

インド美術は新たな段階を迎えようとしている

インド独立の50年間——このことが意味するものの一つは、高まりを見せた独立後のナショナリズムの機運が衰えたあとに生まれ育った世代のアーティストが、今や成熟してきているということだ(19世紀以来のインドにおいて文化を牽引してきたのがナショナリズムであったということを考えると、このことは重要である)。

20世紀も終わろうとする今、社会主義の誕生と死とをめぐる一連のイデオロギー闘争がすでに過去のものとなったことは、ほぼ間違いない(独立後の時代のインドの都会的インテリ層は極めて意識的な左派であり、一般的概念としての社会主義は、当時のインドの文化的言説としては非常に重要であった)。

新しい世代は、美術の既知の物語に楔を打ち込み、新しい美術の形は、社会化し過ぎた美術史を攪乱する。

今現在、インドの文化的環境を明らかに過去のものにとらえる感覚が見られ、それはこのときを、姿勢に変更を加える好機ととらえる。誰もが自己を主張し、「亡命者」たらんとするのである。

日本の美術史家/キュレーターである建畠哲は、彼が出会ったインドのアーティストたちに見られるこの明らかな孤立感を、私的神話という適切な概念で解釈した。外からの目というのは、ときによいきっかけとなるものであるが、この「私(個人的)」と「神話」という語を手掛かりにして、私たちは完全なる「自己」の主張の側面に寄り添い、それを分析し、裏返しにすることができるだろう。

私性の枝分かれした領域とは何か?

まず第一に、私性は自己を保護し、個性を涵養する。自己に関連しての余談だが、インドの文明遺産は自己と自己存在に関する圧倒的な感覚を生み出し、それは、そこに包摂されるであろう世界についての感覚とはやや均衡を欠いているかもしれない。自己の反対は非自己(異物)であるが、その状態も、インドの精神的伝統においては恐れの対象ではない。なぜなら、大いなる宇宙では、自我も世界の中の個別の存在も、究極においては解消されるからである。こうして自己と個性とは、質素と関係があるのと同様に満足とも関係しているのである。充足についての言説、そしてその代替/交互の状態としての空虚についての言説は、インドの美学の一つの特徴である。

A.K.クマールスワミー(A.K. Coomaraswamy)^{訳註1)}であれば議論も違ってくる人は言うだろう。インド美学の分野における果敢な知識人であったクマールスワミーは、審美的感覚に意義を申し立て、精神という考えを否定した。自己についてさえも、情緒性あるいはまたメランコリーといった人間の汚点を剥ぎ取ってしまうのである。彼は、向上心を言うのにも知性をもってし、またそれゆえに彼は、言語の規準となる相、すなわち美学と美術実践の双方を満たす、形而上学的意識の体系的言語表現にも特別な重点を置くのである。^{原註1)}

これは美術の形式決定に影響を与えるだろうか、それは形態論の決め手となるだろうか、また、それは形造的な衝撃をいったん消滅させ、独自の持続性ととも再現させるだろうか? 抽象の局面においてそれは何を意味するのか:宇宙の仮説的構造は、形而上学の消せない法則のようなものなのか?

他方で、個人はほかの切符を持っている

精神世界にあって相互に反射的な自己や非自己(異物)といったカテゴリーとは異なり、社会的に裸にされて歴史的条件(偶然的で曖昧な環境)の中に投げ込まれた個性というのは、悩みの中心となる。

インドのアーティストの中には自分たちの個性についての偽装が見られ、それはしばしば孤立という——より適切にロマンティックに言うなら孤独という——情に訴える呼び名を与えられる。この偽装は、孤独な(精神的亡命者としての)アーティストの実存主義的状态に裏をもたらず高度なモダニズムと、なぜ、また、いかに関係を結ぶのかということについて、彼らがイデオロギー的に曖昧であることに由来するのであろう。それは、モダニズムとの関係を否定するための意識的な策略なの

かもしれない。そうして/あるいは、それは制度としてのモダン・アートが20世紀に獲得した社会的組織化や規範となる体系を拒絶するための一つの装置であり、そうした組織化や体系は、インドの状況においては得ることができないか、あるいは未だ十分に必要とされていないのだ。実際のところ、たいていのインドのアーティストは第一世代の都会的個人たちなのである。

カルカッタのジャミニ・ロイ(Jamini Roy)は1920年代から、またラームキンカル・バイジ(Ramkinker Baij)は1930年代から、田舎と都市の望ましい連結を、彼らのアートのまさに主題や形式としている。こうした「定着した」アーティストは、インド美術の言説にとってさまざまな形で基本となってきた。ベンガル地方では、これは過渡的期間としてはもっともなことと考えられているばかりか、それは今日まで、倫理とイデオロギー双方の問題となっているのだ。ミーラー・ムカルジー(Meera Mukherjee)の仕事環境を考えてみると、彼女はカルカッタ近郊の自ら選んだ村に帰り、1998年に亡くなるまでその村で民族的な金属鑄造の仕事に専念していた(fig.1)。農作業を表現した彼女の作品は、非暴力の図像(カリंगाにおけるアショーカ王^{訳註2)}の記念碑的な像と、彼の崇高なる師ブッダ(その人)に満ちている。今日的歴史観の一つの表明としてあれほど独特で強い印象を持っていなかったなら、あるいはそれは時代錯誤的な形式となっていたであろう。版画家であり彫刻家でもあるソームナート・ホレー(Somnath Hore)の選択を考えてみると、彼は共産主義活動家として、また教師としての、1940年代からの10年間にわたる生活を経て、シャーンティニケートンの町外れの小さな村で世捨て人として送る人生を選んだ。彼は、インドの貧困という人為的不安の中から飢餓と死を永久に刻印するために、小立像をブロンズで作るのである。



fig.1 ミーラー・ムカルジー(バウル)制作年不詳
Meera Mukherjee, Baul, unknown

ムンバイ出身のプロGRESSIV・アーティスト・グループは1947年に、都会的な生活様式と芸術的な態度とを他に先駆けて実践した。M.F.フセイン(M.F. Husain), F.N.スーザ(F.N. Souza), S.H.ラザー(S.H. Raza), K.H.アーラー(K.H. Ara)といったアーティスト・メンバーは、小さな町や市の労働者階級や小市民など、^{マイノリティ}少数派社会の出身であった。彼らは中産階級の都会派のイデオロギーを打ち立て、それは今日のインドにおいてもアーティストの自己イメージの代表的モデルとなっている。彼らもまた、普遍的/モダニズム的な枠組みの中で、アイデンティティについての問いを持ち続けた国際派の第一世代だったのであり、その問いはその後の何十年かで広がりを持つ命題となったのである。

チェンナイ(マドラス)、デリー、ワローダラー、ハイダラーバード、1980年代にはトリヴァンドラム、バンガロールといった他の都市は、この50年間に活発な芸術環境を作り出し、田舎と都市との間の似たような移動という作戦を、さまざまな角度から実践し尽くした。田舎の環境からまっすぐ都市にやって来るアーティストを見ることがあるが、彼らは郷愁から、そうしてそれと同じくらい作品の形態的側面に対するモダニズム的関心から、庶民や部族民たちのことをよく見ている。K.C.S.パニカル(K.C.S. Paniker), K.G.スプラマニヤン(K.G. Subramanyan), プベン・カーカルらに見られるように、高尚なものや深遠で難解なものから大衆的なものまで伝統にはしばしば幅があり、彼らは抜けて目なくかつ大胆にも、所与の伝統を今日的な優先性に応じて調整してきたのである。

さらに最近では、源泉への信仰は農民や労働者階級のアイデンティティ——たとえばマルクス主義者の多いケーララ州のようなところでの——を表現主義的に描くという、表現上の安定につながっている。今日、移動や教育のシステムの発展によって田舎と都市の区別はなくなっているが、人々の意識や生活条件における明らかな矛盾はせっかちな美学となって表われ、出口のない使い捨ての実存主義を意味する図像がヒューマンイズムの代わりを務めるのである。歴史の力——それによって、生粋の知識人(とアーティスト)が農村的イデオロギーにおいてなしうることを、人はグラムシ的感覚で理解する^{原註2)}——についての強烈な認識に直面したとき、亡命者の殉難が求められることになる。この明らかな矛盾はまた、^{フランス}実践のためのより普遍的な有効性を持つ判断基準とはどういふものであるのかという疑問を導く。

バンガロールでは、このところのインドの自由化政策による急速な工業化によって、やや見せかけのわかコスモポリタニズムが起こっている。ムンバイのように急成長している都市の若いアーティストの美術活動にとって、資本の勝利は当然である。それによって人は成功の道に転じ、しか

も、世界的なプロジェクトに注意を怠らないようになるのだが、しかしまた同様に、曖昧な反応を示して、対立的でアイロニカルで前衛的にもなりやすいのである。

このことは、インドにおける個人の意識が未だ田舎と都市の乖離に在るのかという疑問を提出する。それに加えて意識が、資本に「対抗」してまで集団の大義を支持するほどに十分に政治的かという疑問がある。

困難を伴う党派からの離脱と、政治的利害のためのそれへの回帰、雑多な大都市の人口における不均等な近代化と不安定なアイデンティティ、それにもかかわらず英雄的な亡命者の姿勢——こうした見せかけにもかかわらず、インドのアーティストたちには、近代というプロジェクトの全体が、まるで個々のアーティストの内に彼/彼女の責任として単独で約束され、また体現されてでもいるかのように、個性についての強い関心があり、またそのことに対する希求もある。

個性は、インド人の生活において特に圧力を加えられる現象であるだけでなく、「位置決め」の倫理を強調しつつもそれを破壊する社会における、存在手段ともなりつつあるのである。この新しいアイデンティティは地域や国のパラダイムの外側に、あるいはまた、帰属の枠組みと呼ぶものの外側に置かれるべく登場しつつある。したがって、アーティストというのは、

主体と出自、

具体的な物体とその概念的文脈、

アイデンティティとそれに相応しい神話

を、一致して、同時に解釈しながら、まさしく枠組みを無化し、あるいはそれを超えたところで活動することを求められているのである。

このように、インドのアーティストが言うところの孤立というのは、実存的/カースト的/階級的問題を政治的逆説として扱わなければならない、アーティストのインド的経験という点から歴史的に説明できるだけではない。共時的になった世界各地のアーティストと同様に、インドのアーティストも、自分自身の主観を形態的な類似物に対抗させるため、今や反対表現を生み出さなければならないのだ。少なくとも彼らは、美術の真の実践における主体性という精神の力のための、引き立て役としての言語を作り上げなければならないのである。

だが主体性の力とは何か？

自己や個性と重なる部分があるが、主体性は、個人的領域として示しうるものの内側に事実上収斂する。主体は演じ、なおかつ演じられる。主体の近代的条件の中には、歴史の犠牲者のか弱さと同時に、歴史の主役としてのヒロイズムがある。

この何十年かの間、主体性というのはフェミニズム的意識の、さしあたっての議論ではアーティスト「としての」女性の、特権化された領域と考えられてきた。歴史的プロセスの中で遅れてきた者たち、とりわけ女性は、個体のオーラではなく、過去の時代的混乱——自分たちの主体の場所が男性という対話者によって決定されていた——の抑圧から解放された知識の輝きを、主体性の問題にもたらしてきた。こうした古くて新しい知識は、ジェンダーとしての姿の、すなわち、人間そのものの概念を疎外から解放するために戦う肉体の、激しく揺れ動く歴史を生み出す。広い意味のジェンダー意識は、物語とその外側を通して、素材の註釈を通して、また基礎的なシニフィアン(能記)を通して、主観的領域の内側での探究の可能性において顕著な役割を演じてきたのである。

同様にまた主体性は、周辺のグループや少数派グループによって、ボランティア的考え方の力として展開されてきたのであり、この点では、ネグリチュード³⁾の時代からのちの反白人的政治運動の高まりに至るブラック・アートのような例は典型的である。ジェンダー解放と結びついたこの主体性は、その十分にアイロニカルな意味において、「他者」の仮面と対峙し、かつまたそれを演じきる。今や多民族的で多音声的なこの主体性は、これまでに十分高められてきているので、個性の古びた主張や、さらにはアイデンティティの主張との勝負に最終的には勝つかもかもしれない。それにもかかわらず、多くの反歴史的要因としてきっかけを作り、文化的エントロピーの状態に勢いをつけるポストモダニック言説の中で、歴史的主体の働きを取り戻すために私たちは、主役や犠牲者の主体性

とモダニズムの関係を考慮しなければならない。

1990年代に入ってからインドではさらに重大な現われがあり、それは表現的な言葉を借りれば、攪乱され、断片化され、後回しにされてきた主体性の提示である。これは今日私たちが「もう一つの」政治学と呼ぶもので、それはナショナリズムからではなく、ジェンダーから、もしかすると「ダリット」^{註4}から、あるいはまた少数派の意識から出ているのである。

私は、全体のための部分的断片から場面に応じたアイデンティティを形づくるために、換喩的な広がりを獲得すべく開いている自己の、今日のインド美術における可能性を提案している。たとえばアルピタ・シンフ(Arpita Singh)やニリマ・シャイフ(Nilima Sheikh)の場合、前者は彼女自身の良悪双方のオブジェをさらけ出し(fig.2)、後者は、その身体の周囲に軌道を設けて楕円状に像/形態を配置して、虚構としての女性らしさを演ずるような手法である。しかし、もしそのような形のアイデンティティが永久的な希求を促進するのだとしたら、そのこつは、アーティストの凝固した自己意識を捨てて、きっぱりと「作品」に専念することかもしれない。また、作品が単に世界空間に対する「答弁」を求められるばかりでなく、その空間の中で作用する歴史の新しい力を明示する方向に向きを変えるのだということを理解する手段としての、出発点たりうる物体性——このとらえどころのない物体性に留意することである。たとえば、ナリニ・マラニーは、続きものとして作品を美術空間の中に送り出しつつ、それを危険な「贈り物」と位置づけ、その結果として異種類の主体性を提出するのである。

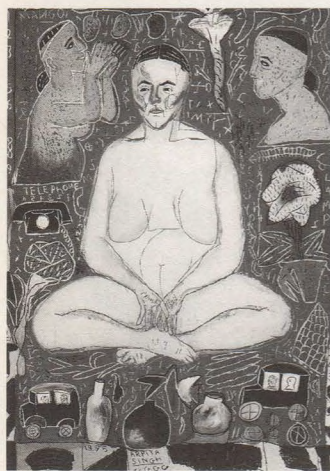


fig.2 アルピタ・シンフ(赤い女性像)1995年
Arpita Singh, Red Feminine, 1995

(私的) 神話

インドではあらゆるもののために神話的外套がある。神話は、親しい^{ビュートン}大蛇のように私たちの文化的精神にからみつく。もつれを解きほぐし、あるいはすっかり切り離そうとする個人としての戦いもまたそこにはある。自伝的なイメージ表現や読みやすい署名とともに近代性を世界に向かって宣言し言挙げした、特に1950年代以降のインドのアーティストの試みにそれを見ることができ。

神話的外套とは別のもう一つの外套がある。芽生えたばかりの個人主義は、インドの文化的文脈の中では、国民的寓話によってただちに覆われてしまう。歴史の中の主体がそれなりに尊重されるためには、国家への集団的帰属によって、それ自身を犠牲にしつつ高めなければならない。今日、大蛇は彼らの古びた巣の中にすべり落ちたため、国民的寓話の緊急性は、グローバリゼーションの時代にあって良かれ悪しかれ静まっておき、新たな熱冷ましの時代を迎えている。むしろ、充実した自己が、反形而上学的なものや、脱全体主義化のイデオロギーと考えられるものからの挑戦を受けている今、隠喩が減少し、換喩的プロセスの働きが多くなるのを私たちは目の当たりにすることになるだろうし、整列していた断片は分散し、署名に細かいキズをつけてそれを読みにくくするだろう。

しかしこれは私的神話症候群の終わりではない。実際の神話が人類学者の確かな手に委ねられるであろう一方で、たとえばシュルレアリストや、態度や言語としてのシュルレアリスムが発明する神話的な素材があり、また、記号論的な分析を通してその意味が明らかになるような神話へと転ずる物体や出来事がある。だからもし、神話は伝統の中から、世の中の記号から、そうして無意識から生み出されるということを信ずるなら、このような解釈のすべては、今日のインドのアーティストにとって新鮮で意味あるものとなるのである。

現代の美術には、嫌悪感と関心とをもって——シュルレアリスムに関するヴァルター・ベンヤミンの言葉を借りれば「冒瀆的イルミネーション」^{原註3}——神話的素材を繰り返し見る試みがある。1960年代の世代のインド人アーティストの代表的傾向の中には、近代性のこの特色に対する強い関心があったが、そうと分かるような新しいシュルレアリスムの傾向が、もっと若いアーティストの仕事にも再び表われている(アーティストはこの図像的レパトリーを作るにあたって、概ね表現主義やリアリズムを放棄していると言ってよいだろう——1980年代には、ワローダラー・ムンバイー・ケララを結ぶ軸の地域やカルカッタなどの美術界では、これは明らかな特徴であったのだが)。私は彼らのことを、新しい「化身」^{原註5}と呼んでいる。彼らは、たぐみな空想によって、充足の領域か

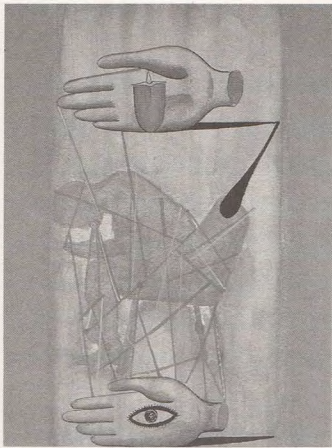


fig.3 スレンドラン・ナイル(無題)1996年
Surendran Nair, Untitled, 1996

ら人間の領域へと解放され、現代的図像の中を人がどうにか生き延びるための手近なポキャブラーを見つけたのである。これに関して私は、ブペン・カーカル、グラームムハンマド・シャイフ (Gulam Mohammed Sheikh)、アルピタ・シンフ、ジョゲン・チョードリ (Jogen Chowdhury) といった、1960年代に仕事を開始した世代のアーティストや、ラヴィンダル・G.レディ、N.N.リムゾン、若いスダルシャン・シェッティやスレンドラン・ナイル (Surendran Nair/fig.3) やアトゥル・ドーディヤー (Atul Dodiya) など、1980年以降に成熟したアーティストの名前を挙げておきたい。

先に触れたように、神話という言葉にはもう一つの使われ方——現象の、言語的体系への翻訳——がある。これは(ロラン・バルトにならって)現代文化の、神話への記号論的翻訳と呼ぶことができよう。^{原註4)} シュルレアリスムの想像力が、私的神話症候群を十全に使いこなしながら、断片的イメージの扱いを得意とする一方で、構成記号の概念システムは、たとえば1970年代からの西洋のフェミニズム美術に見るように、より厳密な原典重視の態度を採用するのである。

私的神話は、本能的なきらめきとともに、常にフェティシズムを包含している。今日、フェティシユ(物神)への関心は高く、それはプリミティヴィズムと資本主義的商品化の両方の言説を屈折させるものとなっている。私たちはついにここで誠実さを跳び越え、アイロニーを経由して作品の政治学へと到達する。フェティシユは楽しみの極致、刺激の極致であり、破滅の予兆である。それは自己露出であるのと同様に耽溺である。政治的自意識の強いアーティストがフェティシユを採り入れた場合、それは具体化の問題を迂回し、オブジェ(作品)を、形象たちの大がかりな仮面舞踏会の中で生き延びるままに放置するのである(実際、オブジェは生き延びるだろう)。

このいったい何処に現実/歴史性の場所があるだろうか?

公的空間を導入する

この議論から除外されてきたのが、市民という主体に関連した美術で、それはつまり、固有の歴史的環境の中の美術——たとえば国家として示される社会秩序の中の美術である(私たちが言う社会秩序は、コミュニティのようなごく小さい規模のものや、あるいは、世界のような極めて大きな規模のものがありうる)。民族国家のカテゴリー内に特有の文化的実践——特に、国家形態についての見解の変化(とりわけ、それをめぐる批評の発達)を反映するような現実的な美術実践——などについての理論づけが、まだ相対的に欠けている。この課題は、国家的なるもの——それは場合によっては、20世紀の中盤というごく最近の解放闘争と結びついている——が廃れておらず、シニカルに片づけられることもない第三世界の文化しだいである。その間に、私たちがこの理論化の作業へと投げ込むいくつかの種類⁵⁾の立場があり、また、アーティスト個人の問題を、ずっと離れた公共空間に運ぶような美術実践への可能性があるのである。

ところで、少し離れた例を挙げてみよう——1997年の「ドクメンタ X」のキュレーター、カトリーヌ・ダヴィッドが明確にした立場である。^{原註5)} 彼女は、よく使用される「ポリティカル・アート」や「ラディカル・アート」という用語を、彼女が好んで使う「クリティカル・アート」という用語に置き換えた。その結果彼女は、美術と言説とを相互に目的化し、実践の考え方を(再)導入し、そこにおいては理論と実践とはまさに弁証法的統合を達成する。私はダヴィッドの、現代の美術としてとりあえず前面に置かれるべきものについての、排他的で、したがってときには極めて傲岸な定義づけに同意するものではない。最良のヨーロッパ地図であっても、非ヨーロッパ社会にとっての歴史的必然を導き出すことなどできないし、西洋的な批評の観念が、世界全体のための美学的宣言に役立つものでもない。現代の美術におけるダヴィッドの厳しい選択が、厳密に私たちの目的となるものではないけれども、彼女の主張にも意味があるということは言えるだろう。クリティカル・アートのカテゴリーに別の視点からの有用な歴史性を持ち込むことは、まさに私たちのためとなるのである。またそれは、世界と対峙しつつ、しかしそこから文化的実践の形態を探り始めているような、インドのような一国の文化の過去と将来をともに左右する弾力性のある考え方である。

1990年代を通じてインドのアーティストは、インスタレーションや写真や考え方重視の美術など、ミニマリズムやコンセプチュアルな美学の特徴に対する関心を発展させてきた。この第一歩は、モダ

ニズム自体の——表現主義などラベル付きの形式を伴った——一連の段階の現われと同じく、文脈的な重要性をももたらすことになる。モダニズムの均質すぎる美学からの方向転換は決して自由意志によるものではなく、また、やや遅ればせのポスト・モダニズム追及プログラムなどといったものでもない——シニカルな意見はそう見ないだろうが。このような移動は、インドで活動しているアーティストの社会的時間における、分離の特定の瞬間に同調している。それは、美術史的関係および文化的文脈の中からの弁証法的な移動である。

インドにおける美術実践は今、言語としての美術の記号的な機能を利用し、また、「現実」的だと認識される(主題の)問題と(おそらくは)充実した自己との間をとりもつような印となるものを画面に取り入れて、独立性の段階に向かっている。この新鮮な動きは物質性に力点を置き、そこには、そのような組織化された現象を実際に認識する方向に行動を起こすような美術実践があり、その現象はそれに相応しい現象学——ただちに同時代性の歴史的決着となる「現実」の枠づくり——を生み出す。私は、ヴィヴァン・スングラムの〈Memorial(記憶)〉からごく最近の〈Journey Towards Freedom(自由への旅)〉に至る作品や、ルマーナ・フセイン(Rummana Hussain)の〈Home/Nation(家/国家)〉(fig.4)や〈The Tomb of Begum Hazrat Mahal(ベグム・ハズラト・マハルの墓)〉を思い出す。

美術における物質性は価値体系の変換をもたらすのであり、それが「現実」の方に傾けば、シーラ・ゴウダーのようなアーティストによって、有用な政治的手段や労働のイデオロギーに転換されるのである。

同様にインドの絵画では今日、過剰に情動的な表現を抑制するために写真が多く使われるようになってきているが、しかしながらヴィヴァン・スングラム、ルマーナ・フセイン、N.プシュパマラー(N. Pushpamala)、アーイシャ・アブラハムらの作品には、とらえられ、置き換えられ、亡命状態に戻された魂がある。写真イメージには見せかけの本当らしさがあるため、それは、映像や象徴的事物やフェティシュのための作り物となるのである。

インドでは今、反商品理論を超えるものとしてのインスタレーションの手法が見られる。そこには、建築性や環境性や、それと調和する倫理を見て取ることができる。さらにこの手法は、ポストモダンの美術における限定性のための修辞や、時間の別の形での再登録——たとえば現在のナリニ・マラニーの〈Medeaprojekt(メデアプロジェクト)〉や〈The Mutant(ミュータント)〉シリーズといった仕事における演劇的な出会いや絶望的な時間——と関係がある。

そこには、身体と関連づけられた現象学を探究するような、より瞑想的な雰囲気の特徴がある。このことは、自己や対象や世界への傾注という別の種類の関わり合いにつながる。リムゾンの仕事には精神的手続きがあり、たとえばそこでは、管理された出会いへと見る者を駆るものは、抑制された彫刻的実体なのである。タブーと考えられてきた空間内に構成されるのだが、この出会いは、生身の/死んだ/現実の肉体は必要としない。夢の歩行の持続の中で幻覚を追い払いつつ、それは今日的利用のための基本形を具体化するのである。

私は、この稿を少々空想的な記述で終えようと思う。新しい種類の代役——「アイディア」としての美術作品をせきたてるために置かれる危険な「おとり」——が^{デコイ}発明されようとしているようだ。つまり、誰もがつきあい慣れた状態にある自己という、すばらしく安心するあの意識を、偽装/保護し、必要なら置き換えるために、私たちは美術作品を正確に位置づけなければならないだろう。そうすることによって人は、見失った自己や寂しい個人の無防備な部分にただちに触れるだろうし、私たちはまた、これまで検討されてこなかったことについてもっと一般的な声で語るための場所を、歴史の中の主体に与えることになるだろう。

(嶋崎吉信訳)

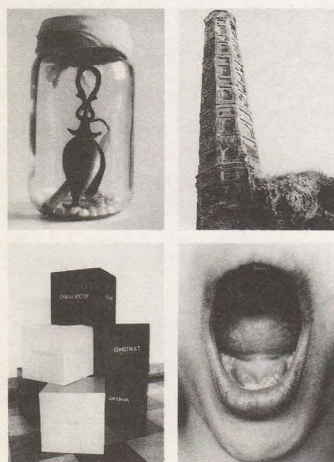


fig.4 ルマーナ・フセイン〈家/国家〉1996年
Rummana Hussain, Home/Nation, 1996

原註

1. 以下を参照:A. K. Coomaraswamy, "Akimcanna: Self-Naughting," in *Coomaraswamy 2: Selected Papers: Metaphysics*, edited by Roger Lipsey, Bollingen Series LXXXIX, Princeton University Press, Princeton/New Jersey, 1977.
2. 以下を参照:Antonio Gramsci, "Formation of Intellectuals," in *The Modern Prince & other writings*, International Publishers, New York, 1957.
3. 以下を参照:Walter Benjamin, "Surrealism" in *One-Way Street*, NLB, London, 1979.
「シュルレアリスム」の邦訳は、「シュルレアリスム」(ヴァルター・ベンヤミン著作集10)(針生一郎編・解説, 晶文社, 1981年), および「暴力批判論 他十篇」(野村修編・訳, 岩波文庫, 1994年)他に所収。
4. 以下を参照:Roland Barthes, *Mythologies*, Jonathan Cape, London, 1972. 邦訳:「神話作用」(篠沢秀夫訳, 現代思潮社, 1967年)。
5. 以下を参照:Catherine David, "Introduction," *Documenta X Short Guide*, Cantz Verlag/Documenta, Kassel, 1997.

訳註

1. Ananda Kentish Coomaraswamy(1877-1947)。インドおよびセイロンの文化復興運動に尽くしたインドの美術工芸研究家。
2. 紀元前3世紀半ばに古代インドを統一したアショーカ王は、その途上カリンガを征服した際の悲惨な結果を悔いて、仏教に帰依したとされる。
3. 特にアフリカの黒人の文化的・芸術的伝統の独自性を自覚し、それを誇りとする態度。
4. 「被抑圧の」「被差別の」などを意味するサンスクリット語形容詞で、かつては「不可触民」と呼ばれた被抑圧階級をサンスクリット語に置き換えて用いられるようになった。
5. アヴァターラは、ヒンドゥー教におけるヴィシュヌ神の化身のこと。「権化」とも訳される。