

パフォーマンス作品の再演における 「ラディカルさ」の喪失と再出現

——マリナ・アブラモヴィッチによる《Lips of Thomas》の再演
大磯日向子

本論文の目的は、パフォーマンス・アートの「再演」という試みが、その作品の新たな価値創造に寄与しうる可能性を示すことにある。「再演」の事例としマリナ・アブラモヴィッチ（Marina Abramović, 1946-）の2005年の作品《Seven Easy Pieces》の中で行われた《Lips of Thomas》の再演を観察し、そこで起こった内容の変化、パフォーマー自身の変化、受容の変化、環境の変化から生まれる「新たな価値」＝「新たなラディカルさ」の存在を明らかにしたい。

1960年代、70年代に世界各地の前衛芸術運動の中で登場した「パフォーマンス・アート」⁽¹⁾ という新たな領域は「リハーサルをしない、繰り返さない、予測される結末がない」という共有されたマニフェストのもと即興的で反復不可能なアクションをその本質としていた⁽²⁾。そのような性質から特に初期のパフォーマンス・アートは記録がほとんど残されていないものも多い。そういった彼らの一回性、「純粋な経験」、新しさ、過激さへの情熱はしばしば「ラディカル」という言葉で形容されるが、ニコラ・ブリオーの言葉を借りるならば前衛芸術がとりつかれた「ラディカルさ」とはすなわち、剪定すること、純化すること、除去すること、差し引くこと、第一原理に戻ることであり⁽³⁾、60、70年代のパフォーマンス・アートでいえば舞台上の（芸術的）振る舞いを、一回的な出来事的事象へ回帰させようとする彼らの姿勢を表していると言える。また、パフォーマンス研究者であるローズリー・ゴールドバーグがパフォーマンス・アートの「ラディカルさ」を「現在における強度」と言い換えるように⁽⁴⁾、彼らの出来事への執着は、「現在（に接続すること）」への執着と言い換えることができる。

その後、70年代も後半になるとパフォーマンス・アーティストたちはさまざまな理由により徐々に作品の記録を残すようになる⁽⁵⁾。美術館やギャラリーでは1970年

代からパフォーマンス作品をどのように収蔵・再展示すべきかの議論が始まる。ここではパフォーマンス作品は写真やビデオによる記録であっても、パフォーマンスそのものを蘇らせることはできず、またそのようないわゆる「遺物」を保存してしまうことは常にエフェメラルであるパフォーマンス・アートの本質に反するのではという懸念が示される。このようなパフォーマンスの保存をめぐる議論は、作品が「生きている」ということがどのような状態、または条件において成し得るのかという問いを浮かび上がらせる。そのような「生きた保存」のための選択肢として主に2000年以降、議論されるようになったのが「再演」という方法である⁽⁶⁾。

2005年11月9日～15日、アブラモヴィッチは、そのような美術館側の議論と接続しながらさまざまな再演の実践を取り入れた《Seven Easy Pieces》(米・グッゲンハイム美術館)を行った。7日間のうち5日間は他のアーティストのパフォーマンスの再演が行われ、1日はアブラモヴィッチの過去作品《Lips of Thomas》の再演、最後の1日はアブラモヴィッチの新作が行われた。再演を行った動機について彼女は次のように述べている。

私個人が過去のいくつかのパフォーマンスを再体験(re-experience)する必要性を感じているだけでなく、それらのパフォーマンスが今日、それをまだ見たことがない大衆の前でいかに再演(re-perform)されうるかについて考えている。

このような姿勢で、私はパフォーマンス・アートに音楽の作曲と同じ方法でのアプローチが可能か否かの議論を開くことができる。わたしたちはパフォーマンスの指示書を音楽の楽譜のように、適切な訓練を行った人が再現(re-play)できるようなものとして扱うことはできるだろうか？

さらに私は、パフォーマンスがいかにして保存されうるかについての議論も開きたいと思う。パフォーマンスを記録する正しい方法とは何なのか？ イベント終了後にパフォーマンスはいかにして美術館で展示されうるか？ そして、どのような条件においてパフォーマンスは繰り返される(repeated)ことが可能なのか？⁽⁷⁾

しかし、舞台上の振る舞いを一回的な出来事的事象へ回帰させようとする彼らの姿

勢が「ラディカルさ」であるとするならば、再演とはその出来事を再び「舞台上」へと持ち上げる作業のことであると言える。すなわち、再演によってパフォーマンス・アートの本質的な「ラディカルさ」は失われることを意味する。しかし果たしてそうだろうか。「再演」という枠組みはアーティスト、そして観者に何をもたらすのだろうか。ここからはそれらのことを検討するために《Lips of Thomas》の再演を見ていくこととする。

1. 《Lips of Thomas》

旧ユーゴスラヴィア（現セルビア）・ベオグラード出身のアーティストであるマリナ・アブラモヴィッチは、1970年代から現在まで国外を拠点に世界各地でパフォーマンス活動を行ってきた⁽⁸⁾。彼女のパフォーマンスは活動初期から一貫して、長時間に及ぶ身体・精神の苦痛に耐えることで、自分自身の内と外の境界を曖昧にすることを試みるものである。そのため中には自ら命を危険に晒したり、実際に血を流したりするセンセーショナルな作品も多くあり、その代表的な作品の一つが《Lips of Thomas》である。

1975年10月24日、インスブルックのギャラリー・クリンツィガーにて、「Rhythmシリーズ」⁽⁹⁾に並び初期の代表作であるパフォーマンス《Lips of Thomas》が行われた。この作品の映像による記録は残っておらず、白黒写真による断片的な状況記録と文字によるスコア、そして目撃者の証言のみがこの作品について知る手掛かりである。以下がこのパフォーマンスで遂行されたスコアである。

- ・銀の匙で1キログラムの蜂蜜をゆっくりと食べる
- ・透明のグラスで1リットルの赤ワインをゆっくりと飲む
- ・右手でそのグラスを割る
- ・カミソリで私のお腹を五芒星に切る
- ・痛みを感じなくなるまで自分自身を暴力的に鞭で打つ
- ・氷のブロックでできた十字架の上に寝転ぶ

- ・私のお腹に向かって吊り下げられたヒーターの熱で星型の傷から血が流れる
- ・私の体の残りの部分は凍え始める
- ・観客が介入し下から氷を取り除くまで30分間十字架の氷の上に留まる

スコアの内容からもわかるように、アブラモヴィッチは自分の腹を切りつけ、鞭で打ち、出血し全裸の状態で氷の十字架の上に長時間寝転ぶという、危険で苦痛を伴うパフォーマンスを行った。それにもかかわらずアブラモヴィッチは、パフォーマンス中ほとんど苦しそうな表情を見せなかった。最終的に彼女の身を案じた観客数名が彼女を氷の上から下ろしパフォーマンスは終了する。

このパフォーマンスにおいて重要であったのは観客の介入であった。研究者のエリカ・フィッシャー＝リヒテは、この作品を「観客が芸術と日常生活の規範との規則の狭間に陥り、また芸術的な要請と倫理的な要請との狭間に陥る、という状況を作り出した」と評価し、そして結果的に「観客は変容することでパフォーマーの自傷行為を制止し、パフォーマンスに終止符を打った。関与した観客はパフォーマーに変わったのである」と分析している⁽¹⁰⁾。目の前で凍え血を流す彼女はアーティストでありここはギャラリーである、すなわちこれは芸術作品であり芸術的な意図に基づいた行為であるという認識が彼女の苦しみへの介入を躊躇させる。しかし目の前で流れている血は本物であり、彼女は演技ではなく本当に自分の身体を傷つけ痛めつける。彼女の表情は内的な痛みや苦しみを表現しないものの、震える体や流れる血、赤く腫れた皮膚といった視覚的な情報が観客に彼女の痛みを伝える。そういった「美的・倫理的な根本的前提のはざま」が、オーディエンスを傍観する「観者」から介入する「パフォーマー」へと変容させたのである。

しかし2005年の再演では、リヒテが指摘するような舞台上と観客席の境界の侵犯は起こることはなく、7時間後観客の拍手を浴びながら終了する。それは「7日間7時間ずつ」⁽¹¹⁾という確定したフォーマットのせいでもあるだろうが、かの有名なアブラモヴィッチの最も象徴的な作品に対し、観客が初演時と同様の倫理的反応を示さなくなったということが言えるだろう。

2. 外部状況の変化

以上のような変化からは、一見、主客の攪乱、演劇の伝統的枠組みの破壊というこの作品の最もラディカルな部分が失われてしまったかのように思える。しかし、その一方で再演は作品にさまざまな変化と新たな評価をもたらす契機となり得る。その条件の一つとしてあげられるのは、作品の初演が行われた際の時代背景や文脈が、再演時に挿げ替えられてしまうような、作品外部の変化である。そしてもう一つの条件として考えられるのは作品内部、つまり内容の変更や作家自身の変化である。

アブラモヴィッチとその作品にとって無視できない作品外部の出来事といえば母国であるユーゴスラヴィアでの紛争と国家の消滅であろう。そして作品において彼女とその出自を結びつけるのが五角星のモチーフである。五角星は《Lips of Thomas》以外にも初期から 2000 年代の作品にまでたびたび登場するモチーフである。この星の記号的解釈としては呪術的、宗教的な意味を指摘することもできるが、アブラモヴィッチ自身がこの星を「communist star」と呼んでいることから共産主義の「赤い星」としての解釈が最も一般的である。アブラモヴィッチと同世代で同じベオグラード出身の研究者ボヤーナ・ページによると、チトー政権時代、赤い星は「ユーゴスラヴィア戦争の勝利や国の解放と並行して遂行された社会主義革命の時期に現れた必須的なシンボルだったのだ。つまり、赤星は私たちの日常生活の一部であり、同時に私たちの過去の一部でもあった」という⁽¹²⁾。しかしページは続けて「1989年以降、公共の場から真っ先に取り去られた標示は、あの赤い星だった。」とし⁽¹³⁾、ベルリンの壁崩壊後の人々の社会主義時代に対する否定的なイメージが、赤い星の象徴するユーゴスラヴィアの過去を忘却させたと述べている。《Lips of Thomas》の初演と再演の間には社会主義世界の崩壊という出来事が横たわっている。腹に刻まれた五芒星がユートピア的な社会主義国家、パルチザンの英雄的過去を象徴する記号から、それらの喪失を意味するようになったことで、彼女の行為は身体にその「失われた」記憶を刻みつける行為にも見えるようになる。またはある種のしがらみや呪いとして刻まれた歴史としても受けとれる。また彼女の腹から流れる血が人々に与えるイメージは悲惨な紛争や虐殺の光景を想起させるものに変化するかもしれない。いずれにしても星が表

すのは現存の社会主義ではなく、その崩壊と喪失である。ユーゴスラヴィアで紛争が起こっていた1990年代～2000年代初期にアブラモヴィッチが自身と家族のルーツやバルカン半島の神話に言及した作品を複数発表していることから、この大きな歴史的事象がアブラモヴィッチ自身とそれを見ている観者の感じ方に何かしらの影響を与えたことは明確であろう。

3. スコアの変更

また、2005年の再演では、スコアの内容や使用された道具に変更が施されている。初演のスコアの「私は右手でそのグラスを割る」という箇所が、「ロシア語の歌を奏でながらミリタリーハットをかぶりハイキングブーツを履き、長い杖を持つ」に変更された。ここで新たに追加された杖とハイキングブーツは、アブラモヴィッチと公私のパートナーであったウーライ (Ulay, 1943-2020) が1988年に行った、万里の長城を両端から歩く作品《The Lovers: Great Wall Walk》で使用されたものだった。このような別作品からの流用は、再演までの間に彼女が積んだ経験からの影響を可視化させている《The Lovers: Great Wall Walk》において二人が着用していた衣服は両者のジェンダーの逆転を象徴しており⁽¹⁴⁾、この作品の要素が部分的に《Lips of Thomas》に加えられたことで、五芒星は——男性原理を表す「3」と女性原理を表す「2」を併せ持つ——両性具有の象徴としてより強く印象を残すかもしれない⁽¹⁵⁾。彼女のキャリアの中でも《Lips of Thomas》の初演後すぐに始まり、再演前に終わりを迎えたウーライとの長きにわたるパートナーシップはこの再演においても大きな影響を与えているといえよう。アブラモヴィッチはそのような別作品からの影響について次のように振り返っている。

若いアーティストの時は、あることをやりたいという衝動に駆られ、アイデアがあっても、それまでに行った作品との連続性や関連性は見えません。作品から多くの年月が経ってからのみ、全てがどのように合致し結びついているかを理解できます⁽¹⁶⁾。

また、アブラモヴィッチは、2005年の再演によって《Lips of Thomas》という作品がいかに自伝的な内容であるかを理解できたと振り返っている。そして90年代の母国やルーツをテーマとした作品制作には、長い年月を経ること、歳を重ねることが必要であったとも述べている⁽¹⁷⁾。彼女は《Seven Easy Pieces》と同年にバルカン半島の古い言い伝えに基づいて制作した《Balkan Erotic Epic》という映像作品を発表しており、その作中では1950年代のユーゴスラヴィアの人気歌手が歌う「Slavic Soul (スラヴ人の魂)」という曲が登場するのだが《Lips of Thomas》の再演で新たに歌われたロシア語の歌もこの曲であった。そして彼女がかぶったミリタリーハットは、パルチザンであった母親が第二次世界大戦中に着用していたものだという。ここからも2005年の再演ではより自身のルーツに直接結びつく素材を使用していることがわかる。彼女はインタビューにて「歳をとり私自身の文化と距離をとるほどによく見えるようになります。若い時にはこのような作品を作ることはできなかったと思います。この距離をとることもできなかったでしょう」と答えており⁽¹⁸⁾、作品が自伝的であることへの気づきと、さらなる自伝的な表現は初演から約30年経ってから再演を行ったことによってこそ成し得たことであるとわかる。

また、アブラモヴィッチは同インタビューにて、インタビュアーの「あなたのキャリアはまさに回顧してやり直すことなのですね」という問いかけに対し、「私は自分の作品を円や螺旋として捉えています。」と答えている⁽¹⁹⁾。人の老いや人生が、直線的で一方向的な変化ではなく、常に過去を参照しつつ進んでいく螺旋のような変化であるという認識の仕方は一般的にも受け入れやすいだろう。しかし彼女にとっては作品も同様の変化をするものと認識される。作品は彼女の生と並走しており、その変化の過程において「再演」とは過去を振り返る契機として機能していることがわかる。そしてそれにより、一度は失われた「現在」への接続を作品に取り戻すことができるのである。

おわりに

本稿ではここまで、アブラモヴィッチの自作品の再演を観察することで、作家や作

品外部の状況の変化によってパフォーマンスは常に現在の文脈で読み替え再体験することができる、言い換えるならば、常に「現在における強度」を獲得しなおすことができる可能性を示した。アブラモヴィッチの自伝的な気づきのように、初演だけでは一つの点（＝出来事）でしかなかったものが、再演というもう一点が現れることで遡行的な解釈が可能になることも、再演によって獲得される新たな価値として位置付けることができるだろう。

また、ページが「パフォーマンス・アートについて書くということは、すなわち記憶に取り組むことである」と述べているように⁽²⁰⁾、過去と現在を媒介する記憶の存在を無視することはできない。アブラモヴィッチにとってのユーゴスラヴィアの歴史がそうであるように、記憶は個人的なものである一方で集団的なものでもある。また、60、70年代のパフォーマンス・アートは反復不可能な出来事である一方で、行為の反復によって身体化された記憶の再現としても認識される。《Lips of Thomas》という作品において、再演という枠組みは、そういったパフォーマンスの持つ記憶的な側面をより前景化させている。記憶はそれ自体が、過去に立ち返り「現在」の認識を解体再構成するラディカルな行為であるといえる。出来事的な事象への回帰や伝統的枠組みの破壊が初演時の脱構築的なラディカルリティだとすれば、再演によってもたらされるのは、常に過去を照射し現在に投影する記憶のラディカルリティといえることができるのではないだろうか。

註

- (1) 厳密には、他にライブ・アート、ボディ・アート、イヴェント、ハプニングなど、作家や文脈によってさまざまな呼ばれ方をするが、ここではそれらを「パフォーマンス・アート」と総称している。
- (2) Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p.15 (以降「Abramović 2007」と表記)
- (3) ニコラ・ブリオー『ラディカント』（武田宙也訳）フィルムアート社、2022年、27頁
- (4) ローズリー・ゴールドバーグ「歴史としてのパフォーマンス」（インタビュー、渡辺真也聞き手・訳）、『舞台芸術 8号：パフォーマンスの地政学』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、

2005年、171頁

(5) アブラモヴィッチは次のように振り返っている。「70年代初頭の初期のパフォーマンスは記録すら残っていない。なぜなら私たちの多くはビデオや写真などの如何なる記録も、本当の経験（＝生で見ること）の代用品にはなり得ないと信じていたからだ。しかしその後私たちの態度は変化した。わたしたちは多くの観客のために、イベントの何かしらの痕跡を残す必要性を感じた。」（Abramović 2007, p. 9）

(6) 例えばテートでは2005年に初めてパフォーマンス作品をパフォーマンスのまま収蔵するという試みを行い、そののちにパフォーマンスの「生きた保存」についての研究報告を公開している。そこではパフォーマンスの再演が主要美術館によって議論されるようになったのは2005年であると明記されている。詳しくは次を参照。Louise Lawson, Duncan Harvey, Ana Ribeiro, and Hélia Marçal, “The Living Process of Conserving Performance: Theory and Practice in the Conservation of Performance-Based Artworks at Tate,” *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice*, Renée van de Vall and Vivian van Saaze ed., Springer Nature (Open Access), 2024, p. 315. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-42357-4>

(7) Abramović 2007, p. 10

(8) 1976年に旧ユーゴスラヴィアを離れて以降はアムステルダムやニューヨークを拠点にしている。

(9) 1973年に行われた彼女の最初のパフォーマンス作品《Rhythm10》と1974年に行われた《Rhythm 5》、《Rhythm 2》、《Rhythm 4》、《Rhythm 0》をまとめてここでは「Rhythm シリーズ」と呼んでいる。

(10) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』（中島裕昭、平田栄一郎、寺尾格、三輪玲子、四ツ谷亮子、萩原健訳）論創社、2009、14-15頁

(11) 《Seven Easy Pieces》では会期中の7日間の間（再演作品はそのうちの6日）、それぞれ1作品ずつを、7時間の長さに改編して行われた。

(12) ボヤーナ・ページ『マリーナ・アブラモヴィッチ「The Star」』、『マリーナ・アブラモヴィッチ - The Star』展実行委員会、2003、131頁（以降「ページ2003」と表記）

(13) 上掲132頁

(14) Ward, Ossian, *Marina Abramović*, Laurence King Publishing, 2022, p. 58

(15) ページ2003, p. 132

(16) Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975/2005, MoMA（アブラモヴィッチの音声の発表者による拙訳）<https://www.moma.org/multimedia/audio/190/2000>

(17) Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian, ed., “The Live Artist as Archaeologist: Marina

Abramović and Amelia Jones,” *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Live Art Development Agency Jones, 2012, p. 547

(18) 上掲

(19) 上掲

(20) ペイジ 2003, p. 130