

## 地表のアレンジメント——リチャード・ロングが織る風景

山口 恵里子

### はじめに——「場所」としての彫刻

1967年、ロンドンのセント・マーティンズ・アート・スクールの学生だったリチャード・ロングは、ロンドンのウォータールー駅から電車に乗り、カントリーサイドの駅で下車した。近くの草原を、歩行跡が一本のラインとして見えるようになるまで往復し、そのラインをカメラで撮影した。この写真、《歩行による一本のライン、イングランド1967》*A Line Made by Walking, England 1967* (RLHP, Fuchs 8)<sup>1</sup>は、1969年「コンセプチュアル・アート」の作品集に収められ、彫刻家バリー・フラナガンによってニューヨークで紹介される (Clarrie Wallis 46-47)。以来、ロングは歩行に基づいた作品を制作している。

ロングは、自身の芸術について“Five, six, pick up sticks/ Seven, eight, lay them straight” (1980) で次のように端的に記している。

My art has the themes of materials, ideas, movement, time.  
The beauty of objects, thoughts, places and actions.

My work is about my senses, my instinct, my own scale  
and my own physical commitment (SSI [1980] 16).

私の芸術はマテリアル、アイデア、動き、時間、  
モノの美しさ、思想、場所、行為といった主題をもっている。

私の作品は、私の感覚、本能、私自身のスケール、  
そして私自身の身体的関与について表したものである。

ロングは、何日も何マイルも一人で歩いた後ある場所に出会い、残っている体力を使って、その場所にある石や流木でサークルやラインの「彫刻」を自然発生的 (spontaneously) に作る。彫刻を作るのに要する時間は数分だという (Seymour 24)。その彫刻は永続的なものではなく、ロングは彫刻を写真に撮ると、多くの場合、彫刻をつくっていた石や木を戻してしまう。特定の場所に蓄積された歴史と現在の時

間を一瞬止めて制作するが、その場所にはマークを残さずに、また歩いてゆく。ロングはたいてい人間が住む場所から遠く離れた場所に彫刻をつくるため、彼以外にその彫刻を見ることはない。それゆえ、彼は、彫刻を写真に撮り、歩いた跡を地図上にマークし、言葉を並べたテキストワークを制作する。これらの写真、地図、テキストワークが私たちの前に展示される。彫刻そのものは写真をとる間しか存在していないのだが、写真に写った「彫刻」にはそれをつくるまでロングが歩いた時間と空間が含まれる。何時間、何マイルもの歩行の時間と距離、そして歩行者の経験を含み込んだこのような彫刻は、これまでの彫刻概念を一新し、ロングがいうように、時間と空間において彫刻を脱構築し、彫刻の要素にマテリアルとフォルムのみならず、場所を加えたのだった (SSI [2000] 39)。

ロングはあらかじめ地図上で彫刻をつくる場所を決めてから歩き出すときと、歩行中偶然にその場所に出会うときがある。彫刻をつくる場所を、彼は「風景」と呼び、みずからの彫刻を「場所」と記す。

私の屋外の彫刻は場所 (places) である。

マテリアルとアイデアは、場所のものである。

彫刻と場所は一つのもので、同じものである。

場所は、彫刻から見える限りである。

彫刻のための場所は、歩くことによって見出される。

MILESTONES (Ireland 1978) のように、

歩行によってある特定の場所が連ねられていく作品もある。

この作品では、歩行、場所、石は、等しく重要である (SSI 17)。

ロングは「場所」と出会うために歩く。歩行によって、ロングは日常的な些事を忘れ、集中し、「場所と作品に完全に没入することができる」という (SSI [1985-6] 72)。ロングは、そうしたみずからの歩行を「芸術としての歩行」とよぶ。

それぞれの歩行は、一つのオリジナルな理由のために、私の独自のフォーマルなルートをたどる。こうした歩行はトラヴェリングのような別のカテゴリーの歩行とは異なったものである。それぞれの歩行は、定義のうえでは概念的ではないが、ある特定のアイデアを実現する。このように、歩行——芸術としての歩行——は、時間、距離、地理、測定の関係を探るための、私にとっての理想的な手段を提供した。こうした歩行は、私の作品のなかで3つの仕方で記録あるいは記述される。すなわち、地図、写真、テキストワークである。どの形を用いようとも、それはそれぞれ異なったアイデアに最も適したものである。こ

これらの方法はすべて「鑑賞者の」想像を養うものであり、経験が昇華されたものである（SSI [2000] 39）。

「形のない art」(object-less art) (SII 106) である歩行を、可視化したものが彼の彫刻であり、テキストワークであり、地図である。それぞれの歩行は、時間や距離などに関するさまざまなアイデアに基づいて行われるため、作品もそのアイデアを表したものになる。それゆえ、秩序（構造）と身体性という、一見相反するものが、彼の作品を成立させている。ロングは構造化と身体性という両極の回路を通して、風景に出会い、彫刻を作るのだ。

ロングがこうした「場所」としての彫刻を発表しはじめた1960年代は、アースワークないしはランドアートが現われ、絵画と彫刻に二分する既存の概念を問い、新しい表現の形を求めた時代だった。アーティストたちは、風景に靈感を求め、風景と交感して「彫刻」を制作するようになった。彫刻は「特定の場所の唯一無二の体験をアーティストにも鑑賞者にも提示するように意図され」たものになり、作品と場所ないしは風景が分離できないものになったのだった（バズレイ7）。この試みは、クレメント・グリーンバーグのモダニズム論が重視する「理想的な省察を行うため、想像上のオアシスを供給する日常的な時空間と切り離された芸術作品」（Brian Wallis 25）から除外された芸術ではないものに、時空間を与え直す試みでもあった。その場所は、日常空間とは別の「場所」であったのだが。

### 「ヘテロトピア」としての彫刻

1968年10月、ニューヨークのドゥオン・ギャラリーにおける *Earthworks* 展<sup>2</sup>で、ロングは、カール・アンドレ、ソル・ルウィット、マイケル・ハイザー、ロバート・スミッソンらアメリカのアーティスト10人とともに作品を展示した。この展覧会では、屋外で制作された作品の「実物」の代わりに、作品を撮影した写真や制作に使用した土や石が展示され、センセーションを巻き起こした。批評家のクレイグ・オウエンズは、この展覧会を、「視点という概念を過激に転置（dislocation）した」と述べた。オウエンズによれば、「視点は、もはや身体の位置が機能するものではなく、作品と向き合う（写真、映画、テキストの）様式（mode）が機能するものとなった」のである（Owens 47; Brian Wallis 24 に引用）。

この展覧会の4ヶ月後、コーネル大学ディクソン・アンドリュウ・ホワイト美術館で開かれた *Earth Art* 展に、ロングは、ヤン・デイベッツ、ハンス・ハッケ、ネイル・ジェニイ、デイヴィッド・メダラ、ロバート・モリス、デニス・オッペンハイム、ロバート・スミッソン、ギュンター・ユッカーとともに招待された<sup>3</sup>。ロングはこの展覧会のために、イサカ近郊の石切り場で選んだ灰色の結晶片岩の断片

26個を用いた《無題、ニューヨーク州、イサカ、イースト・アヴェニュー 27 番地、1969 年》*Untitled, 27 East Avenue, Ithaca, New York 1969* を制作する。オープニングの日の夜明け前、ロングは12個のフラットな片岩を選び、美術館の前の芝生に、岩と岩の間に七歩の間隔を置いて菱形に並べている。(Clarrie Wallis 58)。

1969年4月15日には、ドイツのチャンネル1でゲーリー・シュムが撮ったフィルム「ランドアート」が放映された。このフィルムには、マリヌス・ボエズム、ヤン・ディベッツ、フラナガン、ハイザー、ワルター・デ・マリア、オッペンハイム、スミソン、そしてロングの8人のアーティストが参加した<sup>4</sup>。ロングは、イングランド南西を半マイルごとに写真を撮りながら10マイル直線状に歩いた作品（《風景の10マイル》*10 Miles of Landscape*）を提供した。このゲーリー・シュムのフィルムから「ランドアート」という用語が芸術シーンで使用され、風景の概念の刷新を宣言するものとなった。マイケル・ライラックは、「1968年頃、芸術の主題としての風景は、予想外の反シンボリックな次元をとるようになった。その年、アメリカとヨーロッパの芸術家の小さなグループが新しい、慣習に拠らないテクニックとマテリアル、異なったロケーションと次元を用いたデザイン、コンセプト、プロジェクトを発展させた」(Lailach 7) と述べ、1968年頃「風景」に対する美学が新たな方向を模索しはじめたことを指摘した。

この新たな美学では、遠近法に基づいたイリュージョンを現す絵画空間は否定され、特定の視点に拠らない「風景」が求められた。アーティストは美術館やギャラリーの「ホワイトキューブ」(O'dherty) を出て、湖、砂漠、火山、海岸、高地、荒れ地へと向い、その「拡大されたフィールド」(Krauss) で作品を制作しはじめる。興味深いことに、ほぼ時を同じくしてミシェル・フーコーがチュニジアで「ヘテロトピア (混在郷)」について講演している (1967年)。フーコーは、監獄や精神病院、墓地、植民地などの「具体的に位置を限定されているのにもかかわらず、すべての場所の外部にある」場所を「ヘテロトピア」と呼び、文化の内部に用意された場所である「用地」と対比される。その場所はまた、現実にはどこにもない「ユートピア」とも対比される (フーコー [2002] 280)<sup>5</sup>。「ヘテロトピア」はただ単に日常の文化的空間の外部に追いやられた場所ではなく、外部から内部へと「意義申し立て」を行い、内部を宙づりにしたり、逆転させたりする場でもある<sup>6</sup>。ライラックは、ランドアート/アース・アートの「彫刻」を、この「ヘテロトピア」に重ねた (Lailach 8)。ウィリアム・マルペスは、戦後の、ポストコロニアルな世界で作家が「転置 (dislocation)」あるいは「追い出された人々 (displaced persons)」を問題化したとき、ランドアーティストは特定の場所で制作したという意味で、ランドアートは「政治的に正しくない」と述べたが (Malpes [2005, 2007] 83)、アーティストは文化的、地理的、経済的な周縁から内部に向けて「異議申し立て」をしていたのであ

る。前にふれたように、オウエンズはギャラリーの檻を抜け出したランドアートを「芸術の過激な転換 (dislocation)」と呼んだが、この芸術の転換は、「中心と周縁の慣習的な関係性の転換」を含む「地理的、経済的な中心の転置 (decentering)」を意味していたのだった (Brian Wallis 28)。

アメリカのアーティストは、「ヘテロトピア」に、大掛かりで、記念碑的な作品を制作した。スミッソンは、ユタのソルトレイクに土を渦巻き状に流し込み (*Spiral Jetty*, 1970)、ハイザーはシエラネバダ山脈の巨石をネバダ州の砂漠のセメントで縁取られた穴に置いたのだった (*Displaced / Replaced Mass*, 1969)。バーズレイやウィリアム・マルペスは、こうしたアメリカの壮大な風景のなかで制作された作品に、エドモンド・バークが『崇高と美の観念の起源』(1757) で論じた「崇高なるもの」の追求をみている (バーズレイ 59, Malpes [2005, 2007] 84)。ワルター・デ・マリアは、ニューメキシコ州の盆地に、稲妻を起こさせるポールを多数立て (『稲妻の平原』1977)、ポールに落ちる稲妻に「崇高なるもの」を呼び起こした。「崇高なるもの」は、理性を超えた「畏れ」を人間に感覚させる。「理性」で区切られた文化内部の「用地」を、「崇高なるもの」は「畏れ」をもって宙づりにしようとする。

いっぽうで、スミッソンは、F.L. オルムステッドとカルヴァート・ヴォーがデザインしたニューヨークのセントラル・パークに関する論考で、バークの影響を受けた18世紀後半のウィリアム・ギルピンとU. プライスの「ピクチャレスク」論をむしろ評価していた (Smithson [1973])。ギルピンが唱えた「ピクチャレスク」な風景は人間の教育された目で実際の風景の余分なものを削り、自然を再構成した理想の風景だった。ギルピンは、「崇高美だけでは、対象をピクチャレスクにすることはできない」(Gilpin 43) と述べ、またバークが滑らかさを (一般的な) 美の本質として考えたのに対して、「ごつごつとしたかたち」こそが「ピクチャレスクな美」を生み出すのであり、その粗々しさは、壮大なものだけではなく、小さなものにも見出すことができると論じた (Gilpin 7)。ギルピンの影響を受けたプライスの『ピクチャレスクに関する試論、崇高と美との比較』(1796) と、R.P. ナイトの『テイストの原理についての分析的な問い』(1806) も、自然の不規則さを重視し、それを活かしたピクチャレスクな「風景式庭園」(landscape garden) の成立に寄与したのだった<sup>7</sup>。

スミッソンは、彼らが唱えた「ピクチャレスクなるもの」は、「現実の土地に基づいたものであり、マテリアルな外的な存在において精神に先立つ」と述べ、続けてこのように記している。「プライス、ギルピン、オルムステッドは、物理的な風景へと弁証法的なマテリアリズムを適用した先駆者である。この種の弁証法は、モノを、個別的なオブジェクトとしてではなく、多様な関係性において見る見方である。弁証法にとっての自然は、いかなる形式的な理念にも無関係である。」(Smithson

160)。風景は多様な関係性から弁証法的に現れるものであり、絶えず変容してゆくものなのだ。スミッソンは、セントラル・パークの変容をたどり、弁証法的な風景を追跡し、そのような風景を現すセントラル・パークは「都市の破壊の産物」だと述べる。スミッソンは、自身の「アース・アート」のための最良の場所も、「産業、無謀な都市化、自然の荒廃によって混乱してきた場所である」と記している (Smithson 165)。彼が芸術によって「開墾する、あるいは再利用しよう」(Smithson 165) としたのは、そうした混乱した場所、「ヘテロトピア」だったのだ。

### ピクチャレスクを超えて

イギリスのアーティスト、デイヴィッド・ナッシュが、北ウエールズのスレート砕石場の跡地であるブラエノに移住したのも、フーコーが「ヘテロトピア」についての講演をした1967年のことである。ブラエノは、スレート石を砕石する「用地」ではなくなった、「採石場の閉鎖の後に取り残された、林の中に埋もれた小さな町」だった (*Loosely Held Grain* [Bristol: Arnofini Gallery, 1976]; バーズレイ 46 に引用)。その町で、ナッシュは、木材の特徴を活かして有機的な造形を作り出すようになった (バーズレイ 46)。彼は、「ランドアーティストは、自然を「表象する」ために油彩やパステルやインクを用いない。むしろ、彼/女は、直接自然とともに制作し、泥、雪、羊の便、石、シダ、木々でみずからの指を汚す。」(Malpes [2005, 2007] 74) と述べ、特定の場所の自然とともに、みずからの身体を道具として制作する重要性を唱えた。自然は「表象」するためにあるのではない。みずからの身体と自然とのふれあい、絡み合いのなかから「彫刻」が生まれるのだ。

ロングとセント・マーティンズの同窓であるハミッシュ・フルトンは、ロングと同様、歩いて知覚した風景を写真に撮る「歩く芸術家」である。だが、ロングと異なり、フルトンは、動物の骨や川の石などの自然のモノを加工することはなく、写真には足跡以外何も残らない (Lailach 44)。みずからの身体のリズム、感覚、運動のみを、風景を経験するための回路にする彼の目には、アメリカのスミッソン、ハイザー、デ・マリアの作品は自然の支配者と映った。フルトンは彼らについて「風景を利用しているにすぎず、何ら敬意を払っていないように私には思われます。彼らのアートは「マニフェストの宿命」の延長、いわゆる自然の「英雄的支配」であると私は見えています」と述べ、都市から離れた場所に作られる彼らの作品が「どうしようもなく都市的」に見えるとも話した (バーズレイ 44)<sup>8</sup>。このインタビューを引いて、バーズレイは、「自然に対する憧れは、いつもそれから最も疎外された人々、例えば大都会の住人によって強烈に感ぜられるものである」と指摘する。またフルトンが「私のアートは、人々を自然から疎外する都市型社会に対する受動的な意義申し立てである」と述べたことをふまえ<sup>9</sup>、バーズレイはフルトンの作品も「反

動主義的な、都市型のものと言えるかもしれない」と論じたが（バズレイ 44）、確かにフルトンもスミソンらも外部から都市という文化空間に「異議申し立て」した点という意味では同じ方向を向いている。しかし、その仕方に大きな相違がある。フルトンは、スミソンが唱えたような、人間の手が介在する「弁証法的風景」を批判し、人間中心主義的な「ピクチャレスク」な目から見た風景ではなく、場所と彼の身体が呼応しあう風景を現したのだった。

ロングが作る彫刻も、「ピクチャレスク」な風景を超えて人間の経験を具現化する場所になぞらえられる。『スタジオ・インターナショナル』1969年1月号に掲載された「イギリスの新しい彫刻」の著者チャールズ・ハリソンは、「ピクチャレスクを超えるようなある場所——廃墟、教会の境内、戦場、古代の宿营地——が出来事の場所として人間に与えた経験の証拠となって具現化したように、彼 [ロング] の屋外の彫刻は、風景というコンテキストにおいて特定の経験を具現化する。」と述べ、そうした彫刻を生み出すロングを、「風景の詩人」(a landscape poet) と呼んだ (Harrison 33)。ロング自身は後にこう記している。「どのようなフォームであれ、私の行為の知識が芸術なのだ。私の芸術は、私の経験の表象ではなく、経験のエッセンスだ。」(SSI 26) ロングの作品は、人間側から風景を「ピクチャレスク」なものとして表象したものではなく、風景と一体化した身体の経験そのものなのだ。

#### 大気のなかに存在する（呼吸する）ということ——ロングのアレンジメント

ロングは、風景と身体が一体となった経験を具現化するために、特定の場所の石や流木をライン状ないしはサークル状に配置する。そうしたモノのアレンジメントも「転置 (displacement)」の行為である。このモノのアレンジメントは、場所を「リアレンジ」するものでもある。

歩行は場所を発見する手段でもある。その場所において、「遠く離れた」地域、自然の場所、大きな力をそなえた熟考するための場所に彫刻をつくるために。このような作品は、場所から作られたものであり、場所を配置しなおしたものであり (a re-arrangement)、やがてはその場所のなかに再び吸収されるものである。私は大地に対してではなく、大地のために作品を作りたい (SSI 25)。

場所の再配置、リアレンジは、ロングが「私の芸術は、広い世界のなかで、そこがどこであれ、大地の地表上での作用に関するものだ」(SSI 16) と述べたように、世界各地の大地の地表上で行われる。

地表に石や流木で印づけられるラインやサークルは、ロングが風景へと没入した

「場所」の印でもある。彼は、石にふれ、また石にふれられるようにして、風景にふれ、また風景からもふれられる。その場所で作られた彫刻を写した写真のテクスチャは、ロングがそこにいた大気 (atmosphere) のテクスチャでもある。

人類学者ティム・インゴールドは、先史時代の巨石使用を研究する人類学者クリストファー・ティリーがモーリス・メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』(1945)の影響を受けて論じた現象学的風景論を参照し、大気のなかで人が存在する仕方について述べている<sup>10</sup>。ティリーは、場所は私たちの身体に属し、私たちの身体も場所に属するのであり、その場所にあるモノもまた身体の一部になるという。このとき、身体と場所は主客の分離を超越し、主客は融合する。ティリーが石にふれるとき、石にもふれられているのである。「考古学者はただたんに石にふれているのではなく、石とともにふれている——すでに硬さや柔らかさ、粗々しさや滑らかさを知っている手でふれている。」そのような石は、それ自体では感じるができないが、石を知覚する者と同じ現象界にともにあるときに「感じることのなかに巻き込まれている。」(Ingold 83) だから、石も考古学者にふれることができる。

けれども、ふれるものとふれられるもののあいだ、すなわち「石とともにある私の存在」と「私とともにある石の存在」のあいだにはずれがある。ティリーは、そのずれを、「他者、モノと、私とのあいだの共同性 (commonality) は、われわれがすべて身体的な存在で、世界に共に参加していることを示すが、そこには、裂け目と絡み合いの両方がある」と述べている (Tilley [2008])。そのような他者やモノ、「私」が共に参加する世界は、「大気」に包まれている。

その大気のもとでの存在論を展開するインゴールドは、石にふれられている場合、受動的な「私」の存在の仕方を「存在の吸入」(息の吸入)と呼ぶ。他方、石にふれている「私」の能動的な存在の仕方を、「存在の呼気」(息の吐き出し)と呼ぶ。この両者の絡み合いにおいて、命のあるあらゆるものは、しっかりと織り込まれた生成のラインに沿って、世界の織り地を縫っているという。そのあらゆるものは、大気のなかに存在し、世界の織り地を縫い込んでいる。その世界を、インゴールドはメルロ＝ポンティのいう「肉」にみている。「肉」は触覚的な織り地であり、大気でもある。いいかえるのならば、「肉」は生命のあるものが「吸入する大気であり、息を吐き出すときに織られる織り地」でもあるのだ。命のある存在は、大気を吸入するところから、生成のラインに沿って織り地を生成するところへと転化する場所にいる。大気を吸い、吐き出すという呼吸は、そのずれないしは「裂け目」において、このラインをいくつも引いていく。大気にふれ、ふれられるという能動から受動、あるいはその逆方向への転化の場所に、ラインが引かれていくのである。インゴールドはその場所を、「気候が農夫のつけた畝、風が帆船の航跡、そして陽光が植物の莖や根になるところ」と喩え、「じつにそれこそがすべての命あるものの根



本である変形なのである」と述べた (Ingold 84)。

ロングが地表にアレンジするラインやサークルも、インゴールドがいう農夫がつける畝に重ねることができる。ロングは歩行によって風景に没入し、その風景のなかで、大気のなかで、場所、石とふれあいながら、ラインやサークルの跡をつける。呼吸は大気を通して場所とふれあうことであり、その行為は石とふれあう行為として具体化され、ラインやサークルとして跡=マークを地表に残す。その跡は、ロングがその場所の大気を吸い、吐き出し、石にふれ、ふれられるなかに生じたずれの跡であり、彼の身体と風景の絡み合いの跡なのだ。この跡によって地表がアレンジされた風景から何が見えてくるのか。それは、もはやライラックのというような内部の外部 (ヘテロトピア) でもなければ、自然を支配したものでもない。身体のみでそこに存在し、呼吸し、場所やモノとふれあいながら織られた風景なのだ。ふれあいのなかで生じたずれ (=跡) は風景にテクスチュアを与える。歩くことは、呼吸することである。歩くリズムは、呼吸のリズムとなり、地表にサークルやラインの跡を束の間与え、「風景」を織ってゆく。

本稿ではこの風景を、ロングが繰り返し歩いてきたイギリスのダートムアと、日本で制作した彫刻やテキストワークにたどる。ダートムアと日本に焦点を当てたのは、ロングがその二つの地表で「場所」の転移を試みたからだ。まず、ダートムアでの作品制作の変化をたどった後、そのアイデアが応用された日本での作品を検討し、ロングが全く異なった風景、そして大気のなかでどのようにモノをアレンジし、跡をつけ、「場所」をリアレンジメントしたのかをみていこう。

## 1. ダートムア——ホームランドスケープ

ロングは、「ホームランドスケープ」と世界各地の風景を補助的に考えている (SSI 70)。彼の「ホームランドスケープ」は、イギリス南西部に広がる 950 平方キロメートルに及ぶ花崗岩の大地ダートムアである。ダートムアがロングにとって重要な点は二点ある。ひとつは、そこが古代からの歴史を刻む大地であるということだ。ダートムアは先史時代から風景をほとんど変えておらず、新石器時代、青銅器時代の遺物、たとえばストーンサークルや石の壁、住居跡、石櫃などが多く残っている。そのようなダートムアを、ロングは「再生、知識、歴史、連続性の場所」と記している (For me Dartmoor is a place of regeneration, knowledge, history and continuity.) (Long 1991)。

いっぽうでロングは「ダートムアは、抽象的な風景のようだ。そこは直線の歩行をするのにとっても適している」(Richard Long: *In Conversation*, 2.14; Malpes

[2005, 2007] 340に引用)とも述べた。ダートムアが「抽象的」なのは、起伏もおだやかで目立った特徴がないために歩行が遮られることがなく、したがってロングのアイデアを実現しやすいという意味である。ロングはこの時間を持続する抽象的な土地ダートムアで、作品のアイデアを生み出していった。

### 1-1. 抽象的風景

ダートムアはまず抽象的な風景として現れる。

初期のダートムア作品《4時間と4回のサークルの歩行》*A Walk of Four Hours and Four Circles, England 1972* (pl.1, *Heaven and Earth* 51) と《8回の歩行》*Eight Walks, Dartmoor England 1974* (Fuchs 37) は、地図を用いた作品である。ロングが地図を作品としたのもダートムアが最初である。《4時間と4回のサークルの歩行》は1時間でサークル状に歩く歩行を同心円状に4回行ったことを示すもので、外側に行くほど歩く速度が速まっている。スピードが増すと、知覚のありようも変わる (Fuchs 98)。ロングが関心を注いだのは、この知覚とペースとの関係である。ペースを決めて歩くことができたのは、ダートムアがアップダウンの比較の少ない「抽象的な」平原だからである。

この作品が4時間と4つのサークルというように、4をシンメトリカルに配置しているように、ロングの作品では時間、速度、距離が数字のシンメトリカルな配置によって示されることが多く、歩行がいわばシンメトリカルな数字によって「構造化」されている (Moorhouse 38)<sup>11</sup>。歩行はさらにサークルの形に形象化される。この数字による構造化とサークルによる形象化によって、目に見えない歩行が可視化されると同時に、既存の道ではなく、サークルに引き直した道を歩くことによって、ふだんは見えない風景、「場所」が見えてくる。

この見えるものと見えないものの関係について、ロングは以下のように記している。

私の作品は目に見えるもの、あるいは目に見えないものである。

その作品は、(所有される) オブジェクトであったり、アイデアであったりする。それらは、それらについて知る人誰もが成し遂げ、等しく共有するものである。(SSI 16)

見えないものは「アイデア」とも置き換えられる。だから、ロングは、自分の作品は「非常に特定した、正確なアイデア」に関してのものだともいう。一つ一つの歩行が、ライン、時間や距離の測定、マッピングとさまざまなアイデアに基づいて行われるからだ (SSI 115)。このロングの発言は「コンセプチュアル・アート」の影響を受けたものである。アメリカのコンセプチュアル・アーティスト、ローレンス・

ウェイナーの「作品のない」芸術はとくにロングに大きな影響を与えたが、ロングは「私の喜びは、私の作品の身体的で現実的な生命、歩くこと、持ち上げること、置くこと、運ぶこと、投げること、印づけることにある。(中略)私は、関わることとアクチュアリティが好きだ」と述べ (Clarrie Wallis 48)、ウェイナーとの相違を認識している。ロングの作品にはつねに身体性とアクチュアリティが織り込まれているのである。《4時間と4つのサークルの歩行》は、4つのサークルをそれぞれ1時間で歩くというアイデアを実現した地図作品だが、そこに現れる抽象的な風景にも速度の変化に知覚の変容といったロングの身体的な経験が描き込まれている。

《8回の歩行》は、ロングが南北に4回、東西に4回同じ距離を時間を測って歩いたことを示している。南北の直線の歩行では60分、62分、66分、61分、東西の歩行では67分、70分、64分、65分がそれぞれの歩行で費やされている。この時間は、「一定のペースで歩いた土地のそれぞれのラインに含まれる特定の違いを正確に反映し、転移させたもの」である (Fuchs 99)。同じ距離を直線状に歩いても、地表の違い、たとえば石が多いとか雨で湿っていたといったような違いによって、身体の使い方が変わり、歩行時間もわずかに変化する。この数字上のわずかな差異は、ロングの身体の知覚を含めた見えないものを可視化、形象化したものなのだ。

## 1-2. ダートムアの何千もの層の上に刻まれるマーク

1974年の《1000マイル、1000時間、1974年夏にイングランドを時計回りに歩いた歩行》*A Thousand Miles, A Thousand Hours, A Clockwise Walk in England Summer 1974* (Fuchs 39) は、時計回りに1000マイルを1000時間かけてスパイラルに歩くというアイデアを実現したものである。スパイラルに歩くことにより、以前歩いた場所をふたたび遠くから見ながら歩くことができる (Fuchs 103)。こうした歩行により、感覚、時間、記憶が積み重ねられる。個人的な記憶と経験、時間のスパイラルが、古代からほとんど姿を変えていないダートムアの地表に載せられ、ロングの歩行のラインには場所の歴史、集団的な記憶、文化、そして記憶しえない記憶までも含められる。ロングはこう記している。

A walk is just one more layer, a mark, laid upon  
the thousands of other layers of human  
and geographic history on the surface of the land.  
Maps help to show this.

A walk traces the surface of the land,  
It follows an idea, it follows the day and the night (SSI [1980] 18).

歩くということは、地表の上の人間と  
 地理的な歴史の何千もの層の上に重ねられた  
 一枚の層、印なのです。  
 地図がこのことを示してくれています。

歩行は地表を辿ることです。  
 歩行は、アイデアを追い、昼と夜を追います。

ロングはこうした地理上の持続性を強く意識し、石にもその持続性をこのようにみる。「世界は絶えず地理的な動きのなかにあります。(中略) 風景のなかで固定されているものは何ともありません。「永遠の」場所をもつものは何もないのです。石は、火山から噴き上げられたり、山地をがらがら落ちたりしながら、つねに川や氷河のなかで動いているのです。」(“Notes on Works” [2000-2001] SSI 46)。

ロングがそのような石を積み重ね始めたのもダートムアだった。《100時間で100の巨石。ダートムアでの114マイルの歩行》*A Hundred Tors in a Hundred Hours: A 114 Mile Walk on Dartmoor, Devon 1976* (pl.2, Fuchs 93) は、ロングがダートムアに点在する巨石を100個選び、地図上でルート計画を練った上、100時間で訪ね歩いたことを示す作品である (Fuchs 98)。一つの巨石の写真の下には、100の巨石の名前があたかも石を積み重ねたかのように列挙されている。その石が古代からある巨石であることもロングにとって重要だった。ロングは、次のように書いている。

私は、手近なものは何であれ、ありふれたモノが好きだが、  
 特に、石が好きだ。世界がつくられているのは石だという考えが  
 好きである。(SSI 15)

ロングにとって歴史的な時間とは、たんなる時間の蓄積ではなく、石に代表されるような個々のモノのなかに重層的に積み重ねられた時間である。《ダートムアの時間》*Dartmoor Time, England Autumn 1995* (RLHP, *Heaven and Earth* 165) に示されるように、一つ一つのモノがそれぞれの時間をはらむ。ある場所の時間は、固有の時間をそれぞれ含むモノが構成している。ロングはそのような場を歩き、ある「場所」でモノをサークルやライン状にアレンジして、一つの層をつかの間地表に載せるのである。

### 1-3. 石、そして風景にふれるという行為

石にロングの身体がふれるとき、ウィリアム・マルペスはそこにエロティシズムを指摘する。ただロングの彫刻のセンシュアリティは、「非人間的」だという。彼の作品には、人間は登場しない。それでもなお、彼の手がふれた触感が、身体性、人間性を強調する (Malpes [2005, 2007] 61)。《1449 フィートに 1449 個の石》*1449 Stones at 1449 Feet: 1449 Tinner's Stones Placed on Dartmoor at 1449 Feet Above Sea Level, England 1979* (Fuchs 110) は、雪のなかに 1449 個の石を積んだ作品である。この場所にいたるロングの歩行、石を積んだ彼の身体の動きが写真から伝わってくる。1449 個の石を近距離から撮影したその写真は、風景とロングの親密な関係を写し出す。ロングが「積み重ねた石や歩行は、両方とも同様な身体的リアリティをそなえている。もっとも歩行は目に見えないものだが。」(SSI, 'Five, six, pick up sticks/ Seven, eight, lay them straight' [1980] 19) と記したように、石は目に見えない歩行の身体的リアリティが投影されたモノでもある。前出のクリストファー・ティリーが、風景のなかで身体の境界は身体とモノの相互作用に生じると論じたように (Tilley [2004] 41)、ロングの手がふれた一つ一つの石は、ロングの歩行や運動の痕跡だけでなく、彼の身体の境界を雪のなかに現しているのだ。

1971 年、ロングは自身の作品を、「大地にふれているアーティストの肖像画」(SSI [1971] 13) と記し、「私は風景にふれたい、それを感じたい」とも書いた (SSI [1971] 56)。ロングはただ風景を見るだけではなく、風景にふれているのだ。その手段としてロングは、4 時間に 4 つのサークル、1449 フィートに 1449 個の石といったように、石の数、距離、時間を数字の順列、組み合わせで、歩行を構造化し、自然 (風景) と身体の接触を、幾何学的な緊張において表現する。風景と身体をふれあわせるために、手順を必要としたのだ。

石をその手順に必要なマテリアルとした点は、サミュエル・ベケットの小説『モロイ』*Molloy* (フランス語版 1951; 英語版 1955) の主人公モロイを想起させる。アン・シイモアも、ロングの作品とポケットに入れた石をしゃぶるモロイとを比較している (Seymour 24)。この比較についてロングは、インタビューで次のように答えている。

私はその比較が好きです！ベケット作品の何点かは読み、また彼について書かれたものも読みました。明らかに彼は、田舎の小道や自転車、石のようなモノを用いて、何もしません。信じられないくらいミニマルな生活観が非常に魅力的で力強いです。禅と同じように、何らかの類似性があると思います。ただそれは偶然的なものです。われわれは同じ世界にみな生きています。他のアーティストの作品や他の宗教と類似性を見つけなかったとしてもおそらく大してびつ

くりすることもないでしょう。私が右のトラックにいるというのはおそらく補強のようなものであり、また私たち皆が同じトラックにいるというのも補強のようなものなのです (SSI 80)。

ベケットのモロイは「丸くてなめらかな小石を口にすると、心が休まり、気分がさわやかになり、飢えをはぐらかし、<sup>かわ</sup>渴きをごまかすことができる」と、身体的欲求にかられて石をくりかえししゃぶる (英語版 33/ 邦訳 34)。ある日モロイは、海岸でおしゃぶり用の石を補給しようとするのだが、そのときかりに 16 個拾ったとして、続けて同じ石をしゃぶらないようにする方策を考える。「手あたりしだいではなく、方法に従って石をしゃぶるというのもまた、一つの肉体的欲求であると思う」(100/108)。彼の習慣には手順が必要なのである。

はじめ石を 4 つずつ 4 つのポケットに均等に分けて、1 つの石をしゃぶっているあいだにほかの石を 1 つずつ残りの 3 つのポケットに順番に移していく。そうすると 4 つのポケットにはつねに 4 つの石があり、前と同じ石をしゃぶることはなくなるとおもうのだが、考え直してみると、ぐるぐる回る石がいつも同じ四つの石ということもありうる。そこでモロイはこれにかわる解決策をあれこれ思案する。究極的には、1 つずつ石を入れる 16 のポケットを用意すればよいとわかる。しかし次第にしゃぶる石が別であろうとおなじだろうとどうでもよくなってしまう。味はみな同じではないか。というわけで、モロイは一つを残してほかの石はすべて投げ捨てる。そして、せっかく残した石もなくしても、捨てても、また呑み込んでしまってもよいとおもうにいたる (93-100/101-09)。

モロイが身体的充足を求めて反復しようとするこのような習慣は、個人的なものだが、そのような手順をふんだ習慣的動作を私的儀礼と呼ぶことができるだろう。儀礼は宗教的ないし呪術的文脈で考えられがちだが、そこに限られるものではない (山口 342-43)。ロングもまた自身の作品が「儀礼的」であることを認めている。

私が「儀礼」(ritual) という言葉を用いるのは、とりわけ歩いて作った作品のいくつかについてです。要するに、私は歩いています、歩行の目的は旅をするということではありません。もしくは、私の歩き方は、人々がある村から別の村へと続く道を用いる方法とは同じではなく、人々が山地を歩く方法とも同じではないのです。歩くということのすべての目的とアイデアは、実に、芸術を生み出すということです。歩行は特別な理由のために特別な方法で行われます。その方法が、私が思うに、歩行を儀礼にしているのです (SSI 68)。

モロイは小石を投げ捨て、習慣的手順をふむのをやめ、習慣そのものも放棄して世

界と自我をつなぐことを諦めるが、ロングは「手順」をふんで、自身の歩行を構造化、儀礼化する。その過程でロングと世界のあいだに「場所」が現われ、石がアレンジされ、彫刻が作られるのである。その意味で、ロングのモノの配置は、フーコーが『言葉と物』(1966)で述べた、「法則も幾何学もない《混在的なもの》の次元」ではなされない。その次元でも、「物は、じつに多様な座に「よこたえられ」「おかれ」「配置され」ている」が、「それらの物を収容しうるひとつの空間を見いだすことも、物それぞれのしたにある《共通の場所》を規定することも、ひとしく不可能」である(フーコー [1974] 16)。ロングのモノは、「儀礼」によって、法則化され、幾何学的な形(座)を与えられ、配置される。

#### 1-4. エージェントとしての場所と石

ロングは、1980年前後からダートムアを歩行中に会ったモノや植物、川を風景の一部としてテキストワークに記録するようになる。彼は自身のテキストワークを「出来事と彫刻、つまり私が行った歩行の語り」と記し、彫刻を記録する写真と同様な重要性をテキストワークに与えている(Clarrie Wallis 47)。ロングのテキストワークには、前述のローレンス・ウェイナーの影響があるが、「歩行の語り」である彼の言葉には自身の身体性ないしは触覚性が与えられている——カール・アンドレが自身の詩に触覚性を与えたように(Clarrie Wallis 55)。

テキストワークでも、彫刻での石のアレンジと同様に、直線およびサークル状に言葉がアレンジされる。《ダートムアを横切って北に向かう一直線の歩行》*A Straight Northward Walk across Dartmoor, 1979* (Fuchs 148) は、ロングが北に向かって歩きながら会ったモノを示す言葉を、下から上へ、つまり南から北の方向へとライン状にアレンジして記している。

石の列／シダ／ケルン／最初の太陽／ポニー／赤い湖／古い陶土採掘場／キツネ／ネイカーズヒル／ウエスト・ダート川／小さな木／二匹目のキツネ／花崗岩の巨石／ハリエニシダ／真昼／大石板橋／ワタスゲ／羊の骨／広々とした草原／死んだ羊／砂の穴の道／イースト・ダート川／ウィニーズダウン／スタッツハウス／白い馬が描かれた丘／アイルランド人の壁／アザミ／ノスリ／線路

これらの言葉のアレンジメントのなかに、風景があらわになる。言葉が行為しているのである。

言葉のアレンジメントに身体性が含まれる例として、テキストワーク《地面を用いた満月のサークル、ダートムア》*Full Moon Circle of Ground, Dartmoor 1983* (Fuchs 197) を挙げよう。このテキストは、ロングが夜間歩いて、石、エニシダ、

馬の足跡、葦に出会い、川や丘、沼を通ったことを示す。テントを中心にしたサークルの枠のなかの不規則に配置された言葉は、秩序から半ば逃れた夜間の知覚を表している。

1985年の《風のライン、ダートムアを北方に10マイル直進して歩く》*Wind Line, A Straight Ten Mile Northward Walk on Dartmoor 1985* (Fuchs 234, *Walking in Circles* 68) は、ロングがダートムアを北に10マイル直線で歩いたときに感じた風の方向を示す矢印をライン状に並べて、ロングが知覚した風景を表している。彼が目に見えない風を「風景」として記すようになったのは、同年のラップランドでの経験に起因する。ロングは、風、すなわち大気とともにいる。帆船が航跡をつけるように、彼は、大気の方角を矢印でしめしたのだ。風や大気にもまた石と同様に、手でふれることができるかのように。

そのような大気のなかに身を置いたラップランドでは、ロングは風が強いときには石を動かすことができず、気候や場所の状況が石の動きを決めた。ロングは、これまでみずから決めた数字の順列に従って歩いてきたが、ラップランドではみずからの手順で石を動かすことができない。この経験が、自身の彫刻が場所から、そしてその場所を取り囲む大気から作られていることを、ロングにつよく認識させることになった。

このような場所から要請される歩行とそれに伴う知覚の変化については、ロングはすでに《8回の歩行》で記していたが、その変化がダートムアで彫刻として「形象化」されたのは、1992年にケルンの石の上と草原にそれぞれ作った石のサークルによってであった。ロングは1970年代、日本を含む世界各地で、石をサークル状やライン状に置いたり、100マイル直線で歩いたりした作品を発表したが (*Stones in Iceland* (1974), *Stones in Switzerland* (1977), *Stones in Ladakh/ Parkachik La Northern India I* (1984), *Stones in Wales/ Castelly Y Gwynt* (1979), *Stones on Inishmore Aran Islands/ West Coast of Ireland* (1975), *Stones in Nepal* (1975), *A Line in England* (1977), *A Line in Canada* (1974), *A Line in Iceland* (1982), *A Line in Japan* (1979))、不思議なことに、ダートムアで石をサークル状に配置した彫刻は、この1992年の作品が最初である。

《ケルンの上の石、ダートムア、イングランド1992》*Stones on a Cairn, Dartmoor England 1992* (pl.3, *Walking the Line* 49) は、ケルンとして積み上げられた石の上をロングが注意深く歩き、足場が悪いなかで石をサークル状に並べた「彫刻」を撮影した写真である。一方、《ダートムア・サークル、2日間の歩行1992》*Dartmoor Circle, Along Two Day Walk 1992* (*Walking the Line* 50) には、そのケルンの前方の草原に作られたサークルが写されている。ロングはおそらくケルンから石を運んでサークルを作ったのだろう。同じ石を用いたサークルが、地表の違いによって、



まったく異なった表情を見せる。

ロングが、重い石を並べるエネルギーのみならず、登山に必要なエネルギーまでも作品の名状しがたい層 (subtle layers) になっていると述べたように (SSI [2000] 116)、彼の歩行や運動の変化やそれに伴うエネルギーの使い方の変化が、これらのサークルの一つの「層」を形成する。ケルンの石の上を歩いて石のサークルと作るのと、草原を歩いて石のサークルを作るときとは、当然身体の使い方、風景に対する知覚の仕方も、石へのふれ方も異なってくる。石を異なった仕方でアレンジしながら、ロングの身体もリアレンジされているのだ。この身体のシステムの変化が作品の層の一つを成していることになる。冒頭に引いたロングの言葉、「作品は、場所から作られたものであり、場所を配置しなおしたものであり (a re-arrangement)、やがてはその場所のなかに再び吸収されるものである」(SSI 25) は、この頃記されたものである。場所から作られた作品、すなわち場所に応じて石や流木をサークルやライン状にアレンジした彫刻 (の写真) が、ロング自身の身体のシステムをリアレンジし、さらに場所をもリアレンジする。つまり、彫刻が写されたイメージもまた行為しているのである。ロングの作品は往々にして「コンセプチュアル」として評されるが、イメージの行為が作用する鑑賞者の身体は「内臓感覚的」に反応するはずである<sup>12</sup>。

この場所から身体への働きかけによって促されるアレンジメントは、石がロングの歩行を決めるという 90 年代の試みを生んだ。ロングは、上、下、ゆっくり、北、南、東、西、直線、蛇行 (up, down, slow, north, south, east, west, straight, meandering) という文字のいずれかを書いた 10 個の小石をバッグに入れ、その小石をバッグからアトランダムに間隔を空けて取り出した。彼は、石をバッグからとりだすと、その場所に置いて、その石の言葉通りに歩いて、再び石を取り出すといった手順をすべての石がなくなるまで繰り返した。こうして石がロングを偶発的に歩かせて生まれた作品が、テクストワーク《不確実性から確実性へ》*From Uncertainty to Certainty* (1998, *Walking the Line* 151) である。この作品を、ロングは、「言葉、石、偶然、歩行、そしてダートモアを用いた分散した彫刻のナラティブである」と記す (*Walking the Line, Heaven and Earth* 147)。

《歩く石》*Walking Stones, England 1995* (R LHP, *Walking the Line* 53) は、ロングが大西洋のウエルコム・マウス・ビーチから北海に面したローストフトの海岸までイングランドを 382 マイル歩き、毎日石を拾って翌日までその石を運び、次の石を捨てる場所に置くという行為を 11 日間続けたことを示すテクストワークである。最後に、石はローストフトの海に投げこまれる。

ロングはこの作品について、このように記している。「《歩く石》(England 1995) では、歩くという行為によって、石が日から日へ、場所から場所へと運ばれる。私

の作品は、変化と布置 (placement) のもう一つのエイジェントだ。歩行はシンプルであり、石はコモンで実用的だ。』(*Walking the Line* 69) 石はロングの身体によって運ばれるモノだが、同時に「コモン」で匿名な石も変化と布置を決めるエイジェントである。ロングがサークルやラインという形を選ぶのも、「それらが行為するから (because they do the job)」(SSI [1980] 15) だ。サークルやラインも、「すべての人に属し、過去、現在、未来にも等しく属す」形である。サークルについてロングはこう話している。「サークルは、あらゆる時代にあらゆる人々に何らかの仕方でも属してきたものである。それは人間の手のイメージのように、普遍で永遠である。私にとって、そのことがサークルの感情的な力の一部分となっている。私の作品は、シンボリックで神秘的ではないのですが、サークルはまた作るのに簡単です。」(“Question for Richard Long,” Interview with Yuko Hasegawa, 1995; Malpes [2005, 2007] 256 に引用)。そのような「コモン」な形を用いたほうが、「個別の形」を用いるよりもはるかに力強くなるという。

2001年冬にダートムアで撮影された写真のタイトル、*East Dart River Wistman's Wood Sittaford Tor. A Walk on Dartmoor Winter 2001* (pl.4, *Walking the Line* 305) には、川、森、巨石の名前が記されているが、それらは写真には写されていない。写真に広がるのは、ダートムアの「大気」である。この大気のテクスチュアは、ロングが川、森、巨石を通して歩いた知覚、経験、記憶が織り込まれたものだ。ロングは、自身の身体と場所とのふれあいのあいだに生じる「ずれ」——すなわち、彼がその大気のなかに存在しているというマーク——を、この写真に写したのである。

このようにダートムアでの作品を年代順にみても、身体と風景との関わりは、数値的な抽象的な表現から、風を含めた知覚の表現へ、石の働きかけによる偶然性を含んだ交渉になり、さらには身体と大気との関係性に変化していることがわかる。70年代の「風景にふれる」ための歩行の数値化ないしは構造化から、80年代のモノを通した「風景への吸収」、そして2000年の「風景と身体のふれあい」を写した大気テクスチュアへといたる表現の変化にもこの道程が表れている。風景や石にふれるという能動性は、その場所に吸収されるという受動性に変換され、その関係性をロングは部分と全体との関係にも置き換える。その関係とは、「風景に対して自分自身を測ること」であり、「自分が場所に対する測りになる (I'm the measure against the place)」ということだ。(“Interview with Michael Auping” (2000) SSI 116)。自分の身体で風景、場所を測り、風景を身体化するとともに、身体を測りとして風景にふれさせて風景を数値化する。ロングは歩行を通して風景=場所に住み込みながら、その歩行のリズムと「コモン」なマテリアルや形を通し

て、誰のものにもなる風景へと場所を開いてゆく。風景のなかの「部分」であるロングの身体は、測りとなって、「全体」の風景を提喩的に表しもするのだ。

## 2. 文化としての歩行、他者に開かれる歩行

ロングは自身の歩行にイギリス文化を強く意識している。「異国の地で作品を作ったとしても、自分がイギリスの芸術家であるということからは逃れられない。私の感受性と文化を私はまったくコントロールできない。それはイギリスの文化なのだ。私はそれが好きだし、受け入れている。」(SSI 71) ロングが自由に歩行を行うことができることは、「自分がイングリッシュないしはブリティッシュであり、ダートムアやハイランドのような国立公園があることが非常に重要だった」と記している。カントリーサイドは誰にでも属するという考え方は、イギリスの一種の伝統であり、たとえば、アメリカでは同じようには歩くことができないという (SSI [1984] 61)。だから、ロングにとって、歩行は文化的な行為である。彼は、このようにも言う。「歩くことはそれ自体文化史をそなえている。巡礼から、放浪する日本の詩人、イギリスのロマン派たち、現代の長距離を歩く人々まで。」(SSI [2000] 39) このようにロングが文化として歩行を考えるようになったのは、イギリスには18世紀以来の歩行文化の伝統があったこと、両親が戦後のいわゆる歩行文化を楽しんだ世代であったこと、ロングも父親に連れられてヒッチハイクやユースホテルの旅を楽しんだことなど、文化としての歩行が育まれている環境のなかで育った影響が大きい。1968年にロングが父親と連れ立ってダートムアを歩く写真が残されている (*Richard Long walking on Dartmoor with his father, 1968, Heaven and Earth 72*)。

このような歩行はどのようになされているのか、ロングの一部公開されている日記からたどってみよう (*Walking the Line 64*)。たとえば、ダートムアを歩いた3日目の記述。

### 3日目 [ダートムア]

婦人が7:30に朝食をつくってくれる。雨の中外出。切り立った丘。ボドミンムアの向こうに。両方のムアともすごい眺めだ。背中に風。テーマー川。マッシュルームスープの昼食。タルトとアイスクリーム。タヴィストックへ登ったり、下ったり。雨がスコールのようにダートムアに降る。Two Bridge Hotelに入る (ホースブリッジから電話。最後のシングルルーム...) M. Saladに電話。大きなストライドピアノの演奏者。結婚式の客。

この歩行は、たとえば《直線で歩いたマイルと蛇行して歩いたマイル》*Straight Miles and Meandering Miles, England 1985* (Fuchs 219) のような作品となったかもしれない。またロンドンから北に行ったところにあるノッティンガム近郊を歩きながら書かれた日記には、次のように記されている。

#### 13日目 [ノッティンガム近郊]

水を多く含んだ夜明け。十分な睡眠。バウンティ。メルトン・モーブレーへ。  
1. 銀行 2. 新聞 3. 朝食、マーケットの側の多数のモンティの自転車。北に向かう狭い道に出る。最初の村から No.2 の地図を返送。混ぜ合った空。12時にテントを乾かす。村の草地で止まる。母に電話。次の村。キットカット、リルト、閉まっていたパブのところから B に電話。グランビィへと直進（今は高地から降りている）。パブを探しまわる。まったく人目につかずに閉まっているパブ。だが、アイルランド人の女性が開けてくれて、チーズサンドウィッチを作ってくれる。もう村はない。直進し続ける。5p.m. 穏やかな眠り、大きな元石切場を過ぎ、ニューアークに 6.45。「唯一の」場所を見つける、メインロードにあった一つのタウン・パブ。大きな浴槽、靴下を洗う。隣の誰もいない食堂でフィッシュ・アンド・チップス。ホテルの部屋はとても暑い。最も長く歩いた日。

#### 14日目 [トレント]

自分だけでリラックスして朝食。トレント中が雨。一日中、強い向かい風。A.1 道路に出る。ジャガナート [超大型トラック] と水しぶき。すぐに土手の上に。ひどく濡れたので [トラック運転手相手の] 簡易食堂で止まる。10.15 に滑る道でコーヒー二杯。45 ペンス... もっと狭い道に。発電所を過ぎる。1 時、右に曲がると、炭をそなえた、愛想のよい女性のパブ。スープとスポンジディング、野菜二皿、コーヒー、おしゃべり。じめじめした寒い午後。ゲインズバラへ少しメインロードに出る。6 時にチョコレートと新聞を買う。B & B はない。だからフィッシュ・アンド・チップス。紅茶を 2 ポット。遅い太陽の光を浴びる。運河の側によいキャンプ場所を見つける。すべて乾いた。

これらの記述を見ると、ロングのイギリス国内での歩行が、パブ、B & B、フィッシュ・アンド・チップスといったイギリスの日常的な食べ物や人々の集まる場所との接点を持ちながら、実践されていることがわかる。ロングはほとんどの場合、一人でテントをはってキャンプをしながら歩くため、何日も誰とも話さずに歩くが、そうした歩行もこの日記のように日常生活との接点をもっている。ロングが「彫刻」

をつくる「場所」は、このような日常と文字通り地続きにある。そのような歩行が生み出すロングの作品、しかもイギリス文化を強く反映した歩行が生み出す作品が、他者に共有されるとはどういうことだろうか。

他者に開かれていく歩行について考えるとき、クリストファー・ティリーが論じた「現象学的歩行」による風景へのアプローチがひとつのヒントになる。再度、ティリーを参照しよう。「現象学的歩行」は、歩行に使用する筋肉感覚や、視覚、触覚、嗅覚、聴覚、味覚を動員して感じ取った風景を「センススケープ」(Tilley [2008] 256)として記述することを求める歩行である。このセンススケープはいわば身体化された風景であり、思考の対象として身体から分離されるものではない。またそのようにして運動感覚的に、共感的に風景を知る身体も、その風景の一部になる(メルロ＝ポンティ 236-7; Tilley [2004] 2, [2008] 268) (ティリーの言葉を借りれば、「私は、私が記述し、理解しようとするものの一部になる」(Tilley [2008] 267))。

現象学的歩行は、内側から歩く試みであり、自分自身の身体を場所と風景の中へ入り込ませることによって生じる参加による理解であり、自分の知覚上の感受性と経験を開くことである。そのような歩行はつねに、風景と場所の媒介された表象を括弧に入れることから始めることを求める。またその歩行は、歩行中に知覚上の経験が開かれる限りできるだけ正確にその経験を記述することを通して習得する試みである。そのようなものとして、現象学的歩行は、歩くときに書かれることを求める物語ないしは語りのかたちにおいて開かれてゆく(Tilley [2008] 269)。

こうした「現象学的歩行」には過去の記憶が沈澱し、その記憶がこれから起きることを予期させる。過去の記憶には、個人的記憶のみならず、歴史、実践、伝統の記憶といった集団的記憶も含まれる。つまり、現象学的歩行はまったく自由に動く運動と異なり、文化的な「規律」(フォーコー)を受けた歩行でもあり(Tilley [2008] 255)、構造化(ブルデュー)(Tilley [2004] 9)されたものである。

歩くことは、場所と、天候を含んだ場所の物質的特徴を、歩く道に沿って寄せ集めて仲介するだけでなく、出来事や、起こったこと、人々、植物、動物との社会的出会いをも寄せ集めて仲介する。(中略) 記憶を十分に備えていない知覚はない。そのような記憶はほとんどつねに場所と強く結びついている。すべてのものはつねに、出発点、境界、他の場所への変化を伴ったどこかの場所のどこかにある。歩行の、人間的な地平と人間でないものの地平が変わってゆく

ことは、絶えず、私の理解を改めさせる。一つの歩行が、次の歩行で出会うかもしれないものについて抱く一連の期待を提供するほどになるまで。私の期待は満たされるかもしれないし、たえずくじかれるか、ひよっとしたら期待以上のものになるかもしれない。それゆえ、歩くことは、過去と現在、未来を融合する。歩くことは、既知の過去の歴史、実践、伝統を寄せ集めることだ。道を歩きながら（大部分だが）、私は、前の世代や先祖が歩いた足跡をたどって、他の者が歩いたところを歩いているのである。（中略）風景を歩くことは、私の身体を通して、その気候、地形、人々、歴史、伝統、アイデンティティを寄せ集めることだ。歩くことは、私自身のアイデンティティをつくるために、私自身の身体を通して、それ自体を寄せ集めることである（Tilley [2008] 268）。

このような歩行は、書くことを要請する分析的な歩行でもある。だから、その歩行で経験される風景の記述、ナラティヴは、他者にも共有されうるものになる。

現象学的歩行は、過去と現在、こことかつてと今をつなぐパフォーマティブな運動感覚的歩行である。その歩行は、知覚的な経験が抽出されたもの、精神というより身体のなかに位置する身体化された記憶が抽出されたものを含み込む。歩行のなかの運動を通して、風景は効果的に、その風景へと私が参加した経験に基づき、私のなかに自らを記している。（中略）その書き込みは、身体的な視点から考えられる、イメージにとって根本的なものを記述しようとする一般化された命令によって駆り立てられるものである。これは、そこにあるものを記述しようとする試みだけでなく、そうした経験と関係する概念的省察をも含み込む。試みられた記述は必然的に個人的経験に基づくものだが、記述されるそのような経験は他者と共有されうるものであり、言い換えるのならば、その経験は、現象学歩行と私が名付けた形において、自叙伝的な自己を超えて共有され、一般化される（Tilley [2008] 271）。

けれども、この記述は実際の経験に対して、過剰さと欠損を同時に抱え込んだ未決定性を残したまま「超現実主義であることによって現実の 아우ラ を包み込もうとする」という（Tilley [2008] 271）。

このようなティリーのいう歩行とナラティヴを、ロングの歩行と作品に重ねることが可能だろう。「私が私の身体を通して風景をどのように見て、もっとひろくいえば、どのように感じるのかを知るのは、風景のなかを歩いた後である。なぜならば、歩くという行為は、人間のペースで風景を感じるからだからである」（Tilley [2008] 270）と述べたティリーの言葉は、ロングを代弁しているかのようだ。

だが、二人が異なっているのは、ティリーの歩行がアイデンティティをも確認させる歩行であるのに対して、ロングの歩行はアイデンティティの認識よりも、文化や記憶が沈澱した地表からの働きかけによる身体のシステムの変化、リアレンジ、そして場所のリアレンジを要請する点だ。けれどもいっぽうで、ロングも、そうした「風景＝場所」を他者に開くために彫刻をつくった。石を選び、サークルやラインの形を用いたのも、前述したように、それらが「コモン」だからだ。そして、ロングは、遠いところで作られた彫刻に人びとが「アクセスすることができるように」(SSI 17) 写真を撮り、彫刻をイメージ化し、ギャラリーでも彫刻を展示した。鑑賞者には、そのイメージに対して「想像力」を養い、イメージが見せる「場所」——それは直接到達できない「場所」であり、すでに失われた「場所」であるが——に接近しなければならない。

彫刻はある場所で直接感覚を養う。

写真やテキストは、別の場所へと拡げることによって想像力を養う。

それぞれの作品はシンプルで黙想するものである。

彫刻はマテリアルを配列し、集める。

歩行は時間を過ごし、定めるシンプルな方法である (SSI [1985] 29)。

ロングがここで「彫刻はマテリアルを配列し、集める」とはっきり記しているように、彼の彫刻はモノを配列したアレンジメントである。そのアレンジメントを構成する石は、ダートムアの無数の石から取り出された石であり、いわば無数の things から彫刻 objects となった石である。その石は、さらに写真に撮られることによってイメージ化される。このプロセスをリチャード・ハーパーらにならって、無数の things から取り出されたモノが object になり、さらに美術館の展示によってイメージ化されるプロセスということができるかもしれない。things から作られたイメージは、それが美術館の展示で名付けられることにより、もともとあった thingness を喪失する。しかし、モノはそのモノ性をすべて忘れるわけではなく、モノ性はつきまとい続けるという (Harper et al. 144-146)。ロングが用いる石は、アレンジされて彫刻となった時点、つまりサークルやライン状に配列された時点で objects になり、写真に撮られた時点でイメージ化される。けれども、ロングのイメージのなかでは、ハーパーらが論じたようにはそのモノ性は喪失されることなく、むしろサークルやライン状の布置において、それはもっとも際立っている (cf. Edwards & Hart)。無数の石から取り出された石は、アレンジメントとして配列されることによって、石のモノ性を際立たせているのである。言い換えるのならば、石は、アレンジメントとして構成されるときに、はじめてマテリアルとして現れ出て、もっ

ともそのモノ性を現出させる。この静止状態にある形の瞬間を、ロングは写真にとる。そうしてイメージ化された「場所」に、私たちは想像力をもって近づかなければならないのである。

### 3. 日本での歩行——転移する場所

ロングは、イギリス文化のなかで生まれた自身の歩行を、異なった地表に「転移」させることを試みた。その転移の場の一つとして彼は日本を訪れる。

ロングは1976年に来日して以来、10回日本を訪れ、作品を作っている。異なった地に彼はどのように接するのか、ロングは次のようにインタビューで答えている。

異なった風景のなかに本当に没入し、何か意味をもつようにそれらを多少理解するようになるには、長い時間がかかります。それは、異なった新しい風景のなかで一体化して、それに没入し、非常にリラックスしていると感じる精神状態になるという経験を通して願わくば学んだことであり、またその風景を利用しているのではなく、間違った方法で作品をつくっているのではないというようなことであると思います。けれども、それは、実際に学ばなければならなかったことです。しばしば私は歩行中、風景のなかにいなければならず、最後の最後に近づくまで作品をつくらないことも時々あります。異なるものと何とかうまくやってゆき、それを試して理解するためには、それほどの長い時間を要するのです (SSI 62)。

ロングはここで、風景に没入する (absorbed)、風景と一体化すると話している。彼にとっての風景も、ティリーのいうように、客観化できるものではなく、長い時間歩くことによって、みずからの身体と一体化していくものなのだ。そのようにしてロングが作った日本での作品を追ってみよう。

最初の作品は、1976年の《日本において直線状に100マイル歩く／本州の山側を横切って》*A Straight Hundred Mile Walk in Japan, Made Across a Mountainside on Honshu 1976* (RLHP, Fuchs 60) である。ロングは、74年にダートムアの《8回の歩行》で表した直線の歩行を、同年にカナダ、76年日本、77年オーストラリアで行い、その過程で出会った「場所」を写真に撮った。この「場所」では、モノのアレンジメントは行われておらず、同じ距離の歩行を異なる土地で行うことにより、直線で100マイルを歩いた「場所」が連ねられてゆく。ロングは、まだ「モノ」に出会っていない。



その3年後、ロングは日本の「石」に出会い、《日本の石》*Stones in Japan (Walking in Circles 64-65)* と《日本のライン》*A Line in Japan, Mount Fuji 1979* (RLHP, Fuchs 123) と題した彫刻を富士山で制作した。この作品も1970年代に世界各地で制作したサークル状、ライン状に石を配置した彫刻の一つである。大きな石が不規則にサークル上に並べられた《日本の石》は、古代の巨石群を思わせる。ダートムアにはじっさい古代の巨石群があり、第2節でふれたように、ロングは同時期の1976年に100の巨石をめぐる作品を作っていた (pl.2)。そのような巨石群をロングは異なった「場所」に表し、ダートムアとそれらの「場所」を連ねて、ダートムアが含むような持続する時間をこれらの地につなげているのだ。石のアレンジメントは、一つの地では一時的なものとして現れるだけだが、それを各地に作り、連続させることによって、地球の地表にラインやサークルのアレンジメントが生じる。ラインは、ある場所から別の場所へと移動する「時間とプロセス」を示して、作品を見る者を、場所から場所へと (Malpes [2001. 2008] 76)、すなわち出来事から出来事へと連れてゆき、サークルはその出来事のなかに見る者を置き入れる。あたかも一つの出来事があったな出来事を到来させるように、石をアレンジした「形」が別の場でのアレンジメントを呼び起こす。

ダートムアでテキストワークに記されたモノのアレンジメントは、同時期の日本で《日本における移動線》*A Moved Line in Japan 1983* (Fuchs 210) を生んだ。これは、太平洋に沿って35マイル歩く際に、あるモノを拾って運び、次のモノと交換するという行為を繰り返したものである。貝からカニ、カニから羽、羽から魚、魚から竹といったように、ロングはモノを持ち替えながら運び35マイル歩いた。この作品は、石以外のモノを運んだきわめて珍しい例であるだけでなく、モノを持ってロングが歩いた初期の例でもある。それだけ日本の海岸に打上げられたり、捨てられたり、置かれたりしたモノは、ロングがイギリスで見慣れたモノとは異なり、彼にふれること、運ぶこと、そして歩くことを促したモノだったといえる。この日本での歩行において、ロングはモノが歩行のエージェントになること、つまり歩行が偶然出会ったモノの働きに作用されることを知ったのだろう。ロングはこれ以前、ダートムアのモノを持って運んだことはなかった。石を持ちながらイングランドの海岸を歩いたのはこの後、1995年の《歩く石》(前出) である。ロングは、そうしてみずからの身体に働きかけるモノを記した言葉をテキストワークにアレンジしたのである。その言葉のアレンジメントは、彼が没入した異国の風景そのものである。彼は風景をそうしたアレンジメントとして知覚している。

1992年冬、ロングが京都を訪れ、龍安寺の石庭を見てつくった作品が《精神の石》*Mind Rock, Japan Winter 1992* (RLHP, *Mountains and Waters*) である。この石を見て、11日間の京都北部の山地を歩きはじめ、その歩行の終わりにまた同じ石を見

たことがテキストに記されている。歩行の過程で雪の塊を並べた彫刻の写真とテキストワークが《京都北部の山地を11日間歩く》*Along the Way: An Eleven Day Walk in the Mountains North of Kyoto, Japan Winter 1992* (pl.5, *Mountains and Waters*) である。写真の下には歩行中出会ったモノが記されている。カラスの鳴き声から始まり、銀でぬられた枝、金色の仏陀、酒のグラス、茶碗一杯のご飯、オレンジ、積もった雪のなかのキャンプ、カワセミ、さっと通り抜けたあたたかい空気 (air)、澄んだ川、…老女の微笑み、芭蕉のためのサークル、と続き、カラスの鳴き声で終わる。こうしたモノないしは言葉のアレンジメントは、先の《日本における移動線》よりもロングが風景と濃厚に一体化していることを示している。ここでは、たとえば「老女の微笑み」といった言葉に見られるように、ロングと他者、モノとのあいだに相互交渉が起きているからだ。さらにまたロングは、ダートムアではテキストワークに記されることのなかった「空気」をここで感じている。彼は、その「空気」を吸い、吐いている。呼吸を通して彼は、風景とふれあい、ひとつになっているのである。

1997年初夏、ロングはまだ雪が残る青森の白神山地を歩く。《緑の森での歩行、白神山地を8日間歩く、青森、日本1997》*A Walk in a Green Forest, Eight Days Walking in the Shirakami Mountains, Aomori Japan 1997* (RLHP, *Walking the Line* 116) は、白神山地を歩いたときのテキストワークである。このテキストでは、ロングの見たモノやふれたモノに加えて、ロング自身の行為が記される。

蛇、雨、岩、木、鳥、蛙、ライラックといった無生物と生物がロングの8日間の歩行のなかで集積される。このテキストではそのような生物とモノのなかにロング自身の行為——「ふれると碎ける岩」、「夜明けに向かう月光を見る」、「ブナの木と竹に囲まれた山頂に坐る」、「川と滝の音で眠る」、「キャンプをやめサークルをこわす」、「風のないなかの歩行」——がさしはさまれる。ロングの行為がモノのアレンジメントの一部になっているのである。

このことは「彫刻」を写した写真にも明らかだ。《初夏のサークル、青森1997》*Early Summer Circle, Aomori 1997* (*Walking the Line* 118) はテントの側の残雪に描いたサークルを高所から撮影したものである。《キャンプの石、青森1997》*Camp Stones, Aomori 1997* (*Walking the Line* 121) は、テントの側に作った石のサークルを写したものだ。ロングが、石のサークルや直線による彫刻の側にみずからの痕跡を残すことはきわめて稀である。彼がテントを写して自分の存在を示したことは、テントも石もそしてロング自身もおなじ「モノ」になり、テキストに書かれていたようなモノのアレンジメントの一部になっていたことを物語る。8日間の白神山地での歩行は、森の風景とロングを一体化させ、ロングを森のモノにしたのである。

#### 4. 転移の時

ダートムアと日本の鳥海山での歩行は、テキストワーク《転移》*Transference, England and Japan 2003* (pl.6, *Heaven and Earth* 156) を生んだ。ロングは、ダートムアでの3日間の歩行中の出来事を、日本の鳥海山での7日間の歩行で反復したのである。

##### 転移

ダートムアでの3日間の歩行

森 白い蝶 流れを横切る  
 動物の排泄物 滑る岩 泥炭地  
 東を向いて眠る 半月 黄色い花  
 川の源 歩道 オレンジ色の泥  
 丘の頂のケルン 滝 太陽でブーツを乾かす  
 タイのスパイシーなキャンプ用料理 西を向いて眠る 暁の合唱  
 重たい露 石のサークル 川を辿る

太陰暦の半月後

鳥海山を7日間歩いて

同じ順序で出来事を重複させる

森 白い蝶 流れを横切る  
 動物の排泄物 滑る岩 泥炭地  
 東を向いて眠る 半月 黄色い花  
 川の源 歩道 オレンジ色の泥  
 丘の頂のケルン 滝 太陽でブーツを乾かす  
 タイのスパイシーなキャンプ用料理 西を向いて眠る 暁の合唱  
 重たい露 石のサークル 川を辿る

イングランドと日本 2003

このテキストワークについて、ロングは次のように述べている。

《転移》のアイデアは、原子より小さい粒子物理学における現象に由来します。

一つの粒子は別の粒子の動きに作用することができ、その結果みずからのシンメトリーを、比較的広大な距離を超えて生み出すことができます。私は最初にダートムアで歩行を行い、さまざまなモノを記録しました。後に、日本におけるまったく異なる歩行において、ダートムアでの歩行で見つけたモノと同じある種のモノを探し、見つけることができました。もしくは、それらを出来事が起きた同じ順序で、反復し、反復させることができたのです。それは、世界の反対側での、そして普遍的な現象における、場所ないしは出来事のシンメトリーに関するものです (*Heaven and Earth*, Tate Exhibition [2009] での展示キャプション)。

粒子が別の粒子の動きに作用し、生むシンメトリーは、みずからの複製のようなものである。この現象に触発されたロングは、転移のアイデアを、ダートムアと日本における歩行で実践したのだった。この背景には、ロングが若いときにアインシュタインの『相対性理論』を読み、あらゆる物体の関係性について関心を抱いたことも関係しているだろう。彼は、歩行を「構造化」するさい、距離と歩行速度との関係や、みずからの身体を測りとして空間と時間との関係を表してきたが、こうした関心も、「あらゆるものが連続的で相対的な動きの状態にある」という思考につながっている (Clarrie Wallis 59)。この作品について考察するうえで、同じように粒子物理学の影響を受けている《ダートムアにおける時間のためにある場所で行う石の交換、イングランド 1997》*An Exchange of Stones at a Place for a Time on Dartmoor, England 1997* (*Walking the Line* 56) をみてみよう (このテクストワークは、実際には左右に3行ずつアレンジされている)。

ティエッラ・デル・フエゴの石を持ってくる

その石をダートムアでの3日間の歩行のあいだサドル・トールの上に置く  
歩き終えたときその石をとって、ブリストルのエイヴォン川に落とし入れる

サドル・トールの上に石を見つける

その石をダートムアでの3日間の歩行のあいだ持ち運ぶ

歩き終えたときその石をサドル・トールの上のその石の場所に置きもどす

ロングは、ダートムアで歩行を始めるにあたって、巨石の上にあった石と南アメリカ大陸の南端ティエッラ・デル・フエゴで拾った石を交換する。3日間巨石の石を持ち運んで歩くあいだ、巨石の上にはティエッラ・デル・フエゴの石が置かれている。歩き終えたとき、持ち運んでいた巨石の石を元あった場所に置き、代わりにティ

エッラ・デル・フエゴの石を巨石からとって、自分が住むブリストルの川にその石を落とし入れる。ここでは、ティエッラ・デル・フエゴとダートムアというまったく異なる土地の石が、ロングが歩く3日間、入れ替わる。あたかも一つの粒子が他の粒子の動きに作用するかのように、二つの石が相互の動きを促すのである。もちろん石を動かすのはロングだが、ロングをそのように動かすのは二つの石なのだ。

ロングは、この作品で、粒子物理学の現象のメタファーを作りたかったと記している。

歩行は時空の出来事であり、私は、求められるように (as required)、歩きながら、石を運び、散らかし、集め、あるいは置くことができるかもしれない。私の石は、世界の空間における原子より小さい粒子のようなものだ。これらの作品は、異なったスケールでの平行した現象を表している (*Heaven and Earth* 147)。

ロングは、石を通して異なった場所で起きている平行した現象を現そうとしたのである。

異なった場所を、地表と大気、そして石がつなぐ。その石を運び、散らかし、集め、置く——すなわち石をアレンジするのは、ロングがそう求められている (as required) からだ。彼が主体的に石を置いているのではなく、そう置くように求められている。粒子同士が相互の動きに作用するように、石も相互の動きに作用し、そしてほかのモノも相互に作用しあう。そうした石と石、モノとモノを媒介するものがロングの歩行である。モノは、異なった場所のモノの作用を受けて、みずからのありようを決め、またそうしてモノがある布置をなしてゆく。しかし、これはつかの間現れる布置であり、ロングが石を元の場所に戻すように、モノはまた別の作用を受けてあらたな布置をつくりなおす。この布置の発生、すなわちアレンジメントそのものが「出来事」なのだ。ロングは、新たなモノの布置が出現した出来事をマークするために、石を並べた彫刻をつくり、言葉を配置したテキストワークをつくり、その出来事を可能とした歩行を地図で示したのである。

ダートムアと鳥海山での歩行は、このような出来事をまったく異なる場所に到来させた。その到来をロングは「転移」と呼んだのだ。世界は、いわば出来事の生成と消失の連続であるから、それらをつなぐ現象としてロングは「転移」を見出した。そして、「転移」の現象を通して、そのような出来事をつなぐ見えないラインやサークルを浮かび上がらせようとして、ロングは地表を歩き、大気を吸い、吐き出し、すなわち「存在」して、モノをアレンジして場所を再配置する。

このような転移を可能としたのは、ダートムアと鳥海山に共通するモノである。

そのモノの記述のなかにロングの「坐る」「眠る」といった行為が含まれていたように、ロングの身体もまた転移の現象に組み込まれたモノになった。このようなモノのアレンジを発生させたのは、ロングの歩行、しかもイギリス文化のなかで育まれた歩行である。だから、ロングが浮かび上がらせる出来事同士を結ぶラインは、ロングに特異な「存在」のラインである。そのラインのなかで出来事は、ライン状／サークル状に置かれた石のように、新たなアレンジメントを発生させる。そうして、世界のなかに、大気のなかに見えない仕方で存在していた現象が「跡」として現われ、ロングのいう場所の、世界のリアレンジメントが起きることになる。

### おわりに——存在という出来事が織り込まれた風景

アレンジメント（布置の座）によって現れる可視的なモノは、背後にある見えない空間、持続した時間があるてはじめて形をなす。目に見えない不在なもの（ロングが歩いた空間や時間、あるいはその場を可能としている広大な空間や過去の時間）は、モノが現れるための場である。その場をロングは数字や形で枠付けて「場所」とし、彫刻を制作した。この場所でモノがアレンジされ、同時にそのアレンジメントを通して場所が出現する。そのつどのモノのアレンジメント（彫刻）は、歩く過程でそのつどの場所として現れる。そのアレンジメントないしは場所は、ロングが歩行を通して風景と一体化し、大気のなか存在し呼吸することによって、場に織り込まれるマークでもある。

目に見えるモノと見えない場から構成される作品＝場所は、歩く時間のなかで発生する出来事でもある。出来事は時間のなかにあり、出来事が発生した場所もまた時間のなかに置かれた一つの静止地点である。ロングはこう記している。「歩行は大地にあり、人生を過ごし、生きていくことである。彫刻は静止であり、立ち止まる場所である。」(*Aspects of British Artist Today* 174) その場所を離れるとき、ロングは作品を解体して歩行を続ける。だから、作品＝アレンジメントは、ロングの運動のなかの静止であって、決して「場所」として、あるいは「出来事」として、留まっているものではない。「転移」によって「場所」はつながり、「出来事」は新たな「出来事」を呼ぶ。アレンジメント——ライン状ないしはサークル状の跡——は、ロングが風景のなかに、大気のなか存在する仕方のマークでもあった。歩き、呼吸しながら、風景にふれ、ふれられるあいだに生じる裂け目に「場所＝風景」が現われ、そこに、ロングはマーク、跡を、一瞬間織り込む。その地表のアレンジメントは、存在の仕方が「出来事」として織り込まれたことをしめすマークでもある。

2009年夏、ロンドンのテイト・ブリテンで開催されたリチャード・ロング展をオー

ガナイズしたクラリー・ウォリスは、ロングの芸術の中心に、「風景、そして自身の卓越した経験と直接関わりたいという欲望」をみて、その欲望と経験が「現在もしくは直接的な経験の感覚」を生み出すという (Clarrie Wallis 59)<sup>13</sup>。ロングはみずからの身体という「現在」(現存在)を通して「出来事の時／場所」を開いて、そのつど一回かぎりのアレンジメントによって風景を現わす。このアレンジメント(織り地)のなかで、大気の呼吸、身体の知覚、モノの布置をリアレンジして、風景を、場所を現す。その静止した場所は、過去を呼び起こし、未来が出現する「小さな門」(ベンヤミン)でもある。この「小さな門」から見える風景は、写真やテキストのテクスチュアを通して、「印」にまみれた現代の空間に、人間が身体として存在しているということ、その身体が地球の地表に、大気のなか存在しているという奇跡のような出来事を思いおこさせている。

本稿は、日本文化人類学会第43回研究大会(2009年5月30日)の分科会「もの、動き、アッサンプラージュ——人間中心主義を超えて」における口頭発表「身体と「モノ」の詩の風景——リチャード・ロングの“walks”/“works”をめぐって」と、2009年度第1回関東地区研究懇談会(2009年12月20日)のワークショップ「動くアッサンプラージュを人類学する」における口頭発表「場・モノ・イメージが転移するとき——リチャード・ロングのダートムアと日本」の原稿に大幅に加筆修正したものである。イギリスにおけるロングの作品の調査研究および文献の調査は、日本学術振興会科学研究費による萌芽研究「20世紀ヨーロッパの文学・芸術行為におけるノイズとその共同性への志向に関する研究」(2008-2011年度)(研究代表者:川那部保明 筑波大学)への助成によって可能になった。本稿は同研究の成果の一部である。

1 リチャード・ロングの作品の多くは、公式ホームページで公開されている。

(<http://www.richardlong.org/>) ホームページで公開されている作品には作品名の後に RLHP と記入し、また作品には作品が掲載されている文献も記載した。本稿では「つくばリポジトリ」を通してインターネットで公開されるが、著作権の関係上、インターネットでは図版を掲載しない。

2 1970年同ギャラリーでロングは個展を開催する。

3 ワルター・デ・マリアとマイケル・ハイザーも短期間作品を展示した。カール・アンドレも招待されたが、断っている。

4 ロングは、ゲーリー・シュムのフィルムに登場してはいるが、みずからを「ランドアーティスト」として認めたことはない (Clarrie Wallis 35)。それは、シュムのフィルムに登場したアメリカのアーティストの作品とみずからの作品との異質性を認識していたからだだろう。ただ、ロングはアンドレとの間には親縁性を感じていた。アンドレとは、ロングのフィッシャー・ギャラリーでの初個展の開催中、フィッシャーが後ろ盾になっていた「プロスペクト68」で出会った。アンドレがみずからの関心を要約した言葉、「フォルムとしての彫刻、構造としての彫刻、場所としての彫刻」は、ロングの場所と彫刻への関心に寄り添うものだった。ロングは歩いて

彫刻を作る場所と出会うという点で、アンドレのいうコンテクストとしての場所とは異なっていたが (Clarrie Wallis 55)。ロングは「ランドアート」よりもコンセプチュアル・アートやミニマリズム、あるいは1960年代末のイタリアで起きたアルテ・ポペラとの共通点を自身の作品にみている (Clarrie Wallis 35)。1968年、ロングはコンラッド・フィッシャーのギャラリーでの初個展を終えると、南イタリアのアマルフィにおける *RA3: Third Amalfi Exhibition: Arte Povera + azioni povere* 展で、アルテ・ポペラのアーティストとともに作品を発表している。ロングはその展覧会で、作品の鑑賞者とのダイレクトなコミュニケーションを重視するようになる。

5 日本語訳は『ミシェル・フーコー思考集成 X』(筑摩書房, 2002) を参照したが、適宜改訳したことをお断りしておく。用地 (emplacement) については、廣瀬 322-23 頁を参照のこと。

6 ヘテロトピアには、「危機のヘテロトピア」と呼びうるような、特権化された禁域 (青年や月経中の女性が隔離される建物)、内部の文化に決定された機能を有する場所 (墓地)、複数の空間が一つの空間に並置された場所 (劇場)、分節された時間 (異時性) をもつ場所 (時間が堆積した博物館や図書館や、束の間現れる市)、解放と閉鎖のシステムをそなえている場所 (旅人が迎え入れられる部屋)、そしてあらゆる用地が幻想であることを告発する幻想空間 (植民地) がある (フーコー [2002] 280-87)。

7 William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting* (London, 1792). Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, rev. ed. (London, 1796). Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 3rd ed. (London, 1806). イギリス風景式庭園については、安西信一『イギリス風景式庭園の美学——開かれた庭』のパラドックス』(東京大学出版会, 2000) を参照のこと。

8 Michael Auping, "An Interview with Hamish Fulton," *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*, 87 からの引用。バーズレイ 44 に引用。

9 フルトンの言葉の引用は、*Aspects of British Art Today*, p.115 から引用されている。

10 メルロ＝ポンティの現象学は、ミニマルアートやロバート・モリスらの作品にも大きな影響を与えている。モリスは「知覚する者と世界との相互作用の経験、その相互作用の領域が空間的であるとともに時間的でもあること、存在とはプロセスであること、そして、アートとはそれ自体行為の形態であることを確認するための経験」であると述べ、《観測所》(1971, 1977 再建) をオランダに制作した。観察者は巨大な「観測所」を歩いて、自己の知覚の状態に気づかされることになる (バーズレイ 27)。

11 この歩行の構造化には、ジョン・ケージの理論も影響を与えている。ロングはセント・マーティンズでケージの講義に参加し、ケージが1分間で長短含めた60の話をするのを聴いている (Clarrie Wallis 52)。

12 このイメージの行為について、クリストファー・ティリーも、北欧の先史時代の巨石に描かれた「イメージ」と鑑賞者の関係を論じる際に着目した。石に描かれたイメージが周囲の風景とともに鑑賞者の身体を動かしているのだという。それゆえ、鑑賞者はその風景のなかに「住み込み」、風景とともにイメージを知覚しなければならない。この鑑賞者の身体感覚や知覚をも重視する運動感覚的アプローチは、風景から石のイメージだけを切り取って解釈する美学



的アプローチと対比される (Tilley [2008])。"What the body does in relation to imagery, its motions, its postures, how that imagery is sensed through the fingers or the ear or the nose, as much as through the organ of the eye, actively constitutes the mute significance of imagery which to have its kinaesthetic impact does not automatically require translation into either thoughts or meanings. The kinaesthetic significance of imagery is thus visceral. It works through the muscles and ligaments, through physical actions and postures which provide affordances for the perceptual apparatus of the body in relation to which meaning may be grafted on, or attached" (20).

<sup>13</sup> C. ウォリスはその感覚は禅の「現在性」(now-ness)、瞬間に存在するという感覚と結ばれると指摘する (Clarie Wallis 59)。

References:

- Richard Long: Walking in Circles*. New York: George Braziller, 1991; rpt. 1994.
- Richard Long: Mountains and Waters*. London: Anthony d'Offay Gallery, 1992.
- Long, Richard, Paul Moorhouse and Denise Hooker. *Richard Long: Walking the Line*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Richard Long: Mirage*. London: Phaidon, 1998; rpt. 2003.
- Richard Long: Here and Now and Then*. London: Haunch of Venison, 2003.
- Long, Richard. *Selected Statements & Interviews*. Ed. Ben Tufnell. London: Haunch of Venison, 2007. (Cited as SSI)
- Richard Long: Walking and Marking*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2007.
- Richard Long: Heaven and Earth*. Ed. Clarie Wallis. Exhibition Catalogue. Tate Britain, London. 3 June - 6 September 2009. London: Tate Publishing, 2009.
- ロング, リチャード『山行水行』淡交社, 1996.
- 安西信一『イギリス風景式庭園の美学——〈開かれた庭〉のパラドックス』東京大学出版会, 2000.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. New York: Grove Press, 1955. 邦訳サミュエル・ベケット『モロイ』安堂信也訳 白水社, 1969.
- Beardsley, John. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Expanded Edition. New York: Abbeville Press, 1989. 邦訳ジョン・バーズレイ『アースワークの地平——環境芸術から都市空間まで』三谷徹訳 鹿島出版会, 1993.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. 1940. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1-7. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974-1989. [1-2] 邦訳ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」浅井健二郎訳『ベンヤミン・コレクション1——近代の意味』筑摩書房, 1995.
- Budge, Gavin. "Introduction." *Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape, The Landscape, and a Didactic Poem in Three Books*. Bristol: Thoemmes Press, 2001.

- Cooke, Lynne. "The Resurgence of the Nightmind: Primitivist Revivals in Recent Art." *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Ed. Susan Hiller. London: Routledge, 1991. 137-57.
- David, Brown, et. al. *Aspects of British Art Today*. 展覧会カタログ 朝日新聞社, 1982.
- Edwards, Elizabeth, and Janice Hart. "Introduction: Photographs as Objects." *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Ed. Elizabeth Edwards and Janice Hart. London: Routledge, 2004.
- フーコー、ミシェル『言葉と物——人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳 新潮社, 1974.
- フーコー、ミシェル「他者の場所——混在郷について」(1967年チュニジアにて執筆・講演、1984年出版)『ミシェル・フーコー思考集成X』蓮實重彦・渡辺守章監修 小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編集 慎改康之他訳 筑摩書房, 2002.
- Fuchs, R. H. *Richard Long*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1986. London: Thames and Hudson, 1986.
- Harrison, Charles. "Some Recent Sculpture in Britain." *Studio International* 177.907 (January 1969): 26-33.
- Gilpin, William, and Richard Payne Knight. *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape, The Landscape, a Didactic Poem in Three Books*. Introduction by Gavin Budge. Bristol: Thoemmes Press, 2001.
- 廣瀬浩司『後期フーコー——権力から主体へ』青土社, 2011.
- Ingold, Tim. "Atmosphere." *Chiasmi international: Publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty*, nouvelle série, no.14: Merleau-Ponty: Sciences, images, événements. Milan: Mimesis, 2012. 75-85.
- Kastner, Jeffrey, ed. *Land and Environmental Art*. Survey by Brian Wallis. London: Phaidon, 1998.
- Knappett, Carl. "The Neglected Networks of Material Agency: Artefacts, Pictures and Texts." *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. Ed. Carl Knappett and Lambros Malafouris. New York: Springer, 2008.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (Spring 1979): 30-44.
- Lailach, Michael. *Land Art*. Ed. Uta Grosenick. Köln: Taschen, 2007.
- Malpas, William. *Richard Long in Close-up*. Maidstone: Crescent Moon, 2001.
- Malpas, William. *The Art of Richard Long: Complete Works*. Maidstone: Crescent Moon, 2005.
- メルロ＝ポンティ、モーリス『知覚の現象学』竹内芳郎・小木貞孝訳 みすず書房, 1967.
- Moorhouse, Paul. "The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web: Richard Long's Art." *Richard Long: Walking the Line*. London: Thames & Hudson, 2002. 29-43.
- 中島俊郎『イギリスの風景——教養の旅から感性の旅へ』NTT出版, 2007.
- O'dherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded Edition. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Owens, Craig. "Earthwords." *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Ed. Barbara Kruger et al. Berkeley: University of California Pres, 1992.
- Seyour, Anne. "Walking in Circles." *Richard Long: Walking in Circles*. New York: George

- Braziller, 1991: rpt. 1994. 7-39.
- Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape." *Artforum* 11.6 (February 1973). *Robert Smithson: Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. 157-71.
- Tilley, Christopher. *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Oxford: Berg, 2004.
- Tilley, Christopher (with assistance of Wayne Bennett). *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008.
- Wallis, Clarrie. "Making Tracks." *Richard Long: Heaven and Earth*. Ed. Clarrie Wallis. Exhibition Catalogue. London: Tate Publishing, 2009. 33-61.
- 山口恵里子 『椅子と身体——ヨーロッパにおける坐の様式』 京都：ミネルヴァ書房，2006。

図版リストおよび図版出展

1. Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles, England 1972*.  
Map and pencil. 50.5 x 45.6 cm. Daled Collection., Brussels.  
(*Richard Long: Heaven and Earth*, ed. Clarrie Wallis, exhibition catalogue [London: Tate Britain] 51.)
2. Richard Long, *A Hundred Tors in a Hundred Hours: A 114 Mile Walk on Dartmoor, Devon 1976*.  
Black and white photograph. 88 x 124cm. Agnes and Frits Becht Collection, Naarden, The Netherlands.  
(R. H. Fuchs, *Richard Long* [New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1986; London: Thames and Hudson, 1986] 93.)
3. Richard Long, *Stones on a Cairn: Dartmoor England 1992*.  
Photograph. Anthony d'Offay Gallery, London.  
(*Richard Long: Mountains and Waters* [London: Anthony d'Offay Gallery, 1992].)
4. Richard Long, *East Dart River Wistman's Wood Sittaford Tor, A Walk on Dartmoor Winter 2001*.  
Photograph.  
(*Richard Long: Walking the Line* [London: Thames & Hudson, 2002] 305.)
5. Richard Long, *Along the Way: An Eleven Day Walk in the Mountains North of Kyoto, Japan Winter 1992*. Anthony d'Offay Gallery, London.  
Photograph and text.  
(*Richard Long: Mountains and Waters*.)
6. Richard Long, *Transference 2003*.  
Text work. Dimension variable. Coll. Richard Long.  
(*Richard Long: Heaven and Earth* 156)





Pl.3. Richard Long, *Stones on a Cairn: Dartmoor England 1992*  
© Richard Long. All rights reserved, DACS 2013  
Z0038



Pl.4. Richard Long, *East Dart River Wistman's Wood Sittaford Tor, A Walk on Dartmoor Winter 2001.*  
© Richard Long. All rights reserved, DACS 2013  
Z0038



ALONG THE WAY

FROM THE CAWING OF CROWS TO A SILVER-PAINTED STICK TO A GOLD BUDDHA  
TO A GLASS OF SAKE A BOWL OF RICE AN ORANGE TO DEEP SNOW CAMP  
TO A KINGFISHER TO GUSTS OF WARM AIR TO A CLEAR RIVER  
TO A FULL STOMACH TO MIST ON SNOW TO THE SMILE OF AN OLD WOMAN  
TO A WOODPECKER TO DRIPPING TREES PATTERING ON THE TENT TO LOGGING FIRES  
TO A DIVING HAWK TO THE SMELL OF WOOD SAP TO BOAR SKINS DRYING IN THE SUN  
TO SAWDUST TO A SLEEP IN THE SUN TO A HERON TO A CIRCLE FOR BASHO  
TO A STOCKPILE OF NATURAL BOULDERS TO A MAN STRIPPING BARK TO THE CAWING OF CROWS

AN ELEVEN DAY WALK IN THE MOUNTAINS NORTH OF KYOTO JAPAN WINTER 1992

Pl.5. Richard Long, *Along the Way: An Eleven Day Walk in the Mountains North of Kyoto, Japan Winter 1992.*

© Richard Long. All rights reserved, DACS 2013  
Z0038

## T R A N S F E R E N C E

A THREE DAY WALK ON DARTMOOR

FOREST WHITE BUTTERFLIES CROSSING A STREAM  
ANIMAL DROPPINGS SLIPPERY BOULDERS PEAT BOG  
SLEEPING TOWARDS EAST HALF MOON YELLOW FLOWERS  
A RIVER SOURCE FOOTPATH ORANGE MUD  
A HILLTOP CAIRN WATERFALL BOOTS DRYING IN THE SUN  
A SPICY THAI CAMP MEAL SLEEPING TOWARDS WEST DAWN CHORUS  
HEAVY DEW A CIRCLE OF STONES FOLLOWING A RIVER

DUPLICATIONS IN THE SAME ORDER OF OCCURRENCE  
ALONG A SEVEN DAY WALK ON CHOKAI MOUNTAIN  
HALF A LUNAR MONTH LATER

FOREST WHITE BUTTERFLIES CROSSING A STREAM  
ANIMAL DROPPINGS SLIPPERY BOULDERS PEAT BOG  
SLEEPING TOWARDS EAST HALF MOON YELLOW FLOWERS  
A RIVER SOURCE FOOTPATH ORANGE MUD  
A HILLTOP CAIRN WATERFALL BOOTS DRYING IN THE SUN  
A SPICY THAI CAMP MEAL SLEEPING TOWARDS WEST DAWN CHORUS  
HEAVY DEW A CIRCLE OF STONES FOLLOWING A RIVER

ENGLAND AND JAPAN 2003

Pl.6. Richard Long, *Transference 2003.*

© Richard Long. All rights reserved, DACS 2013  
Z0038