

## ソヴィエト非公式芸術における ロシア・アヴァンギャルドの継承者

——レオニード・ラムと初期の創作——

神岡 理恵子

### はじめに

「雪どけ」以降、1960年代のソヴィエト・アンダーグラウンドでは、体制とは一線を画す作品を制作する新しい芸術家たちが次々と登場し、現在まで続くロシア現代美術の流れを生み出していた。こうした地下芸術活動がソヴィエト・アヴァンギャルドと呼ばれることもあるが、彼らの多くは、20世紀初頭のロシア・アヴァンギャルド期の芸術家たちとは異なり、(わずかな例外<sup>(1)</sup>を除けば) 声高に自身の活動・主義を宣言したり、グループを結成してマニフェストを出したりすることもなく、互いの制作現場を行き来しながら、地下でゆるやかにつながっていた。

近年、ソヴィエト非公式芸術——とりわけ1970年代に誕生したいくつかの新しいグループや流派——に対する関心と再評価の機運が高まっており、ロシアとヨーロッパを中心に大型美術館で関連アーティストの回顧展が多数開催されているほか、美術館による作品の大規模な収集（ポンピドゥーセンター）や、関連資料の収集と整備が進められ、当事者たちの立会いのもと、「ミュージアム化」「アーカイヴ化」「歴史化」が進行する興味深い現象が起きている。この現在進行形の「歴史化」がどう進み、当事者たちがどう関わっていくのか。そのプロセスを今後検証していくことに筆者の関心はあるが、そのための一つの試みとして、本稿では一人の芸術家レオニード・ラム（Леонид Ламм, 1928年生まれ）に注目する。

「雪どけ」直前に非公式芸術活動を開始し、1970年代に3年間の収容所生活を経て亡命し、現在アメリカで創作を続ける88歳のラムは、戦後のソヴィエト＝ロシア現代美術を最初から知る体現者であるだけでなく、一度切断された戦前と戦後、スターリン以前と以後の芸術をつなぐ重要人物である。しかし、本国ロシアでは作品を目にする機会がほとんどなく、一連の「歴史化」過程においても、1970年代世代と比較すると、さほど注目されることがない。本稿は<sup>(2)</sup>、ラムが前時代のアヴァンギャルド芸術の継承者として非公式芸術のなかで果たした役割と、後の世代に影響を与えた彼の先駆性を考察する試みである。

## 1. 「雪どけ」～1970年代中期のソヴィエト地下芸術

まず、ラムの初期創作活動が行われた時代背景を把握するために、1970年代中盤までの非公式芸術の大まかな流れと特徴を記しておきたい<sup>(3)</sup>。非公式芸術活動の始まりとして位置づけられ、最も良く知られているのが、1950年代半ばからモスクワの郊外リアノゾヴォで活動した「リアノゾヴォ・グループ」である。エヴゲーニー・クロピヴニツキー（1893-1979）の周辺に詩人と画家が集まってできたグループで、抽象画を手掛ける画家が多かったものの作風はみなそれぞれ異なり、一つの方向性を形成したわけではなかった。しかしこのグループがその後の非公式芸術全体にもたらした影響は大きく、スターリン期以前の芸術を知るエヴゲーニーと、妻で画家オリガ・ボタポヴァ（1892-1971）の存在が次世代へ知識を継承した点、彼らの息子レフ、娘ワレンチーナと夫のオスカル・ラビンをはじめとする家族的つながりが、グループを長く存在させた点も特徴的である。

一方1960年代には、註1でも触れたレフ・ヌスベルグ（1937-）らのキネティックアートのグループが活動を始めていたが<sup>(4)</sup>、多くの芸術家たちは個人で活動しつつ、時折友人たちとアトリエや非公式の「アパート展」などで作品を見せ合って静かに交流していた。こうしたソヴィエト非公式芸術の画家たちは、やがて体制に屈しないという意味で「ノンコンフォルミスト」と呼ばれ、現在でもこの呼称が使われている（作風も個々様々なので、この一点でのみ共通項を獲得しているとも言えよう）。とりわけ60年代に現れた興味深い特徴に、こうした個々の芸術家たちを集まる場を提供する仲介者の人物やコレクターが、同じ地下から登場したことが挙げられる。60年代半ば以降のレニングラードでは、詩人コンスタンチン・クジミンスキー（1940-2015）が、作家や芸術家、ミュージシャンなどを集めてアパート展などを開催し、画家のエヴゲーニー・ルーヒン、ユーリー・ジャールキフとともに反体制トリオとみなされるほど、強い個性を放っていた<sup>(5)</sup>。モスクワでは、60年代初頭から非公式芸術の収集を始め、後に大きなコレクションを形成したレオニード・ターロチキン（1936-2002）のもとに、多くの画家たちが出入りしていた。肉体労働など様々な職に就いていた彼は国内外の他のコレクターと異なり、作品を買うのではなく、大部分は画家たちに贈られた作品でコレクションを形成した特異な人物である<sup>(6)</sup>。こうした個性的な人物たちが地下芸術の生成に果たした役割は大きく、今後詳しく検証される必要があるだろう<sup>(7)</sup>。

60年代後半に注目されたのは、1968年からイリヤ・カバコフらがアトリエを構えていたモスクワの「スレーチェンスキー・ブリヴァール」という住所（地区）で知られるグループである。このカバコフの周辺では、70年代半ばから、後に「モスクワ・コンセプチュアリズム」と呼ばれるようになる新しい動きが登場する。それに先立って、1968年にモスクワの非公式芸術家たちのスタジオを訪れたチェコスロヴァキアの実験批評家ドゥシャン・コネチュニー（Dušan Konečný）

が『視覚芸術 *Výtvarné umění*』誌にこのグループについて記事を書き<sup>(8)</sup>、73年にはチェコスロヴァキアの美術批評家インドルジヒ・ハルベツキー (Jindřich Chaloupecký) が『スタジオ・インターナショナル』誌で「スレーチェンスキー・ブリヴァール派」と名付けたことで知られる。ハルベツキーは「カバコフ、ヤンキレフスキー、ブラートフ、ピヴォヴァーロフ。彼らは何らかの共通の名のもとにグループ化されるべきだと感じる。おそらく、「スレーチェンスキー・ブリヴァール・スクール」だ」と記した<sup>(9)</sup>。しかし当事者の多くは、そのようなグループなどなかったと考えている点が興味深い<sup>(10)</sup>。近年、同時代の非公式芸術家であったボリス・オルロフは、彼らを「実存主義的形而上学者たちのグループ」と分類し、彼らにコンセプチュアリズムを探そうとする試みは滑稽だと述べており<sup>(11)</sup>、後述するモスクワ・コンセプチュアリズムの枠組みを再検討することも一連の「歴史化」においては必要となるだろう。

70年代初頭には、ソヴィエトの公式芸術やイデオロギーと戯れながら脱構築を行う一連の作品が登場し、それらは、72年に自らもその作品の制作者であったコーマルとメラミードによりソツアート (ポップアートをもじった造語) という言葉を獲得する。芸術批評家のボリス・グロイスやヴィクトル・ミジアーノが、ロシア・アヴァンギャルド以来初の国産芸術だと考えたように<sup>(12)</sup>、ソツアートはやがて80年代のアメリカで亡命者たちを中心にロシア現代美術の一大潮流を形成した。ソツアートのコンセプトとは方法が異なるが、60年代末には作品にテキストを導入したり、「アルバム」という形式を生み出して「コンセプチュアル」な作品を制作していたカバコフ、郊外でパフォーマンスを始めた「集団行為」グループなど、70年代半ばまでには「モスクワ・コンセプチュアリズム」と呼ばれる現在進行形の大規模なムーヴメントが、非公式芸術家たちの間で密かに誕生していたのである。

## 2. ラムの出発点と創作活動——チェルニホフからの影響

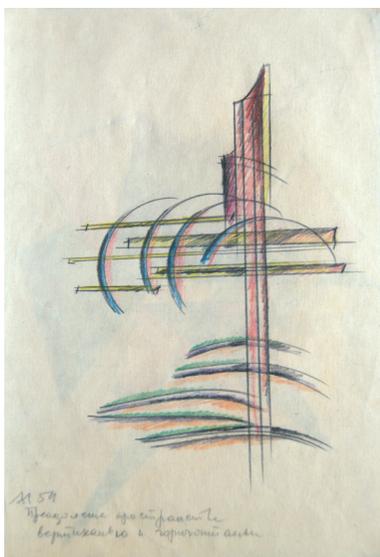
ここまで1970年代半ばまでの非公式芸術の様相を概観してきたが、レオニード・ラムはこの歴史とどのように関わっていたのか。本節ではまず、ラムの活動の出発点を見ていきたい。1928年生まれのレオニード・ラムは、1954年頃から非公式芸術の創作を開始している。これはスターリンの死の翌年で、「雪どけ」が訪れる少し前のことであり、後期ソヴィエトのアンダーグラウンドを活動の場とした芸術家たちのなかでも、かなり早い時期と考えられる。ラムと同年に生まれ、「雪どけ」以降のソヴィエト非公式芸術の画家として最も良く知られる人物のひとりが、「リアノゾヴォ・グループ」の中心人物であった前述のオスカル・ラビンである。ラビンは後に、当局の介入で弾圧された野外展「ブルドーザー展」(1974) を主催するなど非公式芸術を牽引した重要な人物だ。二人は知り合いであるが、ラビンは社会的・活動的な人物で自分とは対照的だとラムは考えている<sup>(13)</sup>。ラビンは1978年に追放先のフランスで国籍を剥奪され<sup>(14)</sup>、それ以降、現在もフランスで活動している。

一方、ラムも後に監獄・収容所体験（1973-1976）を経てアメリカに亡命することになるが、ここではまず、他の多くの非公式芸術家たちとは異なる創作活動の出発点を見ていきたい。ラムは1944年にモスゾヴェト記念モスクワ建設大学の建築学科に入学し、翌年、師となるヤコフ・チェルニホフ（1899-1951）に出会う。チェルニホフはもともとラムの父親の友人であったことを双方はこの時初めて知るが、以後、二人は師弟関係を越えた親交を結ぶことになる<sup>(15)</sup>。チェルニホフはロシア・アヴァンギャルド時代から構成主義建築家として活動した人物であると同時に、熱心な教育者としても知られ、1930年から1933年の間に6冊の教科書・理論書を出版している<sup>(16)</sup>。1930年代半ば以降、公式芸術の場から姿を消したロシア・ヴァンギャルドについて、ラムはこのチェルニホフから直接薫陶を受けており、1946年には二人でウラジーミル・タトリン、コンスタンチン・メリニコフを訪ねたりしている<sup>(17)</sup>。後に非公式芸術の担い手となった若い芸術家たちの多くが、学生時代や駆け出しの頃、ロシア・アヴァンギャルドという禁じられた過去の遺産をトレチャコフ美術館の倉庫などでこっそり見て知ることになったのとは対照的に、ラムは芸術家としての出発点において既に、ロシア・アヴァンギャルド、とりわけ構成主義の方法論から多くを学んでいた点で特異な存在なのである。

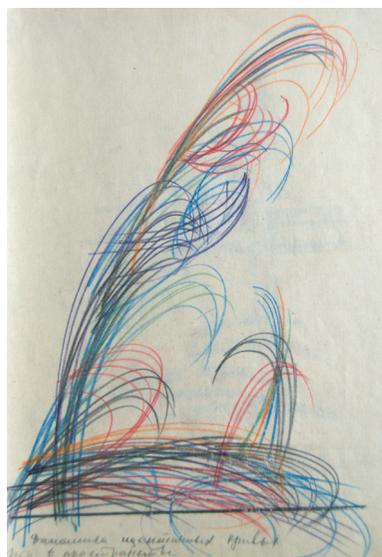
1947年、逮捕された友人たちを匿ったことを理由にラムは大学を追放されるが、チェルニホフの推薦で建築家ジノヴィー・ローゼンフェリドのスタジオで働き、49年にモスクワ印刷大学に入学して美術書の編集などを学んだ<sup>(18)</sup>。ここでは学友にロトチェンコの娘がおり、ロトチェンコと知り合ったほか、教授陣にはイワン・チェクマゾフ（カンディンスキーの弟子）、アンドレイ・ゴンチャロフ（ウラジーミル・ファヴォルスキーの弟子）、パーヴェル・ザハロフ（ピョートル・ミトゥリチの弟子）などアヴァンギャルド時代と接続した人物が揃っていたようだ<sup>(19)</sup>。その後、54年に卒業し、サラトフの出版所で主席芸術家として勤務したが、この時、抽象幾何学の作品シリーズに着手し<sup>(20)</sup>、ラムの非公式芸術家としてのキャリアが始まった。

この抽象幾何学シリーズは、1930年に出版されたチェルニホフの『現代建築の基礎』をもとに、1954年から10年あまりに渡って制作されたシリーズで、その後の創作を決定づけた重要な作品群である【図1】【図2】<sup>(21)</sup>。

これらの作品を収納したファイルと、ページがバラバラになった古いチェルニホフの書は、ともに現在でもラムの手元にあって繰り返し参照されている。2000年代初頭には、この初期抽象幾何学シリーズをCG技術の使用により発展させたシリーズ《輪廻転生 *Перевоплощения/Reincarnation*》を発表しており、創作人生を通してチェルニホフ作品との「対話」が常に行われている。1950年代当時、初期作品群は公にされることはなく、当時の先駆性が周知のこととなったのはずっと後のことであった。



【図1】《垂直と水平による空間の克服》1954



【図2】《同一カーヴの運動》1954

### 3. 文字を使った作品——ラムの先駆性

このほか、1960年代になるとラムは他の非公式芸術家たちに先駆けて様々な興味深い作品を創作している。60年代の「ノンコンフォルミスト」画家たちは、独自のテーマの探究を行っていくが、ポップアートの先駆と言われるロギンスキー、トゥレットキー、シュルレアリスムの作風で知られるソオステル、そのほかキネティックアート、抽象幾何学の探究など、非公式の分野では多彩な作品が生まれている。ラムの先駆性に注目すると、ソヴィエトにおけるポップアートの最初の作品としばしば評されるミハイル・ロギンスキーの《赤い扉》は1965年に制作されているが、ラムは1962年に《コペイカ》というソヴィエト的「ポップ」な作品を制作し、青い空のような空間の中央に堂々と浮かぶ1コペイカ硬貨（61年に新しく導入された硬貨）を描いていることはあまり知られていない。ラムは同じ作品を複数作成することはほとんどなく、この作品はアメリカにある Zimmerli 美術館でしか見るができない。同じような構図は、ずっと後になってエリック・ブラートフが手掛けた《品質保証マーク》（1986）にも見られる（青々とした空の中央に位置する雲の切れ間にマークが浮かぶ）。ブラートフはソツアート作品を多く制作しているが、美術史家のローゼンフェルドはラムの《コペイカ》を「ソ連生活のリアリティへの痛烈な注釈」ととらえており<sup>(22)</sup>、ソツアートが登場する10年も前に、ソツアートの批評精神があらわれた作品を描いていたことに改めて驚かされる。ラムのこうした視点は、師チェルニホフや構成主義第一世代についての研究を通じて生まれた批判から獲得されていった。

この点を確認するために、絵画への文字・テキストの導入が見られる作品を取り上げたい。ラ

ムは1955年という早い時期の幾何学的抽象に、「アハハハ AXAXAXA」「オホホホ OXOXOXO」という文字を配した作品《直方体と平面の対角線力学》を手掛けている。ここでは、文字とともに笑い声という音も描き込まれ、作品にコミカルな印象を与えている。文字の導入には、師チェルニホフが作品に数字や文字を使用していたことが影響しているのだが、チェルニホフが空想的建築のデッサンで用いた文字やテキストが常にポジティブな意味を持つ一方で、ラムは「幸福で輝かしい共産主義の未来の観念を信じていた構成主義者第一世代のユートピア理念に対して、アイロニックな態度を表現するために言葉を使う」<sup>(23)</sup>とローゼンフェリドは指摘する。ラムの作品に登場した「正体不明の話者によって発せられるホホ、ハハのような感嘆」<sup>(24)</sup>は、早くも師の世代に対する批評的距離のあらわれと見て取ることができる。作家本人は、タトリンとマレーヴィチのパロディ的な作品《円柱で平らな赤い正方形を撃て》(1955)を例に挙げながら、「チェルニホフから受け取った幾何学的抽象というユニークな流派は、我々のソヴィエトの日常という条件の下で、歓喜したり疑ったりしながら自分の思考と感情を形にする可能性をくれた」<sup>(25)</sup>と述べている。

ラムは1964年、画面に大きな赤いЯの文字をグラデーションで全面に配した《私、私、私、私、私、、、Я,Я,Я,Я,Я...》という初期の代表作となった作品を描いている【図3】<sup>(26)</sup>。この時代、多くの非公式芸術家たちは抽象表現主義的な手法で自らの創作アイデンティティを模索したり、形而上学的な思考実験を伴う抽象的な作品を手掛けるなか、ラムの鮮明な文字は大きなインパクトを与える。「私」という揺るぎない文字の形は、同時代の傾向に対するアイロニックな大声の自己表現であるとも考えられるし、日常の至るところで見られた「赤い」ソヴィエト的語彙やスローガン（社会）に対する自己主張とも考えられる。

これ以降、文字を「主人公」にし、言葉遊びを加えた絵画作品を続けて発表する。同じく文字を使用した1964年の作品《DADADADADADAD/ДАДАДАДАДАДАД》は、「ДА」の黒い文字が画面中央奥に向かって小さくなるよう遠近法を用いて描かれているが、左から読むと「ДА」



【図3】《Я,Я,Я,Я,Я...》1964

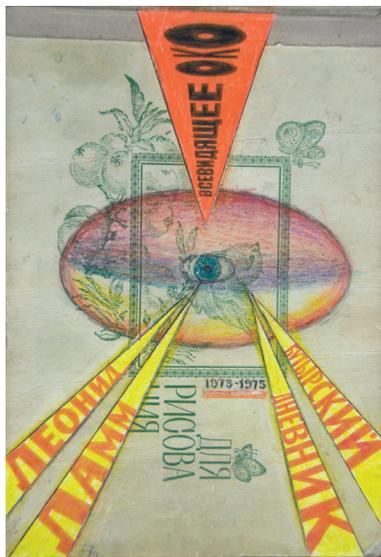


【図4】《МАТЬМАТЬМАТЬМАТЬМАТЬМА》1965

(はい、Yes)、右から読むと「АД」(地獄)となり、ロシア語の言葉遊びの要素が加わっている。翌65年の作品《МАТЬМАТЬМАТЬМАТЬМАТЬМА》【図4】<sup>(27)</sup>も「母」を意味する「МАТЬ」と、「闇」を意味する「ТЬМА」という言葉遊びが用いられているが、この作品には文字のほかにもう一つ重要な要素が加わる。それは画面中央に配置された黒い正方形の存在だ。「МАТЬ」「ТЬМА」の文字は、この正方形の中央に向かって小さくなる遠近法が採用されているほか、正方形を切り抜く切り絵のように描かれ、空色の背景が透けて見えている。ここには、ラムが創作において生涯続けているマレーヴィチ(とりわけ《黒い正方形》)との対話を見て取ることができる。遠近法を用いることで文字が中心から四方へ飛び出し、背景の空が透けて見えることで黒い正方形は奥行きを獲得し、三次元へと解き放たれる。正方形と文字と空間の関係を問うような作品は60年代後半にかけていくつか制作されており、とりわけソヴィエト的な語彙を含む文字と空間のテーマ群などは、70年代以降に登場するソツアート作品に先駆けているということができ、もっと議論されても良い点だと思われる<sup>(28)</sup>。

例えば、自身もソツアーティストであるレオニード・ソコフは、ソツアートの始まりをエリック・ブラートフの有名な作品《ホライズン》(1971-1972)だと考えていると述べるが<sup>(29)</sup>、コーマル&メラミードらとともに初期ソツアートを切り開いたブラートフが《ソ連共産党に栄光あれ СЛАВА КПСС》(1975)を皮切りに制作する一連の文字作品は、ラム「以後」の作品である(ラムは1960年代からブラートフとも親交があった)。60年代を通してラムのアトリエの壁に飾られていた《Я,Я,Я,Я,Я...》をはじめとする文字作品群を、訪れた人はみな目にしていたであろう<sup>(30)</sup>。ただし、美術史家でラムの妻であるイネッサ・レフコヴァ＝ラムは、ラムの文字使用はルーツがロシア・アヴァンギャルドの不条理詩(ハルムスをはじめとするオベリウ)やチェルニホフの言葉遊び的な使用にある一方、ブラートフの文字使用はソ連当局のイデオロギーのそれに基づくため性格が異なり、注意が必要だと述べる<sup>(31)</sup>。

青空を背景に、赤い文字が君臨するブラートフの作品《ソ連共産党に栄光あれ СЛАВА КПСС》は、見方によっては「スローガン」にも「アイロニー」にも見える両義的な意味を持つとも考えられ、今後さらなる検証が必要だ。ブラートフが文字使用と空間の問題に取り組んでいた頃、ラムは73年からの3年間、不当な逮捕で監獄と収容所生活を余儀なくされた。その間ラムは日記をつけ、後に代表作となるインスタレーション《イメージの誕生 Рождение образа》(1976-1998)に発展させる。このインスタレーションには当時の日記(絵日記)が使用され、作品の重要な部分を構成しているが、日記のなかにはまだ一度も発表されていない部分が作家の手元に保管されている。色鉛筆で描かれた未発表作品群を飾る表紙には、「すべてを見とおす眼(プロヴィデンスの目/神の全能の目)」「レオニード・ラム」「ブティルカ日記」の文字が見え【図5】<sup>(32)</sup>、言葉とイメージの関係をさらにパノプティコン、キリスト教、フリーメーソンといった問題系とともに発展させていたことがうかがえる。この未発表の部分の公開は未定だが、



【図5】《ブティルカ日記1973-1975》表紙

興味深いのは、非公式芸術家で詩人のドミトリー・プリゴフの作品にもしばしば「神の全能の目」が登場しており、同時代の非公式芸術との関係を考えると非常に重要な作品だ。今後詳しい研究が必要である。

#### 4. 非公式芸術におけるラムの位置付け——結びにかえて

ラムの作品は、ロシア国内ではほとんど目にする機会がない。一つの作品のヴァリエーションを複数制作したり、過去の作品を後年再制作したりということもほとんどないため、美術館所蔵でない場合は鑑賞自体が難しい。作品の多くは西側、主にアメリカの美術館やコレクターたちが所有している（作家本人のもとにも多数ある）が、それはラムが収容所体験を経てアメリカに亡命したことも関係しているだろう<sup>(33)</sup>。1972年、ラムは妻と娘とともに亡命を決意し翌年申請するが、間もなく（3週間後）KGBに連行され、3年間戻ることにはなかった。ブティルカ監獄、精神病院、ロストフ・ナ・ドヌの収容所を経て1976年に解放されるが、亡命が実現したのは、1982年のことであった<sup>(34)</sup>。

ソ連崩壊以降、90年代にはアメリカを中心としてラムの個展が数多く開催されたり、作品がグループ展<sup>(35)</sup>に出典されたりしたが、ロシアでは展示される機会がほぼなかった。そればかりか、ロシアのメディアや芸術関連誌に記事が書かれたこともあまりない。ようやく2000年代前半にロシアのアートフェア「アルト・モスクヴァ」に数回出展し、ゲリマン・ギャラリーでの小規模な個展を経て、ロシア国内での大規模な展示は2005年の「幾何学のコード：ヤコフ・チェルニホフとレオニード・ラム」展（モスクワ、国立現代アートセンター）と、2009年のロシア美術館（ペ

テルブルグ)での大回顧展「レオニード・ラム：ユートピアからヴァーチャリティへ」を待たねばならなかった<sup>(36)</sup>。初期から2009年当時の最新作までを網羅し、カタログ資料も充実したこの展覧会は、各時代を先取りしたラムの鮮やかな創作活動の全貌を初めて明らかにしたと言っても過言ではない。

この回顧展ではアッサンプラージュ、大規模インスタレーションのほか、1967年の「ハプニング」も紹介された。劇作家のイーゴリ・ゲリバフと二人で、アトリエ近くのマヤコフスキー像に夜遅く向かい、赤インクの瓶を銅像に投げたというものだ。翌朝近づいてみると、ハシゴ車2台が出動し、大騒ぎになっていたその風景が「構成主義的」であったという（翌朝の光景は後にデッサンとして残された）。当時モスクワでも、1960年代後半からハプニングやパフォーマンスを始めたグループがあることは知られているが、このハプニングのように、写真や文書などで記録されていないと「歴史化」からもこぼれてしまうということをよく表している。

ラムの創作態度は、70年代のコンセプチュアリストたちがグループを結成し、「語り」、「記録した」のとは対照的である。彼の初期の作品に注目することで、スターリン時代と戦争を挟み、途切れていたと思われていたロシア・アヴァンギャルドの遺産が、1950～60年代のソヴィエト非公式芸術の場でしたたかに継承されていたことが確認される。そして彼こそが、70年代の新しい動向とその前の世代をつなぐ鮮やかな存在だということが明らかになる。今後、亡命以後の創作も含め、ラムの作品を研究することは、同時代の非公式芸術の解明にとって大きな意味があり、不可欠となるだろう。

#### 注

- (1) その例外の一つに、レフ・ヌスベルグやフランツィスコ・インファンテらのキネティックアートの活動がある。1966年にはヌスベルグがグループ「運動 Движение」の「ロシア・キネートたちのマニフェスト Манифест русских кинетов」を出している。そこでは、キネートとはキネティズム主義者のことだと定義されている。
- (2) 本稿は科学研究費補助金若手研究(B)「課題番号15K16674」の助成を受けて書かれたものである。なお図版の掲載には作家の許諾を得ている。
- (3) ソヴィエト非公式芸術の流れは以下に詳しい。鈴木正美「障害としての芸術」望月哲男ほか『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年、135-168頁。
- (4) 1964年にグループ「運動 Движение」が結成され、1976年にヌスベルグが亡命するまで続いた。彼らの活動は同時代の西側ともリンクする国際的な運動を視野に入れて捉える必要があるだろう。またキネティックアートはそもそもナウム・ガボを始めロシア構成主義に起源を持つため、ヌスベルグらの活動もアヴァンギャルド芸術の継承という点で重要であり、今後改めて取り扱いたいと考える。
- (5) McPhee J. *The Ransom of Russian Art*. NY: Farrar Straus & Giroux, 1994, p.60.
- (6) 彼のコレクションは2000年にロシア国立人文大学美術館の『もう一つの芸術 Другое искусство』コレクションとなった。
- (7) 現在、モスクワにある現代アートセンター「Гараж/GARAGE」のアーカイヴでターロチキン・アーカイヴの整理が進んでおり、とりわけ公開に向けて関係者が編集に着手している彼の手記が注目される。

- (8) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. Работы 1946-2008. СПб.: Palace Editions Europe, 2009. С.254.
- (9) Jindřich Chaloupecký, “Moscow Diary,” *Studio International*, Vol.185 (1973), p85.
- (10) 「歴史化」プロセスから見ても、批評家らと当事者のズレは今後検証が必要だ。なおビヴォヴァーロフの妻でチェコの美術史家スラヴィツカは、1978年に初めて非公式芸術研究でモスクワを訪れた際カバコフらと知り合うが、グループはあったと考えている。Московский концептуализм. Начало. Каталог выставки / Куратор и редактор-составитель: Юрий Альберт. Нижний Новгород: ГЦСИ, 2014. С.132.
- (11) Орлов Б. Семейный праздник с тостами // Архроника. № 2. 2011. С.21.
- (12) Свидетельства участников-очевидцев // Декоративное искусство СССР. № 12. 1990. С.6-7.
- (13) 筆者のラムへのインタビューより (2016年9月11日、NYのラム自宅にて)。
- (14) 1977年に「徒食者」の罪で自宅監禁され、イスラエルへの出国を拒んだため、一晚未決拘留されたのち、旅行ビザでの欧州出国を承諾、事実上追放される形で亡命する。
- (15) 筆者のラムへのインタビューより (2016年9月11日、NYのラム自宅にて)。
- (16) 1914年～1941年の間に書かれた未出版の草稿や私家版も8冊に上る。Яков Чернихов и Леонид Ламм. Коды геометрии / Iakov Chernikhov and Leonid Lamm. Codes of Geometry. [Каталог выставки «Яков Чернихов и Леонид Ламм. Коды геометрии. Универсальный генетический код пространства. 01. 12. 2005- 25. 12. 2005, ГЦСИ»] М.: ICIF, 2005. С.30.
- (17) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.250.
- (18) Там же. С.251.
- (19) Valerie L. Hillings, “Where Is the Line Between Us?: Moscow and Western Conceptualism in the 1970s,” in Alla Rosenfeld ed., *Moscow Conceptualism In Context*. Munich: Pastel, 2011, pp.281-282.
- (20) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.251.
- (21) 【図1】 «Преодление пространства вертикалью и горизонталью» 1954, 【図2】 «Движение одинаковых кривых», 1954.ともに作家蔵、撮影は筆者。
- (22) Alla Rosenfeld, “Words and/as Image: Visual Experiments of Soviet Nonconformist Artists,” in Alla Rosenfeld ed., *Moscow Conceptualism In Context*. p.202.
- (23) Ibid. pp.191-202.
- (24) Ibid. p.202.
- (25) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности // Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.118.
- (26) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.35.
- (27) Там же. С.39.
- (28) ラムの回顧展を手掛けたイリナ・カラシクはラムの先駆性について言及している。И. Карасик. Леонид Ламм: приглашение к размышлению // Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.42.
- (29) 筆者のソコフへのインタビューより (2016年9月10日、NYのソコフのスタジオにて)。
- (30) 壁に飾られた作品は、当時撮影された多くの写真で確認することができる。Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.252-258.
- (31) 筆者のレフコヴァ＝ラムへのインタビューより (2016年9月11日、NYのラム夫妻自宅にて)。
- (32) 《ブティルカ日記1973-1975》表紙 (作家蔵、撮影は筆者)。インタビューの際、表紙の撮影を特別に許可してもらった。
- (33) それは彼のたどった創作人生、祖国や現政権への態度など、様々な要素が複雑に関係している。
- (34) Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.256-258.
- (35) ソツアートの作家として紹介されることが多かった。80年代以降はソツアートも多く手掛けている。
- (36) Основная библиография; Избранные выставки // Леонид Ламм. От утопии к виртуальности. С.266-272, 275-281.