

Title	クラッシュする写真論：アラン・フレシエールの描く「敏感な表面」に向かって
Sub Title	Un essai sur la photographie de génération "CRASH" : pour la surface sensible chez Alain Fleischer
Author	関, 幸太郎(Seki, Kotaro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.80, (2001. 6) ,p.335(34)- 352(17)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00800001-0352

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.

クラッシュする写真論

——アラン・フレシェールの描く「敏感な表面」に向かって——

関 幸太郎

ボードレールはそのワイン論の冒頭で、フランスの誇る最大の美食家のひとりであるブリア-サヴァランを酷評しながら、一方で、こちらも名の知れたスイス擬動物主義の神学者ヨハン・カスパール・ラヴァターを声高に称揚する。だが、ブリア-サヴァランは、こう言っただけなのだ：「族長ノアがワインの発明者ということにされている。ワインとは、葡萄の果実でつくられる酒のことである」と。何がそんなに不味かったのだろうか。さて、近代詩人ボードレール得意の毒舌：「誰もラヴァターという神聖なる名をいかなるお菓子にも与えはしなかったが、この天使ともいえる人物の記憶は、いつまでもキリスト教徒たちの心に残るであろう。しかし一方で、例のケツサクから引用された、オバカサン勉強家の手によるおしゃべり格言集のネタ作りになるぐらいがせいぜいの、まずい菓子パンもどき『ブリア-サヴァラン』に関しては、勇敢たるブルジョワ勢自身がいつまでその名を覚えていることであろうか、知れたものではない」⁽¹⁾。この悪意に満ちた予言は未だ成就されていないようである。私は今でも、そここの洋菓子屋で、美味しそうなサヴァランを見かけるのだから。簡単に言えば、ボードレールにとって、この美食家は銜学趣味に過ぎる、だから肌にあわない、ということなのであるが、実際にはこのこきおろしにおける詩人の策略の矛先はむしろ、一度動き出したらなかなか終了させることが困難な、近代批評レトリック機械の起動に向けられていると私は見る。このボードレールの手口、近代の曙の輝きの中に既に現代の黄昏の倦怠を感じ取った繊細なるコンプレックスと自己愛的な嗅覚が捕らえたスタイルから

現在我々が確認すべきことは、少なくとも二点ある。

美術批評というひとつの言説スタイルが、今でもなお支配的なそのひとつである、という事実に関して異論を唱える人はいないであろう。テレビについて、映画について、漫画、音楽、あるいはインターネットについて我々が語る時、我々が使うのは、もはやあまり語られることのなくなったボードレールの時代に生み出され、その姿を殆ど変えていない批評スタイルだ。ところで、現代芸術に関する議論はみな、ほぼ例外なく、二つの対比的な概念系列の周りを時には生き生きと、だがしばしばウンザリしてぐるぐると回っている：イメージと言語、想像界と象徴界、あるいは自然と人工、シミュレーションとモデル、そしてアイデアとエクリチュール、…等等。ひとつの概念系列は、類似を原理とした像の連鎖を、もうひとつは、翻訳記号によるコードを代表する概念系列である。ひとことでわかりやすく表現するなら、アナログ派とデジタル派の戦い、ということにしてもよい⁽²⁾。これに第三項として指標の概念などを加える場合もあるが、状況はさして改善されたためしはない、すぐにそれは先行の二項の内に取り込まれてしまうからである。先の例で言えば、ワインの味を、ノアがその発明者である云々としたブリア-サヴァランは、味覚を、歴史的知の遺産の集積から導き出したノアという固有名詞に結びつけたデジタル派であり、ボードレールは、それではいけない、人間の顔と動物の顔の類似に、ある深い秘密を見出したラヴァターこそを見習え、と言いたいわけである。

我々がいかなる議論をするにあたって、その議論では、一方の参加者がデジタル派を押せば、他方がアナログ派を押す。あるいは、デジタル派とアナログ派の区別をはっきりとしてから議論をすべきである、といったような議論。もしくは、デジタルとアナログの区別というのは、もしかして曖昧なのかもしれない、更にはその区別すら無意味だ、といったような議論のパターンに還元される。そして議論は終わらない、少なくとも有益なものとして、気持ちよくは終わらないのである。この事態を描写する手立ては無限に存在するであろうが、私が有力と評価するものとしては、か

つてウンベルト・エーコが彼の記号論のひとつで指摘したこと。すなわち、アナロジー（アナログ派のよりどころとする類似の原理）という概念の不明瞭な性質が論理構築の不備を帰結している、というものである⁽³⁾。なるほど、悪意あるものは私の顔と豚の顔に無理矢理な類似を見出すかもしれない。あるいはメロンパンとメロンの類似などを考えてみても⁽⁴⁾、類似という作用には一種不可解で複雑な柔軟性があると思われる。加えて、デジタル記号の計量表現の中に果たして類似的な想像力（大きい小さいというイメージ、目盛りのイメージなど）が働いてはいまいか、という点に着目したエーコの視点には強い説得力があるまいか。少なくとも、このアナログ vs デジタルを巡って、それぞれの概念項の外延を正確にコントロールしつつも実践議論を可能とする者が果たしてこの世に存在するのだろうか、と問い直すだけで我々の貴重な時間を節約する第一歩が踏み出せるかもしれない。

もう一点は、前者より一見はるかに稚拙な様相を呈しつつ、それゆえに逃れ難い議論の側面である。何故ボードレールは、美食家を断罪するために神学者を引き合いに出したのか。理解を容易に促すために極端な例を挙げさせてもらうならば、仮に私が、ヴィトゲンシュタインのある作品に大変な感銘を受けて、それをある友人 A に話したとしよう。友人 A は答える：「ああ、それなら、はるか昔に仏陀が言っていることだ」と。笑っている場合ではない。この手のスタイルは、我々が日常、井戸端会議や仲間内のささやかな勉強会から専門の学会に至るまで、何処で行われる議論にせよ、その中に満ち溢れている極めて有効な手練手管の一つである。問題の解決はおそらく、この場合なら、ヴィトゲンシュタインの思想と仏陀の言葉の整合性を確認するという正確地道な作業の内には見出されまい。この場合、誰が誰を、何を目的として崇拝するか、というところにポイントがあるのは明白である。議論の「核心」などは、ここでは人間関係のオトリのようなものでしかない。我々は後ほど、この議論の心理学にコフートのセルフの概念を重ね合わせて検討してみよう。さて、以上二点に対する問題意識に目覚めることによってはじめて、これから我々が共に取り組

む、アラン・フレシェールの作品の読解作業が実りあるものとなる。

アラン・フレシェールのプロフィールを簡単に紹介しておけば、彼は、同時に写真家であり、映画作家であり、文学作品も多く手がけている、いわば多彩な芸術家であり、また、パリ第三大学をはじめとする多くの教育機関で教鞭をとる教育者でもある⁽⁵⁾。最近ではシネマテーク・フランセーズの依頼で、200本もの無声映画をコラージュして作品を制作したことで話題を呼んでいる⁽⁶⁾。我々がこれからここで扱う作品は、このアラン・フレシェールの『ポルノグラフィー』⁽⁷⁾(2000)と題した写真論的エッセイである。この特に近年の作品を我々の考察のきっかけとして選んだのには理由がある。

議論の鍵となるのは、「現代芸術」という、当然ながら既にその意味が定着しきった語だ。ジャン・フィリップ・ドメクはその批評集『芸術の悲惨』の序文から既に、この語（フランス語では art contemporain, すなわち同時代芸術となる）が含む矛盾を指摘している：「同時代芸術だと？それじゃまるで、我々の時代が明日の時代になおも引き継がれるべきだ、と言いたげじゃないか。それなら、我々の時代は常に昨日ってわけか」⁽⁸⁾。現代芸術という語を定義してみても何の利益も無かろうが、とりあえずのニュアンスとして、「ルーベンスの作品は芸術だろうか？」といった疑問が成立し得ない、という事実こそがルーベンスの作品が芸術作品として認められ得るゆえんの一因である一方で、現代芸術についての議論は、ある任意の現代の作家（例えばヒロミックス）の作品を指して、「これは芸術であろうか」、と問うことが有意義であり、その必要がある、とする信念をエッセンスとして初めて成立するジャンルである、と考えるのが一般であろう。もし本当に現代芸術というものが、それまで芸術とは見なされていなかった対象が、ある新たな価値基準によって芸術作品として評価され再び受容される、という一連の過程ないしは領域を指すのであれば、それに参加する者達（作家にしろ、批評家にしろ、受容者にしろ）は、例えるなら、一度起きてしまったある事件についての裁判を行う法廷で、それを裁くための法律を参加者全員の同意によって作りながら、同時

進行で事件の発端者を裁くという、実に不思議な、ある者にとっては非常に都合の良い催しになる危険性を含んだ場に参加する、というのと同様の行為を課されることになるのかもしれない。それゆえに、最もな話ではあるが、議論など現代芸術にとって必要ない、という考えをもつ者もあるわけである。まさに、一見すると、アラン・フレシェールの写真論的エッセイは、この後者、議論無用派のように見える。

問題の『ポルノグラフィー』には、3つの大きなメッセージが含まれているようだ。しかし、これらのメッセージの関係はそれ程明確ではなく、しかも、見方によっては相殺する関係にあるようにも見える上に、結論に代えて作者自身の身の上話が置かれており、それゆえ私は先程からこの作品を写真論とは言い切れずに写真論的エッセイと呼んでいるわけである。これを写真論と考えると、例えばバルトの写真論を、文字通り写真論と受け取ってしまった時に多くの豊かな示唆を垂れ流してしまうのと同様の愚行に走りかねない、と言え容易に私の真意が伝わるであろうか。3つのメッセージをいかに紹介するかによっても、この作品のもつインパクトは変わってくる。それだけこの『ポルノグラフィー』において、おそらく意図して構築されずにその身をさらす破綻は、敏感に読む者に反応するのである。私はいっその事、最も目立つ、単純明快ゆえに否定し難い第二のメッセージから紹介するとしよう。写真家フレシェールは言う：

「ポルノグラフィーを鑑賞するにあたって、特別その専門家になる必要はない。芸術作品とは違って、ポルノ写真というものは、全ての俗人 (profane) の内に平等に、ある共通の最も強い効果をもたらすものであるから。」⁽⁹⁾

これについての安易な反論として想像に難くないものとして、擬似文脈主義的な反論、例えば、ポルノグラフィーをそのものとして鑑賞するにも、それ相当の訓練が前提とされる；ある文化に属する者にだけそれは反応を引き起こすのであって、ある他の者には何の効果ももたらさないことも十分にあり得る、といった、議論の尺度をずらしてしまうものがあるだろう。しかし、ここで問題になっているのは、ポルノグラフィーなり、芸術

作品なりの、消費のレベルの話であって、鑑賞の準備が整っている状態を描いての議論なのである。例えば、あなたが、一方で日本古来の焼き物を目の前にし、もう一方で、あなたの趣味にかなったポルノ写真を手（利き手ではない方の）にしている状況を想定してみればよい。さてここで芸術作品とあからさまに対比関係に置かれているポルノグラフィーの消費過程が、実際には芸術鑑賞の過程の意義の転覆に返ってくる、ということを示すのがアラン・フレッシュルの戦略のひとつであるようだ。というのも、確かに、我々がポルノ写真を見てその効果を感じる時、専門家の意見を参照する必要は無かろう。これはむしろ、我々がそれを評価するにあたって、確信をもっているからであり、裏返せば、我々全てがその専門家なのである。それを更に裏返して見れば、日本古来の焼き物の美しさに心打たれる時に、あたかも専門的な知識の裏づけが必要であるように思われがちであるものの、実際にはその感動が、堆積した知識の上にもたれかかっているのではなく、全く別の所で起こっているのではないか、と問うて見る余裕も出て来よう。これは素晴らしい、と思う時に、他人の評価など、気になるであろうか？あるいは自分の数あるコレクションとの比較が本当に必要であろうか？ということである。この一見すると悪い意味で直感的な問題提起は、写真芸術のドキュメンタリー性の問題に确实直接関わって来るのである。が、先を急がず、同書からの次の引用を見てみよう。同じ内容でありながら、より学問的であるゆえ、問題の理解が容易になるかもしれない：

「図解というものは、説明文を伴ったり、ある解釈を図示したりする。それとは逆に、ポルノ写真はいかなる文も、物語も、いかなる書かれたフィクションをも図示したりはしない。ポルノ写真は、それ自体においてイメージ-テキストなのであって、正確で、簡潔で、切り取られており、いかなる書かれざりしテキスト、いかなる条約、いかなる類の聖典、新旧約いずれの聖書とも関わらない。」⁽¹⁰⁾

イメージの機能というものは本来、それになんらかの説明文を伴ったり、あるいは既に存在していたある解釈をイメージ化する、という運命をはら

んでいる。説得力のある一般論ではある。しかし、それをそのまま、テキストの機能というものは本来、それになんらかの説明文を伴ったり、あるいは既に存在していたある解釈をテキスト化する、という運命をはらんでいる、と書き換えても、さして大意は変わらない。お気づきの通り、我々は既に、先に予告したアナログ vs デジタル論争の混沌たる泥沼に片足を突っ込んでいる。そんなところに、アラン・フレッシュールの語るポルノ写真の理想が我々に手を差し伸べている。その手にすがるべきか。その手には乗らぬ、とすべきか。しかし、本当に、いかなるテキストをも払拭するイメージなどが存在し得ようか？ 本来なら、いかなるテキストの網目にもからめとられることのない独立したイメージなど、イメージとして我々は認識できまい、というのが覆しえない常識のように思われるが、まさにポルノグラフィーにおいてはそれが可能である、とアラン・フレッシュールは言っていると考えてよい。更に興味深いのは、このポルノ性こそが写真芸術の原動力になっている、という彼の主張である。実はこれが『ポルノグラフィー』の第一のメッセージなのだが。

ロベールをひもとけば、もともとポルノグラフィーの語に、prostituer 売春する、という語が隠されており、更には prostituer の語に「大衆の目にさらす」という意味があることを知ることが出来る。「—グラフィ—」が方法、術だ。それならば、なるほどこの際、写真はおろか、カメラ自体をポルノグラフィーと呼んでしまっても構わない気がしてくるし、このアラン・フレッシュールの主張が帯びるスキャンダル—な色合いも、多少は消化しやすいものに見えてくる。以下に引くいとも美しき主張は『ポルノグラフィ—』の初めの1ページでなされるのであるが、そのあと、「ポルノは芸術か？」的な一見退屈な議論が長々と続くので忘れてしまいがちになる。それゆえ私は初めにこのメッセージを紹介するのをためらったのである。我々が議論の途中で常に立ち返るべきアラン・フレッシュールの第一テーマはこちら：

「もし写真の本質が、痕跡になること、コンタクトによって書き込むこと、可視世界における視線に接触的に侵入すること、接触されるが

否や自らに閉じこもり、光の速さで我々の前に壁を打ち建ててしまう視野となることにあるならば、写真術がその絶対者に出会うことが出来るのは、まさにポルノグラフィーの只中においてである。何故なら、ポルノグラフィーというのは、肉体どうしのコンタクト、ある者が他のある者に課す刻印、刻み込むマーク、挿し込みの表象なのだから。それはまさに写真術のプロジェクト、理想、固定観念の限界点であるのだから。』⁽¹¹⁾

一読しただけではこれが脱構築系の、既にその苦味を失った口当たりの良い術語の羅列に見えるかもしれない。しかし、接触 (toucher)、コンタクトのメタファーをここでどの様に連想理解するかによってアラン・フレシェールのこの主張の持つ色合いはガラリと変わり、実に陰湿な予言ともなりかねない。コンタクトがそこにある以上、既にそこに、意味ないし意味作用が働いてくることは必至である⁽¹²⁾。しかし、先に見たようにこの写真家は、ポルノグラフィーはそれが像でありながら、あらゆる意味作用から開放されている、と断言している。ここに矛盾はないであろうか？ コンタクトによって我々は必然的にある意味を共有し始めることになる。意味を共有しようとすればそこには避け難く議論が生じるはずだ。コミュニケーションと言い換えても良さそうなこのコンタクトの側面を現代芸術批評の枠組みで捉え直してみよう。

写真芸術が現代芸術の中で幅を効かせる時代が到来して久しい。少なくとも、90年代の現代芸術は写真芸術のそれである、と言ってもいささかの誇張ともなるまい⁽¹³⁾。ここで、先の「共有」(partager) というテーマに着目すれば議論の流れの方向性が多少なりともつかめて来る。「共有」は現代芸術批評における最後の頼みの綱となるモチーフである。このモチーフの必要性が論破されれば、その時こそ我々は荷を下ろして自らのニヒリズムの中に静かに完全に閉じこもる事を許されるかもしれない。さて、現代芸術はそれについての議論の場と評価基準の共有なくしては在り得ない、批評精神こそが対象を作品として承認するのである、とするダント派のうちで⁽¹⁴⁾、最も構築性のある批評を書く作家達のひとりにライネール・

ロシュリッツがいる。まさに、「共有される主観性 (la subjectivité partagée)」と題されたある章で、彼は言う：「認知科学的な関係と、美学的でないしは芸術的關係とは、同じ『世界』と関わっているわけではない。客観的な要素が、それが作品を取り巻く物事である場合には特に、常に美学的芸術的關係の『素材』になっているにもかかわらず、その様に言える。なるほど芸術的關係は客観的な要素を『発信源とする』記号の構築物である。が、認知科学的關係の正当性が、事実との適合性に根拠を求め、すべての主体がその事実に基づいたひとつの客観世界を参照するのに対して、芸術的關係は、来るべき共同体、共有されるべき主体への期待を担う価値評価の総和に正当性を求めるのである」⁽¹⁵⁾。ロシュリッツの手にかかる、延々と続く批評ゲーム、まさにマルチ商法にも似たこのゲームへの参加を拒否する者は、ひっくり返って認知科学派ということになる。なるほど芸術鑑賞の過程を認知科学的に描出できるとしても、その時それは単純な一義的客観世界との關係に還元されてしまっていて、芸術へのアプローチなのか、石ころへのそれなのか、区別がつかない、というわけだ。それにしても認知過程とはそれ程単一的なのであろうか？ それは問わずにおいても、先のロシュリッツの説く芸術批評の境地と真っ向から対立しかねない、アラン・フレッシュールの言葉を引いておこう、同じ共有 (partager) の概念を使っているくんだり：

「公衆の面前で、雑踏の中で、ポルノ雑誌を鑑賞消費することは出来ない。みんなで御一緒に、というわけには行かない ([ils] ne peuvent être partagés)。それは隔離を、ひきこもりを、孤独を要求する。」⁽¹⁶⁾

ここで言う消費とはもちろん具体的な自慰行為を伴う鑑賞のことを指しているものであり、もちろん、それが公衆の場でテクニカルに不可能だと言っているのではない。そうではなく、ポルノが誘導する自慰性というものが性質上必然的に孤独を前提としている、ということを行っているのだ。共有されればそれは自慰ではなくなる。カトリックの告解が告白者の匿名を前提としているのと似て、もしこれをコミュニケーションとして数え入れ

るならば、その一方向性によって、比較的稀なスタイルと分類されよう。それならばこの特殊なコミュニケーションはどこに向かうのだろうか？ 何とコンタクトしようとしているのであろう？ この謎は容易には解決され得まい。が、アラン・フレシェールの連想するコンタクトのもうひとつのメタファーはより直接的に写真術に関わって来る。次にそれを見よう。それは身体感覚、特に肌ないし皮膚についてのそれと写真との関係について語る。

イタリアの新進気鋭の作家ティッツィアーノ・スカルバは、その小説『老人の目』の中で、日本の成人向け漫画を分析している。漫画家のいかなるテクニックがそのジャンル特有のポルノグラフィックな効果を生み出すのか、彼の答えを要約しつつかいつまんでここに紹介してみよう：漫画家はその創造力を集中させるのは、以下数点についての描写である、すなわち 1) 体から流れ出るあらゆる類の体液の描写、2) 肌の紅潮、3) 肌のあらゆる変容、鳥肌など、4) 成長期に見られる皮膚を巡る変化、うぶ毛、ひげ、初潮など、5) つめ、髪など、体から生えるもの、等等…⁽¹⁷⁾。この前置きがあれば、以下のアラン・フレシェールの連想はすんなりと我々のイメージに入ってくる。日本のフェティシストが少女の下着を収集するという事実は、フランスでも日本文化を特徴付ける逸話として広く知れている。アラン・フレシェールはその収集される少女の下着について言及している：

「それら下着には、かつての肌との接触、こすれ、交渉、皺の中の皺があったからこそ価値が宿っているのだ。この場合、それら下着は写真そのものである。物というよりは、像なのである。それらは、もとはマッサラであったはずの敏感な表面なのだ。その敏感な表面は、刺激され、汚され、名残を、色を、匂いを染込む。変化させる力(Chimie)。少女達の尿は、コットンのあるいはナイロンの上で現像液(révélateur)となる。恥丘の陰影、体毛の茂み、陰唇の輪郭がはっきりとそこに、触感(toucher)によって、コンタクト(contact)によってそこに見られたのである。写真として。」⁽¹⁸⁾

フランス語では写真のフィルムを pellicule というが、この語には薄い皮膜という意味があるから、この連想には無理が無い。オルランのパフォーマンスさながら⁽¹⁹⁾、この体表のイメージとの接触によって我々は奮い立つわけだ。ここで私がすぐに思い出すのは、ドゥルーズとガタリの『千のプラトー』における、芸術と身体と領土の議論である。彼らは孤独な子供が自分を慰めるかのように口ずさむ歌をその領土確保の意識と結びつけた⁽²⁰⁾。こうした視点を採れば、我々が芸術を見て快楽を覚える過程が領土化問題と深く関わっている、という発想にまで至るのはたやすい。動物の世界ではその皮膚の表面の模様、その色形の変化が、密接にその縄張り意識、自分が何処にいるか、何処まで行けるか、という生死を分ける即座の直感に結びついているであろう。これと同じことが芸術談義の中で起きているのである。とすれば我々はこうして、ポルノグラフィーを経ることによって、言説の管理者にして囚人、マニャックな命名行為の責任者としての人間という役柄から降板できるのかもしれない。同書二人の哲学者は言う：「領土というのはまず、同じ種に属する二つの生物の間に生まれる批評的な距離なのである。これがオレの物、これがオレの距離感、触らないでくれ、わめくぞ、警告の看板を立ててやる。といった具合に、批評的距離感というのは表現の素材から滲み出た関係である」⁽²¹⁾。さて今や、先に見た、批評行為を通して価値基準を共有する過程こそが現代芸術の実現に必要である、とするライネール・ロシュリッツの見方には人間特有のおごりが読み取れまいか。批評的議論によって我々は何かを共有するに至るのであるだろうか？ ここでいよいよ私は初めに予告したとおり、この飽くなき批評的議論の歩みに、コフォートのセルフのコンセプトを重ねることで、議論の心理学なるものを描写することを提案したい。自我、という概念は、数十年来の大小含めた「本当の自分探し」ブームですっかり評判を落としてしまったが、コフォートのセルフは、それら男根中心主義的な求心性を持つコンセプトではない。その道具立ては同じでありながらも、むしろ、自他という固定観念を空洞化することで、関係性（すなわち転移）についての新たなシフト変換を促そうというものである。彼によれば、自己

とは以下の三項の力関係によって生じる、輪郭を持たないエネルギーのような物である：1) 鏡転移（別名野心的転移）、自分の価値を認めてもらいたい、という誇示の転移、2) 理想化転移、理想の人物を仰ぎ、それに守られていると感じる転移、ないしはそれと自分を混同する転移、3) 双子転移（別名無境界融合転移）、自分との同類と一緒にいたがる転移⁽²²⁾。これらを旧来ナルシズムと呼ばれていたものの三様態と考えれば、ナルシズム＝「自己への閉じこもり」といった単純な図式を避けることができよう。第一項、鏡転移が創造力の源泉となるということは見えやすいと思うが、注目したいのは、第三項の双子転移、別名が示すとおり、これは共有のテーマと重なって来る。同類を探そうとするあまり、我々には、相手が自分と同じだ、という誤解、相手も自分と同じ考え方をするであろう、という期待、更には、同じであるべきだ、という無意識の命令をもつ傾向がある。境界が無くなるというのは、良く見れば、寛大にも相手と何かを共有することになるわけであるが、悪く見れば受け手が何かを押し付けられることにもなりかねない。共有への呼びかけの内に私の感じる不吉な響きはここにある。ライネール・ロシュリッツの提唱する価値基準は、いったい誰の手によって作られるのであろうか？「大衆」などというトリッキーな概念でもっての議論には、いくら唾があっても眉につけるには足りない。導きと操りは違うのだから。一方で、ポルノグラフィー鑑賞は第二の項、理想化転移と関わって来る。実際の性交渉ではなく、写真なりを使う自慰行為が可能になるのはこの転移による。ひきこもって自慰に耽る、独りにしておいてくれ、という心境は、いわゆる社会からの安易な逃避と思われがちであるが、社会という概念自体が、今見たように共有という概念に支えられたものであるという事実に気付けば、それはむしろ正しい護身術にも見えてくる。理想化は、無境界融合に怯える自我を保護し安定性を確保する。部屋の壁に俳優やアイドルのポスターを貼ったり、お気に入りの絵画の複製、家族の写真、楽しかった思い出のスナップショットで親密な空間を飾ろうとする意識は全てこの理想化転移を求めている行為である。あなたの理想の美が、あなたの理想化した過去が、あなたの理想の

人が、いつも変わらずあなたを守ってくれる。仮に、この安定した空間に死の香りが漂うにせよ、これは逃げではない。孤独と呼ばれているこの様態は、単純な閉じこもりではない⁽²³⁾。それは複数の項からなる、多方向的な空間なのである。完全な孤立への欲求を不可能なものとして批判したがる、いわゆる「社会」の側と、少なくとも同程度に孤独は社会的なのである。この点についての理解が欠ければ、アラン・フレシェールのメッセージは安易なカルチャー論としてしか読めないであろう。ポルノグラフィを、インターネット上の性風俗と対比させてアラン・フレシェールは言う：

「サイバー・セックスの孤独は、その愛好家自身を汚し、希望も無く、いつもきまって同じ自分にしか向かわせない。それとは逆に、ポルノ写真とは、種蒔きの、受粉の、想像の根を張るための表面である。何故なら、そこには、原初の人間的な接触があったから、印象 (em-preinte) があったのだから。」⁽²⁴⁾

ここで正直な私見を述べれば、インターネットであろうが、ペーパーに焼いた写真であろうが、あまり変わりはないであろう、と思う。が、最近のネット犯罪を肯定していると思われたくない、という理由からか、あるいはもっと上手くフォローすれば、ネットというテキスト性のメタファーにすぐにでも結びつく危険性のあるイメージを避けようとする意図が働いている、と解釈すると良いであろう。いずれにしろ、ここでいよいよ、ややもするとこれもコンプレックスたっぷりオキマリの「源流さがし」ゲームにつながりがちな、「原初の人間的な接触」という発想が我々をアラン・フレシェールの第三のメッセージ、すなわちクラッシュする結論へと導くのである。

ドキュメンタリー性という特性を誤解無く理解するのは困難な作業である。出来れば「真実」、「事実」、「現実」などという言葉抜きで説明したい。《ドキュメント》と題した記事でレジス・デュランは言う：「写真形式の歴史は絶えず書き直される。何故ならそれを見る者達のそれぞれの意識が、なんらかのやり方でそれを変形するからだ。この、ずらしと同化の過

程は多くの問題を提起する。写真史は、芸術の歴史よりも人類学一般の歴史に統合されるべきだ、と言ったのはロザリンド・クラウドだったが、ある時代を支配すらしたこのような見方もまた、やはり書き直されることになるのだ⁽²⁵⁾。これを書き直したのはまさに以下の様な見方かもしれない、ジェフ・ウォールとの対話で、ロイ・アーデンは言っている：「写真のルポルタージュ的なポテンシャルがその最良かつ完成度の高い表現力を獲得するのは、まさに芸術写真においてであって、フォト・ジャーナリズムの中でではないのです」⁽²⁶⁾。ここでもまた、ロシュリッツ的な「批評的承認が芸術を作る」という図式が使い物にならないことを確認するはめになる。彼ら写真家にとって、芸術作品は既にそこにある。そして、既に共有されてしまったものの中に見出されるべき共有されざるエッセンスこそが、写真のドキュメンタリー性なのだ。今までの我々の論考の推移から、このドキュメンタリー性とは、共有されざる何か、すなわちポルノグラフィの「孤独」なのである、と私は結論をここで先取りしたい。写真論の論理的構成を破綻させてまで入り込んでくる、著者の語る私的な自伝的要素とは、この共有の呼びかけに対する拒否の表明なのだ。これがアラン・フレッシュルの『ポルノグラフィ』の「結論」にこめられた最後の策略である。《自伝的断章3》と名づけられた最終セクションでは二つのエピソードが並べて語られる。ひとつは、著者自身がその幼少から大切に保管している一片のポルノ写真の話。それは、自動車の中でその裸身をさらす女性の写真を描写している。そして、これとあわせて語られるもうひとつのエピソードとは、ダイアナ妃がその恋人と共にした、パリはアルマ橋付近の自動車事故の話なのだ。当時留学中だった私もこの事件が起きた時のことは記憶している。1997年の夏の終わり。夕方だったか、独りTVをつけると自分のお気に入りの番組の代わりに緊急速報の形でフランス2のチーフキャスターが、当時まさに話題の渦中にあったカップルの死を報道していた。キャスターは、かのメルセデスが事故を起こすことになったのは、バイクに乗ってその獲物を追いかける報道写真家達から逃れようとスピードを出しすぎたためだ、あるいはバイクとの接触のためだ、と報道し

た。実は問題のメルセデスの運転手が酒気を帯びていたことや、事故直前には車は200キロを大幅に越す時速で走っていた、という詳細が付け加わったあとでも、パパラッツィを一方的に批難する傾向が変わらず、映像は花束を持って自らのアイドルの死を悼み集う人々ばかりを捕らえるので、随分不満に思った自分を覚えている。しかし今、このアラン・フレシェールの巧みに配置された自伝的エピソードによって、私もこの事故に対する認識を改める。この劇的な自動車事故を予告するような映画が、事故の前年に作られていたことを私は思い出す。クローネンバーグの『クラッシュ』(1996)だ。そこで語られるのは、歴史的に有名な自動車事故(例えばジェームス・ディーンのそれ)を自ら再現して死にそこなうマニアック達、事故の衝撃を求めて車を衝突させあう美しい男女である。そして生き残ってしまった者達は、互いの、まさに事故が各々の肌の上に描いた外傷の模様をうっとり鑑賞しあうのだ。ここから眺めれば、ダイアナ妃の事故が類い稀なスペクタクルとして見えてくる。この噂のカップルの事故に、ポルノグラフィー特有のイメージ性を重ねてアラン・フレシェールは言う：

「どんな映像でもイケる。バスローブに包まれたカップル、あるいはコート・ダジュールで海水浴するふたり、手をつないで。それだけで想像してしまう、夏の陽に焼けた肌が近づき合って、海の塩で味付けされた彼らの肌がふれあい (contact)、ダイアナ妃の性に彼女の憧れの騎士のそれが侵入するところを… 全てのイメージがこぞって、表面からたったひとつの奈落の底へと向かう。」⁽²⁷⁾

この奈落の底とは、他ならない、以下の「お粗末なクエスチョン」なのだ：

「恋人達のカップルは、夕食をとった後、何をするのだろうか？ 彼が彼女を自宅に連れ込んでからすることは？ もっと一般的に言えば、プリンセスがその夜、自分のお供に選んだ男と何をなさる？ プリンセスと中東の大金持ちとのデートを捕らえる写真は、イメージとして具体的に何を明示するのであろう？ 夜も昼も、何十人もの写真家達

がその痕跡の、その証拠のコレクションに躍起になる、まさに貧困たるミステリーの手がかりを追うために。このミステリーの回答はもちろん、先のお粗末な疑問の答えにすぎない。』⁽²⁸⁾

稀少性と共有のゲーム。しかし、皮肉にもここで共有されるのは、共有され得ざるものへの憧憬だ。分かち得ない (impartageable) 伝記的ストーリーこそ、写真を写真たらしめているものであり、このお粗末な疑問、何も隠されていない完全に開けた視野に向かつての衝突こそポルノグラフィーのプログラムなのである。セルジュ・グリュンペールはクローネンバーグとのインタビューで、カフカやバタイユまで援用しながら、『クラッシュ』における交通循環 (circulation) を射精のメタファーと読む⁽²⁹⁾。とすれば、この交通、このポルノ鑑賞のコミュニケーションこそ、意味作用という罫と無縁な、議論の余地のない、自明性との衝突への誘いである。アラン・フレシェールの描く孤立した身体とのコンタクトは、肌のメタファーがつむぐ閉塞という流通様式を理解するための個人言語となるだろう。

注

- (1) Baudelaire : *Œuvres complètes* I. Texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois, Gallimard, 1993, pp. 377-379.

なお、本拙論『クラッシュする写真論』において、以後私が引くフランス語の作者名、作品名、文章、術語等は、私自身が今回の小論のために一時的かつ便宜的に訳出するものであることをここで御了承いただきたい。また、理解の助けとなるような語に関しては括弧でくくってフランス語を原文より適宜引用補足する。更に、原文がフランス語でない外国語の文献で特別翻訳を記入していない文献に関しては、私がそれらをフランス語訳で参照しているということも加えてここにお断りしておく。

- (2) この手の議論の歴史を概括するには、W. J. T. ミッチェル：『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』、(*Iconology : image, text, ideology*, 1986. by W. J. T. Mitchell. The University of Chicago) 鈴木 聡+藤巻 明訳、けい草書房、1992を参照のこと。
- (3) Umberto Eco : *La production des signes*, (Indiana University Press,

- 1976) Librairie Générale Française, 1992, pour l'édition française. pp. 47-49.
- (4) あるいは換喩と提喩の真に厳密な分別が果たして可能かという問題。部分と全体、原因と結果などの比較項を我々は厳密な概念規定によって操作できるのであろうか。
 - (5) アラン・フレシェールのより詳細な略歴は、彼の写真集の巻末を参照のこと。Photo Poche *Alain Fleischer*, Introduction par Alain Sayag. 1995, Centre National de la Photographie, Paris Photographies.
 - (6) Alain Fleischer : 《les images contre le temps》artpress 264 (janvier 2001), pp. 18-21.
 - (7) Alain Fleischer : *La Pornographie* Une idée fixe de la photographie, Éditions La Musardine, 2000.
 - (8) Jean-Philippe Domecq : *Misère de l'art*, Calman-Lévy, 1999. p. 11.
 - (9) Alain Fleischer : *La Pornographie*, *op. cit.*, p. 23.
 - (10) *Ibid.*, p. 33.
 - (11) *Ibid.*, p. 7.
 - (12) この点については現代思想家達が近年しつこく議論を繰り返してきたことである。例えば, Jean-Luc Nancy : *Etre singulier pluriel*, Galilée, 1996 を参照のこと。
 - (13) Dominique Baqué : 《la photographie des années 90 : figures d'un désenchantement》artpress 240 (novembre 98) pp. 37-44.
 - (14) 例えば *l'art contemporain en question*, éditions du Jeu de Paume, 1994 の批評家達の意見交換を参照。
 - (15) Rainer Rochlitz : *L'art au banc d'essai*. Esthétique et critique. Éditions Gallimard, 1998. p. 94.
 - (16) Alain Fleischer : *La Pornographie*, *op. cit.*, p. 38.
 - (17) Tiziano Scarpa : *L'œil de vieu*, (*Occhi sulla graticola*, Guilio Einaudi Editore s. p. a. Turin, 1996) Christian Bourgois éditeur, 2000 pour la traduction française. pp. 63-64.
 - (18) Alain Fleischer : *La Pornographie*, *op. cit.*, p. 16.
 - (19) Pierre Bourgeade, Orlan : *Self-Hybridations*, Éditions Al Dante 1999. を是非とも参照。
 - (20) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980. pp. 382-397あたりの議論, それに加えて p. 292からの動物についての考察を参照のこと。
 - (21) *Ibid.*, p. 393.
 - (22) Heinz Kohut : *Analyse et guérison*, (*How does analysis cure?* The

University of Chicago 1984), Traduit de l'américain par Claude Monod, P. U. F. 1991 pour la traduction française. pp. 319-348を参照。加えて、私がコフートの理論を理解する上でしばしば参照した文献のうち、主なものとして以下の二つを挙げておく。R. R. リー, J. C. マーチン著, 竹友康彦・堀 史朗訳:『自己心理学精神療法 コフート以前からコフート以後へ』(*Psychotherapy after Kohut*, by Ronald R. Lee and J. Colby Martin, 1991 by The Analytic Press) 岩崎学術出版社, 1993年。Michael Franz Basch: *Comprendre la psychothérapie, Derrière l'art, la science.* (*Understanding Psychotherapy. The Science Behind the Art.* Basic Books, New York, 1998) traduit de l'anglais par Anne-Lise Hacker, 1995, Seuil, pour la traduction française.

- (23) ここにおける孤独という概念の修正を理解するにはウィニコットの著作への参照もまた助けとなるだろう。例えば, Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis (*Playing and Reality*, 1971), Éditions Gallimard, 1975, pour la traduction française. 特に第9章「子供の発育における, 母と家族の鏡像的役割について」における議論 p. 153-162において, ウィニコットがラカンの鏡像段階の概念に独特の空間概念を導入しながら修正することによって, 前言語的な自己を空間概念として精密化するあたりに着目したい。
- (24) Alain Fleischer: *La Pornographie, op. cit.*, p. 68.
- (25) Régis Durand: «le document, ou le paradis perdu de l'authenticité», *artpress* 251 (novembre 99) pp. 33-38. 引用は p. 35から。
- (26) Entretien Jeff-Wall/Roy Arden: «la photographie d'art, expression parfaite du reportage», *ibid.*, p. 16-25. 引用は p. 17から。
- (27) Alain Fleischer: *La Pornographie, op. cit.*, p. 90.
- (28) *Ibid.*, p. 89.
- (29) Entretien avec David Cronenberg, réalisé par Serge Grünberg. *Cahiers du Cinéma* 504 (juillet/août 96), p. 26