

1990年代以降、ドローイングを中心に制作するアーティストが増え、そのうちの少なくない数がアジアや南米やアフリカなど、狭義の欧米以外の地域から生まれていることは事実です。例えば、「ドローイングの現在」展を企画したローラ・ホプトマンは、それよりも少し前の2000年に、「Drawing is a Noun (ドローイングは名詞である)」という論文を発表しています。そのタイトルによってホプトマンは、「Drawing is a Verb (ドローイングは動詞である)」というリチャード・セラの言葉へのオマージュを表明しながら、ドローイングの作品的自立を宣言しているわけですが、その論文で言及されているアーティストは、西海岸出身のレイモンド・ベティボン以外は全て非欧米圏に属しています。南アフリカ出身のウィリアム・ケントリッジ、中国系アメリカ人であるバリー・マギー、メキシコ出身のガブリエル・オロスコ、両親がイラン人でシドニー出身であるトーバ・ケドリー……。このラインナップから、ドローイングが名詞化した原動力として周縁的な力が寄与したのではないかというストーリーを、あるいは、周縁的な力が絵画ではなくてドローイングへと向かい、その結果ドローイングは名詞化したのだというストーリーを想像することも可能でしょう。

しかしそれは作り手の話。一方の受け手はどうでしょうか。すると次のことに気づきます。美術館という機構が充分には成熟していないけれども、それに比べるとオルタナティブ・スペースが急激な成長を続けているアジアのアートシーンにおいては、アート作品との直接的な体験が未だ成立可能であると感じられるのです。そうしたところでは、ドローイングが動詞か名詞かということよりも、自分たちが見ているこのドローイングは、いかに自分に対して機能するかについての関心が、作り手にも受け手にも強いということが言えるのではないのでしょうか。言ってみれば、「ドローイングは機能である(Drawing is a Function)」のです。アジアにおけるドローイングの(あるいはアート全般の)アドヴァンテージがあるとすれば、ひとつはここにあると考えます。

むろん、このようなアジアなどの地域(性)を特権化していくローカライゼーション的態度は排他主義を再び招きかねない、というような心配もあるでしょう。ここで想起されるのは、そうならないための条件として、共同体の認識基盤を、実在論から唯名論へと転回させることを説いていた、社会学者であり地理学者であるイギリスのドリーン・マッシーによる議論です。[12]

誤解を恐れずに単純化すれば、マッシーは、共同体を先天的なものとして措

12 | ドリーン・マッシー「権力の幾何学と進歩的な場所感覚:グローバル/ローカルな空間の論理」『思想』933号、2002年、32-44頁。

定するのではなくて、後天的なものとして受け入れるような態度を取るべきだと言っています。唯名論的共同体においては、アイデンティティは、实在論的共同体のように確保されません。保証もされません。認知もされません。なぜなら唯名論的共同体は、一切の目的を排除した、あくまでも関係論的な空間として再定式化されているからです。そしてそうした空間は、その関係性を存続させようとする各個人の意思の相関的な産出物として成立するのです。

こうしたマッシーの理論には、ユートピア的な性格が指摘されることも少なくないようです。しかし私が考えるに、奈良のような作品を知る人々にとっては、さほど夢想的な話とも思えないはずです。なぜなら、奈良の作品が示すように、ドローイングにおいては、感情移入が成立することで、ローカライズの極点としての「個」が、他者との間に絶え間なく関係を更新させていくことができるからです。そして、このようなドローイングは、今日のグローバリゼーションの世界において、ひとつの批判的モデル足り得る、そう言えるのではないのでしょうか。

「装飾」の政治性

田中正之

〔武蔵野美術大学造形学部准教授〕

発表のタイトルは「『装飾』の政治性」となっておりますが、今日、ここで実際に論じたいと考えていますのは、近年のアジア美術において、装飾的表現形式が積極的に取り入れられる際に見られる、2つの傾向についてです。装飾的表現を、特定の文化の特性、つまり伝統や遺産であると考えられる傾向と、それとは全く反対に、むしろ特定の文化との連想を断ち切るような、限定的な境界線に裂け目を入れていくものとして活用していくような傾向の2つについて論じたいと思っています。最初の傾向を代表するものとしては、村上隆のスーパーフラットを、そして2つ目の傾向の代表としては、パキスタン出身の画家シャジャ・シカンダーの作品を取り上げたいと思います。



田中正之

さて、日本美術の特色とは、その「装飾性」である。かつてそう主張したのは、高名な美術史家、矢代幸雄でした。彼は、「世界における日本美術の位置」という1934年5月になされた講演の中で、日本美術の性格をこう論じています。

日本絵画の様式上の基調はその著しき装飾性に在ると思われます。〔…〕 艶麗にしてかつ気分のこもった平面装飾的描写は、日本絵画の優れた特色でありました。〔・01〕

なぜ日本美術は「平面装飾的」なのか。矢代は、その理由を「日本の国土の自然」に求めています。矢代の言葉を引用しますと、「日本の国土の自然」は「色彩的であり」、「日本の芸術性は、この装飾的自然の内に育成したせいで、またすこぶる装飾的なる特色を持って」いるということになります。〔・02〕

そのような装飾性を最も典型的に示す例として、矢代は尾形光琳の《燕子花図屏風》を挙げています。そして、この作品をこう評しています。「かくのごとく思い切った大構図、群青の花と緑青の葉だけで金屏風一雙の大画面を埋めた豪胆でもあり豪華でもある思い切った装飾的取扱いを、日本人において、どこの国

01 | 矢代幸雄「世界に於ける日本美術の位置」(講談社学術文庫、東京:講談社、1988年)、137頁。

02 | 矢代幸雄、138-139頁。

の誰が成し得ましょうか」と。^{〔03〕}つまり、装飾性は、日本の国土の自然と密接に結びついているが故に、日本人とも分かちがたく結びついているわけです。このような矢代の議論からすれば、装飾性とは、単に日本美術の特色であることを超えて、日本のひとつのナショナル・アイデンティティなのだということになります。

このような、日本および日本美術の装飾性、という特性を浮き彫りにするために、矢代は、それを二元論的、二項対立論的な差異の構造の中で捉えていきます。例えば、西洋美術と対比して、装飾性に対立する概念として矢代が想定しているのは、「写実性」あるいは「写実主義」です。それは、矢代の表現を借りれば「厚味ある、深刻なる、真向より自然にぶつかってその奥まで掘り込んだ」というような自然描写」です。^{〔04〕}あるいは日本の水墨画と中国の水墨画を対比させて、中国の作品が「深みとか厳肅さとか」を持ち、あるいは「鬱然と籠ったような奥底の知れない気分」も持つ、「色を消した深い深い世界を覗いたような気持ち」にさせるものであるのに対して、日本の作品は、「華やかに、高貴なる色彩画」のようであり、「鮮やかに、[...] 瀟洒として居る」と論じています。^{〔05〕}すでにお気づきの方も多いかと思いますが、日本美術の平面的装飾性に対して、西洋や中国の美術の持つ「厚み」や「深み」が対置され、日本美術の平面性（フラットさ）が強調されています。このような、つまり日本 vs 西洋とか、装飾性 vs 写実性といった二元論的思考の中で、2つの項目の間に明確な境界線が引かれ、それによって、日本と日本美術の明瞭な輪郭線が描かれていきます。

確かに日本美術は「平面装飾的」なのかもしれません。しかし、言うまでもないことですが、装飾性は、日本美術だけの特色ではありません。例えば、装飾的な美術としては、いわゆるイスラム美術を挙げることができます。このことには、矢代自身も気づいていたようで、イスラム美術についてこう論じています。「日本美術の装飾主義象徴主義は、例えばアラビア芸術のそのように単に抽象的な装飾主義象徴主義ではない。実は非常に密接に自然に結びつき、自然愛から出発している」のである、と。^{〔06〕}イスラム美術の装飾性と日本美術のそれとは、ここでは自然から出発しているかどうか、によって差異化されています。この主張自体は、大きな誤りを孕むものだと思います。

さて、西洋では、19世紀末から写実主義を否定するような表現が追及されるよ

うになっていきます。そして、平面装飾的表現に向かった画家の代表として、アンリ・マティスを挙げるすることができます。彼は、まさに平面的装飾性に富んだ《アラブのカフェ》(1913年、エルミタージュ美術館蔵)や《画家の家族》(1911年、エルミタージュ美術館蔵)といった作品を描いているわけですが、これらの作品の装飾的表現に多大な影響を与えたものとして、かねてより指摘されてきたのは、イスラム美術でした。ペルシア美術の展覧会が、20世紀初頭にたびたびパリで開催されたこともあり、とりわけマティスの作品とペルシアのミニアチュール(細密画)との関係がしばしば指摘されています。例えば、《画家の家族》における、植物などの装飾的モチーフが画面全体を埋めつくすような表現は、パリの装飾美術館に所蔵されているミニアチュール《フーマイ王子とフマユーン王女の最初の出会い》に見られる装飾的表現をマティスが取り入れているのではないかと論じられています。[・07]

ところで、この《画家の家族》には、ペルシアのミニアチュールだけでなく、セザンヌの《トランプをする人々》との関連も指摘されています。[・08]とすれば、この作品では、セザンヌとイスラム美術とが融合して、その画面が作られている、ということになります。個人的には、セザンヌそしてマティスへと続くモダニズムの流れの中に、いわば、イスラム美術の装飾性という楔が鋭く突き刺さっている、というような感じを受けます。西洋のモダニズムとイスラム美術的装飾性の間のネゴシエーション、あるいは融合、そういった問題を、この作品からは感じ取ることができるように思います。

しかし、モダニズムの歴史は、こういった装飾性の楔を抑圧することによって展開されてきました。二項対立論的に捉えれば、装飾性は、芸術家よりも職人に、創造性よりは惰性的で模倣的な反復に、精神性よりは物質性に、そして自律性や自由よりは従属性に結びつけられ、ほかにもたくさん挙げることができるかと思いますが、中心よりは周縁に位置づけられ、そしてまた、非本質的な、悪であり、罪である、と見なされました。[・09] マティスの作品の中に潜む装飾的な問題は、異物というか、純化の邪魔となるようなものとしてモダニズムの中で抑圧されていきます。クレメント・グリーンバーグの言葉をひとつだけ引用しておきたいと思います。マティスの晩年の切り紙絵の作品について論じたものですが、こういう(やや強引な)言い方をしています。

—
実際、それらの作品のうちの何点かを、マティスはおもに装飾的のために作った

07 | Rémi Labrusse, "L'Épreuve de tanger, *Le Maroc de Matisse* (Paris: Gallimard, 1999), 32.

08 | Labrusse, 32.

09 | 例えば、以下のような二項対立的図式を考えることができるだろう。
art / decoration;
high art / low art;
art / kitsch; artist / craftsman;
creative / repetitive;
spiritual / material;
autonomous / submissive;
central / peripheral;
Western / Non-Western;
civilized / primitive;
cultural / natural; male / female など。

10 | Clement Greenberg, "Partisan Review 'Art Chronicle: 1952,'" *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 148, note 1. グリーンバーグの一文は、ノーマ・ブルード(板上桂子訳)「ミリアム・シャピロと「フイメージ」: 20世紀美術における装飾と抽象の葛藤」『美術とフェミニズム: 反駁された女性イメージ』(東京: パルコ出版, 1987年)の238頁に引用されており、この論文にはモダニズムと装飾の関係に関しても巧みにまとめられている。原典: Norma Broude, "Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art," Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York: Harper & Row, 1982), 320.

11 | シュジャ・シカンダーに関しては、以下の文献を参照。Vishakha N. Desai, *Conversations with Traditions: Nilma Sheikh and Shabzia Sikander* (New York: Asia Society, 2001); Lynn M. Herbert, "Regarding Spirituality: Shabzia Sikander," *Art 21: Art in the Twenty-First Century* (New York: Harry N. Abrams, 2001), 93–99; Robert McCarthy, ed., "Miniaturizing Modernity: Shabzia Sikander in Conversation with Homi K. Bhabha," Dilip Parameshwar Gaonkar, ed., *Alternative Modernities* (Duke University Press, 2001), 165–171; Feresteh Daftari, "Beyond Islamic Roots—Beyond Modernism," *RES: Anthropology and Aesthetics*, 43, Spring 2003, 175–186; Ian Berry and Jessica Hough, *Shabzia Sikander: Nemesis* (Saratoga Springs, NY: The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, Skidmore College, 2004); Feresteh Daftari, Homi K. Bhabha, and Orphan Pamuk, eds., *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking* (New York: The Museum of Modern Art, 2006); Séan Kissane and Homi K. Bhabha, eds., *Shabzia Sikander* (Milan: Charta / Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2007); 「パキスタンの現代細密画：イスラームの伝統から、現代の世界へ」(福岡：福岡アジア美術館、2004年)。



FIG.1
シュジャ・シカンダー《危うい秩序》
1997年、ホイットニー美術館蔵

のだが、しかし、装飾というよりも、真の意味での絵画なのである。[10]

20世紀の初頭にマティスを捉えていた、しかし、その後のモダニズムの中では全く抑圧されていたような、西洋的モダニズムとイスラミック装飾性との間の関係を、今一度取り上げ、現在、自らの重要な問題として扱っているのが、シュジャ・シカンダーというパキスタン出身の画家ではないかと思えます。[11] 彼女は、1988年に入学したラホールの国立芸術大学で、ミニアチュールの技法を学びます。しかし、ミニアチュールは、パキスタンの伝統的な絵画技法として尊重されていたわけでもなく、文化的遺産として積極的に教えられていたわけでもありませんでした。シカンダー自身の言葉によれば、ミニアチュールは、「我々の文化的遺産を代表するものだと思われてはいましたが、しかし、私たちはそれを疑い、ばかばかしいとさえ思っていました。私自身は、ミニアチュールをキッチュだと思っていました」[12] おそらく西洋的モダニズムの影響を多大に受けていたであろうパキスタンの美術学校では、ミニアチュールは、もはやキッチュで古臭いものであったわけです。それは、例えば観光客相手の土産物屋で売られているようなチープな絵画にすぎなかったわけです。このこと(キッチュと見なされていたこと)は、非常に重要だと思えます。シカンダーは、自らの文化的伝統としてミニアチュールを学び始めたのでもなければ、それが自らのアイデンティティを確立してくれるようなものとしてミニアチュールを描いたわけでもありません。またさらに言えば、自らの画家としてのあり方を、西洋的モダニズムではなくイスラミ美術の歴史の中に位置づけようとしたわけでもありません。ミニアチュールという技法を自分の作品に取り入れたのは、それが、ほかでもなく、キッチュだったからです。それは、あくまでもモダニズム的芸術観の中での「価値の転倒」の試みであったと言えます。

シカンダーは、大学院での教育を受けるためにパキスタンを出てアメリカに移りますが、それによって彼女の作品は、ますますイスラームの伝統的な絵画技法と西洋のモダニズムとが奇妙に混じり合ったものとなっていきます。かつまた、ミニアチュールの表現の活用は、単に「価値の転倒」とばかりは言えないものになっていきます。

例えば《Perilous Order (危うい秩序)》(1997年、ホイットニー美術館蔵)[FIG.1]という作品があります。画面の中央は、装飾的な枠取りのあるミニアチュールの表現で描

かれています。その装飾的な枠飾りの周りには、西洋のモダニズムの抽象絵画を思わせる色面が広がり、さらに画面全体に丸いドット(水玉模倣)が規則的に配置されています。このドットは、シカンダーによれば、同一の形態の反復という点においてミニマリズムを想起させるものとなっています。

シカンダーの作品で、より明瞭に(わかりやすすぎるくらいに、とも言えそうですが)西洋的モダニズムと装飾性の関係を扱っているのは、《51 Ways of Looking (51の見方)》の連作の中の、最初の3つの作品ではないかと思えます。ひとつ目は、非常にシンプルな作品で、ただ画面の中央に黒い長方形が描かれただけのものです[FIG.2]。この作品からは、モダニズム美術を知る者ならば誰もが、すぐにカジミール・マレーヴィチの《黒い正方形》(1914-15年、トレチャコフ美術館)やアド・ラインハートらのブラック・ペインティングといったモダニズム美術の系譜をすぐに思い起こすはずで

す。2つ目の作品の画面の中央にも、同じように黒い長方形が描かれています[FIG.3]。しかし、ここでは、その黒い長方形の周りに、ミニチュア的な枠飾り装飾となっている植物モチーフが描かれています。まさに、中心にはモダニズム、周縁には装飾、という画面構成となります。

続く3つ目でも同じモチーフが繰り返されますが、ここでは、中央の黒い長方形は、周りの植物装飾と混じり合い、部分的にその幾何学的な形態を失っています[FIG.4]。

装飾性がモダニズムを侵食していく。確かに、そう読めるような連作です。装飾的要素を画面に導入することによって、モダニズム的な価値観の転倒を行っている、と言ってしまうこともできるかもしれません。しかし、そう解釈するだけでは、重要なことを捉え損なっているようにも思えます。というのも、黒い色の面と装飾モチーフは、ここ(第3葉)では、両方がお互いに混じり合っていく、というような印象を与えるからです。一方が片方に勝利し駆逐していく、というのは、ちょっと違う感じがします。2つのものの間の境界線が曖昧になる、というほうが、よりの確であるように思えます。

実際、シカンダーは、このことの重要性を繰り返し語っています。例えば《Fleshy Weapons (肉の武器)》(1997年、作家蔵)[FIG.5]という作品を取り上げてみたいのですが、いかにも南アジアっぽい作品で、ヒन्दウー教の破壊の女神のようなものが描かれています。しかし、それは、イスラム教の女性が身につけるようなスカー

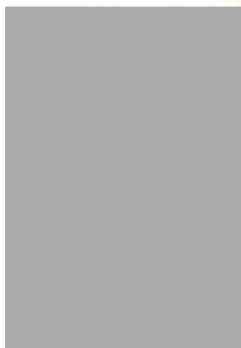


FIG.2
シャジア・シカンダー《51の見方》
第1葉、2004年、個人蔵

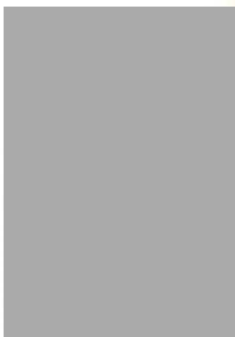


FIG.3
シャジア・シカンダー《51の見方》
第2葉、2004年、個人蔵

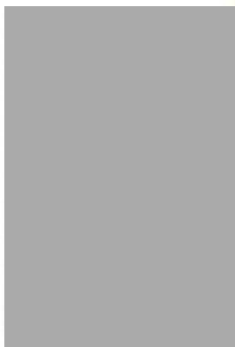


FIG.4
シャジア・シカンダー《51の見方》
第3葉、2004年、個人蔵

12 | Fereshteh Daftari, *Without Boundary: Seven Ways of Looking*, 14.

13 | ロザリンド・クラウス(小西信之訳)
「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」
「オリジナリティと反復」(東京:リプロ
ポート、1996年)189頁に引用あり。
原典: Rosalind Krauss, "Reading
Pollock, Abstractly," *The Originality of
the Avant-Garde and Other Modernist
Myths* (Cambridge, Mass. and
London, UK: MIT Press, 1986), 238.



FIG.5
シャジャア・シカンダー《肉の武器》
1997年、作家蔵



FIG.6
シャジャア・シカンダー《快樂の柱》
2001年、個人蔵

フを被ってもあります。つまり、これは、ヒンドゥー教とイスラム教が奇妙に融合しているようなイメージとなっているわけです。シカンダーはパキスタンの出身で、したがってイスラム教徒であり、ヒンドゥー教は、言うまでもなくパキスタンと対立するインドの宗教です。ヒンドゥー教では女神は普通存在ですが、イスラム教には、女神の存在はあり得ません。ヒンドゥーとイスラム、パキスタンとインド、女神と人間の女性、という対立関係にあるものを扱いつつも、それらが単純に2つに分割、分離、区別されてしまう認識のあり様こそを問題にしているのだと、この作品については自ら説明しています。二分割や分離、境界線を引くことに抗うかのように、女神の脚に付着した紐は、2つに分れた脚の先を結び合わせるかのような線になっています。

「正方形は、二元論的思考の表現である。二元論的思考は、刺激と非刺激を、一と無とを区別する」。^[13] これはマレーヴィチの言葉ですが、シカンダーが抗ったのは、まさにこういう西洋的モダニズムの認識のあり方、つまり、それぞれのジャンルが純化されて、他のジャンルとは一切雑り合うことがない明快な区分けを志向するような考え方、純粋なカテゴリーの存在を大前提とするような考え方なのではないかと思います。このような区別、分割、境界線の曖昧化は、この《Fleshy Weapons》のように、ハイブリッド的、融合的に表現される場合もあれば、もっと雑然とした混在として表現されることもあります。

その代表的なものとして、《Pleasure Pillars (快樂の柱)》(2001年、個人蔵) [FIG.6] という作品を挙げるができるかと思います。ここでは、ミニアチュールから採られた踊り子たちが画面の四隅に描かれ、彼女たちの上にはドットが散りばめられています。画面の中央の上の部分には戦闘機があり、そのすぐ横には空飛ぶ怪物がいます。戦闘機は画面の下部にも描かれていて、ひとつの花の形を成しています。そして、そのすぐ後には、その花の葉のように見える植物が描かれています。画面全体の印象としてもそうですが、ここでは、様々なものが混在しています。東洋のものや西洋のもの、伝統的なものや現代的なものが混在しています。それらはまさに混在しているのであって、何か優位になるとか、二者択一とかが問題とされているわけではありません。

この作品の画面の中央には、羊の角のようなものがある頭をした女性の顔があり、その下には首の無い胴体が2つ並列的に置かれています。ひとつは《ミロのヴィーナス》から採られた西洋的な身体で、もうひとつはミニアチュールか

彫刻から採られた南アジアの身体です。しかし、これは、明確に区別されたどちらかの身体を選ぶ、というようなことを示しているわけではないと思います。むしろ、浮遊する首は、どちらの身体も自由に選ぶことができ、いつでも、とっかえひっかえできる。どちらか一方に帰属することを最終決定的に選んでしまうのではなく、こっちかと思えば今度はあっち、というように、自由に行ったり来たりできる。そういうモビリティ、つまり機動性、移動性、可変性が表現されているように思います。[14]

このモビリティは、《Riding the Written (書かれた文字に乗る)》(2000年、作家蔵)[FIG.7]では、杵飾りの部分に描かれた文字が馬に変形し、馬が文字に姿を変えていく可変性によって示されています。その可変性によって、文字は、そのもとの意味から、全く別の意味へと移されていきます。つまり、モビリティとは、ひとつの意味の体系からまた別の意味の体系への自由な可変性でもあり、ひとつの価値観の世界からまた別の価値観の世界への自由な行き来の移動性でもあります。文字かイメージか、イスラムかヒンドゥーか、インドかパキスタンか、西洋か東洋か、中心か周縁か、モダニズムか装飾か、アートかキッチンか、こういった二項対立の区別(境界)は曖昧にされ、何らかの特定の文化に基づく価値の体系や意味の体系が特権化されることはありません。こうしたシカンダーの作品では、ミニアチュールの装飾性は、パキスタンの伝統文化に結びつけて語るような固定的で、還元主義的なアイデンティティ論的議論をきっぱりと拒絶し、むしろ多様なものが混在する平面としての絵画を作動させているように思います。

混在的な平面、という言い回しは、レオ・スタインバーグの「他の批評基準(Other Criteria)」での議論を念頭に置いて発したものです。[15] スタイバーグは、混在的な平面を、「フラットベッド型絵画」と呼んでいます。それに近いものとしてシカンダーの作品を捉えられるようにも思います。

ところで、「フラット」という言葉が共通して使われていることを頼りに、「フラットベッド型絵画」と村上隆の「スーパーフラット」とは、何か共通性を孕むもののように語られることもあるようですが、しかし、この2つ(「フラットベッド型絵画」と「スーパーフラット」)は、むしろ正反対のものであるように思われます。

村上隆の文章「スーパーフラット日本美術論」に明瞭に語られている通り、彼にとっての「スーパーフラット」は、自分が生れ育った「日本を咀嚼し」なければ、「日

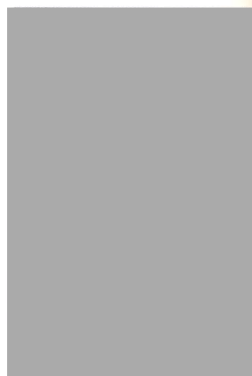


FIG.7

シャジャア・シカンダー《書かれた文字に乗る》2000年、作家蔵

14 | シカンダーの作品におけるモビリティをめぐる問題は、*kinesis* (キネシス) という言葉を用いてホミ・バーバが詳しく論じている。Homi K. Bhabha, "Beginning Again," in *Kissane and Bhabha*, 35–41.

15 | レオ・スタインバーグ(林卓行訳)「他の批評基準」『美術手帖』1997年1月号、184–201頁；2月号、182–193頁；3月号、174–191頁。原典：Leo Steinberg, "Other Criteria" *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1972), 55–91.

16 | 村上隆「スーパーフラット日本美術論」『スーパーフラット』(東京:マドラ出版、2000年) 8-25頁。

17 | 榎木野衣「動物かおたくか超平面のか平面の超克か」『美術手帖』2001年11月号、98-101頁。

本という部分がどうにも形作れ」ず、そういう状況では「本当の私には出会えない」という問題意識から出てきたものです。^[16]したがって、スーパーフラットというのは、「日本独特の美的感性を持つ作家作品を統合する言葉」なのであり、日本とは、「それらのオリジナルな表現を生んだ土壌」と見なされることになります。ここでは、スーパーフラットな表現は、日本独自のものとして明確に区分されていなければならない、明瞭な境界線の存在こそが大前提とされています。これはシカンダーの作品に見られるような不純な混在性の対極にあるものです。不純な異物の一切ない、純粋なカテゴリーとしての「日本独特な美的感性」。そう言ってしまうと、モダニズムをそのまま引き継いでいるように聞こえてしまうかもしれませんが、しかし、これもまた、ひとつのモダニズム批判のあり方だと思います。それは、幾何学的抽象絵画に代表されるような、ユニヴァーサルな表現を追求するモダニズムに対して、あえてユニヴァーサルではないもの、ローカルな限定性、局地性を持つもので対抗してみせる、という意味においてであり、周縁に位置づけられたものが、中心に挑んでいくという意味においてです。

シカンダー的なモビリティと、村上隆的なローカリズム。ここまでの議論では、装飾的表現形式の積極的活用が示す2つの傾向を、それぞれ二元論的に、明瞭に区分けをするように論じてきました。しかし、この区分けには、それが流動化する契機があることも最後に指摘しておきたいと思います。それは、村上隆の主張する日本的限定性が、本当に成立しているのか、ということに関わります。例えば、村上の作品が依拠するオタク文化の、その起源にある手塚治虫が受けたアメリカの大衆文化(ディズニー・アニメ)からの影響を指摘することもできるでしょうし、あるいは「スーパーフラット」を「日本のリアル」というよりも、[...]「理想のアメリカ絵画」の具体化なのである」と論じる榎木野衣の言葉を引用して、日本的限定制へのある種の違和感を指摘することもできるかもしれません。^[17]実は、村上は「スーパーフラット日本美術論」の中で、芸術、美術、ARTという言葉の区分けの困難についても論じていますし、「芸術家」に対立する概念として「芸能人」というのを挙げ、その両者であるような作家のあり様についても論じています。村上のスーパーフラット論にしても、それが強く主張する明瞭な限定性(局地性)にも関わらず、そこに何かしらのモビリティが潜んでいると言えるのかもしれませんが。

討論

林道郎 | モデレーター (MC)

フロリナ・H.カビストラノ=ベーカー+保坂健二朗+田中正之

前田恭二 | コメンテーター

MC | 早速、議論に入りたいと思いますが、3人の発表はそれぞれ全て異なるジャンルのことを扱いながら、期せずして、共通する問題がいろいろ出てきたという感想を持っています。伝統をめぐる問題とか、ジャンルをめぐる問題、それから装飾性という問題。様々な取り組み方があるかと思います。したがって、焦点化しにくいという意味では、一番ディスカッションが難しいセクションかもしれないという気もしています。

まず、前田さんにコメントをいただいて、その上で議論を進めていきたいと思っていますので、よろしくお願いします。

前田 | 再び前田です。今日はしゃべり過ぎたのと、朝からやっていて、我ながらぜんまいが伸び始めている感じがしますので、簡潔に3点ほどお話ししたいと思います。

最初は、先ほど林さんが挙げられたメディアという言葉についてです。

セッション2の中で、ソドホに関連して服という話をしました。服というのは、ベーカーさんもおっしゃったように、身分や立場、あるいは権力を表象する印として、つまり、外に向かってプレゼンテーションする役割を持つ。なおかつ、自分の肌に接しているものですから、非常に身体的な性格を備えている。ベーカーさんの発表によると、ハイブリッド化の進展において、形、つまり視覚的な面ではヨーロッパのモードを反映することがありながら、素材、すなわち触覚的な面では、自然素材で非常に薄い生地のニピスが使われるようになり、いつの間にか組み換えられていたりする。このように自分と他者をミーディエイト(媒介)するものとして、衣服を考えることができる。ひとつのメディアと言ってもいいでしょう。

保坂さんもまた自己と他者をいわゆる分節化することなく、媒介していくものとしてドローイングが考えられるのではないかと指摘されていました。ドローイングも自己と他者の間にあるひとつのメディアと行うことができそうです。

そして、田中さんの発表は、こうした自己と他者というダイコトミー（二分法）一般にむしろ対峙するものとして、装飾を考えていこうということだったかと思えます。装飾というのは、本質に対して付随的なものとしてよく言われる。本体に対してその周縁部にありながら、なおかつ、縁取ったりする、あるいは飾ったりすることによって、その本体のほうにも作用を及ぼし、境界線を曖昧にしていくことがある。

これは、パレルゴンと言ってもいいのもわかりませんし、先ほどから使ってきた言葉を用いればメディアとなります。パレルゴンと呼ぶかメディアと呼ぶのか、そこには微妙な問題があるのだらうと思いますが、いずれにしても、ダイコトミーを揺るがせるものとして、装飾を一種のメタファーとして使用したのが田中さんの発表だったかと思えます。こうしたメディアをめぐる議論として、それぞれのご発表を考えることもできるのではないかと、というのが第1のポイントです。

そして、第2のポイントですが、このダイコトミーに関連してボーダーラインという言葉が出てきました。ボーダーラインという言葉の中にはライン、つまり線という言葉が入っています。この線というものの性質については以前、林さんからお話を伺ったことがあります。私なりの観点を加えて別のポイントを示唆してみたい気がします。

線というのは、西洋でも理性的なもの、明晰なものと考えられてきました。これは東洋でも同じで、書の文化においては線が非常に重要視されている。漢字文化圏の方をご存知の通り、線を画と数えますね。画というのはセパレートするという意味です。分離する役割が線にはある。そして、ここに保坂さんの発表を掛け合わせると、ドローイングにおける線の性質は、一回的なものであり得るといふことかと思えます。

ただし、線というのは一回的なものであると同時に、反復可能なものであるという性質を持っている。例えばウィリアム・ケントリッジのように、ドローイングをビデオの形にして提示する手法は、単純に展示という場面において反復する手法が採用されたと片づけることができるかもしれませんが、もうひとつ、東洋

的な意味においては、書は精神の体現ですので、線をなぞることによって、そのオリジナルの精神を受け継ぐことができるという考え方があります。そのため臨模という、コピーするという行為が非常に重視されます。コピーにおいて精神を同化させていく。その媒体となるのが線だということです。

これは日本以外の方はご存知ないかと思いますが、最近、『えんぴつで奥の細道』という本が話題になりました。薄いプリントで『奥の細道』のテキストが書いてある。それを、その本を買った人が、文字の上をなぞるわけです。これは小学校の教育などで行われてきた「書き方」という教科によく似ていますが、「書き方」は線をなぞることによって、精神の標準化を図っていく面がある。近代的なメディアとして、書の伝統が生きているわけです。つまり線とは反復可能なものであって、たちまち共同化する可能性を秘めているということをお願いしたいと思います。

そして3番目に、線を相対化する意味で面を考えてもいいのではないかと思います。というのは、村上隆の名前やスーパーフラットという言葉も出てきました。つまり平滑で、そこへ何か線を書こうとしても、ツルツルしてしまって書けないような面というのが、村上隆のスーパーフラットには潜在的に含意されている気がします。それゆえ非常に不気味で、不安を喚起する形で面がせり上がり、それが現代的であり、彼自身の商品価値とも相まって、魅惑的にさえ映るというように私には思えます。

つまり線について議論する際に、それを成り立たせる面についても、どこかで意識しておいたほうがいいのではないだろうか。例えばラウシェンバークのフラットベッドといった時に、そのフラットベッドというのは、例えばメディアになぞらえられるものであったかもしれない。ただ、今日では、マーケットとか情け容赦のないものが、面としてせり上がっているのではないかと、そういった感触も持ちます。

以上の3点を指摘して、終わります。

MC | 非常に簡潔かつ要を得たコメントで、ありがとうございます。大きく3つの問題点が出されました。

まず、線の問題からいきましようか。今、前田さんから提示された問題は、線

が西洋においては理性を象徴するようなメディアであった。東洋においても、あの種の精神性を体現するメディアであった。だからこそ、反復されることによって身体化されていくような伝統があるとすれば、逆にそういうものとして、一回きりのものではなく、定式化されて回収されていく危険があるのではないかと、いう危惧を表明されたのかなと受け取りました。同時に自動化されたメディアであるからこそ、逸脱が可能になっていくこともあるのかという気も少しします。そのあたりのことについて、まず保坂さん、いかがでしょう。

保坂 | まず、「反復可能」と言われる時に、反復すると考えられているのは誰なのかという問題があると思います。前田さんが言われる反復、つまり、まずひとりのアーティストが線を描いてそれを反復するというのは、美的体験、つまり、鑑賞の時に目でなぞるという意味合いにおいてなのか、それとも別の意味なのか、確認させてください。

前田 | アーティストを主に想定しての話ではありません。今申し上げたのは、一般論です。ただし、奈良美智のものについては、むしろ精神をなぞったものとは言えないでしょうが、贋作が作られたりするような反復可能性もあるのだろうと思います。

保坂 | うまくお答えできるかどうかわかりませんが、まず奈良についてお話ししますと、今回私が企画した「エモーショナル・ドローイング」展の展示期間中、彼は紙を持ってきていて、とにかく暇があれば描きたいということを言っていました。その時気をつけなければならないのは、往々にして間違われやすいのですけれども、彼は同じものを描こうとは決してしていないのです。むしろ、違うものを描こうとしている。もちろん、彼は少年少女という、ある類型をベースにしているわけですが、その中で少しずつずらしていく、差異を生み出していくという制作体系をとっているというように思います。その意味においては、行為としては「反復」を前提にしているかもしれないのですが、と同時に「逸脱」というものを、制作の中心のひとつに置いている作家だと言えると思います。次に、反復というものが共同体化しやすいということについてですけれど、再

び奈良を例にあげて話してみますと、彼はとにかく共同体化することを、むしろ避けようとしているのではないかと私は思います。もちろん、彼が大きな作品を描くことはありますけれども、基本的には小さな封筒などに描いていく。封筒という日常世界にあるものに描くことで、見る者がスッと入りやすい体験をそこに成立させようとしているわけです。

その意味で、彼の中で、個と個のコミュニケーションを成立させるということが重要になっていると思うのですが、ひとつ、昨日の議論と繋げて言っておきたいのは、加治屋さんの議論の中で「ピア・トゥ・ピア」という概念が出てきましたけれども、ピア・トゥ・ピアの言い方が、どこか透明なコミュニケーションみたいなものを想起させます。私だけの感じ方かもしれないのですが、おそらくその言葉が、インターネットを何となく想像させるからでしょう。しかし、美的体験や、芸術の体験というものは、むしろそこに不透明なものを介在化させる。つまり、解釈され得ない残滓というものが作品の中にはあるということを理解させるのが、美術作品の重要な機能のひとつであると思うのです。そしてそれは、奈良のドローイングのひとつの特徴であろう。だから、私が奈良の作品を例に挙げて言いたかった、ドローイングを見る時に成立する「個と個のコミュニケーション」というのは、私の誤解かもしれないのですが、「ピア・トゥ・ピアのコミュニケーション」とは、ちょっと違うように感じています。

MC | ありがとうございます。線の問題について、線は反復可能であるからこそ、贋作ができてしまったりするわけですが、逆に自動化することもできて、自動化されることによってある種の逸脱を招き寄せる契機にもなり得るのかもしれないですね。シュルレアリスムにおけるオートマティズムは、そういうことだったと思うのですけれども、そういうものと奈良の営みが少し違うという感触を受けたのは、「交換」というモーメントがそこに入っていることだと思います。それは、保坂さんが例に出されたサイン会のエピソードとか、あるいは展覧会に来てコメントをした人に、またドローイングを送り返すエピソードなどに表れています。つまり、他者というものをどこかで意識している営みとしてドローイングがある。だがしかし、一方で、「あなたのことは考えないよ」という、透明性を遮断するような仕組みを自覚的に作っているのですが、でも、やはり他者に見せる、あ

るいは他者に対して自分を晒すというようなことの重要性があるのではないか。そのようなコンテキストにおいてドローイングというメディアが生きてくるのではないかという感触を持ちました。

だからこそ、その都度できていく共同体というのは、予め与えられた共同体ではなくて、むしろ、その都度変更されていくような、複数の可能性を持った共同体ということになるのだろうかと思います。

ただ、それに絡んで、他者、誰に向けてということですが、田中さんに伺いたいことがあります。セッション2の各作家の話の中でも出てきましたが、村上の場合は、非常に戦略的に西洋のマーケットに対して自分を売り込んでいくという欲望があったわけです。その中で「日本」、あるいは「装飾性」、あるいは「フラットネス」ということを言う。シカンダーはどういうような経路を辿ってインターナショナルな作家になってきたのか私は知りませんが、誰に向けての戦略なのかということが、彼らの2つの別の戦略において、どういう役割を果たしたのかということについて、何かお考えがあれば聞かせていただきたいと思います。

田中 | 私自身もそんなに詳しく知っているわけではないので、正確にお話できないのですが、かなり思いつきのままに話をすると、シカンダーがアメリカの大学院に行き、そこでもミニアチュールの表現をやり続けたのは、私はやはり少し村上的な意図もあったのではないかと推測します。要するに、アメリカ人やヨーロッパ人と同じようにやるのではなく、何となくイスラムっぽさ、パキスタンっぽさということで人目を引こうという態度が、ある種の戦略としてはあったのではないかと思うわけです。

けれども、それでパキスタンのアイデンティティとかイスラムのアイデンティティを強く主張するようにしていかなかったところが、私が個人的にシカンダーの作品を面白いと思うところで、イスラムのアイデンティティとか、パキスタンのアイデンティティみたいなものに、周縁化されたものの自己主張とか権利主張みたいなものに回収して語りたいと思って近づいていっても、それが挫かれていくということが、個人的には面白いと思っています。

MC | 村上の日本美術への言及は、非常に戦略的だということについては同感

です。彼のスーパーフラット論というのは、非常にゆがめられた日本美術史理解であって、昨日のインスタレーションの話と結びつけてもいいと思うのですが、彼がスーパーフラットという時に引用する日本の昔の絵画の図版は、全部、写真図版で、1枚絵だけをページの上に印刷する。もともと、若冲の絵がどういう空間の中に「インストール」されていたのかという問題は、全くないがしろにされているという問題があります。それはここで論じてもしようがないので、指摘するだけにしておきます。

そこで、ベーカーさんにお話を伺いたいのですが、前田さんの指摘で服というものが、他者との関係の中で、戦略的と言っていいのか、ある種のアイデンティティを形成していく時に非常に重要なメディアになるということでした。

ベーカーさんのお話の中でやはり重要だと思ったことは、伝統が常に現在の要請によって組み換えられて、作られていくということです。だから、純粋性とか、伝統といったものは、必ず何かのリロケーションとか、リトランスレーションみたいなことが起こっているという、そのことに注意をしなければいけない。だからこそハイブリディティなんだというお話ですが、一方で、ハイブリッドなものが、今のいわゆるポストモダンな状況の中では、例えばエスニック・フードとか、エスニック・ファッションとか、そのようなものの中で消費財として流通するということが広く見受けられます。このような使い方を指して、「コスメティック・ハイブリディティ」と呼んでみたいのですが、例えば、日本のファッションを概観した時に、いわゆるジャポニズム的な要素を取り入れて、西欧、または世界のマーケットに販路を見出している日本人デザイナーがたくさんいることに気がつきます。しかし、川久保玲のように表面的な要素を取り入れるのに留まることなく、ファッションに全く新しい構造を取り込み、西洋的なファッションの概念を逸脱するものを提示するようなデザイナーもいます。個人的な印象かもしれませんが、そういう観点からすると、1970年代のファッションの動向は面白いと思います。フィリピンのファッション・デザイナーにも同じような問題はあるのでしょうか？戦略的にマーケット用に伝統的な要素を提供するデザイナーとそうでない人のような……。

ベーカー | 面白い質問ですね。日本のファッションとフィリピンのファッションは、

全く異なるものだと思います。林さんは、日本のファッションがコスメティック・ハイブリディティを取り入れて、西欧のファッション市場でも売れる商品を作り出すことによって、西欧のファッション界に参入することについて触れられました。フィリピンのファッションや文化におけるハイブリディティについて言えば、まず海外では、フィリピン文化というものが見えてこない。つまり、フィリピン文化がハイブリッドであるが故に、その存在が明らかではないと感じています。これまでの半世紀、西欧の伝統文化に同化するというに関して並外れた能力をフィリピンは発揮してきました。その結果、フィリピンの独自性が見えなくなってしまったのだと思います。誰でも知っている蝶々型の袖以外の要素をもって、フィリピン的要素を見分けるのは困難です。林さんのいうコスメティックな戦略を明示的に表したそれ以外に、フィリピン的要素を正確に指し示すのは難しいわけです。

フィリピンの場合、海外の市場での販路確保のために、故意にコスメティック・ハイブリディティを活用した形跡はありません。海外のマーケットに向けて、伝統的な形式のものを新たに考案することはあります。ニビスもしても、パイナップルを素材とした生地にしても、刺繍された衣服にしてもそうなのですが、フィリピンにきた外国人がお土産として持ち帰るために生産されているもので、意図的に異なる様々な要素を合成して作っているものではありません。お答えになったでしょうか？

田中 | 今の林さんの質問が面白い質問だったので、少し自分の問題のほうに引きつけて答えたいのですが、ハイブリディティの商品化というのは非常に面白いというか、重要な問題です。そのことに発表の準備段階では全く気づけなかったのですが、例えば、シカンダーの作品をハイブリディティの商品化というような視点で捉えてみることで可能だろうと思いました。

ただ、同時に、ハイブリディティという問題をもう一度確認しておきたいとも思いました。ハイブリディティというのは、もともと戦略ですよね。それは脱構築的な戦略で、ハイブリディティという言葉を使うガヤトリ・スピヴァクであったり、ホミ・バーバであったりといったポストコロニアルリストたちは、デリダを学ぶことによって、自分たちのポストコロニアルリズムの議論を作っているわけで、脱構築的

な概念だということは明確です。例えば、白人対黒人、文明対野蛮というような明確な二分化を、ハイブリッドな存在が出てくることによって攪乱していくというような戦略として、初めはハイブリッドという言葉が使われたわけです。

なので、それは西洋側の認識をいかに突き崩していくのかという戦略であった。例えばイギリスにおいて、ティータイムにお茶を飲むというのは、すごくイギリス的で、典型的なイギリス性だと思われているけれども、それはインドをなくしては語れないことだろう、それだってハイブリッドなものじゃないかというふう突き崩していくようなものであった。しかし、ハイブリッドの商品化というのは、認識を崩していく戦略であったはずのハイブリディティが、いつしかハイブリディティというアイデンティティを与えてくれるようなものと思われてしまうことによって、商品化が起きるのか、というように思ったので、少しコメントとして、追加です。

MC | 状況は錯綜していて、ハイブリディティという概念がポストモダニズムとかポストコロニアリズムのコンテキストで使われ出してから、すでにもう20年ぐらい経つわけです。確かにそれは非常に有効な理論装置であったわけですが、やはり資本主義の力は強くて、ハイブリッドなものがそれとして商品化されていくというような、先ほどの前田さんの言葉で言うと、フラットな面に回収されていくというような状況になっていると思います。

逆に、そうなることによって歴史が忘却されて、ただ単にハイブリッドであるということだけが前面化してきて、イギリスのお茶の話もそうなのですが、それはイギリス的な文化として表示されるけれども、それを本来の意味で「ハイブリッド」として捉え直すことは非常にクリティカルな営みなのですが、それが、実際の歴史を遡っていくというところまで視線が届かないと、ハイブリッドであることの批判的な価値は、あまり認識されないままに、「へえ〜」という次元で消費されてしまうような状況があります。

だから、ハイブリディティとか、マルチカルチュラリズムの問題として、そういうことがあるということを指摘しておかなければならない。その時に、もう一方で、歴史とか記憶を遡ると、今度は失われた「伝統」が、再び召還されるというような、何だかイタチごっこのような状況になっているのが現状じゃないかと思います。次に、前田さんのコメントにありましたが、面という問題です。世界のフラット化

ということに関して、前田さんは村上隆の中に出てくる面が、ある種、ツルツルで不気味なものとして、線的なるものを消去していくようなものである。それが同時にメタフォリカルに、あるグローバルなマーケットのフラットネスみたいなものを象徴して、兆候的に表しているのではないかという指摘だったと思います。が、それに対しては、田中さん、何かありますか。

田中 | 的確な答えは全然ないのですが、村上隆の作品をツルツルな面として捉えていくと、もう一度、フラットベッド型絵画との関連を考えるべきだったのかと、これは反省ですが、思います。レオ・スタインバークのフラット型絵画というのは、すごく硬い平面であるということが、非常に重要な概念のひとつです。

MC | 前田さん、それについてさらに補足することはありますか。

前田 | 答えにならないことですが、ひとつ申し上げると、村上がフラットネスという言う時に、モダニズムの帰結としてのフラットネスと重ね合わせていて、それもアメリカにおけるプレゼンスを少し高めたのではないかと私は感じています。ただし、フラットネスと言っても、中身は全然違っている。いつの間にか中身をすり替えてしまうような戦術だと思えるし、アプロプリエーションに近いという印象を持っています。

実は先日スボード・グプタにインタビューした際、日用品の使用はマルセル・デュシャンがやったことと同じだと言っていました。それにも何か同じ匂いを感じたりします。戦略としては非常に有効かもしれないが、個人的な実感としては何と言うか……単純に、あざといという印象も受けます。

MC | ありがとうございます。グプタについては、金井さんにも伺いたいところなので、後でもしコメントがあれば、お願いします。

その前に、もう1点、私は保坂さんに聞いておきたいことがあります。奈良のドローイングをめぐる、保坂さんは感情移入ということのひとつの概念として持ち出されていました。ある種の共感のネットワークみたいなものが成立していく契機として、ドローイングを捉えることはできないかと。それはそれで、そうい

う側面もあるだろうと思いつながら聞いていたのですが、他者に「あなたのことを考えないよ」としてドローイングを提示して、あるいは贈り物としてドローイングを渡していくということ。単純な聞き方をすると、そこに感情移入が成立しない可能性もあるわけですね。つまり、「こんなもの嫌いだ」という人はいるわけです。もらいたくない。つまり、作品、ドローイングを提示していくということが、感情移入を通して共感的なネットワークを形成していくということにだけ注目をすると、何となくそれに共感できない人に対しては閉じられたコミュニティができてしまって、そこで終わりという話になってしまうのではないかという気がします。そのところはどうかお考えなのでしょうか。

保坂 | 今回は、ある期待感を込めて「感情移入」ということを言いました。ところで、先ほど前田さんが「フラット」をマーケットのメタファーとして使われましたが、それは面白いと思っています。つまり、意味のフラット化が、ある種のわかりやすさとしてマーケットに受け入れられていって、幾つかの作品に、高い値段をつけていくわけですから。

正直言うと、今回、とりわけセッション2で取り上げられたような作品の多くについては「面白い」とは思うのですが、個人的な嗜好で言うと、そんなに「好き」ではないのです。あるいは、「感情移入」できないと言ってよいかもしれません。というのも、それはある意味とてもわかりやすく、そうであるが故に、ある枠組みというものを私たち見る者に提供してくれるけれども、しかし、わかってしまったら、それ以上の何物でもないというような感覚を覚えてしまうからです。つまり、見るという行為に本質的な継続性、持続性を全く無視した作品であるというふうには私は考えています。それは最終的に、一度見たら、あとは図版で見ればいいということになってしまうでしょう。

ドローイングに私が関心を見出す、あるいは、奈良のドローイングに関心を見出すのは、ひとつに、それが身体性というものを見る者のうちに喚起し、なおかつ、個人的な身体性というものを奈良が痕跡として留めているからですけれども、もうひとつ、まさに今、林さんが言われたように、贈っても「嫌いだ」と言われてしまうケースを、担保しているというか、想定して彼は物を作っているところが興味深い。つまり、理解されないことをもある意味で望んでいる、そういうき

らいが多少あると思います。

というのも、横浜美術館の展覧会のタイトルは、日本語に訳すと、「あなたがもし私のことを忘れても僕は気にしません」というものでした。つまり、今、あなたは私に人形を贈ってくれて、共感というか、シンパシーを見せてくれる。でも、ひょっとしたら、あなたは5年後、私のことを必要としなくなるかもしれない。けれども、それでも僕は構わないんだ、生きていくんだという、ある決意表明というものをそこに見出すことができる。

つまり、奈良は、この世界において孤独に生きて、物を作る決意をしているわけです。やや叙情的な言い方になりますけれども。その機会をあえて増やすがために、人にいろいろなものをあげたり、たくさんのもを作ったりしているのではないかと思います。そこから、彼の作品の、一見のわかりやすさとは対極的なものが、彼の中にはあるだろうということも合せて考えています。

MC | ありがとうございます。

さて、グブタの作品について、前田さんからはあざとく見えるという話があって、保坂さんからは、なんとなく一回見てわかっちゃあと、後は図版で見ればいいというような話が出ましたが、金井さん、そのあたりについてどうでしょう。

金井直 | まず、あざといか、というところですが、それは後から来る者のある種の不幸かもしれません。デュシャン以降の芸術家の、一種の宿命ではなからうかと思います。しかし、これ自体、ちょっと近代的な話かもしれませんね。もうひとつ、一回現物を見たら、後は図版でいいという話ですが、実は図版で見て、それでもう見た、大体もう見る前からわかっちゃっているみたいな、逆転も当然、我々の日常のメディアの流通の中ではあるだろうと思います。一般的に言えば。

で、私自身がグブタを取り上げるにあたって、かなり特殊な見方で語った理由とは言えば、つまり、ここで今、お話が出ていたようなグブタのあざとさに問題を収斂させないようなまなざしを、鑑賞者がいかに持ち得るかという、そういうひとつのモデルケースとして、発表を行いたかったためです。つまり、ケーススタディになっているのは、グブタではなくて私たちだと思って、自分の見方と

いうものを強く押し出していったわけです。なので、前田さんや保坂さんのご指摘もわからないでもないけれど、というところです。評価軸を差し換えてみる、その辺の意図を酌んでいただければ何よりかと思えます。

ついでにもうひとつ付け加えるならば、私の視点を支えているのは、やはり表面の問題ですね。これはまだうまくまとめられないのですが、実はグプタを取り上げることを決める前段階では、アニッシュ・カプーアの話をしようかとも思っていたのです。結局、グプタにしましたが、いずれにせよ常に対称の位置にカプーアを見えています。カプーアとグプタは、全く質が違うようで、しかし、表面に鑑賞者の目を送り込むことで、インドの表象ないしナラティブをかわしている、というふうにしたのです。それこそカプーアはもう非常に崇高なというか、非常にモダンな、表面を生かした作風で、多くの支持を集めているわけで、そうするとグプタはちょうど対極の位置にあつて、やっていることも全く反転しているようですが、表面性とか、あるいはフラットといったことを含んで見直すと、両者の立ち位置は案外共通だ、ということです。例えば今日見ていただいたムンバイの作家たちと比べると、国際的に存在感の強い両者の近さは面白いのではないか、そんなことを考えつつグプタを見ているんです。この辺、結論はないのですけれども。

MC | ありがとうございます。今までのところで、どなたかコメントがあれば、どうぞ。

田中 | 保坂さんの発表のほうに戻りますが、保坂さんは、最初の前田さんのコメントにいささか納得できない感じがあったようですけれど、私自身は、結びつけ得るなと思って聞いていたのです。保坂さんの発表の中で一番印象的だった言葉は、未分化という言葉です。保坂さんの発表での意味合いは、たぶん美術作品が明瞭なメッセージにならない、明確になる前の、言葉では表し得ない何かと、いかにわかり合うかというレベルでの未分化ということをやっていたのだと思いますが、同時にまた、ドローイングが持つ未分化性というのは、自分と他者の未分化性でもあるだろうと私には思われます。それはなぜかと言うと、例えば自分というものを表すためにサインをするとい

うように、自分が描く線は、もう自分の代理物になるぐらい、自分とすごく結びついているわけですが、同時にまた、もともと、なぞって線は学ぶということもあるように、レディメイドのものをいかに自分の中に受け入れるかという他者的側面もあるわけです。あるいは、ちょっと的確なモデルかどうかわからないのですが、私がアルファベットの「A」という文字を書き、保坂さんがアルファベットの「A」という文字を書いた時に、それらは、それぞれの筆跡、それぞれの個性を持つ「A」という文字なのかもしれませんが、同時にまた、個性を超えた同一の「A」という文字であるという側面も持つわけです。そういう自者性と他者性の未分化というものが、むしろ、やはりコミュニケーションを開いていくひとつの契機になるのではないかと思ったので、その辺でもう少し2人の議論が混ざるのではないかという気がしました。

MC | それに絡めて言うと、ドローイングの名詞化と、それからセラの動詞化という話をされていたけれども、私の感覚では、保坂さんの先ほどからのコメントを聞いていると、見ること、あるいはプロセスとしてというか、ある種の営みとしてのドローイングを強調されているように見えて、まさに「A」と言っただけではないものとしてのドローイングなのではないですか。つまり、名詞化をやはり拒否すべきなのではないかと。

保坂 | ホプトマンというキュレーターが「ドローイングの名詞化」ということを言っていました。それはドローイングがプロセスを提示するのではなくて、成果物になったのだ、作品と化したんだという割と単純な議論でした。彼女の企画した「ドローイングの現在」という展覧会の会場風景写真を見てもわかりいただけたと思うのですが、別に大きな作品があるからというわけではなく、章立てから見てもわかるように、ドローイングと絵画の区別を殆どつけていないのです。松井みどりさんが1990年代以降のドローイングについて、「未成年」という言葉を使っていました。「未成年」というのは、ほかならぬジュリア・クリステヴァから来た議論で、「大人と子供」、あるいは「男性と女性」といったような、いわゆる二項対立を壊していくものとして「未成年」は位置づけられています。ご存知のように、クリステヴァは、なおかつ「未成年」という概念を、いわゆる「シ

ニフィアンス」というところ、つまり「シニフィエ/シニフィアン」というセットとは違う意味生成というところで捉えようとしている。だから、その意味では、ドローイングは名詞であるということ、あるいは記号であるということを超えて、「ドローイングは意味生成である」というふうにまとめようと思えば、まとめられるわけです。

今日、あえて議論をシンプルにするために省略したのですが、もうひとつ、やはり「書」という問題については、とりわけアジアの一部の地域でドローイングを考える場合には、当然のことながら考えなければいけない。前田さんが言われた臨模とはちょっと違いますが、去年だったか、五島美術館でやっていた副島種臣の展覧会を見に行くと、やはり目でなぞることによって、ものすごい感覚を覚えることができる。いわゆるフラットの、あるいは面的な絵画ではできない体験、身体的な体験を、「書」では得られるのだと感じたことは、付け加えておきたいと思います。

MC | ありがとうございます。ドローイング、それから装飾性をめぐって、受け取られる他者との関係性の中で、どういうふうにそういうメディアが機能するかという問題が、ひとつ浮かび上がってきたと思うのですが、そのことに関係してベーカーさんに、ひとつ伺っておきたいことがあります。

飛行機会社のスチュワーデスの制服の写真は、面白かったですね。特に、制服姿の彼女たちが、外国人との接点となるコンタクト・ゾーンになっていると考えると、制服に表現されているフィリピンらしさは、そういうコンテキスト（つまり、外国の人の目に触れるという状況）を前提に意識的にアプロプリエートされているものだとも考えられます。村上隆がアートマーケットで取り入れている方法に似ています。そこで質問ですが、フィリピン国内のコンテキストでは、フィリピンらしさ、あるいは、フィリピンの国民性の正統性や伝統を表す衣服について、「伝統」というような比喩、あるいは、レトリックは魅力的なものとして受け入れられ、マーケットにアピールしやすいのでしょうか？

ベーカー | 伝統を一度発明したり、再発明したりすると、それが何回も繰り返されていくような連鎖を引き起こし、そのうち、オリジナルがそもそもどんなものだったのか殆どわからなくなってしまうような複雑なことが起きますね。例えば、

スチュワーデスの制服の例で見てみましょう。デザイナーは、かの有名なホセ・モレーノです。彼は、もともとキリスト教系の伝統にはないエスニックな要素を取り入れることを好み、キリスト教以外の民族の文化と主流のキリスト教系文化を掛け合わせてハイブリッドにしていくことに関心がありました。西欧のファッションにも見られることだと思いますが、有名なクチュールやデザイナーが最初に作り出したものが、大量生産の市場に浸透していくにつれ、今度は大衆がそれを複製し、模倣していくようになります。大量生産の過程で何回も複製されると、もともと存在していたはずの意味性が失われていきます。よって、オリジナルとどの程度相違があるのかという意識さえもなくなります。

スチュワーデスの制服の場合は、意図的に2つの要素が並置されています。純粹主義の立場からすれば、これはまさに曲解された伝統にほかなりません。そして、意識的になのか、無意識のうちになのか、非キリスト教の地域とキリスト教の地域のそれぞれの要素を組み合わせ、全く新しいものを作り出しています。彼は、これを伝統として提示しているのです。

では、これが大衆化されていくとどうなるのか。例えば、1998年には、スペインからの独立100周年を記念して、毎週月曜日には、フィリピンのドレスを着用することが法律で義務化されました——スペインからの独立は、その後、統治権がアメリカに渡ることにも繋がるので、お祝いするのも変な話なのですが。ちょうど、私がフィリピンに帰国した年だったので、国民の義務として、フィリピンのドレスを着ることになったのですが、皆、多岐にわたる衣服を折衷的に身に着けていました。しかも、その組み合わせについては、それほど意識することもなく、なんとなく、きれいだから、身につけていたわけですね。南部のムスリム地域の織物を取り入れたり、ミナンカバウ(西スマトラ)のインドネシア風「カイン・ソンケット(kainsongket)」、あるいはインドネシアのバティックをアプロプリエートしたりしました。そこに日本の着物から派生した「キモナ(kimona)」と組み合わせ、「バロ(baru) (刺繍をあしらった伝統服のブラウス)と一緒に着てみることもありました。何かしら民族的で、フィリピンのどこかの地方のものであれば、組み合わせてもいいというわけです。様々な要素を合わせた、まるで移り変わる幻影のような衣服は、一歩ひいたところから見て初めて、その疑わしい様子、つまり、オーセンティックなものからほど遠い様子に気がつくのです。しかし、さら

にもう一步ひいてみて、15世紀そしてそれ以前の衣服を参照してみると、西欧との交易が始まったばかりの時代でも、衣服がもともとハイブリッドだったことがわかります。例えば、絹はベンガルのもや中国のものが使われていたからです。常に進行中のハイブリディティが存在するわけです。では、我々が今日ハイブリディティを憂慮すべきものだと感じるとしたら、それは、19世紀の衣服の研究者の目を通してみるハイブリッドなものが、19世紀の正統な規範に抵触していると感じるような文化的条件に適応(culturally conditioning)しているからでしょうか？それとも、それは単に文化的条件に適応しているだけの問題で、あらゆるものは受け入れられるべきなのでしょう？私の疑問のひとつはこの点にあります。

MC | ありがとうございます。さて、では、このあたりで質疑応答の時間にしたと思います。自由に質問あるいはコメントがあれば、発言をお願いしたいと思います。

トナミコクニモト | 本当に楽しく聞かせていただきました。幾つか質問があります。まず、ハイブリディティと市場についての質問です。先ほどのディスカッションにも出てきましたが、実は市場がハイブリディティを最初から作ってきた。シルクロードの時代から現在の服装に至るまで、ずっとハイブリッド化を続けてきたということ指摘したいと思います。

それから、この会議のトピック全体のポストモダニティについてです。ジェンダーの問題はどうなのでしょう。ポストモダニティ以降も存在し続けるのであれば、そして、ジェンダーの平等が得られるのであれば、この会議では、発表者の中に女性はひとりだけですが、アジアのポストモダニティは、この場でどのように反映されているのでしょうか。

MC | ありがとうございます。2番目の質問からお答えしたいと思います。そうですね。あなたがおっしゃるように、これは問題だと思いますが、直前になるまでその問題に気づきませんでした。私自身はこのシンポジウムの2日ほど前に、パネリストのネームリストを見て、改めて、発表者の中にひとりしか女性がいない

01 | もちろん、男性の学生にも同じことが当てはまるが、教員採用や昇進の現場で男性が優遇されるという傾向は、未だにあるのではないだろうか。[林]

いと気がついたわけです。これは問題なのかもしれませんが、むしろ、背景の問題として性差別の問題は、あるのかもしれませんが。

例えば、日本にはまだ構造的な問題としてそれは残り続けていると思います。おそらくほかの国、アジアの国にもあるのではないかと思います。フィリピンはどうかわかりませんが、学者の数、美術館における学者の数をとってみても、性の不均衡はおそらくあると思います。

ただ、ほかの方にも聞いたほうがいいのかもかもしれませんが、日本の状況も変わりつつあります。例えば女性の美術史研究者はどんどん増えてきていますし、またキュレーターはもはや女性のほうがマジョリティです。でも、ここにも構造的な問題が残っているようにも思います。つまり、大学院を出る女性たちは、結局、大学に就職口がないからキュレーターとして残ることが言えるのかもしれませんが、[01] それに比べてフィリピンではたくさんの女性の学者が輩出されているように思いますが、ペーカーさん、あなたはマイノリティですか。

ペーカー | フィリピンでは、バランスはとれていると思います。

MC | ありがとうございます。では、ハイブリディティに関する質問に戻しましょう。とても鋭い指摘だったと思うのですが、ペーカーさんのプレゼンテーションの中にも、フィリピンの衣服のハイブリッドな要素の早い例は、中国人の商人たちによってもたらされたことがわかりました。つまり、異なる文化圏の間に発達した交易経路や貿易のやりとりが、ハイブリディティの源泉となっていたということです。そして、ハイブリッドになる傾向は、最初から交易活動の一環としてあったということですね。その通りではないでしょうか。ペーカーさんが強調しようとしていたのは、純粋な伝統を探し当てようとしてどこまで遡ってもそんなものは無く、最後には何も残らない、ということですが、そのこととも呼応するのではないのでしょうか。

ペーカー | フィリピンの文化は、その点でほかのアジアの文化とは異なるのだと思います。中国やインドとの交易の歴史が長い分、素材に表れるハイブリディティは、実は、我々に内在するハイブリディティなのだと思います。フィリピン人

は、殆どが民族的にハイブリッドです。民族的に純粋な血統を守っているのは極々一部いるとも言われていますが、そのような民族が実在するかどうかは疑わしいと思います。過去500年の間にインドやペルシアの商人との結婚や交流が盛んに行われてきました。その様子が衣服のモードに視覚的に反映された結果、西欧の目には、民族の独自性が見えないのだと思います。料理も、あれこれと掛け合わせたものが多く、独自性を打ち出すほど目立ってエキゾチックなものはありません。

MC | ちょっと注釈を付け加えておくと、ベーカーさんが、「伝統の発明」というようなことをおっしゃいましたけれども、これはエリック・ホブズボームが使った言葉ですね。彼は、イギリスやアイルランドの伝統についても書いていますが、そのひとつの論点は、近代性のコンテキストの中で、また、「伝統」が大きく注目されるようになったということでした。「伝統」への欲望は、近代と不可分の関係にあるのではないかという話がフローレスさんの発表でも指摘されていましたが、それとも繋がる問題だと思います。

田中 | コメントさせていただいて、よろしいですか。

ハイブリディティの商品化ということにコメントさせていただければ、ハイブリディティは市場が作り出すものだというのは、全くその通りだと思います。しかし、たとえハイブリディティが商品化したのだとしても、そう簡単にハイブリディティの戦略を諦めてはいけなく、ギブアップしてはいけなくだろうと、私は強く思います。それはベーカーさんの発表を聞いていてもそうなのですが、本来、ハイブリッドなものが、いかに簡単にフィリピン性というものに転化してしまうのかということが問題だと思うからです。もう非常に簡単に転化してしまうわけです。本来のハイブリディティが、ナショナル・アイデンティティの問題に。

すみません、もう一回グプタに振ってしまうのですが、金井さんの発表の中でグプタが「インドになる」という非常に印象的なフレーズがあって、なぜグプタはインドになるのかと言えば、それが非常に有効な擬態的な戦略だからだという、見事な分析だったのですけれども、でもなぜグプタはインドにならないのかという問いを、やはりもう一度発するべきだと思うのです。

というのも、先ほどのセッション2の中での議論にもありましたが、やはり韓国人が見る韓国美術はどうだろう、中国人が見る中国美術ってどうなのだろうというふうに、すぐに我々は「想像の共同体」の文脈に作品を戻そう、戻そうというように、発想するわけです。なので、その時に、それはそれなりに非常に重要なことだとわかった上で、ハイブリディティというものを常に頭の片隅に置いておかなければならないだろうという気はします。

MC | ありがとうございます。いま田中さんがおっしゃった「擬態」ということに関して、ひとつだけ、私が引用したいフレーズがあります。というと、ホミ・バーバの「ミミクリー(擬態)」を想起されるかもしれませんが、そのずっと前に、坂口安吾がもっとラディカルなことを言っています。これは、1942年の『日本文化私観』からの文章ですけれども、「真に生活する限り、猿真似を差じることはないのである。それが真実の生活である限り、猿真似にも、独創と同一の優越があるのである」と。彼は要するに生活というところに起点をおくと、真似をするとか、真似をしないとか、そういうことに価値をおく必要は全くないというふうにラディカルに言い切った。これはブルーノ・タウトの日本文化論に対して書かれた文章ですが、タウトは、安吾とは全く対照的に、日本に来て日本の純粋な伝統を見つけようとしてました。桂離宮などを持ち上げてね。それに対して坂口は、そんなことはない。今、美しいのは、小菅刑務所とドライアイス工場と駆逐艦だというふうに言い切った。とても面白い。生活=リアリズムという問題系の中でこの人の文章はきちっと読み直されるべきだと思っています。すみません。今のは余分なコメントでした。続けて会場からどうぞ。

|・辻成史 | 今の話も、特にバーカーさんの話は、大変面白く、わかりやすく聞きました。このセッションというより、このシンポジウム全体を通しての課題は、やはりアイデンティティだと思います。これまでも、アジアというアイデンティティ、あるいは作家のアイデンティティ、あるいは地方出身者のアイデンティティと、いろいろなアイデンティティが飛び交ってました。お話を聞いていてとても勉強させられたのは、アイデンティティそのものが実は非常に多面的であり、かつ変わりやすいものだということです。ではそれがどこで変わるのかというと、誰に

対して、そのアイデンティティを主張するかというところで変わるのです。

ベーカーさんの話に関連して言いますと、日本人は明治に洋服を着るようになった。それは国内に対しては、一種の西欧を背後に背負った、あるいは西欧的技術を背後に背負った支配者側のアイデンティティでした。しかし他方、海外に対しては、自分たちを西欧と同一視してほしいという、卑屈とも言えるアイデンティティであったということです。

ですから、同じひとつの表象であっても、それを誰に対して発信するかというところで、アイデンティティは変わると思うのです。例えば村上隆の作品が、今日、日本にいて芸術の問題に携わる我々にとって何を語っているのか。あまり、この議論は出ないですね。

グローバルマーケットにおける村上隆の話は出ましたが、じゃあ、日本にとって村上隆って何？「ああ、つまらない。あんなの、やめちゃえ」と言う人もたくさんいる。だから、その問題をどうするのかというのが、私の質問というよりコメントですけれども。

それから、ベーカーさんには、ぜひ日本の明治のコスチュームの変化を、機会があったら勉強していただきたい。もう知っていらっしゃるかもしれませんが。アイデンティティというのはこのように多面的ですから、例えば「ここ、アジア」と言う時、誰に向かってのアジアというアイデンティティを想定しているのか。

同じことを違う側面から言うと、我々は時にはアイデンティティを消す必要があります。あるいは、非常に曖昧にする。そのひとつのやり方が先ほどから、お話に出たアイデンティティの局地化ですね。キュレーターの場合を言うならキュレーター自身のローカリティの局地化というところに逃げ込むこともできる。何かの形でアイデンティティというのを曖昧にするということがひとつの戦術として非常に有効だということも、いろいろなお話を伺ってわかりました。

最後ですが、先ほど保坂さんがフッサルを引き合いに出された。実は他者の問題をフッサルは論じなかったのですね。その他者の問題を論じたのはレヴィナスです。だけど、忘れてはいけないのは、フッサルの知覚論、あるいは、存在に向かっていこうとするその背後には、認知不可能性ということが、常にあるわけです。そこにその後のポスト・フッサルというか、ポストモダニズムのデコンストラクションの根源があった。我々が論じているアイデンティティ

というのは、よく考えてみると実は根底がないのです。なぜ自分が今この人に、日本人であると告げなければならないのか、なぜ自分は神戸に住んでいると言わなきゃいけないのかとかね。自分のアイデンティティを他者に向かって主張すればするほど、結果的にはアイデンティティ全体が、実は非常に浮動する。それについて、保坂さん、最後に一言だけ、ご意見をいただけますか。

保坂 | 奈良について考えますと、彼はご存知のように、自分は弘前の人間であるということを常に言っている。だから、青森弁という方言を彼は絶対なくさない。あれだけ活躍している人の中で、あれだけ方言を残している人も珍しいだろうと思うぐらいに、地方の言語を彼は肉体化して行って、制作する時もしばしば弘前という場所へ帰っていく。今回企画した展覧会に出品してくれた作品も、ゆくゆくは弘前に持っていき、自分が死んだら故郷の弘前に美術館を作りたいというようなことを言っていましたが、それぐらいに、ローカリティというものを重要視している作家だと感じています。

もうひとつ、フッサールからリップスヘ云々ということは、詳細を語ることなく安易に出していましたが、そこで言いたかったのは、他者の不可知性について、あるいは他者という存在の証明手段について、美術において考えるということを私たちは忘れてはいけないということです。そういう意味で、先ほどの林さんのコメントに回答しましたように、奈良は最終的に孤独となることを望んでいるのではないかと感じています。奈良自身も、ずっとそういうことを言っているのですけれども、孤独を望むが故に彼は常に都会ではなくて田舎を選択していて、今は栃木県的那須に住んでいます。この世界の中でどうすれば孤独になれるのか、孤独者というか、存在として居続けることができるのかということを彼は考えているのではないのか。そしてその思考と実践の産物として、彼のドローイングがあるのだらうと思います。

MC | ありがとうございます。では、加治屋さん、どうぞ。

加治屋健司 | 今の辻さんと保坂さんのコメントにも少し関係しているのですが、先ほどピア・トゥ・ピアの話が振られたので、その答えも含めてお話ししたく思

います。先ほどのお話は、ピア・トゥ・ピアというのは、透明なコミュニケーションであって、芸術のコミュニケーションはもう少し不透明なところがあるのではな
いかということでした。それと、今の他者の不可知性という問題は関係してい
ると思います。ピア・トゥ・ピア・コミュニケーションとは、例えばファイル交換ソフト
をお使いになった方はわかると思うのですが、ファイルが何時間待っても、何
日たつても来ない、あるいは、自分のファイルが流出してしまうこともあるという、
非常に不透明なコミュニケーションなのです。コンピュータ・ネットワークには届
かない手紙みたいなものが存在するということを言いたかったのです。ピア・
トゥ・ピアは、透明なコミュニケーションとして言っていたわけではなくて、むしろ、
考え方としては保坂さんと非常に近いものを私は感じました。

MC | ありがとうございます。

| ジャックリーヌ・ベルント | 今日の午後しか参加できなくて、そのために、もしかし
たら聞き漏らしてしまっている点があるかもしれません。そのことを予めお断
りさせていただきます。

興味深いことに、今回のシンポジウムの中心的キーワードになったのが、アジア
性じゃなくて国民性のほうですね。我々日本人、我々フィリピン人などです。
そして、液状性じゃなくて雑種性ですね。この雑種性=ハイブリディティは、ど
ちらかと言えば未来向きに論じられるよりも、オリジンがどこにあったかなどの
ほうに還元されがちのようです。

ですから、皆さんは今回のシンポジウムで、一体どういう批評力を目指されて
いるのかについてお聞きしたいのです。

例えば、村上隆は何回も「悪い例」として挙げられました。さらに、ひとつの「敵」
としてさえ見えてきたのは、モダニズム風の二項対立です。

しかしこの「二項対立」をもはや実感できなくなってきたこの時代において、雑
種性というコンセプトをもって、一体どういう批評性を発揮することができるの
でしょうか。現代美術の世界が、相変わらず欧米の市場と言説に支配されて、
モダニズムに支配されているから、皆さんのような雑種性論が非常に重要に
なっているかもしれませんが、しかし、狭い現代美術の世界とは別に、例えば、

今ドイツで開催されている村上隆展を見に行く若者たちにとっては状況がかなり異なると思われます。それを念頭に、本セッションの目指された批評性について聞かせていただきたいと思います。

MC | では、前田さん、どうぞ。

前田 | 非常に辛辣かつ重要な質問だと思いますけれども、先ほど時間の関係でコメントしなかった問題がひとつあります。それと関連するので、最初に申し上げます。

市場そのものが雑種性を作ってきた。それはシルクロードの昔からだというご指摘がありました。半ばそうだと思いますし、半ば、ちょっとそれは単純化しすぎではないかという印象を持ちました。

というのは、ハイブリディティという言葉は平板な混淆を問題にしているわけではなかったと私は理解しています。スピヴァクやバーバが問題にした時、支配/被支配、この関係性の中におけるハイブリディティが問題になっていたのだろう、と。その意味で、シルクロードの時代のハイブリディティと今日のハイブリディティを、簡単にショートサーキットさせてはいけないうらという気がします。

ですので、今のご質問に戻ると、支配/被支配という関係性の中では、二項対立を逃れていくハイブリディティという考え方はなお有効なのではないかという認識を、少なくとも私自身は持っています。ライフスタイルなど、水平的な関係性の中で混じり合っていく意味での雑種性に批評力はないかもしれないけれども、支配/被支配という関係がある限りは、まだ批評力はあると考えています。そして、そのハイブリディティの言説が相手取っていた支配する側が、ナショナルな単位ではなくなっているのではないかというのが、今日の問題のひとつではないかと思います。今回の議論の中でグローバリズムという言葉がしばしば出てきた通りです。そのことに対して有効な批評力をどう持ち得るかというのは、はっきり言って自分自身、回答がありません。

MC | 非常に的確なコメントをありがとうございました。ハイブリディティに関して、私はコスメティックなものと同様にストラクチャルなものというふうに、考えてみた