

インドモダンのアレゴリーと瞑想する卵： リムゾン《話す石たち》のプリミティヴィズム

内山田 康

はじめに

簡単な道標を示しておこう。私は三つのフィールドを横切りながら、主に二つの接近方法で議論を進める。最初にインドを代表する美術評論家ギータ・カプールが示したインドモダンの国民的物語の枠組みの中にN・N・リムゾンの《話す石たち (*Speaking Stones*) 》(1998年)を大まかに位置づける。この物語は、一九世紀末の植民地モダンに対する楽観主義な希望から始まり、独立直後の国家主導のモダニズムへの期待となじみ深い世界の喪失を経て、ガンディーの職人様式をモデルとするもうひとつのモダン(第三世界のモダン)へと続いてゆく。カプールは、リムゾンをガンディー的な職人様式の系譜に位置づける。リムゾンによると、彼の作品はボイスの影響を受けているという。次にカプールのもうひとつのモダンの物語を離れて、近代を経験した生命を孕んだ石のある部族的な環境について述べる。このように前半はインド的な近代のスタイルを産み出す転機となった反英だったが必ずしも反近代ではなかった独立運動の中で職人的な様式を発見したガンディーを、後半はモダニズムを代表する欧米のメトロポリスで歴史性を超えた場所とのシャーマン的な交流を試みたボイスを、それぞれの中心的な回転軸として展開する。しかし、私には解らないことがあった。リムゾンが最も好きな彫刻家はボイスだったが、彼は仏教にも関心を持っていた。ドイツロマン主義の流れを汲むボイスのシャーマニズムと仏教的な瞑想の世界は《話す石たち》の中でどのように繋がっているのだろうか。私はこのインスタレーションを見ていない。私はこの作品について書かれた新聞記事、カタログ、批評、リムゾンへの会話、リムゾンのスタジオで見た同じモチーフの作品を手掛かりにして考察した。

私は《話す石たち》が制作され展示される上で関わりを持ち、あるいは参照し、あるいは前提としている三つのフィールドの間を移動しながらこの作品について考えた。一つ目はケーララにもその一部が繋がる資本主義的繁栄の恩恵と強大な自由主義国家の後援によって可能になっているメトロポリスを巡回す

る非西欧芸術の奨励事業と、その一翼を担うポストコロニアルの芸術評論の非場所的なネットワーク、二つ目は死者をまるで植えるように埋葬していた変容するケーララの民族誌のフィールド、三つ目はインド社会の隅々までその影響が見ることができる経済の自由化と新しい形態のヒンドゥー化が起こっているナショナルな宗教と政治のフィールドだ。

二つの接近方法は、エドモンド・リーチの進行する時間と振幅する時間にそれぞれ対応するように見えるかもしれない^[1]。近代は二つの時間を対立させる見方を自然にするが、パーソンの中で両者は相互に折り込み合うようにして繋がっている。パーソンとその生活世界がトランスナショナルなモダニズムとナショナルなモダニズムの影響を受けて、振幅する時間が経験される機会が特定の場所、すなわち宗教に特化した場所に、さらにはナショナルな宗教性を帯びた場所に向かって集中しはじめていることも事実だ。部族的な世界はこの変化を免れていないが、生命を宿した石の群れと、そうした主題において、二つの時間は接合している。最後に、共約できない二つの結論を述べて議論を終える。



N.N.リムゾン《話す石たち》 2003年 ベルリン、世界文化会館（リムゾン氏の好意による）

話す石たち

2004年にケーララの書店で立ち読みしていた *body.city* の中で《話す石たち》の写真を見た時^[2]、1992年以來ケーララで聞いた伝承、伝承が刻み込まれた石と山の数々、石と山のエージェンシーに働きかけられるようにして、それに働きかけていた人びとの身体技法、そのような石と山がある景観にまわりついた場所の雰囲気、散文にテキスト化できない場所の記憶が呼び覚まされた。しかし、現代アートのインスタレーションである《話す石たち》は、それとは別の連鎖の中に存在していた。《話す石たち》が提示しているのは一体何なのか。その一部だけが経験の中に思い当たるところがあったが、自分のリージョンから離れるとその連関が判らなくなってしまう関係のネクサスの一端がそこに顔を出していた。それは素朴に見えたが、アジア現代美術展を見に来る人びとの習性を理解した上で作られていた。

この作品には、神や霊が宿った石や山とは違った部分があった。中央の裸の男だ。彼は顔を覆ってしゃがんでいる。彼は石の群れに働きかけられ働きかける連鎖を拒絶しているように見える。この作品は、再帰的でもあった。作品を見る人は、話す石の群れと中央で嘆く男の断絶した関係を、先端の尖った三重の石の円環の外側から見る。芸術鑑賞者と輪の中で縮こまっている裸の男が、相互に入れ替わる再帰性をこのインドの現代アートは持っている。このような見方は、ひとが神を見つめ、神がひとを見つめ返すヒンドゥー世界のダルシャンとは質的に違う^[3]。ハイブラウな意匠が配置された展覧会の会場でこの作品を見る鑑賞者は、目を覆っている作品の中央の男に見つめ返されることがないからだ。鑑賞者は神をダルシャンする時のように、神に見つめ返される関係の中で個が根源的に別の存在に連なる経験をする訳ではなく、主権を持った個人のまま内省的に黙考するように芸術のフィールドの配置から促される。暴力について、宗教対立について、南アジアの近代について、非西欧のモダンアートについて、美について、寛容について、平和について、他性について... コスモポリタンな言葉でキュレーションされた作品を媒介にして人間の本質について思いを巡らす。美の神殿に置かれた芸術作品は、生活世界のものと人の連鎖から切り離され、鑑賞の距離を前提とした美的な象徴性を獲得している。だから鑑賞者は作品の前で静かに黙考できる。このような作品の配置においては、フレーザーやパースが問題とした対象との類似と接触、すなわち記号のアイコン性と

インデックス性が希薄になっているから、鑑賞者は作品によって邪魔されることなく、創造的に、倫理的に、情念的に行動する能力と自由をもった自我を再確認して、美術館の外へ、社会の中へ出て来る。

石の群れから声が聞こえて来るのは普通ではない。小泉晋弥が次のように書いている。「フォーヴィズム、キュビズムの芸術家たちが、アフリカ彫刻をこぞってコレクションしていたことも、ダダからシュルレアリスムへと連なる芸術運動の目標も、明らかに「醒めた憑依者」を目指したものだ。」これらの芸術家の多くは、呪物をモデルにしつつも、覚醒者として呪物と距離を保ちながら芸術作品を制作していた^[4]。醒めた憑依。これは非信仰者にとってぎりぎりの空しい力業なのかもしれない。しかし、最後に述べるように、作品が主権的な鑑賞者に襲いかかって来る可能性はある。また、作品がパーソンの中で起こるかもしれない振幅する時間と進行する時間の序列の逆転と両者が融合する瞬間を直感させてくれる可能性もある。

ベルリンの世界文化会館（Haus der Kulturen der Welt）から出版されたその本は沢山のカラー図版が光沢紙に印刷された 995 ルピーもする高価なもので、1990年代初頭の経済自由化以降増えつつあったケーララのミドルクラスであっても（私は友人たちの蔵書と興味から推論してそう考えたのだが）簡単には買えない代物だった。この本が想定する読者は、プリミティブアートと非西欧世界からやってきた現代アートを愛好する西欧（および擬似西欧）の芸術言説と芸術イメージの消費者たち、それに 1980 年代の終わりから急速に発展したインド現代アート市場の主な購入者だと言われる富裕な在外インド人（NRI）たちだろう。《話す石たち》はこのような芸術愛好家たちに向かって意図されていると思われた。ケーララの中で考えているのは、この作品を構成している関係のネクサスの広がり、それが置かれているインドモダンのフィールドの働きについて理解できない。人類学者はリムゾンやその作品と同様にケーララの外に出て行き、再びここ（どこ？）に戻ってきて考えなければならない。

この作品は 1998 年 10 月から 11 月にかけて国際交流基金アジアセンターが東京の国際交流フォーラムで開催した「インド現代美術展」でも展示された。これをキュレーションしたのは勿論ギータ・カプールだ。リムゾンはこの展覧会に先駆けて、ケーララのトリヴァンドラムで《話す石たち》を制作している。私がトリヴァンドラムの書店で手に取った *body.city* に掲載されていたのは、東京で展示される前に、リムゾンがトリヴァンドラムで制作したこの作品の写真

だった。

本江邦夫が「インド現代美術展」の展評をアジアセンターのニューズレターに書いている。《話す石たち》について書かれた部分を以下に引用する。

N・N・リムゾンも強靱かつ簡潔なコンセプトの持ち主のように見える。奇妙に尖った石が漠然と円形をなすように配置された真ん中で少年一裸の石の少年一がうずくまり、両手で顔を覆っている。それはまるで、世界の悲惨さのただ中にほうり込まれて、なすすべもなくひたすら絶望しているかのようだ。そして個々の石の下には、どこか意味ありげな白黒写真。それがインド独立後に各地で起きた暴動や殺戮の報道写真だということを知る知らないは、ここではたいした問題ではない。円形のものの中央に放置された嘆く人間の像それ自体が、なにか重く硬直したものに潰されているはかないものといった状況そのものが、それ自体で十分に原型的であり、したがって抽象的な意味内容をもって見る者に迫ってくるのである。こうした原型的象徴性は、この作家のドローイングにおいても見事に発揮されている^[5]。

尖った石の下にインド独立後に各地で起きた暴動や殺戮の報道写真が置かれているという説明は、東京だけでなくメルボルン、ベルリン、ニューヨークなどで行われた同様の美術展でもくり返された（私がこれを書いている 2006 年 11 月下旬、アメリカのアジア協会が主催するこの展覧会はようやくニューデリーまでやってきた）。以下の議論を先取りして四点だけ述べておく。第一に真ん中でうずくまっているのは少年に見えるかもしれないが、これは男の属性と女の属性を持ったひとだ。第二に嘆いているように見えるひとは、嘆くことを止めて縮こまって変態しながらエージェント・ペーシエント（動作主・受動者）の連鎖を断ち切り、内省しはじめている。第三に嘆くひとは、必ずしも押し潰されるはかないものではない。歴史が変態して内省するひとによって位置づけ直される可能性がある。最後に本江が原型的象徴性と呼んでいるのは、縮こまって丸みを帯びはじめた身体と素焼きの壺に共通する中空構造のことだ。私は本江のようにこの作品を原型的な象徴性を持った観照の対象として鑑賞者との間に距離を持たせ、抽象的な意味内容を付与した上で鑑賞者に迫って来ると見るのではなく、作品のより直接的な部分、すなわち説明的な言語に容易に翻訳

できないが、記憶の中に対応する部分がある環境の中のアイコン的な部分を持ったインデックスと、それが呼び覚ます感覚の経験に近づくことを試みる。

その前に、この作品が置かれたネクサスのコンテクストについて（民族誌的というよりは逸話的に）私がよく知っている身近な例を使って補足しておこう。NRI の二世代目以降には、海外で生まれ、海外で教育を受け、海外で就職して、両親や祖父母の母国語とは異なる新しい母国語を使って生活している人たちが多い。私が 1987 年から 95 年まで、インドでフィールドワークを行った一ヶ月間を除いて滞在したイギリスには、このような人たちが沢山いた。フィールドワークの前にロンドンで住んだ借家の家主はケーララ出身の二世代目の若い会計士だった。彼はロンドンで同じケーララ出身の二世の女性と結婚した後、両親に言われるままにケーララで盛大な結婚式をしたという^[6]。この上昇志向の強いカップルは、親たちに比べると言葉の使い方や身のこなし方がイギリス的で、少なくとも表面的には学校の教師や薬剤師や会計士などの職業に就いている人たちと同じような常識と慣行の中で生活しているように見えた。彼らは実務的で芸術には興味を持っていなかったが、ケーララの文化には特別な関心を持っていた。ロンドンのアクトントンにあるインド人街に住んでいた若いインド系の女性は都心の会社で会計士として働いていた。彼女はインド文化に興味を持っていて、インドをフィールドとする人類学者たちと交流があった。私は人類学者のカップルに誘われて、インド製の小物、装飾品、カーマーストラの豪華本などで居間を飾った彼女の家に遊びにいったことがある。彼女たちには、私がインドの田舎で出会った人たちとは決定的に違う所があった。それはインドの文化や伝統に対する文化的態度だった。彼らは超地域的な文化産業システムによって対象化され商品化されたインド文化を、本や DVD や CD などを通して受容していた。大学にもそのようなインド人の学生たちがいた。私はフィールドワークを終えて博士論文を書いていた頃、SOAS で南インド人類学を教えていた友人の少人数のセミナーに何度か出席したことがある。そこでは何人かのインド系の学生たちが、イギリス社会人類学の正統的な手続きを経た上で対象化されたインドの文化と社会について学んでいた。彼らのインド的なものへのアプローチは高度にロゴス的で消費者的だった。そのような人たちをケーララでも見たことがある。毎年オーナム祭が近づくと、海外から外国人のような身なり、身振り、話し方をするケーララ人たちが帰省して来た。彼女たちは、高級ホテルのレストランで食事をして、インドを観光して、インド

的な土産物をクレジットカードで買い込み、短い休暇が終わるとアメリカやイギリスやシンガポールやその他の場所に帰って行った。

《話す石たち》はおびただしい数の神々や精霊や祖先が棲むケーララの景観を部分的に参照しながらも、その中に配置されるのではなく、メトロポリスの壮麗な美術館を結ぶ芸術産業の生産と流通と消費のシステムの中を巡りながら、ケーララの州都の高級書店に並べられた洋書の中でもひと際高価な芸術本の中のカラー図版としてそこにあった。《話す石たち》はその書店のすぐ近くにもあるだろう霊が宿る無数の石の群れを連想させながらも、それとは違う関係の連鎖の束の中にあった。この造形作品は遠いメトロポリスの美術館や文化会館を回遊してはいたが、ケーララで展示されたことはまだなく、ただそのイメージだけが饒舌な芸術評論の語りと共に芸術カタログ本の一部となってそこにあった。コスモポリタンなキュレーターの言葉とセットになったこの作品は、特定のモダンアートの作品と繋がりながら、これを見に来るメトロポリスのアジア芸術愛好家とインド現代アートの主な買い手である NRI を意識しながら配置されていた。実際リムゾンの作品のほとんどはインターネット上で販売されていて、注文は海外から来るという。

フィールド

ケーララ出身の現代造形作家リムゾンの作品を見るケーララでフィールドワークをして来た人類学者の視点は、三つのフィールドの間を移動し続ける。一つ目は《話す石たち》が制作され、展示され、批評され、奨励され、鑑賞されるフィールド。このフィールドを構成しているネットワークの主要な結び目の中には、先に挙げたベルリンの世界文化会館と東京の国際交流基金の他にニューヨークを始めサンフランシスコ、ロサンゼルス、ヒューストン、ワシントン DC、メルボルン、ムンバイ、上海、マニラに拠点を持つアメリカのアジア協会 (Asia Society) がある。世界文化会館、国際交流基金、アジア協会のパトロンはそれぞれドイツ政府、日本政府、アメリカ政府だ。またアジア協会の民間のパトロンの中にはシティグループ、コカコーラ、ソニーなどグローバル化した資本主義経済を代表する多国籍企業が含まれている。このようなネクサスの一端から、メトロポリスを巡回するアジアからやってきた作品群は、ひとつひとつの作品は神秘的な個性を、集合的にはアジアの現代アートといったより一般

的な価値を多文化主義のコンテクストの中で帯びるように芸術のフィールドの中で配置されていることが想像できる。この巡回する展覧会のシステムは、主要な資本主義国家の文化交流政策、グローバルな多国籍企業の多文化政策と機能的に呼応し合いながら、西欧の現代アート愛好家、プリミティブアート愛好家、インドとの紐帯を失いはじめた後でインド的な価値を帯びたものを渴望している NRI の文化的欲求を満たしている。次に、ケーララの人びとが生活する場所の一部に神々や精霊や死者が座る（あるいは宿る）石の群れが置かれる（あるいは植えられる）場所がある人類学にはよりなじみ深い民族誌的な生活世界について、すなわち二つ目のフィールドについて、少し記述しておこう。

私が《話す石たち》の写真を見た瞬間に思い出した、ルクレチウス流のものから作られた雰囲気 (ambiance) とものに媒介された感情がある。それは、私がフィールドワークを通して次第になじみ深くなっていった生活世界の中で、昔生きていた死者たちの情念が、もの、身体、ことばを通してエージェントとペーシェントの相互作用の中に表現され、その同じ場所で今生きている人たちがその情念に感応した環境 (milieu) に堆積した、生きた、あるいは石化した感情だ。そのような日常には二つの交差した時間、すなわち何一つとしてくり返さない進化の時間と、一年の周期に重ねられた儀礼の中に現れる死と誕生がくり返す時間が、近代に生きる我々には矛盾したまま現れる^[7]。死者は生き返らないから遠くへ旅立つ。しかし死者は家に棲みつく。死者は肉体を失う。しかし死者は別の身体を獲得する。死者は視界を失う。しかし死者は新たな目を獲得する。そこでは歴史的な近代の葛藤が経験されつつ、進化と振幅の折り合いを付けることが不可能な時間の経験の中で、死者の情念と生きている人びとの情念が感応し合っていた。それは説明的な散文、あるいは説明概念に翻訳した途端に消えてしまう場所に染み付いた媒介された感情だ。そのようにして不断に作られる場所では、人知れずやって来た神や霊が、この石に、あの木に、あの古い家屋に、あの山に、あの茂みの中に、という風に隠れている。遍在する万物の要素のように隠れているのではなく、特定の死を媒介にして生まれて隠れていることが多い。神や霊は身近なものの中に宿っていて、何かの契機がなければ、その存在は知られないままそこに居つづける。ケーララの人たちは、景観の中のあちこちに存在するこのようなものを指しながら、そこに宿る神や霊がどのようにしてそこに隠れ、どのようにして発見されたかについての物語を語り、あるいは身振りですそれを表現して、そのような場所を畏れていた。彼らは

力を持った場所のエージェンシーのペーシェントでありエージェントだった。そうした行為に媒介されて、過去の出来事が現在に開示され、過去が時間を超えて繰り返し（しかし変貌を伴って）経験された。死者が行ったり来たりする道がある場所では、過去と現在と未来の区別が消えるような経験が繰り返したが、同時に人びとはそのような経験に関わる実践を迷信と呼んだ。このように民族誌の世界はモダニズムを経験した世界だ。

リーチが主張したように、振幅する儀礼の神聖な時間は、後戻りしない世俗の時間から超越して存在しているのだろうか。リーチの神聖と世俗の二分法の中に、神聖な時間の世俗の時間からの超越が前もって用意されているのではないか。ケーララでも儀礼そのものが後戻りしない時間の中で変容している。儀礼が行われる場所の性格、建物、象徴空間の構造、祀られている神々、神像、儀礼の方法、儀礼に使う道具、儀礼を行う祭司、寺院の経営方法、人びとの参与の仕方、人びとのパーソン自体が大きく変容していた。この変容についてサンスクリタイゼーションとして知られるインド社会学の大雑把な用語に言及するだけでは不十分だ。クラヴァの例を挙げると、いつも酔っぱらっていた祭司に憑依した神と話すことができた日常、降霊会で親族の一人に憑依した死者に、隠されていた死の原因と返済されていない負債について、親族たちが根掘り葉掘り聞くことができた死者との直接的な関係が、正統的なトレーニングを受けた祭司に媒介され、制度化された寺院の中で行われる儀礼に置き換えられはじめている。媒介が身近なものから社会的に神聖なものとして印を付けられたものへと変わること、それに関わるパーソン自身が変わることが同時に起こっている。象徴においてはミニマリストだったが身体的だった神の経験が失われ、ヒンドゥー寺院と大衆的なヒンドゥー教で使われている象徴が家庭でも使われるようになってきている。このような現象をサンスクリタイゼーションと呼ぶだけでは、儀礼の変容がパーソンのレベルで起こっている変容とどのように関わるのか議論することができない^[8]。議論を進めるために次のように単純化して考えることにしよう。

ケーララでは後戻りしない時間と振幅する時間は、憑依や降霊会における経験に顕著に現れていたようにナーヤルの間でも不可触民の間でもパーソンの中でも交差していた。人間だけがパーソンなのではない。動物、鳥、蛇、米粉、家、石、木、森、川、山、壺もパーソンとして経験された。それは記号論でいう象徴を介した経験ではなく、より直接的な身体を媒介とした経験であり、世

俗と区別された神聖な時間においてというよりは日常の中に偏在したさまざまな境目でエージェンシーの痕跡として経験された。

このような生活世界の性格を理解する上で、リーチがデュルケムから踏襲した神聖と世俗の二分法は障害になるだろう。しかしデュルケムは聖性には清浄の聖性と不浄の聖性があるとも指摘していた^[9]。M・N・スリニヴァスはこの分類を応用して、インドの宗教実践に現れる良い聖性 (good sacred) と悪い聖性 (bad sacred) について記述した^[10]。いわゆるサンスクリタイゼーションの方向性は、ブラーマンだったスリニヴァスが悪い聖性と呼んだ聖性に関わる実践をやめて良い聖性に関わる実践を受容する社会的な傾向を指す。不浄の聖性および悪い聖性はニュアンスに富んだ概念だ。聖性にはこのような両義的な側面があったが、不可触民および部族民の間でフィールドワークをして来た私の経験から見ると、高カーストが不可触民や部族民の宗教実践を悪い聖性と呼ぶことは、偏見を伴った見方だと断言できる。清浄なカーストの立場から見ると、不浄なカーストが祀る神々や祖先の霊は悪鬼や悪霊に見えるだろう。不可触民と部族民たちは、祖父や祖母たちに対する愛情から祖先の霊を祀ろうとするが、ブラーマン的な正統の立場から見るとそうすることが不浄の聖性に関わる実践に見えることも知っている。だから不可触民や部族民たちの多くは、小さな神々と祖先たちに対して両義的な態度を取ることが多い。インド社会が近代化する過程で中に入ることを許されるようになった正統的なヒन्दゥー寺院の中では両義的な態度を取る必要はない。このようにして、リーチが言う非日常的な神聖な時間は、はっきりとした境界で区切られた制度化した儀礼の中に現れやすくなっていった。まず高カーストのナーヤルたちの中でそのような変化が起こり、続いて低カーストのイーラヴァがカースト上昇運動の一環で宗教実践を改革した。不可触民たちはこれを真似た。一部の部族民たちは今でも躊躇しながら降霊会を行っている。生きている人と死んだ人たちの情念は、このようにして変容しながら次第に場所に関わらなくなり、あるいは少しずつ意味を失いながら特定の場所に堆積している。このようにケーララの周縁の生活世界は、ボイスのシャーマニズム（それはゲーテの『ファウスト』に描かれるような呪術とタタールのシャーマニズムの影響を受けている）と同じ種類のものではない。民族誌的なコンテクストはこれくらいにして先に進もう。

私が家族と住んだナーガラージャナードゥの北側に広がるプンジャ（低湿地）に二本のパーラの木（ミルクの木）が立っている。昔この場所で働いていた奴

隸が地主に処刑されたことへの恨みが、パーラの木として今でも燃えていると教えられた。この伝承についてはあちこちに書いたので^[11]、パーラの木に霊が宿っていたことがどのようにして発見されたのかについてだけ述べる。

モンスーンが終わり、プンジャから水が引いて稲が育ちはじめた、ある晴れた日、私は二本のパーラの木にまつわる伝承について様々な人に聞き歩いていた。私は、青々と伸びた稲の間で草取りをしていた農業労働者の女性のところに歩いて行って、不気味な枝振りのパーラの木を指差しながら、あの木の話をしてくれないかと頼んだ。すると彼女はおおよそ次のようなことを言った。

昔、女たちが田んぼの中でこんな風にして働いていた。一人の女がパーラの木の下に転がっていた石で鎌を研いだ。すると石から血が流れて出た。

私は同じような話を何度も聞いたことがある。不可触民の女が外で働いている。ある話では田んぼの中で、別の話ではバナナ畑の中で。彼女はそこに転がっていた石で鎌を研ぐ。すると、石から血が流れ出る。彼女は驚いて石が血を流したと知らせに行く。人びとは女の話聞いて血を流した石のある場所に神が隠れていたことを知り、そこでプージャー（祭祀）を行う。現れた神の格と性質によって、誰が、何を、どうするかは異なる。しかし、外で働いていた不可触民の女が、何の変哲も無い石で鎌を研ぎはじめることによって、長いこと隠されていた神の存在が明らかになるという発見の手順は同じだ。高カーストの女は外で働かないから、こんな風にして神を偶然に見つけることはない。神に直接に触れるのは不可触民の女だ。石の中に、死者や生命力（シャクティ）が隠されているかもしれない。私は、景観の中で個々の石や木の前に立ち、幾つもの言い伝えを聞き、プージャーに参加することを通して、我々が前提としている存在論とは異なる存在論、あるいは異なるパーソン理解に基づいたケーララの人びとの石に対するこのような文化的態度の輪郭を知るようになった。このような常識をもった人びとは、リムゾンの作品の買い手ではない。しかし、リムゾンの作品に使われる石や素焼きの壺などの素材とモチーフは、このような生活世界と響きあっている。

こうしてケーララに通うようになって一二年目に《話す石たち》に出会った。美術館や展覧会のカタログを通して作品を見るのではなく、美術館に展示された《話す石たち》を、石が神や死者をその中に隠していることが特別なことで

はない文化現象を研究の対象とする人類学の視点から見ると何が見えるのだろうか。現代アートと理想化されたシャーマニズムの世界を対照させる方法はさほど難しいものではない。現実はこのような二分法モデルとはかけ離れている。

《話す石たち》は、ケーララの民族誌に現れる生活世界から遥かに離れた非場所的な部分を持った回路の中を巡回している。ケーララは近代を経験している。この作品は、ケーララの内外の特定の人びとに向かって特定の政治メッセージを発している。芸術産業の中で活動する評論家たちは、これに評価を与え、他の評論家による評価に評価を与え続ける。《話す石たち》のこのようなネクサスを視野に入れた上で、インドモダンの政治性について考えることは容易ではない。この作品はメトロポリスを結ぶ芸術産業のネットワークの上を流通しながら、同時に反西欧的な価値も帯びている。この西欧的で反西欧的な部分を理解するために、三つ目の領域を想定しなければならない。

すでに紹介したように、中央で顔を覆ってしゃがんでいる裸の男の回りを三重に取り囲む花崗岩はインドの宗教対立の報道写真の上に置かれている。1947年8月15日午前零時の一打ちで起き上がったインド。その一打ちの前夜に始まり（その兆候はその半世紀前から知られていた）以後何度もくり返したヒンドゥー教徒とイスラーム教徒の間の宗教対立。宗教対立の報道写真の上に置かれた石から聞こえて来るのは、近代国家として独立したインドが、成立の経緯から必然的に抱える矛盾によって殺された人びとの声だと作品は説明的に示唆している。石の群れが死者の上ではなく、新聞に掲載された報道写真の上に置かれていることの問題については後で触れるとして、1998年にこの作品が作られたケーララが置かれていたインドの政治的コンテクストについて駆け足で見ておこう。

経済の自由化は私がフィールドに向かう半年ほど前の1991年7月に始まった。私がフィールドワークを始めて一年も経たない1992年12月6日、ラーマ誕生の地だと信じられているアヨーディヤーにおいて警官が傍観する中、ヒンドゥー主義者たち（ヒンドゥー主義を掲げる政党BJPの支持者と関係団体であるRSSとVHPのメンバーたち）が外部からの侵略者が建てたとするバーブリー・マスジッドを破壊して、モスクは瓦礫の山になった。その数日後、モスクがあった場所にラーマを祀った寺院が建てられた^[12]。VHPはヴァーラーナシーのギャンワピモスクからヴィシュワナント寺院を解放しようと呼びかけて宗教対立の緊張が高まった^[13]。ヒンドゥー主義者によるヒンドゥーの神をイスラーム教徒か

ら開放するという口実で行われたバーブリー・マスジッドの破壊と、その後起こった類似の襲撃事件は、1947年のインドとパキスタンの分離独立を契機に各地で起こった宗教対立と殺戮を思い起こさせた。1993年2月27日に発表された政府予算は二年前に始まった経済の自由化とグローバル化をさらに推進するものだった。この年ルピーは交換可能通貨になった^[14]。それから一〇年以上が経過して、自由化政策の影響は生活の様々な場所で見ることができる。本論にとって重要なことは、インド社会のヒンドゥー化とインド経済の自由化が対立するものではないということだ。このポストコロニアル国家の経済と政治の領域が私の三つ目のフィールドだ。インドの芸術市場の隆盛と作品価格の高騰は、この自由化政策の影響抜きには説明できない。

私の議論の背景についてもうひとつだけ述べておこう。私は2003年から2006年にかけて芸術家の卵たちを相手に、週に一度のペースで三年間、呪物、装飾物、現代芸術の作品を取り上げて、人類学が部族社会と近代社会が産み出した芸術作品をどのように問題に出来るのか議論した。これと並行して美術館や展覧会に出かけて作品の前で考えた。南インドのフィールドでもものに触れ、儀礼に参加する一方で、啓蒙主義以後の個人の合理的な認識と行動、その後に来るモダニズムに深く関わった美術館のネットワークにも足を運んだ。私はケララの小さなアートギャラリーやニューヨークのMOMAを始め、日本、インド、北米、ヨーロッパの美術館に足を伸ばして、その制度と言説の中でモダンアートを行儀よく見る（触れたり、供犠を捧げたり、ダルシャンせずに、鑑賞する）ことをくり返した。現代アートを展示した美術館、人類学博物館、部族の世界を行ったり来たりするうちに確認したことがある。美術館と人類学博物館では、私は一方的に見て考える主体であり、展示された作品、手工芸品、人工物、原住民は見られるだけの三人称の対象物の位置に閉じ込められていた。人類学博物館では呪物でさえパーソンとして働きにくいように陳列されていた。

植民地モダンから、もう一つのモダンへ

階層化した美術館、アートギャラリー、芸術評論家、芸術専門誌、新聞の芸術欄、芸術学校、芸術愛好家、文化財団、広告、芸術家、パトロンなどから構成されている芸術産業のネットワーク（それは芸術作品をヘゲモニックな語りで評価して、意味付けして、展示して、消費させる）の中で《話す石たち》はど

のように配置されているのだろう。カプールの芸術評論を通して、この問題について考えはじめることにしよう^[15]。

カプールは、ポストコロニアルの立場からのもうひとつのモダンを擁護しつつ、このような価値を帯びたインドモダンを芸術産業の主要な舞台でプロモートする第三世界出身の女性インディペンデント・キュレーターだ。クレメント・グリーンバーグが、繁栄したブルジョアの国アメリカでアヴァンギャルドとハイブラウなモダンアートを擁護した（ジェルガリーチについて使った言い回しを真似て）芸術産業の「高僧」だったということが可能であれば、カプールは、この業界における（第三世界出身で女性の）高僧候補者の一人であるということができるだろう。

カプールがインドモダンの非常に優れた芸術評論家であることは、*When Was Modernism*（2000年）に収められた一三編の芸術評論を読めば明らかだ。ここでいう「非常に優れた」という判断基準は、多文化主義的な芸術評論の言説をコスモポリタンなスタイルで産出するロンドンベースの *Third Text* 誌などをベンチマークとする限りにおいてのことだ。*When Was Modernism* は、そのタイトルが示すように一つの主要な関心、すなわち、インドのモダンはいつ？それはどんなもの？という関心に貫かれている。英国の植民地だったインドにおけるモダンは、西欧のモダンを真似ただけでは、西欧近代の支配を乗り越えて自由を獲得するダイナミズムをもった前衛の役目を果たすことができなかった。ポストコロニアルのモダンは植民地モダンがそうだったように、西欧を真似ることによって伝統から近代へ進化する先駆的な仕事をすればよいのではない。インドモダンは、植民地支配を生んだ西欧近代を批判しながら、同時にインドの前近代的な制度と価値をも乗り越える前衛の仕事をしなければならなかった。

カプールが提起するインドモダンの問題に入る前に、*When Was Modernism* というタイトルが参照しているレイモンド・ウィリアムズの *When was modernism?* というタイトルの講演について触れておこう。ウィリアムズは1987年にブリストル大学で行ったこの講演の中で、ジェーン・オースティンはモダンに「変質の状態、ひよっとしたら向上した状態」と皮肉まじりの意味を与えたという。しかし、一八世紀のオースティンの同時代者たちは、モダナイゼーション、モダニズム、モダニストの概念をこのような皮肉抜きで最新の向上した状態を示すものとして使った。ウィリアムズはもちろん、この忘れられた皮肉をモダニズムの概念に込め直している。変質の状態であるモダン、そのような状態を目

指すモダニズムは、移民者が流入したメトロポリタンなパリ、ウィーン、ベルリン、ロンドン、ニューヨークのような都会で開花した反ブルジョア的な芸術の潮流だった。しかし、そのような反ブルジョア的な姿勢はすぐに失われて、モダニズムは国際資本主義のヘゲモニーに組み込まれてしまう。国境を越え、階級を超えるその姿勢はまがいものだった。苦勞のあげく手に入れた、つながりを断ち切るモダニズムのテクニクは、特別に感受性が鈍い熟練した技術屋の助けを借りて、広告や商業映画の技術的な様式として再配置されてしまった。モダニズムの革新は固定化されてしまった^[16]。これに対抗するために、見過ごされたものの中からもうひとつのモダンの未来を探し出さなければならない。

モーハンダース・カラムチャンド・ガンディーの生き方が、もうひとつのモダンの可能性を示した時代があった。若いころ宗主国に留学したガンディーは、英国紳士の装いで近代国家が社会を統治する道具であり、ブルジョア市民の権利を守る体系でもある法律を学んだ。法律家として働いた南アフリカでガンディーはスーツを着て仕事をした。しかし、1915年に南アフリカからインドに帰って来た時、ガンディーはスーツではなくグジャラートの農民の格好をしてボンベイの港に降り立った。その後、ガンディーがスワデーシー（国産品愛用）とスワラージ（民族自治）にふさわしい生活とスタイルを求めて実験をくり返すうちにたどり着いたのが、自ら糸を紡いで織ったカダールの腰布と肩布を着て歩くスタイルだった。イギリスの工場で生産された輸入品ではなく、職人のように自ら糸を紡いで織ったカダールを着たカリスマ的な指導者のイメージはメディアに媒介されて、植民地においても、宗主国においても、非暴力的な独立運動のシンボルとしてなじみ深いものになっている^[17]。

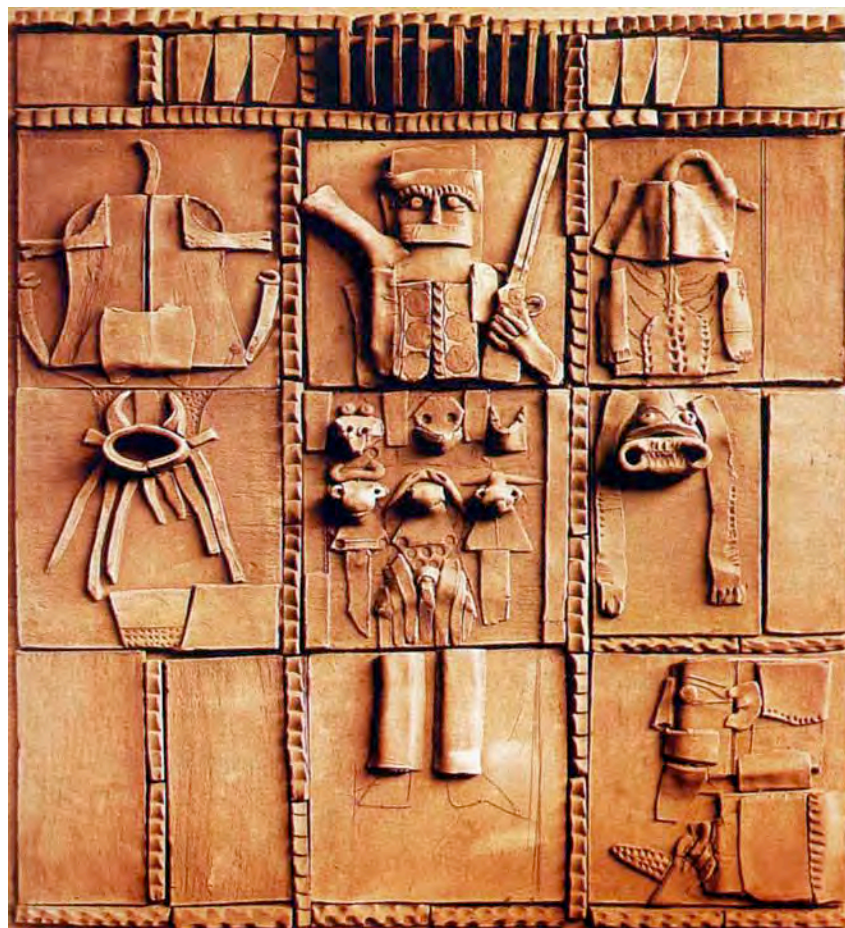
ガンディーはインド的な宗教実践を選択的に反英独立運動に使った。スワラージ・スワデーシー運動はわかりやすいイメージに翻訳された上で、メディアを通して世界中に広く伝達された。ガンディーの政治運動は、インドの民衆を宗教的・国民運動的に取り込み、彼らを政治的に衝き動かした。タヴィエーン・シンがバーブリー・マスジッド破壊のコンテクストで使った表現を借りると、このようなことが可能であったのは「インドにおいては、神話と歴史と宗教が明確に区別されたことは一度もない」からだ^[18]。しかし、神話と歴史と宗教が政治運動に利用されるようになったのは1890年代に入ってからのことだ。ナショナリズムがエリートの運動から大衆を動員した政治運動になった時、ヒンドゥー教の祭が利用されていた。マハーラーシュトラの国民会議派の活動家バ

ル・ガンガダル・ティラクは、1894年にガナパティ祭、1896年にはシヴァジ祭を組織して、これをナショナリズムの象徴として愛国的な政治運動に利用したという^[19]。近年ではインド人民党（BJP）が、バーブリー・マスジッドを破壊してラーマを祀った寺院を建立するキャンペーンを宗教的な行進（Ram Rath Yatra）と重ね合わせることによって、多くの人びとを動員したことは記憶に新しい。宗教的な象徴と政治実践の複視を利用した政治運動は、ガンディーのサティヤグラハだけではなく、暴力的な運動にも使うことができる。アヴァンギャルドとなり得たガンディーの生き方は、民衆を動員する仕事を担わされた象徴となり常套句として使われた。

カプールがリムゾンの作品をガンディー的で職人的だと評論することの意味を批判的に理解するためには、ガンディーの影響を強く受け、インドモダンを牽引したK・G・スブラマニアン^[20]の存在を理解することが重要だ。スブラマニアンは、リムゾンがバローダに赴いた時はすでにシャンティニケタンに移っていたが、彼が彫刻を学んだバローダ大学美術学部の教員を長く勤めた。リムゾンと同じケーララ出身のスブラマニアンは、学生時代を過ごしたマドラスでガンディーの呼びかけに応じて、学生リーダーとして「インドを去れ」運動（Quit India）に参加したという^[20]。かくしてカプールは、インドのアヴァンギャルドの系譜上で、ガンディー的なスブラマニアンとリムゾンを結びつける^[21]。カプールが《話す石たち》の中心で顔を覆ってしゃがみ込んでいる裸の男を、ガンディーの非暴力と結びつけていることはさほど不思議なことではない^[22]。装飾工芸風のスタイルで作られたスブラマニアンの素焼きタイルのレリーフを一つ挙げておこう。

カプールは、スブラマニアンのテラコッタレリーフを職人的な作品だという^[23]。しかし、スブラマニアンの遊びに満ちたレリーフ上のイメージには伝統を継承しなければならなかった職人とは異なる制作者のより自由な意図が表現されている。スブラマニアンはシャンティニケタンのスワデーシースタイルが肯定的に受け入れられることを知っていて、これを演じた部分が彼のテラコッタレリーフ群に現れているかもしれない。スブラマニアンはその著作の中で、伝統に制約された工芸職人と新しいスタイルを模索する現代アートの芸術家の違いを比較しながら、この二つのモデルを折衷し、その地平をさらに広げようと主張している^[24]。だからスブラマニアンの職人様式を伝統主義的な様式であると理解してはならない。ガンディーの職人様式も、植民地における西欧モダ

ニズムの限界を経験した上で、これを乗り越えようとして試行錯誤した結果生まれた政治的で倫理的な価値を担った表現だといえるだろう。



K.G.スブラマニアン 《狩人とトロフィー (Hunter and Trophy) 》 1971-72 年
(Subramanyan 1978, Plate 30)

マドラスで「インドを去れ」運動に参加した後、スブラマニアンはラビンドラナート・タゴールが創設したシャンティニケタン芸術学校で学んでいる。シャンティニケタン芸術学校ではスワデーシー的なオリエンタリスト芸術が花開き、そこには岡倉天心や横山大観と交流があり、東洋的な作風で知られるアバニンドラナート（ラビンドラナートの甥）がいた^[25]。上述したようにスブラマニアンは伝統主義者ではない。スブラマニアンはシャンティニケタンで学んだが、彼の絵はアバニンドラナートではなく、マティスのプリミティヴィズムの影響を刻印している。スブラマニアンがケーララ北部のフランス領の町マヘで

生まれ育ったこともこれと無関係ではないだろう。より本質的には、スブラマニアンがセザンヌ、ゴッホ、ピカソ、マティスに対して強く感応する感受性と関係がある。スブラマニアンはその感受性が西欧近代の中で育まれた感受性とは違う特定の傾向と限界を持った感受性であることを自覚している。その感受性は、西欧近代のリアリズムの表面的なリアルさとは別のところにある内的な真理を、マティスが東洋の芸術から学んだシャープな色と単純な形を使って表現しようとした芸術家の態度と関係がある^[26]。スブラマニアンはシャンティニケタンのスワデーシー芸術を經由してマティスの東洋に出会った。西洋と東洋が様々な場所で何度も出会った歴史の中から生まれた覆瓦状の感受性に意識的なスブラマニアンの作品が、アジア協会のインド現代美術展の構部分として今メトロポリスを巡回している。しかし、マティスのプリミティヴィズムとガンディーの職人様式が、根本的に異なるプロジェクトであることを忘れてはならない。



K.G.スブラマニアン 《マイラー紙上の反転した絵 (Reverse Painting on Mylar Sheet) 》 2005 年
(K.G.スブラマニアン氏の好意による)

さて、1992年にアヨーディヤーでバーブリー・マスジッドがヒन्दゥー主義者たちに破壊されて瓦礫の山になり、インド社会が自由化とグローバル化の影響を身近に経験するようになった時、ガンディーはもうひとつのモダンのモデルではなくなっていた。インドの独立が決定的になった時、ガンディーの前衛としての仕事は終わっていたのかもしれない。少なくともそれは両義的な性格を帯びさせられていた。今では1957年の大メロドラマ『母なるインド (Mother India)』において典型的に表現されたような、ガンディーとは別のモダンを目指したジャワハルラール・ネルー首相に率いられたインドが、古い農村のなじみ深い生活基盤とそれに根ざした社会的紐帯を破壊しながらも、前向きに壮大な社会主義国家建設を推進したインド近代化のイメージは古くさいものになってしまった^[27]。ケーララのケーブルテレビで見ることができる最近のマラーラム映画では、主人公たちが一昔前のように白いムドゥを腰に巻き、祖先を祭祀する場面がよく見られる。またスコッチを飲んでいたヒーローたちが、最近はやシ酒を飲むようになって来ている。物質的には高度経済成長と消費の飛躍的な拡大を続けながら、伝統のイメージが消費社会の中で流通して消費されるコンテクストにおいて、ガンディーのイメージがアヴァンギャルドであることは難しい。

カプールによれば、《話す石たち》の中央の男を取り囲む三重の輪は、寓話的に読まれなければならない象徴だ。リムゾンはいくつかの象徴を通して、敵対心を超越する可能性を探ること、労働を賛美すること、自分が所属する政体の中で暴力の苦さを吸収してこれを乗り越えるような方法で暴力を嘆くことを要請しているという。三重の石あるいは三重の山の輪とその中央で嘆く男の身体から構成されている《話す石たち》は、インドを裏切った近代文明の約束を思い出させる、あるいは啓蒙的な国を新たに作り直すことを要請している。中央で嘆く身体は、禁欲的で非暴力的な古い宗教アイコンに鋳直された社会的身体だ。この作品は、実は近代インドが模範的な国民性を思い描くことを可能にするような自我のあり方を位置づけようとして今まで試みて来た道筋（これはガンディーにおいて最も確かな形で現れている）を凝縮した形で表現した声明だという。リムゾンはこれを物語的な芸術を通してではなく、職人的な様式を通して達成している。火打石に似た石、あるいは山頂のミニチュア、あるいは1947年から今日まで続く宗教対立の暴力を記録した新聞写真から成る短い歴史を押さえている重石が構成する三重の輪に取り囲まれて中央で嘆く男がいる。この嘆

く男は、我々には宗教対立による暴力を嘆く責任があるのだと人びとに語りかけているとカプールはいう^[28]。

インドからやってきた現代アートを見ようとして美術館に出かける我々に向かって語られるキュレイターの洗練された言葉は、展示を構成している芸術的配置の主要部分でもある。リムゾンの作品は物語的ではないように見えるかもしれない。しかし、この寡黙な職人的な作品は、卓越したキュレイターの語りによって、インドのモダンという大きな産みの苦しみの物語に位置づけられている。インドから来たポストコロニアルな芸術評論とインドを代表する現代アートの作品群は互選的に奨励し合いながら、作品が展示され消費される芸術の制度的コンテクスト、すなわち国家と文化財団と多国籍企業の後援を受けて、メトロポリスの美術館を結ぶネットワーク上で展開されている現代民族芸術の芸術的配置の価値を高めている。キュレイターと芸術家の間の互選的な関係は、芸術評論家キャロライン・ティズダルが、以下で言及するヨーゼフ・ボイスの作品を解説して、これに物語を与えた関係に似ている^[29]。

2005年にケーララ大学トリヴァンドラム美術カレッジのスタジオを訪ねた時、私は人類学者のように語るキュレイターの物語には収まり切らないリムゾンの仕事の面白さに気づかされた。彼は、ガンディー的であることより、中に洞を持つ彫刻の可能性に強い関心を持っていた。これについては、また後で述べるとして、暫くの間、カプールの物語が示す方向に進んで、この大きな語りの中から考えることにしよう。以下では、コロニアルおよびポストコロニアルのインドモダンを巡る問題意識に導かれながら^[30]、二つの作品をキュレイションしてみよう。一つ目は、ケーララ最初の近代小説と言われる『インドゥレーカ』、二つ目は、インドの最初の世界的な芸術映画『パテル・パンチャリ』だ。植民地モダンから職人様式までの変遷を辿り直す寄り道を避けたい読者は、「中空をもった形への関心」へ進むとよいだろう。

植民地モダン

チャンドゥ・メノンが仕えたウィリアム・ローガンは、エディンバラ大学在学中に難関のマドラス公務員試験に合格して1862年8月にマドラスに赴任した。若干二一歳の時のことだ。1867年にマラバル（北部ケーララ）に赴任した時、ローガンはまだ独身の若者だったが、現地の高貴な人物がどんなに出世しても到達できないような高い地位に就任した。そのローガンの個人秘書として雇わ

れたのが、二〇歳のチャンドゥ・メノンだ。ローガンは英領インドのマドラス州の一部であったマラバルにおいて徴税官および判事として働き、植民地を経営する上で重要な問題であり課題だった植民地の土地制度とその改革を専門とした。ローガンはマラバルの地理、民族、歴史、土地制度、地租に関する網羅的な手引書である『マラバル・マニュアル』（1887年）の著者として知られている^[31]。ローガンはマラバルの植民地マニュアルを作成して、徴税官として行政の頂点に君臨する一方で、判事として新しい統治のルールの番人として活躍した。1888年、ローガンは四七歳で引退してスコットランドに帰った^[32]。ローガンが植民地でスーパーマンのような活躍をした間、彼は若かった。大英帝国の植民地行政官は、現地人に年老いた姿を見られてはならない。植民地の支配者は、進歩と共に不可避免的に進行する老いを見せず、若く、美しく、力強く振る舞う必要があった。若いチャンドゥ・メノンは、間近に見たローガンの立ち居振る舞いとそのライフスタイルに心酔したことだろう。

『インドゥレーカ』のヒロインであるインドゥレーカは高位ナーヤルの一八歳。彼女の父親は大臣を務めた人だ。インドゥレーカは、英語を話し、ピアノを弾き、独立心が旺盛な美女で、前植民地的価値を体現した非合理的で四五歳と若くないが女好きで大地主のナンブーディリ・ブラーマンであるスリー・ナンブーディリパッドからの古くさいサンバンダン婚の申し入れを断わり、若い従兄マーダヴァンへの愛を貫く。敵役のスリー・ナンブーディリパッドは、迷信深く、新しい法律の意味も理解できない。ヒーローのマーダヴァンは、インドゥレーカの交差従兄^[33]で、若く、美しく、大卒で、司法試験に合格していて、英語は堪能、趣味はハンティングだ。彼は母系制複合家族が住むタラヴァードで皆と同じように裸足ではなく靴を履き、タラヴァードの長であるパンチュ・メノンとはタラヴァードの子供たちの教育方針を巡って対立している。マーダヴァンはタラヴァードの子供たちに英語教育を受けさせたいと考えるが、考え方が古いパンチュ・メノンは英語教育の必要はないと思っている。マーダヴァンはマドラス政府の公務員試験に合格した後、インドゥレーカと密かに結婚の約束をしてマドラスに赴く。マドラスには、マーダヴァンを気にかけてくれる英国人紳士の上司がいる。マーダヴァンはインドゥレーカがスリー・ナンブーディリパッドとサンバンダン婚をしたと勘違いして傷つき、退職して北インドの大都会（ボンベイ、カルカッタなど）を汽船と汽車で旅行中に、植民地寄りの国民会議派の指導者たちと出会う。彼らは皆大金持ちで、英語が上手く、洋

風のりっぱな屋敷に住み、英国紳士のような身のこなしをして、下級官吏たちに対して絶大な影響力を持っている。彼らの一言で働かない下級官吏が態度を一変させて仕事をするのを見てマーダヴァンは感服する。インドゥレーカがスリー・ナンブーディリパッドの求婚を断ったことを知ったマーダヴァンは旅を止めて、インドゥレーカが待つ故郷に戻る。マーダヴァンは自分の母のタラヴァードからインドゥレーカの家に通うサンバンダン婚を始めるのではなく、英領インド・マドラス管区の首都マドラスにインドゥレーカと自分の両親を呼び寄せて、近代的な夫婦家族に夫の両親が同居した形態の新しい家庭を築き、小説はハッピーエンドで終わる。

植民地経営に現地人官吏として参加することが可能だったチャンドゥ・メノンは、モダニティへの上昇を肯定的に経験した。植民地がもたらした富と権力とそれを正当化する価値に支えられた新しい夫婦家族の誕生が、ロマンスとして物語られている。この肯定的な植民地モダンと否定されるべき前植民地的な価値を体現したエージェントたちの対立が、ケーララ最初の近代小説『インドゥレーカ』の主題だった。この近代小説は、浄と不浄の階層秩序を代表する価値を担ったブラーマンと、王権の秩序を担った戦士カーストのナーヤルの間に存在した同盟関係が否定され、迷信深いインドにあって植民地モダンが前衛として働くロマンスだ。

マーダヴァン（あるいは作者のチャンドゥ・メノン）は、憧憬の念を持って仕え、モデルとして真似た英国人植民地行政官の美德、すなわち、支配者の卓越した正義観、公平さ、優しさ、勇気、進取性、忍耐強さに心を奪われ、これを自分の美德にしようと努力を続け、ついにこれを達成した^[34]。この新しい支配と従属の関係に埋め込まれた発展の物語がメロドラマであることは注目に値する。権力は、若く美しい姿を与えられ、正義感、公平さ、優しさ、勇気、進取性、忍耐強さという美德を備えて、植民地の支配と従属の舞台上に現れる。植民地支配が正義と公正をもたらすというナイーヴな了解は、植民地モダンの根本的な矛盾について沈黙していた。チャンドゥ・メノンが判事補として働いた植民地の司法制度は、現地人を殺したイギリス兵の犯罪に対して不思議に寛大だった^[35]。しかし、チャンドゥ・メノンは、植民地の進歩の約束に夢中になるあまり、植民地モダンを賞賛するだけで、植民地政府が行った搾取と抑圧と差別については語ろうとしなかった。

モダンへの希望と喪失

サタジット・レイのオペー三部作（1955、57、59年）^[36]は、二〇世紀初頭、西ベンガルの没落したブラーマンの家に生まれたオペーが、何度も別れを経験しながら、新しい時代の中で自分を発見するために進んで行くインド近代のアレゴリーだ。パルタ・チャタジーのナショナリズム研究に分析の枠組み（ナショナリストにとってモダン は必然的に受動的な革命だったと捉える枠組み）を借りたカプールのオペー三部作批評が *When Was Modernism* の中に収められているので、ここではカプールが取り上げていない問題を取り上げよう^[37]。オペー三部作が芸術性の高い優れた映画であることに疑いの余地はない。本稿の問題にとって重要なことは、第一作目『パテル・パンチャリ』が、インド装飾芸術展を準備するためにカルカッタに来ていた MOMA のキュレーターの目に留まり、その試写会がカルカッタと世界に先駆けて 1955 年 5 月に MOMA で行われたことの含意だ。

民族誌的なリアリズム、素人の俳優たち、野外撮影、最小限の台詞、歩くようにゆっくりした展開、没落ブラーマンの貧しい生活、意地悪な隣人、親切な隣人、伝統への誇り、子供の秘密、顔のクローズアップ、初めて見る汽車、仲が良かった姉ドゥルガーの死、何が待つのか判らない都会への移住、ラヴィ・シャンカールの時には泣くようなサウンドトラック。『パテル・パンチャリ』にはベンガルの田舎の風景と人びとが懐かしく描かれている。しかし、それはラビンドラナート・タゴールのシャンティニケタン芸術運動がそうだったように、アジア的な美の復興を目指したものではなく、近代へ向かう代償として失わなければならなかった懐かしい人びとと古びた場所への郷愁が描かれていた。二作目、三作目でさらに明らかになって行くように、オペーは愛する者たちを、ひとりひとり失いながら、村から都市へ、過去から未来へ向かって少しずつ前進してゆく。『パテル・パンチャリ』の試写会はニューヨークで大成功を収めた後、8月にカルカッタで封切られた。たまたまカルカッタに来ていて『パテル・パンチャリ』を見たネルー首相が感動してプロモーションの後押しをした。その後、カンヌ、ベルリンなどの国際映画祭で様々な賞を受賞してレイはスター監督になって行った。『パテル・パンチャリ』が MOMA に認められたことの意味は何か？ネルーが支持したことは何を意味するのか？このようなインドモダンはもうひとつのモダンなのか？

オペーは成長する過程で、親しい姉、父、母、妻を次々と失う。このような

喪失は、村を出て都市へ向かい、近代へ進化するために必要な犠牲だった。親しい者たちを喪失しながら成長して行くオプーの物語は、インドのナショナルなアレゴリーだったとカプールはいう。だから独立後のインドのあるべき姿を巡り、インドの古い精神性を体現した共同体のスワラージを目指したガンディーと対立した近代主義者ネルーは、かけがえのない伝統を犠牲にして未来へ向かって成長する少年の物語に感動したのだろう。レイの近代化のナショナルなアレゴリーは、より普遍的なアレゴリーになる可能性を持っていた。1955年5月に『パテル・パンチャリ』の試写会を見たニュー Yorker たちは、インドの現在に自分たちの過去のアレゴリーを見て感動したのかもしれない。レイはかけがえのない真正なインドをクローズアップとゆっくりしたスピードを駆使して微細に描き出しながら、親しい者たちの死と、親しい場所の喪失を描写することを通して、単一のモダンへの進化を遂げるインドの通過儀礼の物語を描いたとすることができるかもしれない。

ラヴィ・シャンカールの美しいサウンドトラックも多声を消すという重要な仕事をしている。台詞はサウンドトラックの切れ目切れ目に発声されている。ベンガル地方はインドとパキスタンの独立に際して、東西に分割され、独立以前からヒンドゥー教徒とイスラーム教徒の間には対立と衝突が起こっていた。オプー三部作の美しい世界には、植民地支配も独立後の宗教対立も存在しない。そこには古い世界から近代へ向かって進んで行こうとする個別でありながら普遍的な進歩の過程が描かれている。より普遍的な人類の理想に奉仕しようと独立の時間に誓約したネルーの言葉が思い出されるだろう。

1947年8月14日深夜、ネルーは「宿命との約束 (Tryst With Destiny)」として知られる演説を国会で行った^[38]。「世界が寝静まる真夜中の一打ちと共に、インドは生命と自由へと起き上がるだろう」とネルーが厳かに話すと拍手がわき起こった。古い時代は終わり、我々が古い時代から新しい時代へと踏み出し、抑圧されていたインドの魂が言葉を見つける時が来る、と言った後、インドの初代首相は「この厳粛な時に、我々がインドとその人びとのためだけでなく人類のより大きな理想のために働こうと誓うことはふさわしい」と続けた。オプーとネルーは、共に普遍的なモダン（しかしそれは古いインドから出発したモダン）に奉仕する宿命と約束を交わしている。インドのもう一つのモダンは、単一のモダンと同じ基準を共有しているが、ナショナルなイデオロギーは異なる必要があった。工業化、都市化、消費に現れたその近代化の方向性は、最近

のインドの経済的な繁栄が示すように、その繁栄に駆り立てられてグローバル化した資本主義システムの中に働く場所を求めて入ってゆく人びとの情念的傾向が示すように、資本主義世界に共通のものだ。

そしてインドモダンの職人様式？

カプールは、リムゾンをガンディー的で職人的な作品を作る同じケーララ出身のスブラマニアンスブラマニアンの系譜に位置づけたが、リムゾン自身はこの系譜に位置づける分類の仕方について「私がバローダで学んだからだろう」とそっけない言い方をした。リムゾンは1987年から二年間ロンドンのRoyal College of Artの修士コースに留学した時、写真ではなく本物の芸術作品をヨーロッパ各地で見たことが大きな経験だったという。私はリムゾンが最も好きな芸術家はヨーゼフ・ボイスだということを知った。

リムゾンをガンディー的だとされるスブラマニアンスブラマニアンの系譜に位置づけると、その作品をチャタジーのナショナリズムの議論を下敷きにしたカプールのインドモダンの物語にうまく配置することができる。しかし、ボイスのシャーマニズム的なパフォーマンスとそのシャーマン的な自然への情念から産み出された作品にリムゾンが触発されて作品を制作していたとしたら、リムゾンの作品はインドのもうひとつのモダンの物語にうまく収まらない。この辺で、チャタジーやカプールらが紡ぐインドのもう一つのモダンの物語から離れて、シャーマニズムの世界へと続く岐路に立って、その先を少しだけ見通してみよう。私の仕事は、第三世界の現代アートを、ニューヨークを始めとするメトロポリスでプロモートするキュレーターについて歩き、その言葉をくり返すことではなく、リムゾンやボイスの作品の向こう側に連なっている造形物と人の集合体を記述することだから^[39]。

《話す石たち》の中央で石に囲まれてうずくまる身体は、インドの宗教対立の犠牲者たちを悼む男だとキュレーションされている。私がこの男について訪ねると、「これは身体がどこまで縮まることができるかを表現した」とリムゾンは答えた。彼はまた「私は中が洞になっている彫刻と身体に関心がある」とも言った。私はリムゾンがスタジオで制作中の作品を見ながら《話す石たち》が、カプールのインドモダンの物語とは別の過程に位置づけられ得ることを知った。

中空をもった形への関心

2005年8月、私はトリヴァンドラム美術カレッジのスタジオで《話す石たち》をカプールが職人的な様式の作品だと言っていることについてリムゾン自身はどう考えるか質問した。

カプールが言おうとしたことは、インドの現代アートは、ある時期に植民地に対する抵抗として現れた。インドの古い芸術と手工芸の手法を使ったベンガル・スクールとして知られるサンティニケタン派などがそうだ。K・G・スブラマニアンはそうした美的意識を持っている。また別の展開がある。それは都市的な大衆的な表現。ホログラフやマスメディアなどヴィジュアルな媒体を使ったもの。それから、最近の現代アートの中には、政治や文化の問題を扱ったものがある。芸術家たちはこれらの問題を言説的に扱っている。具体的で描写的な手法を使っている。私のは、それに比べるとより職人的な様式で作られている。私の作品は手工芸の手法を使っている。そういうことを彼女は言っている。私はこのことを彼女と話したことはないが、きっと中央の人物がガンディーに似ていると言いたいのだろう。（「それは納得できない」と私。）ある意味で、彼女は自我について話している。その自我はどこかでガンディー、あるいはそのようなイデオロギーのようなものとして考えられている。

その解釈についてあなた自身はどう思うのか。

これはとても面白い観察だ。伝統的な手工芸や部族アートはここでは今でも生きている。これはグローバリゼーションに対する抵抗の手段になる可能性がある。そのような機会はある。

職人の技能、あるいは職人の様式についてももう少し聞きたい。英領インドのカルカッタを始めとする大都会に美術学校が作られた時に、ロンドンのサウスケンジントン [美術学校] からやってきた美術教師たちは、インドの芸術は手工芸的あるいは装飾的な芸術であって、西欧の高い芸術に比べて芸術的に劣るものと見なした。そのような手工芸的な芸術をあなたは現代アートの中に取り込んでいる。ということは、あなたはある種の意見表明をしている

のでしょう。

繰り返しになるが、我々の生活は機械化しつつある。そして人間的な活動の価値が低下してしまった。手工芸的な芸術を現代アートに取り込むことで、このような傾向に対して……

人類学的に考えると、装飾芸術の制作は個人的な活動ではない。すでに死んだ制作者たちを含めた集団で特定の芸術様式を展開し続ける活動だ。彼はその一部として彼が本物だと信ずる芸術様式を展開し続ける。これは個人主義的なモダンアートの制作活動とは異なる人間のエージェンシーを前提とした活動だ。

私の主要な関心はそのような手工芸ではない。それは私にとって周辺的なものだ。私の主要な関心事は、われわれの現代的な状況、それはある種の大量消費、自然の過剰な収奪、そのようなことが起こっている。それに抵抗するためにはもうひとつのホーリスティックな世界観を提出しなければならない。

インタビューを要約したものを引用するだけでは、作品についての聞き慣れた、分かり易い説明と、作品自体がしている仕事の乖離は隠されたままだ。リムズンはインドのもう一つのモダンの物語に沿った説明をしたが、「これは身体がどこまで縮まることができるかを表現した」という彼の発言に現れているように、それとは別のところへ向かおうとする動機あるいは情熱をもって制作活動をしているようだった。私はリムズンから作品を見せてもらいながら話をしたので、リムズンが言葉では表現しない、具体的な形を与えられつつある問題意識とも対話した。リムズンのスタジオは、巨大な卵、壺、丸みを帯びた身体、同じような丸みを帯びた素焼きのランプ、洞を持った木の絵、巨大な実をいっぱいつけたジャックフルーツの木の絵などで満たされていた^[40]。リムズンの主要な関心事について私が理解して言葉に翻訳し直したものを以下に記述する。

リムズンは、言説的な (discursive) 芸術表現を好まないという。言説的な芸術表現には、説明的な作品、神話のモチーフを主題にした作品、歴史的な出来事を物語風に表現した作品、事実の劇的な描写などが含まれる。リムズンは功

利主義的で機能主義的な我々の日常（ここではスコップは掘るための道具という価値が与えられている）を突き破って、リムゾンが考えるところの人間存在の本質に届くような心理的で直知的で詩的な表現を追求している（スコップを通してデュシャンが紛れ込んでいるのか？それともスコップの中に異なる本質を直観しているのか？）。リムゾンにとっての人間存在は、互いに対立するものが共存する存在だ。ここで想定されている対立するものの共存は、二律背反的ではなく、弁証法的でもない。



リムゾンがスタジオで制作中の石の柱と剣に囲まれた卵（2005年8月）

《話す石たち》を例にとって見てみよう。真ん中でうづくまる裸の男のように見えるひとは、全ての間人がそうであるように男と女の二つの性を持っている（男／女）。ひとの周りを三つの円が取り囲んでいる（円周／円心）。その円を構成しているのは尖った固い立体（円／角）。石は大地から天に向かって立てられている（地／天）。堅く角張った石が丸く柔らかい身体を囲んでいる（石化した身体／柔らかい身体）。うづくまるひとには中空がある（外殻／内部）。中央のひとは丸くなって内的世界をもった卵のように変態する（外的世界／内的世界）。この二項対立が対立を止めるあり方を、丸みを球体や円を使

って表現している。この二分法は、二項対立的であると同時に、ひとつの存在の両義性を表している。壺、身体、家は同じ構造を持っている。それらが全て言説的ではなく、ホーリスティックな心理、ホーリスティックな身体として、全てのものが何かの機能を持たされた我々の日常に突き刺さろうとする。《話す石たち》に物語はない。カプールのもう一つのモダンの物語は面白い話だが、リムゾンの関心は必ずしもそこにはない。しかし、石の下に敷かれた報道写真はきわめて説明的で物語的ではないか。

作風は異なるが、リムゾンの造形芸術に影響を与えたボイスは、死んだウサギに話しかけるパフォーマンスをしたり^[41]、死んだウサギを足場の上に縛り付けた仕掛けを作って西と東の融合を試みたり^[42]、またアメリカを擬獣化したコヨーテとシャーマン（ボイス）がマンハッタンの同じ部屋で過ごすパフォーマンスをしたり^[43]、死と生命、自然と文化、東洋と西洋、シャーマニズムと政治の間に道をつけるメッセージを込めた社会的な芸術活動を行った^[44]。リムズンは、高級芸術の美学的アプローチに批判的なコメンタリーをしたデュシャンの《泉》には惹かれなかったというが、ボイスの作品が開示したシャーマニズムの世界に、自分が表現したい非弁証法的で両性具有的な人間の本質を見ているようだった。ボイスはリムゾンの内的な空間と通じる部分をアニミスティックなものの世界に遍在させている。ボイスのシャーマニズムの世界では、リムゾンの内的な世界が、裏返しになって外の世界を満たしている。その世界でボイスはシャーマンを演じている。リムズンは、ボイスのような派手でカリスマ的なパフォーマンスは行わない。シャーマンの小道具も使わない。彼は中空の立体、人の身体、卵、木に空いた洞、子宮、家の構造に惹き付けられている。それは殻に守られた卵、水を満たした壺、命を宿した身体、人びとが住む家に共通する中空構造と誕生する時間のイメージだ。進歩の物語では重要な位置を持たされていない卵に関心が移ってゆく。リムゾンの作品を職人的と呼ぶことは、的外れではないが充分ではない。カプールのように職人の仕事をガンディーの歴史的な仕事に接合してナショナルなモダンの物語を展開させてしまうと、リムズンとボイスの作品に共通する、歴史の中で非歴史的な死と生命の循環が起こる場所から先へ続く経路が見えなくなってしまう。さらに、リムゾンの作品にはボイスの作品には存在しない仏教的な瞑想のモチーフがある。この主題について考えるためには、ドイツロマン主義の伝統を受け継いだボイスから離れて、私がここまで辿ってきた二つのアプローチ（ガンディーのもう一つのモダ

ンとボイスのシャーマニズム) を再考しなければならない。



ヨーゼフ・ボイス《20世紀の終わり (Das Ende des 20. Jahrhunderts)》1983年 (Tisdall 1998: 388)

重要なことは、分割と衝突が起こっているインドモダンの歴史の中に存在する台所の素焼きの壺や一人ひとりの身体や質素な家をもつ構造的な豊かさに目を向けることだ。そのような身体が歴史を担っている。話す石たちに取り囲まれてしゃがんでいる身体は、この歴史の中で嘆く男ではなくなっている。彼・彼女はもう声を聞いていない。縮こまった身体は卵に変態しはじめている。それは歴史の中の関係性の中で生きることを一時的に離れて生成する時間の中に没入しはじめている。卵に変態しつつある身体を取り巻く尖った石の群れは、累々と石柱が横たえられたボイスの《七千本の樫の木》(1982年)、あるいは《二〇世紀の終わり》(1983年)を思い出させるかもしれない。石が死体のように横たわっている。これは西欧近代の顛末だ。しかし、よく見ると死体の中に命の芽が息吹いている。死体の群れは新しい生命を宿した石の群れでもある。石の群れはこれから森に変態しようとしている。

私は《七千本の樫の木》や《二〇世紀の終わり》について考えると、ヴェリ
エー・エルウィンが中部インドのオリッサで撮影した木の廻りを取り囲むよう

にして植えられたソラの死者の石柱の群れを思い出す。感情は石化する。しかしそれで終わりではない。地上では石柱になった死者たちは、地下の世界で結婚して家庭を築く。ソラのシャーマンたちは、地上と地下で二重生活を送る^[45]。そのようにして立てられた石柱は中央に立つ木と一体になっている。この場所では、生命を持たないものと生命を持つものが連続して集合体を形成している。



Verrier Elwin 1955, Plate 71.

2005年8月、州都でリムゾンに会ってから数日後、私は前の年に訪れたクラヴァの山として知られる丘に登り、四個の石が四神を祀る寺院が建てられる予定の頂上近くの台座の上に置かれていたのを見た。以前この山の頂上にはクラヴァの神々と祖先を祀った寺院があった。いつの事かははっきり判らないが、この山の下に住むナーヤルの地主が山をクラヴァから奪って恐る恐るゴム園に変えていった。1980年代のことらしい。最初に山の下の方の木を切ってみたが何も起こらなかった。次にもう少し上まで木を切ったが何も起こらなかった。そこでクラヴァの祖先と神が祀られていた山頂だけ残して木を全て切り倒してゴムの木を植えた。ゴム園で働かせるクラヴァも連れて来て山の中腹に住ませた。

何年か経ってから祟りが起こりはじめたという。ここに以前住んでいたクラヴァはすでに居なくなっていたので、山にどのような神が棲んでいるのか判らなかった。そこでこの地主と隣接する土地を所有する貴金属店経営者が資金を出して、クラヴァの山に棲む神が誰かを占う儀礼が行われ、四体の神が発見された。



台座に置かれた四つの石（2005年8月ケーララ）

儀礼の後、四個の石が即席の台座の上に置かれた。将来四つの社がこの台座の周囲に作られるという。リムゾンが制作中の卵を見て間もない私の目には、四つの石が、四つの社を宿した卵のように見えた。クラヴァの神と祖霊を祀った神殿は廃墟になってしまったが、新しい地主と移住者たちが、打ち捨てられ

た神殿の辺りに棲む複数の神のエージェンシーに突き動かされて、著名な星占い師を雇い、そのエージェンシーの意図を理解しようとして働いた。新しく作られる神殿は廃墟になった元の神殿とは異なるものだろう。しかし、神あるいは山のパーソンがそこに住む人びとを動かし、人びとは四つの石を置いてこれを守っていた。

おわりに

《話す石たち》の中央でうづくまる身体は、固い殻に守られて世界の中で卵に変態しはじめている。それは再生するために、歴史との関わり、外的な世界との関わりを一時的に断ち切って宇宙卵^[46]に変わりつつある。世界はここから生まれる。卵から誕生してこの世界の中で生きはじめたら、ひとは再び弁証法的な歴史と社会関係の中に取り込まれるだろう。ひとは不可逆的な時間の中で生きている。しかし、ひとは内的な回転軸をもっている。ありふれた石、木、身体、壺、家は、再生を可能にする自律的で内的な世界のアイコンでもあり、生命力のインデックスでもある。リムゾンの語りはインドモダンの物語に迎合しているようでもあるが、彼の作品は別の指向性を持っている。中央でうづくまる卵に変態しはじめた身体は石の下に敷かれた報道写真の声を聞いていない。それは世界を瞑想している。同時に中央でうづくまる裸の男は、新聞が報道する宗教対立の犠牲を嘆いている。

リムズンは丸く縮こまったひとを取り囲む砕かれた花崗岩が、瓦礫の山となったバーブリー・マスジッドのアナロジーになることを計算していただろう。彼は同時代のインドの新聞を読む人びとに共通する知覚の傾向、あるいは知覚の訓練について知っている^[47]。報道写真はすでに知られている情動を劇的に伝える。三重の輪になった石の下に敷かれた写真はそのような人びとにとって見覚えのあるものだ。私自身もいくつかの写真を見ることがある。三つのドームが写った写真は、モスクが破壊された翌日の1992年12月7日の様々な朝刊の一面に掲載された写真に似ている。破壊されたモスクの上で氣勢を上げる男たちの写真にも見覚えがある。武術の訓練をするRSSの隊員たちの写真も新聞で見ることがある。バーブリー・マスジッドが破壊された翌日の*Indian Express*に掲載された「奉仕隊がドームを破壊 (Karsevaks demolish domes)」というタイトルのアヨーディヤー発の記事の中央には破壊される前のバーブリー

ー・マスジッドの三つのドームの写真が配置されている。この記事の最初の部分を読んでみよう。

Thousands of karsevaks stormed the disputed Ram Janambhoomi-Babri Masjid structure here on Sunday and demolished all the three domes. The Centre has sacked the Kalyan Singh Government in Uttar Pradesh for its failure to protect the structure at Ayodhya and brought the State under Central rule. The State Assembly has been dissolved.

当地では数千人の奉仕隊員が争われていたラーマの誕生の地／バーブリー・マスジッドの建物を日曜日に急襲して三つのドーム全てを破壊した。中央政府はアヨーディヤーのこの建造物を守ることができなかったカリヤン・シンのウッタールプラデーシュ州政府を更迭して州を中央の直接統治に移した。州議会は解散された。



バーブリー・マスジッド（右下）モスクの瓦礫の上で氣勢を上げる男たち（左上）

Speaking Stones 部分（N.N.リムゾン氏の好意による）

暫くの間、新聞の紙面にはバーブリー・マスジッド破壊に関する記事とイメージが溢れていた。これらのイメージを共有している人びとの知覚とコミュニ

ケーションの慣行に働きかけるようにして写真は配置されていた。

しかし、2005年3月から6月にかけてニューヨークのクイーンズ美術館で開催されたインド現代美術展を見に来たアメリカ人たちは、インドについての知識が乏しかったという^[48]。一部のNRIたちを除けば、鑑賞者たちにとって石の下に敷かれた写真は意味をもたなかっただろう。だから「この作品は宗派間の衝突による犠牲者を哀悼している」といったキュレーションが添えられる。こうして一般化されると、石の群れは崩壊したツインタワーのアナロジーにもなるだろう。

三重の輪を構成する尖った石の下に置かれた写真は、ジャーナリズムの言葉とセットになっていた。報道が媒介した表象は、暴力によって殺された身体とは距離がある。リムゾンには直接的な繋がりを持つインデックスによってではなく、身体から離れた場所から代弁する象徴的な常套句の上に石を置いて死者を哀悼する方法を選んだ。彫刻家は憑依していない。彼の目は醒めている^[49]。彼は透明なアクリル板を使って、犠牲者たちが作品の中に紛れ込まないように注意を払っている。リムゾンの石は、パーソンである石を真似ているが、作品はその表象だから話さない。石の下ではジャーナリストたちが現場から事件を語り、石の上ではキュレーターたちがインドモダンを解説している。

《話す石たち》には全く異質な部分があった。リムゾンは報道写真を敷いた石で三重の円を作り、それを卵に変態しつつある身体に従属させている。歴史は宇宙卵の周りに位置づけ直されている。中央の傷つきやすい裸の身体を恒星にして、石の小惑星群（歴史）がその周りを回っている。我々が直進すると思いついて進んでいる進歩の時間は、卵のような身体をもち瞑想する我々の周りを回転している。リムゾンには素焼きの壺を直線的に何十個も並べたインスタレーション《一〇八フィート遠く離れて (*Far Away from One Hundred and Eight Feet*)》(1995年)がある。並べられた壺は、不可触民たちが差別に苦しんだ奴隷としての経験を表現している。私はどこにでもあるような安価な素焼きの壺を並べて直線を作る発想がリムゾンらしいと思う。直線がもろい球体の連鎖から構成されている。直線的な時間が壊れやすい循環の連鎖から作られている。その直線は素焼きの壺の苦悩を表現している。最後に二つの暫定的な結論を述べて筆を置くことにする。

私は先にこの作品が鑑賞者を見返さないとやった。しかし、作品を上から見ると、中央の縮こまった身体は瞳になってこちらを見返してくるかもしれない。

三重の石の輪がその下にアクリル板で保護された報道写真ではなく、写真が掲載された新聞が直に敷かれていたならば、この変態はより根源的なものになっていたであろう。説明的に使われていた象徴と表象が解体して、インデックスが現れる可能性があった。編集を経た新聞という媒体とアクリル板の絶縁体によって二重に遮られた無数のパーソンが、接触した所や裂け目から飛び出して、こちらを見つめ、話し始めたかもしれない。作品を一方的に見ていた鑑賞者は、自分が獲物として見られることが起こり得る世界で視線に取り囲まれて立っていたであろう^[50]。その時、リムゾンの作品はボイスのロマン主義を経由せずに、意図を持ったものたちと繋がっているだろう。鑑賞者が作品の中の複数の視線から見られる存在になれないならば、進化の過程の中に折り込まれている回転軸を使って振幅することによって飛躍できないならば、進歩的な西欧モダンが支配する多文化主義の世界で主体であることに満足するしかない。

リムゾンの《道具 (*The Tools*) 》 (1993年) という作品がある。武器にもなり得る金属の道具が円形に敷き詰められている。その中央に丸みを帯びた裸体の男が立っている。男は両手を頭の上で合わせて武器に囲まれながら、静かに瞑想している。その身体は、ボイスのシャーマンのように未開の神秘的な癒しの力をモダニズムの中で演じる劇的なものではない。《道具》は、ボイスのシャーマニズムとは質的に異なる瞑想の世界へ鑑賞者を導こうとしている。ボイスに注目して見失っていたガンディーの姿が再び見えて来るだろう。このガンディーは、カプールがもう一つのモダンのモデルとして取り上げた民衆を政治運動に巻き込んだガンディーではない。インドが独立した深夜の時間に、ネルーが「宿命との約束」を全世界に向けて語りかけていた時、共和国の誕生に背を向けて喪に服していたガンディーだ。《話す石たち》はこのガンディーと結びつくことによって、根源的にガンディー的な職人様式で作られていると再び言うことができるだろう。作品のこの存在様態の中においては、芸術家は憑依しているのか覚醒しているのかというシュルレアリスムの問題は、すでに問題ではなくなっている。ひとは卵に変態して瞑想しながら覚醒している。

付記

2007年9月、私はリムゾンから、石の下に置かれた報道写真について以下のことを聞いた。リムゾンは、高級紙 *The Hindu* の独立五〇周年記念特集号の別冊に

掲載された報道写真を一枚ずつ白黒フィルムで撮影した後、暗室で自ら焼付けた写真を使って《話す石たち》を制作したという。議論するスペースはすでにないが、三重に隔てられた写真を使うことによって、リムゾンは、報道の語りを弱め、その声にかき消されていた犠牲者たちの声を再び聞こえるようにした上で、中央の人物を瞑想する卵に変態させたのではなかったか。

謝辞

山口恵里子さんに頼まれなかったらこの論文は書いていなかった。この論文の元になった口頭発表に対する川那部保明さんの「リムゾンに影響を与えたのはガンディーなのかボイスなのか」という意味の質問に「両者を足して二で割ったような影響」と即座に答えた後、私はこの重要な問いを反芻した。二人の同僚に感謝したい。また以下の友人たちは時間を割いて原稿を読みコメントをくれた。その全てに答えることは出来なかったが、私はコメントと対話しながら原稿を書き直した。美術史家の小泉晋弥さん（茨城大学）、文化人類学者の石井美保さん（一橋大学）、文化人類学者の足立明さん（京都大学）、宗教学者の佐藤啓介さん（京都大学）、美術史家の越川倫明さん（東京芸術大学）、文化人類学者の田辺明生さん（京都大学）ありがとうございました。最後に、長い時間を割いて付き合ってくれたリムゾンさんに感謝したい。

注

- ¹ Leach 1961.
- ² Chandrasekhar and Seel 2003: 290, 291.
- ³ Eck 1998.
- ⁴ 小泉 2006: 98。
- ⁵ 本江 1999。
- ⁶ 私は 2006 年 2000 人が招待された NRI の結婚式に招待されたことがある。
- ⁷ Leach 1961; Gell 1998.
- ⁸ Uchiyamada 2005.
- ⁹ Durkheim 1995: 306.
- ¹⁰ Srinivas 1952.
- ¹¹ 内山田 1999, Uchiyamada 1998; Uchiyamada 2000.
- ¹² *Indian Express*, December 7, 8, 10, 13, 1992.
- ¹³ *Indian Express*, June 4, 1993; *The Hindu*, June 12, 2006.
- ¹⁴ *Indian Express*, February 28, 1993.

- ¹⁵ Kapur 1987; 2000; 2003.
- ¹⁶ Williams 1989.
- ¹⁷ Tarlo 1996.
- ¹⁸ Singh, Tavieen 1992. Regain the Initiative. *Indian Express*, December 27.
- ¹⁹ Sarkar 1983: 99.
- ²⁰ Kapur 1987: 15.
- ²¹ Kapur 2000: 365-413.
- ²² Kapur 2003: 59.
- ²³ Kapur 1987: 11.
- ²⁴ Subramanyan 1987: 90-93.
- ²⁵ Mitter 1994: 267-374.
- ²⁶ Subramanyan 1987: 72-84.
- ²⁷ Khan, Mehboob 1957. *Mother India*. Bombay: Mehboob Productions Ltd.
- ²⁸ Kapur 2003: 58-9.
- ²⁹ Tisdall 1979, 1980.
- ³⁰ Kapur 2000; Chatterjee 1986.
- ³¹ Logan 1887.
- ³² Kurup 1981.
- ³³ MMFZDS.
- ³⁴ sense of justice, impartiality, kindness, courage, initiative, patience
- ³⁵ Sarkar 1983: 22-23.
- ³⁶ *Pather Panchali* 1955, *Aparajito* 1957, *Apur Sansar* 1959.
- ³⁷ Chatterjee 1986; Kapur 2000: 201-232.
- ³⁸ ネルーの“Tryst With Destiny”は次のような語りから始まった。
Long years ago we made a tryst with destiny, and now the time comes when we shall redeem our pledge, not wholly or in full measure, but very substantially. At the stroke of the midnight hour, when the world sleeps, India will awake to life and freedom. A moment comes, which comes but rarely in history, when we step out from the old to the new, when an age ends, and when the soul of a nation, long suppressed, finds utterance. It is fitting that at this solemn moment we take the pledge of dedication to the service of India and her people and to the still larger cause of humanity.
(<http://www.fordham.edu/halsall/mod/1947nehru1.html>)
- ³⁹ これについては別の機会に詳しく述べる。
- ⁴⁰ ボイスも壺に惹かれていた。壺のアイコン性は、子宮、蜜壺、壺棺にも繋がっている。
- ⁴¹ *how to explain pictures to a dead hare*, 1965, Düsseldorf.
- ⁴² *EURASIA*, 1966, München.
- ⁴³ *I like America, and America likes Me*, 1974, New York.
- ⁴⁴ Tisdall 1979, 1980; Borer 1997; Ray 2001.
- ⁴⁵ Vitebsky 1993.
- ⁴⁶ 田辺明生さんにインドの宇宙卵について教えて頂いた。
- ⁴⁷ Baxandall (1972)によるイタリア 15 世紀の絵画に関する議論を参考にした。
- ⁴⁸ Holland Cotter “Taking a Magical Flight Through Modern India,” *New York Times*, March 4, 2005.
- ⁴⁹ 小泉 2006: 98.
- ⁵⁰ Viveiros de Castro 1998.

参照文献

- Asia Society 2005. *Edge of Desire: Recent Art in India*. London: Philip Wilson Publishers.
- Baxandall, Michael 1988. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Borer, Alain 1997. *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge: MIT Press.
- Chandrasekhar, Indra and Peter C. Seel eds. 2003. *body.city: siting contemporary culture in India*. Delhi: Tulika Books.
- Chandumenon, O. 2005 [1889]. *Indulekha*. New Delhi: Oxford University Press.
- Chatterjee, Partha 1986. *Nationalist thought and the colonial world*. London: Zed Books.
- Durkheim, Emil. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press.
- Eck, Diana L. 1998. *Darsan: Seeing the divine image in India*. New York: Columbia University Press.
- Elwin, Verrier 1955. *The Religion of an Indian Tribe*, Oxford: Oxford University Press.
- Gell, Alfred. 1998. Time and Social Anthropology. In Yasuhiko Nagano ed. *Time, Language and Cognition*. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Kapur, Geeta 1987. *K.G.Subramanyan*. New Delhi: Lalit Kala Akademi.
- Kapur, Geeta 2000. *When Was Modernism*. New Delhi: Tulika Books.
- Kapur, Geeta 2003. subTerrain: artists dig the contemporary. In I. Chandrasekhar and P.C. Seel eds. *body.city: siting contemporary culture in India*. Delhi: Tulika Books.
- 小泉晋弥 2006.「彫刻なるもの—世界と人間の仲介者」いわき市立美術館編集『彫刻なるもの—川島清・土屋武・若林奮の作品から』いわき市立美術館。
- Kurup, K.K.N. 1981. *William Logan*. Calicut: Sandhya Publications.
- Leach, E.R. 1961. Two Essays concerning the Symbolic Representation of Time. *In Rethinking Anthropology*. London: Athlone Press.
- Logan, William 1887. *Malabar* (2 vols). Madras: Government Press.
- Mitter, Partha 1994. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 本江邦夫 1999.「内なる「神話」を探る作家たち—インド現代美術展」『アジアセンターニュース』No.11, 11-13 頁。

- Ray, Gene ed. 2001. *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. Sarasota: The John and Mable Ringling Museum of Art.
- Sarkar, Sumit 1983. *Modern India: 1885-1947*. New Delhi: Macmillan.
- Srinivas, M.N. 1952. *Religion and society among the Coorgs*. Oxford: Clarendon Press.
- Subramanyan, K.G. 1978. *Moving Focus*. New Delhi: Lalit Kala Akademi.
- Subramanyan, K.G. 1987. *The Living Tradition: Perspectives on Modern Indian Art*. Calcutta: Seagull Books.
- Tarlo, Emma 1996. *Clothing Matters*. London: Hurst.
- Tisdall, Caroline 1979. *Joseph Beuys: We go this way*. London: Thames and Hudson.
- Tisdall, Caroline 1980. *Joseph Beuys, Coyote*. Muenchen: Schirmer-Mosel.
- Uchiyamada, Yasushi 1998. 'The grove is our temple.' Contested representations of *Kaavu* in South India. In Rival, R. (ed.) *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. Oxford: Berg.
- Uchiyamada, Yasushi 2000. Passions in the landscape: Ancestor spirits and land reforms in Kerala, India. *South Asia Research* 20(1): 63-84.
- Uchiyamada, Yasushi 2005. Byelaws and astrologers. Paper presented at the SAAG conference held at the University of Sussex on September 13-14, 2005.
- 内山田康 1999.「豊饒の死者—南インドの荒森」鈴木正崇編『大地と神々の共生』昭和堂。
- Vitebsky, Piers 1993. *Dialogues with the Dead: The discussion of mortality among the Sora of eastern India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1998. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of Royal Anthropological Institute* (n.s.) 4(3): 469-488.
- Williams, Rayomod 1989. When was modernism? *New Left Review* 175: 48-52.