

2012年度 多摩美術大学大学院美術研究科 修士論文
2012, Master Thesis, Graduate School of Art and Design, Tama Art University

パフォーマンスの未分類

--そのまま見る--

Unclassified Performance

--Whatever action people take can't be categorized perfectly--

金藤みなみ

Minami Kinto

学籍番号：31112020 所属：博士前期（修士）過程、絵画専攻、油画研究領域

Student ID number:31112020 ,Oil painting Field, Painting Course, Master Program

目次

a table of contents

序章	p.3
第1章 見られる事 / <i>To seen</i>	p.6
第2章 見る為に / <i>Condition to see</i>	p.17
第3章 街の視線 / <i>The eyes in the City</i>	p.23
終章	p.27
注釈	p.30
図版リスト	p.31
参考文献	p.32

序章

1,サムネイル化

アーティストならば、作品が自身の手から遠く離れ、撮られ、サムネイル化し、様々な解説がつけられる瞬間、…小さな絶望を感じる事がある。サムネイル化されるということは、作品が簡略化され、込めた想いを削がれた別のものになってしまう危険性をはらんでいる。その行為は、作品そのものが「そのものである」ことを許さない。

- ◆ 「最近トークがうまく行かなくて、画像を見せるかどうか悩んでいる。」 「昔の写真がサムネイル化していっちゃうんですね。」

(※1：まばたきスケッチ関連企画トーク「本当に起こっていたのはなんだろう」高嶺格,2012年2月12日 3331arts千代田 B102)

アーティストにとって、カンファレンス・トーク・公募面接等のプレゼン機会は自身のフィールドを広げる為にとっても重要だ。プレゼンには、資料が必要だ。しかし、ファイルやパソコンに私の肉体を貼付ける事はできない。自ずと、自らの作品を他メディア媒体に乗せる際に何らかのジャンルに乗っ取って提示する事を迫られる。

2,パフォーマンス・ジャンル・分類の定義

まず、この論文にしばしば出てくる"パフォーマンス"の定義(※2)は「(1)(2)演奏。演技。特に現代芸術で、肉体を用いた表現形態。(3)街頭などで突発的に行う演劇表現。(※2)」の全てを含み、の通り、「他者の受け止め方を意識した、人間の実行行為をさして広く用いられる(※3)」ものとする。

「ジャンル」という語は、何か共通した特徴を持った作品群を指す。芸術作品の形式、内容に応じる分類をいい、美術の場合、建築、絵画、彫刻はそれぞれが一つのジャンルであり、また絵画では人物画、風景画、静物画、風俗画、歴史画などがそれぞれ一つのジャンルをなす。欧米ではジャンルという言葉は特に風俗画 genre paintingをさす場合に用いられるという(※4)。

「分類」は情報を分類すること、あるいはある規則に従った並べ換えをいうと定義する(※5)。

3.動機

パフォーマンスはいつでも、"見られる"ことで成立する。鑑賞者の"見る"行為の為に、例えば鑑賞者の目の前でパフォーマンスを行うという手段をとる。あるいは映像という方法

で。又は行為の結果としてのタブローで。

私はパフォーマンスを扱うアーティストとして、常に自分自身の身体が鑑賞者の前で"見られ"なければ作品が成立しないという事の弱さを感じてきた。

パフォーマンスというジャンルは、場に応じてフレキシブルである分、一個の身体があらゆるメディアに依ってカンタンに切り取られてしまう危険性をはらんでいる。イヴ・クラインの「身体測定」で残された絵画は、この作品の核である儀式的パフォーマンスの"記録"でしかない。パフォーマンスは、"どこまでがパフォーマンスでどこまでがパフォーマンスでは無いのか"を規定出来ない。にも関わらず、鑑賞者は、"展示"や"公演"の形式をとった途端に"よし見たぞ"という感覚になる。それは果たして"見た"のだろうか。"展示場所に来て視界に入れた"というだけで、作品は"見"られ消費されてしまうのだろうか。（まるでスタンブラリーでもしているかの様に。）

パフォーマンス作品を"見る"という行為の在り方を問いたい。"見る"事につきまとう《分類し、ジャンルを規定し、咀嚼したがる》バイアスを紐解き、"そのまま見る"為の準備がしたい。この想いが、この論文を書くに至った動機だ。

4,分類行為の性質

古今東西の哲学者や思想家は、世界をどのように「分ける」ことによって理解してきたか。坂本賢三は、分類行為の性質を以下の3点でまとめている。

- ◆ 1. 分類は認識や行動のために人間がつくった枠組みであって、存在そのものの区別ではない。
 - 2. 分類をつくる際には、かならず「その他」や「雑」の項目をおいておくことが有用である。
 - 3. 「わかる」とは、その分類体系がわかるということであり、「わかり合う」とは、相互に相手の分類の仕方がわかり合うことである。
- (※6: 「分ける」こと「わかる」こと 坂本賢三 講談社学術文庫)

2.の「その他」や「雑」"を、ここでは「未分類」と記す。

人が生きて行く上で、必ず分類という行為を行い、その時には「未分類」という枠組みが必要とされる。

アートの中で、パフォーマンスはいかに分類行為に向き合えるだろうか。アートの分類行為と言えば、「ジャンルの設定」である。昨今ではキャプションへの表記と参考資料の重要性が強く意識されている。作品を"見る"時に、未分類は"認識されながらも認識しにくい"ものである。分類体系をわかるということは、そもそも"そのもの"をわかることではなく、"分類体系"がわかることなのだ。そして、その"分類体系"を明らかにすることによっ

て、「未分類」が発生する。また、この「未分類」の中でも「分類」を進めて行けば、そのものの枠組みの部分だけが発達する。

5,パフォーマンスのジャンル破壊

アートにおいては、「いったいこれはどのようなジャンルか？」という問題がある。作家は、作品名・サイズ・技法や素材と同等に、「建築か、絵画か、彫刻か？」を明らかにする。

パフォーマンスをジャンルづける時に、必ず意識しなければ成らないことは、まず、“パフォーマンス”そのものが表現形態の区分を破壊させてしまっている事だ。“20世紀初頭から30年代における芸術活動は、パフォーマンスから開始されたという主張がゴールドバーグに一貫する論旨であり、最新版の序文においても、パフォーマンスこそが既存の表現形態の区分を破壊し、新たな方向性を指し示す「前-前衛 (avant avant garde)」的活動であったと述べられている(※7)。パフォーマンスは、そもそもジャンルを破壊する事によって生まれた代物である。しかし、パフォーマンスは、それでも鑑賞者から“見られ”ることによって成立するのだから、“見られ”る為にあらゆる手段を使う。だから、“そのまま”見られることは無く、必ず何かの枠組みに区分けされることによって、“見られ”、成立する。ジャンルを崩壊させておきながらも、ジャンルを必要とする。パフォーマンスは分類を取り払ったのではなく、新たな視点を用意したのだ。つまり、“分け”られないジャンルとして、“見る”ことの自由を、鑑賞者に提示したのである。

6,問題定義

パフォーマンスは「その時その場所」で行われることに重きを置く事が多い。次世代の為に記録を保管する行為も、他者の眼差しへの責任の取り方の態度表明だ。「パフォーマンス」「一人芝居」等と後からもわかりやすい様にジャンル分けをする。しかし、私はそのどちらにも入りきれなかったものが、自身のパフォーマンスだ…、と思う事がしばしばある。便宜上、自身の作品を無理矢理に名付け、分類してしまう事もある。

問題は、未だに1930年代に切開かれたジャンルの中で作品を作り、観客に“見たつもり”にさせ、自身も“見られたつもり”になってしまっている現状である。近年は作品を小さな図版で見て「見た」という“つもり”になりやすい。写真に撮られて圧縮された状態を作品と呼べるだろうか。他者の注釈が入った状態でも、作品と呼べるのだろうか。

作品を、“分け”られないジャンルとして成立した“パフォーマンス”において、作品をまた区切り直し、自身の手中に置いて管理し、不快な切り取られ方を避けるのは容易である。しかし、それでは本末転倒だ。パフォーマンスの命とも言える、“鑑賞者の「見る」という行為によって成立する”という存在意義の中で、鑑賞者の「見る」時に発生する「分類」は、作者の意図から自由だ。(何時も！)

だから作家は、パフォーマンスを未分類分野として受け止め見る時のより豊かで多様な見方を提示し、鑑賞者の“見る”行為の可能性を広げる事に心をくだくことができるのではないだろうか。

第1章 見られること

To Seen

1-1,他者と私

私は、衣装を制作し”着て歩き脱ぐ”という作品を作るアーティストである。ジャンルとしては、自らの身体を用いることから、「パフォーマンス」「セルフポートレート」と括られる事が多い。何時も、「見られること」を意識している。

2010年12月、私は卒業制作で「歯イタ～他者の痛みでテレポートする為の変身ソウチ～」(図1)を提出し、学部を卒業した。この作品は、大事な友人が虫歯になっても何も出来ない私自身のもどかしさと、「同情」という曖昧で最悪な気分をどうにかエネルギーにして、できれば笑いとして、彼女に届けたかったことから作られた。他者と私自身の身体の違いを超えて、私が私という概念からパフォーマンスをする私というものを区分けして第三者的に見るが必要だった。

そして2011年8月、個展で歯のかぶりものを被った私が銀座の街中へと繰り出すという試み(図2)を行った。

他者の痛みへの極私的アプローチからはじまったパフォーマンスが、オープンなアプローチへと変化した。街を歩く事は、より多くの他者の視線に対峙する事である。

街を歩く時は、「これからパフォーマンスをはじめると宣言などは行わず、また、格好以外に特段通行人にアピールすることはしない。ただ、奇異な格好をしていること、そしてその格好のまま街で歩くことがこの作品のスタイルである。主体的にパフォーマンスを行うときに持つ、"通行人というフォルダに入っている私"という認識と、客体的にビデオ撮りをして"奇異な姿をしている私"という認識双方が必要である。この二つのフォルダがあってはじめて、そのどちらにも入りきれない、"奇異な姿をしている私は通行人である"という認識が持てる。主観と客観のどちらにも分けきれない第三の"見てみられる…相互の視線によって押し出された新たな視線"の誕生である。



图1



图2

1-2,新たな視線

私は2011年8月から半年間韓国留学をした。1-1で発見したスタイルは、韓国留学中も引き続き取り入れた。このスタイルでは、歩き、展示会場を抜け出して何処へでも行ける。観客に対して「見られる側」でありつつも、そのまま「見返す」新たな視線を示す。

作品が移動する、または、パフォーマンスをして展示会場の外に行ってしまうことによって、「見るができない」可能性を同時に作る。「展示」という形式では、作品はそこで必ず見ることができると約束されている。又は、これが「演劇」なら、約束の時間に劇場を訪れば、作品の上演に立ち会うことができるはずだ。しかし、私の作品の場合は、パフォーマンス時間中は展示会場に衣装はない。また、逆にパフォーマンスが行われていない時間帯では（当然だが）パフォーマンスを見ることはできない。鑑賞者は、記録映像や衣装を見てパフォーマンスを想像するか、パフォーマンスを見て展示の様子を想像するしか無い。

衣装を着ていること・脱いでいることは同時に行われぬ。両方を一度に見る為には、「展示を見て衣装を被る私を見て歩く私と共に街に出て行き、帰って来て衣装を脱ぐ私を見てまた展示を見る」という膨大な課程が必要だ。「よし作品を見たぞ」と思っても、その後にも前にもまた着て脱いで歩いてというループがある。実は私の作品の総てを見ることは不可能だ。主体的を連想させるパフォーマンスと客体を連想させる映像や展示との双方を見た時に、それでも分けきれぬ視線…、つまり、外から覗き込む視線を見返す視線や見られている視線を意識する視線等…。

私自身は私がかぶり物を被っている状態に名前をつける。作品の登場人物に成りきると言うよりは、架空の他者の姿を借りて「一定のリズムで、ただ歩く」ということを重視する。登場人物が街に出て行くのでは無い。生活の一部として登場人物の衣装を着て、歩き、脱ぎ、また生活に還って行くという作品であり、生活の一部である。この一連は、大きなサイクルのひとつとして観客に提示される。登場人物的なもの、登場人物的なものを眺める観客と同じほどの距離で、作家である私もまた登場人物的なものを眺めている。

1-3、見られる側の私

2011年、私はソウル駅でマネキンを持って歩くというパフォーマンス（図3）を行った。

マネキンは上半身が大きな口紅でできている。すると、ある男性は「この作品は男性批判だろう」「このマネキン（図5）は男性のペニスを象徴しているだろう」と話しかけて来た。

私自身は「見られる側の私」という自らの立ち位置において、道ばたで「女性が化粧をしている姿」を再演したくて、肥大化した口紅のイメージとして、図5の小道具を使った。

シンディ・シャーマンが、写真は男性の欲望の視線を受け止める客体としてのス

テロタイプ化した女性の在り方を問題としているとして、フェミニズムの論客たちによる論争の的になった。シャーマンが「セックスピクチャーズ」シリーズを発表した際に『私がいかにフェミニズムの論客を再演してしまっているといわれたことに対して私はまったく（意図していない）』という（※8）回答の様に、私も「見られる」側であるということ強く意識してはいるものの、単純にフェミニズム的活動家であると捉えられる事を恐れた。

"見られる側の私"は、作家ならばそのメEDIUMがタブローであろうと映像であろうと、自ずと立ちあらわれてくる。作品が作家の自意識や葛藤の現れである事を認めるならば、確かに私を構成するものをつぶさに見て行かなければならない。そのことで、私の"成りきれなさ""見きれなさ""分類のされなさ"も立ちあらわれてくるだろう。

1-4、父母に見られる

私は女性である。そして、幼少期から絵と演劇に親しんで来た。林業の娘に生まれながらも、父の度重なる転勤で、高校生までは日本各地を転々としてきた。

各地を転々とするということは、毎度新しい劇場で新しい役を生きるという事に近い。周りが変わり続ける中で、誰か他の人をまねるわけではなく、いつの間にか"ただ自分を見つめる視点をもつ自分"という役を作っていた。"女性の身体は見られることによって形成される"という言葉がある（※9）。男性は"見る"役で女性は"見られる"役でだ。女性の身体の輪郭は、見られることによって形作られる。とすれば、見る役（友人や教師等）が変わることは、身体の輪郭を変動させることになる。視線によって立ち上がる身体の急展開に、身体の主として"ついていく"には、自分自身を何かカテゴライズし、まとまりのあるフォルダが作りたい。だから、街を転々とする私には、"じっと見つめてくれる存在"が必要だったのではないだろうか。街頭パフォーマンスをしている時も、役を全うしつつも、いやここでもうお芝居はおしまいにして帰ろうか、などという"じっと見つめてくれる自分自身"がいた。決して役に没入したり、成りきったりすることはない。そもそも没入すべきまとまりのあるものなどは、はじめから存在しない。日々急速に変わり続ける私の輪郭が分裂しないように、ひとつのフォルダーにまとめる作業をしてくれる"役"が、私自身を演出する為に必要だった。

では、ずっと見てくれていた（はず）の母はどうだろうか。私の母は新聞屋の娘で「女性の幸せ」と言われるところの結婚をした。流産をして後、やっともうけた娘が、大体の子どもがそうである様に、"見えない他人"と話していたり、作り話を繰り返したり、急にパニックに陥ったりした。その度に母はダイアリーに悩みを書き綴り、自分自身と対話していた。そして週に2度は母の母…、つまり祖母に電話をして相談をしていた。

ある人は母と祖母のあまりの仲良さを「衝撃的な程の仲良さ」と称した。私の母方の祖母と母は大変仲がよく、絶対的だった。母は母でありながら、当たり前訪

れる"心もとなさ"の拠り所として、娘である母をずっと見つめ続ける祖母という存在が必要であったのではないだろうか。転勤で徳島を遠く離れた母も、又何か自分を自分としてまとまりもたせる"役"が必要だったのだろう。

けれども私自身は全ての子どもがそうであるように、成長過程で母親的なものを捨てて行きたいと思っていた。べたべたとしたもの…母親的なものから自立して、父親的なもので充足させたいと考えた。

しかし父親のことを私はあまり知らない。父はいつも仕事に出ていて、未だに父の顔ははっきりとは覚えられていない。幼少期に父の顔を間違えて知らない男性にかけよったことがある。振り向いた男性はまるで父とは違うのだが、しかし「父たるもの」という顔をしていて、恐怖であった。図3は、2011年、日本での「おじさんの扮装をする女性である私」、図4は「おじさんの扮装をする女性である私、マスカラを持って」という作品だ。男性的象徴を生理的に嫌いながらも、その不在を埋める為に、何か父親的なものに近づく必要があった。

作品中に"場所を移動"するパフォーマンスが入る。引越しのテーマの根底には、私と母双方の"故郷の不在"にある。成長過程において母的なものと父的なものそれぞれのフォルダに分けた時に、私は余りに母的なものの比重が多い。たいていの子供が成長し大人に成る為に母親的なものを脱ぎ去り、父親的なものを獲得する必要がある。いつも家に居ない父。木を切り落とし分別する父。居住を転々とする父。

父親的なものの象徴を、"移動する""分ける"行為に込めている。

1-5、女性として見られる

- ◆ 遺伝子、内分泌、外性器のどれをとっても、自然界には性差の連続性があるのに対し、文化的な性差は中間項の存在をゆるさず、男でなければ女、女でなければ男、と排他的な二項対立のいずれかに、人間を分類するのである。
(※10：上野千鶴子「差異の政治学」岩波書店,2002,pp.8-9)

1-4の父と母のフォルダ分けに繋がるが、男女文化的な性差に関してもフォルダ分け的行為を行う時がある。女性の身体は"見られ"ることによって形成するが、同時に"見る"身体も持っている。自分自身が"見られる"ということへの眼差し。"見られる身体"はアイデンティティを形成する。自分自身を形成する、"見られる姿"。しかし、自分自身を自分が見ているのは男の姿なのか女の姿なのか決めかねる場合がある。それは、例えば徳島の阿波踊りで男踊りをしている瞬間。男装をして舞台にたつ瞬間。ひげをつけてみる瞬間。化粧をして女性らしい顔を作り込む瞬間。そして、化粧を落とす前、女性らしい顔はしているが、"実際私がもともとは女性なのか男性なのか混乱する「視覚の罨」" (※11) にはまる。この視覚の罨が、"分類しきれなさ"のひとつのあらわしかたなのではないかと思う。私はしばしば身体を折り

畳んでパフォーマンスを行う。足と顔の位置関係を通常と少し変えることによって、"実際私がもともとは人間なのか人間では無いのか混乱する「視覚の罨」"に入り込む。衣装を脱ぐ瞬間、人間にかえるのでは無く、「見た目が人間にかえるだけ」なのでは無いだろうか。粋組みを用意する事で"人間"という役割を担うのだ。そのように与えられた役割は、たいていが理不尽なもので、自分自身から見た自分自身とはほど遠い。見る側と見られる側の受け止め方の差異こそが、他者に"見られる"ことの理不尽さだ。



図3



图4



図5

1-6,山と理不尽な他者

幼少期、徳島の父の実家に連れて行かれた。実家は山で、林業を営んでいた。親戚の男が何人も居た。家でビンビールを飲む。大声でわめく。狭いタタミの部屋。タバコと汗の混じった匂い。何かにつけては暗い部屋で「妖怪が後ろにいるぞ」「手足を引っこ抜くぞ」と言って私の身体に汚い手で触れてくるおじさん。おじさんたちは、私の中で"理不尽"の象徴となった。

私にとって、自分自身が理解できない最初の他者は、"木を切るおじさん"たちであった。その"おじさん"達が私を山に連れて行ったり、お酒の席でからかってくることは、私から見れば野蛮人の行為であった。体臭も臭かった。しかし、そうやって野蛮人として括る事は楽であったのに、時々近くに来ては何か寂しそうな目で、

人生の苦しみについて語りかけてくる。全く理解できない他者が、しかし当然の様に、人間としての苦しみを持っていることへの驚きに、人間というもののフォルダ分けのしがたさを感じた。時々、山の中で男達が木を切るのを見た。木を切る鉋（なた）（※12）で、私の身長以上の5倍以上はある木をさくりさくりと切り落とす様子は、たくましく、しかし強いもののように"見えている"ものが、ある日突然寂しそうに人生の苦痛について語りかけて来るような弱々しいものへと変わる。さっき優しくしてくれたと思ったら、酒に溺れて臭い息をはきかけ、手足を引き抜こうとしてくる。そのような、理不尽さは、私にとって、日々天候によって表情を変え続ける"山"に近いものだった。昨日元気だった父が、木から落ちて林業を続けられなくなり、生活が一変し、転勤族になったことも、"山の理不尽さ"をひしひしと感じる体験であった。ひとつのものが、別に大きな理由があって主体的に変わるのではなく、まさに"気まぐれ"のように、その表情を変えて行く。"まとまりあると思っっているもの"への疑念が生まれた。

だから、いつか自身の身体がうっかり切り落とされてしまうのでは無いか、朝起きたら別の身体に入れ替わってしまうのではないかという恐怖にかられ、現在も身体の一個性に対して疑いを持ち続けている。

1-7,そのものに語りかけられる言葉

- ◆ 他者を理解する上で一番重要で難しいことは、「言葉を解釈する課程」だ（※13：『岩波 哲学・思想辞典』岩波書店,1998）

私のパフォーマンス、「影」（図6,図7）は、鑑賞者に「三角が、歩いている..」「三角で、裸足で..」というように形容される。



図6



図7

しかし、その形容のどれもが成功しているとは言えない。それに比べ、直接私に

「裸足だね」「寒くないの」「怖い」というように話しかけてくるどの言葉は豊かだ。そのものを形容しようと言う言葉よりも、そのものに語りかける言葉のほうが、よほど作品を"見て"いるのではないだろうか。

豊かな言葉は、鑑賞者の身体に根付いた言葉が多い。そっと歩く動きだったり、目を合わせてはいけないような緊張感だったり、素足のいたいたしさを感じた鑑賞者の言葉が、私の作品を立ち上がらせる。"裸足の寒さ"に触れる言葉は、鑑賞者の身体感覚にも語りかける。鑑賞者とは絶対的に"違う"身体を扱いながら、しかし鑑賞者も作品を"見る"時には、身体で"見る"。

様々なイメージで鑑賞者がパフォーマンスそのものに言葉を投げかけることで、はじめてパフォーマンスは"見られる"。他者の視線が、言葉が、私を形作るのだ。他者の言葉が、パフォーマンスの中に入って行く。ある人は政治的なメッセージを感じ取り、またある人はジェンダーの問題を読み取る。

身体の輪郭が他者の視線によって様々に切り取られ、分けられる時、身体は自然に近い所に居る。



図8

第2章

見る為に

Condition of to see

2-1,見る為に

前章で、「見られること」を強く意識していると書いた。作品として見られることと、鑑賞者を見つめ返す眼差し双方を作り上げることが作品成立の必要要件である。

見られる為には、「見る」ことを意識し泣けれなければならない。

では、見ることは何だろうか。

2-2,見ることは何か

見ることは、目で事物の存在等をとらえることだ。「見れば見るほど良い」「星空を見る」など、行為であると共に「知覚」の意味も持つ。その点で、「見る」行為は脳の思考と切り離せない。「星空をただ見る」行為と同時に、脳は動き、認識は感情を生み出す。「綺麗だと思った」「つまらないと思った」「都会ではあまり星を見ることができないから田舎の方がいいな」などの反応は、「見る」行為と直結している。人は、「見た」ことを自分の中で噛み砕き、まとめる。「良い」「悪い」「覚えておきたい」「つまらない」などと判断する。まるであたまの中にジャンル分けのフォルダーを持っているようだ。何故「見た」ものをフォルダー分けするのだろうか。それは、目で見る行為によって得られる情報が余りに多いからだ。

子どもの頃、はいはいをして進む度に景色は変わって行った。目の前にあった大きな椅子の足が、すこし椅子から離れると小さく見えた。今では遠近法やパースなどを理解しているから、理屈はわかる。しかし、自身の位置によって目の前にある椅子すらも刻々と姿が変わる様に知覚する。すると、一つの椅子として認識出来ない。これでは日常生活を送る事ができない。困る。だから、「これは椅子だ」と括ることを覚える。一度飲み込めないものでもとりあえず「見た」ことにしておく。よって、見る事は事物の認識である。

2-3,未分類

あたまの中でのフォルダー分けについてももう少し触れておく。さっきの椅子の例では「見ることは思考が切り離せない」とした。では、「見た」ものの思考整理についてはどうだろうか。例えばブログを書く時。自身でフォルダ分けする人は多い。「花火の思い出」「友達の家で」などと振り分けて行っても、ふとジャンル分けしきれない記事にぶつかることがある。そのような時、「未分類」に振り分けておくと、後々テーマを決めることもできて便利ではないだろうか。私は映像記録をパソコンに保存する時、いつもシリーズによって分類する。

「あれ、これはどのシリーズに入れようと思っていたかな？」と思いつけない時、賢いパーソナルコンピューターは、「未分類」に振り分けますか？と、私に問う。慌てた私は"はい"を選び、それを「未分類」と名付けてしまう。

これは「この作品は分類しきれない」と決断することと同じだ。他に分類したつもりの作品も、実は分類なんかしきれていないんじゃないか、という一抹の不安が頭をかすめる。未分類とは、分類しきれなかったものであり、実際「フォルダー分けせずにただ見る」ことを許すフォルダーだ。

このように、未分類は分類しきれなかった"わけがわからないもの"をそのものとして実直に見ることを可能にする。

2-3,切り取られうるジャンル

イヴ・クラインは1928年生まれのモノクロニズムを代表するフランスの画家である（※「Yves Klein」 Sidra Stich, Hatje Cantz Verlag, 1995）。最初のパフォーマンスを行ったのが彼だと言われている。イヴは1960年に発表した『宇宙進化』で、キャンバスを風雨に曝したい気の変化を記録する作品を作り、「*Anthropometry of the Blue Epoch*(1960) (New York/ADAGP, Paris, photo credit:Giraudon/Art Resource, NY)」では、パフォーマンスで人体にIKBを吹き付けて描いたタブローを残した。

- ◆ 写真で見た、広島原爆投下時に放射熱により壁に残った人影の痕跡や、マット上に残った汗をかいた柔道家の跡にインスピレーションを得た。（※14：Ulrike Lehmann. 「Klein, Yves.」 In Grove Art. Oxford Art）

この時パフォーマンスは、パフォーマンスそのものだけでは無く、記録をもとに受け入れられた。ジャンルのひとつとして自立する時に、記録映像や噂話迄を含めて他者に見られ、切り取られうるジャンルとしての宿命を負った。

2-4,身体の不在

- ◆ 衣服の機能の最も重要な点は、自分の身体の輪郭を補強すること。たとえば、熱いシャワーは自分の身体の輪郭を感じることができるために気持ちよいと同様に、衣服も自らの身体の輪郭をあらわにしてくれる。
（※15：「ひとは何故服を着るのか-ファッションは〈社会の生きた皮膚〉である」 鷲田清一,NHKライブラリー,1996）

人が、自身の身体を知覚するとき、シャワーやバスタブは有効だ。シャワーにより、水と肌がふれ、その境界線が立ち上がる。"シャワーを浴びる"という行為によって、身体と身体

でないものへの境界を形作る。身体の輪郭は、自身の境界を作り出しながら、じつは自身のものでは無いものとも"触れて"居る安心感をも作り出す。この根源は何か。人が生まれて来た時の感覚である。人はふつう、女性のヴァギナの部分から生まれてくる。その時の肉厚が、生まれて初めて感じる"テクスチャー"だ。その後、母親の様なものの肌に触れ、包まれる。大きくなると、服を着て、包まれながら生きて行く。自身の身体を、包まれる事に依って意識し直すのだ。シャワーを浴びるとき、服を着るとき、だから人は毎回生まれ直している。

もう一度、図6,図7の「影」という作品に戻りたい。「影」は、かぶり物を使ったパフォーマンスである。この時、パフォーマーはかぶり物に包まれ、まだ生まれていない状態である。しかし、足は半分外に出かかっている。かぶり物は、身体の輪郭を形作る、役割を担っている。普段、人は毎日何かに触れているのに、身体の痛みに関しては大概鈍感である。鈍感さ故に、痛みを感じずに生きる事が簡便になっている。これは、まさに身体の不在である。その弊害として自分自身の身体の大きさや、形や、感覚を忘れた様に生活してしまう。しかし、低い天井にぶつかったり、熱いお湯に触れる様な体験として、身体の輪郭を取り戻すのである。地面にそっと裸足で触れるパフォーマーと、そのパフォーマーを包むかぶり物を見ることは、低い天井や熱いお湯に触れる行為と近い。外界に触れる事によって初めて、身体の輪郭のぼやけに気づき、自分自身の身体の輪郭を知覚するのだ。



図9

2-4,わけがわからないもの

- ◆ 科学は見えるものを見えないものによって言い当てようとする
(※16：池田清彦「構造主義科学論の冒険」講談社,1998)

構造主義科学論では、「見えるもの」を「見えるがまま」に解釈することを肯定する。世界は我々の目に見えるような存在なのであり、見えるがままに解釈するのがもっとも妥当だと言う態度だ。人の認識を基本にすえている。

見えるものを分類することと思考過程は密接な関係にある。日頃どのような人も、ほとんど無意識のうちに様々な分類体系の下に生活している。そのような普段意識しないものに意識を向けることは、自分の行きている世界を理解する為に重要だ。

他者とは、常に「わけがわからないもの」だ。それを"見る"為には、なんらかのカテゴリーズが必要となる。一人の人であるに関わらず、「見る」「見られる」二つを兼ね添える。私の場合は、かぶり物によって、「見られる側」であるという表明をする。私という人格の中に、「見られる側」と、その作品を編集し、「見せ」方を整える「見る」側の私がる。これを、精神病理界では「解離性人格障害」という。自分と、自分ではないもう一人の自分がいるという感覚だ。「見る」側と「見られる」側では、距離があるから、「解離性」であるという。その距離の取り方としては、私は『かぶり物』を採用している。というのも、『かぶり物』は、外界からの乖離に繋がる装束である。さらに、自己のアイデンティティとしての身体の一部を隠すことによって、外界と自身を隔て、外から見る自分の出現を可能にする。

序章の"分ける事・わかること"に立ち戻れば、抽象的なものを見て、「わかんない」という"言葉"も、そのものに向き合った"見た行為の結果"である。わけがわからないもの、と対峙した時に、「わかる」ことによって、分けきれないものが見る為の下準備となる。

2-5,かぶり物

かぶり物を被って歩く時、パフォーマーと外界には境が生まれる。かぶり物によって、中と外が分けられる。パフォーマーは日常的には、「人間」とカテゴリーズされる。かぶり物をかぶった瞬間、「街を歩く人間」という要素が「街を歩くわけのわからないもの」という未分類要素に関わる。

冠婚葬祭、とりわけ生きている間に祝福される"結婚"の儀式での"ベールや冠"などは、非日常のかぶり物である。普段は"見られる"事の無いふつうの近所のお姉さんが、一生に一度の盛大なおめかしをして、ベールや冠を被る。自身の門出を祝福され、村中の人々に"見られる"経験をやる。この儀式は、日常と非日常を明らかにわけ、人々の"見る""見られる"の境界線を緩やかに侵す。"見られる"感覚は、日常のカテゴリーとは違うカテゴリーにある感覚だ。逆説的だが、「隠す」ことによってより一層"見られる"体験を作る。

身体を隠すとき、人は自分というフォルダ分けを一旦まっさらにして、誰でもない、フォルダ分けしきれない、未分類の要素を持つ。周りとの区別がつかないので、なんにでも変身してみせることができるのだ。これこそが、非日常を作る事で変身できるという理由だ。

2-6,顔

- ◆ 「登場人物」にはなりきらないの。距離があるのよ。

(※17: シンディ・シャーマン「CINDY SHERMAN シンディ・シャーマン写真集」pp.42,株式会社PARCO出版局,1987)

前項のかぶり物では、非日常の為に"隠す"行為を行うと書いた。では、"顔ハメパネル"はどうだろう。観光地にある、侍やご当地キャラクターの絵が描かれ、顔の部分だけが残酷にもくりぬかれているパネルだ。このパネルに顔をはめれば、不思議とそのキャラクターと一体化できる。誰もが自分の顔以外の身体を隠すことで、何かに変身する。

では、非日常をつくり、未分類の他者に変身してみせる事ができる大チャンスなのに、顔だけはしっかりと見せている事の意味は何か。それは、他者とは違う自分自身のアイデンティティーの意思表示である。顔は、人間が他者に出会った時に真っ先に"見る"部分である。自分自身の"変わらない日常の部分"といえるのではないだろうか。

身体を隠し、顔を見せる事によって、他者とは違う確固たる"自分=日常を生きる自分=見る側の自分"を確立させながらも、何かべつのものに身体を寄せて、変身しようとする。見る為に、先ず自分自身をフォルダ分けできる、顔を残すことが、自分のアイデンティティーとしての日常(=顔)を確固たるものとして、非日常に飛び込む(=顔以外の身体の変身)為のきっかけとなる。

顔は交感器官である。他者と交流する為には、自分自身の表情をさらけ出す必要がある。"顔"というものは、それ自体で、他者に判断される。美醜や表情の細かな所。顔に依って自分自身のアイデンティティーを確立する。多くのパフォーマーがキャラクターに成りきる為に、顔を隠す場合がある。しかし、私のパフォーマンスによる変身の行き着く場所、それは少なくとも何かになりきることはない。

- ◆ 若きスーザン・ソntagという人物。そのひとはみずから意識的に、また断固として、そうなりたいと志向した自己を創造すべく生きてきた。

(※18: 「私は生まれなおしている---日記とノート1947-1963」デイヴィッド・リーフ著,木幡和枝翻訳,河出書房新書,2010)

- ◆ 自分自身を作り変えて行くこと。(略)少女が、最初にこうなりたいと夢見た人間に、自分を変えていこうとすること。(※19: 「死の海を泳いで-スーザン・ソntag最期の日々」デイヴィッド・リーフ著,上岡伸雄翻訳,岩波書店,2009,pp.28)

私自身、誰かに成り代わると言うよりは、アイデンティティーをそのままに、様々な姿へと変身し、"作り替えて行く"ことによって、自分自身の"目"で、見ることをして行きたい。見る為に、自身の顔をさらけ出す必要があるのだ。



图10

第3章 街の視線

People's eyes in the city.

3-1, アートを目にする

- ◆ ”1990年代に入って一般の人々にとって、美術館以外の身近な場所でアートを目にする機会が増えたことは、社会におけるアートの役割について企画運営側だけでなく、受け手側に対しても再考を促すという重要な作用をもたらしている。”
(※20：難波祐子『現代美術キュレーターという仕事』pp.109, 青弓社,2012)

パフォーマンスならば、もし立地条件が悪く、作品を"見"てもらえる可能性が低いとしても、自身の足で観客のもとまで歩いて行って、みてもらうことが可能だ。私は、パフォーマンスの、自分自身で自分自身を見てもらいに行けるといところが好きだ。"偶然出会う鑑賞者のまなざしや関係性は固定的なものではなく、山の景色のように日々動的に生まれるもの"という実感に立ち戻れば、街で出会う鑑賞者は、明日会う事は無い。街の中で、通行者の目の中に入り込むことは、ほぼ奇跡だ。社会におけるアートの役割とはこのような奇跡を生み出し、通行者の潜在的な鑑賞体験欲求を引き出すことではないだろうか。社会的に芸術と離れたコミュニティにいる層には、芸術作品を彼らのところまで持って行くことが必要である。街に出ることは、芸術が日常の中で、鑑賞者の目に入りやすくするだけではなく、"立ち去る"ことも又容易にする。この、"身体に合わないと思ったらすぐに出て行く事ができる"という距離感も、"目にしたくなくなったらやめることができる"という選択を鑑賞者に与える分だけ、鑑賞者にオープンである。見ることを強制するだけでなく、"見ても、見なくても良い、立ち去っても良い"という可能性を与え、また次の鑑賞機会への道を断たないアプローチとなるのである。

3-2, キム・スージャ 「A Needle Woman」 体験に基づく成立の過程

- ◆ 「布について抽象的な韓国の伝統や歴史に還元されうるものだけではなく、幼少期からの体験に基づく成立の課程について (略) 」
(※22：ICCレポート, pp188, Intercommunication 2000, 9(4) 2000年8月 レポーター後々田寿徳)

キム・スージャは、韓国出身、ソウル市に在住する平面からインスタレーションまでを手がけるアーティストだ。彼女は自身が生きた故郷や幼少の体験に基づいて作品を制作している。それは、彼女にとって重要なモチーフである「針」に対する男性性・女性性双方を語

る様子や、「A Laundry Woman」「A Needle Woman」という題名にあらわれている。

私は"歩く"パフォーマーなので、"動かない"姿に興味を持った。肩も動かさずに頑なに立ち尽くしているようすは、恐ろしさすら感じる。動きたく、ならないのだろうか。長時間立ち尽くすという事は、力を使う。その為に、腹式呼吸やヨガの様な身体を動かさない術を、独学で会得して行ったそうだ。

街の中での"非行動"的なパフォーマンスは、逆に眼をひく。街の中で、動かない身体こそが、彼女自身を作っている。それは、例えば日本でのパフォーマンスでは、まるで居ないかのように扱われることであり、またインドでは鑑賞者の眼は好奇心に満ちあふれ、動かない彼女自身もきらきらと明るく輝く。

その身体に蓄積されるものは、"体験"そのものだ。どのように形作られるかは、場所に息づいている。そして、場所に依って文脈が変わる作品たちの拠り所は、実はパフォーマーを包む視線なのだ。

3-3,見られる事で

街に出れば、私自身がいかに枠組みを作っても、あらゆる角度で鑑賞者の視線によって刻みとられる。"私"自身をサムネイル化され、溶け出し、ひとつの記号になり、意味をはぎ取られて行く。街に出たとき私は、「見られる未分類フォルダ」となる。本来未分類フォルダは他人に見せるものではない。整頓しきれていない、不必要なものの混ざったフォルダである。

だからこそパフォーマンスは、鑑賞者とパフォーマー、内と外の意図のずれを起す事ができる。

ずれて行く意図こそを、愉しむことが、作品をより豊かにする、自身の全うなアプローチなのではないだろうか。この、意図のずれを愉しむ為にはまず、人は自身の行為を"見きれない"ということを知覚することからはじまる。自身の視界に入る他者のリアクションを見て初めて、自分自身を断片的に知り、その姿を捉えようとする。

日本では、よっぽど勇気のある人でないと話しかけて来ないが、韓国では多くの人が「何故パフォーマンスをするのか」と語りかけて来た。その度に、私は何故私はここに居るのかということ考えた。私は、まさにそのような言葉を浴びる為に、街に出てきたのだ、と答えた。人が自身の身体を知覚する為に、周りの視線に依ってその姿を立ち現す。

3-4,身体の中で

日本の公共の場でパフォーマンスを行うと、「日本人からは反応がない!」とってつまらなく思うことも多いようだ。私も当初はそうだった。しかし、最近、実は鑑賞者の"身体"の中でリアクションは起こっているのだと感じる事が出来る様になってきた。「あれ、見た?」「本当に、いた?」とって友人同士で確認し合ったり、「何やってんの~?」と小声で声をかけてきたりする人も居た。他者の身体の中で、いったい何が起こっているのかは、計る事ができない。それこそ、見ることはできない。しかし、そのことで行為が伝わらなかったと拗ねる事は無い。眼に見えるアクションだけを求めるのではなく、"巻き込んで行く"ことが、パフォーマンスが未分類であることの利点だ。パフォーマンスは、定義や体系化を拒否する反・学問であるという考え(※高橋雄一郎「身体化される知:パフォーマンス研究」せりか書房,2005)もある。境界を超えて、鑑賞者が知覚してい

ることそのものを受け止め、鑑賞者の身体の固さを取り払い、自身の偏見も取払い、脱力させて行くことが、自身と他者との境界線をあいまいにし、未分類としての柔らかさを活かして空間を作る鍵となるのではないだろうか。

3-4,街の姿

日本の中でも、大館と新宿では、パフォーマンスの扱われ方が違った。新宿は、ほぼ、ノーリアクション。大館では、多くの人や犬や猫が、あまりに豊かなりアクションを返してくれたか。そこで、大館では私の撮影方法が少し変わった。よって、いままでは自身のパフォーマンスだけに焦点をあてて撮影をしていたが、私が画面から出てしまっても、作品を撮り続けるという作品を作った。私は、パフォーマンスは、"何かが起こっていないければ"見てもらえないものなのだと思っていた。しかし、私が過ぎ去った後の街の表情は、また豊かだった。撮った映像を展示すると、鑑賞者は私が長い間（10分程でも！）出てこなくても、じっと待って、作品を楽しんでくれた。単発的なコンペに慣れすぎていたのかも知れない。こんなにも鑑賞者が待って、自発的にパフォーマンスを楽しみ、異人を楽しみ、そして、街に異物が入る事によって異化される風景を楽しんでいる。恐らく、世界的にも珍しい場所だったのだろう。この経験で、私はずいぶん鑑賞者の"自発的な鑑賞の喜び"を待つ事ができるようになった。そして、鑑賞者がきっと待ってくれると信じられるから、自身が出てこない光景を見せることにも積極的になった。

3-4,物質としての街

光景を見せるという事は、自身が不在化するということである。私のパフォーマンスの衣装は着脱できる。私の去った後の光景と、抜け殻である衣装は、近いものがある。どちらも、行為の結果でありながら、主の不在を全面に出している。これは、衣装というオブジェそのものが空無である事も物語っている。だからこそ、街に晒された時の人々のリアクションが鮮明に見える。パフォーマンスがパフォーマンスである以上、行為に着目されがちであるが、平面絵画から立ち上がってきたものであるから、勿論物質が作用する空間認識を作り変えて行く事こそが、その表現であると言える。街において、パフォーマーと鑑賞者は同じ次元にある物質どうしであるということが重要だ。

- ◆ 「観客たちはここで、ただ感じる、あるいは考える主体としてだけでなく、行為する主体、すなわちパフォーマーとしても参入させられている」(※23：エリカ フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』論創社,2009,pp.22)

パフォーマンスを形作るものとして、パフォーマーは鑑賞者と同じ平地にいる。上演中は、常に観客との関係性によって変化する。そして、観客のパフォーマンスによっても、もちろんパフォーマーは左右される。パフォーマンスはパフォーマーによって用意されるにせよ、それを構成するのは、パフォーマーの身体であり、また、鑑賞者の身体でもあるのだ。パフォーマーは権威を持って統治その場にしない。"全てを見きれない"という事を承知の上で固くなりがちな身体を解きほぐすための身体を用意し、街に働きかけるのだ。

3-4,記録

イヴ・クラインのパフォーマンスから今日まで、パフォーマンスは多くの記録を求めてきた。では、サムネイル化にもつながる、「パフォーマンスの記録はいかに受容されたか」という問題にあたりたい。

パフォーマンス記録と近いものとして、ビデオ・アートがある。作品の核たるものは、記録ではなく、本来行為が行われる場所・時間のみが存在する。しかし、記録をとることも、作品の意図するところだ。そして、撮影し、"見る"ことができるとき、必然的に鑑賞者があらわれる。今日、動画サイトやビデオ媒体の進化により、波及しやすいメディアとして、記録をきっかけにその作品を知る人も増えていくだろう。

この記録と作品のフォルダー分けの難しさは、前項の"全てを見きれない"というパフォーマンスの特性に通じる。パフォーマンスは作家と鑑賞者の間でやり取りされ続け、未分類のままである。しかし、作家が街でパフォーマンスを行った時に、偶然に居合わせた鑑賞者に科せられた偶発性と同じくらいに、記録によってしか作品を見ることができない鑑賞者もまた、その条件は奇跡的なものだ。その場に立ち会えたという偶然。その場には立ち会わず、記録に触れるという体験。二つとも、同時には起こりえない。時間軸が違うからだ。だからこそ、記録から行った事も無い街を知り、作品に触れる体験もあれば、偶然パフォーマンスの現場に居合わせて、数秒だけ視界にいれ、「あれは何だったのだろう…」と、一生わからないまま終わるケースも考えられる。街の視線は、一方通行では無い。時には時間を超えて、その偶然なアイコンタクトによって、パフォーマンスは始まるのだ。

終章

1.分けることで、分ちきれないものが見えてくる

作品が自身の手から遠く離れ、撮られ、サムネイル化することは、自分自身を他者の目にさらすことである。他者の視線に自身を明け渡し、自身の目の届く範囲に置けない事は、肉体を切る事のように辛い事だが、しかし、一旦そのように自身から作品を分けることで、分ちきれないものが見えてくる。分けるという乱暴な行為に依って、分けきれないものとの新たな出会いがあるのだ。

2.離れるようとすればするほど

"他者の受け止め方を意識した、人間の実行行為をさして広く用いられる"はずのパフォーマンスは、その素材が作者自身である為に、他者の視線に明け渡す時にためらいを生み出す。本来パフォーマンスは、"見られる事"を強く意識した、"鑑賞者がいなければ成立しない"鑑賞者主体"の実行行為だ。鑑賞者は、"見る"という行為に徹する蚊帳の外のものであると思いがちだが、実際、鑑賞者こそがパフォーマンスのメインアクターであり、その実"見ている鑑賞者達"の視線ほどに、作品を形作るものはない。

イヴ・クラインが絵画の枠組みから飛び出して、パフォーマンスを行ったときの様に、枠からはみ出そうとすればするほど、絵画の魅力に近づくという現象が起こる。女性の身体にスプレーを吹き付けた"行為"の"痕跡"でしかないはずの絵画が、しかし、ピカソの「水浴の女」に近い、絵画的魅力を放っている。パフォーマンスという一つのジャンルが、絵画から離れようとすればするほど、その輝きは絵画の輝きに近づく。

3.偶然の眼差し

自身で「セルフポートレート」「パフォーマンス」等と括る限り、自分自身を外から眺める視線が必要と成る。セルフイッシュな目線だけでない、自分自身を定点観測する、優しく冷たく豊かなまなざし。これは、自分自身の中に"ずっと見つめてくれている誰か"を形成する事に他ならない。私は、日本内外の各地を「歩く」パフォーマンスを行ってきた。2011年は韓国のソウル・ホンデを歩き、国内では銀座や新宿等の繁華街を歩いた。2012年は、橋本(神奈川)や大館(秋田)などでパフォーマンスを行った。歩く事そのものだけよりも、歩く私を見つめる眼差しの動きこそが、パフォーマンスを形作るものであった。道ばたで偶然出会う鑑賞者のまなざしや関係性は固定的なものでは決して無い。これは、私が私だけで歩いているのではないという、社会の中での立ち位置にも依った思想だ。私たちが、他者を"括

る"時、いつも考えている事は、"まとまりのある他者"であろう。そうでないと、日々形を変えて行く他者ならば、他者を見る事ができないからだ。しかし、自身が常に揺れ動く事を考量するならば、本当は、他者だって勿論、まとまりのある存在であるわけがない。日々揺れ動き、どうしようもなくつかめず、だからこそ、その痛みには寄り添う事ができない。

アイデンティティは、些細な事から重大なことまでを含め、個人の外側で起こる様々な働きかけでできている。こうした働きかけをパフォーマンスとして捉えると、自身の身体すらも、他者の偶然の眼差しによって形作られることになる。その眼差しは、他者固有のアイデンティティが反映されている。例えば、家で旗を出すか出さないか、学校でどのように歴史を学んだか。強い信仰心の有無、メディアの流行等。一個の身体は、また別個の身体によって、又あらゆるメディアによって切り取られる。パフォーマンスは、それを受容する。"他者にいかに見られるか"は、"他者という別個の身体に、いかに切り取られ、他者のアイデンティティに基づいて分けられるか"に繋がる。見られる主体は、見られることのコンディションをいかに整えるか、何処までが表現の範囲なのかを規定しようとする。

アーティストが自身の作品の何処迄が表現の範囲なのかを規定出来なくなる時、それは死後の話だろうか。違う。パフォーマーが鑑賞者の目の前に居ても、パフォーマンスは常に鑑賞者によって切り取られ続けるのだ。だから、もし"私"が居なくても、パフォーマンスは"いかに見られるか"を自覚し、あらゆる側面から切り取られることに耐え、むしろそれを喜び、鑑賞者に対してより様々な"見られ方"を提示することによって、その豊かさを追求することができる。

6.結論

パフォーマンスは"見られ"ることによって初めて成立するジャンルだ。鑑賞者無しには成立しえない。だから、"パフォーマンス"というジャンルである限り、作品は作者の手を離れて自由だ。鑑賞者によって自由に切り取られることを前提としたジャンルだ。パフォーマンスは、一枚板にカテゴライズする事が不可能な"未分類"ジャンルなのだ。

"見る"行為の在り方に疑問を投げかけ、より豊かで多様な見方を提示し、鑑賞者の"見る"行為の可能性を広げる事に心をくだくことで、作品を自身の中に納めない。作品を、"分け"られないジャンルとして成立した"パフォーマンス"において、作品をまた区切り直し、自身の中に置いて管理し、不快な切り取られ方を避けるのは容易である。分けないということは、"見られ"ないということだからだ。しかし、"見られ"ないということは、パフォーマンスとして成立しないという事を意味する。

だから、作者にできることは、"鑑賞者の「見る」という行為の在り方を様々なシュミレーションし、言葉によって形成される身体を知覚することだ。投げかけられた言葉で自身の身体を揺さぶり、鑑賞者と共にパフォーマンスを"そのまま見

る"事を追求する。その為には、一つの切り取られ方だけでなく、より多くの見方を検証する事が必要である。私たちそれぞれが持つ身体の枠組みをかき混ぜ、未分類のパフォーマンスを成立させる。

私たちは作品を"見た"つもりだが、私たちは別々の身体を持ち別々の人生を生きているので、私たちそれぞれのパフォーマンスを全部見きれない。

私たちは私たちの身体の枠組の中で遊び、鑑賞者はその身体の中で遊び、そして私たちは、"全てを楽しむ事ができない"という事を楽しむ事ができる。

注釈

- ※1：まばたきスケッチ関連企画トーク高嶺格氏トーク「本当に起こっていたのはなんだろう」2012年2月12日 3331arts千代田 B102
- ※2："パフォーマンス" 旺文社国語辞典第10版,2005
- ※3："パフォーマンス" 三省堂大辞林第三版,2006（他、徳島県立近代美術館が提供する「美術用語集」では、「1960年代に美術家の非演劇的な行為による表現形式が生まれ、ハプニング、イヴェントなどと呼ばれた」と記されている。）
- ※4："ジャンル" sorting Britannica ONLINE JAPAN 小項目辞典
- ※5："分類" sorting Britannica ONLINE JAPAN 小項目辞典
- ※6：坂本賢三「『分ける』こと『わかる』こと」,講談社学術文庫,2006
- ※7：ローズリー・ゴールドバーグ『パフォーマンス：未来派から現在まで』中原佑介訳,リブレポート, 1982 Performance art: from futurism to the present, RoseLee Goldberg, Thames & Hudson, 2001
- ※8：シンディ・シャーマン「Cindy Sharman」PARCO出版局,1987（※17と同じ）
- ※9：上野千鶴子「スカートの中の劇場：ひとはどうしてパンティにこだわるのか」河出書房新社,1992
- ※10：上野千鶴子「差異の政治学」岩波書店,2002
- ※11：ジュディス・ハルバースタム「FemeleMasculinity」 「In A Queer Time And Place:Transgender Bodies,Subcultural Lives(Sexual Cultures)」 NYU Press,2005
- ※12："鉈（なた）" 幅のある厚い刃物に長い柄をつけたもの。薪割り、樹木の枝下ろしに使われる。
- ※13：『岩波 哲学・思想辞典』岩波書店,1998
- ※14：Ulrike Lehmann. 「Klein, Yves.」 In Grove Art. Oxford Art
- ※15：「ひとは何故服を着るのか—ファッションは〈社会の生きた皮膚〉である」 鷲田清一,NHKライブラリー,1996
- ※16：池田清彦「構造主義科学論の冒険」講談社,1998
- ※17：シンディ・シャーマン「Cindy Sharman」PARCO出版局,1987（※8と同じ）
- ※18：「私は生まれなおしている—日記とノート1947-1963」デイヴィッド・リーフ著,木幡和枝翻訳,河出書房新書,2010
- ※19：「死の海を泳いで—スーザン・ソントグ最期の日々」デイヴィッド・リーフ著,上岡伸雄翻訳,岩波書店,2009,pp.28
- ※20：難波祐子『現代美術キュレーターという仕事』 pp.109, 青弓社,2012
- ※22：ICCレポート,pp188,Intercommunication 2000,9(4) 2000年8月 レポーター後々田寿徳
- ※23：エリカ フィッシャー=リヒテ『パフォーマンスの美学』論創社,2009,pp.22

図版リスト

図1：金藤みなみ「歯イタ～他者の痛みにテレポートするための変身ソウチ～」映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2011

図2：金藤みなみ「歯イタ、銀座へ」『光は光』個展内パフォーマンス,銀座ギャラリー女子美,2011

図3：金藤みなみ「おじさんの扮装をする女性である私、マスカラを持って」映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2011

図4：金藤みなみ「おじさんの扮装をする女性である私」映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2011

図5：金藤みなみ「おじさんの扮装をする女性である私、マスカラを持って」パフォーマンスの為の小道具の画像,2011

図6：金藤みなみ「影」（現地の大館での作品名は『Achela,大館へ』）映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2012

図7：金藤みなみ「影」（現地の大館での作品名は『Achela,大館へ』）映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2012

図8：金藤みなみ「ブルーシート」映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2011

図9：金藤みなみ「姉妹山」映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2012

図10：金藤みなみ「見る」（現地のソウルでの作品名は『보다』）映像のキャプチャー画像,パフォーマンス,2011

参考文献

〈書籍〉

- ・リチャード・シェクナー著「パフォーマンス研究：演劇と文化人類学の出会うところ」高橋雄一郎訳,人文書院,1998
- ・スーザン・ソントグ「他者の苦痛へのまなざし」,北条文緒訳,みすず書房,2003.
- ・坂本賢三「『分ける』こと『わかる』こと」,講談社学術文庫,2006
- ・ローズリー・ゴールドバーグ『パフォーマンス：未来派から現在まで』中原佑介訳,リブレポート,1982 Performance art: from futurism to the present, RoseLee Goldberg, Thames & Hudson, 2001
- ・神林恒道「現代芸術のトポロジ」勁草書房,1987
- ・シンディ・シャーマン「Cindy Sharman」PARCO出版局,1987（※17と同じ）
- ・ジュディス・ハルバースタム「FemeleMasculinity」「In A Queer Time And Place:Transgender Bodies,Subcultural Lives(Sexual Cultures)」NYU Press,2005
- ・鷺田清一「ひとは何故服を着るのかーファッションは〈社会の生きた皮膚〉である」NHKライブラリー,1996
- ・大越愛子「フェミニズム入門」筑摩書房,1996（ちくま新書）
- ・イヴァン・イライチ「シャドウ・ワーク：生活のあり方を問う」玉野井芳郎・栗原彬訳,岩波書店,2006（岩波現代文庫）
- ・佐藤 忠男「見ることと見られること」岩波書店,2007
- ・上野千鶴子「スカートの下の劇場：ひとはどうしてパンティにこだわるのか」河出書房新社,1992
- ・上野千鶴子「差異の政治学」岩波書店,2002
- ・池上嘉彦「記号論への招待」岩波新書,1984
- ・宮田登著「ケガレの民俗史：差別の文化的要因」筑摩書房,2010（ちくま学芸文庫）
- ・リサ・ブルーム「視覚文化におけるジェンダーと人種：他者の眼から問う」彩樹社,2000
- ・『岩波 哲学・思想辞典』岩波書店,1998
- ・Ulrike Lehmann. 「Klein, Yves.」In Grove Art. Oxford Art
- ・「ひとは何故服を着るのかーファッションは〈社会の生きた皮膚〉である」鷺田清一,NHKライブラリー,1996
- ・池田清彦「構造主義科学論の冒険」講談社,1998
- ・シンディ・シャーマン「Cindy Sharman」PARCO出版局,1987（※8と同じ）
- ・「私は生まれなおしている---日記とノート1947-1963」デイヴィッド・リーフ著,木幡和枝訳,河出書房新書,2010
- ・「死の海を泳いでースーザン・ソントグ最期の日々」デイヴィッド・リーフ著,上岡伸雄訳,岩波書店,2009,pp.28
- ・難波祐子『現代美術キュレーターという仕事』pp.109, 青弓社,2012
- ・エリカ フィッシャー=リヒテ『パフォーマンスの美学』論創社,2009
- ・Danto Arthur Coleman,Sherman Cindy「Cindy Sherman:untitled film stills」Schirmer/MoselVerlag Gm,1990.

- ・ Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, Griselda Pollock 他 「MODERN WOMAN: Women Artists at The Museum of Modern Art」 Museum of Modern Art, 1994.
- ・ Christina Weidemann…(et al.) 「50 women artist you should know.」 Prestel, 2008.
- ・ Judith Halberstam 「In A Queer Time And Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives (Sexual Cultures)」 NYU Press, 2005

〈雑誌〉

- ・ 北原恵（研究代表者） 「20世紀の女性美術家と視覚表象の調査研究: アジアにおける戦争とディアスポラの記憶.」 日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究（B）: 平成20年—平成22年度, 2011
- ・ 石井辰彦 「無題（アンタイトルド）という題（タイトル）」（小特集 シンディ・シャマン）『ユリイカ1996年11月号 特集=クィア・リーディング』 pp.38-43, 青土社, 1996
- ・ 八角聡仁 「眼の廃墟」（小特集 シンディ・シャマン）『ユリイカ1996年11月号 特集=クィア・リーディング』 pp.44-49, 青土社, 1996
- ・ 「美術手帳1970年12月号 特集=行為する芸術家」, 美術出版社, 1970
- ・ : ICCレポート, pp188, Intercommunication 2000, 9(4) 2000年8月

〈辞典〉

- ・ 「旺文社国語辞典第10版」 旺文社, 2005
- ・ 「三省堂大辞林第三版」 三省堂, 2006
- ・ 「美術用語集」 徳島県立近代美術館, 2006
- ・ 「Britannica ONLINE JAPAN」 ブリタニカ・ジャパン, 2012
(URL : <http://japan.eb.com/>)