



母親の欲望を解剖する : メアリー・ケリーの《産後資料》におけるポリフォニーとラカンの精神分析学

松井, 裕美

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 55:135-168

(Issue Date)

2021-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81012663>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012663>



母親の欲望を解剖する

——メアリー・ケリーの《産後資料》におけるポリフォニーとラカンの精神分析学

松井裕美

はじめに

本論で考察対象とするメアリー・ケリーは、1970年代より精力的にインスタレーションを制作してきた現代アート作家である。アメリカ生まれの彼女は、現在その活動拠点を同国においているが、初期はヨーロッパを中心に活動した。とりわけ68年に移住したロンドンでの知的生活は、彼女の思想形成に多大な影響を与えた。彼女がジャック・ラカンの思想に触れたのも、1970年に結成された「ヒストリー・グループ」と呼ばれる女性たちの集まりに参加し、そこで開催された読書会においてである¹。このグループの立ち上げ人の一人ジュリエット・ミッチェルは、『精神分析とフェミニズム』（1974年）の著者として知られ、男女の「性差」や「主体性」が社会の中で構築されるものであることを主張する精神分析家であった²。また当時ミッチェルは左派知識人たちによる雑誌『ニュー・レフト・レビュー』の編集者も務めていた。まさにこの『ニュー・レフト・レビュー』を中心として、フランスの精神分析家ジャック・ラカンの英訳や、彼の理論の援用によってマルクス解釈を刷新しようとした思想家ルイ・アルチュセールの「フロイトとラカン」（1964年）の英訳がイギリスに紹介されていた時期でもあり³、当時のロンドンの左派知識人界隈の一部では、マルクス主義、精神分析理論、女性運動が緊密に結びついていた。

この時代のフェミニストにとって、ラカンの理論の重要性は、構造主義的記号論を取り入れ男女の性の問題を扱った点にあった。立木康介による言葉を借りれば、ラカンの主張とは次のようなものだ。すなわち「性の文化に伴う諸機能や諸特徴を人間社会において支えているのは、生物学的事実ではなく、二項

対立構造を持つ『シニフィアン』の組み合わせである」ということであり、「ある個体が男もしくは女としていかに振る舞うか、いかなる配偶者を娶るかは、それどころか、いかなる性格を身につけるかに至るまで、[……] 生殖という目的に奉仕するあれこれの生物学的、生理学的、解剖学的機能によってではなく、私たちの言語と文化を構成する要素にほかならないシニフィアンによって決定される」。そしてこのシニフィアンの構造との接続によって、「私たちの身体は本来の生物学的事実とは根本的に切り離された別の現実——それをラカンが『象徴界』と呼ぶ——を生きざるを得ない⁴⁾。それは、とりわけ性的役割分業を批判する上で、大きな理論的根拠となりえた。男女の違いが本質的に定められているものでないならば、それを社会的・文化的に構築している記号体系の規範を攻撃することで、性差を理由にして労働における諸々の格差が生み出されている現状を変えることができるはずである。こうして「ヒストリー・グループ」による女性運動においても、労働問題への意識と心の構造への関心、すなわちマルクス主義と精神分析理論の二本の軸が、きわめて重要な軸となった。ケリーが男女の性別による分業と主体の形成、とりわけジェンダー化された主体の構築の心理的プロセスと社会的な関係性との相互作用を問題としたのもまた、このグループで受けた思想的影響がきわめて大きい。

本論考では、こうした経緯を経て制作された彼女の初期作品であり、また代表作の一つでもある《産後資料》(1973年～79年)を中心に論じる。この作品は、息子が誕生してから6歳になるまでの様々な「記録資料」をとおして、母親としての意識や息子との関係性の構築と変化とを考察するものである。それは、単に私的な物語のノスタルジックな演出や、内面性の暴露を目的とした作品ではなく、家族や社会における彼女の主体形成への問いに関わる作品である。

実際《産後資料》は、構造主義的な批評の登場という思想的背景も吸収しながら多様に展開した70年代のフェミニズム文化の端緒の一つを成していた。いち早く反応した作家の一人がローラ・マルヴィである。マルヴィとピーター・ウォーレンの共作による前衛的な映画『スフィンクスの謎』(1977年)には、1976年にインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アーツで展示された《産後資料》のテレビ放映用ドキュメンタリー映像が登場する。その中でケ

リーは、みずからの育児日記を淡々と朗読する。映画批評家のカジャ・シルヴァーマンの言葉を借りれば、この声は「古典的な映画の中では男女の声を区別するのに寄与する二項対立を逸脱する」ステータスを与えられており、ヴォイス・オーヴァー（物語に登場しない人物が発する声）として登場するマルヴィの声を除けば、「作者性」という点においてそれに匹敵するものはないほどの重要性を持っている⁵。実際マルヴィは、1976年に《産後資料》を評した文章の中で、それが精神分析を踏まえたものでありながら、かつ「母親として実際に経験された女たちの痛みや喜びに声を与える⁶」作品であったと述べている。さらに共作者のウォーレンも後に述懐しているように、ケリーの作品は、マルヴィたちが同時代に精神分析理論や記号論を武器にして取り組んでいた女性という主体への新たな問いかけに一致するものだった⁷。

本稿では、《産後資料》における^{ポリフォニック}多声的な空間について検討する。第1章では、作品の生まれた背景について、70年代のフェミニズム・アートの動向とフェミニズム美術批評の展開、《産後資料》以前および同時期に制作されたケリーの初期作品の展開という3点との関わりから示す。続く第2章では、作品の諸構造について、それについてのケリーによる注釈テキストや後年のインタビューなども踏まえながら検討する。これらの分析を踏まえ、第3章では、作品の方法論、とりわけ精神分析的的手法について再検討したい。

第1章 メアリー・ケリーと70年代のフェミニズム

1-1. 主観性の拒否から主体性への新たな問いへ

メアリー・ケリーは、68年の学生運動の渦中にあったロンドンに渡り、チャールズ・ハリソンをはじめとするコンセプチュアル・アートの作家グループ「アート・アンド・ランゲージ」や、ランド・アートで知られるリチャード・ロング、パフォーマンス・アート作家である二人組のギルバート・アンド・スミスらへの憧れから、セイント・マーティンズ美術学校で70年まで学んだ。当時彼らが行っていたコンセプチュアリズムや拡張された「彫刻」概念から刺激を受け、ケリーは1970年にはシャベルで石炭をすくう作業を繰り返すパフォーマンス作品《遂行されたアースワーク》を発表した。

1969年にヨークシャー地方で起こった炭鉱夫たちのストライキを暗示するこの試みは、しかし、まだ十分に政治的な主体性を表現するものではないとケリーは感じていた。彼女は政治的テーマによりラディカルに取り組むための新たな表現形式を求めて、1970年には映画作家集団パーウィック・ストリート・フィルム・コレクティヴに参加した。ダグラス・クリンプとのインタビューで彼女が語る^{オブジェクト}ところによれば、それは「客体の存在の条件を問う芸術」から関心が離れ、「問うということ自体の条件を問いながら、その問いかけに主観性や性差を含めることを拒む」という段階へと向かおうとしていた時期であった⁸。5年ほどにわたるこの集団制作活動を通して1975年に完成したのが、マーク・カーリン、ジェームズ・スコット、ハンフリー・トレベリアンらとともに制作した映像作品『夜間清掃員』である。それは会社を夜間に清掃する女性たちを追いつつ、彼女たちが当時つくろうとしていた労働組合の活動を記録したドキュメンタリー映像である。

ただし「客体の存在の条件を問う芸術」から関心が離れ、「問うということ自体の条件を問う」ためには、観察者自身の主体性や性別を持つ身体を無視することはできないはずだ。だからこそ彼女の関心は、みずからの身体へと向かうことになった。主観性の拒否から主体形成のプロセスへの新たなアプローチへの大きなきっかけとなったのは、彼女の場合、1973年の妊娠・出産であった。ケリーは1973年に、『夜間清掃員』の制作と並行して、映像作品『分別前』を制作・発表している。それは、命を育む母の体という、一見感動を誘うようなテーマを扱う短編映像作品である。だがこの作品の冒頭部分では、ケリーは、あらゆる物語や感情表現をあえて拒否するかのように、妊娠したみずからの腹部を8ミリカメラによってクローズアップで映し出す。まもなく私たちは、映像開始20秒を超える頃、胎児の体の動きを母親の腹部側面に目撃することになる。こうして観者は、この映像が捉えているのが作者の身体だけでなく、胎児の存在でもあることを理解する。やがて母親の両手が優しくゆっくりと腹を撫で、しばらくするとそれに反応するかのように、母親の腹が大きく変形し、胎児の動きを伝える。この映像では最後まで、無音でこのやりとりが繰り返されるのだが、胎児の動きは毎回異なるかたちをとって母親の腹の表面に現れる。

このことからこの一連のやりとりが、単純な物質的刺激とそれへの反応ではなく、二つの存在同士の、その度ごとに異なる、言葉を介さない対話であることが明らかになる。ただしカメラの「眼」は、このやりとりをドラマチックに演出することはない。そこにあるのは、母親と子供の絆を神聖化するパフォーマンスでも脚本でもなく、ある存在が別の存在と対話する時の、二つの身体のドキュメンタリーである。唯一感情のドラマを伝える要素があるとすれば、それは腹を撫でる母親の手の動きのゆっくりとした動きである。見る者はそこに、彼女が胎児に対して抱く愛しみを想起しないわけにはいかない。

妊娠中からマーガレット・ハリソンやケイ・ハントと共同で制作に取り組んでいたインスタレーション《女たちと仕事——分業についての資料》もまた、主体についての問題意識と、それについて問うための方法論とを彼女に示唆することになる。この作品は、ロンドンのパーモンジーにある金属容器工場で働く労働者たちへのインタビューやタイムカード、写真といった様々な資料を、時間をかけて収集しアーカイヴとして構築したものであり、2年間の作業の末、展示されている。1970年に男女労働賃金平等法が制定されるなど、女性の労働は当時大きな社会の関心となっていたのだが、ケリーたちは男女の分業についての調査を続ける中で、女性が工場での仕事の内容よりも家庭での仕事、つまり家事や子育てに関わる内容を詳細に語る傾向にあることに気がついた。みずからも妊娠中であったケリーは、彼女たちの家庭で一体何が起きているのかということにとりわけ関心を抱くようになったという⁹。ただしケリーによれば、「ヒストリー・グループ」の立場としては、家事労働に賃金を払うことを要求することよりも、そうした分業が存在する現実、女性の無意識や欲望がいかに関わってきたのかということを経験的に理解することが重要であった¹⁰。彼女自身もまた、《女たちと仕事》の制作を通して、「母親」としての役割がいかに社会的・心理的に構築されていくのかという問題意識を深めることになる。

以上のような経緯は、《産後資料》の制作に取り掛かる動機の一つとなった。6年という長い時間をかけて資料を集め、インスタレーションとしての展示を構築していくという点で、《産後資料》と《女たちと仕事》の二作品における

方法論はきわめて類似している。ただし後者において、他者の主体をいかに記録するのかということが問題になっているとすれば、前者においては、作者自身による自己の心理学的な考察がより深く追求された。ドキュメンタリーの対象が他者から自己へとシフトしたことにより、作者の主観性の拒否は、主観性／主体性そのものへの問いへと取って変わったのである。それはまた、二つの存在の対話の「資料」である点で《分別前》の延長にある作品でありながら、対話から生まれる相互的な主体形成のプロセスにより深く切り込んだものでもあった。

1-2. 同時代のアートとフェミニズム

ケリーとその周囲の芸術家たちが抱いていた女性の主体性への関心は、もちろん、60年代から70年代前半にかけて頂点に達したフェミニズム運動の「第二波」と一般に呼ばれるうねりと結びついている。そしてそれと同じ源から登場したのが、フェミニズム美術批評である。ケリーを含む同時代の女性芸術家たちの試みと、同時代の英語圏におけるフェミニズム美術批評における試みは、女性という主体と、それを生み出す「構造」に批判的な眼差しを向ける点で共通していた。

第二波フェミニズムは、最初、アメリカの美術批評に押し寄せた。その表れの一つが、1971年にヴィヴィアン・ゴニックとバーバラ・K・モランの編集により出版された論集『性差別社会における女性——権力と権力なき状態についての研究』である。また同年、ニューヨークを拠点にする美術雑誌『アートニュース』誌の1月号において、特集「女性解放、女性芸術家と美術史」が組まれた。前者の著書に掲載された、今日記念碑的な位置づけを与えられ繰り返し引用されてきた美術史家リンダ・ノックリンの論文「なぜ偉大な女性芸術家はいないのか」は、部分的に修正を加えられたうえでタイトルにも若干の変更を施され（変更後のタイトルは「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったのか」）、後者の特集に再録された¹¹。それは女性芸術家が十分な教育を受けられなかったという過去の事実のみならず、「偉大さ」の基準を男性芸術家像の典型の中に見出してきて、現在まで続く美術史的な慣習を問題に付し、そうした価値基

準そのものを批判しようとする論考であった。ノックリンはさらに、アン・サザーランド・ハリスとともに、1976年から77年にかけてアメリカの4都市を巡回した展覧会『女性芸術家たち——1550～1950年』を企画している¹²。また批評家ルーシー・リパードは、1976年には『中心から——女たちの芸術についてのフェミニズム的エッセイ』を出版している¹³。

イギリスではアメリカの動向の後を追うかたちで、1980年代からフェミニズム美術批評が盛んに行われるようになった。1981年にロジカ・パーカーとグリゼルダ・ポロックが出版した『オールド・ミスレス』はその嚆矢となる著書である。実のところ、フェミニズム運動がすでに19世紀後半から組織的な展開を見せていたイギリスでは、女性芸術家に言及する美術史研究は早くから存在していた¹⁴。だがフェミニズム的な問題意識に貫かれた初期の美術史研究は、パーカーやポロックが指摘するように、「女性芸術家たちによる作品について本気で考察することを妨げるほどに、個人的な伝記を過度に強調¹⁵」するものであった。パーカーやポロックたちの著書は反対に、単に忘れられた女性画家たちを美術史のうちに統合することを目的とするのではなく、むしろ歴史の中で女性たちに与えられてきたアイデンティティがどのように男性中心的な制作の場と美術史的学問の場とを存続することになったのかを批判的に論じるものであった。彼女らの著書は、ノックリンが1971年の論考で示した批判を受け継ぎながらも、作品分析や周辺資料の読解という美術史的手法にもとづき、女性が「偉大さ」から排除されてきた構造が生み出された要因そのものを検証しより深く考察し直す試みであり、この点でその後多くのフェミニズム美術史に影響を与えた。

かたや美術制作の場では、同じ時、家族のケア、とりわけ家事労働をテーマにした作品の中で、男性的芸術家の創造性に対する、女性芸術家によるオルタナティブな創造性のあり方が次々に提案された。1972年には、ジュディ・シカゴとミリアム・シャピロを中心とする女性芸術家たちによるインスタレーション《ウーマンハウス》が公開された。そこでは、ロサンゼルス の 廃屋で、掃除やアイロンがけといった家事や、化粧などのパフォーマンスを行うことを通して、家庭という領域における芸術創造の可能性と、女性たちの日常生活に

潜む不安や不気味さの両方が表現された。ジュディ・シカゴは一般にカルチュラル・フェミニズム、すなわち男性性に対立する女性の「本質」を強調する思想に与する芸術家とみなされている。それはポロックとパーカーが1981年の著書の中でフェミニズム・アートが陥る可能性のある危険性として指摘したこと、すなわち「女といえば肉体、家庭、針仕事と結びつけてきた伝統を再確認するだけのことになりかねない¹⁶⁾」という危惧につながるものであった。それでも、家庭や家事労働、あるいはそれに結びつくようなケア労働という、それまで創造の場としては蔑ろにされていた領野に注目することは、当時の女性芸術家にとって、芸術と生活とのあいだの境界線を決定づける構造そのものに異議を唱える上で、一つの有効な戦略たり得た。1974年には、ケイト・ウォーカーとサリー・ゴロップら十数人の女性芸術家たちが、家庭の日用品で制作した芸術作品を郵便で互いに贈り合う企画『フェミニスト』を開始し、日々育児や家事に追われる主婦たちによる、新たなかたちの芸術的対話の可能性を切り拓いた。彼女たちの作品の中で、日用品は、消費社会を批判したり、それを讃えたり、あるいは卑属なものから価値のある芸術をつくり出すという錬金術的な楽しみのために利用されたのではなく、彼女たちの日常生活そのものが持つクリエイティヴな側面を肯定するために使用されたのである。

他方で、家庭における「女性の生活」とその創造性を肯定するという作業とは別に、社会における生産行為と家庭における労働とを相入れない男女の属性として定義する社会構造への批判や皮肉を、より明確に示す試みもあった。1969年には家事やケア労働を芸術行為とみなすことを提案する『メンテナンス・アートのためのマニフェスト』を発表したミエルレ・ラダーマン・ウケレスは、1973年にはワズワース・アテネ美術館を清掃するパフォーマンスを行なうことで、一般に家庭内で行われる無給労働を公的な場で実践し社会で議論すべき問題として取り上げ、以降「メンテナンス・アート」とみずからが呼ぶジャンルを確立した。1975年には、マーサ・ロスラーは映像作品『キッチンの記号学』を発表し、キッチンの小物を取り上げては暴力的に扱う主婦の姿をコミカルに描くことで、性別による役割分業を批判した。前述したケリーらのインスタレーション作品《女たちと仕事——分業についての資料》(1975年)も、同様に性

別による分業を批判した作品であった。ケリーが並行して取り組んでいた映像作品『夜間清掃員』が、ポロックとパーカーの言葉を再び借りるならば「女を主婦や性的対象として表現する一般の風潮の中では認められず、抑圧されてきた領域¹⁷⁾」を扱うものであったのに対し、『女たちと仕事』は家庭と社会とのあいだを行き来する女性の姿を扱うことで、より多角的に当時女性が直面していた問題を取り上げた。

《産後資料》もまた、子育てを題材にしている点で、「家庭」という私的な舞台を芸術のテーマとしており、広くは上記のような同時代のフェミニズム・アートの動向の中に位置づけられる。ただしより厳密に言えば、彼女がこの題材をもとにして投げかけた問いやその方法は、上述したような家庭や家事労働を題材にした作品の中では特異な位置を占めるものだった。それは女性の家庭での生活や労働の持つ意味を拡張したり称えたりして世間の認識を得ることを目的とする作品ではなく、またいわゆる「家庭的女性像」への直接的な批判を掲げる行為とも異なっている。《産後資料》は、性を持った主体になるということ、あるいは「母親」としての主体の生成のプロセスを、息子という存在との関わりを示す「資料」の提示により、構造的に明らかにする試みだった。その方法論に大きな可能性を見出したポロックとパーカーは、前述の著書『オールド・ミスドレス』の最終章末尾をこの作品の解説にあてている。彼女たちがこの作品に見出したのは、新たな芸術実践であるばかりか、美術史の語りを刷新する可能性をひめた姿勢でもあった。実際、作者としての自己を英雄化する自伝的語りを避けつつ、主体の形成とイデオロギー構造との関係性について考察するケリーの作品実践は、女性芸術家たちの伝記的な事実だけではなく彼女たちの個々の作品の分析も踏まえて男性中心的な社会構造批判にまで切り込もうとする著者たちの姿勢の、方法論的先例となるものだった。さらにポロックは、1988年には『視覚と差異』を出版し、その最終章でふたたびケリーの《産後資料》を取り上げ、「女の暮らし、経験、ものの見方」といった「隠されていたものを見るように」する「無批判なりアリズム¹⁸⁾」にもとづくタイプのフェミニズム・アートとは区別している。それは母親になった一人の女性の生活や作者の立場を暴露するドキュメンタリーではなく、作者が別の主体との関

係性の中でみずからの主体形成に向き合う際の記録である。見る者は、母子のイメージを一切再^リ現することなく淡々と^{プレ}提示するこの資料に感情移入することはできないが、記録を再構成しそれについて反省的な考察を展開することを通して、みずからの主体についても問いかけることになる。このためポロックにとって、《産後資料》とは、まさに「鑑賞者を文化の生産の当事者¹⁹」とするブレヒト的なリアリズムを体現する作品であった。

第2章 《産後資料》再訪

2-1. 作品の構成

本作品のタイトル《産後資料》で用いられている「Post-Partum」という用語は、医学用語「postpartum」（産後）に由来し、元来は「post」と「partum」のあいだにハイフンは入らない。ケリーがここにあえてハイフンを入れたのは、医学的に産後と呼ばれる時期よりももっと長い時間をかけてこの作品を構想していたからであるという²⁰。実際このプロジェクトは、息子が生まれてから6年間ものあいだ続けられた。この作品の構成については、すでに多くの場所で説明されており、1983年に出版された本においてもその全容を知ることができる²¹。ここでは作品の方法論について再検討するために、今一度それぞれのセクションにおけるテーマと特徴とを確認し、作品中における理論と記録資料との関係性について検討する。

なお、作品自体は1975年から1977年まで段階的に発表されており²²、各セクションの注釈はそれぞれの展示段階で書かれたものがそのまま1983年の著書にも収録されている。ケリーはこれらの記述における不一致すらもまた、あえてそのまま残すことで、各々の時期の思考のプロセスを共有し、作品との対話を未来へとつないでいく意志を、著書の前書きで記している²³。

この作品は序章および考証1～6の7部構成となっている【表1】。それぞれのセクションは、記録物とそれを説明する文章からなる。セクションの主旨説明文については、ケリーはあくまでも「補足説明」(foot-note)という位置づけを後年の発言の中で与えている²⁴。ここでは作品に対するその副次的な位置づけを考慮して、これらの文章を「注釈」と呼ぶ。また各々の「考証」

(documentation) には、その時期を象徴するような、ケリーの抱えていた問いが挿入されている。加えてそれぞれのセクションには、ラテン語で「心理実験」を意味する「Experimentum Mentis」という項目の文章が付随するが、これらは記録後に書かれた注釈であり、ラカンの理論を応用した読みが展開される点で作品の読解に欠かせない部分だ。ただし「考証1」が最初に展示されたのが1975年であり（於ニューカッスル、ノーザン・アーツ・ギャラリー）、「心理実験」が書かれ始めたのがその翌年であることを考えれば、少なくとも「考証1」の初回展示の際には、人々はこの文章なしに作品を見たはずだ。後の対談の中で、ケリーは「考証2」の際に注釈の大幅な変更を加え、観察結果を記述する注釈から心理学的な考察へと展開するように修正したと語っている²⁵。

2-2. 「序章」および「考証1」——家父長制と性別分業批判

表1：メアリー・ケリー《産後資料》(1973～79年)におけるセクション概要

セクション	タイトル	記録(執筆)期間	セクションの問い
序章		1973年	
考証1	排泄物のしみと授乳 カルテの分析	1974年1月～3月	私は何を間違えたの？ (What have I done wrong?)
心理実験1	離乳	1976年	
考証2	発言とそれに関わる 発話事象の分析	1975年1月～6月	私には何がわからないの？ (What don't I understand?)
心理実験2	一語文からの離別	1976年	
考証3	印づけと日記—透視 遠近法の図式	1975年9月～11月	なぜ彼/彼女はこんな風なの？ (Why is he/she like that?)
心理実験3	二者関係からの離別	1976年	
考証4	移行期の物、日記、 ダイアグラム	1976年1月～5月	あなたは何が欲しいの？ (What do you want?)
心理実験4	女性性について	1977年	
考証5	分類された標本、比 率のダイアグラム、 統計図、探究と指標	1976年7月～ 1977年9月	私は何なの？ (What am I?)
心理実験5	物の体系について	1977年	
考証6	書体準備段階のアル ファベット、刻銘、 日記	1977年1月～ 1978年4月	これから何をしよう？ (What will I do?)
心理実験6	文字による主張につ いて	1979年	

「序章」では、「L 図」と呼ばれる、幼児の「鏡像段階」（鏡に映った姿から自我の原型を形成する段階）を説明するラカンのダイアグラムを描き込んだ幼児服がケースに入れられて展示される【図1～4】。ケリーはまず、「主体」（Subject）を意味する「S」を書き込み、「他者」（other）を意味する「o」へと点線をひいている【図1】。それは主体が「鏡像的な他者」（自己の似姿）を認識するプロセスを示す。次の幼児服【図2】には、「他者」（other）から別の「o」という記号へと実線がひかれているが、これは鏡像的な他者をもとに自己（moi）が形成される段階を示す。やがて第3段階【図3】では、こうして形成された想像上の自己に、大文字の「他者」（Other）が接続する。これは主体の外部に存在する規範や秩序を意味し、自己を外部から規定するシニフィアンとして機能する。最後の段階【図4】では、無意識の主体「S」とその絶対的他者である「A」とが結びつくのだが、実線が途中で点線に切り替わっているのは、両者が関係しつつもつねに差異とを孕んでいるからである²⁶。それぞれの点線の上部には「間主体性」（他者の介在によって成立する主体性）という文字列、下部には息子が各段階に到達した日付が、インクで印字されている。



図1：メアリー・ケリー《産後資料》「序章」、1973年。幼児服に鉛筆・インク、20 x 25 cm。サンタ・モニカ、エイリオン・ノートン所蔵

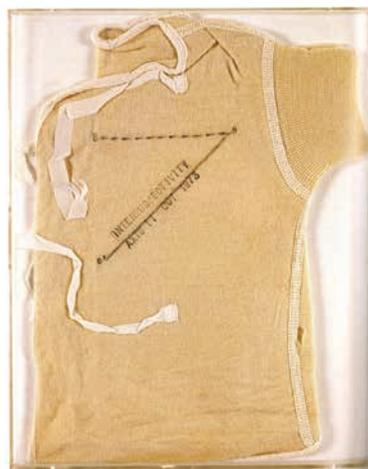


図2：メアリー・ケリー《産後資料》「序章」、1973年。幼児服に鉛筆・インク、20 x 25 cm。サンタ・モニカ、エイリオン・ノートン所蔵

それは幼児の成長を示すダイアグラムでありながら、同時に、大文字の「他者」が母親に特定の役割をあてがうことによって、性別分業を促すことを示唆するものでもある。このことは、セクションに付された次のような注釈から明確に読み取れる。

《産後資料》の中で、私が試みているのは、人生最初の数年間の社会化のプロセスにおける〔母子の〕相互的な関係を見せることだ。このきわめて重要な時期に後の人格が形成されるのは子供だけではなく、母親においてもまた、子育てをとおして「女性の心理」が性別分業の封印を押される²⁷。

ただし作品を理解するためには、こうした理論的枠組みを把握するだけでは十分ではない。ここですでに顕著に認められるのが、現実の事物が掻き立てるフェティッシュと、抽象的なダイアグラムとの奇妙な齟齬である。子供服は着古され、染みや破れがあり、子供の肉体とその不在とを同時に喚起する「モノ」である。それを収集して展示する行為自体には、刻々と成長をとげながら過去



図3：メアリー・ケリー《産後資料》「序章」、1973年。幼児服に鉛筆・インク、20 x 25 cm。サンタ・モニカ、エイリーン・ノートン所蔵



図4：メアリー・ケリー《産後資料》「序章」、1973年。幼児服に鉛筆・インク、20 x 25 cm。サンタ・モニカ、エイリーン・ノートン所蔵

へと追いやられてしまう幼児の各々の状態に、ケリーが向ける愛情が示唆されている。にもかかわらず、そこに「上書き」される理論そのものはきわめて抽象的であり、愛情を直接表象する要素はどこにもない。私たちが成長の残余物として残された衣服の物質的存在のうちに見ているのが、幼児の成長であるばかりか、自身の想像界とは異なる自我を獲得し、心理学的な発展を遂げる我が子とケリーとの一体感の喪失でもあるのだとすれば、その喪失にかたちを与える「シニフィアン」の役割を果たすのが、ダイアグラムにほかならない。このダイアグラム単体は、前述したように、一方では幼児の成長を、他方ではケリーの母親としての人格形成を示すのだが、フェティッシュを掻き立てる衣服に重ねられることで、第3の意味を持つことになる。それは母親としての自己像を形成する根源となる無意識の「欲望」、つまり着古した我が子の服を収集する動機となるフェティッシュに、言語的な説明を与えることで、ケリーの無意識と「象徴界」との接続の可能性をもたらしているのだ。ただしこの接続により欲望に言語的な説明が与えられてなお、欲望を掻き立てるモノ自体が、同時に抽象的なダイアグラムとは相入れない支持体として現前し続けるため、ケリーの欲望そのものも、言語的な説明と完全に一体化することはないものとして見る者に示され続けることになる。そのことを強調するかのように、抽象的な形式を描く鉛筆の線は、柔らかい布の上で独特の質感をとどめており、この図式が極端に抽象的になることを防いでいる。ここはすでに、ケリーが《産後資料》全体を通して追求することになる、言葉と物、外部からもたらされる理論と内的な欲望とのあいだの戯れが、認められるのである。

次のセクションである「考証1」では、おむつについた排泄物の染みに、食事の記録の印字が添えられる【図5】。排泄物の染みの展示はメディアで取り沙汰されスキャンダルとなり、ケリーはピムリコからイースト・エンドへの引越しを余儀なくされている²⁸。ケリーがこの「考証」に付した注釈は、排泄物の跡が人々に与えたであろう衝撃を中和しようとするかのように、医学的な解説を想起させるやり方で淡々とその分析方法を説明する。だがそのことでより一層、排泄物という、人々が忌み嫌う事物と、抽象化された言説の対照性が際立つ結果にもなっている。この対照性は、物と理論とのかけ離れた地点を行き

来しながら母親としての主体を構築していくプロセスを強調するために、ケリーが意図的に導入した要素である。このセクションに添えられた「心理実験1」の部分では、我が子の「健康」の維持に執着する母親が、排泄物が正常か否かを確認することによって、実際に子を健康に育てるだけでなく、家長長制の中で「女が母性と子育ての能力を生まれつき持つことの証明²⁹⁾」を果たしてもいるのだと記されている。だがこのセクションの問い「私は何を間違えたの?」にも表れているように、子を育てる能力は決して本能的に備わるものではなく、場合によっ

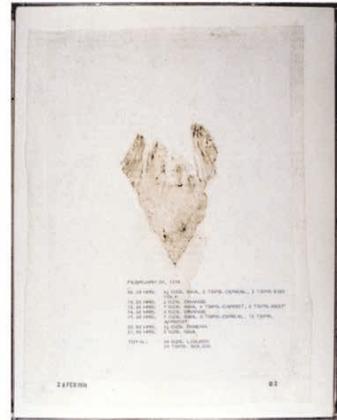


図5：メアリー・ケリー《産後資料》「考証1」、1974年。排泄物の染み、紙にインク。28 x 35.5 cm。オンタリオ・アート・ギャラリー所蔵

ては医学的な知識も吸収しながら、試行錯誤の末に獲得された能力である。それでも我が子を世話する女性は、まさに我が子の健康を維持するためのこの作業を通して、みずから「母親」という主体に「なる」という欲望を内面化させていくことになる。なぜなら、「母親が彼ないしは彼女〔子供〕を通して診断される限りにおいて、子供は母親の徴候」であるからだ³⁰⁾。母親が子供を診断するばかりか、子供の状態により母親という主体が正常かどうか社会から診断を下されることになる、というのである。母親がそのような「象徴界」からの要請を受け入れる要因としてケリーが掲げるのが、母親にとって離乳前の子供が「ファルス」（男根の象徴）として機能する、というラカンの説である。したがって離乳の時期には、子供だけでなく母親もまた喪失を経験することになる。それは「生物学的に定められた母子の単位の共存関係を打ち破り」、そのことによって幼児は「鏡像段階」へと移行する、つまり一体化した状態にあった母親の身体と切り離され、自らの身体の輪郭と自己意識を有した個体への形成過程に入るのである³¹⁾。

2-3. 「考証2」・「考証3」——欲望の分析

「考証2」においては、幼児が発話し始める時期の会話の記録が細い紙に印字され、木枠に嵌められている【図6】。その上部には印字に用いたゴム印が置かれており、下部にはその言葉が発せられた文脈と、母親が解釈した意味が印字されている。ここでもまた、母親であれば我が子の発声を自然と理解できるはずであるとする神話に疑問が呈されており、「なぜ私には分からないのだろうか？」という問いが発せられる。「心理実験2」に記されているところによれば、この時幼児は「鏡像段階」に移行し、父親の像 (*imago*) を自己像と同一化するようになる。すると母親は、みづからがもはや幼児の鏡像ではなく、かつて自分の一部だった存在の大文字の「他者」となることを自覚し、幼児に彼ないしは彼女固有の眼差しや意味を返してやることになる。こうして母親は、「自己愛的な対象選択」(フロイトが『ナルシズム入門』[1914年]で用いた用語で、何をみづからに同一化させるか選択する行為のこと)を「再構成」する必要に迫られる³²。

ただここでもやはり、理論とは別に、作品の物質的な次元もまた固有の主張を展開している。後にジュリ・カーソンとの対談で語っているように、気づけばケリーは、《女たちと仕事》のタイムカードで用いていたゴム印と似たものを、《産後資料》でも用いていたという³³。実際私たちは、この工業的な無機質な文字を前にして、次のような戸惑いを感じることになる。そこに書きとどめられた意味を持たない幼児の言葉、やがては統語法を覚えた幼児により捨て去られてしまう声を、丁寧に拾い集めるケリーの作業は、これまでの残余物の収集と同様、フェティッシュな欲望に突き動かされたものであると考えることができる。実際彼女



図6：メアリー・ケリー《産後資料》「考証2」、1975年。カード、木にゴム印、インク、20×25.5 cm。オンタリオ・アート・ギャラリー所蔵

は、作品上部の木枠に文字列を並べながら、音楽の楽譜を連想し、「読む」ことさえできないその情動的な「音」から、ジュリア・クリステヴァが言うところの「コーラ」（無意識的欲動のもっとも深遠なる場）を想起したと後に述懐している³⁴。だが最終的にその「音」は、勤務状況の記録と同様の、フェティッシュとは何ら関係のない形式で並べられることになるのであり、結果作品との距離を置いた「考証」が可能になる。ここでもやはり、「序章」と同様、社会的な規範をかたちづくる象徴界と主体のあいだで引き裂かれ矛盾するケリーの姿が、私たちの前に立ち現れているのだ。

「考証3」は、子供が保育園に通い始めた頃の会話を記録したものであり、その上に子供の素描が重ねられている【図7】。彼女は一見ランダムに見えるそれらの落書きの中に「ダイアグラム」を見出し、それが将来的に書き言葉における「意味のシステム」となり、芸術における「意味の実践」となるのだと注釈の中で説明する³⁵。「心理実験3」の説明は、より抽象的な精神分析学的理論へと展開する。幼児は、保育園という家族以外の社会に入っていくプロセスを経験することになるのだが、そこで母親が幼児自身に望むものに、自分になることができないのだと理解する。結果として幼児は、母親の「自己愛的な目的」（子供と同一化しようとする欲望）を繰り返し逸脱することになる。この度に母親は喪失感を体験し、「なぜ彼／彼女はこんな風なの？」という問いを発する³⁶。だがここでもやはり、モノの存在はケリーにとって「考証」を導き出す以上のものを意味していた。彼女は後の対談の中で、子供からの「贈り物」であったこれらの落書きが、彼女にとっていかに感情的に重要なものであったのかを語っている。彼女はそれをすぐには分析するような気にはなれなかったので、受け取ってからしばらく手元においておき、結果展示物として手を入れるまでに2年を要したという³⁷。

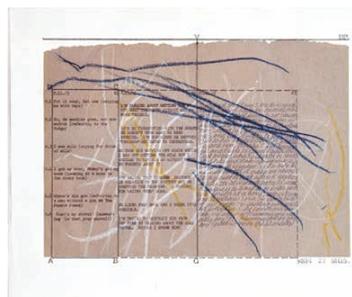


図7：メアリー・ケリー（産後資料）「考証3」、1975年。紙にインク・クレヨン、35.5 x 28 cm。オンタリオ・アート・ギャラリー所蔵

2-4. 「考証4」・「考証5」・「考証6」——パロディ化される博物学

「考証4」では、母親にとっての^{メモリアリア}記念品として収集された子供の手形に、ベットカバーに印刷されたケリーの日記が添えられている【図8】。この手形は、子供の似姿を表す「アイコン」であるために、コンセプチュアルなそれまでの作品に比べて多くの人々に気に入られたと、ケリーは後に述べている。だが彼女は、それが「型押し」の痕跡によって生まれた記号である点で、おむつの染みと同じく「インデックス」的なもの（現実の似姿ではなく、物同士の物理的な触れ合いにより残る痕跡）であると主張する³⁸。それは子供の似姿を示すものではなく、刻々と成長していく肉体の、ある状態がすでに失われてしまったことを示しているのだ。やはりここでも、我が子の成長の残余物へのフェティシズムがテーマの一つとなっている。

このセクションの記録に取り組んでいた時期、ケリーはちょうど最初の三つのセクション展示に取り掛かっていた時であり、外で働くことに対する母親の複雑な気持ち、とりわけ「罪悪感」がはっきりと記されている。母親が子供へ向ける愛情を暗示する手形とは裏腹に、この日記における母親の葛藤は激しい。彼女は、息子がどもり始めたことに悩み、暴力的になり始めたことに悩む。また息子が赤ん坊 (baby) ではなく男の子 (boy) になりつつあることを認識し、彼が自分に向けての言葉（「胸があるよ」といったもの）を通して、男性である息子に対する「女性性」の属性に自身が閉じ込められていくことを意識せざるをえなくなる。さらには、なぜ父親ではなく母親の自分の方が罪悪感を感じてしまうのか、罪悪感を感じる必要があると思ってしまうのか、またなぜ自分だけが彼の要求を満たす特権的な立場にあると思ってしまうのか、自問する。3月20日の日記によれば、そのことを自覚したのは息子



図8：メアリー・ケリー《産後資料》「考証4」、1976年。木綿にインク、石膏。ロンドン、テート・モダン所蔵

が初めて「お母さん、愛してる」と発言した時だった³⁹。

「心理実験4」では、この最後の点がより深い分析の対象となる。このセクションの問い「あなたは何が欲しいの?」は、「彼/彼女は私に何を求めているの?」と問うことと等しいのだと、ケリーは言う。というのも、母親はこの時、子供の要求を満たすうえで特権的な立場を取ることによって、エディプス期以前の「母性的女性性」を維持することができる、と感じるからだ。子供の無条件の要求に触れ、母親は子供が愛を求めているのだと理解する。こうして彼女は、「父親を参加させることで子育ての性別分業は根本的に変わるのにもかかわらず、子供への『究極的な責任』が自分にはあるのだと感じる⁴⁰」ことになる。しかし父親的なものにより代表される「法」が介在するようになると、子供にとっての母親の肉体は「象徴界」に属する「現実の他者」となり、「愛への要求における無条件の要素」は「絶対的な欲望」へと取って代わられることになる⁴¹。

「考証5」は3つのタイプの資料で構成される1組の「考証」の連続で構成される【図9】。最初のタイプの資料は、子供が見つめてきた植物や昆虫、貝殻を標本にし、ラテン語の学術名と一般名称、発見した日と場所などを記したものである【図9左】。ケリーが注釈で述べるところによれば、この記録における分類は、母親の身体が我が子の探求を通して名づけられていくことのメタファーになっている。

第二のタイプの資料には、標本から引き写したイメージを比率座標に重ねたダイアグラムに、子供との会話が添えられている【図9中央】。子供との会話はすべて、母親の身体に関わる質問（図9の場合、「お母さんのお腹に穴はあるの?」）だ。ケリーは注釈の中で、このダイアグラムの役割について明確に解説している。それは第一に、「動植物の形態学の分析」に用いられたものであり、その概要を方眼紙のうえに示すことで、「ももとの形象を变形させ、同じ動物学的綱の中の別の有機体の関連構造に到達す



図9：メアリー・ケリー《産後資料》「考証5」、1977年。木枠、紙にインク。チューリッヒ美術館所蔵

る」よう操作することができるようになる。つまり、個々の生物の身体を抽象化し、典型化・一般化して特定のカテゴリーに結びつけることにより、他のカテゴリーにおける典型的な形象と比較することが可能になるのである。それはまた、ある形態が変化していく途中にある、「移行段階の再構築」を行うのにも利用される。さらに彼女が述べるところによれば、「自然史における進化論的な研究課題はもはや生物学（生化学、生物エネルギー学）という近代科学にとって変わられてしまったが、それらは社会的な神話のレベル、とりわけ女性の解剖学における派生的本質という神話のレベルで、生き残っている⁴²⁾。こうしたイメージと母親の身体構造について問う子供との会話を重ねる意図についてのケリーの説明は、やはりきわめて明快である。それは子供の無意識と現実の事物との対話から生まれた、異様な解剖学的イメージが、「ロジックや鏡像ではなく大文字の『他者』の言説によって固定される」ようになるプロセスを示している⁴³⁾。

第3のタイプの資料では、妊娠中の母親の解剖学的構造を説明するイメージが統計表の中に示される【図9右】。それは子供の問いに答えるような図像ではあるのだが（例えば図9は「お母さんのお腹に穴はあるの？」という問いに対し、腹いっぱいの内臓と胎児の図像で答えようとしている）、ただしそれが示される方法は、決して幼児向けのものではない。母親の解剖学は、ケリー自身も注釈で説明しているように、「今日の医学的な実践（調理法や地図、辞書など女性たちのための『知識』を使用する自助マニュアルを含む）の機能主義的なグリッド」によって示されているのだ。さらにその下部には、身体に関わる状態や名称を示す名詞が、^{インデックス}索引としてアルファベット順に並べられている。「母親の答えにおける欠陥」を埋めるようなこの言葉もまた、幼児に向けられたものではなく母親に向けられたものだ。それは『『家長長制的』な分類法』に従いながら、女性の身体を^{リプロダクション}再生産の機能を持つ臓器によって定義し、ついには「女性のセクシュアリティの^{ヘテロジェネイティ}異種混交的な性質を抑圧」することになる。そうした知識を前提としない子供の問いは、途方もない解剖学のイメージを生み出すことになるのだが、それに対する大人の答え、すなわち女性の身体を外部から規定する「象徴界」の「法」が、このイメージを修正していくことになる⁴⁴⁾。

さて、問いに答えながら幼児の想像の逸脱を修正していく象徴界の住人の立場に置かれた母親自身は、子供が想像する途方もない身体イメージに当惑し、「私は何なの?」とみずからに問うことになる(「考証5」の問いとして設定されている)。「誰」(who)ではなく「何」(what)であるかを問うているのは、「誰か」を示す一般的なカテゴリーによって答えを出すことを避けるためであると考えられる。フランスの思想家ミシェル・フーコーの『言葉と物』の英語版『物の体系』(*Order of Things*)をタイトルに冠した「心理実験5」では、このことが精神分析的な観点から考察されている。問いの結果、息子は母親の身体がみずからのそれとは異なることを理解し、自身は男性としての立場を取るようになる。また母親は、我が子のみずからと異なる性として受け入れることで、彼のみずからの「ファルス」として理解することが完全に不可能になり、「虚勢」を象徴的に経験する。こうして宙吊りになった「無意識」こそが、「私は何なの?」と問う際の主語「私」に相当するのだと、ケリーは述べる⁴⁵。こうして、性差への問いは、対象をどのように分類し、その中にみずからを位置づけていくのかという問題、すなわち「物の起源と体系」への問いと結びつくことになる⁴⁶。

このセクションの最初のタイプの資料は、博物館での標本展示を想起させるものとなっているが、ここで意図的に表現されているのは、その体系的な分類方法と、無秩序なイメージを生み出す子供の質問との不一致である⁴⁷。このセクションで示される「物」の多様性と、そこから触発される子供の想像的な解剖学イメージは、博物館学的な眼差しから溢れ出て、母親だけでなく観者をも当惑させることになる。分類をとおして世界を体系づけ、その座標軸の中にみずからの立場を定めるこのプロセスを分析するうえで、ケリーはフーコーの『知の考古学』と『言葉と物』の方法論を念頭においていたという⁴⁸。彼女が博物館展示のある種の「パロディ」を行ったのもまた、フーコーがこれらの著作において試みていたように、西洋文化が培ってきた知の体系の構造を批判的な姿勢で読み解きつつ、そこから逸脱する「物」のあり方を浮き彫りにするという意図にもとづいてのことであった。

最後のセクション「考証6」では、博物館展示のパロディとして、大英博物

館にあるロゼッタ・ストーンを思わせる石のイメージが使用されている【図10】。ケリーはこの石の上段に子供の文字を刻み、中段にはそれに対する母親の手書きのコメント、下段にはタイプライターで打った日記を配している。子供の書く文字列は、最初は意味を持たない記号の並びであるのだが、やがてはアルファベットやそれに類似する形象へと発展し、最後には自分の名前を綴るところまで到達する。自分の名前、つまり父親の姓を持つ名前である。この発展は、ケリーの息子が、言葉のシステムを介して家父長制のシステムへと参入していくことのメタファーになっている。中段ではケリーは、「AはappleのA」、「BはballoonのB」、「CはcakeのC」といった具合に、アルファベットと現実の事物とを結びつけながら、「言語システムのロゴス中心主義的なバイアスを強調⁴⁹⁾」する。そして日記に関して言えば、「都市の、産業的で、多人種的で、労働者階級の地区」、すなわち多くの場合「恵まれない」地区と呼ばれる場所で子育てをし、教育を受けさせる苦悩が綴られる⁵⁰⁾。ケリーはここでまた、教育制度における「法や道徳、医療、教育に関する言説」が母親に与える位置づけが、彼女を「母親／主婦」というカテゴリーに閉じ込めることになることも、日記の記述の中で示唆しようとする⁵¹⁾。ただし彼女は、その役割に閉じ込めるシステムに服従したわけではない。彼女は「心理実験6」の最後を次のように締めくくる。すなわち、「彼女 [母親] の [うちに内包されている] 差異、彼女の喪失を浮き彫りにするような過程の中では、本質的に生来的で母性的なものとしての女性性の構築が最終的に定着することは決してなく、永遠に不安定なままである。そしてまさにこうした時にこそ、語ろうと望むこと、思い切って変わろうと望むことが可能になるのだ⁵²⁾」と。だからこそケリーは、一人の人間として、また芸術家として新たな主体形成への問いに取り組むべく、作品の最後で次のように問



図10：メアリー・ケリー《産後資料》「考证6」、1978年。紙に樹脂、粘板岩。キャンベラ、オーストラリア国立ギャラリー所蔵

うのである。「これから何をしよう？」。

3章 散逸する自己——精神分析とポリフォニー

3-1. 「声」の分散

ケリーは、「考証6」において息子がみずからの名前をかけるようになった時、彼が「自分自身のテキストの^{オーサー}作者」になったことを感じ、作品をつくり続けることができなくなったと後に述懐している⁵³。ただしそれは、息子が「作者」になることによって彼女の「作者」としての立場が脅かされるからというわけではない。むしろ彼女は、この作品においてみずからもまた作品の「作者」となることを避けようとしていた。もちろん彼女は、芸術家として収集物に手を加え、展示物として完成させる責任者である。だが彼女は、あくまでもそうした収集物は「発見された^{ファウンド・オブジェクト}事物」（日用品を用いたシュルレアリスムのオブジェなどに対し用いられる用語）なのであって、「想像的な主体」や美術市場で重要となるような「^{ネーセンティシテイ}真正性を保証するしるし」に資するものではないのだと、1977年のポール・スミスとの対談の中で語っている⁵⁴。

作品を完成させる芸術家でありながら、この作品の唯一の作者であることを避けようとする、この矛盾した姿勢には、作品を単に個人的な経験の吐露としてではなく、女性たちが共通して抱える問題として提示し、構造的に示そうとする意図が表れている。そのために彼女が選択した戦略の一つが、自己を語る際の呼称の使い分けであった。彼女は日記などの記録資料の中では、一人称「私」として登場するが、注釈および「心理実験」においては、記録の対象となっている「私」を記述し分析するために、一般名詞「母親」や三人称「彼女」を用いる。一人称としての自己を客体化し、一般化して、三人称の観察対象として語ることで、彼女は観客の「同情」ではなく、「考察」と「理解」とを促そうとする。ただしその「声」もまた、医師の声、精神分析家の声、博物学者の「声」へと、分散している。その「声」のうち、どれが本当の彼女の「声」なのかを問うことは、ここではあまり意味をなさない。それはすべて彼女の「声」であり、異なる自己のあらわれでありながら、すべてが彼女の無意識の「声」とは一致せず、その外部を漂う。彼女が並行して制作していた映像作品『夜間清掃

員』において、ナレーターの声を挿入しないという戦略をとることで、作品の唯一の創造主としての立場を拒否していたとすれば⁵⁵、《産後資料》では反対に、芸術家としての声と母親としての声、それを分析する医者や学者の声、子供の声といった具合に、複数の声を挿入することで多声的ポリフォニックな空間をつくりだし、主体への問いを浮かび上がらせているのだ。この、「複数の『声』——母親の経験、フェミニズム的分析、アカデミックな議論、政治的な論争——が互いに戯れあう⁵⁶」場所においては、作者の声さえも、特権的な地位を与えられているわけではない。多数の声の中で、作者の声はその権威を剥奪され、精神分析的な手法や博物学的な視点も⁵⁷、すべてが相対化されることになる。言葉と物の関係も、そこでは対等だ。「考証」においても注釈においても、言葉は「発見された事物」フアウンド・オブ・オブジェクトを規定しようとするが、すでに述べたように物そのものはつねにその枠組みを逸脱する力を秘めている。作品の打ち切りを決めた時、彼女は多数の「声」が分散するシステムの中に息子の「作者性」という問題を含めることを躊躇ったわけだが、それは彼の一人の人間としての成長の一過程を、その早い時期に脱構築するというに、踏み出せなかったからなのかもしれない。

芸術家の作者性を拒否するケリーの姿勢の原動力の一つとなったのは、作者性に言及し続ける美術批評の諸傾向への反発である。1981年の『スクリーン』誌に掲載された論文の中で、ケリーは「芸術的な作者性の危機」と題した節を記している。そこで彼女は、批評家クレメント・グリーンバーグの提唱する自己言及的芸術セルフ・レフェンシヤル（作品のメディウムそれ自体にしか言及しない抽象芸術）が、必然的に自己表現を要求するものであり、かつ作品の良し悪しを定める主観的な「趣味」と、それをもとにしながら作品を完成へと導く芸術家の「天才」や「独自性」を前提することなしにはあり得ないものだと指摘する。もちろん彼女は、芸術実践においてそうしたモダニズム的な枠組みを逸脱するものが存在することにも留意している。形式主義を追求しながら「天才」や「趣味」といった概念を駆逐しようとした60年代の代表的試みとして、彼女はジョゼフ・コーススの芸術を挙げる。それは、思想家ロラン・バルトが1967年に提唱した「作者の死」を想起させるやり方で、作者ではなく作品そのものに

オーソリアル・ステータス
 作者としての位置を与える試みであった。だが批評家は、相変わらずその試みを芸術家の主体性に結びつけて考える傾向にあった⁵⁸。さらに彼女は、写真というジャンルについても言及している。いかに写真そのものが、その複製可能な性質ゆえに、ヴァルター・ベンヤミンの言うところの「アウラ」の喪失を促すのだとしても、そのことで芸術家としての写真家が作者性を剥奪されることはない。彼女は次のように述べる。すなわち「真正性の生産は事物に対する作者以上のものを求める。それは作者による言説の眞実を要求するのだ⁵⁹」、と。だが芸術家の主体ではなく性を持った主体の問題を扱うフェミニズム・アートにおいては、「趣味」や「才能」をつかさどる従来の「作者性」では捉えることのできない主体が現れてくることになる。彼女は次のように述べている。

[……] フェミニズム・アートは批評にとっては扱いにくいものであった。作者が性を持っており、彼の [作者の] 眞実がもはや普遍的ではない場合に、批評家はどのようにして芸術作品の真正性を認めるのだろうか。結果として、こうした作品のほとんどは、批評家の関心が精神分析のような領域を含む場合ですら、いわゆる「メインストリーム」と呼ばれるものによって周縁に追いやられるか、そこから排除されてきた⁶⁰。

要するに彼女が目指したのは、天才や卓越した趣味の持ち主として崇拜されることのない周縁的な立場から、多数の「声」を発する作品を生み出し、観者との多様な対話を可能にする芸術を実現することだったのである。この場合の芸術家の位置づけとは、作品を生み出す主体でありながら、作品の「意味」を決定づける絶対的な権限を持った唯一の「作者」とは異なるものでなければならなかった。

作品そのものの意味を固定しない一つ的手段として彼女が選んだのが、写真の不使用である。ポール・スミスとの1977年の対談では、彼女は映画や写真を《産後資料》に用いなかった理由として、それらが「考証」に「人生の一部」としての意味を与えかねなかったからだとして述べている⁶¹。彼女が各々の「考証」に与えたかったのは、単なる彼女個人の生活の「記録」としてのステータスで

はなく、特定の理論的枠組みの中に置かれるたびに様々な意味を生み出すような、ある種の考証のパロディーとしての位置づけであった。加えて彼女が写真の使用を避けたのは、それまでの歴史において支配的だった女性イメージの紋切り型を如何なるかたちにおいても想起させないよう意図したからである。1982年に執筆した解説の中で、彼女はそうした意図について次のように明確に語っている。

私は作品の中で、見られる対象としての女性の支配的な表象を超えようとした。そうすることで、女性性をあらかじめ定められた実体とみなす考えに疑問を呈し、むしろそれは特定の諸言説の内部での性差の表象として社会的に構築されたものであるのだと、強調しようとしたのである。私にとってこれは、新しいかたちの聖像破壊なのではなく、女性を彼女自身の欲望の主体として「描く」という共通の（真にポストモダン的なものと言えるだろうか？）願いなのだ⁶²。

3-2. 方法論としての精神分析

カーソンとの対談で語るところによれば、彼女は最初、物とともに写真を展示しようと考えていたという。だが「社会的なものを言説として成り立たせるより広い観念」を導入することに決め、その方向性を修正することにした⁶³。こうして、現実を再現する視覚イメージではなく「声」を手掛かりに分析する精神分析的な手法が取り入れられることになる。実際すでに述べたように、『産後資料』における精神分析理論は、既存の女性性に異議を唱え、「女性を彼女自身の欲望の主体として『描く』」という可能性をひらく戦略として機能していた。

だがそれは諸刃の剣でもあった。というのも彼女が依拠したフロイトやラカンは、「男性の言説⁶⁴」であり、この点でフェミニスト内部から批判を受ける危険性を秘めていたからだ。実際にケリーは、フロイトの「ファルス中心主義⁶⁵」を正面から否定するには至っていない点で、「男性の言説」としての精神分析と完全に袂を分かっているわけではない。

それでもなお、《産後資料》がフェミニズム・アートとして持つ影響力は、その精神分析の使用法にあることに変わらない。ケリーは精神分析的な手法を用いることで、女性を欲望の主体として位置づけ、ほかならぬ女性である自己を、その観察者の立場においた。エミリー・アプターが指摘するように、「フェティシズム」は、とりわけ19世紀から20世紀初頭には一般に、露出狂や窃視趣味と同様、男性のみに特徴的に認められる倒錯として論じられる傾向にあったが、ケリーは女性自身をジェンダーの構築者として、またフェティシズムに駆られた収集者として位置づけたのである⁶⁶。

ケリー自身もまた、1982年の解説文の中で、精神分析という「『家父長制的』な権威」を是認していると誤解されることを危惧している。だが彼女は、精神分析を導入したのは難解な問題に取り組むにあたって有用だったからであり、「権威としての合理性を頼みにしている」わけではないと弁明する⁶⁷。また「考証」に用いた医学的、精神分析的、博物館学的な言語については、「子育てをするという母親の役割を、自然で本能的なものとして理解する」ような前提に反論するために、あえて「特定の疑似科学的言語」を用いたのだと述べてもいる。ラカンのダイアグラムのような「エキセントリック」なものにしても、「女性たちにとっての象徴界の困難さの表象」なのだとする⁶⁸。さらに後には、1990年のハル・フォスターとの対談において、ケリーは精神分析において女性のセクシュアリティが適切に扱われてこなかったことを指摘し、その「欠如」をはっきりと主張するために、あえて一般的には男性の夢想を扱う精神分析の洞察を利用したのだと、さらなる弁明を行っている⁶⁹。

だが芸術家自身によるこうした証言からは、《産後資料》における精神分析的な手法が、真に有用な理論として導入されているのか、あるいは「異常に肥大した象徴界としてパロディー化⁷⁰」されたものなのか、判断をすることはできない。むしろそのどちらの要素も抱えながら、ケリーは作品に取り組み続けていたのではないだろうか。実際前章における作品分析で示したように、ケリーの提示する「資料」は、「考証」の注釈が与える理論的な説明の枠組みから逸脱する要素をつねに孕んでいた。つまるところ私たちが作品の中で目の当たりにするのは、特定の方法論の持つ意味や位置づけが、ポリフォニックな

空間の中で宙吊りになり、その中心で「主体」という一つの謎を提示し続ける、「資料」としてのモノそのものなのだ。作品のタイトルが産後の「考証」(documentation=資料を活用すること)ではなく、産後の「資料」(document=考証の素材)であるのもまた、子育ての残余物そのものが作品において持つ重要性ゆえであると言えよう。ケリーはこの「資料」の提示によって、みずからの欲望と主体生成について各々のやり方で考察することを観者に促しているのである。

おわりに

さて、ここで結びに変えて、次のような問いを立ててみたい。果たしてケリーが投げかけた問いは、男女の区別のみならず多くのセクシュアリティが存在することが自明となった現在においても、有効であり続けているのだろうか。

答えは作品に向かう私たちの姿勢に左右される。本稿の最終章で述べたように、この作品は現在においても観者との対話を生み出す可能性をもち続けている作品ではあるのだが、それには、この作品が成立した特定の歴史的・社会的文脈と、作品そのものにおける言葉と物の多層的な関係性とを、踏まえる必要がある。

この作品をめぐる言説(ケリー自身による注釈や解釈、それをもとにした美術批評)は、本稿冒頭および第1章で確認したように、精神分析がフェミニズムを推し進める一つの原動力となっていた当時の知的背景と、密接に結びついたものであった。彼女の周囲のフェミニストたちは、既存の精神分析理論の抱える限界を意識しながらも、それを有効かつ戦略的に応用し発展させることを選択した。ケリーの方法論的な選択もまた、そうした背景に依拠したものであり、それ抜きに作品を語ってしまえば、やがてはフロイトとラカンの精神分析理論そのものが抱える限界に対する批判を、彼女の作品に対しても向けざるを得なくなることだろう。この作品は、フェミニズム第二波が生み出した歴史的産物なのであり、そのことを踏まえることなしに現在の意義を見出すのは不可能である。翻せば、歴史的な関心から第二波の過去を紐解き、そこからあらためてこの運動が現在にもたらした影響について多角的に検討することが可能

になるように、彼女の作品を今一度当時の背景の中に置きなおしてやることで、それが70年代に持ち得た真の革新性と、その革新性を求めた彼女の姿勢の意義について、適切に再評価することが可能になる。

また第2章で論じたように、作品についての注釈は、作品について語りうるすべてではない。このことを意識して作品に向かえば、「資料」はつねに新たな言語的注釈にひらかれたものとなる。キャサリン・ラプトンは、ケリーの作品をめぐる批評を取り上げながら、フェミニストは「諸々の心理的プロセスを名づけ、それを描写するという仕事を、そうしたプロセスを変える仕事と混同している」と鋭い批判を投げかけているが⁷¹、それでも観者が作品との対話の中で、各々の主体について思考をめぐらせ、それを名づけ描写しようと試みることは、新たな主体生成の可能性を考える一つの契機にはなるはずだ。

作品が歴史的に持ち得た重要性を理解し、現在にも有効であると思われるもっとも革新的な部分から「資料」に新たな注釈を加える鑑賞行為によってこそ、過去の作品は現在の私たちに真に語りかけうるものとなる。ケリーによるラカンの精神分析の応用方法自体は、現在の私たちにとっても有効か否か今後再検討される必要があるが、少なくとも母親という主体に対し文化的に押印されていたイメージを「解剖」し、女性がそうしたイメージを内面化していく過程を露呈するケリーの試みそのものは、現在もなお、あらゆるセクシュアリティの人々がみずからの主体と欲望の形成について考えるうえで、重要な示唆を与えてくれるだろう。

※ 凡例

インスタレーション作品についてはタイトルを《 》で、映像作品については『 』で示す。また筆者による引用中の補足事項は、[]で示す。

- 1 このグループは1970年にオックスフォードのラスキン・カレッジで行われた第1回女性解放会議において結成された。そのほかの参加者には映画批評家であり映像作家でもあるローラ・マルヴィ、歴史家のサリー・アレクサンダーも参加していた。Juli Carson and Mary Kelly, "Excavation Post-Partum Document, Mary Kelly in conversation with Juli Carson," in Sabine Breitwieser, *Rereading Post-Partum Document*, cat. exh., Vienna, the General Foundation, 1999, p. 190, p. 229, note 20.
- 2 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism, Freud, Reich, Laing and Women*, London, Vintage Books, 1974.
- 3 アルチュセールの論文の英訳は、1969年5~6月号に掲載された。
- 4 立木康介『女は不死である——ラカンと女たちとの反哲学』河出書房新社、2020年、28~29頁
- 5 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 133.
- 6 Laura Mulvey, "Post-Partum Document review," [*Spare Rib*, no. 40, 1976], in *Mary Kelly, Post-Partum Document*, Berkley, Los Angeles and London, University of California Press, 1999, p. 202.
- 7 Peter Wollen, "Thirteen Paragraphs," in Judith Mastai (ed.), *Social Process/ Collaborative Action: Mary Kelly 1970-1975*, cat. exp., Charles H. Scott Gallery, Emily Carr Institute of Art and Design, 1997, p. 25-31. ケリーとマルヴィの理論的接点を探るうえで、次の論考も非常に重要である。Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, vol. 16, issue 3, 1 October 1975, p. 6-18 (ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」『新』映画理論集成 ①) フィルムアート社、1998年、126-139頁)。
- 8 次のインタビューを参照のこと。Douglas Crimp and Mary Kelly, "Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly," in Margaret Iversen, Douglas Crimp, Homi K. Bhabha (ed.), *Mary Kelly*, London, Phaidon, 1997, p. 11.
- 9 *Ibid.*, p. 15.
- 10 Carson and Kelly, 1999, p. 191.
- 11 Linda Nochlin, "Why Are There No Great Woman Artist", in Vivian Gornick and Barbara K. Moran(eds.), *Woman in Sexist Society : Studies in Power and Powerless*, New York, Basic Book, 1971, revised and reprinted as "Why Have There Been No Great Women Artists ?", *ARTnews*, January 1971, pp. 22-39, 67-71.
- 12 *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; California, University Art Museum; Pennsylvania, Carnegie Museum of Art; New York, Brooklyn, 1976-1977.
- 13 Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, New York, Dutton, 1976.
- 14 Cf. E. F. Ellet, *Women Artists in All Ages and Countries*, London, R. Bentley, 1859. Ellen Clayton, *English Female Artists*, London, Tinsley Brothers, 1876.
- 15 *Old Mistress: Women, Art and Ideology*, London, I.B. Tauris, 2013[c. 1981], p. xxxi. 既訳

は次のものを参照にしつつ、適宜英語原文に合わせて訳文を修正した。グリゼルダ・ポロック、ロジカ・パーカー『女・アート・イデオロギー』萩原弘子訳、1992年、新水社、7頁。

- 16 前掲訳書、242頁。
- 17 同上。
- 18 グリゼルダ・ポロック『視線と差異——フェミニズムで読む美術史』萩原弘子訳、新水社、1998年、268～269頁。
- 19 同上、266頁。
- 20 Carson and Kelly, 1999, p. 203.
- 21 Mary Kelly, *Post-Partum Document*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983. 前述したパーカーとポロックによる解説に加え、次の論考の記述も参照のこと。當間麗「ポスト・フェミニズムの主体性——メアリー・ケリー作品研究」『超域文化科学紀要』3号、東京大学駒場、1998年、126～129頁。Urara Toma, “Postmodern Feminism and Gender Subjectivity in Mary Kelly’s Art and Criticism I: Post-Partum Document,” *Aoyama Journal of Business*, vol. 49, Special issue, December 2014, p. 51-70.
- 22 展覧会履歴については次を参照されたい。“List of exhibitions of Post-Partum Document,” in Breitwieser (ed.), 1999, p. 279-281.
- 23 Mary Kelly, “Preface”(1982), *Post-Partum Document* (London, Routledge and Kegan Paul, 1983), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999, p. xxiv.
- 24 Carson and Kelly, 1999, p. 206.
- 25 *Ibid.*
- 26 「[L図] についての説明は、ラカンによる説明（ジャック・ラカン『フロイト理論と精神分析技法における自我 1954～1955（下）』ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・鈴木國文・小川豊明・南淳三訳、岩波書店、1998年、117～125頁）のほか、下記の解説を参考にした。榎本譲「ラカンの精神病論に関する一考察」『人文学報』182号、東京都立大人文学会、1986年、161～190頁。
- 27 Kelly, 1999, p. 1.
- 28 Carson and Kelly, 1999, pp. 219-220.
- 29 Kelly, 1999, p. 41.
- 30 *Ibid.*
- 31 *Ibid.*, p. 40.
- 32 *Ibid.*, p. 72.
- 33 Carson and Kelly, 1999, p. 194.
- 34 *Ibid.*, p. 212.
- 35 Kelly, 1999, p. 78.
- 36 *Ibid.*, p. 92.
- 37 Carson and Kelly, 1999, p. 212.
- 38 *Ibid.*, p. 215.
- 39 *Ibid.*, p. 102.
- 40 *Ibid.*, p. 109.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*, p. 113-114.

- 43 *Ibid.*, p. 114.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p. 160.
- 46 *Ibid.*, p. 162. ケリーは、世界を体系づける前に子供が性に関する質問をするというみずからの考えの背景に、スイスの心理学者ジャン・ピアジェの影響があったことを後に述懐している。Carson and Kelly, 1999, p. 218.
- 47 Carson and Kelly, 1999, p. 214. 実際、この資料の作成にはロンドン自然史博物館の分類カードが典拠にされた。
- 48 *Ibid.*, p. 217. フーコーの『知の考古学』(*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969)の英語版は1972年に出版されている(*Archeology of Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1972)。また『言葉と物』(*Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966)は、1970年に英語版として出版された(*The Order of Things*, New York, Pantheon Books, 1970)。
- 49 ケリーによるセクション注釈中の表現。Kelly, 1999, p. 167.
- 50 Kelly, 1999, p. 168.
- 51 *Ibid.*, pp. 168-169.
- 52 *Ibid.*, p. 189.
- 53 Carson and Kelly, 1999, p. 207.
- 54 Paul Smith and Mary Kelly, "Notes on Reading the Post-Partum Document," (1977), in Mignon Nixon(ed.), *Mary Kelly*, Cambridge and London, the MIT Press (OCTOBER files 20), 2016, p. 19.
- 55 Carson and Kelly, 1999, p. 195.
- 56 Kelly, 1999, p. xxii.
- 57 彼女自身は「注釈」や「心理実験」のテキストを、一般に「議論についての議論」を示す哲学用語である「メタディスコース」という言葉によって説明している。Kelly, 1999, p. xxii. Smith and Kelly, 2016, p. 11.
- 58 Mary Kelly, "Re-viewing Modernist Criticism," (Screen 22, no. 3, Autumn 1981), reprinted in Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 91-94.
- 59 *Ibid.*, p. 95.
- 60 *Ibid.*, p. 98.
- 61 Smith and Kelly, 2016, p. 12.
- 62 Kelly, 1999, p. xxi.
- 63 Carson and Kelly, 1999, p. 198.
- 64 ケリー自身がスミスの対談で用いた表現である。Smith and Kelly, 2016, p. 17.
- 65 「ファルス中心主義」という批判は、フロイトが唱えた女性における「ペニス羨望」説に対して向けられたものである。その再検討とフェミニズムとの関係を俯瞰した論考として、次を参照のこと。北村婦美「第1章 精神分析とフェミニズム——その対立と融合の歴史」、西美奈子編『精神分析にとって女とは何か』福村出版、1～60頁。
- 66 Emily Apter, "Splitting Hairs: Female Fetishism and Postpartum Sentimentality in Maupassant's Fiction," *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in*

- Turn-of-the Century France*, Ithaca; London, Cornell University Press, 1991, p. 113-115.
- 67 Kelly, 1999, p. xxii.
- 68 *Ibid.*
- 69 Hal Foster and Mary Kelly, “That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster,” (1990), in in Mignon Nixon(ed.), *Mary Kelly*, Cambridge and London, the MIT Press (OCTOBER files 20), 2016, p. 69.
- 70 次の論文でマーガレット・アイヴァーソンが使用した表現である。Margaret Iversen, “Visualizing the Unconscious: Mary Kelly’s Installations,” in Margaret Iversen, Douglas Crimp, Homi K. Bhabha (ed.), *Mary Kelly*, London, Phaidon, 1997, p. 40.
- 71 Catherine Lupton, “Circuit-breaking Desires: Critiquing the Work of Mary Kelly,” in John Roberts, *Art Has No History ! The Making and Unmaking of Modern Art*, London and New York, Verso, 1994, p. 250.

図版出典

図1～4、9 : *Mary Kelly*, London, Phaidon, 1997, pp. 16-17, 49.

図5～8、10 : メアリ・ケリー公式ホームページ (<https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>) [2020年11月30日閲覧]

母親の欲望を解剖する

——メアリー・ケリーの《産後資料》における ポリフォニーとラカンの精神分析学

松井裕美

要旨：

本稿では、コンテンポラリー・アーティストであるメアリー・ケリーの初期作品であり代表作でもある《産後資料》(1973～79年)について検討する。この作品は、息子が誕生してから6歳になるまでの様々な「記録資料」をとおして、母親としての意識や息子との関係性の構築と変化とを考察するものである。それは、私的な物語のノスタルジックな演出や、内面性の暴露を目的とした作品ではなく、ジャック・ラカンの精神分析を援用しながら家族や社会における彼女の主体形成への問いを投げかけるものであり、フェミニズム・アートとフェミニズム美術批評双方において新たな可能性をひらく、画期的な試みであった。第1章では、作品の生まれた背景について、70年代のフェミニズム・アートの動向とフェミニズム美術批評の展開、《産後資料》以前および同時期に制作されたケリーの初期作品の展開という3点との関わりから示す。第2章では、作品分析にもとづきながら、作品中の言葉と物との関係を浮かび上がらせる。これらの分析を踏まえ、第3章では、その「多声的」特徴と、作者性の問題、精神分析的手法について再検討する。

キーワード：メアリー・ケリー， ジャック・ラカン， フェミニズム， 精神分析，
構造主義