

歴史と踊る——再演の想像力をめぐる3つのケース

Dance with Historie (s) : Three cases of Imagination of Re-enactment

石谷 治寛(芸術史／京都市立芸術大学芸術資源研究センター研究員)

ISHITANI Haruhiro (Archival Research Center, Kyoto City University of Arts)

美術家はどのようにして再演を創作の手段にしてきたか。キュレーターの立場からすれば、再演や再展示はオリジナルの状態をできる限り忠実に再現することが重要視される。それに対して、再演をコンセプチュアルな方法として捉える美術家も数多い。そうした美術家はむしろ作品とされているもののオリジナリティを成り立たせている歴史的文脈を問い直し、聖典や傑作とされる作品のあり方を解体することを目指す。それゆえ再演を通した再解釈の方法のなかにこそ、美術家の批評的な戦略や創造性が発揮されていると見なされる。

美術史は一方で、傑作とされる聖典の解釈や評価を通して、美術の歴史という大きな物語のなかへと作品の豊かさを登記していく作業と一般的には見なされているが、他方でT・J・クラークやリンダ・ノックリンをはじめとした社会史の層で美術活動を相対的に捉え直していく美術史の立場は、むしろ美術館を中心とした保管的な活動の外へと美術作品をとりまく歴史の可能性を解き放ち、階級闘争や女性史の領域、さらには産業史やメディア文化史やアカデミー教育制度史などと、リアリズムや印象派以後の美術運動を接続させてきた¹。美術の歴史ではなく、むしろ美術を通した歴史こそを、美術史家は再構築してきたのだ。そうした1970年代以降の新しい美術史の研究動向は同時代の美術家の創作を活気づけてきた。美術家と美術史家は、歴史を媒介にしながらお互いを参照し合い、いわばダンスを踊っているのである。この1970年代には、拡張映画やクローズド・サーキットのビデオアートが興隆していたことも思い起こそう。そこでは、技術を媒介に、カメラと受像機がお互いを鏡のように反映しながら閉じた回路を形成し、技術媒体の特殊性が際立たされ、無限回廊のイメージが生み出された。あるいは現実とメディアに媒介されたイメージとが重ね

合わせられ、そのずれが無限に戯れられた。しかしその無限に思われた反射や像の重なりは、歴史という長い時間を通して捉え直すならば、実際は特殊な技術条件に依拠した一時的でナルシスティックな幻影に過ぎなかったことも明らかである。

本稿では、欧米の3人の美術家による再演の方法について考察するが、3人の作家の方法は、かならずしもコンピュータなどのニューメディアを用いたメディア・アートの範疇に属しているとは言えないかもしれない。それでも、それぞれの美術家が再演やそれに基づく映像を制作・展示する仕方には、1970年代前後の拡張映画やクローズド・サーキットのビデオアートなども念頭に置かれた独特のアプローチが見られる。しかし、それらは、即時的なテクノロジーの問題よりも、より長い時間的尺度をもった歴史の問題としてアプローチされることに特徴がある。彼らは美術史の聖典の再解釈や引用をも超えて、広い意味での歴史に踏み込む調査を通して再演を試みる点で、1970年代以降のニュー・アート・ヒストリーの動向にも並行している。その先駆的なキューレトリアルなアプローチも、美術館学芸員のそれというよりも、美術史家ないし文化史家に近い。ただし美術家による再演は、過去の歴史の再現よりも、再現できない欠落を想像力で補って創作されるため、見かけ上は偽史にならざるを得ない。それでもその偽史には、社会のもつ幻想を明るみに出す点で、歴史的な態度が含まれている。ここで扱う3人の美術家は、写真家シンディ・シャーマンに先駆けて女性のステレオタイプを演じたエレノア・アンティン、自伝的・歴史的な外傷記憶を通して近代以降のアメリカ文化全体の再演という壮大な試みを構想したマイク・ケリー、啓蒙主義の時代の絵画をアフリカン・プリントのジャワ更紗の布地で再現することを通して、文

1 拙著を参照。『幻視とリアリズム：クールベからピサロへ フランス近代絵画の再考』人文書院、二〇一一年。

化の境界を超えた歴史を再演するインカ・ショニバレである。

1 遊び場としての歴史——エレノア・アンティン

2011年10月から2012年3月にかけてロサンゼルスでは、「パシフィック・スタンダード・タイム (PST)」というイベントが行われた。このイベントは、ゲッティ財団がスポンサーとなって、北米西海岸の数十にもおよぶ美術館やギャラリーが、戦後から1980年代までの地元の現代美術を一斉に回顧するものであった(ちなみに2017年からは、PSTの続編としてラテン系のアーティストの活動に焦点をあてた、「LA/LA」が行われている)²。そのなかの「パフォーマンスとパブリックアート・フェスティバル」では、ジュディ・シカゴやスザンヌ・レイシーなどによる過去の一時的なインスタレーションやパフォーマンスを再演する試みも行われ、著者は2012年の1月末に西海岸を訪れた際に、ハマー美術館のピリー・ワイルダー劇場で、エレノア・アンティンの1979年のパフォーマンス『革命の前に』を観ることができた。このパフォーマンスの初演は、ニューヨークの「ザ・キッチン」という、拡張映画やマルチメディアを用いたパフォーマンスが行われていたアート・スペースでなされた。初演版では、アンティンはエレノア・アンティノーヴァという黒人のバレリーナの登場人物になりきって自演してい

たが、再演版では、アフリカ系アメリカ人の女優(クエンティン・タランティーノの『ジャンゴ』にも出演している)が演じるように改変され、アンティン自身は客席から語り部として登場した(fig.1, fig.2)。劇場には、等身大の人物パネルが置かれ、役者がその後ろで腹話術のように台詞を語るスタイルの演劇となっている。これは、北米でのかつての政治参加のための実験演劇のスタイルを彷彿させるものとされる³。後に述べるように、アンティンの創作は再演を主題にしているが、彼女の作品の現代的な再演によって、再演の意味が二重、三重にも屈折していくところが、本公演の醍醐味だったといえる。アンティンのような美術家がニューヨークから西海岸へと移住するなかで再演を主題にしてきたことは、北米の演劇史や映画産業といった文化環境とも切り離せないだろう⁴。

エレノア・アンティンがバレリーナを主題としたのは、1973年からである⁵。《幕のなかの捕獲:コレオグラフィー I 中央舞台》では、黒い背景の上に白いドレスを着たバレリーナの姿が少しずつ姿勢を変えて撮影され、あたかもエドワード・マイブリッジの連続写真のようである(fig.3)。マイブリッジの連続写真は、映画の発明の前史として言及されるもので、黒字に白い格子を背景として、連続写真が撮影されるが、その動きがなめらかに撮影されるためには、逆に身体の動きは一定した歩幅の動きや

2 パシフィック・スタンダード・タイムのアーカイブは次。http://www.pacificstandardtime.org/past/artinla/index.html (最終閲覧2018年2月20日)

3 俳優ウォレン・ベティが監督した『レッズ』(1981年)は、1917年のロシア革命のルポタージュをまとめたジャーナリスト、ジョン・リードの半生を描いた映画で、作家連盟の活動だけでなく初期の北米でのプロレタリア演劇の場面も描かれている。赤狩り以前の映画・演劇人とのつながりは深く、北米の共産党とともに文化運動も展開した。アート批評誌『オクトーバー』は1976年に設立された。「オクトーバー」という名前は10月革命に因んでおり、エイゼンシュテインやジガ・ヴェルトフなどのアヴァンギャルド運動の影響が色濃く感じられるが、北米の文化運動の歴史の見直しが、1970年代以降にどのように展開し、美術家や映画作家がそれにどのように反応していたかはより注意深い検討が必要だろう。

4 余談になるが、アーカイブや美術館による映像の保存という話題に関連して、ちょうどLAへの午後からのフライトの前に大阪の映画館で『J・エドガー』を観たことから広がる話題に触れておきたい。1) 2011年11月にレオナルド・ディカプリオのコーディネートで、映画監督クリント・イーストウッドと美術家ジョン・バルデッサリに、美術館LACMAで名誉賞を授与する最初のガラが行われた。1960年代以降に活躍したコンセプチュアル・アーティストと映画俳優・監督を称えるガラで集められた寄付金とともに、美術館によるフィルム保存の資金の充実に図られた。2) 『J・エドガー』では、アーカイブと記憶の問題が犯罪捜査の歴史とFBI長官エドガー・フーバーの女装癖も含む精神生活に焦点をあてながら重層的に描かれている。この作品もフーバーによる複数の自伝や伝記に依拠した再演だといえるが、その典拠となるフーバーのイメージには誇張や意図的な事実の改変や映画を用いた宣伝工作が含まれていることが劇中明らかにされる。他方で、指紋の収集や物的証拠の照合や盗聴という近代犯罪調査法の確立者という、事実性に関するまったく矛盾したフーバーの姿勢が映画の主題になっている。とりわけ象徴的なシーンはエドガーが図書館で結婚を申し込み断られるシーンで、ファミリー・メロドラマを演じることの失敗の経験が、エドガーによる混乱したアイデンティティの原因だというドラマツルギーで描かれる。彼の母子関係をめぐるコンプレックスは映画『サイコ』すら連想させる。映画の最後、エドガーの死の床にはいくつかの芸術作品で飾られているのに対し、機密資料の一部はシュレッターにかけられる。エドガーは若い秘書との関係を通して、事実の崇拜者から美の崇拜者への移行が暗示されているかのようだ。3) 出演しているアーミー・ハマーは、ハマー美術館の創設者アーマンド・ハマーを曾祖父にもつ。アームとハンマーという名前に示唆されているように、ニューヨーク生まれだが、ロシア帝国生まれの移民の両親を持ち、父は合衆国共産党の創設者だった。ハマーはソビエト連邦との市民外交を務め石油の取引を通して財を築き、共和党の熱心なサポーターとなり、アート・コレクションを公開する美術館を開設した。徹底した赤狩りを推進したFBI長官の忠臣をその子孫が演じていることは皮肉なめぐりあわせと言える。イーストウッドの映画における再演のアプローチもまた、重層的な戦略であることに注意したい。

5 アンティンの創作の歩みとインタビューについては次を参照。Howard N. Fox, *Eleanor Antin*, Los Angeles County Museum of Art, 1999.



fig.1 Eleanor Antin, *Before the Revolution*, 1979, performance, Hammer Museum, Los Angeles, 2012, photo: Omar Gaieck, <http://artjournal.collegeart.org/?p=2887>

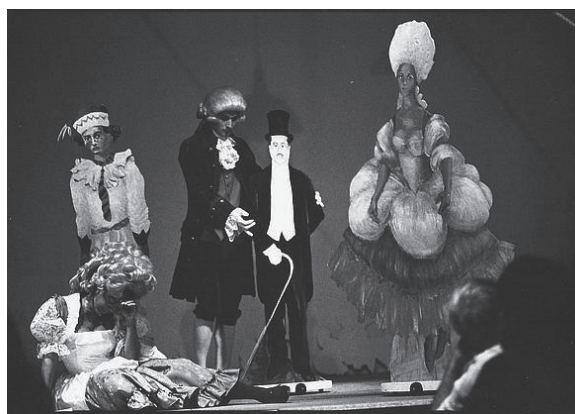


fig.2 Eleanor Antin, *Before the Revolution*, 1979, <http://ustheater.blogspot.jp/2012/03/on-credit-by-douglas-messerli-on.html>

真っ直ぐとした姿勢に統制されなければならない (fig.4)。これは現在モーション・キャプチャーを通して立体的に身体の動きを撮影する前のキャリブレーションの段階でモデルがT字のポーズをつくる時の感覚にも似ている。カメラに向けて、身体がある種の拘束感とともに差し出されるのである。形式的に理想化されたバレリーナのイメージに対して、アンティンが演じる不器用なまの身体には、不格好さが曝け出される。そこにこ



fig.3 Eleanor Antin, *Caught in the Act, Choreography I-Center Stage(Short Tutu)*, 1973, eight black-and white photographs, mounted on board, each 17.8 x 12.1 cm



fig.4 Eadweard J. Muybridge, *Woman Dancing (Fancy)*: Plate 187 from *Animal Locomotion* (1887) 1884-86, Collotype, 18.4 x 42.5 cm, Gift of Mrs. Jane K. Murray, Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/collection/works/44243>

そアンティンによる連続写真のパロディの狙いがある。同じ頃に制作された《彫刻術 (Carving) : 伝統的な彫刻》(1972) では、白い扉の前に、アルカイック期のギリシャ彫刻のような正面性で立つ裸のアンティンが捉えられている (fig. 5)。この作品は、7月15日から8月21日までの36日間、毎朝4方向から撮影した写真を並べた計148枚の写真で構成される。撮影期間のあいだアンティンは食事を控え目にとった。作品からは、理想的な彫刻が鑄造されるために、文字通り肉が切り取られる (carving) かのように、モデルが痩せていく姿を観ることができる。理想化された形式性と生身で演じられる肉体との視差を通して、身体に課せられる鑄型のもつ拘束感や規律訓育を暴露する1970年代前後の現代美術の試みとしては、ギリシャ彫刻のコントラポストの姿勢を保ちながら幾何学上を歩くブルース・ナウマンの《四角い縁を誇張された

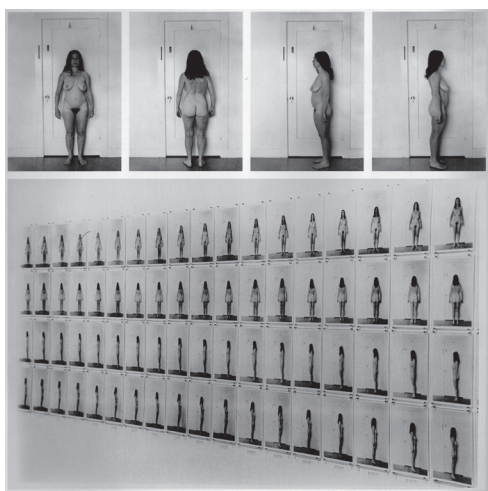


fig.5 Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972, and details, 148 gelatin silver prints and text panel. Each photograph: 17.7 x 12.7 cm



fig.6 Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968. 16 mm film transferred to video (black and white, silent), 10 min, https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68

やり方で歩く》(1968年, fig.6) や、立方体に交差して等間隔に差し込まれた棒を用いて、全身のボリュームを計測できるレベッカ・ホルンの装置《計測箱》(1970年, fig.7) があり、こうしたアイデアは同時代のコンセプチュアル・アートやフェミニズム・アートの特徴であった⁶。それら高級芸術のスタイルに対して、ありふれたバレ

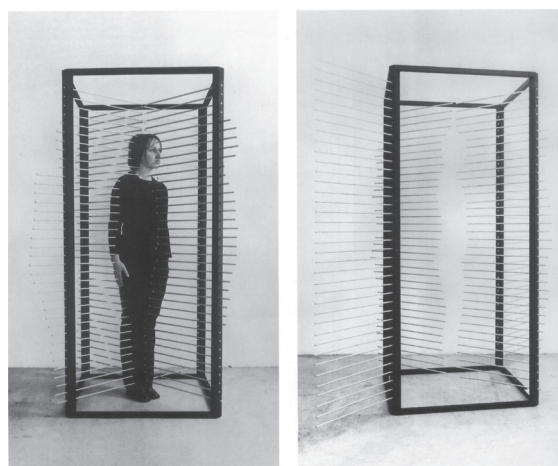


fig.7 Rebecca Horn, *Measure Box*, 1970



fig.8 Eleanor Antin, *Caught in the Act, Backstage Moment-Torn Ribbon*, 1973, two black-and white photographs, mounted on board, each 17.8 x 12.1 cm

リーナのイメージや日常的な行為にまで美的価値が引き下げられるところに、アンティンのユーモラスな作品の特徴がある。また《幕のなかの捕獲: 舞台裏の瞬間》では、バレリーナは舞台裏の姿で捉えられる (fig. 8)。これはマイブリッジと同時代人の印象派画家エドガー・ドガの表現を思わせるものである (fig. 9)。ドガの再展示や再

6 エレノア・アンティンも含めて、1970年代のフェミニスト・アートについては次の画期的な展覧会カタログを参照。WACK!: *Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler (Ed.), Lisa Gabrielle Mark (Ed.), the MIT Press, 2007.



fig.9 Edgar Degas, *Dancers in the Wings*, c. 1876-79, Pastel, gouache, distemper and essence mounted on paper, mounted on board, Norton Simon Art Foundation, M.1977.06.P, Photo: Haruhiro Ishitani

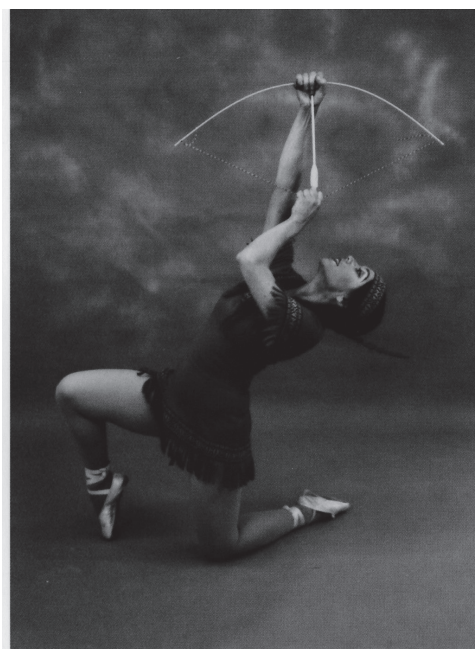


fig.10 Eleanor Antin, *Pocahontas* (from *Recollections of My Life with Diaghilev*), 1976-77, Gelatin silver print, 17.9 x 11.6 cm

演を通して舞台裏という主題に注目するのは、作品の展示写真を通して芸術オブジェの日常的な受容のあり方を提示するルイズ・ローラーや、ドガのイメージを現代のバレリーナの姿に置き換えて彫刻にするライアン・ガンダーにもつながる。

アンティノーヴァは映像メディアの批評をとまなうコンセプチュアル写真の試みを発展させて、アンティノーヴァという独自のキャラクターを創造し、架空のアイデンティティとして黒人のダンサーとして振る舞い、ステージド・フォトグラフィのセルフ・ポートレート写真を制作した。アンティノーヴァは、20世紀初頭のバレエ・リュスのダンサーという設定で、その時代のダンサーのプロマイドを擬態しながら、アンティノーヴァが演じた舞台写真という想定の写真が創り上げられた⁷。たとえば、アンティノーヴァはバレエ・リュスの公式の演目として知られる『ジゼル』や『眠れる森の美女』や『クレオパトラ』などのほかに、先述した『革命の前に』や『ポカホンタス』

を演じたとされる (fig. 10)⁸。これらの写真で参照されているのは、モダンバレエの歴史だけでなく、ミンストレル・ショーやボードヴィルなど、19世紀から20世紀初頭にかけての舞台形式の伝統を思わせるものも含まれている。人種的イメージに注目するならば、現代の観点からすれば文化的横領 (cultural appropriation) として批判される恐れもあるが、黒人ダンサーのアンティノーヴァというバレリーナが、ネイティブ・アメリカンの伝説的形象を再演することを通して、モダンバレエや映画の起原のなかの幻想の領域が明確にされる。

アンティノーヴァはバレエ・リュスにまつわるテキストや歴史についての考察を深めながら、当時の様式を模倣することによって、架空のバレリーナに肉付けしていく⁹。《ディアギレフとの生涯についての回想録 (1919-1929)》(1976-77年) では、アンティノーヴァをヒロインとした二次創作を行い、ドローイングも描いた (fig. 11, 12)。さらに1981年10月にはアンティノーヴァの扮

7 バレエ・リュスに関する展覧会は日本でも数多く行われている。たとえば国立新美術館では衣装に注目した展覧会『魅惑のコスチューム：バレエ・リュス』が行われた (2014年)。また初期モダニズムの女性ダンサーに焦点を当てた最近の展覧会カタログとしては次も参照。*Feminine Futures: Performance, Dance, War, Politics And Eroticism*, Adrien Sina(ed.), 2012.

8 以下に一部のテキストと写真が再録されている。Bettie-Sue Hertz, *Eleanor Antin, Historical Takes*, Prestel, 2008.

9 ミンストレル・ショーを扱った映画作品としてはスパイク・リー『Bamboozled』(2000年、日本未公開)を参照。

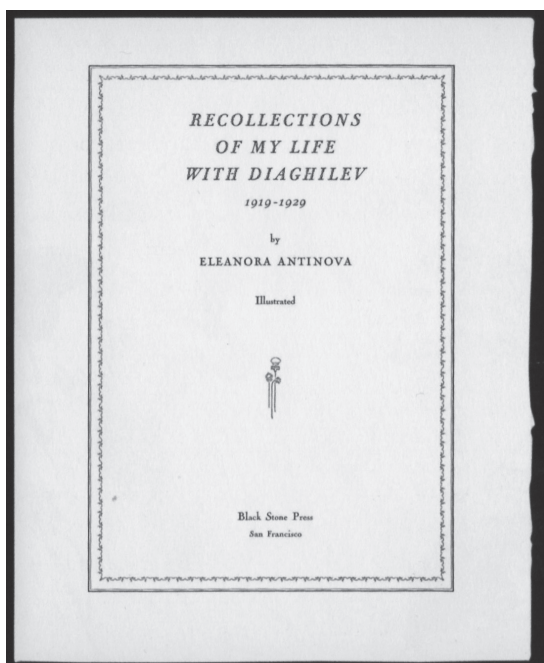


fig.11 From *Recollections of My Life with Diaghilev*, 35.6 x 27.9 cm



fig.12 Antinova's costume drawings, (from *Recollections of My Life with Diaghilev*), watercolors on paper, 35.6 x 27.9 cm

装のまま3週間生活して、偏見や人種差別を経験した(fig. 13)。1987年には晩年に抑鬱を患っていた時期のアンティノーヴァが出演した6つの短編フィルムのフーテージが発見されたとする《モダンアートのアーカイブ: ドキュメンタリー・フィクション》(1987年)を発表する¹⁰。これはアンティノーヴァの私的な恋愛生活が断片的に捉えられたもので、詩人との愛、エキゾチックなペアダンスやフラメンコ、表現主義、舞台裏の恋、ロング・アイランドでパトロンに撮影されたとする古典的な舞踊、『閉じたドア』と題された主演映画の一場面の断片(共演者の映像しか残っていない)などが、それぞれ初期映画や無声映画のスタイルのクリシェとして再現されている。アンティノーヴァによる典型的な芸術家像の再演を通して、近代のイメージがパロディ化されると同時に葬り去られる。作中のなかのドイツの監督によって撮影されたとする表現主義的な小品では、男が、ダンサーの影に恋するが、無関心な女への怒りで、影のダンサーを銃殺してしまう(fig. 14)。ここに見られる理想への恋とその埋葬は、アンティンの創作の核心を要約している。このように創作された歴史を通して一連の



fig.13 Eleanora Antinova in New York City, October, 1981. Cited in *Eleanor Antin*, Los Angeles County Museum of Art, 1999, pp. 118-119

アーカイブを構成するのが、アンティンの創作活動の特徴であり、これはモダンアートの幻想のアーカイブと言えるものになるだろう。

先に述べたアンティノーヴァがマリー・アントワネット役を演じた『革命の前に』の創作プロセスについて、アンティンは「歴史の本を読み漁り、数年を経て、つな

10 <https://www.youtube.com/watch?v=pHKNpdIELmU> (最終閲覧2018年2月20日)

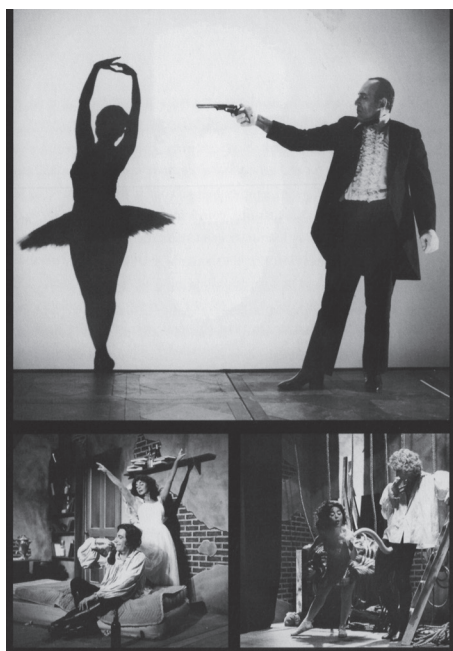


fig. 14 Eleanor Antin, *From the Archives of Modern Art*, 1987, Videotape (Black-and-white, with music sound track, twenty-four minutes), Courtesy Milestone Film and Video, New York

かりが生まれた」と言う¹¹。アンティンにとって歴史とは「ある種の戦場とは言わないにしても、ある種の遊び場で、いわば私にとってまわりのものをそこに投げ込む劇場、あるいはルールの無いチェス版のようなもの」であり、「ゲームが終わるまで演じる」と述べている。アンティンにとって歴史の再演とは、遊びであり、その想像力の領域は、現実の役割や階級から逃れる方法でもあるが、終幕やゲームの終わりが訪れるものでもある。アンティンは18世紀や19世紀の女性たちがロマンティックな小説を書いた伝統に依拠しながら（ブロンテ姉妹やヴァージニア・ウルフを想起しよう）、「想像力を働かせて日常を過ごすのが好き」だと語る。他方で、アンティンは自分が創作物の登場人物のようになりたいとは信じていないとも付け加えており、その二次創作はアイロニカルな身振りに根ざしている。そのアイロニーは、自らのアイデンティや母親との関係といった自伝的記憶

に結びついた両義性である。アンティンの母はポーランドのイディッシュ劇場で女優をしていた коммуニストであり、母は、革命はロシアから来ると信じていて、ロシア芸術に対する憧れがあった、とアンティンは語る。すなわち「アンティノーヴァは私の家族であり、幼年期であり、東欧の出自であり、バレエや高級文化に対する子供っぽい情熱」なのである¹²。アンティンにとってアンティノーヴァは、母の理想と芸術家としての自らのアイデンティティとのギャップを示すものでもある。アンティンは母の幻想に歴史と向き合いながら再演を試みることで、パフォーマンス、写真、日記、素描、映画といったジャンルを横断した新しい資料体やアーカイブを生成させる。そこでは、ドキュメンタリーとフィクション、舞台の表と裏、形式と現実、歴史的記録と自伝的記憶、再演と生とが絶えず反転し、18世紀末と20世紀初頭、母が生きた戦後、現在の1970年代という複数の歴史的な時間が混合された錯時性（アナクロニー）が生じる。

実際に、当時のニューヨークではバレエ・リュスのダンサーの多くと会ったことがあるというギャラリストが実存し、アンティノーヴァはそうした芸術愛好家に支えられもしたという。過去を参照しながら架空の再演を行うアーティストの身振りは、世代を超えて記憶が継承される媒介にもなっただろう。1970年代のニューヨークのコンテンポラリー・アートの状況を思い起こせば、ジャドソン教会ダンス・シアターを出自とするロバート・モリスやイボンヌ・レイナー、トリシャ・ブラウンらがミニマリズムの造形運動と結びつく新しいパフォーマンスの実践を展開していた¹³。先述したアンティンによる1970年代のコンセプチュアルな写真には、ミニマリストの美学とバレエ・リュスのモダニズムの両方に対する反撥と愛着の両義性が色濃く現れている。ニューヨークで育ってサンディエゴという西海岸に移住したアンティンは、モダンアートの美学を、独特な距離感をもって捉え直し、再演のもつパロディ的な身振りを通して、その神話を脱魔術化し世俗化したのである。

11 Eleanor Antin, *op. cit.*, 1999, pp. 210-212.

12 *Ibid.*, p. 214.

13 トリシャ・ブラウンらの活動は近年さまざまな場所で回顧されており、展覧会も多く行われている。ジャドソン教会派だけでなくリリア・クラークやマイク・ケリーなども含むより広い動向について1960年代以降の現代アートのパフォーマンスを概観した著作としては次が手頃である。Move. *Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, The Mit Press, 2011.

2 歴史の忘却に忍び込む悪魔——マイク・ケリー

デトロイト出身のマイク・ケリーによる再演を用いた作品制作の方法は、アンティンのスタイルを引き継いでいる¹⁴。すでにマイク・ケリーの《エデュケーション・コンプレックス》については拙論があるので、ここでは簡潔にケリーの再演の方法について述べたい¹⁵。マイク・ケリーはデトロイト出身で、ミシガン大学アナーバー校を卒業後に、カリフォルニア芸術大学大学院でコンセプチュアル・アートを学んだ。彼が、自伝的記憶の再現に取り組みはじめるのは1990年代からである。《エデュケーション・コンプレックス》では、自分の生家から通っていた幼稚園、小学校、高校、大学まで、建築物の縮尺模型を制作し、自分の生まれ育った環境を振り返っている (fig. 15)¹⁶。ケリーはアートセラピーの手法を用いて、自らの記憶を辿りながら、建築模型を再現していく。しかし、再現された模型には記憶間違いも含まれてしまう。自伝的記憶にもとづく忘却や欠落をともなって再現されて、歪みをもった環境が一つの場所に集められることで、奇妙な複合施設の模型が現れる。その複合施設の入り口もまたケリーの住むロサンゼルス市のヴァナキュラーな風景や地元の学校に見られるサークルの看板に基づいて再制作された絵画で構成される (fig. 16, 17)。この看板は自伝的記憶を通したアーカイブを、記号化されたシンボルで要約するものになっている。

教育施設の内部は、いじめの暴力や抑圧された性の問題など、トラウマの温床でもある。1980年代末から

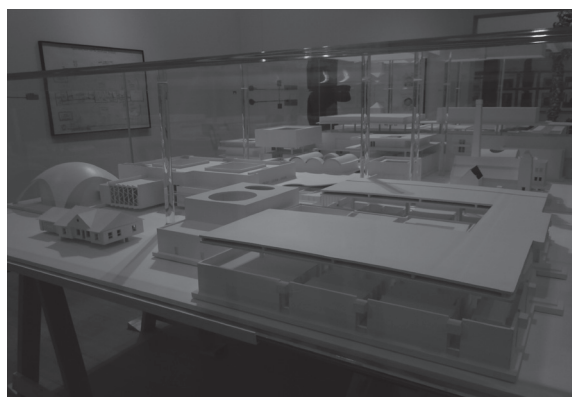


fig. 15 Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995, detail, photo: Haruhiro Ishitani

1990年代にかけてトラウマをめぐる言説は数を増していた。そこではトラウマの被害者は、解離によって記憶を思い出すことができなかったり、忘却された記憶にはセラピーのプロセスによる催眠的な暗示によって虚偽記憶が植え付けられたりといった話題が論争になっていた。ケリーは「抑圧記憶」と「虚偽記憶症候群」など当時の概念を意識的に応用しながら、学生生活をパフォーマンス映像によって再現する。《デイ・イズ・ダーン》のシリーズでは、高校生の卒業アルバムやローカル紙に掲載されたハロウィンやお祭りのために仮装した人々の写真をファウンド・フォトとして用い、それを自分の体験とも重ね合わせながら選び出し、写真の前後のイメージをミュージカルとして再演した¹⁷。ファウンド・フォト

14 ケリーは1970年代のロック・グループ、ジョン・ウォーターズの映画、アンディ・ウォーホル、グラム・ロックなどカウンターカルチャーの中に見られる、ジェンダー・アイデンティティの侵犯やキャンピングな美学を指摘している。グラマーやジェンダーの問題に関わる性的役割の変化が1970年代の女性美術家の活動にも現れることを指摘し、エレノア・アンティンやジュディ・シカゴのフェミニスト・ワークショップの活動を位置づけて、ケリーは次のように論じる。「このように女性の美術家たちは集団的に、過去に可能だったよりもより批評的で政治的に意識的な環境のなかで、さまざまな女性のステレオタイプとの関係性を集団的に探求したのだった。彼女らのパフォーマンスは、女性のステレオタイプを揺るがす探求として、チアリーダーや花嫁やウェイトレスやミスコンの女王、ドラッグ・クイーンといったステレオタイプを用いた」。マイク・ケリーのドラッグや仮装を大衆文化の中に参照する方法は、ここに読まれるようなアメリカの文化芸術に関する歴史意識に根ざしていることは明らかである。パシフィック・スタンダード・タイムでは、ジュディ・シカゴらによるフェミニスト・ワークショップの歴史に関する展示も行われた。Mike Kelley, "Cross-Gender/Cross-Genre(1999)", *Foul Perfection: Essays and Criticism*, John C. Welchman(ed.), The Mit Press, 2003; *The Woman's Building and Feminist Art Education 1973-1991: A Pictorial Herstory*, Otis College of Art and Design(ed.), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.

15 石谷治寛「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・コンプレックス》と偽りの記憶症候群」、甲南大学人間科学研究所紀要、二〇一二年。

16 《エデュケーション・コンプレックス》に焦点を絞った回顧展は次。Mike Kelley: *Educational Complex Onwards 1995-2008*, JPR, 2010. また作品に関する論考がある。John Miller, *Mike Kelley: Educational Complex*, Afterall Books, 2015.

17 「デイ・イズ・ダーン」シリーズについては、2006年にインスタレーション・映像・静止画が歌詞の再録がなされたCD付き書籍とDVDが発売された。スーパーマンの漫画本に描かれた彼の故郷の惑星カンドールを、カット毎に異なる漫画の描写に忠実に立体で再現するプロジェクトのなかで、EAPR#34, 35が制作された。Mike Kelley, *Exploded Fortress of Solitude*, Gagosian/Riz z oli, 2011. 日本では2008年の横浜トリエンナーレで一部が紹介されたほか、2016年にはイメージ・フォーラムでDVD版の上映がなされている。2018年にはワタリウム美術館で「デイ・イズ・ダーン」をテーマにした展覧会が行われているが、映像にはインスタレーション版ではなく、DVDバージョンが用いられ、一部を除いて、舞台セットや衣装も合わせて展示するインスタレーション版とは異なっていたことが気になる。ただし、日本人に向けて作品の全貌が理解できるようにするという意味では、意義のある展覧会だと思う。

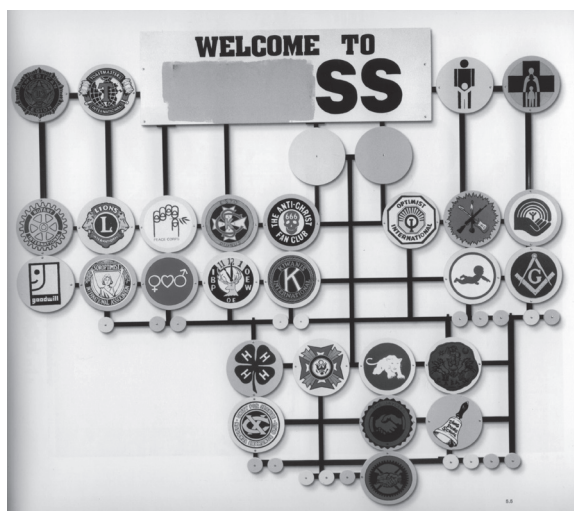


fig. 16 Mike Kelly, *Entry Way (Genealogical Chart)*, 1995, Acrylic on wood with steel frame, 257.8 x 292 x 7.6 cm

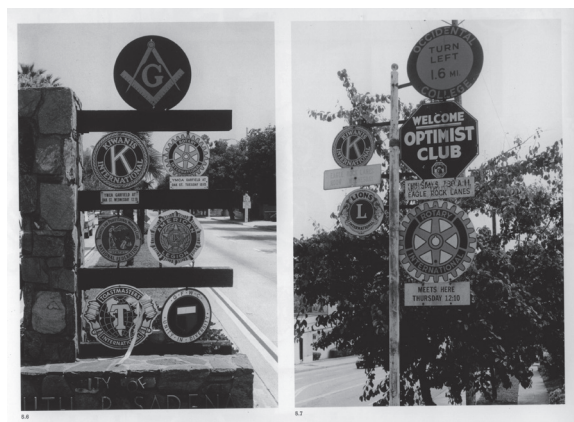


fig. 17 Mike Kelly, *City entry sign*, 1995, South Pasadena, California, Eagle Rock, California

ラフィの白黒写真と、それを再演して撮影されたカラー写真が並べられる。これらは「課外活動の投影法による再構成 (EAPR)」と名付けられてシリーズ化される。ケリーは振り付け、音楽だけでなく、詩も書いており、全体は一種のミュージカル映画として構成される。

それぞれの特徴を考えるならば、たとえば「EAPR#2 トレイン・ダンス」では3人の女性が顔を白塗りにして電車ごっこをしながら、蛇行して学校の廊下を進んでいく (fig. 18)。先頭にはアジア系の女性、中にはヨーロッパ系の女性、後ろにはアフリカ系の女性が並んでいる。このイメージの人種構成から連想するなら、北米の近代化のプロセスで蒸気機関車という交通インフラが西部開

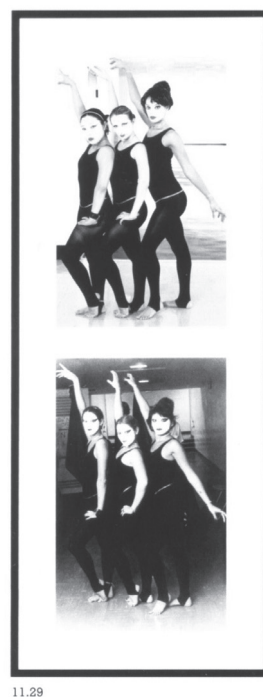


fig. 18 Mike Kelly, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction (EAPR)#2: Train Dance*, 2004-5, Chromogenic print and black and white Piezo print on rag paper, 186.4 x 72.4 cm

拓時代に担った意味に思い当たる (近代メディアの発展は交通・通信インフラと兵站術とそれらの資本主義的統合モデルに結びついている)。アジア系の女性の姿には、西部開拓時代には鉄道敷設の労働力として中国から大量の移民が導入されたことを思わせるをえない。またここでは熱機関というモダニズムの基本的な原則 (ターナーやモネが描いた) が、歌詞によって表されるが、それは電車ごっこという子ども時代への退行の感覚を通してなされる。シリーズ全体は《デイ・イズ・ダーン》というタイトルが名付けられ、ガゴシアン・ギャラリーや美術館などで展示される時には、EAPR毎にひとつのスクリーンを有し、再演で使われた衣装、小道具、舞台セットを組み合わせたインスタレーションとして展示された (fig. 19)。

EAPRシリーズの素材となる写真には、バンパイアや魔女やハロウィンの仮装が含まれているが、そこにアメリカ大衆文化の記憶が現れてくる (fig. 20, 21)。独身女性の集いを思わせる場面「EAPR#10 集団ポートレート」では、それぞれの女性たちはロマン主義的な詩を一節ずつ読み上げる。教室で周縁化された女性の姿が魔女の仮



fig.19 Mike Kelly, Installation, from *Extracurricular Activity Projective Reconstruction (EAPR)#28:Nativity Play*, 2004-5, photo: Haruhiro Ishitani

装で表象されている様子は、1970年代のフェミニズムやエコロジー運動と結びついた、新しい魔女術の復興や魔女に関する歴史研究の流行に結びついているように思われる。それぞれのキャラクターは、ケリーが過ごした時代の学生のステレオタイプ化された類型や学生間のヒエラルキーの一覧表として理解できる。

《デイ・イズ・ダーン》の一部は、2009年にライブ・パフォーマンスとして再演された。ジャドソン教会で再演された『ジャドソン教会ホースダンス』では、《デイ・イズ・ダーン》の締めくくりとなる「ホースダンス」(EAPR#32)に、新しく《EAPR#33》が加えられた (fig. 22, 23)¹⁸。とりわけ「ホースダンス」は、《デイ・イズ・ダーン》の後半、キリストの聖史劇を模した一連の場面のなかで、ヨセフとマリアの結婚と契を象徴するものとして儀式化されているが、再演版である『ジャドソン教会ホースダンス』では改変が加えられ、ヨセフは不在である。その代わり、青年たちが脚立に登ってトランペットを吹くシーンが挿入される。これはキリスト教の図像学を念頭におけば「天使の梯子」を思わせるものになっている。名前から大天使ミカエルも連想されるマイク・ケリー自身は、学校の用務員に道化の雰囲気を加えた姿で現れ、体育コーチの笛を吹き、ノイズ音楽を演奏し、場を盛り上げる。学校の用務員という形象は、ケリー自身の父の姿に由来してもいるだろう。ケリーは1993年のホイットニー美術館での最初の大規模な個展『カトリック趣味』のカタログ表紙でも、学校の用務員として清掃



11.37

fig.20 Mike Kelly, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction (EAPR)#10:Group Portrait*, 2004-5, Chromogenic print and black and white Piezo print on rag paper, 186.6 x 95.2 cm



fig.21 Mike Kelly, Installation, from *Extracurricular Activity Projective Reconstruction (EAPR)#10*, 2004-5

18 Mike Kelley: *Catholic Tastes*, Elizabeth Sussman (ed.), Whitney Museum of American Art, 1993.



fig.22 Mike Kelly, Excerpt from Video *Day is Done*,
Extracurricular Activity Projective Reconstruction (EAPR)#32:
Horse Dance of the False Virgin, 2006

夫の姿に扮した写真を用いており、その形象が再び用いられていると考えられる。ここで劇中のヨセフという幼子イエスの養父の不在が、ケリーが実の父の姿を再演することで置き換えられていると考えられる。また「ホースダンス」は、パブロ・ピカソがバレエ・リュスとともに第一次世界大戦中の1917年に上演した『パレード』でも用いられた出し物にも由来するだろう (fig. 24)¹⁹。「ジャudson教会」は先述したようにトリシャ・ブラウンらが行ったコンテンポラリー・ダンスの舞台でもあり、ケリーの『ジャudson教会ホースダンス』は、聖史劇、バレエ・リュスからはじまるモダンダンスの歴史、自らの自伝を基にした作品が、パフォーマンス施設として使われるようになった教会の歴史を通して、一時間ほどの音楽パフォーマンスとして圧縮されて再演されたのである。

マイク・ケリーは仮装パーティーというオリジナルを欠いたパフォーマンス写真の再演を、自伝的記憶をもとに記憶間違いや記憶喪失を含むかたちで行い、その欠落は、大衆文化の形象とコンテンポラリー・アートの歴史によって置き換えられ、埋め合わせられ、捏造されていく。そうした誇張された表現のなかに、アメリカの芸術文化やサブカルチャーが抱えている社会的・心理的コンプレックスや歪みが露わになる。先に述べたように1980年代から90年代に興隆した「虚偽記憶症候群」をめぐる心理学上の論争では、性的虐待を受けた幼児の抑圧され

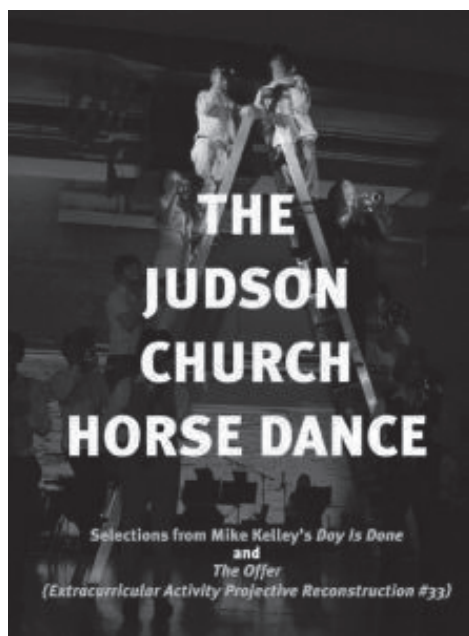


fig.23 Mike Kelley, *Judson Church Horse Dance*, DVD, 70 minutes, ArtPix, 2011



fig.24 Harry B. Harry Lachman, *Parade*, Diaghilev Ballets Russes, 1917, Glass photographic negative, Victoria and Albert Museum, S.5417 - 2009

19 ピカソは《パレード》を題材にした巨大な絵画を制作しており、1914年からはじまる第一次世界大戦のあいだの欧州の美術を1917年という切り口で見直すポンピドゥー・センター・メスで行われた『1917年』展の目玉となった。Claire Garnier, Laurent Le Bon, *1917*, Centre Pompidou-Metz, 2012.

た記憶が、セラピーの過程で記憶が回復する時、悪魔儀式を受けたという証言が多くなされたのだが、後にその虚偽性が問題視された（セラピーで記憶が不随意に活性化されることをエナクトメントと言い、再演として行動化される）。ケリーが仮装する人々の現実の写真から引用する悪魔や怪物のイメージは、忘却が置き換えられた虚偽記憶の象徴でもあり、再演することの失敗の証左である²⁰。しかしながら、再演の失敗を通してこそ、アメリカ文化に特徴的な社会心理的な抑圧や歪みの構造とその歴史性が浮き彫りにされる。

3 制度とともに再構築される歴史——インカ・ショニバレ

最後にロンドンで生まれナイジェリアで育ったインカ・ショニバレによる再演の問題について述べたい。ショニバレも18世紀や19世紀のロココ時代や近代ヨーロッパを代表する絵画や文学の再展示や再演を作風としており、バレエも題材にしている。ショニバレの作品では、古典的な絵画は、アフリカ柄の布地（ジャワ更紗）で仕立て直された当時の衣装を着たマネキンの姿で再展示され、同類の衣服を着た人物たちが、仮面舞踏会やオペラやバレエを演じた映像も制作される（fig. 25）。《オディールとオデット》（2005, fig. 26）は『白鳥の湖』の一場面のリハーサルが、観客不在の劇場の舞台上で演じられる映像作品である²¹。通常オディール（黒鳥）とオデット（白鳥）は一人二役で演じられ、黒と白の衣装の違いが両者の正反対の性格を明確にするが、ショニバレは鏡に見立てられた額縁に向き合うように、黒い肌のバレリーナと白い肌のバレリーナをピンクのドレスを着せて演じさせ、二人は鏡の反映のように向き合って踊る。これはリハーサル場面であるが音楽はなく、ダンサーの息遣いやトウシューズが擦れる音が舞台上に響く。カメラのポジションは、黒人側と白人側を行き来し、ダンサーへの光のあたり具合と額縁との距離感によって、二人の肌の明るさのトーンが変化し、一人からもう一人を主観的に捉えるカメラのポジションが切り替わる度に、鑑賞者とその肌のグラデーションや影と光を錯誤するような映像のつながりがなされている。ショニバレは近代の古典



fig. 25 Yinka Shonibare, MBE, *Girl Ballerina*, 2007, Mannequin, Dutch wax printed cotton, gun, 119 x 47 x 52 cm



fig. 26 Yinka Shonibare, MBE, *Odile and Odette I*, 2005-2006, Edition of 5, C-Type photographs, 161 x 124 cm

20 デヴィッド・フィンチャー『ベンジャミン・バトン 数奇な人生』（2008年）では、男は老年から幼年へと若返る病を抱えているが、その幼馴染の男女の人生のすれ違いと恋が描かれる。語り部であるデージーはニューオリンズからニューヨークに出てバレエダンサーを目指し、ダンサー時代に年上の男との関係をもつが、交通事故でダンサーの夢が絶たれてしまう。デージーのトラウマや失敗の記憶や性的な幻想が置き換えられ、ひとりの若返る男との恋愛という倒錯的な空想で表されていると理解できるだろう。

21 <https://www.youtube.com/watch?v=YLmS3ruy5LA>（最終閲覧2018年2月20日）



fig.27 From *Looking Up...*, Monaco National Musée Nouveau, 2010, p. 38 photo: Mauro Magliani & Barbara Piovani, 2010

的なバレエの再演を通して、西欧文化とアフリカとの心理的・歴史的な政治的なつながりをお互いがお互いを鏡像として反映しあい、同調するものとして表す。ショニバレは、本作をロンドンのロイヤル・オペラ・バレエ団の委託で制作した（バレエ・リュスは1911年のロンドン公演の時に『白鳥の湖』を同劇場で初演した）。踊り子のうち、二人のうち一人はロイヤル・バレエに所属するダンサーで、劇団には黒人ダンサーは所属していないので、もう一人はインディペンデントのダンサーが演じている。

ショニバレは、奴隷貿易との歴史とも切り離すことができない西洋の美術館のコレクションを再展示しながら、その篡奪も含めた歴史を再考するキューレトリアルな試みも数多く行っているが、モナコ新国立美術館で2011年に行われた展覧会「Looking Up」では、ショニバレの作品の展示に組み合わせて、コレクションの一部が修復され再展示された²²。これは、ショニバレと美術館との共同のあり方が明解なたちで実現した例のひとつである。この展覧会では、19世紀から20世紀初頭にかけてバレエやオペラなど劇場の舞台装置のためのマケットをコレクションとして収蔵しており、それらはショニバレの衣服の再制作を通じた近代初期の文化と歴史を見直す方法と響きあう。たとえば、左の壁面にはショニバレの《仮面舞踏会》(2004年)の写真スチールに対し、右壁面には、19世紀の男性の人物ポートレートのドローイングが並べられ、中央奥の劇場のマケットを観客に視線が集まるように、男女のトルソの彫刻が並べられている (fig. 27)。他方で、海の交易とその破綻の歴史を象徴する「メデューズ号」(19世紀初頭に画家テオドル・ジェ



fig.28 Alphonse Visconti, *L'Africaine, Act III*, "Sur le navire amiral de Don Pedro", 1905, Set-design model, gouache on cut-out paper, wood, linen thread and netting, 96x90x71cm, Archives SBM, permanent deposit at MNM, From *Looking Up...*, Monaco National Musée Nouveau, 2010, p. 102



fig.29 From *Looking Up...*, Monaco National Musée Nouveau, 2010, p. 111, photo: Philippe Jusforgues, 2010

リコーがその難破を描いた) のショニバレによる再現に呼応して、ポルトガルのヴィスコ・ダ・ガマによる新大陸探索を主題としたジャコモ・マイアーペーアのオペラ『アフリカの女』(1865年にパリで初演) のマケットが修復され展示された (fig. 28, 29)²³。

ショニバレの例に顕著のように、歴史を再解釈しながら、再制作や再演したアーティストの作品にあわせて、過去の資料が再展示されるという動きが現代の美術館では著しい。現代の美術家の歴史を再構築する試みを通して、収蔵品の意味自体が見直される。こうした再想像と

22 Yinka Shonibare MBE, *Looking Up...*, Monaco National Musée Nouveau, 2010.

23 ショニバレの《メデューズ号》の意義については拙論で考察した。石谷治寛「理性の眠りは怪物を生みだすか? インカ・ショニバレの船と布地」『表象05』, 月曜社, 2011年, pp.158-178.

言える行為によって、美術館の修復・保存の活動サイクルが活気づけられ、舞台装置のアーカイブが再整備されていく。これは過去のインスタレーションの再展示の取り組みとは異なるが、現代芸術家による歴史の再演を通して、資料や副次的な制作物と考えられていた素材に新しい見方が加えられ、再生され再展示されていくのである。

結語——現在の想起文脈

本稿では、広い意味での再演を、創造の方法として用いる現代の美術家の三つケースについて論じた。再演を通して、ジャンルやメディア間の横断、表舞台と裏舞台、作品の歴史的価値とアーティスト自身の生やアイデンティティが、入れ子状になり反転していく。美術館が保証する美的質や価値を主張するよりも、むしろ美術家は、歴史的文脈の再構築を通して、美術という枠組みや制度を刷新する役割を演じるのである。欠落や反復にともない、歴史の捏造や書き換えが起きる危険性はもちろんあるが、同時に、偽史も辞さないかたちで、社会的・心理的幻想を直視し、その現代的な文脈を明らかにすることによって、歴史認識が鍛え上げられる。インカ・ショニバレの試みでも見たとおり、再現/再演/再展示のサイクルを通して、資料の再生だけでなく、美術館の制度自体が、将来的に再構築される可能性にもつながっている。

児童心理を研究したダニエル・スターンは、現在の瞬間という概念を提示しながら、記憶についてこう述べている。

記憶とは、初版がオリジナルの形のまま保存されていて、それらのうちの 하나가呼び起こされ、正確に再生された記憶として現在へと入り込む——というような、体験の図書館とはみなされていない。そうではな

くて、記憶は、体験の断片のコレクションであるとみなされている。これらは、以下のような方法で、全体的記憶体験へと変化する。すなわち、出来事と体験は、現在の時間において進行するが、それらは文脈（現在の想起文脈）として作用する。そしてその文脈は、多くの断片の中から必要なものを選択し、集め、組織して、ひとまとまりの記憶を形作る。現在の想起文脈とは、この現在の瞬間の中に在る心の舞台に、いままさに乗っているすべてのものを指している。これは、匂い、音、メロディ、言葉、表情、光の質、内的感情状態、身体感覚、思考などを含む。[...] このような現在進行中の体験は、過去からの断片を選択したり集めたりする引き金として作用する。[...] そう、私たちは固定された歴史的過去を想起しているわけではないのだ。私たちは、現在を「想起する」ことしかできないのである²⁴。

現代の心理学は、記憶について、かつての精神分析学が想定したようには、図書館に「初版がオリジナルの形のまま保存されている」とは考えない。むしろ記憶とは、「断片のコレクション」であり、現在の想起文脈を引き金として、必要なものが選択され集合される働きだと考えられるようになっている。図書館とも類することのできる古典的な意味での美術館の役割として、オリジナルを残すことは至上命題であることは理解できる。しかしながら、現代心理学における人間の記憶の働きからすれば、そうした試みは人間的な本性には反している。エレノア・アンティンが連続写真を用いて暴き出そうとしたのは、美術とメディアの歴史のなかで繰り返される、記録と再演をめぐる不自然さだったはずだ。現在の瞬間から歴史に向かう想像力を鍛え上げ、それと戯れ踊る自由な美術家の生のあり方に、むしろ美術史家は共感する。

24 ダニエル・N・スターン『プレゼントモメント 精神療法と日常生活における現在の瞬間』奥寺崇、津島豊美訳、岩崎学術出版社、2007年、pp. 207-209。