

ソフィ・カルの作品は非美術的アートか

松本 良輔

1. 序論

ソフィ・カル Sophie Calle (1953-) は、写真付きの自伝や日記といった方法で自己の物語化を作品のテーマとする現代アーティストである。そうした作品に加えて、街で偶然見かけた人を尾行したり、道で拾ったアドレス帳に書き留めてある見知らぬ相手に片っ端から電話をして手帳の持ち主について調査したり、ホテルのメイドとして働きながら宿泊客の部屋や持ち物を記録するといった極めて私的な興味にもとづく調査報告書を作品としている。しかし、ソフィ・カルの日記や報告書が日常的な物語の記録であるとしても、なぜ、それがアート⁽¹⁾なのだろうか。

美術評論家ロザリンド・クラウス Rosalind Krauss (1941-) は、ソフィ・カルの作品を、絵画や彫刻といった伝統的なメEDIUMを持たず、フォト・ポルターージュの手法を技術的支持体⁽²⁾としたアート作品であると評す。またクラウスは、「メディアの再発明」*Reinventing the Medium*の中で、写真はインデックス性⁽³⁾やキャプションによって潜在的にイメージとテキストの異種混交的な構造を有しているから、1960年代後半、芸術が写真を受け入れることで、伝統的な支持体の固有性は放棄され、メEDIUMという観念を脱構築したコンセプチュアル・アートやアート・ドキュメンテーションが登場したと述べる⁽⁴⁾。

しかし、ソフィ・カルの営為が、レディメイド・アート⁽⁵⁾にみられるような用途の転用やメEDIUMの転用であるとしても、それまで、美術の領域では扱われてこなかった個人の生活を綴った私的な日記や他者の伝記物語といった非美術的な主題が、なぜアートの対象になるのだろうか。また、グリーンバーグ

Clement Greenberg (1909-1994) らによるフォーマリズムを主体としたモダニズム美術批評が、純粹な視覚性による唯美的な体系をめざすなかで排除、あるいは隠蔽してきたはずのシュジェ *sujet* (主題=主体) の問題を巧みに回避しながらも、日記や報告書という形式で表現される主人公カルの私的な物語は、いかにしてアートとして見出されたのだろうか⁽⁶⁾。これらの問いに答えるためには、ソフィ・カルの個人的な営為を社会的な関係の中で捉え直し、アートを成立させているアート・ワールド⁽⁷⁾ と呼ばれる批評家や鑑賞者をとりまく批評空間や制度について検討されなければならない。

マルセル・デュシャンによるレディメイドの「発明」以降、1960年代のポップ・アート作品群による消費社会批判を契機として、1980年代に入るとヨゼフ・ボイス Joseph Beuys (1921-1986) やジェフ・クーンズ Jeff Koons (1955-) といった、社会改革や制度批判を主眼とした政治的主题や言説を作品に忍び込ませるコンテンポラリー・アーティストが登場した。そうしたアーティストの表現や作品の評価を芸術の生産と消費をめぐる社会的諸関係の中で捉え直し、その理論化、言語化に拍車をかけたのが、アーサー・C・ダントー Arthur C. Danto (1924-2013) らによる分析美学や、ジャン・フランソワ・リオタール Jean-François Lyotard (1924-1998) やハル・フォスター Hal Foster (1955-) らによるポストモダニズム批評であった。構造主義やポスト構造主義を背景とするそうした理論や批評は、アートを自律的な存在というよりも社会的な存在とすることで伝統的美学との分断、あるいは超=美学化といった状況をつくりだし、美術作品の存在と意味を問い直す契機を与えた。実際、テキストを作品の支持体とするアート・アンド・ランゲージグループによる言説偏重の傾向や、審美的写真よりも記録の写真を使用するコンセプチュアル・アートやミニマル・アートの出現は、物語や神話を携えた模倣や創造よりも、写真やテキストによってアートそのものの定義や領域拡張を試みるドキュメンテーションの手法を正当化した。

1990年代になると、歴史的な物語や理論に変わるアートの概念化が進む一方で、概念やメッセージ性よりも日常生活を扱った個人的な感性や身体性を反映する具象絵画や、ストレート・フォトグラフィーとよばれる写真作品が、展覧会や美術展で展示されるようになった。こうした時代背景の中で、ソフィ・カ

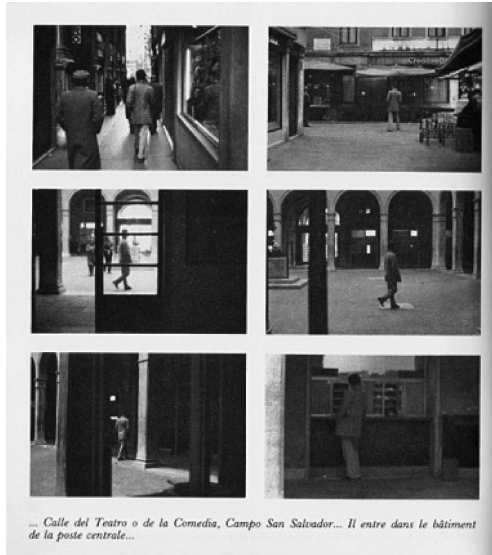
ルの私的な営みは誕生し、アート・ワールドによって固有のアートとして見出された。確かに、カルの作品はテキストや記録写真によってコンセプチュアル・アートやミニマル・アートの表現方法や展示方法を用いているが、アートの存在論や政治性を直接問題とせず、極めて日常的で私的な物語の記録であるから、それは、コンセプチュアル・アートと異なる美学の上に成り立つアートである。カルの親密な物語は、リオタールの唱える「大きな物語の終焉」後、マガリ・ナシュテルゲールが「儀式的形式をした状況」と呼んでいる「生活アート」L'art de vivre⁽⁸⁾の中で日常生活とアートの接合を実現している。

本論では、以下に挙げる私的な生活行為とアートの接近を可能としてきた諸理論と実践を時間軸に沿って考察し、ソフィ・カルの作品が、非美術的アートであることを示す。はじめに、シチュアシヨニストの理論とソフィ・カルの政治的活動について考察し、次章ではアラン・カプローによる非美術的アートの理論と実践の成果を示し、最後に鑑賞者あるいは参加者によって成立する「関係性アート」の理論について検討する。

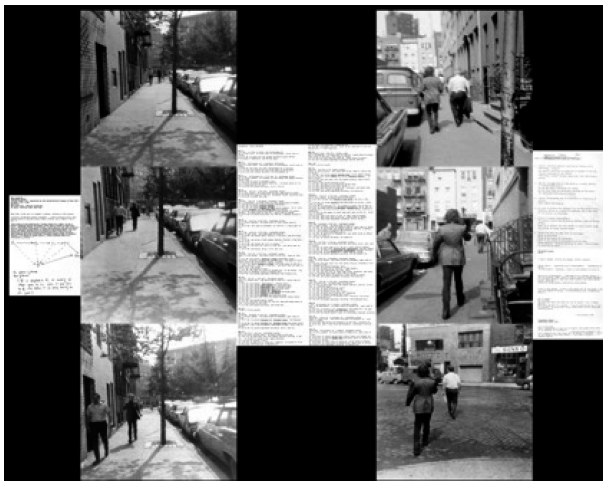
2. 構築された状況：日常とアートの政治的接近

生きる、死ぬ、愛するといった行為は、美術のみならず文学や音楽といった諸芸術一般においても重要なテーマであるが、今では、歩く、話す、食べる、眠るといった基本的な日常生活行為をもアート作品は、そのテーマとしている。ソフィ・カルの作品における日常生活とアートの接近、あるいは、日記や行動記録といった非美術的な表現形式をアートとして成立させている芸術概念の拡張について考えるとき、シチュアシヨニストの影響は無視できない。例えば、ソフィ・カル自身による他人の尾行を扱った《ヴェネチア組曲》[F1]⁽⁹⁾やヴィト・アコンチ Vito Acconti (1940-) による《尾行作品》*Following Piece* [F2]⁽¹⁰⁾は、シチュアシヨニストによる「漂流」*dérive* の実践を想起させる。それは、遊戯的に繰り返される実験や儀式を通じた都市生活への介入によって社会改革を目指す方法論であった。

ギー・ドゥポール Guy Debord (1931-1994) を中心とするシチュアシヨニストは、大量消費やメディアに支配され、あらゆる物やサービスが商品化されて



[F1] Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1980.



[F2] Vito Acontti, «Following Piece», 1969.

ゆく都市社会を「スペクタクル化する都市」と名付け、芸術と日常生活が一体化された「構築された状況」*situation construite* によって文化革命と政治革命

を同時に実現しようとした。「構築された状況」において重要とされたのは、ダイナミックな都市空間の創造のための「心理地理学」psychogéographieの作成と都市への動的な介入をはかるための行動様式「漂流」、そして日常と芸術を区別しない遊戯的・創造的な行動としての「遊び」と「転用」détournementによる芸術の乗り越えであった。ソフィ・カルが繰り返し試みる日常の儀式やゲームは、こうした日常生活から創造的社会改革をめざすシチュアシオニストの実践と似ている。

ソフィ・カルは、15歳の頃から左翼系アクティビストとして青年期をイスラエルや中南米で過ごし、政治活動と共同生活の世界放浪を続けた後、パリに戻り社会学者や運動家から思想的な影響を強く受けたと言っている。1970年代初頭には、パリ第十大学・ナンテール校でジャン・ボードリヤールJean Baudrillard (1929-2007)の社会学の授業に参加し、1970年代後半は、左翼活動家としてミシェル・フーコーが創設したG.I.P (監獄情報グループ、Groupe d'Information sur les Prisons)やMLAC (妊娠中絶と避妊の自由化運動、Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception)に属し、そこで社会学者であり活動家であったダニエル・ドゥフェールDaniel Defert (1937-)と出会っている。ソフィ・カルは、こうした環境の下で、専ら政治的運動や社会活動への興味を通じて、後に自身のアートを方向付けることになる行動社会学やシチュアシオニストの手法を学んだと想像することができる。

シチュアシオニストによる「状況」を構築するための方法は、社会学的な調査よりも、情動的側面から都市を地図化する「心理地理学」と、日常の秩序から意識的に逸脱する「漂流」という直接的行動によって都市へ直接介入しブルジョワ的私的所有を排すことが目的であった。ドゥボールによって定式化された「漂流の理論」とは、日常における行動と心理の発見によってマルクス主義的な社会革命をめざすといった明確な目的をもった政治的な行動規範であり、それは、シュルレアリストの求めた偶然性の発見や日常に根ざした新しいアートの形式や美学の構築が目的ではなかった。シュルレアリストやヴァルター・ベンヤミンが題材にした、パリの散策(フラヌール)を通じた、偶然、再発見される都市の顔は、もはやスペクタクル化されているから、都市が抱える心理地理的な傾向を認識して、それらを支配するような行動が必要であるとドゥ・

ボールは言っている。

次に、芸術の乗り越えをめざすデトゥルヌモン（転用）の概念は1959年、シチュアショニストの前身であるアンテルナショナル・レトリスト時代に、ギー・ドゥポールとジル・ウルマン Gil J. Wolman（1929-1995）によって『転用の手引書』*Mode d'emploi du détournement* の中で次のように示された。

人類の文学や芸術的な遺産は党派のプロパガンダに向けられなければならない。勿論、単なるスキヤンダルな考えを乗り越えることが必要である。芸術と芸術的天才のブルジョワ的概念に異議を唱えることはもうすでに古ぼけた考えである。マルセル・デュシャンによって書き加えられた髭のモナリザは、もはやオリジナルのモナリザほど面白くない。われわれはこうしたプロセスをその否定の否定へと推し進めねばならない。ベルトルト・ブレヒトが最近のフランス・オブセルヴァートルのインタビューで明らかにしているが、かれが古典的演劇作品の断片を切り出すのは、デュシャンよりももっと近い身近な方法で、われわれが求める革命的な実践に向けて劇をより教育的にするためである⁽¹¹⁾。

シチュアショニストが定義する「転用」とは、単なる芸術的な引用や剽窃、あるいはパロディーを意図したものではなく、日常生活と芸術を区別せずに芸術自体を乗り越えて社会改革をめざすための厳格な概念である。1959年の「否定とはじまりとしての転用」*Le détournement comme négation et comme prélude* が書かれたミュンヘンでのシチュアショニスト・アンテルナショナル第三回大会以降、シチュアショニストは「日常生活の革命的批判」を軸としながら、個人として芸術家を認めてしまう文化革命よりも社会革命を強調し、「芸術作品」も「芸術家」も認めない政治批判の実践的行動を標榜してゆく。1961年のイエーテボリの第五回大会では、以下のように、ラウル・ヴェネゲーム Raoul Vaneigem（1934-）によってシチュアショニストによる芸術の否定は決定的なものとなった。

重要なことは、拒否のスペクタクルをつくりあげるのではなく、スペクタクルを拒否することである。IS（アンテルナショナル・シチュアショニスト）によって定義された新しく新しい意味で芸術的であるためには、入念に設えられたスペクタクルを破壊するその要素が、きっぱりと芸術作品であることをやめねばならない。シチュアショニズムといったようなものは存在しなければ、シチュアショニスト芸術

作品といったものも、ましてスペクタクル的なシチュアショニストも今後いっさい存在しない⁽¹²⁾。

ソフィ・カルは、インタビューの中で、左翼的政治活動とアートは敵対する世界であり、アートには全く興味がなく、自身の初めての展覧会まで美術館には足を踏み入れた事がないと語っている。ソフィ・カルの最初の作品《眠る人々》⁽¹³⁾は、カルがアーティストを名乗る前に行った睡眠調査をアート作品に「転用」したものである。そもそも《眠る人々》は、眠りに関するカルの個人的な生活の儀式であり、被験者の一人の夫であるパリ市立美術館館長ベルナルド・ラマルシュ・ヴァデルの目に止まり美術展に展示されることでアート作品となった。当初、《眠る人々》には《儀式の形式を備えた自由な状況の挑発》*Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel* という「状況の構築」を想起させるタイトルが付されていた。その報告書のなかで、ダニエル・ドゥフェールを含む29人の被験者に、ソフィ・カルが投げかける「ここで眠ることはアートであるか、それとも仕事のようなものか」といったアンケート形式の質問は、余暇と労働を区別せずに芸術を乗り越えようとするシチュアショニストの「転用」の概念と類似している。しかし、そうしたソフィ・カル個人的な儀式や尾行がシチュアショニストが標榜する政治的な「状況の構築」を形式的に用いているとしても、カルによる「漂流」や「転用」は決してシチュアショニストが目指した文化革命や社会改革をめざすものではなかった。

結局、ソフィ・カルの営みは、ヴェネゲームがシチュアショニスト芸術と呼び、ジャン・ボードリヤールがスペクタクルの再演⁽¹⁴⁾と呼ぶものであり、本質的に社会改革の意志を欠いていた。これまでの考察からも、ソフィ・カルの営みが、芸術を乗り越えるための政治的行為や、日常生活とアートの接近による芸術行為を意図したものではないということが確認できる。実際に、ソフィ・カルは、デビュー作である《眠る人々》について、ジョルジュ・ペレックの『眠る男』の中で試された主人公の漂流や転用を、ただ実践してみたかったと告白している⁽¹⁵⁾。

結局、ソフィ・カルは、極めて日常的な自己の物語を語りながら、シチュアショニストが実践した政治的な状況を形式的に構築することで、暗黙裡に非美術とアートの接近の問題をアートの領域上で二重化させてしまう。以下の章で

は、そうしたソフィ・カルの非美術的行為がいかにしてアート・ワールドに受容されたのか検討する。

3. 生活アート：日常とアートの実践的接近

伝記や報告書は、読者に向けて開かれたテキストであるが、作者自身を唯一の読者や鑑賞者とするごく私的な日記やセルフ・ポートレイトを、われわれは、普段目にすることができない。ソフィ・カルの日常の物語、あるいは、作品の中で自己物語を携えたカルの肖像は、これまでファイン・アートの主題とならなかった自伝的なポートレイト (portrait autobiographique)⁽¹⁶⁾であった。こうした私的な営為や日常生活といった非美術的の主題とアートの実践的な接近は、シチュアショニストの影響後、コンテンポラリー・アートの重要なテーマとなり続けている。本章では、アラン・カプローらが提唱したハプニングやアクティビティを生活アート受容の先鞭としてとりあげて検討を加える。

1950年代終わりから60年代にかけて、ジョン・デューイ John Dewey (1859-1952) の『体験としての芸術』⁽¹⁷⁾ に影響を受けたアラン・カプロー Allan Kaprow (1927-2006) は、実生活を中心として、アーティストと鑑賞者、自分と他者といった関係性を問題とするハプニングやアクティビティ⁽¹⁸⁾を提唱した。それは「いま・ここ」を意識する日常の行為や人間関係をはじめとする非アートと、アートとの境界を作品や芸術論を通じて曖昧にすることを狙っていた。

私が話すこと、為すこと、気づくこと、考えることは、意識するにせよ、しないにせよすべてがアートである。なぜなら、いつの日か、今、何が起きているのか気づいている誰もが、為すこと、気づくことや考えることをアートであるということが出来るからである。すると、自分自身をアーティストとすることは皮肉なことである。なぜなら、それを証明するものは、特別な伎倆の才能ではなく、アートでもなく、生活でもないような捉えようのない何かを前にした時の哲学的な態度であるから。アーティストとは分類されることのジレンマにすすんで取込まれながらも、分類などまったくくないかのように振る舞う者のことである⁽¹⁹⁾。

カプローのこうした芸術と生活を融合させるような試みは、ハプニングの中でもより日常的なアクティビティへと発展する。それは鑑賞者や観客との関

係よりも日々の生活に直結したものであった。アクティビティは、概念的な芸術ではなく、行動的な芸術であり、単にそれについて考えさせたり、見せたりするよりも、そこに参加するための儀式や状況を選び、関係性を構成することを主眼としている。カプローは、生活の領域に拡張された非芸術的なアートを、アヴァンギャルド・アートを指す「芸術的なアート」Artlike Artと区別して、「生活のようなアート」Lifelike Artと呼ぶ。また、1960年代より、「生活のようなアート」は、実践哲学や禅思想の影響を受け、「いま・ここ」にあるという存在、あるいは「空」、「無我」といった無常や不在をテーマとして扱いながら、作品の物質的な存在よりも人間の関係性を問題にした。カプローは、そうした「生活のようなアート」を、「生活としてのアート」よりも、生活との関係性によって自らをかえてゆくようなものでなければならないとして、その主たる目的は自己の癒しであると言う⁽²⁰⁾。

[...] 8. 生活のようなアートの目的はセラピーであった。それは、われわれが当たり前前としている断片的な現実を統合する方法である。単なる思考法によってではなく、この瞬間、この家で、キッチンの洗い場といったような直接的な経験によっている。

「生活のようなアート」の登場は、その目的を生活の実践や自己の癒しに還元するという点で、ナシュテルゲールが「生活アート」と呼ぶソフィ・カルの作品をアートとして受容する下地を準備した。ソフィ・カルは、作品制作の動機についても、「他人が何をしているか知るため」、「父親を喜ばせるため」、「失恋の痛手を癒すため」といったように、日常生活の実践を頼りとしている。実際、カルの初期の自伝的作品《本当の話》*Des histoire vraies*⁽²¹⁾ や作家の母親モニーク・シンドラーが生前、カルに宛てていた手紙と写真を収めた伝記的な作品《ラシェル・モニーク…》*Rachel, Monique...*⁽²²⁾ は断片的であるがカルの生きた時間と記憶をそのまま留めるために写真日記の形式で綴られた親密で個人的な作品である。また、初期のロードムービーともいえる映像作品《ノーセックス・ラストナイト》*No Sex last night*⁽²³⁾ から《限局性激痛》*Douleur Exquise*⁽²⁴⁾、《どうか元気で》*Prenez soin de vous*⁽²⁵⁾ に至る作品は、ロマンフォトやフォトジャーナリズムの形式をアートに転用しながら、三度に渡るカルの失恋物語と自己の

癒しをテーマとしている。

モダニズム芸術の出現以降、ポスト構造主義の言説を背景に、支配的な物語 master narrative⁽²⁶⁾ の喪失は美術史にも大きな断絶をもたらし、宗教画や歴史画による物語は終わったはずであった。しかし、デューイやカプローらによる生活とアートの接合の理論と実践は、個人の生活を纏った親密な物語を再びアートの空間に召還することを準備した。こうして、アートワールドは、歴史的文脈に沿った整合性よりも、脱中心的で、作品にまして作者の存在や記憶、身体性を扱ったソフィ・カルのミクロコスモスを「生活アート」として受容することになる。

4. 関係性の美学：日常とアートの社会的接近

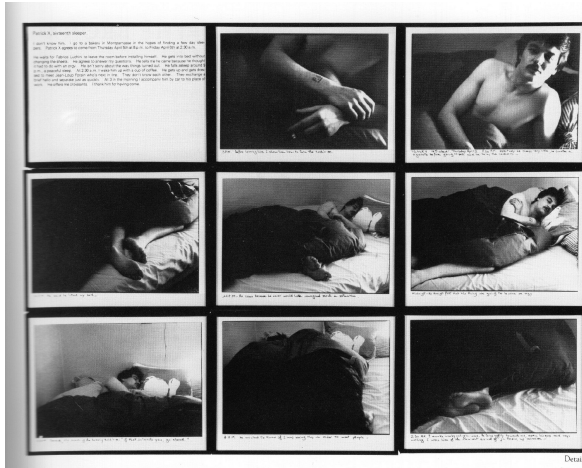
1960年代、アーサー・C・ダントーやジョージ・ディッキー Gerge Dickie (1926-) らによって、アート作品をアート・ワールドといった動的な批評空間の中で捉えようとした分析美学の理論は、ティエリー・ド・デュブが「何でも無い何か」⁽²⁷⁾ と呼ぶ非美術的アートの誕生を後押しした。しかし、制度論を背景とする分析美学の言説は、アートの定義を理論よりも、「これはアートである」という行為遂行性を問題としたために、「アートはアートである」といった同義反復的な矛盾を孕み、すべてのものをアートあるいはノンアートにしてしまう可能性があった。また、それは、デュシャンやカプローのような非美術的であっても自己言及的なアート作品の解釈には適していたが、ソフィ・カルのような生活行為や社会的関係性を対象とする作品を定義することは困難であり、そのためには新しい理論が求められていた。

同時代、現代音楽家ジョン・ケージは、作曲に偶然性を導入して現代音楽作品を制作し、フルクサスは、指示書にもとづいた鑑賞者=参加者の行為を作品とするインスタレーション・アート、つまり、動機不在のまま参加者の行為によって作品が成立する参加型アート・パフォーマンスを行っていた。そうした芸術作品は、最終形を成り行きや他人にまかせて結末を開かれたものとするので、その実体にもまして、「いま・ここ」にあることや、身体性を問題としていた。こうした社会的関係性の産出を目的とする作品の登場によって、すでに

アート領域はレディメイド誕生の頃よりも遥かに拡張され、作品の物質的価値、あるいは概念性よりも、その現前性と関係性がアートとなりうる素地を準備していた。

1990年代、関係性の美学 *Esthétique relationnelle*⁽²⁸⁾ の著者であるニコラ・ブリオーは、ソフィ・カルを伝記的な関係性の問題を扱う作家として取り上げている⁽²⁹⁾。探偵まがいの尾行や睡眠調査に加えて、他人に撮らせた写真、あるいは他人に書かせた報告書といった成り行きまかせで他者依存性の高いの制作方法は、ソフィ・カル作品の重要なフォーマットである。そこで扱われる日常に埋没する小さな出来事や親密な儀式は、主体や主題の存在を背後に隠しながら作品と他者との間に築かれる偶然性や関係性を問題にしている。ブリオーは、自立したオブジェクトやパフォーマンスそのものよりも作品空間で引き起こされるインタラクティブな関係性に注目し、関係性をフレームとする作品群をリレーショナル・アート Relational Art と呼び、1996年、ボルドー現代美術館で、自身のキュレーションによる企画展「トラフィック⁽³⁰⁾」で初めて紹介した。また、2005年、パリの現代美術館パレ・ド・トーキョーのディレクターを務めていたブリオーは、「持続時間の経験」*expérience de la durée* と題して関係性や物語性を扱った第8回リヨン現代美術ビエンナーレにキュレーターとしてソフィ・カルを招聘している。もとより関係性という概念は「絵画を成立させているのはそれを見る者である⁽³¹⁾」というマルセル・デュシャンの言葉が含み持つ他者との関係とあらゆる作品空間は美術空間に転用されうるというレディメイドの概念を頼りにしている。ブリオーは、『関係性の美学』の中で、デュシャンによって切り開かれた美術作品における他者の関与や転用、あるいはフルクサスのハプニングやパフォーマンスによって理論化された鑑賞者の作品参加といった文化的産物が、今では既成事実として容易に社会に許容されていると指摘する。

実際、レディメイドの登場以降、ヴィト・アコンチ、アラン・カプロー、ヨーゼフ・ボイスといったパフォーマンス・アーティストに加えて、ジョージ・マチューナス George Maciunas (1931-78) を中心とするフルクサス、日本では具体美術協会といったグループ・アーティストが、身体をオブジェやメディアとして扱いながら、観客参加型の関係性の強い作品を制作している。こうし



[F3] Sophie Calle, «Les Dormeurs», 1979.

た他者との関係をフレームとする作品群がパブリック・アートやリレーショナル・アートの登場を準備したと言える。以下、リレーショナル・アートの視点から、ソフィ・カルの《眠る人々》[F3]⁽³²⁾の写真と序文を見ながら作品を検討してみよう。

『眠る人々』序文

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。

わたしはそれぞれの人に8時間滞在することをお願いした。

わたしは45人の人と電話で話した：共通の知人によって名前を紹介された見知らぬ人々、何人かの友人、そしてパン屋さんといった、日中眠ることをお願いした近所の住人たちである。

わたしの部屋には、規則的な間隔で立て続けに人が眠りにきて、そこは常にだれかが滞在する空間となるはずであった。

29人が眠りに来ることを了解してくれた。

そのうち5人は現れなかった：ベビーシッターがぎりぎりのところで代わりに参加し、わたし自身がかれらの代わりになった。

都合がつかないせいか、何か気にいらぬせいか、16人が断った。

この睡眠は4月1日、日曜日の午後5時にはじまり、4月9日、月曜日の午前10時に終わった。

28人が次々に続いた。何人かが互いを見かけている。それぞれに、時間に応じて朝食、昼食、あるいは夕食が供される。清潔な寝具が自由に使用できるように用意されている。

わたしは了解してくれる人にいくつかの質問をした。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。

わたしは1時間ごとに写真を撮った。わたしは客人の眠るのを見ていた⁽³³⁾。

29人の参加者の眠りをあつめた《眠る人々》は、参加型アートや体験型アートのようである。また、プリオーガリレーショナル・アートとして挙げるリクリット・ティラバーニャやリアム・ギリックの作品も、ギャラリーや美術館といった展示会場における不特定他者との「いま・ここ」における偶然の出会いや参加を前提とし、観客の参加や体験、あるいは対話をもって成立する「参加型アート」や「インタラクティブ・アート」に酷似している。しかし、プリオーのいう「リレーショナル・アート」とは、視覚的な表象や参加者の体験よりも目にみえない社会的な関係性や構造を強調したアート作品を指している。

果たしてソフィ・カルの《眠る人々》は、関係性を扱ったリレーショナル・アートといえるだろうか。こうした美術作品における関係性の問題は、前章で検討した日常生活とアートの接近の問題を共有しているが、ここでは、カルの作品制作におけるシュジェの不在と他者依存性に留意して検討されなければならない。カルが自身の作品について語る時、他人の追跡劇や報告書の本当の主人公は参加者ではなく儀式や物語の語り手である自分自身であると繰り返し述べている。ソフィ・カルが日常出会う他者、あるいは美術制作を依頼する特定の他者との間に築かれた関係は、アーティストによって意図的に設えられたものである。そうした虚構空間の中で、カルの作品を支持するものは、他者との関係性を扱うリレーショナル・アートの作品空間ではなく、フォト・ルポルタージュによるアーティストの自己物語にすぎない。

同じ眠りを扱うリー・ミンウェイによる《プロジェクト・ともに眠る》[F4]⁽³⁴⁾をソフィ・カルの《眠る人々》と比較してみよう。《プロジェクト・と

《もに眠る》は、選ばれた参加者が会期中の美術館の展示室で、作家と共にそれぞれ用意されたベッドで一夜眠りを共にすることができるという作品である。体験を軸とするリーの作品群は、アーティストと参加者の一回性の出会いや関係性を主眼としている。他方、カルは《眠る人々》は、参加者とアーティストをつなぐものは、あらかじめ用意されたアンケートと眠るためのベッドであるが、作品の中心は、カルによる記録写真と事実確認的な報告文である。眠りといった日常とアートとの関係を作品を通じてそのあり方をたずねすることは、結局、アートとは何かという問い想起させることになってしまうのだが、この点においてソフィ・カルは、参加者との対話が生む関係性にその問いをゆだねながらも、それに対する具体的な答えはなにも示していない。ソフィ・カルの《眠る人々》は、作家と被験者の会話の記録と写真を支持体とするばかりで、参加者の体験や出会いを主題とするリー・ミンウェイの《プロジェクト・ともに眠る》とは作品の意図が大きく異なっている⁽³⁵⁾。ソフィ・カルの作品は、アーティストと鑑賞者の関係性によって成り立つ参加型アートやリレーショナル・アート⁽³⁶⁾の形式を用いながら、虚構化された眠りという誘惑のプロセスの中で、きわめて私的な調査報告をテーマとしている。

以上の考察から、ソフィ・カルの作品は、アートとして拡張されたカルの日常の物語であり、政治性や社会的関係性によって論じられるリレーショナル・アートとするよりも、関係性の美学の言説の上で二重化される非美術的アート



[F4] Lee Mingwei, «The Sleeping Project», 2000.

作品として扱われるべきである。

5. 結論

純粹に視覚性に基づく唯美的な表現よりも、レディメイドや記録写真、あるいは言語の使用によって脱構築され、概念化されてきたコンテンポラリー・アートは、作品を媒介とする制度批判やマクロな社会とのネゴシエーションを目的とする政治性の強い作品群の誕生と受容に向かった。しかし、それは他方で、ニコラ・ブリオーがミクロトピアと呼ぶ日常生活に強く根ざした個人の物語や小さな社会的関係を扱う非美術的ともいえる「生活アート」作品を生む契機となった。本稿では、ソフィ・カルの「生活アート」が、これまで論じた様々な理論と実践を下支えとして、インスタレーションやフォト・ルポルタージュといったコンセプチュアル・アートによってすでに受容されているドキュメンテーションの方法を採用しながらも、アートの概念や政治性よりも日常的な自己の物語や儀式を主題とする非美術的アートであるということを論じた。

「生活アート」や「関係性の美学」理論は、作品の主題を「いま・ここ」といった現前性や日常的な関係性に還元してしまうから、作品の主体的な文脈の成立や受容に関して様々な論争を引き起こしてしまう⁽³⁷⁾。ソフィ・カルの親密な儀式や私的な調査にもとづく日記や報告書も、日常生活に根ざした非芸術的営みに留まるならば、そのテーマや動機が風変わりであるとしてもだれも気に留めないだろう。例えば、マルセル・デュシャンによって見出されたレディメイドも日常空間に配置されていたならば、それをだれもアートだとは思わないだろう。1917年、デュシャンは単なる便器に「泉⁽³⁸⁾」というタイトルを付して無審査の展覧会にレディメイドをアート作品として出展した。「泉」をアートとしているのは、「これはアートである」というデュシャンの言説と作品の命名行為による意志表示である。

ソフィ・カルは、作品制作の動機について、自身のあいまいな記憶と、人物や出来事の不在を留めるため、時には、失恋の痛手から立ち直るための癒しの方法⁽³⁹⁾であり、それがアートであるか、ないかについては他人が決めることであると述べている。ソフィ・カルの生活アートは、レディメイドや代理制作、

成り行きまかせといったアートの主體的な存立や受容に関わる歴史的な参照項を十分に含みながらも、その作品からは、「これはアートである」といった自己言及的なアートの存在論や政治性を読み取ることができない。ソフィ・カルのアートは、日常生活とアートの接近を問題としているのだが、カルはそうした問題を引き受けるそぶりをみせながら、実際は、日記や報告書によって小さな自己の物語を語り続けるという文脈形成をしている。しかしながら、カル的生活行為がアート・ワールドによってアートとして見出されたものだとしても、以降、アートの領域で自己の物語を語り続け、作品をアート・ワールドに出展し続けようとする意志がなければソフィ・カルのアートは成立しないだろう。あるいは、作者による作品の署名や命名行為、出展行為がアートの存在論や領域の定義を志向しないとしても、「これはアートである」と宣言する自己言及的な意志の欠如を完全に否定するものではない。

結局、ソフィ・カルは、モダニズム美術史観によって排除され、ポスト・モダニズム美術批評において再評価されることになる個人の生活や物語を自覚的にアートの文脈に再配置することで、作品にある種の隔たりを築いている。ソフィ・カルの自伝的肖像とアート・ワールドに再配置されたカルの分身による二重露光とその繰り返しが引き起こす小さな差異こそがソフィ・カルの営みを固有のアートとして成立させていると言えるのではないだろうか。

本稿は、Azur15号の拙稿「ソフィ・カルの自伝的美術作品」に続き、日常生活とアートの接近をソフィ・カルの非美術的テーマとして捉え、鑑賞と批評を中心とするアート・ワールドの視点から再検討を加えたものである。今後は、ソフィ・カルの作品を同時代の女性アーティストの作品と比較しながら、ソフィ・カルを語り手として主體的に捉え直すことを検討課題とする。

註

- (1) 一般に、Artの訳語として「芸術」をあてることがあるが、本論では、ソフィ・カルの拡張された芸術概念を説示するために、絵画や彫刻を中心とする歴史的な純粋美術を指す場合、「美術」と記し、言語や概念を使用し視覚表象のみに頼らず、特定の形式をもたないモダニズム以降の美術を指す場合「アート」という語を使用す

る。すると領域拡張を続けている「アート」はしばしば非芸術的、あるいは非美術的表象を指すこととなる。ソフィ・カルの作品は非美術的であるとしても、非芸術的であるとまではいえない。

- (2) Rosalind Krauss, with Yve-Alain Bois, «In conversation,» *The Brooklyn Rain*, <http://www.brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois> (2015/8/21 0:26) ロザリンド・クラウスは、マルセル・デュシャンによるレディメイド作品の登場以降、コンセプチュアルアートやミニマル・アートの領域では、キャンバス、大理石、木材といった伝統的な支持体の認識が消え、ビデオやフォト・ジャーナリズムといった技術的支持体がメディウムに取って代わったことを指摘している。
- (3) 北山研二『写真または他者の映像』ヨーロッパ文化研究、第28集、2009年、45-46頁。ここでは、一般的な写真の指向性として、チャールズ・サンダー・パースの記号論によって示された写真が対象を一对一で指示する指標としてのインデックス、あるいはロラン・バルトが写真論の中でレフェランと呼ぶ写真の指向性を指している。
- (4) Rosalind E. Krauss, «Reinventing the Medium: Perspectives on Walter Benjamin» *Critical Inquiry*, Vol.25, No.2, 1999, pp.293-294.
- (5) 既製品 *readymade* を使用して、作家の造形的伎倆よりも作品の概念と思考を核として提示されるアート作品を指す。マルセル・デュシャンによる便器を転用した作品《泉》、1917年が有名。
- (6) 既製品に限らず、あらゆる事物や行為を対象として、アーティストによって意味付けられたアート作品を広義のレディメイドとして *Found object* (英)、*Objet trouvé* (仏) と呼ぶことがある。本稿では、ソフィ・カルの作品をアートの批評空間や制度によって見出されたアート *art trouvé* としている。
- (7) Arthur C. Danto, *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division 61st Annual Meeting, 1964. 「アートワールド」という語は1964年のアーサー・ダントーの上記論文を参照している。ダントーは何かをアートとして捉えるために、某かの芸術理論や美術史における知の総体を「アートワールド」として提起している。アンディー・ウオーホルの有名な「ブリロ・ボックス」を取り上げ、美学や視覚論よりも理論や批評といった美術の制度論へと導いた。ダントーはアーティストによる「アートとは～である」という定義づけは、ファッション・マトリクスのように新しい述語を指向し、新しい理論を量産するという。しかし、対立関係や類似関係にひきつけられた最新アートの動向と理論によってアート作品は結局、再文脈化・再歴史化されてしまう。
- (8) Magali Nachtergaele, *Les Mythologies Individuelles: Récit de Soi et Photographie au*

- 20^e siècle, Amsterdam and New York, Rodopi B. V., 2012.
- Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p.938.
- (9) Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1980.
- (10) Vito Acconci, «Following Piece». 1969. 本作品はヴィト・アコンチがニューヨークで23日間にわたり、ランダムに通行人を見失うまで尾行した写真とドキュメンテーションによる作品である。ヴィト・アコンチ (Vito Acconci, 1940-) は、米国、アイオワ大学で文学と詩学を学び、1960年代後半より詩人としてそのキャリアを開始した。後に自身の身体を投影させたパフォーマンスや写真、ビデオが作品を支持体とするアーティストとなる。初期のインスタレーションとパフォーマンス作品である《海底》Seebed, 1971は、アーティストと鑑賞者の相互関係によって構築された状況を扱う作品である。ソフィ・カルは『ヴェネチア組曲』の作品化に際して、ニューヨークでコンチのもとを訪ねているが、お互いの作品のモチーフが違うことや、アート作品が同じテーマや類似作品を認容するという立場からコンチはカルの作品発表を快諾している。[出典] : <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/vito-acconci-following-piece> (2014/12/24/3:31)
- (11) Guy Debord et Gil Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, Ken Knabb (ed.), *Situationist International Anthology, Bureau of Public Secrets*, 1981, p.15.
- (12) *Ibid.*, Raoul Vaneigem, *The Fifth SI Conference in Göteborg*. p.115.
- (13) Sophie Calle, «Les Dormeurs», 1979. ソフィ・カルの美術作品デビューは1979年のパリ市立近代美術館における「第11回パリ・ビエンナーレ若き芸術家による国際的マニフェスト展」«XIe Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes» で展示された《眠る人々》*Les Dormeurs* であるが、実際は、同じ1979年、先に制作された『ヴェネチア組曲』*Suite Vénitienne*, 1980がソフィ・カルの最初の制作である。カタログ・レゾネでは、制作年を1980年としてあるが、これは登場人物 Henri B の訴追を防ぐためにカルが作品の制作年を1年遅らせたものである。
- (14) ジャン・ボードリヤール『芸術の陰謀－消費社会と現代アート』塚原史訳、NTT 出版、2011年、Jean Baudrillard, *Le complot de l'art, illusion et désillusion esthétiques*, Ses & Tonka, 1996.
- (15) Magali Nachtergaele, *op. cit.*, Rodopi B.V, 2012. p.230.
- (16) Sébastien Hubier, *Littérature intime*, Armand Colin, 2003, p.30.
- (17) John Dewey, *Art as Experience*, New York, Penguin Books Ltd., 2005.
- (18) アラン・カプロー《コンフォート・ゾーン》1975年、アクティビティ・ブックレット、32.5×22.1cm、他人との物理的、心理的な距離感を体験するアクティビティ：A と B 静かに座りながら、離れたままお互いに向きあい、少しずつ椅子を近づける。見つめ合いながら、膝がふれあう程の距離になるまで行く。お互いの手を

押し付け合いながら、力をいれたり、抜いたりしてどちらかが「今」と言うまで行う。[典拠]:『リー・ミンウェイとその関係』(展覧会カタログ) 森美術館、2014年、168頁。

- (19) Allan Kaprow, *Manifesto, the Blurring of Art and Life*, Jeff Kelly (ed.) University of California Press, 1993, Expanded Edition, 2003, p.81.
- (20) *Ibid.*, p.206.
- (21) Sophie Calle, *Des histoire vraies*, paris, Actes Sud, editions, 1994.
- (22) Sophie Calle, *Rachel, Monique*... Éditions Xavier Barral, 2012.
- (23) Sophie Calle, *Greg Shephard «NoSex Last Night»*. Film, colour, sound, partly subtitled, 35mm, 72min, 1992.
- (24) Sophie Calle, *Douleur exquise*, paris, Actes Sud, 1999.
- (25) Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, paris, Actes Sud, 2007.
- (26) フレデリック・ジェームソンは、近代における、西欧を主体とした自由の領土獲得の集約的な闘争をマルクス主義による「支配的な物語」Master Narrative として、その著書 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981, p.19で措定しているが、視覚芸術分野においては、世界を再現=像として征服する表象の時代における物語であるとしている。またアーサー・C・ダントーは、Arthur C. Danto, *After The End of Art*, Princeton University Press, 1995, pp.41-57. において美術批評の方法論としての支配的な物語の終焉をモダニズム美術以降の美学的断絶と関係づけて論じている。
- (27) Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Les éditions de Miuuit, 1989, p.107.
- (28) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses de réel, 1998, p.25.
- (29) *Ibid.*, p.30. ソフィ・カルの作品は、アーティストと他者の出会いを表現することに多くを負っている。通りすがりの人を尾行したり、メイドとして雇われながらホテルの部屋をくまなく探索しようとも、盲目の人に美の定義について尋ねようとも、ソフィ・カルは彼女が出会った人々との共同作業となるような伝記的体験を作品の形式としている。
- (30) 「トラフィック」展はニコラ・ブリオーが関係性の美学を提唱し、1996年にキュレーションしたCAPC ボルドー現代美術館での企画展である。リアム・ギリック、ヴァネッサ・ピークロフト、アンジェラ・ブロックらが参加している。
- (31) 前掲書、北山研二訳、286頁を参照「要するに、芸術家は一人では創造行為を遂行しない。鑑賞者は作品を外部世界に接触させて、その作品を作品たらしめている奥深いものを解説し解釈するのであり、そのことにより鑑賞者固有の仕方でも創造過程に参与するのである。こうした参与の仕方は、後世がその決定的な審判を下し何人かの忘れられた芸術家を復権するときに、一層あきらかになる」

- (32) 《眠る人々》 *Les Dormeurs* の中で、七人目の眠る人であった女性がその夫、当時のパリ市立近代美術館館長ベルナル・ラマルシュ＝ヴァデル Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) にソフィ・カルを紹介したことで《眠る人々》は美術作品として展示され、カルはアーティストになった出版作品『眠る人々』の献辞で述べている。
- (33) Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000.
- (34) リー・ミンウエイ《プロジェクト・ともに眠る》2000/2014年、ベッド、ナイトスタンド、インタラクティブ・インスタレーション [典拠]: 『リー・ミンウエイとその関係』前掲書87頁。
- (35) リー・ミンウエイの《プロジェクト・ともに眠る》やタイのリクリット・ティラヴァニによる《無題1999年(明日は黙ってどこかへ行ける)》«Untitled: tomorrow can shut up and Go away», 1999. や小沢剛の《相談芸術ホテル》は眠りをテーマにしているが、いずれも不特定多数の参加者と眠りあるいは眠ることの関係性を問題にしている。
- (36) フェリックス・ゴンザレス＝トレス《無題》副題: 「NRA-全米ライフル協会」 「青い鏡」(インスタレーション風景)、1990年 [典拠]: 『2014横浜トリエンナーレ』横浜美術館、著者撮影。キューバ出身アメリカ人アーティスト、トレスの作品は鑑賞者が自由に持ち帰ることができる紙の山からなっている。
- (37) ニコラ・プリオーの『関係性の美学』の批判として、クレア・ビショップは論文「敵対と関係性の美学」 Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, no.110, 2004. において、関係の恣意的な閉鎖性や作品の文脈構造に問いを呈し、ジャック・ランシエールは『解放された観客』 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008. の中で、社会的諸関係に還元されてゆく関係性アートに批判を加えている。
- (38) マルセル・デュシャン《泉》1917年、レディメイド、23.4×18.8×60cm。
- (39) Sophie Calle, *Sophie calle parle de Sophie calle*, op. cit., p.46.