

レディメイドとダンス

木村 覚

The purpose of this article is to crystallize what avant-garde dance called post-modern dance intended to produce by closely examining an influence of the idea of readymade on it. Post-modern dance artists, such as Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti and Robert Morris created their own dance pieces influenced by chronophotography and inspired by Wittgenstein's philosophy of ordinary language unfolding the idea of "found movement." The word "found" came from found object based on the idea of readymade. In these pieces the performer became that which was conceived as a "neutral doer" and carried out the task-oriented dance in order to make his or her performance a public one, while old-style dances such as ballet and modern dance externalized a private emotion or intention.

はじめに

「ミニマル・アート」という概念は「多くの若い画家たち、彫刻家たち、ダンサーたち、作曲家たちの空っぽで、反復的で、抑揚のないアートにまさしくふさわしい」¹。1965年当時の新しい芸術動向であったミニマルな様式やその特徴を解明した先駆的論考「ABCアート」のなかでこう明言しながら、興味深いことに、バーバラ・ローズは美術や音楽の作品や作家たちと等しいほどの比重でダンスの作品や作家たちを取り上げ、分析したのだった。そこでローズが挙げるのは、マース・カニングハム、ロバート・モリス、またモリスと深い関連のあったジャドソン・ダンス・シアターの名であり、とくに注目するのはイヴォンヌ・レイナーであった。さらに興味深いことに、芸術諸分野の新しい動きを牽引した作家としてとくにカジミール・マレーヴィチとマルセル・デュシャンの名を挙げ、彼らの試みを整理した上で、ダンスの作家たちに強く影響を与えた存在としてローズがとくに指摘するのがデュシャンだったという点である。

当時、アメリカ合衆国では、デュシャン再評価の気運が高まり、彼の芸術をめぐる思考に一定の評価が集まった時期である。この論考でローズが注目するのは、デュシャンの多岐にわたるアプローチのなかでも「ファウンド・オブジェ」のアイデアであった。「ファウンド・オブジェ」の説明を付加する際、ローズは「すなわち、なにごともなされないまま手を加えられていないレディメイドたち」と言い直す。デュシャンのこの側面からの影響の下、ミニマル・アートの志向性を有する作家たちは、個性のない大量生産された普通のもの（既製品：レディメイド）から構成された作品群を生み出し、あるいは日常のもの相を帯びた物体を芸術として呈示したのである。新しいダンスの作家たちの何人かもまた、こうしたミニマル・アートの流れに与する者たちであった。

ジェームズ・メイヤーはローズの論考に言及しながら、ラ・モンテ・ヤング、アンディ・ウォーホルに並びレイナーがしたことは「レディメイドをパフォーマンス実践の内へと導き入れた」² ことであったと述べている。

本論考の目的は、モダンダンスに対して批判的な態度をとったポスト・モダンダンス（この呼称のもとに本論考で考察の対象とするのは、アメリカ合衆国で1962年にコンサートをはじめたグループ、ジャドソン・ダンス・シアターとそのメンバーや彼らの周辺で活動していた作家によるダンス作品である）と呼ばれる前衛的ダンスのなかに、1910年代半ばからデュシャンが展開したレディメイドの作品群やそこに込められた芸術観からの影響を読み取り、彼らのダンスがなにを目指すものであったかを明らかにすることである。ローズが推測するように、美術の分野において、ミニマルな様式があらわれた背景にあるのは、旧来の芸術表現に潜んでいる「放逸な主観性の自己耽溺」あるいは「絵画的性格を過度に重んじること」に反対する気運であった³。ダンスの分野にも同様のことが起きた。前衛的なポスト・モダンダンスは旧来型の芸術観に染まったモダンダンスに対抗し、新たなダンスを模索したわけである。レイナーは1966年に書いた有名な論考でモダンダンスへの批判的な姿勢を鮮明に示しながら、当時の作家たちの志向する「いくつかの『ミニマルな』傾向」を分析するなかで、連続する身体動作の流れにエネルギーによって抑揚を与える「フレーズング」は削除ないし最小限にされるべきであるとし、その代わりに「エネルギーの均等性と「found・ムーヴメント」を行われるべきものとして挙げた⁴。この「ファウンド」とは、他ならぬ、作家の手の役割を退け選択の可能性だけを与えるデュシャンの「ファウンド・オブジェ」に基づいている。これは、ダンスの刷新を企てるにあたって、彼女のみならずポスト・モダンダンスの作家たちがレ

ディメイドに連関しうるダンスを模索していた状況を具体的に示唆するものである。

本論文は、次のように考察を進める。第1節では、レディメイドによってデュシャンがどのような芸術への思考を世に問うたのか明らかにし、その思考が1950年代以降の作家たちの芸術活動にどのような影響を与えたのかを捉えつつ、デュシャンのレディメイドと彼らの作品、とくに「レディメイドの行為」と呼ばれたものとの違いを明確にする。その上で、次に注目したいのは、ポスト・モダンダンスの作家たちが、写真や言語のあり方に新たなダンスの方途を求めたことである。第2節では写真を通して日常の動作イメージをファウンド・オブジェのようにスコアに取り入れた事例を振り返り、また日常の動作をキャプチャーしたクロノフォトグラフィへ向けた彼らの強い関心を掴まえ、彼らのダンスのなかで写真に動機づけられた側面を分析する。第3節では、タスクの言語的な性格に注目しながら、タスクのパフォーマンスにおいて、その運動とともにその際の身体がどのようなものであることを目指したのか、彼らの試みと独自の思考を明らかにする。

第1節 レディメイドとダンス

(1) デュシャンのレディメイド

デュシャンは1913年、スツールに自転車の車輪を組み合わせた。『自転車の車輪』と称されたこれがレディメイドの最初の作品とされるものである。ただし「レディメイド」という言葉が彼のなかで重みをもつようになってきたのは、瓶掛けを用いた『瓶掛け』(1914) やシャベルを用いた『折れた腕に備えて』(1915) からであると言われている。なかには冬の風景面の複製に筆で若干の色を足した『薬局』(1914) や同様に『モナリザ』の複製に髭を描いた『L. H. O. O. Q.』(1919) のように手直しされたレディメイド (rectified Readymade) と呼ばれる作品もあるにせよ、先に挙げた諸作品や男性用便器を用いた『泉』(1917) のように、レディメイドとは基本的に工業製品を未加工のまま用いた作品を指す用語である。

ここでは、デュシャンのレディメイドをめぐる多様で歴大な研究に足を踏み入れることは諦めて、レディメイドが後の芸術の思考に与えた強烈なインパクトのなかで、主要な、また本論のその後の考察に資する部分だけを取り上げて検討しておくことにしたい。それは、およそ次の三点にまとめることができる。1つに作家の手の役割の消去、1つに趣味の否定、1つに創造過程への鑑賞者の参与である。

(a) 作家の手の役割の消去 先述したように、レディメイドは購入した商品が作品化されたものことである。芸術作品でありながら、商品であ

ることが常に残存している。ここでは作家の手腕は最小限化されている。作家に許されるのはタイトルを与えることを除けば、選択だけである。

(b) 趣味の否定 とはいえ、選択に関しても、作家の手腕を介在させないために、デュシャンはこう補足している。「美的な感動を何にも受けられないような無関心の境地に達しなければいけません。レディメイドの選択は常に視覚的な無関心、そしてそれと同時に好悪をとわずあらゆる趣味の欠如に基づいています。」⁵ 選択が作家の美的趣味の反映であっては意味がない。ファウンド・オブジェやアッサンブラージュの作品のなかには、結局のところ作家の美的趣味が投影された造形物と化してしまうものがある。それらがデュシャンの思考を反映しているとは言い難い。デュシャンは網膜的なものに対する強い嫌悪感をあらわにしながら、視覚的な美しさに依拠しない作品を目指した。

デュシャンはまた、趣味を「1つの習慣です。すでに受け入れたものを反復すること」⁶ と定義している。趣味への批判は、単なるすでに評価されたものに依拠し、その価値を反復し強化するものに過ぎないというところに向けられている。しかも、自分の趣味を信奉する者は、そうした自分の傾向に無自覚であり続ける。あらかじめ述べておけば、ポスト・モダンダンスの作家たちが「モダンダンスを取り巻く個人の模倣というカルト、教師から生徒へ動作を直接伝達することからはじまりヒエラルキー的に構造化されたダンス・カンパニーへと帰結するカルト」⁷ を批判する姿勢には、デュシャンの習慣化した趣味への批判と響き合うところがある。

(c) 創造過程への鑑賞者の参与 要するに、デュシャンのレディメイドが促すのは、作家の技量やそこに込められている美的な趣味を作品の内でも最小限にすることである。その代わりに引き出されてくるのは、鑑賞者の役割を重視する作品のあり方である。そもそもデュシャンのレディメイド作品群は商品であることをやめない芸術作品たちである。これらがかつてまた今日もお芸術作品であるのは、作家の技量でも選択でもなく(少なくともそれだけではなく)、鑑賞者たちがそれを芸術作品とみなし続けているが故である。第3節であらためて論じるように、作家は完成へ至るまでの闘いをその主観の内ですすとしても、その過程の中で芸術家は自分の意図を完全に表現できるわけではない。つねに「芸術家が計画していたことと実現したもの」との間には「差異」が生じるのであり、その差異(デュシャンは「芸術係数」と呼ぶ)を鑑賞者が「精製」する過程もまた創造過程の一部なのである。デュシャンにとって、レディメイド作品群とは、鑑賞者にひらかれた場の創出へと人々を覚醒させる仕掛けだったのである。

(2) レディメイドの行為

1955年にデュシャンは、アメリカ合衆国の市民権をえる。その頃を境に、アメリカ合衆国においてデュシャン再評価の機運が日増しに高まるようになった。1957年にはアメリカ芸術連盟の集会「現代美術に関する西部円卓会議」に出席したデュシャンは口頭で自説を展開した。それが先に触れた「創造過程」というテキストであり、後に雑誌「アーツ・ナウ」に掲載されることとなった。1959年にはロバート・ラウシェンバーグによって最初のモノグラフが刊行され、1960年には『グリーン・ボックス』の英訳が発行された。また1961年には『アッサンブラージュの芸術』展において、デュシャンは「『レディメイド』について」と題する講演を行っていてもいる。こうした流れのなかで、彼の作品のみならず発言や叙述がとくに若い作家たちによって注目されるものとなった。ここでは、ポスト・モダンダンス登場以前に、ダンス以外の分野でレディメイドの影響がどのように展開していったのかを、辿っておくことにしたい。

デュシャン以後の最初の代表的な作例としばしば見なされるのがジャスパー・ジョーンズの『旗』(1954-55)である。本作でジョーンズは、アメリカ国旗という記号をそれが置かれた空間あるいはその背景を追い出し、1つの記号として、複写のようなやり方でそのまま描いた。

ジョーンズ、その後のアンディ・ウォーホル、クレス・オルデンバーグらのポップ・アートの作品は、どれも間違いなくレディメイド以後の作品である。ただしその一方で、両者には決定的な違いがある。デュシャンのレディメイドは、作家の手を加えていないただの大量生産品であることを永遠に保持し続ける。それに対して、ジョーンズの『旗』は、旗そのものではなくあくまでも旗の絵である。彼の絵画が、いかに慎重に作家の手の役割を最小化し、レディメイドの効果を帯びているとしても、それはレディメイドそのものでない。ロバート・ラウシェンバーグの一連の作品には、日用品が直に貼りつけられているものもある。レディメイドがそこに採用されているのは間違いのない。しかし、それにしても、絵画や彫刻とみなしうる作品の一部にコラージュされている限り、用いられた日用品は絵画的あるいは彫刻的なものの要素であることから自由ではないし、デュシャンのレディメイドの場合のように芸術／非芸術の境界線上で揺らめき続けることはない。

こうした相違が伏在しているとしても、この時期、レディメイドのインパクトは多岐にわたって広がっていった。例えば、『『ファウンド・オブジェ』がファウンド・ワード、ノイズ、アクションを含意しているように、それはまたファウンド・エンヴァイラメントも求めている』⁸と述べるアラン・

カブローは、自身の活動のなかで実際に「ファウンド」のアイデアを連想的に広げてみせた。レディメイドが誘発したのが、とくに日常の要素を芸術の空間・時間の内に持ち込もうとする試みであったことは忘れてはならない。なかでもそうした応用を強力に推し進めたのはジョン・ケージと彼に影響を受けたより若い作家たちだった。フルクサスの作家ジョージ・マチューナスは彼らの活動をこう描出している。「さて、デュシャンは主としてレディメイドの物体について考えました。ジョン・ケージはその物体をレディメイドの音へと拡張しました。ジョージ・ブレクトはそれを……さらにレディメイドの行為、毎日の行為へと拡張しました、そう、例えば、ジョージ・ブレクトの作品、そこで彼は明かりを付けたり消したりしました、いいでしょうか？それが作品なのです。明かりを付けて、次に消す。みなさんも毎日していますよね？」⁹

ブレクトは、上記の作品のほか、容器に入れた水を別の容器に移す『ドリップ・ミュージック』(1959-62)、マッチに火を付けては消すだけの作品などを作曲し、上演した。日常の単純な動作を音楽空間の内に持ち込むこうした作品を、マチューナスは「レディメイドの行為」と呼んだ。ケージの日常の音を聴くことになる諸作品やこうした「レディメイドの行為」は「作品」という1つのフレームを置くことで、日常の出来事を芸術活動の内に取り込むのである。こうした取り込みは、デュシャンのレディメイドの持つ芸術と非芸術の境界線を揺さぶる効果を持つことになる。

ただし「レディメイドの行為」には、デュシャンのレディメイドやケージの日常の音と異なり、日常的な動作をパフォーマーが舞台上で実演することで観客に見られまた聴かれるものとする、という特徴がある。そこでは、先に『旗』をめぐって考察したことと似たような仕方で、レディメイドとの相違が生じている。行為が「レディメイドの行為」になるには、あるいは動作が「ファウンド」な動作であるためには、単に日常の動作を行っているというのでは不十分である。例えば、日常の動作のなかにパフォーマーや演出家の主観的な表現意図を盛り込むことがあれば、それが「レディメイド」と呼ぶに足る質をもつことはない。ブレクトは彼の創作意図をこのように述べている。「私のするすべてのことは、ものごとをはっきり見えるようにすることである、しかし、そのものごとはすでにそこにある。」¹⁰なるほどある行為が「レディメイドの行為」に見えるためには、その行為が見なれたあれこれの日常の動作を—あたかも日常から切り取ってきたかのように—見る者にイメージさせるのでなければならない。そうであってはじめて、1つのパフォーマンスに「ものごと

をはっきり見えるようにする」力が生まれるのである。そのことは、日常で用いられたものがそのまま芸術の空間に置かれているというデュシャンのレディメイドが有する状態に近似した状態を、パフォーマーが舞台上に生み出すことで初めて可能になる。つまり、当然のことであるが、「レディメイドの行為」はデュシャンのレディメイドとは異なり、日常の動作を舞台上で表象することであり、日常の動作そのものではない。そこでパフォーマーは、日常の動作に近似した状態あるいは観客がそうと感じる効果を目指しながらも永遠に日常の動作そのものになることはない、という矛盾を孕んだ状況に身を置いているわけである。

こうした問題は音楽演奏のみならず、ダンスにも該当するに違いない。こうした点を顧慮しながら、次節以降、ポスト・モダンダンスでレディメイドというアイデアがどのような仕方でも展開していったのかについて、彼らの作品を取り上げながら具体的に考えていきたい。第2節では、日常の行為をレディメイドとしてスコアに取り込む際に活用された写真という存在に注目し、また写真のもつ特質を作家たちがダンスに取り込もうとした点も検討する。第3節では、単純な動作を舞台上で実行するタスクのパフォーマンスに含まれる言語的要素を取り出し、そこから見出しうる独自の運動と身体のある方について解明する。

第2節 写真とダンス

(1) スコアのなかの写真

ジャドソン・ダンス・シアターが1962年に最初のコンサートを挙げる前、中心となるメンバーたちの多くが受講していたのは、ロバート・ダンによる振付クラスだった。そこでは、チャンスの方法など音楽の分野ではすでに実施されていたスコアをめぐるケージ流のアイデアが様々な実験されていった。ダンのもとでステイヴ・パクストンがスコアに用いたのは、スポーツ写真、通行人の写真、また漫画（マットとジェフ）のイメージだった。『代用品』(1961)という作品でパフォーマーは、スコアに貼りつけられたこれらの写真や漫画のイメージの場面に来ると、その画像のなかの人物がとるポーズを決めた¹¹。これは、彼らが写真あるいはそれに類する様々な「レディメイドの記憶イメージ」¹²を振付の素材としてスコアのなかに持ち込んだ、最初期の例である。

「諸イメージを切り取り、様々な場所に落とし、あれこれと移動するがままにし、その後、しかるべき場所に貼りつけた」¹³というパクストンの制作過程は、チャンスの要素が含まれていると同時に、写真の効果にはデュシャンの影響が感じられたようだ。『代用品』のスコアを制作するパクストンの方法について、ダンは、ケージの作品より

もデュシャンの作品に近かったと述懐している¹⁴。なるほど写真はパクストンにとって、日常の動作をレディメイドとして切り取り、スコアに持ち込むための都合のよい手段だったのである。他にもパクストンは、スーツ姿で登場すると、自分の皮膚につけたホックに脱いだものを吊しながら、椅子の周りを歩き、時折スポーツ写真からなるスコアに貼られた人物のポーズを決めて、静止する『フラット』(1964)という作品を制作している。

類似したアイデアは、レイナーの『ザ・マインド・イズ・ア・マッスル』(1968)にも見出しうる。この作品でレイナーは、ニジンスキーの有名な写真を用い、パフォーマーにそのポーズを取らせた。また、レイナーとトリシャ・ブラウンによる初期のデュエット作品もまたそうした例の1つであり、彼女たちは雑誌に載っているありふれたピンナップ・ガールの「チーズケーキ」ポーズをダンスと組み合わせたのだった。キャサリン・ウッドは、この作品について「徹底的な拒否を提案するよりもむしろ、レイナーはイメージ文化の避けがたい現前に取り組んだ」¹⁵と指摘している。なるほど、彼らの用いる写真は日常よく見かけるイメージであるとしても、個人が撮影したというよりは、雑誌や新聞のページ上に浮遊しているものばかりである。イメージの氾濫する状況を単に礼賛するのでもまた単に拒絶するのでもなく、そのあり方を反省する方法として、彼らは写真をスコアに用いたのである。

イレイン・サマーズの『ザ・デイリー・ウェイク』(1962)は、まさにそうしたイメージ文化を構成するタブロイド紙「デイリー・ニュース」のコピーをスコアに用いた作品である。『新聞ダンス』とも呼ばれた本作は、ページのレイアウトとダンサーが配置される床のスペースとを一对一対応させた。また、パフォーマーたちによる静止したポーズのひな型として、新聞に掲載された写真（ツイスト、ロックフェラー、兵士、花嫁など）を用いた。「テキスト、画像、レイアウトによって、ダンス的動作の限定的な伝統から逃れるための素材のレディメイドな源泉（文字通り毎日起こるありふれた源泉）を彼女はえた」¹⁶と、キャリー・ランバート＝ビーティはサマーズの試みを捉えている。サマーズ自身は、新聞という素材についてこう述べている。「それら[デイリー・ニュースという新聞]が報告しているものごとはすでに死んでおり終わっています、だからそれは目覚めのような(wake-like)質を持つのです」¹⁷新聞が取り上げる、すでに終わってしまった出来事たちを再び舞台上で実演してみせることで、パフォーマーたちは、新聞というものの存在を目覚めさせ、「どれだけ多くの情報を我々がえているのか」についての自分の考えをこうした方法によってサ

マーズは作品化していることになる¹⁸—、あるいは我々の日々の暮らしのあり方を目覚めさせようとした。

ここで重要なのは、目の前のパフォーマーの動作を通して、観客がパフォーマーの主観的な表現意図を理解する代わりに、ただ写真的イメージそれ自体をあらわそうとするのでなければ、この「目覚めのような質」は生まれえない、ということである。パフォーマーの動作が、単に彼／彼女の動作ではなく、なにかのイメージの実演として機能すること、それはどうしたら可能なのだろうか。それは、実際彼らがしたように、運動を見せるはずのダンスの舞台上で執拗に静止してみせること、静止した様子がかつて誰かの行った動作、しかも写真によって切り取られたままのポーズを決めているものと見せること、つまり、静止状態が引用の身振りを示唆するまでそれを続けることによってであると、さしあたり言うことができる¹⁹。

(2) クロノフォトグラフィとタスク

この点についてさらに考察を深めるには、彼らが写真に対してどのような関心を向けていたのかをより深く知る必要がある。なかでもバクストンが『代用品』を制作する際に多大な刺激を与えたとされ²⁰、またポスト・モダンダンスの作家の多くに影響を与えたとも言われる、エドワード・マイブリッジのクロノフォトグラフィと彼らのダンスとの関係に注目してみたい。「確かに、1960年代に、非演劇的な動作であるいはタスクライクな動作で上演しようとした芸術家たちにとって、マイブリッジは重要な参照対象だった。』²¹ マイブリッジの写真が「歩く」「走る」「木を切る」などきわめてありふれている、シンプルな動作を1つ1つ撮影したものであるという点は、彼らのタスクとの強い類似性を感じさせる。確かに、ドーヴァー社の1955年版『ヒューマン・ロコモーション』は1960年代に作家たちのなかで普及しており、ダンスの分野では、レイナーがそのコピーを持っていたことが知られている。

なぜ彼らはマイブリッジの研究に強く魅了されたのだろうか。マイブリッジからの影響を誰よりも直接的に反映しているのはモリスの諸作品である。『チェック』(1965)でモリスは、ストロボライトを照らすことで、走るパフォーマーを静止した像にした。同じくモリスの『ウォーターマン・スイッチ』(1965)では、マイブリッジの石を担いで投げる男のスライドが映写された。またこの作品では、パフォーマーたちによってシンプルな動作が次々と遂行される。つまり、全裸の男女(モリスとレイナー)が2本のレールのような角材の上を胸や腰を密着させた状態でゆっくりと歩き、また岩の上に乗ってバランスを取り、またこの全裸の男が、ポールの上をぐるぐるとボールの反対の端

に掴まって走る。モリスは本作を含むこの時期のパフォーマンス作品について「オブジェの使用と同じくらいこだわっている作品の要素は、静止したものと動いているものの共存である」²²と述べている。両者を共存させることでモリスが企図していたのは、静止した写真スライドの持つ質を運動のなかに見出すよう観客に促すことではなかったかと筆者は考える。男女が歩くシーンは、2人の全裸によってマイブリッジのおなじみの連続写真を観客に連想させるだけではなく、さらに「わたしは最後にこのダンスの撮影されたスライドが欲しいのだ……」とはじまる音声を流すことで、歩く2人が静止した像と化したさまを観客に連想させようとしているのである。これは、すなわち、運動のクロノフォトグラフィ化であると同時に、クロノフォトグラフィの持つ質を見る者の内に意識させようとした試みであると理解することができる。

次に注目したいのは、シモーネ・フォルティが『ハドル』(1961)の制作に際してマイブリッジに影響を受けたと明かしていることである。「そのダンスを作ったとき、自分とはくに木を叩き切っている男を映すマイブリッジのシリーズに心動かされていたとフォルティは思い出した。そのなかでは、諸々の画像は、上げられた腕から最後のフレームで斧が跳ね返るまでの動作のそれぞれの連続する局面を示している。」²³ この作品は、数人で円陣を組むとその上に1人ないし2人が登り、しがみつきながら移動し、降りるといったタスクに基づいた作品である。タスクというアイディアは、もともとアンナ・ハルプリンの1960年のワークショップにフォルティやレイナーらが参加したときにえたものである。そこで「運動感覚への気づき」が主たるテーマだったタスクを、フォルティはさらにクロノフォトグラフィへ向けた興味とともに展開したのである²⁴。

興味深いのは、斧を持ち上げ振り下ろすマイブリッジの写真は、直接的にでも間接的にでも観客に分かるようには舞台上で取り上げられていない、という点である。彼女が影響を受けたのは、マイブリッジの写真そのものでもあるいは写真によって運動が静止した状態でもなく、写真によって見る者が運動するひとのさまを注視するよう促される、その状態であったに違いない。「どのようにして身体がその行為を遂行するか正確に見ることができる[マイブリッジの写真の]効果に夢中になって、彼女は『ハドル』を『人々が登るのを見ることができる』ダンスとして考えた。」²⁵ 2004年のMOCAでの上演を映像で見て感じるのには、登っては降りるパフォーマーと彼／彼女を下で支える者たちとの関わり合いの一挙手一投足を、何度も

役割の交替があるにせよ、ただ1つのタスクが繰り返されることで、観客はじっくりと丁寧に観察することができる、ということである²⁶。

マイブリッジらが引き出したクロノフォトグラフィの力にもっと迫ってみよう。『スローモーション考』で阿部公彦はマイブリッジと同時期に独自のクロノフォトグラフィを考案したエティエンヌ＝ジュール・マレーの写真を引き合いに出して「モーションに向けた憧れの結実であるはずのスローモーションが、逆にモーションそのものとずれてしまう。しかし、この乖離の感覚こそが、スローモーションの持つ不思議な可能性ともつながってくる。」²⁷と指摘している。ここで「モーション」とは、我々が肉眼で接して見知っているものの動作である。スローモーション（あるいはクロノフォトグラフィ）は「モーション」を撮影したものでありながら、それとずれている。このずれにスローモーションの可能性が秘められている。『表象と倒錯』で松浦寿輝はこう指摘する。「彼[マレー]のつくり出した映像は、正確ではあるが不自然なものである。」²⁸なるほど写真（とくにクロノフォトグラフィ）は、諸対象のうちにあるながらひとが気づかなかつたなか、わたしたちの先入見に満ちた眼差しにとっては「不自然」な程に「正確」なものを捉え、日常から切り取ってくるのである。

この力こそフォルティたちがダンスに取り込もうとしたものである。ポスト・モダンダンスの作家たちは、ダンスを通して、写真に収められた過去を目覚めさせる（写真のダンス化）だけではなく、写真が示す動作の細部に注目する作用も舞台に持ち込もうとした（ダンスの写真化）のである。写真の力に似たものを求めるといっても、それはパフォーマーが静止状態でなければならないということの意味しない。大事なことは、日常のありふれた動作が、日常ではなく舞台の上に「見出された」ものとして置かれ、観客にとって観察可能なものとなることであった。

第3節 語（タスク）の正しい使用とその際の身体 (1) 語の正しい使用

ところで、レイナーが論考のなかで「ファウンド・ムーヴメント」という語句を用いるとき、直後に「(歩くこと、走ることなど)」とその語句に補足を与えていることに注意したい。この補足は具体的にはタスクのパフォーマンスを示唆していると考えられよう。また『トリオB』(1968)などのようにレイナーのスコアを構成しているのが、しばしば、とくにどんな形容詞も付与されていない、シンプルな動詞の列挙（例えば「歩け、歩け、走れ、走れ……」）であったことにも注意を傾けるべきである。まるでマイブリッジの写真に付き

れたタイトルのような、これらシンプルな動詞群が示唆しているのは、人間の動作が「見出される」際、このシンプルな動詞の形でその「見出す」行為がなされている、ということである。人間の動作がレディメイドな運動として映るよう模索しながら、タスクのパフォーマンスを創作する作家たちは、ひとの動作をシンプルな動詞として捉えるのである。

その語義に従えば、タスクのパフォーマンスとは、行うべき指示を1つの仕事内容として実際に遂行することである。しかもそれは、以上の点を顧慮するならば、パフォーマーの身体を使って語（「歩く」ことや「走る」こと）を遂行することである。そうであるならば、タスクのパフォーマンスとは、言語（振付）とその遂行（ダンス）との関係として捉えることのできるものである。

そこで『哲学探究』を中心とする、後期ワイトゲンシュタインの日常言語をめぐる哲学に依拠しながら、ジャドソン・ダンス・シアターの日常的動作を捉えようとしたロザリンド・クラウスの考察に目を向けてみたい。「語の意味はその使用である。彼ら[ジャドソン・ダンス・シアターのメンバーたち]は格言としてワイトゲンシュタインを引用したものだ（彼らがワイトゲンシュタインを読んだことがあったかはともあれ）。語が意味するところのを知るとは、ひとが参照する、語の『意味』の像を心の内にもっていることではない、従って、それはむしろ、語を用いて語を遂行するひとの顕在的能力の一機能なのである。心の内にある想像上の像がもし全く主観的で、私的で（private）、私だけがアクセス出来るなにかであるとすれば、語の実行は公共的（public）である。すなわち、私がそれを正しく用いたか、用いなかったかである。」²⁹

クラウスは「バレエ的な身振り」を槍玉に挙げながら、そうしたダンスは内面に生じた意味（「心の内にある想像上の像」）を身体によって外面化するものであり、故に「私的」なものともみなす。一方でクラウスは、タスクのパフォーマンスとは端的な「語の実行」であり、そのあり方を「公共的」と捉えた。先に挙げた「ABCアート」で、ローズがエビグラムに『哲学探究』を引用し、ミニマル・アートの特徴を整理していることから推測できるように、ミニマルな傾向を有する作家たちは、ワイトゲンシュタイン哲学からの刺激を受け、心の内の像を外面化する作家像を過去のものとして軽蔑しながら、公共的なものへと意識を目覚めさせていったのである。例えば、ローズはモリスの裸でのダンス（おそらく『ウォーターマン・スイッチ』を念頭に置いている）などを挙げながら、「かつての私的なもの（裸、セックス）がいまや公共的であり、かつての芸術の公共的な面（感情、意

見、意図)は、いまや私的なものである」³⁰と、新旧の芸術の公共的なもの／私的なものの相違をまとめている。作家の主観的な感情、作家の抱くイメージや意図を退けて、芸術の公共性を重視しようとする彼らの姿勢は、クラウスの挙げたバレエのみならずモダンダンスにも共通する対立点と捉えられよう。

ところで、こうした考え方は先に挙げた「創造過程」が示すデュシャンの芸術観と観客にひらかれた芸術を求める点で通底している。そこでデュシャンは作家が作品を制作する際の(意図から始まり、一連の努力・苦悩・満足・拒否・決心を経る)主観的なプロセスは、美の次元において鑑賞者によって意識されるものではなく、重要なのは鑑賞者の審判を経て作品が社会的価値をえることであるとしている。「要するに、芸術家は一人では創造行為を遂行しない。鑑賞者は作品を外部世界に接触させて、その作品を作品たらしめている奥深いものを解説し解釈するのであり、そのことにより鑑賞者固有の仕方での創造過程に参与するのである。」³¹

タスクのパフォーマンスが意図しているのは、シンプルな動詞を実際に遂行することにパフォーマンスの内容を限定することで、その動作の価値を鑑賞者とともにある公共的な場に委ねることである。ここでは語の使用とその使用の正しさが問われるのであって、そこにパフォーマーの主観的な意図やイメージを介在させる余地はない。「われわれがなすことは、語をその形而上学的使用から日常の使用へと引き戻すことである」³²というウィトゲンシュタインの言葉は、そのまま作家の主観的な感情や意図を重んじ、独自の「カルト」の内に閉塞するモダンダンスを批判したジャドソン・ダンス・シアターの姿勢そのものである。ただし、日常言語をそのまま引用して議論を展開する哲学者とは異なり、振付家たちは確かにレディメイド的效果が発揮されるように「日常の動作」を舞台の上に出現させなければならない。

ただ歩くことをパフォーマーに課す『サティスファイン・ラヴァー』(1967)のスコアで、バクストンはパフォーマーに次のような指示を与えている。「ペースは軽い歩きで、しかしスローではなく。パフォーマンスのやり方は、落ち着いて穏やかに。このダンスは、歩くこと、立つこと、そして座ることについてである。これらの要素を明晰で純粹(clear and pure)にしてみよう。」³³バクストンが求めるのは、パフォーマーが「歩くこと」「立つこと」「座ること」の「明晰で純粹」な姿を示すことであり、自由裁量を許されたパフォーマーが舞台上で、思いのままに歩けば、立てば、座ればよいのではない。「歩くことはみだりに手を加えることができないなにかです。もし

『普通に歩くこと』と言うならば、ひとは広範囲の素材をえるでしょう。そしてみだりに手を加えれば加えるほど、歩くことはまさしくそのものである質を減らすこととなります。その歩きは、ただ歩いているひとの代わりに、心に問題を抱えたひとのように、あるいは病気のひとのように見えはじめます。私は歩くことに過剰に手を加えないよう努めましたので、その結果、歩くことは全く特別ではなく、またただ歩くことだけが生じました。」³⁴バクストンの狙いは、各人の個性が反映された歩くことの多様な姿というよりは「ただ歩くことだけが生じること」であり、それによって観客が、レディメイドと同一の位相のものではないとしても、レディメイドに等しい効果を近似値的に見出しうることであった。

(2) パフォーマーの身体へ向けたアプローチ

ところで、例えば「歩く」身体は、「歩く」タスクにおいて、その物質的な性格を、見る者に対して隠すことなく明るみに出している。例えば、イサドラ・ダンカンが明言しているような「私の考えによれば、肉体は透明になって、心と魂のための媒体となるのである」³⁵といった、ダンサーが心の内にあるイメージを観客に伝達し、その目的のために身体をそれ自体としては透明化されたものとみなす考えとは対照的に、タスクのパフォーマンスにおいてダンサーが自分の心の内にあるイメージを伝達することを放棄する場合、身体は透明化する代わりに、それ自体の相貌を観る者に明示することになる。先に挙げたローズの言葉通り、私的なものは公共的なものとなり、公共的と思われていたものは私的なものとみなされるのである。そこでは、歩くということのみならず、歩く身体も公共的な場の対象となる。そうであれば『ウォーターマン・スイッチ』がまさにそうであったように、ダンサーが裸であることがスキャンダラスな話題を振りまくといった、作り手が望んでいない状況も起こりうる。

こうした身体表出への意識的な態度が必要とされるなか、ジャドソン・ダンス・シアターの作家たちが実行したアイディアの1つは、個々のパフォーマーの身体的特徴を消去するというものだった。例えば、バクストンは『英語』(1963)で、出演したダンサー12人から各自の身体的特徴を消去しようと、口紅を拭いた眉毛を消して、白いファンデーションによるべた塗りのメイクアップを全員の顔に施した。その上で、集団写真からとられた諸々の動きの配置を基に、各パフォーマーは集団写真の内の1人を自分の役割として演じていった³⁶。この作品のタイトルについてレイナーが『『英語』とはそれ自体でありながらなにかを代表する、つまり象徴であり記号(symbol and sign)である言葉の1つである』³⁷と解釈する

ように、この作品でパクストンは、パフォーマーの身体が望まぬ多様なコノテーションを帯びてしまう可能性を意識した上で、まるで言語的表現においてフォントを統一するかのように、身体から目立った個性を隠し、身体をただの中立的な記号にしようとしたのである。

また同じくパクストンがレイナーとコラボレーションした作品『ワード・ワーズ』(1963)では、10分の振付を最初はレイナーが、次にパクストンが、最後は2人で同時に上演した。その際、2人は僅かの衣裳を除いては全裸という状態で登場した。ほぼ全裸という選択は、『英語』の場合と同様、2人の身体的個性を消そうと試行錯誤した結果だった。彼らはこの最終案に決まるまで、2人のダンサーが同一人物に見えるようにと、最初にはゴリラ・スーツはどうかと考え、さらにサンタクロースの衣裳も候補にした。この試みについてラムゼイ・パートはこう指摘している。「パクストンとレイナーの『ワード・ワーズ』(1963)はおそらく、平板にされた非個人的 (impersonal) な素材のパフォーマンスを、彼女がクールで中立的な仕方で開発した最初の作品である。」³⁸とここで、より興味深いのは、『英語』と同じく、本作のタイトル『ワード・ワーズ』が示唆するように、ダンサーを語になぞらえているところである。パクストンによればタイトルにある「最初の『ワード』」は1つの語のことで、第二の『ワーズ』は同じだが複数形です。それはダンスを全く反映していません。それは語を使用する1つのやり方です。³⁹

これを「匿名的」と呼ぶのであれば、衣裳の統一による匿名化はバレエやモダンダンスあるいはエンタテインメントのダンスにおいていくらかでも事例を見出すことができる演出法ではある。もちろん、彼らの匿名化は、そうした前例とは異なり、身体それ自体の消去を帰結するものでも、一彼らが美的無関心を標榜するデュシャン主義者であるならば一審美的な統一性を意図するものでもなかった。最終的に『ワード・ワーズ』が同一の衣裳を身につける代わりにほぼ全裸で踊る選択をしたように、彼らにとって重要であったのは、透明化されることなくまた審美化されることもなく、個性を消されつつも、ただ、人間の身体一般が舞台上に置かれることだったはずである。

その上で、彼らが舞台上の身体から消し去ろうとしたものがもう1つある。「ぼんやりとしたうつろさ (glazed blankness)」などと呼んで彼らが忌み嫌った、モダンダンスあるいはカニングハムの舞踊団の公演でしばしば出会うダンサーの顔の表情である。「モダン・ダンサーは、目をぼんやりとさせ、集中し最良のパフォーマンスをもたらそうとそのぼんやりとした目の裏ではりきっている—無理もない習慣ではあるのだが、不幸な

ことに結果的にロボット的な外観を帯びてしまう。」⁴⁰このブラウンの言葉で興味深いのは、この目の様子が「ロボット的な外観」を有すると述べられている点である。モリスのこの説明も、モダンダンスのロボット的な要素を批判したものである。「わたしは完璧で努力を見せない働きをなしたまたあらゆる心理学的なニュアンスを覆い隠しているナルシスティックな身体をあらわすことに興味がない。」⁴¹彼らが個性を消そうとしたのは、エリート的でナルシスティックな身体が結果として非人間的な相貌を示すこととは関係ない。むしろ彼らが舞台にあらわそうとしたのはあくまでも人間の身体であった。ブラウンは先の発言に続けてこう言う。「自分たちの技量と同様欠点と考えられるものを示しながら、彼ら [ジャドソンのパフォーマーたち] はより人間らしく振る舞いはじめました。」⁴²彼らは自己の身体にナルシスティックに迫る代わりに身体と一定の距離を置き、観客とは異なる位置からではあれ観客のように自己の身体を観察しつつ⁴³、ダンサーが個性によって印象の左右されない人間一般をあらわす存在となるよう試行錯誤したのである。レイナーはそうした存在を「中立的な行為者」と呼んだ。「そのパフォーマンスの手腕は、その行為あるいはひとのすることが性格や態度の表明よりもより興味深くまたより重要であるという点で再評価されてきているし、また個性 (personality) が埋もれることによってその行為は最もよく焦点が合うようにされるという点で再評価されてきている。だから理想的には、ひとはそのひと自身でさえなく、ひとは中立的な『行為者』なのである。」⁴⁴

先に挙げたクラウスの言い方を借りるならば、観客はここで、語 (タスク) の遂行のみならず、この「中立的な行為者」が示す「語を用いて語を遂行するひとの顕在的能力」を見るのである。ダンスを愛するように「私が身体を—身体の実際の (real) 重さ、かさ、そして増進されていない身体的特徴を愛していることもまた真実である」⁴⁵とレイナーが述べるように、運動のみならず運動する身体もまた彼らの独自の試みの対象であったのである。

以上の考察を整理するならば、タスクのパフォーマンスを通して観客が受けとるものというの、〈歩くとはこういうことであるのか〉であると同時に、〈歩くということが行われるときに人間の身体とはこう動くものなのか〉である。前者に関連する動作を「ファウンド・ムーヴメント」と呼ぶのであれば、この言い回しに倣って、後者に関連する身体を「ファウンド・ボディ」と称してはどうだろうか。「人間の身体とはこう動くものなのか」と観客に思わせる、個別性を顕示することもなければ、主観的な意図を漂わせることも

ない、それでいながら日常的で現実的な身体がここで舞台上げられているわけである。こうした事態は、通常の舞台ではまず回避されるべきことであって、ハプニングでも生じない限りめったに起こることではない。この身体は、先述したような諸々の戦略を試みることではじめて舞台上に置かれるものである。それ故に、ここでは運動のみならず身体もまた「見出された」ものとみなすことができる。「ファウンド・ムーヴメント」はこの身体なしには成立しえない。逆もまたしかりである。

「これら[レイナーの『ウィ・シャル・ラン』(1963)とパクストンの『サティスファイン・ラヴァー』]2つのダンスを話題にしながら、ステイーヴ[・パクストン]とわたし[レイナー]は、彼が歩くことを「発明」し、わたしは走ることを「発明」した、とときどき冗談を言い合った。」⁴⁶ 彼らの「発明」とは、以上の考察から理解する限り、この運動のみならずこの身体の発明に捧げられた言葉であると考えることができよう。まるで冒険者がかつての冒険の日々に思いを巡らすように、そうした発明のプロセスを振り返りながら、レイナーはこう言葉を続けている。「危険な橋を渡ることが、デュシャンやケージのアイディアの周りを取り囲んでいるわたしたちにとって高く評価される目標だった。」⁴⁷

おわりに

写真的要素や言語的要素に注目することで本論考が明らかにしたのは、ポスト・モダンダンスの作家たちは、日常の動作を「ファウンド・ムーヴメント」として舞台上で遂行し、観客との間に公共的な場をひらくことを目指した、ということであった。彼らが避けたかったのは、私的なものが専制的に振る舞うことであり、権威的なものとして台頭していたモダンダンスを彼らが批判する際にもつねに問題の焦点はそこにあった。そもそも諸芸術のミニマルな傾向が有していたのも、そうした私的なものへと芸術が閉じてゆくことに対する反動のエネルギーだったのである。

その上で、最後に、彼らが当時の批評家から次のように評された事実を目を向けておきたい。『ウィ・シャル・ラン』を評してジル・ジョンストンは「走り始める前、1列に並んで、感情を示さないままで注意しながら立っていると、[パフォーマーたちは]自分たち自身、つまり人々であるように見えた。「態度」なしに、ただそのプレイを実施するのを待っていた。その後、彼らは走り出した……浸透した集合的な感情は……ついには絶対的にヒロイックに盛り上がった。普通なものヒロイズム。……人々万歳 (Hooray for people)。」⁴⁸ ジョンストンの評価は間違いなく

好意的である。また走る前のパフォーマーたちに「人々」を見たというのは、本論考の考察と符合する見解でもある。ただし、この評価は、デュシャンがそしてポスト・モダンダンスの作家たちも慎重な振る舞いをもって回避しようとした事態、つまりレディメイドへの美的関心の介入がこの作品中で起きていた（少なくともそう見えてしまうところがあった）ことを明かしているとも言える。「見出された」ものを前にするとひとは、他ならぬこれが選ばれた理由を詮索し、そこになんらかの趣味の存在を想定してしまう。『泉』という名の男性用便器にさえ、ひとは美しさを見てしまうのである。

身体を愛していると言ったレイナーの一言は、この点において、気になる発言である。中立的な行為者の身体を愛することは、技量を誇示するエリート的な身体を愛するのとは単なる趣味の相違しかない、などということにはならないと言いきれるだろうか。「普通なもの」が、彼らが忌み嫌っていたはずの「ヒロイズム」の相貌をうる瞬間。それは、一度放棄したはずのものが投げ捨てた手のなかに再び回帰してしまう事態であると見るべきであろうか。「普通なもの」を選択することが1つの習慣となり1つの趣味と化した事例であるならば、それはこの疑念から逃れようがない。ただし、その選択が、本論考で述べてきたような、観客との間に生まれる公共的なものの場をひらくためになされたものである限り、仮に「ヒロイズム」を読みとる観客が出てきたとしても、デュシャン的な芸術思考の反映をその舞台に探してみるべきなのである。

¹ Barbara Rose, "A B C Art," *Minimal Art: A Critical Anthology* (Gregory Battcock ed.), Berkeley: University of California Press, 1968, p. 277.

² James Meyer, *Minimalism, Art and Polemics in the Sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 145.

³ Rose, *Ibid.*, p. 274.

⁴ 原文では「『ファウンド』ムーヴメント」と表記されている。

⁵ マルセル・デュシャン、ピエール・カバヌス『デュシャンは語る』(岩佐鉄男、小林康夫訳、筑摩書房、1999年)、pp. 93-94。

⁶ デュシャン、カバヌス、前掲書、p. 94。

⁷ Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham and London: Duke University Press, 1993, p. 58.

⁸ Allan Kaprow, "Manifesto," *Essays on The Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 81.

⁹ Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, Cambridge: MIT Press, 2007, p. 87.

¹⁰ Kotz, *Ibid.*, p. 91.

¹¹ Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge: MIT Press, 2008, p. 48. Cf. Banes, *Ibid.*, p. 59.

- ¹² Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 107.
¹³ Lambert-Beatty, *ibid.*
¹⁴ Banes, *Ibid.*, p. 59.
¹⁵ Catherine Wood, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*, New York: After All, 2007, p. 22.
¹⁶ Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 43.
¹⁷ Banes, *Ibid.*, p. 53.
¹⁸ Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 43.
¹⁹ Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 48.
²⁰ Banes, *Ibid.*, p. 54.
²¹ Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 108.
²² Robert Morris, "Notes on Dance," *Happenings and Other Acts* (Mariellen R. Sandford ed.), London and New York: Routledge, 1995, p. 170.
²³ Lambert-Beatty, *Ibid.*, p. 108.
²⁴ この点については、本誌所収の拙論「ハルプリンとジャドソン・ダンス・シアター〈タスク〉をめぐって」を参照されたい。
²⁵ Lambert-Beatty, *ibid.*
²⁶ Cf. Simone Forti, *An Evening of Dance Constructions (DVD)*, Artpix Notebooks, 2009.
²⁷ 阿部公彦『スローモーション考 残像に秘められた文化』(南雲堂, 2008年), p.23。
²⁸ 松浦寿輝『表象と倒錯』(筑摩書房, 2001年), pp. 82-83。
²⁹ Rosalind Krauss, "The Mind / Body Problem: Robert Morris in Series," *Robert Morris: The Mind / Body Problem*, New York: Guggenheim Museum, 1994, p. 6.
³⁰ Rose, *Ibid.*, p. 293.
³¹ マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』(ミシェル・サヌイユ編, 北山研二訳, 未知谷, 1995年), p. 286。
³² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1968 (3rd ed.), 116, p. 48.
³³ Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1977, p. 74.
³⁴ Banes, *Democracy's Body*, p. 60.
³⁵ Isadora Duncan, *My Life*, New York: Boni and Liveright, 1927, p. 165. イサドラ・ダンカン『魂の燃ゆるままに イサドラ・ダンカン自伝』山川亜希子・山川絃矢訳, 富山房インターナショナル, 2004年, 原著1927年, p. 210。
³⁶ Banes, *Ibid.*, p. 98
³⁷ Banes, *ibid.*
³⁸ Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performance Traces*, London and New York: Routledge, 2006, p. 73.
³⁹ Burt, *Ibid.*, p. 74.
⁴⁰ Yvonne Rainer, *Feelings Are Facts: A Life*, Massachusetts: Mit Press, 2006, p. 242.
⁴¹ *Robert Morris: The Mind / Body Problem*, p. 25.
⁴² Rainer, *ibid.*
⁴³ この点については、彼らがタスクのアイデアを最初に習得したアナ・ハルプリンと彼らのタスク観との関係について理解する必要がある。本誌所収の拙論「ハルプリンとジャドソン・ダンス・シアター〈タスク〉をめぐって」を参照されたい。
⁴⁴ Rainer, *Work 1961-73*, p. 65.この点に関して、モリスは独自のスタンスをとる。「わたしは自分のパフォーマンスにおいて特殊な種類の存在感を表明したい」と言い、顔を消して中立的な動きを選択するジャドソンのパフォーマーとは異なり、モリスは1つのペルソナ(仮面, 人格)を創造したいと考えている。Maurice Berger, "Wayward Landscapes," *Robert Morris: The Mind / Body Problem*, p. 25.
⁴⁵ Rainer, *Ibid.*, p. 71.
⁴⁶ Rainer, *Feelings Are Facts*, p. 243.
⁴⁷ Rainer, *ibid.*

⁴⁸ Jill Johnston, "Judson Concerts #3, #4," *Village Voice*, 28 Feb. 1963, p. 9