



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

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-10-15 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	<a href="https://doi.org/10.24729/00004386">https://doi.org/10.24729/00004386</a>

# 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 —

萩原弘子

## はじめに

2009年7月、ロンドンのエイコン・ギャラリーで *A Missing History: 'The Other Story' Re-visited* と題する展覧会が開催された。1989年にヘイワード・ギャラリーで開催された *The Other Story* 展<sup>1</sup> の再訪を謳ってはいるが、ラシード・アリーンがキュレーターを務めたオリジナル展の規模と志に比して、格段に見劣りする展覧会であった。<sup>2</sup> 英国芸術協会 (Arts Council of Great Britain) の施設として始まったヘイワード・ギャラリーは、サッチャー以来のネオ・リベラリズム改革に抵抗する公的展示スペースとして骨のある企画展を実現してきた。<sup>3</sup> 対するエイコンは、高級ブランド・ショップが並ぶハイ・ストリートにあるとはいえ、画商が経営する小さなプライベート・スペースでしかない。そもそも20年前の展覧会は、後述するように、1980年代にロンドンを初めとするイングランド各地で開催された一連のブラック・アート展があったからこそ実現した。その再訪は、1980年代ブラック・アート展の動き全体を視野に入れたものとなるべきであり、それもなしにただ「失われた歴史」とするのは早計に過ぎよう。1980年代の展覧会に参加したアーティストたちを動かした動機がどこまで充足され、展望がどれほど達成されたかについては、約10年に及んだその動きに見合う規模の考察が必要である。そしておそらく、その10年に先行する時代についての考察も求められよう。そうした考察に向けての準備として、本稿ではエイコン展とは別のかたちで *The Other Story* 展を再訪しようと思う。1989年の同展でなされた問題提起をふりかえり、その意義を検討し、残された課題を確認したい。

## 1. *The Other Story* 展の概要

*The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain* は1989年11月から約8週間にわたってヘイワード・ギャラリーで開催のあと、1990年3月からイングランド北のウォル

ヴァーハンプトン、5月からマンチェスターで4週間から5週間、巡回展示された。キュレーターであるアリーンが集めたアーティストは24人、いずれも戦後英国で制作、発表の活動を行なった人々だ。<sup>4</sup> 作品総数250点（シリーズ作品は1点と数える）を越える大規模な展示であった。同展は英国芸術協会の助成を受けて開催され、150頁ほどの立派なカラー印刷の図録も刊行されている。<sup>5</sup> 1980年代にイングランド各地で開催されたブラック・アート展との関連は後述するが、ブラック・アート展では乏しい予算のために図録刊行がない場合が多く、せいぜい黑白印刷で数頁の簡素な冊子を作成する程度だった。

*The Other Story* 展に対する助成は、芸術協会が戦後英国で非省庁の政府機関として発足して以来、非ヨーロッパ人による現代美術展に提供したものとしては初の規模であった。

アリーの目的は、アフリカ、アジア、西インドに出自をもつアーティストが戦後英国で行なった視覚芸術表現の活動を、モダニズム芸術の歴史への貢献として明示、評価しようというものだ。その目的は、アリーン自身が1964年にパキスタンから渡英して以来こうむった「他者化 (othering / being othered)」の経験に根ざしている。美術史記述の帝国主義的力学によって「他者 (the other)」とされ、歴史創造のダイナミズムの埒外と見られてきたアーティストたちに光をあて、これまでの美術史を問うことを同展はめざしていた。<sup>6</sup>

参加アーティストを渡英前の出身地で分ければ、南アジア10人、西インド4人、アフリカ3人、その他はレバノン、フィリピン、中国、日本から各1人、そして戦後英国生まれの移民2世が3人である。しかし同展が重視したいのは、アーティストの出自がどこか、何人か<sup>なにじん</sup>という点よりも、彼らの活動の時代と場所が戦後の英国だという点であった。

図録所収のアリーのエッセイでは、アーティストを世代、渡英の動機、作品制作の動機、モダニズムとの関係といった点に注目して3グループに分けている。第1のグループは、1940年代、50年代に渡英した8人と、1970年に渡英した1人の9人で、主に1920年代、30年代生まれの比較的年齢の高い人々だ。ヒューマニズムの普遍性とモダニズム芸術の革新性、国際性に対する堅固で篤い信条を有し、自分の個性の全面的展開を表現活動の目標としていた点で共通しているとアリーンは見ている。<sup>7</sup> 第2のグループは、1950年代、60年代に渡英した4人で、1930年代、40年代に生まれ、自分の国ですでにアーティストとなっていたか、その準備をしていた人々である。アリーンは自身をここに含めており、このグループの人々に共通すると彼が考えるのは、芸術表現を個人の才能の開花とするような個人主義に批判的で、これまでのアートのブルジョワ主義的な枠組みに疑いをもって挑戦することを作品のテーマとしている点だ。彼らにとって、アートが

もつ批判の機能こそは重要である。そのアナーキーな姿勢はアヴァンギャルドの系譜にあるとアリーンは見ている。<sup>8</sup> 第3のグループは、1980年代にいくつも行なわれたブラック・アート展で知られるようになった5人で、1948年生まれの1人が最も年嵩で、あとは1950年代、60年代生まれである。戦後移民を両親にもつ英国生まれが2人、乳児の頃に親に連れられて渡英したのが1人、政情不安を逃れての自主的亡命が2人と背景はさまざま。共通するのは、モダニズムの国際性といったユートピア的な希望などすでに消え去っていた1980年代に、「ブラック」を連帯の印として、アートをめぐる制度のオーヴァーホールを求めた点である。<sup>9</sup> 彼らの作品は、美術機構による人種主義、他者化を衝くことを創作の重要モチーフとしていた。現代を生きて、人間存在のいまに発する普遍的なテーマにとりくむ彼らを、現代美術の担い手として認めさせようというのが、彼らの希望だった。むしろ、移動や他者化の経験が現代美術の普遍的テーマとして重要だと認めさせたいとも考えていた。<sup>10</sup>

以上3グループそれぞれに1章をあてて論じたあとに、そこに入っていなかった6人を論じる最後の章が置かれている。最終章で3グループを改めて総覧するために、本来なら3グループのいずれかに入れるべき人々を残しておいたものと思われる。最終章の6人には、モダニズムを追究してモダニズムのなかで苦闘した者もいれば、モダニズムを越えようとして苦闘した者もいる。そしてそのモダニズムは、本稿2節(3)で述べるように、植民地支配の時代に再定義されたものも含めてさまざまある。実はアーティスト24人すべてについて、アリーンは多元的モダニズム芸術を創造する苦闘を見ようとしている。アーティスト選定の方針を、アリーンは次のように述べている。

(作品は) モダニティあるいはポストモダニティとは何かを、その歴史的  
形成、その社会的文化的制約と矛盾を含めてとりあげたものであるべきだ。<sup>11</sup>

視覚芸術表現の分野で行なわれた現代性(modernity、モダニティ)の追究と達成を記述するのが現代美術史であるとするアリーンにとって、戦後における現代美術の「正史」に書かれることのなかった者たちの芸術的苦闘こそは、同展に参加したアーティストすべてについて注目してほしいと彼が願う「別の物語(the other story)」である。

この‘the other story’が人々に届いたかどうかの判断は難しい。ヘイワード展の観客動員数は8週間で2万5千人と、「スター」のいない展覧会としてはそこそこであったが、<sup>12</sup> 展覧会評はおおむね冷ややかで、なかには次のような酷評もあった。

(展示作品は) 退屈で独創性に欠ける。<sup>13</sup>

(作品は) 彼らが理解していない西洋の視覚表現語法のオウム返しであり、……白人による陳腐な表現を三流の腕で模倣している。<sup>14</sup>

そしてなにより、英国主流の美術界からの積極的な反応はなかった。同展から4年後に開催された『重力と恩寵 (*Gravity and Grace*)』展 (ヘイワード・ギャラリー、1993年)、『60年代ロンドンのアート (*The Sixties Art Scene in London*)』展 (バービカン・アート・ギャラリー、1993年)<sup>15</sup> は、時代を区切つての総覧展であり、*The Other Story* 展に参加のアーティストが選出されてもよさそうなものであった。しかし、両展とも従来からの「正史」の系譜を引き継いただけで、展示されたのは白人アーティストの作品ばかりであったとアリーンが指摘している。<sup>16</sup> また、*The Other Story* 展を論じた論考は多くない。数少ない論考のなかで、長年にわたってアリーンに近いところで評論活動をしてきたジーン・フィッシャーによるものは重要であり、その論点については本稿最後に検討する。1990年代に入ると、スチュアート・ホール、ポール・ギルロイといった論客による英国発のカルチュラル・スタディーズ理論がアメリカ、日本でも注目され、彼らの論考を通して英国ブラック・アーティストの作品も知られるようになっていたが、<sup>17</sup>それでもこの展覧会はほとんど論じられてこなかった。開催当時の酷評にしても、後年も含めての論考の少なさにしても、視覚芸術表現における西洋による他者化を問うという同展の課題の重要性と困難を示していると言えよう。

## 2. *The Other Story* 展の意義

*The Other Story* 展の意義として論じるべき重要点は、おおむね次の3点にまとめられるだろう。

### (1) 「ブラック・アート」という枠組みに対する批判

意義の第1は、1980年代に地方行政の 에스ニック・マイノリティ文化振興策の一環として行なわれたブラック・アート展でつくられた「ブラック・アート」という枠組みに対する批判を提示した点だ。

*The Other Story* 展までの7、8年間に、大ロンドン行政区 (Greater London Council、以下GLC)、シェフィールド、マンチェスター、ウォルヴァーハンプトンなどの労働党が強い地方行政から公的助成金を措置されて、かなりの数のブラック・アート展が行な

われた。たとえばその一部を開催年、主たる助成者とともに挙げると、*Heart in Exile*展 (1983年、GLC)、*Into the Open*展 (1984年、シェフィールド)、*Reflections of a Different World*展 (1984年、GLC)、*Heroes and Heroines: Spirits of Ancestors*展 (1985年、GLC)、*The Black Experience*展 (1986年、GLC)、*The Colours of Black*展 (1986年、GLC)、*The Image Employed*展 (1987年、マンチェスター)、*Dislocations*展 (1987年、ケンブリッジ)、*Black Perspectives*展 (1987年、GLA)、*Black Art: Plotting the Course*展 (1988年、ウォルヴァーハンプトン、オルダム) などである。<sup>18</sup>

地方行政のマイノリティ政策としてのブラック・アート展は、美術機構（アートの教育・研究、制作助成、展示、評論、出版などに関わる諸機関）における周縁化を経験していたブラック・アーティストにとって発表の機会ではあったものの、当初からアーティストたちは批判しながらの関与だった。<sup>19</sup> 批判点は、1) 彼らの作品をエスニック・アートと位置づけたこと、2) 作品のテーマではなく、制作者のブラックネス、つまり人種や出自でアーティストを選定した人種分離主義的な展示となっていること、3) 開催されるのがグループ展ばかりで、しかも出品点数を1人せいぜい2、3点に限っての、いわばブラック・アーティスト総覧展という形式に終始したこと、4) 1980年代に入って英国各地で起きた「人種蜂起 (race riots)」への対応に腐心する地方行政が、反人種主義や多文化主義の体面を保つために行なう表面的で温情主義的なマイノリティ政策の一環であって、アートへの関心は二の次であったことなどである。多くの場合、小さな地方美術館や公共施設での展示であったため、主流の美術界からは相手にされなかった。要するに、「ブラック・アート」はエスニック・マイノリティへの社会的配慮から用意された別枠であって、真剣なアートの外に置かれていることは、1980年代も終わりになるとはっきりしていた。

それでも、アーティストたちがその種の展覧会にくりかえし参加したのは、批判しながらの関与によって新しい道を開こうとしたからでもあった。というのは、結局は別枠として機能することになった上記のブラック・アート展以前に、アーティストたちの期待を集めるかたちで、いくつかのブラック・アート展が行なわれていたことと関係している。それは1981-1984年というごく短期間だが、ブラック・アーティスト発のブラック・アート運動とも言うべき動きであった。たとえば、*Black Art an' Done*展 (1981年)、*An Exhibition of Radical Black Art*展 (1983年)、*Black Woman Time Now*展 (1983年)、*5 Black Women Artists Living in Britain*展 (1983年)<sup>20</sup> などである。1980年代のブラック・アート展はそこから始まった。アーティストたちを動かしていたのは、美術機構からの制度的周縁化に対する怒り、現代を生きる表現者としての社会的責任、そしてアート表現によっ

てアートの世界を変え、社会全体を変えていこうという清新な希望だった。<sup>21</sup> *The Other Story* 展に参加のエディ・チェンバース、キース・パイパー、ルベイナ・ヒミド（3人とも上記の第2グループ）は、いずれもその時期にブラック・アート展を企画、組織した人々だ。チェンバースが、パイパーたちと開催した*Black Art an' Done* 展（1981年）を10年後にふりかえって、当時「ブラック・アート」の語に込めた気概を次のように述べている。

自分たちはアートの新しいスタイルを切りひらきつつあるんだぞと言って笑いあった。わくわくと嬉しくて自信に満ちていたわれわれは、その新スタイルを「ブラックイズム (blackism)」と名づけた。1年後、展覧会開催が実現しそうだという頃には、もともとはアメリカの言葉だった「ブラック・アート」が、個人にとってもグループにとっても無しではすまない自分たちの言葉になった。数年後には、その語の使用は不適切で問題の多い、要するに非生産的なものになってしまうのだが。しかし1981年という、ブリクストンで火が噴いた時代には、……「ブラック・アート」はわれわれの闘争の望みと立場を表現するにふさわしい、ずばりの語だった。<sup>22</sup>

チェンバースだけでなく、当時英国在住のブラックの若者はアメリカのブラック・パワー運動やブラック・カルチャーに共感と敬意を抱いていた。戦後の再建に必要な労働力を期待して英領植民地ならびに新コモンウェルス諸国からの移入を歓迎した移民奨励策（1948-1962年）<sup>23</sup> が、英国社会を目に見えるかたちで多民族的にしたとはいえ、1980年代初頭、英国のブラックに自前の文化と言えるものの形成は、音楽も含めてまだ始まったばかりだった。<sup>24</sup> 上記引用中でチェンバースが「ブリクストンで火が噴いた」と言うのは、ロンドン南のブラック集住地区であるブリクストンで1981年に起きた人種蜂起を指す。警察の人種主義的暴力に怒るブラックの抗議に始まる大規模なものだった。その前の1979年にはロンドンのイースト・エンドとサザールで、1980年にはブリストルでも同様の蜂起が起こっていたことを考えると、1981年のチェンバースたちにとって、「ブラック・アート」は変革の時代の到来を感じさせる言葉だったと想像できる。まだ地方行政の文化行政官に主導権を握られる以前に彼らが自称として使った「ブラック」は、アーティストたちのスキンカラーや人種を意味するものではなく、既存の秩序に抵抗する表現者としての政治的、文化的アイデンティティであった。

1981年、それまではなかった連帯の印として共有される新しいアイデンティティとともに彼ら自身が掲げた「ブラック・アート」は輝いており、チェンバースたちをわくわ

くさせた。その後、1980年代半ば頃からかなりの数のブラック・アート展が開催されるなかで、「ブラック・アート」の語は輝きを失い、人種分離主義的な意味を帯びるようになった。「エスニック・マイノリティ」という別枠に置く展覧会が続くなかで、「ブラック・アート＝エスニック・アート」という枠組みが形成されたと言ってもよい。総覧的なグループ展という形式に変化はなく、チェンバースたちの初期の運動から約10年間、それがくりかえされるだけで発展はなかった。彼らはいつも集団として扱われ、白人アーティストと違って、ブラック・アーティストの個展への公的助成はなかった。こうしたことは、「ブラック・アート」という枠組みが初期の輝きとは無縁の不自由なものとなったことを示している。怒りと責任、変革への清新な希望を意味した当初の「ブラック・アート」は乗っ取られ、別の意味をもって響くようになったのだ。

アリーンもまた、チェンバースより早い1970年代には、抵抗するアーティストであることの表明として「ブラック」を使っていた。1976年発表の英国美術界への抗議文とも言うべき評論 ‘Preliminary Notes for a Black Manifesto’、<sup>25</sup> 1978年に創刊した論集*Black Phoenix* といったタイトルにもそれは表われている。そしてなにより*The Other Story* 展の構想は1970年代以来のもので、アリーンが1978年に初めて芸術協会に助成申請したときは、「英国ブラック・アーティストの総覧展」を開催したいという内容だった。<sup>26</sup> 当時、その種の展覧会は行なわれたことがなかった。以後、芸術協会は彼の申請を何度となく却下するが、<sup>27</sup> 彼の望みは1980年代に別ルートで実現したかっこうになる。芸術協会が1989年の展覧会助成を決断したのは、1980年代のブラック・アート運動と数々のブラック・アート展があったからこそであるのはまちがいない。しかし、1978年にアリーンが望んでいた「英国ブラック・アーティストの総覧展」は、1980年代のあいだにはむしろ批判的に対峙すべき不自由な枠組みとなっていた。アリーンが、*The Other Story* 展の副タイトルで*Afro-Asian Artists*という語を使っているのは、初の申請をした1978年以後に起きた「ブラック」の語義変化に関係している。*Afro-Asian Artists*（つまり、「アフリカ系アジア人アーティスト」という、英国では新奇の語を使ったのは、「ブラック・アート」の枠組みを批判するために「ブラック」の語を避ける必要があったからだ。<sup>28</sup>

*The Other Story* 展がそうした批判として機能するのは、第1に、新しいステロタイプと化した「ブラック・アート」にはまらない作品を数多く入れたこと、第2に、コモンウェルス外からのアーティストを参加させたことからくる。

「ブラック・アート」の新しいステロタイプというのは、具象的で、政治的、社会的メッセージ性を含む表現ということであり、そこにブラックの顔やからだといった具体的相貌が描かれていればなお望ましかった。そうしたタイプの作品がどのブラック・アー

ト展でも展示された結果、それ以外の表現は「ブラックらしくない」と感じられるまでになった。いったん形成されたこうしたステロタイプは、当初チェンバースやパイパーたちが制作した作品に含まれていた怒りや異議申し立てのメッセージをブラックお決まりの表現パターンと感じさせ、そのインパクトを鈍化させる効果をもった。また、抽象表現にとりくんだ仕事に関心を向けさせない効果もあった。ブラックであるということ  
でブラック・コミュニティを代表しての社会的メッセージを求められ、個人としての関心や美学を追究して作品のテーマとすることを期待されないというのは、はっきりと不自由であり抑圧だった。

*The Other Story* 展の作品には抽象表現も多く、それらは抽象表現主義、コンセプチュアル・アート、ミニマリズムといった戦後現代美術のそれぞれの潮流のなかに置いてこそ、よく理解できる作品である。具象表現の作品も、アーティストのユニークな関心に発するもので、セクシュアリティ、風景、肖像、夢など、その広がりにはヨーロッパ人のアーティストと変わらない。何を描くかではなく、描く行為に関心を向けるアーティストもいて、戦後現代美術が問うてきた問いを共有していることがわかる。それは現代を生きるアーティストであれば当たり前のことのはずだが、1980年代のブラック・アート展では彼らのそういう面は見えなかった。

ここにデイヴィッド・メダラ、志水与子<sup>しみずくみこ</sup>、リー・ユアン・チアがいることの意味も大きい。それぞれにフィリピン、日本、中国の出身で、長年英国を創作活動の拠点にしてきた人々だ。1980年代のブラック・アート展は多文化主義を標榜したものの、そこにいたアーティストのほとんどは旧英領のコモンウェルス諸国からの人々だった。*The Other Story* 展に参加のアーティストも、パキスタンからのアリーンを含めて圧倒的にコモンウェルス出身である。それでも24人のなかに3人、コモンウェルス外のアーティストを入れて、出自に注目するのではなく、創作者となつてからの仕事、創作を支える思想に注目して、現代美術の文脈に置いた。そのおかげで観客は、コモンウェルスからのアーティストについても、行政がつくりだしたブラック・アートの文脈から離れて見るよう促されることになった。

たとえばメダラの、観衆参加を重要素とする集団パフォーマンスは、創造者としての権能を独占するアーティストという神話に疑いを投じるものだ。アリーンがメダラを第2のグループとしているのは、メダラのアナーキーな体制転覆の姿勢にモダニズムらしいアヴェンギャルド性を見ているからだ。アーティストと観衆を、万能の創造者と受身で鑑賞するだけの受容者という固定的な序列関係から解きはなとうというのは、戦後のパフォーマンス・アートの重要モチーフだった。メダラもまた、モダニズムの中核をな

す問いにとりくんだ表現者である。<sup>29</sup> そのことを理解するのに、彼がフィリピン人であるという知識は助けにならない。メダラのパフォーマンスは、「フィリピン的」でもなければ、「フィリピン人ならでは」という作品でもない。実はわれわれは、モダニズムについては、アーティストの出自から作品を見ることの無意味をすでに知っているはずなのだ。ブランクーシの、抽象形体とも思える人体彫刻作品をルーマニア人的と見たり、モンドリアンの、分割されて塗りわけられた画面をオランダ人的と見たりするのは笑止である。モダニズムを先導した彼らの表現の革新性を、彼らの出自やエスニシティは説明しない。モダニティを求めるモダニズムは、起源や出身の束縛を断ち切ってこそ達成されるので、敢えてそこへの遡及はしないものである。

当初は変革を企図して掲げられた「ブラック」から、人種的、文化的マイノリティのための別枠へと、「ブラック」の意味が横滑りした結果、アーティストたちがする現代美術への関与はないものとされた。「ブラック・アート」という不自由な別枠を打破することは、アーティストたちがした現代美術への関与を見えやすくするにはなんとしても必要であった。

## (2) 戦後という史的視野の設定

意義の第2は、注目する時代を戦後とし、その時期にアフリカ、アジア、西インドから移動し、英国で創作したアーティストに関する展覧会とした点だ。

1980年代にブラック・アート展が始まる前は、アーティストたちはそれぞれ孤独のなかにいた。美術機構も一般社会も、彼らの人種や文化的ルーツは普遍のアートを追究するうえで障害であり、彼らはアーティストとなる資格に欠けると見ていた。彼らにできるアートがあるとすれば、出身文化に根ざす表現であり、それは西洋近代が世界の最先端で追究し、洗練させてきた成果としての現代美術とは別のところにあると見られていた。この見方は美術機構の各所で力として働いており、非ヨーロッパ系のアーティストを周縁化していた。1980年代のブラック・アート展は、その後さまざま問題をはらむようになったとはいえ、それまで仲間がいるとも思えずに周縁化のなかにいた彼らにとって、経験を共有する者たちとの出会いの契機であったのはまちがいない。しかしだからといって、英国で非白人アーティストが登場したのは1980年代が初めてであるとか、それ以前には存在しなかった、活躍がなかったということではない。それどころか、英国に移動して創作したアーティストは戦争直後から存在し、しかも当時かなりの社会的、経済的成功をおさめた者もいた。その歴史をふりかえれば、1980年代は始まりの時代ではなく、戦後すぐからの歴史の続きであることが見えてくる。

戦後期英国における移動と創作の歴史という視野の広がりの中かに1980年代の動きも含めることで、*The Other Story*展は、移動と周縁化の経験には歴史があることを示した。周縁化とは、単に中心から締めだされるというだけのことではない。アリーンが第1のグループとしたアーティストたちに共通する周縁化の経験が、モダニズムからの他者化である。戦後も早い時期に英国に来た者のなかには、数年のうちにかかなりの成功を果たしたアーティストがいる。

たとえば、オーブリー・ウィリアムズは1952年に農業工学を学ぶために26歳で渡英してから、抽象表現主義、なかでもジャクソン・ポロックに感銘を受けて美術学校に入学し、1950年代末にはよく知られる画家となっていた。しかし作品に対する高評価の理由は、ジャン・ケアリによる次の評論のように、彼の人種ないしはエスニシティにあることが多かった。

ウィリアムズの絵画作品は、力に溢れ、情熱に駆られているが、恐怖も感じさせる。それらが表現するのは、本質的にヨーロッパ人とは違う存在感だ……彼の作品には、インディアンのヴードゥー教や、神と人の混じりあったイメージと一体化した神話的、詩的想像力とともに、黒人 (the Negro) の本能的リズム感が表われている。森の揺り籠で産まれたそれらの作品が、20世紀人類が破壊への道を進みつつある都会にやって来たのだ。<sup>30</sup>

ウィリアムズは、ガイアナで農業官吏であった時代に2年間、山間森林地域に住む先住民族ワラウ人と暮らしており、彼らの造形に関心をもつようになった。作品中にそのモチーフを使ったものも多い。抽象表現主義の流れを汲む、具象的言及のない色彩の渦の中かに、ウィリアムズはワラウ式紋様を置いた。よく知られるように、20世紀初めにピカソはアフリカの「原始的な」仮面の造形を作品に使った。アフリカの造形からモダンを創造したとしてピカソの才能が評価されることはあっても、ピカソ自身がアフリカと一体と見られることはない。しかしケアリは、ウィリアムズを森林の「インディアン」と一体だと見ている。<sup>31</sup>

神話の森からやってきたアーティストを歓迎する熱はやがて冷め、英国の美術機構はウィリアムズ作品に関心を向けなくなる。1989年にウィリアムズ自身が1960年代をふりかえって、こう述懐している。

これぞアーティストの生活だという日々だった。自分は成功者だと思った。年に

6、7回も展覧会が開催された。ところが2年もすると、私の展覧会はすべて無視され、いったい自分のどこがいけないんだ、作品の何がだめなんだと自問するようになった。そのあとの5年はわけがわからなくなった。一度は英国のアーティストとして、経済的にも成功し、社会的認知も得たつもりになっていたのだが。<sup>32</sup>

それでもウィリアムズは創作を続け、1970年代にはブラジル、ジャマイカ、ガイアナでも個展が開催されるが、第3世界という周縁での出来事ではなく、抽象表現主義を担うアーティストだとは見られなかった。<sup>33</sup>

またたとえば、アヴィナシュ・チャンドラは、1955年に24歳で渡英し、数年のうちには重要な国際芸術賞を受賞して著名人になった。インドでモダニズム芸術の教育を受け、具象画から出発して、のちには抽象画へとスタイルを変える。最も影響を受けたのはゴッホとスーチンだと発言している。その後もロックフェラー財団やフェアフィールド基金の助成を受けて画業を積み、1964年にはドクメンタ展に参加している。1965年から6年ほどニューヨークに住んだが、その後は再びロンドンを拠点に制作し、ヨーロッパ、アメリカ、インドで数多くの展覧会をしてきた。現在その作品は、テイト美術館、ヴィクトリア・アルバート美術館、芸術協会だけでなく、パリの現代美術館などの所蔵コレクションとなっている。<sup>34</sup> こう書けば、周縁化とは無縁なキャリアと見える。しかし西洋世界でのチャンドラの成功は、彼がインド人であったことと関わっている点にアリーンは注目している。1960年代、チャンドラは、たとえば次のように評されていた。

どの作品にも一貫するのが繊細な描線、形体、リズムであり、それらはインドの正典（性の指南書『カーマ・ストラ』の意）に起源をもつ。虚弱体質の西洋では、エロトマニアとしか思われぬ本だが。……柔らかく流麗な線と、男根の象徴を宿した官能的な形体が互いにかみあひながら、まるで液体のように流路を求めている。このチャンドラの創作を支えるのは、インドの寺院にある目くるめくほどエロティックな装飾彫刻である。そこではセックスが重要な部分をなし、テーマと形体の高度な一体化が見られる。ただしチャンドラ作品には、この種の完成された一体感は欠落している。<sup>35</sup>

ウィリアムズもチャンドラも、成功を経験したアーティストだが、成功は「他者」という別枠の範囲内でのことだった。成功の理由は、彼らの他者性にあった。実は、2人をアートへと衝き動かしたのはモダニズムであり、その画布ははっきりとモダニズムの

系譜にある。ところが彼らが影響を受けたと言うポロックや、ゴッホ、スーチンに倣い、アヴエンギャルドたらんとしたところで、その気概は、彼らの人種やエスニシティには不相応としか見られなかった。ウィリアムズは「カリビアン・アーティスト」ないしは「ニグロ・アーティスト」であり、チャンドラは「インド人アーティスト」であって、ただ「アーティスト」として戦後英国美術に貢献したと記述する美術書はなかった。

彼らが被った他者化の理由は移動である。本来いるべき場所を離れ、もともと根づいていたのではない別の場所で生きる者は他者とされる。そのことは、1980年代のブラック・アート展でおりにつけ確認されていたが、多くのアーティストが英国生まれの移民2世か、幼少時に親に連れられて移動した世代であったために、移動と言って想定されていたのは親の移動だった。<sup>36</sup> それに対して*The Other Story*展に参加のアーティストには、英国で創作活動することを目的に移動してきた者が多い（上記で分類した第1グループと第2グループ）。つまり、*The Other Story* 展が設定した戦後という史的視野のおかげで、移動にはいろいろあること、それでも共通する他者化の経験があることが明らかになったと言えよう。

ただし、いかなる移動も他者化の理由になるわけではない。そこに、次で論じるモダニズムの矛盾がある。

### （3）モダニズムの矛盾についての指摘

意義の第3は、移動とモダニズム芸術の深い関係を提示し、モダニズムが内包する矛盾を指摘した点だ。

先に、*The Other Story* 展におけるアリーの関心は、戦後期アーティストがしたモダニズムとの苦闘であるとした。モダニズムのなかで苦闘した者だけでなく、モダニズムを越えようとして苦闘した者も、ポストモダニズムを追究した者も同展にはいる。しかしモダニズムは、モダニズムに批判的に対峙した者や、西洋とは違う別のモダニズムをつくらうとした者も含めて、20世紀のアーティストにとって関与を避けられないイデオロギーである。

それはモダニズム芸術 (modernist art) がそもそも、「モダン (modern)」であろう、古きを廃して「モダニティ (modernity)」を創ろうという表現革新の精神に支えられた動きであることと関係している。19世紀後半以降、西洋世界で進展したその動きは、従来の権威ある伝統的な表現様式・技法、規範的な図像学を拒否し、啓蒙主義的な合理性と理想化された調和美の虚偽を批判した。アーティストは、表現を変革する前衛 (アヴエンギャルド *avant-garde*) に立つことをめざした。20世紀のアーティストがモダニズム

への関与を避けられないのは、モダニズムがその本来の精神から言って、旧弊なアートへの批判と革新であるからだ。したがって、モダニズムの歴史にはモダニズム批判の歴史も含まれる。

モダニズム芸術は、それまでのアカデミズム芸術の権威を批判することに始まり、新しいものの創造をめざしたので、アーティストにとって自由の保証は創作の基盤であった。創作の自由がより保証される地へと移動したアーティストは多い。カンディンスキーはロシアからミュンヘンに移動して活動し、その後パリを拠点とした。モンドリアンはオランダから20年ほどのパリ時代を経て、最後の数年はニューヨークで制作した。ブランクーシはルーマニアからパリに来て、以後50年間パリで制作した。ピカソはカステリア・スペインからバルセロナ（カタロニア）を經由して、20世紀初頭にパリで仲間に出会った。デ・クーニングはオランダからニューヨークに来て、そこで抽象表現主義を代表する画家となった。国境を越える移動ではないが、フランスの地方に生まれたマティス、ブ拉克、デュシャンはパリへ、またアメリカ、ワイオミング生まれのポロック、テキサス生まれのラウシェンバーグはニューヨークへ移動して、そこを制作の拠点とした。彼らが移動したのは、新しいアートの動きはパリ、ニューヨークといった都市にあったからであり、そこにはそうした動きをつくり出す自由があったからだ。20世紀のアーティストがモダニズムの都に移動して、出自、所属、人種・民族、伝統の拘束を断ち切り、モダンを生きるなかでこそ自由が開けると考え、そこにアーティストとしての希望と責任を感じたからである。彼らの移動がなければ、モダニズム芸術はなかった。移動がモダニズム芸術をつくったと言ってもよいだろう。

アリー、ウィリアムズ、チャンドラがした移動も、上記のアーティストたちと同じことをめざしてのものだった。他者化の理由にならない移動と、理由になる移動がある。中心へと移動して、そこで中心を担ったアーティストがいる一方で、他者化を被ったアーティストがいる。その不条理はモダニズムと植民地主義の矛盾した関係に由来するというのが、1970年代以来アリーが主張してきたことだ。<sup>37</sup>

植民地において、西洋伝来のモダニズムは植民地からの解放の希望を意味した。それは不思議なことではなく、モダニズムの精神を考えれば、むしろ当然だった。アリーは、植民地統治下におけるモダニズムと植民地解放の希望について、次のように述べている。

西洋式教育を施すための学校が設立され、そこから帝国に奉仕する中流階級が生まれた。しかし、同時に変革と進歩と個人の自由を希求するモダンな意識も形成さ

れた。この意識は反植民地闘争にとって重要であった。したがって、アフリカ、アジア、西インドのアーティストで、モダニズムを芸術創作の枠組みとして採用した者の多くが、自分の国の反植民地闘争にも関わったのは驚くまでもないことだ。おそらく反植民地支配という立場のおかげで、アヴァンギャルドの含意する抵抗と変革の思想は近づきやすいものだったのだろう。<sup>38</sup>

権威ある伝統を拒否し、新しい芸術表現の創造をめざしてアヴァンギャルドたらんとするモダニズムは、美術界だけの革新ではなく、広義の社会変革の動きの一部でもあった。というのは、モダニズムの芸術表現は、旧習の拘束を打破した自由で開けた新しい社会をとという希望や情動を広く社会のなかに作りだしたからだ。反植民地闘争の目的は、植民地支配以前に戻るのではなく、支配をはねかえして自由に溢れた新しい国をつくることにあった。したがって、モダニズムが植民地状況にある地域でもったインパクトが、反植民地闘争のエネルギーとなるのは当然だった。むしろ、打破すべきものが西洋世界とは違っており、何をモダニティと捉えるかは、彼らの歴史文脈によってさまざまであった。植民地統治下で教えられた西洋モダニズムは、彼らの文脈で再定義されたのである。

そうしたモダニズムを身につけて戦後の英国にやってきたアーティストたちを待っていたのは、他者化であった。戦後のヨーロッパは瓦礫のなかにあり、ヒューマニズムは裏切られ、帝国の偉大はメッキが剥げかかっていた。それまでモダニズムの都としてパリ、ニューヨークの後塵を拝していたロンドンでは、新しい時代の新しい中心たらんとして、英国人でないアーティストを歓迎する空気があった。<sup>39</sup> 再定義を経たさまざまなモダニズムが、これまでの西洋中心主義を突き崩して、新しい戦後のモダニズムを英国で開花させる可能性もあったはずだ。そうはならなかったのは、モダニズムの中心に「侵入」してくる「他者」に対する恐怖が醸成されたからだとして、アリーンは次のように言う。

変革と進歩のダイナミズムが植民地に移植されると、独特の矛盾が生じる。というのは、そこで変革を担う具体的な歴史主体が思想をもった存在として構築されるので、モダニズムの首都は外部からの侵入者に対して防衛的になるのだ。<sup>40</sup>

恐怖に立つ防衛は、西洋モダニズムが行使する植民主義的権力と関わっている。西洋モダニズムは常に「他者」の伝統文化に熱烈な関心をもってきた。ピカソ、ブランクー

シ、クレイ、エルンストといった20世紀モダニズムのアヴァンギャルドを代表するアーティストたちが、ニューギニアやアフリカの仮面彫刻にインスピレーションを受けたことは、よく知られている。モダニズム絵画がアカデミズムの権威と伝統を拒否してめざしたのは、テーマ性、具象性、写実性からの解放であり、そこから色彩そのものと純粹形体の重視、描画の行為性への注目を生みだした。その過程でアジア、アフリカの伝統文化からの借用が多く行なわれた。アジア、アフリカの文化は歴史の動きとは無縁の、不動の過去にはりついたものとしてのみ関心の対象とされ、他方で、同じ現代を生きる歴史主体として、再定義したモダニズムの希望を呼吸してアジア、アフリカからやってきたアーティストは、他者として周縁に置かれる。再定義されたモダニズムがもつ変革と進歩のダイナミズムは、西洋の本丸を崩しかねないとして恐怖される。モダニズムの中心で発動しているこの恐怖と周縁化のメカニズムが1970年代、80年代にも変わらなかったことは、移民2世の若いブラック・アーティストがした他者化の経験が示している。<sup>41</sup>

モダニティをつくりだそうとするモダニズムの中心で、別のモダニティをつくりだそうとする力への制御が働いている。そして、中心におけるその制御こそが西洋モダニズムを成立させている。それが西洋モダニズムの矛盾であるとアリーンは見ている。移動と他者化を、戦後英国に時代と場所を特定したうえで、植民地からのアーティストたちの世代を継いだ共通経験として示すことにより、*The Other Story* 展はモダニズムが抱える深い矛盾に踏みこんだと言える。

### 3. *The Other Story* 展が残した課題

本稿最後に、*The Other Story* 展が残した課題として、次の3つを挙げておきたい。

#### (1) アーティスト選定の偏り

この展覧会についてまず指摘された問題点は、24人中4人という、女性アーティストの少なさであった。本稿冒頭で言及した2009年のエイコン展でも、1989年展における女性の少なさが言われている。この点については、アリーンはも当時から自覚していたようで、図録所収のエッセイの最後で言い訳をしている。

たった4人というのは、なんとも残念である。しかしこれは、ブラック女性アーティストは常に無視されつづけてきたという神話的説明で納得できることではなく、社会的、歴史的条件として理解すべきことだ。アフリカ、アジア、西インドか

ら来て、1950年代、60年代にここにいたブラック女性アーティストは、勉強が終わると、男性アーティストと違って帰国してしまった。<sup>42</sup>

本展に参加の男性アーティストには、パキスタンに帰国したアーメド・パルヴェスもいるのを見ると、説得力のない言い訳だ。アリーンがしたアーティストの選定は、当然ながらアリーンの人脈と情報をベースにしているのだから、彼と同じ南アジア出身の男性アーティストが多い。<sup>43</sup> その意味で、本展で語られる‘the other story’は限られている。そのことはアリーンも認識しており、他にも多々ある物語‘the other stories’のひとつにすぎないとしている。<sup>44</sup>

### （2）多元的モダニズムの世界美術史という展望

また、アリーンは、非西洋世界のアーティストたちの共通経験として、モダニズムの再定義を言い、世界にはさまざまなモダニズムがあるとその多元性を言っているものの、再定義されたモダニズムをもってアーティストたちがどんな表現の革新をしたか、どのような新しい視覚芸術表現を創造したかという記述はほとんどない。アリーンの記述は、彼らがどのような他者化を経験したかに集中している。つまり、西洋中心主義をくつがえして立ち現われる多元的モダニズムの世界美術史という展望の提示はされているが、提示に留まる。むしろ、それはひとつの展覧会で果たせることではなく、これからの課題である。

1970年代後半にはモダニズムの終焉が言われるようになるが、終焉の宣告はむしろ西洋によるモダニズムの独占であるとアリーンは考えている。西洋モダニズムは終焉しているとしても、それだけがモダニズムではない。終焉を論じる前に、まずは西洋モダニズム芸術と植民地のモダニズム芸術の関係を、移動がつくりだす文化形成のダイナミズムとともに、歴史的、思想的に解明することが必要であり、そこから多元的モダニズムの歴史を記述する可能性も開かれるだろう。*The Other Story* 展で提示された課題は大きい。

### （3）逆説的欲望の表出か？

そして、その課題の成否は、ジーン・フィッシャーが本展の構想の核心について指摘する問題点の克服とも関係している。フィッシャーは、アリーンのジレンマ、*The Other Story* 展の逆説として、次のような指摘を行なっている。

*The Other Story* 展の言説には明らかな逆説がある。それは、不正義で破綻している  
と見なす、まさにそのシステムへの包摂と、そこからの認知をとりつけようとい  
う欲望である。<sup>45</sup>

破綻を宣告する当のシステムに包摂されたいという逆説的の欲望は、結局そのシステム  
の維持に貢献するとして、フィッシャーは次のようにも言う。

包摂をというアリーの要求は両刃の剣だ。……包摂は、デリダの指摘するよう  
に、包摂する側の権威を受け入れることであり、その権威が決めた包摂の条件に従  
うことである。包摂されることをよしとするなら、服従と管理の精緻な形式に屈す  
ることになる。<sup>46</sup>

もし、舞台となるシステムを戦後英国のモダニズム美術史と小さく区切るなら、それ  
への包摂は帰順であり、特権を批判することで特権の維持に貢献するという、フィッ  
シャーの指摘は当たっているだろう。しかしもしも、アリーの展望する世界規模の多  
元的モダニズム美術史が記述され、モダニズムの多元性とその相互関係も明らかになる  
なら、そしてそういう美術史の視点が共有されるなら、もはや舞台は従来の特権的シス  
テムではないので、包摂の欲望は逆説的なものではなくなる。

1990年代以降の状況の変化をどう見るかは、難しいところだ。アートをめぐる状況に  
世界規模の大きな変化があったのはまちがいない。たとえば、1990年代半ば以降の国際  
的アート展の変化だ。ドクメンタ、ヴェニス・ビエンナレほかの国際的アート展を見ると、  
昨今はアジア、アフリカほか第3世界のアーティストが数多く参加しており、また  
西洋世界に移動して制作するアーティストが西洋諸国からのアーティストとして国際展  
に参加することも珍しくなくなった。アートの歴史を先端で担うのが西洋白人である  
という前提はすでに過去のものになった観がある。

またたとえば、*The Other Story* 展では批判的に言及するしかなかった1980年代のブ  
ラック・アート展だが、近年、約30年の時を経て、新たな関心を呼んでいる。これは2000  
年代後半になってからの動きで、まずは2005年に1980年代英国におけるブラック・ア  
ート集成とも言うべき書*Shades of Black* が刊行されたあたりから始まった。<sup>47</sup> つい最近の  
動きを言えば、ブラック・アート展でも初期の、まだ地方行政のマイノリティ政策に  
ひっぱりこまれる前にあった、アーティストたちの自発的な活動に注目が集まっている。  
2011年8月からテイト・ブリテン（ロンドン）では、1980年代のブラック女性アーティ

スト展3つをふりかえる展覧会が開催されている。<sup>48</sup> 同じく8月から、イングランド北部のシェフィールドで開催の *Work by the BLK Art Group* 展は、1981-1984年にアーティスト5人で活動した BLK Art Group の仕事の意味を改めてふりかえるものだ。<sup>49</sup> オリジナル展は、1980年代前半にアーティストたちが自発的に企画して、ごく小規模の予算で実現にこぎつけたものだった。主流の美術メディアからはおおかた無視され、展覧会評もほとんど出なかった。かつてはたいして注目されなかったブラック・アート展だが、いま再評価の機運が高まり、なかにはエイコン展と違って、テイトのような主流の美術館で再訪展が行なわれることも起こっているのだ。

1990年代以降は、ブラック・アーティストで美術学校の教職に就く者がいるようになり、ターナー賞受賞者、候補者が出てきて、王室から勲位や称号を授与された者もいるという状況が到来した。<sup>50</sup> *The Other Story* 展に参加したフランク・ボウリングは、2005年に王立芸術院 (the Royal Academy of Arts) の会員となっている。定数80人の終生会員は、英国美術界の最高権威である。<sup>51</sup>

こうした動きを包摂、帰順と見るべきか、そうではなく世界の一郭である英国における多元的美術史の始まりと見るべきかは、まだわからない。包摂が帰順を意味するとしても、その対象になっているのはほんの一握りであり、巨大システムが体面を整えるためにするいつものトークニズムでしかないとも見える。本稿冒頭で言及したエイコン展のような、規模も志もオリジナル展に遠く及ばないかたちで再訪展が行なわれるのは、やはり美術史の「正史」に大きな変化はないことを意味するのかもしれない。フィッシャーの指摘が正しいかどうかの答えはまだ出せない。

## おわりに

おそらく21世紀に入ってから、フィッシャーの指摘の正否を占うよりも、アートをめぐる文脈が大きく変化したことこそ関心を注ぐべきかもしれない。現今のグローバルイゼーションによる移動の拡大は、帝国による植民地化の過去がつくりだした移動と同じではない。英国について言えば、旧英領植民地やコモンウェルスからの移入に替って東欧からの移入が増大し、これまでの「西洋中心主義を問う」という問題の立て方は力をもたなくなっている。中心にはブラックもいる、周縁にも西洋があるというのが現実である。「ブラック」の含意は変化し、誰がブラックかも変化した。それどころか、人種に関する分析軸は「黒 対 白」ではなくなり、「ブラック」のアイデンティティはもはや他者化への抵抗を意味しない。現在では、他者化の標的はムスリムである。しかし標

的は推移してもシステムは変わらず、恐怖と周縁化のメカニズムはより精緻になっているのかもしれない。

21世紀のそうした変化と、標的が変わっても続く他者化については、1990年代の動きとともに別稿で考察することにしたい。

## 注

- 1 *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, at Hayward Gallery, London, 1989.
- 2 *A Missing History: 'The Other Story' Re-visited*, at Aicon Gallery, London, 2009. 同展に参加したのは、オリジナル展に参加した24人中の11人、そこにオリジナル展にはいなかった2人を加えた13人であった。ギャラリーの説明では、オリジナル展について指摘されたジェンダーの偏りを正し、女性アーティストを増やした構成にしたとのことだった。しかし作品総数はせいぜい50点と、オリジナル展に比して約5分の1とぐっと少ない。エイコン展は、図録刊行もなく、作品の多くに価格がつけられていることからわかるように、画商によるビジネス展であり、公的美術館で開催されたオリジナル展と同列に論じられるものではない。
- 3 1968年のヘイワード・ギャラリー開設は、英国芸術協会が1964年からの労働党ウィルソン政権下で積極的な文化振興政策を行なった成果であり、芸術協会が購入する作品コレクションを常陳する美術館が求められたためであった。芸術協会は、1970年代、80年代には、労働党、労働組合その他の、いわば左翼陣営からはそのエリート主義を批判され、保守陣営からは政治的偏向を指弾された。とりわけ1979年に始まるサッチャー政権からの攻撃は激しく、大幅な予算カットと企業資金導入が始まる。そうした動きのなかで、ヘイワード・ギャラリーは1987年に芸術協会を離れ、独立組織サウスバンク・センターの運営となった。その後、芸術協会は1994年にイングランド、スコットランド、ウェールズの3芸術協会に分割されて現在に至っている。
- 4 24人中、展覧会実施の1989年当時すでに物故していた者は4人いる。英国で亡くなったロナルド・ムーディとアイヴァン・ペリーズの在任は40年を越え、アンワール・ジャラル・シエムザは約30年に及ぶ。ロンドンで12年を過ごしたのちにニューヨークに制作拠点を移したアーメド・パルヴェスは、最後の10年はカラチ（パキスタン）に戻って、そこで制作した。Anita Swarup, 'Artists' Biographies,' in *The Other Story*, London: South Bank Centre, 1989, pp.142-149.
- 5 *The Other Story*, London: South Bank Centre, 1989. 展覧会時期に合わせて*Third Text*

誌は*The Other Story* 展特集号を編んだ (*Third Text*, issue 8/9, 1989)。視覚芸術表現に関する論争誌である同誌は、アリーン自身が主宰するもので、特集号は展覧会図録のいわば補遺として編集された。

- 6 Rasheed Araeen, 'The Other Story,' in *The Other Story*, London: South Bank Centre, 1989, p.9.
- 7 *ibid.*, p.16.
- 8 *ibid.*, p.51.
- 9 人の集団を意味する語としての**Black**は、アメリカではアフリカ系を指すが、英国ではインド人、パキスタン人を含めることが長く続いた。この語がスキンカラーを叙述しているのではないこと、支配する相手を色の名で呼ぶ語として使われてきた歴史があることがわかる。支配の言葉であった色の名を、連帯の印に変えた1960年代アメリカ黒人の運動は、英国で**Black**と呼ばれていたアーティストたちに影響を与えた。その後、英国における**Black**の含意は次第に変化していき、1990年代以降は他称、自称いずれの場合もアフロ・カリビアンとアフリカ人だけを意味する語となっていた。インド人、パキスタン人については「アジア人」の語が使われるようになった。2000年代に入ると、彼らは「アジア人」に替わって「ムスリム」と他称されることが多くなり、自らもそれを優先的アイデンティティとする状況が生まれる。
- 10 アリーンが分類する第1グループならびに第2グループのアーティストには、はっきりと20世紀モダニズムへの関与が、批判的関与も含めて、確認される。それに対して第3グループが活動する時代には、西洋世界においてすでにモダニズムの理想は過去と思われていた。したがって、第3グループのアーティストに関する本稿での記述には、「モダニズム」ではなく、「現代美術」の語を使っている。「モダニズム」が権威ある旧弊なアートを打破するという対抗的姿勢と革新の展望を有するイデオロギー運動を示す語であるのに対し、「現代美術 (modern art)」は含意の幅がもっと広い語である。本稿では、単に現代という時代の新しい美術という程度の曖昧な語として使っている。
- 11 Araeen (1989), *op.cit.*, p. 105.
- 12 アリーンによれば、一般観客には好評であった。Rasheed Araeen, 'New Internationalism: Or the Multiculturalism of Global Bantustans,' in Jean Fisher (ed), *Global Visions towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kala Press, 1994, p.8.
- 13 Andrew Graham-Dixon, *The Independent*, 5 November 1989.
- 14 Brian Sewell, *Evening Standard*, 4 January 1990.

- 15 *Gravity and Grace* 展は1960年代、70年代の彫刻作品、*The Sixties Art Scene in London* 展は1956-1969年の時期にロンドンで制作したアーティストの作品に焦点をあてたものだった。
- 16 Araeen (1994), *op.cit.*, p.8.
- 17 たとえばアメリカでは、1997年10月から1998年3月にかけて、*Transforming the Crown* 展という英国移民系アーティスト総覧展が行なわれた。57人のアーティストが参加し、3つの美術館で同時開催の大規模な展示であった。*The Other Story* 展にも参加していたのは7人、ただしアリーンは不参加だった。*Transforming the Crown: African, Asian & Caribbean Artists in Britain 1966-1998*, at the Studio Museum of Harlem, the Bronx Museum of the Arts and the Caribbean Cultural Center, 1997-1998.
- 18 主たる助成者として挙げたのは、いずれも地方行政府。英国ではcity、boroughなど、行政区画の置き方が日本と異なるが、本稿では重要点ではないので詳細は省略している。1987年の*Black Perspectives* 展の助成者GLA (Greater London Arts) は、1986年のGLC廃止後にロンドン地域の文化助成にあたった公的機関である。ここに挙げた展覧会のなかには、*Black Art: Plotting the Course*展のように、地方行政府からの助成に加えて、芸術協会からの助成を受けたケースもある。
- 19 地方行政府の主導で行なわれたブラック・アート展については、次の拙稿を参照。「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。
- 20 4つの展覧会のキュレーターは、先行2展がBLK Art Group の創設メンバーであったエディ・チェンバースとキース・パイパー、後続2展がルベイナ・ヒミドである。2011年から2012年にかけて、これら1980年代の動きをふりかえる展覧会、シンポジウムが開催されたことについては、注48、49参照。
- 21 Eddie Chambers, 'Black Art Now,' *Third Text*, no.15, 1991 summer, p.93.
- 22 *ibid.*, p.92.
- 23 1948年は西インド諸島からの移民専門船就航の年、1962年はコモンウェルス諸国からの移民を大きく制限するコモンウェルス移民法成立の年なので、その期間を移民奨励時代と言うことができるだろう。実際には、戦後の植民地からの渡航は1948年以前から始まっている。Peter Fryer, *Staying Power*, London: Pluto Press, 1984, pp.367-371.
- 24 ブリティッシュ・ブラック・ミュージックの嚆矢とも言うべきレゲエ・グループAswadが活動を始めるのは1975年、ヒットを飛ばすのは1980年代に入ってからだ。

英国移民の情感を歌ってヒットしたSoul II Soul の ‘Keep on Movin’、Caron Wheeler の ‘UK Blak’ はいずれも1980年代末の作品である。

- 25 Rasheed Araeen, *Making Myself Visible*, London: Greater London Council, 1984, pp.73-97.
- 26 *ibid.*, p.163.
- 27 *ibid.*, pp.166-172.
- 28 *The Other Story* 展を論じるジーン・フィッシャーは、‘Afro-Asian Artists’ という語に対する違和感を表明している。その理由は、African-American, Asian-American の語のように、「アメリカ人」の前に民族的、遺伝的の出自を置いてハイフンでつなぐという言葉のつくり方は、芸術表現という個人による知的、文化的な営為に焦点を当てる展覧会にはそぐわないからというものだ。フィッシャー自身は、その論考では ‘Black and Asian artists’ の語を使っている。ただしこのように、「ブラック」はアフロ・カリビアンとアフリカ人を示す語とし、アジア人をその外に置く使い方は、1990年代以降に英国で一般的になったもので、「ブラック」と言ってアジア人を含んだ1980年代の動きを論じるには使いにくい。Jean Fisher, ‘The Other Story and the Past Imperfect,’ *Tate Papers* (on line), issue 12, 2009, n.p., <<https://www.tate.org.uk/research/tatepapers/09autumn/fisher.shtm>> visited 2011 November 11.
- 29 Araeen (1989), *op.cit.*, pp.53-56.
- 30 Jan Carew, ‘Portrait of the Artist: Aubrey Williams,’ *Art News & Review*, London, 1959, quoted in Araeen (1989), *op.cit.*, p.32.
- 31 1987年のインタビューで、ウィリアムズがピカソとの出会いについて、興味深いエピソードを語っている。1950年代、渡英まもない頃にしたヨーロッパ旅行でパリを訪れた際、アルベール・カミュの紹介でピカソに会った。「大きな失望だった。……失望の理由は小さなあれこれで……結局まとめて言えば、私はピカソが嫌いだった。会うなりピカソは、みごとなアフリカの頭部だねと私に言った。そしてモデルになってくれないかとも。気分が悪くなった。紹介者は私がアーティストだと言ってくれていた。ピカソは、私をアーティストとは思っておらず、自分の作品に使えるなにかだと思ったのだ。」 Rasheed Araeen, ‘Conversation with Aubrey Williams,’ *Third Text*, no.2, 1987-88, p.32.
- 32 *ibid.*, p.34.
- 33 1980年代のブラック・アート展の時代になってやっとウィリアムズ再評価の機運が高まり、忘却の淵から甦った。*The Other Story* 展の翌年にロンドンで亡くなった。現在、テイト・コレクションはウィリアムズ作品4点を所蔵している。

- 34 Araeen (1989), op.cit., pp.132-143.
- 35 Cecil McCartney, 'Chandra at the Whitla,' *Gown*, Belfast, 18 October 1963, quoted in Araeen (1989), op.cit., p.27.
- 36 ブラック・アート展に参加した者で、英国での創作活動を目的に移動してきたのはアリーンのほか、ガヴィン・ジェンティス、モナ・ハトゥームなど数人しかいない。なお、1980年代ブラック・アート展に参加したアーティストの人数は、80人程度だろう。
- 37 Araeen (1984), op.cit., pp.69-72.
- 38 Araeen (1989), op.cit., pp.11-12.
- 39 たとえば、英国の画家として広く認知されているルシアン・フロイド、フランク・アウエルバッハはいずれもドイツ生まれで、まだ子どもだった1930年代に親と渡英し、戦後英国で美術教育を受けた。画家R・B・キタジは1950年代にアメリカから、彫刻家アイザック・ウイトキンは同じく1950年代に南アフリカから勉強のために渡英した。このほか、ヨーロッパ移民2世も含めて、非英国人で現代英国美術を代表するアーティストとなったケースは、白人には少なくない。
- 40 Araeen (1989), op.cit., p.16.
- 41 *ibid.*, pp.72-79.
- 42 *ibid.*, p.106.
- 43 総勢24人中、南アジアつまりインド、パキスタン、スリランカ出身が10人、そのうちに女性はいない。
- 44 Araeen (1989), op.cit., p.106.
- 45 Fisher, op.cit., n.p.
- 46 *ibid.* n.p..
- 47 David A. Bailey, Ian Baucom and Sonia Boyce (eds.), *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham NC: Duke University Press, 2005.
- 48 3つの展覧会とは、1983-1985年にルベイナ・ヒミドが企画、作品選定した5 *Black Women*展、*Black Woman Time Now*展、*The Thin Black Line*展である。
- 49 *Work by the BLK Art Group* 展は、シェフィールドのグレイヴズ・ギャラリーにて開催され、2012年2月にはシェフィールド美術館でBLK Art Groupの活動についてのシンポジウムも行なわれた。
- 50 たとえば、*The Other Story* 展に参加のキース・パイパー、ルベイナ・ヒミドは現在、大学レベルの美術学校で教職に就いている。またターナー賞は、英国における最高

の権威を誇る芸術賞で、毎年4、5人の候補者が選定され、そのなかから1人に授与される。1990-2007年に授与された非白人アーティストは、アニシュ・カプール(1991年)、クリス・オフィリ(1998年)、スティーヴ・マックイーン(1999年)、また候補となったのは、シラゼ・ホウジャリー(1994年)、モナ・ハトゥーム(1995年)、アイザック・ジュリアン(2001年)、インカ・シヨニバレ(2004年)、ザリナ・ビムジ(2007年)である。称号については、*The Other Story* 展に参加したアーティストのなかではソニア・ボイスが2007年にMBE (Member of the most excellent order of the British Empire) に叙せられた。

- 51 会員選出の報道は、ボウリングの意志に反して彼の人種に言及し、‘the first Black member of the Royal Academy’ とするケースが多かった。ボウリング以前に、インド出身のアニシュ・カプールが1999年に会員となったときは、その種の報道はなかった。なおカプールは、*The Other Story*展への参加をアリーンから要請されたが、断っている。Araeen (1989), op.cit., p.106.

◇本論文は2009-2011年に科学研究費補助金(課題番号21520153)の助成を受けて行なった研究の成果である。