

クロアチア現代芸術を読む

集団的記憶へのささやかな抵抗

亀田 真澄

I

スラヴェンカ・ドラクリッチ (Slavenka Drakulić, 1949-) ¹ はエッセイ『カフェ・ヨーロッパ』² において、ザグレブの中心に位置するひとつの映画館を、近年の東欧諸国におけるヨーロッパ・コンプレックスを示す象徴的な例のひとつに挙げている。ベルリンの壁が崩壊した 1989 年にはユーゴスラヴィアの各共和国内で民族主義的な動きが高まっており³、セルビアではセルビア民族主義を掲げるスロボダン・ミロシェビッチが、クロアチアではクロアチア民族主義を掲げるフラニョ・トゥジマンが 1990 年から大統領に就任することになった。その年、ザグレブを代表する美しい映画館「キノ・バルカン Kino Balkan」は、「キノ・ヨーロッパ Kino Europa」に改称されたのである。

また、「キノ・バルカン」が「キノ・ヨーロッパ」と呼ばれるようになったのと同じ 1990 年、そこから歩いて 5 分ほどの中央広場ではオーストリア・ハンガリー帝国からクロアチアほぼ全域の管轄を任されたヨシプ・イェラチッチ総督⁴ の像が再度設置され、それに伴って中央広場の名称も「共和国広場 Trg Republike」から「イェラチッチ広場 Trg Bana Josipa Jelačića」へと戻された。馬に乗ったイェラチッチ像は 1866 年から中央広場に設置されていたが、1945 年に行われたパルチザン部隊を率いるチトー⁵ 入場の 2 年後、ユーゴスラヴィア政府によって一夜のうちに撤去され⁶、この際中央広場は「共和国広場」と名付けられていたのである。オーストリアによるクロアチア支配をも象徴しかねないイェラチッチ像は、南スラヴ族の統一国家をめざすユーゴスラヴィアの理想には合致しなかったためだろう。その約 40 年後、オーストリア・ハンガリー帝国すなわちヨーロッパとのつながりとクロアチアの統一というふたつのコノテーションを内包するイェラチッチ像は、「ヨーロッパの独立国家」を目指し始めたクロアチアの象徴として格

好の機能を与えられることになり、ザグレブの顔に返り咲いた。

このように、ユーゴスラヴィアという「野蛮な」バルカンの連邦共和国とは別の、「洗練された」ヨーロッパの一国家としてのクロアチアというイメージは、90年代を通して様々な文化装置を通して用意され、構築されていった。そしてそれはセルビア率いるユーゴスラヴィア軍との4年にわたる戦争に勝利したのちの「新しい」独立国家のイメージ戦略においても精力的に再生産され続けている。ほかの近代国家と比べればずいぶん遅れてきたクロアチアのナショナル・アイデンティティーは、バルカンというイメージ、内戦の記憶、ユーゴスラヴィアであった歴史を排除し、その空隙をヨーロッパというイメージ、クロアチア王国についてのノスタルジックな物語などによって置き換える文化装置を通して、形成され、誇示され、消費される⁷。本論では以上のようなアイデンティティー・ポリティクスを実行するクロアチア社会の動きと、それに対するクロアチアを代表する現代アーティストたちからの反応について、いくつかの例を挙げながら対比的に分析していきたい⁸。

II

中東欧、ポスト共産圏文化において見られる全般的な傾向とも言えるが、クロアチア現代芸術の特徴として、社会的背景と密接に関係するものが主流であるということがまず挙げられるだろう。コンセプチュアル・アートというカテゴリーが時代と内容を制限してしまうものであるなら、ニコラ・ブリオーの言う「関係性の芸術 Art relationnel⁹」への傾倒、すなわち作品と日常性との関係性を重視する態度をクロアチア現代芸術の共通項としてとりあえず括ることができる。ここでは特に、戦後クロアチアにおけるアイデンティティーの問い直しにおいて重要な意味を持つ「バルカン性」という概念、戦争の記憶、過去の遺産への視点という3つのテーマに焦点を当てた作品やパフォーマンスに焦点を当てたい。もちろんこれらのテーマは重複しあう層を十分にふくんだもので、コンテクストに依存しながら互いに外延あるいは内包として機能しうる要素であるが、ここでは順に見ていきたい。

1

クロアチアはバルカン半島のなかに位置づけられることが多く、地理的にはバルカンの国とされることがある。一方歴史的にバルカン地域とはビザンツ帝国とオスマン帝国の支配下にあった領域を指すが、クロアチアは神聖ローマ帝国およびオーストリア・ハンガリー帝国の支配下に長期間置かれていたため、クロアチアがバルカンの国であるかどうか決定するのは簡単ではない。むしろここで注意しなければならないのは、バルカンという言葉は単なる地理的歴史的な定義からはかけ離れてしまった、あまりにも強い否定的なイメージを負わされているためにポレミックな概念であるということだ。バルカン戦争以来根付いた「野蛮で血塗られた民族対立の場所」というバルカンのイメージは、第2次世界大戦、特にユーゴスラヴィア紛争を通して¹⁰ 強固なものとしていった。「バルカン性」という性質はしばしば、その地域の独自性によってではなく、ヨーロッパとアジアと中東の「あいだ性 in-betweenness」と、その「あいだ性」のために内包してしまう不安定な要因、欧米のメディアにおいて用いられる「震源」というメタファーによって定義づけられているのである¹¹。マリア・トドロヴァはオリエンタリズムとバルカニズムを対比し¹²、バルカンはヨーロッパの一部であって自己規定により成立するものであると強調したが、もう一方で欧米がスケープゴートの必要とする他者イメージとして機能しているという点においては、オリエンタリズムとバルカニズムは同様の現象であると言えるだろう。

バルカンの国ユーゴスラヴィアから独立したクロアチアは、もうバルカンには属していないということを十分に宣伝したし、それは国民たちにも喜びを持って受け入れられた。しかし、そもそもが「あいだ性」によって定義されていたバルカンというイメージが、バルカンからヨーロッパの仲間入りをしたばかりの国からそう簡単に消えることはなかった。これは1991年にひと足はやくユーゴスラヴィアから独立したスロヴェニアの事情とも並行するもの¹³ であるが、クロアチア社会では、対外的にはバルカンと自己規定することで中立的、第3国的な立場をアイロニカルに表明¹⁴ しながら、対内的にはバルカンを野蛮な外部として位置付けるレトリックとして「バルカン」という言葉は機能するようになった。もちろんスロヴェニアとクロアチアの違いとは、クロアチアがあまりにもバルカンに近いことである。地理的にボスニア・ヘルツェゴヴィナやセルビアと国境の大部分を接しており、それらの国語とは言語的にもほとんど方言差しかない。ユー

ゴスラヴィアからの独立を勝ち取るまでの4年間には多くのクロアチア人、セルビア人の血が流され、都市は破壊された。独立戦争は逆説的にクロアチアが「民族対立のシンボル」バルカンの国であることを証明しているかのようである。クロアチアにおける「バルカン性」をめぐるレトリックにはバルカン・ハンディキャップを払拭しようという心理を見ることができだろう。

クロアチアのバルカン・ハンディキャップというテーマにおいてもっとも象徴的なアーティストは、バルカンの地図を再構築する作品群で知られるヴラド・マルテク (Vlado Martek, 1951-) である。その代表作「バルカン (Balkan, 1995)」は、赤いアメリカ合衆国の形のうえを白色の「BALKAN」という文字で覆い、都市の代わりにクロアチアの現代アーティストの名前を点在させた地図である。ヨーロッパという言葉によって置き換えられたバルカンという言葉、塗り替えられた赤い色、国民国家成立のための大きな物語によって置き換えられたアーティストたちの言葉を、遠く離れた手書きのアメリカ地図のうえにアイロニカルに実現している。同じくメッセージとイメージを組み合わせたものとして、ジェリコ・バドゥリナ (Željko Badurina, 1966-) の「生ける者の搾取 (Exploatacija živih, 2007)」を挙げたい。これは額に100ユーロ札を付けたアーティストの顔写真の下之余白に「働け! (Radil!)」と書かれたもので、表面的に見れば資本主義社会や資本主義の芸術活動への介入を皮肉っただけの凡庸な作品と思えるかもしれない。もちろんすべての芸術作品に対して「正しい」解釈などというものが成立するわけではないし、それはアーティスト本人の述懐によっても正当化されるものではないだろう。ただしスタンリー・フィッシュにしたがってコンテクスト

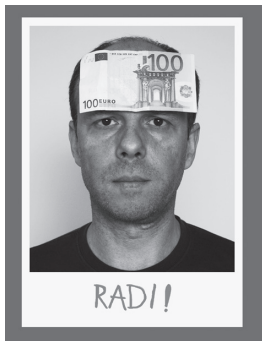


〈図1〉ヴラド・マルテク《バルカン》(1995年)

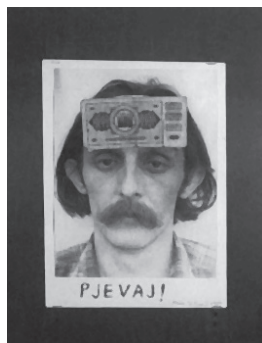
が「正しい」解釈を構築¹⁵するとすれば、この作品のコンテクストであるムラデン・スティリノヴィッチ (Mladen Stilinović, 1947-) の作品「歌え! (Pjevaj!, 1980)」を知る必要がある。使い古された100ディナール¹⁶札を額に付けたアーティストの顔写真の下之余白に「歌え! (Pjevaj!)」と書かれたものだ。スティリノヴィッチはこの作

品によって、ロマ楽師のイメージに代表されるバルカンの習慣を連想させながら、芸術品収集家およびギャラリーなどの組織とアーティストとの関係を風刺している¹⁷。バドゥリナの作品は「歌え!」を「働け!」に、ディナルをユーロに置き換える¹⁸ ことによって、1980年につくられたステイリノヴィッチの作品との社会的背景の違いを浮き彫りにしている。資本主義や組織との関係を表現したステイリノヴィッチの作品を「非バルカン化」するバドゥリナの作品は、逆説的に、クロアチア社会においてあまりにも戦略的に推進される「非バルカン化」すなわち「ヨーロッパ化」の過程自体に気付かせるものとして読むことができるのである。

ニコル・ヒューイト (Nicole Hewitt, 1965-) の「あいだの中で (In Between, 2001-2002)」も、ロマの人々のバルカン的なイメージを用いるものである。これは年に1、2回ザグレブ市が組織する粗大ゴミの日のザグレブ市内を撮影した素材を、アニメーション風にモンタージュした短編映画¹⁹ である。粗大ゴミの日には市中の通りに古い家具や木材、がらくたが溢れかえり²⁰、ザグレブは異様な光景になるが、「あいだの中で」は人々がやってきては家具を次々と積みあげていく様子を早送りにすることで、家具やがらくた自身が動いているかのように見える。廃棄物のなかにはチトーの巨大な肖像写真など、いかにもユーゴスラヴィアの遺物を思わせるものもある。また撮影中のアーティストに話しかける住民たちの声がところどころで流されるが、近所を映さないように、あるいは番地を隠すように指示するものが多いところからも、家具等をたくさん捨てるという行為やごみに覆われたザグレブの様子にはある種の後ろめたさが伴っていることがわかるだろう。そして古い家具や木材、がらくたを捨てていく動きの間には、そ



<図2>ジェリコ・バドゥリナ《生ける者の搾取》(2007年)



<図3>ムラデン・ステイリノヴィッチ《歌え!》(1980年)

れらを拾い集める動きがある。通りがかりの市民が物色するのは全く別の、組織的な収集活動を行うのはロマの人々である。彼らは捨てられたものを選別、収集しリサイクルして、商品へと変えていくだろう。この映画がクローズアップするのは粗大ゴミを資源別に

より分ける大人たちのまわりで遊ぶロマの子供たちであって、ロマの人々が粗大ゴミをどのように処理して最終的に換金するのかを記録するものではない。しかしザグレブ市民たちの古いものを次々に捨てていく態度と、ロマの人々の収集とリサイクルという行為のどちらがノーマルに映るかという問題が内包されていることは明白だ。そして廃棄された古い物とロマの人々のあいだには、クロアチア社会から「排除されたはずのもの」という類似性を見ることができよう。それらはクロアチア人たちによって排除され続けているにもかかわらず、まだ捨てきられてはいないのである。

2

1995年に行われた壮大なクロアチア建国記念軍事パレードは、旗と武器を持った大統領トウジマンの姿に象徴される、新しい国家秩序を誇示するものであった。ギー・ドゥボールがスペクタクルについて「歴史と記憶の麻痺、歴史的時間の基盤の上に築かれた歴史の放棄、それらを現代において社会的に組織する²¹」と述べるように、あるいはホミ・バーバが「スペクタクルはまさに出来事とその観衆とのあいだに距離化と置き換えをするからこそ意味を持つ²²」とするように、この種の軍事パレードは英雄たちの死、独立戦争の犠牲者たちの死を正当化するとともに、生々しい戦争の記憶を過去へと押しやる儀式なのである。

ヒューイトの作品をもうひとつ挙げると、同じく短編映画の「橋 (Most, 2004)」は独立戦争の慰霊のモニュメントとして2001年にリエカ市に建設された「メモリアル・ブリッジ²³」の建設過程から完成披露会、市民によって利用さ



<図4>ニコル・ヒューイト《あいだの中で》
(2001-2002年)

れるまでを撮影した素材を用いるものである。モニュメントでありながら快適に利用される歩道橋として機能することを特長としたこの橋は、照明効果にこだわるなど、戦争の爪痕を全く感じさせない洗練されたデザインに仕上がっている。ヒューイトは映画のなかで、建設現場の作業員たちに橋の正式名称を知っているのか、何のための橋なのか聞く。質問に対して作業員たちは橋の正式

名称を知らず、また目的については祖国戦争を追悼するモニュメントであることを口ごもりながら答える。そして「この橋を渡る人たちが戦争のことを想起するか」という問いにも、「モニュメントがあれば若者たちに祖国戦争の記憶が伝わるだろう」と建前を繰り返すだけだ。完成披露会を撮影したシーンでは首相をはじめとする多くの政治家たちの顔がクローズアップされる。すなわちここでは、過去を現在に対する「教訓」として再構成し、戦争を「大事件」として記号化、犠牲者を特権化することで、慰霊というイベントを行使する権力が正当性を得ていく過程が明らかにされていると言えるだろう。橋が一般市民に開放された日、焦点を絞らずに撮影された大勢の人たちは、戦争のことなどすっかり忘れてしまったように新しいスポットの雰囲気に満足そうに橋を歩く。

サーニャ・イヴェコヴィッチ (Sanja Iveković, 1949-) のビデオアート「危険警報 (Opća Opasnost, 1996-2000)」は、1995年にクロアチアの国営テレビで放送された映像を加工せずにそのまま使うものである。映像はありきたりなメロドラマのテレビシリーズであるが、突如画面上方に「危険警報—ザグレブ (OPĆA OPASNOST ZAGREB)」というテロップが入る。これはザグレブに最後のミサイルが到達した際のものであり、放送停止の画面に切り替わると同時にザグレブ市民への避難警告のナレーションが流れ始めるまで、テレビシリーズの上には数十分にわたって「危険警報—ザグレブ」というテロップがついている。そのあいだ、テロップとメロドラマの内容が対照的であったり、奇妙な相似性が現れたりする。男の子が母親のいなくなる夢を見たと言って母親に泣きつくシーン、うまくいかなかった結婚の話をする若い女性の「これは運命なのよ To je moja sudbina」というセリフなどにおいては、テロップとドラマの内容の関係が虚構レベルを超えたかたちで生成されていく。この映像が流されていた瞬間、ザグレブ市民たちにメロドラマに集中する余裕はなかっただろうが、他の地域ではあるいは、この作品を鑑賞する時点でのように平然と見られたかもしれない。イヴェコヴィッチは戦時中の日常生活の断片をそのまま取り出してくることによって、戦時中の時間がそれ自体で差異化されたものではなく、現在と連続したものであることを印象付ける。フィクションと現実、公的な歴史と私的な記憶をメディア上で混在させる手法はイヴェコヴィッチの作品に特徴的なものである²⁴が、それは過去の現在との近さを前景化することで、過去を神格化してその生々しさを忘却させようとするナラティブに対抗するものである。

ボスニア・ヘルツェゴヴィナ生まれのズラトコ・コプリャル (Zlatko Kopljär, 1962-) による「K 6 (K6, 2000)」は、白色で地面に描かれた長方形の下に「23091992」という番号だけが書かれたシンプルなものであるが、これは置かれる場所の意味そのものによって成立するものである。長方形はクロアチアとボスニア・ヘルツェゴヴィナ国境のスラヴォンスキ・ブロッドあるいはボサンスキ・ブロッドと呼ばれる道路のうえに直接書かれているが、それは彼の父親が1992年の爆撃によって命を落とした場所である。道路に印をつけるだけのコプリャルの作品は、なにも語らないことによって、見る者を戦争の無意味さ、戦争によって命を落とすことの無意味さに直面させる。あまりにも個人的で控えめなこのインスタレーションは、逆説的に、国家による戦争の価値づけを無化する可能性を持つのである。

3

次に過去の遺産としての歴史的建築物等との関わりについて見ていきたい。ザグレブ中央広場のイェラチッチ像について先に触れたように、現代のクロアチアにおいてはユーゴスラヴィア以前のを「見直す」ことで、クロアチアが長くヨーロッパの一部であったという歴史を「再発見」するナラティヴが支配的である。特に文化産業、観光産業と強力に結びついたアイデンティティー・ポリティクスとして注目されるのは、クロアチアが「ネクタイ発祥の地 Domovina kravata」であるという触れ込みである。30年戦争の際にオーストリア軍に参加していたクロアチア兵士たちがスカーフを首に巻いていたところ、それに目をとめたルイ14世によって「ネクタイ cravate²⁵」がモードとしてパリの社交界に登場することになり、ウィッグに代わる男性のファッションとして定着するようになったと（もちろん真偽のほどはわからないが）伝えられている。この話がクロアチアのアイデンティティー・ポリティクスおよび観光産業の方向性に合致するものであることは言うまでもないだろう。クロアチアは高価なネクタイにアドリア海の美しい写真の絵葉書²⁶を添えて売り出し始めた。ネクタイは歴史的な「ヨーロッパ性」と、文化的であるという自己規定²⁷、またクロアチアが美学的価値を重視しているということ²⁸を前景化するものとして、国家のシンボルに最適なのである。

ネクタイを国家のトレードマークとして定着させようとする一連のパフォーマ

ンスは、ネクタイ自体の「巻くもの」としての性質もあって、歴史的建築物とのコラボレーションが多い。2003年にはプーラの円形劇場²⁹のまわりに巨大な赤いネクタイを巻くというインスタレーションが行われ、またクロアチア中の銅像に赤いネクタイを巻くというプロジェクト³⁰も行われた。ここで注意すべきは、どのような「人々」にネクタイが巻かれたかである。イェラチッチ、「クロアチア独立の父」トゥジマン、17世紀の作家グンドリッチ、クロアチア人で初のノーベル賞を化学の分野で受賞したルジチカ、ピカソ、ジョイス。ローマ帝国の支配下にあったという古代史はほとんどの西ヨーロッパの国々と共有されるものであることも考慮すると、すなわちネクタイは、独立国家としてのクロアチアの存在あるいはクロアチアとヨーロッパの歴史的近接性の表象のみに贈られたのである。

トゥジマン以上に有名なもう一人のクロアチア人政治家の像のほうは、正反対の運命を辿ることになった。ユーゴスラヴィアを支えた天才と称えられる一方でクロアチアの自立を抑制した独裁者とも批判される、ユーゴスラヴィア連邦人民共和国終身大統領チトーの像である。生家の前に建てられたチトー像は2004年12月27日、頭部を破壊された状態で倒れているところを発見された。1990年代前半には共産主義の崩壊した諸国でしばしば熱狂的に多くの肖像が破壊され、その対象になったのは共産主義による独裁を想起させるものすべて—共産主義の指導者たちから、反ファシズム闘争の英雄たちまで—であった。一方、ベルリンの壁崩壊から15年後の2004年に起こったチトー像の損壊行為には、す

でに共産主義の否定と新しいイデオロギーへの転換要求といったような激しい主張を見ることはできない。1990年には未だ「大物」すぎてトゥジマンですら手を出せなかったチトー像がいつの間にか壊されていたこと、それはチトーあるいはユーゴスラヴィア、社会主義体制の存在の風化を意味するもの以外の何でもない。

「ヨシブ・ブロズ・チトー Josip Broz Tito」と書かれた台座のうえに、チトー像の代わりに立ったのは、ダリボル・マルティニス (Dalibor Martinis, 1947-) であった。マルティニスはイヴェコヴィッチとともにヨーロッパにおけるビデオアートの創始者のひとり



<図5>プーラ円形劇場で行われたインスタレーション。(2003年)

とされ³¹、またイヴェコヴィッチとともにクロアチアを代表する現代アーティストである。マルティニスのチトー像をめぐるふたつのパフォーマンスは、「J.B.T. 27.12.2004」と名付けられている。ひとつめは、特にチトーに扮することもせず台座に立つもの。もうひとつは、チトー生家の町で土産物として売られているチトー像のレプリカの頭を研削機で切り取るというものだ。このふたつのパフォーマンスは社会的背景によっては大きな問題になりうるものである。もしチトー政権下の25年前に行われていたなら強制収容所送りでは済まないだろうし、トウジマン政権下の10年前に行われていたならトウジマンへの手放しの礼賛とユーゴスラヴィアへの激しい抗議として機能していただろう。しかし2005年の時点においてこれらの行為が意味することとは、チトーのイメージを害することは既にセンセーショナルなことではないということ自体である。チトーの不在そのものを前景化することで、マルティニスの作品は、チトーおよびユーゴスラヴィアをめぐる過去があまりにも速いスピードで風化しているということ自体を問題化しているのである³²。

歴史的建築物を用いたインスタレーションとして象徴的なのは、イゴル・グルビッチ (Igor Grubić, 1969-) による、ザグレブ中心部の広場にある白壁の円柱型建築物を用いた音響パフォーマンス「それを聞くと… (Kada čujem..., 2002)」である。この円柱型の建物はクロアチアの代表的彫刻家メシュトロヴィッチの



<図6>ダリボル・マルティニス
《J.B.T. 27.12.2004》(2004年)

設計によるもので、現在は芸術家協会の所有だが、正式名称「造形芸術家センター Dom Hrvatskih Likovnih Umjetnika (HDLU)」で呼ばれることがないだけでなく、その通称「アート・パヴィリオン Umjetnički Paviljon」ですらザグレブ市民のあいだにはあまり浸透していない。この建物は通常、「モスク džamija」と呼ばれているのである。それはこの建物が1938年に美術館として完成したのち、第2次世界大戦中の1941年ナチス傀儡のクロアチア独立国によって3つのミナレットを取り付けられたうえでモスクとして用いられていたためであり、しかし戦後1945年には「人民解放博物館 Muzej Narodnog Oslobođenja」へと変貌し、ミナレット

は取り除かれ、1990年から現在の造形芸術センターになった。グルビッチのパフォーマンスは、この建物の正面玄関にスピーカーを取り付け、1日に数回アザーン（イスラムの礼拝の時間を知らせる放送）を流すというものだった。これはザグレブ市民がこの建物に帰している「モスク」という名称、またこの建物のたどった歴史の一部に合致する出来事とも言えるが、あるいはそのために、市民のみならず教会や警察からも抗議がなされ、中止に追いやられるという非常にポレミックなものであった。通常「モスク」と呼ばれているものが実際にモスクとして機能を始めることへの心理的抵抗には、異なる文化、特に非常にバルカン的なものでもありうるイスラム文化を受け入れることへの拒否反応を指摘できるだろう。クロアチア王国からの連続性を装うナラティブに支配された共同体のなかでは、その国家が他民族を排除した結果成立しているということを暴露するのは不快な雑音でしかないということが、この作品の受容において逆説的に表れていると言える。

III

バルカンというイメージ、内戦の記憶、ユーゴスラヴィアであった歴史を排除し、その空隙をヨーロッパのなかのクロアチアというイメージによって置き換える国家のスペクタクル的なパフォーマンスに対して、忘却されたもの、排除されたもの



<図7>戦時中のモスク。現在、造形芸術家センター。(1945年)

たものを人々の前に提示する現代アーティストたちによるパフォーマンスは、あまりにも控えめである。これはセルビア出身のアーティスト、マリナ・アブラモヴィッチ (Marina Abramović, 1946-) の作品を想起すれば一目瞭然だろう。アブラモヴィッチのパフォーマンスは時に命がけであり、ユーゴスラヴィアへの郷愁がスペクタクル的に表現される³³のに比べ、クロアチアのアーティストたちの態度はほとんど例外なくささやかである。作品において問題化さ

れるのはしばしば「問題にならない」ということであり、限りなくシンプルであり、パフォーマンスはそうと知らなければ見過ごしてしまうようなものである。しかし、人々をスペクタクルに動員することで、文化的に常に同一であったかのように国家の歴史を編成し、非連続的で異教的なもの（イスラム教だけでなく、セルビアに代表される正教も含まれる）を忘却させようとする国家規模のナラティブに対抗できるものとは、取るに足りないふるまいがあるひとつのコンテキストにおいてのみ発揮する強烈な意味なのではないだろうか。非日常をつくり出すスペクタクルに対して、日常性のなかから非連続、異種なもの、不気味なものを取り出して見せるふるまいは、それが日常のなかではありふれたものであるためにより大きな脅威となりうる³⁴。クロアチアのアイデンティティー・ポリティクスに基づいた文化産業は、集团的記憶がなにか純粹なものへと置き換えられていくというその過程自体を脱中心化する、あまりにもささやかな語りによって抵抗されている。

(注)

1. クロアチア出身の作家。1991年より国外在住。
2. Slavenka Drakulić, *Café Europa: Life After Communism* (London: Abacus, 1996).
3. その意味でユーゴスラヴィアは、1989年以降一気に民主主義へと進んだ中欧諸国とは異なる道を歩むことになった。
4. クロアチア人として初めて公的にクロアチアの管轄を担った総督。農奴制廃止、ハンガリーにおける革命鎮圧などの功績がある。クロアチアは第一次大戦終結時までオーストリア・ハンガリー帝国領だった。
5. 本名 Josip Broz。クロアチア生まれのユーゴスラヴィアの政治家。ナチス=ドイツ軍侵攻に対抗してパルチザン部隊を組織。1945年首相就任。1948年コミンフォルムからの除名以降、独自路線の社会主義国建設に取り組んだ。
6. 詳細は、Dunja Rihtman-Auguštin, “The Monument in the Main City Square: Constructing and Erasing Memory in Contemporary Croatia” in Maria Todorova, ed., *Balkan Identities: Nation and Memory* (London: Hurst & Company, 2004) を参照。
7. クロアチア人の自己規定について、詳しくは、Dubravka Oraić Tolić, “Hrvatski kulturni stereotipi: Diseminacije nacije” u: Dubravka Oraić Tolić i Ernő Kulcsár Szabó ured., *Kulturni Stereotipi: Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima* (Zagreb: FF Press, 2006) を参照。
8. 作品とアーティストの選定は恣意的にならざるを得ないが、なるべく主な潮流を追いつながり、かつ一定のテーマに対して象徴的な作品を選んだ。その際には、*Neprilagodeni: Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002), Roxana Marcoci, *Here Tomorrow* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002), Krešimir Purgar, ed., *K15: Concepts in New Croatian Art* (Zagreb: Art magazin Kontura, 2007) を参照した。
9. 詳しくは、Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998) を参照。
10. 特にボスニア紛争の際、ボスニア外相の依頼を受けたアメリカ合衆国のPR会社が「民族浄化 Ethnic Cleansing」という造語による反セルビアキャンペーンを行ったことは、バルカン地域の暴力的なイメージを強く印象付けた。
11. “As is often the case, the Balkans are thus defined not by identity traits of their own but by their position on the fault line, their fate predetermined by their explosive ‘in-betweenness.’” Vesna Goldsworthy, “Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization” in Dušan I. Bjelić and Obrad Savić, eds., *Balkan as Metaphor*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002), p. 25.

12. Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 1997) 参照。
13. スロヴェニアはセルビア率いるユーゴスラヴィア軍と国境管理をめぐる10日間の交戦ののち、比較的スムーズに独立を果たした。10日間の交戦のあいだ、犠牲者はほとんど出なかった。スロヴェニアとクロアチアにおける「バルカン」という言葉を用いた言説について、詳しくは Rastko Močnik, “The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms” in *Balkan as Metaphor* を参照した。
14. たとえば、フランス外相がクロアチアを訪問した際の記者会見におけるトウジマン大統領の挨拶はつぎのようなものだった。「大臣がこの暗いバルカンなどに来てくださって、感謝しています」(*Ibid.*, p. 94 参照。)
15. スタンリー・フィッシュ『このクラスにテキストはありますか (解釈共同体の権威3)』小林昌夫訳、みすず書房、1992年参照。
16. 「ディナル Dinar」はユーゴスラヴィアの貨幣単位だった。
17. 詳細は、Frano Dulibić, “Fenomen Humora u Likovnoj Umjetnosti: Otrovi Ozbiljnog Sadržaja” u: *Kontura* (Zagreb: Art Magazin Kontura, 3/2008, No. 96) を参照。
18. 2008年の時点でクロアチアの貨幣単位は「クナ Kuna」。
19. プラハのイジー・トルンカ・スタジオで学んだヒューイットは写真素材を用いた実験アニメーションの作家として知られているが、ここでは暫時的に彼女の作品を「映画」とする。
20. 人々が粗大ゴミの日にもあまりにも多くの家具等を捨てるようになったことについて、クロアチア独立以降の傾向であるとしばしば批判的に言及されることは興味深い。
21. ギー・ドゥポール『スペクタクルの社会』木下誠訳、筑摩書房、2003年、148ページ。
22. “[...] spectacle that signifies *because of* the distanciation and displacement between the event and those who are its spectators.” Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 2004), p. 348.
23. 正式名称は「国を守ったクロアチア人たちのための橋 Most Hrvatskih Branitelja」。2001年にはクロアチアでもっともすぐれた建築に贈られる「Viktor Kovačić 賞」、2002年には *The Architectural Review* 誌の建築賞を獲得した。
24. たとえば、「GEN XX」シリーズ(1997-1998)は、女性モデルを使った有名な企業の宣伝写真の余白にパルチザン闘争を行った女性の名前とプロフィールを付したものを、通常の宣伝を装って雑誌に載せるというプロジェクトだった。イヴェココヴィッチのプロジェクトを知らない読者には、そのモデルがパルチザン闘争を行った女性であるかのように思える。プロフィールには死刑の方法、その理由(ほとんどが反ナチス闘争のため。クロアチアでは第2次大戦中、ナチスの傀儡国家「クロアチア独立国」が成立していた)、死刑にされたときの年齢が載せられており、それはモデルたちの年齢とほとんど同じである。
25. 17世紀フランス語「クロアチア人 Cravate」に由来する。
26. 絵葉書にさらに添えられるカードには日本語も含めた様々な言語でクロアチアの

古い歴史やアドリア海的美しさが説明されており、この文化産業が明らかに観光客向けになされているものだとわかる。2007年には「国際ネクタイの日」がザグレブの「ネクタイ・アカデミー」によって提唱されており、ネクタイのクロアチアのシンボルとしての特権化が図られている。

27. クロアチアはユーゴスラヴィア時代から、「文化の山麗地帯クロアチア Hrvatska-Kulturni Pijemont」というスローガンのもと、「文化的」な地域であるというアイデンティティー・ポリティクスを实践していた。それに対してセルビアは「政治的」な地域であることを強調していた。詳細は、Dubravka Oraić Tolić, op. cit. を参照。
28. クロアチア国歌の題「私たちの美しい国 Lijepa Naša」(Antun Mihanović 作詞) は地形の美しさを国家、国民の肯定的な面に結びつける表現であるが、これはしばしば「クロアチア」のかわりにメトニミーとして用いられ、またジョークやアイロニーの定型として機能するほど頻繁に聞かれるものである。
29. ローマ時代の1世紀に建てられた闘技場で、現在でもコンサート会場、劇場として利用されている。
30. 詳しくは、Ines Quien, “Krvata kao izvor umjetničkih kreacija” u: *Kontura* (Zagreb: Art Magazin Kontura, 6/2005, No. 85) を参照。
31. 2人はコラボレーションによるビデオ・インスタレーションを、1970年代前半から精力的に発表しはじめた。Nada Beroš, *Dalibor Martinis: Javne Tajne* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006) 参照。
32. クロアチア沿岸部のザダル市で2006年に行われたインスタレーション「同志そして市民たちよ！(Drugovi i drugarice: građani i građanke)」においては、チトーに扮したマルティニスがチトーの演説を行っている映像を巻き戻してザダル中央広場の壁に投射するというものだった。ザダル市は民族主義的な傾向で知られる場所であり、チトーに反感を抱く市民が多いが、巻き戻して映像が投影されているために演説は雑音としてしか聞き取れず、市民たちはその映像の前をなにもないかのように通り過ぎる。ザダル市のインスタレーション自体を撮影した映像は、通常モードと巻き戻しモードの両方を交互に示すもので、巻き戻しモードのほうではマルティニス扮するチトーが明瞭に演説を行い、その前を横切るザダル市民たちのふるまいはすべてが逆になっている。ここではすれ違いというかたちでしか共生できない、ザダル市とチトーのイメージの関係が表現されている。
33. アブラモヴィッチが1976年にユーゴスラヴィアを去っているという事情は考慮される必要があるが、セルビアやボスニア・ヘルツェゴヴィナでは戦争をモチーフにしたスペクタクル的なパフォーマンスへの比重が比較的高い。
34. 国家の「大きな物語」のモダニズムがそのイデオロギー的な記号を引用するポストモダンな態度によって挑戦されるという点には、スラヴォイ・ジジェクによるモダニズムとポストモダニズムの対比を見ることもできるだろう。詳しくは、Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1991) 参照。

Against Spectacle: Contemporary Arts in Croatia

Croatian identity politics, especially after Croatia's independence from the former Yugoslavia, has focused on developing the self-image of a country from western Europe, not from the Balkans. Nostalgic stories about the Croatian kingdom and the Europe to which Croatia belongs are being created, exhibited and consumed in Croatia today, displacing and eliminating the heritage of the Balkans, the tragedy of the independence war, and the history of Yugoslavia. Croatian contemporary artists, however, are trying to resist this collective “amnesia”.

Contemporary art in post-communist Europe generally tries to form relationships with its social background. Croatian contemporary art is thus characterized by the tendency to mount performances and exhibitions that are so tiny, modest and personal that people hardly notice them. Their works problematise the new self-image of Croatia by exaggerating the tininess of performances, a strategy that paradoxically shows the grandness of the national narrative. While the grand narrative deploys the people into the spectacle, applauds the victory in the independence war, and creates a homogeneous Croatian history and culture, artists try to stress the war's meaninglessness, and the heterogeneousness and discontinuity in Croatia's history and culture.

This paper analytically compares the attitude of the national cultural industry with artistic performances and works by several artists in Croatia, focusing on three mutually related topics: the concept of “Balkan”, the memory of the war and the view of a cultural heritage which doesn't fit into the “homogeneous” history of Croatia.