

柳沢史明

「アフリカからアートを売り込む」

―序文にかえて

本書を手にとられた方は、「アフリカからアートを売り込む」というタイトルから何を想起しただろうか。文字通り、アフリカ大陸から商品として「アート」を紹介・宣伝・販売する行為、さらには事足りている状況にもかかわらず「アート」を押し売りする人を思い浮かべるだろうか。また「アフリカ」と「アート」という語の繋がりから何を頭に思い描いただろうか。何かしらおどろおどろしく感じられる彫刻や仮面だろうか、あるいはティンガティンガ・アートのようにヴィヴィッドな色合いの動物によって彩られる絵画であろうか、はたまた世界各国のビエンナーレなどに招待・出品される彫刻家エル・アナツイの作品だろうか。ひよっとしたら、アフリカに「アート」が存在するのか、と訝しがる人もいるかも

しれない。

もつとも、アフリカという単語から、エジプトやチュニジアといったサハラ以北の地域に存在する諸々の「アート」を想定する可能性も当然あるし、その精緻な幾何学的装飾や流麗な書法に基づくアラビアの諸芸を本書に期待する人がいるのも十分に考えられうる。しかし、この本に登場してくるのはおもにサハラ以南のアフリカ諸国となっている。西アフリカを中心としたサハラ以南の諸地域が広く扱われる二つの章（第一章、第三章）、そしてタンザニア（第二章）、ケニア（第五章）の東アフリカに関する章が二つ、ベナン（第四章）、ナイジェリア（第六章）の西アフリカを対象とした章が二つと、アフリカに存在する五十四の国々を考えれば、本書が扱う地域はかなり限定的である。なにより「アフリカ」はサハラ以南の地域に限定されるわけではないし、サハラを介した交易や交流によってサハラ以北・以南の両地域の文化・文明が互いに影響を及ぼしてきた史実を考えれば、いたずらに両地域を分断し論じることがアフリカに対する偏ったイメージを維持してしまうことになりかねない。そして、サハラ以北と以南はもとより、東アフリカ、西アフリカ、中央アフリカ等満遍なく扱うことが理想ではあったが、編者の力量不足もあり、それは叶わなかった。

しかし、正直なところ、かりに五十四のアフリカの国々の

専門家がいたとして、それでアフリカの「アート」を語るに事足りるだろうか？ 二十世紀初頭の西洋において、サハラ以南のアフリカに由来する造形物は「黒人芸術」と形容され、個々の造形物の造形的特徴よりもそれを製作した人びとの肌の色が強調された時代が存在した。^①それから徐々にアフリカ諸地域の様式的差異へと関心が向けられ、人びとは地域ごと、さらには民族ごとに特有の様式のもとにアフリカの造形物を語りはじめることになる。二十世紀後半ともなると、地域や民族に従った様式分類すらもときに不十分とされ、製作された工房やアトリエ、名を馳せた作り手らの名前を掘り上げる研究が現れてくる。

こうした歴史を踏まえれば、五十四の国々の専門家を集めて事足りるといった話では済まないだろうし、この大陸で製作される様々な造形物や作品に対し一様に「アフリカ」の名を冠したりするように形容したりすることで、何かしらのイメージや先入観を与えてしまう可能性にも留意する必要があるじてくる。ここまで「アフリカ美術」や「アフリカンアート」という言葉を用いることを意図的に避けてきたのはこうした事情と関わる。セネガルの彫刻家ウスマン・ソウは「アフリカ」という形容のもとに自らの作品が展示されることを好まず、自分は「アフリカン・アーティスト」ではなく「アーティスト」であると主張する。^②「アフリカン」という形容

詞を付けることで生じる物珍しさや色眼鏡、偏見を斥けたいという意志の現れであろう。じつさい、自らの作品の独自性や個性といったものを、出自とする大陸・地域・民族に優先的に求めることが奇異であることは、同様の振る舞いをヨーロッパの、とりわけ先進国の「アーティスト」に対しては行わないことを思い返してみれば理解されるだろう。ことに話では現代の作品に限らず、より古い時代の造形物について当てはまる部分も多い。アフリカを出自とする彫刻や作品は、多くの場合「アフリカ美術」、「アフリカンアート」、あるいは「トライバル・アート（部族美術）」と語られ、形容詞の付かない「美術」、「芸術」、「アート」と呼ばれることがなかった。^③形容詞が付けられずに「美術」や「アート」といった言葉が用いられる場合、そこで語られる「アート」は近代西洋の美学に合致し、西洋中心の美術史を彩ってきた造形物の謂であり、アフリカの造形物はそうした文脈からは除外されるか、挿話的に紹介されるにとどまってきた。西洋の「美術」や「アート」を普遍的な基準とし、それと合致するものとして西洋の眼によって選出された一群の造形物が「アフリカ美術」や「アフリカンアート」とされることも多い。そのため、「アフリカ美術」や「アフリカンアート」という語はときとして、古代ギリシアからルネサンス、さらにマネやピカソらへといたる「美術史」を唯一の歴史と信じ、ヨーロッパのご

く一部の地域の造形物の歴史にもかかわらず、それを普遍的だと想定する歴史観の表れと受けとめられかねない。

とはいえ、「アフリカ美術」や「アフリカンアート」という表現が常に問題含みというわけではない。研究の場においても、「西洋美術」や「アジア美術」などとの対比のなかでこれらの語が使用されることは多いし、アフリカ大陸の造形物を扱った歴史ある研究雑誌も今なお『アフリカン・アート (African Arts)』の名を採用している。問うべきは、「西洋美術」を主体とする歴史や認識を至極当然の事柄とし、それが「アート」であり、アフリカを出自とした「アート」はあくまでも西洋の「アート」を彩る存在として位置づけてしまおうという、より制度的な要因であろう。この制度的要因はアフリカの「アート」について考える機会の少なさ、展示されたり論じられたりする場の少なさ、研究や学習のための機関や機会の少なさなど、「アート」をめぐる様々な制度と関わる。ことにヨーロッパやアメリカ合衆国と比してアフリカ大陸との地理的・文化的な遠さが著しい日本においてこうした様々な機会の少なさは一朝一夕で解消できるものではない。書店の棚には「教養」を謳う西洋美術史の入門書が多数並び、美術館ではヨーロッパの名画・名品を含む大型展覧会が毎年開催され、それに合わせて新聞やテレビ等で特集記事や番組が組まれる。学校の社会や世界史の授業ではヨーロッパの名

画・名品の図版を日々目にし「偉大な」西洋の芸術家の名を暗記することが求められ、大学へと通えば「教養」科目としての美術史において古代ギリシアからはじまる西洋美術の歴史に多くの時間が費やされることとなる。西洋を中心とした美術制度において、自国の美術や近隣地域の美術を学ぶ機会があっても、遠いアフリカの「美術」なり「アート」なりを学び考える機会はきわめて少ないだろう。もちろん、こうした状況をただ悲嘆したり、いたずらに西洋美術を軽視したり、あるいはアフリカ由来の文化を特別視したりすることも生産的な作業ではないだろう。むしろ、「アフリカからアートを売り込む」作業を通じ、西洋を中心とした美術をめぐる知と歴史をごく当然のものともみなしてそれで事足りると考える立場を疑問視し、西洋中心的な文化や歴史認識を相対化し、多様な文化と歴史に立脚した知の制度をとものに模索することが求められるのではないか。

当然のことながら、アフリカとの距離を縮めようとする様々な学問領域において、さらには経済や政治を含めた各種の業界や産業において、多くの人びとがこれまでも、そして今も、アフリカの価値や魅力、その知や文化を売り込む作業をしており、その奮闘の歴史の上にあってはじめて、本書のような試みが可能となっている。「アフリカからアートを売り込む」作業もまた、アフリカ諸国との関係を積極的に築き、

人と物の交流を活発に促してきた経済や政治、そして企業の見解的な試みの積み重ねによって一歩一歩進められてきたのであり、そうした歴史がアカデミックな流れを動かし、保守的とも見える美術界内部の認識や実践を変えていった側面があることには留意しておく必要がある。

じつさい日本においてアフリカの造形物は、一九六〇年の「現代の眼・原始美術から」展をはじめ、一九六〇年代から七〇年代にかけて国内各地で「美術」「芸術」として徐々に展示されるようになったが、その会場として用いられたのは美術館ではなく、主に百貨店や美術画廊であった。一九六一年に開催された「アフリカ芸術」展ではイスラエルのコレクターであるS・デュビナーが蒐集した百六十点を超えるサブサハラ造形物が日本で紹介されたが、展覧会の巡回先は、東京池袋の西武百貨店をはじめ、大阪の大丸百貨店、福岡の岩田屋、広島福屋、そして名古屋の松坂屋といった全国の百貨店であった。六〇年代から七〇年代にかけてアフリカの「美術」が、美術館より百貨店で展示されてきた状況に関して、本書にも寄稿いただいた川口幸也氏は次のように分析している。「この時期、地方の県や市の美術館はまだ数が少なく、本格的な地方公立美術館時代の幕開けにはもうしばらく時間が必要だった。とはいえ、一九七〇年代の後半だけを見れば、すでに何館か地方の公立美術館が誕生していたわけだ

から、理由はそれだけではなかったであろう。おそらく地方美術館創世記のこの時期、まだまだ社会も美術館も保守的で、美術といえば「欧米」であり、したがって美術館には欧米の文化の香りを運んでくることが地域社会から期待されており、アフリカ美術を美術館で扱うなどは論外であったのに違いない⁴⁾。アフリカの造形物が美術館ではなく百貨店で展示されていた歴史には、美術展示という催しを通じて来客者を集めていた百貨店の歴史的・社会的役割や、展示施設や展示の管理に関する諸規則が比較的「緩かった」時代背景も関係しているようだが、川口氏が指摘するように、「社会も美術館も保守的」であったことも大きな要因であろう。そして保守的な美術制度を維持する美術館や大学・研究機関などに対し、民間企業であり商業施設である百貨店が比較的自由な立場からアフリカの「美術」を人びとへと積極的に売り込んできたという歴史は注目に値する。

とはいえ、百貨店そのものがこの種の美術展の主催者であったというのは早合点といえよう。では、百貨店を舞台として開催されていたアフリカ由来の「アート」の展覧会を主催していたのは誰だったのか。昨今の（とりわけ西洋美術に関する）展覧会は、美術館による自主展にせよ、パッケージングされ海外各地を巡回する大型展覧会にせよ、そのポスターやカタログを一瞥すれば容易に判断できるが、展示が行われ

る美術館や、新聞やテレビなどのマスコミ各社が主催者として名を連ねていることが多い。なるほど、六〇―七〇年代、さらには八〇年代にかけて開催されたアフリカの造形物の展覧会においても、新聞各社がほぼ毎回主催者として登場しているが、これら新聞社とともに主催者としてたびたび名を連ねていたのが、「日本とアフリカ諸国間の政治・経済・文化の紐帯を強化する」⁵⁾ため、一九六〇年に設立された外務省外郭の社団法人であるアフリカ協会であった。

一九六八年に川崎さいか屋で開催された「アフリカ黒人芸術」展や、高知での巡回先（高知県立文化会館）を除く四会場すべてが百貨店で開催された一九七二年「象牙海岸にみる民族の美―ブラック・アフリカ芸術」展は、新聞各社とアフリカ協会とが主催した展覧会の例である。一会場ごとの展示期間は短いものだと一週間にも満たず、百貨店の催事場が会場ということで、現代の感覚からするとかなりお粗末なものかと想像してしまいが、当時のカタログを参照すると、同展がアフリカの文化を売り込むための政治的なバックアップを受けた外交活動の側面を備えていたことが窺い知れる。

たとえば、両展覧会はコートジボワールのアビジャン国立博物館の収蔵物が貸与されたことで可能となった企画であるが、双方のカタログには当時の同国大統領F・ウフェニ・ボアニからのメッセージが寄せられるなど、この展覧会が物珍し

さのみを売りとした見世物的な展覧会として企画されたのではなく、文化外交という性格をも備えていたことがわかる。六八年の展覧会ではアフリカ協会と朝日新聞社の主催に加え、外務省・文部省・コートジボワール共和国が後援として名を連ねるのに対し、七二年の展覧会は主催者としてアフリカ協会と新聞各社の名が記されているだけだが、後者のカタログを開けば、ウフェニ・ボアニからのメッセージに続き挨拶を寄せる組織委員会名誉顧問であり当時外務大臣だった福田赳夫の名を見つけることができる。さらに、主に外務省員、アフリカ協会会長・事務局長、各国大使らによって構成された展覧会組織委員のリストなどからは、この展覧会が日本とコートジボワールの外交の一環として開催されたものであったことが窺える。「このこと〔同展が可能になったこと〕は単に独立後いまだ日の浅い同国の文化遺産を通して理解と親善を深めるのみならず、アフリカ諸国民とわが国との友好に貢献するものと確信いたします」というカタログ冒頭に記されたアフリカ協会の挨拶は、外務省の強力なバックアップを含め、当時アフリカの「アート」を展示し人びとへと積極的に売り込もうとする背景に、日本とアフリカ諸国との外交関係の樹立、さらには政治・経済・文化の活発な交流を促そうとする外務省やアフリカ協会の動きがあったことを物語っている。しかし、九〇年代以降のアフリカに関する展覧会（た

たとえば一九九五年「インサイド・ストーリー」展、二〇〇六年「アフリカ・リミックス」展)においては、外務省やアフリカ協会は「後援」として展覧会をバックアップしているものの、主催は新聞各社と展覧会会場である美術館が担っており、「アフリカからアートを売り込む」主体と場所が、アフリカ協会や外務省、そして百貨店から、美術館へと変わっていくこととなる。

もちろん、六〇年代から八〇年代にかけて、公的な美術館やアカデミックな美術制度の外部にありながらもアフリカ由来の造形物の展示や紹介を行ってきたのは外務省やアフリカ協会、百貨店だけではなく、個人経営の画廊、さらにはアフリカの彫刻やテキスタイル(布地)の販売を手掛けてきた企業などもそのなかに数えることができるだろう。むしろ、公的な美術館や大学、学会等の保守的な傾向の強い研究機関をよそ目に、アフリカからアートを売り込む活動は、アフリカとの交流を活発化させようとするアフリカ協会をはじめとする様々な団体、民間の企業や人びとによって担われてきた側面が強い。その意味で、これらの団体や民間企業にて活動する人びとの歴史や経験、その知見は今なお貴重かつ重要であり、アフリカ由来の「アート」を研究する機関や研究者自身の少なさも考慮すれば、研究者による資料分析やフィールドワーク、美術館での展示やカタログでの解説とは異なる仕方

で、彼らの知見はアフリカと「アート」とが織りなす複雑ながら豊かな関係を提示してくれるのではないだろうか。こうして、研究者とは異なる立場でアフリカからアートを売り込もうとする人びと、とりわけ企業の活動に目を向けその言葉に耳を傾け、研究の視点と企業の視点とを架橋することを目的として、本書(及びそのもととなったシンポジウム)は企画された。

上述してきたとおり、「売り込む」という言葉は、積極的にアフリカの文化や「アート」を紹介してきた人びとの経験や知見に着目するという目的から選ばれたものだが、本書の各章において「売り込む」という言葉が含意するのは、「販売」をも含むより広義の「売り込む」ことをめぐる諸主題である。たとえば、「アート」が文字通り販売される状況や販売を目的とした「アート」の製作過程、販売を目的とした「アート」が登場してくる歴史的経緯、美術界へと「アート」を売り込む作業やそこから見えてくる美術制度のあり方など、「売り込む」ことをめぐる種々の立場・状況・歴史・現状に対する考察を通じて、アフリカと「アート」との関係へと迫ることを本書は試みている。

さて、ここまで「アフリカ由来の造形物」や、わざわざ括弧をつけて「アート」「美術」という表現をしてきたのを訝