

アフリカ芸術をめぐるアメリカ黒人文化運動の行方

— A・L・ロックによる「発見」の物語の受容

柳 沢 史 明

序

「アール・ネーグル」という芸術像が西欧の側によって創りだされたものであり、西洋の美術商や美術家らによって主にその領有がなされたとはいえ、その芸術像が一部の黒人芸術家や知識人らにとって一つのモデルとして掲げられ、その表象を担わされた側の文化運動の推進力となった、という力学は見過ごされるべきではない。つまり、モダニズム美術に対し影響を与えた造形物一般に対してフランスでカテゴライズされた「アール・ネーグル」を、被抑圧者の側が自らの社会的、文化的権利の獲得や回復のために利用する、という力学である。サンゴールが自らのネグリチュード思想の中で、「アール・ネーグル」を一つのモデルとみなしていたことがその一例である。

しかしながら、「アール・ネーグル」という西洋の側によって創出された語彙又は概念を、黒人の側が自らの文化的依代として利用するという動向はフランス植民地内部に限った出来事ではない。何よりも看過しえないのは、黒人の現前と歴史がフランス以上に明白なものであったアメリカ合衆国におけるそれであろう。

二十世紀前半のアメリカにおけるアフリカ彫刻受容史の中で常に言及されるのは、一九三五年のMoMAにおける「アフ

リカの黒人芸術」展とそれに先立つ一九一四年の「20」ギャラリーにおける展示である。アメリカにおけるアフリカ芸術受容の歴史を、ギヨームやC・ラトンといった美術商の動きと関連付けて論じたJ・L・ポドラヤ、プリミティブ・アート受容の一連の流れに位置づけたG・レヴィンによる研究は⁽¹⁾、アフリカ芸術展示の歴史の経緯を辿るという点では確かに有用だろう。両者が詳述する一九一四年の「20」ギャラリーでの展示と一九三五年のMoMAでのアフリカ芸術展は、アメリカにおけるアフリカ彫刻展示の決定的な出来事であり、この展示の双方にフランスからアメリカへの物の流れがあったからだ。しかし、その約二十年の間に生じたアフリカ系アメリカ人による言説、彼らによる表象の借用、変化という点には触れられてはいない。

他方で、美術館や人類学博物館における展示とその歴史に内在する文化収集システムへの批判は、西洋の温情主義的相対主義や展示品をめぐるヒエラルキーを明るみに出し、その見直しの動きへと移行させたことは言を俟たない。とはいえ、クリフォード以降、特に人類学者らによって活発なものとなった、西洋中心主義的な文化収集システムへの批判は、「プリミティブ・アート」の創出と受容の歴史を西洋から非西洋へと与えられた表象をめぐる歴史に集約してしまい、他文化や自文化を如何に展示するかという議論へと関心が集中してしまう傾向にある⁽²⁾。当然、将来的な展示をめぐる議論自体は歓迎すべきものであり、批判するつもりはない。しかしながら、他文化表象が生じた過去の文脈の考察は、西洋的文化収集システムにのみ還元されるものではないだろう。一九八四年のMoMAにおける「二十世紀美術におけるプリミティヴィズム」展のカタログが見過ごした一九一〇年代後半から三〇年代半ばという期間は、この展示によって引き起こされた様々な生産的議論にも関わらず、あるいはその議論の広範な射程と可能性ゆえに、西洋的展示システムをめぐる批判的考察から零れ落ちてきたともいえよう。

しかし、この約二十年の期間が、「ハーレム・ルネッサンス」と呼ばれるアメリカ黒人文化運動の時期とほぼ合致することを鑑みれば、この時期におけるアフリカ芸術の「発見」の物語の受容とそれに対する反応とは無視しえないものであろう。

八四年のMoMA展へと繋がる前史の空白期間として片付けるのではなく、また文化収集システムが培養されていく期間として見なすのでもなく、アフリカの造形物と西洋によるその「発見」をめぐる物語、つまり西洋のモダニストらがアフリカの造形物を「芸術」として「発見」し、評価を与え、自らの作品制作の際の着想源となった、という一連の語りが、当時のアメリカにて担うことになった文化的役割を考察するための期間として個別的に考察される必要がある⁽³⁾。

一九二〇年代初頭から三〇年代なかばにかけて、ニューヨークのハーレムに集った黒人作家・知識人・芸術家による文化運動は、詩、文学、音楽、絵画、彫刻等様々な領域で広がり、この時期は「ハーレム・ルネッサンス」という名称で知られている。ハーレム・ルネッサンスをめぐることは、既に数多くの先行研究が存在するため、ここで改めてその概略を述べることはしない⁽⁴⁾。本論文は、西欧モダニズムによって影響を与えたアフリカ芸術、というフランスを中心とした流行がどのようにアメリカに伝わり、如何なる展開を経たのか、という関心に基づく限りで、この運動を捉えていくことになる。そこで、フランスからアメリカへとこの流行をもたらし、両者を媒介した人物としてハーレム・ルネッサンスの中心人物の一人であり、黒人専用の大学であったハーワード大学の教授A・L・ロック(1885-1954)を取り上げることにするが、その前に、アフリカ芸術をめぐる彼の思想的基盤となった人物である、A・バーンズ(1872-1951)について言及しておく必要がある。

一 バーンズとアフリカ彫刻

ロックのアフリカ芸術観の形成に大きな影響を与えることになった歴史的事実として青年期の欧州への留学、そして度重なるパリへの旅行経験が挙げられる⁽⁵⁾。一九一〇年代後半から二〇年代にかけて、パリにおけるアフリカ系アメリカ人を取り囲む状況は大きく変わりつつあった。第一次大戦に際しフランスへと派兵された数多くのアフリカ系アメリカ人が本国の人種差別から逃れるためフランスに留まったのと並行し、従軍演奏隊と共にアメリカから到来したジャズの流行が黒人ジャ

ズミュージシャンの需要を高めたこともあり、モンマルトル周辺のキャバレーやナイトクラブを中心に黒人コミュニティが形成されつつあった。こうした状況下、多数のアフリカ系アメリカ人の芸術家・知識人がパリの地を踏んでいる。彼ら多くは留学やバカンスの行き先としてパリを訪れていたが、そこで同じくアメリカから来た黒人知識人や、パリの芸術家・知識人らと出会っている。ハーレム・ルネッサンスを代表する詩人ラングストン・ヒューズは、一九二三年から二四年の夏にかけてフランスに滞在し、一九二四年パリでロックと初めて出会ったことを自伝の中で記している。ここでは、ロックから美術商P・ギョームの画廊へ行きアフリカ彫刻を見るように勧められたこと、A・バーンズの存在について語られたこと、そしてパリのカフェでバーンズと出会ったことが回想されている⁽⁶⁾。ロックがヒューズに対し、ギョームとバーンズという二人の美術愛好家について語ったという事実は、この時期のロックが「アール・ネーゲル」の流行を感知し、その流行がこの二人の愛好家と強く結びついていたことを示している。ロックとアフリカ彫刻との関わりを考える上で、この二人の思想上の影響は見過ごすことができない。ギョームについては既に別の箇所で論じているので、本節ではバーンズの黒人芸術論をまず考察しておきたい⁽⁷⁾。

若きヒューズに対しギョーム画廊へ行くようロックは勧めたが、その際二人の白人との会合をロックは設定する。ヒューズがパリのカフェで出会ったのは、当時フランスに滞在していた生物学者であり、資産家であったアルバート・C・バーンズ⁽⁸⁾と彼に同行した若き哲学・芸術学者であり、ギョームとの共著も残しているトーマス・マンロ⁽⁹⁾であった。

バーンズは、幼年期から青年期にかけて家族と共にメソジスト系の教会にて黒人による賛美歌に触れていた経緯と、銀軟膏の発明で築いた資本を基にした慈善家としての立場から、黒人文化への関心を示していたが、具体的にアフリカ彫刻を収集し始めたきっかけは、一九二一年頃のギョームとの出会いに求められるだろう。当時、増大する自らのコレクションの整理と活用について助言を求めていたバーンズと、自費で出版していた美術雑誌を休刊にせざるを得ないほど経済的に困難な状態にあったギョームとが、互いの力を借りあったのは当然の成り行きであろう。ギョームはその後、一九二二年に教育の

促進と美術の鑑賞を図る目的で設立されたバーンズ財団の外務官 (Secretaire étranger) を任されることになる。

アメリカにおける近代ヨーロッパ美術及びアメリカ彫刻の収集家としての地盤を固め始めたバーンズは、アメリカにおいてアフリカ彫刻の収集と称賛を行なう第一人者としてロックによって頻繁に言及されることとなる。

一九二四年五月、Opportunity 誌によって組まれた「黒人芸術」に関する特集は、ロックによる黒人芸術の紹介、若手の黒人詩人による作品の掲載だけでなく、アフリカ彫刻の写真五点、バーンズによるテクスト、ギョームがその前年発表済みのテクストを翻訳したもので構成されている。同号の「バーンズ博士」と題された筆者不詳の論説中には、「アルバート・C・バーンズを知っている人々は彼の存在を有益な秘密とみなしている」「彼はプリミティブな黒人芸術における第一人者であったし、現に疑いなく最終決定権を有している」⁽¹⁰⁾といった表現が見られ、大衆には未だ広く知られていないながらも、プリミティブな黒人芸術に関する有益な知識とそのコレクションとは、一部の黒人知識人の間で少しずつ認められていたことがわかる。

この論説が掲載された Opportunity 同号には、バーンズによって書かれた「寺院」と題されたテクストが掲載されている。二十世紀初頭における文化の中心としてのパリと、そこで活躍する知識人、芸術家らとの出会いがバーンズ自身の芸術への関心を高め、コレクション形成へと促した経緯が述べられているが、とりわけ、パリにおいて、現代における芸術表現に関心をもつあらゆる国籍の人々が出会い、気楽に語りあえる場を「寺院」と表現し、「この寺院の高僧」たるポール・ギョームについて語られている。バーンズが「黒人芸術」(Negro art) について語るのにはそれに続く箇所であるが、このテクストでは未だその詳細な説明は行なわれていない。「大昔の黒人彫刻を収めた彼の小さなギャラリーと陳列室は今や、フランスだけでなく、アメリカ、日本、イギリス、あらゆる大陸の国の創作者たちのメッカである」⁽¹¹⁾。「寺院」で練り広げられる芸術をめぐる活発な議論がバーンズ自身に与えた影響の大きさがこのテクストの中心的話題であることは、「そこでは議論の習慣が伝染性をもち、私はすぐにその虜となった」というバーンズの言葉にも現れている⁽¹²⁾。その限りで、ここでのバー

ンズの関心は黒人芸術そのものというよりも、パリの美術をめぐる活発な議論や新たな流行の紹介にある。ここで語られる「黒人芸術」ないし「黒人彫刻」とは、その周りに数多くの芸術家らを集め、活発な論議を巻き起こす力をもつ、パリの一角で生じている流行に他ならず、同時代のアメリカの大地や、そこに住む黒人への影響力が語られることはない。パリの芸術家たちに影響を及ぼしたのはむしろ、「二千年かそれ以上前の黒い野蛮人」(the black savage of a thousand and more years ago) たちであると説明されている⁽¹³⁾。

こうしたバーンズによる黒人芸術理解は、多分にポール・ギヨームのそれを踏襲している。ギヨームにとっての黒人芸術とは「原始的な黒人」(the primitive negro) によるものであり、「アフリカ、ヨーロッパ、アメリカに住むある程度文明化された黒人」とは区別された存在によって創られたものとされている。それは、黒人芸術を作った「原始的な黒人」がもつ「心性」(mentality) が、「ある程度文明化された黒人」(the partly civilized black) とは異なる、というギヨームのテーゼに由来している⁽¹⁴⁾。ギヨームのこうした黒人芸術理解は、サンゴールや、後に詳述することになるロックといった後の黒人作家・指導者らが、黒人の人種的特質の永続性を唱えたのと決定的に異なっている。一九二四年の Opportunity 誌上に転載されたギヨームのテクストは、「原始的な黒人」によって作られた「黒人芸術」(Negro art) の魅力と、それがフランス芸術界に与えた影響、慧眼あるバーンズによるその収集を語っているものとして読まれるべきであり、次のギヨームの発言もそうした意図のもとに書かれている。「黒人芸術は精神上の使命を有している。つまり、このまさに二十世紀の趣味を育て、その魂の深部を攪拌し、その精神を純化し、その想像力を豊かにするという偉大な栄誉を有している。二十世紀という時代は恐らく恥じ入ることだろう。美の領域においてまだなされていない発見が数多く存在したのに、学ぶべきものはもう無いと思っていたからだ」⁽¹⁵⁾。一九二四年五月の Opportunity 誌にてバーンズとギヨームが称賛する「黒人芸術」ないし「黒人彫刻」とは、これらのテクストが雑誌のために書き下ろされたものではなかったとはいえず⁽¹⁶⁾、かつてアフリカに存在し、現代ではほとんど見出すことのできない「原始的な黒人」による芸術を指しているよう。

翌一九二五年、ロックによって編纂された『新しいニグロ』には、同年三月の雑誌 Survey 誌に掲載されたバーンズの論文「黒人芸術とアメリカ」(“Negro Art and America”)が転載されている。アメリカにおける黒人芸術を語る上で、黒人たちの「原始的な祖先」(his primitive ancestors)が具えていた特性についてここで言及されている。ギョームが「原始的な黒人」と「文明化された黒人」とは異なる「心性」を有するものとしたのに対し、ここでバーンズは黒人の歴史を断絶ではなく連続するものとして捉えている。「考慮されるべき最も重要な要素とは、黒人が彼の原始的な祖先から受け継ぎ (inherited)、今日まで保持している (maintains) ところの黒人の心理的な態度である (the psychological complexion)」。その顕著な特徴とは、並外れた感情の才、豊穡かつ自由な想像力、個々の表現の真に偉大な力である⁽¹⁷⁾。

バーンズは、黒人の人種的特徴をその芸術的資質に認め、「原始的な祖先」との共通項をそれに求めている。続けて表明される「黒人とは生まれながらの詩人である」(The Negro is a poet by birth)というゴビノーのステレオタイプは、この論文のテーゼとなり、アメリカの文明の中で原初的な自然との関係を有する黒人像が語られることになる。つまり、白人もかつては有していたところの、自然との調和に根ざした芸術的資質は、何世紀もの文明の中で磨耗してしまったが、黒人は「人間の自然との調和という理想」により近く、「我々の不毛で実用的なアメリカ生活の中では浮浪者」の状態にあるとされる⁽¹⁸⁾。文明化し自然との調和を失った白人と、文明の中で自然との調和を維持し続ける黒人という、バーンズの議論に存在するありふれたステレオタイプに基づく議論は、彼もまた近代西洋の人種主義の内部にいたことを明示している。

しかしながら、彼の人種主義的姿勢を批判するのが本論の主眼ではない。そうではなく、彼がアメリカの黒人芸術をアフリカのそれと接合することで、ハーレムを中心とした黒人文化運動を人種的系譜の内部で正当化している点が重要であろう。「黒人芸術の再興 (The renaissance of Negro art) は、美の探究者が見のがすことのできない、現代の出来事の一つである。それ [黒人芸術の再興] は、原始的なアフリカ人彫刻と同じくらい、黒人的な特徴を表している (characteristically Negro)」⁽¹⁹⁾。バーンズがここで「再興」(renaissance)という言葉で具体的に指示しているのは、詩人 P・L・ダンバーと教育家ブッカー・

T・ワシントンに始まりデュボイスやマッケイ、ロックといった同時代の黒人知識人・作家らの活動である。彼らの活動は「原始的なアフリカ人彫刻」同様に「黒人的」な特徴を有したものととして、人種的枠組みの内部で連結されている。

さらに、彼らの文化的活動の秀でた点を説明しつつ、黒人のこうした文化的活動によって「より豊かで満ち満ちたアメリカの生活」が可能になると述べる⁽²⁰⁾。なぜなら、黒人の日常的な生活が音楽と詩歌に彩られており、もし「我々が、我々の平凡な文明が最も必要としているのが、平均的な黒人が現にその中で生活しているところの詩歌である」ことを認識する時には、幸福なアメリカの未来がやってくるからである。「もしそのとき平均的な黒人が従来そうであったように、簡素で無邪気、寛大かつ温厚で、思慮深く気さくであるならば、彼はより豊かなアメリカ文明の発展のため、我々と共に協調し働くことに同意してくれるだろう。そこに彼は溢れるほどの役割をもたらししてくれるだろう」⁽²¹⁾。バーンズの議論の内部に存在するステレオタイプ化された黒人像は明確だが、彼の主要な関心が、アメリカにおける黒人の文化的活動の承認だけでなく、それがもたらす「アメリカ文明」への寄与へと向けられていたことも確かであろう⁽²²⁾。

アフリカ芸術を制作した祖先たちを引き合いに出しつつ、アメリカにおける黒人文化運動を評価し、この黒人文化運動が現代のアメリカ文明に対し利益をもたらすだろう、という理解は、ギョームと異なるバーンズの文化史観を示唆している。近代西欧芸術とアフリカ芸術を収集し、具体的な協力活動も行っていた両者がアフリカ芸術に見出したその射程は明らかに別の方向へと延びている。ロックはギョームによる著作を参照しつつも、バーンズによって明示された、アフリカ黒人彫刻とアメリカにおける黒人文化運動との連続性を自らの黒人芸術論の骨格として採用していくことになる。

二 アフリカ芸術「発見」の物語とロック

では、ロック自身はアフリカ芸術をどのように解釈し、自らの議論の内に組み込んでいったのか⁽²³⁾。ロックによる芸術

論は、アフリカ系アメリカ人芸術家らによる文学、詩、音楽、絵画等多岐に渡るが、本論ではアフリカ芸術がアメリカの黒人芸術に与える影響について論じているテキスト、及びアメリカにおける造形芸術の状況について論じているテキストを取り上げることにした。

一九二四年五月の *Opportunity* 誌に掲載された「アフリカ芸術に関するノート」は、同時代のフランス、ドイツを中心に「いわゆる『原始的な』黒人芸術」(so-called “primitive” Negro art) が評価されてきた経緯および、その影響の大きさと、もはや「いかなる弁明も必要としない」(it needs no *apologia*) その重要性が紹介されている。ロックはその重要性を二つの側面、つまりその「美的な意義」(aesthetic meaning) と「文化的な意味」(cultural significance) に求めている。前者に関しては、「その熱心な先駆者であり擁護者」であるギョーム、そして「彼から発せられ、パリのポスト印象派の芸術サークルらへと流れこんだその真面目な関心」によって認知されているが、後者に関しては、その遅れと研究の難しさを指摘しつつも、「その文化的な意義と派生とを説明すること」は今後の期待すべき領域とみなしている。とはいえ、ロックは後者の領域に与る研究功績として *バーンズ財団* について言及している。「*バーンズ財団*の目的のひとつであり、明確な計画の一つ」は「この芸術を組織的に研究し、人類の芸術という総体と関連付けること」とされている (NAA, 134)。

ロックがこのテキストにおいてギョームに認めた過剰とも言える功績、つまり「熱心な先駆者であり開拓者」、「この芸術への関心の先駆者」(NAA, 134)、「この芸術に対して長いこと精通したことから、その古典的例証を選別し、実験的な様式分類、時代区分を練り上げている人物」(NAA, 135)、「この芸術の時代区分を試みた最初の人物」(NAA, 137) といった評価は、パリのみならず、同時代のアメリカにおいてギョームの名が広められたことを明かしているよう。少なくとも、ロックの眼には、アフリカ芸術とポール・ギョームの名が密接に繋がりが、彼の活動が単に商業的関心ではなく、むしろ美術史的アプローチを含む学問的体裁を採ったものとして映っていたのであり、加えて、アメリカにおける *バーンズ財団* による活動もまたギョームに連なる「組織的な研究」に与るものとして理解されている。同号に掲載された彼らのテキストはロック以上に

「より権威をもって」(more authoritatively) の芸術について論じてくれるのである。(NAA, 135)

このテキストの大部分は、ヨーロッパの美術界に生じた「アフリカ芸術の発見」(The discovery of African art) あるいは「こうした一連の発見と再評価」(such a series of discoveries and revaluations) としてそれがもたらした影響について述べられている(24)。“Zouenouia-13th Century”とのキャプションが付けられたコートジヴォワールの織物用滑車と思われる写真とモジリアーニによる一九一〇年前後の石彫頭部の写真(25)とを対にして掲載し、アフリカ芸術がヨーロッパ美術にもたらした影響の大きさを説明すると同時に、その「科学的観点からの再解釈」(NAA, 134)の要請にこのテキストの主眼が設けられている。アフリカ芸術がアメリカの芸術界、そしてアフリカ系アメリカ人芸術家に与える影響については、テキストの最後の段落でようやく言及されるのみである。「アフリカ芸術が近代ヨーロッパの絵画、彫刻、詩歌、音楽に対し、そのような生き生きとした影響を及ぼしていることから、アフリカ芸術がアメリカの黒人の生活に対し、どのような芸術上の、そして文化上の影響を持ちうるのか、持つことになるのか、ということがようやく、当然かつ重要な問いになっている」(NAA, 138)(26)。アフリカ芸術がヨーロッパ芸術界に影響を与えた、という図式はアメリカの黒人の生活、芸術、文化の内面へと移され、その影響可能性をロックは説いている。ロックがここでアメリカの文化、芸術全般への影響ではなく、「アメリカの黒人」に話を限定しているのは、Opportunity 誌が黒人支援団体ナショナル・アーバン・リーグ(National Urban League)による刊行雑誌であったことに恐らく起因する。

とはいえ、現代のアフリカ系アメリカ人がアフリカ芸術を理解する過程は必ずしも容易なものとして語られてはいない。というのも、当のアフリカ芸術は「失われた芸術」(a lost art)であり、その母国においてすら停滞し退廃しているからである。そこで、アフリカ芸術をアメリカの黒人文化にとって影響あるものとするための「適切な理解と評価」は、「我々の西欧化された慣習」(our Europeanized conventions)に従って、「現代フランス芸術に及ぼしたその影響を評価」することから始まる。しかし同時にロックは、アフリカ芸術を前にして生じる人種的紐帯に根ざし、「西洋化された慣習」をも乗り越

えてきた「何か」の存在を指摘する。「一度揺り動かされたならば、それ〔アフリカ芸術〕に対して特定の感情的反応を示すことになるだろう何かは血の中にまどろんでいると、我々は信じなければならぬ」(NAA, 138)。アフリカ系アメリカ人の「西洋化」された文化的状況と、アフリカ芸術との血を媒介した「何か」という二つの軸は、以降のロックの議論において度々変奏されることになる。

ロックによるギョームとバーンズ財団の紹介は翌一九二五年の「サーベイ」誌においても引き続き展開されている。同号は「ハーレム——新しいニグロのメッカ」と題した特集を組み、同年のロック編『新しいニグロ』の母体となった。ロックは「サーベイ」誌に八点のアフリカ彫刻の写真を掲載しているが、それらはバーンズのコレクションから採られたものであることが記されている。また、「その先駆的主唱者」たるギョームについても言及し、アフリカ芸術が「美的な観点から『発見』された」(artistically “discovered”) ことを紹介している(AA, 673)。

他方で、このテクストの題名(「先祖たちの芸術」)からも理解されるように、ロックは「先祖たち」(ancestors)という語で、明確に人種的、歴史的な繋がりを論じている。つまり、アフリカ芸術は「血を受け継ぐ子孫たち」(the blood descen-dants)にも影響を及ぼしうるのである。しかしまたこの紐帯はアフリカとアメリカの黒人芸術とを比較するためにも用いられている側面がある。とはいえ、それは両者に共通した性格を見出すためではない。むしろその逆で、両者の差異を論ずるために用いられている。「アメリカの環境において、黒人は主に音楽、踊り、詩歌といった芸術へと向かっているのである、アフリカ文化における芸術とは全く異なっていることを強く示す」。当時西洋で受容されたアフリカ芸術の主たるジャンルが木製や青銅製の立体的な造形であったとはいえ、同誌に掲載された写真が全て造形彫刻であり、ロックがアフリカ芸術を「この太古の造形芸術」(this ancient plastic art)に代表させ、アメリカの黒人家らによる芸術との差異を浮き彫りにしようとした意図がここにあることは確かである(AA, 673)。では、「先祖たち」あるいは「子孫たち」という歴史的、人種的な繋がりを唱えつつも、アフリカとアメリカにおける芸術表現に差異を設けたのは何故なのか。そのことについて、「ア

アメリカの環境」という表現以上にこのテキストでは触れられてはいない。

同年発表されたロック編『新しいニグロ』は、三十四人のアフリカ系アメリカ人およびバーンズを含む四人の白人寄稿者から成るアンソロジーであり、「将来ハーレム・ルネッサンスとの関連で常に挙がる人物たち」⁽²⁾ ほぼ全てが並んでいる。第一部は「黒人ルネッサンス」(The Negro Renaissance)と題され、その最後に、ロックによる「祖先たちの芸術という遺産」が置かれている。「サーベイ」誌掲載の「先祖たちの芸術」を大幅に加筆したこのテキストの中で、ロックはアフリカ芸術を対比的に用いつつ、アメリカにおける黒人芸術の歴史と特徴について言及している。ロックは、「サーベイ」誌のテクスト同様、アメリカの黒人の主たる芸術活動が「音楽、詩歌、そしてある程度踊り」に認められるのに対し、アフリカ文化においては「造形芸術と手工芸」(the plastic and craft arts)が主たる芸術であると説明している⁽²⁸⁾。「リズムに関する才能」という僅かな共通項以外には「アメリカの黒人とその先祖たちの芸術との直接的な繋がりを明かす証拠はほとんどない」(LAA, 254)。

ロックは人種的な紐帯の存在を示唆しつつも、むしろ、アフリカの造形芸術とアメリカにおける音楽、詩歌、踊りという表現上の媒体の差異だけでなく、その表現上の特質の差異を強調する。彼によって対比的に位置づけられたアフリカとアメリカの黒人芸術は、その表現上の特徴として「感情的気質や態度に関する奇妙な反転」が与えられている。つまり、アフリカ芸術が「厳格で、統制がとれて、規律正しく、抽象的で非常に因習化され (conventionalized)」ているのに対し、アメリカの黒人による表現は「まったく逆」(exactly opposite)で、「自らの素朴さ、感傷趣味、横溢そして即興的な自発性」を表現する (LAA, 254)。

こうした表現上の特徴の差異は、「アメリカにおける特有の経験」(peculiar experience in America)、『その「苦難と試練」(trials and ordeals)の結果として生じたものであり、「人種にもとづく心理の表出というよりも環境にもとづく力の作用」、『原初的な芸術家気質ではなく、後天的な芸術家気質』という性格を帯びている (LAA, 255)。つまり、ロックにとってア

アメリカの黒人芸術は、奴隷制という苦難を経て獲得された芸術であり、アフリカ芸術との人種的特質という観点からは説明されえないものとして描かれることになる。

さらに、現代のアフリカ系アメリカ人とアフリカ芸術を制作した民との差異は、表現上の特質の差異を示すだけでなく、前者による後者の芸術を理解する際の困難さとも関わってくる。ロックによれば、現代のアフリカ系アメリカ人はアフリカ芸術に対し「平均的な西欧人と同じくらい疎速で誤解交じりの態度」を示し、こうした態度を不可避にする要因として、「キリスト教とそれ以外のあらゆる西洋的慣習」を挙げている (LAA, 255)。奴隷制という苦難だけではなく、アメリカでの生活に付随する宗教や生活スタイルそのものが、アフリカ芸術との距離を越えたいものにさせている。

そのため、アフリカ芸術に対する決定的な価値認識の変転が必要となるが、それを可能にしたのがヨーロッパによるアフリカ芸術の「発見」であった。「もし現在、西欧芸術全般に対してアフリカ芸術の影響が増さなかったならば、西洋のアフリカの子孫たちに対するアフリカ芸術の影響はほとんど希望のないものであっただろう」(LAA, 255, 256)。アメリカの黒人が置かれた「西洋的慣習」という状況と、ヨーロッパによるアフリカ芸術の「発見」を媒介したアフリカ芸術の影響可能性は、前年の「アフリカ芸術に関するノート」と軌を一にしている。しかしながら、ロックのアフリカ芸術に対する視線は、アメリカにおけるそれ、つまり主たる表現媒体ではなかったとロックが捉えた造形芸術の分野に対する関心の下に、新たな展開を見せることになる。

つまり、アフリカ芸術に対する「知識」(knowledge)を身に付けそれに「精通」(mastery)することによって、アフリカ系アメリカ人芸術家の「内気で弁明じみた模倣」や「文化的負債に対して感じている悩み」は消えうせ、さらに「アフリカ芸術に対するより綿密な知識と適切な評価」を行うことで、「彫刻、絵画、装飾芸術という断絶し立ち遅れた水路」において黒人の芸術的才能を展開させることが可能となるのである (LAA, 256)。「先祖たちの芸術」(the arts of the forefathers)は、奴隷制によって失われた造形芸術に対する才の回復、そして西洋的慣習のもと身に付けることになった「模倣」や「文

化的負債」からの開放をもたらずものとして位置づけられることになる。

アフリカ芸術は、植民地主義の様々な要因のもと、つまり、植民地支配の篡奪の対象であり、土産品としての売買、美術商の介在、また民族誌博物館の展示や写真による伝播が容易であったことなど、様々な要因を介して、立体的造形物がその主たる関心対象となった。しかし、アメリカの黒人芸術を特徴付ける過程において、このアフリカ芸術イコール立体的造形という枠組みが、少なくともロックにとっては効果的に作用していた。かつての造形芸術の才が、アメリカの地において奴隷制を経て別の「水路」へと流れこんだ、という彼のアメリカ黒人芸術観は、アフリカ芸術の卓越性をヨーロッパによる「発見」と評価に求めることで可能となっている。この図式はまた、アフリカ芸術と同等の芸術的価値を有するものでありかつ、環境的要因に基づく固有の芸術表現としてアメリカにおける黒人芸術を位置づけることを可能にしている。

さて、アメリカの「断絶し立ち遅れた水路」たる造形芸術は如何にして再生されるのか。ロックは「アフリカ芸術に対するより綿密な知識と適切な評価」が、「造形芸術と絵画芸術における特徴的表現の基礎と見なされるような新たな技法（a new technique）のヒント」や、「これらのより古い芸術を刷新させた上での熟達（a renewed mastery）を促す刺激のみならず、新たな芸術上のイデオム（new artistic idioms）への刺激」を与えると考えている。アフリカ芸術に対する知識と評価は、それを基礎とした新しい活用法をアメリカの黒人芸術家に与え、失われた造形的才の回復へと接続されることになる。「アメリカの生活や経験という新たな内容を取り入れ、芸術の新しい型（new patterns of art）を吸収したならば、その後、本来の芸術的資質（the original artistic endowment）が、より複雑な型と実質の内部で「かつてと」同じ力強さを発するほどにまで十分高まることになり、そして黒人は幾人かが予言しているところのもの、つまりアメリカの生を表現する芸術家（the artist of American life）となるであろう。」（LAA, 256-7）。

「断絶し立ち遅れた水路」を回復するには、アフリカ造形芸術を「新たな技法」や「新たな芸術上のイデオム」として利用することが求められるのであって、源泉への回帰をただ目指すことではない。潜在的な人種の繋がりが「本来の芸術的

資質」を保証するとしても、それらは「芸術の新しい型」を用いることによって可能となるのである。現況に合わせた「技法」や「イデオム」の「新しさ」と、黒人に割り当てられた「本来」の造形的才との結合というロックの議論は、アフリカ芸術の卓越性を借り受けつつ、アフリカ芸術にまとわりつく「原始的」(primitive)なイメージを乗り越え、「新たな技法」や「新たな芸術上のイデオム」として活用する方向へと向かう。アフリカ芸術への回帰ではなく、現代のアメリカにおいて「アメリカの生を表現する芸術家」となることが目指されるのであって、そうした展望の下にアフリカ芸術が位置づけられることになる。

とはいえ、「アメリカの生を表現する芸術家」が具体的に何を指しているかは示されていない。しかし、テキスト末尾において、彼がアフリカ芸術の素材としての活用を、「人種芸術」(racial art)の観点から求めていることを考慮するならば、「アメリカの生を表現する芸術家」が指すのは、肌の色を超越したアメリカ芸術家像ではなく、黒人の歴史や状況、アフリカのイデオム等を含みこだ芸術家像であろう。「我々が人種芸術について語っている一方で、その最も富んだ特質とは、結局のところ肖像画的なイデオムではなく、ほぼ際限のない程豊かな、装飾に関する素材なのであり純粹に象徴的な素材なのである。アフリカ芸術という素材の研究と例証とが非常に重要であるとすれば、それは人種芸術の後者の側面を発展させるためなのである」(LAA, 267)。

三 ロックに対する批判と『黒人芸術——過去と現在』

ロックが用いた「人種芸術」という表現が示すように、彼がアフリカ芸術「発見」の物語を媒介して語ろうとしたのは、アメリカにおける黒人芸術の将来的展望であった。しかし、彼の芸術論、およびハーレム・ルネッサンスの芸術家の多くにとって重要だった人種的要素の強調は必ずしも全ての黒人知識人らにとって有効なものとは見なされてはいなかった。

『新しいニグロ』刊行の翌一九二六年、週刊誌 Nation に黒人作家・ジャーナリストの G・シュイラーが発表した批評文「黒人芸術と戯言」(“The Negro Art Hokum”)は、『アメリカで作られた』黒人芸術は存在しない」という痛烈な批判と共に始まっている。シュイラーは、ハーレムを中心に「黒人の偉大な再興」(a great renaissance of Negro)を唱え、黒人に「特有の」(peculiar)心理を表現するような新たな芸術形態を待望する人々の存在を指摘している。ロックの名こそ挙げられてはいないが、シュイラーの念頭にあったのは間違いなくロックを中心とした黒人文化運動であった²⁹。

確かに、靈歌 (spirituals) はキリスト教のテキストを基にした黒人奴隷たちから生じ、奴隷の労働者がブルースの誕生に寄与したことをシュイラーは認めるが、「それらは田舎のある区域におけるある社会的階級による貢献」であり、彼ら南部の黒人と北部の黒人、西インド諸島の黒人、アフリカ系の黒人とは無関係である。そこに類縁関係を見出そうとする姿勢は、アパラチア高地人やダルマチアの農夫を白人と比べるのと同程度に馬鹿げたことであり、肌の色が黒かったのは偶然の一致であるとシュイラーは説明している。

何よりも、アフリカ系アメリカ人とは、彼にとつて、アメリカ人そのものに他ならなかった。「当然このことは、一先ず立ち止まり、アフリカ系アメリカ人とは単に黒く炭を塗られたアングロサクソンであることを理解するならば、簡単に理解されよう。(…)かなり濃い褐色からピンクにまで及ぶその肌の色を除いては、言うところの黒人アメリカ人とはまったく普通のアメリカ人のことである。この国の同じ地方から出てきた黒人と白人とは同じことについて語り、考え、行動するのである」³⁰。アメリカの黒人と白人とは、同じように目覚め、仕事に出かけ、食事をし、本を読み、教会に通う。両者の間に「人種差異」(racial differences)を語ること自体無意味であるとシュイラーは見なしている。つまるところ、白人アメリカ人と変わらない生活をする黒人アメリカ人に対し、黒人独自の芸術を作り出すことを要求することは無意味な要求となる。

二〇年代末から三〇年代前半にかけ、いわゆるハーレム・ルネッサンスの運動は、大恐慌による経済的打撃、一部のエリー

ト主義的思考や楽観的で進歩主義的態度への批判の中で徐々にその力を失っていくことになる。もっとも、アメリカの黒人芸術を確立させようとするロックの試みはこの時期においても継続していた。ロックは、黒人教育支援団体であるハーモン財団 (the Harmon Foundation) の助言役として、一九二八年以降、僅かではあるが黒人画家の教育に関わることになる。財団による展覧会カタログに二本の論文を掲載しているのに加え、この財団の活動について、「こうした継続的な活動が黒人芸術家に対する大衆の新たな評価を刺激し、それが無ければ育つこともなかったであろう数多くの才能を孵化させている」という肯定的評価を与えている (NAPP, 63)。しかしながら、当のハーモン財団の支援活動に対しては当時から数々の批判が外部から加えられていたのに加え⁽³¹⁾、ハーモン財団の内部からもロックが示すアメリカの黒人芸術をめぐるヴィジョンに対し懐疑的な立場が存在していた⁽³²⁾。事実、ハーモン財団による黒人芸術家の展覧会は、ニューディール政策の一環として一九三三年から始められた「芸術プロジェクトに関する公共事業」(Public Works of Art Project [PWAP]) の前進を受け、一九三五年を最後に開催されなくなる⁽³³⁾。

アフリカ芸術を媒介とした芸術表現を唱え、若き芸術家らの成功がアメリカの黒人一般に共通する幸福であるかのようにも思えるロックの議論に対し、アメリカにおける黒人をめぐる人種差別、貧困、雇用問題等、様々な社会的・経済的状況を救うこととどれだけ関連するののか、という疑念が生じてくるのは当然だった。Opportunity 誌に掲載された J・フォーセットによる「緊急時のための教育手順」(一九三三年) は、ありうべき黒人芸術家の役割は、第一に黒人の置かれている社会的・経済的窮状を打開することであり、その意味で芸術は一種の政治的内容を含むべきである、と唱えている。既に二〇年代後半、デュボイスとロックとの間には、芸術が政治的「プロパガンダ」であるべきか、「自己表現」(self-expression) であるべきかをめぐって議論が交わされていたが⁽³⁴⁾、フォーセットの議論もまた、ロックの芸術論があまりにも現実の状況と乖離していたことに対する苛立ちにあった。三〇年代に入り、楽観的な進歩史観に代わって、現実主義的、社会主義的立場が台頭してくることになる。一九三六年に設立されたハーレム芸術家ギルド (Harlem Artists Guild) は、芸術による現実

主義的な変革を求めた芸術家集団の一例であろう。ハーレム芸術家ギルドが表明したハーモン財団に対する批判は、人種というカテゴリーに基づく芸術表現の唱導は既に乗り越えられる段階として映っていたことを示している⁽³⁵⁾。三〇年代以降の黒人芸術家をめぐる諸状況は、ニューディール政策をはじめとした様々な政治的・経済的援助活動との関係の内部で、現実主義的な方向へと向かっていき、ロックとは別様にしてアメリカにおける黒人芸術家のあるべき姿が議論され実践されていくことになる。こうした過程は、本論で扱える限界を超えて出ている⁽³⁶⁾。しかし、少なくとも、アフリカ芸術の「発見」を所与の条件として、黒人の造形的才とアメリカの黒人芸術の発展とを結びつけるロックの議論は多数の批判的な視点に晒されていたことは確かであった。

ハーレム芸術家ギルド設立の前年一九三五年、開館間もないMoMAにおいて奇しくもアメリカで初の大々的なアフリカ彫刻展が開催されている。展覧会の責任者J・スウィーニーは、アフリカ彫刻を珍奇でエキゾチックなものとして、あるいは歴史的、民族誌的な関心の下に接するのではなく、その「造形的質」(plastic qualities)や「形の生命力」(vitality of the formes)に注目するよう薦めている⁽³⁷⁾。その一方で、「アフリカ芸術が西洋的伝統一般に対して根本的な貢献(any fundamental contribution)を与えたかどうか」をめぐる議論が活発であることを指摘している。スウィーニーはこの問いに対して、西欧芸術家によるアフリカ芸術の「明らかな模倣」(Frank pastiches)は、前者による後者への「正確な同化」(true assimilations)というよりも、「解釈の試み」であり「批判的鑑賞の表現」であったと位置づける。両者の関係は一方的な影響関係ではなく、西洋美術界内部における形式の模索の過程がこうした方向性を準備したとスウィーニーは解釈している⁽³⁸⁾。同年、ロックはAmerican Magazine of Art誌に展覧会評を寄せ、「アメリカにおける最も素晴らしいアフリカ芸術の展示であるのに加え、アフリカ芸術を成熟した古典的な表現として、はじめてそれ自身の権利(in its own right)において明らかにしている」⁽³⁹⁾と評価している。さらに、スウィーニーによるアフリカ芸術と西洋芸術家との関係に関する主張を受け、次のように説明する。「こうした二つの動き、つまりアフリカ芸術と黒人の造形的伝統に対する新たな評価と、ヨーロッパ

芸術における新たな美学の出現、という二つの動きは原因と結果 (cause and effect)、というよりも偶然の一致だったというこの新しいテーゼ (novel thesis) から、アフリカ芸術に対する軽視というよりもむしろ称賛へと至る推論をスウィーニー氏は導き出している」(40)。

スウィーニーによって示された、ヨーロッパモダニズムの出現と、アフリカ芸術の評価の偶然の一致という「新しいテーゼ」への支持は、ともするとその影響関係を重視したロックの議論自体の根幹を揺るがすもののように思えるが、ロックがスウィーニーのこの「新しいテーゼ」をどこまで採用していたかは疑わしい。というのも、彼が翌年発表した『黒人芸術——過去と現在』の中において、ロックはアフリカ芸術が西欧美術に与えた影響について再度論じているからである。

『黒人芸術——過去と現在』の構成は、十九世紀から現代にいたる、アフリカ系アメリカ人画家の活動を歴史的に位置づけながら、絵画における主題としての黒人の現れや、技法の変化、現在の黒人芸術家の動きが語られている。H・O・タナー(1879-1937)を始めとし、十九世紀から二十世紀初頭にかけて黒人の芸術家 (Negro artists) が存在していたこと、芸術の分野における黒人の可能性が当時認められつつあったことを述べる一方で、「黒人芸術」(Negro art)としてカテゴライズされるもの「偉業」(achievements)は不透明であったことを述べている。「芸術における黒人たちの可能性が今や認められた。しかし、過去における、そして未来における黒人芸術の偉業 (the achievements of Negro art) は、それまでのところでは知られていなかった」(NAPP, 34)。奴隷制の歴史がもたらす暗い影は、アメリカにおいてそうした「偉業」を見出すことを妨げる要因であった。そのため、黒人芸術の「偉業」が見出される舞台はヨーロッパへと求められることになる。

今世紀の初めに「西洋の芸術家たちが黒人芸術を発見し始めたのである」(NAPP, 34)。

ここで「発見」の対象がアフリカ芸術ではなく「黒人芸術」とされていることは、決して些細なことではない。というのも、「発見」の物語以降、「黒人芸術」の可能性は明確なものとして認められ、黒人一般の文化的評価を一新させたところからは解釈しているからである。「その結果は、西欧芸術そのものの変革させることを、そしてアフリカと黒人の全く新しい文

化的評価を引き起こすことを運命づけた」(NAPP, 34)。この書の中で、「アフリカ黒人芸術」(African Negro art)を「黒人の特殊な芸術的伝統の源泉」(the source of the Negro's distinctive art tradition) (NAPP, 93)と表現していることを鑑みれば、彼にとって「黒人芸術」の「偉業」とは、「西欧芸術そのものの変革」をもたらした「アフリカと黒人の全く新しい文化的評価」を引き起こしたところの「アフリカ黒人芸術」の発見によって初めて可能となった。

この書の中で展開されるロックの主張の大筋は本論の二節で既に確認した内容を踏襲している。たとえば、アフリカ芸術が造形芸術において卓越していること、その造形的才が奴隷制によって失われ「文化的零度」へと弱められたこと、その「補填」(compensation)として「歌、優雅な動き、詩的な語り」が生じた、というこの書で示される一連の歴史理解(NAPP, 110)や、アメリカにおける黒人芸術家は「彼の先祖たちの才を取り戻し」(recaptured his ancestral gifts)、「彼の太古の才能を回復する」(recovered his ancient skills) 110p 「元来の才」(the original endowment) が表明されうるといふ黒人の造形的才の主張(NAPP, 5)は、第二節で見た彼の議論と大きく変わらぬ。全体的な構成からすればむしろ、彼が「発見」の物語を黒人一般の文化的評価へと繋げたのは、彼がこの書の中で中心的に扱う現代の黒人造形芸術家たちの躍進と偉業を強調するためのものであった。

ロックが近年の黒人芸術家らの活動や業績を重視し、その枠組みの骨子に、「西欧芸術そのものの変革」をもたらしたアフリカ芸術の「発見」の物語を据えていたことは間違いないが、彼のアフリカ芸術へのこうした比重のおき方は、三〇年代半ばのロックをめぐる状況において、必ずしもその有効性を発揮してはいなかった。アフリカ系アメリカ人画家のJ・ポーターは、芸術家ユニオン(the Artist's Union)がPWAPの政治的重要性を主張するための場として刊行していたArt Front誌にて「黒人芸術家と人種偏見」(“The Negro Artist and Racial Bias”) (1937年)を発表し、ロックに対する痛烈な批判を展開している。その際、批判の俎上に上げられるのが『黒人芸術——過去と現在』であった。

ポーターによれば、アメリカの黒人芸術家にとってアフリカ黒人芸術が有する価値をめぐる議論は、「有名な事件」(cause

celebre)の域にまで達している。中でも、白人の人種主義者が主張するような、白人と黒人との間の内的な差異の存在を甘んじて踏襲してしまうロックの態度は、「人種差別支持者の敗北主義的哲学を支持している」⁽⁴¹⁾立場と見なされ、「黒人芸術におけるアフリカ主義の擁護者として既に広く知られた彼の評判を支える」書として、さらに、「近年生じた黒人芸術家にとっての最も大きな危険の一つ」として、ポーターは『黒人芸術——過去と現在』を取り上げている。

ポーターがこの書を「危険」だと捉えたのは、ロックのように、人種主義的立場によるアメリカ美術史理解を進め、アフリカ芸術の「発見」に大きな価値を置くことで、「発見」以前のアメリカの黒人芸術家らの活動が矮小化されてしまう可能性があったこと、加えて、アメリカにおける黒人芸術が全てアフリカ芸術の系譜の中へと還元されてしまうことにあった。

「人種主義的観点を採用する人々は、ある西洋芸術家や批評家らによるアフリカの黒人芸術の再発見以前は、黒人による世界文化への真に特殊な貢献 (truly distinctive contribution) は為されなかったと唱えている。第二に彼らが主張するのは、特殊性 (distinctiveness) とは黒人による画法や彫刻とアフリカ芸術の形体との類似、あるいはキュビストやその後継者達による多かれ少なかれ抽象的な図案との類似によって示されているということである。彼らは、黒人芸術家はアフリカ芸術の形体への『生得的な依存状態』を心に留めておくべきだと断言するのである」⁽⁴²⁾。

ポーターは、アメリカの黒人による文化的「貢献」の観点から、十八世紀から十九世紀にかけての「小さいながらもまぎれもない偉業 (achievement)」や、奴隷制時代の「工芸品」(craft arts) や黒人霊歌が有していた文化的側面を挙げ、こうした側面を人種主義者らは過小評価していることを批判する。加えて、人種主義者らがアフリカ芸術の技法や様式の「模倣」や「借用」(adopt) をせき立てていることに対しても批判を加えている。ポーターによれば、モジリアーニやピカソ、プランクシーらは「アフリカの形体を単に模倣した (merely imitate) のではない」のである。「最も重要なプリミティヴィズムの芸術家らは、形体に関する諸問題へと向かう自らの手法から、アフリカ芸術がその結果であると彼らが仮定した創作過程との類似物を作り出した」⁽⁴³⁾。

ポーターにとって、「部族芸術 (tribal art) に固有な質とは特有の人種の特徴から生ずるのではなく、それが生じる特定の文化内での影響力ある局面から (from influential phases within the particular culture) 生じるに違いない」⁽⁴⁾のである。それゆえ、現代の黒人芸術家らが依拠すべきは「個別的かつ環境的要因」(individual and environmental factors) であり、それが「アメリカ文化に対する真なる貢献の本質」(the nature of real contributions to American culture) を決定するのである。既に第二節で見てきたように、アフリカ芸術を単に「模倣」したり「借用」したりすることをロックは説いていたわけではない。彼にとって重要なのは、アフリカ芸術の「新たな技法」や「新たな芸術上のイデオム」としての活用であり、決して単純な「模倣」や「採用」を主張していたわけではなかった。とはいえ、ロックがアフリカ芸術を黒人芸術の「源泉」とし、人種の紐帯に基づく芸術表現を強調していた点にこそポーターの批判の矛先があったことは間違いない。

もっとも、ポーターが示すアフリカ芸術をめぐる美術史観がスウィーニーのそれと同様の構造を示している点は興味深い。双方は共に、アフリカ芸術の「発見」と西欧美術の革新とを因果関係で捉えようとせず、形体表現の模索の過程で生じた「偶然の一致」であり「類似物」として捉えている。アフリカ芸術の「発見」をめぐる物語になされた「新しいテーゼ」とそれによって生じる構造の変化は、スウィーニーをアフリカ芸術それ自体の価値の確立へと向かわせ、ポーターを「特定の文化内」での「個別的かつ環境的要因」に基づく芸術生成の主張、そしてアフリカ芸術とアメリカの黒人による芸術の分離へと向かわせた。

ロックはアフリカ芸術「発見」の物語になされた「新しいテーゼ」を認めつつも、アフリカ芸術が「西欧芸術そのものの変革」をもたらしたこと、そしてアフリカ芸術が「黒人の特殊な芸術的伝統の源泉」であるという信念にも似た主張を繰り返している。アフリカ芸術「発見」の物語が変化しつつある中で、彼は二十五年の議論の骨子を再び適応させようとしているのである。

しかしながら重要なことは、ロックとポーター双方の関心、つまりアメリカにおける黒人芸術家の将来的ヴィジョンは如

何なる方途を辿るべきか、という関心は、如何にしてアメリカ文化に対し「偉業」をなし、「貢献」するかという問題の解決にあり、アメリカ内部における黒人芸術家の位置取りこそが問われていたということであろう。現代の観点から、スウィーニーはもとより、ロックとポーターの双方がアフリカの造形的立体を「芸術」であると認め、所与の事柄としてその言説を強化していた、と非難することは容易い。しかし、「芸術」としての位置づけとその定説化のプロセスは、近代西洋における収集と展示をめぐるシステムないし制度の産物として単純に片付けられるものではない。自らの文化とは何か、如何にアメリカ文化へと貢献しうるのか、というアメリカにおける黒人と文化をめぐる当時の多様かつ積極的な議論の内部で、「芸術」としての位置とその定説化が静かに堅固なものとなっていたと考えるべきであろう。

結

アフリカ芸術の「発見」とそれが近代西洋芸術に与えた影響という歴史観は、ギョームとバーンズという二人の近代美術収集家を介してロックの黒人芸術論の内部で重要な位置を占めることになる。ギョームはもとより、黒人芸術家を財政面からも支援した慈善家バーンズにとって、アフリカ芸術がアメリカの黒人芸術家にもたらす影響という認識がどれ程論争含みなものなのかを予見していたとは思えない。彼らにとって収集すべき芸術は第一に近代西洋芸術であり、それらに影響を与えたものとして、アフリカ彫刻はコレクシヨンの一角となっていた。しかしながら、たとえ、アフリカ芸術の「発見」とその造形的表現に対する評価とが、近代西洋芸術を中心とした自文化中心主義的な語りであったとしても、少なくともロックにとってアフリカ芸術をめぐる言説が有していた力はアクチュアルなものだったと考えることができる。彼が批判される原因が、この物語がもつアフリカ芸術の特殊性、卓越性をアメリカの黒人による芸術にも敷衍するために用いた人種的紐帯にあったとしても、少なくともロックにとって真に関心があったのは、アメリカの黒人芸術家がアフリカへと思想的・技術的

に回帰することではなく、アメリカの黒人芸術家の歴史と正当性を根拠付け、その発展可能性とアメリカ文化への貢献を権威付けることにあった。ロックにとって、アフリカ芸術の「発見」の物語やそれを支持・主導するギョームやバーンズの著作や活動は、アフリカ系アメリカ人芸術家らが如何にしてアメリカにおいて自らの芸術を展開していくか、という社会的、文化的闘争のための武器であった。つまり、如何にしてアメリカの黒人芸術家らを歴史の内部に位置付け、正当化し、教育していくか、という戦術の中で、西洋で「発見」されたアフリカ芸術とその評価が語られている。

アフリカ芸術とその「発見」の物語は、アメリカの土地においてその独自の文脈の中に位置づけられている。アフリカ系アメリカ人芸術家がアフリカ芸術をどのように扱い、解釈するのか、その際アメリカという社会的、文化的環境や慣習とどのように折り合いをつけるのか、という様々な問いがこの物語と結びついている。それはまた、フランスにおけるアフリカ文化受容がアメリカへと伝播し受容されていく過程で、人種、国家、文化といった諸要素が時に腑分けされ、時に節合されながら、それぞれの立場にとってアフリカ文化とは何であるかを問う複数の試みであろう。

西欧により「発見」され領有された「アフリカ芸術」という価値を、アメリカの文化的状況へと敷衍しようとしたバーンズや、その文化的価値を再領有しつつアメリカ文化の内部で活用しようとするロックの試みは、そうした複数の試みの一部であり、アフリカ系アメリカ人の芸術によるアメリカ文化への「貢献」を探る過程で、アフリカの立体的造形物はその「芸術」としての位置付けが強固なものとなっていく。

翻って考えてみるに、アフリカの立体的造形物が「芸術」として位置付けられていく過程とは、フランスを中心としたヨーロッパだけでなくアメリカやそれ以外の地域から発せられる、多様な立場から表明された言説によって編成されているのである。西洋と非西洋、人類学と美学といった対立軸によってのみ説明されるものではないし、支配的イデオロギーによる一方向的な定義の結果として片付けられるものでもない。さらには、アフリカの立体的造形物を「芸術」として固定化するプロセスへの加担、「芸術」という価値付与をめぐるイデオロギーへの束縛、といった側面を指摘して済む話でもあるまい。

植民地主義や人種差別といった力関係に起因する他者表象が如何に表象される側にとつて多様な解釈の可能性を開いたのか、またその解釈をめぐって形成された新たな文化の方向性が如何なる言説によつて構成されていたのかを丹念に追うことで、「黒人芸術」という表象が経てきた歴史を厚く記述し、「芸術」をめぐる価値とイデオロギーの歴史をより多面的に描き出すことが可能となるのではなからうか。その作業は「プリミティブ・アート」と呼ばれた個々の対象それぞれに対して可能な試みであらう。

「アール・ネーグル」をめぐる交わされた多様な議論は、アフリカ彫刻や仮面をそのように表象したフランス、その呼称に対するサンゴールやファノンといったフランス領植民地地域からの応答、というフランス植民地帝国内部の力関係、つまり宗主国と植民地との間で交わされる表象の力学によつてのみ説明されるものではない。また、「審美的」人類学的システムへと連結して展示表象にまつわる近代西洋の文化収集活動に内在する問題系という観点からのみ考察して済む歴史的事柄でもない。そうした力関係や問題系を考慮しつつも、二〇年代のアメリカにおける黒人文化運動のように、植民地帝国や美術館展示とは別の文脈で働いていた力学と文化創出の試みを反省的に辿ることで、文化表象が生じた文化的諸状況とそれを受容し活用していこうとした多様な立場が明らかになるであらう。

註

- (1) J・L・ポドラ「アフリカから」(真島一郎訳)『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なものとの「モダン」なものとの親縁性』(ルービン編)(吉田他訳)、淡交社、一九九五年、一二五—一七五頁、G・レヴィン「アメリカ美術」(中谷至宏訳)ルービン編同書、四五三—四七三頁。
- (2) 例えば、吉田憲司『文化の「発見」』、岩波書店、一九九九年や Benoit de l'Estroile, *Le Goût des autres: De l'expositi*

on coloniale aux arts premiers, Flammarion, 2007.

- (3) 二十世紀前半におけるアメリカの黒人芸術家・知識人らによる「アフリカ芸術やプリミティヴィズム受容を様々な文化的領域との関係から扱った優れた研究として Sieglinde Lemke, *Primitivist Modernism*, Oxford University Press, 1998 が挙げられる。また、フランスとアメリカにおけるアフリカ芸術受容を近年の展示表象論を視野に入れつつ対比したものとしては Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée (1931-2006)*, les presses du réel, 2009 がある。ハーレム・ルネッサンス研究において、ロックを中心にアフリカ芸術の位置づけ、役割を丹念に追ったものとしては次のものが優れている。Mark Helbling, “African Art and the Harlem Renaissance: Alain Locke, Melville Herskovits, Roger Fry, and Albert C. Barnes”, in: *The Critical Pragmatism of Alain Locke: A Reader on Value Theory, Aesthetics, Community, Culture, Race, and Education* (Leonard Harris, ed.), Rowman&Littlefield Publishers, 1999, pp. 53-84.

- (4) 一九二〇年代の黒人をめぐる社会的・経済的状況がもたらしたハーレム・ルネッサンス形成の諸事情、黒人作家らの交流関係や思想的影響といった運動の内実、及びこの運動が内在していたエリート主義等の問題点に関する概括的な研究としては次のものが挙げられる。Nathan Irvin Huggins, *Harlem Renaissance*, Oxford University Press, 1971. David Levering Lewis, *When Harlem was in Vogue* Penguin Books, 1997. 多岐に渡るテーマを扱った論集としては、Cary D. Wintz ed., *Analysis and assessment 1940-1979*, Taylor&Francis, 1996 がある。他方で、ハーレム・ルネッサンスをエリート主義的文化運動として「失敗」したと見なしてきた歴史観に対しては、近年批判的考察が活発となっている。詳しくは Houston Baker Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, University of Chicago Press, 1987 と George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, 1995 を参照されたい。
- (5) ロックは、フィラデルフィアの高校を卒業後、ハーバード大学にて英語と哲学を研究、その後ヨーロッパに渡り、ベルリン大学、コレージュ・ド・フランスといった有名校で哲学を学んでいる。ハギンズやルイスらに代表されるハー

レム・ルネッサンスについての研究の幾つかは、この運動に携わった人物らに内在していたエリート主義的思考、つまり一握りの黒人知識人たちの力でアメリカの黒人を救い出そうという意識があったことを指摘している。その要因として、彼らの多くが、ロックのように大学に入り学問を修めるほど優秀であったこと、そして大学に至るまでの金銭的余裕がある中流階級以上の家庭に生まれていたことが関係している。

(6) Langston Hughes, *The Big Sea*, University of Missouri Press, 1984 [1963], pp. 150-151.

(7) 拙稿「アール・ネーグル」の受容におけるG・アポリネールとポール・ギヨーム——「新たな美学」をめぐる諸状況とその言説構造の分析』『民族藝術』(二四号、二〇〇八年、一〇六一—一二頁)。二〇年代アメリカでのアフリカ彫刻受容を考察する上で、それに関連する一〇年代の歴史的流れを把握しておく必要があるが、二十世紀初頭のアメリカ人芸術家と「プリミティブ・アート」への関心についてはG・レヴィンの前掲論文が詳細に記している。レヴィンがアフリカ彫刻のアメリカへの物質的・概念的な輸入という点で挙げているの人物の中でもとりわけ重要なのは、マリウス・デ・サヤスとジョン・グレアムであろう。一九一四年、ステイグリッツのギャラリー「291」におけるアフリカ彫刻展示を主導したメキシコ生まれの劇画家・作家デ・サヤスの文化的ブローカーとしての経歴等は *Marius de Zayas, "How, when, and why modern art came to New York"*, introduction and Notes by Francis M. Naumann, *Arts Magazine*, No. 8, april, 1980, pp. 96-126を参照のこと。また、グレアムのアフリカ彫刻収集とロックも参照した彼の著作の分析については Christa Clarke, "John Graham and the Crownshield Collection of African Art", *Winterthur Portfolio*, vol. 30, no. 1, spring 1995, pp. 23-39があげられる。

(8) 銀軟膏「アルジロール」の開発、販売を通じて富を成したバーンズが、美術収集家として歩み始めたのは、高校時代の友人で画家のW・グラッケンズの影響もあった。一九一〇年代初頭にグラッケンズをヨーロッパに派遣し、絵画の購入を依頼している。また、友人であった哲学者J・デュエイの助言も、ルノアール、セザンヌを始めとしたフランス

近代画家の収集をバーンズの美術観形成に一役買っている。彼自身も度々ヨーロッパに赴き、数多くの画家に会い、彼らの絵画を買い取り、自らのコレクションを形成することになる。バーンズの伝記的事実、及びアフリカ系アメリカ人に対する彼の支援活動の内実等に関しては Mary Ann Meyers, *Art, Education, and African-American Culture*, Transaction Publishers, 2007 が詳しい。

- (9) バーンズは哲学・芸術学者であった若きT・マンロ (1897-1974) に関心を持ち、一九二四年から二七年にかけてバーンズ財団の教育プログラムの講師を委任していた。ロックとの関係で言えば、*The Nation* 誌に掲載されたマンロのアフリカ芸術評 (“Good and Bad Negro Art”, *The Nation*, March 2, 1927, pp. 242-243) とそれに対するロックの反論 (“African Art in America”, *The Nation*, March 16, 1927, p. 290) が挙げられる。低質な模造品の氾濫を嘆き、「真の芸術家らによる、つく僅かに残っている傑作」(the few surviving masterpieces by genuine artists)こそが、展示され鑑賞されるべき「原始的黒人彫刻」(Primitive Negro Sculpture)であるとするマンロの主張は、ギョーム的なアフリカ彫刻観を踏襲している。それに対しロックは、アフリカの造形物に対する良い悪いといった「恣意的な区分」を批判し、アフリカ芸術の様々な展示が「アフリカ文化についての手がかり」や「黒人芸術の発展への刺激」をもたらしていることを主張している。

- (10) “Dr. Barnes”, *Opportunity*, 1924 May, p. 133.

- (11) Albert C. Barnes, “The Temple”, *Opportunity*, May 1924, p. 139. ここで語られる “musée” とは、恐らく当時パリの Messine 通りにあったギョーム邸を指すと思われる。一九二四年当時の彼の邸宅の状況は不明だが、一九二六年新たに借り入れた彼の私邸には数多くの近現代絵画、アフリカ彫刻が飾られ、“hotel-musée” と呼ばれていた。

- (12) *Ibid.*, p. 139.

- (13) *Ibid.*, p. 140.

- (14) Guillaume and Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Harcourt, Brace&Company, 1926, p. 9.
- (15) Paul Guillaume, "African Art at the Barnes Foundation", *Opportunity*, May 1924, p. 142.
- (16) キョームのテクストは *Les Art à Paris* 誌十月号、バーンズのもは一九二三年のバーンズ財団広報誌にそれぞれ掲載されたものの転載である。
- (17) Albert C. Barnes, "Negro Art and America", in: *The New Negro: An Interpretation* (Alain Locke ed., Arno Press and The New York Times, 1968 [1925], p. 19.
- (18) *Ibid.*, p. 20.
- (19) *Ibid.*, p. 21.
- (20) *Ibid.*, p. 24.
- (21) *Ibid.*, p. 25.
- (22) cf. Barnes, "Negro Art, Past and Present", *Opportunity*, May 1926, p. 169. 後にロックが記すことになる本と同名の論文は、コロンビア大学でなされた講演に基づいており、黒人芸術に対する評価と人種差別是正訴えかける内容となっている。
- (23) ロックは、「発見」されたアフリカ芸術に対してなされる呼称について『黒人芸術—過去と現在』の中で言及し、「アフリカ芸術」(African art)、「黒人芸術」(Negro art)、「原始的な黒人芸術」(Primitive Negro art)といった表現が流通していることを記している。「アフリカ芸術」という表現の曖昧さを指摘してはいるが、実際彼のテクストにおいて用いられるのは、この「アフリカ芸術」という表現が多い。他方で、「アフリカの芸術とは主に黒人的なものだが、全てのアフリカ芸術が黒人芸術というわけではない」とし、アフリカ大陸内のムスリムやエジプト人、ユダヤ人の存在を指摘している。とはいえ、後に述べることになるが、彼が源泉として求めることになるのは「アフリカの黒人芸術」である。

術」(African Negro Art)と称されるものでもあった(NAPP, 93)。なお「原始的な」(primitive)という形容に関してロックは否定的な態度を示している(NAPP, 93-96)。本論で引用される主なロックのテクストとその略号は次のとおりである。「アフリカ芸術に関するノート」(“A Note on African Art” [NAA], Opportunity, May 1924, pp. 134-138)、「先祖たちの芸術」(“The Art of the Ancestors” [AA], Survey, March 1925, p. 673)、「先祖たちの芸術とごの遺産」(“The Legacy of the Ancestral Arts” [LAA], In: The New Negro: An Interpretation (Alain Locke ed., Arno Press and The New York Times, 1968 [1925], pp. 254-267)、「黒人芸術——過去と現在」(Negro Art: Past and Present [NAPP], Arno Press and The New York Times, 1969 [1936])。

- (24) 西洋による黒人文化の「発見」という逸話、黒人文化の再評価及びそれらに基づく現代黒人文化再興、という論理構造は、彼の音楽論にも見られる。その際、ロックの念頭にあったのは、アメリカ滞在期のドヴォルザークによる黒人霊歌の研究でもあった(Locke, *The Negro and his music*, Arno Press and the New York Times, pp. 20-21). cf. Paul Burgett, “Vindication as a Thematic Principle in the Writing of Alain Locke on the Music of Black Americans”, in: *Black Music in the Harlem Renaissance* (Samuel A. Floyd, Jr. ed.), The University of Tennessee Press, 1993, pp. 29-40. 他方で、ロックがアフリカ芸術が西欧芸術に与えた影響の大きさは、音楽や詩歌と比して格段に大きかったことを主張している。「音楽や詩歌への」(造形芸術(plastic art)に比して)より直接的ではない影響については分けて考慮すべきである」(NAA, 135)。ロックがアフリカの音楽や詩歌以上に彫刻による影響に比重を置いたことは、後で論じるように、彼がアフリカとアメリカの黒人芸術家による表現媒体の差異の議論を用意することになる。

- (25) 写真の註には「現代芸術家の主要人物の一人であるモジリアーニの彫刻における、因習化(conventionalization)の明確な影響に注目せよ」と書かれている。

- (26) 当然のことながら、二十世紀初頭のアフリカ系アメリカ人が抱いていたアフリカ像を、ロック一人に代表させること

は難しい。カレンやマッケイなどハーレム・ルネッサンスの詩人たちがアフリカに対して表明していた「樂園」としてのイメージや、アフリカ系アメリカ人のリベリアへの集団移住を説いていたM・ガーヴェイによる政治的運動の同時代性は、当時のアフリカ系アメリカ人にとって、アフリカに対する関心や憧憬、帰属意識が占めていた比重の大きさやその多様性を示している。また、デュボイスが『黒人』(The Negro) (一九一五年)の中で、アメリカの黒人芸術家らにとってのアフリカの文化的重要性を説き、フロベニウスを参照しつつアフリカ芸術について語ってはいるが、同時代の西洋美術界への影響関係に関する言及はなされていない。

(27) Lewis, op. cit., 117.

(28) 「手工芸」(craft) という語に対し、ロックは奴隷制によって被った身体的苦難を重ね合わせている。つまり、かつてアフリカにおいて見出された特徴的能力とは、「手足の器用さ」であり、それは「精巧かつ立派な土着の手工芸」(elaborate and fine native crafts) にて開花していた。ロックがその際念頭に置いていたのは、「木製及び金属製の彫像、鍛造物、木製彫刻、象牙や骨を用いた彫刻、織物、陶器、これら全ての工芸品の線や色における熟練した表面上の装飾」であり、ヨーロッパの「美術」(fine arts) の範疇にはば当てはまるものとして説明される (NAPP, 1)。ここでロックが挙げる「手工芸」の諸ジャンルは、モダニストらの芸術家らによって「発見」され、ギョームやバーンズによって収集・展示されたアフリカの造形品、つまり「アール・ネーグル」と呼ばれた領域と合致している。「綿花や田んぼでの作業の苛酷さ、鍬や斧、鋤の粗雑さは、黒人特有の手をごつごつとした切り株へと変形させ、仮に素材、図案、芸術的な動機が得られたとしても、立派な職人的技能を不可能なものとした。しかし、美に対するいくらかの記憶が存在していたと信じることができるのではなからうか。というのも補填として、ある芸術的な衝動が農場労働者と共に、開かれたまま残された表現の水路めがけて流れ出たのである。つまり、歌、優雅な動き、詩的な語りという水路へと」(NAPP, 3)。ヨーロッパ美術によって「発見」され「評価」されたアフリカ美術と、アメリカにお

ける黒人文化とを、奴隷制を介し接続させた上で区分することで、アメリカにおける黒人文化をアフリカ美術の「補填」という形で位置づけ、同等の文化的価値を与えようとする意図がここにはある。

- (29) 同雑誌の翌号にて、ヒュースはシェイラーに対する反論文“The Negro Artist and the Racial Mountain” (The Nation, 122, June 23 1926, pp. 692-694) を書いている。

- (30) *Ibid.*, p. 662.

- (31) 例えば黒人詩人で画家であるG・ベネットは、ハーモン財団による展覧会への出品作品の水準の低さを指摘している。Gwendolyn Bennett, “The American Negro Paints”, *Southern Workman*, 57, Jan. 1928, 111-112. また、黒人画家R・ヘブデンは、若い黒人画家の画法が財団に好まれるような様式へと偏向してしまっていると、また財団の甘やかし体質を批判している。Romare Bearden, “The Negro Artist and Modern Art”, *Opportunity*, vol. 12, Dec. 1934, pp. 371-372. なお、ハーモン財団に関しては、Romare Bearden and Harry Henderson, *A History of African-American Artists: from 1792 to the Present*, Pantheon Books, 1993 などの書籍やウェブサイト¹⁰。また *Against The Odds: African-American Artists and the Harmon Foundation*, The Newmark Museum (Exhibition catalogue), 1990 がより個別的な観点からの研究を収めている。

- (32) ハーモン財団の顧問M・ブラディは徐々に財団における発言を強め、ロックが示す黒人芸術像とは別の方向を目指すようになる。詳しくは David Driskell, “Mary Beattie Brady and the Administration of the Harmon Foundation”, *Against The Odds: African-American Artists and the Harmon Foundation*, The Newmark Museum (Exhibition catalogue), 1990, pp. 59-69.

- (33) Romare Bearden and Harry Henderson, *op.cit.*, pp. 227-241.

- (34) cf. Locke, “Art or Propaganda?”, *Harlem*, vol. 1, No.1, Nov. 1928, pp. 12-13.

- (35) cf. Helen Langa, *Radical art: printmaking and the left in 1930s New York*, University of California Press, 2004, p.147.
- (36) 例を挙げるとのなかのなかには、たぶん脈を察する際にも用いられる。Mary Ann Calo, *Distinction and Denial: race, nation, and the critical construction of the African American artist 1920-1940*, The University of Michigan Press, 2007, Lauren Rebecca Sklaroff, *Black culture and the New Deal: the quest for civil rights in the Roosevelt era*, The University of North Carolina Press, 2009, Joe William Trotter, *From a Raw Deal to a New Deal: African Americans 1929-45*, Oxford University Press, 1996.
- (37) James Johnson Sweeney, “The Art of Negro Africa”, *African Negro Art*, The Museum of Modern Art (Exhibition catalogue), p. 21.
- (38) *Ibid.*, p. 11.
- (39) Locke, “African Art”, *American Magazine of Art*, 28, May 1935, pp. 271-278, In: Jack Flann and Deutch Miriam, eds., *Primitivism and Twentieth Century: A Documentary History*, University of California Press, 2003, pp. 246-247, p. 246.
- (40) *Ibid.*, p. 247.
- (41) James Porter, “The Negro Artist and Racial Bias”, *Art Front* 3, July-August 1937, pp. 8-9, In: Jack Flann and Deutch Miriam, eds., *Primitivism and Twentieth Century: A Documentary History*, University of California Press, 2003, pp. 252-256, p. 252.
- (42) *Ibid.*, pp. 252-253.
- (43) *Ibid.*, p. 254. ロックに対する同様の批判は次の本の中で展開されている。James A. Porter, *Modern Negro Art*, Arno Press and The New York Times, 1969 [1943], pp. 96-111.
- (44) *Ibid.*, p. 254.