

アートとセラピーの書きかえられた記憶 - マイク・ケリー《エデュケーショナル・コンプレックス》と偽りの記憶症候群

著者	石谷 治寛
雑誌名	心の危機と臨床の知
巻	13
ページ	121-142
発行年	2012-02-29
URL	http://doi.org/10.14990/00002737

芸術と臨床をめぐるさまざまな試みに対する関心が近年高まりつつある。その理解の一環として、精神分析や心理療法の方法を創作実践に具体的に取り入れている芸術家を通して、アートとセラピーをめぐる歴史を整理することが必要であろう。芸術家たちは、臨床の専門家ではないにしても、作品の方法にはつきりと心理療法や精神分析の観点を取り入れていることを文章やインタビューで明確に表明している。一九七〇年代以降に、芸術行為を臨床心理学に活用する（アートセラピー）、あるいは、芸術ないし芸術家の解釈に精神分析を応用する（表現病理学）が大学の研究の中に制度化されてきたが、一九九〇年代以降の芸術史では、芸術の方法と心理臨床・精神分析の方法とが、いかに平行関係で相互に問題意識を発展させながら歴史的に展

アートとセラピーの書きかえられた記憶
 ——マイク・ケリー《エデュケーション
 ナル・コンプレックス》と偽りの
 記憶症候群

石谷 治寛

開したのかを再検証することが重要視されはじめてきた⁽¹⁾。戦後の芸術家のなかで、アートとセラピーを接近させる試みは、表現に対する解釈的アプローチと、ワークショップやイベントなどを行う実践的アプローチの主に二つの方向性がある。とくに後者の場合、近年はイメーজの過剰な解釈は避け、観客やクライアントとの関係性に重点を置く芸術のあり方が模索されている⁽²⁾。

本稿では、精神分析ないしアートとセラピーの解釈的アプローチを反省的に検討したマイク・ケリー（一九五四―二〇二二年）の芸術を再考したい。ケリーは日本ではノイズ・バンド「デストロイ・オール・モンスターズ」のメンバーとして音楽活動を行っていることでよく知られている。それ以外のケリーの芸術の中心はインスタレーション・アートであるが、芸術批評、自分のアートに関するテキスト、インタビューなど、言語パフォーマンスにも才能を発揮しており、オールラウンドなアーティストのひとりである。それゆえ、近年のアメリカの芸術家のなかで最も論争の渦中にある芸術家であることは間違いない。マイク・ケリーは「キャンブ」（批評家スーザン・ソントグが悪趣味な価値転倒を目論む態度に命名した用語）なスタイルを特徴する反美学的な現代アートの急先鋒とみなされているが、アルフレッド・ジャリ、フィリップ・トンマーズ・マリネット、レイモン・ルーセル、ジャン・ジュネ、ウイリアム・バロウズ、

トマス・ピンチオンなどの文学作品が、彼のテクストの挑発的なスタイル——諧謔やアイロニーや冗談、引用のカットアップ、文体模写、意図的なミスリーディングなど——に影響を与えた⁽³⁾。二〇〇〇年代には、これまでの膨大なテクストや批評やインタビュ어가次々と発表され、また、芸術家による自伝的作業の集大成である《エデュケーション・コンプレックス》に関連する展覧会が二〇〇八年に行われ、ケリーの洗練された戦略の見通しがようやく見えはじめてきた⁽⁴⁾。本稿はこれら最近の成果に依拠しながら、いかにケリーの表現のなかで、アートセラピーの方法が流用されているかに焦点を絞って考察していきたい。

ケリーは最近のインタビュ어で精神分析の著作をもつばら文学作品のようなものとして熱心に読んでいると語っている。ジャック・ラカンにはあまり関心がないとしても、ヴィルヘルム・ライヒ、ジェームズ・ランゲ、それにシャンドール・フェレンツイやメラニー・クラインのテクストを好んでおり、ある観念の置き換えや遮断、連想の働きなどに関する精神分析の説明を通して、哲学の思考以上に現実根ざした人々の日常について理解することが出来る、と語る。ケリーは、自分自身とアメリカ文化の両方に対して、精神分析の言語を用いて分析的にアプローチしているが、むしろ分析のツールは「解釈共同体」(スタンリー・フィッシャー)を問題化する行為遂行的な芸術の方法の

ために用いられる。ケリーによる精神分析の流用の仕方には、主観的な直接の印象、身体感覚、心的な付随状態の表れなどといった自体象徴を解釈するだけでなく、その象徴が生じた原因の遡行的な歴史の考察にもなる。フェレンツイが述べたように「自体象徴と歴史的表現が、夢解釈や症状解釈において同様に考慮されなければならない」⁽⁵⁾。ケリーの作品では、一九九〇年代中葉という重要な歴史的転換期が記念されるが、ノスタルジーを通して絶えず欲望を生産する現代文化とそれを解釈するツールを生み出す芸術教育をめぐる錯乱した回路が提示される。それによって、アートとセラピーを通した実践と治療の(不)可能性が検討されるだろう⁽⁶⁾。

〈一九九〇年代の文化闘争とアーティストの告発状〉

まずは一九八〇年代以降のアメリカの芸術文化の状況について簡潔に要約しておきたい。すでに、アートセラピーは大学におけるセラピストの養成制度の中で定着し、多くの病院には作業所や展示場も併設されはじめ、アウトサイダー・アートが社会的に認知されるものとなっていた⁽⁷⁾。こうして芸術の領域は、職業的な芸術家の創作活動を超えてますます広がる傾向にあった。大学教育を受けた若いアーティストたちは防衛的にさまざまな批評理論によって自己武装をすることを迫られてい

く⁽⁸⁾。一九八〇年代以降には、ゲオルグ・バゼリッツやフランチェスコ・クレメンテのように主観的な夢や幻想を表現主義的にキャンバス上に表現する具象絵画が人気を博し、コンセプト・チュアリズムによって抑圧されていた描写的な具象画がニュー・ペインティングと呼ばれて復興していく。他方で、ジェフ・クーブンズやシェリー・レーヴィンのように、大衆消費社会のモチーフや論理を芸術に持ち込むことによって、美術館は資本主義製品の商品棚のようなものと見なされはじめた。そうした中、シンディー・シャーマンをはじめとしてキキ・スミスやロバート・ゴバーは、死体のように断片化された身体を提示して、日常生活に潜む不安や死や性の欲動をショッキングに喚起した。一九九〇年頃の芸術の傾向を説明する語として、ジークムント・フロイトの「不気味なもの (uncanny)」、視覚性に潜む窃視的な欲望を告発するローラ・マルヴィの「視線 (gaze)」、フランスの哲学者ジュリア・クリステヴァの「おぞましきもの (abject-*ion*)」、本質主義的に構成されたジェンダー規範の反復と失敗を暴くジュディス・バトララーの「行為遂行性 (performativity)」などといった精神分析を通して練り上げられた概念が用いられた⁽⁹⁾。さらに批評家ハル・フォスターやロザリンド・クラウスはポストモダン哲学やフランクフルト学派のマルクス主義文化産業批判を用いて、シュルレアリスムに再解釈を加えながら、精神分析的芸術批評を洗練させたのだった⁽¹⁰⁾。こうした時代

の文化批評の戦闘的な身振りはカルチャー・ウォーと揶揄されるほど先鋭化していた。

マイク・ケリーの一九九〇年代半ばのインスタレーションも、こうした芸術と批評の潮流のなかで理解されている。ケリーは、この時期、ぬいぐるみを使ったインスタレーションをさまざまに行なっていた(図1)(そのオブジェのひとつが人気音楽グループ「ソニック・ユース」のCDジャケットに用いられ、ケリーの作品は広く知られた)。ケリーが説明するには、この動物のぬいぐるみ彫刻は、彼の作品の意図とは別に、子供に対する大人の振る舞いを表すと理解され、ぬいぐるみは虐待児を象徴しているとされたのだという。



図1 マイク・ケリー《修復されるよりもたくさんさんの愛の時間と罪の報い》1987年 228.6×302.9×12.7cm ホイットニー美術館

鑑賞者は、私がおそらく虐待に感心があろうということを説明するために、なにか推定される歴史的なトラウマを、それらのオブジェの作り手である私にも投影しようとした。これらの含みのある

オブジェクトに関わる私の芸術家としての役割は分析的なものだ、と観者が認めるようなことはなかったのである。素材と私とのあいだには「真」の心理的な——病理的な——つながりがあるに違いないというのである。私は、幼稚か、あるいは児童性愛者か、私自身が虐待の犠牲者なのだと見なされてしまった (MH30)。

そのコラージュ作品について、ケリー自身は「自伝的・心理的に解釈できるところは微塵もない」と表明している。にもかかわらず、使い古されたぬいぐるみは、彼の性的虐待のトラウマ、あるいは作家の隠れた児童性愛の傾向を表しているのではないかと誤読されたのである。確かにこれらの作品には、おもちゃを配置するための枠付けや、動物たちに何か家族像が投影されており、プレイセラピーや箱庭療法を思わせる要素が多分にあるため、この奇妙な作品は、芸術家の退行的な振る舞いによって制作され、そこに芸術家の欲望が隠されているとみなす解釈は理解できないわけではない⁽¹⁾。ケリーは、そうした観客や批評家の誤解に基づく解釈的言説をいったんは認めたくうえで、自分には性的虐待の覚えがなく、むしろ外傷的な記憶が抑圧されて思い出されないのだとするならば、それは幼少期からこれまでの教育のなかで受けた経験に由来するはずだという問いを立てていく。

一九九五年にニューヨークで行われた「ユートピア的なアート・コンプレックスに向けて」と題された個展でマイク・ケリーは、一枚の児童虐待の報告書に自分の名前を書き込んだ告発状を公開した(図2)。この報告書で、「虐待を受けた場所」の欄にはミシガン州立大学のアン・アーバー校の名前が記入され、両親の欄には彼の実際の大学時代の教師とは別に、ハンス・ホフマン(白人・男性)の名前が書きこまれ、被害報告には「カルトへの洗脳」が訴えられている。ここでケリーは、自分の受けた教育の経験それ自体を「カルトへの洗脳」のような虐待の体験だと言い切り、個展が行われたギャラリーの空間自体を犠

図2 マイク・ケリー「児童虐待の疑義申立」1995-2007年

牲の告発の場とみなしたのである。ケリーはあわせて、自分の過去の記憶についてアートセラピーを用いて振り返るインスタレーションを構築していくことで、キュレーターや批評家による恣意的な解釈が加えられた回顧展とは別の方法で、自らの芸術家を構築しようとしたのである⁽¹²⁾。ケリーは、悪い冗談のようなその告白状をもとに、精神分析的な解釈言説と芸術の創作行為との抜き差しならない関係を、アートセラピーの方法を流用しながら問題化していくのである。

〈ケリーによる児童画のアートセラピー的解釈〉

この時期からケリーは、個人史を芸術作品の発表を通して分析的に回想する作業を行ないはじめるが、その作業にはアートセラピーの方法が明白に念頭に置かれている。《我々は前言語的なものをもとに廃棄することを通してのみコミュニケーションする》(一九九五年、図3)と題されたインスタレーション作品でケリーは、一九七〇年代初頭に学生時代の芸術教育のなかで、児童に絵画を教えた経験を振りかえっている(MHE58)。ケリーは課外活動で、保育園や幼稚園の子どものたちの芸術教育のアシスタントをしており、その時期に子どもたちが描いた作品を保存してあった。そのうち普通ではない表現が見られる作品十五点を選び、写真複製として展示し、それにアートセラピーの解



図3 ケリー《我々は前言語的なものをもとに廃棄することを通してのみコミュニケーションする》1995年 それぞれ61×73.6cm

り書きに児童の衝動を読み取ったマーガレット・ナウムブルク、児童の創造行為に防衛機制や心理的葛藤の克服を認めようとしたイーディス・クレマーやほかの当時のアートセラピストの見解を丹念に引きながら報告レポートをまとめている⁽¹³⁾。ケリーは児童画の芸術的価値を称揚するためにこうした展示を行ったのではなく、むしろ既成のイメージと解釈言語の関係を分析的に検証することがこのインスタレーションの意図になっているだろう。ケリー自身はフォーカアートなどの芸術的価値には全く関心がないことをはっきりと述べていることに注意したい(MH145-149)。それゆえこの展示方法は、芸術家が児童画の

釈を加えていくというのが、このインスタレーションの構成である。この展示にはあわせてコンピューターが置かれ、それを使って児童画についてケリーが行った分析を読むことができるようになっていく。ケリーは児童画の解釈として、小児の肛門期について説明するジークムント・フロイト、なく

表現に感情移入しようとする退行的な傾向を表しているときみなされるべきではなく、オブジェとその辞書の定義と写真を併置するジョゼフ・コーススのアート&ランゲージ、あるいはアーティスト・キュレーターとして考古学資料や歴史写真をアーカイヴ化して陳列棚に展示するインスタレーションを行うフレッド・ウィルソンの方法に比するこのできるコンセプトチュアルな芸術実践だと考えたほうが良い(ケリーのカリフォルニア・アート・インスティテュート時代の教師は、コンセプトチュアル・アートの第一人者ダグラス・ヒューブラーであった)(P117&190)。ケリーによる児童画の解釈は、教育者としての解釈であるだけでなく、芸術作品とそれをめぐる言説のあり方を、芸術家自身が批評的に問い直す試みになっている。いわば解釈主体である観客と解釈される芸術家の関係が転倒され、解釈者による一方的な視線に対する挑発が行われていると言えよう。ここではさらに、美術教師としてのケリーによる解釈テキストを具体的に引用しながら検証を加えたい。

1 マーク・R (図4)

あきらかに教師に影響を受けた作品である。このスカイスクレイパーのステレオタイプの描き方はこの年頃の子供にとっては不自然である。マークの主題の選択は、人気漫画本のキャラクターであるスパイダーマンであり、そのことは、彼が引つ

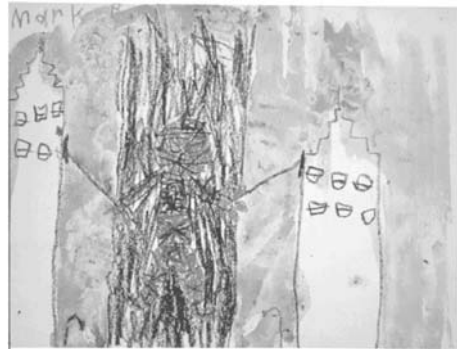


図4 マーク・R

ンに対する愛は、マークが、男性の大人に対して不快感を抱いていることを示している。蜘蛛のイメージは、女性のネガティブな属性を象徴するものである。マークは、支配的で愛のない母親から、自己嫌悪の感情を体内化していて、彼は、弱々しく従属的な父を嫌っているのだ。彼が、大人ぶった素描を真似ようとするのは、権威的な人物を満足させたいからであるが、否定的な主題の選択は、権威的な人物への埋葬された嫌悪や恐怖を明らかにしている。スパイダーマンの衣装の規則的な網柄は、ぐちゃぐちゃとした斜線と、彼の手から放たれた蜘蛛の巣として表現されている。これは、中央の人

込み思案なパーソナリティーであることを表している。彼は、生きた人々に対する協調を感じられないので、彼らを合成的なヒーローに置き換えるのだ。マークは閉じこもり、人間への愛情を示すことができない。闇や低級進化に関連づけられる形象であるスパイダーマ

物を所定の場所に拘束するロープのような何かというよりも、安定性の記号だろう。スパイダーマンは、十字架に架けられたキリストである。マークが、こうした否定的なイメージに執着するのは、彼をいじめる攻撃的な家族の一員と同一化していることを示している。彼は、サディスティックな傾向を内面化し、行動化しようとしているが、そうするにはあまりにも抑圧されすぎている。スパイダーマンの形象のまわりの影は、不安についての共通の指標である。彼は、「メス・パツケージ」、すなわち、内的な混乱の投影に囲い込まれているのである。さらに、この絵画の完璧な対称性は、児童画には珍しい。非合理的な完璧さであり、非対称性への恐怖であり、内的バランスが危うい子供に共通しているものである(MF 260-261)。

このテキストでは、児童が「教師に影響を受けた」と述べられているが、児童画は直ちに自発性の発露とは見なされていない点に、ケリーのアイロニカルな視点が表れている。ピカソやクレーラモダンズム芸術の代表者は、一九一〇年代に幼児期の表現に原初的な表現衝動を認め利用することができたが、一九七〇年代に児童画を考察する著作を発表したクレイマーによれば、児童画にはむしろ美術教師の指導によって創造性の枯渇した「ステレオタイプ化した混沌」が多くみられることを指摘し

ている¹⁴⁾。クレイマーは児童画の「ステレオタイプ」に、芸術教育のなかで教師の顔色をうかがう児童の防衛機制の働きを読み取るうとした。ここで重要なのは、ケリーの解釈は同時代のアートセラピーの理論をきわめて字義通りに用いて分析を加えることで、当時はまだ芸術批評家や観客が漠然と抱いていた「子供のよさな自発性」といった通俗的な観念とは対立した芸術の評価基準を、ギャラリーの空間に持ち出していることにある。ここでは批評家による芸術の解釈と芸術家による教育実践の理論——芸術批評とアートセラピー——の溝こそが公衆の場に暴露されることで、問題提起がなされているといえよう。

またこの解釈のなかでケリーは「スパイダーマン」という大衆漫画の表現を児童画の特徴とみなし、そこに描かれる象徴的な意味についても分析している。そこからは、家族の影響で攻撃性を内面化しつつも、抑圧された暴力感情を昇華できない児童のダブルバインドの心理状況が引き出されている。この考察には、児童個人の分析を超えた、スパイダーマンというアメリカのヒーロー像に関する解釈が紛れ込んでいる。この時、解釈主体は、スパイダーマンが表す象徴を通して、児童の心理状態を読むという転倒を行っている。スパイダーマンは児童の心を投影して創造されたのか、それとも、スパイダーマンの葛藤が児童の内的な混乱に影響を与えているのか。その判断は宙吊りにされるしかない。

もうひとつここで取り上げたいのはローラの例である。

3 ローラ (図5)

ローラによる愛すべき絵画は、大人の影響を受けたイメージのメタファーからは自由である。しかしながら、不快な要素がここには現われている。人物は、人間像の絵画的発展において「頭足類」やオタマジャクシ段階の典型であり、この年令の子供にとっては通常である。この段階では、絵画の主要な要素は人間の頭部に向けられる。しかし、これらの人物たちの表情を見てみよう。すべては、巨大で悪魔的な仮面をかぶっている。これらの



図5 ローラ

の描写は、ハロウィンの絵に見られる化物の典型的な表現とは合致せず、この絵画はそうしたジャンルからの影響の観点では説明できないほど非慣習的である。最初の例(マーク・R)のように、この作品はめずらしく対称的であり、バランスをく

ずした子供であることがわかる。この絵画は暗示的な三角形のなかに、均衡のとれた形象を配置している。しかし、この三角形は、巨大で恐ろしい鳥やコウモリの脅迫的なイメージによって覆われている。三人の人物は、短い「羽の手」を持ち、これは、ローラが無力さを感じていることを示唆している。また、この羽の腕は、恐ろしく支配的なコウモリのような形態の羽を反映しているので、彼らが怯えているものと人物とが結びついていることを表している。これは、虐待を受けた子供に共通して見られる防衛戦略である。それらの描写の多様性にかかわらず、三人の怯えた人物は同じサイズになっており、おそらく異なる人物を表すのではなく、同じ人物の反復であることを意味するだろう。これらは複数の自画像である。強制的で脅迫的な反復は、防衛規制のメカニズムの存在を示唆している。ローラは性的に虐待されたのではないかと考えられる。ひょっとしたら、悪魔的なカルトによるものかもしれない。この絵画は、象徴的なものではなく、実際にカルトのメンバーが、子供を脅かして黙らせるために「悪魔の」人物としてポーズをとった何らかの儀式を描写しているのである。超自然的な出来事の演劇的な描写は、カルトにおいて共通の振る舞いである。それらは、子どもの犠牲者にシヨックを与え、空想と現実が混ざり合った状態に置くために用いられた。このように、彼らの虐待は、貫くことのでき

ない混乱した壁の背後に、安全に隠されているのだ。ローラの絵画は、表面上社会化されていて、自分の虐待を覚えている虐待児の芸術的な制作物には通常たやすく表わされる不等号のサインがなぜないのかは、抑圧の戦術の成功によって説明される (MP262)。

上記テキストのなかで興味深いのは、解釈者が、幼児の絵に見られる羽の生えた悪魔のような形象から、性的虐待の可能性や多重人格の現われを解釈していることにある。だが次のような疑問も当然湧く。この描画についての教師の解釈は妥当だろうか。あるいは、誰かが少女に過去の記憶を問いただしたとしても、それが真実だと彼女自身やセラピストに判断できるのだろうか。このようなアートセラピーにおける解釈行為にまつわる根本的な疑問が、インスタレーションとしてギャラリーに暴露されており、観客には表現と解釈の關係自体を分析的に判断することが要請されるのである。解釈の方法自体にはらまれていくパラドックスは、反証につぐ反証を生み出し失敗せざるを得ない。その失敗された空白地帯に忍び込んでくるのが、悪魔の形象や多重人格であるといえよう。しかも、ケリーが提示する悪魔の形象をめぐる解釈は、虐待の外傷的記憶とセラピーをめぐる当時アメリカで沸騰していた大論争にも結びつけられていることはあきらかである。ここでは一九九〇年代に最高潮に

達していた論争の歴史的経緯を簡潔に触れておきたい。

一九八〇年代末頃から、性的虐待の被害者であったと疑われる児童の抑圧された記憶をセラピストが暴きだそうとする試みが多く行われた。そのとき加害者を象徴的に表すイメージとして悪魔の形象が示唆された。同様の告発例が複数のセラピストのあいだで見られたことから、悪魔崇拜のカルト教団のメンバーが儀式的に多数の児童を犠牲にしている疑いが浮かびあがったのである。都市伝説と見紛うような報告例が次々と専門家から発表されるにつれて、悪魔儀式の実在の信憑性が増していった。さらに、虐待を記憶の片隅に思い出した児童たちが、セラピストの助力を得て、隣人や親たちを性的虐待の廉で告発しはじめた。証言の真偽をめぐる、司法の場でも係争が繰り広げられることになる。騒ぎは大々的にマスメディアでも報道されて、告発の数は増してくる。悪魔儀式が行われた犯罪現場に通じる秘密のトンネルが学校の構内に隠されているといった証言から、証拠探しのため現場検証も行われ、さまざまな憶測が言い争われたのだった。

やがて、こうした事態に関する心理学者の慎重な考察と反省のなかで、これまで知られていなかった記憶のメカニズムが実証実験によって明らかになっていった。セラピーの過程で、催眠療法の暗示が、忘却された記憶の空白に入りこみ、偽の記憶がクライエントに植えつけられること、さらにその「虚偽記憶」

は当人にとっては完全に忘却された「真実」の記憶として思い出されることである。ケリーが依拠するのは、こうした解離によって抑圧された記憶を回復しようとするときに生じる偽りの記憶症候群 (False Memory Syndrome) と呼ばれる心的メカニズムである¹⁵⁾。科学哲学者イアン・ハッキングは、一九九〇年代における虚偽記憶と多重人格に対する一般的な関心の高まりを切り口に、科学と文化の関わりを考察した。近代以来、解離やヒステリーをめぐる文学や映画と精神・心理学の言説は、お互いを参照し合いながら症例を事実として構成してきた。多重人格をめぐる真実は、過去に遡行して記述しようとするとき文学的虚構にも関連してしまい、常にその信憑性に不確定性ともなわざるをえない。それゆえ「構成された知識が、ループとなって人々の道徳生活に戻ってきて、自分の価値に対する感覚を変え、魂を再構成して最評価する経緯」が考察されなければならぬ¹⁶⁾。ケリーが、虚偽記憶の真実を芸術のなかに持ち出す仕方はこうした立場に近い。児童画は一九七〇年代に描かれたものであるが、そのイメージが解釈されるとき、事後的に同時代の関心に結びついた解釈がなされるしかない。それゆえに、ケリーの試みは、その真偽を越えて一九九〇年代のセラピーと芸術文化をめぐる歴史の傍証となるのである。

〈文化のなかの書きかえられた記憶〉

ケリーはこうした偽りの記憶症候群を通して、自伝的な芸術・文化の体験の歴史に関する探求を進めていく。その試みの中心には、《エデュケーショナル・コンプレックス》というインスタレーションがある(図6、図7)。ケリーは、これまで自分が過ごした建物についての記憶を思い起こしながらドロイングを行い、それをもとに建築物の模型を創り上げた(図8)。ケリーはここでも、生活環境を模型によって自由に再現する世界技法や、立体物を用いて塔や門を作るウッドチップの立体構



図6 《エデュケーショナル・コンプレックス》〈ユーロピオ的なアート・コンプレックスに向けて展〉
1995年の展示風景

成といったアートセラピーの方法を模倣しているように思われる¹⁷⁾。アイルランド系を出自とするケリーは、幼少期を過ごしたデトロイトの自分の住居やまわりの風景、幼稚園、工場、聖メアリー教会、ステイヴンソン小学校、ジョン・グレン高校、ミシガン州立大学のアン・アーバー校、カリフォルニア芸術大学など

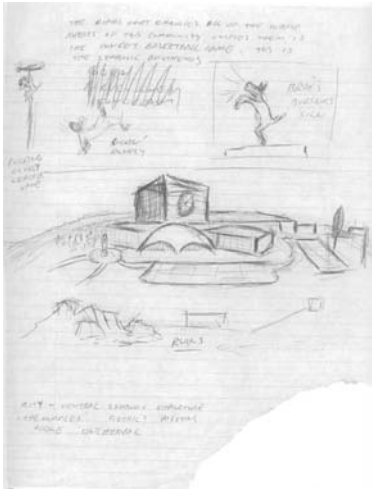


図8 《エデュケーション・コンプレックス》素描

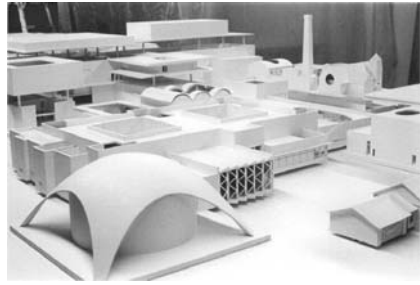


図7 《エデュケーション・コンプレックス》細部

を再現していく。これらの作業によって、ギャラリーの個展は、ケリーの人生の再構成を行うアートセラピーの発表の場にもなる。ただし、建築物のドローイングにはどうしても記憶から再現できない空間などが含まれてしまう。したがって、さまざまな古い建築やモダン建築は、実際に以上に完璧に理想化され、超自然的な空間が現出してくること

になる。それらは、エデュケーション・コンプレックス（教育の複合施設）のモデルとして、一箇所に集められ、入口には看板が置かれる。このインスタレーションの表題自体極めて重要であり、一九九〇年代に世界的に広がりはじめたシネマ・コンプレックスという言葉が転用されているだろう¹⁸。エデュケーション・コンプレックスは、文化産業と教育の協同という理念そのものが具現化された場所になっていると言える。この産学共同の理念を表す建築模型の全体の印象は、ケリーの言葉借りれば、人智学の創始者である「ルドルフ・シュタイナーによるゲーテヌアム」を思わせるかつてのユートピア建築のようでもある（MH316-336）。しかし、これらの建築物はあくまで芸術家自身の記憶を通じた再現に頼っているため、忘却された空白地帯も存在し、扉の無い部屋など立ち入ることの出来無い空隙も存在している。それ故、ケリーが表象する建築的モデルのインスタレーションは、入口から出口へと決して到達できない錯綜した迷宮になり、これは抑圧された記憶の回路を表象する¹⁹。この場所では壁を飛び越えるか、存在しないトンネルや抜け穴をくぐり抜けるといった超自然な振る舞いや破壊行為によってしか、その出口の通路を見つけ出すことができず。そうした空白^{メモリー・スペース}の記憶を埋めるイメージとして、あわせてケリーはさまざまなオブジェ、絵画、写真からなる混淆としたイメージを提示していく。そのなかでも重要なのは、一九七〇年代のミ



図9 《タイムレス/作者なし》1994年

それにもまつわる悪魔儀式を先取りしたイメージのように思えないでもないが、これらの仮装パーティーや催し物の参加者全員を犯罪者の集団だと考える者は誰もいないだろう。単に一九八〇年代以前に悪魔の形象が学校で演じられていたというローカルな歴史的事実を証言しているに過ぎない。それは大文字の歴史とは関係なく、トリビアルな日常の小さな物語に過ぎない。だが、こうした写真を、事後的に振り返るならば何か犯罪写真のような禍々しい雰囲気も漂っており、悪魔儀式と関連付けてみたい誘惑にも駆られてしまう。というのも、大学のパーティー

シガン、デトロイト、ニューヨーク、カリフォルニアなどの地方紙に掲載された新聞から切り抜かれた写真入りの紙面を展示していることである(図9)。

そのヴァナキュラー写真には、仮装パーティーで悪魔やヴァンパイアやフランケンシュタインなどに扮装した生徒たちが映し出されている。これは、先に提示した性的虐待や

は性暴力の温床になりえるし、あるいは、一九七〇年代にブームとなったかずかずのホラー映画を連想させもするからである。たとえば、その先駆作であるジョージ・A・ロメロ『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』(一九六八年)は、ヴェトナム戦争の恐怖によるトラウマの後遺症と結びつけられることはよく知られているだろう。こうしてケリーは、文化の歴史と個人の記憶のあいだの無意識が、解釈の失敗を通して置き換えられてしまう、複雑な記憶の回路を描き出す。外傷的な文化的記憶の抑圧と、大学のなかで催される学校での仮装パーティーの解放的な催しのあいだには、どのような心理的・文化的な力学が働いているだろうか。その解読不可能な空白には、捏造された記憶として恐怖や幸福をめぐる文化的なノスタルジーが入り込んでいる。いわば、忘却された記憶の中には、トラウマを表象する文化産業の暗示によって植えつけられた、商業主義の「悪魔」や「怪物」や「ヒーロー」たちがすでに棲み着いてしまっているのである。

こうした教育機関の空白地帯と文化的記憶をめぐる、ケリーは先の写真に忠実に現在の素人役者によって同じ場面を再現したイメージを並べ、その役者に想像上のパフォーマンスも演じさせる(図10)。かつての写真から発想して、課外授業の一日を描いた架空のミュージカル映画を創り上げるのである。ケリーはこのビデオ作品を、それぞれの場面の舞台装置や小道具と



図11 《課外授業・投影法による再現》#2-35, 2005年
ガゴシアン・ギャラリーでの展示風景

ともに、三十のスクリー
ンのあるインスタレー
ションとして展示した
(図11)(20)。ヴィデオ
作品は、《エデュケー
ショナル・コンプレッ
クス》のモデルとなっ
た近代的で合理主義的
なモダンな学校の校舎
がロケーション地とな
り、そこで教職員が働



図10 新聞写真をもとにしたステージド・フォト
グラフ2004-05年 ラグ紙の上のカラー
写真と白黒のピエゾ印刷

いているだけでなく、悪魔やヴァンパイアなどに扮した登場人物によって、テニスコートでは宣誓式が行われ、体育館や教室や裏庭では様々なダンスやポップミュージックや宗教的儀式的パロディを満載した奇妙で馬鹿馬鹿しい余興が披露される。賛美歌とヒップホップ、スタンダップ・コメディと教室での討論、ゴスとヘビメタ、モダンダンスとダンスセラピー、パンクとカラオケ、秘跡とミスコン、ホラー映画と聖詩劇、ゴスペルとナイティブの儀式、トレインダンスとホースダンスなどなど。モダンイズムの純粹形式と学校での課外活動や教会での儀式は、TVバラエティー番組『サタデー・ナイト・ライブ』や『オブラ・ウインフリー・ショー』やMTVを模倣しながら、カーニヴァールのに混淆されていく。これらの形象は、アカデミーという神聖な空間に忍び込む、禍々しい商業主義の「悪魔」の形象の一覧表になる。それらは、精神分析的な置き換えの技法によって提示され、奇妙で歪んでいるがカリカチュアとなった回復記憶のイメージとして再現されるのである(MHP74-291)。

さらにケリーはこれらの形象たちが纏うシンボルであるバッジやペンダントを収集して、美術館の貨幣のコレクションのように陳列棚に並べる(図12)。それらの配置は、形態的な類似性に従い、微妙な歪みをもたせて形態変化(morphology)を繰り返すように集められている。シンボルの形態は、十字架、五芒星やひとで、ハロウインのカボチャ、太陽神や悪魔、そし

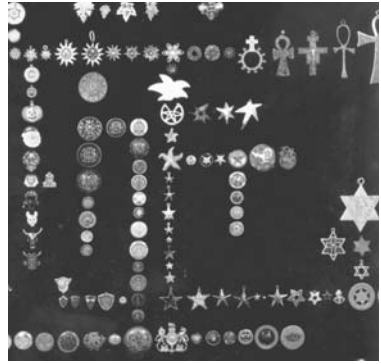


図12 《ありふれた装飾モチーフの終わりなきモーフイング・フロー（宝石ケース）》細部
ミックス・メディア 86.3×248.9×127cm

てダビデの星など千変万化に富んでいる。しかも、それらはジュエリーケースの平面に迷路のように配列されるが、キラキラ輝いて形態が変化する装飾の列には、生物の多様性を模した進化モデルが示唆されるだけでなく、形態素をパラメーターの変化によってシミュレートすることを可能にする集積回路（IC）の内部が表されているようにも見える。

ケリーの《エデュケーショナル・コンプレックス》で興味深いのは、自分の時代の文化環境を適及的に振り返っていくことで、その空間自体が、アメリカの戦後教育と課外活動をめぐる理想と産業資本主義が浸透するティーン文化とが分かち難く結びついていたことを再認識していくことにある。ドウルーズとガタリの概念を言い換えれば、《エデュケーショナル・コンプレックス》とは、ひとつの巨大機械であり、外傷から欲動を備給しつつ、そこから逃走するための多型倒錯を生産する工場である。その脱コード化された欲動は、ハイテク化された資本主

義のメガ・コンプレックスに捕獲され再領土化される²¹⁾。

〈十三歳の季節、芸術教育によって抑圧された記憶〉

ケリーの《エデュケーショナル・コンプレックス》の試みは、ハリウッドと結びついた映画産業だけでなく、芸術教育にも結びつけられている。先に述べたように、自分自身の抑圧者の名前としてハンス・ホフマンという芸術家・教育者の名前が示唆されていた。アメリカにおける芸術のモダニズムの歴史において周知のことであるが、二〇世紀初頭のパリでピカソやマティスによる芸術動向に影響を受けたホフマンは、大戦中に戦禍の難を逃れて、アメリカで芸術教育の活動を行い、後に抽象表現



図13 ハンス・ホフマン《永遠の記憶》1962年
213.3×183.2cm ニューヨーク近代美術館

主義の立役者となる人物たちを育てていった（図13）²²⁾。そのなかには、批評家のクレメント・グリーンバーグや、抽象画家のヘレン・フランケンサラー、



図14 マイク・ケリー「《十三歳の季節》のためのマガジン・フォト・コラージュ」

ろう。その教育理念自体に亡命者たちの失敗と迫害の経験が背負されている。それゆえ《エデュケーションナル・コンプレックス》で再現されるモダンで合理的な建物は、幼児期の表現欲動が芸術教育によって抑圧された場でもあると同時に、その欲動が書きかえられる

パフォーマンス・アーティストのアラン・カプローなどがいた。ホフマンは、戦前欧州の抽象絵画とシュルレアリスムに関する理論を、アメリカの芸術教育に導入したのであった。また、パウハウスの閉鎖によって亡命したモホイーナジらも、シカゴで新たな芸術教育を実践していく。ケリーは幼年期にデトロイトやミシガン州立大学で、彼らの教え子たちから教育を受けたこととなる⁽²³⁾。アーティストが「カルトの洗脳」だとヒステリー的な告発をあえて表明するのは、特定の芸術流派に対するというよりも、現代に至る系譜を遡った時に見出されるユートピア的な芸術教育の理念自体に向けられていると考えた方がいいだろう。

場でもある。

《十三歳の季節》と題された作品はホフマンからの抑圧を告発すると同時に、彼に対するオマージュもがせめぎ合っている。ケリーは子供のためのおもちゃや商品や広告のイメージを、一九七〇年代に発案された心理学の評価技法であるマガジン・フォト・コラージュに仕上げたうえで(図14)、それらのコラージュを基に一枚のキャンバスに合成しながら、絵画として仕上げている(図15)。ケリーはこれらの形態や色彩のコンポジションをホフマンの造形理念に特徴的な「プッシュ・アンド・プル」(異なる平面を押し引きしてそのあいだの関係性から立体感を生み出す方法)の原則に即して仕上げていった。出来上がる絵画は、アウトサイダー・アートにも似ているが、抽象表現主義、ポップアートが合



図15 《十三歳の季節》シリーズ1994年《新年の誕生》、《死》、《サボテンの花(中年期の紫のたそがれ)》木のの上にアクリル 158.7×101.6cm

成されたいびつな絵画であり、ホフマンのスタイルとは似つかず、あえて先例をあげるならフランシス・ピカビアを思わせる。これら絵画によって示されるケリーの美学は、ユートピア的なモダンアートの企

図の「失敗」を暴露する試みになっている。だが同時に、芸術教育の成果をすっかり拒絶して反抗的に退行してしまう（かつては左翼小児病と揶揄された）ことを解決策だとすることも拒絶しているとみせる。

こうした絵画を創作する芸術家の心理的葛藤が、先に引用した幼児の作例に対するケリーの解釈に先取りされていたとも考えられる。もう一度先の児童画を思い起こしておこう。この幼児であるアーティストは、モダンの象徴であるツイン・タワーのスカイスクレイパーのあいだでダブルバインドに縛られ続け、それらの破壊やそこからの跳躍や突破を夢見るスーパーヒーローでもあった。あるいは、虐待に対する防衛機制として次々と人格を変える多重人格者でもあった²⁴。幼児たちが描くヒーローや怪物たちは、モダニズムの軛に縛られ、それらの破壊衝動に突き動かされるアヴァンギャルド的なアーティスト像を寓意する形象だと読むことも不可能ではない。

しかし、ケリーの絵画では、ヒーローや怪物のおもちゃのイメージのカラーージュを行うことよって、虐待に対する防衛機制を模倣しているものの、意識的な方法をとまじく再帰的な自己分析がなされることで、退行的な妄想へ引きこもることを拒絶している。むしろケリー自身は、退行の戦略に対して、カリカチュアの知的な営為をその美学の中心に据えていることを自ら表明している。ルネサンス以来の「カリカチュア」の美学と

政治の系譜を論じる秀逸な論考のなかでケリーは、たとえば美術史家アルバート・ボイムによるフランス革命期のジャック・ルイ・ダヴィッドの政治的風刺画に関する指摘を引用する（FP26）。ボイムは、カリカチュアの歪み（deform）の用法は、フロイトの無意識モデルに関連することを指摘した。

エディプス・コンプレックスは、超自我や意識を通しての調整や制御という政治的・社会的権威の形式のはじまりに構成された。他方で、政治的風刺画は、父を立ち退かせるために、抑圧された攻撃的欲動の表れに置き換えることを認める。政敵、あるいは歪みの主体は、憎むべき父の投影となり、カリカチュアを通して一撃が加えられる²⁵。

この観点を踏まえればヘエデューケーショナル・コンプレックスとは、フランス革命以来エディプス・コンプレックス（父殺し）の欲動に結びつけられるアヴァンギャルドの理念が、芸術アカデミーの中に置き換えられて争われる場でもあるのだ。ケリーは、ダヴィッドからドミニエへと繋がる、芸術と政治をめぐる闘争の最後衛に自分自身を位置づけながら、むしろ、方法論的に自分自身を精神分析の対象として俎上にあげ、芸術教育の成果である分析的な言語やイメージを逆手にとって積極的に転用することよって、アヴァンギャルドの理念に亡霊のよ

うにとり憑いている解放と抑圧の両義的な感情の歪みを「カリカチュア」として露わにしておくことで応答するのである。

最後に、ケリーにとつての十三歳の季節に体験し、後に大学で抑圧された領域とは本当のところは何だったのだらうかともう一度問い直す必要がある。一九六七年にデトロイトでの芸術体験についてケリーは別の文章でこう説明している。

しかしながら私は、六〇年代の営為に喜んで魅了され、少なくとも観客として、急進的な政治にのめり込んでいった。

デトロイト、ミシガンといった私が育った場所では、その地方での様態はホワイトパンサー党であった。これは革命的ブラックパンサー党の白人ヴァージョンだと思われる。実際は、もつとイッピーたちと共通性があり、ほとんどが白人で、快樂主義者やアナキストのグループであり、彼らの政治とは主に「行動化IIアクティング・アウト」であった。つまり、ある人の生を、ラディカルな野外演劇に変えることである。この活動の目的は、自身を規範的な社会とは馴染まなくさせ、それに参加したり、それを長引かせたりしないようにすることであった。論理はこうである。ある人が十分なドラッグを消費すれば、その人は単に、ミリタリー・インダストリアル・コンプレックス軍産複合体で働けなくなるということになる。ホワイトパンサー党の活動は、アン・アーバーの大学街の中心に位置し、私の

関心は、関連するアヴァンギャルド音楽や演劇や映画や政治活動に向いた。意外にも、このことから私はアーティストになることへと導かれていった。というのも私は労働者階級の出自だったので、子供のときに、美術にはほとんど触れたことがなかったからである (FP102)²⁶⁾

ヴェトナム反戦運動がアメリカ中に広がり、デトロイトでは自動車産業の衰退により黒人層の不満が高まり、周知のように七月二三日には大暴動に発展した。この時期、詩人ジョン・シンクレアは大学の中で、文学、音楽、パフォーマンス、視覚芸術が結びついた自由な芸術活動を提唱していた。だが彼は過激なカウンター・カルチャーの主導者としてFBIに監視され、その活動に弾圧が加えられる。それでもシンクレアは、白人による黒人の革命運動に対する連帯表明として「ホワイトパンサー党」を結成して公然と芸術活動を継続したため、麻薬所持を理由に逮捕されてしまう。ジョン・レノンとオノ・ヨーコによるシンクレアの釈放運動は全国的に広がっていった²⁷⁾。

マイク・ケリーにとつて大学の芸術教育で抑圧された感情とは、「ホワイトパンサー党」が芸術と政治を結びつけようとして、大学を活動の場として展開したカウンター・カルチャーの欲動であり、十三歳の季節に目撃した出来事にほかならない(図16)。それゆえ、ミシガン大学のアン・アーバー校時代にケ



図16 マイク・ケリー《ホワイトパンサー党のジョン・シンクレアとデトロイト・ロック・シーンの人物たち》2001年 シカゴ美術館蔵
 左上からイギー・ポップ ミッチ・ライダー
 テッド・ニーゼント 右上からローカルTV
 の司会ビル・ケネディ マゴット・ブレイン
 クエスチョン・マーク&ミステリアンズ

買うパフォーマンスを行い、大学教育で抑圧されてきた感情を露わにした²⁸。一九七〇年代末にはカウンター・カルチャーも、当初の理想を急速に失い、抑圧を再生産する側にまわっていたことも事実である²⁹。ケリーはバンド活動からは一旦離れカリフォルニア芸術大学で現代アートを学び、創作活動の核としていく。

〈エデュケーショナル・コンプレックス〉とは、ひとつの世代の夢が、一時的な反抗期として、あるいは抑圧された性的リビドーの「ヒステリック」な表れとしてしか回顧されない、すっかり歴史が書きかえられた記憶なき記憶の場所である。この管理教育の場所には、かつてのカウンター・カルチャーによる

リーは友人と、日本映画「ゴジラ」（一九六八年アメリカ公開）の英題にちなんだ「アストロイ・オール・モンスターズ」という名のバンドを結成し、ハロウィンの時に颯爽を

「革命」の理念にかわって、もはやゾンビの群れしか見出されなかつたかもしれない。しかしながら、いまや敵対の政治は分の政治へとカーニヴァル的に——というより十七世紀初頭に遡るアイリッシュの伝統に根ざしたハロウィンの——転倒され、匿名（アノニマス）の者たちは悪魔的な笑いを浮かべた仮面に顔を隠しながら、自己を誇示しようとしていることも確かである。

「マイク・ケリーの著作については次の略号をつける」

FP: Mike Kelley, John C. Welchman, *Foul Perfection: Essays and Criticism*, The MIT Press, 2002.

MH: Mike Kelley, John C. Welchman, *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, The MIT Press, 2004.

註

(1) ティエリー・ド・デュージュ『マルセル・デュシャン—絵画唯名論をめぐって』鎌田博夫訳、法政大学出版局、二〇〇一年。フロイトの精神分析の方法自体が当時のルネサンス芸術理解に結びついてることを再考した日本の研究としては岡田温司『フロイトのイタリアー旅・芸術・精神分析』平凡社、二〇〇八年。

(2) セラピーを行った芸術家の先駆者としてブラジル出身のリジア・クラークの名前が挙げられる。パリで芸術を学んだクラークは、

- 一九六〇年代から観客が触れることのできる抽象的な彫刻を発表した。その後、学生に対する数々のグループ・イベントを探索し、晩年には統合失調症の患者に対して個人的なセッションを行なうようになっていく。クラークの活動は、芸術とセラピーの出会いを模索する中で、美術館を離れ、大学、そして一対一の診療室へとその活動の場所をより限定していった。こうしたアートとセラピーの現代的可能性の検討は重要であるが、別の機会に論じたい。
- (3) ケリーは文学者になろうとしていた時期がある。彼の文学からの影響については、次の序文に詳しい (FP)。
- (4) *Mike Kelley 1985-1996*, Jose Lebrero Stals, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997. 二〇〇八年の展覧会では素描やスケッチもあわせて展示された。Mike Kelley, Anne Pontegnig, *Mike Kelley: Educational Complex Onwards 1995-2008*, Jrp Ringier, 2009; Mike Kelley, Cary Levine, Mike Kelley: Arenas, Skarstedt Fine Art, 2011.
- (5) シャンドール・フェレンツィ『精神分析への最後の貢献—フェレンツィ後期著作集—』森茂起・大塚紳一郎・長野真奈訳、岩崎学術出版社、二〇〇七年、一五三—一五四頁。
- (6) ちなみに、ケリーは日本の芸術家として特に工藤哲巳を高く評価している。また一九九五年はオウム・サリン事件と阪神大震災の年であり、マイクロソフト社の「ウィンドウズ95」の発売で湧いていた。マスメディアでカルト団体の温床として大学批判が高まっている一方で、国立の教育機関や美術館は独立行政法人化が進められ
- ていった。
- (7) デヴィッド・マクラガン『アウトサイダー・アート 芸術のはじまる場所』松田和也訳、二〇一一年。
- (8) ケリーは、芸術家による批評家への敵対はある種のクリシェになっていることを認めているが、一九七〇年代に教育を受けた芸術家／批評家の立場を擁護している。その先駆として、さまざまな大衆文化の批評を作品に取り入れたダン・グラハムが挙げられ、社会批評としての芸術の可能性は重要視される (FP221-226)。
- (9) ジェイクムント・フロイト「不気味なもの (一九一九年)」『フロイト全集17』須藤訓任・藤野寛訳、岩波書店、二〇〇六年。ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」(一九七五年) 斎藤綾子訳『新』映画理論集成 第一巻』斉藤綾子他編、フィルム・アート社、一九九八年。ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力—アブジェクシオン試論』枝川昌雄訳、法政大学出版局、一九八四年。ジュディス・バトラー『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、一九九九年。
- (10) Hal Foster, *The Return of the Real: The Awan-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, 1996.
- (11) 一九五九年にブレイセラピーの八原則が定式化された。アクスライン『遊戯療法』小林治夫訳、岩崎学術出版社、一九七二年。
- (12) ケリーは自分の芸術家としての自伝を、大学でのトリビアルな出来事について記述することで説明している。このテクストは彼が一九六八年の中学生時代に、一八九九年の米西戦争の退役軍人主

- 催による愛国的ポスターのコンテストに応募したことからはじまっている。「いくつかの美的ハイ・ポイント」(MHA0-8)。
- (13) クレーマーはナチス・ドイツからの避難民のための美術教室を出発点として、児童画を分析の対象にした。Edith Kramer, *Art as Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, 2006.
- (14) 初期モダニストの背景には当時の進化論に根ざした発達心理学の黎明期の言説が背景にあったことに注意すべきである。クレーマーはポップアートと抽象表現主義を念頭に置きながら次のように述べている。「視覚的芸術ではコマーション的な擬似芸術と美術の意味を血眼になって探し求めるものと分裂してしまい、いまだにこれに対する治療法はみあたらない」(二三頁)。クレーマーは「芸術の二つの敵である混沌とステレオタイプ間の過去の対立は、ステレオタイプ化した混沌」という合成物にとって代わった」と述べている。「なぐり描きはもはや冒険ではなくなり、きまってきた動作となつていことがわかる。つまるところ、リズムミカルで自由な身体運動から創り出されるのではなく、喜びとか確信とかもなく行われるでたらめな手の動きから描かれる。イメージをなぐり描きに投射したり、あるいはそれと気分や感情とをあらわす第二段階は、まったく忘れられている。イメージを完成する第三段階は、機械的につくられた面積を色づけすることに置き換えられている」(二八―二九頁)。イーディス・クレーマー『心身障害児の絵画療法』、黎明書房、二〇〇四年。
- (15) ケリーが創り出す空間は、実際に虐待が行われたとされる場所の記憶にも結びついていると考えられる。抑圧された記憶の暴露を治療への一歩と見なした影響力のある著作は次。J・ハーマン『心的外傷と回復』中井久夫訳、みずす書房、一九九六年。抑圧された記憶や虚偽記憶についての詳細な議論は次に詳しい。E・F・ロフタス、K・ケッチャム『抑圧された記憶の神話―偽りの性的虐待の記憶をめぐって』仲真紀子訳、誠信書房、二〇〇〇年。ミステリー仕立てのジャーナリスティックな読み物は次。ローレンス・ライト『悪魔を思い出す娘たち―よみがえる性的虐待の「記憶」』稲生平太郎・吉永進一訳、柏書房、一九九九年。ケリーも当時出版された多くの著作を参照している。たとえば次。Mark Pendergrast, *Victims of Memory: Incest Accusations and Scattered Lives*, Harper Collins Publishers Ltd, 1997.
- (16) イアン・ハッキング『記憶を書きかえる―多重人格と心のメカニズム』北沢格訳、一九九八年、八四頁。一九八〇年代のジョン・ヒューズの学園映画を頂点とするアメリカのティーン文化については次が詳しい。長谷川町蔵・山崎まどか『ハイスクールU・S・A―アメリカ学園映画のすべて』、国書刊行会、二〇〇六年。
- (17) クライエントが創作した模型を芸術療法の視点で考察することがある。「いま、この患者の精巧な作品を前にすると、これを単に病氣と結びつけた作品理解に終わらず、彼の全人格を社会環境を含めた幅広い視点から考えてみることも必要になる」。丸山芳也・伊藤末博『民家模型を制作するあるてんかん患者の精神世界』『日本芸術療法学会誌』18、一九八七年、三五四―三頁。アートセ

- ラビーのセッションにおいて、立体構成を通して、塔と門は性的なシンボルとして解釈される。関則雄「ウッドチップスによる立体構成に示されたシンボリックな器官様式」『日本芸術療法学会誌』25、一九九四年、五七六-四頁。
- (18) 一九九〇年代には多くのシネマ・コンプレックスは郊外のショッピング・モールの中に併設された。一九九五年はちょうど映画百年にもあたる。ケリーも初期のエジソンの映画館と覗き見的なキネマトグラフを合成したインスタレーション作品を制作している。迷路の空間は、中世イギリスの教会に見られ、迷路を辿る精神的苦悩は巡礼路を表していた。大型のショッピング・モールも、客がモールへの出口を見つけにくくするために意図的に複雑な動線が設計された。その歴史については、建築家レム・コールハースが務めるハーバード・デザイン・スクールの学生たちがリサーチしている。Rem Koolhaas, *The Harvard Design School Guide to Shopping: Harvard Design School Project on the City*, Taschen, 2002. また「偽りの記憶」の実証実験で被験者に埋えつけられたのは「ショッピングセンターで迷子になった」記憶である。
- (20) 一九九〇年代における大学のディシプリンとしてのカルチュラル・スタディーの興隆とケリーの作品との関連についての考察は次を参照。Howard Singerman, "The Educational Complex: Mike Kelley's Cultural Studies," *October 126* (Fall 2008), The MIT Press. ケリーのビデオ作品は二〇〇九年にDVDで発売された。"Day Is Done - a film by Mike Kelley" 2009.
- (21) (脱/超) コード化、(再/脱) 領土化の概念についてはドゥルーズとガタリを参照。『千のプラトー』宇野那一他訳、河出書房新社、一九九四年。
- (22) ハンス・ホフマンの美学や芸術教育については近年日本でも紹介されはじめている。川田都樹子「抽象表現主義における「モダニズム」の源泉―ハンス・ホフマンのゼザンヌ解釈」武蔵野美術、二〇〇一年。安木理恵、鈴木幹雄「アメリカに渡ったドイツ人芸術教育者ハンス・ホフマンの芸術教育と芸術教育理論の改革的性格についての一考察」『神戸大学大学院人間発達環境学研究所研究紀要』第二巻第二号二〇〇九年七三-八二頁。また芸術学における抽象表現主義の再検討についてはT・J・クラークの議論も参照。Forewell to an Idea: *Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 1999.
- (23) ケリーと戦後アメリカの芸術教育史との関連についてシンガーマンが詳しく論じている。シンガーマンは、ケリーのインスタレーションに、第二次世界大戦中の亡命者の記憶がテーマに含まれていることに注目し、ピエール・ノラやシヨシヤナ・フェルマンらによる歴史と記憶をめぐる一九九〇年代の論争にも関連させて考察している。Singerman, "Memory Ware" in *Educational Complex Onwards op. cit.* 2009, pp. 307-326.
- (24) 一九九〇年代の最後を飾る映画デヴィッド・フィンチャー「ファイト・クラブ」(一九九九年)では、こうしたモダニズムに対するダブルバインドと多重人格が主題となっている。最後に主人公

の幻覚の中で摩天楼が爆発しながら崩れ落ちる。チャック・バラニュークの原作小説は一九九六年に発表された。また『スパイダーマン』はホラー映画の監督サム・ライミによって二〇〇一年にニューヨークをロケ地に撮影され映画シリーズ化された。

- (25) ケリーによる引用は次の論考から。Albert Boime, "Jacques-Louis David, Scatological Discourse in the French Revolution, and the Art of Caricature," *Arts Magazine* 62, no. 6 (February 1988), pp. 72-81. ボイムの議論を参照にしたフランス革命の表象については次の第四章「フランス革命のカリカチュア」を参照。鈴木杜幾子『フランス革命の身体表象——ジェンダーからみた200年の遺産』東京大学出版社、二〇一一年、一一八―一五七頁。

- (26) ケリーは、一九七〇年代以降の音楽とアートの交差についてジェンダー・イメージの転換という観点から論じている。「クロス・ジェンダー／クロス・ジャンル」(FP100-120)。

- (27) プラステイック・オノ・バンド『サムタイム・イン・ニューヨーク・シティ』(一九七二年)にジョン・シンクレアに捧げる歌詞がある。著者は大学生時代にこのアルバムを良く聞いていたが、今回調査するまでデトロイトの音楽シーンについては詳しく知らなかった。

- (28) 「デストロイ・オール・モンスターズ」に関連する資料は『抑圧されたものの回帰』というタイトルで出版された。Nicole Rutick, Mike Kelley, Dan Nadel, *Return of the Repressed: Destroy All Monsters 1973-1977*, Picture Box Inc, 2011.

- (29) 音楽産業と児童虐待の結びつきについてパンク・バンド「ランナウェイイズ」の例が特徴的である。デヴッド・ボウイに憧れる十六歳の少女たちで結成された「ランナウェイズ」は、一九七七年にデビューし、来日公演でその熱狂は頂点に達した。リード・ポーカーであるシェリー・カーリーは日本公演の後突如引退した。彼女は、その後も双子の姉妹との音楽活動や女優活動も行うが、一九八九年にかつてマネージャーから受けた性的虐待を告白する書籍を発表し話題を集めた。カーリーは現在、麻薬中毒患者や虐待児に対するカウンセラーになり、またチェーンソーを使った彫刻を制作するアーティストとしての活動も行なっている。二〇一〇年にダコタ・ファニングがカーリーを演じた映画の公開に合わせて自伝が再販された。Cherie Currie, Tony O'Neill, *Neon Angels: A memoir of a Runaway*. It books, 2010.

※著者はロサンゼルス旅行中の二〇一二年二月一日に芸術家マイク・ケリーの訃報を知った。ちょうど彼の住む街パサデナに訪れたその日であった。この革命的な芸術家の死——バスタブで発見された——は、いまだ信じられない。二〇一二年末から彼の大規模な回顧展が予定されている。この論文をマイクに捧げる。

(いしたに はるひろ／芸術学・視覚文化論)