

自己の癒しとしてのアート・プラクティス

松本 良輔

1. 私の〈大きな〉物語

2007年に開催された、現代アートの国際展覧会、第52回ヴェネツィア・ビエンナーレは、21世紀初頭のアートを取り巻く状況と、アートワールドの動向を探る上で象徴的なイベントであった。同ビエンナーレは、アメリカ人美術批評家ロバート・ストー Robert Storr (1949-) によるキュレーションの下、「感覚で考えよう。思考で感じよう。現在形のアート」Think with the Senses. Feel with the Mind. Art in the present tense というスローガンが付され、「アートとは何か」よりも、「今、アートに何ができるのか」といった問題に挑むような作品が集められた。なかでも、アメリカ同時多発テロ以降の政治的局面や不安定な社会情勢の中で、多くのアーティストが、民族、宗教、紛争といった多極化する歴史像を作品のモチーフとして扱っていた。自国のパヴィリオンを持つドイツ館代表アーティストであるイザ・ゲンツケン Isa Genzken (1948-) は、《オイル》[F1] と題して、スーツケースやマネキン人形、宇宙服といった、一見、



[F1] Isa Genzken, « Oil », 2007, [Référence]: <http://afasiaarchzine.com/2014/02/isa-genzken/>

粗大ゴミにも見える石油化合物を素材とするレディメイドの集積を展示した。繰り返される日用品の陳列や、合成素材が放つ人工的な色彩は、物質主義に対する礼賛と風刺を孕みながら、使い古されたポップアートの言説を彷彿とさせるのだが、ゲンツケンは、そうした大量消費財の持つ軽妙さよりも、石油が喚起する政治的紛争や宗教的対立といった大いなる苦痛の物語を突きつけていた。

そうした状況の中、イギリス館代表アーティストに選出されたトレイシー・エミン Tracey Emin (1963-) とフランス館代表アーティストとなったソフィ・カル Sophie Calle (1953-) は、妊娠中絶や失恋、近親者の死といったアーティストが実際に経験した、極めて個人的な苦痛を主題とする作品を、それぞれ異なる方法で制作し、展示した⁽¹⁾。

スーザン・ソntagは、その最後の著書『他者の苦痛へのまなざし』⁽²⁾の中で、美術作品における苦痛のイメージについて、以下のように説明している――

苦痛は美術において正典的の主題だが、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⁽³⁾。

実際、ソフィ・カルやトレイシー・エミンの日常で体験される自己／他者の苦痛のイメージは、ソntagが対象とする悲劇的な絵画や悲惨な戦争写真、あるいは、ゲンツケンの作品が想起する大いなる他者の苦痛のイメージとは全く異なるものであるのだが、ソntagは、そのイメージ論の中で、苦痛を扱った写真や絵画を、「理解」understanding に誘う実証的価値や参照性よりも、「眺める」、「気遣う」regarding といった美学的価値や使用価値に注目し、「眼差し」の対象として扱っている。

しかし、キャプション付きの写真、物語に付された挿絵や記録的写真、あるいは、語りを含む映像をメディアとする複合的なアート・ドキュメンテーション作品は、作品の美学的価値を支えるものとして、肖像や図像といった「眼差

し」の対象だけでなく、説明文や物語といった、理解を可能とするテキストを備えているから、それは、鮮明な読解性を備えた重層的なイメージとして検討されねばならない。

実際、美術作品としての、苦痛を扱うアート・プラクティスは、アーティスト自身の癒しのみならず、鑑賞に向けられた美学的価値を備え、時には、制作を参加者に委ねることで、無限に開かれたものとして存在している。これまでも、著者は、Azurの拙稿⁽⁴⁾において、苦痛を扱ったソフィ・カルの作品を考察してきたのだが、なかでも、第52回ビエンナーレで展示された《どうか元気で》⁽⁵⁾「*Prenez soin de vous*」は、親密さの提示と併せて、不特定他者あるいは、クラウド・ソーシングとして依頼をうけた他者が、作品の参加者、あるいは鑑賞者の役割を演じながら、カルの苦痛を引き受ける特異な作品である。こうした苦痛を扱うアート・プラクティスとは、作者が、個人的に試みる小さな癒しの実践であるのだが、同時に、鑑賞者一般（他者）の共感を誘い込む「わたしの〈大きな〉物語」⁽⁶⁾でもある。再構築され、虚構化されたカルの物語は、自己の苦痛の理解、あるいは、他者の苦痛のイメージを前にして、アーティストのみならず、われわれが、どれ程、そうした芸術的实践に共感的に反応することができるのかという問題を投げかけている。

本稿では、アーティストの個人的な出来事を扱った自伝的美術作品群を、「私の〈大きな〉物語」と呼び、なかでも、ソフィ・カルとトレイシー・エミンによる自己の苦痛とその癒しを扱う作品群を比較することで、自伝的美術・プラクティスの美学的価値について検討する。はじめに、第1節では、絵画、彫刻といった伝統的な直接表現を中心に、自己の苦痛に対峙する作品群を制作しているトレイシー・エミンのアート・プラクティスについて検討する。エミンは、ドローイング作品や彫刻作品の他に、ネオン管や刺繍による詩的なテキストや、自身のナレーションによる映像作品やインタビューを通じて自己物語世界を作品の周囲に張り巡らせているアーティストである。ここでは、そうしたエミンの芸術的営為をアート・プラクティスと呼び、その主題に対する直接的なアプローチを、塑造 *positive-modeling* による苦痛の表現として考察する。第2節では、自身の苦痛を扱ったソフィ・カルの作品を、型取りのプロセスによって、親密な物語が刷り込まれた鋳型 *negative-casting* の構造をもつ作品と見立て

ることで、カルの作品が、自己と他者との眼差しの交換を通じて、癒しに至るアート・プラクティスであることを示す。第3節では、苦痛や癒しを主題とする美術作品やアートプラクティスにとって、その内容と不可分である作品の形式について考察する。フォーマリズム理論とその批判を再検討しながら、アート・プラクティスの支持体として、作品そのものが、形式を超え、構造化されてゆく苦痛のポリティクスを美学的価値として検討する。最後に、アーティストと鑑賞者の関係性や構造化といった、拡張されてゆく美術作品の形を美学的価値としながら、苦痛と癒しの問題を端緒に、コンテンポラリー・アートの主要テーマであり続けた「アートが何を意味するのか」よりも、「アートに何ができるのか」という問題について、アーティストが、どの程度探求しているのかを検討する。

2. 彫造プロセスとしての苦痛

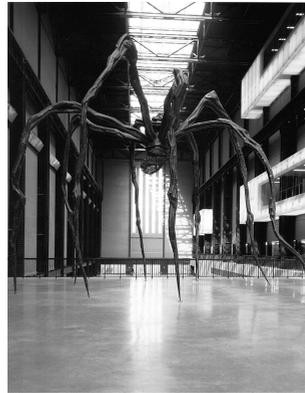
20世紀後半、ロラン・バルト Roland Barthes (1915-1980) による「作者の死」⁽⁷⁾、あるいは、フランソワ・リオタール Jean-François Lyotard (1924-1998) による「大いなる物語の終焉」⁽⁸⁾ といったポストモダニズム期の思想的転回を背景に、クレメント・グリーンバーグ Clement Greenberg (1909-1994) らによるフォーマリズム⁽⁹⁾ は、絵画の物語性よりも純粹視覚性という本質主義、あるいは、ヘーゲル美学的帰結として、抽象画を擁護した。

しかし、有名なミケランジェロの彫刻《ピエタ》、ゴヤの一連の戦争画からピカソの《ゲルニカ》をはじめとして、アンディ・ウォーホル Andy Warhol (1928-1987) のポップ作品群《死と惨劇》[F2] シリーズに至るまで、苦痛は、依然として芸術作品の重要な主題であり続けている。ルイズ・ブルジョワ Louise Bourgeois (1911-2010) は、母親の存在や父親との葛藤を、蜘蛛 [F3] や男性器をそのメタファーとする彫刻作品で表現し、ニキ・ド・サンファール Niki de Saint Phalle (1930-2002) は、恋愛関係にあった男性との別離を、初期のダーツの標的を貼り付けた作品 [F4] と、それに続く「射撃絵画」シリーズ制作の動機としている。

かつて、宗教画や歴史画を中心とする美術史の中で、人間の生と死にまつわ



[F2] Andy Warhol, « 129 Die in jet », 1962.



[F3] Luise Bourgeois, « Maman », 1999.



[F4] Niki de Saint Phalle, « Marynécessaire/Saint Sébastien/Portrait de mon amour/Portrait of Myself », 1961.

る痛みのイメージは、受難、戦争、病気といった大いなる苦痛の歴史物語と結びついていたのだが、シュルレアリスムは、個人の夢や苦痛といった内容を画面に描き出し、コンセプチュアル・アートは、写真とテキストの使用によって、個人の行動記録や報告といった形式を、アート作品の支持体とする契機をあた

えた。こうした中、他者の大いなる物語よりも、自身の生い立ちや、トラウマ、失恋、身内の死といった私的な苦しみの体験を、アート・プラクティスとして表現するアーティストが登場した。苦痛を扱う自伝的なアート・プラクティスは、女性アーティストに多く、枚挙にいとまがないのだが、ここでは、従来のフェミニズム言説によらず、自己／他者の物語アートの形態 morphology、あるいは、形式化 formation の問題として捉えてゆく。以下、本稿では、告白体とも呼べる、一人称の自伝的肖像 portrait autobiographique⁽¹⁰⁾ 作品を、彫造による苦痛の直接的表現に喩えることで、トレーシー・エミンの自伝的アート・プラクティスを検討する。

トレーシー・エミンは、絵画、彫刻、写真といった美術表現に加えて、手書きのテキスト表現、さらに、身の回りの日用品を作品の素材とすることで、赤裸々な告白体の自己物語を作品の主題とする英国のコンテンポラリー・アーティストである。なかでも、1999年に、英国で、ターナー賞にノミネートされ、出展した有名な作品《マイ・ベッド》⁽¹¹⁾ は、乱れた寝具に、食べかすやタバコの吸殻、衛生用品や下着といった、実際、エミンが使用した痕跡の残るレディメイドの展示である。それは、有名なマルセル・デュシャンの逆さまに置かれた便器《泉》⁽¹²⁾ や、ロバート・ラウシェンバーグの壁に据え付けられたベッド《ベッド》⁽¹³⁾ といったレディメイド作品に比べて、親密であり、感情的である。エミンは、しばしば、自身のドロ잉に詩的なテキストを加え、刺繍されたアップリケやネオン管を使用して、断片的な恋愛の物語や格言を提示する。作品に寄せられた短いエミンの告白体のテキストは、アーティストが、自身の生い立ちを語るビデオ作品《Why I Never Become a Dancer》⁽¹⁴⁾ や、出版された自伝 *Strangeland*⁽¹⁵⁾ に加えて、インタビューやマスコミの露出といったエミン自身の語りとは照応しながら、苦痛の物語を強化してゆく。

《愛の詩》[F5] は、トレーシー・エミンがブランケットの表面に、自身で切った不揃いなフェルト製のアルファベットを縫い付けた作品である。傾いた文字列と、幼稚で稚拙な雰囲気をもつ、作品の無邪気で、幸福な印象とは裏腹に、刺繍されたテキストの内容は、刹那的な幸福や苦痛が入り混じった告白体で綴られている――



[F5] Tracey Emin, « Love Poem », 1996.

「トレーシー・エミン 愛の詩」

あなたの腕は、わたしの唇を横切って、のしかかる
ざわめきが、聞こえ続けている
わたしの身体のあらゆる場所が、泣き叫んでいる
わたしは、億万个の粉々に碎け散りそうになって気を失う
ひとつひとつが、ずっと永遠にあなたのものであり続けるように⁽¹⁶⁾

ここでは、エミンの自伝的美術作品を、テキストの読解によって解釈するのは適当ではないのだが、アプリケの刺繍によって装飾されたテキストと、親密な個人の物語の使用は、鑑賞者を覗き見の衝動によって誘惑し、また、赤裸々なエミンの苦痛の表現と癒しの試みを、一般化されうるような可能性に開いてゆく。エミンによる視覚的にテキストを援用する表現方法は、自己の苦痛を、メタファーやオブジェに頼ってきたシュルレアリスム、あるいは、ド・サンファールの射撃絵画やブルジョワの巨大な蜘蛛の彫刻とは全く異なっている。ジャック・ランシエール Jacques Rancière (1940-) は、「許しがたいイメージ」⁽¹⁷⁾ の中で、ソントグの示した苦痛のイメージと言葉の二分法を推し進め、言葉の視覚性と、作品を一般化へと導く表象の働きに関して次のように言っている――

言葉はイメージの代わりにあるのではない。それはイメージなのだ。つまり、再

現＝表象の要素を分配し直す形式なのである。言葉は、あるイメージを別のイメージに置き換え、言葉を視覚的な形態に、あるいは視覚的な形態を言葉に置き換える比喩形象である。同時に、これらの比喩形象は、唯一のものと複数のものの関係、少数と多数の関係を分配し直す。

エミンの作品は、写真、ドローイング、モノタイプ、刺繍、ネオン管や彫刻をその形式としているのだが、作品に加えられた、あるいは独立して存在する装飾的なテキストは、エミンの生の言葉を語るイメージであり、図像に加担する説示的なテキストではない。われわれは、エミンによって語られ、描かれた絵を前にして、テキストをイメージ化し、イメージを言語化しようとするのだが、刺繍や手書きで飾られたテキストの審美的イメージと、感情的なテキストの可読性に助けられて、作品を眼差す *regarding* と同時に理解 *understanding* しようとする。エミンの苦痛は、自身の作品間で照応を繰り返しながら、個人の物語を強化する。こうしてエミンのアート・プラクティスは、自身の苦痛を、鑑賞と読解を同時に可能とする他者の苦痛のイメージへと収斂しながら、鑑賞者に再分配してゆく。それは、エミン自身が彫造する苦痛の交換であり、他者に開かれた自伝的な肖像である。

3. 鑄造プロセスとしての苦痛

転写 (*contre-épreuves*)——逆証 (*contre-épreuves*)

私は、多分、本当に自分の家にいるようにくつろげる村を手に入れることができるだろう。自身の見たものの完全な裏側にあるもの（表側とほとんど隣り合い、それとぴったり合わさった）を、短く、濃密で、だが象徴的でない小散文の形式で描き出すことができるような村を。自分のみたものをまったくその通り述べるのではなく、自分の存在の反響を、瞬時の、恒常的な転移によって語ることは、技巧の程度に従って変化する芸術の梯子の中では、一段上のものではなからうか。

『エグヰチズムに関する試論』、ヴィクトル・セガレン、木下誠訳⁽¹⁸⁾

ヴィクトール・セガレン Victor Segaren (1978-1919) は、『〈エグヰチズム〉に関する試論——〈多様なもの〉についての一〈美学〉』⁽¹⁹⁾の中で、断片的なメモ書きに寄せて、エグヰチズムという外部世界の感覚の解釈に際して、「底の

底から事物が語るような」アプローチの必要性について述べている。ここで、セガレンが使用する逆証 *contre-épreuves* と呼ぶ方法は、本来、木版画や銅版画の本刷りの前に行われる、原版の彫りの確認のために使用される、左右反転した刷りを指すのだが、セガレンは、転写 *contre-estampes*——逆証 *contre-épreuves* による「人工的で、奇跡的な形式による表現こそが、絶対の主観主義による完全なる美学的証明の要素である」⁽²⁰⁾ と述べている。美術制作においては、こうした、セガレンの転写による事物の存在証明の方法を、鋳像制作における型取りのプロセス⁽²¹⁾ に喩えることができるだろう。

ここでは、ソフィ・カルのアート・プラクティスを、トレイシー・エミンの彫造プロセスとは異なるものとして、セガレンが試みたような、他者との関係や構造を型取る鋳造プロセスとして捉えることで、作品の形式とその美学的価値を検討する。これまで、ソフィ・カルは、《ノー・セックス・ラストナイト》*No Sex Last Night*⁽²²⁾ (1992)《限局性激痛》*Douleur exquise*⁽²³⁾ (1999)、《どうか元気で》*Prenez soin de vous*⁽²⁴⁾ (2007) といった失恋を主題とする三部作を含む、自身の苦痛を扱った重要な作品群を積み上げてきた。ソフィ・カルの作品は、ルイズ・ブルジョワの彫刻やトレイシー・エミンのドローイングのように、アーティスト自身による手仕事や天才によって彫琢された一個の造形物とは全く異なる。むしろ、それは、無味乾燥で記録的な写真⁽²⁵⁾ や、他者依存性の高い、報告的な文章の使用による型取りと鋳造のプロセスによって生まれた、不在と存在をめぐる苦痛のアート・ドキュメンテーションであるといえる。

はじめに、自身の失恋の物語を写真日記の形で綴った《限局性激痛》を、苦



[F6] Sophie Calle, « Douleur Exquise », 1984.

痛の鑄造のプロセスの例として考察する。《限局性激痛》[F6] は、失恋の時を中心として、「苦しみの前」に綴られた日記と、「苦しみの後」の報告文によって構成されるアート・ドキュメンテーションである。カルは、ほぼ全ての作品の冒頭で、自身がゲームの規則と呼ぶ序文を添えるのだが、「苦しみの後」の冒頭において、自己の癒しのプロセスとして苦痛の交換を提案している――

苦しみの後

1985年1月28日にフランスに戻って、わたしは、まじないによって、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、私は、話し相手の友人、あるいは偶然出会った人に『人生で、一番の苦しかったときはいつか?』と尋ねることにした。この交換は、私が語り尽くして自身の物語が底をつか、あるいは、私の痛みが、他者の痛みと直面して、相対化すれば終了するだろう。この方法は効果的だった。3ヶ月で私は回復した。まじないは成功し、ぶり返しを恐れて、私は、こ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⁽²⁶⁾。

「苦しみの後」は、カルが失恋の報告を受けたホテルのベッドルームを再現したインスタレーションを背景に、写真とテキストによってカルの失恋と他者の苦しみを対置させた組作品である。作品は、布に刺繍されたカルの失恋物語と他人のもっとも苦しかった出来事を綴ったテキストと写真による苦痛の交換によって、カルの苦しみが癒されてゆく過程を記録したアート・ドキュメンテーションである。ここで、他者の苦痛を想起させるインデックスとしての写真は、カルによって準備されたものであるが、その写真に意味を与え、苦痛の理解を促すのは、カル本人によって記述された他者の苦痛の物語である。他者との苦痛の交換によって、自己の苦痛を眼差しの対象として、客観化するアート・プラクティスは、カルが実践する、癒しのための重要なプロセスである。

『どうか元気で』[F7] は、自己の苦痛を他者に語らせることで、苦痛の二重化（無効化）を試みる作品である。その序文には、ゲームの規則として、苦痛の型取りという鑄造のプロセスが示される――

わたしは別れのメールをもらった。わたしは返事をする事ができなかった。それはわたしに宛てられたものではないかのようにだった。手紙はつぎの言葉で終わっ



[F7] Sophie Calle, « Prenez soin de vous » installation view at Labrousse reading room, 2005.

ている。

：「どうか元気で」(prenez soin de vous)

わたしは文字どおりにそのすすめに従った。

わたしは、職業とその才能を見込んで選ばれた107人の女性（ひとりには羽のついた、ふたりは木製の）に専門的な角度からその手紙を解釈するように依頼した。

手紙を分析するために、批評し、演奏し、踊り、歌う。

それを詳細に検討し、徹底的に使い尽くす。わたしのために理解し、

わたしのかわりに答える。

それは、関係を絶つための時間の使い方である。

わたしなりに。

自愛する⁽²⁷⁾。(Prendre soin de moi)

ソフィ・カルは、《限局性激痛》や《盲目の人》*Les Aveugles*⁽²⁸⁾で試みた、他者の痛みを引き受けるという方法を、《どうか元気で》において、自己の癒しの方法として用いている。107人のプロフェッショナルに、それぞれの方法で、別れの手紙を解釈させることで、自己の痛みを共有させる。カルの苦痛は、他者の眼差しによって、気遣われ regarding、カル自身によって、少しずつ理解され understanding、やがて痛みは消えてゆく。ソフィ・カルの作品は、写真とテキストが共存するがゆえに、ソントグが、『他者の苦痛へのまなざし』の中で、写真と物語の機能に割り当てた、眺めることと、理解することが、同時に可能となるアート・プラクティスである。

カルは、芸術活動の初期の頃より、一貫して、他者の生、あるいは、その不在がひきおこす苦痛を引き受け、時には、自己の苦痛を他者に委ねるといった方法を、作品制作の手段としてきた。デビュー作品《眠る人々》⁽²⁹⁾において、カルは、他人の眠りを引き受け、《ヴィネチア組曲》⁽³⁰⁾では、見知らぬ他人を後ろから尾行し、記録することで他人の生を引き受け、《盲目の人》においては、全盲の人が抱く美のイメージをかわりに表現することで、その痛みを引き受けている。《ヴェネチア組曲》の巻末に添えられた寄稿文《Please follow me》⁽³¹⁾の中で、ジャン・ボードリヤールは、苦痛を引き受けることによる自己救済の可能性について以下のように書いている――

他人の人生を、ルールに則って一定のあいだのみであれ、自ら引き受けることにより、ソフィ自身もまた自らの人生から救い出される―― [...] そこで、われわれは、自分自身の欲望、眠り、意思を気にかける必要がなく、他者の欲望、眠り、意思の面倒を見さえすればいいような別世界を、垣間見ることができるのだ――あなたの人生については別のだれかが考え、その誰かの人生についてはまた別の誰かが考えてくれるというわけで、そうした連鎖のうちで、疎外感是完全に克服される。

ソフィ・カルの作品の中で、他者の苦痛を気遣い、あるいは、不在の苦しみを引き受ける方法は、鑄造における型取りのプロセスである。ある時は、それが、自己の苦痛を他者に委ねる手段となる。ソフィ・カルの作品における型取りとは、苦痛の起源である存在を鑄造することよりも、存在を写し取った様々な鑄型を通じてその不在を眼差す営為である。他方で、鑑賞者にとって、カルの作品は、ソントグが予期したように、写真や絵画の可視性のみならず、写真に付されるテキストやキャプションの可読性によって、それを眺め、気遣う役割ばかりでなく、理解することを助ける。ソフィ・カルのアート・プラクティスにおいて、アーティストの客観的で、抑揚のない物語付き写真や映像は、単なる形式を超えて、苦痛に寄り添うばかりでなく、それを乗り越えるプロセスに開かれているということがわかる。

4. 苦痛のフォーマリズム

20世紀以降の美術が、理論よりも、批評に晒され、純粹視覚性を志向する抽象絵画の登場とグリーンバーグらによるモダンアートの擁護、続く概念芸術の登場とフォーマリズム批判の経緯に鑑みれば、アート作品を、その内容 context から分離して、純粹に形式 form によって論じようとする試みが無意味であることは明白である。グリーンバーグ批判の主な主張は、ヘーゲルの進歩史観に対する矛盾と、作品の形態にまして、作者の意図、作品の歴史的背景や文脈の理解の必要性といった、ポスト構造主義を背景とするニュー・アートヒストリー⁽³²⁾の台頭によるものであった。

フォーマリズム批判における、恣意的なグリーンバーグの形式論の捨像の問題⁽³³⁾にも関わらず、美術作品は、作者の存在とタイトルに加えて、依然として、その支持体であるメディウムとその形式を伴って鑑賞されるから、作品をその形式を通じて分析することは、美術作品の批評にとって、現在も有効である。しかしながら、写真やテキストに加えて、パフォーマンスや映像を含むソフィ・カルや、トレイシー・エミンの実践を、静的な形式に還元して分析することは困難であるから、偶然性や他者の参加や関係性といった動的な構造化に至る形式を導入しなければならない。そこで、われわれは、イブ・アラン・ボワが試みたように、美術作品を特別なものとしているメディウムの独自性に注目し、形式と内容の二元論に陥らないフォーマリズムによって、作品の美学的価値を再検討しなければならない⁽³⁴⁾。ここで、苦痛とその癒しを内容 context に持つカルとエミンの作品を分析するにあたって、ボワが、静的な形式である形態 morphology と区別して呼ぶ、構造 structure⁽³⁵⁾、あるいは、ニコラ・プリオー Nicolas Bourriaud (1965-) が構造化 formation と呼ぶ動的なフォーマリズムの導入が必要である。ニコラ・プリオーは、『関係性の美学』⁽³⁶⁾の中で、美術作品における、動的な形式への以降段階を次のように説明する――

私たちは、作品を、その造形や視覚的形態によって判断している。新しいアート・プラクティスに関する、もっとも共通した批判は、それらの作品が「形式的な有効性」を否定しているということ、あるいは、「形式的な解決」が欠如しているという



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

ことを指摘する。現代のアート・プラクティスについて検討する場合、われわれは、「形式」formeよりも、「構造化」formationについて語らなければならない。様式と署名に邪魔されて、そのもの自身に封じ込まれたオブジェとは異なり、現在のアートは、芸術的であれ、それ以外であれ、他の構造との芸術的提案による営みとの出会いや動的な関係性の中に、形式が存在するというを示している。

以下、自伝的／伝記的な関係性の形式が構造化された作品の例として、ソフィ・カルが、自身の母の死を主題としている映像作品《捉えられなかった死》⁽³⁷⁾ [F8] を検討する。《捉えられなかった死》は、カルが、母の死の瞬間を捉えようとした固定カメラによる連続映像であるのだが、実際、カルの母は、ビデオの中で、ずっと目を閉じて、ベッドの中で完全に静かなまま死に向かってゆく。皮肉なことに、作品の動画映像は、ほとんど動きや音声がなく、カルの母が、死に至るまで生きた時間を刻んでゆく親密な静止画像のようである。《捉えられなかった死》は、ここでも、単なる形式としての映像作品ではない。カルと母を繋ぐ、この親密な映像が、喪の儀式として設えられたインスタレーション会場で上映される時、鑑賞者は、作品の形式としての構造と関係性に巻き込まれてゆく。カルの母によって生きられた過去の映像は、あたかも絵画鑑賞のように、現在時間に晒されながら、映像を見るものとソフィ・カルの間で苦痛の交換を促しているということがわかる。

バルトやソンタグが指摘するように、写真は、物語を語ることや、他者の苦痛を理解させることはできない。しかし、カルによって構造化された映像は、その形式にまして、母が生き、そして死に至る苦痛を捉えた継続する時間と関

係性を内包した映像空間として機能する。主体としての母の苦痛と、母の不在の客体としてのカル苦痛の交換は、さらに、鑑賞者を巻き込んで、苦痛の二重化を促しながら、自己の苦痛の癒しへと開かれている。

ソフィ・カルは、写真やテキストでは十分に捉えることのできなかった自己と他者である母の苦痛を混ぜ合わせながら、死の映像をわれわれにつきつけてゆく。見るものには、画像上の苦痛はだれのものかという問いが課せられる。それは、死にゆく母の苦痛だろうか。あるいは、病床の母と二重化されたソフィ・カル自身の苦痛だろうか。ここでも再び、見る主体と見られる客体、自己と他者といった型通りのカテゴリーは、再調整されてゆく。この謎かけは、見るものに、部分的にしか伝えることのない表象された苦痛と活発な関係を築いている。

こうした、苦痛の交換としてのソフィ・カルの人生の〈大きな〉物語は、自身の失恋を主題とする写真日記《限局性激痛》の「苦しみの前」のカウントダウンをはじめとする他の作品と照応しながら、カルの全作品に通底する、喪失、あるいは、不在の苦しさを癒すための芸術的実践となる。ソフィ・カルにとって模範的なモデルは、調査報告書の形式をとった「ゲーム」や「儀式」である。ソフィ・カルは、バルトが、日記に記されたテキストを尽くしても示し得なかった母の死⁽³⁸⁾、そして写真論⁽³⁹⁾にいたるイメージと言葉の境界を、「喪」という儀式化された無言の映像によって示そうとした。ソントグの言葉に従うならば、写真だけでなく、ビデオイメージもまたわれわれにとりつくと言える。最も力強い言葉の意味において、それは形式ではない。われわれの心に触れるものとは、親密さから生まれ出す何かである。ソフィ・カルの作品の中で、自己あるいは他者の苦痛を眼差しイメージが立ち現れるところは、調査報告書以外のなものかである。それは、アーティストと他者、劇中の登場人物と鑑賞者、そして共感的な反応を懇願する他者の主観性との永久的なやりとりを通じたイメージの構造化と、その使用との関係性の中に生成される。

カルの作品は、感情的な眼差しを差し向ける映像を提示する。そして、そのイメージの構造化は、その形式ほどに確かである。自己の痛みにも光を翳し、その共感を引き出すには、他者によってつくられたイメージを必要とする。他者の痛みへの共感、自己の痛みに対する脆さを理解する道を開くと同時に、作

品の構造に美的価値を与え、鑑賞へと開かれてゆく。それは、ヴィクトール・セガレンが唱えた、「客観性を湛えた絶対的主観主義」によって、われわれが、エキゾチズムにも似たコンテンポラリー・アート作品の他者性に接近することである。こうした、形態のみならず、作品の内容や関係性をも内包する形式化、あるいは、構造化された、動的で、両義的な形式論としてのフォーマリズムは、親密な個人の物語や癒しに至るアート・プラクティスの批評にとって、今もなお、有効であるということがわかる。

5. 結論

本稿では、トレーシー・エミンとソフィ・カルによる自伝的アート作品群を、苦痛とその癒しに至る私的なアート・プラクティスとして、その美学的価値を検討した。それぞれの作品制作の過程を、彫造による苦痛の表現と、鑄造による苦痛の表現として、彫像制作のプロセスに見立てることで、形式論を軸に作品を比較することができた。

エミンとカルの作品は、写真、絵画、彫刻あるいは、文学作品として、それぞれ、個別の領域において、作品として成立しているのだが、総体として、親密な個人の物語を背景とする、自己の苦痛とその癒しをめざす芸術的営為である。一般に、アート・プラクティスと呼ばれる、作品制作の過程をも内包する芸術的営為は、テキスト間のみならず、「間作品性」と呼べるような図像間の照応と、構造化によって、個人の親密な物語を強化し、構成してゆく。もとより、作者自身によって知覚、あるいは、理解された自己の苦痛は、アート・プラクティスとして図像化、さらに、告白や儀式といった形式の下で構造化されると、それは、他者の苦痛への眺めとして立ち現れ、同時に、アーティスト、参加者、鑑賞者にとって、共感的な苦痛に還元されてゆく。結局、エミンとカルによる異なる苦痛の像は、眺め、気遣う自己／他者の像、あるいは、象られた自己／他者の像として立ち現れるのだが、それは、作者、主人公、鑑賞者という関係の構造化を通じて、苦痛を交換するプロセスに収束されてゆくということを確認した。

自己の苦痛は、実践を通じたアート作品として客体化されることで、眼差し

の対象として、自己の癒しへと開かれてゆく。それは、バルトがテキストで試み、カルが映像で試みたが、ついに、捉えることができなかった母の死に対する苦痛、そして、エミンの赤裸々な表現と言葉を通じて試みられた人生の苦痛への返答である。他者の苦痛を理解することの不可能性に支えられて、苦痛を眺めるという表現形式は、われわれに、実証的価値よりも、美的価値を提示している。ソフィ・カルとトレイシー・エミンによる、思考を内包する感覚のアート・プラクティスは、ロバート・ストーがビエンナーレのタイトルに掲げた、現代アートを「感覚で考え、思考で感じる」ことへと、われわれを導いてゆく。

註

- (1) 第52回ヴェネツィア・ビエンナーレにおいて、トレイシー・エミンは、自身の妊娠中絶を扱った水彩画シリーズ「The abortion watercolors」series, watercolours 25.5×20.4 cm, 1990. を英国館で展示し、ソフィ・カルは、フランス館にて、107人の女性プロフェッショナルに、自身に宛てられた失恋の手紙の解釈を依頼するドキュメンテーション作品「Prenez soin de vous」, 33 videos, colour photographs, digital inkjet prints, various media, wooden frames, 2007. を展示した。加えて、カルは、キュレーターである、ロバート・ストーの勧めに従い、国際企画展作品として、死に至る母の病床を記録した映像作品「Pas pu saisir la Mort」, colour 16/9 film, sound, approximate running time, 12 min, 2007. をイタリア館で展示した。
- (2) Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003. 本文でソントグの扱う苦痛のイメージとは、絵画を起源とする、戦争の惨禍や暴力を写した、他者の苦痛に向けられた写真を指しているのだが、本稿では、理解 understanding を誘う伝記物語として、あるいは、眺めるもの、つきまとい、気にかけるもの regarding の対象として、写真の働きを説明するために引用する。
- (3) *Ibid.*, 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。
- (4) *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検討した。

- (5) Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, paris, Actes Sud, 2007.
- (6) 個人の〈大きな〉物語という考えは、韓国人アーティスト、イ・ブル Lee Bul (1964-) の自伝的彫刻作品「私の大きな物語」« Mon grand récit », 2006. から着想を得たものである。本稿では、他者世界としてのリオータルが唱えた〈大きな〉物語と、ロラン・バルトの有名な「作者の死」において、作品の奥に埋没した〈小さな〉作者の存在に言及しながら、個人の物語の復権と他者、あるいは鑑賞の働きについて探求する。
- (7) Roland Barthes, « The death of the Author », Aspen Magazine, n° 5/6, Roaring Fork Press, NY, 1967.
- (8) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
- (9) Clement Greenberg, « Necessity of "Formalism" », *New Literary History*, 3, no1, Autumn 1971.
- (10) Sébastien Hubier, *Littérature intime*, Armand Colin, 2003, p.30.
- (11) Tracey Emin, « My Bed », Mattress, linens, pillows, objects, 79×221×234 cm, 1998.
- (12) Marcel Duchamp, « Fontaine », ready-made, urinoir en porcelaine, 23.5×18.8×60 cm, 1917.
- (13) Robert Rauschenberg, « Bed », Oil and pencil on pillow, quilt and sheet on wood supports, 191.1×80×20.3 cm.
- (14) Tracey Emin, « Why I Never Become a Danser », Single screen projection, and sound, Duration: 6 minutes 3 seconds, 1995.
- (15) Tracey Emin, *Strangeland*, London, Sceptre, 2005.
- (16) Tracey Emin, « Love Poem », 1996 : 《愛の詩》拙訳（エミンの恣意的な、改行と大小文字の入替えは、原文とは異なる）
- (17) Jacques Rancière, « L'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, pp.106-107.
- (18) ヴィクトル・セガレン『〈エグゾティスム〉に関する試論／羈旅』木下誠訳、現代企画室、1995年、130頁。
- (19) Victor Segalen, « Essai sur L'exotisme », *Œuvres complètes*, vol.1. éd. de Henry Bouillier, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p.747.
- (20) 前掲書、130頁「しかしながら、ただ一つの態度しか可能でないことは形而上学的にみて依然として議論の余地がない。すなわち、絶対的主観主義という態度である。外見上の変化はそれゆえ、選択された様式……形式にしか、つまり芸術の存在理由である人工的で奇跡的なこの形式という要素にしかかかわらない。それゆえ

〔それは〕完全な美学的証明である〕

- (21) トレーシー・エミンと並び、YBA (Young British Artist) の一人と評されるレイチェル・ホワイトレッド Rachel Whiteread (1963-) は、そうした型取られた鋳型そのものを彫刻作品として提示する女性アーティストである。自身の思い出が刻まれた空間や、歴史的空間を、存在の陰画として提示することで、その不在の物語は、鑑賞体験の中でより際立ってゆく。なかでも、《ホロコースト・メモリアル》は、ホワイトレッドが、ウィーン市のコンペで選ばれた後、ユダヤ人の図書館の鋳型として室内空間を表現したものである。それは、図書館そのものの塑像としての表現 positive expression でなく、セガレンの言葉を借りれば、「ほとんど隣りあい、ぴったりと合わさった」歴史や苦痛が刷り込まれたその雌型の印象 Negative impression を像とするパブリック・アートである。また、こうしたパブリック・アートが、伝統的な美学にかなった彫刻作品であるとしても、政治的論争を招くのは、オーギュスト・ロダンの《カレーの市民》の例と同様に、彫刻作品が、言外に、その純粋な形態とは切り離すことのできない内容を孕んでいるからである。
- (22) Sophie Calle, *Greg Shephard « No Sex Last Night »*, film, colour, sound, partly subtitled, 35 mm, 72 min, 1992.
- (23) Sophie Calle, *Douleur exquise*, Actes Sud, 1999.
- (24) Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007.
- (25) イブ・アラン・ボワは、1991年にパリ市立近代美術館で開かれたソフィ・カル展のカタログに寄せた文章において、「反イメージ」と題した上で、カルの写真の魅力が、その美学的価値よりも、使用的価値に負っている点について指摘している。Yve-Alain, Bois, « Contre l'Image », *Sophie Calle, à suivre...Ext, cat.*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991. « Impossible de goûter l'image photographique sans extrapoler [...]. Chez Sophie Calle, c'est l'inverse qui se passe: d'une part ses clichés sont inévitablement fades, « inintéressants », d'autre part ils sont déjà mis en série narrative (elle tue dans l'ouvre toute vicissitude associative). Aucune unicité: vous ne tombez jamais sur comme un charbon ardent, vous n'attendez d'eux aucune révélation, vous n'avez pas à effeuiller les sens possibles. Tout vous a été donné d'avance: vous n'avez pas aucune liberté de langage, la photo a déjà été parlée. »
- (26) *Ibid.*, pp.202-203. 拙訳
- (27) Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007.
- (28) Sophie Calle, *Les Aveugles*, Paris, Actes Sud, 1984.
- (29) Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Paris, Actes Sud, 2000.
- (30) Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1980.
- (31) Jean Baudrillard, « Please Follow Me », ext, Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Paris,

Éditions de l'Etoile, 1980.

- (32) 永井隆則編『フランス近代美術史の現在——ニュー・アート・ヒストリー以降の視座から』三元社、2007年、7-22頁
- (33) グリーンバーグは、論文『フォーマリズムの必要性』の中で、フォーマリズム批判に答えるかたちで以下のような追記をしている。「わたしが、このやっかいな経験を通じて知ったことは、モダニズムにおける芸術家の職人的技量や、形式主義的強調について、私が繰り返し語ってきたことは、あらゆる誤解の道を開いているということである。質という美学的価値は、着想、着眼といった「内容」にあって、その「形式」にあるわけではない。不満足な結論であるのだが、目下のところ、それ以上の説明は見当たらない。しかし、「形式」は、着想の道を開くだけでなく、着想に向かう手段として機能する。技術的な没入が、十分に探求され、十分に実践された時、それは、「内容」を生み出し、発見する。芸術や文学のある作品が、成功している時、つまり、それが、我々を十分に感動させる時、それは、作品が伝えている「内容」そのものが、そうさせているのである。ただし、その「内容」は、その「形式」から分離できるものではない。Clement Greenberg, « Necessity of "Formalism" » *New Literary History*, Vol.3, No1, *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations*, Autumn, 1971, pp.174-175.
- (34) イブ・アラン・ボワは、「だれのフォーマリズムか？」の中で、グリーンバーグのフォーマリズムを批判的に参照して、形式の意味を拡張しながら、形式主義の修正を試みている。「ともかく、グリーンバーグの独自の成果とは、次のような、広大な議論を引き起こしているということである。グリーンバーグの議論に反して、人は、純粹視覚性を持つことはできず、もっとも形式的な表現でさえも、それは常に、ある種の判断に基づき、そうした判断は、自覚的であれ、無自覚的であれ、常に意味を伴っている。私の主張は、またその反対も真実であるということである。つまり、特別、形について言及することなしに、いかなる意味を求めることは不可能であるということである。」Yve-Alain Bois, « Whose formalism? », *The Art Bulletin*, New York, Mar 1996.
- (35) Yve-Alain Bois, Rosalind E, Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997. pp.18-28
- (36) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, paris, Les Presses du réel, 2002. pp.21-22
- (37) Sophie Calle, « Pas pu saisir la mort », film/16/9 couleur, son, durée 12 min, 2007: 作品の序文に付された、カルがゲームのルールと呼ぶ、自伝契約を以下に示す。「彼女は、順に、ラシエル、モニク、ジンドラー、カル、パリエロ、ゴンシエ、シンドラーという名前だった。母は、他人が自分について話すことが好きだった。

私の作品に、彼女の人生が登場しなかったので、母は、そのことを気にかけていた。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、そこにおいて、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。」

(38) ロラン・バルト『喪の日記』石川美子訳、みすず書房、2009年

(39) 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、Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de Seuil, 1980.