

| | |
|------------|---|
| Title | 新国際主義、国際主義、多文化主義 INIVA創設時の議論を中心に：英国「ブラック・アート」の軌跡（3の2） |
| Author(s) | 萩原, 弘子 |
| Editor(s) | |
| Citation | 人文学論集. 2017, 35 (別冊), p.1-18 |
| Issue Date | 2017-03-31 |
| URL | http://hdl.handle.net/10466/15329 |
| Rights | |

新国際主義、国際主義、多文化主義
INIVA創設時の議論を中心に
—英国「ブラック・アート」の軌跡（3の2）

萩原弘子

大阪府立大学人文学会 人文学論集

第35集 別冊（2017年3月）

新国際主義、国際主義、多文化主義

INIVA創設時の議論を中心に

—英国「ブラック・アート」の軌跡（3の2）

萩原弘子

（承前）

ガヴィン・ジェンティス率いるモニタリング委員会の報告書*Towards Cultural Diversity* (1989年)の提言にあった、建物拠点をという要求に応じて、芸術評議会が創設したのが新国際視覚芸術機構 (Institute of New International Visual Arts: INIVA) である。ブラック・アーティストに対する芸術評議会の変化の証しとも言えるべきものだ。1991年にははっきりと創設が決まり、1994年から組織としての活動が始まる。ただし活動開始早々に、その名称から 'new' の語を削除して、「新」の付かない国際主義の追究を標榜した。いまや活動の歴史は20年に及び、厳しい評価が目につく。しかし、現在までのINIVAの活動全体を論じるのは本研究のテーマから外れるので、ここでは行なわない。本稿では、まずINIVA創設の計画と経緯を概観し（第1節）、創設時に交わされた「新国際主義」に関する議論をふりかえてから（第2節）、INIVA創設時にすでに明らかであった分離主義と国際主義に関する矛盾を論じる（第3節）。最後に、INIVAについての議論を踏まえたうえで、1980年代後半から1990年代半ばにかけての変化と議論の意味を考察し、国際主義、多文化主義と「ブラック・アート」論との関連を示すことで、先に芸術評議会のエスニック・マイノリティに関わる政策を論じる前稿で留保した結論としたい（第4節）。¹

1. INIVA創設の計画と経緯

1989年にモニタリング報告書を提出して以来、ジェンティスは芸術評議会の視覚芸術部局の担当官であるサラ・ウェイソンとともに、「新しい国際的芸術のための機構 (an institute of new international art)」²の創設に向けて準備していた。芸術評議会は、大ロンドン議会 (Greater London Council: GLC) 廃止で頓挫したラウンドハウス計画の建設予定資金を引き継ぎ、それを新機構の創設に充当することになっていた。³創設から

10年の活動をふりかえる2004年刊行の記録集*Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*の巻末にある“Timeline”にはこう書かれている。

さまざまな理由でこの（ラウンドハウス）計画は中止になったが、その資金を信託された芸術評議会は、同計画の由来を考慮して、ブラックによる視覚芸術（black visual arts）のためのセンターをという希望に最良のかたちで応えるために、視覚芸術の領域で議論を重ねた。⁴

ラウンドハウスは、音楽も演劇も視覚芸術もダンスも工芸もとあらゆる「ブラック・アート」表現の拠点を1つの建物に収めようという計画であったが、芸術評議会が決めたのは視覚芸術表現に焦点化した拠点の創設であった。初期段階での議論を行なったのは、芸術評議会の視覚芸術部局の幹部職員と評議員であり、彼らに求められて意見を述べたブラック・アーティストは、自身が評議員であったジェンティスのほか、リタ・キーガン、デイヴィッド・A・ベイリーであった。⁵

次いで1991年にアーティストたちの意見聴取がさまざまなかたちで行なわれ、名称も決まり、創設に向けて最終の報告書が出されたのが1991年12月である。その報告書*The Final Report: The Institute of New International Visual Art*（以下、*The Final Report*）によれば、INIVAに設置予定の4部門（「政策方針と展覧会企画」「研究」「出版」「教育・訓練」）それぞれの方向性と、「アーティスト支援」という計5つの論点について会議が開かれた。⁶

1991年秋まで行なわれた論点会議の顔ぶれを見ると、先行する10年に重要な発言をしてきた論者やアーティストが多い。たとえば「研究」部門に関する会議には、スチュアート・ホール、ジーン・フィッシャー、ガイ・ブレット、サラット・マハラジ、デイヴィッド・A・ベイリー、ラシード・アリーン、そして3年後にINIVA初のディレクターとして総指揮を執ることになるジレイン・タワドロスといった人々が参加している。⁷ベイリー、アリーンは実作者でもあるが、彼らも含めて1980年代からの評論活動が知られ、影響力のある人々であった。

また、「政策方針と展覧会企画」「アーティスト支援」についての会議に参加した人々は、主として1980年代に開催のブラック・アーティスト作品展に作品が出て知られるようになったブラック・アーティストたちである。2つの会議に参加した19人のうち17人はアーティストだった。1980年代初頭以来、終始ブラック・アーティストのリーダー的存在であったエディ・チェンバース、キース・パイパー、ルベイナ・ヒミドも参

加していた。⁸目を引く不在は、ブラック・アート・ギャラリーを主宰していたアーティスト、シャッカ・デディである。彼は5つの論点会議のいずれにも参加していない。これまでの拙稿「英国「ブラック・アート」の軌跡（2の1）」からの3本の論考と「*The Other Story* 展再訪」でとりあげた12の展覧会に参加したアーティストは150人ほどだから、⁹INIVAの会議にいない者は多い。それでも、1983年から10年にわたって、明確なポリシーを掲げ、公的助成を得てブラック・アート運動を主導してきたギャラリー主宰者の不在は、INIVA創設の意味を語っている。デディの「ブラック・アート」観の特徴であるアフリカニズム、コミュニティ・アートの強調、そして現代アートの動向への無関心については先行する拙稿で論じたが、¹⁰そうした「ブラック・アート」観は1990年代にはむしろ回避すべきものと見られるようになっていた。ブラック・アート・ギャラリーの閉廊が1993年であったのは示唆的である。INIVAは、デディのような「ブラック・アート」観に立たないものとして構想されたと言ってよいだろう。

論点会議に並行して、ジェンティスたち、創設に向けたプロジェクト・チームは海外視察を行ない、ヨーロッパ大陸で連携できる組織を調査し、国際的に活躍するアーティストに個別に意見聴取も重ねた。こうした準備のなかで、「一種の新国際主義（a new internationalism）」が新組織の重要概念とされ、¹¹名称にも採用されることになる。

論点会議で出された意見を踏まえて、*The Final Report*には次の9項目の要求が挙げられている。新組織でとりくむことが期待された活動の一覧である。

1. 十分な予算配分をされて、アーティストたちのアイデアと作品を支援することができる可視的な公的組織を確立すること。
2. 「新国際主義」の概念をプログラム、情報、展覧会のかたちで具体化すること。
3. 西洋／ヨーロッパ中心性を越える広い美術史理解によって、美術史の再構築をすること。
4. 表現実践のための知的基盤を提供するべく、研究、出版事業を行なうこと。
5. データベースのかたちで情報提供を行なうこと。
6. 展覧会の巡回と情報交換によって、地方での創作活動を支援すること。
7. アーティスト支援のために助言、情報提供、ネットワークづくりを行ない、彼らの作品を展示し、論じる機会、出版物での特集の機会、教育プログラムに参加する機会を提供すること。
8. 国際展・海外展の開催、出版物の流通、情報データベースの構築などを通して、国際的なネットワークを強めること。

9. 作品展示によって鑑賞者を増やし、教育の領域にも関与し、アーティストの作品を市場に出すこと。¹²

これら9項目の要求は、その後なんらかのかたちでINIVAの事業として実現していくことになる。それが十分であったか、適切であったかについては本研究の範囲を越えるのでここでは論じないが、¹³9項目が1980年代の経験を経てブラック・アーティストたちがした要求であったことはまちがいない。1980年代にブラック・アーティストの活動が活発化し、公的支援も得られたとはいえ、さまざまな不足や欠落ははっきりしていた。これまでの拙稿で論じたように、展覧会は多くの場合、他律的、操作的、人種分離主義的であり、出版とアーカイヴ化のとりくみは個人の努力と力量に大きく依存しているために部分的、断片的あるいは偶然的な要素が強かった。そのため展覧会、出版、アーカイヴ化のいずれも、知的、歴史的、美学的な枠組の変革に向けて積みあがっていくには組織基盤と知的基盤を欠いていた。だからこそ、INIVAには「政策方針と展覧会企画」「研究」「出版」「教育・訓練」の4部門を設置し、計画的、体系的に活動していくことが期待された。

そして1980年代における重大な欠落が、国際性の追究であった。その試みすらなかった。たとえばブラック・アート展、ブラック・アーティスト作品展の海外巡回や国内で開催の国際的アート展への参加の推進はなかった。また、彼らの作品の多くがグローバルな移動の経験をテーマとしているにもかかわらず、世界規模の歴史文脈に位置づけようという試みもなかった。上記9項目の期待されるとりくみには、先行する時代におけるそうした不足や欠落を読むことができる。

1994年、INIVAはロンドン中心地区に事務所を確保し、展覧会企画、研究、出版の活動を本格開始した。その10年後の2004年にはロンドン北東のショーディッチ地区に、アフリカ系建築家デイヴィッド・アジャイエによる斬新な設計の新築ビルが完成する。¹⁴新しいビルには若手アーティスト用の小さな展示スペースがあるが、それでもINIVAはギャラリーではなく、創設以来変わらず研究所である。チェンバースは後年ふりかえって次のように言っている。

当初からINIVAは、ギャラリー中心ではない初の組織として構想されていた。幅広く多面的なプログラムの立案を重視し、さまざまな相手とのコラボレーションと多方面からの補助的助成を実現して、もっとキュレーション（展覧会企画）と哲学の面で闊達な組織体という構想だった。¹⁵

創設前の1993年から始めて1999年まで、AAVAA主宰者のチェンバースとOVA主宰者のスニル・グプタにINIVAのフランチャイズとして展覧会企画を委託し、いくつものテーマ展をイングランド各地の種々のスペースで開催している。INIVAはこうして、自前の展示スペースをもたない組織として展覧会企画を行なっていく準備をした。それからテーマ展の分析は別稿に譲ることとし、次節ではINIVAがその名称に掲げた「新国際主義」に注目して、創設当初の構想を検討する。

2. 「新国際主義」と国際主義

INIVAは、1980年代初頭以来の「ブラック・アート」をめぐる展示と議論の動きをルーツとし、その動きがあってこそ実現した。しかし多くのアーティストたちが、それをブラック・アート・センターといったものにはしたくないという点で一致していた。そうしたセンターは、先の拙稿で見たアリーンとチェンバースの批判にあるように、人種分離主義的なものになり、ゲッター化を推進するからである。大きな展示スペースをもたないのもゲッター化を怖れてであった。そうしたスペースをもつと、そこがブラック専門のギャラリーと目され、INIVAが企画する展覧会をテイト美術館やヘイワード・ギャラリーといった主流の美術館スペースで開催するのが難しくなるからだ。

新しい組織は、1980年代のブラック・アーティストたちの格闘を引き継ぎながら、新しい精神・目標を掲げる必要があった。ジェンティスがモニタリング報告書で批判したように、「エスニック・マイノリティ・アート哲学」が新しい精神・目標となるはずはなかった。すでに拙稿で論じたように、1980年代末には「ブラック・アート」にアーティストの主体的抵抗の意味を込める動きもあったが、「ブラック・アート」のための1拠点をもとう、INIVAを「ブラック・アート」の拠点にしようという声は挙がらなかった。¹⁶結局1991年の*The Final Report*の段階では、INIVAは「新国際主義」の拠点として創設されることになった。*The Final Report*には、「文化の多元性と、ダイナミックで多元的な文化的美学を創り出す相互交流を基盤」とする「新国際主義的な美学」を促進していくと宣言されている。¹⁷

しかし実は*The Final Report*は「新国際主義」が何であるかを十分に示してはいない。また「新国際主義」が、1989年のモニタリング報告書で強調されていた多文化主義とどういう関係にあるかについては、上記の宣言以上の言明はない。ごく短い文章で、従来国際主義の西洋中心性を指摘する一方で、世界の文化の多元性と、戦後移民がもたらした文化的ハイブリディティという変化を楽観的に評価しているだけである。¹⁸従来

の国際主義が何なのか、それをどうするのが「新国際主義」の追究なのかは、*The Final Report*からはわからない。むしろ1991年当時の世界情勢から推して、ソヴィエト連邦崩壊で明確になったコミンテルンのような国際主義運動の終焉、あるいは英国労働党も加盟する社会主義インターナショナルの無力化にともなって、それらに替わる新しい国際主義とそのアート、文化を新組織で追究しようと考えたのだろうと想像はできる。少なくとも、*The Final Report*をまとめたジェンティスはそう考えていたからこそ、「新国際主義」の語が選択されたのだろう。しかし1991年段階で、その語はまだ空っぽで中身はなかった。

1994年4月、創設記念のシンポジウム“A New Internationalism”がテイト美術館で開催された。シンポジウムでの発題をベースにした論集 *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*が同年末に刊行されている。¹⁹ ジェンティスが中心になって作成した*The Final Report*の楽観的な調子と違って、シンポジウムの論者たちの大半は「新国際主義」には批判的である。²⁰ そのなかで複数の論者の見解が重なる重要な論点が2つある。

その第1が、これまでの国際主義は1つではないというものだ。「新国際主義」という概念の前提には、これまでの国際主義は否定ないしは克服されるべきものだという理解がある。シンポジウムでは、その理解に含まれる西洋中心主義に対する批判が出された。とりわけ明快に批判を展開したのが、ラシード・アリーとオル・オグイブである。

アリーは、先の拙稿で見たように、モダニズム・アートという運動の国際性、多元性を主張する論者だが、1994年のシンポジウムでは1980年代の「ブラック・アート」運動の国際性も言っている。つまりそれは「どんなアーティストも出身国を理由に差異化、差別化されないという、一種の国際主義を求める闘いであった。」²¹ としている。これまでも国際主義は1つではなく、西洋世界の占有的達成でもない。それを見えにくくしているのは、国際主義言説をめぐる支配が行なわれているからとアリーは考えている。支配的な主流の国際主義について、彼は次のように言う。

周知のとおり、植民地支配から独立しても西洋による支配は終わらなかった。それどころか、西洋の支配的地位とその諸制度は、ポストコロニアル世界においても西洋が経済、政治、文化の力を増すことで、さらに強化されるという変化を見た。アートの領域における戦後の国際主義は、そうした変化を反映して現在に至る。……モダニズムという大きな物語の歴史主体として、非白人の人々が排除されるのは、植民地支配の文脈においては説明できる。ところがそうした排除が、

植民地支配終了後の自由の時代のモダンなメトロポリスに、西洋にとっての他者が歴史主体として在住するという状況になっても起きている。これにはどんな合理的説明ができるのか。なぜ20世紀の美術史記述が白人に独占されたままなのか。²²

植民地支配が終わったのであれば、1960年代以降の美術史記述は大きく変化したはずだが、そうならなかったことに「モダニズムという大きな物語」の独占という覇権の行使をアリーンは読んでいる。アリーンにとって、そうしたヘゲモニックな国際主義に対抗する国際主義が世界のさまざまなモダニズムであり、「ブラック・アート」運動である。

翻って「新国際主義」といえば、多文化主義を指すと彼は考えており、それは次のような点で警戒すべきものである。

多文化主義そのものは、もし万人に適用されるなら間違ったものではない。しかし西洋世界では、そこにいる非白人の人々が抱く平等への希望を管理、制御するために、彼らをエスニックな存在とする文化的道具立てとして使われてきた。²³

多文化主義は、国際主義を西洋の占有的達成であると前提したうえで、その外に非白人を置く。「新」を冠することで「旧」の国際主義を否定すると、これまで支配的な国際主義言説の外でとりくまれてきた国際主義まで否定してしまうことになる。

オグイブは1980年代の「ブラック・アート」運動の経験を共有しないナイジェリア人アーティストだが、ほぼ同主旨のことを次のように言っている。

新国際主義がオールタナティブな提案となりうるのは、否定の対象を西洋産の国際主義に限る場合だけである。……結局、新国際主義は、西洋外でとりくまれている国際主義の活動を無視することで成立するものだ。西洋外の活動は、いくつもの優れてオールタナティブな文化を生みだしており、その由来からして、それらは強権的な西洋産国際主義のプロジェクトを拒む。「新国際主義」をオールタナティブとして追究するなら、こうした歴史事実を無視し、またも単一の中心を許してしまうだろう。²⁴

いま芸術評議会が創設する組織が「新国際主義」を掲げるなら、これまでにあった複

数の対抗的な国際主義を否定することになるというのが、彼らの主張である。²⁵

第2の論点は、複数の国際主義のあいだにある関係の相互性に関するものだ。これはオグイブも言っていることだが、エヴァリン・ニコデマスの指摘が明確である。ニコデマスも、オグイブ同様、1980年代の「ブラック・アート」運動には参加していないアフリカ人であり、自身を「英国のブラック移民社会には属していない。」²⁶としている。アーティストとしては「西洋のモダニズムをアウトサイダーの視点で見る現代アーティスト」²⁷という自己認識に立つ。ニコデマスは、1907年にピカソがアフリカの仮面から着想を得て制作したことで知られるキュビズム作品『アヴィニョンの娘たち』に言及しながら、西洋のモダニズムとアフリカのモダニズムの関係を次のように論じている。

ヨーロッパ中心の鈍感な思考には想像もできないことだが、さんざんに貶されているアカデミー式リアリズム(写実主義)も前衛的手法となりうる。ヨーロッパ中心の思考は見ようとしなが、実はラゴス(ナイジェリアの大都市)とパリで起きたことは、驚くほどよく似ていた。ヨーロッパで(キュビズムの)構築に使われたのはアフリカ人が捨てつつあった伝統芸術であった。その一方で、アフリカ人アーティストは、ヨーロッパのモダニストたちが西洋の「古い伝統主義」として捨て去ったアカデミー式リアリズムを採用することで、アフリカの過去と決別しつつあった。²⁸

つまりモダニズムは多元的であり、影響関係は相互的であった。ニコデマスは、「アフリカにおける現代アートの誕生」を、「植民地から解放された根なしの新しいアフリカ」と「伝統のなかに置き去りにされた古いアフリカ」の衝突から捉えるのではなく、²⁹ヨーロッパとの相互関係のダイナミズムのなかで理解しなければならないと考えている。

さて、これら2つの論点の妥当性を認めるなら、その先には「新国際主義」を精神・目標とすることの否定があるだろう。シンポジウムから約半年後に刊行された論集の奥つけを見ると、出版者名に‘new’の語はなく、Institute of International Visual Arts(略記はinIVA)とある。³⁰論集の副タイトルには‘Towards a New Internationalism’と掲げながらである。「新国際主義」は、その語に中身が盛りこまれる前に、創設後数ヶ月で早々に降ろされる結果となった。

INIVAは、すでに長きにわたってさまざまな意味の浸潤した語「国際的な」を掲げ、どんな国際主義を追究していくのかが問われる道を選んだ。

3. INIVA創設期からの矛盾 —— 分離主義と国際主義

こうして「ブラック・アート」の追究に替わって追究されるはずだった「新国際主義」は国際主義に変更された。INIVA創設期にはすでにはっきりしていた矛盾が、分離主義と国際主義をめぐるものである。

1989年、アリーンとチェンバースが交わした「ブラック・アート」論で、2人が合意した論点であった人種分離主義反対という見解は、INIVA創設に際して多くのアーティストたちのものでもあった。そして「新」が付く、付かないは違っても、なんらかの国際性の獲得をめざすことを新組織に期待したのは、分離主義への抵抗からだった。1994年に受けたインタビューで、INIVAディレクターに着任早々のタワドロスが、かつてのラウンドハウス計画をふりかえりながら、分離主義への抵抗をこう語っている。

(ラウンドハウスのための)基金の使い方については多くの会議を重ねました。そこで絶えず誓っていたのが、「なんであれ、ブラック・アート・ギャラリーをつくるのだけはやめてくれ。」という声でした。たしかに、ブラック・アートを可視化することこそが重要だという時期がかつてありました。……しかしそれはもう過去です。ブラック・アーティストの歴史は別の歴史 (a separate history for Black artists)、といった決めつけを強化するようなものをつくる時期ではもうありません。³¹

しかしそれでもやはり、INIVAを人種分離主義的な組織と見る者はいた。*Independent* 誌の美術記者デイリヤ・アルバージはその創設を、楽観的な筆致で次のように報じている。

公立ギャラリー1館が設立の予定だ。その目標は、有色人アーティスト (artists of colour) をもっと広い現代アートの文脈のなかに置くこと、……そして世界の文化的首都としてロンドンの地位を高めることだ。³²

アルバージは、INIVAを展示ギャラリーと捉えており、しかもそれは「有色人」のためとして人種分離主義的な理解をしている。後年、チェンバースがこの記者の問うべきだった問いをこう書いている。

「世界の文化的首都」とされるロンドンには、公的資金を潤沢に措置された数多くのギャラリーが市内各所に（そして国内至るところにも）存在するというのに、なぜブラック・アーティストの作品を展示するための「公的」ギャラリーが別に1館必要なのか。複数ある既存のギャラリーが、ブラック・アーティストの作品を現在ある展覧会計画の一部に統合させて展示すべきである。³³

アルバージが「あらゆるカラーのアーティスト、つまり白人も含めて、一緒に展示できるだろう。」³⁴として、人種統合展の可能性をINIVAに期待して書いた部分に、チェンバースは「なぜ既存のギャラリーでそれができないのか。」³⁵と批判するべきだと返している。³⁶INIVAが自前の大きなギャラリー・スペースをもたないのは人種分離を警戒してのことだったが、それを回避するのはなかなか困難であった。そもそも芸術評議会が「エスニック・マイノリティ」のために用意した多文化主義を謳う分離・発展の計画がINIVAであったから、建物をもつ組織の創設を分離主義と受けとる者がいるのは当然でもあった。

それでも、創設に際してアリーン、オグイブ、ニコデマスが言ったように、INIVAが、西洋世界との相互的な影響関係の証しとしてさまざまな世界のアートを見せて論じることで、これまでと違う国際性の文脈を提示するなら、建物拠点形成の意味もあるだろう。ところが1990年代前半は、英国各地の美術館や展示スペースが意欲的に非西洋世界のアートの展覧会を開催するようになった時期であり、そのことがINIVAの存在意義をよくわからないものにした。³⁷

たとえば、1993年にハイワード・ギャラリーで開催の*Aratjara: Art of the First Australians*展は、オーストラリア先住民アボリジニ系アーティストの絵画作品を、古いものから現代アーティスト作品を含めて150点以上を展示する大規模なものだ。当時、オーストラリアの外で行なわれた展覧会としては最大規模で、デュッセルドルフ展に始まり、ロンドン展、フムレベック展（デンマーク）を経て、1994年に本国に戻ってメルボルン展と巡回した。³⁸アボリジニ・アートは、1989年にパリで開催された*Magiciens de la Terre*展での展示を契機に世界的に注目されるようになったが、同展については、彼らのアートの未開性を称賛するプリミティヴィズム（未開趣味）のニュアンスがあるという批判が出されていた。³⁹*Aratjara*展では、アボリジニ系のリン・オナスが作品選定を担当し、一般にアボリジニ・アートとしてイメージされる点描画ばかりでなく、フォトコラージュやインスタレーションといった現代アートの表現手法による作品も含む展示であった。アボリジニの社会的権利獲得の闘いはまだ途上であり、この展覧会でも彼ら

がどれほどの主導権を握っていたかについては厳しく見るべきであろうが、*Magiciens de la Terre*展からまだ数年後でしかないことを思えば、西洋世界の外のアート表現への視線に関する議論の進展を示していた。展示作品数の多さ、数多くのカラー頁を含む380頁を越える大部の図録刊行、ハイワード・ギャラリーという主流の展示スペースでの3ヵ月に及ぶ長期の展示、1年を越えての国際的巡回などからわかるのは、西洋の外のアート表現に関心が集まり、またそうした関心をつくりだそうという時代の到来であった。芸術評議会はハイワード・ギャラリーの運営費配分者であると同時に、*Arajara*展そのものにも助成金を出している。INIVAは創設の1年前で、すでに委託したフランチャイズ機関の企画で展覧会を開催していたが、*Arajara*展には関わっていない。

西洋外のアート表現への関心の強さを示す点では、*Africa 95: A Season Celebrating the Arts of Africa*展（1995年）も見逃せない。これは英国各地の美術館、博物館、大学、美術機構、劇場など40近い組織が参加して、アフリカのアート全般（ダンス、音楽、演劇、映画、視覚芸術、工芸など）の展示、公演を1995年8月から12月にかけて行なった大規模なフェスティバルである。フェスティバル全体のディレクターの任に就いたクレメンタイン・デリスは、アフリカ現代アートを専攻する美術史研究者で、若い白人女性だった。視覚芸術表現の領域では10を越える展覧会が開催され、なかでもホワイトチャペル美術館で開催の*Seven Stories about Modern Art in Africa*展は大規模な現代アート展であった。⁴⁰西アフリカはナイジェリア、セネガル、東アフリカはスーダン、エチオピア、ケニア、ウガンダ、南部アフリカは南アフリカ共和国の計7地域から現代アート作品が選定、展示された。アフリカ現代アート展としては英国初の内容と規模であった。ホワイトチャペル美術館のほか、オクスフォード近代美術館、サーバンタイン・ギャラリー（ロンドン）なども*Africa 95*展に参加し、アフリカン・アート展を開催している。⁴¹いずれも芸術評議会から運営費の助成を受けている組織である。ただし、英国在住のアフリカ系アーティストの参加はなく、INIVAは関与していない。

国際主義を掲げてはいない美術館や展示スペースが、西洋外のアート表現の展示を大々的にするのであれば、INIVAの存在意義は何か。INIVA創設前の*The Final Report*で宣言されていた「文化の多元性と、ダイナミックで多元的な文化的美学を創り出す相互交流を基盤」⁴²とする国際性を、特に国際主義を掲げているわけでない美術館が追究するなら、INIVAが国際主義を掲げることにどんな意味があるだろう。

最後に次節で、1980年代後半から1990年代半ばにかけての変化と議論の意味をふりかえって、「ブラック・アート」論との関連を考えておきたい。

4. 変化と議論の意味 —— 新時代の国際主義言説をめぐる抗争

前稿ならびに本稿で見てきたように、1980年代後半から1990年代半ばは変化と議論の時代であった。芸術評議会、モニタリング委員会（アーティストを含む）、中央政府、そしてINIVA（アーティストを含む）が経験した変化と交わされた議論の意味はと考えるとき、次のように捉えることができるのではないだろうか。つまりそれらの変化と議論は、少数者を含むという意味で包括的なアートの文脈に関する普遍的な言説をどうつくるか、誰がつくるかをめぐる抗争であった。

包括性、普遍性を求めるときに、中央政府と芸術評議会は、それまでもあった「エスニック・マイノリティ・アート」という枠組を選び、いわば文化的他者として周縁にのみこむ言説をうちだした。それによれば、西洋外にルーツをもつアーティストたちは不在ないしは不可視から、周縁においてではあるものの、一応、可視的存在となる。それに対してモニタリング委員会は「文化的多様性」の概念を採用し、「ブラック・アート」を多様な差異の1つとする言説で対抗した。またモニタリング委員会は「英国文化 (the national culture)」への「少数者」の統合を主張したが、同時期に中央政府は国家レベルの文化政策に意欲を示し、結局芸術評議会に対するコントロールを強めた。中央政府も芸術評議会も「文化的多様性」の語を採用することになったが、それは彼らが使ってきた「エスニック・マイノリティ・アート」の別名であった。「文化的多様性」の含意は1つではなかった。1990年代初頭の段階で、中央政府、芸術評議会、そして創設が決まったINIVAに提言したアーティストたちは、それぞれに「エスニック・マイノリティ・アート」なり、「文化的多様性」なりが普遍の一部を成すような包括的な文脈を表わすものとして、国際主義言説を選んだ。国際主義言説に盛りこみたい内容は一致していなかったが、国際性を「文化的多様性」とほぼ同義で捉える点では一致していた。

そのため、INIVAの国際主義には当初から分離主義をめぐる矛盾があった。主流美術館が「世界の文化の多元性」に関心を向けて開催した大規模展覧会は、いわゆる「伝統的な」とされる表現だけでなく、現代アート作品も含んでいる点で画期的だった。もはや、企画者のプリミティヴィズムだと批判するのは的はずれと見えた。しかし、そこに参加したのが当該地在住の先住民系アーティストだけであり、英国で活動するアボリジニ系、アフリカ系アーティストが不在であったことは、或る種のナティヴィズム (nativism、原住民保護政策) を感じさせる。これもまた分離主義である。

では、そうした大規模国際展が続く状況下で、国際主義を掲げる唯一の組織であったINIVAの国際主義とは何か。前稿で論じた1980年代後半から1990年代半ばにかけて芸術

評議会が経験した変化、特に、芸術評議会に対する政府のコントロール強化という状況を踏まえれば、芸術評議会にとってINIVA創設の意味は、芸術的卓越よりも公共性の重視を求められた結果としてのトークニズム、あるいはいわゆる「政治的正しさ (political correctness: p.c.)」という表層的正義性の顕示だったと言える。

1991年の*The Final Report*で芸術評議会に示されたINIVAの年間予算配分要求見込み額が67.4万ポンド (人件費35.9万ポンド、事業費31.5万ポンド)、⁴³創設の翌年からは約70万ポンドが芸術評議会から配分された。⁴⁴スタッフは非常勤も入れて20人ほどの組織だ。1994年に制定された宝くじ法によって、宝くじ売上げからアートに配分されるようになったのは7千万ポンドだから、⁴⁵INIVAへの配分はその1%にあたる。潤沢とまでは言えないが、新設の組織にしては少なくない配分だ。かつて1987/88年度に芸術評議会の視覚芸術部局が「エスニック・マイノリティ」に助成した額、5万ポンドに比較すれば、⁴⁶大きな変化と言える。表層的正義性を顕示するには十分な額である。

むろん、本研究の対象時期をINIVA創設までとしており、その後INIVAが芸術評議会のトークニズムや 'p.c.' を越えて活動する可能性を否定するものではない。実際、有意義な活動もあった。しかしヒルトンが言うように、芸術評議会にとってINIVAは「分離したうえでの隔離的發展 (separate and segregated development)」であるのはまちがいがなかった。⁴⁷つまりジェンティスが批判した「エスニック・マイノリティ哲学」は克服されないままであった。他方で、「ブラック・アート」の追究は、分離主義を回避するべく国際性の追究に替わったが、そのための組織として構想されたINIVAが創設される前に、国際性はすでに他の美術館などによって広く追究されるようになっていた。国際主義言説の中身をつくるうえで、大規模展は社会的に大きなインパクトをもち、たしかにアボリジニ・アート、アフリカン・アートの現代性を知らしめた。とは言いながらも、大規模展の国際主義言説には、やはり分離主義のニュアンスが込められていた。こうして、1980年代末の、アリーンとチェンバースが闘わせた「ブラック・アート」論のなかで、立場を異にしながらも両者に共通していた、なんらかの包括性、普遍性のなかに位置する「ブラック・アート」という論をさらに深める基盤とするには、国際主義は1990年代にはすでに新味を失っていた。「新国際主義」がそれに替わるかと思われたが、すぐに「国際主義」と言い換えられ、分離主義を回避して選ばれたはずの国際主義を追究する分離した拠点という矛盾を負って、INIVAは出発した。

1980年代半ばから1990年代にかけての10年間をふりかえれば、芸術評議会の助成姿勢は大きく変化した。その変化をもたらした影響力としてモニタリング報告書は重要だが、その報告書が影響力を発揮するような状況として、中央政府と芸術評議会の関係に

大きな変化があったことも見逃せない。モニタリング報告書が提言し、芸術評議会がINIVA創設でそれを具体化したといった単線的な影響関係を確認することはできない。他方で、「文化的多様性」と国際主義の含意をどう定めるかをめぐる抗争のなかで、言説の政治学が動いていたことは確認できる。「ブラック・アート」から「文化多様性」へ、あるいは文化的多様性を含意するなんらかの国際主義へと追究の目標ないしは議論の地平が拡大、発展したわけではない。

[注]

- 1 萩原弘子「英国芸術評議会とエスニック・マイノリティ・アート政策：1986年行動計画とそれに続く議論と変化について—英国「ブラック・アート」の軌跡（3-1）」『人間科学』12号（2017年3月）。
- 2 *The Final Report: The Institute of New International Visual Art* (London: Arts Council of Great Britain, December 1991), 3. なお、この引用文中と報告書タイトルでは“art”と単数で表記されているが、機構名称では複数で表記される。
- 3 *The Final Report*, 3.
- 4 Gilane Tawadros, ed., *Changing Sates: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation* (London: inIVA, 2004), 319.
- 5 Tawadros, ed., *Changing States*, 319.
- 6 *The Final Report*, 36-45.
- 7 *The Final Report*, 36-37.
- 8 *The Final Report*, 38-39, 44-45.
- 9 延べ人数は250人を越える。展覧会を論じる先行の拙稿は次のとおり。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』第30集（2012年3月）：17-40；「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号（2015年3月）：3-29；「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；「1980年代末、抵抗としてのブラック・アート展：興隆と抵抗のあいだ—英国「ブラック・アート」の軌跡（2の3）」『人間科学』11号（2016年3月）：3-23.
- 10 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』第32集（2014年3月）：1-21.

- 11 Tawadros, ed., *Changing States*, 319.
- 12 *The Final Report*, 5.
- 13 本研究の対象時期は、1980年代前半の「ブラック・アート」言挙げから1994年のINIVA創設までである。
- 14 このビルでの本格的活動は2007年からである。
- 15 Eddie Chambers, "Iniva: Everything Crash," *Afterall* 39, summer 2015, 54.
- 16 萩原「1980年代末、抵抗としてのブラック・アート展」、18-19.
- 17 *The Final Report*, 6.
- 18 *The Final Report*, 7.
- 19 Jean Fisher, ed., *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994).
- 20 16人のスピーカーのうち、「新国際主義」に対して積極的、肯定的な姿勢を示しているのは、中国出身でフランス在住の評論家、ハウ・ハndlだけである。なお、シンポジウム提案者のガヴィン・ジェンティスはスピーカーではない。
- 21 Rasheed Araeen, "New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans," in *Global Visions*, ed. Fisher, 8.
- 22 Araeen, "New Internationalism," 5-6.
- 23 Araeen, "New Internationalism," 9.
- 24 Olu Oguibe, "A Brief Note on Internationalism," in *Global Visions*, ed. Fisher, 54.
- 25 ジェンティスは、「新国際主義」を批判する論者たちに対して特に反論はしていない。1994年に刊行された論集の巻頭言で、「議論が起こることを歓迎する。」とだけ言い、'new' を落とした組織名を受け入れている。次を参照。Gavin Jantjes, preface to *Global Visions*, ed. Fisher, vii.
- 26 Everlyn Nicodemus, "The Centre of Otherness," in *Global Visions*, ed. Fisher, 93.
- 27 Nicodemus, "The Centre of Otherness," 93.
- 28 Nicodemus, "The Centre of Otherness," 96.
- 29 Nicodemus, "The Centre of Otherness," 97.
- 30 本稿本文では一貫して 'INIVA' の略記を使用する。
- 31 Nikos Papastergiadis and Gilane Tawadros, "Global Proposals," *Frieze* 9, November/December, 1994, 27-28.
- 32 Dalya Alberge, "'Artists of Colour' Gallery Redraws the Cultural Map," *Independent*, August 25, 1992, accessed July 17, 2016, <http://www.independent>.

co.uk/news/uk/artists-of-colour-gallery-redraws-the-cultural-map-1542292.html.

- 33 Chambers, "Iniva: Everything Crash," 57.
- 34 Alberge, "'Artists of Colour'," August 25, 1992.
- 35 Chambers, "Iniva: Everything Crash," 57.
- 36 Chambers, "Iniva: Everything Crash," 57.
- 37 この点については、リチャード・ヒルトンが2007年の著作で、またエディ・チェンバースが2015年の評論で指摘している。ただし本文で挙げた展覧会の事例は筆者の選択である。筆者は、1990年代前半に英国で開催された西洋外のアート表現の展覧会の多くを見ているが、当時すでにチェンバース、タム・ジョセフが同様の指摘をしていたのを記憶している。それは座談の記憶であり、学問的論拠として提示するのは不適切だが、歴史経験としては重要である。つまり、INIVA創設の前から、その行方を危ぶむ声があった。次を参照。Richard Hylton, *The Nature of the Beast — Cultural Diversity and the Visual Arts Sector, A Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006*, 111-12; Chambers, "Iniva: Everything Crash," 57.
- 38 (exhibition catalogue) *Aratjara: Art of the First Australians* (Köln: DuMont Buchverlag, 1993).
- 39 *Magiciens de la Terre* 展に関する議論については、次の拙論を参照。萩原弘子「第3章 他者を位置づける視線」『美術史を解きはなつ』富山妙子、浜田和子、萩原弘子共著（東京：時事通信社、1994年）、212-27.
- 40 (exhibition catalogue) *Seven Stories about Modern Art in Africa* (London: Whitechapel Art Gallery, 1995).
- 41 (press release) "Africa 95: A Season Celebrating the Arts of Africa." 1995.
- 42 *The Final Report*, 6.
- 43 *The Final Report*, 19-20.
- 44 Niru Ratnam, "Invisible inIVA," *Art Monthly* 211, November 1997, 16.
- 45 Andrew Sinclair, *Arts and Cultures — The History of the 50 Years of the Arts Council of Great Britain* (London: Sinclair-Stevenson, 1995), 392.
- 46 Monitoring Committee, "Fig 9 Funding of EMA Projects in 1987/88," in *Towards Cultural Diversity* (London: Arts Council of Great Britain, 1989), n. p.
- 47 Hylton, *The Nature of the Beast*, 123.

[文獻一覽]

- Alberge, Dalya. "'Artists of Colour' Gallery Redraws the Cultural Map." *Independent*, August 25, 1992, accessed July 17, 2016.
<http://www.independent.co.uk/news/uk/artists-of-colour-gallery-redraws-the-cultural-map-1542292.html>.
- Araeen, Rasheed. "New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans." In *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher, 3-11. London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Aratjara: Art of the First Australians*. Exhibition catalogue. Köln: DuMont Buchverlag, 1993.
- Chambers, Eddie. "Iniva: Everything Crash." *Afterall* 39, summer 2015, 51-59.
- The Final Report: The Institute of New International Visual Art*. London: Arts Council of Great Britain, December 1991.
- Fisher, Jean ed. *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Fisher, Jean. "Dialogues." In *Shades of Black—Assembling Black Arts in 1980s Britain*, edited by David A. Bailey, Ian Baucom and Sonia Boyce, 167-96. Durham: Duke University Press, 2005.
- Jantjes, Gavin. Preface to *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher, vii-viii. London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Nicodemus, Everlyn. "The Centre of Otherness." In *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher, 91-104. London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Oguibe, Olu. "A Brief Note on Internationalism." In *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher, 50-59. London: Kala Press and the Institute of International Visual Arts, 1994.
- Papastergiadis, Nikos, and Gilane Tawadros. "Global Proposals." *Frieze* 9, November/December 1994, 27-29.
- Ratnam, Niru. "Invisible inIVA." *Art Monthly* 211, November 1997, 13-16.
- Seven Stories about Modern Art in Africa*. Exhibition catalogue. London: Whitechapel Art

Gallery, 1995.

Sinclair, Andrew. *Arts and Cultures—The History of the 50 Years of the Arts Council of Great Britain*. London: Sinclair-Stevenson, 1995.

Tawadros, Gilane ed. *Changing Sates: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. London: inIVA, 2004.

◇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。