

「黒への褪色にあらがう」 “Slow Fade to Black” キャリー・メイ・ウィームズの写真作品における 黒人表象 The Representation of Blackness in Carrie Mae Weems's Photographs

江崎聡子
EZAKI Satoko

0. はじめに

2019年2月10日に発表されたグラミー賞は、最優秀レコード賞と最優秀楽曲賞の主要部門をチャイルディッシュ・ガンビーノの《デイス・イズ・アメリカ》が獲得し、また銃社会アメリカやブラック・ライブズ・マター（以下BLM）運動など、現代アメリカ文化の状況に言及しているという理由で話題になっていた、ヒロ・ムライによるこの曲のミュージック・ビデオ（以下MV）が最優秀MV賞も受賞した。映像ではアフリカン・ダンスを披露したガンビーノのパフォーマンスとともに、銃による殺傷事件を想起させるような衝撃的なシーンが展開されている。同時にここでは、麻薬の取引などの犯罪の温床となるような廃屋や、そこで銃を発砲し、放火し、暴動を起こす黒人の群衆といったシーンによって、黒人と犯罪を直結させるような類型的な表現とも受けとられるものが示されている。それは何よりも、銃を発砲し、暴動の中心で歌い踊るのがガンビーノ自身であるということから示唆される。

MV、映画、あるいは広告といった視覚文化の領域において、著名な黒人アーティストやスポーツ選手たちが現代アメリカの黒人社会の問題について言及するのは珍しいことではない。ポピュラー・ミュージックの他の例とし

て、ビヨンセやジェイ・ZのMVがあげられる。ジェイ・Zの《O・Jの物語》(2017年)のMVでは、様々な黒人のステレオタイプ——スイカを持つ黒人、ジャングルの「土人」、あるいは綿花畑の奴隷など——が敢えて提示されている。こういった記号的黒人像は、社会的成功を収め、「俺は黒人でなく、O・J・シンプソンだ」と放言したとされるシンプソンがひとたび不名誉な事態に陥ると単なる「黒人」へと還元されてしまったことへのジェイ・Zの批判を示唆し、「金持ちだろうが、貧乏人だろうが、黒人は黒人にすぎない」というメッセージと呼応する。つまりここでは黒人を記号化し、矮小化することによって黒人を支配しようとする、主流文化の抑圧的構造や、さらにはその根底にある白人中心主義に対する批判が展開されていると言える¹。

またザ・カーターズの楽曲《エイブシット》(2018年)のMVでは、黒人ダンサーたちがルーヴル美術館という西欧の美の規範の象徴である場所でダンス・パフォーマンスを披露する様子が見られる。一般に西欧美術の頂点とされるこの美術館に黒人芸術の場所はない。展示される作品に黒人が登場することはほとんどなく、また存在するとしても、絵画作品などにおける奴隷や使用人といった典型的な黒人像としてのみである。ましてや黒人芸術家の作品が展示されることはない。つまりこのビデオクリップにおいても、西欧の視覚芸術における白人中心主義と、その結果としての黒人芸術の周縁化に対する批判が示唆されているのだ。

こういった黒人アーティストたちの作品は、現代アメリカにおける黒人のアイデンティティ形成と黒人表象の密接な関係性を示している。黒人としてのアイデンティティは、それが言語表現であれ、視覚的表現であれ、黒人の表象に接することにおいて形成されていく(黒人のみならず、マイノリティ集団においては、政治と自己表象が密接に結びついている)。ゆえに、芸術実践は、白人によって与えられたアイデンティティにかわる新たな自己像の探求と表現への一つの重要な契機となってきた。そしてその実践は、とりわけ視覚芸術や視覚文化の領域においては、主流の文化において周縁化されてきたこと、あるいは典型的なイメージへと記号化されてきたことへの抵抗において行われてきた。主流の文化や美術界において存在を無きものにされる

こと、そして存在を認められるとしても、矮小化され、ステレオタイプとして視覚的に表現されてしまうこと、こういったものへの反抗や挑戦が、黒人芸術家による黒人表象の戦略の主軸となってきた。

アメリカ美術界でこの2、30年の間、一層注目されつつある黒人女性作家の一人キャリー・メイ・ウィームズ (b. 1953-) もまた、現代アメリカの黒人社会や文化が抱える問題に関して積極的に関与してきた²。ウィームズは、写真やビデオ作品、時にインスタレーションや詩や散文のテキストといった形式を用いて、家族、アイデンティティ、ジェンダー、階級、政治、そして美術制度、その背後にある支配的文化の権威といったものを主題として作品を制作し続けてきた。2014年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で大規模な回顧展を行った際には、ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニアが「この展覧会は、ウィームズ作品の厳しさ、挑発、遊び心を見事に凝縮したものであり、その作品によって我々は、ジェンダー、人種、セクシュアリティ、階級、家族、そして我々すべてが関わっているコミュニティといったものの複雑な織物を我々が経験する方法について、30年にわたって考えさせられてきた」とのコメントを寄せ、黒人による黒人性の表象にながらく携わってきたウィームズを高く評価した³。そして、ここ数年の活動においては、その同時代性がより顕著になってきている。アメリカ合衆国の「今・ここ」で起きつつある、黒人社会の深刻な問題に対する鋭い反応は、とりわけ《すべての少年たち》(2016年)(図1)、《ユージュアル・サスペクツ》(2016年)といった写真作品の他、関連するビデオ作品である《黒い肌の人々》(2016年)、《グレイス・ノーツ：現在に映るもの》(2016年)といった作品においても際立っている。

ウィームズは一般的には、公民権運動やブラック・パワーに呼応したブラック・アーツ・ムーブメントより後の時代のアーティストの一人とされる。1970-80年代に本格的に制作活動を開始したこの世代のアーティストたちは、公民権運動以降の主流文化の状況、すなわち、いまだマスメディアなどにおいて類型的な表現や露骨な差別的表現が氾濫し、とりわけ視覚芸術の分野においても黒人芸術家が依然としてマイノリティであった一方で、黒人間の階級差が生まれ、ブラックスプロイテーションなどによって白人の商業

主義や消費社会に黒人が巻き込まれていくような複雑な状況において、政治のみならず、文化の領域における表現主体としての自己の確立を模索した。彼らは、それ以前の世代と比較すると、メタ・ナラティブ、皮肉、自己言及性、引用といったより複雑な技法や、写真や動画などの比較的新しい表現媒体を駆使し、ポストモダンの時代の黒人のアイデンティティの在り方を主題として表現してきたとされる⁴。2018年、ボストンで《すべての少年たち》が公開された際にも、「彼女（ウィームズ：引用者註）は歴史のマスター・ナラティブや、視覚的そして言語的表現における因習を批判的に脱構築したことにおいて広く知られている」と紹介され、そのポストモダンの態度、つまり近代の白人中心主義の「普遍的」な物語としての「歴史」に対する疑念とその技法が特筆されている⁵。

本稿は、黒人アーティストが公民権運動以降のアフリカ系アメリカ人を取りまく複雑で多様な状況において、自らのアイデンティティ、そしてその文化や社会をどのように表現してきたのかという問題を、ウィームズの芸術実践とその戦略に焦点をあて考察する。その際に、その表現の手法、とりわけ写真による類型的な黒人像の使用や、作者の位置の問題に着目し、これらが黒人性の表現においてどのように作用し、どのような効果をもたらすのかを検証する。ウィームズは、既述したように、これまで多様な表現媒体に挑戦してきたが、制作活動の主軸は写真を用いたものであった。しかしながら、これまでの彼女の芸術に関する批評や評価において、表現形式としての写真の特質、とりわけその指標性やシミュラクルとしてのイメージという要素を十分に考慮しながらウィームズの作品を分析したものはなかった。また、彼女の作品が同世代の類似の主題を扱った画家や彫刻家と比較される際にも、表現媒体の違いがどのような相違をもたらすのかについては検証されてこなかった。よって本稿においては、ウィームズによる黒人性の表象を、写真という表現媒体の特質との関連において考察する。ウィームズが写真作品において、周縁化や記号化の問題にどのように取り組んできたのかを検証する。その端緒として、まずはごく最近発表された写真作品、《すべての少年たち》について分析する。

1. ウィームズによる黒人性の表象

《すべての少年たち》は一連の写真と、それに添えられたテキストによって構成されている。写真は2012年2月におきたトレイヴオン・マーティン事件の半年後に、ウィームズのビデオ作品に登場することになっていた若い男性ミュージシャンたちをモデルに撮影したものである。それぞれの写真には、この事件を連想させるようなフードを被った人物が、青い闇に浮かびあがる亡霊のような姿で登場する。そして何枚かの写真の横には、警察調書のようなテキストが配置され、実際に警察の暴力の犠牲となった被害者たちの名前、例えば「マイケル・ブラウン」や「サンドラ・アネット・ブランド」などが記されている。ただし、被写体の人物の容貌は明瞭ではない。その顔の表情やさらには身体の輪郭も明確にはされず、フードをかぶった人物がいるとしか認識できない。この一連の作品制作のきっかけや意図についてアーティスト自身が以下のように語っている。

昨年、チャールストン教会の銃乱射事件の後私は決意しました。私たちがいま生きているこの瞬間について何か言っておきたいと。また、神の恵みへの問いを探究するような作品を作りたいと。そして神の恵みへの問いを探究するならば、人間そのものの問いを探究しなければならない。人々がこの悲劇に対処するやり方に関して、それがブラック・ライヴズ・マターを始めた若い人たちであれ、あるいはアメイジング・グレースを歌う大統領であれ、そういうものを見るにつけ、私が実際に衝撃を受けたのは、我々が人間であることに気づいてほしいということ、私たちが懇願しつづけている、そのことなのです。そして同時に、我々の若者たちが殺され続けているときにさえ、みなが寛大な精神をもって対処しようとしている。これは常軌を逸した事態で、そしてそれこそがこの作品を私が制作した動機なのです⁶。

ここでウィームズが言及している痛ましい事件とそれに対する社会の反応は、黒人をターゲットにした人種プロファイリングやヘイト・クライムと、それに対する大規模な抗議活動であるBLM運動である。そして「アメイジング・グレースを歌う大統領」とは、2015年6月にサウスカロライナ州チャールストンのエマニュエル・アフリカン・メソジスト・エピスコパル教会で発生した銃乱射事件の追悼式典で、葬送の挽歌としてこの曲を実際に歌ったバ



図1 キャリー・メイ・ウィームズ《すべての少年たち》(2016年)

ラク・オバマ前大統領を指している。BLM 運動に関して注目すべきは、それが黒人大統領のオバマ政権時代に起こり、ソーシャル・メディアや実際のデモなどを通じて影響力のある社会現象となったということである。その背景には、アメリカ社会に根深く、執拗に残っている黒人差別や公民権時代以降の新たな人種主義があり、それがこういった抗議活動を通じて顕在化したと考えられている⁷。また、多文化主義とその幾ばくかの達成や、ポリティカル・コレクトネス、あるいはオバマ大統領の人種なき反人種主義政策もまた、BLM 運動の遠因となっている⁸。とりわけオバマの人種なき反人種主義はいわゆるカラー・ブラインドな公共空間を生み出し、依然として解決されずに残る黒人差別や貧困、格差といった問題を見えにくくし、マイノリティが逆に声を上げにくい状況を生み出していると考えられる。こういった状況下、無実の黒人青年への警察による過剰な正当防衛とその悲劇的結末が立て続けにおこり、根強く残る人種主義に対する批判が大きくなうねりとなってBLM 運動の展開をもたらしたのであった。そしてこの状況に、ウィームズもまた一人のアーティストとして反応し、《すべての少年たち》とその他の関連作品を発表したのである。

《すべての少年たち》において注目すべきはその写真イメージの曖昧さである。たしかにフードを被った人物のイメージやテキストから、この作品に、黒人の命が軽視されていることに対する抗議の意図を読み込むことは容易である。犠牲者の一人、トレイヴォン・マーティンが事件時にフードを被っていたことから、「フードを被った人物」はBLM 運動を象徴するイメージとなったからである⁹。しかしながら、《すべての少年たち》に登場する人

物像の不鮮明さを考えると、その意図や主題の表明において、黒人青年たちが人種プロファイリングの犠牲となったという状況の描写の具体性が減じられているようにも思われる。それは、これまでのウィームズ作品と比較すると明らかである。ウィームズはその多くの作品において、現代の黒人をめぐる状況、そのディアスポラの歴史、あるいは黒人女性として生きることの意味といったものを、鮮明なイメージとテキストによって、明快に、具体的に表現してきた。一方で直近のこの作品においては、「黒人の」という具体的な文脈や意味が弱まり、その特殊性がやや抑制されているように見える。新たな人種主義やカラー・ブラインドの社会における問題が実際に議論され、黒人青年をめぐる悲惨な事件が多発し、アメリカ社会において黒人として生きることの困難さが一層ヒート・アップして語られていく状況に反比例し、ウィームズの作品はその声色を抑制し、声量を抑えているかのようにも思われる。

これまでのウィームズの作品の構造は、概して、黒人に関する類型的なイメージの引用とそれに関連したテキストから構成され、その構造により黒人性に特化した作品解釈を誘発するものが多く見られた。例えば《アメリカン・アイコンズ》(1988-89年)シリーズの作品、《無題(ポーター)》、《無題(塩コショウ入れ)》(図2)、《無題(灰皿)》では、黒人に対する差別的なイメージ、「使用人」、「マミー」、「土人」をモチーフとした置物をあえて登場させることにおいて、黒人の類型的表現の存在が強調されている。《冗談じゃない》

(1987-88年)シリーズにおいて、それは一層明らかである。その一つでは、スイカを手にした男性のイメージの下に、「スイカを持つ黒人の男」というテキストが記されている。スイカと黒人の組み合わせという視覚文化に普及していたステレオタイプなイメージがここでも敢えて使用されている。あるいはまた、同シリーズの別の作品では、家のポーチに座って



図2 キャリー・メイ・ウィームズ《アメリカン・アイコンズ》(1988-89年)シリーズより《無題(塩コショウ入れ)》

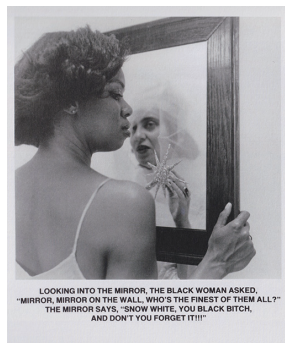


図3 キャリー・メイ・ウィームズ《鏡よ、鏡》
(1987年)

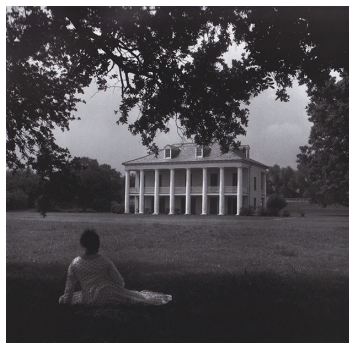


図4 キャリー・メイ・ウィームズ《ルイジアナ・プロジェクト》(2004年)より

こちらをみている黒人男性の写真の下に、「黒人男性に与えることができない三つのものは何か」というまるでクイズのような文言が添えられており、その下に解答として「黒い眼、分厚い唇、仕事」の文字が記されている。ここでは、黒人は黒い眼をもち（青い眼ではない）、分厚い唇で、無職（貧困状態）であるというステレオタイプが示されている。

さらには、《鏡よ、鏡》(1987年)(図3)においては、人種に加えて、ジェンダーという観点からも黒人女性のアイデンティティ構築における問題が語られている。ここに登場する若い黒人女性は鏡像との対話において、「白雪姫——文字通り美の規範としての白人女性——には決してなれないことを告げられる。それは、「鏡をみながら、黒人女性はきいた。『鏡よ、壁にかけられた鏡よ、誰が一番きれいな?』。すると鏡は言った。『白雪姫だよ、黒人のブス女、忘れるんじゃないよ!』」という作品下部に記されたテキストから明らかになる。ここでは白人の支配的な視線や白人中心主義の美の規範を内面化することによって、常に否定されながらそのアイデンティティを形成せざるを得なかった黒人女性に特有の状況が明らかにされる。

あるいはまた、白人の支配、黒人に対する暴力や抑圧を直截的に表現した作品として《ルイジアナ・プロジェクト》(2004年)(図4)がある。この作品は、2003年のアメリカ合衆国によるルイジアナ買収200周年を記念したプロジェクトであり、ニューオーリンズの歴史と文化を主題とし、写真、ビデオアート、絵画によって作品全体が構成されている¹⁰。作品の中核となる

のは、ウィームズ自身が、黒人奴隷を彷彿とさせる前開きの作業着（ハウスコート）に身を包み登場する 19 枚のモノクローム写真である。ドキュメンタリー風のイメージにおいて、南部を代表する都市の現在とともに「古き良き」時代を想起させる風景がとらえられ、ニューオーリンズ市やその郊外、あるいは近隣のミシシッピ川流域で撮影された。シリーズ前半では大農園主の邸宅跡を黒人奴隷に扮したウィームズが訪れる様子が写し撮られ、庭園、ポーチ、室内、寝室、奴隷小屋がその背景として登場する。後半は現代のニューオーリンズが、ミシシッピ川流域の工業地帯、あるいは黒人貧困層が居住するアイバーヴィル地区、線路、ビルボードといったものによって切り取られている。

この一連の写真作品に共通する要素は、ウィームズ本人が後姿を見せながら登場することである。ハウスコートに身を包んだウィームズが、風景を見つめ、意味づける者として、常に作品の中に登場し、時に後姿ではなく、鑑賞者に向き合うかたちで正面を向き、こちらに視線をあわせてくる。黒人女性アーティストの、ニューオーリンズという場所、そしてその歴史に向けられたまなざしを意識せずして作品を見ることはできない。つまり、アメリカの歴史に黒く刻まれた奴隷制、黒人に対してなされた恐ろしい暴力とそれに対する強い批判を読み取らずに作品を解釈することはできないのである。

《一体何があなたをそんなに怖がらせていたのかを知りたくて、私は鏡を何度も見つめた》(2003 年) はこの写真シリーズのいわばフィナーレである。アーティスト本人がアフリカンキルトのドレスを身にまとい、この作品を観るものに対し、自己の身体や顔を誇示している。支配と被支配の構造を客観的にみつめ、白人優越主義の根底にあった、白人の黒人に対する恐怖や畏れを見透かすかのように、ウィームズは自ら冷静に、黒人女性としての自己イメージを探求する。そしてここにはもはや彼女の存在を否定するかのような者は登場しない。白人の主人も、あるいは意地悪なさやきをくり返す魔法使いもういない。逆にここでウィームズは観るものに問いかける。「いったい何をそんなに恐れていたのか」と。そしてそこには「白人は我々黒人を見ようともせず、思い込みによって蔑み、あるいは恐れ、暴力によって支配した。しかし、そういった黒人のイメージは白人が勝手に作り上げた幻影に

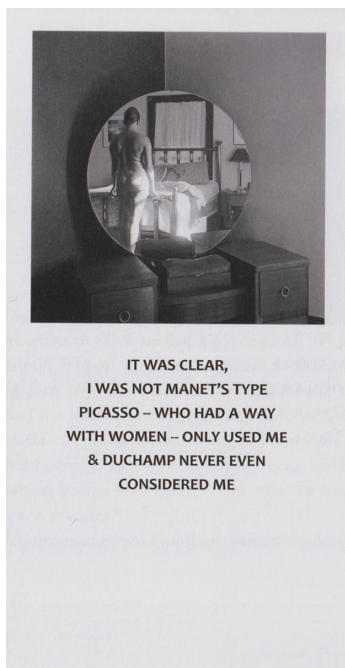


図5 キャリー・メイ・ウィームズ《マネのタイプではない》(2001年)

すぎない」というウィームズ自身の答えが聞こえてくる。

アーティスト自らが登場する他の作品としては、《マネのタイプではない》(2001年)(図5)があるが、ここでは、黒人女性が美術の歴史からも排除されてきたことが示される。ウィームズは、画面中央、ベッドの近くに置かれたドレッサーの鏡の中に、露出の大きいドレスをきて、その後ろ姿を見せて登場する。それはあたかも娼館の一室の光景のようである。売春宿の一室を想起させるセッティングに置かれたこの半裸の黒人女性は、「多淫で不道德な黒人女性」という人種とジェンダーが連動した類型的イメージを暗示している¹¹。娼婦はしばしば西欧絵画の「巨匠」の作品において描かれてきたが、そのモデルの多くは白人女性であった。この作品に添えられたテキストには、「私は

マネのタイプでもなく、ピカソは女の扱いには慣れていたけど、私を利用しただけだったし、デュシャンは私のことを考えようとしなかったということは明らかだった」と書かれている。ここでは、美術の「巨匠」や「スター」たちが、黒人女性を描くことはなく、描いたとしても、マネの《オランピア》(1863年)の使用人(特にアメリカ視覚文化の文脈でいえば「マミー」の記号的イメージである)のような脇役か、あるいはアフリカ彫刻から影響を受けたピカソの例のように、造形上の着想源としてしか扱わなかったということが指摘されている。つまり美術の歴史においても黒人女性は都合のよい記号として描かれるか、あるいは引用源として利用されたかのどちらかにすぎなかったのである。鏡の中の黒人女性は、支配的な芸術や視覚文化の制度に内在するこうした人種とジェンダーに関する抑圧的構造をも映しだしている。

また《美術館連作》(2007年)においても、美術制度への言及が見られる。この連作においては、グッゲンハイム・ビルバオ美術館、ルーヴル美術館、ツヴィンガー宮殿、大英博物館、フィラデルフィア美術館といった名だたる美の殿堂の前に、黒いドレスをきたウィームズがその後ろ姿を見せながら佇む姿が見られる。ここでウィームズは黒人のアーティストとして世界の芸術の中心を訪れているのだが、しかし皮肉なことに、そういった美の頂点においては、黒人による芸術はほとんど収集・展示されておらず、黒人が展示されるとすれば、白人の画家による大航海時代の奴隷などといった典型的なイメージにおいてのみであることが示唆される。それは、黒人アーティスト、ウィームズが登場し、この美の殿堂を見つめているという設定から示唆される。ウィームズは、まなざしの主体、つまり意味づけの主体として風景に介入しているのである。

2. ポストモダンの黒人芸術

このように、ウィームズ作品の多くには観るものが黒人性を意識せざるをえない主題や表現がみられる。時に記号的な黒人像を用いることによって、また奴隷制の歴史や視覚文化における白人中心主義といったものを想起させるテキストや設定によって、ウィームズは常に黒人性を作品の中に織り込み、黒人性の文脈において作品を読解するように観る者を誘導する。

ただし、ウィームズは制作活動の初期から、作品が黒人性という特殊な、限定的なコンテキストにおいてのみ解釈されることに抵抗感を感じ、より普遍的な意味合いを持つようなものとして鑑賞者に理解されることを望んできた。ベル・フックスによるインタビューにおいて彼女は述べている。

私が考えていたことのひとつは、黒人を被写体として、普遍的な関心事を表現することが可能かどうか、ということでした。ハリウッド映画では普通白人が主人公なのだけけれど、その映像が、私たちが実際に見たり、その中を歩いたり動いたりする、一つの文化的な場所を作り出しています。私は同じ種類の体験を、私の被写体を使って作りたかったのです¹²。



図6 キャリー・メイ・ウィームズ《台所のテーブル》
(1990年)シリーズより

ここでのフックスとウィームズの対話は主に《台所のテーブル》(1990年)シリーズ(図6)に関するものである。写真イメージとテキストを組み合わせたこの連作は、ウィームズ自身も含めた登場人物たちが、ダイニング・テーブルのまわりに集まり、言葉を交わし、食事をし、時に化粧をし、そして物思いにふけるといった日常生活の一コマを演じ、それを撮影したものである。14の写真イメージと、それに照応する同数のテキストパネル

によって、女性の多様な経験——恋愛、友情、家族、そして孤独——がそこには展開されている。この作品はローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画」における議論に着想を得て制作された。マルヴィによれば、ハリウッド映画の多くは異性愛の白人男性を主人公として設定し、映画作品を鑑賞する際に、観客は主にその男性主人公に視線を一致させ、同化し、物語世界に入り込むという構造になっている¹³。ウィームズはこの作品で主人公を黒人女性に置き換え、映画の一場面のような状況を設定し、写真に撮影し、そして物語を暗示させる散文テキストを並置した。そこで問題となったのは、鑑賞者が果たしてこのウィームズ扮する黒人女性に感情移入し、同化し、その視点にたつて物語世界に没入できるかどうかだった。この作品に関してフックスは以下のような見解を示している。

私が《台所のテーブル》連作を見ると、真っ先に思い浮かぶのは、異性愛における快楽と危険、力と欲望が融合している状態へと、本能的に引き寄せられていくという状況です。そう、たしかに被写体個人は黒人だけれど、そこで提示されているのは普遍的なセクシュアリティの問題、欲望の政治学——親密さと支配、という問題なのです¹⁴。

ここでフックスは、黒人女性が主人公であっても、そこには人種を越えた普遍的な問題が提示されている、つまり、黒人がその限定的な文脈において

理解されるのではなく、何か、より一般的で開かれたコンテキストにおいて、普遍的な意味や価値を与えられて解釈されうる状況が成立していると主張している。

しかしながら、ウィームズ自身が、こういった設定の作品は、たいがいの場合、黒人性の文脈において解釈され、特殊な「黒人の物語」へと回収され、黒人についての主題にすぎないと限定的な読解がなされるにとどまると述べている。つまり、作品に普遍性をもたせることは多くの場合、失敗に終わると認めている。

人々は、黒人が表現する内容に自分を重ねて見ることを拒否します。それは人種を越えて、今まで記録されてこなかった感情の領域に私たちを連れて行ってくれるものなのですが。黒人像は黒人像としてのみ見られ、それ以上のものとしては見られないのです¹⁵。

ここには表現のジレンマがある。記号的なステレオタイプから逃れようとして、個々の黒人の、特殊な状況や多様性をリアルに描こうとすると、その場合は、逆に黒人のみに理解できる、限局的なものとして理解され、作品は再び周縁化され、メインストリームの外へと押し出されてしまう。ただし、だからといって、記号化された表現にまた手をつければ、それは自己像を歪め、ひいては自らのアイデンティティそのものを傷つけることになる。

こうしたジレンマは黒人アーティストたちを常に悩ませてきたものでもあった。黒人芸術の主要な方針の一つは、コーネル・ウェストが述べたように、「白人至上主義のイデオロギーによって推進されてきた、否定的で、下劣なステレオタイプに戦いを挑むこと」であり、その軌跡は、白人によるステレオタイプ化や、存在を認知されず美術界の外側に置かれる周縁化との闘いとして描くことができる¹⁶。早くも 1920 年代のハーレム・ルネサンスにおいて、その代表的画家の一人であったアーロン・ダグラスは、ステレオタイプな表現に対抗して、アイデンティティの基盤をアフリカに求め、それを具体的に造形表現に取り入れた。その後継世代のジェイコブ・ローレンスは、よりリアルなハーレムの黒人労働者階級の実状や、フレデリック・ダグラスやハリエット・タブマンといった奴隷制と戦った偉大な先人を主題として描

いた¹⁷。

ブラックパワーや公民権運動の時代には、黒人芸術は、ステレオタイプに惑わされることなく、独自の芸術形式や同時代の黒人社会の問題に深く関連する主題を探究すべきであり、またそれによって社会改革にも貢献すべきであるという考え方が多くのアーティストの間で共有された。美術の領域に限定すれば、すでに1950年代から活躍していたロマール・ピアデンは、チャールズ・オルストン、ノーマン・ルイス、ヘイル・A・ウッドラフ、エマ・エイモス、レジナルド・ギャモンらとグループを結成し、1965年に「ブラック・アンド・ホワイト」展を開催した。そこではギャモンの《フリーダム・ナウ》（1965年）など、ワシントン大行進といった同時代の政治的動向から着想を得た作品が展示された。また、チャールズ・ホワイト、ベティ・サール、フェイス・リンゴールドらはより急進的な傾向を見せ、その作品において、公民権運動の動乱やその指導者たちの闘争を描き、ブラックパワーへの参加をより直接的に明快に表現した¹⁸。例えばリンゴールドは《アメリカ人たち》（1976年）の連作において、警察による弾圧や暴動を描き、ブラックパワーへの明確な支持を表明した。その一つ、《国旗が血を流している》（1967年）においては、命をかけて公民権運動の闘争に参加する黒人男性が描かれている。しかし、横で傍観する白人の男女と対照的に、血を流す黒人男性は星条旗によって半ばその姿が覆い隠され、見えないものにされようとしている。

しかしながら、公民権運動後の黒人芸術はより複雑な展開を見せる。1970年代以降の芸術は、それ以前の政治的闘争のプロパガンダとしての芸術、あるいは社会改革の手段としての芸術という考え方や、黒人の日常生活を描いた写実的表現、あるいはアフロセントリックな表現といったものとは距離を置く傾向を示してきた。そしてかわりに、単純化された黒人性の表象を批判的に検証し、同時代の黒人のおかれた複雑で多様な状況を主題とした。具体的には、ジャン＝ミシェル・バスキアや、ベティ・サール、マイケル・レイ・チャールズ、キャラ・ウォーカーといったアーティスト達が、引用、自己言及、あるいは諧謔性を用いて黒人性の表象を試みた。彼らはしばしばステレオタイプを用い、それを再コンテクスト化（異化）するという技法によって、アメリカの視覚文化における白人中心主義の抑圧的な視の制度や美術界

の構造そのものを明らかにしようとした¹⁹。

例えばバスキアの《黒人警官のアイロニー》(1981年)(図7)では、黒人警官が、「マッチョ」な「広がった鼻」をもつ、「原始的」なゴリラのような容貌と、幼児の落書き風の文字や線によって、表現されている。白人中心主義の「正統」な美学や評価基準から外れるような表現によって描かれた「モンスター」として黒人警察官が描かれている。つまり白人によって意味づけられた黒人の身体や、白人による権力構造に取り込まれ、結果的に自己疎外に陥るような黒人像が自虐的に描かれているのだ。また、リチャード・シュアが指摘するように、おなじみの「黒人」が「白い」地の上に図像として描かれることによって、「白い」権力の構造が黒人を「黒人」たらしめていることが暗示され、そこにもバスキアの皮肉が感じられる²⁰。

一方でベル・フックスは、ここに描かれた黒人の身体が不完全で、断片化された形象——確かにこの黒人像の左肩のあたりは欠損している——によって描かれている点に着目し、この作品を以下のように解釈している。

バスキアの描く黒人の身体は、商品化され、利用され、白人のご主人さまの利益に「奉仕する」ように強いられ、不完全で、満たされず、決して完全な姿ではない。そして彼が黒人のスター——スポーツ選手や芸能人など——の業績を称賛する時ですら、そこには不完全さが描かれており、黙って同調するのは否定することと同じだというメッセージがある。これらの作品は、黒人が白人に同化し、ブルジョワ白人の枠組みに参入することで、白人文化による人種差別的な攻撃のどんなものにも劣らず、自分自身を非人間化し、物として扱おうとする力に加担する可能性があるということを示唆している²¹。



図7 ジャン＝ミシェル・バスキア《黒人警官のアイロニー》(1981年)

シュアやフックスの議論に従えば、バスキアは類型化された不完全な黒人像を描くことによって、黒人表象を矮小化させ、結果的に黒人のセルフイメージの形成を挫折させる「白い」権威の存在を示唆し、批判していたことになる。

ただし、こういった仕掛けは、文化的背景や社会的文脈を知るものにとっては、人種主義の構造を思い起こさせるものとなる一方で、文脈を知らない鑑賞者にとっては、それが差別的イメージと認識されず、肯定的に受け止められる可能性がある。つまりこういったいわば自虐的な表現は両刃の剣となる可能性がある。鑑賞者やあるいはコレクターが、諧謔性や、既存の権力構造に疑念をさしはさむような挑発的な意図を作品に見出さない場合、単なるステレオタイプなイメージの踏襲とみなされ、場合によっては肯定されてしまう。

さらには、こういった試みの根底にあるのは、「白人対黒人」という二項対立の枠組みであるが、この二項対立の構造に捕らわれている限り、黒人アーティストを抑圧してきた白人中心主義の美術制度や主流の白人文化そのものが、逆に、それだけ挑む価値のある特別なものとして位置づけられ、再強化されてしまう。よって、新たな価値基準や枠組みを打ち建てることは困難になり、黒人性の表象は既存の枠組の外側に位置づけられてしまうことになる。

こういった黒人芸術家による黒人表象の方法に関するジレンマや問題は、1990年代以降の、人種間の差異を認め、多様なアイデンティティの在り方を肯定する多文化主義的価値観や制度の普及以降も、黒人アーティスト達のなかに存続し続けてきた。アーティストでもあり、1993年にカリフォルニア大学アーヴァイン校のアート・ギャラリーにて開催された『拒絶の劇場』を企画したチャールズ・ゲインズは、以下のような見解を示している。

現在の批評理論や美術館における実践は、メインストリームの変異体として差異の主体やアイデンティティを扱うことによって、マイノリティの芸術家の作品を周縁化する……周縁化の言説は、それが批評であれ、展覧会であれ、作品であれ、ほとんど難攻不落のメインストリームの牙城を強化する……周縁化の言説はマイノリティの懸念を表明するにすぎないというよくあるメインストリームの不満の根底に

あるのは、権力（の維持）である……メインストリームの地位は、その権威ある声、すなわちモダニズムの言説ではなく、弁証法的な枠組み（自己／他者、自己同一性／差異、メインストリーム／周縁）を通じて、「他者」をこっそりと導入する政治によって強固に維持されるのである²²。

ゲインズは、差異を認めるポストモダンの状況において、黒人アーティストがどのような表象戦略をとるべきかを論じ、ポストモダンの陥穽とも言うべきものをここで指摘している。つまり、差異を認められる一方で、その差異ゆえに、黒人のアーティストとその作品は、再びメインストリームから切り離され、「黒人アーティスト」というカテゴリーの中に放り込まれ、周縁化されてしまうというのである。

フックスもまたこのジレンマを認識し、ポストモダンの思想と実践のうち、「他者」や「差異」をめぐる問題に最も敏感に関与してきたポストコロニアリズムを検証し、そこに潜む「白人対黒人」という二項対立の危険性や、依然として保持されている白人優位主義を批判する。

皮肉なことに、西欧を中心からはずす文化批評的な介入は、たいてい白人性を再び特権化する傾向がある。それは単に、中心的な存在である植民地化する抑圧的な白人性を、新しく取り入れられた開放的とされるラディカルな白人性とすげ替える、表象の政治に加担するだけなのである。その中で白人性は、すべての進歩的な文化の旅……の原点であり続けている。よく耳にするポストコロニアルの言説は皮肉なことに、しばしば白人の文化的ヘゲモニーを保持する批評の場となっている²³。

では果たして、こうした多文化主義やポストコロニアリズムの陥穽を避け、白人の文化的ヘゲモニーによってゲッター化されることなく、さらに既存の類型的黒人像にとらわれずに、黒人性を表現するためには具体的にはどのような戦略があるのだろうか。ウィームズはこういった厄介な問題にどのように取り組んできたのだろうか。

3. ウィームズと写真

既述したように、ウィームズはしばしば、黒人に課せられてきたステレ

オタイプなイメージを用い、それを別の文脈に置き、白人の鑑賞者たちに決まりの悪さをおぼえさせるような皮肉を交え、支配的文化の権力構造を可視化しようとしてきた。そして他のポストモダンの芸術家の作品と同様に、ウィームズの作品もまた、その類型的表現を用いた技法によって、かえって「白人対黒人」という二項対立にとらわれ、最終的に白人性を強化してしまう危険性を孕んでいる。

さらには、絵画という表現形式を選択したバスキアや、《ジェマイマおばさんの開放》(1972年)などの彫刻も含めた立体作品でステレオタイプ化を批判してきたベティ・サールとはことなり、ウィームズの作品の多くが写真を使用したものであることも、こういった危険性を増大させてしまう一因になっている。そもそも写真は、構図や被写体の選定は別として、機械が作品制作のプロセスにおいて関与し、そしてその際に、制作の主体、写真の場合はその被写体を見つめているまなざしの主体が曖昧なものになる。そしてまなざしの主体が曖昧になるということは、その被写体を意味づける主体、発話の主体とも言うべきものが特定されないということになる。こうして写真全体の意味は、ときにアーティストが意図せざる方向へと拡散していく。自虐性や皮肉もそれとして成立しなくなる恐れがある。

写真のもつ別の特質、すなわち指標性もまた、他の表現媒体と比較すると、その意味作用において、作者のコントロールが及ばない部分を増大させ、それによって作者の意図せざる方向へと作品が展開していく可能性を高める。写真は物理的世界の光を化学的物質によって紙に定着させる技術であり、現実の世界の文字通り痕跡であり、記録であり、また写し撮られたものを鑑賞者は現実の世界と直結させて認識する。この指標性ゆえに、それがドキュメンタリーやリアリズムの写真であれ、あるいはピクトリアリズムなどの「芸術」的写真であれ、程度の差はあるものの、われわれは写真を見る際に「これは～である」とそこに写し撮られたものを現実世界の物体に対応させ、さらには「これは～に属する」とカテゴライズしながら、すみやかに認識する²⁴。こういったアイデンティフィケーションを容易に引き起こす写真の指標性は、絵画や彫刻といった他のメディアと比較すると、類型的表現を用いながらもそれを批判するという複雑な意味作用の成立を阻害する恐れが

ある。そこに何らかの但し書きがないかぎり、「写真のイメージ——ここでXとする——は現実世界におけるYであり、そしてYは写真に表現されているとおりに現実の世界においてもXのとおりだ」という認識が観るものにおいて容易に成立してしまう。ウィームズの作品にしばしば登場するステレオタイプ——マミー、サンボ、あるいはプランテーション奴隷——は、現実世界における黒人と結び付けられ、そのような黒人がイメージ通りに実際に存在しているかのように解釈される可能性がある。

また別の見方をすれば、ウィームズ作品はシミュラクルについての写真であるとも言える。シミュラクルとは、一般的には、現実の世界に実際に対応するもののない記号を指すが、それは換言すれば、ステレオタイプそのものである。つまり、どこかに存在しそうで、実際の世界には存在しないシミュラクルの空虚さをウィームズは写真イメージによって表現し、そういった空虚な偽物によって黒人をとらえ、支配しようとしてきた主流文化を痛烈に批判しているともいえる。主流文化において黒人がその個々人の状況への配慮無く、白人によって与えられたイメージを背負わされて存在してきた、その状況をウィームズは黒人のシミュラクルを用いることによって批判したのである。ただし、こういったオリジナルなきものの表象、記号的再現が、受容の文脈によっては、オリジナルとして通用してしまう危険性がつきまとうことには変わりない。

ウィームズは21歳の誕生日にボーイフレンドから写真機を贈られ、それ以来、40年以上もの間、一貫して写真という表現媒体に関わってきた。彼女は写真について以下のように語っている。

一枚の写真で、複雑な経験をどうやって描写するのか？それは何を写したのか？どのように見えるべきか？それは何に挑戦しているのか？誰にとって挑戦的なのか？それはつまるところ、誰のためのものなのか？こういったたぐいの質問は、私にとって常に流動的です。しっかり捕まえたとと思った瞬間、くると裏返る。賛成意見について話そうとするなら、反対意見についても話さなければならない。「ネガティブ」について話すことなく「ポジティブ」について話すことはできない。そして真実について話そうと思ったら、真実でないものについて話さないわけにはいかない²⁵。

この発言から、ウィームズが写真を用いて作品を制作する際には、写真の被写体やその意味付け、そして写真作品を通じて戦うべき相手、そして戦っている主体は誰か、誰のために、何の目的で戦っているのかを十分に意識しているということがわかる。注目すべきは、こういった制作の意図は、場合によっては、作者のコントロールの手を離れて、正反対のものへと反転してしまうことがあると彼女自身が認めている点である。「しっかり捕まえたと思った瞬間、くると裏返る」のが写真による表現や意味作用の流動性や不確定性であるとする、ステレオタイプな表現を敢えて用いることは危険な賭けになる。

ウィームズがこの写真におけるステレオタイプの使用のリスクとも言うべきものを十分に認識していることは、その作品の設定からも推測される。アーティスト自身が、しばしばその顔を見せることなく——ステレオタイプな表現に回収されるのを拒絶するかのように——、後姿を見せながら被写体として登場する設定において、ウィームズは被写体を見つめ、意味づける主体として作品世界に登場し、そこに展開する光景について発話する主体として位置づけられている。彼女が登場しない場合には、イメージに添えられたテキストが彼女の「声」を代弁する。黒人にまとりつくステレオタイプなイメージを見つめ、語り、意味づけようとするアフリカ系アメリカ人のアーティストがそこには常に存在することになる。そうすることで、ウィームズはあたかも意味が「くると裏返る」のを食い止めようとするかのようである。

ロバート・ストアは、ロイ・ディカラヴァがハーレムの黒人を撮影し、ラングストン・ヒューズがテキストを添えた写真集、『スイート・フライペーパー・オブ・ライフ』（1955年）と比較しながら、ウィームズの作品の構造を以下のように分析している。

それ（『スイート・フライペーパー・オブ・ライフ』：引用者註）は、我々が現代美術に期待するようになったこと、すなわち不信の宙づりを停止すること、つまりあらゆる芸術は人工的であるというプレヒト的な認識、を欠いている……この点に関して彼女（ウィームズ：引用者註）の作品を語ると、彼女の写真において普通に明らかなこと、すなわちアーティスト自身が、自らセッティングした場面において主軸となる人物であることは、わずかでも写真を精査すると露骨に示される。実

際、映像作家のように、彼女は監督であり、セット・デザイナーであり、衣装担当であり、自分自身の動かないイメージのスターでもある……どんなに不注意な観客でも見過ごさないやり方で、様々な役割を次々と演じることによって、彼女は、自分の作品のあらゆる側面を作者として完全にコントロールしているということだけでなく……作品の中にあるもので、とりわけ全能の魔術師として彼女が演じる役割において、自然なものは何一つないと、率直に認めているのだ²⁶。

ストアは、ブラックパワーの時代のディカラヴァの写真が素朴なドキュメンタリーである一方で、ウィームズの作品は厳密に構成された活人画のようなものであり、作品の人為性は明らかであると指摘する。ストアはさらに「作品においてウィームズの姿を確認したとたん……我々がパフォーマンスを目撃しているのだということを強く意識させられる」とも指摘する²⁷。つまりウィームズの作品には多分に演劇的要素があり、そして彼女はいわばその舞台監督兼役者なのである。

ウィームズが作品に登場し、その「あらゆる側面を作者として完全にコントロールしている」ことを示す最もわかりやすい例として《ルイジアナ・プロジェクト》シリーズの中の一枚がある（図8）。ここでは、ラッパー、あるいはギャングスター風の黒人の若者が陽気に浮かれ騒ぐイメージを使用したビールの看板広告を、ウィームズ自身が鑑賞者に背を向けながら見つめている。この作品についてウィームズは以下のように語っている。「人口の50%が黒人のこの町において、どこにも、黒人のイメージが一つもないのは本当に驚くべきことでした。ただ一つの例外を除いて。それが酒屋の壁面にたまたま掲げられていたこの看板広告でした。こういう風に、私たちはこの国で矮小化されてきたのです²⁸。」自分自身が、ステレオタイプな黒人の男性像を見つめる黒人女性として登場するこの作品においてウィームズは、



図8 キャリー・メイ・ウィームズ《ルイジアナ・プロジェクト》
(2004年)より

まなざしの主体と、その批判的意図を示そうとしているかのようである。

ウィームズは、このように、一見するとドキュメンタリーのように見えるが、そこにうつしだされた現実世界の風景の意味をコントロールする要素、すなわちテキストや彼女自身のイメージが挿入された、半ばコンストラクティッド・フォトの写真作品によって、アフリカ系アメリカ人の物語を語ってきた。光景をまなざす主体や語り手を介入させることによって、類型的なイメージを用いたアイロニーや、主流文化に対する異議や批判が損なわれないように、意味の方向性をコントロールしようとしてきた。さもなくば写真は「くると裏返る」ことになってしまうからである。では、最新の写真作品《すべての少年たち》においては、この記号化と周縁化の問題はどのように扱われているのだろうか。これまでの作品との相違点はあるのだろうか。

4. 「黒への褪色にあらがう」ための技法

《すべての少年たち》に関して注目すべきは、既述したように、そのモチーフとなる図像の輪郭の曖昧さである。そしてまた、この作品の主題を語り、意味を方向付ける主体の曖昧さとも言うべきものがここには見られる。これまでの多くの作品とことなり、ウィームズはこの作品には一切登場せず、また添付されたテキストは警察調書を模したものであり、彼女の声を直接的に代弁するようなものではない。作品全体の意味をコントロールするような「語り手」は明示されていない。また紋切り型の黒人像と言えるようなものが示されているわけではない。この作品が扱っている事件の重要性やアメリカ社会に与えた影響は甚大であり、そしてウィームズもまたその衝撃に突き動かされ、作品制作に至ったという経緯は既述したとおりである。しかし、ウィームズのここでの叙述は、彼女のこれまでの作品と比較すると、率直であり、控えめである。おなじみの黒人たちの白黒の鮮明なイメージはここには見られず、青い、ぼんやりとした人物像へと置き換えられ、そのイメージはかろうじてフードをかぶった人物として認識される程度である。

ところでBLM運動の契機となったトレイヴォン・マーティン事件には、フードをかぶった黒人男性像をめぐる問題が深く関連している。この青年を

射殺したジョージ・ジーマンは事件当日、「フードを被った」、「黒人男性」が歩いていて、「ドラッグか何かをやっている」、「不審」である、よってすぐに現場に来てほしいと警察に通報していた²⁹。つまり、ジーマンの脳裏には、「フードを被った黒人男性＝犯罪者」という図式が刻み付けられていると言えるのだが、この「フードを被った黒人男性」を犯罪と結び付けたその連想は、実は特異なものではない。ニコル・R・フリーウッドらが指摘するように、フード付きの衣服は、1980-90年代にかけて、ヒップホップ文化の流行や、都市の黒人アスリートが身に着けたのをきっかけに、黒人青年の間で流行し、その後一般に普及していった。そして時に、人種ステレオタイプとして、ドラッグや犯罪に手を染めた一部のラッパーやストリートギャングとの関連性により、犯罪者と結びついた記号となったのである³⁰。

この作品においても、黒人男性をめぐる現代の新たなステレオタイプとしてフードをかぶる人物像が用いられたと考えることができる。しかし、ここで注意しなければならないのは、この人物のイメージが完全なシミュラクルではないということである。事件が起きた2012年2月26日、犠牲者の青年はフロリダ州サンフォードの通りを実際にフードを被って歩いていたのであり、作品のイメージは現実の世界の対応物を持つ記号でもある。この点においても、この作品はこれまでのウィームズ作品と大きく異なる。《冗談じゃない》シリーズなどにおいては、すでに視覚文化において少しずつ手が加えられ、何度も複製され、広く流通しているオリジナルなきイメージ、シミュラクルが用いられているが、この作品のイメージは実在したトレイヴォン・マーティンを指示する記号でもある。そしてこの青年は、黒人男性にまつわるステレオタイプによって殺されたとも言える。実体のないシミュラクルによって、現実の世界に生きる人間が命を奪われたのである。

ウィームズがここで不明瞭なイメージを用いて、イメージを見つめる主体を敢えて登場させず、またテキストによるコントロールを外したのは、特殊性と普遍性の両立を試みたからかもしれない。確かにこれは、黒人の命が軽視されているという問題と深く関連する主題を扱っている。しかし、意味が反転しないようにウィームズによる「語り」を介入させれば、「黒人の犠牲者」という「特殊」な主題を扱った作品として周縁化され、忘却されてしま

う。また、これまでのように、黒人モデルを登場させ撮影した鮮明なイメージによって「フードをかぶる人物像」をあからさまに提示すれば、それは単なる「黒人＝犯罪者」ステレオタイプになってしまう。さらにはフードを被った人物像の肌の色をモノクロームで鮮明に提示すれば、「黒人对白人」の二項対立にとらわれ、人種ステレオタイプによって、黒人の命を容易に奪うことができる白人優位主義を強化してしまう可能性もある。冒頭に引用したように、ウィームズは「神の恵みへの問いを探求するような作品を作りたい」、そして「神の恵みへの問いを探求するならば、人間そのものの問いを探求しなければならない」との思いからこの作品を制作したと述べている。よって、この作品が人種ステレオタイプの犠牲となった一人の黒人青年の問題を主題としながらも、しかし同時に、それが周縁化されずに、広く受容され、この黒人青年が歴史の闇へと忘却されることなく、その死の意味が一般に広く議論されるような普遍的なものとして受容されるために、敢えてイメージをぼかし、そして語り手としての介入を行わなかったのである。

ところでフォーカスを敢えて外したイメージを用いる手法は、《スロー・フェード・トゥ・ブラック》(2010-2011年)(図9)などの、ごく最近制作された一部の作品において用いられるようになったものである。《スロー・フェード・トゥ・ブラック》は、過去に芸術において偉大な業績を成し遂げたアフリカ系アメリカ人女性に対するオマージュであり、彼女たちが歴史において忘却されていることに対する抗議でもある。ジョゼフィン・ベイカー、ニーナ・シモン、マリアン・アンダーソン、エラ・フィッツジェラルドといったアーティストたちの、不鮮明な肖像写真を壁面に配置したインスタレーション作品である。モチーフの輪郭の曖昧さや、映像の技法を思わせるタイトルから、こういった黒人女性たちがメインストリームの「歴史」において言及されることなく、忘却の「黒い闇」の彼方へと追いやられ、周縁化されていくことへの抵抗が主題であることは明らかである。そしてここでもウィームズ自身の姿が消去されている。お馴染みのテキストもなければ、黒人女性たちの肖像を見つめるウィームズの後姿もない。タイトルにある「スロー・フェード」(“slow fade”)という表現には褪色を防止するという意味もある。《すべての少年たち》と同様に、ウィームズは白人によって「黒



図9 キャリー・メイ・ウィームズ《スロー・フェード・トゥ・ブラック》(2010-2011年)

人だけの問題」へと問題が特殊化されて、再び周縁化される状況に対して抵抗するという意味をこめたのかもしれない。実在の人物を、彩りも豊かに、柔らかな輪郭のイメージによって表現したことによってそれは示唆される。

ただし、ウィームズはあくまでも黒人性にこだわり、そして黒人の一人のアーティストとして社会を眺め、作品を制作し続けている。そしてその際には、「黒人」という単一のくくりではなく、自分が生きているコンテキスト、つまり社会と自分との関係性において、自分自身の個人的経験を表現していると述べている。

我々が自分自身と関連付けて、この世に見るものについて、心の奥底から真実であると理解することに我々を近付ける何か……それは決して普遍的なものではありません。とても特殊なものです。そしてそれゆえにあなたは物事を人と違うやり方で体験できるのです……我々は社会において、たった一人で、浮遊して生きているわけではなく、我々は状況において存在しているのです。我々がお互いとの関連において、ある状況において存在しているそのあり方を考えることはとても重要なのです³¹。

5. おわりに

公民権運動以降の時代のアーティストたちは、黒人の表象をめぐる問題、すなわち記号化と周縁化に、ステレオタイプの引用とその再コンテキスト

化、諧謔性、あるいは自己言及性といったより複雑な技法を用いながら取り組み、同時代の多様な黒人の状況を主題として表現してきた。そしてウィームズもまた、類型的な記号の引用や舞台や映画を想起させる設定を用いて、黒人性を表現しつづけてきた。ただし、他のアーティストとの相違点は、写真を主軸として、作品制作を行ってきた点にある。そして写真は、表現主体の曖昧な位置や指標性によって、記号的イメージの意味作用、すなわち主流の価値観に異議を唱え、転覆させることを阻害する危険性をはらんでいる。それを十分に認識したうえでウィームズは語り手として作品世界に介入し、意味が「反転」することを防ごうとしてきたのである。そしてごく最近の動向としては、不鮮明な輪郭のイメージによって周縁化と記号化への抵抗と、特殊性と普遍性の両立への試みが見られた。それは、『すべての少年たち』のイメージが、鑑賞者によって、黒人に限定されることなく、そのタイトルにあるように、他のすべてのアメリカの今を生きる若者の姿に重ねられるようにとの意図からであった。このウィームズの「黒への褪色に抗う」ための新しい技法は、黒人芸術家たちの抱えてきた課題、つまり周縁化と記号化への抵抗と、特殊性と普遍性の両立に対する一つの解答であったと言えるだろう。

註

¹ この楽曲は公民権活動家でもあったニーナ・シモンの『四人の女たち』のサンプリング曲でもある。シモンの曲においても、黒人女性の類型化が批判的にされている。

² 1996年にはハーブ・アルパート賞、2005年にはローマ・アメリカン・アカデミー・フェローシップ、2013年にはマッカーサー・フェローシップといった名だたる賞をこれまで軒並み獲得し、2014年にはグッゲンハイム美術館にて黒人女性アーティストとして初の回顧展が開催され、その評価が確立されつつある。

³ Henry Louis Gates, Jr., "Foreword," Kathryn E. Delmez ed., *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video* (Nashville, TN: First Center for the Visual Arts, 2012), p. vii.

⁴ こういった公民権時代後の黒人芸術は、美術史の言説においてはしばしば、ポストモダン思想の影響を受けた現代黒人芸術として記述される。例えば、代表的な黒人美術史の一つ、シャロン・バットンの『アフリカン・アメリカン・アート』第4章「20世紀のアメリカ——黒人美学の発展」においては、公民権運動に影響されたブラック・アーツ・ムーブメントの後に、「ポストモダンの状況——1980-93年」という項目が立てられ、ジャン＝ミシェル・バスキアやエマ・エイモス、エイドリアン・パイパーといったアーティストの作品が紹介されている。一方で、以下の文献では

「ポスト・ソウル」という名称のもとに、ポストモダンの思想や他分野の芸術に影響を受けた美術作家を分類している。ただし、「ポスト・ソウルの黒人芸術」という名称が美術の領域において定着・普及しているわけではない。Sharon F. Patton, *African American Art* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998); Richard Schur, "Post-Soul Aesthetics in Contemporary African American Art," *African American Review*, 41-4 (Winter, 2007); Mark Anthony Neal, *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic* (New York: Routledge, 2002).

⁵ Robin Lydenberg, "Carrie Mae Weems: Strategies of Engagement," Robin Lydenberg and Ash Anderson eds., *Carrie Mae Weems: Strategies of Engagement* (Boston, MA: McMullen Museum of Art, Boston College, 2018), p. 7.

⁶ Quoted in Antwaun Sargent, "Carrie Mae Weems on a Career of Challenging Power and Black Representation in Art," *Artsy*, Oct. 31, 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-carrie-mae-weems-on-a-career-of-challenging-power-and-black-representation-in-art>

⁷ オバマ政権の反人種主義政策の功罪に関しては、以下を参照。藤永康政「オバマの時代——ポスト人種の功罪とトランプ政権の誕生」『歴史評論』811号（2017年11月）：86-95頁。

⁸ 人種プロファイリングの他、軽犯罪の厳罰化などによる黒人の犯罪者化、あるいはゲリマンダーや有権者ID法などによる投票権剥奪など、現代における新たな黒人差別と人種主義は「新しいジム・クロウ法」と呼ばれ、そのアメリカ社会への悪影響が懸念されている。Michelle Alexander, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness* (New York: The New Press, 2010).

⁹ この事件における警察の対応に抗議するデモにおいても、フードをかぶった参加者が数多く見られた。

¹⁰ この作品はニューオーリンズのテュレーン大学附属ニューコム・アートギャラリーより制作を委託されたものであった。2003年10月から12月にかけて同ギャラリーにて展示され、その後、アトランタ、ニューヨーク、シカゴなど全米各地のギャラリーを巡回した。Carrie Mae Weems, *The Louisiana Project* (New Orleans: Newcomb Art Gallery, Tulane University, 2004).

¹¹ ベル・フックスは「多淫で不道德な黒人女性」というステレオタイプは、白人による黒人の女性奴隷への性暴力を正当化するためのものだったと指摘している。bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (Boston: South End Press, 1981), pp. 55-56, 84.

¹² ベル・フックス『アート・オン・マイ・マインド——アフリカ系アメリカ人芸術における人種・ジェンダー・階級』杉山直子訳（三元社、2012年）、111-112頁。

¹³ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16-3 (October, 1975): pp. 6-18.

¹⁴ フックス『アート・オン・マイ・マインド』、113頁。

¹⁵ 前掲書、112頁。

¹⁶ Quoted in Maurice Berger, ed., *Modern Art and Society: An Anthology of Social and Multicultural Readings* (Colorado: Westview Press, 1994), p. 13.

¹⁷ ハーレム・ルネサンスについては以下を特に参照した。Ann Elizabeth Carol, *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance* (Bloomington, Indiana: Indiana

University Press, 2005); William B. Scott and Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999).

18. ブラックパワー時代のアートに関しては以下を特に参照した。Mark Godfrey and Zoé Whitley, eds., *Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power* (New York: D. A. P/ Distributed Art Publishers, 2017).

19. ただし、こういった諧謔性による自己言及は、他のマイノリティ集団——ジェンダー・マイノリティである女性や先住民族などのエスニック・マイノリティ——のセルフイメージの構築や、主流文化批判においても一つの戦略として共通して見られるものである。ルーシー・リップパードは「アイロニー、ユーモア、そして転覆は、坩堝から飛び出して炎の中に飛び込んでいくアーティストたちの最も良くみられる見せかけや偽装である。彼らは支配的な文化に対して鏡をかざし、逆転した、さかしまの、倒錯したもう一つの経験を用いて、主流の芸術にまんまと潜り込むのである」と指摘する。Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (New York: New Press, 2000), p. 199.

20. Schur, “Post-Soul Aesthetics in Contemporary African American Art,” p. 644.

21. フックス『アート・オン・マイ・マインド』, 65-66 頁.

22. Charles Gaines, *The Theater of Refusal: Black Art and Mainstream Criticism* (Irvine, CA: The Fine Arts Gallery of the University of California, 1993), p. 12.

23. フックス『アート・オン・マイ・マインド』, 100-1 頁.

24. チャールズ・S・パースの記号論に依拠した写真の指標性に関する議論は以下を特に参照した。ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳（リプロボート, 1994 年）, 170-76 頁；ロザリンド・クラウス「写真とシミュラクルについての覚書」甲斐義明編訳『写真の理論』（月曜社, 2017 年）, 69-94 頁.

25. フックス『アート・オン・マイ・マインド』, 123 頁.

26. Robert Storr, “Carrie Mae Weems: Anyway I want it,” Delmez ed., *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*, pp. 23, 24.

27. Ibid., p. 24.

28. Quoted in Susan Caban, “Carrie Mae Weems: Reflecting Louisiana,” Weems, *The Louisiana Project*, p. 12.

29. 警察への通報記録が以下において公開されている。https://www.documentcloud.org/documents/326700-full-transcript-zimmerman.html 最終アクセス 2019 年 3 月 26 日。

30. Nicole R. Fleetwood, *On Racial Icons: Blackness and the Public Imagination* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2015), p. 18.

31. Sarah Elizabeth Lewis, Carrie Mae Weems, Jose Rivera, and Jeremy McCarter, “Public Forum: Pictures and Progress,” Lydenberg and Anderson eds., *Carrie Mae Weems: Strategies of Engagement*, pp. 68, 69.