

三田晴夫講演会「パフォーマンスからみた粟津潔の芸術」

日時：2014年9月14日(日)14:00-16:00

会場：金沢21世紀美術館レクチャーホール

講演者：三田晴夫（美術ジャーナリスト）

シリーズ第一弾の今回の展覧会では、グラフィック作品とともに、粟津さんが身体や行為を使って表現したパフォーマンスを記録した貴重な写真や映像が、なかでも重要な見どころとなっています。そこで、このレクチャーも粟津さんのパフォーマンスに照準を合わせて、なぜ彼がかかる身体の表現、行為の表現に赴いたのかという視点から、私がフィールドワークの対象としてきた現代美術における身体の表現、行為の表現と照らし合わせながら、話が展開できないかなと思いを巡らしております。

改めて申し述べるまでもないことではありますが、20世紀に入って人類は、かつてとは桁違いの犠牲を伴う二度の大戦争を経験いたしました。それは結果として、近代文明という、人類が上りつめた社会の成り立ちやありように対して、根源的な懐疑や問い直しを迫る歴史でもまれな痛切な経験であったといえるでしょう。とりわけ第二次大戦後、その痛切な経験は、この世界を生きていかなければならない人々の間で深く内面化されざるを得ませんでした。当然のことながら、こうした懐疑や問い直しは、芸術文化の各方面にも新しい変動を促してゆくことになります。

たとえば第二次大戦後の欧米や日本の美術における様変わりぶりは、何よりも雄弁にそのことを物語ってやまないでしょう。たとえば日本において、その激変の主舞台となったのが、1949年から1963年まで読売新聞社の主催で毎年開催された「読売アンデパンダン展」でした。アンデパンダンとは、公式のサロン展とは異なり、美術家たちの自主的な発表の場という意味を持ち、無審査、無鑑査、自由出品の展覧会形式で、19世紀のフランスで始まったものです。

「読売アンデパンダン展」も二科会や独立美術協会といった既存の美術団体に属していようが、無所属でいようが、だれでも自由に出品できるシステムで運営されました。ところが1960年前後に至って、それまでの絵画と彫刻から成る展覧会の図式が崩れ、日用品そのものとか、ガラクタ同然の廃物廃品類を集積したような過激な作品群が会場を埋め尽くすに至ったのです。そこにも戦争をくぐり抜けた美術による、激越な美術の自己否定の例を見ることができると思います。

しかし、このラジカリズムの嵐は当然ながら一般社会からの反発を浴

び、「読売アンデパンダン展」は中止に追い込まれました。発表拠点を失った前衛美術家たちは、やむなく日常の都市空間へ、街頭へと飛び出していかにざるを得ません。そこでは当然、作品の展示などできようはずもなく、多くの美術家たちは身体や行為を武器とした一過的なハプニングやアクション、イベントを繰り広げていくことになります。そのような表現が、パフォーマンスという用語に一元化されるのは1970年代末期とあってよいでしょう。

もちろんパフォーマンスという表現ジャンルが成立したのは、このような事情のせいだけではありません。19世紀に確立したリアリズムの美学に象徴されるように、近代の美術は人間の視覚、言い換えれば主体の見る行為を価値の第一義としていたともいえます。それを視覚優位主義といってもよいと思いますが、いささか単純化した言い方をすれば、二度の世界大戦はこの視覚優位主義を打ち砕いてみせたのではないのでしょうか。何もかも見えていたはずの人類の目が、戦争の愚かしい結末を見通せなかったわけですから。

その視覚への不信の念が第二次大戦後の身体性回帰ともいべき思潮を呼び寄せ、やがてパフォーマンスに代表される身体表現、行為表現の大きなバックグラウンドをなしたといえるのかもかもしれません。戦後日本の身体・行為表現は、当初は既存の芸術の枠組みを揺さぶる「反芸術」的なパフォーマンスの色彩を濃く宿していましたが、やがてシアターやホールといった発表施設が整っていくにつれ、1960年代後半には舞踏・演劇・音楽・美術など各ジャンルが緊密に結びつきながらインターメディア的表現としてのパフォーマンスが確立されていきました。

ここまで戦後日本美術の文脈におけるパフォーマンスの軌跡を、ざっとたどって参りましたが、それを踏まえたくて1970年代に本格化した粟津さんのパフォーマンス活動を探っていこうと思います。まず1977年の《パフォーマンス・千遊記》から始めましょう。

ドローイングして作った図形を、統御しづらい紐を使って描いていく行為ですね。それを見ただけでも、先ほどまでたどってきた1960年代の「反芸術」パフォーマンスとは、随分様相の違ったものとなっています。こう言ってよければ、粟津さんのそれは、表現のための試行錯誤のプロセ

ご本人は決してストイックでも求道者的でもなく、むしろ愉悅的なまでにそうした行為を楽しんでおられたのではないか

ス自体を主題化している。粟津さんは、ここで実際の試行錯誤の跡であるデッサンを、あえて不自由な紐でなぞっていく。あえて統御しづらい紐を使うことによって、その不自由な感覚自体を新しい表現の磁場として引き受けるかのように。

紐を使って描くという行為の不自由さ。しかし、そうであるがゆえに得られる偶発的な表現の面白さ。あたかもそれらの一切を、自分の全知覚を研ぎ澄ますための行為であるかのように、粟津さんはふるまっていたようにも見えます。その意味では、あえて全身的な行為を介して、ここで粟津さんは今一度、自身の知覚や想像力を呼び覚ますというか研ぎ澄ますというか、表現の根源に触れようとしているようにも思えてくる。そのようなパフォーマンスという見方も一つの解釈として成り立つかもしれませんが、当時の美術動向と関連づけると、もう一つ別の解釈ができるかもしれません。その美術動向とは、「もの派」として知られた非造形的なムーブメントのことです。

簡単に言ってしまうと、つくり手の自我や主観を創造の第一義とした近代主義を白紙に戻し、あえて非造形に徹しようとした美術動向で、李禹煥(リ・ウファン)さんや菅木志雄さんらの、モノをただ場に置いただけと見えるような作品が代表的なものとして知られています。思えば当時、日本だけではなく、たとえばアメリカでは表現を極小化したミニマル・アートが全盛でしたし、ヨーロッパでも造形とは縁遠い物体を使った表現が席捲していました。こうした造形とか表現とかに禁欲的であろうとする動向が台頭したバックグラウンドには、個々人の自我や個性や主観にまみれるのを良しとした近代主義への強い懐疑や不信が潜んでいたともいわれる。これは美術と関係ありませんが、当時、「シンプルライフ」というコマーシャルが流行ったことが、ふっと脳裏をよぎります。

次に《Summer Performance 1979》を見ましょう。真っ暗闇のなかで、光と、一定の間隔で瓶をたたき音から成る集団パフォーマンスとなっています。ここにもあらかじめ用意された図形のスコアが見られます。それは音楽の五線譜と違い、図形をどう把握するかは、半ば以上パフォーマンスの演者にゆだねられています。すなわち、受け取る個々の知覚や感性によって、一つ一つの音符(図形)が異なるものとして受け取られることが前提とされているわけです。瓶を強めにたたくのも、弱くたたくのも、パフォーマンスの演者の知覚や感性次第ということになる。暗



闇のなかでそのようにして鳴らされる音と光を混ぜ合わせながら、参加者たちの身体行為が織り成されていくわけです。

粟津さんは、そのようなパフォーマンスに何を託していたのでしょうか。たぶんここでも粟津さんは、白紙に還元された表現とか造形とかの可能性を、自己を限りなく無にしたなかで何とか立ち上がらせようとしていたように思えてなりません。決して過激でも誇張でもない粟津さんのそのような行為のなかに、今一度、表現とか造形とかの可能性の端緒のようなものをつかみたいという、創造へと向かう新たな初心のような思いが託されていたのではないかと。そして、ご本人は決してストイックでも求道者的でもなく、むしろ愉悅的なまでにそうした行為を楽しんでおられたのではないかと。あたかもご自身の全知覚、全感性をゼロにまで解きほぐし、その白紙の出発点からスコアに従って表現発生の筋道を探っていくかのように。

このパフォーマンスには、思いもよらない偶発的な出来事との出会いへの期待感みたいなものが、節々から感じ取れます。それが行為に対する粟津さん自身の愉悅感となって、受け手にもひたひたと伝わってくる。明らかにそれは、1960年代の「反芸術」パフォーマンスとは一線を画していて、身体や行為というものが視覚表現の素材やメディアになり得るという可能性を、まざまざと呼び覚ましてくれるかのようです。だからこそ粟津さんのパフォーマンスは、たんなるジャンルとしての身体表現、行為表現のみにとどまらず、一切の視覚表現の「原器」としてのそれでもあったと思えてなりません。別の言い方をすれば、粟津さんにとってパフォーマンスとは、彼の比類ないグラフィック表現のありようと密接に、かつ有機的に結びついていたのではないのでしょうか。

SANDA Haruo Lecture: “AWAZU Kiyoshi’s Art from the Perspective of his Performances”

Date and Time: Sunday 14 September 2014 14:00-16:00

Venue: Lecture Hall, 21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa

Lecturer : **SANDA Haruo** (Art Journalist)

One important feature of the current exhibition, the first in a series, along with Awazu Kiyoshi’s graphic works, is the display of valuable photographs and films documenting art performances by Awazu using his own body and actions. In this lecture, I will therefore focus on Awazu’s performances and develop some thoughts as to the question of why he moved into physical expression and action art. While doing so, I will refer to the field of contemporary physical expression and action art, a subject to which I have devoted fieldwork.

In the 20th century, needless to say, humanity experienced two great wars marked by a level of slaughter never before witnessed. These experiences of suffering and hardship almost without precedent in human history ultimately led to profound skepticism and doubt concerning modern civilization and the kind of society humanity had achieved. Especially after World War II, people felt a need to reconcile the harsh, painful experience of war in their minds, and the skepticism and doubt they struggled with eventually transfigured every aspect of art culture as well.

Nothing speaks more eloquently of these circumstances than the turbulent change marking art fields in the West and Japan after World War II. In Japan, a stage for that turbulence appeared in the Yomiuri Independent Exhibition held annually under the sponsorship of The Yomiuri Shimbun from 1949 to 1963. The “independent exhibition,” unlike a public exhibition, was a venue where artists could show their work on their own terms. A free-entry exhibition without judging or screening, such exhibitions has first appeared in France in the 19th century.

The Yomiuri Independent Exhibition also operated under a system allowing anyone to freely exhibit, whether or not they belonged to such official art salons as “Nika-kai” (the Second Section Association) or “Dokuritsu Bijutsu Kyōkai” (the Independent Art Association). By around 1960, however, the conventional exhibition format centered

on paintings and sculptures had collapsed, and extremely radical artworks filled the venue, many of them displaying everyday commodities or accumulations of waste articles little different from junk. In this, we see an example of the radical self-negation that Japanese art underwent, following its experience of war.

As might be expected, however, this storm of radicalism drew strong protests from society in general, and the Yomiuri Independent Exhibition was forced to close. Avant-garde artists, having lost their venue for showing, had to return to ordinary city spaces and to the streets. Naturally, they could not easily display their works in such places, so many artists began holding one-time happenings, actions, and events employing their own bodies and actions as their art media. It was in the late 1970s that such activities became unified under the term, “performance.”

Of course, it was not only due to the above circumstances that performance took form as an art genre. The aesthetics of Realism and other art movements of the modern era in the 19th century took human visual perception, that is, the act of viewing a subject, as its principal value. That valuation can be considered a kind of visual supremacy, I think, and to put it simply, the two world wars demolished that visual supremacy. The human eye which, it was thought, could see and understand anything, was unable to foresee the folly wrought by war.

This distrust of the visual sense after World War II engendered a trend that can be called a return to physicality, which thereafter formed the background to the rise of performances featuring physical expression and action art. Initially, in the post-war years, works of physical expression and action art in Japan were strongly colored by “anti-art” performances that broke away from the existing art framework. With time, however, theaters, halls, and other facilities for their presentation became available, and in the late 1960s, performance was established as an inter-media art form closely integrating all

genres: dance, drama, music, and art.

Thus far, I have quickly traced the beginnings of performance as they transpired in the context of post-war Japanese art. On this foundation, I now wish to look at Awazu Kiyoshi's performance activities, something he undertook in earnest from the 1970s. I will begin with his 1977 work, *Performance • Senyuki*.

This involved the action of drawing a pre-prepared sketched figure using a hard-to-control rope. Even at a glance, this work appears quite different from the aforementioned "anti-art" performances of the 1960s. Awazu's performance topicalizes the process, itself, of struggling through experimentation and error to achieve expression. Awazu intentionally used a hard-to-control rope to draw a sketch that was, in fact, a product of his trial and error effort. By intentionally using a rope very hard to control, we can say, he took a loss of freedom as a magnetic field for new expression.

This means the restrictiveness of the action of drawing with a rope and, at the same time, the interesting qualities of the accidental expression it enables simply because it is so restrictive. Awazu also appears to have performed this series of actions as a practice for sharpening his own five senses. In this respect, Awazu, calling up all his senses, intentionally undertook to sharpen his senses and imaginative powers so as to reach the fundamental source of creative expression. While this view, that it was a particular kind of performance, is one viable interpretation, we can - by placing it in the context of an important art trend of that time - make one more interpretation. That trend was the non-formalistic movement known as "Mono-ha."

Expressed simply, the artists of Mono-ha sought to wipe the slate clean of the Modernist view that the creator's ego and subjective perspective were pivotal to creation. To this end, they intentionally devoted themselves to non-plastic creation. The works of LEE U-fan and SUGA Kishio, in which objects were apparently just set down in a place and left there, are considered representative of this trend. Such thinking abounded, at the time, not only in Japan but also in the USA, for example, where the Minimalist movement that stripped art to its essentials was at its peak, and in Europe, where art employing objects having no relation to plastic creation was in vogue. Behind this exceedingly ascetic view of plastic creation and art expression, we can say, lurked a powerful skepticism or distrust of the Modernist tendency to indulge in the artist's ego, individuality, and subjectivity. I might also point out, while this is unrelated with art, that the television commercial "Simple Life" was popular in Japan at the time.

Next, let us look at *Summer Performance 1979*. This group performance, staged in complete darkness, is composed of light and the sound of bottles being hit at regular intervals. Here, we again find a pre-



prepared diagrammatic score. Unlike with a 5-line music staff, a diagrammatic score leaves the greater part of the performance to the performers' interpretation. In other words, the work was premised on each performer reading the score (diagram) differently, depending on his or her individual perceptions and sensibilities. Whether to strike the bottle loudly or softly was left to each performer's perceptions and sensibilities. In a space of darkness, the participants' physical actions became interwoven with the tapestry of light and sounds they made in this way.

What were Awazu's hopes for such a performance? I can only think that, here again, he sought to evoke the possibilities of expression and creation with the slate wiped clean and "self" absent as nearly as possible. Amid his actions, as such, which were in no way radical or extreme, he wanted to reach the source of what was possible in expression and creation, one time, and discover thereby a fresh spirit for approaching creation. Awazu, I think, who was not a seeker or stoic person, was able to purely enjoy such actions and even experience joy in them. By breaking down his own perceptions and sensibilities to zero, he could start with a blank sheet and, aided by his score, pursue a thread leading to fresh expression.

In these performances, we continually sense a kind of expectation of encountering unforeseen events. This expectation fuels Awazu's own sense of delight in his actions, a delight conveyed directly to viewers. The performances, as such, differ entirely from the "anti-art" performances of the 1960s. They seem to clearly evoke the possibility of body and action becoming materials or media for visual expression. For this very reason, I can only believe that Awazu's performances, far from stopping at physical expression and action art simply as a genre, set a "standard" for his entire range of visual art expression. In other words, for Awazu, the art performance was intimately and, moreover, organically a part of the character of his peerless graphic art.