



排除する風景、書き換えられる地図：
英国ブラック女性アーティスト作品に見る場所と空間

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-05-09 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	https://doi.org/10.24729/00004310

排除する風景、書き換えられる地図

—英国ブラック女性アーティスト作品に見る場所と空間

萩原弘子

はじめに

視覚芸術表現領域において、アーティストの性別が、つくる作品の内容を直接的に決定することはない。決定するという前提で作品が評論されるのは、その領域で周縁的、例外的とされる側の性別のアーティストである。「女性ならではの繊細な感性」「女性らしい柔らかい色調」といった評論は、つくり手の性別から連想されるパターン化した女性性をなぞるもので、作品そのものには論拠をもたない。その種の評論を、女性に対する偏見や古い女性観の名残の現われと捉えるのではなく、視覚芸術表現に関する言説をめぐる抗争（周縁をつくりだすことで中心をとる、という）の現場と捉えるのが、1970年代以来のフェミニズム美術史研究が提起した視点である。

しかしアーティストの性別が、つくる作品の内容を決定するわけではないという、性別に関する反本質主義に立ったところで、アーティストの性別が作品制作に関与していることは否定できない。女性ないしは男性という社会的位置で生きることがアーティストのものの見方に大なる影響をもち、作品の内容の、すべてではないとしても、何ほどかを決定しているのはまちがいない。性別は、先天的本質として全面的に人の見解や行動を男女に2分して決定するような差異ではない。しかし社会的位置づけとして、各個人にしてみれば、かなりの程度において逃れがたく、拘束力の強い差異の1つである。そしてその拘束力は、否定的に捉えるべきものではなく、むしろ各個人の生きる条件と考えるべきだろう。人は誰しも特定の条件のもとに生きるなかでこそ、主体として形成される存在である。ただしその条件は、かなり逃れがたいにしても、変える、越える、選ぶことが可能な部分もあり、人を全面的に縛るわけではない。

同様の論理が、人種、エスニシティという、性別以上に人為的区分であることが明白な差異についても言える。本稿は、1980年代から現在に至る英国ブラック女性アーティストの作品のなかで、風景、移動、地図、境界といった、場所と空間に関するテーマのものを選んで評論することで、アーティストの性別、人種、エスニシティに言及しながら

らも本質主義に堕さない評論言説の可能性を試行するものだ。本稿でとりあげる6人のアーティストと作品に関する評論はそれぞれにあるが、場所と空間に関するテーマという焦点のあて方をして、アーティスト複数を論じた論考はこれまでにない。

評論言説の試行という本稿の性質上、「ブラック」の定義、英国でブラックと位置づけられる戦後移民の歴史、視覚芸術表現の領域における1980年代ブラック・アート運動の成果などは別稿に譲り、ここで一から説きおこすことはしない。また図版掲載は、原則としてしない。一般に日本では、学術誌掲載の論考に添える図版の場合、鑑賞目的でないことが明らかなサイズと質であれば、論考著者の自由裁量とするのが慣行となっている。¹筆者はその慣行には従わない。同時代に生きて創作しているアーティストに対する敬意からである。すべての作品図像は、本稿で言及している刊行物で確認できる。作品図像を見られるアーティスト・ウェブサイトがある場合はURLを文献等一覧に記載しているが、恒常的視認性の保証はない。

1. イングリッド・ポラード 『大洋を隔てて』（1989年）——見馴れた風景についての視覚的省察

イングリッド・ポラードの作品には、西洋世界の風景が含意する敵意と、そこに身を置いたときの不安と恐怖をテーマとするものが多い。風景は、自然にできたものとしてただそこにあるのではなく、風景画として、また詩や小説のなかの風景描写として表現されたものに触れることで、英国のナショナルな歴史や文化と結びつけて風景を見る視線が形成される。その視線に、意味ある風景と感取されることで風景は成立すると言ってもよいだろう。したがって風景そのものが、或る集団の人々に対して、その風景に馴染まない存在として排除的に機能することがある。排除する風景を自然と見る鑑賞者の視線に批判的に対峙して、英国的田園風景の排除的含意を見せたのが、組写真作品『田園間奏曲 (*Pastoral Interludes*)』（1984年）であった。²

1984年作品と同じく彩色した銀塩写真にコラージュを組み合わせた作品『大洋を隔てて (*Oceans Apart*)』（1989年）は、海が隔てる2つの場所に関する視覚的省察である。作品の中核を成すのは、英国の海辺で撮った現在の写真と、西インドの海辺で遊ぶ女性や家族の写る古い写真である。現在の写真は、ポラードの設定、演出で撮影されている。寒そうな英国の海浜で遊ぶアフロ・カリビアンの子供と、北の海らしい荒れた白い波濤が見える。他方で、ヤシの木が写る南の海の船遊びや海水浴の写真は少し古びた感じで、人々の着衣も1950年代、60年代のスタイルを思わせる。古いほうの写真それぞれの

四隅は、家族アルバムでよく使う黒い三角コーナーで囲われている。1953年に西インドはガイアナに生まれたボラードは、3歳で親に連れられて渡英した。それ以来の短くない英国在住だが、常に文化的他者として処遇されてきた。その経験で培ったもの見方が、彼女の創作のモチーフとなっている。英国の海浜として見馴れた風景のなかにブラックの母と幼児がいる1枚は、鑑賞者の視線を困惑させる。母子は、その風景では予想外の異分子、風景に馴染まない存在と見える。そう見る視線がすでにある。古いほうの1枚に写るガイアナの海と思しき海辺は温かく懐かしく、人々はリラックスして見える。写真に付けられた短いテキストには、渡英移民が抱いたであろう、残してきた家族への思いが表わされている。

海水浴は素敵。でも、大洋が私たちのあいだを隔てている。

あなたもここにいたらいいのに。大洋が私たちのあいだを隔てている。³

1962年までの英国の移民奨励時代に西インドから渡英した者たちと、西インドに残った者たちのあいだで送り、送られ、互いの家族アルバムに貼られた写真というのが、ボラードの発想であろう。

それらとは異質な印象を与えるテキストとコラージュで構成した部分もある。そこに対比的な2種のテキストが置かれている。第1のテキストは1595年にウォルター・ローリー卿が枢密院議員連に宛てた手紙である。ローリーは新世界開拓の功労者としてエリザベス女王の寵を得た人物として知られる。ボラードが引用している手紙は、ガイアナ「発見」を本国に報告するものだ。新世界に覇権拡大の夢を馳せる本国の上流階級人士の欲望に訴えたいローリーは、ガイアナをエルドラド（黄金の国）のように報告する。アマゾンに女権の帝国であるとしたうえで、彼女たちの保有する財と資源の豊かさに記述は集中している。

肥えた地味ですから、砂糖きび、ショウガ、その他、私たちが望む商品作物がよく育つでしょう。……川沿いの平地にはさまざまな石があり、素晴らしい輝きを放っています。それらは豊かな鉱物資源の証しです。……アマゾンの人々は、どうやら大量の金塊を貯めこんでいるようです。……アマゾンの女性たちは侵略者には無慈悲な殺戮で応じると言われていますが、わが処女王（エリザベス）であれば、これらの帝国を征服し滅ぼすことができるでしょう。⁴

ポラードは、アマゾン人の子孫ではなく、ローリーより約1世紀後に本格的興隆期を迎えるアフリカ奴隷貿易で連行されたアフリカ人の子孫である。

第2のテキストは、ローリーの手紙の360年後、1955年にロンドンからガイアナの妻に送ったポラードの父の手紙だ。到着してせいぜい数ヵ月、もともと印刷工の父はロンドンでも印刷工となり、意気揚々と働いている様子を妻に伝えている。単身の渡英で寂しさはあるものの、勤務時間や賃金などの労働条件がよく、働き甲斐があると書いている。戦後英国移民の当時の状況として、そのとおりであったとは思にくい内容である。家族を安心させようと配慮しての文面かもしれない。この手紙に、当時の父の写真が添えられている。長身で姿のよい父が静かに微笑んでいる。写真もまた、英国で父がしていたであろう苦労を伝えない。手紙と写真がやさしければやさしいほど、「よその国」で働くこと、家族が遠く離れて暮らすことの哀しみと困難を思わせる。

組写真の最後に置かれたコラージュは、2通の手紙のあいだに流れた360年の年月と歴史を表わす。コラージュされているのは、対照を成す2種の図像群だ。一方は奴隷船の船底の様子を描いた古い版画、奴隷船の「積荷」積載法を示す見取り図、ローリー卿、フランシス・ドレイク、ジョン・ホーキンスといった奴隷商人の肖像、縄で縛られた奴隷の図を配したホーキンス家の家紋など、大西洋奴隷貿易に関連の図像である。他方の図像は、1940～50年代の戦後移民が英国に到着した様子を伝える写真だ。サウザンプトン港に到着したばかりの移民船、エンパイヤ・ウィンドラッシュ号の甲板に鈴なりの乗客が手を振っている。こうしてコラージュのなかに17、18世紀に奴隷を運んだガレ船の版画と、1948年に就航した移民専門船の写真が並ぶ。3世紀に及んだ奴隷貿易で、大西洋を東から西へと奴隷貿易船で運ばれた人々がいた。彼らの子孫が新世界での数世紀に及ぶ困難な歴史を経て、20世紀半ば、英国の戦後経済復興を支える労働力と期待されて、大西洋を西から東へと移動してきた。移動の事情は違うものの、帝国の都合で大洋を渡り、暮らす場所や生活形態の大きな変化を生きた点は同じである。

ポラードはこれらの版画や写真に重ねて、英国の都市にある通りの名称を記した標識板を配している。ローリー・ストリート、ドレイク・ロードなど、奴隷貿易で巨富を積み、英国に繁栄をもたらした彼らを記念して命名された通りが、いまでもロンドンや各地の港湾都市でそのままにある。場所は歴史性を帯び、或る者を歓迎し、或る者を周縁化することがあるというのは、ポラード作品の多くに共通するモチーフである。

複数の図像が組みあわさってつくりだす効果で、これまで自然と見えていた海浜や通りの風景が異化されて別様のもんとして見える。鑑賞者の視線が前提していた、あるがままの自然を自由に見ているという安心感は乱され、もう戻ってこない。

2. ジョイ・グレゴリー『シンデレラ、欧州に行く』（1997-2001年）——金色の靴でたどる夢の旅路

1990年代前半、ジョイ・グレゴリーは『私の肖像 (Autoportraits)』（1989-90年）と組写真『美のための用品 (Objects of Beauty)』（1992-95年）で知られるようになった。オクスフォードシャーに生まれ、地方都市在住であった彼女がロンドンに活動拠点を移したのは1980年代末である。それまでロンドンにいなかったというのは、アーティストのキャリアにとって重要な意味をもつ。グレゴリーのモノグラフに掲載の評論で、スニル・グプタがその点を指摘している。すでに別稿で論じたとおり、⁵1986年まで、大ロンドン議会 (Greater London Council: GLC) がいくつものブラック・アーティスト総覧展を開催していた。ホワイトチャペル美術館のような主流美術館も総覧展を開催した。その結果、ブラック・アーティストの可視性は高まったものの、彼らの作品をエスニシティの枠組で見ると視線を強化することにもなった。アーティストたちは主として、旧植民地からの戦後移民とその子であり、英国社会で文化的他者とされ、主流の美術機構からは現代アートのつくり手としては相手にされていなかった。1986年までの数年間、次から次へと開催された総覧展に参加せず、彼らに対するパターン化した期待を寄せる白人の文化担当官やキュレーターと格闘する必要もなかったことが、グレゴリーの創作モチーフを独特なものにしているとグプタは見ている。⁶

GLCがした文化の政治学における試みは、その時期のロンドンのアーティストたちがブラック・アートを追求するうえで影響力をもった。当時、ブラック・アーティストの作品に向けられた批判的言辞に、グレゴリーは邪魔だてされずにすんだ。⁷

特に『美のための用品』は、⁸コルセット、ガーター、付けまつ毛、櫛、ヘアピンなど、女性が装いを整えるのに使う品々を写真各葉に単品で配し、少しぼやけた焦点で淡いセピア色に仕上げた組写真である。「ブラック・アート」を追究して議論されていた時代であれば、ブラック・コミュニティのためのアートを求める陣営からは私的世界に終始していると批判されたかもしれない。単に女性一般の美とモノへの愚かしい執着を、雰囲気のある綺麗な写真で無批判に表現しているだけと見る向きもあったかもしれない。グレゴリー作品が捉えるモノへのフェティッシュな欲望は、明らかに女性のものだ。しかしこれは単に私的な欲望の表現ではない。写真の端に写るメジャーに気づき、それをコ

ルセットや櫛といったモノで装いを整える際の基準と読むなら、女性が内面化している美の基準を批判的に捉えようという表現と読むことができる。美の測定は白人女性を基準に行なわれるため、ブラック女性にとって美は一種の社会的抑圧である。

身のまわりのごく小さな私的領分に視界を限りながら、社会的問題の核心にも迫り、期待どおりのイメージを見ていたい鑑賞者の視線を惑わせ驚かすのが、グレゴリー作品である。20枚の組写真作品『シンデレラ、欧州に行く (Cinderella Tours Europe)』(1997-2001年)でもまた、私的領分と世界を結びつけて、鑑賞者の視線に別の視線を提起している。

この作品のテーマは、ヨーロッパ各地のよく知られる観光名所の風景そのものである。エッフェル塔、ウェストミンスター宮殿、ヴェルサイユ宮殿、アルハンブラ宮殿、ヴェニス運河など、観光客が必ず訪れる歴史建造物や公園などの名所を旅してまわるのは、金色のハイヒールを履いたシンデレラだ。グレゴリーは、彼女の家族に縁のある西インド各地で話を聞くなかで、多くの人々がヨーロッパ、旧宗主国の都市を旅する夢を語ることに気づいた。「祖父が第1次大戦時に……に駐屯していました。」「1962年に、母は私たちを置いてイングランドに行き、それきりでした。」「パリの人は、洒落た服を着ているらしいね。」「水に浮かぶ都というのを、一度は見てみたいもの。」「⁹——家族の移動、離散の話もあれば、テレビや雑誌で見たという話もあった。グレゴリーは特に、10代の少女10数人と話した際、多くの者が生涯に一度はヨーロッパの大都市を訪れてみたいと語ることに興味をもった。西インドの女性の多くが20歳になる前に子どもを生子み、シングル・マザーになるという。ヨーロッパ旅行をするまでの余裕はない。ヨーロッパを巡る夢は、多くの場合、実現しないままに終わる。¹⁰かつてアフリカから奴隷化されて連行された人々の子孫が語る旧宗主国の都市を訪れる夢には深い矛盾がある。拘束身分で働いた先祖の亡骸を支えるヨーロッパの富と栄華、その洗練と豪華に憧れるという矛盾である。実現せず、夢のままに終わる少女たちの旅を実現させようというのが、ヨーロッパの名所旧跡を巡るシンデレラのフィクショナルな旅だ。作品のなかにシンデレラの人物像はなく、金色のハイヒールだけの旅路である。

グレゴリーはそれまで銀塩写真を使うことが多く、そのぼんやりと古びて見えるモノクロの調子が、私的領分の秘密を写しとったような効果をあげていた。『シンデレラ、欧州に行く』ではフルカラーのデジタル写真が、観光地の絵葉書やポスターの写真イメージを思わせる。晴天日に撮影された鮮やかな色と光を捉えた観光絵葉書は、その場所や建造物について人々がすでにもっているイメージを裏切らない。人々のもつイメージと絵葉書は、因果ではなく循環の関係にあるのかもしれない。たとえばヴェルサイユ宮殿

の絵葉書は、人々が宮殿について抱いているイメージに向けてつくられるが、次には人々が抱くイメージを決定している。夢見たとおりのものを見たいというのが、観光の視線である。*The Guardian*紙の美術欄でロバート・クラークはこの作品を、「西洋白人の伝統であるグランド・ツアーのパロディ」と評している。¹¹「パロディ」というのは軽すぎる位置づけだが、グランド・ツアーの連想は作品の核心に迫る見方だろう。グランド・ツアーとは、かつてヨーロッパ上流階級の男子が教育の仕上げにパリ、ローマ、ヴェニスなど大都市を巡遊した大観光旅行である。上流階級だけでなく、17世紀までは絵画、彫刻の工房で働く徒弟が修業の最後にヨーロッパ各地の名建築物を訪問して、祭壇画や壁画、彫刻を実見することもよく行なわれていた。いずれにしても女性がグランド・ツアーに出ることは稀であった。¹²

グレゴリー作品では、観光する視線の主を西インドからの女性としているため、通常は絵葉書的風景で作動するイメージ喚起力は働かない。

組写真の1枚で、西インドから来たシンデレラ（の金色の靴）は、リスボンの港の先端に立つ『発見の記念碑』を訪れている。15、16世紀の大航海時代には最先進国であったポルトガルの偉業を理想化して称える建造物だ。航海王子ヘンリケの没後500年記念の意味も込めて、1960年に現在のかたちで建設された。大西洋に向けた船首の先頭にヘンリケが立ち、そのうしろにブラジル発見者のカブラル、世界一周したマゼラン、初めて喜望峰に到達したバルトロメオ・ディアス、インド航路を開拓したヴァスコ・ダ・ガマ、奴隷貿易の正義を主張した編年歴史家のズララなどの群像が並び立つ。1960年のポルトガルは、まだアンゴラ、モザンビークというアフリカ植民地を独立させる気はなかった。記念碑の周囲にある記念公園は、当時アパルトヘイト体制であった南アフリカが寄贈した石材でつくられている。アンゴラ、モザンビークを含む南部アフリカの独立運動、民主化運動を抑えこみたい点でポルトガルと南アフリカの利害は一致していた。記念碑建造時は、アフリカ植民地への生々しい執着もまだ現実だった。

グレゴリーの写真では、紺碧の空に白いセメントづくりの記念碑がそびえ立つ。よくよく目を凝らせば、右下に金色のハイヒールが記念碑のほうを向いているのが見える。西インドから来て、光り輝く靴で旅するシンデレラは、いま大航海と発見による帝国拡大事業のロマンを称賛する記念碑を見上げて佇んでいる。このシンデレラは、数百年前にアフリカから奴隷貿易船で新世界に連行されて奴隷化された者の子孫だ。ヨーロッパ諸国の先陣を切って東半球、西半球の発見、探検、開拓を進めたポルトガルの栄光は、いまや昔話だ。それでも観光絵葉書は、この記念碑を輝かしいイメージで世界に伝える。シンデレラもまたそんなイメージを期待してここに来たのだろうか。記念碑を前にし

て、彼女は普通の観光客として遇されるだろうか。西インドからのブラック・シンデレラは、何時までも踊れる夢の舞踏会で夢の王子に出会えるだろうか。

夢の旅路に行く金色の靴はグレゴリーが西インドで購入して持ち帰った品だ。ヨーロッパが黄金の国を求めて行った航路を、シンデレラは黄金の靴で逆方向にたどる。ヨーロッパの名所旧跡のどこでも、金色の靴は少し離れた地点に置かれている。そこでシンデレラは誰とも話すことなく1人で立ちつくしているように見える。西インドからのシンデレラには、名所旧跡はよそよそしい威容で近寄りがない。

ありふれた観光絵葉書のような写真に、小さな金色のハイヒールを見つけた鑑賞者は、ルーティンに従って既知の観光イメージを確認するだけの視線ではない視線で見ることを求められる。

3. ザリナ・ビムジ『彼女の息づかい、完全な沈黙』（1987年） ——移民、再移民の軌跡をふりかえる

ザリナ・ビムジが2007年度ターナー賞候補になったときの対象作品は、幼少時に過ごしたウガンダの風景で構成する組写真であった。1980年代半ばに作品を発表するようになって以来、20年を越えて常に写真を使ったミニマリズムの表現を追究している。

アーティストとしてのキャリアの初期に制作した作品は、移動と場所、空間に関する省察の視覚的表現である。写真とモノとテキストを組みあわせたインスタレーション作品『彼女の息づかい、完全な沈黙（*She Loved to Breathe-- Pure Silence*）』（1987年）は、4枚のパネルで構成される。表裏で計8枚の図像は、いずれもインド系女性の移民経験に関するものだ。1枚のパネルには英国査証のスタンプと医療用手袋、インド産の白い紗布が配されている。それらが言及しているのは、1970年代半ばに実際にヒースロー空港でインド系女性に限って行なわれていた処女膜検査だ。すでに英国で生活基盤を築き、市民として暮らすインド系男性が結婚相手としてインド、パキスタンから呼び寄せた女性たちは、英国市民の配偶者となるために婚約証明をもって渡航する以上、入国に問題はないはずだった。戦後英国の移民奨励政策は1962年の連邦移民法の制定をもって終了し、それ以後、内務省移民局は連邦諸国（特に旧英領植民地）からの入国を抑制、阻止するために、法外の施策も含めてさまざまな手段を講じるようになっていた。結婚のために渡航するインド系の女性であれば処女であるはずだとして処女膜検査を行なった。これに対して在英のブラック女性たちは抗議運動を起し、この検査だけでない、政府の移民政策に対する批判を展開した。¹³ 作品タイトルは、検査された女性たちの恐怖を

表わしていると読める。

他のパネルには、うっすらと部分彩色されたモノクロ写真が置かれている。芝の上の死んだ小鳥、インド産のスリッパ、捕獲網にかかって動けない小鳥、手の込んだ銀細工のインド製アクセサリーなど、いずれもインド系女性が遠隔の地に移動するなかで経験した喪失や変化を思わせる。数枚のパネルのあちこちに同じ小鳥やスリッパがくりかえし登場しながら、少しずつ違って、女性たちの経験の重なりと違いを示唆している。

インド系の英国移民は、インド亜大陸からとは限らない。1940～60年代の移民奨励時代に、ジャマイカやトリニダッド・トバゴから渡ってきた人々、そして1960年代末から70年代初頭に東アフリカのケニア、ウガンダのアジア人追放政策の結果、やってきた人々もいる。西インドのインド系住民は、1830年代に廃止された奴隷制に代わって、英国がインド亜大陸から導入した年期契約労働者の子孫である。東アフリカのインド系住民の歴史は、ビムジ自身の家族の歴史に重なる。

ビムジは11歳でウガンダから英国に移動してきた。1972年8月にアミン大統領がアジア人追放政策をうちだすや、かなりの数のアジア人が直ちに国を出た。¹⁴ 苛酷な独裁者として知られるアミンだが、西洋世界のメディアがつくりあげた残忍で極悪非道なだけのイメージと違って、彼は長年の植民地支配がつくりあげた負の遺産を克服しようと腐心した大統領でもあった。アジア人追放政策も、単にアミンのデスポティズム（専制）で説明しきれるものではない。背景には、かつて英国が植民地統治の効率化を図ろうと、いささかの恩典や保護をアジア人に与え、英国人支配層とアフリカ人のあいだに位置する中間支配層として育成した歴史がある。1962年に独立はしたものの、アフリカ人中心の社会は到来せず、アフリカ系住民のあいだには不満が募っていた。アミンの追放政策は発表から3ヵ月以内の出国を命ずる厳しいものであったが、それも英国統治時代に形成された支配システムという元凶を一気に克服しようとしたからこそであった。¹⁵

アジア系住民がウガンダに来たのは20世紀初頭である。東アフリカ内陸部の綿花プランテーションからケニアのモンバサ港まで綿花を運ぶための鉄道を敷設するに際して、英国がインド亜大陸から導入した鉄道技術者や労働者だった。ビムジの父は、1920年代にインド北西部グジャラト地域からウガンダに渡った。アミンの追放令が出されたとき、父にとってウガンダは、すでに半世紀の年月を働き、家族をつくって暮らしてきた去りがたい土地であった。結局、一家は英国への再移民を決意するまで2年間を内戦の続く首都カンパラに留まっていた。10歳になるかならぬかであったビムジは、カーテンを引いた家のなかで息をひそめて1人で遊んでいたという。

作品中の死んだ小鳥やうち捨てられたスリッパは、移民女性がした喪失や変化の経験

一般を、単に視覚的の修辭として象徴するだけのものではない。ビムジがウガンダで、また渡航後の英国で味わった、帰属先のない感覚を表現していると読むべきだろう。

ビムジとその一家の、またヒースロー空港で留めおかれたインド女性たちの、移民、再移民の経験は、それぞれに個人的な事情にとりまかれている。しかし同時に、2世紀にまたがる社会的、歴史的な脈があつてこそその移動でもあつた。ビムジ作品のパネル4枚が横一列に天井から吊るされた下には、黄色いターメリックと赤いチリの粉で一筋の線が床に引かれている。¹⁶帝国に強いられて知らない土地で移民となった女性たちが、どこに行っても使ったスパイスであるターメリックとチリが描く線は、彼女たちがした大移動の軌跡を思わせる。

4. ルベイナ・ヒミド『自由と変革』（1984年）——絵画空間が帯びる権力性をくつがえす

ルベイナ・ヒミドは1983年にブラック女性アーティストの作品を集めた2つの展覧会を企画、実施して以来、オーガナイザーとしてもアーティストとしても、常にブラック女性アーティストの周縁化をくつがえすための仕事をしてきた。展示するスペースがない女性のためにと、ロンドン市内に展示スペースを開き、画集やモノグラフを出版する手立てのない女性のために出版社を起すこともした。¹⁷創作の主たるモチーフはブラック女性を中心に置くことにあり、作品は女性性やブラックネスの単純な礼賛ではなく、むしろそうした礼賛を支える本質主義的なアイデンティティ言説への抵抗を特徴とする。

そのモチーフを追究するために、西洋美術史上のよく知られる「巨匠」による絵画作品を参照先にした作品群がある。『自由と変革 (*Freedom and Change*)』（1984年）は、そのなかで早い時期のインスタレーション作品である。中央に置かれた約200センチ四方の紫色の布には、2人の大きな女性像が描かれている。勢いよく走っている2人のうち、後ろの女性は空を仰ぎ、高く上げたその左手を、前を行く女性の右手が握っている。2人の独特のポーズから、1922年のピカソの作品『海浜を走る女性 (*Women Running on the Beach*)』を下敷きにしていることがわかる。ヒミド作品で2人が描かれている布は、通常のキャンヴァス生地ではなく、木枠に張られてもいない。布はただ壁に垂らされていて、その左右に置かれた段ボール製の造形物と併せて1つの作品を構成している。ヒミドはピカソ作品を使って何をしているのだろうか。

まずはピカソ作品に注目しよう。『海浜を走る女性』は、世界大戦が終わって、ピカ

ソが南フランスに転居し、それまでのキュビズムからグレコ・ロマン的形象を使った表現に移行した、いわゆる古典主義的作風の時代の作品である。32.5×41.1センチと小さいサイズの合板に描いた油彩画だ。空と海と砂地の三層が描き分けられた背景の前面に、とっぷりと肉づきのよい2人の女性が、海と空に視線をやりながら勢いよく走っている。雲のたなびきと女性の髪の毛のたなびきから、2人が風に向かっていていることがわかる。風はかなりの強さで吹いており、奥にいる女性の着衣の裾はめくれあがって、太腿が露わである。

またなぜか2人とも着衣の肩紐がはずれていて、左側の乳房が剥きだしになっている。実はいずれの女性の左腕も、物理的にいえば肩紐がはずれることはない位置にある。これはこのピカソ作品が構築している絵画空間の独特の意味を読む重要なヒントであると私は見ている。はずれるわけのない肩紐がはずれているという物理的な不自然が、鑑賞者の視線に意識されないのは、ピカソ作品にある絵画空間が神話的と見えるからだ。古典古代の再生を謳ったルネッサンス以来、神話的場面を描いた絵画作品で、女神として描かれている女性の乳房が露わになっている図は数多くある。たとえば、ヴィーナスの着衣の肩部分だけが落ちて乳房が露わになっている、あるいは画中の他の人物は着衣でも、女神だけは裸体であるといった作品である。ルーベンス作『化粧するヴィーナス (Venus at Her Toilet)』(1608年)やドラクロワ作『人々を率いる自由の女神 (Liberty Leading the People)』(1830年)がすぐに思い浮かぶ。マネの『オランピア (Olympia)』(1863年)は、絵画に描かれたこうした神話空間の虚構性を暴いたことで知られる。ピカソ作品はマネから60年もあとだが、古典主義への回帰をよしとするような時代状況にあったと考えられる。

ヒミド作品についての重要な評論として、ジレイン・タワドロスによるものがある。そのなかでタワドロスは、ピカソ作品に触れて、制作された時代状況を次のように説明している。

(ピカソの)女性たちは、第1次世界大戦後のヨーロッパ社会という独特の文脈から生まれた。西洋文明を脅威にさらした戦争の苦悩に満ちた記憶を捨てて、彼女たちが走っていく先の未来は、モダンでありながら、同時にヨーロッパのルーツであるグレコ・ロマンの古典とも繋がっている。¹⁸

タワドロスによれば、ピカソは古典古代的な人物形象を使用することで、時空を越える効果を生んでいる。タワドロスは次のように言う。

(古典主義的人物像が) 時間と場所を特定できない砂漠的な風景のなかを走っているために、制作された時代に固有の歴史的、美的枠組を見えなくしている。¹⁹

タワドロスは、時間と場所を超越した普遍の表現を、ピカソに限らない西洋モダニズムの特徴であるとし、ヒミド作品にそれへの抵抗を見ている。たしかにモダニズムは、伝統、出自、帰属を越えて新時代の文化を創生するべく、その前衛に立とうという姿勢をもったから、普遍をめざし、普遍を標榜した運動であったと言える。しかしすでによく知られるように、伝統に抗する新しさのアイディアは、アフリカ、オセアニアといった異文化の造形からの借用に依存していた。しかもそれらを「プリミティヴ (primitive、未開)」と位置づけ、モダニズムの対極に置いた。出自や帰属を越えた普遍的人間主体としてモダニズムが想定するのは、西洋白人男性であった。

ヒミド作品を見ると、描かれている2人はブラック女性であり、はっきりと現代の服を着ている。胸も太腿も着衣で覆われている。2人が描かれている画布の外、女性たちの前方には段ボールを切り抜いた4匹の黒い犬がいて、4本のリードを女性が握っている。2人が走っているのは犬の散歩のためと特定されている。女性たちの後方には、ダンボール製の2人の白人男性像が置かれている。彼女たちのブラックネスは、犬もいる、白人男性もいる現実世界に置かれている。ヒミドは、ブラックネスを美として描いているが、それは本質主義的礼賛とは違っている。

タワドロスが注目するのは、ピカソ作品にある普遍の僭称に批判的に対峙したいヒミドが、単にその白人中心性に替えてブラックを中心に据えるのではない点である。

ヒミドの女性たちは、「西洋中心的な言説」とスチュアート・ホールが呼んだものをくつがえしている。しかしそれは、西洋文化についての大きな物語 (grand narratives) を、同じくすべてを含む包括的な別の物語 (an alternative, totalising narrative) にとり替えようということではない。そうではなく、2人の女性の周縁から中心への移動により、西洋文化の普遍主義的特性に疑問を投げ、万人を代表して語るといった超越的な権限の主張を疑わしいものにしていくのだ。²⁰

女性たちの後方にあたる位置に置かれた小さな白人中年男性像は、タワドロスの読みを適用するなら、作品のなかに人種的差異を表現して時空の具体化を図ることで、ピカソ作品が普遍的と見える仕掛けを露わにしていると読むことができる。

ヒミド作品に関するタワドロスの評論は、作品の細部とよく対応しており、モダニズムの矛盾を衝いていて意義深い。タワドロスの言うとおり、ヒミド作品は確立された既知の表現を引用と再編によってずらすことで、鑑賞者の視線に異化作用を及ぼしている。ただしタワドロスは絵画が表現する「物語 (narrative)」の対抗として論じているが、私は絵画空間の対抗と捉えるほうが、ヒミドの企図に沿うと考えている。ヒミド作品で重要なのは、それが絵画の「物語」ではなく、絵画空間について行なわれているという点ではないだろうか。ピカソの『海浜を走る2人の女性』にあるのは特定の時空と結びつかない絵画空間であり、そこに配した人物形象のおかげで神話性を帯びた非現実的な空間が構築されている。普遍と見えるその空間は、そこにいてよい者を厳しく選択する。それは西洋絵画における規範的空間として機能している。西洋美術史ではモダニズム運動が起きて以降も、絵画空間の中心にブラック女性が描かれることはまずない。画布の中心にブラック女性2人を据えたヒミドは、西洋絵画における規範的空間に挑戦していると言えないだろうか。

5. ヘナ・ナディーム『モノクロの断崖』(2001年) ——風景写真を侵食するアラベスク模様

黒々とした巖壁の下方に凍河が白く光っている。澄んだ冷気のなか、結氷がぎりぎりど岩盤に食いこむ。『モノクロの断崖 (Black and White Cliffs)』(2001年)は、厳寒季に極北の自然美を撮った、よくある風景写真と見える。ところが、そう確信して見ようとするこちらの視線は、すぐにつまずいてしまう。これは見馴れた風景写真ではない。期待するとおりの風景写真を見ようとするいつもの視線をさえぎるのは、写真に重ねられた装飾的な切り紙細工だ。当の写真を切り抜いたアラビア風唐草の意匠(アラベスク)が、凍った川面と岩の節理、険しい巖壁と空の雲を反転させて写真全体を覆っている。結氷のなかに節理が、黒い岩盤のなかに雲の白が入りこんでいる。いったいなぜ、北方の風景にアラベスク模様が絡みついているのか。それは、鑑賞者の視線にどう作用するのか。

視線に及ぼす作用を挙げると、第1に、異化作用である。私たちの視線は、日々数多くの写真に接している。私たちが世界のあちこちの場所、空間、その地の自然についてもイメージの相当部分は、日々何気なく見ている風景写真によって形成されている。場所、空間、自然を見る私たちの視線の相当部分は、写真に由来すると言ってもよいのではないだろうか。そのせいで、初めて訪れる土地で実見する風景でも既視感をもつ。それどころか、風景写真で見たとおりの風景を求めて、どこかを訪れることもある。ナ

ディームは自身の作品をコラージュと呼んでいる。そこで使われている風景写真は彼女が撮ったものではなく、観光ポスターやカレンダーからの、いわば引用である。使われているのは自然を撮った写真ばかりで、人物は登場しない。

観光ポスター、カレンダーの風景写真は、現実の場所を夢の場所として切り取っている。人々が見たいものだけを写すパターン化した写真が大量に流通し、それを見て人々は夢を見る。確立したパターンをなぞるだけのクリシェ写真と、期待どおりのものを見ていたいというルーティンを外れない視線の循環である。ナディーム作品では、決まりきった定番の風景写真と、それを期待する墮落した視線はかき乱される。これは何だ、なぜ寒そうな北方の風景をアラベスク模様が覆っているのか。見たことのある風景のようでいて、そうではないと知った鑑賞者は自分の視線をルーティンから外し、改めて見ることを求められる。

第2に、ナディーム作品は写真の人為性、虚構性について認識させてくれる。そもそも写真というメディアは、或る独特のメッセージを必ず発信する。それはレンズの前にあったものを写したのだから、写真に写るのは真実だというメッセージである。現実には、写ったものの周囲には写らなかったものが山ほどあり、写真は必ずしも真実ではないと鑑賞者は知っている。それでもやはり、鑑賞者の視線は、写真にはありのままが写っていると前提することをやめない。ナディーム作品では、写真を覆う切り紙細工のアラベスク模様に手作業らしい不ぞろいな裁断線が見える。そのせいで風景写真の真実性は壊れている。切り紙細工は、ナディームの親の出身地パキスタンの習慣への言及でもある。ナディームは英国生まれだが、祭事に鮮やかな切り紙細工を飾るのはよく知る習慣だ。ここで切り抜かれているのは同じ写真なので、人の手を感じさせる切り紙細工から、写真が紙1枚の表層しかもたないこと、紙に焼きつけられた光と影の濃淡であることがありありとわかる。

第3に、ナディーム作品は風景写真の権力性と、それに対峙する新しい視線の可能性について考えさせる。風景写真、特に自然を撮った写真の権力性を分析することは、比較的近年のとりくみである。人が描いた絵画空間とは違って、写真はレンズが機械的に切り取った光と影だから、写真にある空間が権力性を帯びるとは考えにくいように思うが、そうではない。写真の歴史が始まって以来、アフリカ系の人物像はアフリカ大陸の自然か、西洋の大都市の光景のどちらかにしかいない。それ以外の写真が実際にはあるにしても、鑑賞者の視線が不自然でないと感じる写真は決まっている。アフリカの外に出たブラックは、自然を撮影した風景写真のなかに場所をもたない。ナディーム作品を含めて、風景写真と視線をテーマに創作するアーティスト5組の作品を集めた写真集が

Landscape Trauma (2001年)と題されているのは示唆的である。「風景というトラウマ」「風景が与える外傷」は、写真が構築するものとしての風景とその権力性をめぐる省察に発するタイトルだ。風景そのものがあるのではなく、風景とは表現されたものと捉えている点が重要である。その写真集の序文で、編者であるリチャード・ヒルトンがナディーム作品について次のように言っている。

ナディームのコラージュがもつ二重性のために、私たちの目は落ち着いてられない。その作品が私たちの目に求めるのは、写真全体と、それに重ねられた同じものの複製と、その両方を往復して見よということだ。滑らかで一貫する全体像を把握しようとしても、見えるのは細かく分けされたがたがたの表面であり、全体を見ることはできない。視線の焦点が常時移動して定まらないことが、自分以外にも見る主体があちこちにいて、別の見方をしているという比喩となっている。²¹

ここでヒルトンが、風景写真とアラベスク模様の二重性のせいで滑らかな全体像を見られないとしたあとで、並び立つ他の視線もあると言っているのは重要である。全体を掌握する王にも喩えられるような単独で屹立する視線ではなく、あちこちの視点から見る複数の並び立つ視線に、風景写真の権力性をくつがえす可能性をヒルトンは見ているのではないだろうか。

風景写真の権力性をくつがえして、複数の視線が並び立つとき、風景はどのようなものとして鑑賞者の視線に見えるのだろうか。ヒルトンは次のように言う。

本書に参加したアーティストたちは、……見馴れた写真の領野を、構築、解体、再構築のプロセスを通してかき乱し、広さや空間、時間についてのさまざまな幻想を私たちに見せくれる。²²

支配する視線に替えて、複数の視線から見る風景と言っても、それがあるがままの真実の風景であるわけではない。幻想を打破して見せてくれるのは、別の幻想であるとヒルトンは言っている。写真は、人がつくる視覚的表現であり、どこまでも人為の構築物であるというのが彼の考えであろう。

2004年秋から2005年にかけて、ロンドン地下鉄のピカディリー駅構内のあちこちに、山岳写真のようではあるが、そうとも確信できないポスターが貼られていた。ロンド

ン交通局の依頼でナディームが制作したポスター作品『樹、水、岩 (*trees water rocks*)』(2004年)である。ロンドン交通局は、ロンドン市の地下鉄とバスの歴史に関わる写真の収集や、駅構内に貼付するポスターの作成に熱心で、それらは所轄下のロンドン交通博物館のコレクションとなっている。

ナディーム作のポスターには、山岳と湖水の写る写真が使われているが、特にロンドン地下鉄で行ける地域の風景というのではない。しかし、公式ポスターとして地下鉄駅に貼付されることが、作品にとって重要だった。地下鉄駅は、人々がよく各地の観光ポスターを目にする場所である。日々の無意識のポスター経験が、どこかの国や地域に関する特定のイメージを期待する視線をつくる。地下鉄駅はそういうことが起きている現場である。作品の意味作用が最も発揮される場所での展示であったと言えよう。

6. モナ・ハトゥーム『現在形』（1996年）——オリーブ石鹸に描く地図

1952年、レバノンのベイルートに生まれたモナ・ハトゥームは、1970年代以来、英国を拠点に活動している。1980年代には「ブラック」として発言し、ブラック・アーティスト展に参加している。「ブラック」をスキン・カラーではなく政治性の表明と捉えていたのは、ブラック・アーティスト展に参加した他の多くのアーティストも同様だった。1990年代に入ると、ハトゥームは自身をブラックとは名乗らなくなったが、その点でも他のアーティストも同様だった。「ブラック・アート」に関する議論と運動がたどった1980年代の道程は本稿では論じないが、重要なのはパレスチナ人がブラックかどうかではない。「ブラック」概念の消長ともなって「ブラック」を名乗らなくなったが、ハトゥーム作品は鋭い政治性を表明しつづけている。作品は多様な解釈に開かれているが、それでもやはり彼女のパレスチナ人の出自と無関係に作品を評しては、その表現の核心に迫りえない。

本稿でとりあげる作品『現在形 (Present Tense)』（1996年）は、或る特定の場所でこそ意味を発揮するようにつくられた「場所特定の (site-specific)」ものであり、筆者は実見していない。図版は*The Entire World as a Foreign Land* (2000年) と題された彼女の作品集に収められている。「世界どこもがよその国」というそのタイトルは、『現在形』のテーマともよく響きあっている。

『現在形』では、パレスチナ産の白いオリーブ石鹸、約2000個がびっしりと隙間なく長方形に並べられている。299×241センチの長方形を構成する4.5センチ角の立方体の石鹸はオリーブ油をたっぷり含む良質もので、白く柔らかい。石の床に並べられて新しい床ようになった白い石鹸には赤いガラス製ビーズが埋めこまれている。ぽつぽつと赤い点線が描いているのは、1993年のイスラエルとPLO間のオスロ合意で、パレスチナに返還される予定であった地域の地図だ。ビーズの点線で囲まれている返還予定地域は、飛び地だらけだ。石鹸がつくる4.5センチ角のマス目1つの面積の、ほんの数パーセントを占めるだけの小さな地域が数十とある。飛び地の周囲はイスラエル軍が占領しているか、ユダヤ人入植地だ。地理的に分断されたパレスチナの飛び地が、イスラエルの大海のなかに浮かんでいるような地図を希望の地図であるかのように言ったオスロ合意に、ハトゥームは異を唱えている。

この作品を、エドワード・サイドが次のように評している。

石鹼を集めて一続きの面をつくり、そこに赤いガラス製ビーズで地図を描いた作品は、自分の場所をもたないことの困難を強烈に表わしている。ここでは不可解なことに、石鹼の有用性という使用価値はさておかれ、地図の下地面という新しい任務が優先されている。しかし説明書きは見当たらず、「使い方」の案内も一切ない。記憶は、これらを石鹼だったと言い、まだ石鹼の使用価値にこだわっているのだが、同時にもう石鹼のことなど覚えてはいないのだ。²³

オリヴ石鹼製造はパレスチナの重要な産業だが、イスラエル政府がその発展を妨害しているため、材料の入手や製品の運搬などさまざまな面で苦勞を強いられている現実がある。有用な生活用品である良質の石鹼が、石鹼としては活かされず、別の用途に使われていることに、サイドは注目している。彼は、自分の場所で十全に生きられないパレスチナの困難をハトゥーム作品に読みとっている。良質の石鹼を石鹼として使わず、その説明もない。説明もなしの転用という不条理は、当初は不条理と記憶されているが、やがてそれも忘れられてしまうとしている点が、サイドならではの重要な指摘だろう。赤いビーズはパレスチナで流された血を思わせる。白い石鹼には血の犠牲が点々と刻印されている。状況は暴力的だが、その記憶はすぐに忘れられてしまう。床の上に並べられた2000個の石鹼にパレスチナが置かれた暴力的な不条理の比喩をサイドは読んでいる。

オスロ合意は、サイドがPLOと決別する契機であった。パレスチナ外に在住するパレスチナ知識人であるサイドが、長年にわたってPLOの助言者であったことは知られている。オスロ合意は、イスラエルとPLOの相互承認、ヨルダン川西岸地域とガザ地区からのイスラエル撤退、5年間のパレスチナ暫定自治の承認という内容だった。オスロでアラファトと握手を交わしたイスラエルのラビン首相は、その数ヶ月後には占領地内の入植地維持を表明し、合意は早くも破綻した。しかしサイドは、よく知られるように、オスロ合意の破綻を問題視しているわけではなく、そもそもの合意に問題があると考えていた。

というのは、オスロ合意が、世界各地で移民、難民となっているパレスチナ人の帰還の権利については何も言わず、聖地エルサレムの帰属についても沈黙していたからだ。²⁴難民と土地占領の問題で対立と紛争が起きているというのに、その問題を解決しないままで、どうやって平和をつくりだすことができようか。1994年5月、オスロ合意の第2部の署名をパレスチナは拒否した。会合に先立って、イスラエルはパレスチナ自治の範囲を特定するはずの地図をあらかじめ見せることをしなかったという。ハトゥー

ム作品集に評論を寄稿しているシーナ・ワグスタッフは、サイドが、彼女との会話のなかでした次のような発言を伝えている。

平和交渉のために使われる地図は、今日に至るまでイスラエル製あるいはアメリカ製のものだけです。植民地の歴史をふりかえってごらん下さい。たとえばインドです。まず植民地化のためにしたことは地図づくりです。測量士を送りこんで測量させる。そして地理を、彼らの視点で、あるべき地理に変えてしまう。地名を変え、その土地の歴史を消し去る。このように、地図を作製すること、作製しなおすことは、単にその土地を変容させるだけのことではなく、土地の所有についての変更でもあるのです。²⁵

帰属する土地をもたない者の視点に立つサイドとハトゥームは、地図を作製する力の偏りを知っている。地図を作製する力をもたない側にいる者として、ハトゥームは石鹸とビーズで地図を作製した。そしてその地図の意味を最大限に発揮する特別な場所で展示した。エルサレムの中心街にあるアナディーラ・ギャラリーである。同ギャラリーは、パレスチナ人アーティストの作品もユダヤ人アーティストの作品も展示する姿勢を貫いている。

場所特定の作品は、多くの鑑賞者にとって、展示場所の特殊性と時間的限定性のせいで見るができない。それでもその特定の場所での展示に意味があるのは、その場所に固有の歴史と、想定される鑑賞者が作品の意味と深く関わるからだ。同ギャラリーの床に置かれた石鹸の地図には、それが地図であるという説明すら付けなかった。それでもハトゥームは、この地にあるギャラリーを訪れる鑑賞者にはわかると考えたのだろう。説明を付けることで起こしかねないどんな小さな悶着も回避しなければならない、緊張の場所での展示でもあった。エルサレムの中心でこそ意味を発揮する場所特定のインスタレーションでは、鑑賞者も作品の意味形成に参加する点で作品の一部である。地図は柔らかい石鹸の下地に書かれている。明日にも、抗いがたい力によって地図は書き換えられ、境界は引きなおされるかもしれない。そういう恐怖を、ユダヤ人もパレスチナ人もいるエルサレムの鑑賞者と共有するための作品と言えよう。

おわりに

以上6人の作品には、重要な共通点がいくつかある。場所と空間に関わるテーマの作

品に絞ったのは筆者であるので、その点は除くとして、次の3点を共通点として最後に論じておきたい。

第1に、「表現についての表現」であることだ。ビムジ作品については明瞭でないが、他の5人ははっきりと「表現についての表現」にとりくんでいる。ポラード、グレゴリー、ナディームは観光絵葉書や観光ポスター、カレンダーに写る観光地、名所旧跡、自然風景の写真、ヒミドはピカソ作品、ハトゥームは地図に言及している。流通するそれら既存の表現にある視覚イメージに触れることで、人々の視線のルーティンが作りだされているとする点で共通している。

2006年に、「自然」「田園風景」という概念が含みもつナショナルな支配の欲望を批判的に論じるアンソロジーが刊行されている。その書、*The New Countryside?—Ethnicity, Nation and Exclusion in Contemporary Rural Britain*は、「英国らしさ」「白人性」と一体のものとしての「自然」「田園風景」の人種選別性を分析する刺激的な諸論考を集めた画期的な論集である。その導入部で、編者のサラ・ニールとジュリアン・アジャマンが、田園風景と人種に関する英国での研究の始まりを1990年代初頭としてから、人種主義を論じる従来の議論の限界を指摘して、次のように言っている。

都市における人種的平等と正義を追求する組織としては、人種平等委員会 (Commission for Racial Equality: CRE) と人種関係研究所 (Institute of Race Relations: IRR) がある。これらは、(1990年代初頭当時) 人種主義と、田舎の自然がする人種的排除という問題への視点をもっていなかった。²⁶

文中で言及されているCREは1976年、労働党のキャラハン政権が政府予算で設置した非政府組織である。1960年代に移民制限のための移民法改正をした労働党が、移民制限政策の完了に続いて、1970年代半ばには人種関係改善のための法制化にとりくんだ。1975年の人種関係法制定にもなって設立されたのがCREである。労働党中央の左派・中道の陣営がつくった人種主義廃止のための委員会だ。これと並べられているのが、スリランカ人A・シヴァナンダン代表とするIRRである。この研究所は、はっきりとマルクシズムの思想に立ち、移民政策、人種主義を論じる学術研究と社会教育などの活動をする民間シンクタンクである。つまり英国の左翼は穏健派からラディカル派まで、都市部の人種主義をしか考えていなかったというのが、ニールとアジャマンの指摘だ。しかし、この2人の見解は現実の場所と空間に関するものである。場所と空間に関する人間の経験が、ほとんどの場合、表現されたものを經由するとは考えていない。つまり、筆

者が注目するのはアーティストたちの先駆性である。本稿でとりあげたアーティストたちのなかで早い者は、1980年代半ばから後半にはそのことに気づいていた。

場所や空間は、無色透明で均質、抽象的なものではなく、特定のジェンダー、人種、社会的位置、外国人、あるいは異文化といった要素、属性を有する者を他者として排除することができる。そしてそれは視覚的イメージとして表現されたものの流通がつくりだしている。視覚イメージがつくっている抑圧的な視覚表現文化の体制と、そのなかで馴致された視線に対して、5人の作品は、他者化された自身の位置から対峙していると読むことができる。

第2に、戻れない移動が作品創作を支えるモチーフとなっている。これはポラード、ビムジ、ハトゥームの作品にはかなりはっきり読みとることができる。

ポラードは戦後移民の子である。戦後、植民地から英国に渡った人々の移動は、むしろ彼らを選択したことである。しかし英領植民地であった歴史、数百年にわたる帝国と奴隷制の歴史を考えれば、彼らが戦後にした英国への移動には、やはり他律的な力が働いていた。移動先の選択肢はほとんどなく、なにより自分の土地で働いて十分な暮らしができる状況になかったからこそその移動であった。ビムジとハトゥームは生地が「よその国」であり、「自分の国」への帰還に現実性がない。いずれのアーティストの作品も、戻れない移動というモチーフがあるからこそ、西洋がつくった場所や空間の表現の排除性が見えるのではないか。

第3に、場所特定の展示を重要としている。展示行為も作品の意味に関わっており、作品のうちである。特に観光ポスターにある風景写真についての視覚的対抗表現を、ロンドン地下鉄駅構内のポスターとして展示したナディーム、またエルサレム市中のギャラリーでパレスチナ地図に関する作品を展示したハトゥームのケースは、そのことが見えやすい。

しかし実は、ヒミド、ビムジによるインスタレーション作品も、展示の行為を作品の意味のうちに含むものである。ヒミドはピカソの絵画作品を参照しながら、自作を絵画作品にはせず、画布の外に犬や男性を表わす造形物を置いている。画布をはみ出した新しい空間をつくることで、ピカソが画布のなかに構築した普遍的と見える空間の虚構性を示している。また、ビムジが写真パネルの下にスパイスで線を引くのは、展示場所を作品のなかに取りこみ、そこを代替のきかない特別な場所にする行為と言える。

インスタレーション作品は、展示して初めて完成する。展示行為は一回性のもので、よその場所での展示はいわば別の作品である。インスタレーションは展示によってそこを新しい場所に変え、新しい空間を構築する行為を含む表現形式であるから、彼女たち

の作品テーマの核心と繋がっている。

場所と空間というテーマ性に注目して、6人のアーティストの作品を見てきた。彼女たちの創作が、それぞれの私事情からした移動に突き動かされているのはまちがいない。そして私的な事情からなされた移動が、私事情とは言えない20世紀の大きな歴史の枠組の内にあることを、それぞれの仕方では表現しているのではないだろうか。

[注]

- 1 甲野正道、山梨俊夫『現場で使える美術著作権ガイド』（ブリュッケ、2011）、135-36。
- 2 *Pastoral Interludes*については次の評論を参照。萩原弘子『ブラック—人種と視線をめぐる闘争』（毎日新聞、2002）；Phil Kinsman, “Landscape, Race and National Identity: the Photography of Ingrid Pollard,” *Area* 24, no.7 (1995): 300-310; John Taylor, *A Dream of England--Landscape, Photography and the Tourist's Imagination* (Manchester: Manchester University Press, 1994).
- 3 Ingrid Pollard, *Postcards Home* (London: Autograph, 2004), 37, 39.
- 4 Pollard, *Postcards*, 30-31.
- 5 萩原の別稿は次のとおり。萩原弘子「1980年代GLCの文化政策と「ブラック・アート」：興隆と抵抗のあいだ—英国「ブラック・アート」の軌跡（2の1）」『人間科学』10（2015年3月）：3-29；萩原弘子「主流美術館によるブラック・アーティスト総覧展：興隆と抵抗のあいだ—英国「ブラック・アート」の軌跡（2の2）」『人文学論集』第33集（2015年3月）：83-109。
- 6 Sunil Gupta, “Beauty and the Beasts, the Work of Joy Gregory,” in *Joy Gregory: Monograph* (London: Autograph, 1995), 8-9.
- 7 Gupta, “Beauty,” 8.
- 8 タイトルとなっている語 ‘objects of beauty’ は、このほかに「美しいモノ」とも「美の対象物」とも訳すことができ、英語ではこれら複数の意味が重層的に響いている。
- 9 Joy Gregory, *Objects of Beauty* (London: Autograph, 2004), 78.
- 10 2008年7月にテイト美術館でグレゴリーがこの作品について語ったときの発言。なおその講演の記録動画は同美術館のウェブサイトに掲載されている。次を参照。“Joy Gregory’s talk, Photography in the Street and Studio, part 5, Cinderella Tours Europe,” Tate Gallery, July 5, 2008, accessed January 11, 2016, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video>.

- 11 Robert Clark, "Joy Gregory," *The Guardian*, December 4, 2010.
- 12 Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950* (New York: Alfred A. Knopf, 1976), 27.
- 13 2011年5月、*The Telegraph*紙は内務省のファイルからとして、ヒースロー空港では結婚のために渡航したアジア人女性に対する処女膜検査を1979年2月まで約80件行っていたと報じている。次を参照。"Asian Women Subjected to Virginit Tests," *Telegraph*, 9 May, 2011, accessed January 3, 2016, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/immigration/8501872/Asian-women-subjected-to-virginity-at-Heathrow.html>.

反対運動には、アジア系、アフリカ系女性が共闘してとりくんだ。その共闘を「ブラック」のものとして報告しているのが次の文献。Beverley Bryan, Stella Dadzie, and Suzanne Scafe, *The Heart of the Race--Black Women's Life in Britain* (London: Virago, 1986), 173-74.

- 14 Zig Layton-Henry, *The Politics of Race in Britain* (London: George Allen & Unwin, 1984), 80-83; Dilip Hiro, *Black British, White British--A History of Race Relations in Britain* (London: Grafton, 1991), 223, 324. ヒロによれば、このときに出国したアジア系住民は5万人、そのうち半数が英国に渡り、1万人がインド、6000人がカナダ、1000人がアメリカに出た。またレイトン＝ヘンリーの指摘によれば、渡英した者のほとんどがウガンダ独立時に英国籍を選択した人々だった。

英国パスポート保持者とはいえ、1968年に労働党政権が改正した連邦移民法により、ウガンダからのアジア人入国は厳しく制限された。1968年の改正は、前年にケニアが行なったアジア人追放政策で英国籍のアジア人が英国人として入国してきたことから、類似の事態を予測して行なわれたものだった。アジア系英国人の入国を嫌う右派陣営の煽情的キャンペーンと、労働者の権利擁護という体面を守りたい労働党の思惑が一致しての改正であった。1968年の改正移民法は、在外公館発行のパスポート保持者の入国を、本人ないしは親かその親が本国生まれの者に限ると同時に、労働目的の入国に職種制限と人数制限を設けた。ケニアの追放政策と1968年移民法については次を参照。Hiro, *Black British*, 212-15.

- 15 Hiro, *Black British*, 223-25.
- 16 筆者がこの作品を見たのは、1988年春にチャイセンホール美術館（ロンドン）で開催された*The Essential Black Art*展での展示である。展覧会図録には床のスパイスのことは記されていない。

- 17 Alison Donnell, *Companion to Contemporary Black British Culture*, s.v. “Himid, Lubaina” (London: Routledge, 2002), 140.
- 18 Gilane Tawadros, “Beyond the Boundary, the Work of Three Black Women Artists in Britain,” *Third Text* 8/9 (Autumn/Winter, 1989) : 122.
- 19 Tawadros, “Beyond the Boundary,” 122.
- 20 Tawadros, “Beyond the Boundary,” 123.
- 21 Richard Hylton, introduction to *Landscape Trauma in the Age of Scopophilia*, (London: Autograph, 2001), 4.
- 22 Hylton, introduction to *Landscape Trauma*, 4.
- 23 Edward Said, “Mona Hatoum’s Logic of Irreconcilables,” in *Mona Hatoum, The Entire World as a Foreign Land* (London: Tate Gallery Publishing, 2000), 17.
- 24 Edward Said, *Peace and its Discontents: Gaza-Jericho 1993-1995* (London: Vintage, 1995), 1-4.
- 25 Quoted in Sheena Wagstaff, “Uncharted Territory: New Perspectives in the Art of Mona Hatoum,” in *Mona Hatoum*, 39
- 26 Sarah Neal and Julian Agyeman, *The New Countryside?--Ethnicity, Nation and Exclusion in Contemporary Rural Britain* (Bristol: Policy Press, 2006), 6.

【文献等一覧】

【文献等】

- Bryan, Beverley, Stella Dadzie, and Suzanne Scafe. *The Heart of the Race--Black Women’s Life in Britain*. London: Virago, 1986.
- Donnell, Alison. *Companion to Contemporary Black British Culture*. London: Routledge, 2002.
- Gupta, Sunil. “Beauty and the Beasts, the Work of Joy Gregory.” In *Joy Gregory: Monograph*, 8-9. London: Autograph, 1995.
- 萩原弘子 『ブラックー人種と視線をめぐる闘争』 毎日新聞, 2002.
- Hiro, Dilip. *Black British, White British--A History of Race Relations in Britain*. London: Grafton, 1991.
- Hylton, Richard. *Landscape Trauma in the Age of Scopophilia*. London: Autograph, 2001.
- “Joy Gregory’s talk, Photography in the Street and Studio, part 5, Cinderella Tours Europe,” Tate Gallery, July 5, 2008, accessed January 11, 2016, <http://www.tate>.

org.uk/context-comment/video.

Kinsman, Phil. "Landscape, Race and National Identity: the Photography of Ingrid Pollard." *Area* 24, no.7 (1995) : 300-10.

甲野正道, 山梨俊夫『現場で使える美術著作権ガイド』ブリュッケ, 2011.

Layton-Henry, Zig. *The Politics of Race in Britain*. London: George Allen & Unwin, 1984.

Neal, Sarah and Julian Agyeman. *The New Countryside?--Ethnicity, Nation and Exclusion in Contemporary Rural Britain*. Bristol: Policy Press, 2006.

Pollard, Ingrid. *Postcards Home*. London: Autograph, 2004.

Said, Edward. *Peace and its Discontents: Gaza-Jericho 1993-1995*. London: Vintage, 1995.

--. "Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables." In *Mona Hatoum, The Entire World as a Foreign Land*, 7-17. London: Tate Gallery Publishing, 2000.

Tawadros, Gilane. "Beyond the Boundary, the Work of Three Black Women Artists in Britain." *Third Text* 8/9 (Autumn/Winter, 1989) : 121-50.

Taylor, John. *A Dream of England--Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Wagstaff, Sheena. "Uncharted Territory: New Perspectives in the Art of Mona Hatoum." In *Mona Hatoum, The Entire World as a Foreign Land*, 27-41. London: Tate Gallery Publishing, 2000.

[作品図版掲載ウェブサイト]

Ingrid Pollard's website, accessed January 11, 2016, <http://www.ingridpollard.com/oceans-apart--selectedimages.html>.

Zarina Bhimji's website, accessed January 11, 2016, <http://www.zarinabhimji.com/dspseries/1/8FW.htm>.

[初出一覧]

〔2. ジョイ・グレゴリー『シンデレラ、欧州に行く』(1997-2001年) ——金色の靴でたどる夢の旅路〕の初出: 萩原弘子「金の靴がたどる不可能な夢の旅路」『建築ジャーナル』2006年11月, 24.

〔3. ザリナ・ビムジ『彼女の息づかい、完全な沈黙』(1987年) ——移民、再移民の軌跡をふりかえる〕の初出: 萩原弘子「文化的越境—だけれど、どこから、どのように」『木野評論』28 (1997年3月) : 52-55.

「5. ヘナ・ナディーム『モノクロの断崖』(2001年)——風景写真を侵食するアラベスク模様」の初出：萩原弘子「アラベスクが侵す定番の風景写真」『建築ジャーナル』、2006年2月, 26.

上記中、第2節のジョイ・グレゴリー論、第5節のヘナ・ナディーム論の初出である『建築ジャーナル』誌掲載の拙稿は420字ほどの短い評論であり、本稿では大幅に付加している。第3節のザリナ・ビムジ論もかなりの付加、修正を施している。

◇本論文は日本学術振興会の科学研究費助成事業（2013～15年、研究課題番号25511008）として学術研究助成基金助成金を受けて行なった研究の成果である。