

ソフィ・カルの苦痛への眼差し

松本 良輔

序

これまで、著者は、Azur 拙稿⁽¹⁾において、フランスの現代美術作家、ソフィ・カル (Sophie Calle, 1953-) の作品の論考を重ねてきた。本稿では、初期の問い「なぜ、個人の親密な物語がアートになるのか」⁽²⁾といったアートの領域や制度の問題をさらに進め、そうした営為が、アートになり得るとしても、「苦しみを主題とするカルの個人的な営みが、作者のみならず鑑者に、いかなる芸術的体験をもたらすのか」といった鑑賞における感性学的アプローチを試みる。

これまでの論考では、ソフィ・カルが、テキストと写真によって築き上げる重層的な意味とイメージの芸術的な営みを、アート・プラクティス、あるいは、アート・ドキュメンテーションの形式を備えた自伝的美術作品としてきた。ソフィ・カルは、自身の生きた人生を自伝的作品の主題としながら、身のまわりで起きる様々な事件や出来事を、調査報告や儀式として美術作品に仕上げてゆく。カルは、日常生活の喜びよりも、自身の苦しみ、ときには、他人の苦しみを記憶に留め、癒しとして、人生を生きやすくするために、アートを用いていると繰り返し答えている。カルの実践は、自己あるいは、他者の不安や苦しみをテキストや写真に留め、様々な視点から眼差し、相対化することで、苦痛の鎮静化を目指しているのだが、結果的に、それは、ソフィ・カルのアートとなっている。

ソフィ・カルは、一方で、失恋や近親者の死といった「自己の苦痛」を作品の主要なテーマとしながら、他方では、政治的な紛争によって失われたモニュメントの痕跡や、盗難にあった美術館の絵画なき壁面、そして、視力を失った

盲目の人々の物語といった「他者の苦しみ」を扱ったルポルタージュ作品を制作している。前稿 Azur19号では、自己の苦痛に向けた、カルの芸術的営為としての「眼差し」について論じたのだが、本稿では、カルが、不在や喪失といった他者の身におこった苦しみに向ける「眼差し」について検討する。カルの実践は、眠り、盲目、不在といった他者の苦しみから、そして、失恋、近親者の死や自身の死といった自己の苦しみを、美術作品の中で、二重化、あるいは偏在化することでその強度を増してゆく。ソフィ・カルが、作品を通じて、われわれに、つきつけているものは、死、不在、喪失から導かれる様々な苦しみに向けた「眼差し」である。ここでは、女性による告白体と、見るものの覗き見趣味といったジェンダーの視点で論じられてきた女性アーティストとしてのソフィ・カル像よりも、他者と自己に向けたカルの眼差しを考察することで、これまでの分析で不充分であった苦しみの問題を中心に、新たなソフィ・カル像を、感性学的審級と並んで、相補的に構築する。他者の苦しみへの眼差しは、果たして、鑑者をも巻き込んだ、大きな苦しみの共感へ開かれていくのだろうか。

論考の方法として、第1節では、ソフィ・カルの作品に繰り返し登場するさまざまな「苦しみ」 *souffrance* を、死を頂点とする無意味な苦しみの起源として提起し、エマニュエル・レヴィナス Emmanuel Lévinas (1906-1995) による他者論と苦痛の有責性の問題に触れながら、苦しみにおける間主観性、あるいは、自己と他者の非対称性について考察する。第2節では、ソフィ・カルの「眼差し」を、他者の苦痛への気遣いとして、フロイトが示した「喪の仕事」に重ねながら、カルの実践を、喪 *mourning* の仕事（ソフィ・カルは、ゲームや儀式と呼んでいる）として、他者の苦痛を通じて、自己の癒しに至るプロセスを考察する。第3節では、他者への苦痛の眼差しが、アーティストのみならず、作品を観るものにどのような芸術体験をもたらすのか、そして、苦しみに意味を与えようとするカルの芸術が備える感性学的な属性について検討する。実際にソフィ・カルの写真を、ダイアン・アバスの苦痛を扱った写真と比較することで、苦しみを扱った写真が開く感性学的価値について検討する。とりわけ、アバスの苦痛のフォトグラフィーと、カルのキャプション付きフォトグラフィーを比較することで、写真の背後に存在する苦しみとその共感性について考察する。

最後に、映像やパフォーマンスを加えスペクタクル化するソフィ・カルのアート・プロジェクトは、芸術的体験の中で、果たして、カル以外の鑑者（他者）の癒しや共感へ開かれてゆくのだろうか。また、カルの苦痛に向けた「眼差し」が、作品の登場人物、アーティスト、鑑者によって築かれる関係性をその形式として、カルの苦しみに意味をあたえながら、他者の苦痛のイメージと物語は、どのように、アートという感性学的体験に導びかれてゆくのか論ずる。

1. 自己／他者の苦痛

単純な興味や自分探しとしてはじまった、ソフィ・カルの睡眠調査や見知らぬ他人の尾行は、ルポルターージュの手法を転用したアート・プラクティスとして結実した。そこで、カルが扱う逸話や調査報告は、多くが、喪失や不在に根ざした苦しみを扱っているのだが、カルは、そうした実践の理由を、自身の癒しのため、あるいは、出来事を記憶に留め、人生を生きやすくするための方法であると語っている。ここで、苦しみを扱ったソフィ・カルの芸術的美学的、あるいは感性学的意義について、分析するにあたって、はじめに、カルの自己／他者の苦しみの有意味化にむけた「眼差し」について考察する。エマニュエル・レヴィナスは、『われわれのあいだで——《他者に向けて思考すること》をめぐる試論』*Entre Nous: Essais sur le penser-à-l'autre*⁽³⁾ に収められた「無用の苦しみ」*La souffrance inutile* の一節で、自己の苦痛と他者の苦痛について、以下のように言っている。

苦しみに苦しむこと、他の人間の無用な苦しみへの苦しみ、他者を襲う理不尽な苦しみに対する私の正義の苦しみが、間—人間的なものの倫理という展望を苦しみに対して開くことになる。このような展望のなかでは、他者における苦しみと私における苦しみが根底的に区別される。前者の苦しきは、私にとっては許容できないものとして、私に懇願し、私に訴える。一方、後者の苦しきは、その組成からして元来無用なものである苦しみが意味を得るような私固有の冒険である。誰か他の者の苦しみ——たとえそれが容赦ない苦しみであっても——ゆえの苦しみと化すことで、私における苦しみのみが耐えうる苦しみと化するのだ⁽⁴⁾。

ここで、レヴィナスは、突然、わたしたちを襲う苦しみとは、他の誰かに代わり苦しんでもらうことのできない極限の受動性であり、無益で無意味なものであると言う。それ故に、苦しみは、同時に、他者に向かって嘆き、叫びながら、癒しと救いを求める「通路」ouvertureであり、呼びかけとしての「通路」こそが、他者による苦しみの意味化に向かって開かれてゆく。つまり、別の自我の他性としての、他者の苦痛への気遣いを通じた間－人間的 inter-humain なものの中に、意味に向けた一つのかなた un au-delà を指し示すと言っている⁽⁵⁾。レヴィナスによる自己と他者の非対称性⁽⁶⁾を前にして、われわれは、無意味な苦しみである他者の苦痛を、気遣う *soucier* ことで、その苦痛に意味を与えることはできない。ならば、間－主観性に頼らずして、レヴィナスが間－人間的と呼ぶ自己と他者の関係の中で、他者の苦痛をどのように気遣うことができるのだろうか。自己同一性を前にして、眼差しは、常に他者に向けられねばならないから、眼差しの間－人間的な一方通行の状況もまた、他者の無意味な苦しみ、それ自体が、本来、約束されない他者による苦しみへの気遣いとして有意味化されることはないだろう。しかし、わたしが、自己の無意味な苦しみを、他者の苦しみに取って代わるもの、つまり、他者の身代わりとして私が苦しむならば、その無意味な苦しみは、私にとって意味あるものとなる。

ソフィ・カルは、作品の中で、眠る人々や、盲目や色盲の人々、病床の母を苦しみの対象として眼差しを向けるのだが、そうした作品群の中で、カルは、肖像写真や記録資料、インタビュー記録を示すのみで、他者の苦しみに、直接、言及することはない。カル作品に登場する他者の苦しみは、他者のものだろうか。ソフィ・カルが、眼差しの向こうに、意味を開こうとする対象とは、他者の苦痛そのものではなく、他者の身代わりとして、カル自身が苦しむ自己の苦痛ではないだろうか。

ジャン・ボードリヤール Jean Baudrillard (1929-2007) は、ソフィ・カルの初期の作品《眠る人々》*Les dormeurs*, 1979, を、死を想起させるタイトル「おおいなる眠り」*Le Grand Sommeil* と呼びながら、他者の苦痛の身代わりの例として挙げている。以下に、ソフィ・カルがゲームのルールと呼ぶ、《眠る人々》序文冒頭に引き続き、カル出版作品『ヴェネチア組曲』の巻末に付されたボードリヤールによるテキストの一部を併記する。

わたしは人々に数時間のあいだ眠ってもらうようにたのんだ。

わたしのベッドで眠ってもらい。そこで写真を撮ったり、観察させてもらい。

いくつかの質問に答えてもらう。[...] それはなにかについて知るためや調査のためではなく中立的で距離のある関係を築くためであった。

——ソフィ・カル『眠る人々』⁽⁷⁾ 序文より抜粋

もうひとつの激情的な動機、ある意味それは反抗の裏返しであるが、これが他人の欲望に盲目的に従いたいと願う秘密である。ソフィが人々に8時間ごとに彼女の家に来て続けざまに眠ってもらい、彼女は自分の生を消し、他人をそこに誘い込む。秘密裏にこれは次のようなことを言わんともしている：「私にはそれに対していかなる権利もない、なにものも私を強制していない、なにものもそこで引き出さないだろうし、あなたも、そこででなんの恩恵もうけないだろう、しかし8時間のあいだ、かわりに、私はあなたの生を捉える。8時間のあいだに、あなたはあなたの生から、眠りの責任から解き放たれる」(われわれは、どれだけの重荷が、自分たちにとって、われわれのもっとも些細な行動(くつろぐ〈睡眠〉といった行動を含む)に含まれているのかよくわからない、われわれは、それを引き受けなければならず、それは、われわれのものであり、私達自身を前にそれを請け負う時から、それは信じられない隷属、自発的ではない意思の隷属である。

——ジャン・ボードリヤール「プリーズ・フォロー・ミー」⁽⁸⁾ 拙訳

ソフィ・カルの芸術的実践の枠組みは、冒頭に掲げられる序文「ゲームのルール」に支えられている。カルにとって、ゲームのルールとは、対象者と中立性と距離を保つ方法であり、《眠る人々》においては、他者の欲望に盲目的に従いたいという、人の欲望を巧みに誘惑する装置である。ボードリヤールが指摘するように、芸術的な試みの中で、確かに、人は、いとも簡単に、カルの荒唐無稽な提案に従うものである。こうして、儀式的恩恵によって、カルは、他者の苦しみを引き受けながら、同時に、自己の苦しみに解放されてゆく。カルにとって、他者の苦しみに向けた眼差しは、自己の苦しみに意味を与える営みとなる。

他者の欲望に、盲目的にすぎる盲信性と、他者の苦しみに向けたカルの眼差しは、文字どおり、盲人を扱った三部作、《盲目の人々》Aveuglesへと引き継がれてゆく。盲目の三部作は、生まれながらの全盲の人々を扱った《盲目の人々》Les Aveugles, 1986, [F1]、色盲者へのインタビューと、アーティストに



[F1] Sophie Calle, «Les Aveugles», ensemble de photographies et textes, environ 120x150cm (chacun), 1986.

よるモノクローム絵画への言説をカルが再構成した《色盲の人》、La Couleur Aveugle, 1991、そして、事故や病気によって後天的に盲者となった人々に、最後に見たものを尋ねて、カルが、そのイメージを再構成する《最後のイメージ》La Dernière image, 2010から成っている。ここでは、《盲目の人々》の作品と序文をとりあげて、他者の苦痛に向けたソフィ・カルの眼差しと苦痛の身代わりのプロセスについて考察する。

わたしは、生まれつき盲目の人々に出会った。かれらは、決して何も見る事がなかった。私は、かれらに、美のイメージとはなにかと尋ねた。

——ソフィ・カル『盲目の人々』序文⁽⁹⁾

《盲目の人々》は、ソフィ・カルが、23人の生まれつき全盲の人に、美のイメージについて尋ね、カルが、その回答を、写真や絵による図像によって再構成した作品である。その展示方法は、額装された盲人のモノクロームによるポートレート写真と、盲目の人々が美のイメージについて語る額装されたテキストを壁に水平に固定し、23点の組作品それぞれの直下に、カルによって再構成されたイメージが、設えられた棚の上に添えられるものである。こうした、カルの表現方法は、ジョセフ・コースス Joseph Kosuth (1945-) による言葉とイ

の無名の肖像作品 [F3] と照応しながら、鑑賞者の眼差しを、苦しみの読解へと誘い出す。

盲目の人々の顔を、証明写真のように正面から捉え、彼らが、決して自分では見ることのできないイメージについて尋ね、視覚的な作品として再構成する方法は、一見、非常に残酷なことのようにである⁽¹⁰⁾。しかし、《眠る人々》同様、盲目の人々は、進んで、カルのプロジェクトに参加する。ここでも、他者の傷つきやすさに向けた眼差しは、他者の欲望に盲目的に従いたいという欲望を、癒しと救いを求める「通路」へと導いてゆく。ソフィ・カルは、盲人の苦しみを、間主観性を通じて有意味化することなく、自身の眼差しを媒介としながら、レヴィナスが示す自己／他者の苦しみの非対称性を通じて、自己の苦しみに意味を与えてゆく。

しかしながら、盲目の人々の顔写真を、鑑賞の対象として、美術館で展示し、ソフィ・カルのみならず鑑賞者が眼差しを向ける体制は、フーコーが示した監獄のパノプティコン⁽¹¹⁾による一方的な視線の支配に似ている。見るものによって、二重化された眼差しの対象は、苦痛の身代わりよりも、苦痛のスペクタクルとならないだろうか。加えて、自己の苦痛を、他者の苦痛にとって代わるものとして苦しむときに、その「眼差し」が自己の苦しみとして意味を与えることができるとしても、苦しみの治癒は別の問題である。次節では、《限局性激痛》を例に、ソフィ・カルの芸術的実践を通じた、癒しのプロセスについて検討する。

2. 喪の仕事

前節では、ソフィ・カルによる他者の苦痛への「眼差し」に着目し、カルのアート・プラクティスを、他者の無意味な苦しみの身代わりとして、自己の苦しみに意味を与え、自己の癒しに向けた実践であると論じた。ソフィ・カルの苦痛に向けた眼差しは、いかにして、自身の苦しみの治癒に役立ち、美術作品として感性学的な審級を備えるのだろうか。ここでは、フロイトの「喪の仕事」⁽¹²⁾を参照しながら、ソフィ・カルのアート・プラクティスを、自身の癒しにむけた「喪の儀式」として考察してゆく。はじめに、自身の母の死を扱ったロラン・バルト Roland Barthe (1915-1980) の『喪の日記』⁽¹³⁾の一節を以下に

示し、フロイトが初期に示した二つの同一化のプロセスの例として、カルの「喪の儀式」と比較を試みる。

わたしは、分析的な意味での「仕事」（「喪の作業」や「夢の作用」というときの「仕事」）を、現実の——書く行為という——「仕事」に変えてゆくのだ。

なぜなら

（愛や喪といった）大きな危機から脱するための（といわれる）「仕事」は、性急に解決されてはならないからだ。わたしにとっては、そのような「仕事」は、書く行為のなかで、書く行為によってしか、なしとげられないのである。

——ロラン・バルト『喪の日記』

『喪の日記』は、ロラン・バルトによって、愛する母アンリエットの死の翌日、1977年10月26日より、1979年9月15日の突然の終了に至るまで断片的に綴られ、バルトの死後、出版された極めて私的な日記である。バルトは、喪のプロセスである日記のなかで、フロイトによる「喪の仕事」に言及するような文章を綴るのだが⁽¹⁴⁾、バルトの、それはフロイトの「ナルシズム的同一化」narcissistic identification⁽¹⁵⁾のプロセスに似ている。それは、フロイトが備給と呼ぶ、愛するものを失ったリビドーを放棄し、自己に引き戻し、その対象を自己の内に再建して代理とする、うつ病にみられるようなナルシズム的な退行である。ここで、バルトは、言葉によって母の死を捉えようとするのだが、悲しみに疲れ果てて、苦しみが去ったとき「喪の仕事」は最終段階をむかえる。

ソフィ・カルも、その母の名前を作品タイトルにした《ラシェル・モニク》⁽¹⁶⁾において、映像作品《捉えられなかった死》を含む、アート・ドキュメンテーション作品として、母の死を扱うのだが、カルの作品には、バルトのようなナルシズム的要素は、全く見られない。母の死の瞬間を捉えようとするカメラの映像と母の日記を含む生前の写真と資料によってそれは構成されている。最大の苦しみである死を淡々と記録し、眼差しを向けるカルの行為が、悲哀の対象とするものは、母の死だろうか、それともソフィ・カル自身の苦しみ（死）であろうか。ここでも、《盲目の人々》と同じ問いが繰り返される。こうした他者／自己の苦痛にむけた眼差しと癒しが、わたしたちに暗示する問いに答えるために、カルの初期の苦痛を扱った作品、《限局性激痛》⁽¹⁷⁾は、カルの癒しプロ

セスとしての「喪の儀式」を考察するための良い例を示している。以下、作品後半の「苦しみの後」の前文を示す。

苦しみの後

1985年1月28日にフランスに戻って、わたしは、まじないから、自身の長旅よりも自身の苦痛を話すことを選んだ。その見返りとして、私の話相手、友人あるいは偶然の出会った人に尋ねてみた『一番の苦しかったのは、どんな時か?』この交換は私がそれを語り尽くして自身の物語が底をつくか、あるいは、私の痛みを、他者の痛みと直面して、相対化した時に終了するだろう。この方法は効果的だった。3ヶ月で私は回復した。まじないは成功、ぶり返しを恐れて、私は自分のプロジェクトを放棄した。15年後、それを掘り起こすために。

—ソフィ・カル『限局性激痛』⁽¹⁸⁾

《限局性激痛》は、フロイトが、「ヒステリー的同一化」Hysterical identification とよぶ図式に似ている。精神分析学者ダリアン・リーダー Darian Leader (1965-) が指摘するように⁽¹⁹⁾、ソフィ・カルの苦痛を扱う作品は、フロイトによって示された喪の個人的レベルと間主観的なレベルの関係をつないでいる。言い換えれば、そうした関係は、ソフィ・カルと鑑者の関係でもあるのだが、ヒステリー的同一化のプロセスは、ナルシズム的同一化にみられるような、失った者への感情的、性的な結びつきを必要とせず、対象との無意識の共通点を分かち合うことや、かれらと同じ状況に身をおくことを欲することで成立する同一化のことである。客観的な資料や事実確認的なテキストから構成されるソフィ・カルの作品には、バルトやトレイシー・エミン Tracey Emin (1963-) のような、めそめそしたナルシスティックな表現は見当たらない。癒しのプロセスや喪の儀式で、カルが用いる方法は、アンケート調査やアウトソーシングという方法で他者の判断に依存する方法である。《限局性激痛》の後半部分である「苦しみのあと」と題された失恋後の日記には、左側に、日々、言葉少なになってゆく失恋の日の記憶が記述され、右側には、毎日、異なる他人の苦しみの物語が、《盲目の人々》同様、カルによって再構成された写真と共に綴られている。失恋21日後の日記の右側には、他者の物語として失明の挿話が、一面が赤い図像と共に、以下のように綴られている。

21日後

1977年6月のことでした。私は18歳でした。もはや、正確な日付は覚えてません。それを確かめることはできるでしょう、けれども、私は、それを忘れようとあらゆることをしました。

私は、ブルターニュ、プレネ＝ジュゴンの農業高校の寄宿生でした。その日の朝、目覚めて、眼を開いて見たのは、赤いものだった。赤を通じた何かではありません。その夜にうちに、私は盲目になった。レンヌの病院では、だれも、その理由はわからなかった。目がみえないまま、ともかくパリに向かった。コシャン病院に入院してオランに暮らす母に連絡をした。彼女は、とても貧しくフランス語も話せなかった。なんとか、彼女は、マルセイユ行きの船に乗り、そこで電車のチケット代を物乞いした。7月半ば、彼女は、病室に到着した。これは、私が覚えている、もっとも辛い母の物語である。それは、視力を失うこと以上につらい話です。

一方、他者の苦しみの挿話と対に記される、カルの失恋の記憶の日記は、苦しみが薄れるにつれて、言葉は少なくなり、ついに、白紙になって終わる。他人の苦しみの物語を糧としながら日々、薄れゆく失恋の日の記憶の描写は、毎回、同じ内容を記述している。恋人との当日のやりとり始まり、ホテルの部屋の描写に続いて、カルの独白が最後に付される。フロイトの喪のプロセスをなぞるように、カルの苦痛は、疲れ果て、遂には尽きてゆく。以下に、「苦しみのあと」のカルの日記の文末の独白を列記する。

5日後 わたしは、それほど不幸ではなかった。

7日後 わたしの苦痛の粹になる、その粹を選んだのは彼である。

14日後 1985年1月25日、わたしは、それほど苦しんだとは、決して思わなかった。

15日後 わたしは、それほど不幸だと、決して思わなかった。

21日後 この馬鹿げた *stupide* 旅を呪った。

24日後 私は、お祓いによって、それを追い払うために、夜通し、そのやりとりを記憶した。

35日後 それは、そこそこ面白いかもしれない *savoureux*

38日後 いかれてる、呆然としている *Dechiréé, hebetéé*

43日後 この苦痛はばかげている *stupide*

50日後 おそまつな結末の平凡な恋愛物語 *une banale histoire d'amour avec une fin minable*

58日後 これは、平凡な物語だ。 *une histoire ordinaire* ほとんど、私は、不幸を感じ

じなかった。

77日後 平凡な物語 *une histoire ordinaire*、わたしは、ほとんど不幸を感じなかったようだ。

80日後 わたしはその夜を呆然と過ごした。この厄病神に目線は釘付けとなって。

88日後 平凡な物語 *une histoire ordinaire*

90日後 苦しみとしては、たいしたことではない *Pas fameux*。くどくど繰り返す価値もない。

91日後 これでおしまい。お粗末である *maigre*。過ぎ去るだろう。

95日後 95日間続いたこと以外、それは、すべて同じ話である。

96日後 貧相なセリフ、やっつけの結末とつまらない筋立て *l'intrigue ordinaire* である。

98日後 もう十分 *suffir*

98日間かけて、ソフィ・カルの喪は、激痛から平凡な物語 *une histoire ordinaire* へとかわる。実際、《限局性激痛》におけるソフィ・カルの苦しみは、愛する人と死別した苦痛としての喪 *mourning* ではなく、失恋によって失った痛手 *mourning* であるのだが、苦しみの強度は、苦しみへの気遣い同様に計り知ることにはできない。『喪とメランコリー』のフロイトの記述に従えば、喪とは、愛する人、あるいは、祖国、自由、理想といったものを失った時の、反応や放心状態のことであり、一般的には、病理的な状態でない。しかるべき時期が経過した喪の最終段階では、それが無意味で、むしろ有害であるということに気づかされると、喪は終わりを迎える。ソフィ・カルの激痛も、後半前文に示されたゲームのルールの通り「物語が底をつく」か、他者の痛みに直面して自己の痛みが相対化した時に、疲れ果てて終わりをむかえる。

こうして、フロイトの図式を参考に、バルトが言葉を尽くし、ソフィ・カルが、映像によっても捉えられなかった母の死、そして、自身の失恋といった悲哀 *mourning* に向けた喪 *mourning* の仕事は、アーティストが、他者の苦しみを通じて、自身の苦しみの癒しに向けた私的な儀式であるということを確認した。

身内の死や失恋といった苦しみを、アート作品として、鑑賞を通じて一般に開放することは、他者である鑑者を、アーティストと同じ立場に身をおき、その欲望を通じて、同一化に誘い込むことであろうか。ソフィ・カルの作品にお

いて、喪の対象が、母親や恋人、あるいは盲人ではなく、背後に忍び込むソフィ・カル自身であるとしても、鑑者は、カルの悲痛な癒しのプロセスを前にして、フロイトのいうナルシシズムの同一化、あるいは、ヒステリックな同一化をもってその苦しみに共感することができるのだろうか。他者の苦しみを意味付けることができないとしても、われわれが、共感することができるのは、盲人の痛みだろうか、ソフィ・カルの痛みだろうか。それとも、他者の苦しみを眼差すソフィ・カルの感性的な営みだろうか。著者は、AZUR15号で、カルの自己の癒しの実践は、その記録的な写真と報告的なテキストを前にして、鑑者をゴシップ好きや覗き見願望を満たすべく、作品の真偽の判定に誘い込み、作品の外にとりのこしてしまうと結論づけ、苦痛への眼差しの外にある、カルの様々な実践が備える感性的属性について言及することがなかった⁽²⁰⁾。そうした看過の問題にこたえるために、終節では、苦痛を扱った図像を考察することで、カルの苦しみを扱った作品の鑑賞空間における感性的体験とその共感可能性について検討する。

3. 苦しみの写真

これまで、ソフィ・カルの眼差しを通じた他者の苦しみの身代わり、そして、自己の苦しみの癒しについて論じてきたのだが、最後に、そうした実践を芸術的価値とするためには、苦しみを扱った芸術的实践、あるいは苦痛のイメージの感性学的価値について検討しなければならない。スーザン・ソントグ Susan Sontag (1933-2004) は、「他者の苦痛へのまなざし」の中で⁽²¹⁾、苦痛は、美術に登場する典型的な主題であるが、それは、どうすることもできない見世物として、他者が眼差しを向け、あるいは無視するものとして描かれていると言う。ソントグに従えば、写真や映像による苦しみのイメージの氾濫と馴化は、戦争写真やポルノグラフィと同様、われわれの良心と感性的体験を麻痺させてしまう⁽²²⁾。われわれは、いかにして苦しみのイメージに、感性的に感応することができるのだろうか。ロラン・バルトは、自身の写真論『明るい部屋』⁽²³⁾の中で、以下のように言っている。

写真が心に触れるのは、その常套的な美辞麗句、《技巧》、《現実》、《ルポルタージュ》、《芸術》、などなどから引き離されたときである。何も言わず、目を閉じて、ただ細部だけが感情的な意識のうちに浮かび上がってくるようにすること⁽²⁴⁾

作品の中で、ソフィ・カルが使用する肖像写真の多くは、表情のない記録的写真のようであり、笑顔や、見るものとの視線の交差も感じられない。実際、いくつかの写真は、カル以外の写真家によって撮られたもの、あるいは、見ず知らずの他人、時には機械が撮った写真を、カルが使用したものである。ソフィ・カルは、使用する写真が、技巧的、審美的であることを意識的に避けている。《盲目の人々》シリーズに登場する、生まれながら盲目の人、あるいは、事故や病気によって盲目となった人の肖像を眺める時、われわれの視線は、カルの写真とテキストを通じて、イメージの向こうにある何かを捉えようとするだろう。皮肉なことに、カルの写真もまた、《ルポルタージュ》や《芸術》から引き離された時、目を閉じた感情的な意識の中で、写真は心にふれ、他者の苦しみは、感性的内容に刻みつけられた余剰⁽²⁵⁾として開かれてゆくだろう。ただし、ソントグが示したように、苦しみのイメージを前にして、あるものは眼差しを向け、あるものは無視するという条件つきである。

カルの作品の鑑賞において、他者の苦しみのイメージを「見る」という行為は、限りなく「思う」という行為と連続している。この点で、さまざまな苦しみのイメージを扱った女性写真家であるダイアン・アーバス Diane Arbus (1923-71) の写真を比較してみよう。アーバスは、小人や巨人、両性具有者や性転換者、女装家、麻薬中毒者といったフリークスと呼ばれる人々を好んで被写体としている。アーバスの写真に写しだされているものは、仲良く戯れる肥満児 [F4]、行列する知的障害者、全身刺青だらけの男、女性用下着で着飾る異性装者といったような、本来、目を逸らしてしまうような苦しみの存在を対象としている。しかし、それが、写真という苦しみのイメージであるならば、われわれは、好奇心の対象として、堂々と眼差しを向け、覗き見の願望を満足させることができる。十分に、写真技術を学んだアーバスの写真は、被写体の撮影方法や現像技術にまして、写真家と被写体の関係性を内包し、さらに、写真とそれを見るものとの関係をも暗示する。バルトが言う、何も言わず、目を



[F4] Dian Arbus, «Untitled» (1), 1970-71.

閉じて、われわれの感情的な意識のうちに浮かびあがってくるものとは、イメージとしてのアーバスの写真そのものである。身体や精神に障害のある者を撮る写真行為は、ファインダーを挟んだ写真家と被写体とのコミュニケーションとディスコミュニケーション、あるいは、互いの眼差しを拒否するような写真の暴力性を孕むだろう。しかし、アーバスの写真は、レンズを媒介とする眼差しを通じて、他者の苦しみを引き受けるプロセスを暗示する。こうしたレンズを通じて被写体に近づくアーバスの方法は、他者の苦しみを、自己の苦しみとして引き受ける喪の仕事であるといえる。

他方で、ソフィ・カルが盲目の人々に向ける視線は、写真そのものが孕む暴力性を拭い去ることはできない。眼差しを相手に向けることのできない盲目の人々にとって、写真に撮られるという行為は、自己が他者に一方的に見られる行為であるから、鑑賞者もまた、視線の優位性と同時に、ある種のうしろめたさを感じることになる。しかし、カルが、自身の感性的な眼差しを隠蔽したまま、記録的で、平凡な写真のイメージによって相手の視線を露わにしてしまう行為は、他者である被写体の苦しみとカルの苦しみを二重化させ、癒しにむけ

たカルの喪の儀式を強化してゆく。

以下は、《限局性激痛》で、ソフィ・カルが、自身の未来に方向を与えるために占いに行き、障害者センターを勧められる逸話をおさめた日記である。

苦しみまで 44日

愛するあなた

私は、同じことを繰り返しています。有名な占い師に会う機会を得ました。[...] 私は、どこに行けばよいのか?と訪ねてみると、彼女は、障害者センターをすすめた。それで、お開きとなり、わたしたちは、外に出された。自分の言いたいことを言い、理解するために、わたしは、助けが必要であったから、彼女の提案は、私の不自由に対する暗示であったに違いない。けれども、彼女は、いかなる障害者の類にわたしが向かうべきかについては、明かさなかった。盲目の人にしよう。視線のやりとりさえも免れるでしょう。わたしは、もう少し続けるつもりです。

ソフィ・カルは、占い師の言葉をかりながら、盲目の人と自分自身を重ねようとしている。ここでも、ソフィ・カルは、他者とのディスコミュニケーションや共感することの不可能性や交差されない視線の盲目性⁽²⁶⁾を、われわれに差し向けている。占い師、あるいは盲人が暗示する視線の不全状態は、カルの作品全体に通底する他者／自己の苦痛へ気遣いを通じた自己の癒しをめざしている。ダイアン・アーバスの写真によって示されるもの⁽²⁷⁾、そして、ソフィ・カルのテキストに支持されて、写真が示すもの、それらは、写真そのものが映し出している視覚的な像だけではない。それは、被写体との間に築き上げられる関係であり、自己と他者の苦しみ、あるいは、身代わりによる同一化を目指したアーティストの感性的な試みである。

結論

ソフィ・カルは、自己の苦痛をやり過ごすために他者の物語を必要としている。ある時は、物語の背後に隠れ、また、ある時は、主人公として作中に現れるソフィ・カルは、セバスチャン・ユビエ Sébastien Hubier (1971-) ⁽²⁸⁾ が自伝的肖像 ⁽²⁹⁾ (portrait autobiographique) と呼ぶ自画像であり、その作品は、他者の無用な苦しみの身代わりとして、自己の苦痛の癒しに向けた自伝的なアート・

プラクティスである。ソフィ・カルの作品が携える芸術的属性とは、レヴィナスが、苦痛の逆行性⁽³⁰⁾と呼ぶ、無意味な苦しみの感性的性質と、他者の苦しみを身代わりとして自己に向ける喪のプロセスの中に潜んでいる。本稿では、苦しみを媒介とする自己（アーティスト）と他者（鑑者）の関係性や、芸術作品における苦しみの感性的属性について検討することで、カルの喪の仕事が、他者の苦しみを媒介として、自己の癒しに至る芸術的实践であるということを確認した。

ここで、著者がAzur19号で提起した、われわれが共感するものは、盲目の人の苦しみか、それともソフィ・カルの苦しみかという問いに立ち戻るならば、ソフィ・カルの作品は、アート・プラクティスという枠組みの中では、スペクタクル化されてしまうから、ソントグが指摘したように、苦しみのイメージは、他者が眼差しを向け、あるいは無視するものとなってしまうだろう。ソフィ・カルのアートにわれわれが共感するのは、ダイアン・アーバスの写真同様、作品が扱う苦痛の図像や、苦痛の物語にまして、鑑者をも巻き込みながら苦しみとの間に築かれる間－主観的な人の営み、あるいは、ソフィ・カルが築き上げる関係性そのものに共感するからである。

カルの作品には、墓の写真、眠る人々、盲目の人々、病床の母親、最新作では、愛猫の死、自分自身の墓といった、死を頂点とする様々な苦しみが登場する。それは、身代わりとして他者に開かれ、癒しに至るカルの「大いなる眠り」へ向けた企図ではないだろうか。

本論におけるソフィ・カルの作品の引用はすべてActes Sudのものであり、拙訳を用いる。邦訳のある文献は、出典箇所を指示し参照させていただいた。ソフィ・カルの作品の形式に鑑み、邦題については、美術作品名を二重山括弧、出版作品名を二重鉤括弧、個別の作品名には鉤括弧を付す。

註

- (1) Azur (15号)、「ソフィ・カルの自伝的美術作品について」において、カルの失恋を扱った《本当のはなし》*Des histoire vraies*、《限局性激痛》*Douleur exquise* を自

伝的美術作品として、その真正性と虚構性を軸に検討し、*Azur* (18号)、「照応する芸術作品——ソフィ・カルの場合」においては、映像作品《捉えられなかった死》*Pas pu saisir la mort* をとりあげ、母の病床に登場するベッドを、作品内外で照応する苦痛のメタファーとして論じた。

- (2) 親密な自己物語を扱った営みの芸術的受容の契機については、ギー・ドゥボール Guy Debord (1931-1994) らによるシチュアショニストの活動や、アラン・カプロー Allan Kaprow (1927-2006) によるハプニングやアクティビティを端緒とする日常性を扱ったアート・ドキュメンテーション作品を例に論じた。また、そうした作品群の、アートワールドへの参入と鑑賞者を巻き込んだ芸術作品が携える行為性については、アーサー・C・ダントー Arthur・C・Danto (1924-2013) らによる批評あるいは、鑑賞に重点をおいた分析美学の成果を通じて、ロザリンド・クラウス Rosalind kraus (1941-) による芸術作品のメディウム性、続いて、イブ・アラン・ボワ Yve-Alain Bois (1952-) や、ニコラ・ブリオー Nicolas Bourriaud (1965-) らによって論じられた、作品の内外で結ばれる関係性を芸術作品のあたらしい形式とすることで、フォーマリズム論に沿いながら批判的分析を試みた。
- (3) Emmanuel Levinas, *Entre nous*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991.
- (4) エマニュエル・レヴィナス、合田正人、谷口博史訳『われわれのあいだで』法政大学出版局、1993年、132頁。
- (5) *Ibid.*, p.103.
- (6) 前掲書、142頁。「以上が、真に倫理的な意味のまとう数々の相貌なのだが、それらは、〈自然〉状態とか市民状態とか呼ばれるもののうちで自我と他人がまとう相貌とは区別される。相互性を気にかけることなく、他の人間に対して私が背負う責任という間一人間の見地から、他の人間の無償の救済を求める私の訴えをつうじて、一者と他人との関係の非対称性をつうじて、私たちは無用の痛みという現象を分析しようと努めたのだった」
- (7) Sophie Calle, *Les Dormeurs*, paris, Actes Sud, 2000: J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelque questions. [...] Il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant.
- (8) Jean Baudrillard, «Please Follow Me», Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, paris, Éditions de l'Etoile, 1980, pp. 87-88.
- (9) Sophie Calle, *Les Aveugles*, paris, Actes Sud, 1984: J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté.
- (10) Yve-Alain Bois «Character Study», *ArtForum*, April, 2000. イブ・アラン・ボワ

は、論文「キャラクター・スタディー」の中で、写真がもつ権力と無思慮の濫用と題して、ソフィ・カルのこれらの痛ましいシリーズほど、写真の残酷さを、われわれに突きつけるものはないだろうと述べているのだが、ソフィ・カルは、「目の見える人には残酷な質問ですが、目の見えない人には残酷ではないのです」と反論している。

- (11) ミシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年。
- (12) Sigmund Freud, *On Muder, Mourning and Melancholia*, translated by Maud Ellmann, Penguin Books, 2005.
- (13) ロラン・バルト『喪の日記』石川美子訳、みすず書房、2009年。
- (14) 前掲書、182頁。バルトは、フロイトの図式として喪の仕事の分析には、批判的であるが、ここでは、ナルシズム的同一化の例として挙げる「一九九八年八月一日 ——喪のおそろしいすがた。意気阻喪や、心の冷たさ。いらだち、人を愛せないこと。寛容を——あるいは愛を——生活のなかにかいにとりもどすかがわからなくて、ひどくくるしんでいる。いかに愛するべきか。——フロイトの図式よりも、ベルナノスの「母」により近い」
- (15) Sigmund Freud, op. cit., pp. 209-210.
- (16) Sophie Calle, *Rachel, Monique...*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2012.
- (17) Sophie Calle, *Douleur exquise*, paris, Actes Sud, 1999.
- (18) *Ibid.*, Apres la douleur. De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demande a mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune: "Quand avez-vous le plus souffert?" Cet échange cesserait quand j'aurais epuise ma propre histoire a force de la raconter, ou bien relativise ma peine face a celle des autres. La méthode a été radicale: en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard.
- (19) Darian Leader, *The New Black*, Penguin Books, 2008, pp. 89-90
- (20) Azur (15号) 前掲書「カルの記録的な写真と報告的なテキストを前にして、鑑賞者 (spectateur) は、作品の読者 (lecteur)、あるいは観察者 (observateur) となるが、カルの虚構物語は読解を拒否し、人々のゴシップ好きや覗き見願望を満たすべく、かれらを作品の真偽の判定に誘い込む。こうしてソフィ・カルの作品は、視覚的名たファーに従事してきた美術作品をメタ化し、シミュラークルのシミュラークルを体現する。結局、それは自伝的肖像 (portrait autobiographique) と呼ぶような表象である。
- (21) Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003. p.42. 邦訳は、スーザン・ソントグ、北条文緒訳、『他者の苦痛へのまなざし』みすず書房、

2003年、40頁を使用した。「苦痛は美術において正典の主題だが、それは絵画においては、しばしばスペクタクルとして他の人が眺める（あるいは無視する）ものとして描かれている。無駄です、もはや手のほどこしようがありません、という含意がそこにある。注意を向ける人と注意を向けない見物人が混じりあっているという事実が、そのことを裏付ける」

- (22) スーザン・ソントグ、近藤耕人訳、『写真論』晶文社、1979年、28頁「世界中の不幸と節についての膨大な写真のカタログは恐ろしいものをもっと日常的な、つまり見慣れた、どうでもいい（「ただの写真さ」）、仕方がないものに見せることによって、あらゆる人に残虐性に対するある種の慣れを生んできた。ナチの収容所の最初の写真のころは、それらの映像にはなんら陳腐なものではなかった。三十年後には飽和点に達したのかもしれない。この三十年間の間に「社会派」の写真は良心を目覚めさせましたが、少くも同じくらい、良心を麻痺させてきたのである」
- (23) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、2002年、92頁、Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de Seuil, 1980.
- (24) 前掲書、67頁。
- (25) エマニュエル・レヴィナス、前掲書、128頁。
- (26) Sophie Calle *Double blind*.
- (27) Diane Arbus, *An Aperture Monograph*, Aperture Foundation, NY, 2011. p.15. 「わたしにとって、写真の主題は、常に写真より重要です。そして、より複雑です。写真のプリントには気をつかいますが、それに聖なる感覚を注ぐことはありません。わたしが考えるのは、それが何であるかよりも、何についての写真なのかということです。勿論、それは何かについてであるべきです。それが何かよりも、それが何についてなのかのほうが、はるかに優れたことなのです」拙訳
- (28) Sébastien Hubier, *Littérature intime*, Armand Colin, 2003, p. 30.
- (29) セバスチャン・ユビエは、一人称のエクリチュールを自伝 (*autobiographie*) とセルフポートレート (*autoportrait*) に分類している。Sébastien Hubier, *Littérature intime*, Armand Colin, 2003, p.30.
- (30) E・レヴィナス、前掲書、129頁。