

ソフィ・カル 〈盲目の人々〉論

— 「距離」と「美」をめぐって

Consideration on *The Blind* by Sophie Calle: Concerning “distance” and “beauty”

● 松田愛／富山大学芸術文化学部

MATSUDA Ai / Faculty of Art and Design, University of Toyama

● Key Words: History of Western Art, Contemporary Art, photography, text, 西洋美術史, 現代美術, 写真, テキスト

要旨

This paper aims to define the significance of *The Blind* (1986), a work by the French contemporary artist, Sophie Calle (1953-).

Calle creates the original world of her work by interweaving the real and fictional, mainly by using photographs and texts that often originate from her own and others' lives.

In *The Blind*, she asked 23 blind people about their image of beauty. The resulting work comprises multipart flamed objects-their portrait photographs, texts of their answers to her question and from one to three photographs of various images visualized from their words. Those images are the sea, picture, their room, their families and their important memories, etc. But why did she ask blind people about their images of beauty? What does beauty indicate for Calle?

While following her previous method of juxtaposing photographs and text, Calle also directly adopted others' words and used photographs that others took as well as existing images. Therefore, the “distance” between words and images, Calle and the blind people, and the self and others emerge from *The Blind*. However, when beholders experience this work as an installation with space, they also find the possibility of dialogue with others in the gradual movement of distance and intimacy.

The “beauty” disclosed in this work is that which is associated with our pleasure and happiness; for example, freedom, harmony, their relationships with important people and those memories.

The Blind is an outstanding work, born from where Calle's firm faith in her own and others' lives has come to fruition with her intellectual and sophisticated attitude toward execution.

はじめに

ソフィ・カル（1953-）は、主に写真と言葉を用いて現実と虚構の織り成す独自の作品世界を作り上げ、展覧会や書籍、時には映画の形でそれらを発表してきた。

彼女の芸術表現は、しばしばカル自身や他人の人生を出発点としている。パリで見知らぬ人々を尾行し、記録した初期の日記に始まり、ある男をヴェネツィアまで追跡して、尾行の様子を独白調の日記と写真で発表した《ヴェネツィア組曲》（*Suite vénitienne*, 1980¹）や、知人や見知らぬ人々に自分のベッドに寝に来てほしいと頼み、その様子を撮影、記録した《眠る人々》（*Les Dormeurs*, 1979）。そして、他人に自らの失恋の体験を語る代わりに、その人が人生で最も辛かった苦痛の体験を語ってもらう《限局性激痛》（*Douleur exquise*, 1984-2003 / 日本語版は1999²）など、過激でスキャンダラスな一連のプロジェクトを経て、虚実の曖昧なまま自伝的物語として語られる〈自伝(本当の話)〉（*Autobiographies (Histoires vraies)*, 1988-2003）、さらには、「見ることはなにか」を追求した近年の作品〈最後に見たもの〉（*La Dernière Image*, 2010）や〈海を見る〉（*Voir la mer*, 2011）に至るまで、さまざまな軌跡をたどりながら今なお独自の制作活動を重ねている。そこには、人間が生きていく上での苦悩や孤独、そして他者とのつながりが表現されている。そのような彼女の表現の変遷の中で、豊田市美術館にも1セットが所蔵されている〈盲目の人々〉（*Les Aveugles*, 1986）は、日本で紹介される機会も多く、多くの人々の関心をひく作品となっている。

イヴ＝アラン・ボワは、本作をカル作品の中で最も感動的で、写真の残酷さを最も痛切にさらけ出しているとする³。「権力と無思慮の濫用。カルによればこれらは全ての写真が持つ特色であり、彼女が一貫して探求するテーマの内にある」とボワは述べている⁴。一方、余安里は、本作をカル初期からの主題「他者との関係」の発展型とみる。余は本作を初期の《ヴェネツィア組曲》や《尾行》（*La Filature*, 1981）と比較し、「初期作品におけるような他者への一方向的な関係性（コミュニケーション）

が、美と結びついて相互的な開かれた関係へと向かう点でも注目に値すると思われる」と分析する⁵。

対して、都筑正敏は、これまでのカルの芸術活動に言及し、「一連のプロジェクトを通じてカルが立ち上げられようとしているのは、いずれも日常に潜在する「見えないもの」である。日々の生活のなかにある『不可視』と『不在』に向けて、その埋め合わせをする行為こそが、ソフィ・カルの芸術にとって重要なエッセンスとなっている」と評し、〈盲目の人々〉を「作家自身や他人の私生活に取材した作品とはいささか性格を異にするも、これまでの活動に通底する『不可視』というテーマそのものを掘り下げたカルの代表作のひとつである」と位置づけている⁶。

このように、本作品への評価は一樣ではないが、〈盲目の人々〉がカルの芸術活動の中でも重要な位置を占めることは、これら先行研究からもうかがい知れることであろう。

かつて論者もこの作品に注目し、本作が展覧された2015年の豊田市美術館でのカルの個展「ソフィ・カルー最後のとき、最初のとき」展についての短い論考を執筆した⁷。同論では、カルが盲目の人々の言葉に応じて提示した写真に着目し、画面に現れ出ている親密さの表現から、それらがカルと盲目の人々の対話の証となっていること、また、ここでの「美」が、周囲の人々や慣れ親しんだ環境との結びつきから生じていることについて論じた⁸。しかしながら、本作品が制作されることとなった経緯や、写真とテキストの関係性について、そして何よりも、本作品がカルの芸術表現の中でどのような意義をもつのかについては十分な検討を加えられなかったため、本稿で改めてこれらの問題を考えることとした。

そこで本論ではまず、作品の全体像を確認するとともに、《限局性激痛》に描かれた視覚障害者との出会いのエピソードと〈盲目の人々〉との関連に注目する。その理由は、両作品とも、他者とのコミュニケーションが問題とされており、そこでは視覚障害ということが重要な意味を担っているからである。また複数の人々の参加・協力によって成立したカルのデビュー作《眠る人々》(1979)から、人々へのインタビューをもとに制作された《ブロンクス》(*Le Bronx*, 1980)や《ロサンゼルス》(*Los Angeles*, 1984)など、これまであまり論じられてこなかった《盲目の人々》以前の作品と本作品とのつながりについて考察することで、本作におけるカルの制作方法がどのように導き出されたのかを明らかにしたいと考える。

続く第2章では、〈盲目の人々〉の作品の内容や構造について、最初に質問に回答した男性の1点を中心に、詳しく分析する。特に、テキストと写真の関係を読み解

くことで、そこに立ち現れる様々な「距離」について考察を進める。

そして第3章では、本作の出発点に「美」が重要なキーワードとして存在することに着目する。なぜならば、徹底した記録手段として写真を活用してきたカルは、写真と言葉を扱う視覚表現者として、展示と出版物どちらの場合にも作品の見せ方に徹底したこだわりを見せ、本作品もまた、展示の計画性とそれによって生み出される美しさが際立つ作品だからである。そしてまた、一貫して「見えないもの」や「不在」、「欠如」へと関心を向けてきたカルが、「美」という視覚的でありながら抽象的なテーマに直接取り組むのは、本作が初めてであるためなのである。

カルはなぜ、盲目の人々に「美のイメージ」とは何かを尋ねたのか。カルにとって美とは何を指すのか。また、生まれながらの視覚障害者にとって、美とはいかなるものであるのか。そして、彼らに美について尋ねることは、どのような意味を持つのだろうか。

1. 制作手法の特質

はじめに、〈盲目の人々〉の概要を確認しておきたい。本作にはフランス語版と英語版の二種類があり、それぞれ23点組が1セット、組作品ではなく1点ずつ販売されるものが1セット、23点組のアーティスト・プルーフが1セットの計6セットが存在する⁹。このうち、日本の豊田市美術館には、フランス語版のアーティスト・プルーフが所蔵されている¹⁰。

その具体的な内容であるが、〈盲目の人々〉は、生まれつき目の見えない人々23人に、彼らにとっての「美しいもの(美のイメージ)とは何か」を尋ね、その回答を写真と言葉で表した作品である。本作品は23点組のインスタレーションとして展示されることもあれば、数点のみの展示の場合もある。本作品の導入部分として、カルから盲目の人々に向けて投げかけられた質問が、インスタレーション空間の中央、台座の上に、小さな額縁に収められて展示される。

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.

私は生まれつき目の見えない人々に出会った。彼らは一度も見たことはなかった。私は彼らにとって美しいものは何かと尋ねた¹¹。

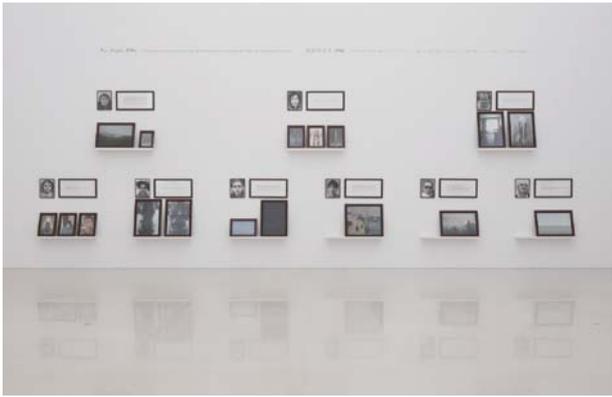


図1 ソフィ・カル〈盲目の人々〉1986年、「ソフィ・カルー最後のとき／最初のとき」展（豊田市美術館）の展示風景、2015年 写真：木奥 恵三



図2 ソフィ・カル〈盲目の人々〉（視野の果てまで広がる海）、1986年



図3 ソフィ・カル〈盲目の人々〉（私の悲嘆）、1986年

そしてこの質問に対する23通りの回答が壁面に沿って展示されることとなる〔図1〕。その回答は、カルの質問に応じた人々のポートレート写真、彼らの語った言葉（テキスト）、彼らの言葉を視覚化した写真という3点組からなり、作家本人によってそれぞれ木製の額縁に入れられている。ポートレートは、パスポートの顔写真のご

とく盲目の人々の顔を正面観で捉えたモノクロの画像である。ポートレートのすぐ隣に、彼らが答えた美しいものについての回答がフランス語または英語で綴られた文字テキストとして、やはり同じような額縁に収められて並べられる。ポートレートが縦長であるのに対し、テキストは横長の額縁に収められ、白地に比較的小さめの文字が綴られている。ポートレートと文字テキストの下には、1点から多いもので3点の写真が、やはり額装されて、白い棚の上に立て掛けられている。それらは多くがカラーであるが、モノクロ写真も2点含まれている¹²。最初の人物の回答は次のような言葉であり、その下には海の写真が添えられている〔図2〕。

La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte de vue.

私が見た最も美しいもの、それは海です。視野の果てまで広がる海です。

本作品には通し番号が付いているが、展示の順番は、最初と最後の2点だけがカルによって指定されている。その他の作品の順番は、基本的には展示を組み立てる学芸員に委ねられている¹³。それらのうち最後に位置するべき作品では、美を必要としないと答えた男性の回答が掲げられている〔図3〕。

Le beau, j'en ai fait mon deuil. Je n'ai pas besoin de la beauté, je n'ai pas besoin d'images dans le cerveau. Comme je ne peux apprécier la beauté, je l'ai toujours fuie.

美しいもの、私はそれを断念しました。私は美を必要としないし、頭の中でイメージを必要ともしません。自分が美を鑑賞できないので、私はいつもそれを避けてきました。

最後の作品の棚には写真が置かれず、白い棚だけが残されている。そのため、空白となった棚には、「不在」、「欠如」の印象が強く残ることとなる。

23点すべてが展示される際は、上下二段に並べられるため、上段のテキストを読むことは困難である。またテキストはフランス語であるため、その日本語訳がリーフレットとして鑑賞者に配布され、鑑賞者は彼らの言葉を読みながら、実際に展示された写真とテキストの間を往還することとなる。また、本作のインスタレーションはしばしば、「厳かな」と形容されることがある¹⁴。実際、同型のフォーマットに従った23点の作品が整然と壁面に並べられる様は、静的な印象を与え、美しくも厳かな雰囲気をもたえている。しかし、それはインスタレーショ

ンのミニマルな形式のためだけではない。目の見えない人々の顔を一方的に「見る」ということの後ろめたさや居心地の悪さ、そして彼らに美について質問することの残酷さを観者は思わずにはいられないからである¹⁵。

それでは、カルはなぜ本作品を制作しようと考えたのだろうか。なぜ盲目の人々を対象にしたのか。この問いはまた、本作がカル表現の中でどのような位置付けをもつのかを考えることにつながるに違いない。この問いに対して、カル自身は、「自分は見られずに他人を見ることに慣れていたからなのでは、私は目の不自由な人を対象に選びました」と語るのみである¹⁶。

しかし、田中淳一は、本作をそれまでのカル作品に通底する「視力とその喪失の問題」の一貫として捉える。「視力とその喪失の問題はすくなくとも比喩的には彼女自身にかかわることである。《眠る人々》からしてすでに視力の君臨と喪失を巡るゲームの要素を含んだ作品であったし、尾行ゲームの「眼」の役割を与えられたカメラもついに決定的な真実を捉えることなく、いわば視力の限界を露呈する地点に到達する」と田中は述べている¹⁷。さらに田中は、《限局性激痛》にも一人の盲目の男性が登場していることも指摘している¹⁸。

《限局性激痛》は1984年にカルが奨学金を得て3ヶ月を日本で過ごし、恋人に別れを伝えられるまでを記録した「痛みの前 (*Avant la douleur*)」、電話で恋人から別れを告げられた場所、すなわちニューデリーのインペリアル・ホテルの一室を再現した「痛みの場所 (*Le Lieu de la douleur*)」、そして失恋から立ち直るための方法として自身の失恋の話を聴いてもらう代わりに、出会った人々に自分が最も苦しんだ経験を語ってもらうことを3ヶ月に渡って繰り返した「痛みの後 (*Après la douleur*)」の三部構成からなる¹⁹。

その第一部は、失恋までの92日間のカウントダウンで構成されている。日本滞在が半分を過ぎた頃、日本で何をして過ごしたらよいかかわからず、恋人との再会を楽しみに、ただ時間が過ぎるのを待っていたカルは、自身の行き先を占いによって決めてもらおうと女占い師のもとを訪れた。そこで女占い師に「障害者施設を訪問しなさい」と勧められ、カルは視覚障害者に会いに行くことに決めた。そのことについて、カルは恋人への手紙という形で次のように語っている。「私は自分の考えを伝えるのにも、相手を理解するのにも助けが必要だった。彼女の提案は、きっと言葉の不自由な私への仄めかしだったのでしょ。けれども彼女はどのような種類の障害者を訪れるべきかはっきり説明しなかった。もちろん視覚障害者にしたわ。視線の言語すら排除されるでしょうし。私ももう少し没頭するでしょうから²⁰」。すなわち、ここでカルは、言葉の通じないコミュニケーション不全とい



図4 ソフィ・カル《限局性激痛》(Douleur, J-43) 1984-2003年、Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003.

う自身の状況を、視覚障害者の状況と重ね合わせている。

それでは、日本での視覚障害者の男性との出会いから〈盲目の人々〉へ、カルに関心はどのように発展していったのだろうか。

《限局性激痛》では、視覚障害者とカルの間に対話は成立しなかった。恋人への新たな手紙の中でカルは次のように述べる[図4]。「どこで盲目の人々に会えるのか? ある人が地下鉄高田馬場駅のあたりを教えてくれた。一人も会えないまま3時間待った。私はスプーン、ナイフ、フォークといったテーブルウエアを持ってきていた。この出会いを完遂するため、盲目の人に、日本ではトンチンカンな台所用品、これらの無益でしかない道具を贈りたいと思っていた。子供みたいなふるまいよね。私が苦しんでいるコミュニケーションの欠如を、そして私の混乱をあまりに単純に表している。よく辛抱したわ。彼が微笑みながら近づいてきたの。彼が私の元へやって来ると、彼の左手にテーブルウエアをそっと握らせた。私は彼にフランス語でお礼を言い、写真を撮って出発した²¹」。

ひたすらモノログのように語られるこの出会いのエピソードは、カル自ら語っているように、言葉が通じないというカル自身の抱えるコミュニケーション不足の問題と精神的な混乱を表している²²。それと同時に、このエピソードは《限局性激痛》全体に通底するカルの心の空虚を象徴しているものと受けとれる。言葉が通じない文字通りのコミュニケーション不足だけではなく、恋人と遠く離れた異国で、目的も持たずに時間をつぶすしかない孤独な状況、不在と欠如の感覚をカルが自覚的に吐露した出来事といってもよいだろう。女占い師に導かれ、

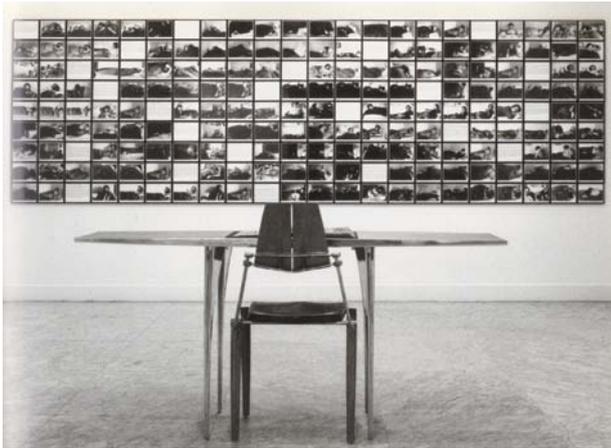


図5 ソフィ・カル《眠る人々》の展示風景、1979年、パリ市立近代美術館ARCでの展示風景、1991年

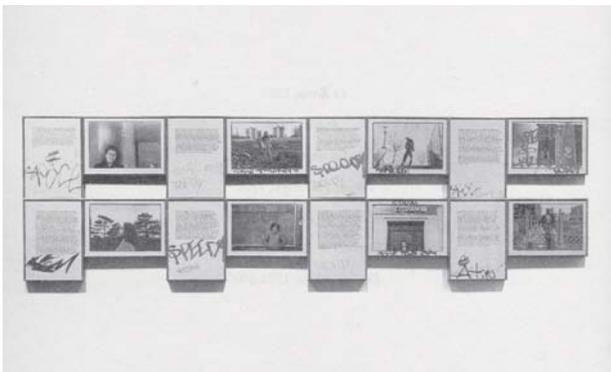


図6 ソフィ・カル《ブロンクス》1980年:パリ、2002年のエディクションによって実現した「livre-installation」、ギャラリー小柳(東京)での展示風景、2003年

一人の盲目の男性と接したこの短いやり取りが、コミュニケーションの可能性と不可能性をめぐるテーマとしてカルの中で醸成され、86年の〈盲目の人々〉へ展開していったと考えられるのである。

それとともに、初期作品《ヴェネツィア組曲》や《尾行》では、余が指摘するように、尾行する側と尾行される側、すなわち見る側と見られる側の一方的な関係が支配的であった²³。正確には、《尾行》では、「見る／見られる」の関係が時に転倒してしまうなど、両者の関係は複雑に錯綜している。しかしそのような転倒が起こりえたとしても、そこに対話がなされないことでは、一方通行の関係であるといえる。これに対して、〈盲目の人々〉では少なくともカルと対象者との間に対話がなされている。この他者との対話、あるいはインタビューという形式は、実はカルのデビュー作となった《眠る人々》(1979年)ですでに始まっていたものであった。

《眠る人々》は、カルが街で出会った人々に、自分の部屋のベッドで8時間ずつ眠ってほしいと依頼したプロジェクトである。実際、8日間にわたって23人の人々に寝に来てもらい、カルは1時間おきに彼らの様子を写真

に撮影した。カル本人は、もともと作品にすることを考えていなかったこのプロジェクトは、1980年にパリ市立近代美術館で開催された「ビエンナーレ・デ・ジュンヌ」展に出品されることとなった。これがカルにとって最初の展覧会となり、彼女は芸術家としてデビューすることになったのである²⁴。本作品はカルのベッドで眠る人々の写真と、彼らへの質問を含むカルの記録文書が額装されて展示され、テーブルの上には彼らへの100ページにも及ぶアンケートが展示された²⁵ [図5]。このアンケートについて、カルは作品に添えられた冒頭のテキストで、「それは何かを知るため、アンケートを行うためというよりも、中立的で距離を置いた接触を確立するため²⁶」であると説明している。村山康夫は、本作が《ヴェネツィア組曲》などのように「追跡に特有の一方通行的対人関係を基盤とする作品ではない」こと、「対面のコミュニケーションに基づく作品であること」を指摘している²⁷。実際にカルが自分の寝室に招き入れたのは、知人から紹介してもらった人々、友人達、近所の住人などである。つまり、カルが初めて出会う人々も含まれていた。「彼らと関係を築きながら、ある距離を保っておきたかった」とカル自身が述べているように²⁸、対面のコミュニケーションであっても、常に他者と距離を保った関係を構築しようとする姿勢は、その後のカルの制作態度を決定づけているといってもよいだろう。こうして対面のコミュニケーションは、翌年の《ブロンクス》(1980年)や《ロザンゼルス》(1984年)へと継承され、街で出会った人々へのインタビューとして展開していくことになるわけである。

《ブロンクス》では、カルはサウス・ブロンクスで毎日通行人に話しかけ、どこでも彼らの選んだ場所へ連れて行ってほしいと頼み、その場所で彼らの写真を撮影している²⁹ [図6]。また、《ロサンゼルス》でも出会った人々に「ロサンゼルスが文字通り天使の街であるなら、天使はどこにいるのか³⁰」と尋ね、同様の手法を採用している。そしてリベラシオン紙への連載という形で発表された《アドレス帳》(1983年)もまた、アドレス帳の持ち主の周辺にいる人々に、持ち主についての話をインタビューで語ってもらうというものであった。

すなわち、カルの初期作品では、一方的なモノローグ的手法と、他者へのインタビューという対話的手法が並行して試みられていたのである。そのような二つの方法の間を行き来する中で、〈盲目の人々〉へと至るまでにカルは様々な模索と実践を重ねることで、他者へのインタビューないし対話という手法を徐々に確立していったと考えられる。とりわけ《ブロンクス》と《ロサンゼルス》では、展覧会のためにそれぞれの地に招待された際に、比較的短期間の取材をもとに制作されたのに対し、

〈盲目の人々〉はカル自身の言葉によれば、1年という時間をかけてインタビューが行われた³¹。カルは本作品を制作するために、入念な準備を整えていたことがうかがえるのである。

加えて〈盲目の人々〉は、写真とテキストの並置というカル初期からの手法にも則っている。この手法は、写真や記事の切り抜きなどを集めてテキストを添え、後に「私的な日記」(Journaux intimes, 1978-92)と題して発表されたカルの日記にその萌芽を見ることができる。そしてそれらの日記のうち、特に「パリの人々の尾行」(Filatures parisiennes, 1978-79)では、カルが撮影したと考えられる記録としての写真とテキストが対応する形で並べられている。写真と言葉をあわせて提示する方法は、初期作品の展示で多様な展開を見せることとなる。例えば《眠る人々》では、23人分の眠る人々の記録が同型の額縁に収められ、全体が一つの長方形を形作るように整然と並べられる。そこでは、1人または1組につき1枚のテキストを先頭に、5～12枚の写真が時間軸を示すように横に並べられていくのである³²。そして《ヴェネツィア組曲》では、1枚または複数の写真が、挿絵のようにテキストの合間に挿入されて並べられ、物語が進んでいく。他方、〈ホテル〉(L'Hôtel, 1981)は、カルがヴェネツィアのホテルでメイドとして働きながら、客の宿泊している部屋を撮影した作品である[図7]。展示では部屋の様子を記録した文章のパネルと写真のパネルが上下に並べられる。上段のテキストパネルには、ベッドメイクが完成し、整った状態の部屋のカラー写真が1枚、あたかもその部屋のポートレートのように中央に配置され、その下に文章が載せられている。他方、下段の写真パネルには、掃除前の生活感あふれる部屋の様子が8、9枚のモノクロの写真として提示されている。

このように、初期作品の幾つかを概観するだけでも、写真とテキストを並置する上で、カルが様々な方法を試みてきたことがわかる。しかし、そのような変化はあっても、写真もテキストもともに、カルの視点から提示されてきたという点は変わらない。ただし、《尾行》だけは異なる。本作品は、探偵を雇って自分を尾行させるよう母親に頼み、その一日を描写したカル自身の日記、探偵による調書、そして尾行の記録写真とで構成されている作品である[図8]。探偵の追跡レポートとカルの日記に記された行動は必ずしも一致せず、「カルと探偵との二つのヴィジョンの対峙によって双方の眼差しのズレが明らかになる³³」のである。もっとも、この《尾行》を除き、カルの初期作品は、基本的に作家自身の視点によって語られてきた。《ブロンクス》や《ロサンゼルス》のように、たとえ他者へのインタビューに基づく作品であっても、それらは常に「彼は」という三人称を用いて



図7 ソフィ・カル〈ホテル〉1981年、フランス国立写真センターでの展示風景、1998年

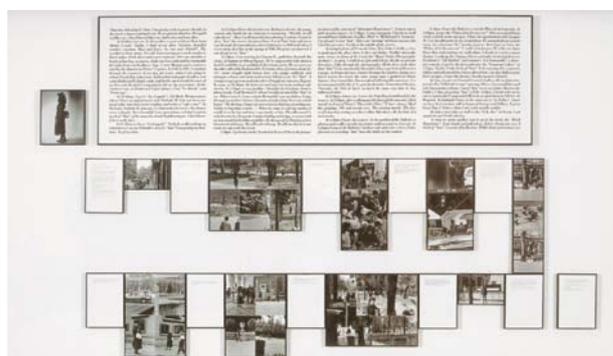


図8 ソフィ・カル《尾行(影)》1981年、パット・ハーン・ギャラリー(Pat Hearn Gallery)での展示風景、ニューヨーク、1991年

記述されてきている。それが、他者の一人称による語りへと変化したのが〈盲目の人々〉であった。長谷川祐子や余はこのことを、間接話法から直接話法への変化として読み解いている³⁴。

だが、それとともに注目しておかなければならないのは、写真についても新たな変化が見られるということであろう。なぜならば、初期の私的日記のコラージュや、探偵による記録写真を用いた《尾行》を除いて、これまでの作品で用いられた写真は、基本的にはカル自身が撮影したか、あるいはカルが誰かに依頼して自分を撮影させたと考えられるものであった。しかし、〈盲目の人々〉では明らかにカル以外の人間によって撮影されたと思われるものや、既存の写真を引き伸ばしたようなイメージが含まれているからである³⁵。

このように、従来の先行研究や評論では比較的見逃されがちであったが、写真とテキストの並置という従来の方法を踏襲しつつも、カルは〈盲目の人々〉で、新たに他者の語りを直接話法として導入し、既存の、あるいは他者の撮影した写真を取り入れていったことが理解されるのである。そしてこのことは、〈盲目の人々〉に特徴的な3点組の作品形式、また、壁面のみならず空間を立

体的に構築していくインスタレーションの展示形式と密接に関係していると考えられる。

そこで次章では、まずは、本作をより詳細に分析することを試み、その上で、これらの作品構造や展示形式がどのような効果を生み出しているのか、また、それによってカルは何を表現しようとしたのかを明らかにしていくこととする。

2. 作品に内包された「距離」

〈盲目の人々〉は、生まれつき目の見えない人々23人に、彼らにとっての「美しいものとは何か」を尋ね、その回答を写真と言葉で示した作品である。先述したように、最初の回答者は「私が見た最も美しいもの、それは海です。視野の果てまで広がる海です (La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte)」と応答している。

まず観者の目をひきつけるのは、彼のポートレートであろう。モノクロの画面いっぱいに、正面観で捉えられた男性の顔は、どこか微笑んでいるようにも見える。黒髪に黒いあご髭を生やし、目元の皺からは彼が30代後半～40代くらいであろうと想像できる。両目は開かれているものの、左右の瞳は焦点が結ばれないまま、彼方遠くへ向けられているようである。そのため、何かを見ているようで見ていないような、静かで穏やかさを感じさせつつも、どこか淋しさをたたえた表情をこちらに向けているのである。かすかに白い襟元だけが見えるが、具体的な服装や髪型は画面から切り取られているため、どのような職業で、どのような出で立ちの人物なのかは判然とはしない。ただし、ポートレートの右端が影に沈み込んでいるため、陰影の美しい印象的な画面を形作っており、画質も良いことから、注意深く撮影された肖像写真であることがうかがえる。その隣には、フランス語のテキストが横長の額縁に収められ、並べられている。テキストは白地の大きな画面の中央に、小さな文字が一行で綴られており、周りの白い余白が目立って見える。この余白と文字の比率に対する細やかな気遣いからも、カルの商品展示に対するこだわりをうかがい知ることができる。

テキストの下には、海を写した写真が1枚立て掛けられている。画面の3分の2を占める海は、光を浴びて白く輝いている。くっきりとした水平線が空の青を海から隔てている。カルが撮影した写真なのか、第三者の手になるものなのかは明らかでないが、少なくともカルによって選ばれたイメージであることは間違いない。「視野の果てまで広がる」海は、フランス語で「à perte de vue」と表現され、それ自体は「見渡す限り」、「際限なく、果てしなく」の意味の慣用句である。しかし「perdre」

は「失う」、「vue」は「視覚、見ること、まなざし、眺め」を意味することから、この語句は「perdre la vue」すなわち「失明する」という意味にもつながる³⁶。実際、選ばれた画像は、どこまでも続く広大な海であると同時に、その前に立つなら眩しさに思わず目を覆うことが想像されるような海のイメージなのである³⁷。

しかし、ここで写真を注視すると、海の手前の方、観者に最も近い近景部分の波はぼやけてしまっているため、ディテールを判別し難くなっている。それは本シリーズの他の画像にも共通して認められる性格である。美のイメージとして物語の一場面を取り上げた女性に与えられたのは、点字による本の見開きであるが、小さな写真を無理矢理引き伸ばしたような粗さが目立つ。他方、歌手のフランス・ラランヌや俳優アラン・ドロンなど、既存のイメージを流用したと考えられる写真や、インタビューに答える女性本人から提供されたと思われる結婚式の写真、また息子が美しいと答えた男性本人が撮影したとされる息子の写真³⁸など、これらの写真はあくまでカルによって集められたイメージである。この点について、長谷川祐子は次のように分析している。「彼女は23人の生まれながらの全盲の人々に彼らが美しいと思うものを尋ね、彼らの答えに自分の想像力を重ね合わせて写真を撮り、あるいはイメージを集めた。これは彼女の仕事がいわゆるドキュメントの手法と根本的に異なるものであることを明示する仕事となった³⁹」。まさに長谷川の述べる通り、本作でカルが用意した写真は、客観的事実を伝えるための証拠ではなく、人々との現実の対話とカルのイマジネーションが交差するフィクションの場として立ち現れるのである。

長谷川はまた、カルの別の作品《影(尾行)》⁴⁰について、「それは文字通りの“事実”(唯一の真実)をつきとめるための調査ではなく、自己の中の、他者の中の無意識の領域にわけいっていく行為である。そしてそこには複数の真実があるのだ」と評している⁴¹。《影》すなわち《尾行》は、前章ですでに説明した通り、母親に頼んで探偵に自分を尾行してもらい、カルの日記と探偵の写真入りの調書とで構成される作品である。尾行によって彼女の存在は二重化される。つまり、カルが自身の芸術活動を通じて探求してきたのは、そのような客観的事実の追求としてのドキュメントないしドキュメンタリーではなく、写真と言葉によって紡がれる独自の創造世界であり、自己と他者との関係によって成立する創造行為なのである。《盲目の人々》は長谷川が端的に述べるように、「それぞれ別の人間から与えられた言葉とイメージの輻輳するイマジネーション⁴²」として、観者を巻き込んで成立する特異な創造空間となるわけである。

本作品の重要な特徴としては、いま一つ、前章でも触

れたように、本作がインタビュー対象者のポートレート、対象者の語った言葉、それに応じた写真という3点組によって成立していることがあげられる。同じようにインタビュー取材に基づく作品である《ブロンクス》では、インタビュー対象者は彼らが選んだ場所を背景に、1枚の写真として撮影されている。そのため《ブロンクス》は、彼らの写真とカルによるテキストの一对一の構造となっていた。それに対して、《盲目の人々》では、インタビュー対象者のポートレート、彼の語った言葉、それに合わせてカルが用意した写真という3点からなる。合わせてテキストも、カルの言葉と盲目の人々の言葉とが切り離されることとなった。カルが彼らに投げかけた質問の言葉は、本作品の序文として、インスタレーションの最初または中央に小さな額縁に入れられて展示される。しかしながら、盲目の人々の言葉は、彼らのポートレートのすぐ横に並べられている。それらのテキストパネルが壁にしっかりと固定されているのに対し、写真パネルの方は、彼らの言葉よりも下の方に、壁に固定されないまま棚に立て掛けられている。この一時性、仮設性については、これらカルが用意したイメージ写真の「流動性、交換可能性（それらがあくまでカルの想像した彼らの美のイメージに過ぎないこと）を暗示して」いること⁴³、すなわちそれらは「カルの個人的な見解⁴⁴」に過ぎず、「提示された美のイメージが、決して盲人に還元されないことと関係する」こと⁴⁵など、すでに幾つかの指摘がなされてきた⁴⁶。

本作におけるこのような言葉と写真との関係について、都筑正敏は、「しかしこのプロセスがまさに不可能な試みであると気づくまでに時間は要しまい。彼らが見たものを、いったいどうすれば見ることができるのだろうか。彼らの言葉は我々に引き渡される。が、しかしカルが差し出した映像を彼らは決して見る（確認する）ことはできないのだ。そこには、還元不可能という事実がもたらす理不尽さも付きまとうだろう。そもそも他者が見たものを、（目が見える、見えないにかかわらず）、いったいどうすれば見ることができるのか。ここでカルは、ファインダーを向けるだけでは捉えることのできないものが世界にあることを、あるいは自己と他者とのコミュニケーションの限界を、静かに浮かび上がらせている」と論じている⁴⁷。

この「還元不可能性」を、田中淳一は次のように、「距離」と言い換えている。「《盲人たち》の写真は彼らの言葉に能うかぎり誠実に密着したもので、映像が独り歩きすることは決してない。（中略）むしろ言葉に寄り添いすぎる結果でもあろうか、画像は一口に凡庸としか呼べないものさえ多い。言葉にもっとも忠実なイメージを与えようという彼女の意図と努力は疑いようもないが、それだ

けになお皮肉なこの結果を、彼女は少なくともインスタレーションの段階では十分に意識していたはずであり、言葉とイメージの密着と距りを、しかしとりわけその両者が最後まで主張しつづける埋めようのない距りを、めでたい『和解』を排除してあるがまさに『展示』することがこの企画の最終的な意図となったはずである。そして何よりも、言葉は皆に聞き届けられるが、それを発した者には映像が送り返されないという理不尽さがある。このタブーを踏み越えることの残酷さとスキャンダルを全てわが身に引き受けること、それがこのゲームの生み出す最大のリスクでもある。ここでは言葉と写真の距離は可能なかぎり縮小されると同時に取り返ししようもなく拡大されて、両者のただならぬ関係を鮮明に浮かび上がらせている。このころから、ソフィ・カルのいう『テキストと写真』の接近と離反はますます『方法』としての強靭さを加えて行くように思える⁴⁸。

以上を整理すると、本作では三つの「距離」が内包されていることを読み取ることができる。まず、言葉とイメージとの距離、そして制作者カルと被写体となる盲目の人々との距離、最後に、「目が見える、見えないにかかわらず」浮かび上がる自己と他者との距離である。しかし、これらの距離を、カル自身は本当に「コミュニケーションの限界」として受け止めていたのだろうか。

言葉とイメージには、確かに距離がある。しかし、この距離は断絶とは異なり、言葉とイメージの重なる部分も存在する。コミュニケーションの限界を認識しつつ、カルはこの「重なり」に、他者へと近づくための可能性を見出していたと考えられる。長谷川のように、本作を「言葉とイメージの輻輳するイマジネーション⁴⁹」として捉えることは、本作を空間的な、一つのインスタレーションとして体験することに他ならない。すなわち、本作が言葉とイメージとの対話、カルと盲目の人々との対話、そして作品と鑑賞者との対話の空間として思考され、体験される時には、「接近と離反」のゆるやかな運動の中から、思いもかけぬ出会いの瞬間が生まれることとなるのである。

3. カルにとっての「美」

本作の出発点となるカルの質問とは、「美のイメージ (l'image de la beauté) とは何か」であった。しかしこの問いは、最初の人物の回答によって「私が見た最も美しいもの」と言い換えられる。

そもそも最初の問いとは、後の講演でカル自ら語っているように、「あなたが今まで見たものの中でもっとも美しかったものは何ですか (Quelle était la chose la plus belle qu'ils aient vue dans leur vie) ⁵⁰」というものだったかもしれない。「美のイメージ」あるいは「美しいもの」

と「今まで見たものの中でもっとも美しいもの」との間には、微妙なずれがある。本作のテキスト全体が、慎重かつ丁寧に綴られた言葉の集積からなる事を考えるなら、テキスト化されたカル最初の問いは、言葉が最もシンプルに整理された形なのだろう。しかし、この曖昧さが、通常「美」と訳されるフランス語“la beauté”の多義性をそのまま反映しているようにも考えられる。カル本人が、「美のイメージ」または「美しいもの」は何かについて、何も語っていないことも象徴的である。

カルによれば、本作品のアイデアを思いついてから、実際に最初の人物にインタビューするまで1年がかかったという。モンペリエで出会った盲目の男性に思い切ったこの質問をしたところ、彼はごく自然に「視野の果てまで広がる海」と答えてくれたという。このことがインタビューを続ける鍵となった。この時カルは「自然体でいいのだ」と思ったという⁵¹。近年のインタビューで、盲目の人に美とは何かを尋ねることについて、「もともと目の不自由な人にそう聞くのは大変残酷ではないですか」との質問に対して、カルは「目の見える人にとっては残酷な質問なのですが、目の見えない人にとっては決して残酷ではないのです。最初は私もそれを恐れていましたが、彼らは質問にありのままに、スラスラと答えてくれました。『アラン・ドロン』とか『海』とか。それによって彼らにとっても、私たちが抱いているのと同じ、自然な質問だということがわかりました」と答えている⁵²。

それでは、ここでの「美」とはどのような意味なのか。福満葉子は、上記インタビュー箇所と言及しながら次のように論じている。「確かに、この作品を見ると、この質問が残酷だと考えること自体、五感における視覚の優位性への盲信の結果であることに気づかされます。私たちは、この作品によって、『美』とは必ずしも視覚的なものに限らないこと、相対的なものであること、盲目の人々の多くが視覚以外の感覚（聴覚や触覚）によって美を感じていること、彼らの『見る』や『眺める』という言葉自体、晴眼者とは異なる機能を果たしているらしいことなどを知ります⁵³」。

ここで、最初の人物の回答に戻り、カルの述べる「自然」の意味について考えてみたい。カルが最初に出会った男性は、「私が見た最も美しいもの、それは海です。視野の果てまで広がる海です」と答えた。フランス語では、“La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte de vue.”となる。前半の“vue”は“voir（見る）”の過去分詞形であり、後半の“vue”については第2章でも触れた通り、名詞の「視覚、見ること、まなざし、眺め」を意味する。最初の回答に、すでに視覚にまつわる単語が二度も登場している。目の見える観者は、見えないはずの人物が「見た」と述べることの違和感に引きずられ

ながらも、「美＝視覚的なもの」と捉えてしまう。しかしすぐに、彼の語る「見ること」が一体何を意味しているのかと問いかけることとなる。彼が見たものとは、視覚的な海というよりは、波の音や、潮の香り、体を包む風の心地よさなど、五感という身体感覚を通じて得られた海のイメージなのだとして理解する方が自然である。それは「美」というよりは、心地よさの感覚、すなわち「快」に近いものといえる⁵⁴。

そのことは、他の人物達の言葉からも推察される。例えば、水槽の中を泳ぐ魚を美しいと答えた男性は、「私が好きなのは、魚たちの水中での移動なのです。魚たちが何にもつながれていないと考えるのが好きなのです」と答えている。魚たちが水中を泳いでいること、水槽のそばでその動きを感じる、あるいは想像することが、彼にとっての自由で心地よい感覚とつながっているのである。

また、長谷川は次のように分析している。「最も網膜的な知覚の対象である絵画を挙げた青年にとって“美しいもの”はそれを彼に与え、それについて語ってくれる親しい人々との関係であり、テレビの中で語られる海についての物語なのだ。我々は目の前にある素朴なヨットと海の絵が、青年のアイデアによって輝きだすのを感じることができる⁵⁵」。同様に、次のような男性の言葉からも、美が他者から伝聞として与えられた情報であるとともに、それが身近な人々との思い出やその人たちとの関係に基づくものであることが理解される⁵⁶。

En 1963, le 6 août à onze heures, je me suis marié a Nîmes. Les collègues avaient fait une voûte de cannes blanches. Les gens qui passaient disaient: “C'est beau toutes ces cannes blanches.”

1963年8月6日の11時に私はニームで結婚しました。同僚たちが白い杖でアーチをつくってくれました。道行く人々は、「白い杖があんなにたくさん。きれいだね」と言っていました。

この言葉に対応する形で、カルは棚の上に置かれた白い杖の写真を提示する。それは何の変哲もない、ただの一本の杖のイメージであるが、男性の言葉と一緒に展示されることで、観者が彼の大切な記憶に触れるための特別な装置と化すのである。また、オオヤマネコの毛皮に無限の活力と心地よさの結合を見る女性。炎を表した中世の石の浅浮彫りに、「火に触れる」ことができたと感じる女性。その他、均整の調和、白の純粹さなど、彼らが語る言葉は含蓄に富み、豊かなイメージの世界を想像させるものである。対して写真は、広げられた毛皮のコートや緑の芝生、風景や室内など、写真単体として見ると

平板でありふれた固定的イメージといえよう。写真はそこに映し出されたもの以上のことを語ることはない。しかし、そのようなありふれた日常的なイメージが、テキストと組み合わせられることで、特別なイメージへと変容する瞬間が生まれるのである⁵⁷。

例えばカルは、「私の夫は美男子だと人は言います。そう願っています」との女性の言葉に、彼女から提供されたと思われるモノクロの結婚式の写真を添えている。そこには、新郎が新婦の手を導き署名をする瞬間が映し出されている。カルはこの女性と夫の最も幸せな思い出の一つを選んだのだろう。またカルは、白の純粋さを表すのに美しい陰影を見せる白いシャツだけが写し出されたイメージを用意した。生活をともにしている男性、特に「ほっそりとして筋肉質の男性の体を美しいと答えた女性には、ベッドでくつろいだ男性の姿が写真に写し出されている。こうして写真もまたテキストに応じ、雄弁に語り出すのである。言葉とイメージの隔たりと密着が織り成すこのゆるやかな運動の中で、静かに生起してくる美とは、海や故郷の眺め、自分の家や部屋、息子や母の姿、ともに暮らす男性など、自分にとって大切な人々やものなど、愛情の対象と深く関わっていることが示される。同時に、美は自由や調和、心地よさや生命力など、私たちの生の根源的な欲求としての快や幸福と結びついたものとして立ち現れるわけである。

そして余は、カルのドキュメンタリーによるビデオ作品《ダブル・ブラインド》(Double Blind, 1992年⁵⁸)と本作品を比較し、両者の「盲目性」に着目しながら〈盲目の人々〉の独自性を次のように述べている。本作品が提示するのは、「視覚の喪失によって獲得された豊饒な見る(知覚)行為としての盲目性であるだろう。ポートレート写真のもたらす眼差しの非一交差は、写真を見る行為に潜む残酷な暴力性を我々に突き付ける。また、テキストは盲目の彼らが記憶する独自の美の経験を語る。それは眼の代行として拡張した身体の知覚経験によるものであり、視覚に頼る我々に新たな驚きを与えるものである。そして、テキストに対応する美のイメージ写真が、美の概念における彼らと我々との間にある、形象では超えがたい隔たりを強調する。もしこの隔たりを超えて彼らに接近を試みるならば、我々は眼を閉じて見ることを止めなければならないだろう。なぜなら、彼らが語る美は彼らの記憶や内面という見えない場にしか存在しないことを、作品は示しているからである⁵⁹」。続けて余は、「従って、《盲目の人々》における他者との関係は、23組の写真とテキストの一組毎に立ち現れていると言えるだろう。見るものはカルの眼差しを介して彼らの豊かな盲目性に出会い、視覚の放棄によって得られる新たな美の経験を認知する」と、適切にも本作品を知覚経験の豊か

さとして読み解いている⁶⁰。

都筑もまた、『美』というひとつのことを取り上げて、全く同じように考え、述べる人を見つけるのは不可能であること。そして、我々の心を動かす『美』とは、外界(実世界)に予めあるのではなく、(さらには私たちの内面の世界にあるのでもなく、)モノと人、人と人との間に生じるものである(傍点原文)ということの本作品が明らかにしていると論じる⁶¹。

つまりは、本作品で明らかになる「美」は、単に視覚を超えた身体的・知覚的なものというにとどまらず、また普遍的・客観的に捉えられる概念というわけでもない。本作品が23点という複数の組から成るように、それぞれのかげがえのない美が1点ごとに生起し、集合することで、私たちの生の、平板でありながらも深奥かつ親密な姿を開示して見せてくれるのである。ここでの美は、大切なものやかけがえのないものへの愛と結びついているのである。

実際に、盲目の人々の言葉に従ってカルが用意した写真をひとつひとつ眺めていくなら、そのイメージが完璧にコントロールされたものというよりは、多様性を帯びていることがわかる。盲目の人々のモノクロのポートレートが、均一で美しく撮られているのとは対照的に、カルがテキストに合わせて選んだイメージは、写真の来歴も画像の質も様々であることを物語っている。そのような写真の不均質さや、拡大するため引き伸ばした時に生じたような画像の粗さを、カルは隠すことなく提示している。

これらの写真の特質は、本作品の展示全体を眺めた時に、より強く感じられることとなる。なぜならば、カルは「展示」を完璧にコントロールしているからである。1点についてもポートレートとテキスト、写真を並べた際の全体の大きさは決められており、作品と作品の間の距離も決められている⁶²。床からの高さは、65cmと低めに設定されている。それは観者が作品に近づき、直接テキストを読めるようにとの配慮であろうが、同時に棚に置かれた写真を覗き込む形となり、親密な雰囲気を作り出している。本作が空間的なインスタレーションであると同時に、ひとつひとつの作品と観者が対話をするよう導かれるのである。

23組の作品の順番については、最初の1点と最後の1点が決められていることは第1章でも触れた⁶³。その他の作品の展示の並び順は、必ずしも決まっているわけではない。しかし、2015年の豊田市美術館での個展「ソフィ・カルー最後のとき／最初のとき」では、本展の企画を担当した都筑正敏学芸員によれば、最初と最後の2点に加え、真ん中の3点についても作家からの指示があったという⁶⁴。都筑は、本展の展示プランの組み立て



図9 ソフィ・カル〈盲目の人々〉1986年、「ソフィ・カルー最後のとき／最初のとき」展（豊田市美術館）の展示風景（展示の中心の3点）、2015年 写真：木奥 恵三

では、一緒に展示された〈最後に見たもの〉と〈海を見る〉においても、それぞれ13点の組作品と、8点の映像作品の中からどれを中心に設置するかについて作家から指定があったこと、カルが作品の中心を極めて重要なものと考えていることを語っている⁶⁵。つまり、この3点を注視することで、カルが私達に何を見せようとしているのかが見えてくるに違いない。

2015年の豊田市美術館での展示は、美術館の巨大な展示室1の壁三面を使用し、上下二段の列をなすように構成されていた。中央の壁の、その中心には、上段の1点と下段の2点によって、ちょうど三角形構図が作られる〔図9〕。上段の1点は、「クリスマスの飾り、聖女ルキア、おとなしい犬、鉄道の駅、エッフェル塔、それらはみんな美しい」と答えた少年の回答であり、カルはそこからクリスマスのモール飾り、聖女ルキア、エッフェル塔の三つを選び、それぞれ三つの額縁に入れて展示した。下段左側の作品は、クロード・ジョニエールの著書『グラナダでのロマンス』の描写と、星の輝く空を美しいものとしてあげた女性の回答である。それらは点字の書物の見開きと、星空を写した写真として、各々別の額縁に収められた。つまり、写真は2点展示された。他方、下段右側の作品は、「船の絵」と答えた男性のもので、大きめの写真が1点だけ用意された。すなわち中央の三つの作品は、カルが用意したイメージ写真が3点、2点、1点のものであり、内容もそれぞれ、具体的な三つのオブジェ、点字テキストと自然（夜空）、1点の絵画という異なる素材を写したものであった。オブジェは触覚的な対象であると同時にそのものを語る。点字テキスト

それ自体は手で触れて読むものであるが、ここでの被写体の女性は、物語を自身の美しい思い出を想起するかのようになっている。夜空については、物語の中の夜空であるのか、誰かが彼女に語ってくれた現実の夜空なのかは定かではないが、いずれにしても、彼女の記憶と深く関わっているものであろう。最後の人物の述べる絵画は、それ自体は視覚的なものでありながら、彼はこの絵を義兄の話聞いて美しいと思ったのであり、その人物との関係が大きく作用していると考えられる。

これら中央の3点を眺めるだけでも、「美」が、それを受け止める個々の経験と結びつくことで、複雑で多様な様相を帯びていることを思わずにはいられない。したがって、カルは本作のインスタレーションを通じて、「見ること」そして「美」についての豊かで多彩な経験を開示している⁶⁶。最初と最後の2点が決められているのは、本シリーズが一年かけて行われた一つのプロジェクトとして、始まりから終わりへの時間軸を伴ったものであることを示している。しかし、このプロジェクトの総体を空間的なインスタレーションとして構築する時、その中心に来るものを決めることで、カルは本作品が最も効果的に見える方法をとっているのである。このように、本作品では、時間という生の流動性と、時間軸から取り出され、一つの空間に収集し、呼び出された美の多層性という二つの様態が、カルの厳密な展示空間のもとで明らかにされているのである。

しかし、ここで再び個々の写真の画質について考えるなら、これら来歴不詳の写真群は、カル自らの主体的コントロールの放棄を象徴しているといえよう。他者の言葉に忠実にイメージを用意することは、初期の「パリの人々の尾行」（1978-79年）や《ヴェネツィア組曲》での尾行のように、他者の影に自らを埋没させること、あるいは自分のベッドに見ず知らずの他人を呼び込むこと（《眠る人々》（1979年））と重なるに違いない。それは、他者との距離と親密さの駆け引きの中に、作者も想定していないような、主体を超えた出来事や瞬間が召喚されることを待ちながら、自らの生を刷新し続ける方法に他ならないのである。

結び

結局のところ、カルにとって「美」とは何であるのか。カルは、アートを自らの癒しとして始めたと言っている。1999年、カルが日本での講演会でその活動を紹介した際に、客席の質問者に、「なぜこれが現代アートなのか」と尋ねられ、カルは次のように答えている。「これが現代アートかどうかということについては、私ではなく美術評論家にお聞きになってください。私にとっては答えはイエスです。なぜなら、これで生計を立てられるから

です。私の好きなことをやり、私に合った方法で生きられるわけですから。ですからこれが現代アートでないとは、私としては言いたくないのです。私を生きやすくしてくれるからです。でももしお疑いでしたら、評論家にお尋ねください。これが芸術かどうか、というところから出発したのではなく、遊びとして、癒しとして、人生を生きやすくするために、始めたものが芸術ということになりました。今では芸術に入れていいと思っていますが、そう思った方が得だからです⁶⁷」。

現実と虚構を交え、テキストと写真という記録物証的な媒体をミニマリストティックな展示形式へと落とし込み、そこから豊かな物語を紡ぎ出すカルの表現の根幹には、「遊び」や「癒し」という軽やかさとともに、ゲームや規則を遵守する徹底した態度が見受けられることも事実である。

近藤幸夫は、カルの表現について、先行するコンセプチュアル・アートの作家たちとの関連を指摘しつつ、「テキストと写真の組み合わせによる記録といった形式のみならず、内容的な部分でも前の世代が提起した問題を踏襲していると思われる部分がみられるのではないだろうか。このような側面は、私たちに彼女の作品が思いつきや単なる趣味的な行為ではなくより深遠な内容を含むことを示しているといえるだろう」と論じている⁶⁸。実際、コンセプチュアル・アートだけでなく、カルの芸術表現の根底には、ダダやシュルレアリスム、アンテルナショナル・シチュアシオニストたちの仕事、ミニマリズムやコンセプチュアル・アート、そしてリレーショナル・アートなど、現代美術史の多彩な動向が脈々と受け継がれていることが見てとれる⁶⁹。

生と芸術の境界を横断しながら、現代美術の枠組みを拡張していくカル。その作品空間の中で、カルと被写体、つまり自己と他者とは決して容易に交差することはない。しかし、テキストと写真が織り成すフィクションの力、あるいは長谷川の述べるイメージーションの力が、両者の距離を拡張することもあれば、限りなく接近させもする。〈盲目の人々〉は「美とは何か」、「見ることは何か」をめぐるカル自身の思索と実践の旅である。それと同時に、空間的なインスタレーション作品である。観者はテキストの掲載されたリーフレットを片手に、カルが作りあげた展示空間をゆっくりと歩み進んでいく。ここでは、作品を観ることが、読む行為や、歩く、見上げる、間近から見る、下がって全体を眺めるなどの様々な動作を伴って行われる。そのプロセスのうちに、カルと盲目の人々との対話から立ち上がる美を、観者は身体的経験として享受することとなる。

本作品の最後を締めくくる1点は、美しいものを断念したと語った男性であった。カルは、「私はどんな作品

においても、自然な終わり方を心がけています。(中略)目の不自由な人たちの時は、この人が自分は美を憎んでいる、美を理解することができないし、美という観念さえ嫌いであると答えたのを聞いた時点で、もうおしまいにしなくては、と思ったのです⁷⁰」と語っている。第1章でも述べた通り、この男性の語ったテキストの下には、カルは写真を置くのではなく、棚の上は空白のまま残されている。しかし、この男性の目は、本作の誰よりも何かを見つめる眼差しとなっている⁷¹。彼のこの眼差しが、私たち観者の眼差しを代理しているのだとすれば、「美しいものとは何か」という問いは、そのまま作品を観る者に手渡されることとなる。そうであるとすれば、本作の最後を飾るこの空白の棚は、美を失った後の喪⁷²のための場所というよりは、「美」と「見ること」をめぐるカルの旅が、同じく作品を観る私たちの旅が永遠に開かれたものとしてあること、その限りない可能性を示唆している場所といえよう。

カルにとって、美は作品や展示の形式的側面として立ち現れるだけではない。《眠る人々》を分析する中で、イヴォナ・ブラツヴィックは、「カルは相互の信頼を前提に成り立つ、見知らぬ他者とのつかの間の合意関係へと入り込む」と論じている⁷³。また長谷川によれば、カルは他者との「偶然的で無意識的、あるいは深層心理的に結び結ばれるひそやかで官能的ですらある“唯一の関係”のもとに、「自分の中にある“空虚”あるいは“謎”を解いていこうとする⁷⁴。このように、カルにとっての美とは、おそらく自己と他者を徹底して信頼することのうちに現れるものなのではないか。一人の盲目の男性が語った美についての言葉が、カルに自身の探求を続ける勇気を与えた。カルはこの男性との対話のうちに、自然らしさ、あるいは「純粋さ (pur)⁷⁵」としての「美」を見つけたのかもしれない。

そうだとすれば、〈盲目の人々〉は、カルの揺るぎない信念と生への情熱、そして知的で冷静な制作態度が、「美」という究極の地点へ向かって結実した特異な作品と評せるに違いない。

謝辞

本研究を進めるにあたり、インタビュー取材に快く応じてくださり、2015年のソフィ・カル展の貴重な資料及び写真をご提供くださった豊田市美術館の都筑正敏学芸員に厚く御礼を申し上げます。また、カルの本作品についての最初の発表の機会を与えてくださった、前・名古屋大学大学院教授の茂登山清文先生、本論文の執筆にあたり、多大なるご指導と励ましをいただきました本学の大熊敏之教授に心より感謝申し上げます。

註

- 1 本論での作品の制作年は、2003-04年のソフィ・カルの大規模な個展（ポンピドゥー・センター、パリ）のカタログに掲載されている「カタログ・レゾネ」の表記に従った。*Sophie Calle, M'as-tu vue*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou (19 novembre 2003-15 mars 2004), Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Paris, 2003, pp.433-436. また、同「カタログ・レゾネ」と2015年の豊田市美術館の展覧会リーフレット『ソフィ・カル—最後のとき／最初のととき』に従い、〈盲目の人々〉等の組作品を◇（山形括弧）で表記し、単体の作品を《》（二重山形）で表記した。
- 2 《限局性激痛》は1999年に原美術館での個展のために日本語版として制作された。「紡がれた言葉—ソフィ・カルとミランダ ジュライ [ARC]」ウェブサイト『ART iT』2013年2月14日掲載、<http://www.art-it.asia/u/HaraMuseum/ZYHoI7slWeQhfRNpCBFg/>（2016年8月23日閲覧）。
- 3 「これらの痛ましいコレクションほどに、写真的行為の残酷さを痛切にさらけ出しているものは他にない」。Yve-Alain Bois, "Character Study", *Artforum International*, vol.38, n.8, 2000, p.128.
- 4 *Ibid.*, p.128.
- 5 余安里「他者とのコミュニケーションの問題—ソフィ・カルの《盲目の人々》を中心に」『デザイン理論』第43号、意匠学会、2003年、69頁。
- 6 都筑正敏「盲者は最良の証人となる」展覧会リーフレット『ソフィ・カル展』豊田市美術館、2003年。
- 7 拙稿「豊田市美術館『ソフィ・カル—最後のとき／最初のととき』」『JunCture 超域的日本文化研究』第7号、名古屋大学大学院文学研究科附属「アジアの中の日本文化」研究センター、2016年、198-201頁。
- 8 同上書、198頁。
- 9 〈盲目の人々〉は、写真とテキストによる23点の組作品、各およそ120×150cm。
- 10 〈盲目の人々〉に関するこれらの作品情報については、2015年12月6日に豊田市美術館の都筑正敏学芸員へのインタビューにより、ご教示いただいた。ただし、英語版のアーティスト・プルーフについては、実際に制作されているかどうかは未確認であるとのことであった。
- 11 本論の〈盲目の人々〉のテキスト日本語訳は、松浦寿夫氏によるフランス語原文からの訳文と、福満葉子氏による一部加筆・修正された訳文を使用した。豊田市美術館の展覧会リーフレット『ソフィ・カル—最後のとき／最初のととき』2015年、及び同展の巡回展が行われた長崎県美術館の展覧会リーフレット、2016年。
- 12 モノクロ写真のうちの1点は、「私の夫は美男子だと人は言います」と答えた女性が提供したと考えられる、結婚式の写真である。もう1点は、別の女性の回答した中世の浅浮彫りを写した写真である。
- 13 都筑氏へのインタビューより。
- 14 長谷川祐子は本作について「厳かなモニュメントのように見えるこの作品は祈りにも似た敬虔な感情を引き起こす」と述べている。長谷川祐子「SOPHIE CALLE」『脱走する写真—11の新しい表現』水戸芸術館現代美術ギャラリー、1990年、167頁。また都筑正敏は「さながら祭壇のような、厳かな雰囲気をつたえる《盲目の人々》のインスタレーション」と記述している。都筑、前掲書。
- 15 この「居心地の悪さ」について余は次のように説明している。「なぜなら写真を見る者から被写体への一方向的な関係が成立していることに気付くからである。他者（盲人たち）に対する視線の図式が想起されて、見る者は写真を見る行為自体が一種の暴力的な力関係に荷担することに気づかされる。つまり、カルは自己の立場に見る者を巻き込み、共犯的に他者と対峙させて、自己と同じ立場で他者との関係を結ばせるのである」。余、前掲書、69頁。
- 16 ソフィ・カルの講演記録「ソフィのリアル・ストーリー」（1999年11月15日／慶應義塾大学）朝木由香・村井丈美・田中淳一訳、慶應義塾大学アート・センター／ブックレット09『ソフィ・カル—芸術と歩行』慶應義塾大学アート・センター、2002年、21頁。
- 17 田中淳一「ソフィ・カルのテキストを読む」『ソフィ・カル—芸術と歩行』同上書、119頁。
- 18 同上書、119頁。
- 19 《限局性激痛》が最初に作品として発表されたのは、1999年に日本の原美術館で開催された個展に際してであった。十数年間この話は引き出しの中にしまっていたとカル自身が語るように、実際に発表されたのは〈盲目の人々〉よりも後であるが、84年に日本を訪問し、そこで起こった出来事は〈盲目の人々〉以前の出来事と考えてよいだろう。
- 20 Sophie Call, *Douleur exquise*, Actes Sud, 2003, pp.110-111 (Douleur, J-44). 翻訳にあたり、1999年に原美術館で開催された個展のカタログ『限局性激痛：ソフィ・カル』（原美術館編集、アルカンシェール美術財団、1999年）に掲載された日本語訳を参考とした。
- 21 Sophie Call, *Ibid.*, pp.112-113 (Douleur, J-43). 同じく同上カタログの日本語訳を参考に翻訳した。

- 22 フランス語原文では、「L'illustration simpliste du monque de communication dont je souffre, et de mon désarroi.」と表現されている。
- 23 余、前掲書、67-68頁。
- 24 村山康夫「ソフィ・カルあるいは他者への依存」『ソフィ・カル—芸術と歩行』前掲書、82頁；Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000, p.7.
- 25 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、10頁。
- 26 村山康夫氏による訳文を使用した。村山、前掲書、82頁；Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000, pp.10-11.
- 27 村山、前掲書、81-82頁。
- 28 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、10頁。また、カルは次のようにも語っている。「アンケートも作り、これを通じて相手の人たちと対話をしようと思いました。つまり、本当に会話をすると個人的な関係になってしまうので、少し距離をおくことで沈黙を避けようと考えたのです」。同書、9頁。
- 29 *Sophie Calle, M'as-tu vue*, p.305.
- 30 *Ibid.*, p.317.
- 31 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、21頁。
- 32 村山、前掲書、83頁。
- 33 余、前掲書、p.68。余はさらに、「この異なる二つの視点を並列する手法」は、カルがグレッグ・シェパードと共同製作した映画「《ダブル・ブラインド》」でさらに極端に示されている」と指摘する。
- 34 長谷川1990、前掲書、167頁。また、次の余の指摘も参照のこと。「《盲目の人々》までの初期の作品における『撮る』行為は、初期の作品と《盲目の人々》とにおいて異なっている。《盲目の人々》までの初期の作品における『撮る』行為は、他者への接近の手段として、他者の見えない肖像に向かって間接話法的になされたのに対し、《盲目の人々》では直接話法的な行為になっているといえよう」。余、前掲書、66頁。
- 35 余はこの点について、「このカルの身振りは、大変興味深い。なぜなら、他人が撮影した写真を流用することによって、自らの視点として写真を示す責任から逃れる結果となっているからである」と分析している。余、前掲書、70頁。
- 36 「この人は海について話してくれました。とても詩的な言葉遊びが含まれていまして、『私の見たものも美しいものは、海です。果てしない海です』という答えだったんですが、日本後に訳せるでしょうか、フランス語で『果てしない』というのは『見えなくなるほど』と表現するんです。「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、21頁。
- 37 「この写真のもう一つの重要な点は、画面の外から照らされる太陽の光によって海面が反射している光景にある。眩しさは光の過剰によって一種の視力を奪う。カルが示した海の写真は、海の眩しさを、つまり『失明するほど（眩しい）海』をまさに表しているといえよう」。余、前掲書、70頁。
- 38 「写真の中には彼らによって直接撮られたものも含まれている。例えば父親が部屋の中の息子を撮った写真がそうである。彼は息子の声のする方に向かってシャッターを切り、3枚の写真を撮った。そのうちの一枚は首から上が切れており、うち一枚は下半身が切れていた。あなたに選んでほしいと送られてきた写真から作家はこの一枚を選んだ……」。長谷川1990、前掲書、168頁。
- 39 長谷川1990、同上書、167頁。
- 40 《影》は1981年の作品《尾行》のこと。本作品の英語タイトルが“The Shadow”のため、日本語でも《影》と訳されることがある。
- 41 長谷川祐子「“暴露”の美学、生の至福に向けて」展覧会リーフレット「ソフィ・カル展『本当の話』」ギャラリー小柳、1996年。
- 42 長谷川1990、前掲書、168頁。
- 43 福満葉子「私たちは何を見ているか？—「ソフィ・カル—最後のとき／最初のとき」展について」展覧会リーフレット『ソフィ・カル—最後のとき／最初のとき』長崎県美術館、2016年、6頁。
- 44 余、前掲書、71頁。
- 45 余、同上書、72頁。余はジャック・デリダの『盲者の記憶』に言及し、盲人の肖像が西洋の美術史、文学史における伝統的なモチーフとなってきたことを踏まえた上で、「盲人の顔写真を前にした時の奇妙な感じ」は、彼らが見返さないこと、すなわち「彼らの視線の方向が正面やカメラ・レンズの焦点からずれている」という「非-交差の状況」に起因するとしている。この状況が、「見る者の居心地を悪くさせると同時に、彼らの視線は、見る者を通り抜けて別の『何か』を見ているように感じさせもするのである。」（余、72頁）。Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990（ジャック・デリダ『盲者の記憶—自画像およびその他の廃墟』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年）。
- 46 23点組の〈盲目の人々〉のうち、最初にインタビューした男性のポートレートとテキストに、杉本博司撮影の海の写真を組み合わせた作品《盲目の人》（ソフィ・カル+杉本博司、1999年）がある。本作品が2013年に原美術館でのカルの個展に出展された

際に、坪内雅美学芸員も「柵」について次のように言及している。「今回、自分の手で海の写真を柵に置いたときにふと身体で納得したのは、その“一時性”である。柵の上の海は、固定されたイメージではなく、別の海のイメージに置き換えられるという感覚だ。つまり柵は、カルが、杉本が、鑑賞者それぞれがこの盲人の“見た”海を想像し、ヴィジュアル化し、それを置くための場所なのである。それぞれの想像する海は様々であり、ましてや盲人の思い描いた海とは異なっているだろう。悲しいかな、柵は、共通の認識が不在であることを表わす場所になっている」。坪内雅美「ソフィ・カル展担当学芸員より1 [原美術館]」ウェブサイト『ART iT』2013年4月26日掲載、<http://www.art-it.asia/u/HaraMuseum/rBl6POuMbdYsjhWKXef5/> (2016年8月18日閲覧)。

- 47 都筑、前掲書。都筑も、デリダの『盲人の記憶』に触れながら、カルの「《盲目の人々》は「見ること」のみならず、「美とは何か」という未だ答えのない問いに対しても、大切なことを打ち明けてくれるはずだ」とする。デリダは盲人について、「視力が回復したということによって、彼が神の御技を証する必要があったのだ。一風変わった天命によって、盲者が証人となるのである。真理について、あるいは神の光について、彼は証言しなくてはならない。可視性の証書保管人一要するに、素描画家と同様に」と語っている。デリダ、前掲書、23-24頁。
- 48 田中、前掲書、119頁。
- 49 長谷川1990、前掲書、168頁。
- 50 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、21頁。フランス語原文は、同書47頁(“Sophie Calle parle de Sophie Calle”)。
- 51 次のドキュメンタリー短編映像におけるカル自身の発言より。「Sophie Call / Director: Jean-Pierre Kriff」『CONTACTS. from a concept by William Klein』(DVD) ナウオンメディア株式会社、2003年発売。
- 52 岡部あおみ(聞き手・文)「アーティスト・インタビュー ソフィ・カル」『美術手帖』第65巻985号、2013年6月、193-194頁。
- 53 福満、前掲書、6頁。
- 54 本作における「美」を「快」と解釈することについては、大熊敏之氏よりご示唆いただいた。また、「美」について、竹内敏雄氏は次のように説明している。「『美』ということがこのように広汎な対象領域において考えられるのは、ギリシャ語の $\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$ 、ラテン語の *pulcher*、*beatus*に明らかなように、近代

ヨーロッパ語の「美しい」という形容詞がもともと「良い」「ふさわしい」「立派な」「高貴な」などの意味と密接に結びつきながら、そのような対象から触発される一切の感覚的または精神的な「快さ」を、対象に即して表現した言葉だからである」。竹内敏雄編集『美学事典(増補版)』弘文堂、1961年(増補1974年)。

- 55 長谷川1990、前掲書、167頁。
- 56 「伝聞」については、2015年に豊田市美術館で開催された「ソフィ・カル—最後のとき／最初のとき」展の関連企画である、伊藤亜紗氏による記念講演会「見えないことから見えるもの」から示唆を受けた。伊藤氏は、本講演会で、盲目の人々の美についての回答を分析し、それらが視覚的な対象だけでなく、手触りや色彩に関するものなどの他、目の見える人が美しいと述べたものについて答える「伝聞形」で表現されていることについて語っている。
- 57 余はカルの写真(映像)について、「作品からその一枚(一コマ)を取り出し、巷で氾濫する強烈なメディア映像とを見比べるなら、しばしば、あまりに平凡なために前時代的なものとさえ感じられるだろう。しかし、ひとたび作品の中にも的確に配置されるや、他者との特有の関係性が生じ、我々の見る感覚を不意に刺激する。これは写真とテキストとの巧妙な配置が、映像の本質的な部分(バルトの「《それはかつてあった》」あるいは見る者の内面に語りかけるなにか)を浮上させるからではないだろうか」と語る。余、前掲書、75頁。また、余によるバルトの引用については、ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985年、94-95頁。
- 58 註33でも述べたが、『ダブル・ブラインド』はカルとグレッグ・シェパードの共同製作による映画。
- 59 余、前掲書、74頁。
- 60 同上書、74頁。
- 61 都筑、前掲書。
- 62 1点の作品の幅は柵の長さと同じく120cmであり、高さは125cmである。加えて床からの高さ(65cm)と、下段と上段の間隔(60cm)も、展示指示書により決められている。インタビューの際に、豊田市美術館の都筑正敏学芸員よりご提供いただいた、「ソフィ・カル展」(豊田市美術館、2015年)のための展示指示書より。
- 63 都筑氏へのインタビューより。
- 64 同上インタビューより。2003年に豊田市美術館で開催されたソフィ・カル展では、展示構成はソフィ・カルと学芸員の都筑氏との間のやり取りで決められた。対して2015年のソフィ・カルの個展では、カ

ルと都筑氏の作成した展示プランをベースとして、パリの展示制作・コンサルティング会社であるアーター（ARTER）が仲介として入り、カルの指示を受けたアーターと、美術館との間で展示が組み立てられていったという。アーターは様々な芸術的・文化的プロジェクトの指揮管理や展覧会等での作品設営を専門とする会社である。http://www.arter.net/home（2016年9月1日閲覧）。

- 65 同上インタビューより。
- 66 本作品を、見ることや美についての「豊かさ」を開示するものとして捉える考え方については、余氏の論文から示唆を受けた。
- 67 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、30頁。
- 68 近藤、前掲書、66頁。
- 69 この点については、稿を改めて詳細に論じることとしたい。
- 70 「ソフィのリアル・ストーリー」前掲書、22頁。
- 71 「見返すはずのない彼の眼差しは、写真を見る者すべてを見抜くかのように、適切な焦点距離を持って此方を見つめているのである」。余、前掲書、71頁。
- 72 男性の語った言葉「美しいもの、私はそれを断念しました。（Le beau, j'en ai fait mon deuil.）」の“deuil”は、「喪の悲しみ、哀悼、悲嘆」を意味する語である。
- 73 Iwona Blazwick, “Introduction: Talking to Strangers 2009”, Jean Baudrillard and others, *Sophie Calle: The Reader*, Whitechapel Gallery, London, 2009, p.9.
- 74 長谷川1990、前掲書、168頁。
- 75 「純粋さ」については、福満氏の論考によって得られた知見である。福満氏は、最初にインタビューに答えてくれた男性の回答について、ドキュメンタリー映画でのカル自身の発言から、「この答えの『純粋さ』がカルを『解放してくれた』といいます」と述べている。福満、前掲書、6頁。ここでの「純粋さ」は、福満氏が記している通り、次のドキュメンタリー映画でのカル自身の発言による。Victoria Clay Mendoza, *Sophie Calle: Sans titre*, Folamour, 2012.

図版典拠

図1、9：豊田市美術館から提供。

図2、3、5、6、7、8：*Sophie Calle, M'as-tu vue*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Paris, 2003.

図4：Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003.