

怠惰な余暇としての「準-映画」  
エリオ・オイチシカの  
《コスモコカ》に関する研究

---

山野井千晶

東京都写真美術館 インターン

# 怠惰な余暇としての「準-映画」 エリオ・オイチシカの 《コスモコカ》に関する研究

山野井千品

## I. はじめに

ブラジルの芸術家、文筆家であるエリオ・オイチシカ（1937-1980）は、子供時代にアメリカにて教育を受け<sup>❶</sup>、1953年に家族とともにブラジルに帰国し、翌年からリオデジャネイロ近代美術館でイヴァン・セルパに絵画を学んだ。その後、彼はセルパ、フェレイラ・グラール、マリオ・ペドロサらが主導する新具体主義運動に加わり、そのグループ展にて作品を発表した。しかし、1964年に軍事クーデターによってカステロ・ブランコ将軍が大統領に就任して軍事独裁政権が始まったことで、ブラジルにおける60年代はさらに厳しい抑圧と検閲の時代となった。オイチシカははじめ、カードボードにグワッシュによって幾何学抽象絵画を描いていたが、この時代背景を受けて、物質として消費されない、軍事独裁政権による政治的抑圧への抵抗へ人々を導く、参加型作品の制作に注力していった<sup>❷</sup>。

彼は64年よりリオデジャネイロ北部のファヴェーラ（貧民街）に住み、当地や当地の住民たちとの生活から着想を得て、生活と芸術を融合するための、複数の参加型作品やインスタレーションを制作した<sup>❸</sup>。しかし、1968年以降、ブラジルの知識人、左翼政治家、そして左派の芸術家たちはさらに抑圧的環境下に置かれ、オイチシカは1968年12月にロンドンに向かった。その後、1970年に一度ブラジルに戻ったが、翌年にグッゲンハイム基金の奨学制度を利用してニューヨークに渡り、78年までの7年間滞在した。その後、リオデジャネイロに戻るが、80年には脳卒中により逝去している。

アメリカで制作されたオイチシカの作品は生前に公に発表されることはなく、当時のアメリカにおける彼の制作活動は貧しいものであるとの批判を受け、オイチシカがこの世を去ってからその認識が通底していた<sup>❹</sup>。しかし、彼が没してから12年後の1992年にバルセロナのアントニ・タピエス基金美術館が1992年に開催した大規模な回顧展「Hélio Oiticica」の中で、これらのアメリカでの活動が初めて取り上げられた。近年では、欧米圏を中心に回顧展が行われるなど、彼の作品全体の価値の見直しが著しく、特にアメリカでの展示を通して、生前は日の目を見なかったアメリカでの制作活動も再評価されている<sup>❺</sup>。

本稿は、このように近年特に再評価がなされているオイチシカの

❶ 父親はエンジニア、数学教師、昆虫学者かつブラジルにおける初期の重要な写真家でもあったホセ・オイチシカ・フィリオ（José Oiticica Filho, 1906-64）であり、祖父は言語学者、教師、文筆家で過激派アナキストであるホセ・オイチシカ（José Oiticica, 1882-1957）であった。オイチシカは家族の意向により子供の頃は学校に通わず、家庭において弟二人とともに芸術を含むさまざまな教育を受け、1947年に家族全員がワシントン D.C. に引っ越した後、公的教育を受けた。

❷ 新具体主義運動を行ったグループ名を「グループ・フレンチ（前衛グループ Grupo Frente）」という。先行するサンパウロを中心に活動したグループ「グループ・ルトゥーラ（破裂グループ） Grupo Ruptur」の機械的、客観的な抽象表現主義に対抗して組織され、有機的な幾何学抽象作品の制作が目指された。本グループの活動方針については、1959年にフェレイラ・グラールが雑誌「ジョルナル・ド・ブラジル」に出した宣言「新具体主義宣言 Manifesto Neoconcreto」にて示された。

❸ グラールは1965年に「問われる文化 Cultura posta em questão」を出版し、その中で芸術家の極端な主観の外見上の表面ではなく、集合的なコミュニケーションの手段であり、作品は公共の意識を高めるための手段として機能すべきであると宣言している。Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 1-18. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。ICAA at MFAH. Record ID:1110364. [https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110364#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1116%2C0%2C3930%2C2199] (最終閲覧日: 2021年12月8日)

❹ 例えば《バラゴレ》は、カラフルな布などでできたウェアラブルな作品であり、ファヴェーラの住民とともにサンバを踊るための衣装として、1964年以降断続的に制作された作品である。オイチシカはファヴェーラの住民たちとともに本作を着用し、美術館に入ることを通じて、当時の芸術作品や美術館のありかたに異議を唱えようとした。

❺ “After receiving a Guggenheim Fellowship, Oiticica moved to New York (1970-1978), where he continued working on his *Parangolé* series and other projects. Inspired by the disco and drug scene, he also worked on his less satisfactory slideshow environments, the *Quasi-Cinemas* and *Cosmococa* pieces (1973).” ルイス・カムニッツァーは、オイチシカはニューヨークに移ってから以前のプロジェクトを継続し、「ディスコやドラッグ・シーンに触発されて[...] 満足度の低いスライドショーの環境を作った」と書いている。Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 230.

❻ 画家のアントニ・タピエスによって近代美術の振興を目的として設立された基金であり、文化センターおよび美術館を運営している。

- ❖7 2020年にリオデジャネイロ近代美術館とサンパウロ美術館で「Hélio Oiticica: Dance in My Experience」展が、2016-17年にはホイットニー美術館で「Hélio Oiticica: To Organize Delirium」が行われている。さらに2006年から2007年にかけてヒューストン美術館とテート・モダンで「Hélio Oiticica: The Body of Colour」展が行われた。90年代に遡ると、1992年にバルセロナのアントニ・タピエス基金がオイチシカの個展を開催している。1997年の「Documenta X」や1998年のサンパウロ・ピエンナーレなどの国際展にも出展しており、90年代におけるこのような個展を通して、2000年代に見られるような、国際的な再評価の機運が高まった。
- ❖8 2016-17年のホイットニー美術館での「Hélio Oiticica: To Organize Delirium」展のほか、オハイオ州立大学ウェクスナー芸術センター、ニューミュージアム（ニューヨーク）およびKölnischer Kunstverein主催のオイチシカの「準・映画館」作品に焦点を当てた「Hélio Oiticica: Quasi-cinemas」展が2001-02年に開催された。
- ❖9 ダニエル・ビュレン、ヤン・ディベッツ、ハンス・ハーゲ、ブルース・ナウマン、ロバート・スミッソン、ソル・ルウィット、イヴォンヌ・レイナー、ジェフ・ウォール、アート＆ランゲージなど、コンセプチュアル・アーティストを中心におよそ100名の作家が参加した。
- ❖10 Ivana Bentes, "Filmography Compiled by Ivana Bentes", in *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, 2001, p. 154.



図版1 エリオ・オイチシカ《巣》  
 (ニューヨーク近代美術館での展示) 1969年  
 Guy Brett, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Rotterdam, Witte de With, 1992, p. 140.

- ❖11 布と木によってプライベート空間がゆるく区切られるという構造は、オイチシカがかつて住み、その後のインスタレーション作品に《貫入 Penetraveis》として取り入れたリオデジャネイロのファヴェーラの構造を踏襲している。《貫入》の構造は垂直方向のみに区切られたものであり、水平方向にさらに区切られた《巣》の構造はアメリカの集合住宅をオイチシカが参照したものとされる。
- ❖12 Kynaston McShine, *Information*, Museum of Modern Art, 1970, pp. 138-141.

アメリカでの制作、特にスライドプロジェクションとサウンドトラックを使ったインスタレーション形式の作品《コスモコカ》に焦点を当て、まず「進行中のプログラム 準・映画」と呼ばれるその作品が、従来の映画のありかたに反抗するものとして制作されたことを明らかにする。ブラジルでは政治的抑圧への抵抗として制作していた彼が一転、ニューヨークにおいては「怠惰」な性質を持つ余暇活動に鑑賞者を参与させるものとして《コスモコカ》を制作したことを示す。

## 2. 「寝転ぶ」ことによる解放

オイチシカがニューヨークで初めて、かつ唯一公的な場で作品展示を行ったのは、1970年に開催された、アメリカのキュレーター、キナストン・マクシャインによるニューヨーク近代美術館での展示「インフォメーション」展においてである。これ以降、オイチシカは映画への関心を高めていき、1971年5月、ニューヨーク大学の映画コースを修了した彼は、カメラと編集台を手に入れ、執筆活動と並行して映画の制作を行った。ブラジルのキュレーター、イヴァナ・ベンテスによるオイチシカのフィルモグラフィには、1972年から1975年に制作された6つの「準・映画」作品が挙げられている。その中でも《コスモコカ 進行中のプログラム》と題された作品は9種あり、ニューヨークでの彼の制作の内訳の多くを占める。フィルモグラフィには、最初の5つの《コスモコカ》はダルメイダと、6～9番目以降の《コスモコカ》は写真家トーマス・ヴァレンティンやイギリスのキュレーター、ガイ・ブレットなどと共同で制作された、と示されている。

《コスモコカ》の制作背景については、それ以前のオイチシカ作品と彼のニューヨークでの生活、および彼が遺した文章から調査することができる。「インフォメーション」展の際オイチシカは《巣》(図版1)という作品を設置した。《巣》は二段ベッドが展示室内に複数置かれたような作品で、それぞれのスペース同士が麻布で仕切られ、中にマットレスやクッションが敷かれており、鑑賞者は靴を脱いで自由にその中で過ごすことができた。布と木によって水平・垂直方向にプライベート空間がゆるく区切られる構造は、ニューヨークの低所得者層が暮らす集合住宅のような、現代の都市における共同生活のあり方を踏襲している。ニューヨークという都市は1950年代より大規模な都市開発と人口増加が起り、所得格差が社会問題となっていた。ニューヨークのアートシーンにオイチシカの《巣》を投じることは、低所得者層の、アンダーグラウンドな生活環境が美術館内で再現されることによって、マクシャインが述べているように、「1970年のほぼ全世界的な現象である、現在の社会的、政治的、経済的な危機」に言及した「反逆的」なことであった。そして、個人のプライベートな生活空間を美術館というパブリックな場所に現出させるということについても、それは当時「反逆的」なことであった。展覧会カタログの中でオイチシカは、自らの作品について以下のように述べている。

私の仕事は、この新しい解放へのアプローチのための直接的な要素として、偶然の余暇の形態の使用へと私を導いた。例えば、「寝転ぶ」という行為（身体的、かつ精神的またその他全体）を偶然に使うことで、内的な疑問や状況が生じ、絶対的な状況や行動を理解する可能性が生まれる。[...] これらの余暇形式の命題は、個々の状況に即座に集中することができるということだ。これらは普遍的（完全に経験的）であり、ブラジルの活動（史上最も洗脳された社会の一つによって、すべての自由意志が抑圧または萎縮させられているように見える国）にとって非常に重要なことである。<sup>❖13</sup>

「新しい解放へのアプローチ」とは、《巢》がオイチシカの新たな参加型作品であることを指す。オイチシカは、かつて新具体主義運動に共に参加した盟友リジア・クラークと書簡を交わして彼ら独自の「参加」の概念を育んだが、彼らがその参加型作品の特徴について強調するのは抑圧からの「解放」という側面である。<sup>❖14</sup>人々は《巢》の中で靴を脱ぎ、やわらかなマットレスや布団の上で「身体的、かつ精神的」に「寝転ぶ」。心身ともにリラックスした状態であることは主体を一時、社会的および心理的抑圧から解放する。この解放としての参加の試みについて、オイチシカは当時のブラジル社会における「余暇」形式の有効性を認めている。

前述のとおり、ブラジルは軍事独裁政権による圧政により個人の自由意志が極端に制限されていた。こうした絶対的な状況下において、抵抗の意思を「表現」すること以前に、「寝転ぶ」という機能を持たない余暇活動は、人々を安心させたのち、個人の内面、そして自らの立場や状況の把握へと導く。余暇活動による自己の把握と確立を行うことは、それまで自身を抑圧していたものに抵抗する主体の生成へとつながる。このように、オイチシカおよびクラークの参加の概念は、もともとブラジルにおける政治的抑圧に抵抗するための、プロテスト的側面を核として生成された。

オイチシカが《巢》において「寝転ぶ」ことを提案したことは、当時のブラジルの政治的状況からとらえると、抑圧的な軍事独裁政権に対する抵抗の形の一つであったが、特に、ニューヨークにおいてオイチシカが抵抗していたと考えられるものの一つは、労働である。オイチシカは《巢》において「寝転ぶ」ことによる身体及び精神のリラックスに、独自の参加型作品の特徴を認めていたが、そうした「余暇」による抑圧への抵抗的側面は、オイチシカがニューヨークでは「労働」という抑圧に対抗するために取り入れられ、《コスモコカ》のコンセプトである「進行中のプログラム 準-映画」と呼ばれる彼独自の制作へと発展していくこととなる。第3章では「余暇」としての、《コスモコカ》が生まれるにあたり、コンセプトとなった「準-映画」という側面を、他の映画作品のあり方と比較しながら明らかにする。

❖13 “[...] my work led me to use forms of accidental leisure as direct elements for this approach to a new opening: from the accidental use of act (a whole physical, physical, etc.) off “lying down” for instance internal questions-situations can arise; possibilities of relating to unconditioned situations-behavior [...] what happens is that these leisure-form propositions can concentrate immediately on individual situations: they are universal (wholly experiential) and this matters a lot concerning brasilian activity (the country where all free wills seem to be repressed or castrated by one of the most brainwashed societies of all time) [...]” Kynaston McShine, *Information*, Museum of Modern Art, 1970, p.103.

以下のウェブサイトを通して閲覧した。  
[[https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2686\\_300337616.pdf?\\_ga=2.262936332.1055481992.1642053175-1713273095.1620284981](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf?_ga=2.262936332.1055481992.1642053175-1713273095.1620284981)]  
(最終閲覧日：2022年1月14日)

❖14 “Es durante esta época, cuando el carácter político y social de mi trabajo se hace evidente para mí: ya que él se realizaba a partir de una liberación del hombre, del levantamiento de una represión, puesto que el participante encontraba una energía sensorial voluntariamente adormecida por nuestros hábitos sociales, estas experiencias tenían un impacto revolucionario y, por otra parte, eran recibidas como tales.”  
「この時期に、私の作品の政治的・社会的な特徴が明らかになった。人間の解放や抑圧の解除から作られたものであり、参加者が社会的な習慣によって自発的に麻痺させられた感覚的なエネルギーに遭遇したことから、これらの経験は革命的なインパクトを持ち、さらにはそのように受け取られたのである。」  
Lygia Clark, “Encontrar el sentido de nuestros gestos rutinarios”, *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 188-189.



### 3. 「準-映画」としての《コスモコカ》と「退屈」な映画

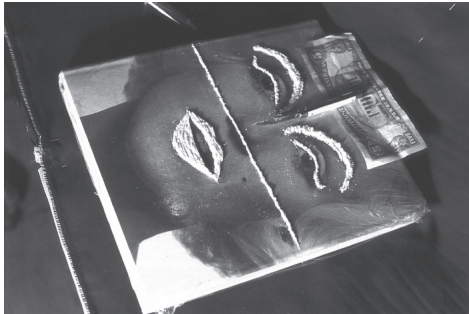
「インフォメーション」展の後、オイチシカは《巢》の展示で使った材料を使用して、ニューヨークのパワリー付近に位置する、自宅である2つのアパートに「バビロネスト」という、自身と友人たちのための住環境を構築した。ニューヨークでの執筆活動や映画の制作はこの生活空間の中で生まれ、親しい友人たちのみに公開された。オイチシカがバビロネストに住んでいた1970年代、彼が制作した映画作品の中心となるのが、ブラジルの映画監督ネヴィル・ダルメイダと共同で制作した《コスモコカ》である。それは多感覚的で参加型の、スライドプロジェクションを用いた、あわせて9つのインスタレーション作品シリーズである。最初の5つのシリーズでは、ミュージシャンのジミ・ヘンドリックス、映画監督で俳優のルイス・ブニュエル、アーティストのオノ・ヨーコ、俳優のルイス・フェルナンド・ギマランイス、モデルで俳優のマリリン・モンロー、音楽家のジョン・ケージなどの著名人が登場する、ダルメイダが街で見つけた本、アルバムカバー、写真、新聞などにコカインの粉を線にして乗せる様子を撮影した、およそ30枚のスライドが、サウンドトラックと組み合わせて壁や天井にそれぞれのシークエンスが繰り返し投影される。オイチシカのノートには、9つの《コスモコカ》のうち6つのコスモコカを実現するための詳細な指示と、7つ目の《コスモコカ》のシナリオのための予備的なメモが残されている。<sup>❖15</sup>鑑賞者はインスタレーション空間の、二面ないし三面に投影されたスライドプロジェクションの画像に囲まれながら、設置されたやわらかでカラフルな幾何形体に体をもたれたり、風船で満たされた空間で遊んだり、ハンモックに横たわったり、プールに入ったり、流れる音楽や音声を聴いたりして、自由にそこで楽しむことができるようになっている。

インスタレーションのシナリオによれば、《コスモコカ》はリラックスできる空間の中で、大衆的な音楽および、タイトルにある通りコカインという麻薬に陶酔するような感覚をもたらすと考えられる。たとえば『War Heroes』のアルバムの表紙に印刷されたジミ・ヘンドリックスの顔の上に、顔のかたちにあわせて線状に乗せられたコカインやマッチという光景は、音楽とコカインを燃焼させて吸い込むという行為が鑑賞者に暗示される(図版2)。同じく、マリリン・モンローの顔写真やジョン・ケージのアルバムの上にコカイン、およびそれを並べ、吸うための金属製のペナナイフとストローが映し出されるものもあり、そこでもコカインという麻薬、および大衆文化や音楽への陶酔が視覚上で示される(図版3, 4)。この《コスモコカ》のインスタレーションの内容は、ダルメイダによって文化的には、コカインは南米の先住民の伝統と、当時の都市におけるサブカルチャーとを結びつけるものでもあると指摘されている。「コスモス(小宇宙)」と「コカイン」を組み合わせた「コスモコカ」というタイトルは、詩人のハロルド・カンポスが述べたように、オイチシカが考えた「組織的な錯乱」を達成するための「創造的余暇」的手段を意味している。それは《巢》において「寝転ぶ」ことによっ

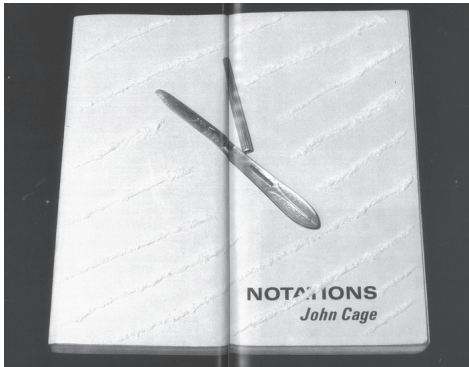
❖15 Hélio Oiticica, doc. no. 0300/73, 1971.  
以下のウェブサイトを通して閲覧した。  
Programa Hélio Oiticica. [http://legacy.  
icnworks.org/extranet/enciclopedia//ho/  
home/dsp\_home.cfm]  
(最終閲覧日:2022年1月16日)



図版 2  
エリオ・オイチシカ《コスモコカ》1973年  
Sabeth Buchmann, Max Jorge Hinderer Cruz, Hélio Oiticica  
and Neville D'Almeida: *Block-Experiments in Cosmococa—  
Program in Progress*, London, Afterall Books, 2013, p. 43.



図版 3  
エリオ・オイチシカ《コスモコカ》1973年  
Guy Brett, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Waly Salomão,  
Hélio Oiticica, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Rotterdam,  
Witte de With, 1992, p. 183.



図版 4  
エリオ・オイチシカ《コスモコカ》1973年  
Guy Brett, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Waly Salomão,  
Hélio Oiticica, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Rotterdam,  
Witte de With, 1992, pp. 190-191.

て心身ともにリラックスし、主体の解放を目指したオイチシカの試みに、さらに映画というメディアに対する彼独自の考えを反映させたものである。

ハイ・カルチャーに対する、アンダーグラウンドにおけるサブカルチャーの内容を、大衆文化における表象やコカインによって直接的に取り入れた《コスモコカ》は同時に、当時の映画に対する、オイチシカの慎重な立ち位置が見て取れる。1969年にマンハッタンに設立された実験映画の保存、保管、上映を目的とした非営利団体アンソロジー・フィルム・アーカイヴズについて、そこを「恐ろしい場所」として劇場内の環境が閉所であることを批判し、当時実験映画を制作していたジョナス・メカスなどのアーティストとの交流を自ら閉ざした。<sup>❖16</sup>「美術館は世界であり、日々の経験である」というオイチシカ自身の言葉に象徴されるように、芸術と生活を融合させ、単なるイメージの受動的な享受ではなく、能動的に作品に「参加」するという願望が《コスモコカ》に表れる。オイチシカはアンソロジー・フィルム・アーカイヴズの閉所恐怖症的な環境から、「新しい見方」がどうやって生まれるかを想像することはできない、と考えていた。

《コスモコカ》が「新しい見方」を提供するためにオイチシカが参考にしたと考えられるのは、ダルメイダの映画作品《マンガエーバングエ》、アメリカのアンダーグラウンド映画作家、パフォーマーおよび写真家のジャック・スミスの映画作品、そしてアンディ・ウォーホルの映画作品である。ギターが流れるなか、リオデジャネイロで最も貧しい歓楽街マンガエの人々の暮らしの様子、興奮した鶏、麻薬を注射する人物、月、町の夜の光などが、それぞれの文脈が分裂されたままで断続的に1時間程度投影される《マンガエーバングエ》は、批評家でキュレーターであるマックス・ジョージ・ヒンデラー・クルツが述べるように、「退屈と美しさの魅力的な混合物、オイチシカが『非状況』と呼ぶものの『映画的快樂』<sup>❖18</sup>」に彩られている。「非状況」とは、「非物語」あるいは「モザイク・断片」としての日常生活の「限界状況」として説明される。オイチシカにとって、《マンガエーバングエ》は統合されたモンターージュによって連なるような、ストーリーを映し出す映画作品を否定している。「カメラワークは触る・擦る・循環するための感覚的な手袋として機能している」とオイチシカは述べているが、《マンガエーバングエ》は鑑賞者にストーリーに集中させるのではなく、視覚を通してリオの歓楽街の身体感覚的な快樂のリアリティを伝えるものといえるだろう。《マンガエーバングエ》は一つのストーリーという線上に回収されない。ストーリーを否定し、文脈を読む理性的判断をシャットアウトして視覚上の触覚に集中するその映画は、投影されたものをフィクションではなく現実のマンガエの日常生活における、においや音、触覚や陶酔感など、身体への感覚を伝えるものとして映し出した。

アンソロジー・フィルム・アーカイヴズの映画を批判していたオイチシカは、映画の座席がスクリーンという平面の方向へと一方方向を向いていることに異を唱えていた。リラックスできる空間の、

❖16 Hélio Oiticica, doc. no. 1096/71, 1971. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。Programa Hélio Oiticica. [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/home/dsp\_home.cfm] (最終閲覧日: 2022年2月8日)

❖17 Helio oiticica, "Position and Program (July 1966)", in *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, Tate Publishing, 2007, p. 321.

❖18 Max Jorge Hinderer Cruz, "Neville D'Almeida's Manguê-Banguê (1971): Producing Evidence Against Oneself". 以下のウェブサイトを通して閲覧した。MoMA. [https://post.moma.org/neville-dalmeidas-manguê-banguê-1971-producing-evidence-against-oneself/] (最終閲覧日: 2022年2月13日)

❖19 Hélio Oiticica, doc. no. 1096/71, 1971. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。Programa Hélio Oiticica. [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/home/dsp\_home.cfm] (最終閲覧日: 2022年1月16日)

複数の壁に、ストーリーを暗示しないスライドを投影した《コスモコカ》は、身体感覚を喚起するものであり、隣にいる人物へ眼をむけることを妨げる映画の構造への反抗としてとらえられる。二次元的平面への集中を防ぎ、自らの身体感覚を喚起させる《コスモコカ》は、鑑賞者が現実の三次元空間において、みずからの身体を快楽へと導くことを助ける。ストーリーを持たない映画はしばしば、クルツが述べるように「退屈」へと導くだろう。しかしこの「退屈」は一方で、作品への集中をあえて散漫にすることで自らの置かれた状況に意識を向けさせることにもつながる。

このような現実の出来事と呼応する映画の在り方はアンディ・ウォーホルの初期の映画との類似性を指摘することができる。オイチシカが参考にしたことで知られるアンディ・ウォーホルの映画作品は、ときに「退屈」と形容される。この「退屈」はアメリカの美術批評家バーバラ・ローズによれば、鑑賞者の参加をテストするためのものである。彼女は1965年に『Art in America』誌上で発表したテキスト「ABC Art」の中で以下のように述べている。

もし、新しい絵画、彫刻、ダンス、映画のいくつかをみて、あなたが退屈するのなら、おそらくあなたはそう仕組まれたのだ。大衆を退屈させることは、その参加をテストする一つの方法である。[...] しかし、<sup>❖20</sup> 参加を引き出すことはほとんど不可能である。

❖20 "If, on seeing some of the new paintings, sculpture, dances or films, you are bored, probably you were intended to be. Boring the public is one way of testing its commitment. [...] but commitment is nearly impossible to elicit." Barbara Rose, "ABC Art", *Art in America*, October 1965, pp. 57-69.

ウォーホルの第1期にあたるミニマリズム映画では、ほとんど何も起こらない映像が延々と続く。彼は映画から作作的な要素をできる限り取り除こうとしており、音がない（サイレント）、色がない（モノクロ）、カメラを動かさない、編集をしないといった特徴がある。ウォーホルの映画には、眠る恋人を6時間取り続けた《スリープ》(1963)、映画のキスシーンのみを集めた《キス》(1963)、マッシュルームを食べる友人を映し続けた《イート》(1963)、《エンパイア》(1964)がある。特に不動のビルを8時間撮り続けた《エンパイア》(1964)はミニマリズム映画の究極と言える。一般に映画を見ている観客は物語に没入して現実での出来事を忘れていますが、ミニマリズム映画は、一般の映画のように物語のファンタジーに没入せず、観客の意識は画面から引き離され、よそ見をしたり余計なことを考えたりすることによって、観客は自分に目を向ける。オイチシカがダルメイダの《マングエーバングエ》において見出した断片的でストーリーを持たない非線形の映画は、クルツによれば「退屈と美しさの魅力的な混合物」であったが、ウォーホルのミニマリズム映画の「退屈」さは、自己批判的側面を持つ。

ミニマリズムを彫刻のみならず絵画や文学、ダンス、映画などさまざまな分野の同時代の作品と結びつけて語ろうとした上記のローズの文章の中で、それらの作品は大衆を「退屈」させるものとして語られる。ローズは美術の分野においてミニマリズム的なあり方があらわれた背景には、旧来の芸術表現における「放逸な主観性の自己耽溺」あるいは「絵画的性格を過度に重んじること」に反対する



気運であったとしている。感情や内的世界の表現および、絵画平面における奥行きというスペクタクルに鑑賞者が没入することは、現実の時間が流れる世界からの断絶を意味する。ローズのいう「退屈」が大衆の参与をテストする方法として作用するとは、スペクタクルと比べて「退屈」とされる現実の世界へと大衆が引き戻されるようなミニマリズム的芸術の効果を指すのだが、彼女はそうした参与を引き出すことはほとんど不可能であるとした。

#### 4. 「怠惰」な余暇としての《コスモコカ》への参加

「退屈」が参与をテストするものであったとして、しかし参与を引き出すことが不可能であったならば、オイチシカの《コスモコカ》では、「準-映画」として身体感覚を喚起したこと、さらに労働に対する「余暇」の側面がそれを可能にしたと考えられる。第4章では、《コスモコカ》が、「退屈」というよりは「怠惰」を引き出し、鑑賞者の参与を可能にしたことを明らかにする。

「余暇」としての《コスモコカ》は、ニューヨークにおける労働環境が反映されている。オイチシカはブラジルにおいてはリオデジャネイロのファヴェーラに身を置き、社会的ヒエラルキーの撤廃を訴え制作していたが、ニューヨークにおいてもアウトローな環境の中で作品の制作を行い、その制作の焦点は「労働」という抑圧への抵抗としての「余暇」活動に当てていった。オイチシカは1972年にはすでに、ニューヨークを「奴隷労働で成り立つ地獄の島」と形容している。ビザを持たず、不法滞在者として生活していたオイチシカは「どんな搾取的な仕事でも」行ったといい、ようやく翻訳者としての仕事を見つけたものの、生活環境は不安定であった<sup>21</sup>。こうした「労働体制と、そこから必然的に生じる主体の形態との関係が、彼の作品の中で繰り返しテーマとなったのは偶然ではない」と、アルゼンチンのキュレーターであるカルロス・バスアルドは述べている<sup>22</sup>。

また、オイチシカはドイツ出身の哲学者で社会学者のヘルベルト・マルクーゼの著作の愛読者であり、クラークとの書簡の上でたびたびその名前を登場させている。マルクーゼは『エロスの文明』などの著作において現代社会と、マルクスから連なる人間疎外の問題を扱った著作で知られる。この労働と余暇に関して、オイチシカは「創造的余暇」という造語を作った。「創造的余暇」は、オイチシカがポルトガル語の「crer (信じる)」と「lazer (余暇)」、英語の「create (創造)」、「creativity (創造性)」、「laziness (怠惰)」を組み合わせた造語である<sup>23</sup>。「創造的余暇」の活動は、労働から離れた、合理的でなく生産的でない「怠惰」な活動とも取れる。ニューヨークでのオイチシカの作品において、参加者は受動的に快楽を受け取るのではなく、能動的に「怠惰」となることで、資本主義の労働倫理に反した、享樂的な余暇を享受した。イレーネ・スマールは、オイチシカがマルクーゼの『エロスと文明』を読んだこともあり、「『創造的余暇』とは資本主義やマルクス主義の労働倫理に反した、疎外されない余暇の一形態を指す」と述べたが、オイチシカ自身も、1968年11月

❖21 Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica, *Lygia Clark; Helio Oiticica - Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996, p. 73. 以下の英訳も参照した。Edited by Claire Bishop, *Participation (Documents of contemporary art)*, London, Whitechapel, Cambridge (US), MIT Press, 2006, pp. 113.

❖22 Carlos Basualdo, "Waiting for the Internal Sun: Notes on Helio Oiticica's Quasi-cinemas", in *Helio Oiticica: Quasi-cinemas*, Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, 2001, p. 47.

❖23 Hélio Oiticica, doc. no. 0305/69, 1969. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。Programa Hélio Oiticica. [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=218&tipo=2] (最終閲覧日: 2022年2月7日)

❖24 "Inspired in part by Oiticica's reading of Herbert Marcuse's *Eros and Civilization*, "crelazer" refers to a form of non-alienated leisure time antithetical to both the capitalist and the Marxist ethos of work." Irene Small, "One Thing After Another, How We Spend Time in Hélio Oiticica's Quasi-Cinemas", *Spectator: USC Journal of Film and Television Criticism*, Fall 2008, p. 75. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。[https://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15635.pdf] (最終閲覧日: 2022年2月7日)

❖25 "Como diria Marcuse, libera o Eros reprimido por atividades repressivas: o relax da participação é uma atividade não repressiva, o que desconcerta e libera forças realmente imprevisíveis [...]." Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica, *Lygia Clark; Helio Oiticica - Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 72-73.

❖26 リジア・クラークによる《関係性のオブジェ》という1976年以降に実施された、クラークと患者の対一で行うセラピーセッションや、1973年に実施された《カニバリズム》などの参加型作品がそれにあたる。《関係性のオブジェ》は空気や水の入ったビニール袋、ボール、貝殻、ゴム、布などで、クラークはこれらの素材をベッドの上に寝かせた患者の肌に直接触れるように設置し、患者に対して言葉を発さず瞑想を行うよう指示した。《カニバリズム》は、まず一人の参加者が腹部にチャックのついた、たくさんのお菓子が入った特殊なスーツを着て床に横たわる。そして他の複数の参加者全員が目隠しをし、スーツの中に入った菓物を皆で触覚の情報を頼りに探し当て、貪り食べつつ、他の参加者と食べさせ合うという作品である。

❖27 Hélio Oiticica, "O aparecimento do suprasensorial na arte Brasileira", 1968. 以下のウェブサイトを通して閲覧した。ICAA at MFAH. Record ID: 1110620. [https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110620?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199] (最終閲覧日: 2022年2月7日)

❖28 1969年、オイチシカはロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーで生涯唯一の個展を行い、インスタレーション作品《エデン》を発表した。《エデン》はいつでも誰でも入れるようになっているインスタレーション作品である。半透明の布で6つの空間に分割された箱の他に、水、砂、枯れ草、石、毛布、音楽などで満たされた箱が設置されていた。



❖29 《パラゴレ》は1964年に制作された、主に布でできたウェアラブルな作品である。本作はファヴェーラの住民とともにサンバを踊るための衣装として制作されたもので、「直接的な身体的参加を必要とし、身体を覆うだけでなく、最終的には動くこと・踊ることを要求する」とオイチシカが述べた通り、シンボルや文字などが、部分的に刺繍やプリントがされている布の層は、そのままただただ垂れ下がるばかりだが、身体に装着され、動いたり手で捲ることでそれぞれの色や柄が見えるようになる。「パラゴレについてのノート」の中でオイチシカ自身が述べたように、ダンスによって瞬間ごとに変容する他者の色とりどりな姿を観察しながら、自身もその一員となることで、世界の中の「個人」としての存在から、集団によって形成される作品の、構造の内部における「核」や「モーター」としてその身体を変容させることとなる。



図版5  
エリオ・オイチシカ《エデン》1969年  
Guy Brett, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Waly Salomão,  
Hélio Oiticica, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Rotterdam,  
Witte de With, 1992, p. 16.



図版6  
エリオ・オイチシカ《パラゴレ》1964年  
Mari Carmen Ramirez, with texts by Luciano  
Figueiredo ... [et al.], Hélio Oiticica: The Body of  
Colour, London, Tate Publishing, 2007, p. 309.

8日付のクラークへ書簡の上で、参加について以下のように述べている。

マルクーゼが述べたように、それは抑圧的な活動によって抑圧されたエロスを解放するものである。参加することによるリラックスは、非抑圧的な活動であり、真に予測できない力を混乱させ、解放する<sup>25</sup> [...]。

労働によって人間が道具となり、有機的身体から遠ざかるのに対し、オイチシカとクラークが提案した参加においては身体の直接的な介入を必要とし、かつ身体感覚を快感のために刺激することを通してリラックスや興奮へと導く。クラークはこうした身体感覚の喚起のために新鮮なフルーツを食べることや、やわらかな物体や身体に触れること、そして「寝転ぶこと」を参加型作品の制作の上で行っていた。オイチシカはクラークと同じく「寝転ぶ」こと、また《パラゴレ》においてサンバというダンスを取り入れたのに加え、ニューヨークでの《コスモコカ》の制作ではコカインという中枢神経に作用し性欲を高める麻薬にその効果を認め、スライド投影にそれを独自の方法で映し出した。オイチシカは労働者が疎外されることへの反抗として、創造的な自己を身体感覚の喚起によって解放すべきとして「超感覚的」という言葉を生み出している。「超感覚的」とは、幻覚や宗教的なトランス状態、サンバを踊っているときのような錯乱状態などで得られるものである。食べること、寝転ぶこと、そして麻薬による身体的なリラックスや興奮による没入状態を促すことが、オイチシカの参加において求められた。

抑圧的な労働に抵抗するオイチシカの「余暇」は、彼が1969年にロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーで発表した《エデン》<sup>28</sup>(図版5)という作品や、《巢》のように柔らかな「寝転ぶ」場において、身体感覚の喚起を行う場所と時間を提供する作品にみられた。《巢》は美術館の中で観衆たちが集まる中に設置され、薄い麻布によって区切られてはいるものの、鑑賞者は他者の視線の中でリラックスおよび興奮という、本来パブリックな場で行われることのない、プライベートな現象として、身体感覚の喚起が行われる。「組織的な錯乱」はオイチシカが作品において目指した概念である。《パラゴレ》<sup>29</sup>(図版6)という作品において見られるように、「参加」の場において個々がダンスによって没入状態に至ることが集団の没入状態をさらに高めることへとつながる。個人の自宅といったプライベートな空間ではなく、パブリックな空間において行うことで、それが抑圧に対する反抗の意を示すのみならず、他者をリラックスへと巻き込んでいく核が生まれる。オイチシカの「参加」という形式はこの多くの他者の身体を通して個人を没入状態へと導く、「組織的な錯乱」が特徴として挙げられる。

このような「余暇」への参加のあり方はアメリカにおいて、疎外された労働生産の1時間という期間を維持した、プログラムされた昇華としての余暇という、現在の余暇の構造に対抗する、喜びとしての余暇の構造として制作に取り入れられる。オイチシカは、アメ

リカで労働によって区切られた時間の中に合理的なものとして余暇時間が組み込まれていることに対して、制作活動を通じて喜びとしての余暇の構造をそこに発揮した。ブラジルの研究者であるナターシャ・マルツリアックとジルベルト・アレクサンドロ・ソブリンホは、このような余暇における時間をアンリ・バルクソンの「持続」的時間と関連づけて「1960年代以降、オイチシカの時間は持続的時間となり、芸術作品の鑑賞によって考えられる時間から、表象のない生きた時間へと向かっていく」と述べ、オイチシカが《コスモコカ》の制作に至る、当時の哲学への関心を指摘している。

《コスモコカ》のインスタレーションはアメリカにおける労働と合理化された余暇への抵抗としての「創造的余暇」としてとらえられるが、《コスモコカ》に特徴的であるのは都市のメディア文化との関連性である。すでに《トロピカリア》のインスタレーションにテレビを取り入れ、鑑賞者が自由にそれを見ることを促していたが、《コスモコカ》においてはスライドプロジェクションが使用される。《コスモコカ》はスマールも指摘しているように、鑑賞者を二次元的平面に集中させる従来の映画と異なり、「準-映画」として鑑賞者の空間におけるインタラクティブ性が顕著である。鑑賞者が動くとき、その身体は投影された光を遮り、壁に影を落とすのにくわえ、壁に投影され、プールも設置されたインスタレーションでは、プールに投影が反射して、その中に鑑賞者が入り込むこともできる。スマールは以下のように述べる。

コスモコカは、従来の映画のように、鑑賞者の肉体を想定しながらも、決して認めない精神的空間装置としての覗き見的な楽しみに代えて、鑑賞者の行動が映画の要素そのものとなるような映画を創造しているのである。コスモコカの鑑賞者は、もはや鑑賞者とは言いがたく、スコアの参加者、共謀者、解釈者である。これが、オイチシカやダルメイダの「準-映画」と、ジャック・スミスのそれとの重要な違いである<sup>31</sup>。

《コスモコカ》の空間内の複数の壁に投影されるスライドプロジェクションは、三次元的空間にサウンドトラックとともに投影される。それは二次元的平面に映し出されるストーリーを持つ映画ではなく、三次元的空間に鑑賞者を巻き込み、彼の「準-映画」の中に鑑賞者を余暇を楽しむ創造者として参加させるものである。「進行中のプログラム」とオイチシカが呼んだこの「準-映画」の試みは、「創造的余暇」を過ごす空間として作用する。オイチシカが作品の参加者に与えようとした時間は、歴史的でも循環的でもなく、中断され、不合理で、快楽を受け取る身体のための、欲望に満ちたものである。鑑賞者は、自らが心地のいい環境に自ら身を置き、それを享受するのであり、合理化された余暇ではなく、音楽やハンモック、麻薬といった種類の、刹那的な快楽を含む余暇を味わう。鑑賞者はオイチシカの作品を通して、社会的規範や当時のアメリカを支配していた工業化社会における合理主義の外にある、平等で「怠惰」かつ創造的な参加の場に自ら入るのである。

❖30 Natasha Marzliak, Gilberto Alexandre Sobrinho, "Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcinematográficas de instalação", *REBECA*, Ano 6, Vol. 2, Julho - Dezembro 2017, p. 23.  
以下のウェブサイトを通して閲覧した。  
[<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/257/275>]  
(最終閲覧日:2022年1月16日)

❖31 "In place of the voyeuristic pleasures of traditional cinema, a psycho-spatial apparatus that presumes but never acknowledges the viewer's physical body, the Cosmococas create a cinema in which the viewer's behavior becomes a filmic element itself. Indeed, the Cosmococa viewer can no longer accurately be described as a viewer, but rather a participant, conspirator, or interpreter of a score. This is the key distinction between Oiticica's and D'Almeida's "quasi-cinema" and that of Jack Smith." Irene Small, "One Thing After Another, How We Spend Time in Hélio Oiticica's Quasi-Cinemas", *Spectator: USC Journal of Film and Television Criticism*, Fall 2008, p. 80.  
以下のウェブサイトを通して閲覧した。  
[<https://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15635.pdf>]  
(最終閲覧日:2022年2月7日)

## 5. おわりに

本稿では、ブラジルでは軍事独裁政権への抵抗として制作していたオイチシカが一転、ニューヨークにおいてはアンダーグラウンドにおける労働と疎外に対して、「怠惰」な性質を持つ余暇活動に鑑賞者を参与させるものとして《コスモコカ》を制作したことを明らかにした。オイチシカの《巣》においては、「寝転ぶ」ことによる身体及び精神のリラックスに、「余暇」による抑圧からの解放と抵抗的側面が認められた。それはブラジルでは自由意志への抑圧に抵抗するものであったが、アメリカでは人間疎外の原因となる労働への抵抗のためのエッセンスとなり、《コスモコカ》が生まれたことを明らかにした。

著名な人物の顔写真やアルバムカバーなどにコカインの粉を線にして乗せていく様子を撮影したスライドが、サウンドトラックと組み合わせて壁や天井に繰り返し投影される《コスモコカ》は、《コスモコカ》のコンセプトである「進行中のプログラム 準-映画」という言葉からもわかるように、それは従来の映画の形式に異を唱える作品でもあった。彼がストーリーを持つ従来の映画ではなく、断片化されたスライドプロジェクションとサウンドトラックからなる「準-映画」を制作したのは、文脈を読む理性的判断をシャットアウトして、鑑賞者が今置かれている状況に、身体感覚を通して「参加」を促すためである。二次元的平面への集中を防ぎ、自らの身体感覚を喚起させる《コスモコカ》は、鑑賞者が現実の三次元空間において、みずからの身体を快楽へと導くことを助ける。

バーバラ・ローズが「ABC Art」で述べたように、スペクタクルと比べて「退屈」とされる現実の世界へと大衆が引き戻されるようなミニマリズム映画は、鑑賞者の「参与」をテストするものにはなっても、実際に参与が引き出せるかどうかは不明である。オイチシカが制作した《コスモコカ》は、「労働」という帝国主義の文明における、特有の抑圧への抵抗としての、非文明的で怠惰な「余暇」活動としてとらえられる。オイチシカが提案した《コスモコカ》という余暇への参加は、身体の直接的な介入を必要とし、かつ身体感覚を快感のために刺激することを通してリラックスや興奮へと導く。鑑賞者は、合理化された余暇ではなく、刹那的な快楽を含む余暇を味わうことを通して、労働によって道具となり、有機性から遠ざかった身体感覚を回復し、搾取されない創造的主体をはぐくむ場に参加するのである。