

オブリスト(以下HUO): あなたにうかがいたい最初の質問は、そもそもの始まり、マルチニークの美術館の構想についてです。どのようにして、また、いつ、この構想は誕生したのでしょうか?

グリッサン(以下EG): マルティニークの美術館の理念は、いくつかのファクター、状況の重なり合いから生まれました。第一に、マルチニークでの私の少年時代の間、特に1941年、私はリセで、5、6歳年長の、セゼールの生徒たちと親しく付き合っていました。また1941年には、ナチズムから逃れてきた多くのアーティストや知識人たち、ブルトン、レヴィ=ストロース、マッソン、ウィフレド・ラムなどが合衆国へ行く途中にマルチニークに留まっています。そしてこの時機から、アメリカ世界、とりわけラテンアメリカ世界へのある種の入り口があったのです。第二に、フランスに居たとき、私はこれらのアーティストたち皆と共に仕事をしました。マッタ、ラム、カルデナス、つまりその世代のアーティスト皆とです。この時、50年代から60年代頃、ラテンアメリカのアーティストたちのほとんどはヨーロッパへ来ていました。今日では、彼らはむしろマイアミへ、ロサンゼルスへ、あるいはニューヨークへ行きますが。

HUO: しかし、今はまたそれが変化していますね。

EG: そうです。おそらくまた変化してきています。ですが、その当時には、ソト、クルス=ディエス、みながヨーロッパに来ていました。私は彼らとよく仕事をしたので、このラテンアメリカで非常に重要なアーティストたちは、今度の美術館の設立のために作品を下さることになったのでしょうか。第三のよい巡り合わせは、それがまさしくマルチニークで行われるということです。つまり、小さいが弓形をしたカリブの中心地であり、様々なムーブメントのすべて、南アメリカと北アメリカの注目のすべてがこのポイントに向かって集中するという、場のある種の地理的なマジックが確かに存在する、マルチニークです。ですから、私たちは、アメリカ大陸のアートによる

マルチニーク美術館、という理念を抱きました。しかし私たちは、とりわけラテンアメリカ、ラテンアメリカのアートから出発しました。実は、もし私が本当のこと、美術館の根本的な理念といったものを言わなければならないなら、それは、私が常に南北アメリカのアートの、歴史的な、比較研究の、百科全書のようなものを具現化したいと思っていたからなのです。

また私は、美術館の理念の背後にあるのは、私たちの構築しようとしているコレクションが、役立ち、このプロジェクト、つまり存在していないあるものによって動かされようとしているということだ、と考えています。

アートについては、考えうる何にでも、それについての見事な研究があると思います。マヤや、アステカ、インカのアートについてのすばらしい研究があります。メキシコの壁画家たち、コノスール(訳注: 南アメリカ大陸南部の円錐形をした地域)の構成主義者たち、ベネズエラのキネティックアート、グラフィッティ・アートについてなど。しかし、アートの領域において、アメリカ大陸で起こったことについての、総論ではない連係の研究はひとつとしてありません。

例えばニューオリンズのような、またマルチニークのサン・ピエールのような、あるいはモンテヴィデオのような街で、1850年時にアートというものはあったのでしょうか? 何かあったのでしょうか、あるいは、何もなかったのでしょうか? もし何もなかったのだとしたら、なぜでしょう? もし何かがあったなら、それは先住民のアート、この場所にそもそも存在していたアートと直接的につながったものだったのでしょうか? 西欧のアートのイミテーションだったり、西洋やヨーロッパの影響のもとにあったりしたのでしょうか? イミテーションの場合、アートの制作は受身だったのか、反発したのか、あるいは新しい創造だったのでしょうか?

歴史的な比較研究の方法で、そのすべてを振り返ることは、この大陸におけるアートの中で、より今日的に、より新しくなっているものを見ることができるようになる、と思えます。人々がそれを使ったらすべてのことが説明できるような、よく油の注されたある種の機械を作ることが重要なのではないの

です。

ですが、いくつかのパースペクティブをもつこと、グランドキャニオンや、小さな稲田や、大河や、小さな泉水からの視点をもつことが大事です。これらの何でも複数のパースペクティブから見ること。これは、この美術館の役目のなかで私たちを熱中させる仕事だと思います。

HUO: 私は時間についてあなたにうかがいたいと思っていました。ですがあなたはそれに部分的に答えてくださいました。しかしおそらくその質問に戻ることはできません。

というのは、時間に関して、いくつかの美術館では、新しい風潮が、年代記的で時制的な見方をやめ、いわばまったく直観的な、年代記学を完全に壊してしまうような議論へと向かう新たな傾向が見られるからです。ただもし、あなたの美術館がこの時間性の、あらゆる諸時間性の観念にこだわられるのでしたら、それは同時に、時間的なパースペクティブだけでなく、多様なパースペクティブに向けての入り口であるように思われます。このことについて今少々お話しただけないでしょうか?

EG: 大変おもしろいですね。というのは、もし私たちが合衆国やカナダだけでなく、全アメリカを、特にブラジルやカリブのようなアフリカ系住民をもつ国々をとりあげるなら、植民地化の行為が、特に合衆国のネイティブアメリカン住民に及ぼしたことに、また、人々の記憶からその歴史的記憶を消すことを目指したことに気づくことになるからです。とりわけ非常にシンプルでとても小さな例をあげると、長い間、マルチニークの歴史はマルチニークの総督の一覧表に要約されてきたのです。まるでそれ以外は何も存在しなかったかのよう。そして言わば、私たちは歴史的な記憶を喪失したのです。しかしこのことと戦うために、私たちがしなければならなかったのは、特に私の場合、作品のなかでしなければならなかったのは、私の言い方で言いますと、「このあいまいな時間のなかで岩から岩へと飛び移る」ことだったのです。ですから、私たちが時間の線状につながったヴィジョンをもっていないし、流れいく時間、というヴィジョンをもっていない

## エドゥアール・グリッサンへのインタビュー

ハンス・ウルリッヒ・オブリスト(編集トマ・ブトゥ)

ん。  
それが、「私たちは、ブルーストの『失われた時を求めて』の巧みに構築され、非常に巨大で、あんな風に始まり現在へと至っている、この並外れた建築物の一種、を作ることはできなかつたろう」と私が言う理由なのです。私たちは私たちの時間を失ったことはありません。いまだかつてそれをもったことがないので、ブラジルや、カリブ、島々の人々、ラテンアメリカの人々も、彼らの時間を盗みとられたのです。ですから、私たちにはカオス的な方法によってそれを取り戻す務めがあります。ここからあちらへと行きながら、このやり方で飛び移りながら。

それはもはや線的でない時間で、私たちの時間の概念はイエスキリスト以前/以後という方向のキリスト教的概念に抵抗しています。たとえば、マヤや、アステカ、インカなどの文明の記憶にたいして、「紀元前600年」とか「紀元後1000年」と言われたら、とても奇妙です。そのような言い方はアメリカの空間 時間のパースペクティブにおいては、なにも意味しないのですから。

したがって、私たちには今からさき、ある円環状の、あるいはらせん状の時間、という概念があるのですが、特に、ありうべきある時の奪還のカオス的な概念をもっています。そして、どんな芸術作品、つまり芸術的な問題の周囲を巡っているどんな仕事も、このような時間の線状性に同意することはできません。もし私たちがアメリカのアート、歴史的な比較研究の百科全書を作ろうと望むなら、それはまさしく、時間というものが、カリブの小さな島でも、ティエラ・デル・フィエゴ(フィエゴ島)でも、カナダ北部、チリのサンチャゴの東でも、おなじ時間ではないという理由によるのです。私たちは同質なものをつくることを望んでいるのではなく、アメリカの環境のなかで鼓動し沸きあがるものを見んがために、この異なったすべての時間のあいだに関係をつくりだすことを望んでいるのです。

HUO: 私は先週、ジェームス・クリフォードと大変おもしろいメールをやりとりしました。そしてクリフォードはそのメールで、彼にとって、考えなければならない美術館は、異なった時間の共存を許容する美術館なのだ、

と書いていました。

EG: (笑)申し上げましたように、そのことは私たちが作りたい美術館の基本にあります。

HUO: それゆえ、あなたは美術館を連結された島々として構想しているのですね。

EG: 私は美術館を列島のようなものとして構想しました。ひとつの大陸ではなくて、列島です。

HUO: それはとてもすばらしいですね。したがって、あなたが建築家の挑戦もこの方法によって、というのは以前あなたが建築のコンクールを行ったとおっしゃっていたからですが、この「群島化」の空間化を創出することにあるのでしょうか。それゆえ美術館の建築はモニュメンタルなものと正反対のものになりますか。

EG: 正反対のものになるでしょう、広い空間ではないが、しかし広く発信する空間に。

HUO: どんな仕方で、これらの意味規定についてなのですが、この美術館を記憶のツールとして、記憶喪失に抵抗するためのツールとしてご説明されるのですか?

EG: 一方では、美術館は、マルティニークにある砂糖とラム酒の最も大きな工場の中に建設されます。この工場は1850年に建てられ、その操業は1975年に停止されました。これは、ある面ではすばらしい建物です。なぜそれが重要なのか? まず、完全に農業的な植民地経済であったマルティニークでは、この工場はこの国の生活の中心だったからです。私は子供時代、この工場から3、4キロのところまで大きくなりました。またこの工場は、こうした年月のあいだ、労働闘争や、農場労働者の闘争やストライキの中心でもあり、それは銃撃や死によって弾圧されたのです。

HUO: それはあなたにとって子供の頃の思い出なのですね?

EG: そうです。またマルティニークにおける集団的な思い出でもあります。面白いのは、同時にその集団的な思い出が、これもまたひとつではない、ということ。というのは、むしろそれは、その思い出に向かうある種のねじれで、つまり集団的な記憶からこの思い出もまた消そうとされたからなのです。

共同体的な思い出、それはプランテーションの思い出であり、ルイジアナやミシシッピの思い出、またキューバやブラジル南東部のプランテーションにおける貧困層の思い出であり、これらは同じもので、それが面白いのです。したがって、マルティニークのような小さな島の特別な思い出ではなく、その地域全体、カリブ、ブラジル、合衆国南部、ベネズエラの海岸地帯、コロンビアなど、にとつての思い出なのです。

それは非常に特徴的な、ある経済システムの思い出で、同じ自己喪失の、同じ苦しみ思い出なのです。ですから、このような美術館がこのような場所に設置されるのが重要だったのです。

HUO: ダイナミックな記憶、というこの概念に関連して、美術館一般について、また記憶の問題について私は最近、いく人もの大脳病理学者と話をしました。彼らは、科学的見地からすれば記憶はある動的なことからであり、記憶は常に現在のなかにある、と言っています。また美術館の概念に関しては、記憶がしばしば静態的に捉えられすぎている、と言っています。

EG: なぜでしょう? なぜなら、ヨーロッパの諸文化において美術館は、たとえばアートや、生や、あるいは経済等々といった事柄の明白な表明として存在していたものを、を回顧しているからなのです。美術館は回顧する。ふりかえって、私たちのところ、アメリカにあっては、美術館はまだ回顧するには至らず、探索しているのです。同じものとは言えません。

そこからふたつのものが生じてきます。もし私たちが百科全書を作るとしても、私たちは私たちが発見しようとしているものを、まだ知らないのです。それは、明らかな仕方で存在していた何か、の要約ではありません。私たちがまだ知らない何か、の探

求なのです。ですから、記憶の探求、目録ではなくて、ある探求なのです。それが第一のポイントです。

二番目のポイントは、記憶に関して、このような美術館は、いまだに生き生きとした、いまだあり得る過去のすべての痕跡をつかみ直すほうへと向けられている、ということです。ただ単に民俗誌学的なやり方でそれらを辿るのではなく、生き生きとしたやり方で辿ること。たとえば、工場の中に設置されようとしている美術館は、工場の労働者たち、とても年老いてはいますが、ご存命の、労働者たち皆のインタビュービデオで始まるでしょう。というのは、この工場は、実際、地獄のようなものだったのです。労働者たちは恐ろしい熱さと、凄まじい騒音のなかで働いていました。天国へ行くほかには救われないうようなところだったのです。それは非凡な美しさのものですが、硬直した美しさではありませんし、月並みな美しさでもありません。私たちが為そうと試みた最初のこと、それはこの場所に息づいていた痕跡のすべてを現場で取り押さえることでした。

この場所に宿るすべての痕跡、それはアメリカのいかなる地域にも存在する痕跡です。ですからそれは月並みな痕跡ではありませんし、またこれを巡るアートのコレクションをもつということは、次のふたつのことを要請します。

まず、歴史的な過去の生きていた痕跡を収集すること、次に、この生き生きとした痕跡がフォークロア化されていないことが必要であり、それが新たにフォークロアの見せ物のなかで硬直させられていないことが必要なのです。

HUO: むしろそれはモデルとして示される?

EG: いえ、モデルとしてではありません。

HUO: あるいは道具箱として?

EG: とにかくモデルとしてではありません。なぜなら、それらのモデルは常に少々窮屈そうで、少々硬直気味です。道具箱、それならいいです。しかし私たちは、今日の若いアーティストのなかにより良

いものがあることを知っています。それは、世界全体で起こっていることを理解する感性です。彼らの属する特定の地域で起こっていることだけでなく。

したがって、記憶に関しての、このような美術館の関心は、美術館が、ある一点において、多くの異なった記憶をふたたび結びつけさせ得る、ということにあります。またこのこと、これも重要です。同じ場所における多くの個別な記憶だけでなく、多くの異なった場所が、集中していき、それらの中でそれらの密度とそれらの対象を互いにほとんど比較していくこと。

HUO: 要するに、記憶の多様性の集約ですね?

EG: まさにそうです。それがいちばん興味深いところですよ。

HUO: さきほど、あなたは「美術館はまだ見出しにくい、美術館は探求している」とおっしゃいました。いかにして美術館は実験室だという概念を利用できるのでしょうか? この美術館は実験室となるのでしょうか?

EG: 実験室になります。比較検討の、異なった経験を明らかにする実験の。ですがおそらく、これら異なったすべての要求に当てはまる形式が見いだされるでしょう。アメリカにおけるアートの多様な形態のすべての、特色のうちのひとつ、形式のひとつとは、アートのこれらのフォルムが、遠近法の、遠近法の発明の、精神的なまた技術的な経験をもっていないということなのです。

遠近法は西欧の美術の、特にイタリアのクアトロチェントの発明ですが、アメリカにおいてアートの表現は、インカのアートからポロックのアートにいたるまで、なんであるにせよ、遠近法の発明を経過してこなかったのです。このことが、時間と、また時間における空間の観点から意味するのは何でしょうか?

こういふことです。遠近法は、西欧のアートの偉大な発明のひとつということ。そしてアメリカのアーティストが遠近法の技術を用いているときでさえ、遠近法はアメリカにおける創造の衝動を説明する

ものではないのです。アメリカのアートの衝動は遠近法を通過していない。そしてそのことを掘り起こすのが面白いのです。

HUO: よりスムーズで、硬直していない考え方があるのですか?

EG: 分からないのですが、私たちは探していて、そしてまだ見出しにくいのです。しかしアメリカのアートは、空白をあまり自然な飾りと考えていないのは事実です。画布は常に満たされていて、その際限ない様子には漏れ出るすき間もないのです。これは何を意味するのでしょうか? 知覚の共同体と関連をもつのでしょうか? 言い換えると、アプリオリな理論を形成すると過つ可能性があって、私たちはそれを免れようと試みているのです。そしてまた、万人にとっていまだ明らかでないものごとを見出そうと試みるができます。

HUO: そして思いがけない美術館を作ると。それをうかがって、観客との関係に質問したいと思うのですが、あなたは、島々について、時間の多様性についてお話になりました。私はそれを大変すばらしいと思います。しかし、疑問なのですが、とても実際のな面においてですが、あなたは美術館のスペースのなかで、さまざまに異なった、空間的な、時間的な、文化的な表現のフォルムを、どのように把握しようとされているのでしょうか。それは何か別のかたちの名札や額縁を介することになるのでしょうか?

EG: 私たちはとても地味な、大変つましい方法で進めようとしています。まず、私たちは美術館をひとつの焦点として考えようとしています。よく地図を見ると、人はマルチニークがそこにあって、アメリカの国すべてが、その線を引けることに気づくでしょう。ラテンアメリカの人々を熱中させたのはこのことなのです。マルチニークは、アルゼンチン、ブラジル、北アメリカ、ベネズエラの画家やアーティストたちが、そこを目指すことができる焦点なのです。

またしたがって、美術館の主な活動は、この大陸全体からやってくるアーティストとの、絶え間なく繰り

返される交流をもつことにあります(美術館には12の滞り型アトリエがあります)そしてその繰り返される交流はなくなることがないでしょう。というのは、私たちは初めから、痕跡のだけでなく、これから考えられる成果も、それら経験のすべてがあるように心掛けています。このことはなにか非常に重要なことです。なぜなら、アメリカで最も足りないもの、それは、その色々な島のあいだの、その色々な思い出のあいだの関係なのです。これが最も足りないものなのです。南へやってくる、あるいは南にいる北アメリカのアーティストは大変少数です。音楽では沢山あるのですが?。ラテンアメリカの音楽、カリブの、ブラジルの、合衆国の音楽のあいだには多くのつながりがありました。たとえばジャズ、サルサについて語るすることができます。しかし造形芸術の面においてはこのようなつながりはありませんでした。もちろん、モンテヴィデオのアーティストはポロックの作品について知っていますし、そのカタログ読んだり、本を読んだり、ビデオを見たことがあります。しかし実際のつながりはないのです。そして私たちは、つつまじやかに、私たちの程度に応じて、このようなつながりを打ち立てることを試みようとしています。もう一方で、多様な記憶の内部において、対応する記憶があるかどうか、たとえばキューバの記憶がジャマイカのそれと、あるいはマルティニークのそれと同じかどうか、私たちは見てみようとしています。または、他の例を挙げるなら、カリブ世界や、ブラジル地域において、また合衆国南部地域において、プランテーションのシステムは、アルゼンチンにおける大私有農場のシステムと同じやり方で、感受性や、精神性や、芸術的表現に干渉するのかどうか、あるいは反対に相違があるのかどうか、を見てみようとしています。いいかえれば、これは探索の情熱をかきたてる広大な領域なのです。成功するかどうか分かりませんが、しかしわざわざ始めるに足ることだと思いません。

HUO: この方法で実験するのですね。

EG: これはひとつの実験でありひとつの創造なのです。真の意味でのひとつの関係なのです。集結し、いっしょにおき、関連づけること。

HUO: 私はゆうべ、あなたのテキストについてのセリア・M・ブリットン( Celia M. Britton, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory*, University Press of Virginia, 1999)を読み返しました。そこで彼女は、ひとつの章を、レジスタンスの戦略としての言語の分析に割いています。

そこで私は、あなたがどの程度、美術館、この美術館もまたレジスタンスの戦略に属しているとお考えなのだろうか、と自問したのです。レジスタンスについてお話しいただけますか?

EG: 第一に、個の、また集団的な記憶の抹消にたいするレジスタンスです。私たちがもし美術館を西洋風に構想したなら、私の見解では、何の役にも立たないことになったでしょう。第二に、この美術館は、私たちがそこで次のようなことを示そうとするという意味でレジスタンスとなるでしょう。つまり、ある芸術的な潮流にとって、ウィフレド・ラムを例にとりますと、ウィフレド・ラムの絵のなかで興味深いもの、それは、その絵が非常に政治的でありながら、絵が政治化されているという意味でなく、それがアート表現のあたらしいフォルムに一種の永続性を与えているという意味で政治的なのだという意味です。

この新しいフォルムは、それが特にアフリカのフォルムにむすびつけられるために、レジスタンスに属し、普遍的なモデルのように幅をきかせるギリシャの彫像にたいするレジスタンスに属しているのです。この仕事有成し遂げられたときから、レジスタンスはあるのです。もし、たとえばインカのアートやマヤのアートのフォルムを採りあげるなら、ひとたびそれらが、伝統的で慣習的な美術館から出たなら、ひとたび、それらに基づいて、よく考えるアーティストたちによって考慮されたなら、そこから正反対のものが取り出されるか適用されるそれらのフォルムは、レジスタンスに、押しつけられた西洋的なモデルにたいするレジスタンスになるのです。ですから私は、そんな風に考えられた美術館は政

治的な美術館であると考えます。しかしそれは政治的な美術館ではなく、アートの創造と、あたらしいフォルムの諸プロセスを刺激する美術館なのです。

HUO: あなたがラムに言及されたので、あなたに近い何人かの他のアーティストについて話すのにちょうどよいでしょう。以前、マッタとブラウナーについて、また50年代にドラゴン・ギャラリーを中心に構成されていた才能ある人々の集まりについてお話しくださいましたね。

EG: それは戦後すぐ、50年代のことでした。ドラゴン・ギャラリーの独特さのひとつは、このギャラリーを設立した人たちが詩人であったことです。彼らのなかでは、特に最近逝去されたマックス・クラック・セラーがいました。彼らはアートの商取引を拒んでいました。まったくユートピア的だったのです。それは奇妙なことでした。というのは、その第一原則がお金を稼ぐことではなかった商人だったからです。そのうえ、10年か12年後にはこのためにギャラリーはつぶれてしまいました。

しかし、この10年か12年のあいだ、ギャラリーはこの時代のアートの激しい放射の場でした。マックス・エルンスト、ラム、マッソン、ピカビア、ダリなどのまとまった展示によって始まったのが、このギャラリーでした。しかしまた、アルゼンチンのセギ、キューバのカルデナスのような若いアーティストを発見し、世に出したのもこのギャラリーでした。激しい改革の場であったものが同時に、アートの表現の優れた精神を保とうと配慮していたのです。

今日では、ひとりの若いアーティストはバラックを壊したり、途轍もないことをすることができます。なぜなら今日では、若いアーティストがすべてを破壊することが必要なものであり、今日では、アートは全 - 世界のなかで作られ、全 - 世界はカオス的なものだからです。

ですがその当時、遺産のようなものを整備するという配慮もありました。カルデナスにおけるアルプやプランクシーの遺産がありました。ペルーのフェレルやチャベスの時代のラテンアメリカの若い芸術家たちにおけるマッタの遺産もありました。これらの人々のすべてはドラゴン・ギャラリーを経ていま

すし、ドラゴン・ギャラリーに生まれたのです。

HUO: それは展示の場であって、しかしはるかにそれ以上のものでもあったのですね。

EG: その通りです。それは、その時代の詩人や、若い詩人の多くが見いだされた場でもありました。

HUO: この、アートと文学のあいだの対話は、今日ではその大部分が消えてしまいました。しかしながらそれらはフォルムの境界を越えるすべての試みに欠かせないものです。その試みがあなたの美術館に場を見出すであろうこと、この美術館が、その対話を可能にするであろうことが期待されます。

EG: まったくですとも。美術館の開館の時には、アーティストや彫刻家や画家と同じくらい、詩人や作家が来るでしょう。なぜなら、あの時代にドラゴンギャラリーに存在していたような対話と連帯を再創造しなければならないからです。いまアートギャラリーで嘆くべきこと、それはもはや詩人がそこにいないということです。

HUO: それは大きな問題です。対話は途切れています、それを再構成しなければなりません。

EG: そうです。それをふたたび作らなければなりません。

HUO: つい先ほど、あなたはマッタについてお話しになりました。彼の作品もその点でまたレジスタンスなのですか。

EG: 私にとって、マッタはとてつもない人物です。彼は偉大な画家であるだけでなく、偉大な詩人もあります。マッタの絵の目的自体も初めから奇妙でした。「私はタブローに、近代の男や女の頭の中や身体の中にある動転を、葛藤を示したい」と彼は言っていました。それは何かまったくファンタスティックなものです。彼は、一種の心理学的研究のようなアンティミストのやり方ではそれを作ろうとはしません。

それは愚かなことになったでしょう。私はあるテキストで、マッタについてたくさん書きましたが、彼は人間の心の葛藤と物質の混乱のあいだに対等性を作りたかったのです。別の言い方をすれば、それはすでに今日の世界を予示するものでした。

そのうえ、彼にはあるひとつの言葉があって、《カオスモス》について語っていました。そして私は、ひとつの《混沌としての世界》、としての《全-世界》について語っていました。ですから私たちは基本的にこの面であぐらに出会ったのであり、だからよく一緒に仕事をしました。

HUO: その、混沌としての世界の世界の概念は、どのようにして生まれたのでしょうか？ 科学にたいする興味から生まれたのですか？

EG: まさにそうです(笑) それは、科学の分野で起こる事柄を理解することにたいする、私のももとの無能力から来ています。実際は、カオスの科学の理論家たちによる分かりやすいテキストは、私にとってこの上なく役立つものでした。

たとえば、認識は連続する線上に生じるのではない、また、認識はこの線上で進んでいくものではない、しかし科学的認識は、さまざまな状況、ときには矛盾のなかでさえカオス的な仕方です。あるいは、世界の対象自体は、世界で漸進的な方法では捉えられないものだという考え。あるいは、科学は世界の詩的な研究法や記述をもち得るという考えなどです。

このことは、たいへん驚くべきことです。私はずっと前から、人間のアイデンティティは画一的なものではなく、一本の線のようなものにはいかならないと考えていました。人間のアイデンティティは矛盾し得ます。ですがそれは必然的に対立をまねくことになりません。私は非常に早くから、《リゾーム(根状茎)としてのアイデンティティ》あるいは《関係としてのアイデンティティ》という概念を抱いていました。その概念は、何年ものあいだ、理解してもらったことがとても困難でした。

またまさしくこの次元で、私はマッタの思想と仕事に結びつけられていたし、結びつき続けているので

HUO: そしてドゥルーズにもですね。

EG: 哲学的な次元においてはドゥルーズに結びついています。それは明らかです。ドゥルーズとガタリ、彼らが単一根とリゾームのあいだにおいた差異、取り巻くすべてのものを枯らしてしまう単一根と、反対に他の根を枯らすことなくそちらの方へ伸びていくリゾーム、という差異は、私にとって大変な利益となりました。

もしこの考えが世の中において実際によく知られていたら、それは引きこもりやセクト主義によく立ち向かうものだったでしょう。そして、私が信ずるところでは、ホロコーストや大量虐殺は、軍事力や政治的圧力によっては克服されることはないと思います。ホロコーストや大量虐殺は、現代の人間および人間性の気質や精神的志向が、上に述べたような考え方に同意することによってしか克服し得ないのです。

またこの考え方で独特なのは、私がもうずっとたゆまず繰り返してきたことですが、「私は他者と交換しながら変化することができる、しかし、私を失うことはなく、また私を損なうこともない」という考えです。

今日における基線の一本は、各人が変化に恐怖を抱いているということで、それは何かを他者から受けとると、自分の姿が失われ、消失していき、薄められたものになるにちがいない、という恐怖です。とんでもない! 私たちは人間の歴史における、この根本的な革命を遂行しなければなりません。「私は変わることができる。私は同じもののままでいるのを余儀なくされているわけではなく、他者から獲得することができるのだ」と言えるように。このことは私が私を失っていくということを意味しません。

HUO: それはユートピアのひとつのかたちですね。

EG: そうです。これはユートピアです。けれども急を要します。このユートピアのために戦うことが必要なのです。

これがユートピアなのは、これが本当にあるものではないから、ではありません。これは本当なのです。これは、いまだにそれが人類の大部分に認められて

らえないからユートピアなのです。  
もし私が、アイルランドで殺しあっている、あるカトリックに、またあるプロテスタントに、次のように言うならば、また中東で殺しあっている、あるユダヤ人に、またあるパレスチナ人に、あるいはひとりのフツ族とひとりのツチ族に次のように言ったなら。「私はツチ族であることができ、フツ族から何かを得ることができる。そしてそれは私を殺すことはなく、私を消滅させることもない。反対に、私を豊かにするのだ。」そして人々がこのことを理解しはじめたなら、人は現代のホロコーストと大量虐殺にたいして真に戦うことになるでしょう。  
私はこの種の問題にたいして、政治的なまたは軍事的な解決が見いだされるとは思っています。人が単一のアイデンティティを通じてしか存在し得ないと考える考え方を、人の頭自体の中で、人の想像のなかで、変えなければならぬかどうかなのです。  
ますます大量虐殺が行われているこの時代にこのように言うことは奇妙に聞こえるかもしれませんが。

HUO: だがまたそれだけ急がねばならないのですね。

EG: そうです。だから急を要するのです。

HUO: ひとつ質問がありまして、それはいろいろなインタビューで私がシステムティックにするただひとつの質問なのですけれど、ただ一本の赤い糸が、実現されていないプロジェクトに向かっており、またユートピアとつながっています。実現されないプロジェクト、あるいはいまだ実現されていないプロジェクトとは何ですか？

EG: 私たちは実現されていないプロジェクトを数多くもっています。しかし私は、その実現されないプロジェクトについて、その損益を考慮したり、それらを積み重ねていくべきかどうか分かりません。実現されないプロジェクトは、おのおのの意識あるいは無意識に痕を残すと思っていますし、この痕跡

は私たちがまもなくしようとしていることを明確にすると思います。しかし、その計算をする、あるいは統計を挙げるには及ばないことです。もしそうしたら、その痕跡のかたちは消えてしまいますから。ところで私は、この、痕跡、という考えをまったく信じています。私にとってこれは基本的な考えなのです。実現されないプロジェクトが私のなかで作用しているのは、痕跡の状態においてではもはやなく、障害物の状態においてなのです。壁の、また壁のために消えた痕跡、なし得ぬプロジェクトである壁の状態。

私はこれが良いことだとは思いません。それはさておき、私たち各人、それに私も、私たちが実現しなかったたくさんのプロジェクトをもっている、ということは事実です。しかし、実現すべきプロジェクトに私たちを駆り立てるのは、実現されないプロジェクトだと思うのです。しかし、その詳しい明細を計算する必要はありません。実現しないプロジェクトの小さな一面はまだ、痕跡のかたちで、私のなかで生きていて、別の実現されるべきプロジェクト、違っていますがそこにその小さな痕跡があるプロジェクト、に入り込むのです。

HUO: まだ5分ありますので、前にうかがいたかった質問に戻りたいと思います。あらためて、第一に美術館に関わることで。あなたの好きな美術館はどれでしょう？ある美術館に本当に感銘を受けたことがありですか？

EG: お気に入りの美術館などありません。マルローのように、私は「空想の美術館」をもっているのだと言いたいです。ですが、刺激されるような美術館があるのは事実です。たとえばニューヨークのメトロポリタンを訪れたとき、次に訪れるときも、私はまっすぐに一枚の見たい絵のところへ向かいます。いつも同じところへ。

HUO: どの絵ですか？

EG: グレコのトレード風景です。《トレード風景》だと

思いますが、それでいいですよ。私はもうタイトルがよく思い出せません(《トレード風景》、1597年)。それは輪郭を明確なものにしている白い線のある、少しく暗い感じの絵です。メトロポリタンを訪れるたび、私はその周りを回り、この絵に近づくことで強い興奮状態に入ります。なぜと尋ねられたなら、私は、むずかしいのですが、それを説明しようとはできません。そして実にそれはそうした効果があるのです。あなたを引きつけるひとつの極がある美術館があり、そこから他へと広がっていくのです。反対に、あなたを量によって感動させる美術館もあります。あなたが見にいられるのはひとつのものではなく、美術館の全体なのです。

HUO: サントベテルブルクのエルミタージュ美術館のことも、あなたは言っておられましたね。

EG: はい、たしかに。エルミタージュ美術館の場合、私をすっかり動転させたのはその全体です。それは美術館ですが、同時にある種の奇蹟なのです。人は、たとえば次のように自問するでしょう。ルーベンスの部屋部屋、レンブラントの部屋部屋、印象派の部屋部屋、特にこの印象派の部屋部屋について、自問します。これほどたくさんの作品を集めながら、かつこれほど駄作が少なくすんでいるのかと。そんなことはありえないと考えるでしょうが、この場合、人に強い印象を与えるのは美術館のマスなのです。別の例を挙げますと、メキシコの考古学博物館があります。ここでもまた、強烈な印象を与え、あなたを留まらせるのはマスであり総体であり、そのなかにおける諸作品の関係なのです。それ以外の、スペシャライズされた美術館、たとえば17世紀の絵画とか、これこれのものにあてられた美術館は、私はあまり好きではありません。というのはこの場合、美術館は完全に要約の美術館だからです。この類の美術館は私を退屈させます。

HUO: どうもありがとうございました。

(武藤麻矢訳)

#### 参考文献

エドゥアール・グリッサン『全・世界論』恒川邦夫訳、みすず書房、2000年  
エドゥアール・グリッサン『<関係>の詩学』管啓次郎訳、河出書房新社、2000年