

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第54回

トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史 —国際美術史学会の最新動向瞥見(1)

メルボルンにおける第32回大会「文化を横切って：葛藤・渡り・収斂」から

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

「文化横断」の問題設定

国際美術史学会は4年に一度開催されている。本年は1月13日から16日まで、メルボルン大学を会場にその32回目の大会が催された。総合テーマは「文化を横切って：葛藤・渡り・収斂」 Crossing Cultures, Conflicts/ Migration/ Convergence。学会など一般の市民には無関係、というのが日本の常識のようで、アーティストや美術館関係者の参加はふだん望まれてもいない風情だ。しかし欧米では、やや風向きが違っている。市庁舎大広間や、ヤラ川に臨む Federation Square の講堂で開催された一般公開の講演会には、市民・藝術家もおおく参加していた。さらに中国は、北京国立現代美術館館長ほか要職実力者数名を派遣して「中国の美術史は今」 Art History in China Now というワークショップを立ち上げた。現代美術世界市場での近年の破竹の成功に加えて、北京オリンピックを日程表に睨みながら、お隣の大国は博物館・美術館行政でも積極的に海外市場に布石を打つ姿勢が顕著となってきた。上海APECにつづき北京オリンピックでも舞台監督の大役を担う蔡國強 Cai Guo qiang (1957-) の出世ぶり。あるいは、外国での成功を背景に北京の中央美術学院院長の地位を獲得した？

との風評が飛び交っていた徐冰 Xu Bing (1955-) の抜擢。国際美術史学会でのワークショップの立ち上げも、こうした現代美術界の動きを追い風にしたものだろうか。

オセアニアでも存在感を示す中国美術界関係者 (C)。そしてアムステルダム オランダ国立美術館館長 (D)、北米合衆国ロサンゼルス のゲッティ美術館館長 (A)、ロンドンの大英博物館館長 (B) など、世界有数の美術館・博物館館長が軒並み講演に臨む日程。すべては国際組織委員会と豪州国立美術館館長周辺の人脈、といってしまうと、それまでかもしれない。研究者の個人的意思を尊重すべき学術的会合は、国策による振興奨励などとは極力無縁であるべきだ、という主張にも、一理も二理もあるだろう。とはいえ、そうした ABCD 包囲陣ならぬ、諸「列強」の積極姿勢と比べると、日本からの参加者の少なさ、とりわけ美術行政関係者皆無という関心の低さが、あらためて奇異に映る。敗戦後半世紀を過ぎ、内向きに閉じて国際関係から孤立した列島の国情、学会とは無縁という日本の行政当局のスタンスと、行政への影響力皆無に等しい日本の学会事情とが浮き彫りになる。

国際美術史学会 Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) は、ながらく西

欧美術に規範的価値観の基軸を据えてきた。だが近年、多文化主義や脱植民地主義、あるいはモダンならぬポスト・モダンの終焉、グローバルな世界美術市場の形成といったご時世もあって、従来の方針を見直すことを迫られてきた。今回の会議は、南半球でははじめての開催となる。とかく欧米中心となりがちだったCIHAにとって、メルボルン大会は、学会運営や開催地の選択でも、旧弊打破の成否を問う試金石となった。もっぱら西欧美術を議論する国際学会という自己規定を脱して、東西や南北の文化交流・越境に目を据え、文化間の「葛藤」やアーティストの「移住」・藝術品の「移動」、さらには創造活動や美術市場の「収斂」といった力動性、問題意識の焦点を移す。「葛藤・渡り・収斂」という副題は、2001年9月11日以降の世界状況を反映して付加されたというが、果たしてこうした問題意識は、美術史学という専門分野の使命に忠実な選択なのか、それとも自らの学問伝統を無視して、流行の「文化研究」の尻馬に乗り、ディシプリンとしての自壊を招くだけの自殺行為だったことになるのだろうか。

「アボリジナル・アート」の現在

NGV(ヴィクトリア州国立画廊)の別館として近年、ヤラ川河畔に開館した Ian Potter Centerでは、アボリジナル・アートの陳列に合わせマリシア・ラングトン Maricia Langtonによる公開講演 The Art of Being Aboriginalがレセプションの前座を担った。いたって謹厳で冗談ひとつ差し挟まぬ「政治的に正しい」総括講演だったが、そこで彼女は、ロンドン・ナショナル・ギャラリー館長ケネス・クラーク Kenneth Clark (1903-83)が1946年の豪州訪問でアデレードの美術館の収納庫にがらくた同然に山積みになっていたアボリジナル美術に開眼し、大英博物館での公開展示を画策したが失敗に終わった顛末にも言及した。ちなみに自伝には「オーストラリアの気のふれた法律が、それらをまるでパルテノンの浮彫りのように扱って、一切の輸出を禁じている」

とまったくだりがある。おそらくこれが、大英博物館展示計画流産の舞台裏だろうが、こうした、今なら問題含みの発言が無邪気に漏らされていて、楽しめる (*The Other Half*, 1977, p.149以下参照)。蛇足だが、続くページの日本旅行記では、クラーク卿はまったく英語をしゃべれない案内人に辟易していて、今も大差ない日本社会の「国際」不適應の様も、いささか意地悪に揶揄されている。お高くとまった姿勢が鼻につく一節だが、これが「アボリジナル・アート」にも「理解」ある、当時最良の知的選良であった英国紳士の振るまいだった。

いまだに白人系が全人口の92%を占めるオーストラリアでは、わずかに大学のキャンパスで華僑系の若者が目立つ程度。小さいながら中華街はメルボルンにも存在するし、海外ギリシア人コミュニティは世界最大だという。だが、アボリジナル人口は、混血を含めて1%程度にとどまっている。そうしたなか、関連する公開行事の席ではアボリジナルの代表者に必ず発言の機会を与え、代表者は白人側の配慮を「認知」し、そのうえで自らの「代表」性を確認して発言に臨むという仕上がり、社会慣習として確立され、機会あるたびに貫徹されるにいたっている。本記念講演でも、WellingtonのTe Papa Tongarewa 博物館のマオリ人館長 Jonathan Mane-Wheoki が最後に母語を交えて謝辞を述べ、一切の反論や質問も、事前に封じ込められる格好となった。背後に強力な政治的介入があって実現した社会規範であることは、一見さんの外国人の目にも明らかだ。人口構成のうえでは、絶滅寸前にまで駆逐されてきた先住民。この少数者集団に対して、いわば歴史的な償いとして待遇復権を図る政策的配慮が、倫理的要請として立法化され、権利保護政策が美術行政の先端にまで浸透している。その功罪についての議論を見るに先立ち、まず、ひとつの逸話を述べておこう。

記念講演に続き、アボリジナル・アート展示場でカクテル・レセプションがあった。立食パーティーというものは、未知の人と



メルボルン市街の鳥瞰。手前の方がNational Victoria Gallery。ヤラ川対岸中央の建物がIan Potter Center。高層ビル街の彼方で、碁盤の区画が30度ほど方向転換され、東西南北に軸線をシフトする。写真後方の建物がメルボルン大学。高層ビルのあいだから覗くクーボラが、万国博覧会ビル。

知り合うための仕掛けなのだが、日本では外交官を含めて、この使い方を心得ている「市民」はほとんどいない。孤立した隣人を見かけたらかならず言葉をかけるのが、「市民」たるものの最低限の礼儀であり、基本的なマナーのはずなのだが、その点では、村社会・日本は、欧米基準の「市民社会」になり損ねたままの状態とってよい。とまれ、ここでひとりの見知らぬ白人女性から声をかけられた。話してみると、彼女は学者ではなく、「アーティスト」だという。自分は白人入植者の家系に属するが、かつてこの会場の展示でアボリジナル・アートに開眼したのだという。会場の一角にある比較のおおきな作品のひとつのまえに立っ

た時、故知らず涙が溢れてきた。あとで調べてみると、それは自分の祖先が入植した地域出身のアボリジナル作家の作品だった。その経験もあって彼女は「土地の名toponymy」にかかわる場所を探索し、そこで得た靈感をもとに、彫刻と織物に絵筆を組み合わせた創作を実践し、あわせて詩も書いているという。地霊 *genius loci* を探ってその霊に捧げる儀礼のようなものですか。そう問うと、こんな返答が銜いなく帰ってきた。自分は所詮よそ者の入植者なので、土地に感応するといっても、まだ遙かにかすかな土地の声を聞く程度だし、藝術家としてのスタンスはあくまで西欧伝来のもの。けれど、白人入植以前の土地の名を喚起して、

それを言祝ぐ営みに自分も参加できれば光榮に思っている、と。

彼女のいわば本能的な直感力がそうした営みに彼女を誘ったのは、偽りではないだろう。いささか良識すぎる模範解答だが、そこからは、白豪移民社会が原住民に対して抱いている心理的負債や、自分たちの集団的な責任感が、痛切に感じ取られる。そうした罪障感が、いかに藝術という回路を通じて昇華されて発露されているのか示す、典型的な一例を見せられた思いがした。

だが同時に、こうした白人の良心が積み重なって、逆にアボリジナル・アートを規定していることにも、注意を払わなければなるまい。実際、アボリジナル・アートと呼ばれるジャンルの市民権が確立されたのは、ここ35年ほどの出来事。詳細はGeoffrey & James Bardon, Papunya, *A Place Made After the Story, Beginnings of the Western Desert Painting Movement*, The Miegunyah Press, 2005などに詳しい。端緒は端折って、状況論的に回顧するならば、1988年にニューヨーク現代美術館で開催された「20世紀の未開主義」*Primitivism in the 20th Century*が反響とともに大きな批判を蒙ったのを受けて、翌年パリ・ポンピドー・センターで実現された「大地の魔術師たち」*Magiciens de la terre*展が、従来西欧の美術市場では藝術家とは認知されてこなかったガーナの棺桶職人やチベット・ボン教の砂曼茶羅を作画する僧侶を招待した。このおりに豪州の先住民も出展を依頼され、展覧会図録表紙を飾っており、これに前後する時期から、かれらの社会的地位に関する認識も急速に拡がった。西欧がモダニズムの終焉を迎え、ポスト・モダン現象も飽和に達し、冷戦構造の崩壊とともに民族紛争があらためて世界の表層に噴出し、エスニックな自覚が、少数派の権利要求とも連動して、世界的な注目を浴び始めた時期のことだった。

新興美術市場の内実

こうしたなかでオーストラリア特有の事情

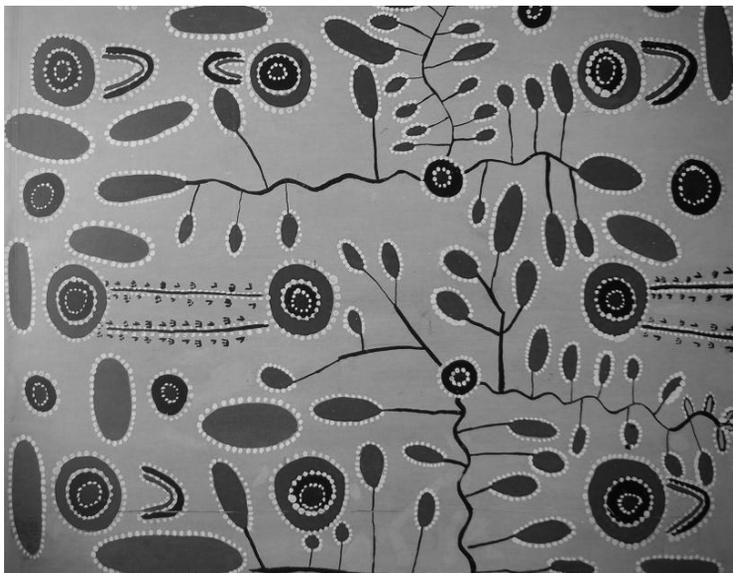
も加わって急成長を遂げたのが、アボリジナル・アートをめぐる世界の美術市場という語弊はなかろう。だが、その作品流通機構は、かなり特殊な状況に置かれている。一般の美術市場では「売れる作家」の市場評価が確立するには平均20年を要するが、アボリジナル市場では10年と、ほぼ半分の期間でトップ・テンの作家たちの市場評価が確立してきたという。その詳しい市場調査を行ったNeil de Marchi, Karen Francisらのチームによる報告が「欲望の経済学：文化を横断するアート蒐集と取引」*Economies of Desire: Art Collecting and Dealing Across Cultures*と題する分科会で提供された。それにしたがえば、「世界的に認められている有名アボリジナル女流作家」エミリー Emily Kame Kngwarreye (ca.1910-1996)の場合、1988年から数年のグループ展出品に続き90年代には個展開催へと移行し、没後の98年には50件程度、2004年には90件に近い購入申請が記録に残されており、そのうち半数程度で売却交渉が成立している。

画家の側から画廊の側に視点を移すと、普通の画廊が20年以上同じ看板で継続する生存率は、たかだか3.5%程度なのに対して、アボリジナルを扱う画廊の場合には、現在までのところその24%が20年以上生き残る実績を積んでいるという。さらに一般の美術市場ではトップの17名の作家が市場売り上げの32%を占めるのに対して、アボリジナル絵画市場では、同じくトップの17名による市場売り上げが全体の66%を占めている。すでに評価の定まった有名アボリジナル作家による寡占状態と市場評価の固定化が、この10年ほどに限れば、統計上でも突出した様相を呈するに至っている。サザビーでの競売の状況を見ると、2006年には売り立ての成立率が50%を越えていたのに翌2007年には25%に落ちている。買い戻しが急増した背後には、クリスティーズとの競合に配慮した供給調節の影響もあると推定されている。このように落札価格については、市場の思惑ゆえに予測不可能な変動を

含むものの、アボリジナル絵画が市場関係者にとってきわめて信頼度の高い商品となっている現状は、明らかな様子。ちなみに人数で見ると、競売市場に流通するのは、登録済みの画家のうち、たかだか上位6%程度。残りの94%は評価未定あるいは新人作家の扱い、という市場構造の現実を確認しておきたい。藝術家の数と売却価格とは双曲線を描く。他方、最大の英雄、エミリーの日本初の展覧会は、キャンベラのオーストラリア国立博物館の全面的協力のもと、ちかく大阪の国立国際美術館でも開催が予定されている(2008年2月26日~4月13日)。

会議参加のためメルボルンへの往復に利用したカンタス航空でも、客室乗務員の制服の女性用スーツや男性用ネクタイに、アボリジナルの絵柄が取り入れられていた。乗務員に、お召しの品はDanny Eastwoodのデザイン?と尋ねてみたが、すみません、後ほど調べてみます、との返答だった。残念ながら一般向きの販売も行っていない様子。とまれ斑点とハッチングを多用し、天然の絵の具による土着の色彩感を強調し

たデザインは、いわばオーストラリアの大地の色彩を喚起する国民色として定着しようとしている。元来は岸壁や砂漠の砂のうえに描かれてきたアボリジナルのメンタル・マップや、土地の記憶を記す地形図に起源を持つ抽象的線刻は、そうした意味論的次元を捨象してしまえば、西洋風の室内装飾絵画としてもびったりであり、またそうした審美的用途に適した装飾的絵柄を開発して、キャンヴァスや板絵に応用・展開した「画家」たちに、顧客たちの人気も集まっている。需要と供給がこうしてうまく呼応して、国際的な美術市場で利潤を生むに至ったため、商品化 *commodification* が急速に進行した。その一方で、絵柄が含む象徴的な意味内容そのものは、作品購入者に譲渡できる財ではなく、あくまで作家に属する財である、と明言する規定が売買契約書に明記される場合もある。ここには物質的財と象徴的財とを区別することで、土着文化の権利を保障し、アボリジナルの文化的遺産に知的財産権を保証しようとする、立法的配慮も見とれる。



Bille Stockman Tjapaltjarri (ca.1927-), *Wild Potato (Yala)*, 1971.
from Geoffrey and James Bardon, *Papunya, A Place Made After the Story*, 2007, p.314.

認知という名の統合。同化

いうまでもなく、オーストラリアの土地所有に関しては、1970年以降の国民投票を含む、複雑な政治状況が背後に控えており、この「欲望の経済学」と題された分科会では、さまざまな分野からの参加者を得て、(無風状態に終わった公開講演とは好対照な)きわめて熱気のもった質疑応答が交わされた。アボリジナルの正統性確立の政治学は、アートと呼ばれる消費財の流通と癒着して、金銭的腐敗とも背中合わせ。そんな資本主義投機市場の現実を、きわめてシニカルに糾弾する、新左翼的論調の発表者。また文化人類学的な現地調査が、結果的に流通価値の創出に荷担して、土着の文化遺産の複製を、消費財として商業市場に流通させる。そうした回路の形成を問題視する論者。さらに周縁地域の無名な職人が、民衆藝術の市場的地位向上とともに、みずからを「藝術家」だと自覚あるいは錯覚して権益を主張しはじめる……という機構を社会的に批判する質問者もあった。

よそ者ながら拝聴していて、日本でいうなら柳宗悦の創始した「民藝」の辿った経緯が、半世紀後に繰り返されているという印象を禁じ得ない。思えば民藝もまた、無名の民衆工藝 *popular crafts* を、ひとり日本のみならず世界市場に流通させ、その過程で世界的な名声を獲得する個人作家の創出に成功した。民藝が「失われた手仕事の復権」を謳ったならば、アボリジナル・アートの売り込みでも、サザビーがこれを紋切り型に「失なわれゆく瀕死の藝術」と名付けたことが思い出される。さらに「正統」なる民藝像が、市場の側の期待の地平と相関して形成されたことも、(政府関与の度合いには落差があるが)アボリジナル・アート浮上の過程ときわめて類似している。豪北部州 ノーザン・テリトリー Northern Territoryでの営みにも、アボリジナル・アートと認定されたものと認定から漏れたものとの差があり、採否の基準についても議論があるという。要するに政府の政策に合致した活動が「自己決定」*self determination*

の名で保護され、それ以外の要素は切り捨てられた、と言い換えてもよい。「原産」*indigenous*と認められることは、政府の進める「統合」*integration*への従順さの指標でしかなかった、というわけだ。先住民の欧米美術市場への同化は、見方によれば民族遺産の流用であり、藝術家への叱咤激励が、西側入植者による搾取の裏返しでしかない、という表裏の構造も無視できまい。

なかには端的に、アボリジナルの藝術家を「陰謀の犠牲者」と呼んで憚らない論者もあった。作品生産は、いわば製品を卸売り問屋の倉庫へ納品するようなもので、その見返りとして、アート・インダストリー参入のための片道パスポートが発給される、という理屈である。そのためもあってだろうか、初期の藝術家たちの作品評価額が生前と死後でどう変化したかを、遺産相続者を対象に追跡調査する必要性も指摘された。こうした投機=思弁*speculation*の議論にはそれなりに納得しながらも、これではもうピエール・ブルデュー *Pierre Bourdieu* (1930-2002) などが40年前に提起したはずの象徴的革命 *révolution symbolique* に関する議論の焼き直しではないかいな、という印象が拭えない。どうして資本主義美術市場の廃棄あるいは忌避といった別途の可能性が検討されないのか、訝しい。全球的金融経済への回収を当然の前提とする議論に、マルクス主義系の研究者まで同化してしまったのは、いかがなことか。

文化財返還をめぐる問題

こうした議論が、土着文化の正統なる後継者を主張する関係者による、財産返還 *repatriation* の権利要求とも密接に関連しているのは、疑いないだろう。ケネス・クラークの時代には疑問視されることもなかった、大英博物館のエルギン・マーブルやパリのオダリスクなどの返還要求の事例で一般にも知られる問題だが、近年の美術館・博物館行政は、もはや返還要求と無縁には、通常の運営が立ちゆかない状況を経験するに至っている。*Repatriation* とは *patri* すな

わち祖国への再帰還・帰属復帰を意味しているが、オーストラリアでも、欧米の公共博物館に100年以上まえに収められたアボリジナルの遺品が近年になって返還要求の対象となった例は多く、国際的な訴訟も頻発している。英国の自然史博物館が1870年に入手した、入れ墨を施したアボリジナルの頭蓋骨の場合には、タスマニア・アボリジナル・センターの訴えが認められ、頭蓋骨は返還のうえ、祖先の墓所に再度埋葬され、DNA鑑定資料だけは別途保存のうえ、アボリジナル側の利害関係者の許諾が得られた場合に限り、科学的な研究目的ならば利用を許可しうる、との裁定が下されている。

国際的な訴訟とはいっても、本件は英国連邦に属する関係国内部での事例であるため、比較的容易に仲裁が成立した事例だろう。これとは対照的に、フランス・ルーアンの博物館に所蔵されているニュージーランド関係の遺品の場合には、公共博物館所蔵品に関するフランス側の杓子定規な法律の壁と、介入した政治家の利害とが競合して、交渉が暗礁に乗り上げている。こうした具体的な事例も、ダリオ・ガンボニ Dario Gamboniとフランチェスカ・クビロ Francescha Cubilloが組織した「返還問題」Repatriationを検討する部会で報告された。「土着性／原住民性：藝術／文化と制度」Indigeneity/Aboriginality, Art/Culture and Institutions 分科会の組織責任者だった、パリ・ブランリー美術館の Philippe Peltierも出席しており、質疑応答で、本件について、政治家の介入はチェスの規則を無視して斜めに駒を進めるようなものだと、当事者として知る内情を憤懣混じりで説明した。

一般にこうした所有権の問題が裁判沙汰となり、国際関係にまで波及すると、解決には多大な訴訟費用・労力を要し、膨大な時間の浪費をも招きかねない。そのかん、関係した博物館などでは、通常業務までも著しく阻害されて、機能停止に陥ることさ

えある。そこで訴訟のかわりに、代替的争論解決 Alternative Dispute Resolutions (ADRs)といった措置に訴え、所有権ownershipと保管権 storeshipとを区別して解決を見いだす工夫なども、ジュネーブ法科大学のマルク=アンドレ・レノー Marc-André Renoldが法律家の立場から報告した。とはいえ、模索されるべき解決は、扱う案件の数だけ異なるのが現実であり、安易な一般化や理想論は、机上の空論に等しくなる。ここには国際司法の実務的専門家を交えた、さらなる事例研究の積み重ねが不可欠であり、そこから美術史学が学ぶべき教訓は多い、とガンボニは最後に総括した。近年まで美術史家にはほとんど無縁に等しかった未開拓な領域が、グローバルな美術市場の成立とともに、急速に拡がりつつある。

ここに宗教の問題が絡めれば、さらに厄介な事態が生まれるのは言を俟つまい。今回の会合でもパーミヤンの磨崖仏破壊や、アフガニスタンの盗掘・美術品密輸などといった問題への言及はあった。初日夕刻から市庁舎大広間で催された「美術・移動・土着性：文化が出会うとき何が発生するか」と題するラウンド・テーブルの席で、Getty美術館館長のMichael Brandが、いかにもメディア受けする映像に訴えるといった趣向で、遺跡の破壊や篡奪に触れてはいた。だが、こうした問題に仏教美術専門の立場から集中的に討議されるような分科会は開かれなかった。たしかにThe Sacred Across Culturesという分科会がKim Lena 金理那によって組織されていたものの、これはプログラムを見る限り、東西宗教藝術関係と文化人類学との混成部隊で、いささか合切袋になるほかに、問題の絞り込みには至っていない印象だった。また中東・イスラーム美術関係の発表は、プログラムには幾つか散発で予告されていたものの、中東出身の研究者の参加はきわめて少数にとどまり、いまなお東洋学の分野が、国際美術史学会とは棲み分け状態にあることも、再確認された。(以下、次号につづく)