたポスターはすでに無くなっているかもしれない。それゆえ、この作品について知っていてポスターを実際に見た人の中には、見ることができなかった人に対する優越感を伴った共犯者のような連帯感が生まれる。街頭という「公共的」な場所に、作品を見ることができた人たちの共同体が生まれるわけである。

こうした共同体の排他的な連帯に対して、それを開く手段が、出版物というメディアである。出版物は、流れゆく時の中で起きた出来事を写真などを使って掲載しそれに意味を与えるのみならず、図書館で保管され容易に消去されないことで時の流れに抵抗する。後から新聞の告知でポスターが貼られた住所を知り、そこに行ってみても、そこにはおそろくもうポスターはないであろう。だが、印刷によって複製された出版物の場合、その文献が世の中すべての図書館から消滅する可能性は極めて低い。出版物がその複製性によって広く流布することは、それが時を超えて存続することに大きく貢献する。もしある図書館がある時点でその出版物を廃棄、もしくは非公開にしたとしても、他の図書館に収められた同じ出版物は公開され続ける可能性は残るか

公共性と時間:ダニエル・ビュレンヌの場合

鷲田めろろ

頭にポスターを貼りつけた作品との違いは、アントワープでの作品が、展覧会の会期という時間の枠を与えられ、流れゆく時間の中で持続するという点にある。それは、会期終了後物理的に廃棄される一方で、もし展覧会会期中にポスターが破られれば、修復されることが前提となっていた。その意味では、空間的にはギャラリー空間の外に出て街路に面していたとしても、美術館・ギャラリーというシステムの内部にいることになる。

それ以来、1971年5月、1972年6月、1973年6月、

1974年3月-4月と、ほぼ1年毎に、5年間にわたって同じ画廊で個展が行われた。2回目の展覧会では赤、3回目の展覧会では青、というように毎回ストライプの色だけ変えて、ほぼ同じ位置に同じようにポスターを貼っている。最初に個展が行われたときは、ギャラリーの内部空間と外の街路との連続という空間的な関心から制作されたのであろうが、2回目以降は、反復性と前の展覧会との差異を主な関心として制作されている。この側面を理解するには、それ自体が単体として鑑賞されるのではなく、以

前の作品が参照されなければならない。この展覧会の記録写真は、制作年順に作品を並べた1988年出版の作品集(註4)ではばらばらに掲載されているが、2002年にポンピドゥ・センターでの回顧展に際して作られた事典形式の大部のカタログ(註5)では、見開きのページに、定点観測のように同じアングルで撮影された写真が映画フィルムのコマのように横に並べて掲載されている(Fig.4)。1988年出版の作品集に掲載された図版では正しい向きに置かれた写真(Fig.5)が、2002年のカタログでは左右反転されて印刷されていて、そのことによって、図版の右側が奥となるパースペクティブを揃え、数年の時を超えた反復性を強調している。

今、「2回目以降」という限定を付けたが、実際には1回目の展覧会もまたそれ以降の展覧会の反復によって意味が事後的に変化する。ビュレンヌは、1999年、フランス文化通信省のプロジェクトとして、インターネット上に《色》という作品を発表した(註6)。これはアントワープでの連続個展を含む5つの過去の作品写真を素材にしたもので、このサイトにアクセスした人が色を選択することによって、ストライプの色が変化するものであった。ここでは各会期の間の合計5年という時間はあかたもなかったかのように、瞬時に色だけが変化する。そして1回目の展覧会と2回目以降の展覧会はどちらが先にきてもよい等価なものとして扱われている。右と左、あるいは初めのページと終わりのページという順序を持った印刷物や、時間の流れを持つ映像の不可逆性とは異なり、ここではインターネットの特質を生かして、順序の交換可能性が示されている。2回目以降の展示が、1回目との色の関係で制作されたことで、反対に1回目の展示の意味も事後的に影響を受け、2回目以降と同等の意味を持つということが示される。

そして、もう一つここで重要なことは、その交換を永遠に継続することが可能だということである。ギャラリーの移転という理由で5回目が最後の展覧会となったものの、アントワープの個展は色を変えて6回でも7回でも継続する可能性を原理的に持っていた。こうした反復性は、2002年、回顧展と同時

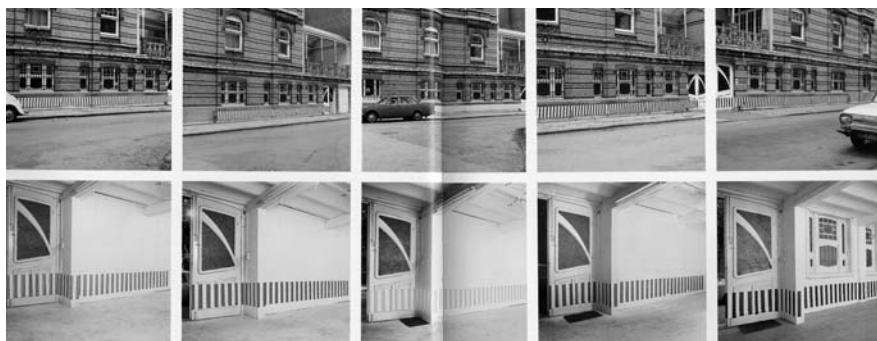


Fig.4 *Work in situ*, Wide White Space Gallery, Antwerp, 1969-1974



Fig.5 *Work in situ*, Wide White Space Gallery, Antwerp, 1974, Photo-Souvenir No. 113, Daniel Buren, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, 1988

Fig.6 *Colors* (Version no. 2), 2002

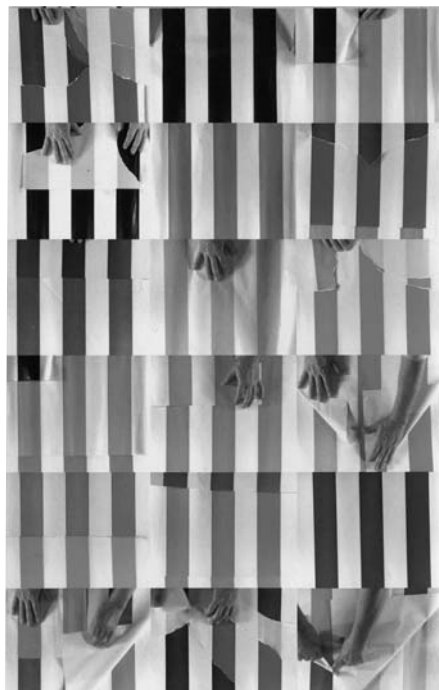


Fig.7 *Exposition-Diffusion*, FR3 Bourgogne/ Le coin du miroir, Dijon, Oct. 1982

に発売されたDVD（註7）のために制作された同名の映像作品《色》（Fig.6）にも見ることができる。1984年に制作された作品の別バージョンにあたる16分ほどのこの作品は、様々な色で印刷したストライプのポスターを何十枚も重ね、真上から固定カメラで撮影したものである。画面の端から恐らくビュレンヌ自身のものであろう、男性の手が現れ、一番上の紙を撫で、揃え、ずらしてゆく。紙のたてるがさがさという音とともに、下から異なる色のストライプが現れる。上の紙が取り去られ、その下の紙が一番上になったとき、再び同じように、紙がずらされ、今度は破られたりもして、その下の色が現れる。これが延々と繰り返される。編集なしのひとつづきのショットに、次々と色が変わりゆく様が収められてゆく。この映像は、16分間という長さを持つが、ほとんど同じ行為が繰り返されるため、初めから最後まで見ている必要は必ずしもない。また、逆にその行為を30分間続け、30分間の映像を作ることでも可能であった。その意味で、ストライプという図柄が空間的にどこまでも反復し拡張可能であるのと同様、この映像も初めと終わりのない永続性を持つ作品であるといえる。

さらに時間における反復を利用したもう一つの作品例を見てみよう。1982年、ビュレンヌは、ニュース番組の背景を使って3週間にわたる作品を制作した（Fig.7）。フランスのディジョンにあるFR3という放送局のスタジオで、ニュース・キャスターの背景となる壁面を6分割し、毎日6分の1ずつ色のストライプを貼ってゆく作品である。最初、スタジオの当初の壁面と同じ青色から始め、6日で画面いっぱいにする。番組は1日休みで、翌週の初め、再びその上に今度は黄色のストライプを毎日6分の1ずつ貼り重ねてゆく。そして、最後の第3週目には赤のストライプが順に貼られてゆく。各家庭のテレビ画面を作品の場としているこの作品は、毎日決まった時間に放送される番組を利用して作られている。この作品を成立させているのは、毎日行われるという、ニュース番組の継続性である。テレビ番組は毎日見るとは限らない、という反論もありうるかもしれない。しかし、マス・メディアが浸透した近代において、逆にテ

レビ番組の規則的な時間が毎日の生活の時間を区切っているとも言える。大事件が起ころうが起こるまいが関係なく、毎日決まった時刻から決まった時間放映されるニュース番組はその最たるものである。ニュースの公共性を最終的に成り立たせているのは、電波の広域性ではなく、番組の時間を伝える番組表と、ある決まった時間に毎日繰り返される番組の反復性である。ニュース番組を使った作品はこの点を鋭く突いている。

数秒か1日か1年かという時間の長さの違いはあるにせよ、《色》という映像作品と、アントワープでの個展、そしてニュース番組を使った作品とは同じ構造を持っている。すなわち、ある周期で反復的に継続する、ある長さを持った時間を枠に、色を変化させてゆくということである。これらの作品にとって重要なのは、ストライプのポスターが存在する空間よりもむしろ、反復し継続する時間である。

毎日見ている人を想定したニュース番組を使った作品と比べると、5年間にわたるアントワープでの連続個展では、継続して見る人は少ないであろう。多くの人にとって、街路に面した壁面に貼られたポスターは、一度、目にするかしないかであると思われる。それでも仮に、この街路を5年間にわたって通勤路として毎日歩いている人がいたとすると、その人は、最初の展覧会の際はこのストライプのポスターの意味を理解できなくとも、2年、3年と経っていくうちに、その変化に気づくようになるかもしれない。少なくともこうした人々たちにとっては、作品の意味について理解する契機は与えられている。作品の反復性によって、部分的には公共性を獲得しうるのである。だが、その反復性は、作品が自律的に内在している性質ではない。それを成り立たせているのは、作品や展覧会の反復性ととも、通行の反復性である。家から職場に毎日通うということは実は特殊なことでもある。この反復的で継続的な移動は、家とは別の場所にある職場で、決まった時間働くという近代的な労働システムに基づくものである。それは、移ろいゆく時に区切りを与えるという意味で、生活の時間を規定するマス・メディアと類似の関係にある。

だが、5年間街路を往復する人は多くはない。そ

れは、ポスターを街頭に許可無く貼りつけた作品と比べ、反復性によって部分的には作品自体に公共性を含んでいると言えるが、むしろ、想定されているのは、ギャラリーからの案内などで作品を知る人、そして、事後的に写真で作品を見る人であり、その意味では、街頭の公共性と、出版物の公共性の間の断絶は残り続けることになる。

3

ビュレンヌのポスター作品は街頭という誰もが見ることが可能な「公共」の場に置かれたから「公共的」なのでは決してない。街路はあらかじめ「公共的」なわけではない。ポスターは、現実の時の流れに晒され、持続性が保証されないことでむしろ公共性を失い、それを知っている人だけの排他的な共同体が形成された。その意味で、都市は公共性が成立しにくい場所であると言えるだろう。そこに公共性をもたらすのが、持続性を保証する総体としての図書館である。

一方、美術館の展示空間もまた、公共性が成り立ちにくい場所である。同じ展覧会でも複数の鑑賞者は同じものを見ていない。映像作品の増大によってこのことは明白となった。複数の映像が同時並行で上映されていれば、すべての作品を見ることが物理的にできない。すなわち、展覧会の空間は街路と同じように様々な共同体によって分断されていることになる。そのため、美術館は図書館とともに、展示室の内外を問わず、時間とともに失われてゆく多くの作品を撮影・録画し、さらに世の中に無数に存在する作品の一部については、物理的に保管することで時間による劣化を遅らせようとする。それによって、現実の時の流れに抵抗し、再び同じ情報にアクセスできる可能性を保証し、公共性を成立させようとしている。

ビュレンヌは、現実の時の流れと向き合い、メディアの時間的反復性を利用することで、こうした公共性が成立しようとする過程を照らし出し、その原理をかいま見せようとしたのである。

註

- (1) これらの映像は、1969年5月、パリのイヴォン・ランベール画廊で、「スコピトーン」を使って上映された。「スコピトーン」とは、フランスを中心に1960年代、カフェなどで使われていた映像付きのジュークボックスのような装置。
- (2) 1969年5月28日、ビュレンヌよりセット・ジュークグループに宛てて送られた作品概要、以下に再録。Daniel Buren, *Mot à Mot*, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, 2002, p. A08
- (3) 1969年5月28日、ビュレンヌよりセット・ジュークグループに宛てて送られた手紙、以下に再録。Daniel Buren, *Mot à Mot*, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, 2002, A07
- (4) Daniel Buren, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, 1988
- (5) Daniel Buren, *Mot à Mot*, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, 2002
- (6) <http://www.culture.fr/entreelivre/Buren>。現在はデータは消滅している
- (7) *Works & Process Daniel Buren*, a.p.r.è.s. & les Télécréateurs, 2002, (DVD)