『第 71 回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』（2021 年 3 月刊行）

現代アート作品にみる布と自我の関係性
―― リジア・クラークの作品を参照して ――

飯沼洋子

序

2004 年の「ブラジル――ボディ・ノスタルジア」展（東京国立近代美術館）を機に日本でもその名が広く知られるようになったリジア・クラーク［Lygia Clark, 1920-1988］は、生前、主にブラジル、そしてヨーロッパを中心に活躍し、ブラジルの近現代芸術運動に大きく貢献した。国際的な注目を集めた 2014 年の回顧展「リジア・クラーク――芸術の放棄 1948-1988（Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988）」（MoMA）では、これまで世界各地で断片的に保存されてきた作品とその活動の全貌が明らかにされた。

クラークは、モダン運動（モデルニスモ）が盛んな 1950 年代のブラジルでその活動を開始し、当時は具体主義（コンクレティズム）の画家として幾何学的形態に関心をよせ、《繭（Cocoons）》（1958）のような無機質な平面絵画やレリーフなどを制作している。しかし機械的で静止的物体としての作品ではなく、芸術は人間の生きた経験に基づいて表現されるべきであるとした詩人フェレイラ・ギュラー [Ferreira Gullar, 1930-2016] の新具体主義（ネオ・コンクレティズム）の影響のもと、クラークは 1959 年頃から、有機的な性質を持つもの「準－身体（quasi-body）」(1) のテーマに沿い、身体の発見と再獲得についての探究を開始する。この時期の初めに制作された「動物（Animals ／ Bichos）」シリーズ（1960-1963）は、1968 年のヴェネチア・ビエンナーレのブラジル・パビリオンに出展された。そこで観客は、蝶番によって連結させた無機質なアルミで作られたこの作品を自由に触り動かすことができた。作品への参加という契機によって、鑑賞者と作品とアーティストの関係性を揺さぶりながら、行為による身体経験の獲得に目をむけるこのような作品は、1970 年前後から取り組まれるようになった参加型作品へと発展していく。

これまでのクラークの作品は、おもに精神分析的関心や身体論の観点から論じられてきたが[(2)]、これらの議論は、クラーク自身の分析経験や精神分析への強い関心を根拠に議論を展開している。例えば、リベラ（2012）は、メビウスの輪の形をした《歩行（Walking）》（1960）を代表的なクラーク作品と位置づけ、ラカンと結びつけ主体・客体・切断の関係性の視点からそれを理解している[(3)]。また、マセル（2014）は、クラークにとって作品としてのオブジェがどのように行為へと変化していったのかを精神分析理論と照らし合わせ分析している[(4)]。クラーク研究がいまだほとんど見受けられない日本において現状唯一と言っても過言ではない研究である石谷治寛「セラピストとしての芸術家——リジア・クラークと移行対象」（2013）も、やはりアートセラピーの文脈からクラークの作品を再考している[(5)]。これらの先行研究は確かにクラーク作品についての理解を押し広げたが、クラーク作品、とりわけ参加型作品やグループワークによる作品などの分析が行われる場合、自我・身体、主体・客体の関係性などを中心とした論点や、アートとパトロジーを結びつけ、作品を精神分析理論の帰結と一致させることで、作品それ自体を精神分析的領野に閉じ込めてしまっている点は、クラーク自身が精神分析理論に多大な影響を受けていることを鑑みると必然ではあるが、幾ばくか憂慮すべき点であると言える。

本稿は、リジア・クラークの参加型作品「提案（propositions）」シリーズにおいてしばしば用いられる媒体としての布の機能性について着目しながら、これまであまり検討されてこなかったクラークにおける「集合的主体性」という概念の全容を明らかにする。さらにクラークが活躍したブラジルと西洋（主にフランス）の視点を取り込み二項対立の関係性を示しつつ、精神分析的枠組みや現象学的身体論によって理解されてきた従来のクラーク研究とは異なる領野横断的な視点から作品理解を深め、クラーク作品における新たな「布・身体論」の展開を試みたい。布は元来西洋美術史において襞の役割から身体と密接な関係を築き、また精神分析分野においても第二の皮膚として自我と表裏一体と見做されてきた。これらの系譜を継ぎながら、本稿ではクラークの「提案（propositions）」シリーズから以下の三つの作品《知覚するマスク》（1967）、《食人のよだれ》（1973）、そして「自己の構造化」（1976-82）をそれぞれ考察することにより、身体感覚とより深く関わる衣服や糸の集合体という形態を介して、それらの作品

で重要な要素を担う布が、「集合的主体性」として理解できることを論じる。

1．主体への懐疑

《知覚するマスク - Sensorial Masks（Máscaras sensoriais）》（1967）

作品の共同制作者[(6)]として観客の参加を促したクラークは、作品を操作する行為を通して得ることのできる経験やその瞬間のみ感知することのできる儚い身体感覚を主題とする作品群を《身体の郷愁（Nostalgia of Body）》と題している。その一部を構成しているのが、1960 年代より制作された「知覚するオブジェ（Sensorial Objects）」シリーズである。このシリーズにおいて制作されたものは、参加者によって操られ、視覚のみに依拠せず、聴覚、嗅覚、触覚による知覚感覚を増幅させる工夫が施されたオブジェや、呼吸体験や動作に影響を与える衣服などであった。その中でも特筆すべきは 1967 年の《知覚するマスク（Sensorial Masks）》である。

《知覚するマスク》はこのタイトルが示す通り、被り物の形をしており、目の前には小さな可動式の鏡が備え付けられている。参加者は鏡を媒介に世界を見出し、同時に自分自身やその背後を見ることもできる。視界にはそれぞれの断片が混在している。また耳カバーや小さなかいば袋（nose bag）が備えられているため、参加者はマスクという膜で覆われた暗闇の中で、聴覚、嗅覚、触覚といった感覚能力が徐々に退行していくのを経験する。鈍る身体感覚とわずかな断片的な視覚情報により知覚や感覚はその状態を変え、馴染みある従来の世界から切り離され、その身体は「最も深い次元」[(7)]へと誘われる。クラークは人間の内奥に存在する深淵なものに対する疑いやその疑いもまた幻想なのではないかという不安について、「自分の外側で、とても遠くから自分自身を見つめているような感覚」[(8)]と表現している。人々はそこに自分自身の本質を見出そうとして身を傾けるため、身体の深淵部である「井戸」[(9)]へと向かう内在的な墜落を体験する。そしてその深淵で溺れ、人々は「不安定な自己（un sujet précaire）」[(10)]と出会う。クラーク自身は、この体験を次のように述べている。

> 私の体は私を放棄した。（…）私は抽象的な存在になった。深淵に溺れ（…）混乱する。（…）生きているのか、死んでいるのか、私は匂いに、触れられる感覚に、太陽の暖かさによって触れられる。夢[(11)]。

以上のように、《知覚するマスク》は、布で参加者の身体を覆うことによって、参加者の身体はその深淵という内在的次元へ墜落し、不安定な主体としての自己という経験に出会う。このとき《知覚するマスク》は、こうした不安定な主体が幻想的な暗闇の中で、「原初の不安（primal anxieties）」[(12)]を抱えながら、嗅覚や触覚などの知覚器官により新たな生への知覚を発見するように促す装置として機能する。また《知覚するマスク》の形態が、毒ガスマスク[(13)]を想起させるように、この装置は、本作品が制作されたのと同じ 1967 年に当時のブラジルで起こった軍事政権の台頭による政治不安からくる、周囲の変形する脅威的環境から保護されるべき不安定な主体と結びついているとも考えられる。実際、このような政治情勢からクラークは、翌年 1968 年に活動の場をパリへと移動させており、《知覚するマスク》は個人的かつ心理的な感覚ばかりではなく当時の政治的状況がこの作家にもたらした危機を含み込んでいたことも留意しておきたい。

マセル（2014）は、このような本作を誕生後すぐに体験する乳幼児期における身体の「無意識的記憶への回帰」[(14)]に結びつけた。この経験と絡み合う知覚する布は、生得的に与えられた主体を覆い隠すと同時に馴染みある環境やそれが政治的状況によって崩壊していく空間から主体を引き離すことで、生への懐疑を感覚させ、また従来とは異なる世界の知覚の仕方を参加者自らにその内部から引き出させ、感覚させるものであるといえよう。無機物であった布は、人間の身体を覆い隠し、主体をそこから引き離すことで、ひとつの感覚器官へ生成するのだ。

2．個体から集合的なものへ

《食人のよだれ - Anthropophagic slobber（Baba antropofágica）》（1973）

参加者個人の内面への眼差しを中心とした作品や、参加者間のダイアローグを中心とした対話型作品で「提案」としての「知覚するオブジェ」を多く制作したクラークは、パリでの活動において、ギャラリーや美術館などの特別な空間ではなく、道を歩いているような人(15)への、日常的な体験として公共の参加を可能とするような環境と作品を目指した。このため、参加者は次第にクラークが講師を勤めたソルボンヌ大学での学生たちとなり、彼らが構成するグループでのワークショップが作品の形式として採用されるようになった。パリでのグループワークによる作品は《集合的身体(Collective body)》(1968-1974)と題してまとめられている。

クラークは《知覚するマスク》で、被り物としての布により、個人の主体への懐疑を引き起こさせながら同時に新たな生を知覚させ、布それ自体に感覚器官としての生を与えたが、それはあくまで個人的なレベルの知覚への関心に基づいていた。本章ではグループワークにおいて、個人の感覚器官であった布がどのように変化するのかを、1973 年に行われた《食人のよだれ(Baba antropofágica)》を通して考察する。

このタイトルに示されているババ(Baba)とはポルトガル語でよだれを、またアントロポファジサ(antropofágica)は食人を意味する。本作品は、ブラジルの作家オズワルド・デ・アンドラデ[Oswald de Andrade, 1890-1954]が 1928 年、近代化する世界の渦中、自国におけるナショナル・アイデンティティの回復を提唱した文化思想「食人宣言(Manifesto Antropófago)」から大きな影響を受けている。オズワルドは様々な文化が混在するブラジル文化の中でも特に、先住民族のブラジル・インディオの食人文化からそのルーツを見出した。食人宣言は複数の短い断章から成っており、そこには先住民の「むさぼり食うものとしての生の概念」(16)についての記述がある。この「生の概念」は、食べ、吸収し、消化する行為が、「ブラジル的」なものの象徴であることを示している。この象徴は、十六世紀に植民地とされて以来、ブラジルは西洋の影響を受け続けたのではなく、「この西洋文化を食らって自身の血肉としてきたのである」(17)ということの自覚であり、このような価値観はのちにクラークと同じく新具体主義(ネオ・コンクレティズム)の旗手となるエリオ・オイチシカ[Hélio Oiticica, 1937-1980]が提唱したトロピカリズムへと継承されている。クラークは、《食人のよだれ》

の前に、まさしく《カニバリズム（Canibalismo）》（1973）という作品を制作している。この作品は、目隠しされた参加者たちが一人の横たわる個人を取り囲み、彼が着用している衣服に備え付けられた胃袋の形態をした大きなポケットに隠されたフルーツを探りあて、貪り食うというワークショップであった。ここには興味深い対比がみられる。つまり《カニバリズム》の胃袋にあるものを食べるという行為に対し、《食人のよだれ》では吐き出すという行為が重要になっているのである。

《食人のよだれ》では、一人の個人が床に横たわり、複数人がその身体を取り囲みながら座り、綿の糸を巻いたリールを口に含む。彼らは口から継続的に糸をひっぱりながら、真ん中に横たわる個人の上に、そのよだれを含んだ糸を、吐き出し、落としていく。糸は絡み合い、次第に横たわる個人の身体全身を覆う。体内から湧き出るよだれを「吐き出す」という行為には、単に唾棄することではなく、各参加者の糸が混じり合い、一つの膜のような布を構築するという意味が与えられており、「むさぼり食うものとしての生」にはブラジル的な生への身振りが垣間見える。

ブレット（1994）は、《食人のよだれ》において、「綿が依然として『よだれ』と『生－経験（life-experience）』を関連付ける隠喩である」(18) と記している。参加者はセッション内での身体的対話を通じて、それぞれ自己の内面にある中身を吐き出すことで、ここには「内密な心的性質の交換（a psychic qualities）」(19) が生じている。西洋文化では内面性が主に言語によって表現されてきたが、《食人のよだれ》においては、反対に、内面の非言語化が行われ、言葉により話すのではなく、「吐き出す」ことにより生が表現される。つまり、吐き出すという行為は、言語の消失と同時に身体を別様に獲得させ、これが「身体の言語（language of the body）」(20) となって対話を生みながら、それぞれの個体が集合している場とは別の次元の「集合的身体」が発見されるのである。毛虫が糸を吐き出し繭という布を作り出すように、ここでは、集団的身体からある幻想的な一枚の布が吐き出されており、布は非言語化された言語－内面の変容体となる。

このような言語の排除や、身体の獲得は、食人宣言の中でも提唱されている。そこでは、身体のない霊魂を思い描くキリスト教文化から生まれた霊肉二元論に対する思弁的思考への違和感が「我々の間に論理的思考の誕生を認めたことはない」(21) とし

て表明されており、また西洋文化の視覚や言語による思弁的思考の排除と、ブラジル文化の触覚による食人的な身体性への回帰が謳われている。また、「手に触れることのできる生の存在」(22)という記述もある。《食人のよだれ》において実行されたことは、食人宣言が西洋的思考、身体性、生の存在について述べたものを具現するようなものであった。

身体とは同時に「触れるもの」であり「触れられるもの」であるという超越論的次元における構造的な二重性を持ち、この「相互身体性（intercorporéité）」(23) は集団の中でこそ発揮される。つまり、集団の中での身体的対話、遊び (24) としての文化体験を通し、個人における状態が他へと広がりながら相互作用し、ある連続体、そして集合性へと生成する。この集合性という概念には、西洋的なものとブラジル的なもの、芸術作品と精神分析理論のあいだを行き交うクラークの独自性を見いだすことができる。これについて次章で詳しく検討してみたい。

3．集合的主体性の実践

「自己の構造化 - Structuring of the Self（Estruturação do self）」（1976-82）

第一章で論じた《知覚するマスク》では、外界との隔たりにより身体能力は退化し、不安定な自己の内面への懐疑が生み出された。ここで参加者の身体を覆う布は、その原初的な不安の中で新たな生を知覚する感覚器官として見出された。また第二章で検討した《食人のよだれ》では、個人の内面が非言語化され、よだれと共に糸として吐き出されるもの、つまり布が、他者との身体的対話の場となり、集合的身体性を作り出していた。

1975 年、クラークはブラジルに戻り、コパカバーナの自宅にて個人のクライアントに対し、自由のための実験的実践 (25) としてのアートセラピー、「自己の構造化（Structuring of the Self）」(26) を始める。この治療的アプローチは、精神分析理論に基づきつつも、これまでに行われたクラークの制作活動やクラークが最も影響を受けた精神分析家の一人であるピエール・フェディダ［Pierre Fédida, 1934-2002］から分析主

体としてセラピー治療を受けていた経験[27]が反映されたものであった。

このアートセラピーで、クラークは「関係性のオブジェ（Relational objects）」[28]とよばれる様々な道具を用いてクライアントの身体をマッサージし、身体的接触を介して、幻想の次元上にて患者を「原初の段階（primal stage）」へ退行させる。「原初の段階」という言葉は《知覚するマスク》でも言及されていたが、「自己の構造化」では治療の初段階において、オブジェを用いた施術者（メディエーター）による触覚と聴覚から皮膚への優しい刺激によって退行過程が生みだされている点に変化がみられる。その後、四十分ほど、施術者（メディエーター）は「関係性のオブジェ」をクライアントの身体の側に置いたまま、直接の刺激を与えることはせず、クライアントは内部からくる情動的感情や幻想的感覚を活性化させる。《食人のよだれ》では複数の参加者同士が「身体の言語」による対話を通し内面の交換を行いながら「集合的身体」を構築するが、「自己の構造化」では、施術者（メディエーター）の働きかけにより、オブジェの肌触り、重さ、大きさ、温度、音、動きを介して生み出される感覚が、クライアントの身体に浸透する。それに呼応するようにクライアントの感情や感覚は湧き上がり、皮膚という感知する表面上で（もしくは聴覚的に）、このような身体的対話が行われ、「集合的身体」の関係性が作りだされるのである。ここでもまた、西洋的な秩序のブラジル的活用というクラーク独自の手法を見出すことができる。クラークは、精神分析的セッションや対話を重視する伝統的なセラピーとは異なり、ブラジル的な非言語的な方法で、生を解放するための実践を編み出したのである。

儀式的ともいえるこのセラピーにおける施術者（メディエーター）として後継者的存在であったルラ・ワンダーレイと、クライアントの興味深い証言が残っている。ルラはセラピーの始まりを「大きなオブジェ、マットの上に人が横たわる」[29]と話し始める。これに対しマットの上に横たわるクライアントは自己の体験を「時間が私の上に流れ、私の全ては、皮膚、表面の上にあった」[30]と証言している。この二つの証言に基づいてセラピーの場での出来事を客観的な観点から捉えてみると、それはすなわち、この場においての主語は「人」、「時間」、「私（人）」へと移り変わっている。そしてこの移行にともなって、「上に」ある「人」を支える「マット」は、「時間」を支える「私（人）」へ、そして「皮膚、表面」に支えられる「私（人）」へと移行して

いる。言い換えれば、この出来事の主語は「人／私＝時間」で、「上に」あるものを支えるのは、「人／私＝マット（布）」となる。つまり、クライアントの身体感覚はセッションにより解放され、知覚する表面となり、集合的身体へと変容する。解放された身体において共有される感覚のみが幻想の内に残り、それにより、ここにマット（布）が人化し、人がマット（布）化する現象が生まれるのである。セッションの時間はこの人＝布の上に流れているのである。

このようなクラークのセッションによる実践は、メディエーターとの身体的対話により心的交換が行われ、退化する主体の知覚解放を促すとともに、身体は集合的身体としての布と化し、幻想感覚の共有により、さらに「集合的主体性（a collective subjectivity）」(31) へと変化する。時間の中で人が布へと移行し、人が布化していく過程において、本稿でこれまで論じてきたクラークの布とは、集合的身体から集合的主体を呼び起こす実践の場といえるのではないか。

結

これまでのクラークの作品は、自我・身体、主体・客体の関係性を中心に精神分析理論の帰結と一致させ、精神分析的観点でのみでしか理解されてこなかったが、本研究ではクラークの参加型作品の中でも媒体として主に使用されている布に注目し、クラークの身体観と布の関係性を考察してきた。

第一章で検討した《知覚するマスク》では、布は被り物として主体を覆い隠し、身体機能の低下により、主体を原初的な不安へと突き落とすが、その中で主体は新たな生を知覚する。無機質であった覆う布はクラークと参加者によって生を与えられ、原初の生への感覚を知覚させる感覚器官へと生成された。ここで、布は装置であると同時に感覚器官としての人間的な身体とは別の身体性を生みだしていることを指摘した。

第二章の《食人のよだれ》の考察では、ブラジル文化の言語の排除と触覚による生の獲得、そして食人的な身体性の獲得を反映しながら、《知覚するマスク》では個人

の内面の「生 - 経験」を感じさせる感覚器官であった布が、集団により吐き出され、心的性質の交換をし、編みこまれ、集合的身体性を表象する膜のような連続体としての布へと移行することを論じた。

第三章「自己の構造化」についての分析では、西洋の伝統的な会話によるセッションではなく、クラークが編み出した身体の言語を用いた知覚感覚を解放するようなブラジル的セラピーを通し、主体は集合的身体を獲得するばかりか、その効果として、人と布の同化という集合的主体性への契機をつくりだすことを論じた。

以上の検討を通じて、クラークの三作品において布が主要な役割を担っていることが明らかになった。そして、その布は、クラークの内面への懐疑、さらに西洋的なものとブラジル的なものの葛藤を通じて、集合的主体が見いだされる過程と場であった。「第二の皮膚」とよばれてきた布は、このようにして、いま集合的主体性という問いを喚起しているのである。

註

(1)　Brett, Guy, "Lygia Clark - In Search of the Body", *Art in America*, ART news, July, 1994. p. 59. [https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/InSearchoftheBody.pdf]（最終閲覧日 2020 年 6 月 26 日参照）「準－身体（quasi-body）」は、フェレイラ・ギュラーが新具体宣言にて掲げた主題の一つである。

(2)　先行研究として、初期の無機質的幾何学的形態から有機的幾何学形態へ移行していく作品のオーガニック性、そしてその建築性を述べた研究「Ceci n'est pas un mur - the architecture of organic line」（Lima, Zueler R.M., 2014）や、幾何学的抽象体がどのように身体の言語を獲得したか、機械と身体の類似性について述べた研究「Lygia Clark and Hélio Oiticica, A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future」（Osthoff, Simone, 1997）などがある。

(3)　Rivera, Tania, "L'espace et le sujet, la psychanalyse, l'art contemporain et l'œuvre de Lygia Clark", *Psychologie Clinique,* no.34, EDP Sciences, février, 2012. pp. 81-94. [https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2012-2-page-81.htm]（最終閲覧日 2020 年 6 月 26 日）

(4)　Macel, Christine, "Lygia Clark - At the Border of Art Part 1-3", *Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988,* catalogue, MoMA, 2014. pp. 253-261. [https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art]（最終閲覧日 2020 年 6 月 26 日）

（5）　石谷治寛「セラピストとしての芸術家――リジア・クラークと移行対象」『アートセラピー再考』（川田都樹子、西欣也編）平凡社、2013 年、143-168 頁。

（6）　Rivera, *op. cit.*, p. 88.

（7）　Macel, *op. cit.*, p. 255.

（8）　Rivera, *op. cit.*, p. 89.

（9）　*Ibid.*, p. 89.

（10）　*Ibid.*, p. 89.

（11）　*Ibid.*, p. 89.

（12）　Macel, *op. cit.*, p. 258.

（13）　Frizzell, Deborah, "Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988" , *Woman's Art Journal,* vol.36, no.1, Old City Publishing, Spring-Summer, 2015. p. 51. [https://www.academia.edu/23914886/Lygia_Clark_The_Abandonment_of_Art_1948_1988?auto=download]（最終閲覧日 2020 年 6 月 26 日）

（14）　Macel, *op.cit.*, p. 259.

（15）　Brett, *op.cit.*, p. 58.

（16）　都留ドゥヴォー英美里『日系ブラジル人芸術と＜食人＞の思想：創造と共生の軌跡を追う』三元社、2017 年、124 頁。

（17）　同上、146 頁。

（18）　Brett, *op. cit.*, p. 62.「生 - 経験（life-experience）」はクラーク自身の言葉である。

（19）　*Ibid.*, p. 62.

（20）　*Ibid.*, p. 62.

（21）　都留、前掲書、136 頁。

（22）　同上。

（23）　小林徹『経験と出来事：メルロ＝ポンティとドゥルーズにおける身体の哲学』水声社、2014 年、129 頁。

（24）　Macel, *op. cit.*, p. 257. マセルはドナルド・ウィニコットの『遊ぶことと現実』（1971）で紹介されている移行対象や、「遊びが根源的な文化体験で、自己と外の間の潜在的な空間にある」ことについて触れ、クラークがいかにウィニコットの影響を受けていたかを述べている。

（25）　Brett, *op. cit.*, p. 60.

（26）　Macel, *op. cit.*, p. 256. なお、「自己の構造化」というタイトルはウィニコットに由来する。

（27）　*Ibid.*　クラークは、ソルボンヌ大学でのセッションを通し、作品が治療的要素を持つことを直感し、1974 年、友人であったエリオ・オイチシカへの手紙に「ソルボンヌの学生たちとの経験は、

まるで切り裂いたあとの断片を身体として縫い上げていくようであり（…）精神分析セッションでの私と同じ局面にいる」と述べている。

（28） *Ibid.,* p. 258. 「関係性のオブジェ」にはボール、石、貝殻などを詰めたストッキング、空気、水、砂で満たされたプラスチック袋、クッション、空気や発泡スチロールで膨らませたカバー、あるいは 1960 年代に制作された《知覚するオブジェ》が使用された。

（29） Brett, *op.cit.,* p. 62. ブレットは文中にルラの証言をそのまま引用している。
「大きなオブジェ、マットの上に人が横たわる。マットは透明なプラスチックでできており、小さな発泡スチロールで満たされている。（…）私はその人の目を小さなオブジェにより覆い、内的感覚を呼び起こすために、耳に貝殻をおいた。（…）関係性のオブジェを使って、ヒトの身体に一種のマッサージのように触れ、それらのオブジェを身体の側に配置し、身体を包んだ。（…）」

（30） Macel, *op.cit.,* p. 258. 以下はマセルの文中に引用されているクライアントの証言である。
「時間が私の上に流れ、私の全ては、皮膚、表面の上にあった。（表面は）私たちが世界と供にある場で、私は内側には存在しなかった。突然蜂蜜が私を満たし、私の内を満たした。」

（31） Lepecki, André, “Affective Geometry, Imminent Acts - Lygia Clark and Performance Part 3”, *Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988,* catalogue, MoMA, 2014. p. 285. [https://post.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance]（最終閲覧日 2020 年 6 月 26 日）