



# 関係性としてのスタイル

## The Elementality of Style

渡辺 文 Fumi Watanabe

Kyoto Working Papers on Area Studies No.121  
(G-COE Series 119)

November 2011

このグローバル COE ワーキングペーパーシリーズは、下記 G-COE ウェブサイトで閲覧する事が出来ます  
(Japanese webpage)  
[http://www.humanosphere.cseas.kyoto-u.ac.jp/staticpages/index.php/working\\_papers](http://www.humanosphere.cseas.kyoto-u.ac.jp/staticpages/index.php/working_papers)  
(English webpage)  
[http://www.humanosphere.cseas.kyoto-u.ac.jp/en/staticpages/index.php/working\\_papers\\_en](http://www.humanosphere.cseas.kyoto-u.ac.jp/en/staticpages/index.php/working_papers_en)

©2011

〒606-8501

京都市左京区吉田下阿達町 46

京都大学東南アジア研究所

無断複写・複製・転載を禁ず

ISBN978-4-901668-94-1

論文の中で示された内容や意見は、著者個人のものであり、  
東南アジア研究所の見解を示すものではありません。

このワーキングペーパーは、JSPS グローバル COE プログラム (E-4) :  
生存基盤持続型の発展を目指す地域研究拠点 の援助によって出版されたものです。

関係性としてのスタイル  
The Elemental Relationality of Style

渡辺 文

Kyoto Working Papers on Area Studies No.121  
JSPS Global COE Program Series 119  
In Search of Sustainable Humansphere in Asia and Africa

November 2011

# 関係性としてのスタイル\*

渡辺 文\*\*

## The Elemental Relationality of Style

Fumi Watanabe\*

This paper draws on anthropological fieldwork conducted at the Oceania Centre for Arts and Culture between 2004 and 2009. It describes the formation of the Oceania Centre and discusses certain “Red Wave” artists. In illustrating how their style of art is learned and produced, the paper considers the shared stylistic repertoires thought to define such “collective” Oceanic art. When it discovers that senior artists experience a process of “individualization” seemingly counter to the principles of the Centre, the paper turns to investigate the origin of these stylistic differences between the artists. It concludes by discussing the function of style itself, finding that stylistic differentiation emerges not to threaten the stability of “the collective” but rather to produce for artists and audiences alike new social and symbolic relationalities.

### 1. 芸術における個性と集合性の問題<sup>1</sup>

芸術における個性の問題は、芸術という特異な領域が近代ヨーロッパにおいて誕生した経緯と密接にかかわっており、現代でもなお主要な関心をひくに値するテーマである。art の語源である *ars* とは元来、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、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]。そこでは、芸術とは職人的技術よりも高い価値をもつとされ、その背景には、芸術がもつばら美しい形を新たに構想する精神の力に支えられた、想像力の独創であるという認識があった[西村 1995: 27]。これが（純粹）芸術の誕生であり、天才的で自由な個人が創り出す美という芸術観である。

ヨーロッパでのこのような芸術の誕生を、ウェーバーは芸術の合理化と呼んだ。「美の領域は呪術的な宗教意識と密接な関係にある。昔から宗教は、一面では、芸術の発展の可能性についての汲めども尽きぬ源泉であった」[ウェーバー 2005(1916): 252]。しかし近代ヨーロッパで生じた「知性的態度の発展と生の合理化がこういう状況をかえて」いき、「芸術は、いっそう自覚的に把握された独立の固有価値をもつ一個の完結した世界として把握される」[ibid: 253]ようになった。それまでは宗教的領域と不可分だった芸術が、人間中心のルネサンス文

---

\* 本稿のワーキングペーパーとしての印刷に、G-COE プログラム「生存基盤持続型の発展を目指す地域研究拠点」からご協力を得たことに、心より感謝申し上げます。

\*\*日本学術振興会特別研究員 PD/ JSPS Research Fellow, PD. watanabefumi81@gmail.com

<sup>1</sup> 詳しくは[渡辺 2008]を参照。

化や啓蒙思想の下で脱呪術化され、固有の価値領域として分化したのだ。

また高階秀爾は、ルネサンス文化が「個性」に目覚めた芸術家を生んだことを認めつつ[高階 1974: 278]、西欧絵画史において個性の観念の高揚と賛美が顕著になったのは、特に 19 世紀後半から 20 世紀にかけてであったことを指摘する[ibid: 259]。これは西欧芸術の賞賛する個人性が単に思想革命の産物であったわけではなく、フランスにおける王侯制の解体、画家に注文をつけるパトロン制度の衰退、それによって一般の市民が芸術の経済的担い手となっていく[ibid: 279]という社会・経済的背景のうえに成立したことを意味する。構想・制作の段階で特定の注文を受け付けず、画家が筆をもつ自己以外の何者にも頼ることのできないこのような状況において、芸術家の非凡性、個人性が賞賛的となっていく。

ヨーロッパと異なり合理化のプロセスを経ない、さまざまな社会的事象と渾然一体となった「未開」地域における「芸術らしきもの」は、アーティファクトそして民族芸術として峻別され、人類学の研究分野となった。このような「芸術論と人類学との長きにわたる分業体制」[Marcus and Myers 1995]の下、モノ自体の価値が一元的に規定されてきたのみならず、モノの製作者の在り方が、非対称的な権力関係の下で固定化されてきた。日本で民族芸術学という学問分野を発展させた木村重信は、民族芸術に関して以下のように明確な定義を与える。

- ①民族芸術の作者は、自分の所属する社会の成員の心、考え、信仰のなかにある何かをあらわすのであって、個人的な考えや感情を表現するのではない。
- ②民族芸術とは、純粹芸術のような額縁のなかに完結したマイクロコスモスではなく、現実の空間を場所として、現実の人々の美意識を凝集した形で示すものである。
- ③ゆえに民族芸術は、作者と作品との関係よりも、作品と享受者との関係に重点があり、その発生や展開は民衆の生活と強く結びついている。[木村 1994: 238-240]

既存の芸術制度へと包含されるために、非西洋の芸術らしきものは、既存のカテゴリーと比較・代替可能なヴァージョンである「民族芸術」として解釈された。そこで争点となったのが個性対集合性という問題であり、芸術の自律性・独立性という問題だった。芸術家そして鑑賞者の個性を崇拜対象とし、美的感覚を判断基準とした独立的な価値領域である西洋の中心的芸術に対し、集合性に立脚し、さまざまな社会的事象との連続体として成立する非西洋の民族芸術を対置させるという構造をとることで、後者は前者へと包含され、双方がその真正性を確保し続けることに成功したのだ。

## 2. 「集合芸術」

### 2.1. オセアニア・センター

オセアニア島嶼域<sup>2</sup>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

<sup>2</sup> 「オセアニア島嶼域」というとき、そこからは通常オセアニアに含まれる二つの大国オーストラリアとニュージーランドが排除されている。この区分は地理的・経済的規模の違いを示す際に用いられるのが一般的だが、芸術の文脈においてこの区分は、先住民・原住民の立場の違いに立脚して用いられる。

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[Ulli 2005]。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は Timothy Akis, Mathias Kauage, David Lasisi, Martin Morububuna など世界的にも注目されている良質な画家たちが輩出した[Thomas 1995: 185-192]。

大々的な現代パシフィック・アート・シーン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」[Thomas 1995]も活発になってきている。

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 Epeli Hau'ofa 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。学部長まで昇りつめたハウオフアはその後任を降り、1997年より逝去する2009年1月までオセアニア・センター長を務める。小説家として名が高く、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非常に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<sup>3</sup>。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、

---

<sup>3</sup> 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

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。大学内に位置するものの正規の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。

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が、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、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もわ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、制作過程のすべてを開放し、「芸術の学校」ではなく「芸術の家」のような場所にするを方針とする。また、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もつことで、みずからアイデンティファイするのだという。ゆえに、芸術を志す特殊な人々の恣意的な集団が帰属することのできる、精神・空間の両面における「家」となることが、センターの目指すところであり、その物理的な環境を用意する段階で、ハウオフアが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・レポートに詳細に記されている[*Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports 1997*]。

## 2.2. 「海に浮かぶ島々」から「島々の浮かぶ海」へ

オセアニア・センターにおける「集合芸術」を支える「オセアニア」という理念は、まずエペリ・ハウオフアの執筆した2つの論文「島々の浮かぶわれらの海 Our Sea of Islands」、 「われらの内なる海 The Ocean in Us」の中に集約して宣言される。ハウオフア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が無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〔矮小な〕島々」から「島々の浮かぶ〔豊穡な〕海」という認識への転換である。

太平洋を「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土地という認識は、島々の小ささや隔絶性を強調する。他方で後者は、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〔矮小な〕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もとづいた外からの認識であり、この認識にとられる限り自分たちは精神的・経済的に自立することは出来ないという。島々に今も残る伝説、考古学的事実としての海を介した往来、スターナヴィゲーションなどの優れた航海技術の存在などを参照しながら、オセアニア（ポ

リネシア<sup>4</sup>、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。そしてオセアニア島嶼域は海を含めた一体として認識してこそはじめて、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。

われわれの近代史にたいして、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〔経済の低発展、核実験や海洋汚染などの〕問題に立ち向かうには、もはやわれわれは小さな孤立した島々であってはいけないし、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 Pacific 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) われわれの現実認識にもとづく、われわれ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。

これらの論文はいずれも詳細なデータに欠け、説得的な実証論文だとはけっして言えない。しかしハウオフアの目的は必ずしも実証にあったわけではなく、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オセアニア島嶼民にたいして、説得的な理念を提示することにその目的はあったと考えられる。またハウオフアは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はなく、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、自らも文士として活動した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。そして文士をはじめとした数多くの知識人を動員したのち<sup>5</sup>、みずから正規のアカデミックを離れ、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。

オセアニア的「集合性」に立脚した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 [Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports (1997-2004); Oceania Centre for Arts and Culture Annual Strategic Plan 2005-2010, Hau'ofa 2005]。

①なにを創るか：

<sup>4</sup> 「地理的・文化的理由により、本論ではフィジーをポリネシアに含めて話を進める。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] 。

<sup>5</sup> 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 *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。



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、島嶼性をこ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感じ、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創り出す。

②創作活動の環境：

創作活動を行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。現在の活動が自分達の基準で随時評価されていくべきであるばかりでなく、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である。

④大量生産のよう繰り返しや物まねを避けるために、常に実験的な革新を行っていく。

オセアニア・センターには絵画、彫刻、舞踊、音楽の4パートがあるが、このうち本稿で対象とするのは絵画パートとする。センターで制作される絵画作品には、総じて「レッド・ウェーブ」という呼び名が与えられる。意味は「大きな新しい波」だと言い、設立当時ハウオフアによる命名から始まったこの呼称は、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には「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。さらに、芸術家や芸術作品に対してときに「レッド・ウェーブ・コレクティブ」という呼称が用いられ、これこそがセンターにおける芸術活動を、流派という以上の集合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である。

## 2.3 模倣を通じての芸術習得

集合芸術の理念は、とりわけ芸術習得が模倣によって進行するというレッド・ウェーブにおける独特の学びの過程によって支えられている。アーティストは依頼されて絵を描くことが減多になく、モチーフやテーマの選択はもちろん、どのような絵を描くかは描き手自身へと委ねられることになる。レッド・ウェーブ・アーティストのほぼ全員が、いっさいの美術教育を受けない状態でセンターへ来ており、学びの過程はそこへ居座るといった全体的な経験のうちに進行するが、とりわけ周りの先輩アーティストの模倣が技術獲得の要となる。新参者は見よう見まねで芸術を吸収しようとし、さらにシニア・アーティスト<sup>6</sup>がアマチュア・アーティストの絵に直接手を入れることもよくある。

---

<sup>6</sup> 「シニア」と「アマチュア」の呼称はセンターで実際にいられているものであり（データ収集時2005年現在の呼称）、センターへの滞在年数、技術の習熟度、絵の売れ具合、オセアニアに関する知識の保有量などに従ったゆるやかな認知がなされている。イラミ、レンドゥア、ピーターの3名に関しては、データ収集時においてシニアとアマチュアの間位置すると考えられたため、ここでは「中堅」と記す。

<事例 他人の絵に手を入れる>

2004年10月、センターに来て半年に満たないアマチュア・アーティストのSt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St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。Stは時に会話に加わりながら、絵を描き続けた。Stの描く絵に関する批評はおろか、話題にする者すらいない。しばらくするとSt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St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St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Stは戻って来ず、リングコニは万年筆に持ち替えると、本格的に描き始めた。約30分後にSt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「一体世界中の紙が全部自分のものだと思っているのか」と言ったものの、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。

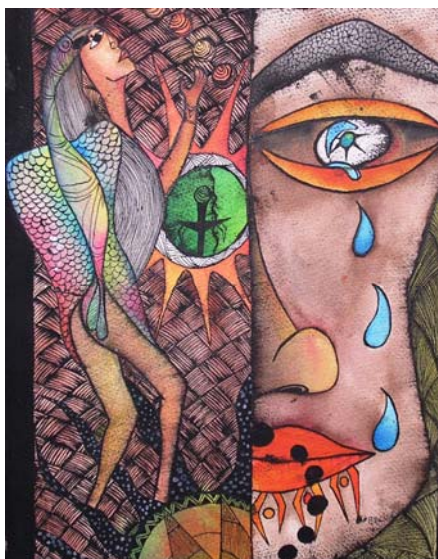


図1 St, *Untitled*. 2004

図1がその作品の完成後であり、右半分は完全にリングコニによって下書きされ、Stは後に色をつけたのみだった。シニア・アーティストリングコニ自身は、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。きっと僕たちレッド・ウェーヴ・アーティストはみな似たような根を持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、それで彼らの財源を奪う気になんてならない。

作業途中の絵に作者以外の人間が直接手を入れる例は以下のとおりである(表 1)。

表 1. 作品に手を入れる／入れられる関係

		手に入れられる者														
		シニア			中堅			アマチュア								
		チヨサイア	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	チヨネ	ギオ	チヨセタキ	St	
手 を 入 れ る も の	シ	チヨサイア	-						○							
	ニ	リングコニ		- ○			○							○	○	
	ア	メイソン			-				○	○	○		○		○	
	中 堅	イラミ				-		○	○							○
		レンドウア				○	-	○								
		ピーター				○	○	-		○						○
	ア マ チ ュ ア	チェケ							-							
		イリエサ								-		○		○		
		テヴィタ								○	-					
		エサラ										-				
チヨネ											○	-				
ギオ											○		-			
チヨセタキ														-	○	
St														○	-	

模倣の決定的きっかけや助長となる「他人の絵に手を入れる」行為は、レベルの上の者から下の者に対して行われ、レベルが上がるに従って減少し、ここから模倣の過程は学びの過程だということがわかる。公式な教え手を持たないセンターにおいて、学びの過程はより直接的、体感的であり、日常のやり取りの中で進行する。そしてある段階に至ると、彼らは模倣を避け、学ぶことよりはむしろ「自分の絵」を模索することに力点を置き始める。

### 3. 差異化される絵画のスタイル

筆者は 11 名の主要アーティストの作品合計約 350 点の画像分析をおこなった結果、芸術家としてのレベルが上がるほどにモチーフやテーマ区分が制限され、レッド・ウェーブ・ア

アーティスト間での共有率も高くなっていることを既に明らかにした[渡辺 2007]。しかしながら絵画の「スタイル」には共有の末に差異化をめざしていく傾向が確認された。

スタイルの問題は主に文化的様式との関連から、芸術論や人類学で議論されてきたが、ここでのスタイルとは、さしあたってのところモチーフやテーマという表現内容に対する表現形式を指し、「描き方」のようなものとして用いられる現地語として使用する<sup>7</sup>。ただし筆者は、芸術に関する人類学的研究で支配的であったボアズ流の意味と形態の二元論[Boas 1955(1927)]に対しては懐疑的であることをことわっておく。「形態は単に政治的諸関係や文化的カテゴリーを反映するのではない。新しい表現は、表現されるものの再定義を余儀なくし、それは故意に、そして巧みに既存のヒエラルキーやカテゴリーをひっくり返す」[Thomas 1995: 36]のであり、意味と形態の二元論を超え、表現形式と表現内容との対応関係が行為遂行的に立ち現れていくような動態的側面にも着目していくことが必要だろう。

### 3.1. 基底スタイル

スタイルは大きく二分できる。ひとつはレッド・ウェーブ・アーティスト間で共有される基底スタイルで、それは「グリッド・スタイル」と「リキッド・スタイル」の2つである。もうひとつは差異化されたスタイルで主に4つから成り、これらも追って示す。

#### ●基底スタイル 1: グリッド・スタイル (図2、図3)

直線によって<sup>グリッド</sup>格子のような仕切りを配置するスタイル。現在でもオセアニアで頻繁に目にするタパ布のデザインにそのオリジンをもつが、現代芸術のスタイルとしてはジョン・プーレ<sup>8</sup>に始まるものとされる(図2)。概して仕切り部分はタパ布に用いられるような伝統デザインで埋められる。グリッド・スタイルはレッド・ウェーブ作品の最たる属性だといえ、すべてのアーティストが多かれ少なかれこれを用いる。グリッドで仕切られた内側には、それぞれの世界観、ストーリーがひろがり、まずそれらは個として完結していなければならない。図3の各グリッド内部には、たとえば航海の場の遠景、方位、男女の結合などが描かれている。しかし一枚の絵の全体を見やるとき、「良い」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。このようなスタイルに立脚した描き方には、世界を区切っていくことによって得られる意味の世界、そして秩序が志向されていると言ってよい。

<sup>7</sup> スタイルという概念の討論は後になされる。

<sup>8</sup> 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。主に絵画や詩を制作する。1998年、オセアニア・センターで無料ワークショップを開く。2006年には約半年間にわたって、ハウオフアの代理でセンター長を務めるなど、センターとのかかわりは深い。ちなみにニコラス・トーマスの著作 *Possessions: Indigenous Art/ Colonial Culture* (New York: Thames and Hudson, 1999)は彼へ捧げられている。

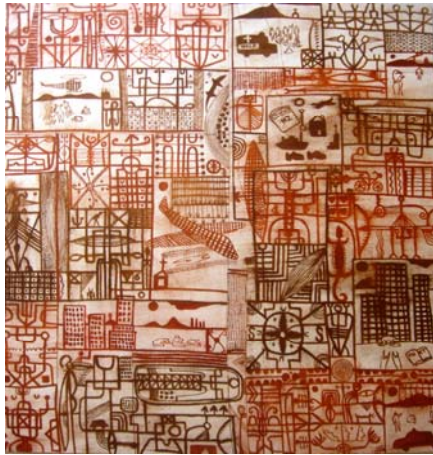


図2 John Pule, *Untitled*. 1998

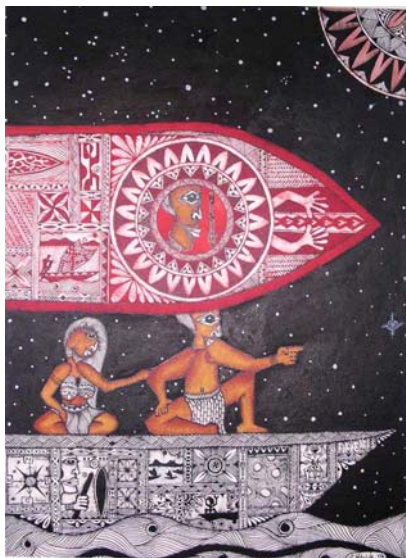


図3 Lingikoni Vaka'uta, *Kaivai Taumu'a*. 2004

●基底スタイル2：リキッド・スタイル（図4、図5）

ある対象と他の対象との境界線を曖昧にし、溶け合わせることを志向するスタイル。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。ひとつひとつのオブジェクトが互いへと流入し合う混沌のなかで、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。さらにこのような表現方法は、オセアニアに豊富な神話的メタファーを図化するのに最適なスタイルだと考えられている。

目に見えている物事の境界なんて本当は頼りないもので、各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るし、朝のフクロウは死人とつながっている。悦びのなかに交わる男女の姿は、見えないうつ人には見えない。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得てくれれば、それでいい。

リキッド・スタイルとは中心と全体との溶解を志向するだけではなく、現実を設定されたあらゆるもの同士の境界を疑うとともに、メタファーを通して認識されるような事物の対応関係を浮き彫りにし、あるいは攪乱することを志向していると考えることができる。



図4 Mason James Lee, *A Transit World*. 2006



図5 Ledua Peni, *Daucina*. 2005

### 3.2. 基底スタイルからの差異化

以上のようにグリッド・スタイルとリキッド・スタイルとが共有される基底スタイルだが、アーティストたちはある段階から模倣を避け、基底スタイルを踏襲しながらもみずからのスタイルをつくり出すことに力点を置き始める。

●差異化されたスタイル1：ストーリー・テリング（図6）

「ストーリー」を持つことはセンターにおいて芸術の要件のひとつと考えられており、本来それはほとんどの作品に含まれる。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。現在シニア・アーティストのチョサイア・マクナマラによって展開される。



図6 Josaia McNamara, *Na Kaci*. 2005

●差異化されたスタイル2：中心のあるリキッド・スタイル（図7、図8）

ある個体の外線が他の個体の外線を構成しているという意味で、これはリキッド・スタイルから派生したものだと考えられる。だが明らかに異なるのは、それら溶け合う幾種類かの個体が中央に配置されることで、遠目でみると一団体のような形態を示すという点。このとき一団体としての形態と、そこに含まれる複数個体の形態との両方が意識され、さらにそれらの調和が求められることになる。これはリキッド・スタイル同様フレデリックに着想を得るものだと言われるが、現在はチェケ・ランギ、およびイリエサ・リーによって展開。



図7 Jeke Lagi, *Liu Muri, Play Me Marama, Eka or Turaga*. 2006



図8 Iliesa Lee, *Mother's Love*. 2004

●差異化されたスタイル3: <sup>トランスパレント</sup>透けるスタイル (図9)

それまで正統なりキッド・スタイルを継承していたシニア・アーティスト、メイソン・リーが2005年頃から始めたスタイル。図9にみられるように、たとえばひとつの手の向こうにドラムが透けて見え、ドラムの向こうに更なる腕が透けて見える。伝説の幻想的世界観や現実の多層性を表すために最適なスタイルだとメイソンは語る。



図9 Mason James Lee, *The Great Drums of Motokana*. 2004

●差異化されたスタイル4: 「キュビズム」 (図10)

2000年からセンターで活動をおこなうシニア・アーティストのイラミ・ンブリマイヴァレは、2005年よりみずから「キュビズム」と呼ぶ作品を描き始めた。

西洋美術史の本を〔南太平洋大学内の〕図書館で読んで、ああやりたいことってコレだ!と思った。意味の分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。



具体的には解体→再構成というプロセス、立体の平面化、直線の導入の3点が「キュビズム」の主要軸とされる。イラミはこの新しいやり方を非常に好み、描き挙げた瞬間に奇声を上げながら「これは傑作だ！」と叫んだ。



図 10 Irami Bulimaivale, *The Midnight Stroll*. 2005

### 3.3. 「自分の絵」への欲求

このように、センターの芸術家たちは模倣という学びのプロセスをつうじて「レッド・ウェーヴ的」な基底スタイルを獲得したうえで、自己流のスタイルを創作していく傾向がある。そしてこのような差異化への意志は、オセアニア・センターが理念として謳う集合性と、ときに衝突する。以下はシニア・アーティスト、メイソン・ジェイムス・リーの作品（図 11）の所属をめぐる明らかになった、画家の葛藤の一端である。

この作品はメイソンが描き上げた時点でセンターによって購入された。作品はセンターのオープン・スペースに置かれ、催し物の際などにレッド・ウェーヴ作品として人びとの目に当てられる。質の良さはもちろん、巨大サイズの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扱われる。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ほしいという交渉をメイソンに直接おこない、その場で未記入の小切手を取り出される。メイソンがこの件をハウオフアに相談したところ、ハウオフアは「あれは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。

僕はそれ以上の話を続けることができなかったよ。彼に同意したからじゃなく、彼が考えを変えないことを知っていたから。わかるね。僕はこのときから真剣に考えるようになったんだ。芸術家とは何かに所属する存在なのかと。違うと思う。芸術家とは常にボーダーを越えることをめざす存在だ。何にも所属すべきではないんだ。あの絵は僕が筆を握り、僕が考え、僕が描いた。僕にしか描けないものだ。オセアニア・センターの作品じゃなくて、僕の作品なんだよ。



図 11 *Na gone turaga na Uluvakaivau na buli Nawaca* と作者メイソン

メイソンは不満を抱えたまま、ときに足はセンターから遠のき、ときに戻ってくるという状態を繰り返し始める。そして「自分の絵」を求め続けた彼は 2005 年、ついに図 9 で紹介した「透けるスタイル」に至るのである。

また 2007 年頃よりセンターへ足を運び始めたアナレー・ソムムが絶対に相容れないと感じるのは、センターにおける開放的な制作環境であった。制作におけるプライバシーを重視する彼は、2008 年にアメリカン・サモアで開催された第 10 回太平洋芸術祭に持ち込んだ作品(図 12)の制作に関して、以下のように話してくれた。

絵を描くという行為は、本当にスリリングだ。絵具のふたを開けてそのにおいを嗅ぐとき、ああ、あの気持ちをことばになんてできないよ！僕は、本当に心を入れた絵を描く瞬間は、決して誰にも見られたくない。絵が完成のときをみるまで、その絵自体も、他人の目に触れてはならない。他人に見られたら穢れたと感じる。あの絵〔図 12〕を描くのに二ヶ月近くかかった。その間ほとんど部屋の中に閉じこもって、自分と絵との対峙する親密な空間の中で、コミュニケーションしながら創みだしたんだ。僕は絵に向かって話しかける。この後何がほしい。絵は答える。そこにこのラインを引いて、この色を置いて、と。



図 12 Anare Somumu, *The Beauty of My Humble Past*. 2008

ここに見られるのは制作者である自分と、自分の創み出した絵との間の、深いつながりの感覚である。作者と作品との関係に重きを置くこのような感覚は、前述木村の指摘[木村 1994]によるならばまさに西洋芸術の立脚点ということになる。しかしここで興味深いのは、作品とのつながりの感覚が、身体感覚を動員した相互行為に起因しているという点だ。アナレーにとって作品は、もはやみずからの個性を写し出す道具でもなければ、支配すべき客体でもない。そうではなくて作品は、自分のようで自分ではないもの、それへ向かって己を投げ出したいような他者、自分が描き出すと同時に自分へ向って話しかけ、そのにおいや、存在感をもって影響を与えてくるエージェントとして立ち現れているのである。

#### 4. 討論：スタイルについて

シニア・アーティストのメイソンの事例でみたように、作品と自分との強固なつながりを意識し、それが集合性のうちへと曖昧化されることを嫌がるという意味で、このような差異化への欲求は個性への欲求という側面を持つ。そしてアナレーの事例でわかったのは、作品と作者とのつながりの形成が、制作過程のうちに劇的に埋め込まれているという点だ。そこにあるのは、対象を恣に操ろう、あるいはみずからの内的世界の純粋な反映物を作り出そうという意志ではなく、場の力によって引き出され、絵具によってかきたてられるような関係的なエージェントであり、自分の手から生みだされるその絵によって自分が生みだされていくという感覚である。モチーフの配置、色彩の選択、作品の構成、すなわちスタイルの決定は、そのような多元的な相互行為の中から生じる。

アルフレッド・ジェル[Gell 1998]によれば、スタイルとは、ある作品が全体あるいはより大きなまとまりとして言及されるのを可能にする属性であり、作品の心理学的特性 *psychological saliency* とは、関係の機能のことである[*ibid.* 163]。さらに、形態分析を通じ

てスタイルを同定する作業とはすなわち、作品群の一貫性を支える軸を定めることであり、変形における構造的な不変因子を探ることである。そして作品にとってのスタイル同定とは、社会的エージェントにとっての集団同定と同じであると、スタイルの生成（あるいは同定）と、集団または文化の形成との関連を論じた。

ジェルが注目したのはマルケサス諸島において、タトゥーをはじめとした様々な平面・立体に施されるモチーフであり、その構造を、モチーフの基本形とその変形とからなると分析した。詳細な形態分析の末、変形とは 12 種類あることが指摘される。そしてこれらが「差異の最小化」という原則にしたがっている点に注目し、同様の原則が広くマルケサスの文化にもはたらいていると言う。そして彼のフラクタル的社会認識 (cf. Strathern 1988) によって、ある基本モチーフとその変形との関係、ある作品と作品群全体との関係、あるいは人間のパーソンと社会との関係などはすべて同様の構造的原則によって貫かれているのであり、アートワークとは、スタイルによってつながれているより大きなまとまり **unity** のホログラム的断片 (cf. Wagner 2001) であるという見解が示される。

このようにみたととき、本稿で基底スタイルとしてあつてきた単位は、ジェルの言う基本モチーフのような機能をもつ単位としてとらえなおすことが可能である<sup>9</sup>。すなわちグリッド・スタイルとリキッド・スタイルとはそれぞれ、一作品の中に見出せるスタイルであると同時に、そこから派生した作品群の差異形成メカニズム、そして関係性に対しても見出せるのではないだろうか。たしかに、ジェルにとっての基本モチーフとは一見、それ以下に分解不可能な最小単位というように見えるが、彼のフラクタル的世界観に合わせ見てみるならば、作品、あるいはパーソンとは分割可能であり、どの部分を見ても全体との相似形を有しているという点が重要なのであって、ジェル自身も分割の終わる地点、概念上の最小単位というものを設定していない。よって、本稿で基底スタイルと呼んできた二者を、関係性を指し示す基本単位として扱うことに差支えはないと考える。むしろこのような複合性を有する基本単位を設定することで、ジェル自身がその重要性を指摘したにもかかわらず形態分析に終始することで見逃してしまった作品の心理学的特性を、差異形成メカニズムとして組み入れることが可能となる。

ただしジェルの分析したマルケサス・アートとは異なり、レッド・ウェーブの基本形はふたつある。それらふたつの一方であるリキッド・スタイルが境界を溶解させていくという力学をもち、他方のグリッド・スタイルが、境界を入れていくという力学をもつことは、偶然とは言い難いほどに興味深いものである。一方において世界へ恣意的に引かれた既存の境界線をうたがい、溶解のうちに、逆説的にさまざまな対応関係を浮き彫りにし、混沌とも呼べるようなつながりの世界へといざない、また他方において、分節作業をおこない、世界のうちへ再度境界線を引いていく。世界創造の根本原理ともいえるこれら対の原則が、レッド・ウェーブ・アートのスタイルを貫いている。

<sup>9</sup> ジェルは、流派や運動をスタイルの単位とするのは西洋美術史や美学のやり方であり、人類学にとってのスタイルの単位とは諸文化 **cultures** であるべきだとする。オセアニア・センターのレッド・ウェーブとは、かならずしも美術史で名指されるような流派と重なるわけではないことを見てきたし、それはハウオフアの言葉を借りればオセアニアにおける新たな文化的形態 **new state of culture** をつくりだそうという全体的な営みであり、ジェルの意図と反するものではないと考える。

たとえば「中心のあるリキッド・スタイル」とは、リキッド・スタイルの心理学的特性のひとつである「中心と全体との溶解」という項目を反転し（それはまたグリッド・スタイルの心理学的特性へと近づく）、中心を作り出すための確固たる境界を入れることによって生じた変形である。「ストーリー・テリング」は、細い単線によってストーリーを配置するというグリッド・スタイルとの連続性を有しながらも、グリッド・スタイルの心理学的特性を構成するグリッドあるいは境界を取り払い（それはまたリキッド・スタイルの心理学的特性へと近づく）、隣り合わせるストーリー同士の融解をみせる。「透けるスタイル」とは、基本形であるリキッド・スタイルの累進的な変形とみなせるだろう。そこには中心の完全な消滅、描かれたオブジェクト間の境界のさらなる曖昧化、そして強度な冗長性がみられる。このとき冗長性とはランダム性を減少させ、パターンや意味を生じさせる装置として機能するが[ベイトソン 2008(1972): 223-224]、冗長性の強化によって、意味における一貫性の保持というグリッド・スタイルの論理への傾きが起きている。

興味深いのは「キュビズム」で、ここでは明らかに他と異なる変形が生じている。各所に既存の体系との連続性を保持するための形態が配置されてはいるものの、キュビズムは明らかな「外部」への言及によって成立し、これを基本形からの単純な分化としては想定できない。たしかに、分解というプロセスは実際リキッド・スタイルの心理学的特性の根幹をなすものではあるが、直線の導入は本来リキッド・スタイルにおいて避けられるものであり、オブジェクトの外線を直線で描くことは、これまでグリッド・スタイルとリキッド・スタイル双方において見ることはできなかった。このような形態や絵画論上の非連続性もさることながら、興味深いのは、作者自身が「外部」へのアクセスを根拠にキュビズムを価値づけている点である。言い換えれば、作者は「外部」を作品のプロトタイプ [Gell 1998]として取り込み、スタイル化しているのだ。

中心的な芸術論の観点からすれば、イラミの身を置くオセアニア芸術こそが「外部」であり、イラミは「似非キュビズム」を描くことによって見事中心的制度へと取り込まれた存在ともなりうるだろう。しかしながら本発表で見てきたように、レッド・ウェーブ・アートの制作はスタイルという独自の関係性のネットワーク<sup>10</sup>のなかに埋め込まれており、キュビズムという制作実践はそのネットワークのなかでまさに生じている。そしてこのようなネットワークこそが、レッド・ウェーブ・アートが既存の中心的制度へ恣に包含されることを回避させるのだ。

このようにみてきたとき、スタイルの差異化とはオセアニア的集合性からの乖離をもたらすのではなく、差異形成のメカニズム自体がひとつのスタイル、すなわち関係性を形成していることに気づくだろう。そしてこの関係性のうちには原理的に、常に関係の変化可能性が含まれており、それは既存の原則、傾向、そしてそれらを規定し補強する制度をすら変革する可能性を示している。このようにして現代オセアニア芸術は、個性対集合性という対立構造を回避し、スタイルという関係性に立脚しながら、スタイルそのものを変革するのである。

---

<sup>10</sup> このようなネットワークこそが、古谷[古谷 2001]の言う「消化されない差異」の根拠であると考えられる。

## 参考文献

木村重信

1994『民族美術の源流を求めて』東京：NTT出版

2000『民族芸術学』京都：思文閣出版

高階秀爾

1974「近代における芸術と人間」『文化の発見——人間の世紀③』高階秀爾編、東京：潮出版

西村清和

1995『現代アートの哲学』東京：産業図書

古谷嘉章

2001『異種混種の近代と人類学——ラテンアメリカのコンタクト・ゾーンから』京都：人文書院

渡辺文

2007「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」『コンタクト・ゾーン』1:161-183

2008「芸術人類学のために」『人文学報』97:125-147

ベイトソン、グレゴリー

2008(1972)『精神の生態学 改訂第二版』(佐藤良明訳) 東京：新思索社

ウェーバー、マックス

2005(1916)「宗教的現世拒否のさまざまな方向と段階の理論——世界宗教の経済倫理『中間考察』」『社会学論集——方法・宗教・政治』(浜島朗、徳永恂訳) 東京：青木書店

Beier, Ulli

2005 *Decolonising the Mind: The Impact of the University on Culture and Identity in Papua New Guinea, 1971-1974*. Canberra: Pandanus Books

Boas, Franz

1955 *Primitive Art*. New York: Dover Publications

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press

Hau'ofa, Epeli

1993 Our Sea of Islands, In Waddell, 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

2005 The Development of Contemporary Oceanic Arts. *People and Culture in Oceania*, 20: 5-12

Marcus, George E. and Myers, Fred R. (eds.)

1995 *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press

Oceania Centre for Arts and Culture

1997 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

1998 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

1999 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2000 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2001 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2002 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2003 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2004 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Reports*. Suva: University of the South Pacific

2005 *Oceania Centre for Arts and Culture Annual Strategic Plan 2005-2010*. Suva: University of the South Pacific

#### SPACLALS

1999 *Imagining Oceania*, Suva: University of the South Pacific Press

#### Strathern, Marilyn

1988 *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press

#### Thomas, Nicholas

1995 *Oceanic Art*. New York: Thames and Hudson

1999 *Possessions: Indigenous Art / Colonial Culture*. New York: Thames and Hudson

#### Wagner, Roy

2001 *An anthropology of the Subject: Holographic Worldview in New Guinea and Its Meaning and Significance for the World of Anthropology*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press