

ABSTRACT

The performance drawing is limited by criteria, such the presence of the performer, a witness, a device for recording the performance, or the visibility of the drawing. These criteria do not allow the concept to be expanded thus create a handicap. The limitation is already apparent in the term used, "performance drawing", which in itself suggests that the performance comes first and results in a drawing. The following doctoral dissertation *Drawing invisible through the body as crossing points -The Role and Possibilities of Drawing-Performance through the study of Modern and Contemporary African Arts* investigates the meeting-points between performance and drawing in African art and the work of three African artists, and their artistic approach with the aim of identifying first, the possibilities or potentialities leading to the term 'drawing-performance' instead of "performance drawing" and secondly, the creative possibilities that emerge from the encounter (union) between drawing and performance.

The term "Performance Drawing" was first used as a subtitle for Catherine De Zegler's *Drawing Papers 20: Performance Drawing* accompanying an exhibition of five artists interested in the intersection of performance and drawing. According to Foa, Grisewood, Hosea and McCall, this term attempts to widen the field of drawing to "include cross-disciplinary influence, including dance, audio, moving-image and technology" (Performance Drawing: New Practices Since 1945, p3), while more can be added to expand the concept when using a wider concept of a line (the basic element of a drawing) as suggested by Tim Ingold.

Although it may be convenient for this thesis to adopt this term, based on my research and analyses of certain elements (tattoos or scarifications, murals... in the Democratic Republic of the Congo, Senegal, Nigeria, and South Africa) or the works of William Kentridge, Robin Rhode and Victor Ekpuk, the category of "Performance Drawing" is inadequate. Rather, I will be using the term "drawing-performance" to encapsulate the

necessary relationship between drawing and performance in the work of these artists and in African art legacies.

In the practice of scarifications or tattoos in Africa, the body is no longer just a space to assert one's identity but a point of connection to the rest of the community, even when the members of this community are dispersed. The body also becomes a receptacle of information, a transmitter of information, an entry point or link between the visible and the invisible, simply a generator of lines. The drawing is no longer only on or in the body, but it goes beyond the body.

In the work of William Kentridge, Victor Ekpuk and Robin Rhode, we can witness and experience different forms and instances of drawing that produce, activate, or conjure a performance. Until now, these artists work has been defined as either drawing or performance despite the links between drawing and performance in their work being so intertwined that we could say they are inseparable. William Kentridge uses performance as a process of making drawings; Viktor Ekpuk uses Nsibidi script to trigger a performance; Robin Rhode' drawings and gestures are activated by performance, and Issa Samb's studio practice suggests a lifetime of drawing that emerged through performance. In all cases these artists work may be best described as "drawing-performance".

These artists practices are rooted in the particular historical, and social contexts of the country in Africa even if some of them have left the continent. Through a case-by-case study of the works of William Kentridge, Robin Rhode, and Viktor Ekpuk, I will unpick the legacies of drawing and performance that each artist carries and propose that in each case their work can be defined as examples of drawing-performance. The same process will be done for African art legacies in four countries (Democratic Republic of the Congo, South Africa, Senegal, and Nigeria). And in addition, these drawing-performances are distinctive due to the particularities in social life, anthropological, archaeological, and material cultures of the particular African countries they are born out of.

With each case study, I will also be both imaginatively and actually entering into the conversation with the artists through personal narrative and documentation. The aim is to

reveal a thread between my subjectivity and thought processes as an artist working with drawing-performance and their practices as sites of inspiration and creative dialogue.

This thesis is organized in four chapters. Chapter 1 is introductory and provides the conceptual framework for this dissertation by answering questions such as “what is a drawing?”, “what is a performance?”, “how do drawing and performance meet?”, “what is a drawing-performance?”. This chapter also gives the purpose of this research and the methodology used, including detailed discussion of the way I aim to interweave my own practices as an artist with the body of the text.

Chapter 2 examines the role and meaning of contemporary drawing and the position of performance in contemporary art. This examination will be possible thanks to an exchange of ideas and discussion on the role of drawing and the emergence of drawing-performance with artist Hiraku Suzuki and on another possible “real” of performance with the curator-producer Soma Chiaki.

Chapter 3 defines drawing across the centuries in addition to drawing-performance and how the term drawing-performance makes more sense of the work of William Kentridge, Robin Rhode, and Viktor Ekpuk through the history of their country (location, colonization, and so forth), and the context and location of their practice. This chapter also examines the relationship of my work with their works, by using an imaginative conversation with the artist, email and conversation with the artists, photographs, documentation, and drawings of how I understand their practice as “drawing-performance”, how his practice fits in the history of the country.

Chapter 4 focuses on how a drawing-performance leads to new possibilities such as “invisible drawing” as is the case in my work *Intimate Moment/Monologue* which reveals the invisible link between Congo and Japan established when the atomic bomb exploded in Hiroshima. This chapter also highlights the creative possibilities inspired by the layering of cave drawings and *Lubamba*, a method of learning the *Mandombe* script.

Conclusions are drawn in chapter 5. The drawing-performance is first and foremost the story of an encounter between drawing and performance, each charged with a history, a

cultural, religious, or political meaning. This event does not necessarily need an outside eye or a recorder to witness or experience it as it unfolds. It is an event that occurs in or through the body of the artist. The body which also has an emotional, historical, cultural, and political charge. This event is experienced by the artist in a permanent way and becomes one with him. He lives with this encounter within him, he lives this encounter. In this moment, the body becomes augmented. This encounter can also be experienced in an ephemeral way. In this moment, the body becomes a bridge, a transition point, a medium or a filter offering the world the final product of this mixture of the artist's body, drawing and performance. This mixture is translated into visible or invisible drawings. This encounter can also be experienced by an audience who, via the artist, can also be called upon to generate new phenomena including invisible lines during the performance.

要旨

パフォーマンス・ドローイングは、パフォーマーの存在、目撃者、パフォーマンスを記録する装置、ドローイングの可視性などの基準によって制限されている。これらの基準は、コンセプトを拡張させないため、ハンディキャップを生み出している。この限界は、「パフォーマンス・ドローイング」という言葉にも表れており、それ自体が、パフォーマンスが先にあり、その結果ドローイングが生まれることを示唆している。本博士論文は、アフリカの芸術においてパフォーマンスとドローイングが会う地点と、3人のアフリカ人アーティストの作品と彼らの芸術的アプローチを研究し、第一に「パフォーマンス・ドローイング」ではなく「ドローイング-パフォーマンス」という用語が生まれる可能性、第二にドローイングとパフォーマンスの出会い（結合）から生成される創造の可能性を明確にすることを目的とするものである。

「パフォーマンス・ドローイング」という言葉が最初に使われたのは、カトリーヌ・デ・ゼグラの「Drawing Papers 20: Performance」の副題としてである。

フォア、グリスウッド、ホセア、マコールによれば、この用語はドローイングの領域を広げ、「ダンス、オーディオ、動画、テクノロジーなど、分野横断的な影響を含む」

(Performance Drawing: New Practices Since 1945, p3) ことを試みており、ティム・インゴルドが示唆したように、より広義で（ドローイングの基礎的要素である）線という概念を用いれば、さらに「パフォーマンス・ドローイング」の概念を拡張することが可能であるという。

この用語を採用することは本論文にとって好都合かもしれないが、特定の要素（コンゴ民主共和国、セネガル、ナイジェリア、南アフリカにおけるタトゥーや傷跡、壁画...）あるいはウィリアム・ケントリッジ、ロビン・ロード、ヴィクター・エクプクの商品に関する私の研究と分析に拠ると、「パフォーマンス ドローイング」というカテゴリーは不適當であるといえるだろう。むしろ、これらのアーティストの商品やアフリカの芸術遺産におけるドローイングとパフォーマンスの必要な関係を要約するために、私は「ドローイング-パフォーマンス」という言葉を使うつもりだ。

アフリカで行われているスカリフィケーションやタトゥーでは、身体はもはや自分のアイデンティティを主張する空間ではなく、たとえコミュニティのメンバーが分散していたとしても、他のメンバーとのつながりのポイントになるのである。身体はまた、情報の受容器、情

報の媒介、見えるものと見えないものの間の入口またはリンク、そして単に線の生成源となる。ドローイングは、もはや身体の上や中だけにあるのではなく、身体を越えていく。ウィリアム・ケントリッジ、ヴィクトール・エクプク、ロビン・ロードの作品では、パフォーマンスを生み出し、活性化し、あるいは呼び起こす、ドローイングのさまざまな形態や事例を目撃し、経験することができます。これまで、これらのアーティストの作品は、ドローイングかパフォーマンスかのどちらかに定義されてきましたが、彼らの作品におけるドローイングとパフォーマンスは、切っても切り離せない関係にあると言えるほど絡み合っています。ウィリアム・ケントリッジはドローイングの制作過程としてパフォーマンスを用い、ヴィクトール・エクプクはパフォーマンスのきっかけとしてンシビディ文字を用い、ロビン・ロードのドローイングとジェスチャーはパフォーマンスによって活性化し、イッサ・サムスタジオでの実践はパフォーマンスを通して生まれたドローイングの生涯を示唆しています。いずれの場合も、これらのアーティストの作品は「ドローイング・パフォーマンス」と表現するのが最もふさわしいでしょう。

これらのアーティストの実践は、たとえアフリカ大陸を離れたアーティストがいたとしても、その国の特定の歴史的、社会的文脈に根ざしている。ウィリアム・ケントリッジ、ロビン・ロード、ヴィクトール・エクプクの作品をケース・バイ・ケースで研究することにより、それぞれのアーティストが持つドローイングとパフォーマンスの遺産を解明し、それぞれのケースで彼らの作品がドローイング・パフォーマンスの例として定義できることを提案する。同じ作業を4カ国（コンゴ民主共和国、南アフリカ共和国、セネガル、ナイジェリア）のアフリカンアートの遺産についても行う。さらに、これらのドローイング・パフォーマンスは、それらが生まれた特定のアフリカ諸国の社会生活、人類学的、考古学的、物質文化における特殊性によって特徴づけられるものである。

それぞれのケーススタディにおいて、私は個人的な語りや記録を通して、想像的に、そして実際にアーティストとの対話に入っていくつもりです。その目的は、ドローイング・パフォーマンスに携わるアーティストとしての私の主観や思考プロセスと、インスピレーションや創造的対話の場としての彼らの実践との間にある糸を明らかにすることである。

本論文は、4つの章から構成されている。第1章は序論であり、「ドローイングとは何か」「パフォーマンスとは何か」「ドローイングとパフォーマンスはどのように出会うのか」「ドローイング・パフォーマンスとは何か」といった問いに答えることで、本論文の概念的枠組みを提供するものである。また、この章では、この研究の目的と使用した方法論について、アーティストとしての私自身の実践をテキストの本文に織り交ぜることを目的とした方法についての詳細な議論を行う。

第2章では、現代のドローイングの役割と意味、現代美術におけるパフォーマンスの位置づけについて考察する。この検証は、ドローイングの役割とドローイング・パフォーマンスの出現についてアーティストの鈴木ヒラク氏と、パフォーマンスのもう一つの「リアル」についてキュレーター・プロデューサーの相馬千秋氏と意見交換・議論することで可能となる。

第3章では、ドローイング・パフォーマンスに加え、世紀を跨いでドローイングを定義し、ウィリアム・ケントリッジ、ロビン・ロード、ヴィクトール・エックの作品を、彼らの国の歴史（場所、植民地化など）、彼らの実践の文脈と場所の検討を通じて、ドローイング・パフォーマンスという言葉がより意味を持つことを説明する。また、本章では、私が彼らの実践を「ドローイング・パフォーマンス」としてどのように理解しているか、彼の実践がこの国の歴史の中でどのように位置づけられるか、アーティストとの想像上の会話、アーティストとのメールや会話、写真、資料、ドローイングを用いて、私と彼らの作品との関係を考察する。

第4章では、広島で原爆が炸裂したときに確立されたコンゴと日本の間の見えないつながりを明らかにする私の作品「Intimate Moment/Monologue」の場合のように、ドローイングパフォーマンスが「見えないドローイング」などの新しい可能性につながることに焦点を当てている。この章では、洞窟画やルバンバ（マンダムベ文字の学習法）のレイヤーに触発された創造的な可能性にも焦点を当てる。

第5章では、結論が述べられている。ドローイング・パフォーマンスとは、何よりもまず、ドローイングとパフォーマンスの出会いの物語であり、それぞれが歴史的、文化的、宗教的、政治的な意味を帯びている。この出来事は、それが展開するのを目撃したり体験したりするのに、必ずしも外部の目や記録者を必要としない。それは、アーティストの身体の中で、あるいは身体を通して起こる出来事なのだ。その身体もまた、感情的、歴史的、文化的、政治的な意味を帯びているのだ。この出来事は、アーティストによって永続的に経験され、彼と一体になる。彼はこの出会いを自分の中に持ち、この出会いを生きている。この瞬間、身体は拡張される。この出会いはまた、刹那的な方法で経験することもできる。この瞬間、身体はブリッジ、移行点、媒体、フィルターになり、アーティストの身体、ドローイング、パフォーマンスの混合物という最終生成物を世界に提供するのだ。この混合物は、可視または不可視のドローイングに変換される。この出会いはまた、アーティストを通して観客に呼びかけられ、パフォーマンス中に見えない線を含む新しい現象を生み出すことによって体験することができる。