

ミヤンの巨大石仏に対して、悲哀に満ちた祈りが捧げられている。

ドディアのイメージを組み立てていく実践は、ボンベイのローカル/グローバルなインターフェイスという象徴的で多様な現実に刺激され、満たされながら進んでいく。アーティストとしてのドディアは、ハイ・カルチャーの領域、つまりアトリエや画廊、古文書館や美術館といった領域の住人が集う特別な人々のサークルの一員ではあるが、彼はこの領域外に位置する表現豊かな文化、つまり素朴なものから洗練されたもの、直接的なものから暗示的なもの、原型的なものから一定期間で消えていくものまで、さまざまなレベルで機能する記号群の大衆的な中継の現場にも参加しているのだ。そこには広告から路上で生活する人々や地下鉄の芸術家たちによる直観的な落書き、政治的アジテーターによる風刺文や宣言文、路傍の寺院のキッチュな奉納図像まで、膨大なスケールの記号系が含まれている。

ドディアが関心を示す対象の多様性には、この過剰な文化、イデオロギーの毒性に満ち自由に浮遊する記号の万華鏡的な領域、沸騰するような空想と溢れ出す野望との関係が認められるだろう。彼は色とりどりの物語に親しんでいる。有名人のゴシップ、政治的な民衆扇動、大衆映画のポスター、ファッション・モデルの巨大なイメージを映し出すライトボックス、第三世界の安価な労働力を使って生産される先進国の多国籍企業の商品の広告看板。ドディアはこうしたボンベイの過剰な文化の流れを追っていく。行商人が舗道に広げる目を瞞るようなおびただしい商品のあいだを縫い、ビニールの日除けや植民地時代の名残を残す区画のアーケードの下を行く。そこには、摩訶不思議な精力剤や、音楽システム、コンピュータの部品、望遠鏡、古本、中国製の玩具まで、ありとあらゆるものがひしめいている。

まるで診断を下す医師のように、ドディアはこれらの多種多様な構造、感覚、衝動を、そこに表われた苦痛と喜びを国家の健康の度合いを測る「症状」であるかのように扱う。彼の絵画作品とアッサンブラージュ作品は、インドの大都市文化を描き出す一般性と妄想、スローモーションで展開する過去と凄まじい速度で過ぎていく現在への特定の解釈であり、戦略的な対応なのだ。ドディアは単純にボンベイの表層を映し出すのではない。むしろ彼は彼の作品においてボンベイを新たに製造し直す。そして、アイロニーと遊びの精神をもって、それと同時に諷刺とバツをもって、ボンベイからの贈り物と刺激に応えるのである。

1990年代のボンベイ：「ローカル/グローバル」の暴力的な裂け目

グローバリゼーションの進行はインドの伝統的な社会的摩擦を悪化させ、新しい抑圧を生み出しつつある。したがって1990年代のボンベイは、「ローカル/グローバル」が常に滑らかな境界面を描くとは限らない状況にある。むしろグローバリゼーションで利益を得る者とその犠牲者との差異は、ごく狭くした歪んだ境界線を描き出すことの方が多い。重工業に従事するサバルタンと情報産業界のエリート、組織化されない経済領域と組織化された経済領域、リサイクル経済と使い捨て経済といった、対立し合う階級や利害のあいだに暴力的な裂け目が生じている。この都会の一連の徴候についてもう少し触れておこう。アトゥール・ドディアの想像力の基盤と枠組み、そして彼が扱う未加工の素材の出所を形成しているのが、まさにこうした徴候のうちにあるからだ。ドディアは、市民＝アーティストという役割において、その抑圧と緊張の証人なのだ。

ボンベイは農村地帯の貧困化とグローバリゼーションというふたつの趨勢にさらされてきた。環境の悪化や経済的な理由による避難民がインドの農村部から絶えず流入してくる。こうした避難民は非公式の製造業やサービス産業に就くか犯罪組織に入っていく。非組織化された労働者階級として、この街の広大な「非公式領域」のエネルギーな部分を形成している。彼らはボンベイで奉公人、建設労働者や店員、風俗労働者といった臨時の労働者や、腕輪製造、皮革職人、靴職人、裁縫職人といった形でボンベイの労働力となるが、その低賃金による隷属状態は、高級市場向けのブランド名の輝きの背後に消えてしまう。^{註10}

ボンベイの経済に対する彼らの貢献にもかかわらず、市民という称号をもつ彼らは基本的な権利と保

護の圏外に置かれている。ボンベイの隙間に生きる不特定多数の人々、不法定住者たちの住まいは法律적으로는許可されない土地に作られており、彼らが使用する電気も水も非合法的なものだ。彼らの生活は地元の有力者や地主、市の取り壊し班の情けによって成り立っている。ドディアが「迷宮/実験室」展に出品したアッサンブラージュ作品の多くで示唆しているのは、まさにこうした場所なのである。

その一方で、低賃金の知的・肉体的労働の獲得が可能のため、インド国内で数多くの多国籍企業が操業している。こうして、非公式な領域での肉体的労働と、西半球から東半球へと外部発注される医療転写記録およびコールセンターサービスという隈なく時差調整をされた24時間営業の単純作業という形の「搾取工場経済」が生まれる。

かつてボンベイで盛んだった染色製造産業は、いまや実質的には消滅したに等しい。後に残ったのは解雇者と犯罪、そして、経営者や労働組合の指導者、政治家、犯罪組織のギャングたちによる不動産を巡る抗争だけだ。^{註11}これとは対照的に、情報産業と娯楽産業が実質的な拡張を示し、さらには24時間放映の多チャンネル衛星テレビとインターネットが進展するにつれて、ローカルとグローバルという二極分化による世代および収入の異なる人々のあいだに新たな抗争が起きつつある。

グローバル化がもたらした明白な結果は不安とフラストレーションの原因となり、この抗争をさらに激化している。商品の新しい市場が開け、度を越した商品崇拝が蔓延する。裕福な人々の購買力が誇示されればされるほど、今度はそれが慎ましい収入で生活しているために消費市場からはじき出された階層の人々の欲求とフラストレーションを高めていく。こうした状況が先鋭化すれば、抗議の声を上げた通勤者による暴動や運転中のストレスに端を発する1990年代に都市機能を中断に追い込んだいくつかの事件のほかに、階級と利害関係とのあいだの摩擦は大規模な人種のおよびカースト的な暴動となって爆発するのだ。こうした混乱の忘れがたい最悪の出来事が、1992年の12月から1993年の1月にかけて起きた、ヒンドゥー教徒右派の暴徒がインド北部のアヨーディアにあるバブリ・モスクを破壊した事件だ。彼らは攻撃的な地方主義のファシスト集団であるシヴ・セナのメンバーで、犯罪マフィアと組んで、ボンベイのイスラーム教徒たちの虐殺を開始したのだ。

日常的なレヴェルでは、都市文化が孕む新しいストレスは、既存のものに代わるアイデンティティや帰属意識の形、自己主張などの反目によって生まれてくる。葛藤は旧来の地元の神話と新しい地球的な広がりをもつ神話のあいだで起こるが、そのいずれもがほかとの衝突によって歪み、砕け、再形成されていくのだ。「グローバル」なものはサイバースペースへの誘い、ナイキやベネトン、リーボック、マイクロソフトの華やかなネオン広告のロゴ、コカ・コーラとピザを好む若年層のサブカルチャーに宿っている。一方で、「ローカル」なものは、シヴ・セナのような地方主義のファシスト集団が促進する人種の差別政策や、「神話的」テレビ番組^{註12}による大衆動員という報復主義的な手段による聖性の再操作、祭事の民俗的伝統を創出し直した公的な宗教儀式のうちにその姿を現わす。

ボンベイは自らのイメージを宗教と共に娯楽からも引き出す。先祖伝来の神々が讃えられる一方で、同じように情報テクノロジー世界の達人たちやポップス歌手、スポーツ選手、映画やテレビのスターもまたボンベイの顔を成している。ボンベイの公共的な場所では、テレビ伝道師のアサラム・バブ、政治家のソニア・ガンディ、驚異的な奇術師P.C.サルカールの三人が専門領域こそ違え、それぞれ同じように民衆の願望を叶えてくれる代表的な人物である(サルカールは偶然にもドディアの《聖廟の一日》[cat.no.22]の三連作に登場している。この作品でドディアは社会的権威と見せかけだけの偽りの関係を追求しており、タージ・マハルとサルカール、クリントン、プーチンをさまざまに組み合わせて、説得力ある幻想を抱かせるという政治権力の特徴を浮かび上がらせる)。

複数の神話的枠組みの同時性こそ(それぞれの衝突と変化も含めて)、ボンベイのようなアジアの大都市における近代化のひとつのあり方ではないだろうか。そしてヨーロッパとは別の、そしてヨーロッパに対抗し得るさまざまな近代化のバージョンが発生してくるのだ。ドディアの芸術はこうした現象を認識することから生まれてくる。肯定的な面では、彼の作品は大都市が与えてくれる活気と豊かな創意、巧

みな技術と好機を全面に押し出している。しかし、批判的な面では、植民地以降の時代のグローバリゼーションが進んだ大都会の経済的不均衡と社会的な不正、犯罪や性差が生む絶望、自己陶酔的な疎外など想念が誤った方向に進んでしまった結果のさまざまな病理をしっかりと見据えている。別の言い方をすれば、ドディアは、古典的な二重の形をとおして大都会の相貌をドラマティックに描き出しているのだ。ボンベイは、解放の可能性を秘めた実験室であると共に、危険が不注意な者を曲がり角の向こうで待ち受けている恐ろしい迷宮でもあるのだ。

ハードウェアに代わるソフトウェア：ドディアの関心の軌跡をマッピングする

1990年代のボンベイの話題のひとつに、ボンベイ証券取引所の変動の激しさがある。10年間、投資家たちは抜け目なく立ち回る無節操なブローカーのカルテルに人形のように操作されていた。^{註13} 株価の急激な上昇と急激な下降、天に昇るような期待感と絶望による自滅の闇、想像上の富から絶望した人々を切り離す、まるで「蛇と梯子」のようなトリッキーなゲーム。クルクルとめまぐるしく変化する瞬間の連続、これが「ソネ・キ・ナガリ」つまり「黄金の都市」とボンベイが呼ばれる所以である。それはボンベイの誘惑的で破滅的な一面なのだ。

古くからの商業と産業活動の中心であり、新しい金融と情報産業の基盤でもあるその多様な相貌が示すように、大都市ボンベイはまさにゲームそのものである。そして欠乏と空想のふたつの極のあいだを揺れ動いている。大都市とは、憧れのゴールは目に見えてはいても、決して到達できない欲望の経済の場である。そこでは想像力は、社会的・経済的なさまざまな階層を通じ、映画館やテレビ番組、インターネットのチャット・ルーム、レイヴ・パーティーのうちに、裏切られた望みの代わりに夢という慰めを見出す。注目の対象や欲望の風景の一部は門番のいる特別区域の中へとその姿を消し、またほかのものは狭い都市内部のゲットーの中に紛れ込む。いかなる空間的サーチエンジンを用いても、それらを探索することはできない。アトゥール・ドディアが描き出す大都会の地誌と心理情景を理解するためには、こうした要素もまた重要である。

今回の展覧会を構成するにあたって、いくつかの流れを想定し、作品に接し、そこから何かを引き出し、何ものかに到達しうするために、さまざまな差異の配分をどのようにするかを考えてきた。シャッター・ペインティングの連作、階段、スクリーンなどによって、観客は正面から、斜めから、また時には先が見えない位置に立つことになるだろう。それは、この展覧会の会場が、驚きとほんの一瞬だけ触れられる顕現のための劇場であってほしいからだ。そのために、中心となる視覚的モチーフには「ジャリ(jali)」を選んだ。中が見えるのにもかかわらず、直接のアクセスを妨げる金属の透かし細工のスクリーンやヴェールで覆った壁、格子扉などである。

半開き状態のシャッターと穴が開けられたシャッターという形にも展示の特性が現われることだろう。イメージの全体が見えない状態であるため、観客は遠くから眺めることになるが、もっと近寄ってくるように誘われる。また、アコーディオン型の門扉という仕掛けもある。これは会場の人々の動線上に置かれているため、人々の出入りの速度を緩める役目を果たす。情報の提供と拒絶、見せながらも抑制する仕掛けの相克こそが、物質的(都市建設の配列)および道德的(正義の実施と資源の分配に関する苦しい現状)な意味で、ボンベイという都会のライトモチーフなのだ。展示空間に配置され、時には遮断される作品を見るという行為が形成する視覚の動線は、欲望の隠喩的な動線でもある。

別の意味では、「ジャリ」はまた、ボンベイのスラム街や貧しい人々が住む地域の一時しのぎの建造物の一部であり、どこにでも見られるものだ。これらは一時的に敷地の境界や物置場として使われている。梯子や滑り台の周囲に制作するアッサンブラージュ作品では特に、ドディアはこのような使い方をしている。

梯子は、ボンベイの郊外にある鉄道の線路に沿って生まれた、^{デュプレックス}「二階建て」の掘建て小屋と関連づけられているモチーフである。滑り台は、大都会の中で遊び場を奪われた子供を思い起こさせる。行政

当局はアパートや駐車場やスーパーマーケットなどの開発を最優先させるため、遊び場として残された狭い空間は正式には認めてはいないからだ。ドディアのアッサンブラージュ作品には、また、破れて血の付いたシャツの袖や写真、新聞の切れ端や模造骸骨の一部なども見受けられる。人種対立の暴動や階級間の抗争、残忍な行為や社会生活を脅かす不正を思い起こさせるアッサンブラージュ作品は、「世俗的な聖物」と見なすことも可能かもしれない。これらの物をおとして、ドディアは一連の小さな彩色を施した写真や絵画、コラージュを繋いでいく。それは個人的な自伝的な意味合いを担っているものなのだ。

形のうえでは「レディメイド」の工具を巡ってドディアの新しい実験が展開しているとしても、彼が1980年代から追求している6つの相互に関連をもった芸術的な関心から進展してきたものだ。本展でさまざまな形で交差するこれらの軌跡は、以下のように整理できるだろう。

まず、「芸術制作の問題に関する寓意的提示」がある。基本的な絵画装置としての油彩画から、ブルジョア的な鑑賞を謎とスカトロロジーによって侮蔑するラミネート板にエナメルを使った作品に至るまで、このテーマは幅広い展開を見せている。《酸っぱいぶどう》(cat.no.9)、《ダダギリ》(cat.no.15)、《ガンガーヴァトラン：ラージャ・ラヴィ・ヴァルマに倣って》(cat.no.11)、《ハイウェイ：マンズールに捧ぐ》(cat.no.18)などがこの軌跡に属する作品だ。正統的芸術作品、好みの画家、芸術思潮に関するドディア自身の個人的なオブセッションを暗号化しつつ、これらの作品は構造的には文学的であり、自己内省と歴史の言及、相互テキストの関係という点では非常に面白いものだ。

二番目には「更新されたポストモダン・バージョンとしての、肖像画および風景画という古典的ジャンルの再生」が挙げられる。ここでは彼の関心は、絵画的な可能性を導くモンタージュ的な配列の結果生まれた、人物と背景のあいだのズレに向かっている。《シベリア横断特急、カジョールに捧ぐ》(cat.no.8)、《嘆き》(cat.no.7)、《チャッキ(石臼)を挽く男》(cat.no.17)などの作品に見られるように、喪失、暴力、災難、悲嘆という極限状態がテーマとなる。

三番目は、彼の家族や近所の人々が描かれた絵画作品が構成する「自伝的な物語性」である。《父からの手紙》(cat.no.4)、《税関吏：父の口ひげとその他の物語》(cat.no.6)などの作品においては、非常に個人的な主題が取り上げられている。ドディアの感情生活を形成した最初期の環境を描き出していると言えるだろう。子供時代の記憶、大衆的な宗教画、アカデミックなりアリズムによる風景、庶民の知恵から生まれた諺やたとえ話といった記憶に刻み込まれた細々した細部にに基づきながら、架空のイメージでそれらの記憶を潤色していく。^{註14}

四番目には「皮肉であると同時に寛大な大衆文化の描写」が挙げられる。《ボンベイのごろつき》(cat.no.3)、《大胆なごまかし》(cat.no.5)、《宮殿の賓客》(cat.no.16)では、漫画や映画に採用される集合的な空想物語の領域が描き出されている。ドディアは名作映画と大衆映画の両方からイメージや構図を借用することが多い。引用元は、サタジット・レイやリトウィック・ガタク、メヘーブ・カーンのカルト映画。ペルシアやアラビアの物語、ヒンドゥー教の叙事詩や民間伝承に基づいた神話的な物語の1930年代に作られたヒンドゥーの商業映画。感傷的なヒーローと大きな目のヒロイン、そして冷やかな警察官と情熱的なテロリストが登場するような、スーパー・キッシュでハイパー・バイオレントな1990年代の映画など多岐にわたっている。

五番目には「神秘思想家、聖人、カリスマ的指導者の生涯」というテーマがくる。《ジュフー海岸の朝の散歩》(cat.no.13)、《ハチの巣 三連作》(cat.no.20)では、ドディアは聖なる情熱に燃え、叡智の教えに精気をほとばしらせる聖人を描く。アッシジのフランチェスコやラマクリシュナなどだ。また、マハトマ・ガンディーやネタジ・スパーシュ・チャンドラ・ボースなどの聖人、殉教者、神と崇められる政治的指導者を登場させることもある。このような人物に焦点を当てつつ、彼は、戦いの最中にある社会を維持している精神的贖罪や国民的救済という神話の探求を行なっているのである。

最後に「写真の使用」が挙げられる。ドディアは視覚要素として、また素材として、絵画的な「レディメ

イド」とも言える写真を扱うことが多い。それらはイメージの出発点となる。こうした写真は次第に集合的記憶の資料館となり、時には人々の忘却に対する保険証書のような役割すら果たすこともある。写真は郷愁や憂鬱を刺激する一方で、過去の作り替えが可能であることや記憶の欠落について熟考させるきっかけともなるのだ。《ルネ・ブロック・ギャラリーでの師父、ニューヨーク、1974年》(cat.no.12)や《海一沐浴(塩法を侵犯する前に)》(cat.no.14)などに見られるように、写真のイメージを元にしてその上にドディア自身がイメージを描き添えているような作品の場合、こうした効果が際立っている。

本展では、これらの軌跡が交差する部分を提示すると同時に、ドディアの関心の持続的かつ突然変異的な部分をも表わすことを目的としている。したがって本展は、初期の作品およびこの展覧会のために制作された新作で構成され、回顧展であると共に、今後の活動をも指し示す役割を果たす。

展覧会の構築：欲望の経済を翻訳する

アトゥール・ドディアの最近の実験が与えてくれる手掛かりを追いながら、私は今回の展覧会をひとつの都市状況のモデルあるいはシミュクラとして提示したいと思う。この展覧会は都会を体験する織物であり、反ユートピア的な空間の政治学であり、社会心理学と柔軟な構造をもった建築空間である。展示空間はさまざまなものが混在する「物質=空間」の迷路へと変容する。個々の注意を向けるべき独立したエリアは、それぞれが有機的に結びついて全体を構成することになる。ひとつひとつの「物質=空間」には、アッサンブラージュや自立するオブジェ、油彩作品、水彩やラミネート・ペインティングが星座のように配置されている。

ドディアの作品と同じように、展示形式もインタラクティブに構成されており、観客を参加者として誘うだろう。だが、この展覧会を見る人を包む環境という形の視覚的な装置でありながら、同時に観客とのあいだにどこかしらよそよそしい距離を生み出しもする。私は、ドディアの作品のインタラクティビティと他者性をとおして、観客の好奇心と探求心が刺激されてほしいと願っている。彼の作品はギャラリー空間ではアウラを放つ美術作品ではあるが、それと同時に、基本的な不均衡の痕跡を帯びた植民地以後の経済の中に自らの居場所を示す象徴でもあるからだ。

キュレーターとして意図することは、観客に対して多様な会場への出入り口とさまざまな展覧会の見方を提供するということである。ドディアの作品のうちに潜む交錯するさまざまな関心事は、国際交流基金フォーラムという展示空間に出現した一種の小劇場の連続をとおして展開していくだろう。論理的には、この展覧会は、公共的な象徴の空間からより個人的な夢の空間への移行を軸として組み立てられている。会場ですぐ出会うのは《防火壁》(サイト・スペシフィックなインсталレーション作品、cat.no.29)である。観客はこの出会いから、インドの大都会における公共空間の鮮やかな色彩とドラマに導かれていく。そして静穏な(厳粛と言う方が正確かもしれない)雰囲気の中に、「ガンディーの部屋」に入っていく。ここは英国の植民地支配からの解放闘争における中心人物の人柄を反映した空間となっている。ガンディーは苦悩の聖人であり、倦む事なき活動家であり、慧眼の政治家であった。^{註15}

そして、この迷路の中央の展示室に入る。ここでは、古い神話の変異と現代的な神話の創造のつばを間近に見ることになるだろう。シャッター・ペインティングの主題は、失敗し抑圧的な植民地以後の国家のありとあらゆる様相を連想させるものだ。それはまた、半封建的で半植民地的な社会から立ち現われてくる市民社会の様相でもあるのだ。絢爛たる見せ物と破滅、現実と美術、快楽と衝撃。ここでは、それらが実に効果的に並列されている。この中央の展示室の構成によって、逆説と相克という感覚が強められることだろう。この中央の中庭のような空間には、迷路の日常的で世俗的な、基本的に近代的な即興性と、その「物質=空間」が、「クンド(kund)」(寺院の水槽)や「マンダブ(mandapa)」(列柱のあるホール)を思わせる、形式的で聖なる、間違いなく伝統的なブランの上に重ね合わされているのだ。^{註16}

壁に囲まれやや低い位置にあるこの中庭的な空間には、不安をかき立てる作品と感動を呼ぶ作品とが集中的に展示されている。ここには伝統的な儀式用のアーチを通っていくことになるが、今回はアコ-

ディオンの門扉によって出入りがコントロールされている。この中庭の周辺にある通路や回廊は大都市の路地をシミュレートしており、そこでは奇妙な、場合によっては陰湿な事態が起こるかもしれない。こうした細長い空間は、〈身体/洗淨〉シリーズ(cat.no.21)^{註17}を構成する60点の水彩の小品が展示されている。これは人間の身体とそのさまざまな運命を描いたものである。こうした通路のひとつに《明王I》(cat.no.39)と《明王II》(cat.no.40)という金属を守護神^{註18}に切り抜いた作品が立っている。この作品の出現に足を止める観客がいるかもしれない。このような予想外の作品は観客を安心させるかもしれないが、不安を感じさせるかもしれない。こうした作品効果の両義性こそが、大都会の反牧歌的な相貌を際立たせることだろう。

展示会場の最後の部分には、「ラマクリシュナの部屋」がある。これは、物質的限界の克服と身体を中心とする瞑想的内面性への離脱という、精神的覚醒の経験への移行を表すものだ。ここでもまたドディア本来の方法が生きている。ラマクリシュナは偉大なる母カーリー神に神秘的で陶酔的な信仰を捧げていた。その彼が個人的に体験した強烈な歓喜が、《ハチの巣 三連作》に描かれた都市の歴史の公共的な物語と絡み合わされているのである。^{註19}

最後に、観客は恐ろしいが静謐な《カーリーの剣》(cat.no.38)に至る。この作品はファイバーグラス製の骨の付いた高さ約270cmの鉄製の迫力のある彫刻である。その背後には、ドディアの娘の巨大な写真がある。ドリアティックで極彩色の探求の後に、私たちは緊張感溢れる沈黙に迎え入れられる。興味深いことだが、「迷宮/実験室」^{ラビリンス ラボラトリー}を通り抜ける観客の動きは、ヒンドゥー教の寺院の中で伝統的に巡礼がたどる筋道と似ていなくもない。巡礼者もまたいくつもの様相を通り抜けて、中央の唯一の本質にたどり着く。カーリー神の剣は、この無知を切り離す超越的知識の象徴なのだ。しかし精神世界の伝統では、無知は、私たちの両義性と脆弱さ、秘められた動機、別の言葉で言えば、私たちの人間性そのものを構成しているものすべてなのである。私たちは、自らを人間たらしめているすべてを犠牲にすることと引き替えに、カーリー神の剣のような超越的知識の象徴を本心から喜んで受け入れることができるのだろうか？ 私たちは引き返し、再び営みの迷宮に入っていく。ちらりと垣間見える顕現の瞬間と人々の生活への探索的な思索をとおして、私たちの意識はさらにゆっくりと拡張していくことだろう。アトゥール・ドディアの驚異に満ちた劇場が与えてくれるのは、この深い体験なのである。

2001年5月8日、ボンベイにて

(藤原えりみ訳)

私はここで、この展覧会のゲスト・キュレーターとして私を招いてくれた国際交流基金アジアセンターにお礼を述べておきたい。これは挑戦がいのある、そして楽しい経験であった。特に古市保子氏とスタッフの皆様に感謝の意を表したい。彼らの努力がなければ、このプロジェクトは実現しなかったであろう。

註

1. ドディアの初期作品の変化に関しては以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "Interim Reports: Recent Paintings by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, January-February 1995).
2. 芸術の実践における苦境の意味と、アーティストと観客の関係の変化の分析、およびこの変化に対するより若い世代のインドのアーティストたちのさまざまな対応については、以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "In the Public Eye" (*The Art News Magazine of India*, Vol. V, Issue IV: Mumbai, October-December 2000).
3. ドディアが初めて制作した4点のシャッター・ペインティングは、「センチュリー・シティ」展(テイ・モダン、ロンドン、2000年12月-2001年2月)のボンベイをテーマとするセクションに出品された。ゲスト・キュレーターはギータ・カプールとアシーシュ・ラージャダクシである。
4. 美的なものや政治的なものを融合させ、現代的な図像の創出をとおして、植民地以後のインドに対する批判を展開するドディアの手法に関しては、以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "Tearscape: Recent Watercolours by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; The Fine Art Resource: Berlin, May-June 2001).
5. 芸術を鑑賞するという行為の政治化を計るドディアの現象学についての詳細は、以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "Experiences Parallel to Beauty: Some Reflections on Atul Dodiya's *Man with Chakki*" (2000年にニューデリーのインド・インターナショナル・センターで開催されたSaundarya国際会議で発表した論文、現在出版準備中)。
6. 英国植民地の首都としてのボンベイの起源と発展の歴史に関しては、以下を参照のこと。Gillian Tindall, *City of Gold: The Biography of Bombay* (New Delhi: Penguin Books, rpt. 1992)。また、地図および写真を掲載した、初期から現在に至るボンベイの

- 網羅的な歴史に関しては以下を参照されたい。Rahul Mehrotra and Sharada Dwivedi, *Bombay: The Cities Within* (Mumbai: Eminence Designs, revised edition 2001).
7. マハーラーシュトラのシヴ・セナとインド人民党の連合政府は、この決定を1990年代の半ばに行なった。人民主義的な尺度の適用を計ったのであるが、これは退行的な処置であると見なされていた。政府は、伝統主義的な彼らの支持基盤においてさえ、「コスモポリタニズム」という価値観が徐々に受け入れられつつあることを全く念頭に置いていなかったと思われる。
 8. ドディヤは1991年にフランス政府給費留学生となった。エコール・デ・ボザールに所属していたが、自分の作品制作と課外活動を継続する許可を得て活動していた。
 9. 以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "An Autobiography in Fifteen Frames: Recent Works by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Vadehra Art Gallery: New Delhi, March-April 1999).
 10. ボンベイの非公式の経済活動と、貧民街の複雑な位置および役割に関しては、以下を参照のこと。Kalpana Sharma, *Rediscovering Dharavi: Stories from Asia's Largest Slum* (New Delhi: Penguin Books India, 2000).
 11. ボンベイの染織産業の衰退と消費経済という「日の昇る産業」への移行に関しては、以下を参照のこと。Darryl D'Monte, *From Mills to Malls in Mumbai: Urban Crisis in a Global World* (近日出版予定: 仮題)。染織産業の衰退の始まりは、影響力をもっていた組合の指導者、ダッタ・サマント博士の呼びかけによって始まった1980年代の全面ストライキである。工場主たちは工場閉鎖をもって対応し、その後の交渉は暗礁に乗り上げた。この危機により何千人という工場労働者が解雇され、労働者の家族は零細な仕事で犯罪に走らざるを得なくなった。この苦しい環境の下で育った怒れる若者たちの予備軍は10年も経たないうちに、軍隊的なヒンドゥー右派組織として再編された地方主義の強硬派シヴ・セナが、ボンベイの犯罪マフィアに雇われていった。1990年代を通じて、ボンベイの不動産業者たちは急激に世界でも最高位にランクされるようになり、ボンベイの中心地にあった工場跡地は荒廃していく。それにもかかわらず、これらの土地は工場主と長いあいだそこに住んでいる工場労働者、不動産開発業者、犯罪者の抗争の中心となり、法律の編み目をくぐった「保護金」の強要、争議に決着をつけるための殺し屋の雇用などが頻発している。仲裁を要請された政府は、政策的にこの危機を解決することに失敗、住宅専門家や先見の明のある建築家の提言も無視された。地所の売却を計る工場主たちは、超法規的に対応をし始めている。現在なおこの問題の解決を図る明確な政策は適用されていないが、工場跡地は非公式にばらばらに分割されて、高級アパートやオフィスビルを建てようとしている土地開発業者にリースされている。
 12. 1990年代のヒンドゥー右派の激増を支えている「神話的」テレビ番組が果たした役割に関する丹念な研究は以下を参照のこと。Arvind Rajagopal, *Politics After Television: Hindu Nationalism and the Reshaping of the Indian Public* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
 13. ボンベイ証券取引所は、市場操作とそれに伴う投資家と投機家の没落に関わるふたつの大きなスキャンダルの証人である。最初のスキャンダルは、1991年から92年にかけてハルシャド・メヘタが首謀者であった。二番目のものは2000年から2001年にかけて、ケタン・パレクによって起きた。最初の事件の本質および原因と波及効果については、このスキャンダルを暴いた投資ジャーナリストによる以下を参照されたい。Debashis Basu and Sucheta Dalal, *The Scam: Who Won, Who Lost, Who Got Away* (New Delhi: UBS Publishers' Distributors, 1993).
 14. ドディヤの自伝の重要性については以下を参照のこと。"A Dialogue" (exhibition catalogue introduction; CIMA Gallery: Calcutta, February-March 1997). 最初の部分はブッペン・カーカルによるアミット・アンバルバル氏宛書簡にドディヤが解説を加えた形式になっている。
 15. ドディヤのマハトマ・ガンディーに対する傾倒と1980年代から彼の作品に登場してきたガンディーのイメージについては、以下を参照のこと。Ranjit Hoskote, "Re-imagining Bapu: A Response to Atul Dodiya's *An Artist of Non-violence*" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, February-March 1999).
 16. ここで、アジア現代美術作家の個展シリーズの第1回目として開催された「ヘリ・ドノ」展(2000年)の展示プランを提案されたアピナン・ボーサヤナナン氏に感謝を述べたい。キュレーターによってなされた空間選択という副次的な歴史は、同じ会場で開催される一連の展覧会が構成する大枠の歴史の中で倦まれるものである以上、私は今回の「アトゥール・ドディヤ」展の会場構成を、ボーサヤナナン氏によるインドネシアの「pendopo」(サンズクリット語ではmandapa)あるいは伝統的な列柱ホールの新革的な、むしろ破壊的ですらある採用の仕方に対する私なりの返答として考えてみた(Apinan Poshyananda, "Heri Dono: Bizarre Dalang, Javanese Bricoleur, Low-Tech Wizard" in *Heri Dono: Dancing Demons and Drunken Deities*, exhibition catalogue; Tokyo: The Japan Foundation Asia Center, October 2000を参照のこと)。この選択が文化間の対話のひとつの試みとなり、たとえ潜在意識の中ではあっても、距離と互いの疎外という緊張関係にある文化的な結びつきを強調するものになってもらえれば嬉しい。
 17. Ranjit Hoskote, "Body/Wash: Recent Watercolours by Atul Dodiya" (exhibition catalogue essay; Gallery Chemould: Mumbai, April-May 2001).
 18. この像は「myōō(サンズクリット語でvidyarakas)」つまり「輝ける知恵の王」(日本の仏教寺院の守護神と同じ)から触発されたものである。これらの作品は、「特別展明王: 怒りと慈しみの仏」展(奈良国立博物館、2000年4月-6月、序文: 鷲塚泰光)のカタログをドディヤが読んだことから生まれた。私事になるが、ドディヤと私は2000年11月に日本を訪れた際に、この展覧会カタログを東京国立博物館のブックショップで購入した。
 19. この19世紀のベンガル人の聖人を宗教改革と政治的革命に燃えたインドの社会的・知的な背景において語った魅力で共感を呼ぶ伝記は以下。Romain Rolland, *Ramakrishna the Man-Gods: A Study of Mysticism and Action in Living India* (trans. E.F. Malcom-Smith, 1929; rpt. as *The Life of Ramakrishna*; Calcutta: Advaita Ashrama, 1992)。構造と遊技、秩序と破戒、瞑想と行動とのダイナミックな関係を強調したインドの忘我的敬虔主義の社会的・心理的概説は以下。Richard Lannoy, *The Speaking Tree: A Study of Indian Culture and Society* (Oxford: Oxford University Press, 1971)。

この依頼を受けて以来、どのように書こうか、ずいぶん迷った。今も迷っている。「どのように」というのは、単なる技術の問題ではなく、文体——書き手の視点やその動揺をも体現する広い意味での——の問題として。この「迷い」は、私がインドという土地、国、そこで営まれる人々の生活に対してとおりいっぺん以上の知識をもたず、ましてや現代美術については全く無知であったことからすれば、ある程度予想できたことである。だからこそ、当初はその「迷い」そのものの変質の過程を言語化することができれば、いわゆる「専門家」然とした文章とは違ったタイプの文章が書けるのではないかとも思い、依頼者の側も私も、そこに何ほどかの期待をもって思考をスタートさせたのである。しかし、この「迷い」は、思わぬ迷路へ続く道でもあったのだと、今、この文章を書き始めるにあたって思いを新たにしている。最も難しいことは、この「迷路」の中で、私自身が、立ち位置を確固たるものとして感じられないことである。この揺らぎの感覚は、抽象的な机上の考察から来るのではなく、端的に、私自身のインド行を起因としている。アトゥール・ドディアの作品の数々を実見することを主たる目的とした旅であったが、そのほかにもさまざまな人や風景との触れあいがあり、その記憶の数々が私の態度に作用し、散乱した思考の断片を無作為に刺激し続けている。その刺激の受容がどんな風に起こっているのか、どうにも統合を拒むその様相を、メモ程度にすぎないがここに提示してみようと思う。

キッチュ

私がドディアの作品を初めて目にしたのは複製をとおしてである。過去の個展のカatalogなどをとおしてまとまった数の作品を一挙に見た。この時まず脳裏に浮かんだ言葉は「キッチュ」である。これは、おそらく日本の内外を問わず、多くの人に共通の経験ではないかと予想する。事実、インドにおいても「キッチュ」という概念は、ある批評的な可能性を託されたものとして流通しているようで、私がインドにいたあいだにも、デリーのハビタットセンターにあるギャラリーにおいて「キッチュ、キッチュ (Kitsch Kitsch Hota Hai)」という展覧会が開催されていて、その中にドディアの作品——《聖廟の一日》(cat.no.22)——も含まれていた。

この「キッチュ」という概念、よく知られたクレメント・グリーンバーグの論を引くまでもなく、モダニズムの歴史の中では、「前衛」を歪曲し貶めるまがいものとして否定的に捉えられてきた。それが一転して積極的なものと捉え返されるようになるのは、80年代——60年代以降のポップやキャンブの前哨的な動きを受けて——のいわゆる「ポストモダニズム」の繚乱の中である。「アブロープリエーション」や「シミュレーション」という方法に支えられながら「キッチュ」というカテゴリーは、文化生産と消費のさまざまな次元と場面に使用されるようになっていった。日本においても、森村泰昌や森万里子というスターが、まさにそういったムードの中で国際的な活躍を始めたが、彼らに代表されるような「引用」の遊びは、いまやことさらそれを新しいことと認める必要がないほど作品制作の一般文法として定着した感がある。

80年代というのは、同時に、現代美術の世界における「グローバル化」が声高に語られるようになった時代でもあり、アジアやアフリカや南米の現代美術が大きな注目を集めるようになった。もともと、遅れた近代化の波の中で、キッチュ化された西欧美術の模倣物が氾濫し、それらに取り囲まれて制作していたこれらの地域の作家たちにとって、ポストモダニズムへの移行とキッチュの見直しの機運は、自分たちの表現世界を潜在的な可能性において見直す契機となったように思える。インドにおいて現在もお、「キッチュ、キッチュ」というテーマの展覧会が歓迎されるという事態は、そういったポストモダニズム以降の雰囲気前提にしているのだろう。

しかしながら私は、ドディアの数々の作品を実見し、今回の展示のプランを聞き、さらにボンベイやカルカッタのようなインドの都市空間を体験するにしたがって、この「キッチュ」というカテゴリーそのものに、随分と複雑な裏と振れが孕まれ得るということを感じるようになった。

たとえば、日本や欧米のいわゆるポストモダニズムの潮流の中で現われた多くの「キッチュ」な作品たちから私が受け取る印象が、洗練された加工のプロセスを経た平板化であるというのに比して、ドディ

ヤの作品から感じるそれは、もっとざらついた重層化された違和の感覚である。過去の芸術作品にしても、現在の大衆文化から拾われたモチーフにしても、そこに引用され併置されたイメージが、すべて消費文化材(財)として同等の資格でひとつの平面上に存在していることに開き直るとというのが、ポストモダニズム以降のキッチュの「面白み」であるとすれば、そういう感じを私はドディヤの作品からは受けない。80年代のクリシェを借りるなら、彼の作品からは、「表層の戯れ」や「サンプリング」といった、イメージの意味に関する確信犯的な無関心を感じることができないのである。そして、その「何か違うな」という感覚こそ、ドディヤについてもう少し見てみたい、考えてみたいと私が誘われた要因だといまさらにして思う。

差異

ドディヤの作品は、見ればわかるように、過激な、留まるところを知らない折衷主義によって貫かれている。さまざまな出自をもつイメージがひとつの平面上で折り重なり、新しい総合—もしそれを「総合」と呼べるなら—を形作っている。しかしその折衷主義が、表層的な「戯れ」に留まることなく、むしろ、彼の生活世界の陰影をしっかりと感じさせるものになっているのは何故だろう。

その理由のひとつは、彼が選択するイメージの性格にある。まず目に飛び込んでくるのは、ガンディーからマスメディアの中のヒーローやヒロイン、そしてインドの地図や写真をもとにした街の風景まで、無知な我々にもインド現代史の錯綜する襞を髣髴とさせるイメージだろう。それらに重ねられるのは、自画像や肉親の肖像、そして作家としてのドディヤに深い影響を及ぼしたインドや欧米の作家たちの像、そしてインド古来の神々や伝説のイメージ。それらに加えて、クリントンやプーチンのイメージ、それとは対極的な洪水や刑務所あるいは首吊り自殺といった悲劇の報道的イメージの使用。めまぐるしく錯綜するイメージ群を通じて我々は、それらを包む統合的なメッセージに行き着くことはないにしても、それらの中から互いに絡まり合う何本かの連想の糸を手繰り寄せることができる。そしてその先はボンベイという都市の荒々しい混沌—その社会的、政治的な次元をも貫く意味での—を呼吸するこの作家の「生活」へとつながっている。

言い換えれば、ドディヤの作品を見る者は、ポストモダニズムの思考に随伴してきた「差異」という概念について、あらためてその多元的な奥行きと広がりを感じることを試される。ポストモダニズムの文脈における「差異」の思考は、たしかに、モダニズムが実体化してきたさまざまな価値の体系を相対化し、その虚構性をあらわにするという批判的な役割を果たしてきた。たとえば、テキストを作者という絶対の起源から解放するために。あるいは、芸術と大衆文化の固定的なヒエラルキーを見直し、「リセット」するために。が、「差異」の思考は、そのような批判的な役割を果たしてきた一方で、上下関係にあったカテゴリーを単に融合し、「ヴィジュアル・カルチャー」の名のもとにイメージ資本として一元的に蓄積するような状況を作り出すことにも加担してきた。つまり、ポストモダニズムの文脈において「差異」はまさに表面的なスタイルの、あるいは形式(テキスト)の次元に還元された、その限りで均質化された概念・感覚として流通するという頹落の可能性を常に伴っていたのである。「戯れ」という概念が、それが流通し始めた頃は、遊びが孕む鋭い批評性をニュアンスとして包み込んでいたのにもかかわらず、次第に牙を抜かれ、娯楽性の極へと押しやられていったことを考えてみれば、その可能性が現実的なものであったことは明らかだろう。

ドディヤの仕事における「差異」の認識は当然、彼の絵画作品の中、そしてその集合体である展覧会という表現形式の中における、イメージの併置・対照をととして我々見る者に提示される。その配列において彼が一貫して政治的なモチーフや、インドの生活における悲劇のイメージを導入し、しかも今回の展示において特にそれらを中心に据えることは、「イメージ」として均質化された差異の背後に、何か、均質化を拒む垂直方向の差異を見る者に感じさせる。さまざまなイメージの立体的な共存が、スタイルとしての「混沌」—それは均質化された二次元の「戯れ」にすぎない—への還元を拒み、政治経済的な不平等がもたらす現実的な差異の次元を触知させる。

しかし、その多元化された差異の触知は、単にイメージとして「何が引用されているか」ということだけに起因するのではない。どのような素材と技法によって描かれ、どのように見せられるのかということと不可分である。その意味で、ドディヤが、自らの手で描き、支持体をつくることにこだわり続けていることは重要だろう。彼の作品は、その完成度の高さにもかかわらず、コンピューター・グラフィックスを感じさせるような「スリック」さをもたず、かといって、ことさらに作家の実存を強調する筆触のフェティシズムを感じさせるわけでもない。その両者のあいだを揺れ動きながら、同時に、安っぽい街路の看板やポスターを想起させたり、あるいはドアや家具など生活空間を感じさせる要素もあり、場の問題に置きかえて考えれば、まさに、コンピューターの画面と、美術館の壁と、街中のビルボード、そして日常生活の室内、この4つの場も——いや、彼のアプローチの多くの、本の中に複製されたイメージをもとにしていることを考えれば、本の頁という場も加えて5つの場とするべきだろう——それぞれとの交渉、差異のうちに生起する作品となっているのである。事実、彼の支持体に関するさまざまな試みは、この5つの場の狭間に絵画の空間を見つけようという意欲に支えられている。カンヴァスに足やハンドルをつけて、家具的な物体として異化する試み、儀式的な空間を思わせるトリプティッ形式の試み、既製の画集の頁に直接自分のイメージを描き重ねるという方法、そして、ボンベイの商店に実際に使用されているのと同じタイプのシャッターの上に描いていき、しかもそれを開けた時には背後のイメージがさらに見えるというシャッター・ペインティングの実験。こういった新しい、いわば不純な支持体の上で実践されるペインティングは、描くという行為そのものへの内向/没入を許さぬ物体との邂逅、つまり、労働的实践としての性格を帯びてくる。こういった、すでに社会化された空間、支持体との交渉が、社会化されたイメージの錯綜によって示唆されている差異の感覚を具象化し、触知できるかのようなものとして支えているのである。

ボンベイ

しかし、私のこういう読みとりは、やはり私自身のボンベイ体験に負うところが大きいと言うべきだろう。わずか2日間(インド全体では9日間)の滞在だったとはいえ、ドディヤの生家を訪ね、ボンベイの町並みを実際に体験し、街路やマスメディアに溢れるさまざまなイメージや人の波を見たその記憶が、私の感受の仕方に影を投げかけている。

先ほど触れたシャッターについて、たとえば私は、それが実際にボンベイの込み合った商店街の多くに同じタイプのシャッターが実際に使用されているのを見ている。街路に面して立ち並ぶ個人商店はどれも、ほぼ同じ広さの間口をもち、同じようなシャッターを使っている。それが延々と続く街路もあり、1992年から93年にかけてボンベイを席卷した暴動の嵐のさなかにおいて、街はおそらく、閉ざされたシャッターの連なりの中で緊張におののいていたに違いない。ボンベイという都市の風景を経験したことのある者ならば、そういった連想はほぼ自動的に働くだろう。そして、そのシャッターには、行方不明になった子供たちのイメージが描かれ(この子供たちはドディヤの兄妹の子供時代の肖像であり、直接暴動を表現するものではないが、暴動で失われた子供たち、子供時代、過去のボンベイなどさまざまな連想へと開かれている)、シャッターを上げれば、ヒन्दゥーとイスラーム双方の保守勢力の対立抗争の歴史の中で生じたさまざまな悲劇を想起させるモチーフが描かれている——たとえば、バングラデシュの独立に伴いカルカッタに亡命せざるを得なかった映画監督ガタクの肖像を見よ。描かれたイメージの背景にどんな歴史が暗示されているかについて語る資格は、短期滞在のあいだに付け焼刃的にインドの現代史についての表面的な知識を仕入れただけの私にはない。それについては、ボンベイに生まれ育ったドディヤその人、そしてドディヤと共にこの展覧会の構成に協力した批評家のランジット・ホスコテの言葉に耳を傾けるべきだろう。

ただ、私自身の感想として、ボンベイという都市の記憶が、ドディヤの作品を見る経験と否応なく強く響き合うものだということは言うておきたい。シャッター・ペインティングに限らず、今回の展示におい

てドディアが使用する梯子にしても、ボンベイの街路からそれに面した住居の二階へと直接渡された鉄の階段と同じものであり、その密集した家々の様子(しばしば一階と二階には異なる家族が住むという)を必然的に想起させる。しかし、そういった連想は、ボンベイ体験がドディアの作品鑑賞の必要条件だということではなくて、ドディアの作品そのものが、ボンベイの都市空間や歴史的な事件への参照を暗示する構造をもっていることにもよっている。つまり、彼の作品は、映画的なモンタージュに近い「読み」を求める構造をもっているのである。たとえばそれは、ダダのフォト・コラージュのような例と比較すれば明らかだが、ドディアの引用は、引用されたイメージがどれも、断片化されたり重層化されていたりするといえ、それとして認識できるような、つまり「読める」ような意味論的な単位を構成していることをルールとして守っている。また、連作という形式や、梯子を上って壁に展示されたイメージを認識するという、身体を伴った継起的な鑑賞の構造をもっていることも、我々に「読み」の生産を促す。そういった構造があるからこそ、現実のボンベイ体験とドディアの作品のイメージが、相互的に息を吹き込むような応答関係が成立するのだろう。

それにしても、ボンベイという都市、いやインド全体において現代美術を取り巻く環境が我々のそれとはいかに異質なものであることか。たとえば、ボンベイという呼び名。私は、ナイーヴにも、現在公式のものとなったムンバイという呼び名、こちらの方が、過去の植民地の記憶を拭い去った「政治的に正しい」呼び名だとばかり思い込んでいたが、事情はそう簡単ではないということが、インドに行ってみて初めてわかった。「ボンベイ」という名が、現地語発音を英国人たちが自分たち流に改変し、それが国際表記にまで受け継がれたというのは事実であるが、それを地方政府が現地流の「ムンバイ」に改めたのは、地方政権を奪取したヒンドゥー右派勢力による文字どおりの「反動」政策を反映しているというのである。だから、ボンベイとムンバイというのは、植民地の記憶とその反動である硬化したナショナリズムの両極のあいだの選択ということにもなり、作家や評論家たちの多くは、反動的なヒンドゥー・ナショナリズム—ヒンドゥー・ナショナリズムと呼ばれるその運動のスローガンは、「One nation, one people, one culture」である—とのつながりを嫌い、むしろ、多様な文化の交通を示唆するボンベイを好むようである。

このように、都市の名ひとつの選択において、ひとりひとりが否応なく政治的な空間に配置される土地だということに私はまず驚かされるが、それ以上の驚きは、まさに政治が大衆スペクタクル化しているその在りようである。インドを語る時に頻用される決まり文句に「世界最大の民主主義」というのがあるが、これは、民主主義制度の国家として世界最大の有権者数をもつというだけでなく、それに加えて投票率が非常に高いということをも示唆している。その背景には、古くからあるカースト制度に代表される階級問題があり、選挙が下層階級の政治参加、異議申し立ての場として機能しているのである。もちろん、それは民主主義のひとつの理想形態には違いない。しかし同時に、そのような状況は、大衆というものの心を掴むために、どんどんと政治をスペクタクル化の方向へ追いやるという事態の日常化をも招いたのである。インドに俳優出身の政治家が多いのはよく知られていることだが、そのような状況の中で、映画やテレビなどのマスメディアは、逆に政治的分断状況をドラマの状況設定として利用するというような相互的なスペクタクル化が進んでいるようである。実際、私の短いインド滞在の印象から言っても、メロドラマ化された政治映画がほとんど常時放映されていると思え、街には、政治家たちのスローガンと似姿を街角の壁や看板に描いた(なぜか写真ではなく描かれたものが多かった)壁画や看板が目立った。

そのような大衆扇動的な政治のスペクタクル化が、記憶の古層に潜む宗教的な対立と結びついた時に何が起るか。ボンベイの暴動は、まさにそのような化学反応が暴走してしまったことが一因だと思えるが、それは、インドの現代文化を日常的にも規定している。

これもやはり、実際にインドに行って気づかされたことだが、作家や批評家との会話の中に「secularization」という言葉が頻繁に使用される。「世俗化」ということだが、そのことの重要性は、日常のすべてのことがらに「世俗化」されつくしている日本において想像するのが難しい。言うまでもなく、

それはインド現代史を貫くヒンドゥーとイスラームの相互的な教義の絶対化に起因する抗争や差別に對抗するための概念であり、私自身も観念的にはそのことを理解していたつもりなのだが、そこに本質的な「温度差」があることをあらためて自覚させられた。

たとえば、ヒンドゥー勢力が強い地域で個展を開催したムスリムの作家、M.F.フセインの作品が破壊行為にあたり、抗議デモによって迎えられたりというのは、現実の出来事であり、また、ドディアの作品についても、たとえば、カルカッタのCIMAギャラリーに所蔵されている《チャッキ（石臼）を挽く男》（cat.no.17）——今回も展示されているが、インドとバングラデシュの地図を小さな円形の鏡の集合とエナメル・ペイントによって表わし、その上からしゃがみこんで石臼を挽く男が糞尿をかけているという図像——について、ギャラリーの学芸員は、これは、比較的表現の自由が保障されているカルカッタだから展示できる作品かもしれない（学芸員は、ドディア自身がそういう懸念を表明していたと言っていた）と言う。つまり、このような図像がボンベイやデリーで公開された場合、ヒンドゥー保守派の過激な反応を誘発する可能性があるということだが、そのような表現をめぐる宗教サイドからの圧力が日常化している状況の中で語られる「世俗化」ということが、おもに弛緩した状態を連想させる日本語としてのその概念とは対極的に、積極的な希望を託された語だということは私にとっては驚きだった（日本で似たことが起こり得るのは、天皇のイメージに関してだけだろう）。

しかし、あらためて考えてみれば、世界中のどこの宗教対立もそうであるように、宗教対立が純粹に教義上の対立として展開されることはまずありえず、世俗的な対立や差別を必然的に伴うし、また、そちらの方が本質的な問題であるのに、それを覆い隠し正当化するために宗教対立が持ち出されるといったような転倒もしばしば起こり得るのであって、問題はまさに両者の縫いにこそあるのではないか。そして、本来は相互貫入的に捉えられなければならないはずのその縫いを、単純化された宗教問題や階級問題として煽るのが、まさにスペクタクルに供する表象なのではないか。

そういう目であらためて見直してみれば、ドディアの過激な折衷主義が、キッチュな外観をもち、見る者の読みの欲望を誘発する構造をもっていることは、スペクタクル的環境の内部からの美術による介入の試みであるということがあらためて納得される。それは、単に出自を異にするイメージを並列させることによって、文化的な寛容主義を主張するだけでなく、スペクタクル的なものが実のところ、常にすでに折衷的なイメージの錯綜によって成り立っていることをあらためて前面化するためでもある。逆説的であるかもしれないが、キッチュなものは、その異種混交的な成り立ちにかかわらず、人心を純化した信仰に導くことができる。キッチュが最大限の効果を発揮した時、キッチュはキッチュのもつ不純さを脱し、ひとつのエンブレムにまで昇進するのである（日本における新興宗教集団のイメージ戦略を想起しよう）。ドディアの作品は、その道筋を逆戻りし、キッチュのもつ文化的活力は、まさにその不純さ／雑種性にこそあるということを再認識させるのである。

ドディアの作品は、グローバリズムやマルチ・カルチャリズムという安易な概念によって理解されてはならない。前者は、差異の概念を資本としてのスタイルへと一元化してしまう傾向を常に孕んでいるし、後者には、個々の文化間の差異を絶対化したうえで（つまり個々の文化の内部は一枚岩的に固定化されたものとして）、それらの共存を称えるという落とし穴が待ち構えている。ドディアの作品のレッスンは、まさに、この両方の圧力に拮抗するところにあるだろう。それは、差異という概念を政治的、社会的な次元をも含んで立体的に捉えることを我々に促す一方で、インドという国家の内部において、あるいはその内部におけるより小さなコミュニティにおいてなお、さまざまな要素の異種配合が養分として作用し続け、それらは、常にすでに越境の可能性を孕んでいるのだということを想起させるのである。