

スペクタクルとしての苦しみ、嘘、 傷つきやすさ

—ソフィ・カルの作品より

松本 良輔

序

古今東西、苦しみは、人間の初源的な問題であり、文学、演劇、絵画、あるいは音楽といった諸芸術の中で、重要な主題として扱われてきた。なかでも、戦争や受難といった苦痛や喪失の物語は、宗教画や歴史画における古典的なテーマである。さまざまな苦しみを題材にした古典的な絵画は、たいてい、神話や宗教物語、歴史事象といった、書かれた、あるいは、語られた偉大なる物語をその背景としているから、われわれは、宗教画や歴史画を前にすると、知識や記憶によって図像を理解しようとしてしまう。他方で、写真アルバムや、個人的なスナップ写真といった他人の親密なイメージに接するとき、誰かの説明や、タイトルやキャプションといった言葉の助けがなければ、そのイメージを理解することは困難である。親密で、私的な苦しみの図像は、必ずしも、キリストの磔刑図のような強烈なイメージを必要としないけれども、苦痛の物語を想起させるそのイメージゆえに、われわれを物語の読解に誘き寄せてゆく。

歴史的に、絵画や彫刻を中心とするファイン・アート Beaux-Arts は、作品の理解や批評を、鑑者の感性や視覚的冒険に委ね、エクリチュールとは異なる個人の感性学的体験に光を当ててきたのだが、とりわけ、現代アート作品における言葉やテキストを媒介とするビデオアートやアート・ドキュメンテーションの登場は、イメージの視覚的体験のみならず、テキストの読解を通じた鑑賞を可能にした。写真／静止画像における、記号論的解釈による対象指示性や、イメージと物語の分断については、これまで、多くの写真論やイメージ論におい

て、繰り返し論ぜられてきたが、ビデオ映像やインターネット動画といったメディアを支持体とする動的イメージは、その時間的持続性と、音声やテキストに支えられて、直接、鑑者に物語を語り、美術鑑賞に文学的読解、あるいは哲学的理解、ときには、政治的共感を促がしてゆく。

現在、ソフィ・カル Sophie Calle (1953-)、クリスチャン・ボルタンスキー Christian Boltanski (1944-) をはじめとする多くの現代美術家が、再び、言葉とイメージ、読解と鑑賞、あるいは、考えることと感じることの相互作用について、観客／読者を巻き込んだ作品制作を試みている。フランスの現代アーティスト、ソフィ・カルが作品のなかで用いる写真の多くは、失恋、近親者の死、盲目といった、自己／他者の苦痛や喪失を主題としている。ソフィ・カルの親密で断片的な写真を前にするとき、作品の序文やキャプション、そして、作品に挿入された日記や報告書のテキストは、作品理解の大いなる手助けとなる。筆者は、『Azur』19号「自己の癒しとしてのアートプラクティス」、続く20号「ソフィ・カルの他者の苦痛への眼差し」⁽¹⁾において、ソフィ・カルの自伝的作品を中心に、苦しみの表象の美学的価値について論じてきた。自己あるいは、他者の苦痛にむけたアーティストの眼差しが、言葉による物語化を通じて、現実的虚構ともいえるアート作品として結実し、テキストに支持された眼差しが、どれほど鑑者の美学的体験や共感に開かれていくのか検討を試みた。

一般に、芸術作品が、虚構を前提に成り立っているとしても、もっぱらアーティスト自身が、政治的ネゴシエーション⁽²⁾や伝記物語として作品に介入するならば、作品は、鑑者を巻き込んで、内容の是非あるいは、真偽の問題を呼び寄せてしまうだろう。こうして自己の物語は、常に、鑑者／読者を読解に誘い出すけれども、真偽の証明不可能性に支えられて、嘘と「本当らしさ」の間で宙吊りとなる。ソフィ・カルの自伝的作品は、自身の小さな物語に小さな嘘を忍び込ませることで、虚構のスペクタクルを構築している。ソフィ・カルは、初期のインタビューで、美術制作の動機を、自己の癒しや記憶に留めるためであり、結果的に、それがアートになったと繰り返し言っているのだが、後年、美術制作が、結果的に自己の癒しになったと言い改めている⁽³⁾。たとえ、苦しみの出来事の報告や記述が、目的として、あるいは結果的に自己の癒しのためであるとしても、それを、再構成して出版、展示する行為は、癒しそのものと

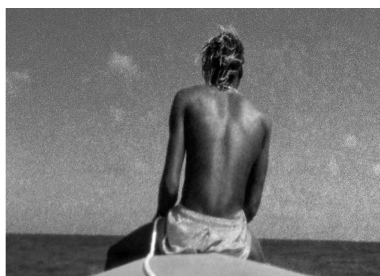
は異なる二次的な営為である。ジャン=ジャック・ルソーは、かつて自分がついた嘘に苛まされ、後年、それが自伝的エクリチュールである『告白』や『孤独な散歩者の夢想』を執筆する動機となったと回想している⁽⁴⁾。自己のみならず、他者に差し向ける自分語りとは、自己の苦しみから逃れるため、あるいは、苦しみの沈静化にむけた癒しの試みといえるだろうか。出版や展覧といった方法で、自己の苦しみを公開、ときには、再始動することは、アーティストにとって、苦痛の治癒とは異なる、何か別の意味があるのではないだろうか。

文学あるいは美術の虚構的作品空間の中で、嘘とも呼べるルソーの虚構、ソフィ・カルのスペクタクルは、自己の苦痛を、他者の苦痛や共感に接続する試みである。筆者は、これまでの研究で、ソフィ・カルのアート・プラクティスを、自己の癒しのプロセスとしながら、他者の共感を誘う苦しみのスペクタクル化の試みであると論じてきた。本稿では、ソフィ・カルの自伝的美術作品を支えている苦痛への眼差しを主眼として、物語の真正性を強化するカルの「嘘」と、鑑者を共感へと誘うアーティストの「傷つきやすさ」を作品の読解と共感に向けた企図とすることで、あらためて、苦痛のスペクタクル化と、その美学的契機について論ずる。

第1節では、儀式や調査報告書の形をとるソフィ・カルの日記やルポルタージュを、自己／他者の苦痛や喪失のイメージを物語化に誘うテキストとして捉えながら、苦しみのイメージ化の可能性と不可能性について検討する。第2節では、テキストやイメージを用いて、作品とその周囲に設えるソフィ・カルの嘘に注目し、自己物語の真正性と虚構性を混交しながら、苦痛のスペクタクルを構築する自伝的なアプローチについて検討する。第3節では、女性アーティストによる芸術作品のジェンダー的属性とされてきた告白、自己犠牲、身体を、苦痛のスペクタクル化を支える重要なシニフィアンとみなし、鑑者の癒しやカタルシスに向けた共感や欲求、あるいは、復讐や覗き見趣味的欲求を満足させるものとして、カルによる脆弱性のイメージ化／物語化を美学的契機として検討する。最後に、アートという虚構の世界で、傷つきやすさ *Vulnérabilité* のイメージと、真実に嘘 *Mensonge* を引き寄せながら、苦しみ *Souffrance* を表現するソフィ・カルの文学的試みを、領域拡張を繰り返す芸術作品一般の可能性として論ずる。

1. 苦しみ Souffrance

写真一般が、それ自身、物語を語らないとすれば⁽⁵⁾、苦痛のイメージを、鑑者に理解させるためには、連続写真や動画といったイメージの持続や、サブタイトルやテキストといった言葉の使用は有効である。英国の現代アーティストであり、映画監督であるスティーブ・マックイーン Steve McQueen (1969-) は、苦しみイメージと物語の相互作用について映像的探求を続けている作家のひとりである。マックイーンは、映像作品《アッシーズ》*Ashes*, 2014, [F1] において、イメージの不可読性とテキストの可読性の道筋を示しながら、同時に、視線や声色といった言語外の感覚メカニズムが開く物語理解の可能性と、物語が共感へと誘うイメージの暴力性をわれわれに突きつけている。《アッシーズ》は、カリブ海の波間でカヌーに浮かぶ若い漁師を写した約20分の美しい映像作品である。展示空間に宙吊りにされた一枚のスクリーンの映像と、漁師の友人による他愛もない語りが平和な物語⁽⁶⁾を生成するのだが、映し出されたそのスクリーンの背後には、墓作りをする職人の映像が映し出される。やがて、両画面共通のナレーションが、主人公が、麻薬犯罪に巻き込まれ、残酷な死を迎えることを語ると、その平和な映像は、突如、残酷な死の物語として二重化されてしまう。《アッシーズ》は、イメージが、いとも簡単に、言葉やテキストの働きによって物語化され、鑑者の中で、共感に向けた異なる心象風景と混交されてしまうことをわれわれに示してくれる。ビデオアートをはじめとする映



[F1] Steve McQueen, « Ashes », 2014, 8mm/16mm film transferred to HD video, 20min 31sec, continuous projection on two-sided screen with sound

像作品のみならず、写真やドキュメンテーションを支持体とする現代アート作品において、イメージの物語化、とりわけ苦しみのスペクタクルは、鑑者を共感へと誘う常套手段となりうるだろうか。

ソフィ・カルは、自分をアーティストであり、写真家であると言うのだが、カルは、単なる記録的な写真を、写真そのものとして差し出しながら、事実確認的な序文やキャプションを通じた最小限の作者介在によって、物語を鑑者の読解や共感へと送り返してゆく。《海を見る》は、海を一度もみたことがないイスタンブールの人々が初めて海を見る瞬間を捉えたカルの映像作品である。本作は、カルの作品群のなかでも、語りやキャプションがなく、視覚性が強い作品であるのだが、アーティストが「ゲームのルール」と呼ぶ、感情や抑揚を排した作者介入ともいえる序文がなければ、われわれは、作品の内容を理解することができず、共感することは難しいだろう。以下に序文テキストを示す。

海に囲まれた都市イスタンブールで、私は、これまで海を見たことがない人々に会った。私は、かれらを、黒海の浜辺に連れ出した。それぞれが、水辺にやってきて、視線を落とし、あるものは、目を閉じ、あるものは、目を隠した。わたしは、かれらの後ろに位置した。かれらが海を見つめ、その後、はじめて海を見たその目を見せてもらうために、私のほうに振り返るように頼んだ。

—ソフィ・カル《海を見る》序文⁽⁷⁾ (拙訳)

本来、視覚の優越を志向してきた美術は、読解を志向する文学や詩学よりも、エクリチュールを超えた感性学を志向したはずであったが、ソフィ・カルの作品は、苦しみにむけた眼差しを、テキストの理解へと差しむけることによって、観客を確かな共感へと押し戻してゆく。それは、苦しみのイメージと文学的鑑賞を通じて、われわれを、現実的で、より深い苦しみのカタルシスに誘い出す企みである。しかし、ソフィ・カルは、作品の中で、自ら苦しみのイメージ化・テキスト化を試みながら、同時に、作品の批評を予想するかのよう、苦しみの可視化と読解の不可能性を暗示している。アニア・ウロブルスキー Ania Wroblewski は、ソフィ・カルや、アニー・エルノー Annie Ernaux (1940-) が、恋人を支配するのと同じようなやりかたで、作品の批評的な受け取り方を操作し、中和するために、あらかじめ、作中に自己反省的な応答を加えていると指

摘している⁽⁸⁾。以下、イメージ不在のまま提示されるカルの内省的な苦しみの記述を検討してみよう。《盲目の人々》は、ソフィ・カルの初期の作品《眠る人々》⁽⁹⁾から、日本滞在中の失恋を扱った作品《限局性激痛》⁽¹⁰⁾に至るまでに着想を得た、人間の盲目性や盲信性と、苦しみのイメージ化の不可能性を扱った三部からなる作品である。その最初の作品《盲目の人々》« Les Aveugles »は、カルが、生まれつき盲目の人々に、美のイメージについて尋ねるアート・ドキュメンテーションである。額装されて壁にかけられた23人の盲人のポートレート写真と、それぞれ盲人の回答テキストに加えて、壁に設えられた柵の上に、かれらが感ずる美のイメージを、カルが図像で再構成する作品である。しばしば、カルは、作品の登場人物に自身を忍び込ませて、自己と他者のメッセージを混ぜ合わせてゆく。《盲目の人々》で、カルがその展示の順番を指定する最後の組作品は、盲人の肖像写真と、以下、美のイメージの不在を告げる回答テキストである。柵は、イメージ不在のまま何も置かれていない。

美、私はそれを断念した。私は美を必要としない。私は、頭の中にイメージを必要としていない。私は美がわからないから、私は、つねにそこから逃げている。

——ソフィ・カル《盲目の人々》

ソフィ・カルは、繰り返し作品の中で、イメージと言葉の不在、あるいは、感情や感覚のイメージ化の不可能性を暗示するのだが、それは、苦しみを扱った作品においてより顕著である。カルがしばしば言及するように、作品の主人公は、盲目の人や、別れの手紙の発信者ではなく、ソフィ・カル自身である。カルは、他者、あるいは自己の苦しみの虚構化とも呼べる、苦痛の可読化や、可視化を通じて、苦しみのイメージの不在や表象の不可能性に挑んでいる。ジャン・ボードリヤール Jean Baudrillard (1929-2007) は、ソフィ・カルの日本での失恋を扱った作品、《限局性激痛》⁽¹¹⁾に挿入された他者の苦痛の物語の登場人物としてここでも苦しみの表象不可能性を示すかのように、白紙の回答を差し出している。

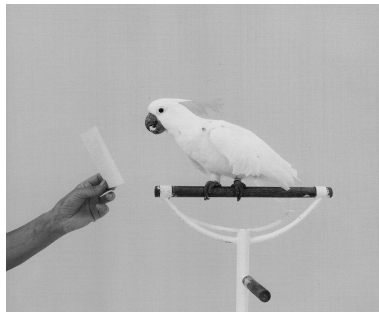
もし不幸そのものの、みずみずしい肉体を背負うことになっても、あなたにそれを渡すことはないでしょう。かつていろいろなエピソードがありましたが、それらは、語るには恥ずかしく、語ろうとすれば、誇張するだけのことになってしまいま

スペクタクルとしての苦しみ、嘘、傷つきやすさ

す。多くの人は不幸の才能に恵まれています、私は恵まれていません。無関心という精神体系が原因でしょうか、皮肉な出来具合が原因でしょうか、結局のところ、世界がリアルであるために、もっと鋭い存在感を経験するためならば、もっと不幸であることを願っていたことでしょう。しかし、自分のうちに不幸そのものを見つけることはありませんでした。ある日、もっと苦しむことを、さらに遠くに行くことを願いますが、いまだに自分の物語に出会ってはいません。

——ソフィ・カル《限局性激痛》より抜粋（イメージ不在のため白紙イメージは省略）

《限局性激痛》における、ソフィ・カルの苦しみは、他者の苦痛の物語が繰り返されるにつれて、キャンパスに刺繍で綴られた薄れゆくカルの失恋のテキストと同様に、やがて消えてなくなってしまう。《どうか元気で》« Prenez soin de vous »は、再び、ソフィ・カルが、失恋の苦しみの癒しをめざして、107人のプロフェッショナルに、専門職的手法で失恋の手紙の解釈を依頼するアート・ドキュメンテーション作品である。カルが、その作品の最後に職業人として選んだのは、嘘つきのパステーションとして、同じ言葉をただ繰り返すオウムのブレンダである。[F2] オウムは、「わたしは、決してあなたに嘘をついたことがない」、「わたしは、あなたを愛しつづけるだろう」、「どうか元気で」という失恋のメールの文言を繰り返すばかりで、ここでも、苦しみの可視化や理解に向



[F2] Sophie Calle, « Prenez soin de vous, psittacidé, Brenda », 3 photographie couleur encadrées (53x65,5cm), vidéo (master beta, copie dvd), Film couleur, son texte : “Je ne vous ai jamais menti”, “Je ne cesserai de vous aimer”, “Prenez soin de vous”, durée 00:1:46, 2007.

けた可読化の試みは白紙回答のままである。オウムのブレンダは、最後に失恋の手紙を食べてしまうのだが、結局、鑑者は、《どうか元気で》の回答者の一人であるクリスティーヌ・アンゴ Christine Angot (1959-) が「死の合唱」と呼ぶ、捉えどころのない107人の回答とイメージの繰り返し、展示会場で、オウム返しのようにループバックされていることに気づかされる。《どうか元気で》は、カルのあとがき「これは、ある手紙についてであって、ある男性についてではない」Il s'agissait d'une lettre. Pas d'un homme... という独白で終わるのだが、ソフィ・カルの苦しみの可読化あるいは、可視化にむけた試みは、予定通り苦しみの表現の不可能性をわれわれに露呈してゆく。

全作品を通じて、人の盲目性と表現の不可能性はカルの作品における中心的なテーマである。捉えようとしても、捉えることのできない存在や不在といった、盲目をはじめとするカルのテキストとイメージの冒険は、2007年の母の死を扱った映像作品《捉えられなかった死》《Pas pu saisir la mort》、猫の死を扱った写真と追悼曲集からなる音楽作品《スーリー・カル》《Souris Calle》、そして、父の死を含む家族の死を扱った作品《私の母、私の猫、私の父、この順に》《Ma mère, mon chat, mon père, dans cet ordre》へ続く。ソフィ・カルは、イメージとテキストを道具として、苦しみの読解と不可読性を操りながら、観客／読者の同情や共感呼び寄せてしまうから、わたしたちは、カルの伝記的作品が、単純に、苦しみにむけた眼差しと理解に美的価値を与えるためのゲームや儀式的構造をなしているということを忘れてしまう。カルによる、自伝的美術作品の制作と出版に向けたイメージとテキストの企図は、自己の癒しにむけた芸術的実践 Art Therapy でも、他者の苦しみの癒しのための芸術 Thearapeutic Art でもない。それは、ウリボ⁽¹²⁾が文学で試みたような、アートにおける言語とイメージの遊戯である。自伝的虚構性と表象の不可能性を逆手にとりながら、カルの芸術的実践は、美学化ともいえる、儀式化された苦しみのスペクタクルへとわれわれを導いてゆく。

2. 嘘 Mensonge

ソフィ・カルの嘘、あるいは、虚構⁽¹³⁾が、どれほど美術制作に寄与し、いか

にして、われわれは、カルが真実と呼ぶ虚構物語に、芸術的契機を見出すことができるのだろうか。《どうか元気で》の最後の登場人物（動物）であるオウムのブレンダが繰り返す「わたしは、決してあなたに嘘をついたことがない」という言葉は象徴的である。それは、ソフィ・カルの自伝的プロジェクトや記録報告的なアート・ドキュメンテーション作品群を、アーティストの芸術実践の中心である自伝的作品《本当のはなし》*Les histoires vraies*へと繋ぐプロトコルである。アーティストが、「嘘」や「本当」という言葉を使用して、自己物語について言及すればするほど、わたしたちはその言葉の真実味を疑ってしまうだろう。ソフィ・カルは、あらかじめ、そうした観客／読者の疑いを想定したうえで、虚構的なアートの空間に、確信的に、真実と嘘を混交させてみせる。カルは、美術作品のみならず、作品に言及するインタビューにおいても、嘘を道具のように使用して虚構の鑑賞空間を設けてゆく。ソフィ・カルの嘘は、戦略的なシミュラクルだろうか、それとも、われわれを「真の世界」へと導くための誤謬の企みだろうか、また、それ以外の何かであるのか。以下、ジャック・デリダ Jacques Derrida (1930-2004) は、『嘘の歴史序説』*Histoire du mensonge*の中で嘘の行為遂行性について次のように言及している。

内と外は嘘の場所論の困難そのものです。[…], 嘘は行為遂行的タイプの表明を含んでいて、たとえ真実に背く場合であっても真実の約束を含意します。なにしろ、確認するものがなにもないところで、あるいは、少なくとも、事実確認ではなにも汲み尽くされないところで、嘘はまた、なんらかの出来事を創造し、信頼の効果を生み出すのですから。しかし、同時にこの行為遂行性は、現実や真実、虚偽といった価値——これらは、行為遂行的決定に依存しないとみなされています——への参照を含んでいます。⁽¹⁴⁾

デリダは、作り話の歴史について、真の物語が可能であるかのようにわたしたちは過ごしているけれども、作り話は、「真の世界という観念」以外、何も生み出さない作り話であり、ついには、物語の真実まで奪い去ってしまう危険があると指摘している。ソフィ・カルの行為遂行的な嘘が、われわれを、事実の錯誤、あるいは、意思の錯誤に導く誤謬の言表行為であるとし、われわれは、物語の真実を救いだすために、嘘の背後に潜む「本当のはなし」を読もうとし

てしまう。そもそも、真実と嘘が混ぜ合わさった自伝空間の中で、アーティスト本人と鑑者をつなぐ写真自画像をたよりに真実を捉えようとする観客や読者が辿り着く場所、それは、カル分身 double によって築きあげられた自伝空間と「真の世界という観念」である。ソフィ・カルは、自伝の内容証明として、文学作品にみられるような作者介入をおこなうのだが、自著解題として、作品の冒頭に付される自伝契約（ゲームのルール）の契約主もまた、分身としてのソフィ・カルである。カルは、作品内のみならず、講演やインタビューといった作品外で、作者介入とその嘘について仄めかし、種明かしをすることで作品を完成させてゆく。鑑者は、ソフィ・カルの肖像写真、あるいはカルの声を唯一の真正性として、物語の真実に接近を試みるが、物語は、虚実の証明不可能性とイメージの表象不可能性に支えられて、われわれを読解の外側へと導いてゆく。マガリ・ナシュテルゲール Magali Nachtergaele は、作者の分身と嘘の自己物語に言及しながら、それでも自伝契約と自画像が指示するものは、ソフィ・カル自身であると、論文「ソフィ・カルの作品における真実とフィクション」*Verité et Fiction chez Sophie Calle*⁽¹⁵⁾の中で述べている。

なによりも、単数一人称の使用と作家の本当の名前の使用が、自伝契約を構成する。ルソーはその『告白』の冒頭にて、「われ、ジャン・ジャックは」と宣言するのだが、それは、ソフィ・カルが作品に自身のアイデンティティを貼付け、読者と契約を結ぶのと全く同様である。物語は、《本当の話》として重きをなし、そうしたものとして見られねばならない。彼女の物語は、彼女の人生の部分的な光景しか提示しないけれども、その同一性の重要な属性として広くみられている。ソフィ・カルの人物像は、削られた一部の人格である、しかし彼女自身の表象は、鑑者や読者が完全な人格としてそれを同一視するには十分である。彼女の芸術的活動は、水没した部分もまた同じ性質のものであると仮定されながら、沈められた氷山の一角として現れる。

わたしたち観者／読者は、ソフィ・カルの自伝契約ともいえる作品の冒頭に設えられたゲームのルール *La règle du jeu* と呼ばれる序文を盾にして、カルの虚偽報告を偽証や欺瞞行為として契約破棄に訴えることはないだろう。たとえ鑑者／読者が、自伝契約に加えて、証明写真としての写真自画像を通じて、アーティストと語り手、主人公からなる自伝物語の自己同一性を確認したとし

でも、われわれは、自伝の契約者よりも、伝記そのものを疑うであろう。また。イメージを備えた美術的自伝空間にこうした契約は、どういった意味をもつのだろうか。ナシュテルゲールは、文学的自伝空間の真正性に関して、作者と読者による共犯的契約不履行を容認しているのだが⁽¹⁶⁾、ジャック・ルカーム Jacques Lecarme が「写真自伝」photobiographie とよぶ、テキストのみならず視覚表象を備えた美術的自伝空間において、作者の肖像あるいは、イメージの不可読性は、テキストによって補われ、それは、イメージとアーティスト・ソフィ・カルのアイデンティティーのなかだちとなると説明している。しかし、われわれは、カルの分身のイメージをたよりに、ソフィ・カル本人をめざし、ついには、われわれ自身に出会うだろう。ソフィ・カルは、自伝的物語形式をアートに転用することで、あらためて芸術作品に、作者の分身を介入させ、苦しみの共感可能性と苦しみの表現不可能性を混交させてみせる。カルが、「本当のはなし」と呼ぶ虚構の物語は、恣意的に構成されたイメージとディスクリールによって、作品の内外で照応を繰り返し、芸術的契機を見出す。それは、ジャン・ジャック・ルソーの定義にしたがうならば、アーティストによる詐欺 fraude と、鑑者と読者による偽装的な欺瞞 imposture に支えられた美術的自伝契約の試みといえる。

3. 傷つきやすさ Vulnérabilité

ソフィ・カルは、しばしば、自伝的作品のなかに、セルフポートレート写真や自身の肖像写真を挿入する。『本当のはなし』*De histoire vraies*⁽¹⁷⁾ は、カルの幼少時代から現在までの複数の自伝的逸話を、それぞれ一枚のテキストと一枚の写真で綴った作品《自伝》、「Autobiography」1994- からなる出版作品⁽¹⁸⁾ である。改訂ごとに加筆される自伝的逸話に加えて、伝記的カルの肖像写真は、作家、語り手、登場人物の同一性に支えられた自伝契約をいっそう強固なものとしている。こうした真正性と虚構が混交されたカルの自伝空間⁽¹⁹⁾ の中で、ソフィ・カルの身体、あるいはその身体イメージは、どのような役割を演じるのだろうか。「ストリップティーズ」や「ピンヒール」[F3] に登場するアーティストの肌の露出や傷ついた身体イメージは、シンディー・シャーマン Cindy



[F3] Sophie Calle, « Le talon aiguille », *Des histoires vraies, une photographie N/B*, 1992.



[F4] Cindy Sharman, « Untitled Film Still #52 », 20x25cm, B/W photograph, 1979.

Sherman (1954-) が、《アンタイトルド・フィルム・スティル》シリーズ [F4] で試みた女性一般の傷つきやすさのシニフィアン、あるいは、見られる対象として、窃視願望や典型的な男性視線を誘うジェンダー・イメージとなって、アーティストの身体を、多義的な犠牲のオブジェとしてわれわれの前に差し出す。アーティストによる苦痛の物語と脆弱な身体イメージが携える美德をたよりに、ソフィ・カルの写真物語の芸術性を、癒しのプロセスに帰するとしても、ソフィ・カルが「結果的にアートになった」と言う癒しに向けた儀式やゲームの記録を単純にアートセラピーであると片付けてしまうのは、暗黙裡に、アーティストが鑑者／読者に委ねる鑑賞／読解の芸術的企図を見逃してしまうことにはならないだろうか。ソフィ・カルの自己の苦痛に向ける眼差し、あるいは、テキストの反響とイメージの冒険は、自己の癒しを超えたところで、女性アーティストの脆弱性やジェンダー・ロールを、美や消費のオブジェとして、われわれを鑑賞へと誘う。ソフィ・カルの親密な物語は、その脆弱な身体イメージを、出版や展示といった自己物語の頒布を通じて公衆に解放することで、ジュディス・バトラー Judith P. Butler (1956-) が指摘する典型的なジェンダーのシニフィエを形成し、物語を鑑者／読者の予定調和的な苦しみの共感へと導いてゆく。

ジェンダーは、真実でも嘘でもない。現実でも見せかけでもない。しかしながら、われわれは、ジェンダーが唯一のシニフィエを形成し、固定化され、分裂し、不連続で、不可侵化される世界に住まざるを得ないのである。実際、ジェンダーは、自身の行為遂行的な流動性に逆らうのみならず、ジェンダーに関する規制や管理にお

ける社会的ポリシーに仕えるように真実や不信のモデルに従うように設計されている。ジェンダーを誤って演ずれば、明らかで間接的な一連の罰を引き寄せ、ジェンダーを正しく演ずれば、結局、ジェンダーの同一性という本質主義が存する安心を与えてくれる。

——ジュディス・バトラー『行為遂行性とジェンダー構造』

典型的な女性のジェンダー・イメージを備えた、アーティストのセルフポートレートとも呼べる肖像写真を通じて、自己の苦しみに嘘を混ぜ合わせながら作品空間を築きあげる方法は、もはや、自己の癒しをこえた、なにか創造的な試みである。カルの苦しみの身体モデルは、女性の劣勢的身体が被る脆弱性や苦痛を代理し、同情や共感を引き寄せるモデルと、見られるものとして異性の視線と興味を引き寄せるモデルから成り立っている。前者のモデルでは、ソフィ・カルは、その脆弱性を逆手にとって、苦しみを道具として、自己物語を強化してゆく。《どうか元気で》*Prenez soin de vous* で、ソフィ・カルが試みた方法は、もはや《限局性激痛》で宣誓したような苦痛の癒しにむけた営みではなく、失恋の同情票集めと女性の傷つきやすさを逆手にとった創造的な試みである。社会学者ニルフェール・ゲール Nilufer Göel は、《どうか元気で》の職業的回答者のひとりとして、「西洋における、異性愛の悪化」と題する以下テキストを《どうか元気で》に献じている。冒頭で、「果たして、なにものが、彼らのプライバシーに介入することを正当化することができるのだろうか」と前置きをしながら、女性による劣勢なジェンダーロールを利用したプライバシーの侵害の警告を発している。

[...] ここで、わたしたちが問題とするのは、ジェンダーの古典的な役割分担である。一方で、男性は、自らの欲望を刺激するものの増加に関して、自分自身を「無防備」であると思い、他方で、女性は、愛する男性の眼差しにおいて、唯一無二になることを願う。しかし、この恋愛において、前代未聞のものとは、その女性による新しい要求、それは、社会的な拘束性や仲裁さえもない忠誠心の要求である。この手紙には、結婚、子供を持つ願望、家族のある家、ともに生き、共に老いる約束といった将来の計画の手がかりは全くない。ましてや、日々の生活、自由時間、休日、趣味の相違や友人関係や両親との付き合い方に関して、全く争い事の手がかりもない。われわれの前にあるものは、いかなる社会的な仲裁もない男と女、そして唯一

の関係の形である、悪化した異性愛だけである。その女性は、妻や母、あるいは交際相手よりも、「欲望=愛」とすぐわかるものを求めている。彼女は、一旦それが終わってしまえば、(異性愛の)関係を長引かせるような関係には全く興味がない。

——ソフィ・カル《どうか元気で》、「社会学者・ニルフェール・ゲール」よりテキスト抜粋

ソフィ・カルの苦しみに向けた眼差しと思考の実践を、苦しみの浄化あるいは、セラピーとするのは容易である。しかし、苦しみを虚構化し、美術展示や文学や美術作品として出版することは、アーティストに内在する苦しみを、外在化し、他者の欲望や消費に晒すことである。一般に、自己の苦しみをくどくどと繰り返し、他人に告白し、自身の苦痛を鎮静化するそのやり方は、「女性らしさ」の属性とされるのだが、それは、自己の苦痛に向けた、形にならない眼差しと叫びを、イメージやエクリチュールを介して、他者による苦痛に向けた眼差しや共感へと転換させる代償行為である。男性のプロフェッショナル不在のまま、ソフィ・カル率いる女性フォロワー約100人は、失恋のメールを各人職業的に分析し、数の暴力性をもって、ひとりの男性の振る舞いや父権主義的属性を糾弾する。《どうか元気で》の最後に、ソフィ・カルは、作品の主人公はこの手紙の主ではないと弁明する。107人の語り手を前にして、作品の主人公、語り手、作者の不一致が、フィリップ・ルジュンヌ Philippe Lejeune が示した自伝的要件を満たさないとしても、実際の語り手は、ソフィ・カルの107人の分身である。アーティスト・ソフィ・カルが作品の主人公であり、107人の語り手／翻訳者が、苦痛の身代わり／カルの分身 double であるならば、儀式やゲームとよばれる自伝的虚構の主体として浮かびあがるのは、犠牲のアイデンティティーとしてのソフィ・カルである。

なぜソフィ・カルは、異性の窺視願望や性的欲望を刺激し、あるいは、使い古された脆弱なジェンダーイメージをあえてわれわれに差し出してゆくのだろうか。《本当のはなし》「裸婦のモデル」や「ピンヒール」に登場する扇動的で、傷ついた女性の身体イメージは、欲望や消費のオブジェとして、以降、ソフィ・カルの自伝的作品に繰り返し登場するアーティストの肖像写真と照応してゆく。《ヴェネチア組曲》以降、鑑者／読者の願望を満たすべく、ハイヒールやストッキング、金髪のカツラといったフェティッシュな欲望のオブジェと共にソフィ・

カルは、凡庸なステレオタイプを描き出す。われわれは、日常、広告や映画といったメディアを通じて、こうした典型的なジェンダー・イメージを、女性の身体シミュラクルとして見ることに慣らされているから、そうした写真を見ると、その内容よりも、イメージの転用や照応に目を向けてしまう。たとえ自伝契約によって、イメージに「本当らしさ」が留保されようとも、イメージは、女性の身体に課された脆弱性のクリシェとオリジナルなきジェンダーロールという「嘘」を纏いながら、神話形式を指示する使い古されたシニフィアンに成り下がるだろう。

出版や展示といった方法は、自己悔悟や癒しにまじて、鑑賞にむけたアーティストの戦略を晒してしまうから、ソフィ・カルは、あえて、それをゲームや儀式と呼びながら、どこかで見たような神話形式のポートレートとして大衆にさらしてみせる。《ヴェネチア組曲》*Suite Vénitienne* の中で、読者の好奇心にさらされながら他人を尾行するカルは、《本当のはなし》の中で、恋愛物語や日記に挿入されたカルは裸や身体、ブリジット・バルドーに模して、動物のぬいぐるみに囲まれて、パジャマでベッドに横たわる《ダブルゲーム》*Double jeux* に登場するソフィ・カル [F5] の身体は、見られるものとして、たえずメディアに晒されてきた脆弱な女性一般のクリシェを映し出す。カルは分身のポートレートは、幾通りもの苦しみの物語とステレオタイプの脆弱性を混交して、本人不在のまま、わたしたちを見つめかえす。パリ・ポンピドゥーセンターにおける回顧展カタロ



[F5] Sophie Calle, « BB », *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W.* une photographie coul, encadrée, un texte encadré, 67x67cm (chacun), 1998.

グ「私を見た」*M'a-tu Vue*の表紙に登場するソフィ・カルは、片目を覆いながら、われわれを見つめ返し、物語の読解と共感に誘い込む。覗かれているのは、視いているつもりのわれわれである。ソフィ・カルが演ずる苦痛のイメージと脆弱性は、自己／他者にひらかれた誘惑装置であり、女性の身体に課された苦痛の物語とイメージのシニフィエは、カルの自己物語の内容ではなく、苦しみと傷つきやすさによって美学化されたスペクタクルの形式そのものである。

結論

苦しみのイメージとエクリチュールは、自己の癒しを目的とするアートにとって、どのような役割を果たすのだろうか。フロイトが示した、愛するものの死や喪失といった苦しみの浄化にむけた喪のプロセスは、苦しみの言語化や、イメージ化によって、自己の癒しよりも、自己欺瞞／嘘を生みはしないだろうか。たとえば、ロラン・バルト Roland Barthes (1915-1980) による母の死後綴られた作者の極めて親密な日記『喪の日記』や、強制収容所に送られた夫を待ち続けるマルグリット・デュラス Marguerite Duras (1914-1996) の私的な日記『苦悩』は、自己に向けた喪のプロセスを形づくっているのだが、それらは、結果的に、出版という形で他者に開かれてゆく。ソフィ・カルは、自己に向けた日記や自身の肖像を、出版や展示という他者に向けた営為に転用することで、アーティストの極私的な苦しみと浄化のプロセスを、虚構の物語として、われわれを理解と共感に誘い出す。アニア・ロブンスキーは、著書《他人の生活—法の向こう側のアーティスト、ソフィ・カルとアニー・エルノー》の中で、こうした苦しみのイメージの芸術的営為を、犠牲のスペクタクルの生成と呼びながら以下のように説明する。

なによりも、それは、彼女固有の苦しみを、表現によって公共の事実にしてしまう。それは、複雑な問題を引き起こす。消費や批評、公共の浄化の目的のために明け渡してしまう間人間的、倫理的、芸術的な営みとはいかなるものだろうか。自身の苦しみの作者であり、アーティストであるという位置付けは危険である。なぜなら、彼女がめざすものは、癒しのための芸術と表現の自由、そして自己啓発の境界線の終了であるから。

ロブンスキーが指摘するように、ソフィ・カルは、自身が犠牲者であること

を宣言しながら、現実には傷ついた自身の身体と、作中の虚構的肖像、そして、小さな嘘の物語と現実の間で苦しむ自身の身体を混ぜ合わせている。ソフィ・カルのこうした苦痛の癒しに向けた実践、あるいは、他者の苦しみの身代わりという考えは、カルの営為が、マルセル・デュシャンやウリボガが試みた、単なるゲームや儀式のような芸術的実践であるという形式論的な根拠を遠ざけてしまう。しかし、ソフィ・カルが、意識的に用いる傷つきやすい女性身体のカリシエと、読解を通じて一般に開かれてゆく嘘、あるいは、自己欺瞞の戯れによって、われわれは、カルの実践が、苦痛のスペクタクル化による美学的な試みであるということ再び発見する。こうしてソフィ・カルの小さな嘘は、人生の苦しみの理解と共感にむけた大きな真実へと結実してゆく。

註

- (1) *Azur* (19号)、「自己の癒しとしてのアート・プラクティス」において、ソフィ・カルによる自己の苦しみに向けた眼差しの構造化を、ニコラ・ブリオール Nicolas Bourriaud (1965-) が提起する動的なフォーマリズムの理論として捉え直すことで、作品の静的な形式論よりも、その美学的価値について論じた。*Azur* (20号)、「ソフィ・カルの苦痛への眼差し」では、ソフィ・カルの自己の苦しみにむけた眼差しを、他者／鑑者の眼差しに開かれた「喪の仕事」と捉えることで、*Azur* 前号の動的な形式論をさらに進め、カルの主観的苦痛よりも、他者との間に築かれる苦痛の関係性が作品の芸術的価値であると論じた。
- (2) 現代の政治的芸術作品は、旧ソビエトや中国共産党にみられた体制擁護のためのプロパガンダアートから、芸術によって政治や社会問題を糾弾するポリティカルアートへと移行した。芸術による政治的で、主体的な能動性は、様々な問題を引き起こしているのだが、アイ・ウェイウェイ艾未未 (1957-) やサンチャゴ・シエラ Santiago Sierra (1966-) らは、移民問題や貧困といった社会格差や人種問題に取り組みながらネゴシエーションをめざすアート作品を制作している。こうした政治的作品群は、体制批判をともなう、芸術表現の自由と検閲の問題を呼び寄せる。2019年の『あいちトリエンナーレ2019—情の時代』における「表現の不自由展・その後」の中止は、芸術の政治性 Politics よりも、政治化 Politicalisation する芸術の一端を象徴する事件となった。
- (3) 2019年2月9日、「美術手帖」ウェブ版にて、写真史家 戸田雅子による「ソ

- フィ・カルとのインタビュー」の中で、《限局性激痛》の制作動機についての質問に対して、ソフィ・カルは、以下のように答えている。「私の目的は「壁」、そして「本」です。自分が治癒されようというものではありません。《限局性激痛》について言うと、当時（1984年）の私は泣いてばかりいたのです。だからみんなが「どうしたの？」と声をかけてくれる。そうして話を聞いてもらうことを繰り返すことで、苦痛が癒されていくことに気づいたのです。そこから15年を経て作品化しました。」
- (4) 桑瀬章二郎『嘘の思想家ルソー』、岩波現代全書、2015年、13-26頁。
 - (5) 写真における物語の不可読性については、ロラン・バルト『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光沢、みすず書房、2002年、92頁、スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』北條文緒訳、みすず書房、2003年、88頁を参照して、写真の支持作用、あるいはインデックス性に従っている。
 - (6) Steve McQueen « Ashes » 2014、「俺は、友達としてアッシュと出会った。俺たちだれもが若かった。俺たちは、みな近所で育ったから、ゲットーでの暮らしには慣れていた。わかるかい？俺たちは、いっしょに泳いだものだった。釣りをして、泳いだものだった。アッシュはいい奴で、海じゃ、輝いていた。」
 - (7) Sophie Calle, *Voir la mer*, paris, Actes Sud, 2013 : À Istanbul ; une ville entourée par la mer, j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue. Je les ai emmenés sur le rivage de la mer Noire. Ils sont arrivés sur la grève séparément, les yeux baissés, fermés ou masqués. J'étais derrière eux. Je leur avais demandé de contempler le large puis de se retourner vers moi afin de me renvoyer ce regard qui venait de voir la mer pour la première fois.
 - (8) Ania Wroblewski, *La vie des autres—Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Les Presses de l'université de Montréal, 2016, P196.
 - (9) Sophie Calle, « Les Dormeurs », 23 série de 5 à 12 images formant un total de 176 photographies N/B, 23 textes encadrés individuellement, photographie et textes, 15x20cm chacun, un livre Collection MJS, Paris, 1979.
 - (10) Sophie Calle, *Douleur exquise*, paris, Actes Sud, 1999.
 - (11) 《限局性激痛》は、日本に留学中のソフィ・カルが、失恋体験を「苦しみの前」と「苦しみの後」と題して、写真とテキストによって二部構成し15年後に作品化したものである。「苦しみの後」は、失恋の苦しみから逃れるために、カルが集めた20人の他者の苦しみの物語と写真からできている。本稿で引用した匿名の挿話は、ジャン・ボードリヤールによるものであるとソフィ・カルは、後にインタビューで明かしている。
 - (12) 1960年に設立されたウリポ Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) は、言語に方法論的制約や遊戯的変形を課しテキストの再生産を試みた。カルは、しばしば、

ジョルジュ・ベレックについて言及し、作品 *W comme « Week-end en Wallonie »* や *« Les Dormeurs »* において、その影響をみることができる。Magali Nachtergaele も、著書 *Esthétique des mythologies indivisuelles*, p310の中で、カルルの作品とウリポの構造的類似性を指摘している。

- (13) ジャン・ジャック・ルソー、『孤独な散歩者の夢想』今野一雄訳、岩波文庫、1960年、63頁。ルソーは、同書、「第四の散歩」のなかで、嘘と虚構をめぐる論考をおこなっている。ルソーが試みる嘘の分類は、「自分の利益のためにつくのが詐欺 *fraude*、他の人の利益のために嘘をつくのが欺瞞 *imposture*、人に害をあたえるために嘘をつくのが中傷 *calomnie* であって、これがいちばんたちの悪い嘘である。嘘をついても、自分にも他人にも特にもならず、損にもならない場合は、それは嘘ではなく、作り話 *fiction* である」として、発話者の自己への誠実な義務といえる意思のあらわれをたよりに嘘と虚構を分類している。本稿では、ソフィ・カルルの虚構や寓話を、事実や状態よりも、それが志向する意図や行為として捉え、美術の作品空間におけるカルルの虚構的实践を嘘そのものよりも、嘘をつくことの行為遂行性に注目して、広義の嘘としている。
- (14) ジャック・デリダ『嘘の歴史序説』西山雄二訳、未來社、2017年、Jacques Derrida, *Histoire du mensonge*. Prolégomenès, Édition Galilée, 2012.
- (15) Magali Nachtergaele, *Vérité et fiction chez Sophie Calle*, LSHS université Paris Nord XIII, 2011, p.22.
- (16) *Ibid.*, ナシュテルゲールは、ソフィ・カルルの作品空間を、視覚的な自伝空間としながら、以下のように、文学的自伝空間を説明している。「自伝や伝記は、事実の真正性を客観的に報告することはできない。作家は際立つ道を選び、その他の逸話を隠蔽しながら自身の人生を露にする。自伝はその作家によって御されるものである。ところが、そのようなわけで、ルソー、それがあるところの真実、単刀直入に真実を言うことを告白の冒頭で宣言する彼は読者と真実の契約を交わす。宣誓の時に、かれは、かれ自身を隠さない事を約束する、むしろ正確には、かれがかつてそうであったもののことである。」
- (17) Sophie Calle, *Des histoire vraies*, Actes sud, 1994.
- (18) ソフィ・カルルは、自身の芸術的实践を、「壁」*mur* と呼ぶ美術展示作品と、「本」*libre* と呼ぶ出版作品という形式で発表している。「本」は、読書体験に向けて全テキストが掲載されるが、「壁」は、歩きながら行われる美術鑑賞の性質上、その画像やテキストは、取捨選択されている。
- (19) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p.41. フィリップ・ルジュンヌは、『自伝契約』のなかで、自伝の真実味と小説の虚構が互いに関連しあっていて、そのどちらにも還元されない空間を「自伝空間」と呼んでいる。