

オセアニア芸術が開く「オセアニア」

——フィジー、オセアニア・センターの絵画制作を事例に

渡辺 文

1 はじめに

「ワタシ，ワタシ，ワタシ。若いうち人はそればかり。しかしじゃねえ，人が本当の意味で成熟してくるとそれがワタシたちにかわるんだよ」。

調査対象であるオセアニア・センターを設立したエペリ・ハウオフアはある日，そう言った。そして「ワタシたち，オセアニアの人間にできる芸術が，オセアニアの人間にしかできない芸術がなあ，あるんだ」と言った。

後に詳しくみていくが，オセアニア・センターで進行する現代芸術活動とは「オセアニア」に生きる人々の生活に基づいたイメージを対象とし，「オセアニア」の人々によって，集団的な「オセアニア芸術」を創造しようという試みである。いったいそのような純粋芸術概念と矛盾するような「芸術」がいかにして成立し，そこで「オセアニア」とはどのような性質をもつのだろうか。本稿はこの問いへの答えを，センターの理念，そしてそこで制作される絵画作品および制作におけるコンテクストの分析から考察しようとするものである。

狭義での芸術とは19世紀西欧個人主義の産物とされる。art の語源であるラテン語の ars とはもともと形成における技術を意味していた。それが近代ヨーロッパとりわけルネサンスの文化の中で作者の個性が重視されるようになると，それは自己表現としての意味を強めはじめ，art から職人的技術を排除したところの，大文字単数で考えられるような Art となっていく [木村 2000: 6-8]。これが（純粋）芸術の誕生であり，天才的で自由な個人のつくり出す美という芸術観である。

ところが20世紀に入り，とりわけシュルレアリストやキュビストと言われる西洋の芸術家たちが，オセアニアやアフリカの「未開芸術」からの影響を受けるというプリミティヴィズムの動きが起こる。このとき参照された「未開芸術」とは，ローカルの文脈においては宗教，儀礼，神話などと結びついたものであり [ルービン 1995: 58]，これは西洋の純粋芸術概念においては「技術」とカテゴライズされるべきものである。さらに市販の便器にタイトルをつけ，R・マットという署名を入れただけのマルセル・デュシャンの『泉』（1917），アンディ・ウォーホルの『プリロ・ボックス』（1964）など，純粋芸術の概念を完全に混乱させるような芸術が氾濫した。

このような状況の中で芸術論は構築主義的な見方へと転換をはかっていく。ダントーによれば「あるモノを芸術と見るためには、目では見ることでない何かを必要とする」。あるモノが「芸術」となるのは、それが本質的に芸術だからではなく、モノが作品として位置づけられる芸術の歴史や理論のコンテキスト、すなわち「アート・ワールド」にそれが参入するからであり [Danto 1964]、ディッキーの言うような芸術家、批評者、収集家、美術／博物館などから構成される芸術界の制度によって芸術と認知されるから [Dickie 1974] である。「芸術とは何か」という問いは、「いつ、芸術か」という問いへと変わっていった。

近年の人類学における芸術の議論は、このような構築主義的あるいは制度論的理解に基づいていると言ってよい。非西洋における「民族的な芸術」はけっして自律的なものとして把握することなどできず、とりわけ西洋の芸術システムとのかかわり抜きにその在り方を議論することはできないという主張が人類学における芸術の議論の前提を支える。

背景には、非西洋という閉じられた時空間など存在しないという反省が人類学全体にひろがったことが挙げられる。とりわけグローバル化の進行する現代において、「文化」（実体的特性）ではなく「文化的差異」（対比的特性）への注目を促すアパデュライ [アパデュライ 2004] の主張は芸術の人類学において真剣に受け止められた。またプラット [Pratt 1992] の提起した「コンタクト・ゾーン」の概念は、それまで権力への受動的な反応、偽物芸術と分類されてきた非西洋からの芸術実践が、相互的な交渉をとおした構築行為として捉えなおされるための枠組みを与えた。

このときクリフォードは、近代西洋を舞台に収集、分類という作業をとおしてエキゾチックなモノがコンテキスト化され価値を付与されてきたと指摘する [クリフォード 2003]。それらを可能にしたのが西洋の制度的かつイデオロギー的「芸術＝文化システム」であり、このシステムを歴史化し、政治性を問うことは、クリフォード自身の主張するように非西洋のモノと文化の記録が「帰属する」かもしれない別のコンテキスト、別の歴史、別の未来の可能性を確保する [ibid: 313] だろう。

しかし芸術の人類学における一連の議論では非西洋の芸術がいかに西洋を中心とする芸術システムとかかわっているかという点を注視するあまり、制作物あるいは制作という行為自体への注目がおろそかになってきていることが指摘できる。たとえば多くの場合、芸術家はある種のコミュニティを形成しているにもかかわらず、コミュニティ内部のメカニズムが芸術の成立に果たす役割は注目されてこなかった。西洋を中心とするアートシーンの内における芸術家が、無批判に個人としてアート・ワールドの一部とされるのに対し、非西洋の芸術家は集団として、中心とのかかわりのモメントにおいてのみ議論の対象となるのである。このように西洋芸術システムとの相互行為のみをメカニズムの原動力と捉える態度は、西洋的な芸術構造を再生産するという皮肉な結果を生むことにもなるのではないだろうか。

本稿で検討されるオセアニア・センターの芸術家コミュニティについてみると、たしかに彼らにとって西洋芸術はその表現手段を与えた起点として立ち現れる。またそれは彼らが「オセアニア」を創造するうえでの「非オセアニア」という比較項として、影響を

与える。だが本稿では、制作される絵画そのもの、そしてその制作を支えるコミュニティ内のコンテクストを分析することによって、まさにそこにこそ「オセアニア絵画」の創出する、開いた「オセアニア」という可能性があらわれていることを明らかにする。

まず2章ではオセアニア・センターの設立経緯や設立者の思想などをおうことで、センターのかかげるオセアニア的な集団的芸術という理念を明らかにする。3章ではセンターの集団性に対して与えられる「レッド・ウェーブ」という名、その集団性を支えるような芸術の学習状況を示す。続く4章において絵画作品の図像分析をおこない、画家のあいだで共有されるモチーフとスタイルをそれぞれ明らかにする。ところが絵画スタイルの分析およびセンターの日常における参与観察から、「自分の絵」への欲求というセンターの集団性の理念に収まらないような状況が明らかになり、これは5章において論じられる。限定的で共有の志向されるモチーフ内容に対し、それを表現する手段となるスタイルにおいて差異化が志向されること、自分の描く作品や絵筆を握る自分が何に所属するのかという問題をめぐってあらわになる画家の葛藤は、終章において「オセアニア芸術が開くオセアニア」として考察され、最終的には西洋現代芸術を論じる枠組みへの問いが喚起される。

2 オセアニア・センターの理念

2-1 オセアニア・センター概要

オセアニア島嶼域で本格的に現代芸術活動が始まったのは1960年代半ば、パプアニューギニアにおいてだと言われている。ジョージナ・ベイヤー、ウーリー・ベイヤーという外来の芸術家によって扇動されたこの活動は、パプアニューギニア大学内に国立アートスクールを設立するに至る。1975年に独立する頃には成熟期に向かい、国会議事堂の建築をはじめ様々な国家統合に芸術家が関与することになる。政治不安などにより現在は閉鎖されてしまったが、このアートスクールから生まれた Timothy Akis, Mathias Kauage, David Lasisi, Martin Morububuna などは世界的にも注目されている [Thomas 1995:185-192]。

しかし大々的なパシフィック・アートシーンというものはニュージーランドやオーストラリアで展開されていると言ってよい。そこではニュージーランド先住民のマオリ、オーストラリア先住民のアボリジニによる活動が中心となっているが、前述のパプアニューギニア・アートスクール発足以来、オセアニア島嶼国移民によるいわゆるディアスポラ芸術も活発になってきている。

オセアニア島嶼域における政治・経済的中心であるフィジーには、現代芸術の名のもとに活動をおこなうグループが主に2つある。Fiji Institute of Technology (FIT)、南太平洋大学内に設立されたオセアニア芸術文化センター (Oceania Centre for Arts and Culture, 以下オセアニア・センター) だ。FIT は正式な専門学校で、一人のフィジー人アシスタントを除くすべての講師が西洋人によって構成されており、正規の教育課程のもとコンピューターグラフィックや西洋的絵画が教えられる。オセアニア・センターは、設立者エペリ・ハウオフア (Epeli Hau'ofa) の理念のもとに運営されていて、メンバーはすべてオセアニア島嶼域出身者によって構成されるゆるやかな共同体である。2000年には

シドニーのジェームズ・ハーヴェイ・ギャラリーにて1ヶ月間の展示会をおこない、オーストラリアやニュージーランドを基点に活動する芸術家たちがオセアニア・センターを頻繁に訪れるなど、パシフィック・アートシーンの中心との交流も現在ゆるやかに進行している。

本稿での対象であるオセアニア・センターは1997年2月1日、エペリ・ハウオフア教授によって設立された。ハウオフアはトンガのキリスト教宣教師の両親のもと1939年パプアニューギニアに生まれる。トンガ、パプアニューギニア、フィジー、オーストラリア、カナダで教育を受け、1975年にはオーストラリア国立大学から、島嶼民としてははじめての社会人類学博士号を取得した。1978年から1981年までトンガ王国の代理秘書兼王室文書館長を務め、1981年からは南太平洋大学で社会学を教える。その後学部長の任を降り、1997年より現在はオセアニア・センター長を務める。小説家としても名が高く、独特のユーモアと皮肉を軽快に織り交ぜてオセアニアのポストコロニアル的状况を描いた2つの小説『タイコ島人の物語 (Tales of the Tikongs)』、『尻に接吻 (Kisses in the Nederends)』は、南太平洋文学界内外で高い評価を受けている。

オセアニア・センターは南太平洋大学のラウザラ・ベイ（フィジーの首都スヴァに位置する）キャンパス内にあり、運営資金の約半分も大学から直接提供されている。ハウオフアはこの立地条件に関して非常に意識的であり、彼の設定する「オセアニア」の範囲は南太平洋大学の管轄範囲と重なる¹⁾。すなわち現在、クック諸島、フィジー、キリバス、マーシャル諸島、ナウル、ニウエ、サモア、ソロモン諸島、トケラウ、トンガ、ツバル、ヴァヌアツと呼ばれている地域がそれである（図1）。大学内に位置するものの正規的教育課程とは異なるため、身分を保証する組織ではなく、学費もなければ正式なプログラムも存在しない。意志と才能のある者に空間を提供するアトリエのような場所であり、来たい者が来て去りたい者が去る。

センターの主要な目的はオセアニアの人々の民族的・国家的多様性を超克する「真にオセアニア的な芸術」をつくり出すこととされるが、押し寄せるグローバルシステムの波の中で自律的な文化スペースを、オセアニアの人々によるオセアニアの人々のためのスペースをつくるのが設立者ハウオフアの真の目的である。

ハウオフアによると、オセアニアの人々は皆「家 (home)」と呼んで帰属する場所を心にもつことでみずからをアイデンティファイするのだと言う。オセアニア・センターは芸術を志す特殊な人々の恣意的な集まりであり、この新しい文化形態創造のためには精神・空間の両面において核となる場所が必要だとハウオフアは考える。たとえばフィジーをみたときでは、それは、人々が「村 (koro)」と呼ぶところのものだと言える。たとえ生まれてから一度もそこを訪れたことがなかろうと、フィジー系フィジー人は「出身の村」というものに言及する。大方の場合それはマタンガリと呼ばれる土地所有集団の場所と重なる。

またパプアニューギニアの国立アートスクールの失敗を現地で目撃していたハウオフアはその大きな原因を、彼らが正式な指導を始めたことにあったと読む。みずから小説や詩の制作活動をおこなう経験からも、彼は芸術とは本来教えたり教えられたりするようなも

のではなく、正式な教育は芸術にとって何の意味ももたないと言う。さらにコミュニティの中に居座ることで周りの人から学ぶというやり方はオセアニアの社会になじみ深いものであることから、センターは正式な指導者をもたず、制作活動のすべてを開放し、「芸術の

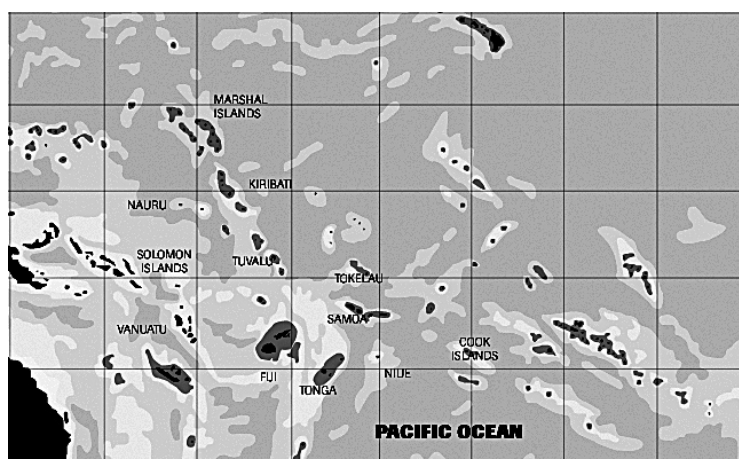


図1 「オセアニア」地図（出所、南太平洋大学ホームページ）

学校」ではなく「芸術の家」のような場所にすることを方針とする。簡単に言うと「家」という環境だけきちんと用意しておけば、あとは芸術家どうしのやり取りの中から芸術は自然と育っていくという信念である。ただその物理的な環境を用意する段階でハウオフアは繊細な注意を払っていたことが、設立初年の1997年度アニュアル・レポート（*Oceania Centre for Arts and Culture Annual Report*）に詳細に記されている。

そもそも大学当局から歓待されたわけではないセンターの設立は、みずからキャンパス内に場所を探すことから始まった。その結果、キャンパスの中心からほどよく外れた場所に位置する、ある学生夫婦の宿舎であった小さな建物があてがわれることとなり、1997年2月1日、まさにゼロからのスタートという状態でオセアニア・センターの歴史は始まった。ダンスを中心とする「南太平洋大学アーツクラブ」という前衛組織はあったものの、創設時のメンバーはディレクターのエペリ・ハウオフア、プログラム・アシスタントのリリアン・サガード、パートタイムクリーナーのミリアケレ・ナイケゼの3名であった。当初は何の設備もなく、5月下旬にようやく電話、ファックス、インターネットなどと接続することで、まずは外部世界とつながった。最低限必要な環境が整うとハウオフアが何よりも集中したのは、空間自体を「芸術的」に建設していくことだった。

立地条件はキャンパスの中でも極めてよかった。周りには広い空間が開けており、高台であるため海からの涼しい風が常に通る、レインツリーの大木やマンゴーの木に囲まれている。その頃開かれたワークショップをきっかけにセンターへ足を運び始めていた彫刻家ベン・フォン、ロクソン・オレイリーらの助けもあって、6月から約2ヶ月かけて入り口付近のオープンヴェランダを完成させる。設計の全体計画は今日のフィジーにおける建築界をリードするバーバラ・ヴァスタンプが担当。入り口にあるセンターのシンボルは、ジョージナ・ベイヤーによってつくられる。その後、地元で定評のあるパトリック・ナイトゥキらによって入り口の石造りを完成させていく。珊瑚礁の白砂を海から運んで石造りの下に敷き詰め、また各所にセンターのアーティストによる巨大な彫刻作品を設置するなど、繊細な趣向が凝らされている。

出入りの多いセンターだが、固定メンバーを含めた構成メンバーは現在以下²⁾のとおり。

①絵画パート：18名（男18，女0）

フィジー人16名，トンガ系1名，ソロモン人1名

②立体芸術パート：彫刻2名，メタル・スカルプチャー1名（男3，女0）

フィジー人3名

③ダンスパート：7名（男4，女3）

フィジー人6名，サモア人1名

④音楽パート：6名（男6，女0）

フィジー人5名，ソロモン人1名

2-2 「島々の浮かぶ私たちの海」としての「オセアニア」

エペリ・ハウオフアのもつ「オセアニア」という理念は，2つの論文「島々の浮かぶ私たちの海（Our Sea of Islands）」[Hau'ofa 1993]「我々の中の海（The Ocean in Us）」[Hau'ofa 1998]の中に集約して宣言される。彼はまずオセアニア島嶼域の小規模さ，それゆえの低発展度を指摘する。世界史の中から完全に排除されてきたオセアニアには，もはや諸外国に依存するという方法しか残された道はないのかという悲観的な問いを長年かけて熟考する中，あるとき思考の転換に至る。「海に浮かぶ（小さな）島々」から「島々の浮かぶ海」への転換である。

太平洋（Pacific）を「遙かなる海に浮かぶ島々（islands in the far sea）」ととるか，「島々の浮かぶ海（sea of islands）」ととるかでは，越えがたい違いがある。前者の，中央権力から隔たった広い海の中に浮かぶ乾いた土地という認識は，島々の小ささや隔絶性を強調する。一方で後者は物事の関係性というものが，より全体的に把握されることを可能にするのである [Hau'ofa 1993:5]。

「海に浮かぶ（小さな）島々」という認識はあくまで帝国によって恣意的にひかれた線に基づいた外からの認識であり，この認識にとらわれる限り自分たちは精神的・経済的にも自立することはできないと言う。島々に今も伝わる伝説，考古学的事実としての海を越えた行き来，スター・ナヴィゲーションなどの優れた航海技術の存在を参照しながら，オセアニア（ポリネシア³⁾，ミクロネシア）において人々の認識はけっして島を基準にはしておらず，あくまで島々の浮かぶ海を基準にしていたと説く。そのような視点でもってMIRAB経済と呼ばれるオセアニア島嶼域の社会経済状況を概観するとき，それは外国資本に依存する不安定なあり方ではけっしてなく，偶然にも海を渡った向こうにいる親類・友人と，島に残っている人々とのあいだの互酬的關係だと捉えることができるようになる。海を含めた一体として認識されるときはじめて，オセアニア島嶼域は文化的にも経済的にも自立することができるのだと言い，オセアニック・アイデンティティを高らかに喚起する。

ひとつの地域としての我々の近代史に対して，眼を見開くべきときが来た。たしかにそれは，これまで他者によって設定されてきたものかもしれない。しかし太平洋

の時代と言われる〔経済発展をはじめ核実験や海洋汚染などの〕問題に立ち向かうには、もはや我々は小さな孤立した島々であってははいけないし、一方でインチキの独立しか果たしていないような太平洋島嶼域という〔他者によって恣意的に設定された〕ものであってもいけない。(中略)我々の現実認識に基づく、我々自身の創造物であるような新しい地域主義こそが、この新しい時代を生き抜くためには必要なのだ [Hau'ofa 1998:8]。

そこで自分たちの自律を確立するひとつの方法として、オセアニア的な芸術活動というものに言及し、オセアニア・センターの実質的な活動が宣言されていくのである。

これらの論文は何れも詳細なデータに欠け、実証的な論文だとはけっして言えない。しかし彼自身の目的は必ずしも実証そのものにあつたわけではなく、むしろ日常生活の端々に感じ取られるポストコロニアル状況を生きる自分たちに対して、説得的な理念を提示することにあつたと考えられる。これら2本の論文が、とりわけ南太平洋大学を中心とする知識人に与えた影響は非常に大きい。たとえばオセアニア・センターともかかわりの深い SPACLALS (the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies) の1999年フォーラム後に『オセアニアを想像する (*Imagining Oceania*)』が発刊された。これは SPACLALS の活動紹介や、当フォーラムの反省、またこれからのオセアニア文学界に関する議論などがひろく集められている小冊子だが、ここに寄せられた投稿論文の中で35本中4本がハウオフア論文に言及しており、うち3本は、これからの太平洋島嶼域の目指す理想だという賞賛を与えている。

文士をはじめとした数多くの知識人を動員したのち、理想とする「オセアニア」を取り戻すため、また彼自身用いることばによれば創造するために、みずから正規のアカデミックスを離れ、エペリ・ハウオフアはオセアニア・センターを設立するに至るのである。

2-3 オセアニア的現代芸術のための理念

確認しておきたいのは、ハウオフアはこれら「オセアニア」というものを自然のものと主張しているのでもなければ、太古の昔に海を介して存在したかもしれない「オセアニア」というカテゴリーをそのまま取り戻したいと望んでいるのでもない。そうではなくて、現代芸術というものをメディアとして設定していることからわかるように、彼がオセアニア・センターにおいて始めたのは「新しい文化形態 (new state of culture) を創造する試み」であると明言する。オセアニアに生まれ、そのコロニアル期、ポストコロニアル期を生き抜き、みずからも文士として活動するハウオフアはその半生をかけて「オセアニア」の人々のプライドが回復される道を、ささやかな幸福が達成される道を思索し続けた。そしてみずからの人生をかけて設立したのがこのオセアニア・センターなのである。

センターの具体的理念は以下の4点にまとめることができる。

①何をつくるか：

オセアニア的な現代視覚/表現芸術を発展させる。これは伝統や歴史という極と、現

代の社会・文化的環境という極両方からのインスピレーションを必要とする。究極的には「オセアニア」という価値のもとに芸術を統合し、島嶼性を越えた地域性の獲得を目指す。オセアニアに住むすべての人々が自分たちのものだと思い、外部の人々からもオセアニアのものだと思われるような現代芸術をつくり出す。

②創作活動の環境：

創作活動をおこなう環境もオセアニア的なものでなければならない。ここで言うオセアニア的とは具体的に、互酬性、共同性、内外コミュニティに対する開放性、また正式な指導によってというよりは観察・参加によって技が伝えられるという状況を指す。

③評価規準：

オセアニアの人間独自の審美的判断基準が必要。これは現在の活動が自分たちの基準で随時評価されていくべきという意味だけでなく、長期的にみてセンターにおける芸術活動自体が評価基準をつくりあげていく過程となるべきだということをも意味する。

④繰り返し（大量生産のようなやり方）や物まねを避けるために、常に実験的な革新をおこなっていく。

3 「レッド・ウェーブ」

オセアニア・センターにおける絵画作品には総じて「レッド・ウェーブ（Red Wave）作品」という呼び名が与えられる。レッド・ウェーブとは字義どおりに理解すれば真っ赤な波ということだが、その意味するところは「大きな新しい波」のことだと言う。これは設立当時ハウオフアによる命名から始まり、現在では内外ともにひとつの流派のような感覚で認識されている。センターの芸術家は「レッド・ウェーブ・アーティスト」、センターの芸術家による展覧会は「レッド・ウェーブ・エキシビション」という呼び名が与えられる。またときとして芸術家や芸術作品に対して「レッド・ウェーブ・コレクティヴ」という呼称が用いられる。これはセンターにおける芸術活動を、流派という以上の集団的価値のもとに回収しようとするハウオフアの理念に基づくものだが、芸術家自身は少なからぬ反発を感じており、このことは後にふれる。

実際にセンターにおいて進行する芸術の学びの過程においては、このレッド・ウェーブという集団性の理念を支えるような状況がみられる。すなわちオセアニア・センターにおいてアーティストは正式な教え手をもたず、芸術家コミュニティに居座る中で模倣をすることから芸術を始める。なお、芸術家の段階に関して、「シニア」と「アマチュア」の呼称はセンターで実際に用いられているものである。イラミ、レンドゥア、チェケ、ピーターの4名に関しては、特別な呼称はないがシニアとアマチュアとの中間に位置すると考えられるため、ここでは「中堅」と記す。なおこの区分けはデータ収集時2005年のものであり、イラミ、レンドゥア、チェケは2007年現在シニア・アーティストに昇格している。

〈他人の絵に手を入れる事例〉

2004年10月、センターに来てまだ半年に満たないアマチュア・アーティストのセコペは、オープンヴェランダで絵を描いていた。昼時で集中力の切れてきた数名のアーティストがセコペを囲むように集まり、町で見かけたスポーツシューズから始まり、ラグビーの話題に花を咲かせ始める。セコペは時に会話に加わりながら、絵を描き続けた。セコペの描く絵を話題にする者はいない。しばらくするとセコペは休憩するため席を立った。話題はそのままだったが、シニア・アーティストのリングコニが作業中のセコペの作品を眺め始めた。リングコニは5分間ほどそれを眺めながら会話に加わり続け、不意に机の上の鉛筆を手に取り、すらすらとセコペの絵に手を入れ始めた。まわりのアーティストはそのことに意見しない。15分たってもセコペは戻って来ず、リングコニは万年筆にもち替えると、本格的に描き始めた。約30分後にセコペは戻ってきて自分の絵に向かっているリングコニの姿を確認すると、冗談交じりで「いったい世界中の紙が全部自分のものだと思っているのか」とからかったものの、リングコニの描いた線をしばらく観察した後、「これはいい、ありがとう」と感謝した。

図2がその作品の完成後だが、右半分に関しては完全にリングコニによって下書きされ、セコペは後に色をつけたのみである。セコペはこれまで主にイラミ、リングコニ、メイソンといった中堅およびシニア・アーティストの模倣をおこなってきた。たとえば図3は同年8月に仕上げられていたセコペの作品で、女性の頭から首、背中にかけての曲線および、髪の毛として描かれたマットのような微細なラインはともにリングコニの用いる特徴的なもので、右腕首のタトゥーはシニア・アーティストのメイソンの特徴的なデザインである。このような状況にあってなお、リングコニはセコペの模倣に拍車をかけるような



図2 セコペ・トゥカハ、タイトル不詳、2004



図3 セコペ・トゥカハ、タイトル不詳、2004

ことをした。このことに関してリングコニ自身、以下のように語った。

多かれ少なかれアーティストは真似から始めるんだ。西洋のアートスクールでもそう教えているはずだよ。僕だって当初ジョン・プーレやウィリアムからたくさんものを学んだ。センターのアーティストはみな似たような根をもつことになるかもしれない。けどしっかりその根を張った後にそれぞれが違う枝をのばしていけば、それでいいんじゃないかな。アーティストたちは皆苦しんでいる、わかるよね。心の中でも、実際の生活の中でも。僕はずいぶんと稼げるようになってきているし、ちょっと誰かが模倣をしているからって、それを制して彼らの財源を奪う気になんてならない。

作業途中の絵に直接手を入れる例は、筆者が調査期間中に観察できただけでも以下の事例があった（表1）。

表1 作品に手を入れる/入れられる関係（調査期間中に観察されたもの）

			手に入れられる者													
			シニア			中堅				アマチュア						
			チョサイア	リングコニ	メイソン	イラミ	レンドウア	ピーター	チェケ	イリエサ	テヴィタ	エサラ	チョネ	ギオ	チョセタキ	セコペ
手を入れる者	シニア	チョサイア	—							○						
		リングコニ		—	○			○							○	○
		メイソン			—					○	○	○		○		○
	中堅	イラミ				—		○								○
		レンドウア				○	—	○								
		ピーター				○	○	—		○						○
		チェケ							—							
	アマチュア	イリエサ								—		○		○		
		テヴィタ								○	—					
		エサラ										—				
		チョネ										○	—			
		ギオ										○		—		
		チョセタキ													—	○
		セコペ							○						○	—

確認できたのはアマチュア→アマチュア、アマチュア→中堅、中堅→アマチュア、中堅→中堅、シニア→アマチュア、シニア→中堅、シニア→シニアという関係であり、確認できなかったのはアマチュア→シニア、中堅→シニアという関係である。だがたとえば中堅アーティスト、ピーターの作品に、同じく中堅アーティスト、イラミが手を入れた際、ピーターは穏やかにイラミを制した。同様のケースは、ピーターがレンドゥアに対して手を

入れた際にもみられた。

模倣の決定的なきっかけや助長となる「他人の絵に手を入れる」ことは、レベルの上の者から下の者に対しておこなわれ、レベルが上がっていくに従って減少する。ここから、このような手を入れる行為は学びの過程であると考えることができる。公式な教え手をもたないオセアニア・センターにおいて、学びの過程はより直接的に進行し、それは日常のやり取りの中で非公式に進行する。

以下ではセンターで制作される絵画の中に具体的に表れる「オセアニア」の内容を明らかにすると同時に、絵画制作をつうじてつくられていく「オセアニア」の性質を考察する。

4 共有されるモチーフとスタイル

分析対象は主に2003年から2006年までの4年間に制作された絵画作品。対象のアーティストは調査期間中、センターに5カ月以上滞在した16名中11名。センターが画像保存作業を徹底しなかったため、全作品を網羅しているわけではない。筆者が可能なかぎり収集した結果、シニア・中堅のアーティストに関しては約20～40作品、ジュニア・アーティストに関しては約15～30作品のデータが集まった。以下では何を描いているか（モチーフ、テーマ）、そしてどのように描いているか（スタイル等）という軸に沿って分析をすすめる。

4-1 共有されるモチーフ

対象作品に対してアーティストごとの通し番号をふり、各作品の中に描かれているモチーフを数え上げた。モチーフ項目は56。なおシンボルとは本来指示内容をもつものであり、その意味ではそれが示す対象をモチーフとしてカウントするという方法もある。しかしアーティストは「今回はシンボルを絵の中に入れた」、「ここにシンボルがある」というように、シンボルそのものをある種のモチーフとして扱う側面がある。よってここでは「シンボル」をモチーフ項目のひとつとして数えた。ほとんどの作品がシンボルのみによって構成されるチョサイア・マクナマラの作品は上記の論理が適用できないと考えられるため今回モチーフ分析からは除外した。「男女不明」は、筆者からの「これは男なの、女なの」という質問に「どちらでもいい」あるいは「どちらでもない」という回答を得たモチーフに対して適用した。

以下アーティスト別に、最も用いられている上位10のモチーフを示す（表2, 3, 4）。なお「H/D」とはハンディクラフトデザインの略である。

さらに分析対象の11名中5名が20%以上の作品に用いているモチーフを以下のグラフに示す（図4）。縦軸は用いているアーティストの人数。

表 2 シニア・アーティストの用いるモチーフ上位10

	1 位	2 位	3 位	4 位	5 位	6 位	7 位	8 位	9 位	10位
リンギコニ	花, マット (83%)	H/D (83%)	女, タトゥー (80%)	シンボル (67%)	男, 目, 鳥 (63%)	魚 (57%)	手 (50%)	その他植物, 月, 星 (37%)	船, バスケット (33%)	足, 太陽, 釣針 (27%)
メイソン	渦 (100%)	男 (63%)	女 (60%)	「顔のない人」 (57%)	魚 (53%)	タトゥー (50%)	子供 (33%)	男女不明, 鳥, バスケット (27%)	植, 船 (20%)	H/D (13%)

表 3 中堅アーティストの用いるモチーフ上位10

	1 位	2 位	3 位	4 位	5 位	6 位	7 位	8 位	9 位	10位
イラミ	渦 (88%)	男女不明 (60%)	H/D (58%)	木 (29%)	男 (48%)	手 (40%)	女 (33%)	シンボル (27%)	タトゥー (25%)	目 (21%)
レンドウア	魚 (81%)	渦 (62%)	男女不明, カメ (38%)	「顔のない人」 (33%)	目, ヘビ, 鳥 (29%)	H/D (29%)	男, 女, サメ (24%)	シンボル (19%)	子供, 船 (14%)	ウナギ, 太陽, 釣針 (10%)
ピーター	H/D (68%)	男 (48%)	女, 魚 (44%)	渦「顔のない人」 (40%)	男女不明 (32%)	タトゥー, カメ (20%)	目, 貝 (16%)	子供, 鳥, 船, マット (12%)	サメ, トカゲ/ヤモリ, 鳥, その他植物 (8%)	シンボル, 足, ヘビ, その他四足動物, 太陽, 月, 星, 植, はら貝 (4%)
アブラハム	H/D (70%)	魚 (61%)	男, 目 (43%)	渦, 男女不明 (39%)	その他身体部位, タコ (30%)	タトゥー (26%)	女, 手 (22%)	「顔のない人」, 足, トカゲ, 花, 植 (17%)	シンボル, サメ (13%)	子供, 鳥, 棍棒, 船 (9%)
チェケ	渦 (82%)	女 (73%)	手 (64%)	その他身体部位 (55%)	H/D, 鳥 (45%)	男, 男女不明 (36%)	「顔のない人」, 木 (27%)	目, その他四足動物, 花, 壺, マット (9%)	—	—

表 4 アマチュア・アーティストの用いるモチーフ上位10

	1 位	2 位	3 位	4 位	5 位	6 位	7 位	8 位	9 位	10位
イリエサ	魚 (60%)	H/D (56%)	渦 (48%)	花 (44%)	その他植物 (40%)	男, 男女不明 (36%)	シンボル, 女, 鳥 (28%)	ヘビ (24%)	タトゥー (19%)	「顔のない人」, 目, 木, 壺 (16%)
チョセタキ	H/D (78%)	マット (67%)	花, 船 (50%)	女, 太陽 (44%)	シンボル (39%)	魚, 植, タンブア (33%)	男, 男女不明, タトゥー, 棍棒, 道路 (28%)	鳥, 家屋 (22%)	目, 月, 星 (17%)	渦, 貝, 雲, 釣針, 壺, 風, 洗濯物 (11%)
チョネ	H/D, 男, 女, 鳥, 植, マット (40%)	シンボル, 男女不明, 足, 目, 魚, 貝, カメ, その他植物, 太陽, 星, 船, 家屋, タノア, 道路 (20%)	—	—	—	—	—	—	—	—
ギオ	足, 目, 魚 (67%)	タトゥー, 手, マット (50%)	H/D, 男女不明, カメ (33%)	その他四足動物, 木, ヤシ, 花, 棍棒, 植, 船, タンブア, ビロ (カヴァー, カップ) (17%)	—	—	—	—	—	—

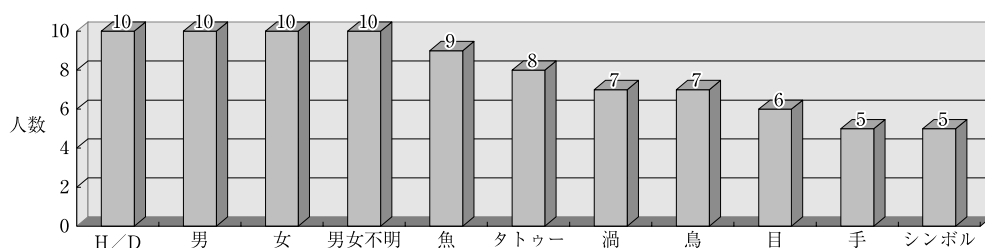


図4 オセアニア・センターで最も用いられるモチーフ

表2, 3, 4の中で薄く網のかけられているセルが20%以上の作品に用いられているモチーフであり、太字で示されているモチーフが図4に表れるモチーフである。まず図4によって、オセアニア・センターのアーティストに共通して用いられるモチーフが存在することがわかり、これらの中には少なくとも「オセアニア」に存在しないものはひとつも含まれない。さらに表2, 3, 4には重要な事実が示されている。すなわち芸術家レベルが高いほど網掛けセルの割合が多く、すなわち描くものが限定されてくることが、各モチーフの表れる割合を比較することで明らかになる。そして図4からわかるように、それらはセンターのアーティストに共有される率が高い。さらに限定されるモチーフは、人間や人間身体各部、あるいは自然界に存在する動植物など、より普遍性の高い対象であることがわかる。ではシニア・アーティストの描く絵画の「オセアニア性」はどのように表されるかという点、それはモチーフのみに頼られるものでなく、スタイルをはじめとした「どのように描くか」という部分に支えられるものだと考えられるが、これについては後にみていく。

その前に本モチーフ分析では描かれるモチーフの共通項を見出すという目的のもと、アーティストとの問答のうえで、ある程度の単純化をおこなっていることをことわっておく。それぞれのアーティストはモチーフに対して一般化できない意味内容を与えているのも事実であり、以下はその例である。

●魚

シニア・アーティストのメイソンの絵の中で魚は、概してバスケット、槍、釣針、船などいずれかのモチーフを伴う(図5)。メイソンにとって「魚」は、人間の生活との関連のうちで捉えられていると考えることができる。中堅アーティストであるイラミは、「魚」を人間にたとえる。そして魚は生活の対象としてではなく、それ自体が感情などのメッセージを表す個体として描かれることになる。たとえば図6の作品にいたっては、その外線を人間と共有するだけにとどまらず、魚は人間の鼻として現れることに

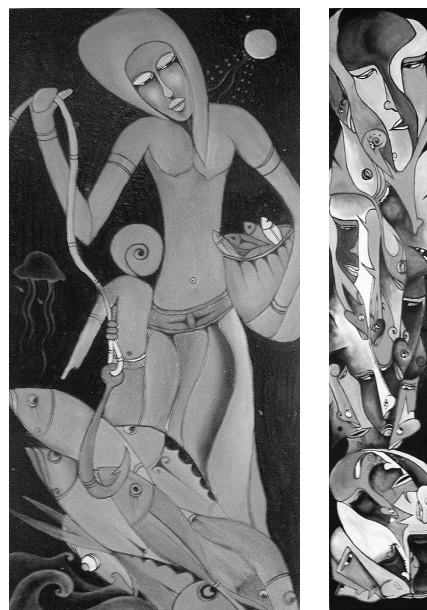


図5(左) メイソン・リー, *The Woman of the Ocean*, 2004

図6(右) イラミ・ンブリマイヴァレ, *The Fish that Caught My Eyes*, 2004

なる。

●「顔のない人」

人間の顔面を空白で残す、もしくはそれを一様に渦巻状の線で埋めるという形態で表される。図7の中では中央部に描かれたものがそれである。これはシニア・アーティスト、メイソンが強い主張をもって用いる表現で、これをつうじて彼が対決しようとするものが2つある。メイソンにとってオセアニアの典型的イメージのひとつとして顔面表現というものがある。眼を見開き、舌を引き出して相手を威嚇するマオリ、下顎や唇を極端に強調するソロモンのグスグス。これら代表的なものはじめとし、オセアニアの彫刻芸術をみると人は確かにその顔面表現の顕著さに気づくだろう [Richards 2001]。そのような典型的オセアニアイメージへの対決というものがひとつある。もうひとつがいわゆる常識との対決である。これに関してメイソンは以下のように説明した。



図7 メイソン・リー, *Burdens*, 2004

僕が顔のない人を描くとき、時おり人は文句を言う。これじゃ何を描きたいのかが伝わってこないじゃないか、と。だけどメッセージを伝えるものは顔だけじゃないんだ。たとえばキミはさっきトイレに行ってたね。そのときどちらに入るか迷ったかい？迷わなかったはずだ。そう、標識を見たはずだから。でもその標識に顔は描いてあったかい？なかったよね。そう、他の部分から男/女というメッセージを読み取ったからなんだ。そう、そういうこと。絵画の中でだけ人間の顔面表現が極端に重視されるというのは、考えてみればおかしい話のはずなんだ。

●渦

タトゥーデザインや彫刻デザインをはじめ、オセアニアだけに限らず一般に用いられることの多いパターンだ

と言える。オセアニア・センターのアーティストたちは、渦が水や海のイメージから来ていること、よってそれは「オセアニア的」であることを主張する。中堅アーティストのイラミは「木」との関連で用いることが多く（図8）、シニア・アーティストのメイソンは「顔のない人」との関連で用いることが多い（図7）。メイソンはまた、渦は「必要な混乱」を示すと説明する。



図8
イラミ・ンブリ
マイヴァレ,
「渦」と「木」

4-2 共有されるスタイル

スタイルは大きく2つに分かれる。ひとつは共有されるスタイルでそれは次にみる2つ

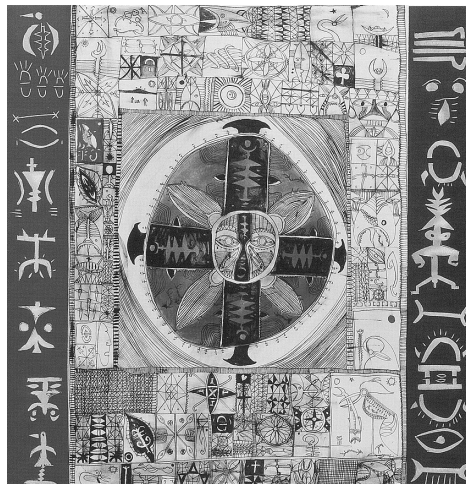


図9 ジョン・プーレ, *Ko e Heingoa e Matahiku*, 1994 (出所 [Mallon and Pereira 1997 :95])

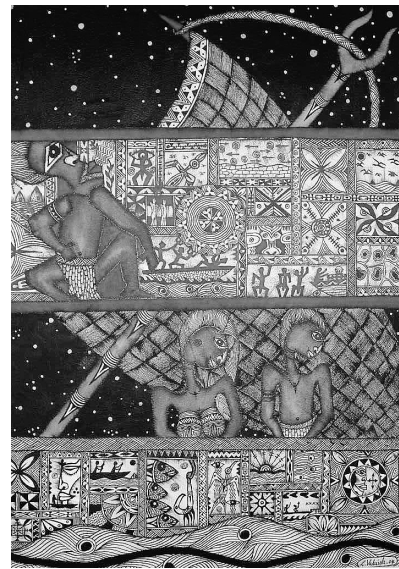


図10 リンゴニ・ファカウタ, *Kaivai Fanaa*, 2004

である。もうひとつは差異化されたスタイルで5つから成り、次章において示される。

①グリッド・スタイル (図9, 10)

まず、オセアニア・センターのすべてのアーティストたちにとって基底となっているのが「グリッド (格子) ・スタイル」と呼ばれるものである。定規などが用いられることはないが、直線によって格子のような仕切りを配置するスタイルである。現在でもオセアニアにおいて儀礼などで用いられることの多いタパ布のデザインにその起源をもつが、現代芸術のスタイルとしてはジョン・プーレ⁴⁾に始まるものである (図9)。概して仕切り部分はタパ布に用いられる伝統デザインで埋められる。現在オセアニア・センターの芸術家の中では、プーレと交流の深いシニア・アーティストのリングコニ・ファカウタがその用い手として知られ、質においてリングコニを超えるものはまだいないとされる。だがグリッド・スタイルはオセアニア・センターで制作される作品の最たる特徴だといえ、すべてのアーティストが多かれ少なかれこれを用いる。オセアニアのタパ布にその伝統をもつことから、このグリッド・スタイルは正統なる「オセアニア的スタイル」と芸術家たちによって認識されているのだ。グリッドで仕切られた内部には、それぞれの世界観やストーリーがひろがる。まずそれらグリッド内部の世界は個として完結していなければならない。しかし一枚の絵の全体を見やるとき、「良い絵」とされるものには、さらに全体としての秩序が存在すると言われる。

②メルティング・スタイル (図11, 12, 13)

ある対象と他の対象との境界線を曖昧にすること、それゆえに溶け合うこと、まざり合うことを志向する。これは海や水をイメージし、波打つような曲線が多用されることも特徴。フレデリック・ブタファ⁵⁾より始まると言われる。ひとつひとつのオブジェクトが互い



図11 メイソン・リー, *A Transit World*, 2006



図12 レンドウア・ペニ, *From Generation to Generation*, 2006

へと流入し合う混沌の中で、中心が全体へ、全体が中心へと溶解していくのを可能にする。あるとき筆者がシニア・アーティストのリングコニに対して「これじゃ何を描いているのかわからないよ。いろんなものが隠れすぎていて」とあえて挑戦的なコメントをぶつけた際、彼は次のように応答した。

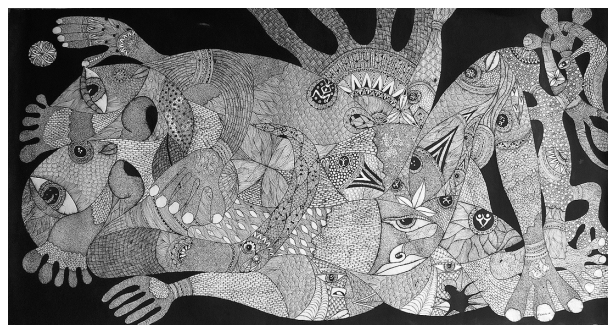


図13 リングコニ・ファカウタ, *Meeting of the Fishes*, 2006

目にみえている物事の境界なんて本当は頼りないもので、その場その場には隠されたストーリーがいっぱいあるんだ。夜のフクロウはこれから産まれてくる赤ん坊とつながっているし、朝のフクロウは死人とつながっている。悦びの中に交わる男と女の姿は、みえないやつにはみえない。わかる人にはわかるし、わからない人にはわからなくていい。そういう場合この絵を観て、目眩のような快感でも感じてくれればそれでいいんだ。

このスタイルはアーティスト自身明確な呼称をもたない。ただアーティストたちが作品を指差しながら「このスタイル」と呼ぶことなどから、それがひとつのスタイルとして認識されていることがわかる。筆者が試しに「溶け合うスタイル (melting style)」, 「境界を越えるスタイル (transcending style)」, 「まざり合うスタイル (mixing style)」などのことばをあててみると、否定する者はいなかった。その中でも「溶け合う」ということばはその後、これらのスタイルを含む絵を説明する際に用いられる場面がみられたので、

ここでは便宜上これらのスタイルを「メルティング・スタイル」と呼ぶことにする。

5 「自分の絵」への欲求

5-1 差異化されるスタイル

上にみた「グリッド・スタイル」, 「メルティング・スタイル」がレッド・ウェーヴ作品において共有されるスタイルだが, アーティストたちはある段階に至ると模倣を避け, 学ぶことよりは「自分の絵」を模索することに力点を置き始める。そしてみずからのスタイルというものをつくっていく。

①ストーリー・テリング (図14)

「ストーリー」をもつということはセンターのアーティストにとっての芸術の要件のひとつと考えられており, 本来ストーリーはほとんどの作品に含まれるものである。ここで言うスタイルとしてのストーリー・テリングとは, グリッド・スタイルに始まるもので, 極細の絵筆やペンなどによって単色線で描かれる微細なストーリーの配置のことを指す。通常ここには様々なシンボルが用いられる。このスタイルはトップ・アーティストの一人チョサイア・マクナマラによって展開されている。

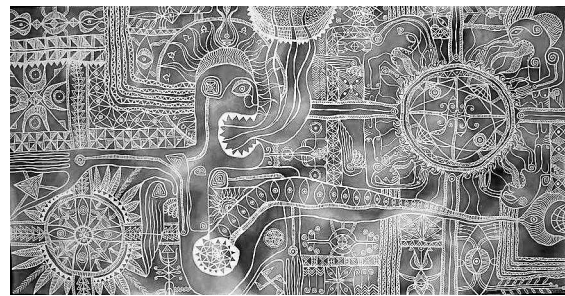


図14 チョサイア・マクナマラ, *The Sacred Paths*, 2004

②中心のあるメルティング・スタイル (図15, 16)

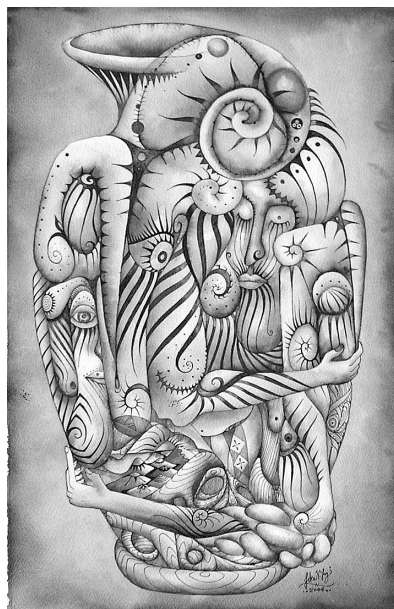


図15 チェケ・ランギ, *Vessel of Dreams*, 2004



図16 イリエサ・リー, *Mother's Love*, 2004

ある個体の外線が、もうひとつの他の個体の外線を構成している、という意味ではこれはメルティング・スタイルから派生したものであると考えられる。しかしメルティング・スタイルと明らかに異なる重要な点は、それらの溶け合う幾種類かの個体が中央に配置されることで、遠目でみるとときにはそれが一個体のような形態を示すという点にある。このとき一個体としての形態美と、そこに含まれる複数個体の形態美との両方が志向され、さらにそれらの間の調和が求められることになる。これはメルティング・スタイル同様ブタファに着想を得るものだとされるが、現在は2名のアーティスト、チェケ・ランギ、およびイリエサ・リーによって展開されている。

③スクラッチング (図17)

これはスタイルというよりは技法のようなものとして考えられる。まず通常どおりの色づけを紙上に施していく。厚みを出すため、概して油絵の具が好まれる。ほどよく絵の具



図17 ウィリアム・ンバカレヴ、タイトル不詳、2004

が乾いた頃、釘の先などで絵の具を削り取るようにして細かい線を入れていく。絵の具が乾いていなければ美しく削り取ることができず、乾きすぎていればひびが入り、すべてが台無しになる。乾き具合は絵の具の微妙な厚みや天候に左右されるため、スクラッチングを入れるタイミングはあくまで芸術家の勘に頼られることになる。これは主にシニア・アーティストのウィリアム・ンバカレヴに特徴的なスタイル・手法だとされる。



図18 メイソン・リー、The Great Drums of Motokana, 2005

④透ける (transparent) スタイル (図18)

それまで正統なメルティング・スタイルを継承していたシニア・アーティスト、メイソンが2005年頃から始めたスタイル。図18にみられるようなもので、たとえばひとつの手の向こうにドラムが透けて見え、さらにそのドラムの向こうには更なる腕が透けて見える。これは彼の好んで描く伝説の幻想的世界観を表すために最適なスタイルだと彼自身語る。これはメイソンにとって、

一様なメルティング・スタイルからの脱却ということを意味する。

⑤「キュビズム」(図19)

2000年からセンターで芸術活動をおこなうシニア・アーティストのイラミは、2005年よりみずから「キュビズム」と呼ぶ作品を描き始めた。彼は以下のように語る。

西洋美術史の本を図書館で読んで、ああやりたいことってこれだと思った。意味のわからない力によって勝手に作り上げられている現在の形態を、自分の力で一度分解し、自分の好きなように組み立て直す、その自由が芸術だ。

イラミはこの新しいやり方を非常に好み、描き上げた瞬間に奇声を上げながら「これは傑作だ!」と叫んだ。このキュビズムに関して、イラミの思想が顕著に現れる事例が観察された。

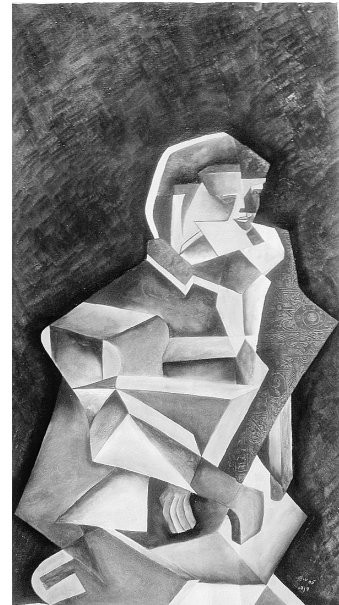


図19 イラミ・ンプリマイヴァレ、
The Portrait of the Two Man, 2005

〈キュビズムをめぐる事例〉

2005年8月、別の用事でセンターを訪れたあるニュージーランドの大学関係者兼バイヤーが、絵描き部屋へと入ってきた。このバイヤーは常々センターの数名の芸術家をひいきにしており、イラミもその中の一人だった。部屋の中にはイラミとバイヤーの2人という状況で、筆者は部屋の外から様子を窺っていた。バイヤーはイラミの新しい「キュビズム的」作品をひとつお見回すと、言った。「イラミ、君はなんだかつまらない方向へと進んでいるようじゃないか。西洋の物まねをしても、我々は誰もそれを欲しがらないよ。君たちはオセアニア的なものを描き、それが我々バイヤーにとっては魅力なんだけどね」。

イラミは一言も返さず、奇妙な微笑を浮かべていた。バイヤーは絵描き部屋の外にいる筆者に視線を合わせながら、肩をすくめて出て行った。イラミは数分間虚空を見つめながら沈黙を続けた後、筆者に意見を求めてきた。バイヤーがいったい何を言わんとしていたのかという自分なりの解釈を、筆者は以下のように告げた。すなわちキュビズムというのは確かに美術史における革命だったと思うが、革命はその場所、時代背景あってのもので、それが何を超越えることに成功したのか、という点にのみ意義を見出す評論家は多い。おそらくあのバイヤーは、異なる場所・時代においてキュビズムを実践しようとするあなたの絵を、物まねにすぎないと感じたのだろうと。イラミは気を散らすことなく筆者に耳を傾けた。そして、静かに沈黙を破った。

「ああ、なるほど。だけど芸術ってそんなに頭で考えるものなのかな? 視覚的に美

しく刺激的である、キュビズムに惹かれているのは何よりもその点だけだね。あいつ〔バイヤー〕は芸術家ではない、何もわかっていないんだ。描きたいものを描いて、何が悪い。いいものはいつか認められるんだ。僕はあいつの意見に従うよりも、自分のもつ芸術家としての感覚を信じる。オセアニア的って、なんだよ。今ここにいるオセアニアの人間である僕がつくり出しているもの、それがオセアニア的なものなんじゃないのか」。

この後、イラミは再び「キュビズム的」作品にとりかかった。しかしこの出来事を境にして、とりわけリングコニ、ピーター、メイソンの感想を盛んにもとめるようになり、具体的なアドバイスに関してときに従うようになった。たとえば図19の中央右部に刻まれたスクラッチングの部分は、数名のアーティストからのアドバイスによるものである。そこにはタパ布のデザインやシンボルなど、センター作品の特徴が示される。しかし自分が「キュビズム」と呼ぶところのもの、具体的には①解体→再構成というプロセス、②立体の平面化、③直線の導入、の3点に関してはけっして変えようとしなかった。

5-2 レッド・ウェーヴ・コレクティヴとの衝突

このような画家たちによる差異化への意志は、オセアニア・センターが理念として謳う集団性と、ときに衝突する。以下はシニア・アーティスト、メイソンの傑作（図20）の所属をめぐって明らかになった、画家の葛藤の一端である。

この作品は彼が仕上げた時点でセンターによって購入された。作品は裏のオープン・スペースに置かれ、いつもは保存のために青いビニルシートが被せられているが、催しの際

などにシートははずされ、オセアニア・センターの作品として人々の目に当てられる。質の高さはもちろん、巨大サイズというインパクトゆえにセンターの貴重なコレクションとして認識されている。しかし2004年、ニュージーランドからの個人バイヤーが当作品を売ってくれないかという交渉をメイソンに直接おこなった。いくらでも言い値を書くから言ってくれと、その場で未記入の小切手を取り出される。メイソンがこの話をハウオフアに相談したところ、ハウオフアは「あれはお金に換えることのできないセンターの重要なコレクションだ。お金の問題じゃない。そういう価値のあり方というものをあなたも芸術家として理解すべきだよ」と言い、売り渡すことを拒絶した。メイソンは筆者に語った。



図20 『ナ・ンゴネ・トゥーランガ・ナ・ウルヴァカイヴァウ・ナ・ンブリ・ナワザ』（*Na gone turaga na Uluvakaivau na buli Nawaca*）と作者メイソン・リー

僕はそれ以上の話を続けることはできなかった。彼に同意したからではなくて、彼がそれ以上考えを変えないことを知っていたから。エペリ〔ハウオフア〕の主張が、絵はお金によってセンターに購入されたから、という理由に基づくのなら話はちょっとわかる。だけど、エペリはそこを問題としているんじゃない。わかるね？僕はこのときから真剣に考えるようになった。芸術家とは何かに所属する存在なのかと。違うと思う。芸術家とはボーダーを越えることを目指す存在だ。何にも所属すべきではないんだ。あの絵はオセアニア・センターの作品ではなくて、僕の作品なんだよ。

さらに1年後彼は、当作品がセンターの典型的スタイルによって表現されているという点に疑問を感じ始める。

確かに今これをみれば、明らかに「僕はオセアニア・センターのアーティストです」って叫んでるようなもんだってことがわかる。この伝説に関する知識は特別に僕がもっているってのは確かだけど、やっぱこれじゃボソ〔ハウオフア〕がセンターの作品として紹介したいのはわかる気もしてきたよ。まあ…、それはそれでいい。でも僕にとっては、これだけじゃだめだと思った。

この決定的な発言に前後するようにして、メイソンは図18で紹介した「透けるスタイル」に至るのである。だが彼が透けるスタイルへと移行した直接の動機は、自分が描きたいところのフィジーに伝わる伝説を最も効果的に表現したいからというものであった。「伝説にはこの土地 (*vanua*) に暮らす人間にとって大切なものが含まれている。だから自分は描くんだ」と言う。オセアニアの人間として、しかし絵筆をもつ一人の画家として、メイソンの欲求は錯綜する。誰のために描くのか。何が自分に絵筆をもたせるのか。何が自分をオセアニア画家として保証するのか。画家の欲求は錯綜したまま、画布のうえに渦を巻く。

6 おわりに

以上、何を描くか、そしてどのように描くかという点を中心にオセアニア・センターでつくられる絵画を分析した結果、彼らが描き創造する「オセアニア」の性質に関して次のような興味深い事実が明らかになった。

まずモチーフとして描かれる対象は、ある程度センターのアーティストのあいだで共有することが志向され、実践される。「オセアニア的」絵画を目指すうえでのモチーフ対象は制限され、それも画家としての段階が上がるほど限定されていき、共有率も高くなる。他方どのように描くかという点に注目してみると、共有するスタイルが存在するものの、画家としての段階が上がるほど差異化することが志向される。スタイルにおいては革新や奇抜性が価値となり、アーティストは「自分のスタイル」を貪欲に追求していく。彼らの

芸術は、差異化への欲求を喚起するのだと言える。

イラミのキュビズムは、西洋からの眼差しにおいては模倣とされ、芸術としての価値をもたなかった。しかしイラミはキュビズムに対して自身の解釈をおこなっており、購入者がいなくなるかもしれないという切迫した恐れが立ちただかるにもかかわらず、みずからの意志を引き下げることはない。またメイソンの例にみられたのは、追求された自分の絵は、絵筆を握る自分に所属するという感覚の芽生えであった。他方でメイソンにとって「自分のスタイル」である^{トランスベアレント}透けるスタイルとは、オセアニアの人間としてオセアニアの伝説をより効果的に描くために考案されたものであった。

このように、センターのオセアニア的集団性の理念と、差異化を喚起する絵画制作と、画家による「オセアニア」の構築とは、画家みずからの「オセアニアの人間」というアイデンティティの構築をとおしながら、互いに参照しあうようなかたちで進行していることがわかった。そして、制限のある「オセアニア的」モチーフに対して、それらを表現する手段に自由が残されているという事実は、絵画制作に影響を与える様々なアクターからの思惑によって制限されている意味内容を、芸術家としての力量によって、ときに行為遂行的に、開放していく可能性を示すのである。

さらにこのようにみてきたとき、天才的で自由な個人による芸術という純粋芸術の立脚点が懐疑されるべきである。西洋美術史において流派の存在が考察されるにもかかわらず、分派のダイナミズムをとりあげることによって依然、芸術は個人礼賛として結論される。だが絵画芸術という実践において、オセアニア・センターの画家が集団性の論理と自己への執着とのほさまを行き来するような状況が特殊だとは想定しがたい。非西洋芸術が没個人的であり、西洋芸術が究極的に個人的だとする前提を捨て、さらに中心としての西洋芸術システム対周縁としての非西洋芸術という見方からも距離をとったうえで、何がどのように表現され、制作を支えるコンテクストはいかなるものかという点が詳細に検討されなおすことが、いま、芸術の人類学において求められているのではないだろうか。

注

- 1) 南太平洋大学は「オセアニア」というものの創出に意識的であり、それは以下の大学歌にもあらわされている。

〈*University of the South Pacific*〉

1. University of the South Pacific, The net spread out has fish, Birds have grown wings,
The song of triumph is heard × 2

*chorus

Sons and daughters of the Pacific, Arise and acclaim, The garland of achievement, The
garland of achievement, Sweet of fragrance of fame, Sweet of fragrance of fame

2. Our canoe our canoe is now sailing, The islands the islands our home Await in high expectation, Our welcome and return × 2

3. In the midst of diverse colours, Traditions, traditions and culture, From this bubbling spring, Shall Pacific soil be nourished

- 2) 調査期間中（2004年8月18日～11月12日、2005年6月30日～9月12日）の最大人数。

- 3) 「地理的・文化的理由より、私はフィジーをポリネシアに含めて話を進めることにする。ただ自

然資源の大きさや良好さという意味ではフィジーは熱帯ポリネシア地域とは一線を画する」[Hau'ofa 1993:4]。

- 4) 現在ニュージーランドを拠点に活躍するニウエ系移民の現代芸術家。センター設立後間もない1998年、センターで無料ワークショップを開く。
- 5) 1997年の設立当初からセンターに滞在。センターのトップ・アーティストの一人である。現在はオーストラリアのパースに滞在し、法律家としての仕事をおこなう傍ら、芸術活動が続いている。その独特の筆づかい、色彩の配置、世界観などを愛するファンは非常に多く、一枚描けば最低でもF\$1000（日本円約75万円）の値がつくと言われる。

参考文献

- Danto, Arthur 1964 The Artworld, *The Journal of Philosophy* 61: 571-584.
- Dickie, George 1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.
- Hau'ofa, Epeli 1993 Our Sea of Islands, In Waddel, Eric, Naidu, Vijay, Hau'ofa, Epeli (eds.), *A New Oceania*. Suva: University of the South Pacific Press.
- 1998 The Ocean in Us, *The Contemporary Pacific: A Journal of Island Affairs* 10 (2): 391-410.
- Mallon, Sean and Pereira, Pandora F. (eds.) 1997 *Speaking in Colour*. Wellington: Te Papa Press.
- Pratt, Mary Louise 1992 *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation*. London: Routledge.
- Richards, Rhys 2001 Kimbo: Stone Figures from Western Province, Solomon Islands, *The Journal of the Pacific Arts Association* 23&24: 103-112.
- Thomas, Nicholas 1995 *Oceanic Art*. London: Thames and Hudson.
- SPACLALS 1999 *Imagining Oceania*. University of the South Pacific Press.

- アバデュライ, アルジュン 2004 (1996)『さまよえる近代——グローバル化の文化研究』(門田健一訳) 平凡社。
- クリフォード, ジェイムズ 2003 (1988)『文化の窮状——二十世紀の民族誌, 文学, 芸術』(太田好信他訳) 人文書院。
- ルービン, ウィリアム編 1995 (1984)『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』(小林留美他訳, 日本語版監修・吉田憲司他) 淡交社。
- 木村重信 2000『民族芸術学』 思文閣出版。

URL

南太平洋大学 URL http://www.usp.ac.fj/index.php?id=usp_region. 2007年3月1日参照。

資料

- Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. (1997-2004)
- Oceania Centre for Arts and Culture Annual Strategic Plan 2005-2010*.