

政治化する原始主義^{プリミティヴィズム}

松田正貴*

Politicizing Primitivism

Masataka MATSUDA*

^{プリミティヴィズム}「原始主義」とは、自然と共生しながら暮らす人々に生の本来的なあり方をもとめ、その^{プリミティヴ}「原始的な」パースペクティヴから近代社会におけるさまざまな矛盾を暴きだそうとする傾向のことをいう（以下、「プリミティヴィズム」というカタカナ表記を用いる）。「イズム」にまつわる議論は概して大風呂敷になりがちだが、話を大きくとらえることでかえって綻びが見えてくることもある。本論ではまずヨーロッパにおけるプリミティヴィズムの歴史を手短に述べたあと、20世紀初頭における前衛芸術家たちのあいだに見られる「プリミティヴ・アート」への嗜好について触れながら、20世紀最後の数十年でにわか政治化したプリミティヴィズムの問題について考察する。

いま「20世紀最後の数十年」と書いたが、プリミティヴィズムは大航海時代の当初からすでに政治的だった。その政治性はたとえ潜在的な形であったにせよヨーロッパ文化の深部で脈々と受け継がれてきた。ただ、このようなプリミティヴィズムの政治性が20世紀最後の数十年で一挙に露呈する。そのきっかけのひとつが1984年ニューヨーク現代美術館における『20世紀芸術における「プリミティヴィズム」』展（以下、「プリミティヴィズム」展）であった。展覧会に合わせて作られた二冊の分厚い図録からも分かるとおりに、かなり盛大なイベントだったにちがいない。この図録の序章を書いているのはニューヨーク現代美術館で当時館長を務めていたウィリアム・ルビンである。モダニズム芸術の信奉者であるルビンの形式主義的プリミティヴィズムによって皮肉にも現代芸術の政治性が浮き彫りになる。その後、ルビンを槍玉に挙げる形でプリミティヴィズムの見直しが進む。以下、パブロ・ピカソが『アヴィニョンの娘たち』を完成させた1907年以前のプリミティヴィズムを「ロマン主義的プリミティヴィズム」、それ以降を「形式主義的プリミティヴィズム」と便宜上区別したうえで、まずは前者を概観し、その後「プリミティヴィズム」展に関する議論に沿って後者の問題について考える。そのうえで、政治化するプリミティヴィズムを乗り越える可能性について考えてみたい。

* 大阪電気通信大学工学部英語教育センター講師

自然に帰れ—ロマン主義的プリミティヴィズム

歩きながら呼吸することもできなくなって、わたしは道ばたの木かげに倒れるように身を横たえ、そこでひどい興奮のうちに半時間をすごしました。立ちあがったとき気がついてみると、上着の前のほうがすっかり涙にぬれていたのですが、わたしは涙を流したことなど知らなかったのです。ああ、あの木の下でわたしが見たこと、感じたことの四分の一でも書くことができたなら、わたしは、社会制度のあらゆる矛盾をどれほどはっきりと示したことでしょう。わたしたちの制度のあらゆる弊害をどれほど力づよいことばで述べたことでしょう。人間は生まれつきよい者であること、人々が悪くなるのはただその制度のためであることをどれほど簡明に示したことでしょう¹⁾。

フランス、ディジョンのアカデミーが発表した次年度の懸賞論文のテーマ「学問と芸術の復興は習俗の純化に寄与したか」を見たジャン＝ジャック・ルソーは、当時抱いたエクリチュールへの欲望についてこのように述べている。この懸賞論文の公募をきっかけに日ごろ漠然と考えていたことが堰を切ったように溢れ出したのであろう。語るべきことがあまりにも多いと感じたルソーはひとまず腰を降ろして休まねばならなかった。ルソーが選んだのは「木の下」であり、彼にとって自然はつねに想像力の源であった。そこで得たインスピレーションをもとに書き上げた論文でルソーは賞を獲得し、いわば「文壇デビュー」を果たす。

この論文のなかでルソーは当時の学的状況への批判を整然と書き立てた。主催者であるアカデミーそのものを非難するような箇所まで見受けられる。写実主義的な芸術を好むアカデミーの「趣味」こそが芸術家の個性を台無しにしているのだとルソーは訴えた。本来であれば主催者を批判する論文など見向きもされないはずなのだが、ルソーの論はあまりにも精緻で切り口も斬新だった。結局、話題性に富んだルソーの論文がアカデミーに選ばれることになる。この論文のなかで特に奇抜なアイデアとして受け入れられたのが「自然に帰れ」や「幸せな野生人」という発想だった。近代ヨーロッパにおいて、もはや失われてしまった（と信じられていた）自然と人間との共生というイメージを「幸せな野生人」という形で表象し、その「無邪気な生活」に人間存在の模範を見出し、そこを基準にしてルソーはヨーロッパ近代文明を批判する。このような立場をロマン主義的プリミティヴィズムと呼んでおく。

他者としての自然を発見すること。さらにそのような自然と共生している「野生人」を発見すること。この二つの「発見」によってロマン主義的プリミティヴィズムの力学が生じる²⁾。フランスの航海者ルイ・アントワーヌ・ブーゲンヴィル（1729～1811）は、「タヒチの人々について」というエッセイにおいて「野生人」が自然の中で無邪気に暮らすさまを次のように報告している。「[タヒチ人の間では] もてなしの心、安らぎ、無邪気な喜び、幸福が至るところに見られる」³⁾。オセアニアだけではない。西アフリカの海岸においても「発見」はあった。かつては東方の金と香料を求めるスペイン・ポルトガルの交易船が中継地として寄港するだけであった西アフリカの海岸も、キリスト教宣教師や探検家たちの正義や熱意によって、次第に内陸部まで侵略の手が伸びるようになった。その過程でヨーロッパ人たちは象牙や奴隷を発見することになる⁴⁾。特に奴隷

に関しては、「南北アメリカ開発の労働力として、底無しの需要があり、18世紀には、西アフリカ海岸からの奴隷積み出しがピークに達した」という⁵⁾。さらに、ヨーロッパ列強が産業革命の時代を迎えると「産業の第1次製品の供給地、および製品を売るマーケットとしてのアフリカ」が求められるようになった。

アフリカーヨーロッパ間の交易が頻繁になるにつれ、ヨーロッパ内部でもアフリカ大陸への関心が高まるようになる。1889年パリ万国博覧会では、アフリカ諸部族の日常を紹介するために土着人をそのままの格好で各ブースに展示していた。この万国博覧会を訪れたヨーロッパの人々が展示ブースを見て再確認したのは、まず「進化の程度が低い文化の模範」であり、さらには「自国の領土（植民地）の広さ」であった⁶⁾。ヨーロッパの主要都市において民族学博物館が数多く建てられたのも19世紀末のことである⁷⁾。このような博物館では主にアフリカやオセアニアの諸部族の仮面、彫刻、武具、さらには装飾品などが時代も部族も用途も何も解説されぬまま雑然と展示されていた。「無邪気で幸せな野生人」という表象が繰り返されるだけで、彼らの文化が美学的観点から論じられることはあまりなかった（タヒチに渡った画家ポール・ゴーギャンはブーゲンヴィルと同じ「無邪気で幸せな野生人」というイメージを伝えている⁸⁾）。ところが20世紀に入り、このようなアフリカ・オセアニア諸部族のオブジェに対する扱いが一転する。きっかけはピカソ『アヴィニョンの娘たち』であった。

ピカソ礼賛——形式主義的プリミティヴィズム

19世紀末、ヨーロッパ諸都市において博物館の建設ラッシュがあったという話は先に述べた。パリ、トロカデロ民俗誌博物館（現在の人類博物館）もまたこのような博物館建設ラッシュの最中に建てられたものである。このトロカデロ民族誌博物館は現代芸術における伝説の舞台としても有名である。1907年6月、トロカデロ民俗誌博物館を訪れたパブロ・ピカソが、そこに展示されていたバクタ族やファンク族の仮面を「発見」し、その視覚上の衝撃を、未完のままになっていた作品に描きこみ、一枚の斬新な絵を仕上げる。『アヴィニョンの娘たち』である（fig.1）⁹⁾。ここにきてまた「発見」かと思わないでもないが、この「発見」を過大に評価する人物がいる。1973年から1988年までニューヨーク現代美術館（以下MOMA）の館長を務めたウィリアム・ルビンである。20世紀初頭ヨーロッパにおける現代芸術が「プリミティヴ・アート」をどのように「発見」してきたのか。ルビンの監督のもと、徹底的な調査・収集を行ない、ようやく実現した展覧会が『20世紀芸術における「プリミティヴィズム」』展であった¹⁰⁾。

1984年秋、諸部族のオブジェがニューヨークに集結する。民族学博物館や画廊の所蔵品あるいは個人蔵のオブジェが木枠に収納されて、ファーストクラスでMOMAまでやってきた。このようなオブジェには盗



fig.1 ピカソ『アヴィニョンの娘たち』
Museum of Modern Art

品もある。植民地の役人、旅行者、人類学者、宣教師らがアフリカ大陸の方々の港で購入したのもある。人類学博物館の地下や研究室に所蔵されることもあれば、キャプション付きで陳列ケースに展示されることもあった。はじめは骨董品扱いされていたこのようなオブジェもやがて民族誌学上の標本と見なされ、後に美術品として取り扱われるようになる。1900年の段階ではヨーロッパ各地のフリーマーケットで売られていたものが、その後、前衛芸術家のアトリエと蒐集家の住居とを行き来するようにもなる。1910年代、多くの現代芸術家や知識人たちがこぞってアフリカの民芸品を買い求めた¹¹⁾。この動きにいち早く反応した美術商のひとりポール・ギョームは、植民地の役人が休暇で帰ってきた際によく立ち寄るパリのカフェに「アフリカ産の品であれば何でも高く買取りますーポール・ギョーム」という貼紙広告を出していたという¹²⁾。そして1984年秋、このような諸部族のオブジェがMOMAに集結し、ヨーロッパ現代芸術の巨匠たちの作品とともに展示されることになる。こうして実現した「プリミティヴィズム」展がモダニズムの起源にまつわる一つの神話を提供することになる。以下、展覧会用に作られた図録にルビンが序章として寄稿した文章を検証しながら、プリミティヴィズムの政治性について論じてみたい¹³⁾。

20世紀初頭のヨーロッパにおける前衛的な芸術家たちはプリミティヴ・アートをどう理解したのか。民族学や文化人類学などの学的分野に関してはアマチュアに過ぎなかった彼らが、プリミティヴ・アートをどうして理解できたのか。それが明らかになれば、プリミティヴ・アート研究にも新たな光が射すだろう。MOMA館長ウィリアム・ルビンはそう考えた。プリミティヴィズムは本質的にヨーロッパにおける文化現象であって、アフリカ・オセアニアの民族の文化を理解しようとするものではないとルビンはいう。また、先にも触れておいたように、文化現象としてのプリミティヴィズムは少なくとも大航海時代まで遡ることができるのだが、ルビンは話を20世紀に絞る。なぜ20世紀なのか。その理由はいたってシンプルである。「幸せな野生人」の生活様式や宗教性に関心を持っていた従来の芸術家たちと違い、ピカソやマティスといった20世紀初頭の芸術家たちはまさにアフリカ・オセアニアの諸部族のオブジェが持つ造形そのものに魅了されたから、つまりそれまでガラクタ同然の扱いを受けていた民芸品の芸術性を「発見」したからである。引用符があまり多くなると読みにくくなるのだが、実際ルビンは「発見」という語を二重引用符つきで用いている。

いずれにせよ、20世紀初頭の前衛芸術家たちによるプリミティヴ・アートへの関心はたいがいアフリカとオセアニア地域に限定されていたので、1920年代以後、プリミティヴ・アートといえばこの二つの地域の諸部族のオブジェを指すようになる（芸術家たちの混同によってアステカ、オルメカ、インカの芸術もプリミティヴ・アートと呼ばれていたが）。ちなみに「プリミティヴ」や「プリミティヴィズム」という語にはヨーロッパ中心主義的で軽蔑的なニュアンスが含まれるとする批判がある。そういう批判に対し、ルビンはそれ以外の言葉が見つからないと答える。さらに開き直って、そもそもこれはヨーロッパにおける美術史の問題なのだから自民族中心主義的なのは当たり前だ。といっても、これまでずっと用いられてきたこの言葉は最初からまったく肯定的な意味が込められていたのだ。これがルビンの主張である。またルビンは「プリミティヴ」という形容詞の使用に関する釈明において、「アート」という語と組み合わせて用いると、この語は自動的に「称賛」を意味するようになるというロバート・ゴールドウォーターの言葉を引用する。また「プリミティヴな人々というのは未発達な遅れた人々のことをいうのではない。実際

は何らかの領域において他の人々を遙かに凌ぐような発明とか行動の才能を持っているかもしれないのだ」というレヴィ=ストロースの言葉をルビンは引き合いに出す。ただし、こんなことは20世紀初頭の段階でヨーロッパの芸術家たちがちゃんと理解していたことなのだと付け加えることも忘れない。

確かに19世紀のブルジョワ的美意識から判断した場合、ヨーロッパ以外の地域で見られる「モノ」が芸術と見なされることはまずなかっただろう。ダーウィニズム（必ずしもダーウィンが実際に唱えた論というわけではない）という理論的な支えもあって、そのような諸部族のオブジェは文化的進化の最下層に位置づけられることになった。ただ、ブルジョワ趣味の無理解とは別に「プリミティヴなもの」を肯定的に受け入れる動きは小規模ながらすでにあったということは先にも触れておいた。ジャン=ジャック・ルソーの「幸せな野生人」という発想はその代表的なものである。近代社会において疎外されていく人間のあり方を楽園追放の物語として捉え、プリミティヴな人々の暮らしを失われた楽園として表象することによって同時代的な社会の悪を暴こうとする論法が繰り返し用いられてきた。このような物語が20世紀におけるプリミティヴィズムの知的背景となっていたことは否めない。

アカデミーによって制度的に価値づけられた芸術とはまったく異なる造形美を備えた諸部族のオブジェから、色彩やフォルムの理論を導き出そうとした現代芸術家たちは、当時のブルジョワ文化に真っ向から闘いを挑んだ。このようにルビンはモダニズムを歴史化するのだが、実際のモダニストたちはパトロンの庇護のもと、新しいブルジョワ文化の形成に一役買っていた。それはさておき、ルビンが繰り返し強調するのは、航海者、植民者、民族学者らがヨーロッパに持ち帰った民芸品や骨董品が「アート」として取り扱われるようになったのは現代芸術家たちに確かな鑑識眼があったからだという点である。ヨーロッパはつねに見る側に立つ。あくまでも見たいように見るのであって、見たものによって自らの見方を変えることはない。他者との遭遇によって自己を可視化すること、つまり見られる側に立つこと、これがプリミティヴィズムの原理であったはずなのだが、そのような自己言及的な問いなおしが現代芸術にはなかったのか。つまり諸部族のオブジェが現代芸術家たちに影響を及ぼすというようなことはなかったのか。ゴールドウォーターにせよ、ルビンにせよ、この点については口を揃えて「なかった」という。現代芸術家たちは諸部族のオブジェとの邂逅によって「思想的に」影響を受けることはあっても、フォルムの上での直接的な影響関係はあまり見られないというゴールドウォーターの考えをルビンもそのまま踏襲する。「プリミティヴィズム」展においてルビンが強調したのはこの点である。つまりヨーロッパの現代芸術家たちが参照したと思われる諸部族のオブジェの年代を特定し、直接的な影響関係を否定することであった。

影響関係云々ではなく、ルビンの考えではヨーロッパにおける現代芸術とアフリカ・オセアニアにおける諸部族のオブジェとを並べて展示することで色彩やフォルムに関する何らかの普遍性が見えてくるはずだった。ただ、もちろんヨーロッパの現代芸術にもピンからキリまであるように、諸部族のオブジェにも出来の良し悪しはある。特にヨーロッパに残っている諸部族のオブジェには品の悪いものが多いとルビンはいう。木製のため保存が難しいという点もあるが、土地の人間が急場をしのいで拵えたものをヨーロッパ人に手渡し、本当に聖なるモノは手元に残しておいたという話もある。あるいはヨーロッパ人宣教師たちが邪教の偶像崇拝だといって価値あるもの

はみな破壊してしまったからかもしれない。いずれにせよ、ルネサンス初期の芸術作品もその大半が失われてしまったように、すべてがずっと保管されてきたわけではない。いま残っている過去の作品は美的価値があるものとして選別的に保存されてきたものばかりである。諸部族のオブジェに関しても美的価値を判断する美学がやはり必要であり、美的価値のあるものを選別的に残していくべきだというのがルビンの考えである。

ヨーロッパで保管される諸部族のオブジェの選択は1950年代まで偶然的要素が強かったとルビンはいう。民族学者の中には美術を理解する者もあったし、直接現地に諸部族のオブジェを買い付けにいくアートディーラーがいたことも事実である。ただ概してヨーロッパにおける民芸品の質は悪かった。第二次大戦後、ようやく高品質のオブジェを自ら買い付けにいくディーラーが増えてきたが、1970年代、アフリカやオセアニアにおいて民族独立の気運が高まるとそのような諸部族のオブジェは国家的財産であるとして外に持ち出されることが少なくなった（ということは1950年代から70年代にかけてヨーロッパに持ち込まれた諸部族のオブジェが美的価値の点では高品質なものが多いということになる）。ルビン自身述べてはいないが、おそらくこれまでの論の流れからいって次のようにいいたいのであろう。確かに現代芸術とアフリカやオセアニアの諸部族のオブジェとのあいだには類似性が見られる。しかし、それは現代芸術家たちがそのようなオブジェを模倣したということではない。そのような高品質なオブジェは当時まだヨーロッパにはなかったのだから。つまりモダニズムにおけるプリミティヴィズムは、ヨーロッパの芸術家たちが自分たちの手によって達成した芸術的偉業であり、同じものが偶然アフリカやオセアニアの諸部族のオブジェにも「発見」されたことによって確認された人類普遍の原理なのだ。「もし部族的な彫像の他者性によってわれわれの人間性が大きくなるのなら、それはわれわれが自分たちの中にある他者性について認識できるようになったからだ」と最後にルビンはしみじみ語る¹⁴⁾。

このようにルビンによって完全に歴史化されてしまうかに思われたプリミティヴィズムの言説だが、その後方々から手厳しい批判が寄せられることになる。現在、プリミティヴィズム研究において理論的な土台となっているのはむしろこれら批判の方である。以下、そのような批判をいくつか取り上げる。

政治化するプリミティヴィズムとポストプリミティヴィズムの可能性

1984年MOMAで開催された「プリミティヴィズム」展に対して、いち早くコメントを寄せたのがトーマス・マキヴィリーである¹⁵⁾。展覧会カタログのはしがきやプレスリリースにおいて、MOMAは「現代芸術と民族芸術とを並べて展示する初の試み」という触れこみで世間の注目を集めようとしたが、そのコンセプト自体がそもそも本当に新しいものだったのかとマキヴィリーは問う。パリのポンピドゥーセンターでは1977年のオープニングから数年間、現代芸術のコレクションの近くに人類博物館所蔵の民族芸術を並べて展示していた。また「プリミティヴィズム」展が開催される1984年パリのグラン・パレにおいてすでに現代芸術が民族芸術と関連づけられて展示されていた。なぜMOMAは「現代芸術と民族芸術とを並べて展示する初の試み」という触れこみであればほど大々的に広報活動を展開し、膨大な情報を発信せねばならなかったのか。

MOMA館長ウィリアム・ルビンにとって、モダニズム芸術はいわば超越的価値であり、それ

はまるでプラトンのアイデアのように自己妥当性をもっていった。つまりMOMAではすべてがモダニズム芸術を基準に価値づけられていく。当の芸術家たちの意志を踏みにじってでもモダニズム芸術を正典化しようとする学芸員の固い信念がそこには見られる。1982年の『キリコ』展では意図的に1917年以降の作品をルビンは展示しなかった。また、1968年の著書『ダダとシュールレアリスムの芸術』において、ダダやシュールレアリストらの思いとは全く逆の発想で彼らの芸術を論じてみせた。ダダやシュールレアリストたちはそもそも芸術の自律的な価値など認めなかったが、ルビンは彼らの作品を自律的な芸術として正典化した。モダニズム芸術が斜陽の時代を迎えつつあった1968年当時、モダニズム芸術にとって最大の脅威だったのが、反芸術を謳うダダとシュールレアリスムであった。反芸術を芸術に仕立て上げることによって、ルビンはこの二つの危険な運動を飼い馴らすことに成功したのである。

しかし1970年代後半にはふたたび脅威が訪れる。フランクフルト学派さらにはポストモダニズムによるモダニズムの見直しである。このような脅威からモダニズム芸術の普遍性を守るためにルビンは打った手、それが「プリミティヴィズム」展であった。プリミティヴな芸術の無垢な創造性とモダニズム芸術とのあいだに類似性を見出すことができれば、モダニズム芸術の普遍性がふたたび確認されることになる。ただ、それはあくまでもモダニズムの普遍性を確認するためのものであり、プリミティヴなものとの普遍性を検証するためではない。

1980年代、プリミティヴなアート・パフォーマンスが数多くあったにもかかわらず、ルビンも「プリミティヴィズム」展の共同監督者カーク・ヴァーンドーも実際にプリミティヴなものに対しては心理的抵抗を感じており、80年代の動向については素通りしてしまう。本当のところヴァーンドーにとってプリミティヴなものは脅威だったのではないか。現にヴァーンドーは当時活動していたプリミティヴな芸術家たちの作品を「不吉だ」と述べ、そういったものには「自然への回帰という発想が込められていて危険」であるため、西洋文明のためにもぜひ締め出しておかねばならないと考えていた。プリミティヴなものに対するこのような選択的受容に関しては、ジョルジュ・バタイユが1928年という早い段階からすでに指摘している。プリミティヴなものを美化しておけば、ヨーロッパの文明人たちは古代における宗教儀式的暴力性のことなど考えずに済むとバタイユはいう。およそ60年後のルビンについて語っているかのようだ。

プリミティヴなものとのあいだに類似性が確認されたならば、モダニズム芸術の普遍性がより確かなものとなるのだが、しかしこの論理自体はMOMAにとって諸刃の剣であった。つまりモダニズム芸術がプリミティヴなものに触発されて台頭してきたことを裏づけることになる。そのためルビンは大々的な広報活動を展開し、影響関係ではなく類似性を強調するようあらかじめ手を打っておいた。影響関係を否定する最大の根拠が、先にも触れておいた年代のズレである。例えばマックス・エルンスト『鳥の頭』(1934)がトゥーシャンの仮面と似ているという議論の中で、1934年の段階でトゥーシャンの仮面はまだヨーロッパに入ってきておらず、よってエルンストの目に触れることもなかったと指摘する (fig.2)。つまり両者には影響関係ではなく類似性だけが見られる。このような説明が「プリミティヴィズム」展のカタログやプレスリリース、展示会場に設置された案内版などで繰り返し行われた。しかし、似ているものだけがインスピレーションの源だというわけではない。アフリカやオセアニアの諸部族のオブジェがヨーロッパにおいてどのように広まっていったのか、誰がいつどこでどのオブジェに触れる可能性が

あったのか、そのあたりに関する議論が「プリミティヴィズム」展には欠けている。

アフリカやオセアニアの諸部族のオブジェについて、あくまでもモダニズム芸術との類似性から論じるルビンだが、自らも認めているように、その民族学的機能や意義といった問題にはまったく触れようとしなない。それはそれで筋の通ったやり方だとマキヴィリーはいう。ただ、もしそのような立場で展覧会を開催したのなら、そのような民族芸術の機能や意義についてはむしろ触れずに済ませるべきであり、それをモダニズム芸術の観点から決めつけるようなことをしてはならない、とマキヴィリーは戒める。アフリカやオセアニアの諸部族のオブジェについてピカソやマティスが何といおうと、それはヨーロッパにおける美術史の中で通用する話であって、「独創的な芸術家」という発想に慣れていないアフリカやオセアニアの人々にとって、

作品の美的価値がどうのこうといわれてもピンとこないだろう。ひょっとするとそのような人々は民芸品によってヨーロッパ的な美的価値よりも大きな関係性を構築しているかもしれない。そういう大きな関係性の構築という「物語」はルビンにとって新たな脅威となるにちがいないのだが。

アフリカやオセアニアで制作されるモノには怖れや畏敬の念が備わっている。たいてい夜、暗く閉ざされた場所で松明の火を頼りに見るもので、共同体意識をもった人々が酒や麻薬の作用によって興奮状態になり、恐ろしい力の表象である仮面や像を身につけたシャーマンの動きを見るにつけ、「自己」の束縛から解放され、やがてムラとともにあることを喜び合うようになる。またそのような儀礼で用いられたモノは祓除を済ませた後、ゴミとして捨てられる場合が多いという。MOMAにおいてピカソの作品がゴミと並べて展示され、その類似性が強調されていると考えるのはあまりにも皮肉すぎるだろうか。

ウィリアム・ルビンが諸部族のオブジェと現代芸術とのあいだの類似性を強調するのは、諸部族のオブジェが意外にも現代的であり、それとともに現代芸術はプリミティヴな感性をも内包する人類普遍の原理だと主張したいからであろう。現代芸術の英傑パブロ・ピカソによって、プリミティヴなオブジェが突如、しかも直観的に「芸術」と見なされるようになって以来、前衛芸術家たちはこぞって諸部族のオブジェを求め、そのフォルムや色彩を模倣しながら自らもプリミティヴな作品を生み出してきた。アフリカやオセアニアの諸部族のオブジェと現代芸術とが「プリミティヴ」をモットーにグローバルな連帯感によって結ばれるようになる。この「グローバルな連帯感」という欧米の幻想がプリミティヴィズムの政治化を促す。

仮に「グローバルな連帯感」というものがあるとしよう。そして、例えばピカソの『鏡の前の少女』とクワキウトル族の仮面とのあいだに類似性があるとしよう (fig.3)。その類似性を指摘することで学芸員の欲求は確かに満たされるかもしれない。しかしその傍らでピカソの亡霊が

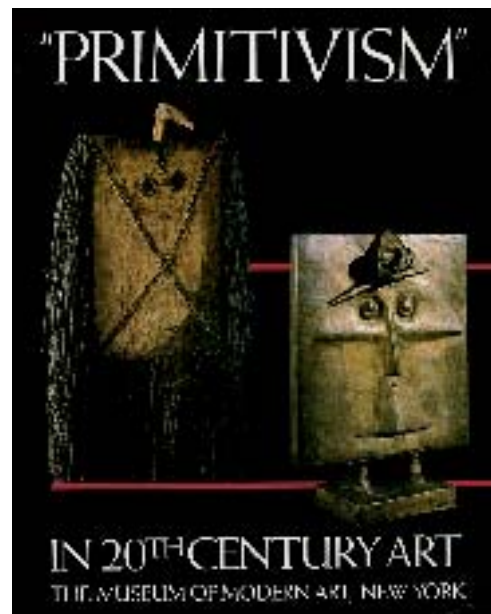


fig. 2 「プリミティヴィズム」展図録 (Vol.2) 表紙 (左: トゥーシャンの仮面、右: マックス・エルンスト『鳥の頭』)

憤慨しているということはないだろうか。ピカソは確かにプリミティヴなオブジェに接近し、模倣し、自らプリミティヴな作品を制作した。諸部族のオブジェとは違うピカソ独自のやり方でプリミティヴなものを表現しようとした。つまり類似性は差異性を前提とする。ピカソの苦闘は類似性にあるのではなく、むしろ差異性の方に描きこまれている。「プリミティヴィズム」展では、このような差異性に関する指摘はない。もちろん、ひとつの展覧会ですべてを取り上げるのは不可能だろう。「プリミティヴィズム」展は「類似性」というコンセプトに焦点を絞って展示を行なった。ジェイムズ・クリフォードは「類似性」を強調するMOMAのこのような論法を逆手にとってプリミティヴィズムの問題を浮き彫りにする¹⁶⁾。

ピカソの作品とアフリカ彫刻が並べて展示されている傍にジョセフィン・ベイカーの写真を掲げればまったく別の歴史的視点が得られるだろうとクリフォードはいう (fig.4)。1920年代のパリにおける「黒人ブーム」の最中、バナナの飾りを腰に着け、尻を突き出して踊るジョセフィン・ベイカーは、アフリカの表象であるとともにヨーロッパ的嗜好の表象でもあった。それは非理性的で野蛮で未開なもの、つまりヨーロッパ文明が抑圧してきた生／性という「自然」を具現するものであった。文明／自然、理性／狂気という二項対立的図式の中でアフリカは後者のカテゴリーに分類される。狂気・自然という外部を設定することによって、文明・理性の領域を確保し、正当化する。諸部族のオブジェを「芸術」と呼ぶことによって現代芸術の真正性が再生産されていくように。確かに、前衛芸術家たちが「芸術」として評価するまで、諸部族のオブジェは迷信的な呪物にすぎなかった。ただ、前衛芸術家たちの「発見」は突発的なものではなかった。そのようなオブジェを「芸術」と見なすようなヨーロッパ的嗜好が20世紀初頭までに徐々に育まれていたのである。ルビンにとって、ピカソ『アヴィニョンの娘たち』はモダニズム芸術の嚆矢であり、プリミティヴィズムの金字塔であった。ひとつのポイントを唯一の起源と見なすことで、他の可能性はすべて排除され、創出された起源の物語と相補的な関係をもつ要素だけが是認されていく仕組みをMOMAは作り

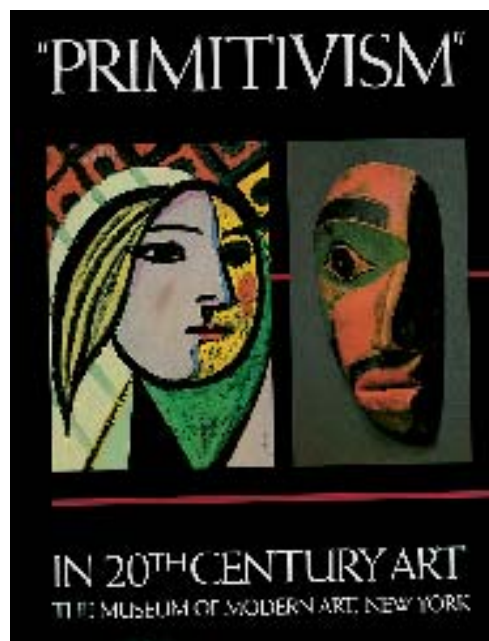


fig. 3 「プリミティヴィズム」展図録 (Vol.1) 表紙 (左: ピカソ『鏡の前の少女』、右: クワキウートル族の仮面)



fig. 4 ジョセフィン・ベイカーのパフォーマンス (Elzar Barkan ed. *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford: Stanford UP, 1995) より引用

上げた。起源の創出は多くの（不）可能性を隠すことで成り立つ。そういう意味で「プリミティヴィズム」展はそれ自体のうちにはじめから多くの裂け目を抱え込んでしまっていたのかもしれない。

次に「プリミティヴィズム」展におけるルビンの基本理念について考えてみたい。ヨーロッパの現代芸術にとって都合のよいものであること。これがルビンの考えるプリミティヴィズムの基本理念のひとつである。アフリカ・オセアニアにおける諸部族のオブジェが実際にどのような状況・用途で用いられているのか、そういう民族学的研究にルビンは何ら興味を示さない。ただ、近代文明をまだ経験せぬ人々、太古から変わらぬ生活を営む人々を作るオブジェとヨーロッパ現代芸術のフォルムとが「驚くほどよく似ている」という点をルビンは繰り返し強調する。つまりピカソ、ブランクーシ、マティスらの作品は、太古まで遡ることのできる壮大な伝統に属するものであり、それはすなわち人類普遍の芸術だということである。しかもその作品の多くをMOMAは所蔵している。現代芸術におけるMOMAのこのようなヘゲモニーに対して異議を唱える動きがその後続いたにもかかわらず、ルビンは自らの考えを改めようとはしない。マリアンナ・トーゴヴニクが指摘しているように、1987年「パースペクティヴ—アフリカン・アートへの視点」展のカタログにおけるインタビューで、ルビンは「プリミティヴィズム」展とまったく同じ見解を繰り返している¹⁷⁾。つまり、アフリカン・アートはヨーロッパの現代芸術家たちの鑑識眼のおかげで「芸術」と見なされたのだから、アフリカの土着民たちもきっと幸せだろうという発想である。しかし、「土着民」はヨーロッパ人ほど楽天的ではない。トーゴヴニクも触れているように、彼らはヨーロッパ人の趣味に合わせてオブジェを作ったりもするし、本当に神聖なものはヨーロッパ人の目に触れぬよう隠してしまうこともある。あるいはその用途を偽って説明したりする。ルビンの考える「人類普遍」の芸術は実のところ程度の低いものであったという可能性も否めない。

いずれにせよ諸部族のオブジェは本来の用途が何であれ、ヨーロッパの文脈において意味づけられていく。20世紀初頭ヨーロッパの芸術家たちはプリミティヴな彫像や仮面の意味を直観的に悟ることができた。ルビンはいう。彼らは民族学的な知識に頼ることなくその意味を理解したのだと。ただ、問題は芸術家たちのそのような直観的理解がたいてい暴力、恐怖、セクシュアリティと結びついていたということである。しかも芸術の領域ではこれが「創造的な誤解」と見なされる。「もちろん、そのような誤解が芸術家たちにとって役に立つのであれば、当のオブジェを間違っただけで解釈したかどうかなどあまり問題ではない」と述べるルビンのこの「もちろん」をトーゴヴニクは問いただす。ヨーロッパ人による誤解の事後的影響力は甚大であり、いったんアフリカ彫刻に暴力やセクシュアリティを見出すことが当然視されるようになると、やがてアフリカ彫刻はそのような要素を表象するものでなければならなくなり、またそれが制作者の特徴であると考えられるようにもなる。ヨーロッパ的パースペクティヴによってアフリカが表象され支配されていく。

1980年代といえば、モダニズムとは一線を画する（と考えられる）ポストモダニズムの時代である。ところが、ことプリミティヴィズムに関する議論では、モダニズムとポストモダニズムとのあいだには断絶よりもむしろ連続性が見られるとトーゴヴニクはいう。この点を論じる際、トーゴヴニクはルビンによるピカソとコンラッドの比較を取り上げる。ルビンは『アヴィニョンの娘たち』と『闇の奥』との接点についてこのように論じている。

『闇の奥』ではコンゴの内陸部へと向かうクルツの旅というメタファーによって語られるあの典型的な魂の「夜の旅」は、『アヴィニョンの娘たち』を制作中、ピカソが魂の奥へと踏み込んでいった精神に近いと私には思われる。実際、ピカソは『アヴィニョンの娘たち』の中でプリミティブな要素を過激なまでに取り入れている。「人間の精神は何でもできる。すべてがその中にあるのだから。過ぎ去ったものすべて、来るべきものもすべて」というコンラッドの言葉を絵で表現したものと考えてよい。確かに、ピカソの絵の右側に描かれた「アフリカの」人物たちは、「プリティヴなもの」について、何か異質な、脅迫的で、事実上、言葉で語るができないようなものを表現するものであった。それは、コンゴの内陸部にて「文明」の束縛から解放されたクルツが自分の無意識の奥に見たようなもの、死ぬ間際、クルツがそれに対する「恐怖」という言葉でようやく表現しえたもの、あれと同じである¹⁸⁾。

ルビンのアプローチは、モダニズムもポストモダニズムもプリミティヴィズムも、時を越えたフォルムやデザインによって対話するというユートピア思想に基づくものであり、いわば形式主義的アプローチだといえる。それに対して民族学的なアプローチというものもある。そこには他者の視点というものを完全に再現できるという信念に基づいたユートピア思想が見られる。ただ、形式主義的アプローチにおけるプリミティブなものへの眼差しにはつねにすでに文化的な偏りが織り込まれているであろうし、民族学的アプローチにしても、他者の視点を再現できているかどうか保証するものは何もない。相互理解の可能性があるとすれば、それはむしろ「プリミティヴ・アート」の側から、つまり外部からもたらされるものではないかとトーゴヴニクはいう。「私たちがプリミティヴ・アートと呼んでいるものにヨーロッパ芸術の原理を問いただしてもらう必要がある。また、異なるものを似ているものに翻訳したいというあのしつこい誘惑に私たちは打ち克たなければならない」¹⁹⁾。

プリミティヴィズムを新たな戦略の契機と考えるのはトーゴヴニクだけではない。ハル・フォスターもまたプリミティヴィズムの力学を新たな戦略のひとつと見なす²⁰⁾。「文化人類学がヨーロッパにおいて発達してきたのは、自責の念があったからだ」というレヴィ＝ストロースの言葉を引用しつつ、まずフォスターはその不可能性について論じる。諸部族のオブジェを芸術の域まで高めたからといって植民地支配の記憶を償うことはできない。償いとしての展覧会も文化人類学的な後悔の念も失われたものを取り戻すことはできない。芸術、類似性、対話などを普遍性構築のための鍵概念として強調することによって、プリミティヴィズムは植民地支配の記憶をむしろ隠蔽する。プリミティヴィズムのこのような政治的力学に対抗する芸術的戦略とは何か。ブリコラージュだとフォスターはいう（『大辞泉』によるとブリコラージュとは「あり合わせの道具や材料で物を作ること。日曜大工。器用仕事。転じて、持ち合わせているもので、現状を切り抜けること」とある）。ブリコラージュは諸部族のオブジェの特徴のひとつである。もとのコンテクストから材料となるものをいったん引き離し、新たに組み立て直すという作業を繰り返す。創造というよりもむしろ遊戯に近い。現前性を装うこともなく、アイデンティティへのこだわりもなく、普遍的な真実を騙ることもない。個々の要素からひとつの物語を構築する神話化の作用とは対照的に、ブリコラージュは獲得と喪失を繰り返すテクニカルな戯れであり、構築されたものとは

別の形でつねに立ち現れ、つねに失われる。このブリコラージュを戦略的に用いる現代彫刻家として、例えばエル・アナツイの名を挙げるができる。エル・アナツイに関しては別に論じたことがあるので、以下、彼の作風について触れるだけにとどめる²¹⁾。

「プリミティヴィズム」展の3年後、パリのポンピドゥセンターとラ・ヴィレットにおいて「マジシャン・ドゥ・ラ・テール」展が開催された。特異なスタイルでヨーロッパの美術界に名乗りを上げた現代アフリカ芸術のアーティストたちのなかにエル・アナツイがいる。ガーナに生まれ、活動の拠点をナイジェリアにおくエル・アナツイ（1944-）は、1990年代欧米における現代アフリカ芸術ブームの追い風を受け、廃品を用いた特異な作風で世界的に注目されるようになった現代彫刻家である。1990年には「第44回ヴェネツィア・ビエンナーレ」の「5人の現代アフリカのアーティストたち」展に招かれ、その後も欧米の名立たる美術展から招聘され続けるエル・アナツイだが、彼の作風はまさにブリコラージュを戦略的に用いたものである。夥しい数のボトルキャップをつなぎ合わせた壮麗な織物、その美しさに誘われて作品に近づいた途端、触れるにはあまにも危険なアルミの小片に気づく。遠目にはそっと羽織ってみたいくなるような軽やかな織物に見えていたものが、実は身を切り裂くような超小型ナイフのアサンブラージュだと気づく（fig.5, 6）。ひとつの作品にボトルキャップがいくつ必要だったのか定かではないが、仮にあの超小型ナイフのようなアルミの小片を心の傷のメタファーと捉えるなら、ひとつの織物に込められた魂の傷は相当な数にのぼるはずである（切断された魂をふたたびつなぎ合わせることはエル・アナツイのテーマのひとつである）。魂の傷はアフリカ大陸だけの問題ではない。繋ぐことにこだわるエル・アナツイの思いを踏まえるなら、心に傷を抱えるすべての人間の魂がああ金属製の織物に織り込まれているとも考えられる²²⁾。実に美しいやり方で。それは永遠の美などという堅苦しいものではなく、いつ消えてなくなっても不思議ではないような儂い美しさである。ボトルキャップや缶の蓋などという廃品を用いるエル・アナツイが、作品の永続性など求めているはずもなく、むしろ時とともに姿を変え、展示する場所によってデザインが一変するような偶然性を重んじる芸術家だという



fig. 5 エル・アナツイ『グリ(壁)』2009



fig. 6 『グリ(壁)』部分(fig.5,6ともに「彫刻家エル・アナツイのアフリカアートと文化をめぐる旅」展図録『彫刻家エル・アナツイのアフリカ』東京：読売新聞社、美術館連絡協議会、2010)より引用)

ことは明らかである。現代芸術というヨーロッパ的な規範に準拠しながら、欧米のアートワールドに作品を送り込み続けることで、エル・アナツイはヨーロッパの文化的土壌の肥沃化に貢献する。これは否定できない事実である。しかしもしそれが戦略的に成し遂げられていたとするならどうだろうか。支配的文化を徹底的に模倣すると同時に差異を表出することによって、中心を無効化し、他者の侵入を果たす「擬態^{ミミクリ}」というポストコロニアルの闘争原理をエル・アナツイは自らの作品を通して実践してみせる。

以上、「プリミティヴィズム」展以降の議論をいくつか取り上げながらプリミティヴィズムの政治性あるいは可能性について考えてきたが、こうして見るとプリミティヴィズムと一言でいっても、なかなか一筋縄ではいかないことがよく分かる。実際、ハル・フォスターなどはプリミティヴィズムの歴史を読み解く場合、まったく異なる二つの解釈が可能であるとする。ひとつはヨーロッパ的理性が賑々しく拡張していく歴史としてのプリミティヴィズムである。また別の読みでは、そうして秩序に取り込まれたプリミティヴなものがヨーロッパ的理性を蝕んできた歴史あるいは系譜学としてのプリミティヴィズムがテーマとなる。フォスター自身も述べているとおり、この二つの読みを同時に行なうのは難しい。ただ、フォスターの論では、ヨーロッパ的理性は啓蒙主義的プリミティヴィズムによって拡張していく過程で、内部に幾つも裂け目を作りながら、やがてグローバル市場においてヘゲモニーを行使するようになった。グローバルな拡張とはつまり外部の喪失である。こうして中心／周縁という二項対立的構図がもはや成り立たなくなってしまった今、ヨーロッパ的理性は数ある他者のうちのローカルなひとつの現われにすぎなくなった。つまりヨーロッパ的理性の拡張は支配の過程であると同時にまたそれ自体のアイデンティティ喪失の過程であったのかもしれない。

最後に

現代アフリカやそれ以外の地域においても、芸術家たちはヨーロッパの伝統の中で教育され、展示・販売というヨーロッパのシステムの中で活動している。欧米で認められ、成功した暁には、作品は驚くべき高値で取引され、もはや母国の美術館ではその作品を購入できないという状態に陥る。そういう意味で、アフリカやその他の地域の芸術家たちがヨーロッパ的価値システムに参入することを快く思わない者もいる。内部／外部の地勢が地球規模で変わりつつあるとはいうものの、ヨーロッパ的価値システムは閉ざされたひとつの自己同一性をいまだ保持しているように思われる。ポストコロニアルの芸術家たちはそのようなヨーロッパ的価値システムの内部へ擬態^{ミミクリ}によって潜り込む。ヨーロッパ的価値システムをまさに忠実に信奉しつつ、それとは別の可能性を仕込むやり方で、つまり親近なものとして参入してきたものが不可視の領域でつねに本体を蝕むようなやり方で。アフリカやその他の地域の芸術家たちによるヨーロッパ的価値システムへの侵入がつねに進行しており、その同一性がすでに揺らぎはじめているとするなら、プリミティヴィズムは新しい局面を迎えていることになる。いわばポストプリミティヴィズムの時代であり、それはヨーロッパ的価値システム内部における絶え間ないブリコラージュの時代でもある。

註

- 1) ジャン=ジャック・ルソー『エミール（下）』今野一雄訳（東京：岩波書店、1964/2011）388-9.
- 2) E・H・ゴンブリッチの論に従うなら、この力学は振じれた形ではあるがプラトンの著作にも見られるという。ただヨーロッパにおいて「プリミティヴィズム」の動きが目立つようになるのはやはり大航海時代以降のことであろう。
- 3) Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1994), 69. 以下、指示がない限り、原文の翻訳は筆者によるものとする。
- 4) 岡倉登志『野蛮の発見—西欧近代のみたアフリカ』（東京：講談社現代新書、1990）, 128. 本書では宣教師から植民地行政官へ変わり身を遂げた人物として、スミス・モッフアットの名が挙げられている。彼は「イギリスのジンバブエ支配、トランスヴァールの併合、さらにいえば1910年の英領南アフリカ連邦の結成の背景の一つを成す『モッフアット協定』を締結した」人物だった。
- 5) 川田順造『地域からの世界史9 アフリカ』（東京：朝日新聞社、1993）, 135.
- 6) Rhodes, 92.
- 7) Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 5.
- 8) 諸民族のオブジェに対する無理解についてフランシス・S・コネリーが興味深い論を展開している。コネリーは、航海者や宣教師の著作を丹念に調べあげ、ヨーロッパの美的感性がこれまでどのように「グロテスクなもの」を受容してきたかを詳しく論じた。以下、「未開民族」が制作するオブジェに関するコネリーの論に触れておく。「未開民族」の制作するオブジェに見られる「グロテスクさ」には二つの側面がある、とコネリーはいう。ひとつは装飾に用いられる平面的な「グロテスクさ」であり、いまひとつは偶像という立体彫刻の持つ「グロテスクさ」である。平面的な装飾に見られる「グロテスクさ」（アラビア模様や日本の浮世絵など）については、ヨーロッパ人も比較的容易に受け入れることができた。ところが立体的な偶像彫刻の持つ「化け物じみた恐ろしさ」にはなかなか心を開くことができなかったという。未開民族に対してロマン主義的な共感を覚えていたゴーチンも、自らの絵画に取り入れたのは装飾的な要素としての「グロテスクさ」であり、その点、彼の他者表象はヨーロッパ的異国趣味の域を出なかった。またコネリーは大変分かりやすい例をひとつ挙げている。19世紀初頭のある探検家の言葉である。この探検家は、サンドイッチ諸島（ハワイ諸島の旧称）の住民が着ていた装飾的な衣裳について「さまざまなパターンが描かれ、大変趣味がよい」と描写する一方で、木製の偶像彫刻のことは「醜い」と一蹴して見向きもしなかった（Frances S. Connelly, *The Sleep of the Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995, 80.）。キリスト教への改宗を土着人たちに促す際に、ヨーロッパ人たちはこのような偶像を当然のごとく破壊した。
- 9) Sieglinde Lemke, *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 33. 1931年、このトロカデロ民族誌博物館を充実させるために、大規模な調査団がアフリカに派遣された。調査団の使命は、まず「民族誌学関連の品々をできるかぎり沢山集めること」であり、「数ヶ所に長期にわたって滞在して、集中的な調査を行なうこと」だった。この調査団に「秘書兼文書係」として同行したミシェル・レリスは、調査の様子を毎日欠かさず日記に記しており、後に『幻のアフリカ』として出版されることになる。レリスは、1924年にシュルレアリスム運動に参加しており、ピカソとも親交があった（ミシェル・レリス『幻のアフリカ』岡谷公二、田中淳一、高橋達明訳、河出書房新社、1995. 7-17）。
- 10) 20世紀初頭の前衛芸術に見られるプリミティヴィズムを論じる際、避けて通れないのがロバート・ゴールドウォーター『現代芸術におけるプリミティヴィズム』（1938）である。プリミティヴィズムをひとつの文化現象として最初に取り上げた研究書であり、爾来プリミティヴィズム研究はこの著作への注釈という形で展開してきたといっても過言ではない。引用7）を参照。
- 11) 1910年代のアフリカブームは、その後のアヴァンギャルドたちによる活動に色濃く反映している。嫉妬と

- 軽蔑の入り混じった複雑な感情で、立体派の活動を眺めていたF・T・マリネッティも、自らアフリカ芸術のフォルムを研究したり採用したりすることはなかったが、アフリカに対しては特別な思いがあった。アフリカ芸術の研究から作品を次々と生み出す立体派の芸術家たちを横目で見ながら、イタリア未来派のリーダーであるマリネッティは「スーダン人の乳母の胸で育てられたことを自慢するのが好きだった」という (Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla, *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1996, 11)。さらに、未来派のパフォーマンスを形式的に受け継いだダダのリーダーであるトリスタン・ツァラは、1916年からアフリカやオセアニアの彫刻を集めており、キャバレー・ヴォルテールでの彼らのパフォーマンスには、アフリカ的な要素が数多く取り入れられていた (Rhodes, 146)。ルーマニアの文学青年だったツァラは、「運動体としてのダダの成立に先立つ時期」からすでに「黒人詩 (ポエム・ネーグル)」に興味を持っており、当時の人類学者や宣教師たちによるアフリカ報告から詩篇をいくつか「無断引用」して、自作の詩として発表していたという (塚原史『アヴァンギャルドの時代—1910~30年代』未来社、1997、25-33.)。同じくダダの主要メンバーであったリヒアルト・ヒュルゼンベックやヒューゴ・バルは、「ニグロの詩」を披露し、ヒュルゼンベックの叩く激しい太鼓のリズムに合わせて、バルがアフリカの詩を原語で朗読するというパフォーマンスを行ない、マルセル・ヤンコはアフリカ彫刻を思わせる仮面や衣装を作成し、それを着て自らの詩を朗読した (Matthew Gale, *Dada and Surrealism*. London: Phaidon Press Ltd., 1997, 50)。
- 12) Christopher B. Steiner, *African Art in Transit* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 6.
- 13) ウィリアム・ルビンの序文については、William Rubin ed., *"Primitivism" in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol.1. (New York: The Museum of Modern Art, 1984) を参照。
- 14) Rubin, 330.
- 15) 以下、トーマス・マキヴィリーの論については、Thomas McEvelley, 'Doctor, Lawyer, Indian Chief' in *Artforum* 23 (November 1984) 54-60. を参照。
- 16) 以下、クリフォードの論については、James Clifford, 'Histories of the Tribal and the Modern' *Art in America* (April, 1985) 164-77. を参照。
- 17) 以下、マリアンナ・トーゴヴニクの論については Marianna Torgovnick, 'William Rubin and the Dynamics of Primitivism' in *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990) を参照。
- 18) Rubin, 259.
- 19) Torgovnick, 130.
- 20) Hal Foster, 'The "Primitive" Unconscious of Modern Art' in *October* 34 (Fall 1985) 58-70.
- 21) Masataka Matsuda, 'Toward Post-Primitivism: A Study on the Works of El Anatsui' 『人間科学研究』13号、大阪電気通信大学 (2011年3月), 105-119.
- 22) 2010年9月から3ヵ月間にわたり、国立民族博物館にて「彫刻家エル・アナツイのアフリカーアートと文化をめぐる旅」展が開催された。二階展示室には数か所モニターが設置されており、エル・アナツイへのインタビューが上映されていた。それを書き留めたものをここにいくつか挙げておく。廃材を利用することについて、エル・アナツイはこのように語る。「そこに何か精神的なものを感じるからだ。多くの人がそこに手を触れている。人の手がはいると、ふれあい生まれ力になる」「目には見えない人と人のふれあいだ」「多くの人たちが触れることで充電される」「そうしたパワーが作品の「力」になるのだと思う」。
- 23) 「俳優の問題」に関する議論のなかで、ニーチェは擬態についてこのように述べている。「そういった本能 [模倣への欲求] は、下層民衆の過程のなかで、一番やすやすと造りあげられるものだろう。彼らは、つぎつぎに蒙る圧迫や強制の下にあって、どん底の隷属生活を送らなければならない、その境遇に従って臨機応変に身を処し、新しい事態にはつねに新しく順応し、くりかえし違った身振りを見せなければならない。そこから次第に彼らは、風のまにまにマントを着流し、そのためマントそのものに化けてしまうほどにもなり、動物にあっては擬態と呼ばれるあの不断の隠れん坊の化身そのものみたいな技術の名人とまでなれるようにな

る」(フリードリッヒ・ニーチェ『悦ばしき知識』東京：筑摩書房、1993/2011, 415-6)。ポストコロニアル思想において、この「擬態」という技術がひとつの闘争原理として利用される。ホミ・バーバは「擬態はそれ自体が否認の過程であるような差異の表象として現われる」と述べている (Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994, 122)。「擬態」の創造性に関しては機会を改めて論じるつもりである。