

## セッション 1 : アボリジナル : 討論

著者	久保 正敏, 窪田 幸子
雑誌名	国立民族学博物館研究報告別冊
巻	022
ページ	45-53
発行年	2001-08-31
その他のタイトル	Session 1: Aboriginals : Discussion
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10502/3696">http://hdl.handle.net/10502/3696</a>

## セッション1 討論

司会 久保正敏

コメント 窪田幸子

### コメント

窪田 今回のアボリジニの展示でランドサットの写真の上に神話の道筋を落としてみて、その範囲を具体的に示してみようという試みは、非常にわかりやすい、よい方法であったと思いました。もう少し広い画面を使って、映像をながすとか、マルチスクリーンにするとかで、ビジュアルな意味で何らかのプラスが可能であったなら、さらにおもしろい視覚的な展示になりえたものであったらと思います。

ただ、アクリル・ペイントそのものの展示の数が、少ないのが残念でした。特にこの10年ぐらいの間にアクリル・ペインティングが変化してきている、そのあたりの変化が見られるような展示であれば、もっとよかったと思います。

神話と旅の重なりとしてスペンサー、ギレンの1800年代の終わりの民族誌とリトンの1900年代終わりの民族誌を取り上げてらっしゃるんですが、この旅の道筋はその両者の間で差が見られたのかどうなのか、それが展示にどう表現されていたのかということが気になりました。

お二人のお話に共通してあらわれてきた点で、重要と思いますのは、アボリジニ絵画の伝統性と芸術性、もしくは美術性にかかわる問題です。

私の調査地は、アクリル画のようなキャンバスを使う絵ではないのですが、木の皮に描く儀礼用の絵画が、現在も生き続けている地域です。人びとの生活の基盤、父系出自集団、クランです。そして、このそれぞれの父系出自集団に応じて描くべき絵が、決まっています。神話をあらかずものなわけです。ここではさまざまな社会変化も起きていますが、各クランの年長男性による絵の采配権は、現在も生きています。どういう絵を売ることについては、クランのメンバーの了解を得なくてはいいけませんし、個人名で絵を売る一方で、それによって手に入れたお金はある程度、クランに還元しなくてはいいけない。また女性は基本的には絵を描いてはいけません。そうしたいわゆる「伝統」が生きている絵画の状況があるわけです。

樹皮画というものは、ユーカリの樹皮に描いたものですから、維持が非常に大変です。画廊も扱いにくい。輸送に値段がかかる。額装がしにくいといういろいろな問題があります。そのため一部でフランスから輸入したアート紙やキャンバスを使う人たちが出てきました。それについて伝統的ではない、オーセンティックではない、よくないという批判があります。

その一方で数年前から、天井に届くような、5メートル×3メートルぐらいの大きさの樹皮画が製作されるようになってきました。それは自分たちのオーセンティシティの主張なんですけれども、よく考えてみると、決してこれは彼らのオーセンティックなものではないわけです。彼らの「伝統的」文脈でこのような大きなものはありませんでした。結局美術市場に対してインパクトのある絵として彼らは描いているわけです。

このような市場への対応にゆれるアボリジニ芸術の状況をさらに複雑にしているのは、政治性との関連です。直接的に土地権とかかわってきているわけです。芸術が政治として使われる。もしくは裁判所の中で使われる。たとえば、私の調査地域では、下院に対して、パーク・ペティションとあって、自分たちの土地とクランとのつながりを示すために、樹皮画を描いてその真ん中に自分たちの主張を書いてオーストラリアの下院に送るといって、有名な話がありました。

こうした「クランの絵」としての伝統をもつ先住民の芸術を芸術として、つまりアートとして認識しはじめるのは1970年代からで、白人の側から起こってきたことです。アートとして認められつつある世界のことを考えてみますと、たとえば都市アボリジニのアートが展開するとか、海外でのアボリジニ・アートへの注目が増加するなどのことが起きているわけです。ところが、それがまた結果として、反対に美術市場での、カルチュラル・ヘリテジ、つまり文化的伝統に対するアボリジニの側の権利の主張という問題をうむというサイクルが指摘できます。

白人側の芸術の概念からすると、そういう主張をしてもらったのでは、美術市場は成立しないわけですが、アボリジニ側からしてみれば、社会的文脈に基づいて自分たちの権利を主張しているということになるわけですね。そうした複雑な諸相の中に、現在のアボリジニ芸術はあるということが指摘できると思います。

## 神話の旅の道筋

**松山** スペンサーとリトンに関するご指摘については、スペンサーとギレンは広大な砂漠全域、特にワルブリ、アランダのことを1898年に報告しています。またリトンはウルル（エヤーズ・ロック）周辺の神話を1986年に書いています。両者の間で旅の道筋に変化があったのかどうかは、それぞれが直接同じ神話を扱っていないので、そのところはわかりません。

## 越境

**吉田** ナマジラのような作品があるというのはすごくショッキングだったし、目からウロコが落ちるような印象をもちました。まさに消費されてきたアボリジナル・アートとはまったく異なる、それこそ越境行為というのが起こっている。ただそれは、このコーナーで語られている越境というのとは少し違うように思います。松山さんが今回の展示で考えられた越境というのは、いったいどういう越境だったのか。

**松山** 私が展示の中で考えた越境は、あの場そのものです。つまりウルル（エヤーズ・ロック）を中心としたあの土地そのものを取り巻く世界の状況です。オーストラリアの人類学者に言わせると、それは「ウルルはみなのものである」ということになるわけです。アボリジナルの聖地であり、オーストラリア人の聖地であり、開拓者魂のシンボルで、観光の聖地で、世界遺産であるということは、アボリジナルの聖地であるウルルが、つまりは「みなのもの」だという一種の平等主義に基づいて世界的な侵略、強い言葉を選んで言えば侵略にさらされているということになる。「ウルルはみなのもの」という一種の平等主義を招いていること自体がグローバル化のひとつの典型的現象ではないかと考えて、あの場そのものを取り上げることで、越境というものに取り組みうとしました。

## 販売

**岸上** 政治性とか神話というのを度外視して、お金を儲けるために先住民がつくってるんだという見方はまったくできないのかどうか質問いたします。

**窪田** 私が調査している人たちは、ヨロンゴと呼ばれる言語グループの人びとの一地

域なんです、一番多く見積もって全部の人口を2000人規模と考えてください。その中で樹皮画家として認識されている人は20人に満たないんです。ほとんどが年長の男性です。最近、そうした神話に抵触しないのだというふりをしながら、女たちが絵を描くようになってきている。

長老とそれから若手というきちんとした権利継承関係の中で描かれているものでさえ、たぶん90パーセント以上が販売を意図してつくられています。

**松山** 砂漠でも基本的には同じです。どの神話を題材にできるかというのは、その神話を継承しているグループの成員であることがまず第一条件です。アクリル画は、署名は一人の名前ですけど、夫婦でつくったり、複数の男性が手伝ったり、それから女性が参加して作制するということがふつうにおこなわれています。そのアーティストの数ははっきりしませんが、私が調べた当時ですから、だいぶ古いんですけども、500人の中に数人、多くて10人未満という感じですね。

**窪田** 高い値段で売れる人が20人であって、その家族みんなが共同制作者なわけなんですよ。

**久保** それから土産ものアートまで含めるかどうかでまた変わってきますね。

**松山** オーストラリア南部の都市に居住するヨーロッパ人の中では、アクリル画が投機の対象になっています。2年間で値段が5倍になったとか10倍になったとかっていう絵がありますので。

**田村** 都市のアーティストでも、たとえばこういった作品が本に載るような人たちは、つまり西洋社会で育って、オーストラリアの美術学校へ行ってアーティストになったようなたちは、白人のアーティストと同じようなアーティスト、芸術家であるし、自分は芸術家であると考えている人が多いと思いますけれども、やはりアボリジニが描くと売れるということもありますので、アボリジニの多い町、たとえばモーリーという地方都市がありますけれども、そこではたとえばコミュニティのアート活動を奨励していて、アマチュアといってもいいような人たちがたくさんアートを制作していますが、アボリジニの場合、アマチュア、プロというふうにいわれてませんから、その人たちのものも売られるし、そういった状況の中で売れるから描こうという人も、もちろん出てくるわけです。

## アーティストとは何か

**佐々木** アーティストといわれるそのアーティストって何なのか。日本語でアーティストというのは非常にくわせものの存在があるんです。つまり、町の似顔絵描きもアーティストであり、あるいは芸術家と称する人間もアーティストというようにそれ自体あいまいなんです。オーストラリアのアーティストは、どの部分に該当する人たちを指すのかというのがひとつの疑問。

それから、先ほど、ミツアリのドリーミングのときは顔料を使ったとおっしゃいました。顔料からアクリル絵の具に変化していく、アボリジニがアクリル絵の具を自分たちのものにしていって、自分たちの芸術行為、絵画を描いていくに至った過程は何なのか。どこに受け入れる素地があったのかなということが2つ目の疑問なんです。

**松山** アーティストとは何ぞやと言われても難しいんですが、とにかく事実をお話ししますと、彼らはまず伝統志向型の社会の居住者であって、かつアクリル画なり樹皮画なりの市場価値のある絵を描く人です。その彼らは、社会保障の制度のうえでは失業者で、失業手当を支給されています。彼らは絵を描きますが、そのときにアート・クラフト・センターとかアドバイザーが所属するパプニア・チューラ・アボリジナル・アーティスト社みたいなどころから資金を前借りしたり、画材を前借りしたり、生活費の一部も前借りして、絵で精算したりすることはやっています。彼らのムラの社会の中で、そういう市場価値がつく絵を描く人については、あれはアーティストやとまわりからも言われています。

**窪田** 私は反対におうかがいたいんですけども、芸術というものは、いわゆる西洋の伝統の中で成立してきたものですね。個人的な創造性であるとか、要するに作者性があるとか他との差異化であるとか、そういうものが芸術というものの基礎にあると思うんです。

それに対して私たちが対象としている社会では、非常に重要なのは、その社会の枠組みの中で目的がある、もしくはちゃんとした意味のあるものであるわけですね。それからそこには創意とか試みとかはむしろ禁止されているものであり、それから差異化を意図した創造、いわゆる芸術性とふつつ私たちが呼ぶようなものもないわけです。もちろん作者の個人名も、本来の彼らの社会では、ない。

**吉田** 窪田さんが、創意は禁止されている、とおっしゃいましたよね。それから差異化というのは基本的に意図されていない。それから個人名はないとおっしゃったんで

すが、本当にミクロな部分まで見てそう言えるんですか。伝統的な文脈において、あいつはうまいとか、これを描いたのはあいつだと、そういうこともないというわけですか。

**窪田** それはあります。ただ、絵の題材とか絵の内容とか描かれているものというのは、あいつが描いたこと以上に、このクランの絵であるということのほうが重要であるわけです。

**吉田** それはどの文脈で見るかによるわけでしょ。クランという文脈で見るから、個人名は消えていくけれども、男たちが集まっていて、あいつはうまいんだとか、そういう議論をしているときは、彼らにとっても、頭の中ではあいつはうまいという個人名が浮かんでいるわけですよ。要するに伝統的な社会におけるアートと西洋におけるアートというのは、一方は集団制作で一方は個人なんだというこの分け方自体に、これからの議論をしていくうえで、少し注意をしておく必要があるんじゃないかと思うんです。

**松山** 彼らは、ドリーミング・ストーリー、自分が担っている神話の一部を絵画にして表現しています。そのこと自体が、個人ではもはやないわけですよ。それにもかかわらず、見た目に違うさまざまなフォームの樹皮画なりアクリル画がなぜ出てくるかというと、まずその神話の担い手、つまり神話は地理的にいくつものグループを超えて語り継がれていますので、その神話のどの部分について、このグループは詳しいかということがまずあります。その次に、その描き手自身が成人儀礼以降、儀礼の段階をどれくらい経ているかによって、神話に関する知識の深度が違います。その神話のどこを切り取るか、神話の知識の深度の違いによって、絵として見た目の違うさまざまなものが出てくる。けれども、その神話を継承しているのは個人ではなくて集団であるということはありません。

## 展示空間

**池谷** オーストラリアでアートの展示は、どういうところで展示されているのでしょうか。アート展示の簡単な歴史について教えていただければ。

**松山** まず、樹皮画にしるアクリル画にしるアーバン・アートにしる、日本でいういわゆる総合博物館ですが、そこの人類学部門のアボリジナルのコーナーに展示されています。南オーストラリア博物館の場合ですと、南オーストラリアにマーレー川という大きな川がありますが、その川の流域に暮らしていた人びとの神話と生活道具、そ

れから貝塚の遺跡と現代の状況、あわせて絵画が展示されています。

日本でそういうアボリジナルのアートや文化に関する展示を最初にやったのは、民博の小山先生や窪田さんがおやりになった1986年の神戸市立博物館の、「狩人の夢——オーストラリア・アボリジニの世界展——」ですし、民博でも'92年にやりました。それから'92年には京都と東京の国立近代美術館がアボリジニの美術という展示をやっていますし、'95年には岐阜県美術館がオーストラリア国立美術館所蔵のオーストラリア美術展をやっています。オーストラリアにおいても、各州のメトロポリタンにある総合博物館の人類学部門で'70年代以降、特に'80年代から盛んに展示されてきた。美術館でも同じです。

**窪田** ノーザンテリトリー博物館で、電信電話会社のスポンサーでおこなっているアボリジナル・アート・アワードというのがあるのですが、こうしたものが美術市場をつくるのにはたした役割は大きいと思います。今年で16回になります。ですから1983年からやってるわけです。

**田村** 私はメルボルンとシドニーしか知らないんですが、個人の画廊でも扱ってます。その画廊も、たとえばコンテンポラリー・アートを専門とする画廊で、白人のアーティスト、アボリジニのアーティスト、人種を問わず扱う画廊もあります。

**川口** 急造アトリエでバードンがベニヤ板を与えて描かせたというお話がご紹介されてましたけれども、たとえばアフリカなんかでも今世紀の'40年代から'60年代ぐらいにかけて、あちこちでフリースクールとかフリーアトリエとかフリースチューディオとかいわれる、白人が主宰する私塾があちこちにできて、同じような語られ方をするんだと思うんです。つまり、たまたまそこで黒人の画才を白人が発見したというように。そして自由に思うままに描かせたら、次々におもしろい造形が出てきたというように語られ方が連綿となされてきたんですけども、実態は主催している白人のほうが、こうやって描くべきだということをかなり示唆してるんです。バードンの場合はいかがなんでしょうか。

### なぜ絵画が多いか

**川口** もうひとつは、アボリジナル・アートというと、とりあえずペインティングということが非常に多いと思うんです。たぶんアボリジニの人でも絵ばかり描いてるわけではなくて、いろんなものをつくってると思うんですが、なぜわれわれのネットワークに入ってくるときは、圧倒的多数がペインティングになってしまうのか。



**松山** ベニヤ板に描くようになってアクリル絵の具を使うようになったんですけども、これはバードンが与えています。バードンがアクリル絵の具を与えることによって、彼らはたとえばユーカリとかミツアリですとその形を描いて、そのまわりに白や黄色のドットをつけていった。だから空白部分の非常に多い絵として初期は売りに出されます。それは、今日ご紹介しませんでした、彼らの1920年頃の儀礼のために用いた盾の文様と同じ手法なんです。ですから、アクリル絵の具に展開する素地は、もともとからあったと私は考えています。

それからバードンがいろいろ指導したかどうかについては、彼は自分の伝記にそこまで書いていないので、正確にはお答えできません。

**田村** 私も推察でしかお答えできないんですが、確かに彫刻とか工芸品、バスケットとかいろいろありますけれども、バスケットなどは、どうしてもいわゆる西洋社会のコンテクストでは、アートとして見られにくい。今まで自分たちがアートとして扱ってきたものと離れすぎていて、どっちかというと民族学的関心の対象であるということもあるんじゃないかと思います。

**吉田** 川口さんは何か腹案をもって質問されたんですか。

**川口** 私はちょっと違う理由を思い描いているんですね。実はそのアートという西洋側の定義の根本的な問題にかかわる問題だろうと私は思ってるんです。もっと言うのも、百科全書派以来のファイン・アートの定義が実は根底にあるんだろうと思うんです。

**吉田** 今世紀の初頭、アフリカやオセアニア美術が発見されて、アール・ネーグル、つまりニグロ美術と呼ばれました。あの時点ではアフリカもオセアニアも一緒にたにしてネーグル、ニグロと呼ばれたわけです。その中で、アフリカン・アートというときに木彫ばかりが博物館・美術館に収集されています。われわれのアフリカン・アートのイメージはやはり木彫なんですよね。一方でオーストラリアを含むオセアニアというのは、ほとんどが平面なんですよ。

これは、発見をした当事者、つまりその当時の前衛的作家たちの関心のあり方の違いを反映したものです。アフリカン・アートを集めた人たちというのは、キュービズムの作家たちですよ。自分たちが立体派と呼ばれるだけに、立体のイメージにあうものだけを集めた。

一方でオセアニアのアートを集めはじめたのはシュール・レアリストです。シュール・レアリストの雑誌に掲載された世界地図というのが残ってますけれども、そこではオーストラリアと太平洋が巨大に描かれています。オーストラリアと太平洋だけで地図の半分以上を占めていて、アフリカとかヨーロッパはちょっとしかない。彼らの

#### セッション1 討論

認識の中では、オセアニアが強烈に強くて、そこで考えられたのは、オセアニアのアートは平面的だ、彫刻ですら平面的だというものでした。マーケットに乗ってくるものというのは、このようにヨーロッパがいったい何を欲したのかということ強く反映していると思います。ですから、アボリジナル・アートとして知られているものの大部分がペインティングだという事態の背景には、アフリカの場合は立体であり、オセアニアの場合は平面だというヨーロッパの側の思い込みが大きく作用していたんじゃないかと思うんです。