慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ソフィ・ カル講演記録の読み方 : あるいは、ソフィ・ カル作品における写真(東京のソフィ・ カル,ソフィ・ カル : 歩行と芸術)
Sub Title	Initiation a la lecture de la conference de Sophie Calle : ou le role des photos dans l'ceuvre(Sophie Calle a Tokyo, Sophie CALLE : La marche, l'art)
Author	近藤, 幸夫(Kondo, Yukio)
Publisher	
Publication year	2002
Jtitle	Booklet Vol.9, (2002.) ,p.58- 74
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000009-04394248

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・カル講演記録の読み方
——あるいは、ソフィ・カル作品における写真

近藤　幸夫
Yukio Kondo

本ブックレットは、慶應義塾大学三田キャンパス北館において1999年11月15日に開かれたフランスの現代美術家ソフィ・カルの講演会記録を収録したものである。

この講演は、原美術館で開催された、ソフィ・カルの新作による個展「ソフィ・カル　限局性激痛」(1999年11月20日より2000年2月27日まで)に先行して開かれたものであり、内容は、記録をみてもわかる通り、彼女の作品全般、特に作家となる動機から、初期作品、近作までの流れをわかりやすく語ったものである。この講演会の特徴は、ソフィ・カルが一方的にしゃべるのではなく、1つの作品の解説が終わるたびに聴衆から質問を受けている点である。ソフィ・カルは、聴衆に質問することを促し、素朴で初歩的な質問へも非常に丁寧に答えている。この聴衆との対話は、講演に先立って彼女自身が、強く希望したことである。本稿では、この一見何気なくみえる講演が、それ自体、作品的性格をもつことに着目したうえで、彼女の作品を現代美術における写真の使用といった文脈のなかで考えてみたい[★1]。

1　講演の位置づけについて

ソフィ・カル展に際し日本側企画者が、当初予定していた講演は、原美術館と慶應義塾大学の2カ所であった。作家によっては、このような個展などに際して、一般向けの解説とは別に、評論家やキュレーターといった専門家との対談など2種類の講演をもつことによって、自作のより深い部分を開示したいと考える人も多い。日本側のソフィ・カル展の企画者もそのように考えていた。慶應義塾大学の講演会とは別に、会期中に原美術館において評論家との対談などが考えられていた。しかし、ソフィ・カル自身からの要請によって、講演は慶應義塾大学1カ所のみとなった。考えてみれば、ソフィ・カルの作品は、その根本に、いわゆる分析や種明かしと

は相容れない性格をもっている。彼女の作品は、基本的にある曖昧さを残しながら展開されるべきものであり、この点が、評論家との対談などを望まなかった理由であろうということは理解できる。

今日、このような点を視野にいれもう一度記録を読みなおしてみると、この講演の新たな側面が浮かび上がってくるように思われる。彼女は、この講演会に、単なる作品解説ではなく、より積極的な意味合いを持たせようとしたのではなかろうか。それは、聴衆を巻き込んだパフォーマンス的性格をもつ実験であったようにもみえる。ソフィ・カル自身が、講演の流れを遮るかのように聴衆に質問をさせることを希望したのも、自分の発した言葉とイメージに対する即時的な反応を確かめるためであろう。そして、彼女は、時に聴衆を挑発しながら自分のペースに引き込んでいく。以下、講演の内容に沿いながら、それぞれの質疑応答の意味を考えてみたい。

2　講演記録の読み方

講演記録を読むにあたって、私たちが、まず考えなければならないのは、これまでもしばしば取り上げられてきた、彼女の作品における現実と虚構の問題であろう。それは、ソフィ・カルの作品を考える際もっとも重要な要素であり本質的な部分でもある。

ソフィ・カルの作品の特徴は、写真あるいは物的な証拠を交えながら、まことしやかにきわどく刺激的なストーリーが綴られるところにある。作品の鑑賞者は、感情移入するため、あるいは、スリリングであるために、いつの間にかそこで語られるストーリーをすべて真実だと信じようとする。しかし、ソフィ・カル自身、時として観者ののぞき趣味的な欲望を見透かし、はぐらかすかのように、今まで語ってきたことが虚構であったかもしれない可能性をほのめかす。《ダブル・ゲーム》などが良い例であろう。ここでは、自分をモデルにした小説の主人公を再び演じるといった手の込んだ方法で、自作のなかでの現実と虚構の往還的な関係を暗示する。彼女は、自分が人一倍好奇心が強く他人のプライヴァシーをのぞき見ることが大好きであると語り観者を共犯者に仕立てあげた末、最後は身を翻し、観者をひとり取り残してしまうかのようだ。ソフィ・カルの作品は、鑑賞者に興味本位に彼女の作品をみている自分自身の姿をそこに見出させようとしているかのようである。

今回の講演では、聴衆が、彼女の作品の鑑賞者である。おそらく、ソフィ・カルは、日本の観衆が作品をどのように受け止め、どのような反応を示すかを彼女自身つぶさに見たかったにちがいない。それが故に、すでに述べたように、この講演は、単なる解説の域を越えた、より積極的な意味合いをもったパフォーマンスあるいは実験のように筆者にはみえるのである。そこでは、普通には展覧会場でみることのできない鑑賞者の内側の心の動きが即時的に表に現れる。ソフィ・カルは、そのような反応を楽しみ、聴衆を誘導し、講演をすすめていっているかのようである。その結果、聴

衆はそこで語られるストーリーがすべて事実であると信じ、質疑応答の多くは彼女の作品におけるモラルの問題へと収斂していく。ここで私たちは、テキストと写真の組み合わせによる提示が、いかに容易に、そこで語られる内容を事実であると信じさせてしまうかといった様子をみることができる。もはや、私たちにとって重要なのは、そこで語られる物語が、実際には真実なのか虚偽なのか、あるいは、事実に取材した虚構かといった問題ではないように思われる。むしろ、彼女の作品が、記録写真や物証付きのテキストといったマスコミ等で使われ、われわれが慣れ親しんだシステムをいかに巧みに利用し、それを逆手にとることによって、このシステム自体を対象化しているということこそみるべきであろう。この点で、彼女の作品は、コンセプチュアル・アートのある種の作品ときわめて近い性格を有するといえる。以下、記録を追いながら、あらためてこの講演会の特異性を確認したうえで、彼女の作品における写真およびテキストの使用について考えてみたい。

まず講演の冒頭で、ソフィ・カルは、自分が技術的、理論的な質問よりも「個人的、不躾な」質問を望んでいると述べている。この時点ですでに聴衆は、あらかじめ敷かれたレールのうえに乗せられたようにみえる。なぜなら、「個人的、不躾な」質問ということは、これから話す内容がすべて直接彼女のプライヴァシーに関わるということ、すなわち作品のなかで語られるストーリーが、彼女の実際の体験に根ざしているということを示しているからである。

次いで、彼女自身がアーティストとなるまでの経過、もっとも初期の作品《ヴェネツィア組曲》と《眠る人々》を作るに至った動機について語られるが、このデビュー前の7年間の世界放浪や、その後のパリでの目的を見つけられない日々といった伝記的逸話は、ほとんどのカタログや資料において判で押したように同じである。異なった記述や、より詳しい記述は見当たらない。このことは、どの資料も同一のソース、つまり作家自身の言葉からとられており、さらにある程度コントロールされている可能性が感じられる。後の作家活動との整合性の高さからいっても、この伝記的な記述自体がいわばストーリーであり、すでにソフィ・カルの作品の一部とも考えられるだろう。誰もが多少は持っている素朴なのぞき趣味的好奇心から始めたことが作品となっていく素直で分かりやすいストーリーは、難解で高踏的な現代美術作品を前にしたときとは異なり鑑賞者を身構えさせることなく、素直に作品のなかへ引き込んでいく。

［質問者1］の質問では、《ヴェネツィア組曲》と《眠る人々》の展示レイアウトの違いが指摘された。《ヴェネツィア組曲》はモノローグと写真によって綴られたストーリーであったのに対して、《眠る人々》では記録写真と証拠、つまり、100ページにもおよぶアンケートが記録写真の前のテーブルに置かれ提示されることによって記録性、信憑性がさらに強調される。実際、この作品が出品された世田谷美術館「パサージュ」展会場

では、多くの観客が熱心にこの作品の前に置かれたアンケート集の日本語訳を読んでいたことが思い起こされる。

［質問者2］は、自分のベッドを他人が使うという《眠る人々》のプロジェクトがアーティストの説明通りに実行された様子をかなりリアルに想像し自分にひきつけて質問していることがわかる。

［質問者3］は《眠る人々》制作時にソフィ・カルがみたであろう色々な人間の寝顔についてより詳しい説明を求め、［質問者5］は《ヴェネツィア組曲》で尾行された男性との後日談を聞こうとしている。ここでは、制作の様子や経緯がさらに詳しく語られ、それによって聴衆はさらにアーティストのペースへと巻き込まれていくようにみえる。

［質問者6］の質問は、テキストと写真の組み合わせという形式がソフィ・カルの作品において最初から採用されていたかを聞くものだが、これに対し、彼女は文章と写真を組み合わせることが、事実を確認するうえで最初から有効であったと述べている。ここで注目すべきは、彼女が、自分は写真家ではなく写真自体にそれほど関心があるわけではないと述べている点である。このことについては、再び後に触れることとしたい。

［質問者7］は、ソフィ・カル自身がこの追跡によって消耗したのではないかといった彼女の気持ちをかなりリアルに想像して質問しているようである。これに対して、ソフィ・カルは、追跡や他人をベッドに入れることが非常にスリリングな体験であることをあらためて強調した後、彼女がさらに危険な冒険へと踏み出したことを語る。ニューヨークの危険な地域であるサウス・ブロンクスで不特定の人に声をかけ、その人にとってもっとも思い入れ深い場所を教えてもらいそれを写真に撮るというものである。また、さらに《ホテル》においては、ヴェネツィアのホテルにメイドとなって潜入し、他人の部屋の写真を撮りプライヴェートな部分を詮索するといった犯罪もどきのことをおこなう。［質問者8］は、ホテル側の許可など、この作品が実際に制作された時の様子に興味をもち質問している。これらの質問が、作品制作が全く作者の証言どおり実行されたことを前提としていることはいうまでもない。《サウス・ブロンクス》にしろ《ホテル》にしろ、そこであかされる様々な人生模様は観る者の興味を大いにひくことであろう。しかし、その一方で、客観的にみれば《ホテル》で撮影された「証拠物件」は少し整いすぎているようにも見えるし、そこで語られるストーリーはあまりにもドラマティックで変化に富みすぎているようにも感じられる。これらが事実の忠実な記録であるという保証はどこにもない。

続いてソフィ・カルは、母親に頼み探偵に自分を尾行させるという作品《尾行》について説明する。この作品は、探偵のレポートとソフィ・カル自身の記録の食い違いを対比的にみせようとするものだが、事実の記録としてのこの作品自体の信憑性についてはすでに指摘されている★2。［質問者9］は、尾行というモティーフが継続されていることから、再び《ヴェネツィア組曲》へともどり作者自身の情熱とヴェネツィアという迷路のような

街の組み合わせといった、偶然とは言い切れない舞台設定の巧みさを指摘している。しかし、これに対してソフィ・カルは、全く偶然であると軽くいなすかのように答えている。

［質問者10］は、趣味的な行為が作品へと移行する際の意識の違いを尋ねている。ここでソフィ・カルは、自分が、アーティストであることは、ある部分、生活と趣味を両立させるためであり、趣味の部分の追求のほうが重要なことを強調している。このような素直な動機は、前に指摘したように、聴衆の共感を得るうえでは有効であると同時に、そこで語られる物語に他意はなく事実の記録であることへも繋がる。講演のなかでソフィ・カルは一貫してこのことを主張している。

さらに、ここから導き出されるかのように、［質問者11］は、ソフィ・カルがアーティストである以上、見られる対象つまり作品のモティーフとなった人々と対等の立場ではないことを主張する。ソフィ・カルは、この質問を待っていたかのように、自分は何ら後ろめたさは感じてはいないと述べた後、さらに過激な作品である《アドレス帳》を紹介する。この作品は、たまたま街でひろったアドレス帳を頼りに、そこに書かれた人々を次々訪ねアドレス帳の持ち主がどのような人であるかを聞き、さらにそれを『リベラシオン』紙に連載するといったものである。この作品については、講演のなかで本人も述べているように、発表当初プライヴァシーの侵害といった倫理的な部分で反発もあったようだ。ソフィ・カルは自分には全く罪の意識がなく再び同じことをやるかもしれないと述べ、聴衆をさらに挑発している。この挑発にのったかのように、［質問者13］は、アーティストが特権的に一般の市民の生活に侵犯し作品化するといったモラルの面での疑問を呈する。

［質問者14］は、むしろ冷静に、《ヴェネツィア組曲》において周囲の人たちが不自然なほど協力的であることをあげこの物語がフィクションである可能性を指摘している。これに対しソフィ・カルは、《ヴェネツィア組曲》には言及せずもっぱら《アドレス帳》において実際にアドレス帳の持ち主本人から告訴されたことをあげ作品の内容が事実であることを強調する。そして、今度はソフィ・カル自身のプライヴァシーを開示したともいえる作品として、原美術館で展示される新作《限局性激痛》、自伝的な逸話を集めた《本当の話》を紹介する。さらにこの《本当の話》のなかにも登場するもとの夫グレッグ・シェパードとのアメリカ横断ドライヴ旅行を記録した映画《ダブル・ブラインド》にも言及する。

これらソフィ・カル自身および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作品もここで同時に紹介される。墓碑のみを撮った《墓場》、美術館などで貸し出し、あるいは盗難にあったため展示場にない絵について色々な人に記憶を頼りに記述してもらう《幽霊》、《最後の姿》、生まれつき眼の見えない人々にもっとも美しいイメージについて語ってもらいそれに近いイメージを写真に撮る《盲人たち》などである。これらの

作品は、多少性格を異にするものの、ここで強調される不在のイメージは《ヴェネツィア組曲》《ホテル》《アドレス帳》など初期から常にソフィ・カルの作品の底流にあった重要なテーマである。そこには、偶然とは思えない作品相互の緊密な結び付きが感じられる。

さらに《誕生日の儀式》は、自分の誕生日にもらったプレゼントを年ごとに陳列ケースに入れて展示する作品であるが、これは写真のかわりに証拠品によって事実の記録を提示しようとするものである。このような物的証拠の使用は、この作品だけではない。《個人博物館》と題された作品では、既存の美術館や博物館の展示スペースにいくつかの個人的オブジェが配され《本当の話》と同じ内容の文章が付される。

最後に、ソフィ・カルは、小説家ポール・オースターとの共作ともいうべき《ダブル・ゲーム》について触れているが、ここでは、新しい作品とともに過去の代表作の多くがオースターの小説『リヴァイアサン』の言及部分とともに再提示されている。これはすでに述べたように、それまでの作品のなかで語られたことがすべて事実ではないのかもしれないと観者に思わせる効果をもつ。

しかし、《ゴサム・ハンドブック》の電話ボックスは実際ニューヨークに立てられたようにみえるし、[質問者16、17、19] ももっぱらその実行面での問題について質問している。

[質問者18] は、このような行為が美術作品となりえるかといった質問であるが、これに対してソフィ・カルは、自分の作品が日常から隔絶した、いわゆる芸術のための芸術とは異なり、自分のための癒しであると述べている。この自分のための癒しとしての作品の位置づけについては、最後の[質問者22] の答えのなかでも繰り返している。

このように講演記録を読み直すと、最終的には、事実か虚構かといった問題も、また作品制作の際の倫理的な問題も最終的には重要ではなく、自分に対する癒しに表現の主眼点があり、そこにおいて初期から最新作までの一貫性があることで聴衆が納得させられてしまった様子がみてとれる。実際、ソフィ・カル作品の人気は、この自分に対する癒しの部分に多くの人が共感するためであろう。

3　現代美術における写真の使用とソフィ・カル作品

ソフィ・カルの作品においては、常に、プライヴァシーと共に性的な要素も重要な役割を演じる。《眠る人々》においては、街であった見知らぬ人に自分のベッドを提供するといったように暗示的であった性的要素は、後の《本当の話》おいては、自分の子供のときの記憶や、ストリップやモデルの仕事、夫や恋人との生活といったより直接的な逸話となっている。しかし、《本当の話》における自伝的な告白が事実であるといった保証は何もない。これを事実として解釈するのは、あくまで観る側である。それは、この作品が刺激的であってほしいといった願望の反映であるとも考え

られる。

そしてさらに、私たちは、ソフィ・カルのこれらの作品が事実の記録として受け取られる背景として、同時代の現代美術の状況を考える必要があるように思われる。ソフィ・カルの作品が一般に知られるようになる1980年代後半は、多くのアーティストたちが、観念的で高踏的になりすぎて一般社会から遊離してしまった現代美術への反省をこめて、作品のテーマを社会的現実と対峙できるようなレベルに引き戻そうとした時期であった。そこでは、性やドラッグ、エイズといった同時代の社会が日々直面している深刻な問題が取り上げられた。必然的に写真や映像メディアが多用されて生々しい現実やプライヴェートな部分がそのまま提示されることとなる。ナン・ゴールディン（Nan Goldin）や荒木経惟に代表されるように、個人的で性的な情景をありのままに写した写真作品が、多く発表されたのもこの時期の特徴である。しかし、このような写真作品が、一方で、アーティストの本来のメッセージから離れ、より強い刺激をもとめる大衆メディアのなかで興味本位に取り上げられた部分も否定できない。ソフィ・カルの作品が、このような同時代のプライヴェート・フォトなどと近い文脈のなかで解釈されたとしても不思議ではない。

しかし、形式面で彼女の作品をみると、わざと素っ気なくモノクローム写真を使用し禁欲的に記録性を強調していること、テキストを添付するという形式は、むしろ、同時代の現代美術における写真、映像の使用例よりも先行するコンセプチュアル・アートにより近いものを感じさせる。

［質問者6］の質問は、まさにテキストと写真の組み合わせという形式についてであるが、彼女がそこで、自分は写真家ではなく、写真自体に興味がないと述べ、いわゆる写真家とは一線を画していることはこの問題を考えるうえで重要だろう。

このソフィ・カルの発言は、イヴ＝アラン・ボアが1991年にパリ市立近代美術館で開かれたソフィ・カル展のために書いたカタログ・テキストの文章を想起させる[★3]。彼は、テキストの冒頭で、自分は元来、写真というものに全く芸術的魅力を感じることができず、わからないと述べたうえで、それにもかかわらずソフィ・カルの作品にに惹かれるのは、彼女の作品が本来無味乾燥である写真というメディアを使いながら魅力的な物語を紡ぎだすところにあるとしている。

ソフィ・カルの作品は、よく写真のジャンルに分類され、彼女のことを写真家と考える人も多い。作品の外観からそのように考えられるのかもしれないが、彼女の作品は、いわゆる芸術写真のように媒体自体を自己目的化したものではない。すでに、述べてきたように写真は、まさに彼女のなかで単なる記録＝証拠でしかない。その証拠がねつ造であるかどうかといった真偽は、また別の問題である。もし仮にそれが、ねつ造であるとするなら、その目的は、写真による記録映像を読むうえでの私たちの習慣あるいはコードを対象化しようとする試みにほかならない。この点において、

彼女の作品は、単にテキストとモノクロ写真の組み合わせといった形式以上に、1970年代を中心とした、いわゆるコンセプチュアル・アートのアーティストたちの作品ときわめて強い結び付きを示すのではないだろうか。

ソル・ルウィットの有名な言葉をひくまでもなく、60年代末から70年代にかけて台頭するコンセプチュアル・アートのアーティストたちの作品では写真と文字が多用される★4。

しかしながら、そこでの写真の使われ方は、いわゆる芸術写真とは大きく異なったものであった。写真は、あくまで客観的な記録のための手段でしかなかった。このような写真を使ったコンセプチュアル・アート作品の代表的な例として必ずあげられるのはドイツのベルント＆ヒラ・ベッヒャー（Bernd & Hilla Becher）の産業用建造物の写真であろう。人間の営為のインヴェントリー（台帳）を作ることを目的とした客観的な事実の記録として制作される彼らの作品は、もっとも有名な吸水塔のシリーズにみられるように、一切の恣意性を排除するかのごとく、同じ大きさに対象を捉え、地平線も同じ高さにそろえるようにアングルを選び、全く無地の背景を得るために曇り空の日を選ぶといった徹底のしようであった。それらイメージは、何点かをまとめられてまさに標本のごとく展示されるわけだが、それは、1960年代末から1970年代初頭にかけて、多くの人に新しい美術の訪れを感じさせるのに十分なものであったことだろう。

さらにオランダのヤン・ディベッツ（Jan Dibbets）が、芝生を切り取ったり紐を張るなどして台形を描き、それがパースによって正方形にみえる位置から撮影し映像と視覚の関係に着目した作品を発表したり、ロンドンのセントマーチンズ美術学校に集ったギルバート＆ジョージ（Gilbert & George）、リチャード・ロング（Richard Long）、ハミッシュ・フルトン（Hamish Fulton）が相次いで写真による新しい作品を発表し始めるのもほぼ同じ時期のことである。ギルバート＆ジョージの写真によるモニュメンタルな作品は、最近ではカラーで多分に作為的な部分もみられるが、初期の作品はモノクロで日常的な情景のスナップを使ったものであった。ハミッシュ・フルトンの写真は作為性を極力避けた自分の移動の記録であるし、リチャード・ロングは、人々があまり行かないような自然のなかで石や木を並べて幾何学的な形体を作るという彫刻的な作品の記録として写真を使用した。フルトン、ロングともに文字とモノクロ写真の組み合わせだ。

アメリカにおける写真を使用したコンセプチュアル・アートの例は多少早い。ジョゼフ・コスース（Joseph Kosuth）が、実物とその写真、辞書の項目を拡大した文字パネルを並置し、実体、イメージ、概念の対比を鮮やかに示した作品《1つのそして3つの...》のシリーズを発表し始めるのは1960年代半ばであった。ここまで述べてきた、コンセプチュアル・アートの代表的な例をみてもわかるとおり、コンセプチュアル・アートのほとんどにおいて、写真は主観性を排した客観的に事実を記録するための道具として使われているにすぎず、媒体としての写真自体に作者の意識がむい

ていないことは理解できるだろう。この写真に対する作者の意識という点で、すでに述べたようにソフィ・カルの作品は、彼女より少し前の現代美術の作品ときわめて近い性格を有するのである。イヴ＝アラン・ボアはこのような彼女の作品の基本的な性格をいち早く感じ取っていたといえるだろう。ソフィ・カルが海外を放浪したとされる時期、現代美術のもっとも先鋭的な部分はこれらの作品であっただろう。彼女が多少なりともアーティストあるいは写真家になることを視野にいれていたとしたならそれらをみなかったとは考えにくい。実際、1978年にソフィ・カルは、カリフォルニアで写真家の家に滞在して近所の墓地の碑銘を写した連作を撮っていたといわれ、この逸話だけをみても、この時点で彼女はアーティストになることを考えていたといえるだろう★5。

さらに、コンセプチュアル・アートの作品のなかには、映像を単に記録として用いるのではなく、むしろそれ自体を対象化し、映像をめぐるコードについて考えさせようとするものもある。私たちが、ソフィ・カル作品の、虚構と事実の問題を考えようとするとき、それらもまた示唆にとむように思われる。例えば、ジョン・バルデッサーリ（John Baldessari）は、テレビ番組の既存のイメージなどをばらばらに引用して、全く個人的な解釈によって組み合わせ作品を構成する。それらは、観る者にストーリーを感じさせるものの、そのディテールは明かされない。バルデッサーリの作品は、それが所属する文脈から抜き取られしまった映像イメージが、単独では何も明らかには語りえないこと、また、それ故に操作が可能であることをも示している★6。

一般にソフィ・カルの作品は、文学、写真、美術などの境界領域に位置する非常にユニークなもの、あるいは現代美術の拡散的な傾向のなかで考えられがちであるが、このように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。

註

☆1――筆者は、この講演会の企画および準備に携わったが、健康上の理由で講演会当日は参加していない。本稿は、後日、書き起こされたフランス語および日本語の講演記録と、ヴィデオを参照し書いたものである。

☆2――村山康男氏はソフィ・カルの《尾行》について、ソフィ・カルが書いたテキストと写真、探偵が撮ったとされる写真と報告書を詳細に比較し、どちらもが正確さを欠くことから、この物語自体が作られたものである可能性を指摘している。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年、pp.101-110。

☆3―― Yve-Alan Bois, “Contre l’image”, *Sophie Calle, à suivre...* , Exh.cat.,

Musée d'art moderne de la ville de Paris (ARC), 1991.

☆4——Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art"は、初出*Artforum*, vol.5, no.10, Summer 1967、後にG. de Vries, *Über Kunst / On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965*, Cologne, 1974、*Art in Theory 1900-1990*, ed. by Charles Harrison & Paul Woodなどに再録。ここで、ソル・ルウィットは、コンセプチュアル・アートにおいては、アイデアがもっとも優先され、それを表現する手段としては、数字、写真、文字などアーティストが選ぶいかなる方法を使ってもよく、作品の形式はもはや問題ではないことを明言している。

☆5——ソフィ・カル著、野崎歓訳『本当の話』1999年、平凡社、p.197。

☆6——本稿であげたコンセプチュアル・アートの作例については、紙数および著作権の関係から図版掲載が難しいため以下の文献などを参照されたい。

『現代美術における写真』(展覧会カタログ) 1983年、東京国立近代美術館。

拙稿「美術における写真の位置」『写真装置12』1986年、写真装置舎。

(こんどう　ゆきお・慶應義塾大学助教授／美術史)

［ソフィ・カル講演会　1999年11月15日　慶應義塾大学］

［参考図版］

図1《本当の話》ドナルド・ヤング・ギャラリーにおけるインスタレーション（1992）

図2《本当の話》ギャラリー小柳におけるインスタレーション（1996）

図3
《本当の話 ── バスローブ》
(1989)

図4
《本当の話 ── ネクタイ》
(1989)

図5
《本当の話 ── カミソリの刃》
(1989)

図 6
《限局性激痛》(1999)より

図 7
《限局性激痛》
原美術館におけるインスタ
レーション(1999)

図 8 《限局性激痛》原美術館におけるインスタレーション(1999)

図9《ホテル》のインスタレーション

図10《ダブル・ゲーム》より《色彩ダイエット》(1999)

図11
《ダブル・ゲーム》より
《服従 ── Bの頭文字》(1998)
Photo:Jean-Baptiste Mondino

図12
《ダブル・ゲーム》より
《服従 ── Cの頭文字》(1998)
Photo:Roberto Martinez

図13
《盲人たち》(1996)

写真提供：ギャラリー小柳