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

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）

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-03-27 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/10.24729/00004333

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）

萩　原　弘　子

（承前）

大ロンドン議会（Greater London Council: GLC）が、前例のない積極性をもってマイノリティの文化活動に対する助成事業を展開していた時代に、もうひとつ、前例のない特徴的な動きがあった。[1] それが主流美術館でのブラック・アーティスト作品展である。GLC 主催展と違って、子どもやアマチュアの作品はなく、音楽や演劇の領域、クラフトの領域の作品も含まず、あるのは絵画、彫刻、版画、写真、インスタレーションといった、ファイン・アート領域の作品であった。そういう作品展として挙げられるのが、*Into the Open* 展（1984 年）、*From Two Worlds* 展（1986 年）、*Caribbean Expressions in Britain* 展（1986 年）の3つである。これらはいずれも、かなりの人数のアーティストを集めたグループ展である点、テーマや表現方法が異なるブラック・アーティストの作品を各人数点ずつ展示する総覧展である点では、GLC 主催展と同様だった。しかし GLC 展と大きく違っていたのは、ロンドンないしは地方で長年の実績を有する、いわゆる主流の公立美術館が企画し、英国芸術評議会（Arts Council of Great Britain、以下「芸術評議会」）の助成や大企業の後援を得た展覧会だったことだ。また、*Into the Open* 展はシェフィールドに始まって、ノッティンガム、ニューキャッスルに巡回し、*From Two Worlds* 展はエディンバラに、*Caribbean Expressions in Britain* 展はレスターからノーサンプトン、ブラッドフォードに巡回したので、視覚芸術表現の領域で活動するブラック・アーティストの存在が英国各地に知られる契機となったことも、GLC 主催展とは違っていた。

3展の図録は 10 頁から 50 頁弱のいずれもささやかな刊行物だが、ブラック・アート・ギャラリーや BLK アート・グループの展覧会では複製図版の掲載もないガリ版刷り冊子か、案内ちらし程度の印刷物を作成するのがせいぜいであったのに比べれば、一応、美術展らしいかたちを整えての開催であった。また主流の美術館での開催であったため、GLC 展と違って展覧会評も出た。本稿では、3展についてそれらの資料を分析することで、主流の専門的美術機構がブラック・アーティストをどう遇し、当時まだ言挙げされたばかりであった「ブラック・アート」にどういう影響を与えたかを考察する。

2．*Into the Open* 展（1984 年）について

（1） マッピン美術館と *Into the Open* 展の概要

Into the Open—New Paintings, Prints and Sculpture by Contemporary Black Artists 展は、地方の公立美術館が企画、開催した初のブラック・アーティスト作品展である。[2] シェフィールドのマッピン美術館がその嚆矢であったのは、いかにもありそうなことだった。1980 年代半ば当時、シェフィールド市は「南ヨークシャー社会主義共和国」の異名で知られ、ロンドン以外の地方行政府のなかでは最も旗幟鮮明に反中央政府の立場を表明する労働党左派の拠点であった。GLC ほどに潤沢な予算はないものの、やはりゲイ解放運動、女性解放運動への支援、移民住民の支援に積極的なことで知られていた。*Into the Open* 展は、同市のアフロ・カリビアン・ウィークに開催時期を合わせて企画されたものだ。しかも GLC が現代美術のコレクションを有する美術館をもたないのに対して、マッピン美術館はユニークなコレクションで知られる。また 1979 年に第 1 回 *British Art Show* の開催館となったのを見ても、[3] 力ある公立美術館と言ってよいだろう。[4]

1984 年、*Into the Open* 展はマッピン美術館の主たる展示室すべてを使って開催された。副題に「現代ブラック・アーティスト」による絵画、版画、彫刻作品の展覧会であることを掲げる同展は、アーティスト 22 人がそれぞれ数点ずつ展示する総覧展の形式をとった。アーティストのポーガス・シーザーとルベイナ・ヒミドの 2 人が、美術館から依頼されて選定にあたり、彼ら自身も参加アーティストとなった。22 人のなかには、前稿 [5] で論じたブラック・アート・ギャラリー（1983 年オープン）のシャッカ・デディ、BLK アート・グループ（1981 年結成）のキース・パイパー、エディ・チェンバース、クローデット・ジョンソン、そして 1983 年に初のブラック女性アーティスト展を組織したルベイナ・ヒミドがいる。つまり、先行する 3 年間に「ブラック・アート」の重要な活動をしたブラック・アーティストは皆ここにいた。したがってその続きのように見えたとしても不思議はないが、企画主旨はそうではなかった。

（2）なぜ総覧展か？

展覧会図録の序文で、シェフィールド市のアート担当官が次のような主旨説明をしている。

> 本展は、公立の現代美術館としては英国初の大規模なブラック・アーティスト総覧展である。……当然ながらこの展覧会は、制作されている作品の例示にすぎない。今後私たちはこうした作品についての知識を広げ、*Into the Open* 展を引き継いで大

小さまざまな新プロジェクトを行なえればと思う。[6]

つまり、これっきりではない最初の1歩としてのブラック・アート展という企画主旨が主催者側から言明された展覧会であり、専門的な美術館のそうした言明はこれまでにないものだった。しかしここで言明されている企画主旨には、このあと1980年代末までくりかえし議論されることになる論点が2つある。1つは、なぜブラック・アーティスト総覧展という展覧会形式なのかという問題、もう1つは、総覧展のあとに何が来るべきで、現実には何が来たかという問題である。

展覧会タイトル *Into the Open*（開けたところへ、の意）は、序文の高らかな調子にも読みとれる主催者側の視点と気概を表わしていた。閉じたところにいて社会的に認知されていなかったブラック・アーティストを開けたところへ連れだして、その作品を広く人々に見てもらおうという企画者の意図を推測させるタイトルだ。たしかに、美術鑑賞が好きで美術館をよく訪れる一般の鑑賞客（gallery-goer）がブラック・アーティストの作品を見て、彼らがこれまで美術館で見てきた他の作品と関連づけたり、比較したりする機会を提供するのは意味あることだろう。しかしそうした意図や機会を実現する展覧会の形式は、必然的に総覧展、それもブラック・アーティストだけを集めた人種分離主義的（separatist）な総覧展なのだろうか。筆者は先にGLC主催展がどれも総覧展であったことについて批判的な分析をしたが、[7]マッピン美術館によるブラック・アーティスト総覧展は、GLC主催展と同列には論じられない。なぜならマッピン美術館はほぼ100年にわたって展示、コレクション構築（購入）を行ない、アートの過去と現在を人々に教え、アートの未来を提示するという仕事に携わる専門的美術機構である点が、GLCとは違うからだ。マッピン美術館は、ブラック・アーティストが「開けたところ」には不在で不可視であったことに責任のある当事者である。

同展に参加したエディ・チェンバースが、後年の論考で、この展覧会形式への疑問を次のように述べている。

> 多数ある他の公立美術館と同じく、マッピン美術館がそれまで開催した展覧会プログラムにブラック・アーティストは不在だった。この不在を修正するために、同館は寄せ集めのような「ブラック」展を1回だけ開催した。しかしなぜ、「人種分離的（separate）」な展覧会が好まれたのか？なぜ当時開催が予定されていた同館の展覧会にブラック・アーティストの作品を含めるという統合プログラム（an integrated programme）を採用しなかったのか？明確な答えは見あたらなかった。ブラック・

> アーティストを紹介するなら、全面的な統合展 (fully integrated exhibition) を企画するのがわかりやすい方法だった。また個展やテーマ展、少人数のグループ展のかたちで継続的に「ブラック」展を開催していくというのも、「ホワイト」展プログラムばかりにしないためのわかりやすい方法だった。[8]

チェンバースが言う「統合展」とは、「人種統合 (integration)」の語から類推されるように、ブラック・アーティストだけでなく、白人アーティストもいる展覧会という意味だ。統合展は必然的に、何らかのテーマを掲げ、そのテーマに関わる作品を展示するテーマ展になる。さて、「わかりやすい」とチェンバースが考える方法が大きな流れになったかについては後述する。

図録に序文を寄せた担当官にはパイオニアの自負があったようだが、選定者と参加者たちのステートメントには、ほんの数年前に始まった自発的な言挙げとしての「ブラック・アート (Black Art)」が早くもパターン化したイメージとともに消費されてしまうという危機感を読みとることができる。選定者のシーザーとヒミドはそれぞれ次のように言っている。

> （シーザー）*Into the Open* 展は、「ブラック・アート」とはこういうものだと予想してかかる人々に対して、予想とは少し違うものを見せようと思う。[9]

> （ヒミド）この展覧会で見せるのは、いま英国で活動するブラック・アーティストによる作品のほんの一部でしかない。本展は最終の決定的な表明などではなく、そういうものとして見られては困る。本展開催は、ブラック・アートの完成を報告するものではない。また参加していないアーティストが社会的認知や称賛に値しないということでもない。ブラック・アート展が過剰に開催されるべきではなく、私たちは一時の流行ではない。[10]

シーザーが言う、ブラック・アートについての人々の予想とは、たとえば BLK アート・グループのキース・パイパー、エディ・チェンバースの作品のような、人種的排除や周縁化に対する怒りに満ちた政治性のある具象表現といったものであろう。そして彼が「予想と違うもの」と言うのは、ここにシルバート・ボルトン、ウゾ・エゴヌを含む４、５人による抽象作品があることを指していると思われる。ヒミドもまた、「ブラック・アート」が完結形で捉えられて忘れられることへの懸念を表明している。

参加アーティストの1人、タム・ジョセフによる次のような表明も、同様の懸念を表わすものと考えられる。

> ブラック・アートは地の底から出てきて、現在のところはまぶしいほどの注目を浴びていると見える。美術界の権威筋も、新しい何かが起こりつつあるのを、いやでも認めざるをえなくなっている。……この注目が単なる一過性の気まぐれでないことを願う。多くのブラック・アーティストが西洋社会について厳しい表現を展開しているが、それでも彼らの作品への関心が続いてくれればと私は望んでいる。[11]

関心の継続は、総覧展のあとに続くと担当官が予告した「大小さまざまの新プロジェクト」がどのようなものであったかで計られるだろう。現実にマッピン美術館が行なったそれらしいプロジェクトは2つある。1つはアフロ・カリビアンの写真家6人の作品を展示する *Black Edge: Afro-Caribbean Photography in Britain* 展（1986年）、[12] もう1つは特定テーマに関する作品を集めた統合展 *Depicting History for Today* 展（1987年）であり、1980年代中にはその2展がすべてだった。

（3）統合展（テーマ展）の試み

このうち、ブラックだけでない統合展であった後者は、帝国の歴史と19世紀美術館について批判的に考える意欲的な試みであった。*Depicting History for Today* 展は、マッピン美術館と、近隣の西ヨークシャーにあるリーズ市美術館が共同で企画、開催した。帝国の文化を収蔵する場所としてヴィクトリア時代に始まった両美術館は、多くの歴史画を所蔵する。この展覧会では、所蔵品中にある19世紀英国画家による歴史画と、現代アーティストが、歴史画と帝国について、歴史記録の主体について、歴史経験と視覚芸術表現についてといったテーマで制作した作品を同じ空間に展示した。鑑賞者は見慣れた古い歴史画とともに、その100年後の英国を生きるさまざまな出自、人種のアーティストたち13人が、それぞれの歴史的視点から制作した作品を見る。[13] 13人のなかには、*Into the Open* 展の選者であったルベイナ・ヒミド、BLKアート・グループのキース・パイパーとドナルド・ロドニーもいた。たとえば、ヒミドはハイチ独立闘士のトゥッサン・ルヴェルチュールを題材とする立体作品、ロドニーは不可視化されてきたブラックの歴史についての、X線写真を使ったインスタレーション作品で参加した。大英帝国の植民地統治を偉業として称えるかつての歴史画と、旧植民地出身のヒミドたちによる新しい作品を同じ空間で見ることで、鑑賞者は所蔵作品の歴史性をはっきりと把握したり、新しい視点を得たりすることが

できる。リチャード・ヒルトンは同展を評して、「ブラック総覧展という形式によらずにブラック・アーティストの作品を見せよう」という意義ある試みだとして評価している。[14] しかし、テーマを掲げた統合展はこれ1回で以後には続かず、またヨークシャーを越えて影響力をもつこともなかった。

そのほか、ブラック・アーティストの個展や少人数展といった、チェンバースが挙げたような展覧会形式の企画をマッピン美術館が実現することは、1980年代にはなかった。それでも、マッピン美術館がブラック・アート展の展示作品中で数点を所蔵品として購入したのは、記憶すべき新事態だった。[15]

3．*From Two Worlds* 展（1986年）について

（1）ホワイトチャペル美術館と *From Two Worlds* 展の概要

From Two Worlds 展は、ロンドンの主流美術館が開催したものとしては初のブラック・アーティスト作品展であった。[16] エディ・チェンバースは、1980年代に開催のブラック・アート総覧展のなかで最も重要としている。[17] ソニア・ボイスは、「ブラック・アートが主流に突入を果たした。」と捉えた。[18] ただし同展は、一応のかたちとしてはブラック・アート展ではないものとして開催された。そもそも同展は、BLKアート・グループとブラック・アート・ギャラリーが活動を開始してほんの数年のうちに早くも懸念されるようになった文化行政によるブラック・アートのゲットー化という問題を解決しようと構想されたものであった。ゲットー化とその解決のための構想については後述する。なんであれ、第1期を論じた前稿、ならびに第2期に焦点をあてる本稿でとりあげる展覧会のなかで最も多くの展覧会評が書かれ、最も注目されたのはまちがいない。注目された最大の理由は、ロンドンにある主流美術館による開催だったからだろう。

1901年創立のホワイトチャペル美術館はロンドンで最初の公立現代美術館である。また同館は、美術史上でよく知られた美術館でもある。戦前はたとえば、ピカソ作 *Guernica* (1937年) を制作後いち早く展示して、フランコ政権とスペイン内戦への批判的姿勢を示したことで知られ、戦後は意欲的な新人アーティスト紹介と公募審査展 *The Whitechapel Open* で知られる。[19] 1970年代には運営の危機に見舞われた時期があったが、1976年に新館長ニコラス・セロタを迎えてからは、現代美術館としてかつて築いた地歩を取り戻した。*From Two Worlds* 展が行なわれたのは、セロタ館長の時代である。[20]

1986年の *From Two Worlds* 展開催に至る経緯は、作品選定にあたったソニア・ボイスがジョン・ロバーツのインタヴューに答えるなかで詳述している。それによれば、開催の

半年ほど前、カリビアン・アーティスト展の提案とともにボイスとヴェロニカ・ライアンの2人にホワイトチャペル美術館からコンタクトがあったという。在英の若いアフリカ人アーティストとカリビアン・アーティストの作品に明確な違いは認められない、したがってカリビアン・アーティスト展という括り方に意味はないと考えたボイスは、提案の基盤にある人種・エスニシティによる分類に納得せず、別の提案をアーティストの側からしようということになった。そこでアフリカに出自を有するガヴィン・ジェンティスに声がかかり、企画案をめぐる議論を経て、最終的にはジェンティスが数年来構想してきた展覧会企画が実現の運びとなった。つまり「英国で活動するアフリカ、アジア（北も南も含む）、カリブ諸国、中東、南アメリカ出身のアーティスト」[21] の作品を展示し、それらの現代における国際的意味を論じようという企画だった。[22] 南アメリカ出身者を入れよう、作品の国際性を論じようというジェンティスの構想は、ブラック展という枠組の打破をめざしていると見えるが、彼の構想については後述する。

作品選定は約 50 人の作品ファイルをボイス、ジェンティス、ライアンの 3 人が閲覧して行ない、15 人と 1 組のアーティストを決めた。1986 年段階で、すでにブラック・アート展の「常連」となっていたアーティストたち 7 人、つまりボイス、ジェンティス、ライアンのほか、ヒミド、パイパー、ジョセフ、ホウリア・ニアティがいた。参加が決まったアーティストのなかで、英国における ‘Black’ の語の通常の使用に従うならブラック・アーティストに含まれないのは 1 人、イスラエル出身ユダヤ人のベン＝デイヴィッドであった。しかし当時、たとえば、レバノン出身のパレスチナ人であるモナ・ハトゥムは、みずからをブラックと位置づけて活動しており、そのことからもわかるように、「ブラック」がスキン・カラーの記述ではなく、既存の権力に対峙するという政治姿勢を表わす自称の語として使用されることがあるのは知られていた。語意は使用に先んじて存在するわけでなく、使用こそが語意を決めていた。つまり、ブラックかそうでないかの境界は不動、固定ではないので、イスラエルのユダヤ人 1 人が入ったところで、やはり同展はブラック・アーティスト作品展と見えた。問題は、どんなブラック・アーティスト作品展に見えたかである。

同展開催に至った当時の政治的、文化的状況で重要なのは、1986 年 3 月末日をもって GLC とメトロポリタン・カウンティ議会 (Metropolitan County Councils: MCCs) が廃止されたことだ。GLC と MCCs は、廃止までの 5 年余りの期間、エスニック・マイノリティの文化振興に力を入れていたため、行政単位の廃止で振興政策が途絶すれば、それまでの政策効果で挙がった実績も水泡に帰すだろうと心配されていた。そこで芸術評議会は、1986 年 2 月に発表の行動計画 *The Arts and Ethnic Minorities: Action Plan* で次のような、或る種の「引き継ぎ宣言」をしている。

（エスニック・マイノリティ・コミュニティのなかで）人口の多いアフロ・カリビアンとアジア人コミュニティは、とりわけ深刻な社会的、文化的問題に直面している。彼らのアート活動を支援し、アートの分野における雇用機会を増やすことは、当評議会が負うべき重要な責任である。

これまでマイノリティ・アートの発展と支援にかなりの金額を使ってきたメトロポリタン・カウンティ議会と大ロンドン議会が廃止されることで惹起される不安について、当評議会は配慮しなければならない。

以上のように考え、早速に当評議会は効果的な支援と相談サーヴィスを実行し、この行動計画の実施によって始まる活動が十全に進展するように対処していく所存である。[23]

芸術評議会から助成を受けている機関は、行動計画発表後２ヵ月ほどのあいだに、行動計画で示された方針をどう具体化するかという回答を求められた。方針のなかでも、2 年のうちには予算の 4 %をアフロ・カリビアンとアジア人アーティストのために執行することが重要だった。[24] リチャード・ヒルトンによれば、ホワイトチャペル美術館の回答を不適切で期待を裏切るものと考えた芸術評議会は、同美術館に適切な具体化を迫った。開催まで半年という短時日しかない時期にボイスたちに声がかかったのは、芸術評議会からの強い要請に急かされてのことであった。[25]

（2）「２つの世界から」というテーマ

From Two Worlds 展が具体化に向けて準備されていた 1986 年前半当時、GLC によるいくつかの展覧会と *Into the Open* 展を経て、すでに総覧展はブラック・アーティストの作品を展示するお定まりの形式となった観があった。単にアーティストの人種的帰属がブラックだからというだけで、テーマも作風も違う作品を集めた展覧会をするのは人種分離主義であり、そうではない展覧会が期待されていた。美術館が当初提案したカリビアン・アーティスト展は、出身によってアーティストを分類する新味のない企画で、アーティストは「エスニック・アーティスト」、作品は「エスニック・アート」と見られること必定だった。その提案を撤回させて採用となったジェンティスの構想が「２つの世界から」というテーマ展であった。参加アーティストの顔ぶれを見ると、先行するブラック・アーティスト総覧展の「常連」も多かったが、明確なテーマを立てて、それに沿う作品選定がなされるなら、人種分離主義の誹りは的外れとなろう。では「2つの世界から」とは、どういうテーマであったか。

1985 年 11 月に GLC 主催で行なわれた ‘Black Artists, White Institutions’ と題する会

議で、発題者であったジェンティスは数ヵ月後に *From Two Worlds* 展のテーマとなり、タイトルともなる考えを述べている。[26]「視覚芸術領域のアーティストで、文化的ルーツが西洋ないしはヨーロッパではない者と、美術機構との関係を決めている現在の諸条件」は「劣悪であり、堂々巡りで前に進まない」[27] として、ジェンティスは現在の諸条件に代わる「別の戦略」の採用を美術機構に求めている。5点にわたる「別の戦略」をまとめれば、次のとおりである。

1. ブラック・アーティストへの標準処遇として「エスニックな小部屋 (ethnic pigeon-hole)」に放りこむというのを止める。
2. 西洋美術の歴史がすなわち世界の美術史だといった、西洋中心史観を克服する。
3. 非西洋人のアートを過去や伝統とだけ結びつけ、彼らが現在、未来について表現できないという見方を改める。
4. 現代における英国のアーティストで、文化的ルーツがヨーロッパ以外の者の作品を十分に研究して、その作品が、彼らの住まう「2つの世界の斬新で創造的な融合 (an innovative, creative synthesis of the two worlds)」を表現していることを示す。
5. ブラック・アーティストの存在を認知するだけでなく、彼らの活動、作品が英国美術史の一部であることを認識し、さらには「世界美術史 (world Art history)」のなかに位置づける。[28]

このうちの第1点と第4点が、1986年の展覧会図録で館長セロタとジェンティスによる序文でさらに次のように展開されている。

> 多くのアーティストたちが、自分の出身に言及して、ヨーロッパ的視点と非ヨーロッパ的視点の混合 (a fusion) を示す実に多様な作品 (a wide diversity of work) を制作している。*From Two Worlds* 展が見せようとしているのは　そういうアーティストによる多様な作品である。むろん、融合 (synthesis) ではなく、差異 (difference) を考えるための展覧会にすることもできた。しかし本展の作品選定者が現段階で最も価値ある展覧会だと考えたのは、「アジアの」「インドの」「日本の」「アフロ・カリビアンの」といったレッテルが、画調も制作意図も大きく異なる作品を考えもなく一括してしまうという限界をもつことを明らかにする展覧会だった。[29]

そして「非西洋の文化的ルーツと、ヨーロッパならびに英国の文化的ルーツとを融合させた作品を制作しているアーティスト」を選定したとしている。[30]

序文の著者たちは明らかに *Into the Open* 展のような展覧会、つまり参加アーティストたちがブラックであるという「差異」（エスニックな差異の意）を共有していることが重要である展覧会とは違うものをめざしている。ここで「差異」よりも「混合」「融合」を上位に置き、エスニックなレッテルの限界を示すとしているのは、「エスニックな小部屋に放りこむ」、つまりゲットー化という処遇に対してジェンティス自身が 1985 年の発題で述べた批判に根ざしている。その批判を具体化する展覧会であったかどうかについての議論は、いくつも出た展覧会評を検討しながら行ないたい。

（3）展覧会評

GLC 展についてはほとんど展覧会評が出なかったのに対して、*From Two Worlds* 展は主流の新聞や雑誌に美術評論家による評論がいくつも出た。ホワイトチャペル美術館での開催であることに加えて、GLC 廃止直後の当時、GLC がそれまで支えてきた「エスニック・マイノリティ・アート」の今後に対する関心もあって、評論家の注意を惹いたのだろう。注目度という点で対照的だったのは GLC 展だけでなく、主流とはいえ地方にあるマッピン美術館で開催の *Into the Open* 展も主流メディアにはほとんど展覧会評が出なかった。

評者たちの論点は、「２つの世界から」というテーマに集中している。それらには大きく分けて３つの傾向がある。第１の傾向は、このテーマをそのままに受けとり、テーマに沿って作品解説をするもので、その例がリチャード・コークである。コークは当時すでに著名な美術評論家、美術史研究者であり、1990 年代にはターナー賞審査員も務めることになる人物だ。彼はまず非ヨーロッパ人アーティストに対する美術機構の無知と誤解を正す必要を述べてから、*From Two Worlds* 展をそのための総覧展だと位置づけている。[31] そして６人のアーティストをとりあげ、その作品がいかに「２つの世界から」の影響を融合させたものであるかを解説している。たとえばヴェロニカ・ライアンについて次のように記している。

> （英国の）ハートフォードシャで育ったライアンは、７歳のときに１年だけ（カリブの）モンセラトで過ごした。この訪問の経験は、彼女の胸の奥にあった、アートを通して自分のアイデンティティを明確にしたいという思いと結びつき、いま彼女がつくる彫刻作品をカリブとの強い繋がりを感じさせるものにしている。果物や豆さやを思わせる、熟してふっくらした形態のモノが床に置かれ、くりぬかれて仕切られ

たその窪みに花や器やちょっとした道具などが入れられている。……彼女の彫刻作品は、このように非ヨーロッパ的材料を強調しているとはいえ、英国の現代彫刻とは無縁のよそばかりを見ているわけではない。その作品は、どちらの世界にあってもそこが我が家である。この展覧会の至るところに、これと似たような２元性（duality）が見られる。[32]

これに続けてシャフィク・ウディン、ザドック・ベン＝デイヴィッド、サリム・アリフ、ルベイナ・ヒミド、ホウリア・ニアティの５人についても、彼らのアジア、アフリカの出身地への言及に始まり、家族や親がした移動の歴史に軽く触れてから、作品に出身地とヨーロッパの２元性を読むというパターンを踏んだ評論となっている。皮肉なことだが、２元性を強調するこうした評論姿勢は、西洋人アーティストの１元性という、現実的でない理解をはからずも強化してしまう。

実はコークの評論と同じパターンが、展覧会図録のジェンティスたちの序文にも見られる。同展が焦点をあてる新世代のアーティストに先行する時代を論じるなかで、同展には参加していない抽象画家ウゾ・エゴヌに言及して次のように言う。

1949 年に渡英したとき、エゴヌが持ってきたのは（西アフリカの）ノクやベナンの彫刻をルーツとする美的感受性だけではなかった。伝統文化と現代文化の革新的融合をつくりだすに必要な、探究心に満ちた開かれた知性も持ってきた。彼の国（ナイジェリア）はまだ独立していなかったが、……作品は民族の希望を反映していた。エゴヌの作品、特にシルクスクリーン版画は、２つの世界の創造性に満ちた結婚である。シルクスクリーンという技法そのものが、布地を染める伝統的手工業にルーツをもち、現代の複製印刷技術によって発展したものだ。[33]

最後の一文は、「２つの世界から」というテーマの底の浅さを、企画者みずからが曝したものではないか。シルクスクリーン技法が伝統的技術と新しい複製印刷技術という２つのルーツから成る融合だと言うなら、シルクスクリーン作品で知られるロイ・リキテンシュタイン、ロバート・ラウシェンバーグ、アンディ・ウォーホールといった現代のアーティストも２つのルーツの融合例として引き合いに出されてしかるべきだろう。実際、複数の文化的ルーツをもつ者はヨーロッパ人にもいくらでもいる。いや1つしかない者は少ないと言ってもよい。そもそも１つ、２つとは何をどう数えるのだろう。たとえば、スコットランド人がイングランドで抱く異郷の感覚、アルザス人がパリで感じるよそ者の感覚は、同展テー

マに言う「２つの世界」とは関係ないのか、あるのか。２つの世界を抱えるアーティストの作品に豊かな融合を見るというなら、なぜその２つは西洋と非西洋なのか。意義と正当性を確信するのが難しいテーマだ。

セロタとジェンティスにしても、コークにしても、彼らの言う２元性とは、英国人でない者が英国にいる、西洋人でない者が西洋で活動するということに由来するため、その対極に１元的な文化に根ざす西洋人アーティストという、非現実的なイメージを読者に抱かせてしまう。ここに集うアーティストは２元性という差異を有し、その差異を強調することで、結局同展は、彼らを改めてエスニックな存在にしていた。[34]

評論に見る第２の傾向は、この展覧会にはタイトルに謳う２元性はないとするものだ。たとえばデニス・デュアーデンは、人種主義と美術機構の処遇の悪さに対する政治的怒りが前面に出ている作品が多く、それらは２元的ではないと言う。それを２元的だとするのは、非西洋人である彼らにだけ２元性の融合を期待する人種主義的態度だとしている。[35] この最後の点の指摘はそのとおりだろう。ただし、デュアーデンは美術評論家というよりもアフリカの文化に通じた人というのが一般の見方であり、掲載誌 *West Africa* は政治・経済に重点を置く一般誌なので、この評論の影響力は大きくはないだろう。

第３の傾向は、文化の融合というテーマへの疑いに立つもので、これが評論の内容としては最も重要である。美術評論家のジョン・ロバーツは、同展が謳う ‘diversity’ に疑いを投じ、向きあうべき問題をごまかしていると厳しい。彼によれば、同展は２つの世界から文化の融合を創造するアーティストの作品を「文化的多様性 (cultural diversity)」の喜ばしい例として提示することで、「ブラック・アーティストが、他の非ヨーロッパ系アーティストとは別の、質的に異なる文化的排除と人種主義の対象とされてきたのは何故かという問題を見えなくしている」。[36] ブラックの人々と帝国支配の関係構造は、他の人々とは異なっているとロバーツは言う。奴隷制と植民地支配の歴史が、彼らを他の非ヨーロッパ人とは違う関係性のなかに置いているという意味だろう。また、アーティストが現代人として表現を展開しているというのに、文化的多様性という文脈に焦点を合わせて、作品の伝統的審美性を称賛するのはどうかと問うて、「抑圧者の文化と被抑圧者の文化の対話は困難だ。」としている。[37]

エディ・チェンバースもまた、多様性の称揚に疑問を投じている。たった 15 人ほどのアーティストを集めて何が多様かと言い、多文化主義と異文化間の美学的交流という、企画者たちの暢気なリベラリズム的論調に呆れている。[38] チェンバースは 1984 年の *Into the Open* 展には参加しており、*From Two Worlds* 展でも準備段階ではボイス、ジェンティスの要請を受けて企画会議に出席していた。しかし、総覧展ではなく１人展かせいぜい２

人展を年に数回は開催するようにという彼の要求は容れられず、彼は企画会議を降りて、作品も出さなかった。[39] 複数のアーティストがそれぞれ２、３点の作品を出す総覧展の限界は当時すでに明らかだった。人種・エスニシティを共通要素とするアーティストを集めるのではなく、テーマ展の開催を求める点ではボイスも同様だった。ボイスは *From Two Worlds* 展をテーマ展だと考えたが、チェンバースはまたぞろの総覧展と見た。

チェンバースによれば、参加した 15 人と 1 組のアーティストの作品はすべて、「彼らが英国育ちであれ、西インド、アジアの育ちであれ、それぞれの個が生きる政治的現実に根ざして」おり、[40] その点でヨーロッパ系アーティストと同じである。そして同展のテーマである「融合」についての厳しく批判的な見解を次のように述べている。

> これまでの文化・美学のどんな融合も、過酷な政治的強制と介入が重ねられた結果、もたらされたのであり、「いろいろな見解が1つに融合する」などというのは生焼けの浅慮でしかない。[41]

文化の融合などない、と言っているのではない。彼の関心は融合の暴力性と不可逆性にある。融合は、近代数百年にわたり、いやでも起こってきて、もう後戻りできない。起きたのは、「見解」の融合ではない。文化の政治学のなかで非西洋世界の文化の多くが横領、取りこみ、序列化を経験し、その結果の「融合」として今日の西洋美術があるというのが、チェンバースの考えだ。[42] 評論の最後で、ばっさりと切り捨てるように彼は言う。

> 「２つの世界から」という概念が静かに倒れて死んでくれるのを望む。そうしたら墓碑銘のない墓に葬ろう。それが真の前進のためだ。[43]

以上３つの傾向のいずれでもないが、掲載紙の力もあって、おそらく最も多くの人の目に触れた評論が *The Guardian* 紙の美術記者ワルデマー・ジャヌスザックによるものだ。「２つの世界から」というテーマをそのままに受けとったコークほどナイーヴではなく、デュアーデンほど人種主義についての見識もなく、ロバーツとチェンバースほどブラック・アーティストがしている格闘の現実を知らないジャヌスザックの展覧会評は、ホワイトチャペル美術館を訪れた一般鑑賞者の凡庸な見解を代表するものと思われる。それは次のように多文化主義的リベラリズムの言葉で始まったかと思うと、すぐに英国美術礼賛の弁に横滑りしていく。

第３世界と非ヨーロッパに出自をもつアーティストのおかげで、昨今の英国美術がかつてないほど豊かなものになっていることは、たまにアートを見る程度の者にもわかる現実だ。インド出身のアニシュ・カプールとドルヴァ・ミストリー、日本出身のヨーコ・テラウチ、イラン出身の彫刻家シラゼ・ホーシャリといったアーティストは、英国美術に目覚ましい貢献をした。結果として彼らは英国美術の一部となった(annexed)。彼らは名誉英国人たる資格 (honorary Britishness) を認められ、種々の国際展で英国を代表するアーティストとして活躍してきた。……残念ながら本展にはこれら彫刻家の参加はない。[44]

ジャヌスザックが「名誉英国人」の語を使うのは、異文化も我が邦に取りこむ強欲な帝国の文化的求心力に対する皮肉ではなく、英国美術の開けた寛容さを嬉しく述べたものだ。ここに名前の挙がる、英国でだれもが知るアーティストについて述べたのちに、同展における彼らの不在を言う効果ははっきりしている。彼らのいない展覧会はたいしたものではない――そう印象づけてから、展覧会そのものについての記述が始まる。

馴れあいの作品選定は「１つの世界から」行なわれている。つまり昨年 ICA で開催の *The Thick Black Line* 展（thick の誤綴はママ、正しくは thin――萩原注）と、1984 年にシェフィールドのマッピン美術館で開催の *Into the Open* 展で幅をきかせていた (dominated) 同じブラック・アーティストのグループからだけの選定だ。ここにはラテン・アメリカもないし、日本も、極東もない。[45]

このあとにヴェロニカ・ライアンほか３人の作品についての簡単な解説が続くのだが、その前にもう展覧会評は終わっているようなものだ。

実はジャヌスザックが不在を嘆いたカプールとミストリーは、同展への参加を要請されたが断った数人に入っているのではないかとチェンバースは推測している。[46] セロタとジェンティスによる図録序文には、参加要請を断った者がいたことに触れて、アーティスト名は明かさずに、「おそらく彼らがこれまで避けてきた「エスニックな」レッテル貼りをされると恐れたためだろう。」と書かれている。[47] 断った者のなかにカプールとミストリーがいたというのはありそうなことだ。彼らがブラック・アーティストとの交流、接触を常に注意深く避けているのはよく知られている。1989 年にヘイワード・ギャラリーで開催の *The Other Story* 展では、参加要請を断ったアーティストの名前をラシード・アリーンが図録に明記しており、そのなかにカプール、ミストリー、ホーシャリがいる。そして、そ

こでアリーンが挙げる名前のなかにヴェロニカ・ライアンもいる。[48] ライアンは、*From Two Worlds* 展と、後述する同年開催の *Caribbean Expressions in Britain* 展を最後に、以後はブラック・アーティスト作品展に参加していない。ボイスは展覧会をふりかえって、「ブラック」の語が、格や社会的地位に欠け、説教じみて狭隘だという意味合いで響くので、「ブラック・アーティスト」に分類されることを嫌う者がいたと述べている。[49] 1986 年、すでに「ブラック・アート」の意味は 1981 年とは違っていた

（4）その後のホワイトチャペル美術館

2012 年の著作でチェンバースは 1980 年代ブラック・アートをふりかえり、*From Two Worlds* 展を次のように評している。

> 英国におけるブラック・アーティストの周縁化が進むなか、ホワイトチャペル美術館の専門職員とそれを支えた少数のブラック・アーティストは、*From Two Worlds* 展を解決と考えた。しかし実際は、解決ではなく問題そのものだった。……ロンドンにある主流の美術館としては初めてあれだけの数のブラック・アーティストに展示の機会を開いたものの、*From Two Worlds* 展は英国のブラック・アーティストの未来を潰す謀略を加速させた。[50]

From Two Worlds 展の２年後、ホワイトチャペル美術館長のセロタはテイト美術館長に駆けあがるが、その直前に同館はボイスの個展を開催した。[51] それがホワイトチャペル美術館における初のブラック・アーティスト個展であり、以後 1998 年のオーブリー・ウィリアムズ展まで、同館ではアジア・アフリカ系アーティストの個展はなかった。[52]

From Two Worlds 展ののち、20 世紀中にホワイトチャペル美術館が開催したアジア・アフリカ系アーティストの作品展は大きく２種類に分けられる。1 つは、アジア、アフリカの伝統美術工芸を紹介する展覧会だ。これは現代美術館としては奇異な印象を与える。タイトルだけでも内容を語るので例を挙げると、*Woven Air：The Muslin and Kantha Tradition of Bangladesh* 展（織物の展示、1988 年）、*Living Wood: Sculptural Tradition of Southern India* 展（1992 年）などである。もう 1 つが、*From Two Worlds* 展と同じ総覧展形式の展覧会で、たとえば西アフリカの近現代アートを紹介する *Seven Stories about Modern Art in Africa* 展（1995 年）、英国在住のアジア系アーティストを中心とした *Zero Zero Zero* 展（1999 年）などである。

要するに多くは、アジア・アフリカ系アーティストをエスニックな集団的存在と見る視

線を強化するような設定の展覧会である。チェンバースが望んだような、年にいくつもの個展、テーマ展の開催という状況には繋がらなかった。

4．*Caribbean Expressions in Britain* 展（1986 年）について

（1）*Caribbean Expressions in Britain* 展の概要

ホワイトチャペル美術館での展覧会とほぼ同時期に、イングランド中部の都市レスターにあるレスターシャーの公立美術館で開催されたのが、*Caribbean Expressions in Britain: An Exhibition of Contemporary Art* 展である。[53] *From Two Worlds* 展が芸術評議会の助成だけでなく、地方行政府やいくつもの財団、企業をスポンサーとしたのに対して、こちらは芸術評議会が唯一の助成者であった。図録は判型も小さく、黒白の複製画を掲載した 22 頁のささやかなものだ。タイトルに「カリブ的表現」（あるいは「カリブ人の表現」）を掲げる展覧会は、1980 年代における「ブラック・アート」概念の意味とその変遷を考察する本研究の目的からすれば、考察の対象にならないと言うべきかもしれない。はっきりと地理的場所を特定し、そこの出身であるアーティストが英国でしている表現を見せると明示するそのタイトルは、「エスニック・アート展」と同義である。実際は、ここにいるアーティストの陣容と作品であれば、同様に総覧展形式であった前述の *Into the Open* 展、*From Two Worlds* 展とタイトルを入れ替えても成立する展覧会だった。

同展は、1986 年に開催のカリブ諸国、諸地域の文化を紹介するイヴェント *Caribbean Focus 86* の一環として開催された。イヴェント全体の主催者はコモンウェルス機構 (Commonwealth Institute) とカリブ共同体 (CARICOM) である。視覚芸術の分野についてはまず、カリブ諸国、諸地域で活動するアーティストの作品を紹介する *Caribbean Art Now* 展がコモンウェルス機構（ロンドン）で開催されることが決まっており、それに呼応するものとして英国在住のカリビアン・アーティストの作品展がレスターシャー博物館・美術館から提案された。[54] 同館の美術専門職員には、「英国におけるアフロ・カリビアン・アートについての詳しい知識を有する者がいない」[55] ため、３人のアーティストに助言と作品選定を依頼した。ポーガス･シーザー、ビル･ミン、そしてオーブリー･ウィリアムズの３人が、15 人のアーティストと作品を選んだ。前述の２展と入れ替えても成立する、似たような総覧展であるとはいえ、この展覧会には目を惹く特徴もあった。それが 1980 年代以前にさかのぼるブラック・アーティストの活動への関心である。

（2）1980 年代以前への関心の表われ

その関心は２つの点で顕著である。第１に、1980 年代初頭以来のいくつものブラック・アート展には参加がなかった上の世代のヴェテラン・アーティスト４人の参加だ。展覧会の２年前に物故していたロナルド・ムーディは 1900 年生まれで、1920 年代という早い時期に渡英し、長いキャリアを有する彫刻家である。1926 年生まれのオーブリー・ウィリアムズ、1933 年生まれのジョン・リヨンズ、1936 年生まれのフランク・ボウリングの３人は画家で、英国に来たのは戦後である。４人はいずれもモダニズム芸術の追究者であり、ウィリアムズとボウリングの作品は抽象表現主義とされることが多い。現在でこそ、ムーディ、ウィリアムズ、ボウリングの３人は、作品がテイト美術館所蔵品となっており、モダニズムの一翼を担った重要なアーティストとして認知されているが、それは 1990 年代末からの新事態である。現在、ボウリングは王立芸術院会員だが、会員選出は 2005 年と比較的最近だ。

同展で選者であったウィリアムズは、1980 年代当時、制作活動のほとんどをフロリダで行なっていた。ガイアナから渡英して数年の 1950 年代には画家として注目を浴び、社会的、経済的成功を収めたが、彼を歓迎する熱はすぐに冷めた。以後は活動しやすい場所を求めてロンドン、フロリダ、ジョージタウン（ガイアナ）を行き来しながら画業を積むことになる。*Caribbean Expressions in Britain* 展のあと、1989 年に *The Other Story* 展に参加した頃から再評価が始まったが、その翌年に亡くなっている。[56] 1998 年にホワイトチャペル美術館が彼の個展を開催し、2007 年にはテイト・ブリテン美術館が大規模な回顧展を開催している。結局、1950 年代のブームが沈静化して以後、存命中に英国美術界が彼をモダニストとして評価することはなかった。

1986 年当時、社会的認知や美術界からの評価という点では他の３人もウィリアムズと似たようなものだった。特にウィリアムズとボウリングは英国の外にも活動拠点をつくり、ロンドンにいることが少なかったので、美術機構の関心から外れていた。[57] 両名とも *The Other Story* 展（1989 年）に参加しており、それが英国での認知、評価の契機になったのはまちがいないが、それに先行する *Caribbean Expressions in Britain* 展は契機を生んだ契機として重要だと言えよう。

第２に、図録中のエッセイでカリビアン・アーティスト運動（Caribbean Artists Movement: CAM）を紹介しているのも、1980 年代以前のブラック・アーティストの活動への関心として重要である。書き手は、画家として作品参加もしているエロル・ロイドで、彼自身がかつて CAM の活動家であった。3500 語程度の短いエッセイだが、ロイドは 1920 年代から 80 年代半ばまでのカリビアン・アーティストの活動をふりかえっている。そのな

かで、1960 年代後半の CAM の活動がかなりの広がりとインパクトをもっていたことを記述している。[58] CAM については、1992 年にアン・ウォルムズリーによる大著が出て、その全貌が知られるようになったが、1986 年段階では若いブラック・アーティストの多くは CAM の存在すら知らなかった。CAM は、英国にいるカリブ諸国・諸地域出身の文学者、研究者、音楽家、画家、彫刻家たちが結集して 1966 年に設立した文化運動の組織で、1972 年まで続いた。1981 年にチェンバース、パイパーたちが BLK アート・グループを結成するまで 10 年もなかったが、歴史は断絶しており、BLK アート・グループは先達の達成も格闘も知らずに出発した。ムーディ、ウィリアムズの仕事はすでに不可視になっていた。ウォルムズリーの記述によれば、CAM には、若き日のスチュアート・ホールも参加しており、上述のムーディ、ウィリアムズも精力的に活動した時期があった。またボウリングは、CAM 主催の展覧会に招待されても決して参加しなかったという。[59]

まだ萌芽ではあるが、1980 年代ブラック・アートを戦後期からの流れのなかに置いて捉えるという歴史的視野の設定が、ここから始まったと考えられる。

（3）「カリビアン・アート」と「ブラック・アート」

地方での開催ということもあって、*Caribbean Expressions in Britain* 展についての評論はごく少ない。その1つで、評者のナシーム・カーンは、「本展参加者のほとんどが英国育ちか、英国生まれであるのに、カリブ出身というのはそれほど重要なのか？これもまた、彼らの作品を彼方に追いやる手法ではないか？」と問うている。[60] ここでカーンの問いの真意は反語であり、これに続けて「この種のグループ展ではアーティストが類型化され、あらかじめの期待に沿って作品展示がされるので、彼らは堂々と主流を歩けずに隅に押しこめられてしまう。」と批判を述べている。[61] カーンは政府人種平等委員会 (Commission for Racial Equality) の報告書 *The Arts Britain Ignores* (1976 年)[62] の著者として知られる。その報告書で彼女がしたエスニック・アート振興の主張は、マイノリティによるアートをエスニック・アートという小部屋に押しこめるゲットー化だとして、厳しい批判を浴びた。[63] その人物が 10 年後には「カリブ出身」という枠組の設定に疑問を投じているのは、1976 年からの議論の歴史を思わせて興味深い。

カーンが展覧会評で述べた批判は孤立したものではなかった。*From Two Worlds* 展では、その開催が決まるまえにホワイトチャペル美術館の側からカリビアン・アーティスト展の提案がされていたことは先に述べた。ソニア・ボイスを初めとするアーティストたちがその提案に反対した理由は、やはり出身による分類にあった。*Caribbean Expressions in Britain* 展は、アーティストの出身によって表現を分類するとタイトルで表明している。と

ころがこの展覧会には、ホワイトチャペル美術館の当初提案に反対したボイスも参加している。ほかに、*From Two Worlds* 展との重複参加者にライアンとフォレスターがいる。GLC 主催展を論じる拙稿で示したように、1986 年当時、「ブラック・アート」もエスニック化のための枠組として機能する傾向がすでにあったが、それ以上に易々と「エスニック・アート」と見られる枠組の ‘Caribbean expressions’ を掲げる展覧会にこれら若手アーティストたちが参加したのは不思議に思える。展示の機会はどんなものでも断らないというだけのことかもしれず、あるいはボウリング、ムーディ、リヨンズ、ウィリアムズといったヴェテランの参加に誘われての決断なのかもしれず、参加の理由については推測の域を出ない。

しかし選者であったウィリアムズにとっては、むしろ「ブラック・アート」の語が喚起するイメージの狭さのほうが問題であったようだ。ウィリアムズは図録掲載の短いコメントのなかで、「必ずしも英国のアフロ・カリビアン・アートのすべてが、むきだしに政治的内容を表現したものではないことを示したい。」と述べている。[64] つまりウィリアムズは「アフロ・カリビアン・アート」の語を、作り手の出身を単に記述するだけと捉えている。それは、彼らのつくるアートの表現内容については何も表明しないので、彼にとって問題は少なく、むしろ「ブラック・アート」のほうがゲットー化を招く概念だった。

「カリビアン・アート」と「ブラック・アート」をめぐるアーティスト間の見解の違いをよそに、美術館の専門職員による図録序文にはまた別の見解が言明されている。展覧会企画を検討する段階で出た問いをいくつも挙げるなかで、こう言っている。

> 「アフロ・カリビアン」ないしは「ブラック」のアーティストだという自己認識を強くもつ者を、それとは対照的な「英国の」「国際的な」ないしは「主流の」枠組をアイデンティティとする者に対して、どの程度まで強調して展示すべきか。[65]

彼らにとっては、「アフロ・カリビアン」と「ブラック」は似たようなものであり、それらの対立項として英国美術が属する国際的で主流の枠組がある。ここでは「アフロ・カリビアン」も「ブラック」も、要するに「エスニック」の言い換えである。

５．主流美術館による総覧展の問題点について

以上、1980 年代半ばの新事態として、主流の公立美術館が開催した３つの展覧会を見てきた。参加者は延べ 52 人と１組、なかには２展、３展に参加したアーティストもおり、顔ぶれとしては 41 人と１組である。３つの展覧会はそれぞれに企画主旨があり、開催に

至る事情も異なるが、問題点には共通することも多い。第１に、美術館の側に、ブラック・アーティストについては集団として遇するという姿勢がはっきりとあり、総覧展という形式がくりかえされ、個展、テーマ展への発展に繋がらなかった。第２に、美術館が作品選定をアーティストに依頼したため、美術館の専門キュレーター、選者となったアーティスト、選ばれる側のアーティストという３層の権力構造ができた。これは、1985 年にヒミドが作品選定をした *The Thin Black Line* 展についてエディ・チェンバースが指摘した点だが、1980 年代半ば、この方式は同展以外でも好んで採用された。その理由は、美術館のなかにブラック・アーティストの仕事に通じた専門家がいないためだが、それを美術館としての欠落だという認識を美術館はもたなかった。第３に、総覧展という形式の根本的な問題として、各人の作品から２、３点を選ぶので、結果として選者がそのアーティストの「典型」と考えるものが展示される。アーティスト側からすれば同じ作品や類似した傾向の作品ばかりがくりかえし展示されることになる。たとえば、タム・ジョセフの *UK School Report*（1983 年）、ソニア･ボイスの *Missionary Position* (1985 年) である。これでは、アーティスト各人がとりくむテーマの広がりや発展が見えず、結局ブラック・アーティストの作品について特定の型にはまったイメージが形成されることになる。つまり、政治的メッセージの強い具象表現がブラック・アートだという、ウィリアムズが回避したいと考えた類型化のゲットーである。

また同時期の GLC による総覧展４つも併せると、参加アーティストは延べ 150 人を越え、顔ぶれとしては 110 人程度である。GLC 展参加者にはクラフト作家も含み、また GLC 廃止の月に開催の *The Black Experience* 展の参加者は数えにくいので正確な人数とは言えないが、1984 年から 1986 年の３年間だけの数字であることを思えば、ブラック・アーティストの可視化が一気に進んだことはわかる。しかしどのように可視的になったのかが重要である。リチャード・ヒルトンは、1980 年代 における主流美術館によるブラック・アートへの関与をふりかえって、苦々しい総括をしている。

> ブラック・アーティストにとっての 1980 年代は、かつてないレヴェルで主流における可視化が進んだ時代だった。しかしその可視性は、おおかた人種分離的枠組を前提に構築される傾向があった。ブラック総覧展が毎度の方法となり、公的資金助成を受けている美術館が、たいていのブラック・アーティストと接するのは総覧展においてだった。英国の美術学校でもどこでも、白人アーティストと並んで制作にとりくんできたというのに、多くのブラック・アーティストがたどりついたのはブラック総覧展だった。総覧展は、次には「選ばれた少数」として社会的認知の度

合いを高めるためのステップとなるかもしれなかった。しかし、ブラックのアート創作に対する社会的認知の新時代は到来せず、残念なことに、多くのアーティストにとって、ブラック総覧展は主流によって機会を狭められる場を意味するようになった。なかには、何ほどかのチャンスを手にした者もいたが、ほとんどのブラック・アーティストにとっては大規模なグループ展から先の進歩はなかった。[66]

1980 年代半ばには、ブラック・アーティストは自分たちの立場の弱さを痛感するようになるが、彼らの可視性が高まったせいで、社会的にはブラック・アーティストが厚遇される時代の到来と見えた。その矛盾への対応として、第 2 期の終わりである 1980 年代末に向かう数年間に抵抗としてのブラック・アート展が開催されるが、それについては別稿で論じたい。

［注］

1　本稿は、次の拙稿の続き。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 − 1）」『人間科学』10 号（2015 年 3 月）：3-29。

2　*Into The Open* 展（1984 年 8 月 8 日～ 9 月 4 日）に参加のアーティスト 22 人は次のとおり。クレメント・ベド、シルバート・ボルトン、ソニア・ボイス、ボーガス・シーザー、エディ・チェンバース、シャッカ・デディ、ウゾ・エゴヌ、ルベイナ・ヒミド、ガヴィン・ジェンティス、クローデット・ジョンソン、タム・ジョセフ、ジュギンダ・ランバ、ビル・ミン、トニー・ムー・ヤン、オシー・マレー、ホウリア・ニアティ、ベンジャミン・ンスシャ、ビティカ・ントゥリ、キース・パイパー、リッチー・ライリー、ヴェロニカ・ライアン、ジョルジュ・サントス。次を参照。(exhibition catalogue) *Into the Open* (Sheffield: Mappin Art Gallery, 1984).

3　1979 年から約 5 年ごとに開催地を変えて開かれる現代美術展で、英国を代表する現代アーティスト数十人の作品を、毎回違う顔ぶれの選定者が選ぶ。近年は規模が大きくなったため複数館を会場とし、4 都市を巡回する。

4　マッピン美術館は、シェフィールドで創業した銀食器製造業のマッピン社の創設者ジョセフ・マッピンからシェフィールド市に遺贈された美術作品を収蔵するために設立された。主としてシェフィールド市と芸術評議会からの予算配分ないしは助成を受けて運営された。2003 年には独立法人となり、名称からマッピンという個人名を消して、シェフィールド博物館・美術館 (Museums Sheffield) としてリニューアル・オープンした。

5　萩原弘子「言挙げの時代をふりかえる――英国「ブラック・アート」の軌跡（1）」『人文学論集』32 集（2014 年 3 月）：1-21。

6　Julian Spalding, foreword to *Into the Open*, 1.

7　萩原弘子「1980 年代 GLC の文化政策」。

8　Eddie Chambers, *Things Done Change* (Amsterdam: Rodopi, 2012), 12-13.

9　Pogus Caesar's statement, in *Into the Open*, n. p.

10　Lubaina Himid's statement, in *Into the Open*, n. p.

11　Tom Joseph's statement, in *Into the Open*, n. p. こののち、ジョセフは名前の綴りを Tam Joseph に変更して活動している。

12　*Black Edge* 展参加者 6 人は、次のとおり。デイヴィッド・A・ベイリー、ニュートン・ブラウン、ヴァンリー・バーク、アーメット・フランシス、マダヒ、ホラス・オヴェ。次を参照。David A. Bailey et al., eds., *Shades of Black—Assembling Black Arts in 1980s Britain* (Durham: Duke University Press, 2005), 244.

13　*Depicting History for Today* 展参加者は、本文中に挙げた 3 人の他、次の 10 人。デイヴィッド・アルカー、テリー・アトキンソン、ピーター・クラーク、ケン・カリー、サラ・エッジ、ローズ・フィン＝ケルシー、グレニス・ジョンソン、ティナ・ケイン、ナイジェル・ロルフ、ピーター・セドン。次を参照。(exhibition catalogue) *Depicting History for Today* (Sheffield: Mappin Art Gallery, 1987).

14　Richard Hylton, *The Nature of the Beast—Cultural Diversity and the Visual Arts Sector, A Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006* (Bath: ICIA, 2007), 86.

15　購入作品は、タム・ジョセフ、キース・パイパー、エディ・チェンバース、ヴァンリー・バークによる 4 点。

16　*From Two Worlds* 展（1986 年 7 月 30 日～ 9 月 7 日）に参加のアーティスト 15 人と 1 組は次のとおり。ラシード・アリーン、サリム・アリフ、フランクリン・ベックフォード、ザドック・ベン＝デイヴィッド、ザリナ・ビムジ、ブラック・オーディオ・フィルム・コレクティヴ、ソニア・ボイス、ソカリ・ダグラス＝キャンプ、デンジル・フォレスター、ルベイナ・ヒミド、ガヴィン・ジェンティス、タム・ジョセフ、ホウリア・ニアティ、キース・パイパー、ヴェロニカ・ライアン、シャフィク・ウディン。次を参照。(exhibition catalogue) *From Two Worlds* (London: Whitechapel Art Gallery, 1986).

17　Chambers, *Things Done Change*, 23.

18　Sonia Boyce, "Sonia Boyce in Conversation with John Roberts," *Third Text*,

no.1 (Autumn 1987): 56.

19　若い時期にホワイトチャペル美術館の支援を受けて個展を開催したアーティストのなかには、いまは国際的に知られるルシアン・フロイド、コーネリア・パーカー、デイヴィッド・ホックニーなどがいる。また同館主催の公募審査展は 1932 年に始まり、何度か名称と開催頻度を変更して、現在は *The London Open* 展として 3 年毎に行なわれている。

20　ニコラス・セロタは 1980 年代のホワイトチャペル美術館長時代に「冒険を恐れぬ展覧会企画者」として知られ、1988 年にはテイト美術館長に就任した。次を参照。Waldemar Januszczak, "The Shock of Serota," *The Guardian*, November 26, 1987.

21　Boyce, "Sonia Boyce," 57.

22　Boyce, "Sonia Boyce," 58.

23　Arts Council of Great Britain, "Appendix A: The Arts and Ethnic Minorities Action Plan—February 1986," in *Towards Cultural Diversity* (London: Arts Council of Great Britain, 1989), n.p.

24　4％とは、英国人口中に占めるアフロ・カリビアンとアジア人の人口比率にもとづく数値。次を参照。Hylton, *The Nature of the Beast*, 59-60.

25　Hylton, *The Nature of the Beast*, 61.

26　この会議は、GLC の Race Equality Unit 主催で 1985 年 11 月 4 日にリヴァーサイド・スタジオ（ロンドン）で開催された。美術機構の人種的バイアスを問題にし、変更を求めるのが目的だった。会議では、人種主義的排除が露わになる３つの問題に焦点を絞って、プログラム企画、雇用、そしてマーケティングに関する３つの分科会が行なわれた。会議開催にあたって、芸術評議会ならびに主要な美術館で決定権を有する要職にある人物に招待状を出したが、実際に出席要員として送られてきたのははるかに低い職階だったことが *Artrage* 誌で報告されている。同会議の報告は次を参照。"Black Artists, White Institutions," *Artrage*, no.11, Winter 1985, 2-4, 28; no.12, Spring 1986, 32-38; no.13,Summer 1986, 32-37.

27　Gavin Jantjes, "A Paper Presented by Gavin Jantjes at the Conference," *Artrage*, no.11, Winter 1985, 3.

28　Jantjes, "A Paper Presented," 3-4.

29　Nicholas Serota and Gavin Jantjes, introduction to *From Two Worlds*, 5. 同展図録はカラー図版を含む 48 頁の大判で、1986 年当時、ブラック・アーティスト作品展の図録としてはそれまでにない立派なものだった。

30　Serota and Jantjes, introduction to *From Two Worlds*, 8.

31 Richard Cork, “Multicultural Identities,” *Listener*, 116:2975, August 28, 1986, 32.

32 Cork, “Multicultural Identities,” 32-33.

33 Serota and Jantjes, introduction to *From Two Worlds*, 6.

34 この点は、カーク・ワトソンによる次の展覧会評に示唆を得た。Kirk Watson, “From Two Worlds,” *Blackboard*, Summer/Autumn 1986, 27.

35 Dennis Duerden, “Rage of Protest,” *West Africa*, August 25, 1986, 1778-79.

36 John Roberts, “From Two Worlds,” *Artscribe International*, March/April, 1987, 79.

37 Roberts, “From Two Worlds,” 79.

38 Eddie Chambers, “A Bizarre Form of Anthropology,” *The Race Today Review ‘87*, 1987, 28.

39 Boyce, “Sonia Boyce,” 57.

40 Chambers, “A Bizarre Form,” 28.

41 Chambers, “A Bizarre Form,” 28.

42 筆者がチェンバースと 1997 年 8 月に面談した際の彼の発言。

43 Chambers, “A Bizarre Form,” 28.

44 Waldemar Januszczak, “There is a World Elsewhere,” *The Guardian*, August 16, 1986. 言及されている日本出身のヨーコ・テラウチとは寺内曜子のこと。1970 年代から 90 年代末まで英国を拠点に創作活動し、現在は日本で活動している。

45 Januszczak, “There is a World.”

46 Chambers, *Things Done Change*, 48.

47 Serota and Jantjes, introduction to *From Two Worlds*, 8.

48 (exhibition catalogue) Rasheed Araeen, postscript to *The Other Story* (London: South Bank Centre, 1989), 106.

49 Boyce, “Sonia Boyce,” 59.

50 Chambers, *Things Done Change*, 47.

51 ソニア・ボイス個展は 1988 年 5 月 13 日～ 6 月 26 日に開催。

52 リチャード･ヒルトンは、ホワイトチャペル美術館が開催したアジア･アフリカ系アーティストの個展は、ソニア・ボイス個展以後、2001 年のタリク・アルヴィ個展までないとしているが、これはまちがいである。Hylton, *The Nature of the Beast*, 90.

53 *Caribbean Expressions in Britain* 展（1986 年 8 月 16 日～ 9 月 28 日）に参加のアーティスト 15 人は次のとおり。シモーヌ･アレグザンダー、フランク･ボウリング、ソニア･ボイス、ポーガス･シーザー、デンジル･フォレスター、アントニー･ジャドゥナス、エロル･ロイド、

ジョン・リヨンズ、ビル・ミン、ロナルド・ムーディ、コリン・ニコルズ、ユージン・パーマー、ヴェロニカ・ライアン、グレゴリー・ホワイト、オーブリー・ウィリアムズ。次を参照。(exhibition catalogue) *Caribbean Expressions in Britain* (Leicester: Leicestershire Museum and Art Gallery, 1986).

54 Julia Nicholson and Norman Pegden, foreword to *Caribbean Expressions*, 1.

55 Nicholson and Pegden, foreword to *Caribbean Expressions*, 1.

56 *The Other Story* 展とオーブリー・ウィリアムズについては、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 集 (2012 年 3 月)：17-40。

57 ボウリングは、彼についてのドキュメンタリー映像 *Frank Bowling's Life and Work*（ローズ ・ジョンーズ監督、2009 年）のなかで、1960 年代半ばにニューヨークに主たる制作拠点を移した理由を次のように語っている。「「珍しいブラック・アーティスト」とばかり言われ、自分が画家として活動する場所は英国にはないと思った。……ニューヨークに来てみれば、多くのブラック・アーティストがいて連帯感もあった。……街は新しいものをつくろうという創作のエネルギーに溢れていた」。

58 Errol Lloyd, "Introduction: An Historical Perspective," in *Caribbean Expressions*, 3-7.

59 Anne Walmsley, *The Caribbean Artists Movement, 1966-1972—A Literary and Cultural History* (London: New Beacon Books, 1992), 182. なお、これを出版したニュー・ビーコン社の経営者は詩人のジョン・ラ・ローズで、彼は CAM 創立メンバーの 1 人である。著者ウォルムズリーはイングランド人で、西インドで教員、編集者として働き、自身も CAM の活動家だった。

60 Naseem Khan, "A World of Difference," *New Statesman*, August 29, 1986, 22. 実は英国生まれのアーティストは 15 人中 3 人と少ないが、本文中に示したヴェテラン 4 人を除けば、あとは幼少時に渡英した英国育ちである。

61 Khan, "A World of Difference," 22.

62 Naseem Khan, *The Arts Britain Ignores—The Arts of Ethnic Minorities in Britain* (Commission for Racial Equality, 1976).

63 批判としてよく知られるのは、たとえば次の評論 2 点。Rasheed Araeen, "The Art Britain Really Ignores," in *Making Myself Visible*, by Araeen (London: Kala Press, 1984),100-5; Kwesi Owusu, "The Arts Britain Ignores—The Report," in *The Struggle forBlack Arts in Britain*, by Owusu (London: Comedia, 1986), 47-66.

64 Aubrey Williams' statement in *Caribbean Expressions*, 2.

65　Nicholson and Pegden, foreword to *Caribbean Expressions*, 1.

66　Hylton, *The Nature of the Beast*, 91.

[文献等一覧]

[展覧会図録]

Caribbean Expressions in Britain. Leicester: Leicestershire Museum and Art Gallery, 1986.

Depicting History for Today. Sheffield: Mappin Art Gallery, 1987.

From Two Worlds. London: Whitechapel Art Gallery, 1986.

Into the Open. Sheffield: Mappin Art Gallery, 1984.

[文献]

Araeen, Rasheed. Postscript to *The Other Story,* 106. London: South Bank Centre, 1989.

---. "The Art Britain Really Ignores." In *Making Myself Visible,* by Araeen, 100-5. London: Kala Press, 1984.

Arts Council of Great Britain. "Appendix A: The Arts and Ethnic Minorities Action Plan—February 1986." In *Towards Cultural Diversity*, n.p. London: Arts Council of Great Britain, 1989.

Bailey, David A., et al., eds. *Shades of Black—Assembling Black Arts in 1980s Britain.* Durham: Duke University Press, 2005.

"Black Artists, White Institutions." *Artrage*, no.11, Winter 1985, 2-4, 28; no.12, Spring 1986, 32-38; no.13, Summer 1986, 32-37.

Boyce, Sonia. "Sonia Boyce in Conversation with John Roberts." *Third Text*, no.1 (Autumn 1987): 55-64.

Chambers, Eddie. "A Bizarre Form of Anthropology." *The Race Today Review '87*, 1987, 28.

---. *Things Done Change*. Amsterdam: Rodopi, 2012.

Cork, Richard. "Multicultural Identities." *Listener*, 116:2975, August 28, 1986, 32-33.

Duerden, Dennis. "Rage of Protest." *West Africa*, August 25, 1986, 1778-79

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 集（2012 年 3 月）：17-40.

――.「言挙げの時代をふりかえる――英国「ブラック・アート」の軌跡（1）」『人文学論集』32 集（2014 年 3 月）：1-21.

――.「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 − 1）」『人間科学』10 号（2015 年 3 月）：3-29.

Hylton, Richard. *The Nature of the Beast—Cultural Diversity and the Visual Arts Sector, A Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006*. Bath: ICIA, 2007.

Jantjes, Gavin. "A Paper Presented by Gavin Jantjes at the Conference." *Artrage*, no.11, Winter 1985, 3-4, 28.

Januszczak, Waldemar. "There is a World Elsewhere." *The Guardian*, August 16, 1986.

---. "The Shock of Serota," *The Guardian*, November 26, 1987.

Naseem Khan. *The Arts Britain Ignores—The Arts of Ethnic Minorities in Britain.* Commission for Racial Equality, 1976.

---. "A World of Difference." *New Statesman*, August 29, 1986, 22.

Owusu, Kwesi. "The Arts Britain Ignores—The Report." In *The Struggle for Black Arts in Britain*, by Owusu, 47-66. London: Comedia, 1986.

Roberts, John. "From Two Worlds." *Artscribe International*, March/April, 1987, 79-80.

Walmsley, Anne. *The Caribbean Artists Movement, 1966-1972—A Literary and Cultural History*. London: New Beacon Books, 1992.

Watson, Kirk. "From Two Worlds." *Blackboard*, Summer/Autumn 1986, 27.

[映画]

Frank Bowling's Life and Work. Directed by Rose Jones. 2009.

◇　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。