

Title	ソフィ・カルあるいは他者への依存(3つの読み、3つの尾行,ソフィ・カル：歩行と芸術)
Sub Title	Sophie Calle sous la dependence d'autrui(Trois lectures, trois filatures, Sophie CALLE : La marche, l'art)
Author	村山, 康男(Murayama, Yasuo)
Publisher	
Publication year	2002
Jtitle	Booklet Vol.9, (2002.) ,p.76- 94
JaLC DOI	
Abstract	2 Trois lectures, trois filatures
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000009-04394250

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ソフィ・カルあるいは他者への依存

村山 康男

Yasuo Murayama

前置き

ソフィ・カルの探偵まがいの活動が始まったのは、1979年のことである。そのとき彼女は、長い放浪の旅から帰還したばかりで、自分が何をしているのか何もわからなかった。

私が7年間の旅の後、フランスへ戻りパリに着いたとき、私は自分の街にいながら完全に途方に暮れていた。私は以前によくしていたことをもうしたくはなかった。私は何に打ち込んだらよいのか知らなかった。だから私は通りを歩いている人々の後をついていこうと決めた。こうする唯一の理由は、私が何をすべきかを知る能力を失っていたから、むしろ通りにいる誰でも、その人のエネルギーと想像力を借りて、彼らの行動をただ繰り返そうと考えたのである。私は写真を撮ったり、文章を書いたりしなかった。私はただ毎朝こんなことを考えた。彼らがどこへ行くのかを見、彼らに私の1日を決めさせようと。というのも私は1人では何も決められなかったのだから^{★1}。

自分が何をしたらいいのかわからない、茫然自失の状態でかろうじて思いついたのが、自分は何も決めないこと、1日の行動のすべてを他人に決定させよう、自分はただその後を追いつけて行くだけ、言ってみれば、全面的な他者依存、他力本願である。後に芸術家として認知されて以降のソフィ・カルの作品にしばしば見受けられるのも、様々な形で現れる他者依存、他力本願であり、それは例えば、制作にあたっての動機（モチベーション）の外在性や不在であったり、作品の主題や内容を決定するにあたっての他者依存であり、作品から表現主体自身の内面、例えば意志や感情をあたう限り排除しようとする傾向である。

しかし何故に、全面的な他者依存、他力をソフィ・カルは表現行為の主

要な戦略に選んだのか。近代的な自我をもっとも体現しているかに見える芸術家は、個人の自主独立と自由をあんなにも主張したというのに。ソフィ・カル¹の作品にしばしば見受けられるこの他者依存、他力の現象を精査し、その意味を明らかにすることが本稿の課題である。

1 最初の作品群：《序曲》《ヴェネツィア組曲》《尾行》

1979年に始められた、街行く人々の追跡は後に様々な形で作品化されることになる。制作年代順に列挙してみよう。1980年2月、パリで見知った男、アンリ・Bをカーニバル中のヴェネツィアにまで追いかけていく《ヴェネツィア組曲》、2週間にわたる追跡行を日記風のテキストと写真で綴った作品である。続いて1981年4月のある1日、カルは自分の1日の行動を、母親を介して私立探偵に尾行させ、報告書と証拠写真を要求する。作品は当日の服装をしたソフィ・カルの写真と日記のパネル、私立探偵の報告書と写真が一体になったパネルとを対比した展示となっている。これが《尾行》である²。また1979年にいわば自然発生的に行われた最初の追跡に関しては、手書きのテキストに写真が貼り込まれたスクラップ・ブックの写真が《序曲》と題され、上記2作品と一緒に1冊の本として1998年に出版された³。

《序曲》では、カルが尾行するのは街でたまたま見つけた名も知らぬ他人である。彼女は遠巻きにつけていき、所々で写真を撮り、見失い、そして最後には彼らの存在を忘却する。

《ヴェネツィア組曲》でカルが尾行したのはアンリ・B、パリのパーティーでのちょっとした顔見知りである。ヴェネツィアに旅行するという彼を追って（1980年2月12日）、彼の宿泊しているホテルを、知人や周りの人の助けを借りて突き止め（15日）、遠巻きに尾行を始める（18日）。やがて尾行が大胆になりすぎて、見つかってしまい、一緒に散歩をする羽目になる（19日）。それでも翌日からまた彼を見張っているが今度は捕まらない。宿の主人からアンリが23日の夜行でパリに帰ると聞き、翌朝10時パリのリヨン駅に先回りして、列車から降りた彼をつけて最後の写真を撮り、尾行の物語に終止符を打つ（24日10時10分）。

《尾行》では、カルは母親を介して、私立探偵に自分を尾行させる。カルは尾行されていることを知っており、時々気づかれずに見返してその存在を確認しており、その点では尾行されると同時に尾行しているともいえる。

《序曲》の段階では、カル自身が言っているように、自分が何をしてよいかわからないので、とりあえずたまたま見つけた他人の後をつけていく。普通の場合であれば、ある人物の後をつける場合、それは、尾行する人がその人物の行動に何らかの関心を持ち、何かを知りたいから尾行する。それとは反対にカルの追跡は無動機であり、カルは自分の時間をもてあましており、自分の人生の一齣^{ひとこま}を人に預けることで、その存在の影となる。行

為の自己責任から逃れようとしたのである。他人に自らの存在を預けて、その他人を主人とし、いわば奴隷のように服従するわけである*⁴。この時期にはカルはまだアーティストとして尾行をしていたわけではない。

《ヴェネツィア組曲》では、尾行は少なくとも作品制作・出版を前提あるいは予想している。尾行するのはアンリ・Bという特定の人物、しかも写真家である。ヴェネツィア旅行をすると彼から聞いて尾行を計画、変装用のかつらや化粧道具、盗撮用器具を用意しての、私立探偵もどきの尾行である。尾行すべき人物もその舞台も物語にふさわしいといえる。ここでもカルの追跡にとりわけての動機があるわけではない。カルにとってアンリ・Bは興味ある男性ではないからだ。尾行はしかし、カルの行為の不在を穴埋めし、他人を主人公とする1つの物語を紡ぎ出してくれる。

14日間の追跡行の中で、カルは辛抱強くアンリ・Bのホテルを突き止め、7日目には尾行を開始するまでになる。その尾行を通して彼の行動を視覚的に所有し、写真に定着させる。尾行は単に時間つぶしのためではなく、物語の創造という動機を与えられている。ところが翌日には尾行が大胆になり過ぎ、アンリ・Bに見破られ、カルは逆に見られる存在に立場を変えることになる。

彼はまずカルを写真に収め、散歩を一緒にしようと提案する。行為の主導権を他人に預けることである種の自由を得ていたカルは、尾行の発覚と同時に、気まずい対面のコミュニケーションに曝され、相手の尋ねるがままに、ウィカノンだけで答えることになる。しかしそのアンリ・Bにしてもカルをどうするわけでもない。その日は夕方サン・マルコ広場で人との約束があるので、それまで一緒にヴェネツィアをさまようだけの話である。強いられた散歩は次第に沈黙に支配されるようになる。「私は何を想像していたの？ 彼が私をどこかに連れて行って、誘惑し、好きなようにするとでも？ アンリ・Bは何もしなかったし、私は何も見つけなかった。この平凡な物語には平凡な結末が必要だったのだ」。

尾行が見破られて以降のカルは、アンリ・Bに見られることを恐れて、彼のホテルの向かいに住むZ医師宅の2階から彼を見張ることになるが、彼の姿を捉えることはできずに4日が過ぎる。そこでカルは宿泊しているホテルの主人Gに、アンリ・Bの動静を探ってもらう。23日に夜行でパリへ帰るという情報を何とか得る。1つ前の列車で先回りして、パリのリヨン駅で待ち伏せることにする。列車から降りてきたアンリがホームの出口にさしかかるとき、カルは彼の最後の写真を撮り物語を完結させる。

実際のところ、物語は尾行が発覚したところで終止を迎えてしかるべきだった。尾行は他者の生に二重の意味を与えるが故に、何でもない他者の生に輝きを与えることができるからだ。尾行がもはや不可能になったとき物語は頓挫する。

この点に関してジャン・ボードリヤールは「プリーズ・フォロー・ミー」というエッセーの中で次のように指摘している。

他者を尾行すること、それは他者に事実上二重の生を与え、並行する存在を与えることだ。どんなに平凡な存在といえども、そのおかげで（知らないうちに）輝かしく変身することができるのだが、しかしどんな例外的な存在といえども平凡なものとなりうる。こうした二重化の効果こそがありきたりのオブジェを超現実化し、そのまわりに誘惑の奇妙な（ときとして危険な？）網を張りめぐらす*⁶。

カルにとって尾行とは、他者の運命に自分を同化させることでもなければ、他者を自分の運命に引き込み、同化させることでもない。尾行はカルにとって1つのゲームであり、当然そこには基本的な規則がある。それはボードリヤールによれば「何事も起こってはならない、二人のあいだに接触や関係を作り出すような出来事は一切生じてはならないという規則である。秘密を明かしてはならず、さもなければすべては平凡な物語に墮してしまう」*⁶。

こうした観点に立つとき、《尾行》は、作品から得られる情報を信じる限り、このゲームの規則が遵守された好例である。1990年にボストン現代美術館に出品された英語版のヴァージョンによって作品の構成を説明しておこう*⁷。

このヴァージョンでは複数のテキストと写真のパネルが3段に構成されている。上段は当日の行動を日記体で綴るカル自身のテキストを示す横長のパネル1枚が中心を占め、その左手に当日の服装をしたカルを撮ったスタジオ写真のパネルが配置されている。中段と下段は私立探偵の報告書のテキストを示すパネルと、報告書の記述を裏付けるスナップショットのパネルが交互に繰り返し配置されている。なお、カルのテキストと大幅な食い違いを見せる私立探偵の報告書の最後の部分（午後7時25分以降、カルは映画館を出て地下鉄に乗り8時に自宅に帰ったことになっているが、カルのテキストでは7時に画廊に行き、パーティーをはしごした後、知人とバーで飲んで明け方に一緒にホテルに向かう）は、下段のパネル群の右手に少し距離を置いて配置されたパネルに展示されている。

午前10時、外出の支度をするカルは、外で私立探偵が待っているのを部屋から確認している。自分を尾行するよう雇ったのはカルであるが、そのことを私立探偵は知らない。カルはその男が自分を見失わなければよいがと1日中気にかかることになる。カルがその男に期待しているのは自分が過ごす1日に、見も知らぬ他人はどのような意味を与えるのか、またそこからどのような物語を紡ぎ出すのかという点である。また次々と通り過ぎていくパリの街角を背景に歩いている私を、どの様な画面に切り取ってくるのかという期待である。だから幼年時代の思い出が詰まっているリュクサンブール公園を「一緒に歩いて欲しい」と願わずにはいない。

自分の部屋を出るとモンパルナス墓地を横切り、レストランのクポールで人と待ち合わせる。その後美容院で髪をセットし、リュクサンブール公

園を歩く。彼に見て欲しいからだ。12時30分オデオンの交差点で、大通りを挟んで向かい側に行く男と目が合う。男ははっとして慌てて車の陰に隠れる。カルはその男が尾行している探偵だと確信するが、もちろん接触を試みたりはしない。カルはそこで編集者と待ち合わせをして近くのカフェで打ち合わせをした後、パンテオン近くの自分のアトリエへ向かい、その後またサンジェルマン大通りまで戻ってくるが、その間、男の影を感じられず、心配になる。その後入ったセーヌ通りの写真資料店で窓越しに正面広場のベンチにあの男が座っているのを確認して、カルはようやく彼を信頼する。「ついてきているかどうか心配する必要ももうない。私はこの私立探偵X氏の人生に入り込んだ。今日、4月16日木曜日を彼がどう過ごすかを決めたのは私なのだ——私の過ごし方に彼が影響を及ぼしたのと同じように」。

カルはセーヌ川を渡り、午後2時過ぎルーヴル美術館でしばらく好きな絵を見て、その後、3時20分、チュイルリ公園のスタンドでビールを注文する。遠目に見ると、あの男もビールを同じように飲んでいるのでカルは愉快になる。途中でトイレに行きたくなくなったらどうするのだろうと心配までしている。午後4時チュイルリ公園を出て、コンコルド広場を横切り、科学技術博物館に到着。知人と展示室を巡り歩き、ある展示室の入り口であの男とすれ違う。もちろん彼とはいかなる接触もとったりはしない。午後5時15分、科学技術博物館を出て、シャンゼリゼの映画館に入りファスビンダーの『リリー・マルレーン』を見ることにする。映画館ではあの男のことはばかり考えてしまう。「目的を失い、とりとめなく、脈絡もないこの1日——それに彼を誘ったのは私だ——私たちの記念すべき1日を彼は喜んでくれるだろうか」。

これ以降はカルの記事と私立探偵の報告書は大幅な食い違いを見せるが、カルの記事に探偵の行動の記事はもう出てこなくなる。結局、ニアミスは2度ばかり生じるが、「2人の間に接触や関係を作り出すような出来事は一切生じてはならないという規則」は守られることになる。カルは尾行されていることを知りつつ私立探偵の尾行調査に介入することはなかったし、また私立探偵も調査活動を逸脱してカルの私生活に侵入することはない。2人はお互いを尾行し合い、お互いの生に「二重の生を与え、並行する存在を与え」ただけである。

しかし互いの生に並行する存在を与えることで、現実の生は複雑で屈折した奥行きのあるものに変貌する。カルと私立探偵が現実をめぐる議論し合い、お互いの観点を修正し合うことはない。ゲームの規則は2人の接触を禁じており、2人の物語はそれぞれが正当性を主張することになるだろう。互いの尾行が互いの生を複雑なものに変えていくのである。その点で、1998年の《ダブル・ゲーム》第4分冊に初めて収録された第3の尾行の証言（それ以前のヴァージョンには存在しなかった）は興味深い。

私を尾行することになる男の思い出を私は保存しておきたかった。尾行が何曜日に行われるのか私は知らなかった。それで私はフランソワ・Mに頼んで、科学技術博物館の前で毎日午後5時に見張りに立ち、私を見張っているように思われる者は誰であれ、撮影するように頼んだ。私は彼に慎重に対処するように言った。私は一連の写真と報告を受け取った。「1981年4月16日木曜日、午後5時15分頃、ソフィ・カルは科学技術博物館から出てきた。直ちに気づいたのは、25歳くらいの青年、革ジャンパーを着、首にカメラをかけ、バッグを肩から斜めにかけた男がカルを尾行していたことである。彼はカルから20mほど後方に離れて歩いており、最初の交差点で彼女を写真に撮った。私も彼との間に同じ距離をとりながら、彼の写真を撮った。我々はフランクリン・ルーズヴェルト通りを経て、シャンゼリゼを横切った。午後5時25分、ソフィ・カルは映画館ゴーモン・コリゼに入った。男は少し遅れた。上映時間表を調べていたようだ。そしてもう少し歩き、『エマニュエルとマダムDの令嬢たち』という映画のポスターのある映画館ロード・パイロンまで歩いていった。男は映画館に入り、私の視界から消えた」*8。

上記テキストには報告を裏付ける証拠として写真が6枚付けられている。このテキストと写真によれば、私立探偵はカルが入ったゴーモン・コリゼの映画が終わる時間を調べて、それまでは別の映画館で『エマニュエルとマダムDの令嬢たち』を見ていたというのだ。

尾行はその1つ1つが現実の1つの展望を、したがってもう1つの別の物語を提示する。カルは第3の尾行を新たに設定することで、物語世界にもう1つの視点と奥行きを加えた。

カルの日記と自伝が入り交じったようなテキスト、それは1つの独立したテキストとしても読める。しかしカルはそもそもの始めから、そのテキストを相対化するような他者から見た自己の物語、私立探偵の尾行の報告書（と写真）を、合わせ鏡のように自分のテキストと組み合わせることで視点を複数化し、各々の物語の虚実を錯綜としたものにしてしまう。その私立探偵のテキスト（と写真）にまた、第3の尾行の報告、フランソワ・Mのテキスト（と写真）が、さらに相対化されるべく加えられる。こうして自己は他者へと無限にスライドしていくのである。ここに他者への依存というカル戦略が尾行の様々な形をとって現れていることを見ることが出来るわけである。

2 《眠る人々》

ソフィ・カル最初の展覧会出品作品となったのは、しかしながら、第1節で触れた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。1979年の《眠る人々》はカルが人々の同意を得た上で、彼らの就寝、睡眠、

そして寝覚めを写真とアンケート調査によって記録する、対面のコミュニケーションに基づく作品である。これは1979年4月1日から9日までの9日間に及ぶプロジェクトである。その概略を描くために、2000年に出版された《眠る人々》の序文テキストをここに引用しておこう。

私は人々に何時間か眠ってもらうように頼んだ。私の部屋に来てもらいベッドで眠ること。そこで写真を撮ったり眺めさせてくれること。いくつかの質問に答えてくれること。

私は各人に8時間いてくれるよう提案した。

私は電話で45人の人にコンタクトを取った。それは共通の知り合いがその名前を教えてくれた未知の人々、何人かの友達、そしてパン屋さんなど昼間に寝てくれるよう頼んだ同じ地域の住人だった。

私の部屋は、眠ってくれる人々が規則的な間隔で次から次へとやってきて、8時間の間、常に滞在し続ける空間になるはずだった。

29人が部屋に来て眠ることを受け入れてくれた。そのうちの5人はやってこなかった。ぎりぎりの瞬間に代理で参加したベビーシッター、それに私自身が彼らの代わりをした。16人があるいは都合がつかないせいか、何か気に入らないとかで私の提案を拒絶した。人々がベッドに寝始めたのは4月1日日曜日午後5時からで、終わったのは4月9日月曜日の午前10時である。28人の人が次々と眠ってくれた。何人かは交替のときに出会っている。各人には時間に従い、朝食、昼食、夕食が提供された。清潔な寝具一式が用意されていた。受け入れてくれる人にはいくつかの質問を行った。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であった。私は1時間おきに写真を撮り、私の客人が眠るのを見守った^{★9}。

ソフィ・カルはこの最初の作品がデビューするいきさつについてここで触れておこう。《眠る人々》のプロジェクトに参加した7番目の眠る人、フランソワーズ・ジュルダン・ガサン（女性）が、その伴侶であるパリ市立近代美術館の学芸員ベルナール・ラマルシュ＝ヴァデルに、カルのプロジェクトについて話したことが最初のきっかけとなったのである。カルは翌年の1980年にパリ市立近代美術館で開かれた第40回「ビエンナーレ・デ・ジュンヌ」展に出品を勧められ、《眠る人々》を出品して芸術家としてデビューすることになったわけである^{★10}。

カルが後にこのときの事情を回顧して『アート・ニュース』に次のように書いている。「私が活動を始めたときには、アーティストになろうとは思っていなかった。私は自分がしていることをアートとは考えていなかった。それを決めてくれたのはほかのある人だった」^{★11}。

ここには、従来の芸術家とは何かしら異なった考え方を見て取ることが

できる。単に自分の活動に自信が持てないというのではない何かがある。自分としてはアーティストとして活動していないし、また自分の活動そのものもアートではない、それがアートであるか否かを決めるのは他者だというのは、ある意味でふてぶてしい居直りともいえる。自分は自分のやりたいことをしているまでで、それがアートであるのかそうでないのかは自分の問題ではなく人が決めることだというわけである。現在のカルは「自分がアーティストなのだと思う」とはっきり言うが、自分の作品がアートかどうかと聞かれると、「それは批評家に訊いてください」と明快な言明を避けている点では、デビュー当時と同じ姿勢である^{★12}。自分の活動を既存のアートというカテゴリーで限定するのではなく、未来に開かれた可能性として確保しておきたいというのが、カルの立場であろう。

《眠る人々》の展示はパリ市立近代美術館の『ソフィ・カル回顧展カタログ』（1991）によると、縦10列横20列のパネルに参加者がベッドで寝ている写真176枚と、彼らとカルとのやりとりを記述するテキスト23枚がはめ込まれて壁面に展示されている^{★13}。パネルに向かい合う形で机と椅子が置かれていて、机の上にはカルと参加者の間で交わされた質疑応答の結果が記録されたファイルが開かれている。

《眠る人々》に参加した人々は28人（知人14名、不参加者の代わりを勤めたソフィ・カルも数に入っている）だが、そのうち質問に答えなかった者4名（知人が2名含まれる）、カルを除けば23人の参加者の名前と年齢、職業がテキストからは読み取れる。概略的ではあるが、列挙してみると、年齢不詳6人（男子4名、女子2名）、10歳代の小学生男子2名（カルの弟とその友人）、20歳代男子7名（社会学研究者、菓子職人2名、コメディアン、画廊勤務、映画人、無職1名）、女子4名（服飾、画家、秘書、無職1名）、30歳代男子4名（トランペット奏者、画家、ジャーナリスト、不詳1名）、女子1名（美容師）、40歳代男子2名（映画人と無職）、女子1名（カルの母親）という内訳である。

展示された写真について触れておこう。1人で寝た人は19人、2人で寝た人は4組、そのうち女性どうしが2組、男子児童1組、男女の組み合わせが1組である。1人ないし1組に対して写真の枚数は5枚から12枚の間である。ベッドに入ったときの写真、寝ているときの写真、寝起きの写真あるいは交替者と一緒の写真が揃っているのは、2人組の場合が4例、1人の場合が5例である。寝相だけの写真は男女1例ずつ、いずれも寝相にほとんど変化がなく、しっかり掛け布団を被っておとなしい寝方をしている。逆に眠っている写真が1枚もないのは、5例（年齢不詳の物書き、25歳のベビーシッター、27歳前後のコメディアン、年齢職業不詳家庭の父、34歳ジャーナリスト）、そのうち4人は時間枠が元々3時間しかなかったという事情がある（全員が8時間の就寝を約束をしたわけではない）。また来る予定の人が来なかったり、遅れたりしてベッドが空白になったときは、掛け布団がまくられて、枕やクッションが見えている写真が挿入されている。これは8

例を数えるがどれも同じ構図である^{*14}。

次に、ソフィ・カルが参加者にした質問とは、名前、年齢、職業についてのものを除けば、おおむね次のようなものである。

1. 眠ることは快楽の源ですか（それとも時間の無駄ですか）。
2. ドアは開けっ放し、それとも閉めた方がよいですか。
3. あなたは寝言をしゃべりますか。
4. あなたは夢を見ますか。
5. 眠りについてのよい（悪い）思い出を話してください。
6. あなたは私の部屋で眠ることについてどう考えますか（それは仕事ですか、それともアートですか）。
7. あなたは目覚まし時計を使いますか。
8. この部屋に私が居ることでああなたの眠りが妨げられますか。
9. あなたの前に（後に）来る人をどう思いますか。
10. ここに来ることに同意したのはなぜですか。
11. あなたはマスターベーションを就寝（あるいは目覚め）のときにしますか。

こうした質問に対する返答は人によって様々である。ただ多くの解答が一致しているのは6番と10番の質問である。6番に対しては「アートではない」が圧倒的に多い。また10番の質問に対しては「好奇心から」という解答が多く見受けられる。1番の質問には「快楽」と答えた人が多いが、まれに「時間の無駄」あるいは「苦痛」と答えた者もいる。9番の質問には好意的な解答が多い。多くの参加者が善意からこのプロジェクトに参加していることを証しているといえる。5番に関しては悪夢について語る人が多い印象を受ける。

元々、こうした質問はソフィ・カルにとっては「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」であるから、返答の内容そのものは重要ではない（カルの問題が2人称の「あなた」ではなく、3人称の「彼」「彼女」「彼ら」で発せられていることも、カルが被験者から距離を取ろうとしていることの現れである）。作品を受け取る我々にしても同様であろう。28人の人々の眠りについての多様な経験や意見を読んだからといって、何か普遍的な真理に到達できると期待はしないであろう。質問の内容そのものにもカルは大きな意味を持たせてはいないはずである。

ではこの奇妙なプロジェクトのねらいはどこにあるのか。リンダ・ウェイントロープの分析をここで紹介しておこう^{*15}。カルの問題の実験の場選ばれたのは、心理学者の実験室でもなければ精神分析医の治療室でもない。それは個人的な関係が顕著になりそうな自宅であり、その自宅の中でももっともプライベートな空間、つまり寝室であり、しかも親密さと情動的負荷のもっとも高いベッドである。そのような場所を設定しながら、そ

のベッドに寝る半数は、カルの見知らぬ人々である。親密な環境に全く疎遠な人々を招いてしまうという奇妙な企画である。

未知の人を招くカルの振る舞いや態度もまた奇妙である。自分のベッドに寝て欲しいと招きながら、カルは招待者に対しては、細心の注意を払って心理学者のように専門家としての距離を取り続ける。カルが被験者に求めるのは個人的関係ではなく、「中立的で距離を置いた接触」であり、眠りや夢についての「客観的な」アンケートである。つまりカルと被験者を結びつけているのは愛情ではなく、「専門的関心」と「客観性」なのである。

寝室という場所の設定と彼女の振る舞いが競い合っているのは、うち解けた空間と専門的関心、愛情と客観性、親密さと匿名性である。つまり寝室といううち解けた空間で、愛情や親密さ（そして場合によっては性的関係さえも）が期待できる状況をわざわざ用意しながら、個人的な、感情的な接触を徹底的に排除しているのである。カルは被験者と言葉を交わしながらも、自由な会話を禁じるアンケートの厳密な構造を逸脱することはない。カルはある意味で被験者をベイトソンのいう「ダブル・バインド」状況に置いているといえる。

それではカルは自ら設定した「ダブル・バインド」状況の中で何が起こることを期待したのか。《眠る人々》が提示する176枚の写真、23のテキスト、そしてカルと被験者のやりとりを記録した数多くのファイルが示すものは何か。我々がそこに見い出すのは、ロマンティックでも刺激的でもないおびただしい数の寝姿（あるいは起きている姿）の写真であり、眠りや夢についての被験者の散漫な意見の素っ気ない報告である。カルの寝室では結局被験者とカルとの間で個人的な接触はなく、何も起こらなかったのである。一切の感情が寝室からは遠ざけられたし、またそこに侵入することも許されなかった。何も起こらなかったという点ではまさしく《ヴェネツィア組曲》と軌を一にしている。

ウェイントローブの結論はこうである。「自分の寝室に見知らぬ人を誘い込むことで、しかも親密さを遠ざけることで、カルが示しているのは、現代生活における愛情の欠如がしばしば寝室に充満しているという不穏な事実である」★¹⁶。

現代生活における愛情の不在という主題は、確かに《ヴェネツィア組曲》と《眠る人々》に通底するテーマであろう。またそれ以降のカル作品にも垣間見られるものではある。しかし《眠る人々》のプロジェクトに参加した人々にとって、そのプロジェクトの魅力が、「現代生活における愛情の不在」という今日では陳腐といってもよいようなメッセージだけだとすれば、何故にかくも多くの人々がカルのプロジェクトに意義を認めたのかわからなくなる。その点で以下のボードリヤールの指摘は、カルのプロジェクトの射程を測る上で興味深い。

《大いなる眠り》(ボードリヤールは《眠る人々》をこう呼んでいる)のもっとも驚くべき事実は、人々がいともたやすく提案を受け入れ、通常であればただちに、様々な抵抗を引き起こすはずのこの謎めいた試みに加わったことである。しかも流行のちょっとしたハプニング芸術に慣れ親しんだ審美家たちのみならず、近所のパン屋見習いや、ベビーシッターといった人々が参加したのである^{★17}。

しかし何故に人々はかくも素直に、カルの理不尽ともいえる提案を受け入れたのであろうか。恣意的で説明のしようのないゲームになぜ人はいとも容易に賛同し、参加するのだろうか。《ヴェネツィア組曲》のプロジェクトにおいても、カルにとっては別に恋人というわけでもなく、見つけたからといって一緒になるわけでもないアンリ・Bの探索と尾行に、ヴェネツィアの女性であるアンナ、ルチアナ、バーマンのジョヴァンニ、宿泊していたホテルの主人G、骨董品屋のルイジ、Z医師、そして街の見知らぬ男までがこぞって協力していたではないか。未知の女性のベッドに寝に来ないかと言われて人々はなぜかその申し出に応じてしまう。ボードリヤールはその理由を次のように述べている。

人間とはもっとも奇妙な、突拍子もないやり方で誘ってこそたやすく誘惑できるものなのか。まさしく彼らは誘惑されたがっている、しかも自分たちの存在意義を保ったまま誘われるよりも、「存在意義の外に引っ張り出される」ことを望んでいるのだ。そして動機のはっきりした、理に適った、明確な要求(手助けや意見を求められたり、愛情・心理にまつわる要求をされたとき)は断固撥ねつける者たちが、恣意的で馬鹿げた誘惑のゲームには進んで応ずるのである。結局のところ私たちは、理由を欠き、理性にも反するような誘いを受けたり、そうした事柄を要求されたりすると内心嬉しく思うものなのだ。それは平凡さを免れることであり、より深遠な物事に加わるという栄誉を与えることである^{★18}。

人々が突拍子もない誘惑に答えるのは、それが日常性を越えた要求であり、挑戦だからである。人間は功利的な要求には応じなくても、利益を度外視した挑発には応じないわけにはいかない。未知への挑戦は日常性に埋没している我々を覚醒させ、そこから我々を引き離して、より深遠な存在の意義へと誘い、それに伴う開放感を我々に与えるからである。我々は日常の政治的・経済的活動におなじみの理性的かつ功利的な連帯だの、契約だの、交換や支配などには飽き飽きしている。自らの平凡な人生から身を引き剥がし、「不条理な共謀、運命的な荷担」という領域に飛躍するという習性は、いわば人間の本能のようなものであり、日々の理性のコントロールのもとでも失われずに残っているのである。カルの企てる誘惑はこの本

能に訴えているのである。

ボードリヤールは上記の、「挑戦に応じることの止むに止まれぬ必要性」を指摘した後で、さらに、もう1つの深い動因をあげている。

もう一つのこれまた情熱に関わる原動力、それは他者の欲望に盲目的にすがりつきたいというひそかな欲望である。ソフィが自分の家で順番に8時間ずつ眠るよう人々を誘うとき、彼女は自分の暮らしから身を引き、そこに他者の暮らしを導き入れる。それはまた密かに、こういう意味でもある。「わたしには権利など何もない、何かの必要があつてするわけでもない。そこから何を引き出そうというわけでもないし、あなたにも何の得もないだろうが、8時間のあいだ、わたしはあなたの人生を預かせてもらう。8時間のあいだ、あなたはあなたの人生および『眠ることの責任』から解き放たれる」★¹⁹。

現代の生活においては、人々は絶えず競争を強いられる。この競争に勝ち抜くためにまず必要とされるのが、個人としての自立、自主独立であり、絶えざる意志の力で自分の任務を着実に実行し、その結果に対して責任を負うことである。自立、自己管理、自己責任が現代社会のモットーになっているゆえんである。他者に依存するようでは現代の社会で勝ち抜いていくことはできない。しかも自立しているだけでは不十分である。さらに他者の欲望や意志を管理し、操作し、支配できなければ競争に勝利することは不可能である。こうして日常生活のすべての行為が、どんなに些細なものであっても、引き受けるべき義務となり、それに対して自己責任を問われることになる。

そうした状況にあつて、自らの意志や欲望の地獄から逃れ、他者の欲望に身を任せることほど魅惑的な行為はない。自分が意志したものでなければ、責任をとらなくてもよいのだから。

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。(…)
そこにはわれわれが自分自身の欲望、眠り、意志にかかずらう必要がなく、他者の欲望、眠り、意志の面倒をみさえすればいいような別世界がかいま見られるのだ。あなたの人生については別の誰かが考え、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……★²⁰

尾行が他者の足跡へと盲目的に身を投じることで、行為の自己決定という重荷から逃れ得たように、他者の欲望を受け入れ、他者の人生を引き受けることは、自分自身の人生に対する責任という重荷から逃れることである。それは自由な主体としての場所を絶えず保持していなければならない現代人にとって、一時的であれ真の休息となる。お互いの人生、情熱、意

志を交換すること、それは両者にとって自らの固有の存在を解消することであり、自らの責任から解放されることである。

解放や、個人の自主独立といったわれわれの観念が、むなしく幻を追うばかりなのに比べ（そもそもそれらをわれわれは本当に望んでいるのか？）、極東の哲学では今なお命を保っている、誰か別の人間があなたの人生を引き受け、先行きを考え、成就させ、満たす役割を負ってくれているという考え方のほうが、どれほど繊細にして驚くべき、慎ましくも傲岸なものだろう★²¹。

ボードリヤールはここで、個人の「自主独立」や「自由な主体」といった西欧近代の観念が、1つの隘路^{あいろ}に直面していることを指摘しており、それに「極東の哲学」を対置している。「極東の哲学」によってボードリヤールが具体的にどのような思想を思い浮かべているのかは定かではない。しかし親鸞や蓮如に代表される他力の思想は、確かに「誰か別の人間があなたの人生を引き受け、先行きを考え、成就させ、満たす役割を負ってくれている」という考えに通底するものを持っている。例えば、人為を捨てて一切を仏に任せ切るとした親鸞の境地（自然法爾）とか、あるいは阿弥陀仏の本願に頼って成仏を願う蓮如の境地（他力本願）を考えてみてもよい。どちらの場合も人の人生を引き受けるのは「誰か別の人間」というよりむしろ超越的な存在としての阿弥陀仏であり、さらに拡大解釈すれば、またすべての存在を生かしめている「生命のエネルギー」というべきであろうが。してみれば、ボードリヤールはカルのプロジェクトのもっとも深いところに、他者への依存、他力の思想を読み取っているわけである。

3 《ダブル・ゲーム》

他者への依存はソフィ・カルの作品にあっては様々な形をとって現れている。それは例えば、制作にあたっての動機（モチベーション）の外在性や不在であったり、作品の主題や内容を決定するにあたっての他者依存であったりする。第1節で分析した尾行というカルの戦略は、最初は何をしてよいかわからないという制作の動機の不在を埋め合わせるために採用されたものである。表現すべき自己の不在を他者の行動によって埋め合わせるのである。さらに尾行が制作の方法として意図的に採用されるようになったとき、それは物語を紡ぎ出す手段になる。他者がヴェネツィアの街を1日歩く。その他者を尾行することがそのまま作品の主題や内容を提供するわけである。カルは尾行の対象となった他者の足跡と行動を写真に収めテキストに記録するだけである。他者の置かれた状況に直接関わることなく、探偵のように傍観者として振る舞うわけである。《尾行》ではさらに私立探偵の提出した報告書と証拠写真が作品の半ばを構成している。他者の「作品」がカルの作品にとって本質的な要素となっているのである。

第2節で扱った《眠る人々》の場合、プロジェクトの舞台設定はカルが自分で決めたものである。見知らぬ人のベッドで眠るというパフォーマンスの枠組みを決めたのは確かにカルである。しかし作品の題材を提供し、内容を構成するのは、招かれた他者の眠りであり、眠りと夢についての他者の意見である。カルはここでも心理学者を装った傍観者として振る舞う。眠る人々とカルの間にはカメラの非情なレンズと客観的なアンケート（「専門的な」関心）が立ちはだかつており、感情的な絆が結ばれ、個人的な関係が形成されることを禁じている。眠る人々とカルのやりとりを記録するテキストからは、こうしてカルの個人的な感情や振る舞いは排除され、眠る人々＝他者の像の記述に焦点が当てられることになる。ウェイントロップがカルの作品を特徴づけて「自己の消滅」としたゆえんもここにある。

他者への依存がもっとも顕著に現れているのは1998年に出版された《ダブル・ゲーム》であろう。この作品は7冊の分冊から構成されており、出版以前にすでに作られていた作品と、この出版を契機に新しく作られた作品をまとめたもので、ソフィ・カル作品集といったものである。7分冊の本にまとめるにあたっては、アメリカの小説家ポール・オースターの介在がある。カルの作品にかねがね関心を持っていたオースターは、彼女をモデルとして虚実を織り交ぜ、マリア・ターナーという名のもとに自著『リヴァイアサン』（1992）^{★22}にカルを登場させる。この小説を読んだカルは、今度はオースターに共同制作のプロジェクトを提案する。その結果出版されたのが7冊1セットになった《ダブル・ゲーム》である。

オースターが小説『リヴァイアサン』の中で、マリアの作品として紹介したものの中には、実際にソフィ・カルが制作した作品とそうでないものがある。後者に関しては、オースターの小説の記述に従って、つまりそれを規則としてカルは新しく作品を作った。第1は《色彩ダイエット》（1997年12月）、月曜はオレンジ、火曜は赤というように毎日単色のメニューを1週間続けるというものである（小説では金、土、日の3日間の色彩について言及されていないので、カルが補足追加している）。第2は《B・C・Wの記号のもとで1日を過ごすこと》（1998年2／3月）、これはアルファベットのB・C・Wという特定の文字で始まる単語だけで、ある1日の行動を決定する試みである。以上の2作品が《ダブル・ゲーム》の第1分冊を構成している。

第2分冊から第6分冊までの5冊は、ソフィ・カルがオースターの小説の発表前に実際に制作していたもので構成されている。第2分冊は《誕生日の儀式》、1980年から1993年の40歳の誕生日まで続けられたもので、毎年の誕生日プレゼントを父の医療用キャビネットに展示・撮影したものである。第3分冊は《装備一式》、2作品で構成されており、第1は1985年から1993年にかけて、ある男に匿名でネクタイ、シャツなど男性用小物をクリスマス・プレゼントに、送り続けたプロジェクトで、そのプレゼント

を一連の写真にまとめた《ワードローブ》、第2は1979年ピガール広場でストリッパーをしている一連の写真と2つのテキストから成る《ストリップティーズ》である。

第4分冊は尾行がテーマの3作品（《序曲》《ヴェネツィア組曲》《尾行》）で構成されている《追跡すること…》、第5分冊は1981年2月から3月にかけて3週間、ヴェネツィアのホテルに従業員として働き、担当した各部屋の宿泊客の持ち物やベッド、ロッカーなどの私物を留守中に写真に撮り、日記風のテキストと併せて宿泊客の実像を掘り起こす《ホテル》である。第6分冊は《アドレス帳》、1983年6月にカルはパリの街頭でアドレス帳を拾うが、その持ち主ピエール・Dの人物像を本人に接触することなく、アドレス帳に記載されている彼の知人へのインタビューを通して再構成する試みである。

最後の第7分冊は《ゴサム・ハンドブック》、小説家オースターが、1994年3月に直接ソフィ・カルに提案したプロジェクトであり、ニューヨークでの生活を改善するために、公共の場所を選びそこをきれいにして毎日出向き、人々に微笑みかけたり、話しかけること、貧しい人々にサンドウィッチやたばこをプレゼントすることなどを指示したものである。カルは同年9月21日から1週間、グリニッチ通りの公衆電話のブースに折り畳み椅子2脚、ポスター、花束、雑誌、飲み物、ボンボンなどを持ち込み、憩いの空間を作った上で、毎日一定の時間をそこで過ごした後、街頭を歩きながら人々に微笑み、話しかけ、プレゼントをする。その有様を写真と日記風のテキストで構成したのがこの作品である。

《ダブル・ゲーム》の各分冊の冒頭には「ゲームの規則」と題して以下の文章が掲げられている。

アクト・シュッド社から出版された『リヴァイアサン』の中で、著者のポール・オースターは、私が彼の虚構に（カルの）現実を混在させることを許可してくれたことに謝意を示している。彼は実際のところ、彼の物語の84頁から93頁にかけて、私の人生のいくつかのエピソードを使ってマリアという名の登場人物を作り上げた。そのマリアは私を置き去りにして彼女自身の物語を生きることになる。

この分身に魅せられた私は、ポール・オースターの小説を使って遊ぶことにした、私の方も私のやり方で現実と虚構を混ぜ合わせることにしたのである。

カルは続いて7分冊の構成を3つに分割し、それぞれに次のタイトルを与えて作品の成り立ちを説明している。それは「マリアの生とマリアがソフィの生に及ぼした影響（第1分冊）」「ソフィの生とソフィがマリアの生に及ぼした影響（第2～6分冊）」そして「現実と虚構を混ぜる多くのやり方

の1つ、あるいは小説の登場人物になろうとする方法（第7分冊）」である。先に触れたように、第1分冊はオースターの小説が作り出した虚構の作品であり、第2～6分冊は元々カルオリジナルの作品であり、それがオースターの小説に取り入れられたものである。第7分冊については説明が必要であろう。

『リヴァイアサン』でオースターはカルをモデルにして登場人物を作り上げた。つまり現実のカルがオリジナルでそこから小説のマリアがコピーとして作られたわけである。カルはこの役割を逆転しようとする。つまりオースターに虚構の人物（オリジナル）を作ってもらい、現実のカルがその虚構の人物を模倣し、そのコピーになるという提案である。

カルは実際、最大限1年という枠内でオースターの望む登場人物を虚構として作り出して欲しいと提案したが、オースターは自分が作ったシナリオにカルが従っているときに不測の事態が起こると責任がとれないからという理由で、カルの申し出を断ったのである。その代わりにオースターは、「ニューヨークの生活を改善するための個人的な指示」をカルに送る。その指示に従ったプロジェクトが1994年9月21日から27日まで実行に移された《ゴサム・ハンドブック》である。

以上に触れた《ダブル・ゲーム》の諸作品の中で、他者への依存がもっとも顕著なのは、オースターが小説に描いた虚構の作品をそっくりコピーする第1分冊の2作品、《色彩ダイエット》と《B・C・Wの記号のもとで1日を過ごすこと》であり、さらにはまた、オースターがカルのために構想した第7分冊の《ゴサム・ハンドブック》である。いずれも作品のコンセプトそのものが他者たるオースターの産物であり、カルは自己を消去してそれを現実化するにすぎないのだから。

カルは他者のアイデアを自分の作品に借用することに何のやましさも感じていない。それどころか未来の作品のコンセプトを新しく虚構に仕立てようオースターに頼んでいるのである。カルのこうした態度には、近代の芸術家をあんなにも悩ませた独創性と自発性の神話がみじんも見あたらない。それどころか、自己の存在を消去するために他者の設定した規則にわざわざ服従して見せるし、さらに新しい規則を設定するよう他者に要求するのである。《ダブル・ゲーム》に見られる「ゲームの規則」でいえば、マリアが小説の中で試みていたことをそのまま模倣してみせ、また自分が模倣すべき登場人物を虚構の中に造型するようオースターに依頼する。それは自由な想像力による新たなものの創造ではなく、他者によって構想されたモデルや規則に服従することで、新しいものを切り開くという戦略である。

他者に服従することで、自己を消去すること、それはまた視点を変えていうならば、父権制の中で女性が生き延びていく1つの戦略であり、知恵である。カルはこうした服従と自己消去という「女らしさ」を逆手にとって他者へと関わっていく。それは確かに他者への依存ともいえるが、同時

に他者との新たな共生を開くものでもある。

終わりに

個人の自主独立、自由な主体、自由な表現という近代思想はボードリヤールが指摘したように完全な隘路に立ち入っている。戦後の自主独立の思想風土の中で展開してきた我が国の現代美術にしても、表現主体の肥大化が同じように問題化してきたという経緯がある。

戦後前衛美術の最先端に位置していた赤瀬川原平が、その自力の思想から他力の思想へと転進して、トマソンや路上観察の物件に注目することになったのはその好例であろう。

トマソンや路上観察物件は、自分で作るものでなくすべて他人が作ったものである。その他人にしてもその自分の知らないところで出来てしまったようなものである。それを歩きながら見つけて、写真に撮って眺める、ただそれだけのことだ。すべては他力によってなされたことで、他力のエネルギー変化を見ているだけで、その解釈以外に自力による働きかけはどこにもない。考えてみれば、そもそもは自力創作の不毛を見たところから、他力の観察発見に転じているのである^{*23}。

ソフィ・カル作品に顕著に見られる他者への依存という戦略も、赤瀬川の他力の思想という視点から見れば、現代美術の同じような戦略と捉えることができるのではないか。自己を主張するのではなく、他者に従い、他力に頼る。それは一見すれば、消極的な戦略のように思えるかもしれない。しかし他者に身を預けることでしか現れてこない次元というものがある。他者との出会いの中に、自我の恣意を越えて現れるものがある。それは他者へと開けることで、偶然を待ち、偶然を楽しむという姿勢でもあるだろう。ソフィ・カルは自分を他者に預けることで、孤立した個の殻を破り、偶然の恵を待ち受けているのである。

そうしたカルの姿勢がよく現れているのは、例えば《尾行》であり、《ゴサム・ハンドブック》である。第1節で触れたように、《尾行》では私立探偵との直接の接触を自らに禁じながらも、カルは私立探偵との尾行し尾行される関係を、そしてそこに起こる偶然をいかにも楽しんでいる様が、テキストの所々で思わずもられる本音からうかがうことができる。

オースターの提案によりニューヨークでの生活改善をめざすプロジェクトである《ゴサム・ハンドブック》では、カルはニューヨークの人々に微笑み、話しかけ、サンドウィッチやたばこをプレゼントすることを強いられる。強制され、儀式化された善意を自らに課し、慈善行為を装うカルは、ニューヨーカーに対して一定の距離を取り個人的な関係を拒絶する点で、他のプロジェクトと同じような態度を取り続ける。しかし、電話ボックスに据え付けられた連絡帳（そこにはカルのプロジェクトに対するコメント

や不満や提案を書けるようにしてある)には、ニューヨーカーの好意的で暖かい声が聞き取れるし、彼らとのやりとりを記録するカルのテキストは努めて中立的であろうとしていながら、同時に他者との出会いを受け入れ、そこに生じる偶然の出来事を楽しんでいる姿勢を見て取ることができる。こうした作品を通して、他者への依存が人間にとって本質的なものであることを、そしてそれがもたらす恵が豊かなものであることを、カルはさりげなく示しているのである★²⁴。

註

- ☆1 —— “Sophie Calle in Conversation with Bice Curiger”, *Talking Art I*, ed. Adrian Searle, Institute of Contemporary Arts, 1993, p.29.
- ☆2 —— 村山康男「写真家による日記あるいは自伝的試み：ソフィ・カル『尾行』に即して」『多摩美術大学研究紀要』第7号（1992）において、筆者は《尾行》の詳細な分析を試みた。
- ☆3 —— Sophie Calle, *A suivre...* (Livre IV de *Doubles-jeux*), Actes Sud, 1998.
- ☆4 —— 尾行はしかしながら、単に他人を主人と見立て、それに絶対的に服従する快楽に身を任せているというにとどまらない。確かに他者の行為を模倣するという点では尾行するものは副次的な存在であり、従者である。しかし見る一見られるの視覚的レベルでは、尾行するものは一方的に見続ける（見られることなく）という点で、ある支配力を他者の光景に及ぼしていることになる。他者の生活に直接接触・介入するわけではないが、他者を俯瞰し、視覚的に支配することで、他者の行動にこちらの望む意味を与えることができる。
- ☆5 —— ジャン・ボードリヤール著「プリーズ・フォロー・ミー」ソフィ・カル（野崎敏訳）『本当の話』平凡社、1999年所収、184頁。
- ☆6 —— 前掲書182頁。
- ☆7 —— Sophie Calle, *A suivre...*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.
- ☆8 —— Sophie Calle, *A suivre...* (Livre IV de *Doubles-jeux*), Actes Sud, 1998, p.147.
- ☆9 —— Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000, pp.10-11.
- ☆10 —— Ibid., p.7.
- ☆11 —— *Art News*, vol.92 (May/1993) p.101. 筆者はこの文献情報を栗栖智美「ソフィ・カル：プライバシーなき時代の他者性」（2000〔平成12〕年度に東京芸術大学に提出された卒業論文）から得た。上記論文はソフィ・カルについてこれまで書かれた論文のうちで、筆者が読み得たもっとも総括的なものである。
- ☆12 —— 「ソフィ・カル講演会」（1999年11月15日 三田・北新館ホール）『慶應義塾大学アート・センター年報』n.7（1999/2000）39頁。
- ☆13 —— Sophie Calle, *A suivre...*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.
- ☆14 —— 2000年にActes Sudから出版された*Les Dormeurs*は、テキストと写真の2分冊から構成されている。

- ☆15—— Linda Weintraub, *Art on the Edge and Over*, Art Insights, Inc., 1996, pp.66-70.
- ☆16—— Ibid., pp.67-68.
- ☆17—— ジャン・ボードリヤール著「ブリーズ・フォロー・ミー」ソフィ・カル (野崎歓訳)『本当の話』平凡社、1999年所収、184-185頁。
- ☆18——前掲書185頁。
- ☆19——前掲書187頁。
- ☆20——前掲書188頁。
- ☆21——前掲書189頁。
- ☆22——ポール・オースター (柴田元幸訳)『リヴァイアサン』新潮社、1999年。
- ☆23——赤瀬川原平『千利休 無言の前衛』岩波書店、1990年、237-238頁。
- ☆24——カルの《ゴサム・ハンドブック》は公共空間の電話ボックスに一時的な設備 (椅子やポスターなどの備品) を設置する (これらの備品は7日目に電話会社により撤去された) という点で、川俣正の一連のプロジェクトと共通するものを持っている。仮設のものを一時的に都市の公共空間に設営し、そこに生活する人にアクティブに関わることでアートの可能性を探ろうとしてきた川俣と比較すれば、カルを試みは、アクティブというよりアイロニカルな側面を強く持っているが、公共の場での他者との出会いに作品の根拠を置く点では共通している。その川俣は他力本願という言葉に引っかけて次のように述べている。「自分はどうも『場力本願』とでもいうのだろうか、どこかで、この場 (サイト) ということにすべての行為の判断の材料を託しているように思える」 (川俣正『アートレス：マイノリティとしての現代美術』フィルムアート社、2001年、35頁)。

(むらやま やすお・多摩美術大学教授／美学・芸術学)