

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

模倣と創造：

エスニック・アートとフライン・アート

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-03-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 久保, 正敏 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10502/00008330

模倣と創造

—— エスニック・アートとファイン・アート ——

久保 正敏

しばしば、エスニック・アートは模倣に、ファイン・アートは創造に、それぞれ安易に対応付けられる。ここでは、筆者の関わってきたフィールドである、オーストラリア・アボリジニ文化を例にとり、この対応が、西欧と非西欧との関係の中で、どのように作り上げられてきたかを論じたい。

一、アボリジニ文化の特徴

オーストラリアの先住民アボリジニは、おそらく一〇〇五万年前に、インドネシア方面から島づたいにオーストラリア大陸に到達した人々の子孫であると考えられている。現在の人口はおよそ三九万人、オーストラリア全人口の約二・一パーセントを占める。その七〇パーセント近くは都市部に住んで白人社会に組み込まれてしまっているが、比較的白人と接触の少なかったノーザンテリトリ（北部準州）のアーネムランド及

び中央砂漠地域の周辺に住む人々約四・三万人は、近年まで採集狩猟生活を送ってきたため、物質文化は簡素であるが、ドリーミングと呼ばれる神話体系や複雑な親族構造などの豊かな精神文化の伝統を色濃く残してきた。また、他の採集狩猟社会とも共通することだが、アポリジニ社会は元来、無文字すなわち口頭文化の社会であり、ノーザンテリトリではその特徴も引き継がれている。しかし、一九世紀後半から始まった「保護隔離政策」、一九三〇年代後半からの「同化政策」と第二次世界大戦後の福祉予算投入、さらに一九七〇年代以降「自主決定・自主管理政策」の推進により、ノーザンテリトリも急速に西欧型の貨幣経済システムに組み込まれ、社会や文化はと大きく変化した。しかしながら、ドリーミングと呼ばれる神話世界は、依然として彼らの精神世界の核であり、近年は自文化のアイデンティティや権利を主張する拠り所となっている。これはノーザンテリトリに限ったことではなく、都市部のアポリジニたちもまた、ドリーミングを強調した芸能・芸術活動によって、自文化を主張し始めた。

ここで簡単にドリーミングの概念を解説しておく。アポリジニの神話によれば、大地、人々、文化、すべてが精霊たちにより創造された。この時代がドリーム・タイムである。様々な精霊は、旅をしながら、行く先々で山を作り川を作り、人々を作り、彼らに採集狩猟の技術や儀礼の方法を教え、土地を与えた。親族を基にする一つのアポリジニ集団（氏族・クラン）毎に、それを創造した精霊の物語、すなわち神話が語り継がれており、そこに登場する精霊たちがその集団の祖先やトーテムであること、そこに登場する土地がその集団と強く結びついていること、が語られる。このあと、精霊たちは直接その姿を人間に見せることはなくなった。しかし、精霊たちは現在でも存在し、夢を通して、子孫の人間たちにメッセージを送り続けている。すなわち「ドリーミング」とは、精霊たち、および精霊たちの活躍する神話世界のことである。人間が「夢

を見ること」によって精霊たちからメッセージを受け取るので、こう呼ばれる。逆の方向の通信、すなわち人間から、自分たちの祖先でありしかも現存している精霊たちにメッセージを送る方法が、儀礼である。

儀礼の場面では、神話が語られ、歌われ、踊られ、絵に描かれるが、これらはすべて、神話を再現することに等しく、これによって精霊たちがその場によみがえってくる。そこで、人々は、精霊たちに様々なお願いをするのだ。成人儀礼では、成人となるべき子どもに勇氣と力を授けて欲しいと願い、豊穰儀礼の際には、豊かな自然の恵みをもたらししてくれるように願い、葬送儀礼では、亡くなった人の魂が、一族の魂の貯蔵庫である「泉」に戻って行けるようにと願う。すなわち、アポリジニの芸能や芸術の源泉は、ドリーミングの再現に他ならない。

二、アポリジニの伝統的美術

西欧と接触する以前の造形美術は、先述した通り、音楽、舞踊など他の芸術と同様、ドリーミングと深く結びついており、儀礼の際に制作される宗教的機能、次世代にドリーミングを伝える教育的機能を持っている。それゆえ、作品の外見的な見かけよりも、その制作過程や内容が伝える神話に意味があった。この点は、伝統的地域で宗教的・教育的機能に用いられる作品に関しては、現在でも同じである。そして、ルネサンス以前の西欧と同様に、美術と工芸の間に差異はなかった。伝統的なアポリジニ美術には、ボディ・ペインティング、砂絵(sand drawing, ground painting)、岩石線画(rock engraving, petroglyph)、岩壁画(painted rock art)、樹皮画(bark painting)、彫刻、バスケット類などがある。

ボディ・ペインティングは、儀礼の際に、ドリーミングを胸や手足に描くものであり、前述したように、精霊たちを招来するための行為である。儀礼が終われば身体上の画像は消し去られる。地面上に描く砂絵は特に中央砂漠地域で発達したが、これも儀礼が終われば消去される。中央砂漠地域では地面の痕跡に基づいたシンボリズムが発達しており、これは、後述するように現在のアクリル画にも引き継がれている(図1)。

これら一時的な造形ではなく、何らかの蓄積メディア上にドリーミングを描いたものが、岩石線画、岩壁画、樹皮画などである。岩石線画はオーストラリア大陸全体に見られる最古の美術であり、更新世(二〇〇万年前〜一万年前)に遡ると言われている。岩壁画は、シェルターとして使われた岩穴の壁に、粉末状にした土絵具や炭で描かれる。何度も上書きされたものが多いため、時代同定は難しい。こうした時代同定にはアポリジニ芸術を世界最古の芸術に位置付けたいという思惑も絡み、議論の種になりがちである。樹皮画はユーカリの樹皮を広げて乾かしたものに、岩壁画同様の基本的な四色(赤、黄、白、黒)の土絵具で描かれる。これら蓄積メディア上に描かれる絵画についても、シンボリズムが発達している。

シンボルを多用しながらドリーミングを描くアポリジニの絵画には、デザインを表す意味が「多層的」だという特徴がある。絵画の意味を尋ねても、筆者のような部外者に教えてくれるのはドリーミングの表面的な「公開部分」だけであり、アポリジニならばもう少し深い「神聖部分」を読みとれる。しかし、クランの成員のみが知っている「秘密部分」もまた、絵画には表現されている。シンボルやデザインは、多層的に深読みできるように考えられているのだ。これは、儀礼で歌われる、メタファーを多用した歌詞についても同様であり、メタファーが深層へのインテックスとして機能しているのである。

こうした多層性は、アポリジニの伝統的な知識観と関わる。儀礼に何度も参加した年長者ほど、ドリーミ

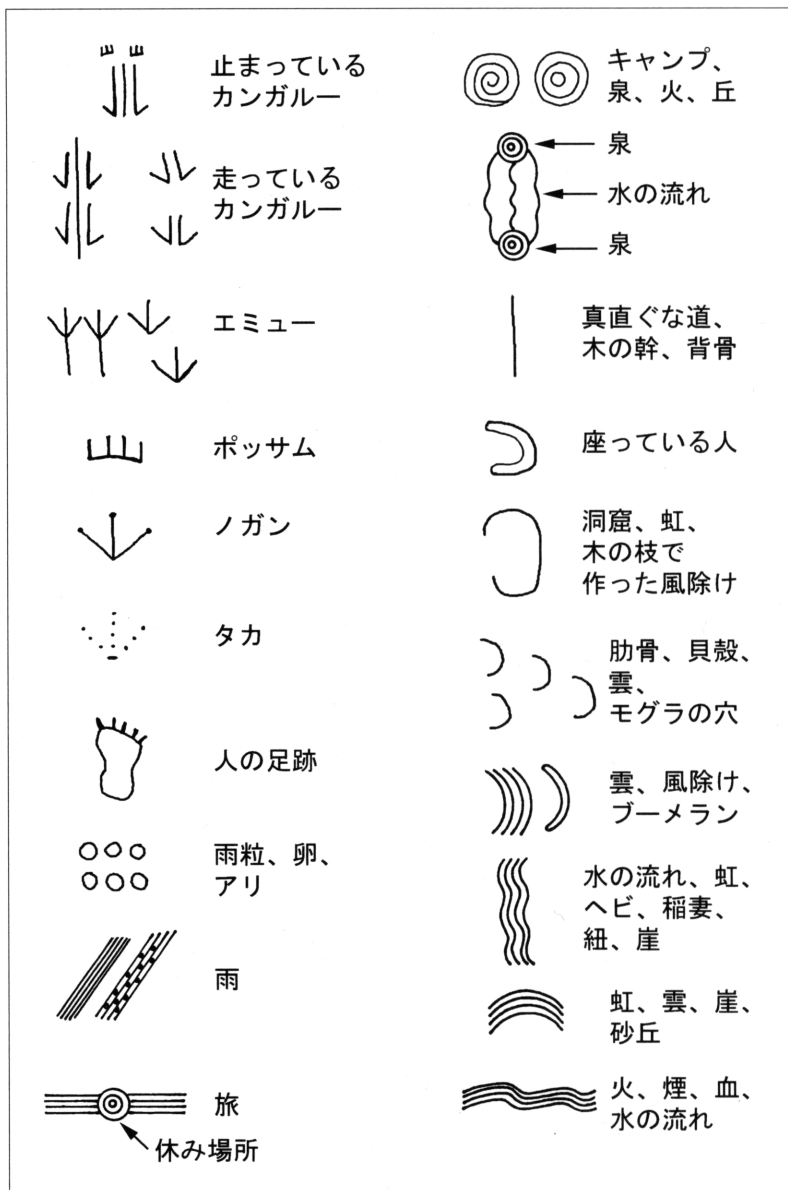


図1 中央砂漠地域、砂絵とアクリル画のシンボリズム

ングに関する深い知識を持っており、その知識を表明する権利を持っている、という考え方である。若い者は、知識の「所有権」は持っているても「表明権」は年長者に譲らねばならない。だから、知識・情報は年長者から年下の者へと「垂直的」に伝えねばならない、というのが彼らの伝統的な知識観である。

三、西欧接触後の変化

一七八八年にイギリスが入植を開始して以降、後述するような西欧による美の発見によって、美術にも変化が生じる。樹皮画も、元来は一時的シエルターである樹皮小屋 (bark hut) の一部に描かれていた簡単なものを、携行できる作品が欲しいという白人好事家の求めに応じてアポリジニ側が小型化、精緻化したものである。年長者であれば誰でも描くことのできる樹皮画の中から、白人の好みに合うものが美術作品として選別されていく。いわば最初の対外的メディアとなったのだ。一九一〇〜一九二〇年にビクトリアの国立博物館の制作依頼による作品が、現存する最古のものに属する。一九二〇年代以降は、北部アーネムランドのミツシヨンの支援により、販売用の樹皮画制作が定常化した。しかしこの段階でも、必ずしも西欧流の美術作品として扱われていたわけではない。殆どの作品は、珍品や土産物として、作家個人名も文化的コンテクストさえも付加されずに販売されていた。アポリジニ側からすれば、現金を得たり、物々交換で日用品を手に入れるという経済的動機による制作であり、神聖ではない公開レベルのデザインを白人の好みに合わせて改良し、土絵具に糊を混ぜて耐水性を増す、樹皮に補強のための横木を渡す、など長持ちさせるための技術も開発した(図2)。

中央砂漠地域ハーマンスバーグのルター派ミッシェンで生まれ育ったアルバート・ナマチュラ (Albert Namatjira) は、一九三四年に白人画家から水彩画の技法を学び、風景画を描くようになった。白人旅行者や収集家向けに広く販売されるようになり、彼の親族がこのスタイルを模倣して、一つの流派「ハーマンスバーグ派」を形成するに至った。この一派の作品は、西欧の素材・描画スタイルを意図的に取り入れた最初のアボリジニ美術と言われる。

一九五四年以来、中央砂漠地域の女性たちは、ミッシェンの指導によって糸紡ぎと織りを学び、一九七〇年代初めからは、ファッシュョン生地へのバティック染めに移行し、インドネシア工芸家たちとの交流を通じて、中央砂漠地域の伝統的な抽象文様を精緻化したデザインを開発した。これは、シルクスクリーン・プリントやリウム版画にも展開されている。

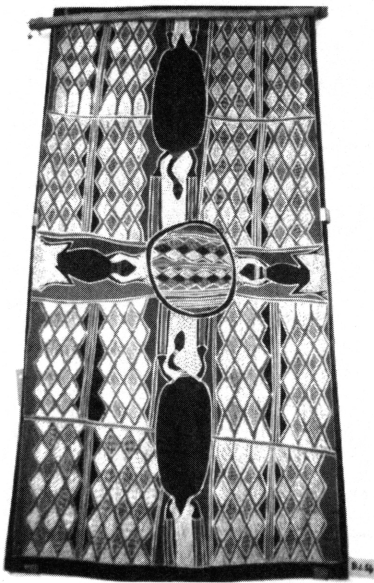


図2 アーネムランドの樹皮画

一九七〇年代には、白人芸術家ジェフリー・バードン (Geoffrey Barton) のアドバイスを得て、中央砂漠地域のボディ・ペインティングや砂絵で用いられてきたシンボルに点描を加えた独特のデザインをアクリル絵具でキャンバスに描く、アクリル画が発達した(図3)。西欧印象派絵画にも似たその画風が西欧アート市場に大いに受けて、一九八〇年代初めからは、クリフォード・ポッサム・チャパルチャリ (Clifford Possum Tjapaltjarri)

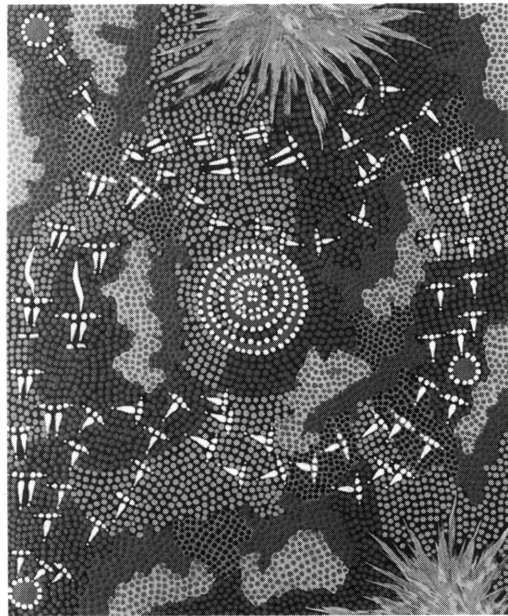


図3 中央砂漠地域のアクリル画：
カンガルー・ドリーミング

やエマリー・カーム・シグウォリ (Emily Kame Kngwarreye) などのように、欧米で個展を開き画集が出版されるような世界的アーティスト作家も数多く生まれている。

このように、西欧から、新しい描画法、絵具、素材、ストーリーを取り込み、それを伝統と混ぜ合わせる柔軟性は、アボリジニ文化の活力を示すと言えるし、西欧を模倣しつつ創造につなげていく姿は、模倣が創造の源である好事例と言える。もともと、異文化との接触によって、模倣を基にした伝播や変容が起きるのは、古来、世界中のどの地域でも常に外界との接触を通じて変化するのは当然文化本質主義と同じく、西欧社会の作り出した神話に過ぎない。

とは言うものの、アーネムランドや中央砂漠地域など伝統を保持している地域における樹皮画、アクリル画など美術作品の画題は、やはりドリーミングである。そのため、シンボリズム、クラン毎に定まっているデザインなど、ドリーミングを描く上での制約からの逸脱はあり得ない。従って、秘密性の高い画題を避け

たり、非アポリジニ社会の者には、神聖な意味がカモフラージュされるような工夫（アクリル画の点描もその一つと言われる）を施したり、あるいは、先に述べた、シンボルの意味の多層性をうまく活用するのだ。

近年のグローバリズムに伴って、自文化や権利を外に向かって主張するためのメディアとしての芸能・芸術活動が盛んになり、それにつれて、芸能・芸術活動に関わる著作権の考え方についても変化が生じている。アポリジニの伝統的な著作権の考え方は、以下のようなものであった。

(1) クラン内の年長者が個人にデザイン管理権を与え、他人が使用することを禁じる。

(2) 伝統からの逸脱は許されない。

(3) しかし、個人の作品は、単なるデッドコピーである必要はない。創造性を発揮しても良い。そのため
の装置が、実はドリーミングである。夢で精霊からのお告げがあったのならば、個人が新機軸を持ち込むことが許されるのである。

最後の点は、J・グレイが、口頭文化における共同的・匿名的な創造性の特徴として指摘する点⁽¹¹⁾に符合する。ただし、アポリジニ集団の内部では、誰でもある一定の年齢階梯に至れば、クラン内の年長者から管理権を与えられて樹皮画やアクリル画を描くことができるし、制作は日常生活の場で行われるから、作者が誰かは周囲の皆知っている。すなわち、アポリジニ社会内部では、作家個人名を顕在化させる必要がなかったのである。しばしば、エスニック・アート（民族芸術）の特徴の一つとして匿名性が掲げられるが、それはあくまでも集団外部からの見え方であり、エスニック・アート⁽¹²⁾匿名、ファイン・アート（純粹芸術）⁽¹³⁾顕名、という二分法は、西欧社会が付けたラベルに過ぎないことに注意を払いたい。また、婚姻や血縁の関係にない者を親族関係に位置付け、クランの一員に加える仕掛けもアポリジニ社会には用意されており、これ

によって伝統的著作権ルールからの逸脱を防ぐことができる。こうした柔軟な著作権の考え方や運用方法によって、「個人対集団」や「伝承対創造」の関係には矛盾が生じなかった。

しかし、欧米のアート市場が樹皮画やアクリル画に注目するようになって、否応なく市場原理が持ち込まれ、対外メディアとしての価値づけが市場価値によって計られるようになる。アポリジニ社会内部で矛盾が顕在化し始める。同じドリミングを描いた樹皮画であっても、デザインや描画技量が優れていると欧米市場が判断した作品には、高い値段がつき、そこには個人の名前が明示されるようになる。ここに西欧の言うところの芸術家が誕生する。外部社会が、集団的で匿名的な活動ではなく、個人的で顕名的な活動だと見なしたものが、芸術と位置づけられるのだ。アポリジニ社会内部の論理に従えば、同じドリミングを描いている限り価値は同じであるはずなので、こうした外部の論理に気付かない者は「俺の作品を白人バイヤーが高く買ってくれないのはなぜだ」と不平をもらす。

突出した芸術家が出現すると周囲には嫉妬する者たちが現れる、と当然予想されだろう。しかし、アポリジニ社会の伝統である大家族制度が、周囲の不満を解消する。すなわち、高名芸術家は利益を独り占めにすることが容易には許されず、親族一同に分配することが暗黙に期待されており、その恩恵に与る周囲の者が、芸術家の出現を奨励するのである。

四、アイデンティティ消失地域アポリジニによる「伝統」の模倣

アポリジニに対するグローバル・イメージが成立し始めると、これを逆に活用して、自文化の再生・創成

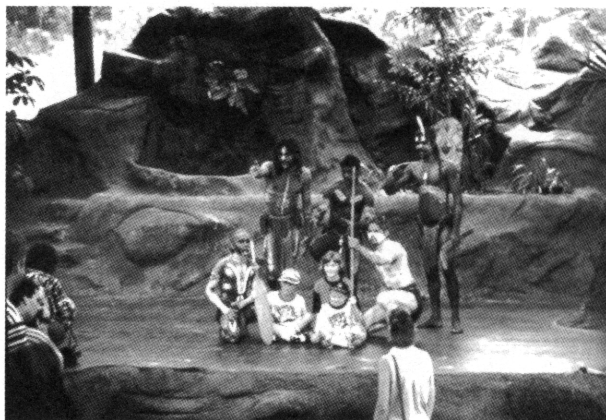


図4 チャプカイ(Tjapukai)アボリジナル文化公園の舞台

や発信、権利主張に活用する動きも、この二〇年の間に生まれてきた現象である。特に、ノーザンテリトリ以外の、白人の入植により文化の破壊が進行した地域では、アイデンティティの回復や再生、文化主張を目的として伝統的地域のイメージを活用する動き、すなわち、伝統的地域の模倣や借用が盛んに行われるようになった。

経済的自立を求めようとして進められる観光開発はその一例である。一九九六年、ケアンズ近郊に、チャプカイ(Tjapukai)アボリジナル文化公園というエスニック・テーマパークが作られた。ここでは、アイデンティティを失いかけた当該地域のアボリジニ・グループが様々なパフォーマンスを行い、海外からの観光客を集めることに成功している(図4)。しかし、奇妙なことに、そこで演じられるのは、元来その地域には存在しなかった、ディジュリドゥ(didgeridu)と呼ばれる木製管楽器や回帰型アメランを使ったショーなのである。まさに、真正(authentic)ではない芸能なのだ。しかし、彼らの戦略は明確である。外部世界がアボリジニ全般に対して抱く「汎アボリジニ・イメージ」の要素を取り込み、新たな文化創生運動を興し、紐帯の弱まった地域アボリジニ・コミュニティの再生を狙っているのだ。

西欧社会は、非西欧地域の歴史的变化を認めたがらず、たまた

まあある時点での文化要素を固定的な本質と捉えがちである。これが「文化本質主義」であるが、個別文化を硬直的に捉えるこの見方は、「真正性 (authenticity)」の議論と同根である。西欧社会は、個別文化の、成員に使われること、または成員向けを目的として、成員の手により、当該社会で生み出された素材を使って、制作された作品、そして「伝統」から逸脱しない作品を、真正のものとして認定しようとする。これが真正性であり、まさに、文化同士の接触・交流や変化を認めない思いこみや幻想を個別文化に押しつける態度である。このテーマパークは、こうした文化本質主義を巧みに利用しているとも見なせる。

アポリジニとしてのアイデンティティを喪失した都市のアポリジニの間では、文化本質主義の逆用はより鮮明である。西欧型の教育を受けた舞踊家や芸術家の中には、ノーザンテリトリの文化に触れて後に、彼らが伝統的と考えるアポリジニ型と、西欧型との融合を積極的に図る者が数多く出現している。こうした芸術活動は「都市アポリジニ・アート」と括られるようになった。この場合にも、個別の地域性に囚われず、汎アポリジニ的な要素をパッチワークした作品が多い。例えば、中央砂漠地域のハロルド・トーマス (Harold Thomas) が一九七一年にデザインしたアポリジニ旗やその色 (黒、赤、黄)、アクリル画風の点描、樹皮画風の格子文様、キンバリー地方の精霊ワンジナ (Wandjina) やアーネムランドの精霊ミミ (Mimi) など岩壁画に描かれるモチーフなどが、汎アポリジニ・シンボルとして用いられる。そのテーマも、土地権、健康、教育、盗まれた世代、拘束死、など、時宜を得たものが多い。特に一九八八年の「建国二〇〇周年」(植民地化されたアポリジニ側は侵略二〇〇周年と呼ぶ) 前後から、アート活動が活発化した。

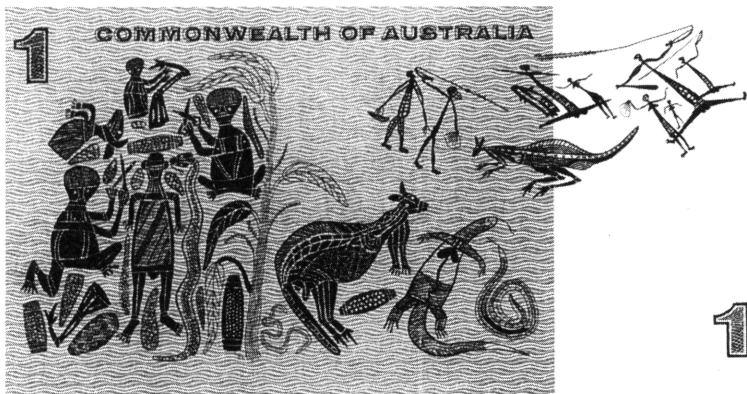
もつとも、伝統的地域の側には、アイデンティティ消失地域アポリジニのこうしたシンボル借用を苦々しく見る者も少なくない。ドリーミングによるしぼりがある画題については、特に問題が生じる。都市アポリ

ジニ作家の側でも、伝統的地域に出かけて交渉したり、先述したように、新たに親族関係をとり結び、クラシニからの正式な許可を得た体裁を整える、といった慎重な対応を払う事例も見られる。

五、西欧社会による模倣

一九二〇年代から、アポリジニ美術のテーマやモチーフは、白人社会によって借用・模倣されてきた。一九〇一年に連邦制に移行したオーストラリアは、自国のアイデンティティを確立する必要に迫られ、アポリジニのイメージをその一つに採用したためである。白人作家マーガレット・プレストン(Margaret Preston)はオーストラリア芸術の基礎にアポリジニ・アートを置くことを提唱し、一九四〇年代にアーネムランド樹皮画の直線的デザインと色調を取り入れた実験的な風景画を描いている^(四)。

第二次世界大戦後、アポリジニ文化の世界的知名度が高まるにつれて、樹皮画やアクリル画のデザインを、オーストラリア・イメージとして無断で使用する事例が次々と生じた。一九五六年メルボルン・オリンピックの前後には、カンガルー、南十字星などともに、ブーメランや樹皮画デザインがオーストラリア・イメージとしてポスターに採用されるなど、アポリジニ美術を無断借用したデザインが氾濫した。また、一九六六年には、オーストラリアードル紙幣にアーネムランドのデイビッド・マランギ(David Malangi)制作の樹皮画デザインが本人の許可無く利用された(図5)。こうした事例を通じて、西欧社会は、アポリジニ社会に西欧型の著作権観念を当てはめることに一貫して無頓着であった。一九七四年、東アーネムランドのアポリジニ作家ワンジユク・マリカ(Wandjuk Marika)が、オーストラリア国内で行われている多種の違法コ



1

図5 アーネムランドの作家David Malangiの樹皮画デザインを無断借用した1ドル紙幣、1966年

ピーを初めて告発した。しかし、この時点では、白人の法律家や文化人類学者は、アボリジニ作品を西欧型芸術とは見なさなかつた。すなわち、アボリジニ芸術は共同的・伝承的であり、集団に帰属するもので個々人の創作ではないと見なしたために著作権を適用できないと考えたのである。ここにも、西欧社会が抱く文化本質主義や、アボリジニ人権を軽んじる永年の差別意識が見られる。そして、民族文化の真正性を守る観点からのみこの事件を捉えて、「伝統」文化や「伝統」法の尊重を、アボリジニを弁護する際の論点に据えたのであった。

ようやく一九八九年になって、アボリジニ作品を西欧型芸術と見なし、アボリジニ個人を西欧流の作家と同一視して著作権を認める判決が出された。アーネムランドのジョニー・ブルン(Johnny Bulun Bulun)が、自分の樹皮画がまるまるTシャツ・デザインに盗用されたのを告発した裁判においてのことである。この事例は、建国二〇〇周年直後だったこともあってオーストラリア国内で注目を集め、アボリジニの著作権が広く認識される契機となった(図6)。

一九九四年には、ジョージ・ミルプルル(George Milpurruru)



図6 アーネムランドの作家Johnny Bulun Bulunの樹皮画デザインをまるごと違法コピーしたTシャツ

などが、ドリーミングを描いた樹皮画をそのままカーペット・デザインに盗用したメーカーを告発した訴訟において、連邦最高裁が七万ドルという画期的な補償を命じる判決を下した。また、この判決では、アボリジニの作品は、全体でドリーミングを描いたものとして完結しており、たとえ樹皮画の一部分を盗用しても、それを画全体に対する著作権侵害と見なす、という判断を示した。この判決は、一九九二年に連邦最高裁がアボリジニを先住者と認めた画期的な「マボ判決」をもじって、「アボリジニ・アートにおけるマボ判決」と

呼ばれている。先述したように、既に一九八〇年代初めから、西欧美術界は、アボリジニ芸術家を作り出し、世界に売り出してきた。この判決はそれを追認したものと言える。

こうした西欧オーストラリア社会によるアボリジニ・イメージの大量複製は、アボリジニの権利を侵害し、それで得た商業的利益をアボリジニに一切還元しなかった点で、非難されるべきは当然であるが、その一方で、アボリジニ・イメージを世間に広める役割を果たした側面もある点に注意を払っておきたい。アボリジニ社会がマスプロダクションの手段を持たなかった時点で、その後の自文化主張に美術を活用する下地が、図らずも西

欧社会によって準備されていた、と見ることも可能だろう。

以上のように、西欧社会は、二〇世紀の後半に至るまで一貫してアポリジニの作品を美術とは認めてこなかった。それでは、その西欧が言うところの美術とは何なのであろうか。次にその議論を振り返っておこう。

六、西欧近代美学の成立

西欧では、古来、「芸術創作＝模倣」とする「模倣説」が受け継がれてきた。創作とは、感覺的外形を模倣し、そのことを通して結局は物事の本質＝アイデアを模倣する、すなわち理想の対象を表現することだと言うわけである。これは、現実の自然界とは、本質・普遍・理想・神の世界（アイデア）の例示に過ぎない、というプラトン以来の立場に基づいており、自然を模倣しつつアイデア界に迫ろうとする芸術活動は、現実世界と理想世界を結びつけること、言いかえれば、自然と神を媒介する行為と考えられた。

周知の通り、中世終わりまでの西欧世界では、感情や感覺的認識能力を指す「感性」は、「理性」の下位にあるとされてきた。なぜなら、理性はアイデアを直観的に洞察する能力（直覚知）や、分析的・論理的に認識する能力（分別知）であり、能動的で高度な精神能力であるのに対し、感情は動物的であるがゆえに理性をさまたげ、また、感覺は受動的であって確実な認識をもたらさないと考えられたからである。芸術活動は、思弁を通じてアイデアを表現するという意味で、感性より上位にある理性に結びつけられて語られてきたのだ。

しかし、一八世紀後半のイギリス経験主義や、感情や感覺が必ずしも受動的ではないという近代科学における発見は、感性の復権をもたらし、芸術分野においては、一九世紀半ばまで続く「ロマン主義」につながる

っていく。ロマン主義は、合理主義的な普遍的理性に対抗し、個々人の感性と想像力の優越性を主張する。すなわち、「古典主義」や「新古典主義」が説く、安定した秩序、完成された表現、節度ある調和といった合理的・普遍的な「理想の美」に対抗して、地域的、時代的、民族的、個性的な「多様な美」に重点を置こうとした。そして、芸術創作の本質とは個人の感情や気分の出である、という「創作＝主観の表現」説が唱えられるようになる。一九世紀後半には、オスカー・ワイルドに代表される「芸術至上主義」が起こり、美の表現以外を目的としないのが芸術である、と論じるに至る。

こうした流れの中で、実用性に密着した技術を軽んじ、美術はその上にあるとして、美術を工芸から分離する動きも生まれる。これは、言葉の変化からも裏付けられる。中世西欧では craft と art はともに技の意味で同義であったが、「美的価値の実現」を目指すのが *art* だとする考えが一七世紀に発生し、フライン・アーツ（美しい技術）という名称が一八世紀末に定着した。当初は工芸も含む広い意味だったが、一九世紀以降は、実用性を持つ工芸の上位に美術を置こうとする考えが主流となる。⁽⁶⁾ Arts and crafts 運動のように、生活と密着した芸術を重視する動きもあつたものの、これとても、名前が示す通り、美術と工芸を区別するものであつた。

機能性・有用性を保証するための技術は集団的な伝承に基づくゆえに、工芸は共同性から離れることがなかった。⁽⁷⁾ それに対し、美術は、有用性を必要としない個人の美的表現であるとされたために、ますます個人性が強まっていく。すなわち、集団性・共同性よりも個人性が、有用性よりも純粹に美のみを追求する無用性が、それぞれ優位に置かれる、西欧近代の美の概念が確立していったと考えられる。

思弁的な「模倣説」と「主観の表現説」は、創作活動を、理性と感性それぞれに結びつけようとするもの

であり、理性・感性の二元論に拘泥するものである。この呪縛から逃れ、二元論からの止揚を目指す第三の説が「創作Ⅱ形式の形成説」である。模倣は外界を見て認識したものを表現することであり、主観の表現は自分の心の内を内省して自分が何を表現したのかを理解することから始まる。結局のところ、どちらの説によっても、創作を表現活動に帰着させることができるのだが、表現する際には、作家が独自の形式を作り出す営みがあるはずである。コリングウッドは、この営みを、理性、感性とは異なる第三の精神能力「想像力」であると考^(八)えた。この契機を重視するのが第三の説であり、前二者をも統合して、「創作とは作家による表現の形成」とするのが、大方が納得する説であろう。

しかし、これら諸説は、あくまでも作家の立場から芸術を論じるものであり、鑑賞する側の論理が抜け落ちて^(九)いる。創作の独自性を極端にまで追求すると、作品を理解できる者は作家一人のみで、他に鑑賞者が居なくなるといふ事態に至り、作家の生計は成り立たない。芸術が成立するためには、作家は、鑑賞者、ひいては社会の感情を表現し純化し高めるために努力し、それに共感する鑑賞者がその作品を購入する、という相互作用が必要とされる。しかし、市場経済の枠内という現実においては、こうした高踏・哲学的な理念によってではなく、作家、プロモーター、バイヤー、画廊や美術館、評論家、などの作^(一〇)為によって、ニーズが作り出されていく部分も大きいだろう。後で見ると、美術作品は「換金作物」であると割り切り、作り出されたニーズに合わせていくアポリジニ作家は、西欧的美学理念に囚われないだけに、よほど現実的だと言えよう。

七、プリミティブ・アートの発見

ところで、ロマン主義の源流の一つには、西欧世界の植民地拡大で生じた異文化接触に触発された、西欧文化とは異質な美学に対する関心、すなわち異国趣味（エキゾティズム）があった。それは最初東洋へ向かい、次いで、オセアニア、アフリカ、北アメリカなど植民地から収集された「珍奇な」モノに向かう。この順序はまた、ダーウィンの生物学的進化論を社会に適用した社会進化論による序列に、そのまま対応している。東洋よりも、前述の三地域は「劣っている」と考えられたのであるし、また、同じオセアニアの中でも、アポリジニの作品は、ポリネシアのものよりも美的価値が低いとされたが、それも前者は「野蛮性」がより強いと考えられたからである。

もつとも、これら植民地からのコレクションは、一九世紀後半に設立され始めた民族学博物館（その嚆矢は、一八三七年設立のオランダ・ライデン民族学博物館とされる）に収められたり、盛んに開かれた万国博覧会で展示されるに過ぎなかった。西美術界によって、これら地域の美が「発見」されたのは、一九〇六年頃、パリの前衛芸術家たち、フォーヴとして知られるウラマンク、ドラン、マティスや、キューヴと呼ばれるピカソによる、と言われている。ゴッホの表現主義やゴーガンの異国趣味に影響を受けていたウラマンクが、ある日突然アフリカ彫刻の美に気付いた逸話が、神話的語りとなっている。そして彼らが、それまでは、古風、初期、素朴といった意味で主に東洋趣味的な美術に対して使われていた「プリミティブ・アート」という言葉を、発見された「民族芸術」に当てるようになったという。これらの作家たち、およびドイツ表現主義の作家たちは、プリミティブ・アートから影響を受けて作品を作るようになる。これを、モダン・ア

ートによるプリミティブ・アートの発見、と捉える見方が美術界では一般的だ。これについて、民族学や文化人類学の分野では、西欧社会側の、「劣った」文化側が気付かなかった美を西欧が発見してやった、という態度への批判がある。その論点は、(1)「プリミティブ」という言葉がはらむ非西欧に対する差別意識、すなわち、「西欧＝文明」の側が「非西欧＝未開」と見る意識、(2)西欧美術界が人類共通の美の存在を前提としており、その審判者が西欧であるという意識、これら二重の差別意識である。

モダン・アートがプリミティブ・アートに影響を受けた事実を、「模倣」と見なすことは可能である。しかし、差別意識・優劣関係の中でこれが生じた場合に、「収奪」と呼ばれるのだ。この点をモダン・アート批判派は問題にして、知的収奪だと論断するわけである。

プリミティブ・アートの発見以来、それらは西欧美術館でも収集・展示されるようになる。かくして、非西欧、とりわけ植民地からの作品は、民族学博物館と美術館の両方で西欧に提示されるようになるが、作品の扱いには、次のような大きな相違があり、それは現在にも引き継がれているのだ。^(二)

民族学博物館では、作品はあくまで出身文化の表象であり個人の表現ではない、という立場で作品をモノとして収集し、文化を再コンテクスト化して展示を行い、民族名を出すのが個人名は出さず匿名的に扱う。そこには、民族や民族文化とは非歴史的で固定的であり、個人的創作は存在しない、という西欧の思いこみが現れている。他方、美術館では、西欧の美の基準に従って作品を収集し、それは個人の表現だという理由で文化コンテクストを切り取るといって再コンテクスト化を行い、作家名を明示しつつ展示してきた。ただしその場合でも、プリミティブ・アート、トライバル・アート、エスニック・アートなどの形容詞を必ず伴っていた。すなわち、美術館は、西欧美術家が認めるものしか、美術作品と認めず、しかも、これら形容詞を被

せることで、西欧美術作品との差異化を図ってきたのだ。この点を踏まえると、西欧の目が美術と認めただけのものが美術と呼ばれる、言い換えれば、美とは西欧世界の作り出したものに過ぎないのではないか、という議論にも、納得させられるのである。

八、アート市場の中で

これまで見てきたように、自文化に対する宗教的・教育的機能を持っていたアポリジニ・アートは、白人による発見を契機に、経済的機能を持つようになり、さらには、自文化の発信や権利主張など、外部に対する政治的機能を持つようになった。この外部向けの政治的機能はまた同時に、そうした作品制作の過程が集団内部に晒されているわけだから、内部の政治的意識や文化意識を涵養する働きも持っている。この内部向け機能はアイデンティティ消失地域においてはより強く働き、文化再生機能をも果たすことになるのだ。

少数先住民芸術について、グレイバーンは二つの軸による分類を試みた。^(二二)縦軸は「芸術形態の由来」であり、内部の伝統由来(Y1)、外部との統合由来(Y2)、外部の移入由来(Y3)、の三つに分類し、横軸は「芸術作品の用途」であり、集団の内部向け(X1)、外部向け(X2)、に二分類する。これら縦軸横軸のマトリックスによって、少数民族の芸術を六種類に分類したのである。彼が言う縦軸の芸術形態とは、芸術作品を構成する三要素、すなわち、題材、媒材、表現方式を総合したもののことと思われるが、外部社会との接触が定常化した現代、Y1、Y3の三つに画然と分類するのは困難であろう。横軸上の内部向け用途としては、儀礼に用いる宗教的用途、日用品・自分たちの装飾用などの世俗的用途、の二つを挙げている。しかし、前述したよう

な内部向けの文化意識涵養の機能を見逃している点に不満が残る。またアポリジニ・アートについて見れば、内部向けの世俗的用途のものはTシャツやバスケット類など一部に止まる。さらに、彼は外部向け用途として、プリミティブ・アート、ツーリスト・アート、ファイン・アートを挙げているが、これら三者をY1、Y2、Y3にそれぞれ対応付けるのは単純化し過ぎであり、筆者には首肯しがたい点だ。前述三種類のアート分類とは、あくまでも外部社会、端的に言えば、アート市場による位置付けに過ぎない、と考えるからである。

実際、アポリジニ自身は、生活の糧、宗教的・教育的メディア、自文化・権利の主張、どの機能のものに對しても同列に、TPOに合わせて制作する。いかに高名であろうとも、高額で売れるファイン・アートを作る一方で、ツーリスト・アートと蔑称され、個人名も与えられないような作品をも、こだわりなく作り続ける作家も存在する。実際、当たるかどうか分からないファイン・アート制作に時間をかけるよりも、低額だが短時間で制作できるツーリスト・アートを多数作る方が、安定した収入を得ることができるかも知れぬ。こうしたアポリジニ作家とアート市場とを結びつけ、どのアートに位置付けるかの決定に関与しているのが、数年ごとにアポリジニ・コミュニティを渡り歩いていく白人アート・アドバイザや白人バイヤーである。

筆者がこれまでに出会った白人アート・アドバイザには、次の四類型があるように思われるが、彼らが結局はアポリジニ・アートの位置付けを最初に方向付けるのだ。

(1)「伯楽型」…新しい技法や媒材を持ち込んで芸術運動を起こし、アポリジニの定常的な収入確保を図りつつ、その中からファイン・アート作家を育てて世に出そうとする。

(2)「実務家型」…粗雑なツーリスト・アートであろうと、換金作物と割り切ってその制作を奨励する。そのことが結果としてアポリジニ社会の経済的自立につながると考えているからである。

(3)「食い物型」…自身の利益や美術界での栄達のためにアポリジニを利用する者で、コミュニティ芸術振興のための政府援助金制度などを活用し、新規プロジェクトを次々と起こす。それが成功しなくても、いずれ移動してしまいうからコミュニティに対して責任を負わなくてもよい、と考えるのである。

(4)「夢想家型」…環境と共生する自然志向、豊かな精神世界、と言ったアポリジニ・イメージに心酔し、市場性を考えずに新規プロジェクトを持ち込むニューエイジ的な者。

以上のように、アポリジニ・アートのほとんどは、外部の西欧社会向けであり、経済的重要性が大きい。それゆえ、アポリジニはしばしばアートを西欧向け「換金作物」と位置付けるのだ。事実、西欧型経済における自立がまだ不十分な伝統的アポリジニ社会では、政府援助金以外の数少ない資金源がアートなのである。

しかし、オーストラリア人口の二パーセントに過ぎないアポリジニの立場からすれば、作品を選び、買い、観賞するのは圧倒的多数の白人社会であり、アート制作は白人社会の意向や趣向に左右される脆弱な産業である。アート市場は、決して対等な自由競争の場ではないのだ。白人社会の趣向に合わせてアートが制作される状況を見て、アポリジニ文化を搾取する新たな植民地主義だ、と見なす議論がある。またこの状況は白人社会への迎合であり、西欧中心主義を隠蔽し温存させるだけだ、とする議論もある。前節で見たような、西欧社会によるプリミティブ・アートの模倣は、最も悪辣な収奪だ、というわけである。対等の立場でない限り、模倣は収奪、対被収奪の関係になるのだ。

しかし、こうした西欧中心主義への批判としてのポスト・モダンの議論は、西欧側からの論理に終始してはいないだろうか。もしもこの議論が、アポリジニの主体性、主体的な活動を見落とし、アポリジニを依然として従属的な集団とする見方であるならば、西欧中心主義と同じ根を持つことにならないだろうか。そう

ではなく、アボリジニ側が、西欧主流社会を主体的に利用している、という積極的な見方もあるのではない。すなわち、アボリジニがアートを西欧美術界に流通させることによって、主体的に自文化や政治的主張を西欧社会に浸透させている、と見なすわけである。もちろん、この議論が、西欧社会の免罪に加担することになってはならないけれど。

おそらく今後も、政治的・経済的優劣関係は続き、西欧社会からの差別意識はなくなるまい。であるならば、グローバルに広がったニューエイジ的なアボリジニ・イメージを逆手にとり、西欧流の知的所有権を活用したアート活動を継続していくことが、アボリジニの重要な戦略の一つとなるだろう。

注

- (一) 読売新聞社文化事業部編『オーストラリア・アボリジニの美術 《ドリームタイム》へのいざない』読売新聞社、二〇〇一年。
- (二) J・グレイ、吉田禎吾（訳）『未開と文明』岩波書店、一九八六年。
- (三) 田村加代「オーストラリア絵画史の文脈における先住民アート」中牧弘允編『アートと民族文化の表象（国立民族学博物館研究報告別冊22号）』国立民族学博物館、二〇〇一年、二七〜四二頁。
- (四) 山本敦子「恐れるペンギンたちと1940—1990年のオーストラリアの絵画」正村美理／山本敦子編『オーストラリアの美術1940—1990』岐阜県美術館、一九九五年、八〇〜八六頁。
- (五) Johnson, V., *Copyrights: Aboriginal Art in the Age of Reproductive Technologies*, National Indigenous Arts Advocacy Association and Macquarie University, 1996.
- (六) 若宮信晴『西洋工芸史—古き良き生活文化への誘い—』文化出版局、一九八七年。

(七) 水尾比呂志「民族藝術と個人藝術―集団と個の相関と融合―」『民族藝術』Vol. 16、民族藝術学会、二〇〇〇年、一〇六―一〇三頁。

(八) 山崎正和「人生にとって芸術とは何か―近代の芸術論の発見したもの―」山崎正和責任編集『近代の芸術論』中央公論社、一九七四年、六―五六頁。

(九) ジャック・D・フラム、大久保恭子(訳)「マティスとフォーウの作家たち」ウイリアム・ルービン編、吉田憲司(日本語版監修代表)『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社、一九九五年、二二―三三九頁。

(一〇) ウイリアム・ルービン、小林留美/長谷川祐子(共訳)「モダニズムにおけるプリミティヴィズム」ウイリアム・ルービン編、吉田憲司(日本語版監修代表)『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社、一九九五年、一―八一頁。

(一一) 吉田憲司「まなざしの刻印をたどる―博物館と美術館のなかの「異文化」―」吉田憲司/ジョン・マック編『異文化へのまなざし』NHKサービスセンター、一九九七年、二八―四〇頁。

(一二) Graburn, N. H. H., *The Evolution of Tourist Art, Annals of Tourism Research*, 11 (3), 1984, pp. 393-419.

図版クレジット

図2 国立民族学博物館所蔵、制作：ガウイリン・グマナ (Gawirrin Gumana) ノーザンテリトリ・イルカラ、一九八四年

図3 国立民族学博物館所蔵、制作：ビル・エティミンチャ (Bill Etmintja) ノーザンテリトリ・ドッカーリバー、一九八六年

図5、図6 Johnson, V., *Copyrights: Aboriginal Art in the Age of Reproductive Technologies*, National Indigenous Arts Advocacy Association and Macquarie University, 1996年