大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

移動の豊饒か、帝国の求心力か：Migrations展（ロンドン、2012年）を読む

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-10-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 萩原, 弘子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/15049

移動の豊饒か、帝国の求心力か
——*Migrations*展（ロンドン、2012年）を読む

萩原弘子

テイト展のポスター

2012年春、ロンドンの地下鉄駅構内に貼られた*Migrations*展の巨大なポスターを見て、驚きと喜びのあまり、思わず声を挙げそうになった。テイト・ブリテン美術館での開催を告げる同展ポスターにあったのが、長年私が注目してきたルベイナ・ヒミドの作品だったからだ。ヒミドによるそのアクリル画は1990年代初頭の作で、鮮やかなドレスを着たアフリカ人女性が船上に2人、背景の高い位置に水平線が見える。ポスターでもう1点、ヒミド作品に並べられているのは1877年にジェイムズ・ティソが制作した油彩画である。両作品は、2人の女性が船上にいる点、特徴的な赤の色調などが共通していると見える。*Migrations--Journeys into British Art*展は、テイト所蔵品を中心に、1500年以来、よそから英国へと移動してそこで制作したアーティストの歴史をふりかえり、彼らがした英国美術形成への関与を新しい視点で見ようというものだ[1)]。

ポスターを見たときの私の驚きと喜びは、これまでヒミドがこうむってきた周縁化と関係している。1980年代半ばにいくつかのブラック女性アーティスト展を企画、開催したヒミドは、1980年代後半から1990年代初頭にかけて地方行政府が多文化主義政策の一環として開催したいくつものブラック・アート展にも参加していた。当時、たとえばテイトのような主流の美術館が、ブラック女性アーティストによる小規模な展覧会や、労働党色の強い地方行政府主導で開催されるブラック・アート展に関心を向けることなどありえなかった。ヒミドは地方の美術学校でデッサンを教えて生活を立てる一方で、作品制作をするだけでなく、自身で出版社を起こしてブラック女性アーティストの作品集を刊行し、小さいながらロンドンにギャラリーを開いて、自分たちの展覧会を開催してきた[2)]。作品でも言説でも、彼女が表明する立場は明確で、視覚芸術表現における人種とジェンダーをめぐる権力関係とその歴史性を問うのがヒミドである。アフリカ人で、女性で、植民地主義的な権力

関係をテーマとするアーティスト――ヒミドが周縁化される理由はいくつもあった。周縁化をこうむるなかで、むしろ存分にみずからの表現を公刊、展示する手段を自力で確保してきたヒミドは、いわば周縁を自分の場とするアーティストであった。そのヒミドの作品がテイト・ブリテンの展覧会ポスターになる時代が来たかと思うと感慨深かった。

しかし驚きの声を挙げ、感慨に耽るのもつかのまに終わった。現実に *Migrations* 展を見た私は、視覚芸術表現をめぐる政治学は 21 世紀に入って一層精緻に高度化しているのではと思うようになる。この小論は、同展の展示と図録を検討し、そこに視覚芸術表現のどのような政治学が働いているかを考察する試みである。

Migrations 展の構成と概要

Migrations 展が焦点をあてるのは、16 世紀以降の時代にアーティストがした英国への移動とそこでの制作だ。同展は、テイト・ブリテンの新館長ペネロプ・カーティスが同館の所蔵品を新視点で見ることを提唱して実現した[3]。したがって、展示作品のなかには他館から貸与されたものもあるとはいえ、ほとんどが同館所蔵品である。したがって、テイトという美術館の歴史を考える展覧会ともなっている[4]。

同展では、ほぼ時系列に沿って 9 つのテーマが立てられ、テイト所蔵の膨大な作品群から選定したものを中心に展示が構成されている。9 テーマのうち、最も古い時代に関する 2 つのテーマ「肖像画と新ジャンル」(16、17 世紀) ならびに「イタリア、新古典主義、ロイヤル・アカデミー」(18 世紀) の展示室は、近代英国絵画の成立が海外からのアーティストに大きく依存していたことを雄弁に示していて、以下に続く展示の基調となっている。

たとえば、イングランドの王でその相貌を最もよく知られているのはヘンリー 8 世だろうが、その肖像画を制作したのはアウグスブルク生まれのハンス・ホルバインである。本展に展示されたテイト所蔵作品は胸から上を描いたもので、このほかに仁王立ちの全身像もよく知られている。両作とも渡英後まもない 1527 年の作品だ。1526 年に 29 歳でドイツからイングランドにやって来たホルバインは、王のほかにもトマス・モア、トマス・クロムウェルなど、多くの肖像画を制作している。いずれも人物の身分、職業を表わす道具立てにぬかりがなく、ビロード、毛皮といった装束の質感を伝える写実が

緻密である。ホルバインの画筆は、ドイツとフランドルの盛期北方ルネッサンスのただなかで培われたもので、絵画分野のルネッサンスを経験しなかったイングランドには、当時これほどの洗練と技量を備えた画家はいなかった。

ホルバインを初めとする16世紀ドイツ、フランドルの画家による英国貴族の肖像画に続いて、17世紀には大陸からさらに多くの画家が渡来するようになる。奴隷貿易による富裕層の興隆で、肖像画、雅宴画、家族の肖像の需要が増大した時代であり、また英国ならではの画題として発展する海洋画が始まる時代でもあった。この時代に、たとえば、フランドル出身のアントン・ヴァン・ダイク、ウィレム・デ・ウィッシング、ペーテル・レリなど、後世によく知られる画家が王侯貴族の肖像画を描き、その過程で大陸のロココ様式も伝播した。またイタリア生まれのアントニオ・ヴェッリオはスチュアート朝時代に宮廷画家を30年務めて、バロック様式の壁画をイングランドで制作した初の画家となった。この時代にもまだ英国人の画家で彼らに及ぶ者はいなかった。

18世紀の展示作品の多くは、ロイヤル・アカデミー会員となった画家のものである。1768年、「アートは国家的関心事」と考えたジョージ3世の精神的、財政的支援を得て創設されたロイヤル・アカデミーの目的は英国生え抜きの美術の発展であり、そのために毎年の展覧会開催と美術学校設立がめざされた。当時、海外アーティストによる「本場」の華麗な芸術が歓迎される一方で、やっと育ってきた英国人アーティストの作品は安く値踏みされていた。アカデミー創設は、彼らの地位向上のためでもあった。それでも会員資格として求められたのは、英国に在住していることと、アーティストとしてのキャリアをロンドンで確立したことであった。つまり、外国人会員の存在は前提とされていた。実際、創設メンバー34人のなかには、スイス人で新古典主義の歴史画で知られるアンゲリカ・カウフマン、アメリカ人で新古典主義の代表的画家となったベンジャミン・ウェスト、中国人版画師リチャード・ヨー、イタリア人風景画家フランチェスコ・ズッカレッリほか、外国人は少なくなかった[5]。トマス・ゲンズボロ、ウィリアム・ホガースといった、後世に知られる英国人画家がやっと登場するのがこの時代である。ゲンズボロ、ホガースによる初期の肖像画がロココ的であるのは、彼らに先行する外国人宮廷画家たちが英国にもちこんだものの影響である。

19世紀の展示室には、「英国、フランス、アメリカを往還して」というテ

ーマのもと、フランス、アメリカからのアーティストに加えて、それら３国を行き来したアーティストの作品が並ぶ。ポスターに掲載のティソ作品『ポーツマス・ドックヤード』はここに展示されている。

ここまでの展示に使用されているのは展示室面積のほぼ４分の１で、残る４分の３は 20 世紀の移動に関する展示に充てられている。ここでは６つのテーマに沿って作品選定がされている。「ユダヤ人アーティストの作品とユダヤ芸術」ではそのテーマに謳われるとおり、ヨーロッパ各地から来たユダヤ人アーティストの作品が集められ、次の「ナチス・ヨーロッパからの難民」の展示室には、1930 年代にドイツ、オーストリアからナチスの弾圧を逃れてきたアーティスト（ユダヤ人に限らない）の作品が集められている。

20 世紀に関する６テーマのうち、残る４テーマのあちこちに、1980 年代のいわゆるブラック・アート展に参加したアーティストたちがいる。まず「視覚表現の国際言語を追究したアーティスト」の展示室にあるのはモダニズムに立つ絵画、彫刻作品だ。ここにパキスタン出身のラシード・アリーンによるミニマリズム彫刻、インド出身のアンワール・シェムザ、アヴィナシュ・チャンドラによる抽象絵画、ガイアナ出身のフランク・ボウリングによる抽象表現主義作品などが展示されている[6]。

続く「脱モノ化したオブジェ（モノ）」のテーマのもとに集められているのは、英国のアート・シーンに参加しながらも英国を唯一の制作拠点とすることなく、移動を常としている現代アーティストたちだ。なかでも重要なのがデイヴィッド・メダラで、数十年にわたってフィリピン、アメリカ、英国などを往来しながら、いずれの場所でもアーティストとして認知される活動をしている。鑑賞者にも参加させるパフォーマンスや、完成形のないインスタレーションなど、アーティストを特権的創造者と見ることを拒否し、作品の市場価値という概念を無意味化しようという作品をつくってきた人だ。

最後の２テーマ、「新しいディアスポラの声」、「映像／移動するイメージ (the Moving Images)」のもとに集められているのは、旧植民地からの移民系アーティストの作品である。キース・パイパー、ソニア・ボイス、ドナルド・ロドニー、アイザック・ジュリアン、スティーヴ・マックウィーン、そしてポスターになったルベイナ・ヒミドなどだ[7]。

移動の豊饒

ポスターを見たときに抱いた嬉しい驚きの意味を考えるために、テイト・ブリテンでの鑑賞に際して私が立てた問いがある。この展覧会で促される視点はどういうものだろうか、という問いだ。鑑賞者は、同展タイトルの言う「移動（migrations）」について、また「英国美術（British art）」について、どのような視点で見るように促されるだろうか、最初の嬉しい驚きを裏切らない視点へと誘われるだろうか。そう考えながら展示室の壁面を読み、図録を見ていると、互いにつながっていながら、おりあいのつかない２つの視点を促されていることに私は気づいた。

第１の視点は、近代 500 年にわたって常時、外来のアーティストがいて、ここで制作したという歴史事実に注目し、移動がもつ豊饒な文化形成力に大きな意味を見ようというものだ。

これは、1980 年代以来、旧植民地に出自をもつ移民系アーティストたちが主張してきたことに連なる。英国への戦後移民１世ないしは２世である彼らは、当時、現代美術のアウトサイダーや他者として周縁化されていた。1980 年代に開催された一連のブラック・アート展はやっと訪れた作品展示の機会であったものの、地方行政府や美術機構による温情主義的マイノリティ政策の一環であって、主流の美術機構がそれらの展覧会を英国現代美術と見ることはなかった。アーティストたちは、例外的少数者への寛容を求めていたわけではない。移動とそれに伴う文化の混淆こそは文化形成の基盤をなすという新しい認識が広く社会に共有されて、彼らが現代世界で生きて表現する、例外的ならぬ普遍的なアーティストとして遇されることを、彼らは希求していた。1980 年代の、アートよりも多文化主義の体面づくりに関心を注ぐ文化行政官主導で開催された、ブラック・アーティストばかりを集めたグループ展では、そうした彼らの望みが成就するはずもなかった[8]。1991 年に、*Third Text* 誌の「アートと移民（art & immigration）」特集号で、ラシード・アリーンが興味深い指摘をしている。20 世紀初頭に自分の国を出てフランス、ドイツに移動して制作したモダニズムの雄である４人、ピカソ、モンドリアン、ブランクーシ、カンジンスキーの名を挙げて、移動こそは彼らの創作の源泉であり、彼らの作品は「移動の讃歌」だとしたうえで、アリーンは次のように言う[9]。

「ブラックの移民系アーティスト（black immigrant artist）」の芸術的な望みは、私の見るところ、20 世紀初頭に移動した前述のアーティストたちと変わらない。したがって私は、ヨーロッパ人アーティストがヨーロッパ内の或る国から別の国へと移動したことと、アジア、アフリカ、カリブ域のアーティストが戦後ヨーロッパに到着したことに違いはないと思っている[10]。

ここでのアリーンの関心はモダニズムにある。旧来の権威ある文化規範に従わず、モダンを創造するために、自由と新しさを求めてアーティストが移動するところにモダニズムの活力と意義を彼は見ている。世界中のアーティストがモダニズム文化創生のメトロポリスへと移動したのであり、パキスタンから戦後英国へという、彼自身がした移動は例外的なものではない。*Third Text* 誌特集号の他の論者たちの論考も、焦点は 1930 年代ならびに戦時中のドイツからの亡命者や、独立後のアフリカでの政情不安や不自由を逃れてくるアフリカ人アーティストとさまざまだが、移動を例外的行為と見るのを拒否して、アート創造と文化形成の重要な原動力と見る点で共通している。

Migrations 展を見ると、主流美術館の代表とも言うべきテイト・ブリテンも、やっとアート創造にとって移動がもつ豊饒な意味を理解したように思われる。しかもアリーンを初めとする 1991 年の論者たちの関心が 20 世紀に集中していたのに対して、同展は近代の始まりにまでさかのぼっている。そうであるなら、慶賀すべきことだ。たしかに外からの来訪者が英国でした制作活動なしには、英国美術史（history of British art）の展開もなかったと言うべきで、近代英国の始まり以降、常にそうであった。ルネッサンス期から少なくとも 18 世紀に至るまで、英国（具体的にはイングランド）は絵画芸術に関してはヨーロッパ大陸の辺境であり、専門的な画家を自前で養成するに必要な文化的、社会的基盤は整っていなかった。その時代、英国で絵画芸術を担っていたのはドイツ、フランドル、フランス、イタリアなどから渡来した画家たちであった。

1980 年代には、ブラックの移民系アーティストを例外的存在と見る視線があり、彼らは外からの移動を理由にアートの世界の例外的他者として周縁化されていた。しかし本展においては、戦後移民である彼らの存在は、500 年にわたる移動の近代史に連らなる 1 頁であり、1980 年代のブラック・アート

展の背景にあった「黒　対　白」という、人種に焦点化した二極論的構図は感じられない。

また、人種への焦点化を避けるうえで、20 世紀の移動に関する展示が、互いに位相の違う 6 つのテーマに沿って行なわれている点も重要である。ユダヤ人アーティストという人種分類をテーマに立てる一方で、ナチの「退廃芸術」展を契機に亡命してきたアーティスト（ユダヤ人も非ユダヤ人もいる）という歴史事象をテーマとするアーティスト選定もある。ユダヤ人アーティストがいるのはここだけではない。「脱モノ化したオブジェ（モノ）」というテーマは作品内容ないしは制作動機に注目するものだが、ここに作品があるギュスタヴ・メツガーはドイツ生まれのポーランド系ユダヤ人だ。展示の焦点は、彼が展開する資本主義の破壊を謳う街頭でのパフォーマンス活動にあって、出自や人種にはない。

このほか、「視覚表現の国際言語を追究したアーティスト」というテーマ設定は制作動機に注目するもの、「新しいディアスポラの声」は戦後移民と英国社会の人種主義という歴史事象に注目するものである。「視覚表現の国際言語」とは明らかにモダニズムを指すが、モダニズムを追究したアーティストは、この展示室に限られない。「ユダヤ人アーティストとユダヤ芸術」の展示室にも、「ナチス・ヨーロッパからの難民」の展示室にもいる。「新しいディアスポラの声」の展示室には、旧植民地からの移民系アーティストの作品ばかりでなく、パレスチナ人モナ・ハトゥームの作品もある。

1980 年代のブラック・アート展は、英国社会で「ブラック」という人種的位置に置かれるアーティストばかりを集めたものであったために、人種分離主義的で、作品の内容を無視しているという批判の声が展覧会のたびに挙がった。それに比して *Migrations* 展では、アーティストを排他的に分類することの不可能性を前提として、人種、制作動機、時代や世代、表現手法など、互いにレベルをずらしたいくつものテーマを立てている。

こうして 500 年のスパンで移動を歴史の常態と見て、アーティストの往来を文化形成の豊饒な源泉とする視点に立つなら、1980 年代にブラック・アーティストたちを一括した人種分離主義を打破する道も開けるだろう。この第 1 の視点は、私が最初に感じた嬉しい驚きの正しさを確信させてくれるものだ。

帝国の求心力

しかし、移動を英国美術形成の常時の原動力であると認めるや、本展で促されるもう１つの視点があることに気づく。それは新館長による図録序文にも表われている。

> テイト・ブリテンの新館長に就任してただちに私がした提案は、本館所蔵品を、その問題含みの名称との関係を問いながら見直そうというものだった。つまりそれらは、「英国美術の国家コレクション（the national collection of British art）」という名称ではあるものの、実際「英国の」美術ではないこともままあり、それでも嬉しいことに当然のように我々（英国）の美術館に所蔵されている。この事実は、とりわけ初期の所蔵品については衝撃的なほどで、本館が所蔵する絵画作品のほとんどは海外出身の画家によるものだ。そうであるなら、本館コレクションを見る新視点の前提となるのは、「英国美術の国家コレクション」という名称に言う「英国美術」とは、単にこれまでの伝統や慣習によってそう呼ばれているだけだという考え方である。海外からやって来たアーティストのなかには、ここに腰を据えた者もいたし、去った者もいたが、いずれにしても彼らの作品は「英国の」美術とされる。養子がその家の子とされるのと同様である。「美術を英国的なるものにすること（making art British）」、あるいは「英国美術をつくること（making British art）」には、交差するさまざまなルートがあるのだ[11]。

ここで新館長は、初期の所蔵品のほとんどが海外出身の画家によるものであることを衝撃的だとしたうえで、「英国美術」の英国性については、本質主義的な熱とは無縁の冷静さで、ただそう呼ばれてきたからとする新しい考え方をあっさりと認めているように思われる。ところがそれに続けて、海外出身のアーティストを「養子」と位置づけ、養子もうちの子だと言い放つのだ。「英国美術」というナショナルな文化の「本家」としての権能は揺るがず、本家の繁栄に貢献した養子たちは、いまや本家の子として「英国美術」の一員を名乗ることが許される――そうであるなら、本展にあるのは、移動に注目して新味を演出しながらも、移動を源泉としてつくられた成果を「英国美術」へと取りこんで最終ゴールとする、帝国の文化政治ということになる。

本展で促される第１の視点が、文化形成の過程を構成する移動に重点を置くものであるのに対して、第２の視点は、そうした文化形成の成果である英国美術の側に重点を置いて、移動に意味があるのは英国美術の構築に寄与したからと見るものである。２つの視点はつながっているが対立もしていて、第１の視点はすぐに第２の視点に横滑りしかねないのだが、第２の視点に立つと第１の視点を否定してしまうことになる。実は本展タイトル *Migrations--Journeys into British Art* をよく見れば、主タイトル「移動」と副タイトル「英国美術への旅」が、せめぎあう２つの視点を表わしている。実際、９つのテーマのもとに選定された作品の掛かる展示室を巡った鑑賞者は、たとえ第１の視点を促されたところで、たちまちそこから第２の視点に立つように導かれてしまう。これまで 20 余年にわたって、旧植民地からの移民系アーティストの作品に注目してきた私のような者は別にして、たいていの鑑賞者は、いろんな人が英国にやって来て英国美術をつくったんだなと思い、英国美術に注ぎこまれた文化的源泉の多彩さを、まさに英国の力として嬉しく確認するのではないだろうか。そうなると本展は、いわば帝国の求心力を確認する場ということになる。

２つの欠落―ナショナルな文化形成に抗するには

第２の視点へと横滑りすることなく、第１の視点に留まるには、どうしたらよいだろう。境界を越えての移動とナショナル文化の形成を、移動の側に軸足を据えて批判的に見るのは容易な課題ではない。帝国の求心力に抗して、500 年の移動の美術史を「英国美術」というナショナルな形成に収束させるのではない美術史はどうしたら可能だろうか。

小論で答えるには大きすぎる問いだが、答えを見つけるための準備として、*Migrations* 展の展示に欠落している認識２点を指摘しておきたい。第１の欠落は、移動といっても一律ではなく、歓迎される移動とそうでない移動があったという認識である。移動してきても最初から周縁化を知らないアーティストと周縁化を免れないアーティストがあったという認識と言い換えてもよい。美術の辺境であった 16 世紀から 18 世紀後半までの英国で、大陸から移動してきたアーティストは華麗な文化の先達として厚遇された。興隆する帝国の富と新興富裕層の文化的コンプレックスが、新しいパトロンを求めるアーティストを英国へと呼び寄せた。彼らがした移動を、旧植民地出身の移民

系アーティストが戦後にした移動と同列に扱うなら、いずれの移動の意味も見えなくなる。

第2の欠落は、19世紀についての美術史的認識である。本展では19世紀に関する展示は点数も少なく、「英国、フランス、アメリカを往還して」という1テーマしかない。しかし19世紀と言えば、それまで権威をもっていたアカデミズム規範に対する挑戦が起こり、モダニティの創造をめざすアーティストたちがアヴァンギャルドたらんとしてモダニズム美術の追究が始まる時代だ。モダニティにしてもアヴァンギャルドにしても、ナショナルな文化的、政治的境界に縛られることなく、それを越えるという含意をもつ概念であり、そういうものとして熱く追究された。モダニズムが、ナショナル文化の権威発揚の拠点であるアカデミーに抗して、その外で始まったのは当然のことだった。19世紀は、それ以後の美術史記述がアヴァンギャルドを中心に据えるようになった点で、美術史の大きな転換が起きた時代である。ただし、それはフランスを中心に起きたことであって、19世紀英国では反アカデミズムに立つモダニズム美術の独自の展開はなかった[12]。では19世紀に英国に渡ってきたアーティストはどういう人たちなのか。特にパリで無審査展が始まり、アカデミズムに対する激しい批判が美術創作の局面で展開しはじめる1860年代以降に、フランスでなく英国を制作拠点にした外国人アーティストとはどういう人たちなのか。

本展に展示された19世紀作品は、モダニズム美術史には登場しないアーティストによるものばかりである。たとえば、フランスに留学したアメリカ人のジェイムズ・マクニール・ウィスラー、フィレンツェに生まれてパリで勉強したアメリカ人のジョン・シンガー・サージェント、フランス出身のアルフォンス・ルグロ、そしてポスターにあるティソである。ウィスラーとサージェントは、ロンドンの有力画商の後ろ盾を得て、大企業主や富裕層からの注文制作が絶えなかった。ルグロは、ロンドン大学スレイド美術学校の教授に迎えられて、多くの弟子を育てた。ティソは、ロイヤル・アカデミー展で作品が展示され、またファッション誌 *Vanity Fair* のイラストレーターとして売れっ子となった[13]。つまり彼らは厚遇されたが、19世紀後半に視覚芸術の領域で起こっていた大転換とは無縁であり、美術史研究者の関心を引くことはなかった。私たちがよく知るクールベ、マネからセザンヌを経て、やがて20世紀のピカソ、ブラックへと発展していくモダニズムの流れからは外れた、

別種のアーティストが英国に来て、早々に社会的認知を得たのであれば、それはなぜなのか。英国の画壇なり社会なりが彼らに提供したもの、許したものは何なのか。19 世紀という美術史上で重要な時代になされた英国への移動の意味について、テイト・ブリテンの展示は何も教えてくれない。

ポスターに読む欲望と復讐

いや実は、当初私を感動させたポスターをよく見ると、いくつもの点で示唆的であることに気づく。ポスターに配された２作品でなにより目を引くのは、船上から船首の方向を描いた構図と、２人の女性、鮮やかな赤色といった視覚効果の近似性である。これは偶然ではなく、ヒミドの作品ははっきりとティソ作品を参照先としている[14]。

ティソの『ポーツマス・ドックヤード』（1877 年）は、出航を待つ英国軍艦に乗船する兵隊を、派手な身なりの女性２人が小さなボートで見送る場面を描いている[15]。２人の女性に挟まれた兵隊は、赤い上衣と熊毛帽にキルトという制服から近衛歩兵連隊のスコットランド衛兵とわかる。ティソは女性



ジェイムズ・ティソ（1836－1902）『ポーツマス・ドックヤード』1877 年、油彩、381×546 ㎜、テイト・コレクション（ロンドン）、courtesy of www.jamestissot.org

２人と男性という３人構図の作品を多く描いており、その不道徳な俗っぽさがよく非難もされた。しかし、性的ニュアンスを感じさせる俗っぽさこそは、衣服やカーテンの質感を伝える高い写実性とあいまって、彼の作品が人気を得た理由でもあった。船上の３人のあいだにある心理ドラマは、鑑賞者の下世話な想像力を揺さぶる。衛兵は右隣の女性の方に体を傾け、彼女と視線を合わせている。女性は邪魔なパラソルを閉じて、微笑みを返している。彼女が淑女でないことは、左手をスカートに沈め、その下にある両足を思わせる所作でわかる。衛兵の左隣にいる女性は、彼から贈られたと思われるタータン・チェックのストールを巻いているが、いまは彼につれなくされている。つまらなさそうな顔つきで２人よりも少し後ろに座り、パラソルをさして、周囲の物見高い視線を遮っている。視覚図像に物語を語らせるこうしたナラティヴ・ペインティングは、19 世紀英国美術の特徴であったから、モダニズムの追究に関心のなかったティソが英国美術に親和性を見いだし、英国に活動の場を据えたのは当然だったのかもしれない。

ポスター作品となったこの油彩画には、ティソ自身による版画ヴァージョンがあり、そちらは「２人と一緒で幸せだ（Entre deux mon cœur balance）」と題されている。ヒミド作品のタイトル‘Between the Two My Heart is Balanced’を見れば、ヒミドがティソ作品を参照先としているのは明らかだ。ただし、ヒミドの船に乗っているのはアフリカ人女性２人である。左側の女性の横顔は、よく知られるエジプトのネフェルティティ像の頭部を思わせる。堂々たる立ち姿の２人が身に着けるドレスは、筆のストロークを残したモダニズム的手法で描かれ、その力強い描画の軌跡が女性たちの能動性を示している。船上のアフリカ人女性の図像といっても、これを奴隷船と見る者はいない[16]。

ティソ作品を参照しながら、ヒミドが自身の作品には描かなかったのが、近衛兵とその背後にそびえたつ軍艦である。タイトルはティソから引きついで「２人と一緒で幸せだ」と題されているが、そう表明した近衛兵は消されている。彼がいた場所には山ほどの地図が積まれており、エジプトの女王を思わせる左の女性が次から次へとそれらを海中に投げ捨てている。背景にはただ海原が広がり、ドレスと同様の強いストロークで描かれた波がうねる。ヒミドが消したものは、栄耀栄華を誇るヴィクトリア期の帝国軍事力を表わす図像である。そのことに気づいて改めてティソ作品を見ると、男女３人の恋愛遊戯を描いた浮薄な風俗画としか見えなかった作品が、もう１つの意味

を暗に伝えていることに気づかされる。３人のボートは、これから近衛兵が乗船する黒々とした巨大な軍艦に向かっている。競いあう２人の女性に見送りをさせる近衛兵は、軍艦とともに帝国権力の記号と読むことができる。1877年という制作年を考えると、この作品を見た当時の鑑賞者の想像力は、15年ほど前のカナダ遠征に及ぶかもしれない。アメリカの南北対立が本格化して戦争状態に突入した当時、英国軍はその波及、拡大を恐れて警戒と威嚇のためにカナダに遠征軍を送った。そのときに派兵されたのが、特徴的な軍服で知られるスコットランド衛兵の大隊である。ここにはヴィクトリア帝国期の鑑賞者に視覚的愉悦を感じさせた、重なりあう２つの欲望（性的欲望と、帝国的拡大と支配の欲望）の物語が描かれている。

ヒミドは、ティソ作品の一部については自身の画布に描くのを拒否し、敢えて不在をつくりだすことで、ティソ作品と当時の鑑賞者のあいだにあった欲望の共鳴を見えるようにした。ヒミドの作品が最初に発表されたのは、1992年の *Revenge*（復讐）と題された個展である[17]。「復讐」とは不穏当なタイトルだが、同展図録にあるヒミドの次のような言葉は、ティソ作品を使って彼女がした「復讐」の意味を伝えている。

> これらの作品で私が言いたいのは、「あなた方のゲームはわかっているよ。」、「私には言いたいことがあり、それを私自身の方法と道具を使って言うよ。そのことを自分でわかっているよ。」ということだ。私の真実、私の幻想、私の予測、私の神話を見せるのは私だ。……（画家としての）私の関心は、自己陶酔するような高度な描写技術を見せることではない。そうではなく、絵画というものには、たとえ小品でも、一見よくある凡庸な作品でも、権力（power）をふるう可能性があるということだ。私がつくる作品は場所（location）に関わっている。つまり、公的空間、私的空間、空間と土地と海と人々に対する支配への執着といったテーマである[18]。

ヒミドの船でアフリカ人女性が海中に投げ捨てているのが地図であるのは、探険、測量の過程を経て作成される地図が含意する支配の欲望と関係している。歴史をふりかえれば、少なくともヨーロッパによるアフリカ地図の作成は、所有と統治をめざす欲望の行為であった。1954年のザンジバルに生まれ、

幼少時に親とともに渡英したアフリカ人ヒミドにとって、ヨーロッパ製のアフリカ地図を捨てる場所は海、それもアフリカ人が「積荷」とされて中間航路を行った大西洋だろう。支配を象徴する地図を大西洋に捨てて、かつてその海中に消えた者たちへの追悼を済ませば、次になすべきは奪われた物語を奪いかえす復讐である。語る主体をもたないとされ、自前の物語はないとされてきた側に立って、上記引用のヒミドは「私の」に強調を置いている。他者化されてきた者が表現する権力を奪還し、「私の」物語を語るという復讐は、新しい歴史性をつくりだす行為である。

ヒミド作品とティソ作品のあいだには、激しく緊迫した関係がある。ところが、これら2作品を上下に配してデザインされたテイト展ポスターは、ロンドン各地の公共空間に掲出されたものの、奇妙なことに同展図録には2作品の複製図版はなく、2作品の関係に言及した論考の掲載もない。帝国の移動を支えた欲望の図像と、なんども移動を強いられた側からするそれへの復讐の図像という意義深い対立は、ほとんどの鑑賞者には見えない。ポスターにある2作品の関係についての同展の沈黙は、移動を一律的に見る方向へと鑑賞者を導く。そうであるなら、*Migrations* 展は帝国の求心力が働く現場であり、ナショナルな文化への回収過程そのものということになる。ヒミドの復讐はなかなか成就しそうにない。

おわりに

視覚芸術表現をめぐる周縁化の政治学は、かつての周縁を選択的に中心へと招来するかたちで働いている。移動の豊饒を回収する帝国の求心力に抗する美術史を構想するには、英国のナショナル文化の境界を越えでる、外への移動も視野に入れる必要があるだろう。

また19世紀のヨーロッパから英国への移動については、モダニズムから外れた英国美術の保守性との関連を解明することが重要だろう。英国でも20世紀に入ると、モダニズム美術の追究がやっと本格化するが、それでも美術機構の根本的改革や、権力地図を一新するような変革までは起こらなかった。戦後、旧植民地出身のアーティストがメトロポリスのモダニズムのただなかに身を置こうと意気軒昂として移動してきたが、実はロンドンはパリやニューヨークほどにモダニティ創造のセンターとなったことはない。こうした視覚芸術の領域での保守性と、帝国の求心力の相関性については、機会を改め

て考えてみたい。

【注】

1）*Migrations--Journeys into British Art*, 31 January-12 August, 2012 at Tate Britain, London.

2）1986年に南ロンドンで開設した展示スペース、エルボウ・ルームは、1990年までヒミドみずからがディレクターを務めた。また、1980年代末から1990年代半ばまで、ヘブデン・ブリッジ（ヨークシャー）の地でアーバン・フォックス出版を主宰していた。

3）Penelope Curtis, 'Foreword,' in Lizzie Carey-Thomas (ed.), *Migrations--Journeys into British Art*, London: Tate Publishing, 2012, p.8.

4）テイト美術館は、製糖業（特に角砂糖）で財をなしたヘンリー・テイト氏寄贈の美術コレクションのためのスペースとして設立された。同氏コレクションは1889年にナショナル・ギャラリーへの寄贈が申し出られたが、あまりに膨大で収容できなかったため、1890年代初頭に新ナショナル・ギャラリーが構想され、設立に至った。1897年、ロンドン、ミルバンクの地で一般公開となったのが今日のテイト・ブリテンである。ただしテイトの名を冠するようになるのは1932年。現在は、テイト・モダン、テイト・リヴァプール、テイト・セント・アイヴズと併せて4館のテイトがイングランドにある。

5）Sidney C. Hutchinson, *The History of the Royal Academy 1768-1986*, first published 1968, London: Robert Royce, 1986, pp.24-26.

6）彼らはいずれも1989年開催の *The Other Story* 展に参加のアーティストだ。同展については、次の拙稿を参照。萩原弘子「*The Other Story* 展（1989年）再訪――英国ブラック・アートと多元的モダニズム美術史の展望」『人文学論集』30号、2012年3月、pp.17-40。

7）キース・パイパー、ソニア・ボイス、アイザック・ジュリアンについては、次の拙著を参照。萩原弘子『ブラック―人種と視線をめぐる闘争』毎日新聞社、2002年。

8）1980年代ブラック・アート展については、次の拙稿2点を参照。萩原弘子「1980年代英国ブラック・アート展と多文化主義の政治学」『黒人研究』81号、2012年3月、pp.20-26; 萩原弘子（2012）前掲論文（注6を見よ）。

9）Rasheed Araeen, 'The Other Immigrant--The Experiences and Achievements of AfroAsian Artists in the Metropolis,' *Third Text*, 15, 1991 summer, p.18.

10）Ibid..

11）P. Curtis, op.cit., p.8.

12）19世紀英国の美術界で起きた反アカデミズムの動きと言えば、世紀半ばのラファ

エロ前派くらいである。15 世紀の絵画様式への回帰を主唱した同派の作品は、高い写実性、物語性を特徴とし、どう考えてもモダニズム絵画ではない。

13) Hutchinson, op.cit., p.158. ティソ作品『船上舞踏会』がロイヤル・アカデミー展で展示されたのは、渡英して3年ほどの 1874 年であった。ちなみにティソは、渡英前の 1867 年、パリ万国博覧会を訪れた徳川昭武（慶喜の弟）の肖像画を描いている。同作は現在、徳川ミュージアム（水戸市）が所蔵。

14) ヒミド作品の図版をここに掲載することはできないが、テイト所蔵品ウェブサイトで見ることができる。<http://www.tate.org.uk/art/artworks/himid-between-the-two-my-heart-is-balanced-t06947>

15) 掲載のティソ作品図版は、コモンズ・ウェブサイトからダウンロードしたものなので、下辺と画中左端に提供者のロゴが入っている。完全な図版は、テイト所蔵品ウェブサイトで見ることができる。<http://www.tate.org.uk/art/artworks/tissot-portsmouth-dockyard-n05302>

16) ティソ作品へのヒミドの参照行為については、G・ポロックの次の論考に多くの示唆を得た。Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, London and New York: Routledge, 1999, pp.169–176.

17) Lubaina Himid, *Revenge: A Masque in Five Tableaux*, 1992 at Rochdale Art Gallery, Rochdale.

18) Himid, cited in Maud Sulter, 'Without Tides, No Maps,' in *Revenge: A Masque in Five Tableaux*, Rochdale: Rochdale Art Gallery, 1992, p.31.