

## ヨーゼフ・ボイス

——流動する形式と彫塑的なもの

岡 林 洋

### プ ロ ロ グ

「拡大された芸術概念」を標榜し、ダダの立場を斥けるヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys 1921-1986) は、1964年におこなわれたアクション<sup>(1)</sup>の中でデュシャンを批判している。第一にボイスもこの時期グループの一員であったフルクサス<sup>(2)</sup>をはじめとする当時の若い芸術家たちの運動に対するデュシャンの言動に関してである。たとえば「彼ら（フルクサス）の発想は全然新しくない、あんなものは自分が全部考えていたことだ」という言葉に表れているようにデュシャンは、ボイスらの運動に対してきわめて否定的である。ボイスにはこのようなデュシャンの考え方が危険であると思えた。今後次々と誕生してくるであろう新たな創造の芽が全部摘み取られてしまうのではないか。彼にはそのような危惧があった。第二に、デュシャンの反芸術概念と、芸術をやめてチェスと文章書きしかやらなくなった、のちの彼の行動に関してである。彼は実際、作品の中でニヒルに沈黙し、作品に謎を残した。しかしボイスによればデュシャンは、昔からアンチ・アンチと同じお題目をとなえてきた先輩の芸術家、昔ながらの美術の名門貴族たちと変わるところがない。ただデュシャンは芸術の言葉が書き継がれてきた「本」を閉じてしまった。いわば最後の手段を使っただけなのである。

ボイスは若いフルクサスの芸術家たちとともに、芸術の「本」の次の頁に再び新たな芸術言語を書こうとした。それもボイス独特の仕方だ。経済、社会、政治、医学の領域が複雑に芸術の世界と交錯した記述がおこなわれる。芸術と資本とのさかい目さえも取り払われる。学生との政治的対話集会のようなものまで、彼の手にかけられれば、芸術的にショーアップされてしまう。いわゆる「社会彫刻」と呼ばれることになる世界がひろがる。同様に、従来の芸術創作の勘定には入っていなかった、何のへんてつもない材料、薬物の残り物のようなものが、彫塑的物質として扱われることになる。ボイスの「拡大された芸術概念」は、社会的、政治的現実の方に芸術的刺激を与え、変化を引き起こすだけの力をもっている。

実際ボイスは「合衆国におけるネオ・ダダ」の別称をもったフルクサスの運動を確かに受け継ぎ、発展させている。このフルクサスの運動の生みの親ともいえるべき音楽家からボイスの生涯最も強い影響を受けた。デュシャンとともに今世紀のモダニズムを、たとえ世代的なズレは大きいとはいえ代表しているジョン・ケージである<sup>9)</sup>。彼が現代音楽の領域ではたした役割をボイスに重ね合わせてみると、彼の「フルクサス・コンサート」の姿がなるほど明確にみえてくる。

## 1. フルクサス

視覚芸術の他に音楽、舞踏、詩の根底を揺るがす急激な変化が、1950年代末の合衆国、ヨーロッパそして日本で起きていた。合衆国におけるこれらの変化の中心は、ジョン・ケージとマース・カニングハム、ブラック・マウンテン・カレッジのめざしたユートピア的な理想、ローレンス・ファーリングゲッティとそのシティ・ライツ・ブックストア、ロバート・マザーウェル監修によるジョージ・ウィッテンホーンの現代美術シリーズのドキ



新芸術フェスティヴァルで  
のヨーゼフ・ボイス  
アーヘン工科大学 1964



フルクサス  
ヨーコ・オノ  
モーニング・ピース  
ニューヨーク 1965  
写真ピーター・ムーア

フルクサス

アラン・カブロー

コーリング

グランドセントラル駅

ニューヨーク 1965

写真ピーター・ムーア

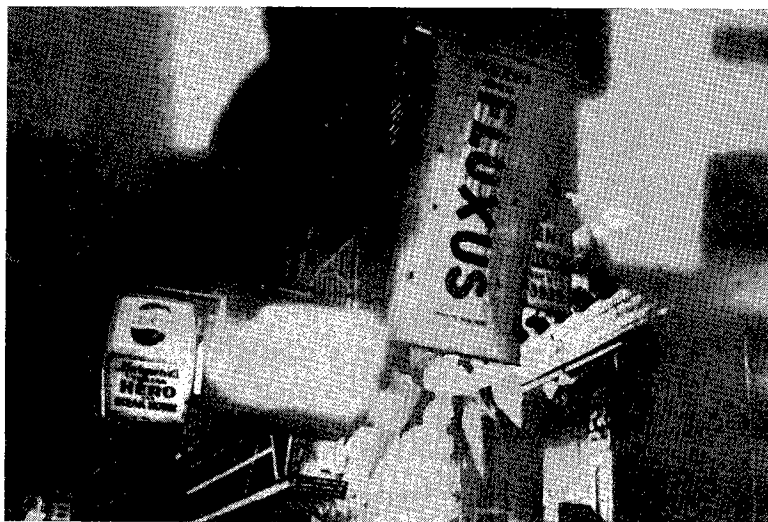


フルクサスホール／

フルクサスショップ

ニューヨーク 1964

写真ピーター・ムーア



ュメント、アラン・カブローによるハプニング概念の定義、協力的な画廊やカフェでの詩の朗読会だった。ヨーロッパには、シチュエーションист達、コブラ（制作より出版物の方が多い）、グルッポ・ヌクレアーレ、ヌーボ・レアリストの活躍がみられた。日本には「具体」グループがいた。

どんなことでも起こりうる状況が、すでにこの一種のフルクサス前史の過程の中に用意されていたのであり、美術家の中にはカンヴァスに閉じ込めろと思う者はどこにもいなかった。また彼らには批評家や歴史上の前例によって押しつけられた定義にしばられる気もなかった。言語が音楽であることも、音楽が舞踏であることも、舞踏が政治的表明であることも、政治的表明が詩であることも、詩が叫びであることも可能だった。ラ・モンテ・ヤングはきわめて重要な発見をおこなっている。作品は「ショート・フォーム」でなければならないということだ。楽譜がもはや何頁もの長さをもつ必要はなかった。きわめて短い小節あるいは語にそれは還元可能であった。不必要な指図や束縛がはぎ取られ、楽譜はアイデア、コンセプトに帰せられてしまうのである。

すでに50年代末から60年代初頭、ピエロ・マンゾーニは、線と空気で作品を作り、人体を生きている彫刻として扱い、自分の排泄物を缶詰にし、それを芸術作品として提案していた。イヴ・クラインは、空虚を使った作品を作り、部屋の中からすべてのものが運び出されていた。ジョージ・ブレクトは、偶然と不確定性さらには「ショート・フォーム」のイヴェントでもって作品を作っていた。ナム・ジュン・パイクはジョン・ケージのしめたネクタイをちょん切り、ロバート・ラウシェンバーグはデ・クーニングのドロ잉を抹殺した。

コーヒー・ハウスがビート世代の詩人のための舞台の役目をはたしていた。急速に芸術家たちは、駐車場や教会の地下室や屋上や路上では商業主義による束縛なしに活動することができることに気づきはじめた。グルー

プの結成がはじまり、倉庫を借りて、ギャラリー代わりに使ったり、そこでイベントをプロデュースすることなどもおこなわれた。1960年ジョージ・マチューナスは、AG ギャラリーを彼の友人とともに、ニューヨークのマディソン街 925 番地にオープンした。もともとこのオープンは抽象美術の展示と古楽器の販売を目的としたものであったが、リチャード・マックスフィールドやラ・モンテ・ヤングと1960年の終わりに出会って、突然マチューナスは、芸術における最もラディカルなアイディアに触れることになった。彼は、AG ギャラリーをフルクサスの芽を育てる討論の場に改造し、ディック・ヒギンズ、一柳慧、オノ・ヨーコ、ラ・モンテ・ヤング、ヴァルター・デ・マリアらのイベントを次々と後援した。マチューナスはこの時期を「原型的フルクサス」と呼んでいる。街の様々な場所でこれらの芸術家の作品は実現されるが、なかでもチェンバーズ・ストリートのおノ・ヨーコのロフトで、一連の催し物を企画したラ・モンテ・ヤングの存在を忘れてはいけない。マチューナスがヨーロッパや日本の芸術家の作品と知り合うきっかけを作ったのも彼である。1961年の夏 AG ギャラリーがつぶれて、閉鎖されてしまった後で、マチューナスはフルクサスと呼ばれることになる新しい音楽の雑誌を創刊する計画を立てはじめる。その際、部分的にモデルにされたのが、やはりヤングの「アンソロジー」という以前マチューナスも関与した雑誌だった。

フルクサスの内容は複雑多岐にわたる。ここではこの運動を理解するためにキーワードとその作例をごくわずかに列挙するだけにとどめる。最近出版された *FLUXUS CODEX*<sup>(4)</sup> はフルクサスについて途方もなく膨大な量の資料を提供している。この運動に一時的にせよかわったおよそ 240 名の芸術家が紹介されている。当然のことながらリーダー格のマチューナスには大幅に紙面が（80頁も）さかれており、わが国の一柳慧、オノ・ヨーコらとならんで初期のクリストの名前がみられて興味深いが、残念ながら

フルクサス

シャーロット・モーマン

ニューヨーク 1971

写真 ピーター・ムーア

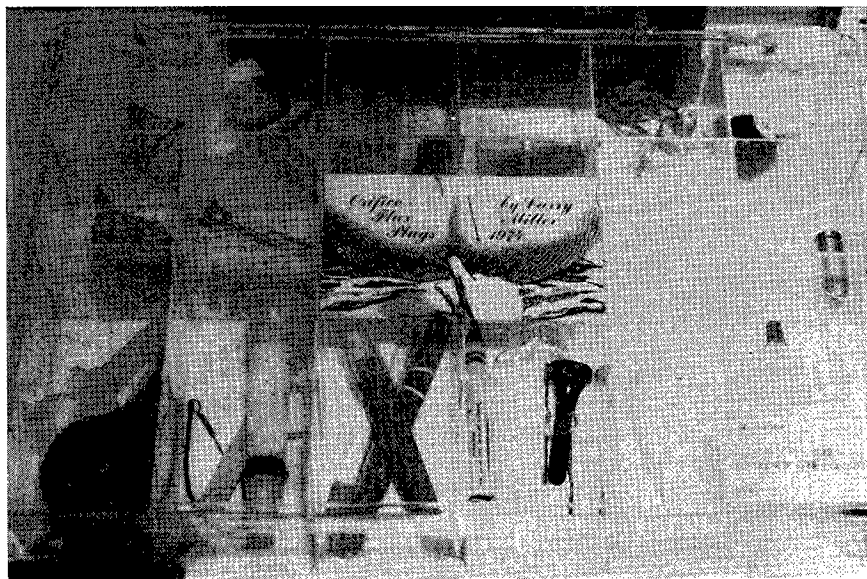


フルクサス・ゲーム

ジョージ・ブレクト

ビーズ・パズル 1966





フルクサス

ラリー・ミラー  
穴, フルクサスの栓 1974



フルクサス

ジョージ・マチューナス  
ニューヨーク 1976  
写真ピーター・ムーア



というかボイスの名前はみられない。しかも *FLUXUS CODEX* ではパフォーマンス的表現形態は説明から除かれていて、もっぱらフルクサス・プロダクトのみが解説されている。

この運動を理解するキーワードとしては、作品の集団性や匿名性および不特定の作者が挙げられる。

集団作品として挙げられるものは次の通り。——アンソロジー、キャッシュ・レジスター、コンプリート・フルクサス・ピースーズ、フルクサス・アミューズメント・センター、フルクサス・キャビネット、フルクサス・クリニック、フルクサス・エンヴェロープ・ペーパー・イヴェント、フルクサス・フェスト・キット、フルクサス・フェスト・セール、フルクサス・フィルム・エンヴァイロメント、フルクサス・フード、フルクサス・ファニチャー、フルクサス・ギフト・ボックス、フルクサス・ヒストリー・ルーム、フルクサス・キット<sup>(5)</sup>、フルクサス・ラビリンス、フルクサス・ライブラリー、フルクサス・メディカル・キット、フルクサス・ペーパー・ゲーム、フルクサス・テレビ・プログラム、フルクサス・ニュースレター、フルクサス・ニュースペーパー、フルクサス・イヤーブック等。

## 2. ボイスとフルクサス

ボイスはアクションという彼独特の作品の表現形式を、1968年からはじめている。デュッセルドルフの美術学校で、同年2月の2日と翌日にかけて催された対話集会の中でのことである。「フェストゥム・フルクソールム-フルクサス」と銘打たれたこの集会の中でおこなわれた試みを、ボイスは自ら「最初の公開フルクサス・アクション」と評している。ボイスのアクションもフルクサス・コンサートとの関連でみればよく分かる。一見したところでは、当時流行のフルクサス的なパフォーマンスと彼の「アク

ジョン」はどこがどう違うのか分からないほどである。だがパフォーマンスから自らのアクションを区別し、「ネオ・ダダイズム的な行為とは何の共通性もない」とボイスが述べていたことを忘れてはならない。

ボイスがフルクサスから学んだ事柄は、その表面的な、悪くいえば、軽薄短小な世界ではない。彼が着目したのはこの運動の一般的イメージとは随分掛け離れたものであった。ボイスは、アート・ギャング、煽動者、国際的アート・シーンの悪太郎を自称するフルクサスを通じて垣間見られた、その源流の方にむしろ興味を抱いていたのである。つまり、フルクサス運動の、あるいは部分的にはさらにハプニング運動の芽を育て上げ、實際上この運動の出発点を作り上げたジョン・ケージの方にボイスは興味を抱いていた。この音楽家の存在を抜きにしてボイスとフルクサスの関係を語ることはできない。実験音楽の講座が「ニューヨーク・スクール・フォー・ソーシャル・リサーチ」に開講されていた。ここでケージがこの講座を担当したのは1956年から1958年まで、さらに1959年から翌60年にかけてのことであった。そこでの彼の弟子に、ジョージ・ブレクト、ディック・ヒギンズ、アラン・カプロー等がいた。さらにヨーロッパの若い音楽家にフルクサスの準備をさせたのも同じく彼である。ケージはダルムシュタットの1958年国際新音楽夏期講座で講師を勤めている。次年度もこの講座を引き続いてラ・モンテ・ヤングが担当した。

ここでしばらく、マチューナスが運動名を1961年に与える以前の約5年間にわたるフルクサス前史を振り返っておく必要がある<sup>(6)</sup>。

ジョン・ケージは、まず手はじめにサティとデュシャンの研究に没頭した。サティについては後で触れるが、美術家デュシャンの作品〈音楽的誤植〉や〈彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも〉(ともに1913年)を彼が研究したことには理由がある。2作品がいずれも偶然性に基いていたからであった。ケージがチャンス・オペレーションズや偶然の騒

音に基づく作品を作りはじめたのは、1950年代のはじめのことであった。そこでは新しい問題領域が生まれようとしていた。この問題領域は複雑な様相を呈し、内部が3つに分節化されていた。楽譜と演奏と受容（聴取）—これら3者は従来音楽においては緊密に統一し合っていた。この自明の3者の統一が崩れ、3つの音楽の部分領域が独立しはじめたのである<sup>(7)</sup>。

舞台ではすでに原作（テキスト）に代わって脚本が演劇的価値の上下の中で上位にランクされていた。原作を縮小したその形や、様々に翻案したその形の故に。一方音楽では楽譜というテキストの地位に変動が起こる。もはやテキストによって作曲、演奏、受容の3者に緊密な統一がもたらされることはない。そのような不安定な状態が音楽に起こりはじめていた。ジョン・ケージがその際に導入したものがチャンス・オペレーションズであるが、それは、楽譜の完成つまり作曲のレベルのみならず、演奏と受容のレベルにも向けられるのである。

まず楽譜つまりテキストのレベルにおいて、すでに関心は次第に作曲のプロセスそのものの方に移って行った。作品の原因としての創造主体に対する信頼は揺らぎはじめていた。主体の関与なしに材料（音素材）に秩序を生み出すことはできないか。また秩序を見出す規則はないか。ケージは2つの可能性を考えている。偶然的な順序で音を生起させる2つの方法である。第一は、与えられた構成要素（音響素材）をシステムティックに順列組合せし、この繰り返しの中からある種のコンビネーションを作り出す方法である。第二は、偶然的に生まれた秩序を使う方法である。いずれにしても、創造された結果としての作品よりも、むしろ材料（物質）を選択し秩序付ける際、従うべき規則をどのように見出すかの方に、重心は移ってきている。生み出された結果（作品）よりも、やり方（上演の手続き方法）に重心が移ってきている。

ここでわれわれがおこなう経験はまったく新しい類のもので、従来の作

品経験とは異なる。つまりある意味なり、内的なもの、あるいは感情を伝達するもの（としての作品）をわれわれは経験するのではない。このようなジョン・ケージの錯綜した作品形式はフルクサスにも決定的な影響を与えることになるが、彼はさらに演奏者の楽譜への関係、受容者の楽譜及び演奏への関係にも、この偶然の契機を導入する（偶然はここで決定的意味をもつことになる）。すでにサティはコントロール不能な騒音を使った作品作りをおこなっていた。騒音は演奏において一定の場所を占め、楽譜に記譜されていた。演奏のはじまりや演奏の長さは規定されてはいたが、音程、音色、音の強弱などが相互に関連し合うこともなく、そこには何のコントロールもない。そしてこの楽譜と演奏との間に起こりはじめていた分裂をさらに大きくしたのは、ある新しい記譜システムである。それは、パラメーター（媒介変数）が確定されてはおらず、演奏者によって個別的に規定されてしまうような記譜システムである。具体的にいえば、この記譜法は図形的表記を使用し、それを、強弱法、音程、音色さらにそれ以外に、演奏のはじまり、持続などにまで適用している。多くのフルクサスの芸術家が感じていたように、従来、楽譜というものはあまりにも狭く解釈されてきた。これを完全に解放し、自由にその枠組みを取り払おうとしている。ボイスの〈ザウアークラウトの楽譜〉（ベルリン 1969 年）が教えているように、何が楽譜であるかは個々人で解釈されるべきである。

なんらかの方法で読解が可能なものはすべて楽譜として利用ができる。また音、騒音あるいは協和音に翻訳することもできる。たとえば音程や音の強弱が推移し、進行する様に似た具象的なモデルが使われる。リズム、拍子及び強弱のプロセスが図形的に描かれ、協和音と色彩の間にある類比そのものが使われる。数字、文字、活字のポイントの大きさまで、ページは楽譜として用いる提案をおこなっている。

さらに今一步、先鋭的な方向に進んだところにあるものが「開かれた楽

譜」である。そこでは、はじまりと終わり、人声と楽器の速度や数は予め指定されない。演奏がどう進行して行くかの決定は、解釈者（演奏家）の裁量に委ねられる。しかも解釈者が唯一信頼を置いてよいものは、図形的にしか識別できないフィールドであり、彼はこれをできる限り微細に騒音や音響そのもののフィールドと重ね合わさなければならない。

ジョン・ケージによる「静寂」の導入は、彼を一躍誰よりも先に進ませてしまった。この場合の「静寂」は音が単に存在しないということではなかった。むしろその意味は、聞くという行為を作品から転じて、環境の中にある現実の多くは微細な騒音の方に転換させることにある。実は「静寂」は、演奏家や観者の側から発せられる偶然の騒音と、あるいは外部からやってくる喧騒と密接なつながりをもっている。ケージの「静寂」の中では完全に出来事が起こっている。それは現実時間の中では二度と繰り返されない出来事であり、現実空間や状況とかかわっている。それ故「静寂」は聴覚の中で起こってくる不特定多数の出来事であり、出来事は刻々と意識を遠ざかって行く。したがってそれは、取り返しのつかない出来事であり、時間の契機をもっている。

ジョン・ケージの「静寂」は、もっとも先鋭的な形で、そこで起きている出来事が何も志向していないことを見事に示している。そこでは何も意味されてはおらず、さらにはそこには何の主観的性格も存在していない。しかも偶然性や不確定性の中に自主的決断と自発的意志が強い契機として保たれ続けているところでのみ、そのような「静寂」は経験されるのである。伝統的意味における音楽形式はここでは放棄されており、その代わりに新しい音楽形式が現れる。それは、持続性や同時性や時間一般の順序などの秩序である。それと比べれば、音や騒音や動作やアクションによって時間を実在的に満たすことなど、もうどうでもよく、人の好きにすればよいことなのである。

したがってここで生まれたものは、反復やリズムやテンポなどのような音楽における時間の契機というよりは、むしろその時間の契機を超えたもの、あるいはその根底に存するものである。それは「メタ・フォルム」と呼ぶことができるかもしれない。それは実験音楽的に生み出されたいわば「時間のコラージュ」の、さらにその奥にあるもの、いいかえればコラージュを生み出す主体のことである。それを時間の総合的形式あるいは時間性の中での主観の気分と呼んでもよい。時間のコラージュとは時間の断片（その内容に関しては偶然である）にある種の秩序が作られることである。それは時間的に持続し、連続し、相前後することがら（出来事）を総合する同時性の形式である。

ページの時間コラージュにおいては、楽譜の解釈者（演奏家）と受容者（聴衆）は或る程度には区別されない。演奏者が原テキスト、いいかえれば意味をもった楽譜を実在化させることの意味がなくなるにつれて、彼は自分にとって距離のある偶然の（内容的には不確定だが、形式的には時間コラージュ的に秩序付けられている）経過をつなぎ合わせる交換手（オペレーター）のようなものになる（FH 30）。

聴衆自身にも同じことが起こっており、自らの生命の表現、たとえば「静寂」の中で発せられる聴衆のざわめきが、曲が生まれる際の欠くべからざる材料要素になる。今や楽譜は、その現実化に重点があるのではなく、コンセプチュアルな反省のための刺激剤になっている。というのは、作曲される楽譜の意味は、原テキストつまりその意味ができるだけ純粋に伝えられるべきテキストから、主観を刺激して反省をおこなわせ、複雑な状況、場面を作る、そういった役割にシフトしているからである。受容者の参入の意味も変わる。すなわち受容者は音楽的意味を受け取るのではなく、むしろ自己反省的な主観を受け取るのである。したがって楽譜の演奏は能動的な理解をおこなう「読み」にくらべて副次的な意味しかもたなく

なる。受容者は、楽譜や演奏には依存せず、日常的な出来事をコンセプチュアルな自己反省へのきっかけや刺激剤とみなす。ここでは彼は潜在的に美的反省的態度をとっている。それは、人生の中での自明の事実でさえ演出されたものとみなし、またその既成の意味を偶然的な意味として認識する態度である。

ジョージ・マチューナスがフルクサス・コンサートの中で要請していることも、コンセプチュアルな自己反省であり、その中でこそ現実が経験できると考えている。彼によればフルクサス・コンサートには「美的態度」（拡張された意味で）をとるようにとの挑発的な思いが込められている。ほとんどすべてのフルクサスの芸術家が、小さなカード、一種の楽譜のようなものを書く。しかしそれはコンサートの筋書きなのではない。そこでは直接読者を筋の中に誘い込むことが意図されているのではなく、むしろ読者（聴者）及び世界に対して拡張された「美的態度」をとることが要請されている。状況や対象を意図なしに、出来事として、多義的にみることが要請されているのである。このようにしてマチューナスは、観者ないし読者に向けてコンサートに距離をおいた態度をとることを要求する。いいかえれば観者に静観的な態度、さらにはメランコリックな態度をとることを要求する。特にこの最後に挙げた態度は、世界及び観者そのものが多義的で疑わしいものとみる。

「美的態度」がもっているメランコリックな面に対して、もちろんフルクサス・コンサートには、一種の子供ばさ、素朴さが感じられる。また社交的な遊びのような面もあり、毒気がまったくない無邪気さ、風流にかこつけた暇つぶしのようなところがある。ところでこの無邪気さであるが、とりわけフルクサス・アクションが観者にというより、むしろ演者自身にとって楽しいという形で現れている。そしてさらにいえばこの無邪気さは、われわれの無目的的な時間経験の構造とのかかわりをもっている。そ

もそも主観性の総合的形式としての時間などというものは、目的的な経験の中では直接的に知ることができない。それは、ただ時間現象いいかえれば時間コラージュの中において内容を中性化する際に知ることができ、意味を無化し、無目的化する迂回路を通じて間接的に経験されうるのである。

したがって目的を達成するための手段として考えられる個々の要素はきわめて否定的な扱いを受ける。アクションを構成する個々の要素のつながりはばらばらにされ、因果律、目的論及び論理的順序は廃棄される。日常的速度での時間の進行がわざとさえぎられ、秩序や関係が破壊される。通常の意味が捨て去られていることは、一種の否定的感覚となって現れる。たとえば、むなしさ、無意味さ、表層性、難解さ、謎の感覚であり、とりわけそれらの根底に存在する倦怠感である。

### 3. ボイスとロマン主義

ケージ＝フルクサスからは偶然的騒音を含む音素材＝音楽という図式が描けるが、ボイスによってもこれとよく似た、物質化＝彫塑という図式が提出されているように思える。反面、このケージ等の偶然性の図式だけに頼るのみではボイスという独特の芸術家の姿が見えてこないことも事実である。

ボイス固有の芸術的パラダイムをもし挙げるならば、われわれはケージ＝フルクサス的な偶然性に固執することはできない。J・マインハルトはこのあたりの事情をよく理解している。彼は、ボイスが本質的に彼以外のフルクサスの芸術家と異なることを、ロマン主義の理念をもち出すことによって明らかにしようとしている<sup>(9)</sup>。

マインハルトによれば、フルクサス・コンサートの進め方は、フリード



リヒ・シュレーゲルのロマン主義的普遍文学 (romantische Universalpoesie) のプログラムと似ているところがある。シュレーゲルにおいて小説という文学作品の形式の本質を規定するもの、それは、小説の内容や主題あるいは物語なのではない。むしろそれはお好みの材料を何でもかでも包括するその開かれた作品形式である。あるいはそれは開かれた反省的性格とでも呼ぶべきものである。ここには統一の不可能性が最高のレベルにおいて告知されている。

ところでロマン主義の独特の概念、アイロニーや機知が活発な活動をおこなうことができるその理由も、最高の統一不可能性と無関連性にある。いやむしろ統一不可能性と無関連性が機知とアイロニーの活動を許すというべきである。与えられた材料から任意のあるいは偶然の組合せが作り出される。もちろんシュレーゲルの場合には、外部に存在する材料を組み合わせたり、コラージュするのではなく、むしろアイロニーの主体によって材料を多様な様式、音、主題として産出するのだが。その偶然の組合せ、コラージュは、連関をもったものを制御不能なまでに打ち砕き、多義的にしてしまう。ここに生まれるのが捉えどころのない媒体である機知である。アイロニーはこの機知を生み出す芸術家の理論的態度なのである。ロマン主義的普遍文学にとっては主観の普遍的反省形式そのものが文学形式になっている。この純粋な創作形式—小説—はいうまでもなく内容的な規定を受けることはなく、生成あるいはプロセスの面から、反省の連続的運動として捉えられる。

フルクサス・コンサートはシュレーゲルの小説と同じ様な構造をもっている。すなわちはじまりと終わり及び長さは、全体の中の個々の部分のように任意の形で作品の中に置かれる。この場合の任意性が意味するところは、期待や予見の拒否であり、確定的形式との対立である。それ故アイロニーあるいは総合のプロセスとしての主観性の形式は本来、間接的にのみ

認識可能であり、経験可能である。

周知のようにシュレーゲルにおいてみられるこのような形式的、総合的主観性（つまり反省、アイロニー、機知）を、ノヴァーリスが一転、靈活化された生動的自然の精神的及び創造的な主観性へと変更したのである。

ちょうどこのシュレーゲルに対してノヴァーリスがはたしたのと同じ役割を、フルクサスに対してはたしたのがヨーゼフ・ボイスなのである。ボイスは時間コラージュの総合形式を、包括的な内在、いいかえればそれ自体の内部において完全な組織をもった精神的内在性で満たそうとする。このボイス独特の精神的内在性のもとで無限に多くの材料と現象とが、産出的自然の普遍的かつ総体的な連関、脈絡の中に合流するのである。シュレーゲルの場合、反省が主観の形式として考えられていたのに対して、ノヴァーリスではプロセスあるいは運動が「現実」の生成と考えられている(FH 32f)。

ところで「現実の」生成としてプロセスが考えられるとは一体いかなる意味か。プロセスとはそもそも何なのか。自然がそれ自体を意識することになること、つまり自然の自己創造、いいかえれば生成と消滅—これがプロセスの意味であり、「現実の」生成の意味なのである。そのような自然は、生動的、活動的な精神としてそれ自体を認識する。かくして自然は自由になることができる。この生動的、産出的自然は実体的に存在しており、人間にも反省にも依存せずに生成することができる。しかし産出的自然は人間の「予感的な」さらに生動的生成に共感する認識の中においてのみ、精神と重なり合うものとして認識されうることもまた事実である。したがって生動的、精神的自然を認識する人間は、もはや自己自身をアイロニー的総合の形式として反省するのではなく、むしろあらゆるものの中に創造的なプロセスを感じとることができ、そのプロセスが潜在的に詩的に作用していることを予感することができる。

ノヴァーリスとボイスは、産出的自然の中には連関、脈絡が存在していることを前提している。両者はそのような連関、脈絡が自然の生成作用の中で生まれるということに関して共通している。また自然の現実性は精神的であり、そこには対象的という意味における「客観的」という言葉はあてはまらない。ボイスはこの産出的自然の中に連関、脈絡が存在することを感じとり、予感することによって「フルクサス」あるいは「運動」という概念を根本的に変化させる。すなわち運動はもはや超越的主観の反省のそれではない。そうではなくて、それはむしろ一切の現象を（精神的現象をも含め）生成させる創造的でしかも人間をも生み出す運動である。

しかしこのような「現実の」生成の表現は、以前、フルクサスとシュレーゲルの場合にみたような主観の反省の表現の場合には考えられなかったまったく別の問題を提出する。そもそもシュレーゲル的な主観の反省は、形式の（意味や感情などの）単なる内在性を打ち破り、それを曖昧さや偶然性によっていわば穴だらけにすることによって、間接的（アイロニー的）に表現されることになった。けれどもボイスの場合、「現実の」自然における生成の包括的、生動的原理の表現には、それ（つまり間接的、アイロニー的表現）とは別のやり方が必要である。すなわちボイスの場合でもなるほど前景の統一と意味は壊されているが、それはその背後で生動的な自然の「現実の」活力を予感し、感じとることができるためであった。それ故、前景の意味は簡単に破壊され、解体されてよいというわけではない。むしろそれは「現実の」連関、脈絡のより深い層にまで達しなければならない。そのような深みに達していることは、「コンサート」の前景にみられる現象的側面の中に感じ取らなければならない——秘密、謎、あるいは現象的意味を超える「より深い意味」として。このような深さ、謎、多義性、秘密の性質は、シュレーゲルあるいはフルクサスの作曲家にみられた意図的偶然性、飛躍及び不確定性とはまったく対照的であり、後者と

はまったく異なる表現をボイスは生むことになる。それは、ボイス独特の方法におけるテキストあるいは「コンサート」の深い意味とかかわる表現である。すなわち表面には本来現れない深い意味を告知しようというのであり、そこには現象を貫き通してのみ自己を語ることができる意味の根源との結びつきがある。

ボイスはテキストあるいはコンサートを「アクション」と呼び、この用語を使用することによって、フルクサス概念を拡大する。これによってボイスのフルクサス・アクション（コンサート）は、自然の根源的な産出活動と最初の生成とを反復することになる。したがって自然の霊的（精神的）生命を表現する素材（物質）の形式は、この生命の最初の根源的自己表現を、再上演していることになる。そればかりか、反復しているのであり、さらに生命の自己表現が現れているのである。何もそれには付け足さずに純粋化をおこなう。芸術家は、その産出的プロセス、いいかえれば自己認識及び靈活化の運動を促進するプロセスにおいて、自然を補助するという役割を担うことになる。芸術家はこの自然の運動に自らは何も付け加えず、自己を表現することもできない。というのは芸術家の制作過程も、自然の普遍的産出的生命過程のひとつの構成要素でしかないからである。

ノヴァーリスが出した結論はこうである。自らが書く散文テキストは、文学的には彼の創意によるものであり、彼の言語であるとしても、すでに存在しているものであり、しかも散文テキストに先行する原テキストに基づいている。たとえ原テキストなるものが虚構でしかないとしても。ノヴァーリスは、自らの散文テキストにおいて、それが古い説話、いいかえれば民族の魂の深みから発生した説話を再び拾い上げただけであるかのように振るまっている。その際、散文テキストは、童話、伝説、通俗本の内容を純粋化し、かつ加工しただけであるかのように見える。また当時盛んにいわれた根源的真理（それは自然霊の概念と共に成立するロマン主義的虚

構にすぎないのだが)は、作者とは関係なしに時代(つまり中世)と民族の文学的な暗闇から立ち登ってきて、またそれからただ受け取られるだけであるかのようにあった(FH 34)。

ボイスの態度からも同じようなことがみてとれる。ボイスのアクションは、生動的な精神の過程—つまりそれ自体はただ暗示されるしかないが、いつもすでに存在し、アクションの中で自己表現される精神の過程—を明瞭にし、表現することとして理解される。そのため各々のアクションは相互に密接に関連し合い、ひとつの連続的な表現運動を作り出している。彼のアクションの中では、フルクサスにみられた偶発性—それは特定の個別者、歴史的に制約された個体に帰属する—が消え、その同じ偶発性がある必然的機能をもつにいたる。つまり偶然的な個別者は、生動的精神のプロセスにおいて絶対的に必要ないわば停車地として経験されるのである。そのような脱主観化、そして同時に精神の客観的生命へ向けての解放を、ボイスは *Intensität* (内的緊張) という概念の中にみている。それはあらゆる外面性と偶然性を凌駕することができる「内在」のことである。「内的緊張」はそれ故ボイスのアクションの試金石ともいうべきもので、フルクサス・コンサートには縁がなかったものである。

ボイスにおけるフルクサスのエレメントの新解釈の本質は、精神の内面から供給される「内的緊張」によって(エレメントを)充電した点にある。しかも「内的緊張」は、本来それ自体は表出され得ぬものであるが、ある種の表現に対する重要な関係を維持し続けている。「内的緊張」とは一般に言葉では言い表され得ないものであり、何かの経験に対する内的な関係を表している。それはまるで既述の「純粹」反省と同じように抽象的で空虚であるように思われるかも知れない。しかしボイスがこの「内的緊張」を表し、伝達しようと試みたアクションのいわば演出目録のようなものがある。その中の第一のテクニックは身体を緊張させることである。身

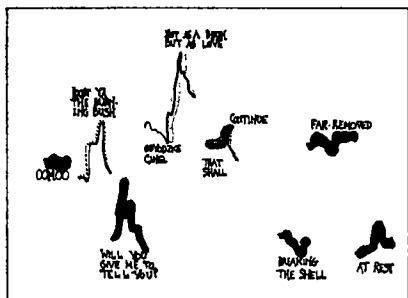
体的にみられる緊張は特定の目標から解放された時、特に強く感じとられる。何時間もじっと動かず、緊張し、ほとんど何も生産しない態度、あるいは孤独な身振りを単調に、部分的にリズムカルに繰り返す。以上が硬直した緊張の第一のグループである。外面的意味と意図を欠いたそれは、反面、内面的な強さと緊張度をもった内包を示唆するのである。

今述べたものと次の第二のグループは密接な関係をもっている。空虚な状況の緊張であり、身体的な硬直がない場合もある。状況の空虚さが持続され、この空虚からはわれわれは外面的には何事も起こっていないことしか気づかない。その背後で内面的強さと緊張度をもった事柄が起こっていることは、ただ暗示的に示されるだけである。すなわち、じっとしゃがむ、うづくまる。横たわる、あるいは立つ、その間、何事も起こらない。たいていの場合、ヘニング・クリスチャンゼンの「リアル・ミュージック」が流されるだけである。

これらの「内的緊張」をもった表現は、上に挙げたどのグループにおいても、一方では、即興的な、外的動機をまったくもたないアクションの筋書きによって補完され、他方では精密な内的目標に方向を定めた筋書きによって同じように補完される。このような筋書きは計画的に作られることもあるが、外的刺激や何らかの妨害が入ることによって突然ふさがれてしまうことをあらかじめ予想している。このような筋書きは偶然的で妨害的な出来事をアクションの必然的要因のようにして受け入れる (FH 38f)。

#### 4. ボイスのアクションと彫塑的なもの

1963年2月、デュッセルドルフ美術学校で「フェストゥム・フルクソールムーフルクサス」が開催された。今回は特に発起人であるボイスの発案で、学生との対話集会という形がとられた。フルクサスという名称を冠し



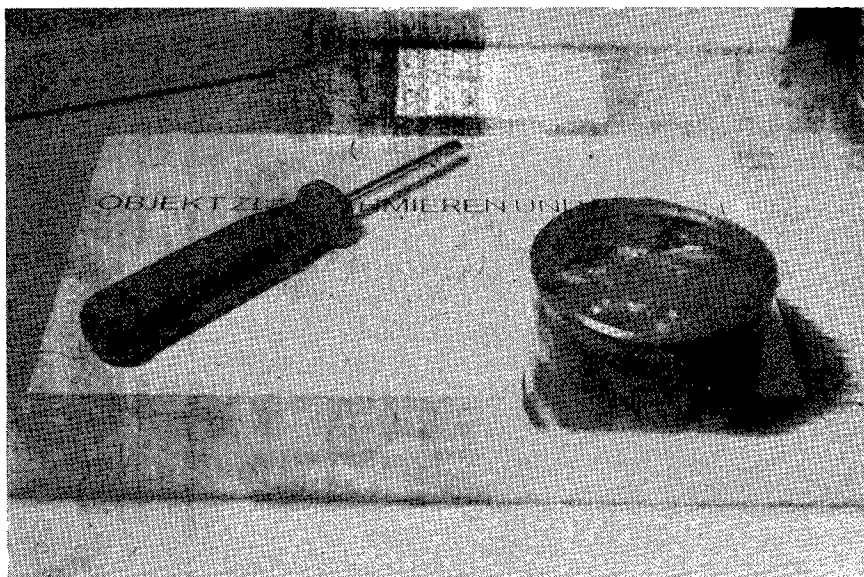
ジョン・ケージ  
アリア 1958  
C.F. PETER 版より



ヨーゼフ・ボイス  
アクション・死んだ野ウサギに絵をどう説明  
するか  
デュッセルドルフ、シュメラ画廊 1965

ヨーゼフ・ボイス アクション・シベリア交響曲 第1楽章  
デュッセルドルフ美術学校 1963





ヨーゼフ・ボイス  
なすり付け，そして回すため  
のオブジェ  
マルチプル 1972



ヨーゼフ・ボイス  
フルトのフール  
マルチプル 1970



た最初の催し「フルクサス国際現代音楽祭」(ヴィースバーデン, 1962年9月)以来, 何回か, アムステルダム (1962年11月), パリ (同年12月) その他で, フルクサス・フェストが連続的に催されていた。

さて今回のデュッセルドルフでのフェストには, ボイスをはじめ, フェスティヴァルの議長の役をつとめるマチューナス, さらにラ・モンテ・ヤング, パイク, ブレクトを含め, 総勢16名のフルクサスの芸術家が様々な形で参加している。

2日間にわたるフェスティヴァルへのボイスの参加の仕方であるが, 従来の意味における音楽家(作曲家, 演奏家)とは無論いえないが, この時彼は実験的音楽家であった。彼がおこなった第1日目の〈2人の音楽家のための楽曲〉, 第2日目の〈シベリア交響曲 第1楽章〉は, いずれもボイスのアクションがフルクサス・コンサートの強い影響の下にあったことを教えている。〈シベリア交響曲〉は, それ自体としてはピアノ曲である。ボイス自身が制作した第1楽章からはじまり, 次に彼はサティの作品を差し狭んだ。ウサギが黒板につるされ, ピアノから針金が高圧電線のようにさし渡された。ウサギからは心臓が取り出された。これが全部で, 当然ウサギは死んでしまった。

曲が演奏されていた最初の部分でも, 音響が素材として使用された他に, 黒板上に何かを書くことも重要な役割をはたしていた。黒板にはたくさんさんの文章がチョークで書かれた。ボイスのアクションを準備する役割をはたしたものが, 実は写真であった。それはボイスの前に E. ウィリアムスがおこなったアクション(ピアノ上にできるだけ多くの素材を置くというもの)で会場に残されていたものである。ボイスはそれを片付けなければならない, それからようやく彼のアクションがはじまった。ボイスがおこなった最初の公開の場でのフルクサス・アクションだった。

ボイスはその時の会場での様子を次のように振り返っている。「D・ヒ

ギンズはまったく驚いた様子で私を見ていた。彼はこのアクションがダダイズムのコンセプトとは一般にまったく何のかかわりもないということを正しく理解していたのだ。彼は、ダダとはまったく別の立場に立ったものがここでのテーマだということに気づいていたと思われる」と。さらにボイスはこう考えている。このコンサートの中でウサギははじめて実体的な現れ方をした。つまりウサギの役割はこのアクションがある内容とかかわることを示すことにある。つまり誕生と死、物質における変遷等へのかかわりが表現されているのである。したがってボイスのアクションはネオ・ダダイズム的な残虐行為とは何の共通性もないのである<sup>(9)</sup>。

このアクション及びそれ以後のアクションの中で、ある物質や生命の誕生を、彫塑的な物質化 (plastische Materialisation) や受肉過程として認識できるようにすることを目指している。その際にしばしば用いられる物質は残りもののような物質なのである。暖かさと冷たさ、無定形と結晶、はじまりと終わりの二極構造がまずその残りもののような物質の中で分析され、次に力とそれに反発する力ならびに混沌と形式との間に緊張状態を作り出し、それを表現することが問題になる。

今世紀、科学的認識が拡張されたように、ここ芸術の領域においても、従来の現実との疎遠な関係が改められる。新しい現実と芸術の理解の方法としてボイスが提出したものが彫塑概念である。それは一切を包括し、従来のジャンル概念を超えようとする芸術的な目的をもつ。彫塑は意識生成のプロセスを具体化するものであり、あらゆる創造活動の根源ないし特定の権力から自由になる想像力から生まれる。このような彫塑的経験の中では現象は自ら変化し、変動する。一切の固定されたものが再び流動化する。

ところでボイスは どうしてこれほどまでに 彫塑的という概念を、科学的、経済的、政治的活動を含め、一切の人間の創造活動の中心的概念とし

て声高に叫ばなければならなかったのか。それは、この彫塑的—芸術的と呼び変えてもよい—という概念自体が、ぬかるみにはまり込んでしまっていたからである。近代という時代においては普通人々は彫塑的（芸術的）という概念で、美的に装飾されたもの、外面的効果をねらったものしか理解してはいない。それはしかし表面的なものにとどまっており、ボイスはそれを打ち砕かれなければならないと考えたのである。ボイスの関心は何らかの美的な形式をもった領域に向けられたものではなく、彼の彫塑的な能力に関する分析は様式論的な結果に終わるものではない。彼の関心はむしろ生成、認識、教育、意識の陶冶及び変化であって、全実存を彫塑的原理として引き出し、表現することなのである。

ボイスによれば、古代ギリシャの文化には、一方で意識の陶冶という意味での人間形成（教養）と他方で彫塑的造形という意味での形成との間に同一性が存在していた。それがギリシャ彫刻の高い質を作り上げていた。ボイスは彫塑概念によって、霊魂の次元にまで分け入ろうとしており、さらに彫塑的領域に属す一切一人間の満たされざる精神的衝動、思考のプロセス、人間の政治的態度等一を言い表そうとしている。

フルクサスによって提起された理論的衝動を可視的に表現するために使用されたものは、外見上陳腐で、従来の芸術創造の中には数えられていなかったありふれた物質である。

1963年7月、ケルンのルドルフ・ツヴィルナー画廊でA・カプローのハプニングについての講演を引き継いでおこなわれたアクションの中で、ボイスは脂肪をはじめて用いている。もちろんいうまでもないことだが、脂肪やフェルトのような物質は、ボイスのアクションで使用される以前から存在していた。そのような物質にとっては、ボイスがつけた題名〈なすり付け、そして回すためのオブジェ〉（1963）、〈脂肪—フェルト彫刻〉（1963）など、まったくその誕生の起源にかかわるものではない。むしろ

後から与えられたものにすぎない。作品を言葉で呼びたいという欲求を展覧会の主催者と購入者がもったからである。しかし重要なのは次の点である。つまり ツヴィルナー画廊での夕べに、脂肪がはじめて実体的に物質（材料）として出現したという点である。

ボイスはこの夜、ハプニング等についてカプローと十分な議論をおこなった。その時にボイスが出した結論は、カプローのハプニングについての考え方をボイスは支持できないというものだった。一晩中続いたハプニングの構造について両者の議論で、もっとも大きく残った不満は、カプローに理論的知識が欠けているという点だった。「物質（ボイスがその時彼に示したものは小さなトランプだった）に関していえば、私は何ら新しいものを使用したというわけではなく、むしろ私はフルクサスで構想されたアイデアをさらに展開させ、それを物質的に置き換えようとしているだけだ」と。ウサギの形あるいは脂肪やフェルトのようなもの—その意味内容については以前から記述されてきた—が、実体的に、しかもアクション的性格をもって出現した、ということができる。フルクサスで扱われていた物質（材料）を手がかりにして、ボイスの彫塑理念は60年代のはじめに「拡大された芸術概念」として作り上げられて行く。

彫塑的ならびに物質的な性格を理解し、さらに特定の原材料の中の法則性を見分ける能力は、脂肪が体内で燃焼し、それ故有機エネルギーを作り出す潜在的な力であることを見つけ出す。脂肪はそのような潜在能力をもち、混沌とした無形式から単純な形式へ、「脂肪の角」へ、精巧な四面体へ向けて移動して行くことができる。その物質的な堅牢度という点で脂肪はきわめて微弱である。それ故物質の実体性が変化しやすいことをそれはうまく知らせることができる。さらに脂肪では、無形式なものにまでさかのぼって物質的実体の変化を考察することができる。もともとフルクサスが運動の推移、進行、過程を問題にしはじめたのだが、ボイスは新

たに「混沌とした一意欲適合的なもの」と「思想的な一形式適合的なもの」との二極構成の中にそれを移し入れたのである。

フェルトは、きわめて同質的な素材であるため、塊量的な特徴をもち、静的な現れ方をすると一般に考えられている。またそれは、熱を貯蔵し、絶縁し、維持する働きをもっているが、ボイスによれば（塊量的特徴とは反対の）無定形という考え方との結びつきをもっている。

とりわけ素材の本来の価値と極端なまでに単純な幾何学的な形態が強調されることによって、それ自体としては形態も内容もない、取るに足りない物質が重要な実体になる。物質性の強調にもかかわらず、ボイスの場合、客観的に認識できる物質的性格が表には現れず、むしろ背後に退く傾向がある。それは、ボイス独自のイコノグラフィー的な、日常的慣習を超えた連想の指示があればこそである。観者の記憶力への訴えかけがその根底にあり、連想の指示を効果的なものにしている。

ボイスは、日常的なものの非日常的な使い方を提案しているのではない。また〈脂肪のコーナー〉や層をなすフェルトを形態的に解釈しているのでもない。むしろボイスにとっては特定の自然民族（Naturvölker）の呪物（超自然的な力をもつものとして宗教的崇拝を受ける木片、石碑）の中に見出されるような意味内容こそが決定的意味をもち、このような意味内容を担うことによってボイスの物質は、魂の領域に立ち入ることができる。そのことから、ボイスの物質に秘められた特殊な参照能力、いいかえれば隠れたものへの連想的つながりが説明されるのである。

## エ ピ ロ ー グ

ボイスが使う医薬品の残りもののような多くの物質では、一種の触媒（接触）の魔術（Kontaktmagie）のような現象が起こっている、と指摘され

ている<sup>88</sup>。脂肪のひとつかあるいは血痕の一滴や、蜜蝋あるいは骨の一つ一つが、全体としての人間の典型としての意味をもつ。一部分しか自分のものにできていないにもかかわらず、本体全部を自由に操る力をもっているなど、このような考え方は、まさに魔術の考え方と一致するというのである。このような人類学的イメージに合致するボイス解釈の有効性が、今後さらに吟味されるべきであろう。それとならんでボイスの場合、断片的なものや医薬品的なものとかかわりと対をなすものとして考えられるのが、本稿でも取り上げたロマン主義的特徴であろう。近代自然科学の起こる前夜に開花したこの世界像においては、たとえばロマン主義的な自然科学者、医学者らが、思弁的な治癒を施すことによって、病める人々が健康になることに貢献することが考えられていた。いわゆる「自然に帰れ」、「内面に立ち戻れ」の言葉にみられるように、彼らは哲学者、詩人、画家と共に、失樂園、青い花を求めたのである。伝説上の海の生き物、寓話の動物あるいは妖精がこの時代を導く役目をはたした。それらと同じ役目をボイス的世界の中で約 150 年後にはたすことになるのが、ツングースのシャーマン、野ウサギあるいはヘラジカだったのである。ロマン主義の多くの創造物にみられる固有の断片的特性、形而上学的なものや霊的なものに対する偏愛、特に子供や自然また死に注がれる温かい愛情など、これらはすべてわれらの時代のこの芸術家との比較が可能であることを示しているといえないであろうか。

## 注

- (1) 1964 年に旧西ドイツのテレビ局のスタジオでおこなわれたアクション (Ak-tion) <マルセル・デュシャンの沈黙は 過大評価されている>。一般に Ak-tion, action は、行動、動作、行為、活動と訳され、政治的、倫理的行為から日常的な動作までを含む語である。しかしボイスはこの概念で、当時流行していたパフォーマンスを意識しつつ、しかもそれとは区別される自らの表現行為を言い表している。

- (2) 元来は流動、運動という意味をもつ。ここでは1960年代に起こったマチューナス、ブレクト、ジョーンズ、パイク、オノ、カプローらの新しい音楽、芸術運動の意味。
- (3) マルセル・デュシャン (1887-1968), ジョン・ケージ (1912- )。
- (4) Jon Hendricks, *FLUXUS CODEX*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1988. 以下 (FC) と略す。
- (5) フルクサス・キットは、ビジネスマンのアタッシュ・ケースの中に箱詰めされた、2次元的及び3次元的なフルクサス・プロダクトのアンソロジーである。その1964年におこなわれた最初の組合せは、〈フルクサス1〉(最初に実現されたフルクサス・アンソロジー)に従っている。その際すでにマチューナスが、フルクサスの芸術家の多くの3次元的作品をプロデュースしており、その場合にはそれらを集団に分けるためのフォーマットが必要だった。マチューナスはこのフォーマットをマルセル・デュシャンから借り受けた。年々、フルクサス・キットの内容は、新しい作品がプロデュースされ、マチューナスが特別にフルクサス・キット用の品物を創作するにつれて、変化していった。(FC 76)
- (6) フルクサスの初期の運動形態は1961年頃マチューナスによって新音楽コンサート・シリーズとしてまとめられることになる。複雑に入り乱れていたこの様々な新しい音楽の動きに明確な運動名を与えたのが、このマチューナスだった。これでいよいよヨーロッパ全体にフルクサス・コンサートが組織されたのである。ボイスがフルクサスと緊密なつながりをもったのは1962年のことであり、1963年からはフルクサス・コンサートに参加している。
- (7) Johannes Meinhardt, "Fluxus und Hauptstrom: Die Ausbildung einer Sprache der Aktion bei Beuys", in: *BRENNPUNKT Düsseldorf*, Kunstmuseum Düsseldorf 1987 (pp. 26-37), (以下 (FH) と略す) S. 27.
- (8) だが本稿は、彼のいわば原理論的な示唆にとどまっている解釈を、具体的にボイスの個々のアクションの要因と結び付けなければならなかった。ボイスの最初のフルクサス・アクション (1963年) やその当時の彫塑作品に論究の輪は広げられる。
- (9) G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys*, Verlag M. DuMont Schauberg, 1973, Köln, S. 54-59.
- (10) A. H. Murken, *Joseph Beuys und die Medizin*, F. Coppenrath Verlag Münster, S. 14.