

基調講演

全球的な知覚から近代性を問い直す： モダニティを振り返って再定義し、 デジタル化されたグローバル尺度モデルを修正する

相賀繁美(国際日本文化研究センター教授/総合研究大学院大学教授)

ルな天気予測における「西洋とその残余」との不調和をいかにして観測するのか。流体力学のメタファーと関係があるとすれば、我々はデジタル技術ベースの人工知能開発に本当に頼ることができるのか。アナログな触覚的思考を代償とし、「^{デジタル}十指」という語源を忘却する危険を犯して、モダニティはいかなる方向へ我々を導くのだろうか。

1. 問われる可視性

特定のトピックから始めよう。展示場としてのミュージアムはとりわけ可視性と視覚を強調する。視覚性の追求は、他の諸感覚を台無しにすることでなされてきた。聴覚は、しばしば視聴覚的なビデオ投影のうちに統合される。幸いにも、いくつかのミュージアムでは、特別展よりもレストランの方が著しく人気が高い。しかし、ミュージアムは我々の味覚や嗅覚の好みを満足させるための場所だろうか。そして、我々が美術館で香水を楽しむことはほとんどない。しかし、五感のうちで最も不当な扱いを受けているのは触覚にちがいない。ほとんどのミュージアムの展覧会では、展示物に触れることは禁じられている。日本の公立館では、オーギュスト・ロダンのコレクションで有名な静岡県立美術館は稀な例外である。そこでは、目の不自由な来館者のために特別なセクションが設けられ、何体かの彫刻に直に触れることができる。しかし、多かれ少なかれ、展示物に触れることは、作品損傷のおそれや来館者のけがを防ぐ安全上の理由から許可されていない。

結果、そこでは視線が強化され、触覚的経験を補填するようになる。これは視野の欠如を触角で置換するロブスターとは、さかさまである。とはいえ視覚が触覚を完全に補うことはあり得ない。かつて美術愛好者が私的な空間で楽しんだような総合的な共感覚体験は、もはや我々には許されていない。茶道を例にとってみよう。茶器の鑑賞は、距離をとって視覚的に観察することのみでなされるのではない。まずは手にとって器の中の液体の暖かさを感じ、茶の香りを嗅ぎ、それから唇で器の端に触れ、苦い緑色の液体を味わうのである。

茶道において茶を飲むことは、庭を散策し、花活けに感嘆し、床の間の飾り付けのための美術品の選定を吟味するといった、茶室の内部へとあなたを招く芸術鑑賞プロセスの全体における、ほんの一部でしかない。お湯の沸く音、壺の匂い、さらには茶室の外を吹く風の音や、屋根をリズムカルに跳ねる鳥たちまで、そのすべてによって客人は自らの美的感覚を深め、同調させ、茶事に向かう心構えができるのである。驚くかもしれないが、茶室の静けさの中では、超感受性ともいえるべきほど極めて高度に感覚が研ぎ澄まされるため、

喪失

要約

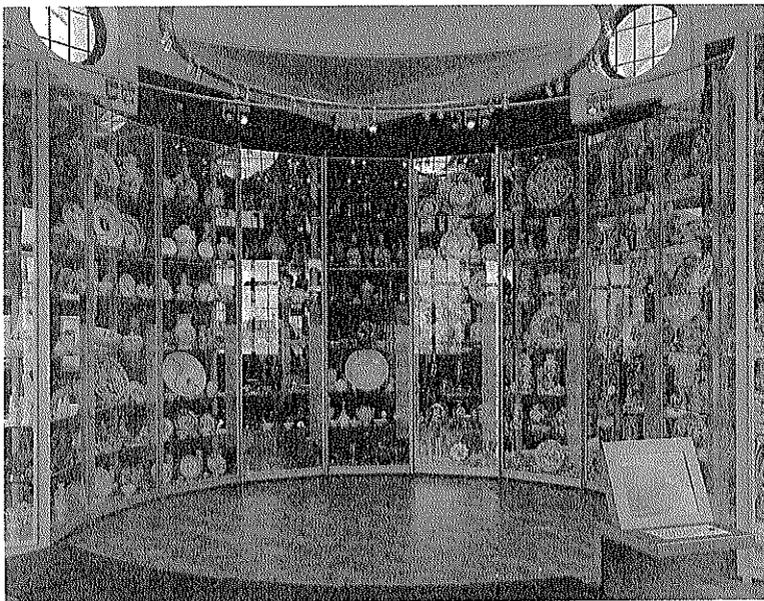
この話は、「現代性」(modernity)のグローバルな受容のされ方に焦点を当てようとするものである。しかしその責務は、二つの基本的な予備質問を含んでいる。すなわち、「モダニティ」とは何を意味するのか、「グローバル」が指し示すものとは何か。ここでは哲学的な議論に入り込まずに、まず「西洋のモダニティ」と「非-西洋の伝統」との二分法を衝突の原因とする、いくつかの具体的事例を検討する。次に、^{批判的}臨界的な観点から「グローバリゼーション」を分析する。ここでいう「批判的=臨界的」とは、「西洋とその残余」という支配的な図式への疑義を含む。それは定義上、第三の部分、つまり非-西洋のモダニティの諸現実、を排除した対立図式だからだ。それでは、我々の目的は「その他の歴史群」を探して、いわゆる近代史の主流に相對峙させることなのだろうか。いかにして前者を後者に組み入れることができるのか。あるいは、それらは両立しないままに在るのか。^{代替}とは交代を意味するのか、^{変更}なのか。非-西洋のモダニティにおける実践が我々を導く先にあるのは、^{延伸}か^{拡張}か。およそこれ全ては、地理学あるいは地質学の問題なのか。「モダニティ」がグローバルな文化史における大気圏の擾乱のようなものだとすれば、その生態学的条件はどうか。とすれば、現在の気候変動下でのグローバ

外の廊下で小さな金属ピンが落ちただけでも、びっくりするほど大きな音として耳に届くことになる。

これらの茶器や道具類は、ミュージアムの展示ケースのガラスの向こうに置かれた我が身を嘆き悲しんでいるにちがいない。茶人たちに触れられ大事にされる機会を奪われるのは、どれほど不幸なことだろうか。これらを愛した使用者から切り離してミュージアムと呼ばれる宝物庫に取めるミュージアム管理において、我々がいかなる類の残酷さに関与しているかは既に明らかである。イマヌエル・カントが、美的価値は実用性の欠如のうちにあると述べたとき、彼は全面的に間違えたのである。彼の想定とは逆に、ここでは「無関心」が美的価値の死を意味する。日常的な実用性の文脈からの分離によって、大事な品の芸術的評価が高くなる保証は必ずしもない。それどころか、ミュージアムでの保存やガラスのショーケース内への安置は、大事に使われてきた品に死を宣告するのと同義かもしれない。確かに、保存のためには、品々は保護下に置かれねばならない。だが品々の安全は触覚的経験を犠牲にして保証される。それらは直接的な接触を失うことで、我々が傲慢にも、また誇りを持ってミュージアムと呼ぶ墓場に、死んだように横たわる運命なのだ。

簡単に言えばこれが、『茶の本』(1906年)の著者でボストン美術館のアジ

図1 | ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館(ロンドン)の収蔵品展示 ©Victoria and Albert Museum, London



ア美術部門の初代キュレーターである岡倉覚三(天心)(1863-1913)が捉えた、西洋のモダニティーの生態である。ここでモダニズムとは、非-西洋の品々を西洋の博物館学に無理やり統合することであり、非-西洋文化を西洋の美的カテゴリーのテンプレートによって再分類することを意味する。植民地主義の絶頂期にあって、岡倉は美的価値の拙速な標準化に警告を發したのだ。今日のグローバリゼーションの時代もまた、国際的な尺度の単一化と支配的なグローバル・スタンダードの強要を意味しているのかもしれない。

2015年は、第二次世界大戦での日本敗戦から70年目にあたる。この記念すべき年に、我々は110年も前の20世紀初頭に發せられた岡倉の警告を繰り返すべきであろうか。「一般の西洋人は、(…中略…)日本が平和な文芸にふけていた間は、野蛮国と見なしていたものである。しかるに満州の戦場に大々的殺戮を行ない始めてから文明国と呼んでいる(1)」。この「人間性の夕暮れ」(1904年、日露戦争の只中で出版された『日本の目覚め』の結語)において岡倉は、小さな茶碗(a cup of tea)の中に「一杯の人間性」(a cup of humanity)を見る希望を託したのである。

世界中の美術館から集まった選ばれしキュレーターのみなさんに、こう聞きたいと思う。我々がこの「一杯の人間性」を正しく扱うには、どうすればいいだろうか。これが、私がみなさんと共有したい問いである。

2. 触知性と盲目性

二週間前には韓国・濟州島へ招かれ、そこで濟州道立美術館を訪ねた。入口の巨大なコンクリートの壁に、いくつかのドットの塊を形作る、奇妙な銀色のボウルがついている。それが何なのか、しばらく頭をひねった末にようやく気づいたのだが、それらは巨大な点字、つまり盲人のための文字だった。だが、³ ~~それ~~ ^と ~~わ~~ ^わ ~~か~~ ^か ~~ると~~ ^と、別の疑問が湧いてきた。いったい誰⁵がこの点字を読むことができるのか。言うまでもなく、盲人がそれに触れて意味を理解するには大きすぎる。ほとんどの一般人、つまり視覚障害を持たない人は、点字を読む能力がないだろう。では誰のため、何のために、これらの文字は壁に~~貼~~ ^付かれたのか。間違いかもわからないが、ともかく私は三つの仮説的な所見へと導かれた(2)。

まず、人が使う事物はそれ固有の寸法と尺度を有する。この点を顧慮しないと無用の長物となる。我々の知覚は不可避的にこの尺度に条件付けられており、我々の感覚はこの条件に厳密に従うものである。次に、この固有な尺度の顧慮なしには、触覚的経験を視覚的経験に重ねることはできない。触れて知覚できることがすべて視覚で代替できるわけではなく、逆もまた然りである。

巨大な点字はこのメッセージを雄弁に物語る。我々が赤ん坊を観察して気づくのは、触れることと見ることの組み合わせが徐々に組織化され、運動感覚を調整できるようになることである。この技術の習得に失敗すると——脳性小児麻痺のように——深刻な障害を引き起こすおそれがある。

第三に、しかしながら、巨大化した点字から伝わるメッセージは、それ自身が肥大化によってハンデを負っている。というも作品を視覚的に知覚可能な鑑賞者のほとんどは、メッセージを認識できないからだ。私も含め、彼らが理解するのはせいぜい、自らの点字読解力の欠如である。逆に視力を欠いた人々は、単純にサイズ上の理由から、本来は触覚的に伝達されるメッセージにアクセスできない。触れるには大きすぎるこの点字は、定義上、触れられないものなのだ。

この育ちすぎの文字は、我々にどんな教えをもたらすだろう。この芸術作品は、まさに寸法が規格外だという無用さによって、正しい尺度の意味深さを我々に見せるという利点を有した。私は、先ほど批判したばかりのカントの意見に同意しようとしているのだろうか。大きすぎる点字はその無用さによって、不可視であったもの——つまり通常は知覚不可能あるいは知覚されないもの——を知覚可能にしたのである。「オーディナリー」観察者における無感覚性——鈍感さ、無神経ぶり——が、この読めない点字パネルで明らかになるのだ。鑑賞者は、自らの「標準的な」視覚経験がいかに思い上がったものだったかを認識する。盛り上がったドットの読解能力を持たないことに気づき、自身の隠れた盲目的思い上がりを思い知る。私自身、自分の不能性を白状せねばならない。いわゆる「視覚障害」や「障害」を持つ人が点の集合を文字として認識できるのを、私はいつも非凡なことだと感じている。

3. 伝えることと繋ぐこと

触れることの利点について、さらにひとつ所見を述べたい(3)。それは、結びつきの感覚である。これも茶道においてはふつうの経験といえる。我々は、先人が数百年も前に使った器や道具を使うことができる。茶人たち、さらには茶道の礎を築いた創設の父たちが数世紀前にしたのと同じ触覚的体験を共有できる。5年前の2010年、京都国立博物館で『高僧と袈裟』という素晴らしい展覧会が開かれた。袈裟とは、仏僧が身につける衣服である。副題「ころもを伝え、ころもを繋ぐ」が、英語ではメインタイトルになっていた。この日本語には、「こ」と「つ」の詩的なリズムがある(4)。

しかし、ころもを伝えることで世代間の心を繋ぐというのは、仏教に限った

習慣ではない。西洋でも婚礼用の手織み刺繍は、祖母から母へ、母から娘へと、世代を継いで受け継がれていく。また、手織りの品に使われる特別な用途の布は、丹精込めて「手で」しつらえられる。完成までにかかった時間もまた、布の中に堆積・凝集し、文字通り織り込まれる。結果、その布は献身を受けた特別な品となり、子々孫々へ継承する価値のあるものとなるのだ。

受け継がれる室へのこの崇敬の念は、キリスト教、特にカトリック教会における聖遺物の扱いにある程度似ているが、根本的な違いがひとつある。キリスト教の場合——私が間違っていなければ——信者が遺物に触れることは稀である。恩義と崇敬のために、遺物はクリスタルの箱に収められている。一方で、師から弟子へと袈裟を受け継ぐ仏教の実践は、歴史的遺物に触れ、それを纏うことこそが、世代間の繋がりを保証する本質的な要素のひとつを構成する。

古の僧侶の法衣の切れ端は、茶入れや茶碗を包む布としても再利用されてきた。先祖から受け継いだ古い布で大事な品を包むことにも、また意味がある。その布の呼称「仕覆」は、偶然にも「至福」と同じ音でもある。日本の有名な女優で茶道の唱道者でもある榎ふみは、これを「藍の仕覆」が「愛の至福」を連想させるとの考えにまで展開させた(5)。茶道具のための布を心尽くして準備することは、茶事そのものと同じく重要であり、長い時間がかかるものである。手縫い仕事は最初は苦しいが、やがて夢中になっていくものだ。日本語の「手間をかける」には、「手」と「間」という空間的・時間的な語が含まれ、几帳面さと心配りを要する手の反復の重要性を含意している。歴史的な衣服によって手で包まれた茶碗は、まさに「愛の至福」を感じるのだ。

同じことは、茶碗を収める木箱にも言える。茶器を保護しつつその運命の目撃者となる箱は、その中に住まうモノ＝者の歴史的背景——有名な茶器は個別の名を持ち、ほとんど人格化されている——ばかりか、現在まで経験してきた有為転変を伝えてくれる。古く壊れかけた箱はしばしば、その中にある品と同じくらい貴重なものである。箱書きは、名人の手の書による記録であり、公的な証書の役割も果たす——「ちなみに／＼辿りながら」我々は次のことを思い出すべきである。東アジアにおける書は、知識階級に属する完全に自立した芸術家の名において、筆者個人の精神性を保持し伝えるがゆえに、しばしば貴重な絵画や彫刻と同じくらい重要とされる。しかしこのことは、西洋では簡単に理解してもらえない。要因の一部は書の解説不能性にあり、また、西洋での書家が公文書書記の能筆家や装飾写本職人と見なされるような、社会的地位の相対的な低さにある。

ところが——名前を出して申し訳ないが——ヴィクトリア・アンド・アルバー

ト博物館では、他の古くからある西洋の美術館同様、箱は捨てられるか行方知れずになることがしばしばであった。覆いは茶道具から剥がされ、分けられて(用途を特定することなく)テキスタイル部門に分類された。茶器は(他の目的のものと一緒に)漆器のコレクションに入れられ、茶碗は無理やり「衣を脱がされて」(触れることが叶わず、ガラスの展示ケースを覗き込む)好奇心いっぱいの鑑賞者に素肌を晒すこととなった——。品が本来持っていた完全な状態はばらばらになって失われ、「合理的分類」の恩恵と脱文脈化した視覚的精査の利得のために犠牲を強いられる。誇張に聞こえるかもしれないが、これがミュージアム展示におけるモダニティーの現実だろう(非-西洋文化のオリジナルな様態が部分的に再-文脈化され、再現されるようになるのは、ポストモダンの実践以降である。たとえば、それより百年前の1893年のシカゴ万博における鳳凰殿で日本側が意図したように)。

包装は品の運搬を簡便にする実利的な事柄でしかない、とよく言われる。いったん運搬が完了すると、包装は解いてよく、品物を取り出すために外して捨ててしまえばよい。英語のExhibition、ドイツ語のAusstellungは文字通り、この事実を明かしている。包装はいかなる意味においても、美術品を構成するものでも、その評価に与するものでもない。それは余剰であり、保存価値のないものである(6)。ここで私は再びフランス語の含意を借用し、「展示主義 = exhibitionnisme = 露出趣味」のイデオロギーとも呼びたい、モダニズム的博物館学において自明となっている行為に対し、直観的疑問をひとつ投げかけたい。ジャック・デリダが明晰に分析したように、エルゴン(作品内部)はその覆いであるパレルゴンの支えなしに自立してはいないのである(7)。裸の作品を好奇の視線に晒すことは、はたしてミュージアムの展示の最良な方法だろうか。検閲なしのヌーディズムは最良の方針だろうか。(ケネス・クラークの用語を再利用するなら)展示物の(自発的な)裸体、または(強要された)裸体が、ミュージアム展示における唯一かつ究極の目的なのだろうか。

4. 展覧会と幽霊にヴェールをかけること

《位相-大地》(1968年)で世界的に有名な芸術家・関根伸夫は、数年前に京都大学博物館で壺のような石のオブジェを展示した。そこには「これは又何かと見れば思ふツボ」と刻まれていた。このタイトルは、深い文化的地層に根を張った複数の言葉遊びでできているため、翻訳はほとんど不可能である。私の友人ティモシー・カーンは次のように訳した。「If you're wondering what this is, it's my omou-tsubo (thinking vessel, or conniving) in

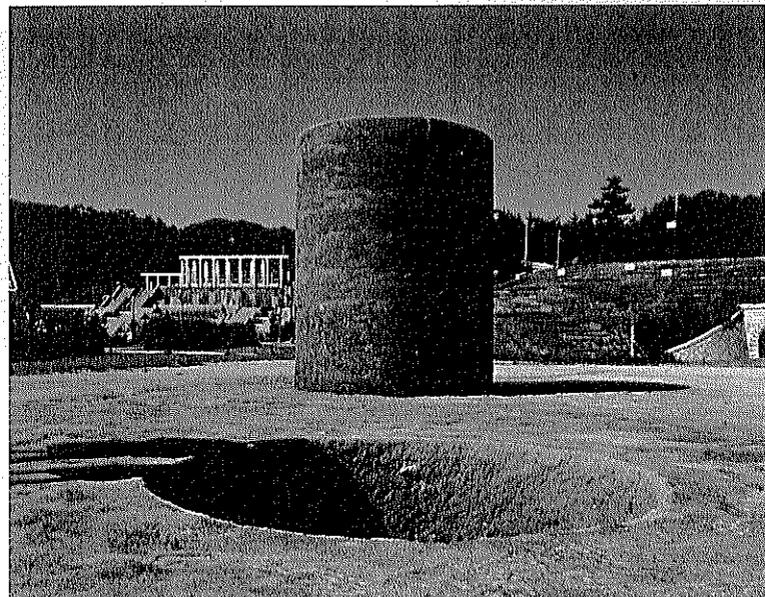


図2 | 関根伸夫《位相-大地》1968年 画像提供:東京画廊+BTAP

which you are already trapped.」。もちろん、この壺的な物体は壺ではない。中に何かがあるか見ようとすれば、すでにだまされているのだ。この「容器」は黒御影石の塊でできている。外観は中空の壺のように見えるが、実際には石塊なのだ(8)。

鑑賞者がその中に空洞があると誤認したら、まさに作家の企みにはまる「思ふツボ」である。この偽の容器が内に持つことができるのは、鑑賞者が犠牲になることを宿命づける策略だけだ。これ自体、作品自身が展覧会に対して放つ皮肉なメッセージだと言える。つまり、そもそも展覧会は、展示室という空間で一体何を「内に持つ」ことができるのだろうか。この「内に持つこと」の皮肉な拒絶はそれ自身、ミュージアムのガラス・ケースの「内に置かれて」いる。さて、上述の展覧会が終了して作品が撤去される時、あるプロのカメラマンが目的もなく何の気なしに、撮影用の背景布をガラス・ケースの上に置いた。そのため、このいたずらな壺は意図しないヴェールで半分隠された。私は、ガラス箱の中のオブジェが偶然にも、ケースの上に不注意に置かれたシート影で半ば隠れている様を、何気なく、ふと眺めた折りに「経験した」思わぬ戦慄を今もはっきりと覚えている。こいつは「生きて」いたのだ。

ヴェールに覆われて隠された物体には、手ほどきを受けていない人には簡単

には明かされなような、秘密、謎、魔力が宿っている、といった幻想が生まれる傾向もたしかにある。だがそれは、本当に単なる幻想にすぎないのだろうか。剥がすことができる布のヴェールによってでなければ、同様の神秘的な効果は生まれないことも、認めるべきだろう。硬い鉄の棺にはいかなる神秘も宿らない。

展覧会の場所もまた無垢ではなかった。京都大学博物館は、自然史を問わず、事物の霊廟のようなものだ。正面入口の自然史部門では、絶滅した象の頭の化石(ハインリヒ・エドモンド・ナウマン〔1854-1927〕による発掘)を目にし、人類史部門の入口では古代の棺を見ることになる。このペアが思い出させるのは、ミュージアム自身が巨大な墓、棺桶、あるいは死体安置所であり、自然史と人類史の死せる身体が検体のように展示される容器だという事実だろう。我々はこの死者の世界において現代美術展を組織しようと決めた。規則上、ミュージアムは生き物を中に入れることはできない。だが、死者の復活が例の偽の容器「思うツボ」の周りで起こっていたのだ。我々が知らぬうちに、密かにガラスの展示ケースの中で、覆い布で半ば隠された、命のないはずの物たちが生き物に変わるのだ。何も内に持てない偽の容器は、この反転操作の発生器であった。

私を突然襲ったこの戦慄が現実なのか、幻想なのかにはかまうまい。物体をスポットライトのもとに晒すのではなく、むしろ鑑賞者の視線から隠すことで、展覧会は予期せぬ効果を生み出すことがある、という事実が残る。多くの民族学博物館や美術館は呪われていると言われ、収蔵庫を彷徨う幽霊が目撃されたとの話が——少なくとも内輪話としては——よく聞かれる。私はこうした「非合理的な」噂話の否定や解明を意図するのではない。忘れてならないのは、モダニズム——または科学と可視性の進歩への素朴な信念——が死者の領域に押し込めてきた不可視の謎という隠された側面を、博物館はそれと気付かず内に持っているということだ。視覚的な展示のために照明を使えば、同時に不可視の世界の暗黒面をさらに強調することにもなる。西洋のモダニズムの主潮流によって抑圧されてきたものが今や密かに再浮上し、あからさまに気付かれることもないままに、博物館内で秘密裏の復活を遂げようとしている。それは復讐の一形態であろうか。あるいは収蔵庫の暗闇に幽閉された事物たちの抵抗なのだろうか。

伊勢神宮は2013年に62回目の式年遷宮を行った。神宮は想像上の先祖代々の霊の宿り場で、(架空のものであれ政治的なものであれ)国家の死者の特別なミュージアムと見なせるかもしれない。690年の遷宮儀礼創設以降20年ごとに、木製の社は壊され、隣り合う場所に移動して再建されてきた。時

期を定めたこの建築物の解体には、いかなる物質的な連続性も維持されない。霊的な神体だけが、遷御の儀式で世代を超えて受け継がれていくのである。土着の信仰によれば、その聖域には霊が取り憑いている。現在の木柱と茅葺屋根の社のそばにある空所「古殿地」は、失われた原点を示すと同時に、来たるべき(未だ来ない)未来を示している。その定期的な反復と再建は、新陳代謝の過程で生命の連続性を保つために自己を再生産するDNAの二重螺旋を想起させる(9)。

ここには不可視性の究極の戦略も横たわっている。霊的次元における可視性の欠落、視覚性の拒絶は、不可視の空所のうちに、侵すことのできない謎と秘密という幻想を引き起こす。19世紀末にバジル・ホール・チェンバレンが編集した英語ガイドブックによれば、あるイギリス人観光客が次のような不満を言ったと伝える。すなわち、伊勢神宮には「見るものなど何もない。おまけに彼ら〔現地の日本人〕は、あなたにはそれを見せようとしな(10)」のだ、と。諸々の謎が住まうのはこの二重否定のトートロジーの暗箱の中であり、謎は可視性のもとにその姿を晒すことなく、密かに私たちに囁きかけ、我々を見つめているのである。

西洋のモダニズムをグローバルに問い直す責務が我々にあるならば、暴露や展示の代わりに、隠されたもの、晒されていないものを探求してはどうだろう。西洋モダニズムが掴み損ねたものは何か。グローバルな尺度が押し付けられた際、その基準が取り逃したものは何なのか、と。

私は1979年に初めて、フィラデルフィア美術館にあるマルセル・デュシャンの「遺作」を見に訪れたときのことを覚えている。多くの来館者が、目の前にある汚れた木製の扉の向こうに何かが隠されていることに気づいていなかった。汚らしい壁には覗き穴があり、そこからデュシャンの遺作《与えられたとせよ》を見るようになっていた。彼の遺作と伊勢神宮の聖域は、どの程度まで比較しうるものなのだろう。前者が裸の少女の性器(明らかにギュスターヴ・クールベの《世界の起源》が隠れた参照点である)を隠しているのだとすれば、後者は同様に意図的だが、完全に制度化され、ひどく禁欲的な空虚、つまり無の領域という「世界の起源」を装備している「器」である。

5. 器あるいは入れ物

『日本のダダ』の記録で知られる現代日本の美術作家・白川昌生は、かつて機転の利いた展覧会を行った。彼は、前橋市にある臨江閣に皇族が滞在される時のみ使われる便所に、デュシャンの《泉》を横並びに展示したのだ。白川

によると、この並置はデュシャンとこの建物がともに1887年に誕生したことで意味がある(ただし、どうやら史実とは違う様子(11))。この「同時性」は、我々にモダニズムのグローバルゼーションに関していくつかの疑問をもたらす。まず(「芸術の自律性」を問題にすることで)芸術作品という概念を簡単に検証し、ついでコピーの概念と(「オリジナル対コピー」の神話を脱-神話化することで)レディメイドの概念も検証してみよう。

日常生活の家庭的道具であることとは別に、陶製の「小便器」は、液体排泄物を受け止める機能物、つまり入れ物、容器でもある。通常、小便器が芸術品と呼ばれえないのは、その下卑た役割のせいだけではない。それ以上に、陶器はその機能性と有用性ゆえ、美的物体としての自律的地位を奪われたものとして軽蔑的に扱われるのだ。家庭で使う磁器類も同様である。実用的な目的を果たす限りにおいて、それらは応用美術として、社会的ヒエラルキーの下位にある従属的カテゴリーに分類される。水差しや皿や花瓶は、彫刻のように高い評価を受けることはなかった。実用的である限り、物品は美術作品とは見なされないのである。ところがひとたび無用になれば、それらは芸術作品として扱われる権利を要求できるようになるのだ(12)。この美的ヒエラルキーはカントが『判断力批判』(1790年)において正当化したものだが、その価値観は、1920年代半ばのデザイン・エイジの到来にもかかわらず、高度モダニズムの時代からポストモダニズムが到来するまで維持されてきたのである。

西洋のモダニティーは、こうした純粋芸術の古典的ヒエラルキーを改めて問題視しようとはしなかった。絵画、彫刻、建築の上位性は、植民地帝国の覇権下にあったモダニズム絶頂期の間でさえ維持された。さらに、純粋芸術と応用芸術の分岐は、その時期にデザインと装飾芸術の差異化に置き換えられたのである(ル・コルビュジエやアドルフ・ロースが推進したイデオロギーを考えてみれば十分だろう。彼らは二人とも、あらゆる「装飾的」なものに猛烈な嫌悪を示した。一方で、アフリカやオセアニアの「部族美術」は依然「原始美術」のカテゴリーに押し込められ、ヒエラルキー的差別に苦しんでいた)。

しかしこの図式は、非-西洋文化の局面に自動的かつ無条件で適用可能なわけではない。八木一夫(1918-1979)のケースを取り上げてみよう。前衛陶芸の代表格である八木は、自身が自虐的に同定するように、「茶碗屋」の出自から逃れることはできなかった。彼の世代は1950年代に、日系アメリカ人彫刻家、イサム・ノグチの影響を強く受けている。にもかかわらず八木はまた、陶器の内側に空隙が残るかどうかが(「内は虚ろか」)を問い続けた。西洋の彫刻家は、自作の彫刻内部の空虚などに目もくれない。ブロンズ鑄造において空洞は

いかなる意味も持たず、大理石を彫る時には塊の表面が作品の価値を決定する。さらに、「彫刻」と呼ばれるにふさわしい彫刻はどれも、価値あるものと見なされるためには、自立的なメッセージを発しなくてはならない。西洋のいわゆるセラミック・アート(それは日本で呼ばれる陶芸とはあくまで異質である)は、彫刻と同じ道を進もうとし、それによって手工業生産の拘束から逃れようとした。セラミック・アートとして社会的に認知されるためには、「アーツ・アンド・クラフツ」の職人仕事のくびきから自らを切り離すよう求められたのだ(13)。

だが、八木の世代の日本人陶芸家にとって、そのような素材からの解放は、職人としての経歴を自ら否定することと同義であった。結果的に彼の創作は、ジョアン・ミロ(1950年代)あるいはルーチョ・フォンタナやデュシャン(1960年代)に強く触発され、ジャスパー・ジョーンズと鋭く共振(1970年代)したが、それによって常に自らを傷つけ続けることとなった。創作とは、自らに新しい傷を加えることを意味する、と八木は告白している。彼の作品には傷痕が点々とついている。この(加傷に対する)受動性は二重化している。すなわち、自己を解放するためには、外部からきた西洋モダニズムの影響に受動的に晒されねばならず、その解放そのものが彼の内部に心的、さらには身体的外傷を負わせることになるのだ。まさにこのダブル・バインド状態——つまり陶器職人に対する愛着と離反のダブル・バインド状態——において、八木は西洋で「彫刻」と呼ばれてきたジャンルの臨界を探求するのだ。

八木の代表作《ザムザ氏の散歩》(1954年)は、彼が伝統的な陶芸から離脱する契機となった。彼は最初に慣習に倣い、ろくろを使って球状の器を作る。しかし続いて、乾いていない器をばっさりと水平に切り、幅広の円筒にする。底のない円形の帯は、もはやどんな液体も注げないため、単に無用である。それから八木は、通常のように輪を水平に置かず、それを垂直に立てて、キャタピラのようにぐるぐると回転するようにした。陶芸家はこの一輪車に、口の開いた管を寄生虫のようにいくつも取り付け付けた。これらもまた、いかなる実用性も持たない。それらはもはや花入でもなければ、陶製の排水管でもない。そこにあることはいかなる合理的な説明も拒絶し、垂直の輪が横倒しになるのを防ぐ足のような働きを結果的に果たす、という事実だけがある。陶器を前衛彫刻の偽装へ変身させるためのこの馬鹿げたメタモルフォーゼ(すなわち通称「オブジェ焼き」)に名を授けるために、八木はそのタイトルを、意に反してゴキブリになってしまった男についてのフランツ・カフカの有名な短編から取っている(14)。八木にとって西洋式の彫刻家になることは、ゴキブリになることと等しかったのである。

芸術的自律性というモダニズムの概念を吸収・保持 (contain) するためには、八木は陶器における器 (container) の概念を破壊せねばならなかった。「ザムザ氏」と名付けられたこの「モダニズムという西洋の考えの容器」が実現されるのは、まさにこの「器」が容器としての実用的機能を喪失したときなのである。それでもなお、陶器内部の空隙はそのまま残り、八木の創作の核心における発生源として稼働している。容器は受動的であり、入れ物として受け身の位置にある。が同時に、入れ物としての能力 (= 容量) は自己を能動的に示し、造形的自律性を稼働させ、生動される。八木の苦闘はこの「内は外」という反転式コード変換のうちにある。(陶芸職人による) 受容性の受動態から、(陶芸作家による) 積極的言明の能動態へと、陶器は根底的な変身・変容を引き受けねばならなかった。モダニズムと伝統の歴史的な交差点で、そして西洋と東洋の価値のキアズマにおいて、八木は1950年代から1970年代末までの間に陶器が経験してきた主要な全質変化の目撃者となった。1979年の彼の死後、彼の経歴と作品は「エルゴン」と「パレルゴン」の境界が常に相互浸透する全面転覆の移行を具現するものとなった¹⁶。彼の作品をいかに評価すればよいのか。ここに、グローバリゼーションの時代にミュージアムが成し遂げねばならない責務のひとつがある。

6. オリジナルとコピーの二分法を超える「うつし」

以上のことから、我々はオリジナルとコピーの二分法へと導かれる。しばしば、非-西洋国家の前衛は、西洋のオリジナルの二次的な劣化コピーだと糾弾されてきた。もし西洋が前衛のプロトタイプを生み出せるのであれば、非-西洋にあたる残余の世界に許されるのは、受け売りの既製品コピーを再生産することだけだ。ジャポニスムやプリミティヴィズムの場合のように、非-西洋的源泉の西洋的な再-援用は批判されることはなかったのに対し、日本であれアフリカであれオセアニアであれ、非-西洋的源泉が、西洋前衛のオリジナルあるいは発生源であることを主張する訴えは許されてこなかった。メカニズムは極めてシンプルである。日本の前衛の場合、西洋基準に沿って前衛だと認知できる(される)ものは、当然のごとく自動的に「二次的な模倣」に分類される。そして西洋の理論的な引き出しの中に分類されない(できない)制作物はひとまとめに「伝統的」作品とラベル付けされる。それゆえ、非-西洋世界は論理的に、自身の(権利としての)正統な前衛作品を生み出し権能を剥奪されてきたのである(16)。

およそこれは、1986年から87年にかけてポンピドゥー・センターで開催され

た『前衛の日本』展で起こったことの「戯画的なスケッチ」などではない(16)。この西洋-中心主義(それは世界的なバブル経済の最中である1980年代後半も依然として支配的だった)への不満は、1984年にニューヨーク近代美術館で開かれた『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』展を契機に噴出したと思われる。しかし、私の意図は、(ジェームズ・クリフォードのようなやり方で)この片務的なバランスシート(双務的なバランスを明らかに欠いている)において非-西洋的「他者」に対して、経済的権利侵害、象徴的独占、さらには自己流用を働いているとして、西洋を非難することではない(17)。あるいは、アフリカの現代美術を喧伝するために民族学博物館と美術館を厳格に区別するスーザン・ヴォーゲルに反対することでもない(18)。問題なのは——私の考えでは——これら両者がともに、正統性への崇拜と強迫観念とにとらわれていることなのである。

ここで日本語のいくつかの基本的な言葉を紹介したい。古い日本語で、「うつつ」あるいは「うつし」は「現実」を意味するが、同時に「うつし」は「コピー」も指し示す。「うつし」という単語はまた、「うつろ」つまり空虚や空白にも近い。入れ物は「うつわ」と呼ばれ、容器(「わ」あるいは「は」)の空白(「うつ」)を示す。空の入れ物は、液体や穀物やその他個体の物質を運ぶために必要な条件である。「伝える」または「動かす」を意味する動詞は「うつす」と呼ばれ、容器(「うつわ」)がなければ成り立たない。すでに明白だが、これら三つの概念——「現実」と「空白」(「うつし」)、「容器」(「うつわ」)、「除去」あるいは「移動」(「うつす」——は、同じ語源を持つ。意味論的な連合も、同様に説得力のあるものだ(19)。

同じく触れておかねばならないのは、中世の日本では「現実」を指す「うつし」という考えが、それと明らかに対立する言葉「不在」をも含意するようになることである。仏教の影響下で、「現し身」つまり受肉という意味での肉的存在は、「空蟬(うつしみ)」つまり魂を失った身体と相互に入れ替わられるようになった。「空蟬」は文字どおり蟬の半透明の空の殻であるが、たまたま同じような発音であることで、我々の存在が一時的・過程的であることを強く想起させた。「現実の身体」(「現し身」と「脱皮」「抜け殻」(「空蟬」)は、コインの表裏でしかない。確かに「現実」と「幽霊」は、永遠に続く魂の輪廻の過程でひとつの実在が通過する表面と裏面であろう。我々の身体は蟬の抜け殻のような空の容器であり、魂はその中に、霊界へ旅立つまでのほんの短い間だけ、物理的存在として住まう。だがこうした思念は日本「オリジナル」でも日本「特有」でもない。似た考えは、古代ギリシャのピタゴラス学派でも展開されたことが知ら

れている(ギリシャ語の「ソーマ・セーマ」は、「身体は墓」という意味だ)。

上記のような簡単な語源学的・意味論的練習を通して、我々は新しいモデルを提案できる。このモデルは、オリジナルとコピーとの西洋的二項対立を完全に「無効にする」までには至らなくとも、少なくともある程度は「骨抜きにする」ことができる。実際、「うつる」(自動詞：離れる、代わる、転じる、乗る、つかむ、広がる)と「うつす」(他動詞：模倣する、真似る、反映する、感染させる、描く)のペアは、広大な意味論的領野を占め、「模倣」「複製」「代置」「交換」「継承」さらには「取り憑き」「憑依」といった概念を含む。伝統的な「歌舞伎」劇では、俳優は演者の家系に属し、先祖の芸の域に達することで高く賞賛されるのである。「芸がうつる」、すなわち「先祖の芸が模倣され伝承され——乗り移られる」という言葉は、俳優があたかも先祖の霊に取り憑かれたような、輪廻または憑依のほとんど神秘的な感覚を内包する。

我々はここで、オリジナルやオリジナリティーへの西洋の強迫観念に対する(多くある中の)ひとつの可能な代替案を示せるだろう。容器あるいは「うつわ」、靈魂の入れ物へと戻ろう。陶芸職人たちは、「うつし」の技術、つまり昔の傑作の完璧なコピーを作る芸は最高の賞賛に値する、という信念を長い間持ち続けてきた。陶磁器の傑作を実現する技術的達成の多くはすでに失われてしまっていた。後の世代は、飛び抜けて優れた美的価値と同様の質を持った作品を(再)生産することができないままだった。この失われた秘密を今に伝えること、それが陶芸職人にとって「うつし」が意味するものだった。

この「うつし」への高い評価は、19世紀後半の日本で起きた急速な西洋化の時期における、根底的なパラダイム・シフトによって不安定になったと思われる。1885年の専売特許条例の公布とともに、技術的な秘密は、徐々に法的な特許として登録されるようになった。特許を帯びたモノが自然と正統性を得ることになったのだ。この法制の変化で、市場においてと同様、広く社会的にも「うつし」の地位の低下は避けがなくなった。かつて名声を誇った「うつし」は今や、恥ずべき偽物として迫害され、模造として責められ、贋作として罰せられるかもしれない運命にあるのである(20)。

第二次世界大戦の終了直後に起きた有名な永仁の壺事件は、この価値変化の大きな余波のひとつとして理解されるだろう。ある陶芸家が己の技量の卓越さを示すために制作したコピー(「うつし」)が、骨董品市場で歴史的な本物として流通したのである。この真贋問題は、著名な陶芸家と第一級の目利きを巻き込むスキャンダルとなった。しかし、振り返れば興味深いことに、この悪名高い事件によって、彼らは結果的により大きな世界的名声を獲得する

こととなった。

結論

我々は博物館学におけるモダニズムの背後にある基本的ないくつかの基準について、グローバリゼーションの観点から簡単に検討を加えてきた。まず私は、視覚的なものの優位に対立させる形で、触知的・触覚的経験の復権を提案した。第二に我々は、点字を巨大化した彫刻のケースにおいて、視覚的能力における、ヴィトゲンシュタインの用語で言う「アスペクト盲」を見出した。第三に、我々は自らの心的な「盲」に自覚的になるために、伝承された物質との接触を通した先祖の霊との繋がりの可能性を探求した。この繋がりに関して、我々は触知的な感覚での布地の重要な役割に言及した。第四点には同時に、展示運営における可能な代替案として、展示することではなく隠すことの妥当性を前面化させた。この目的に沿うには、硬い金属製の蓋よりも脆い布の方が効果的である。

これらの考察の論理的結果として我々は、オリジナルとコピーとのギャップを包み込む伝承の形式(「うつし」という概念)と同様に、「うつわ」という概念を取り上げた。一方で、それは受動的であり自律的な造形(Gestaltung)を欠くため、中空の容器が西洋のモダニズム的な美術館で純粋美術として認識されることはほぼなかった。他方、オリジナルとコピーとのヒエラルキー的二項対立によって、非-西洋における多くの創作は、西洋の主流の博物館学や美術史の書物に記されることを妨げられてきた。しかし注目すべきは、その「オリジナル」は孤立した現象ではなく、ただ適及的に承認されるものだけということである。実際、「オリジナル」がそれと認知されるのは、再制作と亜流からなる「シリーズ」が生まれることで適及的に「プロトタイプ」になることによってである。「オリジナル」が自己をそうだと表明できるのは、後世の繁栄を定められた、自身のレディメイドな複製品のために余地を残しているからなのだ(21)。

最後に、デジタル化による視覚化について私の関心を述べておきたい。デジタル技術の進展で、触知的経験は急速に縮減している。人類に与えられた驚異的な手の能力は、アンリ・フォションの『手を讃えて(Éloge de la main)』(1943年)の中で雄弁に賞賛された(22)。しかしすでに過去70年、我々は手で造形する潜在能力の多くを失ってきた。3Dプリンターは現実的に人間の手の能力の代わりとなるだろうか。確かに、キーボード・システムはある程度、指の器用な働きを強めることに貢献し、手の退化を補ってきた。だが現在支配的なキーボードの文字を指先で入力するやり方は、遠からず口述入力に取っ

て代わられるであろう。そして遅かれ早かれ、今度は口述入力が、脳からの直接指示に取って代わられるはずだ(部分的にはすでに実現されている)。

そうすれば手と指は、人類の誕生以降ずっと縛り付けられてきた労働から完全に「解放」されるだろう。しかしこの「進化」は決定的な喪失を伴う。すでに半世紀前、1964年か5年頃には、アンドレ・ルロワ＝グーランがコンピュータ技術の幕開けによる手の機能退化の傾向に警鐘を鳴らしていたのだ(23)。

次のことを思い出しておこう。「デジタル」はけっして二進法的な数字システムを意味してはいない。「デジタル」はディジットゥス(digitus)に、とりわけ我々の手を構成している十本の指に由来する。もし人類が十本指を備えていなければ、10進法の数字システムはおそらく構想不能であつたらう。皮肉にも、現行のデジタル化は我々の思考と身体との分離に貢献しつつある。教育的な手本の氾濫は手の技術から資格を剥奪することに寄与しつつあるが、それは必ずしも喪失そのものの補填とはなっていない。だが、どんなに技術が進歩しようが、我々の手と指は世界に対して最も特権化され、代置不可能な接触点であり続ける。世界の触知的受容を失うことは、人類の生物学的基盤の否定を意味する。人間の知性が手と指を自由に駆使する力を失ったとき、何が起こるだろう。非人間化という点で我々が直面せざるを得ない最も喫緊の危機のひとつが、ほかのどこでもない、我々の手と指の間に入り込みつつある。芸術と技術はこれまで共犯となって視覚文化の脱線暴走に暗に貢献してきたように見受けられる。グローバル時代のミュージアムは、前世紀からの芸術と科学技術における西洋モダニズムの一面性をチェックし、新たに方向づける役割を負い得るのだろうか。芸術におけるモダニズムは第一次世界大戦とともに創始されたと言ってもよいが、今日それから百周年を迎えることを我々は忘れてはなるまい。

[訳：平芳幸浩]

- 1 Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, 1906; Stone Bridge Classics, 2006: p.6. (翻訳：岡倉覚三「茶の本」村岡博訳、岩波書店、1961年、p.23)
- 2 この作品の作者はコ・サンゲンで、銘文はイ・センジンが愛した土地と海岸を詠った詩から取られている。同作は2009年の美術館開館時に設置された。しかし同館のキュレーターでさえ、オリジナルの詩が点字版においてどう短縮されたかを知らないことが判明した。同作の詳細情報を提供してくれたイ・キョンヒとイ・ユンヒおよびイ・ウンス教授に感謝する。
- 3 「触れること」の日本の概念については、坂部 恵「「ふれる」ことの哲学—人称の世界とその根底」(岩波書店、1983年)を参照。なお同論文を改訂、彫琢を加えた仏語版がある。Sakabe Megumi, "Quelques remarques sur le mot japonais 'fureru'," traduit en français par Kazuo Masuda, in *Aesthetica et Colonologia, Festschrift for Tomonobu Imamichi*, Hokuseshisha, 1988, pp.227-238.
- 4 「高僧と袈裟 こころを伝え、こころを繋ぐ」、京都国立博物館、2010年

- 5 檀ふみ「檀ふみの茶の湯はじめ」、婦人画報社、2008年、pp.100-101.
- 6 ひとつ逸話を挙げれば足りるだろう。1997年、大阪の国立民族学博物館が「異文化への眼差し」なる展覧会を準備していた際、ロバート・ラウシェンバークの作品が皮肉にも開梱中に包装と間違われて、ゴミ箱へ捨てられそうになる出来事があった。
- 7 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, esp. pp.63-135. (翻訳：ジャック・デリダ「絵画における真理」高橋允昭、阿部宏慈訳、法政大学出版局、1997年、特に上巻のpp.60-133)
- 8 稲賀繁美「蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展?—京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より」、『物景色』、美学出版、2010年、pp.64-82.
- 9 詳細は以下を参照。Shigemi Inaga, «La vie transitoire des formes», in Jean-Sébastien Cluzel (ed.), *Le sanctuaire d'Ise - Récit de la 62e reconstruction*, Editions Mardaga, Oct. 2015.
- 10 Basil Hall Chamberlain, "Ise" in *A Handbook for the Traveller in Japan*, 3rd ed, 1891.
- 11 編註：臨江閣は明治17年(1884)に建てられたとされる。
- 12 稲賀繁美「役(厄・焼く)にたとうが立つまいが」、『第七回北九州ビエンナーレ』、北九州市立美術館、2003年、pp.6-12.
- 13 Shigemi Inaga, "Les Traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale," *Japan Review*, No. 19, International Research Center for Japanese Studies, 2007, pp. 133-159.
- 14 稲賀繁美「京都を中心とした近代日本工芸—浅井忠から八木一夫へ 西欧との接触を軸に」、『日本の伝統工芸再考—外からみた工芸の将来とその可能性! 国際研究会報告書第27集(稲賀繁美、パトリシア・フィスター 編)、国際日本文化研究センター、2007年、pp.47-72.
- 15 Shigemi Inaga, "L'impossible avant-garde au Japon," (1987), in Alain le Pichon et Moussa Sow (ed.), *Le Renversement du Ciel, Parcours d'anthropologie réciproque*, CNRS ditions, 2011, pp.369-380. An English translation is in *doxa*, Issue 09, May, 2010, pp.82-89.
- 16 同様の傾向は哲学の領域でも見られる。以下を参照。Shigemi Inaga, "Philosophy, Ethics and Aesthetics in the Far-Eastern Cultural Sphere: Receptions of the Western Ideas and Reactions to the Western Cultural Hegemony," Shigemi Inaga ed., *The 38th International Research Symposium: Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Center for Japanese Studies, March 31, 2011, pp.31-45.
- 17 James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988. (翻訳：ジェイムズ・クリフォード「文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術」、人文書院、2003年)
- 18 以下を参照。Shigemi Inaga, "Bricolage: Towards a Scripture: A Proposal of a New Concept," *Critical Interventions (Journal of African Art History and Visual Culture)*, Number 9/10, Spring 2012, pp.49-62.
- 19 Shigemi Inaga, «Réceptacle du passage: ou la vie transitoire des formes et ses empreintes: vers un nouveau paradigme de la transmission spirituelle des formes physiques», Preface pour un catalogue de l'exposition, du 20 au 24 janvier 2015, Maison de la culture du Japon à Paris.
- 20 以下を参照。Shigemi Inaga, "A Pirate's View of Art History" in *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 26, 2016, pp.65-79.
- 21 東アジアの芸術的創作における「差異と反復(ジル・ドゥルーズ)」の問題については以下を参照。稲賀繁美「Kegon/Huayan 華嚴 View and Contemporary East Asian Art: A Methodological Proposal 華嚴から見た現代東アジア—方法論的提案」、『Cross Sections』Vol.5、京都国立近代美術館、2013年、pp.2-25.
- 22 フォションの論考については以下を参照。稲賀繁美「西政モデルニテに対峙する日本の伝統工芸：アンリ・フォション両大戦間期の考察を導きに」、三浦篤 編「往還の軌跡：日仏芸術交流の一〇〇年」、三元社、2013年、pp.241-265.
- 23 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, en 2 vols., Albin Michel, 1964-5, vol.2, p.62. (翻訳：アンドレ・ルロワ＝グーラン「身ぶりと言葉」荒木亨 訳、ちくま学芸文庫、2012年、pp.404-405)

第2日

登壇者によるパネル・ディスカッション

モデレーター

フランシス・モリス(テート・コレクション・ディレクター、ロンドン、イギリス)



グローバル化における「幽霊」

フランシス・モリス | まず、今日の講演で何度か語られたグローバル化における「幽霊」という観念を取り上げてみてはどうかと思います。そこで登壇者のみなさんには、各々の国でどんな幽霊を見てきたのか教えていただけますか？

マリアナ・ボティ | 私のプロジェクトの元々のコンセプトは、先住民性とは実際に幽霊的な在り方で、近代国家の標準的な歴史の中に位置している、との考えのもと構築されました。思うに、ラテンアメリカではこれはいささか特別です。というのも16世紀の植民地化プロセスは、文字通りの破壊、大量虐殺、知識システムの破壊などが到来する前の時代における、アメリカ大陸の文明化プロセスのための根本的なホロコーストを示唆するものだからです。これを精神分析の用語で「先住民文明のフォアクロージャー(排除)」と呼んでいます。展覧会で問い直したこの批判的形式における先住民性は、幽霊として——正確には、排除されてきた「リアルなものの帰還」「リアルなものにおける帰還」として——受け止められるのです。これは重要なことでした。幽霊的主権性と、それを占有する並行した、または2番目の文明という幽霊的感覚のようなものが、生まれたわけですから。

この展覧会を先住民の美術に関するものだと思う人がいますが、実際は、メスティー

ゾ、クレオール、ヨーロッパが幽霊的な想像上の構築物に出くわしたということです。それらは先住民の人々の美術ではありません。それは、文明の破壊を嘆くことの問題、破壊の中で適切に理解されてこなかった先住民性、そして抑圧されてきたものの帰還としての、先住民性のある種の組み込み、といった問題と関わる、幽霊的存在の想像なのです。これは精神分析的・歴史的用語を用いた幽霊についてのテクニカルな概念で、しかし実際にそのように作用します。私たちは最初、アーカイブの中で幽霊に出会ったように思いました。そこにいる幽霊たちを調べていたのですが、リサーチを深めるにつれて、最終的に非常に多くの反復、オブジェクト、場所を発見したのです。今やそれが、コントロールされた服装倒錯的な先住民性の形をとる幽霊なのか、それとも私は何か特定の、具体的な近代国家の形成について取り組んでいるのか、わからなくなるほどです。

モリス | 先住民の観念は、ブラジルのカニバリズムの概念や近代性の吸収と、どのように関連付けられるのでしょうか？

ボティ | 先住民のシステムにおける儀式的なカニバリズムの概念、こうしたことに関する物語、特定の儀式の一部としての人食の聖なる働きは、幽霊や死と向き合うための技術です。基本的に、彼らが敵を食べるのは敵の力を自分の中に取り込むためです。こうした文化は他者を拒絶する考えに基づいてはならず、むしろ原理的に他者を取り込むのです。他者は編入されねばならないからです。敵を食すことが、敵を編入することになる。私たちは服装倒錯的モダニズムを、19世紀フランスの歴史画の新しい古典的形態である、アール・ボンピエ絵画のカニバリズムとして概念化しました。これはある種、モダニズムのカニバリズムとも言えるでしょう。幽霊的な形成がクレオールやメスティーゾに属するアイデンティティを生成し、最終的にポピュリストのような急進的政治の形になるのです。それは幽霊ですが、政治において実際に共同体を想像する可能性のために、現実に重要な触媒として作用しているのです。ですから、ここには二つの形成があると言えます。

モリス | 複雑になってきましたね。

ハメド・ナサー | 私の話は、これをさらに複雑にしそうです。というのも、私には最低でも二つの国があるからです。私はパキスタンで生まれましたが、人生の大半を英国で過ごしました。この両国について、展覧会に憑りついている観念を通して話したいと思います。「The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain」(その他の物語：戦後イギリスのアフロ＝アジア・アーティスト)という展覧会は、我々が話し合う問題にも通じる場合があります。1989年、ハイワード・ギャラリーでラシード・アライーンがキュレーションをした企画です。数ヶ月前に執筆した論文で、私は

この展覧会とはとりわけイギリスの美術史に憑りついていると述べました。そして、その近年の目撃場所はまさに、テート・ブリテンの「Migrations」(移住)展でした。その副題は「イギリス美術史への旅」です。もしあなたがイギリスへ、またはその美術史へと移住するならば、あなたはどこからきたことになるのでしょうか。そこで、ある場所に幽霊が憑りつくというこの考えが出てくるわけです。魂は休息しないわけですから。ラシードを知る私たちからすれば、彼の作品はまさに休まらない魂です。これは、それを美術史に記す試みの問題で、もしその記入が認められないなら、幽霊は憑りつき続けるのです。もちろん、ここでの問題は、それこそグローバルとローカル、というトリッキーな問題に突入するポイントなのですが。

モリス | では、続いてスラヴス・アンド・タタールズのパヤムさんに伺います。帝国の最果てのどこに、幽霊はやってくるのでしょうか。

スラヴス・アンド・タタールズ(パヤム・シャリフ) | ロシアを私の国だ、と言うのは難しいです。私には、そこで長年過ごし、学び、とても好きな国ですが、イラン、ロシア、アメリカという、互いに戦争のような状態にある3ヶ国があります。これらの国々はみな歴史的に、あるいは今現在、敵対していますね。カニバリズムの観念も、アイデンティティ・ポリティクスの問題の解決策として、複数のアイデンティティを適用する考え方になると思います。私にはこのアイデンティティ・ポリティクスというのが非常に面倒で、それは還元主義的に過ぎると思うのです。あなたはパキスタン系イギリス人ですか、イラン系アメリカ人ですか、パレスチナ系カナダ人ですか、というような。そこには、いずれも私たちが許容できるよりずっと多くの複雑さが詰まっていると思います。ロシアを例に考えれば、ロシアの幽霊の何が面白いかといえば、帝国という問題です。より大きな問題は、ロシアは帝国なのか、サイドが表現したようなオリエンタリズムや植民地主義という理解における、伝統的・植民地主義的帝国なのかということです。これはイエスでもありノーでもある。イギリスやフランスと違い、ロシアの植民地支配は、国からはるか遠い土地や人々には及んでいません。海や大陸を越えることはなかったのですが、国境を越え、3、4世紀前にかつて支配していた国々を植民地化しました。これによっていわば文明化の使命というものが、くじかれるのです。物語に付随するメシア的使命、またはその傍らにある、知識と権力の致命的な組み合わせといったものですね。

ボルシェヴィズムもまた、ロシア帝国の植民地政策の一部を拡張しましたが、反帝国主義に対してもリップサービスの必要があったのです。最低でもある程度までは、反帝国主義のふりをしないといけなかった。そこで彼らが何をしたかという、キルギスタン、カザフスタン、ウズベキスタンの現地の学者らを直ちに教育し、独立の学者にさせたのです。そこでは、以前は見られなかった権限の付与があった。最終的に、ロシアのオリエンタリズムはドイツ・オリエンタリズムからの影響を受け、ドイツ・オリエン

タリズムは植民地主義とは長いあいだ離別していました。それはもっと奥義的でした。旧約聖書の原語版が見つかったことで、より神学的に突き動かされていたのです。私たちにとってロシアン・オリエンタリズムが興味深い点は、ロシアそれ自体が自己であり、他者でもあることです。その歴史は絶え間なく西、東、そして内側を見つめる、一種の精神分裂病的状態なのです。それでも互いから離れられず、これによりロシアン・オリエンタリズムには、フランスやイギリスにはない理論的複雑性が許容されるのです。

ユージン・タン | 私たちもまた、何人かの幽霊を見ていると思います。それは、私たちがシンガポールと東南アジア、両方の美術史を語ろうとすることの中に潜んでいます。シンガポールに関して言えば、これまで語れなかった美術史のいくつかの側面があります。たとえば私の講演で話した赤道美術協会ですが、彼らは当時の共産党との関わりゆえ、実質的に美術史から疎外されてきました。シンガポールは1950～1960年代、共産主義者に対抗してマラヤ危機を経験しましたが、そのため彼らの美術史における貢献は大いに無視されてきました。

彼らは、芸術の社会的役割、芸術が社会変化を促し得る役割を認識した、初めての芸術家でした。他の芸術家たちは歴史を掘り返し、美術がほとんどヨーロッパ人によって制作されていた19世紀頃まで、またイギリス人がシンガポールにやってきた頃の時代までさかのぼっていた。しかし彼らはシンガポールに新しい視覚表象のアイディアをもたらし、それによって美術制作のあり方も変わりました。より最近では、シンガポールの芸術家たちがいかに国際性やグローバル性を志向しているかということにもつながります。ハメドさんが指摘したように、デヴィッド・メダラのようなディアスポラな芸術家たちが各々の美術史の中で果たした役割も、私たちは重視しています。そして、これこそまさに二つの美術史をつなげるのに果たされた役割なのです。

モリス | メダラがあなた方の語りにどう統合されるのか、もう少し伺えますか？

タン | 彼は1960年代に、フィリピンを去りロンドンに向かいました。しかし同時に彼は、東南アジア、フィリピン、そして多くの国に対する強い絆を持ち続けました。そうしたつながりの中で、彼は今日の私たちが目にするいくつかの実践に影響を及ぼす役割も担ったわけです。

モリス | 影響力を持った芸術家たち、または他地域における実践との接続管になった芸術家たちを通して、どのようにその文脈を体系立てるのでしょうか？

タン | 個々の実践とそのつながりが非常に重要ですが、私はこれが、シンガポールと東南アジアにおける美術の研究と理解においては著しく欠けていると思います。未だに比較的研究が進んでいないのです、そしてこれらの個々のつながり、関連、影

響が後になって私たちを研究・探求へと向かわせるのです。

大気の攪乱

モリス | 「幽霊」を発明した方に戻りましょう。稲賀さん、あなたが提起した問題に関して、今日のカンファレンス全体から特に感じた相乗効果のような点はありましたか？

稲賀繁美 | 失われた幽霊をもう一度見つけよう、というのが私の提案でしたが、他の登壇者のリアクションからみて、すでになりにうまくいっているようで非常に喜ばしいことだと思います。私は今朝話し過ぎたので繰り返すことはしませんが、興味深い話をひとつ。30年近くバンクーバーで教えていた友人の日本人が、あるとき教えてくれたのですが、カナダでは先住民の人々が非常に興味深いモノを持っている。とりわけ祭礼のための彫刻作品で、たとえばクロード・レヴィ＝ストロースが彼らの仮面などについて本を書きました。しかし、それらがひとたび美術館に展示されてしまうと、先住民の精神は消えてしまっただけが残る、それらのモノの生きた精神はどこかに失われてしまったと言うのです。恐らくこの話が、私の考察の起点です。

美術館では展示場だけでなく収蔵庫の中にも、モノたちは物体としてはそこにあるわけですが、その精神は隠されています。それらは眠りについていたり、私たちを見張っていたりする。目撃者たちもいて、私たちがすでに開いたように幽霊があちこちにいること、そしてそれをどのように考察するかは、議論の格好の主題となりうるかもしれません。ここ数年、アジアでは多くの幽霊の映画が作られましたが、それがなぜなのか、不思議に思っていました。中には西洋の映画祭で最優秀賞を受賞したものもあり、キリスト教圏の人々ですら、こうした幽霊の復活を評価したわけです。マリアナさんがフォアクロージャーについて話しましたが、これは「排除」という精神分析の観念です。近代性の中でずっと抑圧されてきたものがあるのです。スラヴス・アンド・タタールズによるノーマン・ブrawnンについての引用も、また示唆に富んでいます。何か隠されているけれども、それは何かを待ち受けているのです。ですから、これが起点になる。そして、この点において我々の議論のすべてが関連していると私は思います。

モリス | お話しされた本の要旨の中であなたは、いわば国家はそれ自体が近代化で、私たちは恐らく、それを続けるか続けないか、といったものであると、思い切ったことをおっしゃいました。最近まで我々は確かに西欧のパスパクティブを一種の覇権的な大きな物語として、すべてがその源泉であり、すべてがそこに還るものとみなしてきました。無論それは、我々が雑把に知っているものです。今日我々はこれについて、新しい言葉、新しい参照の形で問い直しています。しかしあなたは、恐らく近代性自体が——より大きくグローバルな文化史の中の——大気の攪乱ではないか、と大胆にも述べました。私はこの、何かに立ち戻る、ただ前に進むだけではない考えが気に入

ています。過去に向き合うことは、今日ここでの議論とも関連があると思います。前を向くということは、モダニズムが深く根を下ろしたのではないとの考え方と、共通するところがあるのではないのでしょうか。

稲賀 | 攪乱のメタファーは、台風、サイクロン、そしてハリケーンから来ています。ご存知の通り、こうした大気の攪乱が始まると、中心に大きな目ができて、これは盲目、空洞の目ですが、しかしそこが、空洞の周りを流れる勢力配置の中ですべてのエネルギーの生みの親なのです。恐らくそこが幽霊の現れるところでしょう。

会場から | マイケル・レヴィーンといいます。みなさんと、私のモダニズム体験をわかち合いたいと思います。私もアジアで——向こう側のアジアのエルサレムで——生まれました。ある時イスラエルのモダニズムの展覧会の企画に招かれました。大きな驚きでしたが、テルアビブは初期モダニズムの世界でも最も大きな結集地だったと知りました。テルアビブ美術館の主任学芸員／ディレクターになる前、フリーランスでこの展覧会をした時はとても躊躇しました。控えめな展覧会でしたが、ニューヨークのパークレー、プエノスアイレスのサンパウロ・ピエンナーレへと巡回し、結果的に19年を経てテルアビブはユネスコに世界遺産都市と認められたのです。

これは非常に重要なことで、というのもテルアビブの人々は少しも関心がなかったのです。私がテルアビブはモダニズムの結集地だったと主張した事実は、取るに足らないことです。ニューヨーク・タイムズが私の言葉を引用して初めて、突然これは事実となりました。私の祖母がかつて言ったように、新聞に書かれることは全て真実なのです。驚いたことに、テルアビブの人々に、彼らが住む家は保存する価値があるものだと説得することの方が、よほど大変でした。人々は多くの家々を壊しました。ですからこれがモダニズムの実験場だという発見は、彼らにとっても驚きでした。

テルアビブは20世紀にユネスコに認知された8番目の遺産で、これはユネスコが現存するものの保存にいかに関与力を持っているかを示す素晴らしい見本です。1920年代から1930年代の間、6,000の建物が国際あるいはモダニズムの様式で建てられました。これはテルアビブに伝統がなかった事実と関連しています、そこに住んでいた人々は、異なる国々から来た人々だったのです。新世界とつながるモダニズムは、伝統のない人々にとって魅力的でした。私自身モダニズムの建物の中で生まれました。私にとってはそれは土着的な建築でしたが。私は建築とはこういうものだろうと当たり前で思っていて、正直、もしユネスコの評価がなければ多くの建物が解体されたでしょう。

ユネスコがテルアビブの白い都市を認めたとき——「白い都市」は純粋な全くの誘い文句です、なぜなら本当に白い都市など存在しませんし、それがどこから始まりどこから終わるのかという定義もありません——私たちはかつての緩衝地帯にある最も重要な建物を一部保存していました。この地帯の多くの建物は建て増しされており、それゆえ評価に値しないと考えられてきたのです。これは挑戦だと思います。つまり、

私たちはモダニズムは貴重なもの、と当たり前前に考えていますが、ユネスコなしにはこれは起こりえなかったのです。

言語のモダニズム

モリス | ハメドさん、私はあなたの、根を下ろしたモダニズム、そして伝統遺産と近代性を重視するモダニズムという概念を思い出しました。

ナサー | 根という考え方は、とりわけ現代を考えるとき興味深いと思います。ありがたいことに、私たちは「蝶番の外れた不安定な現代」と私が呼ぶところから、浮遊する現代へと動き始めています。今やアートフェアですら、モダニズムのパートや部門を設けています。こうした関心が戻ってきたのです。しかし非常に多くの場合、これらの蝶番、中心点は不可視なのです。とても興味深いのは、こうした蝶番は何なのか、どうしたらそれを可視化できるのか尋ねてみることです。

先住民という観念はしばしば、とても支配的でもあり、たとえばインドでは複数の言語で議論されてきました。モダニズムという言葉は私たちが使い始めた時、インドで最も読まれた美術史の教科書のひとつが『When was Modernism in Indian Art?』（インド美術のモダニズムはいつだったか?）でした。これは賞賛に値する批評家、キュレーター、作家であるジーク・カプールが執筆しました。目下のところ、私たちは100年間にわたるインド美術に着目したプロジェクトを進行中で、13の言語で執筆しています。時々軽い冗談でいうのですが——もちろんカプール本人には言いません、彼女は敬愛すべき女性ですから——私たちはしばしばこのプロジェクトは、彼女の本の題名に挿入語句を付けようと試みるものだと表現するのです、たとえば、「インド美術の英語話者によるモダニズムはいつだったか?」のような。なぜならジークはロイヤル・カレッジ・オブ・アートで学んでいたのですから。実は、私が今日お話ししたザフルとほとんど同時期のことです。彼女は英語で、コスモポリタンの中心であるニューデリーで執筆していました。しかし彼女はこの国の広大な大陸に向けて語りかけていました、そうすると、もしこれらの約13の言語について考えてみると——マラヤラム語、グジャラート語、アッサム語、ウルドゥー語、ベンガル語など数多くの言語があります——モダニズム、あるいはモダニズムの観念というのは、こうした言語の中へ異なる時空において侵入していったはずで

もしこうした言語が英語話者のモダニズムに語りかけられるなら、彼らは何を語り、どのようにこの物語を複雑化するのか? もちろん、そうすると彼らはもうこうした国家・地域の境界を凌駕し始めます。ベンガル語での記述を調べたいのなら、バングラデシュに行かねばなりません。ですから、私たちが一緒に生きねばならない幽霊のもうひとつは、先ほどイスラエルの紳士が例をくださいましたが、国家の形成、分割によって私たちが作り上げる幽霊なのです。この幽霊、私がインドとパキスタンについて話

した物語は、実際お互いにはほとんど知られていません。互いにはほぼ同じ源泉から生まれたにもかかわらず、インドの美術史はパキスタンの美術史に対して、いわば盲目的なものです。思うに、こうした分割による他所者の積極的な創造は一考に値します。もしマレーシアに、シンガポールの国際的な美術館と同じような野望と資源を持ったナショナル・ギャラリーがあったなら、彼らにとっての東南アジアのイメージとはどんなものになるでしょうか。

スラヴス・アンド・タートルズ | 少し付け加えたいのですが、私たちが言語のモダニズムについて話すとき、そこにはさらに複雑さが加わります。それは、その言語が話されるアルファベットのモダニズムです。私たちはしばしば、アルファベットを中立的な代理人で、常にその言語の一部であったと思いがちですが、私たちの地域ではアルファベットが3回変わりました、ムスリムからかつてのロシア帝国へ、そして主権が変わり、1929年にアラブ文字からラテン文字に、1939年にキリル文字に、そして1991年にラテン文字へと戻りました。私たちの中には、自身の言語への移民のような世代が3世代いるのです。こうした世界を、単に言語主導の地域主義ではなく、筆記文字主導のものともみずこともできます。これはこの地域全体で見られるもので、ウルドゥー語とヒンディー語との間でも、またはスラヴ語群、カトリックの西洋的スラヴ語群の間にさえあります。さらに、いわばカトリック・ラテン語ベースの西スラヴと、歴史的にオーソドックスなスラヴにおけるキリル文字の間でも。

ボディ | この世界の言語の管轄権というのは、ある種、帝国主義的な管轄権で、ユネスコもまたある意味でグローバルな管轄権のいち形態といえます。カプールについて考えるのは面白いですね。私たちが行うプロジェクトはガヤトリ・スピヴァクにも非常に関わりがあり、ラテンアメリカだけのものではないのです。私たちはこの先住民がサバルタン(従属的社会集団)の名の下にもあり、サバルタンの問題を正確に普遍的に語るという問題でもあると考えます。この普遍性とは、サバルタンが形成されるグローバル化という概念において、私たちが言葉としての位置を乱そうとしているものです。今私たちはモダニズムの内部にあり、これは明らかにヨーロッパのモダニズムの構築であって、そこでクレオール、ヴァナキュラー(土着)がどう作られるのか、誤訳に陥る翻訳がどう生まれるのか、これは両方の構造の誤訳だということを明らかにする鍵となるでしょう。ゆえに、19世紀絵画もまた非常に興味深いのです。

恐らく、200年の歴史の形成における異なるローカル化を通じたこれらのモダニズムの言語的脱臼は、実際それ自身が、本来の意味での新たな主権的言語になるのです。主人の言語による返答、異なる言語での主人への返答。これはある意味、私にとってはこうした資料の中から明確に浮かんでくるものです。そこに現れているのは特異的なのです。

稲賀 | 中国の有名な現代美術家であるシュー・ピンは、偽の漢字を作り上げ(『A Book from the Sky』)、国際的なアート市場で高く評価されています。なぜ彼は受け入れられ、今なおそうなのでしょう? これはまさに、彼のカリグラフィーが「読めないもの」だからです。もし読めるものだったなら、これはもう中国文化圏固有のものであり、彼はその地域市場を超えられなかったでしょう。彼の文字が「読めないもの」であったからこそ、彼はグローバル市場に参加できたのです。さらに彼は、続く自身の発明(『Square Word Calligraphy』)は解読可能で、人々はそれを着実に学習できると語っています。なぜならこれは漢字の原理に基づきながら、読み取れる要素(じつはアルファベット)が結びついて成り立っているからだということです。これは、彼が非常に緻密に計算して仕上げた戦略のひとつで、そのようにして特定の言語の境界を壊しているのです。

摩擦、覇権、教育的投資

会場から | カリーナ・ブラッツです。彫刻家のリチャード・ディーコンの有名な話がありますね。彼はあるとき北京での展覧会の招待を受けましたが、彼も彼のギャラリーも、作品を貸し出していなかったんです。すると向こうでは、自分たちで勝手にディーコンの彫刻を作っていた。彼はユーモアのある人だったので、展覧会へ行きました。そこで何か摩擦があったかどうかは知りませんが、しかしこれは興味深い経済的摩擦になりえます。中国人はディーコンの完璧な模倣品を作り、本人はそれを面白がって観に行った。しかし、もしそれらの作品をディーコン作品の値段で売ろうとなったら、それは興味深い話になるでしょう。実際にそれが起きたのかわかりませんが、しかし私の疑問はまさに、この摩擦なのです。そこでスラヴス・アンド・タートルズに伺いたいのですが、あなたがたの作品は非常に挑戦的なので、異なる場所で展覧会をするとき、作品を制作して経験した摩擦にはどのようなものがあるのでしょうか?

スラヴス・アンド・タートルズ | 第10回シャルジャ・ビエンナーレでのことですが、あのビエンナーレは、検閲の問題と、私たちのパヴィリオンの際に据えられたムスタファ・ベンフォディルの作品のことがあって、話題的となりました。私たちのパヴィリオンは『Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz』(国家の友情: ポーランド・シーア派のショービズ)という名前でした。イランの抵抗運動である緑の運動について本質的に探る手段として、イランとポーランドにおける17世紀から2009年までの歴史の、誰も考えもしなかった集合点を辿ったのです。もしポーランドかイランが共産主義と効果的に戦ったならば、それは、これに対応するようなイスラム政治の姿勢へのイラン人の闘争について、何を教えてくれるだろう? 皮肉なことに、2009年、私たちがリサーチを進めているとき、多くのポーランド語が初めてヘルシャ語に翻訳されました。私は抵抗の概念や、スンニ派の圧倒性が目に見えている国でのシーア主義という観

念に取り組んでいました。オープニング当日、サウジアラビアはシーア派が圧倒的影響力を持つ国、バーレーンに派兵しました。それでもその3か月間、誰もこの問題について声を挙げませんでした。すぐ隣で検閲にかけられた非常に論争的な作品が据えられている、という事実にもかかわらず。

興味深いのは、ある種、摩擦の因数分解のようなことが私たちの界限では起きたわけだけ。そして私たちは批判を受けました。たとえば、スラヴス・アンド・タターズに、首長国やロシアで検閲されるような作品を期待していた人々などからです。私にはこれが、どこか時代遅れの地域政治のように思えました。政治がこちらに語りかけてきたけれど、それは大衆と共に語るのとは反対の形で、その時点で寛容な気持ちを失っているという点においてです。私たちはリーディング・グループという感じで始まったので、互いに公平な立場でしようという意識があります。私たちは教育的に、より専門家だというわけではありません。人々に語りかけるのではなく、人々と共に語り合いたいと願っています。

そういうわけで、私たちの作品があからさまに政治的だとは考えていません。もちろん、ある面においては政治的ですし、今までのところ何をやるにせよ、主題は非常に政治的です。一因として、作品が美術に見えないということがあります。民族博物館にあるような何かに見えるのです。これは稲賀教授のお話にもつながりそうですが、工芸や民俗学の面白いところは、美術の語りに対抗するのです。特に近現代美術に対してそうです。というのも、これが個人主義から発明を切り離すからです。発明は個人性についてではなく、むしろ集団性、あるいは匿名性でさえる。思い切って自身の作品を寄与する前に、先人の技を10年ものあいだ繰り返すという考え方は、ある意味、仏教的実践の中で見られるようなもので、これは断固としたアンチ・モダニズム的アプローチだと言えます。

残念ながら、私たちは展覧会や招待などに際してハマをする傾向があります。サンクトペテルブルクでのマニフェスタに参加しましたが、多くの同僚たちは撤退していました。より重要な問題が、本気でイエスを言い、ノーを突きつけることであるとき、そして自分がイエスだと言っている限り、私たちは必ずしもボイコットを選びません。真剣に取り組むということは、問題の複雑さと取り組み、それを絨毯の下で磨かないようにすることです。ですから場所が首長国であれロシアであれ、自分たちがニューヨーク、ロンドン、あるいはベルリンで取り組むことと変わりはありません。単に、その複雑さを認めることなのです。

会場から | ロシアのオルガ・シェプロです。今日話し合っている、モダニズムという英単語は非常に重要な表現です。今日のディスカッションが、一国の美術がまだそのアイデンティティを見出すに至っていなかった時代のラテンアメリカの表象、という壮大な物語から始まったのは偶然ではないでしょう。今日、多くの現代美術に見られるのは、国際的・国家的な文脈との関係性についての、ファッション的言説です。現地

に根差さなければ、国際的文脈でも自分の立場が得られないのです。しかしこの現地の美術という見方をどう解釈し、現地の文脈をどう翻訳するか、これは昨日のパネル・ディスカッションにも付随する問題でしょう。

数日前、私はメキシコの美しい大学美術館を訪れ、地元作家の現代美術作品を見ました。素晴らしい作品で、ただこう書いてあるのです。「英語がわからないなら、現代美術作家ではない」。とても明快な表現だと思います。若い現地の作家達の展覧会でしたが、彼らはまさしく認知される、理解される方法を提示していたのです。ここにおいて現地の文脈からの移住が始まっています。

現代美術における「帝国主義」についてあえて言いたいです。ロシアの帝国主義について何度も耳にしましたし、私たちは世界中あちこちにある植民地様式について話しています。今日の現代美術に対する私たちの見方にも、同じものが存在します。それこそまさに、私たちが現地の文脈を、彼らの新しい勢力やエネルギーを抜きにして、どう見るかというゲームなのです。英語話者によるグローバルな文脈、というこの巨大機構が彼らのような花々のもとに辿り着いたからこそ、今日のグローバルなアート市場が発展したのです。彼らはそこに住んで、物わりの良い若い芸術家に向けて本を書く。そうすると芸術家たちは「英語がわからないなら、現代美術作家ではない」と書くのです。それは彼らの創造ではありますが、美術作家たちがこのように受け止められ始めているのです。従来と同じ言葉——前衛、モダニズムなど——で表現され、しかし今や全く異なるアプローチに対して適用されているものを、互いにどう理解し合えばいいのでしょうか。

たとえばロシアの美術について話し合うとなると、私たちは20世紀初頭のことを話しています。ラテンアメリカだと、今度はもっと時代を遡ります。モダニズムのスタンダードは向こうではもっと早い。ですから、今日誰が歴史を書いているか、質問は何なのかを、どう理解するかです。今日、現代美術史の意味とは何か、または何が意味を持たないのかを語るのは誰でしょう？ 私たちはアルゴリズムに敬意を払い、法則を知っており、ゲームの厳しさを知っています。私たちには自由が必要で、ゆえに現代美術が必要なのです。しかし、私たちが自分たちの世界で構築した法則とは、経済システムと同様に、政治体制と同じ法則なのです。これらは全く自由に反するものです。私たちに芸術家が必要なのは、自由の新たな一滴を見つきたいからです。しかし私たちが美術の歴史に取り組もうとするとき、いつもそれを簡潔な構造の中にすっぽりはめ込もうとするのです。そこには自由の可視性が与えられていません。

さて、そこで質問ですが、私たちはどのようにこの非構造的な自由に取り組むのでしょうか？ 現代美術の歴史をどうやって書くのか知りたいのです。どこに法則があって、どこに自由があるのか？ この2つの現実は、互いにどう対処し合うのでしょうか？

スラヴス・アンド・タターズ | 英語が現代美術の自由を制限しているかどうか、という質問でしょうか？ 私は自分の観点からしかお話しできませんが、私たちの作品は

常に英語の覇権との格闘です。私たちはロシア語、ポーランド語、ベルシヤ語、フランス語など、自分たちが使える言語でリサーチします。5か国語でリサーチをする芸術家を多くは知りませんが、私たちはそのために努力しています。英語は取引としての言語ですね。それが目的のすべてに最適なものとは言えません。英語優位が不利な国もありません。

ロシアについて話させてください。私はロシアびいきな人間ですが、正直、ロシアは現代美術においては決定的に低迷しています。原因として、教育に投資していないことがあります。その点、ポーランドのような隣国はうまくやっています。これは何もポーランドがNATO加盟国だからアメリカの要請が何かと入る、ということではありません。単純に教育に投資がなされているのです。ロシアでは、芸術家の教育モデルは100年前と同じ状態です。ですから、富裕な国が展覧会にかけのお金の金額の多さには、驚愕させられます。中央アジアでも同じことが起きました。共産主義の崩壊後、中央アジアには多くのNGOがやってきて、今やあちこちで見かける中央アジアの芸術家世代に資金援助をしたのです。偉大な芸術家たちです。しかし、その後の世代は座り込んで聞かなくて、「私たちは?」。こうした資金が教育には使われなかったからです。これは新しい話でも難しい論理でもありませんが、歴史を書くことに加え、自国の若い芸術家たちを教育することが、現代美術の歴史に寄与する上では重要な要素だと思います。そうすれば、タウス・マカチェバやアルセニー・ジリャエフのように、教育を受けるため国を後にする必要もなくなります。

多層的な「ローカル」

ナサー | 2点、コメントを加えてもいいですか。1点目は、私が紹介した若い作家のヌール・アリ・チャガーニーの作品の話に戻ります。煉瓦の壁の作品です。彼は英語を完璧に話しますが、私はウルドゥー語でものを考えるこの芸術家のグループを面白いと思うのです。この作品が特に私にとって興味深いのは、それが壁の内側に、文字通り刻まれているからでもあります。これ以上、ローカルにはなれません。この作品は巡回できませんからね。作品のイメージは、私のような人がどこかへ行って紹介もしない限り、巡回はしません。これはまさに、特定の場所について語る作品です。これは、ローカルであること、スペシフィックであることを通じ、時間の中で、特定性が地理的に場所を越えられる好例だと思います。

そして、私たちがローカルについて考えるとき、同時に他のローカル、たとえばイギリスなどについても忘れてはならないと思います。私たちはちょうどイギリスのポール・メロン・英国美術センターで「ロンドン・アジア」というプロジェクトを立ち上げたところ。ロンドンを、美術史と視覚文化を生成するひとつのアジア都市として位置付けるわけです。これは、交流について考えるということではありません、実際は、互いにかみ合うことなのです。英国は率直に言って、モダニズムの歴史からするとマイ

ナーなプレイヤーです。そして英国の現代への注目は、デヴィッド・メッラヤラシード・アライーンのような人々の貢献に、大いに依っています。他にもリジア・クラークなど、多くの人々を思い出させますね。これは、単にラホールやビシュケク、クアラルンプールで新しい物語を書いてみることではありません。英国もしくはロンドン、またはニューヨークの中での、新しい物語を書くことでもあるのです。

モリス | そのことに対しては、多くの応答者がいるでしょうね。みんな同意すると思います。では、スハニヤさんから始めましょうか。

会場から | ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館のスハニヤ・ラフェルです。2点、申し上げたいと思います。ひとつはハメドさんへの質問で、ジークとモダニズム、そして挿入語句、その他の言語について話していたプロジェクトのことです。これはまた私の次の話、ジョチンドラ・ジャインとその他の名人たちとの仕事にもリンクする話だと思います。彼らはインドではアディヴァシー(先住民)の芸術家として知られる芸術家たちで、近代のインドとは全く異なる伝統を持っています。そしてこの伝統は美術の対話の中で認識されるのです。

ただ、ひとまずこの話は片側において、オーストラリアについて話したいと思います。私たちは昨日、ブルック・アンドリュウさんが先住民の声について話すのを聞きました。オーストラリアの美術館で働く際、以下のようなことを心に留めておくことは不可欠です。すなわち、先住民の芸術家たち、最初の国民である芸術家たちの声が、私たちの歴史の中でどう語られるか。また私たちがどのように美術史を語るか。世界の一部にあるこうした美術館が、本質的なこととしてこうしたプロジェクトに取り組む中で、今日の美術史とはなんであるか、どのように私たちが今日的であるのか。私はここで、これら2つの考えをいったんハメドさんに渡したいと思います。あなたは「他の物語」について話してくれましたが、「他の名匠たち」についてはどうですか?

ナサー | 私が今日、簡潔に概要を説明したインド美術に生きる伝統の軌跡は、ある意味では投資についての話で、または美術教師たちと「生きた伝統」の考えの中にあるものです。ジャインがスプラマニヤンとカンパニー絵画という生きた伝統の形成にどれほど共感していたか、またはしなかったかを知るほどには、彼の著作を十分には読んでいませんが、ここには十分な共通基盤があると思います。「ロンドン・アジア」プロジェクトの最初のパートは、来夏、ロンドンでの会議になります。ここでは前世紀の英国で、南アジアがどのように展示されてきたかを取り上げる予定です。たとえばちょうどいま、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館では「Festival of India」という展覧会をしています。グーグルでこの言葉を検索すると、英国では非常に多くのインドのお祭りをしてきたことがわかります。ひとつの疑問としては、なぜこのフレミングが継続するのか、またこれが何を明らかにするのか、ということがあると思います。

たとえばスハニヤさんの勤める美しいシドニーの美術館での展覧会やコレクションについて、私たちが質問すべきことのひとつとは——またあなたがおっしゃった先住民の物語の重要性とは——もしあなたが美術館の外にいたなら、そこで見えるものは死んだ白人男性たちの名前だけで、しかも彼らの作品が実際に美術館にはないわけで、それはなぜかということです。もし美術館が拡張されるとすれば、そこには誰の名前が付け加えられていくのでしょうか？

ラフェル | まず、1871年創設のニュー・サウス・ウェールズ州立美術館が、スコットランド国立美術館のほとんど瓜二つのコピーだ、ということはお伝えせねばなりません。この建物の建設中、建築家のウォルター・ヴァーノンのもととのアイデアは、インド・サラセン様式の建物でした。しかし、それは当然、当時の理事会の望むものではなかった。そこで彼らはヴァーノンに、ブレイフェアが設計したスコットランド国立美術館を参照するように言いました。そんなわけで、ヴァーノンはシドニーの美しい砂岩でこの建物を模倣することにしました。おっしゃるように、建物の外にある美術家たちの名は、当時の理事会が彼らこそ美術の名匠だと考えた、ラファエル、ティツィアーノ、ティントレットなどです。また、こうした芸術家の作品が館内にあるわけではありません。

そして恐らくこれは、非常に良いことなのです。建物に記されたこうした巨匠の名の下に、がら空きのスペースがあります。そこにはこれらの芸術家たちの作品のレリーフがはめ込まれる予定でしたが、実現しませんでした。これは実に素晴らしいメタファーです。パレスチナ美術館について考えてみると、何か別のもので建物を満たすことはなくていいのです。そうしないことによって、美術館はより生きるのですから。

現在私たちは美術館の拡張計画を進めていて、日本のSANAAと仕事をしており、オープンには順調にいけば2021年予定です。SANAAの設計案は、ヴァーノンが地元の人々に差し出した砂岩の建築とは正反対のものでした。このプロポーザルは組曲のようで、この土地にさまざまな面で呼応しています。この建物の中に何が入るのか。これが、私たち全員が生産的なかたちで真剣に取り組んでいる議論です。疑いなく全員が了解したのは、先住民のギャラリーを組み込むことでした。なぜなら私たちが「今日のシドニーにおいて21世紀の美術館とは何か？」と自問するなら、まず私たちは誰なのかという物語から始めねばなりませんから。シドニーでは、住人の4人に1人が他の場所で生まれた人々です。オーストラリアの中で最も多様な都市のひとつで、それは文化的にも、言語面でも同様です。間違いなく、太平洋の美術、アジアの美術、そしてこうした芸術家たちの現代の声が、私たちの新しい建物の一部に加えられるでしょう。名前は建物の外ではなく、中に入っていきます。

ナサー | 非常に興味深いものになりそうで、素晴らしいですね。みなが美術館のオープンを心待ちにするでしょうし、これは新しい歴史が書かれるまたない機会でもあると思います。そうした歴史たちは区画されて記述されるのか、あるいは互いに対話

し合うのか？ それらは絡み合うのか、またその絡み合いはどう実現するのか？ どのような物理的形態をとるのか？ こうしたことは、私たち全員が直面している課題のひとつだと思います。

ラフェル | 思うにその絡まりは、私たちにとってはすでに始まっています。私たちはコレクションと共に試行錯誤を始め、各々のアイディアについて検討しています。最初に私たちはこの試み——あるいは絡まり——を、アジア美術のコレクションから始めました。シドニーでは多くのアジア人芸術家が働いていますし、実はハディム・アリが私たちの美術館の理事会メンバーに入っています。そこで私たちは、いま誰が芸術制作をしていて、どんな物語が語られているか、現代美術がどのように、どんな形式で歴史に訴えているかを考察する過程に入っています。コレクションを通してこうした物語たちが展開していくのです。

精神性と信頼

会場から | 先ほどの、言語の問題に戻ってもよいでしょうか。それから幽霊の問題に移れたらと思います。先ほど挙げた英語の取引的側面については、私も同意します。しかし同様に、今日の質疑応答の中で、英語には覇権的側面があると示唆されたとき、会場にある種の不穏な空気が生じたことも理解します。少なくとも私が生活する世界の一部地域、すなわち旧共産主義圏の東南ヨーロッパですが、そこではこの一種の覇権的側面が実際にあり、非常に滑稽な方法で適用されています。

若い芸術家達、私のかつての学生たちはみな、自らの芸術について語る時、地元の聴衆たち、ルーマニア語話者、ラテンの国の人々などにも英語だけをを使うのです。もちろんこれらの国では中産階級の人々は英語を話しますが、私にはばかばかしく思えました。そして、パブリックな場であれ私的な場であれ、こうしたことを彼らに伝えても何の反応も返ってきません。まるで私が存在していないみたいに——。これは非常に覇権主義的なことです。私が敬愛する芸術家、ムラデン・ステイリノヴィッチは、ただ単純にこう言いました。「英語を話せないのなら、芸術家として存在していない」。

さて、私がみなさんにお伝えしたいことを話します。今朝、ある意味で驚かされたことは——特に最初の3名による治療的介入の中で——見えない連続性として現れた、精神性や、「精神性」なる言葉、精神性の価値へのこだわりです。私はこれを宗教的とは言わず、精神的 (spiritual) と呼びます。私にとっては明らかですが、近代性やモダニズムの検討についての戦後の美学的視点から、今まさに起こっているものへ、そして非常に重要な節目となる、抑圧されてきた精神性の価値への教育的転換の一部にあなた方はいたのです。

私たちはこの数十年、いわば欧州大西洋的解釈の視合体の中で、または「精神性」が関わるものはすべて怪しい、恐らくニューエイジ的だと思われるような時代の中で、

育ってきました。私たちはもはやこの傾向を好みません。私はそこからの発展を信じていますし、それが今起きていると確認しました。さきほどフランシス・モリスさんとランチの時に話したのですが、今朝、3名の方が話したことは私にとっては明らかに精神性のことで、それは偶然の一致ではありません。2、3年前のCIMAMの会議では、同じことは起きなかったでしょう。恐らく、ある種の切迫感があるのです。グダは精神的革命でした。来年はこの精神的革命の100周年です。そこで伺いますが、幽霊について話し合うよりも、クローゼットに潜んだ骸骨、すなわちモダニズムや近代の精神性について、話し合えるのではないのでしょうか？

稲賀 | もちろん精神性を待ち望んでいるからこそ、幽霊についての話を始めたのです。ですからそこに言及して頂き感謝します。精神性については、さらに1時間ほどの講演が必要になるでしょうから、口にするのを躊躇していました。英語の問題に戻ると、たとえば中国人アーティスト、ホアン・ヨンビンが一方にゴンブリッチの『美術の物語』、他方に『中国絵画史』をもってきて、それを両方、洗濯機に入れてかきまわしたわけですが、この実験からすでに30年が経過しました。しかし我々は今なおこの同じ現実に向かっています。とはいえ、今後20年のうちに、英語が世界で最も支配的な言語ではなくなるのは明らかでしょう。たとえばアメリカでもスペイン語の話者人口が最大になるでしょう。私たちがこういう現状にあって英語を話すことを余儀なくされているのは、残念なことなのかもしれません。これが、いわば大英帝国の遺産であるのは歴然としています。ですから私は近年この500年間の世界の歴史を再記述しようと企てていますが、それはまた別の話になります。しかし、日本人は日本人英語（ジャパングリッシュ）が話せませんし、インド英語（ヒングリッシュ）はあらゆる場所に広がっています。つまり、私たちは「英語」と呼ばれるコトバを使いますが、英語はもはや単一の言語ではないのです。

スラヴス・アンド・タタールズ | ロシア語もまた、いまだ世界で2番目に普及している言語です。私たちは先ほど自分たちの中でこうしたことについて、近代性の定義を西洋近代に触れることなく語る方法として話し合っていました。ひょっとすると、こうしたネットワークは、たとえばロシア対イランをまたいで起こるかもしれません。両国はどちらも常に西を向いています。恐らく彼らは、互いの方に顔を向けてみるべきです。実は近隣同士なのですから。ロシアのコーカサス地域への侵略があって、首都テヘランが創立されたのは140年前に過ぎません。ですから彼らの歴史は実は非常に関連し合っているし、両者は、互いに執着しているアメリカとも関連があります。こうした西洋モデルへの執着とは時代遅れなものです。

また、精神の問題について、敵も含めてすべて抱きかかえる、またはアンチテーゼも、困難な物事も抱合するという考え方があります。精神とは、まさにその本質からいって精神的で、たしかに私たちが今使っている形而上学的述語はとても不快なものです。

とても妥協した表現です。ヒッピーやニューエイジを思わせることなく語る方法すら、わからない。本来、こうした部分は体験されるものであって、語られるようなものではないと思います。よって、ただそこにいればいいのではなく、その他の形態、その他の被啓蒙主義的で効果的な体験の形についての知識と、真剣に取り組まねばなりません。

ルドルフ・オットーのような人々は、こうしたことについて非常にうまく書いています。彼は「絶対他者」について書いていて、これは聖なるものでもあり、絶対的でもあるのです。ドーハ（前回のCIMAM年次総会会場）ではこのトピックが挙がらなかったという事実は、偶然ではありません。こうした異なる文脈をつなぎ、一緒にするもの、それがトルコであろうと、中東、アメリカ、ヨーロッパ、そして日本であろうと、そこには知識人の片側への分極化があると思います。一方の人々は完全に世俗化し、宗教的な人々を軽視する。他方、宗教的な人々はこうした知識人を退廃的な人々として軽蔑する。私たちはこうしたギャップを社会、芸術家、キュレーター、美術館の関係者、そして人間同士としてつなぐ橋を、どうにか架けなければなりません。

タン | 少し補足すると、私が先ほど「アジア間」(inter-Asia) のことでお話しした研究者たちは、たとえばチェン・カンシンのような人々です。彼は私たち自身をつねに西洋と比較するのではなく、アジアの中で互いをどう見るか、どのように互いを理解するかを主張しています。これは、特に東南アジアの国々もそうで、地域性を理解する上で非常に有効な方法だと思います。

ナサー | 精神性とは別に、もうひとつ重要なのは、信頼です。特に若い芸術家の中には、恐らく5年前、10年前には望みもしなかったような物事的手段や、実践の一部としての正当性の主張を望むことに対する、確かな信頼が見て取れます。現在私はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が主宰する賞の選考委員を務めており、結果の公表前ゆえ名前を挙げることはできませんが、候補となった芸術家たちの名前を見ると興味深いです。彼らはグローバルに活躍する芸術家たちに、自分自身を提示せねばならないのです。そして彼らはタイトルに「イスラムの」と入った芸術賞に自分を推薦することを、喜んでいますが。これは5年前には考えられなかった。私にはこれが非常に面白いのです。彼らが突然折り出したとか、そういうことではありません。そんなことはしないと思います。彼らがこの文化的つながりを主張できることに、喜びを感じているのでしょう。これはつまり何かを明るみに出す、蝶番を見つめるという考え方です——必ずしも信仰に基づくわけではなく、文化的に、現代がこうした形でつながりだしたのです。

機は熟してきています。なぜなら信仰と芸術の間の関係性には、多少の攪乱があるのです。約150年前までは、信仰に基づいた芸術しかなかった。そして前世紀にわたって、問題のひとつは言語に結び付いていますが、言語はこうした事柄を語ることに、ついてこれるのでしょうか？ つまり、実際の語彙のことです。ウルドゥー語は私の母語ですが、職業上の機能は果たせません。当然こうしたディスカッションでは、そもそも

いくつかの言葉は存在しませんから、発明する必要があるわけです。これは批評的言説においても、またひとつの問題です。ここではある種の批判的投資が要求されているのだと思います。

ポティ | それはあなたがとりあげた地域においては非常に筋が通る話ですが、一連の考えについて、ラテンアメリカの植民地としての歴史は分けて考えたいとも思います。秩序の重要性とラテンアメリカにおける植民地以後の秩序は、フランス革命における啓蒙思想やジャコバン主義の思想、国際的社会主義者の概念といったものと、原理的な関わりがあるからです。ここに示された素材は、厳密には、マルクス主義的感覚における幽霊という概念ではなく、物質的・歴史のプロセスの客観的・幻影的具象化としての幽霊です。メキシコのベニート・フアレスのことを考えてみましょう。こうした先住民の絵画というジャンルを実際に生み出した人々はみな、自身が先住民を先祖に持つ知識人たちでした。彼らは啓蒙主義の教えを受け、彼らの抑圧されてきたサバルタンの状況を正確に普遍主義の試みへと翻訳し、反植民地主義の戦いのための完全な言説の形態を探究しました。なぜならキリスト教の教会は当時支配的な土地の所有勢力で、彼らはそこからの解放を必要としたのです。ですから、敵は教会でした。

これは、非常に世俗化して積極的にこうした原則に関与している、ポストコロニアルの秩序体験の形態です。そして私は、こうした複雑さの中にある特定の場について訴えることと同様に、私たちが16世紀以来参加してきたこうした複雑な歴史からコスモポリタンと近代史を物語ることに、面白さを感じているのだと思います。

ラテンアメリカでは、ここから先に進めていくのは難しいですね。基本的に聖なるものや儀式などの体系的な組織は破壊されてしまっています。私たちがそれを宗教である、精神性であると主張するとき、実は主人の言語を用いてある一連の概念を名付けてしまっていて、そこにははるかに複雑な分析が要求されるのです。宗教へ回帰しようとするならば、私たちは異教徒になり、犠牲を生み出すことになるでしょう。つまり、私が言わんとすることは、ラテンアメリカと物質的境界というものは、正確には精神分裂病的な誤訳であり、それは私の考えでは資本主義的近代性において支配的な語りなのです。資本主義的近代性は、ひとえにこうした植民地の体験によって形成されたのであり、いわゆる原始的と呼ばれるものは絶えず主人の言語を用い、援用し、恐らく驚異的な速さで「近代的」になっていったからです。

ここでオルガの話に戻ると、私たちにまだラディカルな国際主義者のネットワークがあります。ディエゴ・リベラとアルバート・アインシュタインです。私は解放と帝国の間の弁証法の問題に関心があり、こうした歴史、他のオルタナティブに惹かれます。こういった話になると、私は恐ろしいほど弁証法的にヘーゲリアンなのです。つまりこれらの物事は一緒に進行すると、帝国があるとき、革命は起こらない。革命がないとき、帝国はない。そう信じているのです。そしてこうした特定の緊張関係は、ある

意味、臨界としての芸術とは何かということの一部であると思います。私は今、世俗化の歴史としての、美術館なる公共空間という概念について、昨日のパトリシアの講演に関して考えています。美術館は世俗化の装置です。それを替えることもまた、あり得るでしょう。私はそれに対してはオープンな態度でいます。しかしその緊張は、思っているよりも複雑なものです。特に、ラテンアメリカの他者性という特殊な歴史から見るとそうです。

知的な糸の織り合わせ

会場から | ここまでのお話を聞いて考えていたのですが、議論の中で出てきたアンチ・モダニズムという概念自体が、すべてをまとめるのに興味深いコンセプトになるのではないのでしょうか？

スラウス・アンド・タターズ | 残念ながら、アイデンティティ・ポリティクスが実際に起きていて、「アンチ・モダン」と口にする、人々はそれを近代性に対抗するものと想像するので、私が意図するよりもっと政治的になってしまうのです。実際は近代性に対抗するものではないにもかかわらず、です。その意味では、近代性に対抗するのは馬鹿げています。

会場から | 話が少しずれるかもしれませんが、より大きい領域についてコメントしたいと思います。テクノロジーの力が、近代のグローバル化した世界でどう認識されているかということです。つまり、新しいテクノロジーに魅惑されずにいること、またはそれを避けることは不可能ですよね。

タン | そうですね。美術館としては、今日のテクノロジーの普及をもって、観衆がどのように美術館を体験するか、または体験しようと期待しているか、そのテクノロジーがどのように美術の体験を潜在的に損じてしまうか、ということ認識せねばなりません。私たちはテクノロジーをそうした損失のないかたちで、同時にシンガポールや東南アジアのように、美術館に実際訪れて美術作品を見ることにまだ慣れていない鑑賞者達にとっかかりを提供するかたちで、使いたいと思っています。私たちはスマートフォンのアプリなど、マルチメディアガイドを使ってこれを実現しています。そこで美術作品の情報をさらに提供し、統括的な美術館案内に役立てる。しかしそれは、美術の体験そのものにとって代わることはあり得ません。ですからこれは、美術館で時々見かけるモニターをすべて取り払ったということですね。

会場から | そうしたものこそ、多くの人々、特に若い世代が前衛を理解する方法、世界の多くの人々が美術と文化をフォローする方法である、ということを受け止めるべ

きでしょう。

スラヴス・アンド・タートルズ | そのことは、さきほどの質問につなげられるではないでしょうか。美術館はいわば、好き嫌いとは別として、近現代の教会としての役割を担うものか、あるいはその後任とならなければいけない、という意味においてです。教育と娯楽の空間であることは明らかで、その機能は果たしているわけです。しかし、内省の空間というのは、多くの美術館で創造が困難なものです。そもそも美術館には、座る場所がない。人々が通り過ぎる場所なのです。名作の前（に用意された椅子）で、またはカフェの中でしか腰を下ろせないのが、作品についてじっくり考えたい、振り返りたいと思っても、その気にさせる場所ではありません。私たちの文化にあっては、文化的空間はそれほど魅力的な場ではないと言えそうです。一方で、たとえば財務省の建物なんて、人が出かけた場所ではないですね。しかし、どうすればテクノロジーが美術館をより魅力的で快適な場所にできるのかというのは、私たちはどのように美術館を心地よい場所にできるのか、ということほど単純な問題ではないと思います。

会場から | アメリカのベギー・レヴィットです。お話と関連する多くのことが、グローバルな規範への挑戦であり、新たな共通の知的な糸の組み合わせの創造なのだと思います。私たちはグローバルな文学的世界と、ある国の著者がどのようにグローバルな著者へと移っていくのか、その中で翻訳の役割とは何か、について考えることから、何かを学べないだろうかと思いました。シュー・ビンについてのお話は示唆に富んでいましたね。翻訳できない作り物の言語で書く、ということです。権力のヒエラルキーに橋を架けるための翻訳、その中に私たち自身を植え付ける方法はあるのでしょうか？ さて私の質問は、インド美術とその伝統におけるイノベーションの形成についてです。ある種の工芸生産が、年月の過ぎゆくうちに輸出や観光のための売り込みに成功した、このことに政府がどの程度関与しているのか、またこれらはお話にあった美術とどのように結びついているのか、ということです。

ナサー | これはもちろんインドだけの話ではありません。パキスタンについてもお話ししました。ナショナル・カレッジ・オブ・アーツというその名前だけでも、そこに意図があったことがおわかりになるでしょう。しかし、ウルドゥー語では「工芸」と「美術」という言葉に違いはありません。どちらも「fann」なのです。そして芸術家と職人はどちらも「fankaar」と言います。思うに、ある種、人々は遊んでいたのです。一種の目的に適うので、途中でやめたり、また戻ったりしていました。これは興味深いことで、今もそれが見られます。スラヴス・アンド・タートルズの作品の中にもそれが同様にみられますね。彼らの今の仕事です。

言語においては、ここで持ち込まれるのは経済だと思います。これは、まだ私たちが取り上げていないことのひとつですね。2時間のディスカッションにお金の話が一

言も出てこない、これはいい！ただ、そうすると、同時に資本主義のモデル、美術の流通を促すもの、美術の複製の流通を促すもののモデルが問題になります。ここでまたエリック・ホブズボームのような、前衛に否定的だった人に話を戻すと、彼は、美術は完璧に失敗した、というようなことを言いました。価値のある珍奇なオブジェを創る傍らで、彼らはビジネスモデルを見直すことができなかったが、一方で版画や音楽はそこを乗り越えてモデルを考え付いた。これらを比較する際は、そのモデルについて語る必要があるでしょう。

会場から | インディペンデント・キュレーターのルイス・ビッグスです。稲賀さんの素晴らしい講演に関して、お話の中では2人の主要な幽霊がいたかと思います。4、50年前にはアート・ワールドは英語に支配されていたわけではなかったし、多くの芸術家たちがアート・ワールドに入っていくのは、正確には彼らが言語ではなく美学を通して普遍的に国際的に通じ合えると思っていたからです。ですからこれは、工芸とその重要性についてのハメドさんの指摘にも関連すると思います。

しかし稲賀さん、あなたが話した2人目の幽霊は、基本的には工芸の、用の美学ですよね。私には驚きでしたが、登壇者のみなさんはこの幽霊の帰還については、精神性の帰還と同じほどには語ろうと考えなかったようです。しかし私には、これらは重要な関連性があると思えます。

稲賀 | 美術と工芸については、恐らく来年、新たな討論の場を設ける必要があるでしょう。あるいは3年後にみなさんのうちの何人かはICOM（国際博物館会議）の年次総会のために、また京都に集まるでしょう。京都はまさに日本の美術と工芸の首都です。あるいは交流ということについて考えれば、染織のようにフィリピンから台湾を通して日本に到達したのもたくさんあり、その蓄積を京都で見ることができずから、皆さんにとってよい機会となるでしょう。幽霊の話について、改めてありがとうございます。ごく手短かに言うと、私はアントワーン・コンパニオンが言うところのアンチ・モダンでありたいのです。しかし、シャルル・ボードレール的な意味においては、私はモダニストなのでしょう。恐らくこれが、先ほどのご質問に対する最短の答え方ではないかと思えます。

最後にひとつ例を挙げると、シンガポールは実に人工的な都市です。トーマス・ラッフルズなしでは成り立たなかった都市でしょう。しかし、シンガポールは世界の金融取引の中心にいて、ご存知の通り資本主義が蔓延しており、富の源泉でもあるのです。シンガポールの美術の役割は東南アジアにとってだけでなく、アジア全体にとっても非常に重要です。東西間の取引もあり、オーストラリアとの密接なつながりも無視できません。そしてもちろん、大英帝国がこの海洋の交差点に構築されていたわけで、そのつながりは今日も不可欠なものとして残っています。グローバリゼーション、ポスト近代、ポストコロニアルな状況は、シンガポールという特定の通過地点から再考さ

れねばなりません。「クリティカル・インクワイアリー」誌がシカゴで、「オクトーバー」誌がニューヨークで生まれたのなら、シンガポールはその次を生み出さねばなりません。少し話が「グローバル」になり過ぎましたかね。

モリス | 注目すべきことに、これほどグローバル化とお金にまつわる言説に支配された時代、また私たちの多くが厳しい生活を強いられる時代にあって、この2時間の議論は、ほとんどお金やグローバル化への言及なしに終えることになりました。私たちは、地域の実に複雑な絡まり合いと、歴史を越える語りにも焦点を当てました。5人の素晴らしい登壇者のみなさんに、実に興味深い討論への感謝を申し上げます。

【訳：照山貴子】