

現代美術の管理と継承： グッゲンハイム美術館「パンザ・コレクション・イニシアティブ」 の事例から

鵜尾 佳奈

1. はじめに

本論では、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館(以下、「グッゲンハイム」と略す)が2010年から2021年まで行ったプロジェクト「パンザ・コレクション・イニシアティブ」(以下、「PCI」と略す)の概要を紹介すると共に、彼らが11年かけて取り組んだ現代美術の管理と継承という課題と解答がいかなるものであったのか、筆者の見解を交えながら論じる。

プロジェクト名にあるパンザとは、アメリカ戦後美術の主要なコレクターの一人に数えられるイタリア人の実業家、ジュゼッペ・パンザ・ディ・ビウモ(1923~2010)とその妻ジョヴァンナの名に由来する。パンザ夫妻は1950年代後半から美術収集を開始し、多くの画商、そしてアーティストとも交流しながら、約30年間で大規模なコレクションを築いた。彼らは自邸を改装してコレクションの一部を恒久的なインスタレーションとして展示したが、1970年代から構想していた美術館の設立は実現せず、1984年からは収蔵品の多くをアメリカの美術館へ売り渡していく。1990年から92年にかけて、彼らのコレクションのうちミニマル・アートやコンセプチュアル・アートを中心とする350点余りをグッゲンハイムが購入・受贈したことが、このプロジェクトの発端となった。

グッゲンハイムはそれまでモダニズムの抽象美術を主な収集対象としてきたため、この収集は同館のコレクションの性格に大きな変化をもたらした。1960年代から70年代にかけて制作された多種多様な素材・形式の作品は、展示や保存の方法論の根本的な見直しを美術館に迫ることとなったのだ。しかしそれ以上に大きな問題であったのは、パンザ・コレクションには、計画書や設計図のままで物理的な実体がまだ存在しない作品や、状態が悪く作家が展示不可とした作品、また後述する作家の「許可なく」再制作された作品が含まれていたことだった。PCIはこれらの問題に対処するため、美術史をディシプリンとする作品研究だけでなく、どのような形で作品を後世に残すかという保存修復の観点から、徹底的な調査を行なった。アンドリュー・W・メロン財団の助成による潤沢な予算のもと、プロジェクトは長期に及び、2019年4月にはシンポジウムを開催、さらに2021年5月にはその成果をまとめた書籍¹とデジタル・アーカイブ²をリリースした。PCIは、恐らく現代美術の保存修復のプロジェクトとしては過去にない規模のものであり、世界中の美術館が抱える同様の問題にいくつもの優れたケース・スタディを提供している。まずは、PCIがどのようなプロジェクトであったのか、その調査内容を紹介しよう。

1 Francesca Esmay, Ted Mann, and Jeffrey Weiss, *Object Lessons: case studies in minimal art: the Guggenheim Panza Collection Initiative*, New York, Guggenheim Museum, 2021.

2 下記のウェブサイトからデジタル・アーカイブの閲覧申請ができるほか、プロジェクトの詳細やシンポジウムの記録映像を閲覧することができる。

<https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative>(最終閲覧:2026年1月5日)

2.

グッゲンハイムはまず、新たに専属のキュレーターや研究者、コンサバター(保存修復家)によるチームを編成した。チームは、コレクションにおいて重要な位置を占めると指定した7名のアーティスト(ダン・フレイヴィン、ロバート・アーウィン、ドナルド・ジャッド、ロバート・モリス、ブルース・ナウマン、ローレンス・ウィナー、ダグ・ウィーラー)による約140点に焦点を絞り、研究が開始された。

ミニマル・アートやコンセプチュアル・アートといった批評言語で分類可能なこれらの作家の作品は、既製の工業素材・工業製品で制作されたものや、作家に依頼されてファブリケーター(制作委託業者)が作ったもの、最初に制作された「オリジナル」とは別に再制作が可能なもの、サイト・スペシフィックなインスタレーション、指示書に基づいて展示ごとに制作する必要があるものなど、劣化や損傷が起きやすいか、あるいは物理的な作品そのものが決定的な姿を有しておらず、流動的・可変的な性質を有する作品が多い。そのため、本プロジェクトにおける保存修復は、作品を過去の状態に近づけたり現状を維持したりしようとする「治療」や「延命」としての従来の保存修復とは異なり、何をもって作品の同一性とするのか、あるいはある作家にとって真正性はどのようなものかといった、美学的な問いに基づくアプローチが必要となった。抽象的な問いを中心に据えながら、そこから導き出そうとするのは、展示や保存のためのマニュアルや、作家・作品の法的権利の整理、美術館のスチュワードシップ(管理責任)のあり方といった具体的・実践的な指針である。

プロジェクト・チームはまず、それぞれ作品の来歴や作品に言及した記事や書籍といった基本情報に加え、ギャラリーの取引記録、作品をめぐる作家とジュゼッペ・パンザほか関係者間で交わされた書簡、ある作品がいつどこで誰によってどのような素材で制作・再制作されたか、他館に収蔵された別のバージョン(同一作品のバリエーションをどのように呼ぶかは作家によって異なるが、本論では便宜的に「バージョン」と呼ぶ)が制作された経緯などを調査し、最終的には各作品の詳細な「作品史」を作成した。

資料調査と並行して行っていたのは、実作品の検証と評価である。PCIはプロジェクト・チームとは別に、美術史、保存科学、法学、キュレトリアル・プラクティスなどの専門家による諮問委員会を組織した。展示された作品を実見しながら行う諮問委員会会議(図1)は、2011年2月にはダン・フレイヴィン、2012年3月にはロバート・モリス、2012年10月にはドナルド・ジャッド、2013年7月にはブルース・ナウマンとローレンス・ウィナー、というように作家ごとに開催され、それぞれの会議に

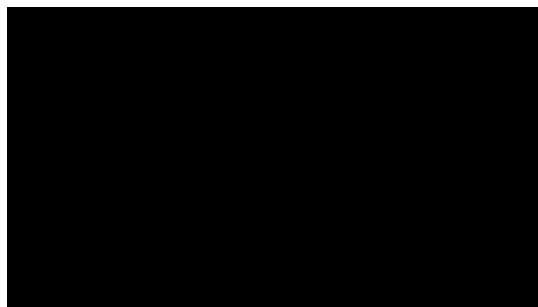


図1 ダン・フレイヴィン諮問委員会、2011年7月12-13日

は非常任委員として各作家の専門家や財団の代表なども参加した。2017年4月には上記の5作家について総合的に話し合う会議が2日間行われ、最終的に諮問委員会会議は5回開催された。

そして、本プロジェクトの大きな特徴が、丹念な聞き取り調査である。作家本人や作家の財団やエステートの代表者だけではなく、スタジオのアシスタントから、当時作家と交流のあったキュレーターやギャラリスト、美術批評家、作品を委託制作していたファブリケーター、コレクションの取得当時を知る美術館の元幹部に至るまで、調査対象の各作家ごとに10組から20組程度の関係者にインタビューしている。なお、ジュゼッペ・パンザはPCI設立の同年に故人となっていたため公式のインタビューは存在せず、ただし妻のジョヴァンナと娘のジュゼッピーナをはじめパンザ家には継続的な協力を得ていたようだ。

基本的には諮問委員会の前後に当該作家の関係者に聞き取りをするのだが、PCIが行った調査を時系列で並べると、物故作家の場合、まずはキュレーターやギャラリストなど作品の展示や売買に関わる人物から接触し、次に作品制作の現場に近いファブリケーター、スタジオのアシスタント、財団代表者にあたったようだ。存命作家の場合は、関係者への聞き取りは少数に留め、作家に対しては数ヶ月ごとに数回、多い場合は20回以上のインタビューを行っている(ただし、ブルース・ナウマンは作品の管理継承について詳しく語ることを望まず、作家に対するインタビューは一度のみで、代わりに9名の関係者に聞き取りを行っている)。

プロジェクト・チームのコンサバターを務めたフランチェスカ・エズメイ氏によると、作家の次に重要視したのがファブリケーターへのインタビューである(図2)³。とりわけミニマル・アートに分類される大型の彫刻を制作していた作家の多くは、活動初期には自らの手で作

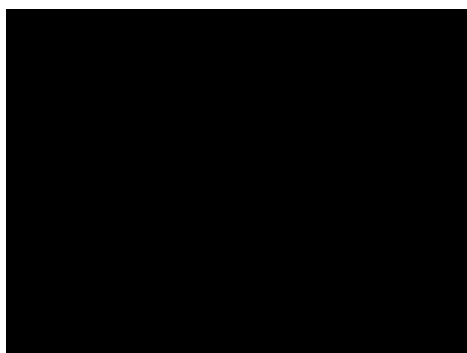


図2 ファブリケーターのピーター・バランティン氏(左)が、フランチェスカ・エズメイ氏・ジェフリー・ワイズ氏と共にジャッドの「使用停止」された作品を、グッゲンハイム美術館の収蔵庫で確認する様子、2012年

品を作っていたが、その後1960年代半ば頃からは徐々に木材や金属加工を得意とする工場あるいは職人に制作を委託し始める。ファブリケーターは作品の満たすべき基準を最もよく理解しており、ときにはファブリケーターと協働する過程で基準そのものが形作られることさえある。そのためチームは、ファブリケーターが作家の要求に応えるだけだったのか、それともファブリケーターから仕様の提案を受けて作家が承認することがあったのかなど、彼らが作品の最終的な素材や外観を決定するのにどの程度関わっているのかを聞き取った。

さらに、エズメイ氏がPCIから生まれた最も大きな成果として挙げるのは⁴、「使用停止(decommissioned)」というコレクションの分類である。これは、構想や計画のみで実現しなかった作品や、作家の関与なく再制作され、後に真正性を否認された作品など、パンザ・コレクションの取得時には不明瞭だった作品のステイタスを法的・倫理的観点から整理した結果設けられた分類である。「登録解除(deaccession)」とは異なり、研究対象として保

3 筆者によるフランチェスカ・エズメイ氏へのインタビュー、2024年11月20日、於グッゲンハイム美術館。

4 エズメイ氏へのインタビュー、op. cit.

5 Esmay, *Object Lessons*, op. cit., pp. 232-234.

持しつつも、コレクションとして展示することはない。ただし、「使用停止」はあくまで暫定的・可逆的な措置であり、研究を進める過程で作品の真正性を裏付ける新しい発見があった場合は、「使用再開 (recommission)」が可能となる⁵。一度購入した作品を展示しないとする決断は、美術館にとって大きな痛手であったことは想像に難くないが、次節で紹介するケース・スタディを通じて導き出された、プロジェクトの帰結の一つとして設けざるをえなかった分類だった。

そして、プロジェクトが上げた最も驚くべき成果と言えるのは、プロジェクトを通じて収集した膨大な資料で構成されたアーカイブの公開である。作家や関係者へのインタビューの書き起こしはもちろん、諮問委員会の議事録、図版や注釈が豊富で、作品に関する様々な議論や判断の詳細を見て取れる作品史、世界中のアーカイブから集められた一次資料などが集成されている。これらの情報を、研究者か学芸員、学生であれば誰でも申請してオンラインで閲覧することができる。これは、パンザ・コレクションをめぐるグッゲンハイム固有の課題を、1960年代以降の美術を収蔵する美術館が必然的に抱える普遍的な問題として捉え、その研究過程で得たほぼ全ての情報を開陳しようとする試みである。

次節からは、PCIが取り組んだ事例のなかから具体的なケース・スタディとして、2010年のPCI発足時既に故人となっていたドナルド・ジャッド (1928～1994) と、2018年まで存命だったロバート・モリス (1931～2018) の例を紹介する。

3.

パンザ・コレクションの取得に際して、グッゲンハイムはカンディンスキーやモディリアーニなど3点を売却して資金に充てたため、『ニューヨーク・タイムズ』は果たして同コレクションにその価値があったのか、疑義を呈す記事を掲載した⁶。しかし美術界の関心の的になったのはヨーロッパの巨匠の名品売却ではなく、ジュゼッペ・パンザが収集した作品の一部を作家の「許可なく」再制作して展示しており、それについてドナルド・ジャッドが美術雑誌に4回に渡って抗議文を掲載したことだった⁷ (図3)。実際、パンザはロサンゼルスのエース・ギャラリーなど複数の展覧会で、作家の同意や監督なしに再制作した作品を展示していた。

この事件の大きな要因の一つとなったのが、作成した弁護士の名前から「オードバー合意」と呼ばれる、パンザ夫妻の収蔵作品に関して記された僅か3ページの証明書である。1975年、ジャッドやモリスらの事実上の所属ギャラリーであった⁸レオ・キャストリ・ギャラリーからジュゼッペ・パンザ



図3 ドナルド・ジャッド「パンザのための部屋」、『クンスト・インテルン』1990年第3号

6 Grace Glueck, "Guggenheim to Sell 3 Works to Help Buy Others," *New York Times*, March 23, 1990, p.83.

7 First Published: Donald Judd, "Una Stanza Per Panza," *Kunst Intern*, nos. 3, 4, 5, 6, 1990 (in German, with an English supplement); reprinted in Flavin Judd, Catlin Murray ed., *Donald Judd Writings*, New York, London, Thames & Hudson, 2016, pp.630-699.

8 レオ・キャストリ・ギャラリーはアーティストと所属契約を結ぶことはなかった。このことについては下記の文献を参照。COHEN-SOLAL, Annie, *Leo and his Circle: The Life of Leo Castelli*, trans. Mark Polizzotti with the author, New York, A. A. Knopf, 2010.

に送られたもので、彼が同画廊から購入した作品それぞれに証明書があり、いずれも作家の署名が入っていた。ここには、パンザが各作品の「唯一かつ排他的な所有者」であることが明記され、同時に「臨時の展示目的のために、必要に応じて複製を制作することは許されるものとする」⁹と書かれており、法律上はパンザに再制作の権利を与えていた。1970年代前半のキャステリ宛の書簡からは、購入した作品の別のバージョンが市場に出回ることをパンザが恐れていた様子が窺え、作品の唯一性を担保し、また自身だけが作品を再制作できる主体となろうとしたと考えられる¹⁰。

しかしジャッドは、作家の許諾および監督なしに作られたものは真作とは言えないとしてジュゼッペ・パンザと「贋作」を購入した美術館を公然と批判し、これを法的トラブルではなく、美術界全体の倫理の欠落として扱った。問題作の多くは、1973年から74年にパンザが将来の私設美術館建設を見越して計画書や設計図の状態で購入した作品で、ジャッドとしては詳細な設計図をもとにいずれ実現されるべきものだった。パンザ・コレクション取得後、グッゲンハイムは直ちにジャッドをはじめとする関係作家に連絡をとって面会し、問題の解決を図ろうとした。しかし、ジャッドとの関係修復を試みた元副館長のマイケル・ゴヴァンの言によれば、「ジャッドの怒りがどれほどのものか、当時の美術館で理解している者はいなかった」¹¹。収蔵品について整理がつかないまま1994年にジャッドが死去し、当事案は宙に浮いた状態となった。そして10年以上の歳月が流れた後、これに正面から向き合おうと立ち上がったのがPCIだった。

ここには、専門的な業者に委託して彫刻制作を行うことが一般的になり始めていた1960年代以降の美術特有の問題が存在する。既述の通り、作品の質に関する決定を業者や職人にどの程度任せるのかは、作家によって大きく異なる。ジャッドは、素材の選択や表面の処理などに不文律の基準を設けており、関わったファブリケーターたちはいずれも作家の徹底した監督と妥協を許さないクオリティの追求を証言している¹²。また、ジャッドは特定のファブリケーターが制作したものが真作であると主張することもあり、例えば合板作品であればピーター・バラントイン氏のみが正統なファブリケーターであると、1984年にパンザに書き送っている¹³。しかし、一方のジュゼッペ・パンザは、ミニマル・アートにとって本質的なのは物理的な作品そのものではなくアイデアであり、「アーティストと所有者の義務を明確に記した契約を伴ったとき、プランは作品を不朽かつ永遠のものにする」¹⁴とも考えていた。グッゲンハイムは、両者の間にあったこのあまりに深い溝を、このプロジェクトの調査を通じて痛感することになっただろう。

9 Giuseppe Panza Papers, 1956-1990, Los Angeles, Special Collection of the Getty Research Library and the Getty Research Institute.

10 Giuseppe Panza Papers, op. cit.

11 Michael Govan Interviewed by Panza Collection Initiative team on October 16, 2012, at Guggenheim offices, New York, NY/ Los Angeles, CA (video conference).

12 Peter Ballantine Interviewed by Panza Collection Initiative team on July 24, 2012, at Mana Fine Arts, Jersey City, NJ; Alfred and Donald Lippincott Interviewed by Panza Collection Initiative team on October 18, 2012, at Guggenheim offices, New York, NY; Richard Bernstein Interviewed by Panza Collection Initiative team on July 10, 2012, at Guggenheim offices, New York, NY.

13 Donald Judd to Giuseppe Panza, October 8, 1984, Giuseppe Panza Papers, 1956-1990, Los Angeles, Special Collection of the Getty Research Library and the Getty Research Institute.

14 Giuseppe Panza, *Giuseppe Panza: Memories of a Collector*, trans. Michael Haggerty, New York, Abbeville Press, 2007, p. 130.

プロジェクト・チームは、作家不在の検証であることから、15組もの関係者に聞き取りを行って慎重に各作品の処遇について議論した。そして、権利者やファブリケーターたちの証言から、パンザの指示でイタリアの業者が制作した再制作版8点は、ジャッドが求めた基準からかけ離れていることが明らかとなったため、これらを先に触れた「使用停止」に分類した。また、作家の存命中に一度も制作されることのなかった紙上の作品についても、作品が構想された当時と同様の加工で素材を用意できないことから、再制作は不可能と結論づけた¹⁵。

コレクション取得の1990年に始まった作家と元所有者、そして作家と美術館との深刻な亀裂は、その原因となった所蔵作品を歴史資料として位置付けることで一定の解決を見た。紙幅の都合で上記の結論までの詳しい経緯は省いたが、所蔵作品を展示しないという美術館にとって苦渋の決断を下すまでには、作品や資料調査の結果と関係者から聞き取った内容を勘案し、既に鬼籍に入った作家にとって、そして美術館にとって最善の結論を出すための並々ならぬ労力があつた。また、パンザが無許可で制作した作品は全て「使用停止」となった訳でなく、紛失したとされていたバージョンが調査の過程で他館の倉庫から発見され、それがピーター・バラントイン氏の作であったため、「使用再開」となった例もある¹⁶。一時は先送りされていた懸案事項に美術館が丹念に向き合ったことで、作品を禍根なく後世に引き継ぐための基盤を形成したと言える。

4.

本節からは、ロバート・モリスの《無題(コーナー・ピース)》(1964年)(以下、《コーナー・ピース》と略す)(図4)が辿った歴史を概観しながら、PCIが存命のアーティストといかに協働したかを見ていこう。本作は、モリスが1960年代初頭から制作を開始した、幾何学的形態かその組み合わせによる、いわゆる「ミニマル」な灰色の彫刻群に連なる。これらには統一したシリーズ名等は存在せず、最初に合板で作られたことから作家は「合板作品」と呼んだり、

「大きめの作品／彫刻」と呼んだりしているが、本論ではその素材の多様性にも言及するため、プロジェクト・チームのチーフ・キュレーターを務めたジェフリー・ワイス氏の呼び方に倣い¹⁷、「ラージ・フォーム」と呼ぶ。なお、ワイス氏は2013年にモリスの1960年代の彫刻に関するモノグラフを出版しており¹⁸、同作家の専門家として名高い人物でもある。

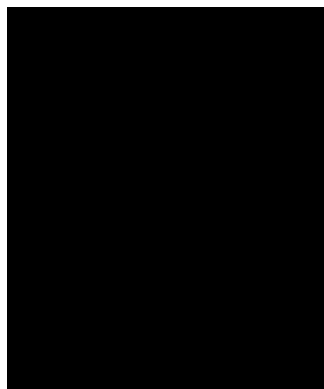


図4 ロバート・モリス《無題(コーナー・ピース)》1964年(2013-2014年再制作)、塗装合板、グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、パンザ・コレクション

15 Esmay, *Object Lessons*, op. cit., pp. 243-244.

16 この経緯については、下記に詳しい。

Artwork History of Donald Judd, *Untitled*, 1974 ("raised top plywood piece [Lisson 1]"), Panza Collection Initiative Archive. Esmay, *Object Lessons*, op. cit., pp. 123-131.

17 Esmay, *Object Lessons*, op. cit., pp. 162-172.

18 Jeffrey Weiss and Clare Davies, *Robert Morris: Object Sculpture, 1960-1965*, New Haven; London, New York, Yale University Press, Castelli Gallery, 2013.

《コーナー・ピース》が初めて発表されたのは、1964年12月から翌年1月にかけてニューヨークのグリーン・ギャラリーで開催された個展である。7点の「ラージ・フォーム」のみで構成された同展はニューヨークの美術界で新動向として捉えられ¹⁹、モリスの名を一躍美術界に広めた。同展の展示風景を写した写真(図5)は、ミニマル・アートの歴史を説明する上で必ずと言っていいほど頻繁に引用されるアイコニックなイメージになっている。同展に展示された作品は全て、作家自ら

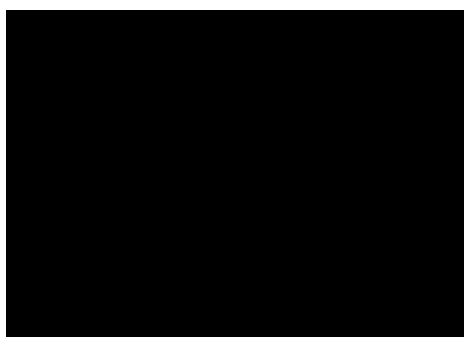


図5 「ロバート・モリス」展展示風景、1964-65年、グリーン・ギャラリー、ニューヨーク。

合板を切って組み上げ、表面に灰色の塗料を塗って仕上げられていた。《コーナー・ピース》は文字通りギャラリーの角に置かれ、当時は底面にキャストがつけられて床から少し浮いているように見える仕様になっていた²⁰。後年に「プライウッド・ショー」と通称されることになる記念碑的個展の出品作はしかし、作家のスタジオに大型彫刻を保管しておくスペースがなかったことから、全て破棄された。個展の3年後の1967年、ジュゼッペ・パンザはレオ・キャストに宛てて、同作の購入を決定した旨の書簡を送った²¹。当然その時点で物理的な作品は存在しておらず、モリスはパンザの購入のために《コーナー・ピース》を再制作することになる。当時のモリスは、自作の素材は合板よりも、表面がよりきれいにフラットに仕上がるファイバークラスで制作するのが良いのではないかと考えており²²、また合板製の作品が輸送中に破損した経験から、輸送にも耐えうるファイバークラスでの再制作を自ら勧め、その後アメリカで制作された再制作版がイタリアへと送られた²³。しかし、1991年にグッゲンハイムがパンザ・コレクションとして《コーナー・ピース》を取得した際、同作は著しく劣化していた。そのため、PCIではこれを修復して再展示できるようにするのか、あるいは全く新しい再制作版を作るのかといった方針を決定するため、2011年から2013年にかけて、作家本人へのインタビューを5度行った。

ところで、ジャッドと同様に、モリスも「オードバー合意」に署名していた。パンザはこの証明書が保証する権利に基づき、各地で開催される展覧会の度、《コーナー・ピース》のエキシビション・コピーを制作した。しかし、ジャッドとは対照的に、モリスがパンザに対して異議申し立てをすることはなかった。それどころか、モリスは度々、「ラージ・フォー

19 同展について書かれた記事として代表的なものを下記に挙げる。

Barbara Rose, "Looking At American Sculpture: A Series of Important Sculpture Exhibition in New York Provide A Needed View of Recent Development," *Artforum*, February 1965, pp. 29-36; and Max Kozloff, "The Further Adventures of American Sculpture," *Arts Magazine*, February 1965, pp. 24-31; and Ted Berrigan, "Reviews and Previews: Robert Morris", *ARTnews*, February 1965, p. 13; and JUDD, Donald, "Robert Morris," *Arts Magazine*, February 1965, p. 54.

20 Robert Morris Interviewed by Panza Collection Initiative team on March 19, 2012, at SurroundArt, Brooklyn Navy Yard, Building 25, Brooklyn, NY.

21 Giuseppe Panza to Leo Castelli, January 3, Leo Castelli Gallery records, circa 1880-2000, bulk 1957-1999, Archive of American Art, Smithsonian Institute.

22 Robert Morris Interviewed by Panza Collection Initiative team on December 13, 2011, at Guggenheim storage, Bulwark, New York, NY.

23 Robert Morris to Giuseppe Panza, June 12, 1967, Giuseppe Panza Papers, 1956-1990, Los Angeles, Special Collection of the Getty Research Library and the Getty Research Institute.

ム」が同時に複数存在しうることや、再制作が容易な性質を積極的に肯定してきた。1971年には同作品群について「一過的ですが、いつでも再構成できるのです」²⁴と述べ、1985年にも「私は作品を輸送するよりも、再構成する方がより簡単であるというアイデアが好きです。(中略)作品がいつでもどこでも、たとえ貴重な素材がなくても、完璧に再構成可能であるというアイデアが好きなのです」²⁵と発言している。また、PCIが5回目の聴取を終えた後に掲載された2014年1月の記事でも、「ラージ・フォーム」について「不確定な複製品があるのみで、『オリジナル』というものはないと言えます」²⁶と述べ、決定的な姿をもたない彫刻であることを示唆している。確かに、「ラージ・フォーム」には合板とファイバーガラスの他に、ステンレス鋼、塗装アルミニウム、コールテン鋼など、様々な素材のバージョンが存在し、最初に作られたときから合板以外の素材だった作品もある。

2011年11月にファイバーガラスの《コーナー・ピース》の表面を実見した際、モリスは意外にも修復を希望した²⁷。しかし2012年3月に完全に組み立てられた同作を再び検分すると、やはり新しく再制作版を作りたいことを希望し、そしてそのメディウムは1964年の初制作時と同じ塗装合板が最善であろうと結論づけた。加えて、板と板の継ぎ目が見えないようにすることや、作品表面が均一にフラットであることを求め、具体的な加工方法の案まで示した²⁸。2023年4月のさらなるインタビューでは、《コーナー・ピース》を合板で再制作する際の仕様が詳しく確認され、同時にモリスからは、他の「ラージ・フォーム」の再制作についてもやはり最初に制作されたときの素材を優先するのが良いとする旨の発言があった。また、このときは作品貸出の方針についても言及され、グッゲンハイムが作品を他館に貸し出す際、現地でエキシビジョン・コピーを制作するかどうかは美術館が判断できる、とモリスは述べている。プロジェクト・チームは同館の木工技術チームと連携して《コーナー・ピース》再制作版の制作にあたり、2013年7月にはファイバーガラス製のものと合板製のものを並べて展示して(図6)、再

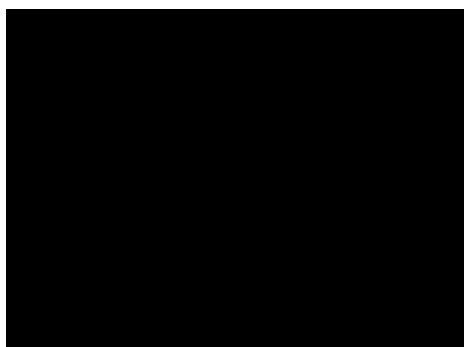


図6 諮問委員会のために展示された、ロバート・モリス《無題(コーナー・ピース)》、ファイバーガラスでの再制作版(1967年、左)と塗装合板での再制作版(2013-2014年、右)、2013年

24 Lucy Lippard, *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : a cross-reference book of information on some esthetic boundaries : consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designed areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.256.

25 Benjamin Buchloh, "Three Conversation in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris," New York, *October*, Autumn 1994; reprinted in Martha Buskirk and Mignon Nixon eds., *the Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*, Cambridge, London, MIT Press, 1996, p.49-50.

26 Wade Guyton, "Interview with Robert Morris," New York, *Interview Magazine*, January 5, 2014. (<https://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris>) (最終アクセス日:2026年12月28日)

27 Robert Morris Interviewed by Panza Collection Initiative team on November 15, 2011, at Guggenheim Conservation Lab, Technical Services Building, New York, NY.

28 Robert Morris Interviewed by Panza Collection Initiative team on March 19, 2012, at SurroundArt, Brooklyn Navy Yard, Building 25, Brooklyn, NY.

制作版の理想的な仕上がりのイメージをモリスと共有する機会を設けた²⁹。

その後チームは、顕著な劣化が見られる作品については、それが初めて制作された素材で再制作すること、そして作家の死後に再制作版が劣化した場合は、更なる再制作を行うこと、また貸出の際には現地での再制作を行う可能性を示した提案書を作成し、2014年の初めに作家へ送付した。これはモリスが望む彫刻の質を確保しながら、彼自身が長年重視してきた作品の不確定性を管理モデルの中に組み込もうとした提案だった。

しかし、提案書を送ってから1年近くが経とうとしていた2014年10月、モリスからワイス氏に送られたメールには、再制作を行う場合、同一の作品は破棄するか作家に返却することを求める旨が記され、また美術館はエキシビション・コピーを制作する権利を持たないことが明記されていた³⁰。さらに、その翌日モリスから届いた署名入りの「ガイドライン」には、再制作をする際の仕様と共に、作家は「可能である限り、グッゲンハイムが所蔵する損傷作品の再制作および修復を自身が監督する」、また「美術館は、同一作品の複数例を所蔵してはならない」と記されていた³¹。最終的には、展示に耐えない「ラージ・フォーム」は、全て合板で再制作するよう指示するまでに至った³²。

作品の物性に依拠し、質や仕上げを細部まで監督することによって真正性を裏打ちしようとしたジャッドと、作品の同一性を否定し、変数を積極的に認めたモリスは好対照に見える。筆者はこれまで、ミニマル・アートに括られる作家たちの作品が購入・収蔵される際、輸送の都合や脆弱性の問題、あるいは市場の要請によって、ときに素材や様態が変化する点に着目し、調査研究を進めてきた³³。このフェーズでアーティストがどの程度まで作品の変更を許容するかによって、作品の真正性や同一性、つまりその作家にとって何が作品の中核であるかを洗い出せるのではないかと考えたためである。この観点からモリスを分析すると、少なくとも資料調査の上では、作家は作品の素材や外観にはそれほど拘泥せず、同じタイトルのもとに複数の作品が存在することを許し、また容易に作家死後の再制作を認めるのではないかと思われた。しかし実際には、作家は「ラージ・フォーム」においては「オリジナル」というものはないという従来の考えを指針としながらも、再制作版の仕様には細かい指示を出し、同作品群が最初に世に出た時の素材である合板での再制作を望み、また作家の監督なしに美術館がエキシビション・コピーおよび再制作版を制作することを禁じた。

モリスのこのような態度は、これまでの作家像を更新するものであり、PCIが作家から引き出した言質は今後の作家研究の発展に寄与する重要な資料となるだろう。だが一方で、美術館の実務上の観点から見ると、約3年の月日をかけて聞き取りを行ったにもかかわらず

29 Robert Morris Interviewed by Panza Collection Initiative team on April 23, 2013, at Solomon R. Guggenheim Offices, New York, NY.

30 Email from Robert Morris to Jeffrey Weiss, October 8, 2014, Further Exchanges between Robert Morris and the Guggenheim, 2014-15, Panza Collection Initiative records; printed in Esmay, *Object Lessons*, op. cit., pp. 291-295.

31 Email from Robert Morris to Jeffrey Weiss, October 9, 2014, Further Exchanges between Robert Morris and the Guggenheim, 2014-15, Panza Collection Initiative records; printed in Ibid.

32 Ibid, p. 169.

33 この観点から筆者が執筆した代表的論文を下記に挙げる。

「再制作にみるロバート・モリスの独自性についての試論：コレクターとの関わりから」『フィロカリア』35号、2018年3月26日、95-117頁。

ず、美術館の希望がさほど反映されていない形で策定された「ガイドライン」が生まれたことで、作家との更なる複雑な擦り合わせが必要になった。再制作への制限は無論、作品の市場的価値を維持しようとする意図もあったであろう。しかし、モリスからワイズ氏へのメールには明らかに、作家死後に自身の監督なくエキシビジョン・コピーの制作や再制作が行われることと、作品が固定的なマニュアルに絡み取られることへの忌避感が滲んでいた。また、モリスがこれまで不確定な姿に留めおいた作品群の外観を1つの確かな姿に絞り込む素振りを見せたのは、作家が存命のうちに彼が望む作品の同一性を聴取しておきたいという美術館側のスチュワードシップに応えたためとも言える。モリスのケース・スタディは、作家が望むまま、そして市場が要請するまま1つの決定的な姿を持たなかった作品を、美術館の望む永続的な管理システムに合わせて調整しようとするときの難しさを提示している。

再制作後、既収蔵のバージョンを破壊あるいは返却せよという要求は、美術館にとってとりわけ受け入れがたいものであったため、プロジェクト・チームはその後もモリスとの交渉を続けた。しかし、2018年に期せずして作家が逝去したことで、両者の対話には強制的に終止符が打たれた。2021年、《コーナー・ピース》のファイバーグラス版を含む当該作品群は、モリスのエステート蔵となり、しかし「アーティファクト(物品)」という分類で、美術館に長期貸与されることで遺族との合意形成がなされた³⁴。

5. おわりに

美術館の使命は、コレクションをできる限り同じ状態で保存管理することであり、作品が劣化すれば、その同一性を措定した上で修復を行う。しかし1960年代以降の委託制作による作品や、指示書や文書に基づく作品、再制作を許容する作品においては同一性が自明ではなく、作品の姿は大きく揺れ動く。このような作品をどのように展示・保存していくかを議論する上で、PCIは一つの検証モデルを提示した点に大きな意義がある。

もちろん、パンザ・コレクションには真正性さえ危ぶまれた作品が含まれていたことから、PCIはまず「真贋」の検証から始めなければならず、他館にとって必ずしも汎用性の高いケース・スタディだけを提供した訳ではない。しかし、資料調査やインタビューの方法論は確立を見せており、擦り合わせに難航したモリスのような例も含めて、今後他館の事例にも生かすことができるだろう。

作家とパンザとの軋轢は、両者にとって決して望ましくはなかったが、1960年代以降の美術が持つ特性を鑑みれば歴史のどこかで必然的に起こりうる、避けがたいものでもあった。PCIはこの対立の原因を丁寧に解きほぐすことで、作家研究に資しただけでなく、現代美術の管理と継承という差し迫った課題に一つの方向性を示した。

本論の執筆にあたっては、フランチェスカ・エズメイ氏、ジェフリー・ワイズ氏、ピーター・バラントイン氏のご協力を得た。また、本論は一般財団法人「後藤欣之輔・美智子 世の中に貢献する人を育てる協会」からの寄付金による愛知県のグローバル人材育成研修として遂行した調査を元に執筆した。ここに謝意を表する。

34 Artwork History of Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)*, Panza Collection Initiative records.

Photo credit

图1: Photo: David Heald. © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All Rights Reserved./ 图2: © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All Rights Reserved./ 图4: Photo: David Heald. © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All Rights Reserved./ 图5: Photo: Rudy Burckhardt. Rudy Burckhardt papers, 1934-2015. Archives of American Art, Smithsonian Institution./ 图6: Photo: Kristopher McKay. © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. All Rights Reserved./

2025年度 愛知県美術館研究紀要 第32号

2026年3月発行

編集・発行 愛知芸術文化センター 愛知県美術館
〒461-8525 名古屋市東区東桜1-13-2
Tel: 052-971-5511 (代)
<https://www-art.aac.pref.aichi.jp/>



制 作 共生印刷株式会社

Bulletin of the Aichi Prefectural Museum of Art No.32
2026

Edited and Published : Aichi Prefectural Museum of Art
1-13-2 Higashisakura, Higashi-ku, Nagoya 461-8525 JAPAN
Tel: +81-52-971-5511

Printed : Kyosei Printing Co., Ltd.

© 2026 Aichi Prefectural Museum of Art, All Rights Reserved.