



オーストラリア、都市アボリジニのアート-アイデンティティの闘争と抵抗、そして交渉-

窪田, 幸子

(Citation)

北方民族文化シンポジウム報告書, 25:37-42

(Issue Date)

2011

(Resource Type)

journal article

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/90001747>



オーストラリア、都市アボリジニのアート —アイデンティティの闘争と抵抗、そして交渉—

窪田 幸子

(神戸大学大学院 国際文化学研究科)

Art of Urban Aboriginal People in Australia: The Struggle, Resistance and Negotiation of Their Identity

Sachiko KUBOTA

(Kobe University)

The majority of the Australian Aboriginal population is now living in urban and semi-urban settings. Through colonization by immigrants from England beginning in 1788, they have been dispossessed of their languages, traditions and land. They are mostly mix-blooded, living a lifestyle not so different from mainstream Australians, and are called 'Urban Aborigines'. Many urban Aborigines are actively producing art which contributed substantially to the improvement of their social situation since 1960s. In this paper, I will focus on examples of urban Aboriginal art to investigate the struggle around identity and resistance. Art for urban Aborigines is clearly an important and effective measure to reclaim their rights in society.

キーワード：都市アボリジニ、アート、アイデンティティ、抵抗、オーストラリア

Key Words : Urban Aborigines, Art, Identity, Resistance, Australia

1 都市アボリジニとアート

オーストラリアの先住民、アボリジニの人口は、2006年の国勢調査で51万人、オーストラリア全体の2.5%を占める。現在ではその8割近くは、都市や地方都市で暮らしている。彼らは都市アボリジニ(Urban Aborigines)と総称されるが、1788年に始まるイギリス系移民による入植の結果、伝統的な生活様式を奪われ、土地を失い、混血し、伝統文化を剥奪され、周縁化されてきた。大量虐殺や劣悪な環境での牧場労働、同化政策として悪名高い「盗まれた世代」の政策などを経験して、いわば最も迫害され、差別を受けてきた人々である。「文化を失って」おり、「社会崩壊した」人々であり、「本物のアボリジニ」ではないとして、排除されてきた。「アボリジニであるが、本物ではない」とされてきた都市アボリジニの人々は、自己のアイデンティティについても苦悩してきた。そして、アボリジニの市民権や参政権など、社会的平等の回復への運動を中心となって強く推進してきたのも彼らであった。

アボリジニのアートは、北部や中央砂漠のいわゆる辺境(remote)で「伝統的」な生活をおくるアボリジニのものが注目されてきた。こうした絵画は独自の表現で、大地とのつながり、創世を語るドリーミングとよばれる神話世界を表象するものである。それぞれの部族の神話を表すものであって、その様式も氏族集団(Clan)のものである。

このような辺境のアボリジニのアートは、1970年代から次第に評価が高まり、近年では「モダン・アート」として世界的に注目され、高額で取引されるようになっていく。国内外で高い評価を受けるようになったことにより、アボリジニのイメージは変化し、彼らの権利回復に大きく貢献してきたことは、すでに別稿で論じた(窪田2008, 2011)。アートをめぐる変化は、都市アボリジニを含めたアボリジニ全体の社会的評価の向上にも影響を与えてきたのである。

本稿では特に、伝統を剥奪され、アイデンティティの交渉を繰り返している都市アボリジニの人々のアートに焦点をあてる。都市アボリジニのアーティストは、一方ではオーストラリア主流社会との軋轢の中で奮闘している。国内の文脈では、混血で英語しか話さず、生活様式もイギリス系住民と変わらない彼らは、強い差別は受けるものの、「本物のアボリジニ」ではないとされ、その彼らの作品もまた、「本物ではない」として低い評価しかされなかった。彼らは、このようなジレンマを経験しつつ、どのようにアートを通して自己のアイデンティティを表象するのか、という問題と対峙している。彼らが作品を通して語るのは、文化を奪われてきた歴史であり、それにもかかわらず強く維持している大地や祖先とのつながり(relatedness)の意識であり、迫害と差別のつづく現在の社会的状況に

ついでに告発、である。アートを通して彼らは自らの置かれた現在を、対象化し、表象しようとする。

その一方で、彼らは、国際的なアート・ワールドの基準を満たし、モダン・アートとして認められ、成功することを目指している。多くは美術学校の卒業生であり、アートの潮流も十分理解している。国際的な文脈でのアートの市場において、認められるような自分独自の表現を模索する。しかし、「アボリジニ」としてだけではなく、「芸術家」としての評価を求めることは、彼らをさらなるジレンマに陥れる。

本稿では、まず、辺境に暮らす「伝統的」なアボリジニと都市アボリジニの関係をその権利回復に向かう歴史のなかに位置づける。その上で、アボリジニ・アートの歴史的展開と都市アボリジニ・アートの関係を整理し、板挟みの状況にある都市アボリジニのアートの特徴を考察する。グローバルなアート言説とローカルな社会的事情との間でアイデンティティの模索をつづける都市アボリジニの抵抗と交渉の間でゆれうごきつづける姿に迫りたい。

2 都市のアボリジニと辺境のアボリジニ

オーストラリアの先住民アボリジニの人々は、1788年に始まるイギリスからの入植以来、迫害の歴史を経験し、多くは伝統的な生活様式や文化を喪失した。二級市民として人権も認められてこなかった彼らの立場は1960年代以降になって次第に回復された。第二次世界大戦前の1940年代頃から、都市に居住する混血のアボリジニの人々を中心に平等の訴えが主張されるようになる。アボリジニは、それまで保護官 (Aboriginal Protector) の管理下におかれ、自由な移動や労働も制限され、市民として扱われていなかった。彼らの訴えは、市民権、選挙権、平等賃金、社会福祉、そして土地権など、いずれも基本的な人権回復への訴えであった。このような権利回復の訴えは、第二次世界大戦を経て再び盛り上がることになる (Griffiths 2006)。

1960年代に入る頃には、アボリジニ進歩委員会 (Federal Council for the Advancement of Aborigine and Torres Strait Islanders) が活発な活動をはじめた (Attwood & Markus 2000)。彼らは、「完全なる市民権」を訴え、運動を展開した。たとえば1965年には、「Freedom Ride」が行われた。これは、のちにアボリジニ初の国会議員となる、チャールズ・パーキンズ (Charles Perkins) らシドニー大学の学生を中心に行われた、人種差別撤廃を求めるバスでのデモだった (Curthoys 2002)。1967年には、国民投票を前にして、「Vote Yes」キャンペーンが行われ、アボリジニに選挙権を、市民権を与えることにみんなで賛成しよう、と訴えた (Attwood & Markus 2000)。こうした抗議運動やキャンペーンの結果、1967年の国民投票で、憲法の条項からアボリジニを差別する項目が削除され、市民として平等に扱うことにつながった。この時期、アボリジニの権利回復をめぐるさまざまな動きがあり、かかわった人々も多種多様だった。都市アボリジニだけでなく、彼らをサポートする

主流社会の人々、そして辺境のアボリジニも大きな役割を果たした。

国民投票ののち、権利主張は土地権の回復を焦点として盛り上がった。1971年には、都市アボリジニの活動家グループ、ブラック・パンサーズ (Black Panthers) の動きが活発になり、1972年にはアボリジニ大使館 (Aboriginal Embassy) と名づけられたテントが国会議事堂前広場に抗議の象徴として設営され、その強制排除への抵抗などが世間の耳目を集めた (Attwood & Markus 2000)。これらの活動は、すべて都市アボリジニの人々が中心となって具体化されたのであるが、土地権の象徴となったのは、辺境で起きた事件で、1963年の北部アーネムランドでの土地権訴訟と、1966-67年のウェーブヒルでのストライキであった。アボリジニ進歩委員会は、これらの動きを強くサポートした。「伝統的」なアボリジニによる、土地権回復と労働の不平等の訴えは、社会に大きなインパクトを与え、アボリジニの土地権主張のための政治的キャンペーンの象徴的な存在となったのである。

以上のように、1960年代から1970年代にかけて進められたアボリジニの権利回復運動は、都市アボリジニの活動家を中心になって進めてきたものであった。彼らは、「文化を失った」「本物ではない」アボリジニであるだけでなく、主流社会にとって面倒な存在でもあったのである。このように社会的に周縁化され、力を奪われてきた都市アボリジニに大きな力を与えたのがアートであった。

3 アボリジニ・アートの展開

1970年代、オーストラリア・カウンシル (Australian Council) のもとに、アボリジニ・アート委員会 (Aboriginal Arts Board) が置かれ、積極的にアボリジニ・アートを流通にのせる努力が始められた。産業のない辺境に暮らすアボリジニの収入につながるものとして、アートの産業化が模索された。北部や中央砂漠の、「伝統的」な文化を維持しているアボリジニの制作するアートは、単なる個人的な表現ではなく、氏族の神話にもとづいた、大地との独自のつながりを表すもので、儀礼と神話に深くかかわる。そのような世界観、神話、そして絵画表現の独自性が多くの人をひきつけた。委員会は、辺境の村にアート・センターを置き、アート・アドバイザーを派遣し、流通にのせる努力を続けてきた。国内外での展覧会を企画し、実現させ、国内の公立美術館にアボリジニ・アートを収蔵するように進言し続けてきたのも、この委員会が果たした大きな役割の一つである。その働きがいかにアボリジニ・アートの展開に大きな力を与えてきたのかについては他で詳細に論じた (窪田 2011)。この委員会は、それだけでなく都市のアボリジニの芸術活動も援助したのであった。

オーストラリアのアボリジニによる作品は、近年になっていわゆる「モダン・アート」として、ギャラリーに展示されるようになった。1990年代には、国際的な美術展で扱われるようになり、オークション・ハウスによってアボリ

ジニ・アートの二次市場が成立し、投資家や収集家が増大した(窪田 2011)。背景には、西洋のアートについての捉え方自体が変化し、それまでのように、アボリジニの作るものは、博物館に収蔵し、せいぜいが「プリミティブ・アート」として扱う、という画一的な姿勢が変化し、多彩なものをアートとして注目するようになったという変化がある。

最初に「アート」として注目されるようになったのは、おもに「伝統的」なアボリジニの制作する中央砂漠のアクリル点描画と、アーネムランドの樹皮画であった。樹皮画は、長くプリミティブ・アートとして注目されてきた。プリミティブ・アートは西洋のアートに刺激を与えるものであり、時間的に過去のものとされてきた。このようなプリミティヴィズムの概念の転換が始まったのは1970年代からのことであり、アフリカ、オセアニアのプリミティブとされてきたアートが、ようやく現代のアートとして、美的な存在として扱われるようになっていった。

一方、1970年代に登場したキャンバス地にアクリル絵の具で描く、中央砂漠のアクリル点描画は、当初は「本物ではない」と低く評価され、西洋との接触の結果あらわれた墮落したものとされ、もっぱら「みやげもの」扱いであった。それが、1980年代に評価が高まり、美術館やギャラリーに収蔵されるなど、次第に「アート」と認められるようになる。この変化の背景には、オーストラリア国内でのアボリジニの政治的立場や、国内外でのアート概念の変化、そして前述したアボリジニ・アート委員会の努力などのいくつかの事情が総合的にかかわっている(窪田 2011)。

その後、辺境のアボリジニの作品の表現は、多様な展開をみせ、1990年代末から2000年代には、抽象的で幾何学的な表現の作品やアクションペインティングのようなものまで、さまざまな表現があらわれた。これは、西洋のモダニズム抽象画などの、外部からの多様な影響もあってあらわれたものと考えることができる。しかし、表現は変化しても、アボリジニの絵画は、氏族集団の神話の内容とそれを通じた土地とのつながりを表すものであり続けていることが強調できる。彼らは、自分たちの絵画はいわゆる個人的なアートとは異なっていると考えている。辺境のアボリジニの人々にとって、絵画は外部社会に対して自らの文化の独自さを理解させる手段であった。そのことを大きな目的として彼らは絵を描いてきた。そのために、他者の理解をうながすような表現が試み続けられてきたのである。彼らは、神話世界や大地との文化的紐帯を維持しつつ、外部にむけて情報を発信するという交渉を行なったのである(窪田 2008)。

都市アボリジニは、すでに述べたように最も疎外されてきた人びとであり、彼らの制作するアートもまた、アボリジニ・アートというカテゴリーから排除されてきた。彼らは辺境のアボリジニとは異なり、主流社会の人々と同様に高等教育を受けた者も多かった。特に、1970年代になると、アボリジニへの奨学金の仕組みも整い、主に都市アボリジニの人々が、この制度を利用して美術学校など

に進んだ。彼らは、現代アートの手法と西洋社会でのアートの基準を学び、それにのっとって、独自に現代的なアート表現をおこなうようになった。こうした人々の作品が注目されるようになるのは、1980年代のことであった。

モーフィーは、この時期に「現代アボリジニ・アート (Contemporary Aboriginal Art)」という新しいカテゴリーが生まれたことを指摘している(Morphy 1998)。当時の展覧会の変化をみると、このことがよくわかる。1981年に行われたアボリジニ・アート委員会による国内巡回展「アボリジナル・オーストラリア・アート」展には、初めてアクリル点描画が含まれた。しかし、都市アボリジニの絵画は含められなかった。それでも、この展覧会では、ティウィやそのほかの地域の多彩なアボリジニの作品が展示され、さらにアルバート・ナマチラ (Albert Namatjira) などの20世紀の前半までの歴史的な西洋の手法のアボリジニ作品も取り込んだ。非常に幅広い範囲のアボリジニ作品が一堂に展示され、「現代アボリジニ・アート」という地域を越えたカテゴリーが認められつつあったことを示しているといえる。

さらに、1988-89年にアメリカで行われた巡回展「ドリーミング」展では、アクリル点描画の扱いがさらに大きくなり、現代アートとしてのアボリジニ・アートを大々的に展示した。そして、展示はされなかったものの、カタログで都市アボリジニのアートが紹介された。ドリーミング展は、1981年の展覧会をさらに発展させたものであったといえ、都市アボリジニの作品が、「現代アボリジニ・アート」というカテゴリーに次第に含められるようになりつつあったことがわかる。

そして、1992年、1993年の国外で行われた展覧会には、都市アボリジニ・アートが含められた。ひとつは、日本で行われた「Crossroads」展であり(京都国立近代美術館 1992)、もう一つはヨーロッパで行われた「Aratjara (メッセンジャー)」展である(Morphy 1998)。つまり、1990年代に入るところまでに都市アボリジニ・アートを含めた、明確な「現代アボリジニ・アート」というカテゴリーが人々に認識されるようになったことがわかる。1984年には、オーストラリアで最も名高いアボリジニの美術賞である、テルストラ・アボリジニ・アート賞(Telstra NATSIAA)が開始された。これは、アボリジニ出自の人の作品を広く、現代アボリジニ・アートとして一つのカテゴリーとして扱うものである。1990年代には都市アボリジニ・アーティストの作品も次第に数多くエントリーされるようになり、受賞する者も増えていった。

それでは、都市アボリジニのアーティストは、具体的にはどのような個々の経験をしてきたのだろうか。以下では、いくつかの個別の事例を見ることにしよう。

4 都市アボリジニ・アーティストの経験

1) アーティストの事例

ーリン・オナス (Lin Onus 1948-1996)

彼は、オーストラリア南部ビクトリア州のヨルタヨルタ (Yorta Yorta) の父と、スコットランド系の母の間の唯一の子どもとして1948年に生まれた。父母ともに熱心な共産党系の活動家であったが、特に父のビルは、1930年代からメルボルンを中心に、アボリジニの権利回復に向けた政治的な活動に熱心にかかわっていた。たとえば、1938年の入植150年記念の年には、アボリジニからの抗議として服喪の日が設定されたのだが、この日に抗議のスピーチをしている。1946年には、オーストラリア・アボリジニ連合の会長、1967年にはビクトリア・アボリジニ進歩連合の会長を務め、一貫して、土地権、市民権の回復を目指した活動をした人物であった。1951年は、連邦成立50年祭であったが、この祝祭からアボリジニが排除されたことに抗議して、アボリジニのこれまでの達成と成功を、舞台にした“An Aboriginal Moomba”がメルボルンで上演された。リンはこの舞台をよく覚えているといい、このような権利回復に向かう運動と社会状況と家庭環境が、彼の後の作品に影響を与えたと考えることができる。

リンの母の両親は、娘の結婚に強く反対し、アボリジニ保護官に結婚を許可しないように要請させた。「ハーフ・カースト」の孫が当時の人々にとって、どれほど嫌悪されるべきものであったかを物語るエピソードである。しかし結果的には、リンに盲目的な愛情を注ぐ祖父母となったという。リンは、母方祖父母とともに、中流の家庭環境に育ち、アボリジニ系の子どもは彼一人という高校に進んだ。そうした中で差別を経験し抵抗しつづけるが、14歳で学校を中退している。しかし、地域との関係は切れてしまうことはなく、消防隊として働き続けた。しかし、ここでも強い差別をうけたといわれる。

彼は、1970年から芸術活動を開始した。正式の美術学校教育は受けることはなかった。1977年に、初めての個展を開いている。アボリジニ・アート委員会の一員として1980年代に中央アーネムランドを訪れたリンは、マニングリダの近く、ガマディ村のジャック・ウヌウン (Jack Wunuwun) とジョニー・ブルンブルン (Johnny Bulunbulun) というアボリジニ画家たちと親族関係を結ぶことになる。そして、足しげくこの地域に通い続けた。こののち、彼の絵画には、中央アーネムランド地域に特徴的なarrarkとよばれる格子紋が頻繁にあらわれるようになる。リンは自己のアボリジニナリティの表現として、伝統的な辺境地域のアートを取り入れたのである。

彼は、アーネムランドのアボリジニとの交流によって、自己の表現スタイルを構築し、アーティストとしての成功を手に入れた。彼の作品は、主流美術館やギャラリーに收藏され、個展もさかんに開かれた。これまでに、サザビーズのオークションでは、71,000豪ドル (約570万円) という値段を記録している。リン・オナスは、現在の都市アボリジニ・アーティストのなかでも最も成功した者の一人といえるであろう。彼が亡くなった4年後には本格的な回顧展が開催され、各州の主な美術館を巡回した (Queensland Art Gallery 2000)。

2) アーティストの事例

—マイケル・ライリー (Michael Riley 1960–2004)

マイケル・ライリーは、ニュー・サウス・ウェールズ州の北部の出身で、ウィランジェリ (Wirandjuri) の父とカミラロイ (Kamilaroi) の母の二番目の子どもとして生まれた。ウィランジェリの土地にあるダボー (Dubbo) の町の外側に、7.3ヘクタールのアボリジニ保護区があった。そこで父方祖父のアレキサンダー (1884–1970) から大きな影響を受けて育った。祖父はニューサウスウェールズの警察に勤め、当時、アボリジニで巡査部長にまでなった唯一の人だったという。1960年代に同化政策がとられるようになり、保護区のアボリジニはダボーの町に建てられた家に移動するように指示されたが、祖父は拒否し、1970年まで保護区にとどまった。周りにブッシュや川があり自然に囲まれた保護区での祖父と一緒にの生活が、マイケルにとって重要な意味を持った。子どものころから美しいものに感性が鋭かったマイケルは、近くにあったゴルフ場のそばの川に落ちているゴルフボールを集めてお金をため、カメラをかったというエピソードがあるように、早くから写真に興味を持っていた。母方親族は、モリー (Moree) の町で暮らしていた。ここは、先述した Freedom Ride のデモで、アボリジニの人権回復運動を行ったパーキンス氏らが訪れ、公営プールでの人種隔離をやめさせたことで有名な町である。マイケルは、モリーをしばしば訪れており、こうした権利回復の動きにも敏感であったといわれる (Croft 2006)。

1970年代後半になって、マイケルは仕事を得るためにシドニーに移住する。シドニーには、当時、貧しい労働者階級のアボリジニのコミュニティがあり、芸術家を目指す若者たちも多数集まっていた。1980年代に、こうした人々の勧めによってマイケルは美術の勉強を始めた。1982年から、シドニー美術学校 (Sydney College of Arts) で、アボリジニのための写真コース (Koori photography Course) に参加し、そこで出会った教師の勧めによって、写真作品を本格的に制作するようになった。マイケルにとっての大きな人生の分岐点であった。

1987年には、後述するアボリジニのアーティスト協同組織であるブーマリ (Boomalli) を設立する。そして、ポートレートや風景の作品だけでなく、さまざまな政治的題材の映像作品も制作するようになった。彼の作品は、1990年代には、シドニー・ビエンナーレなどの大きな展覧会に選ばれるようになり、主流美術館に收藏されるとともに、国内外での展覧会もひらかれるようになり、海外でのオープニングにも出席した。しかし、1998年に腎臓病を発病してからは、海外へ出かけることはできなくなった。それでも、1999年には、ベニス・ビエンナーレに選ばれ、2002年には、クィーンズランド美術館のアジア太平洋トリエンナーレに選ばれた。そして、2006年にはパリに開館したケ・ブランリーの展示作品にも選ばれた。

マイケルの写真作品は、ポートレートから始められ

彼は主に、近しいアボリジニの人々の姿をとり続けた。のちに、“Cloud”などの、より抽象的でシュールレアリスム的な作品へと展開した。また、彼は多くの映像作品もつくっており、これらはいずれも直裁に、アボリジニを取り巻く現代の政治的問題を切り取るものであった。

マイケルの功績の中で、ブーマリを組織したことは非常に大きい。1987年、10人の若い都市アボリジニのアーティストが、ブーマリ芸術家集団を組織した。設立メンバーは、ブロンウィン・バンクロフト(Bronwyn Bancroft)、フィオナ・フォリー(Fiona Foley)、トレーシー・モファット(Tracey Moffatt)、レイモンド・アーロン・ミークス(Raymond Arone Meeks)、ジェフリー・サミュエルス(Jefferey Samuels)、ユーフィニア・ボストック(Euphenia Bostock)、フェルナンダ・マーティンズ(Fernanda Martens)、マイケル・ライリー(Michael Riley)、アヴリル・クエイル(Avril Quail)であった。彼らは共同でスタジオとオフィスを持ち、共同展覧会を組織した。アボリジニ・アート委員会から予算を得て、シドニーの下町にオフィス兼スタジオを借りる手はずを中心になってすすめたのがマイケルであった。ブーマリの活動は、当時まだ評価の低かった都市アボリジニの存在を強く社会に押し出し、知名度を高めた。若いアーティストに活動の場と、展覧会や広報などのための行動の基盤を与えることにもなった。その活動は現在に受け継がれている。そして、当初のブーマリのメンバーの多くは、現在ではそれぞれが名の通ったアーティストとして成功しており、アボリジニ・アートにかかわる要職についている者も多い。ブーマリが彼らに力を与えてきたといえるだろう。マイケル自身は、腎臓病が悪化し、44歳の若さでこの世を去った。翌年、彼の回顧展が、シドニーのニューサウスウェールズ美術館で開催された(Favelle 2006)。

3) アーティストの事例

—ジュディ・ワトソン(Judy Watson 1959—)

ジュディ・ワトソンは、スコットランド・イギリス系の父親と、クィーンズランド州北西部のワンギ(Wangyi)の母親とのあいだに1959年に生まれた。母親は、マウントアイザの近くにあるリバーズレイ・ステーション(Riversleigh Station)に暮らしていた。父は郵便局に勤めていたのだが、マウントアイザで勤務していた時に、母親と知り合い結婚した。一家は、仕事のために、1962年にブリスベンに移動したが、その後も毎年のようにマウントアイザに母方親族を訪問し続けた。後に述べるように、この地とのつながりが彼女の作品に大きな影響を与えている。

ジュディは1977年に美術の2年間のコースを終え、その後、タスマニア大学で美術の学士号を1982年に取得、1986年にはモナシュ大学から大学院修士に相当する資格を取得している。当初は、版画を専門としていた(Watson and Martin-Chew 2009)。

1990年に、彼女は、リバーズレイ・ステーションを自分の故地と初めて意識し、このことが彼女の芸術活動に大

きな意味を持った。ここは、ジュディの母方の土地であり、アボリジニの伝統的知識に触れてきた場所であった。母方祖母は、同化主義政策により母親と引き離されて育てられた「盗まれた世代」であり、また、曾祖母は、この地でおきた大虐殺をからくも生き延びた。ジュディは、この年に、こうした祖先の記憶を自分の歴史として意識する経験をしたのだという。そして、その経験が、作品のなかに生かされることとなったのである。この経験の前後から、彼女は本格的に、版画をベースにして、その上にペイントなどを重ねるスタイルを展開するようになっていった。

彼女の作品は、自己と祖先の歴史を繰り返して問う。大地や自然とのつながり、母と子ども、人と人のつながりを掘り下げていく。ペイントと版画をない交ぜにした手法による作品は、一見柔らかな抽象画に見えるものが多いが、アボリジニに対する植民地支配の痕跡、その歴史の結果としての現在を鋭く描き出している。たとえば、1997年にイギリス大英博物館での調査をもとに制作された作品は、「私の骨、皮膚、髪が収蔵物の中に」と題されている。繰り返しあらわれるモチーフは、貝塚、アリ塚、船、化石、植物、島、地図、骨、髪、破れた皮膚、血などであり、彼女の芸術は、個人の歴史を祖先の歴史へとつなげ、自然へとつなげ、存在を問い続ける考古学のようなと評される。

ジュディの作品は、1997年にベニス・ビエンナーレに、イボンヌ・クールマトリー(Yvonne Koolmatrie)とエミリー・ウングワレー(Emily Kngwarreye)という二人のアボリジニ・アーティストの作品とともに選ばれたのをはじめとして、多数の国際的展覧会にオーストラリア代表として選ばれ、国内外の主流美術館に収蔵されている。シドニー国際空港をはじめとして、多くの建築物を飾っており、パリのケ・ブランレー博物館にも選ばれた。1995年のモエ・エ・シャンドン(Moët & Chandon)フェローシップによるフランスでの芸術家招聘をはじめとして、イタリア、インド、カナダ、ノルウェー、ギリシアでの芸術家招聘を経験し、各地で滞在制作をおこなってきた。国内での招聘制作経験も数多い。2006年には第23回テルストラ・アボリジニ芸術賞(紙部門賞)と、ビクトリア美術館によるクレメンジャー(Clemenger)現代美術賞を獲得している。彼女は、現在オーストラリアでもっとも注目される都市アボリジニ・アーティストの一人である。

5 都市アボリジニ芸術の包摂と抵抗

以上の3つの事例からもわかるように、都市アボリジニの個々の経験は多様であり、かれらの作品もまた、多彩であるが、ある一定の共通するものがあることも確かである。都市アボリジニの作品全体をまとめてその特徴を議論することは難しい。ここではあくまで限定的に、紹介した3人の作品を中心に、いくつかの共通する特徴を指摘してみることにしよう。

まず一つは、リン・オナスにみられるような辺境からの表現の借用である。都市の多くのアボリジニ・アーティスト

トは、中央砂漠の絵画にみられる点描表現や北部アーネムランドの格子紋のような典型的な描き方や、キンバリーの雨の精霊であるワンジナや、アーネムランドの精霊ミミの表現など、辺境のアートで見られる特徴的な表現手法を、自分たちのアートに取り入れ、現代のアボリジニ・アートとしての独自性を表現する。伝統を剥奪された都市アボリジニが、アボリジニらしさを辺境に求めているのである。それは単なる借用というより、失った精神的なものの再獲得の方法の一つといえる。彼らは、辺境から学び、辺境とつながることを希求しているのである。

また、「抵抗」というテーマがある。ほとんどの都市アボリジニのアーティストの作品は、アボリジニが経験してきた迫害、疎外、差別の歴史と現在を力強く告発している。たとえば、マイケル・ライリーのフィルムの一貫したテーマは、社会的不正義と差別、アボリジニに対して主流社会が与えてきた本質的イメージの告発である。また、リチャード・ベルは、特に直裁にこのテーマを扱い、告発や抗議の文言をアート作品に入れることで、その作品を見る主流社会の人々に抗議し、その覚醒を訴える。一見しただけでは抗議や告発には見えないアートの場合でも「抵抗」というテーマは、ほとんどの都市アーティストの作品に一貫して、底流に流れているといえるだろう。

さらに、「つながり」というテーマも多くのアートに共通する。過去との、土地との、祖先たちとのつながり。母と子のつながり。自然、環境、宇宙とのつながり。これは、ジュディ・ワトソンの作品に強くみられたテーマである。自己の祖先、祖先の土地から離されて育ってしまった都市のアボリジニにとってはきわめて重要なテーマであるといえる。彼らは、そのつながりを多様な形で改めて獲得し、それをアートに表現しようとする。そこには静かで、深い悲しみと嘆き、そして怒りがある。その上で、「それでもつながっている」と彼らの作品は強く主張しているのである。

そして、このような特徴をもつ作品を制作する都市アボリジニが直面する重要な問題に、アートというカテゴリーがある。彼らは西洋のアート・ワールドの基準にのっとって作品を作り、それによって判断される。アート・ワールドは、主流社会が構築したものであり、そこに認められることは主流社会の論理に絡めとられることに他ならない。彼らにとって主流社会への抵抗のツールであるアートによって、彼らは主流社会に包摂されることになってしまう。彼らは、そのことに大きなジレンマと矛盾を感じ、苦悩している。“Aboriginal Art is White Thing”というリチャード・ベルの作品があるが、彼は、都市アボリジニを包摂してしまうアートをアートと認定する世界のあり方そのものが主流社会の構造にほかならないことに、いらだち、それを告発し、抵抗し、その構造そのものをなんとか転覆させたいと訴える。

都市のアボリジニにとってアートはまさに、抵抗であり、怒りであり、政治である。そして同時に、彼らにとってアートは、自分探しであり、アイデンティティの模索の表

現でもある。都市アボリジニ・アーティストは、「現代アボリジニ・アート」というカテゴリーのなかで、多面的なアート活動を展開している。ビエンナーレなどの国際的美術展には、都市アボリジニ・アーティストが選ばれることが多く、特に海外芸術者招聘はそうである。州政府関連の建物、公園、空港、などには、しばしば彼らのアートが選ばれ、飾られる。都市アボリジニはオーストラリア社会のなかで、現在も差別と疎外を経験し続けているという現実には確かにあるものの、オーストラリアにおけるアートをめぐる現代的状況が、彼らをエンパワーしていることはまちがいない。

引用文献

京都国立近代美術館(編)

1992 『アボリジニの美術：伝統と創造／オーストラリア大地の夢』京都国立近代美術館：京都

窪田幸子

2008 「アボリジニ美術の変貌」内堀基光総合編集・山下晋司編『資源人類学第二巻 資源化する文化』181-208頁 弘文堂：東京

2011 (inprint) 「アボリジニ・アーティストの誕生—グローバルとローカルの狭間で」松井健・名和克郎・野林厚志編『グローバリゼーションと〈生きる世界〉』昭和堂：京都

ATTWOOD, Bain and Andrew Markus

2007 *The 1967 Referendum : Race, Power and the Australian Constitution*. Aboriginal Studies Press: Canberra

CROFT, Brenda

2006 Up in the sky, behind the clouds. in FAVELLE, K. ed. *Michael Riley : Sights Unseen*. National Gallery of Australia: Canberra

CURTHOYS, Ann

2002 *Freedom Ride : A Freedom Rider Remembers*. Allen and Unwin: Sydney

FAVELLE, K. ed.

2006 *Michael Riley : Sights Unseen*. National Gallery of Australia: Canberra

GRIFFITHS, Max

2006 *Aboriginal Affairs 1967-2005 : Seeking A Solution*. Rosenberg Publishing Pty Ltd.: Kenthurst

MORPHY, Howard

1998 *Aboriginal Art*. Phaidon Press Limited: London
Queensland Art Gallery(ed.)

2000 *Urban Dingo : The Art and Life of Lin Onus 1948-1996*. Queensland Art Gallery: Queensland

WATSON, Judy and Louise Martin-Chew

2009 *Judy Watson : Blood Language*. Melbourne University Publishing Limited: Melbourne