

トラウマの美学と芸術実践のマトリクス

石谷治寛

2012年にカッセルで行われ世界的な注目を集めた「ドクメンタ 13」でキュレーターを務めたクリストフ＝バカルギエフは、「アートの破壊について——紛争と芸術あるいはトラウマと癒しの技芸」と題した文章で、トラウマという言葉を経典ある芸術祭の主題のひとつとして提起している (Christov-Bakargiev 2012: 282)。友人への書簡の形式を借りたこの文章は、紛争 Conflict という言葉の語源を説き起こすことから始まる。conflictus という語に由来する「紛争」は、ともに cum (with) と、撃つ fligere (strike) という語が結びついた言葉であるがゆえに、暴力 (反発するあり方) と連結 (結びつくあり方) とが関連することに彼女は注意を促している。「芸術は、目撃者になり得るし、苦痛の共感的な理解と練り上げという情動の水準で、トラウマやカタルシスを表現することが可能である。それはしばしば、紛争で生じた喪失に対する集合的な記念や喪の形態になれば、何よりも最も政治から離脱しているとしても、芸術はアートの治療的な概念の遺産の内部で、紛争から離れたたり撤退したりする役割を果たす」 (Christov-Bakargiev 2012: 282)。クリストフ＝バカルギエフは、芸術オブジェを、具体的な紛争によって生じた喪失に対する記念や喪の作業のひとつと捉えると同時に、紛争からの離脱や撤退といった要素をも含んでいるものとしている。「芸術とは、人が曖昧で矛盾した領域のなか、不透明の空間のなかでただよい、そのままでいることを許す。したがって、それは、人が複雑さやあきらかに未解決の紛争を理解する能力を行使することができる場所である。アートは、暴力とは反対に、曖昧さの行使であり、また、あまり対価がかからず、もっと精巧で、労働や時間の観点での要求が乏しく、自己破壊の少ないものになりうるのだ」 (Christov-Bakargiev 2012: 284)。

この文章のように、近年、視覚芸術の領域でトラウマの問題が重要視されるようになってきている。アートとトラウマという問題は、アーティスト個人の自伝的体験やアイデンティティの政治から、多文化主義のなかで変化しつつある美術館・博物館の制度や芸術祭のあり方、アートをを用いたセラピーの実践、アートを通じた異文化の歴史の調停や市民参加、記憶とアーカイブをめぐる問題まで広範囲にわたる事象に関連するようになってきた。2000年代になって、映画研究やメディア論を中心としたトラウマ文化研究の広がりが見られるが、こうした研究では、視覚芸術に関しても章が割かれるようになってきている (Saltzman 2006; Guerin and Hallas 2007; Broderick 2010)。芸術研究においては、トラウマを中心に据えた総合的な研究は少ないものの、トラウマをタイトルに掲げた展覧会も少なからず行わ

れてきた。1999年にはロンドンのヘイワード・ギャラリーを皮切りに「トラウマ」展というシンプルなタイトルが掲げられた国内巡回展が行われ、2007年のウィーンでの「夢とトラウマ」展ではトラウマという主題で個人コレクションから数多くの作品が集められた (Brown 1999; Bronfen 2007)。そして、先述の2012年のドクメンタのように、芸術祭の中心的な主題としてトラウマの概念に注目が向けられた。

本稿では、まず近年のトラウマ文化研究の動向を整理したうえで、芸術批評の領域でトラウマの問題がどのように論じられてきたかを概観したい。著名な批評家ハル・フォスターは戦後の1990年代半ばに現代アートを整理するさいにトラウマの概念を用いたが、彼の議論を批判的に検討する。そのうえで美術史家グリゼルダ・ポロックがトラウマを主題にした近著を導きとして、ブラハ・L・エッティンジャーの理論について述べる。彼女の作品と理論のノートは、クロストフ＝バカリギエフがキュレーターとなった2015年のイスタンブール・ビエンナーレでも展示され（別にジャック・ラカンの草稿も展示された）、トラウマと芸術という問題を考えるさいに要となるだろう。

トラウマ文化研究の興隆

「トラウマ」という語は、ここ四半世紀のあいだで、現代文化を語るさいに頻繁に耳にするようになった言葉である。そもそもトラウマという語は、ギリシャ語で傷を意味する言葉に由来する。17世紀の医療で、英語で最初に用いられたときトラウマという語は、外部から加えられた身体的な傷を意味していた。さらには、医者を用いた薬草も、トラウマティック・ハーブなどと呼ばれ、傷つけられたものとそれを治療するものにはトラウマという同じ用語が使われていた。もともとは「外傷」を意味していたこの語が、精神の領域を表す心的外傷を意味するようになったのは、19世紀末の精神医療の転換期においてであった。それ以来、トラウマは身体的な傷だけでなく、精神的な領域の問題を表すようになり、外側から加えられた精神的ストレスやショックの残る体験を表す一般的な言葉になっていく。シェル・ショックや戦争神経症や解離性ヒステリーとみなされていた症状が、PTSD（心的外傷後ストレス障害 Post Traumatic Stress Disorder）という語という新しい病気の名称として用いられるようになったのは1980年のアメリカであった。アメリカ心理学協会が発行する精神疾患の判断基準であるDSM-Ⅲのなかで、PTSDは次のように定義されている。PTSDだと診断されるのは、正常な経験の範囲を超えるような「実際の死の恐怖や深刻なケガ、あるいは自己の身体的統合を脅かす身体的な恐怖」を含む経験に直面した時であり、通常の記憶や

感情のあり方が妨げられることによって生じる。フラッシュバックや、繰り返される夢や、最初の出来事を反復し、その残響を留める別の状況を通して、トラウマ的な出来事が再体験され続けることが明らかにされた。他方で、不安な記憶や夢の反復とは逆に、トラウマに関連する刺激が恒常的に回避される傾向もある。患者は、出来事に関連する考えや感情を遠ざけたり、最も重要な出来事をまったく思い起こすことができなかつたり、そうした自体に対して、感情的に麻痺したかのように無感動のままにいたりする。その一方で、突発的に感情の統制を喪失し、不眠や、神経過敏、刺激に対する大げさな反応もみられる。こうした症状は、継続的に続き、出来事から数ヶ月や数年たってから遅れて現れてくると考えられている。

トラウマに関わる出来事としては、幼児期における虐待や愛着障害といった個人的な体験や家族の問題に関わるものから、戦争・テロリズム・災害といった社会の歴史的で集団的な記憶形成に関わる領域まで広がりがあり、それら暴力や恐怖の体験は被害・加害者双方にとってもなんらかの心の傷や社会的適応の失敗の徴候だとみなされる。トラウマが問題化されるあり方は時代によって異なり、トラウマという言葉のまわりには反目する立場が複雑に交錯する巨大な文化の目録が織りなされていった。精神科医や分析家や心理療法家による症状や事例の報告から、薬物や心理療法を用いたさまざまな対処法、トラウマを題材にした映画や文学やジャーナリスティックな読み物、さらにはそれらをめぐるアカデミックな専門家の論文などが次々と生み出されている。それによってこれまでは、どちらかという弱さや隠されるべきものと考えられていた心的外傷は、むしろそれを曝け出すことがその克服の第一歩だと考えられるようになり、その体験の語りを公になすことが肯定的に賛美されるものになった。私的で診察室の長椅子のうえでおそるおそる語られていた心の傷は、社会福祉の中で重要な位置を占めるにつれて、公共空間のなかで積極的に表明され議論され、その心理メカニズムについての教育がなされ、障害の克服のために専門家や支援者の養成が推奨されるべき課題になっている。いまやトラウマ的障害からの社会復帰やサバイバー、トラウマ後の成長は衆目の関心事となり、メディアや芸術の主題の定型句となったトラウマや PTSD は、単なる精神の病の一症例を超えて「トラウマ文化」と総称されるような文化現象を表す徴候と見なされる (Kaplan 2005)。

PTSD の症状は、心的外傷の直接の体験者だけでなく、その目撃者や傍観者、支援者などを含む「二次的な」被害者にも関連する。近年の文化研究の傾向として、歴史や出来事のひとつの客観的なひとつの真実を表すことよりも、個人がいかにその出来事を心理的に受け止めたか、あるいは集団としてどのように記憶しているかという体験の多様性に関心の重点が置かれている。「ジェンダーや性的・

人種的な暴力の歴史は、疑う余地なくトラウマという観点において説明されるようになった、他方で、トラウマ的アイデンティティは、いまや多くのナショナルな集合的記憶のルーツであるとして、ともに議論されている」(Luckhurst 2008: 2)。とりわけ 1990 年代以降に興隆する、史料に基づく客観的な歴史学よりも文化人類学的方法を用いた証言の収集を重視し、個人的で心理的な記憶のあり方を問い直す記憶文化研究は大きな広がりを見せた。戦後のドイツやヨーロッパ、社会主義崩壊の後の東欧での経験、さらにはポスト植民地主義をめぐる議論を経て、とりわけ 911 以後のアメリカでトラウマの現象を軸にした文化研究が積み重ねられている。集合的記憶を巡る考察は、その記憶の媒体となる記念碑や都市やメディアの編成に密接に関わる (Huysen 1994, Kaplan 2005)。哀悼や喪の作業は、社会集団を考察するときに最も重要な手段とされる一方で、セレブリティ文化においても、トラウマのサバイバーは、個人の名声を高める方法となる。過去の記憶と歴史の掘り起こしは、賠償をめぐる国家間の政治的な争点をもたらした。

このようなトラウマをめぐる数々の問題や実践自体は、終わりのない一連の疑問符を生じさせるだろう。トラウマの症状は精神的な病なのか身体的な損傷の結果生じるのか。完全に不在であるはずの痕跡がどのようにして徴候として現れてくるのか。いかにして患者と医者とのあいだで転移や暗示という神秘的なプロセスが生じるのか。個人と集団、異なる共同体間で、トラウマティックな唯一で共約不可能な経験は、いかにして翻訳され、媒介され、共約可能なものとなるのか。これらの個々の領域の専門家のあいだでも一致しないトラウマをめぐる両面価値に対する解決策を提示することは困難である。トラウマ的出来事の記憶とは、それがあまりにも耐え難いもので抑圧や忘却が生じた記憶であるとするならば最も直接的に暴力に直面することによって、知ることが完全にできないものとして忘却された記憶が生じるというパラドックスがある。トラウマ問題のなかで芸術の場所が現れるのもこうしたパラドックスにおいてにほかならない。

1980 年代以降の PTSD 症状に対する一般的な関心の高まりのなかで、トラウマ的記憶は映画や芸術の定型表現となったことは想像に難くない。登場人物の秘められた過去がフラッシュバックによって突発的に回想され記憶や夢が強制的に反復される場面を描く映画が無数に制作されている。1990 年代に PTSD を総合的に論じた研究者は芸術について次のような直感を語っている。「芸術家たちはトラウマの問題を、精神保健の領域がこれらの問題について伝統的に不明瞭にしているのとは対照的に明晰に示している」と (ヴァン・デア・コルク 2001 年)。この言葉は、芸術家が、伝統的に戦争や災害や暴力などを個人の問題と同時に集団的で歴史的な問題として取り組んできたことに言及している。しかしここで注意したいのはトラウマをめぐる近年の芸術実践と理論は、表現行為を個人の精神病理

とみなす精神病理学や病跡学とは異なることである (Kuspit 1993)。むしろ芸術は、トラウマ問題のもつパラドックス、つまり歴史や過去の悲痛を語ることの困難さを語ろうとしながら、いかにその困難さを美的に享受できるものにするのかという問いに関わるはずである。

抑圧されたものの回帰とフォスターの芸術批評

トラウマという語が、いかに芸術批評のなかで使われるようになったかに関しては、ハル・フォスターによる影響力をもった著作『現実への回帰』を振り返っておきたい (Foster 1994)。1990年代に批評家ハル・フォスターは、主にジグムント・フロイトとジャック・ラカンの精神分析理論に依拠しながら、シュルレアリスムと1960年代以降のアメリカの芸術と理論を考察した。そこでフォスターは、現代芸術の展開自体をトラウマ的な過去の回帰という観点で論じた。フォスターは、過去はつねに、現在の位置からの枠付けによって定位されること、過去の出来事は後になって事後的に「トラウマ的に書き込まれる」ことを強調した。フォスターはこうした精神分析的な観点を、アヴァンギャルド芸術の歴史の視点に応用して、1960年代以降のアメリカの芸術の展開を整理したのであった。アヴァンギャルド作品は、トラウマティックであるがゆえに、けっして同時代に歴史的に影響を持たず、最初の瞬間には十分な意味を持たないが、抑圧されていても回帰しつづけると言う。「多くのコンテンポラリー・アートは、現実をトラウマの形式で提示し、自分自身のアイデンティティの社会的深みのなかで主体を提示する」 (Foster 1994: xii)。このようにして芸術史の展開を記述しようとするフォスターにとって、トラウマ的な現実性を体現するアーティストは、ほかならぬアンディ・ウォーホールである。とりわけ事故の報道写真をシルクスクリーンで転写した《死と惨事》(1936年)の絵画で提示される現実との距離感は、「参照的でシミュラクル、連結していると同時に切り離されている、情動的であると同時に無感情、批評的かつ無頓着」 (Foster 1994: 130) である。ウォーホールの「私は機械になりたい」という言葉に典型的に見られる、イメージの機械的な反復は、フォスターにとって、現実からのショックに対する擬態的な防衛や退行、主体の裂け目や混乱の表れとされる。「ウォーホールの反復は、トラウマ効果を複製するだけでなく、それらを生産する。これらの反復においていくらか、数々の矛盾する事柄が同時に生じる。トラウマ的な意味作用をかわしながら、それに向かって開いていく。トラウマ的情動に対して防衛することで、それを生産するのだ」 (Foster 1994: 132)。フォスターは、芸術家によるトラウマ的な回帰は、ポスト構造主義の論者によって提唱された「作者の死」という観点とは反対に、ゾンビとしての作者の奇妙な

蘇り、不在の作者のパラドキシカルな条件をもたらしたと 1990 年代に別の箇所
で指摘している (Foster 1996)。たしかにフォスターのコンテンポラリー・ア
ートの歴史のマッピングや作品解釈は明快で説得力のあるもので、美術史をある流
派や傾向の交代劇とみなす視点からすれば有用である。しかし、多くの疑問も浮
かぶ。彼はポップ・アートのトラウマ的な側面からウォーホールを特権化する
が、主流のポップ・アートに対して女性や有色人種などマイノリティーの作家を
等閑視している。フォスターは、大衆文化で女性や客体としてフェティッシュと
して扱われたために主流にはなりえなかったと手短かに言及するのみである (フォ
スター 2014 年: 30 頁)。

しかし、たとえばヴィヤ・セルミンズの絵画は、ウォーホール以上にトラウマ
という観点から顧みることができる。セルミンズは、1960 年代半ばに、テレビ・
写真・雑誌・切手など日常のオブジェに現れるヒロシマの廃墟やビキニ諸島での
水爆実験、事故や暴力のショックをとまなう光の効果を長い時間かけて描いた
(Sirmans 2011)。1938 年にラトビアに生まれたセルマンズは、欧州での戦火を逃
れて 1948 年に家族でアメリカに移住し、芸術教育を受けた。事後的に振り返れ
ば、1960 年代の初期の作風には「自伝的」な要素があることを画家自身が認め
ている。同時代の惨事に対する防衛的な無関心さや凍りついた印象と、画家がイ
メージをなぞるあいだショックに曝される時間の経過が感じられる。いわば様々
なメディアに媒介されて郵便のように遅れて届いた暴力のイメージには、トラウ
マ的記憶が回帰するイメージであり、それを創作行為によって描き直すというプ
ロセスは、そうした脅かす記憶に向き合う時間を生き直すことにつながる。2014
年の横浜トリエンナーレ『華氏 451 の芸術: 世界の中心には忘却の海がある』では、
セルマンズの作品や光を発する媒体としてのテレビの物質性とその破壊力を示唆
したエドワード・キーンホルツの一連の作品が展示された。第二次世界大戦後の
時代のポップ・アートとトラウマ的記憶の問題は、「遍在するショックへの解毒剤」
としてのテレビやつねに光を発する媒体の日常への浸透によって集団的なトラウ
マ的記憶がいかに変容されたのかという観点で再読する余地があるだろう。

芸術理論家ジル・ベネットは、コンテンポラリー・アートの歴史をトラウマ的
な回帰と見なすフォスターの視点に対して、次の点を批判した (Bennet 2005)。フォ
スターの議論には、1) 芸術作品と、同時代におけるトラウマをめぐる心理学の
変化や視覚芸術の分野以外のトラウマ研究の広がりや、それらに対する芸術家自
身の関心が見えてこないこと。2) フロイト・ラカンのポスト構造主義の理論の
枠組みの中に個々の芸術家の一側面が並べ替えられ、芸術家の実践がアートワ
ールドの内部に押し込められることで、むしろフォスターこそが、作者の概念を復
活させているかのようであること。3) 非物質的で根本的に昇華された概念のも

とで理解されたトラウマは、一連の心理的機能に還元されてしまい、抽象的で形象的な感覚である以外は、芸術家の経験の一部ではなくなってしまうことなどである。むしろ、ベネットは、トラウマ的な記憶の性質や経験の理解を広げる手段としてトラウマの問題に取り組む必要を強調し、トラウマに関連するアートを、情報伝達的であるというよりも交流的だと見なす。芸術作品は、個人のトラウマ的な経験の「秘密」を伝達するのではなく、記号によってわれわれの情動を触発するものであり、表現的というより関係的だとした。

他方で、フェミニズム精神分析批評を通して、近代芸術から現代芸術まで論じるグリゼルダ・ポロックは、画家で精神分析家のブラハ・I・エッティンジャーの芸術制作と理論を下敷きにして、フォスターの抑圧されたものの回帰とも、ベネットの情動の触発を通じた政治への参与とも異なる立場で、芸術とトラウマの問題を考察した (Pollock 2013)。そのときトラウマは強迫的な反復でも、情動を触発する契機でもなく、女性性の差異をもたらし眼差し、ともに目撃すること、語られないものの伝達といった美学の基盤となる。次ではエッティンジャーの理論を整理しておきたい。

エッティンジャーによる母体の眼差しと境界空間

エッティンジャーは、1948年にイスラエルに生まれ、臨床心理学の勉強と個人的な芸術制作を行ったのちに、1981年にパリでラカン派の精神分析家のフランソワーズ・ドルトやジャック＝アラン・ミレールのもとで学んだ。フェリックス・ガタリ、エマニエル・レヴィナス、ジャン＝フランソワ・リオタール、ピエール・フェディダらこの時期にフランス思想家との対話も行っているエッティンジャーは、ラカンの大文字の他者論を読み替えることで、トラウマ的記憶とアートの創造性について独特の視点を提示したことで知られている。同時期に芸術作品の展示もはじめ、1996年には歴史と芸術を主題にしたポンピドゥー・センターで行われたグループ展に参加し、芸術制作と理論構築をつづけながら、最近はイスラエル人とパレスチナ人に対する心理治療のためのグループで活動を行っている (Zegher 2011)。

エッティンジャーは、トラウマによって生じる痛みや受苦に対する共感的な歓待や結びつきとなる創造的次元を明確にするために、母体 (マトリクス) という概念をその理論の中心に据えた。エッティンジャーはフロイトの『不気味なもの』(1919年) とそれに基づいたラカンの抑圧されたものの回帰の理論を独自に再読しながら、性的な欲動に関連する去勢不安を基盤にした理論において、女性的な差異につながる母体の幻想に関する理論が、十分に発展させられなかったことを

指摘している。エッティンジャーは、去勢不安に基づいた不気味なものの現れについての理論を否定するのではなく、その理論をおおむね認めたうえで、母体の幻想を通したもうひとつの抑圧の経路があることを指摘する。これは晩年のラカンの講演でも指摘されつつ理論的に発展させられなかった考えである (Ettinger 2006: 61)。子宮の意味をもつ母体という言葉は、基盤となる受容的な空間、想像的な内部の場所とみなされる。その場所は、触れること、聞くこと、声、動くことや結びつけと関係づけを行う場所である (Ettinger 2006: 67)。そこは、未知の他者の内部や外部で、能動的／受動的にともに現れること co-emergence のダイナミックな境界空間へと向かっていく。この空間は、未知の受動的な容器の象徴ではなく、「私」と融合も拒絶もされない「私でないもの」との出会いや変容が可能になる境界空間とみなされる。

エッティンジャーは独自の理論仮説を通して、母体の眼差しという観点を、ラカンによる不在の対象に向ける男根的で去勢不安に根ざした眼差しの理論に付け加えている (Ettinger 2006: 51)。エディプス期の眼差しは、想像的な方法で、支配とコントロールを通して、対象を回復することにある。これは区別、分離、コントロールや切断を行う眼差しである。前エディプス期では、男根の去勢を通して喪失や初期の欠落の痕跡をたどる不在の対象に向ける眼差しがあり、これは魔術的な方法で動かない対象に息を吹き込む。それら男根的な眼差しに対して、三番目の母体的な眼差しは、不在の対象との境界をつなげるもので、触覚や圧力の振動、動きとバランスの揺らぎ、声の変化する振幅、光と闇の変奏の場となる。このようにエッティンジャーにとって、対象へ眼差しを向けることは単なるメッセージの受容者になることでも記号の読解者になることでもなく、他者との出会いを通して、痕跡やトラウマや象形文字を共有可能にすることである。「私」と「私でないもの」とが融合されるのではなく、それらの境界空間で結びつきながら、ともに主体性を変容させる。彼女はこうした主体性の変容をメタモルフォーシスと呼ぶ (Ettinger 2006: 64)。それは幻想とトラウマ、「私」と「私でないもの」とのあいだの境界を横断した変容の経験である。

こうした仮説を通して、崇高や昇華をめぐる芸術論や幼児期の遊びに見られる移行対象 (ウィニコット) といった原初的な創造の欲求をめぐる理論について、批判的な再検証がなされる (Ettinger 2006: 73-77)。ジャン＝フランソワ・リオタールは形象の背後で差異を発生させ、形象を転覆させる不可視な原基として母型 (マトリクス) を想定し、この概念に場所を与えることに重要な役割を果たしたが、この概念は両性具有的に扱われることで、子宮の意味もある女性的な差異の場所を不可視で不在だと見なしてしまうことに問題があることをエッティンジャーは指摘する。他方で、対象関係論の精神分析家ピエール・フェディダによるオブジェ

の概念のように、子どもの遊びの理論において、潜在的な移行の段階でハンカチやぬいぐるみなどの対象に象徴化されるのは、母の不在である（Ettinger 2006: 78-82）。エッティンジャーは、これらの理論が、芸術想像の原初的な衝動に関する理論として示唆的であるものの、いずれも他者としての母の現前と不在のあいだを揺れ動くだけで、より微細な女性的な差異の場所が十分に理論化されていないことを批判する。エッティンジャーにとって、意味の発生は、現前と不在の律動的な振動に関わるのではなく、半ば対象であり半ばものである境界空間を通して、他者との共有を可能にしつつ繋がり、近づきながら離れることである。そこには共振と衰弱の絶え間ない移行がある。したがって美は、ともに目撃しながら wit(h)nessing 反応する能力であり、この行為は生とのつながりの瞬間に生じる。美とは、他者の人間的な脆弱さに共感的に応答する能力、暴力の残酷さによって傷つけられた人間性への危険や恐怖に反応する能力である。芸術は、それゆえ母体の境界空間のつながりと変容の作用を通して、主体が他者の痛みを認め、それに影響される可能性へと近づくことであり、その妨げとなる幻想とトラウマのいくらかを受け入れて、それを変容させることを認められるようにすることである。こうした美の感情は、男根的な欲動に根ざした愛情や憎みの感情や強迫的で神経症的な反復を超えた、畏怖、警戒、驚愕、共感といった情動によって特徴づけられる（Ettinger 2006: 149）。

トランスクリプタム——埋葬された記憶の世代から世代への移送

このようにしてエッティンジャーは母体の境界空間やメタモルフォーシス、目撃の美的感受性などの考えを発展させたが、さらに深い恥辱や罪悪感に根ざした、語ることでできない秘密や忘却に向きあい、それらを伝達する可能性の場として、芸術制作を理論化し実践している。世界の忘却を記憶に向き合わせる芸術創造は、埋葬化された記憶の移送の場所である。それは、集合的・歴史的トラウマと人生の経歴とを相互的に書き写すことで具現化される。エッティンジャーの芸術の制作方法は、自分の両親の世代や家族が被ったユダヤ人のホロコーストの記録に関するアーカイブ・イメージを収集し、そのイメージをゼロックスのコピー機で繰り返しコピーして劣化させ、そのイメージを油彩でなぞることで絵画を制作していくことにある。一次資料のコピーによって、ホロコーストにまつわる記録資料との指示的な痕跡を残しながら、描画という重ね書きを行う創作行為を通して、イメージは断片化されぼんやりとしたものになる。ここで重要なのは、親から語られなかった出来事の世代を超えた伝達と、その埋葬され語られなかった記憶の変容の可能性である。エッティンジャーにとって芸術制作は、トラウマ的な記憶

や出来事の表象、証言資料、幻想を描き直すことではない。そうではなくて、喪の労働に類比される芸術制作とそこで制作されたイメージに、他者とともに眼差しを向けること（目撃すること）を通して、新たな出会いや変容となる場をもたらすことである。

エッティンジャーはそうした場所を、トランスポート・ステーション（転送機構、輸送駅）という言葉で呼んだ。トラウマ的な残余が通過する境界としての場所は、実際にトラウマ的な記憶が伝達することが約束されるわけではなく、移送の可能性となる場所がもたらされるだけである。記憶の伝達や通過は、不確かであり、それが、個々の遭遇者や眼差しの主体に生じるとは限らない。そうした芸術は、他者の苦しみを病理化したりおぞましきものにしたりせず、共感的な歓待を促進させる。エッティンジャーにとって芸術制作は、美的プロセスないし感受性と他者との関係のなかで、ともに苦しむときに生じる親密な関係を前提とした、潜在的で創造的な変容となる。

さらに恥辱や罪悪感に満ちた語られない記憶が、いかに芸術制作を媒介にして転送されるかという観点から、彼女はトランスクリプタムという概念を提唱した。クリプト（埋葬室）とは精神分析家のニコラ・アブラハムとマリア・トロークが喪の病について考察したさいに用いた言い回しである。親しい人の喪失のトラウマとともに、語ろうとして語れないことが飲みまされると、精神内部の秘密の場所であるクリプト（埋葬室）に保守される。語られない言葉は、切り離され孤絶されつつも、単に排除されず、想像上のクリプトに住まい、そのクリプトを起点に転覆的な活動を展開する。クリプトのまわりを亡霊が徘徊し、その対象の影は、最高機密として隠蔽されながらも、自我の仮面をかぶるのだ（アブラハム＋トローク 332）。このようなアブラハムとトロークの喪の理論を踏まえながら、エッティンジャーは、芸術の創造行為を、他者に纏わりつく、歴史的・個人的な亡霊を移送する媒介だとみなし、これをトランスクリプタムと名付ける（Ettinger 2006: 167）。クリプトは、母体の境界空間に移送させたとき、ほかの誰かに属している象徴化されない出来事に照応した空隙となる。トランスクリプタムは、転写 transcription という語が、クリプト crypt という語に触発され変容させられた造語であり、その変容させられた言葉はその暗号的転写の働きをよく表しているだろう。トランスクリプタムの働きをなす芸術制作において、他者の亡霊は、すでに共有されているか、ないしは共有できる埋葬され暗号化（クリプト）された素材となり、母体の境界空間において変容される。ともに触発されながら、他者の亡霊をなぞり書きすることで、個人の精神の境界が転覆され変容されつつ、忘却のなかに包み込まれるのである。十分に操ることができないトラウマ的な出来事は、他者の場所の内部で、忘却の様態で、変容の中にかすんでいく。他方で、「私」は、

「私でないもの」とともに、亡霊の目撃者となり、それらのために記憶を練り上げる。他者の喪失した対象に向けた悲嘆、不安、メランコリーを通して、孤独なトラウマ的記憶喪失 *amnesia* を、ともに目撃される記憶の埋葬室 *cryptomnesia* に変容させることが、エッティンジャーにとって芸術制作の意味である (Ettinger 2006: 170)。

トラウマをめぐる芸術研究の構築に向けて

本稿では、近年の芸術や文化研究においてトラウマという概念が注目されていることを整理しながら、とりわけブラハ・J・エッティンジャーの理論を通して、情動を変容させる場としての母体、眼差しの様態としてともに目撃すること、記憶と忘却とその移送を可能にするトランスクリプタムという概念について概観した。これらの概念はトラウマにまつわる芸術実践の理解を広げ、個々の画家や作品を言語化し、芸術のもつ心的外傷の治療的側面や集団的なモニュメントの働きを再考することにつながるはずである。ただし、母体という過度に女性的な差異の場所を強調するエッティンジャーの理論への批判もあるだろう。1990年代以降のポスト古典派的な精神分析学は、幼児と母子関係臨床的な観察に基づく愛着理論の発展やミラーニューロンの発見と大脳の働きに関する神経科学の新知見を総合しながら、「抑圧されたものの回帰」という古典派精神分析の見方を超えて、トラウマと情動の本性と心理療法についてより現代的な理解を進めている。関係論精神分析を推進し、解離やトラウマを専門とするフィリップ・M・ブロンバーグは情動調整やエナクトメントという観点から臨床にアプローチしている。「経験的なプロセスとして、エナクトメントはパートナー双方を、互いの中に入り込んでいるようなユニットとして考える。エナクトメントとは、治療者と患者が、解離された様式の関わり方を通して繋がり合う二者的な出来事である。そこではそれぞれが、相手の「私ではない私」に情動的に反応する自分自身の「私ではない私」の状態にある。この共有された解離的な繭は、それ自体の必須事項を持っている。その繭は二人のパートナーを巻き込み、少なくともしばらくの間は、彼らを解離によって作り出される「私ではない私」のコミュニケーションの場の中に二人を捕らえて離さない」(ブロンバーグ 2014: 189-190)。ここで用いられる繭という隠喩は、エッティンジャーの母体という概念とは異なるものの、自己と他者との境界のあいだの繋がりに注目する点で、エッティンジャーの理論との類縁性があるように思われる。ただ大脳の働きに局在化されつつある現在の精神科学に対して、母体という概念への注視によって、身体的な欲動や情動の場所を位置づけ直すことができるかもしれない。エッティンジャーの理論を現代的な母子関

系の理論やトラウマに関する臨床学的な知見とつぎ合わせながら、芸術論や美学へと練り上げていく作業は今後に譲りたい。

トラウマをめぐる芸術実践に目を向ければ、エッティンジャーが取り組んでいるホロコーストやイスラエル－パレスチナという主題や場所を超えて、他の多くの画家たちが歴史の記憶にまつわる写真イメージを絵画に転写する作品を制作している。ゲルハルト・リヒター、リュック・タイマンズ、マルレーネ・デュマス、横尾忠則など枚挙にいとまがない。それぞれドイツ、ベルギー、南アフリカ、日本など、それぞれ異なる歴史の編成と個人的な記憶とが交差する場所に即して、一般化できない芸術制作の個々の特質や違いをトラウマという観点で考察することも可能だろう。そのとき、エッティンジャーによる古典派精神分析の概念の脱構築を通じた美学は、1980年代以降のホロコーストに対する一般的な関心がトラウマ文化研究の国際的な広がりをもたらしたこととあわせて鑑みれば、いわばトラウマをめぐる芸術研究の書き換えのマトリクスになると考えられる。芸術を歴史化する作業や、歴史を芸術によって記憶しようとする作業において、いまやトラウマという現象が提示する複雑なアポリアを回避することはできない。それら困難な作業は、わたしたちが拠って立つ不確かな時代と向き合うための第一歩になるはずである。

参考文献

- Christov-Bakargiev, Carolyn (2012) *The Book of Books: Catalog 1/3*, Hatje Cantz, 2012.
- Bronfen, E., Matt, G. Stief, A., Kob, A. *Traum & Trauma / Dream & Trauma: Werke Aus Der Sammlung Dakis Joannou, Athen / Works from the Dakis Joannou Collection, Athens*, Hatje Cantz, 2008.
- Brown, K., Nairne, A., Bradley, F. (1999) *Trauma*, Heyward Gallery, The Beacon Press.
- Guerin, F., Hallas, R. (2007) *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, Wallflower Press.
- Saltzman, L., Rosenberg, E. (2006) *Trauma And Visuality in Modernity*, Dartmouth College.
- Broderick, M., Traverso, A. (2010) *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, Routledge.
- ヴァン・デア・コルク, ベセル・A (2001年), 『トラウマティック・ストレスーPTSD およびトラウマ反応の臨床と研究のすべて』 西沢哲訳、誠信書房。
- Luckhurst, Roger (2008), *The Trauma Question*, Routledge.
- Kaplan, E. Ann (2005), *Trauma Culture: The Politics Of Terror And Loss In Media And Literature*, Rutgers University Press.
- Ross, Gina (2003), *Beyond the Trauma Vortex: The Media's Role in Healing Fear, Terror, and Violence*, North Atlantic Books.
- Edkins, Jenny (2003), *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press.
- Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press.
- Crinson, Mark (2005), *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Routledge.
- Kuspit, Donald (1993), *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press.
- (1996) 'Obscene, Abject, Traumatic,' *October* 78, Cambridge: The MIT Press, pp. 107-124.

- フォスター, ハル (2014 年) 『第一ポップ時代: ハミルトン、リクテンスタイン、ウォーホール、リヒター、ルシェー、あるいはポップアートをめぐる五つのイメージ』 中野勉、河出書房新社。
- Sirmans, F. White, M. (2011), *Vija Celmins: Television and Disaster, 1964-1966*, Menil Collection.
- Bennett, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma, And Contemporary Art* (Cultural Memory in the Present), Stanford University Press.
- Pollock, Griselda (2013), *After-affects / After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester University Press.
- Ettinger, Bracha Lichtenberg (2006), *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press.
- Zegher, C., Pollock, G. (2011) *Bracha L Ettinger art as Compassion*, ASA Publishers.
- ニコラ・アブラハム、マリア・トローク (2014 年) 『表皮と核』 大西雅一郎、山崎冬太、松籟社。
- ブロンバーク、フィリップ・M (2011 年) 『関係するところー外傷、癒し、成長の交わる場所』 吾妻壮・岸本寛史・山愛美訳、誠信書房。