Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2024-08-23

アボリジニの困難と現代アボリジニアートの希望

窪田，幸子

(Citation)
オーストラリア先住民と日本 ： 先住民学・交流・表象:244-264

(Issue Date)
2014-08

(Resource Type)
book part

(Version)
Version of Record

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/90003714

第十二章　アボリジニの困難と現代アボリジニアートの希望

窪田幸子

一　はじめに―二〇一三年のダーウィン・フェスティバルにて

二〇一三年八月、例年通りアーネムランドの調査に向かうため、ノーザンテリトリーの首都ダーウィンを訪れた。この時期のダーウィンは熱帯の乾季にあたり大変にすごしやすい。港に面した町には、南部の冬をさけて暖かい気候を楽しもうという旅行客が大勢訪れる。

この旅行シーズンにあわせてこの町では毎年、ダーウィン・フェスティバルが開かれている。一九七〇年代に、サイクロン被害からの町の復興をめざして、ブーゲンビリア・フェスティバルとして開始されたこの祭りは一九九六年に、「多民族多文化」と「アート」をテーマとするものへと姿を変えた。現在では、一八日間[1]にわたって、展覧会、コンサート、映画、踊り、演劇など多彩なイベントが町のあちこちで開催される。このフェスティバルのもっとも重要な目玉がアボリジニアートである。アボリジニのアートといえば、近年、日本での知名度も少しずつ上がってきている。二〇〇八年に大阪の国立国際美術館と東京の国立新美術館で行われたエミリー・ウングワレー（後述）展は多

くの人にとって記憶に新しいところかもしれない。毎年のように、東京や神戸のギャラリーでは小規模なアボリジニアート展が開かれるようになり、徐々に人気も高まってきているものの、本国オーストラリアではアボリジニアートへの注目度も人気もはるかに高い。

毎年、ダーウィン・フェスティバルの始まりに合わせて「テルストラ先住民アート賞（Telstra National Aboriginal Art Award）」[2]の受賞者の発表がダーウィンのノーザンテリトリー博物館・美術館（Museums and Art Galleries of the Northern Territory）でおこなわれる。これはオーストラリア全土で、最も歴史と権威のあるアボリジニのアート賞であり、二〇一三年で第三〇回目を迎えた。そして、この日から三日間、アボリジニアート祭りが、ダーウィン・フェスティバルの一貫として町の中心部にあるギャラリーを会場として開催される。これは、ノーザンテリトリーを中心とする遠隔地に散在するアボリジニのコミュニティのアートセンター[3]を集め、各々がブースで作品を展示即売する催しで、二〇〇七年から行われている。二〇一三年は、四〇か所以上のアートセンターが集まった。そのほかにも、町の各所にある画廊では、アボリジニアートの展覧会が催され、人々はこれらの画廊をめぐり、展覧会を楽しみ、作品を購入することもできる。こうして、多くのアボリジニアート愛好家が、この時期ダーウィンに集まってくる。そのにぎわいは、現在のオーストラリアにおいて、アボリジニアートの集客力が非常に大きいことを示している。しかし、一九八〇年代には事情はまったく異なっていた。この三〇年の間に、オーストラリアにおけるアボリジニアートの評価も、その価値も大きく変化したのであり、それは、先住民であるアボリジニの人々の社会的立場、オーストラリア全体における彼らへの視線の変化とも大きく連動してきたのである。[4]

芸術、美術というカテゴリーは、そもそも西洋中心のものであることは言うまでもない。アボリジニに限らず、非西欧の少数者や先住民が作るものは、長い間アートとしての扱いを受けず、民族資料、またはプリミティブアートと

して一方的にカテゴリー化されてきた。そのような視線が変化し始めるのは一九八〇年代のことであるが、その中でもアボリジニのアートは特に独自な展開を見せてきたといえるのである。

オーストラリアでのイギリスによる植民の歴史が一七八八年に始まって以降、先住民であるアボリジニの人々は社会的に周縁化されてきた。彼らは暴力的な扱いを経験し、伝統的生活様式を奪われ、文化を剥奪された。暴力や疫病によって人口が激減し、混血も進んだ。現在でも、彼らの多くが貧困と生活苦のなかにあり、アボリジニの人口が相対的に多い地域や、主流社会の人々に交じって都会での生活を送っている。

植民地経験は、オーストラリア全体で大きな地域差があり、その違いは、彼らの制作するアートにも直接的にかかわる。オーストラリア大陸南東部の植民地中心部で、周縁化される経験をし、混血のすすんだアボリジニ、いわゆる「都市アボリジニ（Urban Aboriginaies）」と総称される人々と、遠隔地のアボリジニのコミュニティで暮らすアボリジニの人々では特にその経験は大きく異なっていた。アボリジニアートへの評価は、遠隔地コミュニティのアボリジニの作品、樹皮画や彫刻などを中心に展開してきた。しかし、都市アボリジニのアートも、一九八〇年代後半からしだいに注目されるようになる。こうした変化はオーストラリア国家と先住民であるアボリジニの関係の動態を象徴する重要な意味をもつ。本論では、アボリジニアートにおいてこれまで常に中心的に扱われてきた遠隔地のアボリジニアートだけでなく、都市アボリジニのアートも視野に入れて論じることとしたい。

二　アボリジニ政策の変化とアボリジニアート

白人の入植開始以来、周縁化され差別されてきたアボリジニの人々の状況が少しずつ変化を見せるのは、一九六

〇年代のことである。アボリジニの権利回復運動は、南部の都市アボリジニが中心となって推進していった。一九六〇年代に入る頃、南部ではアボリジニとトレス海峡諸島人の発展のための連邦評議会（Federal Council for the Advancement of Aborigine and Torres Strait Islanders）が活発に活動をはじめた。[5] 彼らは、アボリジニの「完全なる市民権」を訴え、運動を展開した。[6] 次第に人々の間で、アボリジニへの差別的対応を改めるべきであるとの了解が広がり、一九六七年に行われた国民投票において、九〇パーセントを超える賛成で、憲法に記載されていた「アボリジニを除く」という一文が削除され、アボリジニは参政権などオーストラリアの他の国民と同じ権利をえることになった。

権利運動は、都市アボリジニによってのみで行われたものではなく、同じころ、北部の遠隔地のアボリジニの人々の間からも、不当な扱いに対する抗議の声が上がっていた。一九六八年には、ノーザンテリトリーの海岸部、北東アーネムランドのヨルング（Yolngu）の土地でのボーキサイト鉱山の試掘に反対する地元の人々によるアボリジニ初の提訴があった。また、一九六六年には、やはりノーザンテリトリーの北西部にあるウェーヴヒル牧場のグリンジ（Gurindji）のアボリジニ労働者二〇〇人が、ストライキに入り、のちに土地権運動となっていった。これらの遠隔地のアボリジニたちへの不当な扱いと彼らの抵抗は、広くオーストラリア全土の注目を集めた。[7]

このような社会政治的状況は、アボリジニのアートにどのような影響をあたえたのだろうか。国民投票によって、他の国民と同じ権利を手にし、平等な市民となったアボリジニの扱いは大きく変化した。それまでの彼らの自主性をまったく顧慮しない同化政策は廃止された。そして、他の国民と対等な市民として、アボリジニの未来はアボリジニ自身で設計し運営していくことを推進する自主決定・自主管理政策（self-determination, self-management）がとられることになる。そのためには、彼らの経済的自立の模索も必要であった。そのために選ばれた一つがアボリジニアート

であった。

キリスト教ミッションがアボリジニを定住させ、保護管理していた時代にすでに、美術工芸品の産業化は注目されており、アボリジニが作り、使っていたものを生かして、土産物にしようという試みは始められていた。政府は、その動きを本格化しようとして、一九七一年にアボリジニアート＆クラフト会社（Aboriginal Arts & Crafts Pty Ltd）をたちあげ、一九七三年には、ウィットラム労働党政権下で、オーストラリア・カウンシル内部にアボリジニアート委員会（Aboriginal Arts Board）が組織された。アボリジニを社会経済的に平等な立場にする目的で、政府はアートに注目し、安定的な産業にするために後押しをはじめた。この流れのなかで、アボリジニアート委員会（以下、アート委員会）の果たした役割は大変に大きいものであった。委員会の活動は、大きく二つに分けることができる。一つはアート制作の活性化と流通を促すことであり、もう一つは国内外の市場を拡大することであった。

三　アボリジニアート委員会の尽力

アート委員会は、まず、遠隔地のアボリジニの村でのアート作品の制作を活性化させ流通につなげるために、アートアドバイザーを雇用し、遠隔地の村に派遣した。[8] アートアドバイザーとは、美術工芸品の制作促進と質の維持、マーケティング、プロモーション、展覧会企画運営、そして経理など、アートにかかわる総合的な仕事を行う人のことで、遠隔地にあるアボリジニのコミュニティでアートセンターの維持運営も担う。彼らは、都市から何百キロも離れた遠隔地にあるアボリジニのコミュニティに住み込み、仕事にあたる。数年ごとの契約である場合がほとんどだが、中には一〇年近くにわたって住み続ける者もあった。一九八一年までには、常勤が一四人、非常勤が三人雇われ

ていた。[9] 当初は、アートセンターがアボリジニから買い取った作品の七〇パーセントは、委員会が買い取っていた。経済的にもこの委員会がアートセンターの運営を支えていたことがわかる。

アドバイザーは、美術工芸品の品目開発も行った。北部には樹皮画と呼ばれる絵画や彫刻、カゴなどがあり、もともと彼らの儀礼の文脈で使われていたものであった。これらを展開させて商品化すればよかった。ところが、中央砂漠地域には、ブーメランやクーラモン（Coolamon）[10] 以外、そのまま販売できるようなものはなく、アドバイザーは工夫を凝らす必要があった。

アドバイザーは、現地に住み込むことで、アボリジニと近しく接し、彼らの精神世界とその文化に触れ理解を示した。樹皮画やのちに現れる中央砂漠のアクリル点描画など、アボリジニの描く絵画は、神話世界と直結している。神話は各言語集団や、より小さな親族集団であるクランの所有であり、彼らの独特な社会関係の理解も必要であった。[11] アドバイザーは、彼らの文化をよく知る仲介者として、アボリジニアートの魅力を広く外部に知らせる役割を担った。彼らの努力によって、アーネムランドの樹皮画、中央砂漠のアクリル点描画、ポールなどの多様な彫刻、バティック（ろうけつ染め）、木彫、かご編み、などの各種の作品が世に送り出されるようになった。また、もともと儀礼で使われていた神話に基づく絵画には秘密性が伴い、その商品化にはさまざまなトラブルを伴った。このような問題を解決する役割もアートアドバイザーが果したのである。[12]

そのもっとも典型的で、重要な例がパプニア（Papunya）村の初代アドバイザーとなった、ジェフ・バートン（Geoffrey Bardon）だろう。彼は学校教師としてこの村で暮らしていた一九七一年に、アボリジニ男性たちの描く絵画に出会い、商品化の可能性を見出し、アートセンターを立ち上げ、商品を流通に乗せた。その後中央砂漠の広い範囲で、キャンバスにアクリル絵の具で描く図像的な点描画のスタイルが広く波及、展開し、「砂漠のアートムーブメ

ント」と呼ばれる大きな動きとなったのである。このようなアドバイザーたちの努力が、のちにこの産業を飛躍的に発展させることにつながっていったといえる。

しかし、アクリル点描画やバティックのような新しい外部の技術をつかった作品は、当初非常に冷淡に扱われた。北部の樹皮画などのように、もともとその社会にあった伝統のある「本物」ではなく、新しい手法の「にせもの」であり、価値が低いとされたのである。後述するように博物館や美術館もそのような態度をなかなか変えなかった。アート委員会はここでも苦労することとなった。

アートアドバイザーを雇い、アートセンターをつくり、アボリジニの美術工芸品を流通にのせることに尽力したこの委員会は、アボリジニアートの初期の展開に大きく貢献した。[13] そして、この委員会の影響力は、それだけではなかった。国内外の美術館への積極的な働きかけを行ったのである。

一九七〇年代を通じて、委員会は国内の州立美術館に対して、アボリジニの作品をコレクションに加えるように、熱心に働きかけた。しかし、このころ、アボリジニの作品に対して彼らは大変に冷淡で、例外的に一九五〇－六〇年代の樹皮画のコレクションを持っている館があっただけで、どの美術館も、特に砂漠のアクリル点描画には見向きもしなかった。「本物」でも、「アート」でもない、とみていたのである。一九七〇年代にパプニア村で制作されたアクリル点描画を購入したのは、唯一ノーザンテリトリー博物館・美術館だけであったという。寄付したいといっても、どの美術館も受け取らなかったと、アート委員会の代表であったエドワーズは述べている。最初にアクリル点描画の寄付を受け取ったのはサウスオーストラリア美術館で、一九七八年のことであった。

一九七六年に出版されたオーストラリアの美術雑誌の特集号『アートとしてのアボリジニアート』では、タイトルにもかかわらず、岩壁画や、遺物として残る立木彫刻、樹皮画、墓標、ブーメラン、盾などが扱われており、アボリ

ジニの作品は、民族資料、またはプリミティブアートとして見られていたことを示している。当時のオーストラリアにおいて、アボリジニの作品は、あくまで歴史的資料であり、現代的なアートとは考えられていなかった[14]のである。

アボリジニアートの展覧会で、アクリル点描画を中心的に扱ったのも、アート委員会が初めてであった。一九八一年にこの委員会が企画した大規模な国内巡回展「アボリジナル・オーストラリア・アート」展が、アクリル点描画を中心的にとりあげた。展示構成は四つに分けられ、第一部の「アボリジニの起源」と、第二部の「南東部のアボリジニの文化」では、遺物を中心にした、アボリジニの歴史的遺産が展示された。そして、第三部の「北部のアボリジニ」では、樹皮画や墓標などの展示がされ、第四部の「中央砂漠」で、展示室の床に儀礼用の大型の砂絵が再現され、その周りの壁にアクリル点描画が飾られた。国内の展覧会ではじめて、砂漠のアクリル点描画がアボリジニアートに含められたわけである。この展覧会は、メルボルン、パース、シドニーを巡回した。

国内での冷淡な反応に直面した委員会は、海外に向けてアボリジニアートを伝えることにも力を入れた。買い上げた作品が、在庫として大量に手元にある状態でもあったため、一九七四－一九七六年のカナダでの巡回展をはじめとして、一九七六－一九七八年にはアメリカ、さらに一九八〇年代にはいるころまでに、四〇か国で一九回の展覧会をおこなった。そしてさらに、展覧会の終了時には、アクリル点描画を相手側に寄付し、アボリジニアートについての理解を広げようとした。このようにアボリジニアート委員会の何年にもわたる海外での巡回展が、後に続く商業的にも成功した展覧会のさきがけになったとの指摘もある。[15]海外での展覧会は大成功をおさめ、当地のメディアでも大きく取り上げられた。特に、アクリル点描画は「現代アート」として、高い評価をうけた。しかし、これらの成功は、国内ではほとんど報道されることはなかった。

このように、アボリジニアート委員会は、国内外において、一九七〇年代のアボリジニアート産業の立ち上げに大

きな力を果たした。この一〇年間の逆風のなかでの努力は、のちに続くアボリジニアートの大きな展開の基盤を構築したのである。

四　「ファインアート」としてのアボリジニアート

一九八〇年代に入るころには、海外での評価の高さをうけて国内の美術館も中央砂漠の点描画をはじめとして、アボリジニの作品を積極的に買いつけるようになった。[16] その影響もあって、アボリジニアートを専門に扱う商業ギャラリーの数も増加した。この時期、オーストラリアの観光業も伸展し、アボリジニアートの流通量は増加した。アボリジニアート&クラフト会社は、各都市にギャラリーをおき、アボリジニアートの小売を推進した。このように、様々な公的支援がアボリジニアートの展開に寄与し、この産業は順調に成長した。そして、一九八九年には、アボリジニアート関連予算は、六〇〇万豪ドルにまで増額された。

一九九〇年代になると、アボリジニアートはさらに大きく変化する。海外での評価が高まった結果、個々の作者が注目されるようになり、個展が開催されるようになった。その中に「ファインアート」とみなされるものが現れ、[17] それらは投資対象とされるようになっていったのである。一九八八－一九八九年にかけて、アメリカで大規模なアボリジニアート展覧会「ドリーミング」展が開催され、ニューヨーク、シカゴなどの都市を巡回した。この展覧会は、パプニア村のアクリル点描画を中心に、アーネムランドの樹皮画などを含めたアボリジニアートを広く紹介するものであった。前述したように、それまでにもアボリジニアート委員会が展覧会を行っていたこともあって、アメリカでのアボリジニアートへの興味は広がりを見せていた。そのような要請をうけて、サウスオーストラリア博物館の学芸員

が中心となり、複数の人類学者が協力して、ニューヨークのアジア・ソサイエティ・ギャラリーとの共同によって実現した展覧会であった。展覧会は、大成功を収めた。海外でのアボリジニアートへの興味はさらに広がりをみせ、その後世界中で展覧会が続くことになる。

一九九〇年のベニス・ビエンナーレでは、二人のアボリジニアーティストがオーストラリアの公式代表に選ばれた。一九九二年には、日本でもアボリジニアートを幅広く紹介する「クロス・ロード」(Crossroad) 展が京都と東京で開かれ、[18] パリの「大地の魔術師たち」展でもアボリジニアートが展示された。そして、一九九三年には、「アラチャラ (Aratjara)—最初のオーストラリア人の美術」展が、デュッセルドルフを皮切りに、ヨーロッパを巡回した。

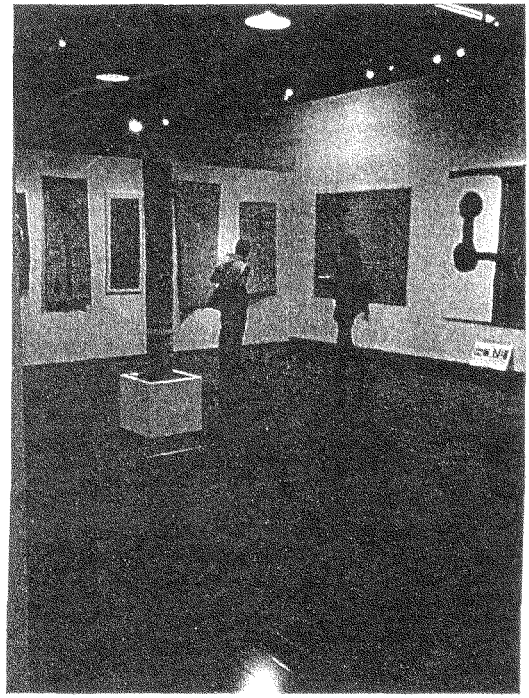
このような国際的なアボリジニアート展の成功によって、国内外でのアボリジニアートの収集家と投資家が増加するとともに、オーストラリアにおけるアボリジニアートの世界に構造変化をもたらすことにつながっていった。オークション、いわゆる二次市場 (Secondary Market) の成立である。オークション会社として有名なイギリスを本拠とするサザビーズ (Sotheby's) は、一九九四年からアボリジニアートを扱い始め、一九九六年にアボリジニアートのオークション専門部門を立ち上げた。[19] 一九九九年にはドイチャー＝メンジス (Deutcher-Menzies) が、二〇〇〇年には、シドニー・オークション・ハウス (Sydney Auction House) が、二〇〇六年には、クリスティー (Christie) と、デニソン (Dennison) が加わった。これら一連の動きは、国際的なアート市場が、アボリジニアートを利益をうむものとして、真剣に扱うようになったことを示している。二〇〇〇年代に入るころ、オークションでの最高落札額は、毎回更新されていった。エミリー・ウングワレー (Emily Kame Kngwarreye)[20] の作品が一五万六千豪ドル、ローバー・トーマス (Rover Thomas) の作品が一四万豪ドルなどの落札額が記録された。一九九九－二〇〇〇年には、アボリジニアートによる総収入は、一億三千二〇〇万豪ドルに達した。[21] このような数字は、一九九〇年代後半には、

アボリジニアートの一部は、「ファインアート」として扱われるようになったことを象徴しているといえるだろう。

二〇〇八年の世界的な経済危機の影響もあり、アボリジニアート市場は、以前に比べて投資対象としては低調になってきているとの声は続いている。しかし、オーストラリア国内において、アボリジニアートへの興味は広がりこそすれ、減退してはいないと感じられる。それは、二〇一三年のダーウィンで行われたアートフェアでも明らかであったし、現在ではオーストラリア各地でおこなわれるようになった同様のイベントの活況を見ても明白といえる。そしてそれ以上に、アボリジニアートはさらに広がりを見せ、都市アボリジニのアートも含みこむものとなってきているのである。

五　都市アボリジニのアートと「現代オーストラリア先住民アート」

アボリジニの人口は、二〇〇六年の国勢調査で五一万人、オーストラリア全体の二・五パーセントを占める。現在ではその八割近くは、都市や地方都市で暮らしている。彼らは都市アボリジニとよばれ、一七八八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。虐殺や劣悪な環境での牧場労働を経験したり、同化政策としての親子強制隔離政策の対象となるなど、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、「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。混血しており、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、「アボリジニ」として強い差別を受けるものの「本物ではない」とされる。一方で、先にも述べたように、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



メルボルンのアートギャラリーにおける展覧会。2011年3月。
筆者撮影

く推進してきたのも彼らであった。都市アボリジニは、主流社会のただ中で常に奮闘してきたといえる。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もまた、アートであった。

遠隔地のアボリジニアートの基礎作りに大きく貢献したアボリジニアート委員会は、都市のアボリジニのアート活動の推進にも力を入れてきた。モーフィー(Howard Morphy)は、一九八〇年代から一九九〇年代に、都市アボリジニのアート作品を含む「現代オーストラリア先住民アート(Contemporary Aboriginal Art)」という新しいカテゴリーが生まれたと指摘しているが[22]、このカテゴリーの成立こそがアボリジニアートの質的変化を端的にあらわしているといえる。アボ

リジニアートの展覧会の内容の変化からこのことを確認してみよう。

一九八一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、初めてアクリル点描画が含まれたことは前述したとおりである。ティウィ（Tiwi）やそのほかの地域のアボリジニの作品もかなり広い範囲から集められ、さらにアルバート・ナマチラ（Albert Namatjira）[23]などの二〇世紀の前半までの西洋的手法のアボリジニ作品も含まれていた。しかし、この展覧会には、都市アボリジニの作品は含まれていなかった。

一九八八－一九八九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はさらに大きくなり、大々的に展示された。そして、展示はされなかったものの、カタログには都市アボリジニのアートが紹介された。この展覧会を一九八一年の発展形と位置づけると、しだいに都市アボリジニの作品はアボリジニアートの一部として扱われるようになっていったことがわかる。そして、一九九二年、一九九三年のそれぞれに国外で行われた展覧会には、砂漠のアクリル点描画だけでなく、都市アボリジニアートも含められていた。先に述べた、日本で行われた「クロスロード」展と、ヨーロッパで行われた「アラチャラ」展である。

このように、一九八一年の国内巡回展は、アクリル点描画という新しい素材を使った、それまでに受け入れられていなかったスタイルのものを含みこんだ。それまでは固定的に樹皮画などの「伝統的な」もののみを「アボリジニアート」としてきたカテゴリーに、はじめて新しい手法の新しいスタイルで描かれたものを含めた機会であり、画期的だったといえる。そしてそれは、一九九〇年代に入るころに、都市アボリジニアートをも含みこむことを可能にした動きにつながり、こうして、新しく「現代オーストラリア先住民アート」というカテゴリーが構築されたのである。

しかし、この変化は、オーストラリア国内での事情だけによって生じたものではない。よく知られているように、一九八四年のニューヨークの近代美術館（Museum of Modern Art: MOMA）での「二〇世紀におけるプリミティビズム」展に端を発し、「アート」と「民族資料」という分別にかかわる政治をめぐる議論が始まり、一九八九年にはこれに対する一つの回答として、パリのポンピィドゥー・センターで「大地の魔術師たち」展が開催されるなど、一九九〇年代には多くのアートの枠組みを問い直す展覧会と議論が続いた[24]。こうした中で、アートにおける西洋と非西洋という二分法が議論の俎上にあがり、「アート」カテゴリー自体が変容していった時期であったといえる。まさにそれに重なる時期に、アボリジニアートの国際的な展開がおきたのであり、このような美術概念にかかわる国際的な意識変化がアボリジニアートの変貌の背景にあったことは間違いない。

都市アボリジニのアーティストたちは遠隔地のアボリジニとは異なり、主流社会の人々と同様にその多くが専門の美術教育を受けており、そのアートも個性、創造性を表すものである。都市アボリジニのアートのテーマ、制作動機は、より個人的なものであり、「作家的」であるといえる。それに対して、これまでの遠隔地のアボリジニのアートは、独自な伝統的文化的基盤にもとづき、地域集団ごとの顕著な特徴を持つものであり、それこそがアボリジニアートであるとされ、都市アボリジニアートは、排除されていた。しかし、先にみたように、展覧会構成の変化からもあきらかなように、彼らの作品はしだいに注目されるようになり、一九九〇年代はじめに現代オーストラリア先住民アートに含みこまれた。この変化に先立って、アクリル点描画をはじめとして、遠隔地のアボリジニアートが「個人アーティスト」の作品というスタイルをとるようになっていたことが重要であったといえる。このようにして、都市アボリジニのアートを含んだ、現代オーストラリア先住民アートという新しいカテゴリーを成立させることが可能になったのである。

このような都市アボリジニのアートをめぐる変化を象徴する存在に、ブーマリ（Boomalli）芸術家集団がある。これは、一九八七年に、一〇人の若い都市アボリジニのアーティストによってつくられた共同組織で、アボリジニアート委員会からの予算を得て、シドニーの下町にスタジオとオフィスを借りて共有、それを基礎として共同展覧会や個展を組織し、メディアへの露出を増やしていった。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広く社会に知らしめ知名度を高めようとするもので、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ていった[25]。

「現代オーストラリア先住民アート」というカテゴリーが成立していく時期にちょうど重なったこともあって、一九九〇年代には、ブーマリの設立メンバーは、その何人もの作品が主流博物館に収蔵されるようになった。シドニー・ビエンナーレやクィーンズランドの太平洋アジア・トリエンナーレ、そしてベニス・ビエンナーレといった代表的な芸術祭にも選ばれる者が現れ、また各国での展覧会に招聘され、個展も開催され、滞在アーティストとして海外経験を積んでいった。

空港や病院などの公的建築物の多くに、アートが置かれるのがオーストラリアでは一般的であるが、このような作品のアーティストとして選ばれた経験を持つ者も多い。テルストラ先住民アート賞などの美術賞を受賞するものもあらわれ、現在では、各地で開催される先住民関連の芸術祭や賞の審査委員や運営委員を務め、美術館の理事会メンバーとなり、アート関連シンポジウムなどでの講演も活発に行っている。学芸員や芸術祭のディレクターなどアートを推進する側に立つようになったものも多い。このように、ブーマリのメンバーを含め、現代のオーストラリアのアートシーンのなかで、都市アボリジニアーティストは必須の存在となっているのである。

六　おわりに

アボリジニの作る作品は、長い間民族資料、またはプリミティブアートとみられていたが、アボリジニアート委員会をはじめとする、主に公的な機関による後押しによって、その評価を変えてきた。特に、一九八〇年代に、アクリル点描画という新しい絵画スタイルが、海外で現代アートとして評価されるようになり、国内でもアボリジニアートに含められるようになってゆく。本論でみてきたようにこのことは実は、アボリジニアートの質を大きく変える出来事であったといえる。

ひとことでいえば、アボリジニアートは「現代アート」に変貌したといえるだろう。外来の絵の具でキャンバスに描かれた図像的な表現の絵画は、個人のアーティストの作品として世に出された。それは、たしかに「モダン」なみかけの絵画であった。世界的なアート概念の変化を背景として、アボリジニアートは、アクリル点描画を含めることで現代アートとなったのである。現代アートであれば、様々な表現、手法、メディア、内容のものが含まれてよい。こうしてこのあとにつづく一九八〇年代後半に、多彩な手法の、個々のアーティストの個性の表現である都市アボリジニのアートを含み込み、オーストラリアの「現代オーストラリア先住民アート」という、一つの新たなカテゴリーを形成することが可能になったのである。このような大きな変化は、はじめてアクリル点描画を展示した一九八一年の展覧会に象徴されていたといえる。そして、「現代オーストラリア先住民アート」というカテゴリーが成立した結果、遠隔地のアボリジニアートもまた大きく変化した。樹皮画にも自由で多様な表現がみられるようになり、抽象表現があらわれ、コンピューターや新しい素材など多彩なメディアを採用した作品も制作されるようになった。これもまた、一九八一年以来の変化が導き出したものといえるのではないだろうか。

以前に筆者は別稿で、都市アボリジニのアートには、三つの大きなテーマがあり、それらは彼らが国家に包摂され、同時にそれに抵抗している姿が現れていると論じた。[26] 三つのテーマとは、「借用」、「抵抗」、そして「つながり」、である。一つめは、アボリジニらしい伝統的とみられる点描や神話モチーフなどの表現を「借用」して自己の作品の中に入れることで、失った精神的拠り所を再獲得しようとする試みであり、「伝統」とのつながりへの希求である。二つめには、彼らへの迫害、疎外、差別の歴史と現在もつづく苦悩を告発する「抵抗」が強く表現される。さいごに彼らの作品に繰り返しテーマとして現れるのは、過去との、土地との、祖先たちとの、そして、世界、自然との「つながり」である。都市アボリジニの作品が語るのは、伝統と文化を奪われてきた彼らの痛みの歴史であり、それにもかかわらず強く維持されてきた、大地や祖先とのつながりの意識であり、迫害と差別の歴史と現在の社会的状況についての告発、である。そこには、断ち切られ、奪われたつながりを改めて獲得しようとしている、静かな怒りを秘め、深い悲しみと嘆きを抱える、「彼ら」が表現されている。

現代オーストラリア先住民アートは、多義的であり、興味深い。一方には、伝統的なアボリジニの神話的宇宙をあらわす、我々とは異なる独自な世界観を表現する遠隔地のアボリジニのアートがある。それらはロマンティックな我々の憧れを掻き立てる。しかし、そこには同時に、詩的な形ではあるが、彼らの土地とのつながりについての政治的主張が含まれている。また同時に、それらは時にかなりの市場価値を持ち、投資対象として人々の欲望をそそる。また一方には、都市アボリジニのアートがあり、そこでは多様な形で現代オーストラリア主流社会への批判と抵抗と怒りが表現されている。そして、それらは相互に引きつけ合い、同時に抵抗し合って、影響を与え合い変化し続けている。それらのすべて全体が、「現代オーストラリア先住民アート」というカテゴリーを形づくっている。その存在こそが、オーストラリアという国家と先住民との関係の現在を象徴しているということができ、二一世紀のオースト

ラリアのかかえる苦悩と希求し続ける和解、そして、未来への希望と可能性が込められているといえるように思う。

注

（1）ダーウィン・フェスティバル。二〇一三年度は八月八日から二五日まで行われた。

（2）テルストラ先住民アート賞は、オーストラリアの電話通信会社であるテルストラ（Telstra）社をスポンサーとして行われてきているアボリジニのアート賞である。ノーザンテリトリー美術館・博物館で一九八四年から開始され、毎年エントリー作品のなかから受賞者が選ばれる。テルストラがスポンサーになったのは、一九九五年からである。現在では、総合賞、樹皮画賞、絵画賞、立体作品賞の四部門の受賞作が選ばれ、毎年、大きなニュースとなる。（Museum and Art Gallery of the Northern Territory *Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Award 1984-2008: Celebrating 25 Years*, Charles Darwin University Press, 2011).

（3）正式にはアート・クラフト・センター（Arts & Crafts Centre）。一九七〇年代からアボリジニアート委員会が遠隔地に設立した美術工芸品のための施設。アートアドバイザーと呼ばれる責任者が常駐し、アボリジニアートのプロモーション、買い上げ、流通などを行う。アボリジニのアートの興隆とともに全国の遠隔地コミュニティにアートセンターが作られるようになり、二〇〇〇年代には、百をこえるアートセンターが運営されている。

（4）窪田幸子「アボリジニ美術の変貌」（山下晋司編『資源化する文化』内堀基光総合編集・資源人類学第二巻、二〇〇八年、弘文堂、一八一－二〇八頁）。

（5）Attwood, Bain and Andrew Markus, *The 1967 Referendum: Race, Power and the Australian Constitution*, Aboriginal Studies Press, 2007.

（6）当時シドニー大学の学生であり、のちにアボリジニとして、初めての国務大臣となるチャールズ・パーキンスを中心として、フリーダムライドという運動がニューサウスウェールズ州で行われたのが一九六五年である。人種差別撤廃を求め、当時各地で行われていたアボリジニへの差別的扱いに対する抗議行動として、バスで各地を回った（Curthoys, Ann, *Freedom Ride: A Freedom Rider Remembers*, Allen and Unwin, 2002）。このデモへの暴力的な排斥の動きなどがマスコミに取り上げられ、大きな注目をあつめた。一九六七年には、国民投票を前にして、「賛成票を投じよう（Vote Yes）」キャンペーンが行われ、アボリジニに選挙権と市民権を与えることにみんなで賛成しよう、と訴えた（前掲、*The 1967 Referendum: Race, Power and the Australian Constitution*, Aboriginal Studies Press, 2007）。

（7）こうした動きを受けて、アボリジニの土地権を認めない政府に対する抗議行動として、一九七一年には、都市アボリジニの活動家グループ、ブラックパンサー（Black Panthers）の動きが活発になり、一九七二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さらに世間の耳目を集めたのであっ

た（前掲、*The 1967 Referendum: Race, Power and the Australian Constitution*, Aboriginal Studies Press, 2007）。

(8) Myers, Fred, *Painting Culture: Time Making of An Aboriginal High Art*, Duke University Press, 2002.

(9) Peterson, Nicolas, "Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd.: A Brief History", (P. Loveday, and P. Cooke, (eds.), *Aboriginal Arts and Crafts and the Market*, Darwin: Norm Australia Research Unit, 1983, pp.60-65)

(10) クーラモン。中央砂漠地域で用いられる木製楕円形の皿をいう。採集物を入れたり、子どものゆりかごになったり、多目的に使われるものであった。

(11) Morphy, Howard, *Aboriginal Art*, Phaidon Press Limited, 1998.

(12) 窪田幸子「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、二〇一一年a三三九－三八七頁）。

(13) Berrell, Nina, "The International Exhibition Program of the Aboriginal Arts Board 1973-1980", *recollections: Journal of the National Museum of Australia* 4 (1) 2009, pp.13-30.

(14) Thomas, J., *Australian Art (Special Issue)*, Australian Art Society, 1976.

(15) Taylor, Luke, "The Role of Collectiong Institutions", (Altman, J. and Taylor, L. (eds.), *Marketing Aboriginal Art in the 1990's*. Aboriginal Studies Press, 1990, pp.31-36).

(16) 前掲、「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」（前掲『グローバリゼーションと〈生きる世界〉』二〇一一年a三三九－三八七頁）。

(17) ここでいうファインアートとは、個人として、作品への評価がされるようになり、投資対象となったという意味で用いる。厳密な意味での西洋美術のいうファインアートとはずれがある。

(18) 京都国立近代美術館編『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、一九九二年。

(19) Altman, John, 1999 "Auctioning Aboriginal Art", *Australian Indigenous Art News* 1 (2), Summer, 1999, pp.17-18.

(20) エミリー・カーマ・ウングワレー（1910頃-1996）。中央砂漠、アンマチャラ部族（Anmatyerre）。自分の故郷を離れたことはなく、英語も話さず、美術教育も全く受けていない。一九七七年頃からろうけつ染めをはじめ、一九八八年にワークショップに参加し、キャンバスにアクリル絵の具での絵画を描き始めた。すぐに大きな注目をあつめ、亡くなるまでの一〇年足らずのあいだに、三〇〇〇点の作品を残し、世界中の美術コレクターに収集された。色彩豊かな自由な作風で知られ、一般的な砂漠の点描画とは異なる独自な表現が注目され高い評価をうけた。二〇〇〇年には「アウェレ Awelye」（一九八九）という作品が、一五万六千豪ドルで落札された。

(21) 前掲、"Auctioning Aboriginal Art", *Australian Indigenous Art News* 1 (2), Summer, 1999, pp.17-18.

(22) 前掲、*Aboriginal Art*, 1998。
(23) アルバート・ナマチラ(1902-1959)。中央砂漠、マクドネル山脈、西アランタ部族(Western Aranda)。一九三〇年代に砂漠の水彩風景画家として、国際的に有名になったアボリジニ画家。大きな注目を浴び成功を収め、当時行われていたアボリジニへの制限を免除される。しかし、それために晩年は困難な生活となり、酒類をアボリジニに提供した罪で逮捕拘留されその後釈放されるが、五七歳の若さで死亡している。
(24) 吉田憲司『文化の発見』岩波書店、一九九九年。
(25) ブーマリの設立メンバーは、Bronwyn Bancroft, Fiona Foley, Tracey Moffatt, Raymond Meeks, Jefferey Samuels, Euphenaia Bostock, Fernanda Mentens, Michael Riley, Avril Quailであった。このうち、トレイシー・モファット(Tracey Moffatt)、フィオナ・フォーリー(Fiona Foley)らは国際的に高い評価を受けるアーティストとなっており、ブロンウィン・バンクロフト(Bronwyn Bancroft)、エイブリル・クエイル(Avril Quail)らはアート委員会の常任委員に名を連ねている。都市アボリジニアートについては、以下のものなどを参照のこと。Queensland Art Gallery (ed.),*Urban Dingo: The Art and Life of Lin Onus 1948-1996*, Queensland Art Gallery, 2000.; Watson, Judy and Louise Martin-Chew,*Judy Watson: Blood Language*, Melbourne University Publishing Limited, 2009.
(26) 窪田幸子「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―」(『第二五回北方民族文化シンポジウム報告』、二〇一一年b、三七－四二頁)。

参照文献

窪田幸子「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』、弘文堂、二〇〇八年、一八一－二〇八頁)。
――「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、二〇一一年a、二三九－二八七頁)。
――「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―」『第25回北方民族文化シンポジウム報告』二〇一一年b、三七－四二頁。
――京都国立近代美術館編『アボリジニの美術：伝統と創造／オーストラリア大地の夢(CROSSROADS - TOWARD A NEW REALITY)』、京都国立近代美術館、一九九二年。
――吉田憲司『文化の発見』岩波書店、一九九九年。
Altman, John "Auctioning Aboriginal Art", *Australian Indigenous Art News* 1 (2), Summer, 1999. pp.17-18.

Attwood, Bain and Andrew Markus, *The 1967 Referendum: Race, Power and the Australian Constitution,* Aboriginal Studies Press, 2007.

Berrell, Nina, "The International Exhibition Program of the Aboriginal Arts Board 1973-1980", *recollections: Journal of the National Museum of Australia* 4 (1), 2009. pp.13-30.

Curthoys, Ann, *Freedom Ride: A Freedom Rider Remembers.* Allen and Unwin, 2002.

Myers, Fred, *Painting Culture: Time Making od An Aboriginal High Art,* Duke University Press, 2002.

Morphy, Howard, *Aboriginal Art,* Phaidon Press Limited, 1998.

Museum and Art Gallery of the Northern Territory, *Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Award 1984-2008: Celebrating 25 Years,* Charles Darwin University Press, 2011.

National Gallery of Australia (ed.), *Michael Riley: Sights Unseen,* National Gallery of Australia, 2006.

Peterson, Nicolas, "Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd.: A Brief History", (Loveday, P. and P. Cooke, (eds.), *Aboriginal Arts and Crafts and the Market,* Darwin: Norm Australia Research Unit, 1983, pp.60-65).

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

Taylor, Luke, "The Role of Collectiong Institutions", (Altman, J. and L. Taylor, (eds.), *Marketing Aboriginal Art in the 1990's,* Aboriginal Studies Press, 1990, pp.31-36).

Thomas, J., *Australian Art (Special Issue),* Australian Art Society, 1976.

Watson, Judy and Louise Martin-Chew, *Judy Watson: Blood Language,* Melbourne University Publishing Limited, 2009.