

講演

日本の1960年代前衛芸術運動と土方巽、即ち土方の舞踏を評価する諸問題

ウィリアム・マロツティ
翻訳＝梅森直行

わたしの土方や舞踏一般への関心には、2つの側面があります。なによりもまず、わたしが以前から、舞踏を見るのがとても好きだったということです。わたしは、現在、日本現代史の分野で、博士論文を執筆中なのですが、そんなはめに陥ったのも、舞踏に対する昔からの興味のせいかもしれません。そして、わたしの舞踏に対する学問的関心は、わたしが、「日本の60年代前衛芸術運動の政治性と思想性」という博士論文を準備するなかで、めばえてきたものでした。この論文を書くにあたり、わたしは、読売アンデパンダンに集った芸術家たちの芸術、唐十郎の状況劇場のような「小劇場運動」とその劇団、そして土方や暗黒舞踏をふくむそのほかのさまざまな芸術やパフォーマンスにおける多様な発展を、相互に関係したものととして扱うことを試みました。わたしの考えるところでは、こうした諸運動は、独立のものとして考えるよりも、全体的にあつかわれる必要があります。そしてまた、歴史的な差異を尊重する分析が必要です。今日は、こうした問題のあいだの論理的関係について、わたしの考えをすこしお話させていただきます。

多くのすばらしい批評家や研究者が、舞踏についてこれまで書いてきましたし、舞踏や土方への関心は、少しも衰える気配がありません。その陰には、土方全集や慶応大学の土方アーカイヴといったプロジェクトなどを実現された多くの人々の努力があると思います。土方は、人々の興味をかき立てる、ひとつの謎でありつづけています。かれの文章は複雑ですし、とらえどころがなく、まるで詩のようです。そして彼のパフォーマンスは、その性質上、かたちに残るものではありません。今日、われわれが手にしているのは、本質的にいって、パフォーマンスの生命の痕跡の集合であり、土方と一緒に活動したり、かれの作品を鑑賞した人々の記憶であり、そして、土方の伝統を継いでいると考えている多くの舞踏家たちが続けているさまざまな実践であるということになります。

本日のわたしのお話は、1950年代後半から1960年代にかけて、土方と暗黒舞踏を考える場合、それが必然的に回顧的なものになってしまうということに関わっています。そうしたことがらが、その解釈に対して、どのような問題を提起するのか、また、それと関連して、暗黒舞踏をより広い芸術

的な実験のなかに位置づけるためには、どうすればよいのか、考えてみたいと思います。そこで、まず最初に、こうした問題に関しての注意点を、いくつか申し上げたいと思います。

第一の問題は、こうしたダンスやパフォーマンスについての、用語に関わるものです。わたしは今日、簡単に「舞踏」について語るといっていますが、わたしたちは、まずこの言葉にいくつかの限定をつける必要があります。まず、土方のこうしたパフォーマンスの開始と、それが舞踏、もしくはそのかわりに暗黒舞踏と呼ばれるまでには、時間のズレがありますし、またその「舞踏」という用語自体も、当時は、ダンスの一般的なひとつのカテゴリーであったということです。その言葉が、土方やその協力者によって、徐々に、自分独自のカテゴリーとされていったわけです。今日、舞踏といえば、だれもが土方を思い浮かべるでしょう。しかし、1960年代初期にさかのぼってみれば、その言葉はいろいろなことを意味していたはずなのです。

さらにわれわれが、忘れてはならないことは、たとえそうした土方や大野らの初期のダンスを、はっきりと確立したダンスのジャンルという意味の「舞踏」と同じ用語で呼ぶにせよ、こうした初期のダンスにおける実験は、まさに実験であって、多様な可能性に満ちたものであります。そしてそのうちのいくつかは、それらのダンスが、承認されたひとつのジャンルに標準化されていく過程で、失われてしまったという事実、決して目をつぶってはならないということです。初期の観客や批評家は驚ろき、目をみはり、そして多くの場合、そのパフォーマンスが挑発的で魅力的であるということを除いて、それに何を期待することができるのか、まったくわからなかったのです。換言すれば、舞踏についてのわれわれの歴史的な知識に惑わされて、舞踏を、そのほかの同時代の肉体的な踊りやパフォーマンスやスペクタクルから区別することが困難であること、いやほとんど不可能でさえあるということ、確認しておく必要があります。

このことは、わたしの言いたい二番目の重要な点にも関係しています。それは単に土方によって書かれたり、演じられたからという理由だけで、土方の作品としてひとくくりに扱えると仮定してはならないということです。わたしが言いたいのは

は、特に、誰かがすでに亡くなっている場合、その人の人生のあらゆる要素を、その時間から切り離して、それを単一の芸術的意図へ還元してしまう傾向があるということです。それは、亡くなった人間がひとりの人間であったということで、歴史的な状況のなかの不確かで実験的な、さまざまな意図や作品や考えを、ひとつにまとめてしまうということなのです。その初期の作品を分析する場合、舞踏のその後の歴史を前提としてしまえば、その分析をゆがめ、非歴史的なものとしてしまう危険性があります。土方の1960年代初頭の作品を、1970年代の作品からふりかえってはならないし、かれの後の教授方法やパフォーマンスの定式化を念頭において考えてもなりません。土方の作品を正確に理解したいと思うならば、同じように見える諸作品のなかに存在する、文脈や内容や問題意識の歴史的な違いを、尊重しなければなりません。われわれは、複数の土方が存在する可能性（もしくは、歴史とともに変わりうる複数のアイデンティティ）さえ受け入れる必要があるのです。わたしは、「土方を見つける」というわれわれの試みが、逆にかれを見失わせてしまうことをおそれています。作品のまとまりを強調し、また前提とすることは、土方の作品を、あいまいにすることだと考えるからです。

ジャン・ジュネについて考えてみると、この問題や土方の初期の作品のラディカルな性質が、少しわかってきます。ジュネは、有名なフランスの作家であり、こぞ泥であり、囚人でもあり、そしてアンダーグラウンドの世界とホモセクシュアルの称揚者でありました。ジュネは、特に、1950年代後半から1960年代にかけて、土方に大きな影響を与えました。ご存じのように、土方の初期のパフォーマンスには、直接、ジュネやその作品と関係を持っているものがかなりあります。「ディヴィーヌ抄」、「禁色」、「舞踏ジュネ」、「おじゆね抄」など。また、かれの著述に関しても同様です。さらに土方は、例えば窃盗の経験までして、ジュネをまねようとし、またあるときは、「土方ジュネ」と自称しさえするほど、ジュネを評価していたのです。ジュネの書いたものは、意味の多様な段階を有しており、それは押しつけられた定義に対する闘争でした。それは、意図や統一された意識という概念に挑戦するものであり、ジュネ自身の生活と、かれの書いたものなかに表象されたものとのあいだの関係を、たえず混乱させるものでした。それらは、一種の伝説創造の過程であり、かれを定義し分類し、総括する外部の試みに対して、ひとつの生きられた詩を対置する試みであったのです。

ジャン・ポール・サルトルの1952年の作品、「聖ジュネ」は、ジュネのラディカリズムの手段であっ

た両義的な著述をとりあげ、そこから、ある統一的な人物像を抽象してしまったのです。それは、サルトルにお似合いの、実存主義的なヒーローでした。言い換えれば、還元され定義されることに対して戦いつつ書いた、ジュネというひとりの作家が、サルトルの作品のなかで、一個の総括された存在へと抽象化されてしまったのです。ジュネの書いたものは、明らかに、かれの生活と、その記された表象とのあいだに想定される自伝的な関係を問題化するものでしたが、それらは、模範となる生活の詳細を明らかにするための、単なるデータと見なされてしまったのです。

サルトルの作品は、二年間まるでものが書けなくなってしまうほどの影響をジュネに与えました。ここで、土方を含むほとんどすべての1960年代のおもな舞踏家が、演じることを何年も止めた時代があることに注目することは大事です。その原因が、すべて批評家のせいだとは思いません。1960年代の他の芸術やパフォーマンス運動に影響を及ぼした政治的状況が、舞踏の実践者たちにも同様の影響を及ぼしていたからです。しかし、アイデンティティを問題化し、肉体を、主体や歴史、客体化に対する明確な問題領域とするダンスパフォーマンスと、舞踏を先読みし、それを分類する方法を発見しはじめていた批評家の言説とのあいだにズレがあり、それが舞踏実践にもなんらかの影響を与えたはずですが、もし、われわれが初期の舞踏のパフォーマンスの可能性と政治的可能性のすべてを評価したいと思えば、舞踏というジャンルが発展していくにつれて、徐々に舞踏の実践へと収斂していった、いくつかの決断や解釈的な枠組みに、もう一度立ち返る必要があると思います。それは歴史的な関心からいってもそうですし、今日における舞踏の方向性を考えようとする場合も同様です。

わたしたちは再び、但し土方がいないという状況において、この問題と直面しているのです。危険なのは、われわれが単一の総括された土方像を生み出し、かれの生涯をわれわれ自身の見地に統合してしまうことです。もしそうなれば、土方は彼の作品が抵抗した言説やイデオロギーに有利なかたちで、よみがえってしまうと思うからです。不在の現前を回復しようとする試み、すなわち、現在残っているイメージや著作や回想から、土方のアクチュアリティを見出そうとする試みには、土方の人格に、単一の全体性をあらかじめ設定してしまうという危険があります。かれのパフォーマンスは、失われた完全無欠の瞬間となります。土方自身は一個の著者となり、そこで前提とされた単独の創造行為が、舞踏のはじまりからおわりまでを、ひとつのものとして結びつけることになるのです。したがって、土方のパフォーマンスを、

失われた完璧な瞬間ではなくて、実験的な実践のひとつの瞬間とみなすことが重要です。そうした瞬間の一瞬一瞬が、土方の芸術的な関心に対応した、ダンスを提示する試みでした。そのひとつひとつが、実験であり、あらがいであり、不完全な創造物であったのです。それらは単に、特に舞踏の初期の十年間の場合には、舞踏領域だけでなく、相互に関連する幅広い芸術の実験とパフォーマンスにかかわるものであったのです。

こうした注意を肝に銘じて、わたしはこれから、ある特定の時代、いわゆる舞踏初期についてお話ししたいと思います。そして、こうしたダンスの実験の性質と、それらがより広いアヴァンギャルドの文脈に対して有していた関係について、わたし自身の結論を、いくつかお話ししたいと思います。

初期の10年間における舞踏と他の芸術的形態や実践との関係について考える場合、われわれはふつう、よく知られた土方と他のさまざまな芸術家とのあいだの、直接的な接触や共同作業について語ります。われわれは、舞台美術や、土方の触発された、もしくは、そのパフォーマンスのために作られた、もしくはそこで使用された作品などについて考えます。またわれわれは、多くの芸術家や作家や劇作家たちが、土方と舞踏に対して大きな尊敬と関心を抱いていることを耳にします。しかし、たしかにそうした事実は関連を示してはいるのですが、それのみを繰り返すことは、芸術的実践のレベルにおける、より深い意味での関連を置き換えてしまい、結局は曖昧にしてしまうと考えます。芸術的実践のレベルにおける関連を考えるとこそ、初期の舞踏を文脈において理解するためにきわめて有効です。

わたしは初期の舞踏が、当時の芸術家やパフォーマーに共有されていた、ジャンルを横断する批判的な諸言説と関連づけられるべきだと論じたい。本日わたしは、そうしたもののうち、ひとつのものについて論じたいと思います。それは、アクションもしくは行為とオブジェとパフォーマンスという、相互に関連した重要なカテゴリーです。舞踏においては、当時のほかの芸術運動と同じく、こうした言説は結局、肉体を包摂するにいたっており、肉体それ自身が決定的に重要なものと見なされています。

これらの共有された言説を調べるために、ここで少し、1963年に終わった、年に一度の無審査の芸術展覧会、読売アンデパンダンに集った芸術家たちについて、お話しする必要があります。

1950年代後半と1960年代の初期に連想される前衛芸術家に、ネオ・ダダやグループ音楽、ゼロ次元、ハイレッドセンターなどの若いメンバーがいますが、かれらはすべて読売アンデパンダンの積極的な参加メンバーでした。その展覧会は1949年

から継続していましたが、1950年代後半から特別な盛り上がりを見せるようになりました。この時期、さまざまな多くの若い芸術家たちが、みずからの芸術の領域を、絵画的な表象から相互に関係した多くの方向へ拡張していくための努力を開始していました。かれらのうちのあるものは、多種多様な日常的な品物やがらくたを寄せ集め、かたまりにしたり、インスタレーションにしていました。また、あるものは行為やパフォーマンスを、作品にとりいれる技術について、実験をおこなってしていました。1957年の読売アンデパンダンには、こうした傾向がはっきりとあらわれました。それは、瀧口修造が、読売に「すねかじり」する芸術家から、かれが感じた画一性に不満をもらしたわずか一年後のことでした。これこそが、そうした芸術家たちによって、「読売アンパン」と呼ばれるようになったもの、もしくは読売アンデパンダンの創設者である海藤日出男が、「第2の」読売アンデパンダンと呼んだものの誕生でした。その後7年間にわたって、遊び心にあふれた狂騒や興奮が、展覧会の雰囲気支配したのです。

展覧会がおわると、多くの芸術家達たちは、もてる力のほとんどすべてを、次の展示へむけて注ぎ込んだのです。展覧会の興奮は、志向を同じくする芸術家たちの結集を促しました。かれらはそれ以外の時期にも、挑発的な展示やパフォーマンスや活動を展開していたのです。赤瀬川原平は、読売アンデパンダンを「るつぽ」であると述べました。「絵の具とがらくたと青年たちの肉体と頭脳とが灼熱して、るつぽはざっくりとわれたのだ」。確かに、読売アンデパンダンはアバンギャルドの芸術活動を、この時期、強力に結集させました。それは、ひとつの空間を提供することによって、芸術家のあいだにさまざまな形態によるダイナミックな対話を、急速に展開させることになったのです。展覧会のスペースは自由と機会を提供し、芸術家たちのあいだに、一種の自律的なダイナミズムが生まれ、作品に対する相互に構成的で継続的な指向性が生まれ、芸術家たちの関心は、作品の展示そのものから直接に発生する形態や表現や行為の問題へと向かっていったのです。芸術家たちは展示のあいだをとにもすごして、部門を超えた実験的な活動への強いコミットメントによって、自分たちの活動が集合的なものであるということへの感覚をとぎまましていきました。かれらはお互いに熱意を与えあい、お互いにたわむれ、お互いを出し抜こうとし、お互いの作品から学びあい、またそれを批判しあいながら交流し、相互的な支援と集団的な狂気をエンジョイしました。

読売アンデパンダンの発展について、当時も、またそれ以降も、さまざまな影響や理由が説明されています。アンフォルメルな芸術作品の展示、

外国人芸術家の来訪、海外から帰国した日本の芸術家による芸術様式の輸入、針生一郎のような批評家が、ダダへの回帰を主張しはじめたことなど。しかし、わたしはこうした展開に、さまざまな起源を押しつけることが、一種の根元的な解釈上の危機を隠蔽することになってしまおうと思います。その根元的な解釈上の危機とは、初期の舞踏の批判家たちが直面した危機と関係したものであり、今日のわれわれにとってもなお、存在しつづけているものです。そうした変容を、単にアンフォルメルや反芸術の運動という、他の芸術たちの「運動」のラベルをはることによって、批判家は、こうした現象の真に国際的な次元の説明や、この奇妙な特定の芸術的分野の内容の分析を、代用してしまうことになるのです。わたしが言いたいのは次のことです。「いったい、これはナンだ！」という問いを突きつけられることによって生じる不安に直面した場合、批評家はしばしば、作品それ自体を吟味するよりも、なんらかのラベルをはることで、切り抜けてしまうことがあるのです。

続いて、そうした作品を互いに結びつけていくいくつかの重要なアスペクトが存在するということをお話しし、そして、それを示すために、読売アンデパンダンの芸術家たちの作品のうち、代表的なものを簡単にご紹介してみたいと思います。つまり、わたしはここでみなさんに、オブジェ、アクション、パフォーマンスや、それとかかわった肉体的概念が、その時代にのみ存在した芸術的な形態による、この特定の対話から生じていたということ、そしてこれが当時、いったい何を意味していたのかということ、を、ご説明したいと思うのです。わたしがこれからお話しする歴史的に固有な概念の枠組みが、土方の初期の舞踏を、他の作品や活動と関係づける上で、役に立つと考えています。

まず最初に、オブジェについて。いろいろな意味において、オブジェに関する問題は、1950年代の人間と物質に関する批評的な言説に関係してはいますが、その言説の抽象性を超えるものでもあります。ここでオブジェとされている諸作品は不気味で、解釈のむずかしい形象やかたまりで、しばしば廃物からできあがっていました。ガラスや金属やプラスチックや掃除機のホース、使用済みのタイヤチューブなど。これらの形象は、経済成長の残骸の謎めいた重要なメッセージとして、観客と対面することとなりました。それらは奇妙に脅迫的であったり、性的であったり、また、その両方であったりしました。1961年の赤瀬川の作品、「バギナのシーツ・二番目のプレゼント」では、ビベットから塩酸が出て、床のオブジェに落ちていました。

多くのオブジェは、廃物の塊に不気味に見慣れ

ない動きを与えたものか、もしくは人間の体の一部をとりだして、それを外部化したり、物象化したりしたもの、あるいは、赤瀬川の事例のように、その両方のはたらきを同時におこなうものでありました。例えば、豊島壮六の1963年の作品「豊島製作所製作 IとYOUのトラブル」などが例にあげられます。

吉村益信の作品「サダダシの応接間」は、日常生活が酩酊を誘う嗜好品のがらくたで閉鎖され、脅かされ、構成されていることを示唆しています。

アクションとパフォーマンスのカテゴリーはいくつかの方法で、この展示会においてひとつの役割を演ずるようになりましたが、それは常に、オブジェに関する問題関心と結びついたものでした。しばしば芸術家たちは自分自身を、芸術的な作品の一部として展示し、時には、オブジェのなかに入り込み、見るものを驚かせました。1963年の展示では、土方やその他多くの1960年代芸術家たちの協力者であった、グループ音楽の小杉武久が、ひとつの例を提供しました。かれはかべにかかったビニール袋をとって、そこに入ったり、中で動いたり、服を脱いだりしました。こうした事例では、パフォーマンスとオブジェがひとつになっています。芸術家はオブジェの一部となり、オブジェである芸術家が行為をおこなっているのです。

中西夏之はしばしば土方といっしょに仕事をした芸術家ですが、1963年の展示に出品した作品は、オブジェをパフォーマンスの要素と、芸術家自身の身体と観客を結びつけたものでした。「洗濯ばさみは攪伴行為を主張する」というタイトルは、「政治的なアジェーション」と洗濯機の「攪伴」をもじったしゃれであったのです。このタイトルは、かれら芸術家たちが政治的活動と大量消費の新しい高まりによってもたらされた、日常生活の変容との関係について寄せていた、ユーモラスではありますが、しかし真剣な関心を示しています。

1963年の読売アンデパンダンにおける風倉匠の「事物」という作品は、かれがギャラリーの真ん中で、時にズボンと下着をとって、ヌード・パフォーマンスを披露するだけのものだったのです。実際、この後者の作品を、赤瀬川は、風倉の「舞踏」と表現しています。

みずからの肉体を一種の奇妙なオブジェとして作品のなかに含めることは、一方で、政治的可能性が制限され、それが実存主義的な意味において疎外されているという状況から生じたものでした。しかし、それはまた他方で、こうした芸術的作品は、ある種の可能性と興奮を示すものでもあったのです。たとえ、それがどんなに不気味で理解不可能なものであったとしても。芸術とパフォーマンスの境界をあいまいにする芸術は、こうした「アクション」により、そして伝統的な「作品」とい

う概念から解放されることにより、人々を引きつけました。これらのすべての事例において、関心は行為する批判的な芸術を通じて、日常世界へと及んでいたのです。この試みは、はじめにアクションの言説の内部でおこなわれました。

ネオ・ダダグループのメンバーによる活動は、「アクション」指向的なアプローチの関心と限界をもっともよく示しています。かれらの多くの作品は、ジャクソン・ポロックやジョルジュ・マチューなどのパロディーとしての「アクション」でありました。このグループのスターであった篠原有司男のボクシング・ペインティングは、カンヴァスを絵の具に浸したグローブで叩いて、それから破壊するものでした。一時的な行為それ自体のほかは、いっさい何も残さないかたちで。こうすることで、それらは、作品を中心とする具体派の制作からも、マチューのような芸術家を招待しておこなわれた販売のためのアクション絵画の制作とも、かけ離れたものになってゆきました。ネオ・ダダメンバーのアクションは、作品それ自体への攻撃であり、芸術を時間性、いやアクション、行為それ自体に還元するところみであったのです。ある意味で、それらは舞踏のように、写真や映像を通じて部分的にしか保存されることのない、はかないパフォーマンスであったのです。それにもかかわらず、グループのエネルギーには、ポジティブな面もありました。かれらは、創造と破壊の儀礼における挑発的な行為と攻撃という形式において、芸術を積極的に行為したのです。舞踏や演劇の場合と同じように、パフォーマンスは、直接性や現在性や力のために、永續性を犠牲にしたのです。

この問題の興味深い一面は、ネオ・ダダグループのパフォーマンスやアクションにおけるオブジェとの肉体的な関係について考えてみることです。このグループのメンバーはすべて、オブジェやインスタレーションの制作にかかわっていました。そのうちのいくつかの事例については、すでにお話いたしました。しばしばそうしたパフォーマンスと結びつくかたちで、グループのメンバーたちは、体を縛ったりマークしたりして、また頭を奇妙にそりあげながら、オブジェに向かったり、それを攻撃したりしたのです。こうすることによって、このグループは、オブジェ性とアクションとの関係を劇的に示していたのです。オブジェとしての肉体を提示すると同時にオブジェを手なずけるよう試みながら。かれらは、オブジェの異様な生命に対して闘うと同時に、みずからを繋がり飾られた肉体というオブジェ性の力によって異化し、それによって、オブジェを創造すると同時に破壊したのです。がらくたをとりあげ、それを謎めいた重要なメッセージに変え、それを攻撃し、破壊することによって、それは一種

の英雄的な、そして神話的な闘争を示していたのです。

土方もまた、舞台において、彼独自の方法でオブジェとアクションの弁証法に取り組んでいました。ひとつは、かれが自分のパフォーマンスにオブジェを持ち込んだ、ある面白い方法についてです。ヨシダヨシエさんによりますと、それは芸術家の友達から、未完成の作品を盗んでくることでした。こうしてかれは、みずからの肉体的なパフォーマンスを、その未完成の芸術的なプロセスに介在させたのです。かれらの最終的な芸術的解決を中止させ、その未完成の作品にさまざまな彼自身の行動的なパフォーマンスを挿入することによって。

もうひとつ注目されてよいのは、舞踏の白塗りについてです。それはもともと、吉村が土方に、石膏をうすく塗ったものでした。このももとの組成では、石膏が乾くにつれて、演技者の肌や筋肉に恐るべき苦痛を与え、体温で落ちたり、収縮したり、ひび割れたりしました。土方はもちろん、オブジェと肉体との対決と同化が、物質的なレベルでこのように直接的におこなわれることを好みました。

こうした事例を、さらに追っていくことはやめて、わたしはここでもう一度、このような現象が政治的なレベルで、何を意味するのかを考えてみたいと思います。わたしは、こうしたアヴァンギャルド活動の巨大な爆発が、文化的なレベルにおいて起こった政治的な対立の例であったと考えています。こうした芸術が提示した試みは、日常生活のレベルで生じた大きな変化を、理解しようとするものでありました。それは、政治的な反対派が、いまだその変化を適切にとらえきれない時に生じました。戦後国家は、包括的な政治参加に対する欲求不満の代償として、消費の日常生活の脱政治化を、その主要なイデオロギー的使命として押し進めることになりました。そして、所得倍増とは、安保闘争の失敗と、岸信介のような人物との対決の記憶から注意を逸らすために企てられたのでした。高度成長の日常生活が、有効な政治的活動の可能性を置き換えてしまいました。それは、戦後政治の汚れた、しかし決定的に重要な妥協でした。1960年代は、したがって、日常生活を脱政治化しようとする政治家と、空虚で色のない脱政治化された日常生活に抵抗しようとした活動家たちとの闘争の時期であったのです。かれらは、生じつつある変化を分析しそれを政治化することを試み、そしてその知識に基づいて、新しい、そして抽象的でない政治を発展させる方法を発見した人々であったのです。

したがって、芸術家たちがオブジェや肉体、行為や構造という問題へ向かったことは、ある意味

で、かれらがこうした問題に気づいていたことをあらわしています。芸術の自由には、批判を活性化する可能性があります、その批判を政治的に実現することはむずかしい。それは、芸術と日常生活のギャップが原因です。これは、芸術家と演技者の両方が直面した難問でした。そしてそれは、行為の問題が、芸術的なアクションについての言説と輝かしい「直接行為」の誘惑とのズレになってしまうのかということの理由でもありました。ここで、述べられるべきは、ネオ・ダダ以降のグループが、直接行為というアイデアを追及しつづけたことです。そのうち、特に興味深いのが、ハイレッドセンターの事例です

こうした問題は、肉体をめぐるくり返し提示されてきたものです。肉体的なパフォーマンスを調査してきた芸術家も演技者も、肉体が日常生活においてシステムのさまざまなレベルに取り込まれているという感覚を、共有していました。結論は、しばしば、政治を再生するためには、肉体を作り直す必要があるということであったのです。

土方のアプローチは、この一般的な問題意識を、より深いレベルで取りあげたものでした。そこには、オブジェ、アクション、パフォーマンスという問題や、それを肉体的に表現し尽くすための独特なアプローチだけではなく、言語や身振りや衣服の体系性や、セクシュアリティとエロスの潜在的な力への関心が含まれていたのです。土方の初期の著述は、かれのパフォーマンスを反映し、当時のかれのこうした問題への関心の深さを示しています。それらは、かれの肉体的な闘争の詩というバージョンなのです。ここで、土方のジュネに対する関心をもう一度取りあげるとするならば、定義や体系性や同一化に抵抗するプロセスこそが、土方がジュネの著述のエロティシズムや政治性に関心をしめしたことの中心に存在するものなのです。

わたしは、土方の著述やパフォーマンスが、エロティサイズされ、異化された、オブジェや行動の世界を通じて、アイデンティティや期待を停止させる詩であると考えたいと思います。

オリンピックや大阪万国博覧会などの巨大な発展と結びついた政治的なプレッシャーや迫害や抑圧のなかで、そうした芸術な立場と探求を維持していくことが、どれほど難しいか考えて見れば、「こうした芸術がどうなったのか」の答えが出ると思います。

わたしはまた、土方の、ジュネやバタイユやマルクーゼへの関心や、その他の芸術家たちの、ダダやシュールレアリズムなどへの関心を、単なる西洋化された知的流儀や芸術的な実践への関心だと解釈してはならないと思います。そのかわり、みなさんに、かれらのこうした重要な関心が、と

ても深く、そして正当なものであったこと、そしてかれらが、当時の日本の日常生活の現実性と直接的に対決していたことを理解していただけたら幸いです。

最後にくりかえしますと、本日わたしは、土方の他の芸術家とのあいだの関係や、土方のパフォーマンスの内容について、お話するかわりに、分析的な概念や問題意識を使って、この時期の芸術的関心の形態についてお話ししてきました。わたしは、こうした概念や問題意識が、舞踏にも有効に適用しうるものであり、また芸術的な生産性と政治性の内部における舞踏の位置をより深く理解するうえでも、重要であると信じています。舞踏と1960年代の芸術とを結びつける複雑な問題のいくつかについて、みなさんに、なんらかの理解を提供できたとすれば幸いです。

ご静聴ありがとうございました。