

リジア・クラーク作品における幾何学の再考

——脱物質的オブジェを手がかりとして——

飯沼 洋子

はじめに

二〇二四年三月、ブラジルのサンパウロ州立美術館にて、リジア・クラーク（Lygia Clark, 1920-1988）の大規模な回顧展「リジア・クラーク：プラネットのためのプロジェクト」が開催された。そして二〇二五年五月にはドイツの新国立ギャラリーにて回顧展が予定されており、クラークが目指した芸術思想と芸術実践はアーティスト没後もなお、西洋をはじめとする芸術界にて注目され続けている。クラークの特異性とは、オブジェ作品と鑑賞者という伝統的な鑑賞形式から逃れるためオブジェ作品の脱物質化を推し進めた結果、鑑賞者によるオブジェの操作を通じた作品参加を促す参加型実践を考案し、その際に獲得する新たな身体感覚と世界の再発見といった芸術経験こそが、芸術作品であるとしている点にある。そしてクラーク没後、大きく注目される契機となったのは、二〇一四年にニューヨーク近代美術館（以下、MoMA）で開催された「リジア・クラーク：芸術の放棄、1948-1988」展（以下、芸術の放棄展）であった。開催にあたり、これまでポルトガル語やフランス語で記された一次資料の大規模な英語翻訳が行われ、以来、クラーク研究は世界的規模で盛り上がりを見せている。クラークの芸術実践は大きく四区分に分けることができるが、同展覧会における展示作品はクラークの活動初期にあたる幾何学抽象絵画が大部分を占めていた。具体的には、①一九五〇年代の幾何学抽象の絵画作品と、〈有機的な線（Linha orgânica/organic line）〉（1954）の発見から展開される平面・レリーフ作品を中心とした活動初期、②一九六〇年代の〈知覚のオブジェ（Objetos sensoriais/Sensorial Objects）〉を使用し胎児の身体感覚が追求された参加型実践を提案した中期、③一九六八年にブラジルの独裁政権のためフランスへ亡命して以降、主客の融合を目指したソルボンヌ大学でのグループワークによる儀式的な芸術実践が行われた一九七〇年代の後期、④一九七六年、ブラジル帰国後に開始したセラピー型芸術実践〈自己の構造化〉を行った晩年である。そのうち絵画作品に取り組んだ初期の活動期間は約一三年間であったが、大文字の芸術表現からはなれ、作品の脱物質化が進んだ中期から晩年の活動期間は二六年間に及んでいる¹。芸術の放棄展ではク

1 Deborah Frizzell, Review (Untitled), *Woman's Art Journal*, vol.36, no.1(Spring/Summer 2015),

クラークの活動の二六年間ではなく、初期の一三年間の作品を中心に展示されたが、美術館にて物体としての作品を展示しようとすれば、初期の絵画作品が一堂に会したのは当然のことであったといえる。それを補うように後期作品のアクティベーションが毎日計画され、クラークの作品をより良く理解するためのワークショップの開催も数多く企画されていたため、芸術の放棄展とはアーティスト没後の現時点でできる可能な限りの展示方法が試みられた展覧会であったといえるだろう。よって、この展覧会ではクラークの芸術実践が作品の脱物質化という性質上、美術館での展覧会には向いていないといった傾向が再確認されるが、さらに、美術館で展示しやすい初期作品とそれ以外の芸術実践との間に、幾何学という共通項が見出され、双方を関連づけている点は見逃してはならない。芸術の放棄展のカタログに鑑みれば、三〇〇枚に及ぶ初期の幾何学抽象の図版がクロノロジカルに掲載されると同時に、参加型実践が行われた当時の記録写真や、専門家による多くの論考などが掲載されている。特に注目すべきは、初期の絵画作品と後期の記録写真の図版がカタログ内にて並置されている点であり、初期作品と後期作品のつながりに視覚的な力点が置かれている。具体的には絵画上の線や面による平面構成と、実践参加者の身体的動線や、クラークが実践に使用したゴムなどの素材による線状形体が構成する、記録写真上の視覚的な形の相似が強調されており、初期作品と後期作品における図形、つまり幾何学が共通項として示唆されている²。芸術の放棄展のカタログに掲載されているコーネリア・バトラー（Cornelia H. Butler）の論考においても同様に、クラークの初期と後期の幾何学の関連について触れられている。クラークの芸術実践を記録写真として瞬時に切りとれば、そこにはある図形が浮かび上がる。その図形は参加者らが使用するゴムバンドやレジ袋によって形成され、記録写真を通じて可視化される。バトラーはクラークが初期作品で探究した幾何学的な図形が、可視化された後期作品の図形において「ネットワークや連結性の概念の予兆」として関連していることを示唆し、両者の関係性を見出すことは避けられないと述べている³。しかしながら、その

Philadelphia, Old City Publishing, 2015. pp. 50-52. 本論文では、この活動初期における作品を「芸術作品」とし、それ以降の作品を「芸術実践」と区別する。またクラーク自身は芸術実践ではなく「提案」と名付けていたが、明瞭さを優先するため論文上では「提案」は用いない。

- 2 カatalogの一〇六、一〇七頁《変調された表面における平面（Planes in Modulated Surface）》（1957）と《生きている構造物（Living Structure）》（1969）、そして一三〇、一三一頁《変調された表面における平面のための習作》（1957）と《手の対話（Dialogue of Hands）》（1966）とが並置されている。

- 3 Cornelia H. Butler, “Lygia Clark: A space open to time,” in Cornelia H. Butler and Luis Pérez-Oramas, (eds.), *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, exh. cat., New York, MoMA, 2014. p. 25. バトラーの論考では、クラークと同時代のアーティスト、アラン・カプロー、シャルロット・ポゼネンスケ、イヴォンヌ・レイナー、ドーラ・モローらと比較し、西洋的な

具体的な考察は行われておらず論証されていない。作風が大きく変わる一九五〇年代の抽象絵画における幾何学と、視覚のみに依拠する身体感覚を放棄し、五感全てによる身体的コミュニケーションを介した身体感覚を謳った後期の芸術実践において見出される幾何学とは、果たして同一のものとして理解できるのだろうか。

このような問題提起のもと、本論文では新たな身体感覚への気づきを促す後期の作品構造を支える、糸、ゴムバンド、ナイロン網やビニールシートといった物理的な実体に着眼し、これまで脱物質化の流れの中で見過ごされてきたそれらが、実践の最中にエフェメラルに形成する幾何学について考察する。そしてクラークの初期の幾何学の内実をあわせて比較参照することで、集合的身体的コミュニケーションの可能性のうちに、それらがどのように機能していたかを再考し、最終的にはクラークが目指した生の知覚経験の構造を読み解くことを試みる。そのため第一に、芸術の放棄展のカタログに掲載されているアンドレ・ルペキ (André Lepecki) の論考から、クラークの幾何学がどのように理解されているのかを考察する。第二に、クラークの活動初期にあたるグループ・フレンチ (Grupo Frente, 1952) における観相学的知覚による幾何学理論を参照し、クラークの幾何学における情動性を読み解く足がかりとする。第三に、作品《内は外である (O dentro é o fora/The inside is the outside)》(1963) を取り上げ、クラークにおける観相的知覚による情動の幾何学について具体的に検討する。第四に、作品《エラスティック・ネット (Rede de Elásticos/Elastic Net)》(1974) と、作品《本質：盲目構造 (Natureza (Estrutura Cega) /Nature (Blind Structure)》(1966-67) における幾何学を分析し、振動を介した知覚性について考察する。さらに脱物質化において消失過程にあるオブジェを脱物質的オブジェとし、その中でも特に多用されるゴムバンドの機能を明確化することで、クラークの幾何学の本質を明らかにする。

第一節 情動の幾何学

本節ではバトラーと同様、芸術の放棄展のカタログに掲載されたルペキによるクラークの幾何学解釈について具体的に考察する。パフォーマンス・アートの研究者であるルペキは論考「情動の幾何学、内在的行為：リジア・クラークとパフォーマンス」⁴において、アートのジャンル区分を嫌うクラークの姿勢に触れつつ、クラークの芸術

近現代美術史にクラークを位置付けている。

4 André Lepecki, “Imminent Acts: Lygia Clark and Performance,” in Butler and Pérez-Oramas, (eds.), *Lygia Clark*, op. cit., pp. 278-287. ルペキは「時性、オブジェ、現在性、参加」という4つの観点からクラークの作品とパフォーマンスを比較論証している。

実践と、ヨーロッパや北米で盛んとなったボディ・アートやハプニングをはじめとするパフォーマンスとの関連や差異を分析している。そのため、クラークによって提案された数々の芸術実践を順々に紐解きながらも、特に一九七二年から一九七六年にかけて〈身体の幻想 (Fantasmática do corpo/Phantasmatic of the Body)〉や〈集合的身体 (Corpo Coletivo/Collective Body)〉と名付けられたテーマのもと、ソルボンヌ大学で実践されたグループワークに着眼している。そしてクラークの言葉を用いながら、彼女は芸術作品やパフォーマンス作品を制作することを目的としておらず、実践そのものが「生きた形 (a living form)」であり、脱制度化された参加者らの身体によるコレクティブな「生きた文化 (a living culture)」の創造をねらいとしていることを説明している⁵。どういうことだろうか。クラークの手記によれば、彼女にとって文化には死んだ文化と生きた文化の二形態があり、前者は商品によって築かれた富と、人間の搾取と疎外という生産システムに基づく消費社会のことで、後者はそのような社会や伝統的基盤から解放された身体を中心に据えた芸術実践という生産システムのことである⁶。より具体的に、芸術が関与する社会に当てはめれば、美術館や芸術祭などの体制にアーティストや鑑賞者が搾取されるのではなく、彼ら自身が作者⁷となり、自ら作品を生産していく形態であるといえる。クラークの芸術実践の軌跡を見返せば、《動物 (Bicho/Critter)》⁸ シリーズ (1960-1963) 【図 1】を契機に参加者の作品参加が促され、さらに《わたしと一緒に呼吸しよう (Respire Comigo/Breathe with Me)》(1966) などでは、知覚のオブジェが考案され使用されることで、より参加者の知覚に訴えかける芸術経験が提案されている。そして後期の芸術実践《生物学的建築 (Arquitetura Biológica/Biological Architecture)》シリーズ (1968-1969) や《食人のよだれ (Baba Antropofágica/Anthropophagic Slobber)》(1973) 【図 2】では、グループワークによる身体的交流が展開されている。これらのクラークの芸術創造では確かに、消費的な生産システムからの逸脱が試みられ、自律的な生産システムが提案されているといえるだろう。この生産システムに基づいた芸術実践と、その際に生じる芸術経験について、以下のように述べている。

人が作者となりながら自分自身を与えるという過程を通じて、この文化に参加するのです。すべての創造は、このような嘔吐（よだれ）やカニバリズム（食人的

5 Lepecki, "Imminent Acts," op. cit., p. 281.

6 Lygia Clark, untitled text, n. d., in Guy Brett (et al.), *Lygia Clark*, exh. cat., Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Paris: Réunion des musées nationaux, Marseille: Galeries contemporaines des musées de Marseille; 1998. p. 301.

7 Ibid.

8 英語訳においては Animal, Beast などもある。

な食事) という形態から生じます。そこからはコミュニケーション以上のものが生まれます。それは継続的で間主観的な交換を構成する、あらゆる幻想的な創造の幾何学 (Une géométrie de toutes les créations fantastiques) なのです⁹。

クラークの実践では、鑑賞者は芸術作品から何らかの感銘やエネルギーを与えられるのではない。もはやアーティストは必要とされず、まず参加者自らが芸術を生み出し、芸術経験を自らに与えなければならない自律的な生産システムなのである。特に、嘔吐や食人的な食事——吐き出しと取り込みといった行為が実践された後期のグループワークでは、参加者らは身体的に相互に作用し合い、個人の精神と身体は集合的身体として共有される。不安や苦痛を伴いながら、伝統的基盤や体制的社会から自己という主体を切り離し、他者と自らが形成する集合的身体による新たな主体を発見するための、間主観的な交流が行われるのである。上述の引用に鑑みれば、そのような幻想的な芸術経験の生産という図式がクラークの幾何学であり、生きた文化であると読み解くことができる。さらにルペキは論考においてクラークの言葉通り、その芸術実践はコミュニケーション以上に人々にとって気づきを与える、生きるためのプロセスであり、さらに、参加者個人にとって「内在的で、展開」される「有機的な情動の幾何学 (the organic, affective geometry)」であるとし、人生と芸術の双方に作用する図式的なアプローチであると論じている¹⁰。クラークの芸術実践では、参加者らの間主観的な交流のうちに、バトラーが述べる芸術的図形が瞬時に出現するが、同時に、ルペキが示唆する情動の幾何学の作用も見出されるのである。つまり情動の幾何学は芸術実践であると同時に、個人の人生に作用する観念的な図式であり、参加者は自身の「言語、身体、芸術、創造、セクシュアリティ、想像、オブジェ、特異であることの様式 (modes of being singular)」を一度社会から切り離し「再編成する」ことで、新たな主観性を探求するのである¹¹。

またルペキはこの芸術経験の図式を、スエリー・ロルニク (Suely Rolnik, 1948-) の論考を参照しつつ「非ユークリッド的なもう一つの幾何学」¹²として紹介している。二〇世紀初頭のヨーロッパにおける具象と抽象についての芸術論争において、非ユークリッド幾何学はしばしば用いられる用語である。キュビズムの画家グループ、ピュトー派¹³のアルベール・グレーズ (Albert Gleizes, 1881-1953) とジャン・メッツァンジェ (Jean Metzinger, 1883-1956) は論考「キュビズム」(1912)で、キュビズムの本質は視覚

9 Clark, untitled text, in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., p. 301.

10 Lepecki, "Imminent Acts," op. cit., p. 282.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 クラークの師の一人であるフェルナン・レジェもピュトー派に参加していた。

以外の触覚や運動感覚に基づく、変換可能で動的な空間把握にあるとしている¹⁴。それは、非ユークリッド幾何学が成立する球面上の空間把握と呼応し、また、輪ゴムのように伸ばしたり縮めたりして形を変形させても変動することのない、同質な図形の形態変換のダイナミズム¹⁵が見出される位相幾何学とも親和性が高い。そしてこれらの幾何学は表面的な図形ではなく、視覚で捉えきれないといった特性を有している。この数学的図式とその特性は、ルペキやロルニクによればクラークの芸術実践にも当てはめることができ、参加者個人の人生において同様の図式を描いている。つまり、一方では、バトラーが述べるような記録写真に現れるクラークの図形は、参加者間の身振りやゴムバンドなどの物体によって形成され、非視覚的で変動可能なために非ユークリッド幾何学の性質を有している。そして他方ではルペキが示すように、人生において、複数人の他者や社会と点と線で結ばれている参加者らは、芸術実践を通じ、その関係性を再構築するため、関係性の図形は継続的に変形し続けているのである。よって、クラークの生きた形としての芸術実践とは、人生と芸術における共存のためのダイアグラムとして理解することができる。

以上からルペキの論考を読み解くことで、クラークの幾何学とは人生と芸術を結ぶ情動の幾何学¹⁶として理解されたが、それはクラークの芸術思想の全体において通底する観念的な図式であった。ルペキはさらに、クラークの活動初期の鍵概念である有機的な線を参照することで、初期から後期にかけて結びつきを強化している。有機的な線とは、クラークが平面絵画の制作で発見した隣接した面と面の隙間そのものとしての空洞の線のことであるが、三次元的空間に属するこの凹んだ線は、クラークによって、平面作品を構成する線としてそのまま用いられた。有機的な線は、作品の鑑賞者が存在する現実世界と、絵画作品が有する芸術表現上の空間とを交わらせているのである。つまり、活動初期では作品と鑑賞者の空間を結んでいた有機的な線は、芸術表現の領域において作用していたが、その作用を保ちながら、次第に現実世界と芸術表現、人生と芸術とを結び、個人の主観性にまで深く展開されていく情動の幾何学として変容している。よってバトラーと同様、ルペキもまた、クラークの活動初期と後期の共通項に幾何学を見出しているといえる。しかし、情動の幾何学といった観念的な図式は示されたものの、その情動とは果たしてどのようなものなのだろうか。

一般的に情動とは理性に対置する領域にあり、感情 (emotion)、情念 (passion)、感覚 (sensation) などと境界を曖昧にしながら心身二元論の中で議論されてきた。そ

14 岡崎乾二郎『抽象の力』亜紀書房、二〇一八、五〇頁。以下も参照。Albert Gleizes, Jean Metzinger, "Cubism," 1912, in Robert L. Herbert (ed.), *Modern Artists On Art: Ten Unabridged Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1964. p. 8.

15 岡崎乾二郎『抽象の力』、前掲書、五〇頁。

16 Lepecki, "Imminent Acts," op. cit., p. 282.

の定義は研究者によって多様であるが、概略的には「整頓された感覚傾向としての「感情」ではなく、知覚・感覚的に体験される運動、あるいは通常は意識されない、つまり言説では捉えられない身体的な快や漠然とした不安による不快といったひとの生理的な活動、あるいは強度やエネルギー」¹⁷を示しており、「前言語的」¹⁸なものとして規定されてきた。論考においては、ルベキが使用する情動が具体的に示唆する内容についての言及はないものの、クラークの脱制度化のアイデアについて論じるうちに、ルベキはスピノザ（Baruch De Spinoza, 1632-1677）の「悲しみの情動（sad affects）」¹⁹を一度使用している。よって、ここではルベキがスピノザの思想における情動を念頭に論じていることがわかる。情動は言説化できない心の出来事として、目に見えないものではなく、表情や顔色などをはじめとする身体的表現を通じて、他者から「観察可能」²⁰となるために、スピノザの情動には能動的な情動と受動的な情動があるとされる。客観化されうること、情動は主体のみの自己完結的なものではなく、他者や共同体と関わるができるため、スピノザにおいて「情動とは社会的側面を色濃く持った心の出来事」であり、「生き方を左右する」ものである²¹。この点に鑑みれば、確かにルベキが示すクラークの情動の幾何学の図式は、芸術実践において主体の再構築という過程を踏み、言語化しがたい芸術経験を獲得し、参加者の人生へも影響を及ぼすことから、喜怒哀楽などの感情とは差別化された生のエネルギーを問題としており、スピノザの示す社会的側面を有している。しかしながらルベキの示す情動は、概念的には理解できるものの、もう少し、深く掘り下げ考察する必要があるだろう。よって次節では一九五〇年代のブラジルに遡り、幾何学抽象をめぐる芸術運動を考察することで、当時の芸術における議論を見つめ直し、クラークの情動を解明する糸口を見出す。

第二節 形の観相学的知覚

ネオキュビズム、新造形主義や表現主義などの芸術運動を受け、第二次世界大戦直後の一九四〇年代から一九五〇年代にかけて、ブラジルのアートシーンではヨーロッパ諸国と同様に、具象芸術と抽象芸術の論争²²が盛んとなっていた。クラークの

17 難波阿丹「序章」『「情動」論への招待：感情と情動のフロンティア』柿沼良佑、難波阿丹（編）、勁草書房、二〇二四年、五頁。

18 柿沼良佑「フランスにおける情動論」同上、五六頁。

19 Lepecki, “Imminent Acts,” op. cit., p. 281.

20 長滝祥司「感情と心身因果」前掲書、二〇頁。

21 同上。

22 Heloisa Espada, “Waldemar Cordeiro and Grupo Forma: The Roman Road to São Paulo

活動初期にあたる一九五一年に開催された第一回サンパウロ・ビエンナーレでは、スイスのデザイナーでありアーティストであるマックス・ビル（Max Bill, 1908-1994）の幾何学的な彫刻《三部一体（Tripartite Unity）》（1948-49）が注目を浴び、ますますブラジルにおける抽象幾何学が追求され、二つの具体主義運動（Concretismo）のグループが起こった。一つはサンパウロのグループ・フプトゥーラ（Grupo Ruptura, 1952）であり、イタリアで生まれローマ美術アカデミーで学んだブラジル人アーティストかつ美術評論家ヴァウデマール・コルデイロ（Waldemar Cordeiro, 1925-1973）やジェラウド・ヂ・バホス（Geraldo de Barros, 1923-1998）が牽引した。もう一つは、リオデジャネイロのグループ・フレンチである。グループ・フレンチはドイツのフンボルト大学ベルリンにて哲学や美学を学んだ美術評論家のマリオ・ペドロサ（Mario Pedrosa, 1900-1981）やアーティストのイヴァン・セルパ（Ivan Serpa, 1923-1973）を中心とし、クラークも活動当初はグループ・フレンチの具体画家として活躍していた。しかし数学的な幾何学表現の中に有機性や人間性を見出したクラークや詩人フェレイラ・グラール（Ferreira Gullar, 1930-2016）をはじめとした具体主義運動のアーティストらは新たに『新具体宣言（Manifesto Neoconcreto）』（1959）を発表し、新具体主義運動（Neoconcretismo）を結成する。本節では、クラークの初期作品から後期作品に通底するとされる幾何学に見出される情動について明らかにするため、新具体主義運動ではなくその前段階であるグループ・フレンチに着眼し、特にクラークを擁護し生涯に渡り影響を与えたマリオ・ペドロサの思想を取り上げる。

二つの芸術グループに支えられたブラジルの具体主義運動は、国内外の芸術を広めるために構想されたサンパウロ・ビエンナーレやサンパウロ近代美術館、そしてリオデジャネイロ近代美術館の芸術動向と密接に関わり、また、経済的に繁栄した工業大国という近代ブラジルのイメージを植え付けるための国家的外交戦略とも連動していた。一九五四年にはサンパウロ市四〇〇年祭を記念し、建築家オスカー・ニーマイヤー（Oscar Niemeyer, 1907-2012）と造園・景観デザイナーのホベルト・ブルレ・マルクス（Roberto Burle Marx, 1909-1994）による近代的な都市計画の一環としてイビラプエラ公園が設計された。そして一九五三年一二月から一九五四年三月にかけて開催された第二回サンパウロ・ビエンナーレは、南米初のパブロ・ピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）の回顧展が催され、《ゲルニカ》（1937）を含むピカソの作品

Concrete Art,” in Zanna Gilbert (et al.), *Purity is a Myth*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021. p. 61. 一九五六年に開催された第一回ブラジル全国具体芸術展（Exposição nacional de arte concreta）では、F. Gullar と W. Cordeiro が具体美術のコンセプトについて議論している。

五一点が集結した大規模な芸術祭となった。さらにヨーロッパの一一カ国による特別展が開催され²³、ヨーロッパの芸術動向——キュビズム、未来派、デ・ステイルなどがブラジルに紹介された。それに対し、日刊フォーリャ・ヂ・サンパウロ紙（Folha de São Paulo）に掲載された作家かつ美術批評家のホセ・ジェラウド・ヴィエイラ（José Geraldo Vieira, 1897-1977）の批評では、同ビエンナーレで展示された抽象幾何学の作品は、開催地における地理、文化、歴史的な特性が欠如しておりヨーロッパ系アメリカ人の嗜好に方向づけられていたと批判している²⁴。この論評より、第二回サンパウロ・ビエンナーレの出展作品が、西洋における作品、あるいは、ローカルなものではなく国家に迎合した作品が主に展示されていた現状を知ることができる。サンパウロの芸術運動の主流であったグルーポ・フプトゥーラにおけるコルデイロが目指した具体表現、つまり幾何学的な形とは、工業大国としてのブラジルのイメージと呼応するかのように都市の近代性や新しいテクノロジーと結びつき²⁵、数学的で、機械的な合理主義的抽象が追求された。コルデイロはフプトゥーラ宣言（1952）と関連する、一九四九年に書かれた抽象に関する二つの論考²⁶を通じ、自然主義や芸術作品における人間の感情表現を批判し「形を客観化し、非個人化する」ことで作品は「理解可能」になる²⁷と提唱している。数学的思考——ゲシュタルト心理学、相対論的な物質理論、 n 次元数学、トポロジー²⁸に依拠したコルデイロの具体表現では「純粋な視覚性（the pure visuality）」²⁹が探求され、あらゆる世界の外観と紐づかない「知性の純粋な表明（the pure manifestation of the intellect）」³⁰として提示された。よって、コルデイロは子どもの絵や、精神病患者や未開と呼ばれる人々の作品、シュルレアリスムの作品など³¹を排除し、さらに、抽象表現主義においても「ロマン主義的抽象主義（romantic abstractionism）」³²と具体主義の表現を区別した。

それに対し、リオデジャネイロの具体主義運動グルーポ・フレンチを率いるペドロ

23 Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*, California, University of California Press, 2022. p. 177. そのほか各国によりパウル・クレー、ヘンリー・ムーア、アレクサンドル・カルダーの回顧展が企画された。

24 *Ibid.*, p. 197.

25 *Ibid.*, p. 56.

26 コルデイロの論考には“Abstracionismo”と“Ainda o abstracionismo”がある。

27 *Ibid.*, p. 51.

28 Espada, “W. Cordeiro and Grupo Forma,” op. cit., p. 6.

29 Kaira M. Cabañas, “Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt,” *October*, 153, Summer, Cambridge, MIT Press, 2015. p. 60.

30 Espada, “W. Cordeiro and Grupo Forma,” op. cit., pp. 51-52.

31 Cabañas, “Learning from Madness,” op. cit., p. 60.

32 Espada, “W. Cordeiro and Grupo Forma,” op. cit., p. 60.

サの思想は正反対のものであった。ペドロサは論考「芸術作品における形の感情的性質について (On the Affective nature of Form in the Work of Art)」(1949)の中で「感覚 (senses) による対象 (object) の把握」³³について論じている。ペドロサは、芸術作品はどのように知覚されうるのかということを命題として掲げたため、形と感覚組織を紐付けるゲシュタルト心理学を芸術理論に導入した³⁴。幾何学へのアプローチに関するコルデイロとの大きな差異は、ペドロサが未開人、子ども、訓練を受けていない芸術家たちの表現に着眼し、彼らの表現に見出される心の内にある無意識という類似性に重きを置いた点であり³⁵、すべての人間に「内在する創造性 (creativity as inherent)」³⁶や「完全なる全体 (a complete whole)」³⁷についての理解を深めようとした。また美術研究者カイラ・M・カバニャス (Kaira M. Cabañas, 1974-) によれば、リオデジャネイロで発展した芸術表現における幾何学の背景には、ペドロサの友人であり共同研究者であった精神科医ニース・ダ・シルヴェイラ (Nise da Silveira, 1905-1999) と彼女が組織したペドロ二世精神医学センター (Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II) の作業療法部門といった環境が影響していた³⁸。そしてカバニャスはキュレーターかつ美術批評家であるパウロ・ヘーケンホフ (Paulo Herkenhoff, 1949-) のテキストを示しながら、クラーク自身の芸術的環境もまた、このリオデジャネイロの「芸術、理性、狂気のはざま」をはらんでいたとしている³⁹。ペドロサはゲシュタルト理論に倣い、形とその構造を合理的に検討するだけではなく、形に表出している「表現的で、感情的な」あるいは「情動的特性 (affective properties)」⁴⁰を理解することに注力した。そのためペドロサはゲシュタルト理論から離れ、むしろ心理学者ハインツ・ヴェルナー (Heinz Werner, 1890-1964) が提唱した「観相的知覚の理論 (physiognomic perception)」⁴¹ (1925) を参照するようになる。

ギリシャに起源をもつ観相学は人間の外見や顔から内面性を読み解く方法であり、一八世紀後半から一九世紀初頭の西ヨーロッパで流行していた。たとえばイマヌエル・カント (Immanuel Kant, 1724-1804) は観相学を科学として捉えず「目に見える形によっ

33 Cabañas, "Learning from Madness," op. cit., p. 54.

34 Ibid.

35 Nelson, *Forming Abstraction*, op. cit., p. 49.

36 Ibid.

37 Cabañas, "Learning from Madness," op. cit., p. 62.

38 クラークの晩年のセラピー型実践「自己の構造化」の後継者であるルラ・ワンダーレイはこのペドロ二世精神医学センターにてクラークの自己の構造化を実践していた。

39 Ibid. p. 48. 注釈 13 参照。

40 Nelson, *Forming Abstraction*, op. cit., p. 51.

41 Cabañas, "Learning from Madness," op. cit., p. 55.

て人間の感じ方や考え方を判断する技術、つまり外見で内面を判断する」方法とし⁴²、ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried von Herder, 1744 -1803) は「生ける自然の外面にあらわれた形姿に内的精神を読みとる方法」⁴³として定義している。そしてアレクサンダー・フォン・フンボルト (Alexander von Humboldt, 1769-1859) は自然描写において、機械的な自然観ではなく、むしろ観相学的な観察方法を採用している。一八世紀では人間のみならず動植物や自然、景観に対しても使用されるようになった観相学的まなざしの対象は、一九二〇年から一九三〇年にかけてヴェルナーによって物体にまで展開された。特にヴェルナーは「形の表現力に応じる知覚 (perception responsive to the expressivity of form)」について論を深め、大人、技術者、近代文明による事象の知覚方法を「幾何学的＝技術的知覚 (geometric-technical perception)」とし、他方で子ども、未開人、精神病患者、芸術家の知覚方法を「観相学的知覚 (physiognomic perception)」として、両者を対立的に位置づけている⁴⁴。たとえば子どもにとっては形や線などの知覚対象が、時には「陽気であったり、憂鬱であったり、物思いにふけている」⁴⁵ように感じられうる。それは子どもが「彼らの世界とよりダイナミックな関係」で繋がっているためであり、このような「情動的な範囲 (the affective range)」は、観相学的知覚の分析における第一次、第二次的性質としての形や色彩に次いで、第三次的性質として挙げられる⁴⁶。ヴェルナーは対象物に個人の主観が投影され「感情 (emotion) の調子を帯びてくる」のでは決してなく、「情動 (affect)」そのものが世界を形成しており、個人がその特性を捉えるのである⁴⁷と考えていた。そして形の情動性というダイナミズムは、合理的で数学的な知覚方法では捉えることができないのである。

芸術作品はどのように知覚されうるかという命題に対し、ペドロサは感覚によって対象を把握するヴェルナーの観相学的知覚を手がかりとし、自らの芸術理論に取り入れている。顔における目や鼻や口といった断片的なパーツではなく、それら全てが作り出す表情のように、平面と線で構成される幾何学の具体表現は「あたかもそれが表情によって動かされる顔、全体」⁴⁸として捉えられるのである。形、線、色などの

42 Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, trans. Robert B. Loudon, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. p. 195.

43 山野正彦「景観概念の生成と風景画および観相学の発達：フンボルトの景観論前史」『人文研究』大阪市立大学文学部紀要、四七巻、五号、一九九五、五三一五四頁。

44 Cabañas, "Learning from Madness," op. cit., p. 56.

45 Ibid.

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Ibid., p. 55.

外的要素が生み出す機械的な現実ではなく、それらが総じて生み出す表現的な全体の総和が——ペドロサの述べるところの包括的な全体性の知覚⁴⁹が、観相学的知覚における第三次的性質である情動的特性として示されているのである。そしてペドロサによれば、このような観相学的表現は先験的に主体の中にあるのではなく「芸術作品の形式的特性の中にある」⁵⁰とし、芸術作品と形の自律性が示されている。

さらに例を挙げてみよう。クラークの師の一人であったフェルナン・レジェと親しく、芸術的な思想を共有していた建築家のル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) は、一九二〇年代にはピュリスムなどの機能性が純化された幾何学空間を描く芸術運動を推進していたが、一九三〇年代には「詩的反応を喚起するオブジェ (objets à réaction poétique)」から着想を得、自然物の幾何学形態や構造に生命力を見出していた。ル・コルビュジエによれば、これらの「海水に洗われた小石」や「湖や川の水で丸みを帯びた煉瓦の破片」、「骨、化石、ほとんど石化した木の根や海藻」などのオブジェを手で慈しみ、眼で観察すれば、それらの物体は「自然の言葉」を私たちに語ると述べている⁵¹。このような自然におけるオブジェの形や線、色などの幾何学を構成する要素が、その生命力を以てして語りかけてくるものとは、有機的であり、ヴェルナーやペドロサが触れる情動的特性であるといえるだろう。

以上の考察より、第一節でルベキが述べた情動性とは、グルーポ・フレンチの芸術理論に鑑みれば、非合理的で、機械的な幾何学とは対極にあり、形、線、色といった視覚で捉えることができる以上の、幾何学そのものが有する知覚的な表現性であった。グルーポ・フレンチの芸術家たちは、しばしばペドロサの家に集まり、芸術作品や芸術理論について語り合っていた⁵²。ペドロサの庇護のもと、グルーポ・フレンチの画家として活躍していたクラークもまた、この集会に参加していたことから、クラークはペドロサの観相学的知覚と芸術理論に影響を受けていたといえるだろう。しかしながら、ペドロサとクラークにおける情動が同義のものと捉えるのはやや早計であるだろう。よって次節では、クラークにおける観相について、より詳しく考察する。

49 Cabañas, “Learning from Madness,” op. cit., p. 44. カバニャスは、ペドロサの初期の論考で用いられる「近代的なグローバルな知覚 (a modern global perception)」を取り上げ、この全体性について説明している。

50 Ibid., p. 58.

51 村上博哉「『詩的な反応を喚起するオブジェ』と1930年代の『バイオモルフィズム』」『ル・コルビュジエ：諸芸術の総合 1930-1965』パナソニック汐留美術館（編）、展覧会カタログ、東京、Echelle-1 合同会社、二〇二五年、三四頁。

52 Cabañas, “Learning from Madness,” op. cit., p. 47.

第三節 不定形な観相

一九五〇年代、クラークは有機的な線を主題とした彫刻的な平面作品を数多く制作していたが、一九六〇年には複数のアルミニウム板を蝶番で繋ぎあわせたオブジェを、参加者が自由に回転させることができる《動物》シリーズへと展開する。そして一九六三年には、同シリーズから派生した《内は外である》【図3】を発表する。この《内は外である》では、蝶番は用いられず、一枚の円形の金属板の内側に、不定形な円形の切り込みが入れられており、参加者はそれを両手で持ち、回転させたり、ねじったりして遊ぶ作品である。両作品はクラークの芸術実践として、行為による鑑賞者の作品参加を促した契機となったが、クラークはその誕生秘話を以下のように述べている。

もうひとつの夢：内側であり外側でもある場所、窓があり、そして私がいます。この窓を通り、私は外側に、つまり私にとっては内側へと行こうとします。目が覚めると、寝室の窓は夢の窓であり、私が探していた内側は外側の空間そのものでした。この夢から《内は外である (O dentro é o fora)》と名づけた《動物 (Bicho)》が生まれました。(…) 私は内側でもあり外側でもあり、表でもあり裏でもあります⁵³。

クラークの夢に出てくるように《動物》シリーズや《内は外である》では、内側と外側といった空間や、表と裏などの面による分離は消え、抽象的な創造物としての幾何学における平面の解体が促される。これまで芸術作品であったオブジェは参加者によって動かされ、メビウスの帯のように表も裏もなく定まることのない不定形の有機物へと変貌を遂げる。このようにしてオブジェ作品の脱物質化が推し進められると同時に、そこには新たに「生きている有機的な全体としての統一性 (l'unité comme un tout vivant et organique)」⁵⁴が見出されるのである。クラークによれば《内は外である》は「あらゆる可能な変容に開かれた、生きている存在」であり、その「内部空間は情動的な空間 (un espace affectif)」であると述べている⁵⁵。クラークは《動物》を芸術家や参加者から離れた自律した生き物として捉えていたが、《内は外である》においても同様に、生きた生命体としてみなしている。しかし、ここで述べられている内側の空間は「情動空間」であるとは、どのような意味を示しているのだろうか。参加者

53 Clark, "De l'acte," in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., pp. 164-165.

54 Clark, "La Mort du plan," *ibid.*, p. 117.

55 Clark, "De l'acte," *ibid.*, p. 165.

は《内は外である》を動かしながら、これまで彼らが生きてきた定まった空間が解体されていくのを感じ、「自らの不安定さ (sa propre précarité)」⁵⁶をそこに見出す。そして芸術実践のうちに表も裏もなくなった不定形の空間を再構成する。そのようにして新たな主体が形成されることこそがクラークの意図する芸術経験であるが、この不安定化する儚い主体について、クラークは「それ〔内は外である〕は私を変えてしまいます。私は不定形で (amorphe)、伸縮自在で (élastique)、はっきりとした観相 (physionomie définie) を持ちません」⁵⁷と述べている。ここで確認しておくべき点は、解体され変容する儚い主体は、ゴムバンドのように伸縮性がある動的な性質を有していることである。そして主体は常に動き、変容しているため、定まらず、輪郭をもたないために、固定化した観相は存在しないのである。つまり、前節で考察してきた観相学的知覚を通じた幾何学における情動性は、一九六〇年代以降のクラークの芸術実践において、もはや成立しない。なぜなら、ペドロサが依拠していた幾何学における観相とは、固定された静的な要素としての幾何学を前提としているからであり、クラークの芸術実践においては、観相を構成する要素としての幾何学は動的で不定形となるからである。さらに、クラークは《内は外である》と同年に制作され、脱物質化がさらにラディカルに展開される、メビウスの帯を参加者が半分に切っていく芸術実践《カミニャンド (Caminhando/Walking)》(1963)をふまえて、以下のように述べている。

もはや、形を通じて詩的なものを感じるという問題ではないのです。構造はありますが、それは切るという表現的なジェスチャーのための支えとしてのみ、そこにあります。(…)行為は現代人に、詩的なものは自分の外にあるのではなく内にあること、そしてそれを常に芸術と呼ばれるオブジェを媒介に投影してきたのだということを実感させるのです⁵⁸。

《内は外である》や《カミニャンド》では、芸術的な形から、そこにある詩的なエネルギーを読み取ろうとする芸術形態ではもはやなく、参加者自身の行為を通じ、形は不定形という形態へと移行し、形を形成していた表と裏は同一化する。これまで主体の外にある形や物から読み取っていた生のエネルギーは、不安定化する主体の内側にこそ

56 Clark, “De l’acte,” in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., p. 165.

57 Ibid.

58 Suely Rolnik, “Molding a Contemporary soul: The Empty-Full of Lygia Clark,” Catherine David (et al.), *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, exh. cat., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 12. [http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding%20john_nadine.pdf] (最終閲覧日: 2025年2月12日)

見出されるのである。しかし主体はそれを投影するのではなく、内面にあるその情動は、外側へと立ち現れ、また内側へと返っていく。そこには新たに、流転的な情動の空間が存在しているのである。それは、前節で触れた静的な観相が完全に消失したというよりは、むしろ、個人が生得的に内包している情動空間が内外を一体とする新たな情動空間として生じ、ある種の不定形の観相を呈しているといえるだろう。

さて、初期作品に分類されるが脱物質化という作風の転換期にあった《内は外である》の考察を通じて、クラークの観相は主体の情動が表裏一体となり動き続ける情動空間へと取って代わられることが確認された。芸術作品を構成していた平面と空間の解体、そして参加者の行為によって推し進められた《動物》や《内は外である》における作品の脱物質化では、静的な主体は新たに構成され、伸縮するゴムバンドのような柔軟性を持ち、生きている生命体へと進化を遂げた。以降、クラークはより参加者個人の身体や知覚へと働きかける知覚のオブジェを活用した芸術実践を展開していく。そして一九六八年には、フランスのソルボンヌ大学で教鞭をとることとなったクラークは、何十人もの学生たちとのグループワークという形態の芸術実践を考案した。〈身体の幻想〉が主題となっているこのグループワークでは、個人に留まらない、より開かれた集団によって共有される〈集合的身体〉が目指される⁵⁹。それでは初期から中期の脱物質化の流れにおいて現れた不定形の観相ともいえる情動空間は、脱物質化がより進んだ後期の芸術実践においても、やはり同等のものとして理解されるのだろうか。次節では、後期の芸術実践《エラスティック・ネット》を具体的に取り上げ、クラークにおける情動の幾何学をさらに考察し、知覚により把握される幾何学の可能性を提示することを試みる。

第四節 《エラスティック・ネット》

前節では主に《内は外である》を取り上げ、新たに提示された情動空間が、もはや固定した形を伴わず、流転的なエネルギーとしての性質をもつ不定形の観相であることを論じた。ここで改めて重要な点を確認すれば、クラークの観相がペドロサのそれと差異化されたのは、従来型の固定された作品形態から脱却し、参加型という芸術形態をとったためである。《動物》や《内は外である》では金属の幾何学的なオブジェと参加者が一体化となり芸術経験を獲得するが、《カミニャンド》ではメビウスの帯を象る紙は参加者の行為を際立たせるのみである。クラークは後期の芸術実践、グループワークで、これまで使用していた「オブジェの残骸（いくつかのゴムバンド、

59 Clark, "Le corps est la maison: Sexualité, envahissement, du « territoire » individuel," in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., p. 247.

プラスチックシート、麻袋、ネット網）は全く意味がなくなった」とし、それらは人間自身が作品を支える存在となったために、オブジェは身体に「取り込まれ、消滅した」と述べている⁶⁰。確かに中期の芸術実践で知覚のオブジェとして使用されてきた石やプラスチック袋、ナイロン網の使用は減少するが、しかし、グループワークの代表作である《食人のよだれ》では糸が、《エラスティック・ネット》ではゴムバンドの使用が認められ、線の要素が依然として強調されている。作品自体の形は脱物質化され、芸術実践として不定形なものとなったが、糸やゴムバンドなどの実体は、脱物質化が進む後期の芸術形態の中でも依然存在している脱物質的オブジェであり、バトラーが記録写真に見出すようなエフェメラルな幾何学を形成しているために、芸術実践を構成する一要素として看過することはできない。では改めて、これらゴムバンドをはじめとする脱物質的オブジェが形成するクラークの幾何学とは、どのようなものであるのだろうか。

《エラスティック・ネット》【図4】は主題〈集合的身体〉と〈身体の幻想〉に類似しており、クラークの著名な作品《カニバリズム (Canibalismo/Cannibalism)》(1973)や《食人のよだれ》の直後に実現された作品である。この芸術実践では、複数人の参加者らがいくつもゴムバンドを紡ぎ、一つの大きなゴム網を作ることが提案され、参加者らは完成した巨大なゴム網を単数、あるいは複数組み合わせで遊ぶ。遊び方の規定は特になく記録写真や記録動画を見る限りでは、ゴム網の一片を頭や手足にくくり付け、引っ張りあい、中をくぐるなどし、または、ゴム網の下で身を寄せ合い、寝転がる。遊びの過程で、ゴム網と、それを動かす参加者らの身体によって幾何学が生じるが、クラークの初期の芸術作品に見出されるすっきりとした幾何学形態とは異なり、《エラスティック・ネット》ではゴム網で遊ぶ身振りによって都度その形は変形するため、流動的で不定形であり、絡まる線によって複雑な形態をとる。そのためこの幾何学は輪郭をもたず、視覚で捉え切ることが難しく、第一節で確認した非ユークリッド幾何学における変換可能で動的な空間のダイナミズムや、位相幾何学における同質な図形の形態変換のダイナミズムの性質を有しているといえるだろう。そして、それらの幾何学が視覚ではなくそれ以外の身体感覚——たとえば触覚で捉える必要があるように、《エラスティック・ネット》における幾何学もまた、視覚以外の身体感覚で捉える必要がある。この動的な幾何学構造では、集団でゴム網を制作する過程においても、完成後にそれらで遊ぶ過程においても、参加者の身体はそれぞれゴム網のどこかに触れており、繋がっている。その一点より、主体は他者の身振りにあわせた振動を感じ、また他者の身体の重みから力学的に引っ張られ、他者の存在その

60 Clark, “La maison est le corps. Pénétration, ovulation, germination, expulsion,” in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., pp. 232-233.

ものを感じ取る⁶¹。このようにして《エラスティック・ネット》の幾何学は触覚で感じ取ることができるのである。さらに、自身が他者を引っ張ることで相互作用が働き、複数の身体による、うねるような動的エネルギーが発生する。それは参加者が多くなればなるほど膨張する、細胞が寄せ集まった「多核的 (polynucléaire)」⁶²な生物体なのである。参加者の身振りのひとつひとつが絡み合い、細胞膜 (un véritable tissu cellulaire) という網目の布が織られ、生物的システムを構築し、生きている建造物 (une architecture vivante)、つまり集合的身体が形成される⁶³。それは前節で取り上げた《動物》や《内は外である》のように、常に変容する生命体としての幾何学であるといえるだろう。しかし、前者では生命体は参加者の行為を動力としつつも自律性を獲得していったが、《エラスティック・ネット》では、脱物質的オブジェであるゴムバンドを媒介に身体的な対話を通じて、参加者自身が他の参加者らと繋がり、生命体の一部を構成する。よって《エラスティック・ネット》にて見受けられる幾何学とは、ルベキが述べるように確かに間主観的な交換による産物であるといえるだろう。《内は外である》では平面の解体によって不安定化する主体の再構築が試みられたが、《エラスティック・ネット》ではさらに、他者との生物学的で、身体的なコミュニケーションによって、主体は再構成される。そのような身体的コミュニケーションは、参加者の身振りのみならず、ゴムバンドを通じた振動によって成立し、それは視覚的に把握することはできない。このような観点から今一度立ち返るべきは、前節の考察で明らかとなった主体の伸縮する特性という点である。後期の芸術実践において、伸縮性のあるゴムバンドや糸をクラークが使用したことに鑑みれば、クラークはそれらを単なる脱物質的なオブジェとして扱ったのではなく、参加者が作り出す情動空間そのものとして扱ったといえるのではないだろうか。クラークの芸術実践にて表現される遊びの空間や、それに使用される糸やゴムバンドという素材について、クラークがゴムバンドを使用した実験的作品《本質：盲目構造》【図5】を参照し、考察をより深めてみよう。

この作品は中期の〈身体への郷愁 (Nostalgia do corpo/Nostalgia of the Body)〉シリーズに与する作品であるが、そこではタイトルからも分かる通り、盲目、つまり非視

61 明示されていないが、それに加え、連動したゴムバンド同士の摩擦音や、弾かれる音もまた発生していただろう。さらに、これまで使用されてきた素材である「石」の重みが、ここでは他者の身体の重みによって変わられているのではないかと予測する。

62 Clark, "La maison est le corps," in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., p. 247. 「たこ」などの表現もあることから軟体動物のイメージも読み取れる。

63 Ibid. ここで目指されている集合的な身体観とは《生物学的構造》や《生きている構造物》とも通ずる〈家は身体である (La maison est le corps)〉という世界観である。参加者はその構造物に組み込まれることで孤立を回避し、絶えず他者との関係が結ばれ、個人であると同時に集合体でもある状態にたどり着く。

覚性が訴えられ、主に手で感じる触覚感覚が重要視されている。この作品では、ゴム紐の一端に石が結ばれ、複数のゴム紐は紡がれ長くなり、もう一端に別の石がくくりつけられる。参加者は手前の石を動かすことで、向こう側の石の重みや振動を感じ、石が予測不可能に「飛んできたり、ネジ巻いたり、なめくじのように這ってきたりする」⁶⁴ことを楽しむという作品である。紡がれた結び目という関節を伴ったゴムバンドは、視覚的に見ると単純に線として捉えることができるが、しかし、それは石と石を関係づける線であり、さらには、自分の側にはいない向こう側の動きと、その重さを感じる方法として、振動を伝える役割を果たしているのである。この遊びにおける振動に関して、クラークの臨床医としてその芸術思想に大きく影響を与えた精神分析医ピエール・フェディダ（Pierre Fédida, 1934-2002）の著作『不在（L'absence）』（1978）を参照することができる。『不在』では、乳幼児の主体がおもちゃというオブジェに向かっていく自己投影の過程を分析するために、精神科医ドナルド・ウィニコット（Donald Winnicott, 1896 - 1971）の「移行対象（Transitional Object）」を考察し、また詩人フランシス・ポンジュ（Francis Ponge, 1899-1988）の「オブジュ（Objet）」という観念を用いて説明している⁶⁵。その過程においてフェディダは人類学者で心理学者であったフレデリック・ボイテンディク（Frederik, J.J. Buytendijk, 1887-1974）の乳幼児とおもちゃの遊びについての考察を引用している。ボイテンディクによれば乳幼児が行う遊びの原型には、伸縮性のあるオブジェ（des objets élastiques）、もしくは振動するオブジェ（oscillants）を使用し、その遊びのうちに「動きながら動かされること（être-mû en se mouvant）」と「動かされながら動く（se mouvoir en étant mû）」ことという二重の活動があるとしている⁶⁶。この能動性と受動性は人の出会いのうちに見出されるものであり、遊びという行動を通じて、子どもは主体と客体が混じり合う曖昧な世界の領域⁶⁷に突入していくのである。このような空間はウィニコットの示す内的世界と外的現実のどちらにも位置しない潜在空間（potential space）であるといえ、そこで乳幼児は全能感と出会い、「魔術的統制」⁶⁸を経験する。つまり、伸縮性のある振動するおもちゃ——フェディダでいうところの「意味のない何でもないもの（un rien insigni-

64 Clark, "Nature: Structure aveugle," in Brett (et al.), *Lygia Clark*, op. cit., p. 186.

65 これらの観念について、本論文では詳しく取り上げない。

66 Pierre Fédida, *L'absence*, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1978. p. 156.

67 *Ibid.*

68 ドナルド・ウィニコット『遊ぶことと現実』橋本雅雄訳、現代精神分析双書 II-4、岩崎学術出版社、一九八〇年（一九七九年）、六十六頁。先行研究のクリスティーヌ・マセルの論考では、クラークの素材（糸）をウィニコットの移行対象として捉えている。ウィニコットの移行対象としての紐の考察は二十五頁を参照。ウィニコットは紐を、関係性を結びつけるコミュニケーション技術の延長として捉えている。

fiant)」⁶⁹は、主客が融合した世界へと導き、そこにおいて魔術的な知覚感覚を得ることができるといふオブジェなのである。まさしく《エラスティック・ネット》におけるゴムバンドとは、遊びを通じて伸縮性と振動によって集合的身体が目指されるため、このようなオブジェであるといふことができるだろう。

よって《エラスティック・ネット》において参加者の手足を繋ぐ線やゴムバンドは、その視覚的な効果から芸術言語としての線と面といった側面を芸術実践に想起させるが、そこでは、参加者らによる身体的で、触覚的なコミュニケーションが生じている。動作と身振りを通じた非視覚的対話のうちに、ゴムバンドは振動する糸として空間の線状化を促す。振動によって複数の身体と脱物質的オブジェは一つの生命体となり、主体と客体、内側と外側、そして内面空間と現実世界が反転しつつ一体化しながら、クラークの芸術実践において、瞬時のうちに情動空間が出現するのである。したがって、クラークの情動の幾何学とは参加者と脱物質的オブジェが共振することで構成され、触覚をはじめとする知覚によって捉えられる。それは同時に、エフェメラルな生のエネルギーを放つ有機的な生命体そのものなのである。クラークの芸術実践ではペドロサが示す観相は消失したが、一方で、彼が示唆した芸術的現象における全体性のダイナミズムは、この触覚的幾何学において現存しているといえるだろう。

おわりに

以上の考察を通じて、クラークの活動後期にあたる芸術実践において見出される幾何学が活動初期の芸術作品——抽象絵画や彫刻的なレリーフ作品として取り組まれた幾何学と同質のものであるか、その性質について検討した。そして芸術作品から芸術実践へと作品が脱物質化していく過程で、もはや知覚のオブジェとも分類しがたいゴムバンドなどの物質的実体に着眼し、それらが形成する幾何学の力学的構造を読み解くことで、クラークの芸術実践における生の知覚経験がどのように生じるかを明らかにした。今一度、クラークの芸術実践に通底する幾何学について概観してみよう。第一節では、芸術実践において生じる複雑で流動的な不定形の幾何学は、参加者らの身振りやゴムバンドなどの脱物質的な物体によって構成され、その変動的性質により、視覚では捉え切ることのできない非ユークリッド幾何学の性質を有していることが明らかとなった。そしてクラークは芸術実践を通じて社会における主体の再構築化を図ったために、この変動的幾何学もまた、あらゆる関係性を再構築するダイアグラムであり、人生と芸術に作用する観念的な図式として生きている形、つまり情動の幾何学として理解された。そして第二節では、クラークの幾何学における情動性を

69 Férida, *L'absence*, op.cit., p. 185.

読み解くため、クラークの活動初期にあたるグループ・フレンチにおけるペドロサの思想を参照した。グループ・フレンチの具体表現としての幾何学抽象は、コルデイロが率いるグループ・フプトウーラの機械的で合理的な幾何学とは異なり、物体や現象に色や形といった視覚で捉えることができる情報以上の表現力を見出すこと、つまり観相学的知覚が重要視された。よってグループ・フレンチが目指した情動性とは、知覚によって捉える表現性を有した観相学的な幾何学であった。第三節では《内は外である》を考察し、クラークにおける観相学的知覚による情動の幾何学について検討した。《内は外である》では平面や色彩による芸術空間は解体され、参加者の行為によって、表も裏もない、あるいは一体化している新たな空間が生じる。クラークはそれを情動空間と呼び、そこでは参加者の主体もまた解体され、個人の内面性が反転し、立ち現れ流転する。流動的に変容し続ける有機物へと変化した芸術作品は、生きた生命体となり、もはや定まった観相を持たないことが確認された。このような生命体はゴムバンドのように伸縮性がある幾何学で、動的で不定形という特性を有する。第四節では《エラスティック・ネット》を通じ、クラークの情動の幾何学を構成する要素であるゴムバンドは、参加者らが集合的身体を形成するために紡がれた膜であり、細胞同士の触手のような身体的な要素を含み、同時に、それらは、生物学的な生成の過程における非言語的対話が視覚化した図形であることが明らかとなった。遊びのうちに、参加者らは動作と身振りを通じた対話を行い、それによってゴムバンドは振動し、複数の参加者の身体と混じり合い共振する。絡み合った線は記録写真や視覚的には感じるができない触覚的な幾何学であり、他者との連結を表す関係性の幾何学であったといえる。そしてそのような幾何学における情動空間は、生のエネルギーを放つため、生そのものを表象しているのである。

まとめるならば、クラークの芸術思想に通底する幾何学とは、面や線として固定された幾何学ではなく、芸術実践のうちにおいて参加者らの主体へと直接働きかける生きるためのダイアグラムであった。そしてその幾何学は固定された観相を失いながらも、不定形という形態を保ち、変容し続けるために、参加者らは自ら生を宿す情動の幾何学として、生きている作品へと変貌を遂げる。その生物学的な生成の過程では、主体と他者間における非言語的対話が視覚化した図形が生じ、振動するおもちゃとしてのゴムバンドという観点から、参加者らの身振りによって作り出される遊びという環境の中で、他者の身体の重さを感じる振動の幾何学が存在していたといえるだろう。それは触覚的な幾何学であり、他者との連結を表す関係性の幾何学であったといえる。

※本稿は日本学術振興会特別研究費奨励費助成（課題番号 23KJ1243）を受けた研究成果の一部である。



(図 1-1, 図 1-2)

Clark's exhibition "Lygia Clark: projeto para um planeta", at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Sao Paulo, 2024. 筆者撮影。

Lygia Clark, *Bicho* (Critter) series, 1960-1963, Aluminum, variable dimension.

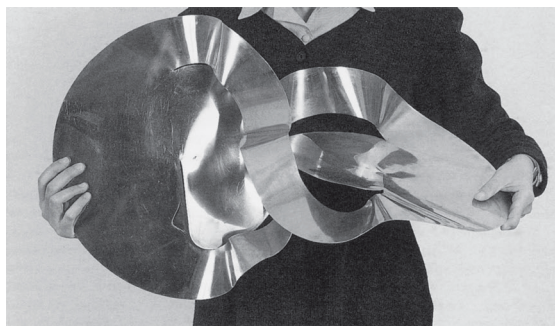
© ASSOCIAÇÃO CULTURAL "O Mundo de Lygia Clark," Rio de Janeiro.

図 1-1 はオリジナル、図 1-2 はレプリカ。



(图 2)

Lygia Clark, *Baba Antropofágica* (Anthropophagic Slobber), 1973, Proposition; the object is thread.
© ASSOCIAÇÃO CULTURAL “O Mundo de Lygia Clark,” Rio de Janeiro.



(图 3-1) 左

Clark's exhibition “Lygia Clark: projeto para um planeta”, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Sao Paulo, 2024. 筆者撮影。

Lygia Clark, *O dentro é o fora* (The inside is the outside), 1963, Stainless steel, variable dimensions (40,6 x 44,5 x 37,5cm), Private Collection, Sao Paulo.

(图 3-2) 右

Lygia Clark, *O dentro é o fora* (The inside is the outside), 1963, Stainless steel, variable dimensions (40,6 x 44,5 x 37,5cm).

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL “O Mundo de Lygia Clark,” Rio de Janeiro.



(図 4-1)



(図 4-2)



(図 4-3)

(図 4-4)

(図 4 1-4)

Lygia Clark, *Rede de Elásticos* (Elastic Net),

1974, Proposition, the objects are elastic bands.

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL

“O Mundo de Lygia Clark,”

Rio de Janeiro.



(図 5)

Lygia Clark, *Natureza*
(Nature (Blind Structure)),
1966-67.

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL

“O Mundo de Lygia Clark,”

Rio de Janeiro.