

# オーストラリア先住民族アボリジナル・アート

## ——美術館・博物館での展示手法とその受容の変遷

Australian Aboriginal Art: Changes in Museums' Exhibition Approaches and the Reception of its Art

上田 杏菜

UEDA Anna

### はじめに

石橋財団は、近年オーストラリア現代美術の収集をおこなっており、そのなかにはオーストラリア先住民族によるアボリジナル・アートの作品が多く含まれる。今後さらにアボリジナル・アートを収集・保存・研究・展示していく上で、アボリジナル・アートがどのように美術館・博物館で展示され、受容されてきたのか、その歴史を理解することは大変重要だと考える。なぜなら、アボリジナル・アートは西洋美術から切り離された「他者」の美術から、オーストラリア現代美術を代表する視覚芸術のひとつへと180度転換して発展した歴史があり、その受容の転換に、美術館・博物館での展示手法と解釈の変化が大きく関係しているからだ。こうした過去の発展の歴史を理解することは、アボリジナル・アートを正しい判断基準で収集・研究・保存・展示していくための土台である。

本稿ではまずアボリジナル・アートとは何か、簡単な概要と歴史を紹介し、19世紀後半、アボリジナル・アートが博物館で展示されるようになった歴史背景と、その展示手法を考察する。つぎに、アボリジナル・アート受容の転換期である1950年代から1980年代を、社会、政治経済、美術史の観点からそれぞれ見渡し、多角的にこの時代の動向を概観する。そして1980年代以降美術館でアボリジナル・アートがいかんして展示・解釈されたのかを考察し、1980年代後半からアボリジナル・アートが現代美術へと発展していく様子を考察する。

さらに近年のアボリジナル・アートをめぐる展示方法の変化(従来異なる枠組みを持っていた美術館と博物館の展示方法が近年交わるようになり、そこからより深いアボリジナル・アートの理解につながるようになった)を「21世紀の新しい博物館学」<sup>1)</sup>と位置づける。国立オーストラリア博物館上級学芸員で同館先住民族学キュラトリアル・センター長マーゴ・ニール<sup>2)</sup>の論点をもとに、「21世紀の新しい博物館学」の意義と展望についても言及したい。なぜなら、こうした現在も発展を続けるアボリジナル・アートをめぐる新しい博物館学を考察することは、最新のアボリジナル・アートの動向を把握し、美術館・博物館がどのようにアボリジナル・アートを捉え、社会に発信しようとしているのかを理解することでもあり、重要

な視点だからだ。そしてオーストラリアと地理的・文化的な距離があり、さらにはアボリジナル・アートの認知も高くない日本で、より深いアボリジナル・アートの理解を目指すために、いかにアボリジナル・アートをめぐる「新しい博物館学」を実践し、そして日本の社会に向けて彼らの芸術を発信していくか、私たちがかかえる課題と展望について言及していきたい。

### オーストラリア先住民族

アボリジナル・アートを創造するアボリジナル・コミュニティとは誰を指すのか。

オーストラリア先住民族は、アボリジナル・トレス海峡諸島民と呼ばれ、オーストラリア大陸とトレス海峡諸島(パプアニューギニアとの間に位置する270ほどある島のこと)に約5万年もしくはそれ以前から住んでいる人々を指す<sup>3)</sup>。

彼らは島伝いに東南アジア経由でオーストラリア大陸に到達したと考えられている。彼らの伝統的生活は狩猟採集を基礎とし、定住しない彼らの物質文化は簡素で、大型の建造物をもたない<sup>4)</sup>。イギリス植民地(18世紀後半)以前は250以上の異なる言語(800以上の方言)が先住民族のあいだで話されていたが、2016年時点では約120言語が使用されており、今後世代が変われば約1割の12言語ほどしか残らないだろうと予測されている<sup>5)</sup>。

オーストラリア先住民族を指す「アボリジニ(Aborigines)」の語源は、ラテン語の“Ab”=from「～から」と“origine”=origin, beginning「起源、最初」で、「原住民」「original inhabitants」という意味である<sup>6)</sup>。16世紀頃に造られた語で、1789年にはオーストラリアの先住民族を指す言葉として使用された<sup>7)</sup>。しかし、「アボリジニ」という名詞には、差別的に使用されてきた歴史があり現在では公の場で使用されることはほぼない<sup>8)</sup>。かわりに「アボリジナル(Aboriginal)」と形容詞で使用し、より多様性を含んだ言い方が好まれ、広く一般的に「アボリジナル・ピープル/パーソン(Aboriginal People/Person)」や「アボリジナル・コミュニティ(Aboriginal Community)」、「アボリジナル・アーティスト(Aboriginal Artist)」などと使用されている。さらに、先住民族を意味する「Indigenous」や、「First Nations People」と

いった言い方も広く使用されている。本稿では、オーストラリア先住民をアボリジナルと統一して名義する。

## アボリジナル・アート

アボリジナル・アートは、世界で最も古い歴史を持つ芸術表現のひとつである。儀式、ダンス、歌、ボディ・ペインティング、岩に描いた壁画、砂絵など様々な芸術活動を通して伝統文化が継承されてきた。そうした芸術活動の最も古い例として2021年にオーストラリア西部で新発見された洞窟壁画は、国内最古の約1万7千年前のものと発表された<sup>10</sup>。岩肌などの壁面に印をつけるマーク・メイキングは、今から2万5千年または3万年前のものが存在しており、さらに4万5千年前の赤の黄土クレヨンが、カカドゥ国立公園から発見されている<sup>11</sup>。地域やコミュニティごとに異なるデザインや模様は、日常用品から儀式に使用する神聖なオブジェにまで施された。彼らは芸術を通して祖先と、そしてコミュニティが根ざす大地(カントリー)との関係性を深く築いてきたのである。

## アボリジナル・アートとドリーミング

アボリジナル・アートには彼ら独自の宗教観、死生観、そして彼らがみる世界観が強く反映されている。こうした精神世界を支える中心的な概念をドリーミングと呼び、このドリーミングが、アボリジナル・アートのもっとも特徴的かつ独自性を保持している所以である。ドリーミングとは、祖先の精霊たちが旅をしながら大地を創造した時代の物語をさす。祖先の精霊たちは、人や動物、植物の姿で表されたり、モノや事象であったりもする。彼らは大地を創造するだけでなく創造物に名前を与えもした。そして、旅をする精霊たちはその道中で歌やダンスをしたり、争いをしたり、性交をしたり、助け合ったりし、旅の最後に岩山や星や泉などに変身した。そうした場所は今でもアボリジナル・コミュニティにとって「聖地」と見なされている。しかし、ドリーミングは決して過去の出来事ではなく、永遠で、現在でもある。なぜなら、彼らはドリーミングで創り出された大地とともに生き、目の前に広がる大地がドリーミングを表象しているからだ<sup>12</sup>。アボリジナル・アートとドリーミングの関係性について、美術史家ハワード・モーフィは『アボリジニ美術』(2003年)で以下のように述べている。

ドリーミングはアボリジニ美術を理解するうえできわめて重要である。美術はドリーミングに接近する手段であり、そのスピリチュアルな次元との接触を可能にする方法である。そのうえ美術そのものがドリーミングの産物である。<sup>13</sup>

ドリーミングはアボリジナルの精神世界から社会秩序、大地

との密接な関係をも包括的に支配する「世界の見方」であり、アボリジナル・アートはその世界を表象したもののなのだ。

## 西洋社会との接触——イギリス植民地

1770年、イギリスの海軍大尉ジェームズ・クックがオーストラリア大陸の東海岸シドニー近郊のボタニー湾に西洋人として初めて上陸すると、オーストラリアを「無主地」すなわち所有者がいない土地であると、イギリス領と宣言した(fig. 1)。そして1788年、第一号のイギリス囚人輸送船および植民船計11隻がシドニー湾に到着し、ここにオーストラリア植民地が始まる。植民地化が進むなかで、先住民であるアボリジナルと植民者との衝突が各地で発生し、暴力や虐殺、そして植民者によって持ち込まれた疫病でアボリジナルの人口は激減する。例えば、タスマニアでは1788年から1861年にかけて、約4,500人いたアボリジナルはわずか18人に急減した<sup>14</sup>。1876年には最後のひとりが亡くなり、タスマニアの純血なアボリジナルは完全に絶滅する。

植民者はこれ以上両者の衝突を避けるために、アボリジナルの保護隔離・同化政策を各州で施行する。こうした政策の背景には当時先住民問題は、純血アボリジナルの絶滅と混血アボリジナルの「生物学的吸収」によって将来解消されるだろうという考えがあった<sup>15</sup>。つまり、高度に文明化された西洋社会との接触によって、文化的にも人種的にも劣る純血アボリジナルは淘汰され、いずれは絶滅すると考えられ、すでに西洋の血が混じっている混血児は、西洋社会へ順応させ社会の一員として生活できるように教育し同化させることで、アボリジナルの問題は解決すると考えられていたのである。1937年に、連邦政府と各州の先住民担当相によって正式に同化政策が提唱され、1951年には純血アボリジナルをも対象とした同化を促進する政策が合意された<sup>16</sup>。この同化政策は1970年代まで行われる。こうした一方的な植民者イギリスと被植民者アボリジナルの関係は、当時のイギリス植民者側の社会思想を大きく反映するものであった。



fig.1  
フィリップス・フォックス《1770年、ボタニー湾にキャプテン・クック上陸》1902年、油彩・カンヴァス、192.2×265.4cm、国立ヴィクトリア美術館  
E. Phillips FOX, *Landing of Captain Cook at Botany Bay, 1770*, 1902, National Gallery of Victoria, Melbourne

その社会思想とは、西洋で興隆していた社会進化論である。これはダーウィンの生物進化論を人間社会の進歩に当てはめた理論で、この考えはアボリジナルとの接触により強化された。社会進化論者は、人類社会の進歩の過程においてアボリジナルは最も低次な文明社会「石器時代」<sup>17</sup>に分類され、人間の「原始的(プリミティブ)な」社会構造を持っていると考えた。そして西洋社会は、文明社会優者であり、アボリジナルの「未開」社会は西洋社会の基準に沿って文明化されねばならないと主張したのである<sup>18</sup>。ここで重要なのは、モーフィも指摘しているように、こうした理論によってアボリジナルを西洋社会から完全に切り離れた「他者」とおいたことである<sup>19</sup>。この他者性は、つねに西洋社会の理念と植民地主義を補強する材料として存在した。オーストラリア植民地も例外ではなく、「他者＝外」と「西洋＝内」をアボリジナル社会と植民者社会の図式に当てはめることによって、オーストラリア植民者は団結し、さらにはアボリジナルに感情移入することなく植民地化を進めることができたのである。この内在化された他者性によって、オーストラリアの植民地発展は、急速に加速する。

そしてこの社会思想は、アボリジナル・アートがどのように解釈され、展示されていたのかと深く関係している。

## 19世紀のアボリジナル・アート——プリミティブ・アート

社会進化論に基づき、劣性の文明は高度な優性文明によって淘汰されると考えられ、アボリジナル文化が西洋文明に飲み込まれてしまう前に、彼らの文化遺物や物質文化を収集、保存、研究する場所が必要であった<sup>20</sup>。その使命を担ったのが、博物館である。

被植民者の先住民族文化は、前述のように西洋文化からは切り離されており、同様にアボリジナル・アートは西洋美術史の文脈からも切り離されて考えられていた<sup>21</sup>。美術館は西洋美術を展示する場であったため、美術館にアボリジナル・アートの居場所はなく、博物館が「他者」の美術を収集・保存・研究・展示する場として重用される。つまり植民地時代において、博物館がアボリジナルの物質文化を扱う唯一の施設として重要な役割を果たしたのである。

アボリジナルが創造する芸術は、人類の原始的表現であるとして「原始美術(プリミティブ・アート)」と呼ばれることとなった。そこには西洋社会から完全な「他者」として存在するアボリジナルに向けられた偏見に満ちた好奇の目が大いに反映されていた。

博物館では収集された作品の持ち主が誰であるか、制作者が誰であるか、個々人のアイデンティティは重要ではなく、いかに収集品がアボリジナルらしくあるかが優先された。コレクションの目的は、民族学史的な正統性・真正性を担保し「その文化の本質的なものを示す」<sup>22</sup>ことを証明するのが重要であった。

この時代に用いられていた博物館での展示手法にはいくつか

特徴がある。まずひとつめは、分類法だ。博物館で採用された分類法は、19世紀中頃に確立した動物学や鉱物学に学んだものである<sup>23</sup>。博物館のなかでも自然史博物館はこの分類法がより厳密に守られており、比べて先住民族文化が展示されていた民族史博物館では、少し状況が違っていた。民族史博物館は「キャビネット・オブ・キュリオシティズ」の雑多さを引き継ぎながら、当時確立した分類法を徐々に採用していったのである。そして2つめは、その量だ。人類学者レオン・サッターズウェイトは、博物館の展示手法として展示物の量の多さに着目し、特徴のひとつとして指摘している。様式、素材、技法、用途、地域などに分類された作品は、その展示の量によって確固たる存在を得るのである<sup>24</sup>。そして3つめは、展示物の緻密な文脈化である。西洋文化に属さない「他者」を展示するために、参考図版、解説文、地図、ジオラマ、さらにはマネキンを使用し、作品を文脈化して展示する。もちろんこうした展示物の文脈化は、一方的な目線で成り立っている。当時の博物館での展示手法は、制作者の意図を無視した文脈化であり、作品に与えられた解釈は西洋社会が信じたい社会進化論を証明するものであった。モーフィは、収蔵された作品は文化の進化を示すように形態別に展示され、文化の違いを強調し異なる社会観の歴史的関係性を表す「實在の」情報として紹介することが必要であった、と分析する<sup>25</sup>。さらに博物館の役割と、プリミティブ・アートと定義されたアボリジナル・アートの関係性についてモーフィは以下のように論じている。

[...] そうした展示は西洋の観客にアボリジニの美学を教え、アボリジニ文化の価値を認める手段であるよりも、「美術」として作品を適切に鑑賞することを否定する手段となった。アボリジニにとってのアボリジニ美術の意味するところは民族学の領域とされたのであり、こうした考え方がアボリジニ美術を美術館ではなく民族学の博物館にむすびつけたのであった。<sup>26</sup>

こうして博物館は、最も原始的な人間の活動を表す、より「オーセンティックな」作品を収集することに熱中し、西洋文化がアボリジナル文化を飲み込んでしまう前に、滅び行く民族の原始的生活を保存しようと躍起であった<sup>27</sup>。

生物の標本のように一様に並べられた収蔵品は、薄暗い部屋で大きなガラスケースの中に収められたまま、半世紀以上変わることにはなかった。例えば国内最大規模の先住民族物質文化を所蔵する南オーストラリア博物館では、1914年から1982年までその常設展示が変わることはなかったのである<sup>28</sup>。

## アボリジナル・アートの発展と転換 ——変遷期1950年代～1980年代

博物館での展示手法は半世紀以上同じであったが、ではアボ

リジナル・アートの受容と解釈もその期間変わることがなかったのだろうか。

実はそうではない。

アボリジナル・アートが「他者の美術」から「現代美術」へと転換するのが1980年代後半であると冒頭で述べたが、それは一夜にして起こらない。転換へ向けた変遷期は、1950年代ころから確実に起こり始めていた。その数十年の歳月のあいだ、社会、思想、政治、経済、美術史などの変化と共にアボリジナル・アートは変容を遂げる。以下ではその変遷期を社会、政治経済、美術史の側面から概観し、アボリジナル・アートの発展と転換を考察する。

## 社会

アボリジナル・アート受容の変遷に関わる社会の動向として重要な出来事は、1950年代後半から1960年代にかけて特に活発であったアボリジナル権利回復運動とその達成である。植民地時代、アボリジナルは一切の人権を認められず、伝統的な生活や文化を否定され、土地を収奪されてきた。二級市民として社会の枠組みからはじき出されていた彼らは、第二次世界大戦前後から主に都市部に居住する混血アボリジナルを中心に人権回復—市民権、選挙権、平等賃金、社会福祉、土地権などの訴えが主張されるようになる<sup>29</sup>。

1960年代に入ると、アボリジナル進歩委員会が活発な活動をはじめ、さまざまな運動を展開した。この運動の特徴は、アボリジナルと白人が肩を並べて活動を展開した点だ。オーストラリア主流社会も巻き込んだ社会運動に後押しされ、1967年に行われた国民投票（オーストラリア憲法を改正し、アボリジナルを国勢調査に含むかについて）では、90%以上が「YES」に投票した。国勢調査に彼らを含む目的は、アボリジナルの権利回復を一番の項目としており、ここにオーストラリア国内でのアボリジナル人権回復が達成されたのである。

そして、アボリジナルにとって人権回復のなかでも特に重要な項目のひとつが、土地権の回復である。前述したように彼らの世界観は大地と密接に関係している。彼らは大地を通して祖先とつながり、大地がドリーミングを表象しているからだ。植民地時代の土地収奪や乱用は、1960年代からアボリジナル主体による土地権回復運動の高まりへつながっていく。特に記述すべきは、1963年のイルカラ樹皮嘆願書である（fig. 2）。石橋財団所蔵作家ノウンギーナ・マラウィリィの出身地域ヨルングにある街イルカラでは、当時、ボーキサイト（アルミニウムの原鉱）採掘のため、コミュニティに無断で連邦政府が民間企業に鉱業権を与えていた。これに抗議するため地元のアボリジナル・コミュニティは、イルカラは祖先から何千年と受け継がれてきた土地であり、自分たちの所有地であると主張し、ヨルング語と英語でオーストラリア議会に土地所有権主張の嘆願書を提出したので

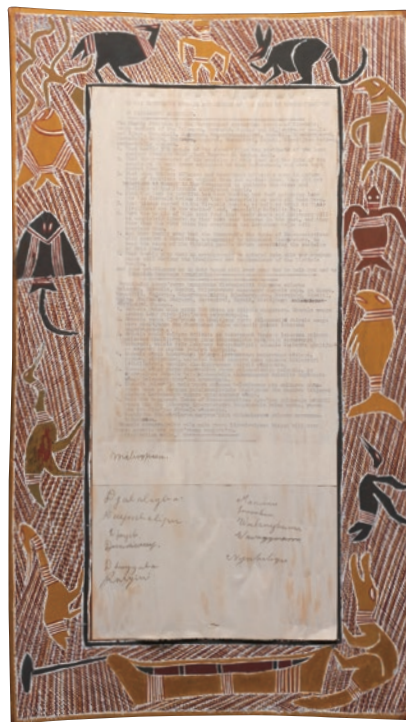


fig.2  
《イルカラ樹皮嘆願書》  
1963年、  
オーカー、紙・樹皮、  
34.5×60.3×4.5cm  
Yirrkala bark petition,  
1963, National Museum  
of Australia

ある。嘆願書は先住民が議会に提出した数少ない正式文書のひとつであり、かつその仕様はイルカラの伝統絵画バーク・ペインティングの手法を用いた文書であった。結果この訴えは却下されたが、アボリジナルの土地権に関する自己決定権や権利主張を主体的に行った最初の例として、さらにその主張に彼らの伝統芸術が用いられた点で重要な出来事である。土地権回復運動はその後さらなる高まりをみせ、1972年、当時の首相ゴフ・ホイットラム自らが出向き、ヴィンセント・リンジャーリ（1966年からウェーブ・ヒル土地権利運動を率いた活動家）の手のひらに土を注ぎ落として土地の正式な返還を認める、という象徴的な瞬間を



fig.3  
マーヴィン・ビショップ《ノーザン・テリトリー準州にて、首相ゴフ・ホイットラムが伝統的所有者ヴィンセント・リンジャーリの手へ土を注ぐ》  
1975年（1999年プリント）、タイプR3写真、30.5×30.5 cm（イメージサイズ）、  
ニューサウスウェールズ州立美術館  
Mervyn BISHOP, Prime Minister Gough Whitlam pours soil into the hands of  
traditional land owner Vincent Lingiari, Northern Territory, 1975, printed 1999,  
Art Gallery of New South Wales  
© Mervyn Bishop/ Department of the Prime Minister and Cabinet

迎えることになる (fig. 3)。いわゆるウェーブ・ヒル・ウォーク・オフの事例は、後の1976年アボリジナル土地権利(ノーザン・テリトリー)法<sup>30</sup>の成立につながった。

こうしたアボリジナルの社会地位向上と権利回復の達成は、その後のアボリジナル・アートの行く末にも大きく影響を及ぼす。つまり人権の基本である自己決定権に基づき、彼ら自身によってアボリジナル・アートのブランディングを行い、プロモーションを行うことで「プリミティヴ・アート」と外部によって貼られたレッテルから解放する動きが始まるのである。

## 政治経済

アボリジナル・アートが現代美術へと変容する過程では、オーストラリアの政治経済の動向と密接に連動していたことを強調する必要があるだろう。そしてこの政治経済の側面には、前項でも述べたアボリジナル自身の自己決定権が大きく作用している。1970年代からアボリジナルを主体としてアボリジナル・アートを盛り上げる動きが起り、そこには政治的、経済的な横糸も絡まり合いながら1980年代の現代アボリジナル・アート受容へと昇華されていくのである。ここでは主にキー・プレイヤーであるいくつかの団体設立の事例と1970年代から1980年代のオーストラリアの政情を通して政治経済の観点からアボリジナル・アートの転換期を概観してみたい。

まず最初のキー・プレイヤーは1971年に設立されたアボリジナル美術工芸会社である。1967年の国民投票によって達成されたアボリジナルの権利回復は、連邦政府内に先住民関連省 (the Department of Aboriginal Affairs) の創設を決定させた。連邦政府は、アボリジナルの経済的自立を重要課題のひとつとし先住民関連省のもとに、1971年アボリジナル美術工芸会社を設立する。この会社は、今まで土産物屋で安く売られていた工芸品を本格的なアート産業として促進し、特に地方コミュニティの経済的自立を目的とした。彼らは、市場の供給をコントロールしながらアボリジナル・コミュニティで生産される美術工芸品の価値を高め、生産品は「アボリジナル文化の保存そして伝統的な技術への更なる理解と尊重を促すために、高水準の芸術性と職人技巧をもつことを奨励する」<sup>31</sup>と明示した。会社は、作品をコミュニティから購入し、主要都市にある専門の販売代理店に作品を卸すことで、作品の流れをコントロールしたのである。

そして2つめのキー・プレイヤーは、オーストラリア・カウンスルのもとに1973年に設置したアボリジナル・アート委員会である。この委員会のメンバーはすべてアボリジナルで構成され、すでに設立されていたアボリジナル美術工芸会社と密接に連携しながらアボリジナル・アートの国際的な認知向上に向けた道筋を整備した。委員会の役目で特に重要なのは、アボリジナル・アートに関する政策やレギュレーションの施行、アボリ

ジナルによる様々な芸術活動——視覚芸術、文学、演劇、ダンス、音楽、映画などへの助成、専門的なアボリジナル・アート・アドバイザーの雇用によるアボリジナル・アートの価値向上とマーケティング活動である<sup>32</sup>。1974年から1980年代初頭の間、委員会は19の展覧会を40以上の国で開催した<sup>33</sup>。

3つめは、アボリジナル・アート委員会のもとに1976年に設立したアボリジナル・アーティスト・エージェンシーだ。この組織は、著作権関連を整備するとともにアボリジナル・アートを積極的にアート・シーンの第一線に送り込むためのプロモーションを行った。その成果は1979年第3回シドニー・ビエンナーレへのアボリジナル・アーティスト初参加へとつながる<sup>34</sup>。

それぞれ団体の組織名は異なるが、みな同じ目的を共有していることがわかるだろう。それは、アボリジナル・アートを「現代の」芸術としてマーケティングを行い、作家には質が高く高価で取引される作品または工芸品の制作を奨励し(その見返りは作家の経済的自立にもつながる)、マーケットをある程度コントロールすることでアボリジナル・アートの市場価値を底上げすることである。こうした1970年代に立て続けに設立した複数組織が、1980年代後半に待っている現代アボリジナル・アート受容のビッグ・バンのプロデューサーであることを明記する必要があるだろう。そして重要なのは、アボリジナルが主体となって主導したことである。

そして、1970年代のなかで最も歴史的かつ、その後のアボリジナル・アートの運命を決定づける団体が設立される。それは1972年にオーストラリア国内で初めて設立されたアボリジナル・コミュニティ主体の営利団体パパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合である。

パパニアは、1959年に連邦政府によってつくられたアボリジナル居住区で、オーストラリア中央砂漠の都市アリス・スプリングスから西に240キロメートル離れた地域に位置する。政府設営の居住区は、当時の同化政策の方針に沿って、アボリジナルに職業訓練や教育を与え主流社会に同化させる目的をもっていた<sup>35</sup>。そうした政府の方針の下、さらに近隣の居住区の人口増加対策のために作られたパパニアには、様々な言語や文化、バックグラウンドをもった人々が流入した。しかし、異なるコミュニティ同士の対立や病気の蔓延によって当時のパパニアの環境は最悪であった。そうした状況のなか、1971年パパニアの小学校で美術を教えていた白人教師ジェフリー・バードンは、学校の壁に伝統的な図像を描くことを思いつく。バードンはこのアイディアを集落の年長者に持ちかけ、最初の壁画が完成した。その図像は、パパニアの土地に縁のあるハニー・アント・ドリーミングを描いたものであった。このプロジェクトは大成功を収め、年長者たちは壁画の後もひき続き作品を制作することを望み、バードンは彼らにカンヴァスや板にアクリル絵具などでドリーミングを描くことを提案する。こうして制作されたアクリル画はア



fig. 4  
 マイケル・ジャガマラ《ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング》、1985年、合成ポリマー・絵具・カンヴァス、国会議事堂アート・コレクション  
 Michael JAGAMARA, *Possum and Wallaby Dreaming*, 1985, Parliament House Art Collection  
 © the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd



fig. 5  
 クマンティ・ジャガマラ(ウィリアム・マッキントッシュ、アルド・ロッシ、フランコ・コレッソによって造設)《国会議事堂前庭のモザイク歩道(ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング)》、1986–87年、90,000以上の花崗岩・セメント  
 Kumantye JAGAMARA, fabricated by William McIntosh, Aldo Rossi and Franco Colussi, *Forecourt Mosaic Pavement, Parliament House Canberra (Possum and Wallaby Dreaming)*, 1986–1987  
 Reproduced with permission of the Artist through the Aboriginal Artists' Agency Ltd.  
 Photograph courtesy of the Parliament House Art Collection, Canberra ACT.  
 © the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

リス・スプリングスで売られ、当時の金額で1,300豪ドルを稼いだ<sup>36</sup>。これは彼らにとって衝撃であった。元々砂絵や儀式の際のボディ・ペインティングとして描いていた伝統的なデザインがお金になった瞬間だからである。その後の半年間で約600枚の作品が売られることになった<sup>37</sup>。そして1972年にアボリジナルによる初の営利目的のアボリジナル・アーティスト協同組合、パパニア・トゥーラが設立する。

モーフィは、バードンの貢献について2つの重要な点を挙げている。ひとつめは、アボリジナルの砂漠美術が外の世界に向けて入手可能なものとし、その形態が市場開拓に役立つものとした点である<sup>38</sup>。砂漠地域のアボリジナル・アートは、元来砂絵やボディ・ペインティングで恒久性がなかったからだ。そして2つめは、タイミングだ<sup>39</sup>。1970年代は政府のバックアップのもとアボリジナル主体の団体が次々と組織され、経済的自立を促進する方針が打ち出された時である。こうした時代風潮のなか生まれたパパニアのアクリル画は、アボリジナル・アート委員会によって購入され、彼らが組織する国際展で展示される機会を得るのである<sup>40</sup>。

もう少し視野を広げてオーストラリア国家全体の流れを見ると、1970年代後半から80年代後半にかけて、オーストラリアは白豪主義から多文化主義へと政策を転換した時期でもある。白豪主義とは、英国系アングロサクソン人を国民成員とする社会を目指し、その他の国からの移民を規制する政策であるが、この時期白豪主義は行き詰まりを見せ、移民政策の見直しを迫られていた。オーストラリアと国際関係の専門家鎌田真弓は、この政策転換の背景には増加する非英国系移民と主流

社会との間に発生している諸問題への対処としての政治的妥協、特に1980年代以降「オーストラリア社会の「アジア化」」に対処するための「国内政治としてのアジア政策」<sup>41</sup>の結果であると、分析する。オーストラリアは環太平洋に属するオセアニアであると自覚し、多民族・多文化国家を主張することによって、増加する非英国系オーストラリア人をめぐる様々な社会問題に対応しようとしたのである。

イギリスの影響から離れ、新しい国家形成を推し進める上で新ナショナル・アイデンティティのひとつとして重用されたのが、アボリジナル・アートである。最も顕著な例は、1988年首都キャンベラに新築された国会議事堂の前庭に、モザイク画としてパパニア・トゥーラの作家マイケル・ジャガマラ《ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング》(1985年)が採用されたことであろう (fig. 4, 5)。

このように、アボリジナル・アートはオーストラリアの政治経済と深く絡み合いながら変容を遂げていった。次に美術史の流れのなかで、アボリジナル・アートがどのようにして西洋美術の「外」から「内」へと組み込まれていったのか、時代を1950年代へと遡って年代を追って考察してみる。

## 美術史

美術史の動向においてアボリジナル・アートが、プリミティブ・アートから現代美術へと変容する過程は、1950年代から始まる。興味深いのは、その変化を助長したのが、アボリジナル・アートをプリミティブ・アートと定義した人類学者と西洋美術のモダニスト作家のなかから起こったというパラドックスである。

美術史家イアン・マクリーンは、特に1950年から60年の10年間は、アボリジナル・アートの芸術的価値に焦点を当てた展覧会が広く社会の注目を集めたとして、受容変化の第一歩を指摘している<sup>42</sup>。南オーストラリア博物館の上級学芸員で人類学者のフィリップ・ジョーンズはより深くこの変遷初期について言及している。ジョーンズは、まず1949年にデイヴィッド・ジョーンズ・アート・ギャラリーで開催された人類学者ロナルド・バーンド企画の展覧会に注目する。ジョーンズは、これを「オーストラリア社会のアボリジナル・アートに対する見方が変わったターニングポイントである」<sup>43</sup>と指摘している。さらに、1957年「アーネムランドの芸術」展ではアボリジナル・アートが無名の民俗学的資料としてではなく、アーティスト名の明記と作家がどの伝統に根ざし芸術的表現を行っているのかも表記した展示であったとして、アボリジナル・アートの展示手法に関わるマイルストーンとなる展覧会だと強調している<sup>44</sup>。ジョーンズはこの時代の重要性について、社会がアボリジナル・アートの芸術的表現を理解し始めた時であると分析する。

さらに20世紀オーストラリア美術で最も有名なモダニスト作家の一人であるマーガレット・プレストンは、アボリジナル・アートの美的価値に早くから着目し、社会にその重要性を訴えた<sup>45</sup>。そしてニューサウスウェールズ州立美術館副館長で抽象表現作家のトニー・タクソンも、1950年代から1960年代においてアボリジナル・アートの芸術性に焦点を当てた人物である<sup>46</sup>。しかし、こうした内部からのアボリジナル・アートに対する意識変革が図られたものの、マクリーンも強調しているように、当時はまだ「プリミティヴ・アート」としてアボリジナル・アートは語られており、オーストラリア美術史からは除外されていた。アボリジナル・アートは、1980年代中頃まで「プリミティヴ・ファイン・アート」<sup>47</sup>として、つまり「原始美術」に秘められた芸術性を主流社会が独自の解釈をもって理解するにとどまっていた。

前述したように1970年代は、アボリジナルをめぐる社会状況が著しく変化した時期である。1972年のパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合の設立によって、アボリジナル・アートの状況も変化したように見えるが、しかし大枠の美術史の流れの中では、アボリジナル・アートに対する見方はほとんど変化しなかった。美術史家ヴィヴィアン・ジョンソンは、この時代のパパニア・トゥーラの作品の立ち位置について以下のように説明している。

1970年代を通してパパニアの絵画は、美術館からは民族的すぎると否定され、博物館からは民族的とするには十分ではないと見なされ、作品の価値の不明瞭さに陥っていた。そのためオーストラリアのどの公的施設も作品を購入することはなかったのである。[...]1970年代を通してのパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合は、アボリジナル・アート委員会の

作品購入一特に展覧会のために依頼される大きなカンヴァス画一を通してその存続を依存していた。<sup>48</sup>

アボリジナル・アートへの根強いステレオタイプな視線が、パパニアの作品の行き場をなくしてしまっていた。つまりポリマー絵具やアクリルといった西洋由来の素材によって描かれたアボリジナルの文化表象は、「本物らしさ」を追求する博物館では、博物館が定義する「正統性」を満たしていないとされ、進歩的なモダニズム理論を实践する美術館では、どんなに素材が西洋由来のものであっても彼らの文化を色濃く反映しているため民族的であり、未来志向主義とは相容れないとしたのである。

しかしパパニアで制作された作品は、アボリジナル・アート委員会による作品の芸術性と現代性に焦点を当てた国際展覧会プログラムと、戦略的マーケティングを通して、徐々にニッチなコレクター市場を開拓し始める<sup>49</sup>。そして、委員会の努力が次第に実りはじめ、1980年代初期になるとアート・シーンのなかでアボリジナル・アートの捉え方が次第に変化していった。人類学者フレッド・マイヤーズはこの1980年代について、アボリジナル・アートを現代美術へと正当化するプロセスの時代であると分析する<sup>50</sup>。

大きな契機は、国内主要美術館によるパパニア・トゥーラ作品の購入だ。1980年に、国立オーストラリア美術館が初めてパパニア・トゥーラの作家ミック・ワランカリ・ジャカマラ《ハニー・アント・ドリーミング》(1973年) (fig. 6)を購入し、同年南オーストラリア州立美術館も初めてパパニア・トゥーラから作品を購入した<sup>51</sup>。1981年には、ニューサウスウェールズ州立美術館で開催

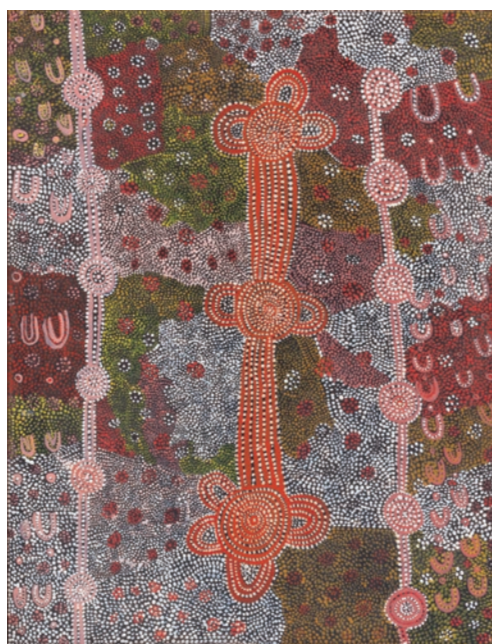


fig. 6  
ミック・ワランカリ・ジャカマラ《ハニー・アント・ドリーミング》、1973年、  
合成ポリマー絵具・合板、122.0×94.0 cm  
国立オーストラリア美術館  
Old Mick Walankari Tjakamarra, Honey Ant Dreaming, 1973, National  
Gallery of Australia  
© the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

された「オーストラリアン・パースペクタ1981:オーストラリア現代美術ビエンナーレ」で、パパニア・トゥーラで制作されたアクリル絵画は他のオーストラリア現代美術とともに展示された<sup>52</sup>。

1980年代中頃になると、アボリジナル・アートの露出が様々な分野で高まってくる。主要美術館への収蔵作品数、個人コレクターの増加、アート市場への流出、そして国内の主要ジャーナル紙への寄稿の多さなどから、アボリジナル・アートへ注がれる視線が熱を増してきていることが読み取れる。時を同じくして、パパニア・トゥーラを起点とする西砂漠地域で制作されるアクリル絵具にキャンバスを用いた点描画は爆発的人気となり、国内だけでなく海外からも作品購入が相次ぎ市場が沸騰していた。ここに、いわゆるアボリジナル・アート＝アクリル点描画というアイコン的なイメージが生成されるのである。

西砂漠で発生したアクリル絵画のアボリジナル・アートが、他の地域で制作されるアボリジナル・アートよりも受容プロセスが早かった原因はいくつか存在する。まず、砂漠地域のアボリジナル・アートの特徴が抽象的デザインによることで、部外者もドリーミングを描いた作品を感覚的に受け入れやすかった点、次に自然顔料のオーカーだけでは出せないカラフルな色彩がアクリル絵具によって可能になり、アーティストの色彩感覚によって作品に個性が生まれた点、そして、キャンバスという持ち運びが容易で、美術館で展示・保管がしやすい素材であった点が挙げられる。

そして1988-89年、ついにアボリジナル・アートが現代美術へと転換する決定的な年となる。1988年は、オーストラリア大陸に第1号移民船が到着してから200年目の節目にあたる。マククリーンは、この年に南オーストラリア州立美術館で開催された「クリエイティング・オーストラリア:200年の美術1788-1988」展で、アボリジナル・アートが初めてオーストラリア美術のひとつの潮流として紹介された展覧会であると指摘している<sup>53</sup>。マククリーン曰く「国民の根本的な意識改革」<sup>54</sup>が起こったのが、この時であった。そして、もうひとつ重要な展覧会が1988年から1989年にかけて開催された「ドリーミングス:アボリジナル・オーストラリアの芸術」展である。これはニューヨークのアジア・ソサイエティと南オーストラリア博物館の共同企画で、アボリジナル・アートを現代美術の枠組みのなかで企画した初めての国際展として国内外から注目が集まった。その結果、1988年にブルックリン美術館が、1989年にはシカゴ・アート・インスティテュート、メトロポリタン美術館をはじめとするアメリカ国内の美術館が作品を買い上げた<sup>55</sup>。同展が美術館キュレーターや美術史家によって企画されたのではなく、南オーストラリア博物館に所属する人類学者ピーター・サットン率いるキュラトリアル・チームによって企画されたこの展覧会が重要なのは、人類学つまり文化的文脈と芸術(美的価値)の境界線を交差させた点である<sup>56</sup>。サットンらは、アボリジナル・アートが伝統と現代を内包し、

それは彼らの大地、世界観、祖先、そして植民地時代とポスト=コロニアルの文脈をも内包している芸術活動であることを提示したのである。

こうした1980年代後半のアボリジナル・アートをめぐる展覧会の成功についてモーフィは、1970年代から1980年代に起こった西洋美術史のなかでの「アート」の意味の変容と、非西洋圏で興隆する様々な芸術表現による西洋美術中心主義への挑戦と強く結び付いている、と分析する<sup>57</sup>。例えば、1980年代末東西冷戦終結と同じころグローバル・アートが発生し、そして世界各地でビエンナーレなどの国際芸術祭が興隆し始める。こうしたプラットフォームでローカルの特徴をもつ非西洋美術が、グローバルな文脈で読み解かれるとき、アボリジナル・アートはグローバル・アートの特徴をまさに備えた格好のアート・フォームとして受け容れられた。

こうしてアボリジナル・アートは国内で興っていた西砂漠アート・ムーヴメントの勢いと、世界のアートシーンの変動とが相乗効果となり、瞬く間に現代美術として世界に浸透していくことになる。

## 現代アボリジナル・アートへ——美術館での展示

最終的にアボリジナル・アートがプリミティヴ・アートから現代美術へと正式に転換するには、博物館ではなく美術館による承認が必要であった。それはつまりマイヤーズが考察するように、美術史による認知と意味づけの必要性であった<sup>58</sup>。以下では、美術館がどのようにアボリジナル・アートを現代美術として展示・解釈したのかを考察していく。

1980年代から、美術館では西洋美術中心から脱却し始め、非西洋圏で営まれる複数のアート形式を認知し展示内容に反映するようになる。それは展示手法にも現れる。例えば、1989年にポンピドゥ・センターで開催された「大地の魔術師たち」<sup>59</sup>展に見られるように、テーマ立てた構成で、異なるメディアム、様式、地域、時代、アーティストを並置して展示する手法(ジャクスタポジション)が多用されるようになる<sup>60</sup>。こうした展示手法は、複雑かつ複数化した美術を相対的に提示し、学術的で一方通行であった美術館体験をよりインタラクティブにし、観賞者を引き込むのに大いに役立った。展示手法の変化は、社会の変容と呼応し、美術館はいかにして多様なコミュニティと関係を築き、彼らの声を展示空間に反映するか、をキュラトリアル・ストラテジーに取り込むようになる。アボリジナル・アートは、こうした世界的な美術の複数化と相対化のなか、美術館に展示されるようになった。また、オーストラリア国内では1989年に国策として採用された「多文化主義」を実践するため、博物館や美術館はアボリジナル・コミュニティと協働して展示企画、作品購入、調査などを行うようになる<sup>61</sup>。こうした文脈を背景にして、アボ



リジナル・アートを現代美術として展示するために、美術館は意識的かつ計画的な戦略を展開する。

ひとつめは、アボリジナル・アートをひとつの専門分野としてカテゴリーを設けた点である。早い例としては国立オーストラリア美術館で、1981年に「プリミティブ・アート部門」を「オーストラリアン・アボリジナル・アート、アフリカン・アート、オセアニア・アート、前コロンビア・北米インディアン・アート」と名前を変えた。そして1984年には、この長い部門名を「アボリジナル・アート」とし、現在では「アボリジナル・トレス海峡諸島民美術」と呼ばれている<sup>62</sup>。現在国内の主要美術館では、オーストラリア美術とは別にアボリジナル・アートの専門部門を設置しているのが当たり前となった。2つめは、先住民族をバックグラウンドに持つキュレーターの登用である。これは、オーストラリアの政策である「多文化主義」、ポスト=コロニアルの文脈から植民地時代の歴史の見直し、そのためのアボリジナル・コミュニティとの密接な協働活動の必要性、そして彼らの自主決定権などがアボリジナル・キュレーターの登用を後押しした。そして、3つめがアボリジナル・アート専用の展示室設置である。例えば、ニューサウスウェールズ州立美術館は1994年にアボリジナル・アート専用の展示室「イリバナ・ギャラリー」を設置した (fig. 7)。1989年から2011年まで同館の上級アボリジナル・アート学芸員であったヘティ・パーキンズ(先住民族の血を引く)は、イリバナ・ギャラリーについて「イリバナ・ギャラリーは、オーストラリア先住民族の古い歴史、恒久的な文化遺産、そして無数にある現代の表現を祝福する場である」<sup>63</sup>と表現している。

2010年には、国立オーストラリア美術館にアボリジナル・アート専門の展示室が誕生した。展示室は全部で11室あり、当時の館長ロン・ラドフォードは世界最大規模のアボリジナル・アート・ギャラリーであると主張した<sup>64</sup>。こうしたアボリジナル・アート専



fig. 7  
イリバナ・ギャラリー、ニューサウスウェールズ州立美術館  
2020年2月筆者撮影  
Yiribana Gallery, Art Gallery of New South Wales  
Taken by the author in February, 2020

用のギャラリー・スペースは、アボリジナル・アートが現代美術として広く一般に認知されるのを助長する役目を担った。このようにアボリジナル・アートは美術館の戦略的インフラの整備により、オーストラリアを代表する現代美術として美術館で確固たる居場所を得たのである。

展示手法においても、過去のスティグマからアボリジナル・アートを解放するために脱文脈化が積極的に行われた。作品をホワイト・キューブの展示手法に当てはめることで、「民族らしさ」を証明する文化的な文脈を極力作品から排除し、作品の審美性に焦点を当てることに注力した。こうした努力は、ラドフォードの言葉からも読み取れる。2010年に国立オーストラリア美術館に専用のアボリジナル・アート展示室が設立された時、館長であったラドフォードは、「これらの展示室は(先住民族の)美術専用の常設展示室として意識的かつ自信をもって設計されており、民族学のためではありません」<sup>65</sup>と宣言した。

しかし、急速にアボリジナル・アートを美術館の枠組みへ取り込んだのと裏返しに、課題も残る。例えば、ニューサウスウェールズ州立美術館のアボリジナル・アート専用展示室「イリバナ・ギャラリー」は、美術館の一番下の階にあり、広大な展示面積を持つ同美術館を訪れた入館者の何割がこのフロアまで行き着くだろうか<sup>66</sup>。シドニーの州立美術館よりも小さい南オーストラリア州立美術館は、国内最大級のアボリジナル・アートを所蔵しているが、専用の展示室はいまだにない。こうしたアボリジナル・アート専用ギャラリーを持たない美術館では、限られた空間でどのように作品を展示するか大きな課題となっている。

さらに展示手法においても大きな課題が残る。アボリジナル・アートが文化的文脈から完全に切り離されてしまった展示手法では、アボリジナル・アートの本質的理解にたどり着くことは難しい。例えば、アデレード大学教授で南オーストラリア博物館人文科学部長ジョン・カーティは、美術館ではアボリジナル・アートが西洋近代美術館式展示方法—白い壁に作品を展示し、最小限の作品情報で作品の審美的価値を最大限拡大し、それに邪魔になるもの(民族学的側面)を極力排除する手法—で展示されることが一般化している点を批判している<sup>67</sup>。モーフィは、さらに美術館展示による作品の脱文脈化にも論点を広げている。モーフィは、アボリジナル・アートと西洋美術を同等に鑑賞するには、単純に白い壁に単独で展示するのではなく、きちんとアボリジナル・アートの文化的、歴史的背景にアクセスできるよう工夫する必要があると論じる<sup>68</sup>。

もちろんこうした脱文脈化、美的価値に重きを置いた展示手法と美術史の言説のひとつとしてアボリジナル・アートを認知したことで、アボリジナル・アートは現代の視覚芸術として受け容れられたことは事実である。しかし、カーティとモーフィが批判しているのは、美術館空間でいかにアボリジナル・アートの文化的側面を追究するかという点である。

自身もアボリジナルのバックグラウンドを持ち、美術館と博物

館の両方でキュレーターを経験している国立オーストラリア博物館上級学芸員で同館先住民族学キュラトリアル・センター長マーゴ・ニール<sup>69</sup>はこうした批判点を包摂した上で、博物館と美術館がそれぞれ得意とする展示手法を交差させた現在進行形で発展している新しい博物館学を提示し、その発展と意義について言及している。

## アボリジナル・アートをめぐる21世紀の博物館学

人類学者、美術史家、美術館キュレーター、そしてアボリジナル自らによる、長い歳月をかけたアボリジナル・アートに対する価値の変革運動は、博物館と美術館の間に共通価値を生み出した。それはアボリジナル・アートに備わっている文化的価値と美術的価値の理解であり、以降アボリジナル・アートは、博物館と美術館の両方に居場所を見つけ、文化と美術の両面から、つまり博物館的展示手法と美術館的展示手法の両方で展示され、作品が読み解かれることとなった。

しかし主に美術館で一般化している、アボリジナル・アートを西洋式の展示手法にそのまま応用することによって文化的側面への不通を招く危険性を、カーティやモーフィは指摘している。ニールは、こうした危険性を十分に認識し、現在博物館と美術館で積極的に発展している新しい博物館学の可能性と展望について提示している。ニール曰く、アボリジナル・アートを先住民族文化として、同時に現代美術として展示する難しさのジレンマに後押しされ、さらにはアボリジナル・アートに本質的に同時に存在する文化と芸術の価値の共有によって、かつては全く異なる枠組みをもっていた2つの機関(美術館と博物館)は新しい対話を創造し、このクリエイティブな対話が、21世紀の新しい博物館学の発展の助けになっている、と論じる<sup>70</sup>。

つまり、「民族的」な側面をもつアボリジナル・アートは博物館で展示・解釈され、文化的文脈を剥ぎ取って作品の美的価値だけを取り上げれば美術館での展示に耐えうるとされた一元的な博物館学からの脱却である。ニールが論じる21世紀の博物館学は、博物館、美術館が考えるアボリジナル・アートの価値と、それぞれの分野が得意とする展示手法を交差させることでアボリジナル・アートの本質的価値と理解を促すのである。こうしたニールの分析は、例えばマイヤーズの論考<sup>71</sup>にも共通点を見いだせる。そして新しい博物館学を実践している展覧会が近年成功を収めている。

まず、ニールは初期の例として1997年に国立オーストラリア美術館で開催された「ワギラグ・シスターズ・ストーリーの画家たち1937-1997」展を挙げ、21世紀の新しい博物館学実践へと向かう展覧会の姿を考察している<sup>72</sup>。その後21世紀になると、美術館と博物館で共同してアボリジナル・アートを企画する展覧会が増加する。例えば2009年に開催された「祖先のちからと美学：アーネムランドの絵画とオブジェ、ドナルド・トムソン・コ

レクションより」展は、メルボルン博物館とメルボルン大学イアン・ポッター美術館の共同企画であった。ここでは、アーネムランド地方のアボリジナル・アートの歴史的かつ文化的価値と美術的価値の両方に焦点をあて、文化的文脈を紹介するオブジェや、資料、そしてストーリーが多用された。また本展覧会はアボリジナル・コミュニティの関与も高かった<sup>73</sup>。さらに、2004年から2005年にかけて開催された「色彩のちから：1984年以降のアボリジナル・アート」展は、国立ヴィクトリア美術館で展示されたあと、国立オーストラリア博物館に巡回した。こうした博物館と美術館の積極的な連携は、アボリジナル・アートが本来持っている2つの側面を補完しあうことができるだろう。ニールは、新しい博物館学の展望として以下のように論じている。

審美的価値を評価することで、作品の文化的、歴史的価値が軽減してしまうと勘違いしてしまっている。そうではなくむしろ、美術館も博物館も作品の文化的な文脈を認識・理解し、ストーリーをどう伝えるかをそれぞれ違った方法で行うことで、美術と民族学の境界線が薄れ、どちらか一方の場所に押し込められることを回避できるのである。<sup>74</sup>

さらに、新しい博物館学を実践する上で重要なのが、アボリジナル・コミュニティの積極的な関与である。近年の成功例では、南オーストラリア州立美術館で2015年より始まった「ターナンディ：アボリジナル・トレス海峡諸島現代美術芸術祭」が挙げられる。同館アボリジナル・アート学芸員で自身も高い評価を得るアボリジナル・アーティストであるニキ・カンブストンをアーティストック・ディレクターとするこの芸術祭は、美術館はプラットフォームとして存在し、アボリジナル・コミュニティを中心に、彼らの声を通して文化・芸術が語られる<sup>75</sup>。

このように、オーストラリア国内で積極的に実践されているアボリジナル・アートをめぐる新しい博物館学であるが、そのまま日本に輸入することは難しいだろう。アボリジナル・アートがまだ完全に認知されていない日本では、まずアボリジナル・アートとは何か、どんな姿をしているのか、を紐解くところから始まる。そこでは例えば説明過多になり過ぎると、作品の放つ光が曇ってしまう可能性がある。作家の声と作品背景と作品自体の価値をどうバランスよく展示空間に反映できるかは、大きな課題となるだろう。また、日本とオーストラリアの地理的、文化的な距離からアーティストやコミュニティの声が、どこまで身近に日本の鑑賞者に伝わるかも課題である。さらにポスト=コロニアルに対する対話や言語化が深化しているオーストラリアでは、植民地主義・帝国主義時代の歴史の見直しや、先住民族との建設的な対話の場の確保などが進められているが、日本ではそうした言説や対話の一般化はまだ限定的だ。

しかし弊害ばかりではない。

日本では、オーストラリア研究が進んでおり人類学の分野では専門家も多くなる。彼らとの協働は、日本でアボリジナル・アートを紹介していく上で重要になるだろう。さらに石橋財団はアボリジナル・アートを含むオーストラリアの現代美術を継続的に収集・保存・研究・展示する美術館としてさらなるコレクションの拡充を掲げている。こうした長期的な視座のもと、より深い物差しでアボリジナル・アートを日本社会に発信できることは大きなメリットである。つまり、単なる一過性ではないアボリジナル・アートの社会認知を目標とすることができる。その過程で、オーストラリアで積極的に行われているアボリジナル・アートをめぐる21世紀の新しい博物館学を日本社会にあった形で取り込んでいくことが求められるだろう。

## おわりに

アボリジナル・アートがプリミティブ・アートから現代美術へと変容していくには、いくつものステップが必要であった。そこには、植民地時代の社会思想をもとに一方向的に定義された見方からの脱却と、美術史の領域だけではなく社会そして政治経済の領域からの変化と後押しである。そして、アボリジナル・アートに本質的に存在する世代を超えて受け継がれる文化遺産と芸術性は、西洋社会が定義する博物館と美術館の枠組みを超え、その可能性に人類学者、美術史家、美術館キュレーター、そしてアボリジナル自身が時代のポイントごとに様々な立場と視点から声を上げてきた。その結果が、「他者の美術」からオーストラリア視覚美術を代表する現代美術への180度の転換である。

そして現代美術へと変容したアボリジナル・アートは、新しい博物館学の創造へとさらなる昇華を続けていく。アボリジナル・アートをめぐる21世紀の博物館学の課題は、従来の課題であった作品をどこに展示するのか、ではなく、美術館と博物館の異なる機関がもつビジョンを交差させながら、どうやって作品を展示するのか、という点だ。複雑な歴史を持つアボリジナル・アート発展の軌跡は、様々な課題を含みながらも前進を続けている。アーティゾン美術館は、アボリジナル・アートを含むオーストラリアの現代美術を収集・保存・研究・展示する美術館のひとつとして、この対話に積極的に関わりながら、日本社会にあった形の21世紀の博物館学を実践していくことが今後さらに必要である。なぜならその実践を通して、アボリジナル・アートが持つ文化と芸術の本質的理解へとつながっていくからである。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. Margo Neale, "The 'white cube' changes colour: Indigenous art between the museum and the art gallery," *Museums Australia Magazine*, Vol. 23 (1) (Summer 2015): p. 21,

- https://issuu.com/museumsaustralia/docs/mam\_vol23\_1\_summer\_2015\_web.
2. ニールは上級学芸員のほかに、同博物館館長へ先住民族美術の助言をする主要アドバイザーでもある。さらに国立オーストラリア大学の先住民族史センターの非常勤講師も務める。
3. "Australian Aboriginal peoples," *Britannica*, accessed October 22, 2021, <https://www.britannica.com/topic/Australian-Aboriginal>.  
"ABORIGINAL LIFE PRE-INVASION," University of Tasmania, accessed October 22, 2021, [https://www.utas.edu.au/library/companion\\_to\\_tasmanian\\_history/A/Aboriginal%20life%20pre-invasion.htm](https://www.utas.edu.au/library/companion_to_tasmanian_history/A/Aboriginal%20life%20pre-invasion.htm).  
"HISTORICAL CONTEXT - ANCIENT HISTORY," Bringing Them Home, accessed October 22, <https://bth.humanrights.gov.au/significance/historical-context-ancient-history>.
4. 窪田幸子「アボリジニ・アートの「発見」」『ワンロード、現代アボリジニ・アートの世界』(現代企画室、2016年)、114頁。
5. "Living languages," AIATSIS, accessed July 22, 2021, <https://aiatsis.gov.au/explore/living-languages>.
6. "Aborigine," *Oxford Learner's Dictionaries*, accessed July 22, 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aborigine?q=aborigine>.
7. "FIRST NATIONS, ABORIGINAL AND TORRES STRAIT ISLANDER, OR INDIGENOUS?," COMMON GROUND, accessed July 22, 2021, [https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20\(origin%2C%20beginning\)](https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20(origin%2C%20beginning)).
8. "Appropriate Terminology, Indigenous Australian Peoples," City of Ipswich, accessed October 22, [https://www.ipswich.qld.gov.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0008/10043/appropriate\\_indigenous\\_terminology.pdf](https://www.ipswich.qld.gov.au/__data/assets/pdf_file/0008/10043/appropriate_indigenous_terminology.pdf).
9. "Appropriate Terminology."
10. Damien Finch. et al., "Ages for Australia's oldest rock paintings," *Nature Human Behaviour* 5, (March 2021): pp. 310–318, <https://doi.org/10.1038/s41562-020-01041-0>.
11. ジョン・マンダイン、関根 薫「オーストラリア先住民アボリジナルの文化と芸術」(特集)「2004年度全国大会シンポジウム「オーストラリア史を展望する——白人、先住民そしてアジア人の視点から」報告集」、『オーストラリア研究』17巻(2005年):2–4, [https://www.jstage.jst.go.jp/article/asaj/17/0/17\\_KJ00008934202/\\_article/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/asaj/17/0/17_KJ00008934202/_article/-char/ja).
12. ドリーミングについては以下の文献を参照。  
ハワード・モーフィ『アボリジニ美術』(岩波書店、2003年)、窪田幸子「アボリジニ・アートの「発見」」『ワンロード、現代アボリジニ・アートの世界』(現代企画室、2016年)、ジェニファ・アイザックス「精霊たちのふるさと」『アボリジニ現代美術展 精霊たちのふるさと』小山修三 [ほか] 編集(現代企画室、2003年)。
13. モーフィ『アボリジニ美術』、67頁。
14. 金田章裕「白人入植者とアボリジニ」『多文化国家の先住民オーストラリア・アボリジニの現在』小山修三、窪田幸子編(世界思想社、2002年)、106頁。
15. 鎌田真弓「国民国家のアボリジニ」、同書、133頁。
16. 鎌田、同書、133頁。
17. "The Stone Age Men Of Australia No.1 1933," *British Pathé*, accessed 31 July, 2021, <https://www.britishpathe.com/video/the-stone-age-men-of-australia-no-1;> アイザックス「精霊たちのふるさと」、14頁。
18. オーストラリア先住民族に対する社会進化論については以下の文献を参照。  
Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001). Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011). Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton

- (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988). 小山修三、窪田幸子編『多文化国家の先住民オーストラリア・アボリジニの現在』(世界思想社、2002年)
19. Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001): pp. 38, 44.
  20. Janice Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnological Museum," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 190.
  21. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," pp. 38, 44.
  22. アイザックス「精霊たちのふるさと」、16頁。
  23. Philip Jones, "The Idea Behind the Artefact: Norman Tindale's Early Years as a Salvage Ethnographer," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 316.
  24. Leonn Satterthwait, "Collections as Artefacts: The Making and Thinking of Anthropological Museum Collections," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 31.
  25. モーフィ『アボリジニ美術』、26-27頁。
  26. モーフィ同書、374頁。
  27. Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnological Museum," p. 190.
  28. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby, *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 4.
  29. 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―『北方民族文化シンポジウム報告書』25号(2011年) : 38頁。
  30. 申請者が土地との伝統的なつながりの証拠を提供しそれを証明できる場合に、土地所有権の請求を許可するオーストラリアで最初の法律。現在ではノーザン・テリトリー準州の約50%の土地がアボリジナルの所有権と認められている。
  31. Nicolas Peterson, "Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd: a Brief History," in *Aboriginal Arts and Crafts and the Market*, ed. Peter Loveday and Peter Cooke (Darwin: Australian National University, North Australia Research Unit, 1983), p. 61.
  32. Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011), 32. Myers, *Painting Culture*, p. 139.
  33. "Inroads offshore: The international exhibition program of the Aboriginal Arts Board, 1973-1980," reCollections, accessed July 22, 2021, [https://recollections.nma.gov.au/issues/vol\\_4\\_no1/papers/inroads\\_offshore](https://recollections.nma.gov.au/issues/vol_4_no1/papers/inroads_offshore).
  34. アーネムランド出身のパーク・ペインティング作家デイヴィッド・マランギなどが初参加。McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 32.
  35. Myers, *Painting Culture*, p. 130.
  36. "Papunya Tula," National Museum of Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.nma.gov.au/defining-moments/resources/papunya-tula>.
  37. Ibid.
  38. モーフィ『アボリジニ美術』、289頁。
  39. モーフィ、同書、289頁。
  40. "Inroads offshore."
  41. 鎌田「国民国家のアボリジニ」、130頁。
  42. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
  43. Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988), p. 174.
  44. Jones, *ibid.*, p. 174.
  45. Jones, *ibid.*, p. 174.
  46. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
  47. McLean, *ibid.*, pp. 23, 27.
  48. Vivien Johnson, ed., *Papunya Painting Out of the Desert* (Canberra: National Museum of Australia, 2007), 29-30.
  49. Myers, *Painting Culture*, pp. 191, 194.
  50. Myers, *ibid.*, 193.
  51. この時に購入されたクリフォード・ボッサム・ジャバルジャリ《マンズ・ラブ・ストーリー》(1978年)は、同館の現代オーストラリア美術のコーナーに展示された。
  52. Myers, *Painting Culture*, p. 193.
  53. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 41.
  54. McLean, *ibid.*, p. 41.
  55. アイザックス「精霊たちのふるさと」、17頁。
  56. Myers, *Painting Culture*, 250.
  57. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 46.
  58. Myers, *Painting Culture*, p. 253.
  59. オーストラリアから9人のアボリジナル・アーティストが参加した。アーネムランド地方から3名: ジョン・マワンジュル、ジミー・ワウレル、ジャック・ワヌワウン。ユエンドゥム・コミュニティから6名: パディ・ジュブルラ・ネルソン、パディ・ジャバルジャリ・シムズ、パディ・(クッキー)ジャバルジャリ・ストゥワート、ネヴィル・ジャパンガーディ・ブルソン、フランシス・ジュブルラ・ケリー、フランシス・ブロンソン・ジャカマラ・ネルソン。
  60. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), p. 148.
  61. Ian McLean, ed., *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 9.
  62. McLean, *ibid.*, p. 27.
  63. Jonathan Jones, Hetti Perkins, and Ken Watson, *Tradition Today: Indigenous Art in Australia / Art Gallery of New South Wales* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2004), p. 13.
  64. Ron Radford, Director's foreword to *Aboriginal & Torres Strait Islander Art : Collection Highlights, National Gallery of Australia*, ed. Franchesca Cubillo and Wally Caruana (Canberra: National Gallery of Australia, 2010), p. 7.
  65. Radford, *ibid.*, p. 7.
  66. 2022年に完成予定の新美術館「シドニー・モダン・プロジェクト」では、アボリジナル・トレス海峡諸島民美術専門ギャラリーが設置される予定で、現在のイリパナ・ギャラリーよりも広いスペースと存在感が確保される計画である。  
"Sydney Modern Project," accessed July 22, 2021, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/sydney-modern-project/>.
  67. John Carty, "Yiwarra Kuju: Turning Space into Place at the National Museum of Australia," *Anthropologie et Sociétés* Vol. 38, no. 3 (2014), pp. 210-211.
  68. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 38.
  69. ニールは国立オーストラリア美術館、ニューサウスウェールズ州立美術館、クイーンズランド州立美術館でキュレーターをした経験を持つ。
  70. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 21.
  71. Myers, *Painting Culture*, pp. 250, 253.
  72. 白い壁に明るくきれいに整った照明のもと作品は展示され、この展示会が美術館の枠組みで企画されていることがわかるが、展示は美術史に沿った時系列や形式にはまったものではなく、アボリジナル・アーティストが主体となって、彼らの文化的に重要な場所を描いた作品が起点として展示された。Margo Neale, "Whose Identity Crisis? Between the Ethnographic and the Art Museum," in *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, ed. Ian McLean (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 304.
  73. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 18.
  74. Neale, *ibid.*, p. 19.
  75. "Tarnanthi," Art Gallery of South Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/tarnanthi/>.