

受信型身体とは何か：20世紀アートとスピリチュアリズム

外山 紀久子*

序) ネオ・プレモダニズムという選択とその問題点

20世紀のアートは、「ホワイト・キューヴ」（＝欧米中心の美術館・ギャラリー・市場システム）というそのインフラに対し、批判と依存の交錯する両義的な反応を示してきた。そもそもアート・コレクションという行為が美術の脱呪術化、自律性獲得の過程と連動して成立したとすると、この過程の進行に比較的破綻なく組み入れられていく傾向とともに、そこから逃れようとする傾向——その多くは再び「ホワイト・キューヴ」内部に回収される経路を辿ってきた、としても——が平行して観察される。

そのような脱出の試みのなかで、狭義の「芸術」＝西洋近代由来の自律的&自己表現的芸術を否定し、その外部・他者（前近代・古代的ないし非西洋的なもの）とリンクする越境性を刻まれた動きが間歇的に噴出する。いわゆる「現代アート」への転換期（1960～70年代）、フォーマリスト・モダニズムの隘路を抜け出して失われた「全体性」の回復を図ろうとするアヴァンギャルド・モダニズム＝反アートの系譜が目立ってくる。それは時に「他界」「異界」「彼岸」の消息という世俗化した近代社会の欠落部分に照明を当て、バーバラ・ローズの言う「スピリチュアルな次元の回復」¹の種々のヴァリエーションを構成してきたように思われる。その際に有力な媒介のひとつとなったのが非西洋・前近代の伝統的実践を保持する「アジア」や先住民文

化であった。フィリップ・コナーによれば、「宗教の代用としての芸術」という感覚がこの時期とりわけ明示的に現れる。「禅であれ超越瞑想であれ、ネイティブ・アメリカンの野外での儀式であれ、全てモデルとして用いられた」²——つまり、使えるモノは何でも使って、超越的次元につながるようとする折衷主義的・ブリコラージュ的なアプローチが席卷していたという。

言うまでもなく、「スピリチュアル」は「スピリチュアル産業」が急成長した昨今の日本では取り扱い注意のタームとなってしまった。欧米でも60年代のカウンターカルチャーやニューエイジ世代による濫用を経て、すっかり手垢の付いたことばとして忌避されがちである。さしあたり本論では、組織的制度的な宗教・神話の土台を外されて地球規模で増大する可動性・ノマド性のなかで浮遊している20世紀後半以後の主体が、いずれかの制度的な宗教に帰依することなく、個人レベルで何らかの「超越的なもの」とのつながりを達成しようとする試みを視野に入れるための、暫定的な用語として用いることにする。

このような傾向を、トーマス・マッキェヴィリーにしたがって「ネオ・プレモダニズム」ということばで捉えることも可能であろう。マッキェヴィリーによれば、それはモダニズムの凋落後に残された「ポストモダニズム」が許容する選択肢のひとつなのであるが³、と同時に、モダンの通層低音のひとつに根強い「スピリチュアル」志向（モダンのなかの反近代）が継続していることを思い起こさせるものでもある

* とやま・きくこ

埼玉大学教養学部教授，美学・芸術論

(20世紀初頭の抽象美術誕生の周辺、シュルレアリストたちによる無意識の開拓、「ロスコ・チャペル」に代表される抽象表現主義の形而上学等々)——たとえ(美的領域の独立不可侵を信じる)フォーマリスト・モダニズムのイデオロギーによって(「芸術」の外部に向かう)「不純なもの」「エクセントリックなもの」「一過性のエピソード」として傍流視される嫌いがあつたとしても。この系譜は実は今でも多様な姿で受け継がれ、一切を脱呪術化し美的対象に変える近代的な芸術消費の場の内外で、「芸術家はmedium」「シャーマン」という言説さえもその随所で生き延びているのである。

しかしながら、芸術というカテゴリーの成立過程はその宗教的・呪術的起源からの分離、特定の「場所」「大地」「共同体」への帰属(水平のコミュニケーション)を支えていた規範・「中心」・超越的次元(垂直のコミュニケーション)の自明性が失われる世俗化・個人化の過程であつたこと、それが近代の美術館文化に不可欠の要件でもあつたことを考えれば、一方では「コンテクスト・フリー」(＝サイトレス、ホームレス)な自律的芸術というステータスに囲い込まれながら、他方では近代芸術の成立とともに葬り去つたはずの前近代・古代的な「知」を求める「再呪術化」過程が復活してくる、というのはいかにも矛盾した・問題含みの状況に他ならない。そのなかで、「宗教」「神秘」「精神世界」のアプロプリエーション、「シャーマンもどき」「霊媒/イタコ/チャネラーもどき」の偽装に見えてしまう面があることも否めない。すでにひとたび(いくたびも)根こぎになつた近代的主体がホームレス&サイトレスの身分を克服することは可能なのか⁴。サイト・スペシフィシティによるサイトレスの克服を標榜した実践の数々や、アートワールドの支配が相対的に弱い公共空間に出ていくパブリック・アート、その

再定義によってコミュニティとの協働を図るニュー・ジャンル・パブリック・アート、さらには一種架空の奉納・儀式によって垂直軸を召還するかに見える神遊び(の擬態)が、その空虚を埋める力をもっているのかどうか、一律の判断は控えねばならない⁵。

「スピリチュアル」云々の言説は、「他者」の文化の流用ないし誤読というもうひとつの厄介な問題を引き寄せる⁶。あたかも、超越的なものとの関わりを語る場所は啓蒙の光によって隅々まで照らし出された「欧米先進諸国」には残されていないというかのように、その「他者」——古代や非西洋の文化、征服され絶滅に瀕している先住民の文化、未開や精神異常・子供・女の文化——と交錯する地点が求められる時、概して「プリミティヴィズム」「オリエンタリズム」「コロニアリズム」、あるいは倒立した自民族中心主義といった理論的枠組みのなかで容易に批判の対象とされてきた⁷。

たしかに表象の主体が欧米に偏しているという力の不均衡はいまだ完全には消えていない。他方、シンシア・フリーランドの論ずるように、現代アートもまたディアスポラが半ば常態化し異種混血を繰り返す、20世紀後半以降きわだつてきた多文化間(瞬間)移動モードのさなかで展開してきたことを考えると、不動の中心に対し「流用」され「誤読」される周縁的存在という、非対称的な自他の関係性の語りはもはやそのままでは成り立たない。他者の文化は方法であり資源であつて、それぞれが相互干渉し変化しながらたえず流動している⁸。「純血種によるauthenticな文化」という概念の相対化とともに、多文化主義・折衷主義のハイブリッドをよりリアルなものとして許容する局面が開かれたと考えられるべきであるのかもしれない。

このような未解決の問題を抱えながら、単純素朴な「先祖返り」は不可能だろう。しかしな

かには、近代化の代償として私たちが手放してきた「生の技法」（および「死の作法」）の一端を想起させる——芸術もまたその名を与えられる以前、そのような諸技法の核心部分に埋め込まれていたのでは、という大風呂敷仮説すら誘発するかもしれない——ケースが散見される。本論では、20世紀アートを取り巻くコンテキストの変化、とくに「身体の変化」を軸に、ネオ・プレモダニズムという選択の意義について考える端緒を捉えたい。

1) 転換期の身体：反ダンス／拡大ダンスの示唆するもの

1958年、「ポロックの遺産」を独自に解釈し直したアラン・カプローの予言通り、続く60年代～70年代は絵画・彫刻・ダンス・詩といったメディウムの安定性が解体し、類としてのアートという現代アートの枠組みが成立した時期であった。「今日の若い芸術家はもはやく私は画家だ、<詩人だ>、<舞踊家だ>と言う必要はない。彼は端的に<芸術家>なのだ。生のあらゆるものが彼に開かれるだろう」⁹。

と同時に、芸術制作をめぐる広範な「労働内容の変化」、芸術家の身体のスータースに変化が生じた時期でもある。かつてデュシャンが表明した「画家のタッチ」のフェティシズムに対する嫌悪が一般化し、「プライベートなスタジオの<クラフト>という概念」が無用になる¹⁰。「ペインタリーな抽象」が席卷した50年代までは、アカデミックな訓練を積んで時間をかけてスキルをたたき込む、そのプロセスを一端経過したあとで、そこからの自己解放（型破り）を「モダン・アートの自由」として称揚する余地が残されており、身体化された知・暗黙知に根差した即興的な制作も概ね肯定的に評価されたのに対し、60年代の半ばになると、ミニマル・アートのより匿名的なスタイルへの転換とともに

に、ハイテクの力を駆使する設計、発注方式による工場制作、資金の調達、戸外の現場作業の監督等、キャロライン・A・ジョーンズの言う「ポスト・スタジオ・プロダクション」にシフトする¹¹。手の作業を持続しているポップ・アートでも、商業美術のメカニカルな技法が導入され、「機械の美学」が全面に出る。コンセプチュアル・アートになると、制作のための伝統的な技法を土台とした身体知はさらに後退する。いわばテクニックからテクノロジーへ、ポイエーシスの資本が身体の内から外へ移動した時期であった¹²。

他方、60年代は、西洋の外（とくにアジアや先住民）に由来する代替的な身体文化を貪欲に取り込んだカウンターカルチャーの時代としても知られている。サリー・ベーンズによれば、「非西洋社会の日常的な実践の数々（太極拳や空手のような武術から、マクロビオティックの食餌療法、ヒンデュー教の導師への帰依といったものまで）」が「（禅仏教のような）すでに影響力のある非西洋の日々の実践の教義」に加わり¹³、同時に様々な身体調整メソッド（フェルデンクライス・メソッド、アレクサンダー・テクニク、M. E. トッドのキネシオロジー、リリース・ワーク等々）、セラピー、ボディ・ワーク、瞑想法の開発が進んだ。「サイケデリアの時代」の薬物による変性意識状態の経験や、性的抑圧の解放といったポリティカルな自然主義とも関わり、およそ一筋縄ではいかないとは言え、身体をチューニングすることで意識状態を調べ、日常性とは別の回路、プラグマティックな快樂主義とアスキーゼの伝統の交差する地点に至ろうとする。

このような身体をめぐる錯綜——「脱身体化」（身体知の後退）と「身体の見」（異種の身体文化の導入）が重ね書きされている状況——それが端的に表れていた領域のひとつが、同時代

アメリカのアヴァンギャルドの舞踊ではないかと思われる。ポストモダンダンス、すなわち、直接間接にマース・カニングハム＝ジョン・ケージ・サークルから影響を受けて過激な実験を重ねた「ジャドソン・ダンス・シアター (Judson Dance Theater)」は、60年代美術の主要な動向との相互交通の場でもあった。「ダンシーな動き」ではなく日常的な動きを多用するその非舞踊 (non-dance) のスタンスは、「テクニクなしの舞踊」とも「ダンスのブリロ・ボックス」とも評されてきたが¹⁴、西洋型芸術舞踊 (バレエ、モダンダンス) の前提を離れて、しばしば非西洋起源の伝統的な身体技法や舞踊の外の身体調整法に接近し、ダンサーが自分の身体を (外側から見られるものという以前に) 内側から意識すること、「自己観察に集中すること」の意義がくりかえし強調されている¹⁵。

この点に関しては、ジャドソンの出発点となった (ケージの弟子筋にあたる) ロバート・ダンのワークショップ開始以前に、そのメンバーの多くが参加したアナ (当時アン)・ハルプリン (Anna Halprin 1920-) のワークショップにおける即興へのアプローチを参照すべきであろう。ハルプリンの多彩な舞踊歴には、治療としてのダンスやコミュニティ・アートの先駆という側面も含まれるが、当時そこでは、一種自動記述的な意識の解放とともに、しばしば単純な動作を要求するインストラクション/スコアに従い、その時の身体内部に生ずる感覚に注意を払うことによって、瞑想や「無心」の境地にもなぞらえられる深い集中状態が喚起されたという。シモーヌ・フォルティによれば、そこで達成されるのは、労なくしてすべての動きが溢れ出てくるような「ダンス状態」(「もしくは、一種の音楽的状态」)であり、そこに生まれ出てくる動きの展開を自ら注視する「受動性的状態」と呼ばれるものであった¹⁶。そのようなリラッ

クスした集中状態に至るためのメソッドは、合気道との出会いによって後にコンタクト・インプロヴィゼーションの創始者となったスティーヴ・パクストン (Steve Paxton 1939-) の基本訓練にも引き継がれている。たとえば彼が「stand」「small dance」と呼ぶ、立ったまま身体を観察するシンプルな方法について、次のように述べられている。「じっと静止して立っているのは、ただくじっとしている>というのではない。二本の足でバランスを取ると、自分がたえず重力とともに動いていることがダンサーの身体に証される。倒れないでいるために身体が休みなく行っている調整を観察することは、全体に鎮まりをもたらす。それは瞑想である」¹⁷。動いているときのより明瞭な筋運動感覚ではなく、静止しているときの微細な筋肉の感覚、ないし体性感覚 (パクストン自身の言葉では「在ること」の感覚=the sense of 'being') にフォーカスし、「意識が身体の内部を旅する」のをつぶさに捉える¹⁸。即興に入ったときにも、常に意識を「身体は今この瞬間」に向け、その身体感覚への気付きを保ち続けて、その「証人」「目撃者」となることが求められている。

「今ここ」のリアリティとして自分の身体・その空間・重力の働き具合を十全に捉える、覚醒しかつ脱力した意識状態の開発——これはそのまま、パクストンが親しんでいた合気道 (「安定打坐 (あんじょうだざ)」)、立禅や経経 (きんきん) として語られる独特な身体技法、あるいはヴィパッサナー瞑想を思い出させるものである。馬歩蹲踞、空椅子、站椿功といった東アジア (中国、日本) の武術の身体を語ることばでもある¹⁹。内田樹によれば、合気道で「心耳を澄ませて無声の声を聴く」というのは、外部から到来する理解不能の声に注意深く耳を傾けること、自分の身体の内側から発信される微細な身体信号をそっと聴き取ることであり、「微かな

信号を聴き取るために、そっと耳をそばだてる
とき、人間の身体は一番柔らかく、一番軽く、一
番透明「一番無理なく、リラックスしている状
態」になると言う。「茶を点てるのも、香を焚く
のも、美味を味わうのも、音楽を聴くのも、書
物を読むのも、ビジネスをするのも、武術的な
立ち会いの場で相手の身体から発される気の流
れを感知するのも、どれもめざしているのは同
じ構えです。それは<聴く>ということです²⁰。

ここで語られている「聴く」身体——自己表
現的・情報発信的な「語る」身体に対する、反表
現的・受信型身体とでも言うべきものの発見は、
呼吸法・皮膚感覚・「気」の感覚・体性感覚への
注視を介して、ポストモダンダンスが武術や禅
のみならず能楽の修道論にさえ接点を有するよ
うに見えるポイントとなる、かもしれない²¹。
無論、様式や技術の位置づけ等、その出発点も
前提となる伝統もかけ離れた両者をリンクさせ
るのはあまりにも乱暴であるので、ここではあく
までも仮説的な可能性として指摘するにとど
めるほかはないのであるが、西平直によれば、
世阿弥の「無心」は「作為から離れる（無心に
向かう）。おのずから新しい事態が生じる（共振
する身体感覚が生じ、一体感が生じ、流れに運
ばれる）。あらためて心の働きが回復する（二重
写しになる）。そして実はそうした事態は何らか
超越的なものが顕れる出来事である」という四
つの動詞で記述される段階をもっている。演技
の重心が表層の「我心」（＝演者の作為的意識、
操作的主体、自らの技芸を意図的に操る働き）
から離れ、深層の「内心（根底の持続）」へと転
換することによって「われ」そのものが変容し
てゆく過程が語られている²²。その変容が目指
すのは、舞台の上で「その場その場の即興的な
響き合いの中に入って行く」こと——「全体の
状況の中で自らのくすべき事」を捉え、あるいは
くすべき事」があちら側からやってくるの

を受け取り、<をのづから>動く身体になる」
（「なすべきことがあちら側からやってきて、そ
れをそのまま受け入れる身体になる」）ことであ
ると総括される²³。

「心」を鎮め、思考・表象の主体である「自
己」を離れて「互いの身体が響き合う」感応性
の高い状態に至る——いわば表層意識のコント
ロールから離れて「深層」意識（自己／非自己
の境界、「個人」という単位が曖昧になる領域）
へと開かれ、その流れに「乗る」——もつとも
微細なエネルギーの変化にも感応しうる「ギア
の入った」状態。このような内側からの自己観
察による「鎮まり／落ち着き」は、ジャドソン
出身のダンサーたちにとって「即興」や「創作」
のための準備・前段階として再発見されたメソ
ッドであったというだけではない。むしろ、より
一般にピーク・パフォーマンスを達成する
（「ゾーンに入る」）ために有効な方法としても
一定程度共有されていたと考えられる²⁴。イヴ
ォンヌ・レイナー（Yvonne Rainer 1934-）の
『心は筋肉である（Mind Is A Muscle）』やトリ
シャ・ブラウン（Trisha Brown 1936-）の『蓄
積（Accumulation）』といった当時の代表作で
は、従来のダンス・テクニクを異化する「タ
スク様」の動きが多用されるが、それを踊る（と
いうか「実行する」）ことがそのまま本人にと
って沈静化作用をもつような、「動く禅」や「太極
拳」にも近似する側面が認められる。身体への
アプローチがそのまま心の調整作用、「意識状態
の変化」をもたらす、（心身一如の）「行」の論
理、経験主義的な非二元論のスタンスが体现さ
れているという解釈も可能かもしれない。『心は
筋肉である』というタイトル自体、ラムゼイ・
パートの指摘するように、「心と身体の二元論的
切断をめぐる諸観念にくみするヨーロッパの大
陸合理論」に対する明白な反論を示していた²⁵。
ジャンヌ・ロスがハルプリンについて、「人間の

身体は、それが通常ダンスの形で芸術の媒体となるためには、並外れたものになる必要があった。それが今や、タスクの手続きに基づく動きを実行するごく普通のありふれた身体の力によって注視に値するものになった」と述べているが²⁶、これはジャドソン・グループに関与したダンサーたちの多くにも当てはまる。一見してダンスに見えない、「ダンシーな動き」や舞踊テクニクを否定したその非ダンス／反ダンス（non-dance）のプログラムは、歩く、走る、立つといった日常的な身体の全てにわたってダンスの潜在的なvirtusを拡大する試みであったと考えられる。「自分のしていること、ただそれだけの行為にはっきりと自分がいるとき、いつでもダンスはそこにある」²⁷。

2) 沈黙のアート、微細なものを感じる (ムーシケー化／拡大音楽化する美術)

「身体が第一のメディウム」となるダンスやパフォーマンス系の活動と異なり、美術においては制作過程のなかの身体には従来——ハロルド・ローゼンバーグのような例外を除いて——二義的な関心しか示されてこなかった。前述したように、概して60年代は絵画・彫刻といった旧来のメディアの優位性が失われ、そのメディアを担ってきた「スキルをもった身体」が後退した時期であった。この時期に注目されるのは、さながらグラハム流の「表現的」身体と対比される、カニングハム以後の異種のdancing bodyに呼応するような、アクション・ペインターとは区別される（ニューマンやロスコにより近い、ただしよりメカニカルな）painting bodyである²⁸。ペインターなタッチ、強調されたブラッシュストロークを生み出す「芸術家の手」は「芸術家のエゴ」のしるしとして拒否され、その代替物が模索された²⁹。留意しなければならないのは、「脱身体化・機械化」と「身体の発見／絵画

への回帰」との間での単純な二者択一ではなく、ここでも両者の同時進行、重ね書きが認められる点である。ではそのなかにも、身体の調律によって「心」（内なるカオス、デーモン、荒ぶる魂）を沈静化し、静穏な「鎮まり」の状態を目ざす受信型身体への傾斜を見出すことはできるだろうか。

アド・ラインハート（Ad Rainhardt 1913-1967）は同世代の抽象表現主義を尻目に「偉大な熱狂の時代の偉大な異議申し立て人」を自称し³⁰、60年代の新しいpainting bodyへの転換に特異な影響を与えたひとりである。彼は晩年10年間もっぱら同一のサイズ・同一のフォーマットのモノクローム絵画＝「最後の絵画」を描き続けた。作品に商品ステータスを否定するそのような選択によって「スピリチュアルなものの次元」の回復を目指していたと論じられる。ローズによれば、「その十字形のイメージは集中して見る時間を要求する [それによってイメージがようやく浮かび上がってくる]、しかも、それは見る者の意識状態を変化させるほどに過酷な集中を要求するので、その黒の絵画は、ラインハートが西洋における芸術の機能に対する反感が強まるにつれて愈々関与を増していった東洋の諸文化の価値観を幾ばくか映し出している」。それらは「イコノグラフィのないアイコン」、あるいは「イスラム装飾の催眠的な文様やタントラ仏教の抽象的図解」のように「瞑想的と定義されうるような集中状態」を誘発する³¹。

しかし、さらに重要なのは、作品が見る者にとって曼陀羅のような瞑想の道具になるというのみならず、ラインハート自身にとってその制作過程に——予め決定され吟味され尽くした同一のダイアグラムを自らくりかえし描くという身体所作の実行に意味が認められている、という点であろう。東洋美術の伝統の解釈を通じて彼は次のように述べている。「[アジアの伝統に

において] 創造の過程は常にアカデミックなルーティーンであり聖なる手順を踏むものである。為すべきこと、禁じられるべきこと、一切が決められている。このような仕方でのみ、何ものにも囚われず執着しない状態になる」³²。その同一のプロセスを各自が身をもって経験すること——同一のスコアを演奏するように、写経や聖歌の歌唱のように？——が問題となる。「私はただ、誰でもその気になれば作ることができる最後の絵画を作っているだけなのです」³³。インタビューで「どうしてあなたに代わって他の誰かにそれらを描かせないのか」という問いに対して、「他の誰かが私に代わってそれらを描くことはできない。彼らは自分で自分自身の絵画を描かねばならない」。いわば、制作プロセスそのものが「何ものにも囚われず執着しない状態」に達するための「行」として機能する、と考えられている。ステファニー・ローゼンタールはそれを「錬金術による浄化の過程」に準える。「霊的な錬金術においてはこれ[物質の変成/変異]は単に物理的なものではなく、自己知を獲得する過程として、実験室での科学の仕事から分離できない霊的な変異として理解される」——「原初の黒」から出発する物質の変成過程は主体の純化・浄化のプロセスを前提とし、かつ目的とするものであった³⁴。

もうひとりの孤立し、誤解されることの多かった抽象表現主義の画家アグネス・マーティン (Agnes Martin 1912-2004) は、ラインハートの方法論やその「東洋の芸術や神秘主義への興味」からも強い影響を受けたと言われるが³⁵、彼女が向うのは「最後の/究極の絵画」ではなく、晴朗にして静謐な美を湛え、独自の幸福論を体現する絵画である。ケージやラインハート同様、「1950年代後半にコロンビア大学での鈴木大拙の講義によって最初に仏教と出会い、同時にふたりのタオイスト、老子と荘子に興味をも

つようになった」³⁶。のみならず、後半生はアリゾナの荒野で隠遁に近い生活を送り、エマソン、ソローらの超絶主義の思想にも親しんでいる。マーティンが重視するのは、エゴを離れ、「思い煩うことのない心 (an "untroubled mind")」の状態であり、5フィートないし6フィート四方 (1.5メートルないし1.8メートル四方) と定めた正方形のキャンヴァースにグリッドや水平のラインで構成されるアブストラクトなパターンを最晩年にいたるまで描き続けた。

インタビューや講義、著作を通して繰り返し語られる彼女の作品の主要なテーマ—— (理由のない、小さな、慎ましい) 幸福、晴朗な美しさ、静謐さ——とともに、マーティンにとって、「靈感/インスピレーション」もまたもうひとつの重要なテーマである。それは「心が思考によって曇っていない」時にはいつでも「幸福の瞬間」として訪れるのであった。「それは思い煩うことのない心です。もちろん私たちは思い煩うことのない心の状態が長続きしないのを知っています。ですから、インスピレーションは訪れては去って行くのですが、本当はそれはいつでもそこにあって私たちが再び思い煩いから離れるのを待っているのです」³⁷。ところが、揺るぎのないドグマを体現するラインハートと違って、マーティンについては、それを彼女個人が抱えていた心理学的問題の克服のためのレメディと解釈する向きがある。ティモシー・R・ロジャーズは、実生活に由来する複雑な心理的不調、一種の境界性パーソナリティ障害が背後にある指摘する。「たとえば、幸福を再生産することを強迫的なまでに求めるマーティンの要求は、ある時点で、恒常的に幸福を経験することの失敗として読み解かれるようになる。(中略) マーティンにとって描くという行為は幸福が再び経験されうる、それが可能である、ということを繰り返し保証してくれる解毒剤、抗鬱薬となる」³⁸。

ここで仮にそれを「薬」や「治療」と解釈するにせよ、そのことは作品制作に日常的な瞑想・行としての機能を見出すのを妨げるものではないであろう。「微調整されいつでも待機している晴朗さのためのメカニズム」³⁹——彼女の制作過程に体现されているこのメカニズムが、「心を空にし、煩いも曇りもない状態を保って、自分のなかの自分でも知らない領域からの声・インスピレーションが訪れるのを待つ／それに従う」というマーティンの基本姿勢⁴⁰を支えている。とすれば、それはやはり受信的な身体、「受け取る／聴く身体」の様態にいたるためのメソッドに他ならないのであり、彼女の「沈黙のアート」はpainting bodyを介して（拡大された）ムーシケー（＝自己変容のわざ）として捉えられる面を示している。インスピレーションは本来「どこにでもある」(pervasive)——「それはいつでもそこにあって私たちが再び思い煩いから離れるのを待っている」——それに応答するには、「空の心 (empty mind)」——まさしく、「心齋」(心のものいみ)によって「気で聴く」「虚(から)のままさまざまな物の現れを待つ」という自由の境涯(莊子)を実践するほかないことを告げているように思われる(「耳目などの感覚を身体の内面に直に通じさせ、心による知をもちいないようにしなさい。すると鬼神がそこに来たって宿ることだろう」)⁴¹。

マーティン同様ニューメキシコに居を定めたフロレンス・パース(Florence Pierce 1918-2007)にも「神智学や超絶主義、先住民の儀式、さまざまな東洋の宗教と哲学を含む、スピリチュアリティおよび神秘主義」への関心が指摘されている⁴²。エミール・ビストラム(Emil Bistram 1895-1976)に師事し、30年代後半から40年代初めにかけて彼の「超絶主義絵画グループ(Transcendentalist Painting Group)」に加わっていたが、90年代初期、70歳を過ぎてから、

偶然発見したプレクシグラスに松脂を使う特徴的な手法でもって漸く独自のスタイルに到達した。ルーシー・リップードによれば、「自分は仏教徒ではないとパースは言うものの、観照、意識的呼吸、瞬間に生きるといった仏教の諸原理が彼女の制作過程の特徴を成している」⁴³。パース自身が多用する「空 (emptiness)」、「心と空間を空っぽにする (emptying mind and space)」、「空虚と向き合う (facing the void)」といった概念の由来は明らかではないが、たしかにそれが瞑想による鎮まりの境地を指示していると想定することは許されるであろう。「制作は空虚と向き合うこと、あるいは、無限と向き合うことだ。もうデザインには関心がない。それ[作品]は何かについてのものではない。それはただ在る……」「私の作品は観照的です。心を静めるためのものなのです」⁴⁴。

河原温(1933-)は、パースやマーティンが特定の土地に根付いてその後半生を送っているのとは対照的に、「ディアスポリック・ハイブリッド」ならでは生活を送っているが、コンセプチュアル・アートの先駆でありながら、その活動のコアにはpainting bodyが保持されているように見える。ハイブリッドな宗教思想および先端科学への関心、「意識の変容」の主題化(I Got Up, I Wentシリーズ)とともに、とりわけ制作プロセスそのものが「瞑想の一形式、エゴを消すことに誘導するルーティーン」として語られ、おそらくそのように機能する「日付絵画」=Date Painting (Todayシリーズ)によって広く知られている。「日付絵画」は、ジョナサン・ワトキンスによれば、1963年に先史時代のアルタミラの洞窟壁画との出会った衝撃から生まれ、半世紀後の現在でも続いている⁴⁵。制作当日の日付を一定の決まったフォーマット／ルール／技法で描くため、「その日の終わり、真夜中までに完成されない場合は、それは破壊さ

れる」⁴⁶。強迫的に？いやむしろ日々生きるのに必要な家事労働のように一生涯繰り返す。「それはマントラのように、世界とひとつになること、世界と直接関わることを目指す集中状態を促してくれる」⁴⁷。

制作時における心身の所作がその本人にとって意味を帯びる——その意識状態を調える「行の身体」の実践に接近する——と見なされうるのは、絵画というフォーマットに限定されない。比較的近年の事例のなかから、花粉、ミルク、蜜蝋、米、大理石等を用いたインスタレーション作品で知られるヴォルフガング・ライプ (Wolfgang Laib 1950-) を取り上げよう。そのような素材の微細なミクロの世界に対応する特徴的な所作や姿勢は、花粉の作品 (a Pollen Square) の設置過程についての以下のような記述からも伺えるであろう。「注意深く床の状態を調べた後に、ライプは瓶に入った花粉を、四角い透明な紙の上に、ちょうどその表面を覆うのに必要なだけ、注いでいった」。「……モスリンでできたポケット状の袋に花粉を入れ、ライプはそれを手の甲やスプーンを使って軽く叩くのだが、そのとき地面へと舞って初めはそれとわからないほどの覆いとなる小片の動きを観察するために、床から数センチの高さを保っている。(この素材はたいへん軽いので、煙や霧のように、ごくかすかな動きにも空中に浮かび、それとわからないほどの微風に従って運ばれる……) こうしたミクロの気候がそれぞれの作品での進行の道筋をライプに命じることになる——しゃがんだり、膝をついたり、空気の動きが彼自身の動きを妨げることのないよう、ごく微かな微風に背を向けたり、といったように」⁴⁸。しかもそれは、半年におよぶ花粉の採取、保存、設置、撤収、再利用という一連の労を嫌わない作業の一貫にすぎないのである。

このような彼の作品の「パフォーマンスな

側面」には、たしかに宗教上の典礼／儀式を連想させる要素がある。マッキェヴィリーはそれをイランの神秘主義詩人ルーミーや、アッシジの聖フランチェスコ、仏教・ジャイナ教を含むインドの多様な哲学的伝統といったライブが自ら言及する様々な宗教的伝統の実践と結び付けている。「花畑にうずくまって、ひとつひとつの花々から穏やかに花粉を刷毛で瓶に集めるよく知られたイメージは、草の葉先を傷つけないようにそっとに座る、あるいは、水をかき混ぜるときもそこに住まう微生物を脅かさないように穏やかに行う、等々の、ジャイナ教徒の実践を思い出させる」⁴⁹。クレア・ファロウはライブの作業のなかの反復性もつ効果を指摘する。

「……というのも、繰り返し何かを行う行為は瞑想に接するような均衡と強い集中の状態をもたらすのである」⁵⁰。花粉の作品であれ、ミルクストーンであれ、日々繰り返されるケア——(掃除のような) 家事と行のあいだの身体所作——が必要であり、とりわけミルクは数時間の間だけ大理石の上で沈黙の静止状態を達成するものの、「ミルクが大気中に蒸発して淡い黄色の脂肪の残留物を残す前に、石の表面からそれを拭き取らなければならない、そのあとで再びミルクを注ぐことができる。それは集中した時間であり、観照のときである」⁵¹。

ライブの作品のもうひとつの аспекトに、それが空間の質を変える、その状態を左右する、という点が指摘できるであろう。「プライベートな空間にミルクストーンや花粉の作品があれば、その空間での生活は変わらざるをえない」とライブ自身述べている⁵²。オーガニックな素材から発する不可視のエネルギーには、それらを扱う際のライブの所作と相俟って、「訓練の有る無し、人間かどうかにかかわらず、それが及ぶ範囲の一切の感受力のある存在」に働きかける力が認められる、ということなのか (マッキ

ェヴィリー)⁵³。この問いは、特異な奉納／お供えフォーマット（とでも言うべきもの）を採用するインスタレーションの作家内藤礼（1961-）の発想法を思い起こさせる。「場が変わる」という感覚、ものが発する微細な不可視のエネルギーを感知する感覚は、内藤の基本テーマを構成している。『地上にひとつの場所を』（1991）では観客が1人でテントに入り作品に向き合うことを要請する。「1人にならないとわからないことがあると思ったんです。誰か人が来ると場が変わってしまって、純粹ではなくなるといったらおかしいですけど、深さや怖ろしさ、強さがなくなる。そこなわれる」⁵⁴。2007年の富山の発電所美術館——13.5メートル×25メートル×天井高14.5メートルの体育館のような広い室内——では、「水滴をランダムに、8カ所から、何秒かに一回落ちる」という仕掛けを考案した。「いっどこで落ちてくるかわからない」「ほんとうに心を静めてじっとそこにいないとわからないぐらい」。それに細い糸を3カ所張ったが、「それは気づいたり気づかなかったり。でも気づかなくても、その場になにかがあるという、そのなかにいるというのは、なにか影響があるんですよ、心に」⁵⁵。

古来の日本の民俗風習を伝える、時に神道系とも思われる概念（舟送り、たま）がしばしば登場する内藤には、「アートを含む現代生活の中の古代的なもの」——失われつつある一方で、しかしなお形を変えて存続している古層の心——を拾い上げようとするような態度が見て取れるかもしれない。それを、現代の都市環境・メディア環境のなかで、饒舌で粗く、瞬間のインパクトの強さ・スピードを競い合う、アグレッション過剰な世界の発達が切り捨ててきた、微細なものを感じし、場の変化に気づく感受性の再生として試みようとするれば、やはり受信力全開の「聴く身体」の回復がその前提となるであろう。

「気づくするには時間や心の状態が関係する」。

絵画のような伝統的なメディアであれ、それを離れた営みであれ、このような事例のなかで共通しているのは、しばしば反復的で単純な、集中を要する身体作業であり、それを通じて何らかの「意識の変容」が経験される、という点である。「幾度となくミルクを注いだり花粉を移したりしてきたが、その経験はいつも真新しいままだ」（ライブ）⁵⁶。「身体を用いて、自分で、行う」ことが外せない。「他の誰かが私に代わってやることはできない」（ラインハート）。ダンスの場合のように「身体を内側から旅する」ことはなくとも、目の前の素材と作業そのものに意識を傾注して瞑想に近似した状態に入る。しかも、特別なハレ／祝祭性の時空での特別な行為というよりも、日常生活のなかに組み入れられ、淡々と実行され、長期間——ほとんど生涯を通じて——反復される。「毎日白紙のままの正方形をただ見つめることから始める。心を落ち着かせること、心を静めることから生じる精神状態がある」（パース）⁵⁷。華やかな「ヴィジュアル・ファンファーレ」を奏でる外部ツールに事欠かない世界で、あえて小さく脆く軽い素材、制約の多い・慎ましい・微細な調整力を要する手順に自分を封じることで、その心身調律の力を掘り当てているように見える。それはまた、彼らが心に懸ける肌理の細かい空間の微細なエネルギーにも調和したものであるのかもしれない。「インスピレーションはどこにでも入り込むけれども、力ではない。それは平和に満ちたもの。植物や動物にとってさえ慰めとなるもの」（マーティン）⁵⁸。

結語

私たちの多くが今日親しんでいる環境は、一般に、「古代から伝承されてきた身体の智慧」を

もっぱら鈍化させる方向に進んできた。いわば、身ひとつで外界にじかに接触するのをやめ、室内に据えられた、いや、むしろ身近に装着した受信装置によって提供されるデータ（予め加工され編集され媒介された分厚い視聴覚データ・表象）が常にすでに介在する人工環境⁵⁹。代補・代替的な外部ツールに接続されて「拡張した」身体（サイボーグ身体）が、長期の訓練によって「身に付く」身体知の凋落、「生身の力（アイステーシス）」の退化・「非感性化」傾向、さらには「作務」という万人に開かれた行のチャンネルの喪失とも連動して進んでいく状況はとどまるところを知らないように思われる。

このような脱身体化状況をベースとして、現代アートの一部に見られる芸術の再呪術化、ないし生活技術的側面の再開発の意味を考えるべきであろう。ネオ・プレモダニズムの提示するオプション——アートの限定的な文脈を越えて、「生きる技術」と一体化する方向——は、逃避的にも、真の挑戦のようにも見えるが、おそらくそのどちらかには決定できないものである。「生活術」「生の技術」への接近——これは非西洋の「行」の伝統（修行・修養・養生法）への接近であると同時に、近代以前の西洋のスピリチュアリティの文脈に連なるものとしても捉えられる。ランハートについて語られる「霊的な錬金術」なるものも、真理に接近するためには主体の霊的な変容が前提となるという学知の神聖性に関する同じ伝統を伝えていた。それは実際には、東西を問わず、世界のどこでも、様々な形で古代から実践され、近代化の代償として忘れられた「よりよく生きる技術」である。近代の分業化・専門化以前、哲学・医療・芸術・宗教・学術・政治・教育等々が未分化の「ホーリスティック」な知のあり方を想起させるものでもある⁶⁰。

無論、「大文字のArt」の貧困化に抗して、前芸術

段階が有していたはずの〈ホーリスティック〉な次元の復活を企てることで、〈芸術の終わり〉を越えてその再生をもたらすもの」という脱近代の図式を描くことは、単に素朴な大ボラの域を出ないであろう。サイバースペースの浸透とともに世界中の文化資源へのアクセス可能性が進展し、ホームレスな「ディアスポリック・ハイブリッド」身分が一般化する状況にあつて、「大地」の安定性は遠い過去のノスタルジアのなかにしかないように見える。しかしなお、身体は、かつてレイナーが宣言したように「耐え続けるリアリティ (the enduring reality)」⁶¹ であることをやめない——テクノロジーによって幾重にも侵食されながら、なお私たちに残された「大地」の一片でありうるのではないか。もしも芸術が反芸術に転じることで、その誕生の際の分離の傷、バース・トラウマを解消しようとしている——現代アートは多くの矛盾を抱えながらそのような近代批判の力をまだ失っていないとすれば、その作用の有効性をはかる尺度のひとつは、「意識がこの物質としての身体に根を降ろしていること」、身体への注視を介した失われた大地への再接合ではないか⁶²。

1 Barbara Rose, "Editor's Note," in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), p.82.

2 Interview with Philip Corner, September 17, 1988, cited by Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (Durham and London: Duke University Press, 1993), p.250.

3 Thomas McEvilley, "Medicine Man: Proposing a Context for Wolfgang Laib's Work," *Parkett* 39 (1994), p.105.

4 異界につながるシャーマンや宗教芸能者の過酷な生活条件——長年厳しい修行に耐えたり、盲目等の身体障害であったり、普通人の生活が許されなかったり、

人々の「穢れ」を一身に引き受けて神聖でありながら不浄な存在として差別されたり、多くの危険と苦痛を伴い命を落とすことさえある——を考えれば、そのようなネガティブな荷物を負うことなしに「スピリチュアルな次元」に接近できるのかどうか、今日の「芸術家」の社会的地位を考えると、熟考を要する問題である。(プロの芸術家＝インサイダー・アートがアウトサイダー・アートに敵わない点?)

- 5 工藤安代、『パブリックアート政策：芸術の公共性とアメリカ文化政策の変遷』（勁草書房、2008）の包括的な研究が示すように、初期のパブリック・アートやサイト特定型のアートはその「サイト」や「公共性」を限定的に捉え、そこに実際に生活する人々の歴史・環境・社会的アジェンダを顧慮することなしに「空間を一方向的にデザインし直す」作品を設置する場合は多々見られたため、必ずしもサイトレスの克服に至らず、特定階層の利害を越えたArt for Allの理想を達成したわけではなかった。リチャード・セラ『傾いた弧』（1981）の撤去をめぐる論争以後、とくに90年代に入って展開してきたニュージャンル・パブリック・アートは、コミュニティとの協働を図るプロジェクトによって、現代アートの新しい社会内地位を示唆する一面を有していた。サイト&コンテクストを求めるアーティストと、自分たちが抱えている問題を意識化しヴィジョンを形成するための触媒を必要としているコミュニティ、さらに（インフラの改善などに比べると格段に低予算で）コミュニティへのサービスを提供したい行政とが連携して、90年代以降のPC（「政治的に正しい」）アートの系列にも連なる部分が認められる。さらに近年の（震災以後に突出してきた）「アート・プロジェクト」への展開等、コミュニティとの関わり方は現在進行形で変化を遂げつつある。
- 6 ジェームズ・タレル（James Turrell 1943-）の空のプロジェクト——ナヴァホ族の聖地であったというアリゾナ砂漠の休火山の火口を使う、1972年以来現在も進行中の「ローデン・クレーター（Roden Crater）」計画もこの点で無傷ではない、かもしれない。自家用セスナを乗りこなしアリゾナの天空と大地が自分のスタジオだと述べるタレルは、財閥系NPO財団の資金力に支えられ、知覚心理学と光学の研究成果をフルに活かして、天空からの光と融合する場を生み出そうとしている。いわば非常に強力な「拡大サイボーグ身体」の仕事であって、先住民の身体知が外部ツールなしに、土地の「精霊」「宇宙」と交信し、聖地をそれと定めるやり方との落差は歴然としている一方で、彼らの文化との連続性が強調される。
- 7 "Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity

of the Tribal and the Modern (Museum of Modern Art, New York, 1984)、およびMagicians of the Earth [Magiciens de la terre] (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) が引き起こしてきた批判的論争がその典型例であろう。とくに悪名高い『プリミティヴィズム』展に対し、その批判的超克、ポスト・コロニアルの第一歩という評価もあった『大地の魔術師』展でさえ、「世界」を「大地」に、「芸術家」を「魔術師」に読み替えることの可否、他者の文化の再神話化をめぐる物議を醸した。2009年に『第三の心』展（下記）を企画したアレクサンドラ・モンローの論考、Alexandra Monroe, "The Third Mind: An Introduction," in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1869-1989*, exh. cat. (New York: Guggenheim Museum, 2009), p.24参照。

- 8 Cynthia Freeland, *But Is It Art? An introduction to Art Theory* (New York: Oxford University Press, 2001). 男と女のステレオタイプな二分法にかかわって（クラシックなモンスターである）アンドロギュノスがよりリアルな標準として語られうるように、西と東の融合によって「第三の心」が産出されてきた。「東洋の神秘」に傾倒した芸術家たちは分野を問わず枚挙に暇がない一方、1970年代の「禅ブーム」のさなかに渡米して日本・アジアの宗教的伝統に対する関心に目覚め「アメリカ製日本人」を自称する杉本博司（1948-）のように、西洋経由で東洋を再発見するケースも多々ある。彼がベネッセアートサイト直島の家プロジェクトの一環で壊れかけた地元の神社の再建に携わった「護王神社：アプロプリエイト・プロポーシオン」は（たとえばノルマンディーの廃墟になっていた古い教会を10年がかりで再建した田窪恭治（1949-）の「林檎の礼拝堂」——それだけの時間をかけて生活と芸術が一つに融和し、地元の職人との協働作業を経て異郷の土地に根付いていく場合——と比べると）、やはりどこかしら聖地感覚の流用（アプロプリエーション）のような趣きを否定できない。
- 9 Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* (October 1958), anthologized in Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelly, expanded edition (Berkeley: University of California Press, 2003), p.9.
- 10 「芸術家の手、個人的なスタイル、タッチ」を嫌う反手仕事主義のスタンスは、デュシャンが絵画を去った（ただし「大工や職人のように絵を作る」スーラは認めていた）理由のひとつでもあった。ポップやミニマルを通して同様の反手仕事主義が定着したことは論を俟たない。Calvin Tomkins, *The Bride and the*

- Bachelors: Five Masters of the Avant Garde* (New York: Penguin Books, 1976), p.24. Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," *Artforum* (September 1968), anthologized in Smithson, *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p.83.
- 11 Caroline A. Jones, *Machine in the Studio* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996).
- 12 同様の観察は種々の異なる立場から為されており、「Work of Art」の「Work」の再定義が必要と述べたリチャード・ウォルハイムの「ミニマル・アート」論や、「芸術家の手の役割」が「工場製作」に取って代わられたとするイヴォンヌ・レイナーにも見られる一方、すでに「抽象表現主義以後」におけるクレメント・グリーンバーグも「今やconceptionだけが重要、制作自体は誰でも（子どもでも）できる」と言明している。Richard Wollheim, "Minimal Art," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995), pp.387-399, Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A," in *ibid.*, pp.263-273, Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism," in *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, ed. Henry Goldzahler (New York: E. P. Dutton, 1969), pp. 360-371.
- 13 Banes, *Greenwich Village*, p.247. アメリカにおける仏教をはじめとするアジアの宗教思想の受容は、1893年シカゴ万博の折りに開かれた世界宗教学会議前後から見られるが、よく知られた鈴木大拙のコロンビア大学での講義やアラン・ワッツのような「ビート禅」の教祖的存在のみならず、多くの無名の仏教者が日本やインドから渡米して活動し道場を開いて、50年代後半以降の爆発的なブームに貢献した（多田稔、『仏教東漸：太平洋を渡った仏教』禅文化研究所、1990）。
- 14 "A Conversation with Trisha Brown and Klaus Kertess," in *TRISHA BROWN Early Works 1966-1979*, Japanese Edition [SCAN Art Series No.2 DVD] (Tokyo: PROCESSART, Inc., 2006)、並びに *Contemporary Dance*, ed. Anne Livet (New York: Abbeville Press, Inc., 1978), p.162所収のMichael Kirbyによる講義録、およびNoël Carol, "The Philosophy of Art History, Dance and the 1960s," in *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, ed. Sally Banes (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003), P.82参照。
- 15 See Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces* (London and New York: Routledge, 2006), p.57.
- 16 Simone Forti, cited by Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* [Revised second edition] (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987), pp.23-24, 34, 35, Burt, p.61.
- 17 Steve Paxton, "Fall after Newton Transcript," 初出は *Contact Quarterly* (Fall 88)、その後a booklet for Contact Improvisation Archive: DVD#2 Magnesium/Peripheral Vision/ Soft Pallet (VIDEODA/Contact Collaborations, Inc., 2006) に再録。
- 18 Steve Paxton, "Improvisation is …," *Contact Quarterly* Spring/Summer 87, p.16. 同じくバクストンの "Drafting Interior Techniques," *Contact Quarterly* Winter/Spring 93), pp.62-63参照。
- 19 站椿功、「安定打坐（あんじょうだざ）」については、内田樹『私の身体は頭がいい』（文春文庫 2007）pp. 52-53参照。呼吸法・連功法によって「身体を細かく割る」ことで、「響く身体」「トランスできる身体」「響きを発し、響きを聴く」「他者から送られる響きを聴き取る」受信的かつ共振的身体を獲得する（同書、pp. 288-293、「美とはつきるところ<肌理>の微細さのことである」）、あるいは、「意識を身体の内側に深く深く向け」「自分の身体を構成する無数の<パーツ>の自律性に対する<敬意>」を養うことが、身体感受性を高めるための最良の訓練であるとも言われる（内田樹『疲れすぎて眠れぬ夜のために』角川文庫2007、pp. 134-135）。
- 20 内田樹『疲れすぎて眠れぬ夜のために』（角川文庫 2007）、pp. 258-259。
- 21 能楽と禅のsomaticな共通性については、花柳寿々紫の証言参照（鶴見和子・西川千麗・花柳寿々紫、『おどりは人生』、福原書店2003、p. 158）。
- 22 西平直、『世阿弥の稽古哲学』（東京大学出版会、2009）、p. 112, p. 117。
- 23 同書、pp. 228-229。さらに、西の秀逸な解説によれば、『花鏡』（95-96）における「無心の感」は、観客と演者のあいだの「深い感応」「一体感」を表すとともに、『易経』下巻の最初の「咸」の卦に基づき、「心がない」＝意識が消え去る＋「個人」という単位が消え去ることで、「陰陽二気が相互に感応し合って和合する」のみならず、「個人という枠を越えた<万物の感応>が現出する」という事態を指している（p. 119, pp. 123-124）。特定の舞踊や芸能に限定されず、パフ

- オーマンス、あるいは創造行為全般の究極の段階を示唆する概念であろう。
- 24 グラハム（あるいはそれまでのモダンダンス）と比較してカニングハムは「不動の状態から踊ること (to dance from stillness)」がもたらす「技術上のコントロール」を重視した、という証言はこの点で興味深い (Gus Solomon jr, "Dancing in New York: The 1960s," in *Reinventing Dance in the 1960s*, p.109)。「アッパー系」のグラハムに対し、「ダウン系」のカニングハム（および彼に続くジャドソンの系譜）という対比の可能性については、拙稿「彼（女）らは何をおそれていたのか？——ポストモダンダンスの逆説」『舞踊学』第30号、2007, pp. 25-26参照。
- 25 Burt, *Judson Dance Theater*, p.80.
- 26 Janice Ross, "Ann Halprin and the 1960s: Acting in the Gap between the Personal, the Pubic, and the Political," in *Reinventing Dance*, p.30.
- 27 Deborah Hay, Cited by Bill Jeffers, "Leaving the House: The Solo Performance of Deborah Hay," *The Drama Review* 23, T 81 (1971), p.80. *Contemporary Dance*, pp.122-130におけるインタビューも併せて参照。生活のなかに拡大・拡散するダンス、生活術としてのダンスという水路は当時でさえきわめてマージナルなものであり、主流はあくまでバレエやモダンダンスであったことは忘れてはならないだろう。ドラッグ・セックス・ロックンロールの「多血症」の時代、エクスタティックな変性意識の発露する「抑圧解除」の奔流のさなかに、微細な身体エネルギーの声に気づいてその感受力を開発する方向に向かったごく少数の活動があり、alternativeな身体知の技法に接近していったのである。
- 28 Cf. Roger Copeland, "Merce Cunningham and the Politics of Perception," in *What Is Dance?*, eds. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford, New York, Toronto, and Melbourne: Oxford University Press, 1983), pp.307-324.
- 29 初期のフランク・ステラ (Frank Stella 1936-) による「手書き風の」ドローイングの拒否はその典型であり、C. A. ジョーンズによれば「この困難な代用を達成するためのステラのやり方は、余分なものを削ぎ落とした強度においてほとんど禅のような規律 (a discipline almost Zen-like) を介するものであった。ステラは実際のペインティング行為に先立つダイアグラム式表記法のために思考をとっておくことで、ペンキ屋の技術を通じてアートから自分自身を解放した>のであった」(Jones, *Machine in the Studio*, 1996, pp.124-125)。
- 30 Irving Sandler, *American Art of the 1960s* (New York: Harper & Row, 1988), p.46.
- 31 Rose, "Editor's Note," p.82.
- 32 Ad Reinhardt, "Timeless in Asia," *Art News* (January 1960), anthologized in *Art-as-Art*, p.218.
- 33 インタビューのなかでBruce Glaserが「あなたがアートについて述べていることからして、今日種類の絵画のみが在り得ると、そしてあなたの絵画だけが唯一有効なものだと思っていると推論してかまわないか？」と尋ねたのに対し、「そうです、ただし私のこの絵画はある意味私の絵画ではないのです、もっとも私だけが私の絵画を作ることができるし、それを修復できるのですが。この絵画を作る他の誰かがいたとしたら、彼は彼の絵画を作っているのです」という応答が為されている (*Art-as-Art*, pp.12-13)。
- 34 Stephanie Rosenthal, *Black Paintings: Robert Rauschenberg / Ad Reinhardt / Mark Rothko / Frank Stella* (Munich: Haus der Kunst, 2006), p.42. 先述したように、その「錬金術」(ないし悪魔払い)のメソッドのハンディな、ただし限定的な応用として解釈可能なステラ初期のブラック・ペインティングについては、Caroline A. Jones, *Machine in the Studio*, pp.145-146, 128に詳しい。
- 35 Karen Moss, "Art and Life Illuminated: Georgia O'Keeffe and Agnes Pelton, Agnes Martin and Florence Miller Pierce," *Illumination: The Paintings of Georgia O'Keeffe, Agnes Pelton, Agnes Martin and Florence Miller Pierce*, exh. cat. (Newport Beach, California: Orange County Museum of Art/ London: Merrell, 2009), p.32. Lynne Cooke, "Agnes Martin," *Dia:Beacon*, New York. www.diabeacon.org/exhibs_b/martin-going/essay.html.
- 36 Karen Moss, p.44.
- 37 Agnes Martin, *Writing/Schriften*, ed. Dieter Schwarz (Winterthur: Kunstmuseum Winterthur/Cantz, 1992), p.62.
- 38 Timothy Robert Rodgers, "Agnes Martin: Portrait of a Mind," *In Pursuit of Perfection: The Art of Agnes Martin, Maria Martinez and Florence Pierce*, exh. cat. (Santa Fe: Museum of Fine Arts, 2004), p.24. See also Rogers, "Mapping an Internal World: The Art of Agnes Martin and Florence Miller Pierce," *Illumination*, pp.94-97.
- 39 Holland Cotter, "Agnes Martin: All the Way to Heaven," *Art in America* (April 1993), p.149, cited by Rogers, "Agnes Martin: Portrait of a Mind," p.24.
- 40 Joan Simon, "Perfection is in the Mind: An Interview

- with Agnes Martin," *Art in America* 84 (May 1996), p.88.
- 41 石田秀実、『気のコスモロジー：内部観測する身体』（岩波書店、2004）pp. 50-63.
- 42 Moss, "Art and Life Illuminated," p.12, p.39.
- 43 Lucy R. Lippard, "Traveling Light: Florence Pierce," *In Pursuit of Perfection*, p.70.
- 44 Ibid.
- 45 Jonathan Watkins, "Survey: Where 'I Don't Know' Is the Right Answer," *On Kawara* (London and New York: Phaidon, 2002), p.82.
- 46 Ibid., p.78.
- 47 Pure Consciousnessプロジェクト (Sydney 1998) のオープニングに際して出版されたブックレット中のワトキンズによるテキストより。
- 48 Didier Semin, "A Piece by Wolfgang Laib at the Centre Pompidou," *Parkett* 39 (1994), p.74.
- 49 Thomas McEvilley, "Medicine Man: Proposing a Context for Wolfgang Laib's Work", pp.106-107. ピレネー山中に「瞑想の場所とスピリチュアルな避難所の空間」を作る計画について、東西の複数の宗教的伝統の融合をもたらす「スピリチュアルな<媒体>」となると捉える見解も併せて参照 (Jean-Marc Avrilla, "A Wax Room in the Mountains," *Parkett* 39, 1994, pp.92-93)。
- 50 Clare Farrow, "WOLFGANG LAIB : More than Myself", *Parkett* 39 (1994), p.78
- 51 Ibid., p.80.
- 52 Cited by McEvilly, "Medicine Man," p.106.
- 53 Ibid.
- 54 内藤礼、『内藤礼<母型>』（神戸芸術工科大学レクチャーボックス：左右社、2009）、p. 56.
- 55 Ibid., p.46.
- 56 Cited by Farrow, "WOLFGANG LAIB," p.78.
- 57 Cited by Lippard, "Traveling Light," p. 70.
- 58 Martin, *Writing/Schriften*, p. 62.
- 59 まさしく「ポストモダン」の「自然から文化へ」切り替わる転換を画するものとしてかつてリオ・スタインバーグが切り出してきた「the flatbed picture planes」という概念によって予告されているような状況の加速度的展開と言えるかもしれない。Leo Steinberg, "Other Criteria," *Artforum* (March 1972), anthologized in Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), pp.55-91.
- 60 アナロジーの言い方が許されるとすれば、「西洋医学」に対する「代替医療」「補完医療」の「全体性」

志向に近いものがある。芸術はその名を与えられる以前、哲学・医療・芸術・宗教・学術・政治・教育……といった区分けが確立する以前、「生・命を養う」最広義での「養生法」に奉仕するものだった——その「生の技法」には「死の作法」、死の文化という今日一段と周縁化された領域も当然含まれるだろう（宮島達夫のホスピス・プロジェクト、ジェームズ・リー・バイヤスの死の瞑想、パストラル・ハーブによる「ミュージック・タナトロジー」等々）。医学から芸術へ転じたライブの場合も、マッキェヴィリーによれば、「見た目の美しさと波動 [医学] 的効能との両義性」を有し、「アクラガスのエンペドクレスのように、詩人であり、医者であり、魔法使いでもあり、それらの役割のあいだに大した区別がなかった、そういう時代の、職業が互いに分離される以前の古代の治療者」「呪術医」に連なる存在様態を示唆している (McEvilly, "Medicine Man," pp.104-105)。

61 Yvonne Rainer, "Statement," *The Mind is a Muscle* program, Anderson Theater, New York, 1968.

62 Baner, *Greenwich Village*, pp.235-236参照。