

エリオ・オイチシカによる《パラングレ》 にみられる「遊び」に関する考察

山野井千晶

はじめに

本研究は、ブラジルのアーティスト、エリオ・オイチシカ（Hélio Oiticica, 1937-80）の代表作《パラングレ Parangolés》（1964-80）を取りあげ、「遊び play」としてそれを捉え直し、新たな解釈を与えようとするものである。オイチシカの作品は1997年の「ドクメンタ X」への出展を通して国際的な再評価の機運が高まった。先行研究では、《パラングレ》は色彩を美術館やギャラリーから都市空間へと開放することや、人々が身体をもって「参加」というプロセスを通して、作品とアーティスト、そして鑑賞者の関係における大きな転回という反芸術の側面など、さまざまな文脈が提示されている。《パラングレ》は数多くの要素が抽出できるものだが、これに対して本研究では、新たにロジェ・カイヨワ（Roger Caillois, 1913-78）から援用した「遊び」という観点を提示する。この観点から《パラングレ》について詳細に分析すると同時に、同時代のブラジルにおいてオイチシカの盟友であった、リジア・クラーク（Lygia Clark, 1920-88）の作品との関連についても明らかにすることを通して、この作品の特異性を示す。

1. オイチシカ作品と《パラングレ》について

エリオ・オイチシカは1937年、リオデジャネイロに生まれ、アメリカで教育を受けたのち、50年代半ばからリオデジャネイロを中心に芸術活動を行った。彼は1960年からリジア・クラーク、イヴァン・セルパ（Ivan Serpa, 1923-73）らとともにアーティストグループ「グループ・フレンチ（前方）Grupo Frente」の一員となり「新具

体主義運動 Neo Concretismo」を展開した。1959年に発表されたのが「新具体宣言」である⁽¹⁾。この宣言はサンパウロの具体主義団体「グループ・ルトゥーラ（破裂）Grupo Ruptura」の客観的・機械的傾向に疑問を覚えた上で、直感、表現、主観性を重んじ、色彩の効果や触覚などの諸感覚を重視する方向性を示した。

オイチシカが1964年以降、断続的に制作したのが《パラングレ》である。《パラングレ》は様々な色の布素材を組み合わせた着用可能な作品である。美術評論家のガイ・ブレット（Guy Brett, 1942-2021）はエッセイの中で、オイチシカの芸術について以下のように指摘している。

エリオはこのような二極化という型、つまり生命を解放しよりよくするものと、それを捕縛するものとの連結について実に意識的だった。意図的に彼の制作でこの相反しながら重なる二つの側面を追求したことが、彼の芸術の奥深さの証拠の一つだと私はみなしている⁽²⁾。

ブレットによると《パラングレ》の読み方は上記のような生と死の間にある「相反するものの結合」の確立に基づいている⁽³⁾。このようにオイチシカ作品の意義は一つに収束することはできず、時に矛盾をはらむ曖昧かつ豊かなものであるとして、その概念的な構造が把握されている。

《パラングレ》は初め、テントや旗の形をとって制作されたが、当時リオデジャネイロ北部のファヴェーラと呼ばれる貧民街に住んでいたオイチシカが、住人たちとともに街の中をサンバを踊りながら歩き回ることを意図したケープとして完成させた。オイチシカが住んだファヴェーラはマンゲイラといい、当地のサンバスクールの一員となってサンバを学び、プリンシパル・ダンサーになるほどとなった。彼は《パラングレ》という作品を物体ではなくプログラムと捉え、それに参加することを通して、全ての階層の人々の生活のなかに美的経験を持ち込むことを提案した。美術史家のアナ・ドゥズーズ（Anna Dezeuze, 1976-）は《パラングレ》について以下のような結論を出している。

エリオ・オイチシカによる《パラングレ》にみられる「遊び」に関する考察

[...] 《パラングレ》は心を沸き立たせて「超感覚的」な没入状態を促す。それは逆境や順応主義、抑圧に直面しつつも、自由や喜びを祝うことで、異議申し立てのための効果的なきっかけとなる⁽⁴⁾。

上記のオイチシカ作品特有の要素が抽出される理由として、まずテント、バナー、旗、そしてケープといった、異なるものの要素を同時に含有していることが挙げられる。ケープは衣服の一種として身につけられ、着た人の外見を変容させる。「連隊旗 estandarte」⁽⁵⁾は手に持って運ばれることで、ある個人や集団の所属や意見を示す。《パラングレ》は身につけられ、サンバを踊りながら練り歩かれることで、エスコラ同士の競い合いとしてのリオのカーニバルにおいて、マンゲイラのエスコラ・ヂ・サンバという所属を示す旗として作用する。また、《パラングレ》はもともと布や木でできたファヴェーラの簡易的な物売りのテント、掘立て小屋から着想を得て制作されており、その建築物としての要素はファヴェーラ的环境を連想させる。《パラングレ》はこのようにファヴェーラという場所と密接に結びついた、異なった機能を持つオブジェが組み込まれている。

2. 60年代ブラジルにおける《パラングレ》の抵抗的性質について

前章では、《パラングレ》が持つさまざまな要素について述べたが、第2章では、《パラングレ》のもつ外向性、つまりパフォーマンス的側面、観客に向けたメッセージの投影という側面を明らかにする。《パラングレ》が制作された1964年は、ブラジルでは軍事クーデターによって軍事独裁政権が始まった年であり、60年代は厳しい抑圧と検閲の時代であった。こうした抑圧的政治と社会への抵抗としてさまざまな分野における芸術運動「トロピカリア」が興隆し、《パラングレ》もまた、そうした抵抗的側面を持つ作品として生まれた。《パラングレ》の成立背景には、拘束や拷問、レジスタンス活動家の失踪や警察による殺人などが起きている非常に逼迫した状況があり、《パラングレ》は芸術の枠組みの中だけでは生まれえないものであった。辺境

性の肯定は高等教育を受けて育ちながらファヴェーラに住み、社会的ヒエラルキーの撤廃を求めているオイチシカにとって急務の問題であり、ファヴェーラでの生活から生まれた《パラングレ》を現地の住民と共に身に纏い、サンバを踊って街の中心、都市の中へと向かったことは、ブルジョワやエリートのテリトリー内にファヴェーラという異質な存在が入り込むことで行われる、集団による自己表明であった。本作は1965年のリオデジャネイロ近代美術館での美術展「オピニオン（意見）65 Opinião 65」展において初めて公の場で公開されることとなるが、オープニングで《パラングレ》を身につけてサンバを踊るのがファヴェーラの住人とわかると、美術館側は彼らを締め出した。以上述べてきたように、当時は美術界に受け入れられなかったが、オイチシカの《パラングレ》の目的の一つは、「参加」によってメッセージの投影を行うという、身体を起点として外部に働きかけるものと捉えられる。バナー、旗としての要素を持つ《パラングレ》は所属を示す連隊旗、意志を表明する横断幕を着用できるものに仕立て上げたのであり、テントとしての側面はファヴェーラという異質な環境を都市の中に現出させることを可能とした。

しかし、オイチシカは《パラングレ》を参加者にとっての「シェルター」であるとし、それが市民に参加を促す機能を担っているとした⁽⁶⁾。パラングレを着て都市の中へと乗り込んだファヴェーラの住人たちは、証言によれば美術館の中に入ることは許されなかったとはいえ、一連の行為を非常に楽しんで行っていた⁽⁷⁾。《パラングレ》は置かれた状況から避難できる移動式の家のようなものでもあり、人々を安心させて抵抗運動へと導いていたと考えられる。ドゥズーズは「アーティストの形式的な実験と政治的な目的との間の関係の本質を探る」ため、ロンドンで実際に一人で《パラングレ》を着るという実験を行った。しかし、白人でヨーロッパ人で中流階級の美術史家である彼女は、それを着ることで、ファヴェーラの文化から自分を隔てる距離について不安を感じるしかなかったと述べている⁽⁸⁾。緊迫した状況下で自己表明を行う際、参加者たちの不安感が払拭され得たのは、大人数であったことに加え、《パラングレ》がファヴェーラ的环境を受け継ぐものであったことが挙げられるだろう。

3. オイチシカとクラークにおける「参加」の美学と《パランゴレ》

オイチシカは、エッセイ「パランゴレについてのノート」のなかで、《パランゴレ》がサンバというダンスと切り離せないものと述べ、「着飾る」ということがダンスの基本的特徴の一つであり、それに「踊る」ということを加えて「参加者の表現的・身体的な変容」が達成されるとした。そして一人以上の参加者が参加することで「着る－見る」というサイクルを作り出す。参加者は、ダンスによって瞬間ごとに変容する他者の色とりどりの姿を観察しながら、自身もその一員となることで、世界の中の「個人」としての存在から、集団によって形成される作品の、構造の内部における「核」や「モーター」としてその身体を変容させる⁽⁹⁾。このように、内面性という側面は色のついた布が幾重にも重ねられた、カラフルなカーニバルのための衣装として《パランゴレ》が制作されたことから理解できる。

このような身体の変容について、オイチシカは《パランゴレ》の着用を「自分をミイラ化すること」⁽¹⁰⁾であったり、「ヘルマフロディトス（両性具有）」⁽¹¹⁾的なものとして捉えている。ブレットは以下のように述べている。

《パランゴレ》はトランスセクシュアルで、慣例通りの男らしさや女らしさの属性とは無関係である。[...] リオのカーニバルは、このような「優美な（恩寵の）状態」を確立することで、何百もの幻影や個人的な即興の中で「異性装趣味」⁽¹²⁾が盛んになったり衰えたりするのを見ることができが、それは社会的・文化的規範の「性別横断的な衣服の着用」でもある⁽¹³⁾。

《パランゴレ》は都市においてファヴェーラの住人という自己表明を行うものであると同時に、着用できるケープであるという側面が、ジェンダーや、所属する社会・文化をはじめとした個人のアイデンティティをミイラの包帯や舞台の幕のように覆い隠すことによって、別の存在へと変容させ、かつサンバのリズムという身体の動作への没頭によって忘我状態を誘引するものとして作用する。

こうした内面性の発露を理解する際に参照されうるのは、リジア・クラークという

同時代のアーティストの存在である。クラークとオイチシカは同じ芸術運動に参加し、書簡のやりとりによって芸術的対話を続けていた。ブレットは《パラングレ》の外表面性について、ソビエト連邦のプロパガンダのためにデザインされた、グスタフ・クルーティス (Gustav Klutis, 1895-1938) のスピーカー付きの移動可能な作品と結びつけているが、両者における大きな違いとして《パラングレ》の「対話的性質」を挙げており、それにより外向性と内面性の両立が可能となったとした⁽¹⁴⁾。インタラクティブな作品としてまず挙げられるのがリジア・クラークの彫刻作品《獣 Bicho》のシリーズである。金属版が蝶番で組み合わされた本作は、鑑賞者が手に持って自由にそれを動かして形を変えることができる。そうして鑑賞者が参加することで、それまでオブジェクトだけが占有していた空間に人間が入り込み、相互に感応して身体感覚に作用する。オイチシカは、クラークのモンドリアンに関する思考について最終的に、「外からではなく内からの生き物として理解した」⁽¹⁵⁾と書いている。このように《獣》は他者となり、その存在でもって鑑賞者自身が自己の存在を確かめるような要素を持つ。

《パラングレ》のように、生身の身体を核とした、「着る－見る」というサイクル、そしてダンスによって内外へと働きかけるような「参加」の提案は、クラークとの議論の中で発明された彼ら独自のものである。彼らの「参加」の美学の核となるのは、アーティスト自身の身体ではなく参加者の身体であり、人々は受動的な立場に置かれるのではなく、自分自身の経験の主体という能動的で特異な役割へと置かれる。パフォーマンス・アートの専門家アンドレ・レペッキによれば、クラークが同時代のボディ・アーティストやパフォーマンス・アーティストと異なるのはそうした点である⁽¹⁶⁾。彼らはなにか物体を提示するのではなく、特異な経験を行わせる場を提案し、アーティストとしての既存の役割に転回をもたらした。では、この参加の場とはどういったものでありうるのだろうか。

1974年、オイチシカは《パラングレ》にプレイ (=遊び) をつけた造語、「パラングプレイ Palangoplay」というものを作っている⁽¹⁷⁾。パフォーマンスとダンスが組み合わされることで出来上がるこの造語を踏まえ、筆者は参加の場を身体をつかった「対話的性質」をもった「遊び」のための場として捉える。ここからは、まず文化人類学における「遊び」の理論の創始者とされるロジェ・カイヨワの分類を参照したの

ち、クラーク作品と比較し、《パランゴレ》が最終的に叶えようとした効果について考察する。

4. 「遊び」としての《パランゴレ》

カイヨワは遊びを分類するための4つの概念を打ち出した。(表1⁽¹⁸⁾)「アゴーン」は「競争」を、「アレア」は「機会」つまり偶然やランダム性を示す。「ミミクリー」は「模擬」であり模倣や擬態を示す。そして「イリンクス」は「渦巻き」であり、身体の運動を通して、めまいで自分を忘れるような行為を指す。

表1

	アゴーン (競争)	アレア (機会)	ミミクリー (模擬)	イリンクス (眩暈)
パイディア 喧騒 混乱 哄笑 凧揚げ 穴送り ペイシェンス クロスワード・ パズル ルドゥス	ルールのない競走 闘争 など 陸上競技 ボクシング、 ビリヤード フェンシング、 チェッカー サッカー、チェス スポーツ競技一般	番決め唄 表か裏か 賭け ルーレット 宝籤(単式、複式、 操越式)	子供の物真似 幻想の遊び 人形遊び 玩具の武具 仮面、変装 演劇 一般のスペクタク ル芸術	子供の くるくる回り 回転木馬 ブランコ ワルツ ボラドレス、 祭りの見世物 スキー 登山 綱渡り

注意——どの欄においても、いろいろな遊びは、大体のところ、上から下へ、パイディアの要素が減り、ルドゥスの要素が増す順序に従って並べてある。

カイヨワは人間は日常の生活においてこれら四つの要素を求める強力な本能を日常生活から分離したフレーム内で満足させることで本能を制御する働きとして「遊び」を捉えていた。また、カイヨワは同時に、「遊び」における楽しみと興奮は、スリルを大勢の人がともにすることによって倍加されるとした。「ミミクリー」は明らかに通常とは異なる他者との関係を楽しんでいるのであり、「イリンクス」の陶醉もまた

集団的興奮や熱狂によってさらに活気づけられる。「遊び」によって本当に満ち足りた気持ちになるのは周囲を巻き込む反響が生まれた時だけであり、社会に向かう性質によって「遊び」は集団全体の交流と喜びの表現媒体となる。

イギリスの文化人類学者ヴィクター・ターナー (Victor Witter Turner, 1920-83) は、「明らかに、カーニバルは遊びの一形態だ」と述べ、人類学における先駆的な遊びの理論を概説しながらリオのカーニバルの機能を考察している。ターナーによれば、カーニバルは「遊び」を構成する要素全てが、見分けがつかないほど混ざりあっている⁽¹⁹⁾。《パランゴレ》を身につけ都市へと躍り出たファヴェーラの住人たちは、大勢が「両性具有」的衣服としての《パランゴレ》を身につけるという「ミミクリー」をはじめとして、サンバによる激しい身体の動きを通して「イリンクス」へと近づく。《パランゴレ》を通じた実践は「遊び」となることによって、他者のテリトリー内という緊迫した状況においてもリラックスして楽しむことができ、彼らの自我が必要以上に消耗されるのを防いだのではないだろうか。

クラークは《パランゴレ》と自身の作品《感覚のマスク Masques sensoriels》(1967)との類似性を指摘している。《感覚のマスク》は、目の部分の内側に鏡が取り付けられており、普段の生活と同じように知覚することが防がれるのに加え、鼻の部分には様々なハーブが入っており、嗅覚も刺激される。また、《私とあなた O eu e o tu》(1967)では、視覚を遮断する、何箇所かにチャックがついた、そして頭の上にはブラシなどが付属した特殊なスーツを着て、二人の鑑賞者はお互いの体をスーツ越しに主に触覚によって確認し合う。これらの作品において、主体と他者の関係性の中で、参加者は視覚や個人の特徴が覆い隠され、視覚だけでなくいくつもの感覚器官によって他者の集団と交感しながら自己を確認・構築していくこととなる。

《パランゴレ》は互いの視界を遮らず、街の中へ歩み出す自己演出的側面があるのに対して、《感覚のマスク》などの作品は視界も遮り、静かな環境で行うという違いはあるが、アイデンティティを覆い隠した状態で他者とコミュニケーションを行おうとする点、つまり「遊び」における「ミミクリー」や、普段の生活における知覚を奪い、別の感覚を与えるという「イリンクス」的な点で一致している。「遊び」として捉えると、同時期にますます個人的・内面的経験を重視していたクラークとオイチシ

カの試みは連動しているように思われる。このような自己と他者の融解・忘我へと導かれる解放と、普段の知覚を奪いアイデンティティを覆い隠し、個人を閉じ込める性質という一見相反するものの融合の性質は、ブレットが先述の引用で「生命を解放しよりよくするものと、それを捕縛するものとの連結」と述べたことと呼応する。彼らの「参加」はこの連結がその構造の要点となっている。

クラークとの書簡の中で、参加についてオイチシカは以下のように述べている。

[...]それは抑圧的な活動によって抑圧されたエロスを解放するものである。参加することによるリラクセスは、非抑圧的な活動であり、真に予測できない力を混乱させ、解放する [...] ⁽²⁰⁾。

クラークやオイチシカが発見した新しい「参加」という形式は、「遊び」によって、抑圧的な社会・政治状況を変革していく力をもたらす「場」を提供するものであったと同時に、人々を治療やリラクセスさせ、抑圧から解放し生を高めるものであった。そして先述の「パラングレプレイ」のメモには、「真剣でシリアスなアーティストや、パフォーマーのパロディ」とも書き残されている。《パラングレ》が実現したのは、真剣でありながら、それをパロディとしても捉え、深刻で暗い気分には飲まれることなく、ダンスを通して難なくそれをプレイする「場」であったのではないだろうか。この環境が集団を囲い込む「遊び」のフレームとして作用したからこそ、《パラングレ》は軍事独裁の支配に対抗するため、市民をより能動的、かつ喜びのある活動へと引き入れ、そのプレイヤーとなることを可能としたと思われる。

おわりに

本稿では、既にさまざまな解釈がなされているオイチシカの代表作《パラングレ》を取り上げ、「遊び」としてそれを捉え直し、新たな解釈を与えた。第1章では、《パラングレ》が生まれた背景と、それが「ケープ」だけでなく「旗」や「テント」といっ

たファヴェーラと密接に関わり合うものを内包していることを明らかにした。第2章では、軍事独裁政権によって市民への抑圧が高まりつつあった60年代ブラジルの政治的状況から、《パラングレ》がヒエラルキーの撤廃という異議申し立ての側面を持つことを明らかにした。第3章では、《パラングレ》の身体の様相の変容から導き出される内面性の発露に関して、オイチシカがクラークが育んだ直接的な身体を媒介とした「参加」の理念から明らかにした。そして第4章では、《パラングレ》をカイヨワによる「遊び」として捉え直し、クラークの作品や彼らの「参加」の理念、言説と照らし合わせて、それが当時、抵抗的であると同時に人々を巻き込む「遊び」として機能していたことを見出した。クラークとオイチシカの「参加」の試みは、人々をリラックスさせる環境、楽しませる環境としての「遊び」を実現させることにもあったと捉えられる。このように、《パラングレ》は抵抗的側面を持って制作されたが、それは単に政治的な旗印ではなく、社会・政治批判という外向性とリラックスへと近づくような内面性が常に両立している、「遊び」の場を提供する作品なのである。

註

- (1) グループ・フレンチのメンバーと、詩人フェレイラ・グラール (Ferreira Gullar, 1930-2016) が連名で『ジヨルナル・ド・ブラジル Journal do Brasil』紙上に発表し、翌年の1960年にオイチシカが署名した。
- (2) Guy Brett, "Fait sur le corps: le Parangolé de Hélio Oiticica," *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 51, 1995, p. 44.
- (3) *Ibid.*, p. 43.
- (4) Anna Dezeuze, "Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés," *Art Journal*, vol. 63, no. 2, Summer 2004, p. 71.
- (5) Hélio Oiticica, "ANOTAÇÕES SOBRE O PARANGOLÉ," *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 70.
- (6) *Ibid.*, p. 71.
- (7) Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*, Rio de Janeiro: Relúmes Dumara, 1996, p. 56.
- (8) Dezeuze, *op. cit.*, p. 65.

- (9) Oiticica, “Anotações sôbre o ‘Parangolé,’” 25/11/1964 in Programa Hélio Oiticica.
- (10) Oiticica, 3/11/1969, doc. no. 2070/69 in Programa Hélio Oiticica.
- (11) Oiticica, “DILMEN MARIANI SERIES 3: Discovery of HERMAPHRDIPOTESIS,” doc. no. 0493/69, 19/01/1969 in Programa Hélio Oiticica.
- (12) 今日では不適切とされる用語だが、原文を尊重してそのまま訳出した。
- (13) Brett, *op. cit.*, p. 43.
- (14) *Ibid.*, p. 37.
- (15) Oiticica, diary entry 31/8/65, *Helio Oiticica*, Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 56.
- (16) André Lepecki, “AFFECTIVE GEOMETRY< IMMANENT ACTS: LYGIA CLARK AND PERFORMANCE,” *Lygia Clark : the abandonment of art, 1948-1988*, Museum of Modern Art, 2014.
- (17) Oiticica, “SYNTHESIS-PARANGOLÉ,” doc. no. 0314/73 - 12/15, 26/7/-26/12, 1972 in Programa Hélio Oiticica.
- (18) Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958, p. 66. 訳は R. カイヨワ 『遊びと人間』 (清水幾太郎、霧生和夫訳)、岩波書店、1970 年、55 頁より引用。
- (19) Victor Turner, preface by Richard Schechner, *The anthropology of performance*, Performance studies series, 4th V., PAJ Publications, c1988, p. 138.
- (20) Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica, *Lygia Clark; Helio Oiticica - Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 72-73.

