

グローバル化する先住民芸術

—オーストラリア・アボリジニのアート

窪田幸子

(広島大学総合科学研究科)

1 はじめに

美術や工芸は各地の風土や慣習、宗教に支えられて展開してきた。特に民族芸術と呼ばれるものの基本的な性格はその発生や展開が民衆の生活と強く結びついている。民族芸術は、いわゆる芸術のための芸術ではなく、生活のための芸術とされる。純粹芸術は自立性を本質として日常性を超越したところに成立するとされるのに対して、民族芸術は生活に役立つものとして、社会的な諸要素に規制されると理解されてきた。たとえば、民族芸術は、額縁の中に自立せず、額縁の外の現実空間を場所として民衆の生活に直接に干渉する。かくして、民族芸術は民衆の現実的な感情をストレートに反映し、それぞれの民族の感覚や意識を端的にしめすものとなる。つまり、民族芸術の作者は、自分の所属する社会の成員の心、考え、信仰の中にある何かをあらわすのであって、個人的な考えや感情を表現するのではない。その意味で、一般に民族芸術は匿名性を特徴とする。したがって例えば部族社会には芸術家という職業はなく、誰でもが芸術家になることができるということになる。

このように、これまで人類学者が調査対象とする地域の人々の作品は、純粹芸術とは文脈が異なり、いわゆる「美術」ではないと西洋社会によって線引きがされてきた。このことを芸術—文化システムとして批判的に理論化したのがクリフォードである [Clifford 2003]。彼はこうした枠組みのゆらぎをとらえ、博物館や美術館の変化を論じたが、現在、いわゆる部族社会とされていた世界と、第一世界との距離は縮まり、こうした世界の製作者が日常的に西洋美術の世界に触れるようになってきているのである。

筆者の調査するオーストラリアの先住民アボリジニの作品も、長く、民族芸術もしくは土産物としてしか見られることのなかったものであった。それが、20世紀のおわりになって大きく変化し、「美術」として注目されるようになってきた。それは、アボリジニ作品がグローバルに展開したことでもあり、「美術」という価値がローカルな場面で展開していることでもある。

2 オーストラリアのアボリジニの権利回復と美術

1788年に始まるイギリスからの入植以来、この大陸の先住民であるアボリジニは迫害を受け、その人口を大きく減らし、彼らの文化が侵害されてきたことは有名である。アボリジニに対する扱いは20世紀後半になって少しずつ変化をみせるようになった。1988年はオーストラリアへの最初の移民船来航から200年の記念の年であった。この年の1月26日のオーストラリア・デイにアボリジニによる大規模な抗議デモが起きた。これまでのアボリジニに対する国家的な不正義・が大きくクローズアップされた出来事であり、1970年代から続けられて北アボリジニの権利回復のうごきをさらに加速する必要が強く認識された。このような動きを受け、アボリジニの権利回復がはかられ、アボリジニの社会的位置も90年代変化する。

その中で、多様な場面でアボリジニ文化への注目がされるようになった。新しい国会議事堂の正面玄関の前庭には、アボリジニの絵にもとづくタイル画が作られ、公共建物の多くにもアボリジニの絵やデザインが多用されるようになり、飛行機の機体、航空会社のユニフォーム、切手、観光ポスターにもアボリジニのデザインが現われた。これは、先住民の位置の変化を象徴するものといえるが、そのような変化にアボリジニの美術は大きな役割を果たしたのである。

3 アボリジニの美術工芸品とその変化

そもそもオーストラリアでは、アボリジニの経済的自立をめざした政策の一環としてアボリジナル・アーツ・ボード(Aboriginal Arts Board)が1971年に設立された。これは連邦政府の援助により美術工芸品の販売促進を行なうものであった。しかし、当時はアボリジニの作品は「単なる土産物」「民族誌的資料」としてしか見られていなかった。

アーツ・ボードによる援助のもと、1970年代初期に中西部砂漠地域で新しい絵画スタイルが生まれた。それは、キャンバスにアクリル絵の具で点描で描くスタイルであった。これは、儀礼などで地面に描く伝統的に使われていた文様をベースにした絵画であったが、当時のオーストラリアでは西洋の技法による「本物ではない」とされ、評価は決して高くなかった。それが変化するのが80年代である。

1988年にニューヨークのアジアソサエティーで、アボリジニの作品を広く取り上げたドリーミング展が行なわれた。この展覧会は大きな評判となり、1990年代からは、日本や海外でアボリジニ美術の展覧会が続いた。こうして海外でのアボリジニ作品の評価は高まっていき、サザビーズやクリスティーズなどのオークションにも取り上げられるようになり、「アボリジニ美術」としてみられるようになっていったのである。こうした外部の視線の変化が、オーストラリア国内での評価の変化につながった[モーリス＝スズキ 2002、Mayors 2002]。その結果、オーストラリアの主流美術館もアボリジニの作品を収集するようになり、オーストラリアのアイデンティティの象徴として、

アボリジニアートが用いられるようになった。

さらに1990年代末には、アボリジニ美術のブームが起きた。その代表が、エミリー・カーマ・ングワレイ(Emily Kame Ngwarreye 1910?-96)である。彼女の絵画はアヴァンギャルド芸術のような抽象的な表現であり、大きな注目を集めた。彼女の絵画への評価は国内外で急激に高まり、主流のオークションで数千万円という高額で取引されるようになった。2007年にはその最高額は一億円を超えた。また、2001年にはローバー・トーマス(Rover Thomas 1926-98)という西オーストラリア州北部、キンバレー地域のアーティストの作品が七八万豪ドル(約七千万円)を記録した。

いまや、アボリジニ美術は一億豪ドル(約一〇〇億円)産業にまで成長し、各州政府も力を入れている。例えば、クィーンズランド州政府は、2003年にQIAMEA(Queensland Indigenous Arts Marketing and Export Agency)部門を新設し、州のアボリジニ美術の海外でのプロモーションを積極的に行なっている。

また、2006年6月には、パリにケ・ブランレー美術館(Musee du Quai Branly)が開館された。ここには、アジア、アフリカ、オセアニアの芸術が収蔵されているが、アボリジニの作品は展示物として並べられただけでなく、ひとつの建物の内装が8人の作品でうめつくされたのである。このできごとともまた、アボリジニ美術への注目を高めることにつながった。ここで取り上げられたアーティストの一人、ガランブ・ユヌピュイング(Gulumbu Yunupingu 1945-)は、筆者のアーネムランドの調査地近くの出身で、抽象的表現で注目されるようになったアーティストである。

4 おわりに

このように、アボリジニの美術は、国際的な場面で評価されるようになり、独自の「オーストラリアらしいもの」としての注目を浴びるようになった。そのような国際的な評価が、オーストラリア国内に影響を与えた。国際社会の評価、注目、国内での評価の変化、それによるアボリジニの対応の変化、という三者の動態のなかで、アボリジニ芸術は、オーストラリアにとっての文化資源として立ち現れてきたということが指摘できる[モーリス＝スズキ 2002、窪田 2007]。

このような国際社会、そしてオーストラリア国内でのアボリジニ文化への注目、そして評価の視線は、ローカルなアボリジニの人々にも影響を与えている。そこには、アボリジニの人々にとっての資源としてアボリジニ美術が活かされていく可能性も読み取ることができるのである。

参考文献

窪田幸子、2002 「ジェンダーとミッション—オーストラリアにおける植民地経験」
山路勝彦・田中雅一編『植民地主義と人類学』関西学院大学出版会

窪田幸子、2007 「アボリジニ美術の変貌」山下晋司編『資源人類学 第2巻—
資源化する文化』

Mayors, Freed 2003 *Painting Country*, Durham: Duke Univ. Press

モーリス＝スズキ,テッサ 2002 『批判的想像力のために—グローバル化時代の日本』
平凡社