



絵画スタイルの革新とその継承 : 学習仮説の具体的 検証

窪田, 幸子

(Citation)

狩猟採集民の調査に基づくヒトの学習行動の実証的研究(交替劇 : A-02班研究報告書), 5:81-86

(Issue Date)

2015-03-31

(Resource Type)

research report

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81009850>



絵画スタイルの革新とその継承 ——学習仮説の具体的検証

窪田 幸子

(神戸大学 大学院国際文化学研究科)

1 はじめに

David Lewis-Williams の “The Mind in the Cave” (2002) は、ホモ・サピエンスの想像力の爆発があったとされる、交替劇の時代 (40,000 BP から 20,000 BP.) をテーマとして、「なぜホモ・サピエンスは芸術を生み出すようになり、ネアンデルタールは作らなかったのか」を論じている。彼は、その原因を意識レベルの差に求め、意識レベルの高さがホモサピエンスの芸術につながった、と論じている。Gerald Edelman という脳神経学者が、「脳の意識レベルは、生物学的に進化してきた」とし、二つの意識レベル、第一次意識(primary consciousness) と高次意識 (higher-order consciousness) を指定する (Edelman 1972: 187)。第一次意識はすべての哺乳動物が持つ。しかし、高次意識を持つのは、ホモサピエンスのみ。言語の発達によって獲得されたものであるとしている。この高次意識によって、社会的自己の意識、過去や未来についての意識を持つことができるようになるのだという。

Lewis-Williams は、この仮説にもとづき、芸術の起源は、夢や変成意識などの個人的ビジョンの再編や社会化にある、と論じた。ホモサピエンスは、夢や変成意識などの個人的ビジョンを記憶し、それを芸術の形で具現化しようとしたのだというのである (Lewis-Williams ibid.)。

この議論に触発される形で、別の論文で、オーストラリアアボリジニの芸術がなぜ多くの人に強い印象を与え、成功したのかについて論じた (Kubota 2013)。1970年代から商業的な目的で制作されるようになったアボリジニの芸術は、1990年代には世界的にも高い評価を得るようになった。世界の少数民族や先住民の福祉や支援の現場では、同様のプロジェクトが数多く行われているにも関わらず、このような成功は他に例を見ない。先の論文での私の暫定的な結論は、アボリジニの芸術は彼らの変性意識状態、ドリーミングの世界を表したものであ

り、それは個人的な表現でないから、異文化の人々の間に広く、強い印象を残すのではないかと、いうものであった。

アボリジニの芸術にかかわって興味深い点ももう一つある。それは、その長い伝統である。オーストラリア各地の岩場に残された岩壁画にそれは示されており、最も古い岩壁画は、アーネムランド南西部の 28000 年前のものである。これは、ホモサピエンスの芸術としてももっとも古いものといえる。オーストラリアでは、このような長い伝統の中で、多様な絵画表現が試みられてきたのである (Morphy 1998)。

そしてとくに 20 世紀に入ってから、伝統的絵画を商業的目的のために生産するようになり、その多様性はさらに広がってきたといえる。1990 年代には、特に注目すべき大きな変化があらわれた。それが抽象化への動きである。そして、その変化は、グループごとに起きているように見える。注目されるアーティストがあらわれ、そのスタイルを共有する人々が現れる。最初のアーティストをイノベーター、その他のアーティストたちをフォロワーと呼べるように思われるのである。

ネアンデルタールとホモサピエンスの交替劇の議論において、どのように知識や技術が革新され、それがどのように共有され、共同体の知識として継承されていくようになるのかは、大変重要なポイントであった。ネアンデルタールが環境の変化にも関わらず、同じ石器技術を使い続けたことが知られており、それに対して同時にヨーロッパに進出したホモサピエンスは、次々と新しい石器技術を作り出した。このような環境やニーズに合わせた技術革新とその伝達が、ホモサピエンスの生存を有利にした要因ではないかと、とするのが学習仮説であった。

Lave & Wenger は、実践共同体は、学習によってではなく、参加によって維持されると論じた (Lave & Wenger 1991)。新参者は、コミュニティ内で役割をあたえられ、正統的でしかし周縁的な参加者となることによって、その場に埋め込まれる形で、学習していくことになると述べる。彼らはこれを正統的周縁的参加 (legitimate

peripheral participation) と呼ぶ。これをとおし、新参者は最終的に十全な参加に至るのである。この実践共同体において、どのように新しい知識が生み出され、その新しい知識がどのように共有されることになるのかについて、その具体的なディテールを知ることは、学習仮説を考えるうえでカギとなることといえる。この論文では、アボリジニの絵画スタイルの革新をその共有という題材から、イノベーターとフォロワーについて考えてみることにしたい。

2 アボリジニの芸術

アボリジニの人口は、現在約 50 万人 (2012 年)、オーストラリア全体の 2.5% を占める。これまでの歴史的变化を工芸、芸術活動の関係を中心に簡単にまとめておくことにしよう。

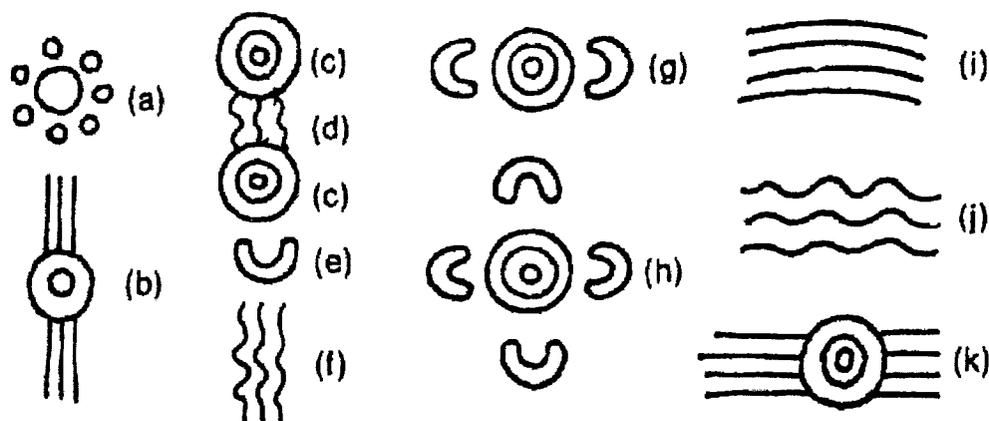
1788 年から始まるイギリスによる植民によって、アボリジニの生活は大きく変わった。植民開始当時に 30 万人はいたとされる人口は、病気と殺戮によって、6 万人にまで減少した。南部の遠くの部族は、伝統的な領域を奪われ、生活基盤もなくし、植民地に依存する存在となっていた。喪失されたものがおこったものの、彼らの様々な形の芸術は維持された。特に、北部には、樹皮画や彫刻、砂絵、身体装飾など多様なものがあった。アボリジニは独自のドリーミングと呼ばれる世界観 (Wangarr, Tjukurrpa etc.) をもち、世界は祖先の精霊の旅とその様々な行動、狩猟採集、踊りや歌、などなどによって地理的特徴が形づくられたと考えている。ドリーミングは祖先の精霊による創造の物語であり、旅での彼らの活動と旅の途中の重要な場所についてのストーリーである。それぞれの部族は、祖先のドリーミングのストーリーと場所を持ち、儀礼でその旅と場所についての歌を歌い、それを象徴するデザインを体や儀礼の道具に描いた。彼らの絵画の題材はほとんどいつもドリーミングであった。

20 世紀のはじめ、キリスト教ミッション団がその活動を北部オーストラリアに広げた。北部には、孤立し、相対的に伝統的なアボリジニが暮らしていた。キリスト教のミッション団は、北部に複数のセトルメントをつくり、アボリジニを定住化させた。ミッションナリーは、スーパーインテンドントとして町の管理運営をになった。彼らは、アボリジニを教育し、西洋的生活様式を身につけさせようとし、多くのプロジェクトを開始させた。そのようなプロジェクトの一つが、美術工芸品制作であった。アボリジニの伝統的クラフトを商業化させ、お土産物としようとしたのである。

3 アボリジニ芸術と砂漠のアートムーブメント

植民地以降、アボリジニは困難な状況におかれた。彼らは野蛮人であり、文明化が困難な人々とされ、遅かれ早かれ死に絶える人々とみられ、なんら市民的権利は与えられていなかった。このような状況は、第二次世界大戦後になって次第に変化し、1967 年には、国民投票がおこなわれ、アボリジニは他のオーストラリア国民と同様の権利を獲得する。国民投票の結果をうけて、政府は 1970 年代からアボリジニの生活改善に向けての施策を展開させていった。アボリジニの美術工芸品は、ミッションによって開始されたのだが、産業化の可能性の高いものとみられた。1971 年、Aboriginal Arts & Crafts Pty Ltd が創設された。1973 年には、アボリジニアート委員会がつけられ、遠隔地のアボリジニのコミュニティーにアートセンターがたてられた (Peterson 1991)。アートアドバイザーが雇用され、これらのセンターに常駐した。彼らは、地域の芸術活動の促進をにない、マーケティングをおこない、芸術作品を流通させる責任を持つとともに、展覧会なども企画した。委員会は、国内外のギャラリーにアボリジニアートを購入するようにうながし、海外でのアボリジニ芸術の展覧会を開催した。

北部のアーネムランド地域には、樹皮画、儀礼用ボール、彫刻、デジャリデュー、バスケットなど、伝統的に制作されてきたものですがすぐに売り物にできるものがあった。しかし、中央砂漠には、そのようなモノがほとんどなかった。彼らの芸術は、身体装飾や地面に描かれるもので、商品として売り物になるものがなかったのである。そのため、この地域のアートアドバイザーの主な仕事はまず、収入につながるような商品になる芸術作品の形を生み出すことであった。キリスト教ミッションセトルメントであったアーナベラでは例えば、1939 年から様々な試みがはじめられていた。キルトやバスケット、編み物、絨毯などを地域の独特なデザインを入れて作る試みがされたという (Eickelkamp 1999)。そして、1972 年に、バティック (ろうけつ染め) の技術が導入され、木綿と絹の布に地域でデザインを施した染色が始められ、多くのアボリジニ女性がこの活動に参加し、成功をおさめることになった。別の例では、エアーズロックから 10 キロほど離れたムチジュルでも 1950 代から様々な試みが行われ、伝統的に楯や皿を作る木彫の技術を生かして、'punu' とよばれる木彫の動物が作られるようになった。こうして、1984 年には、Uwankaraku Punu Aboriginal Cooperation が設立され、エアーズロックの麓に店も作られた。この会社は、20 の砂漠地域のコミュニ



Meanings of the various signs and symbols used by the Aborigines in their paintings: (a) star, (b) a sitting-down place, (c) waterhole, (d) running water, (e) the sign for a man, (f) a spiralling line can mean water, a rainbow, a snake, lightning, a string, cliffs, or honey storage of the native bee, (g) two men sitting, (h) this grouping usually means four women, (i) a rainbow or cloud, or, a cliff or sandhill, (j) fire or smoke, or, water or blood, (k) travelling sign, with the concentric circles representing a resting place.

ティーをカバーし、約 800 人のアーティストを抱えていたといわれ、こちらも一定の成功を取めた (Yates 1990)。このように、砂漠では販売に適切な芸術スタイルを見つける試みはアート委員会によってアートセンターが作られる以前から始められていたのである。

上記のパティックも木彫もある程度の成功は収め、知名度も上がっていたが、次に述べる「砂漠のアートムーブメント」の成功には遠く及ばなかった。1971 年、パパニヤという中央砂漠西部のコミュニティで、Geoff Berdon という学校教員が年長男性たちが描く絵画の可能性をみだし、キャンバスと絵の具をあたえて、絵を描くことを促した。これが大きな成功につながった。これらの絵画は、同心円形や U 字形、波形などの図像的シンボルを、点描表現によって描いたもので、伝統的に儀礼の地面や身体に描かれていたものであった。これらは彼らの独自の世界観であるドリーミングに基づいている。それぞれの図像的シンボルは、祖先の精霊の旅、つまり、旅の道筋、キャンプ地、水場、岩場などを表していた。これらのシンボルすべてによって、ドリーミングのストーリーが構成されるのであった (The Aboriginal Gallery of Dreamings 1991, Morphy 1998)。パパニヤの男性たちは、これらを板やキャンバス地にカラフルな絵の具をつかい、点描で描くようになった。当初は、これらは西洋の新しい道具を使ったもので、本物でない、オーセ

ンティックでない、として批判もあったが、しだいに人気を集め広く受け容れられるようになっていった。そして、多くの砂漠のコミュニティで同様の絵画が商業目的で描かれるようになっていき、「砂漠のアートムーブメント」と呼ばれる動きにつながった。先に触れた、アーナベラヤムティジュルのような、独自の芸術スタイルを持つ地域でもこのようなアクリル絵の具の点描画が描かれるようになった。この絵のスタイルは、典型的な「アボリジニ芸術」として広く受け入れられ、観光客が求める作品になり、アリススプリングスや南部の都市には、これらの絵画を扱う多くのギャラリーが多く現れた。

4 アボリジニ芸術と抽象化

1990 年代、アボリジニ芸術のなかで新しいトレンドが顕著になった。それは、抽象表現であった。中央砂漠の絵画からは、前節で述べた図像的シンボルの点描表現が変化し、抽象的表現になっていったのである。特定の土地やキャンプ地、泉などを示す図像的シンボルが画面から消え、画面は直線やドットなど、見た目には少なくとも、なんら象徴的意味のないデザインとみえるものにおおわれるようになった。アーネムランドの樹皮画でも事情は同じで、もともとは動物や精霊の姿が中心的に描

かれていたものが、抽象的な表現のものに変わっていったのである (Buku-Larrnggay Mulka Center 1999)。

この変化のもっとも大きな理由は、1980年代から続いたアボリジニ芸術の成功にみられた一つの傾向にあると考えられる。エミリー・ウングワレー (Emily Karma Kngwarreye c.1910-1996) というユートピアの女性が80代になってから絵画をえがくようになり、大きな成功を収めた。彼女の作品は、多彩なスタイルで鮮やかな絵の具で描かれるが、いずれもミニマリスト的な、抽象的表現に見えるもので、図像的シンボルは含まれていなかった (The Aboriginal Gallery of Dreamings 1996)。ローバー・トーマス (Rover Thomas c.1926-1998) という、西オーストラリア北部のキンバレー出身のアーティストもまた大きな成功を収めた。1970年代に描き始めた彼の絵は、1980年代に注目を集めるようになり、80年代末に評価が高まった。彼の絵画の題材は祖先の旅であったが、その表現は独自で、いわゆる図像的シンボルは使わず、近代的な抽象絵画に見えるものであった。彼は、1990年のベニスビエンナーレのオーストラリア代表に選ばれ、1994年には、国立美術館で彼の個展 “Roads cross: the paintings of Rover Thomas” が開かれた (Garrikan 2003)。

オークション会社のサザビーズは、このような潮流の中で1994年にアボリジニ部門をはじめ、別の会社クリスティーズも、2006年に始めた。サザビーズは、2007年に総売り上げ8百2千万豪ドルを記録した。この総額には、エミリー・ウングワレーの1,056,000豪ドルという一つの作品としてのこれまでの最高額が含まれていた。また、ローバー・トーマスも2002年にサザビーズで、778.750豪ドルという金額を記録した。アボリジニアートは、数億円の市場をかかえる巨大産業となり、一般の人々の関心も高まることになった (Kubota 2011)。

このような社会経済的状況は、多くのアボリジニ芸術家が抽象表現をはじめると十分な理由となると考えられるだろう。そして、確かにオーストラリア中で抽象表現が現れたのである。しかし、それは具体的にはどのように始まったのだろうか？新しい抽象表現が現れると、似通ったスタイルが同じ地域から複数現れるということも経験してきている。例えば、ローバー・トーマスの成功に続き、彼の地域からは同様のスタイルの絵がたくさん現れた。エミリー・ウングワレーの場合も同様である。これらの同様のスタイルの絵画は、ただよく売れるからほかの人たちが真似をしたものなのだろうか？確かそうに見えるのは、新しい絵画スタイルを始めた数少ない人がおり、それに従った人々がいる、ということである。新しいスタイルを生み出した人は、イノベーター (革新

者)と呼ぶことができるだろう。彼らはどのように革新を可能にしたのか。そして、その革新に従った人々がいるとすると、その人びとはどのような人なのだろうか？どのように革新者は生まれ、どのような人々がフォロワー (追随者)となるのだろうか？

1) バルゴ (Balgo)

バルゴは、西オーストラリア州、キンバレー地域にあるアボリジニの町である。ここに、1980年代にアートセンターが設立された。先に述べた砂漠のアートムーブメントの一環であった。非常に強いコントラストのカラフルなアクリル絵の具で描かれた点描の図像的表現の絵画がこの地域の特徴であった。カーティーによると、1986年に西オーストラリア美術館で開かれたバルゴアートの最初の展覧会では、多くの図像的シンボル表現の絵画が展示されたという。しかし、2004年に開かれた展覧会では、全ての絵画から図像的シンボルは消え、抽象表現になっていたという (Carty 2011)。

カーティーは、これらの抽象表現には多様なものが含まれると論じている。バルゴのアーティストたちは、伝統的な絵画表現に立ち向かい、いくつもの新しい描き方を試み、形を崩し、意味を再構築するという試みを行っているという (Carty *ibid.*)。彼らは新しい芸術スタイルや点描の表現を生み出すために、試行錯誤を行っていることがわかる。しかし、それでもこれらの新しい表現は、伝統的なドリーミングの絵画との交渉可能のもとにあることが同時に求められている。カーティーは、生み出されたいくつかのスタイルについて詳細に論じている。たとえば、‘Kinti kinti スタイル’は、継続的に点描をつないでいくスタイルである。筆の先をキャンパスから完全には離さず、点描を少しずつずらしつつ描く。‘Fluid スタイル’は、多くの水を絵の具に含ませて描くスタイルで、それによってにじませて、点描をつなげる。そして、‘Peaked dots スタイル’は、点描をつみかさねるようにして、点描を重複させて深みを持たせるスタイルである。

カーティーは、バルゴでの絵画スタイルの家系図も示している。上に述べた点描スタイルの独自性と、絵画そのものの新しいスタイルは、ある一人が生み出している。そして、それらのスタイルは、それぞれの系統ごとに特定のアーティスト集団で共有されるものになっていく道筋があるという。新しいスタイルを生み出したのは、いずれの場合も、中年から初老の人で、男性の場合も女性の場合もあった。そして、その新しいスタイルは、家族の中で、特に配偶者によって共有され、さらに子供たち世代に共有されていた (Carty *ibid.*)。バルゴの

場合、カップルは隣どうして、常に一緒に絵を描いていることが多いという。そして、時には互いの絵画を助け合うことも見られるという。子どもたちもまた、おなじ絵画を描く場所を共有し、お互いの絵画を見て描く。生み出された変革の過程やその試行錯誤は、まず家族内、すなわち配偶者や子供たちが見ている中で起きていると考えることができる。そして、しだいにほかのメンバーたちにその絵画スタイルは同様に波及し、共有されるようになっていっている。

2) 中央アーネムランド

オーストラリア北部のアーネムランドの中央部から西部にかけては、樹皮画の一つのスタイルの地域として有名である。この地域は、大きな岩場 (rocky escarpments) がつづく地域で、かつてアボリジニは、雨季にはこのせり出した岩の陰でキャンプしていた。そのような場所には多くの岩壁画が残されている。そのような地域のいくつかは UNESCO によって世界遺産登録もされている。この地域の樹皮画は、これらの岩壁画と共通する特徴を持つ。ユーカリの樹皮に岩絵の具 (オーカー) で、絵を描くもので、現在では経済的目的のために制作されている。普通は、背景を赤いオーカーで一色にぬり、中央に動物や精霊の姿などが大きく具象的に描かれる。これらは、レントゲン画法といわれる内臓や骨格、筋肉などが見える形で描かれ、点描とクロスハッチングで埋められる (Morphy 1998)。

中央アーネムランドにあるマニングリダという政府が建設したセツルメントでは、人々は 1950 年代から商品として樹皮画を描きだしたという。これは連邦政府が 1972 年にアート委員会を設立するよりも前のことであり、ここ独自の試みがあったことがわかる。最も初期のアーティストの一人が、Mick Knbarkka であり、彼は動物や精霊の姿を独自のクロスハッチング *rarrk* と、点描を組み合わせ、この地域独自の手法をみだした (Museum Tinguely 2005)。

今や、有名な画家となった、John Mawurndjul もまたここの出身で、動物や精霊の姿の樹皮画を 1970 年代に 30 代で描きはじめた。彼は *rarrk* の技法を独自のスタイルでえがくようになり、聖なる絵 *madaryin paintings* と呼んだ。それは、大地の力を表現したものであるという。Mawurndjul は、絵の描き方は叔父と兄から習ったといい、多くの先達の絵を見、彼らの聖なる絵の描き方をみて、そのイメージを頭に入れてきたと語る。

そして、1990 年代にマウンジュルは、彼独自の幾何学的な表現方法を発達させた。これは、四角いグリッドの繰り返しのパターンで (Tylor 2004)、彼のクロスハ

ッチングの絵を方眼に区切り、シャッフルしたように見えるものであった。マウンジュル自身はこれを聖なる絵に触発された作品、とよんだ。そこには、具象的な姿は全く見られず、幾何学的抽象画に見えるものになっていた。彼は、先達の聖なる絵を多く知っているからこそ、このようなオリジナルなものを作れると語った (Mawurndjul 2004)。このような絵を描きだしたとき彼は 50 代になっていた。彼の新しい手法は成功し、アートワールドで高い評価を得ることになった。

彼はその後、自分の妻がこのスタイルで描くことを手伝ったと語る。妻はいつもマウンジュルとともに絵を描いてきた。そして、彼は、娘が自分と同じスタイルで自分で絵を描くようになったことをうれしいと語っている。現在このスタイルは、家族の数人の親族によって共有されるようになっている (Mawurndjul *ibid.*)。

5 結論

本論で見てきたように、1990 年代のアボリジニ絵画において抽象表現が一般化した。これは、アボリジニにとっては外部世界の好みに対応しての変化だったといえ、またアボリジニの絵画はこれまでも外部の好みに合わせた変化をしてきたことは否定できない。しかし、この論文で明らかにできた重要な点は、アボリジニの絵画での抽象というスタイルへの変化は、単に売れることを配慮して、意図的に図像的シンボルを消して抽象的な絵にする、というものではないということであった。本論で見たように、個々のアーティストは、様々な試みをし、試行錯誤をして、与えられた素材を使って、ドリーミングを表現するのに適切であって、かつ外部の好みに合う表現を探していた。そして、中にそれに成功する人がいて、マウンジュルのように、「革新者、イノベーター」となることができた、といえる。

バルゴとマニングリダの事例が示すように、革新者は、40 才代から 50 才代の人であった。アボリジニの平均余命からいって相対的に高齢であり、彼らの社会ではオールドマン (old man) と呼ばれる人々である。いずれも描き方の改革を何度も試み、実験を繰り返して、マーケットのニーズにこたえつつ、ドリーミングの背景のストーリーを維持できる適切な絵画スタイルを見つけていた。すべての改革者は、この同じ目的のために試みを重ねていたといってよいだろう。つまり、彼らの絵の表すものは、その表現が違って見えても、彼らのドリーミングのストーリーであり続けていたのである。

その一方で、追従者は革新者の家族またはクランのメンバーであった。彼らは、革新者と絵画を描く空間を共

有してきた人々で、多くの場合、革新者の絵を手伝ってきた人々であった。革新者は、自分の新しいスタイルを編み出したのち、周りの人々に新しい方法を取り上げるように勧めていた。しかしそれは、「教える」というものではなく、Lave and Wenger が論じたように、集団に参加することによって獲得されていた (Lave & Wenger 1991)。追隨者は、まず革新者の配偶者であり、子どもたちであることが多かった。新しい技術を共有したのは、どちらのケースでも親族集団内の人々だったのである。このように、新しい表現方式は集団内で共有され、「自分たちのスタイル」と認識されるようになっていた。

彼らの絵画スタイルの新しい革新は、多くの我々の絵画表現がそうであることをもとめられるような、全くの白紙状態から作り出された創造ではなかった。それらは、ドリーミングのストーリーに基づく伝統的な絵画を基礎とし、選択的に、部分的にその表現技法を変え、表現を解体し、再統合していた。それは、レヴィストロースのいった、プリコラージュのようなものであるといえるだろう。同時に、彼らは外部者の好みにもこたえなくてはならず、この難しい隘路のブレイクスルーが革新者によって達成されたことであった。

以上の事例でみられたのは、絵画に関する技術の革新は、中年から初老の、ドリーミングの世界の知識についての十分な知識を体得した経験豊かな人々によって行われたということであった。そのような革新は、その人の属する文化や体験を共有する集団の中で、共有されるスタイルとなっていた。Lave and Wenger が論じたように、新しい変化に追隨したのは、具体的には革新者と絵画を描く場を共有し、手伝いもしていた同じ集団のメンバーであった (Lave & Wenger 1991)。

アボリジニ芸術においては、これまで見てきたように、技術の革新は年長者によって行われたが、彼らはドリーミングの伝統に従ってもおり、自由な革新を行ったのではなかった。別の論文でも指摘したように、アボリジニの絵画が強い印象を残す最も大きな理由はこのことによるといえるのではないだろうか。それらは、単なる個人的な創造の表現ではないのだ (Kubota 2013)。そして許容できかつ有効な革新的表現技法が生まれると、それは特定の追隨者によって共有される。しかしこれらの追隨者は、革新者の行動の周辺にいて、その行動を手伝い、協力してきた人々であった。配偶者や子供、親族は「正統的周辺参加」を行っていたということができ、そ

こから次第に十全的参加にいたる、と考えられる。そうなったとき、彼らは単なる表現スタイルを同じくしたというだけではなく、より全体的な革新者の表現スタイルのもとにある感覚も共有するようになったといえる。このように考えると、アボリジニのアーティストの集団は、実践共同体とみることができるだろう。彼らの技術と知識は改変され、正統的周辺参加から十全的参加にいたる「参加」によって、新しい知識は追隨者にとって全面的受容と同化をもたらし、その結果、共同体のものとなり、集団のメンバーによって真の意味で共有されることが可能になっているといえるだろう。それゆえにこそ、追隨者の表現スタイルも革新者に劣らないインパクトを持ちえるものになっていると考えられるのである。

References

- The Aboriginal Gallery of Dreamings 1996 "NANGARA – the Australian aboriginal art exhibition", Melbourne.
- Buku-Larrnggay Mulka Center 1999 "Saltwater – Yirrkala Bark Paintings of Sea Country"
- Carrigan, Belinda 2003 "Rover Thomas, I want to paint", Heytesbury Pty Ltd., Australia.
- Carty, John 2011 "Creating Country: Abstraction, economics and the social life of style in Balgo Art" unpublished PhD thesis, Australian National University.
- Edelman, Gerald 1992 "Bright Air, Brilliant Fire- On the matter of the Mind"
- Eickelkamp, Ute (compiled) 1999 "‘don’t ask for stories . . .’: The women from Ernabella and their art", Aboriginal Studies Press, Canberra, Australia.
- Lewis-Williams, David 2002 "The Mind in the Cave",
- Lave, Jean and E. Tienne Wenger 1991 *Situated Learning: Legitimate peripheral participation*, Cambridge (England), New York, Cambridge University Press.
- Mawunrdjul, John 2004 I'm a chemist man, myself, in "Crossing Country: The alchemy of western Arnhem Land art", pp.134–139, Art Gallery of New south Wales, Sydney, Australia.
- Morphy, Howard 1998 "Aboriginal Art" Phaidon
- Morphy, Howard 2007 "Becoming Art – Exploring Cross – Cultural Categories", Berg.
- Museum Tinguely 2005 "«Rarrk» John Mawunrdjul – Journey through Time in Northern Australia", Crawford House Publishing, Australia
- Taylor Luke 2004 Fire in the water, in "Crossing Country: The alchemy of western Arnhem Land art", pp.115–130, Art Gallery of New south Wales, Sydney, Australia.