

作者の消去——「BYT」という自己変容トレーニング

松井 茂

《日々“hibi”AUG》(以下「hibi」)¹と「BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW」(以下「BYT」)は、2008年から2022年現在まで継続するシリーズであり、前田真二郎の主要作品だ。本論では「BYT」に注目し、この作品の意義を提起してみたい。

「BYT」については、作家自らがキャッチコピー的に「ある一日を撮影、前日に声を録音、明るる日に声を録音／指示書をもとに制作する即興映画」と紹介し、指示書をインターネット上に公開している。現在最新の指示書は、2011年4月8日の日付を持つ第4版だ。その主要部分は以下のようなものである。

- 1日目 明日撮影する場所とそこに行く理由について話す (録音)
- 2日目 現地で撮影する
- 3日目 昨日の出来事について話す (録音)²

この指示書は、東日本大震災直後、前田が映像作家を中心に呼びかけた、同タイトルのウェブムービー・プロジェクトに使用された。呼びかけに応じた32人(前田自身も含む)の作家たちによって、60本の「BYT」が制作される³。さらに震災後10年という節目に、前田は再び前回の参加者に呼びかけ、2021年にもアンソロジーが編まれた⁴。こうした経緯があって、「BYT」は前田個人の作品というよりも、震災と関連したウェブムービー・プロジェクトとして人口に膾炙した印象がある。こうした状況

は、前田の役割を「BYT」のキュレーターとして印象付けている向きもあるように思う。

「BYT」の第1作《SAWANO-IKE》は、「再生される肌理-digital images of contemporary art」展(AD&A gallery、2008年2月)で発表されている。当初は、作家個人のシリーズであったことを確認しておこう。前田によれば、この時点には指示書は無かったという。コンセプトに変わりは無いものの、録音には聞き手がいて、尺は現在の倍(10分)で、第4版とは異同がある。2009年に発表された第2作《TOKYO TOWER》第3作《THE NATIONAL DIET BUILDING》では聞き手はいなくなり、5分となる。そして指示書的な解説が、展覧会「都市的知覚」(トーキョーワンダーサイト本郷、2009年)の会場で掲示されたらしい⁵。

前田は2010年には次のように書いている。

近年の自作シリーズについて考えてみた。毎日15秒のカットを撮影し連結していく「日々」シリーズ、撮影者の予感と記憶をまなざしに重ねあわせる「BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW」シリーズはともに、あらかじめ設定した規則に従って完成させる形式が特徴としてある。何かしらの規則を設定することで、日常に潜む未知なるものと遭遇する可能性を高めること、同時に、それに反応する身体情報を映像におさめることが狙いであり、撮影者にとっては「見るということ」のトレーニングでもあった⁶。



《SAWANO-IKE》

「hibi」と「BYT」、ふたつのシリーズは、「規則」に従って完成させるという点においては共通しているが、作品同士は反発しあうような性格を持っている。

2008年の「hibi」冒頭で、この前年にサービスが始まったGoogle ストリートビューを見ながら、明日の訪問予定を話し、翌日にその場所を撮影する連結がある。しかしその翌日には昨日を語らない。「hibi」は、《日々“hibi”13 full moons》と同じ規則で8月の1ヶ月を撮影するシリーズなのだが、不可逆的な時間軸を推進力とした作品であり、時制は基本的に「いま」だけだ。

対して「BYT」は、不可逆的な時間軸への介入を、最低限の規則で構想した作品といえるだろう。進行する映像（ある1日）に、未来形の語り（前日）と完了形の語り（明るる日）がボイスオーバーする編集により、映像内に非同期な時空間が作品化される。「hibi」の連結、つまり無編集な自動化に比べると、「BYT」の規則は記録よりも記憶の演出を強調する編集の強調であるだろう。機械的な「hibi」の撮影規則と、自己省察的な「BYT」の編集規則は対照的だ。「hibi」には、メディア技術の進展にシンクロしたモダニズムの美学が顕著であり、「BYT」には、そうした美学への抵抗が含意されている。過剰な言い方かもしれないが、「hibi」は機械的な軸を選択する作家の署名性が明瞭で、撮影行為の神話性が作品概念を縁取っている。他方で「BYT」は、こうした作品概念を無化するように、規則を指示書とし、さらにはプロジェクトの実施で生じる多様性/diversityは、作家を参加者のひとりへと匿名化をはかる。

対極する作品を同時に遂行する作家の冷静さは、アートヒストリーへの真摯な対峙の証左でもあるだろう。

アートヒストリーへの対峙は、「BYT」の「指示書/インストラクション」という言い方にも現れている。通常の映画であれば、これは「シナリオ」と呼ばれるべきだろう。黒沢清作品や、Jホラーのきっかけとなった《リング》（1998年）で知られる高橋洋（1959年～）は、「映画を作る上で必要な作業を立ち上げる設計図たり得ていれば、それはいかなる形式であれ、シナリオである」⁷。「カメラが回る瞬間、人智の思い至らざる領域への飛躍が起こる（かもしれない）。シナリオは、その起こるかもしれない飛躍のための諸準備の基礎なのである」⁸という。「BYT」が「即興映画」であるならば、むしろシナリオでもよ

いではないか。

インストラクションは、マルセル・デュシャン（1887～1968年）の《グリーン・ボックス》（1934年）に遡るともいえるが、やはりオノ・ヨーコ（1933年～）を想起するのが自然だろう。オノはインストラクションを始めた経緯を次のように述べている。

アイデアの多くが実現できないままだと、いつもいらいらします。でも作品を「インストラクション化」したとき、実のところわたしは、最終結果を人にゆだねたのです⁹。

（中略）

とりわけあのころは、自分の作品に誰かがさわったり、誰かが変化を加えたりということ、ほとんどのアーティストたちは嫌っていました。わたしにとっても大きな一歩でした。わたしは完全主義者ですから。わたしだって、誰かが自分の作品にさわると嫌でした。ある意味、自分自身に逆らって実行したわけです。自分が成長するために、芸術家として自分のエゴを捨てるためにやったとも言えるかもしれません¹⁰。

1950年代、新たな記譜法を模索するなかで得られたオノのインストラクションは、作曲と演奏の関係に基づいている。しかし音楽に留まらない芸術表現を模索するなかで、絵画や彫刻が支配的な分野において、積極的に他者の参加を呼びかける表現は、それまでの芸術家像を解体していく行為へと発展していく。この時期のオノの表現は、1960年代のフルクサスや、1970年代に隆盛するコンセプチュアル・アートの先駆けとなる。1980年代のパフォーマンス・アートにも繋がるだろう。さらに現代に接続する動向としても、冷戦後1990年代に生じたリレーショナル・アートの契機でもある。

松井みどりは、ニコラ・ブリオー『関係性の美学』（1998年）へと繋がるこの時期の動向、つまり「あまり技術は強調されず、安い材料が使われます。使いかけの紙や、破れた紙に描かれるドローイングのように、即興的で自然発生的なニュアンスをもち、食べたり、人と話したり、移動したりするような——たとえばサイクリングや、キャンプに行くという——普通の行動を再構成することで人間の生そのものの豊かさに、観客の意識を開こうとする工夫が見られる」¹¹という状況の原点に、フェリックス・ゴンザレス＝トレス（1957～1996年）によるオノとフルクサス

の精神の継承を指摘する¹²。

ブリオー同様、90年代以降、こうした動向に注目したのはハンス・ウルリッヒ・オブリストだ。現在も継続される「do it」展（1994年～）にその性格は顕著だろう。この展覧会は、クリスチャン・ボルタンスキー（1944～2021年）とベルトラン・ラヴィエ（1949年～）との会話から生まれたという。オノやフルクサスによって拡張された芸術概念をテーマとし、J.L.オースティンの言語行為論の発展だという。言い換えれば、芸術制度に異議申し立てをして、美術館でもマーケットでも流通しにくい、従来のキュレーションから逃走したアートを、ジュディス・バトラ（1956年～）が1980年代に論を展開したパフォーマンスティヴィティによって再評価する試みであった¹³。

インストラクションを収集し、実行するこの展覧会では、インストラクションを考えた作家は参加させず、観客や美術館のスタッフによって、指示を実現する。つまり、作家が生産したオリジナルを許さず、「パンク用語で言えば、DIY (do it yourself (=自作))」を求めた。「実演されるたびに変容」し、「作品の構成要素は、展覧会が終われば本来のコンテクストに戻すきまりだった。だから『do it』は完全に可逆的だった。リサイクル可能、と言ってもいい。平凡なものがふつうでないものに変貌し、それからまた変換されて日常の中へ帰っていく」¹⁴。やはりゴンザレス＝トレスのフォーチュンクッキーによるインスタレーション（観客が持ち帰ることにより消滅する）を想起させる。

「do it」の契機となった会話で、ボルタンスキーは、「インスタレーションに向けて発せられるインストラクションは楽譜（スコア）のようなもので、数限りなく反復されていく中で、作者以外の者たちによって解釈され実行される」と話したという。

オノにとっては、インストラクションで作品を発表することは、芸術家によるアイデンティティの放棄だったが、同じ行為がボルタンスキーにとっては、作品の意味を増幅する機能への注目となった。これは作家個人の差異というより、20世紀半ばと末での変化とみるべきだろう。そして松井やオブリストの発言には、芸術と日常性の架橋が期待されているように見える。

アートヒストリーへの対峙と、大仰な書き方をしたが、前田の「BYT」は、ヴァイト・アコンチやビル・ヴィオラには接続するかもしれないが、ステイヴン・スピルバーグやクリストファー・ノーランには接続しない。もっとも、「配信/distribution」を経た

これからのことは分からない¹⁵。

それは措いても、前田が「指示書/インストラクション」の背景に求めた、20世紀後半のアート・ヒストリー（いまさらながらアート・シーンと言うべきだったか）を振り返ると、『関係性の美学』以後への、新たな作品概念、作家と観客への関心が想定されている。その問題系は、現代アートのメインストリームの課題に接続しているのだ。

「BYT」は、指示書も作品だが、実行された映画も作品である。指示書が前田の作品であることは間違いない。それを実行し「完成した作品の著作権はもちろん、作者（映像をつくった人）にあります」¹⁶ともいう。何気ない著作権の表記だが、この一文で指示書を実行した観客も作者となっていることに注目せずにはいられない。他方で前田自身も撮影者のひとりとなり、「do it」のように作者の参加を禁じるまでもなく、オリジナルは消去されている。映画（いや、映像メディアというべきか）のなせる業であるのかもしれない。そもそも2008年に「見るということ」のトレーニング」として始まった際には、作家自身のための規則しかなく、後に指示書が作られ（偶然の災禍を契機に?）、作者のポジションは大きく変更されているだろう。

ブリオーが2009年に刊行した『ラディカント』で、いわゆるグローバル化後の芸術は、英語という共通語への翻訳可能性が求められるという。それに抗する方法、つまり「コードの不確定性のためにたたかう」戦術として、「作品やテキストに唯一の「起源」を与える根源としてのコードをすっかり拒絶すること」を提案する。「翻訳とは言説の意味を共有化するものであり、思考対象のある連鎖に挿入することによってそれを「始動させ」、そうしてその起源を多様性へと溶かしこむ」¹⁷という。そして翻訳の議論をまとめ、「裁定者をもたない水平的な交渉の空間」の実現を志向することが提起される¹⁸。

要するに原典を消去するところまで、翻訳を繰り返すこと。ブリオーは「移転」という言葉も使うが、様々な人やメディアを介して、再配置し続けることであるだろう。

ここで私は、自身が研究するポスト・モダニズムの思想家、建築家である磯崎新（1931～2022年）を想起する。「1968年」以降、自身の創作はもちろん、あらゆるモノ、コト、国家や文化の「起源/オリジン」を疑ってきたその思考の主題を……。グローバル化の時代に書かれた磯崎のテキストを想起する。「始源はいかなる場合も虚構である。そこには始源の前に

起源があるかのごとき騙りがひそんでいる。起源が「隠され」ようとする。むしろ始源が起源を虚像のように浮かばせてしまう」と¹⁹。磯崎の「虚像」は、ほとんどの場合「映像」と同義であり、この引用を挿入した……²⁰。



《Heading to the sea》

「BYT」の「指示書」は、明確に作品でありながら、作品の「起源を多様性へと溶かしこむ」装置としても機能していることに注目すべきだろう。「指示書」の良き観客であろうとすれば作家にならざるを得ない。「指示書」を作った作家は、この機能によって消去される。そしてこの仕掛けは、未だ観客でないあなたが、いずれ芸術家になることを待つものとなるだろう。

この態度は、詩人で美学者の篠原資明が、詩を「定型詩」「偶成詩」「方法詩」に分類していることを想起させる²¹。定型詩は短歌、俳句、ソネットなど伝統詩。偶成詩はいきあたりばつたりの現代詩。方法詩は自ら形式を提案する現代詩だ。これらは篠原美学の用語に倣えば、それぞれが感性過剰性、痕跡過剰性、解釈過剰性に対応し、過去への双交通、現代への双交通、未来への双交通が意識された制作術とされる。方法詩が「偶成詩と違うのは、いつか、自分の詩型をためしてみようという人たちを、あくまで待ち受けていることである」²²。前田の取り組みを、方法詩的なそれと重ねて考えることもできるだろう²³。

作品の起源を消去したり、作家と観客の関係性を溶解するような芸術体験の設計とは、どのような目的に基づく行為なのだろうか？ それは単に1990年代からのアートシーンの流行であるようにも見えるが、そこには現象を超えてなんらか普遍化できる部分もあるのではないかと思う。その萌芽を「BYT」から読み取りたい。

まず明らかなのは、従来の映画観の否定であるだろう。スペクタクル批判は、制作期間が3日間で、上映時間は5分という作品の性格に顕著だ²⁴。加えて、ここまで述べてきた関係性への問いかけが、作家（プロ）と観客（アマチュア）、物語とドキュメンタリー、撮影することと見ることの融合として目論まれている。もちろん動画共有サイトの普及や、ルーティン動画の登場、配信を同時代としたとき、「1968年」の実験映画のような「映画観の否定」とは異なることが起こっていることはいうまでもない。それゆえ、これは解体ではなく融合であることを強調しておく。

私は、「BYT」が実行する（させる）芸術体験の根幹は、「3日目 昨日の出来事について話す（録音）」にあると思う。簡単に言えば、どこからともなく与えられた指示に従って行為し、自分で自分を振り振り返る、インスタントではあるが修行のような、自己省察/self-reflectionだ。一昨日の自分、昨日の自分との対話。もちろん意図、意志とはずれる対話もあれば、一致する対話もある。言い換えれば瞑想/meditationの変奏がこの作品の総体なのではないかと思う。この瞑想/meditationに、東日本大震災直後救われた人が多いことは想像に難くない。

そしてこの参加者たちの力を借りて（一時的なコレクティブ化によって）、前田自身も作品としての「指示書/インストラクション」の起源からより遠くへ離れていくことができたのだと想像する。自らにこの指示書が与えられたものとして機能するとき、画面の中に登場する前田はリラックスし、前田でありながらそうでもなくなりもする。発話されたことを、この人の意見だなどと考えてもしかたないだろう。出演者はひとりだったはずだが、自由自在に多様性/diversityを得られる。「自画像。自叙伝ではなく」という、ジャン＝リュック・ゴダール《JLG/自画像》（1995年）を引くまでも無く、画面に映り込んだものは嘘でもなければ真実でもない。《JLG/自画像》のゴダールは、自然でもなければ演技でもないことは誰の目にも明らかだろう。嘘でもなく真実でも無く、ナルシシズムが許される状況の設定、これはロザリンド・クラウスがいち早く指摘した、映像作家に関する議論に倣うべきことであろう²⁵。一方で脱自/エクスタシスであり、他方で瞑想/meditationとなる²⁶。文字通り自分自身をカメラ越しに指差すように……。

1950年代に始まる「指示書」をめぐるアートヒストリーは、「他者への開かれ」をメインストリームとして展開してきた。

「BYT」はこの先端に位置する。そして「BYT」を介して浮上してくるのは、「他者への開かれ」には伏流水のように存在する欲望として、「自身への開かれ」があり、この図と地の反転が見えてくることだ。これはオノがインストラクションを通じて「芸術家として自分のエゴを捨てるためにやった」ということと矛盾しない。そして、「BYT」が成立する過程で、エゴを引き受ける聞き手が消去したことは大きいだろう。

前田が書いた「撮影者にとっては「見るということ」のトレーニングでもあった」に立ち戻れば、トレーニングとは撮影の習熟のためのそれではなく、「自身への開かれ」のための「修行」であるだろう。なぜならトレーニングとは、他者のためでなく、自分自身と向き合うことに他ならない。ここに「自身への開かれ」という、作者と観客を分離しない芸術体験への根源的な問いかけが作動している。インストラクションに基づく「他者への開かれ」が作者を消去し、どこからともなく与えられたものとなったとき、「自身への開かれ」が始まる。ここで芸術体験は、「自己変容/self-alteration」²⁷へと展開するという仮説を、私は考えたい。

ジョン・ケージは、自作である《4分33秒》(1952年)について、「演奏されるたびに、驚くほど生き生きとした経験をすることができるとすよ」²⁸と発言している。この他人事のようにリラックスした言い方に、「BYT」を経た私は、伏流水としての「自身への開かれ」を垣間見る。

註

1. 2004年(閏年)の366日間、月の運行をベースにした規則に従って、毎日15秒のカットを撮影した《日々“hibi”13 full moons》が、シリーズの原型となっている。
2. 「“BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW”:指示書」、<https://solchord.jp/byt/instruction-sheet.html> (2022年10月25日確認)。
3. 同プロジェクトは、第16回文化庁メディア芸術祭(2012年)アート部門優秀賞受賞。
4. 第68回オーバーハウゼン国際短編映画祭(2022年)等で上映。
5. 筆者の質問に対する前田の返答に基づく。
6. 前田真二郎『「見るということ」ができるまで②「星座」撮影日誌』松本俊夫編『美術×映像—境界領域の創造的カオス—』

美術出版社、2010年、79頁。

7. 高橋洋「シナリオと映画」黒沢清他『映画の授業—映画美術学校の教室から—』青土社、2004年、12頁。
8. 同上、13頁。
9. ハンス・ウルリッヒ・オプリスト「オノ・ヨーコ」『ミュージック—現代音楽をつくった作曲家たち—』篠木直子・内山史子・西原尚訳、フィルムアート社、2015年(原著:2013年)、301頁。
10. 同上、303頁。
11. 松井みどり『アート—“芸術”が終わった後の“アート” —』朝日出版社、2002年、159-160頁。
12. 同上、137~139頁。
13. バトラーが「パフォーマティブ・アクトとジェンダーの構成」を書いたのは1988年。1995年には日本でも訳出されている(吉川純子訳『シアターアーツ』Vol.3、1995-II)。「パフォーマティブ」の概念を拡張した著書『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱—』(竹村和子訳、青土社、1999年)は、原著が1990年に刊行される。
14. ハンス・ウルリッヒ・オプリスト「do it」『キュレーションの方法 オプリストは語る』中野勉訳、河出書房新社、2018年(原著:2014年)、32頁。
15. 映画と現代アートは現実には多くの接点を持つが、例えば秋山聰・田中正之監修『西洋美術史(美術出版ライブラリー 歴史編)』(美術出版社、2021年)に映画は登場しない。ビデオ・アートだけである。ハル・フォスター他『ART SINCE 1900—図鑑 1900年以後の芸術—』(東京書籍、2019年)でも映画への言及はなく、ゴダールさえ索引には登場しない。とはいえ、コロナ禍を経た現在、配信の一般化はこの棲み分けを無効にするのではないだろうか。
16. 「“BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW”:指示書」、前掲サイト。
17. ニコラ・ブリオー『ラディカント』武田宙也訳、フィルムアート社、2022年(原著:2009年)、197頁。
18. 同上、282頁。
19. 磯崎新『始源のもどき』鹿島出版会、1996年、49頁。
20. 2015年の「hibi」は、「天皇」が主題であり、「岐阜おおがきビエンナーレ2015」でのライブ上映《日々“AUG” 8 years mix [2008 - 2015]》(2015年12月23日、ソフピアジャパン・センタービル)の際には、サキソフンの演奏と共に歴代天皇の諡が朗読された。そのことからイセが主題の磯崎のテキストを想

起していたことも補足しておく。

21. 篠原資明『言の葉の交通論』五柳書院、1995年、31頁。
22. 篠原資明『まぶさび記—空海と生きる—』弘文堂、2002年、48頁。
23. 前田は、美術家の中ザワヒデキが2000～2004年まで主催した方法主義の活動に興味を持っていた。方法主義は、篠原資明の活動をリファレンスして始まっている。前田との共作がある作曲家の三輪真弘は、2002年から「方法」に参加していた。
24. もちろん映画館での上映ができない作品ではないが、早い時期からYouTubeへのアップロードがなされたことも特筆される。他方で、いまでは劇場用公開作品がYouTubeで有料化されている状況もある。
25. ロザリンド・クラウスは「ビデオ—ナルシシズムの美学—」で、ヴァイト・アコンチ等の作品のもつ性格として「省察／reflectiveness」について論じている。この論考は『October』創刊号(1976年)に発表された。邦訳は、『ビデオを待ちながら—映像、60年代から今日へ』(東京国立近代美術館、2009年)に石岡良治訳で掲載されている。
26. 自己省察をめぐる議論は、直接の引用はないものの、近年の外山紀久子の研究に示唆をえているところが多い。以下参考文献として挙げておく。「上演芸術と歩行—「自然さ」のパラドックス—」『KYOTO EXPERIMENT magazine 2022』2022年。「アストロエステ(ティカ)覚書き—「宇宙人としての生き方」に倣って—」『リベラル・アーツ叢書 musica mundana: 気の宇宙論・身体論』埼玉大学教養学部、2015年。「彼(女)らは何をおそれていたのか?—ポストモダンダンスの逆説—」『舞踊學』第30号、2007年。
27. 外山紀久子「ポストモダンダンス×歩行芸術: ムーシケー型—アートの自己治療的側面?」(『アートと地域の協働をキュレーションする』富山大学芸術文化学部、2021年、30頁)によれば、これはジョン・ケージの言葉。
28. 『ジョン・ケージ 小鳥のために』青山マミ訳、青土社、1982年(原著:1976年)、151頁。

まつい しげる／詩人

詩集に『@ma84923230』(engine books、2021)等。著書に『虚像培養芸術論—アートとテレビジョンの想像力』(フィルムアート社、2021)。共著に『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』(NHK出版、2016)等。キュレーションに「磯崎新の謎」(大分市美術館、2019)等。

第23回中之島映像劇場

光の布置—前田真二郎レトロスペクティブ—配布資料をウェブに再掲

発行: 国立国際美術館

資料発行日: 2022年11月12日