

ロバート・モリス《サイト》（一九六四年）をめぐる 解釈のせめぎあいとマイノリティの身体

The Minority Body in Robert Morris's *Site* (1964)

松井裕美

Hiromi MATSUI

はじめに

前衛芸術においてマイノリティを定義することは難しい。というのも前衛そのものが、近代社会に疎外感を抱くマイノリティにより生み出された文化の一つでありながら、さまざまなかたちで権力と結びついてきた歴史を持つからだ。社会のはみ出し者という姿にみずからのアイデンティティを見出した一九世紀のボヘミアン画家たちも、のちには人々の賞賛の対象となり、「売れ筋」の作家像となった¹。また非西洋の造形物や大衆文化を着想源にすることで西洋の伝統に反旗を翻し、新しい価値を創造してきた芸術も、結局のところマイノリティとの連帯というよりは、その文化の流用を促す結果になった部分があることは否めない²。さらに男性芸術家を中心に語られる前衛文化史において女性は依然としてマイノリティであり、今日になっても、忘れられた女性芸術家の「再発見」が続けられている³。モダニズムの前衛芸術は、市場や美術行政といった、芸術家たちをとりまく権力とも関係を有しており、それゆえにその内部においてもまた権力構造を包含しながら発展してきたのである。

そしてもちろん、そうした構造そのものを問いに付す実践もまた、前衛芸術の内部にあり続けてきた。それは批評家ハル・フォスターが、「抵抗のポストモダニズム」と呼ぶ実践、すなわち「モダニズムを脱構築し、現状に抵抗しようとしているポストモダニズム⁴」である。マジョリティとマイノリティ、あるいは順応と抵抗とのあいだの緊張が、前衛芸術の動向そのものに宿っているのだ。ある実践が社会的に成功すれば、今度はそれに挑戦するような新たな実践が開始される。前衛芸術について歴史的に語ることにうちに知的なスリルがあるとすれば、それはこのサイクルが単なる予定調和としてではなく、緊張を維持しながら予断を許さないかたちで動いてきたからである。

本稿では、マジョリティとマイノリティのあいだを揺れ動く六〇年代の前衛文化の緊張を凝縮させた歴史的地点の一つとして、ミニマリズムを代表するアメリカの彫刻家ロバート・

モリスが一九六四年にジャドソン記念協会で上演したパフォーマンス《サイト》をとりあげ論じる。この作品に登場する肉体労働者と裸の娼婦という二人の人物の身体について、これまでの美術批評では、既成の価値観を覆す革新性と、既存の社会構造を温存する保守性という、相反する二つの性質が見出されてきた。複数のポリティクスがそこに共存する、というのである。ただしその政治性は、作品に本質的に内在するものというよりも、光の当て方によって変わるものであることに、注意する必要がある。

本稿の目的は、これまで《サイト》における政治的次元がどのように論じられてきたのかを概観しながら、そうした議論が成り立ついくつかの諸前提について考察することにある。第一章では、作品の概要を記述したうえで、肉体労働者と娼婦、そして芸術家との政治的な連帯を示すものとしてこの作品を理解する解釈がモーリス・バージャーをはじめとする論者により示されてきたことを確認する。次いで第二章では、そうした理解を無効にするロザリンド・クラウスの解釈をとりあげる。クラウスは、政治的なものを含めいかなる立場にも同一化されないような性質が、《サイト》をはじめとするモリスの初期作品を貫いているとする。彼女はそうした立場から、モリスの作品を解説する際に「アイデンティティの幻想」という言葉を用いる。第三章では、そうしたクラウスの議論で扱われていない点として、《サイト》において娼婦の役を演じたシュニーマン自身の主体性の問題に焦点を置く。フェミニズムの芸術家であるシュニーマンの挑戦は、モリスが《サイト》において彼女に与えた役割とは相容れないものであった。シュニーマンの本来の芸術実践とは相容れないはずの役割を、モリスが彼女に与え得たという事実が、作者としてのモリスの権力の行使として考えることを本章で示す。第四章では、美術史家としてのモリスについて論じるなかで、作品にエドゥワール・マネの《オランピア》（一八六三年、オルセー美術館）が引用されている意味をあらためて検討する。こうした手続きにより本稿は、《サイト》における複数のポリティクスとマイノリティの身体との関係について、アイデンティティとセクシュアリティの角度から、新たな解釈を提示する。

第一章 工事現場から展示室へ

《サイト》は作者であるロバート・モリス自身と、パフォーマンス・アーティストとして知られるキャロリー・シュニーマンが登場する、一九分ほどの舞台作品である。同時期にモリスは、ほかにも《戦争》（一九六三年）、《アリゾナ》（一九六三年）、《21.3》（一九六四年）、《ウォーターマン・スイッチ》（一九六五年）といったパフォーマンスを上演している。モリスはこの時期、ニューヨークを拠点に活動していた前衛ダンス集団であるジャドソン・ダンス・シアターに参加しており、《サイト》もその活動拠点となっていたジャドソン記念教会

で上演された。ニューヨークではほかにも、サブラス・ダンス・シアターやポケット・シアターなどで上演された。ストックホルム近代美術館とデュッセルドルフ美術アカデミーに巡回した際には、シュニーマンの役は別の女性が演じた。

作中でモリスは、白いタンクトップとジーンズといった肉体労働者の姿で登場する。手には作業用の手袋をはめ、頭部には、おのれの顔をかたどりした仮面(ジャスパー・ジョーンズの制作による)をつけている。モリスの前に設置された箱からは、工事現場のドリルの音が聞こえてくる。この舞台は、匿名の身体を獲得したモリスの作業場なのである。彼は、白く塗られた複数の巨大なベニア板(幅二四〇cm、高さ一二〇cm)を持ち上げては慎重に移動させる。

感情表現を一切行わない匿名の肉体労働者としての舞台上のモリスの役と、必要最低限の要素だけ残して無駄なものを排除した空間は、その翌年に彼が制作するミニマリズムの彫刻《L字梁》(ホイットニー美術館)の予兆となるものだった。工業製品と同じ素材と工程で作られるミニマリズムの彫刻は、単純な形態を出発点としながら、完成作の美的価値よりも身体との相互関係のなかで意味を変える「プロセス」を追求する芸術である。この点でそれは、当時一部のコンテンポラリー・ダンスが試みていた単純な動きの反復により構成されるパフォーマンスと共鳴するものと理解されてきた⁵。ミニマリズムの作品においては、個々の部位はあらかじめ定められた意味を持たず、各要素の組み合わせや配置の仕方、鑑賞者の身体との関係のなかで、その機能を変える。ミニマリズムは、作者の意図や感情といった内面にあるものの表出ではなく、身体との相互関係のなかで形成される「プロセス」そのものを追求する芸術なのだ。

モリスは二〇〇〇年のインタビューのなかで、過去の作品について振り返りながら、初期作品から重要なものとなっていた「プロセス」という鍵概念が、労働における疎外の問題(モリスはマルクスを引き合いに出している)に取り組むためのものであったことに言及している⁶。それは、モーリス・バージャーの一九八九年のモリス論においてすでに示されていた見解、すなわちモリスの数々のパフォーマンスが労働者との連帯という六〇年代の新左翼的な動機に根ざしていたとする解釈を、モリス自身が追認するものだったと言えよう⁷。エンジニアとしての芸術家の立場を強調する点においてはロシア構築主義の伝統とも関連づけられてきたが、モリス自身はどちらかというところといった解釈には難色を示す傾向にあった⁸。実際《サイト》に登場する労働者のパフォーマンスに彼が求めたのは、過去の伝統とのつながりではなく、今現在アクチュアルな問題を抱えている男たちとの連帯だった。店先に並んでいる商品においてはもはや見えなくなってしまう匿名の工場労働者たちの仕事の動きを、あえて舞台上で演じることで、モリスは、疎外された労働者との連帯を示そうとしたのである。

モリスが連帯を示そうとしたのは、男たちに対してだけではない。《サイト》ではやがて、

一枚の白いベニア板の裏から、同じサイズの別のベニア板を背にして横たわる裸婦が登場する。裸婦を演じるシュニーマンは、顔と体を白粉で塗られ、首にチョーカーをつけ、つま先にサンダルを突っかけて、白いクッションとシーツに横たわる姿で登場する。この舞台設定が喚起しているのは、明らかに、フランスの画家エドゥアール・マネが一八六三年に描いた《オランピア》（オルセー美術館）である。彼女の背景にある巨大なベニア板のサイズそのものは、舞台で使用されているほかの板と同様に、マネが描いた実際の作品のそれ（幅一九一cm、高さ一三〇cm）と大きくは異ならない。シュニーマンは《オランピア》の活人画のようにして、舞台に現れているのだ。

シュニーマンが演じているのは、マネの絵に描かれた、「オランピア」という名の娼婦である。理想化を施さず娼婦の裸体を描いたマネの《オランピア》は、一八六五年のサロンに展示され大きなスキャンダルになった。したがって《サイト》には、疎外された男たちとの連帯だけでなく、性的な搾取を受ける労働者である女たちとの連帯もまた示されているのだと、モーリス・バージャーは解釈している⁹。

だが工事現場であった舞台に、芸術家のアトリエのイメージが重ねられるなかで、モリスの身体の意味もまた変化することに注意を向けてみると、バージャーの解釈との齟齬が生じ始める。

モリスは最初、肉体労働を行う匿名の人間を演じていた。匿名とはいえ、生産者＝建設者である彼は、白いベニア板という資材を用いて新たな建築物を構築しようとしていた。シュニーマン演じる娼婦「オランピア」の登場後も、モリスは彼女の顧客になることはなく、一切の関心を示さずに仕事を続ける。彼にとって《オランピア》は、自らが顧客の対象となる可能性もあるような娼婦の裸体であるというよりも、裸婦の「絵」なのだ。

舞台に「絵」が存在する、という認識が生まれるや否や、モリスの労働者としての身体には芸術家としての役割が重ねられることになる。白い板は、それを持ち上げて構築すべきものというよりも、その内部に新たな虚構空間を描くべき白い絵画平面となる。

ただしモリス演じる芸術家は、この絵画平面にイメージを残すことはない。彼は鳴り響く工事現場の騒音のなかで、ひたすら無表情に体の動きのプロセスを観客に提示する。この行為はとりもなおさず、絵画空間として描かれる虚構ではなく、板のような生の素材を「客体」^{オブジェクト}として提示するのだという、ミニマリズム的な主張として理解される。それでも仮面を被ったモリスの非人間的な様子は、ミニマリズムの芸術家としての彼のアイデンティティをも宙吊りにする。ミニマリズムの作者としての内面を表現しているのではなく、演じているだけであるということが、仮面の持つよそよそしさに付きまとうのである。

《サイト》における疎外された肉体労働者と娼婦との連帯という、もっともらしいシナリオを裏切るのが、作品全体を貫くこの奇妙なよそよそしさである。内面的表現を極限まで抑圧したこの舞台の上では、演じられた役割と現実の身体とはつねに奇妙に乖離しているのだ。

第二章 アイデンティティの幻想とミニマリズムの作者の身体

演じている役割と実際の身体との乖離は、ロザリンド・クラウスがたびたび言及するモリスの芸術の核心である。ここではクラウスの批評を手引きとしながら、この問題に関わるいくつかのモリスの作品を概観してみよう。

一九六二年に制作された《私-箱》では、アルファベットのI(「私」の意)のかたちをした扉を開くと笑みを湛えた裸のモリスの写真が登場する。クラウスはそこに、魂なき身体ソウルレス・ボディの存在を認める。「私」である作者の顔に浮かぶ笑みは、あらゆる物語から切り離され、もはや作者の内面の感情を示すものではなくなってしまっている。「私」とはすなわち、身体に宿る精神ではなく身体そのものなのだ。ここで、身体であるということ、あるいは特定の身体のイメージにある個人が帰属するということが何を意味するのか、という問いが浮上する。すなわち「身体であるということはどういうことなのか」という問いこそが、モリスの「心／体の問題」なのだとクラウスは述べる¹⁰。

翌年制作された《自画像(脳波)》は、自己について思案している際に撮った脳波を作品にしたものである。彼自身の内奥の思考そのものの表現でも肉体の再現的なイメージでもないこの自画像は、科学技術の生み出すイメージのうちに美的なものを見出してきたヨーロッパの前衛美術のパロディーとして機能しながら、同時に「脳であるということはどういうことなのか」、すなわち、意識が身体に宿るとはどういうことなのか、脳が精神と等価になるということはある得るのか、という問いを投げかけるものなのだとクラウスは述べる¹¹。

さらに一九六四年のパフォーマンス《21.3》では、モリスはアーウィン・パノフスキーの『イコノロジー研究』(一九六二年の改訂版)冒頭を読み上げる美術史家を演じている。実はその音声そのものはあらかじめ録音されたものであり、モリスはその音にあわせて口を動かしているのである。モリス演じる講演中のパノフスキーの声は、やがて機械の音声からずれていくために、そのフィクション性が暴き出され、モリスの身体は美術史家ではなく「道化師」のそれへと変容することになる¹²。

クラウスが論じるように、上記で挙げた例と同様に、《サイト》で演じられる労働者の身体と、《オランピア》を演じる裸婦の身体もまた、それらが演じている役割からは奇妙に切り離されている¹³。だがそれらは、創造性と無縁のからだでは決してない。身体に付与される役割が宙吊りになるからこそ、そこから絶え間ない変化の可能性が生まれる。パフォーマンス作品とは、完成作ではなくそれへといたる創作行為のプロセスを問題にすることにほかならないのだが、このとき芸術家の身体そのものも、かたちと意味との戯れのなかに組み入れられることになるのだ。

クラウスは、モリスのミニマリズム彫刻の根底にも、彼のパフォーマンス活動と共通の問題意識があるとする。抽象的な客オブジェクト体の生産ではなく、その生成のプロセスやジェスチャー、

作品を通した身体的経験こそが、そこでは重視される。だからこそ、ポンピドゥー・センター（パリ）でのモリスの回顧展に際して制作された一九九五年の解説映像の終盤でクラウドは、ノスタルジーをこめて次のように語る。すなわち、「一九六〇年代末の日々は、芸術が客体というよりもむしろプロセスであった時代だった。それは芸術が、堅牢なかたちのなかに凍りついた理念ではなく、あたかも液体が蒸発して水蒸気の雲になるような、移行の状態にあった時代、それが純粋なプロセスであり、純粋な反形式^{アンチ・フォーム}であった時代だったのだ」。このあと、彼女は「アイデンティティの幻想^{イリュージョン}」という言葉でレクチャーを締めくくっている。六〇年代のモリスは、内面を表現する芸術家の身体にも、客体^{オブジェクト}を生産するミニマリストの身体にも、また意味とかたちの関係を机上で考察し壇上で論じる美術史家の身体にも最終的に同一化することはない。むしろそれらの身体への自己同一化を演出しパロディ化しながら現実の肉体とずらしていくことで、唯一のイメージに自己を帰属させることができるという観念自体が幻想^{イリュージョン}でしかないと主張しているのだ。

モリスのこうした関心を説明するために、クラウドは伝記的観点と理論的観点の双方に依拠する。前者は、モリスが参加していたジャドソン・ダンス・シアターでの取り組みとの直接的な関連に基づくものだ。日常の振り舞いをダンスに取り入れ、内面の表現ではなく舞台上の身体の動きそのものを追求するジャドソンのダンサーたちの前衛的取り組みは、モリスのパフォーマンスだけでなく、「構造的システム¹⁴」を追求した一九六五年のモリスのダンス論にも多大なる影響を与えた。

他方、クラウドがモリスの芸術を説明するために理論的な典拠とするのが、ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインである。言葉の意味とは、それを使用する前に観念的に存在しているのではなく、むしろ言葉の使用行為のなかでこそ獲得されるものであり、言語活動を公的な場におけるゲームへの参与として考えるべきだとするヴィトゲンシュタインの主張を踏まえることで、クラウドは、モリスもジャドソンのダンサーたちも同様にして、本来はプライベートなものであるはずの身体の動きを公的な場に置き直し、その行為のなかで身体への意味の付与ないしは剥奪のプロセスを実演しているのだと考えた¹⁵。

第三章 オランピア、あるいは裸にされた花嫁

モリスの身体の曖昧さについては、クラウドによる歴史的・理論的な説明によって一通り理解することはできる。だが《サイト》に登場するシュニーマンの身体についてはどうだろうか。芸術家であるモリスの身体の曖昧さが、このパフォーマンスの一つの理論的な挑戦であったとして、シュニーマン演じる娼婦の裸体の曖昧さもまた、同様にシュニーマン自身の挑戦として捉えることはできるのだろうか。クラウドの議論に決定的に欠けているのがこの

論点である。

モリスの作品に寄り添う論者たちならば、《サイト》は従来のジェンダー規範への反抗であり、シュニーマンの身体も同様の文脈から理解されるべきである、と、主張したことだろう。一九九四年にグッゲンハイム美術館で開催された回顧展「ロバート・モリス 心／体の問題」展において、W. J. T. ミッチェルは、モリスの初期のパフォーマンスにもミニマリズムの彫刻にも、抽象表現主義を特徴づける男性的な文化に対し彼が示していた距離と反発が認められるのだとした。それは「身体やイメージ、言説の交換のなかで流通するラベルとして性的なカテゴリーを扱う」試みなのであり、「基礎をなすようなアイデンティティーをジェンダーのうちに認める考え」に否定的態度を示すものなのだと、ミッチェルは述べる¹⁶。

こうした見解に従えば、《サイト》におけるシュニーマンのパフォーマンスもまた、性を商品化するような諸々のラベルのフィクション性を暴露する試みとして考えることもできる。舞台の観客へと投げかけられたシュニーマンの眼差しは、観客の窃視趣味をも暴き出すかのような気まずさをもたらしただろう。まさにそれこそ、マネの《オランピア》が一九世紀パリの観客たちに引き起こしたスキャンダルの要因であった。身体に付与される商品価値のラベルをパロディー化する試みは実際、その後のフェミニズムの芸術家にとって重要な戦略の一つとなった。例えばシンディ・シャーマンの《無題のフィルム・スチル》(一九七七～八〇年)のシリーズは、自らに化粧をして広告や映画のなかでスペクタクル化された女性像を演じることで、フィクショナルな自己の捏造された性質を強調し、現実の身体と紋切り型のイメージとの差異化を図るものであった。

ただシュニーマンの主体性に焦点を置くと、《サイト》の中で彼女が演じる「オランピア」について、ジェンダー規範からの解放という観点だけから論じることが不可能になる。もちろんシュニーマンは自身のパフォーマンスにおいて、自身の身体と紋切り型の女性像との差異を示す試みを行っている。しかしそれは《サイト》に登場する「オランピア」やシャーマンのセルフポートレートの仮装とはまったく別の表現として結実すべきものだった。じっと横たわってスペクタクルを演じるその裸体を観客に晒すと同時に、舞台の外へと無言の眼差しを投げかける《サイト》の舞台上でのシュニーマンの受動的な態度は、フェミニズムの芸術家であり、ジャドソン・ダンス・シアターの創立メンバーでもあったシュニーマン自身のパフォーマンス作品の挑戦からは、大きく乖離しているのである¹⁷。

シュニーマンによる一九六三年の作品《眼 体》は、月経の血液で顔にドローイングをし、全裸で横たわって体に蛇を這わせるという過激な内容だった。最後まで真っ白なままだった《サイト》のベニア板や「オランピア」の肌とは正反対に、このパフォーマンスでは、シュニーマンの肌を含むすべての表面は彩られたカンヴァスとなった。このパフォーマンスの背後には、様々な色の絵の具の染みがつけられ、電球や破れた傘などが設置された白地の巨大なベニア板(シュニーマンによる一九六二～六三年の作品《四枚のカティング・

ボード》)が置かれた。彼女が著述集『生肉の悦びにも増して』に掲載した手記で説明するところによれば、それは「絵の具と脂、石灰、ロープ、プラスチックにまみれた」自己の身体に「^{コンストラクション}構成」が持つ触覚的で造形的な性質」を与える試みであった¹⁸。造形的な性質、とは、観客に一方的に見られる受け身の身体のことではない。彼女は「エロティックであり性的、欲望されかつ欲望しもする身体」であり続けながらも、「女性らしい創造的な意志により発見されたストロークやジェスチャー」の痕跡を持ち、さらには儀式における「奉納品」としての性質も有するような身体を持つ¹⁹。言うまでもなく、「奉納品」としての肉体が捧げられるのは男性鑑賞者に対してではなく、女たちに対してであり、また自分自身の飽くなき芸術的探究に対してである。彼女の言葉を用いるなら、それは「私たちの体を私たち自身に与える²⁰」試みであり、「ともに歩むことを選んだ素材としての身体を持つイメージの価値を探索する²¹」ことにほかならなかった。

また一九六四年には下着姿の男女が踊り狂いながら互いの身体や生魚、生肉と戯れる《^{ミート}生肉の悦び》が、ニューヨークのジャドソン記念教会のほか、パリやロンドンでも発表された。男女いり乱れる複数の身体同士の境界が、あるいは生肉と身体との境界が徐々に曖昧になっていくこのパフォーマンスは、男を女と、動物を人間と、身体をモノと区別するような所与の前提を観客に問い直させるものであった。彼女にとって性とは、個人の意志ではどうにもできないかたちで身体に備わっているものでありながら、同時に象徴性や文化的コードを纏った「素材」でもある。公的な場で繰り広げられるパフォーマンスは、儀礼や祝祭を思わせる舞台の上で「素材」としての性がどのように変容していくのかを、自らの身体をもって観客とともに実験する場でもあった²²。

これに対し《サイト》のシュニーマンは、身体の新たな可能性を模索すべく自ら行動を起こすことはない。もちろんその沈黙の身体にも、「新しい女性像」を認めることは可能である。匿名性が支配する舞台《サイト》の上では、ネナ・チュッティ＝シュリンガーが述べるように、裸婦の性的イメージよりも肉体の機械的な感覚のほうが強調されることになる²³。

かつてマルセル・デュシャンは、一九一二年に描いた油彩画《花嫁》(フィラデルフィア美術館)において、「妻」でも「母」でもない、変容の可能性を秘めた若い女性の裸体を、機械の臓器の塊のように描いた。同じ形象は、「大ガラス」の通称で知られる《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、でさえも》(フィラデルフィア美術館)の上部に再び登場した。デュシャンが記すところによれば、彼女は、その下部に位置する独身者たちに欲望のエネルギーを供給する機械でありながら、自身の欲望を開花させるべく自発的に「裸体化」する主体でもある²⁴。独身者たちの欲望を掻き立てつつも拒む彼女は、独身者たちが望む裸体の外観とは別に、固有の「想像的＝自発的外観」を有しているのだと、デュシャンは述べる²⁵。美術史家デイヴィッド・ホブキンスの表現を用いるならば、この「仮想舞踏会の一

形態をとるストリップショー」は、「彼女を調査して(覗き見的に)彼女を所有しようとする男性の観客の欲望との、皮肉な共犯関係を示している²⁶」。「共犯関係」という言葉が用いられているのは、服を脱ぐ行為が観客の欲望を掻き立てること、またそのことで自らの肉体が観客の欲望の対象となり得ることを女性が熟知しているからであり、彼女の自己イメージもそうしたナルシズムと無関係ではないからだ。そしてその関係が「皮肉」であるのは、彼女が男性たちの見たいと望む裸体像と一体化せずに、つねにそれと衝突するような自己愛的な自律性を保ち続けるからだ。結果的に観客は、裸になろうとする目の前の女性に対して窃視者としての立場しか有することができず、満たされることのないその欲望は「馬鹿げた無駄なもの」に終わる²⁷。

機械の音とともにマシーン(巨大な歴史画のことをフランス語ではこのように呼ぶ)のように登場したシュニーマンもまた、観客の前でストリップショーを繰り返して、絵のなかの娼婦を演じながら、同時に、自己の想像上の裸体イメージと固有の欲望とを醸造させる謎めいた肉体でもあるような、デュシャン的な仮装舞踏会の只中にいるのかもしれない。この仮装舞台においては、セクシュアリティを持つ身体でありながら外部からのジェンダー化の抑圧を拒む機械的なシュニーマンの身体は、デュシャンが油彩画《花嫁》や「大ガラス」において試みたように、ブルジョワジーの価値観や、セクシュアリティをも交換価値のなかに組み入れていく資本主義社会への反抗と捉えることもできるのかもしれない²⁸。今日の私たちにとってこうした解釈は、シュニーマンがマネの《オランピア》を想起させることとも辻褄が合うように思われる。というのもT・J・クラークの著書『近代生活の絵画』(一九八五年)以来、通常の階級区分を逸脱する労働者である娼婦を描いたマネの《オランピア》そのものが、一九世紀のブルジョワジーたちにとって階級闘争への不安を掻き立てるものだったと理解されてきたからだ²⁹。もしかするとモリスは、デュシャンの「大ガラス」や「グリーン・ボックス」の記述に触発されたことをきっかけに、クラークの論考に先んじるかたちで、マネの《オランピア》における裸婦像のイデオロギー的解釈にたどり着いていたのかもしれない。

さらに《サイト》は、その上演の二年後にデュシャンが完成させた作品《一、落ちる水、二、照明用ガス、が与えられたとせよ》(フィラデルフィア美術館)の予兆となっているとも言えるのかもしれない。木製の扉の穴から覗き込むと、戸外の風景のなかで股を広げた女性裸体像が見えるこの作品は、一方では美的判断に性的欲望を持ち込まないようわきえているはずの鑑賞者たちを、窃視者の立場に否応なく立たせる。他方では、美術館という公的な場にこの作品が設置されている以上、完全にそうした立場に引き籠もることもできない環境は維持されるので、鑑賞者は美的判断を完全に捨て去ることもできない。それは公と私、ヌードと裸、フィクションと現実という、あらゆる認識の境界へと人々を立たせる装置だったのである³⁰。そこに現れる沈黙の裸婦は、こうした状況で初めて、謎めいた神秘的な存在

となる。

だが《サイト》のためにそうした装置に組み込まれた沈黙の機械部品になることを、シュニーマンは果たして望んでいたのだろうか。そうした身体を演じるということは、フェミニズムのパフォーマーにとっては、シュルレアリスムやダダの男性芸術家たちが女性に求めた、永遠の謎と神秘をつかさどるスフィンクスとしてのイメージへと後退することを意味しはしないだろうか。彼女がジャドソンで試みた「キネティック・シアター」とはむしろ、動く裸体によって観客の身体との緊張に満ちた対話を試みるものであり、沈黙の機械というよりはけたたましい叫び声をあげる身体を鑑賞者に提示するものだった。シュニーマンは「キネティック・シアター」と彼女が呼ぶパフォーマンスのなかで、男性が女性に求める謎や神秘の詩的イメージを、あるいは滑らかな肌や穏やかさ、優しさ、家庭といった広告的イメージを、固有の声と肉を持つ生の身体に落とし込みながら、身体そのものの存在とその行動によってフィクションと現実との差異を示し、鑑賞者からの一方的なイメージの投影を拒もうとしていたのではなかったか。そのために彼女は自身のパフォーマンス作品において、踊るだけでなく、一緒に踊るダンサーたちと技術チームを「監督」して照明と音、電気配線の環境を作り衣装も拵えるという「生産のあらゆる側面」に関わったのだと、のちに自ら述べている³¹。彼女は機械の一部として動くだけでなく、機械の設計者になろうとしていたのだ。それは《サイト》でモリスから与えられた役割とはあらゆる点で異なっていた。

彼女は《サイト》についての具体的なエピソードを公的に語っていないが、のちに出版された著作集『生肉の悦びにも増して』では、《サイト》で「オランピア」を演じた一場面の写真を掲載した頁において、「男性のアート・チームにおける女性器のマスコット³²」として扱われた過去を、怒りを込めて述懐している。《サイト》の中で彼女を「無時間的」かつ「受動的な女性性」のうちに閉じ込め、制作のプロセスを提示する男性芸術家の生産的な身体との対比を示したモリスの実践に、男性中心主義的な構造の反復を認める見解も存在する³³。モリスの側ではシュニーマンとの確執について証言を残している。二〇〇〇年のインタビューでは、シュニーマンと「一緒には働いていない。彼女はただ《サイト》と題された私の作品で演じただけだ³⁴」としている。また二〇一二年のインタビューでは、次のように事情を詳述している。

キャロリー・シュニーマンが、私たちで共同制作しようと持ちかけてきて、私は同意しました。私たちはジャドソンの地下で二回会い、一緒に即興でパフォーマンスをしてそこから何が生まれるのか試してみました。最初のセッションで私はなんだか途方に暮れてしまい、今となっては私が何をしたのか思い出せません、というか記憶を封印しているのかもしれない。キャロリーがしたことについてははっきり覚えています。彼女は服を脱いで体に色を塗り始めたのだけれど、それは私の気に障るものでした。二度目に

会った時も、キャロリーは同じことをしました。私が何をしていたにせよ(おそらく壁にぶつかりながら走り回っていたと思います)途中でやめて、キャロリーに、これはうまくいかないと告げました。私は、片方が演じるための何かをもう片方が作るということを、交代でしようと提案しました。私が先にやってみて、彼女も参加できるようなものを考えてみる、と言いました。そうして思いついたのが《サイト》という作品で、キャロリーはそこで服を脱ぎ、肌を白く塗って動かずにいました。彼女のほうは、私がパフォーマーとして出演する作品を作ることはありませんでした。その理由はおそらくは、《サイト》でマネのオランピアを演じるという私の案を良しとしていなかったからかもしれません。それでも彼女は、この作品で演じることは拒みませんでした³⁵。

ここで語られているのは、共同制作の失敗だけではない。《サイト》における監督者としての自らの位置付けを、モリスが十分意識していたということもまた、ここでは明らかにされている。モリスは《サイト》において、作者としての自らのアイデンティティを宙吊りにしているようでありながら、実のところ、ほかならぬ作者としての力を行行使して、シュニーマンの合意を得ていない娼婦の役割を、彼女に与えたのである。彼は労働者としての匿名の身体を装いながら、舞台設定の変化もベニア板の意味の変化も、登場人物の役割も制御下におく工事現場の監督でもあるのだ。つまり芸術家としては何も生産しない役を演じながらも、舞台の監督という立場を引き受け、パフォーマンスを構築する作者としてのアイデンティティを獲得しているのである³⁶。

上記のことを確認すると、ミニマリズムとは男性中心的な構造に中性的な^{ニュートラル}仮面を被せた実践でしかないという、一九九〇年の論稿のなかでアナ・C・チェイブが行った痛烈な批判が、モリスのこのパフォーマンスにも当てはまることは否めない³⁷。のちにモリス自身、その論考「サイズが問題だ」(二〇〇〇年)のなかで、巨大なものを追求するミニマリズムの彫刻がいかにも男性的なものを求める姿勢と一致していたことについて論じている。小さくて美しいもの、装飾的なもの、つまり「マイナー」なものを「女性的なもの」とし、それを遠ざけ「崇高」を求めるというエドモンド・バークから影響を受けた美学が、大きくて重いものを工業生産し使用するミニマリストの彫刻家の動機の一つになっていたとモリスは述べている³⁸。

もちろんモリスが六〇年代にセクシュアリティの問題に無頓着だったわけではない。彼の作品のなかには、生身の身体が持つ性的な欲望のまゝならぬそのものを問題にすることに成功したパフォーマンスも存在する。《サイト》翌年に発表された《ウォーターマン・スイッチ》である。それは当時モリスの恋人であったジャドソンのダンサーであるイヴォンヌ・レイナーの協力のもと初めて可能となった舞台だった。そこではレイナーだけでなくモリスもまた裸になった。細い二本の資材の上で慎重にステップを踏む二人の裸のダンスのうちに、

クラウドは「官能的なエロティシズムと、ダンサーたちのタスクに張り付いた痛々しいまでの集中とのあいだの、奇妙な境界」を認めている。「反形式」を提唱したモリスの作品が形式的な美を感じさせるのと同じ矛盾が、そこに見出されることに、クラウドは注意を促している³⁹。実際《ウォーターマン・スイッチ》で観客に向けられたレイナーの裸の後ろ姿に光る粉が振りかけられる際の美しさには、魅入られずにいる方が難しい。いかに作者がかたと意味とを引き離そうとも、公的な空間に置かれるや、さまざまな意味や、美的な価値、エロティックな感覚を作者が予期せぬかたちで誘き寄せてしまう、現実のオブジェクトや人間の身体のままならなさ^{アンチ・フォーム}が、ここでは問題にされているのだ。二つの身体が溶け合うような包容の瀬戸際にとどまりながら、公的な場で男女の身体のままならなさについて問うこの美しい共同作業は、《サイト》には存在しない。

第四章 美術史家としての作者

これまでに二つのモリス像が提示された。一方には、あらゆる定義から逃れ、作者としての権威までも放棄する、前衛的な実践者としてのモリスがいる。彼は慣習や規範、制度を問い直すなかで、マイノリティと連帯するだけでなく、マイノリティの身体の意味そのものも変容させようとする。《私一箱》の裸のポートレートのように男性としての身体性を強調したり、《21.3》の美術史家の猿真似のようにイメージに意味を与える権威を受けられた声を発したりする時にも、おどけた演技をする道化師としての側面を強調することで、彼はつねに、男性性や制度的権威とは距離を置くマイノリティの側に位置し続ける。他方には、作品を考案し、パフォーマンスを監督し、装飾的な美への嫌悪を示すモリスがいる。彼は芸術の分野における「マイナー」なものを避け、その実践のなかでマジョリティとしての力を発揮することもできる。

右記の二区分のなかに位置付け難いのが、美術史家としてのモリスである。モリスは、美術史家を演じる道化師であるばかりでなく、美術史家そのものでもあった。彼は《サイト》を上演した年にあたる一九六四年に、ハンター・カレッジで美術史の授業を受け持っている。その経験は一方で、同年のパフォーマンス《21.3》における美術史家のパロディのうちに結実したのだが、他方では真剣に美術史研究への貢献に取り組む一面もあり、一九六六年にはハンター・カレッジでの修士課程の研究をまとめるべく、学位論文「コンスタンティン・ブランクーシの作品における形態類」を提出している⁴⁰。

美術史家としての彼の活動は、一見すると、制度側に立つマジョリティとしての彼の位置付けを証すものであるように思われるかもしれない。しかしモリスの歴史意識に焦点をおいてその作品や著述を振り返ってみると、実のところそこには、権威主義的という言葉では片

づけられない複数の側面があったことがわかる。本稿では最後に、そうした美術史家としての複数の側面と、《サイト》との関係について論じたい。

モリスは歴史のなかでの自らの位置付けに対して極めて意識的であった。彼は二〇〇〇年にリヨンで開催された回顧展に際したインタビューにおいて、デュシャンやイヴ・クラインといった自らの芸術的着想源について語ったのちに、「美術史的な源泉とは、芸術を作るのであれそれについて書くのであれ、芸術の風景の一部である」と述べている⁴¹。そのあと彼はすぐに、おのれの着想源が現代アートに限られないのだと付け加えている。彼が挙げる着想源のリストは、思想家モーリス・メルロ＝ポンティ、ポスト印象派の画家ポール・セザンヌ、ルネッサンスの彫刻家ドナテッロ、そして新石器時代の造形物にまで遡る⁴²。

時代と場所を超えて人類の文明の曙にまで遡るかたちのことを、モリスは一九六六年に提出した修士論文において「超伝記的な結びつき」と呼んだ⁴³。それは一人の芸術家の一生を超越するようなかたちの変化のダイナミズムを意味する表現である。抽象的な様式を確立したルーマニア出身の彫刻家ブランクーシの作品の形態分析を行うことを目的としたこの論文は、アメリカの美術史学者ジョージ・キューブラーによる著書『時のかたち』(一九六二年)を方法論的な典拠とすることによって、芸術家の伝記的事実に即した分類よりも、変化するかたちそのものの連続性に焦点をおくものだった⁴⁴。

とりわけ彼が注目したのは、鳥や頭部といった同一テーマで制作されたブランクーシの作品群における、新たなかたちへの発展の可能性を宿した「シークエンス」の様態である。こうした連続するかたちの変化のなかで生まれ、異なるシークエンスに受け継がれていくような、複製や派生物の原型となる事物を、キューブラーは「プライム・オブジェクト」と呼んでいる。モリスはそうした造形(モリスが「プライムズ」と呼ぶもの)が、抽象的な形態へと徐々に還元されていくブランクーシの《鳥》のシークエンスや《終わりなき柱》のシークエンスにも認められるとする⁴⁵。そうした考察のうちには、モリスのミニマリズム的な追求の起源を認めることができる。

形式的な側面だけでなく、思想的な側面でも、彼は過去の芸術家から着想を得ている。一九六五年の《ウォーターマン・スイッチ》では、モリスとレイナーが裸で抱き合うあいだ、芸術家の声によって読み上げられたレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論からの一節が音声として挿入された。それはカトリヌ・グルニエが述べるように、人間の時間と小宇宙の時間とを対峙させる効果を、パフォーマンスのなかで発揮した⁴⁶。

《サイト》で引用されたマネの《オランピア》について言えば、モリスがその形式的な側面の革新性について理解したうえで引用していたことは疑いない。マネの絵に描かれた娼婦の身体は、当時のアカデミックな絵画に比べれば平面的であり、奥行きを欠いた部屋を背景にすることで正面性を増している。モリスは《サイト》では、音が出る箱と、オランピア演じるシュニーマン、労働者演じるモリスの頂点からなる三角形を成し、それらが織りなす奥

行き空間を「最大限の正面性⁴⁷⁾」へと固定しようとしたのだと、「ダンスについての覚書」で述べている。それはマネの《オランピア》が備えていた特徴と呼応するかのようだ。モリスの舞台に登場するそれぞれの要素は三次元的であっても、舞台上の固定された空間構成のなかでは、オリジナルの絵画が持っていた正面性を反復することになるのである。

一九世紀の観客にとっては、私生活の隠された空間にとどめておくべき娼婦の裸体を、公的な場で正面から捉えた《オランピア》は、一つの大きな衝撃だった。しかし現代の私たちには、一九世紀の人々のスキャンダルを理解することはできても、それを追体験することはできない。それは《サイト》の観客たちにとっても同じだっただろう。このパフォーマンスが発表される頃には、《オランピア》は近代絵画の輝かしい歴史の発端を印す傑作として認知されていた。むしろ《サイト》に登場する《オランピア》のパロディは、知っているものを見つけて安心したいと思う人々の気持ちを満たす効果をももたらし得る。実際、のちにヨーロッパで行われたモリスの個展のフライヤーではしばしば、数ある作品のなかでも、ベニア板を移動させるモリスと、その向こうに現れたシュニーマンの裸体とをうつした《サイト》の一場面からの写真が大々的に用いられた⁴⁸⁾。抽象的で無機質なミニマリズムの彫刻に比べれば、西洋近代美術史を代表する傑作である《オランピア》を喚起させるこの舞台設定は、幅広い美術ファンの関心を集めることができるに違いない。そのような展覧会運営側の判断があったとしても不思議ではない。

とはいえモリスは、《サイト》でマネの《オランピア》を引用することによって、かつてはマジョリティに反抗する先鋭的なマイノリティの価値観を宿していたはずの絵画が、モダニズム美術史の正史に刻まれることになった経緯を黙認しているわけではない。またその価値転覆の成功を手放しで讃えるわけでもない。むしろ《サイト》をはじめとする彼の連日のパフォーマンスは、形式主義により紡がれてきた近代美術史に対する皮肉な態度を示すものだったと言える。舞台上にもたらされた正面性は、平面性の感覚を与えはするが、三次元性を完全に否定するほど強力に作用することはない。むしろ二次元と三次元の知覚のせめぎ合いが、そこから生じることになる。そうした特徴は、ラムセイ・バートも指摘するように、平面性のうちに絵画の純粋性を認めたクレメント・グリーンバーグの形式主義批評への反抗として解釈することができる⁴⁹⁾。

シュニーマンの演技にしても、彼女の意に反してまでモリスが彼女を舞台に登場させる必要があったのは、絵画の形式のみに注目しては見えなくなってしまう生身の女性の存在について、また歴史のなかで女性たちが経験してきた「見られる身体」としての苦しみについて、観客に考えさせるためだった。シュニーマンは舞台の上では「絵」として扱われるのだが、同時に完全に「絵」になりきることのない肉体でもあり続ける。白く塗られた彼女の肌は、白いベニア板との類似とともに、その差異をも明らかにする。自身もまたパフォーマンスの監督たり得るような主体性を獲得することを望んでいたシュニーマンとは、現実には

衝突していたにせよ、眼差しの対象となる女性の身体感覚について思いを巡らせることをモリスがパフォーマンスを通して試みていたことに変わりはない。《オランピア》を引用するモリスに美術史家としての一面があるとすれば、それは形式主義の美術史家であるというよりも、身体的に生きられた経験として芸術実践を語ろうとするタイプの美術史家（例えばキューブラーが師事していたフランスの美術史家アンリ・フォションなどが思い浮かぶ）であると言えそうだ。

そうした側面は、一九九〇年に制作された一連の素描のなかでは、過去の芸術における身体経験への接近としても表れた。いくつかの紙面には、ピーター・ムアが撮影した《サイト》の場面からのショットが描かれている⁵⁰。そこではベニア板の上の白黒の陰影となったオランピアの身体と、その前で腰を屈め、背中に巨大なベニア板を乗せたモリスの身体が登場する。数多くあるショットのなかでモリスを選んだこの場面では、彼自身はロマン主義的な英雄としての芸術家像から程遠い姿で現れている。腰を曲げ背中を丸めたその姿態は、彼の前で動かずにじっとしているシュニーマンの身体と同様に、モリス自身もまた苦痛を感じていることを伝えている。その手前には、たびたび、ベニア板を背負うモリスの姿を反復するようにして、腰をかがめ床に広げたカンヴァスにブラシでペンキを投げつけるジャクソン・ポロックの姿が描かれている。モリスは着衣の男性と裸の女性、表現主義的美学を放棄したパフォーマーと抽象表現主義の芸術家とのあいだの差異を際立たせつつも、同時に身体的な経験の共通項を、探ろうとしているかのようだ。個々の身体の絶望的なまでの孤独を前提としたうえで、それでも共有不可能であるはずのものについて公的な場で語り合おうとすること、それが、モリスが芸術に託した一抹の希望なのである。一九九〇年の同じ素描連作にたびたび登場する、フランシスコ・デ・ゴヤの版画《巨人》（メトロポリタン美術館、一八一八年以前）から引用された、月夜の孤独な巨人の背中は、ロマン主義の巨匠に自己を同一化させる行為を自嘲しつつ、同時に他者の身体的経験を共有しようとするモリス自身の不安と絶望、そして希望とを、暗示しているかのようだ⁵¹。

結び

本稿では、モリスの《サイト》におけるマイノリティの身体とアイデンティティの問題をとりあげ論じた。前半部分では、労働者や娼婦との連帯というシナリオが、「アイデンティティの幻想」というクラウスの主張を前提にすると無効になることを明らかにした。後半部分では、《サイト》のパフォーマーたちの現実のアイデンティティについて論じた。一方では、シュニーマンの主体性を拒絶するような作者としてのアイデンティティが、モリスには存在していた。それゆえにモリスのシュニーマンとの共同作業は、《サイト》においては失

敗に終わった。しかし他方でそうした演出は、それぞれに異なる固有の問題を抱える身体との連帯を実践するための、切実な取り組みの一環でもあった。そうした意識は、過去の美術に向き合うモリスの美術史家としての姿勢の根底をなすものでもあった。

ヴィトゲンシュタインの『哲学探究』（一九五三年）からの引用を散りばめたモリスの一九九〇年の素描連作《探究》のある紙片には、第四章でも触れたピーター・ムーア撮影の《サイト》の一場面に添えて、「疑いには終わりがある⁵²」という思想家の言葉を含む一節が引用されている。この言葉は、ヴィトゲンシュタインの文章では、痛みを訴える人が痛みを感じている、という前提についての考察に登場する。懐疑論的な立場にたてば、厳密には他者の痛みを知ることはできないということになる。また行動主義的な立場にたてば、痛みを振る舞いとして示さない限り、痛みそのものは存在しないということになる⁵³。だが日常生活のなかでは、目の前で痛みを訴える人が痛みを感じているという前提に、疑いを感じない。この前提そのものを疑うことももちろん可能ではあるが、しかし痛みを訴える人を前にすれば、その疑いが完全に消えるということがある、と、ヴィトゲンシュタインはその箇所では論じているのである。つまりここで説明されている姿勢とは、あらゆる痛みは生理学的に理解可能な普遍性を持つ感覚である、と主張することとはもちろん異なるが、あらゆる痛みが言葉のやりとりのなかで構築された幻想である、とする態度とも異なる。「痛み」と各人が呼ぶ感覚そのものは、正確には知り得ないが、しかしある状態があつて「痛み」を訴えるという振る舞いがあること自体は疑い得ぬものであり、そうした暗黙の前提を共有しながら、他者と言葉のやり取りを開始することこそ、互いの感覚の経験について語り合い想像しようとする第一歩となる。

そのことを踏まえると、モリスは《サイト》の上演から四半世紀たってこのパフォーマンスの場面を振り返り、前提への疑いがはじまるところではなく、疑いが終わるところから他者の痛みを見つめ直そうとしているようにも思われる。彼は、人々がそれぞれ固有の身体感覚と痛みを有しており、簡単にはそれらを「アイデンティティの幻想」という一言で片付けることができないことを、《サイト》をはじめとする様々な連帯の失敗と成功から実感したはずだ。モリスは、美術史のなかの女性像を引用して「アイデンティティの幻想」を示そうとした一九六四年の《サイト》の一場面を、一九九〇年の《探求》シリーズでは、過去にイメージ化されてきた振る舞いの歴史という広範な文脈のなかに置き直すことで、語り尽くせぬことを、それでも公的な場で語るといふことの意義についてふたたび考察しようとしている。それぞれがおのれの状態を「痛み」として公的な場で示す際に暗黙の前提となる身体的な状態について考察するにあたり、彼は疑いと幻想が終わるところから、過去のさまざまな美術作品やメディアでイメージ化されてきた身体像を振り返り、疑い得ぬ前提から出発する新たな言語ゲームを再開しようとしているのだ。彼が二〇〇〇年になって、ミニマリズムの男性中心主義について告白し批判することができたのは、こうした対話的取り組みの末でも

あるのだろう。

そう、幻想にも終わりがある。過去のイメージをあらためて取り上げ論じようとする私たちもまた、幻想が終わる地点から、芸術家たちが創造行為を通して試みていた真の挑戦について、またその現実的な問題について、考えていく必要がある。そうした手続きを経てはじめて、前衛文化が芸術的な実践という場でマイノリティやマジョリティとむすんできた関係についての再検討が可能となるに違いない。

後注

- 1 Cf. David Cottingham, *Radical Art and the Formation of the Avant-Garde*, New Haven and London, Yale University Press, 2022.
- 2 例えばコンゴ出身の画家シェリ・サンバは、その作品《私たちの美術にはどのような前途があるというのか》(一九九七年、ジャン・ピゴッツィ現代アフリカ美術コレクション)において、アフリカの造形物からインスピレーションを得たスペイン人画家パブロ・ピカソの作品は世界中で高く評価されているにもかかわらず、アフリカの現代画家の作品はフランス社会に受け入れられないことに対する苛立ちと皮肉を、ユーモアを込めて描いている。
- 3 パリで近年開催された展覧会の動向だけをとりあげても、この傾向は顕著だ。二〇二一年にはボンピドゥー・センターで女性の抽象主義画家にフォーカスした展覧会が開かれ(*Elles font l'abstraction*)、翌年にはリュクサンプール美術館で一九二〇年代に活躍した女性画家を紹介する展覧会(*Pionnières: Artistes dans le Paris des Années folles*)、さらに翌々年にはモンマルトル美術館で数多くの女性シュルレアリスムをとりあげた展覧会(*Surréalisme au féminin ?*)が相次いで開催された。
- 4 ハル・フォスター「序文／ポストモダニズム」室井尚訳、ハル・フォスター編『反美学／ポストモダンの諸相』室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、一九八七年(Hal Foster ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983)、七頁。
- 5 バーバラ・ローズの一九六五年の論考「ABC アート」はこうした解釈を示した点で非常に重要である。彼女の論考は、当時モリスやレイナーといった芸術家にも読まれ、影響を与えた。翌年にはシアターのダンサーであったイヴォンス・レイナー自身がグレゴリー・バトコック編の論集『ミニマル・アート』に「過剰さ／多血症のさなかでの量的にミニマルなダンス活動における幾つかの〈ミニマリスト〉的傾向の疑似概観、あるいは《トリオ A》の分析」を発表して、ミニマリズムの彫刻と前衛舞踏との共通の問題意識を提示した。モリス自身、一九六八年には「反形式」と題した論考を『アートフォーラム』に掲載し、プロセスを可視化し素材と身体との関係性そのものに注目することの重要性について論じている。その後も、アーネット・マイケルソンの一九六九年の論考「ロバート・モリス ある逸脱の美学」や、またローズとマイケルソンに依拠する一九九四年のクラウスの論考「心／体の問題 連作のなかのロバート・モリス」など、ダンスとミニマリズムの関係に注目する論文が発表された。Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America*, October-November 1965, reprinted in Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968, pp. 274-297. 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 Battcock, *Minimal Art*, reprinted in Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, New York, Primary Information, 2020, pp. 63-69. Robert Morris, "Anti-Form," in *Artforum*, vol. 6, no. 8, April 1968, reprinted in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge and London, The MIT Press, 1993, pp. 41-46. Annette Michelson, "Robert Morris—An Aesthetics of Transgression," in *Robert Morris*, exh. cat., Washington, DC., Corcoran Gallery of Art, 1969, reprinted in Julia Bryan-Wilson (ed.), *Robert Morris*, Cambridge and London, The MIT Press, 2013, pp. 7-49. Rosalind Krauss, "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series," in *The*

- Mind/Body Problem*, exh. cat., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, reprinted in Julia Bryan-Wilson (ed.), *Robert Morris*, Cambridge and London, The MIT Press, 2013, pp. 65-109. Virginia Spivey, "Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance," *Dance Research Journal*, Winter 2003-Summer 2004, vol. 35/36, pp. 113-130. マイケル・フリードが一九六七年の論考「芸術と客体性」で、単なる「客体」となってしまったミニマリズム作品が持つ「演劇性」を批判したことは有名だが、ミニマリズムとダンスとの共通点をプロセスや時間性、身体性との関わりから論じるこれらの論考は、フリードが批判した点をまさに評価したということになる。Cf. Michel Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, vol. 5, no. 10, Summer 1967, reprinted in Michel Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172 (マイケル・フリード「芸術の客体性」川田都樹子・藤枝晃雄訳『批評空間臨時増刊号 モダニズムのハードコア』太田出版、一九九五年)。
- 6 Robert Morris, "Labyrinth II," 10 January 2000, in *Robert Morris. From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*, Lyon, Musée d'Art contemporain, 2000, p. 165.
 - 7 Maurice Berger, "Morris Dancing: The Aesthetics of Production," in *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 81-105. モリスと同時代の労働者との連帯と失敗については、近年ジュリア・ブライアン＝ウィルソンがより詳細に論じている。Julia Bryan-Wilson, "Robert Morris's Art Strike," in *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkely, University of California Press, 2009, pp. 83-125.
 - 8 例えばモリスは、ベンジャミン・ブグローとの対談のなかで、自身のミニマリズム作品にはダダやロシア構成主義といったヨーロッパ美術の流れからの影響も、それへの反発もないと述べている。Benjamin H. D. Buchloh, "Three Conversation in 1985," *October*, no. 70, fall 1994, reprinted in Bryan-Wilson (ed.), "Robert Morris's Art Strike," p. 55.
 - 9 Berger, "Morris Dancing: The Aesthetics of Production," p. 97-98.
 - 10 一九九五年のポンピドゥーでの回顧展に際して製作された、次の映像作品におけるクラウドの解説を参照のこと。Teri Wehn-Damisch et Rosalind Krauss, *Robert Morris : le problème âme/corps*, film présenté au Centre Georges Pompidou, 1995. スクリプトについては次を参照のこと。Rosalind Krauss and Teri When Damisch, "Script of the Film *Robert Morris: The Mind-Body Problem*," in Katia Schneller and Noura Wedell, *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon, ENS Editions, 2015, pp. 241, 244.
 - 11 Krauss, "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series," p. 80.
 - 12 *Ibid.*, p. 76.
 - 13 *Ibid.*, p. 77.
 - 14 Robert Morris, "Note on Dance," *Tulane Drama Review*, winter 1965, reprinted in Bryan-Wilson (ed.), *Robert Morris*, p. 2.
 - 15 Krauss, "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series," p. 77.
 - 16 W. J. T. Mitchell, "Wall Labels: Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris," in *Robert Morris: Mind / Body Problem*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 73.
 - 17 感情表現とともに性的な欲望を扱うシュニーマンの手法は、ジャドソンの別のダンサーであるイヴォンス・レイナーとは対象的なものだった。レイナーは、物語や感情のドラマを生み出すような絞切り型のスペクタクルを身体の動きから排除する傾向にあった。彼女はセクシュアリティを感じさせない中性的な体の動きに集中することで、舞台のパフォーマーが持つナルシズムと観客が持つ窃視嗜好という二重の問題を解決しようとした。彼女はジャドソン・ダンス・シアターに参加するなかで上演した《トリオ A》や《心とは筋肉だ》といったパフォーマンス作品において、性的な欲望の対象として自らの身体が見られてしまうことへの抵抗として、ミニマリズムの彫刻から着想を得たダンスを試みたのである。注5で挙げたレイナーの一九六六年の論考に加え、次の先行研究を参照のこと。Leslie Satin, *Legacies of the Judson Dance Theater: Gender and Performing Autobiography*, Ph. D. Thesis, New York University, 1997, pp. 42-43. Ramsay Burt, "Minimalism, theory, and the dancing body," in *Judson Dance Theater: Performative traces*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 52-87. Catherine Wood, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*,

- London, Afterall Books, 2007, pp. 66-72. Elise Archias, *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, New Haven and London, Yale University Press, 2016, pp. 30-76. 外山紀久子「ポストモダンダンスと現代美術－《トリオ A》のエニグマをめぐる」田中正之編『西洋近代の都市と芸術 第七巻 ニューヨーク さくらんする都市の夢と現実』竹林舎、二〇一七年、二九七～三二二頁。
- 18 Carolee Schneemann, Bruce R. McPherson (ed.), *More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, New York, McPherson and Co., 1997 (2nd edition), p. 193.
- 19 彼女はここで、「女性らしい」という表現を、シュニーマンは本質主義的な意味ではなく、異性愛の男性原理に支配されていない性質の意味で用いている。Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 52.
- 20 Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 194.
- 21 Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 52.
- 22 Archias, *The Concrete Body*, pp. 77-121.
- 23 Nena Tsouti-Schlinger, *Robert Morris and Angst*, Athens, Bastas Publications and New York, George Braziller, 2001, p. 98
- 24 ミシェル・サスイエ編『マルセル・デュシャン全著作集』(Michel Sanouillet, *Duchamp du singe, Ecrits*, Paris, Flammarion, 1975) 北山研二訳、未知谷、一九九五年、85～94頁。デュシャンの「大ガラス」がモリスに与えたインパクトについては、次を参照のこと。Jeffrey Weiss, "Things Moving and Thigs Stopped," in *Robert Morris: Object Sculpture, 1960-1965*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, pp. 49-50.
- 25 サスイエ編『マルセル・デュシャン全著作集』九〇頁。
- 26 David Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 47.
- 27 *Ibid.*
- 28 デュシャンの《花嫁》における両性具有的な性質と反ブルジョワジー的なイデオロギーの結びつきについては、次を参照のこと。Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst*, p. 81.
- 29 T. J. Clark, "Olympia's Choice," in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, revised Edition (originally published in 1985), Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 79-146. もちろんこうした解釈への方法論的批判は多く存在する。フェミニズムの観点ないしはクイア論の観点からの批判としては次にその概要がまとめられている。David J. Getsy, "How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies," *Art History*, vol. 45, issue 2, April 2022, pp. 344-369.
- 30 アメリア・ジョーンズは、デュシャンのこの作品について、観客を窃視者の立場に立たせるだけでなく、観客自身も周囲から見られる公的な立場に置くことで、実質的には「窃視主義の不可能性」を示す点に、その革新性を認めている。この点でデュシャンの作品は、私的な鑑賞を目的として制作されたギュスターヴ・クールベの《世界の起源》(一八六六年、オルセー美術館)とは区別される。Amelia Jones *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 200.
- 31 Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 194.
- 32 Schneemann, *More than Meat Joy*, p. 196.
- 33 Leslie Satin, *Legacies of the Judson Dance Theater: Gender and Performing Autobiography*, Ph. D. Thesis, New York University, 1997, pp. 110-111.
- 34 Morris, "Labyrinth II," p. 198
- 35 Robert Morris, Interview with Lauren O'Neil-Bulter, "Judson at 50: Robert Morris", December 31, 2012 (<https://www.artforum.com/columns/judson-at-50-robert-morris-2-214732/>).
- 36 ミニマリズム彫刻の制作のプロセスにおいても、労働者との同一化をはかりながら、結果としては監督という立場でしかなかったことを、ジュリア・ブライアン＝ウィルソンが指摘している。

- Bryan-Wilson, *Art Workers*, p. 101.
- 37 Anna C. Chave "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Art Magazine*, vol. 64, no. 5, January 1990, pp. 44-63.
- 38 Robert Morris, "Size Matters," *Critical Inquiry*, vol 26, no. 3, Spring, 2000, p. 477-478.
- 39 Rosalind Krauss and Teri When Damisch, "Script of the Film *Robert Morris*," p. 250. 同様のパフォーマンスを、レイナーは一九六三年の《地形》のなかで試みている。作中の「愛」と呼ばれるセクションのなかで、古代インドの性愛論書『カーマ・スートラ』に登場するエロティックな図像から引用したポーズを男女のパフォーマーが実践するこのパフォーマンスを前にして、批評家ジル・ジョンストンは、本来はこうした動きに必要なはずの感情の不在を前に戸惑い、この「愛」のゲームに心動かされて良いのかわからなくなったと述べた。Cf. Archias, *The Concrete Body*, p. 64.
- 40 Robert Morris, "Form-Classes in the Works of Constantine Brancusi," unpublished master's thesis, Hunter College of the City University of New York, 1966. 筆者は本稿の執筆にあたってバリのカンディンスキー図書館に所蔵されている論文のコピーを閲覧した（カンディンスキー図書館、TH86）。
- 41 Morris, "Labyrinth II," p. 191.
- 42 Morris, "Labyrinth II," p. 191. 新石器時代やエジプト文明の遺跡、初期仏教美術への関心について、ブグローとの対談でも明らかにしている。Buchloh, "Three Conversation in 1985," p. 56. モリスのミニマリズム彫刻とエジプト建築との関係については次も参照のこと。荒川徹『ドナルド・ジャッド 風景とミニマリズム』二〇一九年、水声社、三五～三六頁。
- 43 Morris, "Form-Classes in the Works of Constantine Brancusi," p. 7.
- 44 Georges Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven and London, Yale University Press, 1962 (ジョージ・クブラー『時のかたち』中谷礼仁・田中伸幸・加藤哲弘訳、鹿島出版会、二〇一八年)。
- 45 *Ibid.*, p. 38, 71.
- 46 Catherine Grenier, « Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'œuvre », Grenier, dans *Robert Morris*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 22
- 47 Morris, "Notes on Dance," p. 4.
- 48 筆者がバリのカンディンスキー図書館で確認しただけでも、一九九九年にリヨン現代美術館（フランス）で行われた個展と、二〇一〇年にアプライベルク美術館（ドイツ）で行われた個展のフライヤーにおいて、この作品が一面に印刷されていた（カンディンスキー図書館、BVAP MORRIS 1）。
- 49 Burt, "Minimalism, theory, and the dancing body," p. 65.
- 50 Cf. *Robert Morris: El dibujo como pensamiento*, cat. exp., València, Institut València d'Art Modern, 2011, pp. 200, 201.
- 51 *Ibid.*, pp. 162, 173, 178, 179, 191.
- 52 Cf. "Frieze Masters Preview: Robert Morris, Investigations, 1988-1990. Castelli Gallery," *Martin Cid Magazine*, October 11, 2021 (<https://www.martincid.com/en/2021/10/frieze-masters-preview-robert-morris-investigations-1988-1990-castelli-gallery/>). この紙片に引用されているのは、ヴィトゲンシュタインの死後に出版された『哲学探求』第二部「v. 心理学」の英語訳からの一節である。Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, G. E. M. Anscombe (trans.), Oxford, Basil Blackwell, 1958 (2nd edition), p. 180. 黒崎宏訳はモリスが引用している一節を次のように訳している。「疑いが存在するところには、[疑われない] 前提が存在するのではないのか？そして、疑いは完全になくされ得る。疑いには終わりがあるのである」（ルートヴィッヒ・ヴィトゲンシュタイン『『哲学的探求』読解』黒崎宏訳、産業図書株式会社、一九九七年、一六頁 [第二部]）。他方、第二部については Basil Blackwell 版の第二版のドイツ語原文を底本にした丘沢静也訳は、アンスコム訳や黒崎訳とはやや異なり、次のようになる。「疑いが出てくる場所では、前提はなりたたないのでは？疑いがまるでないこともある。疑いには終わりがある」（ルートヴィッヒ・ヴィトゲンシュタイ

ロバート・モリス《サイト》(一九六四年)をめぐる解釈のせめぎあいとマイノリティの身体 21

ン『哲学探求』丘沢静也訳、岩波書店、二〇一三年、三五一頁)。

- 53 「痛み」を訴える人の振る舞いのヴィトゲンシュタインの解釈が、懐疑主義者や行動主義者の主張と異なる点については、次を参考にした。野矢茂樹『ヴィトゲンシュタイン 『哲学探求』という戦い』岩波書店、二〇二二年、一四〇～一四一頁、一五四頁。