



fig.1
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
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

エミリー・カーメ・イングワリィ《春の風景》と《無題》を考察して

—— 社会背景から読み解く、ある女性アボリジナル作家の成功とその活躍

On Emily Kame Kngwarreye's *Spring Landscape* and *Untitled*:
Success and Achievements of a Female Aboriginal Artist in Social Context

上田 杏菜

UEDA Anna

オーストラリア中央砂漠出身で先住民アボリジナルを出自にもつエミリー・カーメ・イングワリィ (c.1910-1996) は、78歳頃の1988年よりアクリル絵具とカンヴァスによる絵画作品を制作し始め、1996年に亡くなるまでの8年間で約3,000点以上の作品を制作した。画家として短いキャリアであったが、作風は幾度も変化を遂げた。抽象性の高いイングワリィの作品はアボリジナル・アートの枠組を超え、彼女は瞬く間にオーストラリア現代アート・シーンの中心人物へとなっていった。

ところが、当時のアボリジナル・アートの状況を振り返ってみると、これは特異な出来事であった。というのも、アボリジナル作家といえばほとんどが男性であったからだ。1970年代から80年代後半にかけて現代アボリジナル・アートが興隆し始めた当時は、イニシエーションを経た男性のみに描くことが許された図像やドリーミング(祖先の精霊による世界の創造物語)を主な作品の主題としていた。つまりそれら主題にアクセスできる男性作家がアボリジナル・アートの中心的存在で、女性はその制作過程の周辺者でしかなかった。1990年代になると、そうした環境下にも関わらず、女性作家の活躍が見られるようになる。イングワリィはその最も成功した最初の例として広く認知されている。

彼女の成功はその類い希な創造力と才能に拠るところも多く、実際彼女の出現と特異性を「天才」に帰属させることで結論づけてしまう傾向が強い¹。しかし、イングワリィの成功とその活躍を当時の社会や環境といった視点から紐解いていくと、他の要因も少なからず影響を与えていたことが見えてくる。それは、当時男性作家中心であったアボリジナル・アートが、オーストラリア主流社会の男性中心主義の映し鏡となっていた点、彼女の出身地域ユートピアは、それとは裏返しに女性作家の活躍から始まった点である。

本稿では、この2点を考察し当時の社会背景と環境からイングワリィの画家としての成功と活躍を読み解いていく。そしてイングワリィの画業の展開を概観し、石橋財団所蔵作品《春の風景》(fig. 1)と《無題》(fig. 2)をそれぞれ詳しく見ていくことで、彼女の画業における両作品の位置付けを行う。最後に、彼女が達成したアボリジナル・アートの新たな可能性についても考えてみたい。



fig.2

エミリー・カーメ・イングワリィ《無題》1996年、合成ポリマー絵具・カンヴァス、185.0×149.0cm、石橋財団アーティゾン美術館
Emily Kame Kngwarreye, *Untitled*, 1996, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

アボリジナル・アートをめぐる男性中心社会

イングワリィが画家として活躍を始めた1980年代後半は、アボリジナル・アートが現代美術として(西洋白人男性を中心とする)主流社会に受容された重要な時代である²。特に、同じ砂漠地域で1972年に設立されたパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合は現代アボリジナル・アートの火付け役であり、1980年代後半には世界的な人気と評価を得ていた。この時、パパニア・トゥーラで活躍していた作家は全て男性であった。これは、当時のアボリジナル・コミュニティの男性中心的な社会構造を反映するものであった。

オーストラリア砂漠地域のアボリジナル・コミュニティをフェミ

ニズムの視点から考察した人類学者ダイアン・ベルは、男性中心のアボリジナル・コミュニティは、男性中心主義であった主流社会との接触により形成されたと指摘している³。ベルによると、その背景には、アボリジナル社会が従来から基礎としていた男女間の明確な線引きが影響を与えているというのだ。というのも、砂漠地域のアボリジナル・コミュニティは昔から男性と女性の役割がはっきりと分かれており⁴、さらに男性と女性が公に交流することをタブーとしていた。そのため、外部の主流社会から人類学者や政府の役人がコミュニティに来て接触を試みるとき、その対応をするのはコミュニティの男性となった。なぜなら、接触を試みる外部社会成員は、多くの場合が男性であったからだ。ベルは、こうした男性同士で行われた主流社会とアボリジナル社会の接触と交渉の結果、アボリジナル・コミュニティの男性が政治的・社会文化的なスポークスパーソンとなり、女性はそれに追従する存在に落とし込められた、と指摘する⁵。

また、主流社会の接触者がアボリジナル社会に対して持っていたジェンダー・バイアスについて、人類学者窪田幸子は著書『アボリジニ社会のジェンダー人類学——先住民・女性・社会変化』のなかで、「20世紀初頭の人類学者は進化主義的な人類への視点にたっており、女性は男性よりも圧倒的に劣った存在であると考えられていた。中でもとくに野蛮人と見られていたアボリジニは、同胞女性を奴隷としてあつかっていると見られていた。こうして二重の意味で下位に位置づけられたアボリジニ女性は重要な知識から排除された存在とみなされ主たる調査対象とされることはなかった。」⁶と述べ、人類学者の中に存在した女性蔑視の視点を挙げている(窪田によるとオーストラリア人類学においてジェンダーの視点は1970年代によく認知度を高めた。その後、ベルを始めとするフェミニズム人類学の興隆によってそれまでのアボリジナル社会に対する見方の問い直しを重ねられ、1980年代に入り公に認められるようになった)⁷。

現代アボリジナル・アートの興隆期に視点を戻すと、パパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合の始まりも、男性中心であった当時の社会構造から読み解くことができるだろう。それは白人男性教師がコミュニティの男性年長者たちに小学校の壁画制作を提案したことから始まっているからだ。ベルは男性中心の社会構造から当時のアボリジナル・アートの動向についても考察し、男性が中心となって作品の主題、スタイル、値段、さらには新しい技法革新すらも決定していた背景を批判し、女性が制作する作品の多くが材料不足や調査不足であったと指摘した⁸。だが逆説的に、当時注目が集まらなかった女性たちはそのおかげで自由に作品を制作できた、とも考察している⁹。つまり女性作家たちは、男性作家のように外部に向けたスポークスパーソンとして振る舞う必要がなく、外部社会が好む「アボリジナル文化」を表象した作品を制作する必要もなかったというのだ。

イングワリーの登場は、こうした当時のアボリジナル・アートをめぐる男性中心の社会背景から考えると、まさに既存の枠組み

から外れたものであった。ヴィクトリア国立美術館上級学芸員ジュディス・ライアンはイングワリーの出現を、アボリジナル・アートが男性のものと考えられていた社会的通念を打破するものであったとし、彼女の高い抽象性はオーストラリア現代美術のあり方すら変える力を持ち、ジェンダーそして人種のカテゴリーすらも乗り越えてしまった、と述べている¹⁰。

さて、イングワリーの成功と特異性は、ライアンが指摘するように高い抽象性によるところが多い。イングワリーは、砂漠地域のアボリジナル・アートがもつ典型的な図像(人物、動植物、精霊の残した跡、水場、大地などを表す象徴的なデザインやシンボル)を取り入れた絵画や、画面上に均一に置かれ抑制された点描画をほとんど描かなかった。彼女を代表する技法は、無限に広がる自由奔放な点描や、カンヴァス上に視覚的な焦点が全くないオールオーバーの抽象的な作品である。それらは、いままでのアボリジナル・アートのイメージから解放された作品様式だった。

とはいえ、いかに作品が抽象的であっても、イングワリーの作品主題は他のアボリジナル・アートと同様に、一貫して具象的な事物であり具体的な内容である。イングワリーは自身の作品について多くを語らなかったが、以下の言葉を残している。

すべてのもの、そう、すべてのもの、アウエリエ(私のドリーミング)、アーラチ(細長のヤムイモ)、アンカールタ(トゲトカゲ)、ヌタンイ(草の種)、テイング(ドリームタイムの子犬)、アンケレ(エミュー)、インテクウア(エミューが好んで食べる草)、アニユールラ(緑豆)、カーメ(ヤムイモの種)、これが私の描くもの、すべてのもの。(1990年、キャサリン・ベチャーリによる翻訳)¹¹

イングワリーを扱った論考で、必ずといって良いほど引用されるこの一文。彼女の言葉から読み取れるのは、イングワリーの作品がどんなに抽象表現であっても、そこに表象されているのは、ヤムイモの形であり、エミューの姿であり、ドリーミングに結び付く女性の儀式アウエリエといった具体的な対象であるということだ。美術史家ヘティ・パーキンズは、イングワリーの絵画に特徴的な、具体的な主題を抽象化する手法について以下のように言及している。それは、イングワリーは従来のパパニア絵画などに見られる文化的要素を持った複雑な図像やシンボルをはぎ取り、主題の核心、骨子の部分を明らかにして描き、単純な線やしるしがもつ審美性を視覚的に追求した、というのだ¹²。

イングワリーは、従来のアボリジナル・アートの枠組に追従することなく、自身の感性を優先して作品を制作した。それは、上記で考察したように、当時の男性中心社会で女性に与えられた立場から逆説的に「社会通念」や「外部に向けてアボリジナル・アートを代表する責任」から離れたところで、彼女は自身の創造を豊かに開花させるのりしろを発見できたからだと考えられるだろう。

ここまで、男性中心社会であった当時の社会背景からイングワリィの成功の要因を考察した。以下では女性作家の活躍から始まった彼女の出身地域ユートピアに焦点を当てる。そしてイングワリィが画家として活躍する前に行っていたバティック(ろうけつ染め)制作から画業を概観し、彼女の創作に迫りたい。

ユートピアと故郷アルハルゲラ

イングワリィは、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、北東に約230キロメートルの所に位置する地域ユートピアに1910年頃生まれた。ユートピアという名前は、1920年代初期、植民者がこの地域に牧畜農場を建設したときに付けた名前だ¹³。イングワリィの出身地域は代々「アルハルゲラ」と呼ばれている¹⁴。アルハルゲラは、イングワリィの父方の祖先から受け継がれ、その祖先はドリーミング時代まで遡る。アルハルゲラに住む人びとは大地の管理者となり、儀式や儀礼、コミュニティの法や掟を通して祖先から受け継いできた土地を守り、次世代に継承してきた。

イングワリィもコミュニティの様々な知識と掟を身につけた年長者として故郷アルハルゲラの管理者のひとりとなり、様々な責任と役割を担っていた。それは、父親から受け継いだドリーミングを管理すること、歌や踊りによる儀式などを通して祖先との精神的な繋がりを維持すること、ドリーミングを体現するアルハルゲラの大地の物理的な管理などがある。例えば、イングワリィの重要なドリーミングのひとつにアーラチと呼ばれる細長いヤムイモがある。細長いハート型の葉に黄色の小さな花を咲かせ、地下に根を這って成長する食用イモで、アボリジナルの重要な食料源となっている。イングワリィは、このヤムイモのドリーミングの保持者であると同時に、ヤムイモの管理者であった。彼女の名にある「カーメ」は、ヤムイモの種を表している¹⁵。カーメはイングワリィにとって単なる名前ではなく、アルハルゲラと彼女を一体化する象徴でもあるのだ。

彼女が描く「すべてのもの」は、アルハルゲラの大地につながっている¹⁶。アルハルゲラはイングワリィのすべてであり、彼女の創造の源泉であると同時に彼女の芸術を定義する核心だ。

しかし、イングワリィを含むユートピア地域に元々住んでいたアボリジナルたちは、植民者の入植によって故郷の土地を収奪された。彼らは植民者のもとで働くようになり、イングワリィも長く牧畜場や近くの採掘場で働いていた。彼女が再びアルハルゲラの地を踏むことができたのは、1979年以降のことである。

ユートピアの土地権回復と女性の儀式アウエリエ

1788年のオーストラリア植民地化以来、長くアボリジナルの土地は植民者に収奪されてきた。約200年後の1976年に、ようやくアボリジナルの土地権回復を目的としたアボリジナル土

地権利(ノーザン・テリトリー)法が成立。この法によってユートピアに住むアボリジナル・コミュニティにも、伝統的に受け継がれてきた故郷の大地は自分たちの所有地である、と主張できる機会が与えられた。その結果、1979年にイングワリィの故郷アルハルゲラを含む土地が彼らに返還された¹⁷。ユートピアの土地権回復の達成に至った過程で、証拠として提出されたのが、女性のみで行われる伝統的儀式であった。それはアウエリエと呼ばれる女性の儀式で、土地権公聴会で披露された。

ここで、なぜアウエリエが披露されたのか、その理由についてベルは鋭い考察を述べている。土地権回復には、土地の所有者としての主張を正当にするためにコミュニティの系図を明らかにする必要があり、女性も系図上重要なピースのひとつであった。だが、アボリジナル・コミュニティに従来から存在する男性と女性の公な交流の禁止に則って、コミュニティの女性たちは、男性中心の公聴会において発言を拒んでいた。そこで彼女たちは、公聴会で男性に向かって証言を行うかわりに、アウエリエを披露することにしたのだ。儀式で使用される歌や踊り、オブジェ、身体に施される模様、さらにはアウエリエ自体が祖先と一体となることを目的とし、祖先が創造した大地との直接的な関係性を示す証拠であると主張した¹⁸。アウエリエを通して、いかにユートピアの大地とアボリジナルが深く繋がりを持っているか、それによって彼らがいかに正統な土地所有者であるかが主張されたのだ¹⁹。

ユートピアの事例は、女性の儀式が土地権回復の成果に直接的に繋がった最初の例となった。また、土地権に関わる一連の手続きが外部と内部の男性を中心に行われていた事実を認知させることになった点で、同件は土地権回復の歴史において重要である。また、ユートピアの土地権回復が他の事例と異なる点は、同地の女性たちが制作していたバティック(ろうけつ染め)も土地との繋がりを示す証拠として提出されたことだ。

ユートピアの土地権回復と女性たちのバティック

ユートピアでバティック制作が始まったのは、土地権回復より2年前の1977年。政府による成人教育プログラムの指導者としてユートピアに赴任していたジェニファー・グリーンが、プログラムの一環でバティックを始めたことによる。その翌年にはジュリア・マレーがバティック専門職員として招かれた²⁰。イングワリィは、このバティック制作に初期から参加している。

バティックの模様は、ユートピアに生息する植物や動物、女性の儀式で施すボディ・ペインティングの図像、ドリーミングにおいて重要な大地の地図を図像化したデザインなどが用いられた。1981年に制作されたイングワリィのバティック作品《無題》(fig. 3)からは、イングワリィが後に用いる絵画様式を予言するかのような特徴的な図像が読み取れる。現オーストラリア・カウンシルの先住民美術部門エグゼクティブ・ディレクターで、長



fig. 3
 エミリー・カーメ・イングワリィ《無題》1981年、バティック・綿、110.0×174.0cm、
 オーストラリア国立美術館、キャンベラ
 Emily Kame Kngwarreye, *No Title*, 1981, National Gallery of Australia, Canberra
 © Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979



fig. 4
 エミリー・カーメ・イングワリィ《アーラチ》1995年頃、合成ポリマー絵具・カンヴァス、
 121.0×91.0 cm、オーストラリア国立美術館、キャンベラ
 Emily Kame Kngwarreye, *Arlatyeje*, c.1995, National Gallery of Australia,
 Canberra
 © Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

くオーストラリア国立美術館の先住民族美術部門の学芸員であったフランチェスカ・キュービーロは、画面全体に見える緩く結ばれたグリッド構造は、ヤムイモの根のネットワークを表している、と考察する²¹。ヤムイモの根のネットワークはイングワリィの初期の絵画によく見られた画面構成のひとつで、かつ画業後期にはネットワークのみがその主題として用いられるようになる (fig. 4)。また線構造の間を覆うように描かれた点描もイングワリィの特徴とし、並行に伸びる線はアウエリエで女性の胸に描かれるデザインと合致する、とキュービーロは分析している²²。

1978年にはユートピア・ウィメンズ・バティック・グループが結成され、より商業的にバティックの制作、販売を始めた。翌1979年の土地権回復運動では、ユートピアの女性たちが制作

していたバティックも、土地と彼らの繋がりを証明するものとして正式に提出されるに至った²³。女性の儀式アウエリエと同様に、女性が制作するバティックが土地権回復の証拠として使用されたのはユートピアが初めてであった。

イングワリィは、こうした脱植民地化の過程において女性が権利を主張すること、加えて芸術がその証拠となることを経験した。同じオーストラリア砂漠地帯に位置し、その後のアボリジナル・アートの方向性を決定づけたパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合が男性中心であったのとは正反対に、ユートピアはその活動初期から女性が重要な位置を占めていたのだ。

バティック制作は、1988–89年にアクリル絵具とカンヴァスがユートピアに持ち込まれるまで続けられた。イングワリィの芸術活動においてバティック制作時代は、あまり価値を置かれていない。その理由は、バティック自体が工芸品と見なされる傾向があり美術的価値が認められにくいこと、バティック時代のイングワリィはその後に待っている爆発的な評価と人気に向かう助走でしかない、と見なされていることに拠る。しかし、イングワリィ含むユートピアの女性たちが制作していたバティックや女性の儀式アウエリエが土地権回復の証拠として政府に提出され、彼女たちは権利を主張しそれを獲得することを経験した。その意味で、バティック時代はイングワリィが芸術家としての自信を獲得する示唆的な期間ではないだろうか。

イングワリィの作品における主題の一貫性と、故郷アルハルゲラとの強い繋がりは、こうした彼女自身の人生の経験とも強く共鳴するところがあるだろう。当時のオーストラリアの主流社会が男性中心であり、それと交流するアボリジナル社会も結果的に男性中心に物事が進んでいく中で、ユートピアは1970年代後半の土地権回復運動において、女性が重要な位置に立った稀な例であった。そしてイングワリィはその中心にいた。

展開：アクリル絵具とカンヴァス画へ

イングワリィは、1988–89年にかけて初めてカンヴァス画を制作する。バティックの複雑な制作工程と生産にかかる時間の長さよりも、短期間で作品が仕上がるカンヴァス画を好んだイングワリィは、これ以降バティックを制作することはなかった。《エミューの女》(fig. 5)は、カンヴァスに描かれた最初の作品で、シドニーのS.H.アーヴィン・ギャラリーで展示された後、ジャネット・ホームズ・ア・コート・コレクション²⁴に収蔵された²⁵。イングワリィの画家としてのキャリアは、この作品の制作から始まったとされる。それから1996年に86歳頃で亡くなるまでの約8年間で3,000点を超える作品を制作した²⁶。

その短い画業のなかでもイングワリィの作風は幾度も変化し、常に新しい表現を取り込んでいった。作品は大きく3つの様式にまとめられる。まず、《エミューの女》に見られるような線による構成と、それを覆うように画面全体に点描が描き込まれる、

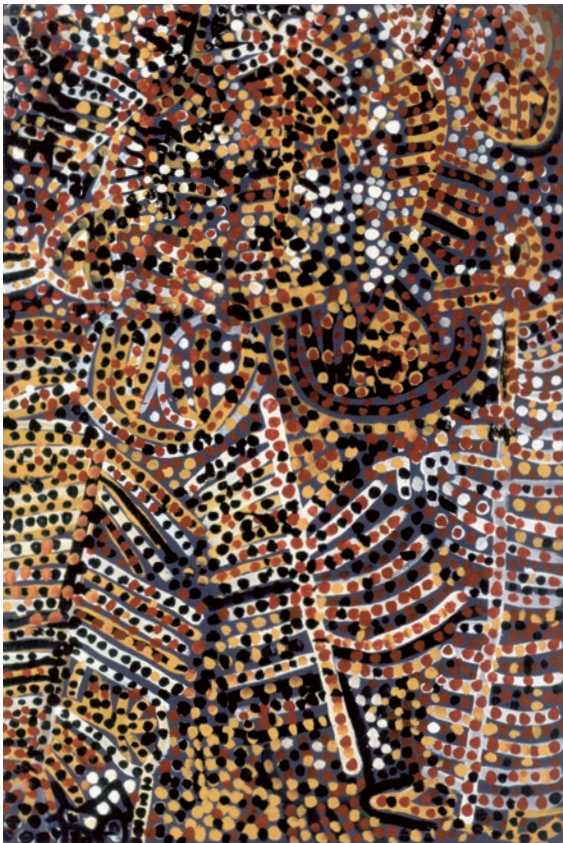


fig. 5
エミリー・カーメ・イングワリィ《エミュウの女》1988-89年、
合成ポリマー絵具・カンヴァス、92.0×61.0cm、
ジャネット・ホームズ・ア・コート・コレクション
Emily Kame Kngwarreye, *Emu Woman*, 1988-89,
Janet Holmes à Court Collection
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

いわゆる初期の画風。美術史家ハワード・モーフィはイングワリィの初期作品に見られる線構造について、動植物の姿を幾何学的な形態を基礎にして構成した表現であると説明する²⁷。さらに初期作品に特徴的なのは、こうした「基礎をなす形象が表面を覆う点描の下にほとんど溶け込むように隠されている」²⁸点であると分析する。

1992-93年には、点描が線構造を凌駕するようになり画面全体が点描のみで構成されるようになった。点描はイングワリィの作品にとって必要不可欠な造形要素だ。それはオーストラリア砂漠地域の伝統的な意匠(儀式の際に施すボディ・ペインティングや地面に描く砂絵)に由来する²⁹。点描画の時代は、他の時期の画風に比べ色彩の豊かさと大胆な作風に代表され「色彩主義—Colorism/Colorist」³⁰とも呼ばれている。

1993年末からは、ミニマルな色彩(最初は黒のみを使用した)で縦もしくは横のストライプを描いた作品が登場する。この時期は、イングワリィの健康不良と重なっており、これまでより簡潔化した構図は、彼女の制作の負担を軽減したのと同時に作品の新たな方向性を決定づけた。

石橋財団所蔵の《春の風景》(1993年)と《無題》(1996年)(fig. 2)を、イングワリィの様式に当てはめると、前者は点描が画面全体を覆い色彩が豊かに用いられた点描画の時代で、後者は

ミニマルな色彩で描かれた画業後期のストライプの様式にあたる。2点が石橋財団に収蔵された経緯は、2006年にアーティゾン美術館の前身であるブリチストン美術館で開催された「プリズム:オーストラリア現代美術」展から始まる。同展覧会は日豪友好協力基本条約調印30周年を記念して企画された。これを契機にオーストラリア現代美術の収集が始まり³¹、2008年1月にイングワリィの《春の風景》、《無題》を含む絵画4点が収蔵された。

《春の風景》

《春の風景》(fig. 1)は1993年に制作された。同年は、イングワリィの画風が点描からストライプへと変化する重要な年であるが、この作品はまだ点描時代に属している。まず目を引くのは、その色彩だ。紫、オレンジ、黄や緑といった色彩が互いにぶつかり、重なり合い、その力強い筆の運びはエネルギーに溢れている。タイトルにある春という言葉から、みずみずしい生命の息吹までもが感じられる。先述したように、イングワリィの点描時代は特にその豊かな色彩表現が特徴のひとつとして挙げられる。本作品は中でも比較的色彩の数は限定されており、鮮やかさは控えめだ。この時代の作品の特徴は、点描のサイズの変化も挙げられる。それ以前は、例えば《エミュウの女》に見られるように、描かれた形象物の線上に収まるように点が並べられていたり、《無題》(1989年)(fig. 6)のように点の中により小さな点が描かれる二重の点描が大多数を占めていた。しかし、点



fig. 6
エミリー・カーメ・イングワリィ《無題》1989年、合成ポリマー絵具・カンヴァス、
75.7×54.0cm、クイーンズランド州立美術館、ブリスベン
Emily Kame Kngwarreye, Anmatyerre people, *Untitled*, 1989,
Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Brisbane
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979



fig. 7
《春の風景》部分
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

描は徐々に整った姿から解放され、より大きくそして大胆に画面上に描かれるようになった。

美術史家アン・マリー・プロディ³²は、点描の描き方の変化はイングリッドがより大きな絵筆を使い始めたことによると指摘する³³。大きな絵筆はイングリッドの制作をより速め(大量に来る作品制作の依頼にも応えられた)、また彼女自身の身体的負担も軽減したため、この技法はそれ以後よく使用されることになる。イングリッドは、大きな絵筆を用いて点描をある一定の方向にずらしながら連続して描くことで、流線を浮かび上がらせる「ドラッキング(引きずるという意味)」³⁴を多くの作品に用いるようになった。《春の風景》はその「ドラッキング」がよく分かる作品だ。例えば画面左下の端に描かれた白い縁をもつ点描は、おそらく下から上へと少しずつ位置を変えながら、描かれている (fig. 7)。他にも画面中央から下に伸びているオレンジの点描もこのドラッキングの効果がよく分かる部分だろう (fig. 8)。

プロディはさらに、イングリッドが点描を描いている時の彼女の身体の動きにも注目している。イングリッドはよく絵筆の毛に近い柄の部分握りしめ、身体全体を使いながら作品を制作した³⁵。彼女は字が書けなかった。文字を書く人のように指先や手首を動かすのではなく、肩からの力で絵筆を動かし、腕と絵筆が一体となって点や線を描いた。プロディは、イングリッドがキャンバスに向かって一心に点描を打つ姿は、女性の儀式アウエリエでの身体の動きに呼応するというのだ³⁶。アウエリエでは、女性は一列に並び、詠唱のリズムに合わせて飛び跳ねるように体を上下に動かしながら徐々に前進する。オーストラリア国立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



fig. 8
《春の風景》部分
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

部長のマゴ・ニールは、イングリッドの描く風景画ほど、彼女の身体性、精神、祖先との繋がりにあるドリーミングを体現している主題はないと指摘する³⁷。それは《春の風景》において、イングリッドの制作中の身体の動きと点描の置き方、それが喚起するアウエリエの踊り、そしてアウエリエ自身が祖先と直接繋がるための儀式であること、さらには本作品の主題でもあるアルハルゲラの大地との一体化へと繋がっていくことをニールの指摘は示している。

点描の特徴は他にも「花模様」³⁸と称される手法がある。「花模様」は2色もしくは3色の絵具を筆に浸して描く表現手法だ。《春の風景》では、画面左の紫のかたまりが見える部分の、上辺と右辺を囲むように弧を描く白い点描に認められる (fig. 9)。近

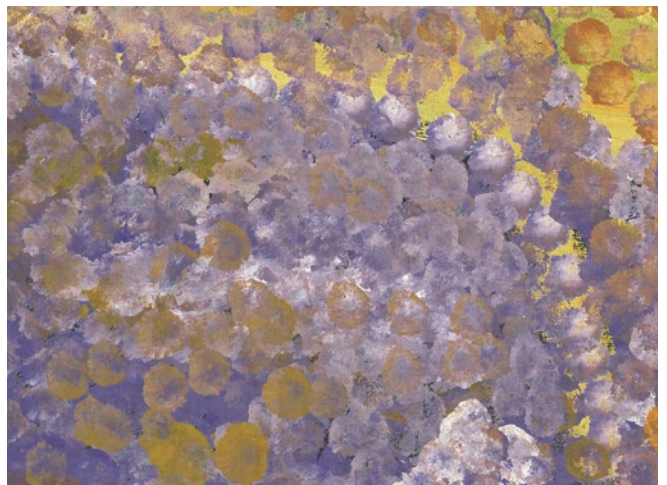


fig. 9
《春の風景》部分
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

づいてよく見ると、真ん中は白いが外に広がるにつれて紫が混じっている。さらにイングワリィは《春の風景》全体に見られるポンポンのような形を生み出すため、またその造形的効果を高めるために絵筆の毛先を切ったりもした³⁹。渾身の力をこめて叩きつけるように描かれた点描の多くは、真ん中は空白で、羽のように広がった筆先によって外側が縁取られているのが見てとれるだろう。

《無題》

1993年末、画面全体を覆い尽くしていた点描画は、ミニマルな縦もしくは横のストライプのみを用いた作品へと変化した。このドラマティックな作風の変化を促したのは、イングワリィ含めユートピア出身作家の作品を初期から扱っている画商兼作家クリストファー・ホッジズだ。ホッジズは、健康不良に陥っていたイングワリィに、キャンバスではなくより扱いが簡単な紙を素材に選び、描くことを勧めた⁴⁰。イングワリィは、6枚の白い紙にシンプルな黒い線を引き、「アウエリェ」と目を輝かせながら言ったという⁴¹。アウエリェの儀式では、肩から胸上部、腕、胸に線からなる装飾模様を施す。装飾の例として、肩から胸上部は横の線が引かれ、胸には女性の胸の大きさと長さを誇張するように縦の線が描かれる場合がある。実はアウエリェで使用される装飾模様が作品に反映されるのは、この時期が初めてではない。人類学者ジェニファー・L・ビドルは、イングワリィを含むユートピア出身作家の初期作品の多くが、アウエリェの儀式装飾からインスピレーションを得ていたと言及する⁴²。イングワリィも、初期からアウエリェと題された作品を数多く制作している。バティックの四辺に額縁のように縦線が入っている場合や、アウエリェの儀式装飾が施された胸の形そのものをキャンバスに描き込んでいる場合など様々だ。

1993年末からのストライプがそれまでのアウエリェと関係する作品と異なるのは、その主題の捉え方だろう。《無題》(1996年)(fig. 2)は、画業後期の様式をよく現している作品だ。ここでは胸の形は消え、装飾模様の線のみフォーカスが絞られている。さらにそれはキャンバス上で引き伸ばされ、線の反復が強調され一定の焦点が与えられていない。力強く引かれた黒い線は、キャンバス上で途切れているものも多々ある。イングワリィは、途切れた線に丁寧に継ぎ足しをするのではなく、途切れた部分をそのまま残したり、または赤の線の上描きしたりもした(fig. 10)。真っ直ぐに引かれた線はひとつもなく、有機物のように自由にキャンバス上を動いている。黒い線、赤や茶、所々に見える黄の線は重なり合いながら、またはぶつかり合いながら、キャンバス上で絡み合っている。まるでキャンバスが儀式前の女性の胸と同様に扱われ、イングワリィの「アウエリェを描く」という身体体験を、私たちは作品を前にして追体験しているような感覚を味わう。アウエリェは身体に描かれた装飾模様だけでな



fig. 10
《無題》部分
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2022 C3979

く、「描く行為」⁴³をも包括した儀式だとホッジズも指摘している。キャンバス上に単純化されたストライプは、その大胆で粗い筆跡からイングワリィの身体性をみる者に追体験させるだけでなく、儀式で行われる歌や踊り、ドリーミングの物語をも同時に想起させる。そしてそれは、イングワリィが深い理解と知識を有するアルハルゲラとの自信に溢れた精神的な繋がりをも表している。

おわりに

《春の風景》と《無題》を詳しく見てきたが、そこに共通しているのは、イングワリィの描く点描や線には迷いが無いということだ。それは、構図を意識して緻密に置かれた点描もしくは線ではない。自信に溢れた大胆な構図は、当時活躍していた他のアボリジナル・アーティストとは明らかに一線を画していた。当時の男性作家たちは、ドリーミングの図像を描くことで、彼らの文化を外部社会に伝えるスポークスパーソンの役割も同時に担っていたし、外部社会もそうした「ドリーミングを表象したアボリジナル・アート」を求めていたため、彼らの作品はある一定の縛りの中で制作されていたとも言えるだろう⁴⁴。そこには、男性中心であった主流社会との交渉役を、アボリジナル・コミュニティの男性が担うようになった社会背景が大きな要因となっていたことは、すでに考察した。従来のアボリジナル・コミュニティ内では男女がそれぞれ自律しお互いが平等な交渉力を持っていたが、主流社会における男性中心社会との接触によってコミュニティ内での力の不均衡が起きたのである。そうした時代の中、イングワリィは現れた。イングワリィは、ユートピアの土地権回復の項で考察したように、女性の視点から権利を主張し獲得する機会を得た数少ない女性であった。彼女はその過程で、故郷アル

ハルゲラとの精神的な繋がりについて自信を持って表現することを経験している。イングワリーの作品に溢れる大胆さと迷いのなさは、こうした彼女の経験と立場に少ないながらも支えられているはずだろう。

イングワリーは当時主流であったドリーミングの図像をキャンバス上に表象させる作品は描かず、付随する意味や象徴は抜き取ってそのものの姿を抽象化して描き成功した。彼女は、コミュニティの伝統とその外にある伝統にとらわれない自身の感性の間で、新しいアボリジナル・アートの文脈を構築し、成功したのだ。《春の風景》と《無題》もそうしたイングワリーの精神と彼女が達成した抽象性を表している。

イングワリーの作品から見える新しいアボリジナル・アートの可能性を、ニールの言葉から探ることができるのではないだろうか。ニールは、イングワリーの果たした役割について、以下のように述べている。

彼女が主に達成したことは、抽象についての新たな視点をわれわれに授けることだけではなく、大地に対する新たな眼差しをわれわれに示したことであった。⁴⁵

私たちがイングワリーの抽象化された作品を前にして彼女の故郷を想像するとき、そこに単なる荒漠としたオーストラリアの砂漠を見ているのではない。私たちは彼女の作品を通して、豊かな大地の姿、そこに生きる人びとと故郷の間にある深い精神的な繋がりを見るだろう。そしてそれは「大地についての視点というよりはむしろ、その声」⁴⁶となって私たちに語りかけてくる。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

- 2008年に国立国際美術館(大阪)と国立新美術館(東京)で開催された「エミリー・ウングワレー展—アボリジニが生んだ天才画家—」展では、まさに展覧会タイトルに「天才」と付けられた。同展共同学芸員であったマーゴ・ニール(現在はオーストラリア国立博物館上級学芸員で同館先住民族学キュラトリアル・センター部長)は、イングワリーを国際舞台で認知させるためには、彼女の天才的な表現や感性に焦点を当てて紹介する必要があったと述懐している。Gay McDonald and Laura Fisher, "Emily Kame Kngwarreye in Japan," *Artlink* Issue 35:2 (June 2015): pp. 50–53.
- アボリジナル・アートが現代美術として受容された経緯については、以下の拙稿でも言及した。上田杏菜「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」『石橋財団アーティゾン美術館研究紀要』第2号(2021年)、14–25頁。

- Diane Bell, *Daughters of the Dreaming* (Melbourne: Spinifex Press, 2002)
- 役割は分かれているがそれは必ずしもどちらかが優位であるということではない。男性と女性はそれぞれが自律しており、お互いが補完するような立場であった。
- Bell, *Daughters of the Dreaming*, p. 46.
- 窪田幸子『アボリジニ社会のジェンダー人類学—先住民・女性・社会変化』(世界思想社、2005年)、7頁。
- 窪田、同書、7–12頁。
- Diane Bell, "Person and Place: Making Meaning of the Art of Australian Indigenous Women," *Feminist Studies*, Vol. 28, no. 1 (Spring 2002): pp. 97–98, <https://www.jstor.org/stable/3178496>
- Bell, *ibid.*, pp. 97–98.
- Judith Ryan, "In the beginning is my end': the Singular Art of Emily Kame Kngwarreye" in *Emily Kame Kngwarreye: Alhalkere: paintings from Utopia*, exh. cat., (Brisbane; South Yarra: Queensland Art Gallery; Macmillan, 1998), p. 39.
- マーゴ・ニール「意味のしるし—エミリー・カーメ・ウングワレーという天才」『エミリー・ウングワレー展—アボリジニが生んだ天才画家—』(図録)(読売新聞東京本社、2008年)、20頁。
- Hattin Perkins, "Nonggirnga Marawili" in *Defying empire: 3rd Indigenous Art Triennial*, edited by Tina Baum, edh. cat., (Canberra: National Gallery of Australia, 2017), p. 90.
- ユートピアは5つのアボリジナル・コミュニティが住む地域(カントリー)から成る: Alhalkere, Rreltye, Thelye, Atarrkete, Ingutanka. 1920年代初期に入植してきた植民者は、この地域一帯に大繁殖していたウサギに感激し、「ユートピア(理想郷)」と名付けた。Kelli Cole, "Emily Kame Kngwarreye" in *Know My Name*, exh. cat., (Canberra: National Gallery of Australia, 2020), p. 214.; "Utopia," National Museum of Australia, accessed 4 August, 2022, <https://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia/utopia-country>.
- イングワリーが生まれたのは1910年頃で、この地域への白人の入植が始まったのは1920年代初期。イングワリーは人生の最初の約10年間を白人との接触なく生活していたことになる。
- "Biography by Margo Neale" in *Emily Kame Kngwarreye: Alhalkere: paintings from Utopia*, exh. cat., (Brisbane; South Yarra: Queensland Art Gallery; Macmillan, 1998), pp. 218.
- ニールはイングワリーの作品について「彼女の絵画はアルハルクラについての絵画ではなく、それらの絵画自体がアルハルクラなのである。」と述べている。ニール「意味のしるし」、18頁。
- Anne Marie Brody, "Emily Kame Kngwarreye: Portrait from the Outside" in *Emily Kame Kngwarreye: Alhalkere: paintings from Utopia*, exh. cat., (Brisbane; South Yarra: Queensland Art Gallery; Macmillan, 1998), p. 9. 土地権回復後のユートピアへの立ち入りには、コミュニティの許可が必要となった。
- Bell, "Person and Place," p. 108.
- "History of Utopia Art Movement - Early Days," utopia lane gallery, accessed 4 August, 2022, <https://www.utopialaneart.com.au/pages/history-of-utopia-art-movement>.
- Brody, "Portrait from the Outside," p. 15.
- "Emily Kame Kngwarreye," National Gallery of Australia, accessed 4 August, 2022, <https://searchthecollection.nga.gov.au/object/106672?keyword=emily%20kame%20kngwarreye&searchIn=artistOrCulture&searchIn=title&searchIn=medium&uniqueId=106672>.
- Ibid.*
- Ibid.*
- ジャネット・ホームズ・ア・コート・コレクションは、西オーストラリアを中心に牧畜業から財をなしたロバート・ホームズ・ア・コート(1937–1990)が1960年代から始めた個人コレクションを基礎としている。主な収蔵作品はアボリジナル・アートで、ユートピアがバティックを制作していた頃から作品を購入している。ユートピアで制作された最初のカンヴァス画も購入するなど、イングワリーを含むユートピア出身作家の活動初期からのパトロンである。 https://www.holmesacourtgallery.com.au/page/janet_holmes_court_collection.html
- Brody, "Portrait from the Outside," p. 17.

26. 1992年、イングワリィは先住民作家として国内初の連邦政府芸術家フェローシップを受賞。彼女の死後翌年の1997年に、第47回ヴェニス・ビエンナーレのオーストラリア代表に選出された(イングワリィの他に、2人の女性アボリジナル・アーティスト:イボン・クールマトリィとジュディ・ワトソンの計3人がオーストラリア代表として参加)。
27. ハワード・モーフィ『アボリジニ美術』(岩波書店、2003年)、309-312頁。
28. モーフィ、同書、309-312頁。
29. 「点描」『エミリー・ウングワレー展:アボリジニが生んだ天才画家』(図録)(読売新聞東京本社、2008年)、113頁。
30. Ryan, "In the beginning is my end," p. 43.;「点描」、同書、113頁。
31. オーストラリア現代作家イマンツ・ティラーズ《自然は語るD》(2005年)、《自然は語るH》(2006年)(2点とも同展覧会出品)と、ユートピア出身でイングワリィの姪にあたる作家キャスリーン・ペチャーリィ《棘魔王トカゲのドリーミング》(2003年)が2007年にまず収蔵された。
32. 1987年から1995年までジャネット・ホームズ・ア・コート・コレクションのキュレーター兼マネジャーで、イングワリィとも交流があった。
33. Brody, "Portrait from the Outside," p. 18.
34. Brody, *ibid.*, p. 18. イングワリィ自身がこの技法を表現するのに用いた言葉。
35. ニール「意味のしるし」、22-23頁。
36. Brody, "Portrait from the Outside," p. 18.
37. Margo Neale, "Two worlds: one vision," in *Emily Kame Kngwarreye: Alhalkere: paintings from Utopia*, exh. cat., (Brisbane; South Yarra: Queensland Art Gallery; Macmillan, 1998), p. 24.
38. ニール「意味のしるし」、22-23頁。
39. ニール、同書、22-23頁。
40. Christopher Hodges, "Alhalkere," in *Emily Kame Kngwarreye: Alhalkere: paintings from Utopia*, exh. cat., (Brisbane; South Yarra: Queensland Art Gallery; Macmillan, 1998), pp. 36-37.
41. Hodges, *ibid.*, pp. 36-37.
42. Jennifer L. Biddle, "Breasts, Bodies, Art: Central Desert Women's Paintings and the Politics of the Aesthetic Encounter" in *History, Power, Text*, ed. Timothy Neale, Crystal McKinnon, Eve Vincent (Sydney: UTS ePRESS, 2014), pp. 427-429. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1w36pd7.29>.
43. Hodges, *ibid.*, p. 33.
44. パパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合の男性作家たちも、制約がある環境のなか、典型的な図像を含んだ作品を革新しようと新しい表現方法を模索していたことは特記したい。詳述は以下を参考。Ian McLean, "Aboriginal modernism? Two histories, one painter," in *Utopia: The Genius of Emily Kame Kngwarreye*, edited by Margo Neale, exh. cat., (Canberra: National Museum of Australia, 2008), pp. 23-29.
45. ニール「意味のしるし」、30頁。
46. ニール、同書、31頁。