

よね。今日はたくさんスライドも出ましたので、実際の作品と絡めて、話を展開していければと思います。

まずソ・ドホの作品ですが、2つのカテゴリーが目を引くわけですね。つまり家と服。これらは要するに内と外というのを生じさせ、その境界に位置するものです。ソ・ドホの場合の服は、一方では集団的なものを表象する印であるわけですが、同時に身体、つまり自分のアイデンティティと関わり合うものである。その両方を取り持つような位置にあるのが服だということになるかと思います。先ほどのスपोर्ट・グブタに関して、ある裂け目から個というものが浮上してくるというお話がありました。まさにソ・ドホの場合も家と服を扱うこと、つまり内と外の境界を扱うことによって、個のあり様を感じさせるところがあるかと思うのです。

ところで、セッション1の中で林さんからひとつ、面白い指摘がありました。個人というものがそもそも西欧近代の所産ではなかろうかと。だとすると、個に帰帰するということが抵抗の拠点になり得るのだろうかというコメントだったかと思います。そのことを踏まえた上で、ソ・ドホの個というものがどういったものであるのか、つまり非常に堅固な強いセルフであるのか、それとも、もう少し揺らぐというか、モビリティを含んだ個であるのか、そのことについてキムさんからコメントをいただければと思います。

キム | とても重要なご質問を前田さんはしてくださいました。アジアまたは韓国に一体、近代というものが本当にあったのか。そして、ポストモダンというものが存在することができるのだろうかというような問いも可能だと思います。ソ・ドホ自身も個人という問題については、西洋的に述べれば、個人というものは主体であり、いわば、「私と世界、境界」というような概念で服の作品を捉えているのですが、一方で、ソ・ドホは、「私」についての概念を西洋的に「主体」として理解することに同意しているわけではありません。ソ・ドホの個人というのは、むしろ東洋の禅仏教的というか、自分自身を解き放し、境界をなくしていくような、曖昧にしていく方向で個人という問題を語っています。

MC | ちなみに韓国の場合、ヒューマニズムというものも非常に重要な意味を持っているのだと思います。これは韓国の置かれている政治的な状況と無関

係ではないでしょう。父親のソ・セオクは、〈人〉シリーズを制作していますが、1970年代末の民主化運動という時代背景を無視できないものだったと記憶しています。つまり、集団的・共同体的なものと個の対立というのが一方であり、ソドホの場合は、その葛藤を抱えながら、グローバルな活動をしていくという二重性が面白いところだと思います。

次に、スボード・グブタについて、似たようなことをお伺いしてみたいと思います。先ほど金井さんから《Pure》という作品を見せていただきました。あれは確か逆回しですよ。本来の彼の行為で言えば、牛糞を体に塗りたくって、それをシャワーで落とすわけですが、作品上は逆回しになっていて、牛糞が彼を覆っていき、そのまま外へ出ていくように見える。つまり一般的な世界に出ていくシークエンスになっていたかと思います。

ですから、やはりグブタという個がどう社会と関わり合っていくかという意味で、重要な作品だったのではないかと思います。先ほど金井さんは表面性の徹底において、そのきわどい隙間の中からグブタという作家が立ち上がってくるという言い方をされていました。そこを改めて具体的に説明していただければ。

金井 | ありがとうございます。表面性の徹底ということで申し上げたかった点は、私たちが《Pure》を見る際、まず牛糞を塗りつけられた彼の身体を見ていくということです。もちろん映像の流れの中で、イメージが一連のナラティブの中に落とし込まれていくと、そこにある種の社会性、つまり個人が集団の中に戻るといったメッセージなり解釈なりが発生することになりますが、作品のインパクトを支えているのは、まずもって塗りたくられた表面であろうと感じます。その皮膚、表面の湿度や粘度が可塑的なセルフ、内在化も社会的に確定もされてもいない、不定形の個人の領域を示しているのではないかと。

この表面化を、グブタ自身がどこまで意識的にやったかというのはわかりませんが、故郷で劇団に入り、舞台にも立っていた、といった彼のバックグラウンドには、ひとまず注目すべきかと思っています。つまり、何らかの演じ手として振る舞う個。面を切り替えつつ、それになりきるんですね。だから、アーティストというよりも、もうアクターというのでしょうか、ひとつのステージの上でいずれかの個を帯びる。こういったところにグブタの特質があると感じしていま

す。グプタの擬態の身振りを、私は、その表面性と可塑性に感じているということですが。

ちょっと飛び出す話になるかもしれませんが、個について少し。個のレベルがあって、それに対して、社会とか共同体が対立するというよりも、むしろ連続するという感覚がありますよね。例えば、個人的な記憶は集団的な伝統の起点であろうと。つまり、個人がコミュニティの起点であるという感覚。ただし、これには続きがあります。コミュニティが、今度は逆に、コミュニティから何者かを排除するような原理の起点になるのではなからうかと。そこまでずらして、今、私の中で、流動する個をイメージしています。コミュニティにも接するし、その延長として、ある種のイミュニティをも引き寄せる、免疫的に他者を排除する場にもなってしまうような、そのような危ういところをズルズルと動いていく個です。そんな流動する個の様態を、グプタは可視化している。そんな可能性を、私は彼の作品に感じているのです。

MC | 重要なポイントが幾つか含まれていたかと思います。ひとつは演劇的ということ。グプタの使うメディアの多彩さも、やはり演劇の体験と無縁ではないと思います。

もうひとつは取り上げたいと思っていたテーマですが、記憶という問題です。伝統というのは共同体的なものですが、記憶と言った場合、基本的には個人的なものから発していく。それが時には共同性を帯びるというようなことであるかと思っています。個と共同体について考える場合、伝統と記憶という枠組みは、ひとつ押さえておいていいのではないかと。これはソドホに関しても非常に重要なポイントになるかと思っています。

《Pure》という作品についてはもうひとつ、身体が紛れもなく重要な要素になっています。身体というのは表層を持ち、なおかつそれ以上のものだと思いますが、その意味で平芳さんに話を振り向けたいと思います。

東京では先月まで「アヴァンギャルド・チャイナ——〈中国当代美術〉二十年」展という展覧会が開かれて、そこにも直接的な身体表現を使った作家が含まれていました。例えば馬六明や張涓です。ギョッとするような表現もありましたが、今の金井さんのグプタの発表を聞きながら、平芳さんは中国の身体を使った直接

的な表現との関係あるいは差異について、何かコメントはありますでしょうか。

平芳 | 実際にグプタの牛糞の作品を見ながら、張洄が自分の体に蜂蜜と魚脂を塗って、ハエをたからせて、ずっとトイレに座り、最後に池に入って禊ぐというパフォーマンスの記録を思い浮かべていました。張洄の場合は、蜜と魚脂とハエというのが、インドにおける牛糞のような、いわゆる中国の伝統あるいは宗教儀式というものへの直接的な言及は含んでいません。馬六明もそうですが、直接的に自らの身体を使って作品を発表した中国の作家たちというのは、表現が政治的に抑圧されていて、何らかの形に残すようなものとして反体制的な作品を発表することができない環境にある中で、唯一の拠り所が、自らの身体によるパフォーマンスだったというような、非常に現実的なレベルの状況はあると思います。しかし同時に、社会体制批判あるいは表現の自由を求める抵抗的な活動として、やはり自らの身体が、ある種の集団に対する個人、あるいは権力に対する個というものを指し示すものとして、中国においても捉えられていたのだらうと思います。

MC | 実は「アヴァンギャルド・チャイナ」展を見て、ここには2つのアヴァンギャルドがあるという印象を受けました。非常に大ざっぱな分類ですが、ひとつは、西欧におけるアヴァンギャルドを意識した意味でのアヴァンギャルド。つまり、黄永砵は明らかにそのタイプであろうかと思っています。もうひとつは西欧におけるアヴァンギャルドとか何とかいう以前の、いわば行動主義としてのアヴァンギャルドがある。中国の現代美術をアヴァンギャルドと仮に言ったとして、内実としては両方あるという感じを持ったわけです。

その中で、黄永砵の立ち位置というのは、やはり非常に面白い。これは平芳さんの重要な指摘だと思いますが、彼にとって禅や何かは、中国の伝統を表象するものではなくて、西欧のアヴァンギャルドに対応するひとつのレファレンス・システムとして持ち出されているという。2つのシステムを衝突させ、あるいは重ね合わせる。ある種、アプロプリエーションにも似ているのではないかという印象を持ちますが、では、その時に素朴な疑問として「黄永砵のアイデンティティはどこにあるの？」ということです。平芳さんからコメントをいただければと思います。

平芳 | 難しい問題だと思いますが、確かに中国人作家の中でも黄永砅の立ち位置というのは非常に特殊で、彼は早い時期に、1980年代半ばにすでに個人主義を否定するというようなことをしています。つまり、作家としてある種の個人的アイデンティティをいったん消去して、何ができるかということを実験を吸収する中でやっていこうとするわけです。

それがパリというか、フランスに行くことによって、結果的に中国人ということを引き受けていくようになる。つまり、自分が中国人であることを殊さら意識する必要がない中国国内の文脈において、その共同体の中での個というものをいったん消去しようとしたその作家が、外部に出ることによって、もともと属していた集団を、つまりある種の共同体あるいは民族みたいなものを、自覚的に、あるいは戦略的に引き受けていかなければならなくなる。そのために、易经であるとか、ト占であるとか、いわゆる中国の「伝統的」とも言われるような象徴体系を前景化させていく。つまり、中国的なアイデンティティをヨーロッパにおいて再獲得していくということではなくて、引き受けざるを得ないある種のクリシェみたいなものを身に纏うのではないかと思うのです。黄永砅自身がどう思っているか直接聞いたわけではないので、あくまでも私の解釈であり意見ですが、個としてのアイデンティティというものは、関係性の網の目の中の残滓としてならあり得るかもしれませんが、自分の立ち位置として、まず前提になるものとしてあるというふうには考えていないのだらうと思います。

MC | なるほど。黄永砅の最初期に当たる作品《『中国絵画史』と『現代絵画簡史』を洗濯機で2分間攪拌した》について、建畠哲さんは「ダダ的な発想のオブジェのシリアスさをなにかがしきキッチュ的な感覚へと転換させている」と指摘されています。あるいはハイブリッド的と言えるかもしれませんが、だとしてもゴミのような何かになっているというところに建畠さんは反応されているのではないかと思います。このことは面白いポイントです。1980年代にはノマディズムという言葉で、移動とか放浪といったことを称揚する言説もありました。そうしたノマディズムやハイブリディティについて、あの作品は改めて考えさせる契機を持っていると思います。ノマディズムについて、神谷さんはどういったイメージを持たれているのか、お聞きしてみたいのですが。

神谷 | 今まで話されていた個と身体ということを受けて、アジア美術が、未だ「個」として語られるということが非常に少ないことが挙げられます。「アヴァンギャルド・チャイナ」展にしても、森美術館の「チャロー! インドシア」にしても、ナショナルリティ、国別でカテゴリーし紹介されることが非常に多いのです。なので、作家の「個」に至る紹介というよりも、ある種の国のイメージ、中国なりインドなりを統括して、紹介されていく。国としてリプレゼンテーションされていくその中で、中国、インドといった単位で美術が捉えられています。日本の現代美術展も1980年代の後半から90年代にかけて、たくさん行われました。

アジアもまだ個ではなく、ある種、総体のイメージで考えられ、表象され、紹介されていく。その中で「Cities on the Move」は、ひとつの非常に新しい形だったと思います。それまでフェイ・ダウェイやホウ・ハンルウが中国のアーティストを紹介するひとつの媒体になっていましたが、ここでホウ・ハンルウは「アジア」というものを表象していくわけです。それはハンス・ウルリッヒ・オプリストとパートナーを組むことで、2人がアジアとヨーロッパをリプレゼンテーションしつつ結びつけ、ヨーロッパからアメリカに展覧会は世界巡回しました。ひとつの国ではなく、総体としてのアジアを展覧会の中で見せていこう、と。それは変化し、移動し、非常にスピードで変わっていくアジアというものを展覧会によって体現しようとするものでした。

最初にウィーンのセセッション(分離派美術館)で展覧会が行われました。実際の展覧会は乱雑な状態で仕上がっていました。それは昨日から話題に出ているアジアを表象するメディアと関係があり得ると言えます。インスタレーションが、アジアのリアリティ、変化する状況を言い表すのに用いられ、フォーマルな美術形式ではなく、パフォーマンスやインスタレーションなど、カウンターなスタイルとしての表現メディアが、欧米に対するカウンターな立ち位置にあるアジアから生まれ出る美術として提示されていくのです。

場所によって変化するフレキシブルな要素は実は新しいスタイルの展覧会で、会場の大きさや予算の有無によって、いかようにも可変であるというコンセプトは、展覧会のフォーマットとしての新たな提案と、また混沌としたアジアを表現する、この2つの意味合いを持っていたと言えます。

それはフォーマルな展覧会形式からすると、非常にラディカルで、それがアジ

アの新鮮さ、勢いを語っている、その一方で、アジアが「未開」で「説明しがたい」ものであるという誤解を誘ってしまうという部分があったと思います。

「アンダー・コンストラクション」は、そうしたアジアが欧米でリプレゼンテーションされる、選ばれて、招かれて、展示されるという、見られる立場でしかなかったのを、私たち自身が見て判断して、アジアの中から発信していくという方法が築けないかということから始まっていました。それは日本をアジアに含むことなく捉えていた認識から、日本も位置するアジアをみんなで考えようと意識の変化が起こってきた時期に開始されました。国際交流基金が主催し、2000年にアジア7カ国のキュレーターが集まって、一緒にアジアを考えてみようという3年越しのプロジェクト、「アンダー・コンストラクション」がスタートしたわけです。

それは、プロセスの中で、アジアの内側から「アジアとは何か」と問いかけていこうとするもので、西欧からの一方的な視線でアジアを紹介していく形式と一線を違えるものでしたし、アジアのキュレーターがアジアから発信するという、ひとつの試みでもありました。見られるだけの立場にあったフラストレーションから始まって、昨日、加治屋さんの発表であったピア・トゥ・ピア、アジアの中で向き合って何かを作っていくという、ひとつの形に展開しつつあるのではないかと思います。「個」として見られなかったアジアが、「個」として見ていこうというところに、徐々に来つつあるのではないかというような印象を受けています。

MC | ありがとうございます。「アンダー・コンストラクション」展に触れられて、ぐるっと話も一巡した気がしますので、議論を会場及びパネルの皆さんの間に開かせていただきたいと思います。

・ミン・ティアンボ | このセッションのプレゼンテーションに通底する問題で、特に平芳さんのプレゼンテーションで明らかにされた問題があります。それは、グローバルなシステムの中に非西欧の美術が参入することは、果たして非西欧の美術が西欧に合わせて同化したり、商品化されたりすることを促すのか。それとも、中心に位置づけられている西欧を揺るがし、西欧の偏狭化を促すのか、という葛藤です。この葛藤は、今日紹介されたいくつかの作品に鮮明に表れていると思います。ソ・ドホの家をモチーフとした作品シリーズ、スボード・グ

ブタの《Pure》、そして黄永砅の《『中国絵画史』と『現代絵画簡史』を洗濯機で2分間攪拌した》とその後のラディカルな作品などです。

私は西欧を脱中心化する可能性について興味があるのですが、神谷さんは、最後のほうで、加治屋さんのいうピア・トゥ・ピアのコミュニケーションを「アンダー・コンストラクション」の経験を通して実践したことについて触れていました。そこで、皆さんに、西欧を脱中心化する過程、あるいは見直しについてお伺いしたいと思います。

さらにその中で、ディアスポラとなったアジアのアーティストたちについても考えていただきたいと思います。このくくりの中にあるアーティストについては、まだ今日話し合われていません。ディアスポラとなったアジアのアーティストは、出身国別に認識されている一方で、他方では、無視されています。ここで言うディアスポラとは、中国で生まれてその後海外へ移住した黄永砅のようなアーティストではなくて、ジンミ・ユンやケン・ラムのように、市場で売するには「アジアらしさが足りない」という面があるせいか、最近のアジア美術への関心の対象から漏れている人たちのことを指しています。

MC | 脱中心化ということで、まず平芳さんからお答えいただけますか。

平芳 | ヨーロッパの脱中心化、あるいはヨーロッパ支配の脱構築のこれからの可能性についてですね。黄永砅がやっているような「相対化」というようなことは、これからも続けていかなければいけないだろうと思います。ピア・トゥ・ピア的なネットワークの作り方あるいは表現の仕方を構築していく一方で、例えばアジア美術といった場合の「アジア」という問題とは別に、西洋が作り上げたひとつの美術システムの中に入り込んでいって、それを相対化する、あるいは脱構築をしていくというような作業は、これからも必要になっていくのであろうと。つまり、ネゴシエーションを継続的にやっていかなければならないと思います。

政治力学的に見ると、そういった相対化や脱構築を西欧がさらに内在化し回収して、新たなシステムを構築して、という具合に——加治屋さんからギデンズの再帰的近代というお話がありました——それらが取り込まれていく可能性もあるとは思いますが、それを自覚した上で更なるネゴシエーションの方法論

を、引き続き構築していかなばならないのだと思います。

そもそもアジアの美術がヨーロッパに対して「アジア美術」として、ヨーロッパのシステムの中で読まれなければいけないという必要性も、根源的にはないの
だろうと思います。だから本当は、システムそのもののオルタナティブを作り上
げていくというようなこともあるべきですし、あるはずなのだろうと思います。た
だ、現実的には、マーケットの問題も、インスティテューションの問題もそうで
すが、基本的にヨーロッパ型の美術システムが出来上がっている中で、我々を含
めてアジアの間は、ネゴシエーションを続けていかなければいけないという
問題を抱えているのだと思います。

MC | 脱中心化という戦略の今後の有効性ということに関して、ほかにコメント
したい方はいらっしゃいますか。神谷さん、お願いします。

神谷 | こうしてアジアのことを西欧との比較で話していけばいくほど、ひとつの
罫にはまってしまう。それは、西欧を中心に据える思考を逆に補強してしまう
ことにもなるという罫です。逆に私たちが全く話していない非常に重要な視点
は、欧米からの影響を大きく受けている、非アジア地域との比較や論議に目を
向けることではないでしょうか。

例えば今年は、日本からの移民がブラジルに渡って100周年を記念する日本ブ
ラジル交流年です。その中で、ラテンアメリカとアジアの美術の近代化の状況
の違いや共通点を論じる時に、ブラジルにおいては、そこにアメリカの影響、
ポルトガルの植民地から始まるヨーロッパの文化の影響が非常に大きい。そう
した中で、例えばブラジルではトロピカリアというムーブメントがありました。音
楽と文学とアートが一緒になって、そして、社会、政治に何かものを申す時代
があった。そんなふうにあジアのアートにも社会と切れない非常に多分野に
わたる創造力がある。

そうした、お互いに離れて発展したけれど、同じ西洋の影響のもとで、私たち
はどんな問題やユニークな展開をしたかということをそれぞれ考える。それは
単に違う地域とコミュニケーションをするということではなく、アジアの独自性
や立ち位置を考える際、未来に向けて何かディスカッションが広がっていくの

ではないかと思うのです。

だから、もっと客観的に、もっと離れてアジアを見た時に浮かんで来るいろいろな地域があり、ディスコースがある。そうしたものとさらに活発にやりとりをしていくことで、違う言説が浮かんでくるのではないかと思います。例えば展覧会においても、国別のカテゴリーではない共通点で、アーティストの会話を紡いでいけるのではないかというような可能性を感じています。

MC | ありがとうございます。もうひとつ、先ほどのご質問の中では、ディアスポラの作家についてのコメントが求められていました。私から簡単にコメントをしますと、全く個人的な意見ですが、越境とかノマドといった言葉が、理想的な何かのように語られたことがありました。しかしながら、その後、グローバリゼーションの中でディアスポラの問題は、もっと深刻な形になって現れているという気がします。つまり、周縁と中心の交渉で何かが活性化されるような余地がなくなりつつあるのではないか。逆に言えば、地理的な辺境であれ大都市の中であれ、移動ということが意味を持たないような生きる場所の狭さが生じていたりする。単純に皮肉的な実感ですが。加治屋さん、お願いします。

加治屋健司 | ご質問者がおっしゃった、アジアのディアスポラ的なアーティストですが、これは今日発表に上がったような、アジア諸国で生まれて欧米に行ったアーティストではなく、そもそも欧米で生まれたアジアのアーティストのことを、たぶん、おっしゃっていたと思います。これまでの日本の言説の中では、1994年のシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」の中で、黒田さんがこの問題を扱っていらしたと思うので、黒田さんに話を振るのが一番いいかと思います。

MC | すばらしい横パスが飛んでいっておりますが。

黒田雪児 | 加治屋さん、どうもありがとうございます。

私は昨日話したので、まだ話していない人たちを優先させたかったのですが、今のミンさんがお話になったのは、自らの意志でアメリカで勉強して、すぐにギャラリーで認められたという作家と、家族の事情、戦争の事情、それから移民、

難民、そういうことで止むを得ず、ベトナムからロサンゼルスに渡った人とか、あるいはアメリカに行っても、そこからもう自由に動けない、職業が選べないというような人とは、やはり全く状況が違うわけなのです。

そこで、ひとつ言えることは、1994年のシンポジウムで私が書いた欧米におけるアジア作家についてのレポートは、今は状況がすごく変わっているということです。アジア・ソサエティが昨年行った「One Way or Another: Asian American Art Now」というアジア系アメリカ人の展覧会は、殆どアメリカ生まれの作家の展覧会で、そこではかつてのような、対抗的なアジアを提示している作品が非常に少なくなっているという状況です。

さらに、コメントですけれど、その件に関連して、ソドホの関わる言説が、欧米のものが多くてしかも韓国の人もそれを引用しているということに、私はがっかりしました。ソドホの作品については、少なくとも造形的な特質において非常に韓国的なものを私は感じているのです。ちょっとコメントをさせていただきます。

MC | では、林さんにコメントをしていただいて、昼食にしたいと思います。

林道郎 | 皆さんの発表、大変面白く聞かせていただきました。短く2点だけ話をしたいと思います。

ひとつは、ディアスポラとかノマドというコンセプトに関してです。現在、何が一番ノマドかという、金融資本ではないかと思うわけです。だから、ノマドとかディアスポラとかという概念が、既存のシステムへの対抗価値として想定できるかどうかというのは、なかなか難しい状況になっている。それがひとつ。

次に、誰がディアスポラかという問題ですが、これは黒田さんの指摘はもっともで、その通りと言うほかない重要な指摘です。と同時に、むしろ、これだけ金融資本が流動化してくると、ローカルな土地に閉じ込められている、そこから移動の手段をもたない人たちも、やはりある種の「難民」と言っていような状況が出現しつつあるのではないかということです。[01] 強制的に土地を追われる人たち同様、ローカルの土地に閉じ込められている人たちもが、ディアスポラではないかというような状況になりつつあるというのが現代だと思う。それが2つ目です。

01 | すなわち、金融資本はそれぞれの場所に投資をして、危うくなると引き上げる、そして、そのツケが全てローカルな文脈の負債として残されるということ。[林]

もうひとつ付け加えるならば、平芳さんの発表の中で黄永砅の言葉が出てきて、面白いなと思ったのは、食人じゃなくて何でしたか？共食いというような話が出てきました。金井さんの話の中でも、食器の問題とか、食べるという問題がいっぱい出てきます。今ちょうど、東京都現代美術館で「ネオ・トロピカリア」というブラジルの現代美術の展覧会をやっていますが、ブラジルの戦後アヴァンギャルドの中で異文化との関係を考える際に大きな影響力を持った「食人主義」のことを思い出しました。これは1920年代にオズワルド・ジ・アンドラーデという詩人が言ったことですが、つまり西洋を食べるといって、食べて自分のものにしちゃう。食べるということは要するに吸収するわけだけど、同時に、吸収すると自分の体質も変わってしまう。元に戻れない。あるいは、元の要素に分解することができない。

レヴィ=ストロースは、他者の文化と出会った時に、どういう反応があるかといった時に、ひとつは嘔吐的な反応、もうひとつは食人的な反応があると分けましたが、その時には、両方ともあまり肯定的ではないニュアンスです。嘔吐というのは、他者を排除する。食べるというのは、他者を消化して自分の中に入れて、他者をいないことにしてしまう。何となくそうではない「食人」というイメージがあり得るのかなと、そんな感想を持ちました。

とてもイメージネーションを刺激される問題だと思いましたので、ひとこと言いたくなりました。

MC | ありがとうございます。これでセッション2を終わります。



セッション3

液状化する「アジア性」—— ローカルとグローバルの狭間で

工芸、ドローイング、装飾美術、そしてインスタレーションなどのジャンルは、これまで「アジア性」のイメージ形成において特権的な役割を果たしてきたところがあるが、現在でもこのような見方は、意味のあることなのだろうか。ローカルな差異が登録される場として、未だに有効なのか、もしそうでないとするば、現在のローカル/グローバルの相互関係において、それらのジャンルは今どのような役割を果たしているのだろうか。本セッションでは、そのような問題を多角的に論じる。

セッション3を始めるにあたって | 林道郎 [モデレーター]

発表1 | フロリナ・H. カビストラノ＝ペカー

正統性の在り処を求めて | アジア的な衣服とは？

フィリピンにおけるハイブリディティとポストコロナルのアイデンティティ

発表2 | 保坂健二郎

ドローイングは「近代」を疑う—— 奈良美智、感情移入、ローカリゼーション

発表3 | 田中正之

「装飾」の政治性

コメント | 前田恭二

討論 (質疑応答を含む)

セッション3を始めるにあたって

林道郎

[上智大学国際教養学部教授]

セッション3のイントロダクションにあたって、これまでの経緯をもう一度確認しておきますと、昨日のセッション1では、言説の問題としてアジア、あるいはポストモダニズム、ポストコロニアリズム、そういう理論的な問題に視点を置いて考えました。今日の午前中のセッション2では、個々の作家を置いて、そこから具体的にローカルとグローバルのせめぎ合いとか、あるいは、そういうせめぎ合いの中で、作家の評価がどういふふうに作られていくかということを中心に、ノマドとかディアスポラというようなコンセプトについても議論をしました。

この最後のセッションでは、また少し違った次元に視点を置いて考えてみたいと思います。昨日からの話で個人の問題、それからリアリズムの問題とか、換言すると、美術というものを生活の場面に開いていくというか、接続していくようなことが、ひとつ大きな問題として出てきましたが、それを受けて、生活により近づいたところに存在する「もの」とか「行為」とか、「メディア」と言い換えてもいいかもしれませんが、今度はそういう次元に視点を置いて考えてみたいと思います。ファッション、ドローイング、それから装飾ということで、3人のパネリストに発表をお願いすることにしました。

その過程でいろいろな問題が出てくると思いますが、ひとつは、文化というものを考える時の正統性、これは昨日のどなたかの発表にも出てきた言葉だと思いますが、「オーセンティシティ(正統性)」をめぐる問題でしょう。オーセンティシティとその反対側にある、今日の発表でもすでに話が出ました「ハイブリディティ(雑種性)」という問題など、そういう概念をめぐる諸問題が論じられると予想しています。

それと同時に、リアリズム、ローカルな文化あるいは生活と美術、美術というより美術的な営み、美術直前にあるようなもの、その関係や接点、あるいは接合面について考えることになるのではないかと考えています。

発表をお願いするのは、フロリナ・カピストラノ＝ベーカーさん、それから保坂健二郎さん、田中正之さん、そしてコメントをセッション2の司会をお願いした前田恭二さんにしていただくことになっています。

それでは、よろしく申し上げます。

正統性の在り処を求めて | アジア的な衣服とは？ フィリピンにおけるハイブリディティとポストコロニアルのアイデンティティ

フロリナ・H. カビストラノ＝ペカー

〔アヤラ美術館海外展ディレクター〕

いまやポストモダンなポストコロニアリストだけが、唯我独尊の自称ハイブリッド
(混血/雑種)である。

ガヤトリ・スピヴァク [・01]

発表のタイトルは、「正統性の在り処を求めて——アジア的な衣服とは?」ですが、副題は、「フィリピンにおけるハイブリディティとポストコロニアルのアイデンティティ」です。まず、インドネシアの布と衣服の研究を専門とする西洋人の研究者サンドラ・ニーセンの論文の意識の紹介から始めたいと思います。[・02] ニーセンが2003年に著した『Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress』の中で、文化的他性の枠組みに基づく定義、すなわち、「ファッションは、西欧的現象のアプリオリと定義される」という概念を提示しつつ、異議を申し立てています。つまり、ファッション史の研究者は、世界のファッションを西欧の「ファッション」と非西欧の「反ファッション」に二分化しています。後者は、「昔と変わらない」伝統的な衣服に代表されます。そして、非西欧の衣服が独自のシステムから、西欧型のシステムへと移行することが、ファッションのグローバリゼーションの重要な一面を表しているとニーセンは指摘します。反対に、1990年代に見られたアジアの民族衣装(ベトナムのアオザイや韓国のチョゴリなど)の西欧の衣服へのアプロプリエーションと挿入は、非西欧圏における「反ファッション」の普及を促進する役割を果たしたのです。本稿では、西欧のヘゲモニーの下で西欧のファッションの発展と比例して発達したドレスのシステム——具体的には、フィリピンの中央平野部の衣服——を事例に、国民国家を視覚化するために取り入れられ、その後展開していったハイブリッドな衣服のシステムを検証します。

「ハイブリディティ(雑種性)」は元来が異種間の交配を意味する生物学の用語であり、そこからは不純な、したがって劣等な子が産すると考えられてきました。



フロリナ・H. カビストラノ＝ペカー

01 | G.C. スピヴァク(上村忠男、本橋哲也訳)『ポストコロニアル 理性批判: 消え去りゆく現在の歴史のために』(東京:月曜社、2003年)、516頁。原典: Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward the History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 361.

02 | Sandra Niessen *et al.*, 243–265.

03 | 本稿では、フィリピンの中央平野部のキリスト教住民の服装の歴史に焦点をあてている。人口の殆どは、この地域に分布している。コルデイレラ山脈の北部の住民ならびに南部のイスラム教徒の住民については、植民地の歴史的経験が異なるため、接線としてのみ触れている。フィリピンの衣服の変遷の事例については、近刊予定の(Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion)のためにテキスタイル研究者のサンドラ・カストロと共同執筆したエッセイに基づいている。

04 | この着目点をご提示いただいた上智大学の林道郎氏に感謝する。

05 | 例えば、G. Coedès and Anthony Reidを見よ。

06 | Carlos Quirino/Mauro Garcia 訳書の中にある Boxer Codex より。

それがやがてポストコロニアル時代のアイデンティティの指標として、相応の自意識をもって借用されるようになります。中央ソン平野とビサヤ諸島に暮らすフィリピン人の大半が身に着ける衣服のスタイルの変遷を、外部との接触が生じた初期の段階となるスペインとアメリカによる植民地支配の時代からポストモダンの時代に至るまで跡づけることによって、本稿は視野を社会、そして歴史現象にまで広げて、その中で生じた様々な融合を検討します。[・03] またその中で、フィリピンではポストコロニアル・ハイブリディティが静的な状態ではなく、何物かになろうとするための戦略だと主張します——それは、自己を創出し、定義する継続的な戦略です。ハイブリディティという概念をポストモダニズムの理論の枠組みの中で検討するとともに、視覚的、あるいは「表面的・装飾的」なハイブリディティと構造的なハイブリディティの対立を問い、そうした戦略が地方とグローバルな舞台の両方でどのように展開されるかについても考察します。[・04]

植民地化される以前、16世紀のビサヤ族、タガログ族の社会では、中国、そしてイスラム化された南アジア、東南アジアの近隣諸国から借用した素材の要素の目立つハイブリッドな衣装が用いられ、国境を越えた屈折、視覚面での融合が見られましたが、これが構造的なハイブリディティを反映したものであったことは、社会の構成や宗教儀式においても同様の言語の借用が見られることが示唆する通りです。[・05]

フィリピンの平野部で用いられた衣装に関して、これまで知られている限りでも早い時期の記録としては、インディアナ大学リリー図書館が収蔵する16世紀の文献資料集であるボクサー・コーデックス(古写本)と呼ばれる水彩画集があります。その中に記されている挿画と文章では、島民の衣装を次のように表しています。

—

ビサヤ族の女たちの衣服としては、多様な色彩の縞模様の綿の外衣が用いられる。[···] 中国から渡来した無地のタフタとダマスク織りを着用する者もある。いずれも身体にぴったりと合い、首飾りリボンは省き、編み紐をボタンにかけるか、あるいは絹の帯を用いて身体の前で留める。金の宝飾品をボタン代わりにする者、小さな金鎖を身に着ける者も多い。[···] 中国から輸入した光沢のある金属でこしらえた冠やリースを頭に被る。[・06]

—

ルソン島沿岸部に暮らすタガログ族は贅沢に身を装う商人として紹介されている。

—
首には金の鎖を幾重にも巻き、族長であればなおのこと、これは彼らが金の鎖に最高の価値を認めるからである。[...]互いに取り引きをし、売り買いをし、値段の交渉をするのを大いに好む。したがって彼らは商才に長け、取り引きに関しては実に抜け目がない。[・07]

—
島国フィリピンでは、服装のスタイルと素材がいずれも熱帯の気候によって大きく左右されます。自然繊維を粗く織った布地であれば、皮膚も呼吸しやすい。頭飾りは照りつける太陽から身を護るために用いられました。男性の腰布「バハグ (bahag)」や女性が腰に巻きつけるスカート「タピス (tapis)」などの伝統的な衣装は縫製されてなく、ただ定められた方法で身体に巻いて着用します。16世紀に到来したスペインの征服者たちは、中央ルソン平野、そしてビサヤ諸島に暮らす多数派の住民と、ルソン北部とミンダナオ島に住む少数派との間に亀裂を生む歴史的な変化をもたらします。前者がキリスト教に帰依したのに対し、後者は西欧帝国主義の進出に激しく抵抗しました。キリスト教化されなかった集落が植民地以前の——つまり「アジア的」とも言える——服装の様式を保持したのに対して、キリスト教徒となった中央平野の住民たちは、東洋と西欧の要素を融合させたハイブリッドのファッションを発展させていきます。これは東洋と西洋が構造的に統合されたメスティソ社会の誕生と軌を一にするものでもありました。[・08]

全身を刺青で覆ったビサヤ族の人々の様子を描写した文章も残っています。肉体に施された刺青は、帰属意識、社会的地位、そしてアイデンティティを宣言するものとして見なされました。

19世紀の服装

19世紀にこの地を旅したヨーロッパ人の旅行記や、同じ時代に島の住民とその服装を描いた水彩画から、種族、職業、政治的な地位に伴う服装の種別をうかがい知ることができます。ダミアン・ドミンゴをはじめとする19世紀のフィリピン人アーティストたちが描いた輸出用の水彩画などは、19世紀の中央平野地帯の服装を知る上で、貴重な視覚資料となります。上流婦人はアバカ

07 | Carlos Quirino/Mauro Garcia
訳書の中にあるBoxer Codexより。

08 | 19世紀のフィリピンにおけるメスティソ(言葉の通り、「混血」という意味)の法的に経済・社会に区分された分類による分析についてはここで十分に触れていない。スペイン系とインディオ系混血と中国系とインディオ系の混血については、経済・社会的に区別されており、後者については、低い階級に属していたという言及に留めている。混血ではないインディオ系住民は、最下層に分類されていた。

(マニラ麻)、絹布、あるいは中国やインドから輸入された類似の生地を足首までの長さに仕立てたスカートを着いた姿で描かれています。

こうした基本的な植民地時代のアンサンブルと、植民地時代以前の服装との間に共通点を見出すのは難しくありません。前にも述べた通り、植民地時代以前の女性たちは、伝統的に長いスカートとゆったりとした長袖のブラウスを着用し、男性は調和のとれた上下の揃いを纏っていました。金のアクセサリーは地位の高さを示唆しました。形こそ変われ、状況に則した用法を規定する基礎構造は時代を越えて生き長らえます。植民地化される以前のその土地に固有な社会でもそうであったように、植民地時代のハイブリッドになった服装もまた地位と権力を手に入れるための、あるいは手に入れた地位と権力を確認するための戦略でした。

ファッションの馴致

フィリピンの中央平野地帯に台頭しつつあった「伝統的」な衣装にアジアとヨーロッパの嗜好の融合が浸透しても、異国からもたらされた形状は、熱帯の気候に適した土着の素材を用いることによって、馴染みやすいものに変えられていきました。寒冷地帯の国々で用いられる厚手の生地代わりに、ブラウス「バロ (baro)」にはパイナップルやバナナ等の地元産の植物から取れる自然繊維を薄く繊細に織った「ニピス (nipis)」——文字通り「薄い」、「透き通る」を意味する——と総称されるガーゼのような生地が用いられました。それに対して、「サヤ (saya)」と呼ばれる足首までの長さのスカートには、インド産の格子縞を主体に、やや厚めの生地が使われます。

こうした上下揃いのアンサンブルはヨーロッパやアメリカのファッション動向に合わせて、時代とともに変化しました。挿画に描かれた女性の多くが数珠やスカブラリオ(肩布)を着けているのは、カトリックへの帰依が広範に起こった証拠にもなるでしょう。キリスト教信仰を表すこのような指標は、古くから連綿とこの地方に伝わる厄除けのお守りや護符を身につける習慣を変位させ、隠蔽しました。ここに見られる視覚のハイブリディティは、見かけからすると西洋風、キリスト教風ではあっても、「表面的・装飾的」なハイブリディティと構造的なハイブリディティの複雑な混雑に、「文化的に固執」してきた植民地時代以前の信仰を巧みに隠蔽したものではないでしょうか。政界に身を置く男

性は、ナポレオン風の装い、あるいは、おそらく中国から輸入された刺繍入りのゆったりとした絹のズボンをフィリピン固有のパロと取り合わせ、その上にヨーロッパ風仕立ての上着を羽織りました。[FIG.1]

中央平野に見られる中国、インド、ヨーロッパの多様な要素の融合は、フィリピンの他の地域で起こりつつあった国境を超えた変化の反映でもありました。ジェイムズ・ウォーレンは社会史と民族誌学を見事な手際で混在させながら、南フィリピンのスルー族の族長のハイブリッドな衣装を描写してみせます。なお、この族長の富と権力はスルー海を舞台とする遠隔地、近隣地方双方の交易を巧みに操ることから生まれました。

—
族長は高級なファッションに身を包んでいる。頭巾はベンガル地方で生産されたもの、彩りも鮮やかな中国産の絹製ジャケット、サテンのズボンに見事な短剣を数本帯びている。これは彼の財力と社会的な地位の高さの反映にはかならない。[・09]

—
イスラム化されたスルー族の暮らす地域では、ベンガル地方から訪れる商人、ニュー・イングランド地方からやってくるアメリカの船員たち、そしてヨーロッパから来航する冒険好きな商船の乗組員たちとの文化の交流が盛んなため、国際色の豊かさが目立ちました。[・10] それと同様にキリスト教化の進んだ中央平野でも、中国貿易のネットワークがマニラとアカプルコを結び、さらにメキシコからバレーを経由してヨーロッパに至るガレー船貿易と組み合わせられた結果、ハイブリッド的なポストコロニアルの状況が出現しました。

服装と権力

—
このようにポストコロニアルを手早く跡づけてしまいながら、同時にこう問うこともできるだろう——強大な領土支配の帝国主義が解体されはじめ、脱植民地化の時代が始まったとき、これら土着のエリートたちは文化的・政治的にどのような運命をたどったのか。新しい国家において、彼らは新しい文化的アイデンティティをつくり上げるのに強い影響力をもった。 ガヤトリ・スピヴァク [・11]

09 | James F. Warren, 195.

10 | James F. Warren, 194.

11 | 前掲書(註1)、515頁。原典では359頁。

12 | Florina H. Capistrano-Baker and Sandra Castro (近刊予定)の中から、Castroを引用。

13 | 例えば、Mina Rocas and Louise Edwardsを見よ。

植民地化された土地に暮らす人々は、入植者に複雑な眼差しを向ける。フィリピンでも植民地支配を受けた層の中のエリートは、受容と抵抗の間で動揺した。男性エリート層が西洋式の衣服は、シャツとズボン(パンタロン)をわざわざ着用におよび、伝統的なスリッパ「コルチヨス(corchos)」に換えて輸入品の革靴を履き、ヒョウタン、水牛の角、あるいは繊維に各々の財力に応じて銀製の装飾を施す旧来の頭巾「サラコト(salakot)」をやめて山高帽や夏には麦わらのカンカン帽を被ったのは、力を得る手段として、権力者と一体化しようとする意欲を象徴したものだと思われます。1863年にスエズ運河が開通すると、以前にも増して西洋の服装の流行に遅れずついでゆくのが容易になりました。海上交通が高速化し、海外渡航に蒸気船が使えるようになり、しかも交易は自由だったので、アメリカやヨーロッパからやってくる商人たちとの取引はますます増えていきました。またこうした商人たちは産業革命の果実を運んできました。機械生産された産品、特に布地と糸が手軽に入手できるようになりました。一方、砂糖とマニラ麻を編んだロープを輸出して、フィリピン経済は活況を呈します。新たな富は原住民(インディオ)と中国系メスティノの商人、地主の中から、中流階級の上に属する人々の台頭を促しました。財力に恵まれた婦人たちは、西洋で流行中の服装のシルエットを取り入れました。スカートが身体の後ろに、そして外側に向かって広がれば、袖は膨らんで鐘を思わせます。バスル(スカートの後ろを膨らませるパッド)ばかりはついに受容されることはありませんでしたが、写真館で撮影された婦人たちの写真を見ると、裕福層の中にはヨーロッパからの輸入料を着用した人々もあつたことがわかります。[12]

19世紀末の1898年には、植民地フィリピンの宗主国がスペインからアメリカ合衆国に変わります。この頃までに男性エリート層の多くは欧米式のビジネス・スーツを着用するようになり、シャツの裾をズボンにしまうようになっていました。歴史家の中には、西洋式のファッションをこのように受け入れたことを、政治的な平等を勝ち取ろうとする意気込みの表れと見る向きもありました。[13] 地元産の「バロン・タガログ(barong tagalog)」の人気は衰えず、同じカラーもカフスもない薄手のシャツの「カミサ・デ・チノ(camisa de chino)」(文字通り「中国のシャツ」を意味する)も広く愛用されました。19世紀に登場した男性用のバロコその後にはフィリピン男性の国民服となる「バロン・タガログ」の原型です。1935年から1944年まで、誕生したばかりのフィリピン独立準備政府の初代大統領だつ



FIG.1
ホセ・トラート・ロザノの水彩画に描かれた絹のズボンを着用したエリート官僚、1850年、アヤラ美術館蔵

たマヌエル・L. ケソンは、公式の場ではアメリカ式のビジネス・スーツとパロン・タガログの両方を着用し、ハイブリッドな政治戦略を示しました。

後期ヴィクトリア朝の流行はアメリカ経由でフィリピンに浸透しました。こうして「バロツ・サヤ (baro't saya)」も後期ヴィクトリア朝の服装のシルエットに同化し、コルセットは身体にびたりと寄り添いました。アメリカ統治下で政府が公立学校制度と英語を導入したのに伴い、西洋の影響は社会全般に一層広く浸透します。普段着としては、アメリカ式のくるぶし、あるいは膝丈のドレスが次第に床丈バロツ・サヤにとって代わります。印刷物と視聴覚メディア、とりわけ映画がハリウッドのスターや彼女ら、彼女らのファッションを普及させました。1908年から1920年代にかけては、毎年恒例のマニラ・カーニバルの期間に美人コンテストが催されました。1920年代から30年代のカーニバルの女王の絵はがきには、短い髪にウェーブをかけ、裾の長いシルクのスカートを履き、その上にチュールのオーバースカートを重ね、袖は短めでさほど膨らみのないバロを着た若い娘の姿が写っています。バロの素材としては、地元産のマニラ麻に代わって、機械編みの網状の布がスイスから輸入されるようになりました。また、スカートに用いられる輸入生地からプリント柄を切り抜いてブラウスの袖にアップリケし、上下が揃ったものが普及しました。1920年代に入ると、「テルノ (terno)」(「マッチした一揃いの服」の意)は袖が短く平らな「バタフライ型」、服地全体をお揃いの反復模様で飾った新しい形のバロツ・サヤを指して用いられるようになります [FIG. 2]。この時代のテルノの多くは、フランスのデザイナー、マドレーヌ・ヴィオネが世間に広めたバイアス・カットによる優美なドレスのシルエットを取り入れています。[14] この類のドレスはハリウッド映画にもしばしば登場しました。その後、デザイナーのラモン・バレラがテルノをワンピースのイヴニング・ドレスに作り替えたものが、以降、数十年にわたって、スタンダード服としての地位を維持しました。袖を取り外し可能な新しいテルノは、「フィリピン」独特の服装として国民性を主張しながら、同時に国際的な服装の最新流行を追うことができました。その結果、「ファッション」と「反ファッション」がハイブリッド化しました。[15]

支配者として植民地のフィリピンに暮らしたアメリカ人が、フィリピン人のアイデンティティともなるシンボリックな要素をいくつか選んで採用したことも、実に興味深いことです。性差/権力をめぐる駆け引きを斬新な視点から分析したエ

14 | Florina H. Capistrano-Baker and Sandra Castro (近刊予定)の中から、Castroを引用。

15 | Sandra Niessen *et al.*の中で「ファッション」と「反ファッション」に関する洞察力のある議論がたびたび展開されている。

17 | ホミ・K. ババーの引用文については、本論文の翻訳者である木下哲夫の訳による。原典：Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Culture Differences," B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, eds., *In The Post-colonial Studies Reader*, (London and New York: Routledge, 1995), 207.

リザベス・メアリー・ホルトは、アメリカの白人支配者がフィリピンの伝統的な服装を取り入れたことに注意を喚起しました。ホルトによると、文化的な衣装交換はアメリカの女性が宗主国側の人間としての支配的な地位を失うことなく、フィリピン女性の好ましい特質を我が物にしようとする戦略でした。

片時でもフィリピン女性と同じ服装をすることによって、アメリカの白人女性は植民地社会での伝統的な役割を捨てることができた。そうした服装はただロマンスや心のときめきばかりでなく、危険をも意味した。[...] こうした服を身につける時、アメリカ人女性は女性化された植民地の本質を我が物とし、植民地の権力構造内部での支配的な地位を喪失することなく、逸脱の喜びを味わったのである。[16]

伝統の(再)発明

現在を意味する時、何かしらが伝統の名の下で反復され、場所を換えられ、移し替えられることになる。

ホミ・ババー[17]



FIG.2

「テルノ」の例(1929年)、J. モレーノ著
[Philippine Costume] (Manila, 1995)より

フィリピンの独立(1946年)が近づくにつれ、新たに想定される国家のアイデンティティを主張する必要が生じ、「伝統的」な服装を取り入れ、普及することによって国民性を視覚化しました。愛国者として、また大衆を愛したことで知られる大統領ラモン・マグサイサイ(在職1953-57年)は、フィリピン固有のパロン・タカログの着用を普及させた功労者としても一般に認められています。パロン・タカログは1970年代に大統領令により、フィリピン男性の正装として公式に認定されました。

女性のテルノは西洋のファッションの歩みを追い続けます。大きな襟ぐりとバタフライ・スリーブに、時には巻きスカート、時には膨らみの大きなゆったりとしたスカートが取り合わされます。1960年代から1980年代にかけてファースト・レディの地位にあったイメルダ・マルコスはテルノ姿をトレードマークとして、公式の場では殆どいつもこれを着用しました。政府高官の夫人たちもイメルダの例に倣います。イメルダの夫、フェルディナンド率いる政府の統治が21年間続いた後、1986年にピープル・パワーによって政権交代が起こると、テルノ

の使用も衰退します。テルノは名を汚した政権との連携を象徴するものとなったからです。

21世紀に入り、慈善家ピア・ゾーベル・デ・アヤラ2世がテルノの人気復活を目指す運動の先駆けとなります。デザイナーたちは北部ルソン高原地帯やミンダナオのイスラム文化から「エスニック民族調」(これは暗に「非キリスト教的意味する)なモチーフを取り入れて、ハイブリッドなスタイルの奇想天外さをいよいよ強めながら、フィリピンの国民性を競って主張しようとしてきました。民族性によって「^{オーセンティシティ}正統性」を獲得しようとする試みは、キリスト教化された平野部に特有な薄手の刺繍入りバロと、イスラム教の普及した南部に暮らすマラナオ族やマギンダナオ族の履く編み物のスカートの折衷的な組み合わせにも、同じ傾向がうかがえます。この戦略はファッションデザイナーのホセ・モレーノによってもしばしば取り入れられ、1980年代のフィリピン航空のステュワーデスの制服の例では、女性的な装いが新たに観光客を魅惑するデザインとなっています [FIG.3]。

バロツ・サヤ、そしてバロン・タガログでは依然としてハイブリッド化が続いているにも関わらず、その一方で19世紀のバロツ・サヤや、20世紀の代表的なテルノに見られる「伝統」——「古典」への回帰も避けがたいものです。「フィリピンならではの」服装を求める特別な行事では、誰もがこうした「伝統的な」衣裳を着用します。とはいえ植民地時代のように、身分や政府内の地位に相応しい服装をするという規則はもはや適用されません。再構成され、ハイブリッド化した「伝統的」スタイルが、通常はそうしたものを着用する資格のない集団に取り込まれ、階級、性差、諸民族を隔てる障壁が崩壊するのに伴い、ファッションも「民主化」されました。新しい社会はかつてのように細分化されてはならず、19世紀を理想化して、これに郷愁と憧れを込めた眼差しを送ります。ポストモダン時代のハイブリディティは、伝統の見直しと再交渉を通じて自己を表現する戦略となります。それでは、フィリピン文化、とりわけその服装の正統性はどこに求められるのでしょうか。20世紀、21世紀の変幻自在なハイブリディティ——例えば、ティボリから着想を得て、ホセ・モレーノがミス・フィリピンのためにデザインし、1994年のミス・ユニバース大会で「ベスト・ナショナル・コスチューム」を受賞した折衷型のドレス——は、植民地時代とそれ以前の同様のハイブリッドよりも正統性に欠けるのでしょうか。あるいは、このような奇

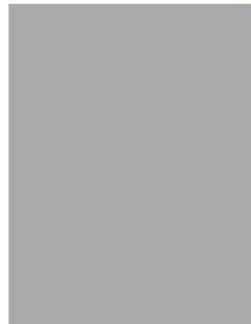


FIG.3
ホセ・モレーノによるフィリピン航空のステュワーデスの制服のデザイン(1980年代)、J.モレーノ著「Philippine Costume」(Manila, 1995)より

19 | ホミ・K. ババ(本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、飯元留美訳)『叢書・ウニベルシタス778:文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』(東京:法政大学出版局、2005年)、8-9頁。

原典: Homi K. Bhabha, *Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 7.

妙なハイブリッドを受け入れることは、民主的でポストモダンな精神と一致するのでしょうか。ただ刺青のみで身を飾り、原始的な暮らしを営む「純粋な民族性」に帰属するのでしょうか。今日でも「純粋な民族性」は存在するのでしょうか。こうした難問と向かい合うと、文化を刻印した実体として、「文化的な自己表象の試みを、正しいとか正しくないとか言うのは意味がない」^[18]というスピヴァクの頼もしい主張が脳裏に浮かびます。「純粋」という概念に反旗を翻すババの議論にほっと一息つくこともできそうです。

均質的な国民文化「…」こうした概念そのものが、いまや根底から見直されようとしているのだ。過激なセルビア民族主義による暴虐が示しているのは、純粋で「民族的に浄化された」国民的アイデンティティなるものが、死によってしか達成できないということである。その死とは、文字通り戦闘の犠牲者を意味するだけでなく、比喩的には、歴史の複雑な絡み合いや、近代国家が文化的に境界を接して成立してきたという事実の抹殺をも意味する。「…」これまで共同体と考えられてきたものが、実は国民性を越えて変容しながら交雑しているのだという認識が広まってきたことも無視できないように思うのだ。^[19]

もしハイブリッドの「悪魔」を追い出そうとして、幾重にも重なる層を剥がしていくとするならば、タマネギの純粋な芯を求めて半透明の皮をひとつまたひとつと剥いてゆくのと同じように、やがて手元には何も残らないという始末になりはしないでしょうか。

[訳] 木下哲夫

参考文献

Homi K. Bhabha, *Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994).

Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Culture Differences," *The Post-colonial Studies Reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin, eds. (London and New York: Routledge, 1995).

Salvador Bernal, G.R. Encanto, and Francis L. Escalier, *Patterns for the Filipina Dress from the Traje de Mestiza to the Terno (1890s-1960s)* (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1992).

Florina H. Capistrano-Baker and Sandra Castro, "Clothing in the Central Philippine Lowlands," Encyclopedia entry in *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Jasleen Dhamija, South and Southeast Asia volume editor, Joanne Eicher, editor-in-chief, forthcoming.

- Florina H. Capistrano-Baker, Pieter Keurs, and Sandra Castro, *Embroidered Multiples: 18th-19th Century Philippine Costumes from the National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands* (Makati City: Royal Netherlands Embassy and Ayala Foundation, Inc. 2007).
-
- Sandra Castro, *Nipis* (Manila: Intramuros Administration, 1990).
-
- G. Coedès, *The Indianized States of Southeast Asia*, W.F. Vella, ed., S.B. Cowing, trans. (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1968).
-
- J. Moreno, *Philippine Costume* (Manila: J. Moreno Foundation, 1995).
-
- Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich, and Carla Jones, eds., *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress* (Oxford and New York: Berg, 2003).
-
- Elizabeth Mary Holt, *Colonizing Filipinas: Nineteenth-century Representations of the Philippines in Western Historiography* (Manila: Ateneo de Manila University Press, 2002).
-
- Carlos Quirino and Mauro Garcia, *The Manners, Customs, and Beliefs of the Philippine Inhabitants of Long Ago: Being Chapters of 'A Late 16th Century Manila Manuscript,' Transcribed, Translated, and Annotated* (Manila: Bureau of Printing, 1961).
-
- Anthony Reid, *Southeast Asia in the Age of Commerce 1450-1680* (New Haven, CT: Yale University Press, 1988).
-
- Mina Rocas and Louise Edwards, *The Politics of Dress in Asia and the Americas* (Eastbourne, UK: Sussex Academic Press, 2007).
-
- Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward the History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).
-
- Nicanor Tiongson, "Costumes," *CCP Encyclopedia of Philippine Art* (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1998), 88-93.
-
- James F. Warren, *Iranun and Balangingi: Globalization, Maritime Raiding and the Birth of Ethnicity* (Singapore: Singapore University Press, 2002).

ドローイングは「近代」を疑う 奈良美智、感情移入、ローカリゼーション

保坂健二郎

[東京国立近代美術館研究員]



保坂健二郎

01 | 「現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング」は、東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、国際交流基金の主催により、東京(2008年8月26日-10月13日)と京都(2008年11月18日-12月21日)の2会場で開催された。この展覧会は、2005年から開催されている「アジア次世代美術館キュレーター会議」の成果のひとつでもある。この場を借りて、同会議の発起人とも言える国際交流基金の古市保子氏に感謝申し上げたい。

02 | 出品作家は以下の通り。レイコイケムラ、アマル・ケナウイ、アヴィシユ・ケブレザデ、キム・ジュンウク、ホセレガスピ、ナリニ・マラニ、奈良美智、ジュリアオ&マニユエル・オカンボ、S. テディ D.、坂上チユキ、ピナリー・サンピタック、ミトゥ・セン、アディティ・シン、シュシ・スライマン、辻直之、ウゴ・ウントロ。

まず最初に、ゴシップ的なニュースをいくつか紹介したいと思います。

ひとつ目。2003年、ニューヨークのクリスティーズで村上隆の立体作品《Miss Ko²》(1997年)が約567,500米ドルのハンマープライスを記録。これは当時、日本の現存作家としては最高額でした。そして2008年、今度はサザビーズで立体作品《My Lonesome Cowboy》(1998年)が当時約15,160,000米ドルで落札され、自らが持つ記録を抜いたのです。

二つ目。2007年、クリスティーズに出品されていた奈良美智のドローイング3点が贋作だったことがわかりました。ちなみにエスティメートは7,000-20,000英ポンドでした。

三つ目。2008年、村上隆は、彼の作品をクリスティーズのオークションにかけようとした所有者を、契約違反であるとして東京地方裁判所に提訴しました。投機目的の作品購入を防ぐために、10年間の売買を禁じる契約が交わされていたのです。

四つ目。2008年、ある展覧会のオープニングで奈良美智が、半ば求められるがままサインのついでに、ドローイングを描き加える光景が見られました。関係者は、「大丈夫なんだろうか」と心配顔でした。

私も心配になったひとりです。というも私は、その展覧会、すなわち「現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング」のキュレーターであり、その準備を通じて、改めて彼の作品の経済的価値に驚かされていたのですから。[・01]

国際交流基金との共催によって実現したその展覧会は、アジア、中東出身のアーティスト16名の作品によりドローイングの現在を紹介するもので、そこでは狭義のドローイングのみならず、水彩、インスタレーション、アニメーションも展示されました。[・02]

作品と鑑賞者の間に、エモーショナルな関係が生まれるドローイングを集めた展

覧会のコンセプト上、当然のことながら村上隆の作品は含まれていません。ではなぜ私は冒頭において、奈良と村上のエピソードを取り上げたのでしょうか。それは、2人を対比することで、この時代における奈良の(作品の)特質が浮かび上がってくると考えたからです。そしてその特質こそ、私が考える、ドローイングが果たしうる機能、あるいは果たすべき機能にほかなりません。

ところで、このシンポジウムはアジア美術をテーマにするものですが、私がここで検討しようとするドローイングの機能は、アジアという地域性によって限定されるものではないはずです。しかし展覧会のための調査をしてきた経験から言えることがあります。それは、アジアのいくつかの国においては、芸術に対してそうした機能を求める志向が、未だ根強く見出せるという事実です。その機能とは何か。それは「感情移入(Einfühlung)」、あるいはそれに基づく「共感(empathy)」です。^[・03]

本発表は、奈良美智のドローイングを事例に選ぶことで、感情移入を成立させるという、ある意味、芸術作品特有とも言える機能が、今日再評価されていることを確認します。その上で、「ドローイング」というモデル、すなわち、ローカライズの極点とも言える「個」と他者の自我との間に常に新しい関係が生まれることを目指すメディアであるという構図は、グローバル化の時代におけるローカリティのあり方を示唆しているのではないかということ述べてみたいと思います。

冒頭のエピソードに戻りましょう。奈良は、ドローイングを主たる作品にしているにも関わらず、著名となった今でも、サインとともにドローイングを描いてしまうことが少なからずあるようです。この事実から、奈良には、作品管理の徹底を不可能にしてしまう制作態度がある、と指摘できるでしょう。それは村上の制作態度、すなわち工房を主宰し、厳格な制作管理を行い、今日では投機目的の作品購入を契約書において禁ずることすらあるという態度とは、およそ対照的です。

また奈良は、2001年に横浜美術館で開催された個展、「I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME.」^[FIG.1]において、プロジェクトの一環としてではありますが、手製のぬいぐるみを送って来てくれた人にドローイング付きの返事を出してもいます。^[・04] このように作品来歴のはっきりしない作品を排除できな

03 | 本発表における「感情移入」の概念は、美的体験の心理学的解釈を試みたテオドル・リップスの古典的著作によっている。なおこのシンポジウムの観点から興味深いのは、ヴィルヘルム・ヴォリンゲルのかの著作において、東洋の美術(あるいはその地域に特徴的な装飾的芸術)が、(西洋美術のように)「感情移入」できないけれども抽象衝動に基づいた造形である点において評価されていたことである。テオドル・リップス(佐藤恒久訳)『美術』(東京:春秋社、1936年);ヴィルヘルム・ヴォリンゲル(草薙正夫訳)『岩波文庫「抽象と感情移入:東洋芸術と西洋芸術」』(東京:岩波書店、1953年)。

04 | 奈良美智+村上隆、「村上隆×奈良美智 温泉対談」前編「いつまでも終わらない夏休みのために」『美術手帖』(特集:村上隆)2001年11月号、18頁。注目すべきことに、奈良はここで「ぬいぐるみをつくって送ってくれる人と対等であるために、僕も手書きでお礼のハガキ一枚一枚にドローイングを描いて郵送する。そういう行為をととして、どっちが上とか下とかじゃなくて、対等に交信してみたかった」(傍点引用者)と語っている。

い制作態度をとる奈良においては、贋作が出回ってしまう可能性が高くなってしまふ、そう言わざるを得ません。しかしその一方で、これらの事実が、「好きなものを好きなように描く」という彼の言葉を、見事に実証していることを見逃すべきではないでしょう。

ところでこのシンポジウムでも見られたことですが、あるアーティストのアート界におけるプレゼンスを確認しようとする時の手がかりのひとつとして、「作品の値段」があります。なるほど私も冒頭でいくつかの事例を出してみました。

しかしそうした文脈で取り上げられる作品は、絵画や彫刻やインスタレーションであることが殆どです。つまり、それなりの物理的な大きさを持っています。小さい場合もありますが、デミアン・ハーストの《For the Love of God》(2007年)のように、素材として貴重であるが故のハンマープライスです。寸法も小さく、素材も紙に鉛筆といったようにシンプルであるのが殆どのドローイングは、オークションにかけられたとしてもレコードを作ることはまずないでしょう。

その結果どうなるか。哀しいかな、ドローイングは世間を騒がすことができませぬ。ひっそりと存在せざるを得なくなるわけです。これはドローイングが、絵画、彫刻、版画、インスタレーション、といった造形芸術のみならず、音楽、小説、映画といったジャンルにおいてすらその構想段階において描かれることがあるという事実を考えると、いささか奇妙な感じがします。なぜこれほどまでにドローイングは等閑視されてしまうのでしょうか？

ニューヨーク近代美術館ドローイング部門のチーフキュレーターであったギャラリー・ギャレルスに聞いてみましょう。2002年から2003年に、MoMA クイーンズで開催された展覧会、「Drawing Now: Eight Propositions (ドローイングの現在: 8つの提案)」のカタログ序文からの引用です。

—
現代芸術におけるドローイングの強力な存在感は、相対的に言って、認識されていないままになっている。なぜならドローイングはしばしば、ギャラリーの引き出しやバックヤードに収まっているか、あるいはアーティストのスタジオを離れることすらなかつたりするからである。[05]

—
ここで「ギャラリー」という言葉が出てきているのは、1990年代以降のアートシーンにおいてそれが果たしている役割を素直に認めていて興味深い、そう



FIG.1

「奈良美智展 I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME.」展 会場風景、横浜美術館、2001年

思います。芸術家が作ったものは、作品として、というよりも、商品として流通しなければ、存在感を発揮することすらできないという認識があると言えるでしょう。ただその一方で、意図的かどうかはさておき、ドローイングが経済的な交換価値としての役割から比較的的自由であるということもわかるのではないのでしょうか。

さて、これまでの議論で、ドローイングに課された不当な位置づけについて述べてきました。しかしもちろん、ドローイングが芸術学的に、あるいは美術史的に注目された時期はあります。例えば20世紀には三度、すなわち1920年代、1960-70年代、そして1990年代にドローイングは重要視されました。具体的に言えば、20年代はフランスのシュルレアリスム、60-70年代はドイツの社会主義ポップ、そして90年代はアメリカ西海岸と日本を中心としたサブカルチャーを滋養とする動向です。

美術批評家の松井みどりは、それぞれの時代を「無意識」「大衆の想像力」「未成年」のラディカルな表れであるとの確に性格づけをしています。そして、その上で、それぞれは前衛の正当化を目論む言説によって周縁化されたカテゴリーを前にしてそれを回復させようとした試みである、と指摘しています。[106] 周縁の回復、より正確に言えば、周縁化されてしまったものの回復。なぜそれが必要だったのでしょうか。

それは、前衛が半ば強引に成立させようと言論んでいた、美的判断とは純粋に形式によって判定されるもの、というロジックを批判する必要があるからだと言えるでしょう。なぜ批判する必要があるかと言えば、芸術には、視覚を通して、精神についての思考へと辿り着かせるという、いわば機能もあるからです。そしてこの反美学的とも言える機能こそ、後で触れるように、奈良がそのドローイングにおいて実現させようとしている機能——感情移入を契機として共感を促し、そうすることで作品と鑑賞者との間に、あるいは作者という個人と鑑賞者という個人との間に、新たな関係を生み出す——にほかなりません。

しかし欧米圏における奈良のアカデミックな受容は、そこに反美学的機能を認めるというよりは、非美学的様相を見出そうとするものばかりでした。

例えばMoMA クイーンズでの展覧会、「ドローイングの現在：8つの提案」において奈良がどう扱われていたか。「提案」というのは展覧会構成におけるいわ



FIG.2
奈良美智〈無題〉2008年
©奈良美智
Courtesy: 小山登美夫ギャラリー

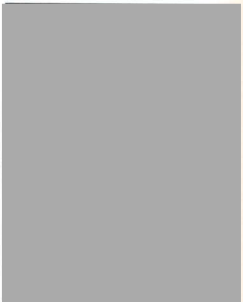


FIG.3
奈良美智〈無題〉2004年
©奈良美智
Courtesy: 小山登美夫ギャラリー

06 | 松井みどり「開かれた精神の器」
『美術手帖』(特集:ドローイング天国)
2000年4月号、63-71頁。

07 | 奈良が例外的に繰り返し描いた人物像には、吉本ばななの小説「ひな菊の人生」の挿画ともなった「ひな菊」があり、これは奈良に、「怒りはないが、なにか崇高な感じがする。自信を持って！良い絵だ！」と言わしめた画期的作品、《Daisy》に結実する。なお(映画やバンクロックを含む)芸術における「ひな菊」の系譜について言及した論考として、東谷隆司「Play with Death」【美術手帖】(特集:奈良美智)2000年7月号、65-69頁を参照のこと。また奈良における崇高を論じたものとして、合田正人「ふるえる手と小さな崇高 奈良作品に見る境界線の哲学」【美術手帖】(特集:奈良美智読本)2001年12月号、74-78頁も参照のこと。

08 | 感情移入の結果に未分化を感じることは、畢竟、主客を対置する思考方法の反省をもたらすことになると考えられる。この問題については、大森荘蔵の一連の議論、とりわけ、『新視覚新論』(東京:東京大学出版会、1982年)と『時は流れず』(東京:青土社、1996年)に詳しい。また奈良が「描く子どもの顔が、筋肉が流動性を残しているために、「喜び」や「不満」といった型にはまることのない表情をすることができ、それゆえに「無意識な部分の表現力も大人より大きい」と指摘する鶴見俊輔の次の議論も参照のこと。鶴見俊輔+奈良美智「対談 ひとりで歩ける人になること」【美術手帖】(特集:奈良美智読本)2001年12月号、104-112頁。

ゆる章立てを意味するのですが、具体的に言うと、「科学と芸術、自然と人工物」、「オーナメントと罪悪、デコレーションに向けて」、「建築を製図すること」、「幸福を描くこと」、「心理的な地図と形而上学」、「ポピュラーカルチャーとナショナルカルチャー」、「コミックスとその他のサブカルチャー」、「ファッション、肖像、寓意」の8つに分けられていました。

奈良はどの「提案」に組み込まれていたか。それは「幸福を描くこと」でもなければ「ポピュラーカルチャー」でもなく、「コミックとその他のサブカルチャー」のセクションでした。その他、村上隆やバリー・マギーと一緒にです。

「奈良美智とコミック」、あるいは「奈良美智とサブカルチャー」。この組み合わせは、奈良作品でしばしば描かれる眼の大きな少女少女のイメージに由来していると思われます[FIG.2]。しかし彼の作品が何か特定のキャラクターにそのイメージを依拠しているわけではないこと、またごく少ない例外を除いては同じ人物像を描かないことなどを考えると、そうした意見に対しては、ある一定の批判を行っておく必要があります。[07] そしてもうひとつ指摘しておきたいのは、むしろ彼の作品には、「キャラクター化」というよりは「類型化」がなされているという点において、宗教画との類似を指摘できるということです。

天使という類型に様々な表現があり得るように、奈良は、少女や少年を、様々な形で大量に描きます[FIG.3]。その手足や胴体は、画面の大きさに合せて伸縮自在です。そうした、類型化されつつも個別化もなされて、画面内で不器用に自足する少女少女のうちに、見る者は、自分の子ども時代なり青春時代なりを投影しながら感情移入していきます。そしてそこに共感が成立します。憎しみも愛も一体であり、言葉と音楽が未分化であり、意味も無意味も関係なかった頃のこと、それこそ未分化のまま思い出される、というのが奈良の作品体験の特殊性だと言えるでしょう。[08]

しかし、と言って、共感する他者を前提として作品が制作されるわけではありません。むしろ話は逆です。少し長いですが、奈良の言葉を引用しましょう。

—

俺は「きみ」というのを絶対に意識しないようにしている。なんでかというところ、オカズをつけたくない。意識しちゃうと、絵のなかにいるんなサーヴィスが起ってくる。それを自分はあえてしないようにしている。そうじゃないと自分の本当のことが出てこない。自分が「きみ」あるいは「きみたち」というのを考えたとき

には、自分の手作業が入ってこなくなっちゃう。[・09]

「サービス」とか「オカズ」とか、くだけた用語を使っているのを見落としてしま
いそうですが、ここで奈良が言おうとしているのは、他者が見えなくなっ
てしまうほどの絶対的な区別が自己と他者の間には存在する事実を認めなけ
ればならないということ、そしてそうした認識を徹底することで、自己と他者との
間に本来的な関係性を取り戻そうとすることにほかなりません。

こうした関心に基づいてドローイングが生まれたのが1990年代であるという
ことと、ドイツ観念論への批判という形を取りながら、ゲルノート・バーメヤヴォル
フガン・ヴェルシュによるいわゆる感性論としての美学が台頭したのが同じ
く90年代であるということは、決して偶然ではないはずです。芸術は何かを
伝えたり証明したりする以前に、何か未分化のものを、未分化のままに感じ
させることのできるものであるという点において極めて特異な人工物である
という認識が、90年代、理論家と制作者の双方において共有されていたの
だと思います。[・10]

このように新しい関係へと常に開かれているからこそ、奈良のドローイングは、
アートを日常的には必要としない人にとっても、ときに必要となるのでしょう。
その意味で彼のドローイングは、「芸術作品 (art work)」というよりも、「人々の前
に投げ出されたもの、*ob* (前に) + *jacere* (投げたもの)」、すなわち「オブジェクト
(object)」であると言えます。そして次の一見大胆な発言は、そのような観点か
ら理解されるべきです。奈良は言っています。

世間がいう「アート」という観念は、自分のなかではまったく無視していいようなも
のだと思っている。[・11]

アートという概念自体を疑う地点に立ってドローイングを制作する奈良美智。
何よりもまず「オブジェクト」であり続けようとする彼のドローイングはまた、合理
的知性によって全てを意味づけ、そうすることで対象の対象性を奪回してきた
「近代」そのものを疑っているとも言えます。そしてこれは、奈良の例に限らず、
もっと一般にも当てはまることでしょう。

奈良に代表される1990年代以降のドローイングは、それが投げ出されたとこ

09 | 前掲書(註4)、21頁。

10 | 大森荘蔵が「天地有情」の理解に至ったのも、1996年のことだった。「簡単に言えば、世界は感情的なのであり、天地有情なのである。其の天地に地続きの我々人間も又、其の微小な前景として、其の有情に参加する。それが我々が「心の中」にしまい込まれていると思いこんでいる感情に他ならない。」[朝日新聞]1996年11月12日(夕刊)。

11 | 前掲書(註4)、20頁。

ろの社会において素朴に機能することを目指しています。それらは往々にして経済行為からのアンチ・オイディプス的な逸脱を試みます。あるいは極私性に徹することで、解釈の対象となってしまうのではなく、むしろ共感の対象のレベルに留まることを目指しています。

ある意味では解釈を拒んでいるとも言える彼らの作品が「弱い」と評される理由は、まさにこの「共感の対象のレベルに留まろうとしていること」にあるのではないのでしょうか。リップスの事例が示すように、他者にも自我が存在することの理解は、類推のような知的操作で行われるのではなく、感情を移入する結果に可能となるのだということ、そしてそのことをリップスに教えたのはほかならぬ芸術であったこと、そうした事実を今一度私たちは確認するべきです（むろんそれ以降、他我問題は先鋭化を極めていったわけですが）。

最後に、そうした感情移入を求めるドローイング的表現が、アジアにおいて果たしうる役割について考えてみたいと思います。

私は、冒頭に述べたように、アジア・中東地域出身の作家によるドローイングを紹介する展覧会「エモーショナル・ドローイング」を企画しました〔FIG.4〕。しかしそのタイトルに、アジアや中東といった地域を示す言葉は含まれていません。それは単純に、「アジア」という言葉が、往々にしてあるように、作品の形式的あるいは内容的特性を表す形容詞として働くことを避けたいと考えたためです。



FIG.4

「現代美術への視点6 エモーショナル・ドローイング」展 会場風景、東京国立近代美術館、2008年 撮影：木奥恵三