

マリナー・アブラモヴィッチ 《Thomas Lips》

磔刑のイメージをめぐる考察

尾形万里子

一 はじめに

一九七五年一〇月二四日、旧ユーゴスラヴィア出身のアーティスト、マリナー・アブラモヴィッチ^①は、オーストリアのインスブルックにあるギャラリー・クリンツィンガー^②において、パフォーマンス《Thomas Lips》^③を上演した。およそ二時間にわたるパフォーマンスのなかで、アブラモヴィッチは、自らの身体に対して、暴力的な行爲を加え続けた。彼女の苦しみに耐えられなくなった観客の幾人かが、十字の形に並べられた氷のブロックから、アーティストを引き離し、パフォーマンスは

終了した^④。現在となつては、彼女が遂行した行爲を後に彼女自身が記した文章^⑤に加え、腹部に星の形を刻み込む過程を大きく映し出したビデオ、記録写真^⑥、そしてこの上演に立ち会った観客によるわずかな証言から、このパフォーマンスを知ることができるようである。以下は、彼女自身による文章である。

わたしは銀のスプーンで一キロの蜂蜜をゆっくりと食べる。
わたしはクリスタルのグラスから一リットルの赤ワインをゆっくりと飲む。

わたしは右手でグラスを割る。

わたしは剃刀の刃で自分の腹部に星の形を刻む。

わたしはもはや痛みを感じなくなるまで自分のからだを激しくむち打つ。

わたしは水のブロックで出来た十字の上に身を横たえる。

吊るされたヒーターからわたしの腹部に向けて放射された熱のため、腹部の星形の傷から血が流れ出す。

わたしのからだの残りの部分は凍れ始める。

その場にいた観衆がわたしの下に置かれた水のブロックを動かして作品を中断するまで、わたしは三十分間の間、氷の上を横たわる。^⑦

《Thomas Lips》は、観客がアーティストを救い出すという出来事の衝撃性から、アーティストの行為を遮り、パフォーマンスの介入へと観客を駆り立てた要因のひとつとして考えられる。アブラモヴィッチの過食や自傷などの自虐的な行為をめぐり、彼女のその他の自虐的な要素を含むパフォーマンスとともに、彼女自身の発言に依拠しながら語られることが多く、これまでに、彼女の自虐的な行為と宗教的な儀式との関連性の指摘^⑧、「観客の行為者への変化」に関する分析^⑨、また彼女が腹部に刻んだ五つ角の星形の解釈^⑩などが行われてきた。

本稿では、いままで充分に行われてこなかった《Thomas

Lips》が発表された一九七五年前後のアブラモヴィッチによるその他の作品との比較を通して、彼女の作品のなかでも、本作品がきわめて特異な作品であることを確認し、さらに本作品のなかで示されるキリストの磔刑を連想させる行為について、一九六〇年代後半から一九七〇年代に活躍したその他のアーティストによる作品のなかから、キリストの磔刑を連想させる行為を含むパフォーマンスと比較することで、本作品において、どのようにアブラモヴィッチが自分自身を提示したのか考察したい。

二 《Thomas Lips》の特異性

マリナ・アブラモヴィッチは、アーティストとしての活動を一九六二年に開始している。ペインティング^⑪から出発し、ジョン・ケージから影響を受けた音を用いたインスタレーション^⑫をいくつか発表した後、一九七三年に実現された最初のパフォーマンス《Rhythm10（リズム10）》^⑬の発表以来、彼女の活動はパフォーマンスへと移行していった。彼女の制作活動は、西ドイツ出身の写真家でパフォーマンス・アーティストのウーライことウーヴェ・ライジーベンと共同制作を行っていた期間にあたる一九七六年から一九八八年を間に挟み、共同制作以前

と以後と大きく三つの期間に分けられている。従って、一九七五年に行われた《Thomas Lips》は、ウーライと出会う直前、彼女がユーゴスラヴィアに拠点を置いて活動していた最後の年に発表されたパフォーマンスのひとつといえる。

アブラモヴィッチが、《Thomas Lips》を発表した当時のユーゴスラヴィアにおけるアートをめぐる状況について、彼女と同じベオグラード出身で、同世代のキュレーター、ボヤーナ・ベイジは、次のように記している。「一九五二年頃からは、社会主義レアリズムの美学（いわゆる「コラス・ベインディング」）は国内では、公式の教義でも支配的芸術でもなかった。革命や解放の記念として建立された祈念碑の大部分は社会主義的彫刻作品ではなく、パルチザン闘争員や労働者を描いたもので、近代美術の作品だった。モダニズムと抽象芸術作品がユーゴスラヴィアの公式の芸術で、それは本質的に矮小なブルジョワの精神をもっていた^⑬」。ベイジの記述からは、当時のユーゴスラヴィアでは、他の東ヨーロッパの国々とは異なり、アートの自律性は国家により尊重されていたことがわかる。しかし、このようにアートの自律性が認められていた背景には、アートは社会の政治に関する批評の方法として依然として無害なものであるとの相互理解に根ざしたアートと政治の分離があったといわれている^⑭。アブラモヴィッチ自身、当時を振り返り、

「社会主義レアリズム、抽象絵画、そして政治的に正しい芸術で取り囲まれた孤島のような気分^⑮」だったと語っているように、ある程度、アートの自律性が認められていたとはいえ、それはアートと政治の分離の上に成り立つもので、ユーゴスラヴィアにおけるアートの自由は、彼女にとって、決して刺激的なものではなかったといえる。むしろ彼女の発言からは、彼女が抑圧を感じていたことを伺い知ることができる。これまで、彼女は、ユーゴスラヴィアでの抑圧について、たびたび口にして「ユーゴスラヴィアでのわたしの全ての作品は、まさに抵抗を問題にしていました。それは単に家族の構造についてではなく、社会の構造、そしてユーゴスラヴィアでのアート・システムの構造に対する抵抗でした。わたしはいつもアートに対して裏切り者であると非難されてきました。わたしの全エネルギーは、こうした制限を克服したいという思いに由来するものでした^⑯」。こうした状況のなかで、アブラモヴィッチは、ユーゴスラヴィアにおけるあらゆる構造に対する抵抗のひとつの手段として、ベインディングではなく、当時新しいアートの実践として紹介されていた自らの身体を用いるパフォーマンスを選択したと考えられる^⑰。

これまでのインタビュエーのなかで、アブラモヴィッチは、一九七〇年代に活動していたアーティストのなかでも、ヴィット・

アコンチ、クリス・バーデン、そしてジーナ・パーネ¹⁹⁾ら、主に一九七〇年代前半に積極的な活動を展開したボディ・アートと呼ばれる、アーティスト自らの身体を表現媒体として使用し、パフォーマンスを行う動向を代表するアーティストたちから影響を受けたと明言している²⁰⁾。彼(女)らは、いずれも自身の身体に苦痛を加える、苛酷なパフォーマンスを行っていた。とりわけパーネとバーデンは、単純な行為を反復することで、自らの身体と精神の限界を検証した。こうした探求は、アブラモヴィッチの一連のパフォーマンスにも見出すことができる。彼女は、儀式や祭式における反復に着目し、「意識を超越して、精神と身体の世界を追求するために²¹⁾」パフォーマンスを行った²²⁾。作品のなかで、同じことを何度も繰り返し行うことで、測り知れない力と精神集中を発生させ、頭を空白にし、自身自身を完全に空にし、特別な状態に達することができると彼女は言う²³⁾。《Thomas Lips》を発表した一九七五年に、アブラモヴィッチは、「声が出なくなるまで叫び続ける《Freeing the Voice (声を解放する)》、思ひ浮かばなくなるまで言葉を言い続ける《Freeing the Memory (記憶を解放する)》、頭部を黒い布で覆い、全裸で、完全に疲れきるまで、アフリカ人男性が奏でる太鼓のリズムに合わせて動き続ける《Freeing the Body (身体を解放する)》」を発表している。いずれも最小限の行為を

反復することで、身体及び精神の限界への接近を試みるパフォーマンスである。

また、こうしたパフォーマンスと並行して、アブラモヴィッチは、女性であることを主題としたいくつかのパフォーマンスを発表している。一九七四年にナポリのギャラリーで行われた《Rhythm 0 (リズム0)》で、彼女は、来場者に対して、テーブルの上に並べられた拳銃、銃弾、ナイフ、斧、フォーク、ペン、釘、バラ、本、ワイン、蜂蜜、塩、砂糖など七十二個のものの中から好きなものを用い、彼女自身に干渉することを求めるパフォーマンスを行った。彼女は、完全に無抵抗なオブジェとして、午後八時から午前二時まで、六時間にわたりギャラリーに立ち続けた²⁴⁾。そして一九七五年には、娼婦と4時間お互いの仕事を交換する《Role Exchange (役割を交換する)》²⁵⁾、作品のタイトルを繰り返しながら、右手に金属ブラシ、左手に金くしを持ち、両手で髪を梳かしながら、次第にその動きに激しさを増していく《Art must be beautiful. Artists must be beautiful (アートは美しくなければならぬ)》を発表している。

身体と精神の限界を検証する試みは、彼女の他のパフォーマンスと同様に、《Thomas Lips》においても実現されている。ただ、同時代の彼女の他の作品では、ひとつの作品のなかで、

ひとつの行為のみが実行されているのに対し、本作品では、蜂蜜を食べる、ワインを飲む、腹部に傷を付ける、自らを鞭打つというように、ひとつの作品のなかで、複数の異なる単純な行為が連続して展開されている。そしてさらに、それぞれの行為には、星をはじめ、蜂蜜、ワイン、十字架など、集合的記憶に訴えかけるような象徴性、文脈によっては、キリスト教との関連を示唆するような象徴性が加えられている。ただし、いずれの行為も、それらの象徴性は示唆する程度に留められ、行為の意味は曖昧なまま提示されている。そのため、それぞれの行為は特定の意味に限定されることなく、様々な文脈で捉えることができる²⁸⁾。

また、タイトル自体、彼女の他の作品とは大きく異なっている。通常のタイトルは、作品の内容、主に遂行されている行為を指示しているのに対し、本作品のタイトルは、作品中の行為を指示するのではなく、「この作品が捧げられた人の名のことである」とされている²⁹⁾。「まのころ」[Thomas Lips]は誰であるか、明らかにされていないため、その真相は判然としないままだが、この作品のタイトルには、アブラモヴィッチ（さらには彼女の周辺の人物）しか知り得ないような、きわめて個人的な秘密が内包されているといえるだろう。しかしながら、タイトルの《Thomas Lips》が、何を意味しているのか明

確ではないことに変わりはない。作品中で展開される個々の行為が有する象徴性の曖昧さは、タイトルによっても体现されているといえる。

《Thomas Lips》は、同時代のアブラモヴィッチの他のパフォーマンスと共通する要素を備えているが、彼女のその他のパフォーマンスでは、タイトルが行為を表し、明確な意味を導き出すのに対し、本作品では、タイトルと行為は互いに結び付くことなく、行為が行為に加えられた象徴性により、何らかの意味を連想させる場合も、後に続く行為によって、その意味は保留され、作品中の行為は、特定の方向に意味付けられることなく、曖昧なまま提示されている。こうした点からも、《Thomas Lips》は、彼女の同時代の作品のなかでも、特異な作品であるといえる。

三 磔刑のイメージ

既に確認した通り、《Thomas Lips》のなかで実行される、いくつかの行為には、ワインや蜂蜜など、キリスト教との関わりを示唆する要素が含まれている²⁸⁾。しかし、キリスト教との関係は、いずれの行為も、最後に示される行為、アブラモヴィッチが十字架の形に配置された水の上に横たわり、天井から吊

るされたヒーターの熱を浴び、自らが傷つけた腹部から血を流す行為【図1】ほど、明確には示されていない。実際に、キリストの磔刑を連想させる彼女の行為が、観客の幾人かを、作品の介入へと促し、観客たちがアーティスト自身を救い出すという印象的な場面を生み出す契機となったことから、この最後に提示される行為は、本作品で展開されている集団的記憶に訴えかけるような象徴性を含む行為のなかでも、特に重要な役割を果たしていると考えることができる。こうした理由から、今回はキリストの磔刑を連想させる行為について、同時代に活動していた他のアーティストによるキリストの磔刑を連想させる行為と比較しながら、『Thomas Lips』において、女性であるアブラモヴィッチが、どのように自分自身を提示したのか考察したい。

これまで、初期のアブラモヴィッチのパフォーマンスについて論じられる際に、ウィーン・アクション・ニズムのアーティストのなかでも、大規模な儀式的な作品で知られるヘルマン・ニッチのアクションがたびたび引き合いに出されてきた。彼のアクションにもまた、キリストの磔刑を連想させる場面が含まれている。実際に、アブラモヴィッチは、『Thomas Lips』を発表する前年の一九七四年に、ニッチのパフォーマンスに参加している²⁹。しかし、彼女自身、ニッチからの影響について、次の

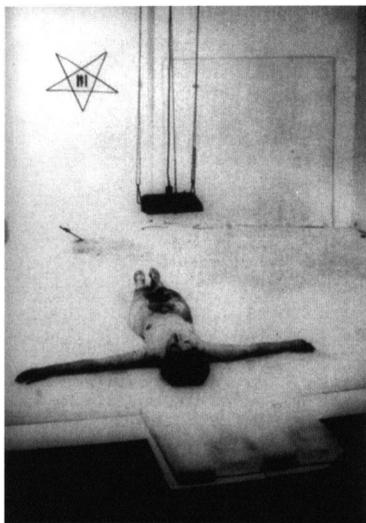


図 1

マリーナ・アブラモヴィッチ《Thomas Lips》1975年

ようにはっきりと否定している。「ウィーンの動きは、オーストリアの文化背景、一九世紀的な制約や制度に対する反発からきているもので、あまり関係ありません。ヘルマン・ニッチに關していえば、そのグループと共同で、二十四時間にもわたるパフォーマンスをしたことがあります。十字架の上に横たわり、身体に血や羊の目を浴びていたのですが、六時間くらいでやる気を失ってしまいました。あまりに芝居がかかっていて、自分の作品と関係なかったからです³⁰」。両者は共に類似した題材を扱っているとはいえ、その提示方法は大きく異なっている。そもそも、アブラモヴィッチが、自らの身体を表現媒体として使用しているのに対し、ニッチは自らの身体ではなく、モデルの

身体を用いて、パフォーマンスを制作している。この差異は、両者を隔てる決定的なものであるといえる。また、両者の作品のなかで、印象的に表される血液の扱い方に関しても同様に差異を見出すことができる。《Thomas Lips》のなかで、アブラモヴィッチは、十字に並べられた氷のブロックに横たわり、自ら剃刀で星形に刻んだ腹部の傷口を、ヒーターの熱で温め、さらなる出血を促した。彼女の行為は、彼女自身を犠牲者のように示した。一方、ニッチのアクションで、モデルは十字架に吊るされ、大量の血液を浴びる。但し、全身に浴びるその血液は、動物の死体から採取されたものであり、モデルのものではない。従って、モデルの行為は、アブラモヴィッチの場合とは異なり、不快であっても、痛みを伴わないもの、あるいはそれを想起させないものであり、必ずしも彼（女）自身を犠牲者として提示するものではない。むしろ、彼のアクションにおいて、それだけの行為が、演劇的に繰り広げられることにより、高揚感に満ちた祝祭的な気分が生成されているといえるだろう。また反対に、エリカ・フィッシュャー||リヒテによる指摘から、《Thomas Lips》を行う際に、アブラモヴィッチが、「不快や苦痛の表現となる身体的サインを示すことを避け」る身振りによって、「観客を困惑させ、この上なく不安にさせ、その意味で苦痛に満ちた状況に陥らせ^①」ていたことがわかっている。彼

女のこうした身振りは、作品において、祝祭的な空間の生成を妨害するものとして機能していたと考えることができるだろう。このように、共に儀式的な特徴を有し、磔刑にみられるような共通した題材を扱っていても、アブラモヴィッチの《Thomas Lips》とニッチのアクションでは、それらは異なる方法で提示されており、従ってそれぞれ生み出される状況もまた異なるものといえる。

アブラモヴィッチ自身、一九七〇年代に刺激を受けたアーティストとして、たびたびその名前を挙げている、クリス・バーデンの《Trans-Fixed》^②【図2】は、アブラモヴィッチの《Thomas Lips》に、大きな影響を与えた作品といえる。



図 2

クリス・バーデン 《Trans-Fixed》1974年

《Trans-Fixed》は、一九七四年四月二三日にカリフォルニアで行われたパフォーマンスである。本作品の記録写真にある、バーデンが両腕を広げて、フォルクスワーゲンに釘付けにされているイメージは、その場所が、十字架ではなく、自動車の上であっても、明らかにキリストの磔刑の場面を思い起こさせるものである。アブラモヴィッチは、《Trans-Fixed》について、次のように語っている。「わたしは、以前からずっと、クリス・バーデンの磔の作品《Trans-Fixed》に非常に感銘を受けていました。このパフォーマンスの写真を持っていませんでしたが、わたしがユーゴスラヴィアで聞いたのは、バーデンがフォルクスワーゲンに磔になり、誰かがそのフォルクスワーゲンをロサンゼルスで運転し、逮捕されたというものでした。それがわたしのイメージでした。[...]わたしは、女性の生け贄というアイディアに非常に興味があります²⁸⁾。実際には、バーデンが磔にされた状態で、フォルクスワーゲンは運転されておらず、当時、彼女が聞き知り、得ていたイメージは、実際に行われたパフォーマンスよりはるかに危険なものであったといえる。そして、彼女が抱いていたアーティスト自身を生け贄として生死に関わるような危険にさらす《Trans-Fixed》のイメージが、本作品からおよそ一年半後に発表されたアブラモヴィッチの《Thomas Lips》に、何らかの影響を与えていたと考え

ることができるだろう。但し、彼女が「女性の生け贄というアイディア」と限定して語っていることからわかるように、キリストの磔刑の場面を、男性ではなく、女性であるアブラモヴィッチが再現することで、彼女の磔刑の場面は、バーデンのそれとはまた別の意味を含むものとして提示されることになる。

アブラモヴィッチが《Thomas Lips》を発表した一九七〇年代には、本作品の他にも、女性アーティストによって、キリストの磔刑の場面を引用したパフォーマンスが行われている。フエニスト・アーティスト、ハンナ・ウィルケは、一九七四年、ジョン・デュビイが企画し、ニューヨークのキッチンにおいて開催されたパフォーマンスのイベント「Soup and Tart (スープとタルト)」のなかで、初めてのパフォーマンス《Hannah Wilke Super-Tart》²⁹⁾【図3】を上演した。彼女は、イベントのタイトル「Tart」をもじり、当時上演されていた「Jesus Christ Super Star (ジーザス・クライスト・スーパースター)」に似せたタイトルを付けた。「Tart」は、売春婦の意味を含んでいた。ウィルケは、ヒールの高い靴を履き、台座の上に立ち、彫刻として自分自身を提示し、およそ三分間にわたり、約五十の異なる身振りを連続して表し、さらに唯一の小道具である白いテーパークロスを、ロープのように身にまとい、腰巻きのように巻き付けることで、彼女自身をマグダラのマリアか

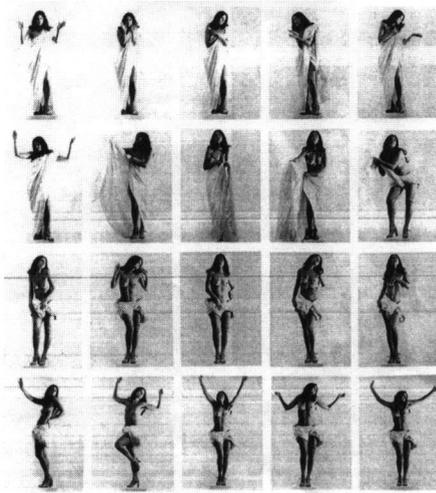


図 3

ハンナ・ウィルケ《Hannah Wilke Super-T-Art》1974年

らキリストへと変容させた³⁸⁾。ウィルケの身体を覆う白い布の配置が変えられるに従って、彼女は、従順さを表す身振りでマダラのマリアを、また典型的なピンアップのポーズを交えながら、扇情的かつ挑発的な身振りでキリストを演じた。ローズリー・ゴールドバーグは、女性であるウィルケが、自分自身をキリストとして表すことによって、キリスト教の伝統的な女性への抑圧、そして本質的には、家父長主義的である態度に対する攻撃を試みていると指摘している³⁹⁾。ウィルケは、男性によって作られた象徴を取り上げ、女性に新しい地位と新しい形式

言語を与えるために、自分自身を女神、また磔られた女性のキリストとして提示したと語る。「キリスト教、仏教、ユダヤ教はすべて男性の宗教です。身体は生命を再創造するという理由で、身体を崇める女性の宗教を作りたいと思っていました、わたしたちは、神の存在を確信することはできません。しかしわたしたちは、生命が女性の身体のおかげで存在していることを知っています。自分自身を、女神／天使、女性／キリストのように作ることは、疑わしいもの、つまり宗教を取り除くことを、まさに意味していました。わたしたち女性は、生命を創造します。崇められるべきものは、わたしたちなのです⁴⁰⁾」。一九七〇年代から一九八〇年代のフェミニスト・パフォーマンスにおいて、多くの女性アーティストたちは、不平等の問題からというよりも、女性の身体における女性であることの特質の問題から、自身の身体に焦点をあてた作品を制作していた。ウィルケ自身による発言からも、彼女の《Hannah Wilke Super-T-Art》はこうした動向のなかで生まれた作品といえるだろう⁴¹⁾。

一方、アブラモヴィッチは、「女性の生け贄」に対して自覚的であったが、《Thomas Lips》のなかには、ウィルケが《Hannah Wilke Super-T-Art》で表したような女性性を過剰に強調した挑発的な身振りを確認することはできない。しかし、ウィルケと同様の政治的な立場から、アブラモヴィッチが、

《Thomas Lips》を発表したか否かはともかく、女性であるアブラモヴィッチが、女性であることが一目で分かるような裸体で、キリストの磔刑を思わせる行為を行うだけで、充分に、ウィルケの《Hannah Wilke Super-T-Act》の場合と同様に、男性によって作られたキリスト教に対する抵抗の身振りであると解釈を導くことになるだろう。

しかしながら、アブラモヴィッチは、彼女のパフォーマンスがフェミニスト・アートの枠組のなかで論じられることにに対し、これまで一貫して否定的な態度を示してきた。以下は、インタビューにおける、アブラモヴィッチの発言である。「わたしはフェミニズムとはほとんど関係ありません。というのは、フェミニズムが問題になったとき、わたしはユーゴスラヴィアにいたからです。わたしの母は軍の少佐と革命美術館の館長を務めていました。このような家族の出身のため、フェミニズムがわたしに影響を与えることは決してありませんでした。ユーゴスラヴィアでは、女性は、政府レベルから他のレベルまで、完全に権力を握り、制御することができるパルチザンでした。わたしはいつもこのエネルギーをたっぷりと感じていました³³⁾」。確かに、自主管理社会主義が施行されていた一九七〇年代のユーゴスラヴィアにおいて、男性と女性は、同等の権利を持つことができたという、彼女の言い分は理解できる。しかし、彼女

と同時代のベオグラード出身のポヤーナ・ベイジは、当時のユーゴスラヴィアにおける女性の状況に関して、アブラモヴィッチとは異なる見解を示している。「家族の中で、男性と女性の地位は異なっていた、そして「進歩的な」政治的「現実」にもかかわらず、家族は父権性を維持していた。ユーゴスラヴィアの男性と女性の平等化は、歴史と共に進歩してきたのだが、「地域の」実際の状況の複雑さを認めていない³⁴⁾」。家族のなかで男性と女性の地位は異なっていたというベイジの見解は、ユーゴスラヴィアにおいて、フェミニズムが、有効な理論であったことを裏付けているといえる。既に一九七〇年代には、西側諸国での強力なフェミニズム運動が、ベオグラードとザグレブに、大きな政治的影響を与えていた。フェミニストたちは、両都市を拠点に、理論構築と創作活動に取り組み、資本主義国家（ヨーロッパと北米）のフェミニストたちとの繋がりがや、カウンターカルチャー運動を活用し、国際的アート、および文化の舞台に参入する動きをみせていた。さらに特筆すべきは、こうしたユーゴスラヴィアのフェミニズム運動が、アブラモヴィッチがたびたび作品を発表していた、ベオグラード学生文化センターの責任者を務めていた、ドリーニャ・ブラジエヴィッチの影響の下で、発展を遂げていたということである³⁵⁾。また、この時期に、アブラモヴィッチと同じく、ユーゴスラヴィアに拠点

を置いて活動していた、ザグレブ出身の女性アーティスト、サーニャ・イヴェコヴィッチは、フェミニズムの立場から、彼女自身の身体を用いたパフォーマンスをいくつも発表していた¹⁴⁾。このような事柄からも、アブラモヴィッチが『Thomas Lips』を発表した際、彼女がフェミニズムとほとんど接点を持っていなかったとは考え難い。既述の通り、彼女は、本作品が発表された一九七五年に行われた、『Role Exchange』、『Art must be beautiful, Artist must be beautiful』など、女性性にまつわる問題を提示するパフォーマンスを発表している。いずれのパフォーマンスにも、同時代のフェミニスト・アーティストたちに通じる、フェミニズムの視点を認めることができる。彼女のこのようなパフォーマンスは、アブラモヴィッチが、フェミニズムに対して、きわめて意識的であったことを伝えているといえる。

これまで、アブラモヴィッチが、フェミニズムの文脈で語られることに、否定的な態度を示してきたのは、一九七〇年代に起こったフェミニスト・パフォーマンスの隆盛という当時の状況が多少なりとも関係していると考えられる。ローズリー・ゴールドバーグは、当時のフェミニスト・パフォーマンスの隆盛とその受容の状況について、次のように記している。「これらパフォーマンスの多くで取り扱われた問題は、題材を分類し、

さらには作品のもつ重要な意図を台無しにしてしまう、容易な方法を追求する批評家によって、たびたびフェミニスト・アートとしてひとまとめにされた¹⁵⁾」。実際、『Thomas Lips』において示される、女性のキリストのイメージを、男性によって作られたキリスト教に対する異議申し立てと、読み解くことは可能だろう。しかし、彼女は、このように、フェミニスト・アートという大きな枠組のなかに、自分のパフォーマンスが回収されてしまうことを恐れていたのではないだろうか。これまで考察してきたように、『Thomas Lips』は、様々な象徴性を含んだ行爲から成る、きわめて複雑なパフォーマンスである。こうしたフェミニズムの視点からの解釈は、本作品の断片を切り取り、伝えるだけである。

『Thomas Lips』のなかで示される、精神と身体の限界の検証を試みるアブラモヴィッチの身振りは、このように必ずしもフェミニズム的な解釈を遠ざけるものではない。しかし、本作品における彼女の身振りは、本作品が有する曖昧さを強調し、作品に対する限定的な意味付けを回避する効果をもたらしているといえる。

四 最後に

これまで確認してきたように、《Thomas Lips》のなかで実践される行為は、彼女の他のパフォーマンスと同じく、ボディ・アートを代表するアーティストたちが目指したように、アーティスト自身の身体を表現媒体として使用し、精神と身体の間界を検証するという側面を有している。しかし、同時代に発表された彼女の一連のパフォーマンスとは大きく異なり、本作品は、複数の行為から構成され、それぞれの行為は、最後に示されるキリストの磔刑を連想させる行為に代表されるように、集散的記憶に訴えかけるような象徴性が加えられ、連続して展開されている。しかし、こうした象徴性は、《Thomas Lips》というタイトルが、何を意味しているのかは、きりわからないように、それが何を指すのか限定されることなく、曖昧なまま

提示されている。このような曖昧さこそが、作品の意味を限定すること無く、それぞれの行為に加えられた象徴性を、様々な文脈のなかで受容することを可能にし、作品をより重層的にしているといえる。そして、本作品のこうした特徴こそが、本作品の特異性であり、結果として、パフォーマンスへの観客の介入という衝撃的な出来事を生むひとつの要因となっていると考えることができる。

今後は、本稿で触れなかった本作品を構成する個々の行為についてはもちろん、今回取り上げた磔刑を連想させる行為についても細かく分析し、それとともに《Thomas Lips》と本作品の発表当時、彼女が影響を受けたとされるアーティストによる作品とを比較する作業を行いながら、本作品を構成する要素をひとつずつ明確にし、《Thomas Lips》が孕んでいる秘密に可能な限り接近したい。

註

(1) マリーナ・アブラモヴィッチは一九四六年一月三〇日に旧ユーゴスラヴィアのベオグラードで生まれた。現在オランダに在

住。

(2) クリンツィンガ・ギャラリーは、一九七一年に設立した。ウイ

ン・マクシヨニズムに重点を置らざらん。一九七五年には、
ヘルマン・ニッチがマクシヨンの記録写真を展示している。当
時どのようにギャラリーが運営されていたか、またどのような
経緯で、マブラモヴィッチが《Thomas Lips》を上演するに至
ったかについては明確ではない。

- (3) 以下《Thomas Lips》は「タイトルル自体に、秘密が含まれてい
るため、本稿では日本語訳を付せずに、原タイトルのまま記載
する。その他の作品タイトルは、初出のみ括弧内に日本語訳を
示す。

- (4) エリカ・フィッシャーリヒテ「パフォーマティヴなものの中
ステティクスはなぜ必要なのか」萩原健訳、『舞台芸術80』二
〇〇五年、一〇九—一一〇頁。

- (5) 後にアブラモヴィッチは、音楽のように、パフォーマンスもス
コアを残すべきであると、パフォーマンスのなかで実行した行
為を記述し、後に残すことの重要性を指摘している。

Nancy Spector, “Marina Abramovic Interviewed”, Marina
Abramovic, *7 easy pieces*, Charta, 2007, pp. 21-25.

- (6) 記録写真には、蜂蜜を食べる、ワインを飲む、腹部に星を刻む、
自らを鞭打つ、という行為を実行する過程を記録したものと、
腹部に刻まれた星、右手に鞭を持ち正座する姿、氷の十字架の
前で直立する姿、氷の上で腕を広げて横たわる姿など、状態を
記録したものがあり、文章のなかに挙げられている行為の大部
分は、記録写真として公開されている。ただしグラスを割る場
面とこのパフォーマンスにおいて衝撃的な瞬間であったと考え
られる、観客によるパフォーマンスへの介入の場面は含まれて
いない。

- (7) 《Thomas Lips》Performance: I slowly eat one kilo of honey

with a silver spoon. I slowly drink one litre of red wine out of
a crystal of glass. I break the glass with my right hand. I cut
a five-pointed star on my stomach with a razor blade. I vio-
lently whip myself until I no longer feel any pain. I lay down
on a cross made of ice blocks. The heat of a suspended heater
pointed at my stomach causes the cut star to bleed. The rest
of my body begins to freeze. I remain on the ice cross for 30
minutes until the public interrupts the piece by removing the
ice blocks from underneath me.

Marina Abramovic, *Artist Body Performance 1969-1997*,
Charta, 1998, p. 98.

- (8) Maureen Turin, “Marina Abramovic’s Performance: Stresses
on the Body and Psyche in Installation Art”, *Camera Obscura*,
Vol. 18, No. 3, 2003, pp. 101-103.

エリカ・フィッシャーリヒテ、前掲書、一一三—一四頁。

- (9) 同右書、一一—一九頁。
(10) ホヤーナ・ネイシ「スリー・スターズ」あるいは不完全な記
憶』『マリナ・アブラモヴィッチ「The Star」』マリナ・
アブラモヴィッチ「The Star」展実行委員会、二〇〇三年、
一三—三頁。

- (11) アブラモヴィッチは、自身の夢、トラック事故、そして雲を題
材にペインティングを制作していたという。ただし当時のペイ
ンティングは、現在公表されていないため、明確ではない。
(12) 一九七一年に、ベオグラード学生文化センターの前にある木の
枝にマイクロフォンを設置し、増幅された鳥の鳴き声を流した

《Three (木)》などがある。

- (13) それ以前に企画されたパフォーマンス《Come to Wash with

- Me (わたしと洗濯をしよう) (一九六九年)「そして『United (無題)』(一九七〇年)は、いずれも上演を拒否されている。『Come to Wash with Me』では、観客の衣服を洗うことを、『Unfiled』では、いじめの衣服から、彼女の母親の望む衣服に着替え、弾丸を込めた拳銃をこめかみにあて引き金を引くことを企画していた。一九七三年に行われた『Rhythm 10 (リズム10)』では、十本のナイフと二台のテープレコーダーが用いられた。彼女は床に置いた手の指の間をナイフで刻み、自身の指を傷つける度にナイフを換え、最初のテープレコーダーにその経過を録音し、自分の指を十回傷つけてからテープを再生し、その音を聞きながら、同じ行為をもう一度繰り返し、同じタイミングで再び自身の指を傷つけた。彼女は、この作品で間違えと共に、過去の時間と現在の時間とをひとつにすることを試みた。翌年の一九七四年¹⁴⁾の「Rhythm」シリーズは、¹⁵⁾「五つのパフォーマンスが発表された。」
- (14) ホヤナ・メイシ「身体の中にあるもの：マリーナ・アブラモヴィッチ芸術の精神世界」『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、二〇〇三年、一四二頁。
- (15) Tim Martin, "Marina Abramovic", *Third Text*, winter 1995-96, p. 86.
- (16) Klaus Biesenbach, "Interview with Marina Abramovic", *Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust*, P.S.1 Contemporary Art Center, A MOMA affiliate, 2002, p. 13.
- (17) Thomas McEvilley, "Stage of Energy: Performance Art Ground Zero?", *Marina Abramovic, Artist Body Performances*

1969-1997. Charta, 1998, p. 15.

- (18) 一九六〇年代後半から一九七〇年代初頭のネオグラッドには、ヨーゼフ・ボイス、ウォルター・デ・マリヤ、ダニエル・ブーラン、ヴィクター・ヴァーキン、ローレンス・ウェイナー、ジーナ・バーネ、ウルリケ・ローゼン・バッハなど国際的に活躍するアーティストが訪れていた。また国際ビデオ会議では、ヴァイト・アコンチ、ヨーゼフ・ボイス、ジョン・ジョナス、フランク・シレット、アラン・カプロラのビデオ作品が上映されていた。アブラモヴィッチの世代は、新しい社会主義システムのもとで育った最初の世代であり、過去に対するノスタルジーを持たず、新しいアートの実践を受け入れる力があつたと、クリッシー・イリスは指摘している。
- Christie Lies, "Cleaning the Mirror", *Christie Lies*, ed. *Marina Abramovic: objects, performance, video, sound*, Museum of Modern Art Oxford, 1995, p. 21.
- (19) ジーナ・バーネは、一九七四年に発表したパフォーマンス『Psyche』において、彼女自身の腹部に十字の形を剃刀で傷つけるイメージを示している。アブラモヴィッチの『Thomas Lips』のなかでもとりわけ印象的なイメージとして、後に記録写真『マリオ・インスマーシオン』¹⁶⁾に一九九二年以降定期的に上演されている彼女の自伝的演劇『Biography』において繰り返し引用されている、彼女が自らの腹部に星の形を剃刀で傷つけるイメージと非常に似ていることから、バーネの『Psyche』¹⁷⁾、『Thomas Lips』¹⁸⁾にかさねた大きな影響を与えたと考えられている。
- (20) Janet A. Kaplan, "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic", *artjournal*, Summer, 1999, p. 14.

(21) Thomas McEvilly, *op. cit.*, p. 15.

(22) 一九七四年、ハオグラーード学生文化センターにて行われたパフォーマンス《Rhythm 5 (リズム5)》で、アブラモヴィッチは百リットルのガソリンに浸されたおがくずで五つの角のある星形の枠を屋外に作り、その星の枠に火を点し、髪の毛、手の指の爪、足の指の爪を切り、それらを星の枠に投げ入れ、燃えさかる星の中に横たわった。パフォーマンスの最中、彼女は酸欠で意識を失い、たまたま観客のなかにいた医者が、彼女の異変に気付き、彼女は一命をとりとめた。この出来事が契機になったと云う。

(23) Hans Ulrich Obrist, "Talking with Marina Abramović, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan", Marina Abramović, *Artist Body Performances 1969-1997*, Charta, 1998, p. 47.

(24) このパフォーマンスには、街で出会った、見知らぬ人々が招かれた。時間が経つにつれ、観客たちは攻撃性を表し始め、彼女ののを傷つけ、弾丸を込めた拳銃の銃口を彼女の頭に強く押し付けるなどし、別の観客がそうした行為を静止するという場面もあった。

(25) アムステルダムでのパフォーマンス。娼婦と四時間お互いの仕事を交換した。娼婦はギャラリへ行き、アブラモヴィッチのオープニングで、彼女の代わりを務めた。アブラモヴィッチは赤線地区にある飾り窓の彼女の場所に座った。結局、アブラモヴィッチは、娼婦の振る舞いを知らなかったため、全く稼ぐことが出来なかった。

(26) 二〇〇五年十一月一日、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館にて行われたパフォーマンス《Seven Easy Pieces》のなか

で『(Thomas Lips)』¹⁴⁾《Lips of Thomas》として再演されている。再演に際し、いくつかの変更が行われた。グラスを手で砕く場面が削除され、腹部に星を刻んだ後に、流れる血を白い布で拭い、スラブの民謡に合わせて、そばに用意されていた赤い星の付いた軍帽をかぶり、軍靴を履き、木製のステッキを手に取り、声をあげて泣き、血痕の付着した白い布をステッキに結び付け、白旗のように掲げるという新たな場面が加えられた。一九七五年の《Thomas Lips》よりも、二〇〇五年の《Lips of Thomas》では、抵抗の対象が、よりはっきりと提示されている。

(27) なお、「トーマス・リップス」とはこの作品が捧げられた人の名とことである。」との記述が解説にあ¹⁵⁾。

尾崎信一郎編『痕跡展―戦後美術における身体と施行』京都国立近代美術館、二〇〇四年、一五三頁。

(28) アブラモヴィッチの祖父、ヴァルナヴァ・ロシッチは、モンテネグロ生まれの聖職者で、セルビア東方正教会の総主教を務めていた。しかし、一九三八年、ローマ・カトリック教会とセルビア東方正教会との融和を拒否したため、ユーゴスラヴィアのペータル二世の摂政パヴレ公の命令で毒殺された。

(29) マリーナ・アブラモヴィッチは、一九七四年七月二十六日から二七日のうちの二十四時間をかけて、ウイーン北部に位置するアゼンドルフ城で上演された『50 Aktion (第50アクション)』に参加したと考えられる。

(30) 『テ・ジェンダリズム 回帰する身体』世田谷美術館、一九九七年、八三頁。

(31) エリカ・フィッシャー・ヒヒテ「パフォーマンスティヴなものとしてのステイクスはなぜ必要なのか」萩原健訳、『舞台芸術』08

京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター、二〇〇五年、一一頁。

- (32) 作品タイトルは、日本語への訳出が難しかったため、日本語訳を示すことを控えた。ちなみに「Transfixed」は、「釘付けにされる」を意味する。

「スベードウエイ・マムニエーの小さなガレージのなかで、わたしはフォルクスワーゲンの後部のバンパーに立った。わたしは、車の後部に仰向けに寝、屋根の上に両腕を広げた。釘はわたしの手のひらを通り抜け車の屋根に打ち込まれた。ガレージのドアは開けられ、車はスベードウエイに途中まで押し出された。わたしの代わりに、金切りの声を上げ、ハンシンは二分間全開でかけられた。二分後、ハンシンは切られ、車はガレージに押し戻された。ドアは閉められた」Chris Burden, *Chris Burden: A Twenty-Year Survey*. Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 66.

- (33) Janet A. Kaplan, *op. cit.*, p. 14.
- (34) 作品タイトルは、日本語への訳出が難しかったため、日本語訳を示すことを控えた。
- (35) パフォーマンス後に、二十点の白黒写真から成る連作写真が制作された。
- (36) Rosalee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames & Hudson world of Art, 2001, p. 175.
- (37) Linda M. Montano, ed., *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, 2000, pp. 138-139.
- (38) ジョセイス・バリーは「ストリップ・ショーと評して」。

イルケは、彼女の美しい容顔のために、フェミニズムが逆転させようとしている女性に対するイメージと概念を、ただ単に再現し、強化しているだけであるとして、しばしば攻撃を受けてきた。

Jessica Morgan ed., *Pulse: Art, healing, and transformation*. Steidl, 2003, p. 122.

- (39) Janet A. Kaplan, *op. cit.*, p. 15.

- (40) キヤナ・レイビ、前掲書、一四二頁。

- (41) Marina Grizic, "Feminism and Performance in the Territory of ex-Yugoslavia", Laura Lengel, John T. Warren, ed. *Casting Gender Women and Performance in Intercultural Contexts*. Peter Lang, 2005, pp. 165-166.

- (42) サリー・イヴ・ロスマッチは「一九四九年にサンフランシスコで生まれ、一九七三年から「シエンダー・マイゼンチッチ」記憶を「エキタービ」写真、映像作品「パフォーマンスを中心に活動」を続けた。

- (43) Rosalee Goldberg, *op. cit.*, p. 176.

図1 Marina Abramović *Artist Body Performance 1969-1997*, Charta, 1998, p. 105.

図2 Chris Burden, *Chris Burden: A Twenty-Year Survey*, Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 66.

図3 Hannah Wilke, *Hannah Wilke: A Retrospective*, Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 1998, p. 22.

(寄がた 井上〱博士後期課程)