

グローバル時代における アフリカ美術の自文化展示に関する考察

— 第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 ケニア館展示の視察を通して —

西尾美也

1. はじめに

本研究では、第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展ケニア館展示の視察を通して、グローバル時代におけるアフリカ美術の自文化展示のあり方について考察することを目的としている¹。本研究の背景を示すために、まずはじめに「自文化展示」の概念について、ミュージアム研究で議論されている「収集」という営みの限界や倫理という観点から、また、「他者」の表象という視点から整理する²。

1-1. 収集の限界と倫理

ミュージアムにおける重要な役割のひとつに資料の収集があるが、収集は世界の切り取りでしかなく、それには限界がある。たとえば、20世紀初頭にピカソやマティスは個人的にアフリカの木製の仮面や彫像に目をとめて収集を始めた。それがその後、ミュージアムにおけるアフリカの産物の収集のモデルになったとされる。つまり、ミュージアムという権力装置が木製の仮面や彫像によってアフリカを表象することで、それがそのままアフリカのイメージとして定着することになった。

しかし実際は、葬送儀礼で使われる重要な仮面は樹皮や繊維でできており、儀礼のたびに製作され、終わると焼却される。仮面には死者の霊が宿る

調査研究

とされて、焼却しなければ儀礼を終えられないからだ。一方で、木製の仮面は脇役のものであり、だからこそヨーロッパの人の手に渡りやすかったのだ。つまり、現地で本当に大切なものがミュージアムに現れることはなく、偏ったアフリカの造形の見方を、ひいてはアフリカの歴史を作り上げる装置としてミュージアムが機能してしまった例と言える。

国立民族学博物館ではこの問題を実践的に乗り越える試みとして、2010年以降、ザンビア、チェワの仮面結社ニャウによる葬送儀礼で用いられる重要な仮面の「レプリカ」を儀礼の映像とともに展示している³。

一方で、2000年前後からミュージアムに収蔵された資料や遺骸・遺骨の返還の動きが活発化している。1810年に南アフリカから連れてこられたコイサン(ホッテントット)の女性は、特徴的な臀部がロンドンのピカデリーで見世物にかけられた。その後パリに連れていかれ、一年半にわたって「展示」されたという。1815年に25歳で亡くなると、遺体はフランスの解剖学者に解剖され、頭蓋骨、脳、女性性器の一部が標本にされた。それらの標本は1974年までパリの人類学博物館で展示され、その後、保管された。ネルソン・マンデラが南アフリカの大統領に就任し、公式にフランス政府に返還の要請を行ったことをきっかけに、2002年ようやく返還が実現した。

こうした収集の限界や倫理を反省し、いくつかの新たなガイドラインが提唱されることになった。たとえば国際博物館会議(ICOM)では、次のように倫理規定を明記した。「博物館は、文化財をその原産国またはその国民に返還するための話し合いを始める用意を整えておかななくてはならない。このことは、科学的、専門的または人道的な原則と、当該の地域・国の法律、および国際法に基づき、政府もしくは政治レベルの行動より優先して、公平に行われるべきである」(ICOM「博物館のための倫理規程」、2004年)。さらには、コミュニティから返還が求められた際には、真摯に対応すべきであり、返還すればそれで終わりではなく、コミュニティとミュージアムとの新たな関係の始まりだという意識をもつことが重要だとして、吉田憲司は美術史家のダンカン・キャメロンの語を用いて、「テンプル」ではなく「フォーラム」としての役割を果たすことが、これからのミュージアムではますます重要にな

ると主張する。

また、上述の葬送儀礼でみたような無形文化遺産の収集方法として、テクノロジーの発展がもたらした映像記録の可能性が注目されるようになった。有形の文化遺産(モノ)は、本来それらを生み出す技術や知識、それらを背後で支えている信念や制度など無形の側面と一体となって存在するものである。映像は、ある視点からの切り取りであることを意識する必要はあるものの、さまざまな現象を、時間の流れに沿った動きとして記録できる唯一のメディアと言える。この視点に立ち、記録する側と記録される側の共同作業としての映像記録を試みる例もある。

1-2. 「他者」の表象

次に、自文化展示について考察を深めるために、「他者」の表象という視点から整理する。ミュージアムの営みを批判的に検証する動きが盛んになる契機となった展覧会に、1984年にニューヨーク近代美術館(MoMA)で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム—『部族的』なるものと『モダン』なるものとの親縁性」展がある。ピカソやマティス、ゴッガン、ジャコメッティ、ブランクーシなど近現代美術館から150点、部族社会の仮面や彫像200点が博物館から借用された。モダン・アートの作品と、それに影響を与えた、あるいは類似した「部族美術」(アフリカやオセアニアの仮面や彫像)とを併置することで、両者にある造形上、構想上の共通性を浮かび上がらせるという企画であった。

これに対して、人類学者のジェイムズ・クリフォードは、こうした共通性、普遍性を発見したのが他ならぬモダン・アートの作家たちであったという視点に対して、「世界を自身のもとに収集しようという西洋近代のあくなき欲求と力を示すものでしかなかった」と痛烈に批判した。西洋のモダニズムが語られても、非西洋のモダニズムは語られていないのだと。つまり、自己(西洋)は複雑で常に変化し、一般化不可能であるのに対して、「他者」は単純で変化しない。自己は開かれていて、「他者」は閉じられている。この構図はそのまま、植民地時代にまでさかのぼる「文明」と「未開」という旧来の図式

調査研究

の再現でしかない。この展覧会以降、ミュージアムのキュレーターは自らの企画にひそむ既成概念による呪縛や権力にこれまで以上に自省的にならざるを得なくなった。

こうしたミュージアムをめぐる議論から、自文化展示のための博物館という考え方も生まれている。たとえば、ニュージーランド博物館／テ・パパ・トンガレワの事例がそうだ。1985年から米国各地を巡回した「テ・マオリーニュージーランドのコレクションにみるマオリ美術」展の企画者は、ニュージーランドの諸博物館に収められたマオリの遺産を出す前に、マオリの首長らにあえて同意を求めた。巡回のたびにマオリの代表者もオープニング・セレモニーに出席し、展示場で儀礼を演じた。自らの遺産の価値を再確認したマオリは、それらをマオリ自身で管理する方策を探った。

こうした過程を経て、二元文化博物館を標榜するニュージーランド博物館／テ・パパ・トンガレワが1998年に開館した。マオリ自身がマオリの遺産を保管し、その処遇をコントロールする権利が認められ、マオリの展示に関わるキュレーターは全員マオリ、館長もヨーロッパ系出身者とマオリ出身者がそれぞれ1名ずつ就任し、展示解説も英語とマオリ語の二言語表記を採用している。

このように現在では、世界各地で個々の民族による自文化の展示や、民族単位での博物館建設の動きが活発化している。文化の展示の権利をその文化の担い手側に取り戻す動きが盛んなのである⁴。

1-3. ヴェネチア・ビエンナーレにおけるケニア館展示をめぐる問題

以上、収集の限界や倫理の問題、および「他者」の表象の問題から自文化展示について概観してきた。アフリカ美術の展示についても、こうした背景を共有しつつ、1990年代以降アフリカの内外で活発に行われてきた。アフリカのステレオタイプなイメージではなく、同時代を生きる人々による作品へとアフリカ美術を捉え直すことが試みられてきたのだ。つまり自文化展示という概念は、民族という単位だけではなく、アフリカで同時代に生きる表現者にとっても意識せざるを得ない問題となってきた。

しかし、近年のヴェネチア・ビエンナーレにおけるケニア館展示では、こうした動きと逆行する事態が起こって議論を呼んでいる。ヴェネチア・ビエンナーレは、イタリアのヴェネチアで1895年から2年に一度開催されている最も伝統と権威ある現代アートの国際美術展である。この展覧会では、総合ディレクターによる企画展の他に国別展示があり、参加各国はヴェネチア市内のメイン会場となる公園やその周囲にパビリオンを構えて国家代表アーティストの展示を行う。国同士が威信をかけて展示を行い賞レースをすることから、「現代アートのオリンピック」とも称されている。

2013年の第55回ヴェネチア・ビエンナーレで、ケニアははじめて国別展示に参加した。しかし、イタリア人委員のパオラ・ポポーニによって選出された12名のアーティストの内訳は、中国とイタリアのアーティストがほとんどで、ケニア生まれのアーティストは2名だけだった。続く2015年のビエンナーレにおいても、同じくポポーニによる選考で、8名中6名が中国人アーティストという内容が発表された。選出された中国人アーティストは作品の中でケニアを主題に扱っているわけでもなく、ましてやケニアに行ったことさえないという。残り2名についても、1名はケニア生まれで30代のイヴォンヌ・アモロだが、10代からスイス在住のため現代のケニアのアートシーンとは関わりがない。もう1名は、ケニアの海岸沿いの町マリンディに半世紀近く暮らす、イタリア生まれの70代のアルマンド・タンジーニだ。彼は唯一2013年と2015年の両方のケニア館に名を連ねている。

タンジーニへのインタビューを交えた米公共ラジオ局の記事には、2013年に政府の承認を得て、彼自身が数十万ドルを支払ってケニア館を設置したこと、そして2015年にも同じく彼が資金を用意したことが記されている⁵。両年ともにケニア政府からの資金提供はなく、「ヴェネチア・ビエンナーレにケニア館を設置したいのであれば、何らかの形で妥協しなければならない」と述べている。「妥協」が直接何を意味するのか、また、2015年は他に民間のスポンサーも得たというが、それが中国と関係するかどうかについては述べられていない。ただ、中国では現代アート市場が急成長しており、名高いヴェネチア・ビエンナーレに出品したととなれば、そのアーティスト

調査研究

の作品は高額で販売される。資金の問題や「妥協」という言葉、ケニア館に名を連ねる中国人アーティストという要素からは、こうした事情を想像せずにはいられない。

また、ケニア国内においても中国の存在は大きくなっている。イギリスの大手新聞社ガーディアンの記事では、以下のように指摘する。「東アフリカでは近年、インフラ整備や投資のためにたくさんの中国人労働者の姿が見られるようになった。実際に道路や鉄道などの建設は大半を中国人が行っている。中国人の存在感がケニアでは無視できないものになっているのは事実だ」⁶。

いずれにしても、ヴェネチア・ビエンナーレを訪れる美術愛好家が、現代ケニアのアートシーンを駆り立てている作品を目にすることはないと、ケニアの関係者は憤りを隠せない。これまで中国とケニアの社会的な関係の発展をテーマに絵画作品を描いてきたマイケル・ソイは、《The Shame in Venice 1》というタイトルで、中国人アーティストとケニア人アーティストの比率を題材に作品を作ることで、ポポーニやタンジーニに抵抗を示した。彼が強く主張するのは、ケニアにはケニアを代表することができるすぐれたアーティストがたくさんいるということだ。こうした国内関係者の抗議を受けて、文化スポーツ省大臣のハッサン・ワリオが公式見解を発表し、2015年のケニア館展示は取りやめになった。

2015年のヴェネチア・ビエンナーレと言え、全体の企画展を行うディレクターとして、初のアフリカ出身者であるオクイ・エンヴェゾーが任命され、多数のアフリカ人アーティストが取り上げられたことでも話題になった年である。アフリカに光が当てられる開催年に、その影ではケニア館のような事態が起こっていたということだ。

そして、2017年になると、ワリオが舵を切る形でケニア人のジミー・オゴンガをキュレーターに選出し、2017年のヴェネチア・ビエンナーレでケニア館展示を実現させることが報道資料で伝わってきた。オゴンガは、ケニアを拠点にするアーティストでプロデューサーでもあり、アフリカ諸国の美術展やヨーロッパにおけるプロジェクトにも携わってきた経験がある。

2013年には筆者の推薦で、NPO法人アーツイニシアティヴトウキョウ[AIT／エイト]のレジデンス・プログラムで東京に滞在したこともあり、海外に拠点を移さずとも地元に残りかつグローバルに活躍する、ケニアでも稀有な存在である。オゴンガによれば、ワリオとはそれまで直接面識はなかったというが、ケニアのアート事情を熟知し、かつ国際的に発信できる者として、ワリオにオゴンガの存在が伝わったと想像できる。ケニア館のための予算は当初100万ドルとも言われており⁷、ケニアのアート関係者も、これでケニア人による“はじめての”ケニア館が実現するとみなが期待した。

1-4. 調査方法

以上のように、ヴェネチア・ビエンナーレのケニア館をめぐる問題は、自文化展示にまつわるきわめてアクチュアルな事例だと捉えることができる。本研究では、ヴェネチアでの展覧会視察とケニアでのインタビュー調査、またそれらの映像記録を通じて、ケニア館のキュレーターがいかにこの問題に向き合い、どのようなアーティストを選出し、どのような展示によって自文化展示を試みたのかを分析する。

まず、第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展におけるケニア館展示を視察し、出展アーティストや作品の内容、展示会場、展示方法など、自文化展示の具体的な実態を調査する。

ケニアでのインタビュー調査では、ジミー・オゴンガおよび出展アーティストへのインタビューを行い(写真1)、ケニア館展示にいたる一連の経緯と、展覧会の構成や個々の作品コンセプトについて聞き取りを行い、グローバル時代におけるアフリカ美術の自文化



写真1 インタビューの様子(左がジミー・オゴンガ)
出所: 筆者撮影

調査研究

展示の現状について考察する。また、作品が実際に制作されるアトリエを視察することで、キュレーターやアーティストが、制作場所とビエンナーレの展示会場をどのような関係で捉えているのかを明らかにする。

また、映像人類学の知見に基づき、展覧会の様子や聞き取り調査の様子は、写真や映像メディアを用いて記録する。こうしたデータは、分析のための資料になるばかりではなく、講演や大学での授業、展示などで上映することで、「学術映像標本」⁸としても活用されることが想定されている。

2. まぼろしのケニア館

第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展は、2017年5月13日から11月26日までを開催期間としており、視察の日程は8月31日から9月2日までを予定していた。準備のためにビエンナーレの公式ウェブサイトを事前に何度か確認していたのだが、開催の数週間前になって参加国リストからケニア館がなくなっているのに気がついてひどく驚かされた。ニュースサイトを探すと、ケニア政府がケニア館実施のための予算を用意していないという情報が出てきた⁹。そうなればヴェネチアでの展覧会視察はおろか本研究の遂行自体が危ぶまれるという思いを抱きながら状況を見守っていた。そして、開催の数日前になって、イタリアのNGOであるZUECCAプロジェクトの一環として、ケニア館展示が実現されるという情報を得ることができた。

その後、ケニアでのオゴンガへのインタビューで、事の経緯が明らかになった。準備段階でオゴンガは、ケニア館の会場候補を視察するためにヴェネチアを訪れ、6日間で11箇所ほどを見学した。この会場探しのための渡航費はケニア政府が用意した。本来であれば、視察の報告レポートを提出し、会場を確定させるために政府が予算を用意するという流れであり、先に契約をかわしたり支払いを済ませた国や企画者が会場を押さえることができる。オゴンガは良い場所を見つけては政府に報告して支払いを依頼するが、政府が支払わないうちに別の企画で会場が埋まってしまう。その繰り返しの挙句、政府が予算を用意することは最後までなく、ケニア館は実質上キャンセルになってしまった。

ワリオは理由を述べないどころか、オゴンガの電話にも一切出なくなったという。しかも、彼らはそうした自分たちの振る舞いをまったく気にしない。それがこれまでもいろいろな問題を起こしてきたケニア政府というものの実態であり、怒り、呆れこそすれ、驚きはしないとオゴンガは述べる。

プンタ・デラ・ドッガーナのすぐ後ろの建物を会場にした、ありえたかもしれないケニア館のプランについてもオゴンガが語ってくれた。プンタ・デラ・ドッガーナは17世紀に建設された旧税関であるが、グッチなどを傘下にもつ実業家のフランソワ・ピノーが建築家の安藤忠雄にリニューアルを依頼し、現代美術館として蘇った建物である。

そのすぐ後ろの建物もプンタ・デラ・ドッガーナと同じ構造の建物だが、リノベーションされておらず、対比として面白いとオゴンガは考えた(写真2)。そこで展示スペースを作り込むために、また安藤忠雄との対比を見せるために、ガーナ人の両親のもとタンザニア生まれでイギリス在住の建築家であるデイヴィッド・アジャイを展示空間のデザイナーとして招きたかったという。アジャイの最近の仕事としては、ワシントンにある国立アフリカンアメリカン歴史文化博物館の設計などがある。さらに、2006年に森美術館で開催された「アフリカ・リミックス：多様化するアフリカ現代美術」展のチーフ・キュレーターを務めたシモン・ンジャミをアドバイザーに迎え、アジャイ、ンジャミ、アーティスト、オゴンガの4者でこのスペースを作っていく構想だった¹⁰。

出展アーティストについても、当初のプランでは3、4名のケニア人アーティストと、候補としてパキスタン、イラク、日本、ドイツなどから3名程度の外国人アーティストを招くことを



写真2 奥がプンタ・デラ・ドッガーナ、手前がおそらくオゴンガが希望していた建物

出所：筆者撮影

調査研究

検討していた。オゴンガの考えでは、ケニアのアートを表象するのはケニア人だけではない。2013年や2015年にケニア館が失敗したのは、ポポーニヤタンジーニが、アーティストではなく彼ら自身を表象したからだ。オゴンガは指摘する。出展アーティストやキュレーターがケニア人であるかどうかという視点ではなく、モラルをもって仕事をすれば、いずれにしてもケニアのこれからのアートのためになるというオゴンガの考えには、自文化展示における倫理の重要性を再確認させられた。

しかし、政府が一切予算を用意しないどころか連絡もつかなくなる状況では、これらのプランは絵空事でしかない。ヴェネチア・ビエンナーレという組織に対しては、予算がないのでキャンセルすると伝えるか、自分たちでなんとか小さな展示でも実施すると伝えるか、どちらにしても非常に難しい判断ではあるのだが、これをオープニングの10日前に決断しなければならなかったという。すると、状況を見かねたヴェネチアの友人からオゴンガに連絡があり、使われていない学校の空間があると協力の申し出があった。オゴンガにとってそれほど魅力的な空間ではなかったが、ケニアのアーティストにとってヴェネチアで発表できることは大きなチャンスになる。また、自分たちは適切な方法で進めているのに、政府の貧弱さによってそれが実現できないのはあまりに無念である。何か記念碑的なものとして行動を起こすべきだとオゴンガは考えた。キュレーターとしてのオゴンガの粘り強い野心と戦略を次の言葉から感じとることができる。「ヴェネチア・ビエンナーレに国として足を踏み入れることは容易ではないし、1回なんとか実現できれば、2回目以降はもっとやりやすくなる。今回ちゃんとやりきらなければ、ヴェネチアの実行委員会からも、前回チャンスを台無しにしたじゃないかと思われる。おそらく2019年には政府の力に頼らなくとも、ファンドレイジングであったとしても実現できるだろう」。こうした考えに参加予定のアーティストも全員が納得した。

このときに会場提供に協力したのが、ZUECCA プロジェクトと呼ばれる NGO である。ZUECCA プロジェクトは2011年にヴェネチアで設立された文化機関で、文化的なリサーチを通して対話を生み出す非営利の活動をして

きた。国際文化機関と目的を共有しながら、地元の団体と継続的な交流を生み出すアートプロジェクトの制作や、現代美術にまつわる企画をヴェネチアの複数拠点で展開してきた。第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の期間中は、国際的に著名なマリナー・



写真3 パラディオ・スクールの外観
出所：筆者撮影

アブラモヴィッチの展覧会も開催していたことから、その企画力は確かなものだった。

ケニア館展示のために提供された学校はパラディオ・スクールという名で、ヴェネチアの潟にある島のひとつであるジュデッカ島に位置する(写真3)。ジュデッカ島は運河を隔ててヴェネチア本島に添うように浮かぶ、静かな生活圏だ。

3. プログラミングとしてのケニア館

オゴンガは、展示設営のために到着したその日にはじめてパラディオ・スクールの空間を見た。6年間使われておらず、いろいろなものが壊れていて、とても汚い状態で、掃除をすることから始まった。作品を輸送する予算も時間もなく、スーツケースで作品を運んだ。このことをオゴンガは、「計画的ではなく実験的な展示」と表現し、「タフなプロセスでコメディのようだが、ターニングポイントになると考えれば問題ない」と語った。その後、ZUECCA プロジェクトのウェブサイトにて公開された公式情報では、ケニア館はケニア政府の文化スポーツ省によるナショナルパビリオンだと説明されている。実際、展覧会のための費用は一切ケニア政府から支出されなかったが、おそらく関連イベントとしてヴェネチア・ビエンナーレに登録するには時期が遅すぎ、ケニア館として打ち出すのが、今後にとっても、広報として

調査研究

も有効だとオゴンガラ企画者が判断したためだろう。

この展示には、アーリン・ワンデラ、リチャード・キマシ、ポール・オンディティ、ピーターソン・カムワシ、ムワンギ・ハッターの5組のケニア人アーティストが選定されていたが(写真4)、どのようにこの5組を選んだかは答えるのに最も簡単な質問だとオ

ゴンガは述べた。ケニア館は、キュレーターが扱うべき「歴史」をもって、今回はその歴史という悪魔を取り払うエクササイズである。本当の意味でケニアの代表的なアーティストであり、ケニアの人々やアーティストたちが誇りをもてるアーティストを選ぶことに尽きるという。これからさらに活躍していく若いアーティストで、ダイナミックで、キュレーターが語るべき主題を扱っていることに加え、最終的には男女の数や年齢、来歴、作風などのバランスで決定したという。

1981年生まれのアーリン・ワンデラはロンドンの美術大学を卒業している。彫刻、インスタレーション、パフォーマンス、映像など、複数の媒体を用いて作品を制作し、主に、廃棄された忘れられた素材を使用している。彼女の子どもの頃の思い出や複雑な人間関係、アイデンティティの考え方などを探求しながら制作をしている。

1971年生まれのリチャード・キマシは、ナイロビ・クリエイティブ・アートセンターのグラフィックデザイン科を卒業している。画家としての彼のプラクティスは、複雑なナラティブと哲学的探求、ユーモアの要素を駆使した物語の形をとることで知られている。

1980年生まれのポール・オンディティはドイツで美術を学んだ。絵画は、



写真4 ケニア館のエントランスには手書きで出展アーティスト名が記されているが、リチャード・キマシの名が書き忘れられていた。

出所：筆者撮影

実験的で肉体労働的な技術を用いて、重層化させた豊かなイメージを探索している。版画やフィルム、画像、油性塗料などをいくつものレイヤーにして、混沌、分裂、緊張、都市と現代的な存在のニュアンスといった、想像的な世界を視覚化している。

1981年生まれのピーターソン・カムワシはナイロビのメディアアートカレッジでアニメーションを学んだ。作品は非常にコンセプチュアルで、ケニアの現代的な文脈、場所、役割、発展などをテーマにしている。

ムワンギ・ハッターは、1975年生まれでケニア出身のイングリッド・ムワンギと、1964年生まれでドイツ出身のロバート・ハッターから成るアーティストユニットだ。イングリッド・ムワンギはヨコハマ・トリエンナーレ2005にも出展経験がある。本展では2名のアーティストの名前と個人史を融合し、単一のアーティスト、ムワンギ・ハッターとして作品を発表している。ビデオ、サウンド、写真、インスタレーション、彫刻、絵画、パフォーマンスなどを扱い、彼ら自身の身体を用いて、変化する社会の現実と自己の相互関係の美学を創造している。

ケニア館のテーマとして掲げられたのは、アメリカの黒人作家であるジェームズ・ボールドウィンの小説タイトルから引用された「Another Country」だった。性や人種のタブーを乗り越えた相互理解の新しい可能性を探る小説の内容が、ケニアの現代アートや現代ケニア自体の現状に似ていると感じ、これを触媒として用いたかったという。20世紀を通じて、国とは何かという問題にケニアは直面してきた。アートは、政治とはまた別に、詩的に国とは何かを考える手法である。アイデンティティやセクシャリティなど異なる現実について語ることでもある。実際の政治に貧弱な部分があるとしても、2010年には新しい憲法も作られ¹¹。ケニアは自分たちの国をAnother Countryとして想像しようとしている。どのような種類のナラティブが存在し、どのように議論することができるか。このことに、オゴンガはアートという詩的な方法を用いて問いかけているのだ。

実際に今回の経験をオゴンガは、「展覧会ではなくプログラミング」だと特徴づける。展覧会というのはひとつの要素でしかないと考え、オープンして

調査研究

すぐに学校でエデュケーショナルプログラムを立ち上げた。アーティストは生徒たちと時間をすごし、クラスで教えたり、毎朝ヴェネチア内のさまざまな会場と一緒にめぐって現代アートについて一緒に語ったり、音楽と映像による美しいストーリーボードと一緒に作ったりした。

ケニア館の展示会場には、世界のアート関係者が一堂に会する華やかなヴェネチア・ビエンナーレの印象とは対照的な光景が広がっていた。受付付近に入場者カウントノートが広げられていたので覗いてみると、1日に5人、6人、5人、12人、13人、5人……と、ビエンナーレとは決して思えない人数が記されていた¹²。会場施工の費用もなく、スーツケースで作品を運んだだけあり、実際の展示内容や展示方法にも目新しさがあるわけではなかった。かつての教室空間が一部屋ずつアーティストに割り当てられ、作品が壁面に掲示されたり、中央に置かれたりしているというきわめてオーソドックスな展示手法である(写真5)。その意味で今回の自文化展示の実践は、展覧会というフォーマットに集約されているものではなく、ケニア館をめぐる一連の動きの中に見出すことができるものかもしれない。つまり、ケニアのアーティストが、小さな視点から、あるいは詩的な視点から、作品を通して生徒や住民と交流し、世界では何が起きているのかを共有し、Another Countyについてともに議論する、そのために生活圏にある学校という場所は最適なものだったと言えるかもしれない。

今後もこの対話を継続するために、オゴンガはアーティストが再び現地を訪れるための渡航費の確保に奔走していた。政府を頼りにすることはできず、インタビューを行った9月現在でも10箇所ほどの企業や団体に交渉している最中だという。



写真5 アーリン・ワンデラの展示風景
出所：筆者撮影

4. ケニアにおける生活としてのアート実践

ヴェネチアでの展覧会視察のあと、イタリアからケニアに飛び、9月5日にナイロビのエチオピア料理店でオゴンガへのインタビューを行った。第2章と第3章の内容は、このインタビューの内容に基づいている。その後、事前に連絡を取っていた出展アーティストのうち筆者の滞在中に都合の合う2名がインタビューに応じてくれた。8日にマチャコスにあるリチャード・キマシのアトリエへ、9日にキアンプにあるピーターソン・カムワシのアトリエに出向いた。

リチャード・キマシがアトリエを構えるマチャコスは、首都のナイロビから南東に50kmほど離れた地域で、車で3時間ほどの道のりだった。アトリエは住居を兼ねており、周りは畑に囲まれた見通しのよい場所に立地している。近くに商店は見当たらないが、広い庭には植物や野菜を植えたエリアの他、作品の制作や保管に使えるいくつかの倉庫が点在し、ウォータータワーと呼ばれる貯水装置も完備しており、いかにも暮らしやすそうな環境である。郊外を好み、広告の情報や知人を頼りに見つけた場所で、今は食べるための仕事として、アーティストに専念しているという。家の中にも自作の彫刻と子どもたちの写真を組み合わせて展示していたり、子どもたちが描いた絵が飾られており、静かな環境の中にも生活とアートが融合した豊かな暮らしが伝わってきた(写真6)。

キマシにとってナイロビは騒がしすぎるという。ベランダでも庭でも場所があればどこでも作品は作れるし、もしナイロビで仕事があれば、バスや車で容易に行ける距離のため困ることはないという。

今回のヴェネチアの件に



写真6 庭のウォータータワーの前で話すリチャード・キマシ

出所：筆者撮影

調査研究

ついで尋ねると、ヴェネチア・ビエンナーレはあくまで政府主導のイベントだとつくづく感じると感想を述べてくれた。「ケニアではいろいろな問題がありすぎて、政府がアートに参加する余裕はない」と達観視している。キマシはセネガルのダカール・ビエンナーレにも参加した経験があるが、このときはまるで違ったという。セネガル政府が主導となって各アーティストを招聘し、航空券や会場を用意するからだ。

キマシは今回、作品をオゴンガに委ねただけで、ヴェネチアには赴かなかった。だが、ヴェネチアで展示した作品は、おそらく現地のイタリア人が購入してくれたという。キマシの絵では、何をしようか考えている人々、貧しい人々が描かれている。「とても悲しい絵と言われることがあるが、彼らに対する私自身の視点でもある。彼らがどのように世界と関わるかということについての抽象表現でもあるが、アーティストとしてはあらゆる感情を表象できる」。有名アーティストについて語る場所になっているだけだとキマシ自身も批判的に述べるヴェネチアで、今もキマシの描く人物が静かに物事を見つめている(写真7)。

一方、ピーターソン・カムワシがアトリエを構えるキアンブは、ナイロビから北に20kmほど離れた地域だ。車で1時間半でたどり着いた。2011年まではナイロビにあるアートセンターのクオナ・トラストにアトリエを借りて活動し、その後は自宅や別の場所などを転々とした後、2016年の9月にインターネットで探したこの物件に落ち着いたという。周りは茶畑に囲まれていて、日本の田舎にも似てどこか懐かしさを感じる場所だ。自宅からは5kmほどの場所で、毎日バイクで通っている。庭には彫刻作品がパ



写真7 ヴェネチアのケニア館に展示されたリチャード・キマシの作品

出所：筆者撮影

ブリックアートのように展示され、倉庫には他の作品も保管されている(写真8)。キマシと同じく、ナイロビは狭いわりに賃料が高く、渋滞もあり、拠点にしても良いことはないという。キアンブは小さなコミュニティだが、レッドヒルギャラリーやワンオフギャラリーなど同時代美術を扱うギャラリーも近く、アート関係者とのコネクションは強い。

インターネットで容易に情報が得られるようになったことや、バイクなどの交通手段が手に入りやすくなった環境が、アーティストたちの活動場所の選択肢を広げる役目を果たしていると考えられることができる。カムワシの

作品でも、身体形象を用いたボートやスーツケースなどが象徴的なモチーフとして選ばれ、人々の移動や移民をテーマにしたものが多い。人と移動という普遍的な題材ゆえに、どのようなスペースでも、そこに合わせて展示をすることができる柔軟性がある。パラディオ・スクールの展示でも、画用紙に描かれたボート型の人物像がいくつも切り抜かれ、それらが壁面に再構成されていた(写真9)。学校の壁面に残されている子どもたちの落書きであろうキャラクターとも何か対話が起こっているようにさえ感じた。

キマシとカムワシの両者



写真8 庭の彫刻作品の前で話すピーターソン・カムワシ

出所：筆者撮影



写真9 ヴェネチアのケニア館におけるピーターソン・カムワシの展示風景

出所：筆者撮影

調査研究

に共通するのは、ナイロビという喧騒から、あるいはヴェネチアという華やかさから離れて、地に足をつけて制作と生活に向き合う姿勢であった。ヴェネチア・ビエンナーレにおけるケニア館展示の一連の事態についても、きわめて落ち着いた反応を示しており、自分は作品を制作するというやるべきことをやっていただけだと言わんばかりだった。そうしたある種の素朴で誠実な創作態度と住環境を視察すると、いかにヴェネチアが、政治や経済、文化的なステイタスといった偏った視点でアートが語られている場所かということに改めて気づかされる。だからこそ、展示だけではなく対話のきっかけとして今回のケニア館を位置付けるオゴンガの視点は、ヴェネチアにとっても重要なことであると実感した。

5. おわりに

ヴェネチア・ビエンナーレ期間中には企画展や国別展示以外にも関連企画が数えきれないほどあり、来訪者にとってはすべてを見てまわることは困難だ。いくつものパンフレット類から気になる展示を探して出かける中で、「DIASPORA PAVILION」というタイトルが目にとまった。イギリスのアーツカウンシルといくつかの団体が企画した展覧会だ。タイトルにバビリオンと銘打つことからも明確なように、ディアスポラの存在から国別展示のあり方を相対化しようとしている点が大変興味深かった。出展者は、アフリカ出身ではあるが故郷を離れて学んだり活躍しているディアスポラで、彼ら是一体どこの国に所属するのか、国とは何か、を考えさせられる充実した展示を実現していた。

国別展示のあり方自体を問うという点では、2015年の日本館出展者を決めるコンペにおいて、キュレーターの高橋瑞木とアーティストの高嶺格が提示したコンセプトが記憶に新しい。日本館はケニア館とは異なり、ヴェネチアのジャルディーニ公園内にある常設のバビリオンである。高橋と高嶺は、日本館のすぐ裏にある韓国館とコラボレーションする企画を提案した。そのために韓国館の出展者を決めるコンペ参加者とも連携したが、その革新的すぎるとも言える内容は両国ともで採用されることはなかった。

また、2015年のビエンナーレでは、89カ国が参加した国別部門の表彰で、アルメニアが金獅子賞を獲得した。トルコの東側に隣接したアルメニアは、1991年に旧ソ連から独立した小国で、アーティストたちの出身地と現住地が話題になった。シリア出身で米国在住、エジプト出身でカナダ在住、米国出身でフィンランド在住などさまざまなのである。彼らは、オスマン帝国領で1915年に起きたとされるアルメニア人虐殺の中を生き延び、各地に離散したアルメニア人の子孫なのだ。作品内容やキュレーションの完成度はもちろんのこと、作品が歴史や社会状況を照らしだし、奇しくも国別展示自体を相対化したことが同時代的だとして金獅子賞の評価につながっているとすれば、ヴェネチア・ビエンナーレにおける国別展示のあり方自体が根本的に見直される時期は近くにせまっているのかもしれない。

本研究では、グローバル時代におけるアフリカ美術の自文化展示をテーマに、ヴェネチア・ビエンナーレにおけるケニア館を対象にして調査を進めてきた。その中で、ミュージアムにおいても、国のパビリオンにおいても、作品というモノあるいはそれを生み出す人を選定して移動させ、異なる場所で見せるという行為には、なによりもまず倫理が不可欠なことを確認した。人を移動させることがかつては見世物になった時代に対して、人が自由に行き来できるグローバルな時代においては、互いの文化を尊重することが前提になっているのは言うまでもないが、過酷な状況の中でケニア館が見出した可能性は、展示を超えたアーティストと地域住民との対話であった。

今回のケニア館では、2013年とはまた別の仕方、ケニア政府が一切の支援をすることなく、正式なケニアのパビリオンとして発表されるという事態が起こった。その実現にあたっては、個人のネットワークによる国を超えたさまざまな団体、個人の支援があった。「2019年には政府の力を頼らなくとも、ファンドレイジングであったとしても実現できる」というオゴンガの発想は、自文化展示という視点を越えた国別展示を相対化する最先端の動向として、ヴェネチア・ビエンナーレのあり方自体を問い直す動きとして機能していくと考えることもできるだろう。

一方で、ヴェネチア・ビエンナーレにおける国別展示という他の芸術祭に

調査研究

は見られない特殊な形態が、自文化展示の機会を自国に対して主張することを可能にしてきたことも事実だ。ディレクターによる企画展だけであれば、キマシヤカムワシのようなケニアの郊外を拠点にするアーティストがヴェネチアで作品を発表したり、現地住民と対話をする機会は訪れなかったかもしれない。

ナイロビでのインタビューの際、キュレーターとしての意見を求める筆者に対して、開口一番オゴンガは、「自分はキュレーターであったことは一度もない」と断った。「ただ現実のために行動しているだけなのだ」と。事実、オゴンガがやってみせたことは、自身の境遇や個人的なネットワークを駆使して、政治や経済がとりまくアートワールドに介入し、動的なプロセス自体を提示することだった。アフリカの同時代美術における自文化展示という問題自体を他者へと開き、対話可能なものにしていく。そのようにしてケニア館は、「フォーラム」としての次代のミュージアムを体現するものになっているのではないだろうか。

注

- 1 本研究は、平成29年度奈良県立大学特別研究費助成の助成金を受けて実施したものである。
- 2 本章の第1節と第2節の内容は、博物館人類学を専門にする吉田憲司の著作から学んだことの要約になっている。詳しくは、吉田(1996)および吉田編著(2011)を参照されたい。
- 3 展示を手がけた吉田憲司は、1984年からチェワでフィールドワークを始め、1985年にニャウへの加入が認められ正式なメンバーになった。このレプリカは1990年に吉田自身が製作したものだというのが、「ニャウの正式のメンバーが製作したものであるから、『複製』とは表示していない」と述べている(吉田2016:234)。
- 4 日本では2020年に、北海道白老町にアイヌ文化復興・創造の拠点としてウポポイ(民族共生象徴空間)が誕生する。国立アイヌ民族博物館、国立民族共生公園、慰霊施設などの主要施設で構成される。同博物館では、アイヌの人々が運営し、展示物を決め、解説文を書くという(西川祥一「(ひと)佐々木史郎さん 国立アイヌ民族博物館の初代館長に就いた文化人類学者」朝日新聞、2020年7月8日朝刊)。
- 5 Gregory Warner「Why Are Chinese Artists Representing Kenya At

- The Venice Biennale?」〈<https://www.npr.org/sections/goatsandso-da/2015/03/30/396391120/why-are-chinese-artists-representing-kenya-at-the-venice-biennale>〉2020年7月10日閲覧。
- 6 「Outrage over Chinese artists chosen to represent Kenya at Venice Biennale」〈<https://www.theguardian.com/world/2015/apr/15/venice-biennale-china-kenya-outrage>〉2017年5月6日閲覧。
 - 7 以下を参照した。Neo Musangi「Venice Biennale 2017 Kenya is Another Country」〈<https://www.contemporaryand.com/magazines/kenya-is-another-country/>〉2020年6月26日閲覧。
 - 8 映像素材に注目した撮影や保存、活用について広く研究する新しい研究分野として「博物館映像学」を提唱する藤田良治(2015)は、調査で得られた撮影素材を「学術映像標本」と捉え、博物館等で保管し、研究者によって活用されることで新たな知見が生まれる可能性があると主張する。
 - 9 Margaretta Wa Gacheru「Kenya Pavilion yet to get cash for Venice」〈<https://www.businessdailyafrica.com/lifestyle/society/Kenya-Pavilion-yet-get-cash-Venice/3405664-3888952-10twv6v/index.html>〉2017年5月8日閲覧。
 - 10 第57回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の期間中、プンタ・デラ・ドゥッガーナでは、イギリスで最も稼ぐアーティストと言われるダミアン・ハーストの大規模個展が開催されていた。もしこの構想でケニア館が実現していれば、展示内容の対比もまた面白いものになっていたにちがいない。
 - 11 新憲法は、1963年にイギリスの植民地支配から独立した際に制定された憲法に代わり、大統領権限の縮小による三権分立の強化など、より制度的な民主化を促進するものである。2017年8月の大統領選挙では、ウフル・ケニヤッタが再選されたが、最高裁は不正を認定してこれを無効とした。アフリカで選挙結果が法的に無効にされたのはじめてのケースであり、オゴンガもこの事態を非常に重要視している。なお、同年10月にやり直しの大統領選挙が執行されたが、野党候補のライラ・オディングがボイコットしたためケニヤッタが圧倒的多数で再選された。
 - 12 ヴェネチア・ビエンナーレの公式サイトでは、全体の入場者数は615,000人以上と発表している。以下を参照。「BIENNALE ARTE 2017, OVER 615,000 VISITORS」〈<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2017-over-615000-visitors#:~:text=Biennale%20Arte%202017%20%7C%20Biennale%20Arte%202017%2C%20over%20615%2C000%20visitors>〉2020年7月10日閲覧。

参考文献

藤田良治

2015「博物館映像学の観点からみた北極海における撮影の意義」分藤大翼・川瀬慈・村尾静二編『フィールド映像術』pp.48-61、古今書院。

調査研究

吉田憲司

1999『文化の「発見」—驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店。

2016『仮面の世界をさぐる—アフリカとミュージアムの往還』臨川書店。

吉田憲司編著

2011『改訂新版 博物館概論』放送大学教育振興会。