

モノとしての絵画：「描く」と「見る」から生まれる行為の連関

渡辺, 文
日本学術振興会：特別研究員

<https://doi.org/10.15017/2344591>

出版情報：九州人類学会報. 39, pp.89-100, 2012-07-28. Kyushu Anthropological Association
バージョン：
権利関係：



研究ノート

モノとしての絵画
—「描く」と「見る」から生まれる行為の連関—

渡辺 文 (日本学術振興会特別研究員)

キーワード: 芸術の人類学、行為連関、集まり、エイジェント

I. はじめに

芸術の問題を人類学において論じることには、多くの困難がつきまとう。「芸術」を領分とする芸術論と、「民族芸術」を領分とする人類学とは長きにわたる分業体制 [MARCUS and MYERS (eds.) 1995] を形成してきており、それらのあいだを埋めるような交通網がいまだ整備されていないからだ。たとえば木村重信は、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ミ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]。

ここにあらわれているように、両者の見解の相違を生みだしてきた要因のひとつとして、「芸術」制作が一人の特権的な作

者によって進行するのに対して、「民族芸術」が集団による共同作業のなかから作りだされるという想定が挙げられる。そして、芸術には作者の天才的な個性が、民族芸術には所与の集団の特質が表象されているという点にそれぞれの価値が見出されることによって、このような想定は再生産されつづけてきた¹⁾。

近年の人類学的芸術研究のひとつの潮流を導いてきたアルフレッド・ジェルのネクサス論 [GELL 1998] は、絵画作品を、モノとしての属性において制作の生々しい軌跡を動員しながら行為するエイジェントとして捉えることで、作品を図像上に浮かびあがった表象としてのみ論じることへの警鐘を鳴らした。しかしながら作品を媒体とした人間どうしの社会的関係 **nexus** を明らかにしようとした彼にとって重要なのは「どのように作られたと推論されるか」であって、「どのように作られたか」ではなかったため、論述において制作 (／加工) の現場そのものへの注目が促されることがほとんどない²⁾。

本稿では「見る」という場において、絵画作品がモノとしての属性を動員しながら人間の行為空間へ参入しているというジェルの議論を引き受けながらも、分析の射程を「描く」という制作の場までのばし、作品そのものの誕生という次元においてすら、それを一元的に支配する作者が不在であるような状況を可視化することをめ

ざす。そうすることで、上述の分業体制が依拠してきた作者の特権的な主体性や、その対立項として想定された非-主体性を批判的に論じ、作用を受けると同時に（あるいは受けることによって）作用を生みだしているようなエイジェントどうしの連関から、「見る」と「描く」という連続した行為空間が立ちあがっているという視座を示す。そのうえで、このような視座によって個人対集団という上述の二項対立的な枠組みが乗り越えられる道を考察する。

分析の対象とするのは、フィジーにおいてオセアニア芸術というカテゴリーを創出しようとする画家たちの集まりであり、本稿で参照する一次資料は 2004 年 7 月から 2011 年 9 月までの期間、主にフィジー首都スヴァヤとその近郊において断続的におこなった合計約 25 ヶ月のフィールドワークに基づいている。調査のほとんどは参与観察に立脚している。

画家たちが集うオセアニア・センター Oceania Centre for Arts and Culture は、1997 年 2 月、エペリ・ハウオフア Epeli Hau'ofa³⁾によって南太平洋大学ラウザラキャンパス（フィジー首都スヴァヤ）に設立された。運営資金の半分以上が大学から直接提供されるが正規の課程とは異なり、基本的には来たい者が来て去りたい者が去り、「教師」も「学生」も存在しないアトリエのような場所として成立している⁴⁾。センターは芸術の学校ではなく、芸術の「家」として機能することをめざしており、日常生活を共有し、そこに居座るという全体的な行為のうちから「芸術」なるものが習得され、生みだされていくことを理想とする。

ある種の伝統的物質文化と連続するような集合的特徴を有した「オセアニア芸術」というカテゴリーの確立をめざすオセアニア・センターにおいて、画家たちは共同

空間で互いに影響を与えながら制作をおこなうことが推奨される。「レッド・ウェーブ・コレクティブ (Red Wave Collective)」と呼ばれるそれら作品群の画像的特徴（テーマやモチーフの限定、二つの共有スタイル——「グリッド・スタイル」と「リキッド・スタイル」——の確立など）も、このような制作環境の産物だと言えるだろう。しかしながら芸術家としての段階⁵⁾が上がっていくにつれ、彼らは次第に「自分の絵」を追求しはじめ、独立した空間で制作することを好むようになる⁶⁾。

上述した既存の枠組みにしたがってこのような状況を説明するならば、絵画という表現形式を用いて集団的「民族芸術」を作っていた人びとが、「芸術」の用意する個性というもう一方の項へと引き寄せられている、ということになるだろう。ここで詳述することはできないが、たしかにこのような説明を裏づけるような、市場や言説、政治的意図などの制度的配置を指摘することもできる。しかし、繰り返かえしになるが本稿の目的は、制度の立脚してきた二項対立的枠組みそのものに疑義を呈することにある。そのために以下では作品を「描く」、そして「見る」という行為空間の分析をつうじて、自律的な主体の不在、それゆえに立ちあがる相互依存的な行為の連関について論じていきたい。

II. 描く

一 話しかけてくる絵

アナレー・ソムム Anare Somumu が相容れないと感じるのは、オセアニア・センターにおける開放的な制作環境であった。画家どうしがすぐそこに座りあい、互いに描く過程を見つめあい、ときに互いの絵に手を入れあい、ともすればおしゃべりが始まり、食事時になれば誰が買出しに出かける

かで騒ぎが始まり、ステージからはダンサーたちが踊る大音響の音楽が聞こえ、近所の子供らが駆けまわる、そのような環境だ。2008年アメリカン・サモアの首都パゴパゴで開催された第10回太平洋芸術祭に持ちこんだ『我が慎ましい過去の美』(図1)の制作に関して、アナレーは以下のように話してくれた。



図1 アナレー・ソムム、
『我が慎ましい過去の美
The Beauty of My Humble Past』2008

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。他人に見られたらそれは穢れた／触られた touched と感じる。あの絵〔図1〕を描くのに2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、自分と絵とが向かいあう親密な空間で、コミュニケーションしながら生み出したんだ。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。(2008年7月24日、於パゴパゴ)

この発言に表わされているとおり、アナレーは「本当に心を入れた絵を描く」ときは一人きりになりたがる傾向がある。2008年9月、フィジーでフィールドワークをおこなっていた私は、アナレーの友人でもあるオセアニア・センターの画家、メイソン・リーMason Leeの自宅に滞在していた。ラミ集落(セトルメント)という貧困地区にあるその家にはメイソンの両親をはじめ、親戚や知りあいなど17名ほどが一緒に生活をしていた。アナレーは近所に自分の妻子や親族らと居を構えていたのだが、彼もこの頃メイソンの家で暮らしていた。大きな家ではなかったが、メイソンはその家に約三メートル四方の「自分の部屋」を建て増しており、そこが彼の仕事場となっていた。

9月27日、アナレーが朝からメイソンの部屋を借りて絵を描いていた。私は台所や庭で家事を手伝っていたのだが、ふと気になってアナレーがどうしているのか見に行ってみることにした。アナレーのこもっていた部屋には窓があったので、外からちょっと覗いて、それから声をかけようと思った。覗いてみると、アナレーは壁に留めたカンヴァスの前に小さなテーブルを置き、それを椅子代わりに座っていた。目はカンヴァスを見つめたまま、手に持っていた絵筆の先をしきりに触っていて、指先には絵具がついている。そして、口を動かしていた。私の立っていた場所から声は聞こえなかったが、何かをしやべっているようだった。私はこの光景を数分間眺めていた

が、前述したアナレーのこだわりを聞いていた後だったので、なんだか見てはいけないものを見てしまったような気分急に襲われ、声をかけることができないまま、急いで台所へ戻った。

その後部屋から出てきたアナレーに対して、私は部屋の窓からちょっと姿が見えたと告げ、わざと冗談めかして「何かしゃべっているようだったけどスピリットと話していたのか」と言ってみた。すると、いつも穏やかなアナレーが苛立った様子で「絵を見たのか」と尋ねた。私が「そんなに明瞭には見えなかったけど」と言うと、アナレーは「こんなことは絶対にするな。僕はこれから誰かに見られてしまうと気にして集中できなくなるだろうな」と言って、その場を立ち去ってしまった。その夜一緒に食卓についたアナレーに私がおかわりを勧めても彼は断り、自分で立ってスープをもう一杯食べた。彼が怒っているのは明らかだった。翌日になるといつもの様子に戻っていたが、アナレーは私が「穢した／触った」そのカンヴァス地を捨ててしまった。私は反省してアナレーに謝罪すると、彼は「僕も怒って悪かった。これは自分の愚かな癖に過ぎないから気にしないでいい」と言ってくれたが、アナレーの制作過程を見られたくないというこだわりの程度を、このとき思い知った気がした。

制作過程において一人きりになろうとするのは、程度の差こそあれ、オセアニア・センターのアーティストが成長していくにしたがって見られるようになる傾向である。チョサイア・マクナマラ Josaia McNamara という画家は 2005 年後半よりセンターの在るスヴァの町を離れ、妻の出身村であるナイタシリの村に移した。それまで毎日来ていたチョサイアがセンターに顔を出すのは1~2週間に一度程度となり、そこで情報交換をしたり画材を入手

したりするとまた村へ戻り、絵画制作は自宅に設けた「自分の部屋」でおこなっていた。このときの心境をチョサイア自身、以下のように話してくれた。

アーティストには静かな個人の空間が必要なきときがある。ほかでもないアーティストの僕が言う。芸術のすべてを共同体的なものにするなんて無理だよ。
(2005 年 8 月 17 日、於オセアニア・センター)

チョサイアはそれ以来、村にいてもあればスヴァに滞在することもあるという生活を送っているが、オセアニア・センターで絵を描く際には、三方向をベニヤ板で囲って自分のスペースを確保するようになった。次第に他のアーティストもチョサイアのこの方法にならひはじめ、2007 年に一度、センター長のハウオファがアーティストを集めて開放的な制作環境を保持することの重要性を説いたと言うが、「自分のスペース」を囲うというこの習慣はすっかり根づいてしまった。

このような「自分と絵との親密な空間」から見えてくるのは、制作者である自分と、自分の生みだす絵とのあいだ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、「民族芸術」の定義をおこなった木村 [1994] の指摘を思いだすならば、まさに個人によって担われている「西洋芸術」の立脚点ということになる。しかし、ここに現われている「個人」とは何か。それをここではもう少し紐解いてみたいと思うのだ。アナレーの制作過程を覗き見た私に対して、彼はなぜあんなに怒ったのだろう。私が侵犯したのは、そこに座っていたアナレーという個人の境界だったのだろうか。

たとえば『我が慎ましい過去の美』(図 1)

の制作に関するアナレーの発言からわかる興味深い点は、作品と自分とのつながりの感覚が、身体感覚を動員し、画材を巻きこみながら立ちあがっているという点だ。そこに座るアナレーの姿は、完結した個人として、現場から超越したどこかにもっている自分の個性なるものをカンヴァスの上に写しだそうとしているようには見えない。たとえば絵具や絵筆は、アナレーによって自由に操られているのではなく、それ自体の臭いをもってアナレーに誘いかけ、その毛先をもって彼の指に何かを訴える。はたしてこのような空間のなかで生みだされていく作品を、アナレーがみずからの独立的な個性を写しだした結果として、あるいは自律的な個人によって支配された客体として捉えることなどできるだろうか。そうではなくて作品は、自分のよう自分ではないもの、それへ向かって己を投げだしたいような他者、自分が描きだすと同時に自分へ向って話しかけ、その存在感をもって影響を与えてくるエイジェントとして立ち現れているのではないだろうか。もう少し見ていこう。

二 筆が動く

メイソン・リーがまだセンターで絵を描いていた 2004 年、私はある絵の構想から下描き、完成までのプロセスを目にすることができた。『私たちがパシフィックを作る』(図 2) と題されたこの作品は、多様な国家や民族の共生をつうじてオセアニアの現在ができていることを描いたもので、完成後は南太平洋大学によって購入され、学長のオフィスに掛けられた。

約 150cm×125cm のこの作品はオイルオンカンヴァスということになっているが、実際は油絵具とアクリル絵具の両方が用いられている。油絵具は高価なうえ保存が難しく、溶剤の確保もしにくいいため、アー

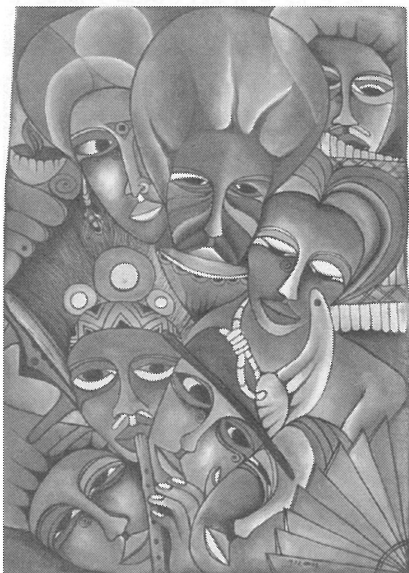


図 2 メイソン・リー、『私たちがパシフィックを作る *We Make the Pacific*』2004



図 3 メイソン・リー、『私たちがパシフィックを作る』下描き

ティストたちはより扱いやすく似たような質感をもつ代替品としてアクリル絵具を好んで用いる。「アイディアはすでに頭にあった」というメイソンは、鉛筆で実際のカンヴァスに下描きすることから開始した。少々長くなるが、以下にその過程を示す。

【事例1】動く筆が「渦」を刻む

メイソンは朝八時頃イリエサと共にセンターへ来ると、しばらくオープンペランダや裏庭部分をうろうろしていたが、九時過ぎにはプログラム・アシスタントのアンのオフィスを訪ねてカンヴァス地をもらった。彼は画家部屋外の机の上へカンヴァスを水平に置くと、イリエサと私が傍らに座るなか、大方の外枠となる線を引き、何を参照することもなく黙々と鉛筆で下描きを続けた。途中何度か席を立ててセンター内を歩きまわる。同様にうろうろしている画家やダンサーらが傍に来て、メイソンが下描きをしている様子を眺めることも何度かあった。陣取った場所が外とつながっていることもあり、通りかかる知りあいを見つけると互いに大きく声をかけあう。いつもは12時を過ぎると昼食をとるメイソンだが、この日は下描きが完成するのを待った午後2時前に遅い昼食をとった。その日の作業はここまでで終了。

翌日から八日間、メイソンは連日画家部屋の隅で絵に向かいつづけた。すべての工程はカンヴァスを壁にはりつけておこなわれた。基本的には椅子に腰掛けて描き、右側の開け放たれた窓からは陽光が入る。後ろは人の行き来する動線となっていたが、メイソンは左側に衝立を置くことでみずからのスペースを確保していた。途中で席を立ててうろうろする姿はほとんど見られなかった。周囲に

人が寄ってきても無視することが多く、幾度かは「あっちへ行け」と追いはらった。絵具を塗る際、指や腕をカンヴァスの上に添えることはほとんどなかった。

集中した日々を終えた八日目の夕方頃、メイソンはぼそりと「終わりだ」とつぶやくと、右下の隅に「MJL2004」と署名を入れた。ようやくしゃべりはじめたメイソンをつかまえた私は作品を前にして質問をした。生き生きとしたことばが彼の口から流れだす。持参のラップトップパソコンにダウンロードしていた下描きの写真(図3)と見比べながら、私は気づいたことを質問した。

「ここにある『渦』は下描きにはないね。どうして最終的にここにあらわれたの」

当時私は、メイソンに特徴的である「渦」を加えるスタイルについて調べており、どのような感覚のもとにそれが配置されていくのかを知りたかった。メイソンは言った。

「ああこれか。下描きにはなかったんだね、気づかなかった。えーと、そう、最後に入れたんだ。筆が動いた」

「筆が動いた。それじゃわからない。なんでここに渦が必要だと思ったの」

「ああうるさい。筆は動くんだ。走るし、笑うし、腹も減る」

そう言ってメイソンはその場を離れてしまった。それまで熱心に作品の解説をしてくれていたのに、この質問に答えるのは本当に面倒くさそうだった。

一年以上も後になった2007年1月、再び「下描き」と「本描き」の違いについての話をメイソン、チョサイア、レンドゥア・ペニ LeduaPeni というシニア・アーティストらに聞いていたとき、三人共に一致する見解が得られた。すなわち下描き(鉛筆を用いる)とは頭の中にすでにあらわれ

ているイメージをそのまま紙に写す作業であり、本描き（絵具と筆を用いる）は絵と向かいあって進める作業だということ、前者よりも後者のほうが格段の集中力を要するということだ。【事例1】でもメイソンは下描きの段階では何度も席を立ったり周囲の人と声をかけあったりしていた一方で、本描きになると自分の横に衝立を置き、席を立つ回数が極端に減り、周囲にやって来る人びとを明示的に追いはらったりもした。そして興味深いことに、そのような集中力とは、筆を思いのままに操るための力ではなく、自由に「筆が動く」ための力、筆と自分が共振するための力である。描くさいの姿勢をみても、下描きはカンヴァスを机の上に置いて進行したのに対し、本描きになるとカンヴァスは正面にはりつけられ、指や腕がカンヴァスに添えることがほとんどなかった。自分で真似てみるとわかるが、このような体勢をとることで腕はより動きやすくなり、メイソンにならって言い換えれば、筆がより自由に動きやすくなる。「筆が動く」、「筆が導いてくれる」、「筆が行き先を知っている」という言い方はチョサイア、レンドゥア、チェケからもなされた。

たとえば「筆が動く」ことを、筆の毛の流れ、水分の含有量（油絵具であれば油分）、持ち手の長さ、筆の握り方、右利きか左利きか、筆先とカンヴァスとの接触点に対する肩の位置、などに還元して客観的に説明することも可能だろう。だがこのような説明から見えるのは「筆が人間によってどのように動かされるか／動かされないか」という側面であって、それはアーティストたちの「筆が動く」という感覚からかけ離れてしまう。メイソンが「渦」を描き入れたとき、それは「こういう絵を描こう」という強固な意志によって、筆の動かし方が計算され、作りだされたというよりは、それ

は「動く筆」によってもたらされた。「筆が動く」というとき、アーティストたちはみずから筆を動かす主体として認識しているのではないし、自分の絵を考案すべく筆を操っているのではない。そうではなくて、筆は制作の場におけるひとつのエージェントとしてふるまっており、その行為にアーティストたちの身体が共振し、そこからあらたな作品が生まれていったのだった。

Ⅲ. 見る——人の作品に潜りこむ

絵画作品とアーティストたちとのかかわりを記述するうえで、上記の「描く」に加えてもうひとつ重要なのが「見る」という行為空間だ。もちろん制作行為が進行する只中でも「見る」という行為は大きな動力となっているが、ここでは作品が完成した後でのそれに注目したい。たとえばアーティストたちが、描き終えられた作品を前にしてバイヤーや鑑賞者に説明をするとき、彼らはまず作品のテーマについて説明することが多い。どのような伝説の場面を表わしているか、どのような伝統的光景を描いているか、そこで伝えたいメッセージは何かなど、その作品をつうじて見せようとしている内容に言及する。

アーティストどうしても、作品が何を表わしているのかを互いに説明するという光景が多くみられるが、そのさい特徴的なのが具体的な部分を指差し、直示しあう姿である。そして描きいれたストーリーについて話したり、溶けあうように示されている数々の個体を指摘しあったりし、とりわけ隠されたモチーフが見えるように相手を導いたりする様が目立つ。作品の中にモチーフを隠しながら描きこむことは彼らが好んでおこなう一種の遊びだが、いかにうまく隠すかという点はアーティスト間

での評価基準のひとつともなっている。そして仲間内ではときに、「どのように描いたのか」という方法が話題になる。

【事例2】どのように描いたんだ？

2009年3月、イラミの「仕事部屋」では、イラミ、メイソン、アナレーの三人がイラミの作品『箱の中の顔たち』(図4)を前に立っていた。メイソンとアナレーに作品を見られながら、イラミは真剣な顔で黙している。メイソンが口を開いた。

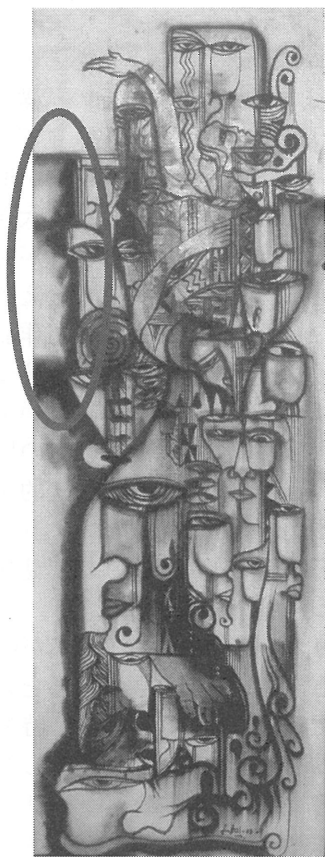


図4 イラミ・ンブリマイヴァレ,
『箱の中の顔たち Faces In A Box』2008

「いい出来だ。アナレー、どう思う」
アナレーはしばらく頷きながら言った。
「いいな。隠されたものがたくさん入っているな」

多数の顔から構成されるその絵を前に、アナレーとメイソンはそれらひとつひとつを見つけはじめた。作者のイラミが言った。

「たぶん見つけられない顔がある。ここだよ⁷⁾」

アナレーが笑いながら「よくやった」と言った後で、次のような会話が3人のあいだで交わされた。

アナレー「この部分はどやって描いた。

何を使った、ティッシュか、綿か、指か、布か」

メイソン「あるいはカヴァ用の布か、女の陰毛か、ひーひっひ」

イラミ「ザイタ〔罵声〕！布だ。細かい部分は指で直接ととのえながら」

アナレー「どんな風にだ、いつものより濃い気がするけど」

メイソン「右側にくらべて左は濃い」

イラミ「ももとは間違ってインクをこぼした。これは〔カンヴァスでなく紙なので〕すぐに吸収してしまうから、何かをここに入れる必要があった。こんな風に紙を押しながら描いた」

アナレー「そうか、布か、指も使ったのか」

メイソン「布と指だ、こんな風にか〔とイラミの背中をふざけてつねる〕」

イラミ「マンガイチナーナ〔罵声〕！」

ここでイラミはタバコに火をつけ、場を去り、会話が終了した。

私の知るかぎり、アナレーやメイソン

にとって問題の箇所には未知の技術が用いられているように見え、ここに用いられている外線のぼかしという手法は彼らにとって真新しいものでもない。にもかかわらず、具体的部分を直示しながらその描き方を話題にするのは、アーティストたちがある作品を前にして一緒にいるさいにかならずと言ってよいほど見られる典型的な光景である。関心が答え自体に直接向けられていないような質問（「どのように描いたのか」）をおこなうのはなぜなのか。

ひとつには、思わぬ情報が聞きだせるかもしれないという思いがあるだろう。フィジーを拠点に活動するアーティストたちにとって、良質な画材の入手は常に頭を悩ませている問題だ。フィジー国内の正規ルートで販売される筆、絵具、溶剤、木枠、カンヴァス地等は大方輸入に頼っており、取り揃えも限られているうえ高価である。そのためアーティストたちの多くはオーストラリアやニュージーランドなどに個人的なコネクションをもち、そこから直接入手したりする。しかしこのような供給方法は常にコネクションを確保しつづけることを要求され、それゆえ不安定だ。どのように描いたかという話題をひらくことによって、思わぬ身近な材料の使い道を知ることになるかもしれないし、画材の入手ルートを新しく発見できるかもしれない。そのような期待もあるだろう。

もうひとつには、アーティストにとって他のアーティストの作品を見るにあたって、「どのように描いたのか」という作品の制作プロセス自体を知ることが不可欠だからだということが考えられる。みずからも絵を描くという行為を日常的に繰り返している彼らにとって、目の前に在る作品の属性とはその図像という表層にとどまらない。それは「描く」でみてきたよ

うなアーティストと画材とが互いに作用しあう圧倒的なプロセスを経て、絵具や溶剤が一定の仕方で混ざりあい、筆や綿や布や手を経由しながらカンヴァスの上に附着し、近似した色どうしが特定の場所に集まることによってある種の図像を浮かびあがらせているような、肉感的な存在物なのだ。ゆえに、日々の体験をとおしてこのことを知っているアーティストたちにとって作品を「見る」とは、表面に浮かびあがった図像を把握することにとどまらない。ベンヤミンの言うように、それは「作品のなかへ自分を沈潜させる」[ベンヤミン 1995: 624] ことであり、図像が浮かびあがるに至ったプロセスそのもの（＝「描く」の行為空間）へと想像力をのぼすことによって成立する。アルフレッド・ジェルも、ある作品に対して人が魅了されるひとつの理由は、その作品が世に生まれるに至ったプロセスやそこで用いられた技を想像した結果、それが自分には到底再現できないという認識に至るからであると論じている[GELL1999: 164-166]。みずからも制作に直接たずさわる者として、アーティストにとって作品を見ること、そして作品を理解することとは、その制作過程を具体的に想像すること抜きには成立しないのだ。

さらに興味深いのは、「どのように描いたか」と尋ねるとき、そこにはかならず作品そのものが現前するという点だ。アーティストたちは互いの描いた作品のほとんどを目にしあっているため、「あのとき見たあの作品だけ」というふうに記憶をたどりながら話すことがあるが、そこで「どのように描いたか」を話題にすることはほとんどない。この場合は漠然と作品のテーマやモチーフが話題となるか、作品を売れそうな相手について話しあうかがほとんどだ。「どのように描いたか」という問い

は、具体的な作品そのものを目の前にしてはじめて発される。言い換えれば、そのような問いは作品によって喚起されるということになる。絵具や溶剤やカンヴァスなどによって構成される作品の具体的な箇所そのものが、それがそこに存在するに至った過程を想像することを、見る者に要請するのだ。

IV. 描き、見ることから生まれる行為の連関

「描く」そして「見る」という行為をこのように理解するとき、それらが一連の相互行為／相互作用として成立しているという次元に私たちは触れることができるようになる。まず「描く」場から見てきたのは、アーティストと画材群との共振という現象だった。そこでは絵具の臭いがアーティストに絵を生みだすように誘いかけ、描かれつつある対象が描く者に対して話しかけ、次に何を描くか指示を出し、握られた筆は握る者を動かし、絵具は踊り、その軌跡を画布の上に刻みつけていく。絵を描くという行為は、アーティストが画材を操って、どこかにある個性を表現するのではなく、アーティストの意志に従って一元的に進行するのでもない。そうではなくて、絵画制作とは画家と画材というエージェントの相互行為／相互作用によって進行し、そこからはときに画家自身も明瞭に説明できないようなかたちで新しい作品が生みだされていった。

このような制作の場には他の人びとを寄せつけないようにするという傾向が、多くのシニア・アーティストにおいて見出された。彼らはオセアニア・センターの共同作業的な空間に次第に不満を感じはじめ、ある種の作品の制作過程には一人という状態でしか達成されないような格段の集

中力を必要とするようになり、さらには制作過程を覗かれるだけでも穢されたと感じるような心理状態へと移行していった。しかし彼らは他のアーティストが一人で制作し終えた作品を見ながら、「どのように描いたのか」という制作の経緯を話題にし、その具体的な方法をなぞるようにして作品へと「潜りこむ」。そうすることによって、もはや実際の制作過程に直接たずさわることはない、他人の描いた絵への侵入回路を、いま一度獲得するのだ。

そして、それは作品そのものを前にしておこなわれる。換言すれば、「どのように描いたか」という問いは作品自身によって引き起こされ、それがこの世界に産みおとされた経緯(=「描く」の行為空間)をなぞることを見る者に要請する。見る者は、作品と自分とのつながりをそこで獲得し、生みだされる過程における作者の関与に触れる。そして、作品の生成過程は画材というモノやアーティストの身体によって構成されており、そこに特権的な作者として君臨する主体はない。そうであるがゆえに、「描く」過程に直接参与していなくても、見る者はそれらを媒介として作品に潜りこむことが可能となり、自分と作者とのあいだに連関を形成することに成功するのだ。

以上のように、芸術家たちの描く、見るという行為空間で生まれる(あるいは行為空間を生みだす)連関は、身体感覚を動員した人とモノとの相互行為／相互作用から立ちあがっているといえる。それは「はじめに」で指摘したような制度による恣意的な意味の埋めこみを回避する行為遂行性に満ちている。独立した要素としての個人はそこにいず、絵画作品を生みだすのは、作品との行為連関においてこそ立ちあがる画家の身体であり、画家の身体との行為

連関においてこそ立ちあがる画材である。そしてこのような連関は作品の物質性において顕現しつづけ、それを「見る」ことによって画家たちは、さらなる連関の一部へと巻きこまれ、そうすることによって作品はその存在を継続させていくのである。ゆえに、このような行為連関とは、常に関係の変化可能性を含んだ関係性に支えられていると言え、ここから生みだされているモノとしての絵画作品は、静態的な表象にとどまるのではなく、まさに「世界を変えることを意図した行為の体系」[GELL 1998: 6]のなかでさまざまな相互行為を今日も繰り返しているのだ。なお紙面の制限から、このような行為連関に「オセアニア」という限定的な価値が付加されていく、さらなる動態的な過程について論じることがかなわなかったが、この点については別の稿へ譲りたい。

謝辞

本稿のもととなる調査は2008年度—2011年度科学研究費（特別研究員奨励費・研究代表：渡辺文）によって可能となった。現地での「調査」につきあってくれ、作品画像の使用許可を与えてくれた画家たちに感謝したい。また本稿は2011年度九州人類学研究会オースタム・セミナーでのセッション「モノから見る人の集まり、モノの集まりから見る人」（代表：渡辺文）での口頭発表「芸術家を媒介するモノ・作品」をもととし、セッションメンバーである神本秀爾氏、田中雅一氏、山野香織氏、桑原知子氏（コメンテーター）、そしてフロアよりいただいたコメントに助けられながら、加筆修正したものである。執筆過程にて査読者からいただいた数々のご指摘は、本稿の議論を整えていくにあたって不可欠なものであった。このような貴重な機会を与えて

くれた九州人類学研究会関係各位を含め、ここに記して感謝したい。

註

- 1) 近代ヨーロッパ世界における「芸術」の誕生を先行としたうえで、非ヨーロッパ世界の「民族芸術」が集団の営為として解釈され、固定化されてきた経緯は、拙稿[渡辺 2008]を参照されたい。
- 2) ジェルは、芸術とは「世界を変えることを意図した行為の体系」[GELL 1998: 6]であると言明しているように、彼の分析の焦点は、作品に可視的な変化が加えられることをつうじて社会関係に変化が生じる（より正確に言うならば、変化を内包しながら社会関係が立ちあがる）モメントであって、そのためには分析の開始点として、ある時点での作品を所与として切り取るという戦略が必要だった。
- 3) トンガ人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年までトンガ国王の代理秘書兼王室文書館長を務め、1981年より南太平洋大学で社会学の教鞭を執る。その後学部長の任を降り、1997年から逝去する2009年1月までオセアニア・センター長を務めた。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におけるポスト・コロニアル状況を描いたふたつの小説『ティコ島人の物語 *Tales of the Tikongs*』[1994]、『おしりに口づけを *Kisses in the Nederends*』[1995]は南太平洋文学界のなかで非常に高い評価を受けている。
- 4) このような在り方はセンター長ハウオフアの意志によるが、2009年1月のハウオフアの死後、センターは大学当局からの要請を受け入れ、教養・法学部群にある太平洋学部の一部として組み込まれた。
- 5) 芸術家の段階をあらわす「シニア・アーティ

スト」と「アマチュア・アーティスト」という呼称が、実際にセンターで用いられている。センターが2007年に一時サラリー制度を導入したさい、これは給与金額の区分として実際に用いられたが、それ以外のときは非正式だがメンバー全員によって共有された認識を反映した区分だと言ってよい。最終的にはセンター長の承認が必要だという雰囲気が存在するものの、大体においてアーティストどうしの認知に依存する。センターに身を置いた期間、技法の習熟度、市場価値、オセアニアに伝わる神話や伝説に関する知識の量、伝統的慣習に関する知識の量、年齢、品行、面倒見の良さなど、段階を決定づける指標はさまざまにある。

6) 特定のスタイルが集会的スタイルとして位置づけられたり、それとは異なる「自分のスタイル」が生みだされたりしていく現象を、反復や差異形成という実践の問題としてとらえたうえで、基底スタイルと差異化されたスタイルとの連続性を論じた拙稿[WATANABE 2010]を参照されたい。

7) 図4において丸で囲んだ部分。

引用文献

木村 重信

1994 『民族美術の源流を求めて』
NTT 出版。

ベンヤミン、ヴァルター

1995 『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』（浅井健二郎、久保哲司訳）
筑摩書房。

渡辺 文

2008 「芸術人類学のために」『人文学報』97:
125-147.

GELL, Alfred

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

1999 *Art of Anthropology : Essays and Diagrams*. Oxford and New York :
Berg.

HAU'OFA, Epeli

1994 *Tales of the Tikongs*. Honolulu :
University of Hawai'i Press.

1995 *Kisses in the Nederends*. Honolulu :
University of Hawai'i Press. (エペリ・
ハウオファ 2006『おしりに口づけを』
村上清敏・山本卓也訳、岩波書店)

MARCUS, George E. and MYERS, Fred R.
(eds.) ,

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

WATANABE, Fumi

2010 *The Collective, the Individual and the
"Red Wave Art" : The Importance of
Styles at the Oceania Centre for Arts
and Culture*. *People and Culture in
Oceania* 26 : 109-136.

(2012年6月22日 掲載決定)