

ソフィ・カルの照応するアート作品

松本 良輔

序

今日のアートは、これまで美術作品が鑑賞の拠りどころとしてきた視覚性や物質性をはるかに超え、極めて親密な個人の物語から、参加や代理によって築かれる社会的関係、あるいは、そうした作品が浮き彫りにする政治性や経済原理に至るまで人間の諸活動全般を余すところなくその主題としている⁽¹⁾。そうしたアート作品は、造形物としての視覚的な「形」のみならず、日常生活や社会活動といった動的な実践をもその「形」としている。果たして、これほどまでに多様化する芸術の形式や表現を受容し、芸術概念の拡張を可能としている理論や実践とはどのようなものだろうか。

19世紀末から20世紀にかけて、絵画が、遠近法や錯覚による模倣の理論から表現を軸とする美学理論へと移る中、平面絵画は、世界の完全なる模倣である写真と出会い、立体造形は、完全なるオリジナルとしての複製品、レディメイドを発見する。レディメイドの発見者、マルセル・デュシャン Marcel Duchamp (1887-1968) は、既製品を、キャンバスにかわる作品の支持体としたばかりでなく、作品に与える不可解な命名によって、アート自身の存在に向けた問いを喚起した。既製品の使用や命名行為によってアート作品が獲得した自己言及性は、感性学としての美学に、人類による言語の発明と思考のはじまり、あるいは、鏡と自己像の発見に比肩するほどの影響を与えた。実際、コンセプチュアル・アートの誕生によって、写真がイメージのメディアとして、日用品がレディメイドとして、言語と思考に支えられた意味世界の中で使用されることとなった。新しい芸術空間の誕生は、多様なメディアによる重層的な表現を可能とし、それまで絵画を中心とする固有のメディアに支えられてきた美術の歴史に、文

脈的断絶をもたらした⁽²⁾。写真や日用品をはじめとする新たなメディアの出現は、「見出されたオブジェ」objet trouvé や「ファウンド・フォト」Photographie trouvée の名のもと、身の回りのあらゆるものをアートの対象に変え、そうしたオブジェの配置 Installation や集積 Accumulation さえもがアートとなった。こうしたメディアが異種混交する条件の下で、分類や統合を避けながら制作され続けている現代の芸術作品を、特定の理論や解釈によってアートであるか、非アートであるか峻別することは可能だろうか。

本稿では、テキスト付きの写真やビデオを使用しながら自伝的物語アート作品を制作している現代美術家ソフィ・カルの作品を検討することで、コンテポラリー・アートの文脈化、あるいは、美術史への再接続を試みる。ソフィ・カルは、写真日記や調査報告書といった真正性と虚構性を孕んだメディアを支持体として、身の周りでおこる出来事を物語化するアーティストである。カルの他者依存性の高い制作方法と文学へ接近する領域横断的なアプローチは、常にアートの成立と存在の問題を引き起こしてしまう。

第1節では、アート・ドキュメンテーションを形式的に支持する理論としてロザリンド・クラウスによるポスト・メディアムの条件を参照する。続いて、ソフィ・カルのフォト・ルポルタージュ作品を例として、異種混淆するメディアムの条件の下で物語化されるアート作品の生成と鑑賞のプロセスについて検討する。第2節では、ソフィ・カルの自己物語作品をアートとして成立させている前提として、1960年代、アーサー・ダントーらによって示されたアートワールドの理論を挙げる。ここでは、アートワールドを、アートの成立を問題とする批評や鑑賞の空間としてではなく、歴史的な強度を携えた作品空間として捉え直すことで、アートワールドにおけるソフィ・カル作品の歴史的な位置付けをおこなう。第3節では、実際に、ソフィ・カルの作品空間で繰り返される作品内外における参照や照応を芸術作品における歴史的強度の例として挙げ、そうした関係性をコンテポラリー・アートが成立する重要な掛け金とすることで、散発的に拡張する今日のアートの再文脈化、さらに美術史への再接続の可能性を提起する。

1. メディアムの条件

ヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) が予見したように、オリジナル概念に支えられた芸術作品の礼拝的価値は減じ、写真や日用品といった複製可能性を自明とするメディアムが、芸術の支持体として見出されることで、新たな美的価値が創出された⁽³⁾。ロザリンド・クラウス Rosalind E. Krauss (1941-) は、もはや美術作品が絵画や彫刻といったジャンル固有の支持体に還元されず、メディアムが異種混淆的に存在する状態をさして「ポスト・メディアムの条件」Post-Medium Condition と呼んでいる。実際、多くのコンテンポラリー・アートを形式的に支えているのは、紙やキャンバスといった伝統的な支持体よりも、キャプション付きの写真やビデオ映像からなるドキュメンテーションやプロジェクト⁽⁴⁾、あるいは、身体や日用品を使用したインスタレーションやハプニングと呼ばれるものである。こうした、クラウスが技術的支持体 Technical Support と呼ぶメディアの受容と拡張によって、物理的支持体 Physical Support よりも、人の活動や思考、他者との関係性、また、それらを記録したビデオ映像やドキュメンテーションが、アートの対象として「見いだされる」のは時間の問題であった。メディアムの固有性が失われ、作品が、装置や道具に還元されてしまうことは、一方で、アーティストの天才や技倆や基づく芸術の真正性をゆるがすことになるのだが、他方で、文脈から解放された芸術の対象は、偶然性や関係性をテーマとする新たな美学的な価値の創出を可能とした。

本来、非言語表現を目指した視覚芸術の歴史のなかで、芸術が、強い対象指示性をもった写真のみならず、実証性を備えたテキストを表現形式として受け入れることで、コンセプチュアル・アートは、言語を視覚化しながらメディアムとする表現を獲得した。こうしたポスト・メディアムの条件とよばれる、新しいメディアムの受容は、アート作品を静的な空間から、動的で時間継続的な空間へ導いた。写真やビデオの真正性に支えられた対象指示性に加えて、テキストが織りなす物語構造や論理性は、政治参加や社会問題の糾弾を目的とするジャーナリスティックなポルターージュから、親密な個人の物語を綴った自伝フィクションに至るまで、多様なアート・ドキュメンテーションを可能としている。

ソフィ・カルの尾行作品や睡眠調査、あるいは、自身の失恋体験に関する分析を依頼した発注芸術をアートとしているものも、こうしたポスト・メディウムの状況である。以下、写真とテキストによるソフィ・カルの自伝的作品を例に挙げながら、カルのフォト・ルポルタージュがいかにして物語化され、アート作品として鑑賞されるのか検討する。

《アドレスブック》は、フランスの日刊紙、リベラシオンの紙上に、1ヶ月に渡って掲載されたソフィ・カルの私的な調査報告書である。本作品は、カルが路上で拾ったアドレス帳に記されていた連絡先のリストをもとに、一人ずつ連絡をとり、落とし主である PierreD に直接会うことなしに、その人物像を描き出す試みである。作品の初出は、フランスの日刊紙、リベラシオン紙上となるが、PierreD との約束に従って、出版作品は、彼の死後にによって上梓された。作品は、新聞の日付ごとに、1日一枚のモノクローム写真とテキストが付されている。以下に、その写真とテキストの抜粋を示す――

リベラシオン1983年8月3日、水曜日
月曜日 アドレス帳 [F1]

ピエール・Dの手帳は、アルファベットのインデックスのある、12×15 cm の綴られた手帳である。それは黒色の背布で赤いカバーのものだった。それは厚くて、よく擦り切れていた。装丁は、破れてしまっている。住所は、青いボールペンで描

L'HOMME AU CABINET A PARTIR DE DEMAIN DANS LIBERATION

Le carnet de Sophie Calle

de chronique étonnante et personnelle
« certain des Dictionnaires. Sophie Calle
avait demandé à des gens qu'elle se sou-
venait par de se mouler dans son in-
dresse. Mais, Mieux d'aller. Tenais les
directes. Je photographais ces adresses
l'expérience, mais des fois en absence
de commencer un premier avis, j'étais
pour l'adresse que je posais rapidement
pour elle et si je ne pouvais pas j'étais le
dernier pour en assurer du bon »

L'adresse trouvée, celle de Basile, un
un appartement pas comme les autres. Pour
une expérience concrète. Il est habitant.
Sophie Calle lui écrit. Elle décide de se
faire suivre durant une semaine par un
détective privé et expose le résultat de
« Mais il s'agit d'être avec, avec la
publication de son livre. Elle s'adresse
à l'éditeur, elle décide de le faire publier
et l'expérience, de la recevoir, de la suivre, de
partir, puis se fait copier et évalue à tra-
vers à Paris par un détective privé. Elle
de son monde » qu'elle immortalise une
détective à son adresse à la lettre
Lyon. Avec ce nom, Sophie Calle inverse
un type particulier de sexe, utilisant
comme il faut comme il photographier
de proven, mais qui était davantage par
la relation de la lettre et le message que
le force de chacun des éléments. Récupère
de chacun en présence, que d'intérêt
graphique particulier et le sexe, de faire
simple et clair, fait de son expérience

romanesque, attention au détail, passage de
l'écriture, terminé par un moment qui
vous fait savoir que vous avez eu un
chance de ne pas croire de cette lettre de
chambre d'un genre un peu spécial qui
mech sur le cas et un moment de votre
la maîtrise.

Pour cette occasion de l'été, Sophie
Calle a réalisé une nouvelle histoire. Une
histoire de secret et d'absence. Une histoire
découverte sur les cartes d'adresses perdues
par une investigation. Elle la raconte, la
photographie et le retour immédiate à
celle dont il est parti par le regard de
Paris elle décide d'explorer des adresses
connues dans le passé. Mais l'opération
d'être le portrait d'un individu à travers ce
qu'il a écrit. Sophie Calle s'adresse à
les contacts de lui. Un pari de portrait par
procès inversés, un jeu de maîtrise
l'instant une ligne pour au hasard pour
enquêter sur ces propriétaires de cartes,
un récit. Le portrait de chacun et son
d'adresse au-dessus de tout support.
Pour composer une image et un texte,
un récit. La découverte d'un incident dont
vous ne savez rien dans un instant qui
vous explique. Ce portrait sera aussi le récit de
la construction, que habite avec les adresses
et les adresses, les découvertes, les
habits. Sophie Calle a écrit un livre à partir
de ces adresses perdues, C'est devenu une histoire
et l'écriture. L'écriture est une expérience
de son jeu qui permet bien une autre
point peut être que nous le voyons, un
moment de la vie.

Christine CALVÈRE
[1] L'Édition de l'Écho, post-face de Jean
Baudrillard.

[F1] Sophie Calle, «Le Carnet d' adresses», *Liberation*,
Lundi 1^{er} Aout 1983.

かれている。わたしが相談した筆跡鑑定士Lによれば、その筆跡は、いたって普通であり、特別な発見もほとんどないという所見であった。しかし、「英国映画協会」という語から、彼が気づいたことは、(ピエールDは、)どこか切れが良く、とぼけた気質であるが知的で、博学で、しっかりとした何者かであるということである。彼は続ける、その筆跡に、なんら意地の悪さは見当たらない。最初の1ページ目に、ピエール・Dは、ファースト・ネームとラスト・ネーム、そして住所と電話番号を書いている。その反対のページに、彼は、フランスの電話のダイヤル上で使用される文字コードを記している：2=ABC、3=DEFといった具合である。ピエールのアドレス帳には、408人の名前が以下のような方法で仕分けられリスト化されている：

25人のA、63人のB、35人のC、38人のD、6人のE、22人のF、18人のG、3人のH、6人のI、5人のJ、14人のK、28人のL、42人のM、8人のN、10人のO、21人のP、13人のR、19人のS、13人のT、1人のU、12人のV、3人のW、3人のZ

新聞紙上に掲載されたカルの写真は、感情を煽るようなジャーナリスティックな写真というよりも、退屈なフレーミングで撮られた、記録的な写真である。時に露光不足やピンボケで、抑揚のない断片的なイメージである、ソフィ・カルは、物語を再構成するためには、虚構の写真やファウンド・フォトを使用することも厭わない。ソフィ・カルは、インタビューや自身の作品のなかで、テキストこそが、もっとも重要なことで、イメージは全ての入り口であると繰り返し述べている。また、「他者の苦痛へのまなざし」の中で、スーザン・ソントグは、以下のように述べる――

[...] 理解するという仕事に関して写真はそれほど助けにならない。物語は、わたしたちに理解させる、写真はなにか別のことをする。それらはわれわれにつきまとう⁽⁵⁾。

スーザン・ソントグは、写真は、感情と結びついて記憶のインデックスとなるが、われわれに物語を語ることはない。それを理解させるのは、写真に添えられたキャプションであると指摘している。果たしてソフィ・カルの作品の場合もそうであろうか。ソフィ・カルは、写真を、フォトグラフィーとしてより

も「見出された」、「写された」写真一般として提示する。カルが「すべての入り口」と呼ぶそうした写真の使用は、その参照的価値や使用的価値に負っている。同様に、写真に添えられたテキストは、事実確認的であり、カル自身による感情的な言葉や、文学的といえるような表現はほとんど見当たらない。単調な構文の繰り返しと、ウリボ Oulipo⁽⁶⁾の言語的実験に似た繰り返される文字列は、視覚的で、意味の生成にむかって見出されたレディメイド・オブジェのようである。こうして、テキストさえも、印刷された言葉のオブジェとして文学的な読解を拒絶しながら、写真同様、対象から引きずり出されてしまう。

次に、ソフィ・カルの分身を扱った自伝的作品『ダブルゲーム』 doubles-jeux⁽⁷⁾における、カルの言語遊戯とセルフポートレートからなる「B、C、Wの記号のもとで過ごす一日」*Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*の中の作品《BB》[F2]を示す。(ここでは、フランス語の音韻を損なわないように原文を示す)――



[F2] Sophie Calle, «BB», *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, Actes-sud, 1998.

1998年3月10日水曜日、マリアのようにするために、BB（ブリジット・バルドー）の真似をしてBという記号のもとで1日を過ごした。

B comme la Belle et le Bestiaire, comme Bécasse, Bourrique, Bourricot, Bique, Blatte, Butor, Blaureau, Bigorneau, comme Braire, Bêler, Beugler, Bétifiere

『ダブルゲーム』は、アメリカの小説家ポール・オースター Paul Auster (1947-) がソフィ・カルをモデルにしたマリア・ターナーという作中人物を登場させた小説『リヴァイアサン』⁽⁸⁾ に倣って、カル自身が再び、小説的な分身である虚構の自分を演じた作品である。ソントグが指摘するように、写真は物語を語ることはない。ロラン・バルトは、写真は物語の断片を提示するだけであるという。ソフィ・カルの言語遊戯と演劇的な作品空間の中で、鑑賞者は読解もままならず、開かれた意味の舞台に誘惑され、参加へと促される⁽⁹⁾。カルの物語は、鑑賞者の参加によって再び上演されてゆく。作品につきまとう不完全な記録写真と事実確認的なテキストといった単純な形式にほだされて、鑑賞者は、覗き見の願望を満たすため物語に参加してしまう。結局、カルの作品において、作品の物語化と鑑賞を促しているものは、クラウドが技術的指示体と呼ぶ形式、フォルムである。スーザン・ソントグは、評論「ブレッソンにおける精神のスタイル」の中で、ブレヒトの演劇観を例に、分断された鑑賞者と舞台を繋ぐものとして、そのフォルムについて言及している――

結局のところ、芸術における感情喚起の最大の源泉は、いかに情熱的であろうと、またいかに普遍的であろうと、特定の主題にあるのではない。それはフォルムにある。フォルムの意識を通じて感情の疎隔と遅延をはかることが、かえって感情を強め激しくする結果になる⁽¹⁰⁾。

写真とテキストによって生成されるカルの物語は、誘惑装置としてのフォト・ドキュメンテーションという技術的支持体の機能に支えられて、主人公ソフィ・カルを物語の内外に陥入させ、鑑賞者を鑑賞空間に導いてゆく。それは、鑑賞者にとって体験や共感をめざした参加型アートではなく、ソフィ・カルの伝記的冒険譚という形式を纏ったスペクタクルでしかない。こうして、ソフィ・カルの報告的な作品が纏うその形式こそが、物語の文学的な読解から鑑賞者を引き

ずり出し、かつてない美学的体験を備給させているということが確認できる。次節では、そうした芸術形式が支えているソフィ・カルの親密な物語を、アートとして見出し、文化的資源としているアートワールドの理論を検討する。

2. アートワールド

アートを志向することなく、ソフィ・カルが興味本意で始めた他人の尾行⁽¹¹⁾や睡眠調査⁽¹²⁾は、パリ市立近代美術館館長ベルナルド・ラマルシュ・ヴァデル Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) との偶然の出会いによって展覧会⁽¹³⁾に出品され、アート作品となった⁽¹⁴⁾。そうした個人的な記録や生活行為をアートとして成立させている条件とはどのようなものであろうか。

20世紀のモダニズムの美術の歴史以降、芸術作品の領域拡張を可能とし、コンテンポラリー・アートを受容してきた理論として、アーサー・C・ダントー Arthur・C・Danto (1924-2013) や、ジョージ・ディッキー Gerge Dickie (1926-) らによる「アートワールド」の理論がある。1960年代当時、ダントーらによる美学的分析は、芸術作品を視覚性のみならず、歴史的背景や芸術哲学といった非顕示的特性によって評価することで、ポップアートやコンセプチュアル・アートを擁護した。既製品である便器をさかさまに置いて、サインしただけのマルセル・デュシャンによる有名なレディメイド作品《泉》をはじめとして、1964年アンディ・ウォーホルによって、実物そっくりにシルクスクリーン印刷された洗剤の箱、《プリロ・ボックス》や、それに続く概念作品群の登場は、既存の美学理論や歴史的文脈による芸術作品の分類や解釈を無意味なものとした。当時、美術批評家や美術史家でさえも、そうした作品を日常から区別し、芸術作品としてその価値を与えることは困難であった。概念性を携えた芸術作品を日常から切り分けるためには、作者による命名行為や出展行為が指し示す「これはアートである」といった宣言に加えて、それがアート作品と見做される制度や理論が必要とされた。1964年当時のダントーは、アートワールドを以下のように説明している――

ある何かをアートとして見ることは、眼では見極めることのできないなにかを要求

する—それは芸術理論のある雰囲気や、芸術の歴史の知識であり、つまり、アートワールドである⁽¹⁵⁾

[...] 結局、プリロ・ボックスとアート作品を異なるものに行っているのは、ある特定のアート理論である。ある何かをアートワールドに招き入れ、それがそのものである（芸術的な同定とは異なる意味の is として）現物のもとに崩れ落ちていくことから守っているのは、まさにそうした理論である。勿論、この理論がなければ、ひとはそれをアートとしてみることはできないだろうし、さらにそれをアートの一部としてみるためには、ひとは、最新のニューヨーク絵画の歴史について相当量通じているだけではなく、多くの芸術の理論に精通していなければならない。—世界とはある種のものに対して準備がされていなければならない。それはアートワールドも現実の世界も同様である。いつでもそうであったように、今日でも、アートワールドやアートを可能としているものこそが芸術理論の役割である⁽¹⁶⁾。

実際、ダントーらによる制度論に対しては、当時の理論によって拡張し続けるアートを定義し、あらゆるアートの成立を問題とすること自体不可能であるという批判が加えられている。しかし、「だれでもアーティスト」、あるいは「なんでもアート」であるという批判に対して、実際、ひとりのアーティストが、便器やスコップのような日用品をそのままアート作品としてギャラリーに展示することも、それほど容易な試みではない。既製品（レディメイド）や複製品、あるいは、日常生活や社会活動といった行為さえもが、それらを芸術として、作品空間であるアートワールドに「これはアートである」と宣言することが同語反復的であるとしても、あるいは、時代を経て1960年代に分析美学が措定した制度の状況が変わろうとも、芸術行為が、同時代の批評空間であるアートワールドの審判に附されるならば、それは、有効な芸術の実践に違いない。実際、デュシャンの《泉》も、ウォーホルの《プリオボックス》も、アートワールドによる歴史的淘汰に晒され、コンテンポラリー・アートの歴史的モデルとして前景化されていることから、アートワールドの理論は、今もなお有効であるといえる。しかし、もはやアートワールドという制度論によって、アートの成立の問題を問うことや、ディッキーの解釈に従ってアートワールドを批評空間としてみるよりも、アートワールドを、歴史的強度を携えた文化資源を擁する作品空間としてアートワールドを検討しなければならない。

ソフィ・カルの作品は、作者による主体的なアート宣言や命名行為よりも、

アートワールドに配置されている美学や美術史の雰囲気、あるいは、作品間でおこる照応 *correspondance* によって作品をアートとして文脈化し、鑑賞を促している。次節では、すべての作品に、陥入されるアーティスト・ソフィ・カルの存在と、作品の内外に豊富なレフェランを含んだカルの芸術が引き起こす照応関係に注目することで、コンテンポラリー・アート作品における、文脈形成と美術史へ再接続の可能性について検討する。

3. 照応

ソフィ・カルのフォト・ドキュメンテーション作品は、ダントーが芸術の歴史や芸術理論の雰囲気と呼ぶような、物語や写真の引用が巧みに配されている。実際、カルは、自伝や報告書といった虚構化した自己物語に本当らしさを与えるために、登場人物に、ピエール・D、アンリ・B、ダニエル・Dといった匿名性を与える一方で、エルヴェ・ギヴェール *Hervé Guibert* (1955-1991) やクリスティーン・アング *Christine Angot* (1959-) といった作家をはじめ、現代美術家のクリスチャン・ボルタンスキー *Christian Boltanski* (1944-) といった自伝的物語作品を制作しているアーティストを配している。

ソフィ・カルの作品の中で、繰り返し登場する恋人や両親の伝記物語に加えて、ベッドやシーツ、手紙といったフェティッシュな日用品は、誘惑装置、時には死を暗示する装置として、物語の文脈化に加担する重要なモチーフである。ここでは、繰り返し登場するベッドを例に挙げて、ソフィ・カルの作品内外でおこる照応関係に着目することで、断片化する物語作品の文脈形成を試みる。

ソフィ・カルの作品の中で、最初に登場するベッドは、ジョルジュ・ベレックの『眠る男』の影響とその主人公への単なる興味から始まった、1979年の睡眠調査報告《眠る人々》*Les Dormeurs* [F3]⁽¹⁷⁾ に登場する。《眠る人々》は、ソフィ・カルが友人やその知人28人を交互に自宅に招いて、自分のベッドに寝てもらい、寝顔を撮影し報告記録を付したものである。ソフィ・カルは、美術界デビュー当時から、日常生活のプロセスのひとつとして眠りを重要なテーマとしている。ジャン・ボードリヤール *Jean Baudrillard*, 1929-2007は、不特定多数の他人を自分のベッドに招く調査である《眠る人々》における誘惑のプロセ



[F3] Sophie Calle, *Les Dormeurs*, (Rachel Sindler), paris, Actes Sud, 2000.

スを、カルの出版作品の巻末で以下のように説明している——

「大いなる眠り」の最も驚くべき事実は、ふつうなら、直ちに様々な反対を引き起こすような、この謎めいたオペレーションに、人々が、いとも簡単に参加を受け入れてしまうということだ。それは、単に、ちょっとした流行のハプニング・アートの悦楽に慣れ親しんだ耽美主義者だけでなく、近所のパン屋見習い、ベビーシッターといった人々が参加したのである。人々とは本来、意志薄弱であるのか（驚くべきことであるが、魅力的な仮説ではないのだが）、あるいは、次のようなことも考えねばなるまい。人は、もっとも奇妙で、もっとも突飛なやり方で誘われると、もっとも容易く誘惑されてしまうものである⁽¹⁸⁾。

こうしたソフィ・カルの睡眠調査や尾行は、ボードリヤールが指摘するように、ハプニング・アートや参加型アートの形式を参照しながら、眠りを成就することのない誘惑のプロセスとしている。カルは、ベッドを誘惑と死のメタファーとして扱いつつ、作品にしばしば、登場させることで、物語を連続的に拡張させてゆく。自伝物語を集めた作品『本当のはなし』*Des histoire vraies*⁽¹⁹⁾の中で、カルは、自身のベッドとシーツの逸話を、テキストと写真による対作品としている。二つの不幸な物語は、ベッドに纏わるカルの不幸な人生の物語を暗示し、後に、ロンドンのフロイト・ミュージアムで展示されている⁽²⁰⁾。「シーツ」の作中に登場する、病にとりつかれた友人は、作家エルヴェ・ギベールである。ここでも、カルの物語は、ギベールの自伝的作品『ぼくの命を救っ



[F4] Sophie Calle, «Le Lit», *Des histoire vraies*, Actes sud, 1994.

てくれなかった友へ』に挿入されるカルの逸話と照応しながら友人の死を暗示してゆく――

ベッド⁽²¹⁾ [F4]

それは、私のベッドだった。17歳になるまで、わたしは、そこで寝ていた。その後、母はそのベッドを、他人に貸している部屋に移してしまった。1979年10月7日、その借主は、ベッドに横たわり、火の犠牲となった。彼は亡くなった。消防士は、そのベッドを窓が投げ出してしまった。それは、建物の中庭で9日間晒された。

シーツ⁽²²⁾

わたしの祖母はヴァランティーヌという名であった。彼女は1888年2月4日生まれだった。96歳になると、彼女は生きるのに疲れてきた。しかし、彼女には目標があった。100歳まで生きるという目標だった。100歳目前にして、意識朦朧で死を間近にしたベッドの中で、少しの間持ち直してかすかにささやいた。「残りはあと何日？」あと6日だった。「もちこたえるよ。」「もちこたえるよ。」と彼女はささやいた。彼女は1988年2月4日になくなった。彼女は墓碑銘にむけて「彼女はできるかぎりのことをした」という聖書の一節を選んでいて。死ぬ前に、彼女はシーツに私のイニシャルを刺繍していた。私はそれを、深刻な病にとりつかれていた友人、エルヴェに、遠い昔、彼が私とベッドを共にすることを拒んだ一夜の思い出としてプレゼントした。それは少しばかりいっしょに眠ってもらうための、わたしなりの招待だっ



[F5] Sophie Calle, «Voyage en Californie», 2003.

た。そして、粘り強い一念で100歳まで生きおさせた女性が刺繍した魂のこもったシーツならば、彼に強さを与えてくれるはずだと私は考えたかった。

《カルフォルニアへの旅》 *Voyage en Californie*⁽²³⁾ [F5] は、ソフィ・カルのベッドで寝ることを望んだ男の物語である。手紙の出だしは以下のようなものである。

June 4, 1999. 親愛なるミス・カル。私は最近、長い付き合いから解放されました。その結果、わたしは、様々な気分と感情の中で、どうか自分の道を進んでいます。私は、この悲しみと心の痛みの余韻をあなたのベッドの中で過ごしたい

ソフィ・カルは、男の誘いをすげなく断るかわりに、自身のベッドを男に送ることを申し出る。ギャラリーでの展示に際して、ソフィ・カルは、本物のベッドを置いてインスタレーション作品としている。梱包されたベッドと、フランスからカリフォルニアにベッドを送るまでの配送の様子を収めた写真に、男とのメールのやりとりをプリントしたテキストが、並置して添えられる。

作中に実物のベッドを配した、ソフィ・カルの誘惑と不幸の物語は、《限局性激痛》 *Douleur exquise*⁽²⁴⁾ [F6] で頂点に至る。《限局性激痛》は、日本留学を終え、恋人との再会を心待ちにしていたカルに、突然降って湧いた失恋の物語である。作品は、失恋の瞬間を再現したベッドと電話が置かれたホテルの部屋を中心に、その瞬間をゼロ時間として、「苦しみの前」 *Avant la douleur* と「苦し



[F6] Sophie Calle, *Douleur exquise*, インスタレーション風景、Actes Sud, 1999.

みの後」*Après la douleur*に分かたれた写真とテキストによる逸話によって構成される。鳴ることのない電話と、恋人が訪れることのないベッドの風景は、他のベッドの物語と照応しながら、カルの自伝的物語を強化してゆく。《限局性激痛》の作中でも、エルヴェ・ギベールとの出会いと不幸の逸話が挿入され、二つの物語が照応しながら、作品の真正性を強化してゆく。

ソフィ・カルは、自伝作品『本当のはなし』に少しずつ新しい逸話を加えて、出版作品として自伝を改訂してゆく。《20号室》、「Chambre 20」 [F7] は、2002年パリのエッフェル塔のパフォーマンス《眺めのよい部屋》「Chambre avec vue」に引き続き、ニューヨークとアヴィニョンのホテルの一室で行われた作者自身が、ベッドに横たわる睡眠のパフォーマンスの連作である。寝室の鏡には、「もし、わたしを寝かせるお話をお持ちであれば、わたしのそばにきて、それをささやいてください。」と書かれたカルの注意書きが示されている。

ソフィ・カル作品には、アーティストの母が度々登場する。《捉えられなかった死》「Pas pu saisir la mort」 [F8] は、カルの母の伝記とその死を扱った連作《ラシェル・モニック》「Rachel, Monique」に添えられた映像作品である。本作は、ソフィ・カルが母の死の瞬間を捉えようとした映像作品であるが、ほとんど動きのない動画映像の中で死に臨む母の姿は、《BB》や《202号室》におけるカルと照応しながら、ベッドに横たわるソフィ・カル分身として現



[F7] Sophie Calle, «Chambre 20」、インスタレーション風景、Hôtel La Mirande, 2013



[F8] Sophie Calle, «Pas pu saisir la mort», Film/16/9 couleur, son, durée 12 min, 2007

れ、アーティストの死をも暗示するかのようである。以下は、《ラシェル・モニック》の序文である――

彼女は、順に、ラシェル、モニック、シンドラー、カル、パリエロ、ゴンシエ、シンドラーという名前だった。彼女は、人が自分について話すことを好んでいた。私の作品には、彼女の人生が登場しなかった。そのことを、母は気にしていた。私は、死に瀕している母のベッドの足元にカメラを置くことにした。それは、彼女の最後の言葉を聞くためであり、私のいない間に、彼女が息絶えてしまうことをおそれてのことである。

彼女は「ついに」と叫んだ。



[F9] Tracy Emin, «My Bed», Mattress, linens, pillows, objects, 79×221×234 cm.



[F10] Robert Rauschenberg, «Bed», Oil and pencil on pillow, quilt and sheet on wood supports, 191.1×80×20.3 cm.

これまでの検討で、ソフィ・カルは、連続する作品の中に様々な参照と照応の装置を配置することで物語を強化し、作品の文脈化を図っているということが確認できた。加えて、われわれ鑑賞者もまた、自身の芸術的知識や体験に照

らして作品の照応を喚起してしまう。

英国の女性アーティスト、トレーシー・エミン Tracy Emin (1963-) は、ソフィ・カルと同様、自己の恋愛や体験を主題に自伝的作品を制作しているアーティストである。エミンの赤裸々な生活をとらえた、下着や衛生用品がちらばる乱れたベッドの作品、《わたしのベッド》[F9] もまたコンテンポラリー・アートの成立と鑑賞の是非を問う問題を引きおこしている。こうした作品に加えて、我々は、デュシャンの便器やロバート・ラウシェンバーグ Robert Milton Ernest Rauschenberg (1925-2008) の壁にかけられたベッド [F10] を想起するかもしれない。たとえ、ラウシェンバーグのベッドに、誘惑や死を象徴するような物語が刻みこまれていないとしても、グリーンバーグが問題とした絵画と彫刻作品の境界、作品の平面性と上下関係、あるいは、レディメイドと日用品といった芸術の歴史に関わる重要な主題がそこには刻まれている。こうした作品内外でおこる歴史的照応の喚起こそがコンテンポラリー・アートを文脈化する契機である。

4. 結論

Azur に載録されたソフィ・カルに関する拙稿は、芸術の枠組みに問題を投げかけながら自伝的アート作品を制作しつづけているカルの営為を通じて、コンテンポラリー・アートの存在と意義を問うものである。初出では、自伝的アートの成立、前出では、生活アートを問題としたが、本稿では、作品とそれを取りまく空間、アートワールドを、照応する作品空間として捉え直すことで、散在するコンテンポラリー・アートの文脈化、歴史化の可能性を示した。はじめに、作品のメディウム性に注目し、カルのフォト・ルポルタージュ形式を検討した。カルの自伝的作品は、技術的指示体と呼ばれるフォルムに支えられて、主人公（アーティスト）との共感や同化に誘い出す小説的な読解から鑑賞者を救い出し、美学的な鑑賞体験を喚起しているということを確認した。さらに、アートワールドを歴史的な作品空間として捉え直し、アートの条件や成立の問題よりも、作品が携える芸術的参照項と作品内外における照応を文化的、あるいは歴史的価値とすることで、定義不可能で、散在するコンテンポラリー・ア

ト作品の文脈形成と美術史への再接続の契機を示した。

しかしながら、美術史の雰囲気と作品間の照応をもって、結果的に芸術作品の存立や文化資源的価値を論ずることは、結局、芸術を形式主義的で内向的な制度に帰してしまうおそれがある。それにもかかわらず、ソフィ・カルの作品が、アート作品として美的な鑑賞体験を喚起しているのは、芸術の歴史を十全にふくんだアートワールドを背景に、作品のフォルムが親密な個人の歴史に光をあて、アートワールドの門外漢である鑑賞者をも新たな美学的体験へと導いているからではないだろうか。引き続き、次稿のテーマとしたい。

註

- (1) ハラルド・ゼーマン、Harald Szeemann (1933-2005) は、1969年、《態度が形になるとき》展《Wenn Attitüden Form werden》、Kunsthalle Bernにおいて、造形よりも芸術的な概念や過程をテーマとする作品群を集めた展覧会をキュレーションしている。こうした芸術的態度としての「形」は、参加や活動を主題とする1990年代以降に現れたアート・プラクティスへと導かれている。以下は、ゼーマンが展覧会に寄せたカタログの序文 Zur Ausstellung の抜粋である：作品、概念、過程、状況、情報（私たちはオブジェや実験という表現を意識的に避けている）は、芸術的な態度が置かれた「形」である。それらは、前もって考えられた造形的な提案ではなく、芸術的過程の体験から生じる「形」である。これが、尚、身振りの延長として、素材の選択や作品の形を決める。こうした身振りは、私的で、親密、あるいは、一般的で、拡張的なものとなる。
- (2) Rosalind E. Krauss, «Reinventing the Medium: Perspectives on Walter Benjamin» *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999, p. 294. 「写真が芸術に接近することで、写真は芸術の根本的な変容を規定し、記録した。そこでは、固有で、伝統的な支持体から独立した芸術の一般性格、つまり「芸術の一般性」と呼ばれるような実践をめざして個々のメディウムの固有性は放棄された」。
- (3) 「芸術作品の複製がひとたび生じると、こんどは、あらかじめ複製されることをねらった作品がさかんにつくられるようになる。[...] すなわち、芸術は、そのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクティスすなわち政治におくことになるのである。」 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」高木久雄・高原宏平訳『ベンヤミン著作集2』、佐々木基一編、晶文社、1992年、19頁。
- (4) ロザリンド・クラウスは、論文「ポストメディウムの条件からの二つの契機」

- Rosalind E Krauss, «Two Moments from the Post-Medium Condition», October, No. 116, 2006, pp. 55-62. の中で、キャンバスやフレスコ、ブロンズといった絵画や彫刻における伝統的なメディウムである「物理的実体」physical substance に対比させて、写真や映像といった物質性に拠らない複合的な媒体を「技術的支持体」technical support と呼び、コンテンポラリー・アート作品が抱えるポスト・メディウムの条件としている。本論のなかで、クラウスは、ソフィ・カルの尾行作品を取り上げ、ジャーナリスティックな調査報告を「技術的な支持体」の例として挙げている。
- (5) Susan Sontag «Regarding the Pain of Others», picador, p. 89.
- (6) 1960年に設立されたウリポ (Ouvroir de littérature potentielle の略称) は、言語に方法論的制約や遊戯の変形を課しテキストの再生産を試みた。
- (7) Sophie Calle, *Double-jeux*, Actes-Sud, 1998.
- (8) ポール・オースター、柴田元幸訳、『リヴァイアサン』新潮社、1999、原著である Paul Auster, *Leviathan*, New York, Viking, 1992のフランスでの出版時の著作権者はソフィ・カル作品と同じ Actes Sud である。
- (9) ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013年、8ページ。カルの虚構物語をスペクタクルとすれば、ランシエールの演劇と舞踏に関する以下の指摘は示唆的である。「観客はその眼差しを洗練させねばならず、他方によれば、じっと見る者の立場そのものを放棄しなければならない。現代における演劇改革の試みは、距離を置いた調査と正気にあふれた参加という二つの極の間で、それらの原理や効果を混ぜ合わせながらも、常に揺れ動いてきた」。
- (10) スーザン・ソントグ「ブレッソンにおける精神のスタイル」河村錠下田一郎訳、『反解釈』ちくま学芸文庫、1996年、291頁。
- (11) Sophie Calle, «Suite Vénitienne», 1980.
- (12) Sophie Calle, «Les Dormeurs», 1979.
- (13) «XI^e Biennale de Paris. Manifestation Internationale des jeunes artistes», Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980.
- (14) ソフィ・カル「Sophie calle parle de Sophie calle」鷺見洋一編、1999年、『ソフィー・カル - 歩行と芸術』慶應義塾大学アート・センター、35頁。«Ils ont en commun le fait de ne pas avoir été fabriqués pour finir dans un musée ou ailleurs, c'étaient des jeux d'ordre personnel, mais sans autre but que celui-là» [...] «Elle a raconté à son mari qu'elle était venue dormir huit heures dans mon lit et il a voulu voir de quoi il s'agissait. Et c'est comme ça que je suis devenue artiste.».
- (15) Arthur C. Danto, *The Artworld*, The Journal of Philosophy, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division 61st Annual Meeting, 1964. p. 580: To see something as art requires something the eye can not decri-

atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld.

- (16) *Ibid.*, p. 581.
- (17) ソフィ・カル《眠る人々》1979年、額装された白黒写真（15×20 cm）とテキスト（15×20 cm）〔典拠〕：Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000. 写真は4人目の被験者 Maggie X が現れなかったために代理で眠ることになったソフィ・カルの母、Rachel Sindler である。
- (18) Jean Baudrillard, «Please Follow Me», Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Edition de l'Etoile, 1983, p. 85.
- (19) ソフィ・カル『本当のはなし』 *Des histoire vraies*, Actes sud, 1994. 1988年にはじめられた『本当のはなし』は、後に、James Putnam のキュレーションによって、2001年にロンドンのフロイト・ミュージアムで、「Appointment with Sigmund Freud」と題されて展示されている。
- (20) «Appointment with Sigmund Freud», The Freud Museum, London, 1999.
- (21) Sophie Calle, «Le Lit», un texte encadré, 50×50 cm, une photographie N/B encadrée, 120×170 cm, 1988.
- (22) Sophie Calle, «Le Drap», un texte encadré, 50×50 cm, une photographie coul, encadrée, 170×100 cm, 1992.
- (23) Sophie Calle, «Voyage en Californie», Installation comprenant un lit et sa literie emballé, un texte encadré, 39×39 cm, 2003.
- (24) Sophie Calle, *Douleur exquise*, Actes Sud, 1999.