



fig.1
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《祖父の国》2011年、合成ポリマー絵具・カンヴァス、198.0×301.0 cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Mirdidingingathi Juwarnda Sally Gabori, *My Grandfather's Country*, 2011, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《祖父の国》

— 記憶の深奥から浮かび上がる故郷の姿

Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori's *My Grandfather's Country*: Country Rising from the Depths of Memory

上田 杏菜

UEDA Anna

石橋財団は2017年にオーストラリア先住民作家マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ(1924頃–2015)の《祖父の国》(fig.1)を収蔵した。ガボリはクイーンズランド州北西部に位置するカーベントリア湾の南側に浮かぶベンティンク島出身で、カイアディルトと呼ばれる先住民コミュニティの一員である。80歳を超えた2005年から絵画制作を開始し、8年間という短い画業の間に約2000点に及ぶ作品を制作した。近年では、2022年7月3日から11月6日までパリのカルティエ現代美術財団で大規模個展「Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori」が開催され、同展覧会は、2023年2月16日から5月14日までイタリア、ミラノ・トリエンナーレに巡回した。これら展覧会を通して、彼女の国際的な評価が高まっている。

ガボリの作品は、彼女の出身地ベンティンク島を中心とした大地が主題であり、大型のキャンバスにアクリル絵具を用いて描かれる。《祖父の国》もガボリの出身コミュニティ、カイアディルトに深く関わりのある故郷の大地が主題である。抽象的に描かれた故郷の姿は、絵具の質感がありありと残るキャンバスの画面上で、素早い筆使いと豊かな色彩とあいまって躍動しているかのようだ。ガボリの作品は大胆で迷いのない筆致を特徴としているほかに、他の先住民コミュニティ出身作家の作品にはあまり見られない制作背景がある。それは、彼女の生まれた地域では伝統的な視覚美術の形態がない点である。彼女が80歳を超えて突如として開花した視覚美術への創造の源泉を探そうとしても、いわゆる他のオーストラリア先住民作家が寄り添うとする、祖先から代々継承された視覚的な図像や象徴、儀式における装飾模様などは、ガボリの場合見当たらない。それにも関わらず彼女は、約91歳で亡くなる数年前まで作品を制作し続け、8年間という短い画業のあいだに約2000点におよぶ作品を制作した。《祖父の国》は、ガボリが87歳頃に描いた作品である。いわゆる人生の最後期において、この驚異的な制作速度とその大胆で自信に溢れた迷いのない筆さばきは一体どこから来たものなのか。

この問いに答える前に、この問いの答えにも繋がるもうひとつのガボリの制作背景について少し触れておきたい。それは、1948年にガボリが経験した自然災害による故郷ベンティンク

島からの強制避難である。長期的な干ばつと大型サイクロンによって島は壊滅的被害を受け、強制避難によって近隣のモーントン島へと移住を迫られたカイアディルトは、現在に至るまで故郷への完全帰郷を実現していない。近隣島への移住以降カイアディルトは、家族離散、部族言語使用の禁止などによって様々な苦難を経験する。つまり、《祖父の国》を含めてガボリの描く故郷の姿は、現実に彼女の目の前に広がっている大地を写したのではないということだ。言い換えれば、彼女の作品は記憶の深奥から浮かび上がる故郷を描いていることになる。

こうした制作背景をもつガボリの作品を理解する手がかりが、言語学者でカイアディルト語の話者でもあるニコラス・エヴァンズという言葉にある。エヴァンズは、2018年に開催されたガボリの個展のカタログに以下の言葉を寄せている。

ガボリの作品は、海、浜辺、物語が語られる場所等についてのカイアディルトのもの見方に強く裏打ちされたものであり、いわゆる既存の視覚美術の伝統とはほど遠い。そうしたある特定の世界で人生のほとんどを過ごしたひとから生み出される作品を目の前にしたとき、芸術とは、様式の前に、見ることにについてである、と改めて気づかされる。¹

エヴァンズという言葉から分かるのは、ガボリの場合はオーストラリア先住民美術を理解する手立ての多くの場合に参照する、作家がすでに保持している伝統的な視覚美術がないため、彼女の世界の見方、つまりカイアディルトの世界の見方を理解する必要があるということだ。それは、ガボリが見つめた世界、彼女の人生のすべてであったベンティンク島とその地に生きた人びとを理解すること。そこには彼女が経験した苦難—自然災害による強制移住、家族離散、言語喪失、記憶のなかの故郷—を理解することも含まれるだろう。そして、エヴァンズも述べているようにガボリの作品理解を通して私たちが得ることとは、オーストラリア先住民美術の枠組みを超えて、芸術のあり方について思いを伸ばすことにあるのだろう。ガボリの作品制作の原動と背景を考察することは、オーストラリア先住民美術の多様な発展と展開、さらにはその枠組みにも縛られない芸術のあり方について考える一端に繋がっていくはずである。

そこで本稿では、ガボリの故郷ベンティンク島の成り立ちからガボリの生い立ちについて簡単に記述することから始めたい。次にガボリの画業を概観し、石橋財団所蔵作品《祖父の国》を考察する。そして、そこから見えてくるガボリの作品世界と創造の源泉を読み解いていく。

ガボリの故郷——南ウェルズリー諸島とベンティンク島

ベンティンク島は縦に16キロメートル、横に18キロメートルの小島で、クイーンズランド州の北西部に位置するカーペンタリア湾に浮かぶ島のひとつである。カーペンタリア湾に浮かぶ島々をウェルズリー諸島と呼び、そのなかでもベンティンク島は、南ウェルズリー諸島に属している²。ベンティンク島を拠点として生活していたのが、ガボリが帰属するカイアディルトと呼ばれる先住民であった。考古学調査によると約6000年前には、この島でカイアディルトが生活していたことが分かっている³。氷河期時代、ベンティンク島はまだオーストラリア大陸と繋がっていて、人びとは地続きで移動していたと考えられている。しかし海面上昇によって大陸から切り離され島となってから、カイアディルトは大陸文化の影響を受けずに独自の生活形態を築くようになった。小さな島で生活をするカイアディルトは、島の特徴、環境、動植物について深い知識を身につけ、詳細かつヴァリエーションに富んだ島の歴史とそれらに関する様々な物語(神話を含む)を有するようになった⁴。

ベンティンク島に住むカイアディルトは、外部との接触がまったくなかったわけではない。18世紀末のイギリス植民地化以前は、インドネシアのスラウェシ島を拠点とするマカッサンたちがベンティンク島近辺の珊瑚礁に生息するナマコを採集するため、毎年島を訪れていた。インドネシアのマカッサンとオーストラリア先住民の交易と交流は、ベンティンク島に限らずオーストラリア北部沿岸で広く行われていた⁵。カイアディルトとマカッサンの交易についてはあまり多くは知られていないが、南ウェルズリー諸島のひとつフラワー島には、マカッサンが持ち込んだタマリンドの木が繁っており、過去の交易とその交流の痕跡が今も残っている⁶。

イギリス植民者とカイアディルトの接触は1802年に遡る。1801年から1803年にかけてオーストラリアを周航することに成功したマシュー・フリンダーズ⁷が、1802年にベンティンク島を訪れた時である。フリンダーズはこの時、ベンティンク島の東に位置する小島をスウィアーズ島と名付けた。しかしその後、継続的な植民者との接触はなく、カイアディルトは従来の伝統的な生活を長く維持していた。1960年にベンティンク島を調査した人類学者ノーマン・ティンデルは、ベンティンク島に対する人類学者の特別な興味を以下のように説明している。

ベンティンク島は、人類学者にとって外部から孤立した住

民の環境について、歴史学者にとって1802年にマシュー・フリンダーズがカーペンタリア湾で詳細に調査した最初の場所のひとつとして、また初めてフリンダーズがオーストラリア北部の先住民と対面した場所として、特に興味深い島である。カイアディルトと呼ぶこの地の先住民たちは、フリンダーズとの短期間の会遇以降、145年間に渡って西洋社会から隔絶していた。彼らはオーストラリア沿岸部に住むアボリジナルとしては最後に文明化された世界と接触した部族となった。⁸

フリンダーズが立ち寄った地として歴史に名を残したベンティンク島は、1910年代後半頃、再び西洋社会とある接点をもつことになる。現在マッケンジー虐殺として知られる事件は、1916年頃、ベンティンク島に石灰石採掘と牧畜を目的に移り住んだジョン・マッケンジーが、1918年頃に11人のカイアディルトを虐殺した事件である⁹。オーストラリア国立美術館先住民美術部門学芸部長でアシスタント・ディレクターのブルース・ジョンソン・マクリーンによると、この時ガボリの母親は銃で撃たれたが生き延びた、とティンデルの調査による聞き取りが残っている¹⁰。しかしこの虐殺事件はオーストラリア主流社会において記録はなく、またマッケンジーがその犯罪を裁かれた記録もない。虐殺された11人は、ティンデルの調査によって明らかになったもので、これは当時のカイアディルトの人口の1割に当たる。

その後、カイアディルトは西洋社会——主に近隣のモーニントン島を拠点にしていた長老派教会の伝道教会、通称ミッション——と断続的に接触があるもののベンティンク島にはほぼ植民地の影響が及ばない状態が1940年代まで続いた。その結果、カイアディルトはオーストラリア沿岸部において最も長く、植民者の影響を受けることなく伝統的な生活を維持し続けることとなった。

では、一体何がカイアディルトの人びとをベンティンク島から強制避難させたのか。それは冒頭に述べたように、1940年代後半に長期間続いた干ばつとその後ベンティンク島を直撃した大型サイクロンによる自然災害に起因する。ティンデルの調査によると、1946年の9月から10月には干ばつの影響が島の各所で確認されている。1947年の8月には、栄養失調に苦しむ42人のカイアディルトたちがスウィアーズ島で保護され、モーニントン島のミッションへと移送された¹¹。この長引く干ばつの後に待っていたのが、大型サイクロンだった。1948年2月に大型サイクロンがベンティンク島を直撃し、約3.7メートルの高潮が島のほぼすべての真水供給場を飲み込んだ。真水供給を断たれたことが決定打となり、カイアディルトは残りの全島民63人のモーニントン島移住を否応なしに迫られることとなった。ガボリは当時20代半ばを迎えた若い女性であった。結婚したばかりでこれから家族を築いていくという時、ガボリは故郷を失った。

マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ

ガボリは1924年頃にベンティンク島で生まれた。彼女の名前「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori」は、彼女のカイアディルトとしての名前「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ」と、キリスト教由来の名前「サリー・ガボリ」を併記したものである。ガボリの人生は、カイアディルト名である「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ」としてスタートする。これはカイアディルトに伝わる名付けのシステムに基づいて付けられており、生まれた人物と生まれた場所を証明する役割を担っている。それは、その名を持つ人と、名が付けられた場所との切り離せない関係性を創出するもので、ガボリの作品を理解する一番の核となっている部分だ。

まず「マダディンキンアーシー Mirdidingkingathi」は「マダディンキ Mirdidingki」と「ンアーシー ngathi」に分けられる。「ンアーシー ngathi」とは、カイアディルト語の接尾辞で、意味は「～に生まれる」となる。「マダディンキ Mirdidingki」は、ガボリが生まれた場所の名前で、そこは島の内陸部から流れる小さな川が海へと流れ込む、ベンティンク島南部に位置する小さな入り江を指す。「ジュウォンダ Juwarnda」は、彼女のトーテム¹²で「イルカ」を意味する。つまり、「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ Mirdidingkingathi Juwarnda」とは「マダディンキに生まれたイルカのトーテムを持つもの」となる。この名を授かったガボリは、故郷と同一のアイデンティティを持つことでその大地と分かちがたい関係性をもつことになる。この強い精神的な繋がりは、「これが私の故郷、これが私の海、これが私」¹³と表現した彼女自身の言葉からうかがえる。

「サリー・ガボリ」はモーニントン島のミッションへ強制移住させられた時に、キリスト教の名付けの方法に則り与えられた名前だ。「サリー」はキリスト教名から取られ、「ガボリ」は彼女の夫の名を西洋風に崩したもので、妻が夫の姓を名乗るというキリスト教の伝統に則したものである。

1924年頃に生まれたガボリは、1948年の強制移住までの約24年間を故郷であるベンティンク島で過ごした。その生活は浅瀬に捕獲用の仕掛けである石垣を築いて魚やウミガメを狩猟したり、ディリーバッグと呼ばれる植物の繊維を編んだ籠やバッグなどを制作したり、様々な儀式を通して、大地と祖先との精神的な繋がりを維持したりする活動に費やされていた。ガボリはベンティンク島で生活をした経験と記憶のある最後の世代のひとりでもある。大型サイクロンによって島が壊滅的な被害を受け、カイアディルトたちのベンティンク島での生活が終わりを告げた時、ガボリは夫の4番目の妻として結婚したばかりであった。

移住後の生活はカイアディルトにとって苦難の連続だった。

子どもたちは家族から引き離され、ミッションが運営する寄宿学校へと入学させられた。さらにカイアディルト語の使用は禁止され、英語での教育を受けることになった¹⁴。モーニントン島にはラーディルという先住民コミュニティが伝統的な土地所有者として生活しており、よそ者であるカイアディルトたちは、モーニントン島でも居住環境の悪い低地に住むことを余儀なくされた¹⁵。ガボリにとっても移住後の数年間は、身体的にも精神的にも辛いものであった。彼女は1948年、49年、50年と続けて流産を経験している。その後8人の子どもを産み、そして多くの孫とひ孫を持ったガボリだが、20代後半の彼女は、故郷を失い、子を続けて失うという苦しいものであった。

カイアディルトとラーディルはモーニントン島での交流はほとんどなく、とくにカイアディルトたちは、他のアボリジナル・コミュニティとも交流がなかった。そのためカイアディルトたちは故郷を離れたあとも、儀式の歌や踊りにおいて外部からの影響などを受けることなく継承を続け、ガボリも狩猟用の仕掛けやディリーバッグの制作技術を忘れることはなかった。

ガボリとアクリル絵画の出会い

モーニントン島で恒久的な避難生活を余儀なくされたガボリが絵画に出会うのは、2005年まで待たなければならなかった。ガボリはこのときすでに80歳を過ぎていた。きっかけは、モーニントン島アーツ・アンド・クラフツ・センターで開催されたワークショップだ。このワークショップは、ブリスベンにあるウールンガッパ美術館に務める学芸員サイモン・ターナーを講師に迎えて開催された¹⁶。ワークショップには、近隣の老人施設に住む人びとも週に2回招かれた。マククリーンは、ターナーが特に年長者たちを積極的にワークショップに招待した理由に、オーストラリア先住民の年長者が持つ伝統芸術への深い知識と、年長者が描く作品の影響に注目していたと説明する¹⁷。オーストラリア先住民美術の図像の多くは、コミュニティ内で描く権利を取得した者だけが描くことができるものだ。これは、描かれる図像の内容が、コミュニティを守る法や掟に関連する場合や、ドリミングと呼ばれるオーストラリア先住民固有の神話世界の物語に繋がっているためである。コミュニティでは、年齢を重ね、イニシエーションを経るごとに、知識へのアクセス権が与えられる。そのため年長者が描く作品は、社会規範、文化継承、神話の表象といった複層的な意味合いを持ち、コミュニティに与える影響力と得られる信頼と尊敬も大きくなる。ターナーは、オーストラリア先住民美術がもつ多層的な役割と、その制作者である年長者に注目したのである。始めはラーディルの男性たちが主にワークショップに参加していたが、中央砂漠に位置する先住民コミュニティ、ユートピアで女性作家たちの活躍を現地で目の当たりにしたターナーは、モーニントン島でのワークショップでも年長の女性たちを積極的に招待した。ガボリはこのワーク



fig. 2
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《マイ・カントリー》2002年、
合成ポリマー絵具・カンヴァス、60.0×30.0 cm、クイーンズランド州立美術館
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people, *My Country*, 2002,
Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori through the
Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art Foundation 2017
Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

ショップに老人施設の居住者として参加した。それまで絵筆を握ったことがなかったガボリだが、2回目の参加でカンヴァス画に挑戦し、誰も予想しなかった作品を描き上げた (fig.2)。

カイアディルトは、バーク・ペインティングや砂絵、儀式の時に身体に施すボディ・ペインティングなど、アボリジナル・アートに特徴的な視覚美術の伝統を持っていなかった。伝統的なオブジェや道具も、他のコミュニティでは装飾が施されるが、カイアディルトはほとんど装飾をしなかったのだ。その代わりに、カイアディルトは身体に傷をつけることを伝統としていた。儀式を経るごとに付けられる身体への創痕は、次第に模様のように浮かび上がってくる。ワークショップに参加したカイアディルトのなかには、儀式の創痕にインスピレーションを得て作品を制作するものもいた。

しかしガボリは、誰も予想しなかった作品を描き上げた。《マイ・カントリー》(fig.2)は、ガボリが描いた最初の作品¹⁸で、描かれているのは魚を捕らえる仕掛けだという。それは、ガボリの記憶のなかから作品の主題となる物語を紡ぎだし、絵画表現へと転換させたものだった。コミュニティの伝統的な視覚美術がなく、他のコミュニティの図像に影響を受けることなく、また西洋美術への知見もなかったガボリの作品は、一人の人間か



fig. 3
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《オール・ザ・フィッシュ》2005年、
合成ポリマー絵具・カンヴァス、190.0 × 424.5 cm、ヴィクトリア国立美術館
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, *All the fish*, 2005, National Gallery of Victoria
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

ら溢れ出す純粋な創造の表出だといえるだろう。初めて絵筆をとった数ヶ月後には、縦約2メートル、横4メートルを超える大型作品《オール・ザ・フィッシュ》(fig.3)を仕上げている。ベンティンク島で見つかる様々な種類の魚——岩タラ、ポラ、ゴマフエダイ、鯛、ウミガメなど——がすべて丸い形で表現され、異なる色で描き分けられている。初期に描かれた作品は、ベンティンク島で見つかる魚の姿や、その魚を捕まえるフィッシュトラップを描いたもので、ガボリが故郷で過ごした経験や体験がもとになっている¹⁹。鮮やかな色彩をもつ丸い形象が所狭しにひしめき合ってカンヴァス上に描かれている様子は、まるで魚の大群によって発生する海面上の泡や波しぶきにも見える。この作品から、ガボリがどのように世界を捉えていたのかが垣間見えるだろう。それは、彼女が魚自体の姿かたちに興味があるのではなく、魚が起こす現象やその雰囲気や直観的に捉えようとしていることである。言い換えれば、ガボリは魚を具象的に描くことに関心があるのではなく、全体を抽象的な概念に変換して描き出すことに注力しているということである。2005年はガボリの創造が爆発したかのようにカンヴァスからカンヴァスへと次々に作品を制作し、それらは異なる構図や、色彩、視覚効果などを実験的に描いているものが多い。同年12月には彼女の初個展が開催され、その翌年にはメルボルンを拠点とするアルカストン・ギャラリーに所属することとなった。2006年には、クイーンズランド州立美術館「Xstrata Coal Emerging Indigenous Art Award」でガボリの作品が初めて展示された。

ガボリの作品には大きく6つの主題: マダディンキ、トゥーンディ、マカルキ、ディンカリ、ディバーディビ、ニーニルキがある。どれもベンティンク島および南ウェルズリー諸島に属する島の特定の場所を対象としていて、それらはガボリの家族の名前の由来となった場所でもある。マダディンキはガボリの名前にもある通り彼女の出生地だ。作品名にマイ・カントリーとある場合は、マダディンキを指している。トゥーンディはガボリの父親の

故郷で、マカルキはガボリの兄の故郷である。ディンカリは彼女の兄と祖父に属している場所である。ディバーディビはガボリの夫に由来する場所だ。ガボリの多くの作品が、ディバーディビを主題としている。ディバーディビは夫の故郷であると同時に、ベンティンク島を創造した祖先の精霊、岩タラの聖地でもある。ニーニルキはカイアディルトたちにとって重要な場所となっている。それは、1976年に制定されたアボリジナル土地権利法を通して、ベンティンク島の土地の所有権をカイアディルトに戻す運動が始まったことに起因する。1986年に島の南東に位置するニーニルキにアウトステーションと呼ばれる拠点がつくられ、徐々に島へのアクセスが得られるようになった²⁰。1994年に島の一部にカイアディルトの土地権利が認められ、2008年には島の大方の土地がカイアディルトの所有となった²¹。ガボリもベンティンク島へ行く機会が得られる度にニーニルキに滞在していた。ニーニルキはカイアディルトにとって、奪われた故郷の返還という象徴的な場所であり、ガボリの作品のなかでディバーディビに次いで多く描かれる主題だ。

《祖父の国》

石橋財団所蔵作品《祖父の国》(fig.1)は、2011年に制作された。展覧会歴は、「Sally Gabori: A Survey Exhibition of Paintings 2005–2012」(オーストラリア国立大学美術館、2013年3月30日から5月5日)、その後、大規模個展「Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid — Land of all」(クイーンズランド州立美術館、2016年5月21日から8月28日、ヴィクトリア国立美術館、2016年9月23日から2017年1月29日)への出品がある。国内では、アーティゾン美術館で開催した「STEPS AHEAD: Recent Acquisitions」(2021年2月13日から9月5日)で展示された。作品は2017年3月に、ガボリの所属ギャラリーであったアルカストン・ギャラリーから購入している。

作品名から分かるように、祖父にゆかりのある場所ディンカリを描いた作品である。ディンカリは、南ウェルズリー諸島のなかでベンティンク島の次に大きいスウィアーズ島の南端に位置する小島で、周りには浅瀬の珊瑚礁が広がっている。珊瑚の岩場

はスウィアーズ島まで続き、ディンカリとスウィアーズ島の一部は繋がっている。ディンカリはカイアディルトにとって重要な狩猟の場であった。遠浅の珊瑚礁のすぐ隣には水深が深い場所があり、そこにはジゴゴンやウミガメ、大型の魚などを引きつけているからだ。カイアディルトの男たちは、ワルプと呼ばれる丸太の筏に乗ってディンカリへ狩りに出かけていた。

ガボリが描くディンカリには、丸や卵形もしくは長方形の形が描かれる。このような形象は、潮の満ち引きによって現れるディンカリの異なる姿を示しており、例えばある作品では、スウィアーズ島とディンカリを繋いでいる珊瑚礁が描かれ、またある作品では満ち潮によってディンカリは海に浮かぶ小島として描かれる。《祖父の国》には円形を先端にして、ギザギザと上下に角がある太い線が円形の右側から伸びている。その線の行き先は、画面右側の上から下まで広がる細長い形象物だ。丸い部分がディンカリで、右側の細長い形がスウィアーズ島を表し、その二つの島を対角線上に繋げているギザギザとした部分が珊瑚礁を表しているのかもしれない。こうした構図は、彼女の初期作品にはないもので、ガボリの作品がよりシンプルかつ俯瞰的な構図へと展開したことを表している。美術史家ジュディス・ライアンは、ガボリの作風の展開について、複数の異なるモチーフを重ねて描きながら全体のフォルムを生み出し、色彩を混じり合うように描くようになったと分析している²²。ライアンが指摘しているフォルムの生み出し方は《祖父の国》で描き出されているディンカリの表現に当てはまる。

しかし何と言ってもこの作品の特徴はその色彩だ。真っ赤に描かれた大地、そしてその周りを覆う白は、現実のディンカリとスウィアーズ島にはあり得ない姿をしている。だがそこに、ガボリの創造性と爆発するエネルギーを内包した豊かな色彩感覚があらわされている。ガボリは乳白色のような白い絵具と出会ったことによって2008年頃から作品の描き方に大きな変化が起こった。鮮やかな色彩で描かれた絵具の上に、その絵具が乾ききらないうちに白い絵具を素早く塗りこめる描き方で、美術史家ジョン・マクフィーは「アイスクリーム作品」²³と言い表している。この絵具が乾かない内に色を重ねる「ウェット・イントゥ・ウェット」という特徴的な描き方は、8年間という画業のなかで

fig. 4
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ
《ディバーディビ・カントリー》2011年、合成ポリマー絵具・綿布、
197.0×100.0 cm、クイーンズランド州立美術館
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people,
Dibirdibi Country, 2011
Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori
through the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art
Foundation 2017
Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368



約2000点という作品数を完成させたところからも納得できる。

《祖父の国》は赤とオレンジで塗られた部分以外、いわゆるネガティブなスペースにガボリが好んで使用した白の絵具が用いられている。塗りつけられ、軽くたたきつけられ、力強くエネルギーに溢れた筆振りで描かれたカンヴァス上の色彩は、一部が混じり合い、輪郭がぼやけている。しかし、多くの部分は色彩がさほど混じり合っていないのが見てとれる。これは2011年頃からガボリの制作手法に変化が生まれたためによる。

今までは大型の作品でも1日で仕上げていたガボリだが、徐々に衰えていく体力は彼女の制作スピードを遅くさせていた。今までは乾いていない絵具の上に、即座に白の絵具を重ねていたが、その工程を日をまたいで行うようになったのだ。前日に絵具を塗って乾いたカンヴァスに、翌日白い絵具をのせていく制作手法は結果、画面に異なるテクスチャーを生み出すようになった。下に塗られた色彩の上に白い色彩がヴェールのように覆い被さり、白い絵具が塗られなかった部分は下の色彩がそのまま浮かび上がっている (fig. 4)。こうして白いヴェールを被された作品は、記憶のなかの故郷という感覚を強く呼び起こす効果を生むようになった。

《祖父の国》は制作された時期や作品の描き方から、ガボリの手法に変化がおきた後に制作された作品だろう。白で塗られた部分は一部の絵具が混ざり合いぼんやりとしたイメージを生み出しているが、島の大地を描いた赤い色彩はそのまま残されているため、強いインパクトを持ってみる者を引きつける。さらに、ガボリの色彩の選択において白の絵具のほかに黒にも特徴がある。ガボリにとって黒は、熱帯地域の激しいストーム、荒れた海、どんよりとした空といったこの地域の雨季の様子を表現するのに最適な色であった。特に2010年末から2011年初旬に発生していたストームは、この時期に制作された作品に大き



fig. 5
《祖父の国》部分 (fig.1)
Detail of *My Grandfather's Country* (fig.1)
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

な影響を与えている²⁴。《祖父の国》に用いられている黒の絵具は、ディンカリを襲うストームの姿が反映されている。荒れた海を表す黒い絵具が差し色のように用いられることで、画面にリズムと緩急、さらには奥行きが生まれている。興味深いのは《祖父の国》では、ディンカリの左側部分に、白い絵具の上からさらに赤い絵具を塗り混ぜて、わざと輪郭にグラデーションを生み出してぼかしを強調している (fig.5)。ぼやけた輪郭は、赤い大地がわざとらしく強調されすぎてしまうのを抑える役目を担っているようにも見える。そこには直観的にのせられた素早い筆致の裏に、ガボリが感覚的にも構図のバランスと鋭い色彩感覚がうかがえる。

記憶の深奥から浮かび上がる故郷

ガボリは彼女の記憶のなかにある故郷と、故郷の名前を受け継いだ家族たちを描いている。マクリーンはガボリの作品は、彼女にとって親愛な人たちの肖像画でもあると表現している²⁵。《祖父の国》も、描かれているのはディンカリの大地の姿だが、タイトルからもわかるように、そこに表象されているのは彼女の家族、祖父の姿だといってよいかもしれない。故郷の島々に精通しているガボリが描く祖父の故郷は、その本質を見抜いているような抽象的なフォルムに還元され、彼女の記憶にある祖父の国ディンカリの姿を概念的に捉え直したものである。現実を超えた色彩は、彼女の感性によって選択され、その描き方は彼女の関心と身体的制限に合うように実験的な展開を繰り返していた。ガボリの作品に通底しているのは、強い精神的な繋がりや感情に支えられた、記憶のなかの故郷への愛着である。

伝統的な視覚美術を持たなかったカイアディルトに生まれ、80歳を超えてから絵画制作に出会ったガボリは、その才能を一気に爆発させた。そこに私たちは、人間が持つ創造の豊かさを目の当たりにする。なぜならガボリは自分自身で視覚美術を発見し展開させた作家だからだ。そしてガボリの作品を理解するのに、何よりも重要な情報はその主題にある。ガボリの作品は、すべてカイアディルトの大地を描いている。自然災害に起因する強制移住によって住む土地を失い、その後の様々な苦難を経験しなければならなかったガボリの作品が表象しているのは、故郷の大地への敬愛なるまなざしと、その大地と繋がっている親愛な家族たちの姿だ。それは普遍的な人間の感情をも喚起させる。記憶の深奥から紡ぎだされるガボリの作品は、伝統に裏付けされた多くのオーストラリア先住民美術には見られない特徴をいくつも持っている。ガボリの作品を通して見えてくるのは、オーストラリア先住民美術の多様な姿と成り立ちと同時に、その枠組みに縛られない芸術と創造のあり方である。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. Alcaston Gallery, *Sally Gabori Kaiadilt Eyes—the Art of Seeing*, exh. cat. (Melbourne: Alcaston Gallery, 2018).
2. 南ウェルズリー諸島は以下の島々から成っている: アルピニア島、アレン島、スウィアーズ島、フラワー島、ペンティンク島、ホースシュー島。ペンティンク島は南ウェルズリー諸島のなかで最も大きい島である。
3. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 14.
4. John McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” *Art Monthly Australia* (249) (2012), p. 8.
5. マカッサンとオーストラリア先住民の交易と交流については、以下の文献を参照されたい。Charles Campbell Macknight, *The Voyage to Marege: Macassan Trepanners in Northern Australia* (Melbourne: Melbourne University Press, 1976); Marshall Clark and Sally K. May, *Macassan History and Heritage: Journeys, Encounters and Influences* (Canberra: ANU Press, 2013); G. J. Knaap and Heather Sutherland, *Monsoon Traders: Ships, Skippers and Commodities in Eighteenth-Century Makassar* (Leiden: KITLV Press, 2004).
6. Norman Barnett Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island” in *Records of the South Australian Museum*, Vol. 14 (Adelaide: South Australian Museum, 1962), pp. 259–296.
<https://archive.org/details/RecordsSouthAus14Sout/page/n283/mode/2up>
7. マシュー・フリンダース (1774–1814) は、イギリス海軍インベスティゲーター号大佐艦長、海洋探検家、測量官。1801年から1803年にかけてオーストラリアを周航。著書『オーストラリア大陸への航海』はオーストラリアという名称が一般化するのに貢献した。
8. Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island,” p. 260.
9. Roma Kelly and Nicholas Evans, “The McKenzie Massacre on Bentinck Island,” *Aboriginal History*, Vol. 9, no. 1/2 (1985), pp. 44–52.
上記の記事には、著者のひとりであるローマ・ケリーがマッケンジー虐殺について彼女の両親から聴取した話が記述されている。
10. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2022), p. 172.
11. Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island,” pp. 269–270.
12. 宗教的な理由を背景に、ある特定の集団や親族間を象徴するもの。自然現象や動植物が用いられる場合が多い。
13. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 29.
14. 強制移住後に生まれた子どもは、カイアディルト語を話せる者はひとりもおらず、ガボリは数少ないカイアディルト語保持者であった。Louise Martin-Chew, “Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: The splendour of colour,” *Art Monthly Australasia* (289) (2016), pp. 49–53. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.009314929854697>
15. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 14.
16. Brett Evans, “Our Family” in *Mornington Island Arts and Crafts Centre* (Brisbane: Woolloongabba Art Gallery, 2005).
17. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 17.
18. Nicholas Evans, *The Heart of Everything: The Art and Artists of Mornington & Bentinck Islands* (Melbourne: McCulloch & McCulloch, 2008), p. 45.
この作品は、後に続く作家のインスピレーションになるようにと、モーニングトン島のアート・センターに飾られていた。2017年にクイーンズランド州立美術館に購入され、現在は同館所蔵となっている。
19. John McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012: Danda ngijinda dulk, danda ngijinda malaa, danda ngad — this is my land, this is my sea, this is who I am*, exh. cat. (Canberra: Drill Hall Gallery, 2013), p. 16.
20. McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” p. 6.
21. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 15.
22. Judith Ryan, “Unprecedented: the Art of Sally Gabori” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2022), p. 87.
23. McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” p. 9.
24. McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012*, p. 20.
25. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 17.