

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Session 1 : Aboriginals : Aboriginal Art and the History of Australian Painting

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田村, 加代 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003489

オーストラリア絵画史の文脈における先住民アート

田 村 加 代*

Aboriginal Art and the History of Australian Painting

Tamura, Kayo

- | | |
|------------------|----------------|
| 1 はじめに | 3 「アボリジナルアート」と |
| 2 内陸風景イメージの形成と変遷 | 歴史認識の修正 |
| 2.1 「異郷」から「故郷」へ | 4 おわりに |
| 2.2 モダニズムと内陸イメージ | |

1 はじめに

オーストラリアの先住民のアートを総称して「アボリジナルアート」という言い方が定着している。このアボリジナルアートというコンセプトは、ここ20年あまりの間に定着した。特に、最近10年ほどの間にオーストラリア国外でもアボリジナルアートというものが知られるようになっている。

「アボリジナルアート」というのは、オーストラリアの先住民アートを美術として捉えた場合のコンセプトであるが、オーストラリアで先住民のアートを美術として見るようになったのは、1970年代以降のことである。そのきっかけとなったのが、中央砂漠地帯における、俗に「ドットペインティング」と呼ばれるアクリル絵画の誕生で

*元フェリス女学院大学

Key Words : Australian painting, outback/bush, white Australian patriotism, Aboriginal art
キーワード : オーストラリア絵画, 内陸/ブッシュ, 白人オーストラリア人, 故郷イメージ, アボリジナル・アート

ある。すなわち、1971年にアリススプリングス北西にあるアボリジニーのコミュニティ、パプンヤ (Papunya)・セトルメントの小学校に赴任した白人教師ジェフリー・バードン (Geoffrey Bardon, 1940-) が、アボリジニーの子供たちが地面に描いた紋様に関心を持ったことから、同セトルメントのアボリジニーの長老たちが校舎の壁に、この地域の聖地にまつわる神話「蜜蟻のドリーミング」(Honeyant Dreaming) を物語る図柄を描く運びとなったのである。バードンの音頭でパプンヤの長老たちによってキャンパスにアクリル絵の具で父祖伝来の創世神話が描かれるようになり、長老の一人の作品がアリススプリングスの絵画コンクールで白人画家の作品と並んで一等賞を受賞したのをきっかけに、バードンはパプンヤのアボリジナル絵画をアリススプリングスで展覧、販売を始め、さらに翌1972年にはパプンヤに絵画制作の工房「パプンヤ・トゥラ」(Papunya Tula) を設立した。

70年代後半までに、アボリジニーのコミュニティにおけるアート制作は中央砂漠地帯および大陸北部にも波及した。大陸北部のアボリジニーのコミュニティでは、今世紀初頭から文化人類学者たちが儀礼や神話の研究資料として、洞窟や岩壁に残されたロックアート同様の図柄を描いた樹皮画の制作をアボリジニーに依頼し収集していた。その後ミッションの宣教師たちによって樹皮画制作が奨励され、そうした樹皮画は主に都市の美術館や収集家に買い取られた。1973年にオーストラリア政府の芸術活動助成機関、オーストラリア・カウンシル (the Australia Council) が設立されてからは、政府の助成によるアートアドバイザーが派遣されるようになり、大陸中央部のアクリル画と共に樹皮画も現代美術の文脈で展覧、流通されるようになったのである。

以来20年余の歳月を経て、現在オーストラリアにおいてアボリジニーのアートは、単に先住民アートの一言で片づけることのできない、オーストラリア社会に対する大きな影響力を持った存在となっている。なぜ今そのようなことになっているのか。オーストラリアの絵画史を遡り、そこに現れたオーストラリア人のセンチメントを探ってゆくと現在の状況への伏線を見いだすことができる。

「オーストラリア絵画史」というものは、オーストラリアの外ではあまり話題にならないが、実はオーストラリアにおいても「オーストラリア絵画史」という認識はそう古いものではない。1962年に、オーストラリアの美術史家バーナード・スミス (Bernard Smith, 1916-) によって書かれたオーストラリアの絵画史をまとめた本が出版された。この本によって、1788年から1960年までのオーストラリアの絵画の発展変容の流れが体系的にまとめられた。1788年というのは言うまでもなく、オーストラリアに英国植民地が開かれた年である。この本の改訂版が1971年と1991年に出ており、

91年版 (Smith and Smith 1991) には新しくアボリジナル絵画の章がもうけられた。

「オーストラリア絵画」と言うと、一般のコンセンサスでは、オーストラリア大陸に英国人がやって来て植民地を建設した頃から始まると考えられている。これはもちろん、西洋の人びとの視点から世界の歴史を記してきた伝統のうえにある。ゆえに当然のことながらオーストラリア絵画史に登場する絵画は、英国やヨーロッパからやって来た人びと、すなわちいわゆる白人によって描かれたものばかりであった。

植民地開設から最初の100年間に描かれたオーストラリア絵画を見ると、白人画家の目に映ったオーストラリアの風景が、見慣れぬ異郷から故郷のイメージへと変化してゆく過程を見てとることができる。そのあとの100年間においてオーストラリア絵画は、オーストラリア社会の変容や国際美術の潮流と歩みを共にしながら、オーストラリア独自の主題や表現様式の模索を行ってきた。

本稿は、1970年代以降先住民アボリジニーのアートを美術として受け入れるに至ったオーストラリア絵画の歴史的流れを、オーストラリア絵画史のマイルストーンとして位置づけられている画家たちに注目しながらごく大まかに振り返り、続いてアボリジナルアートの登場が「オーストラリア絵画」というコンセプトの枠組みに与えた影響について述べるものである。

2 内陸風景イメージの形成と変遷

2.1 「異郷」から「故郷」へ

植民地時代のオーストラリアで描かれた最初の絵画は、英国海軍の製図工たちが現在のシドニー周辺にあたる大陸東岸地域の植生や地勢を水彩のスケッチに記録したもののだが、なかでも「ポートジャクソンの画家」(the Port Jackson Painter) と便宜上呼ばれる無名の人物によるスケッチがよく知られる。1788年、流刑囚約800人を載せた帆船11隻が現在のシドニー港にあたるポートジャクソンに到着。この「最初の船団」(First Fleet) に乗務していた「ポートジャクソンの画家」は、動植物の細密なスケッチのほか、アボリジニーの生活を描写したものを残している。こういったスケッチは、ナチュラルヒストリーの記録資料として描かれ、英本国のロイヤルソサエティに送られた¹⁾。

その後、流刑囚の中には紙幣偽造の罪で服役する本職の画家もおり、その一人トー

マス・ワトリング (Thomas Watling, 1762-?) は、1792年から4年間の服役中、植民地の役人の依頼を受けて風景画を描いている。ワトリングの油彩画「シドニー湾真北の眺望」(A Direct North View of Sydney Cove, 1794) は植民地初期のシドニーの集落を入り江の対岸に臨んで描いたもので、画面の片隅には木陰で焚き火を囲む数人のアボリジニーの姿がある。ワトリングの絵は、記録画というよりは絵画として鑑賞に耐えるべく構図や色彩に工夫を凝らして描かれたものである。この作品の下絵となったスケッチと比べると、油彩の方には架空の木が加えられており、それはポートジャクソンの画家のスケッチにしばしば見られるユーカリの木ではなく、旧世界の美意識と常識で描かれた文字どおり架空の樹木なのである。

シドニーの西に連なる山脈ブルーマウンテンズが1815年に踏破された後は、内陸部への牧羊開拓が拡大し、大陸本土と同時にタスマニアの開拓も進められた。1820年代以降は自由入植者の増加が計画的に行なわれ、英本国から気候の温暖なオーストラリアに移住する中流層の人びとの中には芸術家も含まれていた。画家ジョン・グローヴァー (John Glover, 1767-1849) も余生を過ごすため1830年代に英国からタスマニアに渡り、家族で農場を営むかわら、タスマニアののどかな風景を描いた。グローヴァーは、オーストラリア絵画史において重要な位置づけを与えられている画家の一人である。すなわち、オーストラリアの風景に特徴的なユーカリの木をよく観察し、忠実に描写したと評価されている。ところでグローヴァーはしばしば風景の中に、平和に暮らすアボリジニーの部族の姿を描いている。しかし、現実には当時タスマニアでは既にアボリジニーの強制隔離計画「ブラックライン」(Black Line) が進められていたのである²⁾。

牧羊が植民地の成長を支えたのに加えて、1850年代のゴールドラッシュにより植民地社会は飛躍的な発展をみる。この頃英本国やヨーロッパからオーストラリアに渡った旧世界出身の画家たちは、植民地社会における芸術の普及に大きく貢献した。旧世界出身の画家たちは、オーストラリアの原初的な大自然に魅了されて荘厳な風景画を描いた。この時期のオーストラリア絵画を代表する画家として、ウィーンの宮廷画家を父とするユージン・フォン＝ゲラード (Eugene von Guerard, 1811-1901) の名が挙げられよう。フォン＝ゲラードが1861年に描いたブルーマウンテンズの景観には、広大な山脈と渓谷の中に小さな点景としてアボリジニーの姿がある。しかしその頃から、オーストラリアの風景画からアボリジニーは次第に姿を消してゆくのである。それはもちろん、植民地の拡大と共にアボリジニーが駆逐されていった過程と並行するのであるが。



図1 Louis Bouverot born Switzerland 1814, arrived Australia 1865, died 1888
Winter morning near Heidelberg 1866, oil on canvas 76.2×118.2 cm Purchased, 1869
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

フォン＝ゲラードと同時代の画家で、「オーストラリア風景画の父」と称されるルイ・ブヴェロ（Louis Bouverot, 1814-1888）は、1865年にメルボルンに移住したスイス出身の画家である。ブヴェロは戸外で風景画を描くことをオーストラリアで広め、フランスのバルビゾン派の画家たちがパリ郊外のありふれた田園風景を描いたように、メルボルン郊外でユーカリの木のある典型的な牧場風景を描いた（図1）。ブヴェロはオーストラリアの日差しを巧みに表現した点を評価されているが、ブヴェロの描いた牧歌的な風景にアボリジニーの姿は見えない。

フォン＝ゲラードやブヴェロの次の世代の画家たちの中から、オーストラリアの人びとに時代を越えて親しまれてきた、後に「ハイデルバーグ派」(the Heidelberg School) と称されるようになる画家たちが現れた。なかでも代表的なのが、フレデリック・マカビン（Frederick McCubbin, 1855-1917）、トム・ロバーツ（Tom Roberts, 1856-1931）、アーサー・ストリートン（Arthur Streeton, 1867-1943）の3人である。この3人によって描かれたオーストラリア風景のイメージが、白人オーストラリア人の愛国心にうったえノスタルジアを誘う、いわば故郷の風景の理念型として定着することになるのである。

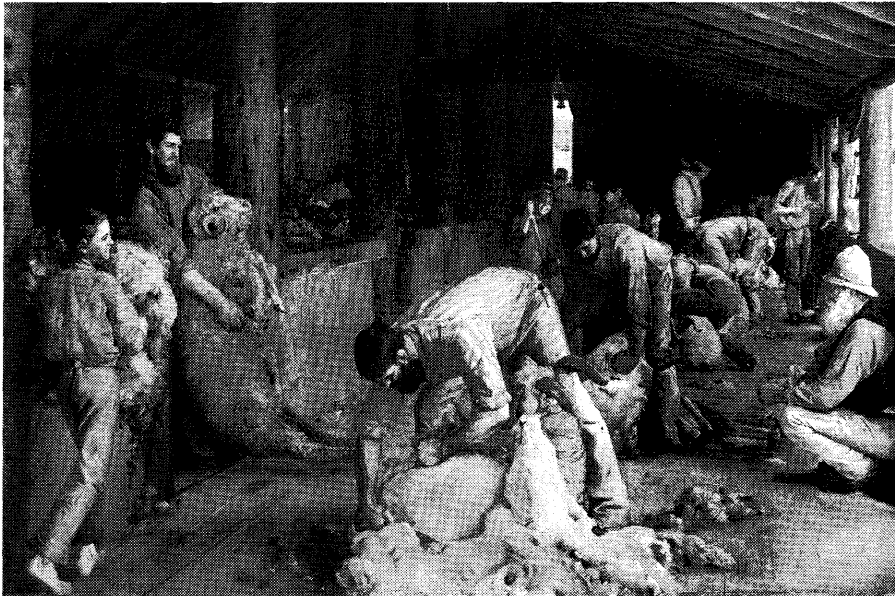


図2 Tom Roberts born Great Britain 1856, arrived Australia 1869, died 1931
Shearing the rams 1890, oil on canvas on composition board 122.4×183.3 cm, Felton Bequest, 1932
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

マカビンはユーカリの原生林の描写を得意とし、ユーカリの林を舞台に開拓者の生活の悲哀を描いた。この画家たちの時代には、既に開拓時代は一昔前のことであり、マカビンはノスタルジアをこめて描いたのである。ロバーツは牧童の労働を讃えて描いた作品をいくつか残しているが、なかでも大作「羊の毛刈り」(Shearing the rams, 1889)は、オーストラリアで最も有名な絵と言ってよいだろう(図2)。ロバーツは牧童の労働を「高貴かつ尊敬に値する主題」とし、この絵を通して「力強く雄々しい労働の意義と精神」の描写をこころみたのである(Clark 1985: 132)。一方ストリートンは、抜けるような青い空と、強い日差しに照らされた黄金色の草原の描写を得意とした。

ハイデルバーグ派の画家たちが描いた風景は、オーストラリア英語で「ブッシュ」(bush)という言葉に凝縮される、ユーカリの林や原野、牧場のイメージである。マカビン、ロバーツ、ストリートンの3人が新進の画家として台頭したのは、ちょうど植民地開設から100年を経た頃である。3人のうちマカビンとストリートンはオーストラリアで生まれている。ロバーツも少年時代に母親と共に英国から移住し、オース

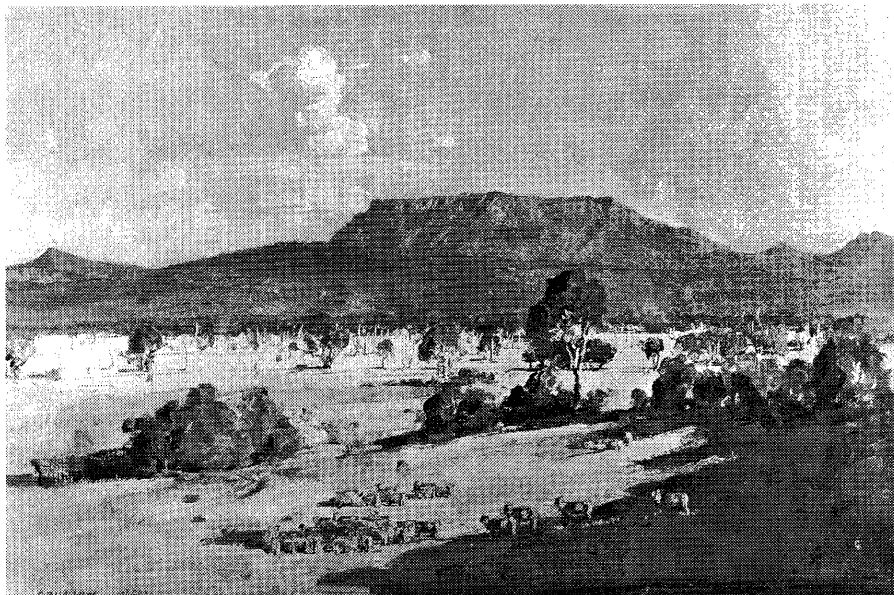


図3 Arhur Streeton 1867-1943 Australia
The land of golden fleece 1926, oil on canvas, 49.8×75.4 cm, Bequeathed by W. C. C. Cain, 1950
National Gallery of Melbourne, Australia

トラリアで育った。当時、植民地オーストラリアでは建国100周年を祝う雰囲気と共に、独立国家の形成を望む声も強まっていた。英本国とは異なるアイデンティティを求める心理は、当時の文学にも反映されている。いわゆるブッシュを舞台とする小説や散文詩が数多く書かれ、この時代はヘンリー・ローソン (Henry Lawson, 1867-1922) という国民的作家・詩人を生み出した。この頃までに、既にオーストラリアの人口はシドニーやメルボルンなど臨海部の都市に集中していたが、オーストラリア人の心のふるさとのイメージとして、内陸のブッシュのイメージが定着したのである。

1901年の連邦国家結成後、ブッシュのイメージは軍国ナショナリズムと結びついた。また、英本国に対する文化的コンプレックスの裏返しとして、ブッシュで生まれた純粹素朴で健康的な国民性を誇るプロパガンダがマスメディアによって喧伝され、階級社会の英国と対比させて、自由と平等を貫く国家としてのプライドがうたわれたのである。しかし、オーストラリアのナショナリズムが白豪主義と不可分であったことを思い出せば、こうした主張が国家的自己欺瞞であったことは言うまでもない。

今世紀初頭の絵画を見ると、当時の国粹主義ムードを反映してストリートンはオー

ストラリアの恵まれた土地柄をより愛国的な風景画に描写し(図3)、またハンス・ハイセン(Hans Heysen, 1877-1968)はユーカリの大木のある牧歌的な風景を描いて国民の圧倒的な支持を得た。しかし1930年代になるとオーストラリアにもヨーロッパのモダニズムの影響が浸透し、保守的な風景画に代わってモダンな表現方法による近代都市生活の描写に流行が移る。他方、オーストラリア固有のイメージを追求する画家も少なからずいた。「オーストラリア絵画史」はそうした画家たちにも重要な位置づけを与えている。たとえばマーガレット・プレストン(Margaret Preston, 1875-1963)はバンクシアの花などオーストラリア原産の植物の版画で知られるが、プレストンはまたアボリジニーの伝統文化の要素をオーストラリアの芸術の基礎とすることを提唱し、1940年代には樹皮画にインスピレーションを得て、樹皮画の色調と幾何学的紋様と取り入れた実験的な風景画を描いている。オーストラリア絵画史の中で、先住民のアートが存在を間接的にでも見ることができるのは、プレストンのこの作品を通してのみではないかと思われる。

2.2 モダニズムと内陸イメージ

第二次世界大戦後のオーストラリア絵画は抽象表現の国際的流行の影響をまぬかれなかったが、オーストラリア固有のイメージの模索もたえまなく行なわれた。そしてオーストラリア固有のイメージは常に都市部を離れた内陸地域に見いだされた。シドニー・ノラン(Sidney Nolan, 1917-92)は1940年代にブッシュを舞台とする連作を制作したが、その主題は19世紀末に実在した盗賊ネッド・ケリー(Ned Kelly, 1855-80)である。ネッド・ケリーは1870年代に盗賊団の頭として多くの強盗事件を重ね、幾人もの警察官を殺害したあげく、1880年に逮捕され処刑された凶悪犯である。しかしその自由奔放な生き方と警察権力に屈しないたたかさは後にオーストラリア人の共感と呼び、国民的英雄として半ば伝説化されてしまったのである。白人オーストラリア人にとってブッシュという空間は、そうした国民的伝説が生まれる所でもあった。

1940年代から50年代にかけて、それ以前の牧歌的なオーストラリア風景イメージとは全く趣を異にする内陸風景が描かれた。ラッセル・ドライズデール(Russell Drysdale, 1920-)は新聞社の依頼で1944年にニューサウスウェールズ州西部の干ばつの被害状況を視察しスケッチを描いたのをきっかけに、内陸の寂寞たる風景を描くようになる。その風景には荒れ地で兎を追う少年や、さびれた町のパブの主人など、辺境で暮らす白人の姿があった。しかしその後50年代に描かれたドライズデールの内陸

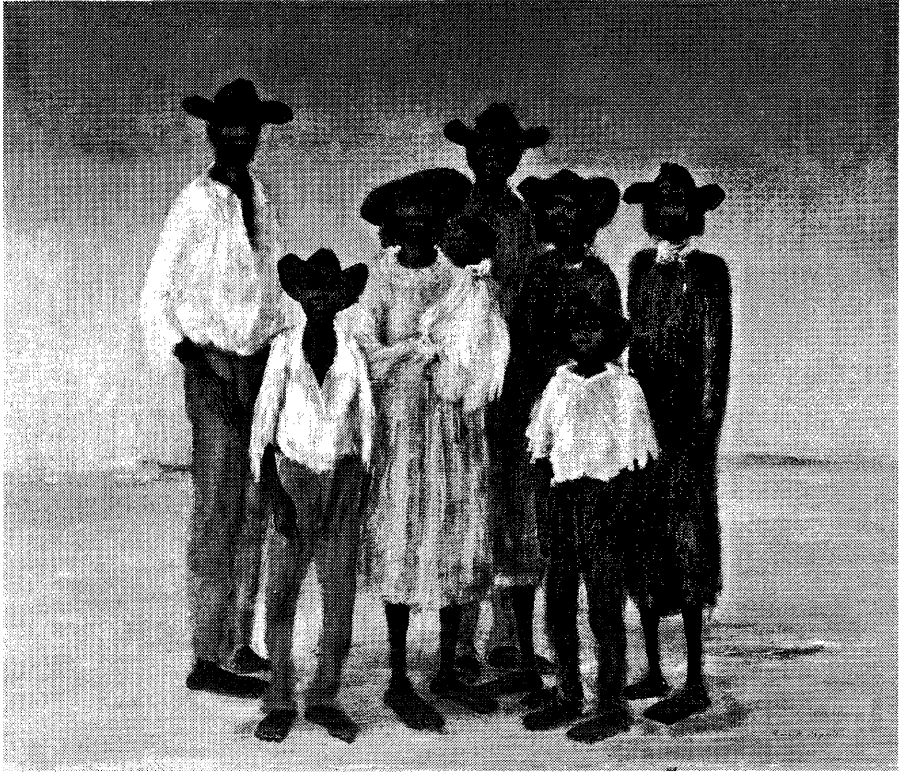


図4 Russell Drysdale born Great Britain 1912, arrived Australia 1923, died 1981
Station Blacks, Cape York (1953), oil on composition board, 60.5×72.5 cm, Purchased, 1954
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

風景には、アボリジニーが登場する。ドライズデールは1951年にクィーンズランド州北端のケープヨークやノーザンテリトリーを訪れ、辺境の牧場や町はずれで遭遇したアボリジニーの牧童や家族集団を描いた(図4)。ドライズデールは、アボリジニーをオーストラリアの大地と一体化して生きる人びと、すなわちいわゆる文明人とは一線を画した神秘的な存在として見ていた。このことはドライズデール自身の言葉からも明らかである。

文明人の目に、この土地には生きるための糧など全くないように見える。彼らがこの環境に適応するには、何千年という時間を要したことだろう。その並はずれた観察力、鋭敏な五感、自然の摂理に関する不可思議な知識は、幼い時から養われ始め、大人になる頃には本能的なものにまでなるのだろう (Drysdale 1963: 29)。

1950年代は、オーストラリア絵画における「主流」の画家の作品に再びアボリジニーの姿が登場し始めた時代である。ドライズデールが内陸風景の中にアボリジニーを描いたのとはほぼ同じ時期に、アーサー・ボイド (Arthur Boyd, 1920-) は混血のアボリジニーを主題とする連作を制作した。ボイドはドライズデールが大陸北部に旅したのと同じ1951年にノーザンテリトリーに出かけている。その道中ボイドは辺境の集落で暮らす、当時「ハーフカースト」と呼ばれた混血のアボリジニーのうらぶれた生活をまのあたりにした。その旅行後、主に1955年に制作されたのが連作「あるハーフカーストの愛と結婚と死」(Love, Marriage, and Death of a Half-Caste) である。シャガールの絵を思わせる幻想的な画面に登場するのは、混血のアボリジニーの青年と、白人の顔をした幻のような花嫁の姿である。そこには白人に憧れつつ、白人社会の差別を受けて生きなければならない「ハーフカースト」の宿命が静かに語られてる。主題としての「ハーフカースト」について、ボイドは63年に英国 BBC インタビューに答えて次のように語っている。

それは、いうなればオーストラリア独特の主題だったのです。というのも、私の知る限り、これほどとてつもない脆さを持った、あらがうことをしない原住民族は彼らしか考えられないからです (Dutton 1981: 93)。

オーストラリアの絵画において先住民はもっぱら描かれる対象であったが、唯一描き手として登場したのがアルバート・ナマジラ (Albert Namatjira, 1902-59) である。ナマジラは大陸中央部のミッション、ハーマンスバーグ (Hermannsburg) に生まれ育ち、ミッションの牧場でラクダ使いとして働くかたわら、観光みやげ用の安価な工芸品の製作に携わっていた。1934年にナマジラはミッションを訪れた白人画家レックス・バタービー (Rex Buttarbee, 1893-1969) の水彩風景画を目にし³⁾、バタービーから2ヵ月ばかり手ほどきを受けたあとは独力で腕をみがき、38年にはメルボルンで最初の個展が開かれるまでになった。ナマジラは大陸中央部のマクドネル山脈を背景にユーカリの木のある風景を清々しい色調で描き、一躍国民の注目と人気を集めた⁴⁾。皮肉なことにナマジラの風景画は、白人オーストラリア人の心の故郷のイメージとしての内陸風景を思わせる。当時の美術界においてこうした風景画は時代遅れとされ、また水彩は素人のジャンルとみなされ、ナマジラの作品の芸術性は高く評価されなかった。またナマジラ自身が商業主義に踊らされて次々と売り絵を制作したことや、安価な複製や偽造品が出回ったことも、ナマジラの絵の芸術的評価を妨げる原因となっ

田村 オーストラリア絵画史の文脈における先住民アート

た。水彩画で全国に名を馳せてからのナマジラの後半生は決して幸福なものではなく、大衆にもはやされる一方、白人社会での差別もまぬかれなかった⁵⁾。当時のオーストラリア社会は、ナマジラを画家としてではなく、いわば「同化政策の成果の象徴」(Megaw and Megaw 92: 9) 的存在として見ていたのである。

今世紀半ば以降オーストラリアの絵画もモダニズムからポストモダニズムへとヨーロッパやアメリカの美術の流れを追い、次第に国籍を問わない個人主義かつ普遍主義の芸術に向かうが、オーストラリア絵画史はオーストラリア絵画の国際化を受けとめ評価する一方、あいかわらずオーストラリア固有のイメージの探求ということにも重きを置いてきた。そして内陸の風景は常にオーストラリアの画家にインスピレーションを与え続けたのである。

フレッド・ウィリアムズ (Fred Williams, 1927-82) は60年代以降抽象的な内陸風景を描き、新たなブッシュのイメージを生み出した。ウィリアムズの描いたブッシュの風景は一見抽象画のように見えるが、その微妙な色彩と大胆な構図は、平坦な大地やまばらなかん木、土の色を巧みに表現している(図5)。ミニマリスト的視点で描かれているながら、そこに描かれているのは19世紀後期以来オーストラリアの人びとの心をとらえてきたブッシュである。

3 「アボリジナルアート」と歴史認識の修正

フレッド・ウィリアムズの抽象的なブッシュのイメージに続くタイミングで登場したのが、大陸中央部のアボリジニーの描くアクリル画だったのである。アボリジニーのアクリル画は、新しいオーストラリア絵画として歓迎される条件を備えていた。まずアクリル絵の具とキャンバスという現代絵画のメディアを用いており、見た目が前衛抽象絵画に似ている。そればかりでなく白人オーストラリア人がこだわってきたオーストラリアの大地に根ざしている。そして神話を物語るという神秘性を持っている。そして何よりも、英国やヨーロッパにはない正真正銘オーストラリア固有のものである。ところがそう都合よくアボリジニーのアートを現代美術に移植することはできないということが次第に明らかになった。まずアボリジニーのアートが神聖な儀礼に起源を持つものであることから問題が生じた。神聖な内容を部外者である白人の目にさらさないための工夫は、アボリジニーの側で早くから行なわれ始めていた。たとえば描いてもよい内容を選別したり、点描を多く用いて神聖な図柄をカモフラージュするといった手段がまずとられたのである。しかし、白人社会でアボリジニーのアートの



図5 Fred Williams 1927-1982 Australia
You Yang landscape (1965), oil on canvas, 137.4×152.8 cm, Purchased with the assistance of the Visual Arts Board, Australia Council, 1977, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

展覧と流通が盛んになると、描き手であるアボリジニーがコントロールしきれないところで問題が起きてくる。

その一例を挙げる。現代オーストラリア美術の代表的アーティストのひとりイマツ・ティラーズ (Imants Tillers, 1950-) の作品に「ナイン・ショット」(Nine Shots, 1985) というのがある。この絵は、他のアーティストの作品からの引用のコラージュである。まずそのタイトルじたいダダイズムの先駆けマルセル・デュシャンの作品からの借用であり、描かれているモチーフもドイツの新表現主義の画家ゲオルク・パゼリッツの描いた人物像と、パプンヤのアボリジニーのマイケル・ネルソン・ジャカマラ (Michael Nelson Tjakamarra, 1946/48-) のアクリル画「ファイブ・ドリーミングス」(Five Dreamings, 1984) の部分部分を組み合わせたものである。ティラーズはこの作

品を通して、オーストラリアという国の分裂したアイデンティティを表現した。すなわち、独自の文化を持たず、ヨーロッパや先住民の文化が、融合することもなく相容れぬまま雑居しているだけの状況を呈示したのである。現代美術において、他人の作品の借用や引用は珍しいことではない。むしろ流行的手法でもある。ところがアボリジニーであるジャカマラにとって自分の作品がコピーされるということは、全く予期しなかった事態であり、あってはならないこと、祖先の怒りをまねくことであった。

80年代後半以降白人の側から、白人社会の価値観のみに基づいてアボリジニーのアートを扱うことに対する反省が行なわれるようになった。パプンヤのアボリジナル絵画がシドニーやメルボルンを中心とするオーストラリアの現代美術界の関心呼び、商業的成功をおさめたのに端を発し、大陸中央部ではパプンヤに続いて各地のアボリジニーのコミュニティで絵画制作が始まり、それぞれのコミュニティに白人のアートアドバイザーがついて、白人社会で「売れる」絵を描くことが奨励された。またたとえば支給する絵の具の色数を制限するなど、意図的にコミュニティごとの特色を競って出す工夫が行なわれたのである。しかしそのように白人の美意識や経済的利益を優先させたアートを作らせることは、先住民文化を搾取する「新しいかたちの植民地主義であり、エスノサイドである」(Fry and Willis 1989: 159) という批判も論じられた。一方これに対して、近年のアボリジナルアートは「アボリジニーの文化の順応性を示す」(Benjamin 1990: 73) もので、むしろアボリジナルアートは主流社会への地歩を固めつつあるのだという肯定的な見方も現れた。また、アボリジナルアート制作者層の拡大にとまぬい、いかなる基準をもって優れた作品と「粗悪なアボリジナルアート」(Michaels 1988) を分別するのか、と白人美術界の価値基準を問いなおす議論も行なわれている。

オーストラリアが1988年に迎えた「建国200周年」はアボリジナルアートの発展のうへで飛躍の年となった。この年が近づくとつれ、オーストラリアの先住民の間では植民地開設を記念して祝うことに対する反発が当然起きた。そして80年代後半には、臨海部の都市に住むアボリジニーの中から多くのアーティストが輩出した。都市のアボリジニーは、白人社会に生まれ育ち、伝統社会とのつながりを失ってしまったアボリジニーである。あるいはまた、今世紀前半の同化政策の一環として行なわれた家族隔離政策によって血縁の絆を裂かれる苦しみを味わってきた人びとである。こうしたアボリジニーの場合何世代にもわたって混血が進み、外見からはアボリジニーとわからない者も少なくない。都市のアボリジニーのアーティストは、自分たちの土地と文化を剥奪した白人に対する怒り、失われた絆に対する悲しみ、自らの分裂したアイデン

ティティに対する苛立ち、西洋近代文明に対する批判を作品にたくした。

都市のアボリジニーのアーティストは、西洋の現代美術のメディアや技法を土台に、アボリジニーの伝統文化の要素をとりこんで表現することをこころみている。このような作品群は、アボリジナルアートの中の一つのサブカテゴリーとして、「アーバンアボリジナルアート」という位置づけを与えられた。その後都市のアボリジニーは、アートの制作だけでなく、キュレーターやアートアドバイザーなど、アボリジナルアートの管理や展示、流通の分野でも活躍するようになっていく。

「建国200年」前後からアメリカやヨーロッパ、アジアでもアボリジナルアートの展覧が行なわれるようになったが⁶⁾、海外ではオーストラリアの白人の絵画よりもアボリジニーのアートに関心が集まる。アボリジニーのアートは、オーストラリアでは1970年代以来いわばマイノリティアートとして、オーストラリア絵画の中の特別枠として位置づけられてきた。ところが、海外からの注目を集めるにしたがって、むしろオーストラリアを代表するアートとしての地位を築きつつある。

そして、アボリジニーのアートは先住権運動と切り離すことのできない存在になっている。パプンヤ・セトルメントにおけるアボリジナル絵画の誕生は、土地権運動の始まりを象徴する「テント大使館」(Tent Embassy) 事件と偶然時を同じくしたが⁷⁾、特に80年代半ば以降アボリジナルアートの発展は先住権運動の規模の広がりと同調している。1992年には最高裁の「マボ判決」によって、200年前に英国人がオーストラリア大陸をあたかも無人大陸であるがごとくみなしたのが誤りであったと認められた。オーストラリア社会におけるアボリジナルアートの位置づけも、このような思潮の変化と深く関わっている。

アボリジニーのアートを、1970年代以来の新しい現象としてではなく、むしろ「オーストラリア絵画史」が始まるはるか以前から何万年来続いてきた伝統として捉える考え方が主流になりつつある。オーストラリア各地に残っている太古のロックアートも現在のアボリジニーのアートも、その流れの中に位置づけるのである。またアルバート・ナマジラの水彩風景画も、その文脈の中で捉え直されている。つまり、ナマジラは単に西洋絵画を真似たのではなく、自分が祖先より受け継いだ創世神話の知識に基づいて、風景画というかたちで描いていたのではないかと解釈するのである (Burn and Stephen 1992)。

このように「アボリジナルアート」を「オーストラリア絵画史」から分離する動きがある一方、逆説的であるが、アボリジニーのアートと非アボリジニーのアートの境界も曖昧になっている。都市のアボリジナルアーティストの場合、「アボリジナルアー

ト」というジャンルに閉じ込められることを拒否する者もあり、その位置づけは定まらない。また、近年アボリジニーのアートじたいの多様化により、従来のように単純に「中央砂漠地帯のアクリル画」、「大陸北部の樹皮画」、「アーバンアボリジナルアート」という3つのカテゴリーに分類して論じることが事実上不可能になってきている。従って「アボリジナルアート」の枠組みも拡張かつ流動する傾向にあり、いずれ再定義の必要にせまられるのではないだろうか。

4 おわりに

19世紀後期以降、内陸の風景は常に白人オーストラリア人の画家がたちかえる主題であり続けた。オーストラリア絵画に映し出される内陸風景は、時代の移り変わりと社会の変容と共に視覚的イメージを変えたものの、オーストラリアという共同体のアイデンティティの拠り所として、描き手と見る者の双方に共有されてきた。そして先住民の存在は、白人の画家がオーストラリア固有の主題を求めて内陸に目を向けた時に見え隠れする存在だったのである。しかし、1970年代以降「アボリジナルアート」の登場によって、白人オーストラリア人の心のふるさととしてのブッシュのイメージの妥当性は揺らぎ始めた。中央砂漠地帯におけるアボリジナル絵画の誕生は当初、目新しいブッシュのイメージとして現代美術界に迎えられたのであったが、皮肉なことにそこに表されたオーストラリアの大地の神話を、白人は共有し得ないことはやがて明らかになった。「建国200周年」を節目に、アボリジナルアートが潜在的に「オーストラリアの歴史」の正当性を問いただす性質を持った存在であることが明らかになり、また、「マボ判決」によって論理上、白人オーストラリア人の故郷としてのオーストラリアの大地のイメージが幻想に過ぎないことが示され、よって白人画家によるブッシュへの回帰も、根っこのない空しいものとなる。

もちろん、「オーストラリア固有の主題」としての内陸風景そのものが無効となるわけではない。歴史をくつがえすことはできない以上、歴史の過ちを認めたくえで、これからのオーストラリアにおいて先住民と非先住民は、この大地の上で共存してゆく道を選ばなければならない。先住民も非先住民も、オーストラリア大陸の過去、現在、未来とどうかかわってゆくか、そのスタンスの選択をせまられている。オーストラリアの歴史認識の修正が行なわれつつある今、「オーストラリア絵画」の枠組みも、そのかたちを変えなければならないだろう。

注

- 1) 当時ロイヤルソサエティの総裁をつとめていたのは、キャプテン・クックの航海に同行しオーストラリアの領有を英王室に進言した植物学者ジョセフ・バンクス (Joseph Banks, 1743-1820) である。
- 2) 軍隊と民間の白人成年男子で編成された部隊が担当区域を捜索してアボリジニーを捕らえる「ブラックライン」は1830年に開始され、1841年までに203人のアボリジニーが大陸本土との間のバス海峡にあるフリンダース島 (Flinders Island) に収容された。このうち最後の生存者となった女性トゥルガニニ (Truganini, 1803-76) が1876年に亡くなり、通説ではタスマニアのアボリジニーは絶滅したと言われてきた。
- 3) バタービーの水彩風景画を初めて目にした時のナマジラは、「このような絵はいくらで売れるのか」とバタービーに尋ねたという (Jones 1992: 111)。
- 4) ナマジラは53年に英国女王エリザベス 2 世戴冠記念のメダルを受け、翌年女王訪豪の際、首都キャンベラで女王に謁見している。
- 5) 1951年にナマジラはアリススプリングスでの土地の購入を拒否されている。57年にアボリジニーとして特例の市民権を授与された翌58年には、同じ部族の者に酒を買い与えた罪で懲役6ヵ月の判決を受け、全国の抗議運動とノーザンテリトリー知事の計らいにより2ヵ月に減刑されたものの、その後まもなく心不全で倒れ、そのまま回復することなく59年に生涯を閉じた。
- 6) 主なものを挙げると、ニューヨークのアジア・ソサエティ・ギャラリーズ (Asia Society Galleries) における「ドリーミングス (Dreamings)」展 (1988)、パリのジョルジュ・ボンピドー・センターにおける「大地の魔術師 (Magiciens de Terre)」展 (1989)、京都および東京の国立近代美術館における「アボリジニの美術」展 (1992)、デュッセルドルフ、ロンドン、チューリヒ、コペンハーゲンを巡回した「アラジャラ (Aratjara)」展 (1993) などがある。
- 7) 1972年の「建国記念日」(1月26日)、当時の首相マクマホン (W. McMahon) が発表したアボリジニーに対する借地条件に抗議して、アボリジニーの活動家たちが首都キャンベラの国会議事堂前にテントを張り「アボリジナル大使館」と称して座り込みを始めた。その借地条件とは、「社会・経済的効果をもたらす意図と能力」が認められた場合に限るもので、鉱物および森林資源に対する権利は除外するものであった。

文 献

- Amadio, N.
1986 *Albert Namatjira: the life and work of an Australian painter*. Melbourne: McMillan.
- Anderson, C. and F. Dussart
1988 Dreamings in acrylic: the art of Aboriginal Australia. In P. Sutton (ed.) *Dreamings: the art of Aboriginal Australia*, pp. 89-142. Ringwood: Penguin.
- Bardon, G.
1991 *Papunya Tula: art of the western desert*. Melbourne: McpheeGribble.
- Benjamin, R.
1990 Aboriginal art: exploitation or empowerment? *Art in America* 78(7), 73-81.
- Brody, A.
1985 *The face of the centre: Papunya Tula paintings 1971-84*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Burn, I. and A. Stephen
1992 Namatjira's white mask: a partial interpretation. In J. Hardy, J. V. S. Megaw and R. Megaw (eds) *The heritage of Namatjira: the watercolourists of Central Australia*, pp. 249-82. Melbourne: William Heinemann.
- Butel, E.
1986 *Margaret Preston: the art of constant rearrangement*. Ringwood: Penguin.

- Clark, J.
1985 Naturalism and nationalism. In J. Clark and B. Whitelaw (eds) *Golden summers: Heidelberg and beyond*, pp. 128-49. Melbourne: International Cultural Corporation of Australia.
- Drysdale, R.
1963 Journey to gallery hill. *Art and Australia* 1(1), 26-30.
- Dutton, G.
1981 *Russell Drysdale*. 3rd ed. Sydney: Angus & Robertson.
- Fry, T. and A. Willis
1989 Aboriginal art: symptom or success? *Art in America* 77(7), 108-116 and 159-163.
- Hoff, U.
1958 The paintings of Arthur Boyd. *Meanjin* 73, 143-147.
- Jones, P.
1992 Namatjira: traveller between two worlds. In J. Hardy, J.V.S. Megaw and R. Megaw (eds) *The heritage of Namatjira: the watercolourists of Central Australia*, pp. 97-136. Melbourne: William Heinemann.
- Michaels, E.
1988 Bad Aboriginal art. *Art & text* 28, 59-73.
- Mundine, D.
1990 Black on black: an Aboriginal perspective on Koori art. *The land, the city - the emergence of urban Aboriginal art, art monthly Australia supplement*, 7-9.
1994 Ich bin ein Aratjara. *Art monthly Australia* 75, 10-11.
- Onus, L.
1990 Language and Lasers. *The land, the city - the emergence of urban Aboriginal art, art monthly Australia supplement*, 14-19.
- Ryan, J.
1989 *Mythsapes: Aboriginal art of the desert*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
1990 *Spirit in land: bark paintings from Arnhem Land*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Semler, B. (ed.)
1989 *Sidney Nolan's Ned Kelly*. Canberra: Australian National Gallery.
- Smith, B.
1989 *European vision and the South Pacific*. 3rd ed. Melbourne: Oxford UP.
- Smith, B. and T. Smith
1991 *Australian painting: 1788-1990*. Melbourne: Oxford UP.
- Thomas, D. (ed.)
1988 *Creating Australia: two hundred years of art 1788-1988*. Sydney: International Cultural Corporati.