

整地、空転、人形劇、三つのパフォーマンスについて

洪革まるん

10月24～25日、旧大宮図書館にて「さいたま国際芸術祭 美術と街巡り事業」のひとつとしてパフォーマンスイベント『見えない経験、組織されない身体』が開催された。「街巡り事業」なる地域振興目的のプログラムには、およそ似つかわしくないように見える本イベントは、まさに常識的な日常のまなざし／フレームだけでは「見えなくなる経験」を提示するものだった。

私が見たのは25日に公開された小野田藍、高橋莉子、山岡さ希子のパフォーマンスと、瀬藤朋によるインドのパフォーマンスアートに関するレクチャーである。

トップバッターとなる小野田のパフォーマンスから振り返ってみよう。まず、骨折しているのか、左腕のギブスを三角巾で支える小野田が登場する。小野田は野球のバッターボックスやコート線の線引きに使われるラインカーで床に線を引き、一定の大きさのかこみをつくる。とはいえ、その線は「見えない線」である。ラインカーに石灰が入っていないからだ。それから、野球グラウンドの手入れをする「トンボ」という道具を使って、かこみのなかを「整地」していくのである。

こうして小野田は、1階から3階まで、ときには展示スペースにまで入り込み、旧大宮図書館内のさまざまな場所を整地していく。ここで面白く感じられるのは、小野田の遊戯的な行為によって土地の所有権が上書きされる感覚だ。

「旧大宮図書館」は（おそらく）大宮区が管理する公共施設だ。公共空間は市民／区民共通の財産である。その上で、事業委託された主催者に貸与され、たとえば賑わいの創出という公共的な目的に応じて利用される。

こうした構造を私たちは自然に受け入れ、その土地＝床面を誰かが何かのために「所有」ないし「占有」している感覚を持たされる。しかし、小野田の「整地」は、ある床面を遊戯的に「所有」しなおすことで、その土地＝床面が誰のものなのかという極めて政治的な問いを喚起する。

だから、施設1階で開催されていた遠藤一郎「ほふく前進御百度参り」の展示空間の一部を小野田が「所有／占有」したとき、私たちはそこに違法行為のにおいをかぎ取り、勝手にドギマギしてしまう。しかし、問われているのは、そのドギマギを生じさせる政治権力の布置なのだ（その一方で、野球のグラウンド整備が、選手の怪我を防ぐために、あるいは仲間の結束を高めるために、後輩が先輩に奉仕するために行なわれる練習前後の儀式的な行為であるといった、多義的な意味合いにも注目してほしい）。

高橋莉子のパフォーマンスは、いわば自家製ルームランナーである。ただし、ここでの「ルーム」は旧大宮図書館という建物そのものを指している。足にローラースケートを装着した高

橋は、周囲の風景が見渡せる窓の一角に手をつく。そして、窓面を支えに前に向かって歩こうとする。靴底の車輪は回転し、高橋はその場で延々と歩き続けることになる。

ここで高橋は、ルーム＝旧大宮図書館を「ランニングマシーン」に転用したランナーになる。高橋は力むこともなく、無理な速度(?)を出そうとすることもなく、たんと歩行を空転させる。その歩行の空転は、ふだんは当たり前で意識されないある事実を強調する。そう、建物は、押しても動かないのである。

「押している」というのは比喩である。高橋は窓面を支えにしているのであり、「押している」わけではない。そもそも建物の内部にいたのだから押しようがない。ではなぜ私は「押している」と感じたのか。車輪の回転は、人の体を前に前に進ませるエネルギーを生むからである。前に進ませるエネルギーと、そのエネルギーをせきとめる窓面の拮抗が、建物を前に「押している」感覚を惹起する。

だから、ローラースケートの空転は、旧大宮図書館が確かに〈ここ〉にあることの再演行為になる。再演とは、いわば旧大宮図書館が空転の瞬間瞬間に現れるという意味である。一種のアウラ、押されても動かない建物の重みが高橋の行為によって感覚されると言い換えることもできる。しかし、それは単に〈ある〉のではない。空転の運動の瞬間瞬間が、〈ある〉をあることにするのだ。

ここではじつにさりげなく、しかしとても奇妙な知覚の転換がおこなわれている。普段、その奇妙さはわたしたちの知覚の常識に抑圧されている。ところが、高橋のおそろしくシンプルな行為は、目には見えない旧大宮図書館の姿、各瞬間になぜか存在している〈それ〉の謎を確かに知覚させるのだ。

小野田と高橋のパフォーマンスは、基本的にひとりで完結するものだった。それに対して、山岡さ希子のパフォーマンスは、観客との交流と協働のなかでゆるやかに場をあたためながら進行していく。

その構成は大きくふたつに分かれる。前半ではスペース内を歩き回りながら、赤いゴムボールを（バスケットボールをするように）床や天井にバウンドさせていく。その間、「感染拡大予防で、ボールをお客様に渡しちゃいけないが、もし転がってきたときは消毒して拾ってくれてもいいですよ」と、ユーモアを効かせた語りで観客の心を和ませる。

後半は、「脈拍」の「スコア」をもとにしたメトロノーム・パフォーマンス。山岡は参加の意思を示した協力者に自らの脈拍を測り、観客とともに「ぱん、ぱん、ぱん」と声を出して記憶するように指示をする。そして、テーブルに置いたメトロノームのテンポ（BPM）を、協力者の脈拍に調整する。最終的に、さまざまなかたちをした7つのメトロノームをテーブルの上に並べ7人の脈拍からなるメトロノームの演奏が展開される。

それはまるで7つのメトロノームによる人形劇のようだった。どういうことか。脈拍のような生命現象の反復をリズム、メトロノームのような機械の規則的な反復をテンポと言い分けておこう（※この相違についてはルートヴィヒ・クラーク『リズムの本質』を参照のこと）。

今回のパフォーマンスに参加した協力者は、手首に指を当てて検脈していくが、そのリズムはなかなか一定しない。私自身もそうだった。単純に緊張のために心拍数があがってしまうのだ。このように意志では制御できない持続的な流れのリズムに巻き込まれてあること。それが生命の証である。

他方で、規則的な反復には生命の揺らぎがない。というより、揺らぎの矯正がメトロノームの機能的価値である。だからメトロノームは生命の時間（リズム）を機械的な等質な時間（テンポ）に従わせる。ところがこの「人形劇」では、メトロノームのテンポに脈拍（リズム）の痕跡が移植されることで、あたかも機械に生命が混じりこんだかのように印象させるのだ。

だがそれはたんに人間の生命（リズム）を機械の規則（テンポ）に置き換えただけではないか。たしかにそうとも言える。しかし、7つの脈拍がインストールされたメトロノームは、互いに異なるテンポの打音を奏でながら、雑音にも近い複雑なポリリズムを形成し、単一の時間（テンポ）の専制から逃れる音響空間を現象させる。こうして、この一連の手順は、制御不能な自然—地球環境、身体の欲望、ウイルスや細菌といった微生物まで—を合理的な計算可能性において支配してきた近代的な時間を転用して、また異なる複数の時間を生み出す喩的操作となるのである。

蛇足であるが、これをモノに人間表象を投影した、多様な他者の共生と読むのは当たらない感じがする。ガチャガチャしてうるさいからだ。パフォーマンス全体の柔らかい雰囲気とも相まって、ただあたりまえにこんなもんだよ、と言っている(?)ような気がした。

このあと、瀬藤朋が自身の滞在経験も交えて、90年代から現在に至るインドのパフォーマンスアートについての刺激的なレクチャーを展開した。その模様は、IPAMIAのWEBサイトで公開されているアーカイブを参照してほしい。

さて、ここまで述べてきたように、本イベントは常識のフレームでは見えなくなる経験の領野に、パフォーマンスの遊戯性（現実にフィクションを重ねる）、行為遂行性（行為で行為が属する環境の意味をつくる）、喩的操作（関係の操作から比喻をつくる）などを介して光を当てるものだった。

ただし、これは私の視野＝フレームから解釈された限定的な経験であることに注意したい。いや、ここでは、それが限定的であると知ることが重要なのだ。私は小野田の行為を「整地」として解釈したが、実際に愉快なのは、トンボが床を動くときに鳴らされる「ガラガラ」音であるし、悠久のごとく続く車輪の「シャカシャカ」音であるし、ボールを「バイキン」あつかいするかどうかの皮肉の効いたユーモラスな交流である。それそのものには完結した絶対的な意味はない。それはそれ自身で観客や環境との関係のなかから新たな意味の地平を明け開くのである。

だから、行為の意味を先取りのかためてしまうあらゆるフレームを拒否すること、ズラすこと、複数にすること。〈いま・ここ〉の感覚を突端に、世界への想像力を手繰り寄せる、そ

んな観者のアクションをたえず促し続けることで、本イベントは〈私〉と〈世界〉の自由な交歓の場を設えるのである。