



fig.1  
ノウオンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》2016年、自然のオーカー・樹皮、  
186.0×78.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Nonggirnga MARAWILI, *Bolngu*, 2016, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
©The Artist, Buku Larrngay Mulka, NT and Alcaston Gallery, Melbourne

# 《ボウンニュー》にみるノウォンギーナ・マラウィリィの伝統と革新

Tradition and Innovation in Nonggirnga Marawili's *Bolngu*

上田 杏菜

UEDA Anna

## 1. はじめに

石橋財団は、近年コレクションの幅を広げており、数年前よりオーストラリア美術の収集も行っている<sup>1</sup>。2017年に、オーストラリア・アボリジナル・アートを代表する画家のひとりノウォンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》(2016年、fig.1)を含む6点のオーストラリア絵画を新たに収蔵した。本稿ではノウォンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》について考察するものである。

### 1.1 ノウォンギーナ・マラウィリィ

ノウォンギーナ・マラウィリィ(1939頃-)は、オーストラリア、ノーザンテリトリー準州北東部を占めるアーネムランド地方の、そこからさらに北東部に位置するヨルングと呼ばれる先住民アボリジナル・コミュニティ出身の画家である。ヨルング・コミュニティを含むアーネムランド地方では、ユーカリの樹皮に自然顔料のオーカーでデザインを描くバーク・ペインティングと呼ばれる伝統絵画が、何千年と受け継がれてきた。バーク・ペインティングは、アーネムランド地方特有の絵画技法であると同時に彼らの伝統文化を表象する文化芸術でもある。マラウィリィもバーク・ペインティングの女性作家として近年、国内外でその活躍が高く評価されている。2020年6月から9月まで開催された「シドニー・ビエンナーレ」<sup>2</sup>、2019年「ターナンディ アボリジナル・トレス海峡諸島民芸術祭」(南オーストラリア州立美術館、アデレード)、2017年「第3回オーストラリア先住民芸術トリエンナーレ」(オーストラリア国立美術館、キャンベラ)などの大規模芸術祭への参加、そして2018年11月から2019年2月にかけて開催された初の個展「わたしの心と精神より」(ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、シドニー)では、マラウィリィの芸術活動の全貌が丹念に紹介された。2019年には、アボリジナル・アーティストにとって最も名誉あるテルストラ賞<sup>3</sup>の第36回テルストラ・バーク・ペインティング部門大賞を受賞した。

### 1.2 マラウィリィの伝統と革新

マラウィリィの作品は、ヨルングの伝統にしっかりと根付いているながら、同時にバーク・ペインティングの新しい芸術的表現の可能性を提示している。そうしたマラウィリィの作品の特徴に

ついて、ヴァージニア大学クルーギ・ルーフ・アボリジナル・アート・コレクションの学芸員ヘンリー・F・スケリットは、「ノウォンギーナの作品は、2つの世界、伝統と現代性が融合したハイブリッド式ではありません。この2つの世界が同化するのではなく作品内に同時に存在する世界を描いているのです」<sup>4</sup>と言及する。石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年、fig.1)は、スケリットが指摘するマラウィリィの伝統と、伝統にとられない革新的なアプローチが同時にみられる特徴的な作品である。本稿は、このスケリットの論点に基づいて、マラウィリィの伝統と革新がどのように同時に作品に実現されているのか、《ボウンニュー》を通して考察するものである。

まずここで指す伝統とは、後に詳述するヨルング・コミュニティを形成する親族の血縁関係「氏族」を重視した社会構造と帰属意識、そして家父長制度によって父親から息子へと従来継承される氏族の視覚的デザイン「クラン・デザイン」の伝統文化である。

この伝統文化を遵守しつつ生まれるマラウィリィの革新性は、西洋社会との接触によって変容しつつあるヨルング・コミュニティの伝統文化の遷移の軌跡とも呼応する。このヨルング・コミュニティ伝統文化の変容のうち最も大きな部分を占めるのが家父長制度の変化である。例えば、従来は父親から息子へと受け継がれる氏族のクラン・デザインが、父親から娘、もしくはマラウィリィのように夫から妻へと受け継がれるようになった。マラウィリィは、そうした時代の変化に適応した最も早い例のひとりである。《ボウンニュー》は、マラウィリィの夫ドウジャドゥジャ・マナングールから受け継いだクラン・デザインで描かれているのである。

マラウィリィは、従来の伝統を常に尊重し、夫から許可された以上のクラン・デザインやそれに付随する意味を自身の作品に投入することは決してない。ここで興味深いのは、むしろ彼女はデザインに与えられた意味から意図的に距離を置き、より単純な線やデザインによる視覚的効果、そしてそこから発生する美的感覚を重視したのである<sup>5</sup>。ここに、スケリットが指摘するマラウィリィの作品内に存在する現代性が読み取れる。

例えば、主題を単純化し抽象化する技法を用いて最も成功した女性アボリジナル・アーティストに、エミリー・カーメ・イング



fig.2  
エミリー・カーメ・イングワリィ《春の風景》1993年、  
合成ポリマー・絵具・カンヴァス、  
122.0×152.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Emily Kame KNGWARREYE, *Spring Landscape*, 1993,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020 C3328

ワリィ (1910頃–1996) が挙げられる。当館所蔵作品《春の風景》(1993年、fig.2) はイングワリィが用いた手法が明確に見られる作品だ。この作品は、イングワリィの故郷アルハルゲラの大地を描いているが、画面全体に描かれた点描によって、対象は抽象化されている。アルハルゲラはイングワリィの精神世界と深く関係しているが、作品自体にそれを意味するデザインは一切含まれていない。こうした技法を、美術史家ヘティ・パーキンズは、文化的要素をもつ複雑なデザインをはぎ取り、主題の核心、骨子の部分を明らかにして描き、そして単純な線やマークがもつ優美さを視覚的に追求している、と分析する<sup>6</sup>。マラウィリィも、まさにこうした主題の抽象化を実践する作家である。つまりマラウィリィは、ヨルング・コミュニティの文化、氏族の象徴デザインの継承伝統とそれが意味する対象を尊重しながら、抽象化された線によってそれ以上の言及を避け、視覚的効果を優先し成功しているのである。そして《ボウンニュー》は、そうしたマラウィリィの伝統と革新が作品に同化することなく同時に表現されているのである。

本稿では、マラウィリィの作品《ボウンニュー》を考察していく上で重要な、バーク・ペインティングの歴史と特徴についてまず言及する。そして、マラウィリィの作品を理解する上で最も根本的な要素のひとつである、ヨルング・コミュニティを形成する社会構造と、彼らの文化の変容がどのようにマラウィリィのバーク・ペインティング制作活動と関係しているのかを考察する。最後に、《ボウンニュー》の図像を読み解きながら、彼女がいかにして伝統と革新を同時に作品内に実現しているのかを考察していきたい。

## 2. バーク・ペインティング

バーク・ペインティングは、ノーザンテリトリー準州北東部に位置するアーネムランド地方で盛んに制作されている伝統絵画である。その伝統はこの地方に住むアボリジナル・コミュニティに幾千年以上も受け継がれてきた。素材となるバークは、その土地に生息するテトラドンタ・ユーカリの木の樹皮である。この樹皮を収集するのに理想的なのは、12月から4月までの雨季か、ユーカリの樹液が増え樹皮が内部の木に膠着していない6月か7月までの時期である<sup>7</sup>。剥ぎ取られた樹皮は火にかけられ余分な水分を飛ばし、表面を平らにするため重しをのせて数日間乾燥させる。できる限り平らになった表面に、オーカーと呼ばれる自然顔料を用いて彩色を行う。これら顔料は、彼らの居住地に近い場所から採取されたり、かなり離れた土地へわざわざ顔料の元となる土や岩を採取しに行くこともある。アーティストは、オーカーをすりつぶし微量の定着剤を混ぜて絵具を作り、かみ砕いて繊維の出た木の枝先や人毛でつくった細筆で、地面に座ってバークにデザインを描いていく。こうした一連の作業すべてが、アーティスト自身と彼らの大地(カントリー)との関係性をつながりを深める神聖な行為であり、重要なプロセスである。

バーク・ペインティングの原型は、雨季になるとバークで簡易的に立てられるシェルターとその内側に描かれるスケッチである(fig.3)。描かれるデザインの由来は、洞窟や露出した岩肌を描かれるロック・アート、死者を埋葬する儀式に使用する丸太のポールの装飾、そして儀式で身体に施すボディ・ペインティングなどである<sup>8</sup>。バーク・ペインティングに用いられるデザインやシンボルは、神聖なものと世俗のものに分かれる。神聖なデザインは、ドリーミングやドリームタイムと呼ばれるオーストラリア・アボリジナル・コミュニティ固有の祖先の精霊たちの土地創



fig.3  
バーダヤル・ナジャメレック、ディック・イングレイングレイ・ムルムル  
《バーク・シェルター》1987年、自然顔料・樹皮、木、  
153.1×300.0×265.8cm(不規則形、組み立て時)、  
国立ヴィクトリア美術館、メルボルン  
Bardayal Nadjamerrek, Dick Ngulayngulay Murrumurru, *Bark shelter*, 1987,  
National Gallery of Victoria, Melbourne / Purchased, 1995 (1995.565.a-i)  
© estate of the artist licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

造神話・精神世界と結びつけられており、アーネムランドのそれぞれの氏族によって厳しく管理されている。世俗のデザインは、主に現実の事象を描いたものなどで、こちらはより個人的な解釈やスタイルをデザインに反映させることができる<sup>9</sup>。

バーク・ペインティングの絵画様式は、大きく4つの地域的な括りに分けることができる。それらは、北東アーネムランド、西アーネムランド、中央アーネムランドそしてグルート・アイランド島である。これら4つの地域別絵画様式は、構図や技法、主題の種類などにそれぞれ特徴が見られるが、国立ヴィクトリア美術館上級学芸員ジュディス・ライアンは、ノウォンギーナ・マラウィリイの出身地域である北東アーネムランドの様式が最も複雑なパターンを保有していると分析する<sup>10</sup>。さらに、美術史家ウォリー・カルアナは、北東アーネムランドの様式が複雑性をもつ特徴の理由について、バークの荒くて暗い表面をどうにかしてオーカーの顔料で明るく光沢のある作品に仕上げたいという、アーティストたちの探究心を挙げている<sup>11</sup>。

アーティストが目指す、明るく光沢のある作品を作るために絶大な視覚的効果を発揮するのが、「ミニジ」と呼ばれる幾何学文様である<sup>12</sup>。このミニジは、クロスハッチング技法で描かれた文様で、バークの表面全体を覆い尽くすように描かれるのが北東アーネムランドのバーク・ペインティングの特徴である。具象物はたいていの場合黒いシルエットとして塗りつぶされ、その周りと背景すべてがクロスハッチングで覆われる例もこの地方の特徴である (fig.4)。赤、黄、黒など異なるオーカーの色彩をクロスハッチング技法で重ねて描き、そして最後に白地のオー



fig.4  
ワンジュク・マリカ《ウワルクとジャンダ》  
1985-86年、自然顔料・樹皮、  
117.5×36.0cm、  
国立ヴィクトリア美術館、メルボルン  
Wandjuk MARIKA, *Wuwarku and Djanda*,  
1985-86, National Gallery of Victoria,  
Melbourne / Presented through the NGV  
Foundation by anonymous donors, 2006  
(2006.193)  
©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020  
C3361

カーで仕上げることで、その視覚的効果は最高潮に達する。

しかしこのクロスハッチング技法は、単純な審美的視覚効果のために用いられているのではない。描く対象をどれだけ祖先の精霊の世界、上記に述べたドリーミングやドリームタイムと呼ばれるアボリジナル・コミュニティ固有の神話・精神世界に近づけるかということを原動力としている。クロスハッチングで達成される輝きと奥行きは、祖先の精霊が描かれた対象の内に宿っているかのようであり、祖先の精霊の霊的な力を反映している。

クロスハッチング技法で生み出される緻密なパターンは霊的な力を保持するものとして、かつてはコミュニティの法に基づき最も厳しく管理されていた神聖なデザインに用いられていた。この神聖なデザインは主に男性の儀式に用いられ、限られた者しか見ることができなかった。例えば、男児のイニシエーションの儀式で胴体に装飾を施すためにクロスハッチング技法は用いられ、それは儀式を終える時にこすり取られていた。こうしてこすり取られたデザインはその輝きを失い、同時にデザインに宿った祖先の精霊の霊的な力も失う。こうして短い期間だけ公開され、限られた人々の前だけに現れるデザインはその希少価値によって霊的な力を保持することが可能となっていた<sup>13</sup>。そしてこの一連の行為は、デザインが持つ霊的な力から人々を守るとともに、厳しく守られているコミュニティの知識を管理する役目も持っていた。

ここまでバーク・ペインティングの歴史と特徴、そしてクロスハッチング技法による幾何学文様ミニジが、どのような意味と力を持っているのかを考察した。しかしマラウィリイの出身地域である北東アーネムランドのバーク・ペインティングの特徴を理解するには、上述の説明だけでなく、彼らのデザインが生み出される根幹の枠組みである社会構造についても、簡潔ではあるが言及する必要があるだろう。

### 3. ヨルング

マラウィリイが住む北東アーネムランドは、現地の言葉でヨルングと呼ばれる。ヨルングには、13の氏族が存在する。人々は父親側の氏族に属し、結婚してもその帰属関係は維持される<sup>14</sup>。そして、13氏族はそれぞれもうひとつのカテゴリー、モイティと呼ばれる2つの半族に属している。この2つのモイティは、ドゥワ半族、イリチャ半族と呼ばれ、アーネムランド地方ほぼすべての氏族がどちらかの半族に分類される。モイティはアーネムランドのアボリジナル・コミュニティの社会生活と精神世界どちらにとってもとても重要な役割を果たしている。例えば社会生活では、結婚が良い例である。それぞれの氏族は族外結婚が原則であり、そしてさらにそれはモイティにも適用される。ドゥワ半族出身の者は、イリチャ半族出身の者と結婚しなければいけないのだ。ドゥワ半族には、ジャブ氏族、マラクル氏族、リラジ

ング氏族が属し、イリチャ半族には、マダルパ氏族、グマジ氏族、ムニョク氏族が属している。例えば、ドウフ半族に属するジャブ氏族は、同じドウフ半族に属するマラクル氏族と結婚してはならず、イリチャ半族に属するいずれかの氏族出身者と結婚しなければならない。逆もしかりである。マラウィリイはイリチャ半族のマダルパ氏族出身である。そして彼女の夫ドウジャドゥジャ・マナングールは、ドウフ半族に属するジャブ氏族出身である。

そしてこの厳格な帰属意識は、彼らをとりにくすすべての事象にも当てはまる。植物、動物、大地、そして祖先の精霊たちも必ずどちらかの半族に属しているのだ。ドリーミングの世界では、祖先の精霊が大地を創造しそこに意味を与えた。よってそれぞれの半族に帰属する祖先の精霊は、その土地の所有権を半族内の氏族ごととに与え、それに付随する動植物、地勢そしてドリーミングさえも氏族の所有権のもと代々管理する権利と責任を与えたのである。例えば、「マーナ」と呼ばれるサメの精霊はドウフ半族の土地に帰属し、「バル」と呼ばれるクロコダイルの精霊はイリチャ半族に結びつけられる<sup>15</sup>。しかし族外結婚で得られる氏族・半族を超えた親族関係により、彼らの世界観は完全に分離せず相互に補完し合っているのである。

氏族は、半族に結びつく事象を、それぞれのデザインによって表現する。これが、バーク・ペインティングのクロスハッチング技法で浮かび上がるデザインやパターンと呼応するのである。イリチャ半族は、ダイヤモンド型のミニジを用いて祖先の精霊をその画面に呼び起こす。そしてドウフ半族のミニジは、直線に伸びた平行線でパターンやデザインを生み出す。氏族によって管理するドリーミングが異なるように、ダイヤモンド型や平行線のデザインは氏族によって少しずつ異なり、その違いがそれぞれの氏族のアイデンティティとして保持される。そしてこのデザインは、父親から息子へと継承されていく。お互いの半族は、けっしてダイヤモンド型と平行線型のパターンを共有せず、さらには氏族内でも許可を得ない限り自身の所有以外のデザインを描いてはならない。この法を破った者は重大な犯罪者として罰せられる。美術史家ハワード・モーフィーが著書『アボリジナル・アート』で述べるように、社会生活から精神世界までも包括する氏族・半族への帰属意識は、アーティストの作品制作の最も中心的な役割を担っているのである<sup>16</sup>。

ここまで、北東アーネムランド地方ヨルング・コミュニティの社会とそれを維持・規制する氏族・半族への帰属意識について述べた。マラウィリイの作品に見られる特徴「伝統と革新」に当てはめるならば、上記の考察は彼女が敬意を払う「伝統」の部分である。氏族への帰属意識はヨルング・コミュニティに生きるマラウィリイにとって、とても重要である。彼女はマダルパ氏族・イリチャ半族でありそのアイデンティティを失うことは決してない。しかし、冒頭にも述べたが、彼女は西洋社会と接触後のヨルング・コミュニティの変容を目の当たりにした世代である。マラウィリイはイリチャ半族でありながら、夫が属するドウフ半族

のデザインを受け継いだ特異な、しかし社会の変化の中で起こる必然的な経験をした女性である。そして、石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年、fig.1)は、まさにマラウィリイの夫ドウジャドゥジャ・マナングールのカントリーを描いた作品であり、それだけで革新的である。

以下の章では、マラウィリイがいかにして夫のカントリーを描く許可を得たのか、その経緯と、《ボウンニュー》の図像、意味を読み解いていきたい。そしてそこから見えてくるマラウィリイの「革新」について考察する。

## 4. ノウォンギーナ・マラウィリイの生い立ち

ノウォンギーナ・マラウィリイは1939年頃に、北東アーネムランドに位置するシールド岬のダルピラと呼ばれるビーチで、マダルパ氏族イリチャ半族の者として生まれた。幼少時代は、約50人の親戚家族とともにマダルパ氏族に由縁のあるブルー・マッド・ベイで伝統的な生活をしながら過ごした。ブルー・マッド・ベイは、サイクロンが頻発し、高潮や激しい潮流が発生する入り江で、そこにはイリチャ半族に精霊として崇められているクロコダイルが多く生息している地域だ。マラウィリイの父親はヨルング・コミュニティの有名なリーダーで画家のマンドゥクル・マラウィリイである。マンドゥクル・マラウィリイは、西洋社会がバーク・ペインティングに興味を示した最初期に活躍した画家である。特にメルボルン出身の人類学者ドナルド・トムソンと親密な関係を築き、その後この地域で制作されたバーク・ペインティングの各主要美術館や公的施設への収蔵を後押しした<sup>17</sup>。ノウォンギーナ・マラウィリイは、そうした芸術に秀でた家系出身で、その才能は絵筆をとった1990年代から徐々に開花していった。

### 4.1 マラウィリイの初期作品

ノウォンギーナ・マラウィリイが絵筆をとったのは、1993年彼女が54歳頃のことである。それは、1993年にヨルング・コミュニティの街イルカラに建てられたアート・センターに着任したアート・コーディネーター、アンドリュー・ブレイクが、マラウィリイの夫であり画家のドウジャドゥジャ・マナングールに2.5メートルもの巨大なバーク・ペインティングの制作を勧めたことから始まる。それまでバーク・ペインティングは、「スーツケース・バーク」<sup>18</sup>と呼ばれる小さくて安価な観光者受けする作品が主流であった。しかし、アンドリュー・ブレイクは、ヨルング・コミュニティの男性アーティストに巨大な作品への挑戦を促した。マラウィリイの夫マナングールは、この勧めを受けて作品を制作し始めるが、巨大な作品制作は初めてのことで彼自身のスキル不足に苦労していた。そこで妻マラウィリイと娘たちを制作の手伝いとして動員することにしたのである。こうして制作された作品はすぐに注目を浴び、1994年に国立ヴィクトリア美術館によって計25点の

バーク・ペインティングが購入された<sup>19</sup>。そして1996年にはアメリカ人コレクターのジョン・W・クルーギによって28点のバーク・ペインティングが新たに注文され、現在それらはヴァージニア大学クルーギ・ルーフ・アボリジナル・アート・コレクションの所蔵作品となっている<sup>20</sup>。マラウィリィは、こうした主要作品の制作すべてに夫のアシスタントとして関わることとなった。彼女の主な担当は、北東アーネムランドの特徴である緻密なクロスハッチング「ミニジ」を、マルワットという人毛でできた細い筆で描く作業であった<sup>21</sup>。

夫マナングールはドゥワ半族に属するジャバ氏族出身として、自身のカントリー、ワンダウェイの大地とそれに深く結び付くドリミングを主題としてバーク・ペインティングを制作してきた。そして、マラウィリィは夫のカントリーであるワンダウェイを共に描いてきた。こうした夫婦のバーク・ペインティング制作作業を通して、マラウィリィは夫から、ドゥワ半族ジャバ氏族のクラン・デザインを描く許可を得たのである。

これはヨルング・コミュニティの歴史上とても特異的であり、かつ新しいことであった。なぜなら、クラン・デザインは長く男性の完全所有権であり、父親から息子へと受け継がれていたからである。しかし、その伝統もつい1世代か2世代前から変容し始めた。それは、父親が娘たちへ直接指導してクラン・デザインを描く許可を与え始めたのである。こうした変化が起きた理由のひとつに、西洋社会のバーク・ペインティング需要が大きく起因していることは明らかである。アボリジナル・アートは、その高い図像学と緻密なパターン構成が初期より評価されていたが、そのほとんどが砂絵や儀式の際のボディ・ペインティングなどで恒久性がなかった。その中でも、バーク・ペインティングはその特性上、持ち運びが可能で西洋絵画のように壁に掛けて展示することができる点から、人類学者たちにとって格好の収集対象として、1940年代以降大量にバーク・ペインティングが制作された。その後、美術館に収蔵されはじめ、美術品としての価値を高めることとなった。バーク・ペインティング作家は自身の文化を外に向けて紹介する大事なスポークスパーソンとして、さらにはコミュニティの大事な収入源として尊敬を集めるようになった。美術史家ハワード・モーフィーは、こうしたバーク・ペインティング需要によって起きたヨルング・コミュニティの伝統の変容について著書『アボリジナル・アート』で、「女性アーティストの増加は、ヨルングの人々が新しい環境に馴染んでいく過程の一部であり、そして新しいチャンスに対する反応の表れでしょう。[...]女性の積極的な芸術活動への参加は、コミュニティの生活を豊かにし、さらには社会的苦境を共に乗り切るための重要な役割として、ヨルングの人々は捉えています」<sup>22</sup>と説明している。

マラウィリィは、こうした変化を受容した特に早い世代のひとつりである。そして彼女は父親から指導されたのではなく、夫からバーク・ペインティングを学び、夫のカントリーを描く許可

を得たのである。よって、彼女は自身の出身であるイリチャ半族マダルパ氏族が保持するデザインではなく、夫のドゥワ半族ジャバ氏族のクラン・デザインを描くことになった<sup>23</sup>。1999年に夫ドゥジャドゥジャ・マナングールが亡くなってからも、マラウィリィは夫のカントリーを描き続ける。石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年)は、夫のカントリー、ワンダウェイの大地を描いた作品である。

## 4.2 ワンダウェイ

ワンダウェイは川に囲まれた大地で、下流には氾濫原が広がっている。雨季の季節になると増水した川がワンダウェイの大地を通り、下流の氾濫原へと流れ込み、結果川は氾濫を起こす。こうした季節の天候によって姿を変えるワンダウェイは、「ボウンニュー」と呼ばれるカミナリ男の精霊と、ドゥワ半族に帰属する「マーナ」と呼ばれるサメの精霊と結びつけられている。雨季の訪れを告げる最初の雨をもたらす重い雲「ウォルマ」とともに、ボウンニューは、南はウェッセル島からドゥワ半族のカントリーを通して旅をする<sup>24</sup>。ボウンニューが棍棒を振ると雷が大地に鳴り響き、そして彼が小便をすると雨となって降り注ぐ。こうしてボウンニューによって引き起こされる雨は、川を氾濫させ、その結果ピラボンと呼ばれる三日月湖がワンダウェイの大地の至る所に発生し、結果、様々な生物の豊かな繁殖地となる。

マラウィリィが描いた《ボウンニュー》(fig.1)は、このカミナリ男の行動とそれによって起こるワンダウェイの大地の姿を描いた作品である。画面は、半円が描かれた上部と中央から左側に描かれたグリッド文様部分、そして右側三段に描かれた波を打つ平行線の3つに分かれる。

## 4.3 《ボウンニュー》

まず、画面上部に描かれた半円は、ボウンニューが槍を頭の上に振りかざした時に描く弧を表しており、その形はボウンニューが雨を降らす雲にも類似する。半円から伸びる平行線はまるで稲妻が大気の中を走るように四方へと拡散している。平行線は、ドゥワ半族に帰属するデザインであり、これによってマラウィリィが夫マナングールの属するクラン・デザインを描いていることが分かるだろう。ひとつひとつの線は、太い黒地で描かれ、さらにその黒い線が白地のオーカーで縁取られている。その隙間は茶・黄土のオーカーを用いて、クロスハッチング技法によって埋め尽くされている。クロスハッチングは作品の画面全体に亘って用いられており、季節の天候で様変わりするワンダウェイの姿をダイナミックに捉えることに成功している。さらに、幾層にも交差したオーカーの色彩は、深い奥行きをバークの表面上に効果的に演出している。

画面中央から左側に描かれ、画面を一番大きく占めるグリッド文様は、ワンダウェイの大地の様子を描いている。これは、ボウンニューによってもたらされた雨が川を氾濫させ、ピラボン

が至る所に発生したワンダウェイの大地を俯瞰的に表現しており、縦横に走るピラボンのネットワークがグリッドのようなデザインとして画面上に浮かび上がっている。さらに、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館学芸員カーラ・ピンチベックは、このグリッド文様について、ワンダウェイで使用される狩猟用のフィッシュ・トラップがチェス盤のように地面に配置されることから、それが大地にグリッド状に浮かび上がる姿にも参照される、と説明している<sup>25</sup>。フィッシュ・トラップは、ジャブ氏族の伝統的な狩猟方法であり、ピラボンとともに、ワンダウェイの水と深く関連づけられている。そしてチェス盤のように配置されるフィッシュ・トラップはジャブ氏族のクラン・デザインの基礎となっている。

さらに、このグリッド模様の特徴はその色使いにもある。それは白地で統一されたクロスハッチングである。マラウィリィは、「ボウンニューから生み出され流れ出る白い水は、大地を縦横に横断する」と表現している<sup>26</sup>。彼女の言葉どおり、ボウンニューから生み出される白い水は、バーク上に白いクロスハッチングとして再構築されている。そして画面を最も多く占めるこの白地のクロスハッチングは、まるで水の表面に反射する太陽の光が眩しく揺らめいている様子をも想起させる。

そして画面右側三段に描かれているのは、波打つ縦方向の平行線である。マラウィリィの制作拠点であるブク・ラルンガイ・ムルカ・センターのコーディネーター、ウィル・スタブスは、マラウィリィの有機的な線の動きを「まるで植物が育つよう」<sup>27</sup>に描かれる、と表現している。そうしたマラウィリィの印象的な線の描き方が最もよく表されているのがこの右側三段のゆるやかな曲線であろう。この曲線は、三方を囲む白地のグリッドとは違い、茶や黄土のオーカーがクロスハッチングに用いられており、線の動きとともに作品にリズムを与えている。また、マラウィリィの意図的な色使いのバリエーションは、ワンダウェイを流れる水の異なる状態をも表している。ピンチベックは、マラウィリィがワンダウェイの水を描く際の色彩の選択とそれによる効果について、「水が流れていたり止まっていたり、激しく水しぶきを上げている様子から穏やかな水面まで、そして濁った水から透き通った水の質感までも画面上に呼び起こしているようである」<sup>28</sup>と分析している。こうした水の動き、状態を特に巧みに表現しているのは、グリッド幅の大小や、曲線の動き、そしてクロスハッチングの角度・密度やオーカーの配色など、包括的に画面全体に生み出される視覚的効果のおかげだろう。

## 5. 《ボウンニュー》にみるマラウィリィの伝統と革新

近年のアボリジナル・アートの需要の高まりと、西洋社会との接触によって変容を遂げるヨルング・コミュニティは、それまで、父親から息子へと受け継がれていたクラン・デザインが女性にも継承の権利が与えられるようになったことは前述し

た。マラウィリィは、そうした時代の流れのなか、氏族の帰属を超えて夫のジャブ氏族のカントリーを描く許可を与えられた。夫の死後もワンダウェイの大地はマラウィリィにとって常にインスピレーションの源としてあり続け、石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》にもよく表れているように、マラウィリィはワンダウェイを象徴するグリッド文様を巧みに表現してみせている。その中でも興味深いのは、画面右側に描かれるワンダウェイの大地に流れる水の動きを表現した印象的な曲線である。この曲線は、夫ドゥジャドゥジャ・マナングールの描くワンダウェイの姿とは異なり、マラウィリィ独自の表現である。もちろんマラウィリィは、常にクラン・デザインの神聖性を尊重し、権利範囲外のデザインやドリーミングを描くことは重大な犯罪であるというコミュニティの伝統制度を十分理解し誠意を払っている。結果、マラウィリィはとても注意深くジャブ氏族のデザインを描いている。そのなかにおいても、彼女は確信的に自身の表現方法を見つけ、ジャブ氏族のクラン・デザインに組みこむことに成功している。そこには、マラウィリィの特殊な位置づけが大いに関係している。彼女は、2018年11月3日から2019年2月24日にかけて開催された個展「わたしの心と精神より」(ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、シドニー)の図録の中でこう答えている。

この水(ワンダウェイの水)は私の娘のもので。これは彼女と彼女の父親のもので。

[...]私は、夫が教えてくれたパターンや彼が所有しているデザインしか知りません。それが、私が学んだことです。<sup>29</sup>

氏族の帰属は、父親から子どもへと受け継がれる。つまり、どんなにマラウィリィが夫からクラン・デザインを描く許可を得たとしても、マラウィリィはマダルパ氏族、イリチャ半族の者であり、娘マリンユラ・マナングールは父親と同じジャブ氏族、ドゥワ半族の者として、マラウィリィよりも正統なデザイン継承者である。そして、マラウィリィ自身が語っているように、彼女の描く作品は、ワンダウェイの大地の姿であり、その裏にはイニシエーションを経た者しかアクセスできないような神聖なデザインは隠されていない。マラウィリィの兄でありアーティストでもあるジャンバワ・マラウィリィは、ノウォンギーナ・マラウィリィの制作プロセスについてこう語っている。

男性は、儀式を行うリーダーとして、クラン・デザインを次の世代へ受け継ぐ責任があります。よって男性のバーク・ペインティングはこうしたデザインの重要性を尊重する厳しい制度に守られて制作されなければなりません。しかし、女性は違います。ノウォンギーナのように、女性はこうした責任を背負っていないため、作品がより自由になるのです。<sup>30</sup>

つまり、マラウィリィは伝統を継承するために厳しい規則にのっとって作品を制作するのではなく、彼女とワンダウェイさらには、彼女と夫との精神的関係性により強く基づいてジャブ氏族のデザインを描いているのだ。マラウィリィの「まるで植物が育つ」ように描かれる曲線には、彼女に許された自由な自己表現と美的感性がのびのびと表出している。そして、具象物の描写を省き、画面すべてをデザインやパターンによって対象を抽象化し、視覚的効果を追求することに徹している。こうすることによってマラウィリィはデザインに関連するドリーミングへの深い追求を避け、より事象的な出来事の描写に徹底することで、自由な表現を獲得しているのだ。つまりマラウィリィは《ボウンニュー》において、氏族のデザインの伝統とそれが意味する対象を尊重しつつ、抽象化された画面構成によってそれ以上の言及を避け、彼女の特異な立場によって表出可能になった直観的な表現方法の実践によって、伝統と革新を同時に画面上に取り込むことに成功しているのである。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. 石橋財団は、2006年に「プリズム：現代オーストラリア美術」展を開催した。この展覧会を契機に、オーストラリア・アボリジナル・アートの代表的作家エミリー・カーメ・イングワリィの作品2点を含む計7点のオーストラリア絵画を購入した。
2. マラウィリィの作品は、オーストラリア現代美術館とキャンベルタウン・アート・センターで展示された。
3. 正式名称 The Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Awards (NATSIAA) は、ノーザンテリトリー博物美術館とオーストラリア最大の通信会社テルストラが共同で毎年開催する、国内アボリジナル・アートに特化した賞として最も古い歴史と高い名声をもつ。
4. Henry F. Skerritt, "The country speaks through her" in *Nonggirra Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 36.
5. Hetti Perkins, "Nonggirra Marawili" in *Defying empire: 3rd indigenous art triennial*, edited by Tina Baum (Canberra: National Gallery of Australia, 2017), p. 90.
6. Perkins, "Nonggirra Marawili," p. 90.
7. 京都国立近代美術館、アボリジニの美術：伝承と創造：オーストラリア大地の夢／京都国立近代美術館編（京都：京都国立近代美術館、1992年）、34頁。
8. Judith Ryan, *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria* (Melbourne: National Gallery of Victoria, 1990), p. 3.
9. Ryan, *Spirit in Land Bark paintings from Arnhem Land*, p. 10.
10. Ryan, *Spirit in Land Bark paintings from Arnhem Land*, p. 77.
11. Wally Caruana, *Aboriginal art* (London: Thames & Hudson, 1993), p. 60.
12. 西アーネムランド地方では、クロスハッチング技法で生み出されるデザインは「ラーク rarrk」と呼ばれる。
13. Howard Morphy, *Aboriginal Art* (London: Phaidon Press, 2013), p. 190.
14. East Arnhem Regional Council, *Yirrkala*, <https://www.eastarnhem.nt.gov.au/yirrkala-detailed>. Accessed May 8, 2020.
15. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 153.
16. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 159.
17. Cara Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind" in *Nonggirra Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 11.
18. Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
19. Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
20. Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
21. Perkins, "Nonggirra Marawili," p. 90.
22. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 252.
23. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind," p. 16.
24. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind," p. 13.
25. Art Gallery of New South Wales, *Fish trap at Wandawuy*, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/108.2013/>. Accessed May 10, 2020.
26. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind," p. 13.
27. Alcaston Gallery, Nonggirra Marawili, <http://alcastongallery.com.au/artist/read/63-nonggirra-marawili>. Accessed May 10, 2020.
28. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind," p. 13.
29. Nonggirra Marawili, "This is just my thinking" in *Nonggirra Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 27.
30. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: from my heart and mind," p. 20.